PAUL CLEMEN

Die gotischen Monumentalmalereien der Rheinlande

TEXTBAND

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0001

© Universitätsbibliothek Heidelberg

gefördert durch die
DFG

1930, 4667

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0002

© Universitätsbibliothek Heidelberg

gefördert durch die
DFG

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0003

© Universitätsbibliothek Heidelberg

gefördert durch die
DFG

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0004

© Universitätsbibliothek Heidelberg

gefördert durch die
DFG

DENKMÄLER DEUTSCHER KUNST
HERAUSGEGEBEN VOM DEUTSCHEN VEREIN
FÜR KUNSTWISSENSCHAFT

PUBLIKATIONEN DER GESELLSCHAFT
FÜR RHEINISCHE GESCHICHTSKUNDE
XLI

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0005

© Universitätsbibliothek Heidelberg

gefördert durch die
DFG

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0006

© Universitätsbibliothek Heidelberg

gefördert durch die
DFG

1930, 4667

Die gotischen Monumentalmalereien der Rheinlande

VON

PAUL CLEMEN

TEXTBAND

MIT BEITRÄGEN VON
BURKHARD FREIHERRN VON LEPEL
UND MARGOT REMY

466 ABBILDUNGEN

1930

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN IN DÜSSELDORF

C 6821 155/10

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0007

© Universitätsbibliothek Heidelberg

gefördert durch die
DFG

SATZ, DRUCK UND KLISCHEES DES TEXTBANDES SOWIE DIE EINBANDARBEITEN BEIDER BÄNDE WURDEN AUSGEFÜHRT VON DER FIRMA L. SCHWANN, DRUCKEREI UND VERLAG, IN DÜSSELDORF. HERSTELLUNG DER FARBIGEN TAFELN DURCH DIE GRAPHISCHE KUNSTANSTALT KIRSTEIN & CO. IN LEIPZIG. DRUCK VON FRIEDRICH RICHTER, G. M. B. H., IN LEIPZIG. HERSTELLUNG DER LICHTDRUCKTAFELN DURCH C. G. RÖDER, G. M. B. H., IN LEIPZIG, UNTER MITWIRKUNG DER GRAPHISCHEN KUNSTANSTALT KIRSTEIN & CO.
DAS PAPIER LIEFERTE DIE PAPIERFABRIK J. W. ZANDERS IN BERGISCH-GLADBACH.
EINBANDENTWURF VON REINHOLD BAUER SEN.
DIE HERSTELLUNG DES WERKES WURDE BEGONNEN IM SEPTEMBER 1928
UND ZU ENDE GEFÜHRT IM SEPTEMBER 1930.

Universitäts-
Bibliothek
Heidelberg

DIESES WERK WURDE IN EINER BESCHRÄNKTEN AUFLAGE GEDRUCKT UND VON HAND NUMERIERT. DAS VORLIEGENDE EXEMPLAR TRÄGT DIE NUMMER

225

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0008

© Universitätsbibliothek Heidelberg

gefördert durch die
DFG

DEM VATER DER RHEINISCHEN DENKMALPFLEGE
DEM LANDESHAUPTMANN DER RHEINPROVINZ

HERRN Dr. Dr. h. c. JOHANNES HORION

GEWIDMET
VON DER GESELLSCHAFT FÜR RHEINISCHE GESCHICHTSKUNDE
UND DEM HERAUSGEBER

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0009

© Universitätsbibliothek Heidelberg

gefördert durch die
DFG

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0010

© Universitätsbibliothek Heidelberg

gefördert durch die
DFG

Vorwort.

Die hier vorgelegte, nach langen mühsamen Vorarbeiten endlich fertiggestellte Veröffentlichung will ein zum größten Teil fast unbekanntes kunstgeschichtliches Material von höchster Bedeutung für die Entwicklung der rheinischen Malerei und von erlesenem künstlerischem Reiz in einer Quellenpublikation darbieten, die zugleich den Versuch einer Einordnung und einer Darstellung der Ursprünge, der Parallelen, der Auswirkung dieser Kunst gibt. Sie hofft, nicht nur die rheinische und damit zugleich die deutsche Kunstgeschichte um eine Reihe von wichtigen Kapiteln bereichern zu können: — die hier mitgeteilten Wandgemälde, zumal die der frühen Zeit des 14. und 15. Jahrhunderts, bringen enge Beziehungen einmal zur französischen und niederländischen Malerei und dann zur Kunst Englands —, das Problem der Verknüpfung der westdeutschen Kunst mit diesen beiden Komplexen möchte hier eine erneute Untersuchung und Beleuchtung finden. So darf dies Werk zugleich den Anspruch erheben, für die Kunst- und Kulturgeschichte der Nachbarländer, insbesondere auch für die europäische Wertung der englischen Kunst im 13. und 14. Jahrhundert, von einer besonderen Bedeutung zu sein.

Erst in den letzten Jahrzehnten ist der Anfang gemacht, die gotische Monumentalmalerei auf deutschem Boden in ihre Rechte einzusetzen. Durch ausgezeichnete Forscher sind Einzelkapitel aus der süddeutschen Malerei, ist vor allem das Schweizer und Tiroler Material erschlossen worden. Eine große Veröffentlichung über die gotische Malerei in Österreich von Karl M. Swoboda steht nahe bevor. Der Plan des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, in seinen Denkmälern deutscher Kunst die einzelnen Gruppen der mittelalterlichen Wandmalerei gleichmäßig zu behandeln, wird wohl nie Ausführung finden können. Wenn die erwartete österreichische Publikation den äußeren Südosten des deutschen Kulturgebietes behandelt, so unsere den äußeren Nordwesten.

Die hier dargebotene Wiedergabe von einem Hundert rheinischer Gemäldezyklen aus gotischer Zeit möchte erneut den Nachweis führen, wie schief und wie einseitig das Bild von der Entwicklung der Malerei in einem geschlossenen Kulturgebiet einer sogenannten Malerschule sein muß, wenn der Blick nur zwangsläufig durch die Fassung des Themas auf eine Kunstgattung und gewöhnlich die der Tafelmalerei gelenkt ist. In einer vorbildlichen Form haben vor anderthalb Jahrzehnten zwei skandinavische Kunstgelehrte, Harry Fett und Andreas Lindblom, die Monumentalmalerei neben die Tafelmalerei und die Buchmalerei gestellt. Für die rheinische Kunst, aber weit über deren Grenzen hinaus greifend, hat schon 1907 Graf Georg Vitzthum die Beziehungen der Buchmalerei zur Wandmalerei wie zur Tafelmalerei klargelegt. Der vor fünf Jahren uns von Heribert Reiners geschenkte stattliche Band über die Kölner Malerschule hat nur die Tafelmalerei im Auge und gibt nur im Anfang einen flüchtigen Hinweis auf die Vorgänger in der Wandmalerei. Thematisch hatte vor einem Menschenalter Karl Aldenhoven in seiner Geschichte der Kölner Malerschule, die natürlich nicht entfernt das Material so übersehen konnte, wie wir es heute tun, den Begriff schon wesentlich weiter gefaßt, die Tafelmalerei in die Entwicklung der Wandmalerei und Glasmalerei eingereiht. Für die Glasmalerei hat der zu früh verstorbene Heinrich Oidtmann d. J., der seines Vaters unvollendet hinterlassene Geschichte der rheinischen Glasmalerei in einem zweiten Band (Düsseldorf, bei L. Schwann 1929) fortgesetzt hat, den Nachweis von der Bedeutung und der führenden Stellung der Glasmalerei für die rheinische Kunst erbringen können. Unsere Veröffentlichung möchte vor allem für die Zeit bis 1400 die Bedeutung der Monumentalmalerei für die Entwicklung der gotischen Komposition, des gotischen Formenkanons, der gotischen Art, zu sehen und zu fühlen, erhärten und in diesen Werken das Schicksal der ganzen mitteleuropäischen Malerei in der Periode einer entscheidenden Wandlung zeichnen. Wie dürftig ist doch das, was an gemalten Täfelchen uns aus dem 13. und 14. Jahrhundert aufbewahrt ist, neben der Monumentalmalerei! Nicht die bescheidenen Kleinwerke unserer rheinischen und hauptstädtischen Museen aus der Welt der Tafelmalerei, sondern eine fast unabsehbare Reihe grandioser Monumentalmalereien stehen am Anfang der Geschichte der gotischen Malerei im Rheinland wie in ganz Deutschland, gerade im Rheinland in einer erstaunlichen Geschlossenheit. Diese führende Stelle währt bis zum Ende des 14. Jahrhunderts. Bis zu diesem Zeitpunkt führt darum auch die einleitende allgemeine entwicklungsgeschichtliche Darstellung, die die rheinischen Werke in die Gesamtentwicklung der abendländischen Malerei einzufügen versuchen möchte. Noch in der Zeit der eigentlichen Blüte der deutschen Tafelmalerei im 15. Jahrhundert geht aber die Wandmalerei neben jener her, die

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0011
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Wirksamkeit der Hauptmeister spiegelt sich in der monumentalen Kunst, wichtige Zwischenglieder und Parallelen sind nur dort erkennbar und abzulesen.

Immerhin steht die Wandmalerei für die gotische Epoche nicht mehr in dem gleichen Maße isoliert wegweisend an der Spitze, wie für die romanische Periode. So lag hier nicht die Veranlassung vor, wie in dem Textband meiner Romanischen Monumentalmalerei, allerlei allgemeine Exkurse mit weitergehenden Fragestellungen anzuhängen. Ich durfte dieser Versuchung um so eher ausweichen, als der Text gegenüber dem ursprünglichen Plan schon um ein Vielfaches angeschwollen war. Ein Kapitel über das dekorative System ist absichtlich und wohlüberlegt beiseitegestellt worden, weil für diese Erörterungen ein ausgedehnteres geographisches Gebiet als Grundlage notwendig war. Es hätte mich gereizt, die wertvollen Darstellungen von August Schmarsow, von Hans Hildebrandt, von Joseph Popp weiterzuführen. Auch ein Sonderkapitel über die Technik der gotischen Wandmalereien hier einzufügen, mußte ich mir versagen. Ich darf hier auf das verweisen, was ich in dem Anhang zu meiner Romanischen Monumentalmalerei in den Rheinlanden ausgeführt habe. Einzelne Beobachtungen sind bei den verschiedenen Kapiteln in historischer Folge eingefügt. Im übrigen darf auf die grundlegenden Arbeiten von Berger, Doerner, Raehlmann und Eibner verwiesen werden. In den ikonographischen Untersuchungen habe ich absichtlich nur Beiträge geben wollen, nirgendwo Vollständigkeit angestrebt. Der Begriff der Vollständigkeit ist gerade bei den Themen dieser Art ein zweifelhafter Wert. Nicht auf die Menge der Beispiele kommt es an, sondern darauf, daß die angeführten Darstellungen paradigmatisch wirken und daß an ihnen der Wandel der Auffassung abzulesen ist. Auch bei den Exkursen in der Einleitung wie zuletzt im Epilog sollten Probleme vielfältiger Art angedeutet, nicht erschöpft werden, die in die Ferne weisenden Fragen aufgeworfen, nicht vollständig gelöst werden.

Die Abgrenzung des Begriffes der Rheinlande ergab sich aus der Auffassung des fränkischen Stammgebiets im Westen, das mit einer durch die Mitte der Pfalz und Hessens verlaufenden Horizontalen gegen das südliche alemannische Gebiet abgegrenzt wird. So gehörte Mainz als der zweite große Brennpunkt der rheinischen Ellipse neben Köln unbedingt in den Kreis der Betrachtung, dazu die Denkmäler des Rheingaues, des Nordrandes des Kreises Bingen und selbstverständlich die Denkmäler der rechtsrheinischen nassauischen Kreise. Mit der Mitteilung der dem jetzigen Freistaat Hessen angehörigen Denkmäler habe ich mir aber bewußt eine Zurückhaltung auferlegt. Es würde eine Aufgabe sein, die den Vertretern der Kunstwissenschaft in Darmstadt, Mainz und Gießen vorbehalten bleiben müßte, die Wandmalereien dieses Gebiets, die in zwei Ausstellungen in Darmstadt der Öffentlichkeit in den ausgezeichneten großen und mustergültigen Aufnahmen des hessischen Denkmälerarchivs vorgelegt worden sind, festzuhalten. Eine Sonderuntersuchung, die wertvolles Material bringt, von Ferdinand Stuttmann, „Mittelalterliche Wandmalerei im Gebiet des Mittelrheins", die 1922 der philosophischen Fakultät der Frankfurter Universität als Dissertation vorlag, ist leider nicht gedruckt; ich konnte in ein handschriftliches Exemplar Einblick nehmen. Ebenso habe ich mich bewußt vor einem Vorstoß in das eigentliche Arbeitsgebiet des Marburger Forschungsinstitutes gehütet und die Marburger Malereien wie die neu entdeckten zu Fritzlar und ihre Verwandten der Bearbeitung durch die Schule Richard Hamanns überlassen. Ich habe mich weiter gescheut, in das heute holländische Gebiet hinüberzugreifen, nur Maastricht gehört wie in der Architektur so auch in der Malerei in die Verbundenheit mit den niederrheinischen Zentren. Herr Professor R. Ligtenberg hatte die Güte, mir eine Liste der in Holland befindlichen Wandmalereien zu übermitteln, die aber ihre besondere Bearbeitung verlangen. Leider ist die Publikation, die Camille Tulpinck auf Grund seiner schönen farbigen Aufnahmen vor 24 Jahren über die dekorative Wandmalerei in Belgien begonnen hatte, nach der ersten Lieferung steckengeblieben.

Von den gotischen Wandmalereien sind ebenso wie von ihren romanischen Geschwistern nicht wenige in einem mehr oder weniger verstümmelten Zustand auf uns gekommen. Frühe Übermalungen und Ergänzungen, ein grobes und gefühlloses Nachziehen haben nur allzu vielen die Bedeutung einer ungetrübten Urkunde genommen. Von manchen haben wir nur Palimpseste vor uns, bei denen die ursprüngliche künstlerische Handschrift nur geahnt werden kann. Bei dem traurigen Zustand der meisten der mittelalterlichen Wandmalereien in Deutschland sind Sicherungsmaßnahmen nicht zu vermeiden, die sich aber auf Befestigen des Malgrundes der einzelnen Farbenpartikelchen und auf Ausfüllung der Fehlstellen durch neutrale Töne, im äußersten Falle auf Ergänzung des Rahmenwerkes beschränken sollten. Noch immer ist Denkmälern von so hoher und einzigartiger künstlerischer Bedeutung gegenüber, wie es die nordischen mittelalterlichen Wandmalereien sind, nicht die gleiche Ehr-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0012
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

furcht und die gleiche gewissenhafte Aufsicht wie bei der Reinigung und Wiederherstellung der Tafelmalereien die Regel. In den kirchlichen Gebäuden haben Rücksichten auf den Kultus vielfach zu weitgehenden Ergänzungen geführt, und zwar zu Ergänzungen, die ihren höchsten Stolz darein setzten, sich nicht als solche erkennen zu lassen — was immer nur für eine kurze Frist eine Täuschung bringt —, nicht zu einer Weiterführung der zerstörten Komposition in jenem hohen künstlerischen Sinn, wie sie in einigen skandinavischen Kirchen durch Olle Hjortzberg unter der Leitung des schwedischen Reichsantiquars ausgeführt sind. In einigen Fällen ist es möglich gewesen, die späteren Übermalungen wie bei einem Tafelbild wieder abzunehmen und die Spuren der ursprünglichen originalen Zeichnung bloßzulegen. Bei verschiedenen Denkmälern, so in Blankenberg, Peterspay, Alken, ist die Bloßlegung und Aufdeckung noch nicht vollendet, so daß hier nur das bislang Offenliegende mitgeteilt werden konnte; bis in die letzten Monate reichen die Nachrichten über neue Funde.

Angesichts dieser Schwierigkeiten und Klippen, dieser Gefährdung der Überlieferung, erschien eine sorgfältige Aufnahme des Tatbestandes als eine der ersten Aufgaben nicht nur der Forschung, sondern zugleich der praktischen Denkmalpflege. Seit einem Menschenalter hat die rheinische Denkmalpflege sich dieser Aufgabe gewidmet. Ich habe als erster rheinischer Provinzialkonservator am Anfang des Jahrhunderts systematisch mit diesen Aufnahmen begonnen, für die die rheinische Provinzialverwaltung in weitblickender Würdigung des hohen Wertes dieser Arbeit immer wieder reiche Mittel zur Verfügung stellte. Unter meinen beiden Nachfolgern, Professor Edmund Renard und Graf Franziskus Wolff-Metternich, hat diese Arbeit ihre verständnisvolle Fortsetzung gefunden. Eine ganze Reihe von besonders geeigneten Malern — unter den älteren Wilhelm Batzem, Anton Bardenhewer, Josef Winkel, Karl Volkhausen, unter den jüngeren Hans Josef Becker-Leber, Josef Kurthen — haben sich dieser Aufgabe gewidmet, zum Teil in einer sehr liebevollen Einfühlung und mit einem hohen historischen Verständnis. Die farbigen und zeichnerischen Aufnahmen sind durch eine Fülle von Photographien, die den alten und den späteren Zustand zeigen, ergänzt. Das Denkmalarchiv der Rheinprovinz in Bonn bewahrt diese Sammlung als eine wichtige, viel benutzte Abteilung, dazu kommt noch die Sammlung des historischen Museums der Stadt Köln und des städtischen Konservators von Köln.

Von den ältesten der von uns angefertigten farbigen Aufnahmen war schon auf den beiden kunsthistorischen Ausstellungen zu Düsseldorf 1902 und 1904 eine Auswahl vorgelegt worden. Die romanischen Denkmäler waren bereits im Jahre 1905 in einem im Verlag L. Schwann erschienenen Tafelband im größten Folio mit 64 Tafeln, „Die romanischen Wandmalereien der Rheinlande“ vorgelegt worden, dem 1916 ein mächtiger Großquartband von 834 Seiten, 42 Tafeln und 547 Illustrationen, „Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden“, gefolgt ist. Beide sind längst vergriffen.

Mit den Aufnahmen zugleich hatte ich eine umfangreiche Materialsammlung begonnen, die nur zum Teil in dem vorliegenden Band verarbeitet werden konnte. Von dem hier vereinigten kunstgeschichtlichen Material sollten einzelne Kapitel eine erste Darstellung finden in den Arbeiten einer Reihe von Schülern des Kunsthistorischen Instituts zu Bonn. Fräulein Trude Moses waren die Malereien des 13. Jahrhunderts zugefallen, Herrn Philipp Olles die Malereien der Kölner Domchorschranken und die sich daran anschließenden Werke des 14. Jahrhunderts, Herrn Freiherrn Burkhard von Lepel die Gruppe der spätgotischen Wandmalereien am Mittelrhein in Oberwesel und St. Goar. Die erste Studie, für die die Bearbeiterin mit großer Umsicht und feiner Einfühlung in die künstlerischen Probleme ein sehr umfangreiches Material selbständig gesammelt hatte, ist leider nicht zu Ende gekommen, weil die Verfasserin sich unterdessen in Frau Dr. Ichenhäuser verwandelt hatte. Sie hat ihre gesamten Unterlagen für das vorliegende Werk ohne Einschränkung zur Verfügung gestellt, wofür ihr auch an dieser Stelle besonders gedankt sei. Die Dissertation des Herrn Olles ist unter dem Titel „Die Wandmalereien auf den Chorschranken des Kölner Domes“ im Jahre 1929 erschienen. Es konnte nur der erste Teil gedruckt werden, die sich anschließenden Werke haben nur eine zusammenfassende, knappe Erwähnung gefunden. Die Arbeit des Herrn Freiherrn von Lepel ist endlich in die vorliegende Publikation eingefügt worden mit verschiedenen Abänderungen und nur in Sonderdrucken als Dissertation erschienen.

Die katalogmäßige Bearbeitung auch der meisten übrigen spätgotischen Wandmalereien von dem Beginn des 15. Jahrhunderts ab hatte ich gleichfalls Herrn Dr. Freiherrn von Lepel übertragen, der in den Jahren 1927—1929 als Assistent an dem kunsthistorischen Institut der Universität Bonn tätig war. Eine Reihe von Kapiteln im ganzen Rahmen dieses Kataloges hat Fräulein Dr. Margot Remy selbständig bearbeitet, die seit Anfang 1929 als Mitarbeiterin bei der Kommission für die Denk-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0013
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

mälerstatistik der Rheinprovinz tätig ist. Die Ausführungen meiner beiden Mitarbeiter sind von mir mit mannigfachen Zusätzen versehen. Der Anteil der einzelnen Bearbeiter ist in dem Inhaltsverzeichnis mit den Initialen angegeben. Ich selbst habe mir die Denkmäler des 13. und 14. Jahrhunderts vorbehalten, dazu den allgemeinen Teil mit der Einleitung und den Epilog. Fräulein Dr. Remy hat die mühsame und viel Aufopferung verlangende Arbeit des Korrekturlesens und der Überwachung der Drucklegung zum großen Teil übernommen und selbständig das umfangreiche und höchste Sorgsamkeit verlangende Register zusammengestellt. Auch ihr sei an dieser Stelle besonders gedankt.

Weiter habe ich dankbar zu gedenken der vielfachen Auskunft aller Art, der Unterstützung, die ich bei einer großen Anzahl von deutschen und ausländischen Gelehrten gefunden habe. Ich nenne meine Bonner Kollegen, Geheimrat Aloys Schulte, Professor Wilhelm Levison, Professor Wilhelm Neuß, Professor Eugen Lüthgen, Herrn P. Paul Klein S. J. in Bonn, Herrn Professor Richard Hamann in Marburg, der mit seinem Forschungsinstitut in rühmlicher Liberalität diese Arbeit weitgehend unterstützt hat, Herrn Bezirkskonservator Professor Wichert in Frankfurt a. Main, die Herren Professor Witte, Baurat Dr. Vogts und Museumsdirektor Dr. Buchner in Köln, den verstorbenen Dombaumeister Hertel in Köln, Herrn Professor Karl Künstle in Freiburg i. Br., Herrn Sanitätsrat Fritz Michel in Koblenz, Herrn Dr. Ferdinand Stuttmann in Hannover, Herrn Provinzialkonservator Baurat Körner in Münster, Herrn P. Adalbert Schippers in Maria Laach O. S. B., Herrn Museumsdirektor Dr. Sprater in Speyer, Herrn Museumsdirektor Dr. Grill in Worms, die Professoren Karl Bronner und Bruno Panitz in Mainz, Herrn Pfarrer Daniel Weber in Mühlheim a. Eis, Herrn Dr. Josef Kurthen in Weidesheim. Ausnahmslos haben alle Herren Geistlichen im ganzen Gebiet der Rheinlande in der weitestgehenden Weise die Aufnahmen gefördert und erleichtert und den Herausgeber wiederholt freundlich beraten. Ein besonderer Dank gebührt dem Direktor des Altertumsmuseums in Mainz, Herrn Professor Ernst Neeb, der in immer gleicher liebenswürdigster Hilfsbereitschaft die Fülle seiner Kenntnisse und die unter seiner Leitung hergestellten Aufnahmen aus Mainz zur Verfügung stellte. Dem hessischen Denkmalarchiv zu Darmstadt und dessen kenntnisreichem jetzigem Leiter, Professor Feigel, verdanke ich eine Reihe wertvoller Aufnahmen. Endlich habe ich den Provinzialkonservatoren der Rheinprovinz aus den beiden letzten Jahrzehnten zu danken, Herren Professor Edmund Renard und Franziskus Grafen Wolff-Metternich, die die Sammlung und Ausnutzung des Vorlagenmaterials weitgehend förderten, der langjährigen Verwalterin des Denkmalarchivs, Fräulein Johanna Kley, die mit immer gleicher Geduld unsere Arbeiten unterstützte.

Vielfältige und wichtigste Hinweise verdankt die vorliegende Arbeit einem der ältesten und eifrigsten Mitglieder der Kommission für die Denkmälerstatistik der Rheinprovinz, Seiner Exzellenz Herrn Generalleutnant a. D. Dr. h. c. von Oidtman in Wiesbaden, der aus der bewundernswerten Fülle seiner Kenntnisse der rheinischen Geschichte den Verfasser an vielen Punkten unterstützt hat, ohne den die Deutung der Wappen zumeist nicht möglich gewesen wäre. Für die Stadt Köln hat der Autor ebenso für liebenswürdige Beratung in heraldischen Fragen Herrn Dr. W. Baumeister Dank zu sagen. Unter den auswärtigen Gelehrten bin ich Herrn Reichsantiquar Professor Sigurd Curman in Stockholm, Herrn Professor Tancred Borenius in London und den Herren Professoren W. Vogelsang und R. Ligtenberg O. F. M. in Utrecht, sowie den Herren Dr. Oscar Schürer, Dr. Jan Kvet und Architekt Kletzl in Prag besonders verpflichtet.

Daß diese Publikation nach fünfjährigen Vorbereitungen überhaupt zustandegekommen ist, ist dem Zusammenwirken der rheinischen Provinzialverwaltung und der Notgemeinschaft der deutschen Wissenschaft zu danken, dazu des preußischen Ministeriums für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung und des Reichsministeriums für die besetzten Gebiete, endlich der Stadt Köln. Die Notgemeinschaft hat schon die Vorarbeiten und die Aufnahmen in liberalster Weise unterstützt, die Publikation durfte sich der weitgehenden Förderung durch den Präsidenten der Notgemeinschaft, Herrn Staatsminister Dr. Schmidt-Ott, dem die deutsche Denkmalkunde so vielfältige grundlegende Anregung verdankt, und durch den Vorsitzenden des Verlagsausschusses, Herrn Geheimrat Siegismund, erfreuen. Ihnen sei auch an dieser Stelle besonders gedankt. Die Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde hat die Veröffentlichung in die Reihe ihrer Publikationen aufgenommen, nachdem schon die beiden romanischen älteren Schwestern in dieser Serie figurierten. Vor 15 Jahren hatte der verewigte Geheimrat Dr. h. c. Emil vom Rath, dessen Namen über der Publikation der romanischen Monumentalmalerei steht, auch für die Drucklegung der gotischen Wandmalereien ein Kapital testamentarisch festgelegt, das nach der damaligen Berechnung die Drucklegung des vor-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0014
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

liegenden Bandes ermöglichen sollte. Die Inflation hat diesen schönen und edlen Gedanken zerbrochen. Es ist der Hochherzigkeit des Schwiegersohnes des Verstorbenen, des Admirals a. D. von Fischer-Loszainen in Loszainen (Ostpreußen) zu danken, daß eine bescheidene Aufwertung dieses Betrages möglich war. Daß die kostbare Veröffentlichung jetzt in die Reihe der Publikationen der Gesellschaft Aufnahme finden konnte, ist unter der Führung von Geheimrat Dr. h. c. Louis Hagen einer Reihe von Vorstandsmitgliedern der Gesellschaft zu danken, die in der Welt der Förderer künstlerischer Arbeit in den Rheinlanden voranstehen, Geheimrat Dr. h. c. Karl Duisberg in Leverkusen, Kommerzienrat Dr. h. c. Alfred Neven-Dumont in Köln, Generaldirektor Dr. h. c. Paul Silverberg in Köln, Geheimrat Ottmar Strauß in Köln. Allen diesen Förderern und Stiftern möchte die Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde wie der deutsche Verein für Kunstwissenschaft mit dem Autor und dem Verleger den ehrerbietigen Dank der kunsthistorischen Wissenschaft darbringen.

An der Spitze dieses Werkes steht mit Fug und Recht der Name des Mannes, dem die Erhaltung der mittelalterlichen Wandmalereien wie so vieler anderer Gruppen der rheinischen Denkmäler im letzten Jahrzehnt das Beste an Förderung verdankt, der als der Vater der rheinischen Denkmalpflege in einer ganz persönlichen Weise unablässig anfeuernd und in einer weitblickenden Kunstpolitik führend gewirkt hat, der der Sammlung dieser Aufnahmen wie der Durchführung der vorliegenden Publikation entscheidende Unterstützung entgegengebracht hat, des Landeshauptmanns der Rheinprovinz, Dr. Dr. h. c. Johannes Horion. Und wenn von der vorbildlichen Tätigkeit der rheinischen Provinzialverwaltung auf dem ganzen Gebiet der Kunstpflege die Rede ist, ist auch an dieser Stelle der Name des vornehmsten Trägers der künstlerischen Interessen in der Stadt Köln zu nennen, der ein so großer Teil der hier mitgeteilten Denkmäler angehört, des Oberbürgermeisters Dr. h. c. Konrad Adenauer, der zugleich als Vorsitzender des Provinzialausschusses wie der Provinzialkommission für die Denkmalpflege der immer gleich verständnisvolle und weitherzige Helfer in allen Denkmalsorgen gewesen ist. Und endlich hat hier der Name eines jüngeren unermüdlichen energischen Freundes der Denkmalpflege seinen Platz, der rechten Hand des Landeshauptmanns in den Fragen des Kunstschutzes, des Landesverwaltungsrats Dr. Josef Busley, der dieser Publikation im besonderen von seiner langen Tätigkeit am Kunsthistorischen Institut zu Bonn her in einem sehr persönlichen Sinne verbunden ist.

Diese Publikation hat wie keine, die ich durchgeführt oder geleitet, die Mitarbeit und die Geduld des Verlegers in einem hohen Maße in Anspruch genommen. Für das verständnisvolle, nachsichtige Eingehen auf die immer wachsenden Wünsche des Herausgebers ist dieser dem Inhaber des Verlages, Herrn Dr. Hanns Georg Francken-Schwann, und seinem ganzen Stabe zu aufrichtigem Dank verpflichtet.

Bonn, im August 1930.

PAUL CLEMEN.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0015
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Inhaltsverzeichnis des Textbandes.

A. ALLGEMEINER TEIL.

Seite

Von dem spätromanischen Barock zur Vollendung der Hochgotik, von P.C. 1
Grundlagen und Ziele 1
Übergangswerke 2
Der dolce stil nuovo im Norden 5
Wandel der Formauffassung im Rheinlande 11
Vorstufen des zeichnerischen Stiles 12
Drolerien 17
Das Problem England 19
Verwandte aus dem deutschen Kunstkreis 28
Der zeichnerische Stil der rheinischen Frühgotik .. 31
Der malerische Stil der rheinischen Frühgotik im Verhältnis zu England 38
Konzentrische Ringe 43
Wandlungen der künstlerischen Anschauung gegen die Mitte des 14. Jh. 49
Parallelen der entwickelten hochgotischen Sprache in der englischen und französischen Kunst 57
Das Ende des linearen Stiles 60

B. SPEZIELLER TEIL.

Köln, St. Maria Lyskirchen, von P.C. 67
Gewölbemalereien 67
Ikonographisches 71
Stilistisches 73
Wandgemälde an der Westwand 73
Köln, St. Pantaleon, von P.C. 77
Sinzig, Pfarrkirche, von P.C. 80
Blankenberg, Katholische Pfarrkirche, von P. C. 85
Wandmalereien 85
Zur Ikonographie 86
Stilistisches 87
Köln, St. Ursula, von P. C. 89
Malereien des 13. Jh. 89
Parallelen 92
Almersbach, Evang. Pfarrkirche, von P.C. .. 93
Lipp, Kathol. Pfarrkirche, von P.C. 94
Wandmalereien 94
Parallelen 96
Koblenz, St. Castor, von P. C. 98
Apsisgemälde 98
Niedermendig, Kathol. Pfarrkirche, von P.C. 100
Wandmalereien 100
Zum Stil 105
Ikonographisches 106
Münstereifel, Stiftskirche, von P.C. 109
Apostelfolgen 109
Dausenau, Evang. Pfarrkirche, von P.C. 112
Wandmalereien 112
Parallelen 116
Brauweiler, Abteikirche, von P.C. 119
Köln, St. Gereon, Krypta, von P.C. 125
Wetzlar, Dom, von P. C. und M.R. 128
Frühgotische Wandmalereien 129
Köln, St. Caecilia, von P.C. 133
Wandmalereien im Chorhaus 134
Zur Ikonographie 139
Stilistisches 140
Malereien im Langhaus 142
Koblenz, Evang. Florinskirche, von P.C. 143
Frühgotische Malereien 143
Ramersdorf, Deutschordenskapelle, von P.C. 148
Köln, St. Andreas, von P.C. 155
Wandmalereien 155
Stilistisches 159
Ikonographisches 160
Marienhagen, Evangelische Pfarrkirche, von P. C. 163
Steinfeld, Abteikirche, von P.C. 167
Köln, St. Severin, von P.C. 169
Köln, St. Kunibert, von P.C. 174
Köln, Dom, von P.C. 179
Literatur 179
Baugeschichte 180
Die Malereien auf den Chorschranken 182
Marienlegende 184
Legende der hh. Drei Könige 185
Legende der hh. Nabor und Felix und des h. Gregor von Spoleto 187
Legende des h. Petrus 188
Legende des h. Papstes Silvester 189
Der Bilderkreis 195
Wandmalereien im Chorumgang und in den Chorkapellen 199
Erhaltung und Wiederherstellung 205
Stilistisches 207
Untergegangene Wandmalereien im Hochchor .. 209
Peterspay, Kapelle, von P.C. 213
Alken, Ehemal. Pfarrkirche, von P.C. 215
Bergheim, Ehem. Pfarrkirche, von P.C. 218
Oberbreisig, Kath. Pfarrkirche, von P. C. .. 220
Frühgotische Malereien 220

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0016
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Seite

Köln, Minoritenkirche, von P. C. 222
Andernach, Liebfrauenkirche, von P.C. 226
Frühgotische Malereien 226
Köln, Privathäuser, von P. C. 228
Bacharach, Peterskirche, von P.C. 235
Linz, Kath. Pfarrkirche, von P.C. 237
Essen, Münsterkirche, von P.C. 239
Köln, Rathaus, Hansasaal, von P.C. 241
Ausstattung 242
Wandmalereien 243
Parallelen 252
Cronberg, Burgkapelle, von P.C. 253
Trier, Liebfrauenkirche, von M.R. 255
Koblenz, St. Castor, von P.C. 259
Wandmalereien im Chorhaus 259
Bonn, Münsterkirche, von P.C. 262
Lechenich, Burg, von M.R. 267
Boppard, Kurfürstliche Burg, von P.C. 269
Refrath, Alte katholische Pfarrkirche, von M.R. 270
Köln, St. Severin, Sakristei und Nebenkapellen, von P.C. 272
Mainz, Karmeliterkirche, von P.C. 277
Wandmalereien 277
Parallelen 283
Boppard, Karmeliterkirche, von P.C. 285
Koblenz, Deutschordenshaus, von P.C. 291
Ahrweiler, Kath. Pfarrkirche, von M.R. 293
Bonn, Ehemalige Minoritenklosterkirche, von P.C. 300
St. Johann, Evang. Pfarrkirche, von B. v. L. 301
Rüdesheim, Kath. Pfarrkirche, von B. v. L. .. 304
Eltville, Pfarrkirche, von B. v. L. 306
Steeg, Evang. Pfarrkirche, von M.R. 308
Oberdiebach, Evang. Pfarrkirche, von M. R. 312
Kleve, Stiftskirche, von M.R. 315
Cobern, Friedhofskapelle, von M.R. 317
Schloß Eltz, Katharinenkapelle, von M.R. .. 319
Kempen, Heiliggeistkapelle, von B. v. L. 322
Düsseldorf, Lambertuskirche, von B. v. L. .. 324
Gielsdorf, Jakobikapelle, von M. R. 326
Andernach, Evang. Pfarrkirche, von B. v. L. 329
Andernach, Liebfrauenkirche, von B. v. L. .. 331
Spätgotische Malereien 331
Laach, Abteikirche, von M.R. 332
Oberwesel, St. Martin, von B. v. L. 334
Gesamtdekoration 334
Einzelbilder 337
Stilistisches 340
Oberwesel, Stiftskirche Unser Lieben Frauen, von B. v. L. 342
Wandmalereien 342

Seite

Zur Frage der Datierung und der kunstgeschichtlichen Einordnung 347
St. Goar, Evang. Pfarrkirche, von B. v. L. 355
Wandmalereien 355
Südliches Seitenschiff 357
Nördliches Seitenschiff 361
Mittelschiff 366
Turmgeschoß 368
Zur Datierung 369
Die Anordnung der Wandmalereien 369
Aufteilung der Wandmalereien 376
Wesel, Willibrordikirche, von B. v. L. 377
Verwandte Dekorationen 379
Cranenburg, Kathol. Pfarrkirche, von B. v. L. 382
Wertherbruch, Evang. Pfarrkirche, von B. v. L. 386
Kalkar, Kathol. Pfarrkirche, von B. v. L. 389
Hamminkeln, Evang. Pfarrkirche, von M. R. 391
Duisburg, Salvatorkirche, von B. v. L. 393
Trier, Dom, Savignykapelle, von B. v. L. 396
Lieberhausen, Evang. Pfarrkirche, von B. v. L. 397
Marienberghausen, Evang. Pfarrkirche, von B. v. L. 402
Müllenbach, Evang. Pfarrkirche, von B. v. L. 406
Koblenz, Evang. Florinskirche, von M. R. .. 411
Spätgotische Malereien 411
Hünshoven, Kath. Pfarrkirche, von B. v. L. .. 413
Verwandte Darstellungen 413
Rheydt, Ehemal. evang. Hauptkirche, von B. v. L. 414
Brünen, Evang. Pfarrkirche, von B. v. L. 415
Hohensolms, Evang. Pfarrkirche, von B. v. L. 417
Oberbreisig, Kath. Pfarrkirche, von B. v. L. .. 418
Spätgotische Malereien 418
Köln, St. Ursula, von M. R. 420
Spätere Malereien 420
Köln, St. Andreas, von M.R. 422
Spätere Malereien 422
Köln, Ehem. Karmeliterkloster, von P.C. .. 426
Köln, Kartäuserkirche, von B. v. L. 428
Köln, St. Maria im Kapitol, Hardenrathkapelle, von B. v. L. 430
Clausen, Ehem. Augustinerkloster, von B. v. L. 434
Dalberg, Niederhausen, Monzingen, Kirchen, von B. v. L. 437
Aachen, Münsterchor, von M. R. 438
Nachträge, von P.C. 442
Zu Dausenau 442
Zu Steinfeld, Abteikirche 442
Zu Köln, St. Ursula 443
Zu Bonn, Münster 443
Zu Oberwesel 444
Epilog von P.C. 445

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0017
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Inhaltsverzeichnis des Tafelbandes.

Tafel 1. Köln, St. Maria Lyskirchen. Nikolauslegende.

Tafel 2. Köln, St. Maria Lyskirchen. Katharinenlegende.

Tafel 3. Köln, St. Maria Lyskirchen. Anbetung der Könige.

Tafel 4. Sinzig, Pfarrkirche. Wandmalereien im Südchörchen.

Tafel 5. Blankenberg, Pfarrkirche. Details der Wandmalereien im Chor.

Tafel 6. Köln, St. Ursula. Vier Apostelbilder nach Photographien.

Tafel 7. Köln, St. Ursula. Vier Apostelbilder nach Aquarellen von M. Welter um 1840.

Tafel 8. Koblenz, St. Castor. Apsidengemälde nach Aufnahme von H. Knauth 1848.

Tafel 9. Niedermendig, Alte Pfarrkirche. Südwand.

Tafel 10. Niedermendig, Alte Pfarrkirche. Nordwand.

Tafel 11. Niedermendig, Alte Pfarrkirche. Gewölbemalereien.

Tafel 12. Dausenau, Pfarrkirche. Apostel und Passionsszenen.

Tafel 13. Brauweiler, Abteikirche. Apsidengemälde.

Tafel 14. Brauweiler, Abteikirche. Prophetenbilder in der Apsis.

Tafel 15. Brauweiler, Abteikirche. Pfeilerfiguren.

Tafel 16. Köln, St. Gereon. Gewölbemalerei in der Krypta.

Tafel 17. Wetzlar, Dom. Jüngstes Gericht.

Tafel 18. Wetzlar, Dom. Bemalung der Westwand.

Tafel 19. Wetzlar, Dom. St. Christophorus.

Tafel 20. Köln, St. Cäcilia, Südseite. Neutestamentliche Szenen nach den Pausen.

Tafel 21. Köln, St. Cäcilia, Südseite. Neutestamentliche Szenen nach der Ergänzung durch A. Bardenhewer.

Tafel 22. Köln, St. Cäcilia, Nordseite. Legende der h. Cäcilia nach den Pausen.

Tafel 23. Köln, St. Cäcilia, Nordseite. Legende der h. Cäcilia nach der Ergänzung durch A. Bardenhewer.

Tafel 24. Köln, St. Cäcilia. Szenen aus der Cäcilienlegende.

Tafel 25. Ramersdorf, Deutschordenskapelle. Übersicht der Gewölbemalereien.

Tafel 26. Ramersdorf, Deutschordenskapelle. Szenen aus dem Jüngsten Gericht nach Aufnahmen von Hohe 1850.

Tafel 27. Ramersdorf, Deutschordenskapelle. Musizierende Engel.

Tafel 28. Köln, St. Andreas. Krönung Mariä.

Tafel 29. Köln, St. Andreas. Vierteiliges Altargemälde.

Tafel 30. Köln, St. Andreas. Oberer Teil des Altargemäldes.

Tafel 31. Köln, St. Andreas. St. Christophorus.

Tafel 32. Marienhagen, Pfarrkirche. Apostelfiguren.

Tafel 33. Steinfeld, Abteikirche. Krönung Mariä in der Apsis.

Tafel 34. Steinfeld, Abteikirche. Madonna und St. Potentianus.

Tafel 35. Köln, St. Severin, Krypta. Gewölbemalerei.

Tafel 36. Köln, St. Severin, Krypta. Seitliche Gewölbefelder.

Tafel 37. Köln, St. Severin. Legende des Papstes Cornelius.

Tafel 38. Köln, Dom, Chorschranken. Marienlegende. Legende der hh. drei Könige.

Tafel 39. Köln, Dom, Chorschranken. Legende der hh. Petrus und Paulus. Legende des h. Sylvester.

Tafel 40. Köln, Dom, Chorschranken. Legende der hh. Nabor, Felix und Gregor von Spoleto. Legende des h. Sylvester.

Tafel 41. Köln, Dom, Chorschranken. Marienlegende nach Zeichnung von Osterwald.

Tafel 42. Köln, Dom, Chorschranken. Legende der hh. Drei Könige nach Zeichnung von Osterwald.

Tafel 43. Köln, Dom, Chorschranken. Legende der hh. Petrus und Paulus nach Zeichnung von Osterwald.

Tafel 44. Köln, Dom, Chorschranken. Legende des h. Sylvester nach Zeichnung von Osterwald.

Tafel 45. Köln, Dom, Chorschranken. Verkündigung an Joachim und Geburt der Maria.

Tafel 46. Köln, Dom, Chorschranken. Details aus der Marienlegende.

Tafel 47. Köln, Dom, Chorschranken. Details aus der Legende der hh. Drei Könige und der Apostelfürsten.

Tafel 48. Köln, Dom, Chorschranken. Zwei Figuren aus dem Sockelfries.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0018

© Universitätsbibliothek Heidelberg

gefördert durch die DFG

Tafel 49. Köln, Dom, Chorschranken. Details von den Hintergründen.
Tafel 50. Köln, Dom. Kreuzigungsbilder aus der Agneskapelle und der Johanneskapelle
Tafel 51. Alken, Ehemalige Pfarrkirche St. Michael. Zwei Gewölbefelder.
Tafel 52. Peterspay, Alte Kapelle. Wandmalereien.
Tafel 53. Köln, Minoritenkirche. Kreuzigungsbild an der Ostwand.
Tafel 54. Köln, Minoritenkirche. Kreuzigungsbild an der Nordwand.
Tafel 55. Essen, Münsterkirche. Stehende Einzelfiguren.
Tafel 56. Köln, Rathaus. Nordwand des Hansasaales nach älteren Aufnahmen.
Tafel 57. Köln, Rathaus. Köpfe von der Nordwand des Hansasaales.
Tafel 58. Köln, Rathaus. Details von der Westwand des Hansasaales nach älteren Aufnahmen.
Tafel 59. Köln, Rathaus. Details von der Westwand des Hansasaales nach älteren Aufnahmen.
Tafel 60. Boppard, Alte Burg. Bemalung der Kapellennische.
Tafel 61. Koblenz, St. Castor. Kreuzigung über dem Grabmal des Kuno von Falkenstein.
Tafel 62. Köln, St. Severin. Kreuzigung in der Sakristei nach Pausen von Hohe.
Tafel 63. Köln, St. Severin. Kreuzigung in der Südkrypta.
Tafel 64. Mainz, Karmeliterkirche. Marientod und Legende der h. Katharina.
Tafel 65. Mainz, Karmeliterkirche. Auffahrt des Elias, Pfingstfest, Martyrium der h. Ursula.
Tafel 66. Boppard, Karmeliterkirche. Alexiuslegende.
Tafel 67. Ahrweiler, Pfarrkirche. Heilige Dreifaltigkeit vor der Übermalung des 15. Jh.
Tafel 68. Trier, Liebfrauenkirche. Malereien aus dem Chor.
Tafel 69. St. Johann, Pfarrkirche. Blick in Chor und Langhaus nach Aquarell von K. Bronner.
Tafel 70. Rüdesheim, Pfarrkirche. Passionsszenen über den Gewölben.
Tafel 71. Steeg, Pfarrkirche. Wandmalereien.
Tafel 72. Steeg, Pfarrkirche. Darstellung der Sakramentsmühle.
Tafel 73. Steeg, Pfarrkirche. Abrahams Schoß und Heilige Sippe.
Tafel 74. Cleve, Stiftskirche. Bildnisse der clevischen Grafen und Herzöge im Chor.
Tafel 75. Eltz, Schloßkapelle. Kreuzigung und Kreuzabnahme.
Tafel 76. Gielsdorf, Jakobikapelle. Legende der h. Margaretha.
Tafel 77. Laach, Abteikirche. St. Nikolaus, St. Christophorus, St. Benediktus.
Tafel 78. Oberwesel, Martinskirche. Gewölbemalereien im Chor.
Tafel 79. Oberwesel, Martinskirche. Der h. Valentin und die h. Annaselbdritt.
Tafel 80. Oberwesel, Liebfrauenkirche. St. Martinus.
Tafel 81. Oberwesel, Liebfrauenkirche. Zwei Heiligengruppen.
Tafel 82. Oberwesel, Liebfrauenkirche. Drei Heilige mit der Ansicht von Koblenz.
Tafel 83. Oberwesel, Liebfrauenkirche. Martyrium der h. Ursula und Dreieinigkeit.
Tafel 84. Oberwesel, Liebfrauenkirche. Himmelfahrt der h. Maria Magdalena.
Tafel 85. St. Goar, Stiftskirche. Vier Einzelfelder in den Seitenschiffen und in der Turmhalle.
Tafel 86. St. Goar, Stiftskirche. Vier Gewölbefelder.
Tafel 87. St. Goar, Stiftskirche. Vier Gewölbefelder.
Tafel 88. St. Goar, Stiftskirche. Vier Gewölbefelder.
Tafel 89. Wertherbruch, Pfarrkirche. Petrus und Paulus.
Tafel 90. Wertherbruch, Pfarrkirche. Madonna und zwei Apostelpaare.
Tafel 91. Kalkar, Pfarrkirche. Blick in das Innere.
Tafel 92. Kalkar, Pfarrkirche. Jüngstes Gericht.
Tafel 93. Lieberhausen, Pfarrkirche. Blick nach Westen.
Tafel 94. Lieberhausen, Pfarrkirche. Malereien der Ostwand des südlichen Querschiffes.
Tafel 95. Marienberghausen, Pfarrkirche. Jüngstes Gericht.
Tafel 96. Marienberghausen, Pfarrkirche. Gewölbe mit Passionsengeln.
Tafel 97. Müllenbach, Pfarrkirche. Geschichte Johannes des Täufers.
Tafel 98. Köln, Maria im Kapitol, Hardenrathkapelle. Heiligenreihen und Stifterbildnisse.
Tafel 99. Köln, Maria im Kapitol, Hardenrathkapelle. Der h. Martinus. Erweckung des Lazarus.
Tafel 100. Clausen, Klosterkirche, Bibliothek. Nordwand.
Tafel 101. Clausen, Klosterkirche, Bibliothek. Südwand.
Tafel 102. Clausen, Klosterkirche, Bibliothek. Westwand.
Tafel 103. Aachen, Münster. Darstellung im Tempel und Anbetung der Könige.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0019
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0020

© Universitätsbibliothek Heidelberg

gefördert durch die
DFG

Von dem spätromanischen Barock zur Vollendung der Hochgotik.

Grundlagen und Ziele.

Der erste Abschnitt in der Entwicklung der gotischen Monumentalmalerei im Westen Deutschlands führt von der letzten Höhe der Stauferzeit über die große Schicksalswende Deutschlands zu dem Sieg des neuen Weltstiles der Gotik und zu der Festigung der neuen Formensprache unter dem Gesetz einer völlig gewandelten neuen Formenauffassung. Im Hintergrunde steht, was hier nur angedeutet werden kann, die immer entschiedenere Schwerpunktverlegung im nordalpinen Europa. Das staufische Deutschland hatte seine eigene hohe und männliche Kultur und seine eigene persönliche Ausdrucksweise in allen Sprachen des künstlerischen Empfindens dem nivellierenden Einfluß des neuen internationalen Kunstgeistes, der in Frankreich geboren war, entgegensetzen können — nach dem Zusammenbruch des staufischen Imperialismus nimmt auch rasch und stufenweise die innere Widerstandskraft ab. Das Phänomen der großen Auseinandersetzung des ursprünglichen deutschen Kunstwollens mit dem ihm aufgezwungenen Genius der in Frankreich geborenen neuen Weltsprache, des dolce stil nuovo, spiegelt sich in dem Schicksal der malerischen Anschauung und der malerischen Kunstmittel im ersten Jahrhundert der deutschen Gotik. Es ist die französische Kunst, die für die erste Hälfte dieses Zeitraumes immer als Anreger wie als Wertmesser neben der deutschen steht; Paris ist, wie schon in der ersten Hälfte des 13. Jh. Jakobus de Vitriaco sich blumenreich ausdrückt, der Brunnen des lebendigen Wassers, der die Oberfläche des ganzen Weltalls netzt und köstliche Früchte hervorruft. Nach der Jahrhundertwende um 1300 ist das Primat schon erloschen, der neue Weltstil hat sich so mächtige Außenfestungen geschaffen, daß sie an werbender Kraft im Grenzgebiet die alte Zentrale übertreffen. Neben Belgien tritt England mit in die Reihe der großen Anreger ein, und das Rheinland, das Kampffeld dieser Auseinandersetzung an der Ostlinie, hat langsam sich seinen eigenen neuen biegsamen und gefühlvollen Stil geschaffen.

Hinter dieser neuen Form der künstlerischen Darstellung steht eine neue Art, künstlerisch zu sehen und zu empfinden, und wieder hinter dieser neuen Weise der Schau der Träger dieser ganzen gewandelten äußeren und inneren Welt, der neue Mensch, der gotische Mensch. Von dem Kanon dieses neuen Menschen ist bei der Betrachtung der Wandlung in den beiden persönlichsten Sprachen der bildenden Kunst, in Plastik und Malerei, zunächst auszugehen. Die späte staufische Zeit der ersten Hälfte des 13. Jh. hatte als Ausdruck ihres gesteigerten Selbstgefühls jene kraftvoll gefestigten oder elementaren, von leidenschaftlichem Leben erfüllten Menschen geschaffen, die für das innere Feuer, das sie verzehrt, eine ihnen gemäße Hülle in einer flackernden, gleichsam von Flammenzungen umgebenen Umrißlinie gefunden hatten. Der zackige unruhige Stil, wie wir ihn nennen, der als Zeitstil nicht an bestimmte geographische Provinzen nur gebunden, durch das ganze heilige römische Reich von der flandrischen Küste bis zur Adria ging, den man als eine zweite Byzantinisierung, besser als eine erneute Romanisierung bezeichnen möchte, ist doch nur sehr äußerlich das Erkennungszeichen für ein ganzes Zeitalter, das Gewand für eine lebendigere Art zu fühlen, für das neue sanguinische Temperament — und über dem abgeworfenen Mantel des Propheten darf man nicht den feurigen Wagen (Buch der Könige I, c. 18, V. 42), die immanente Kraft, die die eigentliche Konstante darstellt, vergessen. Mit dem Sinken der Blutwärme in dem Zeitalter nach der Jahrhundertmitte aber sinken die sichtbaren Energien in den Abbildern der Menschen dieser Epoche: wie der eine weltliche Träger dieser Kultur, das Rittertum, das längst über seine Akme hinaus ist, zu einem Zerrbild seiner selbst wird und an seinem einen Pol in der Pedanterie eines einst ursprünglichen Zeremoniells erstarrt, so werden aus den kraftvollen Söhnen des heroischen Stiles von 1230 die barocken Wildlinge von 1250 und die entarteten manierierten Enkel von 1280[1].

[1] Für die Gesamtcharakteristik der Epoche und für die Kennzeichnung der äußeren Wandlungen seien hier — an Stelle von manchen anderen Möglichkeiten — nur das Kapitel: „Geistige Kultur der Stauferzeit" im 3. Band von Karl Lamprechts Deutscher Geschichte genannt und das einleitende Kapitel zum 2. Band von Dehios Geschichte der deutschen Kunst, dazu Ernest Lavisse, Histoire de France III, 2 (von V. Langlois) u. IV, 1 (von A. Coville).
Zur phaenomenologischen Betrachtung der Periode sei auch hier erneut auf die gedankenreichen Ausführungen von M. Dvořák, Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei (zuerst 1818 im 119. Band der Historischen Zeitschrift erschienen, dann abgedruckt in dem posthumen Sammelwerk Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, München 1924, S. 41), auf die an feinen Bemerkungen reiche zusammenfassende, eindringliche Darstellung des Verhältnisses der französischen Kunst zur deutschen, die Eugen Lüthgen unter dem viel zu wenig sagenden Titel „Rheinische Kunst des Mittelalters aus Kölner Privatbesitz" versteckt hat (Forschungen zur Kunstgeschichte Westeuropas I, Bonn 1920), endlich auf die pointierten und geistvollen Bemerkungen von Wilhelm Worringer in dem glänzend geschriebenen Einleitungskapitel seiner „Anfänge der Tafelmalerei", Leipzig 1924, und mancherlei überzeugende Definitionen und anregende Antithesen in der zweiten Hälfte von „Griechentum und Gotik", München 1928. Eine sehr einseitige Beleuchtung unter einer von Anfang an entschiedenen Fragestellung findet das Problem bei Louis Reynaud, Les origines de l'influence française en Allemagne (950—1150) I, L'offensive politique et sociale de la France, Paris 1913. — Ders., Histoire générale de l'influence française en Allemagne, Paris 1914, cap. 3, p. 37: La première apogée de l'influence française en Allemagne aux XII[e] et XIII[e] siècles. Vgl. auch den bibliographischen Anhang S. 536. Unter der die Sinne auf beiden Seiten verwirrenden Kriegspsychose sind die Études sur l'art Allemand von Émile Mâle, Paris 1916, entstanden (deutsch von O. Grautoff in den Monatsheften für Kunstwissenschaft IX, 1916 und X, 1917, vor allem X, S. 43). Dazu die Antworten von dem Verfasser dieses Buches, C. Gurlitt, J. Strzygowski, R. Kautzsch, A. Haseloff u. a. ebenda, S. 127—173. Wiederholt von Mâle unter dem Titel L'art allemand et l'art français du moyen âge, Paris 1922.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0021
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Gegen diesen Kanon setzt sich der neue von außen kommende, zuerst im Herzen von Frankreich gefundene, der die Merkmale für die Steigerung und Sublimierung der physischen Erscheinung trägt, die dem Frankenstamme eignet, aus dem die Nordfranzosen von der Seine und Marne wie die am Rhein und an der Maas sitzenden Bewohner des Rheinlandes gleichermaßen entwachsen sind[2]. Der neue Kanon durchdringt den alten, er schwächt ihn oder lockert ihn auf, er zerstört ihn oder er erfüllt ihn mit neuem Leben. Nur selten setzt er sich einfach an seine Stelle. Eine solche Amalgamierung war aber nur möglich auf dem Gebiet, auf dem überhaupt ein Austausch stattfinden konnte; das Allerpersönlichste, das Bekenntnis zu dem keine Schranken anerkennenden Individualismus mußte dabei zerbrechen. Der neue Kanon des elastisch schlanken, aristokratisch gestrafften frühgotischen Menschen in seiner strömenden Sinnlichkeit, der aber von Anfang an die Merkmale einer überzüchteten und überfeinerten Rasse an sich trägt, greslete et alignie, wie es im Roman de la Rose heißt, folgt auch in den bildlichen Ausprägungen den Forderungen, die das Zeremoniale der Troubadourpoesie schon in der Höhezeit der ritterlichen Dichtung aufgestellt hat; in jenen codifizierten Anstandsregeln liegt bereits die Forderung des bewußten schönen Maßes und eigentlich der Anfang des Konventionalismus, der im 14. Jh. „die neue welterobernde Liniensinnlichkeit", wie Worringer sagt, ersetzt. Mit dem äußeren Schema wandelt sich die innere Dynamik: die Gegensätze der romanischen Monumentalmalerei um 1200 und des gotischen Monumentalstiles um 1300 heißen Ruhe und Bewegung. Ungleich reicher wird diese Kunst an Verdeutlichungsmitteln für die innere Erregung und für die Welt der großen starken und auch der kleinen wohlabgemessenen Gefühle. Die Einzelgestalten werden von diesem Überschwang des seelischen Lebens ganz erfaßt und durchgeschüttelt, in die Höhe gerissen, so daß das Zittern dieser inneren Bewegung in ihren Körpern nachschwingt. Und wieder begegnet der echte und überzeugende Ausdruck eines solchen tiefen seelischen Erlebens dem äußerlichen Formalismus einer tänzelnden, sich immer bewußt an sich selbst erfreuenden, sich gewissermaßen immer im Spiegel sehenden gesellschaftlichen Kultur, die als höchstes Ziel das Bild einer grazilen Eleganz, das Raffinement einer weich gleitenden wohltemperierten Kalligraphie setzt. Die hinreißende und berauschende Melodie des Linienzaubers jener adligen rhythmischen Kunst wird immer nur bei den ganz vollkommenen und reinen Schöpfungen dieses Stiles offenbar. Wir empfinden das wiedergeborene Griechentum und empfinden den feinen Reiz der neuen Kunstweise des voll ausgebildeten Kontrapunktes auf dem Wege des Gymel, das von England zu uns kommt.

Für die Formung der Einzelfiguren muß man sich dauernd vor Augen halten, daß dieser Prozeß zuerst in der Welt des Plastischen vollzogen ist; es ist plastische Empfindung, die den neuen Kanon aufbaut. In der Welt der malerischen Anschauung kommt dazu eine neue Optik: der Kampf zwischen der reinen Flächenkunst, die von einem sicheren Instinkt gefordert und geregelt, die Betonung des reliefartigen Fernbildes und der ausdrucksvollen Einzelsilhouette bringt, und auf der anderen Seite dem Streben nach Austiefung des Raumbildes, nach Dreidimensionalität der Komposition, nach Bereicherung des gruppierten Aufbaues. Und endlich bringt diese neue Kunst auch im Gebiet des Dekorativen neue Kunstmittel mit, einmal die Aufnahme der architektonischen Bildungen der Gotik für den Rahmen wie für das ganze Bühnengerüst der Vorgänge, dazu die Ausartung der alten spätromanischen Blattranke in die kühn geschnellten, frei verlaufenden Endigungen und die Belebung durch die phantastisch anmutigen, schreckhaften oder lächerlichen Zwitterbildungen aller Art, die wir unter dem Namen der Drolerien zusammenfassen.

Übergangswerke.

Seit dem dritten Jahrzehnt des 13. Jh. ist in den Rheinlanden die oben geschilderte Formensprache des unruhigen gezackten Stiles innerhalb der malerischen romanischen Anschauung die herrschende[3]. Sie tritt uns zuerst bedeutsam in einem geschlossenen Kunstwerk in der Ausmalung der Taufkapelle von St. Gereon in Köln entgegen, die nach 1227 entstanden ist[4]. Der Kampf mit der alten weichen Linienführung, mit dem gleitenden und fließenden Kontur des hochromanischen Stiles ist erledigt. Ganz bewußt ist die neue erregte, nervöse Umrißlinie an die Stelle der alten Geschlossenheit getreten, mit der auffälligen Neigung zu eckig gebrochenen abstehenden Falten, zu zackigen Brüchen und frei flatternden unmotivierten Zipfeln. Diese Bewegung setzt sich fort in den kölnischen Schöpfungen der Monumentalmalerei aus den nächsten Jahrzehnten, in der Ausmalung der drei Langhausgewölbefelder von St.-Maria-Lyskirchen, in den Malereien im Chor und in der Krypta von St. Pantaleon, im

[2] Hierzu ausführlich schon die lateinische Habilitationsschrift von Alwin Schultz, Quid de perfecta corporis humani pulchritudine Germani saeculi XII. et XIII. senserint 1866, das Wesentliche wiederholt in seinem „Höfischen Leben zur Zeit der Minnesinger", [2]Leipzig 1889, I, S. 211. — J. Houdoy, La beauté des femmes dans la littérature et dans l'art du XII[e] au XVI[e] siècle, Paris 1876. — J. Loubier, Das Ideal der männlichen Schönheit bei den altfranzösischen Dichtern des 12. und 13. Jh., Diss. Halle 1890. — Husse, Die schmückenden Beiwörter und Beisätze in den altfranzösischen Chansons de geste, Diss. Halle 1887.

[3] Zu der Frage des unruhigen, spätromanischen Stiles, seiner Ausbreitung und seiner Quellen vgl. ausführlich Clemen, Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden, Düsseldorf 1916, S. 533 ff., S. 790 ff. — Vorher vor allem A. Haseloff, Eine thüringisch-sächsische Malerschule, S. 121, 216. — Proben von Bilderhandschriften bei H. Swarzenski, Vorgotische Miniaturen der ersten Jahrhunderte deutscher Malerei, S. 6, Taf. 75—93. — Vgl. zuletzt Ginhart und Grimschitz, Der Dom zu Gurk, Wien 1930 passim.

[4] Clemen, Romanische Monumentalmalerei, S. 545, 790, Taf. 36, 37. — Clemen, Romanische Wandmalereien, Taf. 38—46.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0022
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Chor von St. Severin, in einer leidenschaftlich affektierten Gestaltung in der Taufkapelle in St. Kunibert[5], die vielleicht in den Einzelfiguren von Maria und Johannes in dem Sinne des nervös erregten romanischen Barocks die stärkste und hinreißendste Leistung darstellt (Fig. 1). Eines der großen Hauptwerke dieser Gruppe, die Ausmalung der Pfarrkirche zu Linz, war durch zwei Restaurationen aus den Jahren 1860—61 und wiederum aus den Jahren 1890—91 so entstellt und im Sinne einer spätnazarenisch-akademischen Kunst modernisiert worden, daß es scheinbar nur für die ganze Komposition und die Gesamtanordnung, nicht mehr für die künstlerische Handschrift als Zeugnis in Betracht kam. Die letzte vor fast vier Jahrzehnten aufgetragene Übermalung erwies sich aber technisch als so unzulänglich, daß die obere Schicht in ganzen Partien sich loslöste. Bei der Untersuchung der Fläche kam die ursprüngliche rote Vorzeichnung des 13. Jh. mit hinreichenden Spuren der ältesten farbigen Anlage zum Vorschein, so daß nun in einer dritten Entrestauration auf diesen ursprünglichen Zustand zurückgegangen werden konnte. Die großen Einzelfiguren, die jeweils über den schweren Pfeilern aufgebaut sind, wirken jetzt ganz anders und echter als ihre etwas weichlichen Vorgänger, auch die Farbenskala ist jetzt sicher eine der ursprünglichen nahestehende[6] (Fig. 2 u. 2a). Die Einzelfiguren stellen eine Etappe der Entwicklung dar, die einen Schritt über die Heiligen in der Taufkapelle in St. Gereon hinausführt. Sie stehen etwa neben den Königsgestalten aus der Brüsseler Handschrift der Chronica Regia, deren Vorbild in Köln entstanden ist, während die Handschrift selbst aus Aachen stammt[7]; neben diesem Kodex mag man vor allem an die in Berlin befindliche Bibel erinnern, die sich in Heisterbach befand: durch diese beiden Handschriften ist eine Linie gegeben, die deutlich auf Köln hinweist.

Fig. 1. Köln, St. Kunibert. Wandgemälde in der Taufkapelle.

In den mittleren Gewölbefeldern von St.-Maria-Lyskirchen war schon ein reicheres Spiel der Formen, eine bewegtere Komposition eingetreten, die gegenüber dem nur die Fläche kennenden einfachen Monumentalstil bereits bewußt eine kunst-

[5] Die Kölner Wandmalereien ausführlich behandelt bei Clemen, Romanische Monumentalmalerei, S. 455, 782 (St. Pantaleon); S. 561, 792 (St. Severin); S. 568, 808 (St.-Maria-Lyskirchen); S. 589, 809 (St. Kunibert). Dort weitere Literatur.

[6] Über die Malereien von Linz vgl. Clemen, a. a. O. S. 608, 793, Abbildungen im Zustand der zweiten Restauration nach den Pausen von Büschkens im Denkmalarchiv zu Bonn, Taf. 58 u. 59 bei Clemen, Romanische Wandmalereien. Die obigen Fig. 2 u. 2a nach neuen Aufnahmen durch Photograph Steinle (Bonn) 1929 nach der Reinigung unter der Leitung des Malers Mezger aus Überlingen.

[7] Cod. lat. 467 der Bibliothèque royale in Brüssel. Abb. i. d. Bull. de l'académie des sciences et belles lettres de Bruxelles IX, 1842, 1. partie, pl. zu p. 45. — Drei Proben bei Clemen, Roman. Mon., S. 794, 795. — Aus dem Cod. theol. lat. fol. 379 der Staatsbibliothek zu Berlin Proben bei Haseloff in Michel, Hist. de l'art II, I, p. 362. — Clemen, a. a. O. S. 796. — H. Swarzenski, Vorgotische Miniaturen, Taf. 78 u. 79.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0023
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 2. Linz, Pfarrkirche. St. Peter nach der Reinigung der Wandgemälde.

Fig. 2a. Linz, Pfarrkirche. St. Katharina nach der Reinigung der Wandgemälde.

volle Gruppierung und eine Tiefenwirkung anstrebt. Dazu kamen die vielfachen genreartigen Züge, die in den großen heroischen Vortrag eingefügt waren. Die spitzzulaufende Form der Gewölbezwickel, die Notwendigkeit, in sie Einzelfiguren hinein zu komponieren, brachte schon in den Gewölben des Mittelschiffes gelegentlich eine auffällige Streckung der Gestalten hervor. Das steigert sich noch in den beiden nach einer kurzen Pause nach der Mitte des Jahrhunderts in den beiden Querschiffeldern angebrachten Zyklen aus dem Leben der hl. Katharina und Nikolaus (vgl. unten S. 67—70, Taf. 1 u. 2). Die eckige und gebrochene Umrißlinie genügt hier dem Streben nach einem In-die-Länge-ziehen nicht. So treten neben diese barocken und manierierten Gestalten, wie sie in den hier zusammengestellten Proben (Fig. 3, 4) in dem das Heiligenbild züchtigenden Juden gegeben ist, Gestalten, die scheinbar aus einer ganz anderen künstlerischen Empfindung stammen, schlank und schmiegsam, unendlich gedehnt, gummiartig gestreckt, und nun wieder in gleitenden Umrissen, wie die hl. Katharina aus dem gegenüberstehenden Feld[8]. Hier sind sichtlich zwei verschiedene künstlerische Sprachen nebeneinander gestellt. Diese Mischung vollzieht sich noch deutlicher in der Ausmalung der Chorkapelle in der Pfarrkirche zu Sinzig, die leider allein von der farbigen Dekoration des ganzen Bauwerkes erhalten geblieben ist. Neben Gestalten, die noch ganz im Sinne des alten eckigen, eigensinnig bewegten unruhigen Stiles gehalten sind, stehen andere, die ersichtlich von einer ganz anderen Auffassung getragen werden, die die weichen fließenden knappen Umrißlinien bringen, gegenüber dem gewaltsam Deklamierenden jener älteren Figuren einen viel gehalteneren Rhythmus bei einem schon bewußten gotischen Duktus zeigen.

Noch eine andere Schöpfung aus der Spätzeit des romanischen Barock weist in ganz klarer Weise dies Nebeneinander des älteren pathetischen unruhig bewegten Stiles in mächtigen stämmigen Gestalten und des neuen fließenden Duktus in zarten schlanken Bildungen auf: die Ausmalung des Chores der Pfarrkirche zu Nideggen[9]. Drohend und dämonisch hadernd ist die Gebärde der beiden Fürbitter zur Seite des thronenden Salvators (Fig. 5, 6). Dazu kommen die übergroßen Köpfe, die hier bewußt in das maskenhaft Gewaltige übersteigert sind. Es handelt sich hier wohl um zwei verschiedene Hände, um einen älteren, in der Tradition des romanischen Manierismus stehen gebliebenen Meister und einen jüngeren Künstler, der sich schon das neue Formenideal der eindringenden Gotik zu eigen gemacht hat.

Nahe verwandt der Kunst des Nideggener Ateliers ist die Sprache des Meisters der Pfarrkirche zu Blankenberg (vgl. unten S. 85, Taf. 5). Die Büste des Johannes Baptista im Chor von Blankenberg gleicht auffällig in der Zeichnung dem Haupt des Täufers in Nideggen. In dem Bilde der Beisetzung der h. Katharina auf dem Berge Sinai macht sich daneben schon eine zartere gestrecktere Schönheit geltend. Neben die Krönung Mariä in Blankenberg möchte man dieselbe Szene aus der Markuskapelle in Altenberg im Dhüntale setzen, die in den Kopftypen schon die Wandlung des Formenkanons ankündigt[10].

Eine noch seltsamere Mischung früherer schwerer romanischer Formen mit Elementen des neuen Stiles bringen die Schiefertafeln mit den Apostelbildern aus St. Ursula in Köln (vgl. unten S. 89, Taf. 6 u. 7). In den technischen Mitteln, in dem Aufsetzen der spitzen, an die Mosaikkunst erinnernden Lichter auf die scharf gebrochenen Falten, in der Vorliebe für die ausgezackten Gewandsäume folgt der Künstler noch dem Vorbild der Taufkapelle von St. Gereon und der Taufkapelle von St. Kunibert in

[8] Diese Proben schon gegeben bei Clemen, Roman. Mon.-Mal., S. 810.

[9] Ausführlich bei Clemen, Roman. Mon.-Mal., S. 635, 812, Taf. 41.

[10] Die Abb. bei Clemen, Roman. Mon.-Mal., S. 602 nach der Ergänzung durch A. Bardenhewer. Nach der Pause (ohne Ergänzung) abgeb. bei Grüters und Heimann, Die St.-Markus-Kapelle in Altenberg: Zs. f. christl. Kunst XVI, 1903, Sp. 71.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0024
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 3 u. 4. Köln, St.-Maria-Lyskirchen. Details aus den Gewölbemalereien im Querschiff.

Köln; in den seltsam kleinen und zierlichen Händen mit den dünnen koketten Handgelenken, wie in den breit zur Seite gesetzten Füßen kündigt sich auch hier in dem Hinweis auf das, was später der ältere Meister von St. Andreas in Köln bringt, die neue Formengebung an (Fig. 7).

Den sitzenden Aposteln von St. Ursula möchte man wiederum die stehenden Apostelgestalten von Niedermendig gegenüberstellen, die an der Grenze zweier Zeitalter erscheinen, noch im Sinne des spätromanischen Barock ganz monumental und statuarisch aufgefaßt und doch schon mit der bewußten gotischen Ausbiegung und Schwingung (vgl. unten S. 100, Taf. 9—11). Die Maler, die in dieser abgelegenen Eifelkirche zusammen gearbeitet haben, stehen auch abseits von der großen Entwicklung, etwas von elementarer Kraft hat sich hier noch gehalten, die in der Darstellung des Jüngsten Gerichtes allerlei derbe und barbarische Züge auslöst. Wieder einen Schritt weiter machen die Malereien im Dom zu Wetzlar, die nur die kubische Schwere und Gedrungenheit der romanischen Körper noch beibehalten, im übrigen aber überall schon den Rhythmus des neuen jungen Stiles durchklingen lassen (vgl. unten S. 129, Taf. 17—19). Intensiver wird der Gefühlsausdruck in Verbindung mit der fluktuierenden Linienseligkeit, dazu zeigt sich auch schon jene gedämpfte Schwermut, die die Stimmung der vollendeten Frühgotik bestimmen hilft.

Der dolce stil nuovo im Norden.

Die Wandlung des zeichnerischen Stiles, die nun für den Übergang zu dem Bekenntnis der Frühgotik charakteristisch ist, ist in der Welt des malerischen Sehens auf dem oben skizzierten Boden, auf dem Spiritualismus und Sensualismus miteinander ringen, für die ganze nordalpine Welt der europäischen Kunst vorbereitet in der französischen Glasmalerei des 13. Jh. Dort und nicht etwa erst in der höfischen Buchmalerei, die für den König Ludwig den Heiligen arbeitet, zeigt sich die erste bedeutsame Manifestation dieser neuen Linienkunst. Die äußeren Bedingungen, die zugleich die Schranken der Komposition gaben, waren die Einfügung der einzelnen Szenen in runde oder polygonale, in Höhe und Breite ungefähr gleiche Medaillonfelder gegenüber

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0025
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 5. Nideggen, Pfarrkirche. Maria.

Fig. 6. Nideggen, Pfarrkirche. Johannes der Täufer.

den alten breiten Streifen, die eine epische Erzählung ohne Zäsur ermöglicht hatten, und in Verbindung damit der Zwang, die Szenen in diesem engen Rahmen in ganz wenigen Figuren darzustellen. Die Glasmalereien, die in den Kathedralen von Chartres, Bourges, Le Mans, Paris, Laon und darüber hinaus in Amiens, Reims, Rouen und einer ganzen Reihe weiterer großer Bauten zusammen mit der Vollendung der Bauwerke als Stiftungen führender Geschlechter und der Familien der im Kapitel sitzenden Herren emporwuchsen, werden auf die Zeitgenossen schon mit derselben bisher unerhörten und unbekannten Suggestionskraft gewirkt haben, wie auf das Geschlecht von heute. Man möchte in der Schule von Chartres, die für mehr als ein halbes Jahrhundert die führende für ganz Frankreich war, schon vom dritten Jahrzehnt ab diese Wandlung des Stiles verfolgen. Hintereinander läßt sich das langsame Erstarken und Bewußtwerden der neuen Formengebung in den Fenstern der Seitenschiffe des Chorumganges und des Obergadens der Kathedrale verfolgen und weiter von Chartres ausgehend in Sens, in Le Mans, in Bourges, in Tours, in Rouen, von Chartres ausstrahlend sogar auf englischem Boden in Canterbury und Lincoln. Erst von dem Augenblick ab, wo die Sainte Chapelle in Paris in der Mitte des Jahrhunderts ihren Schmuck von Glasmalereien erhält, tritt Paris führend in die Entwicklung ein und verdrängt allmählich Chartres. Im ersten Jahrzehnt nach der Jahrhundertmitte entstanden die Glasgemälde in den Querschiffen von Notre-Dame in Paris. Von der Isle de France aus geht der Einfluß dieser hauptstädtischen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0026
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Schule nach dem Norden hin, nach Amiens und Beauvais, wie nach Süden nach Clermont Ferrand[11]. Man muß den Blick auf diese großen die Phantasie der Zeitgenossen dauernd beschäftigenden Gesamtkunstwerke richten, um die sieghafte Kraft des in ihnen zum Ausdruck gekommenen neuen Stiles verstehen zu können. Die Glasmalereien sind es zugleich, die am frühesten die Verbindung mit der neuen plastischen Welt der jungen Gotik zeigen; aus demselben Hüttengeist gezeugt, bringen sie die beglückende Einheitlichkeit der Formvorstellung.

Wie viel geringer waren die Möglichkeiten, die die Künstler der aristokratischen Schreibschulen hatten, deren Werke nur zu ganz Wenigen sprechen konnten, die niemals eine eigentliche Popularität finden konnten[12]. Die frühesten Werke dieses neuen graziösen Stiles in der Welt der Buchmalerei offenbaren ersichtlich einen höfischen, von Anfang an etwas affektierten und überzierlichen Charakter. Es sind die Handschriften, die sich um die Mitte des Jahrhunderts gruppieren, wie die Vie de Saint-Denys (Paris, Bibliothèque Nationale, Nouv. acqu. Franç. 1098), die i. J. 1248 in der Abtei von Saint-Denys geschrieben ist, in demselben Jahre, in dem die Sainte Chapelle vollendet wird. Aus dem Schatz der Sainte Chapelle stammt das Evangeliar in der Bibliothèque Nationale (Cod. lat. 8892), das man als eine Schenkung des Königs Ludwig für die Sainte Chapelle ansehen möchte, in dem sich deutlich der stufenweise Übergang zu der neuen Formengebung verfolgen läßt. Die berühmten Psalter des h. Ludwig, die innerhalb der Jahre 1253—1270 entstanden sind, in der Bibliothèque Nationale (Cod. lat. 10525) und in der Sammlung H. Yates

Fig. 7. Köln, St. Ursula. Apostelfigur.

[11] Über die Entwicklung der französischen Glasmalerei unterrichtet am besten die aus breiter Kenntnis des Materials heraus geschriebene, aber doch nur sehr allgemein gehaltene Skizze von Emile Mâle, La peinture sur verre en France (i. A. Michels Histoire de l'art II, I, 1906, p. 572—596, dazu Bd. I, II, p. 814). Ders. wiederholt in den drei Bänden der L'art religieux du XII^e, XIII^e, de la fin du moyen âge en France. Von Monographien vor allem zu nennen Cahier et Martin, Vitraux de la cathédrale de Bourges, Paris 1842. — Hucher, Vitraux peints de la cathédrale de Mans, Le Mans 1868. — Marchand et Bourassé, Verrières du choeur de l'église métropolitaine de Tours, Paris 1849. — E. Houvet, Les vitraux de la cathédrale de Chartres, Chartres 1926, 4 Bde. — Zu der Frage der Ausbildung des neuen Stiles vgl. die Ausführungen von Aug. Schmarsow, Kompositionsgesetze romanischer Glasgemälde in frühgotischen Kirchenfenstern: Abh. d. Sächs. Ges. d. Wissenschaften XXXIII, S. 916. — Johannes Jahn, Der Stil der drei Westfenster der Kathedrale zu Chartres, Diss. Leipzig 1917. — Walter Dahmen, Gotische Glasfenster, Rhythmus und Strophenbau, Bonn 1916. — Jean-Jacques Gruber, Quelques aspects de l'art et de la technique du vitrail en France (Dernier tiers du XIII^e, premier tiers du XIV^e siècle): Travaux des étudiants du groupe d'histoire de l'art de la faculté des lettres de Paris, Paris 1928.

[12] Nach dem wegweisenden Kapitel, das ein deutscher Gelehrter, kein Franzose, Arthur Haseloff, über die Miniatur in den cisalpinen Ländern vom Anf. d. 12. Jh. bis zur Mitte d. 14. Jh. als kühnen Versuch einer Synthese zu Michels Hist. de l'art II, I, p. 297—371 beigesteuert hat, hat der Graf Georg Vitzthum, Die Pariser Miniaturmalerei von der Zeit des h. Ludwig bis zu Philipp von Valois und ihr Verhältnis zur Malerei in Nordwesteuropa, Leipzig 1907, diese Zeit auf das eingehendste dargestellt. Vgl. dazu die beiden Anzeigen von Comte Paul Durrieu, Un siècle de l'histoire de la miniature parisienne à partir du règne de Saint Louis: Journal des Savants Janvier 1909 (mit genauen Literaturangaben) und von P. Clemen im Repertorium f. Kunstwissenschaft XXXIV, 1911, S. 62. — Über die erste höfische Handschriftengruppe vgl. A. Haseloff, Les psautiers de Saint Louis: Mém. de la soc. nat. des antiquaires de France LVIII, 1899. — P. Durrieu, Le psautier de Saint Louis: Gazette des Beaux-Arts 1905, II, p. 507. — Die beiden Haupthandschriften veröffentlicht von Henri Omont, Psautier de Saint Louis, Paris 1902 bei Berthaud frères, und von S. C. Cockerell, A psalter and hours executed before 1270 for a lady connected with Saint Louis, London 1905, in der Chiswick-Press. Vgl. weiter Léopold Delisle, Notice de douze livres royaux du XIII^e et du XIV^e siècle, Paris 1902. Erst die beiden letzten Jahrzehnte haben ein reiches Abbildungsmaterial vorgelegt, außer den Gesamtpublikationen der wichtigsten Bilderhandschriften (im Verlag von Berthaud frères) die Arbeiten des gelehrten Administrators der Arsenalbibliothek, Henri Martin, zusammenfassend (mit Angabe reicher weiterer Literatur), la miniature française du XIII^e au XV^e siècle, Paris 1924. Von dems. Les miniaturistes français, Paris 1906 u. Les peintres de manuscrits et la miniature en France, 1909. Auch Camille Couderc, Les enluminures des manuscrits du moyen âge à la bibl. nat., Paris 1927.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0027
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Thompson, zeigen in einer ganz ausgesprochenen künstlerischen Hand diese delikate Formengebung schon in das Dekorative mit aller Sicherheit übersetzt. Von den gleichzeitig entstehenden Pariser Ateliers wird diese neue verführerische Kunst nun nach der Champagne und nach dem übrigen nördlichen und nordwestlichen Frankreich wie darüber hinaus nach Flandern und nach England getragen.

Neben der hauptstädtischen und höfischen Buchmalerei geht zunächst die Tätigkeit einer ganzen Reihe von Ateliers her, die nicht auf Paris beschränkt ist, die auf das ganze nordöstliche Frankreich bis nach dem heutigen Belgien hin ausgedehnt ist. In einem Missale der Kirche St. Etienne aus Châlons-sur-Marne in der Bibliothek des Arsenal (595) ist deutlich der Pariser Stil weitergeführt, und Vitzthum glaubt, aus der Übereinstimmung der Formensprache jener Handschrift mit den Glasfenstern und den gravierten Grabplatten aus der Kathedrale und der Kirche St. Alpin entnehmen zu sollen, daß diese Handschrift in Châlons selbst ausgeführt sei. Was die großen Bibliotheken der Champagne in Reims, Laon und Soissons aus dieser Zeit enthalten, zeigt ebenso die enge Verbindung mit Paris. Aus der Zeit vom Tode des h. Ludwig (1270) bis zum Regierungsantritt von Philipp VI. von Valois, dem ersten König aus dem Hause Valois (1328), stammt eine Fülle von kostbaren Bilderhandschriften, die über ganz Europa verstreut sind, bei denen man versucht ist, eine ganze Zahl verschiedener provinzialer Ateliers neben den hauptstädtischen Werkstätten anzunehmen. Immerhin wird, wie auf dem Gebiete der Elfenbeinkunst, die als große internationale Exportkunst in denselben Jahren mit der französischen Buchmalerei parallel geht, die hauptstädtische Produktion alles Übrige überwogen haben. Im J. 1292 werden in Paris 17 Führer von Ateliers genannt, die von dem Handwerk des Buchmalers leben.[13] Man kann auf jedes Atelier immer mehrere Hände und Mitarbeiter rechnen. Innerhalb der Jahre von 1316—1350 führt das Chartularium Universitatis Parisiensis nicht weniger als 92 Schreiber oder Buchhändler an, die in Paris leben[14]. Die kostbarsten Handschriften dieser Zeit sind für Paris gesichert und man möchte eher bei den aus Douai, St. Omer, Rouen, Arras und aus den weiteren nordöstlichen Diözesen stammenden Handschriften ein Abschwächen der künstlerischen Kraft in konzentrischen Kreisen um Paris herum, dem Gesetz der zentrifugalen Kraft folgend, annehmen. Wenn in den letzten Jahrzehnten des 13. Jh. schon eigene Schulen nach Nord-Westen hin in Flandern zwischen Gent und Brügge wie in Limburg und Maastricht entstehen, so darf man doch nicht übersehen, daß diese ihre erste Anregung von Frankreich aus erhalten haben, und daß sie zunächst von der Nachahmung der Pariser und nordfranzösischen Vorbilder gelebt haben. Viel bedeutsamer wird um diese selbe Zeit als der wirkliche große Gegenspieler zu Paris und Nordfrankreich das südliche England, von dessen Kunst und dessen Bedeutung in dieser Zeit noch die Rede sein wird. Unter den nordfranzösischen Werken, die ersichtlich einen provinzialen Stil aufweisen, darf etwa als eine Parallele zu der monumentalen Kunst, als Ersatz für untergegangene Wandmalereien dieser Zeit, die große Handschrift des Liber Floridus in der Bibl. Nationale (Cod. lat. 8865) angesehen werden, die wohl in der Heimat des Autors des Buches, des Lambert von St. Omer, entstanden ist, und die in die Zeit von 1250—1270 fällt, damit eine Probe von dem nordfranzösischen Stil der Zeit gegen den Pariser gibt. Mächtiger und großartiger der höfischen Feinmalerei gegenüber erscheint hier der ganze Bilderkanon ausgebreitet.

Eine der großen Handschriften dieses nördlichen Zirkels, die Vie de la Sainte Benoîte im Kupferstichkabinett zu Berlin, die für die Abtei Sainte Benoîte d'Origny in der Diözese von Laon hergestellt ist, und die zwischen 1312 und 1314 geschaffen ist, und die wenige Jahre vorher geschriebene Prachthandschrift der Somme le Roi, der ursprünglich für Philipp III. von Frankreich verfaßten „Summe der Tugenden und Laster" in der Bibliothek des Arsenal (Cod. 6329) geben einen guten Maßstab für die Formensprache, die kompositionellen und dekorativen Gesetze und die Farbhaltung innerhalb des nordfranzösischen und flandrischen Gebietes. Denn jene Arsenalhandschrift ist für Jeanne, Gräfin von Eu und Guines, geschrieben, also wohl sicher flandrischen Ursprungs[15].

Es sind eine ganze Reihe von hervorragenden Handschriften dieses neuen Stiles, die auf Belgien zurückgehen. Zu den frühesten gehört die mit großen Illustrationen ausgeschmückte Handschrift der Geschichte Alexanders des Großen (Brüssel,

[13] H. Géraud, Paris sous Philippe le Bel, d'après les documents originaux: Documents inédits sur l'histoire de France 1837. — Vgl. ausführlich H. Martin, Les miniaturistes français, Paris 1906. Die Aufzählung der Schreibernamen bei Denifle et Châtelain, Chartularium universitatis Parisiensis, Paris 1891, II, p. 273.

[14] Über diese Handschriftengruppen ausführlich Graf Vitzthum, Die Pariser Miniaturmalerei, S. 132 ff. Einiges bei Rooses, Gesch. der Kunst in Flandern, S. 37. Von den Bilderhandschriften der Brüsseler Bibliothèque royale sind 1917 und 1918 durch die Organisation der deutschen Gelehrten über 1200 Aufnahmen hergestellt worden, die Platten jetzt im Musée du Cinquanténaire, vollständige Exemplare der Abzüge in den Bibliotheken zu Berlin und München und in den kunsthistor. Instituten zu Bonn und Marburg. Vgl. darüber den Bericht im Vorwort von Paul Clemen, Belgische Kunstdenkmäler, München 1923, I.

[15] Über die Hs. 11040 vgl. Vitzthum, a. a. O. S. 141, Taf. XXXII, von ihm zwischen den großen Stil von Gent-Brügge und den leichteren von Maastricht versetzt. — Rooses, Geschichte der Kunst in Flandern, Stuttgart 1914, S. 38. — E. Bacha, Les très belles miniatures de la Bibliothèque Royale de Belgique, Bruxelles 1913, Taf. II. — Die Hs. 10607 (592) bei van den Gheyn, Catalogue des manuscrits de la Bibl. Royale de Belgique I, S. 374, Nr. 592. — Abb. bei Rooses, a. a. O. p. 37. — J. Destrée, Le psautier de Guy de Dampierre m. Abb.: Messager des sciences hist. de Belgique LXIV—V, 1890—91. — Hs. 9225 beschrieben bei van den Gheyn, Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque Royale de Belgique V, S. 335, Nr. 3354. — Gautier de Coincy ist fol. 49 dargestellt, vor der Jungfrau kniend. Vgl. Rooses, Geschichte der Kunst in Flandern, Stuttgart 1914, S. 39. — Über die Ausführung: Delisle, Mélanges de paléographie et de bibliographie, p. 220. — Über die Herkunft: Barrois, Bibl. protypographique, p. 123, 310. — Paul Meyer i. d. Romania XIV, 1885, S. 36.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0028
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 8.
Aus der Bible historiale des Jean de Papeleu (Paris, Bibl. d. Arsenal 5059) von 1317.

Fig. 9. Probe aus d. Pontifikale für Reinald von Bar von 1316.

Bibl. Roy. 11040), für Charles de Croy, den Grafen von Chimay geschrieben, die dadurch fest fixiert ist. Sie gehört in die zweite Hälfte des 13. Jh.; große Bilder aus der sagenhaften Alexandergeschichte, voll von Phantastik, wechseln mit weitausgesponnenen Kompositionen, in denen das zeitgenössische Leben sich spiegelt. Die bedeutendste Handschrift dieser Gruppe, die unter dem Einfluß Frankreichs steht, aber doch eine selbständige Stilhaltung aufweist, ist der Psalter des Guy de Dampierre, des Grafen von Flandern, mit großen Einzeldarstellungen und einer Fülle von Wappen, die auf Guy des Dampierre und seine Brüder hinweisen (Brüssel, Bibl. royale 10607). Eine andere bilderreiche Haupthandschrift, die zweibändige Legendensammlung, die wohl von Gautier de Coincy geschrieben ist, stammt aus der Kartause in Ziethem bei Diest und zeigt uns den Typus dieser belgischen Handschriften um zwei Jahrzehnte später (Brüssel, Bibl. royale 9225). Alle diese wichtigen Äußerungen einer frühgotischen Buchkunst darf man als Etappen in der Ausbildung eines selbständigen flandrischen Formenwillens in der Sprache der Malerei ansehen.

Graf Vitzthum hat nun schon vor einem Vierteljahrhundert auf die enge Verbindung dieser in Flandern und in den Nachbarprovinzen ausgebildeten Malerei mit England verwiesen. Für die Beziehungen zu der rheinischen Kunst kommen drei große Zentren in Betracht, ein nördliches in Brügge und Gent, ein mittleres in Maastricht, endlich ein drittes südliches, das um Metz und im alten Lothringen lokalisiert werden kann. Dort ist das Pontifikale entstanden, das kurz vor 1316 für Reinald von Bar, Bischof von Metz, geschrieben ist[16]. Vitzthum hat sich dazu bemüht, die direkten Beziehungen der Grafen von Bar zu den Grafen von Flandern und darüber hinaus zu England klarzulegen. Die Handschrift aber, um die sich eine Reihe weiterer gruppieren, zeigt „eine Mischung des Stiles von Paris mit dem von England, Belgien". Das Gemeinsame in diesen drei Gruppen ist das Zurücktreten des eigentlich Pariserischen Stiles und das Ersetzen dieses Einflusses durch eine andere Formensprache, die noch mehr auf Grazilität und auf Kraft der Linie aufgebaut ist — das mag man als das stärkste Charakteristikum hinstellen. Der eigentlich englische Stil, der in den großen Prachthandschriften der Jahrzehnte um das Jahr 1300 entwickelt ist, findet eine Parallele in einer ganzen Anzahl von Handschriften, die sicher im Gebiet der Niederlande entstanden sind, Arbeiten, die durchaus einen starken gemeinsamen Schulcharakter tragen. Es ist nicht einzusehen, warum dieser Stil sich erst in Anschauung der englischen Vorbilder entwickelt haben soll. Diese drei Ateliers stehen in demselben Verhältnis zu den französischen Zentren, zumal zu Paris, wie die englischen Schreibschulen. Der Weg der Umbildung in ein eigenes, durch die fremde Rasse als Träger gebildetes Lebensgefühl ist in beiden Fällen ein paralleler, aus Gleichem ist Gleiches geworden. Es ist nicht zu leugnen, daß die nordniederländischen Handschriften mit den englischen eine ungleich größere Verwandtschaft aufweisen als mit den Pariserischen. Das beruht zunächst auf der engeren Verwandtschaft des Rassegefühls wie der kulturellen Verhältnisse. Erst in einer zweiten Etappe kommt wirklich der englische Einfluß, vermittelt durch eine günstige neue politische Konstellation nach den

[16] Die Handschrift publiziert von E. G. Dewick, The Metz Pontifical, London 1902. — Ders. i. d. Archaeologia LIV, 1895, p. 413. — Vitzthum a. a. O. S. 220. Die in Fig. 9 oben gegebene Probe zeigt die Weihe einer Kirchentür durch den Bischof. Über die mit dieser Hs. zusammengestellte Hs. der Arsenalbibl. 5059 ausführlich H. Martin, La miniature française, pl. 26, 27.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0029
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Niederlanden und nach dem Rheinland, zu Wort, und er fällt dort auf einen wohlvorbereiteten Boden. Hier seien Proben aus zwei fast gleichzeitig entstandenen Bilderhandschriften nebeneinandergestellt, die erste aus der Bible historiale des Jean de Papeleu (Paris, Arsenalbibl. Cod. 5059), die 1317 in vico scriptorum in Paris von einem Pariser geschrieben ist (Fig. 8); die zweite aus jenem Pontifikale des Reinald von Bar, das 1316 wohl in Metz hergestellt ist (Fig. 9) — die erste als Zeugnis des pariserischen Stiles, die zweite als Dokument für die Formensprache in jenem Randgebiet.

Diese Selbständigkeit eines provinzialen Stiles gegenüber der Formensprache der Pariser Exportateliers äußerte sich in dem Gebiet der heutigen Niederlande nun auch schon am Ausgang des 13. Jh. in der Sprache der Monumentalmalerei. Wenn man mit ungefährer Sicherheit datierte Schöpfungen von höchstem Rang aus der Welt der plastischen Anschauung an die Spitze setzen will, so darf man den Flügelaltar der Abtei Floreffe im Louvre, den man auf 1254 datieren kann[17], und den Schrein der h. Gertrudis in Nivelles nennen, der zwischen 1272 und 1298 entstanden ist[18]. Mit dem flüssigen Schwung der Einzelgestalten von dem Niveller Schrein in ihrer melodischen Schönheit geht ein in derselben Kirche der h. Gertrud in Nivelles befindliches Wandgemälde von auserlesener Qualität zusammen, das im oberen Teil eine empfindsame Kreuzigung, im unteren die thronende Mutter Gottes zeigt, auf der einen Seite die drei anbetenden Könige, zur Linken die h. Gertrud als Äbtissin, vor ihr kniend ein ritterlicher Stifter, der Heiligen in beiden Händen einen gotischen Schrein darbietend, hinter ihm ein zweiter Ritter gewappnet stehend. Eine überzierliche Grazie spricht vor allem aus den Gestalten der h. Gertrud und dem jüngsten der Könige, die in der Zeichnung an die Reliefdarstellungen vom Deckel des Schreines erinnern. Es handelt sich ersichtlich um die Darbringung des Gertrudenschreines, damit dürfte die Malerei kurz vor 1300 entstanden sein[19]. Dieses Wandgemälde darf unmittelbar mit belgischen Bilderhandschriften zusammengestellt werden, die den gleichen Klang zeigen, etwa mit jenem Kodex der Somme le Roi im Arsenal (Ms. 6329), der für die Gräfin Jeanne d'Eu geschrieben ist[20].

Als Denkmäler der frühgotischen Auffassung der gebundenen monumentalen Einzelfigur möchte man die großartigen sitzenden Apostelfiguren in St. Jacques[21] und in St. Sauveur zu Brügge[22] nennen, beide mit sorgfältig stilisierten Köpfen. Ganz allgemein darf man diese Malereien um 1300 ansetzen. Dazu kommen die Reste großer Einzelfiguren in der Lengemeete zu Gent[23].

Wenn hier deutlich die Brücke zur niederländischen Buchmalerei gegeben ist, so zeigt ein Wandgemälde in dem Château des Templiers in Nieuport[24], auf 1313 datierbar, eine ganz auffällige Verwandtschaft mit der englischen Malerei, und zwar mit dem vierteiligen Tafelbild im Clunymuseum zu Paris, das Szenen aus dem Leben der Jungfrau bringt[25]. Es ist ein Fries, der in der Höhe der Fensterbögen sich unter der Decke hinzieht und eine Reihe von Darstellungen in ganz verwandter Einrahmung auf rotem Fond zeigt. Ersichtlich hat hier die Formensprache auf den Kontinent herübergewirkt, das Werk ist wohl durch einen englischen Künstler selbst ausgeführt.

In der St.-Peter-Kirche zu Utrecht findet sich am ersten Pfeiler der Nordseite ein Wandgemälde, Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes darstellend, zur Linken als Patron der Kirche der h. Petrus mit dem Schlüssel, oben in Medaillons die Bilder von Sonne und Mond. Der Grund ist fast schwarz, auf dem leicht konturiert die Zeichnung steht. In den Tönen kommt ein auffälliges helles Weinrot vor. Aus der Seitenwunde Christi spritzt das Blut der Maria entgegen, ein für die Frühzeit sehr seltenes Motiv. Die Köpfe sind außerordentlich fein gezeichnet, um die stark ausgeschwungenen Gestalten die feine Kalligraphie der rieselnden Gewandsäume[26] (Fig. 10). Die Entwicklung dieser ersten Periode der monumentalen Frühgotik in den Niederlanden führt dann bis zu den Malereien in der Bylocke zu Gent, die schon dem dritten Jahrzehnt des 14. Jh. angehören (vgl. unten S. 34, 35).

[17] Das Reliquiar von Floreffe abgeb. u. a. in Lehnerts Illustr. Gesch. d. Kunstgewerbes I, S. 309. Vgl. Edm. Marchal, La sculpture et les chefs d'oeuvre de l'orfèvrerie Belges, Brüssel 1895, p. 173.

[18] Der Schrein ausführlich behandelt bei A. Asselin und Abbé Dehaines, Étude sur la châsse de Ste. Gertrude de Nivelles: Mémoires lus à la Sorbonne. Archéologie 1887, p. 245. Die Convention von 1272 i. d. Ann. de l'acad. d'archéologie de Belgique VIII, 1855, p. 515. — J. Rousseau i. Bull. des comm. royales d'art et d'archéol. XV, 1876, p. 189. — Max Creutz, Die Goldschmiedekunst des Rhein-Maas-Gebietes: Clemen, Belgische Kunstdenkmäler I, S. 149 m. Taf. 18. Vgl. ebenda J. Baum, S. 166. — Große Abb. bei Ysendyck, Doc. class. de l'art d. l. Pays-Bas, Châsses, pl. 1. Der Schrein ist von Nicolas von Douai und Jaquemon von Nivelles nach einer Zeichnung des Jaquemon von Anchin ausgeführt — die zeichnerische Vorlage des Mönchskünstlers ist deutlich erkennbar. Über die formale Gestaltung vgl. R. Koechlin, La sculpture Belge et les influences françaises aux XIII^{e} et XIV^{e} siècles: Gaz. des Beaux-Arts 1903, p. 13. — E. Lüthgen, Die niederrheinische Plastik von der Gotik bis zur Renaissance, Straßburg 1917, S. 174, 180.

[19] Farbige Tafel (handkoloriert) bei Cam. Tulpinck, La peinture décorative religieuse et civile en Belgique aux siècles passés, Lief. 1, Nivelles, pl. 1.

[20] Abb. bei H. Martin, La miniature française, pl. 23.

[21] Abb. des Johannes bei Ad. Duclos, Bruges, histoire et souvenirs, Brügge 1910, p. 369. Dort auch p. 373 und 381 die feinen bewegten frühgotischen Figürchen aus den Grabkammern von Ste. Croix und St. Sauveur. Vgl. Fierens-Gevaert, La peinture à Bruges, Brüssel 1922.

[22] Kleine Probe als Titelbild bei Camille Tulpinck, La peinture décorative en Belgique, Brüssel 1906, 1. Lieferung.

[23] Die Abb. des h. Paulus in der Lengemeete: Inventaire archéol. de Gand, Peintures, XIV. siècle. — E. de Busscher, Peintures murales: Bull. de l'académie royale 1861, p. 71. Vgl. unten Anm. 128.

[24] Handkolorierte schlechte Aufnahme bei Camille Tulpinck, La peinture décorative religieuse et civile en Belgique aus siècles passés, 1906, 1. Lieferung, p. 1. — Camille Wybo, Nieuport ancien et moderne p. 114. — Vgl. auch Dehaisnes, Histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut I, p. 554.

[25] Abb. bei Borenius und Tristram, Die englische Malerei des Mittelalters, München 1926, Taf. 45.

[26] Lichtdruck (darnach Fig. 10) bei G. van Kalcken, Peintures ecclés. du moyen âge, Haarlem 1909, Lief. 2, Utrecht pl. 4.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0030
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Wandel der Formauffassung im Rheinlande.

Die ersten beiden Jahrzehnte der zweiten Hälfte des 13. Jh. erfüllt noch die rheinische Malerschule des ausgehenden bewegten, unruhigen Stiles mit ihrem starken erregten Leben. Die eine Gruppe von Hauptwerken dieses Schulbereichs, die dem Mittelrhein angehört, in der als Hauptrepräsentant das aus Mainz stammende Aschaffenburger Evangeliar erschien[27], dazu aus dem Reich der Tafelmalerei das heute für uns ganz isoliert dastehende gewaltige Wormser Diptychon[28], das uns die Vorstellung ganzer Reihen von untergegangenen Ikonen ersetzen muß[29], ist neuerdings durch die Forschungen von Hanns Swarzenski bereichert worden in der Zuweisung zweier wichtiger, der Aschaffenburger Handschrift unmittelbar verwandten Handschriften, einem Evangeliar in der Stadtbibliothek zu Hamburg (Stadtbibliothek Cod. in scrinio 1), die auch auf das gleiche Vorlagebuch wie die Aschaffenburger Handschrift zurückgeht, und einer Handschrift der Moralia Gregorii in Hiob in der Bibliothek des Augustinerchorherrenstifts in Herzogenburg bei St. Poelten (Cod. 54)[30].

Ist der Kanon der Figuren in dieser Gruppe noch überwiegend der alte mit den kurzen und stämmigen Gestalten, so gibt der Codex Aureus Epternacensis der Bibliothek zu Gotha (Cod. membr. 1, 71) innerhalb der Bindung an den Manierismus des gebrochenen Konturs deutlich den Übergang zu dem neuen schlanken Schönheitskanon mit den gestreckten, rassigen Gestalten von neun Kopflängen und den kleinen zierlichen Händen[31] (Fig. 11 u. 11a). In dem Bild der sitzenden Königin Imma, die das Modell der Kirche hält, begegnet uns in der koketten Geste, mit der sie die Mantelschließe hochhebt, das gleiche Motiv, das heroisch bei dem Bamberger Reiter, geziert bei dem Sarkophag des Pfalzgrafen Heinrich in Maria Laach vorkommt.

Fig. 10. Utrecht, St. Peter. Kreuzigung.

Der einschneidende Wandel in der Formauffassung vollzieht sich auf dem Gebiet der großen Kunst (wenn man die Buchmalerei immer als kleine Kunst auffassen will) in den Rheinlanden in der zweiten Hälfte des 13. Jh. und wird am frühesten wieder in der Plastik offenbar. Wenn man die letzte Nachricht, die in bezug auf die Arbeit an dem Suitbertusschrein in Kaiserswerth erhalten ist, das Datum 1264, für die Tätigkeit des jüngsten und letzten Meisters an dem Schrein, für die Herstellung der Madonnenfigur und der Statue des Patrons an den Giebeln in Anspruch nimmt[32], so ist hier ein Werk von höchster Qualität

[27] Vgl. Clemen, Roman. Monumentalmalerei, S. 796 m. Abb. Fig. 226 u. 527. Lit. auf S. 310, Anm. 135. Die Entstehung der Hs. möchte ich heute im Zusammenhang der übrigen verwandten Denkmäler erst um die Mitte des Jh. denken.

[28] Abb. i. d. Kunstdenkmälern d. Großherzogtums Hessen, Kreis Worms, Taf. zu S. 287. — Ausführlich mit großen Tafeln Erich Grill, Ein Frühwerk deutscher Tafelmalerei im Paulusmuseum der Stadt Worms: Der Wormsgau I, 1927, S. 70. Ausgestellt in der Ausstellung Alte Kunst am Mittelrhein, Darmstadt 1927, Nr. 294, Taf. 24. Grill kommt an der Hand einer sorgfältigen Analyse des ihm erreichbaren Materials an Ikonen wie Bilderhandschriften zu einer Datierung um 1225, die mir als zu früh erscheint, in dem Katalog der Ausstellung S. 63 ist die Zeitangabe „nach 1260" gegeben. Vgl. auch H. Dannenberg, Alte Kunst am Mittelrhein: Zs. f. bild. Kunst LXI, 1927, S. 114.

[29] Als verwandtes Werk darf der bemalte Türflügel im Dominikanerkloster zu Friesach in Kärnten genannt werden (A. Stange und K. M. Swoboda, Zwei Werke romanischer Tafelmalerei in Kärnten: Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst NF V, 1928, S. 198. Der Petrus von Worms hat seinen Bruder in dem Apostel des Cod. lat. 7384 der Münchener Staatsbibliothek, Evangeliar aus Hohenwart, bei dem H. Swarzenski, Vorgotische Miniaturen, Taf. 89, im Text S. 96 auf die stilistische Verwandtschaft mit dem Mainzer Evangeliar in Aschaffenburg hingewiesen hat.

[30] Über die ganze Gruppe der niederrheinischen Handschriften des unruhigen Stiles ist eine umfassende Arbeit von Hanns Swarzenski in den Art Studies der Universitäten Harward und Princeton in Vorbereitung.

[31] Über die Hs. vgl. Wattenbach, Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter ^{5}II, S. 380 und Anm. 3. Vgl. Monumenta Epternacensia: Mon. Germ. SS. XXIII, S. 11. Abb. bei C. Wampach, Gesch. d. Grundherrschaft Echternach im Mittelalter, Luxemburg 1929, Beil. 1—4. Über die verwandte Hs. des Codex aureus Prumiensis in Trier vgl. Thausing und Poltz i. d. Mitteil. d. Instituts f. österreich. Geschichtsforschung I, S. 93. — Wackenroder i. d. Kunstd. d. Kr. Prüm (Kunstd. d. Rheinpr. XII, 2) S. 141.

[32] Heinrich Kelleter, Urkundenbuch des Stiftes Kaiserswerth, Düsseldorf 1905, S. XL. — Dazu die Besprechung von H. Schäfer i. d. Römischen Quartalschrift 1906, S. 101. Abb. bei E. aus'm Weerth, Kunstdenkmäler d. christl. Mittelalters, Taf. XXX, II, S. 44. — Clemen, Kunstdenkmäler d. Stadt u. d. Kreises Düsseldorf S. 137, Taf. VII. — O. v. Falke und H. Frauberger, Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters, Taf. 65, 66, Text S. 59, 130. Von v. Falke als kölnische Arbeit angesprochen und der „Pantaleonswerkstatt" zugewiesen. Die Übertragung der Reliquien fand 1264 statt (Lacomblet, Archiv f. d. Gesch. d. Niederrheins III, S. 112).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0031
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 11.
Gotha, Landesbibl.
aus d. Cod. aur.
Epternacensis.

Fig. 11a.
Gotha, Landesbibl.
aus d. Cod. aur.
Epternacensis.

sichergestellt, das ganz ausgesprochen und bewußt im Gefühlsgehalt wie in formalen Mitteln den neuen Charakter zeigt und unter der starren und doch im Fluß weichen Hülle der in strenge Falten gelegten Gewandung den Kanon des neuen jugendlich knappen, aristokratischen Schönheitsideals bringt. Es ist wichtig, zu konstatieren, gewissermaßen als ein Symbol für die ganze weitere Entwicklung, daß hier schon am Anfang der neue Stilwille sich am klarsten und entschlossensten in der plastischen Sprache offenbart. Bis in den Anfang des 15. Jh. behält jetzt die Plastik die Führung.

In der Monumentalmalerei der Rheinlande äußert sich der neue Formenkanon, nachdem er in Maria-Lyskirchen in Köln, in Sinzig, Nideggen und Blankenberg noch mit der romanischen Tradition gekämpft hatte, zuerst in den großen Apsidenausmalungen von St. Castor in Koblenz und von der Abteikirche zu Brauweiler. Wenn man die erste mit dem Datum der Erhebung der Reliquien (1286) der seligen Riza, die zu Füßen des Salvators hier dargestellt ist, in Verbindung bringen will, so ist damit ein Datum für die Ausführung dieses Bildes und zugleich für den Eintritt dieser Bewegung gegeben. Die große Dekoration der Apsis in Brauweiler ist gegen Ende des Jahrhunderts entstanden. Im Anfang des 14. Jh. schließt sich dann in dieser Reihenfolge die leider nur in verschiedenen und sehr verschiedenwertigen Kopien erhaltene Ausmalung der Deutschordenskirche zu Ramersdorf an. In den beiden erstgenannten Apsidendekorationen ist das Thema noch das alte der monumentalen romanischen Malerei des 12. Jh., der große Salvator in der Mandorla, umgeben von den Evangelistensymbolen, mit stehenden Heiligenfiguren zur Seite. Aber wie ängstlich und schwächlich ist in beiden Fällen die Hauptfigur gegeben, wie dünn wirkt sie in der Gesamterscheinung, wie matt ist die Bewegung. Leise äußert sich in den Seitenfiguren der neue Kanon in einer ganz zart betonten Ausbiegung, in schmaleren und zierlicheren Typen. Das war in Ramersdorf alles noch gesteigert, auf die großen monumentalen Themen war hier überhaupt verzichtet. Die Darstellung der Krönung der Maria hat hier nichts Beherrschendes, sondern mehr etwas Genreartiges. Die weiche Grazilität und die schlanke Anmut der hier vorgeführten Gestalten ist noch mit einem hohen Gefühl für Würde, aber ohne Mächtigkeit und innere Größe gepaart. Schon zeigt sich eine konventionelle Formengebung in der gleichmäßigen Bildung der Köpfe, der Zeichnung der Haare, in einer gespreizten und preziösen Art, die Hände zu bewegen.

Zwischen den Malereien vom Ende des Jahrhunderts mit ihrem zögernden Versuch in dem neuen Stil und den Malereien von Ramersdorf, die scheinbar schon einen ganz ausgeglichenen Stil bringen, steht, an der Grenze der beiden Zeitalter und der beiden Stile entstanden, ein Werk ganz für sich und ohne unmittelbare Vorbereitung in der engeren rheinischen Entwicklung, die Ausmalung von St. Cäcilia in Köln. Es ist der neue Typus des gotischen Menschen, der hier restlos überzeugend uns entgegentritt, in aller Frische und Stärke dieses jugendlichen Stiles, von einem Gefühl sicherer Kraft gestrafft und von einem starken und gelegentlich leidenschaftlichen Temperament getragen, dabei gebunden in der höfischen Überlieferung einer gemessenen, immer bewußt sich zur Schau stellenden Haltung. Die Gestalten sind gegenüber den Schöpfungen der letzten Jahrzehnte in den Rheinlanden gleichsam Kinder einer ganz anderen Rasse, aristokratische, schlanke, wohltrainierte Gestalten mit kleinen feinen Köpfen, in der Bewegung stark dezidierte Momente suchend. Man mag die Kunst des Brygos und des Duris aus der jonischen Vasenmalerei, des Harunobu und Utamaro aus der Reihe der japanischen Zeichner heraufbeschwören, um sich die Wirkung des Neuen in der Mischung von federnder Kraft und raffinierter Linienanmut klar zu machen. Die weichliche, tänzelnde, nachgiebige und konventionelle Schwingung und Ausbiegung, die in der nächsten Generation dann den figürlichen Stil bestimmt, ist dabei hier noch nicht zu erkennen. So unvermittelt steht dieses Werk jetzt, wenn auch in einzelnen Etappen vorbereitet, in der Entwicklung der kölnischen Kunst, daß man nach den unmittelbaren Verwandten und Anregern zu fragen und den zugehörigen Kunstkreisen zu suchen verpflichtet ist. Auf diese Frage wird nur nach einem Überblick über die gleichzeitigen Äußerungen des malerischen Sehens im weiteren Umkreis der Rheinlande und einem Ausblick auf den neu um 1300 sichtbar werdenden nördlichen Anreger — England — eine Antwort gefunden werden können.

Vorstufen des zeichnerischen Stiles.

Die frühesten Äußerungen des neuen Stiles innerhalb der rheinischen Buchmalerei zeigen sich seltsamerweise in jüdischen Ritualhandschriften, der Handschrift des Machsor (Festgebetbuch) nach deutschem Ritus im Besitz der Israelitischen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0032
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Gemeinde zu Worms, geschrieben 1272 zu Worms von Sinrcha ben Jehuda[33], noch ausgesprochener ist ein zweiter Kodex der Mischneh Thora, geschrieben 1295 von Moses Maimonides in Köln, in der Bibliothek der Ungarischen Akademie der Wissenschaften in Budapest (Hs. A. II/77)[34], diese schon mit dem Reichtum der neuen unsymmetrisch geschnellten Ranke, belebt durch Drolerien aller Art, naturalistische Tierszenen, lustige Affenkämpfe und sehr reizvolle kleine Illustrationen, die deutlich zeigen, wie Elisabeth Moses sagt, daß der Weltstil auch in das Kölner Ghetto eingezogen ist.

An der Wegscheide der beiden Jahrhunderte stehen die in der Literatur schon oft genannten beiden Handschriften des Minoritenbruders Johann von Valkenburg, sein Missale in der Universitätsbibliothek zu Bonn (Nr. 384) und sein Graduale im erzbischöflichen Museum in Köln (Fig. 12). Beide sind auf das Jahr 1299 datiert, der Name des Autors, in dem der Schreiber und der Maler derselbe sind, wie er ausdrücklich bezeugt, weist nach Westen in die Maasgegend (Valkenburg liegt auf dem Wege von Aachen nach Maastricht als erste Stadt der holländischen Provinz Limburg).[35]

Fig. 12. Köln, Erzbischöfl. Mus. Graduale des Johann von Valkenburg.

Die Einzelelemente, die die jüdischen Ritualhandschriften schon zwei Jahrzehnte vorher gebracht haben, sind hier in ein großes System zusammengezogen, das Neue ist gegenüber den rheinischen Handschriften des 13 Jh. der reiche architektonische Rahmen, der in seinen Details, den Pilastern und der Form der Kreuzblumen, schon über die Frühgotik hinausweist. In dem Stil der Figuren kündigt sich hier bewußt das neue Formenideal an mit der schon etwas konventionell gewordenen gefühlvollen Schönheit, dazu zeigt sich ganz deutlich der gotische Rhythmus mit der decidierten Schwingung des flüssigen Körperkonturs, das Verschleifen der alten strengen Linienherrlichkeit. Die Verkündigung der Kölner Handschrift mag man als unmittelbare Vorstufe zu der Verkündigung der Domschranken oder des Altenberger Altarflügels in Frankfurt a. M. und darüber hinaus als Etappe auf dem Weg zum Clarenaltar ansehen. Graf Vitzthum hat schon vor fast einem Vierteljahrhundert auf Verwandte dieser Handschrift des Johann von Valkenburg hingewiesen, auf das Missale aus St. Kunibert in der Staatsbibliothek zu Darmstadt Nr. 876, das als Geschenk des 1346 verstorbenen Dekans Heinrich von Wintersbach an die Kirche gekommen ist, ein etwas derbes Werkchen aus dem äußeren Kreis der Schule, das aber durch ein großes ganzseitiges Bild der Kreuzigung ausgezeichnet ist, zum ersten Male in der Kölner Buchmalerei mit der vielfigurigen Komposition[36]. Es gibt noch ein zweites Missale in Darmstadt (Nr. 874), das aus St. Severin in Köln stammt, noch reicher ausgestattet, von einem feineren Duktus. Aus St. Pantaleon in Köln stammt die reichgeschmückte Handschrift der vitae sanctorum der Bibliothek in Brüssel, Ms. 329—341[37].

Es ist aber noch eine ganze Reihe weiterer Handschriften dieser Richtung erhalten, die alle aus der Nachbarschaft von Köln oder aus dem weiteren niederen Rheinland stammen und deutlich die Ausbreitung und Entwicklung einer großen Schule bezeugen. Von einer unmittelbaren Schwesterhandschrift des Graduale aus dem Kölner Diözesanmuseum befinden sich Fragmente in Aachen im Surmondtmuseum, in Köln und im Kestnermuseum zu Hannover. Das Initial A (Fig. 16) zeigt deutlich die gleiche Vorlage wie die Handschrift des Johann von Valkenburg in Köln (Fig. 13). Im Ornament, in der Benützung der Drolerien stimmt die Aachener Handschrift sosehr mit der Kölnischen überein, daß sie unmittelbar an sie angeschlossen werden muß[38].

[33] Ausgestellt Darmstadt 1927, Katalog Alte Kunst am Mittelrhein, Nr. 649, S. 121, Probe Taf. 36.

[34] Elisabeth Moses, Über eine Kölner Handschrift der Mischneh Thora des Maimonides: Zs. f. bild. Kunst LX, 1926. S. 71 m. Abb. Beschrieben auch bei David Kaufmann im Anhang zu D. H. Müller u. J. v. Schlosser, Die Haggadah von Serajewo, Wien 1898.

[35] Die Kölner Handschrift bringt die Inschrift unter dem Bilde des Künstlers: Ego frater Johannes de Valkenburg scripsi et notavi et illuminavi istud graduale et complevi anno domini millesimo ducentesimo LXXXX nono. Carl Aldenhoven, Geschichte der Kölner Malerschule, Lübeck 1902, S. 16/17. — Eingehend Vitzthum, Die Pariser Miniaturmalerei von der Zeit des h. Ludwig bis zu Philipp von Valois, Leipzig 1907, S. 198. — Derselbe in der Habilitationsschrift, Die rheinische Malerei zu Anfang des 14. Jh., auf ihre Quellen untersucht, Leipzig 1907, S. 12. — Das Titelbild der Kölner Hs. abgeb. i. d. Jahresbericht des Kölner Diözesanmuseums 1904—1905, bei H. Oidtmann, Die rheinischen Glasmalereien vom 12. bis zum 16. Jh., I, S. 157 und bei Felix Reichmann, Gotische Wandmalerei in Niederösterreich, Taf. 3. — Probe bei Kehrer, Die heiligen drei Könige in Literatur und Kunst II, S. 166.

[36] Vitzthum, Pariser Buchmalerei, S. 204. Das J. 1346, das den Tod des Schenkgebers bezeichnet, ist kein Termin für die Entstehung der Hs., die in die ersten Jahrzehnte des Jh. gehört.

[37] Vitzthum, a.a.O. S. 206, Taf. 43. — v. d. Gheyn: Bull. de l'académie royale d'archéologie de Belgique 1900, p. 478. — Abb. bei Clemen i. Wallraf-Richartz-Jahrb. I, 1924, S. 51.

[38] Kurt H. Weigelt, Rheinische Miniaturen: Wallraf-Richartz-Jahrb. I, 1924, S. 5 hat schon auf diese Handschrift aufmerksam gemacht. Vgl. Herm. Keussen, Miniaturen aus einem Antiphonar des Kölner Klarenklosters: Zs. f. christl. Kunst XXII, 1909, Sp. 51. Vgl. weiter Änne Liebreich, Ein kölnisches Gebetbuch d. 14. Jh. im Provinzialmuseum zu Hannover: Jahrbuch d. Provinzialmuseums zu Hannover N. F. II, S. 45. Die meisten der folgenden waren 1925 in der Ausstellung rheinischer Handschriften auf der Kölner Jahrtausendausstellung zu sehen, die Wilhelm Neuß umsichtig veranstaltet hatte. Leider ist weder über diese noch über eine andere Abteilung ein Katalog erschienen, der das Material festhält. Dafür hat die Bildstelle des rheinischen Museums in Köln von den wichtigsten Handschriften reiche Proben aufgenommen. Die Ansetzung des Aachener Fragmentes in die Dreißiger Jahre (S. 7 u. 9) scheint mir zu spät zu sein, ebenso die Datierung bei Keussen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0033
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 13. Graduale d. Johann von Valkenburg, Köln.

Fig. 14. Graduale d. Johann von Valkenburg, Köln.

Fig. 15. Missale des Johann von Valkenburg, Bonn.

Fig. 16. Hs. des Suermondtmuseums, Aachen.

Das Fragment steht Einzelblättern nahe, die gleichfalls wie die Aachener in dem Kölner Klarissenkloster entstanden sind (im Kupferstichkabinett des Wallraf-Richartz-Museums), etwas roher in der Ausführung und im Ornament, an Stelle der gebuckelten Ranken schon mit den späteren Blattranken versehen, aber im übrigen in der Komposition deutlich die Überlieferung der älteren Handschrift fortsetzend, zum Teil in fast genauen Kopien[39] (Fig. 17). Der äußerste Termin für die Handschrift würde das Jahr 1345 sein. Man wird sie um 1330 ansetzen können, als wichtiges Zeugnis des Kölner Stiles, der neben den Domchorschranken herläuft. In diesen Kreis gehören zwei weitere Handschriften, ein Antiphonar aus der Düsseldorfer Landesbibliothek (D 7) und eine Handschrift des Dialogus miraculorum von Cäsar von Heisterbach (C 27), aus Altenberg stammend, dazu die Collectio sermonum aus Münstermaifeld, die sich in der Bonner Universitätsbibliothek befindet (U. B. S. 317).

Es gibt aber eine Reihe von weiteren Handschriften, die noch mit der Werkstatt des Johann von Valkenburg zusammen genannt werden können. Ein selbständiger Vorgänger, noch in manchem eine altertümliche Tradition selbst noch von der Heisterbacher Bibel her zeigend, bringt die Bibelhandschrift der Kölner Dombibliothek, Cod. 2, mit schon ausgesprochenen Äußerungen des neuen Stiles im Figürlichen, eine kleine Sitzmadonna, ganz an die von Niedermendig (S. 46, Fig. 65) erinnernd. Im Kölner Priesterseminar befindet sich unter Hs. Nr. 173 ein Graduale der Kölner Dominikaner, das vor 1320 entstanden ist, wichtig wieder als Parallele zu den gleichzeitigen Glasmalereien, die in die Stephanuskapelle des Domes gekommen sind. Die Bilder geben eine beachtenswerte Parallele zu den Wandmalereien von St. Andreas. Ein Gottvater mit dem kleinen Christus im Schoß mag als verwandt mit jener großen Kölner Wandmalerei herangezogen werden (Initial B). Eine Stufe weiter führt dann ein Antiphonar des Kölner Dominikanerinnenklosters von St. Gertrud in der Bibliothek des Kölner Priesterseminars, Cod. 178, auch diese Handschrift ist wichtig neben den Glasgemälden aus der Gertrudiskirche, die sich auf Schloß Kappenberg befinden[40]. In diesen Kreis gehört endlich auch als auf das engste verbunden in den Ornamentmotiven, den Mitteln der Dekoration wie im Figurenstil, wenn auch in einer anderen Werkstatt entstanden, das kleine reizende Gebetbuch für den Erzbischof Balduin von Luxemburg (Koblenz, Staatsarchiv Hs. 3).

Vor allem aber muß als eine ganz hervorragende Leistung der Zeit genannt werden die Bibel aus Groß-St.-Martin in Köln (Hs. A 5), in der Landesbibliothek in Düsseldorf[41]. Sie enthält am Anfang der Genesis als Verzierung (des In principio) ein großes prachtvolles Initial, das die ganze Bildseite füllt, mit den Darstellungen der sieben Schöpfungstage in verschlungenen Vierpässen an die Komposition der Glasgemälde erinnernd, wie sie auch in der Bible moralisée ausgebildet ist. Die Gestalt Gottvaters ist mit einem mächtigen Schwung und doch mit feinster Grazie in die Einzelfelder in höchst dramatischer, aber gemessener Haltung eingeordnet. Die Lineamente der Gewandsäume bringen schon alle Motive des neuen Formenkanons (Fig. 18). Die Anordnung der Schöpfungstage in einem solchen großen Streifen kommt schon in der französischen Buchmalerei vor, bereits im Evangeliar der Sainte Chapelle (Bibl. nat., Cod. lat. 8892), dann etwa gleichzeitig mit der Düsseldorfer Handschrift in der Bibel des Robert de Billyng (Bibl. nat., Cod. lat. 11935), die auf Jean Pucelle zurückgeführt wird, und die auf 1327 datiert ist[42]. Die

[39] Aldenhoven, Geschichte der Kölner Malerschule, 1902, S. 35, und Anm. 68 hat die Blätter des Kölner Museums als „nachlässige und flaue Absenker" der Kunstweise des Johann von Valkenburg bezeichnet. Vitzthum, a. a. O. S. 208 nennt sie ein rohes Machwerk. Das Urteil ist für die Komposition sicherlich etwas hart.

[40] H. Oidtmann, Die rheinischen Glasmalereien vom 12. bis zum 16. Jh., Düsseldorf 1912, I, S. 202, 208, Taf. XII, XIII.

[41] Die Handschrift erwähnt bei Clemen, Kunstdenkmäler von Stadt und Kreis Düsseldorf, S. 69. — Lamprecht, Kunstgeschichtlich wichtige Handschriften des Mittel- und Niederrheins: Bonner Jahrbücher XLXVII, S. 130, Nr. 160. Die Anordnung an sich stammt aus der französischen und englischen Buchkunst; vgl. die Maneriusbibel der Bibl. nat. zu Paris (O. E. Saunders, Engl. Buchmalerei, II, Taf. 58a), die Bibel des Robert de Bello im Brit. Mus. (Bull. de la soc. franç. de reproduction de man. à peint, 1923, pl. XLV) und eine ganze Reihe verwandter Handschriften.

[42] Vgl. darüber R. Delisle, Le cabinet des manuscrits I, 1868, p.13. — Henry Martin, Les miniaturistes français, 1906, p. 53, 64. — Ders., La miniature française, Taf. 8, 34 Text, S. 92.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0034
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 17. Köln, Wallraf-Richartz-Museum. Miniaturen aus dem Kölner Klarissenkloster.

Fig. 18. Aus der Bibel aus Groß-St.-Martin in Köln (Düsseldorf, Landesbibliothek).

Anordnung ist in diesen Jahren ja schon in den Rheinlanden in den ersten Medaillonfenstern zu beobachten, den frühesten in der Kirche zu M.Gladbach[43], in den Fenstern der Stephanuskapelle im Kölner Dom[44] und in dem Hauptchorfenster der St.-Anna-Kirche zu Limburg a. d. Lahn[45].

Wenn dieses hervorragende Werk neben die Schöpfungen des Jean Pucelle in Paris gestellt werden kann, so ist eine Bibelhandschrift, die aus dem Stift Xanten stammt, in Berlin (Staatsbibl. ms. theol. lat. 727), die ein ähnliches Zierblatt mit den Schöpfungstagen und weiteren Szenen bringt, eine Handschrift, die schon etwas die Mechanisierung dieses Stiles zeigt. Eine andere Handschrift, die mit der Pariser zusammengeht, ist ein großes Graduale aus Altenberg in der Düsseldorfer Landesbibliothek (D 10). Die weitere Ausdehnung der Schule und ihre Verbreitung über das ganze Rheinland zeigen eine auf 1312 datierte, von einem Rudgerus von Berg geschriebene Bibel aus Kloster Camp (Kreis Mörs) in Berlin, Staatsbibliothek (Cod. C. 63), ein Missale aus Steinfeld (Kreis Schleiden) ebenda (Cod. lat. qu. 718), eine Bibel aus der Stiftskirche zu Emmerich ebenda (Cod. theol. lat. act. 4). Endlich gehört hierher das feine Missale von Prüm der Staatsbibliothek zu Berlin (Cod. theol. lat. fol. 271)[46]. Über den einfachen Duktus der Gestalten des Johann von Valkenburg hebt sich hier schon eine bedeutendere Formgebung hinaus, die schon ganz breite und volle Gewanddrapierungen sucht, wie in dem kleinen Bilde der Madonna, während die Engel in ihrer geschwungenen Form etwa an die Gestalten von Ramersdorf erinnern könnten (Fig. 19 u. 19 a). Diese Handschriften und ihre Verwandten führen in ein schmales Gebiet hinein, das von Rhein, Mosel und Maas umgeben ist und einen ausgesprochenen Charakter aufweist, der sich von dem Stil der hauptstädtischen Pariser Ateliers doch ersichtlich entfernt.

Es darf hier unmittelbar als nächster Verwandter aus einem benachbarten Kunstkreis, wie auch die Zusammenstellung mit der Kölner Handschrift des Johann von Valkenburg zeigt, der Codex Gisle der Gymnasialbibliothek zu Osnabrück genannt werden, der von der Nonne Gisela von Kerzenbroeck nach der Inschrift i. J. 1300 geschrieben und aureis litteris et pulchris imaginibus dekoriert ist (Fig. 20). Die Herausgeber des Codex haben mit Aufwand einer großen Gelehrsamkeit den Nachweis zu führen gesucht, daß die Handschrift später anzusetzen ist, als die Inschrift meldet[47]. Sie würde nach ihnen erst am Ende der ersten

[43] Zuerst erwähnt bei Clemen, Kunstdenkmäler der Städte und Kreise Gladbach und Krefeld, Taf. V. — H. Oidtmann, Rheinische Glasmalereien, S. 110, Taf. 9.

[44] H. Oidtmann, a. a. O., S. 114, Taf. X. — Ders. i. d. Zs. f. christl. Kunst XIX, 1906, Sp. 257.

[45] Ders., Die rheinischen Glasmalereien I, S. 121.

[46] Stephan Beißel, Miniaturen aus Prüm: Zs. f. christl. Kunst XIX, 1906, S. 50 ff. — Probe auch bei Vitzthum, a. a. O., Taf. 44, ausführliche Würdigung S. 216.

[47] Die mustergültige bildliche Veröffentlichung in sechs Farbtafeln und 35 Doppeltonlichtdrucktafeln im Verlag von Buchenau und Reichert, Berlin 1926, besorgt von Christian Dolfen unter Mitwirkung von Martin Wackernagel. Dort alle weitere Literatur. — Die Gründe, die Dolfen mit viel Scharfsinn zusammenstellt, die für die spätere Ansetzung sprechen sollen, scheinen mir nicht ausschlaggebend zu sein. Die paläographischen Beobachtungen besagen nichts Bestimmtes. Auch die ikonographischen Erwägungen sind nicht überzeugend. Es bleibt übrig die Beobachtung über die Tracht, daß die abgebildeten Nonnen nicht Zisterzienserinnen, sondern Birgittinnen sein sollen (Dolfen, S. 15, 22). Die Schenkung des pulcherrimum graduale durch die Soror Gisela de Kerzenbroeck im Jahre 1300 ist ein zweites Mal bezeugt im Totenbuch des Zisterzienserklosters Rulle bei Osnabrück (J. Jäger i. d. Mitteilungen des Vereins für Geschichte und Landeskunde von Osnabrück XXVII, S. 300). Die urkundliche Kraft dieser beiden Zeugnisse kann durch jene neueren Einwände nicht erschüttert werden. Vor allem aber weist der zeichnerische Stil der älteren Hand (es sind mindestens zwei Hände hier zu beobachten) in seiner soignierten Linienführung auf die frühe Zeit. Für die frühe Datierung auch V. C. Habicht, Der niedersächs. Kunstkreis, S. 252.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0035
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 19. Details aus dem Prümer Missale (Berlin, Staatsbibliothek).

Fig. 20. Osnabrück, Gymnasialbibliothek. Aus dem Codex Gisle.

Fig. 19a. Details aus dem Prümer Missale (Berlin, Staatsbibliotkek).

Hälfte des Jahrhunderts entstanden sein. Nach dem Formengefühl im Figürlichen geht die Handschrift aber durchaus mit der ersten Gruppe der kölnischen Schulwerke zusammen und berührt sich auf der anderen Seite mit Werken der nordniederländischen Miniaturenschule, ohne daß eine unmittelbare Verbindung nachzuweisen wäre[48], darüber hinaus zum erstenmal ausgesprochen mit — England.

Am Ende des 13. Jh. zeigt sich auch noch in einer anderen künstlerischen Sprache, in der Welt der Goldschmiedekunst, und zwar in den Gravierungen für die durchsichtigen Emails, deutlich das Eindringen der neuen Formvorstellungen. Es ist eine ganze Gruppe mehr oder weniger verwandter Werke, die alle auf den Nieder- und Mittelrhein zu lokalisieren sind — man darf gerade nach den Parallelen aus der Buchmalerei wie der Monumentalmalerei diese Arbeiten für eine rheinische Schule in Anspruch nehmen, die man sich am ehesten in Köln mit dem Hauptatelier ansässig vorstellen möchte.

Aus dem Ende des 13. Jh. stammt das Reliquienkreuz der Grafen von Isenburg (jetzt im Kölner Kunstgewerbemuseum)[49], auf dem Fuß mit zwei in transluciden Emails dargestellten Bildern der knienden Stifter, scheinbar Grafen, Vater und Sohn, aus dem Hause Isenburg, versehen[50]. Hier ist an einem Werk, das in seiner Herstellung schwerlich jenseits der Grenze des Stadtbanns von Köln lag, eine feine und reizvolle Arbeit geschaffen, die an eine gleichzeitige Darstellung des Stifters in dem Wandgemälde von Nivelles erinnert, wie auch an die Figuren auf den beiden Altaraufsätzen aus St. Cunibert in Köln. Verwandt damit ist das feine Tragaltärchen mit durchsichtigem Email, das sich früher in der Sammlung des Grafen Wolff-Metternich auf Schloß Gracht befand, das auch auf Köln als Herstellungsort weist[51], und das um die Wende des Jahrhunderts oder in den ersten Jahrzehnten des 14. Jh. entstanden sein dürfte. Andere Arbeiten in Köln, Wipperfürth, eine heute nach London verschlagen, schließen sich an.

Der Gruppe dieser niederrheinischen Goldschmiedewerke steht im zeichnerischen Stil nahe eine in den ersten Jahrzehnten

[48] Auf Beziehungen zu dem nordniederländischen Kreis könnte in dem Gislecodex die Erwähnung des h. Leboinus weisen, der nach Gent und Deventer gehört. Die verwandten noch niederländischen Werke genannt bei Vitzthum, Pariser Miniaturmalerei, S. 132. — A. W. Bijvank en Hoogewerff, Nord-Neederlandsche Miniaturen in de Handschriften der 14e, 15e, 16e Eeuwen, s'Gravenhage 1922/25.

[49] Creutz, Das Kreuz der Grafen von Isenburg: Zs. f. christl. Kunst XXVII, 1914, S. 155. — Ders. i. Jahresbericht des Kunstgewerbemuseums zu Köln 1912, S. 11. — Lüthgen im Cicerone VI, S. 521.

[50] Ein Heinrich von Heimbach erscheint 1297 in einer Koblenzer Urkunde als Zeuge. (Mittelrheinische Regesten IV, Nr. 2657. — De Lorenzi, Beiträge zur Geschichte sämtlicher Pfarreien der Erzdiözese Trier II, 1887, S. 500.)

[51] In Lichtdruck abgeb. bei Clemen, Kunstdenkmäler des Kreises Euskirchen, Taf. VI, S. 71 und bei v. Falke u. Frauberger, Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters, Taf. 113. Im Text S. 70 noch als hervorragendes französisches Werk bezeichnet, in der Rheinischen und Westfälischen Kunst auf der kunsthistorischen Ausstellung Düsseldorf 1902, S. 36, als rheinisches, wahrscheinlich kölnisches Werk angesprochen. Vgl. Renard i. d. Rheinlanden 1902, Heft 11, S. 43. — Clemen im Wallraf-Richartz-Jahrbuch I, 1924, S. 57, 61, Anm. 30.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0036
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

des 14. Jh. zu verfolgende, deren Sitz weiter südlich zu suchen ist, in deren Mittelpunkt das schöne Reliquiar des Klosters Lichtenthal steht[52], das für eine aus Speyer gebürtige Nonne gefertigt ist. Hier ist mit Recht neben den französischen Einflüssen, die schon einen ausgefeilten Weltstil zeigen, auf die sienesischen Elemente hingewiesen worden. Dazu gehört der für die Stephanskirche in Mainz gefertigte Kelch des Mainzer Domschatzes wie der Meßkelch zu Wimpfen, es gehören großartige Reliquiare hierhin aus St. Nikolaus in Kreuznach, aus dem Kloster Liebenau bei Worms. Mit Recht darf man für diese ganze Gruppe, deren Hauptstücke sämtlich auf den Mittelrhein weisen, auch ein mittelrheinisches Atelier annehmen, das man sich am besten in Mainz vorstellt[53]. In den Zeichnungen dieser ganzen Gruppe ist der neue Stil schon zu einer ganz ausgeschriebenen Handschrift geworden, deutlich erweist sich die Abhängigkeit von Buchmalereien, die die unmittelbaren Vorbilder darstellen dürften. Mit dem Französischen mischt sich hier im Gegensatz zu der niederrheinischen Gruppe, die nach Flandern und darüber hinaus nach England hinblickt, das Italienische. Ein guter Teil von diesen Werken ist früher von der Forschung als französisch angesprochen worden, ist doch auch der Markusschrein auf der Reichenau als ein französisches Werk angesehen worden[54]. Vielleicht ist auf keinem Gebiete um diese Zeit das Verbindende und Ausgleichende des Weltstils der Gotik so stark wie auf diesem, getragen durch das Wandern der Künstler wie das Wandern der Kunstwerke, so daß es schwer ist, die französischen, die italienischen, die englischen Einflüsse und Verwandtschaften abzugrenzen. Immerhin behauptet jene nieder- und mittelrheinische Gruppe in der Verbindung mit der Buchmalerei ihren eigentümlichen Stilcharakter[55].

Drolerien.

Wenn man nach den neuen Motiven, nach den Mitteln der künstlerischen Wirkung fragt, mit denen sich jetzt die Sprache der Frühgotik in Buch- und Zeichenkunst, in Nadelmalerei und gravierter Arbeit vor allem bereichert und schmückt, so muß man die Welt der Drolerien nennen. Das ist jenes merkwürdige, phantastische Reich, das das ausgehende 13. Jh. sich aus der klassischen Mythologie, aus orientalischen wie aus nordischen Reminiszenzen, aus höfischem Spiel und aus naturalistischer Weltbetrachtung geschaffen hatte, in dem die Literatur der Physiologie und der Bestiarien, äsopische Fabeln, mittelalterliche Romane, Spuk des Altertums, Grausen von Höllenphantasie und Schreckhaftes von Mischwesen und Fabeltieren aus romantischen Reisebeschreibungen mit Vorstellungen aus Rittertum, Sport, Klosterleben, Landleben sich vereinigt hatte, gemischt mit Satire, durchsetzt mit Bosheit, Frechheit, mit naiver oder auch lasziver Erotik, alles getragen von einem kecken, ausgelassenen Humor, der keine Schwere aufkommen läßt, Melodien zu Tanzweisen, Wechselgesängen, Caccien und Tageliedern, die in die Welt der bildenden Kunst übersetzt sind[56]. Mit Sirene und Zentaur, mit der ganzen Sippschaft von Nereiden und Hippokampen

[52] Das Reliquiar ist bekanntlich 1914 von dem Grafen von Arco-Zinneberg nach Amerika verkauft worden. Nach der Inschrift auf dem Deckel ist die Stifterin eine Klosterschwester aus Speyer, Tochter des Speyerer Patriziers Albert Pfrumbom, der von 1291—1305 bezeugt ist; die Stifterin kommt schon 1305 als Nonne vor. Abb. bei v. Falke in Lehnerts Illustr. Gesch. d. Kunstgewerbes I, S. 321. Bei der Verbindung von Speyer mit Mainz liegt es an sich näher, die Entstehung des Reliquiars dort als etwa in Basel anzunehmen. Vgl. Münchener Jahrbuch f. bildende Kunst I, 1907, S. 94.

[53] Die Patene von Mainz publiziert v. Fr. Schneider i. d. Jahrbüchern d. Ver. v. Altertumsfreunden i. Rheinlande 1889, S. 87. — Vgl. Kunstdenkmäler der Stadt Mainz II, S. 356. — Der Kelch von Wipperfürth abgeb. bei Baudri i. Organ f. christl. Kunst IX, S. 209. Der kniende Stifter auf der Kreuzigungsgruppe trägt die Inschrift: Jehan de Torndorf (?) cure. ... Die Namensform Jehan braucht keineswegs, wie E. Renard i. d. Kunstdenkmälern d. Rheinprovinz, Oberrheinische Kreise, S. 129 und Witte i. d. Zs. f. christl. Kunst XXIV, Sp. 293 vermuten, für einen französischen Ursprung sprechen. Die Madonna im Viktoria-und-Albertmuseum publ. von Schnütgen i. d. Zs. f. christl. Kunst VII, Sp. 23, vgl. Guide to the Mediaeval Room, British Museum, 1907, p. 19, Abb. 15 (dort als kölnisch bezeichnet). Die Aachener Werke, die sich hieran anschließen, verzeichnet bei Faymonville, Kunstdenkmäler der Stadt Aachen I. Das Münster, S. 224 ff. Sie führen wie die Stücke im Kölner Domschatz (vgl. Fr. Witte, Die Schatzkammer des Domes zu Köln, S. 29) schon über die Mitte des 14. Jh. hinaus. Am Schluß dieser mittelrheinischen Gruppe steht das prachtvolle Adelshaeuser Reliquiar aus dem Augustinermuseum in Freiburg i. Br., das aus dem Kloster Liebenau bei Worms stammt, von Graf Ludwig VI. von Oettingen nach 1342 gestiftet, das Kreuzreliquiar der Kathol. Pfarrgemeinde St. Nikolaus in Kreuznach und der Meßkelch der Evangelischen Kirche zu Wimpfen a. B. (alle drei ausgestellt Darmstadt 1927, Katalog Alte Kunst am Mittelrhein Nr. 441, 443, 445). Alle weisen mit den Mainzer Arbeiten deutlich auf eine Schule am Mittelrhein, der sich ohne Zwang auch das aus Speyer stammende Arcoreliquiar einfügt. Die Blüte der Silberschmelzkunst in England weist auch schon in die Mitte des 14. Jh., als Beispiel seien die kostbaren Werke genannt, die William von Wykeham, der Bischof von Winchester, dem New College in Oxford gestiftet hat (vgl. W. H. St. John Hope i. d. Archaeologia LX, 1907, p. 465 m. Taf. — C. J. Jackson, History of English Plate I, p. 114, 2 Taf.).

[54] Der Kelch und die Patene von Sigmaringen bei v. Falke u. Frauberger, Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters, S. 120, Taf. 111 u. 112. Beschreibung bei A. v. Lehner, Verzeichnis der Emailwerke in Sigmaringen 1872, Nr. 28, S. 10. Der Kelch stammt aus Konstanz, wie das auf 1351 datierte Kreuz des Viktoria-und-Albertmuseums (Burlington Magazine XXXII, p. 65) von der Reichenau. Über die auf Basel zurückzuführende Gruppe und deren Auswirkung v. Falke in Lehnerts Illustr. Gesch. d. Kunstgewerbes I, S. 321.

[55] v. Falke, Schmelzarbeiten, S. 118 ff., spricht sich noch sehr zurückhaltend aus, positiver in seinem mit großer Übersicht des wichtigsten Materials geschriebenen Kapitel in Lehnerts Illustr. Gesch. d. Kunstgewerbes I, S. 311, 320. Auch Witte, Zur Frage nach der Heimat des transluziden Emails i. 14. Jh.: Zs. f. christl. Kunst XXIV, 1911, S. 293, äußert sich vorsichtig über die verschiedenen Möglichkeiten. Für Italien liegt ein frühes Datum schon in dem Kelch vor, den der Sienese Guccio Manaia für Nikolaus IV. (1288—1292) nach Assisi liefert. Vgl. zu der Gruppe H. H. Cunynghaine, European Enamels, London 1906, p. 89.

[56] Über diese Quellen orientiert im allgemeinen L. Maeterlinck, Le genre satirique dans la peinture Flamande, Brüssel 1907. — Bibliographie der älteren Literatur bei Champfleury, Les sculptures grotesques et symboliques (Rouen et environs), Rouen 1878. — Th. Wright, Hist. de la caricature et du grotesque dans la littérature et dans l'art, Paris 1875 (vor allem mit englischen Beispielen p. 111, 131, 173). — Arthur H. Collins, Symbolism of animals and birds represented in English church arch., London 1873 mit reichem Material. — Cahier, Nouveaux mélanges d'arch., d'hist. et de litt. sur le moyen âge. Curiosités mystérieuses, Paris 1874. — K. Fr. Flögel, Gesch. d. Grotesk-Komischen ²II, 1914 (neue Ausg. v. Max Bauer). — Weitere Lit. bei Sauer, Symbolik des Kirchengebäudes² S. 316, 440. — Bergner, Kirchl. Kunstaltertümer, S. 250, 563, 573 und in dem wichtigen und aufschlußreichen Kapitel Le miroir de la nature bei E. Mâle, L'art religieux du XIII^e siècle en France, Paris 1902, p. 43. — Ich habe ausführlich über dies Kapitel in dem Aufsatz: Von den Wandmalereien auf den Chorschranken des Kölner Domes (im Wallraf-Richartz-Jahrbuch I, 1924 S. 29—61) gehandelt, aus dem ich hier einiges wiederholen darf.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0037
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

hatte im klassischen Altertum die Neuschöpfung der Doppelwesen begonnen, die jetzt von dem mittelalterlichen Geiste aufgenommen werden[57]. Portenta nennt Rhabanus Maurus nach dem Vorbilde Varros die Kreaturen, die gegen die Natur zu sein scheinen, ostenta, monstra, prodigia[58]. Die Tiersymbolik und die gesamte Vorstellungswelt des Grotesken wurde ebenso schon aus den Quellen des Altertums gespeist. Schon um 1200 beginnt auf diesem Gebiet die französische Phantasie sich in einer reichen und verschwenderischen Schöpferkraft zu betätigen, und für die frühen Beziehungen zu England ist es bezeichnend, daß auf englischem Boden 1211 Guillaume le Clerc, der der Normanne heißt und der französisch schreibt, auf Grund des Physiologus und des Isidor von Sevilla sein bestiaire divin schrieb[59]. In Nordfrankreich findet diese neue phantastische Welt auch am sichtbarsten ihre Heimat, eine ganze Grammatik der Formen gibt die porte des libraires in Rouen[60].

In der französischen und in der englischen Buchmalerei treten diese Motive ungefähr zur gleichen Zeit in der Mitte der zweiten Hälfte des 13. Jh. auf[61], gemäßigt in Frankreich, in Übersteigerung auf englischem Boden, so in dem Ormesby-Psalter, der in Bury St. Edmunds Abbey zwischen 1288 und 1295 geschrieben ist[62], und gleichzeitig in dem Hauptwerk der englischen Zeichenkunst, in Queen Marys Psalter[63]. Sie sind vorher schon in der englischen Wandmalerei, etwa an der Decke der Kathedrale von Peterborough, aufgetreten[64]. Am Ende des 13. Jh. spielen diese Drolerien in der Architekturplastik auch des deutschen Kulturgebiets eine bedeutsame Rolle, vor 1298 ist der Fries des Südturmes am Straßburger Münster entstanden[65]. Sie finden sich als Dekorationsmotive in den Goldschmiedeateliers, als Vorbilder für Gravierungen, für transluzide Emails wie für Grabplatten, die Schmuck- und Minnekästchen[66] werden mit ihnen verziert, Spielbretter, Buchdeckel und alle Arten von Edelmetallarbeiten damit geschmückt[67], in der Nadelmalerei, Wirkerei, Weberei, in der ganzen Welt der Bildteppiche und Paramente spielen sie ihre Rolle[68].

Eine besondere Bedeutung erhalten diese Drolerien in der englischen Kunst. Es sind wohl im Wesentlichen dieselben Motive wie in der französischen Kunst, und doch sind verschiedene Elemente nur in dieser Welt heimisch[69]. Einmal wimmeln die bekannten englischen Prachthandschriften von diesen verschwenderisch über Seiten und Zierblätter ausgebreiteten geistreichen und allerliebsten Figürchen und Phantastereien. Dann aber sind für England die überreich mit diesen Motiven verzierten Chorgestühle geradezu typisch, nicht nur die Kathedralen von Exeter, Wells, Norwich, Worcester, Chichester, Manchester sind voll von dieser Welt, eine lange Reihe von Denkmälern, die über das ganze Land verstreut sind, variiert dies Motiv[70]. Es sind vor allem die Misericordien, die Hilfskonsolen zur mitleidigen Stütze der stehenden geistlichen Herren im Chordienst, die den Platz für solche Darstellungen bieten. Mit einem Male tritt vom dritten Jahrzehnt des 14. Jh. an diese Welt in den westdeutschen Chorstühlen auf. Wie bescheiden und wie mager und gemessen ist ihr Schmuck bis um diese Zeit. Erst mit dem Kölner Domchorgestühl setzt diese Dekoration in solchem Reichtum und solcher Fülle ein. Und mit diesem geht zusammen, aus verwandten

[57] Über Sirene und Centaur vgl. Panzer, Der romanische Bilderfries am südlichen Choreingang des Freiburger Münsters: Freiburger Münsterblätter II, 1906, S. 1. — J. Sauer, Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung[2] S. 314, 439 mit reicher Lit.

[58] Rhabanus, De universo (Migne, Patrologia lat. CXI, col. 195).

[59] Abb. aus der späten Bilderhs. der Pariser Nat.-Bibl. bei Suchier und Birch-Hirschfeld, Gesch. d. französischen Literatur, Leipzig 1905, S. 168, 169. Dazu George G. Druce, The mediaeval bestiaries and their influence on ecclesiastical decorative art: Journal of the British archaeological association n. s. XXV, 1919, p. 41; XXVI, 1920, p. 35. — Für den französischen Einfluß weiter Jos. Bédier, Les fabliaux (Bd. II d. Hist. de la litt. franç. de Petit de Julleville). Die fabelhaften exotischen Reisebeschreibungen haben dann schon im 13. Jh. eingewirkt, beginnend mit Marco Polo. Das Livre des merveilles der Bibl. nat. zu Paris. Cod. franç. 2810 mit seinen Fabelgeschöpfen liegt in einer zweibändigen Ausgabe der Impr. Berthaud Frères in Paris vor.

[60] Vgl. ausführlich Louise Pillion, Les portails latéraux de la cathédrale de Rouen, Paris 1907. — Revue de l'art chrétien 1913, p. 281; 1914, p. 363. — Mâle a. a. O., p. 78 — Sauer, a. a. O., p. 343.

[61] Graf Georg Vitzthum, Die Pariser Miniaturmalerei, Leipzig 1907, S. 19, 20, 37.

[62] Geschenkt der Kathedrale von Norwich durch Robert von Ormesby, Oxford, Ms. Douce 366.

[63] Queen Marys Psalter, Ausg. v. Warner, pl. 212—215. Tierleiber mit langen menschlichen Oberkörpern (unten bei Köln, Dom) und Tanzende in rhythmischen Paaren, pl. 202 (unten Fig. 54).

[64] T. Borenius u. Tristram, Englische Malerei des Mittelalters, S. 16. Über das Vorkommen auf englischen Glasmalereien vgl. Herbert Read, English stained glass, p. 105, pl. 71. Erst nach 1300 treten diese Motive, vielleicht aus den gleichen Quellen gespeist, in den Wandmalereien im Chor des Domes zu Schleswig auf (A. Haupt, Heidnisches und Fratzenhaftes in nordelbischen Kirchen: Zs. f. christl. Kunst X, S. 209).

[65] Abb. bei Dehio, Gesch. d. Deutschen Kunst II, Fig. 223.

[66] Vgl. H. Kohlhausen, Minnekästchen im Mittelalter, Berlin 1928, Taf. 15, 19, 27, im allg. Text, S. 38. — Pantheon 1928, S. 319.

[67] Das Brettspiel der Stiftskirche zu Aschaffenburg in v. Hefner-Alteneck, Trachten, Kunstwerke und Gerätschaften II, Taf. 137—140, verwandt das Schachbrett des Ambraser Kabinetts im Wiener Staatsmuseum, endlich der Deckel des Plenars Ottos des Milden im Welfenschatz (Neumann, Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg 1891, S. 244, 249).

[68] Auf der „Tapete" von Sitten vgl. Ferd. Keller i. d. Mitteil. d. antiquar. Gesellschaft zu Zürich XI, Heft 6, 1857, Taf. 5, 8. Vgl. über die Herkunft J. R. Rahn, Gesch. d. bild. Künste i. d. Schweiz, S. 627.

[69] Vgl. über den Unterschied Aldenhoven, Kölner Malerschule, S. 18. — Vitzthum, Pariser Miniaturmalerei, S. 200.

[70] Eine zusammenfassende Behandlung hat dies wichtige Kapitel im Rahmen der Geschichte der englischen Plastik gefunden bei Prior u. A. Gardner, An account of mediaeval figure-sculpture in England, Cambridge 1912, p. 533. Miss Emma Phipson, Choir Stalls and their carvings, London 1896, gibt Abbildungen aus 45 verschiedenen Kirchen. Eine Übersicht über das ganze Gebiet mit 241 Abbildungen bei Francis Bond, Wood carvings in English churches. I. Misericords, London 1910. Vgl. G. C. Druce, Some abnormal and composite human forms in English church architecture: Archaeological journal LXXII, 1915, p. 135. Die merkwürdigen Misericordien von Worcester in ausgezeichneten Photographien bei Elijah Aldis, Carvings and sculptures of Worcester cathedral, London 1873, die von Manchester bei Henry A. Hudson, The mediaeval woodwork of Manchester Cathedral, Manchester 1924. Vgl. noch F. E. Howard and F. H. Crossley, English church woodwork, London 1917, p. 189 und H. Clifford Smith, Victoria and Albert Museum. Catalogue of English furniture and woodwork, I, 1923.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0038
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Anschauungskreisen und Vorlagen gespeist, von dem gleichen Geiste getragen, die Welt der Drolerien in den Hintergründen und auf den Spruchtafeln der Chorschrankenmalereien im Kölner Dom, die so ersichtlich etwas Neues, Fremdartiges im Rahmen der Kölner dekorativen Elemente bringen. Die Versuchung liegt nahe, sie als englischen Ursprungs in Anspruch zu nehmen.

Das Problem England.

Vor zweiundzwanzig Jahren hat Graf Georg Vitzthum auf Grund einer noch heute bewundernswerten Kenntnis des Materials an Buchmalereien zuerst die englische Frage aufgerollt, er hat zu zeigen versucht, daß in der rheinischen Malerei ganz allgemein gesprochen von einer direkten Einwirkung von Paris nirgends etwas zu spüren sei, daß vielmehr einzig die nordfranzösisch-belgische Kunst von der Maas her gegen den Rhein und die Mosel vordringt und neben ihrem eigenen Stil nicht unbeträchtliche Elemente der englischen Kunst bis weit rheinaufwärts mit sich bringt[71]. Graf Durrieu hat den Satz von der Selbständigkeit der englischen Malerei in manchen Punkten einzuschränken gesucht[72]. Ich habe diese Frage aufgegriffen und auf eine ganze Reihe von Kunstgebieten hingewiesen, auf denen in der Tat England den Kontinent mit Kunstware überschwemmt, die als das Vehikel für die besondere englische Formengebung erscheinen kann[73]. Das ist die englische Hoch- und Spätgotik, der Style flamboyant, das sind die englischen Alabasterarbeiten und neben der Buchmalerei, die um 1300 plötzlich eine so erstaunliche Höhe erreicht, die gleich bedeutende Nadelmalerei, die Arbeit der gravierten Platten, die frühe Tafelmalerei, die Wandmalerei.

Es ist nötig, an die historischen Bedingungen zu erinnern, die jetzt das Auftreten dieses neuen Machtfaktors England in der Konstellation der sich auswirkenden kulturellen Kräfte in Nordeuropa ermöglichen, an die zeitliche Gebundenheit dieser Einwirkung, an ihre Grenzen.

Zum Beginn darf darauf hingewiesen werden, wie sich im Rahmen der sonstigen Auslandsbeziehungen die Verbindung des Niederrheins mit England gestaltet hat. Es waren die Kölner gewesen, die schon im 12. Jh. in London durch Handelsgeschäfte die Väter der späteren deutschen Hansa geworden sind[74]. Seitdem ist die Politik des Niederrheins, sowohl der niederrheinischen Fürsten wie der Kölner Erzbischöfe, immer auf eine freundschaftliche Verbindung mit England gerichtet. Dazu war im 13. Jh. die Organisation des rheinischen Handels in Brügge und später in Antwerpen getreten; in Flandern und Brabant besaß Köln auch im Rahmen der Hansa noch eine ganz besondere Vorrechtstellung[75]. Der Handel ging über die niederländischen Provinzen hinweg nach England und fand die großen flandrischen und brabantischen Städte als Zwischenetappen auf seinem Weg. Über die Stellung der Kaufleute der deutschen Hansa zum englischen Staat, über ihre Rechte und ihre Macht in der Stadt London geben die Akten der Hansa Auskunft[76]. In Bezug auf die Zollerhebung sind die Deutschen allen Ausländern und selbst den englischen Kaufleuten gegenüber bevorzugt; die Wollausfuhr, das Fundament des englischen Handels, ist um 1340 fast ganz in ihren Händen. Köln ist nicht nur für Geldern und Holland sowie für Westfalen der Vorort, es spielt auch für die großen westfälischen Städte, zumal für Dortmund, die Vermittlerrolle. Große finanzielle Transaktionen hatten die Hansischen Kaufleute mit den englischen Königen schon im 13. Jh. gemacht.

Das ist die Lage bis zum Regierungsantritt König Eduards III. (1327). England steht in dieser Zeit für den Niederrhein nur neben Frankreich und Belgien. Diesen neuen Handelsbeziehungen zu England aber sind in dieser Zeit die alten kulturellen Beziehungen zu Frankreich und zu dem Westen noch entgegenzusetzen. Man darf darauf hinweisen, daß die beiden Erzbischöfe, die 1305 und 1307 als „französische Kreaturen", wie Platzhoff sagt, auf die Stühle von Köln und Trier kamen, Heinrich von

[71] Graf Georg Vitzthum, Die Pariser Miniaturmalerei von der Zeit des h. Ludwig bis zu Philipp von Valois und ihr Verhältnis zur Malerei in Nordwesteuropa, Leipzig 1907, S. 196, Kap. 4. Die rheinische Malerei zu Anfang des 14. Jh. und ihr Verhältnis zu Paris und zu England-Belgien. Dies Kapitel mit einer gedrängten Einleitung auch besonders unter dem Titel „Die rheinische Malerei zu Anfang des 14. Jh. auf ihre Quellen untersucht" als Habilitationsschrift, Leipzig 1907.

[72] Graf Paul Durrieu, Un siècle de l'histoire de la miniature Parisienne à partir du règne de Saint-Louis: Journal des Savants, Januar 1909. Ebenso Marquet de Vasselot in einer Besprechung von Vitzthum im Moyen âge 1908, p. 44. Willy F. Storck, Bemerkungen zur französisch-englischen Miniaturmalerei um die Wende des 14. Jh.: Monatshefte für Kunstwissenschaft IV, 1911, S. 123 sucht auch für den Arundel-Psalter auf ikonographischem Gebiet das Vorbild in Frankreich. Robert Freyhan, English influences on Parisian paintings of about 1300: Burlington Magazine LIV, 1929, p. 320 kommt im Gegensatz dazu zu der Betonung der Überlegenheit Englands.

[73] In einer ausführlichen Besprechung von Vitzthums Buch im Repertorium für Kunstwissenschaft XXXIV, 1911, S. 62; weitergeführt in dem Aufsatz: Von den Wandmalereien auf den Chorschranken des Kölner Domes im Wallraf-Richartz-Jahrbuch 1924, S. 29 ff. und in dem zusammenfassenden Artikel: The Cologne school of painting in the fourteenth century and English art: Apollo VI, 1927, Nr. 31, p. 1.

[74] Über die Stellung der Hansakaufleute in England vgl. Karl Kunze, Hansaakten aus England (1275—1412): Hansische Geschichtsquellen VI, Halle 1891. — Engel, Organisation d. deutsch-hansischen Kaufleute in England: Hans. Gesch. Bl. 1914.

[75] Vgl. dazu Adam Wrede, Köln und Flandern-Brabant, Kulturhistorische Wechselbeziehungen vom 12. bis 17. Jh., Köln 1920, S. 45, 62. — Rud. Häpke, Brügges Entwicklung zum mittelalterlichen Weltmarkt, Berlin 1908.

[76] Über die Geldgeschäfte der Hansischen Kaufleute vgl. Georg Grosch im Archiv der Kulturgeschichte II, 1904, S. 121, 265. — Über die Beziehungen der Kölner Großkaufleute zur englischen Krone Jos. Hansen in den Hansischen Geschichtsblättern XVI, 1910, S. 180. — Kuske, Gewerbe, Handel und Verkehr in der Geschichte des Rheinlandes, herausgeg. v. d. Gesellschaft f. rhein. Geschichtskunde II, S. 216. — Georg Brodnitz, Englische Wirtschaftsgeschichte (im Handbuch der Wirtschaftsgeschichte) 1918, I, S. 232. — L. Ennen, Geschichte der Stadt Köln, 1863, S. 488. — Aloys Schulte, Tausend Jahre deutscher Geschichte und deutscher Kultur am Rhein, 1925, S. 90. — W. Stechele, England und der Niederrhein bei Beginn der Regierung König Eduards III. (1327—1337): Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst 1909, S. 98, 441. — J. Kulischer, Allgem. Wirtschaftsgeschichte d. Ma. u. d. Neuzeit I., S. 245. — Englische Literatur verzeichnet bei Charles Gross, Sources and literature of English history, London 1915, passim.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0039
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Virneburg und Balduin von Lützelburg, ihrem Wohltäter, Philipp von Frankreich, erneut das Treugelübde ablegten, und daß das französische Kapital in diesen Jahrzehnten im Rheinland noch einmal den Sieg davontrug. Die bedeutendste und mächtigste Persönlichkeit unter den rheinischen geistlichen Landesfürsten, Balduin von Luxemburg, der fast ein halbes Jahrhundert auf dem erzbischöflichen Thron von Trier sitzt, bedient sich persönlich, wie sein Bruder Heinrich, der deutsche König und Kaiser, der französischen Sprache, und französische Kultur bleibt die Luft, in der er lebt. Es ist wichtig, daß man diese Tatsache festhält. Zwischen dem Niederrhein und dem Kanal gab es auf der anderen Seite keine Grenze. Man muß sich von der Hypnose durch die heutige Zufallsgrenze nach Westen und Nordwesten hin völlig freimachen. Das Herzogtum Geldern, dessen Rest heute von Nordwesten her in die Rheinprovinz hineinreicht, geht bis zur Zuidersee und greift über die Maas hinaus in das Herzogtum Brabant. Die Grafschaft Hennegau wie im Norden die Grafschaften Seeland und Holland gehörten zum Heiligen Römischen Reich, und die Verbindung von Brabant mit der außerhalb der eigentlichen Reichsgrenze danebenliegenden Grafschaft Flandern war eine durch die gleichen Interessen diktierte. Der Austausch des Niederrheins mit den Städten der niederländischen Herrschaften war etwas ebenso Selbstverständliches wie der künstlerische Austausch zwischen Köln, Dortmund und Soest.

Ersichtlich war der politische Einfluß Frankreichs seit dem ersten Jahrzehnt des 14. Jh. am Rhein im Schwinden, die empfindlichste Niederlage bedeutete es für Philipp den Schönen, daß nicht sein Bruder Karl von Valois, den er den Kurfürsten vorgeschlagen hatte, zum deutschen Kaiser gewählt war, sondern Graf Heinrich von Luxemburg, der ältere Bruder des Kurfürsten Balduin, für den sich dieser mit aller Kraft eingesetzt hatte. Fritz Kern hat auf eine wachsende[77] Abneigung gegen die Franzosen in dieser Zeit hingewiesen. Es bereitet sich eine neue Konstellation vor, aber noch ist die alte Tradition, auf der über ein Jahrhundert lang die neue Weltsprache der Gotik von dem französischen Zentrum aus auf allen Gebieten der geistigen und der bildenden Kultur verbreitet war, lebendig.

Die Beziehungen des Niederrheins zu England treten in ein ganz neues Stadium unter König Eduard III. Als Sohn der Isabella, der nach dem Tode ihrer drei königlichen Brüder einzigen überlebenden Tochter des Capetingers Philipps des Schönen, hatte Eduard Ansprüche auf die französische Krone erhoben und suchte eine Stütze und Bundesgenossen gegen Philipp von Valois in Deutschland und Flandern. Die Flandrer selbst hatten ihm zuerst ihre Hilfe angeboten. König Eduards Stützpunkte am Niederrhein sind die großen Städte: Köln, zu dem er enge Beziehungen finanzieller Art unterhielt, und Aachen, wo das Domstift ein Mittelpunkt der englischen Diplomatie ward. Der eigentliche Führer in der englischen Politik im westlichen Deutschland ist vom Jahre 1335 ab der Graf Wilhelm V. von Jülich (1328—1361), der, anfänglich französischer Pensionär wie der Kölner Erzbischof, dann seit den dreißiger Jahren leidenschaftlicher Parteigänger für die Engländer wird, der das Bündnis zwischen seinem einen Schwager, dem englischen König, und seinem anderen Schwager, Kaiser Ludwig von Bayern, fertig bringt. Für die französische Pension tauscht er ein englisches Jahrgeld ein, der König macht ihn zum Pair von England, und er führt den Titel eines Grafen von Cambridge; 1336 ward er vom Kaiser zum Markgraf von Jülich ernannt, 1356 zum Herzog. Im Jahre 1332 hat er die Ernennung seines Bruders Walram von Jülich zum Erzbischof von Köln durch eine persönliche Reise nach Avignon durchgesetzt. Man darf nicht vergessen, daß auch Walram noch in Frankreich erzogen war. An allen niederrheinischen Höfen und in großen Städten erscheinen aber jetzt englische Gesandtschaften und englische Agenten, mit Gold und Kostbarkeiten wird nicht gekargt. Neben Wilhelm von Jülich tritt Graf Reinold von Geldern, der andere Schwager des englischen Königs, der Gatte seiner Schwester Eleonore. Im J. 1338 erfolgt endlich die denkwürdige Zusammenkunft zwischen dem deutschen Kaiser und dem englischen König in Koblenz. Über Jülich, Köln, Bonn zieht der Engländer nach Süden, überall gastlich empfangen und königliche Geschenke austeilend. Auf dem Florinsplatz in Koblenz hielten sie eine feierliche Versammlung ab: unter dem Zuruf von 4 Herzögen, 3 Erzbischöfen, 6 Bischöfen, 37 Grafen, 17000 Herren und Rittern wurde der englische König vom Kaiser zum Reichsstatthalter in den niederen Landen auf der linken Rheinseite ernannt. Am folgenden Tage ging auch der Erzbischof Balduin von Trier mit dem englischen König ein Bündnis und einen Hilfsvertrag ein. Und jetzt kommen Jahre voll von Geldgeschäften mit den rheinischen Kaufleuten. Der König erscheint völlig in Abhängigkeit von seinen Geldgebern. Die englische Königskrone und die englischen Kronjuwelen werden dem Erzbischof Balduin verpfändet, sie gehen dann als Pfänder an kölnische Kaufleute über, die Krone wird erst 1344 nach England zurückgebracht, die Kleinodien der Königin Philippa noch später.

Gibt es etwas, was symbolisch diese enge Verbindung des Rheinlandes mit England besser illustrieren könnte? Mochte auch das deutsch-englische Bündnis ein klägliches Ende finden, da es dem König der Engländer an der Kraft der Durchführung des Begonnenen fehlte, und da die deutsche Zwietracht die rheinischen Verbündeten wieder spaltete, Rheinland und England waren jetzt einander so nahe wie nur möglich gerückt. Diese friedliche Ausdehnung des kulturellen und politischen englischen Ein-

[77] Hierüber Fritz Kern, Die Anfänge der französischen Ausdehnungspolitik bis zum Jahr 1300, Tübingen 1910, S. 293. — E. Lavisse, Histoire de France III, 2, p. 413; IV, 2, p. 364, 421. — Hellmuth Weiss, Frankreichs Politik i. d. Rheinlanden am Vorabend d. hundertjährigen Krieges, Reval 1927.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0040
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

flusses am Rhein ist nur eine Parallele zu den englischen Expansionsbestrebungen auf dem Kontinent im Westen. Mit dem J. 1339 beginnt der hundertjährige Krieg zwischen England und Frankreich, in dem England zunächst triumphiert; nach dem Frieden von Bretigny i. J. 1360 steht ein Drittel des heutigen Frankreichs unter englischem Zepter. Ohne weiteres wird man danach vermuten können, daß die englische Herrschaft in Frankreich sich auch äußere sichtbare Zeichen für die Ausdehnung ihres Kultureinflusses und ihres Handels geschaffen hat. Es kann heute kein Zweifel sein, daß die neue dekorative Sprache des Style flamboyant mit seinen Flammenmotiven im Maßwerk in England geboren ist. Diese Flamboyant-Gotik erfüllt nicht nur Frankreich, stößt bis nach Burgund im Süden vor, sondern überschwemmt auch Flandern und Brabant, macht aber an den Grenzen des heutigen deutschen Rheinlandes Halt[78].

Auf dem Gebiete der Plastik sind es die englischen Alabasterwerke, auf die in den letzten Jahrzehnten immer wieder hingewiesen worden ist[79]. Die Bedeutung und die Popularität dieser Alabasterarbeiten wird doch erst gegen das Ende der ersten Hälfte des 14. Jh. in der vollen Stärke sichtbar. Für die Anfänge der Ausbreitung des englischen Formengeistes und englischer Bildauffassung auf dem Festland um 1300 können sie noch nicht verantwortlich gemacht werden. Um so stärker treten sie in der zweiten Hälfte des 14. Jh. auf. Gewisse zusammengefaßte Kompositionen in der französischen wie in der flandrischen und der baltischen Kunst spiegeln den Einfluß dieser Kunstwerke wieder[80]. Man überschätzt sie aber in ihrer künstlerischen Stärke und Originalität, wenn man sie irgendwie mit den französischen Elfenbeinen und mit der welterobernden Ausbreitung ihrer Bildschemen in Parallele setzt[81]. Sie sind zu früh zu Massenartikeln geworden, aus denen die persönliche künstlerische Empfindung sich verflüchtigt hat. Sie haben dann auch im Rheinland ihre Verbreitung gefunden; noch heute erinnern Tafeln in den Kirchen zu Emmerich und Bottenbroich wie in den Kölner Museen an diese Auswirkung[82].

Von einer im Rahmen der englischen Formauffassung und Formensprache noch längst nicht genügend gewürdigten Bedeutung sind die großen gravierten Grabplatten und Epitaphienplatten. Es handelt sich keineswegs ausschließlich um flandrische Exportarbeiten, wenn auch dorthin allerlei bestimmte Nachrichten weisen[83]. Es gibt in England eine erstaunliche Zahl solcher Arbeiten, die einen ganz besonderen Stil zeigen, sowohl mit der englischen Grabplastik wie dem monumentalen Stil der Buchmalereien, vor allem im Arundelpsalter, zusammengehen, dazu sowohl in der Auswahl der Heiligen in den Rahmen wie der Dekorationsmotive ganz englisch sind. Und um die Fülle der gegensätzlichen Fragen zu vermehren: Diese Werke heißen in England Cullen plates[84], was man (mit einigem Vorbehalt) mit kölnische Platten übersetzen möchte. Hat Köln nach England exportiert? In Nordfrankreich, vor allem in der Normandie finden sich ganze Reihen von gravierten Platten, die wieder mit der Zeichnung auf den sicher im Lande selbst entstandenen geritzten Steinplatten zusammengehen, aber ebenso mit dem nordfranzösischen Stil der Buchmalerei, und die darüber hinaus auch auf England weisen.

[78] Den englischen Ursprung des Style flamboyant hat Camille Enlart zuerst nachgewiesen, damit ausgeführt, was vor ihm Edward Prior schon vermutet hatte. (C. Enlart, Origine Anglaise du style flamboyant français: Archaeological journal LXIII, 1906. — Bulletin monumental 1906. — Bulletin de l'union syndicale des architectes français 1909. — Camille Enlart hat zuletzt sich zusammenfassend in dem Kapitel Le style flamboyant in Michels Histoire de l'art III, I, p. 1—98 geäußert.) — Vgl. zuletzt A. Fabre, Origines anglaises du style flamboyant: Revue augustienne v. 15. Nov. 1909. — L. Serbat, L'architecture gotique en Angleterre, comparaison avec l'architecture gothique normande: Bulletin monumental 1908, 5, 6. — Die Gründe, die Anthyme Saint-Paul (L'architecture française et la guerre de cent ans: Bulletin monumental 1910, p. 387) dagegen vorbringt, scheinen mir nicht durchschlagend (vgl. die Gegengründe von Enlart ebenda p. 125). Saint-Paul nimmt zuletzt auch eine englische Quelle des Style flamboyant und eine französische an.

[79] Die erste Zusammenstellung vom Abbé Bouillet, La fabrication industrielle des retables en albâtre: Bulletin monumental LXV, 1901, p. 45. — W. H. Saint-John Hope, On the early working of alabaster in England: Archaeological journal LXI, 1904, p. 221. — Über die Ausbreitung der Alabasterarbeiten nach dem Kontinent vgl. Paul Bever, Some examples of English Alabaster tables in France: Archaeological journal LXVII 1910, p. 66. — Roberto Papini, Polittici d'alabastro: L'Arte 1910, p. 202. — Francis Beckett und Karl von Ugglas, Engelske Alabastertavler i Danmark: Tidskrift for Industri 1905, 6, I, 2. — Über die Verwendung der Tafeln vgl. Joseph Braun, Die englischen Alabasterarbeiten: Zs. f. christl. Kunst, XXIII, 1910, S. 234. — Eine vortreffliche Übersicht gibt die Einleitung zu dem Illustrated Catalogue of the exhibition of English mediaeval alabaster works (veranstaltet von der Society of antiquaries 1910), London 1913. — Reiche Lit. gibt E. Maclagan i. Burlington Mag. XXXVI 1920. p. 53.

[80] Zu der Einschätzung der ganzen Gruppe gegenüber der allzu kühlen und ablehnenden geringen Wertung, die Camille Enlart ihnen in Michels Kunstgeschichte II, 2, p. 728, hat angedeihen lassen, das Kapitel bei Edward S. Prior und Arthur Gardner, English mediaeval figure sculpture (zuerst in der Architectural review 1904, 1905). — Dann zusammenfassend: An account of mediaeval figure sculpture in England, Cambridge 1912. — Walter Armstrong, Art in Great Britain and Ireland, London 1909, p. 135,

[81] Über die Elfenbeine hat zusammenfassend, nachdem er früher schon in einer ganzen Reihe von Aufsätzen sich zu dem Thema geäußert, Raymond Koechlin geschrieben in dem Text zu seinen Ivoires gothiques (Paris 1924). Gegen das Bestreben des ausgezeichneten Gelehrten, die führende Stellung von Paris zuungunsten aller übrigen Zentren zu unterstreichen, hat sich vielfach die Kritik gewendet. Zu vergleichen die Bemerkungen von A. Haseloff in seiner Besprechung im Rep. f. Kunstwissenschaft, XLVII, 1926, S. 239 ff. Zu den englischen Elfenbeinen Prior and Gardner, An account of mediaeval figure sculpture in England, Cambridge 1912, p. 460, 506, 671. — M. Cust, The ivory of the middle ages, London 1902, p. 147. — O. M. Dalton, Catalogue of the ivory-carvings of the Christian era in the Brit. Mus., London 1909, p. 87 gibt ein Verzeichnis der von ihm englisch genannten Elfenbeine Nr. 242—257. Vgl. hierzu auch meine Bemerkungen im Rep. f. Kunstwissenschaft, XXXIV, 1911, S. 70.

[82] Die Tafel von Emmerich, abgeb. bei Clemen, Kunstdenkmäler d. Kr. Rees, S. 46, (Kunstdenkmäler d. Rheinprovinz). Die Tafel von Bottenbroich, ebenda, Kunstdenkmäler d. Kr. Bergheim, S. 50, Taf. 5.

[83] Vgl. hierzu die Ausführungen von Clemen in dem Rep. f. Kunstwiss. XXXIV, 1911, S. 67. — Über die norddeutschen Platten C. F. Lisch, Messingschnitt und Kupferstich des Mittelalters: Deutsches Kunstblatt III, 1852, S. 366. — Wilhelm Brehmer, Lübecks messingene Grabplatten aus dem 14. Jh.: Hansische Geschichtsblätter 1883, S. 13. — Über die englischen Platten orientieren am besten die Arbeiten von Ch. Boutell, Monumental brasses and slabs, an historical notice of the incised monumental memorials of the middle ages, London 1847. — Herbert W. Macklin, The brasses of England in der Serie von The Antiquary's Books von Methuen & Co. — W. F. Creeny, Illustrations of the incised slabs on the Continent of Europe, London 1871. — Dazu das Kapitel The sepulchral effigy bei E. S. Prior and A. Gardner, An account of mediaeval figure sculpture in England, Cambridge 1912, p. 545 ff. — Fred H. Croßley, English church monuments a. d. 1150—1550, London 1921, p. 228 ff. Über die ganze Gruppe der gravierten Platten im Rahmen der mitteleuropäischen Zeichenkunst steht eine Arbeit von Eichler (Diss. Bonn) in Aussicht.

[84] Wilhelm Brehmer, a. a. O., S. 34.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0041
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Auf einer weit höheren Stufe steht künstlerisch jene Technik, die sich auch im Namen als ‚opus anglicum' der Herkunft aus dem Inselreich rühmte: die Stickerei und die Nadelmalerei[85]. England ist das klassische Land der kostbaren Stickereien mit figürlichen Darstellungen seit dem 10. und 11. Jh. schon. Der Reichtum der englischen Kirchen an solchen Werken der Nadelmalerei in der spätmittelalterlichen Zeit war ein ungeheuerlicher, das Inventar der Kathedrale von Lincoln zählt in der Reformationszeit nicht weniger als 600 bis 700 kirchliche Gewänder mit Figurenschmuck auf. Mit solchen kostbaren Stickereien versorgt nun England auch das Ausland. In dem Inventar des Schatzes des Heiligen Stuhles, das Molinier publiziert, werden allein 21 Stück de opere anglicano erwähnt. Und die Inventare Karls V. von Frankreich, Philipps des Kühnen und Philipps des Guten von Burgund sind voll davon. Im 14. Jh. beherrscht diese englische Produktion den Weltmarkt. Vor allem sind die großen gestickten Pluvialien, die liturgischen Obergewänder, eine Spezialität von England gewesen. Die Pluvialien von Toledo, von San Giovanni im Lateran, von Pienza, von Vich, von Comminges, von Madrid und die Cappa aus dem Kloster Sion, die in das Victoria-and-Albert-Museum gekommen sind, sind alle englischen Ursprungs, wohl auch die vielgereiste Cappa Nikolaus IV. von Ascoli und das Pluviale im Museo civico zu Bologna[86]. Auch die Kasel auf Schloß Braunfels im Besitz des Fürsten von Solms-Braunfels, aus einem Wappenrock mit großen Leoparden, zwischen denen allerlei kleine Figürchen spielen, zurechtgeschnitten, gehört hierhin[87]. Die figürlichen Darstellungen der großen Cappen bilden die besten und die nächsten Parallelen zu den gleichzeitigen Buchmalereien. Ihre Vorlagen sind dieselben und sie gehören zu ihren Hauptwerken. In noch höherem Maße scheinen die Figurenzeichnungen dieser Paramente Träger einer englischen Überlieferung gewesen zu sein als die wenigen auf den Kontinent gekommenen Buchmalereien. Diese englischen Arbeiten machen aber ersichtlich auch auf dem Kontinent Schule, in den Niederlanden, in Frankreich, vielleicht auch am Rhein, und gewisse, bislang als englisch bezeichnete Paramente sind festländische Schöpfungen, nur von England her beeinflußt[88].

Fig. 21. Aus dem Queen Marys Psalter (London, Brit. Museum).

Fig. 22. Aus dem Arundelpsalter II (Brit. Museum).

[85] Über die ganze Gruppe der englischen Nadelmalereien ausführlich Joseph Braun, Die liturgische Gewandung im Occident und Orient, Freiburg 1907, S. 338 ff., 347. — L. de Farcy, La broderie du XIième siècle jusqu'à nos jours, Angers 1890, pl. 21 ff. — Supplement à la broderie 1900, p. 140, pl. 147 ff. — Dazu Gaston Migeon, Les arts du tissu, Paris 1909, p. 130 mit teilweise abweichender Zuweisung. — Über die Ausstellung des Burlington Club 1905: Fjoulkes, Notizie da Londra: L'Arte 1905. — May Moris, Opus anglicanum in the Burlington Magazine VII, 1905, p. 302, 278,440 mit reichen Abbildungen. — Sidney, J. A. Churchill, Opus anglicanum: Burlington Magazine VII, 1905, p. 397. — Zusammenfassend Lady Alford, Needlework as art, London 1886, p. 319. — A. F. Kendrick, English embroidery, London 1904 (mit Angabe der älteren Literatur), p. 28. — Walter Armstrong, Art in Great Britain and Ireland, London 1909, p. 132. — Über die Werke in Londoner Sammlungen vgl. British Museum, A Guide to the mediaeval room 1907, p. 258. — Catalogue of English ecclesiastical embroideries at the Victoria-and-Albertmuseum by E. Maclagan and A. F. Kendrick, 1907, p. 9.

[86] Vgl. hierzu W. R. Lethaby, Mediaeval embroideries in the British Museum and the Victoria-and-Albertmuseum. Proceedings of the Society of Antiquaries 2. Serie, XXI. 1907, p. 384. — Mrs. Archibald H. Christie, Some early English embroideries: Burlington Magazine XXIII, 1913, p. 291. — Dies. An new early English embroidery at the Victoria- and-Albertmuseum: Burlington Magazine XXXIX, 2, 1921, p. 9. — Dies., An unknown English mediaeval chasuble: Burlington Magazine 1927 II, p. 285. — Aiymer Vallance, A specimen of Opus anglicanum: Burlington Magazine XXXIV, 1919, p. 140. — Andreas Lindblom, An English embroidery in the Vatican: Burlington Magazine XXXIX, II, 1921, p. 121. — Über englische Nadelmalereien in Schweden A. Lindblom, Der Chormantel in Skaa: Burlington Magazine XXVIII, 1915, p. 178. — Zusammenfassung im American journal of archaeologica XX, 1916, p. 376. — G. S. Seligmann, Unidentified English embroidery in the Museum of the Cinquantenaire in Brussels: Burlington Magazine XLI, 1922, I, p. 75. — Die prachtvolle Publikation von Agnes Branting und Andreas Lindblom, Medeltida vävnader och broderier i Sverige, Uppsala 1928, I, bringt zunächst schwedische Arbeiten, die im 14. Jh. wie die skandinavischen Tafelbilder vielfache Verbindungen mit der englischen Kunst aufweisen. In Band II, p. 32 ausführlich über die englische Nadelmalkunst. Hierzu auch die wertvollen Angaben über den Vertrieb bei A. Schulte, Gesch. d. großen Ravensburger Handelsgesellschaft II, S. 132.

[87] Die Kasel von Schloß Braunfels, abgeb. bei v. Falke und Frauberger, Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters, Taf. 129, 130.

[88] Fr. Witte, Ein Wort über den Einfluß der englischen Stickkunst in England: Zs. f. christl. Kunst 24, 1. — Für die Herkunft der Engelsdarstellungen auf dem Stück im Schnütgenmuseum ist immer auf das Pluviale aus Syon im Victoria-and-Albertmuseum in London als das frühe Hauptstück der ersten Gruppe zu verweisen. Vgl. auch das Altarfrontale in St. Johns College, Oxford (Abb. Exhibition of British Primitive Paintings 1923, Oxford 1924, p. LVII). Die vielflügeligen Seraphime schon bei Lady M. Alford, Needlework as art p. 376, pl. 77 als characteristic english parsemé patterns abgebildet.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0042
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 23. Aus dem Peterborough-Psalter (Brüssel).

Die englische Buchmalerei der frühen Gotik hat seit einem Menschenalter die deutsche, französische, englische Forschung immer aufs neue beschäftigt[89]. In wenige Jahrzehnte drängen sich hier Handschriften von einer Pracht der Ausstattung und von so hohem künstlerischen Rang zusammen, daß sie die festländische Produktion, selbst die Arbeiten der Pariser Ateliers zu verdunkeln schienen. Hat man nicht, wenn man den englischen Charakter dieser Gruppe rühmt, oft vergessen, daß es die französischen Anregungen sind, die hier weitergebildet werden, und zwar unmittelbar von Paris übernommen? Und ist nicht die in dem zeichnerischen Stil geistreichste und reizvollste dieser Handschriften[90], der Queen-Marys-Psalter im Britischen Museum (Royal Ms. 2 B VII), noch in allen Schwingungen der nervösen Feder französisch geblieben (Fig. 21)? Daneben steht aber eine ganze Reihe von Codices, die man gern für eine oder mehrere ostenglische Schulen in Anspruch nimmt, in ihrer Mitte als Hauptstücke der Arundel-Psalter des Britischen Museums, Ms. Arundel 83[91], der aus zwei nicht zusammengehörigen Teilen besteht, einem älteren und dem sogenannten Psalter des Robert de Lisle (Fig. 22), und der Peterborough-Psalter der Bibliothek in Brüssel, Ms. 9961/2 (Fig. 23, 24)[92], weiter der Ormesby-Psalter in Oxford, der Gorleston-Psalter in Malvern, der St.-Omer-Psalter des Britischen Museums (Cod. Add. 39810) und eine ganze Zahl weiterer Prachthandschriften[93], die alle um das Jahr 1300 entstanden sind. Nur die wichtigsten seien hier genannt, an die mit dieser Gruppe zusammenhängende Fülle der Probleme, die sich erneut aus der Nebeneinanderstellung mit den Tafelmalereien und den Wandgemälden ergibt, sei hier nur gerührt. Von der tanzenden Grazie der Drolerien erhebt sich dieser Stil zu einer fast monumentalen Linienstärke in dem Psalter des Robert de Lisle.

Fig. 24. Aus dem Peterborough-Psalter (Brüssel).

Es ist nicht leicht, das Persönliche und Besondere in der Komposition, im Figurenkanon und in den dekorativen Hilfsmitteln bei dieser englischen Gruppe gegenüber der Pariser und der nordfranzösisch-belgischen Schule zu charakterisieren. In der Komposition, im Thematischen zeigt sich am stärksten die Bindung an den Weltstil, hier werden die ursprünglich gemeinsamen Vorlagebücher immer offenbar. In dem Kanon entwickelt sich rasch eine besondere Streckung des Körpers, ersichtlich ist das englische Schönheitsideal schon damals auf eine hagere Schlankheit eingestellt, dazu tritt in einer großen Zahl von Handschriften ein eigentümliches, in die Länge gezogenes Oval des Kopfes mit seltsam hoher Stirn. Aber diese abnorm langen Gestalten sind doch auch schon in der französischen Malerei, etwa in dem Evangeliar der Sainte Chapelle (Bibl. nat., Cod. lat. 17326) vorhanden,

[89] Hier liegt die entscheidende und wegweisende Pionierarbeit von A. Haseloff in Michels Histoire de l'art II, I, p. 345 ff., und von Graf Georg Vitzthum, Die Pariser Miniaturmalerei, S. 143, 210 vor. Eingehend über die englischen Psalter schon S. C. Cockerell in der Einleitung zu der Ausgabe des Gorleston-Psalter, London 1907. — Dann Roger E. Fry, The exhibition of illuminated manuscripts at the Burlington Fine Arts Club: Burlington Magazine XIII, 1908, p. 128. — Eine selbständige Skizze der englischen Entwicklung mit feinfühliger künstlerischer Kritik gibt Robert Freyhan, Die Illustrationen zum Kasseler Willehalm-Codex, Marburg 1927, Einleitung S. 24.— Die beiden großen Veröffentlichungen von Eric G. Millar, La miniature anglaise du X^e au XIII^e siècle, Paris (bei van Oest) 1926. — Ders., La miniature anglaise du XIV^e et du XV^e siècle, Paris 1928 geben auf Grund einer langjährigen Vertrautheit mit dem gesamten Material eine Geschichte der Entwicklung mit Katalog der wichtigsten Handschriften (bei jeder die Bibliographie). Dasselbe bringt unabhängig davon das zweibändige Werk von O. Elfrida Saunders, Englische Buchmalerei, München (in der Pantheon-Serie) 1927. Darin Bd. I, S. 149 Bibliographie.

[90] Vollständige Ausgabe von Sir George Warner, Queen Mary's Psalter. Miniatures and drawings by an English artist of the 14th century, London 1912, mit ausführlichem Kommentar.

[91] Gute Lichtdrucke bei Millar II, pl. 7—13. — O. E. Saunders II, pl. 105—108. Über das Verhältnis der beiden Teile zueinander gehen die Anschauungen weit auseinander, vgl. Vitzthum, S. 72, 76.

[92] Technisch musterhafte Reproduktion des ganzen Codex bei J. van den Gheyn, Le psautier de Peterborough, Haarlem 1908. Nur die von ihm gegebene frühe Datierung (gegen die Mitte des 13. Jh.) wird man verwerfen müssen.

[93] Die Aufzählung bei Millar I, p. 137; II, p. 81 ff. und bei O. E. Saunders I, S. 121. Dort von allen gute Proben.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0043
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

und ganz auffällig in der Somme le Roi v. J. 1311 (Arsenal, Cod. 6329), die für die Gräfin Jeanne d' Eu geschrieben ist. Es bleibt als stärkstes Charakteristikum die Überfüllung und Sättigung der Blätter mit einem wundervollen, von Figurinen und Drolerien durchsetzten Dekor, dessen unerhörte Pracht in den französischen Handschriften nie erreicht, aber auch nicht gesucht wird, so hintereinander im Arundel-Psalter, im Ormesby-Psalter, im Gorleston-Psalter, in dem Psalter von Saint-Omer.

Die Frage, inwieweit jene großen englischen Handschriften nun auch wirklich für die englische Kunst in Anspruch genommen werden können, ist nicht einfach nur durch den Hinweis auf die Entstehung und die ehemaligen oder späteren Eigentümer zu lösen. Eine der Prachthandschriften dieses Kreises, der Psalter, der für die englische Königin, die Gattin Eduards II., Isabelle de France, geschrieben ist (München, Cod. gall. 16), und die in Schrift, Inhalt und Dekoration als typisch für die englische Kunst in Anspruch genommen worden ist, trägt am Schluß die Inschrift: conscriptum Lutetiae A. D. MCC. . . Der Rest fehlt. Wenn der Schreiber wirklich ein Engländer war, so ist die Handschrift für die Königin Isabella, die bis 1308, bis zu ihrer Vermählung, als Tochter Philipps des Schönen als französische Prinzessin in Paris saß und eng mit Paris verbunden war, in Paris entstanden[94]. Eine andere Handschrift der Bibliothèque Nationale, die Decreta des Gratian (Cod. lat. 3893), ist geschrieben 1314 durch einen englischen Schreiber, der Thomas de Wymonduswold heißt und ausdrücklich als anglicus bezeichnet wird. Vitzthum hat die Handschrift als englisch mit Pariser Einflüssen angenommen. Durrieu nimmt sie im Gegensatz dazu als ganz pariserisch in Anspruch. Die Bibelhandschrift, die 1327 vollendet ist (Paris, Bibl. nat., Cod. lat. 11935) trägt einen Namen, der ganz englisch klingt. Robert de Bylling nennt sich als Schreiber: Bylling liegt bei Northampton. Und gerade diese Bibel gehört an die Spitze einer Gruppe, die für Paris in Anspruch genommen ist, in deren Mittelpunkt die größte Künstlerpersönlichkeit dieser Welt, Jean Pucelle, steht. Mit Recht hat Durrieu darauf hingewiesen, daß in den Registern der Pariser Universität eine ganze Reihe von Namen uns begegnen, die Engländer nach Rasse oder zum mindesten nach Namen sind. Unter den 92 Namen, die in den Jahren 1316—1350 für die Herstellung von Handschriften in Paris gesichert sind, kommen 15 im Minimum, vielleicht 19 vor, die Engländer sind, sicherlich ein sehr großer Prozentsatz. Man wird zunächst die Frage offenhalten müssen, wieviele von den englischen Handschriften, die für englischen Gebrauch bestimmt waren, vielleicht doch, wenn auch durch englische Hände, in Paris ausgeführt wurden, wobei dann ein fortwährender sich erneuernder Austausch, eine immer frische Anregung aus der Tradition der Pariser Kunst auch auf anderen Gebieten sich fortsetzen konnte.

Früher als die kontinentale Tafelmalerei scheint die Anfertigung von kleinen und großen Tafeln in England ein wichtiger künstlerischer Exportartikel und damit Träger künstlerischer Formauffassung, die mit englischem Geist erfüllt war, zumal nach Skandinavien hin geworden zu sein[95]. Die früheste englische Tafelmalerei, zumal jenes Wunderwerk von kunstgewerblichem Raffinement, das sich in der Westminsterabtei befindet, in dem noch allerlei frühere mittelalterliche Techniken nachklingen, in den Einlagen des farbigen Glases, die romanische Grubenemails unmittelbar nachahmen, zeigt das erste Stadium einer unmittelbar von Paris ausgehenden Kunst von höchster Empfindsamkeit und einem beseligenden Linienzauber[96]. Wenn man dies Werk wirklich schon um 1260 ansetzen will, so wäre damit schon für diese Zeit eine Verbindung mit den erlesensten Schöpfungen der französischen Buchmalerei aus der für den h. Ludwig gearbeiteten Gruppe gegeben. Enger ist die stilistische Verbindung mit einer Gruppe von Handschriften, die erst unmittelbar vor dem Jahrhundertende stehen, vor allem mit dem Brevier Philipps des Schönen der Pariser Nationalbibliothek, das wir als Werk des Honoré in Anspruch nehmen dürfen[97].

In dem Charakter dieser unmittelbar an die Buchkunst sich anlehnenden Feinmalereien ist auch jenes vierteilige Antependium im Cluny-Museum in Paris gehalten, das vier Szenen aus dem Leben der Jungfrau bringt in seltsamen, an gotische Vierpässe anklingenden, aus Kreisausschnitten zusammengesetzten Bildrahmen, die deutlich die Verbindung mit der Komposition der Medaillonfenster von Glasmalereien geben[98]. Hier ist aber der höchst lebendige und naturfrohe Stil der Westminstertafel in eine seltsame manierierte Spätform verzerrt, vor allem in den Schlußszenen, die die Erziehung der Jungfrau zeigen; die stehenden Könige gleichen auffällig den Königporträts auf den Sedilien der Westminsterabtei, die um 1308 anzusetzen sein würden.

[94] Vgl. die grundsätzlichen Ausführungen des Grafen Paul Durrieu im Journal des Savants 1909, p. 11. — Über die weiteren Handschriften, Comte Paul Durrieu i. d. Bibl. de l'Ecole des Chartes 1892. p. 122. — Vitzthum, a. a. O., S. 149. — Dazu auch der Aufsatz von Robert Freyhan im Burlington Magazine, 1929, p. 320.

[95] Zu dem ganzen Kapitel der Tafelmalerei die wichtigen grundlegenden Aufsätze von W. R. Lethaby, English Primitives: Burlington Magazine 1916—1918. Im Herbst 1923 brachte die Royal Academy of arts in London die Exhibition of British primitives, die eine weitgehende Neuorientierung auf dem ganzen Gebiet zur Folge hatte. Vgl. den kleinen Katalog mit der Einleitung von W. G. Constable und den großen Katalog, Oxford, University Preß 1924 mit 61 Lichtdrucktafeln. Zusammenfassend dann Tancred Borenius u. E. W. Tristram, Englische Malerei des Mittelalters, München 1926, dazu meine Besprechung i. d. Cicerone XXI, 1929, S. 395.

[96] Lichtdrucke mit zwei Details bei Borenius u. Tristram, Engl. Malerei d. Mittelalters, Taf. 22—24. Dort die Datierung auf 1260, p. 12. Die Tafel in Westminster Abbey auch bei W. R. Lethaby in the Burlington Magazine XXIX, 1916, p. 351. — Ders., Westminster Abbey and the Kings craftsmen, London 1906, p. 257. — Ders. in Walpole, Society annuals I, 1911, p. 73. — Sir Martin Conway, British primitives: Burlington Magazine XLIII, 1923, p. 221. — H. Fett, Norges malerkunst i middelalderen p. 16.

[97] Über die Handschrift cod. lat. 1023, die Delisle, Notice de douze livres royaux, Paris 1902, p. 62, zuerst mit Honoré und dem Jahr 1296 in Verbindung gebracht hat, vgl. Henry Martin, Les miniaturistes français, p. 49. — Vitzthum, Die Pariser Miniaturmalerei, S. 39, Taf. VII.

[98] Abbildung Taf. 45 bei Borenius und Tristram, Englische Malerei des Mittelalters, p. 20. — Exhibition of British primitive paintings, Oxford 1924, pl. XIV. — F. W. Stork in den Monatsheften für Kunstwissenschaft IV, S. 125, Nr. 3 hat auf die Verwandtschaft mit Miniaturen des Arundel-Psalters des Britischen Museums hingewiesen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0044
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 25. Croughton, Northamptonshire. Wandmalerei.

Fig. 26. Chalgrove, Oxfordshire. Wandmalerei. Ausschnitt.

Vom Anfang des 14. Jh. ab tritt uns in Skandinavien, zunächst in den norwegischen Hafenstädten, eine Reihe von Tafelmalereien entgegen, die von den führenden skandinavischen Kunstgelehrten als heimische Arbeiten in Anspruch genommen sind, an die sich sicherlich auch eine weitergehende ländliche heimische Schule angeschlossen hat[99]. Aber die frühesten Werke dürften doch wohl mit Recht für England in Anspruch zu nehmen sein. Es liegt ja nahe, daß etwa für Bergen und Trondhjem bei der dauernden engen Verbindung mit England auch diese frühen Schöpfungen der Tafelmalerei aus den entwickelten und fruchtbaren Ateliers Südenglands bezogen wurden. Die Kreuzabnahme, die das Stück eines Altares aus Nees bildet, jetzt im Museum zu Bergen[100], ist so ausgesprochen in der Rhythmisierung der Figuren wie in der Zeichnung der Köpfe mit Figuren jener englischen Gruppe verwandt, daß man dies Werk als englisches Original ansprechen möchte. Dasselbe gilt für den aus Trondhjem stammenden Altar mit Szenen aus dem Leben des h. Olaf[101]. Die Wahl von Themen, die vorzugsweise in Skandinavien heimisch sind, kann nicht entscheidend sein für die Frage des Ursprungs, wie ja auch Platten mit Heiligen, die nach England, Nordfrankreich oder Norddeutschland gehören, in Flandern angefertigt sind. Auch den Altar aus Odda, der sich jetzt im Museum zu Bergen befindet, möchte ich noch als englische Arbeit in Anspruch nehmen. Man braucht nur die sitzende Madonna als einen Nachkömmling der Madonna des Arundelpsalters sich vorzustellen. Daran schließt sich auf skandinavischem Boden in Norwegen und in Schweden eine Kunstübung, die in Tafelmalerei, Wandmalerei, Nadel- und Buchkunst die von England, und wohl fast ausschließlich von England, erhaltenen künstlerischen Anregungen fortsetzt. Die Gruppe dieser wichtigen kunsthistorischen Dokumente, die uns in zwei gleichzeitig erschienenen glänzenden Veröffentlichungen skandinavischer Gelehrter vorgelegt worden sind, bieten in ihrer Unberührtheit etwas, dem Deutschland wie Frankreich wenig an die Seite zu setzen hat. In solcher Stärke und Frische spricht die künstlerische Überlieferung der frühen Gotik nirgendwo im Norden so zu uns.

Ob ein solcher Export englischer Tafelmalereien auch nach Norddeutschland und dem Baltikum stattgefunden hat, ist nicht nachzuweisen. Unter den in den norddeutschen Städten und Sammlungen erhaltenen Tafeln ist keine, die man als englischen Ursprungs bezeichnen könnte, auch keine, die man in demselben Sinne wie die zweite Gruppe der skandinavischen als englisch aus zweiter Hand ansprechen darf. Hier war offenbar der Markt durch heimische Produktion genügend beschickt, und Kirchen und Liebhaber hatten nicht nötig, für solche Kunstwaren über das Meer zu gehen.

Unter den englischen Monumentalmalereien würden vor allem die Wandmalereien, die i. J. 1921 in der Kirche Allerheiligen in Croughton in Northamptonshire aufgefunden sind, als Parallele anzusehen sein[102] (Fig. 25). Sie sind etwa um 1300 entstanden und bringen in 36 Szenen einen Cyklus aus dem Leben und Tod der Jungfrau und aus der Kindheit und Passion Christi. Die Anordnung ist die gleiche streifenartige in mehreren Zonen wie in der Kölner Kirche. Diese Bilder zeigen eine ganz be-

[99] Vgl. Andreas Lindblom, La peinture gothique en Suède et en Norvège, Stockholm 1916, p. 171, und Harry Fett, Norges malerkunst i Middelalderen, Kristiania 1917, p. 1 ff. Fett geht aus von der Verbindung Heinrichs III. von England mit Haakon Haakonsson. Lindblom weist in Björsäter in der Diözese von Linköping ein englisches Atelier nach. Das wiederholt sich in der Plastik. Vgl. weiter Lindblom, Västeuropeiska strömningar i Nordens måleri under gotiken: Fornvännen 1914. Über die Beziehungen des Nordens zu England handelt ausführlich Carl R. af Ugglas, Gotlands medeltida träskulptur, Stockholm 1915, p. 65. Harry Fett hat im Gegensatz dazu den französischen Einfluß in der norwegischen Kunst im Anschluß an sein Buch erneut dargestellt in der Gazette des Beaux-Arts 1922, II, p. 218. — Über die Frage der englischen Schule in Schweden und Norwegen vgl. die wichtigen grundsätzlichen Ausführungen von W. R. Lethaby, English primitives VII: Burlington Magazine XXXI, 1917, p. 45, 191, 233. — Aymer Vallance, Gothic painting in Sweden and Norway: Burlington Mag. XXXIV, 1919, p. 35.

[100] Borenius u. Tristram, Taf. 46.

[101] Borenius u. Tristram, Taf. 47.

[102] Über die Malereien von Croughton vgl. Tancred Borenius und E. W. Tristram, Englische Malerei des Mittelalters, München 1926, mit Plan der Anordnung der Bilder (an der Südwand in drei Zonen, an der Nordwand in zwei), Taf. 50—52. — Ausführlich E. W. Tristram und M. R. James, Wall paintings in Croughton Church in Northamptonshire: Archaeologia LXXVI, 1927, mit 13 Tafeln, davon drei farbig, nach den ausgezeichneten Aquarellen von Tristram. Zu dem Abendmahl in Croughton als Parallele zu nennen die gleiche Darstellung in Stanton Harcourt, Oxfordshire (W. M. Dyke im Archaeological journal II, 1845, p. 365).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0045
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

stimmte Formensprache, lange schlanke Gestalten mit auffällig gestreckten Oberkörpern in mehr fließender als rieselnder Gewandung, in der nur wenig die ondulierenden Motive mitsprechen. Die Köpfe mit dem langen Oval von einem ausgeschriebenen zeichnerischen Stil mit etwas konventionell schöner Bildung der Augen, über die in hohem Bogen die Augenbrauen geschlagen sind. Die Bewegung sehr dezidiert, dabei abgemessen. In der Schmalheit der Schultern, der Zeichnung der langen Arme, in den erst vom Gürtel sich entwickelnden Gewandmotiven sind viele Momente der Verwandtschaft mit St. Cäcilia in Köln erhalten. Wenn man die Reihe dieser englischen Wandgemälde weiter verfolgen will, so kommt vor allem noch die Kirche in Chalgrove in Oxfordshire in Betracht[103], wo in drei Zonen übereinander der Tod und das Begräbnis der Jungfrau ausführlich geschildert ist (Fig. 26). Die Verkündigung, die, um 1308 entstanden, auf der Rückwand der Sedilia im Chor der Westminsterabtei sich befindet[104], zeigt wieder in dem stärkeren Modellieren der hochgerafften Gewandung eine stärkere Verwandtschaft mit Chalgrove.

Die Darstellung des Abendmahles in Croughton bringt die um diese Zeit im Norden sonst nicht häufige Darstellung der ganz lang ausgezogenen Tafel, hinter der in der Mitte Christus mit Johannes an der Brust zwischen den zehn Aposteln sitzt, während von vorne allein Judas gebückt sich über den Tafelrand erhebt. Diese Komposition findet ikonographisch eine auffällige Parallele in der Bylocke in Gent[105], wo im großen Refektorium, ganz so wie die Italiener bis auf Leonardo in Mailand das getan haben, die Mahlzeit des Herrn an der Schmalseite des Saales, diese ganz füllend, abgebildet ist. Aber bei der äußeren Übereinstimmung in der Gruppierung und im Rhythmus ist doch wieder ein deutlicher stilistischer Unterschied zu spüren. Die englischen Figuren sind steifer in der Bewegung, mehr an ein Puppentheater erinnernd. Die Apostel der Bylocke sind würdigere Gestalten, gegenüber den steifen und hageren Engländern breiter. Die Köpfe, zu den schönsten Bildungen frühgotischer Idealtypen in der nordischen Kunst gehörend (Fig. 88), sind von einem stärkeren seelischen Leben gefüllt. Man muß sich hüten, aus der äußeren Verwandtschaft durch die gleiche ikonographische Tradition eine innere Stilgleichheit zu konstruieren. Die Bylocke stellt eine Stilstufe dar, die um etwa zwei Jahrzehnte auf die von Croughton folgt. Ich vermag nichts in ihr zu erkennen, was unmittelbar auf jene Gruppe von englischen Vorbildern hinweist. Viel eher würde man bei jenen Kopftypen von der Bylocke eine Verwandtschaft mit der Gruppe der nordischen, aus England stammenden Tafelbilder in Bergen und Kopenhagen finden können.

Die Bildung des neuen Stiles aus der Gebundenheit des Romanischen wird aber in der Entwicklung der englischen Malerei schon lange vorher offenbar in einer Reihe von sehr bedeutenden Einzeldenkmälern des südlichen England, die zugleich zeigen, wie sich diese Formensprache selbständig aus heimischen Quellen, ohne direkte Einflüsse von Frankreich her, entwickelt. In der Kathedrale von Winchester, nördlich des Hochchores nach dem Chorumgang zu, untereinander die Kreuzabnahme und die Grablegung, große bedeutende Kompositionen mit langen schlanken Gestalten von starker Bewegung und dramatischer Ekstase, zumal die Klage um den Leichnam Christi sehr merkwürdig für diese frühe Zeit. Die Figuren alle mit einer ausgesprochenen Neigung zu dezidierter Betonung des Umrisses, noch in der Art der spätromanischen Technik mit einzelnen Strichen behandelt, in den jugendlichen Köpfen schon das Sichtbarwerden des neuen gotischen Typus. Wenn man in diesen Malereien etwa eine vorbereitende Stilstufe zu denen von Sinzig und Nideggen sehen möchte, so darf man die Gewölbedekorationen in der nördlichen Kapelle auf der Ostseite schon mit den Malereien in der Krypta von St. Gereon und denen in Niedermendig vergleichen. Das Gewölbe ist hier mit feinem, sehr gut erhaltenem ornamentalen Rankenwerk ausgestattet, dazwischen Medaillons mit Brustbildern und Engelsköpfen gefüllt, in roter und gelber Zeichnung auf blauem Grund, sehr fein und apart in der Zeichnung, von einer sehr zarten, nervösen Haltung[106].

In der Kathedrale zu Salisbury sind, freilich in einer frühen Wiederherstellung durch Gilbert Scott, die Reste eines großartigen frühgotischen dekorativen Systems erhalten, die Gewölbe mit großen Medaillons in beiden Kreuzarmen des östlichen Querschiffes übertüncht, im Mittelchor frei wiederhergestellt, in der Vierung ein thronender Christus zwischen den Evangelistensymbolen und die zwölf Apostel, je zu zwei in sechs Medaillons zusammengestellt. In den übrigen Zwickeln zwölf Medaillons mit den Darstellungen der Monatsbeschäftigungen, weiter sitzende Propheten mit Spruchbändern und Engel, auch diese Malereien den Übergang aus dem Spätromanischen zu der neuen großen Form deutlich zeigend[107]. Dem ganzen Prozeß der Bildung des neuen Stiles aus dem spätromanischen Formenkanon bringt uns die Reihe der verschiedenen Wandmalereien in

[103] Die Bilder in Chalgrove bei Borenius und Tristram, a. a. O., Taf. 53 und William Burges, On mural paintings in Chalgrove church: Archaeologia XXXVIII, 1872, p. 431. — Vgl. auch Archaeologia LXXVI, 1927, p. 201.

[104] Die Verkündigung in der Westminster Abtei im gegenwärtigen Zustand mit Rekonstruktion der fehlenden oberen Hälfte und in Originalaufnahmen bei Borenius und Tristram, a. a. O., p. 42, Text p. 19. — Vgl. dazu J. G. Noppen, Early Westminster and London painting: Burlington Magazine LIV, 1929, p. 200.

[105] Abb. bei L. v. Puyvelde i. d. Gazette des Beaux-Arts LXVII, 1925, II, p. 125, 127. Vgl. unten S. 34, Fig. 36—38.

[106] Abbildung bei Borenius u. Tristram, Englische Malerei d. Mittelalters, Taf. 7, 8, Details Taf. 9, 10; die Schutzengelkapelle, Taf. 11. Borenius datiert die erstgenannten Malereien um 1225, wohl etwas zu früh, die letzten zwischen 1250 u. 1260.

[107] Über die Malereien an dem Chorgewölbe (um 1270 datiert) vgl. Proceedings of the Society of Antiquaries 2. ser. VI, p. 477. — The Builder 1876, p. 127.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0046
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 27. Schleswig, Domkreuzgang. Geißelung Christi.

Fig. 28. Schleswig, Domkreuzgang. Beweinung (Ausschnitt).

der Kathedrale zu Saint Albans nahe, die aus drei Generationen stammt[108]. An dem immer wiederholten Motiv der Kreuzigung ist der Wechsel der Formengebung in natürlicher Stufenfolge abzulesen. Die Krönung Mariä auf einem der Pfeiler der Nordseite läßt eine Stilstufe erkennen, die der gleichen Darstellung in der Bylocke in Gent und bei dem älteren Andreasmeister in Köln parallel ist. Am Schluß dieser Entwicklung stehen die großen, freilich nicht mehr intakten Einzelfiguren in der Westminsterabtei[109], die noch vor 1300 entstandene große h. Fides in der Chapel of St. Faith, die wie die Übersetzung einer sorgfältig ausponderierten frühgotischen Plastik erscheint, und die beiden Königsfiguren von den Sedilien im Chor, die um 1308 zu datieren sind; deutlich ist der Weg zu der Kalligraphie der ondulierenden Gewandsäume zu verfolgen, zu der Bildung eines die Kunstmittel der Hochgotik schon erfassenden eigentümlichen englischen Monumentalstiles.

An die frühen englischen Malereien, die zwischen Croughton und Chalgrove liegen, könnte man wohl noch einige weitere wichtige Denkmäler anreihen. Das wären in der Kathedrale zu Norwich die großen, um 1300 anzusetzenden Apostelgestalten, die in einem Bogen in der Ante-Reliquary-Chapel unter gotischen Baldachinen angeordnet sind, sehr elegante Figuren von einer dünnen und feinen Malerei, die einen merkwürdig empfindsamen Strich bringt, schon seltsam preziös und gespreizt. In derselben Kapelle sind im Gewölbe in jedem Feld drei stehende Figuren gemalt, zur Seite der heiligen Jungfrau die hh. Margareta und Katharina, gegenüber St. Andreas zwischen St. Peter und St. Paul, bedeutende Figuren in einfacher Zeichnung mit großen Gewandmotiven zwischen blaugrünen Ranken, noch in der Art des Gewölbes in der Krypta von St. Gereon[110]. Mit den Malereien in Chalgrove geht zusammen die Dekoration der Apsis in Saint-Marys in Chickendon (Oxfordshire), in einer sehr breiten Rötelzeichnung über die Fläche hinweggezogen. Über dem mittleren Fenster auf breitem Kissenthron Christus Salvator, beide Hände erhoben, zur Seite des Fensters unter einfachen gotischen Baldachinen St. Peter und St. Paul, weiter je drei Apostel mit Büchern, der Mitte zugewendet. In Great Canfield Church (Essex) ist ein Bild der thronenden Jungfrau in Rötelzeichnung, das Gewand nur leicht gelb angetuscht, erhalten, die Jungfrau dem ganz erwachsenen, voll bekleideten Kind auf ihrem linken Knie die eine Brust darreichend. In East Bedfont Church (Middlessex) ist an der Nordwand des Langschiffes in einer Nische, eingerahmt von einem Vierpaß, eine Darstellung des sitzenden Christus zwischen zwei Engeln mit den Kreuzigungswerkzeugen erhalten, unter dem Vierpaß posaunenblasende Engel und Auferstehende, in einer flotten roten Zeichnung nur wie eine Skizze sehr lebendig hingestürmt. Daneben noch eine Kreuzigung in roter Zeichnung auf rotem Grund[111].

[108] Vgl. darüber William Page, The St. Albans school of painting, mural and miniature I.: Archaeologia LVIII, 1902, p. 275. — W. R. Lethaby, English primitives: Burlington Magazine XXIX, 1916, p. 189; XXXI, 1917, p. 97. — Abb. bei Borenius u. Tristram, a. a. O. Taf. 12—15, die Krönung Mariä (dort datiert: 1250—1300), Taf. 16. Verzeichnis der sämtlichen malerischen Reste bei C. E. Keyser, List of buildings in Great Britain, having mural decorations, London 1883, p. 214 mit reichlicher älterer Literatur.

[109] Borenius u. Tristram, a. a. O. Taf. 19—21, 40—42, p. 19. Über die Datierung der h. Fides auf 1270—75 vgl. W. R. Lethaby, English primitives: Burlington Magazine XXIX, 1916, p. 281; XXX, 1917, p. 133. — Walpole Society Annual I, 1911, p. 69. — Revue de l'art chrétien LXI, 1911, p. 69.

[110] Borenius u. Tristram, a. a. O. Taf. 36, 37. — Vgl. G. E. Fox in The Victoria Country History, Norfolk II, p. 533. Zu vergleichen die beiden stehenden Figuren (Andreas und David) im Peterborough Psalter des Corpus Christi College, Cambridge (O. E. Saunders, Engl. Buchmalerei, Taf. 103).

[111] In diesen Zusammenhang gehören noch die Wandmalereien in Stone Church (Kent), in Bapchild bei Sittingbourne (Kent), die ich wie die obengenannten an den ausgezeichneten farbigen Kopien des Malers E. W. Tristram im Victoria-und-Albertmuseum in London, dank dem besonderen Entgegenkommen des Künstlers wie der Museumsverwaltung, studieren konnte. Die gewaltigen, freilich restaurierten Bilder in Preston Church, Brighton, Sussex, um 1300 schon i. d. Archaeologia XXIII, 1831, p. 311, pl. 26 u. i. Builder 1864, p. 725. Vgl. C. E. Keyser a. a. O. p. 202. In All Saints Church zu Friskney, Lincolnshire, im Stil abweichende, stark naturalistische Malereien, Geburt, Propheten, datiert auf ca. 1320 (Archaeologia XLVIII, p. 270; L, p. 281; LIII, p. 427, zuletzt ausführlich H. S. Cheales, ebenda LIX, 1905. p. 371).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0047
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Fig. 29. Stralsund, Nikolaikirche, Kreuzigung.

Wenn man überhaupt den Vergleich mit rheinischen Malereien dieser Zeit ziehen will, so kann man nur ungefähr die gleiche Stilstufe erkennen und wieder feststellen, daß unter ähnlichen äußeren Bedingungen aus den gleichen Anregungen des neuen Weltstiles verwandte Schöpfungen wachsen mußten. Bei den Malereien von Chickendon und Canfield darf man etwa an Niedermendig erinnern, angesichts der Handschrift der Malereien in Bedfont an St. Florin in Koblenz. Hier wie dort mögen die Vorlagen durch Zeichnungen im Stil der Buchmalereien vermittelt sein.

Verwandte aus dem deutschen Kunstkreis.

Wenn man nach Zeitgenossen der kölnischen Malereien um die Wende des Jahrhunderts in Norddeutschland fragt, so stehen zwei große Gesamtleistungen farbiger und zeichnerischer Innendekoration, aus einer Fülle von untergegangenen Werken erhalten, vor uns, die als typisch für die beiden Richtungen bezeichnet werden können, in denen sich nunmehr die Monumentalmalerei bewegt. Die erste ist die Ausmalung des ehemaligen Nonnenchores des Klosters Wienhausen bei Celle[112], die ein Geflecht von figürlichen Darstellungen, die in einen ornamentalen Rahmen eingefügt sind, über die gesamten Wände und über die Wölbung hinweg gesponnen hat, von dem horror vacui geleitet, der nicht eine Fläche, nicht ein Gewände frei läßt. Die Felder, die an sich zu einem großen Maßstab auffordern konnten, fast ängstlich aufgeteilt und verkleinert, nur in den Blenden in Nachahmung frühgotischer Glasmalereien großen Einzelfiguren Raum gegeben. Noch lebt wie in Braunschweig und Melverode der epische Zug der durchlaufenden Erzählung in den einzelnen Schichten, in denen die Darstellungen aus dem Leben und dem Leiden Christi sekundiert werden durch die darunter stehenden Märtyrerlegenden. In den Medaillons der Wölbung wird die Herkunft aus dem Stil der Glasmalerei am deutlichsten offenbar, es war wohl das Vorlagebuch eines Glasmalers, das hier reichlich ausgenutzt wurde. Daher das Überwiegen des linearen Charakters in kräftigen, wenig gebogenen Linien, die man sich unschwer in Bleiruten übersetzt vorstellen kann.

Ganz dem Gesetz und der Kraft der schwingenden Linie im Figürlichen sich unterwerfend, auf das ornamental Dekorative im Gegensatz zu Wienhausen fast verzichtend, tritt uns gleichzeitig die Ausschmückung des Kreuzganges im Schleswiger Dom entgegen (Fig. 27 u. 28). Hier ist in den spitzbogigen Blenden der Außenwände, von dem inneren Quadrum her gleichmäßig mit Licht erfüllt, in sechzehn großen Bildern von der Geburt Christi bis zum Tod der Maria die Geschichte Christi gemalt in großartigen monumentalen Kompositionen, die uns zwar in einer Ergänzung der Linien, aber doch durch die Hand eines so nachempfindsamen Künstlers wie A. Olbers erhalten sind[113]. Als Erfindung stehen diese Bilder, die auf das glücklichste sich in die Form des Spitzbogens einfügen, auf einer sehr hohen Rangstufe. Sie übertreffen an dramatischer Gewalt und Mächtigkeit der Formengebung, an rhythmischer Kraft der Bewältigung des Raumes sowohl die zierliche Teppich- und Glasmalerkunst von Wienhausen wie die daneben in manchem befangen und weichlich erscheinende Kunst in den Rheinlanden. Diesen Malereien einen festen Platz zu geben, ist schwer möglich, ganz im allgemeinen mag man sie in das erste Viertel des 14. Jh. setzen, nach der Stilstufe mehr nach dem Anfang dieses Abschnitts, aber als Ausdruck eines älteren und ursprünglichen Kunstwillens.

Ersichtlich sind an den Malereien in Schleswig mehrere Hände beteiligt, ein Meister von ganz großartig altertümlich heroischem Stil mit mächtigen, noch von romanischem Leben erfüllten Gestalten und ein oder zwei weitere, die lockerer komponieren

[112] Über Wienhausen vgl. die Abb. Taf. 14—22 bei Oscar Beyer, Norddeutsche gotische Malerei, Braunschweig 1924. — Wilh. H. Mithoff, Das Kloster Wienhausen bei Celle: Archiv für Sachsens Kunstgeschichte II, 1849, mit einer Photographie des Chores, die schon eine frühere Restauration erkennen läßt. — Borrmann, Aufnahmen mittelalterlicher Wand- und Deckenmalerei in farbiger Probe I, 9. Lieferung. — O. Vorländer, Ein Klostermuseum in der Heide: Die Denkmalpflege IV, 1902, S. 109. — Dehio, Geschichte der deutschen Kunst II, S. 278, versetzt sie in die „mittlere Zeit des 14. Jh.", wohl etwas zu spät. Ausführlich V. C. Habicht, Die mittelalterliche Malerei Niedersachsens I, Straßburg 1919, S. 184 ff., 268. — Abb. bei dems., Celle und Wienhausen, Berlin 1929, S. 47. — Ders., Der niedersächsische Kunstkreis, Hannover 1930, S. 257. — Albert Neukirch, Kloster Wienhausen (Norddeutsche Kunstbücher IV), Taf. 7, 8. — Die Malereien sind schon einmal um 1500 und dann in der damals üblichen Weise durch den Kölner Maler Schröer 1868 restauriert und ergänzt worden.

[113] Über die Wandmalereien in Schleswig vgl. Hotzen, Die mittelalterlichen Wandmalereien im Kreuzgang und im Dom zu Schleswig: Zs. f. bild. Kunst, N. F. XI, 1900, S. 11, mit Proben, die nur zu stark die Hand des Restaurators erkennen lassen. — R. Haupt, Bau- und Kunstdenkmäler in Schleswig-Holstein II, S. 313. Nach ihm der Kreuzgang (gen. Schwahl) errichtet schon um 1309, wenn nicht früher. — Provinzialberichte für Schleswig 1830, S. 338. — 25 große Photographien, hergestellt 1922 von Hans Otto E. Pieper, Kiel. — Vgl. R. Haupt, Der Dom St. Petri zu Schleswig. Schleswig 1921. — Zu dem Ausklang dieser zeichnenden Richtung nach dem Norden vgl. F. Laske, Die vier Rundkirchen auf Bornholm und ihr mittelalterlicher Bilderschmuck: Zs. f. Bauwesen L, 1901, Sp. 481. — W. Bombe, Die Bornholmer Festungskirchen und ihr Freskenschmuck: Monatshefte f. Kunstwissenschaft IX, 1916, S. 92.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0048
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

und stärker sich dem gotischen Zeitduktus der schönen, klingenden Linie unterordnen. Bei diesen ist, etwa bei der Darstellung der Engel am Grabe, auffällig die Verwandtschaft mit dem Meister der Kreuzigung von Stralsund, der im übrigen entwickelter ist. Ganz allgemein ist die Verbindung mit jener Gruppe englischer Monumentalmalereien um 1300 und vom Anfang des 14. Jh. in Croughton und Chalgrove[114] und auch wieder mit den Tafelmalereien der englischen Exportkunst vom Anfang des 14. Jh. Auf der anderen Seite haben die Malereien von Schleswig soviel Persönliches, Starkes, was nirgendwo in der englischen Malerei nachzuweisen ist, in der Kompositionsart etwas, was der aufgelösten Anordnung der englischen Bilder sich eher entgegensetzt. So darf man doch mit Bewußtsein von einem eigenen norddeutschen Stilwollen im Rahmen der neuen, internationalen Weltsprache reden.

Als Beleg für die Ausdehnung dieses Stiles von der äußersten Nordgrenze bis zur Südgrenze des deutschen Kulturgebietes sei hier die eben genannte Kreuzigung aus einer Seitenkapelle der Nikolaikirche in Stralsund[115] abgebildet (Fig. 29) und ein Teil des Wandschmuckes aus der Johanneskapelle im Dom zu Brixen (Fig. 30). Jenes Stralsunder Gemälde gehört zu den stärksten und künstlerisch höchst stehenden Schöpfungen der frühen gotischen Monumentalmalerei in ganz Deutschland. In dem Christusbild mit dem ungeheuer weitgespannten Armpaar lebt die Tradition der späten Triumphkreuze des 13. Jh. ersichtlich weiter. Die Gestalten der Mutter und des jugendlichen Johannes unter dem Kreuz sind von einer ergreifenden Tiefe und Persönlichkeit in dem Ausdruck des Schmerzes; die Gestikulation bei beiden ist eine sonst nicht vorkommende. Auch die Gestalten der Apostelfürsten, vor allem des h. Petrus, sind von hoher Würde. Das Wandbild in der Johanneskapelle in Brixen[116] zeigt eine der frühesten Darstellungen der Kreuzigung mit dem reichen Umstand von vielen Statisten; Longinus und Stefaton, der auf den Herrn weisende Hauptmann haben hier schon ihren Platz erhalten. Im Christus noch nicht die kleine, ängstlich zusammengezogene Gestalt der entwickelten Gotik, sondern noch die frühe mächtige Form. Auffallend ist nun hier in der Gesamtkomposition die Fülle der Ähnlichkeiten mit dem Bild von St. Andreas (Taf. 29). Für die Darstellung der Anbetung der Könige lag ein Vorbild vor in einer in verwandter Art in die Länge gezogenen Komposition wie in dem Kölner Wandbild. Selbst für die Halbfiguren im Sockel möchte man auf das ähnliche Motiv im unteren Streifen des Kölner Freskos hinweisen.

Fig. 30. Brixen, Johanniskapelle. Wandmalerei (Ausschnitt).

Aus Süddeutschland gibt ein bedeutendes, um die Jahrhundertwende entstandenes und nicht nur in einem Palimpsest überliefertes Werk, der Zyklus von neutestamentlichen Bildern in der Kirche zu Kentheim bei Calw, eine Parallele zu St. Cäcilia in Köln wie noch darüber hinaus zu Dausenau. Eine innere Verwandtschaft in den Kompositionsgesetzen weisen die Einzelszenen auf, die, mit ganz wenigen Figuren staffiert, rhythmisch bewegt und zugleich durch die Bindung an den Rahmen glücklich zusammengehalten sind. Auch der Kanon ist ein dem Cäcilienmeister verwandter, in manchem altertümlicher, mit bewußt unterstrichener starker Silhouettierung[117]. Eine zweite süddeutsche Parallele, die ein gesichertes Entstehungsdatum (vor 1312)

[114] T. Borenius und E. W. Tristram, Englische Malerei des Mittelalters, S. 21, Taf. 50—53. Vgl. oben S. 25/26.

[115] Oskar Beyer, Norddeutsche gotische Malerei, Braunschweig 1924, Taf. 3. Dort auch aus derselben Kirche gute Aufnahmen der Kolossalfiguren der Maria zwischen Petrus und Paulus (Taf. 4) und des h. Christophorus (Taf. 5). Die Stilstufe — nur von einer solchen kann man reden —, der die Malereien der Nikolaikirche angehören, kann sich weit in das 14. Jh. hinein ausdehnen.

[116] Über Brixen ausführlich mit großen Abb. Josef Weingartner, Die frühgotische Malerei Deutschtirols: Jahrbuch d. Kunsthistor. Instituts der K. K. Zentralkommission f. Denkmalpflege X, 1916, S. 1.

[117] Für den hier gänzlich versagenden poetisierenden Text von Ed. Paulus in den Kunst- u. Altertumsdenkmalen d. Königsreichs Württemberg, Schwarzwaldkreis S. 66 („Wandmalereien bald nach der Zeit der Erbauung — uralt — romanisch — schlanke, noch halb altchristliche Gestalten in lebhafter Bewegung, wenn man will, südfranzösisch"), entschädigt die ausgezeichnete Foliotafel im Kunstatlas zum Schwarzwaldkreis. Die Malereien schon beschrieben bei Grüneisen, Übersichtliche Beschreibung älterer Werke der Malerei in Schwaben: Tübinger Kunstblatt 1840, Nr. 96. Gewürdigt bei Schnaase, Gesch. d. bild. Künste V, S. 527: „anscheinend noch in das 13. Jh. fallend" und bei Kugler, Handbuch d. Gesch. d. Malerei [3]I, S. 230. — Vgl. Hochstetter i. d. Württemberg. V. f. Landesk. VI, 1883, S. 47.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0049
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

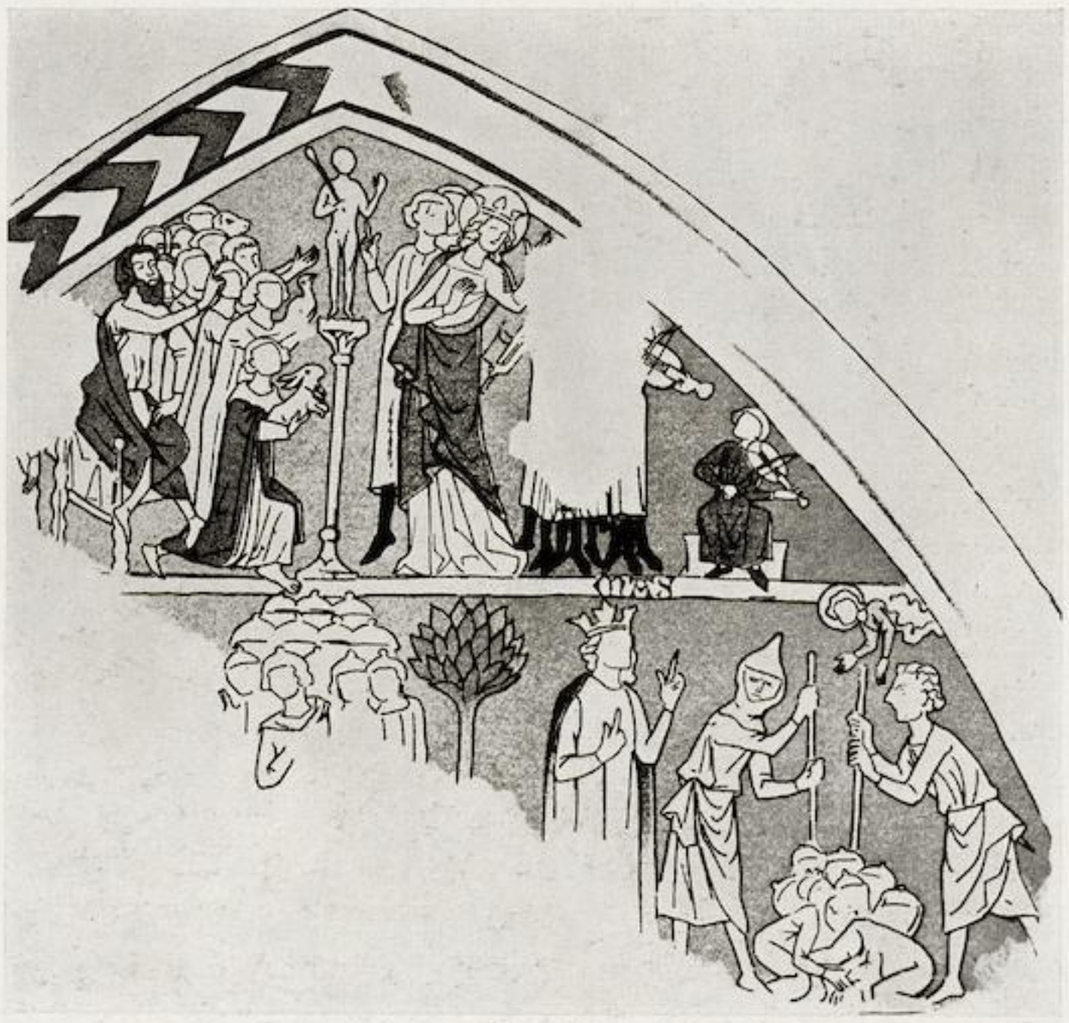


Fig. 31. Kenzingen, Stadtpfarrkirche. Wandmalerei.

bringt, eine Stilstufe weiter, stellen die Wandmalereien in der Marienkirche zu Reutlingen dar, die um die Jahrhundertwende von dem 1312 verstorbenen Leutpriester Werner gestiftet sind[118]. Sicher gehören hierhin die vier Szenen aus der Legende der h. Katharina (vgl. unten S. 72 und Fig. 93/94) und die Kreuzigung, die in den Bogenfeldern der Wände gegeben sind, dazu die großen Einzelfiguren von Heiligen zur Seite der Fenster. Diese sehr stark (erst 1850, dann 1900) restaurierten Malereien zeigen einen im Kanon dem Kölner Meister von St. Cäcilia verwandten Stil mit auffällig langen Figuren von einfachen Gewandmotiven, die Kompositionen sehr gehalten und auch in den dramatischen Szenen ausgeglichen. Stärker, männlicher ist der Stil der bewegten lebensgroßen Einzelfiguren in der Westvorhalle, von einer kraftvollen Energie in der Bewegung. Zur Seite der beiden Nebenpforten steht je ein gewaltiger Christophorus, am Südportal ihm gegenüber die h. Katharina, am Nordportal die markige Gestalt des h. Paulus.

Eine zweite Stufe der künstlerischen Formengebung zeigt der Zyklus der neutestamentlichen Szenen und der Geschichte des h. Arbogast in der Kirche zu Oberwinterthur in der Schweiz, der in den ersten Jahrzehnten des 14. Jh. entstanden ist. Die in wenigen Figuren gegebenen Passionsszenen bringen Kompositionen, die den Schlußbildern von St. Cäcilia ganz verwandt sind, die Einzelfiguren im Obergaden sind gestreckter und stehen schon stärker unter dem Gesetz des Kontrapostes[119].

Stärker ist die Verwandtschaft gerade mit dem Stil von St. Cäcilia bei den Malereien, die in der Turmhalle der Stadtpfarrkirche zu Kenzingen (Kreis Freiburg i. Br.) erhalten sind: an der nördlichen Wandfläche in zwei Reihen eine legendarische Darstellung, im oberen Streifen wahrscheinlich die der h. Cäcilia, die Komposition mit hohem Geschick in das spitzbogige Feld eingefügt (Fig. 31). Langgezogene rassige Gestalten von konventioneller Bildung mit langen Oberkörpern, noch ohne die ondulierende Bewegung der Gewandsäume[120], rote Vorzeichnung von sehr vereinfachtem Duktus, mit nur geringer Verwendung von Rötel und gelbem Ocker in den Gewändern auf blaugrauem Grunde.

Geographisch gehört noch zu der mittelrheinischen Kunst vom Anfang des 14. Jh. und damit zu dem Kreis der enger Verwandten der Zyklus von Wandmalereien im Chor der Pfarrkirche zu Mühlheim am Eis in der Pfalz. Die Dekoration, die noch allerlei archaische Elemente zumal im Rahmenwerk aufweist, ist doch eine einheitliche Schöpfung vom Anfang des 14. Jh., die sehr gut mit dem Datum eines nach 1318 vorgenommenen Kirchenneubaus in Verbindung gebracht werden kann. Es ist in Komposition wie in Formensprache der ausgesprochene akzentuierte Stil der südwestdeutschen Frühgotik, der uns hier entgegentritt, neben Geburt, Anbetung der Könige, Darstellung im Tempel, Szenen aus einer Heiligenlegende, die sich unmittelbar neben Kenzingen stellen, die aber auch in St. Florin zu Koblenz ihr Vorbild und einen Vorgänger

[118] Die Inschrift, die an der Ostwand der südlichen Sakristei über den Wandmalereien steht, besagt, daß Wernerus viceplebanus templi Rutelingensis procurator istius sacristie ... istam basilicam depingi faciebat. ... In der südlichen Sakristei befand sich der Altar der h. Katharina. Werner wird von 1279 bis 1312 erwähnt. Die Wandgemälde wurden 1850 entdeckt und von Eberlein „nachgemalt", dann 1900 wieder abgewaschen und von Wennagel „aufgefrischt". Umrißzeichnungen der Malereien in der Sakristei bei Gradmann, Merz, Dolmetsch, Die Marienkirche zu Reutlingen, Stuttgart 1903, Taf. 17 u. 18. Die Einzelfiguren der Westvorhalle bei Paulus, Kunst- u. Altertumsdenkmale i. Königreich Württemberg, Schwarzwaldkreis S. 252, und in der Festschrift S. 23, 24, wo auch weitere Proben. Schon beschrieben im Kunstblatt 1846, S. 200. Ausführlich Paul von Keppler i. d. Reutlinger Geschichtsblättern V, 1894. Photographien im Landesamt f. Denkmalpflege in Stuttgart.

[119] J. Rudolf Rahn, Die Kirche von Oberwinterthur und ihre Wandgemälde, mit 3 Taf.: Mitt. d. Antiquar. Gesellschaft in Zürich XXI, 1883, S. 87. — Ders. i. Anzeiger f. Schweizer Altertumskunde 1877, S. 787.

[120] Vgl. Friedrich Schneider, Die Pfarrkirche zu Kenzingen in Baden und ihre Wandmalereien, mit Zeichnungen von Fritz Geiges: Schauinsland X, 1883, S. 27. — Die Legende, die Schneider nicht näher bezeichnet hatte, ist im Inventar, Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden VI, Kreis Freiburg, S. 166, von F. X. Kraus auf die h. Cäcilia bezogen. Diese Deutung auch von Wingenroth, Neuaufgedeckte Wandgemälde im Großherzogtum Baden: Zs. f. d. Gesch. d. Oberrheins, N. F. XX, S. 30, akzeptiert. Ist es nicht vielleicht die Legende der h. Barbara?

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0050
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

haben[121]. Auch an Fraurombach darf man dabei schon denken (Fig. 32 u. 33).

Graf Vitzthum hat sowohl Reutlingen wie Oberwinterthur an die über Lothringen in Süddeutschland eindringende belgisch-nordfranzösische Kunst angeschlossen und die schwäbischen Malereien direkt mit der einen Haupthandschrift einer in Metz zu lokalisierenden Gruppe, der Somme le Roi im Britischen Museum (Cod. Addit. 28162) in Verbindung gebracht, und er sieht auch hier auf diesem Wege starke Beeinflussung von England her — ist das nicht etwas zu weit gegangen[122]? Ich vermag nur den allgemeinen Stilcharakter einer Peripheriekunst zu sehen, die die westlichen und nordwestlichen Anregungen rasch rezipiert und verarbeitet hat — und dieser Stil führt in einem Bogen von der norddeutschen Küste über die Rheinlinie bis in die Schweiz herunter.

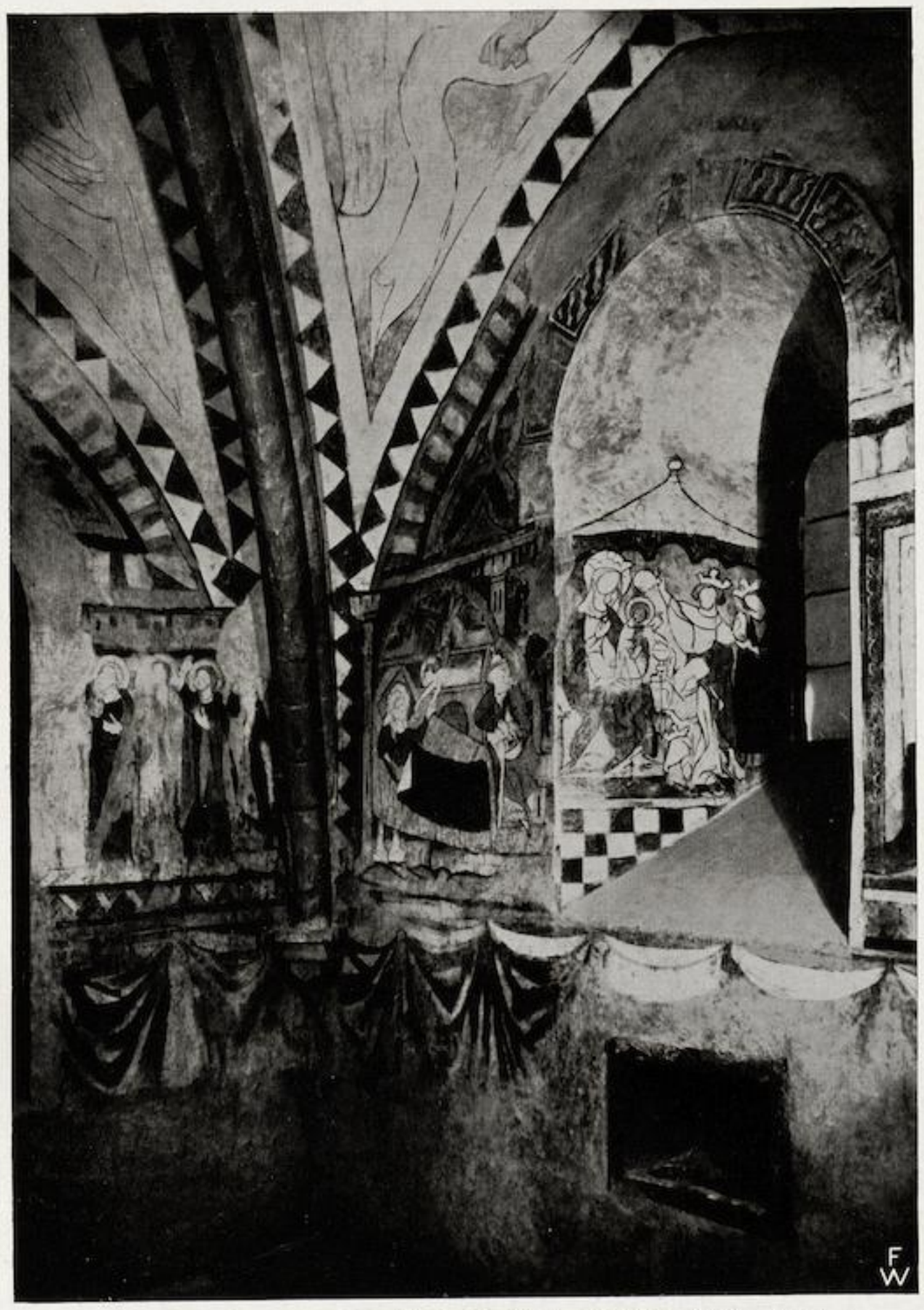


Fig. 32. Mühlheim am Eis (Pfalz), Pfarrkirche. Blick in die Turmhalle.

Der zeichnerische Stil der rheinischen Frühgotik.

Es mußte vorgreifend der ganze Rahmen der Monumentalmalerei im westlichen Deutschland abgesteckt werden, es mußten ebenso die Bedingungen, die Entwicklung und das Ausklingen der englischen Malerei als des geheimnisvollen neuen Faktors bis zur Mitte des 14. Jh. umrissen werden, ehe die Reihe der Werke der niederrheinischen Malerei selbst hintereinander aufgezählt und der Versuch unternommen werden konnte, sie in eine Entwicklungsfolge, mit der gleichzeitigen Ausbildung der Nachbarschulen verflochten, einzubeziehen.

Der Reigen der nun für die ganze westdeutsche und zugleich die deutsche Malerei epochemachenden Werke aus der ersten Hälfte des 14. Jh. beginnt mit den Malereien von St. Cäcilia, auf die wir nun noch einmal zurückgreifen dürfen. Sie stehen doch nicht ganz so isoliert vor uns, das Auftreten des Cäcilienmeisters ist nicht völlig unvorbereitet. Dausenau zeigt, wenn wir auch hier eine entstellte Quelle haben, den Weg zu diesem Stil, Brauweiler und St. Castor in Koblenz geben deutlich die Vorbereitung. Es scheint mir nicht nötig zu sein, hier, wie Graf Vitzthum das mit solcher Bestimmtheit versucht hat, eine Abhängigkeit von der englischen Kunst zu sehen. Die äußeren Grundlagen des Verhältnisses der englischen Kunst zur kontinentalen lagen um das Jahr 1300 so, daß ebensogut und ebenso stark das Rheinland und Flandern nach England hinüberwirken wie umgekehrt Rheinland nach Flandern und dem weiteren Belgien hin wirken konnten. Wir dürfen in St. Cäcilia eine Stilstufe sehen, die mit der belgischen Buchmalerei wie der niederländischen in Gent und Brügge zu uns sprechenden Wandmalerei innerlich verwandt ist. Es ist nur die parallele

[121] Die Wandgemälde sind von dem um ihre Aufdeckung und Erhaltung sehr verdienten kunstsinnigen Pfarrer Daniel Weber in Mühlheim wiederholt besprochen und publiziert (Die gotischen Wandmalereien in der Kirche zu Mühlheim am Eis, Frankenthal 1924. — Pfälzisches Museum XLII, 1925, Heft 5. — Das obere Eistal: Der Wormsgau, Vierteljahrshefte I, 1926, S. 9), seltsamerweise mit dem Versuch einer viel späteren Datierung. Der kunsthistorische Wert ist angesichts des frühen Datums natürlich erheblich größer. Die Kirche ist vermutlich nach der Trennung der Leiningenschen Familie um 1318 neuerbaut. Eine erste beiläufige Erwähnung 1343 (Baur, Hessische Urkunden III, Nr. 1155). Vgl. unten bei Koblenz, St. Florin.

[122] Nach Vitzthum, a. a. O. S. 230, zeigen die Gestalten des h. Christophorus und der h. Katharina in Reutlingen „in der Posierung, den Proportionen, den Stellungen und Formen der Köpfe, ganz unwiderleglich aber in den Händen und im Gewand eine Fülle von Berührungspunkten" mit den Miniaturen (vgl. Taf. 47, 48 bei Vitzthum). Die Zusammenstellung eines der beiden Christophori von Reutlingen (Fig. 187) mit einem typisch englischen Riesen aus Ms. Royal 2 A XXII des Brit. Mus. (Fig. 188 nach Millar, La miniature anglaise I, pl. 90) bringt wohl im Gegensatz zu den sonstigen deutschen Darstellungen des Heiligen die bewegte schreitende Form, das Aufgeben der frontalen Strenge, aber doch einen grundsätzlich ganz anderen, viel schwereren Duktus. Eine Verwandtschaft mit dem Stil der Buchmalereien lassen besser als die Malereien von Reutlingen die von Grüningen bei Villingen erkennen, die Chr. Roder, Die Pfarrkirche zu Grüningen: Zs. f. Gesch. d. Oberrheins, N. F. VI, 1891, S. 635, publiziert hat.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0051
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 33.
Mühlheim am Eis (Pfalz), Pfarrkirche. Darstellung im Tempel.

Entwicklung, wie noch einmal hier wiederholt sei, gegenüber den ursprünglichen zentralfranzösischen Anregungen, die England und dieses niederländisch-niederrheinische Gebiet so ähnlich erscheinen läßt. Wenn man unmittelbare Parallelen für St. Cäcilia in der englischen monumentalen Kunst sucht und die Malereien von Croughton hier zum Vergleich heranzieht, so sind gewisse allgemeine Züge des internationalen Stiles beiden Werken gemeinsam, zumal die seltsame Gestrecktheit der Oberkörper. Wenn man in Südwestdeutschland Ausschau hält, so erscheint aber hier die Verbindung mit Kenzingen und Reutlingen mindestens so nahe zu liegen wie der Vergleich mit Croughton und Chalgrove. Gegenüber dem entstellten und stark verfälschten Werk des Cäcilienmeisters darf man auf ein gleichzeitiges oder um wenige Jahre später anzusetzendes Werk der Tafelmalerei, das bekannte Triptychon (Ausschnitt Fig. 78) im Museum Wallraf-Richartz (Nr. 1) und auf das diesem nahestehende Triptychon aus der Sammlung Boisserée des Münchener Nationalmuseums (Ausschnitt Fig. 48) mit der Elfenbeinmadonna verweisen. Hier kommt schon etwas von einem nun für die kölnische Malerei immer mehr zum Charakteristikum werdenden Sentiment in die Figuren hinein, das sie beherrscht, streckt, ausdörrt und auch schwächt, und das immer mehr in dieser stärkeren Empfindsamkeit einen Gegensatz zu der englischen und englisch beeinflußten Malerei bildet.

Das neue Stilgesetz der jungen Gotik findet doch in den Jahrzehnten um das Jahr 1300 in Deutschland eine ganz verschiedene Beantwortung und Lösung. Von der selbständigen Kraft der gotischen Formengebung um die Jahrhundertwende innerhalb des deutschen Kunstkreises gibt vor allem das einzigartige Denkmal deutscher Malkunst Kenntnis, das das Erbe einer noch aus dem 13. Jh. stammenden Bildtradition zusammenfaßt und sie in eine ganz freie, aber ausgesprochen oberrheinische Form des neuen Weltstiles hineingießt, die Manessische Liederhandschrift in Heidelberg, die wir uns in dem Hauptstock von 110 Bildern zum Teil auf älteren Vorlagen beruhend unter einheitlicher künstlerischer Redaktion in den Jahren vor und nach 1300 entstanden denken dürfen. Weder Frankreich noch England haben aus dem profanen Kunstkreise ein Gesamtwerk von solcher vorbildlichen Bedeutung in dieser Zeit aufzuweisen. Der Versuch, den vor 20 Jahren Erich Stange machte, die Miniaturen unmittelbar abzuleiten von französischen Vorbildern, Illustrationen aus dem Rosenroman, beruhte auf einer irrigen Voraussetzung: jene angeblich französischen Vorlagen haben sich als eine einfache Fälschung erwiesen. Der ältere Verwandte ist dagegen die Weingartner Liederhandschrift in Stuttgart, die deutlich die frühere Stilstufe der Komposition, nicht eine Vereinfachung erkennen läßt. Die Heidelberger wie die Stuttgarter Handschrift gehen wohl auf eine gemeinsame ältere Vorlage zurück. Im Aufbau des Bildes, im Formenkanon, in den dekorativen Mitteln, zuletzt in der Technik und in der Farbengebung scheidet sich dieses großartige Werk durchaus von der zarten dünnen Behandlung, von der Zierlichkeit und der Blässe der gleichzeitigen französischen Werke. Wenn Artur Haseloff die Formensprache „durchweg viel gröber und derber nennt als sie von den französischen Miniaturisten gehandhabt wurde", so darf man auch darauf hinweisen, daß hier kein Fein- und Kleinmaler, sondern ein Monumentalkünstler die Leitung hat[123]. Ohne weiteres kann man sich die Bilder jener Serie vergrößert als Wandmalereien oder Vorlagen für Wandbehänge

[123] Die Literatur über die große Heidelberger Liederhandschrift ist jetzt erschöpfend zusammengestellt in dem Anhang zu dem Textband der im Inselverlag in Leipzig erschienenen Ausgabe der Manessischen Liederhandschrift. Die Einleitungen von Rudolf Sillip, Friedrich Panzer, Artur Haseloff begegnen sich in ihren Schlüssen. Hier sei von der früheren Literatur nur auf die eingehenden Ausführungen von Adolf von Oechelhäuser, Die große Heidelberger Liederhandschrift: Die Miniaturen der Universitätsbibliothek zu Heidelberg 1895, II, S. 90—420, hingewiesen. Die Arbeit von Erich Stange, Die Miniaturen der Manessischen Liederhandschrift und ihr Kunstkreis, Diss. Königsberg 1909, gab, wenn auch in dem einen Hauptpunkte von irrigen Voraussetzungen ausgehend, wertvolle Analysen und Hinweise. — Derselbe, Manesse-Codex und Rosenroman: Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, NF. XI, 1909, S. 318. Gegen ihn Richard Stettiner, Das Webebild in der Manesse-Handschrift und seine angebliche Vorlage, 1911, und A. Kuhn, Die Spetzschen Miniaturen: Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, NF. XII, 1910, S. 226. Die Weingartner Liederhandschrift publiziert in der Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart V, 1845 und in farbigem Faksimile von Karl Loeffler, Stuttgart 1927. Loeffler plädiert in dem Begleitwort S. 15 aus philologischen wie kunstgeschichtlichen Gründen für Konstanz als Ort der Entstehung. Zu vergleichen noch Fritz Traugott Schulz, Typisches der großen Heidelberger Liederhandschrift und verwandter Handschriften nach Wort und Bild, Diss. Göttingen, 1901.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0052
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Fig. 34. Koblenz, Balduineum. Einzug Balduins in Trier 1308.

Fig. 35. Koblenz, Balduineum. Heinrich VII. thronend.

übersetzt denken, und in Wandmalereien des alemannischen Gebietes, in Oberstammheim, Diessenhofen, Konstanz, Maienfeld findet der Manesse-Stil in der Tat auch seine unmittelbare Weiterbildung. Wenn man nach früheren Bilderhandschriften aus dem westlichen Randgebiete fragt, die eine vorbereitende Stufe im Gegenständlichen wie in den malerischen Mitteln zu der Kunst der Manesse-Meister darstellen könnten, so würden wieder nicht Werke des eigentlich zentralfranzösischen Gebietes, vor allem keine solchen pariserischen Ursprungs zu nennen sein, sondern eher einige der belgischen Gruppe angehörende Handschriften, die für Charles de Croy, den Grafen von Chimay, geschriebene Prachthandschrift des Alexanderromans (Brüssel, Kgl. Bibl. 11040) mit den Darstellungen von Schlachten, Rittern, Burgen, Fahnen, und die für denselben hergestellte Handschrift von Li ars d'amour (Brüssel, Kgl. Bibl. 9548) mit ihren Szenen aus dem Ritterleben, die reichillustrierte Rijmbibel des Jacob van Maerlant (Brüssel, Kgl. Bibl. 15001), endlich die wohl von Bernart d'Acre geschriebene Histoire ancienne von Waulchier de Denain mit ihrer Fülle von Bildern zur alttestamentlichen und zur römischen Geschichte im zeitgenössischen Gewande. Als wichtigste Gegenspieler seien nur die Maler der beiden großartigen in Prag befindlichen Handschriften genannt, die zwei Stufen einer süddeutschen Formung des gotischen Programms, ganz unabhängig von jener englisch-belgisch-rheinischen Gruppe wie von der gleichzeitigen westdeutschen Malerei zeigen: den des Passionale der Prinzessin Kunigunde, das 1312 der Kanonikus Benessius in Prag schrieb, das vielerlei Parallelen zu der rheinischen Kunst zeigt, aber in der seltsamen Breite des Figurenaufbaus schon so früh fast eine Art Vorstufe zu dem späteren weichen Stil mit seinem Faltenüberschwang gibt[124] und als erster Versuch einer plastischen Modellierung im Gegensatz zu der einfachen flächenhaften Linienrhythmik erscheint. Das zweite Werk ist die Wellislaw-Bibel im Palais Lobkovic in Prag mit ihren 747 Bildern, ein unerhört großartiges und an künstlerischen Gedanken überreiches Werk in der Art der bible imagée, aus verschiedenen Vorlagebüchern schöpfend, aber mit ganz selbständigen Erfindungen versehen, entstanden als Gesamtwerk eines etwas konservativen Ateliers schon gleichzeitig mit der Epoche der Domchorschranken.

Eine weitere Auswirkung des Stiles des Cäcilienmeisters in das 14. Jh. hinein zeigen in einer Übersetzung in die Sprache der Buchmalerei etwa die Illustrationen des im Jahr 1317 entstandenen Nequambuches in Soest, sicherlich die Arbeit eines Soester Lokalmalers. Doch die Kunst von Soest ist in diesen Jahren wie im 13. Jh. noch in der engsten Abhängigkeit von Köln. Der Künstler scheint aber viel eher von Monumentalmalereien herzukommen, als daß er von den delikaten Feinmalereien jener rheinischen Gruppe um den Valkenburger (s. oben S. 13) abstammte. Bei der wiederholt uns begegnenden Gestalt des sitzenden Richters möchte man direkt an die verwandte Darstellung in der Cäcilienlegende denken[125].

[124] Die zweite Handschrift ist schon durch die Veröffentlichung von Wocel i. d. Abhandlungen d. böhm. Gesellschaft d. Wissenschaften 1870 bekannt geworden, die hier gebotenen dünnen Umrißzeichnungen geben nur von dem künstlerischen Duktus einen ganz falschen Begriff. Neue vorzügliche photographische Wiedergaben in den Ausgaben von Ant. Matějček, Prag 1927, im Verlag von Jan Stenc. Le passionaire de l'abbesse Cunégonde (Prag 1922) und Velislavova Bible a její místo ve vývoji knižní ilustrace gotické (Prag 1927). Matějček glaubt aus kostümgeschichtlichen Gründen, weil die Neuerungen der französischen Mode erst gegen 1330 nach dem Oberrhein und nach Süddeutschland vorgedrungen seien, die Lobcovic-Bibel erst nach diesem Jahr ansetzen zu sollen, sie käme damit in die Nähe des Willehalm in Kassel (1334), der Weltchronik des Rudolph von Ems in St. Gallen und des Wälschen Gastes in Gotha (1340); dazu ergeben sich schon Verbindungen mit den frühesten Exemplaren der Biblia pauperum und des Speculum humanae salvationis. Der späten Datierung stimmt A. Liebreich (brieflich) zu.

[125] Das Soester Nequamsbuch, herausgegeben von d. histor. Kommission f. d. Provinz Westfalen, Leipzig 1924, Taf. 3, 6, 9, in farbiger Wiedergabe.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0053

© Universitätsbibliothek Heidelberg

gefördert durch die
DFG

Die Linie der epischen Schilderung, wie wir sie nennen möchten, die der Cäcilienmeister verkörpert, möchte man weiter gesponnen sich vorstellen in einer Reihe von Werken, die an den Grenzen unseres rheinischen Kunstgebietes entstanden sind. Das sind einmal die 73 Bilder, die der Urkundensammlung des Kurfürsten Balduin von Luxemburg im Staatsarchiv zu Koblenz vorgeheftet sind[126], die die großen Ereignisse im Leben des Kurfürsten, dann vor allem aber die Romfahrt seines Bruders, des Kaisers Heinrich VII., illustrieren. Sie sind aber doch wohl wesentlich nach dieser Romfahrt und dem frühen Tode des Kaisers, der hier abgebildet ist (1313), angefertigt, nach dem Ansatz von Kautzsch nicht vor 1340 (Fig. 34 u. 35). Und nun berichtet eine freilich ein wenig unsichere Tradition, daß der Erzbischof Balduin diese Geschichte auf den Wänden seines Palastes hat darstellen lassen. Es liegt nahe, diese Bilder mit einem solchen Vorhaben in Beziehung zu setzen. Vielleicht ist es bei dem Plan geblieben, und dieses Bilderbuch, das an sich gar keine Beziehung zu der Urkundensammlung hat, mit der es verbunden ist, das nach der Art der Darstellung, dem Format, der Komposition wie nach der Art der Inschriften sehr wohl auf Wandmalereien deuten könnte, hätte dann die Vorlagen enthalten, aus denen etwa die für den malerischen Schmuck des Raumes geeigneten hätten ausgesucht werden können. In jedem Falle aber haben wir hier ein Werk von einem ausgeprägten Charakter dieses erzählenden Stiles, das man nicht wohl mit irgendwelchen gleichzeitigen französischen oder belgisch-lothringischen Werken in Verbindung bringen kann. Es ist immerhin auffällig, daß gerade hier an dem Hof des französisch erzogenen, französisch sprechenden Erzbischofs die Ausbildung eines so unfranzösischen selbständigen Monumentalstiles möglich war.

Am östlichen Rande dieses rheinischen Gebietes stehen die Wandmalereien von Fraurombach im oberhessischen Kreis Lauterbach[127], die Kautzsch zuerst eingehend behandelt hat, die ich aber noch an das Ende des ersten Viertels des Jahrhunderts setzen möchte. Die ganz im Sinne des Cäcilienmeisters behandelten Breitbilder aus der Geschichte des h. Heraklius zeigen noch die Strenge des frühgotischen Kanons, straffe, langgestreckte Gestalten, noch gar nicht von jener Empfindsamkeit der Linie bewegt, nur wenig dem Fluß der konventionellen Linienführung in der Gewandung folgend.

Der ältere Meister von St. Andreas, der mit seinen beiden großen Wandmalereien der Krönung der Maria und dem Weltenrichter vielleicht unmittelbar an die Altarweihe von 1312 anzureihen ist, und die Künstler, die in der Peripherie von Köln arbeiten, der eine in Marienhagen im Oberbergischen, der andere in dem Eifelkloster zu Steinfeld, bilden eine Gruppe für sich, mit dem Versuch einer Monumentalisierung des neuen gotischen Schemas. Die Kolossalfiguren des älteren Andreasmeisters mit den übergroßen Köpfen lassen deutlich noch die Verwandtschaft mit der flandrischen Tradition erkennen. Das große Standbild der Madonna in Steinfeld darf direkt neben die ersten Versuche einer selbständigen plastischen Bildung dieses Motivs an der Peripherie des westlichen Kunstkreises gesetzt werden. Das Kunstwollen in diesen Werken ist eines, das mit den englischen Schöpfungen dieser Zeit schwerlich etwas zu tun hat, ganz sicher nicht mit der feinen Zeichenkunst der Prachthandschriften, die damals die Vehikel der künstlerischen Tradition nach dem Kontinent waren. In der monumentalen Gesinnung, in dem Figurenkanon und den künstlerischen Mitteln findet der ältere Meister von St. Andreas einen nahen Verwandten in dem Künstler, der die Stirnwände des großen Refektoriums im Hospital der Bylocke in Gent geschmückt hat[128]. Der Bau ist zwischen 1323 und 1330 anzusetzen, damals wohl auch sofort der malerische Schmuck entstanden. An der einen Schmalwand dominiert das ganz mächtige und großartige Bild der Marienkrönung (4,50 m hoch) in einem Vierpaßrahmen, darunter spannt sich, die ganze Breite der Fläche einnehmend, als ein Sockelband die Darstellung des Abendmahles als der charakteristische Schmuck des Refektoriums: der Herr mit seinen Jüngern nimmt gewissermaßen auf einer Estrade an den Mahlzeiten der Hospitalinsassen geistig teil. Die Krönung Mariä, die eine seltsam altertümliche und schwere Formgebung aufweist, wie die gegenüberstehenden

[126] Irmer, Die Romfahrt Kaiser Heinrichs VII. im Bilderzyklus des Codex Balduini Trevirensis, Berlin 1881, mit farbiger Wiedergabe der Bilder und ausführlichem Text. Besprechung i. Histor. Jahrbuch d. Görresgesellschaft III, S. 690. — O. Lorenz, Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter II, S. 8. — Erschöpfende Bibliographie i. Repertor. f. Kunstwiss. XXXIII, 1910, S. 231, von W. Scheffler. Auf die Möglichkeit, daß es sich um Vorbilder — oder Kopien — der von Balduin in Trier ausgeführten Gemälde handele, hatte ich schon 1905 hingewiesen (Meisterwerke westdeutscher Malerei auf der Kunsthistor. Ausstellung Düsseldorf 1904, S. XIV). Vgl. auch J. v. Schlosser, Zur Kenntnis d. künstlerischen Überlieferung i. späten Mittelalter, S. 303.
Die Nachricht über die Ausführung von Gemälden stammt von dem Abt Johannes Victring (der schon 1307 von Trier nach Steiermark kommt, wo er 1314 Abt wird). Nach dem Wortlaut (Bochmer, Fontes II, p. 140: Trevirorum archiepiscopus omnia paene gesta fratris in palatio suo egregie et artificialiter valde depinxit) hat der Erzbischof nach seiner Rückkehr aus Italien die Taten seines verstorbenen Bruders malen lassen, und zwar, wie Johannes Cuspinian, De Caesaribus atque Imperatoribus, Rom 1540, p. 555, ausdrücklich sagt, in aula Treverensi, also in seinem Palast. Immerhin handelt es sich um eine zeitgenössische Nachricht, die nicht ohne weiteres verworfen werden kann, auch wenn spätere Trierer Historiker nichts davon berichten.

[127] Rudolf Kautzsch, Die Herakliusbilder zu Fraurombach in Oberhessen: Studien aus Kunst und Geschichte, Friedr. Schneider zum 70. Geburtstag gewidmet, Freiburg i. Br. 1906, S. 509, mit Übersichtstafeln. — Ders. i. d. kunstwissenschaftlichen Beiträgen für Aug. Schmarsow, Leipzig 1907, S. 92. Hier sucht er die Entstehung der Wandbilder auf die Zeit zwischen 1330 und 1340 festzulegen. Sie scheinen mir St. Cäcilia, zugleich aber auch Kenzingen und Reutlingen sehr viel näher zu stehen als die gegen die Jahrhundertmitte entstandenen Werke. Deshalb dürfte auch die Ansetzung, die W. Dammann, Hirschhorn, Ilbenstadt und Fraurombach, drei zyklische Wandmalereien um 1350: Monatshefte für Kunstwissenschaft VII, 1914, S. 131, 141, gibt, zu spät gegriffen sein. Über Hirschhorn und Ilbenstadt vgl. unten.

[128] Über die Malereien in der Bylocke vgl. L. Maeterlinck, Une école préeyckienne inconnue, Paris 1925. — Arnold Goffin, L'art religieux en Belgique. La peinture des origines à la fin du XVIII^e siècle. — Inventaire archéologique de Gand, April 1898 m. Abb. — L. van Puyvelde, Peintures murales du XIV^e siècle, découvertes à Gand: Gaz. des Beaux-Arts 5. série, LXVII, 1925, II, p. 124. — Ders. in der Monographie, La Bylocke de Gand, 1928, mit guten Lichtdrucken. — Große Abb. auch i. d. Revue d'art XXVII, 1926, p. 52.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0054
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Fig. 36. Gent, Bylocke. Joh. d. Täufer. Wandmalereien im Refektorium.

Fig. 37. Gent, Bylocke. Krönung Mariä.

Fig. 38. Gent, Bylocke. Christophorus. Wandmalereien im Refektorium.

Kolossalfiguren des Täufers Johannes und des h. Christophorus (4,30 m hoch) sind vielleicht ein halbes Menschenalter nach jenen älteren Malereien von St. Andreas entstanden (Fig. 36—38). Wenn man hier von einer unmittelbaren Beeinflussung reden will, könnte eher Köln als Gent der gebende Teil gewesen sein. Richtiger ist es, beide innerlich verwandte Werke als Ausdruck eines gleichen Versuches der frühgotischen Künstler aufzufassen, das neue Kompositionsschema noch mit der alten inneren Größe der spätromanischen Zeit zu erfüllen, wie das um dieselbe Zeit ja auch zum letztenmal die großen Einzelfiguren der Glasfenster versuchen.

Der nächste Schritt wird von dem zweiten Andreasmeister getan, dessen Hauptschöpfungen, den großen Christophorus (Taf. 31) und vor allem das aufgelöste vierstreifige Altarbild der Nordkapelle (Taf. 29) wir uns erst im Anschluß an die Vollendung dieses Kapellenkranzes um 1333 entstanden vorstellen. Damit würde diese Kunst neben der der Kölner Domchorschranken einhergehen. Bei dem großen Christophorus war durch das Motiv noch die traditionelle Monumentalität geboten. Die Figur zeigt einen Schritt über die beiden Darstellungen hinaus, die das letzte Ausklingen der romanischen Bildung in den Rheinlanden geben, die großen Christophorusdarstellungen in Bacherach und Bonn. Die zweite hat hier schon die feine Eleganz und Knappheit der gotischen Gestaltung mit der eingeschnürten Taille vorweggenommen. Als unmittelbare Vorstufe für den Christophorus von St. Andreas zugleich aus dem weiteren Rheinland darf genannt werden der riesenhafte Heilige im Dom zu Worms (Fig. 39), von dem die obere Hälfte gut erhalten ist; die Gestalt ganz blockhaft in den engen Raum hineingepreßt, dabei den großartigen Idealtypus des frühgotischen Kopfes mit den weit aufgerissenen Augen schon klar ausbildend[129]. Daneben der langgestreckte, leider völlig restaurierte Heilige, der in eine Spitzbogenblende der Schloßkapelle zu Marburg eingezogen ist (Fig. 40), und endlich der nur zu zwei Drittel erhaltene Heilige in der Schloßkapelle zu Limburg, der schon aus der Erstarrung in eine leichtere Bewegung übersetzt wird (Fig. 41). Diesen gegenüber bringt der Christophorus von St. Andreas schon die leichte Bewegung der Figuren, damit eine Bereicherung des Umrisses in der Gewandung, die groß aufgefaßten Leitmotive der frühgotischen rieselnden Säume. Das vierteilige Altarbild in St. Andreas endlich zeigt einen weiteren Schritt nach der Verzierlichung der Gestalten hin, zugleich im Sinne einer stärkeren Betonung des Gefühlsgehaltes, liebenswürdiger, aber auch etwas schwächlicher in der Neigung zu der betonten Ausschwingung des Konturs. In dem sich wiederholenden Motiv der hochgerafften Mäntel ist schon die Sprache des hochgotischen Konventionalismus ausgebildet. Dabei ist die Art des Künstlers zu

[129] Abgeb. auf dem Umschlag des Katalogs der Ausstellung alter Wandmalereien aus dem hessischen Denkmalarchiv zu Darmstadt, 1921, Text S. 19: „1. H. d. 14. Jh."

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0055
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 39. Worms, Dom. Christophorus.

Fig. 40. Marburg, Schloß. Christophorus.

Fig. 41. Limburg, Schloßkapelle. Christophorus.

komponieren an eine ganz schmale Bühne ohne alle Überschneidungen, ohne Hintergrundsandeutung gebunden. Es ist noch vollkommene Flächenkunst im alten Sinne, die uns hier entgegentritt, aber sie bereitet deutlich in allen Einzelelementen jenen ausgeprägten kölnischen Stil vor, der eine Generation später den Clarenaltar schafft.

Ein Gegenstück zu dieser Kölner Malerei findet sich, noch in demselben Jahrzehnt entstanden, aber immerhin um eine Reihe von Jahren später, so daß man wieder bei der Frage nach einem Einfluß eher Köln als den gebenden Teil ansehen möchte, in der Dominikanerkirche zu Maastricht, datiert auf das Jahr 1337[130]. Das Wandfeld ist außerordentlich groß, 7,20 m hoch und 3,90 m breit. Es enthält im obersten spitzbogigen Abschluß auf einem mit Sternen besetzten Grunde die Darstellung der Krönung der Maria: Christus sitzt seiner Mutter gegenüber auf einer breiten Bank, die die ganze Fläche füllt, die rechte Hand segnend zu ihr erhebend, während Maria demütig beide Hände anbetend aneinandergelegt hochhält. Am Abschluß der Bank stehen auf Kissen zwei schlanke Engelsfiguren mit Musikinstrumenten. Das nächste Feld zeigt die Legende der zehntausend Märtyrer in einer sehr seltsamen und merkwürdigen Form, die drei Szenen, die in Dausenau übereinander (vgl. unten S. 116) gesetzt sind, hier in ein einziges Bildfeld zusammengezogen, links der König zu seinen Rittern sprechend, in der Mitte die

[130] Die Darstellung ist heute kaum erkennbar. Neue Aufnahmen von dem Direktor des Reichsamtes für Denkmalpflege, Dr. Kalf, zeigen nur undeutliche Schatten. Die obigen Abbildungen nach einer Zeichnung von Victor de Stuers aus den achtziger Jahren (Denkmalarchiv im Haag). In dem Rycksmuseum in Amsterdam ist eine Kopie der ganzen Komposition in nicht sehr empfindsamer Handschrift versucht, heute durch Bespannung unsichtbar. In der Voorlopige lijst der Nederlandsche monumenten van Geschiedenis en Kunst, VIII, Provincie Limburg, s'Gravenhage 1926, I, p. 254, erwähnt als een zeer geschonden muurschildering a tempera. Die untere Darstellung hier vermutungsweise gedeutet auf denselben Stifter mit Heiligen. Die Kirche selbst ist 1294 geweiht. Dürftige Abb. der oberen beiden Streifen bei Taurel, L'art chrétien I, p. XXV, Taf. I. Vgl. auch Bulletin d. Nederl. Oudhedkundige Bond VI, 1905, p. 117. — In der Komposition verwandt dem Maastrichter Werk aus dem französischen Kunstkreis das 1327 datierte Wandgemälde in Ste Croix-en-Forez, das im oberen Streifen in dem gotischen Bogenfeld in ähnlich lockerer Anordnung die Krönung der Maria zeigt, (Déchelette et Brassart, Les peintures murales du moyen âge et de la renaissance en Forez).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0056
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Märtyrer von den Dornen durchbohrt, im Vordergrunde der Bischof Achatius, dem das Auge ausgebohrt wird, rechts die Heiligen, die von Engeln in nebeneinanderstehende Särge gelegt werden. In der Höhe schweben darüber noch einzelne Engel. Das nächste Feld bringt in zwei Streifen übereinander, jede Szene architektonisch eingerahmt, die Rahmen gemeinsam durch einen Zinnenfries abgeschlossen, die Legende des h. Thomas von Aquino mit 14 nicht überall genau zu deutenden Szenen. Die Geschichte beginnt mit der Verkündigung an die Mutter Theodora durch den Eremiten, es folgt die Geburt und das erste Bad, die Einkleidung und Gürtung[131]. Im untersten Streifen eine Reihe von stehenden Heiligen, vor denen Stifter knien, darüber die Inschrift: anno MCCC trecesimo septimo ... altare istud consecratum est in honore decem milium martyrum et sancti Thomae ordinis praedicatorum cuius ... est ipso die prae ... (Fig. 42).

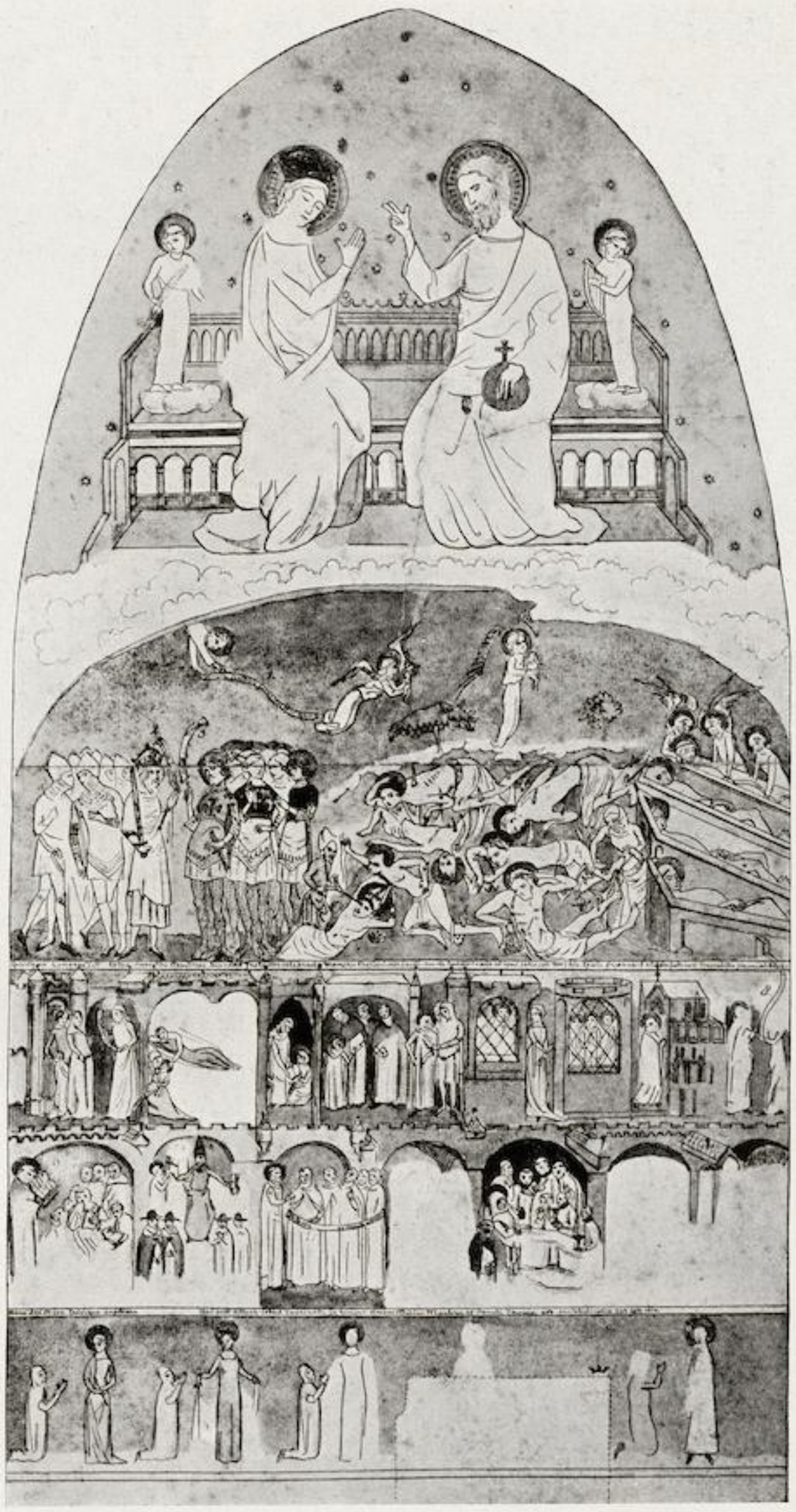


Fig. 42.
Maastricht, Dominikanerkirche. Wandgemälde nach Zeichnung von Victor de Stuers.

Wie sehr in der großen Peripherie um das französische Zentrum herum ein internationaler Weltstil mit einer ausgeglichenen Formgebung und einer konventionell gewordenen Gebärdensprache herrscht, wie gleichmäßig sich die bekannten Kompositionen bis in die Vorlagebücher der kleinen abgelegenen Ateliers und der ländlichen Malerhandwerkstuben verbreiten, zeigt etwa der Vergleich der Varianten einer Komposition wie der Krönung der Maria. Den Typus jener großen Gruppe, der von England bis in die Schweiz herunterreicht, geben in vollendeter Form die englischen Prachthandschriften, voran der Psalter des Robert de Lisle, in dem in der Zeichnung noch die romanische Monumentalität nachklingt, mit den großen, kühnen, quer über den Oberkörper gelegten Faltenmotiven (Fig. 43). Die beiden nächsten Handschriften, der Peterborough-Psalter in Cambridge (Fig. 44) und ein Livre d'heures in Cambridge (Fig. 45) zeigen eine zweite Form, in der die Mäntel nur wie ein Rahmen um die Oberkörper herumgelegt sind. Es ist ersichtlich dieses Motiv, das jetzt in den Vorlagebüchern weiterlebt. Aus dem Kreise der rheinischen Kunst seien drei Krönungsbilder nebeneinandergestellt, das frühe Wandgemälde in Marienhagen (Fig. 46), die Szene auf dem Flügel des einen aus Köln stammenden Flügelaltärchens im Münchener Nationalmuseum (Fig. 48), endlich die Szene von dem Flügel des Altares von Altenberg an der Lahn (Fig. 47), der einer mittelrheinisch-hessischen Schule angehört. Man verfolge, wie bei allen Bildern das Motiv der tiefen Sackfalten zwischen den Knien der Maria und des abgespreizten rechten Fußes sich wiederholt. Wenn man die gleiche Szene vom Altar aus Klosterneuburg und aus Oberwinterthur danebenstellt, so findet man hier dasselbe starre ikonographische System mit den gleichen formalen Kunstmitteln. Es erscheint unmöglich, hier mit Sicherheit von einer führenden Schule zu reden. Die hohe Qualität und zugleich die starke Monumentalität, die sich in dem Psalter des Robert de Lisle ausdrückt, findet nur in den Wandgemälden

Andreas S. 15

[131] Die Maastrichter Bilder geben wohl die früheste zyklische Darstellung zur Legende des Heiligen, der ja erst 1323 kanonisiert ist; die Reihenfolge der Szenen stimmt für den Anfang überein mit dem noch im 15. Jh. gültigen Kanon, so in der Dominikanerkirche zu Regensburg. Vgl. J. A. Endres, Ein Zyklus von Wandgemälden aus dem Leben des h. Thomas von Aquino in der Dominikanerkirche zu Regensburg: Die Christliche Kunst V, 1908, S. 255, u. i. d. Beiträgen zur Kunst- und Kulturgeschichte des mittelalterlichen Regensburg, Regensburg 1924, S. 113. — Vgl. weiter Endres, Studien zur Biographie des h. Thomas von Aquino: Histor. Jahrbuch d. Görresgesellschaft XXIX, 1908, S. 537. — Ders. Der h. Thomas von Aquin in der Kunst: Archiv f. christliche Kunst 1911, S. 1, 13. — Künstle, Ikonographie der Heiligen, S. 558.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0057
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 43. Aus dem Arundelpsalter II (Brit. Mus.).

Fig. 44. Aus dem Peterborough-Psalter (Cambridge).

Fig. 45. Aus dem Livre d'heures (Cambridge).

von St. Andreas in Köln eine Parallele. Aber diese rheinische Kunst läßt sich bis zu diesem Punkt ungezwungen aus dem internationalen kontinentalen Erbe und der heimischen Tradition ableiten.

Der malerische Stil der rheinischen Frühgotik im Verhältnis zu England.

Während die künstlerische Auffassung, die Formengebung und die Kunstmittel bei diesen beiden Gruppen von rheinischen Malereien, die sich an den Cäcilienmeister und an die beiden Andreasmeister anschließen, nur die allgemeine Verbundenheit mit dem kontinentalen Weltstil der Frühgotik um 1300 erkennen lassen, während die in Köln entstandenen Malereien ebenso nahe Beziehungen zu dem südlichen Westdeutschland wie zu den Niederlanden zeigen, bringt eine geschlossene Gruppe von Werken deutliche Reminiszenzen aus der englischen Kunst, eine Rezeption und Verarbeitung von Kunstelementen aus dem oben ausführlich geschilderten Kunstkreis. Diese Bewegung setzt schon ein vereinzelt um 1300 in St. Florin zu Koblenz und führt über St. Severin und St. Kunibert in Köln zu den Malereien der Kölner Domchorschranken. Sie geht neben jener älteren aus heimischen Quellen gespeisten Kunst her.

Wie der Auftakt zu den Wandmalereien in St. Florin in Koblenz erscheinen, auch in dem kleinen Maßstab diesen verwandt, die Figürchen der Äbte und Mönche, mit denen die Seitenflächen des Hochgrabes des Pfalzgrafen Heinrichs II. in der Abteikirche zu Laach geschmückt sind. Nach den Gesta des Abtes Theoderich (1256—1295) hat dieser das Grabmal anfertigen lassen, und man möchte nach der Stelle, die diesem Grabmal in der Entwicklung der rheinischen Plastik zukommt, wie insbesondere nach den Formen des architektonischen Rahmens und zuletzt diesen Malereien die Entstehung ganz an das Ende seiner Regierung rücken[132]. In die Vierpässe sind stehende Gestalten von barhäuptigen Äbten eingefügt, in die Spitzbogenblenden darunter solche von anderen Klosterinsassen. Die Äbte in großen Chormänteln, mit Pedum und Buch, die Köpfe

[132] Die Nachricht in den Gesta Theoderici (P. Richter, Die Schriftquellen der Benediktinerabtei Maria Laach: Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst XVII, S. 107) besagt, daß der Abt die Gebeine des Pfalzgrafen ausgegraben und in einer tumba honesta niedergelegt hat et ejus imaginem formari fecit. Im J. 1695 ist bei der Versetzung des Grabmales in den Westchor eine Urkunde beigefügt worden, die das J. 1255 für die Translation nennt. Wenn man dieser späten Nachricht glauben will, so braucht die Errichtung und Fertigstellung des Grabmales mit der Translation doch nicht zusammenzugehen. Adalbert Schippers, Die Stifterdenkmäler der Abteikirche Maria Laach im 13. Jh.: Beiträge zur Geschichte des alten Mönchstums und des Benediktinerordens VIII, Münster 1921, S. 12. Wiederholt in: Das Laacher Münster, Köln, 1927, S. 74, plädiert ausführlich mit guten Gründen für die spätere Datierung, für die frühe kurz: Hans Weigert, Die Stilstufen der deutschen Plastik von 1250 bis 1350, S. A. aus dem Marburger Jahrbuch f. Kunstwiss. III, 1927, S. 7. — Nach einem Epitaph auf den Stifter, das an dem neuen Grabdenkmal angebracht war, zeigte der Altarunterbau, der mit der Tumba verbunden war, an der einen Schmalseite den Pfalzgrafen Heinrich mit seiner Gemahlin Adelheid, auf der anderen den Pfalzgrafen Siegfried mit seiner Gemahlin Gertrud, beide der Gottesmutter huldigend. Das dritte Bild stellte den Erbauer des Grabmales, den Abt Theoderich, am Grabe des Pfalzgrafen betend, dar. Es ist nur von dem Bild (imago) in allen drei Fällen die Rede. Ob es sich um gemalte Bilder in der Art jener weiteren Abtporträts oder um eine Reliefplastik handelt, ist nicht gesagt.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0058
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 46. Marienhagen, Pfarrkirche. (Ausschnitt.)

Fig. 47. Frankfurt a. M., Städelmuseum. Altenberger Altar.

Fig. 48. München, Nat.-Mus. Kölner Flügelaltar.

merkwürdig breit mit schwerem Kiefer, zumeist kahler Stirn mit kleiner Stirnlocke. Es ist die Kunst einer zierlichen Feinmalerei, die man sich gut von Vorbildern der Buchmalerei abgeleitet denken mag (Fig. 49 u. 50).

Den Übergang zu dem malerischen Stil des 14. Jh. mit seinem Aufgeben der monumentalen Form zugunsten kleiner Maßstäbe und einer geistreich bewegten Feinmalerei bringt das Wandgemälde mit der Legende der h. Agatha in St. Florin zu Koblenz, das man sich im Anschluß an eine im J. 1300 gemachte Altar- und Vikarienstiftung im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts entstanden vorstellen darf. In diesem unberührt erhaltenen köstlichen Stück frühgotischer Zeichenkunst spricht eine ganz neue nervöse Handschrift zu uns — sicherlich war die Vorlage auch als einfache Umrißzeichnung in kleinem Format überliefert — und man darf hier zum erstenmal an Vorbilder etwa von der Art der Zeichnungen in dem kurz vorher entstandenen englischen Queen Mary's Psalter denken. Die Wandmalerei, die ein eigentliches Altarbild darstellt ebenso wie das spätere Bild in St. Andreas zu Köln, findet wieder eine Parallele in den Glasgemälden von St. Florin, deren Szenen in der fast affektiert lebendigen Haltung an den skizzierenden Stil der Wandzeichnung erinnern (Fig. 172/173). Das jüngst erst (November 1929) in einer zweiten bislang vermauerten Nische derselben Wand aufgedeckte Wandgemälde mit Darstellungen aus der Legende der h. Margareta, von vorzüglicher Erhaltung und wunderbarer Frische, bringt schon ein Beispiel vom Beginn der 2. Hälfte des Jahrhunderts von höchster Delikatesse, in den noch kleineren Maßstäben der Figuren aber noch deutlich auf Buchmalereien als Vorbilder hinweisend. (Fig. 176.)

Wenn man die Legende des Papstes Cornelius im Chor von St. Severin (Taf. 37) in Köln in das erste Jahrzehnt des 14. Jh. (vor 1307) setzt, so tritt dort in der Tat in den fein umrissenen Köpfen ein neuer Typus auf, wie die Hintereinanderschiebung der Figuren zum erstenmal eine Tiefenvorstellung und eine reiche Gruppenbildung mit vielfältigen Überschneidungen bringt. Es ist eine Fein- und Kleinmalerei, die uns hier entgegentritt, für die großen Flächen des Chores auch in merkwürdig kleinem ängstlichem Maßstab gehalten, also am ehesten mit Werken der Buchmalerei zu vergleichen. Die Kopftypen sind solche, die in der großen Gruppe der damals in solcher Fruchtbarkeit blühenden kölnischen Buchmalerei vielfach Parallelen finden und die natürlich auch den Vergleich mit den gleichzeitigen oder früheren englischen und flandrisch-niederländischen Werken nahe legen[133]. Jedenfalls ist diese Formensprache auf dem Wege des zeichnerischen Stiles eben schon überall vorbereitet.

[133] Sucht man unter den englischen Wandmalereien nach Verwandten in bezug auf die neue gedrängte Art der Komposition, so muß man auch in die Frühzeit zurückgreifen. In Betracht kämen die Malereien, die, vielleicht schon um 1270 geschaffen, sich in Westminster in der Painted Chamber befanden (Abb. nach einem Aquarell von E. Crocker bei Borenius u. Tristram, Englische Malerei des Mittelalters, Taf. 30, Text S. 15), leider 1834 untergegangen sind. Vgl. Lethaby, English Primitives VIII: Burlington Magazine XXXIII, 1918, p. 3. — Ders., The painted chamber and the early masters of the Westminster school: ebenda VII, 1905, p. 257.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0059
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 49. Laach. Abtsbildnis vom Stiftergrab.

Fig. 50. Laach. Abtsbildnis vom Stiftergrab.

Fig. 51. Ausschnitt aus der Marienlegende auf der Südseite der Kölner Domchorschranken.

Bei den beiden Altaraufsätzen in St. Cunibert in Köln, von denen der erste auf 1312 datiert ist, der zweite wohl im Anschluß daran noch im zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts entstanden ist, liegt der Vergleich nahe mit einem Werk der älteren englischen Malerei, der langgestreckten fünfteiligen Tafel aus der Kirche zu Newport (Essex)[134] oder auch mit dem Grabmal des Edmund Crouchback in der Westminsterabtei, das zehn kleine Rittergestalten nebeneinander zeigt[135]. Aber diese Werke, von denen das erste noch in das 13. Jh. gehört, sind sehr viel stärker geschwungen und bewegt, auf dezidierte Silhouettenwirkung eingestellt, als die beiden Kölner Tafeln.

In der Mitte der ersten Hälfte des 14. Jh. steht nun als das Hauptwerk der kölnischen und der rheinischen Monumentalmalerei des ganzen Jahrhunderts und zugleich als wichtigstes Denkmal für die gesamte deutsche Malerei innerhalb des Zeit-

[134] Borenius u. Tristram, Englische Malerei des Mittelalters, München 1926, pl. 25. — Martin Conway, British Primitives: Burlington Magazine XLIII, 2, 1923, p. 221.
[135] Die Ritterfiguren des Grabmals Edmund Crouchbacks abgeb. bei Borenius u. Tristram, a. a. O. Taf. 43. Vgl. ausführlich unten bei St. Cunibert.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0060
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

raums, der von 1300 bis 1350, von den Wandgemälden in Schleswig zu den Fresken in St. Emmaus zu Prag führt, der großartige Zyklus der Dekorationen auf den Chorschranken des Kölner Domes, der durch die gleichzeitigen Einzelbilder in den Chorkapellen ergänzt wird. Eine grundsätzliche Wandlung ist gegenüber der Komposition bei dem Cäcilienmeister im Laufe eines Vierteljahrhunderts erfolgt. Die epische Darstellungsform in den aneinandergereihten, ineinander überfließenden Breitbildern, die Anordnung in parallelen Horizontalstreifen ist aufgegeben zugunsten einer Auflösung der Fläche in schmale vertikale Felder. Eine Furcht vor dem großen Maßstab drängt die figürlichen Szenen noch mehr zusammen, die mit einem Drittel der Gesamthöhe der Flächen sich begnügen müssen, ein System von reichen architektonischen Rahmen mit Wimpergen und Baldachinen spannt sich über das ganze Feld, der Sockel wird gemeinsam durch das gleiche Motiv der sich wiederholenden kleinen Papst- und Kaisergestalten gegliedert. Die Führung in der Gesamtkonzeption, die noch bei den beiden Andreasmeistern in der Monumentalmalerei lag, geht hier ersichtlich über zur Tafelmalerei und Glasmalerei, daneben spricht in den Hintergrundfiguren, in dem Beiwerk der zierlichen und koketten Püppchen in den Schriftstreifen deutlich die Schreibkunst, die Buchmalerei als Vorbild mit. Eine ganz neue Technik tritt uns entgegen: über das Quadermauerwerk ist ein sorgfältig geschlemmter und wohl mit heißem Eisen und mit Filz geglätteter Kreidegrund gezogen, auf den dann in der Art der frühen Temperatafelbilder gemalt ist.

Der stärkste Gegensatz besteht zwischen den Erfindungen der Domchormeister, die ihre Gruppen in den engen und schmalen Raum einpressen, und dem Vortrag des gleichzeitigen jüngeren Andreasmeisters, der die Einzelfiguren in hart ausgeschnittenen Silhouetten nebeneinander auf die Fläche setzt und den Grund um die isolierte Gestalt herum gleichmäßig wirken läßt. Die ganze Malart ist eine andere geworden, in St. Cäcilia wie in St. Andreas noch eine starke Zeichnung, die gewissermaßen nur leicht koloriert ist; im Dom eine sorgsam modellierende, verschmelzende, rein malerische Behandlung mit ungleich reicheren Tonwerten, vor allem nach der Tiefe der Skala hin, dazu kommt die Verwendung von breit aufgesetzten Lichtern zur Erzielung von bislang ungekannten Beleuchtungseffekten. Wenn Max Dvořák in der Reihung der Figuren, in ihrer Bewegung und in ihrem Verhältnis zur Raumdarstellung das Streben nach dem Ausgleich des Übersinnlichen mit dem Materiellen in der gotischen darstellenden Kunst findet[136], so könnte man in diesen drei Elementen hier in Köln zuerst das Geheimnis der Vergeistigung, der neuen malerischen Kunst offenbart sehen. Der Kanon der Gestalten ist ersichtlich ein anderer, sowohl den Bildern in St. Severin wie denen in St. Andreas

[136] M. Dvořák, Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei: Kunstgeschichte als Geistesgeschichte S. 78.

Fig. 52. Aus Queen Mary's Psalter (London, Brit. Mus.).

Fig. 53. Aus dem Psalter Arundel II (London, Brit. Mus.).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0061
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Fig. 54. Tanzszene von d. Inschriftbändern der Kölner Chorschrankenmalereien.

gegenüber, die Figuren sind an sich kürzer, zierlicher, mit kleinen Köpfen gekrönt, die breite latschige Art des Stehens und Sitzens vom älteren Andreasmeister, aber auch die akzentuierte dramatische Haltung des Cäcilienmeisters ist verschwunden. Der Rhythmus in Bewegung und Gebärdenspiel hat sich beruhigt, alles ist stiller, gedämpfter geworden, die Umrisse der Gruppen dadurch geschlossener und weicher (Fig. 51).

Die ganze Anordnung der Kölner Malereien mit den in die schmalen Felder eng zusammengedrängten Gruppen, das Hintereinanderschieben der Figuren und ihre starke Überschneidung, dazu das Neue der ganz durchmodellierten Einzelfiguren gegenüber der bisher flächigen Behandlung, die nicht mehr von der Monumentalmalerei, sondern von der Tafelmalerei herkommende technische Behandlung, endlich auch allerlei in den Typen selbst, die hohen Stirnen, das Oval der Köpfe, wirkt in der Kölner Entwicklungslinie fremdartig, dazu kommt das ganz überraschend Neue der Dekoration, nicht des architektonischen Aufbaus, der sich aus der heimischen Glasmalereitradition ungezwungen ableiten läßt, aber wohl der ganze Reigen der erstaunlichen Drolerien mit dem eigentümlichen Blattwerk. Hier glauben wir ausgesprochen ein Nachleben englischer Vorbilder zu spüren. Wenn man in England selbst in der Zeit, in der die Chorschrankenmalereien entstanden sind, im dritten Jahrzehnt des Jahrhunderts nach Analogien sucht, so muß man freilich Werke nennen, die schon um zwei Jahrzehnte zurückliegen. Ich stelle den Queen Mary's Psalter und den Psalter des Robert de Lisle nebeneinander mit verwandten Kompositionen (Fig. 52 u. Fig. 53). Diese und nicht etwa das mit den Kölner Malereien gleichzeitige Langbild des Cluny-Museums, das schon einen vollendeten Manierismus zeigt, könnte als Anreger genannt werden. Dann möchte man sich vorstellen, daß die Kompositionsschemen aus Handschriften von der Art der beiden genannten in das Vorlagebuch des kölnischen Malers übergegangen wären, und daß er sich an diesen älteren englischen Werken geschult hätte. So etwa darf man sich den Prozeß vorstellen. Auch Graf Vitzthum[137] hatte nur von der „Erweckung der großen Malerei in Köln durch den Einfluß von England und Belgien" gesprochen. Ich wiederhole, was ich schon vor zwei Jahrzehnten geschrieben, daß man nicht an die Tätigkeit ausländischer Künstler in Köln zu denken hat, daß vielmehr die kölnischen Augen an englischer und belgischer Kunst sich gesättigt hatten[138]. Wenn man die ersichtliche Verwandtschaft der Domchorschrankenmalereien mit dieser Phase der älteren englischen Malerei konstatiert, so muß man gleichzeitig auch die ganzen feinen, oben aufgezählten Kleinmalereien jener ganz sicher im Rheinland von 1300 bis 1330 entstandenen Bilderhandschriften mit einrechnen, die den Weg vom Zierlichen und Feingliedrigen zum Kraftvollen, auch zum Derben und Lockeren, zeigen. Sie vermittelten die belgische Tradition von den Maas-Ateliers her. Das Wesentliche ist, daß die fremde Anregung, soweit sie hier vorliegt, in dieser Zeit nicht mehr von der Isle de France, sondern von Belgien und darüber hinaus von England kommt.

Aber dabei ist der Stil der Domchorschrankenmalereien wie der der geschnitzten Chorstühle weder flandrisch noch englisch, sondern rheinisch und kölnisch. Die fremden Anschauungen wie die fremden Formelemente sind hier restlos aufgesogen und verarbeitet, das starke rheinische Lebensgefühl überwindet alle fremden Einflüsse. Wenn die Hintergrundmalereien und die Figurinen von dem Spruchstreifen angeregt waren durch die Motive der flandrisch-englischen Bilderhandschriften, so sind sie doch auch wieder ganz selbständig. Gerade weil der Maler hier halb unbeobachtet sich losgelassen fühlt, sind diese Zeugnisse wichtigere, unmittelbarere Äußerungen des Eigensten in ihm als die großen gehaltenen, oft langweilig und steif werdenden Legendenerzählungen. Das rheinische Rassenempfinden tritt uns sprechend lebendig entgegen, und gerade hier ist auch der Gegensatz deutlich erkennbar zu dem französischen Stil. Man vergleiche etwa jene allerliebste Gruppe der Tanzenden (Fig. 54) aus Köln mit einer Miniatur aus dem Livre d'heures des Jean Pucelle in Paris (Fig. 55). Die Figuren, die hier die Kette bilden, die den Reigen tanzen, sind gewiß im allgemeinen Sinne gotisch. Es ist die Vorführung der Pavane, der internationalen abendländischen Tanzform der vornehmen Welt des 14. Jh. — aber die Kölnerinnen, die die Reihe tanzen, sind von einem stärkeren

[137] Graf G. Vitzthum, Die Pariser Miniaturmalerei, S. 211, äußert sich sehr positiv in bezug auf die Abhängigkeit: „Es ist nicht möglich, eine andere Quelle zu nennen als die Kunst von Gent-Brügge und — durch sie vermittelt — von Ost-England." S. 213: „Im Figurenstil ist der Zusammenhang mit England ganz evident, ja es scheint fraglich, ob wir hier überhaupt eine Vermittlung durch Flandern vorauszusetzen haben." Dort eine eingehende Analyse. Zur Einzelkritik vgl. die Bemerkungen bei Aldenhoven, Kölner Malerschule, S. 23, und Burger, Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter II, S. 368. Eine in das einzelne gehende Vergleichung der Stilelemente mit Werken aus dem englischen Kunstkreis in der Arbeit von Philipp Olles, Die Wandmalereien auf den Chorschranken des Kölner Domes (Diss. Bonn 1927). Ausführlich weiter unten.

[138] Repertorium f. Kunstwissenschaft XXXIV, 1911, S. 62. — Vgl. Clemen, Von den Wandmalereien auf den Chorschranken des Kölner Domes: Wallraf-Richartz-Jahrbuch I, 1924, S. 55.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0062
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

animalischen Lebensgefühl getragen, kürzer, derber, sie stampfen kräftiger den Boden gegenüber dem ganz anderen Typus von Frauenschönheit, der noch graziöser, aber schon ein wenig manieriert, mit den kleinen, echt pariserischen Köpfen, dem Sichneigen und -Biegen in den breitfallenden, sich bauschenden Gewändern, in der Pariser Handschrift sich offenbart.

Fig. 55. Miniatur aus dem Livre d'heures des Jean Pucelle bei Baron Maurice de Rothschild. (Vergrößerter Ausschnitt.)

Konzentrische Ringe.

Sucht man unmittelbare Verwandte der Kunstauffassung der Domchorschrankenmalereien in der Komposition wie im Sentiment und die gleichen Kunstmittel aus der unmittelbaren Nachbarschaft, so darf man zwei typisch kölnische Werke nebeneinander stellen. Das eine ist die Reihe der vier kleinen Täfelchen (Fig. 56—59), die als Schenkung von Victor Gay in den Louvre gekommen sind[139], die in der Verkündigung, Geburt, Anbetung der Könige, Darstellung im Tempel Parallelen zu den gleichen Szenen aus dem Psalter des Robert de Lisle (Arundel II) geben (Fig. 22), nur um ein geringes weniger gestreckt in den Figuren und dadurch in der frühgotischen Kölner Plastik die männlichen Köpfe als oft überschwer erscheinen lassend. Es darf auf die ganz auffällige Ähnlichkeit der Komposition der Darstellung im Tempel mit der gleichen Szene in dem Bilde des Museums Wallraf-Richartz (Nr. 5) hingewiesen werden, das sich ersichtlich desselben Vorlagebuches bedient[140]. Wenn bei diesem Werk eine innere Verwandtschaft mit den bekannten Schöpfungen der englisch-belgischen Kunst ohne weiteres zugestanden werden muß, so stellt sich das Gebetbuch im Provinzialmuseum zu Hannover[141], das in den dreißiger Jahren des Jahrhunderts in dem Kölner Clarissenkloster entstanden ist, wo, wie wir gesehen haben, eine große und fruchtbare Werkstatt in die Breite sich entwickelt hat, als ein Werk vor, das einen selbständigeren Stil zeigt von ausgeprägter kölnischer Typik, der uns den Weg über die Leben-Christi-Tafel des Museums Wallraf-Richartz und über die Altarflügel des zweiten Münchener Klappaltärchens (Nr. 446) ungezwungen bis zum Stil des Clarenaltars weist. Die drei Proben (Fig. 60—62), die hier nebeneinandergestellt sind[142], geben die gleiche Neigung zur gedrängten Komposition, zur Füllung des schmalen Bildfeldes, vielerlei verwandte Motive im Figurenkanon, der Bildung der Köpfe wie in äußeren künstlerischen Mitteln der Gewandsäume; die hohe und raffinierte Kunst des ersten Meisters der Domchorschranken wird hier in die schon ausgeschriebene Handschrift einer klösterlichen Schreibschule hinein übersetzt. An diese Handschrift wäre noch das Inventarbuch der Gaffel Windeck zu Köln (Köln, Stadtarchiv, Zunftsachen Nr. 189a) zu setzen mit einem sehr charaktervollen Madonnenbilde, bei dem der Vergleich mit dem Marienbild des Berliner Diptychons sehr lehrreich ist[143].

Aus der Reihe der bekannten Werke der kölnischen Tafelmalerei des 14. Jh. ist es zunächst das Diptychon des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin (Nr. 1627), dessen Herkunft aus St. Georg in Köln verbürgt ist, das als Zeitgenosse und unmittelbarer Verwandter der Domchorschrankenmalereien erscheint[144], so sehr, daß der Maler jenes Diptychons als Urheber der Chorschran-

[139] Lichtdruck Taf. 2, 5 bei A. Liebreich i. Jahrbuch f. Kunstwissenschaft 1928, Text S. 132, 136. Im Louvre „école rhénane" genannt. Phot. Giraudon, Paris, 18524.

[140] Lichtdruck bei Scheibler-Aldenhoven, Kölner Malerschule Taf. 9; K. Schäfer, Kölner Malerschule Taf. 9. — Reiners, a. a. O. S. 14 großes Detail. — Katalog d. Wallraf-Richartz-Mus. I, Die ältesten deutschen Gemälde, S. 3. Die zugehörige Verkündigung als farbiges Titelbild bei Reiners.

[141] Vgl. Aenne Liebreich, Ein kölnisches Gebetbuch des 14. Jh. im Provinzialmuseum zu Hannover: Jahrb. d. Provinzialmuseums zu Hannover, N. F. II, S. 45, dazu Abb. 52 bis 58. Die Handschrift auf Grund des Dialektes als kölnisch erkannt. Proben zuerst gegeben bei O. H. Foerster, Die kölnische Malerei von Meister Wilhelm bis Stephan Lochner, Köln 1923, S. 15. — Der Stil der Bilder in der Vergröberung der einzelnen Kunstmittel steht etwa als Parallele neben der Tafel mit den 27 Szenen aus dem Leben Christi im Wallraf-Richartz-Mus. Nr. 6; vgl. Lichtdruck Taf. 5 bei A. Liebreich i. Jahrbuch f. Kunstwiss. 1928, S. 131.

[142] Veröffentlicht mit der besonderen Erlaubnis des Herzogs von Braunschweig und Lüneburg.

[143] Das Inventar führt von 1546—1736, die beiden Blätter mit dem Sitzbild der Maria und dem stehenden Bischof aber vorgebunden, so daß das Datum, das A. Liebreich, a. a. O. Jahrbuch f. Kunstwiss. 1928, S. 137, angibt, Mitte der dreißiger Jahre, zutreffen dürfte. Abb. i. Katalog d. Kunsthistor. Ausstellung Düsseldorf 1904, Nr. 556, S. 187, Abb. ebenda, ebenso bei Renard, Köln, S. 103.

[144] Große Lichtdrucke bei Scheibler-Aldenhoven, Kölner Malerschule, Taf. 6 u. 7, ebenso bei K. Schäfer, Kölner Malerschule, Taf. 6 u. 7. — Reiners, Kölner Malerschule, S. 3. — Jahrbuch f. Kunstwissenschaft 1928, Taf. 3. Neben die Berliner Madonna möchte man als Werk einer sicher englischen Hand den Altar aus Odda im Museum zu Bergen zum Vergleich setzen (Borenius u. Tristram, a. a. O. Taf. 48).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0063
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 56—59. Paris, Louvre. Vier kölnische Täfelchen der Schenkung Victor Gay.

ken in Anspruch genommen worden ist[145]. Die Kopftypen wie der Duktus der Gewandung und die modellierende Technik geben deutliche Parallelen. Hinter dem Berliner Diptychon wie hinter den Chorschrankenmalereien steht, auch in der Ableitung noch klar erkennbar, das englische Vorbild. Der Vergleich der Berliner Madonna mit derselben Darstellung in dem Arundelpsalter II, wie ihn die Fig. 63 und 64 geben, die Nebeneinanderstellung der Kreuzigung in Berlin und der Kreuzigung im Queen Mary's Psalter zeigen bis in Einzelheiten der Bewegungsmotive und Details der Gewandzeichnung die enge Verwandtschaft[146]. A. Liebreich hat auf die große Ähnlichkeit der beiden freilich sehr stark restaurierten Apostelfiguren des Kölner Museums (Nr. 2, 3)[147] mit dem Berliner Diptychon hingewiesen und diese auch als Werk des Chorschrankenmeisters angesprochen. Man kann sie, wie die Kölner Gemälde der Verkündigung und Darstellung (Nr. 4, 5), jedenfalls in den engeren Kreis des Marienmeisters von den Chorschranken einbeziehen. Wie dieser Madonnentypus auf dem weiteren Wege verschliffen und vereinfacht wird, zeigt die hier in gleicher Größe dem Berliner Diptychon gegenübergestellte Marienfigur aus den Wandgemälden der Kirche zu Niedermendig (Fig. 65), die wiederum mit einer ganzen Reihe der kleinen Madonnensitzfigürchen in dem Kreis der frühgotischen niederrheinischen Handschriften im Gefolge des Valkenburgers zusammengeht.

Ein Tafelbild von einer ganz erlesenen künstlerischen Qualität und von höchster kunsthistorischer Bedeutung ist das erst durch die Marburger Ausstellung des Jahres 1928 bekannt gewordene vierteilige Altarbild aus der Altstädter Kirche in Hofgeismar[148], in Tempera auf Holz gemalt, das nebeneinander unter einer zierlichen Spitzbogenarkatur, in deren Zwickel reizende Engelsfiguren Platz genommen haben, den Ölberg, die Gefangennahme, die Auferstehung und Maria am Grabe zeigt (Fig. 66). Gegenüber dem späteren Altenberger Altar zeigt es straffere Formen, herbere gereckte Körper, stärker akzentuiert in den mit sicherem künstlerischem Gefühl ausponderierten Bewegungsmotiven. Jener weichere und verschliffene Duktus, wie ihn der Altenberger Altar, aber auch die verwandte Gruppe der Kölner Kreuzigungen gegen die Mitte des Jahrhunderts zeigt, ist hier noch nicht zu spüren, in den Kunstmitteln noch nicht die Kalligraphie der ondulierenden Säume. Wenn man nach der Durchbildung der Komposition, die die schöne vollendete Gruppe mit Andeutung von Tiefenwirkung gibt, geneigt ist, das Werk erst in das zweite Viertel des Jahrhunderts zu versetzen, so sprechen die Kunstmittel, spricht der Figurenkanon mehr für eine etwas frühere Zeit. Man darf aber dieses bedeutende Werk bewußt neben die Domchorschranken setzen als ungefähr gleichzeitig entstanden und als Äußerung einer kraftvolleren und härteren Art, die dabei doch wie der Meister der Bylocke (Fig. 36—38)

[145] So A. Liebreich, Kostümgeschichtliche Studien z. kölnischen Malerei: Jahrbuch f. Kunstwissenschaft 1928, S. 136.

[146] Vitzthum, Pariser Miniaturmalerei, S. 214, hatte auch zuerst darauf hingewiesen, daß das Werk ohne die englische Malerei nicht zu erklären sei, er hatte die Analogien ausführlich dargelegt. Noch weiter ausgeführt bei A. Liebreich im Jahrbuch f. Kunstwissenschaft 1928, S. 132. Ebenso Robert Freyhan, Die Illustrationen zum Kasseler Willehalm-Kodex, Marburg 1927, S. 30, der zwei verschiedene Hände für die Tafeln annimmt. Aldenhoven (Kölner Malerschule S. 35) spricht nur von dem „höchsten Kunstvermögen aus der Mitte des Jahrhunderts", ohne Hinweis auf fremde Anregungen, auch bei Reiners, Kölner Malerschule, S. 18, nur ganz allgemein.

[147] Lichtdruck bei Scheibler-Aldenhoven, Taf. 8, Schäfer, Taf. 8. Vgl. darüber Schnütgen i. d. Zs. f. christl. Kunst II, 1889, Sp. 137. Als Verwandte aus dem Reich der Großmalerei darf man wieder die gleichzeitigen großen Apostelfiguren aus der Stephanus- und der Michaeliskapelle im Kölner Dom bezeichnen (H. Oidtmann, Rhein. Glasmalereien I, Taf. XII).

[148] Vgl. Katalog: Religiöse Kunst aus Hessen-Nassau, Marburg 1928, Nr. 203. Kleine Gesamtabbildung Taf. 37. Im Katalog datiert gegen 1335. Die Veranstalter der Marburger Ausstellung waren 1929 geneigt, das Werk mehr gegen 1310 anzusetzen. Große Abbildung der Gefangennahme im Prospekt der Veröffentlichung: Religiöse Kunst aus Hessen-Nassau, die hoffentlich noch erscheinen wird. Vgl. H. Weigert i. d. Kunstchronik 1928, S. 53 m. Abb.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0064
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 60—62. Hannover, Provinzialmuseum. Aus dem kölnischen Gebetbuch.

oder der Meister der Kreuzigung von Konstanz in den sorgfältig gezeichneten Köpfen (Fig. 90) die ganze Tiefe des elegischen Gefühls der Zeit auszudrücken weiß.

Lehrreich ist der Vergleich sowohl der Tafeln von Hofgeismar wie der Kölner Domchorschrankenmalereien mit einem Hauptwerk der frühgotischen Tafelmalerei von der Südgrenze des deutschen Kulturkreises, den vier Temperagemälden auf der Rückseite des Altares von Klosterneuburg, die zwischen 1324 und 1329, also genau zur selben Zeit wie die Kölner Wandmalereien entstanden sind[149]. Noch stärker ist hier die Gruppenbildung in die Tiefe entwickelt. Hier ist für jene Zeit ein Maximum von Raumvorstellung gegeben (Dehio). Wenn gerade diesem Werk gegenüber der letzte Bearbeiter Felix Reichmann in der Komposition, in der Behandlung des Raumes, der Raumschichten, wie in den Typen auf vielgestaltige Verwandtschaft mit Italien hingewiesen hat, so darf man sich eben erinnern, daß dies Werk in der Nähe einer der großen Ausfallsstraßen aus dem italienischen Kulturkreise entstanden war, und daß das frühe Auftreten von italienischen Erinnerungen an dieser Stelle in einer Zeit, die sonst davon noch nicht durchsetzt ist, wohl verständlich ist.

Die Flügel des Altenberger Altares[150], früher in Schloß Braunfels, der jetzt zu den Cimelien der Staedelschen Sammlung in Frankfurt am Main gehört, die in dieselbe Zeit zu setzen sein dürften, hat der letzte Bearbeiter, Graf Solms-Laubach, wohl mit Recht als Werk einer einheimischen mittelrheinisch-hessischen Schule in Anspruch genommen. Aber sie stehen doch an der Peripherie des Kölner Kunstkreises, und man könnte in den gedrängten Gruppen wieder eine Parallele zu dem Kompositionsschema der Chorschrankenmalereien finden, zugleich auch den Beweis, daß dieser Stil in jenen Jahrzehnten schon zu einem ganz übernationalen geworden ist, innerhalb dessen es schwer fällt, mit aller Sicherheit die Grenzen provinzialer Schulen abzustecken.

Den Ausklang dieses liebenswürdigen, gefühlvollen Linienstiles in der Sprache der Buchmalerei bringt noch eine kostbare Bilderhandschrift, die den Vorzug hat, genau datiert zu sein, die 1334 im Auftrag des Landgrafen Heinrich von Hessen angefer-

[149] Über die Klosterneuburger Tafeln vergleiche zuletzt Felix Reichmann, Gotische Wandmalerei in Niederösterreich, Wien 1925 (Wiener Studien zur Kunstgeschichte I), S. 12, 106, Fig. 8—12 mit großen Details. Die Kreuzigung in Lichtdruck bei Karl Drexler, Tafelbilder aus dem Museum des Stiftes Klosterneuburg, Text von Camillo List, Wien 1902, Taf. I. List erwähnt damals schon „unverkennbar giottesken Einfluß" — er weist auf die Kreuzung von französischen und italienischen Elementen hin. Von besonderem Interesse in dieser Verbindung ist die wenig später entstandene Kreuzigungstafel in der Galerie von Klosterneuburg, die neben der Kreuzigung im Hochformat Gethsemane, die Gefangennahme, die Kreuztragung, die Beweinung zeigt (bei Drexler Taf. II, bei Reichmann Fig. 17 u. 18), kompositionell wie in den Typen der Tafel von Hofgeismar verwandt (man vergleiche die Gefangennahme) und mit geringeren Spuren eines unmittelbaren italienischen Einflusses. In eine Breitkomposition auseinandergezogen tritt die Kreuzigung wieder in einem Wandgemälde der Pantaleonskapelle zu Mödling auf (Reichmann Fig. 23, S. 22, 91. — W. Neumann, Beiträge zur Geschichte der Rundkapelle von Mödling: Berichte des Ver. f. d. Gesch. d. Stadt Wien 1909/10. Lit. bei Reichmann S. 111, Anm. 121), für die das J. 1335 als Zeit der Entstehung angenommen wird. Zu Klosterneuburg vgl. noch Pauker, Der marianische Bilderzyklus des Stiftes Klosterneuburg: Ber. u. Mitt. d. Altertumsvereins, Wien XXXV, 1900, S. 1.

[150] Ernstotto Graf zu Solms-Laubach, Der Altenberger Altar: Städel-Jahrbuch V, 1926, S. 33, mit Abb. Taf. XII, XIII nach der Restauration. Im früheren Zustande Lichtdruck bei Scheibler-Aldenhoven, Kölner Malerschule Taf. 3; Schäfer, Kölner Malerschule Taf. 3. Von diesen wie von Lüthgen i. d. Monatsheften f. Kunstwiss. IX, 1916, S. 448, Taf. 89 zur Kölner Schule zugerechnet. Nach Graf Solms-Laubach S. 39 „frühestens gegen Mitte des Jahrhunderts entstanden". Der Vergleich mit der Marburger Plastik scheint mir nicht überzeugend zu sein. Die Stilstufe des Altars würde schon in den dreißiger Jahren beginnen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0065
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 63. Berlin. Kaiser-Friedrich-Museum. Madonna.

Fig. 65. Niedermendig, Pfarrkirche. Madonna.

tigte Bilderhandschrift des Wilhelm von Oranse in der Staatsbibliothek zu Kassel, die durch ihren Herausgeber Robert Freyhan für Köln in Anspruch genommen wird[151]. Das Werk wäre dann ungefähr gleichzeitig noch mit den Wandmalereien der Chorschranken wie mit denen von St. Andreas. Den Zeichner der Handschrift möchte man aber zugleich an die ältere Tradition der kirchlichen Kölner Buchmalerei anschließen, die bis in diese Zeit in Köln in Ateliers mit erlesenen künstlerischen Kräften wie handwerksmäßig noch im Klarissenkloster betrieben wird. Kraftvoller ist die ganze künstlerische Welt der Kasseler Handschrift, nicht nur in den heroischen Szenen, die von selbst dazu aufforderten, empfindsamer, lyrischer ist der Ton bei dem Meister der Marienlegende von den Chorschranken und bei dem jüngeren Andreasmeister: bei diesem möchte man schon von beginnendem Manierismus reden. Jene Kasseler Handschrift hat nun ihr letzter Bearbeiter, Robert Freyhan, wieder mit aller Entschiedenheit als von England beeinflußt in Anspruch genommen; er sucht die Anreger für sie und für die verwandten Werke der Kölner Malerei eher in der vom Ormesbypsalter ausgehenden Richtung als in dem Arundelpsalter II und seinen Genossen.

Fig. 64. Madonna aus dem Arundelpsalter II. (Brit. Mus.)

Eine Übertragung des Kompositionsschemas eines Glasgemäldes mit drei Langbahnen auf eine große Wandmalerei und nach Herkunft und Datum ein Werk, das am ehesten mit den Kölner Domchorschranken verglichen werden darf, war das Wandgemälde, das sich im Chor des Klosters Clarenthal in Nassau befand, das in der Mitte die Krönung der Maria, darunter als Stifter König Adolf von Nassau und seine Gattin Imagina mit ihren acht Kindern zeigte. Das Bild, das vor 1338 entstanden sein muß[152], ist nur in einer

[151] Mustergültig publiziert von Robert Freyhan, Die Illustrationen zum Kasseler Willehalm-Kodex. Ein Beispiel englischen Einflusses in der rheinischen Malerei d. 14. Jh., Marburg 1927. — Rudolf Kautzsch, Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Malerei in der ersten Hälfte des 14. Jh.: Kunstwissenschaftliche Beiträge, August Schmarsow gewidmet, Leipzig 1907, S. 73, hat die Bilder zuerst gewürdigt, sie mit der Handschrift der Weltchronik des Rudolf von Ems in der Stadtbibliothek zu St. Gallen (Hs. 302) zusammengestellt und hat gleichzeitig das herrliche Einzelblatt mit dem Erzengel Michael, das das Kupferstichkabinett in Berlin besitzt, das durch den schönen Farbdruck in Janitscheks Geschichte der Malerei schon 1890 bekanntgemacht worden ist, als ein weiteres Werk der Hand des Kasseler Willehalm in Anspruch genommen. Es sind sicherlich vielfältige Beziehungen vorhanden, aber gehören diese nicht dem Weltstil an? Als „wohl englisch", wie das versuchsweise Graf Solms-Laubach tut (Städel Jahrbuch V, 1926, S. 37) möchte ich freilich das Blatt auch nicht ansprechen, sondern als Werk einer hochgezüchteten westlichen Randkunst, in einer sehr bewußten Steigerung aller Kunstmittel — ein erlesenes Einzelwerk (in dem Kupferstichkabinett in Berlin als „französisch" bezeichnet).

[152] Erhalten in dem Band Genealogisches Stammregister der Fürsten von Nassau vom Maler H. Dors 1632 im Staatsarchiv Wiesbaden, im Kupferstich bei Joh. Hart. Kremer, Origines Nassoicae II, Wiesbaden 1779, zu p. 472. Vgl. darüber Otto, Nekrologium des Klosters Clarenthal: Veröff. d. histor. Kommission f. Nassau III, 1901, S. 185. — H. Schrohe, Zur Geschichte des Klosters Clarenthal: Nassauische Heimatblätter XXVI, 1925, S. 41 m. Abb. nach der Originalzeichnung von Dors. Kaiser Adolf von Nassau fällt schon 1296, seine neben seiner Gattin dargestellte älteste Tochter Adelheid, die das Klarissengewand trägt, stirbt 1338 als Äbtissin in

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0066
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Zeichnung des J. 1632 und in einem Stich von 1779 erhalten, die aber die Komposition klar geben. Verwandt in der ganzen Anordnung ist wieder das im Bonner Provinzialmuseum erhaltene Stifterbild aus dem Kloster Marienstatt im Westerwald, das man sich als Kopie einer ähnlichen monumentalen Urkunde vorstellen mag — es ist zwischen 1306 und 1332 zu datieren; die Tafel gibt zudem für die Einordnung der Sitzmadonnen aus der ersten Hälfte des 14. Jh. eine gute Stütze.

An den Schluß dieser Reihe, schon in die Mitte des 14. Jh. gehört der merkwürdige Altaraufsatz aus der Kirche zu Küdinghoven im Kreise Bonn, der in dem Provinzialmuseum zu Bonn aufbewahrt wird, der ein frühes Retabel in Temperamalerei, aber auf Stein, darstellt (Fig. 67)[153]. Die Darstellung des vertieften Bildfeldes war eingefaßt zur Linken durch einen schlanken Engel auf rotem Grunde in langem wallendem Gewande, den Engelsfiguren von Ramersdorf verwandt. Die entsprechende Figur auf der anderen Seite war nicht erhalten. In dem eigentlichen Bildfelde ist auf rotem Hintergrund, der mit großen weißen Sternen besetzt ist, die Verkündigung dargestellt, dazu zur Rechten ein heiliger Ritter. Auf dem Boden kniet in scharf dezidierter Silhouette der Verkündigungsengel in weißem Unterkleid und blauem Mantel mit grünblau changierenden Flügeln, vor ihm die Jungfrau in hellrotem Unterkleid und grünem, blau gefütterten Mantel. In schönen Kadenzen sinken zu beiden Seiten der leise ausgebogenen Figur die Mantelsäume herab. Zur Rechten steht ein Heiliger, nach der Unterschrift der h. Gregor in voller Rüstung in Kettenpanzer mit knappem Koller, Helmhaube und Handschuhen. Der Brustpanzer trägt wie der Schild in der Linken das gleiche Wappen, das aus acht gekreuzten Strahlen besteht, die in gotische Lilien auslaufen, entsprechend dem klevischen Wappen. Vor der Madonna in der Haltung des Stifters eine kleine Gestalt in violetter Glockenkasel, nach der Inschrift, die schlecht überliefert ist, Nic[olaus] Abb[as] Voiginus (?). Der heilige Ritter ist nach der Inschrift der h. Gregorius als einer der Anführer der Mauri, der Ritter der thebäischen Legion, der auch in Köln in St. Gereon und in Schwarzrheindorf erscheint.

Fig. 66. Hofgeismar, Altstädter Kirche. Ausschnitt aus dem Altarbild.

In der Petrikirche zu Soest findet sich eine Reihe von Wandmalereien, die der Stilstufe nach der Mitte der ersten Hälfte des 14. Jh. angehören, in den rhythmischen Kurven der großen Gestalten, in der Kalligraphie der Gewandsäume wie in der seelischen Spannung den Übergang zu dem zweiten Andreasmeister zeigend, Einzelwerke von einer ganz hohen Qualität, die keine unmittelbare Parallele in Westfalen haben, um so deutlicher auf die Verbindung mit Köln hinweisen, das ja vom Ende des 12. Jh. ab der gebende Teil für Soest gewesen war[154]. Die Verkündigung ist eine großartige monumentale Schöpfung, 2,30 m hoch, 1,35 m breit (Fig. 68). Dazu kommt ein großer Christophorus, 2,30 m hoch, 1,65 m breit, endlich eine Kreuzigungsdarstellung, alle von einem hohen Sinn für Schönheit der Linie getragen und darin vielleicht schon eine Verwandtschaft mit der Stilstufe des Kasseler Willehalm andeutend, dazu mit sehr eindringlich sprechender Gebärde.

Clarenthal, das würde das äußerste Datum für die Entstehung des Bildes abgeben. Das Marienstatter Bild abgeb. im Katalog der Gemäldegalerie des Provinzialmuseums zu Bonn, Taf. I, Nr. 234, S. 108. Maria erscheint verehrt vom Kölner Erzbischof Heinrich von Virneburg (1306–1332) und dem Abt Wigand vom Kloster Marienstatt. Vgl. Katalog der Ausstellung v. 1880, von E. aus'm Weerth S. 323 mit Wiedergabe der Inschriften. — E. Firmenich-Richartz i. d. Zs. f. christl. Kunst VIII, Sp. 298. — P. Gilbert Wellstein, Die Zisterzienserabtei Marienstatt, S. 43.

[153] Vgl. Aus'm Weerth, Wandmalereien des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden, S. 17, Taf. XLI. — Overbeck, Katalog des Rheinischen Museums vaterländischer Altertümer, Bonn, 1851, S. 154, Nr. 3. — Clemen, Kunstdenkmäler der Stadt und des Kreises Bonn, S. 309. Über die Kirche Maassen, Die Pfarreien des Dekanats Königswinter, S. 255. Nur die eigentliche Platte ohne den Rahmen und die (älteren) Seitenstücke ist in das Provinzialmuseum gelangt. Aus'm Weerth bezeichnet die Inschrift als „fast gänzlich zerstört, von deren Resten eine frühere, jedoch offenbar ohne Verständnis angefertigte fehlerhafte Abschrift vorliege". Hinter dem Namen die leider zerstörte Zahl: ma fecit MCC····· Nach aus'm Weerth „im vorgeschrittenen Stil vom Ende des 14. Jh.", im Führer durch das Provinzialmuseum Bonn, II, Die mittelalterliche Abteilung, II, S. 56 „um die Wende des 14. zum 15. Jh." angesetzt, richtiger Mitte des Jahrhunderts.

[154] Die Verkündigung wiedergegeben bei Ludorff, Baudenkmäler des Kreises Soest, Taf. 75, auf S. 116 nur kurz als „gotisch, übermalt" bezeichnet. Ebenso abgeb. im Katalog der Ausstellung für kirchliche Kunst in Soest, Taf. VIII. Unsere Abb. (Fig. 68) nach Photographie vor der letzten Erneuerung um 1896.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0067
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 67. Bonn, Provinzialmuseum. Retabel aus Küdinghoven.

Und nun sind in dem Schloßmuseum zu Berlin große Pausen rheinischer Wandmalereien von dem Bonner Zeichenlehrer und Maler C. Hohe aufbewahrt, die nur als rheinisch bezeichnet sind und deren Herkunft trotz aller Mühe nicht festzustellen ist. Es handelt sich um überlebensgroße Einzelfiguren, die unter gotischen Wimpergen stehen, drei Apostel und drei weibliche Heilige, zwei mit einer Krone, die eine davon durch das Lamm am Fuße als die h. Agnes gekennzeichnet, eine dritte mit dem Modell einer Kirche auf der rechten Hand, am Fuße eine kleine Stifterin kniend. Die weiblichen Heiligen (Fig. 69) zeigen eine ganz auffällige Verwandtschaft mit den Malereien von St. Peter, so daß man an verschwundene Malereien dort aus dieser Kirche denken könnte. Endlich noch eine großartige Komposition der Krönung der Maria vor einem aufgehängten Teppich, der von zwei Engelsgestalten gehalten wird, diese Komposition ikonographisch bis in kleine Einzelheiten der Darstellung auf den Chorschranken sehr nahe verwandt. Vielleicht führt diese Mitteilung dazu, die Herkunft dieser Pausen klarzustellen[155].

Die Stilstufe der Mitte des 14. Jh. ist am niederen Rhein nicht mehr durch erhaltene großartige zyklische Werke gefüllt, die an Bedeutung mit den Kölner Arbeiten der ersten drei Jahrzehnte wetteifern könnten. Das Gebiet des Mittelrheines mit seinem Hinterland muß hier zur Ergänzung hinzugezogen werden. Es ist ein großer Schritt, der da von Fraurombach (vgl. oben S. 34) zu den Wandmalereien von Ilbenstadt und Hirschhorn hin gemacht wird[156]. Die Malereien in Ilbenstadt, das Martyrium der Zehntausend (Fig. 149) und Passionsszenen darstellend, ein Werk von einer überraschend hohen Qualität, für das Dammann ein ungefähres Datum um 1350 gefunden zu haben glaubt, ist nur im Äußerlichen noch altertümlich, in der Biegsamkeit der geschmeidigen Linie durchaus entwickelter, in den zarten schmalgliedrigen, dabei aber höchst sensiblen jugendlichen Gestalten schon viel dezidierter, in manchem freilich auch manierierter als die derben schlichten Figuren von Fraurombach. Mit Ilbenstadt gehen endlich die Malereien aus der Passionsfolge in der Burgkapelle zu Hirschhorn zusammen, die mit einiger Sicherheit in die Zeit von 1346 bis 1350 gesetzt werden: noch einmal die epische Schilderung in langen Streifen, aber die Einzelszenen vom Einzug in Jerusalem bis zur Himmelfahrt mehr im Sinne einer Einzelbildwirkung zusammengedrängt

[155] In den Akten der Generalverwaltung der staatlichen Museen sind diese Pausen nur als „gotisch, 14. Jh." bezeichnet. An anderer Stelle bezeichnet als „rheinisch" (Zusatz: Köln, Dom?). Im Kölner Dom sind keine Stellen zu nennen, auf denen diese Malereien gesessen haben könnten. Es würde sich davon irgendwelche literarische Tradition erhalten haben. Der Maler Hohe hat in Köln, Schwarzrheindorf, Brauweiler, Ramersdorf gearbeitet, wohl nicht weit darüber hinaus. Ich habe vergeblich bei allen Kennern der gotischen Malerei, bei den zuständigen Stellen der Denkmalpflege, wie bei den noch lebenden älteren Restauratoren und Kirchenmalern rundgefragt, eine Auskunft konnte nicht gegeben werden. Photographien der Pausen durch die Staatliche Bildstelle Berlin angefertigt.

[156] W. Dammann, Drei zyklische Wandmalereien um 1350: Monatsh. f. Kunstwiss. VII, 1914, S. 132, 142, Taf. 32, 35. — Ausstellung alter Wandmalereien a. d. hess. Denkmalarchiv zu Darmstadt 1921, S. 1, 13. Die Gemälde in der ehemal. Prämonstratenserklosterkirche zu Ilbenstadt sind im Original fast ganz vernichtet, aber in ausgezeichneten originalgroßen farbigen Kopien des Malers Velte im hessischen Denkmalarchiv zu Darmstadt erhalten. Mit der ganzen Gruppe dieser Wandmalereien beschäftigt sich eingehend Ferd. Stuttmann in einer leider ungedruckt gebliebenen Dissertation, Mittelalterliche Wandmalerei im Gebiete des Mittelrheins, Diss. Frankfurt 1922. Ich konnte die Handschrift benutzen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0068
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Fig. 68. Soest, St. Peter. Verkündigung.

und vereinfacht, empfindsam und zugleich pathetisch, in der technischen Behandlung sich auch scheinbar von der alten flächigen linearen Behandlung entfernend, stärker auf malerische Wirkung und auf Modellierung eingestellt. Die Malereien sind in der Hauptsache sehr gut und kaum von späterer Hand berührt erhalten und geben einen klaren Begriff von der malerischen und dekorativen Anschauung am Südrande des mittelrheinischen Gebietes, während die gleichzeitige Passionsfolge in der Deutschordenskirche zu Sachsenhausen wie die Malereien in der Simultankirche zu Ganodernheim (Rheinhessen) durch eine starke Restauration empfindlich beeinträchtigt und modernisiert sind.

Wandlungen der künstlerischen Anschauung gegen die Mitte des 14. Jahrhunderts.

Nur mit einem Wort sei hier darauf hingewiesen, daß der Stil sowohl jener älteren Richtung der frühgotischen Monumentalmalerei in Köln vor dem Auftreten des Domchorschrankenmeisters wie der neben ihm herlaufenden Kunstübung seine natürliche Parallele in den Glasmalereien der Kölner Kirchen findet, und daß hier für jede Stufe in einer natürlichen Entwicklung ein Paradigma in der Übersetzung in die Glastechnik aufzustellen ist. In der Johanneskapelle des Domes ist es das Jakobusfenster und das Verherrlichung-Mariens-Fenster, in der Marienkapelle das Fenster der Anbetung der Könige, mit dem letzteren unmittelbar zusammengehend die gleiche Darstellung in der Sakristei von St. Gereon in Köln (Fig. 70), die mit dem Datum 1315 zu verbinden ist; die Domchorfenster müssen damals schon fertig gewesen sein[157]. Dazu kommt das Medaillon aus dem Viktorsdom zu Xanten (Fig. 71). Es ist eine Kunst, die über die des Cäcilienmeisters schon hinausreicht, in den Vorlagebüchern dieser Werkstatt sind allerlei formale Motive des neuen internationalen Weltstiles aufgenommen und verarbeitet.

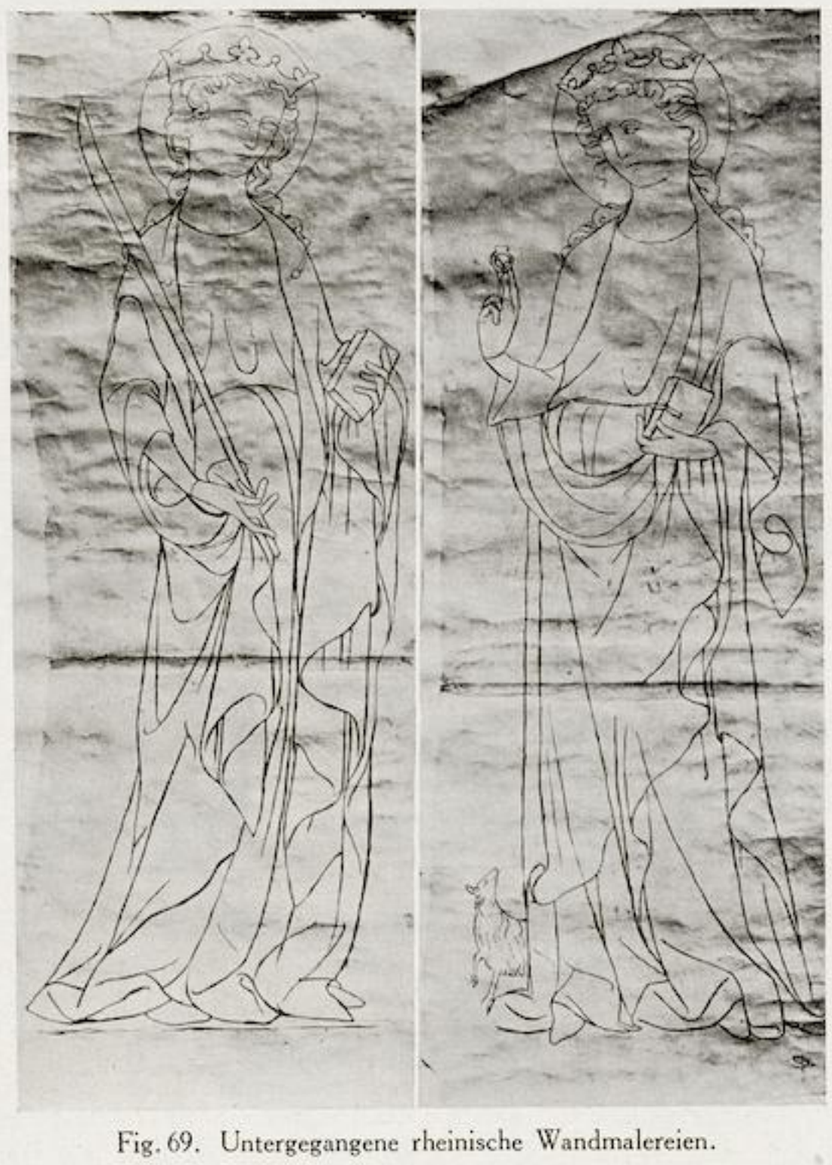


Fig. 69. Untergegangene rheinische Wandmalereien.

Wieder möchte man auch für das Gebiet der Glasmalerei wie für die Wandmalerei sich eine große bis in die deutsche Schweiz hinunterreichende gemeinsame Tradition vorstellen, die sich von den ursprünglichen französischen Vorbildern schon weit entfernt hat. Wenn in der Entwicklung der Monumentalmalerei Oberwinterthur hier die südliche Grenze bezeichnet, so für die Glasmalerei die Reihe von Fenstern, die in der Klosterkirche zu Königsfelden von 1316 an bis etwa 1330 geschaffen sind und die ein langsames Hineinwachsen in den bewegten und gefühlvollen Stil der Hochgotik

[157] Abb. bei H. Oidtmann, Die rheinischen Glasmalereien I, S. 190, 192, Taf. XI. Das Datum für die Sakristei von St. Gereon bei H. Rahtgens i. d. Kunstdenkmälern d. Stadt Köln II, I, S. 20. Die Darstellung der Anbetung der Könige im Obergaden des Hochchores in großer farbiger Tafel bei B. Hertel, Die Glasgemälde des Kölner Domes, eingeleitet durch P. Clemen, Taf. 1. Die Königsfenster im Obergaden Taf. 14—17.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0069
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

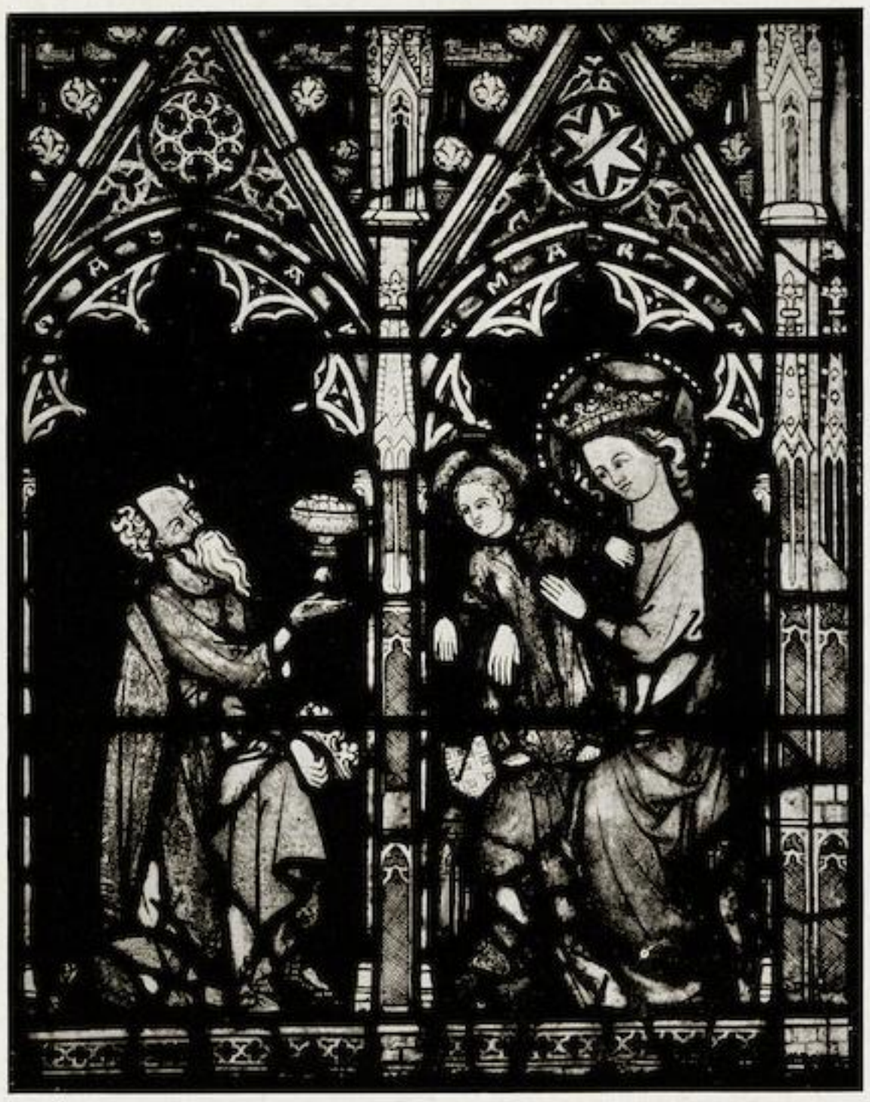


Fig. 70. Köln, St. Gereon, Sakristei. Anbetung der Könige.

zeigen[158]. Die letzten gehen also zeitlich genau mit den Domchormalereien in Köln zusammen. Eine unmittelbare Brücke zur französischen Kunst ist in dieser Zeit nicht mehr zu schlagen, aber auch von einer englisch-niederländisch-lothringischen Grenzkunst kann hier nicht geredet werden. Gemeinsam ist diesen Arbeiten wie den gleichzeitigen in Freiburg im Breisgau[159], in Straßburg und in Regensburg nur das bereits ausgeschriebene Konzept des neuen Weltstiles. Die künstlerische Handschrift ist aber eine oberrheinische und süddeutsche. Dabei ist die Verwandtschaft zwischen Freiburg und Köln augenscheinlicher als eine zwischen Freiburg auf der einen Seite und Paris oder Bourges oder St. Quentin auf der anderen Seite.

Auch nur angedeutet sei hier, daß hinter der Entwicklung der malerischen Form in Wandmalerei und Glasmalerei die Ausbildung des monumentalen Stiles in der plastischen Form steht, und daß es die Welt des plastischen Sehens ist, in der im 14. Jh. die großen und entscheidenden Schritte zur Eroberung eines neuen Typus getan werden[160]. Wenn die erste Etappe der malerischen Gestaltung um das Jahr 1300 plastisch sieht und plastisch fühlt, so sind doch aus dieser Zeit vom mittleren und niederen Rhein keine Schöpfungen der monumentalen Skulptur auf uns gekommen, die mit den plastisch gedachten Einzelfiguren aus den Apsiden von St. Castor in Koblenz und Brauweiler zusammengehen. Auch die großen Einzelfiguren in den Chorkapellen des Kölner Domes und die aus der Dominikanerkirche stammenden im Chor und im Kapitelsaal des Kölner Domes sowie die aus der Dominikanerkirche stammenden Apostelfiguren in der Stephanus- und Michaelskapelle sind zeitlich vor den plastischen Domchoraposteln entstanden, stellen auch eine ältere und schwerere Körperlichkeit vor. Man möchte diese Lücke aber ausfüllen durch die Vorstellung einer plastischen Überlieferung, die dem entspricht, was um die Jahrhundertwende am Oberrhein, in Straßburg und Freiburg, entsteht. Die führende schöpferische Persönlichkeit in den Hütten ist noch bis in die zweite Hälfte des 14. Jh. hinein der Lapicida, der der verantwortliche künstlerische Redakteur für den plastischen Schmuck ist, aber ebenso den Schmuck der Glasmalereien und wo nötig den Schmuck der Wandmalereien bestimmt. So werden die Langbahnen der Fenster mit plastischen Gestalten auf hohen architektonischen Unterbauten und in die Länge gezogenen fialengeschmückten Tabernakeln gefüllt, und diese Aufteilung wie Einrahmung wird ganz sinngemäß wie etwas Selbstverständliches übertragen auf den Schmuck der Chorschranken und der Kapellenwände. Die wichtigsten Vehikel der typischen französischen Kompositionen und des französischen Kanons sind in dieser Zeit die Werke der Kleinkunst, vor allem die Elfenbeinarbeiten[161], wie für die englischen Kunstanschauungen die Alabasterskulpturen. Wie eine Besiegelung dieses Verhältnisses erscheint es, daß am Ende des 14. Jh. noch einmal im Dom zu Altenberg ausdrücklich als Schöpfer des großen Westfensters und sicherlich des Glasgemäldes (nicht des sehr bescheidenen Steinhauerwerkes) jener Frater Raynoldus genannt wird, den seine Grabschrift vom J. 1398 als „super omnes rex lapidas" bezeichnet[162].

[158] Über die Fenster von Königsfelden ausführlich mit gutem Abbildungsmaterial H. Lehmann, Zur Geschichte der Glasmalerei in der Schweiz I: Mitteil. d. Antiquar. Gesellschaft in Zürich XXVI, 1906, Heft 4. — Ders., Die Glasgemälde i. d. aargauischen Kirchen. Königsfelden: Anzeiger f. schweizer. Altertumskunde, N. F. IX, 1907, S. 234. — Gut orientierend Walther Merz, Führer durch die Klosterkirche zu Königsfelden[4], Aarau 1923. Die Fenster beginnen wohl mit 1316 (Überführung der Leiche der Stifterin, der Königin Elisabeth, in die fertige Kirche). A. Schmarsow, Das Franziskusfenster in Königsfelden: Verh. d. Sächs. Akad. d. Wiss. phil. hist. Kl. LXXI, 1919, 3. Heft, S. 2 läßt die Glasgemälde schon 1310 beginnen.

[159] Fritz Geiges, Der alte Fensterschmuck des Freiburger Münsters, Freiburg 1901, S. 98, 104. Vitzthum, Pariser Miniaturmalerei, S. 236, geht vielleicht zu weit, wenn er mit aller Bestimmtheit sagt: „Unverkennbar ist die Abhängigkeit der Mehrzahl der Glasfenster im Freiburger Münster von Köln. ... Für alle diese Stücke (die er aufzählt) möchte man die Entwürfe einem Kölner zuschreiben, einem Zeitgenossen der Maler des Berliner Diptychons, der Tafeln der Verkündigung und Darstellung."

[160] Über das Verhältnis der beiden Künste vgl. die grundsätzlichen Ausführungen von Eugen Lüthgen, Malerei und Plastik in der kölnischen Kunst des 14. Jh.: Monatsh. f. Kunstwissenschaft IX, 1916, S. 448, und das Kapitel „Grundlagen der Stilbildung" in desselben Autors Niederrheinische Plastik von der Gotik bis zur Renaissance, Straßburg 1917, S. 17. Dazu die feinsinnigen Darlegungen bei Hans Weigert, Die Stilstufen der deutschen Plastik von 1250 bis 1350, Marburg 1927, in den letzten Kapiteln, überschrieben: Der Gehalt. — Der Wert. — Die Gründe.

[161] Vgl. Raymond Koechlin, Les ivoires gothiques mit den grundsätzlichen Darlegungen, p. 34, 193, 228.

[162] Das Glasgemälde von Altenberg bei P. Clemen, Kunstdenkmäler des Kreises Mülheim a. Rh., S. 44. — Oidtmann, Rheinische Glasmalereien, S. 218, Taf. XXV, farbig, Taf. XXVI, ausführlich. Die Tafel auch als Taf. XII bei Aloys Schulte, Tausend Jahre deutscher Geschichte und deutscher Kultur am Rhein, Düsseldorf 1925.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0070
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 71. Xanten, Viktorsdom. Anbetung der Könige.

Die Malereien von Alken und von Peterspay zeigen, wie der Stil des jüngeren Andreasmeisters an der Peripherie weitergebildet wird. Es ist noch überwiegend die zeichnerische Art jener älteren Richtung, die hier weitergeführt wird, über die schon daneben getretene malerische Behandlung der Domchorschranken hinaus. In beiden Fällen ist eine genaue Datierung und Einordnung schwer möglich, man darf ältere, vielleicht etwas konservative Künstler hier annehmen, nur die allgemeine Stilstufe läßt sich festhalten.

Ganz bewußt aber schließt an die Richtung der Domschrankenmeister, vor allem an den Hauptmeister, der die Marienlegende geschaffen hat, sich an die Reihe der Wandmalereien in der Minoritenkirche zu Köln, die im einzelnen voneinander unabhängig und doch aus demselben Geist heraus geschaffen sind. Die beiden großen Kreuzigungsbilder, die als wichtige Etappen auf dem Wege dieses Motives innerhalb der kölnischen Bildauffassung stehen, bringen anschließend an die gleichen Darstellungen in der Johanneskapelle und der Agneskapelle des Domes zu der in dieser Zeit schon kanonisch gewordenen Gruppenbildung als Bereicherung den Ausdruck der weichen und gedämpften Empfindsamkeit hinzu, der in den beiden großen Kompositionen im nördlichen Seitenschiff der Kirche die wahrhaft klassische und monumentale Verkörperung findet und den Typus ausbildet, der jetzt bis in die letzten Jahrzehnte des 14. Jh. in der kölnischen Malerei der herrschende bleibt.

Aus dieser musikalischen Stimmung heraus wird der neue Kanon des kölnischen Schönheitsideals der zweiten Hälfte des 14. Jh. geformt, der neben dem anderen, um die Mitte dieses Zeitalters einsetzenden Prozeß der Verbürgerlichung und Verweltlichung hergeht und bis in das zweite Jahrzehnt des 15. Jh. lebendig bleibt, der Kanon der überzarten, schönheitsvollen und von holder Demut erfüllten, aber immer etwas schwächlichen Gestalten. Das Hauptcharakteristikum liegt vielleicht in dem Negativen, in dem immer stärkeren Zurücktreten des dramatischen wie des sinnlich-kraftvollen Elementes. Sehr lehrreich ist hier die Nebeneinanderstellung der Entwicklung dieses Kreuzigungsmotives innerhalb des französischen, des englischen, des rheinischen und endlich des süddeutschen Kunstkreises. Sie zeigt die Bindung an das gleiche ikonographische Schema, das als Gemeingut aller Vorlagebücher von dem Weltstil der Gotik übernommen wird, und ebenso die fein nuancierten Unterschiede, die, bedingt durch Tradition, Rassegefühl und Sonderheit der Begabung, sich in den einzelnen großen Kunstgebieten ausgebildet haben.

Nur angedeutet mag hier werden, daß im Hintergrunde dieser Schöpfungen die erste sieghafte Manifestation der Mystik gerade in der kölnischen Welt steht. Hier war Meister Eckehart 1327 gestorben, um dieselbe Zeit, da schon Johann Tauler hier waltete, da Heinrich Seuse (Suso) hier seinen Studien oblag. Man darf nur diese drei Namen nennen, die mit der Entstehungszeit der Domchorschrankenmalereien zusammenfallen, um die geistige Atmosphäre zu begreifen, aus der diese Werke herausgewachsen sind. Die eigentümliche Sinnlichkeit des rheinischen Mystizismus und zugleich der Zustand der Müdigkeit und Ermattung nach den Erregungen des heißen Liebessehnens nach dem Überirdischen, wie er uns aus den Worten Taulers und ebenso aus denen Seuses entgegentritt, schafft sich als künstlerisches Korrelat die ausdrucksübersättigte Gefühlshaltung, wie sie schon in jenen Hauptbildern der Minoritenkirche und den gleichzeitigen Schöpfungen der kölnischen Malerei begegnet[163]. Wir glauben die Predigt Taulers zu hören, seine Aufforderung, „dies schöne Bild anzuschauen — allda auch nur ein Kruzifixusbild, das an der Wand mag gemalet sein". Alle Bewegungen werden jetzt in einen weichen, ein wenig müden, nachgiebigen und oft dadurch etwas kraftlosen Linienfluß übersetzt. Die Gestalten, die in ihrer zarten Feingliedrigkeit und ihrer hirschhaften Schlankheit den Adel der Reinheit und Keuschheit offenbaren wollen, stehen und hängen in einer Art Traumzustand. Charakteristisch ist die Ausbildung, die die Gruppe der klagenden Frauen im Bezirk der Kölner Schule gefunden hat; das Sentiment

[163] Es sei hier auf die freilich sehr allgemein gehaltenen Ausführungen von Peltzer, Deutsche Mystik, deutsche Kunst, Straßburg 1899, und auf die Arbeit von Erwin Hintze, Der Einfluß der Mystiker auf die ältere Kölner Malerschule, Diss. Breslau 1901, verwiesen. — Dazu auch Jundt, Les amis de Dieu au XIVième siècle, Paris 1879. — Anita Orienter, Der seelische Ausdruck in der altdeutschen Malerei, München 1921. — Wichtig die Bemerkungen bei Fritz Witte, Die Skulpturen der Sammlung Schnütgen in Köln, S. 17, 25 zur Darstellung des Kruzifixus. — Umfassend Eugen Lüthgen, Die Wirkung der Mystik in der kölnischen und niederrheinischen Bildnerei gegen Ende des 14. Jh.: Monatsh. f. Kunstwissenschaft VIII, 1915, S. 223. — Auch hierfür wesentliche Hinweise bei Weigert, Stilstufen, S. 79. — Jul. Baum, Gotische Bildwerke Schwabens, Stuttgart 1921, S. 54. — Wilhelm Pinder, Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter, S. 30, 93. — Alfred Stange, Deutsche Kunst um 1400, S. 62.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0071
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 72. Aus dem Arundelpsalter II. (Brit. Mus.)

Fig. 73. Aus dem Gorlestonpsalter.

Fig. 74. Aus der De-Quincey-Apokalypse.

hat das Dramatische durchaus überwältigt. Die äußeren Kunstmittel der Durchseelung dieser neuen gefühlübersättigten Ausdruckskunst mag in einer aufsteigenden Linie die Nebeneinanderstellung dreier Kopftypen zeigen, die zugleich die Ausprägung des neuen Idealkanons bringt: der früheste aus dem Bild von Hofgeismar (Fig. 89) mit der Mischung von Pathos und Weichheit, der zweite aus der Bylocke in Gent (Fig. 88) in der schönen Gehaltenheit, der dritte aus dem Kreuzigungsbild im Münster zu Konstanz (Fig. 90) mit dem elegisch schwärmerischen Zug, der nun der herrschende bleibt.

Wenn in der Vorstellungswelt des Meisters Eckehart das Gefühlsleben durchaus überwiegt, wenn für ihn, wie er es in seiner Predigt von der Abgeschiedenheit ausführt, über dem Bildhaften, das etwas Vernünftiges sei, durchaus das Bildlose als das Übervernünftige steht[164], ist Heinrich Seuse sehr viel mehr ein visueller Mensch und darin ein Mittler zwischen jener Welt der sinnierenden Mystik und den schaffenden Kreisen der bildenden Künstler. So sehnsüchtig er auch nach dem Letzten, dem einen Bildlosen sucht, bedarf er doch durchaus der Bilder. Er versieht, ob er noch so sehr sich klargemacht hat, daß man Bildloses nicht bilden kann, seine Bücher mit bildlichen Darstellungen[165]. Wenn Eckehart klagt, daß es die Schuld unserer „groben Sinne" sei, daß wir das Göttliche in das Materielle bannen möchten, ist Seuse ein Visionär, der in bildlichen Vorstellungen lebt und der sich immer wieder mit schwärmerischer Liebe in seine bildhaften Gleichnisse verliert. Nur durch Bilder kann der Mensch zum Bildlosen kommen. In seiner Lebensbeschreibung findet sich ein Kapitel von den ersten Bildern und Lehren eines anfangenden Menschen. Es wird erzählt, wie Seuse in seiner Kapelle nach einer Komposition, die er sich in seiner Jugend auf Pergament hat malen lassen, die die ewige Weisheit darstellt, die Altväter, d. h. die Anachoreten der Wüste, auf den Wänden hat darstellen lassen, 37 Einzelfiguren mit aus den Verba Seniorum entnommenen Sprüchen, die seine Lebensphilosophie und die Gesetze seiner asketischen Jugend enthielten. Und in den Zusätzen im Briefbüchlein ist noch weiteres enthalten von Bildern und guten Sprüchen, die einen Mensch zu Gott locken und weisen.

An der Kreuzigungsdarstellung läßt sich der Wandel der Formanschauung wie der inneren Einfühlung am klarsten und am

[164] Zu Eckehart die Bemerkungen bei Hermann Büttner in der Einleitung zu Meister Eckeharts Schriften und Predigten, Jena 1917, I, S. XXII, XLII. Die Predigt von der Abgeschiedenheit I, S. 17, die Anweisung zum schauenden Leben I, S. 24, die vier Predigten von der ewigen Geburt I, S. 32.

[165] Zu Seuse: Walter Lehmann in der Einleitung zu Heinrich Seuses deutsche Schriften, Jena 1922, S. XXXVI, XLI. Kap. XXXV des Lebens, von den ersten Bildern I, S. 88, die Erscheinung Christi in einem Seraphbilde I, S. 126. — Heinrich Seuses deutsche Schriften, herausgeg. von Walter Lehmann, II, S. 13, 103.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0072
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Fig. 75. Aus der Somme le Roi. (Paris, Arsenal.)

Fig. 76. Aus d. Missel de Senlis. (Paris, Bibl. St. Geneviève.)

Fig. 77. Aus dem Missel de Poissy. (Paris, Arsenal.)

frühesten verfolgen. Die zweite Hälfte des 13. Jh. hatte schon gegen den Christus triumphans den Christus patiens gesetzt. Für „unseres lieben Herrn Marterbild", wie es in einer altdeutschen Predigt heißt, gibt es 23 Darstellungen des Leidens. Und wieder ist es Heinrich Seuse, der in dem dritten Teil seines Büchleins der ewigen Weisheit, das eine Frucht seiner Eckehart-Verehrung ist, eingehend beschreibt, wie der blühende Leib seines liebreichen und zarten Herrn an den hohen Ast des Kreuzes gepreßt und schmerzlich zerdehnt ist, wie sein müder zarter Rücken an dem rauhen Kreuz ein hartes Lehnen, sein schwerer Leib ein Niedersinken findet. Und an anderer Stelle spricht Christus: Da ich an den hohen Ast des Kreuzes für dich und alle Menschen gehängt ward, da ward meine ganze Gestalt jämmerlich verwandelt . . ., als ob ich ein Aussätziger wäre und die schöne Weisheit nie gewesen wäre. Am Ende des 13. Jh. noch hatte Jacopone da Todi, der 1306 verstorben ist, sein wunderbares „Stabat Mater Dolorosa" gedichtet, das man sich schon lange vor Pergolese in einer klagenden zeitgenössischen Vertonung vorstellen möchte. Man mag die ganze Ausdrucksskala des 14. Jh. jetzt an dem einen Motiv der Mater Dolorosa verfolgen. Wenn zwischen der Darstellung der Kreuzigung im Konstanzer Münster und den gleichzeitigen Kölner Kreuzigungsbildern im Dom und in der Minoritenkirche soviel Fäden zu bestehen scheinen, daß das Konstanzer Bild und ein verwandtes Freiburger direkt als Werk von Kölner Künstlern angesprochen sind, so darf man gerade auf Heinrich Seuse als ein lebendes Vehikel dieser Bildanschauung und Bildvorstellung hinweisen, der von Konstanz, dem Wohnsitz seines späteren Lebens, die Brücke nach der Stadt seiner Jugendentwicklung, nach Köln, schlägt[166].

Die Qual eines ganz verdorrten Körpers und eines schmerzhaft verzerrten und zerrissenen Antlitzes setzte gerade in der niederrheinischen Plastik in den Darstellungen des Kruzifixus schon sehr früh ein, und hier darf man wieder auf die führende Stellung der Plastik hinweisen. Es kann nicht mehr bezweifelt werden, daß jener in der Kirche Maria im Kapitol in Köln erhaltene Kruzifixus am Gabelkreuz aus dem J. 1304 stammt, wie eine alte Inschrift bezeugt, und daß dann auch die verwandten Werke dieser Gruppe, vor allem das wunderbare Kreuz in St. Severin zu Köln, dieser frühen Zeit angehören[167]. Diesen ganz Ausdruck gewordenen, erschütternden naturalistischen Christustypen, die ihr Gegenstück in den zusammengeschrumpften und verdrehten, wurzelhaften Alraunen gleichenden Christusleibern im Schoße der Mutter auf den frühen Vesperbildern

[166] Vgl. hierzu wieder Lüthgen, Wirkung der Mystik in der Kölner und der niederrheinischen Bildnerei: Monatsh. f. Kunstwissenschaft VIII, 1915, S. 227.

[167] Über das Kruzifix von Maria im Kapitol: Fritz Witte i. d. Zs. f. christl. Kunst 1911, Taf. XII gegen Rahtgens i. d. Kunstdenkmälern der Stadt Köln II, 1, S. 242, 248. — Hans Weigert, Die Stilstufen der deutschen Plastik von 1250 bis 1350, Marburg 1927, S. 89.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0073
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 78. Aus dem Kölner Triptychon.

Fig. 79. Aus dem Berliner Diptychon.

Fig. 80. Aus dem Hamburger Triptychon.

finden[168], steht eine andere Gruppe von Kruzifixusdarstellungen gegenüber, in der ein weicheres lyrisches Empfinden leiser und stiller spricht, und in der das musikalische Empfinden für die schönheitsvollen gleitenden Linien noch nachklingt — es sind dies vor allem die beiden monumentalen Triumphkreuze zu Linn und zu Dinslaken vom Niederrhein, wozu am Mittelrhein noch der frühe Kruzifixus von Lorch kommt. In diesen Werken möchte man eine ausgesprochene Parallele zu dem Gestaltungswillen in den beiden Kreuzigungen in der Minoritenkirche erblicken.

Das Wandgemälde an der Ostwand bringt den Typus mit dem mächtigen, breitgespannten Christuskorpus, der in einer Umbildung des Triumphkreuztypus von dem Spätromanischen her an die großen frühgotischen Triumphkreuze in den Rheinlanden, vor allem an die von Linn und Dinslaken, erinnert[169]. Maria und Johannes mit sehr decidiert ekstatischer Motion, die in einem starken Betonen des Brechens der Umrißlinie sich ausspricht. Sehr viel weniger straff und von innen heraus bewegt, nur äußerlich in einen auffälligen Kontrapost gebracht, wirkt die Kreuzigung in St. Andreas zu Köln (Taf. 29). Den kolossalen, die übrigen Figuren weit überragenden Kruzifixus bringt in einer dramatisch monumentalen Ausprägung zur selben Zeit die mächtige Kreuzigungsdarstellung in der Nikolaikirche zu Stralsund (Fig. 29)[170]. Man möchte als Gegenstück aus dem Kreis der englischen Kunst die Kreuzigung im Arundelpsalter (Brit. Mus. Arundel 83, II) setzen, wo die Verkrampfung in der Haltung der Maria, die starke Schmerzensgeste des Johannes, der beide Hände vor das Gesicht preßt, ein neues gewaltsames Motiv bringt (Fig. 72). Das ist in dem Gorleston-Psalter vom Anfang des 14. Jh. (Malvern Collection, Dyson Perrins M. 13) gemildert (Fig. 73); wie der Christuskörper nicht so stark schmerzhaft in den Knien hochgezogen ist, ist auch die Bewegung der beiden unter dem Kreuz Stehenden gemäßigt[171]. Aus dem Gebiet der französischen Kunst bringt diesen Typus die Handschrift

[168] Zu dem Vesperbild vgl. Walter Passarge, Das deutsche Vesperbild im Mittelalter, Köln 1924. — Wilhelm Pinder, Die dichterische Wurzel der Pietà: Rep. f. Kunstwissenschaft XLII, 1920, S. 145. — Ders. über die Marienklage: Genius II, 1919. — Ders., Deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance (Handbuch der Kunstwissenschaft), 1924, I, S. 96. — Zuletzt zu diesem Thema eingehend mit Würdigung der verwandten Werke Rich. Hamann, Die Elisabethkirche zu Marburg und ihre künstlerische Nachfolge II, 1929, S. 317, mit weiterer Literatur. Über die Bonner Pietà hat Rich. Hamann ausführlich in der Clemen-Festschrift 1926, S. 365 und wieder in der Plastik der Elisabethkirche II, S. 341 gehandelt.

[169] Eugen Lüthgen, Die niederrheinische Plastik von der Gotik bis zur Renaissance, Taf. X, 2, 3.

[170] Abgeb. bei Oscar Beyer, Norddeutsche gotische Malerei, Taf. 3. Der Typus weitergebildet in der Marienkirche zu Wismar (ebenda S. 9), abgeschwächt im Heiliggeistspital zu Lübeck (Taf. 11) und in dem Wandgemälde im Kreuzgang des Domes zu Pelplin (Phot. Stoedtner, Berlin 24220). Ein Gegenstück aus dem Süden in der Kreuzigung zu Kappel im Kanton Zürich (Abb. bei Rahn, Gesch. d. bild. Künste in der Schweiz, S. 619).

[171] Über den Arundel-Psalter und die De-Quincey-Apokalypse vgl. O. Elfrieda Saunders, Engl. Buchmalerei II, p. 86, pl. 74. Eine ganze Reihe von Kreuzigungsdarstellungen von 1250 an in der Kathedrale von St. Albans (William Page, The St. Albans school of painting, mural and miniature I. Mural painting: Archaeologia LVIII, 1902, p.275. — W. R. Lethaby in The Burlington Magazine XXIX, 1915 p. 189; XXXI, 1917, p. 97. — Borenius u. Tristram, Englische Malerei d. Mittelalters, Taf. 14), in der St. Faith Kapelle in der Westminster Kathedrale (Borenius u. Tristram Taf. 20) und in Prior Craudens Chapel in Ely (W. R. Lethaby, English primitives: Burlington Magazine XLV, 1924, Taf. A) zeigen die Entwicklung in der englischen Monumentalkunst in den Etappen von drei Generationen. Für die gleichzeitige Ausbildung in der Kleinplastik als Parallele zu der Kunst des Minoritenmeisters ist wichtig das für den Bischof John Grandison von Exeter (1327—1369) gefertigte Elfenbeindiptychon im Britischen Museum (O. M. Dalton, A fourteenth century English ivory triptych: Burlington Magazine XLIX, 1926, p. 74), in dem das sienesische Vorbild deutlich erkennbar ist.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0074
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 81. Aus dem Brevier Balduins. (Koblenz.)

Fig. 82. Aus d. Kanon des Konrad von Rennenberg. (Köln.)

Fig. 83. Aus dem Missale von St. Severin. (Darmstadt.)

der Somme le Roi (Bibliothèque de l'Arsénal 6329), wo in der Kreuzigung Maria und Johannes die Hand mit einer fast symmetrischen Geste an die Wange legen (Fig. 75). Die ekstatisch bewegte Form der beiden Seitengestalten, Maria beide Hände flehend nach dem Kreuz erhoben, Johannes mit einer stark gebrochenen Achse, in der Kreuzigung im Missel de Senlis (Bibliothèque St. Geneviève 103) (Fig. 76), wieder gedämpfter, mit dem Motiv der nur bis zur Brusthöhe gehobenen Hände, die Kreuzigung in dem Missel de Saint Louis de Poissy (Bibliothèque de l'Arsénal 605) (Fig. 77)[172].

Den Christuskorpus mit den hochgezogenen Knien hatte schon das 13. Jh. am Rhein gebracht. Ganz ausgesprochen ist dieser Typus schon früh in der Taufkapelle von St. Kunibert (Fig. 1). Eine Reihe von Kreuzigungen in kölnischen Glasmalereien des beginnenden 14. Jh. bilden ihn weiter[173], in einer weichen und gedämpften Empfindsamkeit bringt ihn das Fenster aus der Oppenheimschen Sammlung in Köln[174]. Eine der Komposition der Minoritenkreuzigung verwandte Anordnung mit einem knienden Stifter zur Seite gibt der Rest einer Kreuzigung in der evangelischen Kirche zu Andernach, von dem freilich nur drei Viertel des Christuskorpus erhalten ist, mit der äußeren Silhouette der Maria zur Linken und dem Oberkörper eines gewappneten Stifters in Kettenpanzer zur Rechten[175]. Neu ist hier schon das Motiv des aus der geöffneten Brust herausspringenden roten Blutes (vgl. unten). Dieser gefühlvolle rheinische Typus der Kreuzigung, der mit dem englischen wie mit dem nordfranzösischen so starke Ähnlichkeit zeigt, steht einer anderen Gruppe gegenüber, die zwischen dem Oberrhein und dem Bodensee eine Reihe von Darstellungen hinterlassen hat. Für die Datierung wie für die Fixierung des Typus ist von besonderer Wichtigkeit das Wandgemälde in der sogenannten oberen Sakristei des Münsters zu Konstanz, das wie die Kreuzigung in der Johanneskapelle und der Agneskapelle des Domes und an der Ostwand der Minoritenkirche ausgesprochen ein Altarbild ist, sich über der steinernen Mensa erhebt, mit ihr in den Maßen und in der architektonischen Anordnung zusammengehend, auf diesem Wege schon zu einer größeren monumentalen Gebundenheit gedrängt; es ist eines der wenigen Stücke hochgotischer Malerei, das fast unübermalt vorzüglich erhalten ist, das auch für die Zeichnung im einzelnen wie ein Modell erscheinen darf (Fig. 90). Joseph Gramm hat eine lange Reihe süddeutscher Kreuzigungen mit diesen in Beziehung gesetzt, vor allem das

[172] Vgl. Henry Martin, La miniature française du XIII. au XV. siècle, Paris 1924, pl. 23.

[173] Vgl. H. Oidtmann, Die rheinischen Glasmalereien, I, S. 157, 159.

[174] Farbige Abb. bei Oidtmann, a. a. O. Taf. XIV und bei Burger, Deutsche Malerei, I, Taf. XXVI.

[175] Renard, Wiederherstellung der ehemaligen Minoritenkirche zu Andernach: Berichte der rheinischen Denkmalpflege XIX, 1914, S. 19. Nach der von Renard gegebenen Baugeschichte setzt der Ostteil schon um 1380 ein — das fragliche Gemälde dürfte in die früheste Bauperiode, nicht erst in die erste Hälfte des 15. Jh. gehören.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0075
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

schöne, von der Malerzunft gestiftete Fenster im nördlichen Seitenschiff des Münsters zu Freiburg i. Br. Eine ganze Zahl von einfachen Kreuzigungsbildern schließt sich in Süddeutschland und am Oberrhein an[176].

Wichtig ist es, daß in allen Zentren der malerischen Bewegung im nordwestlichen Europa in diesen Jahrzehnten das Motiv der figurenreichen Kreuzigung ausgebildet wird. Der Weg von der Kreuzigung in der Agneskapelle des Kölner Domes (Taf. 50, 1), in der nur eine heilige Frau kaum sichtbar von hinten die Maria stützt (wie in dem Wandgemälde von St. Andreas in Köln der h. Johannes), die in ihrer Breite noch ganz die Fläche zur Linken unter dem Kreuz beherrscht, zu der zweiten Kreuzigung in der Johanneskapelle (Taf. 50, 2), in der hinter der zusammenbrechenden Maria noch drei andere Gestalten sichtbar werden, zeigt sichtlich das Auswachsen dieser Gruppe. Auf dem schönsten der Tafelbilder des Kölner Kreises, der Kreuzigung des Berliner Diptychons, ist die Gruppe zur Linken schon erweitert (Fig. 79). Maria beherrscht sie nicht mehr so stark. Neben sie tritt an den Bildrand eine zweite sie stützende Gestalt, zwei weitere heilige Frauen sind hinter ihr besorgt um sie bemüht. Die Komposition gleicht in der Gesamtanordnung so deutlich der von der zweiten Kreuzigung in der Minoritenkirche, daß man hier eine verwandte Vorlage annehmen darf. Da in dem Bild der Minoritenkirche der h. Franziskus den Jünger Johannes von dem ihm zukommenden Platz verdrängt hat, ist dieser an die Stelle der heiligen Frau am äußeren Rande zur Linken getreten. Aber das Brechen der Achse bleibt fast das gleiche. In dem zweiten Wandgemälde der Minoritenkirche hat der h. Franziskus in seiner Haltung (man vergleiche die Linienführung des ausschwingenden Körpers, die linke Hand mit dem Buch, die erhobene Rechte, die Stellung der Füße) sich des Motivs des Evangelisten Johannes bedient. Neu ist hier zum ersten Male auf der Kreuzigung des Berliner Diptychons der Hauptmann hinzugekommen. Neben dem Berliner Diptychon steht, als ungefähr gleichzeitig mit ihm geschaffen, das bekannte Triptychon des Museums Wallraf-Richartz. Wie das ganze Werk noch stärker auf die Tradition der Buchmalerei aufgebaut ist, ist die Komposition nicht so bildmäßig zusammengezogen wie auf dem Berliner Gemälde, die Gestalten ziehen sich länger und dünner auseinander. Auch hier die Gruppe der vier Frauen links, neu ist die Gruppe der beiden Phärisäer hinter dem Hauptmann, die einen symmetrischen Aufbau von je vier Gestalten auf jeder Seite geben will, dazu am Fuße des Kreuzes die Figur des knienden Longinus (Fig. 78). Man darf daran erinnern, daß fast um dieselbe Zeit (1322—1329) die Kreuzigung in dem Stift Klosterneuburg entsteht, die scheinbar einer ganz ähnlichen Vorlage folgt, die schon mitteleuropäisches Schulgut geworden ist, mit der erweiterten, aber auseinandergezogenen Vierfigurengruppe zur Linken, mit dem Hauptmann zwischen Johannes und zwei Pharisäern, dazu die fliegenden Engel[177]. In die Reihe der vielfigurigen frühgotischen Kreuzigungen gehört auch die Darstellung aus der katholischen Pfarrkirche zu Andernach[178].

Erst nach der Mitte des Jahrhunderts ist das Triptychon in Hamburg anzusetzen, ein Werk, dessen Mitteltafel (Fig. 80) ersichtlich mit älteren Vorlagen rechnet und Nichtzusammengehöriges in den Kanon der Kreuzigung einbaut. Die zusammensinkende Maria mit dem fast hinter ihr verschwindenden Johannes ist wie die Doppelgruppe in der Agneskapelle des Domes komponiert. Der h. Franz und die h. Klara sind aus einem Zyklus wie dem älteren Altargemälde der Minoritenkirche genommen, der h. Paulus ist ganz unverbunden dazugestellt[179]. Ähnlich ist auch die letzte große Kreuzigung dieser Reihe, die große Tafel aus Wehrden bei Baron Hirsch in Frankfurt a. M.[180] aus verschiedenen nicht ganz zusammengehörenden Vorlagenreihen zusammengesetzt (Fig. 86). Die klagende Frau unmittelbar unter dem Kreuz stammt aus einer nur dreifigurigen Komposition des Themas, die Gruppe daneben gibt die Hauptfigur ein zweites Mal: die mit schmerzlicher Gebärde sich abwendende

[176] Joseph Gramm, Spätmittelalterliche Wandgemälde im Konstanzer Münster (Studien zur deutschen Kunstgeschichte LIX), Straßburg 1905, S. 12, 24, 26. — Hertha Wienecke, Konstanzer Malereien d. 14. Jh., Diss. Halle 1912, S. 31, 52. — Geiges, Der alte Fensterschmuck des Freiburger Münsters, Freiburg 1902, I, Taf. I, S. 14. Im Gegensatz zu der weichen Zeichnung und der lyrischen Stimmung des Malerzunftfensters steht die stark accentuierte Zeichnung der dramatischen Kreuzigung mit dem Gnadenstuhl ebenda Abb. S. 109. — Vgl. Burger, H. Schmitz, J. Beth, Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance, I, S. 146, 156, 161; II, S. 325. — Betty Kurth, Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters, I, S. 81. In diese Reihe gehört auch der (verschnittene) Teppich, der Christus zwischen Maria und Johannes und zwei Heiligen zeigt, in der Sammlung Morgan in New York (B. Kurth, Taf. 23a). Über die ganze Gruppe auch Dammann i. d. Monatsheften f. Kunstwissenschaft VII, 1914, S. 144. — M. Wingenroth u. Groeber, Die Grabkapelle Ottos III. von Hachberg und die Malerei während des Konstanzer Konzils: Schauinsland XXXV, 1908. S. 42, 70.

[177] Carl Drechsler u. C. List, Tafelbilder aus dem Museum des Stiftes Klosterneuburg, Wien 1902, S. 1. Vgl. oben S. 45.

[178] Vgl. unten u. Clemen, Romanische Monumentalmalerei, S. 443.

[179] Das Hamburger Bild ist bei Reiners, Kölner Malerschule, T. 5, 18, noch als erste Hälfte d. 14. Jh. angesprochen. Ich stimme ganz der eingehenden Analyse von Änne Liebreich (Kostümgeschichtliche Studien zur kölnischen Malerei: Jahrbuch f. Kunstwissenschaft 1928, S. 131) zu, die es nicht vor das dritte Jahrhundertviertel setzt. Abb. Fig. 5 bei Reiners, Taf. I, Abb. 2 bei Liebreich, S. 376 bei Burger, Deutsche Malerei.

[180] Über das Bild ausführlich Karl Schäfer, Ein Kalvarienberg des 14. Jh. aus Wehrden a. d. Weser: Zs. f. bildende Kunst 1927/28, S. 84. Die farbige Tafel aus dem Versteigerungskatalog von Hanstein, Köln. Die Ausführungen von Sidney H. Cockerell (A primitive crucifixion: Burlington Magazine 1927, p. 198), der es aus ganz äußerlichen ikonographischen Gründen mit dem Atelier des Jean Pucelle in Verbindung bringen will (dessen Kreuzigung im Stundenbuch der Sammlung Rothschild auch abgeb. bei Burger, Deutsche Malerei, I, S. 178), halte ich für irrig. Auch hier ist auf die feinsinnige Charakteristik zu verweisen, die A. Liebreich, a. a. O. S. 137, Abb. Taf. 4, von dem Bilde gibt, sie sieht in ihm eine unmittelbare Vorstufe zu dem Meister des Klarenaltares. Um dieselbe Zeit dürfte die Kreuzigungstafel der ehemal. Sammlung R. v. Kaufmann in Berlin entstanden sein, die die Komposition noch um eine ganze Reihe von Motiven bereichert zeigt, die Reiter, die um den ungenähten Rock würfelnden Kriegsknechte einfügt, Stephaton und Longinus, die Schächer im äußersten Gegensatz zu der schönheitsvollen Gehaltenheit der Frankfurter Tafel ganz in naturalistischer Verzerrung (Abb. bei Burger, Deutsche Malerei I, S. 146 und im Katalog der Sammlung v. Kaufmann). Den Weg zu dieser Form zeigen die Kreuzigung des Hohenfurther Passionsmeisters in der Stiftsgalerie zu Hohenfurth um 1350 und die Kreuzigung an der Vorderseite des Altartisches in der Katharinenkapelle zu Karlstein um 1360 (beide nebeneinander abgeb. bei Burger I, S. 156).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0076
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Mutter ist nun zu einer der trauernden Marien geworden. Die Gruppe mit der zusammenbrechenden Madonna schließt sich im Rhythmus, im Aufbau wie in der musikalischen Stimmung und im Empfindungsgehalt ganz an den zweiten Minoritenmeister (Taf. 54) an. Die Gruppe der Pharisäer hinter dem Hauptmann ist weiter ausgebaut, ganz neue Motive (aus französischen Skizzenbüchern) sind die gequälten und gekünstelten Verkürzungen der aufblickenden Hintergrundfiguren. Über die um den Kruzifixus beschäftigten Engelsfiguren, die schon das Hamburger Triptychon zeigt, hinaus bringt die Frankfurter Tafel zum ersten Male die Erweiterung der Komposition durch die Einbeziehung der beiden Schächer.

Im Kreise der englischen Kunst ist ersichtlich die Kreuzigung schon früh zu einer großen und figurenreichen Darstellung mit einer Fülle von Akteurs ausgebildet. Als Typen mag man die Kreuzigung im Queen Marys Psalter (London, British Museum Ms. Royal 2 B, 7) nennen, wo schon die Figuren am Fuße des Kreuzes eingefügt sind, die Gruppe zur Rechten durch den Hauptmann mit dem Zeigegestus erweitert ist, und die noch reichere Komposition in der De-Quincey-Apokalypse in der erzbischöflichen Bibliothek zu Lambeth (Fig. 74), beide noch aus dem Ende des 13. Jh. stammend. Hier wird Maria in einer auffällig affektierten und manierierten Gestalt von einer heiligen Frau unterstützt, zu Stefaton und Longinus kommen hier noch nicht weniger als sechs Häscher hinzu. Die Kreuzigung im Queen Marys Psalter gibt, wenn man das Schema vereinfacht, die Komposition des Berliner Diptychons, nur ist hier der Kruzifixus nicht von jener gewaltigen, die ganze Gruppe beherrschenden Majestät.

In der hessischen Landesbibliothek zu Darmstadt befindet sich ein Missale, das aus St. Kunibert in Köln stammt, aus der ersten Hälfte des 14. Jh. (Cod. 876), das in einer großen Kreuzigung, wenn auch in handwerklicher Ausführung, deutlich diese Gruppenbildung weiterführt. Zur Linken ist etwas steif und ungeschickt Johannes aufgestellt, der die sich in tiefem Schmerz abwendende Maria stützt, zur Rechten steht vor vier bärtigen Juden der Hauptmann, der auf Christus hinweist. Im älteren Typus der nur ganz mäßig bewegten Gestalten zur Seite des großen Kruzifixus, in dem Rhythmus und dem Gefühlsgehalt noch der gebundenen Form der süddeutschen Kreuzigungen sich nähernd, ist die Darstellung im Brevier Balduins im Staatsarchiv in Koblenz (Fig. 81) und in dem Missale aus St. Severin in Köln in der hessischen Landesbibliothek zu Darmstadt (Cod. 874) gegeben (Fig. 83). Die Gestalten dünner, hagerer und sperriger geworden, die Gruppe auseinandergezogen, die Empfindung weicher und kraftloser auf dem prachtvoll dekorativen Bild im Kanon des Konrad von Rennenberg (Fig. 82) der Kölner Dombibliothek (Cod. 149).

Parallelen der entwickelten hochgotischen Sprache in der englischen und französischen Kunst.

Wenn wir für die zweite Etappe der rheinischen Malerei des 14. Jh., für die mit den Chorschrankenmalereien, nach der Vorstufe von St. Severin, zuerst in dem Kölner Kunstkreis einsetzende Neigung zur reichen Gruppenbildung, zu der gedrängten Anordnung hintereinander, in Verbindung mit dem ersten Versuch der Raumillusion und der Tiefenkomposition, nach Parallelen und Vorbildern in der englischen Kunst fragen, so sind wieder Werke zu nennen, die eine um ein ganzes Menschenalter zurückliegende Stilstufe zeigen. Man darf noch einmal an den Arundelpsalter II, an den St. Omer-Psalter erinnern, daneben etwa an den jetzt in der Morgan-Library befindlichen Ramsay-Psalter und den Peterborough-Psalter der Bodleiana.

Aus der englischen Monumentalmalerei bieten sich hier dagegen schon die um die Mitte des 14. Jh. liegenden Wandgemälde in Hailes, Gloucestershire[181] und die Szenen aus der Geschichte Hiobs und des Tobias in der St. Stephans Chapel des Westminster Palace in London dar[182], die freilich an Ort und Stelle nicht mehr erhalten sind, von denen aber Reste in das Britische Museum gelangt sind, die ganz auffällig die Einordnung in schmale architektonische Rahmen, dazu die Verbindung mit Schriftbändern, ähnlich wie im Kölner Dom, zeigen. Sie werden durch die sorgfältigen älteren Aufnahmen ergänzt. Die Darstellungen der Heiligen Drei Könige, der Darbringung im Tempel und vor allem der Geburt Christi, die von den Stifterbildnissen König Eduards und seiner Söhne wie der Königin Philippa und ihrer Töchter begleitet sind, bringen eine schon stark aufgelöste Komposition im Sinne der frühesten Tafelmalereien[183]: Wenn man das D'Estouteville-Triptychon (jetzt bei Gebrüder Durlacher in London) als englischen Ursprungs annehmen will, so ergibt sich hier deutlich eine weitere Etappe der Entwicklung über die

[181] Abb. in Lichtdruck bei Borenius u. Tristram pl. 56.

[182] Harry Fett, Norges malerkunst i middelalderen, p. 69, 78, 87, 99. — Andreas Lindblom, La peinture gothique en Suède et en Norvège, Taf. 18, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 28, 30.

[183] Ältere Aufnahmen von Robert Smirke sind schon bei J. Topham u. H. C. Englefield, Some account of the Collegiate Chapel of St. Stephans, Westminster, 1795—1807 veröffentlicht, Zeichnungen von J. T. Smith (im Besitz der Society of Antiquaries) in dessen Antiquities of Westminster 1807. Die Bilderfolgen aus der Geschichte des Ezechias, Elias und aus den Makkabäern wiedergegeben bei Harry Fett, Norges malerkunst i middelalderen, p. 131—134. Auf Grund jener älteren Aufnahmen sind mit einer hohen Empfindung für Einfühlung in Duktus und Farbengebung die jetzt in Westminster ausgestellten großen Rekonstruktionen von E. W. Tristram gefertigt. Danach die Tafeln bei Borenius u. Tristram (Taf. 57—61). Ein terminus a quo ist für die Malereien dadurch gegeben, daß der Neubau der Kapelle erst 1348 durch Eduard III. vollendet ward.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0077
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 84. Wandgemälde in der Kathedrale zu St. Dié.

Westminstermalereien hinaus[184]. Die Malereien von Westminster wie dies merkwürdige Tafelbild setzen aber die Stilstufe der Kölner Domchorschranken als eine notwendige Vorbereitung und einen gegebenen Treppenpodest voraus — und für diese Stilstufe finden sich zwar in den Bildern der englischen Exportkunst in Skandinavien, nicht aber auf englischem Boden die unmittelbar sprechenden und schlagenden Parallelen. Man würde dann geneigt sein, wie dies auch Tancred Borenius tut[185], ein Rückfluten der niederrheinischen Kunst nach England und einen sich wiederholenden Austausch im Geben und Nehmen zwischen England und Köln anzunehmen.

Die Parallelen, die sich zeitlich aus der französischen Monumentalkunst, sowohl in der Sprache der Wandmalerei wie der in sehr viel reicheren Beispielen vertretenen Glasmalerei ergeben, bieten für die erste Hälfte des 14. Jh. keine unmittelbaren Vergleichspunkte als Anreger und Vorbilder. An die Spitze dieser Reihe möchte man die Malereien in der ersten Kapelle der Kathedrale von Cahors (Lot) mit der Darstellung der Legende des h. Stephanus als des Patrons setzen[186]. Die Erzählung noch in der alten Form des abgewickelten fortlaufenden Streifens in drei Zonen, die untere mit großen Einzelfiguren von Propheten. Die äußere Formensprache stellt dies Werk auf eine Stilstufe noch mit dem Kölner Cäcilienmeister, die Schilderung verläuft auf einer schmalen Bühne, noch ganz in scharf betonten Einzelsilhouetten. Dann könnten hier die Wandmalereien genannt werden, die in zwei Chorkapellen der Kathedrale von Clermont-Ferrand[187] gefunden sind mit einer Darstellung der Geschichte des h. Georg in fortlaufender epischer Erzählung in zwei langen Streifen, eine sehr bedeutende Komposition, schon mit reicherer Bildung der Gruppe, wiederholter Überschneidung, mit einem Zug zum Malerischen. Das Werk würde ganz allgemein in die erste Hälfte des 14. Jh. zu versetzen sein. Auf das Jahr 1334 zu datieren sind die Malereien am Sockel der sitzenden Marienfigur in der Kathedrale zu Sens[188] mit den Bildern der Verkündigung, der Visitatio und der Geburt, eine zeitliche Parallele zu den Domchorschrankenmalereien, und über diese doch hinausgehend in der reicheren aufgelösten Fältelung der Gewandung. Zehn Jahre später endlich sind in der Kapelle des h. Antonin in Toulouse[189], die 1342 gebaut ist, große Malereien ausgeführt, die sich zeitlich zwischen die Kölner Domchorschrankenmalereien und die späten Londoner Westminstermalereien einfügen, und die den völlig anderen Weg zeigen, den die südfranzösische Kunst in dieser Zeit geht. In den Einzelfiguren der oberen Partien und der Gewölbe, zumal in den höchst reizvollen, biegsamen Gestalten der musizierenden und huldigenden Engel, die ganze Musikalität der schwingenden Linie mit einem hohen, raffinierten Sinn für die Schönheit der

[184] Über das Triptychon, das früher in Woodendean Manor in Brighton war, ausführlich W. R. Lethaby im Burlington Magazine XLI, 1922, p. 110, und S. C. Cockerell, ebenda XLII, 1923, p. 261. Dazu Borenius u. Tristram, a. a. O. S. 26, Taf. 62. Borenius kommt zu dem Schluß, daß gewisse Anklänge an die Schule von Köln und vom Niederrhein in diesem Kunstwerk fraglos vorhanden seien, daß aber andererseits eine sehr enge Verwandtschaft mit den Malereien der Stephanskapelle bestehe; er kommt zu der Schlußfolgerung, daß es sich um die Arbeit eines in England tätigen Künstlers handelt, sei er nun deutscher oder englischer Nationalität. In einer Lecture über English Primitives (gedruckt i. d. Proceedings of the British Academy XI, 1924) äußert sich Borenius noch positiver (p. 10): although the English origin of this has been contested, and its affinity to the early school of Cologne is not to be denied, it seems difficult not to associate it with, at any rate, an artist working in England. W. R. Lethaby im Burlington Mag. XLI, 1922, p. 110 gleichfalls sehr entschieden: No one who has studied English mediaeval paintings will have any doubt as to the origin of this work. Er weist auf die Ähnlichkeit mit den Wandmalereien in der St. Stephan's Chapel hin. Über die Familie des Estouteville, deren Wappen man in dem Schild auf dem Gethsemanebilde sieht, wichtige genealogische Mitteilungen von Sir George Sitwell auf p. 9 bei Borenius, Anm. 1.

[185] Im allgemeinen vgl. R. de Lasteyrie, L'Architecture religieuse en France à l'époque gothique, Paris 1927, II, S. 161 ff. — Gélis-Didot et Laffillée, La peinture décorative en France, Taf. 40 mit Text ff.

[186] Aus der Kathedrale von Cahors Proben bei Corroyer, Architecture Gothique p. 169. — R. de Lasteyrie, a. a. O. p. 161. — Congrès Archéologique de France XLI, 1875, p. 416 mit farbiger Tafel.

[187] Über Clermont-Ferrand vgl. Ed. Vimont, Peintures murales de la cathédrale de Clermont-Ferrand: Bull. archéologique 1901, p. 36, 44, pl. VII—XII. — Proben bei R. De Lasteyrie, a. a. O. p. 166, Fig. 780. — H. du Ranquet, La Cathédrale de Clermont-Ferrand, Paris 1911, p. 99, 113.

[188] Über Sens vgl. Chan. E. Chartraix, La vierge de la cathédrale de Sens: Bull. archéol. 1912, p. 275.

[189] Über Toulouse vgl. Gélis-Didot et Laffillée, a. a. O. pl. 42 und Text mit Übersichtsblatt. — R. De Lasteyrie, a. a. O. p. 163. — Abbé Douais, Les Jacobins de Toulouse: Album des monuments et de l'art ancien du midi p. 35. — Marcel Rouillard, Les peintures de la chapelle St. Antonin dans l'ancien couvent des Jacobins de Toulouse: Mém. de la société archéol. du midi 2. série XIV, 1896, p. 1886. — Der Christus bei Viollet-Le-Duc, Dict. du mobilier français I, p. 48, Fig. 73.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0078
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

großen Silhouette. Die Zone der unteren Wände ist in Nachahmung von Bildteppichen von einem etwas jüngeren Meister mit einer durchlaufenden Erzählung aus dem Leben des h. Antonius bedeckt, die Legende in 40 Felder im Hochformat aufgeteilt, jede Szene durch einen einfachen spitzbogigen Rahmen geschlossen. In der ganzen Komposition, in dem komplizierten Aufbau der Gruppen, in der starken Verwendung landschaftlicher und architektonischer Hintergründe wie in den Einzeltypen spricht die über Avignon nach Frankreich gekommene Kunst Toscanas hier in einer französischen Übersetzung zu uns; ohne florentinische oder sienesische Anregungen und Vorbilder sind diese Malereien nicht wohl denkbar[190].

Ein sehr wichtiges und in seiner historischen und kunsthistorischen Bedeutung noch nicht völlig klargelegtes Werk der Wandmalerei aus der Mitte des Jahrhunderts ist 1898 in der Kathedrale zu St. Dié, der alten Kollegiatkirche St. Maurice in den Vogesen aufgedeckt und durch den Maler G. Save sorgfältig gesichert worden[191] (Fig. 84). Neben neutestamentlichen und legendären Darstellungen, einer großartig bewegten Schilderung der Begegnung Christi mit Magdalena am Ostermorgen in auffällig langgestreckten Gestalten, einer Schilderung des Martyriums des h. Stephanus und seines Verhöres vor dem römischen Konsul in der üblichen Richterhaltung ist ein merkwürdiges historisches Gemälde erhalten, das zweimal den deutschen König und Kaiser Heinrich VI. zeigt, wie er eine Belehnung des Herzogs von Lothringen vornimmt. Die Szenerie ist durch eine dünne Arkadenarchitektur überschnitten, die eine gewisse Tiefenvorstellung gibt. Auf der linken Seite übergibt der Kaiser, der stehend dargestellt ist, mit der Rechten seinen Handschuh an den barhäuptig vor ihm stehenden Herzog von Lothringen, der die Rechte schwörend auf ein Evangelium legt, das ihm der kleinere Bischof vorhält, zur Rechten ist der Kaiser noch einmal, umgeben von seinen Großen, thronend dargestellt, er reicht mit der Rechten dem neben ihm stehenden h. Deodatus, dem Patron der Kirche, einen Ring. Das Denkmal gehört in den lothringisch-oberrheinischen Kulturkreis und bildet in monumentaler Gestalt eine Fortsetzung der Entwicklung jener um das Pontificale des Reinald von Bar gruppierten, in und um Metz lokalisierten Handschriftenschule, die eine Mischung von englisch-flandrischen und französischen Elementen gab (vgl. oben S. 9). Dieses Werk möchte man noch am stärksten von englischen Einflüssen durchsetzt sich denken, es würde mit den obengenannten Malereien, die sich in der Stephanskapelle im Westminsterpalast befanden und auf 1350—60 zu datieren waren, zusammengehen.

Fig. 85. Wandgemälde in der Kathedrale zu Coutances.

[190] Ausgezeichnete Aufnahmen von einzelnen der französischen Wandmalereien, die Auswahl leider sehr durch den Zufall diktiert, birgt die Sammlung der Commission des Monuments Historiques im Museum des Trocadéro und in dem Archiv der Commission, worüber der Catalogue des peintures murales Auskunft gibt.

[191] Über die Auffindung der Wandgemälde in der Nordkapelle der Kathedrale vgl.: Une visite aux églises de St. Dié: Revue de l'art chrétien, 1900, p. 39. — G. Save, Restauration de Notre-Dame de St. Dié: La Lorraine artiste VIII, 529. — Ausführlich über den Bau G. Durand, Eglises romanes des Vosges, Paris 1913, p. 317. Das vor einem Menschenalter wiedergefundene Wandgemälde galt als verschwunden, war aber bekannt in einer rohen Zeichnung und einem Aquarell aus dem Anfang des 17. Jh., die die Inschrift vollständig geben. Die auch heute noch in den wesentlichen Teilen erhaltene Unterschrift lautet: Dominus dux Lotoringiae † Praepositus ecclesie huius † Imperator Hanricus VI † Dux Bavarie † Rex Bohemie † Imperator Hanricus VI in majestate † sanctus Deodatus. Es handelt sich hiernach um eine Darstellung Kaiser Heinrichs VI. In dem Archiv des Kapitels von St. Dié ist die eine Kopie zudem verbunden mit einem Diplom des Kaisers vom J. 1196. Der Herzog ist Simon II., der Sohn der Bertha von Schwaben, Schwester Friedrich Barbarossas, der Praepositus von St. Dié, Matthias, war der Enkel der Bertha und Neffe des Simon. Huillard-Bréholles, Notice sur une ancienne peinture historique de la Collégiale de Saint-Dié: Mémoires de la Société nation. des Antiquaires de France XXV, 1862, p. 144 mit Abb. der erstgenannten Kopie, führt aus, daß das Bild an den Besuch Heinrichs im Elsaß 1196 und eine damals geschehene Belehnung anknüpft. (Vgl. dazu D. Calmet, Histoire de Lorraine VI, Preuves, p. 28.) Huillard-Bréholles versetzt das Wandgemälde in die erste Hälfte des 14. Jh. und macht wahrscheinlich, daß es sich um eine Wiederholung einer älteren zeitgenössischen Komposition handelt. Der h. Deodatus ist der Patron von St. Dié. (Vgl. dazu C. H. Pfister, Les légendes de Saint-Dié et de Saint Hidulphe: Annales de l'Est III, 1889, p. 379. — W. Levison in der Ausgabe der vita Wilfridi in den Mon. Germ. SS. rer. Meroving. VI, p. 221, Anm. 5.) Photographien des Kunsthistorischen Instituts zu Marburg.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0079
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 86. Tafelbild aus Wehrden
bei Baron von Hirsch in Frankfurt a. M.

In der Kathedrale zu Coutances findet[192] sich in der Kapelle des Saint Joseph eine die ganze Wand füllende, leider restaurierte Malerei in drei Zonen, von der wohl die beiden oberen Zonen älter sind, noch der ersten Hälfte des Jahrhunderts angehören. In dem oberen Spitzbogenfeld eine Darstellung des Gnadenstuhles, Gottvater mit dem Kruzifixus auf dem Schoß zwischen zwei knienden Engeln, tiefer Christus und Maria Magdalena am Ostermorgen zur Linken, zur Rechten der h. Michael den Drachen erlegend. In der dritten Zone dann eine durch die beiden Felder durchgehende Komposition mit der thronenden Madonna in der Mitte, die in einem architektonisch reich ausgebildeten Throngehäuse sitzt, vor ihr zur Linken der Stifter, hinter ihm Johannes der Täufer, geführt von der h. Katharina, auf der anderen Seite die Stifterin zwischen den hh. Magdalena und Margareta. Die Dargestellten sind: Jean de Chiffrevast, der Gouverneur von Valognes und seine Frau, die 1381 die Kapelle des h. Georg und des h. Christoph stifteten (Fig. 85). Das späte Datum für die unteren Figuren gibt einen Beleg für die lange Erhaltung des linearen Stiles in der nordfranzösischen Malerei. Man mag auch hier an die gleichzeitigen Werke des Parement de Narbonne (1373) und die Teppiche von Angers (1378) erinnern.

Reicher als in der Welt der Wandmalereien sind für diesen Zeitraum die Denkmäler in der Sprache der Glasmalerei[193]. Hier hat ein jedes der großen Kulturgebiete innerhalb Frankreichs seine Sonderentwicklung, besonders reich für diese Zeit sind die normannischen und nordfranzösischen Kirchen, die Kathedrale von Evreux, die Kathedrale und St. Ouen in Rouen, die Kathedrale von Séez, dazu die Kathedrale von Beauvais. Aber die großartigen Schöpfungen dieser Zeit zeigen Nordfrankreich auf einem ganz anderen Wege als das östliche Gebiet, das von der belgischen Seeküste über Nieder- und Oberrhein bis in die Schweiz hineinreicht. Diese durch die Stifterbildnisse zum Teil sicher auf die einzelnen Jahrzehnte der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts datierten Schöpfungen lösen sich schon von dem alten linearen Stil los, zeigen den Weg zu der stärker modellierenden Kunst, die in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts in Tafelmalerei und Buchkunst plötzlich mit solch überraschend neuem Programm auftritt.

Das Ende des linearen Stiles.

Wenn man den Klarenaltar im Kölner Dom, d. h. die älteste Form der Komposition, nicht der übermalten späteren Reihe, als Schulbeispiel für die Ausbildung des kölnischen Stiles in der Generation nach der Mitte des 14. Jh. in Anspruch nehmen will, wird man zunächst feststellen können, wie eng verbunden die Kunst des Meisters vom Klarenaltar mit der des Wehrdener Meisters ist, wie vielfältig in einzelnen Typen, in der Rhythmik der Figuren wie in Einzelheiten der Gewandbehandlung die Übereinstimmung ist, die soweit zu gehen scheint, daß in den Kreisen der Kölner Kenner bei der Wehrdener Tafel an ein Frühwerk des Klarenaltarmeisters gedacht worden ist. Die Kreuzigungstafel aus Wehrden ist für die Stufe der rheinischen Malerei, die dem Klarenaltar unmittelbar vorangeht, vielleicht das bezeichnendste Denkmal (Fig. 86). Die äußere Verwandtschaft mit französischen Kompositionsschemen zeigt an sich nur das Gemeinsame dieser Vorlagen, die von Italien über Südfrankreich nach Paris gewandert sind und die der Ausbildung dieses Typus in Süddeutschland begegnen. Viel mehr sind die hier zum erstenmal auftretenden seltsamen Verrenkungen und kühnen Verkürzungen in den nach oben schauenden oder gesenkten Köpfen im Sinne französischer Formbildung gehalten. Es bleibt dabei das Wichtigste als Element der kölnischen Kunst übrig, jene elegisch getragene Melodie, die die Grundstimmung des ganzen Werkes bildet und die den stärksten Gegensatz

[192] Vgl. Congrès archéologique de France. LXXV, Caen 1908, I, p. 263. — Abbé Pigeon, Hist. de la cathédrale de Coutances, Coutances 1876.

[193] Hierzu die allgemeinen Ausführungen bei R. de Lasteyrie, L'architecture religieuse en France à l'époque gothique, Paris 1927, II, p. 203 ff. — F. de Lasteyrie, Histoire de la peinture sur verre, p. 225 ff., pl. XXXVII, ff. — Westlake, History of design in painted glass II, p. 73 (Rouen), 77 (Beauvais), 68, 81 (Evreux). — Ferner J. Roussel, Vitraux du XIIIe au XVIe siècle: Archives de la Commission des monuments historiques, série II, pl. 24—29. — Lawrence B. Saint and Hugh Arnold, Stained glass of the middle ages in England and France, London 1913, p. 111, 125, pl. 23—32.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0080
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

zu der auf pointierte Effekte ausgehenden Kunst der französischen Vorbilder gibt, vor allem zu jener Kreuzigung des Jean Pucelle, die als Vorbild angerufen worden ist.

Die von Hans Vogts vorgetragene Beobachtung, daß auf dem Klarenaltar in dem Bilde der Darstellung im Tempel die Wappen zweier Gräfinnen von Geldern angebracht sind, die als Klosterinsassinnen dem Kölner Klarenkloster angehörten und dort begraben sind (gestorben 1352 und 1354), legt die Vermutung nahe, daß der Altar ursprünglich eine Stiftung der beiden Schwestern ist, und denkt man weiter an den Meister Wilhelm von Herle als den Schöpfer dieses Altars (was freilich zunächst eine willkürliche und unbewiesene Hypothese ist), so kommt man auf dasselbe Jahrzehnt: der Künstler ist zwischen den J. 1358 und 1372 in Köln nachgewiesen. Es ist aber nicht nur die Verwandtschaft mit den Bildern der Minoritenkirche und der Kreuzigungstafel von Wehrden, die hier auffällt, sondern darüber hinaus die enge Verbindung mit den Domchorschrankenmalereien, vor allem mit den Werken des Meisters des Marienzyklus auf der Südseite. Vergleicht man im einzelnen die gleichen Darstellungen aus den beiden Werken miteinander, wobei man freilich beim Klarenaltar unter der unteren übermalten Reihe die ursprüngliche lineare Formbildung sich rekonstruieren muß, so wird offenbar, wie eng diese beiden Schöpfungen, für die nun auch der gleiche äußere Zwang der Einpressung in das Hochformat bestand, innerlich verwandt sind, wie klein im Grunde der Schritt war, der von dem Chorschrankenmeister zu dem Klarenaltarmeister hin gemacht ist. Man möchte eher das reife Werk eines abgeklärten älteren Meisters, der sich von den Stürmen und Erregungen ängstlich fernhält, hier sehen als einen jugendlichen Revolutionär, den Führer in eine neue Zeit; man darf auch nie vergessen, daß das Epos der Kindheitsgeschichte und der Passion Christi hier den frommen Jungfrauen eines von der Welt abgeschiedenen Nonnenklosters in der Klausur mit einer leisen Stimme erzählt wird. So gehört dies vielgerühmte Hauptstück der älteren kölnischen Altarkunst noch durchaus zu der Welt des beherrschten linearen Stiles aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts, es steht den Kleinwerken der Frühzeit, den verschiedenen Klappaltärchen in Berlin, Köln, Wiesbaden, München ungleich näher als den gleichzeitigen Schöpfungen des Meisters Bertram in Hamburg, des Meisters von Wittingau in Böhmen[194].

Jener Einfluß aus dem englischen Kunstkreis, der über die Zwischenetappe Belgien oder direkt auf das Rheinland eingewirkt hat, wird um die Mitte des 14. Jh. nun abgelöst durch eine auf der ganzen Linie der westdeutschen Kunst sich wieder erneut geltend machende Durchdringung mit französischen Stilelementen. Es ist ein wunderliches Spiel der Geschichte, daß in einer Zeit, in der eigentlich nach der oben geschilderten allgemeinen Situation der Einfluß Englands am stärksten sich hätte offenbaren dürfen, in der die englische Kunst in dem Export von Alabasterwerken und Nadelmalereien überall behende Werber für ihre Kunstanschauungen aufgestellt hatte, diese englische Welle jetzt ebenso plötzlich, wie sie aufgestiegen ist, wieder verebbt, und daß dafür in einer Zeit, in der Frankreich politisch am stärksten geschwächt erscheint, dies Land wieder neue und nachhaltige künstlerische Anregungen gibt. War das, was das Frankreich des 13. Jh. Mitteleuropa mitteilte, der internationale Weltstil der Gotik, an dessen Ausbildung die ursprünglich nehmenden Länder wie England und Deutschland ebenso stark mitwirkten wie das ursprünglich gebende Frankreich, so ist es jetzt etwas spezifisch Französisches, das auf vielfachen Kanälen nach Deutschland hinübergeleitet wird. Neben der Isle de France mit Paris tritt im Süden Burgund mit Dijon auf, im Norden wieder Flandern mit Gent und Brügge. In diesen beiden Außenzentren mischt sich rückflutend von Osten her germanisches Kunstempfinden mit dem romanischen Gestaltungswillen. Es sind Künstler aus dem westlichen Randgebiet des Heiligen Römischen Reiches, aus Brabant, Lützelburg, Lothringen, Burgund, die hier die schöpferischen Kräfte aussenden.

Wie für die Zeit um den Anfang des 14. Jh. Metz ein Zentrum der Mischungen französischer und heimischer, aus belgisch-englischer Quelle gespeister Kunstübung gebildet hat, so scheint in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts Trier, seiner Bedeutung als Ausfallstor nach dem Westen hin entsprechend, erneut zur Vermittlerin französischer Kunstanschauungen zu werden. In dem Erzbischof Kuno von Falkenstein von Trier (1362—88), der frühzeitig mit den Zentren der französischen und burgundischen Kultur in Berührung gekommen sein mag, tritt uns eine Persönlichkeit entgegen, die in der von ihr unmittelbar abhängigen

[194] Zu der Frage nach Datierung und Einordnung des Klarenaltares vgl. die bei Reiners, Die Kölner Malerschule, S. 327 gegebene erschöpfende Literaturzusammenstellung. Grundlegend die Aufsätze von E. Firmenich-Richartz, Meister Wilhelm. Eine Studie zur Geschichte der altkölnischen Malerei: Zs. f. christl. Kunst IV, 1891, Sp. 239. — Ders., Wilhelm von Herle und Hermann Wynrich von Wesel. Eine Studie zur Geschichte der altkölnischen Malerschule: Zs. f. christl. Kunst VIII, 1895, Sp. 97, 129, 233, 297, 329. Auch als Sonderdruck Düsseldorf 1896. — Ders., Zur Wiederherstellung des Klarenaltars: Zs. f. christl. Kunst XXI, 1908, Sp. 323. Dazu die wertvollen Ausführungen bei E. Lüthgen, Malerei und Plastik in der kölnischen Kunst d. 14. Jh.: Monatshefte f. Kunstwiss. IX, 1916, S. 448, 453; bei Otto H. Foerster, Die kölnische Malerei von Meister Wilhelm bis Stephan Lochner, Köln 1923, S. 17, und von A. Liebreich, Kostümgeschichtliche Studien zur Kölner Malerei d. 14. Jh.: Jahrbuch f. Kunstwiss. 1928, Heft 4, S. 142. Überzeugend die Nebeneinanderstellung zweier Felder der Domchorschranken und des Klarenaltares i. d. Monatsh. f. Kw. IX, Taf. 88. Mit Recht weist Lüthgen a. a. O. S. 458 darauf hin, daß, wenn man eine dem Stil des Klarenaltares entsprechende Stilstufe in der Bildnerei sucht, man weit in die Vergangenheit zurückgreifen muß, bis zu den kleinen Aposteln aus der Apostelkirche zu Köln (Abb. bei Lübbecke, Die got. Kölner Plastik, Taf. 16. — W. Ewald i. d. Kunstdenkmälern d. Stadt Köln I, IV, S. 143), die etwa dem vierten Jahrzehnt zuzuschreiben sind. Man darf auch auf das im Stil nahe verwandte gestickte Antependium aus Altencamp, Kreis Mörs, verweisen (Schnütgen i. d. Zs. f. christl. Kunst I, 1888, Sp. 123), das dem Kölner Werk näher steht als das berühmtere Antependium aus Königsfelden. Die Marienfigürchen von der Hochaltarmensa des Domes, die Stiftung des Erzbischofs Wilhelm von Gennep 1349—1361, müssen hier übersprungen werden — sie bereiten schon den neuen bürgerlichen Typus vor.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0081
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

rheinischen Buchmalereiwerkstatt deutlich westliche Elemente und Formanschauungen in der Gesamtkomposition, in der dekorativen Ausstattung der Buchseite, in der Anordnung der Hintergründe wie in den Typen aufnimmt und mit der heimischen Tradition verbindet. In dem Evangelistar des Erzbischofs im Domschatz zu Trier (Fig. 87) und den verwandten Handschriften[195] treffen sich wiederum in rückläufiger Bewegung die Anregungen, die von der böhmischen Kunst ausgehend in der zweiten Hälfte des 14. Jh. das mittlere und südliche Deutschland erfüllen, die gleichzeitig auch nach dem Mittelrhein vorgedrungen sind. Der etwas weit gefaßte Begriff der böhmischen Kunst ist von der Kunstgeschichte als Träger einer neuen zentraleuropäischen und internationalen Bewegung angesehen worden. Hier trifft der über Südfrankreich, über Avignon kommende und mit französischem rhythmischem Gefühl durchsetzte italienische Einfluß, zumal der der sienesischen Kunst mit einer zweiten Welle zusammen, die unmittelbar von Toskana und Oberitalien aus über Wien nordwärts flutet. Es ist das ganz neue Verhältnis zu dem Begriff der Naturnähe, das diese Zeit vermittelt, es ist die Einbeziehung der kunstvoll aufgebauten architektonischen Hintergründe, was unmittelbar auch dort, wo im Figuralen noch die alte Überlieferung der Linearkunst weiterbesteht, die Abhängigkeit von diesen südlichen Anregungen erkennen läßt. Die Bedeutung dieser ganzen Schule für das Schicksal der nordischen Kunst, die Verarbeitung ihrer Einflüsse und ihrer Auswirkungen hat schon vor einem Menschenalter Max Dvořák in einer klassischen Form zur Darstellung gebracht[196].

Während unmittelbar nach der Mitte des Jahrhunderts in Süddeutschland noch eine Reihe von Wandmalereien entstehen, die nur eine Weiterführung der heimischen Tradition geben, wie die 1353 entstandenen älteren Wandmalereien in der Kaiserpfalz zu Forchheim[197] und die wohl 1359 geschaffenen Darstellungen aus dem Leben Jesu in der St. Moritzkapelle zu Ingolstadt[198], wird um 1360 im Kreuzgang des Emmausklosters zu Prag jene großartige Bilderfolge geschaffen, in der französische wie italienische Stilelemente in einer doppelten Übersetzung und Verflechtung mit der heimischen Tradition uns entgegentreten, das gewaltigste cyklische Werk, das aus diesem Vierteljahrhundert im Bereich der deutschen Kunst überhaupt erhalten ist, in dem die neue Zeit sich mit ihrem ganz veränderten Programm zuerst bedeutsam und überzeugend ankündigt[199].

Als frühes Paradigma solcher neuer formaler Anregungen aus dem Kreise der französischen Kunst in der Tafelmalerei dürfte die Kreuzigungstafel zu Wehrden angesehen werden, in der sichtlich die alte kölnische Tradition mit fremden Elementen durchsetzt wird. In dem rätselhaften frühen Triptychon des Provinzialmuseums zu Bonn hat der Graf Durrieu[200] die Hand eines Künstlers sehen wollen, der in Burgund wie in Paris tätig war, des Maître des heures du maréchal de Boucicaut, für das Neue in den Typen, in der Komposition, in den architektonischen Hintergründen, in der Technik und vor allem auch im Kolorit bei Meister Conrad von Soest, bei dem Meister der Lüneburger Tafel, bei dem jetzt in herrlichstem Farbenzauber wiedererstandenen Meister des Dortmunder Marienaltars muß die flandrisch-burgundische Kunst, wie sie uns in den Werken Melchior Broederlams erscheint, als neue Kraftquelle herangezogen werden[201], und für den Meister Francke hat eben Bella Martens in

[195] Über das Evangelistar des Kuno von Falkenstein und die verwandten Handschriften vgl. eingehend Margot Remy, Die Buchmalerwerkstatt des Trierer Erzbischofs Kuno von Falkenstein: Trierer Zeitschrift IV, 1929, S. 49 ff. (Bonner Diss. 1929). Dort Einzelvergleiche mit parallelen französischen Handschriften.

[196] Max Dvořák, Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt: Jahrb. d. Kunstsamml. d. allerh. Kaiserhauses XXII, 1901, S. 35, abgedruckt in den gesammelten Aufsätzen zur Kunstgeschichte, München 1929, S. 74. Die von Dvořák aufgestellte These des bestimmenden Einflusses von Avignon hat Widerstand gefunden bei Eugen Dostál, Čechy a Avignon (Böhmen und Avignon), Brünn 1922 (Separatabzug aus Časopis Matice Moravské, XLVI). Für die Dvořáksche These tritt ein Anton Matějček, Čechy a Avignon, in Česká Věda, V, 1923). Dostál weist nach, daß die von Dvořák angeführten Bilderhandschriften sämtlich so spät entstanden seien, daß es unmöglich sei, von ihnen die Entwicklung der böhmischen Handschriften herzuleiten. Er erkennt im übrigen die bedeutende Leistung Dvořáks an. Matějček hat dagegen polemisiert, vermag aber die von Dostál angeführten Gründe nicht zu widerlegen. In der Geschichte der böhmischen Kunst (Dějepis výtvarného umění v Čechách, herausgegeben vom Künstlervereine „Mánes", Prag, 1929, Seite 283—284) geht er in dem Kapitel Gotické malířství wieder auf diese Theorie ein und tritt etwas mehr auf die Seite von Dostál. Nach der Ansicht von Otto Kletzl (Prag), der sich zuletzt mit dieser Handschriftengruppe beschäftigt hat in einem noch unveröffentlichten Vortrag v. 9. 1. 1930, ist die Beweisführung von Dostál einwandfrei, es bleibe aber trotzdem die Dvořáksche Avignon-Theorie in ihren großen Zügen erhalten. Als dritte Theorie steht die von Karel Chyril, Památky českého umění illuminátorského I, Prag 1915 schon vertretene Ansicht daneben, der sich jetzt auch Matějček nähert, nach der in Böhmen unabhängig von Avignon unter analogen Bedingungen eine selbstständige Kunst entstanden sei. Jan Květ hat in einem tschechisch geschriebenen Aufsatz über die Malereien der Königin Rejčka (Elisabeth), erschienen in der Festschrift zum 70. Geburtstage Karl B. Mádls, Prag 1925, die einzelnen Quellen dieser Kunst dargelegt, erneut auf die Bedeutung der englischen Anregungen neben den französischen auch an dieser Stelle hingewiesen, die Böhmen auf dem Wege über das Rheinland erreichen, dazu kommen dann die neuen italienischen Beeinflussungen und die Ordenskunst der böhmischen Zisterzienser. Ich verdanke einen ausführlichen Auszug aus dem wichtigen Aufsatz dem Autor. Ein weiterer Aufsatz von Dostál, Iluminované rukopisy svatojakubské knihovny v Brně (Die illuminierten Handschriften der Bibliothek der Jakobskirche in Brünn, erschienen in: Časopis Matice Moravské 50, 1926, S. 276 ff.), Brünn 1928.

[197] Hugo Kehrer, Die gotischen Wandmalereien in der Kaiserpfalz zu Forchheim: Abhandlungen der Bayrischen Akademie, phil. hist. Klasse, XXVII, 1912, Taf. I, II. Auf die allgemeinen Ausführungen in dieser mustergültigen monographischen Untersuchung sei hier besonders verwiesen.

[198] Oscar Freiherr Lochner von Hüttenbach, Bayrische Wandgemälde des 14. u. 15. Jh.: Repertorium f. Kunstwissenschaft XVII, 1894, S. 337.

[199] Vgl. Josef Neuwirth, Die Wandgemälde im Kreuzgang des Emmausklosters in Prag: Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens III, 1898. Dazu von demselben, Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen: Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens I, 1896, und der Bilderzyklus des Luxemburger Stammhauses aus Karlstein: Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens II, 1897.

[200] Comte Paul Durrieu, La peinture en France au début du XVe siècle. Le maître des heures du maréchal de Boucicaut: L'art ancien et moderne 1906, p. 35, mit Gegenüberstellung der Bilder der hh. Augustinus und Hieronymus von den Flügeln des Altares und einer Miniatur aus dem Ms. franç. 2810 der Bibl. nat. zu Paris. Das Altarwerk abgeb. bei P. Clemen u. E. Firmenich-Richartz, Die Kunsthistorische Ausstellung zu Düsseldorf 1904, p. 3, pl. V. Vgl. dazu A. Meister, Neue Dokumente über Kunstbeziehungen zwischen Burgund u. Köln u. d. Wende d. 14. Jh.: Histor. Jahrbuch XXI, 1900, S. 78.

[201] Die Literatur über die ältere westfälische Malerei erschöpfend zusammengestellt bei W. van der Briele, Westfälische Malerei von den Anfängen bis auf Aldegrever, Dortmund 1926, S. 135. Dazu noch W. Worringer, Die Anfänge der Tafelmalerei, S. 200, 222.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0082
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

einer eingehenden Analyse den Versuch unternommen, seine Frühkunst wie seine Spätkunst von französischen Anregungen abzuleiten[202].

Eine Reihe von bescheideneren Werken, die nur die Ausbreitung, aber auch die Stabilität dieses rheinischen Frühstiles zeigen, in Linz, Andernach, Oberbreisig, Bacharach und an anderen Orten führt auf Umwegen zu dem großen Kunstwerk der Ausmalung des Hansasaales im Rathaus zu Köln, das schon um das J. 1370 entstanden ist. Man muß sich dies als eine Gesamtschöpfung vorstellen, die im leitenden Gedanken wie in dem dekorativen System den ganzen großen Raum erfüllte, sicherlich eine der größten und nach der Bedeutung des Rahmens auch am meisten nachwirkenden, bewunderten und angestaunten Leistungen der damaligen Kölner Malerei. Wenn wir den Formenkanon auch nur aus dürftigen Resten und sonst aus Palimpsesten uns rekonstruieren müssen, so erkennen wir doch deutlich die auf den Domchorschrankenmeister und den Minoritenmeister mit Notwendigkeit folgende Stufe der Kölner Kunst. Zu den großen Figuren der Weisen, die die malerische und zugleich die plastische Tradition in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts fortsetzen, treten die geistreichen, lebensvollen Drolerien und die amüsanten sinnlich heiteren Szenen in dem gotischen Maßwerk, die uns den Einbruch jener in der Plastik schon in der Mitte des Jahrhunderts sich zuerst lebendig äußernden bürgerlich naturalistischen Welt in das Gebiet der malerischen Vorstellungen zeigen. In den großen Standfiguren der Weisen offenbart sich eine ganz andere plastische Vorstellungsform als bei den dünngliedrigen Idealtypen der vorangehenden Ära. Wenn man nach der einen auch im Aufbau überlieferten Gestalt die übrigen zu rekonstruieren sucht, erhält man ein breiteres, mächtigeres Geschlecht, als es in den zarten stehenden Heiligen am Klarenaltar uns erhalten ist, den gegenüberstehenden plastischen neun Helden der Schauwand des Saales verwandt. Die Entstehung des malerischen Schmuckes des Hansasaales fällt schon in die Zeit der großen Wandlung, der Ausbildung eines neuen naturalistischen Kanons, der Entdeckung der Welt des Individuellen. Als ein Vorläufer erscheint das Grabmal des Gottfried von Arnsberg († 1368) im Kölner Dom, ein Höhepunkt ist schon zwei Jahrzehnte später in dem Grabmal des

Fig. 87. Trier, Pfingstbild aus dem Evangelistar des Kuno v. Falkenstein im Domschatz zu Trier.

[202] Bella Martens, Meister Francke, Hamburg 1929. Man darf dabei nicht übersehen, daß mit dem Nachweis der französischen Einschüsse das Problem der Entstehung der Franckeschen Kunst und seiner Herkunft noch nicht gelöst ist.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0083
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Erzbischofs Kuno von Falkenstein in St. Castor zu Koblenz († 1388) erreicht, zwischen beiden liegt als Ausdruck eines an der plastischen Vorstellungsform gewachsenen neuen Monumentalstiles der Malerei das große Westfenster des Altenberger Domes, das Werk des Meisters Raynoldus, das wohl 1380 als Stiftung des eben zum Herzog erhobenen Grafen Wilhelm von Jülich-Berg entstanden ist[203]. Dabei darf man sich vorstellen, daß in demselben Jahrzehnt in Frankreich das große Parement von Narbonne im Louvre entstanden ist (1373) und daß 1378 die Serie der Bildteppiche in Angers beginnt, beide noch Werke des linearen Stiles, aber getragen von dem Gefühl einer viel größeren und unmittelbareren Naturnähe.

Erst in den letzten Jahrzehnten des 14. Jh. setzt, deutlich von Mainz ausgehend, der mittelrheinische Einfluß ein, der rheinabwärts bis nach Bonn vordringt. In dem Meister der großen Kreuzigung über dem Grabmal des Kuno von Falkenstein in der St. Castorkirche zu Koblenz, die um 1388 anzusetzen ist, begegnen wir einem der führenden Künstler aus dem älteren Kreise der mittelrheinischen Kunst, dem Meister des Friedberger Altares. Unverkennbar ist die bis in Kleinigkeiten gehende Ähnlichkeit in der Malweise, den Kopftypen, der Vorliebe für die Musikalität der kalligraphischen Gewandsäume, in der künstlerischen Gesamthaltung (Taf. 61). In dieselbe Zeit gehört das große Wandgemälde des Volto Santo, in Cronberg entstanden, sicherlich auch die Schöpfung eines mittelrheinischen Meisters. Diese mittelrheinische Kunst äußert sich in den Wandmalereien im Querschiff des Bonner Münsters, die unter dem Erzbischof Friedrich von Saarwerden (1370—1410) entstanden sind, wie in den Wandmalereien in der Kirche St. Johann im Kreis Bingen, die durch die Stifter auf den gleichen Zeitraum festgelegt sind. Als etwas ganz Neues tritt bei beiden das mächtige Gerüst eines reichen architektonischen Aufbaues hinzu, der die Figuren trägt, und der ebenso deutlich aus der Tischler- und Zimmermannskunst stammt, wie die fein gezeichneten dünnen Baldachine des Kölner Domes von der Glasmalerei herkommen. Eine andere Entwicklung der mittelrheinischen Kunst ist an den Malereien der Karmeliterkirche zu Mainz abzulesen, wo von einer älteren Katharinenlegende um die Mitte des 14. Jh. über eine Periode großer dekorativer Fruchtbarkeit an der Jahrhundertwende eine Linie in das hohe 15. Jh. hineinführt. Mit den Dekorationen an dem Chorgewölbe der Kirche, die erstaunlich malerisch gehaltene, mit breitem Pinsel hingezeichnete Prophetenfiguren bringen, gehen in der ganzen Komposition, im Schema der Anordnung und im einzelnen Vorbild die Malereien an den Chorgewölben der St. Martinskirche in Oberwesel zusammen. Eine sicherlich mittelrheinische Schöpfung ist, außerhalb der Tradition der großen Altarmalerei stehend von der Buchmalerei her beeinflußt, der Zyklus der Alexiuslegende in der Karmeliterkirche zu Boppard vom J. 1407, an den sich wiederum eine Reihe weiterer Malereien in Boppard anschließen. Endlich folgen die beiden großen Gemälde in dem Deutschordenshaus zu Koblenz und die Malereien in der Pfarrkirche zu Rüdesheim, die den breiten weichen malerischen Stil des beginnenden 15. Jh. vom Mittelrhein schon ausgebildet bringen. Die beiden Kirchen von Steeg und Oberdiebach zeigen, wie durch Generationen hindurch eine Kirche von Fall zu Fall je nach Aufgabe und Leistungen von künstlerischen Kräften der Landschaft ihren malerischen Schmuck erhält, der dann zu einem Ganzen zusammenwächst.

In dem Kreis dieser um den Mittelrhein sich gruppierenden Werke aus dem letzten Viertel des 14. Jh. und dem ersten Jahrzehnt des 15. Jh. wirken sich die verschiedenen fremden Einflüsse aus, die im einzelnen zu verfolgen außerhalb des Zieles unserer Darstellung liegt. In Koblenz, in Mainz und in St. Johann lebt noch die böhmische Kunst nach, und wie am Anfang des 14. Jh. es eine im Mutterlande schon abgelaufene Entwicklung war, die mit jener englischen Welle sich im Rheinland nachweisen läßt, so ist es auch hier scheinbar die ältere böhmische Kunst aus den Jahrzehnten nach der Jahrhundertmitte, die jetzt verspätet noch am Mittelrhein nachwirkt. Nur ist in den großen gemalten Architekturen in Bonn und in St. Johann im Gegensatz zu der böhmischen wie auch zu der südfranzösischen und italienischen Kunst ein stärkerer rationalistischer Wille eingezogen, eine bewußte Konstruktion, die schon einen perspektivischen Aufbau sucht[204]. Es ist nicht zu verwundern, wenn hier an dem Einfallstor nach Mitteldeutschland von Westen her auch die französischen wie die über Südfrankreich vermittelten italienischen Anregungen sich noch einmal zeigen, wenn dazu hier vom Oberrhein und aus der Neckargegend kommend auch der Beginn des süddeutschen weichen Stiles sichtbar wird. Am Niederrhein gibt um die Jahrhundertwende die Kirche St. Severin in Köln das Paradigma einer solchen Wandlung des Stiles. In der Sakristei bringt das großartige Wandgemälde der Kreuzigung eine letzte Lösung des monumentalen statuarischen Stiles des 14. Jh. In den beiden Kreuzigungsdarstellungen der darunter gelegenen Seitenkapelle ist eine deutliche Entwicklung nach einer stärker malerischen Auffassung hin mit einem Wechsel der Typen, in dem Streben

[203] Vgl. Clemen, Kunstdenkmäler d. Kreises Mülheim am Rhein, S. 44. — Ders. i. 3. Jahresbericht d. rheinischen Denkmalpflege, 1898, S. 12. — H. Oidtmann, Die rheinischen Glasmalereien I, S. 218.

[204] Zu dieser ganzen Frage ist erneut auf die Ausführungen von Max Dvořák (vgl. oben Anm. 196) hinzuweisen sowie auf die jüngsten Arbeiten von Dostál und bei Květ, dazu auf die Betrachtungen bei Fr. Burger, Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter I, S. 222; II, S. 1, und Haendcke, Der italienische Einfluß in der deutschen Malerei v. 1340 bis 1440: Zs. f. christliche Kunst XXVII, S. 95. — Ders., Der Einfluß Italiens auf die französisch-deutsche Malerei v. 1350 bis 1400: Repertorium für Kunstwissenschaft XXXVIII, 1916, S. 28, mit einer Fülle von Rohmaterial. Dazu die feinen Bemerkungen bei W. Worringer, Die Anfänge der Tafelmalerei, S. 58 ff. Allgemeine Gedanken bei Alfred Stange. Deutsche Kunst um 1400, München 1923. Auf diese Probleme weiter einzugehen, liegt nicht im Plane der vorliegenden Arbeit.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0084
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Fig. 88. Gent, Bylocke. Apostelkopf.

Fig. 89. Hofgeismar. Altarbild, Jüngerkopf.

Fig. 90. Konstanz, Münster. Johanneskopf aus der Kreuzigung.

nach kräftiger und durchgehender Modellierung, in der Ausnutzung der technischen Mittel einer neu sich bildenden Kunst gegeben. In diesen beiden Kreuzigungsbildern, die für uns mit dem Namen und der Schule des großen Übergangsmeisters zum 15. Jh. hin, des Wynrich von Wesel verbunden sind, setzt eine neue Form der Wandmalerei ein, in der nicht mehr der alte Linienaufbau führend ist, nicht mehr die Gesetze der Glasmalerei herrschen, nicht mehr aus den Buchmalereien die Vorbilder entnommen werden, sondern in der die Wandmalerei sichtlich im Gefolge, aber auch im Schatten der Tafelmalerei steht, vielfach nur eine Art Surrogat von auf die Wand gemalten Tafelbildern darstellt. Man möchte noch einmal auf die zu Grunde liegenden Gegensätze in dem Aufbau und der Ausbildung der Typen hinweisen, hinter denen wieder die entscheidende Wandlung in der Art des malerischen Sehens, in dem inneren Verhältnis zu dem Begriff der Naturwahrheit steht. Wie eine Formel, die die Polarität der älteren harten, linearen, stilisierenden und der jüngeren weichen, modellierenden, naturnahen Kunst gibt, seien hier noch einmal jene schon oben (S. 52) genannten drei Kopftypen der ersten Hälfte des 14. Jh. abgebildet, des Jüngerkopfes aus dem Tafelbild von Hofgeismar (Fig 89), zwischen dem einen Apostelkopf aus der Bylocke in Gent (Fig. 88) und dem Johanneskopf aus der Konstanzer Kreuzigung (Fig. 90). Gegenübergestellt sind drei Köpfe aus der Kreuzigung in der unteren Nebenkrypta von St. Severin in Köln, die die in der Schule des Meisters Wynrich von Wesel am Beginn des 15. Ih. übliche und gepflegte Handschrift zeigen. Die Führung in der neuen Entwicklung des malerischen Empfindens, Sehens und Darstellens gebührt, so stark auch hier noch die Kunst der Wandmalerei, der Glasmalerei und der Wandteppiche mitwirkt, doch von nun an — der Tafelmalerei.

Fig. 91. Köln, St. Severin, Nebenkrypta. Köpfe aus der Kreuzigung.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0085
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0086

© Universitätsbibliothek Heidelberg

gefördert durch die
DFG

Köln / St. Maria Lyskirchen.

LITERATUR. Vollständige Bibliographie bei Rahtgens i. d. Kunstdenkmälern der Stadt Köln II, I, S. 286 und bei Clemen, Romanische Monumentalmalerei, S. 588. — Von älterer Literatur zu nennen Renard, Köln², S. 52. — Dehio, Handbuch d. deutschen Kunstdenkmäler V, S. 279.

Über die Wandmalereien ausführlich Clemen, a. a. O. S. 570. — Restauration der Kirche St. Maria in Lyskirchen (nach 1879): Köln, Stadtbibliothek, Zeitungsausschnitte 2, 184. — E. aus'm Weerth, Alte Wandmalereien in der Kirche St. Maria Lyskirchen in Köln: Bonner Jahrbücher LXIX, 1880, S. 62. — Clemen i. d. Jahresberichten d. rheinischen Denkmalpflege III, 1898, S. 55.

AUFNAHMEN. Umrißzeichnungen der Gewölbemalereien von O. Vorlaender v. J. 1898 im Denkmalarchiv der Rheinprovinz. Ebenda farbige Aufnahmen (6 Bl.) von M. Goebbels in Aachen, 1 Bl. Umrißzeichnung und 1 farbiges Blatt der Malereien in den östlichen Chorkapellen von Joseph Becker-Leber v. J. 1906. Zwei farbige Aufnahmen des Wandgemäldes über dem Westeingang von Gerhard Schoofs, 1898, kontrolliert 1927 von J. Becker-Leber, im Denkmalarchiv. Photographien von Ans. Schmitz.

Auf den Grundmauern einer älteren, aus dem 10. und 11. Jh. stammenden Kirche, von der der seltsam verschobene und unregelmäßige Grundriß übernommen ist, ist um 1220 ein vollständiger Neubau in den Formen des reichen staufischen Stiles errichtet. Der knappe Raum zwang zu der Form einer Emporenkirche, bei der die Seitenschiffe fast die Breite des Mittelschiffes haben. Im Langhaus wurde 1879 eine umfangreiche malerische Dekoration aufgedeckt, nach zwei Jahren folgte die Entdeckung der Malereien in den beiden Seitenchören nach. Die Wiederherstellung, die dem Geschmack und Geist der 80er Jahre entsprechend eine restlose Ergänzung suchte, war in die Hände eines in der Schule von August Essenwein aufgewachsenen eifrigen Dilettanten, des Kaplans Matthias Goebbels gelegt. Er verzichtete auf ein Ausretuschieren und auf ein Ausfüllen der fehlenden Stellen in neutralen Tönen oder durch ganz neue freie Kompositionen, die gesamten Bilder wurden vielmehr ohne ein feineres Gefühl für die Handschrift der alten Künstler übermalt, die Konturen durchweg nachgezogen, das Fehlende wurde mit einer immerhin bemerkenswerten Einfühlung in den allgemeinen Charakter hinzugefügt, so daß jetzt, nachdem leider die ehemals im Besitz von Goebbels befindlichen Originalpausen verloren sind, eine Entscheidung im Einzelfall, was alt und was ergänzt ist, kaum möglich ist.

Gewölbemalereien.

Die Malereien in den drei Gewölben des Mittelschiffes hatten einen Zyklus von zwölf Szenen aus dem Leben Christi und ebenso viele Parallelszenen aus dem Alten Testament gebracht, einen ikonographisch sehr wichtigen Zyklus, der sich neben die gleichzeitigen typologischen Glasmalereien stellt. Die Dekorationen, die sich an die in der Taufkapelle und im Dekagon von St. Gereon wie an die Malereien im Chor von St. Severin und St. Kunibert anschließen, gehören dem neuen unruhigen, gebrochenen Stil an, als ein Hauptdenkmal dieser Formensprache in den Rheinlanden, aus dem zweiten Viertel des 13. Jh. Schon vielfach kündigt sich ein neuer Figurenkanon an, ein bislang ungekannter Sinn für Biegsamkeit und Eleganz, erstes halb unbewußtes Auftauchen der frühgotischen Gestaltung. Vielleicht nur um ein Jahrzehnt von jenen Malereien im Mittelschiff getrennt, vielleicht nur das Werk eines jüngeren, eben schon von dem neuen Geist ergriffenen Künstlers sind die beiden Zyklen in den Chorkapellen, die uns den Übergang zu der Sprache der Frühgotik zeigen.

Die südliche Chorkapelle enthielt — am besten konserviert und wenigstens in der Komposition überall authentisch — acht Szenen aus der Legende des h. Nikolaus, des Patrons der Schiffer, dem auch die heute wieder geöffnete, direkt von dem Rheinkai zugängliche Kapelle unter der Choranlage geweiht war, die nördliche Chorkapelle bringt acht Szenen aus der Geschichte der h. Katharina.

Aus dem weitgespannten Kreis der Einzelszenen der Legende des h. Nikolaus sind in unserem Gewölbe nicht die bekanntesten und verbreitetsten dargestellt, sondern nur zwei weniger häufig abgebildete Kapitel: die Geschichte von den Dieben und dem Bild des Heiligen und die Geschichte von der goldenen Schale. Die beiden Szenen, die der letzten Geschichte angehören, werden durchbrochen von der Darstellung der Bischofskrönung des Heiligen und seinem Tod.

Die Geschichte von den Dieben umfaßt zwei ganz nebeneinanderliegende Felder des Gewölbes, insgesamt vier Einzelbilder. Der Grund ist, wie bei dem entsprechenden Gemälde aus der Legende der h. Katharina, ein stumpfes Blau, gesäumt durch den üblichen breiten Rand in hellem Grün; Blau und Grün sind durch eine scharfe weiße Linie getrennt. Die beiden Szenen werden getrennt durch eine romanisierende Säule mit auffällig breit ausladender, mächtiger attischer Basis, gekrönt durch ein ins Malerische übersetztes Kapitell. Der Schaft selbst ist mit einem marmorierten Muster bedeckt. Um den Schlußstein des

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0087
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 92. Köln, St. Maria Lyskirchen. Blick nach Westen.

Gewölbes herum ist ein Rund mit blauschwarzem Grunde und goldenen Sternen darauf abgetrennt. Den Rahmen bilden drei gold-, hellgrün- und purpurfarbig gehaltene Kreise.

Die Geschichte von dem Bild des Heiligen beginnt mit einer Szene, die sich in einem Innenraum abspielt, der oben mit Kleeblattbogen unregelmäßig abgeschlossen ist, darüber baut sich reiche phantastische Architektur auf. In dem Innenraume liegt zur Linken auf einem Matratzenbett, den Kopf auf ein Kissen aufgestützt, ein Jude, durch den neben seinem Haupt liegenden Spitzhut als solcher gekennzeichnet, schlummernd, die lange Gestalt in einen violetten, rotgefütterten Mantel gehüllt. Das Haupt ist sehr würdig von Locken umrahmt und mit einem langen Bart geschmückt. Der Jude hat nach der Legende das Bild des Heiligen für ein sicheres Apotropeion gegen Diebstähle angesehen und ihm den Schutz seiner Schätze anvertraut. In einer Truhe, die zur Rechten am Boden steht und in dem entsprechenden Raume jenseits der Säule wiederkehrt bzw. dort ihre Fortsetzung findet, waren seine Schätze unter einem Bild des Heiligen verborgen. Diesem geglaubten Schutzmittel trotzend, erbrechen drei Diebe, die als bewaffnete Männer in Kettenpanzern gekennzeichnet sind, die Truhe und rauben die Schätze. Der mittlere ist mit der Axt beschäftigt, den Deckel zu erbrechen, die Diebe zur Seite schleppen auf den Schultern in großen Säcken die Kostbarkeiten weg.

Voll Zorn ergreift der bestohlene Jude das Bild des Heiligen, dem er vergebens vertraut hat, und züchtigt es mit einem Rutenbündel, das er in der erhobenen Rechten schwingt (Fig. 4). Die Gestalt des Juden füllt das ganze Feld in einer sehr monumentalen Ausbildung aus, die reiche Gewandbehandlung kommt hier sehr deutlich zur Geltung, ein gelbgrünes Untergewand, ein rötlicher, violett gefütterter, um die Hüften geschlungener Mantel. Wieder fällt der spitze Judenhut ihm vom Nacken. Das Bild des Heiligen ist in beiden Szenen eine schmale, oben spitz zulaufende Tafel, auf der der Heilige in ganzer Figur stehend dargestellt ist.

In der ersten Szene des nächsten Feldes erscheint wiederum in einem Innenraum, der in der gleichenWeise abgeschlossen ist wie bei den beiden ersten Szenen, zur Rechten der h. Nikolaus in Bischofstracht, stehend, wie er den drei Dieben befiehlt, die geraubten Schätze zurückzubringen. Die Diebe sind von der plötzlichen Erscheinung verwirrt. Der Erste ist auf die Knie gesunken, reicht dem Heiligen die Hand; der Zweite, dessen roter Mantel wie von einem Wirbel nach oben getrieben wird, dreht sich erschrocken um seine eigene Achse; der Dritte verneigt sich vor dem Heiligen und hält in der Hand einen gestohlenen Kelch.

In der vierten Szene ist die Bestrafung der drei Diebe dargestellt, die nicht mehr in einem Innenraume, sondern ersichtlich auf einem Platz, der von großen Gebäuden eingerahmt ist, ihre Strafe erleiden; sie sitzen nebeneinander im Stock, die Füße durch den Balken durchgezogen und festgehalten, die Hände über dem Schoß gefesselt. Neben ihnen zur Rechten, den Zwickel nach unten füllend, erscheint wieder der h. Nikolaus, ihnen zusprechend. Der eigentliche Schluß dieser Geschichte, der erst die Lösung bringt, nämlich die Bekehrung des Juden, dem auf Befehl des h. Nikolaus durch die Diebe das gestohlene Gut zurückgebracht worden ist, fehlt in unserer Darstellung.

Die nächste Geschichte ist die von der goldenen Schale und der Errettung des Kindes. Aus der Legende sind nur zwei Momente dargestellt, die an und für sich ohne die fehlenden Glieder gar nicht im Zusammenhang verständlich sind. Die Geschichte ist die, daß einem reichen Mann auf die Fürbitte des h. Nikolaus hin ein Sohn beschert wird, nach dem er sich lange vergeblich gesehnt hatte. Zum Dank für diese Gnade läßt der glückliche Vater eine goldene Schale anfertigen, die auf dem

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0088
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Altar des Heiligen niedergelegt werden soll. Die Schale wird aber von dem gleichen Mann gegen eine andere vertauscht; das für den Heiligen bestimmte Original nimmt er selbst in Besitz. Die Schale bringt er zu Schiff nach Myra in Kleinasien zu dem Heiligen. Bei einem Sturm fällt das Kind, das mit der ersten Schale Wasser schöpfen will, ins Meer und ertrinkt. Nun wallfahrtet der gebrochene Vater zum Grabe des Heiligen und will die zweite Schale auf dem Altar niederlegen, die aber zurückgewiesen wird. In diesem Augenblick erscheint der verloren geglaubte Knabe mit der ersten Schale und berichtet seine Rettung durch den h. Nikolaus. Von dieser Legende ist nur die erste und die dritte Szene dargestellt. Im ersten Bild die Geburt bzw. die glückliche Familie, in der ganzen Komposition an die Geburt Christi erinnernd, deshalb auch im Anfang mit dieser verwechselt. In einem Raum, der oben zeltartig durch ein großes geknüpftes Tuch verdeckt ist, liegt auf einem Bett, den Kopf auf zwei Kissen gestützt, die Mutter, das neugeborene Kind im Schoß haltend, das seltsamerweise einen Nimbus trägt (ob ursprünglich?), zur Rechten sitzt gestikulierend und lebhaft auf die Mutter einsprechend der Vater, beide Eltern in reicher Gewandung. Die Szene wird als Teil der erzählten Legende nur gedeutet dadurch, daß in dem äußersten unteren Zwickel die große Schale dargestellt ist, wie eine Badewanne, und in ihr stehend die nackte Gestalt des kleinen Knaben, wiederum mit einem goldenen Nimbus versehen.

Die entsprechende Szene aus der weiteren Legende bringt im nächsten Felde den Vorgang auf dem Meere, wo Windgötter aus den Wolken heraus das Meer in Aufruhr versetzen; der Mast mit dem flatternden Segel auf dem Schiff ist eben gebrochen, die Insassen erheben schreiend die Hände, der Knabe fällt mit beiden Händen vorgestreckt über den Rand des Schiffes. Da erscheint zur Linken der h. Nikolaus, zugleich die Wogen und den Sturm mit der erhobenen Rechten beschwörend und die Schiffahrenden errettend.

Die beiden nächsten letzten Szenen bringen Einzelbilder aus dem Leben des Heiligen. Die erste, die Bischofsweihe des Heiligen in einer Kathedrale, unter deren Gewölbe ein Engel herniederschwebt; der Heilige steht in bischöflichem Gewand, in der Linken ein Buch, in der Rechten den Bischofsstab haltend, in der Mitte, ein Bischof von der Linken reicht ihm das Pedum und schüttet das Salböl auf sein Haupt. Ein anderer Bischof zur Rechten reicht ihm das Buch und setzt ihm mit der Rechten die Bischofsmitra auf, am Rande noch zwei Assistenten.

Die letzte Szene endlich bringt den Tod des Heiligen, der in bischöflicher Tracht in dem Sarge liegt, an dessen Kopfseite und dessen Füßen je ein Bischof sich um ihn bemüht, ihn scheinbar in den Sarg hineinlegend, während ein dritter Bischof hinter dem Sarg steht, von vier Assistenten begleitet, von denen einer auch ein Pedum hält, aus einem geöffneten Buch die Sterbegebete vorlesend. In der Höhe zwei Engel, die in einem Buch die Seele des vollendeten Nikolaus in der Gestalt einer kleinen Bischofsfigur emportragen.

In der nördlichen Chorkapelle ist in acht Feldern die Legende der h. Katharina zur Darstellung gekommen.

Die vier Gewölbefelder auf blauem Grund zwischen grünen weißgeränderten Bortstreifen sind jeweils in der Mitte durch eine romanische Säule mit auffällig hoher attischer Basis geteilt, so daß jedes Feld zwei Szenen aufnimmt. Um den Schlußstein herum ein Medaillon tiefblau, durch gelb-weiß-rot-violette Streifen eingefaßt. Die Erzählung beginnt in der östlichen Kappe.

1. Die h. Katharina weigert sich, vor dem Kaiser Maximin den heidnischen Götzen zu opfern.

In einer phantastischen Architektur thront zur Linken erhaben der Kaiser Maximin, in der Linken ein Zepter haltend, die Rechte auf das Knie gestützt, vor einer polygonalen Säule, auf der sich ein bekleidetes gekröntes Götzenbild erhebt. Vor ihm knien im Vordergrunde fünf kleinere Figuren, mit demütig hochgehobenen Köpfen, alle ihre Gaben darbringend, ein Lämmchen, einen Hahn, einen Korb, eine Schale. Zur Rechten steht aufrecht und stolz die h. Katharina, die nun bis zu ihrem Ende immer mit einer Prinzessinnenkrone geschmückt und mit langfließendem Haar dargestellt ist, die Linke beschwörend und abweisend gegen den Kaiser erhoben, mit dem Gürtel ein Spruchband hochhaltend, auf dem die Inschrift steht: Solum deum coeli adora. Die Inschriften sind ersichtlich der 9. lectio zum Fest der h. Katharina im römischen Brevier entnommen und danach zu ergänzen[1].

[1] Die 9. lectio zum Feste der h. Katharina heißt im Brevier: Catharina, nobilis virgo Alexandrina, liberalium artium studia cum fidei ardore coniungens, cum multos christianos Maximini iussu ad supplicium rapi videret, ipsum adiit Maximinum, eique Xristi fidem ad salutem esse necessariam strenue affirmavit. Eius prudentiam admiratus, tyrannus retineri eam iubet; et accersitis undique doctissimis hominibus, ei persuadere studet, ut ad idolorum cultum se convertat. Sed contra accidit; plures enim ex iis viris, sapientissimis rationibus a Catharina convicti, Xristi fidem sunt amplexi et pro ea mori non dubitarunt. Quam ob rem Maximinus blanditiis primum, deinde tormentis Catharinam de sententia deducere aggreditur; sed, cum nihil proficeret, eam securi percuti imperat. Katharina tritt vor Maximinus: Xrist. sum = Xristiana sum. Ermahnung an Maximinus: Solum Deum coeli adora. Xristi fid. ad salut obut (?) est = Xristi fide ad salutem opus est. Xristus filius Dei est. Der Text: Xristi fide ad salutem opus est kommt fast wörtlich in der lectio vor. Schwieriger ist der Text: Spiritus Dei en coloq. zu erklären. Er würde am besten auf Marcus 13, 9 zurückzuführen sein: ... tradent enim vos in conciliis et in synagogis vapulabitis et ante reges et praesides stabitis propter me in testimonium illis. Marc. 13, 11: Et cum duxerint vos tradentes, nolite praecogitare quid loquamini; sed quod datum vobis fuerit in illa hora, id loquimini. Non enim vos estis loquentes, sed Spiritus Sanctus. Vielleicht wäre dann der Text zu ergänzen: Spiritus Dei in colloquio invalit vos (oder Spiritus Dei in colloquio adiutor erat).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0089

© Universitätsbibliothek Heidelberg

gefördert durch die
DFG

2. Katharina disputiert mit den Philosophen.

In einem durch einen architektonischen Baldachin angedeuteten Innenraum steht in der Mitte die schöne jugendliche Gestalt der Heiligen, die rechte Hand disputierend erhoben, in der Linken ein Spruchband haltend mit der Inschrift: Christi fid[e] ad salut[em] obut [opus] est, und auf einer kleinen Bandabzweigung die Worte: Christi[ana] sum.
Sie ist umgeben von sechs stehenden Philosophen, zum Teil mit seltsamen Kappen und Hauben, die sich bewegt um sie drängen, die beiden äußeren auf Spruchbänder in ihren Händen hinweisend. Der äußere Zwickel nach rechts wird durch die Gestalten zweier weiterer Propheten gefüllt; der eine sitzt im Vordergrunde mit dem Rücken gegen den Beschauer, das Profil nach links gehoben, der zweite füllt halb liegend, den rechten Arm aufgestützt, den äußeren Zwickel. Die Inschriften in ihren Händen lauten: Xristus fil[ius] Dei est und Spir[itus] Dei en coloq[uio invalit vos].

Auf die siegreichen Ausführungen der h. Katharina antwortet einer der zugezogenen „doctissimi homines": Nil resp[ondere] possumus.

3. Die von der h. Katharina bekehrten Gelehrten werden verbrannt.

Dargestellt ist ein großer Feuerofen in der Gestalt eines primitiven Backofens, aus dem oben Flammen herausschlagen und stilisierte Rauchwolken herauswachsen. In dem Ofen werden die Köpfe der Propheten sichtbar. Drei aufgeregte Gestalten sind beschäftigt, das Feuer zu schüren, eine in der Höhe stehend stößt mit einer mächtigen Gabel in die obere Öffnung, zwei andere am Fuße, ein Knabe und ein bärtiger Mann, der den äußeren Zwickel füllt, sind mit gewaltigen Blasbälgen beschäftigt, das Feuer anzufachen.

4. Die h. Katharina im Gefängnis von der Kaiserin Faustina und dem Feldoberst Porphyrius besucht.

Ein dreiteiliges Gebäude mit turmartig überhöhtem Mittelteil öffnet sich in der unteren Hälfte und läßt die Halbfigur der h. Katharina sichtbar werden, die beide Hände erstaunt erhebt. Zu ihren beiden Seiten die Halbfiguren der Besucher mit verehrend erhobenen Händen. In der Höhe und in dem äußeren Zwickel rechts bewegte Gestalten von Engeln, Rauchfässer schwingend.

5. Das Rad, auf dem die h. Katharina gemartert werden soll, wird von Engeln zerbrochen.

Den unteren Zwickel links füllt ganz die Gestalt der h. Katharina, deren Gewand dem Bedürfnis der Raumfüllung hier folgend ins Unendliche ausgezogen erscheint (Fig. 3). Sie hebt die knapp anliegenden, aus dem langfließenden Gewand heraustretenden Arme des Untergewandes mit anbetenden Händen nach oben, wo aus stilisierten Wolken zwei Engelgestalten erscheinen, deren untere Hälften in Flammen ausmünden. Sie schlagen mit schweren Hämmern auf das Rad los, das unter ihren Schlägen in Einzelstücke zerbricht und aus dem zugleich Flammen hervorschlagen. Die niederstürzenden Radstücke zerschmettern die sich erschreckt am Boden windenden und flüchtenden vier Schergen, die in kleinen Gestalten dargestellt sind.

6. Die h. Katharina wird auf Befehl des Kaisers Maximin von Schergen gemartert.

Zur Linken sitzt auf erhöhtem Thron der Kaiser, ein Zepter in der Linken haltend, mit der Rechten mit einer gebietenden Bewegung nach unten deutend. Ihm flüstert ein Teufel, der in tierischer Gestalt in einer seltsam gezipfelten stilisierten Wolke erscheint und der mit seinen Vordertatzen die Krone und das Zepter berührt, seine Ratschläge zu. Im unteren Zipfel ist die Heilige dargestellt an einem Querholz, das in eine Gabel gelegt ist, mit den beiden Händen hochgebunden, der schöne Oberkörper entblößt, während das Gewand von den Hüften ab weit über die Füße herabhängt. Von der linken Seite aus durchbohrt ein Scherge ihre beiden Brüste, während von rechts her ein anderer Scherge sie mit einer Rute züchtigt.

7. Katharina wird enthauptet.

An der Spitze der Szene erscheint die Heilige kniend und beide Hände anbetend erhoben. Über ihr wird aus den Wolken die Halbfigur eines Engels sichtbar, der ihr die Märtyrerpalme reicht. Hinter ihr ein Scherge, der den linken Arm in dem Mantel verbirgt und die Rechte mit dem Schwert erhebt. In dem äußeren Zipfel nach links zwei kniende Gestalten.

8. Engel tragen die Heilige empor auf den Berg Sinai.

Die Heilige auf einer Bahre liegend, die beiden Arme im Schoß gekreuzt, das abgeschlagene Haupt wieder an den Körper angefügt, wird von drei Engeln, die um sie bemüht sind, emporgehoben. In der Höhe wird in einem Medaillon die Hand Gottes sichtbar. Diese beiden letzten Felder, bis auf unkenntliche Reste erloschen, sind von Matthias Goebbels völlig neu hinzukomponiert und kommen für die Ikonographie deshalb nicht in Betracht.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0090
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Ikonographisches.

Die Darstellungen des Zyklus aus dem Leben des h. Nikolaus gehören zu den frühesten Illustrationen der Legende des Heiligen im Norden[2]. Man darf an die gleichzeitigen Bilder in St. Kunibert zu Köln, in der Nikolaikapelle zu Soest[3], in der Kirche zu Melverode[4] bei Braunschweig und zu Klerans bei Brixen[5] erinnern. Wichtig ist der Nachweis eines frühen Zyklus aus dem 13. Jh. auf der Kasel aus St. Blasien, jetzt in St. Paul in Kärnten[6], wie auf der frühgotischen Kasel in Anagni[7]. Weiter aber hat vom 12. Jh. an die Glasmalerei sich dieses Themas bemächtigt. Es gibt eine Tradition für Nikolausfenster, die auf eine breitere Illustration gestützt ist als die irgendeiner anderen Legende neben der engeren Gruppe der Familie Christi, des Täufers und der Apostel. Die Reihe beginnt im 12. Jh. mit einem Glasgemälde in Civray[8], es folgen Glasfenster in Chartres[9], in Tours[10], in Le Mans, in Bourges[11]. Das Fenster in Civray zeigt 4 Szenen. Die drei Fenster in Chartres haben eine Fülle von Darstellungen, die verschiedenen Vorlagen entstammen, das erste bringt 18, das zweite 16, das dritte 9 Szenen; das Fenster in Tours bringt 24 Momente aus der Legende; in dem Fenster von Bourges sind 12 Szenen wiedergegeben. Dazu kommt aus dem deutschen Kunstkreis das frühe Fenster in der Kirche zu Bücken[12].

Die in der Kölner Kirche dargestellten Szenen stellen keinen zusammenhängenden Zyklus dar — es sind nur zwei Einzelkapitel aus der ganzen Legende des Heiligen herausgegriffen —, und diese sind nicht einmal erschöpfend in den wichtigen Momenten illustriert; allerlei Bedeutsames ist ausgelassen. Es ist deutlich ersichtlich, daß die hier gebrachten Szenen nicht etwa für die verzwickten Gewölbefelder neu komponiert sind, sie sind vielmehr aus einer Vorlage entnommen, die sehr viele Szenen darüber hinaus enthielt[13]. Die beiden Hauptthemen, die Geschichte von den Dieben und von der goldenen Schale, sind im 13. Jh. schon international, sie finden sich in den Glasgemälden zu Chartres und zu Bourges wie in den Fresken der Unterkirche zu Assisi. Der Zug von der Geißelung des Bildes des Heiligen durch den Juden kommt in Assisi wie in einem Fenster des Freiburger Münsters vor[14]. Es ist nicht unwichtig festzustellen, daß schon in der zweiten Hälfte des 12. Jh. Illustrationsfolgen zur Nikolauslegende vorhanden waren; in dem Inhaltsverzeichnis zu der verlorenen Prachthandschrift aus dem Kreise des Hortus deliciarum, das Hermann Flamm publiziert hat[15], sind neun durch die Unterschriften genau bezeichnete

[2] Zur Legende des h. Nikolaus vgl. Laroche, Iconographie de S. Nicolas: Revue de l'art chrétien XXXIV, 1891, p. 134. — K. Künstle, Ikonographie der Heiligen, S. 459. — Über die östlichen Quellen der Legende: Künstle, Hagiographische Studien S. 42. — Anrich, Hagios Nicolaos, der h. Nikolaus i. d. griech. Kirche, 2 Bde., Leipzig 1913 bis 1917. — Ch. Diehls, Manuel d'art byzantin, 1910, p. 472. — J. Delisle, Vie de S. Nicolas, histoire de sa translation et de son culte, Nancy 1745. — Joh. Praxmarer, Der h. Nikolaus und seine Verehrung. Münster 1894. — Eug. Schnell, Sanct Nicolaus, der h. Bischof, eine kirchen- und kulturgeschichtl. Abhandlung, Brünn 1883. — Die verschiedenen Ausgaben der Vita, Acta, miracula, translatio bei Potthast, Bibliotheca historica medii aevi, p. 1491. Die volkstümliche Überlieferung in der Legenda aurea (ed. Graesse p. 22).

[3] Clemen, Roman. Monumentalmalerei, S. 597, Taf. 39. — Rahtgens i. d. Kunstdenkmälern d. Stadt Köln, I, III, Taf. XXI. — Die Wandmalereien in der Nikolaikapelle zu Soest: Baudris Organ f. christl. Kunst XIII, S. 88; XIV, S. 115. — Hermann Schmitz, Die mittelalterliche Malerei in Soest, S. 87, Taf. 8. — Clemen, a. a. O. S. 798. Über die Darstellung der Legende im Dom zu Limburg vgl. Clemen, a. a. O. S. 506.

[4] H. Pfeifer, Die Kirche in Melverode und ihre Wandgemälde: Denkmalpflege VIII, 1906, S. 51. Die Darstellung in drei Streifen übereinander.

[5] Die Kirchen zum h. Nikolaus in Tirol: Kunstfreund XI, 1895, S. 1. — Weingartner, Kunstdenkmäler Südtirols, Wien 1923, II, S. 145. Noch der ersten Hälfte des 13. Jh. gehören die Malereien zu Scherzligen bei Thun an (M. Grütter, Die Kirche von Scherzligen und ihre Wandmalereien, Thun 1928, Taf. II).

[6] F. X. Kraus, Christliche Inschriften der Rheinlande, II, Nr. 89. — Ders., Kunstdenkmäler d. Großherzogtums Baden, III. Kr. Waldshut, S. 103. — Abb. in dem zugehörigen Atlas Taf. II. Die Szenen aus dem Leben des h. Nikolaus schließen sich an neutestamentliche Szenen an.

[7] De Farcy, La broderie, Angers 1890, pl. 36. — J. Braun, Die liturgische Gewandung im Okzident u. Orient, S. 341. Die Kasel ist aus einer mit Bildern aus dem Leben des h. Nikolaus bestickten Dalmatik zurechtgeschnitten.

[8] Vgl. hierüber Laroche, Iconographie de S. Nicolas: Revue de l'art chrétien XXXIV, 1891, p. 116. Gleichzeitig auch in der Mosaikkunst in Monreale (Wulff, Byzantin. Kunst II, S. 575).

[9] L'abbé Bulteau, Description de la cathédrale de Chartres, Chartres 1850, p. 221, 247. — Houvet et Delaporte, Les vitraux de la cathédrale de Chartres, Chartres 1926, II, Pl. CLVIII—CLX, Textband p. 391—394. Das zweite Fenster in der Kapelle N. D. du Pilier im Chorumgang. Dazu die plastische Darstellung der Legende von den drei Töchtern im Giebel des östlichen Portals am südlichen Querschiff. In der Sprache der Plastik ist die Legende auch früh auf einem der künstlerisch feinsten romanischen Taufsteine Englands in Winchester wiedergegeben (abgeb. bei E. Tyrell Green, Baptismal fonts, classified and illustrated, London 1929).

[10] J. Marchand, Verrières du choeur de l'église métropolitaine de Tours 1849, pl. XIII.

[11] Cahier et Martin, Les vitraux de Bourges pl. XIII B, texte p. 259.

[12] Die drei wichtigen, in der Kunstgeschichte viel zu wenig beachteten Fenster der ehemaligen Stiftskirche zu Bücken an der Weser, die durch das Datum der Vollendung der Kirche 1248 in die Mitte des 13. Jh. gesetzt sind, in farbigen Tafeln wiedergegeben i. d. Mittelalterlichen Baudenkmälern Niedersachsens, hrsgb. v. Architekten- u. Ingenieur-Verein f. d. Königreich Hannover 1861. Bd. I. Vgl. H. Schmitz, Glasgemälde des Berliner Kunstgewerbemuseums I, S. 10. — H. Oidtmann, Rheinische Glasmalereien I, S. 63.

[13] Eine Reihe weiterer Darstellungen zur Nikolauslegende verzeichnet bei Künstle, Ikonographie der Heiligen, S. 463. Eine Übersicht über die älteren Darstellungen aus der Legende als Anfang S. 138 zu Josef Gramm, Spätmittelalterliche Wandgemälde im Konstanzer Münster, Straßburg 1905, im Anschluß an die ausführliche Würdigung des Zyklus in der Schatzkammer des Konstanzer Münsters (Taf. 6—16) vom Anf. d. 15. Jh. Eine Reihe von Legendendarstellungen aus dem 14. u. 15. Jh. in der Schweiz bei K. Escher, Untersuchungen zur Geschichte der Wand- und Deckenmalerei in der Schweiz, Straßburg 1906, S. 133. Der Zyklus in Hemmental (Kreis Schaffhausen) noch Anf. d. 14. Jh. (Abb. bei J. R. Rahn i. Anzeiger f. Schweizer Altertumskunde V, S. 436). Aus der zweiten Hälfte d. 14. Jh. stammt schon die Bilderreihe in der Kirche zu St. Niklausen (Kreis Unterwalden), vgl. Anzeiger 1895, S. 474, ausführlich mit Wiedergabe der Legende in latein. u. deutscher Fassung Robert Durrer, Die Kapelle St. Niklausen bei Kerns und ihre mittelalterlichen Wandgemälde: Der Geschichtsfreund LII, 1897, S. 311.

[14] Das Fenster von Freiburg bei Fritz Geiges, Der alte Fensterschmuck des Freiburger Münsters, Freiburg 1902, Fig. 128.

[15] Hermann Flamm, Eine Miniatur aus dem Kreise der Herrad von Landsberg: Repertorium f. Kunstwissenschaft XXXVII, 1915, S. 123. Ein frühes Vorkommen des Nikolaustypus im Rahmen der niederrheinischen Kunst beweist die merkwürdige romanische Steinskulptur zu Kleve, die unter dem Namen des Eumenius Clivensis geht (vgl. Annalen d. hist. Ver. f. d. Niederrhein XLVIII, 1889, S. 139); sie dürfte mit dieser Bilderhandschrift gleichzeitig sein. Abb. bei W. Bader, Der Bildhauer des Laacher Samson: Bonner Jahrbücher 133, S. 207.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0091
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 93 u. 94. Reutlingen, Marienkirche. Zwei Szenen aus dem Zyklus der Katharinenlegende.

Illustrationen zur Nikolaussequenz angegeben — Vorlagebücher dieser Art dürften dem Kölner Wandmaler wie den französischen Glasmalern vorgelegen haben.

Die Katharinalegende hat in St. Maria Lyskirchen für Norddeutschland nach den vier mit dem Martyrium abschließenden Szenen in St. Maria zur Höhe in Soest[16] die früheste zyklische Darstellung gefunden, während die Heilige als monumentale Einzelfigur schon vorher auftritt, in Straßburg[17] wie in St. Kunibert zu Köln[18]. Die Bilderreihe in Blankenberg (vgl. S. 85 u. Fig. 109), von der nur die Schlußszene vollständig erhalten ist, ist noch um ein Menschenalter jünger. Die h. Katharina und der h. Nikolaus erscheinen in der östlichen Ikonographie schon frühzeitig unter den acht vorzüglichen Heiligen, die in das Malerbuch vom Berge Athos Aufnahme gefunden haben, die Legenden sind hier in je acht Szenen gegeben[19]. Die Anordnung der einzelnen Momente der beiden Geschichten in unserer Kirche scheint zu beweisen, daß ein größerer ausführlicher Zyklus in einem Vorlagebuch dem Maler vorlag, aus dem dieser geeignete Szenen auswählte. Die letzten beiden Bilder der Katharinenlegende sind leider nicht erhalten. Um 1300 ist der Zyklus in der Marienkirche zu Reutlingen entstanden (vgl. oben S. 30), von dem hier zwei Szenen mitgeteilt werden (Fig. 93—94), darstellend die Rechtfertigung der Heiligen und ihre Enthauptung.

In der ersten Hälfte des 14. Jh. ist in Italien der ausgedehnte Zyklus aus dem Leben der Heiligen in Basreliefs in Santa Chiara zu Neapel, das Hauptwerk des Tino di Camaino, erhalten. Die Schlußszene bildet hier die Enthauptung der Jungfrau, darüber zwei Engel, die ihre Seele in der üblichen Auffassung einer kleinen betenden Halbfigur emportragen — die Entführung der Leiche nach dem Sinai fehlt hier[20].

Aus derselben Zeit stammt, aber der maniera greca angehörig, in der Galerie zu Pisa ein Tafelbild, das in acht Szenen die Geschichte der h. Katharina erzählt, am Schluß die Enthauptung der Heiligen, ihre Beisetzung in einem Sarkophag, hinter dem zehn Figuren stehen, ein Priester mit Weihrauchfaß zur Rechten, endlich die absonderliche Darstellung, wie Engel ihren Leichnam durch die Lüfte entführen, während unter ihnen der geöffnete Sarkophag sichtbar wird, über den quer der Deckel gelegt ist, zur Rechten der Berg Sinai, der von einem Klosterbau gekrönt ist[21] (Fig. 95).

Ein vollständiger Zyklus von acht Darstellungen aus dem Leben der Heiligen aus dem Anfang des 14. Jh., von der Vorführung der Heiligen vor dem Kaiser Maximin bis zu der Szene, wie Engel ihren Leib in den Sarkophag betten, findet sich in

[16] Hermann Schmitz, Die mittelalterliche Malerei in Soest, S. 95. Der Zyklus in der nördlichen Nebenapsis wird von dem Autor etwas später als die übrige Ausmalung „um 1250—1260" angesetzt.

[17] Robert Bruck, Elsässische Glasmalerei, S. 39, Taf. 9. Aus der ersten Hälfte des 13. Jh.

[18] Rahtgens i. d. Kunstdenkmälern der Stadt Köln I, IV, S. 273, Abb. 145. — H. Oidtmann, Die rheinischen Glasmalereien, I, Taf. V.

[19] Über die Legende vgl. H. Knust, Gesch. der Legende der h. Katharina von Alexandrien und der Maria Ägyptiaca, Halle 1890. — C. Guery, Le culte de S. Catharine d'Alexandrie, 1912. — Künstle, Ikonographie der Heiligen, S. 369. Die verschiedenen Versionen der Legende bei Potthast, Bibliotheca historica medii aevi II, p. 1237. Über die östliche Tradition vgl. das Malerbuch vom Berge Athos (Ausgabe von Schäfer), S. 354. — Über die späteren Wandlungen im Abendlande C. Hardwick, An historical inquiry touching St. Catharine of Alexandria, Cambridge 1849. — Joh. Paulson, Legenden om de heliga Katarina af Alexandria, Lund 1890. — H. Varnhagen, Zur Geschichte der Legende der Katharina von Alexandrien, Erlangen 1891. — Ders., Eine lateinische Bearbeitung der Legende der h. Katharina in Distichen, Erlangen 1892. — La passion de S. Cathérine, poème du XIII. siècle en dialecte poitevin, par Aumeric, moine du Mont Saint-Michel, herausgeg. v. F. Talbert, Paris 1885. — Weitere englische und französische Ausgaben verzeichnet bei Potthast, a. a. O. p. 1238. — Martyrium S. Catharinae virg. ed. Surius, De prob. SS. historiis, 25. Nov. VI, Köln 1575, p. 580. — De S. Catharina virg. et mart.: Analecta Bolland. III, p. 177; IV, p. 166. — H. Brémond, Ste Catherine, Art et saints, 1923, und bei van Marle, Italian schools of painting, Ikonograph. Index Bd. VI, p. 94.

[20] Venturi, Storia dell'arte Italiana IV, p. 285, Fig. 204—215. — Stanislao Fraschetti, Dei bassorilievi rappresentanti la leggenda di Santa Caterina in Santa Chiara di Napoli: L'Arte, 1898, fasc. VI, p. 145.

[21] Venturi, Storia V, p. 97. Weitere italienische Zyklen aufgeführt bei Künstle, Ikonographie, S. 372. — Der Bilderkreis von Spinello Aretino in Santa Catarina zu Antella, bei Florenz bei Venturi, Storia V, Fig. 701. Vgl. übrigens unten bei Blankenberg, S. 86 und Anm. 4 die Legende in Sta Caterina zu Roccantica (Abruzzi) bei van Marle a. a. O. VIII, p. 389.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0092
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

einer der wichtigsten Bilderhandschriften des englischen Kreises, dem Queen Marys Psalter des Britischen Museums[22]. Ein vollständiger Zyklus aus dem Leben der Heiligen findet sich in der zweiten Hälfte des 14. Jh. (1384?) zu Tiers in Tirol[23], etwas später an der westlichen Kapellenwand von Schloß Runkelstein[24], um 1400 ist dann die Legende in sieben Feldern in einer Altarnische der Karmeliterkirche zu Mainz dargestellt (s. u.)[25]. Zumal in den Alpenländern[26] hat im 14. und 15. Jh. die Katharinengeschichte eine große Popularität erhalten, die mittelalterliche Tradition erhält sich bis in das 16. Jh.[27].

Fig. 95. Überführung der h. Katharina auf den Berg Sinai. Tafelbild in Pisa.

Stilistisches.

Die farbige Haltung dieser letzten Gewölbemalereien der Kirche ist ähnlich der der großen Mittelschiffgewölbe (Fig. 97). Der Grund ist, wie regelmäßig in der ganzen westdeutschen Malerei seit Schwarzrheindorf, ein tiefes stumpfes Blau mit breiten, hellgrünen Bortstreifen, die durch eine weiße Linie abgesetzt sind. Nach außen Begleitstreifen in gelbem Ocker. Die Figuren zeigen die Verwendung von Dunkelrot, Hellviolett, Ockergelb, Blaßgrün. — Dazu kommt ein kaltes, etwas bläuliches Weiß und spärlich ein Mattblau.

In der Komposition werden diese beiden Gewölbefelder freier gegenüber den früheren Mittelschiffgewölben. Dort ist um den Schlußstein herum eine konzentrische Zone gezogen, die acht inneren Szenen sind dadurch im Maßstab gedrückt; in die Zwickel treten die großen Prophetenfiguren. Altertümlich wirken auch die Spruchbänder mit den langen Inschriften. In den Chorkapellen ist jeder Zwickel von der Komposition völlig ausgefüllt, das zwingt schon zu einer größeren Streckung der Figuren.

Ersichtlich ist in diesen letzten Gewölbefeldern ein entschlossener Schritt über den Stil der Mittelschiffgewölbe hinaus getan. In den älteren Malereien oft noch ein weicher, fließender Kontur bei kurzen, untersetzten Gestalten. Hier ist der Kanon ein ganz anderer: erstaunlich lang gereckte Körper mit kleinen Köpfen, und jede fließende Linie gebrochen durch ein hastiges Akzentuieren, durch Einfügung unruhig gespreizter Motive, seltsame Zipfel mit wunderlichen, schon ganz kalligraphisch anmutenden Zeichnungen, am Boden bauscht sich die tief herabsinkende Gewandung in gleichmäßig wiederkehrendem, eckig gebogenem Gefältel. Phantastische Architekturen, verzwickte Zelttücher, gespenstische Wolkenbildungen tragen zu diesem Eindruck noch bei. Und nun erhebt sich in einzelnen Figuren dieser Stil zu einer erstaunlichen Gewalt und dramatischen Größe. So in der Gestalt des Juden, der das Nikolausbild, das sich nicht als Apotropeion bewährt hat, züchtigt (Fig. 3), so in der Gestalt der h. Katharina bei der Zertrümmerung des Rades (Fig. 4). In diesen beiden Gestalten ist auch wieder eine innere Entwicklung zu spüren: der aufgeregte, ungerechte Jude ist ganz Ausdruck des wildgewordenen spätromanischen Barock, in der h. Katharina zeigt sich in dem weichen Fließen der Linien, in dem Sinn für zierliche Eleganz stärker das kommende gotische Formempfinden, beide sind Ausdruck jenes letzten Manierismus der spätestromanischen Kunst[28].

Wandgemälde an der Westwand.

In dem Bogenfeld, das an der Westseite der Kirche unter der hier vorgekragten Westempore gebildet wird, in das zur Seite zwei schmale Rundbogenfenster einschneiden, ist über der Westtüre eine große Darstellung der Anbetung der Könige

[22] Ms. Royal 2 B VII. Die Szenen abgebildet in der Ausgabe des Queen Marys Psalter von George Warner, London 1912, pl. 274—278. Weitere Darstellungen der Heiligen und ihrer Legende in englischen Bilderhandschriften verzeichnet bei Walter de Gray Birch u. H. Jenner, Early drawings and illuminations in the British Museum, London 1879, p. 191. — Eine Fülle von Darstellungen in englischen Wandmalereien bei C. E. Keyser, A list of buildings in Great Britain and Ireland having mural decorations, London 1883, p. 343. Gleichzeitig mit der obigen Hs. das Fenster der Bäckerzunft im Freiburger Münster (Fr. Geiges, Der alte Fensterschmuck des Freiburger Münsters, S. 95, 120 m. Abb.).

[23] J. Weingartner, Die Wandmalereien Deutschtirols am Ausgang des 14. und zu Beginn des 15. Jh.: Jahrbuch des kunsthistor. Instituts der K. K. Zentralkommission, VI, 1912, S. 1. — Fritz Burger, Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance (Handbuch d. Kunstwissenschaft), II, S. 237. Burger sieht bei dem Meister der Grablegung „am augenfälligsten die Einwirkung rheinischen Stilmaterials".

[24] Ernst Karl Graf Waldstein, Nachlese aus Runkelstein: Mitteilungen der K. K. Zentralkommission NF. XX, S. 4.

[25] Eingehend Ernst Neeb, Wand- und Deckengemälde in der Karmeliterkirche zu Mainz: Mainzer Zeitschrift XX/XXI, 1925—29, S. 47, Taf. IV, 1.

[26] Vgl. Kunstfreund X, S. 81.

[27] So in dem (verschwundenen) Zyklus im alten Dominikanerkloster zu Leipzig v. J. 1514, wo die Legende in zehn Szenen erzählt ist, mit der Überführung auf den Berg Sinai abschließend (Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen, Bd. XVII, Leipzig, Taf. 29). — Eine ganze Reihe von Darstellungen aufgeführt bei K. Escher, Untersuchungen z. Geschichte der Wand- und Deckenmalerei in der Schweiz, Straßburg 1906, S. 132. In der kleinen Kirche zu Grüningen bei Donaueschingen sind Malereien mit Darstellungen der Legende aus dem frühen 14. Jh. erhalten (Roder i. d. Zs. f. Geschichte des Oberrheins N. F. VI, 1895, S. 636. — H. Wieneke, Konstanzer Malereien d. 14. Jh., Halle 1912, S. 27), im Kapitelsaal neben dem Fraumünster in Zürich aus der Mitte d. 14. Jh. (Rahn, Gesch. d. bild. Künste i. d. Schweiz, S. 618). Aus dem Ende des 14. Jh. stammt der Zyklus aus der Legende der Heiligen in 10 Bildern im Kreuzgang der Katharinenkirche zu Nürnberg (Walter Fries, Kirche und Kloster zu St. Katharina in Nürnberg: Mitteil. des Vereins f. Geschichte d. Stadt Nürnberg XXV, 1924, S. 86, Abb. 11. Vermählung und Martyrium der Heiligen (um 1430) in der Frauenkirche zu Nürnberg (H. Kehrer, Die gotischen Wandmalereien in der Kaiserpfalz zu Forchheim, S. 77). Vgl. weiter über die Legende unten S. 85 bei Blankenberg.

[28] Clemen, Romanische Monumentalmalerei, S. 588, 808, Fig. 541.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0093
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 96. Köln, St. Maria Lyskirchen. Anbetung der Könige. Aufnahme vom Jahre 1901.

angebracht, die sich mit ihrem ornamentalen Rahmen in das ursprünglich dekorative System der Kirche einfügt und von diesem zugleich einen Begriff gibt[29]. Das Gemälde ist, wenn auch nicht ganz unberührt, doch nicht durch eine neuere Übermalung entstellt und gehört zu den wenigen Dokumenten, die im Strich und in der Farbe einen Begriff von der künstlerischen Handschrift der kölnischen Maler in der zweiten Hälfte des 13. Jh. geben. Der Grund ist, wie üblich, ein stumpfes Blau mit grüner Einfassung, den Rahmen bildet ein einfaches Ornament, in dem die Farben Gelb und Rot herrschen. In der Mitte des Bogenfeldes ist auf einem hohen Thron, dessen Seitenpfosten wie die Pfosten der geschweiften Rücklehnen mit Knäufen verziert sind und sicherlich die Holztechnik wiedergeben sollen, die Madonna dargestellt, die höchst feierlich in streng frontaler Haltung sitzt, die unsichtbaren Füße auf ein mit einem Teppichmuster versehenes Fußbrett gestützt. Die königliche Jungfrau blickt starr geradeaus, sie hält mit der Linken auf dem linken Knie das ganz bekleidete, ziemlich hoch auf dem Unterarm sitzende Kind, das sich nur mit beiden Füßen auf ihren Oberschenkel zu stützen scheint, auch das Kind ganz Würde und Feierlichkeit, die rechte Hand vor der Brust der Mutter mit einem segnenden Gestus gehoben, und ohne Beziehung zu der Mutter in das Kircheninnere hineinsehend. Die Rechte der Mutter Gottes hält ein langes, mit einer stilisierten Lilie geschmücktes Stabzepter. Über die Füße fällt in breitem gebrochenen Gekräusel ein weißes Untergewand, darüber ein grünlicher Rock, dessen breite Borte unten eckig ausgekragt ist, über die ganze Fläche ist ein kariertes Muster mit eingezeichneten Tupfen gezogen. Der Oberkörper ist mit einem rotbraunen, kurzen Mantel bekleidet, der zugleich über den Kopf haubenartig gezogen ist. Auf dem Haupte der Mutter Gottes eine auffällig mächtige und breite, schwere Krone, aus deren Reif noch ein nach der Mitte steigendes Blattwerk herauswächst, der Reif mit grünen Edelsteinen besetzt. Das Kind bis zu den Füßen und bis zum Halse in ein langes gelbliches, hemdartiges Gewand gehüllt.

Auf der linken Seite sind die drei Könige angeordnet. Zunächst im Vordergrunde kniend und den unteren Rahmen überschneidend, also ersichtlich in der Gruppe nach vorn gezogen, der älteste König, der sich auf das rechte Knie niedergelassen hat. Er hat mit einer demütigen Geste die schwere Krone mit der Linken vom Haupt genommen, mit der Rechten hält er ein längliches, ovales Gefäß hoch, das etwa an ein Straußenei erinnert. Er trägt ein grünes Untergewand und einen engen rotbraunen, mit Pelz gefütterten Mantel, der auf der Schulter eine Art von umgelegter Kapuze zu bilden scheint. Hinter ihm steht stark bewegt, den rechten Fuß weit zur Seite setzend, der zweite König in mittlerem Alter, mit der Linken unter dem Mantel ein großes rundes Gefäß hochhaltend, die Rechte mit einer kühnen und dramatischen Bewegung erhebend und mit ihr mit ausgestrecktem Zeigefinger auf den Stern von Bethlehem weisend, der oberhalb der Mutter Gottes in dem Ornament, von einem Medaillon umgeben, sichtbar wird. Ein rotbraunes Gewand fällt dem König bis auf die Füße, ein heller Gürtel zieht es um die Hüften zusammen, ein weißlicher, pelzgefütterter Mantel ist über beide Schultern gelegt und mit der Linken hochgenommen. Hinter dieser bewegten Figur ganz geschlossen und beruhigt der dritte jüngste König, mit beiden Händen unter dem Mantel ein kelchartiges Gefäß hochhaltend, das mit goldenen Kleinodien gefüllt zu sein scheint. Während der zweite König den Kopf stark nach rückwärts gewendet hat, blickt er unbeweglich über das Gefäß hinweg. Er trägt ein gelbliches Gewand und einen rotbraunen, über beide Schultern geworfenen Mantel.

Auf der anderen Seite entsprechen diesen drei Königen zwei Gestalten mit Büchern in den Händen und Nimben, im Gegensatz zu den Königen, denen diese fehlen, also ausdrücklich als Heilige charakterisiert. Aldenhoven hat in ihnen „zwei Evangelisten als Lückenbüßer" gesehen, man könnte auch an Propheten oder Apostel denken. Der h. Joseph, der seinen Platz sonst

[29] Über das Tympanongemälde vgl. Aldenhoven, Gesch. d. Kölner Malerschule, S. 12. — Clemen, Romanische Monumentalmalerei, S. 588. — Rahtgens, Kunstdenkmäler der Stadt Köln, II, I, S. 302. — Abb. bei E. Renard, Köln (Berühmte Kunststätten XXXVIII), S. 65. — H. Kehrer, Die hh. drei Könige in Literatur und Kunst, II, S. 165. — Clemen, Romanische Monumentalmalerei, S. 570, 809. — Rahtgens, a. a. O. II, I, S. 302. — M. Bernath, Die Malerei des Mittelalters, S. 117, Fig. 290.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0094
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

bei der Zeremonie der Anbetung der Könige zur Seite der Mutter hat, ist hier nicht anzunehmen. Beide Heilige sind auch äußerlich als Angehörige jener höheren, nicht realen Welt gekennzeichnet; sie haben nackte Füße im Gegensatz zu den drei Königen, deren schlanke Beine in eng anliegenden höfischen Strümpfen stecken. Die vorderste Figur, die einen älteren bärtigen Heiligen zeigt, drückt mit der linken Hand ein schweres gebundenes Buch mit kostbarem Deckel an die Hüfte, die rechte Hand ist mit einer Geste, die halb hinweisend sein soll, halb Staunen und Huldigung ausdrückt, nach der thronenden Königin Maria erhoben. Die zweite Figur hebt das Buch mit der Rechten hoch bis in Kniehöhe, die Linke ist vor der Brust mit dem geöffneten Handteller nach vorne in einer ähnlichen Geste erhoben. Das Gewand des ersten Apostels ist blau, der Mantel grün, bei dem zweiten das Obergewand braun, der Mantel gelblich. Während die Könige in lang und glatt herabfließenden Gewändern von straffen Falten auftreten, sind diese beiden Seitenfiguren zur Rechten in stark bewegte und geraffte Gewänder gehüllt, die sich auch hinter den Schenkeln noch in abstehenden Bäuschen, wie von einem über den Boden hinstreichenden Wind gehoben, bewegt erheben, wobei zugleich eine Verbindung der beiden Figuren und eine Füllung des Raumes gegeben wird, die den Ausgleich zu der größeren Figurenzahl auf der anderen Seite bringt.

Die Komposition zeigt eine auffällige und charakteristische Verbindung von spätromanischen Elementen mit frühgotischen, aber mit Überspringung einer Zwischenstufe des unruhig bewegten Stiles mit seinen ekstatisch in die Länge gestreckten Gestalten. Die Madonna ist in ihrer körperlichen Erscheinung noch ganz erfüllt von der Monumentalität romanischer Muttergottesbilder, auch in Einzelheiten lebt dies Vorbild noch weiter, nicht nur in der noch ganz romanischen Thronform, sondern vor allem in der auffälligen Bildung der Gewandung mit den aufsteigenden und symmetrisch wieder fallenden Säumen des Untergewandes, die in der gleichzeitigen Buchmalerei wie auch in der Plastik ihre Parallele findet. Mit diesem romanischen Schema mischen sich aber auch hier schon gotische Einzelelemente, nicht nur die gotische Lilienendung des Zepters, noch vielmehr die seltsam dünnen Ärmchen mit den höchst graziösen, lang gestreckten, eleganten und geziert zugreifenden Fingern. In den drei Königen kommt der neue höfische Typus der Gotik zur Geltung, gerade bei diesen Typen konnte er sich unbefangen manifestieren. Die ganze Darstellung ist voll von realistischem Leben, unmittelbarer Beobachtung und Dramatik. Die Gestalten schlank, zart und temperamentvoll bewegt, dabei noch keineswegs von jener sofort wieder zur Manier werdenden Strekkung wie schon in St. Cäcilia in Köln. Die beiden Heiligen auf der anderen Seite, in denen andere Erinnerungen nachleben, die scheinbar aus einem anderen Vorlagenkreise noch stammen, sind unter der romanisierenden Gewandung in ihrer Körperlichkeit ebenso von dem neuen Gefühl der bewegten schlanken Körper der Gotik gefaßt. Hier zum ersten Male bei dem ersten der beiden Heiligen die bald zur Regel werdende Ausbiegung des Körpers, eine Vorschiebung des Beckens im Kontrapost, starke Zurücknahme der Schulter mit entsprechender Gegenbewegung von Kopf und Hand. Auch hier haben die Hände in der Brechung der Gelenke schon etwas ausgesprochen Gotisches.

Die Komposition scheint nicht ursprünglich auf die halbrunde Form des Tympanons berechnet zu sein. Die beiden stehenden Könige wie die stehenden Heiligen bringen eine Linie, die für ihre Köpfe das Gesetz der Isokephalie noch bewahrt. Das Bild ist friesartig gesehen, etwa wie die Darstellung im westlichen Tympanon der Liebfrauenkirche zu Trier ursprünglich für einen Fries berechnet war, im Gegensatz zu der von Anfang an bewußt in das Halbrund einkomponierten Gruppe der Anbetung der Könige in der goldenen Pforte zu Freiberg.

Die Darstellung fügt sich in eine Entwicklung ein, die ihren Ablauf nicht in der malerischen Welt, sondern in der Sprache der Plastik gefunden hat. Es ist die typische, für ein Tympanon ursprünglich erdachte Anordnung, bei der die Hauptfigur architektonisch gebunden die Mittelachse zu betonen hatte. Es ist letzten Endes ein Nachklingen des zweiten syrisch-hellenistischen Typus mit der streng in frontaler Feierlichkeit gegebenen thronenden Madonna, wie ihn in einem klassischen Frühbeispiel schon die Ampullen von Monza gezeigt hatten. In Italien, Frankreich und Deutschland ist im 12. und 13. Jh. die Komposition, in die Halbrundform der Lünetten eingefügt, ausgebildet, bei der die repräsentative Mittelfigur wie ein Kultbild, durch die Vorgänge neben ihr unberührt, in großartiger Isolierung erscheint; sie will zugleich oft als Symbol und Patronin der ganzen Kirche, die ihren Namen trägt, auftreten. Gern ist die thronende Jungfrau auch noch durch einen architektonischen Rahmen, eine Nische, fast immer durch den, auch wieder durch die Halbrundform des Feldes bedingten größeren Maßstab über die Nachbarschaft herausgehoben. Für die italienische Kunst möchte man das Tympanon von Benedetto Antelami am Baptisterium zu Pisa als typisch bezeichnen, für die französische Kunst das Tympanon des Westportales von St. Gilles und des Nordportals der Kathedrale von Laon; bei allen dreien die Madonna durch eine architektonische Nische isoliert. Im alten Laurentiusportal des Straßburger Münsters, in der Vorhalle des Domes zu Münster, endlich in der goldenen Pforte zu Freiberg vollzieht sich weiter die Ausbildung des Motivs, in dem letzten Werk in höchster harmonischer Vollendung in das Halbrund ungezwungen eingefügt. An der Stirnseite des Dreikönigenschreines zu Köln sitzt die Mutter Gottes zwar steif aufrecht und

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0095
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

völlig isoliert unter einem von zwei gekuppelten Säulenpaaren getragenen Bogen, aber ihr Haupt wie das Kind sind den drei Königen zur Linken aufmerksam zugewendet[30].

Unmittelbar vor dem Portalbild in St. Maria Lyskirchen steht das Tympanon der Liebfrauenkirche zu Trier. Bei beiden Fällen beherrscht das Bild der Patronin, die den Namen der Kirche verkündet, in steifer Feierlichkeit das Feld. Was bei der Trierer Liebfrauenkirche dem Plastiker im äußeren Tympanon versagt ist, wird hier dem Maler im inneren Bogenfeld zu sagen gestattet. Auch stilistisch nähert sich die Trierer Darstellung der kölnischen: es ist hier wie dort der französische Schauspieltypus in der bewegten Darstellung der drei Könige, wie ihn ihr Historiograph Hugo Kehrer genannt hat. Fällt die Trierer Skulptur etwa ein Jahrzehnt nach der Mitte des 13. Jh., so ist für eine andere nahe verwandte Darstellung, auf dem Dache des Suitbertusschreines in Kaiserswerth[31], ein letztes Datum durch das Jahr 1264 überliefert. Auch hier das gleiche scheinbar noch schüchtern und leise sich geltendmachende neue Körpergefühl der Gotik in der höfischen Verfeinerung der Typen, ein ganz bestimmter Kanon in der Aufeinanderfolge der drei Magier. In Trier ist der Import aus der Champagne am sichtbarsten, in Kaiserswerth eine Verwandtschaft, die auf einen Breitengrad weiter nach Norden weist, in beiden Fällen ist es aber das neue französische Element, das sich hier neben die alte spätromanische Tradition stellt. Man wird das Kölner Tympanon seiner Stilstufe nach in den Übergang vom dritten zum letzten Viertel des 13. Jh. ansetzen dürfen.

Fig. 97. Köln, St. Maria Lyskirchen. Blick in das Mittelschiffgewölbe.

[30] Die sämtlichen Werke abgebildet bei H. Kehrer, Die hh. drei Könige in Literatur und Kunst, II, S. 71, 118, 133, 134, 135, 143, 157.

[31] Über den Schrein von Kaiserswerth vgl. Clemen, Kunstdenkmäler der Stadt u. d. Kreises Düsseldorf, S. 137. — Das spätere Datum für die Vollendung festgestellt durch K. Kelleter (Urkundenbuch des Stiftes Kaiserswerth, Einleitung S. XL).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0096
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Köln / St. Pantaleon.

LITERATUR. Ausführliche Bibliographie bei Clemen, Romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden, S. 455, und bei Rahtgens in den Kunstdenkmälern der Stadt Köln II, II, S. 42. Von früherer Literatur noch besonders zu nennen: E. Renard, Köln 1907, S. 25. — H. Reiners, Kölner Kirchen, 1911, S. 187. — Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, V, S. 283. — Johann Schumacher, Die Einführung und Entwicklung der gotischen Architektur in Köln und seinen Bezirken, Diss. Bonn 1914, S. 29.

Über die Wandmalerei: Auffindung von Wandgemälden im südlichen Seitenschiff: Köln. Volkszeitung vom 18. August 1892, Nr. 454. — Hoene, Wandmalerei in St. Pantaleon: Korrespondenzblatt der Westdeutschen Zeitschrift XII, 1893, Sp. 26. — Clemen in den Berichten über die Tätigkeit der Prov.-Kommission für die Denkmalpflege in der Rheinprovinz, III, 1898, S. 56. — Die romanischen Wandmalereien ausführlich behandelt bei Clemen, Romanische Monumentalmalerei, S. 460—468.

Über die neuen Funde Graf Wolff Metternich, Freilegung und Sicherung mittelalterlicher Wandmalereien, Köln, St. Pantaleon: Jahrbuch der rheinischen Denkmalpflege, III, 1927, S. 62, Taf. VII. — Rahtgens in den Kunstdenkmälern der Stadt Köln, II, II, S. 114. — Ders. in Denkmalpflege und Heimatschutz XXVIII, 1926, S. 89.

Die Kirche St. Pantaleon hat eine Baugeschichte aufzuweisen, die sich durch vier Jahrhunderte erstreckt: An den ottonischen Bau des großen Erzbischofs Bruno von Köln, des Bruders Ottos des Großen, von dem der Westbau noch in seiner Gesamtanlage erhalten ist, schließt sich der Langhausbau an, der im 12. Jh. aus der ottonischen Anlage umgestaltet worden ist. Eine durchgreifende Erweiterung ist dann im Anfang des 13. Jh. unter dem Abt Heinrich II. 1200—1220 vorgenommen; der Hauptaltar der Kirche mit den beiden Seitenaltären, die den Heiligen Petrus und Paulus gewidmet waren, wurde 1216 neu geweiht. Der Oberbau der Choranlage ist freilich durch einen großen Brand unter dem Abt Hilger von Wichterich (1373—1391) vernichtet, nur der Unterbau mit der Anlage der Apsis ist dabei erhalten geblieben.

Die älteren Wandmalereien gehören der Zeit um die Vollendung der Choranlage im 2. Jahrzehnt des 13. Jh. an. Jünger ist das Wandgemälde in der Rundbogenblende über dem Altar in der Apsis des südlichen Seitenchores. Auf einem Thron, über dem ein reich gegliederter Baldachin den Abschluß bildete, sitzt die Madonna, auf dem linken Arm das Jesuskind haltend,

Fig. 98. Köln, St.Pantaleon. Wandgemälde im südlichen Seitenchor (1929).

Fig. 99. Dasselbe Wandgemälde nach der frühgotischen Vorzeichnung Aufnahme von W. Batzem (1900).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0097
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

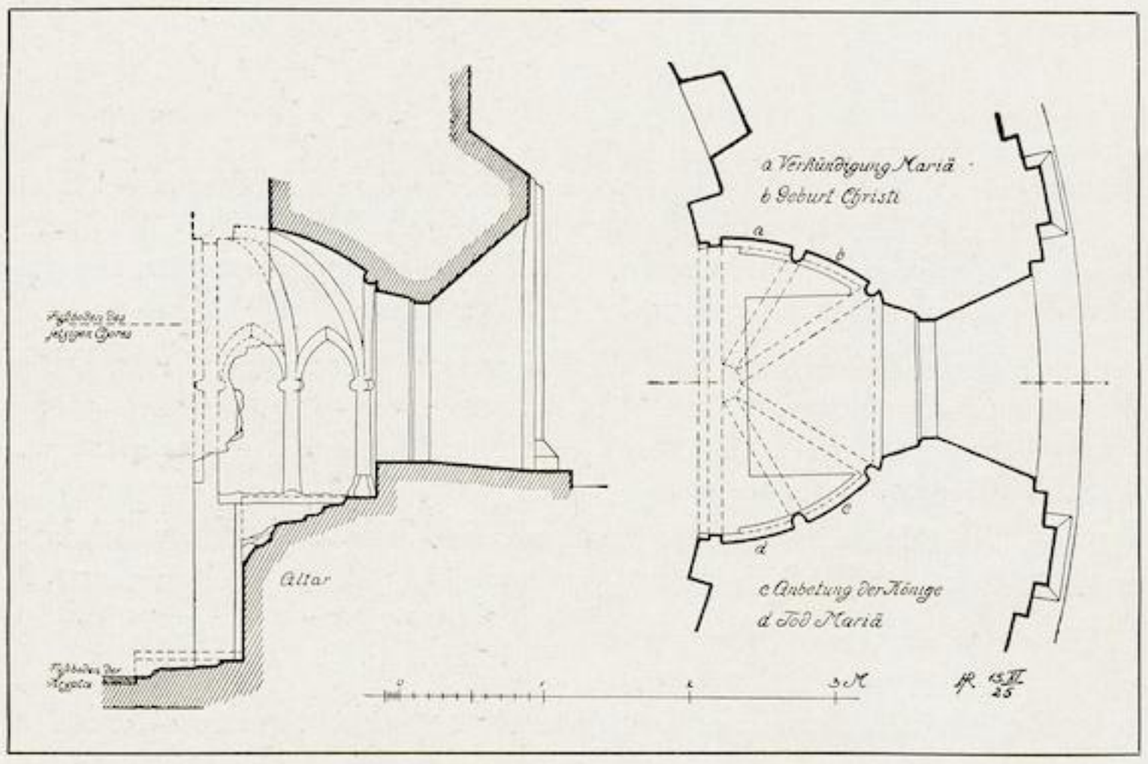


Fig. 100. Köln, St. Pantaleon. Altarnische in der Krypta. Schnitt und Grundriß.

Fig. 101. Köln, St. Pantaleon. Verkündigung und Geburt Christi in der Krypta.

das mit einem kurzen Röckchen bekleidet ist und den rechten Arm mit einer segnenden Gebärde erhebt. Die rechte Hand der Mutter ist mit ausgestreckten Fingern leicht gehoben. Die Madonna wendet sich mit dem Kinde einem links zu Füßen des Thrones stehenden Mönch in Benediktinertracht hin, der in der Rechten ein Buch hält, die Linke betend zur Himmelskönigin erhebt. Auf der anderen Seite des Thrones ein älterer bärtiger Heiliger mit Pilgerstab, vielleicht Jacobus major (Fig. 98). Eine Aufnahme von Wilhelm Batzem um 1900 (Fig. 99) zeigt die damals aufgedeckte rote Vorzeichnung, die eine viel ältere Komposition, noch aus dem 13. Jh., erkennen läßt. Das Bild ist wahrscheinlich in der ersten Hälfte des 15. Jh. gründlich übermalt und vielfach verändert worden; dabei ist der Thronaufbau mit den kleineren Engelsfiguren, die Rauchfässer schwingen, durch einen aufgespannten Vorhang ersetzt worden.

Gelegentlich der erneuten Untersuchung des Bauwerkes für die Zwecke der Publikation in dem Inventarwerk der Kölner Kunstdenkmäler wurde durch Hugo Rahtgens die im 17. Jh. verstümmelte und halb verschüttete Krypta wieder aufgedeckt, in der in den vier seitlichen Blenden der eigentlichen Altarnische, die sich in der Mitte mit einem nach Osten gerichteten Fenster öffnet, wertvolle Malereien sich fanden (Fig. 100). Die Flächen sind nicht groß, nur 0,50 cm breit, sie sind von dicken wulstigen Rundstäben eingefaßt, die sich mit demselben Profil als Rippen des Gewölbes fortsetzen. Die ganze Architektur ist ohne scharfes Profil im Putz derb aufgetragen. Die Malereien konnten in dem vorgefundenen Zustand unberührt gelassen bleiben, so daß hier ein ganz intaktes Stück der Zeichenkunst auf dem Wege von der Spätromanik zur Frühgotik erhalten ist.

Die Gewölbefelder, die zumeist zerstört sind, weisen nur in den unteren Ecken Reste von Dekoration auf. Dafür sind die vier Bilder in den Nischen, auf der nördlichen Seite die Verkündigung und die Geburt Christi, auf der Südseite die Anbetung der Könige und der Tod der Maria, gut erhalten. Die spätere deckende Bemalung ist zum großen Teil abgefallen, dagegen ist die Zeichnung ausgezeichnet konserviert. Sie war, der romanischen Tradition entsprechend, auf dem noch nassen Putz mit dem Schleppinsel kühn und sicher aufgetragen, so daß die Rötelfarbe tief in den feuchten Putz eindrang. Die spätere Bemalung, die nur mit

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0098
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Kalkwasser versetzt auf den schon trockenen Putz aufgetragen werden mußte, konnte nicht so gut abbinden wie diese erste Vorzeichnung. Die einzelnen Szenen sind die folgenden:

1. Verkündigung: Zur Rechten steht zurückweichend in aufrechter Haltung, in der Linken ein Buch haltend, die Rechte mit einer erstaunten Gebärde erhebend, die Jungfrau, den Kopf leise nach links gewendet, in einem roten Mantel mit blauem Umschlag. Vor ihr der Verkündigungsengel, der die Rechte segnend erhoben hat, in der Linken einen Lilienstab haltend. Von oben fliegt die Taube des Heiligen Geistes auf das Haupt der Maria hin. Die Darstellung ist oben und auf der linken Seite zu einem guten Stück verletzt (Fig. 101).

2. Geburt Christi: Im Vordergrunde liegt, die ganze Breite des Bildfeldes füllend, auf einem hochgezogenen Lager die Madonna, die Linke vor die Brust legend, die Rechte mit einer lebhaften, fast pathetischen Gebärde erhebend und auf das über ihr aus der Krippe den Kopf erhebende Kind hinweisend, über das Öchslein und Eselein ihre dicken Häupter senken. Zur Linken sitzt gravitätisch, die Rechte auf einen Stab gestützt, die Linke aus dem Mantel herauslugend, Joseph, eine würdige Gestalt mit reichem gelocktem Bart und breit auf die Schulter fließenden Haaren, das Haupt mit kleinem Judenhütel geschmückt (Fig. 101).

Fig. 102. Köln, St. Pantaleon. Anbetung der Könige.

3. Anbetung der Könige: Zur Linken sitzt aufrecht en face, das Haupt leicht nach rechts gewendet, die Madonna, die auf dem rechten Knie mit der rechten Hand das Kind hält, das mit untergeschlagenen Beinchen ganz in ein langes fließendes Gewand gehüllt, scharf rechts gewendet sitzt und beide Hände nach dem vor ihm knienden König erhebt, dem es die Rechte mit einer segnenden Geste entgegenstreckt. Die Mutter Gottes ist über dem gelblichen Untergewand in einen roten Mantel gehüllt, der auch über den Kopf tief herabgezogen ist. Vor ihr kniet der eine der Könige, der wie der h. Joseph auf dem Geburtsbilde durch einen gewellten, sorgfältig gepflegten Bart und reiches Lockenhaar ausgezeichnet ist, das linke Knie hochgestellt, mit der Linken dem Jesuskind ein Gefäß darreichend. Hinter ihm sind die Gewandreste zweier anderer Figuren, sicherlich der beiden übrigen Könige, sichtbar, die Köpfe zerstört. in der Höhe nur der Teil eines Nimbus erhalten. Die Szene war durch einen Kleeblattbogen abgeschnitten wie die Geburtsszene (Fig. 102).

4. Der Tod Marias: Im Vordergrunde liegt die verschiedene Gottesmutter lang ausgestreckt und bei der Schmalheit des Feldes etwas gehoben. Hinter ihr steht Christus (der Kopf stark zerstört), der ihre Seele in der Gestalt eines Kindes im linken Arm trägt, die Rechte ist mit einer segnenden Geste auf die Verstorbene hin erhoben. Zur Linken von Jesus eine Engelsfigur, hinter dieser der Nimbus einer zweiten. Von einer hinter dem Kopfende des Bettes befindlichen Figur ist nur eine Hand erhalten.

In den Kompositionen schließt sich die Folge dieser vier Bilder dem Schema der Darstellungen in den Mittelschiffsgewölben von St. Maria Lyskirchen an, steht aber ebenso den Wandmalereien in Sinzig nahe; der Maler bedient sich offenbar einer ähnlichen Vorlagenreihe. In der durch die Schmalheit der Bildfelder gebotenen Knappheit der Komposition läßt der Künstler eine bemerkenswerte Fähigkeit der Abkürzung, der Zusammendrängung und der Konzentration erkennen. Die Hauptszenen sind sorgsam ausponderiert: auffällig, wie bei der Geburt und bei der Anbetung der Könige die ganze Wirkung auf dem Gegenüber der beiden bedeutenden und würdigen Hauptfiguren aufgebaut ist. Dabei zeigt der Maler einen ausgeprägten Sinn für Feierlichkeit in großen und bedeutsamen Gesten.

Der Stilstufe nach gehört dieser Zyklus noch in den Ausgang des unruhigen und gebrochenen Stils und steht in der Mischung mit einzelnen fließenden Elementen der Gotik wiederum den Malereien von Sinzig nahe. Zeitlich dürfte die Malerei der Stilstufe nach (natürlich läßt sich nur eine solche Einordnung geben) der Mitte der zweiten Hälfte des 13. Jh. angehören[1].

[1] Graf Metternich hat mit Recht gegenüber der von Rahtgens anfänglich angeführten Zeitsetzung um die Mitte des 13. Jh. auch diesen späteren Termin als die ungefähre Entstehungszeit angenommen — man muß dabei immer die oben S. 2, 29 betonten Einschränkungen in solcher zeitlichen Festlegung berücksichtigen. In den Kunstdenkmälern der Stadt Köln, II. II. S. 118 gibt Rahtgens die Zeit nur als „um einige Jahrzehnte jünger" als die Gemälde in dem Ostteil der Kirche an.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0099
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Sinzig / Pfarrkirche.

LITERATUR. Die ältere Literatur angegeben bei Lehfeldt, Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Coblenz, S. 86, 92. — Besonders zu nennen von den früheren Erscheinungen Franz Bock, Rheinlands Baudenkmale des Mittelalters, II, Nr. 8. — Von neuerer Literatur Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, IV Südwestdeutschland, S. 370.

Wandmalereien. Graf Wolff Metternich, Freilegung u. Sicherung mittelalterlicher Wandmalereien. Sinzig: Jahrbuch der rheinischen Denkmalpflege, III, 1927, S. 56, Taf. IV—VI.

AUFNAHMEN. Sechs Blatt Photographien von Steinle (Bonn), Platten im Denkmalarchiv. Eine farbige Aufnahme (Kreuztragung von J. Becker-Leber 1928) im Denkmalarchiv.

Über die Baugeschichte der dem h. Petrus geweihten Kirche, „einer der letzten und energischsten Äußerungen der niederrheinisch romanischen Schule" (Dehio), liegen keine festen überlieferten Daten vor. Wir sind bei der zeitlichen Ansetzung ganz auf die Stilkritik und den Vergleich mit verwandten Bauten angewiesen. Der Ort ist erst 1297 zur Stadt erhoben, die Kirche 1350 dem Marienstift in Aachen inkorporiert worden. Aber schon 885 hatte Kaiser Lothar I. dem Krönungsstift zu Aachen die auf einem Fiskalgut zu Sinzig errichtete St.-Peters-Kapelle, vielleicht die Vorgängerin der heutigen, gleichfalls dem h. Petrus geweihten Kirche, geschenkt. Die Verbindung, die auch weiterhin mit dem Aachener Stift bestand, läßt auch kunstgeschichtlich eine Verbindung mit Aachen und dem Niederrhein vermuten. Die der Idee des Zentralbaues sich nähernde Anlage, die von dem mächtigen Vierungsturm dominiert ist, ward durch die sorgfältig gewählte Lage auf einem das Vorgelände beherrschenden Hügel noch unterstützt. Im Äußeren in der sehr überlegten feinfühligen Gliederung der drei Giebel und dem Abschluß des polygonalen Chores wie im Innern vor allem in der Gewölbebildung der Vierungskuppel und des Hochchores zeigt sich ein überlegener, geistreicher Künstler, der die Formensprache der spätstaufischen Kunst mit Leichtigkeit meistert, dabei schon vielerlei gotische Elemente aufnimmt. Die in zwei Abschnitten mit einem deutlichen Absatz, aber mit nicht allzulanger Pause aufgeführte Kirche wird der ganzen Stilstufe nach dem zweiten Viertel des 13. Jh. zuzuweisen sein. (Dehio: sicher nicht vor 1225, wahrscheinlich näher zu 1250.) Es ist wohl eher das Werk eines vollreifen älteren Künstlers als eines jugendlichen Neuerers.

Die mit einem Kreuzgewölbe mit schweren Rundstäben auf den Rippen und an den Schildbögen abgeschlossene südliche Chorkapelle ist niemals gegen das Querschiff hin geöffnet gewesen, sondern war nur von dem Chorhaus aus durch die noch heute bestehende schmale Tür zugänglich. Während die ganze Kirche 1863 von Zwirner und Voigtel einer allzu durchgreifenden Restauration unterzogen worden ist, die die ganze vielleicht noch vorhandene spätmittelalterliche und barocke Ausstattung beseitigt hat und gleichzeitig eine dicke dekorative Bemalung im Geschmack der Zeit in leider nur allzu solider Technik in Ölfarbe auf glatt gezogenem neuem Putz aufgetragen hat, ist damals die südliche Kapelle nur übertüncht worden. Sie diente als zweite Sakristei. Die alten Wandmalereien sind dabei geschont worden. Sie zeigen, was vermutlich auch im Chorhaus und in der Nordkapelle an dekorativen und figürlichen Malereien vorhanden war, über die die damalige Zeit rasch zur Tagesordnung überging[1].

[1] Über den ehemaligen Befund gibt ein Bericht aus dem J. 1863 Auskunft: Ernst Weyden, Restaurationen. Die Pfarrkirche zu Sinzig; Organ für christliche Kunst XIII, 1863, S. 163: Beim Abblättern der Tünche hat sich herausgestellt, daß das Innere der Kirche ursprünglich, nach dem allgemeinen Brauche der Zeit ganz durch Wandmalereien belebt war. Leider haben die meisten derselben so arg gelitten, daß an eine Wiederherstellung nicht mehr zu denken ist. Am besten erhalten sind einzelne Gestalten auf der Ostwand des südlichen Nebenschiffes. Wir sehen hier zur Rechten der durch den Altar verdeckten, ebenfalls ausgemalten Nische die Gestalt der h. Magdalena. Der rundgehaltene Kopf mit langgezogener Nase und großen runden Augen trägt in eigentümlicher Verschlingung eine Zindelbinde, die sich um Kopf und Kinn windet, und ist von einem am Rande verzierten Nimbus eingeschlossen. Die langen blonden Zopfflechten fallen über die Brust herab. Braunrot ist das Untergewand, dunkelgrün der Mantelüberwurf; es hat aber leider schon ein Pfuscher an dieser schlanken Figur seine Wiederherstellungskunst geübt. Die linke Hand hebt die Heilige in konventioneller Haltung über der Brust; in der vorgestreckten Rechten trägt sie die Salbenbüchse.
In der, jetzt von einem Altar verdeckten Nische ist der Heiland sitzend gemalt, von einer Mandorla umstrahlt, die Rechte segnend erhebend, in der Linken die Weltkugel tragend, blau ist das Untergewand der ernsten Gestalt, lila das Mantelkleid. Der von einem randverzierten Nimbus umgebene Kopf zeigt strengen Ernst. Leider ist auch dieses Bild später überschmiert, aber, in seinen Umrissen erhalten, von der Tünche verschont geblieben. Zu Seiten des Heilandes schweben ganze Engelfiguren in blauen und weißen Gewändern, mit über Kreuz gelegten Stolen, vollen, blondlockigen Köpfen und langgeschwingten Flügeln, beide goldene Weihrauchfässer schwenkend. Über dem Kopfe des Heilandes thront in halber Figur die h. Jungfrau mit dem Kinde, mild ist der Ausdruck des in seinen Linien schönen Kopfes. Ihr zur Seite schwebende Engel in weißen und blauen Gewändern, auch mit langgeschwingten Flügeln, welche über dem Haupte der h. Maria eine goldene Krone tragen.
Auf der südlichen Wand sind einzelne Spuren von Gemälden aufgedeckt, unter denen ein blondhaariger anmutiger Frauenkopf uns den nicht gewöhnlichen Kunstwert des Bildwerkes ahnen läßt. Das Innere des Chores war ursprünglich ebenfalls durchaus mit reichem Bildschmucke, einzelnen Gestalten und figurenreichen Kompositionen auf den Pfeilern, unter den Blendbogen und in den Bogenzwickeln verziert. Unglücklicherweise sind diese Wandmalereien aber dergestalt durch spätere Übertünchungen und selbst Übermalungen verdorben worden, daß sie im Ganzen nicht mehr herzustellen sind. Die Gestalten auf den Pfeilern, Männer und Frauen, sind schlankgestreckt; die Spuren einzelner Köpfe zeigen lebendigen Ausdruck. Namentlich ist dies der Fall in den figurenreichen Gruppen unter den Blendbogen der Chorrundung. Hier zeigt die mittlere Gruppe die h. Maria mit Heiligen- oder Engelsgestalten ihr zur Seite, die Donatoren kniend zu ihren Füßen. Der h. Martin, hoch zu Roß, mit dem Schwerte den Mantel teilend, war in der linken Nische dargestellt, aber nur der Kopf, die Rechte mit dem Schwerte und ein Fuß im Steigbügel sind noch zu erkennen. In den Spandrillen der Bogen des Chores gewahren wir noch Spuren von Engelfiguren mit den Leidenswerkzeugen und einzelne Wappenschilder, aus denen der Heraldiker leicht die Stifter dieses reichen Bildschmuckes herausfinden könnte, denn zweifelsohne gehören die Wappen denselben an.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0100
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Die Dekorationen dieser Kapelle wurden von Ortseingesessenen zum Beginn des letzten Jahrzehntes bei Installationsarbeiten, die in dem Raum vorgenommen wurden, wieder entdeckt und zum Teil herausgekratzt. Bei der hohen kunstgeschichtlichen Bedeutung, die sofort zu erkennen war, nahm sich die rheinische Denkmalpflege des Falles an. Mit Hilfe des Provinzialausschusses wurde, nachdem zweimal, 1925 und 1926, die Mittel für die sorgfältige Freilegung und Sicherung bewilligt waren, diese Arbeit im Jahre 1926 in Angriff genommen. Die Ausführung war dem erfahrenen Maler und Restaurator Glas, der eben an der Sicherung der Malereien auf den Chorschranken des Kölner Domes sich bewährt hatte, anvertraut. Es handelte sich darum, eine ganze Reihe neuer Tünchschichten sorgfältig zu entfernen und dabei doch die unterste Schicht des alten Putzes des 13. Jh., auf der die Malereien saßen, durchweg zu schonen. Der untere Putz erwies sich als auffällig glatt und wie mit einem Filz abgezogen. An einer ganzen Reihe von Stellen mußte der Putz ausgebessert, Löcher und Sprünge mußten ausgefüllt werden. Dann wurden die dekorativen wie die figürlichen Malereien mit einem Fixativ gesichert, das die Farben wie beim vorübergehenden Ansprengen mit Wasser deutlicher hervortreten ließ. Der Hintergrund ist dort, wo er abgeblättert war, ergänzt und ausgetupft, jedoch so, daß der Ton schwimmend erscheint. Die Figuren sind dadurch besser isoliert. An der Zeichnung der Figuren ist jede Ergänzung, auch das Nachziehen der Konturen, durchaus vermieden worden. Natürlich sind an verschiedenen Stellen die Konturen, die unterbrochen waren, in dem gleichen Ton verbunden, für das Kennerauge übrigens überall feststellbar.

Fig.. 103 Sinzig, Pfarrkirche. Blick in die Südkapelle.

Das dekorative System, das mit Recht in etwas stärkeren Farben und auch im Zusammenhang, um dem ganzen Raum seinen Rahmen und den Wänden ihre Festigkeit zu geben, wiederhergestellt worden ist, zeigt an den Decken rote, in verschiedenen Mustern gewellte oder marmorierte Rippen. Der Grund der Gewölbefelder ist grauweiß. Die figürlichen Darstellungen, die in zwei Reihen auf den Wänden stehen, sind jeweils auf einem blaugrauen nach einem flaumigen Violett hingehenden Grunde gemalt, der wiederum durch einen blaßgrünen Bordstreifen eingefaßt ist. Zwei große horizontale Bänder trennen die verschiedenen Zonen an allen vier Wänden. Der untere Sockel, der (stark ergänzt) durch ein Muster aus übereck gestellten Quadraten mit eingezeichneten Rosetten verkleidet ist, ist abgeschlossen durch einen breiten Fries, der ganz auffällig ein spätromanisches Muster zeigt, jene großen, aufrecht stehenden Palmetten mit den gewellten weichen, stark modellierten Blättern. Die Farben sind stumpfrot und blaßgrün auf schwimmendem Violettblau als Grund. Der obere Streifen zeigt im Gegensatz dazu ein Ornament, das ausgesprochen frühgotisch wirkt, mit dünnen, nicht verbundenen, aufsteigenden Blütenstengeln, die von geringelten Blättern umgeben sind. Die Bilder gehen entweder durch, so daß die einzelnen Szenen ineinander übergehen, oder sie sind durch farbige Bänder oder auch durch kleine schlanke Säulchen mit attischen Basen und hohen spätromanischen Knospenkapitellen mit auffällig großen Schaftringen getrennt. Das Gewölbe weist aus den Ecken aufsteigende steile, ganz frühgotisch wirkende Bäumchen mit dünnen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0101
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

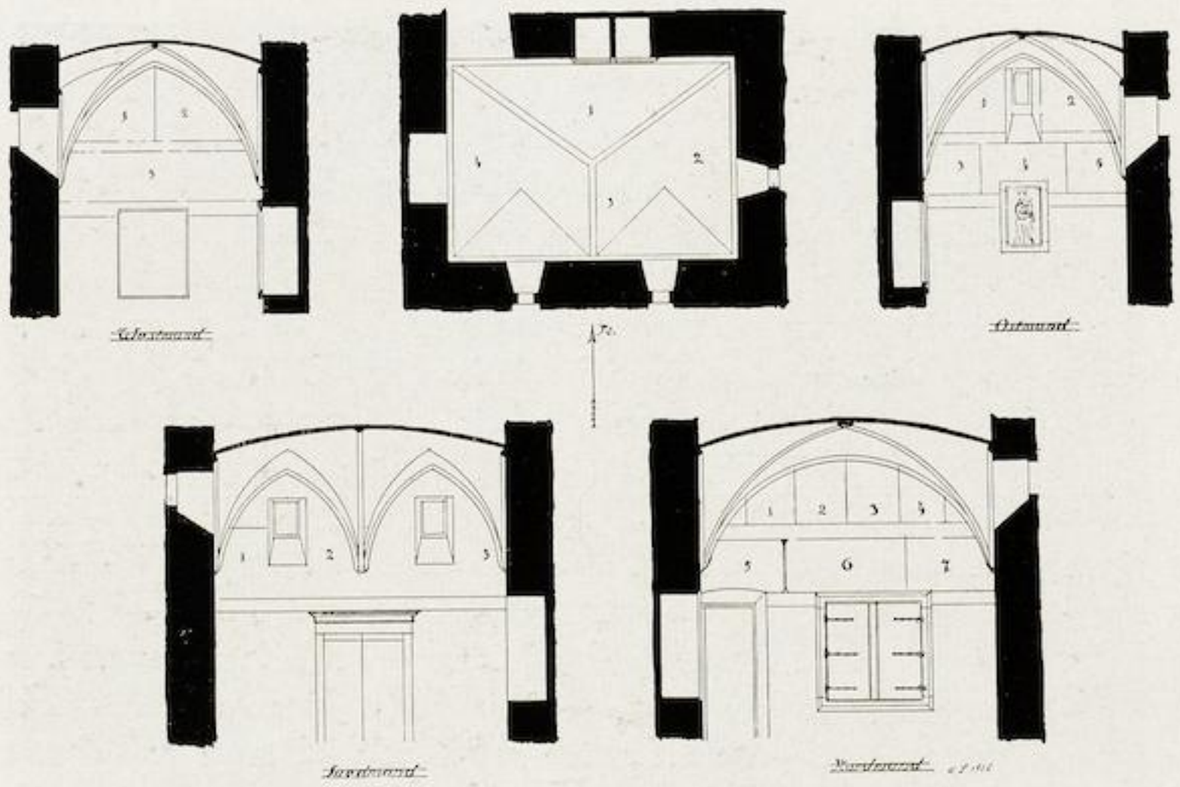


Fig. 104. Sinzig, Pfarrkirche. Grundriß und Schnitt durch die Südkapelle.

Westwand: 1. Kindermord, 2. Flucht nach Ägypten, 3. Jüngstes Gericht; Gewölbe: 1. Der gute Hirte, 2. Der Weltrichter mit Evangelistensymbolen, 3. St. Petrus, 4. Gekrönter Heiliger; Ostwand: 1. u. 2. Anbetung der Könige, 3. Kreuztragung, 4. Kreuzigung, 5. Die Frauen am Grabe; Südwand: 1. Christus erscheint Maria Magdalena, 2. Christus in der Vorhölle, 3. Himmelfahrt; Nordwand: 1. Verkündigung, 2. Begegnung Mariä mit Elisabeth, 3. Die hl. Nacht, 4. Verkündigung der Geburt Christi an die Hirten, 5. Aufopferung im Tempel, 6. Taufe im Jordan, 7. Abendmahl.

symmetrischen Ranken auf. Über die ganze Decke ist später, vielleicht erst im 15. Jh., ein gotisches Rötelornament mit breiteren Linien gezeichnet worden. Von den Darstellungen ist erhalten auf der Ostkappe Christus in der Mandorla zwischen den Evangelistensymbolen (nur Löwe, Engel und Adler erhalten). Zur Linken nach Süden hin steht in einem eckig abgeschlossenen Bildfeld auf stumpfblauem Grunde St. Petrus als der Patron der Kirche, gerade diese Figur in den Umrissen sehr stark akzentuiert. Auf der Nordkappe ist der gute Hirte erhalten, Christus mit einem Stab in der Rechten, an dem ein Lamm hängt, eine in dieser Form in der frühgotischen Malerei seltene Darstellung. Nach Westen eine gekrönte Figur mit flatterndem Gewandzipfel, wohl als die Ecclesia zu deuten.

Die Verteilung der bildlichen Darstellungen geben die Übersichtszeichnungen in Abb. 104. Geschildert ist die Jugendgeschichte Christi und als Gegenstück dazu die Passion, die in der Darstellung des Jüngsten Gerichtes ihre Ergänzung und Krönung erhält.

An der Nordwand beginnt die Darstellung mit der Verkündigung (Taf. 4, 1). Der Engel schreitet von links in einer feierlichen Haltung in hellem Untergewand und blauviolettem Mantel auf die Jungfrau Maria, gleichfalls in blauviolettem Mantel, zu, die den Kopf nach links neigt. Die Mitte dieses Feldes wird durch die Visitatio eingenommen. Den Hintergrund der Darstellung bildet ein phantastisches türmereiches Architekturbild. Im Vordergrund stehen, sich eng umklammert haltend, die beiden heiligen Frauen, deren Nimben sich überschneiden. Über ihnen schwebt in der Mittelachse die kleine Figur eines Engels. Ohne Unterbrechung, nur durch einen Absatz in der Architektur getrennt, schließt sich die Darstellung der Geburt des Christkindes an (Fig. 105). Im Vordergrunde liegt auf einer langen, die ganze Breite des Feldes füllenden und nach links sich aufstellenden Matratze Maria, in einen Mantel von reicher Zeichnung eingewickelt, der sich noch über die Füße legt. Über ihr in der Mitte erscheint auf einem Unterbau, der noch ganz romanische Formen trägt, die Krippe in der Gestalt einer großen Kiste, in der eingewickelt das Christkind liegt. Von hinten beugen sich symmetrisch die Köpfe von Öchslein und Eselein darüber. In der Mitte über ihnen erscheint der Stern. Zur Rechten sitzt, in der Masse seiner Erscheinung der Maria die Wage haltend, der h. Joseph, bärtig, mit Spitzhut, die Hände im Schoß. Den Abschluß nach oben bildet ein kleeblattförmiger Rundbogen. In dem äußersten Zwickel des Bildfeldes rechts ist die Verkündigung der Geburt durch den in der Höhe erscheinenden Engel an die Hirten dargestellt. In der äußersten Ecke kniet eine Hirtengestalt mit aufgehobenen Händen.

Fig. 105. Sinzig, Pfarrkirche. Geburt Christi.

In der Reihe darunter zunächst links die Darbringung im Tempel (Taf. 4). Maria in einem stumpfgrünen Untergewand und rotem hochgezogenem Mantel reicht den Jesusknaben über den Altar hinweg dem Hohenpriester Simeon, der in blaßgrünem Mantel erscheint. Der Jesusknabe bekleidet und aufrechtstehend wie ein Kind von vier Jahren. Die Figuren schneiden mit den Köpfen und ihren Nimben über die obere Borte in den mittleren Streifen ein. Durch eine Säule getrennt in der nächsten Darstellung die Taufe im Jordan (Taf. 4). Johannes der Täufer erscheint von links mit vorgesetztem linkem Bein vortretend in gewaltiger Bewegung, übergroß, den Bildrand überschneidend, in bewegtem rotem Mantel. Christus steht erwartend in der Mitte, die Füße übereinandergesetzt, mit

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0102
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

den Händen sich schamhaft bedeckend, den Kopf geneigt. Die grünlichen Wasser des Jordan steigen hinter ihm in Wellen empor bis über den Kopf hinweg. Zur Rechten trägt ein Engel in feierlicher Haltung mit gespreizten Flügeln stehend die Kleider Christi, die er über beide vorgestreckte Arme gelegt hat. Die nächste Gruppe bringt das Abendmahl. Ein großer Tisch zieht sich durch das ganze Bildfeld hin, an dem zehn Apostel, zur Rechten sechs, zur Linken vier, verteilt sitzen, die in wechselnden Gesten die Hände erheben. In der Mitte etwas größer im Maßstab der Heiland, an dessen Brust Johannes, der Lieblingsjünger, liegt. Vor dem Tisch am Boden mit verhülltem Kopf Judas (Taf. 4).

An der Westwand sind die Darstellungen am stärksten zerstört. In der oberen Zone zur Linken der bethlehemitische Kindermord, von dem nur Teile einer dünnen roten Vorzeichnung erhalten sind. Der obere Teil der Komposition fehlt. Daneben die Flucht nach Ägypten (Fig. 103). In der Mitte der dunkelrot gefärbte Esel in scharfer Silhouettierung, darauf sitzend Maria, mit dem Jesuskind im Schoß. Davor herschreitend, den Esel führend, Joseph in energischer Bewegung die Linke mit einem Stock vorsetzend, sich nach der Reiterin umdrehend. Er trägt hier wie in der Geburt einen Spitzhut auf dem bärtigen Kopf. Darunter das Jüngste Gericht, das die ganze Fläche füllte, stark zerstört. In der Mitte der Salvator in einem roten Untergewand und violettblauem Mantel, auf einem Regenbogen, der aus roten, blauen und schwarzen Streifen gebildet ist. Von seinem Munde gehen nach rechts und links Schwerter aus (so wenigstens heute erkennbar, die Umrißlinien scheinen bei beiden alt zu sein, so daß nicht etwa eine Verwechslung des einen Schwertes mit dem Lilienstengel vorliegt). Zur Linken die Gruppe der Erlösten mit dem h. Petrus, der hier zugleich als Patron doppelt an seiner Stelle ist. Auf der anderen Seite ein Engel, der die Verdammten mit dem Schwert scheucht. Zu Füßen des Salvators die Fürbitter Maria und Johannes in kleinen Figuren.

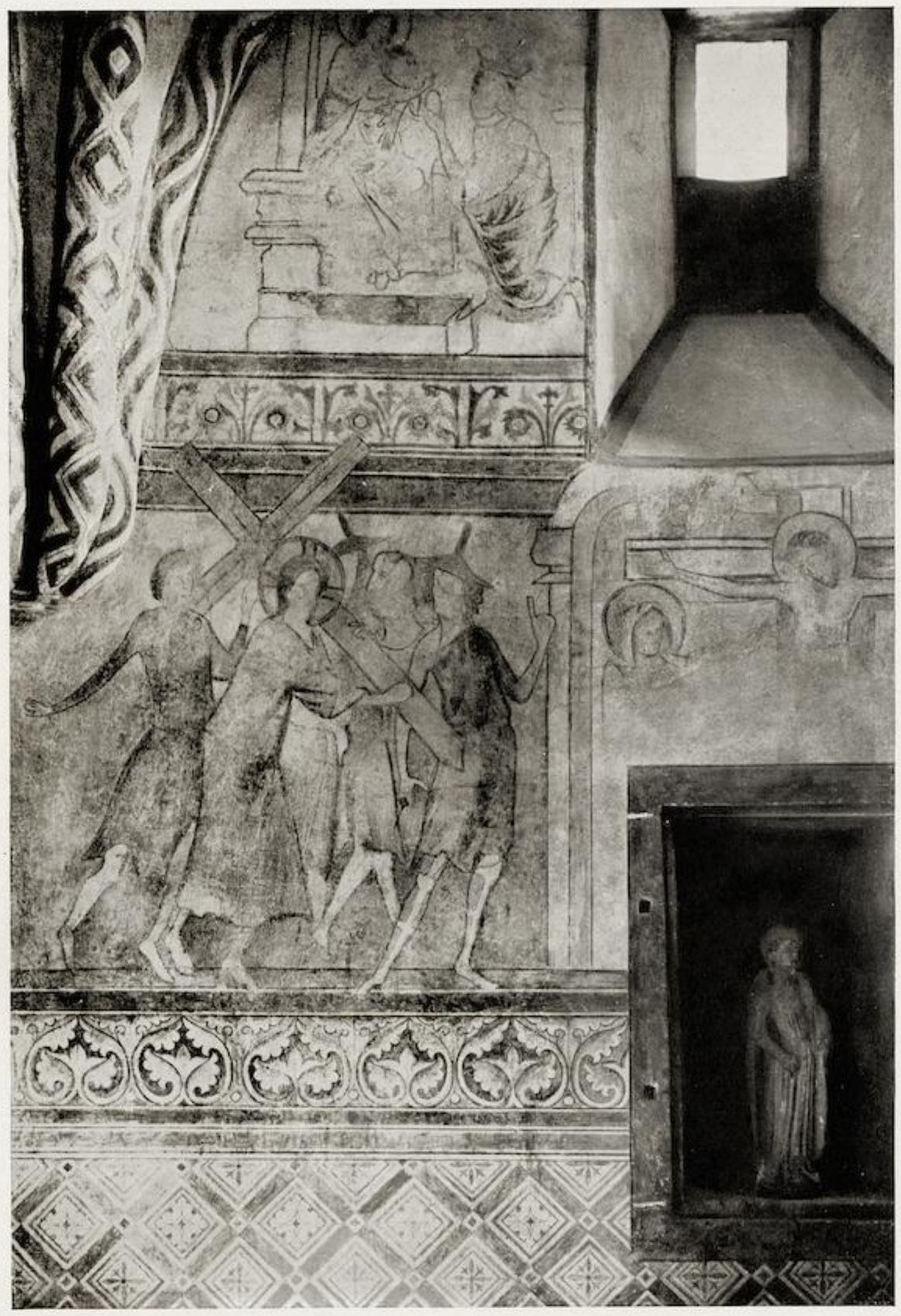


Fig. 106. Sinzig, Pfarrkirche. Ostwand mit Anbetung der Könige, Kreuztragung, Kreuzigung.

In die Ostwand sind später ein Fenster und eine Sakramentsnische eingebrochen worden, so daß oben das Bild der Anbetung der Könige, unten die Kreuzigung stark zerschnitten sind. Die Anbetung der Könige, die das ganze obere Bogenfeld einnimmt, ist im rechten Teil kaum noch erkennbar (Fig. 106). Links vom Fenster erscheint in der Rötelvorzeichnung die auf reichem Thron sitzende Madonna mit dem segnenden Kind, dem ein König kniend ein Geschenk darreicht. Die Kreuzigung (Fig. 107), den Hauptblickpunkt der Kapelle bildend, war durch eine grüne Bogenumrahmung besonders hervorgehoben. Leider ist die Komposition in den unteren Teilen ganz zerstört. Die schwereren Körper füllen die ganze Bildfläche. Unter den breiten Kreuzesbalken haben die Figuren von Maria und Johannes nur mit Mühe Platz. Im linken Nebenfelde ist die Kreuztragung besonders gut erhalten. Der im Profil nach rechts schreitende, schwer am Kreuz tragende Christus in rotem kurzem Mantel wird von drei Schergen in kurzen Gewändern und Judenhüten, einer mit Beinschienen, vorwärtsgetrieben, hinter Christus die

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0103
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Gestalt des das Kreuz stützenden Simon von Zyrene. Die Gestalten bewegen sich sehr lebendig in der Richtung auf das Kreuzigungsbild zu (Fig. 106). Auf violettem Grunde wird rechts von der Kreuzigung die Darstellung der drei Frauen am Grabe sichtbar. Auf dem Rande des parallel zur Bildebene gemalten Sarkophages sitzt rechts der Engel, dem sich von links die Gruppe der Frauen nähert, deren Hände in Verwunderung gehoben sind. Der braunrote Grabdeckel ist diagonal in die untere Bildhälfte gesetzt. Auch hier ist fast nur die Umrißzeichnung stehengeblieben.

Die Aufdeckung der Malereien von Sinzig hat unsere Kenntnis von der Entwicklung der rheinischen Malerei aus dem Manierismus des romanischen Spätbarock zu der graziösen Empfindsamkeit der ersten Gotik wesentlich bereichert. Die Kompositionen, die im ikonographischen Schema sich auf der Bahn der Bilderbibeln bewegen, wie sie die Mittelschiffgewölbe von St. Maria Lyskirchen in Köln zeigen, weisen eine auffällige Stilmischung auf, die dramatis personae scheinen zum Teil einem Vorlagebuch aus dem Bereich des alten unruhig gebrochenen Stiles zu entstammen, sie gehen hier mit den letzten Kölner Werken, den Chorkapellen in St. Maria Lyskirchen, in St. Kunibert und in St. Pantaleon zusammen, zeigen aber nicht jene machtvolle Dramatik, wie sie die Fürbitter in der Apsis von Nideggen uns vor Augen stellen[2]. Daneben aber stehen in Sinzig einzelne Figuren von einem ganz anderen Kanon, gewissermaßen schon einer anderen Rasse angehörig, beweglicher, schmiegsamer, von einer eleganten Grazilität, die aus den Skizzenbüchern der wandernden jungen Malergeneration zu stammen scheinen. Dahin gehören die Figuren in dem Kreuztragungsbild, der h. Joseph in der Flucht nach Ägypten. Symbolisch wird diese Stellung zwischen zwei Welten schon durch die Verschiedenheit des Ornaments angedeutet, der Weg führt von dem noch gebundenen romanischen Palmettenfries des unteren Rahmens zu den noch etwas unfreien, zierlichen frühgotischen Blattornamenten im oberen Bordstreifen. Es ist nicht nötig, an verschiedene Entstehungszeiten, auch nicht an verschiedene Hände zu denken[3] — in der Stilstufe gehören die Malereien in die Mitte der zweiten Hälfte des 13. Jh.

Fig. 107. Sinzig, Pfarrkirche. Kreuzigung.

[2] Vgl. Clemen, Romanische Monumentalmalerei, S. 634, Taf. XLI. — Ders. i. Jahresbericht der rheinischen Denkmalpflege V, S. 56. — Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Kreis Düren, S. 228.

[3] Graf Wolff Metternich hält a. a. O. S. 62 mit Recht an der Einheitlichkeit der Ausführung auch unter Hinweis auf die technische Einheitlichkeit des Putzgrundes fest. Er kommt zu der Annahme, „daß dem ausführenden Künstler Vorlagen zur Verfügung standen, die außer dem ererbten Typenschatz bereits Neues enthielten, und denen er ziemlich wahllos folgte, die Einzelformen ohne Rücksicht auf ihren Sondercharakter je nach Bedarf zusammenstellend".

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0104
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Blankenberg / Katholische Pfarrkirche.

LITERATUR. Eingehend E. Renard, Die Kunstdenkmäler des Siegkreises (Kunstdenkmäler der Rheinprovinz V, 4), 1907, S. 19. — Daneben Delvos, Geschichte der Pfarreien des Dekanats Siegburg (Geschichte der Pfarreien der Erzdiözese Köln, XXXIX), S. 285.

AUFNAHMEN. Zwei farbige Kopien von A. Bardenhewer im Denkmalarchiv Bonn. — Photographien von Steinle (Bonn). Platten im Denkmalarchiv.

An die Katharinenkapelle, die als zur Pfarrkirche Uckerath gehörig in Blankenberg bestand, hatte Mechtild von Sayn ein Augustinerkloster zu bauen begonnen, das in den Jahren 1247—1248 in ein Zisterzienserinnenkloster „de pace Dei" umgewandelt ward, bald aber nach Zissendorf verlegt wurde. Im Jahre 1247 ist die Kapelle von Uckerath losgelöst und zur Pfarrkirche erhoben[1]. Erhalten ist noch von dem älteren Bau der gotische Chor aus der Mitte des 13. Jh. und daran angeschlossen wohl nicht innerhalb derselben Bauperiode, aber noch im Laufe des 13. Jh. errichtet das Langhaus als ein seltsamer einschiffiger Bau von merkwürdiger Breite (9,50 m breit), die wohl schon im 15. Jh. die Abstützung der Decke durch die Einfügung zweier großer hölzerner Säulen verlangt hatte. Während der Chor ganz erhalten ist, sind von dem Langhaus nur die unteren Teile alt. Das obere Mauerwerk der Randwände stammt wohl erst von einem Erweiterungsbau von 1686[2].

Im Chor der Kirche sind unterhalb der Fensterbank in der Hauptachse wie an der anschließenden nördlichen Wand im Jahre 1928 Wandgemälde aufgedeckt worden, die auf den übrigen Wandflächen im Chor völlig durch den neuen Putz zerstört sind.

In der Mitte die Krönung Mariä. Das Bildfeld füllt ein großer, über die Schultern der sitzenden Gestalten aufragender Thron, der auf beiden Seiten drei aufsteigende Reihen von Rundbogen als Motiv zeigt, während die Seiten des Sitzes in ganz ausgesprochen gotischen Lilienkrabben auswachsen. Auf diesem Thron sind die beiden mächtigen Gestalten von Maria und Christus aufgebaut. Christus zur Rechten sitzt ganz steif nach vorn blickend en face in feierlicher Haltung, mit der Rechten, aber ohne auf sie hinzusehen, seiner jungfräulichen Mutter die Krone aufsetzend, in der linken Hand ein Buch und gleichzeitig ein langes Kreuzzepter haltend. Der Kopf breit, von gleichmäßigen Haarwülsten umzogen. Sein Gewand ist ockergelb, der Mantel rot. Zur Linken sitzt Maria, auf ihrem Haupt schon die durch Christus ihr aufgesetzte Krone, den Kopf, der von gelbem, langfließendem Haar umrahmt ist, leicht nach rechts gewandt, die rechte Hand vor die Brust haltend mit einer Geste des Erstaunens, mit der Linken nach Christus herübergreifend, als ob sie ihn begrüßen wolle. Die Gewandung eckig gebrochen mit reichem Gerimsel; in mächtigen Brüchen fällt der Mantel tief über die Füße herab (Fig. 108, Taf. 5, 1).

An der entsprechenden Stelle der nördlichen Seite des Chorabschlusses finden sich unter der Fensterbrüstung drei Arkaden mit männlichen Halbfiguren. Die Architektur der Arkaden, die in roter Zeichnung zum Teil mit gelbem Ocker gefüllt auf rotem Grund stehen, zeigt eine ausgesprochen frühgotische Zeichnung, Giebel, die außen mit Krabben besetzt sind, dazwischen aufsteigende Fialen, nach innen nasenbesetzte, in Lilien endende Kleeblattbogen.

Die erste Gestalt zur Linken ist wohl Johannes der Täufer. Der Kopf, der von großen, breiten gelben Locken umwallt ist, ist temperamentvoll nach rechts gewandt. Aus dem mächtigen Antlitz springt eine energische Nase vor, zwei lange gedrehte Bartzotteln fallen tief auf die Brust; der hochgezogene rote Mantel läßt über der Brust ein breites Stück eines gelben Gewandes sichtbar werden, das mit einer weichen Zeichnung versehen ist, die wohl das haarige Gewand des Täufers wiedergeben soll. Die Rechte hält einen einfach geknüpften Kreuzesstab, die Linke ein Buch (Taf. 5, 2). In der Mitte erscheint en face Petrus, den eckig gebrochenen Mantel über beide Schultern hochgezogen, in der Linken einen Schlüssel, in der Rechten einen Kreuzesstab haltend, der aber im Gegensatz zu dem in der Hand des Täufers eine sorgsam stilisierte Form zeigt. Der Kopf des Apostels gibt den üblichen Typus mit der breiten Stirne, dem über den Ohren gelockten Haar, dem kurzen Bart und der großen Tonsur. Von der Gestalt zur Rechten, die wohl den Apostel Paulus darstellt, ist die rechte Seite des Kopfes leider fast ganz ausgebrochen und zerstört. Dargestellt war eine stattliche bärtige Gestalt, die in der rechten Hand das Schwert hielt, während die Linke mit einem sprechenden Gestus erhoben ist.

An der Nordseite des Langhauses fand sich unter den Fenstern hinlaufend in 8 bzw. 9 Szenen eine große Darstellung der Legende der h. Katharina, die in einem großen Bilde zwischen dem dritten und vierten Fenster mit der Darstellung, wie Engel den Leichnam der Heiligen auf den Berg Sinai tragen, den Abschluß findet.

[1] Über die Gründung vgl. Renard und Delvos a. a. O. Zu der Erhebungsurkunde vgl. Lacomblet, Niederrheinisches Urkundenbuch II, Nr. 321, 340, 341.

[2] Bei einer unheilvollen und unverständlichen neueren Restauration im J. 1928 sind die beiden mächtigen eichenen Holzsäulen ohne Genehmigung der Aufsichtsbehörde der Denkmalpflege aus dem Langhaus herausgenommen worden, wodurch dieses seines Sondercharakters beraubt worden ist. Das Chorhaus ist in einer abscheulichen buntscheckigen, süßlichen Farbmasse mit grellen Tönen, die in keinem Akkord zusammenstehen, bemalt. In dem mißverstandenen Anschluß an eine barocke Dekoration ist das architektonische System, dessen Heraushebung die Hauptaufgabe gebildet hätte, hierbei in seiner Wirkung schwer beeinträchtigt.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0105
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 108. Blankenberg, Pfarrkirche. Krönung Mariä.

Ein zweites Bild darüber, das vielleicht zwischen dem zweiten und dritten Fenster ursprünglich vorhanden war, ist mit dem Mauerwerk zerstört. Über jene frühgotische Malerei ist im Anfang des 15. Jh. ein zweiter Zyklus hinweggemalt worden[3] mit einer ganz anderen Einteilung, der aber die gleichen Themen behandelt. Zur Zeit ist von der älteren Bilderreihe nur die große Schlußdarstellung sehr gut sichtbar erhalten. Von der unteren durchlaufenden Darstellung sind nur einzelne Köpfe sichtbar, die aber den gleichen Duktus zeigen, die gleiche frühgotische Zeichnung in Augen und Haar, in dem, was von den Gestalten erkennbar, lange elegante und sehr bewegte Erscheinungen.

Die Beisetzung der h. Katharina (Fig. 109) ist, wie die Darstellungen der drei großen Einzelfiguren im Chorabschluß, von einem breiten frühgotischen Baldachin eingerahmt, der wie gezimmert erscheint. Rechts und links flankieren ihn Pfosten, die in Fialen mit Knäufen endigen. Breite rote Dächer steigen von da zur Mitte auf. Die Krönung bildet dort eine dreiteilige Architektur, die perspektivisch gezeichnet ist. Darunter ein Kleeblattbogen, an den Nasen mit Lilienendungen besetzt. Das Feld, das einen blauen Grund aufwies, zeigt, die ganze Breite füllend, in der Tiefe die schlanke Gestalt der Heiligen, die auf einem Paradebett, von dem in gleichmäßigen Wellen eine Draperie herunterhängt, ausgestreckt liegt. Ihre schlanke anmutige Gestalt schmiegt sich dem Lager an, beide Arme sind lang zur Seite gelegt, der Kopf mit der Krone ein wenig nach vorne gedreht. Von beiden Seiten sind stark bewegte Engel um sie beschäftigt, die sie scheinbar eben auf dieses Lager niedergelegt haben. Der eine Engel ihr zu Füßen greift mit der linken Hand nach der Rechten der Heiligen, während seine Rechte ihren Fuß stützt. Der Engel zur Rechten streckt beide Arme gebeugt nach den Schultern der Heiligen aus. Die mächtigen Flügel, die wie bei eben vom Flug sich niederlassenden großen Vögeln hochgezogen sind, füllen den oberen Raum aus. Zwischen ihnen schwebt in der Mittelachse die Taube des Heiligen Geistes herab. Die Farben sind gelber Ocker und Rot wechselnd, dazu tritt bei dem Engel zur Rechten für den Mantel ein bläulicher Ton. Das Haupt der Heiligen mit seinem gelben Haar liegt auf einem roten Kissen.

Zur Ikonographie.

Es ist ein späterer Zusatz zu der Legende der Heiligen, daß Engel ihren Leichnam auf den Berg Sinai tragen; in der östlichen Überlieferung fehlt das Motiv noch. In der legenda aurea des Jacobus de Voragine, die mit unseren Wandmalereien etwa gleichzeitig ist (Jakobus ist um 1230 geboren, 1298 gestorben), ist das Motiv eben erst in der Ausbildung begriffen: Engel nehmen den Leib der Heiligen und führen ihn 20 Tagereisen durch die Luft nach dem Berge Sinai. In der weiteren abendländischen Legende werden volkstümliche Elemente hineingemischt[4]. Um so auffälliger ist es, daß so früh schon diese Szene hier im Norden eine bildliche Darstellung findet. Die Heilige selbst hat kurz vorher in dem einen der späteren Gewölbe von St. Maria Lyskirchen in Köln eine zyklische Darstellung gefunden, die auf das Vorhandensein einer Vorlagenreihe hinweist (s. o. S. 72, Taf. 2), aber die Schlußszenen sind hier nicht erhalten, sondern nur vom Restaurator frei ergänzt.

In dem Queen Marys Psalter im Britischen Museum (Ms. Royal 2 B VII) ist schon am Anfang des 14. Jh. als Schlußakt der Legende die Beisetzung der Heiligen durch zwei Engel in einen Sarkophag ausgebildet, vor dem Löwe und Leopard Wache halten[5] (Fig. 110).

[3] Über den zweiten Zyklus vgl. die Angaben unten S. 88.

[4] Über die Legendenentwicklung vgl. oben S. 72 u. Anm. 19. — Legenda aurea ed. Graesse c. 172 p. 789, dazu c. 212 p. 914. — Roze, La légende dorée, Paris 1892, III, p. 373. Die Legende erzählt (p. 383), daß nach der Hinrichtung Milch statt Blut aus ihrem Leib geflossen sei. Aus dem Grab der h. Katharina fließe ohne Unterlaß ein wundertätiges Öl, das auch die gebrechlichen Gliedmaßen stärke. Vgl. Hermann von Fritzlar, Das Heiligenleben (Deutsche Mystiker d. 14. Jh. I, S. 257): Dô quâmen di heiligen engels und nâmen den lîchamen und vurten den lîcham virzig tageweide von der stat in daz lant zu Alexandriâ ûffe den berc Montabor, dô Moysese di gebot worden ûffe gegeben. Hie wart si begraben von den heiligen engelen, und ûz irme gebeine sô flûzit olei noch hûte ûffe disen tac.

[5] Abb. in der Ausgabe des Queen Marys Psalters von George Warner, London 1912, pl. 278.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0106
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Ein vollständiger Zyklus aus dem Leben der Heiligen findet sich erst in der zweiten Hälfte des 14. Jh. (1384?) zu Tiers in Tirol. Hier begegnet uns, geschlossener und gedrängter in der Anordnung und weniger großartig in Schwung und Rhythmus auch die Szene der Überführung des Leichnams der Heiligen auf den Berg Sinai[6].

Um 1400 ist dann die Legende der Heiligen in sieben Feldern in einer Altarnische der Karmeliterkirche zu Mainz dargestellt[7], gekrönt von dem Bilde, wie Engel den Leichnam auf den Berg Sinai tragen und dort in einen Sarkophag betten. Die Szenerie ist ganz ähnlich wie in Blankenberg. Vermehrt ist die Komposition durch die Erscheinung eines Engels in der Höhe, der in einem Tuche, wie in der Kölner Miniatur und dem Bild des Marienlebenmeisters, das abgeschlagene Haupt der Jungfrau trägt[8]. Dazu vorn zwei kühn gezeichnete, mit wenigen Strichen angedeutete Krüppel, die die nach der Legende aus dem Sarg fließende Milch auffangen. Sie rieselt aus drei Öffnungen heraus. Der eine Krüppel zur Linken bestreicht mit ihr seine blinden Augen, der zur Rechten sein gehobenes lahmes Bein.

Fig. 109. Blankenberg, Pfarrkirche. Beisetzung der h. Katharina.

In einer Miniatur des Stadtarchivs zu Köln[9] erscheint die Szene der Überführung auf den Sinai in zwei Momente aufgelöst: zuerst tragen zwei Engel den enthaupteten, in Tücher gehüllten Leib durch die Lüfte, während ein dritter Engel mit dem abgeschlagenen Kopf nachfolgt; rechts sind dann vier Engel auf der Bergeshöhe beschäftigt, den Körper der Heiligen, der noch ganz von dem Laken umgeben ist, in den Sarkophag zu legen — das Haupt ist aber noch nicht wieder an den Rumpf angefügt (Fig. 111). Die bekannteste Darstellung der Übertragung der Heiligen aus dem Kölner Kunstkreis des 15. Jh. bringt das Gemälde eines Malers aus dem Gefolge des Meisters des Marienlebens in der ehemaligen Sigmaringer Sammlung. Auch hier wird der enthauptete Leib der Heiligen von Engeln durch die Lüfte entführt; darüber schweben zwei Engel, die das abgeschlagene Haupt tragen[10]. Das klassische Gegenstück dazu in der italienischen Kunst ist de Luinis Übertragung der Leiche der h. Katharina durch die fliegenden Engel in der Brera zu Mailand[11].

Stilistisches.

Die älteren Malereien zeigen deutlich den Übergang von dem Manierismus der letzten Romanik zu der Formensprache der frühen Gotik. In dem thronenden Christus, den drei Brustbildern hinter dem Altar, offenbart sich noch ganz der machtvolle

[6] J. Weingartner, Die Wandmalereien Deutschtirols: Jahrbuch d. Kunsthistor. Instituts der K. K. Centralkommission VI, 1912, S. 1. Die Überführung der Leiche abgebildet bei Burger, Die deutsche Malerei (Handbuch der Kunstwissenschaft) II, S. 238.

[7] Ernst Neeb, Wand- und Deckengemälde in der Karmeliterkirche zu Mainz: Mainzer Zeitschrift XX/XXI, 1925—26, S. 47, Taf. VI, 1. Die Schlußszene größer Taf. IV, 4.

[8] So ist der Vorgang richtig zu deuten, nicht als Engel mit dem Rad als dem Symbol der Heiligen.

[9] Abbildung der Legende am Kopfe des Bundesbriefes der Bruderschaft vom grünen Fischmarkt v. J. 1402. Lichtdruck bei Aldenhoven-Scheibler, Kölner Malerschule, Taf. 23 u. K. Schäfer, Geschichte der Kölner Malerschule, Taf. 23.

[10] H. Reiners, Die Kölner Malerschule, M.Gladbach 1925, S. 172.

[11] Abgeb. z. B. bei Corr. Ricci, Malerei d. 16. Jh. in Oberitalien, Taf. 19. In der italienischen Kunst ist die Legende frühzeitig mit aller Ausführlichkeit dargestellt (vgl. oben S. 72 und Künstle, Ikonographie, S. 372). Die Enthauptung, verbunden mit der Szene, wie Engel den Leib der Heiligen auf den Berg Sinai tragen, in dem Gemälde von Andrea da Bologna von San Francesco zu Assisi (R. van Marle, The development of the Italian schools of painting V, p. 427) und auf einem dem Starnina zugeschriebenen Bild im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin (Oscar Wulff in der Festschrift für Paul Schubring 1929, S. 185). Als Schlußszene einer Reihe von sieben Darstellungen aus dem Leben der Heiligen um 1440—1450 bringt ein Rücklaken aus St. Lorenz in Nürnberg das Bild, wie Engel die Heilige nach dem Berg Sinai tragen (B. Kurth, Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters Taf. 271), ein gleichzeitiger Wirkteppich im German. Museum zu Nürnberg zeigt denVorgang, wie sieben Engel die Heilige in ihren Sarkophag legen (B. Kurth, a. a. O. Taf. 272. — Luitpold Herzog in Bayern. Die fränkische Bildwirkerei, München 1926, Taf. 20. — Mitteil. d. Ver. f. Gesch. d. Stadt Nürnberg XXV, 1924, Taf. 1). Die Legende auf einem späten Bildteppich aus Kloster Lüne v. 1492, bei M. Schuette, Gestickte Bildteppiche des Mittelalters Taf. 41, 42.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0107
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 110. Begräbnis der h. Katharina in Queen Marys Psalter.

monumentale Stil aus der Alterszeit des Romanischen. Am nächsten steht diesen Gestalten die Dekoration der Apsis der Pfarrkirche zu Nideggen[12]. Auffallend ähnelt der Kopf des Täufers in Blankenberg dem heroischen Fürbitter in Nideggen. Die thronende Madonna zeigt eine gewisse Verwandtschaft mit der gleichen Komposition in der Markuskapelle zu Altenberg, doch ist die Zeichnung in Blankenberg leidenschaftlicher und temperamentvoller[13]. Die Verwandtschaft geht bis in Einzelheiten in der Zeichnung der Bartwellen. Die sitzende Madonna, die liegende Katharina sind später von dem veränderten Formenkanon der Frühgotik ergriffen, sie sind gestreckter, mit kleinen Köpfen, aber ohne die konventionelle Zierlichkeit von Ramersdorf oder die schlaffe Weichlichkeit von Brauweiler. Die unteren Gewandpartien endigen regelmäßig in eckige Brüche. Die Szene, die den Schluß der Katharinenlegende bildet, stellt eine der großartigsten und packendsten malerischen Schöpfungen der deutschen Frühgotik dar. Man darf bei der Gestalt der Heiligen an bekannte Monumentalskulpturen, die Ecclesia und Synagoge in Straßburg und Bamberg erinnern. Auch die gemalte Architektur erinnert an die ersten Versuche der Frühgotik in Gelnhausen und Naumburg. Zeitlich würden die Malereien von Blankenberg in das dritte Viertel des 13. Jh. gehören, der Stilstufe nach mehr nach dem Ende als nach dem Anfang dieses Zeitabschnitts hin.

Der hochgotische Zyklus der Legende der h. Katharina, der über die frühgotischen Darstellungen hinweggemalt war, läßt, soweit er im Sommer 1928 aufgedeckt war, das folgende erkennen. Der Grund ist ein kräftiges Zinnober, auf das schabloniert ein Stoffmuster mit einem ganz großen Granatapfelmotiv aufgetragen ist. Die Einrahmung bildet ein gelblicher und ein rotbrauner Streifen, auf dem wieder ein gelbes Muster derb aufgetragen ist.

Die ersten beiden Szenen sind nicht erkennbar. Die dritte Szene stellt das Martyrium der Heiligen dar. In der Höhe sind an einem kunstvollen Apparat die beiden Räder angebracht, mit denen sie gemartert werden sollte, die dann von den Engeln zerstört werden. In der nächsten vierten Szene (seltsamerweise folgt diese auf das Martyrium mit den Rädern) wird geschildert, wie die Heilige gegeißelt wird. An einem Holzgerüst, aus zwei Balken mit einer dünnen Brücke darüber bestehend, ist die Heilige aufgehängt, mit beiden Händen oben angebunden. Der ganze Oberkörper ist nackt, langes Haar umschließt das schmale Jungfrauenkörperchen. Von den Hüften fällt um die dünne und schlanke Gestalt ein langes grünes Gewand herab, das, ihre Füße verbergend, nach rechts schleppt. Von beiden Seiten sind zwei Häscher beschäftigt, links einer in rotem, der zur Rechten in grünem Kittel, mit Geißeln ihre Brüste schlagend oder scheinbar zwickend.

Fig. 111. Legende der h. Katharina in einer Miniatur des Kölner Stadtarchivs.

Die fünfte Szene gibt die Enthauptung. Zur Rechten steht die seltsam schmale und zierliche Gestalt des Kaisers Maximilian in grünem Gewand, den Kopf mit einer großen Krone bedeckt, die Füße kokett übereinandergestellt. Vor ihm kniet die Heilige, deren Gewand nach rechts breit am Boden schleppt, hinter ihr mit dem Schwert weit ausholend ein Henker in rotem, kurzem Gewand.

Die sechste Szene zeigt die am Boden liegende Heilige, hinter ihr rechts wenigstens ein Engel ihr zugewendet sichtbar, im Hintergrunde ein Berg, vor ihm hellgrüne Bäume, die in den roten Grund hinaufragen. Vielleicht ist hier schon die Übertragung auf den Berg Sinai gegeben.

Drei (zwei) weitere darauffolgende Szenen sind, soweit sie bis heute aufgedeckt sind, nicht mehr zu deuten.

[12] Clemen, Romanische Monumentalmalerei, S. 634, 812.

[13] Clemen, ebenda, S. 604, Abb. 415.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0108
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Köln / St. Ursula.

LITERATUR. Ausführliche Zusammenstellung von Rahtgens in den Kunstdenkmälern der Stadt Köln IV (in Bearbeitung). — Dazu die Kritik der älteren Baugeschichte bei W. Levison, Das Werden der Ursula-Legende: Bonner Jahrbücher 132, 1927, S. 1.

Über die Wandmalereien: Smets, Kathol. Monatsschrift, III (1828), 4. Heft, S. 197. — (Jakob), Köln und Bonn mit ihren Umgebungen (1828), S. 126. — Passavant, Kunstreise durch England und Belgien (1833), S. 403. — Kugler, Handbuch der Geschichte der Malerei, I, S. 222. — Ders., Rheinreise: Kleine Schriften II, S. 53, 284. — Püttmann, Kunstschätze am Rhein (1843), S. 369. — Organ für christl. Kunst 1858, S. 73 m. Taf. — Otte, Kunstarchäologie, I, S. 558; II, S. 572. — Zeitschr. f. christl. Kunst II, Sp. 137. — Mohr, Kirchen von Köln, S. 81. — Münzenberger, Mittelalterliche Altäre, I, S. 42, Anm. 2; II, S. 217. — Aldenhoven, Kölner Malerschule, S. 10. — Firmenich-Richartz, Die Brüder Boisserée, I, 1916, S. 113. — Clemen, Die roman. Monumentalmalerei i. d. Rheinlanden, S. 650, 814 m. Abb.

AUFNAHMEN. Farbige verkleinerte Kopien von Michael Welter um 1840, im Historischen Museum der Stadt Köln (A I 3, Nr. 907 BX). Danach Fig. 112—113). Farbige Kopie des Philippus in Originalgröße in Öl von J. Becker-Leber im Denkmalarchiv zu Bonn. Ältere Photographien von Anselm Schmitz, neuere von Emil Hermann. Platten im Rheinischen Museum Köln.

Im südlichen Seitenschiff sind unter den frühgotischen Arkaturen (an den Wänden befestigt) zehn Schiefertafeln aufgestellt, die die großen Darstellungen von zehn sitzenden Aposteln tragen. Die Höhe ist bei allen gleichmäßig 94 cm, fünf Platten 60, fünf 65 cm breit. Die Tafeln befanden sich wohl ursprünglich in steinernen Rahmen, entsprechend den Chorschranken von Brauweiler und St. Matthias in Trier, wo auch die großen Platten farbig dekoriert sind. Im Ostchor des Bamberger Domes sind diese Platten auf den Außenseiten bemalt mit Einzelfiguren von Aposteln oder Heiligen auf rotbraunem oder blaugrünem Grunde. In ähnlicher Umgebung darf man sich auch die Tafeln von St. Ursula ursprünglich vorstellen.

Die Apostel sind sämtlich sitzend dargestellt auf einem stumpfblauen Grund, der mit Rosetten verziert ist und mit einem dunkelroten oder grünlichen Rahmen, auf dem der Name in weißen Kapitalen eingetragen ist. Die mächtigen Figuren müssen

Fig. 112. Köln, St. Ursula, Pfarrkirche. St. Johannes.

Fig. 113. Köln, St. Ursula, Pfarrkirche. St. Matthäus.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0109
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 114 u. 115. Worms, Paulusmuseum. Petrus und Paulus von einem Diptychon.

sich sehr zusammendrücken, um in dem engen Rahmen Platz zu finden, den sie allenthalben überschneiden; die Apostel sitzen sehr tief, so daß die Knie hoch genommen stark aufstehen. Die Figuren machen einen verdrückten Eindruck, zeigen aber ausgestreckt einen langen, schlanken Kanon.

Es sind von links nach rechts die folgenden (die Farbenangaben dabei nach den Welterschen Kopien berichtigt und ergänzt):

1. St. Jacobus minor, die Keule aufrecht in der Linken haltend, die Rechte gestikulierend über die Keule erhoben, den Kopf nach rechts gewandt, Gewand grün (Taf. 6,3).

2. St. Bartholomäus, das Messer in der gesenkten Rechten, in der Linken ein Buch auf dem Knie haltend, Gewand gelblich, Mantel grau mit rotem Umschlag (Taf. 6,4).

3. St. Johannes, in der Linken das mit Reifen beschlagene Gefäß haltend, in dem er gesotten worden ist, darüber sein Symbol, der Adler, als ein kleinerVogel schwebend, die Rechte mit sprechender Geste zur Seite erhoben; Gewand grün, Mantel braunrot (Fig. 112).

4. St. Simon, Buch und Beil in den beiden Händen haltend, den Kopf nach links gewandt, Gewand grün, Mantel braunrot (der untere rechte Teil der Tafel abgebrochen) (Taf. 7,3).

5. St. Jacobus major, in der erhobenen Linken ein Buch, in der Rechten ein Schwert haltend, der Oberkörper auf den linken Arm auf das Knie gestützt, vorne auf der Brust die Pilgermuschel, Gewand blaßviolett mit grünem Umschlag, Mantel braungelb (Taf. 7,1).

6. St. Andreas, von vorn gezeichnet, ein rechtwinkliges Kreuz in der Rechten frei erhebend, in der Linken auf dem Knie ein Buch, grünes Gewand, roter Mantel (Taf. 6,1).

7. St. Judas, mit lebhafter Gebärde den Oberkörper nach links wendend, den linken Arm hoch erhoben, im Schoß Steine (die Silberlinge?) haltend, hellgelbes Gewand, weißlich grüner Mantel (Taf. 7,2).

8. St. Thomas, in der Rechten ein Winkelmaß haltend (das durch die Übermalung als Schwert mit langem Griff erscheint), die Linke auf der Brust, den Kopf nach links gesenkt, braunrotes Gewand, gelblicher Mantel (Taf. 6,2).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0110
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

9. St. Matthäus, das Schwert in der Scheide in der Linken geschultert haltend, die Rechte vor die Brust gelegt, Gewand grün, Mantel braunrot (Fig. 113).

10. St. Philippus, in der Linken unter dem Mantel das Buch haltend, mit der Rechten ein hohes gelbes Kreuz schulternd, den Kopf etwas nach rechts vornübergeneigt, Gewand hellgelb, Mantel grün (Taf. 7,4 u. Fig. 7).

Die Malereien sind in Leimfarben gehalten und leider übermalt (vielleicht schon nach 1827, sicher vor 1842 — die Übermalung wird schon von Püttmann 1843 vermerkt), in die Köpfe ist bei vielen ein falscher nazarenischer Typus hineingebracht, doch ist der Grundcharakter der Stilhaltung ein so starker und ausgesprochener, daß er auch durch diese Mißhandlung nicht verdunkelt ist. Die Tafeln zeigen eine eigentümliche Mischung des letzten ausgehenden eckig gebrochenen Stils in seiner Altersform mit dem Geist der Frühgotik. Die starren, wie in Gips oder Stärke getauchten, abstehenden Gewandfalten gehören dem Manierismus dieser spätromanischen Kunst an. Überraschend sind die großen und mächtigen Motive, in denen die Gewänder gelegt sind, wie auf Fernwirkung berechnet. Auffällig, daß hier noch, was seit den Wandmalereien in der Taufkapelle von St. Gereon im Rheinland verschwunden scheint[1], die spitz aufgetragenen, an die Mosaik- und Emailtechnik erinnernden, scharf umgrenzten Lichter auftreten. Neben diesen typischen Eigenschaften des späten Romanismus machen sich ausgesprochene Eigentümlichkeiten des neuen Stiles geltend in der bei verschiedenen Figuren ganz auffälligen preziösen und zierlichen Art des Fassens, vor allem in den breiten, zur Seite gestellten Füßen, die später in Niedermendig, Marienhagen und in St. Andreas in Köln wiederkehren, und weiter in den seltsam zarten Händen mit den dünnen Handgelenken, die ganz unromanisch erscheinen. In der Zeichnung der Haare und des Bartes kann man unter der Übermalung auch schon die strenge Friseurkunst der frühen Gotik erkennen, dabei sind die Köpfe selbst alles andere als konventionell, zum Teil noch von einer großen Ursprünglichkeit und Mächtigkeit.

Fig. 116. Speyer, Histor. Museum. Zwölf Apostel von 1265.

Auf der Rückseite der Tafel mit dem Philippus ist eine Inschrift in roter Farbe aufgemalt, welche die 1224 am 14. Mai durch den Bischof Walter von Carlisle ausgeführte Weihe eines Altares berichtet[2]:

„ANNO GRATIE MCCXXIIII PRIDIE IDUS MAI DEDICATUM EST OHC (HOC!) ALTARE A WALTERO VENERABILI EPISCOPO KARLEOLENSI IN HONORE SANCTE ET INDIVIDUE TRINITATIS ET S. CRUCIS ET S. MARIE, S. JOHANNIS B. (APTISTE) ET S. PETRI ET PAULI, ANDREE, S. JOHANNIS EWANGELISTE YPOLITI ET SANCTARUM VIRGINUM.

† IN HOC ALTARI CONTINENTUR HE RELIQUIE DE SEPULCRO DOMINI, DE VESTIBUS S. MARIE, DE VESTE S. VINCENCII, DE BARBA MARTINI EPISCOPI, FELICIS ET ADAUCTI, GEREONIS, CASSII ET S. SOMART (?) DE LIGNO DOMINI DE RELIQUIIS APOSTOLORUM PHILIPPI ET ANDREE, JOHANNIS, S. STEFANI ET HRY ALBINI, GERVASI, GERHARDI, SYLPICII, S. CONFESSORIS NICOLAI, MARTINI BONIFACII STE. MARGARETE ET SANCTARUM VIRGINUM."

Die Inschrift kann, worauf Rahtgens zuletzt hingewiesen hat, aus epigraphischen Gründen nicht gut vor der Mitte des 13. Jh. angesetzt werden. Der mit der Weihe beauftragte Bischof Walter von Carlisle ist übrigens erst im Februar 1225 nach Köln gekommen, wodurch auch die Zuverlässigkeit der Annahme erschüttert wird. Das Datum von 1224 bezieht sich aber keineswegs auf die Malereien, sondern auf die Weihe eines Altares, in dessen unmittelbarer Nachbarschaft sich diese Platten befanden.

[1] Daneben vor allem noch St. Maria zur Höhe in Soest und das Wandgemälde im Chor von St. Kunibert in Köln. Vgl. Clemen, Romanische Monumentalmalerei, S. 547, 799-802. Zu vergleichen wäre auch die (westfälische?) Madonna der Sammlung Carrand im Bargello zu Florenz (Abb. ebenda S. 803) und die beiden (mittelrheinischen) Tafeln des Paulusmuseums zu Worms, aus der ehemal. Johanniskirche in Worms stammend (vgl. Katalog der Ausstellung Alte Kunst am Mittelrhein, Darmstadt 1927, S. 63, Nr. 264, Taf. 24: „nach 1260"), die wieder in der Technik mit den italienischen Dugentobildern der Maniera greca zusammengehen, die in ganz Oberitalien diese Übersetzung der Lichter noch lange nachwirkend zeigt. Natürlich wären auch die älteren Gruppen der russischen und der der Balkankunst angehörigen Ikonen hier zu nennen.

[2] Die Inschrift wiedergegeben mit Ergänzungen nach der Kopie von M. Welter im Historischen Museum zu Köln.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0111
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Es war wahrscheinlich der Kreuzaltar (wie auch aus den Weiheangaben zu entnehmen ist), der am Eingang des Chores in der üblichen Weise aufgestellt war[3]. Die Platten müssen dann die Füllung von Schranken gebildet haben, die hinter diesem Altar durchgingen wie ursprünglich im Ostchor des Trierer Domes. Es ist anzunehmen, daß diese Platten bei der Erbauung des neuen gotischen Chores um 1287 herausgenommen worden sind[4], und daß sie vielleicht gerade bei dem Abbruch geschont worden sind, weil sie nicht lange vorher eingeführt worden sind. Die zeitliche Ansetzung um 1280 würde die Doppelnatur des Stiles am besten erklären[5].

Die Apostelfolge von St. Ursula ist von einer besonderen Bedeutung für eine der frühesten Ausprägungen des ikonographischen Typus für alle zwölf Jünger an der Wende des romanischen und des gotischen Stiles. Man darf als Vorgänger, auch in der Art der Technik, der Haltung, der Kopfbildung, der Haarbehandlung, der eigentümlichen Art des Fassens hinweisen auf die beiden Apostelfürsten von dem bekannten Diptychon des Paulusmuseums in Worms, das hier noch einmal erwähnt sei[6] (Fig. 114, 115).

Dazu kommt ein merkwürdiges Denkmal der frühen mittelrheinischen Malerei in zwölf Apostelköpfen aus dem Augustinerkloster in Speyer im historischen Museum der Pfalz zu Speyer, die mit dem auf 1265 datierten Grundstein zusammengehen[7]. Die Köpfe der Apostel sind in schwarzen Umrissen auf ziegelgroße Steine, jeder 28 × 14 cm groß, aufgemalt (Fig. 116, Details Fig. 117). Sie geben in Temperamalerei auf Stein ausgeführt eine wichtige Etappe in der gleichzeitigen Ausbildung des Kopftypus für die Apostel. Die Ikonographie der Aposteldarstellung in dem Übergang von dem späten Romanismus zu der Frühgotik findet ihre Fortsetzung unten S. 110 im Anschluß an die Apostel von Münstereifel.

Fig. 117. Speyer, Histor. Museum. Philippus und Matthäus.

[3] Bei Woltmann-Woermann, Geschichte der Malerei I, S. 300 die irrtümliche Bezeichnung als „Reste eines steinernen Antependiums".
[4] Die Tafeln sind im Anfang des 19. Jh. von Pfarrer Jochem entdeckt und gereinigt, 1826 fünf von ihnen zur Einfassung des wiederhergestellten, 1810 weggeräumten Altartisches am Eingang zum Chor verwendet (Smets in der Katholischen Monatsschrift III, S. 197). Damals sind die Tafeln aufgefrischt und teilweise übermalt worden, besonders die letzten fünf Nummern 6—10 der jetzigen Aufstellung, die wohl für den neuen Altaraufbau benutzt worden sind. Hierüber ausführlicher Rahtgens a. a. O.
[5] Hotho, Gesch. d. christlichen Malerei, 1842, S. 174, berichtet: Auch auf der Mauerwand, welche die frühere Holzdecke stützte und über das neuere Gewölbe ragt (das gegen 1290 anzusetzen ist), läßt sich in braunem Umriß und edler Form noch ein Überrest von St. Gereons Körper erkennen und ihm gegenüber St. Ursulas; jetzt verschwunden.
[6] Vgl. oben Anm. 1. Ausführlich Erich Grill, Ein Frühwerk deutscher Tafelmalerei im Paulusmuseum der Stadt Worms: Der Wormsgau I, 1927, S. 70.
[7] Ausgestellt 1927 in der Ausstellung „Alte Kunst am Mittelrhein" in Darmstadt, Katalog Nr. 263, S. 63, die Madonna abgeb. Taf. 48.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0112
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Almersbach (Kreis Altenkirchen) / Evangelische Pfarrkirche.

LITERATUR. Über die Kirche Lehfeldt, Bau- u. Kunstdenkm. d. Reg.-Bez. Coblenz, S. 101. — Fabricius, Histor. Atlas der Rheinprovinz V, 1, S. 180, 191; V, 2, S. 211. — Bericht über die Restauration der Kirche und die Ausmalung von Renard i. d. Berichten über die Tätigkeit d. Provinzialkommission f. d. Denkmalpflege i. d. Rheinprovinz XX, 1917, S. 6.

Farbige AUFNAHMEN. Zwei Blatt von A. Bardenhewer im Denkmalarchiv. Photographien von demselben.

Der Bau zeigt eine schlichte, flachgedeckte, dreischiffige Pfeilerbasilika von jenem im Westerwald noch lange nachlebenden archaischen Typus, aber erst im Anfang des 13. Jh. als einheitliche Anlage entstanden, der Chor im 14. Jh. überhöht und neu gewölbt.

Die Ausmalung der Kirche hat wegen ihrer einfachen Form und der bescheidenen künstlerischen Mittel eine besondere Bedeutung zu beanspruchen. Das System gehört noch der Erbauungszeit, also dem Anfang des 13. Jh. an. Es zeigen alle architektonischen Teile eine graue Quaderung mit weißen aufgemalten Fugen. Die Bogensteine sind, wie in den Kirchen von Niedermendig, Bendorf, Nideggen[1], mit kleinen aufgemalten Rundbogen dekoriert. In dieser Dekoration steht unvermittelt auf der nördlichen Chorwand die große Gestalt des h. Christophorus, die ganz unsymmetrisch neben das Nordfenster des Chorhauses aufgemalt ist, sehr archaisch in der Haltung, eine sehr langgestreckte Figur, in braunrotem Gewand, das Futter bläulichweiß gemustert. Die Gestalt steht in stilisierten Wellen steif frontal aufrecht, die Rechte auf einen ebenso stilisierten langen Baumstamm gestützt, auf der linken Schulter das kleine Christuskind haltend (Fig. 118).

In der nördlichen Seitenschiffkoncha ist zwischen der Mensa und der Sohlbank des darüber liegenden Fensters eine kleine Kreuzigungsszene aufgemalt worden, die von vier größeren Einzelfiguren flankiert ist, von denen noch drei erhalten sind. In der Mitte an einem naturalistisch gezeichneten Kreuz mit hochgezogenen Armen der Kruzifixus, dessen Füße den Sockel berühren, zur Seite in größerem Maßstab Maria und Johannes, Maria mit einer bedeutenden und ausdrucksvollen Geste. Dann kommen die längeren und gestreckteren Seitenfiguren, die sich nicht mehr unter die Sohlbank des Fensters drücken müssen, zur Linken ein heiliger Bischof, wohl der h. Nikolaus, neben ihm eine gekrönte Heilige mit einer Lanze oder einem sehr langen Pfeil, wohl die h. Ursula, bei der freilich das Emblem seltsam in die Länge gezogen wäre. Gegenüber erscheint mit einem gewaltigen Schlüssel in der Rechten der h. Petrus. Die nächste Figur ist fast ganz zerstört. Die Gestalten zeigen den langen Duktus der sich der gotischen Formauffassung nähernden Manier (Fig. 119).

Auch an der nördlichen Mittelschiffwand ist ein weiteres, ohne Zusammenhang aufgemaltes Bild erhalten, den Jakobus Major mit zwei Pilgern darstellend; die Pilger in Zeittracht, die Beinlinge, die Haare, die Taschen gelb, die Figuren selbst und ihre Gewänder in Rötel gehalten. Es ist die gleiche Darstellung wie das Mittelstück in der großen Komposition zu Linz oder auch in Niedermendig und in Mölln[2].

Die Chornische endlich zeigt schon aus dem 15. Jh. einen thronenden Christus zwischen Maria und Johannes, Christus die beiden Hände segnend erhoben, im roten Mantel, Maria in weißem Gewand, Johannes in gelblichem Rock, rötlichem Mantel (schlecht restauriert). Die Hauptdekoration, der Christophorus, das Altarbild und die Wallfahrt nach Compostella mit dem h. Jakobus stammen aus dem Ende des 13. Jh. Ob das zweite wesentlich später ist als das ganze System, ist nicht mit Sicherheit zu sagen. Es kann sich um die Arbeit einer jüngeren Hand handeln. In der Gewandung herrscht noch die letzte Erinnerung an den eckig gebrochenen Stil, ähnlich den letzten Malereien in St. Maria Lyskirchen in Köln, in Nideggen oder auch in Linz[3].

Fig. 118.
Almersbach, Pfarrkirche. St. Christophorus.

[1] Clemen, Roman. Monumentalmalerei i. d. Rheinlanden, S. 630, 635. — Über Niedermendig Clemen i. d. Ber. d. Provinzialkomm. f. d. Denkmalpflege IV, 1899, S. 29; ausführlich unten S. 100 und Taf. 11.
[2] Renard i. d. Ber. d. Provinzialkomm. f. d. Denkmalpflege XX, 1917, S. 10 weist mit Recht insbesondere auf die Beziehungen zu Linz hin, „da früher und noch heute der Verkehr des Westerwaldes zum Rheintal in Linz mündet".
[3] Clemen, Roman. Monumentalmalerei, S. 608, 793.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0113
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Bei den älteren Malereien handelt es sich trotz der archaischen Vorlagen (bei dem h. Christophorus) doch wohl um die Schöpfungen von zurückgebliebenen und etwas abseits stehenden Malern von bescheidenem Können aus der zweiten Hälfte des 13. Jh. Zwischen dem großen Christophorus und der kleinlichen Kreuzigungsszene dürfte aber doch der Stilstufe nach ein Zeitraum von etwa zwei Jahrzehnten liegen.

Fig. 119. Almersbach, Pfarrkirche. Kreuzigung.

Lipp (Kreis Bergheim) / Katholische Pfarrkirche.

LITERATUR. Füssenich, Zur Geschichte der Pfarre Lipp: Erftbote 1895. — Wilh. Graf von Mirbach, Zur Territorialgeschichte des Herzogtums Jülich: Programm d. Ritterakademie Bedburg I, 1874, S. 24. — Clemen, Die Kunstdenkmäler des Kreises Bergheim (Kunstdenkmäler d. Rheinprovinz, Bd. 3), Düsseldorf 1899, S. 116.

Über die Malereien: Clemen i. d. Berichten über die Tätigkeit d. rheinischen Denkmalpflege III, 1898, S. 57 m. Abb. — Abb. der vier Felder i. d. Kunstdenkmälern (s. o.).

AUFNAHMEN. Umrißzeichnung von A. Bardenhewer im Denkmalarchiv d. Rheinprovinz.

Von der dreischiffigen romanischen Pfeilerbasilika, die vor 1200 errichtet war, ist das Mittelschiff mit Chorhaus und Apsis erhalten. Die Ostteile zeigen auch noch die alte Einwölbung (vielleicht von einem Umbau in der Mitte des 13. Jh.), kräftige Rippen mit leicht zugespitztem Wulstprofil, die in den Ecken auf einfachen Konsolen ruhen. Chorhaus wie Apsis weisen eine interessante Gliederung durch ganz flache Nischen auf.

Die leidlich erhaltenen Malereien im Chorgewölbe sind i. J. 1883 durch den Zeichenlehrer und Maler Ferdinand Müller aus Bedburg in unheilvoller Weise restauriert worden. Der Charakter der Zeichnung ist dabei versüßlicht worden, die Umrisse sind sämtlich nachgezogen, die kleinen Köpfe sind alle jämmerlich schematisiert, der gotische Duktus von Augen und Haar ganz mißverstanden.

Das Kreuzgewölbe des Chorhauses weist eine durch alle vier Felder durchgehende Darstellung aus dem Leben der h. Ursula, der Patronin der Kirche, auf. Die trennenden Rippen sind in Grau gehalten mit dem Rhombenmotiv und einem Eiermotiv in Rot. Dazwischen stehen die dreieckigen Bildfelder, jedes mit stumpfem blauem Grund und grünem Saum. Die Figuren sind stark konturiert, die Töne wechselnd in gelbem und rotem Ocker mit Grün und Blau.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0114
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Die einzelnen dargestellten Szenen sind die folgenden:

1. Nordseite: Die Abfahrt der Jungfrau von England (Fig. 120). Das dreieckige Feld ist durch drei Schiffe gleichmäßig gefüllt. In den kleinen Nachen zwischen den hochgehenden Wellen sitzen die Jungfrauen, zum Teil mit kurzen Rudern in den Händen, in lebhaftem Gespräch. Es sind nach der Zahl der Nimben, die sie gleichmäßig auszeichnen, 38. Nur im oberen Schiff ist eine der Jungfrauen in der Mitte besonders gekennzeichnet. Sie trägt eine hohe Kreuzesfahne, die den Zwickel füllt. Es ist wohl die h. Ursula hier dargestellt.

2. Westseite: Landung der h. Ursula in Basel (Fig. 121). Den Hintergrund bildet eine abgekürzte Architektur, die die Stadt kennzeichnen soll. Im Vordergrunde rechts schwebt noch das eine der kleinen Schifflein mit sieben Jungfrauen drin in den Wellen. Das größere zweite Schiff in der Mitte hat bereits am Lande angelegt, eine Holzbrücke ist vom Schiff zum Ufer gelegt, und über sie schreitet, unter dem Vorantritt zweier Jungfrauen, von denen die erste mit einer erstaunten Geste die Rechte auf die Brust legt, die h. Ursula, die nun regelmäßig in einem reich gemusterten Gewande mit einem Mantel darüber und einer Fahne dargestellt ist, in beiden Händen ihre Fahne haltend, die in vier Ringen ausläuft. Hinter ihr steigt, sich auf die Schulter einer der Jungfrauen, die noch im Schiff zurückgeblieben sind, stützend, eine zweite reichgekleidete und gekrönte Gestalt aus dem Schiff, die in jeder Beziehung der h. Ursula gleich gebildet ist, vor allem in dem gleichen langen, bis auf die Füße herabwallenden Gewand.

3. Südseite: Empfang der h. Ursula in Rom (Fig. 122). Von links her bewegt sich über ein wieder in Abbreviatur gegebenes Stadttor unter einer Kirchenpforte heraus ein feierlicher Zug auf die h. Ursula hin, die von rechts her mit ihrem Gefolge erscheint, beide Züge treffen sich in der Mitte. Aus dem aus der Stadt Rom ausziehenden Zug hebt sich in der Mitte die Gestalt des Papstes Cyriakus mit der spitzen Papsttiara hervor, neben ihm ein Bischof. Diese beiden sind umgeben von Diakonen und Chorknaben, eine Kreuzesfahne mit flatternden Wimpeln wird vorausgetragen, dazu zwei Flabella. Dem Zug der Jungfrauen schreitet die fürstliche Gestalt der h. Ursula voran, eine Kreuzesfahne von der gleichen Art tragend, die beiden flatternden Wimpel füllen symmetrisch die Spitzen des Zwickels aus. Sie ist von 22 Jungfrauen begleitet. Die zweite Gestalt hinter ihr ist wiederum in dem auffällig langen, schleppenden Gewand die gleich gekleidete gekrönte Jungfrau wie auf dem zweiten Felde.

4. Ostseite: Das Martyrium der Heiligen (Fig. 123). Im Hintergrund der Rhein, übereinander zwei Schiffe, in denen Jungfrauen knien, die Hände betend erhoben.

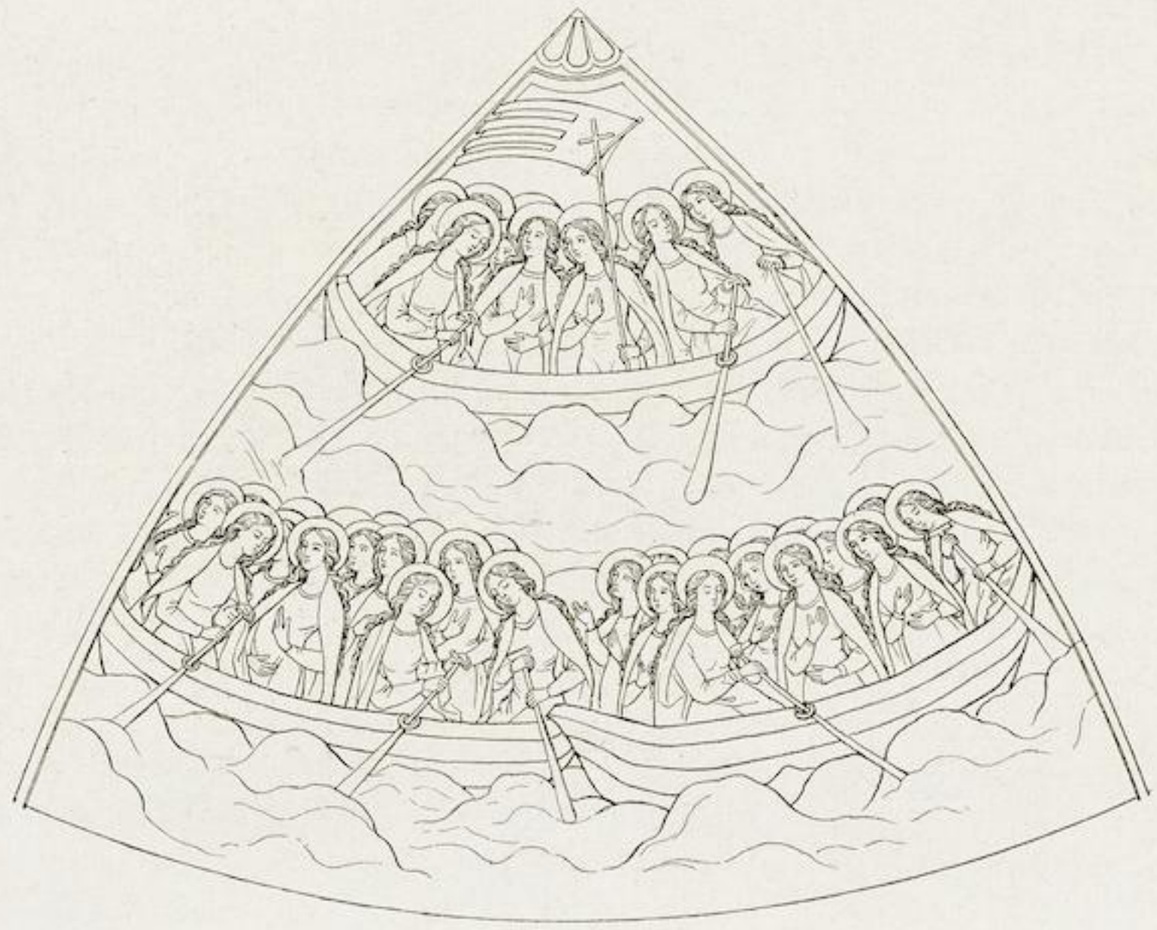


Fig. 120. Lipp, Pfarrkirche. Abfahrt der h. Ursula.

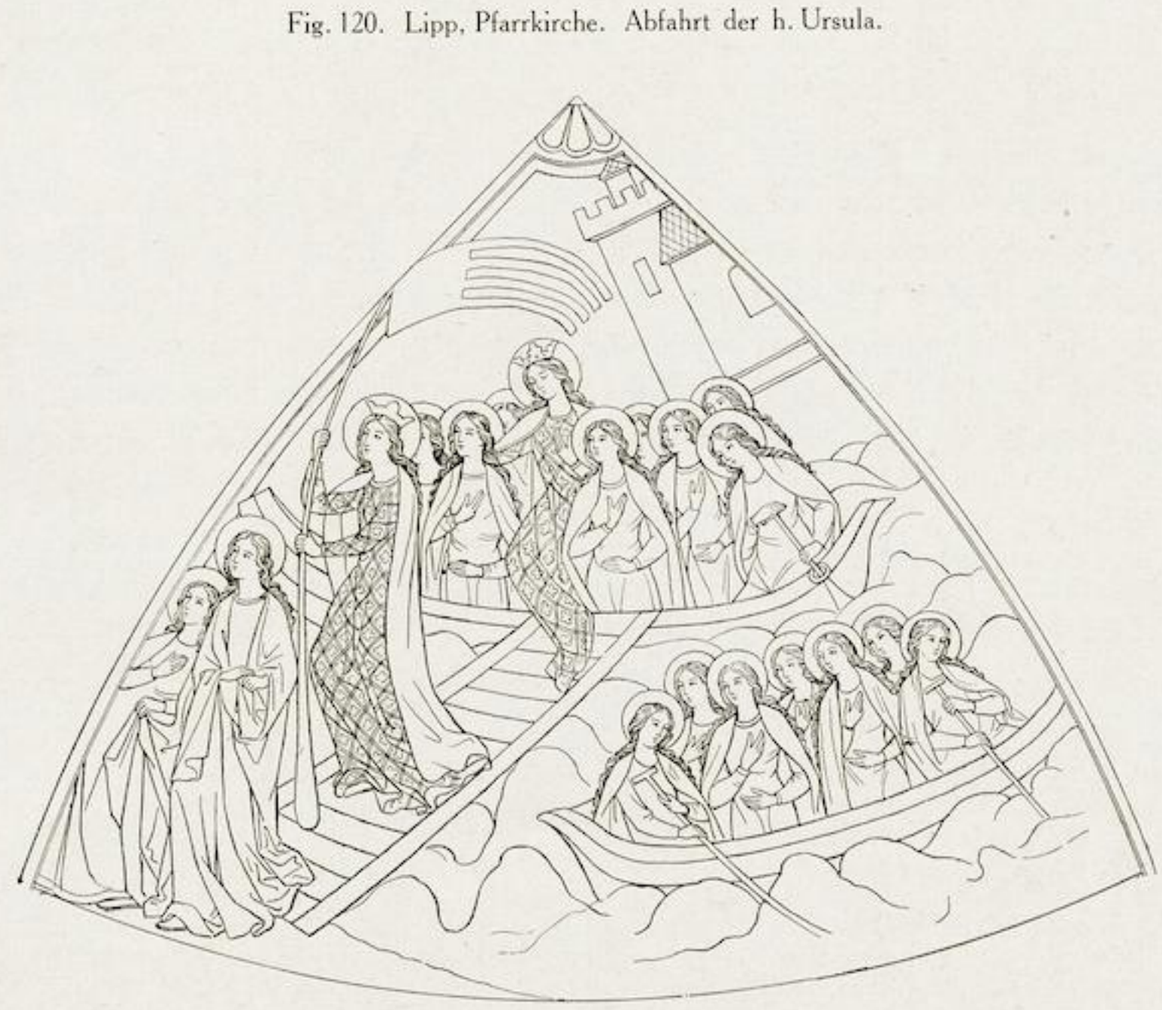


Fig. 121. Lipp, Pfarrkirche. Landung der h. Ursula.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0115
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Nicht ganz klar ist in der Restauration, was der Zeichner sich unter den flügelartigen Gebilden hinter den oberen Figuren vorgestellt hat. Drei weibliche nimbierte Gestalten befinden sich hier noch im Schiff, die letzte hält ein schmales Ruder: sollen es nach den spitzen Flügeln Engel sein, die an die Stelle der Jungfrauen getreten sind? Aus dem vorderen Schiff ist die h. Ursula ausgestiegen, wiederum durch die Krone und ihr reiches Gewand ausgezeichnet. Sie fällt aber unter dem Schwertstreich eines Bewaffneten zu Boden, der im Vordergrund steht und den Befehl des zur Rechten auf einem Thron sitzenden Hunnenkönigs ausführt; zur Linken drei weitere bewaffnete Hunnen in Kettenpanzern, einer mit einem langen Schwerte, zwei mit großen Bogen. Im Vordergrund liegen zehn heilige Jungfrauen gemordet in anmutiger Haltung auf dem Boden.

Fig. 122. Lipp, Pfarrkirche. Empfang der h. Ursula in Rom.

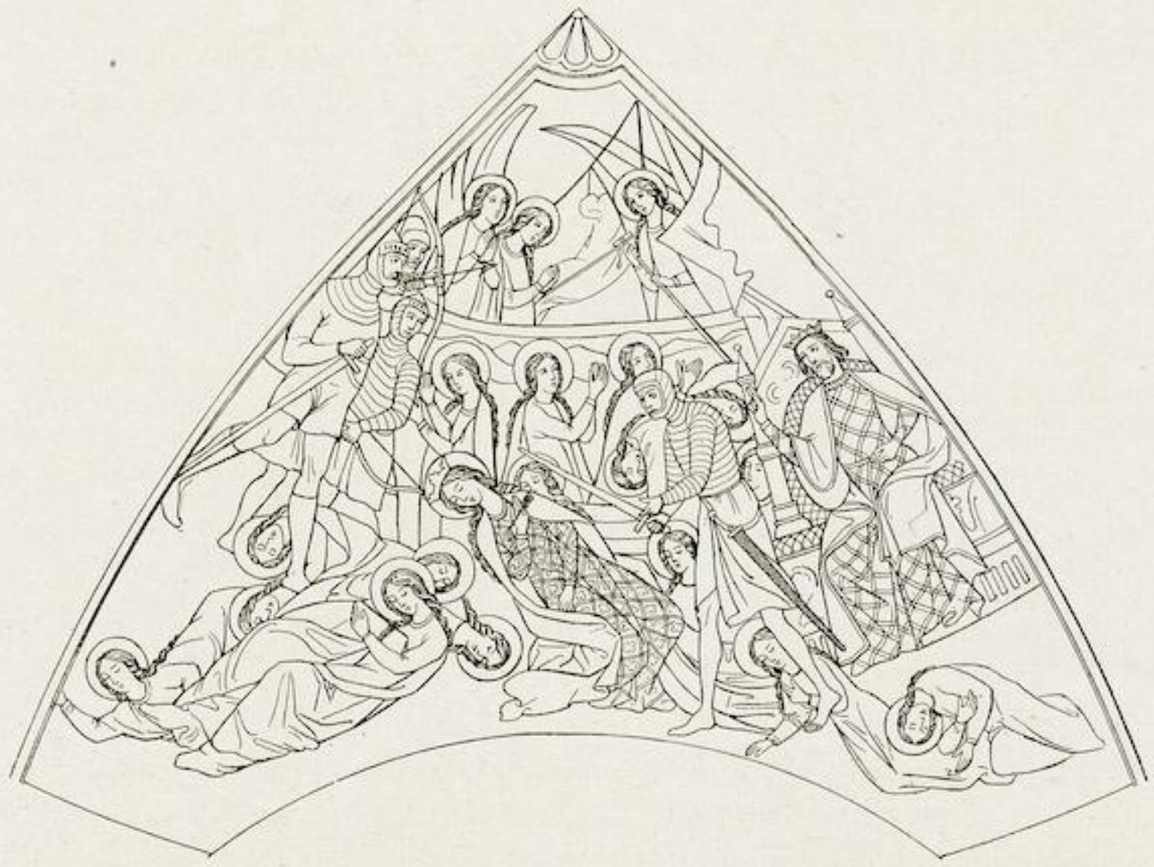


Fig. 123. Lipp, Pfarrkirche. Martyrium der h. Ursula.

Soweit man nach der jämmerlichen und gefühllosen Verunstaltung der Malereien heute noch einen Schluß auf Stil und Zugehörigkeit ziehen kann, schließen sie sich im Kompositionsschema und in der Art der Gruppierung noch den Gewölbemalereien in St. Maria Lyskirchen in Köln an, die ja auch nicht sehr glimpflich bei der Restauration behandelt sind; doch ist der leidenschaftlich bewegte unruhige Stil mit den zitternden, eckigen Umrissen hier nicht mehr zu spüren. Die auffällig langen Gestalten haben, wenigstens in dem Palimpsest des Restaurators, etwas Weichliches und Süßliches erhalten, das sich doch von der feinen Grazie etwa der Ramersdorfer Malereien beträchtlich abhebt (s. unten S. 149ff), sie stellen aber auf der anderen Seite ersichtlich eine ältere Stufe dar als die Malereien in St. Cäcilia zu Köln. Die Entstehung dürfte im letzten Viertel des 13. Jh. liegen[1].

Die Malereien von Lipp sind dafür ikonographisch von um so höherer Bedeutung. Es handelt sich um den ersten bekannten Zyklus aus der Legende der h. Ursula und ihrer 11 000 Jungfrauen. Dazu ist der Bilderkreis auch für die Entwicklung der Legende im Gebiet von Köln von besonderer Wichtigkeit[2]. Es sind in allen vier Bildern immer nur die Jungfrauen abgebildet — die Szenen, die später eine solche Rolle spielen, bei den Eltern der Heiligen, die Botschaft des Heidenkönigs, der königliche Bräutigam Aetherius, die jugendlichen Ritter —, all dies ist absichtlich beiseite gelassen. Aus dem kanonischen Bilderzyklus von 31 Tafeln vom J. 1456, wie er sich in der Kirche St. Ursula zu Köln[3] erhalten hat, sind es die Szenen: Nr. 15. Übungsfahrt der Jung-

[1] Auch Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, V, S. 315, datiert sie „etwa Ende 13. Jh.".

[2] Über die sämtlichen mit der Entstehung des Ursulakultus zusammenhängenden Fragen orientiert jetzt in der umfassendsten Weise die von einem glänzenden Scharfsinn und profunder Gelehrsamkeit zeugende Abhandlung von Wilhelm Levison, Das Werden der Ursula-Legende: Bonner Jahrbücher 132, 1927, S. 1, 30. Die ältere Literatur zur Ikonographie bei Künstle, Ikonographie der Heiligen, S. 567.

[3] Über den Zyklus in St. Ursula vgl. Aldenhoven, Gesch. d. Kölner Malerschule, S. 184. — Delpy, Die Legende von der h. Ursula in der Kölner Malerschule, Köln 1901, S. 117. — Kellerhoven, La légende de Sainte Ursule, Paris 1860, mit Chromolithographien, Nr. 15 = Taf. VII, Nr. 18 = Taf. X, Nr. 20 = Taf. XII, Nr. 30 = Taf. XXI.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0116
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

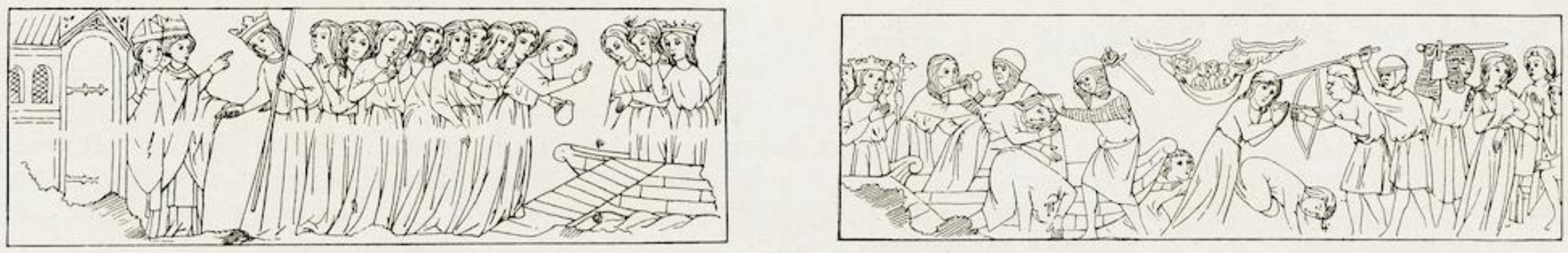


Fig. 124—125. Kerniel, Pfarrkirche. Malereien vom Schrein der h. Odilia 1292.

frauen auf den auf Bitten der h. Ursula erbauten Schiffen. Nr. 19. Ankunft in Basel oder Nr. 18 Ankunft in Köln. Zu den beiden Szenen gehört freilich später die Gestalt des die fremden Pilgerinnen empfangenden Bischofs — Köln ist dann auch irgendwie symbolisch angedeutet. Nr. 20. Ankunft in Rom. Nr. 30. Martyrium der Heiligen.

Auffallend ist nun aber, daß neben der Führerin, der h. Ursula, im zweiten und dritten Feld eine zweite gekrönte Jungfrau auftritt, die ganz in der gleichen Weise in kostbare Gewänder gehüllt ist. Es handelt sich ersichtlich hier um die andere britische Prinzessin, die vorübergehend in der frühen Form der Legende neben der h. Ursula erscheint, um die h. Pinnosa. Wenn im Anfang nur die Namen Saula und Martha aus der Reihe der Jungfrauen genannt werden, so tritt schon im 9. Jh. in einer Litanei der Kölner Dombibliothek der Name Pinnosa auf, in einer Fuldaer Handschrift in Leiden aus dem 10. Jh. wird nur die h. Pinnosa aus der Reihe der 11 000 herausgehoben, in einer Litanei des 11. Jh. aus St. Gereon in der Kölner Dombibliothek erscheinen nebeneinander die h. Ursula und die h. Pinnosa[4]. Diese letztere verschwindet dann frühzeitig wieder aus dem Kölner Kreis, im 10. Jh. schon sind ihre Reliquien nach Essen überführt: auf einem der Hauptstücke des Essener Münsterschatzes, auf dem kostbaren Deckel des Evangeliars der Äbtissin Theophanu um 1050 ist sie neben der h. Waldburg plastisch dargestellt[5]. Nach dem sermo in natali s. virginum, der in das letzte Drittel des 11. Jh. zurückgeht, wird Pinnosa ausdrücklich als inclita et insignis regis Britannorum filia genannt. Es gibt nur diese eine aus dem britischen Jungfrauenkult stammende Heilige, die als Prinzessin mit der Krone neben der h. Ursula dargestellt werden kann. In der späteren Form der Legende, die diese zumal nach den Revelationen der Elisabeth von Schönau in der zweiten Hälfte des 12. Jh. erhält, tritt der Name dieser britischen Jungfrau ganz zurück. Sie spielt nie die Rolle einer königlichen Freundin, einer Konkurrentin um die Führerschaft. Wir haben also in Lipp in der zweiten Hälfte des 13. Jh. ausgesprochen die bildliche Kodifikation einer schon abgelaufenen älteren Überlieferung vor uns[6], entsprechend jener Kölner Litanei des 11. Jh.:

Sancta Ursula ora
Sancta Pinnosa ora
Sancta undena milia virginum orate pro nobis.

Eine zeitlich ziemlich mit den Gewölbemalereien von Lipp zusammenfallende Darstellung desselben Legendenthemas findet sich auf dem Schrein der h. Odilia, einer der 1286 geoffenbarten Jungfrauen, deren Reliquien nach Huy übertragen sind, in der Kirche zu Kerniel bei Looz, der 1292 seine Bemalung erhalten hat. Das eine Bildfeld zeigt eine verwandte Komposition, wie die h. Odilia an der Spitze einer der 11 Kohorten im Gefolge der h. Ursula in Rom empfangen wird, ein anderes die Jungfrauen im Boot, ein drittes die Ankunft in Köln und das Martyrium[7] — auch in dem zeichnerischen Stil offenbart sich eine auffällige Verwandtschaft (Fig. 124—125). Etwas später liegt dann die Darstellung zweier Szenen aus der Legende, der Schiffahrt der Jungfrauen und ihr Martyrium bei der Ankunft in Köln, im Queen Marys Psalter des Britischen Museums[8]; auch hier sind nur die Jungfrauen ohne alle männlichen Begleiter gegeben.

[4] In der Fuldaer Hs. (Levison, a. a. O. S. 30) heißt es: In Colonia XI milia sanctarum virginum et sanctae Pinnosae virginis. Ein verlorenes Seligenstadter Martyrologium nennt nur drei Namen: ... inter quas erant nominatissimae Pinnosa, Ursa et Saula. Erst im 11. Jh. tritt die h. Ursula an die Spitze.

[5] Vgl. Clemen, Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz II, 3, Stadt und Kreis Essen, 1893, S. 46. — G. Humann, Die Kunstwerke der Münsterkirche zu Essen, 1914, S. 218, Taf. 24. — Levison, a. a. O. S. 51.

[6] Die Deutung auf die h. Pinnosa befürwortet auch Levison persönlich, dem ich für seine Kritik sehr verpflichtet bin; er weist vor allem auf das Fehlen der jugendlichen ritterlichen Begleiter hin. Man könnte etwa auch die h. Kordula hier vermuten, die nach der Legende bei der Ankunft in Köln sich zunächst im Schiff versteckt hatte, sich dann aber freiwillig auslieferte. Zu diesem Vorgang würde dann freilich die Darstellung im letzten Bilde nicht passen. Die h. Kordula wird gerade im J. 1278 genannt, sie zeigt sich damals dem Klosterbruder Ingebrandus in mehreren Visionen (Crombach, Ursula vindicata, Köln 1649, p. 498). In den J. 1286 und 1287 offenbarten sich die fünf Ursulajungfrauen Cristina, Basilia, Imma, Odilia, Ida unter Nennung ihrer Namen einem Mönch von Paris, der daraufhin nach Köln gesandt wurde und die Reliquien aufdeckte (Crombach p. 684). Die hh. Odilia und Ida wurden nach Huy transferiert. Die h. Kordula wird (Crombach p. 499) beschrieben: veste auro gemmisque radiante, caput aurea corona redimitum. Die h. Kordula tritt schon in der Mitte des 13. Jh. in den Glasgemälden in St. Kunibert in Köln neben der h. Ursula auf, mit einem Reifen im Haar, durch die Inschrift sicher bezeichnet (Abb. bei H. Oidtmann, Die rheinischen Glasmalereien, S. 77, Taf. VI). Auch an dem aus dem 15. Jh. stammenden Prachtschrein im Domschatz zu Osnabrück erscheint die Heilige als gekrönte Jungfrau. Die h. Kordula tritt aber nie in so ausdrucksvoller Weise als die Mitbewerberin um die Führerstelle auf wie die h. Pinnosa in der frühen Legendenbildung, wie das in den Bildern von Lipp dargestellt ist.

[7] Vgl. Jules Helbig, La peinture au pays de Liège et sur les bords de la Meuse, 1873, p. 31, m. Abb. — Ders., L'art mosan depuis l'introduction du christianisme jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle, Brüssel 1906, I, p. 75. — Le Beffroi II, 1864, p. 31 mit 2 Taf.

[8] Queen Marys Psalter ed. G. Warner, pl. 282.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0117
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Koblenz / St. Castor.

LITERATUR. Aufzählung der älteren Literatur bei Lehfeldt, Bau- und Kunstdenkmäler des Reg.-Bez. Coblenz, 1886, S. 142. Besonders zu nennen J. A. Richter, Die St.-Castor-Kirche zu Coblenz, deren Geschichte, Architektur, Kunstwerke und Denkmale, Coblenz 1850. — Ders., Sanct Castor zu Coblenz als Münster, Stift und Pfarrkirche, Coblenz 1868. — J. v. Schlosser, Schriftquellen zur karolingischen Kunst, S. 42, mit weiteren Literaturangaben. — Eine Bonner Dissertation von Jos. Busley v. J. 1921 behandelt die ältere Baugeschichte (Der Hettische Gründungsbau von St. Castor in Coblenz 836, eine Studie zur karolingischen Baugeschichte).

Über die Wandmalereien genauere Angaben bei Richter 1850, S. 31; 1868, S. 185. — Fritz Michel i. d. Zs. f. Heimatkunde des Reg.-Bez. Coblenz XV, 1921, S. 85.

AUFNAHMEN. Aquarellierte Sepiafederzeichnung von Heinrich Knauth von 1848 im Denkmalarchiv der Rheinprovinz (früher im Kunstgewerbemuseum Berlin).

In dem heute vor uns stehenden Bau, dessen Außenerscheinung durch eine wenig glückliche Restauration vor einem Menschenalter empfindlich gelitten hat, ist noch die mächtige karolingische Basilika erhalten, die unter Kaiser Ludwig dem Frommen 836 eingeweiht worden war. Das dem römischen nahe verwandte karolingische Raumgefühl liegt ähnlich wie beim Trierer Dom als ein character indelebilis über dem Innern. So hat auch die Hauptapsis, die Ende des 12. Jh. unter dem Abt Bruno einen äußeren Mantel in den reichen Formen der rheinischen Hochromanik erhielt, ihren von den gleichzeitigen Apsidenanlagen am Rhein abweichenden schweren Rhythmus erhalten. Die letzte feierliche Einweihung fand 1208 statt. Erst 1496 ist das bislang flachgedeckte Mittelschiff mit einem spätgotischen Sterngewölbe überspannt worden[1].

Im Jahre 1848 wurde bei der Vorbereitung der neuen Ausmalung der Kirche, die dem Koblenzer Maler Joseph Andreas Settegast, einem Spätnazarener von bescheidenem Talent, anvertraut ward, unter der zum Teil mit plastischem Stuck bedeckten späten Dekoration der Apsis unter verschiedenen deckenden Tünchen ein großes Apsidengemälde gefunden, das, wenn nicht schon früher, sicher bei der letzten Barockisierung des Innern im Jahre 1745 verschwunden war. Es ist in einer leidlich treuen Kopie des Malers Heinrich Knauth erhalten, die jetzt für die Beurteilung zugrunde gelegt werden muß, während die umfangreichen Reste, die noch sehr wohl eine Ergänzung im Sinne der historischen Kunst und damit die Erhaltung zugelassen hätten, verschwinden mußten, um dem neuen Apsidengemälde von Settegast Platz zu machen. Das Feld ist umrahmt durch breite Bordstreifen. Die führende Farbe des Rahmens ist ein starkes Rot. Der als Abschluß der unteren Zone sich hinziehende Fries weist noch stärkere Anklänge an das romanische Palmettenmotiv auf (ein ähnlicher Wechsel des Ornamentcharakters wie in Brauweiler); wie weit der Maler hier richtig gesehen, ist nicht zu sagen. Das den oberen Rahmen einfassende ornamentale Motiv zeigt auf grünblauem Grunde nebeneinandergestellte Medaillons, in denen aufrechtstehende und liegende zweiblättrige Blüten miteinander abwechseln, diese sehr viel stärker frühgotisch gehalten.

Das eigentliche Bildfeld (farbige Taf. 8) wird beherrscht durch die große vom oberen bis zum unteren Rand reichende Mandorla, die mit einem blaßblauen, roten, grünblauen und nach innen einem schmalen goldenen Streifen eingefaßt ist. Die Mandorla wird nach den Seiten zu verankert durch eine Querverspannung mit je zwei Spitzbogen in Blaßblau auf rotem Grunde, unter denen sich die vier seitlich angeordneten Heiligenfiguren einfügen. Die Mandorla selbst wird umrahmt von den Evangelistensymbolen, in der Höhe Engel und Adler, am Fuße Löwe und Stier. In der Mandorla erscheint auf einem dunkelblauen Grunde, der durch die ganze Darstellung führend durchgeht, sitzend auf einem in reiche Architektur aufgelösten, dünngliedrigen und zierlich konstruierten, schon ausgesprochen gotischen Thron Christus Salvator, das merkwürdig breite Gesicht umrahmt von gelben Locken, um den Mund die für die frühe Gotik charakteristische Andeutung eines modischen kurzen Bartes. Das Untergewand, das auf der Brust sichtbar wird, hellgrün mit einer weißgoldenen Borde, der Mantel rot mit grünem Umschlag gleichmäßig über beide Schultern gelegt. Die Linke hält unter dem Mantel ein geschlossenes Buch, die Rechte ist

[1] Die 1498 eingezogenen spätgotischen Netzgewölbe wiesen die typische spätgotische Dekoration auf, wenn auch in einer durch die letzte Restauration der neunziger Jahre übergangenen Form. Die Rippen waren ursprünglich grau, die Schlußsteine farbig, um die Kreuzungen „Hosen" in Rot und Blau, die Gewölbezwickel kaltweiß, auf ihnen aus den Ecken emporwachsendes spätgotisches Rankenwerk mit steifen Stengeln und bunten Blüten, um die Kreuzungen gewellte Strahlen. Vom Standpunkt der Denkmalpflege muß es als unzulässig erscheinen, daß über diese interessante und charakteristische Dekoration i. J. 1928 bei der den ganzen Innenraum umfassenden Neubemalung durch den Maler Paul Meyer-Speer (den Schöpfer der neuen farbigen Innengestaltung des Mainzer Domes) einfach nichtachtend hinweggegangen ist. Der farbige Akkord des Langhauses hätte eben unter Berücksichtigung dieses vorhandenen Systems gestimmt werden müssen. Diese Dekoration stammte wahrscheinlich von dem Maler Gerhardt, der 1496 für die Vergoldung von Apfel und Zepter des Bildes Ludwigs des Frommen Bezahlung erhält (Stadtarchiv Koblenz 109, 1401), er bemalt 1496 den Schlußstein des neuen Gewölbes mit goldener Lasur und guten Farben. Später bemalt er noch den Schrein der h. Riza (Fritz Michel, Koblenzer Maler und Glasbrenner im späteren Mittelalter: Rheinische Heimatblätter 1924, Nr. 4, S. 119). Über eine barocke Darstellung des Jüngsten Gerichts in der Kirche berichtet das Nekrolog von St. Castor zum 16. Okt. 1628, daß der an diesem Tage verstorbene Dekan von St. Florin, Joh. Werll, circa fornicem chori nostri extremum iudicium suis impensis vivis coloribus curavit depingi (Mitteilung von Dr. Fritz Michel, Coblenz).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0118
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

mit einer wenig bezeichnenden, etwas schlaffen Bewegung, die weder Segnen noch Lehren ausdrückt, zur Seite erhoben. Die Linien der Gewandung, die über Brust und Schoß hinweggehen, zeigen die große gotische Form, von der Zeichnung des über die Knie fallenden Gewandes ist nichts sichtbar, unter dem Mantelsaum erscheint zur Seite gestellt der linke breite Fuß. Die Evangelistensymbole sind etwas schwächlich in der Zeichnung, zumal das kindliche Löwchen und der wenig heroische Adler. Mit großem Geschick sind dann unter die beiden Spitzbogen zur Seite die vier Einzelfiguren eingefügt, die sich rhythmisch der Mitte zuwenden, zur Rechten zwei männliche, zur Linken zwei weibliche Gestalten. Die rechte zeigt zunächst eine männliche bärtige Gestalt, deren Kopf sehr stark zerstört ist, in gelbem Gewand mit blaßviolettem Mantel, in der Rechten einen Reichsapfel mit Kreuz oder eine Scheibe haltend, die Linke mit einer bezeichnenden Geste erhoben. Nach der Annahme von A. J. Richter war hier Kaiser Ludwig der Fromme dargestellt; er wies auf die Reste einer Krone hin, die auf der linken Seite des Hauptes sichtbar sind. Als Stifter der Kirche wäre er hier in der Tat am Platze, befremdend ist freilich der Nimbus[2]. Ihm gegenüber auf der linken Seite ist dem Salvator zugewendet eine weibliche Heilige dargestellt mit blaßblauem Gewand und matt rötlichgelbem Mantel, um das Haupt eine in ausgesprochen geringelten Falten fallende Schleierhaube gelegt. Die Heilige hält in der Linken ein Kirchenmodell, in der Rechten ein geschlossenes Buch. Nach der durch das Modell gegebenen Beziehung zur Kirche kann es sich nur um die selige Riza handeln, die mit der Baugeschichte der Kirche in Verbindung gebracht ist. An diese schließt sich zur Linken eine weitere weibliche Figur an, auf deren Haupt A. J. Richter eine Krone sah, von der die farbige Kopie Knauths allerdings nichts erkennen läßt. Die Gestalt ist anmutig nach der linken Hüfte ausgebogen in einem langfließenden mattvioletten Gewande, dessen Falten vom Gürtel ohne Unterbrechung zum Boden niedersinken, darüber ist ein blaßblauer Mantel gelegt, der von beiden Schultern herabfällt; das Haupt ist mit einem Schleier bedeckt, der wie bei der seligen Riza in stark gekräuselten Falten über der Stirn sich bauscht. Die Linke hält unter dem Mantel ein geschlossenes Buch, die Rechte ist mit einer fast koketten Bewegung in die Seite gestemmt. Dieser Figur entspricht am äußersten Rand des Bildes nach rechts die Gestalt des h. Castor, der als Bischof, aber ohne Mitra, im bischöflichen Gewand dargestellt ist, in weißblauer Alba und mattviolettem Pluviale, in der Rechten ein geschlossenes Buch, in der Linken das Modell von St. Castor haltend, das, wenn auch stark zerstört, doch die Doppelgruppe der Türme erkennen läßt.

Außer dem oben beschriebenen Apsidengemälde wies das Innere des Langhauses über dem 1498 eingezogenen spätgotischen Gewölbe noch weitere Spuren eines umfangreichen malerischen Schmuckes auf. Die Reste waren vor einem Menschenalter noch leidlich sichtbar, an dem Obergaden der Längsmauern sind sie im Laufe der letzten Innenrestauration fast ganz verschwunden[3].

Das Apsidengemälde bringt in der Komposition noch einmal wie der Chor von Brauweiler das alte Schema der romanischen Anordnung, wie es seit der ersten Hälfte des 12. Jh. kanonisch ist. Die Gesamthaltung ist auch noch die romanische. Die schwächliche und matte Zeichnung des Christus zeigt aber deutlich den Ablauf einer überalterten Tradition. In den Seitengestalten äußert sich leise das neue Monumentalgefühl der frühen Gotik. Ein genaueres Datum gibt mit einem terminus a quo vielleicht die Erscheinung der seligen Riza zu Füßen des Salvators an die Hand. Im J. 1265 bitten die Bürger von Koblenz den Papst, sie heilig zu sprechen, aber erst Papst Gregor X. erlaubt 1275 dem Erzbischof Heinrich von Vinstingen, ihre Reliquien zu erheben, was 1286 geschah[4]. Man möchte das Wandgemälde etwa in die Jahre nach dieser Erhebung versetzen.

Es schließt sich in der Stilhaltung unmittelbar an die Apsidenmalerei in der evangelischen Kirche zu Bendorf, die den thronenden Christus in der Mandorla zwischen den Evangelistensymbolen zeigt, die Figur hier schwerer und noch von spätromanischem Formgefühl, der Thron aber auch schon ganz gotisch durchgebildet[5].

[2] Wenn man bei dem gekrönten König an den einzigen König Ludwig denken wollte, dem mit Recht der Nimbus zukommt, den h. Ludwig von Frankreich, so käme man in allerlei Schwierigkeiten. Er ist 1270 gestorben, aber erst 1297 heilig gesprochen. Dazu ist seine Darstellung in der Frühzeit auf Frankreich (Chartres, Paris, St. Denis) und Italien beschränkt (vgl. E. Bertaux, Les saints Louis dans l'art italien: Revue des deux mondes 4. pér. CLVIII, 1900, p. 616. — Künstle, Ikonographie der Heiligen, S. 416) und ihn hier in Koblenz als einen Namensnachfolger Ludwigs des Frommen zu denken, bedeutet eine etwas gewaltsame Konstruktion. Die Tatsache, daß 1496 eine Figur König Ludwigs des Frommen, doch wohl als Heiliger dargestellt, in der Kirche vorhanden ist, die von dem Maler Gerhardt neu vergoldet wird (Stadtarchiv Koblenz 109, 1401. — Fr. Michel i. d. Rheinischen Heimatblättern 1924, Nr. 4, S. 119. — Vgl. oben Anm. 1) läßt auf eine alte Verehrung des Königs an dieser Stelle schließen.

[3] Auf dem Triumphbogen am Abschluß des Langhauses, damit den Eindruck des Raumes stark beherrschend (man vergleiche die Rekonstruktionszeichnung des Zustandes vor der Einwölbung von P. Tornow bei Fr. Bock, Rheinlands Baudenkmale des Mittelalters, 2. Serie 1, S. 12), befand sich eine große Verkündigung. Hotho, Geschichte der christlichen Malerei, S. 175, beschreibt sie: Die Verkündigung (1228 — das von ihm angegebene Datum beruht wohl auf einer Verwechselung mit der Zahl 1208) ist bis auf den wohlgebildeten Knaben, der auf Maria zufliegt, und Kopf und Hand Marias und des sie begrüßenden Engels völlig verwittert. Von Färbung zeigt nur ein blauweißer Flügel des Engels noch Spuren. Fr. Bock, a. a. O. S. 10, erwähnt über dem jetzigen Gewölbe an den Langwänden des Hauptschiffes zahlreiche Spuren von interessanten Wandmalereien, die unmittelbar vor der Weihe des Langschiffes der Kirche, also vor 1208, in dekorativer Weise von einer geübten Hand angefertigt worden zu sein scheinen. Lehfeldt, a. a. O. S. 149, berichtet: Die ehemals in der Kirche selbst sichtbaren Wandmalereien sind infolge der letzten Restauration untergegangen.

[4] Vgl. Hontheim, Historia Treverensis dipl. I, p. 764. — A. J. Richter, Sanct Castor, S. 50. — Fr. Michel i. d. Zs. f. Heimatkunde d. Reg.-Bez. Coblenz XV, S. 85.

[5] Vgl. Clemen, Romanische Monumentalmalerei, S. 628 m. Abb.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0119
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Niedermendig (Kreis Mayen) / Alte katholische Pfarrkirche.

LITERATUR. Ausführlich Lehfeldt, Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Coblenz, S. 430. — Über die Wandmalereien H. F. J. Liell, Der h. Christophorus in der romanischen Kirche zu Niedermendig: Zs. für christliche Kunst, I, 1888, Sp. 397. — Clemen, Wiederherstellung der Wandmalereien der alten katholischen Pfarrkirche zu Niedermendig: Berichte über die Tätigkeit der rheinischen Denkmalpflege IV, 1899, S. 26 m. Abb. Der Text auch in den Bonner Jahrbüchern 105, S. 212. — Clemen, Romanische Monumentalmalerei, S. 815 m. Abb.

AUFNAHMEN. Fünf Blatt farbige Kopien in Folio von A. Bardenhewer im Denkmalarchiv zu Bonn. Zehn Photographien von demselben. Platten im Rheinischen Museum Köln.

Die dem h. Cyriakus geweihte Kirche ist ein typischer dreischiffiger romanischer Bau von bescheidenen Abmessungen, der noch um 1200 die Anordnung des gebundenen romanischen Systems zeigt, mit nur zwei schon in die Länge gezogenen Jochen in dem kurzen Mittelschiff, dem je vier gestreckte Kreuzjoche in den Nebenschiffen entsprechen. Auffällig ist, in dieser Zeit im Rheinland eine Seltenheit, der quadratische Chor, während die beiden Seitenschiffe kleine Halbrundapsiden aufweisen. Neben die alte Kirche war in den siebziger Jahren eine große schematische Hallenkirche gesetzt worden; der beabsichtigte Abbruch der alten Kirche wurde durch die Regierung in letzter Stunde verhindert.

Im J. 1887 schon war ein Teil der alten Ausmalung, zumal der große Christophorus an der Nordwand, durch H. F. Jos. Liell bloßgelegt worden; unsystematische Aufdeckungsarbeiten der nächsten Jahre zeigten die weitere Ausdehnung des dekorativen Systems; erst 1897 erfolgte durch den Maler A. Bardenhewer aus Köln die vollständige Aufdeckung, Sicherung und teilweise Wiederherstellung des malerischen Schmuckes. Leider ist in dem Chorhaus, das bei der Erbauung der neuen Kirche durch eine Mauer abgeschlossen ward, die alte Dekoration nicht erhalten[1].

Die Kirche zeigt deutlich ein doppeltes System der Ausmalung, das zwei nicht sehr weit auseinanderliegenden Perioden angehört. Gleich anschließend an die Vollendung des Bauwerkes entstand die einfache Dekoration, die sich auf die Betonung der architektonischen Glieder des Baues beschränkte, dazu auf die Quaderung der Pfeiler und der Dienste, die graubraun in der Farbe des natürlichen Tuffsteines gegeben wurden mit roten Fugen. Dazu kam um die in dieser Weise bemalten Arkadenbogen ein Fries, der eine seltsame Arkadenzeichnung von schmalen weißen Rundbogen auf rotem Grunde zeigt[2]. Das Kämpfergesims und die Kapitelle sind in Blaugelb und Rot getönt, die horizontalen Deckblätter blau gehalten. Dazu kam wohl noch die einfache Rippenbemalung der Gewölbe im Mittelschiff und auch die Dekoration der Grate. In dem äußeren Feld nach Westen sind die Grate gelb gehalten und schwärzlich gesäumt. Um den Schlußstein legt sich ein Kreis, dessen äußerer Saum ein marmoriertes Muster auf rötlichem Grunde zeigt, in den vier inneren Zwickeln je eine gelbe Lilie. Das nächste Feld nach Osten zeigt auf den Graten verschiedenartige Musterung in Gelbgrau und Blaugelb. Die Grate nach Westost und Nordsüd sind hier noch einmal durch breite Bänder mit einem marmorierten Muster ausgezeichnet. Ganz naiv sind in die Felder die Kreuzigungssymbole hineingemalt, nach Westen das Kreuz mit Seil und Schwammstab, daneben die Leiter, die Dornenkrone und die Rute, in dem östlichen Felde die Laterne und der Hahn. In die ältere Dekoration war, ursprünglich wohl als einziger figürlicher Schmuck im Langhaus — neben einer zentralen Darstellung, die man sich, den ganzen Raum beherrschend, an der Abschlußwand des Ostchores vorstellen möchte — der riesige Christophorus eingefügt.

In der zweiten Hälfte des 13. Jh. hat die Kirche dann eine reiche Ausmalung mit einem großen Figurenzyklus erfahren (vgl. die Abb. 126). In dem östlichen Joch des Langhauses zieht sich an den Mittelschiffwänden je eine Arkadengliederung hin, die mit ihrem unteren Teil die ältere Ornamentation der Arkadenbögen überschneidet. An der Südseite befinden sich sechs im Halbrund geschlossene Bogenfelder mit Einzelfiguren von Aposteln, die deutlich schon frühgotische Säulen zeigen, dazu einen Zinnenkranz als Abschluß. Die Architektur ist in rötlicher und ockergelber Farbe gegeben, die Ornamentierung um die Bögen herum schwarz-weiß gehalten. Auf der Südwand sind so sechs Arkaden nebeneinander dargestellt. An der Nordwand (Taf. 10 farbig) befindet sich eine entsprechende Gliederung. Nur schiebt sich hier zwischen die sechs Arkaden, die infolgedessen mehr zusammengepreßt sind, die Riesengestalt des älteren Christophorus, die fast von dem Kämpfergesims der Arkaden bis zum Scheitel des Gewölbes reicht, eine streng archaische Figur von ganz steifer Haltung, mit der Rechten

[1] Die Restauration der Kirche erfolgte unter der Leitung des Bauinspektors de Bruyn, für die Malereien unter der speziellen Aufsicht des Provinzialkonservators. Hierfür bewilligte der Rhein. Provinziallandtag 1897 die Summe von 6000 M. Über die Wiederherstellung vgl. Clemen i. d. Berichten d. rhein. Denkmalpflege IV, S. 27.

[2] Dasselbe Motiv in Bendorf, Almersbach, Nideggen (vgl. die Abb. bei Clemen, Roman. Monumentalmalerei, S. 634). Dies Motiv der kleinen aufgemalten dünnen Bogenstellungen als Einrahmung der Arkaden findet sich übrigens auch in französischen und englischen Kirchen des 13. Jh., in Gipcy (Allier) und Bessay-le-Monial (Allier); vgl. Gélis-Didot et Laffillée, La peinture décorative en France, Text zu pl. 26; in England in West Chillingdon (Sussex).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0120
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

auf einen Baumstamm gestützt, der in drei gotische Blätterkronen ausmündet, mit der Linken den auf der linken Schulter sitzenden kleinen Christus unterstützend, der hier nicht als Kind, sondern als reife Gestalt, ganz gewandet dargestellt ist. Seine Rechte legt sich mit einer auffallenden Bewegung über die Stirn des großen Heiligen, greift gewissermaßen in seine Haare, während die Linke vor der Brust mit einem Gestus des Segnens erhoben ist (Fig. 129 nach der Pause). Das Untergewand zeigt ein gleichmäßig ohne Rücksicht auf Verkürzung die Fläche bedeckendes Medaillonmuster und einen breiten Gürtel. Ein großer Mantel in Rotbraun und mit weißblauem Pelz im Innern besetzt fällt, vor der Brust durch eine kreisrunde Spange gehalten, über beide Schultern und umrahmt die ganze Gestalt. Die Füße in großen schwärzlichen Lederschuhen überschneiden die beiden Muster über den Arkaden. In Verbindung mit dieser Bemalung sind, vielleicht um der ganzen Komposition mehr farbigen Halt zu geben, in den beiden gegenüberliegenden Feldern die Arkadenbögen mit einer Musterung in rotweißer Quadrierung überzogen worden. Von den sechs Aposteln sind nur einzelne genau charakterisiert.

Auf der Nordseite nur St. Bartholomäus mit Messer und der abgezogenen Haut, St. Matthias als Greis mit dem Beil, auf der Südseite St. Petrus mit dem Schlüssel, St. Johannes mit dem Ölfäßchen, St. Judas Thaddaeus mit der Keule, St. Andreas (oder Philippus) mit dem Kreuz, das hier nicht ausdrücklich als schräges Balkenkreuz wiedergegeben ist; im übrigen ist den Aposteln nur ein Buch und merkwürdig vielen ein Schwert beigegeben. Den h. Paulus möchte man in der mächtigen Greisengestalt der Nordwand unter dem h. Jakobus erblicken. Die Figuren sind sehr bewußt in Kontrapost gesetzt: an der Nordwand, wo zwei Gruppen von drei Aposteln durch den riesigen Christophorus getrennt sind, ist die mittelste Gestalt streng frontal dargestellt, die beiden anderen wenden sich ihr zu; auf der Südseite sind je zwei Apostel miteinander in Beziehungen gesetzt. Die Farben sind für die Gewandung wechselnd gelber Ocker und Rotbraun, dazu tritt Weiß auch für Mantel und Unterkleid und einmal Blaßblau; die Bücher sind meist schwarz, die Schwerter blau gegeben. Die vor der Restauration angefertigten Pausen lassen die Ergänzungen deutlich erkennen (Taf. 9).

Fig. 126. Niedermendig, Alte Pfarrkirche. Blick nach Osten.

In der Höhe der Mittelschiffenster ist dann noch die Figur des h. Jakobus von Compostella erhalten, der die zu ihm eilenden Pilger krönt (Fig. 127), eine Darstellung, wie sie im 13. Jh. in ähnlicher, aber viel reicherer Weise in der Pfarrkirche in Linz, in Mölln in Schleswig und anderswo angebracht wurde. Der Heilige, durch die Muschel auf seiner Brust ausgezeichnet, setzt einer Gruppe von fünf kleinen, um ihn versammelten und mit anbetenden Händen um ihn stehenden Pilgern die Kronen auf. Auf der Südseite, die beiden dekorativen Einfassungen der Arkaden überschneidend, ist unter der Reihe der sechs Apostel die Darstellung eines Reiterkampfes angebracht. Ein gewappneter Reiter stürmt mit eingelegter Lanze auf zwei flüchtende berittene Feinde los, die beide spitze weiche Mützen tragen, das Charakteristikum der Heiden in der frühmittelalterlichen Kunst, und elende kleine Klepper reiten. Der obere der beiden Reiter wendet sich nach rückwärts und schießt mit einem Bogen nach dem Ritter. Dieser selbst in Kettenpanzer mit geschlossenem Helm trägt auf dem Schild, der Helmzier, auf der Decke des Pferdes wie als Helmhauptzier über dem Pferdekopf ein weißes Kreuz im roten Grund. Es handelt sich hier viel-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0121

© Universitätsbibliothek Heidelberg

gefördert durch die
DFG

Fig. 127. Niedermendig, Alte Pfarrkirche. St. Jakobus von Compostella Pilger krönend.

leicht um die Darstellung einer Kreuzfahrerlegende oder um die Darstellung einer Szene aus dem Leben des Stifters bzw. seines Ahnen[3]. Unter diesem Bild ist in kleinerer Figur das Martyrium des h. Laurentius dargestellt, der auf dem Rost nackt ausgestreckt von zwei in blauem Gewande gehaltenen Schergen geröstet wird, während aus den Wolken oben die Hand Gottes sich auf ihn herabneigt.

Die Ostwand über dem Triumphbogen enthält in dem Bogenfeld, das wiederum von Schildbogen mit einem marmorierten Muster eingefaßt ist, eine große Darstellung des Jüngsten Gerichtes (Fig. 126 u. 128). In der Mitte sitzt auf einem Thron, der aus stilisierten Wolken gebildet ist, die Füße gleichfalls auf eine Wolkenmasse gestützt, die Riesenfigur Christi, beide Hände zur Seite gehoben, während von seinem Munde zwei Schwerter ausgehen. Ihm zur Seite knien wiederum auf einer Wolkenbank zur Linken Maria als Fürbitterin, zur Rechten in zottigem Gewande aus Kamelhaaren Johannes der Täufer, beide die Hände anbetend erhoben. Hinter ihnen zwei Engel, Gerichtsposaunen blasend, in gemustertem Gewande.

In das Feld darunter über den Triumphbogen springt zur Rechten mit ihren steinernen Gewänden eine Tür ein, die zu dem Dachraum über dem Chor führt (vielleicht ursprünglich auch eine kleine Orgel barg?). Die Überschneidung und Asymmetrie, die dadurch gegeben war, hat der ländliche Künstler in einer naiv glücklichen Weise ausgenutzt. Der Zug der Seligen zur Linken zieht über den Triumphbogen einen Berg nach oben, nicht weniger als 22 Gestalten in Volkstracht, Männer und Frauen, alle nicht näher charakterisiert, auch nicht als Vertreter der verschiedenen Stände wie sonst ausgezeichnet, steigen mit betend erhobenen Händen den Berg zur Mitte hinauf, von der Hand Gottes willkommen geheißen, von einem Engel darüber beschirmt, nicht wie sonst geführt, der Himmelspforte zu. Zur Rechten wird den steilen Abhang hinunter von einem starken Seil umspannt eine Gruppe von Verdammten herabgezogen, in der drei Klosterbrüder sichtbar werden, dazu ein Ritter und eine andere weltliche Gestalt. Der Engel in der Mitte, der eine Lanze hält, stößt die Verdammten hinweg von dem Thron Christi. Eine über ihnen thronende tierische braunrote Teufelsgestalt ergreift Besitz von ihnen, faßt nach dem Haupt des Äußeren, eines Klosterbruders. Jenseits der genannten Türöffnung empfängt eine Teufelsgestalt, ganz nackt, mit einem zottigen haarigen Kopf, fröhlich grinsend die verdammten Seelen. Die starke Hervorhebung der Klosterbrüder erscheint bei der unmittelbaren Nähe von Maria Laach vielleicht wie absichtlich.

Die Gewölbefelder der Seitenschiffe sind mit einfachen Rosetten und Sternmustern bemalt, die zum Teil an das Muster in der Krypta von St. Gereon (vgl. unten S. 125) erinnern. Hier findet sich auch das Muster von etwas naturalistischer gebildeten Rosen, die nach der Auffassung der Frühgotik das Blut der Märtyrer symbolisieren sollen. Nur drei der Gewölbefelder sind voll-

[3] Man möchte als Parallele etwa auf die Reiterszene in dem Manesseschen Kodex (also aus dem Anfang des 14. Jh.) hinweisen, wo ein Gewappneter mit eingelegtem Speer auf einen bogenschießenden Heiden lossprengt (Abb. bei Philippi, Kulturgeschichtlicher Atlas, Taf. 38, Nr. 73). Zeitlich vor der Niedermendiger Darstellung steht noch das große Relief im Dollingersaal zu Regensburg, das den Kampf zwischen Hans Dollinger und dem Hunnen Craco darstellt (in der ursprünglichen Ausführung), das von dem Meister des Straßburger Lichtenbergdenkmals stammt; auch hier soll wieder der „Hunne" durch Mütze und Kostüm als Orientale gekennzeichnet werden (vgl. Lotte Hahn, Die Dollinger Plastik in Regensburg: Oberrheinische Kunst III, 1928, S. 19, Taf. 16). — Die Darstellung des Reiterkampfes in Pernes (Vaucluse) zeigt eine Komposition, die für die von Niedermendig eine merkwürdige Parallele darstellt: der Reiter zur Linken ist ausdrücklich als ein Ungläubiger dargestellt und hier scheinbar als Neger (als Vertreter der Mauren?). Hier ist auch die Verbindung mit der Christophorusfigur gegeben. Vgl. die Abb. bei Gélis-Didot et Laffillée, La peinture décorative en France, pl. 33, Text. Danach Fig. 132. In St.-Jacques-des-Guérets (Loir et Cher) und im Schloß zu Cindré (Allier) finden sich Reiterszenen, die aber die üblichen Turniere wiedergeben. Zu vergleichen wären noch die Darstellungen, die ein Gefecht zwischen Rittern und Mohren zeigen (die hier ganz deutlich wieder gekennzeichnet sind) auf der Tapete zu Sitten (Ferd. Keller, Die Tapete zu Sitten: Mitteil. d. antiquar. Gesellsch. zu Zürich Bd. XI, 6, 1857, S. 140. — Bulletin archéologique 1890, p. 375, Pl. XVI, XXI). Von Wandmalereien noch zu nennen der Kampf zwischen einem Ritter und einem Bogenschützen in der alten Pfarrkirche zu Artins (Loir et Cher), die mit denen in St. Jacques-des-Guérets ziemlich zusammengehen, (S. P. Clément et L. A. Hallopeau, Peintures murales de l'ancienne église par. d'Artins: Bulletin archéologique 1909, 137. — Robert Triger, Les peintures murales de Poncé: Revue histor. et archéol. du Maine XXVIII, 1890, p. 103. — H. Laffillée, Les peintures murales de Poncé: Revue histor. et archéol. du Maine XXXI, 1892, p. 29) und in der Templerkapelle zu Metz (Viollet-le Duc, Dictionnaire de l'architecture VII, p. 95), an der Front der Kirche zu Cunnault (Maine et Loire) (s. Gélis-Didot et Laffillée, La peinture décorative en France Text zu Pl. 37) und in einem Haus aus der ersten Hälfte des 14. Jh. in Hérisson, Allier (Text zu pl. 41). Ein verwandter Reiter auch in St. Walburg in Zutphen (s. G. van Kalcken, Peintures ecclésiastiques du moyen-âge, pl. 26). Man könnte unter den Buchmalereien vom Anfang des 14. Jh. noch die verschiedenen Darstellungen in dem Balduineum zu Koblenz nennen (Irmer, Romfahrt Kaiser Heinrichs VII. 1881, — Philippi, Kulturgeschichtlicher Atlas Taf. 31) oder die Reitergruppe in der Welislav-Bibel der Lobkovic-Bibliothek (Antonin Matějček, Velislavova Bible, Prag 1926, fol. 70, 115, 127. — Auch bei J. E. Wocel in den Abhandlungen d. böhm. Gesellsch. d. Wissensch. 6. Folge IV, 1870, Taf. 18).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0122
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 128. Niedermendig, Alte Pfarrkirche. Jüngstes Gericht.

ständig gedeckt, die anderen zeigen noch die alte dekorative Bemalung des ersten Systems, die lediglich die Schildbogen und die Grate betonte. In die Felder wie in die Arkadenbögen sind nun eine Reihe von Einzelfiguren eingemalt, von anderer, ersichtlich etwas späterer Hand als die Malereien im Mittelschiff, darunter einzelne von besonderer Schönheit, großem linearem Reiz. Im nördlichen Seitenschiff findet sich in einem Feld auf blauem Grunde die h. Margaretha mit dem Drachen, neben ihr eine Heilige mit Buch und Palme. In den südlichen Arkaden ist dargestellt die Taufe Christi, der en face stehend, von den um

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0123
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Fig. 129. Niedermendig, Alte Pfarrkirche. St. Christophorus nach Pause.

ihn aufsteigenden Wellen des Jordan umgeben, von dem zur Linken stehenden Johannes, der seltsamerweise noch ein Taufgefäß in der Linken hält, getauft wird, während zur Rechten ein Engel erscheint, der das Gewand Christi ausgespannt hält. Von oben schwebt über dem Haupt Christi eine mächtige Taube in der Gestalt eines riesigen Adlers herab, jenes Gefäß dem Johannes darreichend. Gegenüber ist auf violettem Grunde in der gleichen Arkade dargestellt der h. Jakobus der Ältere in Pilgertracht mit Pilgerhut und muschelverzierter Tasche, auf einen Stab gestützt, ihm zur Seite ein nicht näher charakterisierter König. In derselben Arkade nach Westen hin, wiederum auf blauvioletem Grunde, die Darstellung Christi als Gärtner vor der knienden Maria Magdalena, eine sehr schöne und den Rahmen sehr glücklich füllende Komposition mit sehr lebendiger und starker Gestikulation. In dem äußeren Gewölbefeld nach Westen hin in der

Fig. 130. Bonn, Münster. St. Christophorus nach Pause.

Arkade eine frühgotische sitzende Madonna, eine der frühesten ausgeprägten Kompositionen, die diesen Typus in scharfer Akzentuierung zeigen (Fig. 65). Die rechte Hand hält ein kurzes Lilienzepter, die andere stützt das auf dem linken Knie stehende ganz bekleidete Kind, das in der Linken eine gelbe Schale hält. Über ein weißes Untergewand ist ein rötlicher Mantel gelegt, der im Innern blauweiß gefüttert ist. Das Gewand des Kindes ist tiefblau. Der Grund wie die Krone der Madonna sind stumpf mattblau, der Nimbus wie der Rahmen wiederum hellrot (Taf. 11).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0124
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Zum Stil.

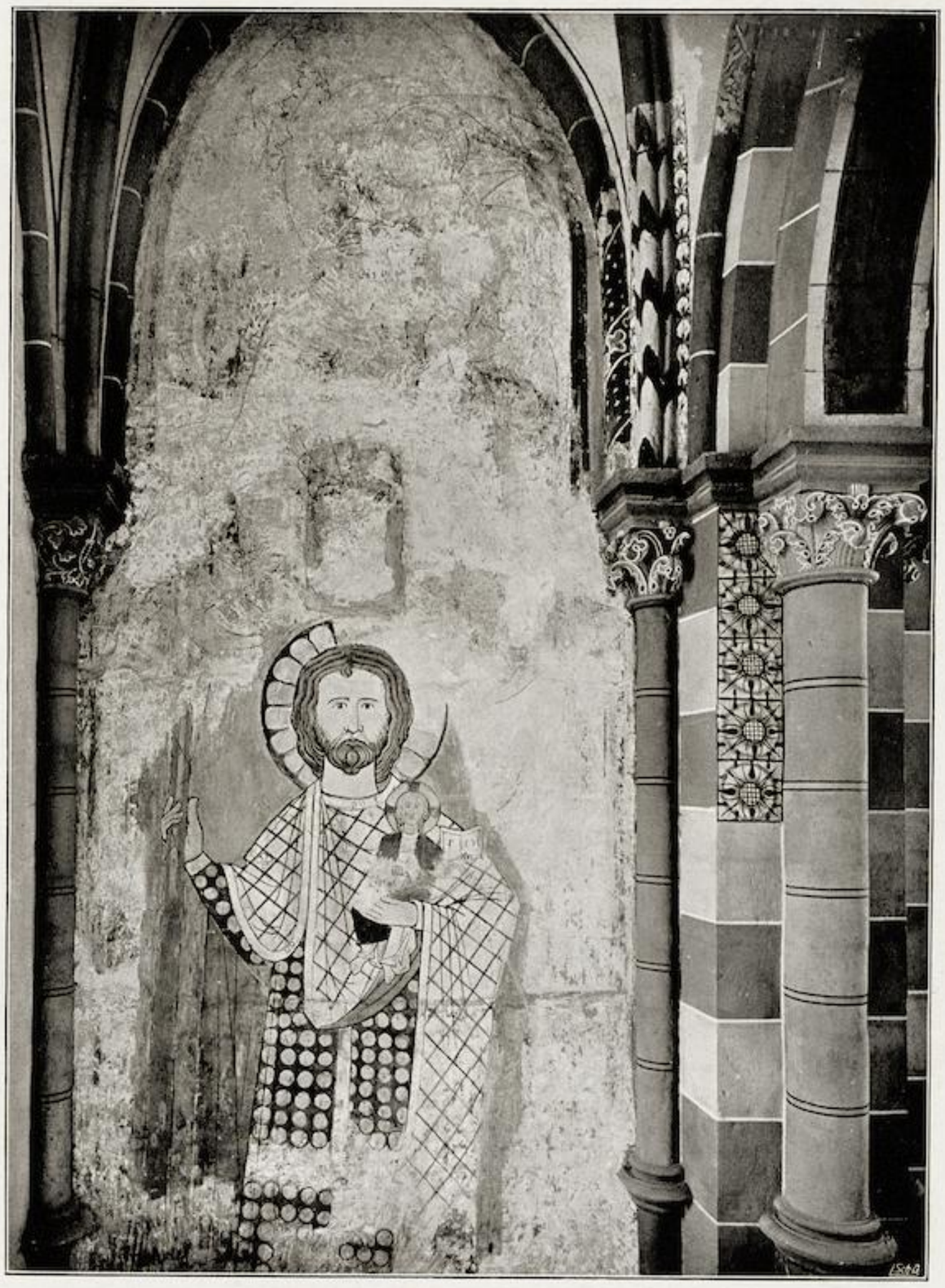


Fig. 131. Bacharach, Peterskirche. St. Christophorus.

Das System der Dekoration läßt, wie oben gezeigt, zwei Stufen erkennen. Der älteren gehört nur die Hervorhebung der architektonischen Glieder und die Umrahmung der Arkadenbögen mit den in Weiß auf Rötel stehenden dünnen Bogenstellungen an. Über diese Malerei ist dann ohne Rücksichtnahme der Fries mit den Aposteln hinweggezogen worden. Mit diesem geht der h. Jakobus an der Südwand, geht an der Südwand der Reiterkampf zusammen und ebenso an der Ostwand die Darstellung des Jüngsten Gerichtes. Die Bilder an den Gewölben der Seitenschiffe sind zum Teil noch später. Selbstverständlich ist die am Fuße des Mittelpfeilers unter dem großen Christophorus angebrachte h. Anna selbdritt erst ein Werk vom Ende des 15. Jh. Nun aber geht der große Christophorus sichtlich mit der älteren Malerei zusammen[4]. Wenn auch kein großer zeitlicher Unterschied vorliegt, so enthält die Zeichnung des kleinen Christus auf der linken Schulter des Heiligen, enthält ebenso die Musterung des Gewandes des Riesen noch so viele spätromanische Elemente, daß man diese Figur für sich betrachten muß. Sie würde mit der ersten Dekoration zusammengehen, dem kleinen Arkadenbogenfries. Es sind hier keine ausgesprochenen Elemente des unruhigen gezackten Stiles zu finden. Die Gestalt hat noch soviel Massigkeit und Breite, daß man sie auch der Gewandung nach auf den ersten Eindruck noch um die Mitte des 13. Jh. ansetzen möchte. Die ohne Rücksicht auf den hier gegebenen Maßstab, ohne Rücksicht auch auf das vorhandene dekorative System dann eingefügte Apostelserie zeigt deutlich den Übergang zu der frühen Gotik, wenn auch die aufgemalte Architektur noch ganz spätromanische Formen mit Rundbogen und Kapitellen bringt. In den frontalen Gestalten lebt noch etwas von der romanischen Monumentalität, und hier sind auch Einzelmotive des einstigen Stiles in plötzlich und unmotiviert abstehenden Faltenwürfen erkennbar. In den leicht seitwärts gewandten Figuren kommt ganz deutlich ein gotischer Duktus zu Worte, ein ungestümes, etwas barbarisches Kraftgefühl. Charakteristisch ist die breite Stellung der flossenartigen nackten Füße, die in dieser Derbheit etwa auch in St. Andreas in Köln und Marienhagen oder auch bei den großen Apostelfiguren im Chor der Pfarrkirche zu Bornheim (Rheinhessen)[5] vorkommen. Die Malereien sind nicht mit dem Maßstab der großen Werke in Köln zu messen. Sie zeigen eine ursprünglichere, vielleicht etwas bäuerliche Kunstübung, die einfachere Mittel anwendet, aber als Denkmal der „Eifelkunst" gegen das Ende des 13. Jh. nicht weniger Interesse verlangt. Die kleinen Einzelfiguren und Einzeldarstellungen in den Seitenschiffen gehen schon mit der Entwicklung parallel, wie sie uns in Köln die jüngere Malerei in St. Andreas zeigt. Sie erinnern dazu in manchem auch schon an das kölnische Diptychon in Berlin und

[4] H. F. J. Liell i. d. Zs. f. christl. Kunst I, 1888, Sp. 400 datiert die Figur nur allgemein „aus dem 13. Jh., demnach, wenn nicht das älteste, so doch eine von den ältesten Darstellungen". Die beigegebene Abbildung zeigt neben dem h. Christophorus nur die Arkaden, aber nichts von den Apostelfiguren. In meiner Romanischen Monumentalmalerei S. 816 habe ich die große Christophorusfigur noch für den Romanismus in Anspruch genommen und an die Möglichkeit einer frühgotischen Erneuerung einer alten Christophorusfigur gedacht.

[5] Kopien in Originalgröße im Hessischen Denkmalarchiv zu Darmstadt (Ausstellung Mittelrheinische Kunst Darmstadt 1927). Vgl. Katalog der Ausstellung alter Wandmalereien aus dem Hessischen Denkmalarchiv zu Darmstadt 1921, S. 16.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0125
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

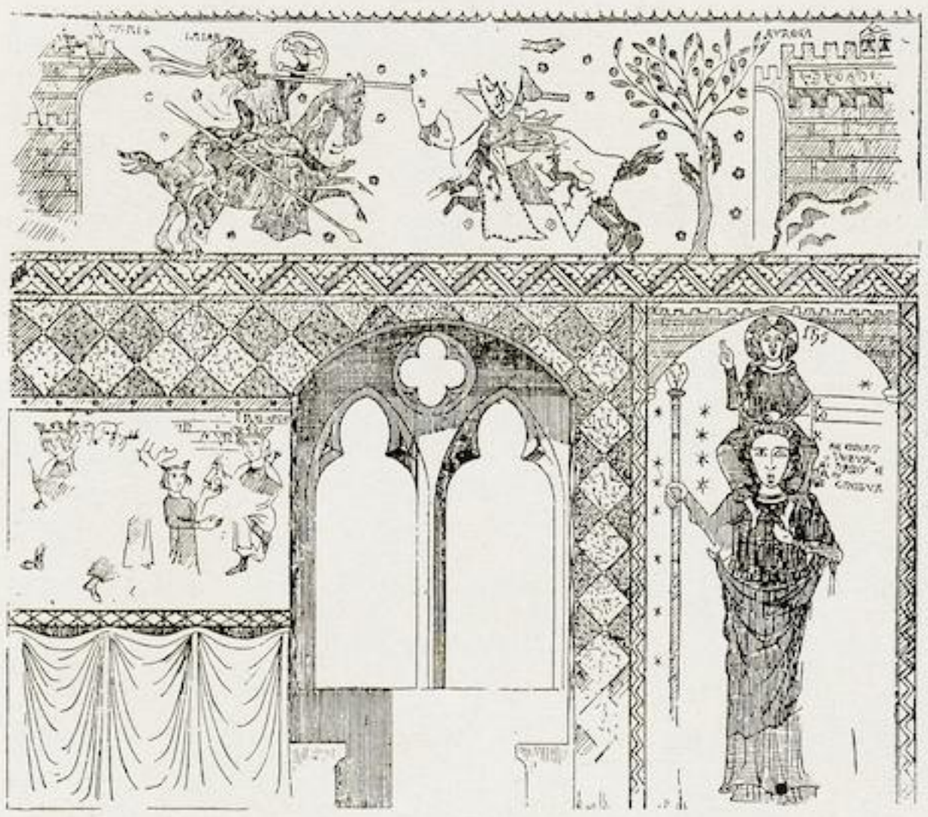


Fig. 132. Pernes, Tour Ferrande. Wandmalerei.

zeigen, wie dieser Stil sehr bald ins Handwerksmäßige übersetzt ward.

Die große Pause (Fig. 129) gibt einen besseren Begriff von dem Stil des h. Christophorus als die Aufnahme der Figur im Raum. Am nächsten steht der große Christophorus im nördlichen Querschiff des Bonner Münsters, der an Ort und Stelle durch den Maler August Martin versüßlicht kopiert ist, von dem aber eine gute alte Pause existiert (Fig. 130)[6]. Die beiden Figuren zeigen einen verwandten Typus: stellt man sie nebeneinander, so hat in der Erscheinung der Gestalt der Christophorus von Niedermendig zunächst noch einen stärker romanischen Charakter in der Breite und Unbewegtheit der Figur, der blockartigen Geschlossenheit, die viel größer ist als bei dem Bonner Bild, wo beide Arme weiter abgespreizt sind, in der Symmetrie der Bewegungen. Auch der Kopftypus ist ausgesprochener romanisch als der der großen Bonner Figur, an der freilich die Zeichnung der Haarmassen im einzelnen wohl schon durch den Kopisten etwas mißverstanden ist. Die eng um den Kopf und die Stirn anliegenden, glatt gestrichenen Haare, die nur in einfachen großen Wellen auf die Schultern fallen, zeigen bei dem Niedermendiger Christophorus einen noch ausgebildeter romanisierenden Charakter als die breit über die Ohren zur Seite gebauschten Locken des Bonner Heiligen. Dazu ist die schlanke Gestalt dort mit der auffälligen, fast koketten Taille auch schon etwas, was stark nach dem gotischen Figurenkanon hinüberwinkt. In der Eckigkeit der Falten am unteren Mantelsaum wie in der Musterung des Gewandes des Heiligen stimmen die beiden Bilder überein und gehen gemeinsam auf einen strengeren Architypus zurück. Auch die Gestalt des kleinen erwachsenen Christus mit dem Kreuznimbus um den ältlichen Kopf, die noch vielfach scharf gebrochene Zeichnung der Gewandung ist etwas, was der älteren Stilrichtung angehört. Der Vergleich mit dem Bild des Heiligen in Bacharach (Fig. 131)[7] zeigt das gleiche gemusterte Gewand mit den großen Rosetten und einen Kopftypus, der, wenn auch durch die Restauration ein wenig verfälscht, doch die Verwandtschaft mit dem von Niedermendig als ein älterer Bruder noch erkennen läßt, jedenfalls in höherem Maße als eine Verwandtschaft mit dem Bonner Christophorus. Die Bilder des Heiligen in Limburg (s. o. S. 36) und Wetzlar (s. Taf. 19) und die verschwundene Figur in Ramersdorf (s. u. S. 152) bringen dann die weitere Entwicklung. Man könnte an eine frühgotische Erneuerung einer alten Christophorusfigur denken, die unmittelbar mit der älteren Dekoration zusammenging. Etwas Zwingendes hat diese Vermutung nicht: wie die Frühgotik den Heiligen darstellt, zeigt die Riesengestalt im nördlichen Seitenschiff von St. Andreas in Köln. Mit größerer Wahrscheinlichkeit ist die Figur der Stilstufe des Übergangs vom Romanismus zur frühen Gotik nach der Mitte des 13. Jh. zuzuweisen.

Zwischen den Darstellungen des Heiligen in Bacharach, Bonn und Niedermendig steht die mächtige Figur des riesigen Christophorus im Wormser Dom[8], die an der äußersten südlichen Grenze des mittelrheinischen Kunstkreises entstanden ist (Fig. 39). Hier ist durch die Enge des zur Verfügung stehenden Bildfeldes die Figur des Heiligen fast blockartig zusammengeschoben, der rechte Arm gesenkt (für das überlieferte Motiv des erhobenen Armes blieb kein Platz) um den grünenden Stab gelegt, der nicht ganz senkrecht steht, sondern die lange Figur leicht überschneidet; die mächtige Linke stützt die auf der linken Schulter sitzende kleine Christusfigur, die hier wieder bärtig erscheint. Das gewaltige, in Frontansicht gegebene Haupt des Riesen gibt eine schöne und bedeutende Verkörperung des frühgotischen Idealtypus — die Locken des reichen Haares in symmetrische Wellen gelegt, um das Kinn ein modisches Bärtchen, das in zwei Zottelchen endigt, große, weitgeöffnete ernste Augen, zugleich ein Abbild des Christustypus der Zeit.

Zur Darstellung des h. Christophorus darf darauf hingewiesen werden, daß die erste poetische Fassung der Christophoruslegende vom Rhein stammt — sie ist 983 von Walther von Speier geschrieben[9].

Die kanonische Form für das künstlerische Bild des heiligen Riesen entwickelt sich in der abendländischen Welt im Laufe

[6] Abbildung nach Pause und Photographie bei Clemen, Romanische Monumentalmalerei, S. 440.
[7] Clemen, Romanische Monumentalmalerei, S. 453.
[8] Abbildung der oberen Hälfte auf dem Titel des Kataloges der Ausstellung alter Wandmalereien aus dem hessischen Denkmalarchiv zu Darmstadt 1921.
[9] Herausgegeben von Bernhard Pez, Thesaurus anecdot. nov. II, p. 27. Dazu W. Harster, Walther von Speier, ein Dichter des 10. Jh.: Beigabe zu dem Jahresbericht 1877/78 der kgl. Studienanstalt Speier.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0126
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

des 12. Jh.[10]. Zunächst erscheint der Heilige einfach als stehende große Einzelfigur ohne Kind, nur durch die Namensinschrift charakterisiert[11]. Die nächste entwicklungsgeschichtliche Stufe würde die Darstellung in streng statuarischer Frontalansicht mit dem Jesuskind auf der Schulter sein, entsprechend der Abbildung der Propheten, die die Apostel auf den Schultern tragen[12] wie in Pernes (Vaucluse) in der Tour Ferrande (Fig. 132)[13].

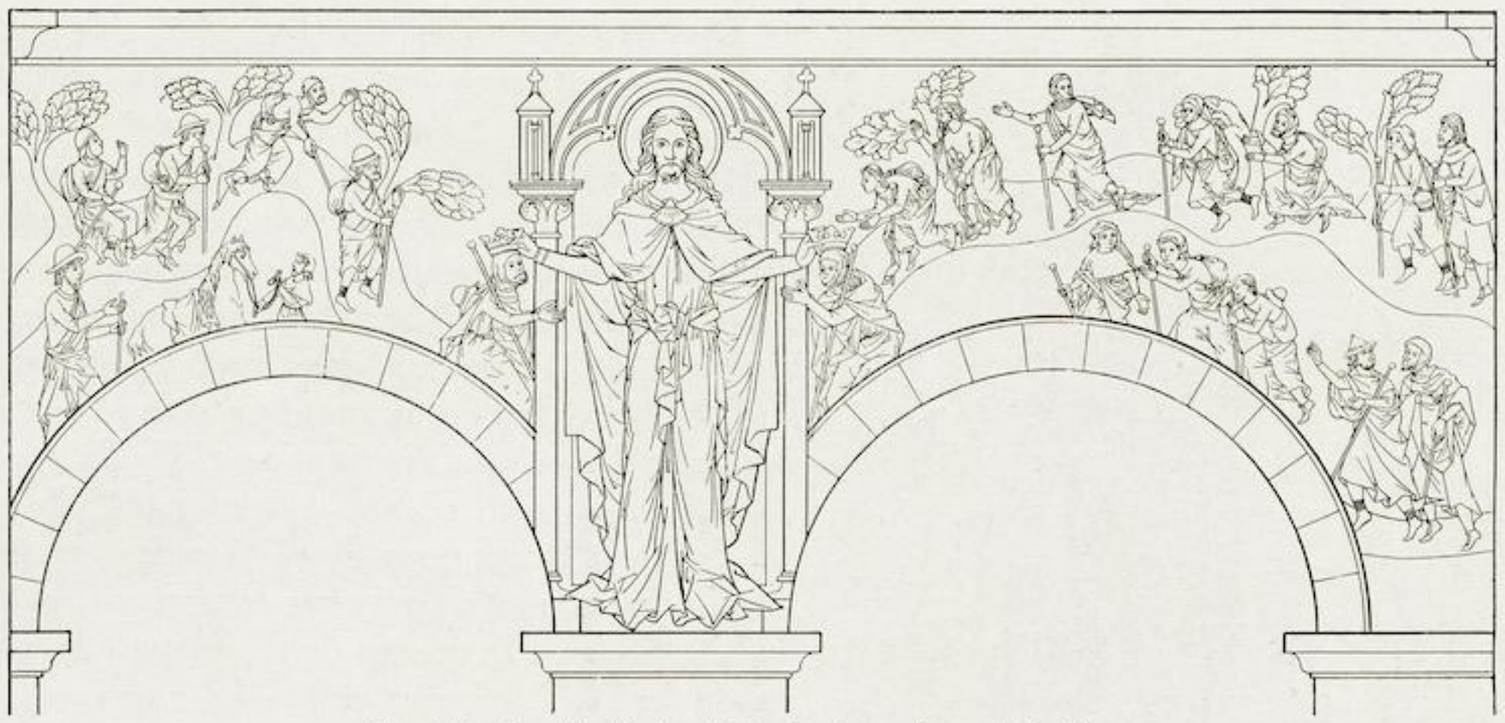


Fig. 133. Linz, Pfarrkirche. Der h. Jacobus maior und die Pilger.

Es folgt die Form des stehenden Heiligen, der wieder streng frontal aufgebaut ist, die Arme eng an den Leib gedrückt, Ellenbogen und Hände in gleicher Höhe, mit der Rechten den senkrechten Baumstamm umfassend, mit der Linken das Kind, das aber frühzeitig auch als kleine bärtige Christusgestalt erscheint, auf der Schulter festhaltend. Der Stab erblüht nach der legenda aurea, die um 1270 entstanden ist, erst am nächsten Morgen, doch hat dies Motiv die künstlerische Darstellung fast überall vorweggenommen[14].

Der rheinische Typus folgt dem zeitlich schon früher ausgeprägten in den Alpenländern[15], in Tirol, der Schweiz, in Kärnten und Salzburg, wo eine kaum übersehbare Fülle von Bildern des Heiligen erhalten sind, gern auch im Äußeren der Kirchen, neben dem Portal, in der Vorhalle angebracht, entsprechend der in späteren Inschriften festgehaltenen Anschauung, daß der Anblick der Bilder des Heiligen für den Tag der andächtigen Betrachtung den Tod fernhalte[16]. Die Anbringung des Bildes an den Fassaden der Kirchen brachte ganz von selbst mit der Notwendigkeit der Fernwirkung eine tunlichste Vereinfachung in den Umrissen und wirkte vielleicht auf die immer mehr gesteigerte Kolossalität und die architektonische Haltung ein.

[10] Über die Entwicklung der Legende eingehend Konrad Richter, Der deutsche St. Christoph, eine historisch-kritische Untersuchung (SA aus den Acta Germanica V[1]) Berlin 1896. Dazu die Besprechung von Alexander Tille i. Literarischen Centralblatt 1897, Nr. 21.
Zur bildlichen Darstellung des Heiligen besteht eine ungewöhnlich reiche Literatur: G. W. van Heukelum, Van sante Cristoffels beelden, Utrecht 1865. — Sinemus, Die Legende vom h. Christoph in der Plastik u. Malerei 1868. — L'iconographie chrétienne au XVIII[e] siècle et les statues de Saint Christophe: Annales archéologiques XII, p. 192. — Braun i. Organ f. Christl. Kunst 1858, S. 76; 1861, S. 250; 1862, S. 220. — Eckl ebenda 1869, S. 24. — Cahier, Charactéristiques des saints dans l'art populaire, Paris 1867, II, p. 447. — L'abbé Huot, Vie de sainte Christophe d'après la légende et les monuments, Soissons 1862. — Julien Durand, Saint Christophe: Annales archéologiques XXI, p. 121. — Clemen, Beiträge zur Kenntnis älterer Wandmalereien in Tirol: Mitteilungen der K. K. Centralkommission XV, S. 15, 82. — Kirchen und Bilder des h. Christoph in Tirol: Kunstfreund XII, S. 81; XIII, S. 1; XIX, S. 13. — Karl Atz, Kunstgeschichte von Tirol und Vorarlberg, Bozen 1895, S. 238, 354. — P. Grueber, Die Wandbilder des h. Christoph in Kärnten: Mitteilungen der K. K. Centralkommission NF XXIV, S. 88; XXVI, S. 66; XXVII, S. 149. — J. R. Rahn, Die mittelalterlichen Wandgemälde in der italienischen Schweiz: Mitteil. d. Gesellschaft f. vaterländ. Altertümer in Zürich XXI, Heft 1 u. 2. — R. Bordeaux, La légende de Saint Christophe: Bulletin monumental XXXIV, p. 552. — Maingurt, St. Christophe, sa vie et son culte, Tours 1891. — K. Stahl, Die Legende des h. Riesen Christophorus in der Graphik des 15. u. 16. Jh., München 1920. — G. Servières, La légende de St. Christophe dans l'art: Gazette des Beaux-Arts 5. pér. III, 1921, p. 23. — Verzeichnis der älteren Darstellungen bei K. Richter, Der deutsche St. Christoph, S. 152, bei H. Detzel, Christl. Ikonographie II, p. 250 und bei Künstle, Ikonographie der Heiligen, S. 156.

[11] Als stehende große Figur auf einem Fenster in Chartres. Ferd. de Lasteyrie, Hist. de la peinture sur verre, p. 65. — Revue de l'art chrétien 1888, p. 417 und auf einem Wandgemälde in S. Vincenzo-in-Galliano (Annal. archéol. XXI, p. 121).

[12] So auf dem Glasfenster von Chartres: Isaias, den Matthäus tragend, abgeb. bei Ferd. de Lasteyrie, Hist. de la peinture sur verre, pl. XI. Houvet et Delaporte, Les vitraux de la cathédrale de Chartres, Chartres 1926, Pl. CCII, Textband p. 432.

[13] Das Wandgemälde nach Gélis-Didot et Laffillée, La peinture décorative en France, pl. 33, Text. Aufnahme der Comm. des monuments historiques, Paris (Inv. 6841. Ausgestellt i. d. Expos. universelle, Paris 1889). Detail bei Guiffrey et Marcel, La peinture française. Les primitifs II, pl. 3. Über den gewöhnlichen späteren Typ in Frankreich (Wandgemälde von St. Macaire, Gironde) vgl. Revue archéol. XI, p. 525. Krypta der Kirche Saint-Sauveur in Petit Andely (Eure).

[14] Vgl. K. Richter, Der deutsche St. Christoph, S. 184. Die deutsche Fassung der Legende (Richter S. 98) läßt den Stab schon im Wasser ergrünen.

[15] Eine Zusammenstellung der älteren Darstellungen in den Alpenländern habe ich schon in den Mitteilungen der K. K. Centralkommission XV, 1889, S. 15 gegeben. Vgl. Künstle, Ikonographie, S. 156.

[16] Eine Reihe von Inschriften bei van Heukelum, Van Sante Cristoffels beelden, S. 42, bei J. van Lennep en J. ter Gouw, Het book der opschriften, Amsterdam 1869, p. 233, und bei K. Richter, Der deutsche St. Christoph, S. 209. Der bekannte St. Christoph von Buxheim v. J. 1423 trägt die Inschrift:

Christophori faciem dia quacumque tueris / Illa nempe die mala morte non morieris.

Bekannt die leoninischen Verse: Christoffere sancte virtutes sunt tibi tante / Qui te mane videt nocturno tempore ridet.

Das Bild des riesigen Heiligen im Dom zu Worms trägt die Inschrift: Per te serena datur, morbi genus omne fugatur, / Atra fames, pestis, Christi Christophore testis.

Bescheidener die Verheißung auf der Inschrift in San Marco zu Venedig: Christophori sancti speciem quicumque tuetur, / Illa namque die nullo languore tenetur.

Als Riese (Gigant) wird der Heilige ausdrücklich in dem folgenden Reimgebet genannt, bei Clemens Blume, Reimgebete und Leselieder des Mittelalters VI, 1899 (Analecta hymnica XXXIII), p. 67: Christophori collo sedeo, qui crimina tollo, / Solus de sanctis formam tenet ille gigantis.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0127
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 134.
Speyer, Histor. Museum. Der h. Jakobus, Pilger krönend.

Dieser strenge romanische Typus hält sich im Rheinland noch bis um 1300. Unterdessen ist schon der bewegtere Typus entstanden, der nicht das Motiv des aufrechten Stehens, sondern das des mühsamen Schreitens durch das Wasser zeigt: als Beispiele möge der h. Christophorus in dem Psalterium der Fürstlichen Bibliothek zu Donaueschingen[17] und die wenig spätere verwandte Auffassung in dem Psalter des Britischen Museums genannt werden[18]. Von dort führt unter diesem doppelten Einfluß der Weg dann zu der leise gotisierten, aber noch ganz monumental gebundenen Darstellung in St. Andreas in Köln (s. u. S. 157, Taf. 31).

Die Darstellung des h. Jakobus von Compostella ist wahrscheinlich ein deutlicher Hinweis auf eine bestimmte Wallfahrt nach Santiago, um so mehr, da der h. Jakobus noch einmal in dem einen Seitenschiff dargestellt wird, ähnlich wie der Reiterkampf gegenüber eine ganz bestimmte historische Beziehung hat. Die Gruppe stimmt überein mit der entsprechenden Szenerie in der Pfarrkirche zu Linz[19] (Fig. 133), wo nur der Pilgerzug weiter ausgedehnt ist, in Almersbach und in der Pfarrkirche zu Oberbreisig[20]; verwandt ist auch das Bild in der Kirche zu Mölln in Schleswig-Holstein[21], wo der Heilige ausdrücklich durch die große Pilgertasche gekennzeichnet ist. Diese Reihe der malerischen Darstellungen wäre zu ergänzen durch ein interessantes Werk, das sich im historischen Museum der Pfalz zu Speyer befindet (Fig. 134), eine 1,20 m hohe Arbeit aus grauem Sandstein mit der Darstellung einer nimbierten bärtigen Gestalt, vor der zwei Gestalten knien, ersichtlich im Pilgerkleid mit Kapuze und der unter dem Mantel hervorkommenden, mit der Muschel besetzten Pilgertasche, vor ihnen ihr Pilgerstab mit Kugelgriff. Die große Gestalt setzt der Figur zur Rechten eine Krone auf, die kniende Gestalt zur Linken ist schon gekrönt. Es handelt sich hier sicherlich nicht um Christus und nicht um eine bestimmte historische Szene (Christus den König Heinrich IV. und seine Gemahlin Bertha vor ihrer Pilgerfahrt nach Canossa krönend), sondern um ein Pilgerdenkmal aus sehr viel späterer Zeit, wohl erst aus der zweiten Hälfte des 13. Jh., und die große Gestalt ist nicht Christus, sondern St. Jakobus, wenn auch hier die Muschel oder ein sonstiges Abzeichen fehlt[22].

Hier ist in der Welt des Malerischen nur eine kleine Etappe für die Ausbreitung eines Motivs "on the pilgrimage roads" gegeben, die Kingsley Porter in der Welt der Plastik in einer verblüffenden Fülle von Denkmälern nachgewiesen hat[23]. Die Wallfahrten zum Grabe des h. Jakobus in Santiago de Compostella stehen gerade im 13. und 14. Jh. in ihrer Höhe, von dem Anteil der Niederdeutschen an diesen Pilgerfahrten dürfen diese rheinischen Bilder berichten. Die Legende ist in dieser Zeit ausführlich schon in die Vorlagebücher der Glasmaler übergegangen[24]; frühe Darstellungen finden sich in Bourges, Chartres, Auxerre, Tours, spätere in Rouen, Roye (Somme), Lisieux (Calvados), Courville (Eure-et-Loire), Triel (Seine-et-Oise), Châtillon-sur-Seine, Châlons-sur-Marne.

[17] Abgeb. bei Haseloff, Eine thüringisch-sächsische Malerschule, Taf. VII. Auf die früheste deutsche Handschriftenillustration im Zwiefaltener Cod. hist., fol. 415 der Bibliothek zu Stuttgart fol. 87a (abgeb. bei K. Stahl, Die Legende des h. Riesen Christophorus, Taf. IIb) hatte ich schon i. d. Mitt. d. K. K. XV, S. 16 hingewiesen.

[18] Abgeb. bei Walter de Gray Birch and H. Jenner, Early drawings and illuminations in the British Museum, London 1879, pl. III. Weitere Bilder in englischen Hsn. ebenda. Eine Fülle von Christophorusbildern in englischen Wandmalereien verzeichnet bei C. E. Keyser, A list of buildings in Great Britain and Ireland having mural and other painted decorations, London 1883, p. 350. Über den englischen St. Christoph. vgl. noch C. E. Keyser, St. Christopher as portrayed in England during the middle ages: Antiquary Nov. 1883. — H. Syer Cuming, Saint Christopher: Journal of the British archaeological association XXXIV, p. 127. Vgl. auch ebenda III, p. 85.

[19] Über die Malereien in Linz vgl. eingehend Clemen, Romanische Monumentalmalerei, S. 609. — Große Abb. im Zustande bis 1928 bei Clemen, Romanische Wandmalereien der Rheinlande, Taf. 58. Die Malereien im Langhaus waren 1890 durch den Maler Hugo Büschkens aus Düsseldorf völlig übermalt und dabei vielfach willkürlich verändert worden (die genannte Abb. nach diesem Zustand). Über die Aufdeckung der ursprünglichen Vorzeichnung vgl. o. S. 3.

[20] Abb. Clemen, Roman. Monumentalmalerei, Taf. XL.

[21] Vgl. R. Haupt im 1. Jahresbericht über die Tätigkeit des Provinzialkonservators von Schleswig-Holstein, S. 3. — Abb. nach Aquarell von Olbers bei Clemen, a. a. O. S. 612.

[22] Lukas Grünenwald hat in dem Pfälzischen Museum, pfälzische Heimatkunde XL, 1923, S. 115 das Werk, das 1901 in das Museum gekommen ist, auf das 12. Jh. datiert und die Deutung auf die oben angegebenen historischen Persönlichkeiten zu begründen versucht.

[23] Über die Legende des h. Jakobus vgl. Künstle, Ikonographie der Heiligen, S. 316. — Rohault de Fleury, Les Saints de la Messe VIII, p. 33. — Ältere Literatur über die Ausdehnung der Wallfahrt bei Clemen, a. a. O. S. 611, Anm. 5. — Eingehend über die Bedeutung der Wallfahrt als Vehikel künstlerischer Vorstellungen mit bewundernswerter Übersicht über das spanische und französische Material A. Kingsley Porter, Romanesque sculpture of the pilgrimage roads, Boston 1923, I, p. 171.

[24] Die Zusammenstellung der Glasgemälde bei Mâle, L'art religieux en France au XIII^{e} siècle, p. 185, 368, und bei Künstle, Ikonographie, S. 323.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0128
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Münstereifel / Stiftskirche.

LITERATUR. Bibliographie bei E. Polaczek, Die Kunstdenkmäler des Kreises Rheinbach, S. 86, und bei Clemen, Romanische Monumentalmalerei, S. 198.

Über die Wandmalereien: Über die älteren Dekorationen vgl. Clemen, a. a. O. S. 200 u. Taf. XIV. — E. Polaczek, a. a. O. S. 100.

AUFNAHMEN. Farbige Kopie der beiden Apostel von W. Batzem 1897 im Denkmalarchiv Bonn.

Die Baugeschichte der Stiftskirche berichtet von einer älteren nachkarolingischen Anlage, die am Ende des ersten Jahrtausends durch den stattlichen Neubau ersetzt worden ist, von dem in der Krypta und im Westbau noch die Reste erhalten sind. Am Anfang des 12. Jh. fand dann eine zweite Erweiterung im Anschluß an die ältere Anlage statt. Diese beiden Bauperioden haben den heutigen Bau geschaffen, der in seinem Westwerk noch an St. Pantaleon wie an Maria im Kapitol in Köln erinnert, in der Querschifflosigkeit sicherlich noch einen früheren Typus reproduziert. Der Bau ist scheinbar durch das ganze Mittelalter hindurch im Wesentlichen unverändert stehengeblieben. In der frühgotischen Zeit hatten die Pfeiler noch einen bedeutsamen Schmuck erhalten — entsprechend dem in der kölnischen Kunstprovinz (Brauweiler, St. Cäcilia) auch weiter nachzuweisenden Brauch — große Gestalten von Aposteln, von denen wenigstens einige Reste erhalten sind.

Auf zwei Pfeilern der Südseite des Mittelschiffes fanden sich zwei große Apostelgestalten, die leider nur bis zur Gürtelhöhe konserviert waren (Fig. 135), von Wilhelm Batzem am Ende des 19. Jh. ergänzt, die unteren Partien nur leicht ausgetupft. Die Figuren standen auf einem mattblauen Grunde und füllten mit der ganzen Breite ihrer Erscheinung das schmale Bildfeld vollständig aus, so daß die Figur überall den schmalen rotbraunen Rahmen berührte und überschnitt. Der h. Petrus in einem weißgrünlichen Untergewand und einem dunkelroten, mit einem breiten schwärzlichen Streifen verzierten Mantel, hält in der Linken einen großen goldenen Schlüssel vor die Mitte des Leibes, von dem noch der untere Teil erhalten ist. Der andere Apostel, der nach dem undeutlich gegebenen Rand eines Gegenstandes in der Rechten als Johannes der Evangelist ergänzt ist[1], trägt ein langes orangefarbenes Untergewand und einen rotvioletten Mantel mit gelbem Umschlag. Unter den beiden Figuren ist noch ein kleines quadratisches Sockelfeld angebracht, das unter Petrus in einem übereck gestellten zweiten Feld eine kleine langgewandete, mit langen Locken geschmückte Gestalt in Frontansicht zeigt, die die Rechte segnend erhebt, mit der Linken eine breite Tafel vor sich hält, auf der sich in drei Zeilen eine Inschrift in Kapitalen befand, von der nur noch undeutliche Reste von Buchstaben erhalten waren. Unter Johannes in einem Vierpaß mit rotem Grunde eine nach links gewendete Figur in Spitzhut, langem Reisemantel, die Rechte erhebend, die Linke auf die breite zweireihige Tafel vor ihm legend.

Die sicherlich auch auf den übrigen Pfeilern ursprünglich vorhandenen weiteren Apostelfiguren sind leider nicht erhalten. Nach der Stilstufe dürften die Figuren der Zeit um 1300 angehören, die großen breitstehenden Füße, die Führung der Linien der unteren Mantelsäume, vor allem die kleinen Sockelfigürchen weisen in diese Zeit. Es handelt sich nach den Resten um ein sehr edles und vornehmes Werk der frühen Gotik, wesentlich früher und strenger als die Apostel in Brauweiler und St. Cäcilia in Köln.

Apostelfolgen

Neben und zeitlich vor den malerischen Ausprägungen des Aposteltypus im Bereich der spätromanischen Kunst standen die plastischen Ausbildungen an den großen niederrheinischen Schreinen von dem Viktorsschrein in Xanten bis zu dem Suitbertusschrein in Kaiserswerth in einer mehr als ein Jahrhundert umfassenden Entwicklung .

Im Bereich des Malerischen[2] bereiteten dann die genannten monumentalen Apostelfolgen der plastischen Darstellung im großen Maßstab den Weg. Am Rhein und im deutschen Westen hat in der ersten Hälfte des 14. Jh. die große monumentale Apostelserie im Chor des Domes und haben die kleineren Folgen in St. Aposteln, am Altar von Marienstatt, an den Lettnern der Marienkirche zu Bielefeld und der Elisabethkirche zu Marburg diese Übersetzung durchgeführt, sowohl nach der starken Akzentuierung der Bewegung wie im Streben nach der Verkörperung eines neuen Ideals von beseelter männlicher Würde.

[1] E. Polaczek in den Kunstdenkmälern des Kreises Rheinbach S. 100 vermutet in dem zweiten Apostel Paulus und bezeichnet die unteren Figürchen irrtümlich als spruchbandhaltende Engel. Schiff und Chor sind im Jahre 1893 durch den Maler Fischer in Krefeld neu ausgemalt worden, an den Chorwänden ist die Geschichte der Patrone Chrysanthus und Daria dargestellt. Zu Beginn des 18. Jh. waren die Wandflächen zwischen den Chorfenstern schon einmal mit Darstellungen aus der Legende der Kirchenpatrone bemalt worden, die seither wieder unter der Tünche verschwunden sind. Die Kosten der Ausmalung bestritt um 1720 der Scholaster Wery (Polaczek, a. a. O. S. 87).

[2] Über die Darstellung der Apostel im allgemeinen vgl. Joseph Sauer, Symbolik des Kirchengebäudes, S. 297 ff. — Mâle, L'art religieux du XIIIe s. en France, S. 337. — Künstle, Ikonographie der christlichen Kunst I, S. 182. — Über die Darstellung von Apostelfolgen in der englischen Kunst vgl. R. P. Bedford, An English set of the twelve Apostels in alabaster (Victoria and Albert Museum): Burlington Magazine XLI, 1923, S. 130. — Eine ganze Reihe von Gemäldefolgen bei Keyser, List of buildings having mural decorations, London 1883, p. 337.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0129
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 135
Münstereifel, Stiftskirche. Zwei Apostel von den Pfeilern.

Im Süden wie im Norden wird dies Apostelthema weitergeführt mit den Figurenreihen von Freiburg, Rottweil, Gmünd, Augsburg, von Nürnberg, Münster, Minden, Lüneburg, Hamburg, Lübeck.

Die Apostel von Münstereifel reihen sich an die noch im Bann der spätromanischen Tradition stehenden oben ausführlich behandelten Apostelbilder von St. Ursula in Köln und von Speyer an. Den Übergang bilden neben ihnen die beiden Kolossalfiguren der Apostelfürsten, die in dem Dom zu Worms auf dem ersten Pfeilerpaar neben dem Südportal aufgemalt sind. Sie sind hier nach den sorgfältigen Kopien des Malers Velte wiedergegeben (Fig. 136), haben aber scheinbar eine gründliche Umarbeitung noch im Mittelalter gefunden[3]. Zugrunde liegt wohl eine Monumentalmalerei vom Beginn der Frühgotik, in der noch die ganze Mächtigkeit und Wucht spätromanischer Formengebung nachlebt, in der Größe der Köpfe und der weit aufgerissenen Augen, der Breite der Schultern. Die Figur des h. Petrus zeigt deutlich, daß eine Übermalung stattgefunden hat. Es sind allerlei Embleme und die Reste eines sesselartigen Aufbaues (?), zwei Kreuzesstäbe über die Figur weggezeichnet, die wohl zu der früheren Gestalt gehörten. Dann dürfte um 1400 eine gründliche Übermalung stattgefunden haben, bei der sowohl der schachbrettartig gemusterte Hintergrund wie vor allem der charakteristische architektonische Rahmen hinzugefügt worden ist, die an die in der mittelrheinischen Kunst (Mainz, St. Johann) in dieser Zeit übliche Dekoration erinnert. Die obere Hälfte der Figuren läßt aber doch eine Weiterbildung des Typus der beiden Apostel von dem Wormser Diptychon noch erkennen.

Die frühen Apostelfolgen in Münstereifel und Niedermendig (s. o. S. 100, 101), denen sich in der ersten Hälfte des 14. Jh. die in Marienhagen, Brauweiler, St. Cäcilia und St. Kunibert in Köln bis auf Peterspay anschließen, finden ihre Gegenstücke in einer anderen Technik der Monumentalmalerei, in der Glasmalerei. Die großen Apostel des Kölner Domchores, sowohl die ursprünglich für die Dreikönigskapelle geschaffenen Glasgemälde wie die aus der Dominikanerkirche stammenden[4] geben die Entwicklung des Typus in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts, ebenso die beiden freilich stark übermalten Apostelbilder des Wallraf-Richartz-Museums in Köln (Nr. 2, 3)[5]. Dazu möchte man als nordische Parallelen aus der ersten Hälfte des 14. Jh. die Folge der Apostel in der Jakobikirche in Lübeck nennen, eine der gewaltigsten Leistungen der hochgotischen Monumentalmalerei im Norden, „großzügig, von größter Vornehmheit und Würde" (Dehio) (Fig. 138). Die Figuren in mehr als doppelter Lebensgröße sind in die schmalen 8 m langen Felder unter die krabbenbesetzten Spitzbogen gepreßt, mit langen Spruchbändern, die, wie dies mit Vorliebe seit dem 14. Jh. geschieht, Sätze des Credo enthalten, am Sockel in kleineren Feldern dazu die Martyrien der einzelnen Apostel[6]. Ähnliche Kolossalfiguren der beiden Apostelfürsten finden sich als Pfeilerbilder in der Nikolaikirche zu Stralsund[7]. Am Mittelrhein gibt es eine Folge von großen Apostelfiguren, leider stark restauriert, aus dem Anfang des 14. Jh. in der Kirche zu Bornheim am Rhein[8].

[3] Frühere Erwähnung nur bei E. Wörner, Kunstdenkmäler im Großherzogtum Hessen. Kreis Worms S. 201; die Figuren hier als „zwischen romanischen Turmarchitekturen stehend" bezeichnet. Nach E. Grill nicht später als Ende des 13. Jh. anzusetzen.

[4] H. Oidtmann, Die rheinische Glasmalerei I, S. 196, 197 u. Taf. XII.

[5] Scheibler-Aldenhoven, Geschichte der Kölner Malerschule, Taf. 8. — Schäfer, Kölner Malerschule, Taf. 8.

[6] Theodor Hach, Alte Lübecker Wandmalereien: Offizieller Bericht über die Verhandl. d. Kunsthistor. Kongresses in Lübeck 1900, S. 73. — Godt im 15. u. 16. Bericht d. Vereins v. Kunstfreunden in Lübeck 1896 m. Abb. — Dehio, Handbuch der Kunstdenkmäler II, S. 263.

[7] Oscar Beyer, Norddeutsche gotische Malerei 1924, Taf. 4.

[8] Aufnahmen im Denkmalarchiv in Darmstadt. Kurze Beschreibung im Katalog der Ausstellung alter Wandmalereien aus dem hessischen Denkmalarchiv zu Darmstadt 1921, S. 16. Die Kopien ausgestellt auch auf der Ausstellung mittelrheinischer Kunst in Darmstadt 1927.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0130
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Fig. 136. Worms, Dom. St. Petrus.

Fig. 137. Worms, Dom. St. Paulus.

Ein weiteres Beispiel bietet aus dem südlichen Kunstkreis in der Marienkirche zu Reutlingen ein älterer Zyklus vom Anfang des 14. Jh. mit einer sehr bedeutenden und großartig aufgefaßten Paulusfigur[9].

Wie in Münstereifel, Brauweiler und ursprünglich in St. Cäcilia in Köln und auch in St. Cunibert sind in den süddeutschen und norddeutschen Kirchen riesige monumentale Einzelfiguren auf die Pfeiler aufgemalt worden, wie ein Ersatz für Skulpturen, die Apostel so als Träger des Hauses Gottes symbolisierend. Als weitere Fortsetzung möchte man den Zyklus in der Kirche zu Bronnen im württembergischen Oberamt Ellwangen nennen[10] und die Wandmalerei zu Grissian bei Tisens in Tirol und in St. Jakob zu Gröden, beide mit der Christusfigur in der Mitte[11] — in beiden Fällen hat wie in der rheinischen Kirche ein konservativer Meister einem altertümlich hieratischen Typus einen starken Ausdruck gegeben. Den Gedanken der die Kirche tragenden Pfeilerapostel bringt dann das späte 15. Jh. noch einmal in den Malereien in der Liebfrauenkirche in Trier, ein Gedanke, der vielleicht noch in Anlehnung an das ursprüngliche Gesamtprojekt der dekorativen Ausmalung, zur Zeit der Vollendungsjahre der Kirche im 13. Jh., etwa den Konsekrationskreuzen zeitlich entsprechend, entstanden sein mag.

Fig. 138.
Lübeck, Jakobikirche. Zwei Apostel von den Pfeilern.

[9] Abb. bei Paulus, Kunst- und Altertumsdenkmale in Württemberg, Schwarzwaldkreis, S. 253.
[10] Paulus, Kunst- und Altertumsdenkmale i. Königreich Württemberg, Jagstkreis, S. 164.
[11] Mitteil. d. K. K. Centralkommission f. Kunst- u. histor. Denkmale 1889, S. 28. — K. Atz, Kunstgeschichte von Tirol und Vorarlberg, Bozen 1885, S. 358. — Phot. 3460 der Staatlichen Bildstelle Wien.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0131
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Dausenau (Unterlahnkreis) / Evangelische Pfarrkirche.

LITERATUR. Zeitschrift für Bauwesen XXXV, Spalte 30. Eingehend bei Fr. Luthmer, Die Bau- und Kunstdenkmäler des Lahngebietes (Baudenkmale des Regierungsbezirkes Wiesbaden III), Frankfurt 1907, S. 243.

Über die Wandmalereien: Luthmer, a. a. O. S. 247, m. Abb. 216—219 nach den Pausen. — Restauration der Wandgemälde in der Kirche zu Dausenau: Korrespondenzblatt des Gesamtvereins der deutschen Geschichts- und Altertumsvereine XXXI, S. 96. — W. Dammann, Drei zyklische Wandmalereien um 1350 (Hirschhorn, Ilbenstadt, Fraurombach): Monatshefte für Kunstwissenschaft VII, 1914, S. 138. — Leo Sternberg, Der Westerwald, Düsseldorf 1911, S. 2,10.

AUFNAHMEN. Im Denkmalarchiv des Bezirkskonservators zu Frankfurt a. M. sechs Blatt Pausen der Umrisse mit Angabe der Farben, Umdrucke danach. — Zehn Photographien von Bruno Panitz (Mainz) v. J. 1902. — Zehn Photographien von Steinle (Bonn). Platten im Denkmalarchiv zu Bonn.

Die Kirche ist ein höchst interessanter frühgotischer dreischiffiger Bau mit hohen Emporen und einem gemeinsam die drei Schiffe zusammenfassenden Dach, eine der frühesten Fassungen des später im Langhaus von St. Goar aufgenommenen Typus. Von einer älteren romanischen Kirche ist noch der eingebaute und über die ganze Gruppe emporragende Turm erhalten.

Bei der Wiederherstellung der Kirche im J. 1884 wurden schon Wandmalereien und eine farbige Dekoration aufgedeckt, die durch die ganze Kirche sich durchzieht. Die Außenarchitektur weist aus der ersten Hälfte des 14. Jh. eine interessante Bemalung auf, unter dem Hauptgesims sich hinziehend einen Fries in gelben und schwarzen Würfeln wechselnd, darunter in roter Zeichnung auf graugelbem Putz einen Rundbogenfries mit Lilienendigungen. An der Westseite des Turmes und an dem runden Treppenturm ein ähnliches gelbschwarzes Würfelmuster, darunter ein Spitzbogenfries, in Lilien endigend. Um die Fenster zum Teil eine farbige Einfassung in Rot und Weiß, am Turm eine rote Eckverquaderung.

Die in den Ostteilen befindlichen Wandmalereien sind leider i. J. 1902 durch den Maler Bruno Panitz in Mainz in einer nicht sehr sachgemäßen Weise behandelt worden. Der sehr schadhafte und hohle Verputz im Chor mußte ganz erneut, die Dekorationen nach den Pausen auf neuem Grund ergänzt ausgeführt werden. Originalgroße Pausen, die vor dieser Manipulation hergestellt worden sind mit Eintragung der Farben, geben immerhin einen Begriff von der ursprünglichen Dekoration[1]. Nach ihnen und nach Vergrößerungen der 1902 angefertigten Photographien sind die hier reproduzierten Kopien angefertigt, die den Versuch machen, mit vorsichtiger Einfühlung in den

Fig. 139. Dausenau, Pfarrkirche.
Christus vor Pilatus und Apostel nach Photographie (1902).

Fig. 140. Dausenau, Pfarrkirche.
Apostel und Gethsemane nach Photographie (1902).

[1] W. Dammann, a. a. O. i. d. Monatsheften für Kunstwissenschaft VII, 1914, S. 138, Anm. 2, teilt aus einem Brief des Malers Panitz vom 4. 12. 1912 mit: „Die Fresken sind, wie mir der verstorbene Pfarrer Müller aus Dausenau erzählte, von seinem Amtsvorgänger durch puren Zufall entdeckt worden. Nach der Bloßlegung der Bilder sind einige Partien der Darstellungen im Chor sowie im östlichen Flügel von nicht kunstgeübter Hand teils mit Kohle, teils mit Kienruß konturiert worden. Der Verputz im Chor war derart zerbröckelt und mit tief ins Mauerwerk eindringenden Rissen durchsetzt, daß nichts anderes übrigblieb, als den Teil mit den Darstellungen aus dem Leben Jesu ganz herauszuhauen und neu zu verputzen. Im östlichen Flügel war der Verputz mit den drei übereinander befindlichen Darstellungen stark zersetzt; jedoch war es möglich, nachdem die Wand präpariert war, die alten Konturen zu verwenden und die früheren Farbtöne genau zu erneuern. Das war wohl umständlich und zeitraubend, weil die vielen Pickellöcher einzeln ausgebessert und die gewünschten Farbtöne an diesen Stellen erst nach mehrmaligem Übermalen zu erzielen waren (!). In noch weit größerem Maße waren die Darstellungen im Gewölbe verdorben. Doch auch hier sind die alten Konturen verwendet und die Farben aufgefrischt worden. Dagegen im westlichen Flügel war trotz aller Mühe fast gar nichts ans Tageslicht zu bringen. Unendlich viel Zeit kostete es, um schließlich Bruchteile eines Rades, eines Gefäßes sowie die Namen herauszubekommen. Mit Ausnahme dieser drei entstandenen Darstellungen, die also keinen Anspruch auf getreue Wiedergabe der ehemaligen Bilder machen können, sowie den Jesusdarstellungen im Chor sind überall die alten Konturen verwertet und ergänzt worden." Diese Tatsachen bestätigt ein Brief des ausführenden Malers, jetzt Professors Bruno Panitz an den Verfasser v. 5. 5. 1929: „Jahrzehntelang war der Regen durch die schadhaften Kirchenfenster im Chor eingedrungen und an den Wänden und über die Fresken heruntergelaufen. Der Verputz war an diesen Stellen vollständig zerbröckelt und durchsetzt von tiefen breiten Rissen und Mulden. Dabei hatten sich hohle Stellen gebildet, die bei der Berührung abfielen. Außerdem waren große Teile dieser Wände total verschimmelt und versport." Gerechterweise müssen die sehr großen Schwierigkeiten anerkannt werden, mit denen der Restaurator zu kämpfen hatte, die eine Ergänzung und Konservierung im Sinne der Denkmalpflege fast ausschlossen. Zu beklagen ist, daß die gesamten Arbeiten ohne sachverständigen Rat ausgeführt werden konnten.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0132
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Fig. 141. Dausenau, Pfarrkirche. Martyrium des h. Sebastian.

Fig. 142. Dausenau, Pfarrkirche. Martyrium der h. Agatha.

Charakter der Figuren den ursprünglichen Stil wiederzugeben (Fig. 139, 140 u. Taf. 12). Im Chorabschluß, von dem nur noch das Fenster nach Osten und das nach Nordwesten geöffnet sind, während das dritte vermauert ist, zieht sich unterhalb der Sohlbank der Fenster ein breiter Fries hin, der Szenen aus der Passion, unterbrochen durch paarweise zusammengestellte Apostelfiguren, bringt. Der Fries findet die Fortsetzung nach links auf der Nordwand des Chorhauses, wo er durch das hier in der Wand befindliche rechteckige Tabernakel unterbrochen ist. Über dieses ist ein Renaissancerahmen und -aufbau, gekrönt von einer stehenden Figur des Gekreuzigten, der die Wundmale zeigt, aufgemalt, in der Lünette das Schweißtuch der Veronika, auf den Pilastern zur Seite Engel mit den Kreuzigungswerkzeugen (datiert 1525). Der Rahmen hat von der ersten Darstellung aus der Passion von den benachbarten frühgotischen Feldern je einen breiten Streifen weggenommen.

Die Darstellungen beginnen an der Nordwand. Es wechseln Felder mit Szenen aus der Passion und solche mit je zwei Apostelfiguren. (Klischees nach den in den Konturen übergangenen Pausen Fig. 217—218 bei Luthmer a. a. O.; rekonstruierte Umrißzeichnungen Taf. 12,1—4). Zunächst ein Feld mit rotbraunem Grund und weißer Borte mit den beiden Aposteln Andreas und Johannes, Andreas die Balken eines mächtigen Kreuzes mit beiden Händen fassend und hochhebend, die Gestalt mit glatten Haaren und breitem Bart. Ihm gegenüber der jugendlich gezeichnete Johannes, in der Linken den Kelch haltend, über den die Rechte wie schützend erhoben ist, in gelbem Untergewand und dunklem, über die Schultern gelegten Mantel.

Christus in Gethsemane auf blauem sternenbesätem Nachthimmel wie die entsprechende Darstellung der Gefangennahme. Eine bergige Landschaft füllt den Hintergrund. In der Mitte kniet Christus nach rechts gewandt vor einem Hügel, auf dem ein Kelch erscheint. Am Fuße des Berges sitzen in tiefem Schlaf versunken, jede Gestalt isoliert, die drei Jünger, die ihn begleiten (Fig. 140, nach Phot. 1902).

Daran angeschlossen ein erstes Feld mit ursprünglich zwei Aposteln, von denen nur einer, nach links gewandt, erhalten ist, mit einem Buch in der Rechten, einem von einem Gurt umzogenen Schwert in der gesenkten Linken.

Hinter dem Tabernakel die Gefangennahme Christi. Christus wird von Judas, der sich eng an ihn herandrängt, umarmt. Zur Rechten im Hintergrund ein jüdischer Häscher mit einer plumpen Stange, die eine Laterne hält, Nachtszene mit Sternenhimmel, die zur Linken zu vermutenden Häscher durch den Renaissancerahmen übermalt.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0133

© Universitätsbibliothek Heidelberg

gefördert durch die
DFG

Fig. 143. Aus Ms. F. fr. 6447 d. Bibl. Nat. S. Agatha.

In einem rotbraunen Feld stehen einander gegenüber Paulus und Petrus, Paulus in einem blaugrünen, hellgelblich gefütterten Mantel, mit der Rechten ein schwarzes Buch hoch an die Brust drückend, mit der Linken auf ein breites Schwert gestützt, dessen Scheide von dem breiten Gurt umwickelt ist. Ihm gegenüber steht Petrus in weißlichem Untergewand und blaugrün und rötlich gefüttertem (?) Mantel, in der Linken ein Buch haltend, mit der Rechten einen riesigen Schlüssel hochhebend (Taf. 12,1).

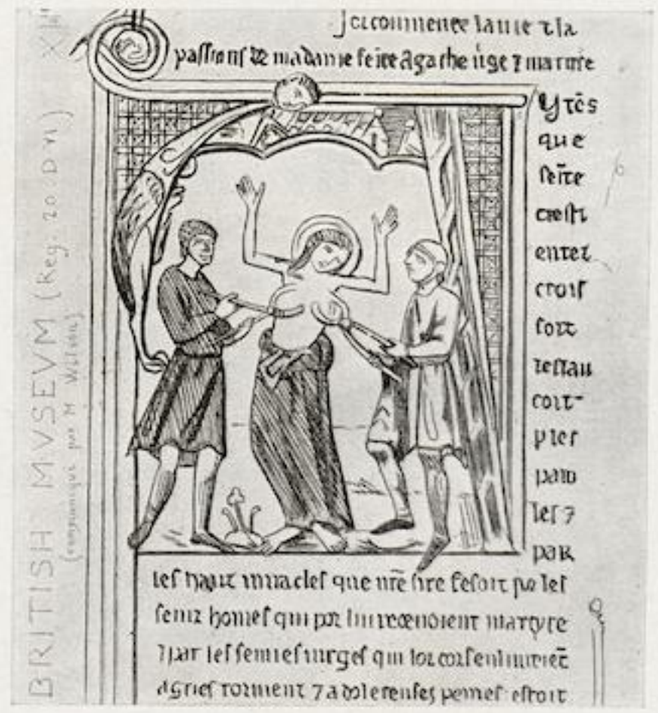


Fig. 145. Aus Ms. Reg. 20 D. VI d. Brit. Mus. S. Agatha.

Christus vor Pilatus. Auf einem Thron mit violettrotem Unterbau sitzt nach vorn gewandt in einer kühnen Haltung Pilatus in rotem Gewand und dunkelrotem, weiß gefüttertem Mantel, um die Schultern einen doppelten Hermelinkragen, auf dem Haupt, das mit kurzen gotischen breiten Locken verziert ist, eine hermelinverzierte überhängende rote Mütze. Zur Linken wird gefesselt Christus in violettrötlichem, lang schleppendem Gewande herangeführt, das Haupt leicht geneigt. Hinter ihm ein gewappneter Kriegsknecht, der die rechte Hand auf seine Schulter gelegt hat, mit der Linken das Seil hochzieht, mit dem die Hände Christi zusammengebunden sind. Die Rüstung weißgrau, der Waffenrock rötlichgrau. Zur Rechten war, nur in dem oberen Teil erhalten, eine weißgekleidete lange Figur, das Haupt mit einem kleinen Judenhütchen geschmückt, die offenbar eine Schüssel dem Pilatus hinhielt, in der dieser die rechte Hand, die durch einen Riß abgeschnitten ist, wäscht. Der Grund blaugrün (Fig. 139, nach Phot. 1902. — Taf. 12,2 nach Pause).

Auf rotbraunem Grunde, wiederum nebeneinander, die Apostel Simon und Matthäus. Simon in gelbweißem Untergewand und über die rechte Schulter gelegtem, blaugrünem Mantel, in der Rechten ein Buch haltend, in der Linken eine Säge gesenkt tragend, der bärtige Kopf mit goldgelbem Nimbus. Ihm gegenüber Matthäus in violettbraunrotem Untergewand und weißem, blaugrün gefüttertem Mantel, in der Linken ein Buch haltend, in der Rechten ein Schwert hochhebend (Taf. 12,3).

Auf blaugrünem Grunde die Geißelung Christi. Christus in der Mitte an eine braunrote Säule gefesselt, hinter der er halb verborgen ist. Christus nackt bis auf ein um die Hüften geschlagenes gelbrotes Tuch, die Arme und das Haupt um die Säule herumgelegt. Von beiden Seiten in heftiger Bewegung zwei jüdische Häscher um ihn beschäftigt, mit Geißeln und Rutenbündeln, der zur Linken in weißem, rötlich modelliertem Gewande und gelbrötlichen Beinlingen, eine Geißel in der Linken schwingend, ein Rutenbündel in der Rechten. Der zur Rechten in violettrotem Leibrock und ockergelben Beinlingen, ein Rutenbündel mit beiden Armen schwingend (Taf. 12,4 nach Pause).

Auf braunrotem Grunde wieder Philippus und Bartholomäus. Philippus in blaugrünem Untergewand und braunrotem, weiß gefüttertem Mantel, in der Rechten ein Buch, in der Linken einen Kreuzesstab haltend. Bartholomäus, bei dem die Farbe der Gewandung nicht mehr festzustellen war, in der Linken ursprünglich auch ein Buch, in der Rechten ein langes Messer hochhaltend. Beide Gestalten bärtig mit würdigen Köpfen, die Nimben goldgelb.

Fig. 144. Aus dem Queen Marys Psalter. S. Margaretha.

Über diesem Streifen über der Gefangennahme ein Feld mit einer jugendlichen Heiligen, in einem halbrunden, mit Nasen versehenen Rahmen auf einem Grund, der mit großen weißen Medaillons verziert ist. Die Heilige steht in langem auf die Füße herabfallenden gegürteten Gewande, in der Linken ein geöffnetes Buch haltend, mit der Rechten sich auf ein Schwert in der Scheide stützend. Um die Schultern ist ein auf der Innenseite mit Hermelin gefütterter, glatt herunterfallender Mantel gelegt. Gelbe einfache Haarwellen umgeben breit und gleichmäßig den runden Kopf und fallen auf die Schultern.

Über der Geißelung Christi ebenso die Krönung Mariä in einem

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0134
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

ähnlich geschlossenen Feld mit Spitzbogen (die Komposition ganz besonders verunstaltet). Auf einem großen Thron links Maria anbetend sitzend, neben ihr Christus, ein geöffnetes Buch in der Linken haltend, die Rechte lehrend erhoben (vielleicht ihr ursprünglich die Krone aufsetzend).

In den Gewölben des ersten Joches im nördlichen Seitenchor sind in zwei angrenzenden Zwickeln über die Fläche quer hinweggelegt zwei legendarische Darstellungen

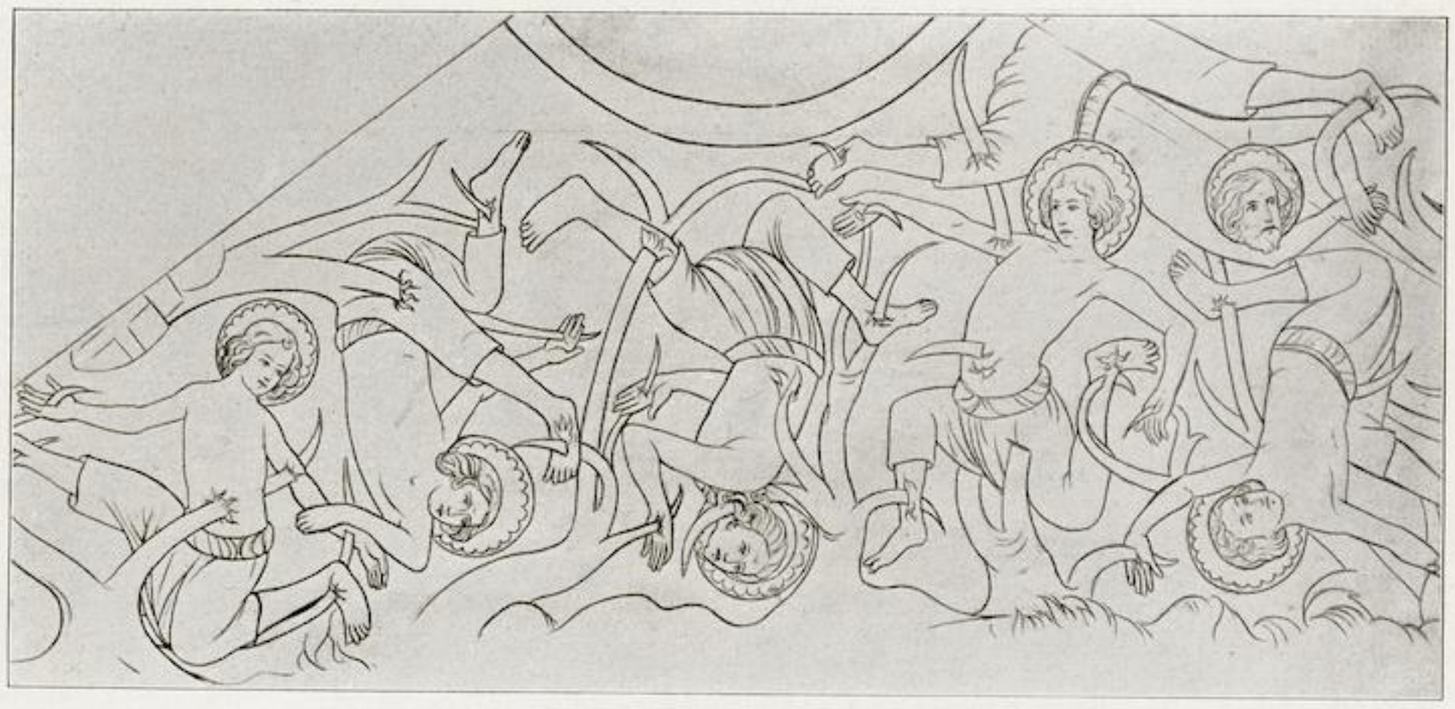


Fig. 146. Boppard, Severinkirche. Martyrium der Zehntausend.

erhalten, das Martyrium des h. Sebastian und einer Heiligen; auch diese durch die Übermalung ziemlich entstellt und verändert. Die hier wiedergegebenen Abbildungen (S. 141 u. S. 142) suchen dem Duktus der ursprünglichen Vorzeichnungen mehr zu entsprechen. Die vorhandenen Pausen der alten Umrisse geben die Farben noch an. In dem Martyrium des h. Sebastian (Fig. 141, Luthmer Fig. 219), steht der Heilige zur Rechten an eine pfostenartige Säule gefesselt, die architektonisch zugleich die Trennung der beiden Kompositionen gibt und genau auf dem Grat des Gewölbes verläuft. Der Heilige ist mit beiden Händen an den Pfosten gebunden, er ist nackt bis auf ein um die Hüften geschlungenes, am rechten Bein tiefer herabfallendes weißes Tuch, er wendet sich mit einer starken und sprechenden Bewegung, die den ganzen Oberkörper mit dem schönen jugendlichen, von Locken umgebenen Kopf zurückwirft, über die rechte Schulter nach den unter ihm stehenden Bogenschützen zu. Sein Körper ist mit nicht weniger als zehn langen Pfeilen gespickt und mit großen Blutstropfen ornamentiert. Die Häscher sind seltsam klein und zwergenhaft in einer zappligen Bewegung nach dem mächtigen Heiligen hin, der vordere mit einem Bogen, der hintere mit einer Armbrust; ein Bolzen von der Armbrust fliegt eben auf den Hals des Heiligen zu. Die beiden Häscher sind bärtig dargestellt, der hintere trägt dazu eine rote Kappe, sie haben eng anliegende Beinlinge und einen gestreiften kurzen Leibrock an, der hintere gelbe Beinlinge und ein rotgrün gestreiftes Gewand mit grünen Ärmeln, der vordere rote Beinlinge und einen rot-weiß gestreiften knappen Rock.

Auf der anderen Seite ist das Martyrium einer weiblichen Heiligen dargestellt, die mit ihren mächtigen Locken an einem von rechts heruntergebeugten blätterlosen Baum aufgehängt ist. Die Heilige hebt die beiden schlanken Arme mit einer klagenden Bewegung zur Seite empor. Von den Hüften bis auf die Füße fällt ein langes weißes Gewand herunter. Ihre beiden Brüste werden von den Henkern zur Seite mit eisernen Haken abgerissen; unterhalb beider Brüste zeigen sich rote Blutflecken. Der Henker zur Linken in roten und grünen Beinlingen mi-parti und rotem engem Leibrock mit grünem Einsatz, mit blonden Haaren und einem schwarzen Hütchen, hält in beiden Händen seine Zange und wirft sich mit der ganzen Kraft des Körpers nach hinten, das linke Bein dabei angestrengt in einer springenden Bewegung anziehend. Der Henker zur Rechten mit flatterndem blondem Bart und Haar (in der Pause ohne Hut) mit weißen und grünen Beinlingen, rot und grün gestreiftem Leibrock, ebenso mit beiden Händen sich an die Zange hängend.

Die Heilige wird durch Luthmer als die h. Eulalia bezeichnet. Die Art des Martyriums würde für die h. Barbara und Agatha in gleicher Weise zutreffen, die besondere Art der Aufhängung an den Haaren ist bei diesen beiden aber nicht überliefert. Das ist dafür ein Moment, das in der Geschichte der h. Margaretha vorkommt. Die Befestigung an dem überhängenden Baumstamm wie bei Absalom ist im übrigen auch bei der Darstellung der h. Margaretha nicht die regelmäßige[2].

[2] Über die Legende der h. Agatha vgl. ausführlich unten bei Koblenz, St. Florin, S. 144 u. Anm. 2. Die verschiedenen Versionen der Legende i. d. Bibliographia hagiographica latina ed. Soc. Bolland. I, p. 23 u. bei A. Potthast, Bibliotheca hist. med. aevi II, p. 1142, 1193. — Rohault de Fleury, Les Saints de la messe II, p. 1. Die volkstümliche Überlieferung in der Legenda aurea ed. Graesse c. SS., p. 170. — Vgl. Fr. Pfeiffer, Deutsche Mystiker d. 14. Jh. I, S. 84, Heiligenleben des Hermann von Fritzlar. Zu der Legende der h. Margaretha vgl. Potthast, Bibliotheca hist. medii aevi II, p. 1453. — Acta Sanctorum Julii V, p. 24—25. Die volkstümliche Überlieferung bei Jacobus a Voragine. Vgl. Roze, Légende dorée III, p. 173. — Berthold Riehl, Die heilige Margaretha von Antiochien, Ikonographische Studien: Repert. f. Kunstwissenschaft VIII, 1885, S. 149. Es sind eine ganze Reihe von prosaischen und poetischen Bearbeitungen der Legende aus dem 14. Jh. bekannt, darunter Bruchstücke aus einer mitteldeutschen Margarethenlegende, aus einer Trierer Handschrift des 14. Jh. (bei Ph. Strauch, Zs. f. d. A. XXXII, S. 423). Vgl. Paul Piper, Die geistliche Dichtung des Mittelalters II, S. 20. — K. Steiskal, Büchlin der heiligen Margaretha, Wien 1880.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0135
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 147. Dausenau, Pfarrkirche. Martyrium der Zehntausend. Nach Photographie (1902).

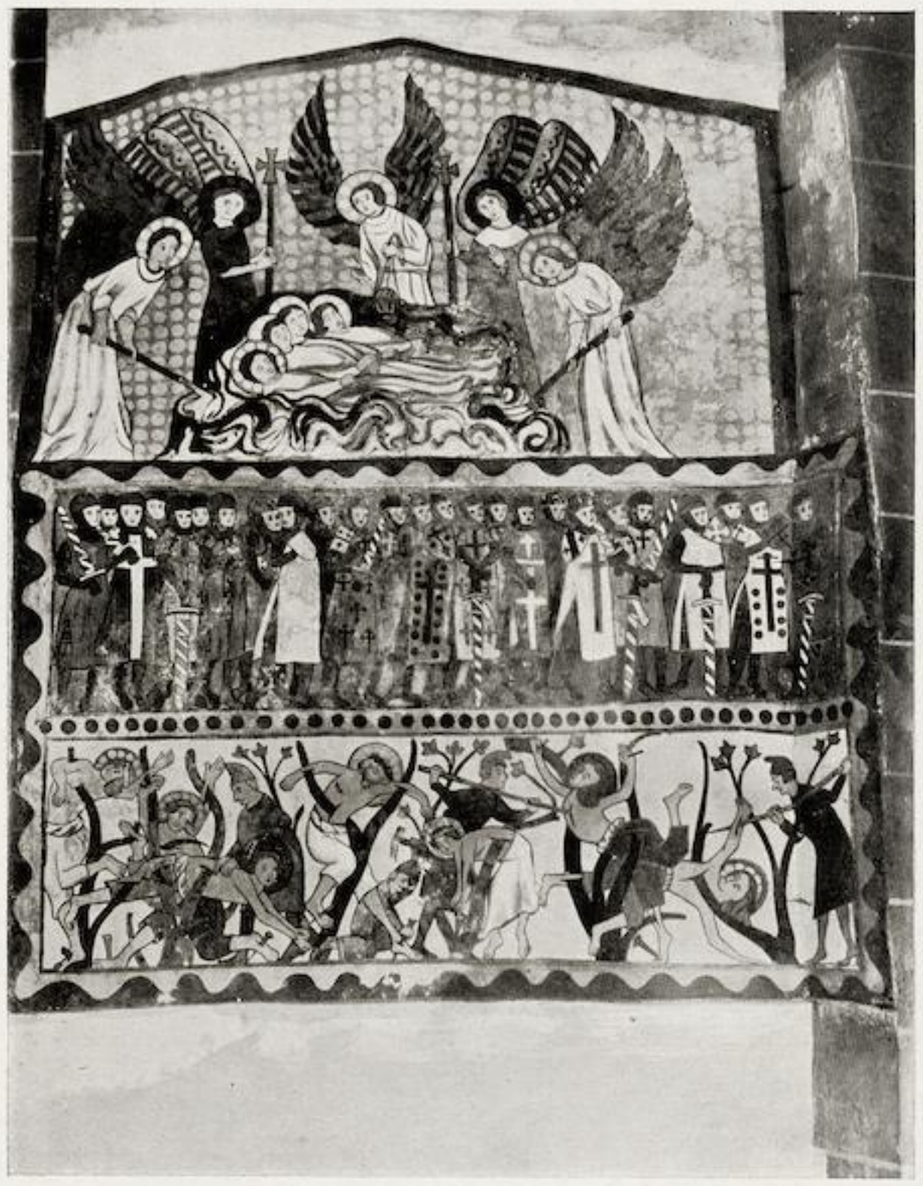


Fig. 148. Dausenau, Pfarrkirche. Martyrium der Zehntausend nach der Übermalung.

Das Besondere in der Darstellung, das Abreißen der Brüste der h. Agatha durch gebogene, oben mit Krallen versehene Zangen kehrt in der Darstellung in dem Queen Marys Psalter im Britischen Museum wieder[3], auch die Bewegung der Häscher, die alle Kraft bei ihrer schaurigen Operation anwenden (Fig. 144). Mit Zangen werden die Brüste abgeklemmt auf zwei von Rohault de Fleury mitgeteilten Darstellungen im Cod. franç. 6447 der Bibliothèque Nationale in Paris und im Ms. Reg. XX, D VI des britischen Museums[4], diese alle aus der Zeit um 1300 (Fig. 143, 145). Eine ähnliche Darstellung gibt auch eine englische Stickerei im Cinquantenaire Museum zu Brüssel[5]. Freischwebend, mit beiden Armen an einem horizontalen Stamm aufgehängt, erscheint die Heilige schon im Gebetbuch der h. Elisabeth im Museum zu Cividale[6]. Eine große Fülle verwandter Darstellungen schließt sich an.

Die h. Margaretha wird im Gegensatz dazu nach der Legende nur gepeitscht, gegeißelt oder mit glühenden Fackeln an den Brüsten versengt. Mit den Haaren gefesselt und hochgebunden erscheint sie ganz nackt über Flammen, von zwei Häschern mit Geißeln geschlagen in einem Wandgemälde in der Apsis zu Hackås (Jämtland); halbnackt gefesselt, ebenso mit den Haaren aufgebunden am Gewölbe der Kirche zu Torpe[7]; halbnackt an den Haaren aufgehängt und gepeitscht in der Kirche zu Kermaria (Côtes-du-Nord)[8]; der Heiligen mit Fackeln die Brüste abgesengt in einem frühen Fenster des Münsters zu Freiburg i. Br.[9] Das Bild in Dausenau würde aber richtiger doch für die h. Agatha in Anspruch zu nehmen sein.

In dem nördlichen Seitenchor waren an der einen Wand nur Bruchteile von Figuren und Emblemen erhalten, dazu die Namen: Scs Nicolaus, Scs Katharina, Scs Cosmas, Scs Damian. Die hier jetzt vorhandenen vier halben Figuren der Heiligen sind von dem Restaurator frei erfunden und kommen auch für die Ikonographie nicht mehr in Betracht. Neben dem h. Nikolaus eine besser überlieferte Gruppe unter einem gedrückten Kleeblattbogen auf mit großen weißen Tupfen verziertem Grund: Christus auf dem Berge Tabor zwischen Moses und Elias. Christus steht erhöht in der Mitte, streng frontal, beide

[3] Queen Marys Psalter, Ed. Warner, pl. 309.
[4] Rohault de Fleury, Les Saints de la messe, p. 119, pl. 24, 32.
[5] Seligman, English embroidery: Burlington Magazine XLI, 1922, p. 75, 1a. Weitere Darstellungen in englischen Kirchen bei C. E. Keyser, List of buildings in Great Britain having mural decorations p. 334.
[6] Jan Květ, Italské Vlivy na pozdně románskou knižní malbu v čechách, Prag 1927, Abb. 126.
[7] A. Lindblom, La peinture gothique en Suède et en Norvège, London 1916, P. 97, pl. 15, p. 74, pl. 10.
[8] Gélis-Didot et Laffillée, La peinture décorative en France, pl. 52.
[9] Fritz Geiges, Der alte Fensterschmuck des Freiburger Münsters, S. 120. Zu der Legende der h. Margaretha ist der frühe Zyklus zu vergleichen, der in der Kathedrale von Tournai aus dem Ende des 12. Jh. erhalten ist. Cloquet, Peintures murales romanes à la cathédrale de Tournai: Revue de l'art chrétien 1885, p. 442 mit farbiger Taf. XVII. — Clemen, Romanische Monumentalmalerei, S. 766 und 778. Weitere Angaben ebendort S. 766 Anm. 75. In dieser frühen Verkörperung der Legende in 8 Szenen (7 noch besonders in Umrißzeichnung gegeben) ist diese Szene des Aufhängens nicht wiedergegeben. Auch in der Kirche in Lana bei Meran ist ein Zyklus aus dem Leben der Heiligen aus dem 12. Jh. erhalten, in der unter den verschiedenen Torturen der Heiligen das Aufhängen nicht vorkommt. In späteren Darstellungen wird die Heilige mit brennenden Fackeln gequält. Vgl. unten den Zyklus in der Jakobikapelle zu Gielsdorf, wo die Heilige aufgehängt mit glühenden Fackeln gepeinigt wird. Vgl. J. Garber, Roman. Wandmal. Tirols, S. 73. — K. Atz, Kunstgesch. Tirols, S. 355. Nach 1356 ist die Legende der Heiligen in der Krypta des Münsters zu Basel entstanden (J. R. Rahn, Kunstgesch. d. Schweiz, S. 623).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0136
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 149. Ilbenstadt. Martyrium der Zehntausend.

Hände zur Seite erhoben, die Rechte mit einem segnenden Gestus, die Linke scheinbar etwas Unsichtbares fassend, in dunklem Gewand und hellem, über die linke Schulter geworfenem Mantel. Tiefer zu beiden Seiten der Mittelfigur die beiden Propheten, die Köpfe Christo zugewendet, die Hände mit lebhafter Gestikulation erhoben (Matthaeus XVII, 3; Lucas IX, 31: sie redeten mit ihm), beide Gestalten bärtig, die zur Linken mit etwas längerem Barte[10].

Im südlichen Seitenchor ist an der Wand in drei Feldern übereinander in kleineren Figuren das Martyrium der Zehntausend vom Berge Ararat abgebildet, in einer Komposition, die an das Vorbild der älteren Darstellung im südlichen Seitenschiff der Severi-Kirche zu Boppard zunächst erinnert (Fig. 146). Auch hier ist durch die grobe Übermalung der Charakter so stark entstellt, daß sich der feine Rhythmus der Glieder der aufgespießten Märtyrer nur noch von ferne ahnen läßt, zumal wenn man die identischen zeitgenössischen Kompositionen damit vergleicht (Fig. 147, 148).

In dem mittelsten Streifen ist eine Schar von 25 Märtyrern gegeben, die wiederum ähnlich denen in Boppard in Kettenpanzer und lange Leibröcke gehüllt sind, auf denen große schwarze oder weiße Kreuze in verschiedenen Formen erscheinen, aber unheraldisch verwendet, zum Teil in Begleitung von roten Kugeln. Der Vorgang ist ersichtlich aus einem großen Zusammenhang genommen; in dem Wandgemälde von Boppard[11] findet sich diese Gruppe als Darstellung der heiligen Krieger, die von den versammelten sieben Kaisern und Königen aufgefordert werden, zu ihren alten Göttern zurückzukehren. Dieser Zusatz fehlt aber hier vollständig.

Der untere Streifen, der relativ noch am besten erhalten ist, zeigt die von dem Berg heruntergestürzten Bekenner, deren Leiber von spitzen, gekrümmten Baumstämmen durchbohrt sind,

Fig. 150. Alsheim, Pfarrkirche. Martyrium der Zehntausend.

[10] Die Komposition ist nur zur Hälfte erhalten, die untere Hälfte abgeschnitten. Ikonographisch erinnert sie an das bekannte Darstellungsschema der Verklärung (vgl. ausführlich Clemen, Romanische Wandmalerei, S. 299 ff.), wie etwa in Schwarzrheindorf; die Szene ist aber in diesem Zusammenhang und an dieser Stelle nicht recht zu erklären. Sollte hier ein Mißverstehen des Restaurators vorliegen, der die undeutlichen Reste der Gruppe: der h. Jakobus von Compostella, Pilgern Kronen aufsetzend (dann erklärte sich das verdächtige Greifmotiv bei der Mittelfigur), in der Verklärung umgeändert hat? Man vergleiche die Darstellung des h. Jakobus in Linz (Clemen, Romanische Monumentalmalerei, S. 610) und Niedermendig (s. u. S. 102). Eine von Br. Panitz 1902 vor der Restauration hergestellte Photographie läßt in der rechten Hand der Mittelfigur einen Gegenstand wie eine Krone (?) erkennen. Von dem Kreuznimbus, der auf Christus schließen ließe, ist nichts zu sehen.

[11] Ausführlich Clemen, Romanische Monumentalmalerei S. 490, das ganze Gewölbefeld S. 491; die Märtyrer in den Dornen S. 495.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0137
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 151. Lobenfeld, Pfarrkirche. Martyrium der Zehntausend.

so daß sie in diesen frei hängen. Einzelne sind scheinbar kunstvoll an diese Stämme aufgehängt und befestigt. Sieben Märtyrer, bis auf ein kurzes Lendentuch oder eine Art Hose nackt, schweben so frei verteilt im Raum, während vier heidnische Häscher, durch überhängende phrygische Mützen charakterisiert, beschäftigt sind, sie mit Speeren zu durchbohren. Der Vorgang bildet das Thema für das 1925 aufgefundene, jetzt im Schnütgen-Museum zu Köln befindliche kleine Diptychon. Hier ist auf den beiden Innenseiten in einer durchlaufenden Schilderung das Martyrium erzählt: Achatius, der Anführer, wird ausdrücklich als Bischof gekennzeichnet und namentlich aufgeführt, die gläubigen Krieger sind auf Dornen gespießt, sie werden von den Häschern mit schweren Hämmern an Füßen und Händen festgenagelt. Das Diptychon gehört ganz in den Anfang des 14. Jh.[12]. Dies ist auch die Szene, die bei der Darstellung der Legende in der Kirche zu Ilbenstadt im Hessischen zu einer ausgedehnten Komposition, die sehr in die Breite gezogen ist, die Veranlassung gegeben hat (Fig. 149). Hier hingen nicht weniger als fünfzehn Märtyrer in den spitzen Dornen[13]. Ähnlich ist die Schilderung des Vorgangs in den, wie die Dekorationen von Ilbenstadt der Zeit um die Mitte des 14. Jh. angehörenden Malereien in der Kirche zu Alsheim in Rheinhessen (Fig. 150)[14]. Eng verwandt dem Zyklus von Ilbenstadt und Alsheim eine etwas spätere großartige zweistreifige Darstellung in der Kirche zu Lobenfeld (Kreis Heidelberg), wo die Gestalten der nackten Märtyrer wie Schwimmer in mächtigen Rhythmen den Raum füllen (Fig. 151)[15]. Hier kehren auch die Henker wieder, die mit spitzen Stäben die Leiber der in die Dornen Geworfenen durchbohren wie in Dausenau, die Leiber sind zum Teil angenagelt (in Dausenau ist ein Häscher mit einem Hammer dabei beschäftigt), der Henker in der Mitte scheint mit einem gebogenen Ast den einen Märtyrer herabziehen zu wollen. Der Vorgang selbst stellt eine apokryphe Version der Legende dar; in den verschiedenen acta der Heiligen wird diese Szene nicht

[12] Das 1925 aufgefundene Diptychon erstmalig mitgeteilt in der (handschriftlichen) Festschrift meiner Schüler von Jakob Eschweiler, dem Entdecker, 1926.

[13] W. Dammann, Hirschhorn, Ilbenstadt und Fraurombach: Monatshefte f. Kunstwissenschaft VII, 1914, S. 139, Taf. 32, Abb. 1. — Kunstchronik 1912, S. 586. — Kunstwelt 1912, S. 23. — Adamy, Kunstdenkmäler des Kreises Friedberg, S. 150. — Katalog d. Ausstellung alter Wandmalereien a. d. hessischen Denkmalarchiv in Darmstadt 1921, S. 13.

[14] Die erst im letzten Jahrzehnt aufgefundenen Wandmalereien in Kopien von Velte im Denkmalarchiv zu Darmstadt, 92. Ausgestellt in der Ausstellung Mittelrheinische Kunst in Darmstadt 1927.

[15] Sauer, Kunstdenkmäler d. Großh. Baden IV, Kreis Heidelberg, S. 565. Weitere Darstellungen in Wandmalereien noch im Chorumgang des Domes zu Breslau (Kopien von Fr. Stummel ausgestellt in Berlin 1895, Katalog S. 5), in Wiedlisbach im Kreise Solothurn (Rahn i. Anz. f. Schweizer Altertumskunde 1887, S. 498), in Scherzligen i. d. Schweiz (Max Grütter, Die Kirche zu Scherzligen und ihre Wandmalereien, Thun 1929, Taf. III).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0138
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

genannt, vom h. Akazius dagegen wird erzählt, daß sein Leib mit Dornensträuchern gegeißelt ward, und es ist nicht unmöglich, daß daraus sich diese apokryphe Version entwickelt hat, die nun die Künstler vor allem mit Vorliebe beschäftigt hat[16].

Die letzte Szene in der oberen Reihe gibt die Darstellung, wie die Leichname der Heiligen von Engeln begraben werden. In Boppard liegen die Heiligen nebeneinander, in die Furchen eines bergigen Geländes gebettet. Hier ist eine ähnliche Komposition gewählt: Vier Heilige, sehr sauber und fromm ausgestreckt, die Hände über dem Schoß gekreuzt, liegen nebeneinander, zwei Engel sind zur Seite (in Boppard drei) beschäftigt, ihnen mit Spaten ein Grab zu graben. Dahinter steht in der Mitte ein dritter, weißgekleideter Engel mit dem Rauchfaß (der in Boppard zur Seite steht), zwei weitere große Engelgestalten in dunklen Gewändern mit kräftigem Kreuzesstück flankieren ihn. Der Grund hier mit derben Tupfen dekoriert.

Die Charakteristik des Stiles und danach die Bestimmung der Stilstufe ist hier besonders erschwert durch die Verwischung der ursprünglichen künstlerischen Handschrift, durch das viel zu schwere und gefühllose Nachfahren oder Kopieren der alten leichten Vorzeichnungen. Die Malereien an den Chorwänden zeigen noch in einzelnen Figuren, in den großen statuarischen Aposteln, in der (freilich zweifelhaften) Verklärung Nachklänge des romanischen Formempfindens, sie ordnen sich sonst aber durchaus in die frühgotische Entwicklung ein. Die Apostel schließen sich an die von Niedermendig an, stehen aber vor den großen Einzelfiguren von Marienhagen, in denen das kalligraphische Element stärker spricht, als in den Malereien von St. Andreas in Köln, von deren bewegter Empfindsamkeit hier noch nichts zu spüren ist. Die Geschichten aus der Passion erinnern noch an die Darstellungen von St. Cäcilia in Köln, die Gestalt des sitzenden Pilatus könnte direkt von dort entlehnt sein. In dem Flächigen, nur Zweidimensionalen, in der Vermeidung der Tiefenandeutungen stehen sie auch neben und hinter St. Cäcilia. Die beiden Martyrien im Gewölbe wie die drei Szenen aus der Geschichte der 10 000 Märtyrer scheinen, soweit man aus dem überlieferten Zustand schließen kann, eine etwas spätere Stilstufe darzustellen, sie wären entweder als das Werk einer jüngeren Hand oder auch um einige Jahrzehnte später entstanden anzunehmen. Für die Entstehung des Hauptzyklus kann man nur ganz im allgemeinen den Anfang des 14. Jh. angeben.

Brauweiler / Abteikirche.

LITERATUR. Umfassende Bibliographie bei Clemen, Kunstdenkmäler des Landkreises Köln (Kunstdenkmäler der Rheinprovinz IV, 1), 1897, S. 18 und bei Clemen, Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden, Düsseldorf 1916, S. 358. — Eine ausführliche Monographie über die Kirche und die Abtei von Erika Huyssen (†) mit Beiträgen von Walter Bader soll 1929 erscheinen. Von älterer Literatur noch zu nennen: Die ehemalige Benediktinerabteikirche zu Brauweiler: Franz Bock, Rheinlands Baudenkmale des Mittelalters, II, Nr. 9. — Wiethase, Die Pfarrkirche zu Brauweiler: Zeitschrift des Architekten- und Ingenieurvereins zu Hannover, XXIV, 1878, S. 159, Taf. 737 bis 741. — W. Bader, Führung durch die Abteikirche zu Brauweiler: Bonner Jahrbücher 133, S. 240. — Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, V, S. 70.

Über die Wandmalereien in der Kirche: E. aus'm Weerth, Wandmalereien des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden, Leipzig 1880, S. 7, Taf. XV u. XVI. — E. Hohe im Deutschen Kunstblatt 1855, S. 326. — Guhl u. Caspar, Denkmäler der Kunst, Taf. 49a, 13 u. 14. — Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei, S. 149. — Schnaase, Geschichte der bildenden Künste, V, S. 512. — Hotho, Gesch. d. christlichen Malerei, S. 175. — H. Dolmetsch, Ornamentenschatz, Taf. 44. — Kuhn, Allg. Kunstgeschichte, I, S. 192. — Woermann, Gesch. d. Kunst aller Zeiten, III, S. 401. — Clemen, Kunstdenkmäler d. Landkreises Köln, S. 49 mit Abb. — Clemen, Romanische Monumentalmalerei, S. 363 mit Abb. ausführlich. — A. Bardenhewer, Ausmalung der Abteikirche zu Brauweiler und Wiederherstellung der alten Malereien: Berichte über die Tätigkeit der rheinischen Denkmalpflege, VIII, 1903, S. 4 mit Abb.

AUFNAHMEN. Umrißzeichnung der Malerei im Chorhaus von A. Bardenhewer im Denkmalarchiv. 1. Farbige Kopie des Apsidengemäldes von Hohe v. J. 1855 im Denkmälerarchiv der Rheinprovinz. Rekonstruiert und in den Farben sehr unzulänglich (früher in der Sammlung des Preuß. Kultusministeriums). — 2. Eine zweite farbige Aufnahme von Hohe aus dem Besitz von aus'm Weerth ebenda, gleichfalls rekonstruiert, mit starker Ergänzung, in der farbigen Haltung etwas glücklicher. — 3. Sorgfältige, große, sehr gewissenhafte Aquarellkopie der Apsis, nicht aufgerollt, sondern perspektivisch gesehen, mit Zuhilfenahme photographischer Aufnahmen von Photograph Müllejans, von Dr. Josef Kurthen 1926 hergestellt, im Denkmalarchiv. Danach unsere farbige Tafel. Von demselben Kopien der Propheten. — Photographische Aufnahmen von Photograph Müllejans (Düsseldorf) und Emil Hermann (Photographische Abteilung des Rheinischen Museums, Köln).

[16] Die Legende der 10 000 Märtyrer ist mit der des h. Akazius aus Kappadozien in Verbindung gebracht worden. Acta Sanctorum Bolland. 8. Mai II, p. 291. Die Passio Acacii primicerii et 10 000 sociorum, die dem Anastasius bibliothecarius zugeschoben wird, gedruckt in der Acta Sanctorum Jun. IV, p. 182, 3 ed. V, p. 157. Spätere Ausgaben in der Bibliotheca hagiographica lat. ed. scr. Bolland. I, p. 5, Supplement p. 3. Für die Auffassung des ausgehenden 13. und des 14. Jh. kommt der Text der Legenda aurea in Frage (c. 183 ed. Graesse p. 858). Vgl. F. X. Buchner, St. Achatius: Theolog. prakt. Monatsschrift XXII, S. 451. — Künstle, Ikonographie der Heiligen, S. 26. Die Darstellung des 15. Jh. in einem Bild der Schule des Hausbuchmeisters (Köln, Museum Wallraf-Richartz Nr. 378), in einem Werk des Züricher Meisters mit der Nelke (P. Ganz, Malerei der Frührenaissance in der Schweiz, Taf. 68) und auf dem bekannten Dürerschen Gemälde in Wien (dazu besonders W. Junius, Dürers Marter der Zehntausend: Monatshefte für Kunstwissenschaft 1922, S. 275).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0139
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 152. Brauweiler, Abteikirche. System der Ausmalung.

Aus der verwickelten Baugeschichte der großartigen Benediktinerabteikirche zu Brauweiler, die eines der wichtigsten Denkmäler in der Entwicklung der rheinischen Romanik darstellt, sei hier nur dies wiederholt, daß der Neubau der Kirche, der 1048 begonnen und 1081 durch den großen Kölner Erzbischof Anno eingeweiht war, im ersten Viertel des 13. Jh. eine wesentliche Erweiterung fand. Unter dem Abt Godesmann (1196—1226) wurde der ganze Ostteil der Kirche, der über die alte Krypta des 11. Jh. hinübergriff, neu aufgeführt, die oberen Teile sind freilich damals niemals vollendet worden; der Bau kam vor dem Tode des Abtes ins Stocken[1].

Das Langhaus hat in dieser Zeit jene merkwürdige Dekoration in einem Wechsel von horizontalen Schichten in Grau und Blaßrot erhalten, die im Rheinland ziemlich isoliert steht. An den Gesimsen und Basen treten dazu die Töne Gelb, Blau, Zinnober. Der Chorraum zeigt im Gegensatz dazu eine Polychromie, die ebenso von der rheinischen Dekoration des 13. Jh. durchaus abweicht. Es ist aber nicht anzunehmen, daß die starke Farbigkeit, die jetzt in der zweimaligen Erneuerung durch den Maler Gisbert Münster aus den J. 1866 und 1874 herrscht, auch schon ursprünglich vorhanden war. Es ist höchst unwahrscheinlich, daß dieser Ostchor allein sich von dem Grundsatz einer führenden hellen Farbe vollkommen entfernt hätte. In der Nischenarchitektur, die die Wände des Obergadens gliedert, zeigen das Horizontalgesims und die Basen die Farben Rot, Blau, Gold. Die Säulchen weisen alle verschiedene Musterungen auf, denen teils ein Schuppendekor, teils Blütenkränze als Motiv zugrunde liegen. Es ist anzunehmen, daß der Maler hier alte Dekorationen vorfand, die er aber vielfach mißverstanden und modernisiert hat. Der Grundakkord ist jedenfalls durchaus verändert.

Schon i. J. 1855 waren in der sehr stark zerklüfteten Apsis die Reste einer großartigen monumentalen Dekoration zutage getreten, die nach der durchgreifenden baulichen Restauration des Ostteiles durch Heinrich Wiethase i. J. 1874 durch den Maler Gisbert Münster ebenso weitgehend erneuert ward. Die zerrissenen Teile der Koncha mußten von außen gebunden und geschlossen werden, verschiedene Teile des Mauerwerkes waren auch im Innern zu erneuern. Der alte Putz sollte tunlichst konserviert werden — wie weit, läßt sich heute nicht mehr feststellen[2]. Am besten waren die Halbfiguren in den Gewänden der Bogenstellung unterhalb des Apsidengewölbes erhalten; sie zeigen auch noch am besten den frühgotischen Duktus und den ursprünglichen Farbenakkord.

In den Zwickeln der großen Bogen befinden sich auf rotem Grunde Medaillons mit den Halbfiguren von Engeln mit Spruchbändern auf blauem Fond: sie sind so modernisiert, daß selbst bei der Voraussetzung, daß sie ursprünglich seien, heute eine nähere Bestimmung nicht möglich ist.

In den drei großen von einer reichen feingliedrigen Säulchenarchitektur eingerahmten Rundbogenblenden, die den Ober-

[1] Die Daten und Quellen bei Clemen, Kunstdenkmäler, a. a. O. S. 20 und bei Clemen, Roman. Monumentalmalerei, S. 360. Bevor die Untersuchung von E. Huyssen mit den Ergänzungen v. W. Bader vorliegt, gibt die von dem letzteren veröffentlichte knappe Skizze der Baugeschichte in den Bonner Jahrbüchern 133 die beste Übersicht auf der Grundlage der letzten Forschungen.

[2] Wiethase i. d. Zs. d. Architekten- u. Ingenieur-Ver. XXIV, S. 153: Bei der Wiedererrichtung des Chorgewölbes mußten die einzelnen Stücke der darin befindlichen Malerei halber benutzt werden. ... Die große Koncha hatte sich herausgedrückt, das Gewölbe war zerrissen und nur durch Absteifungen und Hängeeisen gehalten.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0140
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

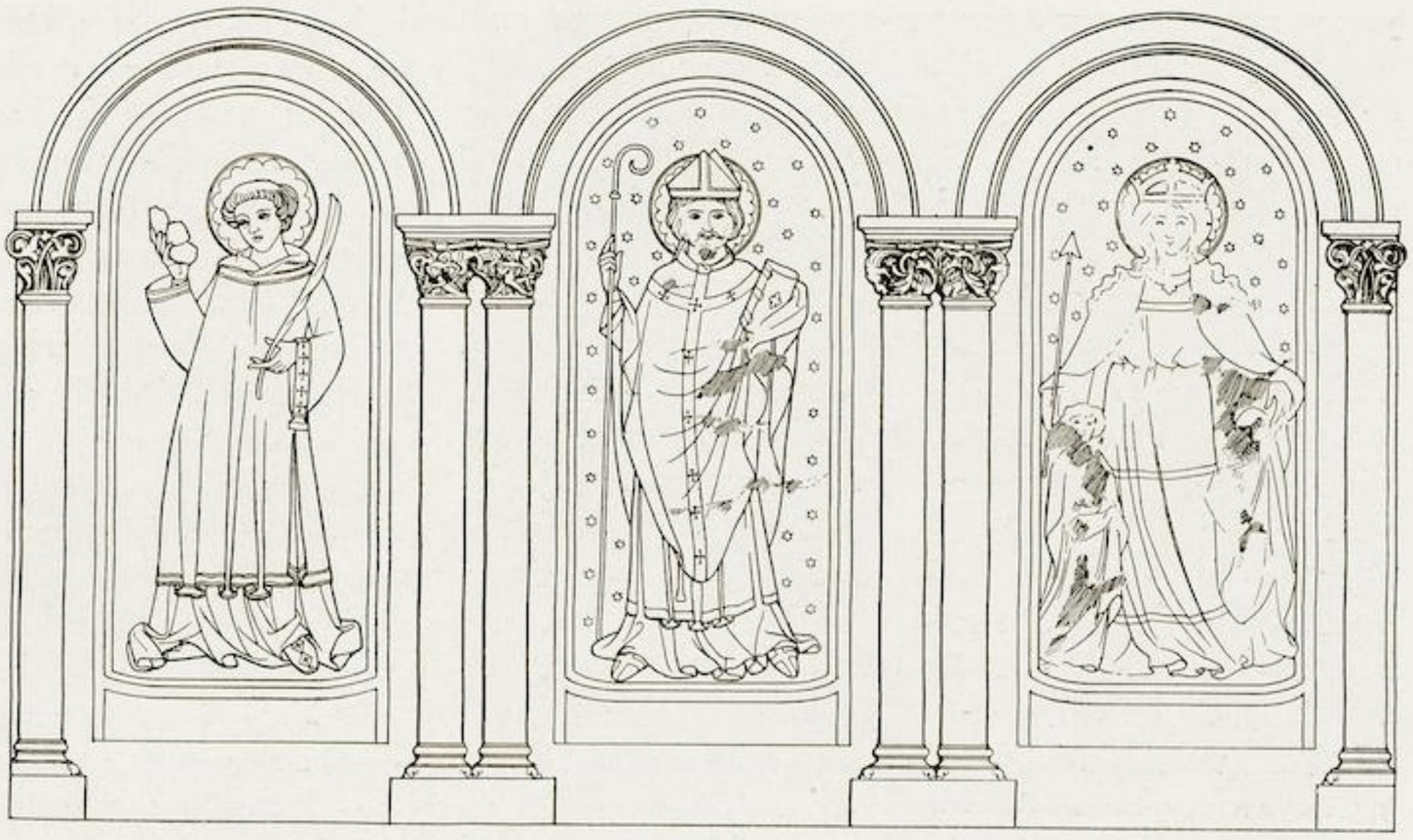


Fig. 153. Brauweiler, Abteikirche. Dekoration im Chorhaus.

gaden des Chorhauses nach Norden und Süden gliedern, sind, ursprünglich auf dunkelblauem Grunde, große Figuren en face aufgetragen, von denen die auf der Südseite, St. Stephanus als Diakon mit Palme und drei Steinen, ein heiliger Bischof (Nikolaus) und St. Ursula in der Komposition alt, wenn auch sehr stark verrestauriert sind, während die auf der Nordseite vorhandenen, St. Laurentius, ein heiliger Bischof (wohl Medardus) und St. Gereon durch den Maler hinzukomponiert sind. Die drei Figuren der Südseite (Fig. 153) zeigen in der Gewandung trotz der Modernisierung deutlich erkennbar die charakteristischen Brüche und Bäusche, zumal bei dem Aufliegen der schleppenden Dalmatika des h. Stephanus und des langfließenden Gewandes der h. Ursula. Diese erscheint mit der Krone auf dem Haupt, von dem langes Gelock auf die Schultern herabfließt, in der Rechten einen langen Pfeil haltend, dazu mit beiden Händen den Mantel spreizend, unter dem rechts und links je eine stark zerstörte kleine Figur — eine ihrer Jungfrauen — sichtbar wird. Nach der Stilstufe gehört die Malerei in die Mitte der zweiten Hälfte des 13. Jh., in den Übergang von der letzten Spätromanik zur Frühgotik, aber ein Vierteljahrhundert vor die Ausschmückung der Apsis.

Die Apsis ist bis auf die Blendarchitektur um die Fenster herum bemalt, heute einheitlich in der Wirkung, wenn hier auch ersichtlich ältere ornamentale Elemente aus der staufischen Zeit, die mit dem dekorativen System des ganzen Ostteiles zusammengehen, neben der früheren gotischen Komposition stehen. Der spätromanischen Zeit gehört ersichtlich der Fries an, der um die unteren Arkaden herumläuft. Dieses Palmettenmuster mit den stark modellierten und plastisch gebildeten Blättern würde in der frühgotischen Zeit nicht mehr möglich sein. Dagegen gehört der Fries, der die Koncha gegen das Chorhaus abschließt, jener frühgotischen Epoche an, zusammen mit den vier Medaillons mit Engelköpfen, die über jenem unteren staufischen Fries sitzen. Der breite Gurt zeigt in einer Einfassung von gelbem Ocker auf stumpfem Zinnobergrunde Muster, darin Medaillons, die auf blauem Grunde gelockte Engelköpfe enthalten, hinter denen symmetrisch die kurzen Flügel aufstehen und ein Muster, das ein verschobenes Quadrat mit durchgestecktem, frühgotischem, symmetrischem Blattwerk zeigt, derart, daß innerhalb des Rahmens vier Blätter, außerhalb des Rahmens vier gleiche Blätter vom Ahorncharakter in der Diagonale zu stehen kommen.

Die Komposition zeigt auf einem matten blauen Grunde, der wiederum mit gelben, ursprünglich vielleicht goldenen Sternen verziert ist, von einem schmalen, blaßgrünen Saum eingefaßt, die übliche Darstellung des thronenden Salvators als Weltenrichter in der Mandorla, von den Evangelistensymbolen umgeben (Taf. 13). Zur Seite je drei Heilige, der Mittelgruppe zugewandt. Der thronende Christus sitzt auf einem hellgelb gehaltenen architektonischen Thron, dessen Rücklehne und dessen Seitenstützen mit gotischen Lilien verziert sind. Die Seitenstützen laufen in Fialen aus. Die Rückwand wird durch ein aufgehängtes grünes Teppichstück gebildet. Auf dem Thron sitzt in blaßblauem Gewand und stumpf zinnoberrotem, mit gelben Sternen versehenem Mantel der Weltenrichter, um das sorgfältig gelockte große Haupt, das durchaus im frühgotischen Sinne schön stilisiert und frisiert ist, aber merkwürdig große Augen aufweist, der Kreuznimbus. Die Rechte ist mit zwei Fingern segnend erhoben, die Linke hält ein kurzes Lilienzepter. Die nächsten Gestalten sind die beiden Fürbitter zur Linken, Maria, mit tiefrotem, gelb gestirntem Gewande und grünblauem, auf der Innenseite etwas blasser werdendem Mantel, mit einem weißen Kopftuch, die beiden Hände erhoben. Johannes auf der anderen Seite trägt das härene Untergewand, darüber einen grünlichen, mit weißen Sternen versehenen rot gefütterten Mantel. Seine Rechte hält eine Scheibe mit dem Bild des Lammes auf rotem Grunde, auf die die Linke hinweist. Das nächste Paar ist zur Rechten Petrus in der typischen Gestalt: der Kopf in der über-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0141
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 154. Brauweiler, Abteikirche. Apsisbild, linke Seite.

lieferten Form mit der breiten, von Locken umgebenen Stirn. Er trägt in der Rechten einen Schlüssel, die Linke hält unter dem Mantel ein Buch. Sein Gewand ist blaßgrün, der Mantel hellbraun, dunkel gefüttert. Auf der anderen Seite steht ein nicht näher bezeichneter Heiliger oder Apostel, barhäuptig, mit langem Kopfhaar und langem braunem Vollbart, in bräunlichem Untergewand und blaßblauem, braun gefüttertem Mantel, in beiden Händen ein auffällig großes Buch haltend. Obwohl die Darstellung von der üblichen abweicht, das Schwert hier nicht vorhanden ist (oder bei der Restauration verschwunden ist), darf man doch wegen des Gegensatzes zu St. Peter und wegen des Kopftypus hier den anderen Apostelfürsten Paulus sehen. Auf der Außenseite folgt zur Rechten die h. Katharina, durch das Rad in der Rechten, das Schwert in der gesenkten Linken gekennzeichnet, gekrönt, in grünem, lang schleppendem Gewand und blaßrotem, mit gelben Lilien versehenem und mit weißem Pelz gefüttertem Mantel. Auf der anderen Seite der h. Nikolaus in Bischofstracht, in weißer Alba, gelbrot gemusterter Dalmatika und darüber der großen dunkelroten Glockenkasel, über die das Pallium herunterhängt, auf dem bärtigen Haupt eine Bischofsmitra (Fig. 154, 155). Um die Mandorla, die aus blaßgrünlichen, gelb und rötlich ockerfarbigen Streifen besteht, die vier Evangelistensymbole, in der Höhe Engel und Adler, am Fuß Löwe und Stier.

Zu Füßen des Salvators auf dem Grunde in die Mandorla einschneidend sind hier in kleinen Gestalten, ähnlich wie im oberen Chor der Doppelkirche zu Schwarzrheindorf, der Stifter und der Maler abgebildet. Zur Linken ein Abt in rötlicher, langer Alba und purpurfarbig gemustertem Chormantel, ein bartloser Kopf mit Tonsur und einem gelben Haarring um das Haupt, den Abtstab in der Linken haltend, ihm gegenüber ein einfacher Klosterbruder, wiederum mit großer Tonsur in bräunlicher Klosterkutte. Beide in symmetrisch anbetender Haltung, dem Salvator zugewendet. Es sind sicher der Stifter und der Maler, die sich hier verewigt haben[3] (Taf. 13).

In den Laibungen der Arkadenbögen unter diesem großen Gemälde sind nun, nach der Mitte sich umbiegend, auf blauem Fond in rotgelber Einrahmung Einzelfiguren von männlichen Gestalten erhalten mit großen Spruchbändern, in denen wohl durchweg Propheten zu erkennen sind (Taf. 14). Nur die mißverständliche frühere Aufnahme bei Aus'm Weerth (Taf. XVII) hat zu der Vermutung geführt, daß hier auch weibliche Gestalten, Tugenden oder Sibyllen dargestellt seien. Die sehr sorgfältige neue Aufnahme durch Josef Kurthen zeigt den Charakter dieser Gestalten sehr viel deutlicher. Sie entsprechen den Prophetenfiguren, die auch an anderer Stelle das große Hauptthema begleiten und auf dieses hinweisen. Die von Aus'm Weerth mitgeteilten Inschriften, die Hohe kopiert hat, zeigen wohl vielfache Mißverständnisse — nur bei Fig. 2, 4 und 5 waren ganze Worte erhalten. Die Worte schienen nicht die Möglichkeit einer Ergänzung zu geben. Bei der Restauration sind infolgedessen neue Inschriften angebracht worden[4].

Fig. 155. Brauweiler, Abteikirche. Apsisbild, rechte Seite.

[3] Hohe im Deutschen Kunstblatt 1855, S. 326 hat sicher irrig die beiden Gestalten als die hh. Benedikt und Martinus angesprochen.

[4] Hohe las bei Fig. 2 (nach aus'm Weerth, a. a. O. S. 8): SAPIENTIAE und DOMINVS IN CELO SE[d]E[s] [e]IVS. Bei Fig. 4: ABSCON und DOMINVS NOM[e]N [e]IVS. Bei Fig. 5: ET REGH(?) und QVI FECIT OMNIBVS EST. Die Ergänzung der neuen Inschriften nimmt auf diese überlieferten Wortreste keinerlei Rücksicht.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0142
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Auf einer fast 4 m breiten Wand im fünften Joch des östlichen Kreuzgangflügels war der Rest eines Jüngsten Gerichtes erhalten, wohl aus derselben Zeit, wie die Malerei im Chor[5]. Die Darstellung setzt voraus, daß im nächsten Feld eine Fortsetzung mit dem Einzug der Begnadeten in die himmlische Pforte sich fand. Erhalten sind nur die rötlichen Vorzeichnungen und auch von ihnen nur die rechte Seite (Fig. 156). In der Mitte war wohl der Weltenrichter sitzend dargestellt, wie man nach der bedeutenden Größe der allein erhaltenen unteren Figur annehmen darf. Zur Rechten sitzen steif aufrecht, ihm leise den Kopf zuwendend, zwei Apostel, der erste bartlose wohl Johannes, sodann ein bärtiger. Auf der rechten Seite öffnet sich der Höllenrachen. Ein Engel, der in der Höhe erscheint, ein Schwert schwingend, jagt in den Höllenschlund die Verdammten hinein, die von einem Teufel durch ein großes Seil zusammengefaßt und heruntergezogen werden. Erkennbar sind Gestalten verschiedenen Ranges, links ein König mit einer Krone, Ritter, Männer und Frauen, am äußeren Rande noch eine geflügelte musizierende Teufelsgestalt.

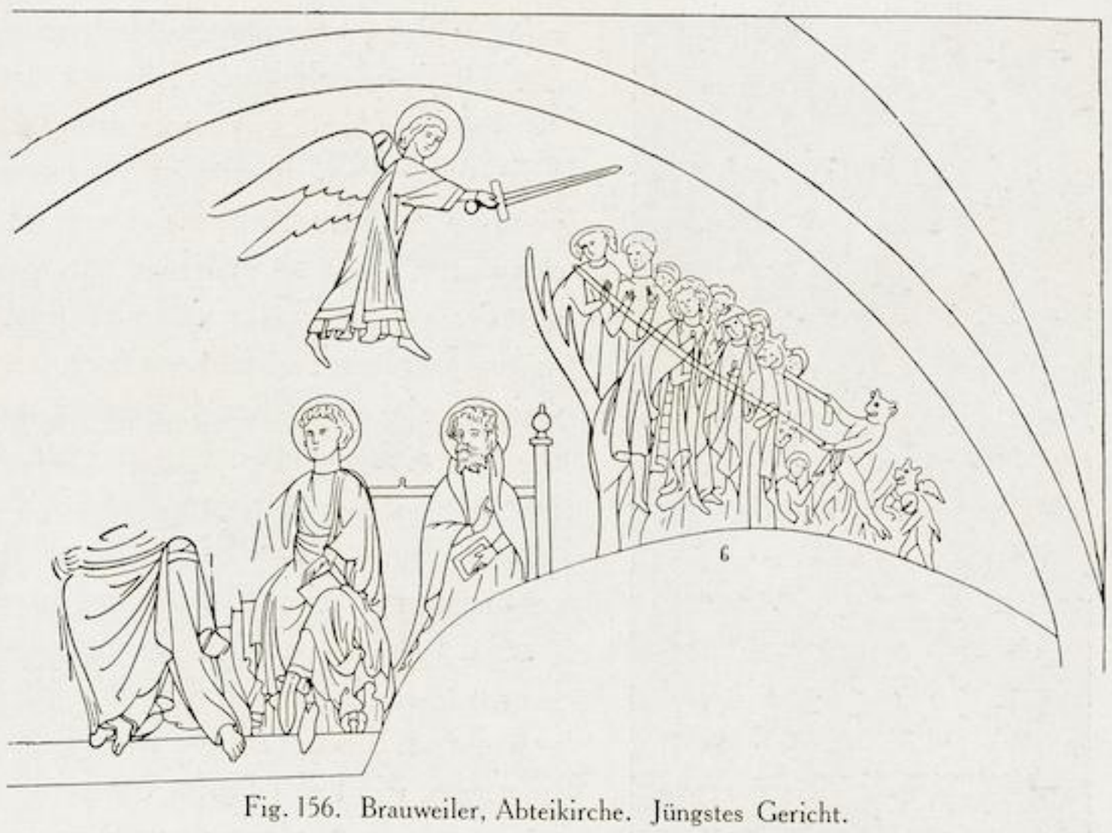


Fig. 156. Brauweiler, Abteikirche. Jüngstes Gericht.

Die Malerei, die in keinem Zusammenhang mit den Darstellungen in dem benachbarten Kapitelsaal steht, dürfte in der Zeit entstanden sein, da die frühgotischen Monumentalmaler in der Apsis der Kirche tätig waren; sie stammt aber von einer geringeren Hand. Damit ergäbe sich als Zeitpunkt die Wende vom 13. zum 14. Jh.

Die Komposition in der Apsis hat den Vorzug einer glücklichen und wohlüberlegten Ausponderierung. Durch die Breite des Mandorlarahmens kommt in die Mitte ein bedeutendes und bestimmendes Motiv, das die ganze Fläche beherrscht. Innerhalb der so geschaffenen Rahmen stehen die Figuren aber etwas zaghaft und dünn, sie vermögen den Raum nicht zu füllen. Die Gestalt des thronenden Salvators erscheint für das große blaue Bildfeld als viel zu bescheiden und mager, es fehlt der Gestalt an einem sicheren Gefühl für das Körperliche (man vergleiche die Stellung der beiden Knie); die Geste ist nicht ohne Würde, der typischen Anordnung des 13. Jh. folgend, aber ohne Größe. Man vergleiche damit die mächtige, den Rahmen überall sprengende Gestalt des Salvators in der wenig früheren Chornische der Pfarrkirche zu Nideggen (Fig. 5, 6) und stelle vor allem die beiden gewaltigen Gestalten der Fürbitter, die dort dem Salvator allein an die Seite gestellt sind, in ihrer leidenschaftlichen Dramatik neben die weiche und kindliche Bewegung der Brauweiler Heiligen[6]. Es sind hier typische Handhaltungen gegeben, vor allem die Zeigegeste mit dem ausgestreckten Finger ist eine charakteristische, aber wie ganz anders ist das wieder in Nideggen mit Kraft und Leben erfüllt. Petrus und die h. Katharina halten ihre Symbole wie zierliche Spielzeuge hoch.

Der Stilstufe nach stehen die Malereien der Apsis vor denen in dem nördlichen Seitenschiff von St. Andreas in Köln und sicherlich auch vor den Malereien von Ramersdorf. In der Umrahmung zeigt sich noch allerlei Romanisches, die Medaillons, der untere Fries sind noch ausgesprochen im Banne der romanischen Dekoration stehend wie von einer älteren Ausmalung her übernommen, während der obere einrahmende Fries ganz ausgesprochen gotische Elemente zeigt. Die Architektur und der Rahmen des Salvatorthrones sind ausgesprochen gotisierend wie die aufgelöste Laubsägearbeit hinter dem Salvator im Chor von St. Castor in Koblenz (Taf. 8). Mit diesem dürften die Malereien in Brauweiler am nächsten zusammengehen und verwandt sein, wenn auch die Gotisierung der Gestalt in Brauweiler noch nicht so weit vorgeschritten ist wie dort. So ergibt sich eine Stilstufe unmittelbar vor dem Ende des Jahrhunderts[7].

Das reiche architektonische System, das das Langhaus der Abteikirche darstellt, hat schon im ersten Viertel des 13. Jh. einen zusammenhängenden Schmuck erhalten, wobei entsprechend dem Wechsel von Trachyt und rotem Sandstein ein Wechsel von horizontalen grauen und roten Schichten als führendes Motiv durch den ganzen Innenraum durchgezogen ward. An den Gesimsen und Basen waren dazu noch die Töne Gelb, Blau und Rot getreten. Die Kapitelle weisen eine reiche Bemalung in Grün und Rot auf. Die Nischen im Obergaden trugen wohl ursprünglich sämtlich Einzelfiguren, doch ist nur auf der Nord-

[5] Abb. bei Aus'm Weerth Taf. XVII, 6; Text S. 8. Die Deutung der drei sitzenden Figuren auf die Trinität möchte ich ablehnen.
[6] Über Nideggen vgl. Clemen, Romanische Monumentalmalerei, S. 634.
[7] Aus'm Weerth, a. a. O. S. 8, gibt als Zeit an: Anfang d. 14. Jh.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0143
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 157.
Brauweiler, Abteikirche. St. Martinus.

seite in der ersten Nische neben der Orgelbühne ein dürftiger Rest eines en face stehenden Heiligen erhalten, vielleicht der h. Jakobus major.

An der dem Langhaus zugewandten Seite der Pfeiler ist im 14. Jh. eine Reihe von großen Einzelfiguren nachträglich aufgemalt worden, um die Eintönigkeit der rotgrauen Quaderung im Sinn der Zeit, die eine reichere Aufteilung sucht, zu durchbrechen. Es sind am Eingang zum Chor St. Michael, St. Georg, unter ihnen jeweils eine musizierende kleine Engelgestalt; an den Pfeilern des Mittelschiffes weiter die hh. Johannes der Evangelist, Bartholomäus, Jakobus Taddäus, endlich der h. Martinus, der aber im 15. Jh. neu gemalt ist. Die weit überlebensgroßen Gestalten, die auf einem ganz dünnen Putzgrund gemalt sind, so daß die Fugen des großen Quaders durch die Figuren durchscheinen[8], zeigen noch den monumentalen Charakter vom Anfang des 14. Jh.; in dem Standmotiv erinnern sie stark an die älteren Figuren von St. Andreas in Köln. Eine einfache in Grau gehaltene Arkadenarchitektur umgibt sie. Der Grund ist ein stumpfes Blaugrau.

St. Johannes, der Evangelist (Taf. 15,1), trägt in der Linken das Ölfaß, in dem er der Legende nach gesotten worden ist, auf dem sein Symbol, der Adler, sitzt. Um das Gleichgewicht zu diesem schweren Objekt zu geben, ist der Körper stark nach rechts zurückgenommen, die linke Hüfte davon im Kontrapost weitausgeschwungen, wodurch diese Figur stärker als die übrigen den gotischen Duktus erhält. Das Gewand war ursprünglich ein verblichenes Rot. Der Mantel ist blauviolett, innen im Umschlag gelb.

Der h. Bartholomäus, dem Evangelisten Johannes gegenüber (Taf. 15,2), trägt in der linken Hand ein Buch, während die Rechte ein breites Messer aufrecht hält; über dem linken Unterarm hängt wie ein Mantel seine abgezogene Haut. Über einem ursprünglich wohl lichtblauen, jetzt ganz verblichenen Gewand ein roter Mantel.

Der h. Jakobus der Jüngere auf einer schmalen Pfeilervorlage gemalt, so daß für den architektonischen Rahmen zur Seite kein Platz bleibt, fügt sich mit der leise ausgebogenen Gestalt in die enge Grenze des Pilasters hinein; die Linke hält vor der Brust ein Buch, mit der Rechten schultert er eine Keule, das Werkzeug seines Martyriums. Das Gewand ursprünglich ockergelb, der Mantel hellrot.

Ein jugendlicher Bischof mit Mitra, Bischofsstab und Buch, in graublauem Ornat (Taf. 15,4), gehört noch in diese Reihe.

Der auf dem dritten Südpfeiler dargestellte Bischof, der sich nach dem zu seinen Füßen knienden Bettler wohl als der h. Martinus gibt, ist im 15. Jh. schon völlig übermalt und in der Kontur verändert. Er ist nicht von einer Baldachinarchitektur umgeben, sondern steht vor einem gefransten Teppich auf einem schwarzweiß gemusterten Boden (Fig. 157).

An den Vierungspfeilern endlich sind die beiden Darstellungen der hh. Michael und Georg erhalten, die aber von der Mitte der Oberschenkel an völlig neu sind. Nur das Standmotiv ist das alte. Gut erhalten aber sind an dem Sockel, der perspektivisch die beiden Flächen zurücktreten läßt, jeweils unter einem mit Nasen besetzten gotischen Bogen, die Gestalt eines musizierenden Engels in Weißgrau auf blauem Grund (Fig. 198 a u. b). Die Gestalten erinnern an die Engelfiguren im Langhaus der Kölner Kirche St. Cäcilia wie an die musizierenden Engel auf dem Wandtabernakel in St. Cunibert (Fig. 197).

[8] Dieselbe Technik, daß die Figuren ohne Putz direkt auf die nur leise überschlemmten Quadern aufgemalt sind, in Münstereifel (s. o. S. 109), Steinfeld (s. u. S. 168) und etwa in Memleben (Schnaase, Gesch. d. bild. Künste V, S. 520).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0144
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Köln / St. Gereon, Krypta.

LITERATUR. Die Bibliographie erschöpfend bei Clemen, Romanische Monumentalmalerei, S. 132 und von J. Krudewig i. d. Kunstdenkmälern der Stadt Köln, II, I, 1911, S. 1.

Über die älteren Wandmalereien: Clemen, a. a. O. S. 533, Taf. 36, 37. — Ders., Romanische Wandmalereien der Rheinlande, Tafelband, Taf. 38—48. — Über die Restaurationsarbeiten in der Krypta: Kölnische Zeitung v. 16. Febr. 1869. — Foerster, Geschichte der deutschen Kunst, I, S. 203. — Schnaase, Gesch. d. bild. Kunst, VI, S. 390. — E. Frantz, Gesch. der christlichen Malerei, II, S. 174. — Rahtgens i. d. Kunstdenkmälern der Stadt Köln II, I, S. 85.

AUFNAHMEN. Farbige Kopien der Malereien in der Krypta, zwei Blatt von Gerhard Schoofs v. J. 1900 im Denkmalarchiv Bonn.

Die Baugeschichte der Krypta gibt zwei große Hauptetappen. In der zweiten Hälfte des 11. Jh. hatte der große Erzbischof Anno die Mauer des Dekagons durchbrochen und hier 1068 einen neuen langen Ostchor mit der Krypta darunter angelegt. Nach der Mitte des 12. Jh. wird unter dem Erzbischof Arnold II. die von Anno erbaute Ostapsis abgebrochen, der Chor wird noch weiter hinausgeschoben, eine neue halbrunde Apsis mit zwei gewaltigen flankierenden Türmen angefügt. Die großartige Umgestaltung des Dekagons, die 1227 ihren Abschluß fand, ließ die Krypta und den Ostchor unberührt. In frühgotischer Zeit dagegen sind verschiedene Veränderungen zu verzeichnen. Die frühgotischen Fenster in den Kapellen des Zehnecks sind schon gegen 1280 entstanden, 1315 ward die neue Sakristei auf der Südseite angebaut; im Anschluß daran beginnt eine Neuausstattung des Chores, das Gewölbe wird erst in der zweiten Hälfte des 14. Jh. ausgeführt[1]. In die ersten Jahrzehnte dieser frühgotischen Bauperiode gehören nun die in der Krypta erhaltenen Malereien, die ganz allgemein um 1300 zu datieren sein dürften. Die Dekorationen sind 1821 aufgedeckt[2], das Gemälde über der Confessio ist wohl schon damals ein erstes Mal restauriert, die Gewölbemalereien sind in den 80er Jahren im Anschluß an die Restauration der Kirche durch Franz Schmitz und August Essenwein ausgeflickt und ergänzt worden.

In dem Bogenfeld über dem Eingang zu der tiefer liegenden Confessio der Krypta auf grauweißlichem Grunde in gelbrotem Rahmen eine Kreuzigung, die freilich sehr stark und wiederholt übermalt ist (Fig. 158). In der Mitte an einem roten Kreuz, über dem die Hand Gottes erscheint, der Kruzifixus mit rotem Lendentuch, die Knie stark nach oben links aufgezogen. Zur Linken Maria in blauem Gewand und violettem Mantel, die Hände vor der Brust zusammengelegt, auf der anderen Seite Johannes in grünem Gewand mit rotem Mantel, mit beiden Händen ein Buch an die Brust drückend. Diese Gruppe wird begleitet zur Linken von dem h. Gereon, der als weißbärtiger Ritter in rotem Waffenrock mit gelbem Saum und Kreuz und grünem, langem Mantel dargestellt ist, auf dem Haupte eine rote Helmhaube mit gelbem Saum und Mittelband, mit beiden Händen eine dunkelrotbraune, in drei Lappen auslaufende Fahne haltend. Auf der anderen Seite die h. Helena in rotbraunem Kleid und blauem, über den Kopf gezogenem Mantel, durch eine Krone ausgezeichnet, mit der Linken das lange Kreuz haltend, mit der Rechten das Modell eines zweigeschossigen Zentralbaus haltend, in dem wohl ein Anklang an die Kirche St. Gereon gegeben sein soll.

Die stehenden Gestalten lassen kaum die künstlerische Handschrift oder den ursprünglichen Stil klar erkennen, am besten noch die h. Helena. Die Figur Christi, die doch wohl nicht später eingefügt ist, wie vermutet worden ist, sondern zu der Komposition gehört, gibt am deutlichsten den Fingerzeig für die Einordnung der ursprünglichen Komposition. Man darf an dieselbe Zeit wie bei der Dekoration des Chorgewölbes in der Krypta denken.

Die drei zusammenhängenden Kreuzgewölbefelder in dem dritten Joch der Krypta, von Westen ab gerechnet, haben am Ende des 13. Jh. eine interessante frühgotische Bemalung erhalten. In den dekorativen Motiven begegnet uns in manchem eine Verwandtschaft mit den bei der Ausmalung der Kirche zu Niedermendig verwendeten Elementen. Die Einfassung

[1] Vgl. über die Daten Rahtgens i. d. Kunstdenkmälern d. Stadt Köln II, I, S. 20. Der Dechant Wilhelm de Schinnis (1279 bis etwa 1283) ließ das Fenster neben dem Marienaltar im Dekagon anfertigen (Schäfer i. d. Annalen d. Hist. Ver. f. d. Niederrhein 71, S. 4, Nr. 8). Die Wölbung des Chores ist eine Stiftung des D. Henricus Suderlande, der 1404 stirbt (Ennen, Gesch. d. Stadt Köln, I, S. 718).

[2] In der Geschichte über die Erbauung und Stiftung der Kirche zum h. Gereon in Köln, Köln 1824, S. 66, wird berichtet: „Oben den zwei ersten Monumenten (den Sarkophagen an den Längswänden) sind alte al-fresco-Gemälde aus der grauen Vorzeit, welche mit Kalk übertüncht waren, auch i. J. 1821 wieder hervorgebracht worden." W. Füssli, Die wichtigsten Städte am Mittel- u. Niederrhein, Zürich 1843, II, S. 431, bemerkt hierüber: „Kunsthistorisch interessant sind die alten, verblichenen Fresken in der Gruft und in der Taufkapelle, Szenen aus der Heiligen- und Märtyrergeschichte, wahrscheinlich aus dem 13. Jh., also aus der Zeit der Kindheit der Malerei, daher von sehr geringem künstlerischem Wert. Wenn man den gesunden Sinn gebildeter Laien verletzen und sie dahin treiben will, daß sie alles Alte herabsetzen, so muß man ihnen nur solche Erzeugnisse als vortreffliche Kunstwerke anpreisen." E. Frantz, Gesch. d. christlichen Malerei, Freiburg 1894, II, S. 174 bemerkt dagegen: „Die Wandmalereien in der Krypta zeigen einen edlen, hohen Stil. In den ausdrucksvollen Köpfen, breiten Gewandmassen und Verhältnissen prägt sich hier schon ein Sinn für monument le Kunst aus, auch fehlt die gotische Biegung des Körpers, welche den kolossalen Apostelfiguren im Domchor einen lyrischen, mit der Starrheit der Köpfe seltsam kontrastierenden Zug verleiht." Der Ausdruck „breite Gewandmassen" könnte wie bei E. Foerster (vgl. Anm. 4) auf die großen Einzelfiguren der thebäischen Märtyrer an den Wänden zu beziehen sein, anderes scheint aber deutlich auf die gotischen Malereien hinzuweisen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0145
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 158. Köln, St. Gereon. Kreuzigung in der Krypta.

der Gewölbefelder wird durch einen breiten Saum gebildet, der wieder durch braunrote und ockergelbe Streifen eingefaßt ist. Das Mittelfeld zeigt in dem Saum noch auf braunrotem Grund ein romanisierendes Palmettenmuster in Weiß. In dem südlich gelegenen Feld auf Blau ein Muster, in dem romanische Formen mit frühgotischen wechseln, Palmetten mit spitz zulaufenden herzförmigen Formen, in die eine weiße Lilie vorstößt. Das dritte Feld nach Norden endlich zeigt auf wechselnd blauem und rotbraunem Grunde eine ausgesprochen frühgotische Ranke mit dünnen zarten Blättern. Nur in den beiden äußeren Feldern sind die Grate durch breite braunrote Doppelstreifen markiert; im Mittelfeld sind sie nicht besonders betont. Über die einzelnen Kappen ist aus den Ecken herauswachsend ein frühgotisches Pflanzenmuster freihändig aufgemalt verstreut. Dünne frühlingshafte Ranken, sich vielfältig verzweigend, steigen aus den Ecken empor und endigen in herzförmige Blätter, einige zeigen an der Spitze auch rote Blüten. Aus den Ranken wachsen große offene achtseitige Rosen hervor, die derartig auf der Fläche verstreut sind, daß sie zunächst wie ein unregelmäßiges Sternmuster wirken. Die Rosen zeigen einen dunkelroten Kern, von ockergelben Blättern und einem scharfkantig gezahnten grünen Rand umgeben. In dem Mittelfeld wird auch der Schlußstein von einer vergrößerten und vereinfachten Rose eingenommen (Fig. 159),

Das Mittelfeld weist nur diese einfache Dekoration auf; die beiden Seitenfelder haben dazu noch einen reichen figürlichen Schmuck. Im südlichen Gewölbefeld nach Westen hin in der Mitte in einer rotgelbgrün gestreiften Mandorla auf blaßblauem Grunde die Gestalt des thronenden Salvators als Weltenrichter auf einem breiten Thron en face sitzend, in weißem Gewand und hellviolettem Mantel, die Rechte segnend erhoben, die Linke auf ein geöffnetes Buch mit Alpha und Omega gestützt. Dem Salvator zu Füßen links unten eine kleine kniende Stiftergestalt, eine weibliche Figur in hellviolettem, lang fließendem Gewand. Die beiden äußeren Spitzen dieses Gewölbezwickels sind ausgefüllt durch die Gestalten der h. Agatha in hellblauem Kleid und hellgrünem Mantel, eine Zange in der Hand haltend, und der h. Barbara in hellblauem Kleid und rötlichviolettem Mantel, mit beiden Händen ihren Turm haltend. In den anstoßenden Zwickeln stehen, dem Salvator zugewandt und mit ihm eine einheitliche Komposition bildend, auch mit einem Blick zu übersehen, nach Norden hintereinander die h. Katharina mit dem Schwert und Rad, in rotviolettem Kleid und blauem Mantel, dahinter der h. Quirinus in rotem Leibrock und hellgrünem Mantel, eine Märtyrerpalme in der Linken haltend. In dem südlichen Felde, dem Salvator am nächsten, St. Johannes der Evangelist in hellgelbem Kleid und hellblauem Mantel, in der rechten Hand sein Fäßchen hochhaltend, in dem er gesotten worden ist (das durch ein Mißverständnis des Restaurators als eine Art Buch ergänzt ist). Hinter ihm der h. Bonifatius als Bischof in rotem Pluviale mit Mitra und Stab, in der Linken eine Axt haltend, als Erinnerung an die in seiner vita berichtete Niederwerfung der von den heidnischen Gegnern verehrten großen Eiche. In den entsprechenden Zwickeln nach Osten hin ist im südlichen Feld dargestellt kniend in Rittertracht in rotbraunem Leibrock, in der Linken einen Speer haltend, die Rechte auf einen spitzen Schild gestützt, der h. Gregorius. Ihm gegenüber nach Norden in hellgrünem Gewand und rotbraunem Mantel, ein weißes Lamm in den Armen haltend, die h. Agnes.

In dem nördlichen Gewölbefeld ist der nach Osten gewandte Zwickel ausgezeichnet wiederum durch eine Mandorla, rotbraungelbgrün umsäumt auf blauem Grunde, umgeben von vier Halbkreisen, in denen auf blauem Grunde die Evangelistensymbole dargestellt sind, in der Höhe Matthäus, Johannes, am Fuß Markus und Lukas. Die Mitte der Mandorla wird durch einen großen gotischen Thron mit spitz aufsteigender krabbenbesetzter Rückwand eingenommen. Auf dem Thron sitzen nebeneinander Gottvater und Christus. Gottvater zur Linken, der kleinere, in hellblauem Gewand und rotbraunem Mantel, die Rechte segnend erhoben, in der Linken eine Kugel haltend; neben ihm etwas größer Christus der Sohn, in bläulichem Gewande und hellviolettem Mantel, die Rechte nach der Mitte hoch erhoben, in der Linken mit dem Mantelzipfel zugleich ein Buch haltend; beide mit Kreuznimbus. Die Spitze darüber wird durch die herabschwebende Taube des Heiligen Geistes ausgefüllt. Die Darstellung der Dreieinigkeit in dieser Form ist ikonographisch selten. Am Fuße der Gruppe kniet auch hier ein Stifter, eine männliche Figur in hellgelbem Gewand, ersichtlich ein Laie mit vollem Haar, darüber eine unkenntliche Inschrift[3]. In den

[3] Eine frühere Lesung glaubte die Bezeichnung S. ROMPINVS PRB (?) festzustellen (Rhatgens i. d. Kunstdenkmälern, a. a. O. S. 85).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0146
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

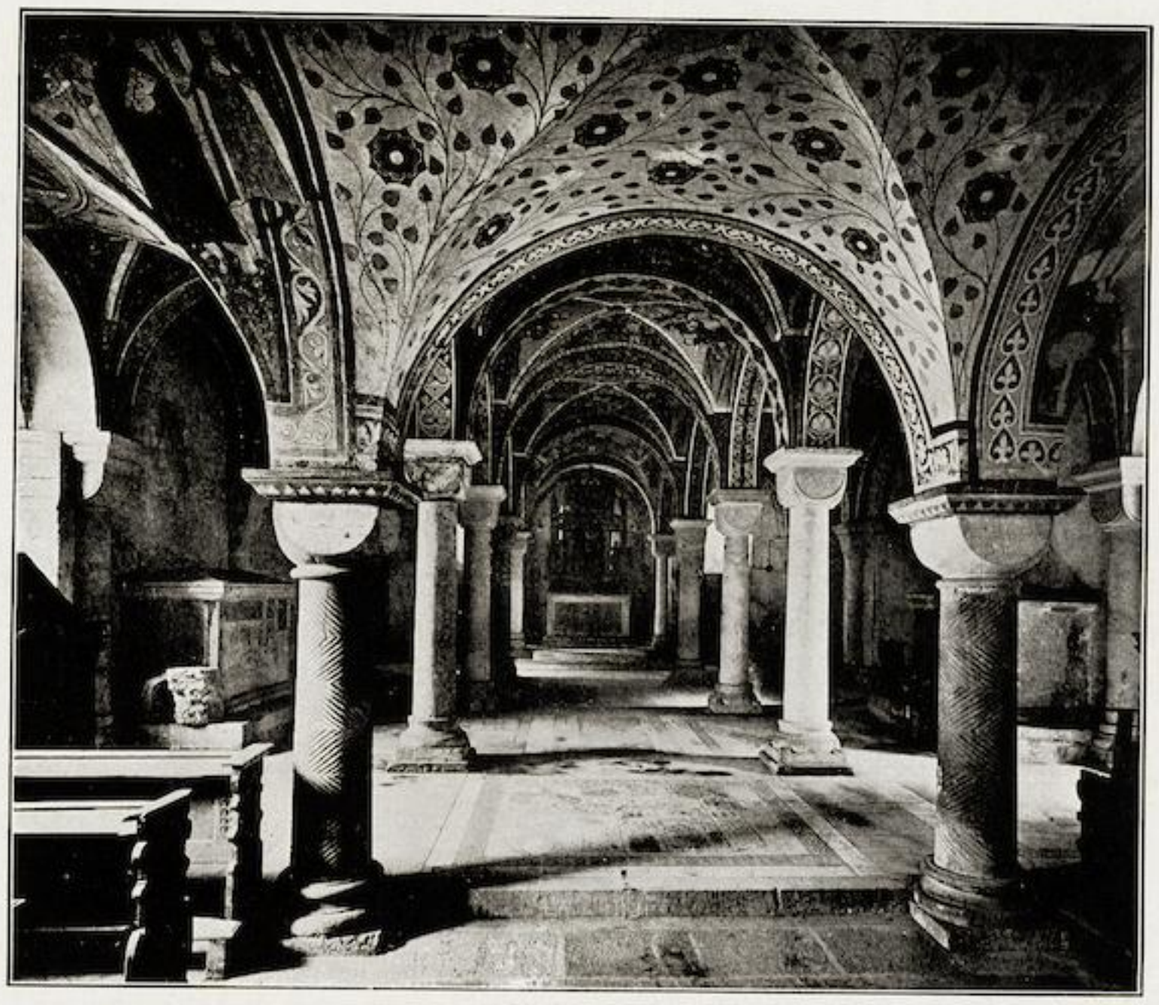


Fig. 159. Köln, St. Gereon. Blick in die Krypta.

freien Zwickeln dieses Feldes nach Norden hin der h. Maternus als Bischof in grünlicher Alba und rotem Pluviale, mit Bischofsstab. Ihm gegenüber nach Süden der h. Augustinus in violetter Alba und blauem Pluviale mit Buch und Stab. In den nach Westen gewandten Spitzen im südlichen Feld der Mandorla zunächst der h. Antonius Abbas in bräunlichem Mönchsgewande mit Kapuze, in der Rechten den Abtstab, in der Linken ein Buch haltend. Hinter ihm der h. Kosmas in hellblauem Gewand, in der Rechten eine Büchse haltend, in der Linken die Märtyrerpalme. In dem entsprechenden Zwickel nach Norden eine männliche bärtige Gestalt in braunrotem Untergewand und blaßblaugrauem Mantel, die Rechte vor der Brust erhoben, in der Linken einen nicht genau zu erkennenden Gegenstand haltend, der aber ursprünglich eine Märtyrerpalme vorstellen konnte. Die Inschrift auf dem Spruchband darüber ist nicht erhalten. Vielleicht ist hier der h. Damian, der zweite heilige Arzt, zu erblicken, der fast regelmäßig mit seinem Genossen Kosmas zusammen dargestellt wird. In dem entsprechenden Zwickel nach Osten hin sind dargestellt im Süden der h. Silvester als Papst mit spitzer Mütze, grünem Leibrock mit Gürtel und braunrotem Mantel, mehr in der Art der Profankleidung. Die Linke hält ein Buch, die Rechte einen rohen Krückstab. Ihm gegenüber der h. Georg als jugendlicher Ritter in blauem Leibrock, darüber gelegtem rotbraunem Lederkoller und weißem, gelb gefüttertem Mantel; die Linke hält einen Speer, die Rechte stützt sich auf einen Schild. In dem nach Osten gewandten Zwickel in den Spitzen zwei Heilige, bei denen die Inschriften auf den Spruchbändern gleichfalls nicht ganz erkennbar sind. Nach Süden ein heiliger Bischof in grünlicher Alba und rotem Pluviale, nach den Resten der Inschrift vielleicht der h. Gregorius (?). Ihm gegenüber ein heiliger Pilger in kurzem gelbem Leibrock, eine Pilgertasche umgehängt, und rotbraunem kurzem Mantel, einen breiten Pilgerhut auf das gelbe Haar gestülpt, nach den Resten der Inschrift der h. Jacobus major oder auch der h. Jodokus, der Patron der Pilgerfahrten.

Die Figuren stehen frei in dem Raum, gewissermaßen in einem Garten oder Hain, von den sprossenden Ranken und den großen Blüten umgeben. Die stark silhouettierten Figuren heben sich von dem weißgelben Grunde hart ab. Die äußersten Zipfel werden jeweils durch stilisiertes Erdreich gebildet, auf dem in Form von Wolken Geländewellen dargestellt sind. Die Zeichnung ist durch die Restauration sicherlich vielfach verändert und verfälscht, der Grundcharakter, vor allem die Anordnung der Gesamtkomposition und auch der ursprüngliche Farbenakkord, sind aber doch noch erhalten. Die drei Felder dürfen als eines der wichtigsten selbständigen Denkmäler des Übergangs zur frühgotischen Dekoration aus der Gebundenheit des Spätromanischen heraus angesehen werden gegenüber jener anderen Kölner Gruppe, die aus dem temperamentvolleren Manierismus und aus dem unruhigen Stil herauswächst. Die Entstehungszeit dürfte auf das letzte Jahrzehnt des 13. Jh. oder das erste des 14. Jh. anzusetzen sein[4].

[4] Die Datierung ist durch die falsche Lesung einer der auf den Wänden der Krypta befindlichen Inschriften verwirrt worden. Hier steht neben dem Bild des h. Gregor, des princeps Maurorum, die Inschrift:

[D]ECIES SEX TER Q^{E} CENTVM / ME DVCE GREGORIO

Die Ergänzung lautet (nach Arnold Steffens bei Rahtgens i. d. Kunstdenkmälern, a. a. O. S. 84):

[Milites hoc loco Mauri d]ecies sex terque centum / [Martyrii palmam retulere] me duce Gregorio.

Die Legende bezeichnet Gregorius als den Führer der 5 Tage nach der Hinrichtung der Thebäer gemarterten 360 Mauren (vgl. eingehend Clemen, Romanische Monumentalmalerei, S. 535). Die Zahl 360 hat nun zuerst Ernst Foerster, Geschichte der deutschen Kunst, Leipzig 1851, I, S. 203, in 1360 verwandelt, „wenn ich sonst die Inschrift decies sex terque centum richtig gelesen und ausgelegt" — er bezieht sie auf die Gewölbemalereien, denn er nennt ausdrücklich die h. Katharina (die stilistische Würdigung aber bezieht sich auf die zwischen 1220 und 1230 entstandenen Einzelfiguren auf den Wänden). Schnaase, Gesch. d. bildenden Künste, VI, S. 390, liest decies sex ter M centum, was ganz sicher falsch ist (vgl. die bei Clemen, Roman. Monumentalmalerei, S. 537 abgebildete Kopie). Dies irrige Datum auch von E. Frantz, Gesch. d. christlichen Malerei, II, S. 174, übernommen. Bei Schnaase, a. a. O. Anm. 1, die Mitteilung, daß in der Krypta „Gewölbemalereien, vielleicht früheren Ursprungs, 1869 entdeckt seien". Auf die hier besprochenen Malereien kann sich diese Nachricht nicht beziehen, da jene schon 1821 aufgedeckt waren, da Foerster ihre Darstellung ausdrücklich nennt.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0147
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Wetzlar / Dom.

LITERATUR. Die ältere Literatur bei Lehfeldt, Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Coblenz, S. 722. — Ausführliche Aufnahmen, die aber nicht den Bestand, sondern vielfach eine Rekonstruktion geben, bei Karl Schaefer und Otto Stiehl, Die mustergültigen Kirchenbauten des Mittelalters in Deutschland, Taf. 1—21. — E. Stiehl, Wetzlar, Wiederherstellung des Domes, Baugeschichte und Restauration: Berichte der rheinischen Denkmalpflege, XI, 1906, S. 46. — Ders., Wiederherstellung des Domes, ebenda XIII, 1908, S. 92; XVI, 1911, S. 44. — Zentralblatt der Bauverwaltung, 1906, S. 228. — Denkmalpflege 1908, S. 117. — Hamann und Wilhelm-Kaestner, Die Elisabethkirche zu Marburg und ihre künstlerische Nachfolge I, S. 44, 74.

AUFNAHMEN. Photographische Aufnahmen der Wandmalereien im Zustand der Aufdeckung, während der weiteren Behandlung, nach erfolgter Wiederherstellung im Archiv der Dombauverwaltung Wetzlar. Platten ebendort. Abzüge im Denkmalarchiv Bonn. Dort auch sechs große farbige Kopien von Wandmalereien an der Westwand und im Gewölbe von Anton Bardenhewer (Köln).

Aus der verwickelten Baugeschichte des Domes sei hier nur das folgende wiederholt. An die Stelle eines romanischen Baues aus dem 12. Jh., von dem die seltsame zweitürmige Westbauanlage (von dem unvollendet gebliebenen gotischen Westbau ummantelt) erhalten geblieben ist, ist im 13. Jh. ein gotischer Neubau getreten, der in der ersten Hälfte des 13. Jh. einsetzt in der Weise, daß der neue frühgotische Chor einfach hinter den kürzeren romanischen gesetzt ward; eine merkwürdige großartige frühgotische Anlage, selbständig und doch voll von Anlehnungen, künstlerisch eine Schöpfung von hohem persönlichem Reiz, ist bis zur Mitte des Jahrhunderts entstanden. Um 1250 werden nach einer Pause in dem Arbeitsbetriebe durch einen neuen Meister die Kreuzarme hinzugefügt; gleichzeitig wird das Langhaus in Angriff genommen. Die beiden Querschiffronten zeigen die Umbildung eines ursprünglich französischen Schemas, das schon über Westfalen und Mitteldeutschland gewandert ist. In dem zweiten Viertel des 14. Jh. wird dann ersichtlich ein ganz neuer Plan aufgestellt. Man denkt an eine großartige Erweiterung der ganzen Kirche. Die hessische Frühgotik mit ihrem individuellen und zugleich retardierenden Stil wird durch die schon etwas doktrinär gewordene Hochgotik verdrängt, die aus der Kölner Schule gespeist wird. Das Jahr 1336, das von Johann Philipp Chelius, dem ältesten Chronisten von Wetzlar, i. J. 1664 berichtet wird[1], dürfte einen Termin für den Anfang dieses Baubetriebes geben. Während das südliche Seitenschiff die strengen frühgotischen Formen aufweist, ist die Nordseite des Langhauses in jener kühlen Gleichmäßigkeit der Kölner Hochgotik ausgeführt[2]. Eine Stockung trat um 1370 ein. Der Bau bleibt jahrzehntelang liegen. Von 1483 an wird der Südturm in die Höhe geführt und gegen 1500 vollendet.

Die Baugeschichte ist im einzelnen für die erhaltenen Wandmalereien von besonderer Wichtigkeit, weil durch ihre Feststellungen ein terminus a quo für die aufgedeckten Wandmalereien gegeben ist. Die innere Westmauer schließt sich noch unmittelbar an den älteren romanischen Bau an. Die mittleren Teile jeweils hinter den ihnen vorgesetzten Rundpfeilern bilden die Ostmauern der romanischen Doppelturmanlage. Die mit einem kleinen Vorsprung jeweils im Seitenschiff auskragende und etwas eingezogene Fortsetzung dieser Mauer gehört dagegen im südlichen Seitenschiff dem frühgotischen, im nördlichen dem hochgotischen Bau an. Es ist aber anzunehmen, daß die Malereien an der Westwand erst ausgeführt werden konnten, nachdem dort ein neuer geschlossener Raum geschaffen war, was erst durch jenen frühgotischen Bau geschah.

Bei der großen grundsätzlichen Sicherung und Instandsetzung der Kirche, die im ersten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts ausgeführt ward, sind zahlreiche alte Dekorationen unter der Tünche gefunden worden. Nach dem Bericht des Bauleiters E. Stiehl und dessen sorgfältigen Beobachtungen[3] hatten die Bauteile des 13. Jh. durchweg auf den Werksteinflächen im Innern einen rötlichen Ton mit weißen Fugen erhalten. Dazu kamen schwache Reste ornamentaler Bemalung auf Rippen, Schlußsteinen und auf dem Blattwerk der Kapitelle. Sehr gut erhalten waren ein ornamentales Band auf dem Gurtbogen zwischen Chorgeviert und Chorabschluß, ein Lamm Gottes darüber auf blauem Grund und ein Mäanderfries an den Wandflächen unter dem inneren Umgang des Chorgeviertes, alles in frischer Technik unmittelbar auf den Putz gemalt. Zu dieser älteren Bemalung gehören zwei flott gemalte Köpfe auf dem westlichsten Gewölbe des Mittelschiffes von einem wahrhaft monumentalen Naturalismus (Fig. 160, 161). Auf die neu hinzugekommenen Bauteile hatte das ausgehende 14. Jh. eine Graufärbung der Werksteine mit weißen Fugen gesetzt. Dazu kamen aus den Gewölbekappen herauswachsende grüne Ranken mit farbigen Blumen und Stilen. Aus der gleichen Zeit stammt dann eine reichere Bemalung der hochgotischen Schlußsteine auch unter Verwendung von Gold und der anschließenden Rippenteile mit Rosen.

[1] Chelius, Kurze Beschreibung der Stadt Wetzlar, 1664, abgedruckt bei Ludolff, Sammlung einiger historischen Nachrichten von des h. Röm. Reichs Stadt Wetzlar, 1732, S. 12, 25. — Berichte d. rheinischen Denkmalpflege XI, S. 47.

[2] Über den Stilwandel, der sich auch in den Skulpturen ausspricht, vgl. näher E. Cohn-Wiener, Die Wetzlarer Plastik des 13. Jh. i. Jahrbuch d. Preuß. Kunstsammlungen XXXI, 1910, S. 205.

[3] E. Stiehl i. d. Berichten der rheinischen Denkmalpflege XVI, 1911, S. 50.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0148
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 160.
Wetzlar, Dom. Gewölbemalerei.

Fig. 161. Wetzlar, Dom. Gewölbemalerei.

Die westliche Abschlußmauer des Mittelschiffes, die noch zu dem romanischen Westbau gehört und auch nach dem Mittelschiff zu noch romanische Architektur, zur Rechten einen Rundbogenfries, darüber ein kräftiges und schweres Gesims des 12. Jh. zeigt, ist in einzelnen Etappen der frühgotischen Bauperiode mit großen monumentalen Malereien bedeckt worden. Von der älteren Gruppe, die bis zur Höhe der frühgotischen Kapitellgrenze reicht, sind nur Teile auf der rechten nördlichen Seite erhalten. Über dem Gesims war wahrscheinlich in der Mitte ein großes Jüngstes Gericht, vermutlich zwischen den beiden Fürbittern, dargestellt, in den Ecken posaunenblasende Engel. Von der Figur zur Rechten ist die untere Hälfte mit einem fließenden Gewandsaum und die mächtige, nach unten zielende Posaune erhalten (Taf. 17).

In der darunterliegenden Zone war nach der Mitte zu eine Verkündigung gemalt, von der die Jungfrau vollständig erhalten ist. Man möchte die Reihe der Darstellungen nach links sich fortgesetzt denken etwa durch Visitatio und Geburt. Hier ist der Putz vollständig abgeschlagen und alles zerstört. Heute ist dieses Feld durch eine darüber gemalte barocke Draperie gefüllt (Taf. 18).

An dem schmalen Mauerstück, das nordwärts die Westmauer mit dem ersten gotischen Pfeilerbündel verbindet, befindet sich noch ein die Gruppe des Jüngsten Gerichtes vorbereitender, kräftiger posaunenblasender Engel, das schwere Instrument mit zwei derben Fäusten umfassend. Die aus der Öffnung herausströmenden Töne sind wie oben durch breite Strahlen ausgedrückt. Auf kurzem Hals ein tief in den Schultern sitzender, runder Knabenkopf, von gedrehten Locken umgeben. Der Engel trägt ein hellrotes Untergewand mit weiß aufgehöhten Faltenrücken unter einem Mantel, der außen grünlich, innen violett ist.

Unter den drei romanischen Rundbogen, die mit roten und schwarzen Streifen umrändert sind, sind drei schlankere Gestalten aufgemalt. Die beiden nach innen befindlichen sind durch die langen Spruchbänder in der linken Hand als St. Markus und St. Lukas bezeichnet, in der anderen ein Buch mit rotem Einband tragend. Beide auffällig als jugendliche Gestalten mit leicht ovalen Köpfen, von regelmäßigem Lockenschmuck umgeben. Ihre Gewänder wechseln in den Farben Olivgrün und Rötlich. Die dritte Blende gefüllt durch das Bild der h. Dorothea, die in der Linken die Märtyrerpalme trägt, in der Rechten ein rundes, gelbliches Körbchen hält, aus dem Rosen zur Seite niederrieseln. Ihr Oberkleid ist rötlich, das Untergewand von einem schmutzigen Olivgrün (Taf. 18).

Maria, die in größerem Maßstab daneben steht, ist eine besonders glückliche, monumentale Schöpfung. Sie hebt vor der Erscheinung des Engels, der nicht mehr sichtbar ist, erschrocken beide Hände mit geöffnetem Handteller über die Schultern (die rechte Hand wesentlich größer und gröber als die linke). Ihr Leib bäumt sich nach vorne und biegt sich im doppelten Kontrapost zurück, wodurch eine anmutige und sehr dezidierte Kontur gebildet wird. Ein hoch gegürteter, lang fließender, die Füße verhüllender, heller Rock und ein über den Kopf hochgezogener, sie in breiten, großen Falten umwallender rötlicher Mantel, unter dem die schön gezeichneten gelben Locken sichtbar werden, umhüllt sie. Auf sie zu fliegt die Taube des Heiligen Geistes, neben ihr ein Spruchband mit der Inschrift: ecce ancilla d...

Die Zeichnung dieser älteren Figuren zeigt den strengen frühgotischen Stil mit noch schweren Formen und großen einfachen Gewandmotiven, in denen nur wenige ondulierende Säume in großen Bögen auftreten. Die Extremitäten derb gebildet,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0149

© Universitätsbibliothek Heidelberg

gefördert durch die
DFG

Fig. 162. Wetzlar, Dom. Auferstehung der Toten.

noch ohne die Feingliedrigkeit der manierierten späteren Zeit, die Köpfe von einem sehr auffälligen scharfen Schnitt, mit regelmäßig von der Nasenlinie aus hochgezogenen Augenbrauen und weit geöffneten gotischen Augen, deren unteres Lid beinahe eine Gerade bildet.

Diese erste große Dekoration ist in der Mitte der Westwand durch eine, die ganze Fläche über dem Portal füllende Riesengestalt des heiligen Christophorus ergänzt. Die Tatsache, daß die Gestalt des segnenden Christus auf seiner Schulter von dem Flügel des Gerichtsengels der jüngeren Darstellung des Jüngsten Gerichtes überschnitten wird, beweist, daß sie älter als diese Komposition ist[4]. Erhalten ist von dem Christophorus nur der obere Teil bis zur Mitte des Leibes, und nur die oberen Partien sind gut und klar überliefert; die untere Hälfte durch spätere Einbrüche und neue Putzflächen zerstört.

Das Bild zeigt den Heiligen in strenger Frontansicht, mit der Rechten auf einen mächtigen, naturalistischen Baumstamm gestützt, der oben frische Blätter getrieben hat, mit der Linken die Gestalt des jugendlichen Christus stützend, der, sicher auf seiner linken Schulter, in der Linken auf dem Schoß ein Buch hält, die Rechte mit zwei Fingern segnend erhebt. Der Heilige ist in ein enganliegendes Untergewand mit Ärmeln gehüllt, über das ein breiter, mit dreifachem Hermelinmuster versehener Kragen in der Farbe Blaugrün gelegt ist. An den Kragen angeschlossen der helle, weißliche Mantel, der über die linke Schulter und über den gehobenen rechten Arm herunterfällt. Der kleine Christus in langem, bis auf die Füße fallendem, hellblauem Ärmelgewand. Der Kopf des Christophorus von eigentümlicher Bildung, auffällig breit, mit seltsam klobiger, breitrückiger, schwerer Nase, unter der ziemlich weit auseinander die kleinen schematischen Augen sitzen, die nur von knappen Augenbrauen begrenzt werden, ein kleiner zusammengekniffener Mund, um das Kinn ein schüchtern betonter, in kleine Löckchen aufgelöster, kurzer Bart. Der Kopf erhält seinen Charakter durch die mächtigen, ihn wie Flammen umgebenden Locken, die in zwei großen symmetrischen Strähnen sich über den Ohren haubenartig verbreitern, um dann in zwei glatten Wellen auf die Schultern zu fallen; die Farbe des Haares ist gelblich. In die Stirne sinkt eine kurze Stirnwelle nieder. Das winzige Köpfchen des segnenden Christus ist dafür in den Haaren kaum zeichnerisch behandelt; es ist nur die Fläche selbst hier sichtbar (Taf. 19).

Über diese Wandfläche unterhalb des alten Jüngsten Gerichtes, vielleicht nachdem die Mittelgruppe schon zerstört war, ist rechts neben dem Christophorus in dem verbleibenden, nun seltsam schmalen, hohen Feld eine neue Darstellung des Jüngsten Gerichtes gemalt worden, in kleinerem Maßstab und zum Teil über den Christophorus hinweggezogen, jedenfalls auf ihn kompositionell gar keine Rücksicht nehmend, so daß man annehmen möchte, diese Figur wäre damals vielleicht schon halb zerstört oder in der Wirkung jedenfalls zurückgedrängt gewesen (Taf. 17).

[4] E. Stiehls Bemerkung, a. a. O. S. 50, daß „in dem Jüngsten Gericht ... leider die Gestalt des Weltrichters durch spätere Übermalung mit einer kunstlosen (!) Christophorusfigur gänzlich verdorben", muß hier berichtigt werden. Der Christophorus würde unter dem Salvator Platz gefunden haben. Es ist auch nicht gut anzunehmen, daß jene älteste Darstellung unter das romanische Gesims herunterging.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0150
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Die Komposition wird beherrscht durch die Gestalt des in einer aus drei Streifen bestehenden Mandorla auf dem Regenbogen thronenden Christus Salvator als Weltenrichter, der streng frontal sitzt, von dessen Mund ein Schwert und ein Lilienstengel ausgehen, beide Hände mit den Nägelmalen segnend aufhebend. Über dem gegürteten Untergewand zieht sich über beide Schultern ein faltenreicher, weißlicher, rot gefütterter Mantel hin, der die nackten Unterarme freiläßt, in kühnem Schwung auf das linke Knie fällt und nun in schönen Kaskaden über den Schoß auf beiden Seiten herunterstürzt. Zur Seite der Mandorla zwei stehende Engel, der zur Linken die Geißelsäule mit beiden Händen haltend, der auf der anderen Seite in der Rechten die drei Kreuzesnägel hochhaltend.

Fig. 163. Wetzlar, Dom. Einzelfiguren mit Kreuz.

Zu Füßen der Mandorla ein in vier Absätzen sich aufbauender Sockel, mit gotischem Maßwerk gefüllt. Davor kniend zur Linken Maria als Fürbitterin in langem, an der Brust durch eine Spange gehaltenem, sie ganz einhüllendem Mantel und weißlichem Kopftuch, ihr gegenüber der bärtige und zottige Johannes der Täufer, durch die vor ihm schwebende Scheibe mit dem Lamm Gottes noch besonders ausgezeichnet, in ein kurzärmeliges, knappes Untergewand gehüllt, mit struppigem Pelzmantel darüber.

Die ganze untere Partie des Feldes wird ausgefüllt durch eine große, figurenreiche Darstellung der aus den Gräbern erstehenden Toten. Es sind nicht weniger als zwölf Figuren erhalten, zwei vielleicht noch zerstört. Die Gestalten sind in lebhaftester Bewegung gegeben, in der Höhe die obersten charakterisiert links als Papst, rechts als Kaiser, in der Mitte eine ihre Haare raufende weibliche Figur in Frontansicht, tiefer ein Bischof und ein Geistlicher. Die unteren fünf Figuren nackt oder halbnackt, nur mit Kopftüchern oder leichten Gewandresten bekleidet, Gefäße und Brote aus dem Grabe hochhebend. Auffällig die mächtige Bewegung einzelner Gestalten, vor allem die Geste des leidenschaftlichen Schreiens der weiblichen Gestalt mit weit aufgerissenem Munde unter der gekrönten Figur (Fig. 162).

Die Datierung und Einordnung dieser Malereien begegnet erheblichen Schwierigkeiten: die ältere obere Darstellung dürfte ganz in den Anfang des 14. Jh. gehören, der h. Christophorus sich ihr ziemlich unmittelbar anschließen. Für die Datierung des späteren Jüngsten Gerichts gibt vielleicht die überlieferte Jahreszahl 1336 einen Anhalt. Bei der Vollendung des Mittelschiffes in Verbindung mit dem neuen Nordschiff sind vermutlich die Malereien an der Westwand stark zerstört worden; es machte sich das Bedürfnis nach einem Ersatz geltend. Man ließ den alten hieratischen Christophorus bestehen, malte ein neues Jüngstes Gericht tiefer neben ihn — und auf die andere Seite eine heute verschwundene Darstellung, deren Thema allerdings schlecht auszudenken ist.

An der Ostwand des nördlichen Querschiffes, auf einem glatten Wandstück, das unmittelbar an den Vierungspfeiler und den Lettner anstößt, ist ein Feld wie ein Antependium aufgemalt in fünfstreifigem Rahmen in den Farben: Weiß, Grün, Schwarz, Rot. In der Mitte ein plastisches Kreuz, das vielleicht ursprünglich in Stuck ausgeführt vor die Wand vortrat, darunter Maria und Johannes. Über diese wieder weggemalt drei große Einzelfiguren, von links her eine jugendliche Gestalt, bartlos mit gelbem Haar, in der Rechten ein geschlossenes Buch mit schwarzem Buchdeckel, in der Linken ein Schwert aufrechthaltend; das Untergewand ist rötlichbraun, der Mantel weiß. Dann ein en face stehender Bischof in roter Glockenkasel mit weißlichem Pallium, eine blaue Mitra mit weißen Streifen auf dem Haupt. Auf der anderen Seite ein kleiner, frontal stehender Christophorus, leise bewegt auf der linken Schulter das nach links gestikulierende Kind, das ganz bekleidet ist mit einem dunkelbraunroten Untergewand und einem weißen Mantel. Christophorus steht auf einen naturalistischen, knorrigen Baumstamm gestützt, ein hellroter bis weißlicher Mantel mit wogenden Falten um Schultern und Brust hüllt ihn ein. Die Felder zur Rechten und zur Linken des Kruzifixus, die diese Heiligen füllen, sind noch einmal gesondert eingerahmt in einen mehrstreifigen Rahmen (Fig. 163).

An der Ostwand des südlichen Querschiffes ist, südlich anschließend an den Lettner, ein breiter, weitspannender Rundbogen der Wand vorgezogen, der in seinem Verlauf rechts die spitzbogig gerahmte Eingangstüre zu der Chorseitenkapelle überschneidet. Dadurch ist ein segmentartiges Stück Wand ausgespart, das mit frühgotischer Wandmalerei gefüllt ist. Heute

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0151
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 164. Wetzlar, Dom. Anbetung der Könige.

schneidet ein in schwarzem Marmor gehaltenes barockes Epitaph störend in den unteren Teil der Malerei ein. Auf hellblauem Grund mit rotem und gelbem Randstreifen ist eine legendarische Darstellung zu erkennen. In der Höhe die Maria Ägyptiaca in Frontansicht, mit gefalteten Händen auffahrend und in ihre langen gelben Haare eingehüllt, die bei der Restauration freilich durch die Ungeschicklichkeit des Malers mißverständlich die Form eines zottigen Mantels bekommen haben. Sie wird von zwei fliegenden Engeln in rotbraunen und weißen Gewändern zur Seite emporgetragen. Das ganze Wandfeld ist unten gefüllt durch eine seltsame, kubistisch anmutende Felslandschaft von großen, gebrochenen, weißlich grauen Blöcken, über die sich stilisierte frühgotische grüne Bäume erheben. Auf dem Felsgebirge klettern wilde Tiere, Löwe, Affe, Steinbock, Hirsch, umher, Vögel erheben überall singend ihre Schnäbel. Unten steht, der Mitte zugekehrt, die nicht mehr sichtbar ist, der h. Alexianus in weißem Untergewand und einem innen weißen und außen roten Mantel, durch Inschrift bezeichnet als Bischof, leicht nach rechts geneigt, die Rechte segnend oder beschwörend erhebend. Hinter ihm an einem Feldaltar ein kniender Engel mit einer Kerze, in weißem Gewand mit gelben Ärmelstreifen.

Die untere Zone der Südwand des südlichen Querschiffes ist durch vier spitzbogige Blendarkaden aufgeteilt, die wohl alle mit Malereien versehen waren. Heute sind nur die beiden äußeren Darstellungen rechts erkennbar, die, durch einen Blendpfeiler räumlich getrennt, gedanklich zusammengehören und eine große Gruppe der Anbetung der Könige bilden (Fig. 164).

Auf hellblauem Grund mit hellgrünen und hellrötlichen Rahmenstreifen sitzt in dem linken Feld Maria auf einem schemelartigen gelblichen Thron ohne Lehne, in einem hellgrauen Untergewand unter einem graubraunen bis rötlichen Mantel. Sie dreht den Oberkörper stark nach links zu dem Christuskinde hin, das in langem grauweißem Gewand auf ihrem Schoße und der Kante des Thrones steht. Auf den Ecken des Thrones steht je ein Engel mit weit ausgebreiteten Flügeln, in den Händen eine brennende Kerze haltend. Über diesen erscheinen, aus einem Wolkensaum von rechts und links heranfliegend, die Oberkörper zweier Engel, die mit der einen Hand auf eine weiße runde Scheibe über ihnen, mit der anderen auf die Gruppe unten weisen. Zur Rechten der Maria neben dem Thron steht eine jugendliche Heilige, in der Hüfte ganz leicht ausgebogen, durch ein Körbchen mit Blumen in ihrer Rechten als Dorothea gekennzeichnet, in heller Gewandung, zur Linken eine gekrönte Heilige, die dem Christuskind eine weiße runde Scheibe präsentiert. Das Kind greift mit der linken Hand danach, während die rechte einen Apfel hält. Sein Köpfchen wendet sich wie fragend der Mutter zu. In der rechteckigen Überhöhung der Giebelspitze stehen noch zwei jugendliche weibliche Heilige einander zugewendet. In der rechten Figur erkennt man Barbara, die in beiden Händen einen Turm trägt, die linke hält in der Hand ein Buch; beide in langen, faltigen Gewändern. Zwischen ihnen, in der Höhe der Knie schwebt eine kreisrunde Scheibe mit einem Stern.

In der linken Ecke des rechtwinkligen Rahmenwerkes erscheint bis zu den Knien sichtbar, in der unteren Partie vom Spitzbogen überschnitten, ein jugendlicher Mann in kurzem Lockenhaar mit einer weißen runden Mütze auf dem Haupt. Er trägt ein weites Gewand, weist mit der Linken auf die obere Figurengruppe hin, in der Rechten hält er einen dicken Stock quer über die Schulter gelegt. Die Gegenfigur in der anderen Ecke ist nur ganz schwach erkennbar. Die Farben sind durchweg sehr matt und abgeblaßt und von der Feuchtigkeit der Wand sehr stark aufgesogen. In feiner Rötelzeichnung treten die bewegten Umrißlinien der Figuren sehr stark hervor.

In dem äußersten rechten Felde der Südwand des südlichen Querschiffes sind die drei Könige dargestellt, alle drei aufrecht nebeneinanderstehend. Am linken Rande des Feldes, auf die Gruppe im Nebenfeld zuschreitend ein König in grauweißem Gewand mit schwarz gemusterten Borten. Er hält mit beiden Händen ein Geschenkgefäß hoch, seine Krone hat er halb neben und hinter sich gelegt auf eine Unterlage, die durch ein Tuch verdeckt und nicht recht verständlich ist. Den rechten Teil des Feldes füllen die beiden anderen Könige in ganz weißen Mänteln, aus denen unten die schwarzgemusterten Bordüren des

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0152
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Untergewandes hervorstehen, in fast frontaler Stellung, die Köpfe einander zugewendet. Beide weisen mit der rechten Hand auf die Gruppe im Nebenfeld hin, während ihre linken Hände die gleichen Geschenkgefäße wie der erste König halten. Sie tragen sandalenartige grüne Schuhe. Der rechte König ist bartlos, die beiden linken tragen einen kurzen Kinnbart. Auch hier hellblauer Grund und grünroter Randstreifen.

An der Ostwand des südlichen Querschiffes, die Arkadenreihe der Südwand fortsetzend, die Darstellung des Marientodes wiederum auf hellblauem Grund, der in der unteren Zone in Weiß übergeht. Parallel zur vorderen Bildebene in der Länge steht das Bett in perspektivischer Aufsicht, darauf unter einer auf gelbem Grund mit grüner Musterung verzierten Decke liegend Maria. Zu ihren Häupten, an der Kopfwand des Bettes, deren Holzmusterung naturalistisch in gelbroter Farbe wiedergegeben ist, ein bärtiger Jünger, die Hände betend erhoben, halb kniend. Zu Füßen Marias, vor dem Bett sitzend, das Weihrauchfaß in den Händen schwingend, ein anderer bärtiger Jünger; seitlich hinter ihm, aber auch noch in der ganzen Gestalt sichtbar, ein bartloser Jünger, die Hände betend erhoben. Die anderen Jünger stehen eng gedrängt hinter dem Bett, so daß nur ihre Oberkörper, zum Teil nur ihre Köpfe sichtbar werden. Während die übrigen mit den Händen gestikulieren, halten drei von ihnen Gegenstände: der bartlose Jünger in der Mitte einen langen Kreuzstab, neben ihm ein anderer einen gewinkelten Stab. Ein Bärtiger am Kopfende mit gotischem Lockengeringel im Haupthaar hält in der Rechten das Wedel über Marias Haupt, sie mit dem Weihwasser besprengend. Die Farben auch hier wieder ganz matt, die Mäntel der Jünger fast durchweg weiß, nur Überreste von Farbtönen hier und da lassen vermuten, daß die Farbhaltung ursprünglich viel lebhafter war. Zu Häupten der Gruppe, in der Spitze des Giebelfeldes, in rotem Rahmen, einem Tafelbild ähnlich, Christus, der die Seele der Maria in Gestalt eines halbwüchsigen Mädchens, das seine beiden Hände betend erhebt, mit der Hand hält. Beide Gestalten nur bis zur Kniehöhe sichtbar auf weißem Grund, in rotem Rahmen. Der Mantel Christi hat ein verhältnismäßig kräftiges Braunrot, die Haare sind gelb.

Die Kompositionen waren bei der Aufdeckung nur in der roten, tief in den nassen Putz eingedrungenen Vorzeichnung erhalten, von den Farbtönen waren geringe Spuren vorhanden. Die Figuren sind durch den Maler Anton Bardenhewer in den Konturen ergänzt, die Töne leicht ausgetupft. Die Malereien gehören sämtlich in die Mitte des 14. Jh., sind aber wohl nicht nach einem einheitlichen Plan entstanden.

Die spätere Darstellung des Jüngsten Gerichts, die schon dem 15. Jh. angehört, findet unten Erwähnung.

Köln / St. Cäcilia.

LITERATUR. Die Literatur über die Kirche erschöpfend zusammengestellt von Krudewig in den Kunstdenkmälern der Rheinprovinz VI, IV. Abt., Kunstdenkmäler der Stadt Köln I, IV. Abt., Düsseldorf 1916, S. 163. Die Baugeschichte und Baubeschreibung ebenda bearbeitet von Rahtgens S. 169—193. Besonders noch zu nennen Chr. Mohr, Die Kirchen von Köln, 1889, S. 177. — E. Renard, Köln, 1907, S. 6 ff. — H. Reiners, Kölner Kirchen, 1911, S. 63. — Dehio, Handbuch V, S. 264.

Über die Wandmalereien. Über die Aufdeckung F. C. Heimann, Die Wiederherstellungsarbeiten im Innern der St.-Cäcilien-Kirche, Kölnische Volkszeitung v. 21. Aug. 1894, Nr. 497; Lokalanzeiger v. 24. Aug. 1894, Nr. 229. — Ders., Die alten Wandgemälde in der Cäcilienkirche, Vortrag im Verein von Altertumsfreunden in Köln: Köln. Zeitung v. 13. Nov. 1894, Nr. 919. — Clemen i. Jahresbericht der Rhein. Provinzialkommission f. d. Denkmalpflege II, 1897, S. 59; III, 1898, S. 55; XII, 1907, S. 67 u. i. d. Bonner Jahrbüchern 102, S. 257. — Korrespondenzblatt der Westdeutschen Zeitschrift 1894, Nr. 102 u. 129. — Aldenhoven, Geschichte der Kölner Malerschule, S. 14. — Graf Vitzthum, Die Pariser Miniaturmalerei, S. 210. — Renard, Köln, S. 129. — Dehio, Handbuch der Kunstdenkmäler, V, S. 265. — Kurze Beschreibung von Rahtgens mit Taf. XVIc und Fig. 99 u. 100 i. d. Kunstdenkmälern d. Stadt Köln, S. 186. — Eingehend F. C. Heimann, Der alte Bilderschmuck der Kirche St. Cäcilia in Köln: Zs. f. christliche Kunst, XXVIII, 1915, S. 77 m. 3 Taf. u. 6 Abb. — Ders., Der alte Bilderschmuck der Kirche St. Cäcilia in Köln: Denkmalpflege 1915, Nr. 12, S. 12 mit 5 Abb.

AUFNAHMEN. 22 Photographien von A. Bardenhewer im Zustand der Aufdeckung. 37 Blatt Pausen der Konturen von A. Bardenhewer aus d. J. 1893 im Archiv des Städtischen Konservators Köln. 23 Photographien danach von demselben, 16 Aufnahmen nach den übrigen Malereien. Die Platten in der Bildstelle des Rheinischen Museums Köln. Zusammengesetzte Aufnahmen der ganzen Chorwände im Archiv d. Städtischen Konservators und im Denkmalarchiv zu Bonn. Ebenda Ergänzungen der Kompositionen von A. Bardenhewer (Köln).

An der Stelle einer älteren Kirche, des früheren Domes von Köln, die noch im 9. Jh. in ein Frauenstift umgewandelt ward, ist nach der Mitte des 12. Jh. der heute noch bestehende einheitliche hochromanische Neubau getreten, in den die ältere Krypta

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0153
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

im Westen einbezogen wurde; Chorhaus und Seitenschiffe waren von Anfang an schon eingewölbt, das Mittelschiff zunächst noch flachgedeckt[1], erst in spätgotischer Zeit mit einem Gewölbe versehen.

Die umfassende Instandsetzung der Kirche in d. J. 1894—1898, die die Schäden der langen Vernachlässigung im Anfang des 19. Jh. zu beseitigen hatte, unter der sorgfältigen Leitung des Stadtbaurats F. C. Heimann[2], förderte i. J. 1894 im Chor unter einer Übermalung aus der Wende des 15. und 16. Jh. an den beiden Längswänden zwei Zyklen von frühgotischen Wandmalereien zutage, dazu in der Apsis und im Langhaus weitere Reste. Die Zyklen im Chor fanden sofort als einer der wichtigsten Funde einer frühen Monumentaldekoration von sehr hoher künstlerischer Qualität allgemeine Beachtung. Die Aufnahme der in der Hauptsache nur in den roten Umrißzeichnungen erhaltenen Gemälde erfolgte in Pausen durch den Maler Anton Bardenhewer (Köln); mit Rücksicht auf die kirchlichen Wünsche mußte der ganze Zyklus aber unter Benutzung gleichzeitiger Vorlagen im Anschluß an frühgotische Kompositionen der verschiedensten Art ergänzt werden, wobei bei den nur in geringen Resten überlieferten Bildern die Phantasie des Restaurators natürlich ziemlich viel hinzuzufügen hatte.

Chorhaus.

Die Gewölbe im Chorhaus waren von dem Kölner Maler F. X. Schweitzer († 1773) mit einer flotten Barockdekoration überzogen worden[3]. Die großen spätgotischen Einzelfiguren, die, nur in dürftigen Resten erhalten, die Seitenwände deckten, konnten ebensowenig wie die Barockmalereien erhalten bleiben[4]. In der Apsis fand sich unter den Fenstern ein Streifen von frühgotischen Sitzfiguren von Heiligen auf blauem, grüngerändertem Grund, im ganzen zwölf Felder, erkennbar nach der Mitte ursprünglich vier sitzende Bischöfe, wohl die ältesten Kölner Bischöfe, wie im Dekagon von St. Gereon[5]; sie sind durch Bardenhewer ergänzt, heute aber durch die aufsteigende Grundfeuchtigkeit schon wieder stark zerstört. Die Restauration hat an die Stelle der Kölner Bischöfe die großen Kirchenlehrer und Kirchenväter gesetzt.

Die frühgotischen Gemäldezyklen bringen auf der Südseite in drei Streifen die Geschichte Christi von der Verkündigung bis zur Dornenkrönung (sie fand wohl die Fortsetzung in einem Triumphkreuz auf einem Apostelbalken im Triumphbogen), auf der Nordseite in drei Streifen die Geschichte der h. Cäcilia. Jede der Flächen ist 8,90 m breit und 5,10 m hoch. Breite rote Bänder trennen die einzelnen Zonen, darauf stehen die nach den Vorschlägen eines ausgezeichneten Latinisten, des Domkapitulars Dr. Arnold Steffens, ergänzten Inschriften. Unter dem Zyklus der Südseite befand sich ein breiter Streifen mit Blattmustern, unterbrochen durch große Medaillons mit Köpfen (in anderer Form übermalt). Im Triumphbogen auf einem Zinnobergrund ein Rautenmuster, von streng stilisiertem Blattwerk durchsetzt, unterbrochen von Medaillons, die auf den Pfeilerflächen die klugen und törichten Jungfrauen, in der Bogenrundung die Gottesmutter und acht weibliche Glaubenszeugen bringen (die letzteren sämtlich erneuert).

Die Malereien auf der Südwand des Chores, auf der Epistelseite, bringen in 22 Darstellungen die Geschichte Christi von der Verkündigung bis zur Dornenkrönung. Die oberste Reihe ist auf beiden Seiten am wenigsten gut erhalten. Auf der Nordseite waren die Reste so dürftig, daß nur im Anschluß an die ikonographische Überlieferung die Ergänzung möglich war. (Vgl. Taf. 20 nach den Pausen, 21 nach der Ergänzung durch A. Bardenhewer.)

Oberste Reihe:

1. Verkündigung. Erhalten nur die obere Hälfte der nach rechts zurückweichenden Jungfrau mit der Taube über ihr.
2. Visitatio. Die beiden eng aneinander gestellten Köpfe mit den Nimben legten die Ergänzung einer Gruppe nahe, wie sie plastisch im Dom zu Xanten erhalten ist, Maria und Elisabeth eng aneinander geschoben.
3. Geburt Christi. Erhalten die Umrisse der auf einem Lager ausgestreckten Maria, zur Seite Reste einer sitzenden Figur, die als ein musizierender Hirt erneuert ist. In der Höhe über dem Dach der Stern und die Halbfiguren zweier Engel mit Spruchbändern.
4. Anbetung der Könige. Nur dürftige Reste erhalten.
5. Flucht nach Ägypten. Erhalten die Köpfe von Mutter und Kind mit Andeutung des Eselkopfes und zwei weitere Nimben.
6. Bethlehemitischer Kindermord. Erhalten die Köpfe des Herodes und einer klagenden Frau am Rande rechts.

[1] Vgl. den Grundriß und Schnitt in den Kdm. der Stadt Köln, a. a. O. S. 175, 177.
[2] Über die Instandsetzung vgl. Heimann i. d. Zs. f. christl. Kunst XXVIII, S. 78.
[3] Merlo, Köln. Künstler in alter u. neuer Zeit, S. 793. — Abb. in Aquarell von Weyer i. Historischen Museum der Stadt (Sammelband St. Cäcilia).
[4] Auf der Epistelseite drei Bischöfe, ein Kardinal, St. Barbara, gegenüber die heiligen drei Könige mit Gefolge, darunter St. Gereon. Abb. nach Pause bei Heimann i. d. Zs. f. christl. Kunst XXVIII, S. 83.
[5] Clemen, Romanische Monumentalmalerei, S. 542.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0154
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

7. Darstellung im Tempel. Nur auf der rechten Seite Hanna und der Hohepriester in Umrissen erhalten mit der unteren Hälfte des auf dem Altartisch stehenden Christuskindes.

Mittlere Reihe.

8. Taufe Christi. In der Mitte des Feldes steht, von den aufsteigenden Wogen umgeben, die nackte Gestalt des schlanken jugendlichen Christus. Johannes der Täufer befand sich zur Linken, zur Rechten zwei Engel, die die Gewänder Christi halten.
9. Das Wunder auf der Hochzeit zu Kana. Die ganze Komposition in den Umrissen ziemlich wohlerhalten. Zur Linken eine Thronbank, auf der nebeneinander vorn Christus, neben ihm seine Mutter, am Rande links ein bärtiger Apostel sitzen. Dahinter werden die Köpfe von weiteren vier Aposteln sichtbar. Christus streckt beschwörend die Rechte empor. Von links nahen in kühner Haltung drei jugendliche Diener in profaner Tracht, um die Hüfte den aufgeschürzten Rock, jeder auf der linken Schulter eine hohe Amphore tragend und sie mit der erhobenen rechten Hand am Henkel festhaltend. Vor ihnen auf dem Boden zwei Reihen von Amphoren.

Fig. 165. Köln, St. Cäcilia. Blick in das Innere.

10. Die drei Totenerweckungen in eine Komposition zusammengefaßt, so daß Christus nur einmal zur Linken dargestellt ist, begleitet von seinen Aposteln, unter denen im Vordergrund wieder wie auf den meisten Bildern deutlich Petrus durch seine Haartracht, den runden Bart und die breite Tonsur erkenntlich ist. Christus eine majestätische Gestalt, sichtlich hier größer im Verhältnis und bedeutender in der Bewegung als auf den übrigen Bildern dieser Reihe. Vor ihm erhebt sich aus dem Sarkophag Lazarus, während zu den Füßen des Herrn seine Schwester Maria flehend ausgestreckt ist. Aus dem Stadttor wird der Jüngling von Nain auf einer Bahre herausgetragen. Auf die beschwörende Handbewegung Christi erhebt er sich und streckt ihm beide Händchen entgegen. In dem auf der rechten Seite dargestellten Innenraum erhebt sich am Boden die Tochter des Jairus von ihrem Lager. Hinter ihr ihre Eltern, im Vordergrund voll freudigen Erstaunens die Mutter (Fig. 166).
11. Die wunderbaren Krankenheilungen. Auch hier sind die verschiedenen Szenen zusammengefaßt. Zur Linken ähnlich wie auf dem vorherigen Bilde Christus von seinen Aposteln begleitet, rechts eine große bewegte Gruppe der von ihm Geheilten, acht verschiedene Gestalten. Deutlich erkennbar ist oben der Mann mit der verdorrten Hand dargestellt, kniend zwei Lahme und Verkrüppelte mit verbogenen Füßen, im Vordergrunde der Gichtbrüchige, der sein Bett auf die Schulter genommen hat und fröhlich davonschreitet.
12. Die Speisung der Fünftausend. Christus, von den Aposteln begleitet, gebietet, daß die ihm dargereichten länglichen und

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0155
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

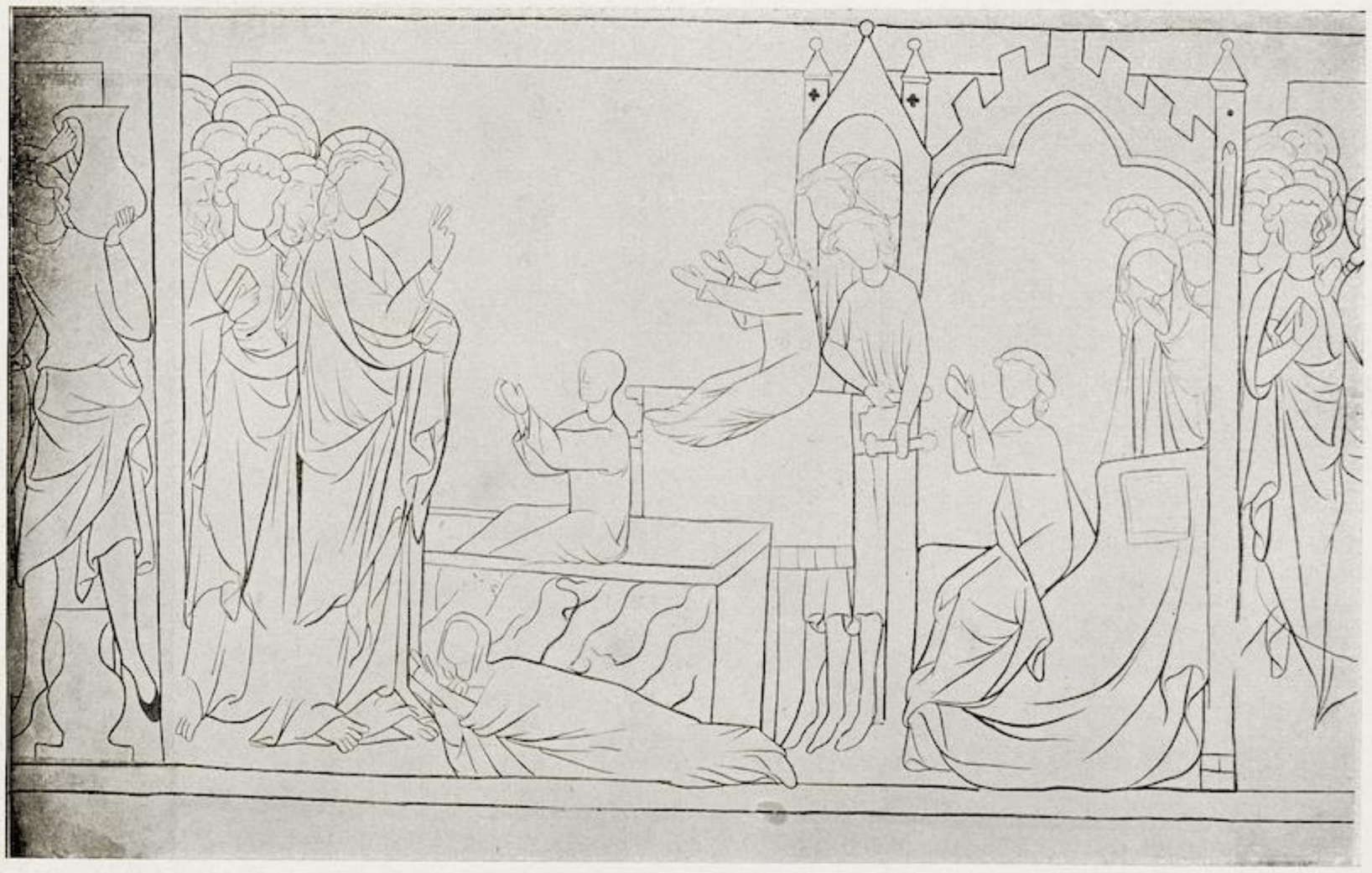


Fig. 166. Köln, St. Cäcilia. Die drei Totenerweckungen.

runden Brote und Fische sich vermehren. Vor ihm der Ausblick in eine der Gruppen des schmausenden Volkes. Darüber in vier Reihen übereinandergestellt die zwölf Körbe, in denen die Reste gesammelt wurden.

13. Am Rande rechts die Versuchung des Herrn in der Wüste durch den Teufel, der von ihm die Verwandlung des Steines in ein Brot fordert. Unten noch einmal der Teufel flüchtend.

Dritte Reihe:

14. Christus und Maria Magdalena bei Simon in Bethanien. An der reichbesetzten Tafel sitzt zur Linken Christus als Gast, hinter dem Tisch der Gastgeber und die kritischen Pharisäer. Erhalten nur die Einrahmung des Bildes und die Köpfe dreier Juden, in der Höhe ein Halbrund, das vielleicht auf die Schale hinweist, die die Restauration hier ergänzt hat.
15. Einzug Christi in Jerusalem. Wohlerhalten die Figur Christi auf der Eselin mit den Aposteln hinter ihm und Zachäus auf dem Maulbeerbaum, der streng stilisiert ist. Am Boden eine kleine Figur, die den Mantel ausbreitet. Im Stadttor wartend Bürger von Jerusalem.
16. Fußwaschung. In einem Innenraum, der durch einen Kleeblattbogen überspannt ist, sitzen rechts vier Jünger auf einer Bank, im Vordergrund Petrus, dem der kniende Herr in einem Wasserbecken den Fuß wäscht.
17. Abendmahl. Wiederum in einem Innenraum an einer quer durch die Fläche gespannten Tafel, die mit Kelchen und Broten besetzt ist, sitzen zehn Apostel, zur Linken an der Spitze Christus, an dessen Brust sich der jugendliche Johannes schmiegt. Christus legt ihm die Linke tröstend auf die Schulter.
18. Christus in Gethsemane. Die Darstellung ist ikonographisch sehr merkwürdig. Der Heiland ist dreimal in derselben Haltung kniend dargestellt. Dem letzten rechts wird von einer Engelhand der Leidenskelch vorgehalten. Am Boden die schlafenden und die erwachenden Jünger, von denen nur Andeutungen erhalten waren.
19. Gefangennahme Christi. Judas umarmt den Herrn, der gleichzeitig von den Häschern gepackt wird. Zur Linken schlägt Petrus dem Knecht Malchus mit dem erhobenen Schwert das Ohr ab, das gleichzeitig Christus mit der ausgestreckten Rechten wieder heilt.
20. Verhör vor Pilatus. Pilatus in der typischen Herrscherhaltung links sitzend, vor ihm Christus gebunden, von drei Häschern vorgeführt. Von der Gruppe rechts nur geringe Reste erhalten.
21. Christus entkleidet. Drei Häscher berauben ihn seiner Kleider, einer hebt die Hand mit einem Knüppel.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0156
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Fig. 167. Köln, St. Cäcilia. Zwei Szenen aus der Legende der h. Cäcilia.

22. Dornenkrönung. Zwei Häscher in der Höhe in starker Bewegung wohl erhalten, von der sitzenden Gestalt Christi nur der Kopf, dazu links unten eine kniende Gestalt mit Spruchband.
Die Einfassung zeigte auf dem Rahmen nur dürftige Spuren von Inschriften. Die jetzt eingetragenen Inschriften auf dem oberen Streifen Isaias IX, 6, auf dem mittleren Daniel VI, 26, 27, auf dem unteren Isaias LIII, 4, 5 sind neu.

Die Darstellung auf der Nordwand, der Evangelienseite, bringt die Geschichte der h. Cäcilia, der Patronin der Kirche, in wiederum 22 Szenen. Auch hier ist der mittlere Streifen am besten erhalten. Von den Szenen des oberen Streifens waren größere Reste als auf der entgegengesetzten Wand erhalten. Die Inschriftenreste ermöglichten die Rekonstruktion des Zyklus[6]. (Taf. 22 nach den Pausen, 23 nach der Ergänzung von A. Bardenhewer).

Oberer Streifen.

1. Hochzeitsmahl. Cäcilia steht neben ihrem Bräutigam, von ihrem Vater und einer jugendlichen Gestalt begleitet, hinter der Tafel. Im Vordergrund die Reste von Musikanten. Die linke Gruppe deutet auf eine große Handorgel.
2. Cäcilia, die von der Mutter in das Brautgemach geleitet ist, eröffnet dort ihrem Gatten, dem vornehmen Römer Valerianus, daß sie das Gelübde der Jungfräulichkeit abgelegt habe, und daß ein Engel sie bewache.
3. Valerianus auf dem Wege zur Appischen Straße, wie er sich von einem Bettler führen läßt.
4. Valerianus hat den Papst Urbanus getroffen, der durch die spitze Bischofsmütze jetzt ausgezeichnet ist. Auf sein Gebet hin erscheint hinter dem Altar der Apostel Paulus.
5. Taufe des Valerianus durch den Papst Urban. Nur Reste links des Papstes erhalten. Hinter ihm eine zweite Gestalt im Nimbus. Neben dem Taufkessel eine Gestalt, die die Gewänder, wie bei der Taufe Christi, bereithält.
6. Heimkehr des Valerianus, der sich links dem spitzbogigen Tor nähert. Unter einem Bogen Cäcilia im Gespräch mit dem Engel. Von der Gestalt links nur dürftige Reste erhalten.
7. Valerianus und Cäcilia zusammen mit dem Engel (?) auf einer Bank sitzend.

[6] Die Geschichte der Heiligen nach der legenda aurea und dem alten Kölner Brevier ausführlich bei Heimann: Zs. f. christl. Kunst XXVIII, S. 84.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0157
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 168. Köln, St. Cäcilia. Tympanon mit der h. Cäcilia zwischen Valerianus und Tiburtius.

Mittlere Reihe.

8. Valerianus und Cäcilia führen den Bruder des Valerianus, den jungen Tiburtius, zu dem Papst Urban, der zur Rechten thront.
9. Taufe des Tiburtius, dessen nackte Gestalt in einem geöffneten Taufkelch erscheint. Zur Linken der h. Urban, von dem nur die untere Hälfte erhalten ist. Zur Rechten Gestalt mit den Gewändern.
10. Valerianus und Tiburtius, die sich zum christlichen Glauben bekannt und gegen das ausdrückliche Verbot sich um die Leiber der Märtyrer bemüht haben, werden gepackt und von drei Häschern vor den römischen Präfekten Almachius geführt, der zur Linken in der typischen Haltung des Richters, die Beine gekreuzt, das Schwert auf den Knien liegend, thront. Hinter ihm ein stehender Schwerthalter (Fig. 167).
11. Geißelung des Valerianus. Der junge Christ, der es abgelehnt hat, sich zu unterwerfen, wird auf den Befehl des Almachius von den Häschern mit Ruten geschlagen. Zur Linken der Präfekt, das Schwert in der Rechten haltend, die Linke befehlend ausstreckend. Hinter ihm ein kahlköpfiger Mann auf ihn einredend und auf den am Boden ausgestreckten Valerianus hinweisend, über den in kühnen und energischen Bewegungen sich zwei schlanke Häschergestalten mit hochgegürtetem Leibrock beugen (Fig. 167).
12. Verurteilung der Cäcilia mit Valerianus und Tiburtius durch Almachius. Die drei Christen stehen zusammen in einer Toröffnung.
13. Valerianus und Tiburtius zusammen mit Maximus, dem Schreiber des Almachius, der für den neuen Glauben gewonnen ist, von der rechts stehenden h. Cäcilia im Christenglauben unterwiesen. Die drei Figuren sitzen nebeneinander mit leicht gestikulierend erhobenen Händen. Die Szene gehört mit der vorhergehenden zu den am besten erhaltenen (Taf. 24).
14. Taufe des Maximus und seiner Genossen durch den Papst Urban. Maximus wieder in einem Taufbecken stehend, von dem links befindlichen Papst getauft. Zur Rechten eine Gruppe von acht schlanken Gestalten, im Vordergrund eine weibliche mit einer Haube. Am Rande rechts wieder die Gestalt, die die Gewänder hält.

Dritte Reihe.

15. Valerianus und Tiburtius werden vor das Götzenbild des Jupiter geführt. Almachius, der groß und beherrschend im Vordergrund steht, befiehlt mit einer starken Bewegung, dem Götzenbild, das als eine kleine nackte, gekrönte und gewappnete Figur auf einer Säule aufgestellt ist, zu huldigen. Eine Reihe von knienden und opfernden Heiden im Vordergrunde.
16. Opfertod des Valerianus und Tiburtius. Die beiden werden auf Befehl des Almachius, der zur Linken thront, von einem Henker enthauptet. Die untere Hälfte fehlt. Sichtbar nur Köpfe und Nimben der beiden Heiligen und über dem einen die auffahrende Taube, in der Höhe ein Engelchor.
17. Der ungetreue Maximus wird auf Befehl des Almachius mit Keulen, in denen sich Bleikugeln befinden, zu Tode geschlagen. Die kühne Bewegung der beiden Häscher wohl erkennbar.
18. Der Papst Urban bestattet die drei Christen in einem gemeinsamen Grab. Erhalten nur die obere Hälfte der Komposition, die untere nach der Legende frei ergänzt.
19. Die h. Cäcilia vor Almachius geführt. Nur dürftige Reste des Präfekten mit seinem Begleiter und des Begleiters der Cäcilia.
20. Martyrium der h. Cäcilia, die in ihrem Badegemach durch heiße Dämpfe getötet werden soll. Zur Linken die Heilige von zwei Häschern gehalten, in der Mitte ein Kessel mit Flammen darunter.
21. Die Enthauptung der Cäcilia. Der Henker versucht auf Befehl des Almachius, der Jungfrau, die er an den Haaren zu Boden zieht, das Haupt vom Leibe zu trennen. Auch der dritte Schwertstreich vermag den Hals nicht zu durchschlagen.
22. Die Heilige, die noch drei Tage mit dem halb abgeschlagenen Haupt in ihrem Blute im Sarkophag liegt und von ihrem letzten Lager aus predigt, wird von dem Papst Urban feierlich mit den Sterbesakramenten versehen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0158
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Die Inschriften unter diesen drei Tafeln lauten (die groß gedruckten Buchstaben geben die erhaltenen Reste an):

1. oberer Streifen:

XPO SPonsata sponsATUR NON CARNIS Amore Valeriano Hunc docet secretum mittitque ad papam Urbanum DUM PATRI CREDITA TRADIT FONTE SALUTARI quaerit lavari et pALLIATUS DITATUR alba cORONa. HORUM SORTE PARI sperans et ipse BEARI INGREDITUR FR. IS SPONSAE DAT OScula casta et recipit monita sancta.

2. mittlerer Streifen, die Inschrift fast ganz neu:

FESTINA HUC VIRGO RENOvetur Tiburtius lavacro
Fratres judex arcessit virgisque crudeliter caedit
Maximus conversus ad fidem, nunc sociatur iisdem
Ingreditur virgo loquens cum ipso de XPO
Tunc cum SEPTEM ministris tingitur undis sacratis.

3. unterer Streifen (völlig erneuert von A. Steffens):

Non offerentes Jovi fratres feriuntur securi
Plumbo perit Maximus martyresque deponit
Urbanus Caecilia arcessitur comburique in balneo jubetur Sed a flamma illaesa gladio ter fuit caesa Post triduum moritur, ab Urbano et haec sepelitur.

Fig. 169. Köln, St. Cäcilia. St. Paulus und Johannes der Täufer.

Zur Ikonographie.

Die Legende der h. Cäcilia hat schon sehr früh ihre ikonographische Ausprägung gefunden[7]. Die frühesten Bilder — in S. Apollinare nuovo und in der erzbischöflichen Kapelle zu Ravenna — zeigen nur die Einzelfigur in reicher königlicher Gewandung. So tritt sie noch im 12. Jh. in Venedig auf, aber schon die altchristlichen Kirchen kennen ganze Szenen aus der Legende, etwa als Thema für die Bildteppiche[8]. Valerianus, Tiburtius und Maximus erscheinen schon im Martyrologium des Beda nach der Legende vereint zum 14. April. Die bekannteste und populärste Darstellung war wohl ohne Zweifel der im 12. Jh. geschaffene Bilderzyklus in der Vorhalle der Cäcilienkirche in Rom, von dem freilich nur die Zeichnungen in der ehemaligen Barberinischen Bibliothek er-

[7] Barbier de Montault, Iconographie de Sainte Cécile, d'après les monuments de Rome: Revue de l'art chrétien 1887, p. 426; 1888, p. 23. — Ders., L'apparition de Sainte Cécile au pape saint Pascal I en 821: ebenda 1887, p. 285. — Vorher Bondini, Memorie storiche di santa Cecilia, Rom 1855. — Card. Bartolini, Gli atti del martiria della nobilissima vergine Romana santa Cecilia, Rom 1867. — De Rossi, Roma sotterranea II, 113, 244. — Dann das umfangreiche Kapitel bei Rohault de Fleury, Les saints de la messe I, p. 33—154 mit pl. I—LXXV. — Ausführlich mit der Geschichte der literarischen Überlieferung J. P. Kirsch, Die h. Cäcilia i. d. röm. Kirche des Altertums: Studien z. Gesch. d. Kunst d. Altertums IV, Heft 2, 1910. Die älteren Darstellungen auch zusammengestellt bei Künstle, Ikonographie der Heiligen, S. 146. Vgl. auch W. de Grüneisen, Sainte Marie Antique, p. 514. — H. Quentin, Les martyrologes historiques du moyen-âge, Paris 1908, p. 47. — Der Text der Legende am besten in den Acta Sanctorum 14. April I, p. 208 und in der Legenda aurea c. 159 (Roze, La légende dorée de Jacques de Voragine III, p. 340).

[8] Liber pontificalis II, p. 57, n. 20. — St. Beissel, Altchristliche Kunst und Liturgie in Italien, S. 277.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0159
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

halten sind[9]. Dafür ist ein älterer, wohl noch aus dem 11. Jh. stammender Zyklus uns aufbewahrt in S. Urbano alla Caffarella zu Rom[10]. Sehr eingehend ist dann die Legende in der Sakristei der Karmeliterkirche zu Florenz geschildert in einem Zyklus des 14. Jh., der nun schon zeitlich nach den Kölner Malereien liegt[11]. Aus der nordischen Kunst ist aus dem 13. Jh. ein großes Glasgemälde der Kathedrale zu Bourges zu nennen, das ursprünglich die ganze Legende illustrierte[12], noch dem 13. Jh. gehört an die Darstellung in der Nikolauskirche bei Windisch-Matrei[13].

Wichtig ist die Frage, ob dem Maler der Kölner Kirche eine in diesen Werken niedergelegte ältere ikonographische Tradition vorlag. Daß er den Stoff nicht ganz neu illustrierte, daß wahrscheinlich in Köln solch eine Vorlage zur Hand war, scheint von vornherein anzunehmen. Verschiedene Momente in dem Kölner Zyklus deuten auf eine alte Überlieferung, die sich aber an den kanonischen Zyklus in der römischen Cäcilienkirche anlehnt, nicht an den früheren Zyklus der Urbanuskirche. Die Anordnung bei dem Gastmahl, das Auftreten der die Gewänder haltenden Figuren neben dem Täufling, die h. Cäcilia im Sarg liegend und ihre Einsegnung zeigen deutlich die Spuren solcher Überlieferung. In der Komposition des Hochzeitsmahles ist, wenn auch nur in dürftigen Umrissen, die eine aufgetragene Schüssel in der Höhe wie die Orgel im Vordergrund zu erblicken, die nun in den späteren Darstellungen eine solche Rolle spielt und, während sie in den frühen Illustrationen nur die Begleitmusik darstellt — cantantibus organis nach den Worten der Legende, die in das Offizium der Heiligen Aufnahme gefunden haben —, nun das eigentliche Symbol der Heiligen wird. Man fragt sich, welcher Art das Vehikel einer solchen Übertragung war. Schwerlich Kopien von Wandmalereien — aber es ist möglich, daß eines der Vorlagebücher der wandernden gotischen Maler diesen Zyklus enthielt, und natürlich konnten auch Buchmalereien die Träger der Überlieferung sein wie die Hs. 1234 der Arsenalbibliothek in Paris aus dem beginnenden 14. Jh., die auch im Duktus der Gestalten mancherlei Verwandtschaft mit Köln zeigt[14]. Endlich ist auch auf das bekannte romanische Tympanon über dem Nordportal der Cäcilienkirche hinzuweisen mit der Darstellung der h. Cäcilia zwischen den hh. Valerianus und Tiburtius, das eine ikonographische Tradition schon im 12. Jh. aufweist (Fig. 168)[15].

Stilistisches.

Die Gemäldezyklen im Chorhaus stehen in bezug auf die Gesamtanordnung und die Gesamtaufteilung der Wände noch unter der Tradition der romanischen Zeit. In Hildesheim[16], Braunschweig[17], Melverode[18], Boppard[19], Sinzig (s. o. S. 80) darf man bei der Komposition an mehrere Streifen untereinander denken, die die Vorstellung von langen aufgehängten Bildteppichen geben[20]. Die Behandlung des Hintergrundes, stumpfblaues Feld mit breiten grünen Bortstreifen, aber ohne alle Andeutung von Spitzbogenfriesen und Arkaden wie in Marienhagen und St. Andreas zu Köln, die schlichte Behandlung der trennenden Horizontalsäume in gelbem und rotem Ocker, der Verzicht auf Ornamentik bis auf den unteren Fries, die Einfügung der langen erläuternden Inschriften, die auch in der Fassung an die frühromanischen Tituli erinnern, alles das zeigt noch die Bindung an die romanische Überlieferung. Die Architekturen, die im Hintergrund auftreten, sind im rhythmischen Gefühl, in dem In-die-Länge-Ziehen gotisch, in den Formelementen überwiegen die spätromanischen Bildungen, nur vereinzelt treten ganz frühgotische Motive, Wimperge, Fialen auf. Auffallend archaisch sind die Bildungen der Taufbecken, die ausgesprochen romanische, mit besonderer Liebe behandelte Ornamente zeigen. Dem 13. Jh. angehörig sind durchweg die Baumstilisierungen.

Auch das Grundprinzip der Komposition ist das romanische — es ist die fließende transitorische Erzählungsform; die Szenen

[9] Abb. bei Rohault de Fleury, a. a. O. pl. VI—IX. — Wilpert, Röm. Mosaiken u. Malereien II, S. 985.
[10] Abb. bei Rohault de Fleury pl. XVI, XVII. — Wilpert II, Taf. 230 u. 231. In dem Wandgemälde in der Kapelle bei S. Pudenziana aus dem 11. Jh. die Krönung der Cäcilia mit Valerianus und Tiburtius dargestellt (Wilpert, a. a. O. Taf. 235).
[11] Abb. bei Rohault de Fleury pl. XXI—XXIII.
[12] Die Reste des Fensters befinden sich in Paris im Musée des arts décoratifs. (Abb. bei Cahier, Les vitraux de la cathédrale de Bourges, pl. XVI. — Rohault de Fleury pl. XXXIX, XL.)
[13] G. Dahlke im Repertorium für Kunstwissenschaft IX, 1886, S. 162.
[14] Auch auf die Ähnlichkeit der Einrahmung wäre hinzuweisen. Proben der Hs. gibt Rohault de Fleury a. a. O. pl. LIII. Dort noch weitere Handschriftenmalereien des 14. u. 15. Jh. Englische Handschriften mit Wiedergabe der Legende verzeichnet bei Gray Birch u. Jenner, Early drawings and illuminations in the British Museum, London 1879, pl. 79. Zwölf englische Kirchen mit Wandmalereien, die Heilige darstellend, aufgezählt bei C. E. Keyser, A list of buildings in Great Britain having mural decorations, London 1883, p. 343. Fünf Szenen nach einem älteren Vorbild auf einem Gemälde von Hinrik Funhof i. d. Johanniskirche zu Lüneburg v. J. 1482 (Abb. bei Karl Schaefer i. d. Monatsheften f. Kunstwiss. XII, 1919, S. 33).
[15] Vgl. eingehend darüber mit weiterer Lit. Rahtgens i. d. Kunstdenkmälern der Stadt Köln I, IV, S. 163, 180. — Zs. f. christliche Kunst XXVIII, S. 21, Taf. II.
[16] F. C. Heimann, Der Bilderzyklus in der ehemaligen oberen Vorhalle des Domes zu Hildesheim i. d. Zeitschrift f. christliche Kunst III, 1890, Sp. 307; XV, Sp. 308. — Clemen a. a. O. S. 332.
[17] Über die Wandmalereien von Braunschweig vgl. die Literaturangabe bei Clemen, Roman. Monumentalmalerei, S. 806. Lichtdrucke von G. Behrens, Braunschweig. Photographien von Dr. Fr. Stoedtner, Berlin und der Staatlichen Bildstelle Berlin.
[18] H. Pfeifer, Die Kirche in Melverode und ihre Wandgemälde: Denkmalpflege VIII, 1906, S. 51.
[19] Clemen, a. a. O. S. 479.
[20] Dies Teppichmotiv kehrt dann auch bewußt in der hochgotischen Wandmalerei (Karmeliterkirche zu Boppard) wie in der spätgotischen (Beispiel etwa Wertherbruch s. u.) am Rhein wieder.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0160
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

gehen ineinander über, sie sind vielfach wie ein laufendes Band behandelt; nur ein Portal, eine Arkade gibt die Trennung. Die drei Totenerweckungen sind in eine einzige Komposition zusammengezogen, die Gestalt Christi mit den Aposteln zur Linken gilt für alle drei Szenen; umgekehrt ist bei der Geschichte des Abends in Gethsemane Christus dreimal in der gleichen Silhouette nebeneinander dargestellt, als Symbol für das dreimalige Gebet. Wenn so vielerlei frühe Elemente vorhanden sind, so wird das ikonographische Schema des 13. Jh. doch sicher bereichert durch eine Anzahl neu aufgenommener Szenen (Hochzeit zu Kana, Krankenheilungen, Brotwunder), bei denen selbständige Erfindung in einem naiven Realismus sich betätigen konnte. Es fehlen aber die originellen Einzelmotive, Derbheiten und plötzlichen Äußerungen eines weltlichen Gefühls, die sonst die Frühgotik auszeichnen, auch die neu komponierten Szenen sind doch in dem überlieferten Legendenton gehalten.

Fig. 170. Köln, St. Cäcilia. Musizierende Engel im Mittelschiff.

Die Figuren zeigen nun einen ausgeprägt neuen Typus, sie sind ungewöhnlich schlank und in die Länge gezogen, aber doch nicht im Sinne jenes spätromanischen Manierismus, wie er uns etwa in St. Maria Lyskirchen zu Köln entgegentritt. Die Köpfe sind dabei sehr klein, durchschnittlich im Verhältnis 1 zu 9, gelegentlich gesteigert bis 1 zu 11; die Schultern sind schmal, ziemlich rasch abfallend, überall sehr scharf durch die Gewänder durchmodelliert. Es fehlt der lässige gotische Duktus des Sich-in-den-Hüften-Wiegens, der Ausbiegung der Figur im Kontrapost. Die Gestalten sind alle von jugendlicher Straffheit, sehr temperamentvoll in den dramatischen Szenen, im übrigen von einer vornehmen Gemessenheit; nur selten tritt ein lyrischer gefühlsseliger Zug auf. Die Köpfe sind gegenüber den spätromanischen von einem schönen langgezogenen Oval, mitunter in den Wangen etwas nach innen eingezogen, die Stirnen auffallend hoch, die Bildung von Augen und Mund konventionell. In der Zeichnung der Haare herrscht noch vielfach ein langfließender Strich, in großen Wellen fallen die Haarmassen um den Hals und auf die Schultern. Die charakteristische Form der scheinbar frisierten, schön geringelten Lockenköpfe, wie sie danach typisch wird und etwa auch schon in Ramersdorf vorkommt, ist hier noch nicht ausgeprägt. Unsicher stehen die Füße auf dem Boden, die nackten Füße zeigen dieselbe flossenartige Breite wie in Niedermendig oder St. Andreas in Köln. Zumeist sind die Unterschenkel in knapp anliegende Strümpfe oder Beinlinge gehüllt, die scheinbar wie bei aufgehängten Puppen lose unter dem Gewand herunterbaumeln. Die Unterarme zeigen die charakteristische Zuspitzung nach dem sehr schmalen Handgelenk, die schlanke Hand bricht dann gegen das Gelenk gern eckig um.

In der Gewandung der typischen Hauptfiguren, zumal Christi und der Apostel, herrscht die alte Tradition. Die Mäntel um die Schultern scharf angezogen, dann gern um die Hüften hochgerafft und von der einen Hand gehalten; sie ziehen sich dann über die untere Hälfte der Figuren (man vergleiche etwa die wiederkehrenden Figuren Christi, die das gleiche Faltenquermotiv zeigen, das unter dem Mantel das lang auf die Füße fallende Untergewand sichtbar werden läßt). Mit sichtlicher Liebe sind die weltlichen Figuren in der Legende der h. Cäcilia, vor allem auch die Häscher und Henker, behandelt, deren Bewegungen zu kühnen, stark akzentuierten Motiven in großartiger Silhouette Veranlassung gaben. Hier wählte der Künstler die Zeittracht, wie der römische Präfekt immer im Typus des mittelalterlichen Königs- oder Richterbildes sitzend dargestellt ist, gelegentlich mit übereinandergeschlagenen Beinen. So geben die Herrscher die Volkstracht in knappem, um die Hüften durch einen unsichtbaren Gürtel fest angezogenem, kurzem Leibrock. Auf dem Haupt eine um den Hals zusammengeschnürte knappe Haube.

Die Malereien sind, wie im 13. Jh. noch durchweg üblich, auf dem angefeuchteten, harten, mit der Kelle abgeglätteten Putz in flotten Umrissen mit dem Schleppinsel in fließendem Rötel vorgezeichnet, wobei etwa bei den Händen und Köpfen zunächst

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0161
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Fig. 171. Köln, St. Cäcilia. Kreuzigung Petri.

der große Gesamtumriß festgelegt wurde, über den später der bestimmte endgültige Kontur hinweggezogen ward, unter Umständen auch mit starken Korrekturen, so daß die alten Vorzeichnungen wie Pentimenti daneben stehen (vgl. Taf. 24). Nur für die Einfassung sind mit Benutzung des Lineals die Umrisse in Schwarz kräftig angegeben. Die Ausfüllung der einzelnen Flächen erfolgte dann mit Farbe, der nur Kalkmilch zugesetzt war, was nicht das gleiche Abbinden mit sich brachte. Die Farbschicht war mit der darüber sitzenden späteren Tünche vielfach verbunden und abgeblättert, so daß zumeist nur die Vorzeichnungen mit geringen Spuren von Farbe erhalten waren (am besten in den Mittelszenen der Cäcilienlegende)[21].

Die Töne für den Grund waren stumpf blau, das als die führende Farbe die Wand beherrscht, mit Schmutziggrün als Einfassung, für die Gewänder waren in anmutigem, bewegtem Wechsel, aber ohne Regel, ein helles Zinnoberrot, ein gelbes Ocker, ein helles Blau und Grün verwendet, die Nimben waren durchweg vergoldet. Die vorhandenen Farbenspuren ließen die ursprüngliche farbige Gesamthaltung doch mit einiger Deutlichkeit erkennen: die Gesamtstimmung war danach auffällig hell, leicht und zart gegenüber den schweren Tönen der spätromanischen Malerei. In der endgültigen Übermalung waren die Vorzeichnungen noch einmal übergangen und jetzt mit bestimmten und künstlerisch überlegten Konturen, bei den Fleischpartien in Rötel, bei den Gewändern schwarz oder auch in Rötel, die Säume der Gewänder weiß umrändert. Aus dem dünnen und leisen Farbenakkord heben sich die schwarzen Beinlinge und Schuhe bei den weltlichen Figuren heraus, die sich überall sehr auffällig erhalten hatten.

Die zeitliche Ansetzung ergibt sich nicht allein aus der Gegenüberstellung zu den Malereien des Kölner Kreises. Hier würde der Zyklus von St. Cäcilia zwischen dem Chor von Brauweiler und den Dekorationen von Ramersdorf stehen. Unsere Wandmalereien gehören einer Entwicklungsstufe an, die um ein Vierteljahrhundert vor den Malereien im nördlichen Seitenschiff von St. Andreas in Köln liegt. Es spielen hier aber zum erstenmal bestimmend neue, nicht im Rheinland wurzelnde Kräfte mit, über die oben schon ausführlich gehandelt ist. Sowohl wenn man die Malereien im Fluß einer großen nordwesteuropäischen Kunstentwicklung betrachtet, wie wenn man sie im engen Rahmen einer kölnischen, niederrheinischen Malerei ansieht, würde man auf eine Zeitansetzung um das Jahr 1300, um die Wende zweier Zeitalter kommen.

* * *

Die Pfeiler im Langhaus tragen große, monumental aufgefaßte Einzelfiguren, von denen freilich die meisten neue Schöpfungen sind. Alt ist nur die stehende Gestalt des Apostels Paulus (Fig. 169), der mit Buch und Schwert dargestellt ist, eines Mönches und Diakons, einer Äbtissin und des h. Johannes des Täufers, der unter dem Mantel das härene Gewand trägt, in der Linken die Scheibe mit dem Lamm hält, auf die er mit der Rechten hinweist. Der Grund besteht hier in einer mit Stempeln eingepreßten Goldmusterung (ursprünglich, aber erneut), die anderen Figuren zeigen wechselnd einen schwarzen und blauen Grund, von roten und grünen Streifen eingefaßt[22]. Da es sich um stark übergangene Palimpseste handelt, ist eine Datierung mit voller Sicherheit sehr erschwert: die Figuren sind denen im Langhaus von Brauweiler (vgl. o. S. 124) verwandt; sie können aber auch ein halbes Jahrhundert nach den Malereien im Chor entstanden sein.

Auf der Nordseite des Mittelschiffes ist, von dem spätgotischen Gewölbe an den Ecken überschnitten, ein oben mit einem gotischen Kamm abgeschlossenes, breites schwarzes Feld erhalten, auf dem sechs musizierende Engelfiguren angebracht sind, rot in rot gemalt, die oberen kniend, die unteren beiden stehend (Fig. 170). Sie tragen Viola und Laute, Harfe, Schalmei und

[21] Über die chemische Zusammensetzung des Malgrundes vgl. Heimann i. d. Zs. f. christl. Kunst XXVIII, S. 80. Dazu auch die technischen Angaben bei Clemen, Romanische Monumentalmalerei, S. 645 ff.

[22] Abb. der beiden bei Heimann, a. a. O. S. 80 u. 81. Bei der Unsicherheit der Überlieferung wird man hier zögern, eine genauere Datierung zu geben; es ist möglich, daß die Figuren erst im Laufe des 14. Jh. hinzugefügt sind, doch zeigt der h. Johannes der Täufer wieder ganz frühgotische Formelemente.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0162
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Triangel. Die erhaltene Pause zeigt in der Bewegung des geschmeidigen Körpers und in der Haltung der linken Hand besser den gotischen Duktus als die Ergänzung. Der mittlere Platz unter dem Fenster ist bei der Restauration durch einen sitzenden Engel mit einer Handorgel im Schoß ausgefüllt — die Figur soll zugleich auf die Patronin der Kirche, die h. Cäcilia, hinweisen. An dieser Stelle hing aber früher die kleine gotische Wandorgel, wohl durch eine Öffnung vom Seitenschiffdach aus zugänglich. Die (neue) Inschrift meldet: Olim hic stabat organum[23]. Der obere Kamm ist neu, aber die Nachahmung einer alten Spitzenkante, die sich nebst einer erhaltenen Engelfigur noch über dem Gewölbe befindet[24].

In einer Nische der Mauer des südlichen Seitenschiffes ist ein Gemälde in halbrundem Bogen erhalten, die Kreuzigung Petri darstellend (Fig. 171). Das bei der Feuchtigkeit der Wand rasch wieder verschwindende Bild ist durch eine über die Reste gehängte ergänzte Komposition ersetzt. Dargestellt ist die Kreuzigung Petri, der vor dem thronenden Imperator mit dem Kopf nach unten von drei Häschern an das Kreuz genagelt wird. In der Höhe des Bogens eine Engelfigur, die in einem Tuche die Seele des Apostels in Gestalt einer kleinen betenden Figur aufhebt[25]. Die erhaltenen Reste deuten auf die Ausführung in derselben Zeit wie die Wandgemälde im Chor oder unmittelbar an sie anschließend, die Kreuzigung Petri ist aber wohl von einer derberen Hand, bei den großen Einzelfiguren auf den Pfeilern ist die Bildtradition verwischt[26].

Koblenz / Evangelische Florinskirche.

LITERATUR. Ältere Angaben bei Lehfeldt, Bau- und Kunstdenkmäler des Reg.-Bez. Koblenz, S. 155. — Marx, Gesch. d. Erzstiftes Trier II, II, S. 107. — Wegeler, Beiträge z. Geschichte der Stadt Koblenz 1882, S. 23. — Fritz Michel i. d. Zs. f. Heimatkunde des Reg.-Bez. Koblenz I, 1920, S. 2.

AUFNAHMEN. Originalgroße farbige Kopie des Altarbildes der h. Agatha von Jos. Becker-Leber im Denkmalarchiv, Bonn. — Photographien von Steinle (Bonn). Platten im Denkmalarchiv.

An den romanischen Langhausbau, der im Anschluß an das ältere Westwerk in der zweiten Hälfte des 12. Jh. aufgeführt worden ist, stößt ein romanischer Zwischenbau, an den dann von der Mitte des 14. Jh. ab ein hochgotischer Chor angefügt wurde[1], der im 15. Jh. spätgotische Veränderungen erfahren hat. In den später vermauerten Blenden auf der Südseite dieses romanischen Zwischenbaus nach dem Seitenschiff zu sind frühgotische und spätgotische Wandmalereien bloßgelegt worden, die von hohem kunstgeschichtlichem Wert sind, weil sie nicht, wie die Kölner Folgen in St. Cäcilia und St. Andreas, übermalt sind, sondern die originale künstlerische Handschrift aufweisen, so daß uns hier Werke von hoher Qualität in völlig unberührtem Zustand überliefert sind. Dazu sind für die beiden Hauptbilder, die wie in St. Andreas zu Köln Altarbilder über einer Mensa darstellten, sichere Daten überliefert, die die kunsthistorische Einfügung gestatten. Das erste Gemälde ist das Altarbild über einem dort befindlichen Altar zu Ehren der h. Agatha, der am 22. Dezember 1300 gestiftet ist[2] (Fig. 172).

Im oberen Zwickel sitzt links auf einem Thron, an dessen Seite auf hohem Sockel eine kleine Figur steht, in weitem braunrotem Mantel eine gekrönte männliche Gestalt, ein Schwert auf dem Schoße haltend, auf dem Haupte eine Krone. Links hinter ihm steht ein jugendlicher Knappe in kurzem faltigen Rock, in der Rechten ein Schwert, in lebhafter Bewegung der rechts vor dem Throne stehenden Jungfrau zugewandt. Diese hat in höchster Erregung die rechte Hand erhoben und redet mit aller Eindringlichkeit auf den Sitzenden ein. Der Inhalt ihrer Worte wird wahrscheinlich auf dem langen Spruchband verzeichnet gewesen sein, das ihre linke Hand hält. Sie wird von hinten umfaßt von einer weiblichen Figur, die sie nach rechts

[23] Abb. bei Heimann a. a. O. S. 79.

[24] Kunstdenkmäler d. St. Köln, a. a. O. S. 189. Das jetzige Gewölbe setzt tiefer an, der Schildbogen hat das Bildfeld zerschnitten.

[25] Abb. bei Heimann, a. a. O. S. 85. Vgl. die gleiche Darstellung des Martyriums im Dom zu Limburg (Abb. bei Clemen, Roman. Monumentalmalerei, S. 517).

[26] Dargestellt sind jetzt (mit Benutzung eines vorhandenen Schemas, aber als freie Neuschöpfungen) die heiligen Petrus, Maternus, Severinus, Heribertus, Evergislus, Hildboldus, Cunibertus, Anno, Agilolphus, Engelbertus, Bruno. Aufnahmen von allen bei der Bildstelle des Rheinischen Museums.

[1] In einem Zusatz von 1350 zu seinem von 1343 datierten Testament macht der Propst Wilhelm von Helfenstein von St. Castor eine Stiftung ad aedificationem novi chori und nennt weiter einen Reliquienbehälter, eine teca reliquiarum in choro noviter constructo. Vgl. Fr. Michel, Die Herren von Helfenstein: Trierer Archiv, 6. Ergänzungsheft 1906, S. 27. — Ders. i. d. Zs. f. Heimatkunde d. Reg.-Bez. Koblenz I, 1920, S. 2. Die neue Einwölbung erfolgt i. d. Mitte d. 15. Jh. (Eintragung in dem Memorienbuch von St. Florin. 1451 über den Propst Thilmann Soël von Linz: fieri fecit suis expensis testudinem cum fenestris et cum omnibus attinentiis suis in choro.)

[2] Am 22. Dezember 1300 stiftet Herburg, die Witwe des Bürgers Johann zu Koblenz zu ihrem und ihres Mannes Seelenheil einen Altar mit Vikarie zu Ehren der h. Agatha in der St. Florinskirche. Original auf Pergament im Staatsarchiv Koblenz, St. Florin. Vgl. Mittelrheinische Regesten IV, S. 688.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0163
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 172. Koblenz, St. Florin. Altarbild der h. Agatha.

hin wegzuziehen versucht, begleitet von einer weiteren, offenbar männlichen Gestalt mit verzerrten Gesichtszügen. In der Spitze des Feldes erscheint über einem kleinen Regenbogen die Halbfigur einer nimbierten Gestalt, vielleicht Christus (Fig. 173).

In der zweiten Zone sitzt wieder auf dem Throne in der Mitte der Gekrönte, dahinter der Knappe. Links steht die Jungfrau mit entblößtem Oberkörper und weit auf die Schultern herabfallendem Lockenhaar, die Hände vor dem Leib zusammengebunden. Zwei Männer in hochgeschürzten Röcken schlagen mit rohen Gesten von links und rechts auf sie ein. Rechts ist die Jungfrau mit weit ausgebreiteten Armen an ein schräges Kreuz gestellt, zwei rohe Gesellen rechts und links reißen mit Zangen ihre Brüste ab. Die Farbreste sind hier sehr gering, es sind nur noch der rote Mantel der auf dem Throne sitzenden Gestalt und die roten Beinlinge eines Knappen erhalten.

In der unteren Zone ist der rechte Teil fast ganz zerstört. Links wird die Heilige von einem Mann in langem Leibrock, Mantel und Mütze, mit einem Schwert in der Hand, herangeführt. Rechts wird ein Teil einer auf dem Boden liegenden Gestalt sichtbar, dahinter ein Mann in derselben Aufmachung wie der erste, sein Schwert wetzend. Oben rechts sieht man die schwachen Umrisse eines fliegenden Engels, der vielleicht ihre Seele in Empfang nimmt. Auf der rechten Seite des Bildstreifens erkennt man nur mit Mühe die Überreste einer Landschaft mit Baum und Felsen, darin bewegen sich spielende Teufel, außerdem erscheint der Kopf einer kleinen Figur.

Nach den abgebildeten Szenen ist die Deutung der Legende nicht völlig klar, es kann sich um die h. Agatha handeln, aber auch um die h. Barbara. Bei der h. Agatha würde die sitzende Gestalt der Konsul Quintilian, nach der Legende der h. Barbara der Statthalter Marcian sein. Die Geißelung, das Martyrium der bis zur Hüfte entblößten Heiligen, die mit erhobenen Händen gefesselt ist, der durch zwei Häscher mit Zangen die Brüste abgerissen werden, sind bei der Agatha wie bei der Barbara berichtet. Die Schlußdarstellung fehlt. Die h. Barbara wird mit dem Schwert hingerichtet, während die h. Agatha auf glühenden Kohlen verbrannt ward. Nach der Urkunde handelt es sich hier nun sicher um die h. Agatha. Die Darstellung stimmt auffällig mit der fast gleichzeitigen dreifigurigen Komposition in dem Queen Marys Psalter überein, wenn auch in der Zeichnung überarbeitet mit den in der evangelischen Pfarrkirche zu Dausenau (siehe oben ausführlich) befindlichen Wandmalereien. Dazu kommt auch das oben abgebildete Wandgemälde in Kenzingen, bei dem die Legende unsicher ist (siehe oben S. 30). Die Legende der h. Agatha geht hier ersichtlich in der ikonographischen Ausprägung mit der der h. Barbara zusammen[2].

Die gleiche Szene wie das Bild der oberen Zone bringt das Wandgemälde an der Nordseite des Turmchörchens der Kirche zu Mühlheim a. Eis i. d. Pfalz[3], wo zur Rechten der thronende Statthalter dargestellt ist, der auf das Götzenbild auf der Säule

[2] Zur Legende der beiden Heiligen vgl. die verschiedenen Versionen: für die h. Agatha i. d. Bibliographia hagiographica latina, ed. Soc. Bolland I, p. 23; für die h. Barbara, ebenda I, 142; Suppl. Bd., p. 41. — Potthast, Bibliotheca historica medii aevi II, p. 1142, 1193. — Künstle, Ikonographie der Heiligen, S. 37, 112. — Drexel, Christliche Ikonographie II, S. 242. Die volkstümliche Überlieferung nach der Legenda aurea ed. Graesse, c. 99, p. 170 und c. 202, p. 898. Danach die Fassung in dem Heiligenleben des Hermann von Fritzlar (bei Fr. Pfeiffer, Deutsche Mystiker des 14. Jh. I, S. 12, 84). Vgl. oben ausführlich bei Dausenau S. 115.

[3] Vgl. über die Malereien oben S. 30. Abb. bei Daniel Weber, Die gotischen Wandmalereien in der Kirche zu Mühlheim a. Eis: Pfälzisches Museum XXI, 1925, Heft 5. Abb. 2 u. 3 dort irrig bezeichnet als Ostermorgen in Jesu Grab und Christus vor Pilatus verklagt. Es handelt sich sicher um unsere Legende. — Vgl. Ders., Das obere Eistal: Der Wormsgau, Vierteljahrshefte I, 1926, S. 9, Abb. S. 13.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0164
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 173. Koblenz, St. Florin. Detail vom Altarbild der h. Agatha.

vor ihm hinweist, vor dem eine männliche Gestalt sich anbetend niedergeworfen hat. Ihm gegenüber steht die Heilige, hier mit einer Krone abgebildet, wie später oft, die mit der linken Hand bedeutsam nach oben weist, von einer sie begleitenden Gestalt hinter ihr, ganz wie auf dem Bild von St. Florin, zurückgerissen (Fig. 174). Die gegenüberstehende Szene gibt hier wohl untergegangene Schlußakte der Tragödie aus St. Florin, den auf dem Throne sitzenden Statthalter Marcian, der in der typischen Haltung des Richters mit übergeschlagenen Beinen sitzt, und dem ein Teufel von hinten einflüstert, vor ihm in vornehmem Gewand mit langem Mantel und einer großen Mütze eine Greisengestalt mit langem Bart, der Vater der Heiligen (Fig. 175). Die Teufelsgestalt hier würde die verlorene Szene in St. Florin zu ergänzen gestatten, wo auch am Rand ein gehörnter Teufel erscheint. In Mühlheim handelt es sich wahrscheinlich um die h. Barbara. Die einzelnen Momente des Martyriums sind dann in der Kunst des 15. Jh. mit sichtlicher Vorliebe für die Mischung von Zartem und Grausamem weiter ausgebildet, so an dem Barbara-Altar des Meisters Francke im Museum in Helsingfors[4] oder im Kreuzgang des ehemaligen Dominikanerklosters in Leipzig[5]. Die Szene des Abreißens der Brüste kommt bei der h. Dorothea wie bei der h. Margareta auch vor[6], sie ist aber für die h. Agatha schon in der typischen späteren dreifigurigen, symmetrischen Komposition um 1300 in Queen Mary's Psalter ausgebildet[7]. In den Fresken der Frauenkirche zu Nürnberg war um 1430 dargestellt, wie der Statthalter der h. Agatha die eine Brust mit einem Messer abschnitt, während ein Henker ihr die andere mit einer Zange abreißt[8].

Das Wandgemälde, das den Vorzug hat, ganz ohne Übermalung erhalten zu sein, bringt, wenn auch in den eigentlichen Farben sehr zurückgegangen, doch in der Zeichnung, die mit roter und ockergelber Farbe flott skizzierend auf den angefeuchteten Kalkputz aufgetragen ist, die originale Handschrift des Künstlers. Das Ganze hat etwas durchaus Leichtes, Temperamentvolles, Bewegtes. Die Gruppen sind locker und aufgelöst gegenüber den mit sicherem und überlegtem künstlerischem Gefühl zusammengedrängten Figuren auf den Domchorschranken. Die Typen sind ausgesprochen die der ersten Hälfte des 14. Jh., die Köpfe zeigen ein auffällig großes und breites Kinn und ebenso eine breite Stirn, was besonders bei dem sitzenden Statthalter

[4] Vgl. Gustav Pauli, Der Barbaraaltar des Meisters Francke: Zs. f. bildende Kunst XXV, S. 106 (Das Martyrium, S. 112, 4). — Harald Brockmann, Die Entwicklungslinien in der Kunst Meister Franckes: Jahrbuch f. Kunstwissenschaft 1927, S. 1, Taf. 2.

[5] Für das Wandgemälde in Leipzig vgl. Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen, Heft 17, S. 224, Taf. XXX. — Weitere späte Darstellungen der Legende verzeichnet bei Künstle, Ikonographie der Heiligen, S. 114. — Englische Wandmalereien verzeichnet bei C. E. Keyser, A list of Buildings in Great Britain having mural decorations, London 1883, p. 334, 340.

[6] Das Martyrium der h. Dorothea auf dem Dorotheenaltar im Stadtmuseum zu Danzig (Abb. bei Worringer, Die Anfänge der Tafelmalerei, S. 275) ist ganz identisch mit dem üblichen der h. Barbara. — Vgl. oben die Martyriumsszene in Dausenau (S. 115).

[7] Queen Mary's Psalter ed. G. Warner, p. 246. Ausdrücklich bezeichnet als S. Agatha. Vgl. unten Anm. 12.

[8] H. Kehrer, Die gotischen Wandmalereien der Pfalz zu Forchheim, S. 78.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0165

© Universitätsbibliothek Heidelberg

gefördert durch die DFG

Fig. 174. Mühlheim a. Eis. Wandmalerei.

Fig. 175. Mühlheim a. Eis. Wandmalerei.

zu beobachten ist. In der flächigen, noch keine Raumtiefe und kaum Überschneidung kennenden Anordnung der Gruppen schließt sich das Bild an den Meister von St. Cäcilia an, geht aber in der kecken, spritzigen Art der Zeichnung über den gehaltenen und gefühlvollen Stil des Kölner Malers hinaus. Auch nach der Stilstufe würde das Bild an den Anfang des Jahrhunderts anzusetzen sein[9]. Man könnte es sich unmittelbar nach einer zeichnerischen Vorlage in kleinem Maßstab ausgeführt denken.

Nach Osten zu sind in allerjüngster Zeit auf derselben Wand zwei weitere Nischen unter der Tünche ans Licht getreten, von denen die erste eine sehr gut erhaltene frühgotische Wandmalerei enthält. Es ist wie auf dem Nachbarfelde eine jener reihenmäßig sich abrollenden Schilderungen aus dem Leben von Heiligen, die wie aufgeschlagene Bilderbücher wirken, hier noch in diesem Eindruck bestärkt durch einen weit kleineren Maßstab (die Figuren sind im Durchschnitt nicht größer als 35 cm). Das Wandgemälde zeigt die Legende der h. Margareta und steht in Verbindung mit dem 1364 gestifteten Altar[10] (Fig. 176). Besonders stark wirkt der Zusammenklang der prachtvoll erhaltenen Farben. Den Hintergrund bildet durchgehend ein kräftiges Hellblau, mit dem der warme Ton der hellrötlichen Figuren eine ungemein reizvolle Farbwirkung schafft. Es handelt sich um Darstellungen aus dem Leben der h. Margareta, die einzelnen Szenen durch hellrote, gemusterte schmale Streifen voneinander getrennt.

Im oberen Zwickel tritt links die Heilige aus einem Tor heraus, vor ihr geht ein Bärtiger in tänzelndem Schritt mit langen roten Beinlingen, knappem Wams und schwarzen Schnabelschuhen. Zur Rechten sitzt auf seinem Throne vor dunkelgrünem Vorhang der Statthalter, der in der Legende den Namen Olibrius trägt, wieder mit den übergeschlagenen Beinen als Richter gekennzeichnet. Vor ihm steht die Jungfrau, in stark ausgeschwungener Kurve dem gotischen Duktus folgend. Das zweite Bildfeld zeigt die Heilige im Gefängnis sitzend, rechts eine Landschaft mit Schollenboden und Bäumen. In der zweiten Reihe sind die mannigfachen Peinigungen erzählt, beginnend links mit einem neuen Verhör der Heiligen vor dem Richter, der sie zu dem Götzenbild bekehren will. Dann folgt die Szene, in der die Heilige mit entblößtem Oberkörper und hochgebundenen Armen an einem Pfahl steht und von zwei rohen bärtigen Männern mit Knüppeln geschlagen wird. Das nächste Bild zeigt die Jungfrau mit dem Untier, das sich dräuend auf sie stürzen will, aber von ihrem Blick und Wort gebannt ist. Dann wird sie doch verschlungen und entsteigt in der nächsten Szene dem Drachenleib, der durch ihr Gebet geborsten ist. Die untere Reihe setzt mit vier Bildern die Schilderungen fort. Die Heilige versucht durch einen Teufel im ersten Bild, der vordere Bildrand durch einen Zinnenkranz gekennzeichnet. Dann schlägt sie mit einem Hammer dem Teufel auf den Kopf, rechts kniet ein Engel mit einer Kerze.

Der weitere untere Teil des Nischenbildes ist, ähnlich wie auf dem frühen Nachbarbilde, zerstört. Die Enthauptung der Heiligen ist auf der Bogenlaibung der Nische dargestellt und nur noch zum Teil erkennbar. Außerdem erscheint dort ein Engelsköpfchen, das von einer ganz besonderen Qualität ist und vielleicht von einem Reigen musizierender Engel herrührt. In den übrigen erhaltenen Teilen der Bogenlaibung ist eine braunrote Farbe aufgetragen mit Fleur-de-lys-Musterung (möglicherweise erst später).

Das Bild bringt gegenüber der Geschichte der h. Agatha einen wesentlichen Fortschritt und eine Weiterentwicklung in der zeichnerischen Kunst. In den gebogenen und gefühlvollen kecken Figürchen nähert es sich in manchem schon den kleinen

[9] Im Seelbuch von St. Florin heißt es bei dem 1418 verstorbenen Canonicus Joh. Zuttern, daß er begraben sei prope ianuam qua itur ad ambitum ante picturam ymaginis Salvatoris nostri in pariete (Mitteilung von Dr. Fritz Michel). Über die Beziehung dieser Notiz zu einer späteren erhaltenen Wandmalerei vgl. unten.

[10] In der St. Florinskirche wird am 11. April 1364 vom Kanonikus Giselbert von Engers ein Margaretenaltar gestiftet. Die Abschrift der Stiftungsurkunde im Staatsarchiv in Koblenz. Vgl. F. Michel, Vorläufige Mitteilungen über Funde in der St Florinskirche zu Koblenz i. d. Nachrichtenblatt f. rheinische Heimatpflege 1929, Heft 7/8, S. 18.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0166
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Kompositionen, die auf den Längswänden des Hansasaales erhalten waren (s. unten u. Taf. 58). Damit würde das Datum 1364, das durch die Stiftung des Margaretenaltares für dieses Bild überliefert ist, wohl zusammengehen. Wie bei der Legende der h. Agatha lag bei der Margaretenlegende hier wohl eine zeichnerische Vorlage vor, die unmittelbar kopiert und übertragen wurde.

Auf das Vorhandensein einer bildlichen Tradition der Legende der Heiligen deuten eine Reihe von künstlerischen Ausprägungen des Zyclus, die ersichtlich miteinander in Verbindung stehen. Wie schon im 12. Jh. die Legende ihre Ausbildung gefunden hat, zeigen zwei weit auseinanderliegende Denkmäler in der Kathedrale zu Tournai und in der Kirche zu Lana (vgl. oben S. 116, Anm. 9). Ungefähr gleichzeitig mit unserer Malerei, nach 1356, ist der Zyclus in den Gewölbemalereien der Krypta des Münsters zu Basel[11]. Ersichtlich ist in den Bildern in St. Florin die Überlieferung, wie sie uns Jakobus de Voragine gibt, zugrunde gelegt. Die Geschichte mit dem Drachen ist nach der bei Jakobus de Voragine als apokryph angegebenen Tradition illustriert. Wie die Legende dann im 15. Jh. weiterlebt, zeigt die Serie von Illustrationen in der Jakobikirche zu Gielsdorf (vgl. unten Taf. 81)[12].

Das Wandgemälde aus dem 15. Jh. wird in einem späteren Kapitel behandelt werden.

Fig. 176. Koblenz, St. Florin. Altarbild der h. Margareta.

[11] Vgl. Rahn, Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz, S. 620. — Bernouilli, Gewölbemalereien in der Krypta des Münsters zu Basel: Mitteilungen der historisch-antiquarischen Gesellschaft, Basel N. F. I. — Konrad Escher, Untersuchungen zur Geschichte der Wand- und Deckenmalerei in der Schweiz, S. 134.

[12] Über die Legende der Heiligen in der volkstümlichen Form in der Legenda Aurea vgl. Roze, La légende dorée de Jacques de Voragine II, p. 237. — Zur Ikonographie im Allgemeinen Potthast, Bibliotheca historica medii aevi p. 1453. — Künstle, Ikonographie der Heiligen, S. 422. — Eine Reihe von englischen Darstellungen verzeichnet bei Keyser, List of buldings in Great Britain having mural decorations, p. 368. Die oben Fig. 144 abgebildete Probe aus dem Queen Mary's Psalter stellt nach dem Namensverzeichnis in der Litanei ebenfalls die h. Margareta, nicht die h. Agatha dar (vgl. die beiden verwandten Darstellungen in der Ausgabe von Warner p. 246 u. 309). Das eine Paar der Henker schlägt mit Ruten zu, das andere peinigt die Heilige mit eisernen Krallen — beide Akte werden hintereinander in der legenda aurea beschrieben.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0167
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Ramersdorf / Deutschordenskapelle.

LITERATUR. Ausführlich bei Clemen, Kunstdenkmäler der Stadt und des Kreises Bonn (Kunstdenkmäler der Rheinprovinz V, III), 1905, S. 123. Aus der älteren Literatur zu nennen C. Schnaase, Die Kirche zu Ramersdorf: Vom Rhein. Leben, Kunst und Dichtung, herausgeg. v. G. Kinkel, 1847, S. 191. — Ders. im Kölner Domblatt 1846, Nr. 24. — Maassen, Geschichte der Pfarreien des Dekanats Königswinter, S. 280.

Über die Wandmalereien: Schnaase im Kölner Domblatt 1846, Nr. 24. — Ders. i. d. Gesch. d. bildenden Künste VI, S. 382. — Ders., Peintures murales du moyen âge en Allemagne: Annales archéologiques VI, p. 189. — Guhl u. Kaspar, Denkmäler der Kunst II, pl. 27,1. — Kugler, Handbuch der Gesch. der Malerei, I, S. 223. — Ders., Handbuch d. Kunstgeschichte II, S. 177. — Hotho, Gesch. d. christlichen Malerei, S. 194. — Janitschek, Gesch. d. deutschen Malerei, S. 193. — G. Ebe, Der deutsche Cicerone, III, S. 40. — Reber, Kunstgeschichte des Mittelalters, S. 610. — Erich Frantz, Gesch. d. christlichen Malerei, II, S. 172 m. Taf. — Ders., Handbuch der Kunstgeschichte, S. 248. — Lübke, Gesch. d. deutschen Kunst, S. 403. — Woltmann-Woermann, Gesch. d. Malerei, I, S. 385. — Hermann Schweitzer, Gesch. d. deutschen Kunst, S. 179. — Bonner Jahrbücher XII, S. 194. — Rheinische Geschichtsblätter VIII, 1907, Nr. 9. — Zeitschrift f. christl. Kunst I, S. 305. — Leo Sternberg, Der Westerwald, Düsseldorf 1924, S. 8. — Ausführlich E. aus'm Weerth, Wandmalereien des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden, Leipzig 1879, S. 18—21, Taf. XLII—LV, davon drei farbig.

AUFNAHMEN. Zeichnungen und Pausen von C. Hohe; die Grundlagen vor der Niederlegung der Kirche um 1850 angefertigt, in den späteren Kopien immer mehr abgeschwächt und versüßlicht.

1. Aufnahme in 8 Blatt, früher im Kultusministerium zu Berlin, jetzt im Denkmalarchiv der Rheinprovinz zu Bonn.
2. Aufnahme in 12 Blatt, in der Bibliothek des Germanischen Museums zu Nürnberg.
3. Aufnahme in 18 Blatt, aus dem Besitz von E. aus'm Weerth, „kurz vor seinem Tode mit Hilfe seines Sohnes" von C. Hohe als Vorlagen für die Publikation angefertigt, ergänzt 1878 von dem Architekt A. Lambris, Aachen (Detailzeichnungen, aquarellierte perspektivische Innenansicht von C. Hohe, eine andere mit wesentlichen Abweichungen von A. Lambris, danach die Tafel bei aus'm Weerth 42/43) im Denkmalarchiv Bonn.

Die Aufnahmen von dem Maler Alfons Peerboom, Düsseldorf 1926, im Denkmalarchiv sind als Unterlage für die Farbentafel 26 hergestellt; sie machen den Versuch, auf Grund einer sorgfältigen Vergleichung der verschiedenen älteren Aufnahmen den ursprünglichen Zustand oder eine diesem möglichst nahestehende Form zu rekonstruieren. Eine Reihe Mißverständnisse konnte ohne weiteres ausgeschaltet werden.

In der bei Gelegenheit der Düsseldorfer Ausstellung i. J. 1880 errichteten Kopie des Ramersdorfer Chores waren auch die Wandmalereien wieder angebracht (Gewerbe- und Kunstausstellung Düsseldorf 1880, S. 221. — Katalog der Ausstellung kunstgewerblicher Altertümer Düsseldorf 1880, S. 21).

Aus Ramersdorf am Fuße des Siebengebirges ist in den Jahren 1846—1850 die St. Georgskapelle der Deutsch-Ordenskommende, die seit dem Anfang des 19. Jh. verwahrlost stehend, 1842 durch einen Brand des Daches beraubt ward, auf den alten Friedhof nach Bonn überführt worden, wo sie unter der Leitung des Bauinspektors Joh. Cl. von Lassaulx, der um die Erhaltung und Aufnahme der rheinischen Denkmäler in jenen Jahrzehnten sich große Verdienste erworben hat, mit Unterstützung des Königs Friedrich Wilhelm IV. und des Fürsten Salm-Dyck, von der Stadt Bonn unter Verwendung des alten Materials wieder aufgeführt ward. Der ganz einzigartige Bau, eine dreischiffige Hallenkirche mit zwei freistehenden, durch Schaftringe gegliederten Säulenpaaren und Vierpaßfenstern in den Längswänden, nach Osten mit drei durch schlanke Säulchen und Rundstäbe in den Schildbogen wieder zierlich gegliederten Apsiden ist eines der allerreizvollsten Denkmäler der spätstaufischen Kunst, etwa aus der Mitte der ersten Hälfte des 13. Jh., ohne eigentliche Parallele in der Grundrißanlage, in den Details etwa mit dem Chor der Pfarrkirche zu Remagen verwandt.

Die Wand- und Gewölbemalereien sind, wie verständlich, bei dem Abbruch zugrunde gegangen. Zum Glück sind sie durch den Maler C. Hohe, den akademischen Zeichenlehrer von Bonn, der auch die ältesten Aufnahmen der Wandmalereien von Schwarzrheindorf angefertigt hat, und durch zwei weitere ungenannte Künstler von bescheidenem Talent vor der Zerstörung[1] kopiert worden. Eine Restauration, wie sie die Malereien von Schwarzrheindorf unter der Teilnahme Hohes fanden, ist den Gemälden erspart geblieben. Die Veröffentlichung von aus'm Weerth, der sie ausführlich auf 13 Tafeln behandelt hat, hat sie frühzeitig bekannt gemacht. Der schwere Strich des Lithographen und die kaum genießbare süßliche Kolorierung hat ihren eigentlichen künstlerischen Wert nicht erkennen lassen. In unsern Tafeln und Abbildungen ist versucht, soweit wie möglich aus den verschiedenen Aufnahmen die echte Form zu rekonstruieren. Man muß sich vor Augen halten, daß das natürlich ein gewagtes Experiment ist angesichts der Unmöglichkeit einer Kontrolle am Original.

[1] Schnaase, Gesch. d. bild. Künste, VI, S. 382, Anm. 1: „Die Durchzeichnungen und Kopien sind als solche sehr anerkennenswert, geben aber doch den leichten und fließenden Charakter der Malerei nicht vollkommen wieder. Die wenigen, welche wie ich das Glück hatten, die Malereien selbst vor dem Abbruche des Gebäudes zu sehen, werden mit meiner Würdigung derselben übereinstimmen." Eine feine künstlerische Würdigung auf Grund von Autopsie von Schnaase schon im Kölner Domblatt 1846, Nr. 24.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0168
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Der ganze Innenraum zeigte eine einheitliche frühgotische Dekoration, in der alle Strenge des farbigen Gesetzes durch die scheinbare Willkür in der Verbreitung des figürlichen Schmuckes anmutig gemildert ward. Wie die Aufnahmen von Hohe und die Rekonstruktion von Lambris ausweisen, war das Innere von einem Akkord in roten und gelben Ockertönen mit Blau und Grün getragen. Die Wandflächen waren in einer leise nach dem Rötlichen hin getönten weißgelben Grundfarbe gehalten. Die Hauptdienste und Säulen standen rot darauf, die Schäfte marmoriert. Nur in den Apsiden waren die kleinen Wandsäulchen in hellem Blau gehalten und ebenso marmoriert. In der Höhe der Schaftringe zog sich in den Konsolen eine sichtbare Zone durch den ganzen Raum, die in den drei Chören noch durch ein gemaltes Band betont ward. Hier kam in kräftigen Tönen Blau neben Gelb und Rot zur Sprache. Der gleiche Ton herrschte dann in der Zone der Kapitelle vor, wo die Schlußringe, die Blätter der Kapitelle und die Deckplatten diese Töne variiert zeigten. Die Gurte und Rundstabrippen brachten wieder eine reiche Musterung in den gleichen Tönen, in Marmorierung, in Zickzackmuster, in gewundenen Bändern. Dazu kommen noch allerlei feine und zierliche, teils geometrische Ornamente, teils Blattornamente hinzu. In den Gewänden der Fenster zog sich eine dünne frühgotische Blattranke mit stilisiertem Aaronblatt hin. Der Grund der Gewölbefelder wies ein sattes Blaugrün auf, umrändert durch einen Streifen in scharfem Blattgrün. Kleine verstreute Goldsterne belebten noch die leere blaue Fläche.

Das Thema der Gemälde war ein Gesamtbild der Heilsgeschichte, gipfelnd in einer großartigen Darstellung des Jüngsten Gerichtes. Die Darstellung in dem ersten Joch des Mittelschiffes nach Osten hin ist nicht erhalten[2]. Wahrscheinlich waren hier die der Auferstehung vorausgehenden Episoden der Passionsgeschichte dargestellt, von der Gefangennahme bis zur Kreuzigung hin. Das Übersichtsblatt Tafel 25 (nach einem Aquarell von Lambris), dem die lithographierte Tafel XLIV bei aus'm Weerth entspricht, gibt einen Begriff der noch erhaltenen Malereien an den Gewölben.

Im Mittelchor befand sich in der Mittelachse in einer Mandorla die stehende Gestalt des bärtigen Salvators, von Engelgestalten umschwebt (nur die äußeren

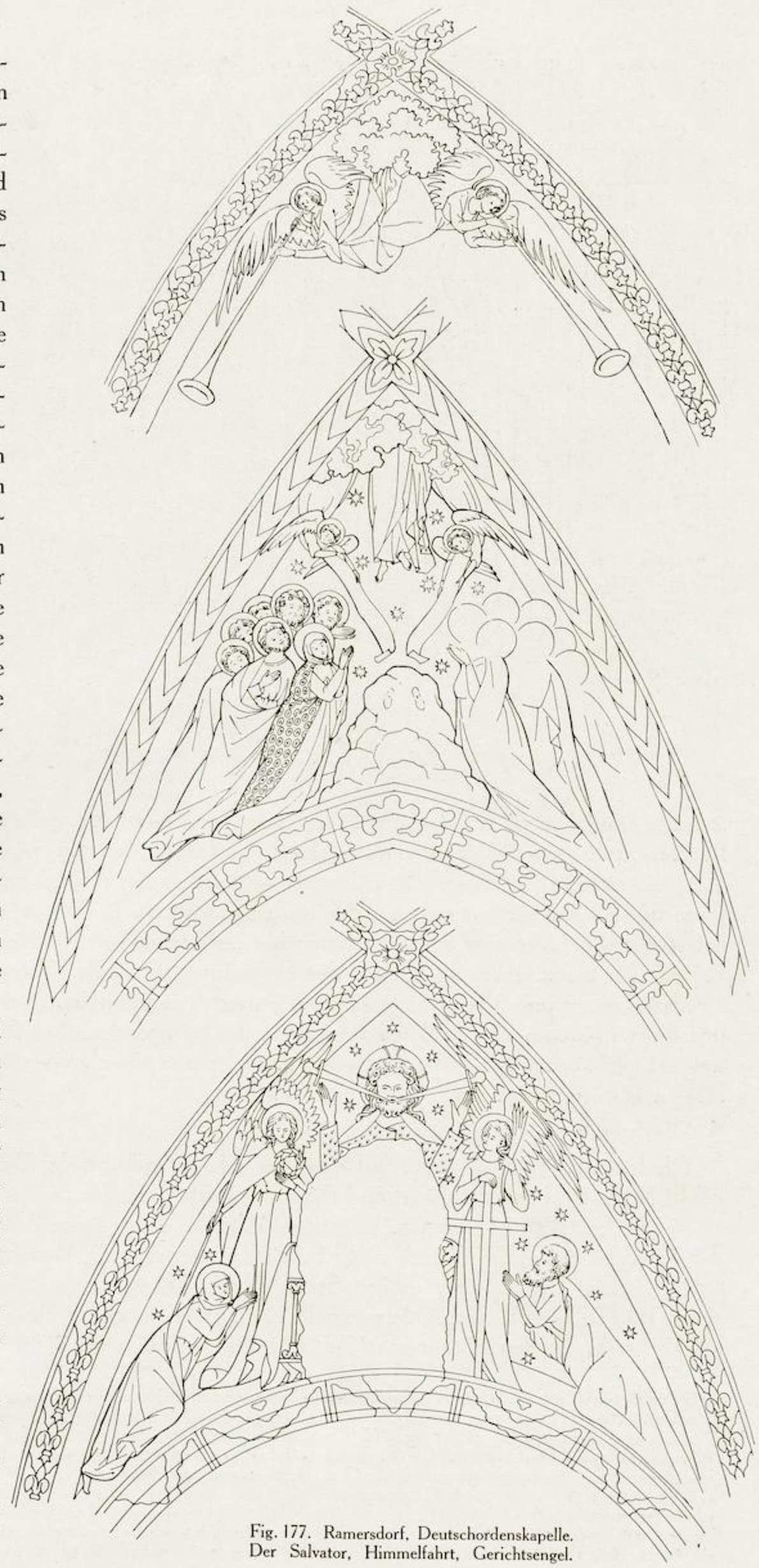


Fig. 177. Ramersdorf, Deutschordenskapelle. Der Salvator, Himmelfahrt, Gerichtsengel.

[2] Schnaase, a. a. O. S. 383: „Das östliche Joch im Mittelschiffe war nur (wahrscheinlich infolge einer Zerstörung und Reparatur in unbekannter Zeit) mit gelben Sternen auf blauem Grunde bemalt."

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0169
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

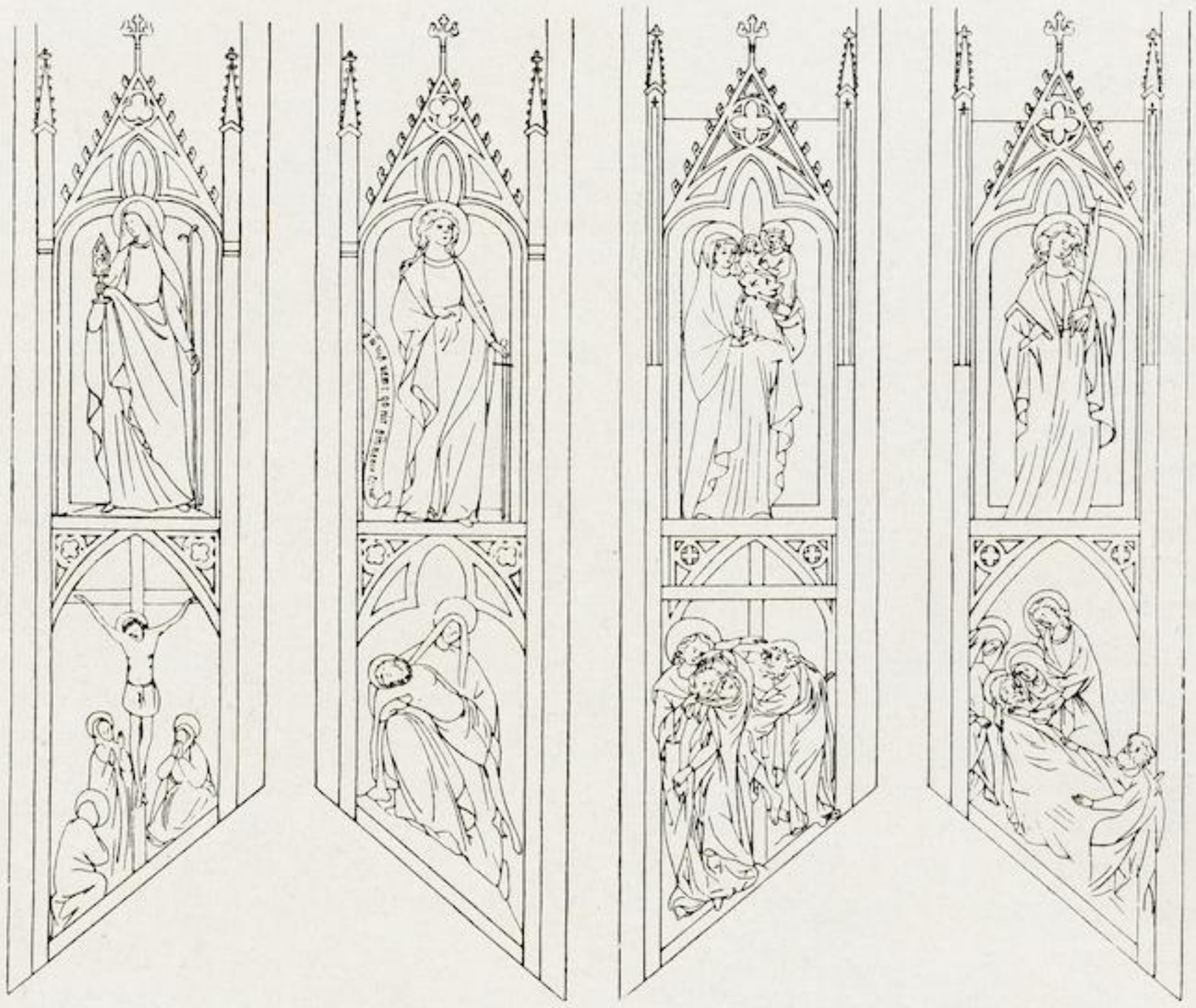


Fig. 178. Ramersdorf, Deutschordenskapelle. Gemälde der vier Fensterwände der Seitenchöre.

Umrisse überliefert), „lediglich unzureichende Spuren, die wegen ihrer Unvollständigkeit offenbar vom Künstler nicht verstanden worden sind", während in den vier seitlichen Zwickeln des fünfteiligen Gewölbes wohl die vier geflügelten Evangelistensymbole angebracht waren[3]. Das noch frei bleibende Mittelfeld nach Osten hin war von einer stehenden Einzelfigur eingenommen, die nach den dürftigen Resten nur als die Jungfrau Maria gedeutet werden kann, in der Haltung der Ecclesia, wie auch in Schwarzrheindorf. Die Figur steht in einem runden Medaillon, das von schwebenden Engeln gehalten wird[4].

In den beiden Seitenchören sind, und zwar so, daß sie von dem Langhaus von Westen her stehend erscheinen, die Darstellungen der Auferstehung und der Himmelfahrt angebracht. Das mittlere Gewölbefeld nimmt in dem östlichen Zwickel eine große Darstellung der Krönung der Maria auf. Die beiden seitlichen Felder enthalten je zwei große stehende musizierende Engelsfiguren. Von selbst leitet hier das Engelsthema über zu der Darstellung des h. Michael auf dem Drachen in dem westlichen Gewölbezwickel dieses Joches, der nun zugleich zu der Komposition des Jüngsten Gerichtes gehört, die rechts die drei östlichen Gewölbejoche einnimmt. Im Mittelschiff nach Osten hin eine große Darstellung des thronenden Weltenrichters zwischen den beiden Fürbittern. In den Seitenfeldern die üblichen Darstellungen des Zuges der Erlösten und der Verdammten, nach Osten hin posaunenblasende Engel über den Auferstehenden, in den beiden östlichen Feldern der Seitenschiffe im Norden der Höllenfürst, im Süden Abraham als Seelensammler.

Dazu kommen noch vereinzelte Heiligenfiguren, in den mittleren Jochen der Seitenschiffe nach Osten hin die h. Katharina und die h. Elisabeth, an den Wänden verteilt unter strenger gotischer Wimpergarchitektur Einzelfiguren von männlichen und weiblichen Heiligen. Die Reihe wird unterbrochen durch einen großen bis auf den Boden reichenden, mächtigen, frontal stehenden Christophorus.

Die Szenen zeigen im einzelnen:

Die Krönung der Maria. Auf einer der gebogenen Form des Gurtbogens sich anschließenden breiten Thronbank sitzt neben Maria Christus, der Jungfrau-Mutter mit beiden Händen die Krone auf das Haupt setzend, in den Ecken anbetende männliche Gestalten in langen schleppenden Mänteln, ohne nähere Bezeichnung, auch nicht als Heilige charakterisiert, nach der Annahme von aus'm Weerth vielleicht die Künstler oder die Donatoren (Abb. farbig bei aus'm Weerth Taf. XLV).

Die beiden Engelpaare in den Seitenfeldern sind von einer hohen und gehaltenen Schönheit. Sie scheinen wie in einem Tanz in ihren langen, schleppenden Gewändern in langsamer Bewegung zu schreiten; die ausgebreiteten Flügel füllen in glücklicher Weise den Mittelraum (Taf. 27). Die Aufnahmen von Hohe zeigen etwas abweichende Kopfbildungen (aus'm

[3] Die Pausen zeigen hier, wie schon Schnaase berichtet: einen weißen Bär, eine geflügelte Schlange, einen Stier und einen Vogel, deuten also nach ihm vielleicht auf die vier Elemente, wobei das Feuer durch den Salamander repräsentiert wäre. Mir erscheint diese Auslegung als höchst unwahrscheinlich. Stier und Vogel (Adler) sind die Symbole von Lukas und Johannes, der weiße (d. h. zunächst farblose) „Bär" kann sehr wohl der Löwe des Markus sein; es bleibt nur die rätselhafte „Schlange", aber bei der Unsicherheit der Bildüberlieferung möchte ich auch hier an ein Mißverständnis denken. Die vier Elemente mit Gottvater als Weltenschöpfer in der Apsis wären in der ganzen abendländischen Ikonographie des 13. u. 14. Jh. etwas schwer durch ein anderes Beispiel zu Belegendes. Aus'm Weerth, S. 19, berichtet, daß über dem Stier sich ein Spruchband mit der Inschrift „signum bovis" befand — das deutet einwandfrei auf Lukas. Die Darstellung ist daher wohl das übliche Motiv des Apsidenschmuckes gewesen.

[4] In den anstoßenden Feldern befanden sich zwei nur sehr undeutlich erhaltene Engelsfiguren, deren eine, nach der Aufnahme von Lambris (bei aus'm Weerth Taf. XLIII) ein Wappenschild zu halten scheint. Wenn hier kein Irrtum vorliegt, würde das auf die Donatoren der Gemälde oder der Kapelle hinweisen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0170
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Weerth Taf. XLVI). Der nicht ganz verständliche Duktus der Gewandung läßt doch den großen gotischen Schwung der Linie deutlich erkennen. Charakteristisch ist hier die bunte Musterung der Gewänder, die freihändig, ohne der Modellierung zu folgen, über die ganze Fläche gezogen ist. Diese Art der Darstellung wiederholt sich oben bei dem thronenden Christus und bei dem Bischof in dem Einzug der Erlösten, bei dem auferstehenden Christus und bei der Maria in der Himmelfahrt.

Der Erzengel Michael ist wohl die schönste, gelungenste und imponierendste Gestalt aus diesem ganzen Zyklus. Dazu ist hier aus den verschiedenen Kopien am besten ein Bild von der ursprünglichen Wirkung zu gewinnen (vgl. die farbige Taf. 26; aus'm Weerth Taf. XLIX). Auf dem am Boden ausgebreiteten geflügelten Drachen, dessen fischartiger Schwanz und dessen spitze, stachelige Flügel die äußersten Zwickel füllen, kniet der jugendliche, langgewandete Engel Michael, ein schöner, schlanker, höfischer Jüngling von zarten Formen, der ohne allzu viele Kraftanwendung seine Lanze in den Rachen des Untieres unter ihm bohrt. Der feine Kopf auf dem zarten Hals, von goldenen Locken umgeben, ist tief auf die linke Schulter geneigt. Die beiden hochgehobenen Flügel füllen in glücklicher Weise die Höhe des Feldes aus.

Das Jüngste Gericht beginnt mit der Darstellung des thronenden Salvators (aus'm Weerth Taf. LI, danach Fig 177), der in majestätischer Haltung sitzend in der Mitte des Feldes erscheint, zwischen zwei schlanken, langen Engelsgestalten, von denen die eine das Kreuz und die Geißel, die andere die Lanze und die Dornenkrone hält. Tiefer knien in den Zwickeln die beiden Fürbitter, Johannes der Täufer und Maria. Das Mittelstück ist hier im Putz ausgefallen, so daß die Figur Christi nur bis zur Brust erhalten ist. Sichtbar sind die beiden zur Seite segnend erhobenen Hände und die von dem Mund ausgehenden beiden Schwerter.

Zur Seite die Darstellung des Einzuges der Erlösten und der Vertreibung der Verdammten. Der Zug der Erlösten (farbig bei aus'm Weerth Taf. XLVIII) wird von einem schlanken Engel in weißem Gewande geführt, der mit einem goldenen Schlüssel die Tür in der gotischen Pforte zur Rechten öffnet. Er führt an der Hand einen Bischof in roter Glockenkasel. Ihm schließt sich eine Schar von vierzehn weiteren Gestalten an, in der Höhe hinter dem Bischof Männer, die bürgerliche und bäuerliche Instrumente tragen, Hammer, Beil, Sichel, Sense, Dreschflegel, Rad. Tiefer drei weibliche Gestalten, den Zwickel füllend.

Fig. 179. Ramersdorf, Deutschordenskapelle. Kreuzabnahme.

Gegenüber die Darstellung der Vertreibung der Verdammten (farbig Taf. 26; aus'm Weerth Taf. XLIX). Ein bewegter Engel in flatterndem Mantel, der um das lange, straffe Gewand gelegt ist, mit erhobenem Schwert in der Rechten, weist mit der Linken die sich nahenden sechs Gestalten zurück, die von einer tierischen Teufelsgestalt, die vor der ersten tanzt, gleichfalls zurückgedrängt werden. In der Reihe der Verdammten erscheinen ein König und eine Königin, ein Bischof (so ist

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0171
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

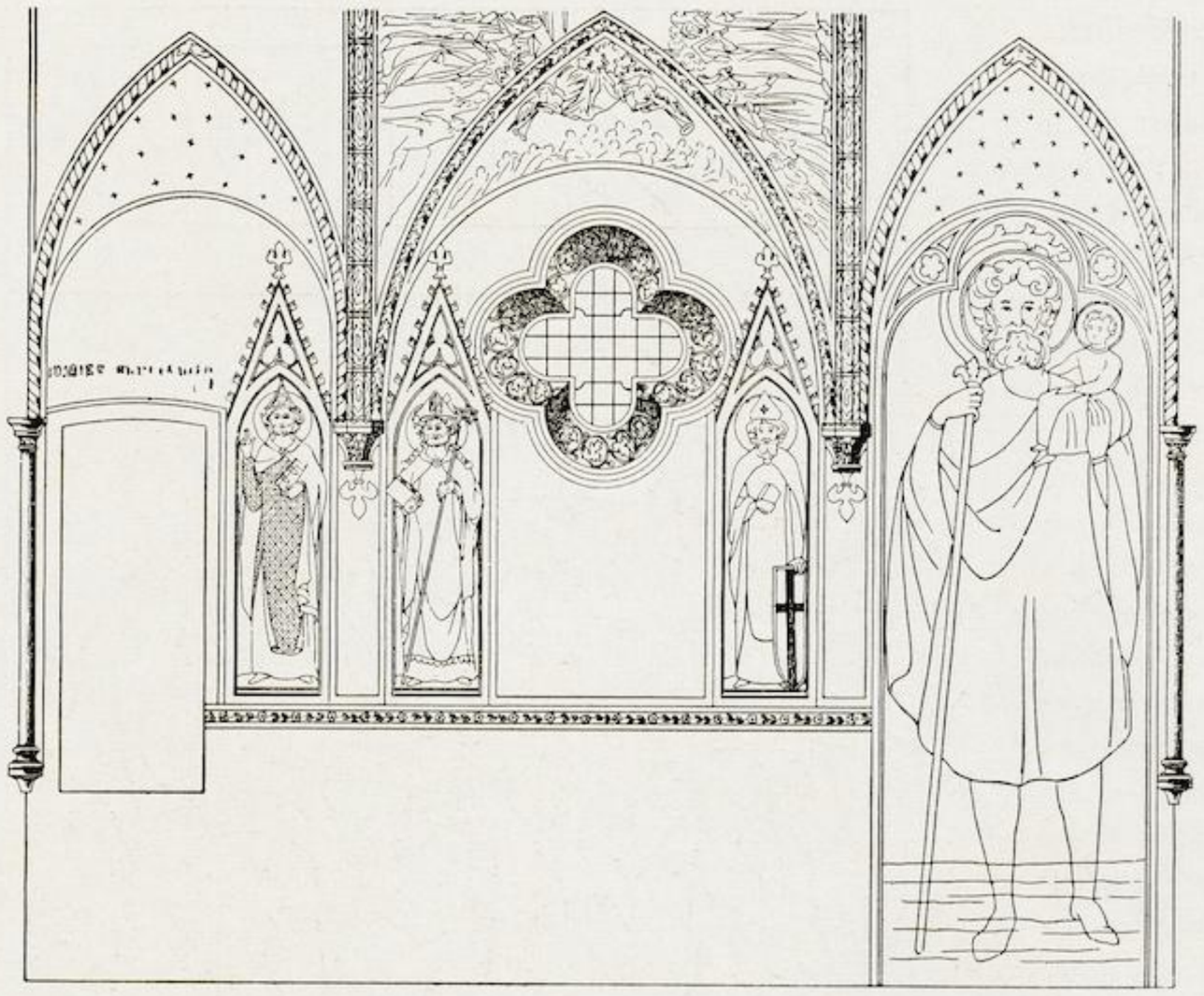


Fig. 180. Ramersdorf, Deutschordenskapelle. Malereien auf der Westwand.

wohl die frontal im Mittelpunkt stehende Gestalt eigentlich zu deuten) und am äußersten Rande ein Klosterbruder.

Die Posaunenengel und die Auferstehenden (aus'm Weerth Taf. L, 12). In der Höhe aus stilisierten Wolken hervorragend die Gestalten von zwei fliegenden Posaunenengeln mit etwas unverständlichen flatternden Gewändern. In der Tiefe war nach den Hoheschen Zeichnungen, nur schlecht erhalten, eine Reihe von kleinen Auferstehenden angebracht, die bis in die äußersten Zwickel hineinreichten.

Dazu gehört in den beiden Seitenschiffen die Darstellung des Höllenfürsten und des Abraham Seelensammlers. Die Darstellung der Hölle (aus'm Weerth Taf. LI, 14) ist eine ganz ungewöhnlich ausführliche Schilderung. In der Mitte in Flammen thronend die Riesengestalt eines scheußlichen bärtigen und gehörnten Ungetüms mit tierischen Zügen und in Muschelform ausgebreiteten Fledermausflügeln, das mit der linken Hand eine unglückliche Seele vor ihm am Kopfe packt, an der eine scheußliche Kröte hängt. Mit der Rechten hat es offenbar eine andere Gestalt umschlungen, die es an sich drückt. Zur Linken schlägt ein Teufel mit einem Hammer scheinbar einen Sarg auf. Zur Rechten ist ein gehörnter bärtiger Teufel sichtbar mit tierischen Klauen und zottigem Leib, der eine nackte, scheinbar weibliche Gestalt emporreißt.

Abraham Seelensammler (aus'm Weerth Taf. XLVIII, 6) ist im Anschluß an die Darstellung des thronenden Christus wiedergegeben, nach der Hoheschen Zeichnung mit einem Kreuznimbus versehen. Er hält auf seinem Schoß in einem breitgeöffneten Laken, das er mit beiden Händen spreizt, zwölf kleine Seelchen, die nur mit ihren goldgelockten Köpfen sichtbar sind. Zur Seite sind noch weitere anbetende, gelockte weibliche Gestalten in gleichmäßiger, etwas schematischer Haltung gegeben.

Nach den beiden Seitenchören hin die Auferstehung und die Himmelfahrt. Die Auferstehung Christi (aus'm Weerth Taf. L, 10) mit dem die Mittelachse füllenden, in ein kostbares faltiges, gemustertes Gewand über dem nackten Körper gehüllten Auferstehenden, der in der linken Hand die Kreuzesfahne hält. Er sitzt halb auf dem Sarg, halb richtet er sich aus ihm empor. Die Szene ist in der Kopie vielleicht mißverstanden. Hinter dem Sarg zwei kleine anbetende, stehende Engelsgestalten. Zur Rechten eine liegende Gestalt, wohl sicher einer der Kriegsknechte. Zur Linken eine mit einem Nimbus versehene weibliche Gestalt, eine der drei Marien. Hier muß jeweils eine einzige Gestalt eine ganze Gruppe von dreien vertreten.

Die Himmelfahrt (aus'm Weerth Taf. L, 11. — Fig. 177) bringt eine figurenreiche Darstellung, die sehr glücklich komponiert das dreieckige Feld füllt. In der Mitte ein aufsteigender Berg, auf dem noch die Fußstapfen Christi sichtbar sind. Über ihm erhebt sich der auffahrende Herr, in den Lüften bis zu den Hüften von stilisierten Wolken verhüllt. Zwei kleine Engel mit Spruchbändern rahmen ihn ein. Zu beiden Seiten die anbetenden und in frommem Erstaunen aufschauenden Apostel, von der auf der linken Seite im Vordergrund stehenden Maria geleitet. Ihre langen Gestalten ziehen sich bis in die äußersten Zwickel hinein. Die h. Katharina und die h. Elisabeth (aus'm Weerth Taf. XLVII, 4, farbig, und XLIX, 7) sind Einzelgestalten, die nur jeweils die Mitte des dreieckigen Feldes zu füllen vermögen. Die h. Elisabeth ist noch durch einen gotischen Spitzbogen eingerahmt. Die h. Katharina mit Rad und Schwert, die Figur auffällig breit, Elisabeth nur mit einem Buch in den Armen, aber auffällig durch die Beifügung des Namens gekennzeichnet.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0172
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Auf den vier Fensterwänden der Seitenchöre, wo noch große Flächen sich befinden, die zum malerischen Schmuck aufforderten, waren in zwei Zonen Figuren dargestellt (aus'm Weerth Taf. LI, 15—16, danach Fig. 178). In der oberen Reihe unter gotischen Wimpergen weibliche Heilige, die erkennbar sind als die h. Barbara (vielleicht sollte das Ziborium ursprünglich der Turm sein), die h. Katharina, die h. Anna, Maria mit dem kleinen Christuskind auf dem Arme, die vierte nicht mit Sicherheit zu deuten.

Darunter waren erhalten die Kreuzigung, die Beweinung des Leichnams, die Kreuzabnahme und die Grablegung. Von der Kreuzabnahme, die im wesentlichen erhalten war, hat Hohe eine sorgfältige Originalpause gefertigt, die besser als seine übersetzten Zeichnungen einen ungefähren Begriff auch von der Formengebung im einzelnen bietet (Fig. 179; aus'm Weerth Taf. LIII).

Im Mittelchor waren unter gotischen Giebeln die Verkündigung, die Visitatio, die Geburt und die Anbetung der Könige abgebildet (von denen aber nur von der Visitatio eine Kopie erhalten ist, vgl. aus'm Weerth Taf. LII, 1).

Dafür sind von den Einzelfiguren an den Wänden des Kirchenraumes eine Reihe der Gestalten in Pausen erhalten, von denen auch aus'm Weerth Proben gibt (Taf. LII, danach Fig. 180). Leider ist die großartige Christophorusgestalt nur in einer Verkleinerung aufbewahrt (Fig. 180). Sie zeigt den Heiligen im Wasser stehend, gestützt auf einen langen Stab mit stilisiertem Lilienknauf, aus dem wieder eine um den Nimbus herumgebogene, an die Gestalt eines Bischofstabs erinnernde Halbrundbiegung ausläuft, in einen weiten alten Reisemantel gehüllt, der über beide Schultern fällt, darunter ein weißes gürtelloses Untergewand. Die Linke hält auf der Schulter das ganz in ein hellrötliches Röckchen gekleidete Christuskind. Von großer Schönheit ist der bärtige Christophoruskopf. Neben dem Christophorus en face stehend drei Einzelgestalten von heiligen Bischöfen. Von der oberen Hälfte der ersten Figur bringt aus'm Weerth Taf. LV eine Wiedergabe in Originalgröße. Eine farbige originalgroße Kopie im Germanischen Museum gibt die Töne: blauer Grund, weiße, gelb gemusterte Tunika, weißes, mit Rankenmuster bedecktes, violett gefüttertes Pluviale, weiße Mitra mit gelben Streifen, roten und grünen Edelsteinen (Fig. 181).

Fig. 181. Ramersdorf, Deutschordenskapelle. Bischofsfigur von der Westwand.

An den Längswänden der beiden Seitenschiffe fand sich ein Fries von stehenden Einzelfiguren in schmalen, mit gotischen Wimpergen abgeschlossenen Feldern. Auf der Südwand (aus'm Weerth Taf. LII, 3) von links nach rechts ein stehender heiliger König, in der Rechten ein Spruchband, in der Linken einen Stab haltend, die h. Anna Selbdritt, die kleine Gestalt der Maria mit dem Kinde auf dem linken Arm haltend. Dann folgen sechs weitere stehende Heiligengestalten, von denen nur die eine im mittleren Joch, rechts zur Seite des Vierpaßfensters wohlerhalten war: sie stellt den h. Johannes den Evangelisten mit dem Ölfäßchen in beiden Händen dar. Der Kopftypus ist hier am besten wiedergegeben (Fig. 182)[5].

[5] Aus'm Weerth, a. a. O., bezeichnet die Figur im Text S. 20 als „die heilige Salome mit der Salbenbüchse". Unter der h. Salome versteht er die eine der Frauen, die am Ostermorgen zum Grabe kommen (sie ist nur Markus XVI, 1 genannt, während Matthäus XVIII, 1 Maria Magdalena und die andere Maria, Lukas XXIV, 10 Maria Magda-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0173
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

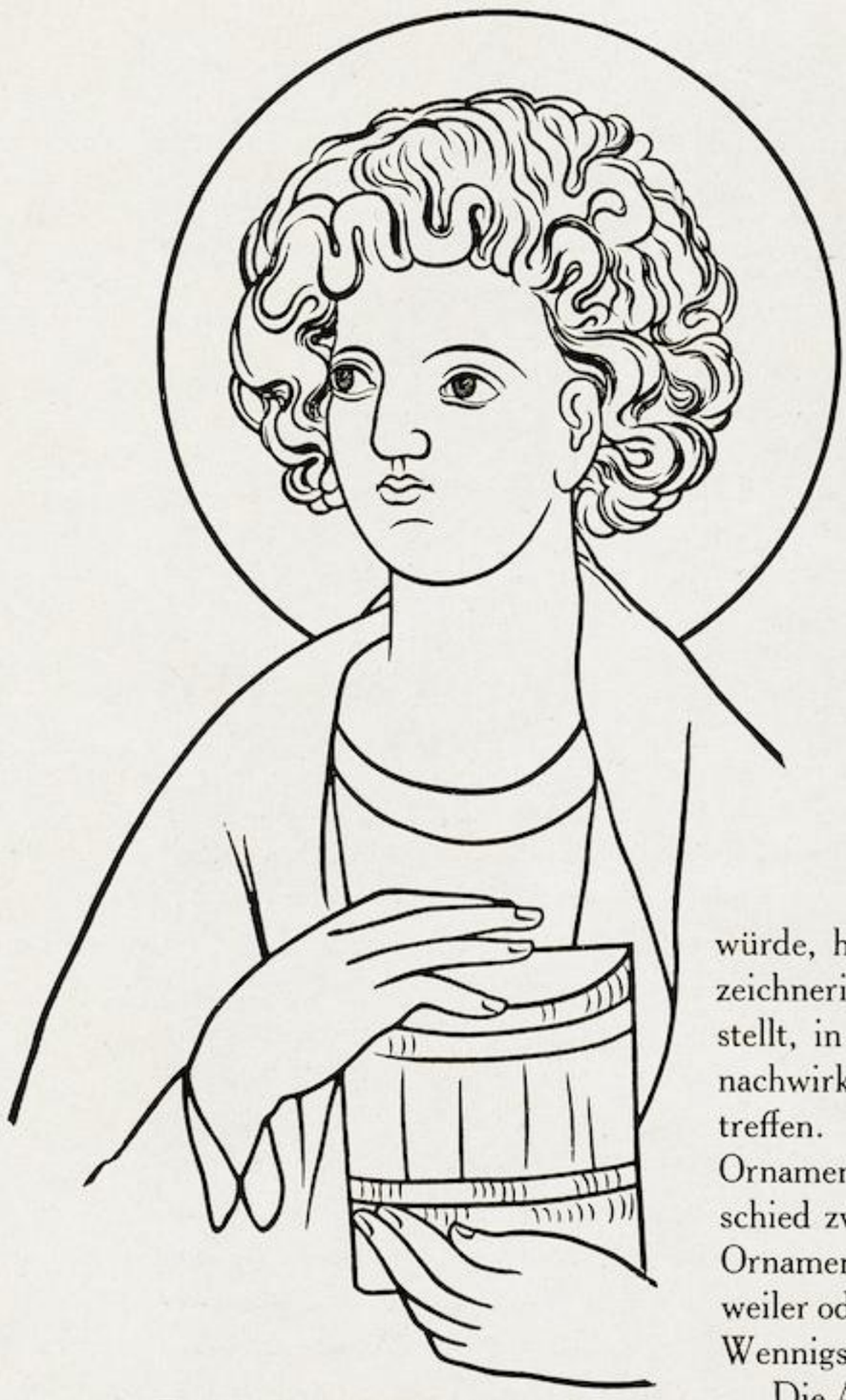


Fig. 182. Ramersdorf, Deutschordenskapelle. Johanneskopf von der Südwand.

Der Stil des Ramersdorfer Zyklus zeigt, soweit wir aus den verschiedenen Pausen und Kopien die originale künstlerische Handschrift zu rekonstruieren vermögen, einen deutlichen Schritt über den Charakter der Malereien von Brauweiler wie von St. Cäcilia in Köln hinaus. Die monumentale starre Haltung, wie sie noch in den älteren Malereien von St. Andreas in Köln nachklingt, ist ganz geschwunden; zu dem rassig Gestreckten des Meisters von St. Cäcilia tritt ein neues Element einer weichen Anmut und einer fließenden Lieblichkeit. Die Figuren zeigen den neuen frühgotischen Kanon, schlank, biegsam, schmal in den Hüften und Schultern, die Arme lang und dünn, die Köpfe mit dem konventionellen Oval, die Haare in die charakteristischen gewickelten Locken gelegt (in den alten Kopien gelegentlich mißverstanden). Der Duktus der Gewandung ist in den Übersetzungen vielleicht am wenigsten getreu durchgekommen, doch lassen die Wiedergaben erkennen, daß die Gestalten fast sämtlich die in langen Linien bis auf den Boden fließenden oder stürzenden Faltenmotive aufweisen, so vor allem bei den musizierenden Engeln und den stehenden Einzelfiguren, und daß die kalligraphischen Schnörkel der schön geschwungenen Gewandsäume bei hoher und enger Raffung hier noch nicht aufgenommen sind.

Bei der Frage nach der zeitlichen Ansetzung kann man nur im allgemeinen von der Stilstufe unseres Zyklus sprechen. Die Gewölbemalereien stehen, wenn man eine gerade stufenförmige Entwicklungslinie sich denken würde, hinter den Gemälden von St. Cäcilia; sie gehören aber zugleich einer anderen zeichnerischen und malerischen Richtung an, die sie außerhalb der Kölner Entwicklung stellt, in der stärker der von Paris und Nordfrankreich unmittelbar ausgehende Einfluß nachwirkt. Die Datierung um 1300 oder in den Anfang des 14. Jh. dürfte das Richtige treffen. In dem Stil der Figuren wie in dem dekorativen System und den einzelnen Ornamenten herrscht nun aber ein — auch in den Kopien noch erkennbarer — Unterschied zwischen dem Schmuck der Gewölbe und den Dekorationen der Wände[6]. Die Ornamentmotive an den Gewölben sind ganz die frühestgotischen wie in Sinzig, Brauweiler oder etwa in dem Rahmen des um 1290 zu datierenden Antependiums aus Kloster Wennigsen im Provinzialmuseum zu Hannover[7].

Die Aufteilung der Wände in schmale Langbahnen, die architektonische Einrahmung, die schlanken Wimperge setzen schon die Vorbilder der Kölner Domchorglasmalereien, die Einpressung der Kompositionen in das Hochformat die Chorschrankenmalereien im Dom voraus. Dem am besten überlieferten Bild der Kreuzabnahme fehlt ganz das federnd Straffe des Meisters von St. Cäcilia; dafür spricht in diesen überschlanken, kraftlos gebeugten Gestalten bei aller bewußter Kultur der Linie, die diese Biegung fordert, schon das Überempfindsame der Durchseeltheit der kölnischen Kunst aus der ersten Hälfte und Mitte des 14. Jh. zu uns, die Gruppe erscheint im Gefühlsgehalt verwandt den beiden Kreuzigungen aus der Minoritenkirche zu Köln (s. u. Taf. 53, 54), der mächtige Christuskörper, die Großartigkeit des Gesamtumrisses deuten doch wieder auf eine etwas frühere Stufe hin. So wird man in dem Aufbau der Stilentwicklung des 14. Jh. diese späteren Malereien zeitlich nach den Domchorschrankenmalereien und vor die Malereien der Minoritenkirche zu setzen geneigt sein, etwa nach 1330, wobei man sich aber klarmachen muß, daß die Chorschrankenmeister eben aus einem ganz anderen Kunstkreis stammten.

lena, Johanna und Maria Jakobi und Johannes XX, 1 nur Maria Magdalena erscheinen). In dem Übersichtsblatt Taf. LII, 3 ist auch eine weibliche Figur gezeichnet, die ein bauchiges Gefäß in beiden Händen hält. Nach der großen Pause, die das Lockenhaupt runder, ohne die auf die Schultern fallenden Strähne zeigt, kann kein Zweifel sein, daß es sich um den h. Evangelisten Johannes handelt; hier ist auch das Ölfaß mit seinen Dauben und Reifen deutlich erkennbar (Fig. 182).

[6] Schnaase versetzt, a. a. O. VI, S. 382, 384, die Gewölbemalereien in die ersten Jahre des 14. Jh.: „Die Heiligengestalten an den Wänden und die Malereien an den anscheinend um diese Zeit veränderten Nebenkapellen des Chores sind wieder bedeutend und augenscheinlich etwas später und scheinen der Mitte des Jahrhunderts anzugehören." Aus'm Weerth, a. a. O. S. 21, findet, es sei der Geist des 13. Jh., der hier in leichten Formen ein liebliches Kunstwerk geschaffen, die Gewölbemalereien stammen nach ihm vom Schluß des 13. Jh.; aus der ersten Hälfte des 14. Jh. die statuarischen Figuren der Wände; um mindestens mehrere Jahrzehnte später, nach der Mitte des 14. Jh., seien die Bilder der Seitenchöre, vielleicht auch noch einzelne Gestalten der Wände entstanden. Die breiten Gewänder der hh. Katharina und Elisabeth ließen vermuten, daß auch diese ganz außerhalb des Zyklus der biblischen Darstellungen bleibenden beiden Figuren der Decke Zufügungen der späteren Periode seien. So auch Janitschek, Gesch. der deutschen Malerei, S. 195, „in die erste Zeit des 14. Jh." Er nimmt an, daß, als um die Mitte des 14. Jh. die Nebenkapellen des Chors eine eingreifende Restauration erfuhren, diese erst damals ihren malerischen Schmuck erhielten, „und zwar je ein Heiligenpaar und darüber (darunter) die Schlußereignisse der Leidensgeschichte Christi."

[7] Vgl. Dorner, Das Antependium: Amtl. Berichte d. Berliner Museen 1926, Heft 4, S. 53. — Jahrbuch des Provinzialmuseums zu Hannover Nr. II, 1926, Abb. 1. — V. C. Habicht, Maria, Taf. 76.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0174
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Köln / Stiftskirche St. Andreas.

LITERATUR. Die Bibliographie bis zum Jahre 1916 ist erschöpfend zusammengestellt von J. Krudewig in den Kunstdenkmälern der Rheinprovinz, Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln I, 4. Abt., S. 20. Besonders die Baugeschichte und die Baubeschreibung dort ausführlich behandelt von S. 28 bis 93 von Hugo Rahtgens. Von früheren Werken nur zu nennen: Chr. Vosen, Die St. Andreaskirche zu Köln bei Franz Bock, Rheinlands Baudenkmale des Mittelalters II, Nr. 4. — Köln und seine Bauten, 1888, S. 39, 48, 77. — Christian Mohr, Die Kirchen von Köln, Berlin 1889, S. 86. — Heribert Reiners, Kölner Kirchen, S. 37. — E. Renard, Köln, S. 26. — Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, V, S. 259.

Über die Wandmalereien: Über die Ausmalung der Andreaskirche: Köln. Volkszeitung, 12. August 1896, Nr. 548. — Die innere Ausmalung der St. Andreaskirche in Köln: Rhein. Merkur, 5. Okt. 1896, Nr. 229. — Wandmalereien in der Andreaskirche: Kölner Lokalanzeiger, 1. April 1906, Nr. 88. — F. C. Heimann, Die wiederhergestellten alten Wandmalereien in St. Andreas zu Köln: ebd., 13. April 1906, Nr. 100. — Die Kölner Andreaskirche und die Kirchenmalerei: Köln. Zeitung, 16. März 1907, Nr. 284. — Die verfehlte Ausmalung des Mittelschiffes der Andreaskirche: ebd., 16. März 1907, Nr. 286. — F. C. Heimann, Die Aufdeckung alter Wandmalereien in der St. Andreaskirche in Köln: Kölner Lokalanzeiger, 19. Dez. 1907, Nr. 352. — Die Ausmalung der St. Andreaskirche: ebd., 29. Juli 1909, Nr. 260. — Clemen i. XII. Jahresbericht d. Provinzialkommission f. d. Denkmalpflege 1907, S. 68, m. Abb. — Ders. i. d. Bonner Jahrbüchern 117, 1908, S. 354. — Rahtgens i. d. Kunstdenkmälern d. Stadt Köln I, IV, S. 75. — Abb. (Ausschnitte) auch bei C. H. Foerster, Die kölnische Malerei von Meister Wilhelm bis Stefan Lochner, Köln 1923, S. 7, und bei H. Reiners, Die Kölner Malerschule, M.Gladbach 1925, S. 6. — Dehio, Gesch. d. deutschen Kunst II, Abb. 412. — J. Braun, Der christl. Altar II, S. 532.

AUFNAHMEN. 2 Blatt farbige Aufnahmen der Wandmalereien im südl. Seitenschiff von W. Batzem und A. Bardenhewer, 1895, kontrolliert 1927 v. Jos. Becker-Leber, im Denkmalarchiv Bonn. Große farbige Aufnahme des vierteiligen Wandgemäldes im nördl. Seitenschiff von Karl Volkhausen 1905 im Denkmalarchiv. Große Photographien von A. Bardenhewer. Platten in der Bildstelle d. Rheinischen Museums, Köln. Über die Aufnahmen der späteren Malereien vgl. am Schluß des Werkes.

An die Stelle eines älteren Bauwerkes ist im Anfang des 13. Jh. mit Benutzung weniger älterer Teile der großartige geschlossene Neubau getreten, von dem heute das Langhaus und der Kreuzarm noch mit der Vierung erhalten sind, eine der selbständigsten Lösungen des Dreikonchentypus im Gebiete der rheinischen Kunst und trotz der relativ gedrängten Verhältnisse ein Bauwerk von einer großen, mit hoher künstlerischer Weisheit abgemessenen Raumwirkung. In den ersten Jahrzehnten des 14. Jh. sind dann an die romanischen Seitenschiffe, dem gewachsenen Raumbedürfnis entsprechend, gotische Kapellen unter Durchbrechung der alten Außenmauer angebaut worden, nach Süden vier, nach Norden drei. Verschiedene Altarstiftungen geben die genaueren Daten, auf der Nordseite wird der Lambertus-Ursula-Altar 1315 erwähnt, auf der Südseite ein Matthiasaltar 1312, ein Altar der hh. Dionysius und Eustachius 1328. Nach einer Urkunde von 1333 ging damals der Erweiterungsbau seinem Abschluß entgegen[1]. Diese Daten geben zugleich einen terminus a quo für die Entstehung der Wandmalereien. Das Langhaus mit der Vierung hatte schon unmittelbar im Anschluß an die Erbauung ein vollständig durchgeführtes dekoratives System erhalten, das aber dann im Anfang des 14. Jh. nach der Errichtung der gotischen Kapellen erweitert worden war. Im 15. Jh. und ein zweites Mal wohl im 17. oder beginnenden 18. Jh. hat es eine Umgestaltung erfahren.

Bei Gelegenheit der Ausführung einer neuen Innendekoration i. J. 1895 sind Reste des alten Systems zum Vorschein gekommen. Der mit der Ausführung durch die Kirchengemeinde betraute Kölner Kirchenmaler Josef Fischer hat sich aber an diese Reste nicht angeschlossen. Nur in der Vierung ist ein Teil des alten Systems konserviert worden. Die Pfeiler sowie die sonstigen architektonischen Glieder zeigten eine Betonung durch die Farben Grau und Weißlichgrau in der Art, daß Quadern in diesen Tönen von ungleichmäßiger Größe miteinander abwechselten. Der Ton der Flächen war ein ungebrochenes Weiß. Die Dienste zeigten ursprünglich eine polychrome Behandlung in den Tönen Blau, Rot, Gelb. Sie wiesen Muster auf, die unter den späteren Übermalungen denen von Limburg und Andernach zu ähneln schienen. In der Vierungskuppel hatte das herumlaufende Gesims eine Bemalung in Rot, Gold und Blau aufzuweisen. Die Rippen selbst waren tiefrot gestrichen. In der zweiten Hälfte des 15. Jh. sind um den mittleren Schlußstein grüne Ranken gezogen worden. In den Pendentifs befanden sich nicht genau festzustellende Spuren von großen Figuren, wahrscheinlich Darstellungen von Engeln en face. Die jetzt dort befindlichen vier Engelsfiguren sind Neuschöpfungen von Anton Bardenhewer. Der rechte Kreuzarm ist in den Gewölben in grünem Rankenwerk mit vorherrschendem Distelblattmotiv dekoriert, von gelben und roten Blüten durchsetzt (erneut).

Die figürliche Neuausmalung des Langhauses von Josef Fischer stellt sich als eine künstlerisch sehr bescheidene Neuschöpfung in romanisierendem Stil dar; auch durch die Korrektur durch Anton Bardenhewer ist sie nicht besser geworden. Die

[1] Vgl. darüber Keussen, Topographie der Stadt Köln II, S. 337b. — Annalen d. hist. Ver. f. d. Niederrhein 76, S. 14, Nr. 64. — Rahtgens i. d. Kunstdenkmälern d. Stadt Köln, a. a. O. S. 33.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0175
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 183. Köln, St. Andreas. Krönung Mariä.

Malereien in den südlichen Seitenkapellen sind i. J. 1895 durch den Maler Wilhelm Batzem retuschiert und zum Teil ergänzt worden. Sehr viel sorgsamer und behutsamer war die Bloßlegung und Restauration der Wandmalereien in den nördlichen Seitenschiffkapellen wie im nördlichen Querschiff durch den Maler Anton Bardenhewer i. J. 1905 und in den folgenden Jahren[2].

Auf der Südseite enthält die vierte Seitenschiffkapelle auf den beiden Längsseiten große figürliche Darstellungen über einer gemeinsamen horizontalen Zone, während die Gewölbe im 15. Jh. fast deckend mit grünen Ranken bemalt waren.

Auf der Westseite die Darstellung der Krönung der Maria (Taf. 28 nach der farbigen Aufnahme von W. Batzem, kontrolliert von J. Becker-Leber i. J. 1927). Fig. 183 zeigt den Zustand nach Photographie nach der Wiederherstellung[3]; heute sind die Farben schon sehr stark verblichen und das Gemälde vielfach abgeblättert.

Die Wand zeigt ein quadratisches, etwas verschobenes, durch breite Bänder eingefaßtes Mittelfeld, dem unter gotischen Spitzbogen zwei kleine niedrigere Seitenfelder eingefügt sind. Das Mittelfeld enthält auf graurot gemustertem Grund die Darstellung der Krönung der Maria. Auf einem architektonisch gehaltenen Sitz, auf dessen beiden Seitenenden sich die Gestalten zweier kleiner musizierender, stark bewegter Engelsfiguren erheben, thronen nebeneinander zur Rechten Christus, zur Linken die Madonna. Christus hält ein Buch in der Linken, während seine Rechte der Mutter zur Seite die Krone auf das Haupt drückt. Der schöne Kopf ist leicht nach rechts geneigt, beide Hände sind in andächtig anbetender Haltung vor der Brust erhoben. Die reich gefältelte Gewandung bei beiden Figuren zeigt den Farbenakkord Grün und Rot. In dem Zwickel über den beiden Hauptfiguren senkt sich aus einer stilisierten Wolkenwelle mit etwas ungeschickter Verdrehung des Körpers ein Engel in weißem Gewande mit einem Weihrauchfaß (oder einem Körbchen?[4]) herab.

Während das Mittelbild sehr gut erhalten war, sind die beiden Seitenfiguren stark restauriert. Auf blauem Grunde erscheint zur Linken der h. Petrus in grünem Gewande und rotem Mantel, in der Linken ein Buch, in der Rechten den Schlüssel haltend, zur Rechten der h. Paulus in braunviolettem Gewande und grünem Mantel, in der Linken ein Buch haltend, während die Rechte ein gezücktes Schwert schultert[5]. Unterhalb dieses Feldes ein kleines Seitenfeld mit den Gestalten von vier Heiligen; zur Linken Kosmas und Damian, dann zwei heilige Bischöfe, vielleicht St. Martin und St. Nikolaus. Das Feld ist schon wieder stark verwittert. Die Nimben waren ursprünglich gold aufgetragen.

Auf der entgegengesetzten Seite derselben Kapelle nach Osten ein großes Bild des Weltenrichters (Fig. 185) in einem Rahmen mit roten und grünen Streifen, wohl von Anfang an als Gegenstück zu der Krönung Mariä gedacht. Auf rotgraugrünlich gemustertem Grunde thront die mächtige Gestalt des Weltenrichters, von dessen Munde das Schwert und die Lilie ausgehen, beide Hände segnend erhoben. Das Gewand zeigt graugrüne Töne; der Mantel ist hellviolettbraun, innen grün. Nimbus rot mit weißem Kreuz. Zur Seite knien die kleinen Gestalten der beiden Fürbitter Maria und Johannes der Täufer. Die

[2] Über die wenig glückliche Behandlung des ganzen Dekorationsproblems vgl. die oben S. 155 angegebene Literatur, dazu die grundsätzlichen Erörterungen in dem Berichte des Königlichen Konservators der Kunstdenkmäler Persius vom J. 1899 und in dem Gutachten des Sachverständigenausschusses der Provinzialkommission für die Denkmalpflege (abgedruckt in den Berichten über die Tätigkeit der rheinischen Denkmalpflege VI, S. 66; XII, S. 70), wobei zu beachten ist, daß diese Äußerungen eben aus den J. 1900 und 1907 stammen. Über die Restauration der Kirche vgl. Rahtgens i. d. Kunstdenkmälern d. Stadt Köln I, IV, S. 36, 75. Die Bespannung der Wandflächen mit Stoff, hinter der die aufgedeckte Malerei unberührt erhalten werden sollte, hatte sich als eine gefährliche Maßregel erwiesen, da der Stoff sich doch leise an den Wandflächen rieb (vgl. die Berichte d. rhein. Denkmalpflege XII, 1907, S. 67).

[3] Abb. auch i. d. Kunstdenkmälern, a. a. O. S. 76.

[4] Aldenhoven, Kölner Malerschule, S. 29, vermutet, daß der Engel aus dem Körbchen Blumen streue und verweist als Parallele auf ein späteres fränkisches Bild (abgeb. bei Thode, Die Malerschule von Nürnberg, Taf. 6).

[5] Unter der Figur des h. Paulus fand sich eine gleichzeitige Vorzeichnung, die die Gestalt zunächst nur in halber Größe skizzierte; erst nachträglich ist der große Maßstab gewählt (schon von Aldenhoven a. a. O. beobachtet). Eine farbige Aufnahme von W. Batzem vom J. 1895 (danach Fig. 184) zeigt die veränderte Form (Mantel rot, Gewand blaßgrün, Haare gelb). Die spätere Gestalt wesentlich manierierter.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0176
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Kleidung des Johannes zeigt gelblichrote Töne, die der Maria weißgrünlichrötlich. Über den Schoß des Weltenrichters hinweg zieht sich eine Darstellung des Kruzifixus, wohl nachträglich, aber noch im 14. Jh. über diese Komposition hinweg gemalt[6], der Korpus in starker Verkrümmung und Anziehung der Knie an einem breiten Querholz hängend. Die beiden Seitenfelder auf rotem Grunde zeigen St. Bernard und St. Bonaventura. Sie sind sehr stark restauriert und in der Gesamterscheinung kaum mehr als Dokumente aufzufassen.

Die dritte Kapelle der Südseite nach Westen hin enthält in dem Gewölbe zunächst wieder dekorative Malerei mit grünen Ranken. Von den figürlichen Darstellungen an den Wänden ist nichts erhalten. Wohl aber ist unterhalb des durchgehenden Gesimses eine merkwürdige dekorative Behandlung des Putzes an der Westseite aufbewahrt. In den feuchten Putz ist eine reiche Rankenzeichnung eingezeichnet und eingeritzt, bestehend aus einer Ranke und einem Palmettenfries, in den Ecken dazwischen Medaillons mit gekrönten Köpfen.

Auf der Nordseite hat die zweite Kapelle von Westen aus ihren vollständigen dekorativen Schmuck bewahrt. Die Decke hat wohl erst im 15. Jh. eine reiche ornamentale Behandlung durch grüne Ranken mit gelben Blumen erhalten, in Verbindung mit der spätgotischen Dekoration des ganzen Innenraumes. Die beiden Hauptwände und die Fläche unterhalb des großen Fensters nach Norden tragen reiche figürliche Darstellungen. Nach Westen füllt die ganze Fläche die imponierende Riesengestalt des h. Christophorus (Taf. 31 nach Photographie), der auf der linken Schulter die ganz kleine Christusfigur stützt. Christus erscheint als bartloser Jüngling, aber doch ganz wie ein Erwachsener in dunkelrotem Ärmelgewand und langem, um Brust, Schultern und den Unterkörper reich drapierten weißlichen Mantel; Nimbus dunkelblau mit Goldkreuz. In der Rechten hält der Heilige den mächtigen Stab, der oben über dem Knauf in blühende Eichenblätter ausmündet, und stampft mit den nackten Füßen in den bewegten Wellen einher. Der Heilige trägt ein gelbliches, mit dunkelrotbrauner Musterung überzogenes Kleid und einen weiß gefütterten hellrötlichen Mantel. Die Musterung auf dem Leibrock zeigt das gleiche Dessin wie der Hintergrund. Auffallend sind die leuchtend ockergelben Haare, die ein ausdrucksvolles Blond vorstellen sollen. Der Nimbus ist blau mit Goldrand. Links unten eine Tafel mit einer nicht mehr leserlichen Inschrift. Hintergrund weißgelb mit roter Musterung, breiter roter Rand mit dunklem aufschabloniertem Muster.

Fig. 184. Köln, St. Andreas. Ältere, jetzt verschwundene Zeichnung des h. Paulus.

Nach Norden unterhalb der durchgehenden Sohlbank des Fensters die Darstellung des h. Georg, der den Drachen tötet (Fig. 186). Der Heilige erscheint gerüstet auf seinem mit Wappen behängten Roß, verwandt den Darstellungen des Templerhauses und des Hauses am Filzengraben (s. weiter unten). Er trägt auf dem Helm den Helmschmuck mit einem weißen Kreuz auf Rot und einem ebensolchen Schild. Mit dem großen Speer, den seine Rechte hält, durchbohrt er den riesigen Drachen vor ihm. Die ganze rechte Seite ist über die hölzerne Tür einer hier befindlichen Lavabonische hinweg gemalt (stark ergänzt). Grund weißlichgrau mit gelber Musterung, schwarzer breiter Rand, Farben sehr verblaßt; nur das Rot auf Schild und Schabracke des Pferdes erhalten.

Die Ostwand bringt in vier Streifen übereinander eine großartige Komposition, die eine Huldigung der Maria darstellt (Taf. 29 nach Photographie, Taf. 30 die beiden oberen Streifen farbig). Es handelt sich, wie über den Altären der Chorkapellen des Domes, um das einfach auf die Wand gemalte Retabel[7]. Die Flächen sind stumpfblau, von grünen Streifen eingefaßt. Die äußeren Rahmen sind rot und gelb gehalten. In dem obersten Zwickel die Krönung der Maria. Auf einem Throne, der seltsam perspektivisch gezeichnet, aber in Oberansicht konstruiert von dem Sockel aus in den Raum vorzuspringen scheint, auf dessen beiden Wangenstücken sich die Gestalten kniender musizierender Engel erheben, thronen nebeneinander Christus

[6] Die Untersuchung der Vorzeichnung schaffte keine volle Klarheit über das Verhältnis des kleinen Kruzifixus zu dem großen Salvator. Zur ursprünglichen Idee kann er nicht wohl gehören. Die Form des Kruzifixus braucht auf der anderen Seite nicht auf eine spätere Zeit hinzuweisen (der Typus kommt schon in dem bekannten Kruzifix von Maria im Kapitol zu Köln v. J. 1304 vor: Abb. i. d. Kunstdenkmälern d. Stadt Köln II, I, S. 242). Es liegt wohl eine Durchdringung mit der älteren Vorstellung des Gnadenstuhles vor (s. u. S. 162).

[7] Vgl. dazu Jos. Braun, Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung II, S. 532, wo eine Zusammenstellung der auf die Wand gemalten Retabel aus dem 14. Jh. gegeben ist.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0177
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 185. Köln, St. Andreas. Bild des Weltenrichters.

und Maria, in einer etwas entwickelteren Haltung gegenüber der wenig früheren Darstellung auf der Südseite der Kirche. Die Gestalten bringen nicht mehr die übergroßen Köpfe mit dem starren Ausdruck, sondern zeigen schon stärker den bewegten gotischen Linienstil. Christus stützt mit der Linken ein großes Buch auf sein Knie und setzt mit der Rechten der ihm in demütiger Haltung zugewendeten jungfräulichen Mutter die Krone auf. In den äußeren Zwickeln wieder stehende musizierende Engelsgestalten, den Musikantenengeln in Brauweiler und in St. Cäcilia verwandt.

In der zweiten Zone nebeneinander drei Kompositionen, durch den architektonischen Rahmen zusammengefaßt, zur Linken die Verkündigung, in der Mitte eine kleine enggeschlossene Gruppe, die Visitatio; zur Rechten wieder weit auseinandergezogen die Darstellung der Geburt. Bei der Verkündigung steht die Jungfrau zur Linken, der Körper biegt sich in leichtem, holdem Erschrecken nach links, beide Hände sind mit leisem Erstaunen vor der Brust erhoben. Aus einer angedeuteten Tür zur Rechten schreitet in bedeutender Haltung der Verkündigungsengel heraus, die Rechte gegen die Jungfrau erhebend, in der Linken ein Spruchband haltend, das die Mitte der Fläche füllt. Es folgt die Visitatio, eine ganz plastisch zusammengedrängte Gruppe, wie sie sich auch in St. Cäcilia (vgl. S. 134) findet. Zur Rechten unter zwei Rundbogen die Geburtsszene. Auf einem quer durch den Raum angeordneten Bett ruhend die Mutter mit dem Kinde an der Brust, sich mit einer feinen zärtlichen Bewegung zu ihm neigend. Über der Krippe in der Mitte die Köpfe von Öchslein und Eselein. Zur Rechten sitzt betrübt und nachdenklich auf seinen Stab gebeugt zusammengekauert Joseph.

Die dritte Zone ist ganz gefüllt von einer einzigen großen durchlaufenden Darstellung der Anbetung der Könige; Maria mit dem Kinde ist hier nach links zur Seite geschoben und die Könige nebeneinander angeordnet, wie bei dem Bilde in St. Maria Lyskirchen. In großer, kühner Bewegung stehen hinter dem vordersten alten knienden Könige die beiden anderen Weisen aus

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0178
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Fig. 186. Köln, St. Andreas. Der h. Georg im Kampf mit dem Drachen.

dem Morgenlande mit ihren kostbaren Gaben. Die Szene ist dann ergänzt durch die Darstellung von Dienern mit den Pferden; durch den nur von rechts in den Rahmen einschneidenden Pferdekopf ist die Vorstellung einer noch weit sich hinziehenden Menge gegeben.

In der vierten Zone endlich ist eine große Darstellung der Kreuzigung erhalten. Das Feld ist nach oben abgeschlossen durch einen seltsamen Rundbogenfries, unter dem 14 Einzelköpfe von Heiligen Platz gefunden haben; nicht Darstellungen etwa der Apostel, sondern ersichtlich jugendlicher, wohl weiblicher Gestalten, an die später so volkstümlichen Reliquienbüsten anklingend. Der Kreuzesbalken überschneidet diesen Rahmen. An ihm hängt in der Mitte, in einem großen Linienzug dargestellt, Christus mit weitgespreizten Armen, die Knie zur Linken hoch hinaufgezogen, die großen Füße übereinander genagelt. Zur Linken die Gruppe des Johannes, der die zusammenbrechende Mutter stützt. Dazu kommen fünf weitere Heiligengestalten. Ohne weiteres erkennbar sind die zur Linken, zunächst der h. Petrus mit dem Schlüssel, dann die h. Ursula mit Fackel (oder Palme) und Pfeil, unter einem Mantel eine Reihe ihrer Jungfrauen bergend. Weniger sicher sind die auf der rechten Seite Stehenden zu deuten. Zunächst ein bärtiger Heiliger, der in der Rechten ein großes Kreuz an langem Tragestab hält, dann ein heiliger Bischof und endlich ein heiliger Rittersmann. Für den ersten möchte man, obwohl keine nähere Charakteristik gegeben ist, den Namen des h. Andreas als des Patrons der Kirche wählen, obwohl das große Vortragekreuz an Stelle des quergestellten Andreaskreuzes stutzig macht[8], für den zweiten vielleicht den Namen des h. Lambertus, Bischofs von Lüttich, für den dritten den des h. Georg, der gern der h. Ursula gegenübergesetzt wird. Zu Füßen des Kreuzes knien zwei Stifter, der eine zur Rechten ein weltlicher in Kettenpanzer, Helmhaube und langem Leibrock, der zur Linken im geistlichen Gewande als Kanoniker des Stifts.

Über die späteren Wandmalereien des 15. Jh. vgl. unten.

Stilistisches.

Die Wandmalereien in den Seitenkapellen von St. Andreas gehören ersichtlich zwei verschiedenen Etappen der frühgotischen Kunst an. Den älteren Stil vertreten die beiden in der südlichen Seitenschiffkapelle einander gegenüber erhaltenen Darstellungen der Krönung der Maria und des Weltenrichters. In ihnen lebt noch etwas von der Mächtigkeit und Gewalt der spätromanischen Monumentalität, die sich in einer gewissen Massigkeit geltend macht. Die Figuren haben eine ungewöhnliche Breite und, zumal die Christusgestalt, auffällig große, die Schultern überragende Köpfe. Charakteristisch sind die groben, zur Seite gestellten, an Fischflossen erinnernden, ungeschickten groben Füße, die unter den schleppenden Gewändern sichtbar werden. In der Darstellung der Krönung der Maria hat der Kopf Christi noch die Breite des romanischen Typus, die Zeichnung der Nase mit den hochgezogenen Brauen der Augen, des regelmäßig frisierten Bartes mit dem breit darüberhängenden Schnurrbart, vor allem die künstlich gewellten Lockenringel auf beiden Seiten gehören aber schon ganz dem Formenschatz der Frühgotik an. Noch stärker zeigt sich das bei der Christus zugewendeten Jungfraumutter. Hier ist der Kopf auch im Oval in den gotischen Kanon einbezogen; die Locken bringen das breite, wulstige Geringel, das fast an plastische Vorbilder erinnert. Weniger gut erhalten

[8] Man darf darauf hinweisen, daß auch auf den Schiefertafeln von St. Ursula, dort ausdrücklich durch die Namensbeischrift bezeichnet, der h. Andreas nur ein kurzes Vortragekreuz von der gewöhnlichen Form hochhält. An den h. Johannes den Täufer ist hier nicht zu denken. Vgl. oben S. 90 u. Taf. 6, 1.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0179
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

ist der Kopf des Weltenrichters gegenüber, der bei aller Mächtigkeit doch eine gewisse Leere zeigt. Die Seitenfiguren bei beiden Gemälden sind stark restauriert, bei dem Apostel Petrus darf man an den plastischen Petrus aus dem Chor des Kölner Domes denken. Der Kopf des h. Paulus, der in den Umrissen ursprünglich ist, wenn auch übergangen, erinnert noch an die Gewalt der Köpfe aus dem Kreise des spätromanischen Manierismus wie in Blankenberg und Nideggen. Die Gewandung bei diesen älteren Bildern ist eine sehr reiche, die großen Hauptmotive, die die Körper überschneiden, sind von einer Fülle von Parallelen und einander entgegenkommenden Faltenlinien begleitet, so daß ein reiches kalligraphisches, flächiges Bild entsteht.

Wesentlich anders, fortgeschrittener und zugleich schon in einen weichen Konventionalismus einmündend, zeigen sich die Malereien in der nördlichen Seitenschiffkapelle (Taf. 29, 30, 31). Hier bildet der gewaltige Christophorus noch den Übergang zu dem monumentalen Stil des älteren Meisters von St. Andreas. Während bei jenem noch das romanisierende reiche Parallelspiel im Gefältel der Gewandung überwog, bringt der schlanke Riese die charakteristischen großen Motive der frühgotischen Manteldraperie mit dem ondulierenden Geriesel der Saumlinie, dazu die gleichmäßig das ganze Untergewand wie bei den Sienesen deckende Damaszierung. Das Bewußtsein der größeren Zierlichkeit der Gestalten, des stärkeren Gefühlsinhaltes zeigt die Gegenüberstellung der älteren Krönung Mariä und derselben Szene im Stirnfeld des großen Altarbildes. Bei Christus ein liebenswürdigeres Lächeln, bei der Madonna eine stärker betonte empfindungsvolle Wendung zu dem königlichen Sohn, die ganze Gruppe gelockerter; die vier Musikantenengel nicht so architektonisch gebunden, sondern hastig, momentan in einer Übergangsstellung, dadurch rhythmisch bewegter. In den in kleinerem Maßstabe gehaltenen Figuren der drei unteren Streifen äußert sich der ausgesprochene Kanon der beginnenden Hochgotik mit der bewußten Ausschwingung der Hüfte (bei der Jungfrau der Verkündigung und der h. Ursula), den abfallenden Schultern, den dünnen Unterarmen, dem schleppenden Fließen der Gewandung auf die Füße, den Treppenmotiven in dem hochgerafften Mantel, den schon ganz zur Manier gewordenen, sich wiederholenden Zipfeln des Mantels mit den kalligraphischen S-Formen. Gegenüber den Malereien von St. Severin wie gegenüber denen auf den Domchorschranken sind die Kompositionen ganz flächig, die Vorgänge spielen sich fast ganz in einer Ebene auf einer schmalen Szene ab, während bei jenen anderen Werken bis zu vier Figurenreihen hintereinander erscheinen; dazu dort die Neigung zu enggedrängten vollgestopften Gruppen. Wenn man die Schöpfungen des älteren Meisters von St. Andreas zwischen die Malereien von St. Cäcilia und die Domchorschranken einfügen möchte als ältere derbe Geschwister der Ramersdorfer Dekorationen, etwa der Stilstufe nach dem 2. Jahrzehnt des 14. Jh. angehörend, so dürften die Werke des jüngeren Andreasmeisters etwa gleichzeitig mit den Arbeiten der Künstler der Domchorschranken sein, dem 3. oder 4. Jahrzehnt des 14. Jh. angehörig, schon den Übergang zu dem älteren Meister vom Clarenaltar vorbereitend, nur eben aus einem anderen künstlerischen Empfinden heraus geboren wie jene noch wirkliche Wand- und Flächenkunst, nicht auf die Wand projizierte Tafel- oder Glasmalerei. Über die Beziehungen des jüngeren Meisters zu dem nordwestlichen Kunstkreise ist schon oben S. 35 gehandelt worden.

Ein genaueres Datum für die Entstehung dieser Malereien ist vielleicht aus den Beziehungen zu den Stiftungen der in den Kapellen befindlichen Altäre zu gewinnen. Auf der Südseite ist einer der Altäre, der Matthiasaltar, schon 1312 errichtet, die Kapelle also damals fertig; auf der Nordseite wird der Lambertus-Ursula-Altar schon 1315 erwähnt (vgl. o. S. 155). Über dem letzteren befand sich das vierstreifige Wandgemälde, das in dem unteren Streifen auch die hh. Lambertus, Bischof von Lüttich, und Ursula zusammen zeigt. Die Stiftungen der Altäre gehen auf das Geschlecht der Grafen von Hammerstein zurück, das der Kirche St. Andreas eine ganze Reihe hoher Würdenträger geschenkt hat, vor allem den Propst Friedrich von Hammerstein (1300—1333), der 1335 verstirbt. Auf ihn, seine älteren Brüder, den Chorbischof Albert, die Burggrafen Ludwig und Arnold sowie seinen Vetter Philipp dürften die Stiftungen der Altäre zurückzuführen sein, die teils aus eigenen Mitteln, teils aus der Hinterlassenschaft des Kanonikus Thomas von Dormagen erfolgten. In dem einen der Stifter am Fuße des vierstreifigen Altargemäldes dürfte dieser Kanonikus oder der Propst, in dem anderen einer der ritterlichen Herren von Hammerstein zu erblicken sein[9]. Die größere Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß dies Bild erst nach dem Abschluß der Erweiterungsbauten 1333 entstanden ist.

Ikonographisches.

Das Thema der Krönung der Maria, das eine solche Rolle in der abendländischen Kunst des 13. und 14. Jh. spielt, wird im Gebiet der rheinischen Monumentalkunst zum erstenmal in den beiden Darstellungen in St. Andreas und gleichzeitig in den Glasmalereien der Domchorkapellen angeschlagen. Das Motiv hat eine ein Jahrhundert umfassende ikonographische Entwick-

[9] Hierüber ausführlich F. C. Heimann, Die wiederhergestellten alten Wandgemälde in St. Andreas zu Köln: Kölner Lokalanzeiger v. 13. April 1906, Nr. 100. Die Altarstiftungen bei Rahtgens i. d. Kunstdenkmälern, a. a. O. S. 33.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0180
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

lung hinter sich[10] und zeigt in der Ausbildung deutlich die Ableitung von der monumentalen Plastik. Großartige geschlossene Kompositionen wie der Abschluß des Mittelportals an der Westfront von Notre Dame in Paris, wo rechts und links kniende Leuchterengel die Vermittlung zu den Zwickeln geben, ein der Mutter Gottes die Krone aufsetzender, herabschwebender Engel den Scheitel des Bogens füllt, haben frühzeitig ein bekanntes und weithin volkstümlich gewordenes Vorbild aufgestellt; in der Portalplastik Frankreichs (Chartres, Auxerre, Reims, Longpont) wird es weiter ausgebildet[11], kommt über Straßburg nach Süddeutschland und findet dort erst sehr viel später eine regelmäßige Anwendung (Freiburg i. Br., Straßburg, Kaysersberg, Eßlingen, Gmünd, Würzburg, Rottweil usw.)[12]. Träger der plastischen Tradition für die Kleinkunst und auf diesem Wege für die ganze auf den internationalen Weltstil eingestellte Kunst Mitteleuropas wurden die Elfenbeine, die den in Paris und Reims entwickelten Typus im ganzen Abendlande verbreiteten[13]. Daneben bringt die französische und englische Buchmalerei sehr früh das Motiv in einer sehr delikat durchgearbeiteten Fassung (vgl. o. S. 38, Fig. 43—45).

Für Italien hat das großartige Mosaik in der Tribuna von S. Maria in Trastevere in Rom, das als eine Stiftung des Papstes Innocenz III. durch die Inschrift bezeugt ist, schon in der zweiten Hälfte des 12. Jh. das Thema aufgestellt, freilich in einer von der späteren Überlieferung wieder ausgelassenen Form, Christus die Mutter nicht krönend, sondern ihr liebevoll den Arm auf die Schulter legend. Ein Jahrhundert später erhält das Motiv durch Jacobus Torriti in dem großen Mosaik von S. Maria Maggiore in Rom die ausgesprochene Gestalt des Krönungsaktus: der feierlichen Zeremonie wohnt ein ganzer Chor von kleineren Engeln bei. Italien hat dann im Trecento, von Rom, von Toskana und von Venetien ausgehend diese Komposition zu immer größerer Festlichkeit in einer fast unübersehbaren Reihe von malerischen Denkmälern entwickelt[14].

Es ist fast auffällig, wie spät dies Thema von der deutschen Malerei Besitz ergreift. In dem nordwestlichen Deutschland dürften die in einem Medaillon eingefügte Darstellung im Scheitel des Tonnengewölbes über dem kleinen Chörchen im nördlichen Querflügel von St. Kunibert in Köln[15] und die beiden Gruppen in der Markuskapelle in Altenberg im Dhüntale[16] und in der Katharinenkirche zu Blankenberg (s. o. S. 85) zeitlich zu den frühesten gehören, die sich von dem Ende der ersten Hälfte des Jahrhunderts bis über die Mitte der zweiten Jahrhunderthälfte hinziehen. Bei allen dreien ist es der Akt der Krönung selbst, der hier dargestellt ist. Christus setzt in St. Kunibert, noch steif nach vorn blickend, seiner Mutter die Krone auf, während er in Altenberg mit leichter Drehung des Kopfes nach ihr hin erscheint. Das Motiv des Thrones mit der hohen, gemeinsam aufsteigenden Rückwand ist hier wie dort ausgebildet. Zusammengezogen ist die Szene in der Krypta von St. Severin in Köln; eng ineinandergeschoben sind die beiden Gestalten in Ramersdorf, wo Christus mit beiden Händen seiner Mutter die Krone aufsetzt. Im ehemaligen Nonnenchor von Wienhausen ist die Komposition dann schon um 1300 erweitert[17]. Hier begleiten zwei schwebende Engel mit Weihrauchfässern das auf dem gemeinschaftlichen Thron sitzende Paar. In den in den ersten beiden Jahrzehnten des 14. Jh. entstandenen Glasmalereien der Johanneskapelle im Kölner Dom kommt die Szene zweimal vor, die Figuren sind hier weiter auseinandergerissen[18].

Neben die ältere Darstellung von St. Andreas tritt als Vorläufer, auch nach der ikonographischen Seite, die schon oben (S. 34) erwähnte Komposition in dem großen Saal des Hospitals der Bylocke zu Gent[19]. Der breite architektonische Thron ist hier noch mehr in die Mitte des Bildfeldes geschoben. Christus erhebt die Rechte segnend zu seiner Mutter, die beide Hände anbetend nach ihm ausstreckt; seine Linke ruht auf der mit einem hohen Kreuz geschmückten Weltkugel (Fig. 37). Den Hintergrund bildet ein ausgespannter Teppich, der von zwei Engelsfiguren zur Seite und einer von oben her schwebenden gehalten wird. In dem großen Wandgemälde in St. Andreas ist an Stelle der den Teppich haltenden Engel auf der Rückwand ein Paar von musizierenden stehenden Engelsgestalten getreten, in die die hinteren Pfosten des Thronaufbaues münden. Man möchte bei ihnen an eine Verwandtschaft mit den zur selben Zeit entstandenen Musikantenengeln über den Baldachinen der großen Dom-

[10] Über die Darstellung der Krönung vgl. ausführlich mit Angabe weiterer Literatur Künstle, Ikonographie der christlichen Kunst, I, S. 563. — C. Jocelyn Foulkes, Le couronnement de la Sainte Vierge: Revue de l'art chrétien XLI, 1898, S. 42, 117, berücksichtigt fast ausschließlich die italienischen Darstellungen. — Barbier de Montault, Traité d'iconographie chrétienne II, p. 233. — St. Beissel, Marienverehrung im Mittelalter, S. 649. Spätere Denkmäler bei Münzenberger-Beissel, Zur Kenntnis u. Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands, II, S. 261.

[11] A. Michel, Hist. de l'art II, I, p. 159. — E. Mâle, L'art religieux du XIIIe siècle en France, Paris 1902, p. 294.

[12] Abb. bei J. Sauer, Alt-Freiburg, Taf. 24. — Beenken, Bildhauer d. 14. Jh., S. 209, 211. — Pinder, Die deutsche Plastik d. ausgehenden Mittelalters, S. 46. — G. Weise i. d. Zs. f. christl. Kunst XXV, S. 98.

[13] R. Koechlin, Les ivoires gothiques I, pl. 6, 92, 94. Von der Kleinkunst der Elfenbeine kommt das Motiv wieder in die frühe Altarkunst: Marienstatt und Hochaltarmensa im Kölner Dom (Beenken, Bildhauer d. 14. Jh., S. 91, 99).

[14] Die italienischen Darstellungen verzeichnet im ikonographischen Index bei R. van Marle, The development of the Italian schools of painting VI, p. 78. Für die Verbindung mit dem Norden vor allem bedeutsam die im 4. Bd. abgebildeten aus der Lombardei und Venetien (p. 6, 13, 30, 61, 63, 65, 88, 153).

[15] Abb. bei Clemen, Romanische Monumentalmalerei, S. 596.

[16] Abb. bei Clemen, ebenda, S. 602.

[17] W. Mitthoff, Archiv f. Niedersachsens Kunstgeschichte II, S. 8.

[18] Abb. bei H. Oidtmann, Rheinische Glasmalereien, I, S. 188, 192. — Lindner, Der Dom zu Köln, Taf. 34, 35.

[19] Vgl. oben S. 34, Anm. 128, Abb. 37.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0181
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 187. Reutlingen, Marienkirche. Christophorus.

Fig. 188. Westminsterpsalter, Britisches Museum. Christophorus.

chorfiguren denken. Die Verzierlichung der nun rasch schlanker und graziler werdenden Figuren, die sich zwischen dem älteren und dem jüngeren Meister von St. Andreas verfolgen läßt, bringt einen anderen Rhythmus in die Gestalten hinein, deren knappe Körpermassen von großen schwunghaften Gewandmotiven überschnitten werden. Sie rücken zugleich etwas weiter auseinander; die ganze Komposition wird eine lockerere. Diese leichtere Ausponderierung der beiden Figuren findet sich schon um 1312 in einem klassischen Werk, in dem Passionale der Prinzessin Kunigunde auf dem Hradschin zu Prag[20], wo zur Seite nicht als kleine dekorative Figürchen, sondern als große Begleiter der feierlichen Zeremonie wie in der französischen Portalplastik zwei Engel erscheinen. In der Marienkrönung in Klosterneuburg, die zwischen 1322 und 1329 entstanden ist, knien die beiden begleitenden Engel unterhalb des Thrones[21]. Man möchte die Komposition von den Domchorschranken (Fig. 201) neben die Krönung Mariä von dem Flügel des Altarwerkes aus Altenberg a. d. Lahn[22], jetzt im Städelschen Institut in Frankfurt a. M., stellen, dessen Flügel vor 1334 zu datieren sein würden (Fig. 47). Dazu wieder verwandt die 1337 datierte Darstellung in der ehemaligen Dominikanerkirche zu Maastricht, die die Krönung Mariä zwischen zwei Engeln zeigt[23] und das von einem niederrheinischen Meister stammende Gemälde von Sigmaringen, das um dieselbe Zeit entstanden sein dürfte[24] (vergl. die Ausführungen oben S. 37, 38).

Das Bild des Weltenrichters in der Südkapelle gibt eine Durchdringung und Vermischung des Schemas des Salvator mundi und der Darstellung Gottvaters mit dem gekreuzigten Sohn im Schoß aus der Dreieinigkeit. Zu dieser fehlt freilich der Heilige Geist — und die beiden Fürbitter wie der Kreuzesnimbus weisen wieder auf Christus den Sohn als Weltenrichter. Bei dem thronenden Weltenrichter kommt vereinzelt schon im 12. Jh. ein großes Kreuz im Schoße vor, aber nur das Kreuz ohne den Kruzifixus; so in einer Buchmalerei, in einer Handschrift aus St. Martial de Limoges[25]. Das Motiv des Gnadenstuhles, das dem Künstler bei dieser Umbildung vorschwebte, der im 12. Jh. schon in dem Psalter des Landgrafen Hermann von Thüringen in Stuttgart[26] und in dem Gebetbuch der h. Elisabeth in Cividale ausgebildet ist und im 13. Jh. in der großen Soester Altartafel des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin[27] eine monumentale Ausprägung erhalten hat, bedingt nur von Anfang an, daß Gottvater das Kreuz in seinem Schoße mit beiden Armen unterstützt, ein Motiv, das hier fehlt. In dem Graduale des Kölner Dominikanerklosters in der Bibliothek des Priesterseminars zu Köln (Cod. 173), das kurz vor 1320, also ungefähr gleichzeitig mit unseren Wandmalereien entstanden ist, ist auf Kölner Boden das Schema des Gnadenstuhles wie vorbereitend auf die Darstellung in St. Andreas gegeben (s. o. S. 14), eine um ein Menschenalter später liegende Ausprägung in der italienischen Buchmalerei in dem Titelblatt der Statuts de l'ordre de Saint Esprit in der Bibliothèque nationale zu Paris[28]. Die Ausprägung der Gruppe in dem englischen Kunstkreis um die Mitte des 14. Jh. zeigen Alabasterarbeiten der bekannten Exportateliers in Notting-

[20] Janitschek, Gesch. d. deutschen Malerei, S. 175. Schon bei Schnaase, Gesch. d. bild. Kunst, VI, S. 434. — Matějček, Le passionaire de l'abbesse Cunigonde, pl. 10.

[21] Abb. bei Burger, Deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter (Handbuch d. Kunstwissenschaft), I, S. 139. — Dehio, Gesch. d. deutschen Kunst, II, S. 719. — F. Reichmann, Gotische Wandmalerei in Niederösterreich, Taf. 10. — Ganz übermalt die gleichzeitige Darstellung im Heiliggeistspital zu Lübeck.

[22] Graf Solms, Die Altarflügel aus Altenberg a. d. Lahn im Städel-Jahrbuch V, S. 33. — Vorher (als noch in Schloß Braunfels befindlich) schon abgebildet bei Scheibler-Aldenhoven, Gesch. d. Kölner Malerschule, Taf. 3 und Karl Schaefer, Gesch. d. Kölner Malerschule, Taf. 3. — Lüthgen i. d. Monatsheften f. Kunstwissenschaft IX, 1916, Taf. 89.

[23] Vgl. Voorloopige lijst der Nederlandsche Monumenten, VIII, Provincie Limburg, 1926, p. 254: „een zeer geschonden muurschildering 1337." Nach einer brieflichen Mitteilung von Victor de Stuers vom J. 1908 von diesem in den 90er Jahren entdeckt. Vgl. S. 37 m. Abb.

[24] Fr. Rieffel, Das Fürstliche Hofmuseum zu Sigmaringen: Städel-Jahrbuch III—IV, 1924, S. 59. Vgl. dazu die Darstellung auf der Tafel im Bischöflichen Schloß zu Frauenburg (Abb. bei Worringer, Anfänge der Tafelmalerei, S. 127).

[25] Abb. bei Comte de Bastard, Hist. de Jésus-Christ en figures, pl. XXVII. — Mâle, L'art religieux du XIIe siècle en France, p. 407. Zu der Entwicklung des Typus vgl. P. Jessen, Die Darstellung des Weltgerichts im Mittelalter, Berlin 1882, S. 14 u. W. H. v. d. Mülbe, Die Darstellung des Jüngsten Gerichts an den romanischen und gotischen Kirchenportalen Frankreichs, Leipzig 1911, S. 22.

[26] Abb. bei Haseloff, Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jh., Abb. 20 u. 66. Über das Ikonographische vgl. J. Braun, Der Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung, II, S. 448, und Künstle, Ikonographie der christlichen Kunst, I, S. 229.

[27] Abb. bei van der Briele, Westfäl. Malerei, Dortmund 1926, Taf. 14. — Heereman v. Zuydwyk, Die älteste Tafelmalerei Westfalens, Münster 1882, Taf. IV.

[28] A. de Hevesy, Italienische Handschriften in Paris: Zs. f. bildende Kunst LX, 1926, S. 74.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0182
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

ham, so zwei in Antwerpen und Gent[29]. Die Christusfigur und das Kreuz haben hier schon die Zierlichkeit und Kleinheit wie in dem Kölner Wandgemälde; Gottvater hält nur noch lose mit der Linken den oberen Kreuzesstamm. Auf einer noch etwas späteren Alabastergruppe an der Westfront der Katharinenkirche zu Hoogstraten lehnt das Kreuz überhaupt nur im Schoße Gottvaters, der die Rechte segnend erhebt, in der Linken die Weltkugel hält. Sehr wichtig als Beleg für die Vermengung des Schemas des Weltenrichters mit dem Gnadenstuhl ist die Skulptur auf dem Türsturz des Würzburger Bürgerhospitals um 1350, wo dem Gnadenstuhl zur Seite die beiden Fürbitter Maria und Johannes dargestellt sind — ganz wie in St. Andreas[30].

Die Darstellung des großen Christophorus in St. Andreas ist ikonographisch von besonderer Bedeutung als Übergang von der streng frontalen statuarischen Auffassung, wie sie oben in Bonn (Fig. 130), Niedermendig (Fig. 129) und Bacharach (Fig. 131) gegeben war, zu der bewegten späteren Form, die den Riesen schreitend in einer aufgeregten Pose zeigt. Vor St. Andreas steht noch der frühgotische kolossale Christophorus im Münster zu Mittelzell auf der Reichenau[31] und der Christophorus in Lobenfeld im Kreis Heidelberg[32]. Nur als Typ jener neuen bewegten Form sei hier der schreitende Christophorus aus der Kirche zu Reutlingen (Fig. 187)[33] und eine Miniatur aus dem Westminsterpsalter des Britischen Museums[34] (Fig. 188) gegeben[35]. An dieses neue Motiv schließt sich dann die spätere Entwicklung auch des 15. Jh. an.

Marienhagen (Kreis Gummersbach) / Evangelische Pfarrkirche.

LITERATUR. Renard, Die Kunstdenkmäler der Kreise Gummersbach, Waldbroel und Wipperfürth (Kunstdenkmäler der Rheinprovinz V, 1), S. 40. — Clemen, Wiederherstellung der evangelischen Pfarrkirche und ihrer frühgotischen Wandmalereien: Berichte der rheinischen Denkmalpflege XIV, 1909, S. 25 mit 2 Taf. — F. C. Heimann, Mittelalterliche Kirchenausstattung im Oberbergischen: Mitteil. d. Rhein. Ver. f. Denkmalpflege u. Heimatschutz, V, 1911, S. 247 m. Abb.

AUFNAHMEN. Farbiges Übersichtsblatt der Chordekoration von Anton Bardenhewer im Denkmalarchiv zu Bonn. Ebenda zwei Details in Originalgröße. Im Provinzialmuseum zu Bonn: farbige Kopie der vier ersten Apostel in Originalgröße (gerahmt) von A. Bardenhewer.

Die Pfarrkirche zu Marienhagen, das abseits vom Aggertal auf dem Hochplateau gelegen ist, ist ein merkwürdiger frühgotischer einschiffiger Bau mit einem älteren romanischen Turm, der den Typus der frühen Turmanlagen des 12. Jh. im Bergischen und Märkischen zeigt, mit sehr schmalen Treppenläufen in der Mauerstärke. Das Langhaus selbst ist eine interessante frühgotische Anlage, die kurz nach 1300 entstanden ist, einschiffig, drei Joche mit Kreuzgewölben, nach beiden Seiten derbe zugespitzte Gurtbögen auf kräftigen Wandvorlagen, zweiteilige Fenster mit einfachem frühgotischem Maßwerk. Die Anlage des Langhauses fällt aus der Gruppe der benachbarten Bauten im Oberbergischen ganz heraus. Der Umstand, daß die Kirche als Gründung des Johanniterordens überliefert ist[1], spricht dafür, daß für den Bau und entsprechend auch für die Dekoration des Chores die Kräfte nicht aus der Nachbarschaft, sondern aus einem größeren Zentrum, vermutlich aus Köln, herangezogen waren.

Bei den Instandsetzungsarbeiten, die im Jahre 1907 mit Unterstützung der Rheinischen Provinzialverwaltung durchgeführt wurden[2], ward in der Apsis ein gut erhaltener Zyklus von Wandmalereien aufgedeckt, der im Gegensatz zu der Bescheidenheit und Ärmlichkeit der benachbarten Kirchen auch auf die erhöhte Bedeutung des Bauwerkes im Mittelalter hinweist. Die Aufdeckung und Bloßlegung erfolgte durch den Maler Anton Bardenhewer in Köln. Der Befund war so bedeutend, daß vom Standpunkt der Denkmalpflege auf die Sicherung und Festlegung Wert gelegt werden mußte. Der reich dekorierte Chor ist

[29] Im Museum Mayer van den Bergh in Antwerpen und in der Sammlung der schönen Künste zu Gent. Martin Konrad, Meisterwerke der Skulptur in Flandern und Brabant, Berlin 1929, Taf. 7a, Text S. III. Als Gegenstück (Taf. 7b) die gleiche Gruppe, ebenfalls in Alabaster, von dem Westportal der Katharinenkirche zu Hoogstraten, um 1400.
[30] Abb. bei Pinder, Deutsche Plastik des ausgehenden Mittelalters, S. 46.
[31] Vgl. J. Sauer, Die Monumentalmalerei der Reichenau, S. 953.
[32] J. Sauer, Kunstdenkmäler d. Großherzogt. Baden IV, S. 566.
[33] Die Marienkirche in Reutlingen, Denkschrift herausgeg. von Gradmann, Merz, Dolmetsch, Stuttgart 1903, S. 23.
[34] Der Westminsterpsalter bei E. G. Millar, La miniature anglaise du Xe au XIIIe siècle pl. 90 und bei O. Elfrieda Saunders, Englische Buchmalerei II, pl. 85.
[35] Das schreitende Motiv leicht angedeutet bei dem Christophorus in Wienhausen (Oscar Beyer, Norddeutsche gotische Malerei, S. 21) und in der Kirche zu Maulbronn: Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, Neckarkreis, Atlas.
[1] Vgl. über die Beziehungen zum Johanniterorden Hüssen, Geschichte der ehemaligen reichsunmittelbaren Herrschaft Homburg, Barmen 1870, S. 84.
[2] Die Instandsetzung der Kirche erfolgte 1907—1908 durch den Architekten Moritz Korn in Düsseldorf unter Aufsicht der rheinischen Denkmalpflege. Für die Sicherung und Wiederherstellung der Wandmalereien bewilligte der 48. Rheinische Provinziallandtag (1908) 3500 M.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0183
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 189. Marienhagen, Pfarrkirche. Ausmalung der Apsis (abgerollt).

von der um 1800 eingebauten Orgelbühne durchschnitten, da hier, wie in den Bergischen Landkirchen allgemein, die Orgel mit Kanzel und Altar vereinigt ist. Die Balkenlage der Orgelempore reichte in die eine Figurenreihe hinein, hatte aber hier nur unwesentliche Gewandpartien zerstört. Eine Verlegung der Orgelempore war in der kleinen Kirche unmöglich; es konnte deshalb die Orgel mit ihrer Bühne nur ein wenig nach vorn geschoben werden, so daß zwischen Bühne und Wand ein Spalt von etwa 50 cm Tiefe entstand: die Wandgemälde können jetzt genügend im Zusammenhang betrachtet werden. Der neue Orgelprospekt erhielt eine schmalere Form, damit der Blick auf die Malerei möglichst offen bleibe.

Die in dem Gewölbe befindlichen Darstellungen waren vollständig erhalten. Am meisten zerstört sind die vier Bilder der unteren Reihe. Bei ihnen wurde auf eine Ergänzung verzichtet. Nur der ornamentale Rahmen, von dem verschiedene Teile fehlten, ist in dem ganzen Chor, um ihm einen festen Schluß und den Dekorationen einen Zusammenhang zu geben, ergänzt worden.

In dem fünfteiligen Gewölbe des Chorschlusses ist in der Mitte die Krönung Mariä dargestellt zwischen den Evangelistensymbolen (Fig. 46). Durch alle fünf Kappen zieht sich von dem Schlußstein ausgehend ein baldachinartiges Dach durch das Gewölbe, das in roter und grüner Zeichnung mit gelbem Rand den Abschluß bildet. Die Darstellung der Krönung mußte in die mittelste schmale Kappe eingefügt werden. Die beiden Gestalten mußten sich hier enganeinander gepreßt unter zwei Dreipaßbögen bücken. Der Hintergrund zeigt ein rotes Dessin. Den Sitz bedeckt ein gemusterter Teppich in dunklerem Rot. Maria in grünem Kleid und dunkelrotem Mantel mit weißem Umschlag, Christus in weißem Gewand, dunkelrotem, gelbgefüttertem Mantel. Christus setzt der Mutter die Krone auf das Haupt, während seine Linke im Schoße ein Buch hält, Maria erhebt die beiden Hände anbetend zu ihrem Sohn.

Die übrigen vier Felder sind gefüllt mit den Darstellungen der Evangelistensymbole, die hier abweichend von der sonst üblichen Darstellung in der Gestalt von sechsflügeligen Seraphimen mit den Köpfen der Tiersymbole auftreten, ein jeder Schriftbänder haltend. Der Mittelgruppe zunächst links der Engel, rechts der Stier; in den äußeren Feldern links der Löwe, rechts der Adler. Dazu kommen noch fünf kleinere Engelfiguren, die geschickt eingefügt sind, um die allzu große Fläche zu füllen. Die Mittelgruppe wird flankiert durch zwei kleine weißgekleidete Engel in langen schleppenden Gewändern, kleinere Figuren, drei in roten Dalmatiken mit Spruchbändern daneben im Raum verstreut. Die Evangelistensymbole in Dunkelrot und Gelb mit Grün in den Flügeln wechselnd gehalten. Um die ganze Komposition zieht sich ein Palmettenfries hin, der die drei großen gotischen Chorfenster umrahmt und mit einem breiteren Motiv den Gurtbogen füllt. Ein einfacheres Motiv zieht sich dann unten neben den Figuren hin.

Zwischen den Chorfenstern sind in großen Feldern auf blauem Grund fast lebensgroß die Apostel dargestellt, in den äußeren Feldern je vier, in den mittleren je zwei paarweise zueinander in Beziehung gesetzt, bis auf zwei ziemlich vollständig erhalten. Nach oben bildet den Abschluß ein gemalter Rundbogenfries. Zur Seite der Chorfenster treten derbe Konsolen mit einer männlichen Fratze auf, von zwei aufgelegten Armen gestützt, rotbraun bemalt, eine Dekoration, die mit dem feinen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0184
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

zarten Rhythmus der Malerei nicht eben zusammengeht. Die Dargestellten sind von links nach rechts (am oberen Rande in gotischen Minuskeln bezeichnet) im ersten Felde Petrus mit Schlüssel, Paulus mit Schwert, Andreas ohne Attribut, ein vierter mit Schwert (Taf. 32); im zweiten Feld Philippus mit Keule und Bartholomäus mit Messer; im dritten Johannes mit dem Ölfäßchen (Fig. 190) und ein Fehlender ohne Attribut; im vierten Feld erst eine Lücke, dann ein Namenloser, weiter Thomas mit Winkelmaß und Matthias mit Axt. Es bleibt für die fehlenden Namen übrig: Jakobus, Simon und Thaddeus.

Fig. 190. Marienhagen, Pfarrkirche. Apostelköpfe.

Der Sockel unterhalb dieses Apostelstreifens ist wiederum durch einen Fries von gemalter Kleeblattbogenarchitektur abgeschlossen. In den äußersten Feldern links und rechts die Predigt Johannes des Täufers vor Herodes und Herodias und Anbetung der drei Könige. In den Mittelfeldern je zwei Einzelgestalten.

Die Predigt des Täufers, sehr stark beschädigt durch einen Einbruch eines ungefähr quadratischen Feldes, zeigt hinter einer mit weißem Laken bedeckten Tafel zur Linken eine männliche Gestalt mit Nimbus (?) in einem weißlichen Gewand und rotbraunem Mantel, von der nur der Kopf und die rechte obere Seite erhalten sind. Die Deutung ist unklar. Auf der rechten Seite des Feldes hinter dem Tisch die Königin in grünem Kleid, dunkelrotem Mantel, die in der einen Hand ein Gefäß hält. Ihr zur Seite steht, deutlich charakterisiert durch das härene gelbe Gewand, über das der rotbraune Mantel gelegt ist, der Täufer Johannes. Hinter ihm drei jugendliche Gestalten. Er hat eine davon an der Hand gefaßt. Die Szene ist im einzelnen nicht ganz klar, vielleicht die Figur zur Linken durch den Restaurator aus dem gekrönten König Herodes fälschlich übersetzt.

In dem nächsten Felde zwei Gestalten, ein junger Mann in weißem Gewand, dunkelrot gefüttertem Mantel, der einen Stab oder eine Palme über die rechte Schulter schultert und die Linke mit ausgestrecktem Finger belehrend nach seiner Nachbarin erhebt, die als jugendliche weibliche Gestalt charakterisiert ist mit einer haubenartigen Krone, einem Kinnband und langen gelben Zöpfen. Die beiden Köpfe mit Nimben versehen. Sehr gut erhalten (Fig. 191). Inschrift Jacobus minor.

Im nächsten Feld war scheinbar wiederum dieselbe Szene dargestellt; zur Linken ein Jüngling, der beschwörend die Hand zu einer weiblichen Gestalt (?) zur Rechten erhob, von der nur Kopf und Hand des Jünglings und Umrißlinien der zweiten Gestalt erhalten sind.

Am besten konserviert ist die Darstellung der Anbetung der Könige in dem rechten Bildfeld. Hier war ursprünglich schon in den Raum eingebrochen ein quadratisches Sepulkrum, auf das die Komposition Rücksicht nehmen mußte. So ergab sich für die Darstellung der Anbetung der Könige die Auffassung, daß die thronende Madonna auf der Innenseite dargestellt war, ihr gegenüber zur anderen Seite des Sepulkrums ein großer stehender König, der jugendliche Dritte, während die beiden älteren hier hintereinander in der Mitte knien. Die Madonna sitzt vor einem dunkelroten Vorhang, der eine Rosettendamaszierung trägt, auf einem niedrigen gelben Thron. Ihr Gewand ist grün, der Mantel dunkelrot, breites blondes Haar umrahmt das Gesicht. Das Kind im langen grünen Kleidchen wird von der Mutter an der einen Hand gehalten, es greift mit der anderen nach dem dargebrachten Geschenk des Königs. Beide knienden Könige sind übereinstimmend in dunkelrote Mäntel gehüllt, die aber über den weißlichen Gewändern bis zu den Hüften herabgesunken sind Der dritte jugendliche König ist wieder stehend dargestellt, im grünen Untergewand, mit einem langen dunkelrotbraunen Mantel mit großen Schlitzen, durch die die Arme hindurchgezogen sind. Als Sockel geht um den ganzen Chor noch das Motiv eines aufgehängten Teppichs herum, der sehr stark erneuert worden ist.

Die Malereien zeigen den ausgebildeten frühgotischen Stil, der für die erste Hälfte des 14. Jh. im Kölner Kunstkreis charakteristisch ist. Die Zeichnung bringt in der monumentalen Haltung und Breite der großen Figuren noch wie in Niedermendig und bei den älteren Malereien von St. Andreas in Köln gewisse Erinnerungen an die spätromanische Form, der Kanon der

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0185

© Universitätsbibliothek Heidelberg

gefördert durch die
DFG

Gestalten scheidet sich darin deutlich von dem schlankeren und gestreckteren Typus von St. Cäcilia in Köln. Auffällig ist die Bildung der Köpfe mit der merkwürdig breiten Stirn, den streng stilisierten, gleichmäßig mandelförmigen Augen, den mit einem scharfen Knick vom Nasenrücken abbiegenden Augenbrauen. Die Umrißlinie der Köpfe zeigt bei kahler Stirn wie bei reichen Lockenbildungen dieselbe Kontur, eine schüsselähnliche Form; erst über den Ohren bauschen sich die Haare in mächtigen Büscheln zu großer Breite. Der Bart ist aus zwei oder vier Locken gebildet, die, ziemlich frisiert, in Gegenbewegung stehen. Unter den Gewandsäumen werden die großen weichen Füße sichtbar, die wie breite schlaffe Flossen zur Seite hängen — das charakteristische Motiv wie in Köln, Brauweiler und Niedermendig. Die Hände sind stark bewegt, aber auffällig weich, ohne scharfe Akzentuierung, oft nur wie grobe Handschuhe wirkend. In der Gewandung offenbart sich, etwa gegenüber den einfachen Motiven bei den Aposteln von Niedermendig, ein größerer Reichtum. Die Mäntel liegen um die Schultern knapp an, sie sind meist um die Hüften hochgenommen und fallen dann in großartigem, prächtigem Faltenwurf herab. Es sind die ausgesprochenen weitgeschwungenen Bogenlinien, die die kölnische Kalligraphik liebt; noch nirgendwo findet sich das feine Geriemsel auf der einen Seite mit dem sich wiederholenden Ringelmotiv, wie es schon im Bereich des Plastischen die Kölner Domchorapostel zeigen. In der Komposition endlich ist die ganze Wirkung noch auf Flächigkeit, Zweidimensionalität aufgebaut; keine Gruppenbildung, kein Hintereinanderbauen, auch keine Andeutung des Räumlichen — alles das, was die Chorschrankengemälde als Novum bringen, fehlt hier. In Zeichnung, Stil und künstlerischen Mitteln nähern sich die Malereien von Marienhagen den späteren Fresken von St. Andreas in Köln (s. o. S. 157). Damit ist auch ihre Zeitstufe und Stilstufe gegeben. Es handelt sich nicht, wie in Niedermendig, um das Werk eines abseits stehenden, ländlich zurückgebliebenen Künstlers, sondern um einen Meister, der unmittelbar mit dem großen niederrheinischen Zentrum zusammenhängt.

Fig. 191. Marienhagen, Pfarrkirche. Wandmalerei im Chor.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0186
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Steinfeld (Kreis Schleiden) / Abteikirche.

LITERATUR. Schannat-Baersch, Eiflia illustrata, III, 1, 1, p. 142. — H. Bärsch, Das Prämonstratenserkloster Steinfeld i. d. Eifel, Schleiden 1857. — Becker, Dekanat Blankenheim, S. 583. — Eugen Virmond, Gesch. d. Kreises Schleiden, 1898, S. 197. — Studien u. Mitteilungen aus dem Benediktiner- u. Zisterzienserorden XVI, 1895, S. 100. — Braun, Zur Geschichte der Abtei Steinfeld: Annalen d. Hist. Ver. f. d. Niederrhein VIII, 1860, S. 120; IX, 1861, S. 182; XI, 1863, S. 199; XIII, 1865, S. 161. — Ennen, Die älteste Geschichte des Klosters Steinfeld: ebenda XXIII, 1871, S. 144; XXIV, 1872, S. 270. — Th. Paas, Entstehung und Geschichte des Klosters Steinfeld als Propstei: ebenda XCIII 1912, S. 1; XCIV, 1913, S. 1. — Ders., Die Prämonstratenserabtei Steinfeld i. 13. Jh.: ebenda XCV, 1913, S. 61. — Ders., Die Prämonstratenserabtei Steinfeld i. 14. Jh.: ebenda XCVI, 1914, S. 47. — Ders., Die Prämonstratenserabtei Steinfeld vom Beginn d. 15. Jh. bis zu ihrer Auflösung: ebenda XCIX, 1916, S. 98. — Hubert Berger, Führer durch Steinfelds Abteikirche, Steinfeld 1920. — J. B. Berg, Steinfeld, 1929. Weitere Literatur bei Bär, Bücherkunde zur Geschichte der Rheinlande, I, S. 564 und i. d. Kunstdenkmälern d. Kr. Schleiden (Kunstdenkmäler d. Rheinprovinz), im Druck befindlich.

Über die Wandgemälde: Korrespondenzblatt d. Westdeutschen Zs. f. Gesch. u. Kunst III, S. 89. — F. Schmidtheim, Die Wandgemälde in der Steinfelder Abtei: Kölner Stadtanzeiger v. 7. März 1926, Nr. 127. — Jos. Kurthen, Neuentdeckte Wandmalereien im Kloster Steinfeld, mit 2 farb. Abb.: Kunstgabe d. Ver. f. christl. Kunst im Erzbistum Köln 1927, S. 15.

AUFNAHMEN. Zwei Bleistiftzeichnungen von Anton Bardenhewer 1903, die Apsis und die Heiligenfiguren darunter abgerollt, farbige Rekonstruktion von demselben im Denkmalarchiv Bonn. — Von Dr. Josef Kurthen sorgfältige farbige Kopie der Darstellung in der Apsis, vier Blatt farbige Aufnahmen der Reste der Einzelgestalten darunter. Zwei Blatt Aquarellkopien der Madonna und des h. Potentinus im Denkmalarchiv Bonn.

An Stelle der Kirche eines i. J. 920 gegründeten Benediktinerinnenklosters, das 1097 in ein Kanonikerstift umgewandelt worden war, das wieder 1121 in ein Prämonstratenserstift überging, ist in der ersten Hälfte des 12. Jh. die großartige, heute noch in der Struktur fast unveränderte mächtige Klosterkirche errichtet, als eines der Hauptdenkmäler des ausgebildeten gebundenen romanischen Stiles in den Rheinlanden. Die Klostergebäude sind sofort nach der Einführung der Regel des h. Norbert begonnen[1], die Kirche ist erst 1142 entstanden[2].

Eine Ausmalung des Inneren erfolgte sicherlich an Stelle einer älteren romanischen in der ersten Hälfte des 14. Jh., von der die Ausschmückung der Apsis und die unmittelbar auf die Pfeiler aufgemalten Kolossalfiguren erhalten sind. Im J. 1340 stiftete der Markgraf Wilhelm V. von Jülich den neuen Kreuzaltar mit einem Wandgemälde darüber, das das Jüngste Gericht darstellte[3]. Diese frühgotischen Wandmalereien verschwanden schon am Ende des 15. Jh. Im J. 1475 ließ der Abt Johann III. von Altena das Innere vollständig neu verputzen und mit einem neuen Anstrich versehen. Unter dem Abt Gottfried II. von Kassel wurde im Anfang des 16. Jh. durch den Maler Hubert aus Aachen die Kirche diversis et picturis et floribus ausgeschmückt. Im Laufe des 17. Jh. verschwanden wohl alle diese älteren Dekorationen unter den wiederholten Anstrichen der Barockzeit.

Die Apsis wurde im Anfang des 18. Jh. durch den von dem Abt Michael Knell (1693—1732) in Verbindung mit der barocken Neuausstattung der Kirche geschaffenen riesigen Hochaltar völlig verdeckt, die drei Fenster des Chores wurden damals zugemauert.

Bei der gründlichen Wiederherstellung des Äußeren i. J. 1884 nach einem Brand von 1873 blieb das Innere zunächst unberührt; erst 1920 fand eine Instandsetzung des Inneren statt, bei der die drei Fenster in der Apsis wieder geöffnet wurden. Im J. 1925 wurde die frühgotische Dekoration der Chornische, die unter dem späteren Anstrich sichtbar war, durch den Maler Dr. Josef Kurthen in überaus sorgfältiger Arbeit bloßgelegt. Durch ihn wurden auch die beiden großen Einzelfiguren auf den Chorpfeilern aufgedeckt und aufgenommen.

In der Apsis befand sich eine große Darstellung der Krönung Mariä, von der freilich nur geringe Teile erhalten sind (Taf. 33). Den Abschluß bildet nach unten ein Ornament auf rotem Grunde mit einer laufenden Ranke, Efeublättern und Vögeln in den Zwickeln. Gut erhalten ist nur das Mittelstück, das Christus und Maria zeigt, Christus der Maria die Krone aufsetzend, darüber die Taube des Heiligen Geistes sich herabsenkend.

Die beiden Gestalten sitzen nebeneinander auf einem ganz spätromanischen Thronsessel mit aufsteigender Lehne auf einem breiten Kissen, die Madonna etwas Christus zugeneigt, die rechte Hand erhebend, die Linke nach ihm ausstreckend in einer Geste, als ob sie etwas empfangen wollte. Christus neben ihr mit Kronreif, die linke Hand vor die Brust legend, mit der Rechten seiner Mutter die Krone aufsetzend, in einem breiten Mantel, der über Schultern und Knie fließt. Auffällig sind die großen

[1] Auf einem Chorpfeiler in der Kirche fand sich noch 1664 die Inschrift: Anno 1121 ecclesia per Theodericum comitem de Are ampliata et in melius restaurata. Ein späteres Glasfenster im Kreuzgang zeigte das Bild des Grafen mit der Inschrift: Theodorus de Hoichsteden comes de Are restaurator huius monasterii.
[2] Am Hauptpfeiler des Bogens im Chor auf der Evangelienseite findet sich die Inschrift: Anno dominice incarnationis MCXLII fundata est ecclesia ista.
[3] Paas i. d. Ann. d. Hist. Ver. f. d. Niederrh. XCVI, S. 15. Der Kreuzaltar ist wohl schon 1509 verschwunden, als der Abt Johann V. von Münstereifel den Lettner abbrechen ließ.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0187
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

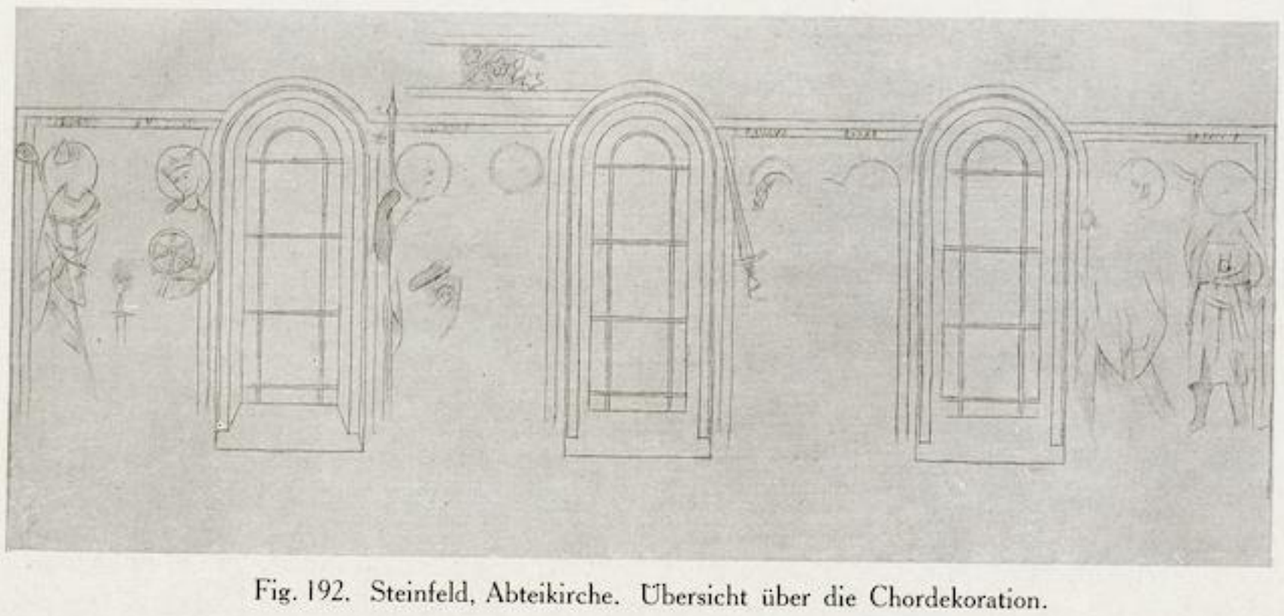


Fig. 192. Steinfeld, Abteikirche. Übersicht über die Chordekoration.

Füße, der linke in doppelter Vorzeichnung. Der Christuskopf zeigt eine breite Stirn, schmales Kinn, den Bart in zwei Locken stilisiert, mandelförmige Augen, geschwungene Brauen, starke Nase, stilisiertes Wellenhaar; der Kopf der Maria zarter und runder. Um die mittlere Mandorla die vier Evangelistensymbole, unten kniende Engel, von denen zwei erhalten sind. Zur Seite je zwei große Heiligenfiguren, zur Linken Petrus in der üblichen Darstellung mit einem großen Schlüssel, daneben ein heiliger Bischof, in der linken Hand den Stab haltend, zur Rechten der bärtige Johannes der Täufer, in der linken Hand eine Scheibe mit dem Lamm Gottes haltend, hinter ihm Paulus mit dem Schwert, diese Seitenfiguren sehr stark zerstört.

Auf den Wandflächen zwischen den drei großen Fenstern der Apsis haben sich die Figuren von acht Heiligen erhalten, paarweise auf die vier Felder verteilt. Es sind nach den in Bruchstücken erhaltenen Inschriften: Liborius und Katharina, Eustachius .... Paulus und Laurentius. ...D... Oplicius.

Der ältere Zustand in dem Übersichtsblatt von Bardenhewer (Fig. 192)[4] und in den Aufnahmen von Jos. Kurthen. Erhalten hatten sich:

von Liborius die Inschrift, die Bischofsmitra mit Nimbus, die linke Hand mit dem Stab, die rechte Seite des Oberkörpers bis zur Kniehöhe;
von Katharina der Kopf mit Krone und Nimbus, der Oberkörper bis zur Hälfte, die Linke mit dem Rad und die Rechte mit dem Schwertknauf;
von Eustachius die Lanze mit den wehenden Fähnlein, der rechte Arm im Kettenpanzer, der linke Unterarm auf den Schild gestützt;
von Paulus die Haarlocke der rechten Seite, das erhobene Schwert;
von Laurentius nur der Nimbus;
von ...D... (wohl einem Bischof) die Hand, die den Stab (nicht mehr vorhanden) hoch gehalten hat, das Gesicht, die untere Gewandpartie von den Knien ab;
von Oplicius fast vollständig die Gestalt eines Ritters in Kettenpanzer, Waffenrock, Gürtel und Schwert und Mantelüberwurf, mit flatternder Fahne. Vom Gesicht ist nur noch ein Auge zu sehen.

Zu den Malereien in der Apsis treten noch zwei großartige Einzelfiguren auf den dem Chor vorgelagerten Vierungspfeilern (Taf. 34), die erst in jüngster Zeit von Joseph Kurthen aufgedeckt und in mustergültiger Weise aufgenommen und veröffentlicht sind. Auf den mit knirschenden Fugen aufeinander gesetzten Sandsteinquadern, die nur leicht überschlemmt sind, ist ohne weitere Spachtelung eine großzügige Malerei in Temperatechnik gesetzt, ähnlich der Behandlung der Pfeiler in Brauweiler. Die Kolossalfiguren, die 3,40 m hoch sind, sind unmittelbar über die Unebenheiten des Steingrundes hinweggeführt. Alle vorbereitenden Linien, die Pentimenti des ersten Entwurfes sind deutlich neben den letzten Umrißlinien sichtbar. Dargestellt ist auf dem einen Pfeiler die Mutter Gottes, stehend auf blauem Grund, der oben und unten durch einen breiten braunroten Streifen eingefaßt ist. Die Madonna steht aufrecht in grünem, ausgeschnittenem, hochgegürtetem Kleid, hellviolettem, braunrot gefüttertem Mantel, dessen Zipfel sie mit der Rechten hochzieht. Die Rechte hält vor der Brust ein Sträußchen, das aus drei blühenden roten Blumen besteht, mit der Linken hält sie leicht und ungezwungen das auf dem linken Arm schwebende, in ein langes blaues Kleidchen gehüllte Kind, das in der Linken ein geschlossenes Buch hält, die Rechte auf die Brust der Mutter legt. Der Kopf der Maria von gelben langfließenden Locken umwallt, noch nicht mit der ausgesprochenen konventionellen Manier, mit einer goldenen Krone verziert, die den gleichfalls goldenen Nimbus überschneidet. Unter ihr dargestellt eine Reihe von Prämonstratensern, die vor der Madonna knien, wiederum auf blauem Grund, hintereinander vier Patres in den

[4] So nach der eingehenden Würdigung von Jos. Kurthen i. d. Kunstgabe d. Ver. f. christliche Kunst im Erzbistum Köln, 1927, S. 18.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0188
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

weißen Kutten des Ordens, einer etwas vor ihnen, vielleicht der Prior, gegenüber ihnen zugewandt der Abt in roter Glockenkasel, ein Weihgeschenk in den Händen; hinter ihm ein Priester stehend mit einer hinaufweisenden Geste, der assistierend den Abtstab hält.

Der h. Potentinus auf dem anderen Pfeiler auf ziegelrotem, mit kleinen Sternchen gemusterten Grund, oben und unten je durch einen grünen Streifen abgeschlossen. Der Heilige steht steif aufrecht in streng frontaler Haltung, breitspurig und sicher hingestellt, in Kettenpanzer, der auch die Hände und Füße bedeckt und über den Hals heruntergelassen ist; darüber ein geschlitzter, halblanger Waffenrock, dessen Ärmel nur die Oberarme bedecken, von hellblauer Farbe. Die Schultern werden von den großen quadratischen Schulterplatten überschnitten, die nach der gewöhnlichen Auffassung der Zeit streng in Vorderansicht gegeben sind. Die große Rittergestalt stützt sich mit der Rechten auf eine Speerfahne, die über dem goldenen Nimbus in zwei blauen Zipfeln ausläuft, um die Hüfte hängt schlaff ein weißer Schwertgurt, der ein breites Schlachtschwert mit schwarzer Scheide und großem Griff trägt, die die Linke des Heiligen umklammert. Der Kopf zeigt orangegelbe dichte Haare, die über der Stirn weit heruntergezogen sind, auf beiden Seiten unter den Ohren künstlich in je eine lange Locke aufgewellt.

Die Zeichnung mit den mächtigen Gliedern, den großen, breiten und etwas schlaffen Händen (man beachte den Größenunterschied der beiden Hände bei der Maria, die Hand unter dem Kinde wohl eine später verlassene Vorzeichnung), die Art des schweren Stehens weist noch auf die Verwandtschaft mit der älteren Tradition der frühgotischen Kunst in den Rheinlanden, die über den älteren Meister von St. Andreas und Niedermendig nach Marienhagen führt. Von der bewußten Zierlichkeit und Biegsamkeit des neuen Stiles ist angesichts der Aufgabe, hier Figuren von einer imponierenden Monumentalität zu schaffen, noch nichts in die Malerei hineingeflossen. Die Zeichnung der Nase mit großen geraden Linien, der kühnen Augenbrauen, die weit offenen, harten, geschlitzten Augen mit den schweren schwarzen Pupillen gehören dem frühen Stil an. Der Kopf des h. Potentinus erweckt die Erinnerung an die frühesten aus der Reihe der männlichen Büstenreliquiare in St. Ursula zu Köln. Leise führt die Madonna mit der Bewegung der rechten Hand, mit dem einfach klingenden Motiv des fallenden Mantelsaumes dann zu dem Stil der Domchorschranken vorbereitend hinüber. Damit würde für diese beiden Figuren und im Zusammenhang damit wohl auch für die Einzelfiguren im Chor und die Krönung darüber das dritte Jahrzehnt des 14. Jh. sich als Entstehungszeit ergeben.

Unmittelbar auf den Stein gemalt eine Kreuzigung des 14. Jh., zu Füßen des Kruzifixus Maria und Johannes, schlecht erhalten[5].

Köln / St. Severin.

LITERATUR. Die allgemeine und kunstgeschichtliche Literatur ist ausführlich angegeben bei Clemen, Romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden, S. 561, und wird in dem gleichzeitig mit diesem Werk erscheinenden Band der Kunstdenkmäler der Stadt Köln in der Bearbeitung der Kirche von H. H. Roth erneut und erweitert mitgeteilt (II, II, S. 214). Noch besonders zu nennen von älteren Darstellungen: Christian Mohr, Die Kirchen von Köln, Köln 1889, S. 21. — E. Renard, Köln, S. 23 ff. — H. Reiners, Kölner Kirchen 1911, S. 208. — Zusammenfassend die Arbeiten von Hermann Heinrich Roth, Stift, Pfarrei und Kirche zum heiligen Severinus in Köln, Festschrift Köln 1916. — Ders., Das Kollegiatstift St. Severin in Köln (Germania sacra 1918).

Über die Wandmalereien: Schnütgen, Neuentdeckte Wandmalereien in St. Severin zu Köln, Kölnische Volkszeitung vom 25. 3. 87, Nr. 83, 260. — Danach Repertorium für Kunstwissenschaft X, 1887, S. 315. — Funde bei der Restauration von St. Severin: Kölner Lokalanzeiger vom 30. 8. 90, Nr. 237. — Neuentdeckte Wandmalereien in St. Severin zu Köln: Kölner Lokalanzeiger vom 9. 10. 91, Nr. 275. — H. H. Roth, Die mittelalterliche Ausstattung der Stiftskirche zum h. Severin in Köln: Ann. d. hist. Ver. f. d. Niederrhein 93, 1912, S. 123. — Ders., Zu den mittelalterlichen Malereien in der Apsis von St. Severin in Köln: ebenda 94, S. 156. — Ders., Die Notwendigkeit der baldigen Wiederherstellung der Krypta und der Denkmäler in der alten Stiftskirche zum heiligen Severin: Stadtanzeiger vom 28. Mai 1909, Nr. 238. — Eingehend H. H. Roth, Stift, Pfarre u. Kirche St. Severin, Festschrift, S. 187—195, und in den Kunstdenkmälern d. Stadt Köln, a. a. O. S. 273 ff. — O. H. Foerster, Die Kölner Malerei, S. 55 (mit Ausschnitt). — Clemen i. d. Berichten der rheinischen Denkmalpflege XII, 1907, S. 68.

AUFNAHMEN. Die Gewölbemalereien der Krypta 1907 von Maler Gartmann farbig kopiert, 3 Blatt im Denkmalarchiv Bonn. — Von den Malereien im Chor aus der Legende des h. Cornelius zwei Proben in Originalgröße farbig kopiert von H. Becker-Leber ebenda.

[5] Korrespondenzblatt d. Westdeutschen Zeitschrift f. Geschichte u. Kunst III, S. 88.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0189
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Von den beiden ältesten Anlagen der Kirche des h. Severin, dem Urbau aus der Karolingerzeit und dem Neubau im Anfang des 11. Jh. unter dem Erzbischof Piligrimus sind nur Teile der Krypta erhalten. Aus der ersten Periode stammt der Westteil der Kryptaanlage mit der Confessio, aus der zweiten Periode die westlichen Anbauten der Krypta. In der ersten Hälfte des 13. Jh. erfolgte dann ein Erneuerungsbau der ganzen Ostpartie, die sich für das große Kollegiatkapitel längst als zu eng erwiesen hatte. Der Chor mußte für diese Zwecke hinausgeschoben werden; er ward von den zwei schlanken Osttürmen flankiert. Die Fertigstellung und Einweihung des neuen Chores, der zum erstenmal in Köln die polygonale Gestalt zeigt, auch sonst in der Gliederung von der bisherigen Tradition wesentlich abweicht, erfolgt i. J. 1237. Das Langhaus wird dann erst im 14. Jh. begonnen, der Westturm 1393—1411 aufgeführt.

Über die spätromanischen Malereien in der Concha, die leider im Anschluß an die Restauration d. J. 1887 unter Zugrundelegung der Aufnahmen des Malers Theodor Winkel durch den Maler Math. Göbbels, der damals Kaplan an St. Maria im Kapitol war, eine weitgehende Veränderung und Übersetzung gefunden haben, über die große Darstellung des thronenden Salvators zwischen Maria und Johannes dem Täufer (fälschlich ersetzt durch Maria Magdalena), dazu die Heiligen Cornelius und Severinus, ebenso wie über die Darstellung der vier großen Posaunenengel im Chorhaus, ist ausführlich in der Romanischen Monumentalmalerei in den Rheinlanden, S. 564, berichtet. Durch die Angabe der Stifter des großen Apsisgemäldes ist die Entstehungszeit auf die Jahre 1252—1273 eingeengt.

Die Erweiterung der Krypta unter der östlichen Apsis, die mit fünf halbrunden tiefen Nischen in den schweren Mauerkern einschneidet, ist in den drei östlichen Gewölben mit Malereien versehen, die unter der Tünche i. J. 1891 aufgedeckt worden sind. Die drei Gurte, die die drei östlichen Gewölbe nach Westen hin abschließen, zeigen auf weißem Grund ein grünes Rankenmuster, eine regelmäßige Weinblattranke mit Trauben (vollständig übermalt). Ebenso sind, um einen dekorativen Zusammenhalt der ganzen Choranlage zu geben, die beiden Gurte, die das letzte Säulenpaar mit der Ostmauer verbinden, neu bemalt; sie weisen im Anschluß an die alte, vorgefundene Dekoration eine Musterung in symmetrischem Rankenwerk auf, die von Medaillonrahmen überzogen ist. Die Malereien in den beiden Seitengewölben sind heute fast unerkennbar. Sie sind i. J. 1906 mit Hilfe einer Rüstung durch den Maler Gartmann aufgenommen worden (Taf. 36).

In dem dreiteiligen Gewölbe auf der Evangelienseite war erhalten die Geburt Christi: Maria im Vordergrund auf einer mit Rücklehne versehenen Lagerstatt, halb liegend-sitzend, beide Hände erhebend zu dem hinter ihr, in einem mit gotischen Verzierungen versehenen Kasten, der Krippe, liegenden Kinde, über dem Ochs und Esel sichtbar werden. Zur Rechten sitzt auf einem verzierten Sessel mit Rücklehne Joseph mit Mantel und Spitzhut, aus den Ecken aufsteigend Engel. In dem entsprechenden anderen Langfelde die Verkündigung an die Hirten. Der Vordergrund gefüllt durch bewegte und aufgeregte Lämmer, Widder und Ziegen, zur Rechten kniend ein alter Hirt, in einen weiten Mantel gehüllt, dessen Kapuze von dem bärtigen Haupt herabfällt, beide Hände in einer starken Geste dem in der Höhe erscheinenden Engel zugewendet. Zur Linken ein Hirtenknabe mit einem Hund; gotisches Laubwerk füllt den Grund. In dem schmalen dritten Feld der bethlehemitische Kindermord, zur Linken sitzend auf einem reichen Thron der gekrönte Herodes, die Rechte befehlend erhebend, vor ihm ein gewappneter Kriegsknecht in Kettenpanzer, das Schwert mit der Rechten erhebend, am Fuße eine trauernde Frau, die Reste anderer Frauen, in den beiden Zwickeln ein zweiter Krieger.

In dem entsprechenden Gewölbefeld auf der Epistelseite, der Geburt gegenüber, die Flucht nach Ägypten. In der Mitte unter dem Scheitel des Feldes Maria auf dem Esel, das Kind im Schoß haltend, vor ihr hinziehend und sich umwendend Joseph, der ein nicht näher zu erklärendes Instrument auf der linken Schulter trägt. Hinter dem Esel ein Engel, gotisches Laubwerk im Hintergrund. Gegenüber die Anbetung der Könige. Unter dem Scheitel, etwas aus der Achse gerückt, sitzt die jungfräuliche Mutter mit dem Kind auf dem Schoß, nach links gewendet, von wo sich die drei Könige nahen, der erste kniend, mit einem nicht mehr erhaltenen Gegenstand in Händen, die beiden nächsten kelchartige Gefäße darbringend. Der Zwickel hinter Maria durch einen stehenden Engel (oder Joseph?) gefüllt; wiederum gotisches Laubwerk als Umrahmung. In dem spitzen, schmalen Felde die Darstellung im Tempel, in der Mitte über dem Altar das Kind, das von der Mutter dem Hohenpriester dargebracht wird, der beide Hände nach ihm ausstreckt. Er, wie die tiefer unter ihm stehende Hanna, mit Nimbus; unter Maria tiefer stehend Joseph, die Gaben darbringend.

Das mittlere Gewölbe ist am besten erhalten (Taf. 35). Es zeigt eine Einrahmung durch einen breiten dunkelroten und hellgelben Streifen. Der Grund ist blau mit hellgrünem Bortrand. Dargestellt sind je zwei Figuren. In dem einen der beiden schmäleren Felder zunächst die Verkündigung. Die Jungfrau zur Rechten stehend vor einer gelblichen Bank, auf die rechts ein Gefäß aufgesetzt ist; sie schreitet mit erstaunt erhobenen Händen und gesenktem Haupt auf den zur Rechten auf sie zustürzenden Engel zu, der die Rechte segnend gegen sie erhebt; in der Mitte auf dem Boden ein Gefäß. Maria in grauem Untergewand und weißlichblau gefüttertem Mantel, der Engel in grünem Rock und gelbem, rotgefüttertem Mantel. Gegenüber die Krönung

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0190
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Fig. 193. Köln, St. Severin, Krypta. Wandmalereien im südlichen Seitenchor.

der Maria. Auf einem architektonisch reich ausgebildeten Thron, der die Details der frühgotischen Chorstühle zeigt, mit hoher Rückenlehne, sitzt Christus neben seiner jungfräulichen Mutter, ihr die Krone aufsetzend, Maria beide Hände anbetend vor die Brust erhoben. Der Thron gelb mit roter Füllung, Christus in grünblauem Untergewand und gelbem Mantel, Maria in hellblauem Gewand und weißlich gelbem Mantel, Kopf der Maria und Hände Christi zerstört. In den beiden seitlichen Feldern ist je eine weibliche Heilige mit einem Engel in einer seltenen Darstellung abgebildet. Auf der einen Seite die h. Katharina, in der Linken ein Rad präsentierend, die Rechte fast kokett auf ein mächtiges Schwert gestützt, die Figur in der Hüfte leicht ausgebogen, in grünem Rock und gelbem Mantel; der Engel vor ihr herschreitend in weißgelbem, langem fließendem Gewand, in der linken Hand ein gelbes Körbchen haltend. Gegenüber die h. Agnes, in dem linken Arm, der gleichzeitig den Zipfel des hochgenommenen Mantels an den Leib drückt, das Lämmchen haltend, die Rechte mit einer feinen Bewegung erhebend; der schlanke Leib in ein blaugrünes, anliegendes, fließendes Gewand gehüllt, darüber ein weiter, rotblauer Mantel; ihr gegenüber wieder ein stehender Engel in weißgrünem Gewand, mit der Linken ein gelbes Körbchen haltend.

Die Gestalten zeigen, soweit sie noch die originale Form erkennen lassen, deutlich die frühgotische Bildung vor dem Eintritt in den eigentlichen linearen Manierismus. Schlanke, schmale Gestalten, aber in Schultern und Hüften noch von gesunder Breite; die Haare noch nicht in der späteren typischen Form gekräuselt, sondern langfließend.

In der südöstlichen Nische (Fig. 193), die sich an das dreieckige Gewölbefeld anschließt, ist unter einfachem architektonischem Rahmen noch eine Reihe von Figuren entstanden, die wohl mit der Bemalung der drei Gewölbefelder zusammengehen. Im Scheitel des Gewölbes in einer Mandorla auf dem Thron Christus Salvator, von dem Mund zwei Schwerter ausgehend, um ihn herum die vier Evangelistensymbole; zur Seite zwei Einzelfiguren, die h. Ursula, eine lange, schlanke, ge-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0191
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Fig. 194. Köln, St. Severin. Wandmalerei i. d. Chorapsis.

krönte Figur mit einem mächtigen, speerartigen Pfeil, in ihrem geöffneten Mantel neun kleine Figürchen bergend, über ihr ein Engel. Auf der anderen Seite, en face stehend, ein heiliger Bischof mit einem Buch in der Linken, wiederum ein Engel über ihm. In den Laibungen des Gewölbes waren in zwei Zonen übereinander Szenen dargestellt, die heute nicht mehr erkennbar sind. Zur Linken eine Gestalt, im Bett liegend, über der drei Teufel um ihre Seele zu kämpfen scheinen, zwei weibliche Gestalten ihr zu Füßen, eine zu Häupten. Daneben unter einem Spitzbogen eine auf einem Throne en face sitzende mächtige Gestalt mit einer Art Tuch im Schoß, vielleicht Abraham als Seelensammler; darüber wiederum eine Sterbeszene mit Engeln. Auf der anderen Seite war vielleicht dargestellt Christus, vor ihm drei weibliche Gestalten, schwerlich die drei Frauen am Grabe; daneben noch eine Szene, in der nach dem erkennbaren Kreuznimbus Christus mit einer weiblichen Gestalt vereint erscheint, drei Figuren zur Seite. Von Farbenspuren ist nichts mehr vorhanden.

Die Malereien in der Krypta dürften sich mit einer nicht zu langen Pause an die Dekoration in der Concha und im Chorhaus anschließen, für die das späteste Datum mit 1273 gegeben ist. Es ist aber doch in der Stilentwicklung ein gewaltiger Schritt vorwärts getan: von dem Manierismus der spätromanischen Kunst ist nichts mehr zu spüren; am stärksten archaisch und zurückgeblieben wirken die zuletzt beschriebenen Malereien in der Seitennische. Sonst kündigt sich der neue Formenkanon überall an, reiche fließende Umrisse, schlankere Gestalten, einfache Faltenmotive. Die Symbole der landschaftlichen Andeutung schon ausgesprochen frühgotisch. Der ganze Cyklus dürfte gegen 1300 entstanden sein und den Malereien in der Krypta von St. Gereon (s. o. S. 126) am nächsten stehen.

In der Mittelnische der unteren Partie der fünfseitigen Concha, die bis zu dem jede Nische durchbrechenden Rosettenfenster 3,50 m hoch ist, kam 1887 über dem Altartisch, jetzt durch Teppiche verhängt, zum Vorschein[1]: unter einer Giebelbekrönung Christus am Kreuze, zwischen Maria und Johannes, zur Rechten der h. Severinus mit Mitra, von einem Diener begleitet, der den Krummstab trägt; neben Johannes der h. Cornelius in einer spitzen Mütze mit Doppelreif, in der Rechten einen goldenen Kreuzstab haltend; sämtliche Figuren 1,60 m hoch. Durch eine Einmauerung wurde die Christusfigur bis auf den Kopf und die Füße zerstört. Auch von den beiden Seitenfiguren sind nur die Hälften erhalten. Auf den Seitenwänden der Nischen folgten weitere Standfiguren mit Stiftern, von denen nur noch St. Johannes der Täufer zu erkennen war. Unter der Mittelgruppe der Kreuzigung waren kniend dargestellt sieben Stifter, nördlich drei Geistliche, südlich vier Ritter, unter ihnen ein reichgeschmückter mit Kettenpanzer und Schild, durch eine Inschrift als „Rutgerus Rayze" bezeichnet. Bei einem anderen Ritter die Inschrift „Johannes"; bei einem dritten „Godefridus de ha ...". Die beiden nördlichen Wandpfeiler unter den Schrägen der Rosettenfenster waren später durch einen spätgotischen Wandschrank und das Sakramentshäuschen von 1383 durchbrochen worden. So sind dort nur noch Reste von Malereien über einem gemalten Sockel erhalten: der h. Severinus mit zwei Personen, an denen er durch seinen Segen ein Wunder zu wirken scheint. Dazu zwei Donatoren.

In einem ausgerundeten Wandfelde auf der Epistelseite der Concha, das innerhalb der beiden Rundpfeiler 3,50 m breit ist, zwei figurenreiche Friese über 1,50 m hoch, mit Szenen aus der Legende des h. Papstes Cornelius. Die Schräge und der Sockel sind mit einfachen architektonischen Motiven geschmückt. Die beiden Felder sind durch ein weißes Schriftband geschieden. Oben fanden sich sechs, unten fünf Darstellungen, die reich mit Figuren, Pferden und architektonischem Hintergrund ausgeschmückt sind, über dem wiederholt Banner und Fahnen erscheinen. Den Mittelpunkt jeder Szene bildet die Figur des h. Cornelius. Die Inschriften in gotischen Minuskeln waren schon 1887 so zerstört, daß ihre Entzifferung nicht möglich war. Die Malereien sind zwar durch den Maler Winkel fixiert worden; unter den sie überdeckenden und völlig abschließenden

[1] Über diese Malereien vgl. die ersten sachverständigen Mitteilungen von Al. Schnütgen i. d. Kölnischen Volkszeitung v. 16. April 1887, Nr. 104, II. — H. H. Roth i. d. Ann. d. hist. Ver. f. d. Niederrhein 93, 1912, S. 131, und Festschrift S. 190. — Ders. i. d. Kunstdenkmälern d. Stadt Köln. II, 2, S. 276.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0192
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Teppichen sind sie aber so stark zerstört, daß heute nur noch bescheidene Reste von ihnen erkennbar sind. Eine genauere Deutung der Szenen scheint nicht mehr möglich zu sein.

Der Hintergrund zeigt wechselnd ein Türkisblau, heller als das in der spätromanischen Malerei verwendete Blau, und ein scharfes Ziegelrot, darauf eine Damaszierung in Dunkelrot. Der Fußboden besteht aus quadratischen und dreieckigen weißen und dunklen Fliesen. Die Komposition bringt hier zum ersten Male gegenüber den Malereien von St. Cäcilia und noch den späteren von St. Andreas das Verlassen des flächigen zweidimensionalen Stiles, bei dem jede Gestalt für sich in betonter Silhouette auf den Hintergrund gesetzt ist; es finden sich reiche Gruppenbildungen, Reihen von drei hintereinander geschobenen Figurenzeilen, der ernstliche Versuch einer Tiefenvorstellung ist gemacht; im Hintergrunde tritt grauweißliche oder rote Architektur dazu.

Die von Becker-Leber 1907 kopierten Stücke (Taf. 37 u. Fig. 194) zeigen hellblauen Grund, eingefaßt durch weiße Streifen mit Inschriften in gotischen schwarzen Minuskeln. Architektur im Hintergrund mit weißem Rand aufsteigend, mit Türmen, schmalen Fenstern und Schuppendächern; wiederholt in der Höhe das Kölner Wappen, im oberen Felde die drei Kronen auf Rot. Dargestellt sind enggedrängte Szenen, reiche Gruppen in Tiefenwirkung, drei Reihen von Gestalten hintereinander, Ritter mit goldenen Helmhauben, Halsbergen, Schuppenhemden, roten und grünen Waffenröcken. In jeder Szene erscheint, über die anderen sich erhebend, auch im Maßstab etwas größer, der h. Cornelius in einem roten, eng anliegenden Rock mit knappen Ärmeln und einem violettblauroten Pluviale, auf dem Haupt eine spitze, mit Kreuzen geschmückte Mitra, die durch zwei Kronreifen verziert ist; ihm zur Seite ein hohes Vortragekreuz. In der am besten erhaltenen Szene ist der h. Cornelius dargestellt, wie er Gläubige segnet, die sich eng vor ihm anbetend zusammendrücken. Es sind in einer Gruppe nicht weniger als 18 Köpfe erkennbar, sehr individuell abgestuft. Im Vordergrund ein älterer mit kahler Stirne und weißgrauem Haar in violettem Gewand und weißlichgrün gefütterter Kapuze, hinter ihm ein Kahlköpfiger mit gesundem, breitem, blondem Bart und blonden Lockenhaaren, in hellrotem Untergewand und weißlicher, rot gefütterter Kapuze, hinter ihm ein Bärtiger in grünem Gewand. Neben dem Alten ein Lockenkopf, der eine zweieckige grüne Mütze trägt; zu der Tracht der Kanoniker gehört das weiße Gewand mit der breiten roten Borte. Im Vordergrund, etwas kleiner wie Chorknaben oder Ministranten, zwei jugendliche gelockte Gestalten, beide in derselben Tracht mit den breiten roten Borten. Hinter dem h. Cornelius strecken noch zwei unsichtbare Gestalten ihre Hände nach den Knienden aus, zu denen sich diese zuwenden. Die Figuren von sehr verwandtem, schlankem, hagerem Körperbau, mit schmalen Unterarmen in knappen Mänteln und zarten langen Händen. Die Köpfe weisen eine sehr ausgesprochene Zeichnung auf, mit spitzem Kinn, ausgeprägtem, oft energisch betontem Schädel. Die Zeichnung der Nasen mit einem einzigen kühnen Strich, die Augenbrauen hochgeschwungen, der Mund mit markierten Mundwinkeln, die Augen langgezogen, mit großen, schwarzen Pupillen. Die Vorzeichnung in sicherem Rötelstrich, dann vielfach später noch einmal schwarz übermalt. Das Haar zeigt den ersten Ansatz zu der breiten üppigen Entwicklung ohne das konventionelle Geringel der nächsten Zeit. In den Gewändern wechselt Zinnober, Violett, Grün, Blaßrosa, Hellblau, Gelb; kompliziertes Gefältel kommt nicht vor, die Stoffe liegen glatt an den Schultern und den Oberkörpern an. Bei den Rittern treten die spitzen Helmhauben neben Kettenpanzern auf (Fig. 194). Fahnen und Banner bereichern die Szenen. Die Gewandsäume, Nimben, Schmucksachen und Beigaben sind in Gold ausgeführt.

Eine Datierung dieser Malereien ist nach den Mitteilungen der Stifternamen möglich. Eine Linie des alten kölnischen Geschlechts der Raitze war schon zwischen 1250 und 1300 im Pfarrbezirk von St. Severin ansässig. Der hier genannte Stifter Rutgerus kaufte 1299 in der Trankgasse einen Hof, den er noch 1325 besaß. Er ist als Inhaber hoher städtischer Ehrenstellen von 1276 bis 1329 nachweisbar. Der in der Inschrift genannte Johannes dürfte sein von 1281 bis 1307 nachzuweisender ältester Bruder sein; er stirbt am 2. Juli 1307. Für den dritten genannten Ritter hat Roth den Namen Gottfried Hardevuß angenommen, der von 1303 bis 1326 vorkommt, dessen jüngerer Bruder Hildeger der Ältere wohl einer der abgebildeten geistlichen Stifter ist, da er von 1299 bis zu seinem Tode i. J. 1317 als Kanonikus an St. Severin vorkommt[2]. Nach diesen Angaben ist nicht gut anzunehmen, daß die Wandmalereien nach 1326 entstanden sind, sie sind eher in die beiden ersten Jahrzehnte des Jahrhunderts zu versetzen. Der Stilstufe nach bilden sie die unmittelbare Vorbereitung der Domchorschrankenmalereien[3].

Die Technik der frühgotischen Malereien im Chor ist zum ersten Male gegenüber der bislang fast ausschließlich geübten (der Vorzeichnung in den angefeuchteten Putz, der Ausführung in Kalkfarben mit Zusatz von Kalkmilch) eine der Tempera-tafelmalerei verwandte, wie sie dann auch auf den Chorschranken des Kölner Domes angewandt wird. Auf einen sehr festen,

[2] Die Feststellungen über die Stifter schon bei Schnütgen a. a. O., erweitert bei Roth i. d. Festschrift S. 191.

[3] Schnütgen, a. a. O., gibt den „Beginn des 14. Jh." als Entstehungszeit an. Im Repertorium X, S. 316: „Der Stil der Architektur und der Figuren stimmt mit der Zeit kurz vor und um 1300 (Erwähnung des Rutgerus Rayze)." — Ausführlicher H. H. Roth i. d. Kunstdenkmälern d. Stadt Köln II, II, S. 276.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0193
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

harten, marmorartig geglätteten Putz ist die Malerei mit Temperabindemitteln aufgetragen; sie haftet nur sehr lose an dem Grunde. Die ganze Behandlung nähert sich der der frühen Tafelmalereien.

An der Südwand des Chores ist über einem im 14. Jh. vermauerten romanischen Rundfenster von 3,25 m Durchmesser in einer Höhe von ungefähr 4 m von dem Fußboden eine große Komposition der Krönung der Maria erhalten, freilich 1890 in der Herstellung durch den Maler Winkel stark modernisiert. Christus und Maria sitzen auf einem Thronsessel, auf jeder Seite sind fünf schwebende musizierende Engel dargestellt, unten zwei Gruppen von je zwei Engeln, die in einem Buche lesen. Über der Mittelgruppe schwebt die Taube des Heiligen Geistes, noch höher weist die Hand Gottvaters nach unten. Um die ganze Komposition läuft ein Blätterfries. In den vier Zwickeln des Wandfeldes sind, wie auf der gegenüberliegenden Wand, noch aus der spätromanischen Ausmalung des Chores nach 1250 stammend, vier große Engel erhalten, die in Posaunen blasen. Die Schallöffnungen der Posaunen sind durch Löcher bezeichnet, die den Eingang zu den in der Wand sitzenden Schallgefäßen bilden. Die Engel waren schon im 14. Jh. übermalt und sind jetzt erneut modernisiert. Die ganze Darstellung dürfte, soweit sie in der jetzigen Überarbeitung noch eine bestimmte künstlerische Handschrift aufweist, der Mitte des 14. Jh. angehören[4]. Die späteren Wandgemälde in der Sakristei und der Nebenkrypta werden weiter unten behandelt.

Köln / St. Kunibert.

LITERATUR. Ausführliche Zusammenstellung von J. Krudewig in den Kunstdenkmälern der Stadt Köln I, IV, S. 231 und bei Clemen, Romanische Monumentalmalerei, S. 589. — Die Pfarre und Kirche St. Kunibert in Köln. Festschrift, dem Pfarrer Anton Ditges zum 50. Priesterjubiläum gewidmet, Köln 1911. Darin W. Ewald, Die Kirche, ihr Bau und ihre Kunstschätze.

Über die Wandmalereien: Organ für christliche Kunst I, 1851, S. 22. — Ernst Weyden, Die Ausmalung des Chores der Kirche St. Kunibert: Köln. Zeitung v. 8. Juli 1859 und Organ f. christl. Kunst IX, 1859, S. 157. — Eckertz im Kölner Domblatt II, 1859, S. 166. — Die St. Kunibertskirche in Köln. Geschichtliche Notizen nebst Schilderung der Reparaturarbeiten, Köln 1857. — P. Mertens, Die Restauration des Inneren der Pfarrkirche St. Kunibert. Mit Illustr. Köln 1880 (als Manuskript vervielfältigt). — Ders., Die letzten 50 Jahre der Kirche St. Kunibert, Köln 1870. — Ernst Weyden, Neu entdeckte Wandmalereien in St. Kunibert: Organ f. christl. Kunst XIII, 1863, S. 103. — Hotho, Gesch. d. christlichen Malerei, S. 193. — Aldenhoven, Gesch. der Kölner Malerschule, S. 12. — Renard, Köln, S. 70. — Schnaase, Gesch. d. bild. Künste, V, S. 515. — Merlo, Köln. Künstler in alter und neuer Zeit, Sp. 931. — W. Ewald in den Kunstdenkmälern der Stadt Köln, a. a. O. S. 263. — Ders. i. d. Festschrift Ditges S. 63. — Clemen, Roman. Monumentalmalerei, S. 591, 598.

AUFNAHMEN. Die Aufnahmen der älteren Malereien verzeichnet bei Clemen, Roman. Monumentalmalerei, S. 590. Von dem Wandtabernakel 8 Blatt farbige Aufnahmen in Originalgröße von C. Hohe (um 1855), früher im Kunstgewerbemuseum zu Berlin, jetzt im Denkmalarchiv Bonn.

Die heutige Stiftskirche, deren Bau sich an eine ältere Anlage des 12. Jh. anschließen konnte, ist im wesentlichen in der ersten Hälfte des 13. Jh. entstanden, um 1200 begonnen und in den östlichen Teilen schon um 1226 vollendet, während der Umbau und die Einwölbung des Hauptschiffes und des westlichen Querschiffes erst 1247 vollzogen ward.

Die ganze östliche Partie der Kirche war in einzelnen Etappen bis gegen die Mitte der zweiten Hälfte des 13. Jh. mit Wandmalereien gefüllt worden, den Ausklang bildeten die Malereien in der Taufkapelle, die noch ganz dem aufgeregten zackigen Stil angehören[1], und das Wandgemälde in der nördlichen Nische des Chores, das auf die kostbaren in dem Reliquienschrank des Chores untergebrachten Reliquien Bezug nimmt[2]. War das erste in der Mitte des 13. Jh. entstanden, so das zweite vielleicht erst um 1270. In dem Bilde der Kreuzigung in der Taufkapelle (Fig. 1) fällt der Kruzifixus durch größere Zierlichkeit und eine weichere lyrische Stimmung gegenüber der mächtigen Dramatik der beiden Seitenfiguren auf. Der schmächtige Korpus, die auffallend dünnen Arme mit der seltsam verzogenen Bewegung, die Bildung der Füße will nicht recht zu den lebensvollen Nachbarn passen. Vielleicht war an dem Kreuz ursprünglich ein plastischer Kruzifixus aufgehängt, worauf die sonst schwer

[4] Lichtdruck i. d. Festschrift S. Severin Taf. 22.

[1] Farbige Tafel bei Clemen, Romanische Wandmalereien, Taf. 63. — Einfarbige Verkleinerung bei Clemen, Romanische Monumentalmalerei, S. 599. — Ansicht der Taufkapelle bei Ewald i. d. Kunstdenkmälern d. Stadt Köln, I, IV, S. 268. — Festschrift Ditges S. 63, Taf. 8. — Renard, Köln, S. 70. — Farbige originalgroße Kopie des früheren Zustandes im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg.

[2] Lichtdruck nach Aquarell bei Clemen, Romanische Monumentalmalerei, Taf. XXXIX, S. 597. — Lichtdruck nach Photographie bei Ewald i. d. Kunstdenkmälern, a. a. O. Taf. XXI, S. 264.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0194
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Fig. 195. Köln, St. Kunibert. Aufsätze von zwei Altären des 14. Jh.

erklärliche plastische Konsole (die freilich wieder ganz frühgotisches Blattwerk trägt) deutet, und der gemalte Korpus hat jenes erst geraume Zeit, vielleicht ein halbes Jahrhundert später ersetzt.

Im Chor der Kirche sind als Sockel zu dem Reliquienschrank und dem Sakramentshäuschen (s. u.) zwei Aufsätze von Altären des frühen 14. Jh. eingemauert, wahrscheinlich die früheren Aufsätze (Retables) des Quirinus- und Margaretenaltares, die man sich mit dem etwas vortretenden, vielleicht zweimal abgetreppten Sockel als Leuchterbank und vielleicht auch mit einem abschließenden Gesims versehen vorstellen darf. Sie sind erst in der ersten Hälfte des 19. Jh. in Verbindung mit der Gesamtreparatur der Kirche aus dem Schutt herausgezogen und eingemauert worden[3]. Der Quirinusaltar ist 1312 gestiftet[4], der Margaretenaltar wird 1321 und 1327 zuerst erwähnt[5].

Jeder von den beiden Altären, die als Gegenstücke behandelt sind (Fig. 195), weist eine Gliederung von fünf nasenbesetzten Spitzbogen auf, in deren Zwickel Dreipässe treten, das Profil ist das flache der beginnenden doktrinären Hochgotik. Der Aufsatz des Quirinusaltares zeigt in der Mitte den Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes, weiter zur Linken St. Kunibert, ihm gegenüber St. Quirinus, in den äußeren Feldern kniende Stifter. Bei dem Aufsatz des Margaretenaltares tritt an die Stelle des h. Quirinus die h. Margareta. Christus zeigt auf beiden Retables die typische Form des beginnenden 14. Jh. mit schmerzvoll hochgezogenen Knien nach links und sehr hoch am Kreuzstamm übereinandergenagelten Füßen. Bei dem Quirinusaltar ist die untere Partie durch ein sehr langes, in zwei großen Zipfeln herunterhängendes Lendentuch halb verhüllt; bei dem Gegenstück werden die langen, hageren Beine bis über die Knie sichtbar. Die Arme sind tief gesenkt, die Hände hochgebogen wie bei dem Christus in der Taufkapelle (s. o.); der ganze Leib sehr schmal und von fast knabenhaft hagerer Bildung. Bei dem Quirinusaltar Maria in einer nach rechts ausgeschwungenen Kurve, schmerzvoll zurückgeworfen, die Hände auf die Brust gelegt;

[3] Ewald in den Kunstdenkmälern der Stadt Köln, a. a. O. S. 285 nach Aufzeichnungen von Mertens im Pfarrarchiv.
[4] Ewald a. a. O. S. 249, 284. Nach Düsseldorf, Staatsarchiv, St. Kunibert, Urk. Nr. 151.
[5] Düsseldorf, Staatsarchiv, St. Kunibert, Urk. Nr. 146, 158.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0195
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 196 Köln, St. Kunibert. Wandtabernakel im Chor.

ihr gegenüber Johannes in einer pathetischen Bewegung, mit der ausgestreckten Rechten auf den Gekreuzigten hinweisend. Anders die Bewegung auf dem Margaretenaltar, wo die Maria mit dem Oberkörper dem Kreuz entgegengebogen ist, die Arme über der Brust verschränkend, der jugendliche Johannes ihr gegenüberstehend, mit der Linken ein Buch haltend, mit der Rechten aus dem Mantelbausch heraus eine nur leise, halb klagende Bewegung nach dem Kruzifixus hin machend. Der Patron der Kirche beide Male als Bischof im vollen Ornat, in der Rechten quer über den Leib das Pedum haltend, in der Linken das Modell der Kirche tragend, das durch die Einzeldurchbildung von besonderem Interesse ist. Der h. Quirinus erscheint als Ritter in langem Waffenrock über dem eng anliegenden Panzerhemd, auf den Speer gestützt, mit einem großen Kreuz auf dem Schild, auf den die Linke sich lehnt, auf Brust und den Schulterpanzerflügeln. Die h. Margareta in einer schön ausgebogenen Kurve, mit dem Kopf nach links gewendet, als gekrönte Jungfrau mit Buch und Kreuz, ihr zu Füßen ein brauner Drache. Die Stifter sind wechselnd Canonici und weltliche Herren.

Bei dem Quirinusaltar ist der Hintergrund blau, die Dreipässe sind wechselnd rot und grün gefüllt. Der Ritter zur Linken trägt einen versilberten Kettenpanzer, einen Waffenrock in Gold und Rot mit schwarzer Borte, die Schulterplatte rot. Der Kopf mit blonden Haaren in roter Strichelung (St. Kunibert in grüner Glockenkasel). Über der Alba eine grüne Tunika mit breitem weißem Saum, eine rote Glockenkasel mit grünem Futter und goldgemusterter Borte, darüber das gelbliche Pallium, eine weiße Bischofsmütze mit Goldborten. Maria in hellrötlichem Gewand, grünem, rotgefüttertem Mantel und weißem Kopftuch. Johannes in grünem Rock und rötlichgrauem Mantel, der rotgefüttert ist, das Buch in der Linken golden mit rotem Deckel. Der h. Quirinus in versilbertem Kettenpanzer, rotem Waffenrock, innen grün gefüttert mit grauem Kreuz, rotem Schild mit grauem Kreuz; die Schulterplatte gelb, Sporen und Schwertgriff golden. Der Kanonikus zur Rechten in langem weißem, über die Füße fallendem Gewand, rotem Kragen und blauen Ärmeln.

Bei dem Margaretenaltar wiederum der Hintergrund blau, die obere Hälfte über Maria und Johannes rot, die Dreipässe wechselnd rot und grün. Der Kanonikus zur Linken in derselben Tracht wie der entsprechende Stifter auf dem anderen Aufsatz, aber mit grünen Ärmeln, darüber aus einem goldenen Nimbus die Hand Gottes herausreichend. St. Kunibert in grüner Tunika mit weißem Saum und roter Glockenkasel mit weißem Pallium, weiße Mitra mit Goldborte. Maria ganz in einen hellrötlichen, grüngefütterten Mantel eingeschlagen, der auch über den Kopf gezogen ist. Johannes in einem graublauen Untergewand und grünem, hellrotgefüttertem Mantel, der Buchdeckel zinnoberrot. Die h. Margareta in grünem Kleid, rötlichem, grüngefüttertem Mantel, das Kreuz grau. Der kniende Ritter in silbernem Kettenpanzer, in rotem Waffenrock mit grauen Streifen, grün gefüttert, die Schulterplatte rot und grün.

Die beiden Altaraufsätze sind nach den beigegebenen Wappen, die wieder die Persönlichkeiten der Stifter erkennen lassen, wie nach den urkundlichen Zeugnissen ziemlich genau zu datieren. Bei dem Quirinusaltar befindet sich auf der Ailette des ritterlichen Stifters links das Wappen der Stessen, und zwar eines seit der Mitte des 13. Jh. nachgewiesenen Zweiges der Clein-Gedanc von der Stessen[6]. Es dürfte hier Hildeger von Stessen dargestellt sein, der 1312 als Stifter des Quirinusaltares erscheint. In einer Urkunde v. J. 1321 wird Johann Overstolz als Erbauer des Margaretenaltares erwähnt[7]. Dadurch würden die beiden

[6] Heinrich Clein-Gedanc, der 1240 Cäcilia von der Stessen heiratet, nimmt den Beinamen von der Stessen an und den eckigen, goldenen Querbalken der Clein-Gedanc in das goldene Mohrenkopfwappen der von Stessen.

[7] In einer Urkunde für St. Kunibert aus dem J. 1321 (ad honorem dei et Marie virginis et beatorum Cuniberti confessoris et Margaretae virginis et martiris patronorum altare, quod idem dominus Johannes construi fecit et edificari in ecclesia sancti Cuniberti predicta iuxta collumpnam ecclesiae eiusdem, quae est vicina altari, quod construi fecerat Hyldegerus de Stessa miles versus partem quae tendit ad altare parrochiale eiusdem ecclesiae: Düsseldorf, Staatsarchiv, St. Kunibert in Köln, 146. — Vgl. ebenda die Urkunde v. J. 1327, Nr. 158. Schedae Bingen, S. 149, Köln, Stadtarchiv). — Über das Wappen vergl. L. Eltester i. Organ f. christl. Kunst 1855, S. 251.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0196
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 197. Köln, St. Kunibert. Engel vom Wandtabernakel im Chor.

Altaraufsätze ihr ungefähres Datum erhalten. Sie sind unzweifelhaft der eine dem anderen nachgebildet, der Quirinusaltar der ältere, was sich in der strafferen, knappen Haltung, vor allem von Maria und Johannes, ausdrückt, während bei dem Margaretenaltar die Figuren auffällig breiter, in den Gewandmotiven reicher und mannigfaltiger geworden sind. Die Malerei, die leider im Laufe des 19. Jh., vielleicht erst 1865, übermalt ist (der Quirinusaltar am stärksten), trägt den Charakter der frühesten Tafelbilder, an die ja auch die Größenverhältnisse erinnern[8]. In der starken Akzentuierung der Konturen der isolierten Figuren auf der Fläche mahnen sie vielfach an die frühen Buchmalereien. Das Datum der ersten Erwähnung des Margaretenaltars braucht nicht mit der Stiftung des Altars zusammengehen. Sie kann noch im 2. Jahrzehnt des Jahrhunderts erfolgt sein[9].

Auf der Epistelseite des Chores ist ein hochgotisches Wandtabernakel angebracht, das sich über einem Sockel erhebt, vor dem jetzt wie ein Antependium der eine von den beiden steinernen Altaraufsätzen eingefügt ist (vgl. S. 175). Das Wandtabernakel (Fig. 196) besteht aus einem plastischen Mittelteil, der über einem wiederum aus drei gotischen Doppelarkaden gebildeten Sockelgeschoß das eigentliche rechteckig geschlossene Tabernakel umfaßt[10], auf dessen Tür von einem Nachfolger des Kölner Meisters des Marienlebens eine Darstellung der Kreuzigung mit Maria und Johannes aufgemalt ist (stark erneuert). In der Bogenfläche über dem Türsturz plastisch die Gruppe des thronenden Christus Salvator mit erhobenen Armen en face sitzend, ihm zur Seite kniend die beiden Fürbitter. Über diesem Tympanon baut sich ein gotischer Wimperg auf, das Maßwerk mit dem Dreifenstermotiv aus dem Musterbuch der doktrinären Kölner Hochgotik gefüllt. Hinter der Kreuzblume noch eine plastische Reihe von vier gotischen Spitzbogenfenstern, der ganze Aufbau durch ein von Rosen besetztes Gesims abgeschlossen.

[8] P. Mertens, Die letzten 50 Jahre der Kirche St. Kunibert in Köln, Köln 1870, S. 62 erwähnt „zwei teilweise zerbröckelnde, einst mit kostbaren gemalten Figuren geschmückte Steine ...; es gelang, sie zusammenzustellen und die alten Figuren vollständig zu restaurieren."

[9] Die Form dieses steinernen Altaraufsatzes findet eine auffällige Parallele in einem in der Kirche zu Newport (Essex) erhaltenen steinernen Retabel, das den Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes, Petrus und Paulus zeigt, bei Borenius und Tristram, Mittelalterliche Malerei in England, pl. 25, auf 1250—1300 datiert. Abgebildet auch bei Martin Conway, British Primitives: Burl. Mag. XLIII, 2, 1923. Aus dem frühen 14. Jh. wären die gemalten 10 Ritterfiguren auf dem Grabmal des Edmund Crouchback in der Westminsterabtei als Parallelen zu nennen mit den sehr stark bewegten, dezidierten Silhouetten. Abb. bei Borenius und Tristram, pl. 43. — Paul Biver, Les tombes de l'école de Londres au début du XIVe siècle: Bull. monumental 1909, p. 247, pl. 2. — Fred H. Croßley, English Church monuments, 1150—1550, London 1921, p. 55. Vgl. oben S. 40.

[10] Vgl. die Beschreibung bei Ewald i. d. Kunstdenkmälern, a. a. O. S. 286. — J. J. Merlo, Kölnische Künstler in alter u. neuer Zeit, Sp. 1165. — Festschrift Ditges S. 63, Taf. 7, 2. — Aldenhoven, Kölner Malerschule, S. 230. — Gailhabaud, L'architecture du Ve au XVIIe siècle, IV, p. 19, pl. 23—26. — Hertkens, Die mittelalterl. Sakramentshäuschen, S. 25, Taf. 23. Ewald S. 287: „Die Dekoration des Tabernakels ist im Wesentlichen alt. Nach einer Restauration des 16. Jh., worauf die Kreuzigungsgruppe hinweisen dürfte, wurde das Tabernakel i. J. 1865 durch den Maler M. Welter vollständig erneuert."

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0197
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 198. Brauweiler, Abteikirche. Musizierende Engel am Sockel zweier Pfeilerfiguren.

Dieser plastische Bau ist schon im 14. Jh. erweitert durch eine gemalte Architektur, die freilich 1865 durch den Maler Michael Welter vollständig erneuert ist. Die Felder zur Seite des plastischen Mittelstückes zeigen eine Aufteilung in vier Zonen, die unteren und oberen durch Engelfiguren geschmückt, in der zweiten von unten zwei kniende Donatoren, in der dritten, einander gegenüber, die beiden in größerem Maßstabe gegebenen stehenden Figuren der hh. Ewalde, deren Gebeine wahrscheinlich schon im 7. Jh. in der Kirche beigesetzt waren[11].

Von der Wirkung der ursprünglichen Figuren geben originalgroße Kopien, die Michael Welter vor der Wiederherstellung angefertigt hat (freilich schon mit Wiederherstellung des architektonischen Rahmens), im Denkmalarchiv Bonn einen Begriff (danach Fig. 197). Die Engelfiguren in dem unteren Geschoß zeigen, auch über die plastischen Arkaden des mittleren Teiles hinweggezogen, einen Reigen von zehn stehenden Gestalten in langen, fließenden Gewändern, die Figuren leicht ausgebogen, sich in den Hüften wiegend. Sie halten große Musikinstrumente in den Händen. Mit ihren dunkelgrünen, innen hellgrün gezeichneten Flügeln heben sie sich von den wechselnd roten und grauen Feldern wirkungsvoll ab. Diesen unteren Figuren stehen am nächsten die beiden Engel der oberen Reihe, die beide Weihrauchfässer schwingen. Sie sind etwas voller in der Form, die Gewandung dem größeren Maßstabe entsprechend reicher, die Flügel sind außen schwarzgrün, innen hellblau oder hellgrün, der Grund rot, auf dem die weißlichblauen Gewänder der Engel stehen.

Die hh. Ewalde sind beide in priesterlichem Ornat in großer umgelegter Glockenkasel dargestellt, auf rotem Grund, der eine zur Rechten mit grüner, violett gefütterter Kasel mit einem schwarzen Kreuz, in der Linken eine Keule, in der Rechten einen Kelch haltend (der weiße Ewald); der andere zur Linken in einer hellblauen, grün gefütterten Glockenkasel mit gelbem Kreuz, in der Linken ein Schwert, in der Rechten einen Kelch haltend (der schwarze Ewald); die Alba bei beiden weißlichblau[12]. Die beiden Stifter tragen die Kanonikertracht in Grau und Violett, der linke hält ein Ostensorium, der rechte eine Kerze in Kreuzform. Nur der lockige und tonsurierte Kopf des Stifters zur Linken war leidlich erhalten, der andere ganz zerstört, nur als Fleck wirksam. Als Verwandte dieser Engelsfiguren sei hier an die sehr stark restaurierten musizierenden Engel im Langhaus von St. Cäcilia (s. o. S. 142) erinnert und noch mehr an die stärker originalen Engelsfigürchen am Fuße der hh. Michael und Georg im Langhaus der Abteikirche zu Brauweiler (s. o. S. 124), die in dem Bewegungsmotiv noch delikater sind (Fig. 198).

An der Südseite des nördlichen Vierungspfeilers im Chor ist 1877 eine Kreuzabnahme mit kleinen Figuren aufgedeckt, in der Art eines Tafelbildes eingefügt, auf grünem Grund mit rotem Rand, eine sehr feine und delikate Arbeit, die mit der späten Kreuzabnahme in Ramersdorf zusammengeht, auch den Malereien in der Minoritenkirche im Duktus der Figuren verwandt ist. Der Kreuzesstamm füllt mit seinem Querholz den ganzen oberen Bildteil. Von ihm löst sich die Gestalt Christi los. Der Leichnam wird durch eine zur Rechten stehende, fast zerstörte Gestalt heruntergelassen. Am Fuße rechts kniet eine andere Gestalt, beschäftigt, die Nägel aus den Füßen zu lösen. Von links her reckt sich in schlanker Zartheit in weißlichem, lang

[11] Nach Beda, Hist. eccl. lib. V, c. 10 hat Pipin 687 in einer Kirche Kölns iuxta Rhenum die Leiber der beiden Ewalde beigesetzt: es kann sich nur um St. Kunibert handeln, wo schon 1074 eine Übertragung der Reliquien vorgenommen wird (Lacomblet, Niederrheinisches Urkundenbuch, I, Nr. 218. — Vita Annonis: Monumenta Germaniae SS. XI, p. 482). Ausführlicher Ewald i. d. Kunstdenkmälern d. Stadt Köln, I, IV, S. 243. Der Schrein der hh. Ewalde ward während der französischen Revolution seines metallenen Schmuckes beraubt. Vgl. darüber eingehend Ewald, a. a. O. S. 304 und Festschrift Ditges S. 76. Eine Büste des Ewaldus niger im Reliquienschrank im Chor (erneuert).

[12] Die Legende bezeichnet die beiden Ewalde als den weißen und den schwarzen nach ihrer Haarfarbe. Der weiße wird mit einer Keule, der schwarze mit einem Schwert abgebildet. So auch auf den Türflügeln des Reliquienschreins im Chor von St. Kunibert, auf die um 1400 zwölf Heiligengestalten aufgemalt sind (Abb. Kunstdenkmäler S. 285), die beiden Ewalde mit Keule und Schwert in priesterlichem Ornat. Szenen aus der Legende der Heiligen auf einem aus St. Kunibert stammenden Altarwerk aus der Werkstatt des Barthel Bruyn in Darmstadt, Gemäldegalerie Nr. 36a—c und in Schleißheim, Gemäldegalerie Nr. 14—19. Vgl. über die Heiligen: A. Schütte, Die heiligen Brüder Ewald: Zs. f. Gesch. u. Altert. Westfalens, LXXVIII, 1920, S. 65. — P. Mertens, Die hh. Ewalde, Köln 1879. — Künstle, Ikonographie der Heiligen, S. 221.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0198
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

fließendem Mantel Maria auf, den Leib ihres Sohnes in die Arme nehmend. Hinter ihr am linken Rande in grünlichem, rot gefüttertem Kleid der Apostel Johannes, die herabhängende rechte Hand seines Herrn ergreifend (Fig. 237).

An der anstoßenden schmalen Wand des Pfeilervorsprungs nach Westen hin ist ein Bild Johannes des Täufers aufgemalt, wiederum auf grünem Grund mit roter Einfassung, die schlanke Gestalt stark bewegt, die Rechte segnend erhoben, in der linken Hand zur Seite eine Scheibe mit dem Bild des Lammes auf rotem Grund haltend. Über grünem Unterkleid ein reich gefältelter, in schönen Linienfluß gelegter violetter Mantel (Fig. 238).

An der Innenseite des ersten und zweiten Pfeilerpaares von Osten her nach dem Mittelschiff zu sind Kolossalfiguren auf grünem, unten rotem Grunde aufgemalt, ursprünglich wohl Schöpfungen aus der Mitte des 14. Jh., aber durch vielfache frühe Übermalungen und spätere Restaurationen sehr verändert. Die Heiligen stehen auf architektonischen Sockeln oder auf Konsolen, in brauner Zeichnung auf Rot. An dem ersten Pfeilerpaar nach Norden der h. Kunibert in grünlicher Kasel mit roten Streifen, mit Bischofsmitra und -stab. Gegenüber der Papst Clemens in rotem, goldgesäumtem und goldgesticktem, bis auf die Füße fallendem langem Mantel, der nicht im Sinne eines Pluviales behandelt ist, unter dem ein Gegenstand sichtbar wird, der wie ein Tierschwanz aussieht, aber ursprünglich den Anker darstellt, mit dem der Legende nach der Heilige in das Meer geworfen ward. Die Kirche des h. Kunibert war ursprünglich ja die Clemenskirche, so ist in der Apsis dem Leben des h. Kunibert gegenüber in dem Glasfenster in fünf Medaillons die Legende des Papstes Clemens dargestellt. Der Papst trägt eine Papstkrone und hält in der Rechten einen langen Kreuzestab. Unten ein Wappen, das einen roten Baum mit vier Ästen auf Schwarz darstellt. Auf dem zweiten Pfeilerpaar sind einander gegenüber die beiden hh. Ewalde dargestellt, beide in priesterlicher Tracht, barhäuptig, der Heilige auf der Nordseite mit roter, goldgemusterter Kasel, auf der Südseite mit grünlicher, goldgemusterter Kasel, der auf der Nordseite einen Kelch, sein Gegenüber Kelch und Schwert haltend. Am Fuße der Clemensfigur wie des nördlichen Ewalds kleine Wappendarstellungen. Das Wappen zu Füßen des h. Clemens enthält einen roten Baum mit Knospen auf Schwarz (?), jedenfalls das der Kölner Familie de Arka. Zu Füßen des nördlichen Ewald ein Wappen, das in ursprünglich goldenem Schild einen blauschwarzen eckiggeschobenen Querbalken, überhöht von einem roten Turnierkragen, zeigt, ist wohl das Wappen der Kölner Familie von Kreps[13].

Köln / Dom.

LITERATUR. Eine Bibliographie der ungewöhnlich großen Literatur wird in dem in Vorbereitung befindlichen Band der Kunstdenkmäler der Stadt Köln (bearbeitet von Paul Clemen, Quellenübersicht von Joh. Krudewig) gegeben werden. Dazu die allgemeine Literaturangabe in den Kunstdenkmälern der Stadt Köln I, I, S. 1, 1906 (von Joh. Krudewig). Zusammenstellung der älteren Erscheinungen im 6. Kap. der Festschrift von L. Ennen 1880, S. 271. — Die Zeitschriftenliteratur bis 1920 bei M. Bär, Bücherkunde zur Geschichte der Rheinlande (Publ. d. Ges. f. Rheinische Geschichtskunde XXXVII), Bonn 1920, S. 126. — Besonders zu nennen: De Noël, Der Dom zu Köln, Historisch-archäologische Beschreibung[2], Köln 1837. — Sulpice Boisserée, Geschichte und Beschreibung des Domes zu Köln[2], München 1842. — Th. Lacomblet, Die Baugeschichte des Domes zu Köln nach den Ergebnissen der Urkunden (2. Bd. des Urkundenbuches f. d. Gesch. d. Niederrheins). — Dazu Ennen u. Eckertz, Quellen zur Geschichte der Stadt Köln, 1860—1879, 6 Bde. — L. Ennen, Geschichte der Stadt Köln, Köln 1863, 5 Bde. — Ders., Der Dom zu Köln von seinem Beginn bis zu seiner Vollendung, Festschrift zur Vollendung, Köln 1880, mit ausführlicher Baugeschichte. — Max Hasak, Der Dom zu Köln, mit Abdruck der wichtigsten Bauurkunden. — Köln und seine Bauten. Festschrift zur 8. Wanderversammlung des Verbandes deutscher Architekten- und Ingenieurvereine, Köln 1888, S. 90. — Franz Schmitz, Der Dom zu Köln, seine Konstruktion und Ausstattung, Köln 1868—1872; neue Ausgabe mit Text von Th. Schmitz, 145 Taf., Frankfurt 1910. — Arthur Lindner, Der Dom zu Köln und seine Kunstschätze, 50 Taf., Haarlem 1905. — Mohr, Die Kirchen von Köln, Köln 1889, S. 109. — Her. Reiners, Kölner Kirchen, Köln 1911, S. 1. — Bequeme Übersicht der Ausstattung: Fr. Theod. Helmken, Der Dom zu Köln, seine Geschichte und Bauweise, Bildwerke und Kunstschätze[5], Köln 1895 (1. Aufl. 1880).

[13] Das Wappen de Arka kommt auch zweimal an der großen Verkündigungsgruppe vor als Stiftung des Kanonikus Hermann de Arka von 1439. Das zweite Wappen ist vielleicht erst bei der ersten Übermalung im 16. Jh. hinzugefügt. Nikolaus von Kreps, Sohn des reichen Seidenhändlers, Stimmeisters und Bannerherrn der Goldschmiede Johann von Kreps († 1582), war Kanonikus an St. Kunibert. Dann hätte hier der spätere Geldgeber für die Renovierung sein Wappen angebracht, wie auch an der Westwand des Kölner Domes (vgl. u. S. 212). Diese Unsitte ist in Köln im 16. und 17. Jh. ziemlich verbreitet (vgl. W. Baumeister, Über die sechs Darstellungen aus der Legende des h. Gereon im Jahrbuch d. Köln. Geschichtsvereins I, S. 89). Auch die Wappen auf dem Lochner zugeschriebenen Jüngsten Gericht im Wallraf-Richartz-Museum sind eine Zutat des 17. Jh. (Mitteilung von Dr. Baumeister). Die Wandgemälde wegen der späteren Überarbeitung in den Kunstdenkmälern der Stadt Köln, St. Kunibert, S. 266 von W. Ewald in die Zeit um 1440 gesetzt.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0199
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Über die Wandmalereien: Ernst Weyden, Die alten Wandgemälde des Kölner Domchores: Kölner Domblatt 1846, Nr. 12, 13, 15, 16, 19. — Vorher schon A. Reichensperger, Die Wandgemälde über den Chorstühlen des Domes: Domblatt 1842, Nr. 15, 105. — Ders., Die für den Domchor bestimmten Wandgemälde von E. Steinle: Kölner Domblatt 1843, Nr. 42. — Auszug aus Weyden bei Fr. Th. Helmken, Der Dom zu Köln, 4. Aufl., S. 127. — S. Boisserée, Geschichte und Beschreibung des Domes zu Köln, München 1842, S. 73. — Kölner Domblatt 1846, Nr. 16. — Ders , Hist. et description de la cathédrale de Cologne, München 1843, p. 50. — Eine erste kunsthistorische Würdigung bei Schnaase, Geschichte der bildenden Künste VI, S. 384. — L. Ennen, Der Dom zu Köln, Köln 1872, S. 173. — Eingehend Hotho, Geschichte der christlichen Malerei, S. 338. — Älteste Wiedergabe von Proben bei Schnaase und bei Foerster, Denkmäler der deutschen Kunst VII, 5. — v. Hefner-Alteneck, Trachten, Kunstwerke u. Gerätschaften, III, Taf. 168, Text S. 14. — Fr. Schmitz, Der Dom zu Köln, Taf. 3, 4, S. 34. — Kugler, Geschichte der Malerei, I, S. 226. — E. Frantz, Geschichte der christlichen Malerei, II, S. 173. — Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei, S. 196. — Kuhn, Gesch. der Malerei, I, S. 242. — Firmenich-Richartz i. d. Zs. f. christliche Kunst IV, 1891, S. 243; VIII, 1895, S. 130. — Aldenhoven, Gesch. d. Kölner Malerschule, S. 23, Taf. I. — K. Schaefer, Gesch. d. Kölner Malerschule, S. 6, Taf. I. — Reiners, Die Kölner Malerschule, S. 22. — Ein Blatt mit farbigen Details bei Borrmann, Aufnahmen mittelalterlicher Wand- und Deckenmalereien in Deutschland, I. — A. Lindner, Der Dom zu Köln, S. 31, Taf. 25—31 (Lichtdrucke und Farbenlithographie). — Springer, Handbuch der Kunstgeschichte, II, 11. Aufl., S. 464. — Andr. Huppertz, Die altköln. Malerschule, S. 3. — Clemen i. d. Berichten der rheinischen Denkmalpflege VII, 1902, S. 68. — Ders., Die rheinische u. westfälische Kunst auf der Kunsthistorischen Ausstellung Düsseldorf 1902 (erweiterter Sonderabdruck aus der Zs. f. bildende Kunst 1902), S. 47 m. 3 Abb. — Lüthgen, Malerei und Plastik i. d. Kölner Kunst d. 14. Jh.: Monatshefte f. Kunstwissenschaft IX, 1916, Taf. 88. — O. H. Foerster, Die Kölner Malerei v. Meister Wilhelm bis Stephan Lochner, S. 6. — Hermann Schmitz, Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance, II, 2, S. 368 (Handbuch der Kunstwissenschaft). — Arnold Steffens, Die alten Wandgemälde auf den Innenseiten der Chorbrüstungen des Kölner Domes: Zs. f. christliche Kunst XV, 1902, S. 129, 161, 193, 225, 227, 283. — C. Hoelscher, Die Chorgemälde im Kölner Dom: Kölnische Volkszeitung v. 11. Juli 1923. — Die h. Irmgardis und ihre Grabkapelle im Kölner Dom: Kölnische Volkszeitung v. 4. Sept. 1925. — Lohmann, Die Gemälde an den Chorwandungen des Domes. Wiederentdeckung, Befund und Erhaltung: Kölnische Zeitung v. 19. Nov. 1925, Lit. u. Unterhaltungsbl., Beil. zu Nr. 859. — Clemen, Von den Wandmalereien auf den Chorschranken des Kölner Domes: Wallraf-Richartz-Jahrbuch I, 1924, S. 29, m. 19 Abb. — Eine eingehende monographische Untersuchung über die Wandmalereien auf den Chorschranken von Philipp Olles (Bonner Dissertation 1928) in Vorbereitung, soll 1929 erscheinen.

AUFNAHMEN. 61 Pausen von Details der Chorschranken, Bleistift auf Pauspapier, 11 Umrißzeichnungen von Drolerien, 6 Blatt mit dekorativen Details von Maler G. Osterwald (um 1846), von demselben 4 Blatt in sehr sorgfältigen Umrißzeichnungen mit Ergänzung der Komposition (danach Taf. 41—44) auf Pauspapier, früher im Kunstgewerbemuseum Berlin, jetzt im Denkmalarchiv Bonn. — Verkleinerte Umrißzeichnungen, 7 Blatt in Feder, einzelne Felder darstellend von demselben im Wallraf-Richartz-Museum, Köln. — Originalgroße Kopie zweier Felder der Legende der heiligen drei Könige, Übertragung der Reliquien nach Konstantinopel und Mailand, im Rheinischen Museum zu Köln von J. Winkel. Zwei farbige Kopien des Marientodes in der Marienkapelle, eine Umrißzeichnung im Denkmalarchiv Bonn. — Farbige Blätter, Verkündigung an Joachim und Geburt der Maria, vier dekorative Details, ein König und ein Bischof, drei Köpfe von den Malern A. und J. Winkel (1901) im Denkmalarchiv Bonn. — Photographische Aufnahmen von Anselm Schmitz um 1900 und Dr. Franz Stödtner (Berlin) um 1905 (15 Blatt). — Neuaufnahmen von Emil Hermann (20 Blatt), Platten im Rheinischen Museum in Köln. — G. Hölscher, Die Chorgemälde im Kölner Dom: Kölnische Volkszeitung vom 11. Februar 1923 macht darauf aufmerksam, daß nach Weydens Angabe die sämtlichen Bilder für die städtischen Kunstsammlungen von Ramboux in größerem Maßstab kopiert worden seien — wo sind sie geblieben? G. Osterwald hat ebenso die vier östlichen Felder in 12 Blatt Ölpausen kopiert (nach denen die oben genannten Verkleinerungen angefertigt sind). Sie scheinen ebenso verschwunden zu sein. — Von den Wandmalereien in den Chorkapellen nur nach denen in der Marienkapelle ältere farbige Aufnahmen im Denkmalarchiv Bonn erhalten. Photographien von Ph. Stoedtner und Emil Hermann; Platten im Rheinischen Museum, Köln.

Der Chor des Domes, der 1248 begonnen worden war, ist nach einer Bauzeit von fast einem Dreivierteljahrhundert i. J. 1322 vollendet und am 21. September feierlich eingeweiht worden[1]. Auf die Baugeschichte braucht hier im einzelnen nicht näher eingegangen zu werden. Der hohe Chor, der eine geschlossene Kirche in der Kirche darstellte, ist erst am Ende dieser Bauperiode mit seinen hohen steinernen Chorschranken versehen worden, die in dem Maßwerk der Außenseiten ausgesprochen die Zeichnung und die Profilierung des frühen 14. Jh. zeigen. Es ist wohl anzunehmen, daß ursprünglich auch der Chorabschluß ähnliche steinerne Schranken gegen den Chorumgang hin erhalten hatte, die aber frühzeitig hinter dem Hochaltar wohl schon in der Mitte des 15. Jh. durch Gitter, erst gotische, dann Barockgitter ersetzt wurden[2].

[1] Über das Datum der Einweihung vgl. ausführlich Max Hasak, Der Dom zu Köln, S. 20. — L. Ennen, Festschrift, S. 50. — Ennen u. Eckertz, Quellen z. Gesch. der Stadt Köln, II, S. 561. Der Chor war schon 1320 von dem Domkapitel bezogen worden. Die Koelhoffsche Kölner Chronik v. J. 1499 gibt Bl. 198b dies frühe Datum, das durch eine mit Varianten überlieferte Inschrift bezeugt ist (Chroniken der deutschen Städte XIII, S. 550. — Annales Agrippinenses: Mon. Germ. SS. XVI, p. 737. — Die Inschrift noch mitgeteilt bei Gelenius, De admiranda Coloniae magnitudine, Köln 1645, p. 232). Im J. 1297 ist schon Gottesdienst in den Kapellen um den Hochchor gehalten worden, unter den Altären die 1319 der Kleriker Hermann von Jülich in seinem Testament bedacht (Lacomblet, Archiv f. d. Gesch. d. Niederrheins, II, S. 160), befindet sich ein Irmgardisaltar, wie ein Stephanusaltar (das ergäbe einen Terminus a quo für die Wandgemälde in den Chorkapellen). Vgl. L. Ennen, Festschrift, S. 47.

[2] Wenn das Epitaph des Erzbischofs Theodorich von Mörs, † 1463, hinter dem Hochaltar sich an seinem ursprünglichen Platze befindet (von E. Renard, Köln², S. 138, um 1460 angesetzt), so müßte an dieser Stelle schon im 15. Jh. die Reihe der festen Chorschranken durchbrochen sein. Es ist dabei an den heutigen Pfeilerbündeln, die den Chorabschluß einfassen, weder irgendwo die Spur eines früheren Maueranschlusses noch auch irgend ein Dübelloch von einem älteren Gitter festzustellen. Die ganzen Außenflächen scheinen stark überarbeitet zu sein. Vgl. hierzu L. Ennen, Über den früheren Zustand des Domchores, die bei der Erbauung und Ausschmückung tätig gewesenen Baumeister: Kölner Domblatt 1878, Nr. 309.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0200
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 199. Köln, Dom. Blick in den Hochchor mit den Malereien auf den Schranken.

Man muß sich darüber klar sein, was in dem Augenblick der Weihe des Kölner Domchores notwendig an Einzelstücken der Architektur wie der Ausstattung vollendet sein mußte[3]. Zunächst mußten die Gewölbe und Außenmauern geschlossen sein; es mußte damals schon die Wand nach dem Westen hin vollständig aufgeführt sein, die diesem Teil die Selbständigkeit verbürgte; ebenso mußten alle Fenster ihre Verglasung haben. Ob notwendig alle schon die definitive farbige Füllung mit dem figürlichen Schmuck erhalten hatten, ist zweifelhaft. Es war natürlich möglich, einzelne Fenster, die als Stiftungen vorgesehen waren, noch nachträglich einzufügen und gegen die provisorische Verglasung auszuwechseln[4]. Im inneren Chor darf man annehmen, daß die großen Steinfiguren Christi und seiner Mutter mit den zwölf Aposteln auch schon ausgeführt waren. Die Konsolen wie die großen Baldachine sind tief in die Pfeiler eingebunden, die Bossen mit ihnen versetzt. Man kann sich nicht wohl vorstellen, daß ein so schwerer klotzartiger Bossen unbearbeitet gestanden habe, während der Chor schon in Benutzung war; die nachträgliche Bearbeitung würde mit dem dauernden Lärm und dem Steinstaub eine schwer zu ertragende Belästigung gebracht haben. Man kann aber auch kaum annehmen, daß die leeren Konsolen und Baldachine lange ohne die großen und kleinen Figuren dagestanden haben. Sie sind ersichtlich zusammenkomponiert, rhythmisch zusammen empfunden und einheitlich in der Herstellung. Und weiter setzte der Chordienst voraus, daß der Hochaltar hergestellt war und daß ein Chorgestühl für den Dienst des großen Domkapitels im Chor aufgestellt war. Die heutige Mensa des Hochaltars stammt erst aus der Zeit des Wilhelm von Gennep um die Mitte des Jahrhunderts. Man hat sich also 30 Jahre Zeit gelassen, bis hier ein Definitivum eintrat: man könnte nach diesem Vorbild immerhin es für möglich halten, daß auch im Chor das Chorgestühl erst geraume Zeit später in definitiver Form seinen Platz erhielt. Aber der Vergleich mit der sicher datierten Hochaltarmensa zeigt bei dem Chorgestühl so ausgesprochen eine um eine Generation frühere Stilstufe in der ganzen Komposition, in Architektur und Ornamentik wie im Figurenkanon und der Gewandung, daß man zu der Vorstellung gedrängt wird, die Anfertigung habe sich unmittelbar an die Weihe des Chores angeschlossen[5]. Das Chorgestühl und die Malereien auf den Chorschranken gehören innerlich zusammen, nahmen aufeinander in den Maßstäben, in der Aufteilung Rücksicht, und es liegt nahe, sie auch zeitlich in Verbindung zu bringen.

Die Wandmalereien auf den Chorschranken stehen aber nicht isoliert in dem Schmuck des Chores. Vier farbige Zonen ziehen sich horizontal durch den Chor durch. Die erste, unterste, die der Chorschrankenmalereien, fand ein Gegenstück darüber in der Bemalung der Chorfiguren mit den Konsolen und Baldachinen. Die 14 Standbilder an den Chorpfeilern, die schon 1842 August Reichensperger genau beschrieben und in farbigen Tafeln publiziert hat[6], zeigen nach der vorhandenen alten Fassung

[3] Auf den Zusammenhang der Chorapostel mit der Architektur des Chores und ebenso das künstlerische Zusammenkomponieren von Chorschranken und Chorgestühl habe ich schon in dem Wallraf-Richartz-Jahrbuch I, 1924, S. 35 hingewiesen.

[4] Über die Glasgemälde im Domchor und ihre Datierung vgl. eingehend H. Oidtmann, Die rheinischen Glasmalereien vom 12. bis zum 16. Jh., Düsseldorf 1912, I, S. 149, 171, 188. — Ders., Die Glasgemälde des Obergadens im Hochchor des Kölner Domes: Zs. f. christliche Kunst XXII, 1909, S. 99. — Al. Schnütgen, Die restaurierten Fenster in der Dreikönigenkapelle des Kölner Domes: Zs. f. christliche Kunst XV, 1902, S. 257. — B. Hertel, Die Glasgemälde im Kölner Dom, mit Einleitung von P. Clemen, Berlin 1926, I. — H. Schmitz, Die Glasgemälde des Königlichen Kunstgewerbemuseums in Berlin, I, S. 21.

[5] Über das Chorgestühl vgl. H. Reiners, Das Chorgestühl des Domes zu Köln: Zs. f. christliche Kunst XXI, 1908, Sp. 269, 309. — Ders., Die rheinischen Chorgestühle der Frühgotik, Straßburg 1909, S. 55. — Reiners weist schon auf den Zusammenhang des Gestühls mit den Malereien hin. Vgl. noch A. Reith, Das Chorgestühl des Doms zu Köln, Dresden o. J. — Rud. Busch, Deutsches Chorgestühl in 6 Jahrhunderten, Leipzig 1928, Taf. 7, S. 29. — Eine Sonderuntersuchung von M. von Tichowitz (Diss. Marburg) in Vorbereitung. — Fr. Neugaß, Mittelalterl. Chorgestühl in Deutschland, Straßburg 1927, S. 10, 127.

[6] A. Reichensperger, Die vierzehn Standbilder im Domchor zu Köln, Köln 1842, mit farbigen Lithographien von Elkan (Text auch i. d. Vermischten Schriften über christliche Kunst, Leipzig 1856, S. 26). Die Figuren sind von Fried Lübbecke, Die gotische Kölner Plastik, S. 45, sämtlich nach neuen im Auftrage der Rhein. Provinzialverwaltung hergestellten Aufnahmen publiziert und zum ersten Male in die Entwicklung der Plastik d. 14. Jh. hineingestellt; er datiert sie um 1330 (äußerste Jahre 1322 und 1340). E. Lüthgen, Die niederrheinische Plastik, Straßburg 1917, S. 40, setzt sie in die 30er Jahre des 14. Jh. Neue prachtvolle Aufnahmen von Hertel, Die Bildwerke des Kölner Domes, I, 1923, Taf. 4—18, die krönenden Engel Taf. 19—24. Vgl. zuletzt H. Beenken, Bildhauer d. 14. Jh. am Rhein und in Schwaben, Leipzig 1927, S. 74. — Die Domfiguren waren auch dem Wilhelm von Gennep (1349—1362) zugeschrieben worden, aber erst in der späteren Überlieferung der Koelhoffschen Chronik, die Gelenius, De admiranda magnitudine Coloniae, Köln 1645, p. 253, fixiert: maiorem aram et caeteras in choro, Christi, Deiparae et apostolorum statuas columnis adfixas fieri curavit.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0201
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 200. Köln, Dom. Verschwundene Engelsfiguren über den Arkaden des Hochchores.

gewissenhaft erneut die gleiche Farbenskala, eine verwandte Ornamentik in der Damaszierung und das gleiche farbige Gefühl wie die Chorschrankenmalereien. Die dritte Zone ward durch die Malereien in den Zwickeln über den Arkadenbogen gebildet, wo auf rotem Grunde Leuchterfaß schwingende, schwebende Engel dargestellt waren, die leider durch die neuen Schöpfungen von Eduard Steinle ersetzt sind (Fig. 200, vgl. unten S. 209) Die vierte Zone endlich bildete der Streifen von figürlichen Glasmalereien im Obergaden, deren breites Band durch den ganzen Chor durchzog.

An die Fertigstellung des Steinkerns schloß sich die farbige Fassung unmittelbar an. Man darf also die ursprüngliche Fassung der Chorfiguren dann nahe an das Weihedatum des Chores heranrücken. Die großen Einzelfiguren im Obergaden gehören in der Reihe der Glasmalereien des Domes gleichfalls in die Stilstufe des 2. und 3. Jahrzehnts des 14. Jh. Schon aus diesen rhythmischen Gründen liegt es nahe, den fehlenden tiefen Ton der untersten Zone in diesem Akkord auch als Schöpfung eines einheitlichen Gedankens und als gleichzeitig erfunden anzusehen.

Die Malereien auf den Chorschranken.

Die Wandgemälde auf den Chorschranken haben bis in die Mitte des 17. Jh. ziemlich unberührt gestanden. Dem Tüncherquast, dem in dem helligkeitsfreudigen 17. Jh. der Dom wie die meisten übrigen Kölner Kirchen verfiel, sind die Wandgemälde auf den vier östlichen Feldern der Chorschranken entgangen, weil sie damals schon durch die i. J. 1688 von dem Straßburger Bischof Wilhelm Egon von Fürstenberg geschenkten Tapisserien verdeckt waren, die bis z. J. 1842 die Wände geschmückt hatten[7]. Völlig verschwunden ist nur ein Stück der Malereien an den äußersten Ecken der dritten Felder nach Westen hin, dort, wo einst Treppen zu der vor der eingezogenen Westwand eingebauten Empore hinaufgeführt hatten[8].

Auf die Wandmalereien hatte zuerst 1842 August Reichensperger hingewiesen[9], dann hatte 1845 Ernst Weyden im Kölner Domblatt eine eingehende Würdigung der Malereien gegeben, wobei er die vier ersten Bilderreihen im wesentlichen richtig datierte; doch scheiterte er an den Inschriften, und damit blieb ihm manches verschlossen[10]. Von 1843 ab hatte der Maler G. Osterwald im Auftrage des Königs Friedrich Wilhelm IV. Kopien von den Wandmalereien begonnen und in zwölf Blatt Ölpausen die vier östlichen Felder festgehalten. Nach diesen Pausen hatte er mit unendlicher Sorgfalt in minutiös sauberen Strichzeichnungen auch wieder auf Pauspapier eine Rekonstruktion der Komposition jener vier ersten Felder versucht, die eine Übersicht über den ganzen Zyklus ermöglichen[11]. Im J. 1902 hat dann der Kölner Domkapitular Arnold Steffens eine eingehende Beschreibung der gesamten Komposition gegeben. Es ist ihm gelungen, oft durch kühne Konjekturen, die zum

Die Koelhoffsche Chronik (Chroniken d. niederrhein. Städte, Köln III, S. 686) weiß nichts davon; sie erwähnt dafür, daß er den hohen Altar mit „den silveren bilden, die man noch nu zer zit siet" verziert habe (gemeint sind die Marmorskulpturen, daraus ist die Verwechslung entstanden). Die Auffassung des Gelenius aufgenommen von Ennen, Der Dom zu Köln, Festschrift 1880, S. 55. Vgl. Clemen i. Wallraf-Richartz-Jahrbuch I, 1924, S. 58, Anm. 8.

[7] Es sind die acht Brüsseler Bildteppiche nach Entwürfen des Rubensateliers, von denen einige sich jetzt im Schnütgen-Museum befinden. Bei ihrer verschiedenen und nicht für die Domchorschranken passenden Breite und Höhe zogen sie sich hinter dem Gestühl 4 m hoch bis zu den Konsolen der Pfeilerapostel hin, schufen also in noch höherem Maße als die steinernen Schranken eine abgeschlossene Kirche in der Kirche.

[8] Es befand sich an der Westwand wohl schon im 14. Jh. eine Empore mit einer kleineren Orgel und Treppen auf beiden Seiten, vielleicht in reicher Ausbildung. Die Bühne war unter dem Erzbischof Max Heinrich in der zweiten Hälfte des 17. Jh. noch für etwa 60 Sänger und Musiker erweitert worden und ruhte auf einem massiven Gewölbe (Lohmann i. d. Köln. Zeitung v. 19. Nov. 1925, Beil. zu Nr. 859). Die Grabdenkmäler der Erzbischöfe Adolf († 1556) und Anton († 1558) von Schauenburg (Schnütgen i. d. Zs. f. christliche Kunst III, S. 73, 105) waren nicht vor die am weitesten nach Westen gelegenen Felder der Chorschranken gesetzt, sondern vor die Mauer, die den Hochchor bis 1863 nach Westen abschloß. Sie wurden nach dem Bericht von Schnütgen (s. o.) unmittelbar vor deren Niederlegung in die Stephanuskapelle und die Engelbertuskapelle im Chorumgang übertragen. Bei der Größe der Grabmäler kann man sich auch nicht gut vorstellen, wie sie auf den Chorschranken Platz finden sollten; sie hätten in einer unmöglichen Weise deren Gesims überschnitten.

[9] Aug. Reichensperger, Die Wandgemälde über den Chorstühlen des Domes: Domblatt 1842, Nr. 15, 105.

[10] Ernst Weyden, Die alten Wandgemälde des Kölner Domchores: Kölner Domblatt 1846, Nr. 12, 13, 15, 16, 19.

[11] Vgl. das Verzeichnis der von ihm erhaltenen Aufnahmen, oben S. 180.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0202
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

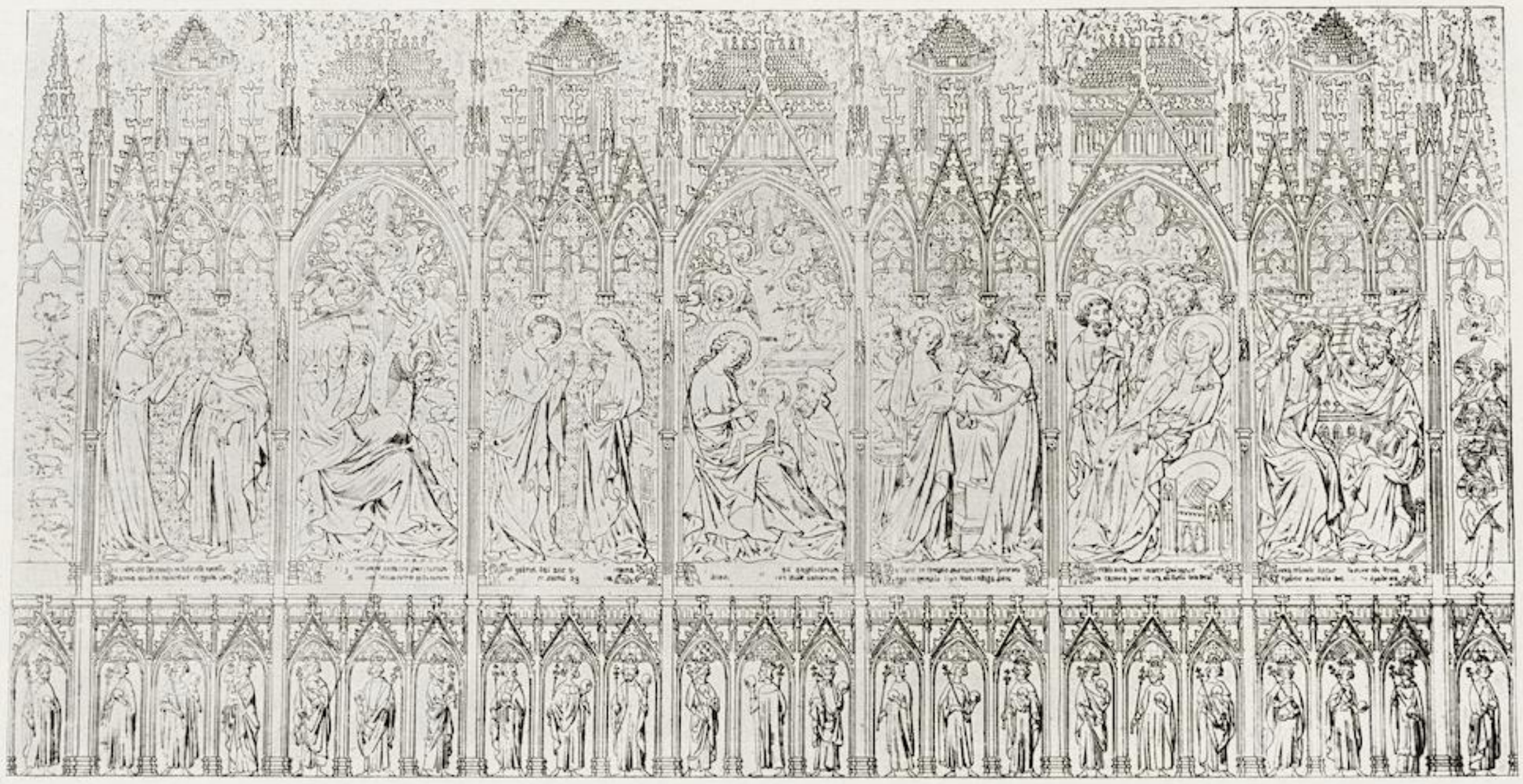


Fig. 201. Köln, Dom. System der Chorschrankenmalereien (Marienlegende).

Teil nur in Bruchstücken erhaltenen Unterschriften zu ergänzen und damit die Themen der einzelnen Szenen festzustellen, die er im Anschluß an das alte Kölner Brevier genau beschreibt[12].

Die sechs Flächen zwischen den Pfeilern des Chores sind durch den Architekten im Gegensatz zu der Behandlung der Außenseite ohne allen Schmuck gelassen, so von Anfang an schon für eine malerische Dekoration oder für das Aufhängen von Bildteppichen bestimmt. Die Flächen sind je 5,65 m lang, mit dem Sockel 2,84 m hoch. Der architektonische Rhythmus sollte aber auch in der aufgemalten Dekoration sich als der herrschende erweisen. So ist eine große gotische Arkadenstellung in einer Scheinmalerei vorgetäuscht. In jedem Abschnitt sieben Felder in Hochformat, bei denen vier spitzbogige Arkaden, deren Wimperge von einem breit gelagerten Kirchenbau überschnitten sind, mit Feldern wechseln, die jeweils durch drei schmale Spitzbogen mit Wimpergen und einem Baldachin darüber abgeschlossen sind. Der Wechsel dieser beiden Typen geht nicht gleichmäßig durch die sieben Felder durch. Es ist hier absichtlich die Aufeinanderfolge verändert. Unter den sieben Feldern, neben denen jeweils anschließend an die Pfeiler noch für ein schmales Bildfeld Raum bleibt, ist ein Sockel angeordnet, auf dem unter gleichmäßigen und schematisch gezeichneten spitzbogigen Arkaden, auf jedes Hochfeld drei verteilt, stehende Einzelfiguren sich befinden. Auf der Südseite Könige, auf der Nordseite Bischöfe. Es kommen so auf jedes Feld 23 Einzelfiguren. Während die Architektur in Gold mit brauner Zeichnung ausgeführt ist, ist der Hintergrund der Hauptbilder abwechselnd blau und dunkelrot gehalten. Der blaue Grund ist in schrägliegenden Vierecken durch geometrische Linien eingeteilt. In den einzelnen Feldern wechseln vegetabile Ornamente mit zierlichen Figürchen in Grisaillezeichnung. Der rote Grund ist mit Laubornament und grotesken Gestalten gefüllt.

Hinter den Baldachinen und Fialen der architektonischen Einrahmung zieht sich ein gemeinsamer dunkelroter Grund durch, der wieder auf das reichste durch keck entworfene phantastische Figuren zwischen gotischen Laubornamenten dekoriert ist. Die Umrisse sind mit einem feinen Pinsel in scharfen Strichen in Schwarz aufgezeichnet.

Die Themen der bildlichen Darstellungen sind auf der Südseite, der ehemaligen Evangelienseite: die Legende der Jungfrau Maria, dann die Legende der heiligen drei Könige, in dem dritten Feld das Leben und Martyrium der hh. Felix und Nabor und des h. Gregor von Spoleto.

Auf der Nordseite, der alten Epistelseite: im ersten Feld die Legende des h. Petrus, an die sich die Legende des Papstes Silvester anschließt. Unter den Bildern ist jedesmal auf einem schmalen weißen Band der Inhalt der Szene in leoninischen

[12] Arnold Steffens, Die alten Wandgemälde auf den Innenseiten der Chorbrüstungen des Kölner Domes: Zs. f. christliche Kunst XV, 1902, S. 129, 165, 193, 225, 257, 283.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0203
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Versen angegeben. Die Inschriften, die nur zum Teil erhalten waren, sind im Anschluß an das alte Kölner Brevier von dem gelehrten Kölner Domkapitular Dr. Arnold Steffens, einem ausgezeichneten und weithin berühmten Latinisten, ergänzt worden (die Inschriften zuerst wiedergegeben in dem Aufsatz von Steffens in der Zs. für christliche Kunst XIV, 1902, Sp. 129. In unserem Text sind die erhaltenen Buchstaben fett in Kapitalen gedruckt). In den Glasgemälden der Sakramentskapelle ist der Marienzyklus nach den von dem Maler G. Osterwald hergestellten Kopien der Wandgemälde wiederholt. Es sind hier die Inschriften (von denen damals einige Buchstaben mehr erhalten waren) gleichfalls ergänzt, aber mit vielen Irrtümern.

1. Südseite.

A. Marienlegende (Taf. 38,1, 41, 46).

1. Dem Joachim, der zur Rechten in braunviolettem Leibrock und rotem, grau gefüttertem Mantel in einer Landschaft steht, erscheint von links der schlanke Engel in langwallendem, weißlichblauem Gewande, beide Hände demonstrierend nach dem erstaunt und erschrocken zurückweichenden Joachim erhoben. Der Krückstock, auf den sich die Linke stützt, der lange Bart, die kahle Stirn sollen das Alter charakterisieren. Das schmale Seitenfeld zur Linken ist hoch hinauf von weidenden weißen Schäfchen erfüllt, die wie aus einer Spielzeugschachtel auf den Bergabhang gesetzt sind.

Unterschrift: NuntiUS ISTE DEI IoACHIM TuLIT ESSE NECESSE
EX aNNA QuoD EI NAScetur VIRGULA IeSSE.

2. Geburt Mariens. Auf einer Lagerstatt, die, dem Zwang des Hochformates folgend, sesselartig hochgerückt ist, lehnt sitzend die h. Anna, ganz gewandet, in einen weiten violetten Mantel gehüllt, der über die Knie geworfen ist und in reichen Falten auf den Boden fällt, das Haupt in einen weißen Schleier eingehüllt, der auch das Kinn umschließt. Sie drückt mit beiden Händen ihr Kind, die kleine Maria, deren Köpfchen von einem Nimbus umgeben ist, an sich. Zu Füßen der Lagerstatt ist die klein gezeichnete Wärterin hockend eingeschlafen. Den Hintergrund und den oberen Teil des Feldes bilden die Gestalten von fünf musizierenden Engeln in weißen Kleidern mit blaugestreiften Flügeln. (Farbige Aufnahme Taf. 45. — Dazu Umrißzeichnung nach Pause von Osterwald Fig. 222.)

Unterschrift: Candens liliUM PARIT ANNa CITO PArituRUM
FulGoreM EDituruM SALVATOREMQUE FutURUM.

3. Verkündigung Mariä. Vor der Jungfrau, die sich von ihrem am Rande rechts erscheinenden Gebetpult voll Erstaunen erhoben hat, und die demütig das Haupt senkt, steht auf der linken Seite der Verkündigungsengel in reicherer fließender Gewandung als bei dem ersten Bilde, aber in derselben Haltung. Die Maria in blauem Gewande mit hellrotem Mantel, der Engel in rotem Gewand und grünem Mantel mit blauem Umschlag.

Unterschrift: VIX GABriEL DAS ave IN auRem virginis pie
XPI COrpus suave formatur in sinu mariE.

4. Geburt Christi. Die Szene ist wieder durch den Zwang des Formates sehr zusammengeschoben. Wie bei der Geburt der Maria blieb kein Raum für die ausgestreckt liegende Gestalt der Mutter, so mußte das Lager der jungfräulichen Mutter hochgezogen werden, so daß sie fast als sitzend erscheint. Auf dieser Lagerstatt ruht zurückgelehnt die Mutter, deren reichfließender Mantel wiederum ihren ganzen Schoß bedeckt und die Vorderseite des Sessels drapiert. Sie hält in dem Schoße den völlig unbekleideten Jesusknaben. Hinter ihr kniet (Kopf und Oberkörper sehr zerstört) Joseph auf einen Stock gestützt, das Haupt mit einer Kappe bedeckt, hinter ihm die Krippe, über die Öchslein und Eselein ihre Köpfe erheben. Die Höhe des Feldes ist wiederum gefüllt durch vier Engelsgestalten, die mit lebhaften Gebärden auf die Mutter hinweisen.

Unterschrift: Pax terre cantat concentus angELICORUM.
Quam DECantaverat david carmen LAUDE SONORUM.

5. Darstellung im Tempel. Von links her tritt Maria, den nackten Jesusknaben auf den Armen tragend, geleitet von Joseph, der einen Korb in der Rechten hält, vor den Hohenpriester Simeon, der vor dem Altar stehend seine mit einem gelben Velum bedeckten Hände ehrfürchtig nach dem Kinde ausstreckt. Über dem Jesuskind erscheint eine Engelsgestalt, die ihm eine Krone entgegenträgt.

Unterschrift: HIC FACIT in templo PUERUM MATER SYMEONI
LEGIS in EXEMPLO LEGIS NON INDIGA PONI.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0204
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

6. Tod der Maria. Auch hier hat das Hochformat die überlieferte Komposition hart zusammengedrängt. Doch sind die einzelnen Teile so, als ob die Figuren aus einer breiten Komposition herausgeschnitten wären. Maria liegt auf ihrem Ruhebett ausgestreckt auf dem Rücken, die Hände im Schoße, das Haupt mit dem Kinn von einem weißen Schleier umrahmt. Ihr zu Füßen rechts, mehr ein Notbehelf des Künstlers, um den Zwickel zu füllen, ein seltsamer halbrunder Sessel. Hinter ihr Christus, der die Seele der Mutter in Gestalt einer kleinen weißgekleideten, mit einem Nimbus versehenen Figur in die Arme genommen hat. Der Herr wird umgeben von seinen Aposteln. Am Rande links ist der bekannte Kopf des Petrus deutlich erkennbar. Die Köpfe sind hier durchweg sehr gut erhalten. Der untere Teil des Bildes ist stärker zerstört. Das Bild ist sehr farbig. Maria in blauem Kleid und violettem, grün gefüttertem Mantel auf rotem Kissen; Christus in blauem, rot gefüttertem Gewand. Zur Seite zwei grüngewandete Jünger.

Unterschrift: MOrtaLI ViTa VITE maTER SPOLIATUR
NON TAMEN HOC FIT ITA, QUIN SURSUM TOTA FERATUR.

7. Krönung Mariä. Eine bedeutende, sorgsam ausgeglichene Komposition, bis auf den Kopf der Maria sehr gut erhalten. Auf einem die ganze Breite des Feldes einnehmenden architektonischen Thron, auf dem zwei Kissen liegen, sitzt vor einem den Hintergrund abschließenden aufgehängten Teppich Christus und seine jungfräuliche Mutter. Der gekrönte Heiland setzt ihr die Krone auf, während Maria anbetend die Hände nach ihm erhebt. Christus selbst hält ein Zepter an die linke Schulter gelehnt, seine linke Hand ruht auf einem offenen Buch im Schoß. Christus in blauem Gewand, grünem, rotgefüttertem Mantel. Maria in blauem Gewand und violettem Mantel, der Teppich rotgold und grün gestreift. Der übrigbleibende schmale Streifen zur Rechten ist durch die Figuren von vier musizierenden Engeln geschmückt, die zu der Komposition der Krönung gehören und die höchst geschickt die Fläche ausfüllen (Fig. 202).

Unterschrift: AUREA CELICOLE DATUR SUMME TIBI STEMA
TRIPLICIS AUReoLE DOS nupTa pOLI DYADEMA.

Fig. 202. Köln, Dom. Musizierende Engel.

B. Legende der heiligen drei Könige (Fig. 38,2, 42, 47,1).

1. Erscheinung des Sternes. In einer bergigen Landschaft, die in dem schmalen Felde zur Linken die Fortsetzung findet, wo Schäfchen und ein Hirt übereinander angeordnet sind, sitzen die drei Könige, erstaunt nach dem Stern in der Spitze des Feldes emporweisend. Nach der Legende sind sie um den Siegberg (den mons victorialis) gruppiert, auf dem sie alljährlich im Gebet auf das Erscheinen des Sternes zu warten pflegten. Der im Vordergrund sitzende ganz sichtbare König ist bartlos, der mittlere im Mannesalter, der von der Bergsilhouette halb überschnittene König im Hintergrund ist als alter Mann mit langem grauem Bart und Haar charakterisiert. In dem Stern ist in einem Medaillon in einfachen schwachen Umrissen das Bild eines Knaben mit einem Kreuz über der Schulter gezeichnet.

Unterschrift: CONTEMPLANDO Magi CELI MOLIMInA SORTE
MOTUS presAGI FIUNT stELLE JACOB exORTE.

2. Anbetung der heiligen drei Könige. Vor Maria, die mit dem Kind auf dem Schoße auf einem erhöhten Thronsessel zur Rechten sitzt, ganz in der Form der statuarischen frühgotischen Madonnenbilder, kniet, den Vordergrund füllend, der älteste der drei Könige, der mit der Linken seine Krone abgenommen hat und in der Rechten ein Ziborium mit Geschenken dem Christuskind darbringt, das mit beiden Händchen den Deckel lüftet. Im Hintergrund stehen die beiden anderen Könige nebeneinander; der mittlere mit der erhobenen Rechten auf den in der Höhe sichtbaren Stern hinweisend. Das Bild ist von starken Farben beherrscht: Rot, Hellbraun und Grün dominieren.

Unterschrift: aURUM cuM tHure Mirramque REGNO DeiTATI
atQUE SEpULTurE DANT HIJ TriA DONA BEATI.

3. Der Apostel Thomas weiht die drei Könige zu Bischöfen. Nach der Legende, wie sie im Kölner Brevier aufgezeichnet ist, waren die drei Könige von dem Apostel Thomas, der auf seiner Wanderung in ihr Land kommt, getauft, zu Bischöfen geweiht und mit der Aufgabe betraut worden, „die Völker des Ostens zu weiden", wie die Inschrift verkündet. Die drei Bischöfe sitzen zur Linken nebeneinander auf Stühlen, die auf einem Podium stehen. Sie erscheinen im vollen Bischofsornat, die Mitra auf dem Haupt, die zwei vorderen halten schon die Bischofsstäbe in Händen, der dritte empfängt ihn eben von dem zur Rechten

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0205
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Fig. 203. Köln, Dom. Begräbnis der hh. Drei Könige (nach Zeichnung von Osterwald).

stehenden Apostel. Die Gewandung wechselt. Die Planeta des ersten Bischofs ist braun, des zweiten rot und des dritten grün. Der Apostel erscheint in rotem Gewand und blauem Mantel. Über dem Apostel die Inschrift S. Thomas, über den Königen das Wort magi.

Unterschrift: CHRISTICOLAS VEROS FACIS ISTOS DIDIME GENTIS
SUMMOS PRESBITEROS HOS CONSECRANS ORIENTIS.

4. Begräbnis der heiligen drei Könige. Den Vordergrund des Feldes füllt ein breiter Sarkophag, in dem nebeneinander gebettet die heiligen drei Könige in Bischofstracht liegen, die der Legende nach dem zuletzt verstorbenen jüngsten Könige im Sarge Platz machten. Der Vordergrund ist ausgefüllt durch vier sehr lebendig gezeichnete stehende Gestalten, wohl Vertreter der Armen, für die die Heiligen bei Lebzeiten gesorgt, der eine durch eine Krücke gekennzeichnet. Hinter dem Steinsarkophag im roten Chormantel in der Mitte ein Bischof, der aus einem Buche Gebete spricht. Das Buch ist nach der Feststellung von Steffens die alte Kölner Agende. Auf die beiden Blattseiten geschriebene Worte sind der commendatio animarum entnommen und lauten:

OmNIPotentis dei iudicis universORUM misericordias frATres
caRISSIMI DEPRECEMUR PRO SPIRITIBUS CARORUM NOSTRORUM.

Zur Seite des Bischofs Kleriker mit Kreuz und Aspergill.

Unterschrift: FATA SINENTE deo SUBEUNDO MAGI TUMULAntur
IN MAUSOLEO DIGNE SOLIQUE LOCAnTUR.

5. Übertragung der drei Könige nach Konstantinopel. Die drei folgenden Bilder zeigen jedes den Schrein der drei Könige. Die beiden ersten bringen ihn als einfache Basilika, das letzte zeigt ihn im Sinne des heute erhaltenen Dreikönigeschreins als dreischiffige Basilika. Vor dem mächtigen vergoldeten Schrein, hinter dessen Gitterstäben die Gebeine der drei Könige zu sehen sind, steht die h. Helena in kaiserlichem Gewand, in blauem Kleide und hellrotem Mantel, eine sehr reizvolle imponierende Gestalt, die mit der gesenkten Linken den Mantel hochnimmt. Hinter dem Schrein erscheint ein Bischof mit Stab und Mitra, um ihn eine Reihe von weiteren Klerikern. Am Boden vor dem Schrein liegt eine Frau und ein Kind zum Gebet hingestreckt. Die Inschrift in der Höhe „Constantinopolis" gibt den Ort genau an.

Unterschrift: COMPTA Per mARIA CUMULO VEXATA LABORUM
VEXIT HELEna pIA BIzanCION OSSA MAGORUM.

6. Übertragung der drei Könige nach Mailand. Wieder füllt der große Sarkophag den Vordergrund. Vor ihm steht ein ehrwürdiger alter Bischof mit Chormantel und Mitra, die Rechte an den Schrein legend. Es ist der Bischof Eustorgius, den die Legende mit dem acht Jahrhunderte später lebenden byzantinischen Kaiser Manuel zusammenbringt. Das Kölner Brevier berichtet, daß der Kaiser dem Bischof von Mailand auf seine Bitte die Leiber der drei Könige geschenkt habe. Hinter dem Bischof ein Gefolge von weiteren Klerikern. Die Inschrift spricht von der Übertragung der Reliquien „in Ambrosianum". Gemeint ist damit die Kirche St. Ambrogio in Mailand, wenn auch in Wahrheit die Leiber in der Basilika Eustorgiana beigesetzt waren.

Unterschrift: PrESULIS INSTANTE VOTO SACRA CORpora FaNum
ET MAnuel DANTE PONUNTUR IN AMBROSiaNum.

7. Übertragung der heiligen drei Könige nach Köln. Die linke Seite des Bildes ist stark zerstört. Vor dem mächtigen Goldschmiedeschrein, der noch höher als auf den beiden vorhergehenden Bildern emporragt, steht der Erzbischof Reinoldus in bischöflichem Ornat, wiederum die Rechte mit der Geste der Übertragung auf den Schrein legend, umgeben von sechs Klerikern. Vor dem Schrein kniet ein Ehepaar andächtig betend in der Haltung von Stiftern; möglich, daß es sich hier um wirkliche Stifterbildnisse handelt. In dem schmalen Seitenfeld zur Rechten eine Gruppe von drei zuschauenden Bürgern, überragt von einer Architektur. In der Höhe des Bogens an einer Kreuzesfahne das Vexillum des Kölner Kapitels mit dem schwarzen Kreuz.

Unterschrift: MUNerE CESAReO PRECE POrtantur et CANTIS
SanCTIS CARA DEO REDANtur munera TANTIs.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0206
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

C. Legende der hh. Nabor und Felix und des h. Gregor von Spoleto. (Taf. 40₁.)

Das ganze Feld ist am stärksten beschädigt, völlig zerstört sind die Darstellungen auf dem schmalen Streifen am Rande. Auf dem ersten und zweiten Feld ist jedesmal die Mitte fast ganz zerstört, so daß hier nur der allgemeine Schimmer einer Gestalt sichtbar wird. In den beiden letzten Feldern schnitt von unten her die Treppe ein, die zu der an der Zwischenmauer errichteten Bühne emporführte. Hier war von alter Malerei überhaupt nichts erhalten. Die Restauration hat mit Geschick hier nur den architektonischen Rahmen ergänzt und einige Schatten angedeutet, wodurch für das Auge vom Chor aus die ganze Wand ihren Zusammenhang gewonnen hat.

1. Verhör und Einkerkerung der hh. Felix und Nabor. In dem Bildfeld zur Linken stehen nach links gewandt nach dem schmalen leeren Streifen zu, der sicherlich ursprünglich den Kaiser Maximin als Richter enthielt, die beiden Heiligen Felix und Nabor, Nabor von nun an regelmäßig bärtig dargestellt, Felix bartlos. Der vorn stehende Felix erhebt die rechte Hand in einer sprechenden Geste. Hinter ihnen rechts ist der zinnenbekrönte turmartige Kerker angedeutet, aus dem einer der Heiligen herausschaut, von dem nur Reste des Kopfes mit dem Nimbus erhalten sind.

Unterschrift (bis auf wenige Buchstaben am Schluß von Steffens ergänzt):

Felix cum nabore maximiano exhibeNTUr
Et sine rubore christianos se esse FATentur.

2. Die hh. Felix und Nabor geschlagen. In der Mitte des Bildes stehen entkleidet die beiden Märtyrer, ihre Körper von Wunden bedeckt. Über der Schulter des h. Felix wird einer der Henker sichtbar mit ausgesprochen derbem, naturalistisch gemeinem Gesichtsausdruck.

Unterschrift: Extensos martires cedunt CARnifices dire
Clamant transeuntes: cedAnt imPerantium ire.

3. Nabor gefoltert. An einem die ganze Breite des Bildfeldes einnehmenden Foltergerüst, dem equuleum (Pferdchen) der Legende, ist der h. Nabor ausgekleidet und nur mit einem Lendentuch bekleidet wie an einem Kreuz aufgehängt. Von beiden Seiten sind Schergen um ihn beschäftigt, die mit eisernen Haken die Haut von seinen Gliedern herabziehen und ihn mit glühenden Stäben stechen. Über dem h. Nabor wird eine Engelsfigur sichtbar, die sich aus Wolken herabläßt und ein weißes Laken dem Gemarterten entgegenträgt.

Unterschrift: In cruce pendet nabor funibus alligatus
Et diros sustinet uNGularUm CruCiATus.

4. Die hh. Felix und Nabor im Feuer. In einem Flammenmeer, das durch am Boden liegende Äste und Holzblöcke genährt wird, stehen die beiden Heiligen, von den Flammen unberührt, die Hände vor der Brust anbetend erhoben. Über ihnen zwei Henker, der in der Mitte im Profil mit einem scharf ausgeprägten Gesichtstypus, mit einer Stange den h. Felix in die Flammen stoßend, der andere zur Linken mit einem Blasebalg beschäftigt. In der Höhe aus stilisierten Wolken die Hand Christi nach den Heiligen schützend ausgestreckt.

Unterschrift: Iuvenes INcendio multUMQUE DIUQUE SUBACTI
Nunc e yPOCausto FORIS EVADUNT NECE TACTI.

5. Märtyrertod der hh. Felix und Nabor. Im Vordergrund knien die beiden Heiligen in langen Röcken. Hinter ihnen in einer kühnen Bewegung der Henker mit einem hochgezogenen krummen Schwert. Ihm zur Seite wird ein zweiter Häscher sichtbar mit einer Keule.

Unterschrift: HIC cum FeliCE naBOR MuCRONE NEcantur
OmiNE FELICE Qui marTIRIO SOciANTUR.

6. Predigt des h. Gregorius von Spoleto. Ein bartloser, jugendlicher, schlanker Priester in silbergrauer Kasel hält in der Linken, um die das goldene Manipel geschlungen ist, ein Buch, die Rechte ist beschwörend und lehrend erhoben. Ihm gegenüber eine Gruppe von sieben Personen in Volkstracht, die lebhaft bewegt zuhören, einer die Hand nach dem Heiligen erhebend.

Unterschrift: SIGNa multa facit gregorius in urbe spoleto
SPARgendo transit Christi semen errore deleto.

7. Martyrium des h. Gregorius von Spoleto. Das Bild ist nur in der oberen Hälfte erhalten. Auf Befehl des kaiserlichen Präfekten Flaccus, der zur Linken in blauem hermelinbesetztem Mantel und mit roter Mütze dargestellt ist, wird Gregorius, der vor ihm steht, von zwei Häschern mit Knüppeln geschlagen. Der Heilige legt die Linke auf die Brust, erhebt segnend die Rechte. Die Unterschrift ist gänzlich neu von Steffens komponiert:

Sacerdos vinctus ad mortem a Flacco damnatur
Nodosis fustibus caput eius sacrum verberatur.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0207
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

2. Nordseite.

A. Legende des h. Petrus. (Taf. 33,1, 43.)

Die Darstellung beginnt auf dem Felde rechts in dem dem Hochaltar am nächsten gelegenen Kompartiment und zieht nach links weiter.

1. Berufung der Apostel Petrus und Andreas. Auf einer Barke, deren Vordersteven in das schmale Nebenfeld zur Rechten durchgezogen ist, sind die beiden Jünger Petrus und Andreas beim Fischfang beschäftigt dargestellt, der erste in einem grünen, der zweite in einem blauen Leibrock. Petrus sitzt am Steuerruder, Andreas beugt sich über den Bord der Barke und zieht das Netz aus dem von Fischen wimmelnden Wasser hinauf. Im Hintergrund ist das Ufer des Sees sichtbar, links von Bäumen besetzt. Christus wandelt von rechts her und wendet sich mit einem lebhaften Redegestus der rechten Hand zu den Jüngern. Der Kopf Christi ist zerstört.

Unterschrift: Petrus et AndreAS PRO PISCIBUS HIC OPERANTUR
Nunc ad captuRAS HOMINUM DE NAVE VOCANTUR.

2. Petrus im Kerker. Im Vordergrunde rechts sitzt, mit der Krone auf dem Haupt, die Beine in der typischen Haltung des Richters übereinandergeschlagen, der König Herodes Agrippa in einem blauen Mantel, die rechte Hand zu einem Befehl erhoben. Ein Häscher in langem Leibrock, mit sehr realistischem, derbem Kopf, vierschrötigem Gesicht, hoher kahler Stirn, schiebt den Petrus, der in der Linken ein Buch trägt, in den Turm, der als ein polygones Verlies dargestellt ist. Auf der entsprechenden Seite nach links öffnet sich die Kerkertür, und Petrus, den ein in ein gelbliches Gewand gehüllter, lang gewandeter Engel an der Hand faßt, verläßt das Verlies wieder. Der Engel, für den kein Platz in diesem engen Bildfelde blieb, ist in das nächste Bildfeld eingeschoben worden, so daß auch hier die Komposition fließend hinter den Arkaden durchläuft.

Unterschrift: PETRUS VINCITUR NEC ANGELUS HUNC DEliGando
Hic ilLUM SEQUITUR SE FASMA viDEre PUTANDO.

Fig. 204. Köln, Dom. Begrüßung von Petrus und Paulus in Rom (nach Zeichnung von Osterwald).

3. Petri Stuhlfeier. Unter einem gotischen Bauwerk, das wiederum mit einem polygonen Turm bekrönt ist, sitzt Petrus en face in Pontifikaltracht auf einer Altarmensa, die Rechte auf die Brust gelegt, in der Linken den Bischofsstab haltend. Um ihn sechs bärtige Kleriker, von denen zwei ihm die Mitra aufs Haupt setzen. Es ist die Darstellung der römischen Stuhlfeier in der Form einer Bischofsinthronisation. Steffens hat darauf hingewiesen, daß die Darstellung sich an die äußere Form der Inthronisation im jetzigen Dom anschloß.

Die Unterschrift, von ihm ergänzt:

Petrum pontificem omnibus POtesTAtibus pLENUM
Scandere vides sedem potiorem quam solium terRENUM.

4. Begrüßung Petri und Pauli in Rom. Petrus im Bischofsornat umarmt den Paulus, der mit Leibrock und Mantel bekleidet barhäuptig und barfuß vor ihm steht. Seine Gefährten, die die an die Judenhüte erinnernden spitz zusammenlaufenden Mützen tragen, sind mit einem zinnoberroten Schülerrock bekleidet. Das Bild ist sehr stark zerstört (Fig. 204 nach Zeichnung von Osterwald).

Unterschrift: Petrus in amplexu flat FRATRIS Pauli aROMA
In fidei cursu IPSOS COPULAT HICce ROMA.

5. Petrus und Paulus vor Nero. Zur Rechten sitzt in einem gotischen Thron der Kaiser Nero, der eine seltsame kegelförmig zulaufende Krone trägt, wieder nach Richterart die Beine übereinandergeschlagen. Hinter ihm zwei Männer mit orientalischen Mützen, wohl die Magier darstellend. Neben ihm ein Scherge, der die Hand drohend erhoben hat. Zur Linken stehen ihm gegenüber die beiden Apostel, barfuß, in Leibrock und Mantel gekleidet, Petrus mit beiden Händen lebhaft sprechend. Nero hat, wie auf dem letzten Bilde, hier lang gezogene tierische Ohren, um ihn als Vertreter einer niedrigen Lasterhaftigkeit zu charakterisieren (Fig. 221). Der Zustand dieses und der beiden vorhergehenden Bilder jetzt sehr schadhaft. Osterwald hat vermutlich noch mehr gesehen und die Komposition in seinen Zeichnungen richtig ergänzt.

Unterschrift: CESar DEOS MANdat magoRUM esse VENErANDOS
SeD EOS PROBat falsos IIS RePUTANDOS.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0208
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

6. Sturz des Simon Magus. Eine bewegte und künstlerisch sehr bedeutende Komposition. Die seltsame Szene, die in das 19. Kapitel des Kölner Breviers übergegangen ist, gibt den Flugversuch des Simon Magus wieder, der von der Höhe eines von Kaiser Nero errichteten Turmes von Teufeln gehalten durch die Lüfte schwebt, um dann auf das Gebet der Apostel hin zu Boden zu fallen. Zur Rechten erhebt sich aus der Öffnung eines schönen gotischen Turmes Simon Magus, der von kleinen Teufeln in tierischer Gestalt durch die Luft getragen wird. Im Vordergrunde kniet Paulus in grünem, rot gefüttertem Mantel, die gefalteten Hände betend erhoben. Hinter ihm steht in grünem Gewande und violettem Mantel Petrus mit dem Schlüssel, die Rechte gebietend und beschwörend gegen den falschen Magier erhebend. Am Boden unten liegt ein zweites Mal der gestürzte Simon Magus mit zerschmettertem Schädel, dem ein kleiner Teufel in einer kleinen roten Gestalt die Seele aus dem Leibe zieht.

Unterschrift: PETRUS MANDAVIT ORAVIT PAULUS ET aLTUM
SYMON TEMPTAVIT MOX DANS DE CULMINE SALTUM.

7. Martyrium der beiden Apostel. Wieder ist die Szene bedeutend geweitet, von einem starken dramatischen Leben erfüllt. Um die Nachteile des schmalen Bildfeldes zu bekämpfen, ist das Kreuz in den schmalen Streifen zur Linken hinüber geführt, so daß für die ganze Komposition die umgekehrte Gestalt Petri in der Mittelachse steht. Petrus in langem Gewande, das bis zu den Knöcheln reicht und dort zusammengeschnürt ist, wird eben an das Kreuz gefesselt. Ein hinter ihm stehender Scherge bindet seine Füße an den Stamm an, ein zweiter kleiner Scherge ist beschäftigt, die rechte Hand an den Balken zu fesseln. Im Vordergrunde kniet, die ganze Breite des Bildfeldes einnehmend, nach rechts gewandt der h. Paulus, beide Hände anbetend erhoben, in grünem, rot gefüttertem Mantel, bereit, den Schwertstreich zu erdulden. Hinter ihm in einer kühnen Haltung in blauem Leibrock der Henker, den sehnigen Oberkörper nach rechts hinüber werfend und mit beiden Händen das Schwert erhebend. In dem Felde links erscheint als Teilhaber und Zuschauer an der Hinrichtung Nero; der Kopf sehr sorgfältig durchgebildet, wieder mit den Eselsohren charakterisiert.

Unterschrift: IN CONVEXE CRUCI MORIENS Petis ALTA POLORUM
TE CAdente ENSE TRUCI Victa monstra DEORUM.

B. Legende des Papstes Silvester (durch das zweite und das dritte Feld durchlaufend). (Taf. 39_2, $40_{,2}$; Taf. 44.)

1. Die Erziehung des Silvester. Silvester wird als Kind von seiner Mutter Justa, die in Matronentracht in langem schleppendem Gewande und Witwenschleier erscheint, dem Priester Cyrinus zur Erziehung übergeben, der in der Öffnung eines gotischen Bauwerkes erscheint. In dem schmalen Nebenstreifen zwei Frauen, zu Justas Gefolge gehörend. Die Justa in rotem Gewande, der kleine Silvester in hellviolettem Kleid, der Priester in braunem Leibrock vor einer roten Tür.

Unterschrift: MATER cirINO DEdit Filium sancte educANdum
DONATum didicit EVANGeliumque servandum.

2. Silvester und Timotheus. Der Jüngling Silvester, der den Armen reichlich spendet und den wegen seiner Zugehörigkeit zum christlichen Glauben verfolgten Timotheus aufgenommen hat, ist in der Mitte vor einem seltsamen burgähnlichen Gebäude dargestellt, das in abgekürzter Form wie auf einem Siegel hier das Feld füllt. Der Jüngling trägt ein langes violettes Gewand. Von links eine arme Frau in blauem kurzem Rock, hinter der zwei staunende Männer stehen. Mit der Rechten faßt er den Timotheus, der einen grünen Leibrock trägt, an der Hand.

Unterschrift (bis auf die letzten Silben völlig ergänzt):

Hospites recepit ut abram deum sabaOTH
Quos pie refecit ut angelos in sodoma lOT.

3. Predigt und Martyrium des h. Timotheus. Die Erzählung des Breviers ist in drei Einzelszenen zerlegt. In der Mitte des ganzen Bildfeldes steht in grünem Mantel der h. Timotheus, einer Gruppe von am Boden kauernden und vor ihm rechts stehenden aufmerksamen Gestalten zugewendet. Im Vordergrunde links kniet am Boden, aus der Öffnung seines Kerkers sich vorbeugend, derselbe Timotheus, die Hände betend erhebend und sein Haupt dem Todesstreich darbietend, während ein Häscher, der hinter ihm steht, mit beiden Händen zum Streich ausholt. Der Zwickel unter dem Schwert ist gefüllt mit den Köpfen von Timotheus und Silvester, die hier ein drittes Mal in intimem Gespräch dargestellt sind.

Unterschrift: Libere TyMotheum fidei preconem recepIT
HIC per prefectum martirii palmam accepit.

4. Gefangennehmung des Silvester. Der Präfekt Tarquinius steht zur Rechten, mit einer Art Kurfürstenmütze gekrönt, die Rechte befehlend gegen den vor ihm stehenden Silvester erhebend. Zur Linken wird Silvester, den Kopf nach rechts wendend,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0209
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Fig. 205. Köln, Dom. Taufe Konstantins (Ausschnitt).

ein zweites Mal dargestellt, wie er von einem Schergen, dessen Kopf und Oberkörper fast ganz verschwunden ist, in einen turmartigen Kerker hineingeschoben wird. Unterschrift:

AURUM TARquiNius repUTAT non esse perdendum
DeFuNctI illius pretium IS negat querenduM.

5. Silvesters Befreiung. ZurRechten ist Tarquinius dargestellt, der nach der Prophezeiung des Silvester noch an demselben Tage von der Strafe erreicht wird. Eine Fischgräte bleibt ihm im Schlund stecken, an der er erstickt. Der Präfekt, bezeichnet als „Tarquinius prefect", sitzt hinter der besetzten Tafel, hält die rechte Hand an den schmerzhaft verzogenen Kopf. Der Vorgang ist ausdrucksvoll angedeutet. Links führt ein Bischof in Mitra und Chormantel, der in der Inschrift als „Melchisedech" bezeichnet ist, was eine Verwechselung mit dem Papst Melchiades darstellt (310—314), den h. Silvester, der sich demütig vor ihm verneigt, mit der Rechten aus dem Gefängnis heraus.

Unterschrift: SPINULA SUFFOCAT IN SIMMA pisces eDENTem
AD LuceM EVocat in carcere PAPA sedentem.

6. Silvester wird zum Papst erhoben. Im Vordergrunde des Feldes liegt, die ganze Breite des Bildes einnehmend, der verschiedene Papst Melchiades, auch hier wieder als „Melchisedech" bezeichnet, im Bischofsornat auf seinem Paradebett, die Hände im Schoß gefaltet. Ihm zu Füßen sitzen mit geschlossenen Augen zwei Trauernde, scheinbar eingeschlafen, zusammengekrümmte Gestalten, als „lugentes" bezeichnet. Hinter der Bahre in der Mitte sitzt im Bischofsornat Silvester, um ihn drei andere Bischöfe, die ihm die Bischofsweihe erteilen, der von rechts her im Profil sichtbare deutlich lebhaft auf ihn einredend.

Unterschrift: MELCHIseDech Mortuo dant SACri ECCLESIARUM
Silvestrum iam suo successorem deo CARum.

7. Konstantins Ritt zum Blutbad. Im Vordergrund auf einem tanzenden Pferd Konstantin, mit dem kaiserlichen Diadem geschmückt, von einem berittenen Gefolge begleitet. Vor ihm eine Gruppe von elf klagenden Frauen, die nackte Knäblein in den Armen halten und sich flehend zu ihm wenden. Im Vordergrund des schmalen linken Bildstreifens die Tonne, die das Blut der unschuldigen Kinder auffangen sollte, das der Legende nach den aussätzigen Kaiser zu heilen bestimmt war. Die Mitte des Feldes sehr stark zerstört.

Unterschrift: Requirens PUEROS Pergit ad matres DesolataS
Cum pueris herOS Matres dimittit DOnatas.

C. Fortsetzung der Legende des Silvester und der Geschichte des Konstantin und der Helena.

1. Konstantins Traumgesicht. Dem Kaiser, der mit der Tiara gekrönt wie auf dem vorhergehenden Bildfelde zur Rechten auf seinem Bette liegt, erscheinen die Apostelfürsten Petrus und Paulus; Petrus, über ihn geneigt, ein Buch in der Linken, die Rechte redend erhoben; Paulus, die Rechte auf die Brust gelegt. Sie geben ihm der Legende nach den Rat, den Bischof Silvester zu holen.

Unterschrift: APPARENT REGI DUO DORmitanDO IACENTI
HUNC SUADENT QUE REGI Pape sub MONTE LATENTI.

2. Konstantin erkennt die Bilder der Apostel. Vor dem Kaiser, der zur Rechten in blauem Rock und violettem hermelinbesetztem Kaisermantel auf dem gotischen Thronsessel sitzt, mit der roten Tiara gekrönt, erscheint Silvester, in roter Kasel und Mitra auf den Kaiser zuschreitend, von zwei Klerikern begleitet. Er trägt die beiden Apostelbilder in den Händen, die der Kaiser durch eine Geste der rechten Hand als die richtigen anerkennt.

Unterschrift: REX PAPE PARILES VISOS NARRAT SIBI PRIDEM
MOX YCONES SIMILES ET NOMINA PRODIDIT IDEM.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0210
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

3. Konstantins Taufe. In einem breiten gotischen Taufbecken kniet der Kaiser Konstantin mit gefalteten Händen. Zum Zeichen seiner Würde trägt er auch hier die Tiara auf dem Haupt. Hinter ihm ein Diener, rechts der Papst in blauem, violett gefüttertem Pontifikalgewand und rotem Chormantel, ein geöffnetes Buch haltend, die Rechte hoch erhebend, den Segen über den Kaiser aussprechend. Hinter ihm zwei Kleriker. Inschriften: „Constantinus imperator" und „S. Silvester" (Fig. 205.)

Unterschrift: PER PAPAM SACRO BAPTISMATE REX RENOVATUR
OCIUS A LAVACRO LOCO SIBI LEPRA FUGATUR.

4. Verleihung der Tiara durch Konstantin an den Papst. In der Mitte des Bildes sitzt der Papst in Spitzhut und Pallium auf einem Faltstuhl, von vier Klerikern begleitet. Vor ihm steht, von zwei verwundert zuschauenden Männern begleitet, die schlanke Gestalt des Konstantin in langem blauem Rock und violettem Mantel. Mit beiden Händen setzt der Kaiser dem Papst, der vergeblich mit der Linken diese Ehre abzuwehren scheint, die Tiara auf das Haupt.

Unterschrift: CESAR CUM TRABEA CONFERT INSIGNIA CLARA
PAPE CESAREA FUIT INFULA FACTA TYARA.

5. Disputation des Silvester mit den Juden. Vor dem Kaiser Konstantin, der zur Rechten mit dem Zepter dargestellt ist, erscheint Silvester, wie der Kaiser die Tiara tragend. Zur Linken steht die h. Helena mit der Krone auf dem Haupt, eine sehr schöne, durchgebildete Gestalt, die rechte Hand den blauen Mantel zusammenhaltend, die Linke auf die Brust gelegt. Hinter ihr eine Reihe von acht Männern mit spitzen Judenhüten auf dem Kopf, als Judaei bezeichnet. In der Mitte die beiden Richter über die Disputation. (Fig. 206.)

Unterschrift: ESSE FIDEM VACUAM VERI SINAGOGA LABORAT
LEGEM NEMPE SUAM FORE VERAM PAPA PERORAT.

Fig. 206. Köln, Dom. Disputation zwischen Silvester und den Juden.

6. Silvester erweckt den von dem jüdischen Priester Zambri getöteten Stier. Das Bildfeld ist sehr stark zerstört, die untere Hälfte hier war ganz verschwunden. Im Vordergrunde der Stier, der durch den jüdischen Priester Zambri, um die Macht des Judentums zu bekunden, durch ein in sein Ohr geflüstertes Wort getötet ist. Daneben derselbe Stier ein zweites Mal dargestellt, den der gebückte Silvester wiederum durch ein Wort aufweckt, um die Macht des Christentums über das Judentum zu bezeugen. Dahinter Konstantin, Zambri gestikulierend, die h. Helena und eine Reihe von weiteren Juden.

Unterschrift: Taurum occidit VERBUM QUOD ZAMBRI SUSURRiT
„Jesus" papa dicit VIVUS AD ARVA RECURRiT.

7. Helena und die Juden empfangen die Taufe. Das Bildfeld ist wieder stark zerstört, die untere Hälfte verschwunden. Zur Rechten der Rand eines Taufbeckens, in ihm die h. Helena, die Hände gefaltet, durch die Krone auf dem Haupt charakterisiert. Vor ihr steht der h. Silvester in Pontifikaltracht und Tiara, mit der Rechten die Stirn Helenas salbend. Links vom Beschauer ein zweites Mal Silvester, wie er einer Reihe von Juden die Taufe spendet. In dem schmalen Nebenstreifen ist nichts von figürlichen Darstellungen erhalten.

Unterschrift (von Steffens ergänzt):

Omnes conversi sacrum petiere baptisma
Cum Helena mersi recipiunt insuper chrisma.

Die Wahl der beiden Gruppen von Figuren in dem Sockelfries, auf der Nordseite der Bischofsgestalten, auf der Südseite der Königsfiguren, steht offenbar in Beziehung zu den Hauptthemen der Zyklen auf beiden Seiten. An der Nordseite über dem Bischof beginnt die Legende des h. Petrus, auf der Südseite steht als zweite Serie in der Mitte die Legende der heiligen drei Könige über den Königsfiguren. Man hat auch daran erinnert, daß im Chorgestühl auf der Nordseite der Sitz für den Papst, der gegenüberliegende Sitz der Südseite für den Kaiser bestimmt war, galten doch Papst und Kaiser als Stiftsherren der Kölner Kirchen, wurde doch der im benachbarten Aachen neu gekrönte Kaiser gleichzeitig nicht nur Stiftsherr des dortigen Münsterstiftes, sondern auch Mitglied des Kölner Domkapitels. Nach der Angabe von Crombach befand sich auf der Nordseite am Eingang des Gestühls die Statue des Papstes Silvester, auf der Südseite die des Kaisers Konstantin, vielleicht ent-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0211
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

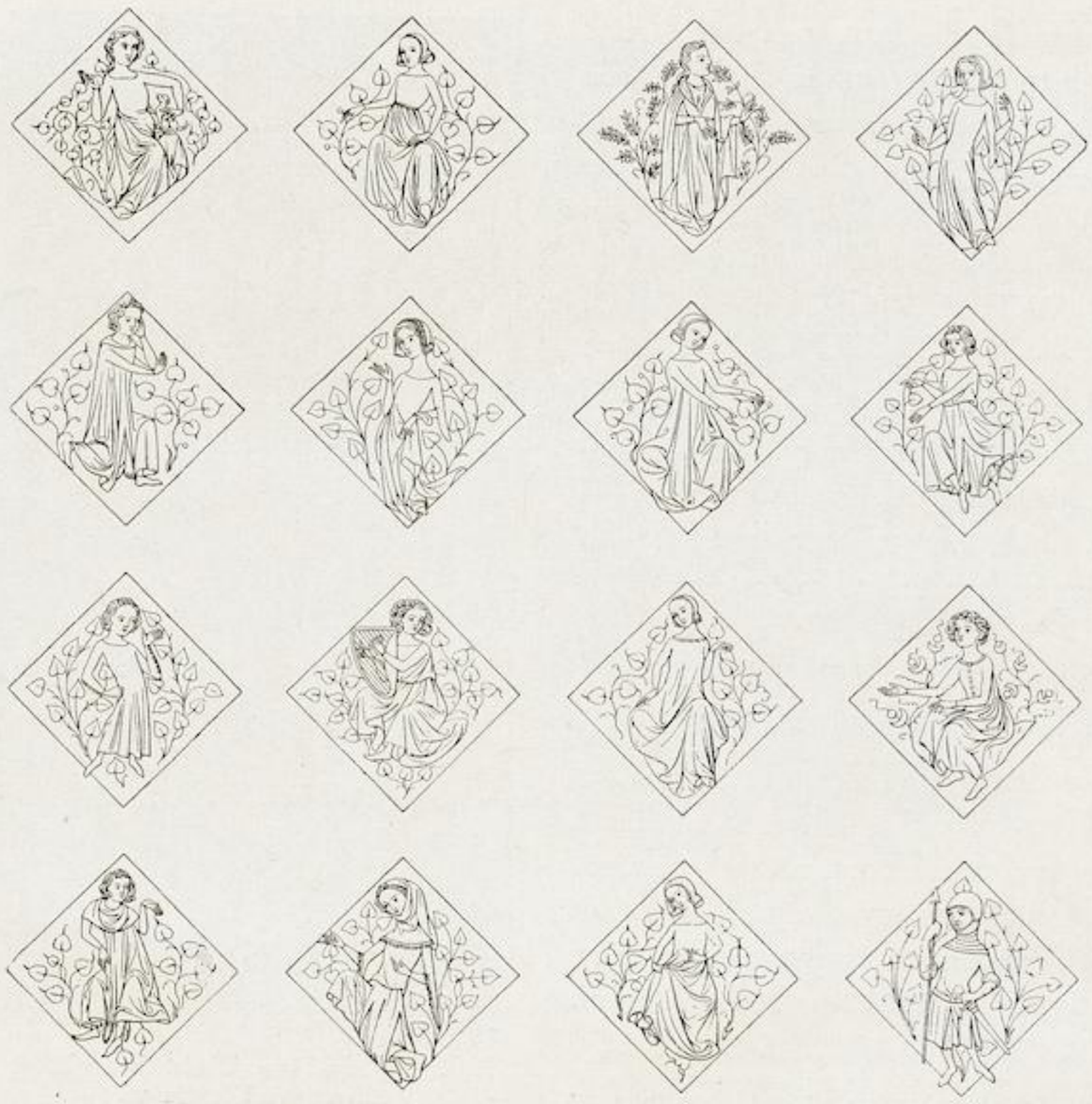


Fig. 207. Köln, Dom. Figürliche Darstellungen aus den Hintergrundsmalereien der Südseite der Chorschranken.

sprechend der Anbringung der Figuren des h. Gereon und der h. Helena an den äußeren Wangenstücken des Chorgestühls von St. Gereon, das mit dem Domchorgestühl beinahe gleichzeitig ist[13]. Silvester und Konstantin erscheinen zugleich als Chorführer des Bischofs- und des Königsreigens (Taf. 48).

Die Figürchen in dem Sockelgeschoß, die nur je 40 cm hoch sind, sind paarweise einander zugewendet, mit sich wiederholenden, absichtlich einfachen Motiven; die Bischöfe alle im Ornat, in Glockenkasel mit Pallium, Mitra und Pedum; die Könige in weiten Mänteln mit Krone und Zepter. Auf der Nordseite zählen wir 57 Bischofsfiguren, an die sich dann drei gekrönte Gestalten (die dritte aus einem Bischof ins Weibliche übersetzt?) und zwei ersichtlich später hinzugefügte oder nur übermalte Bischofsfiguren anschließen. Diese 57 Bischofsfiguren sind nach Steffens „ohne Zweifel die Bischöfe und Erzbischöfe des Kölner Stuhles, deren man bis zu Wilhelm von Gennep einschließlich nach Ausweis der alten Bischofskataloge 57 zählte". Da Wilhelm von Gennep 1362 starb, kam Steffens so auf eine Datierung der Wandmalereien um die Mitte des 14. Jh. Hier darf man nun aber einige berechtigte Zweifel äußern. Zunächst ist die Zahl der Kölner Bischöfe nach den älteren Katalogen keineswegs konstant. In dem gewissermaßen offiziellen catalogus archiepiscoporum Coloniensium, in dem die Erzbischöfe ausdrücklich durchgezählt werden, nimmt Wilhelm von Gennep die 52. Stelle ein. Die Ziffer verschiebt sich dann verschiedentlich, und in dem Bischofskatalog des Gelenius hat derselbe Wilhelm von Gennep sogar die Zahl 66. Nach einer solchen Deutung der Bischöfe als historische Persönlichkeiten müßte man doch auch die Könige auf der anderen Seite als bestimmte historische Erscheinungen ansehen. Die Reihe von 69 Herrschergestalten, die sich hier ergibt, ist aber in jedem Fall zu groß. Auch auf der Nordseite darf man doch annehmen, daß ursprünglich dieser Zyklus bis zum Schluß des äußersten westlichen Feldes durchgeführt war, dann ergäbe sich also eine viel größere Zahl. Aus der Tatsache, daß um 1500 hier der Erzbischof Hermann von Hessen († 1508) mit seinem Wappen eingefügt ward, darf man wohl schließen, daß damals mit den Einzelfiguren die Vorstellung bestimmter Persönlichkeiten verbunden war, aber schwerlich zur Zeit der Herstellung des ganzen Zyklus selbst, denn die Bischofs- wie die Königsgestalten sind durchaus schematisch ohne jeden Versuch einer besonderen Charakterisierung. Es sind nur die beiden Typen Könige und Bischöfe gegeben, je paarweise in eine etwas matte Beziehung gesetzt. Könige und Bischöfe trugen bei der Einweihungsfeier des Domchores am 21. September 1322 die Tumba der heiligen drei Könige; sie erscheinen einfach nur als Träger der geistlichen und weltlichen Macht, als Hüter und stützende Sockel, aber schwerlich als mehr. Damit entfällt dann auch die an diese Verbindung angeschlossene Zwangsvorstellung der Datierung um 1350[14]. Aus äußeren Gründen — Zusammengestimmtsein mit dem Chorgestühl wie mit der farbigen Fassung der Steinfiguren im Hochchor — war für die Entstehung der Wandmalereien ein Datum nahe der Weihe des Chores 1322 anzunehmen; es wird zu untersuchen ein, wie eine solche zeitliche Ansetzung im dritten Jahrzehnt des 14. Jh. zu der Gesamtentwicklung der rheinischen und der westdeutschen Malerei paßt[15].

[13] Vgl. Rahtgens, Kunstdenkmäler der Stadt Köln II, I, S. 68, Taf. X.

[14] Über die Zählung und Datierung gegen Steffens ausführlich Clemen i. Wallraf-Richartz-Jahrbuch I, 1924, S. 32.

[15] Die ältere Datierung bei Weyden „aus dem Anfang des 14. Jh.", „wahrscheinlich bei der Einweihung des Chores schon vollendet" (Organ f. christl. Kunst XIII, 1863, S. 172), bei Boisserée „erste Hälfte des 14. Jh.", ebenso bei Ennen, Der Dom zu Köln, Festschrift 1880, S. 54; bei Schnaase „vor oder bald nach der Einweihung des Domchores i. J. 1322 ausgeführt". — E. Frantz, Gesch. d. christl. Malerei, II, S. 173: „bald nach 1322". — Janitschek, Gesch. der deutschen Malerei, S. 196: „wohl unerheblich später als das Jahr der Weihe des Chores 1322". — Aldenhoven, Gesch. der Kölner Malerschule, S. 23: „wahrscheinlich nach der Einweihung zwischen 1322 und 1330"

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0212
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 208. Köln, Dom. Liebespaar und Tänzerin aus den Hintergründen der Chorschrankenmalereien.

Der Grund hinter den bildlichen Darstellungen ist farbig auf das reichste damasziert, in einer Vortäuschung ausgespannter Teppiche. Diese Dekoration tritt an die Stelle des gemusterten Goldgrundes bei den frühen Tafelmalereien oder dem bislang in der nordischen Malerei, zuletzt noch bei den gleichzeitigen Wandmalereien in St. Andreas verwandten blauen Grund mit grünen Bortstreifen. Das Gold, heute ein schönes, sattes Braungold, ist ganz auf das architektonische Gerüst verwiesen, dem es die eigentliche farbige Haltung gibt. Abwechselnd herrscht in den Feldern der tiefblaue und der braunrote Ton; die blauen Felder sind in schräge Rauten geteilt mit breiten geometrischen Rahmen; innerhalb dieser Vergitterung wechseln in feinen, symmetrischen frühgotischen Blütengebilden und Blättersternen, in der Art der Schlußsteine allerliebste sitzende Figürchen ab, die in Blau und Weiß grisailleartig modelliert, mit höchster Delikatesse durchgeführt sind. Durch dünne, ganz graziös verteilte Ranken ist der Hintergrund hier gefüllt, die schlanken Figuren dadurch in das Feld der übereck stehenden Quadrate eingepreßt. Diese Figürchen (Fig. 207 u. farb. Taf. 49) stellen, immer paarweise einander zugewendet, Pärchen dar, meist durchweg jugendliche Erscheinungen, in anmutigste, höchst gemessene Beziehungen zueinander gesetzt, werbend, abweisend, lockend, klagend; der Jüngling und seine Schöne in meist sehr verwandter hockender Haltung, bei den Liebhabern mit selbstbewußter Keckheit, bei den Jungfräulein von dem holdesten Schwung des schlanken Körpers. Nur bei einigen wenigen Musikanten kommen auch ältere Figuren vor. Die Paare in sich erscheinen als klassische Proben des gotischen Kontrapostes[16].

Der braunrote Grund zeigt ein durchgehendes, dicht füllendes Laubornament, dazwischen große, in Blätter aufgelöste, lappige Masken, zwischen ihnen bewegte Einzelgestalten. Dieser Grund in dunklem Ziegelrot zieht sich hinter den reichen Architekturgebilden gleichmäßig durch die ganzen Bilderwände durch. Der scheinbar schwimmende Grund ist so belebt, daß zwischen dem reichen Blattwerk, zumeist paarweise zueinander in Beziehung gesetzt, wiederum sitzende, hockende und klet-

H. Kehrer, Die heiligen drei Könige in Literatur und Kunst, Leipzig 1909, II, S. 165: „kurz nach der Chorweihe zwischen 1322 und 1330 entstanden". — F. C. Heimann i. d. Zs. f. christl. Kunst XXVIII, 1915, S. 77: „Mitte des 14. Jh.". — Graf Vitzthum, Die Pariser Miniaturmalerei, S. 211: „um 1350 entstanden". — E. Lüthgen, Die niederrheinische Plastik 1917, S. 43: „zwischen 1322—30". — Ders., Malerei u. Plastik i. d. Kölner Kunst d. 14. Jh.: Monatshefte f. Kunstwissenschaft IX, 1916, Taf. 88, die gleiche Datierung. — Reiners, Die Kölner Malerschule, S. 22: „angeblich um 1350, vielleicht aber schon früher entstanden". — Ders., Kölnische Kirchen, S. 42: „Mitte d. 14. Jh.". — K. Schaefer, Geschichte der Kölner Malerschule, Lübeck 1923, S. 6: „wahrscheinlich bald nach der Einweihung des Doms, zwischen 1322 und 1350". — Lindner, Der Dom von Köln, datiert S. 31 die Malereien „wohl bald nach der Chorweihe zwischen 1322 und 1330". — Borrmann, Aufnahmen mittelalt. Wandmalereien, I: „um 1325". — In der letzten Zeit hat Hermann Schmitz (Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance II, 2, S. 368, im Handbuch der Kunstwissenschaft) den Domschrankenmalereien noch eine sehr lebendige Charakteristik geschenkt, er datiert sie im Anschluß an Steffens um 1350. — O. H. Foerster, Die Kölnische Malerei von Meister Wilhelm bis Stephan Lochner, Köln 1923, S. 6, tritt wieder für eine Entstehung „um die Jahrhundertmitte" ein, die spätere Datierung schließt sich zunächst an die scheinbar überzeugenden Feststellungen von Steffens an, auch ich bin ihnen zuerst gefolgt. Über die Wandmalereien vgl. weiter Firmenich-Richartz: „jedenfalls nach dem J. 1322 unternommen". — Clemen in den Berichten über die Tätigkeit der Provinzialkommission f. d. Denkmalpflege i. d. Rheinprovinz VII, 1902, S. 68. — Ders., Die rhein. u. westfäl. Kunst auf der Kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf 1902, S. 47.

[16] Abgeb. schon bei Clemen, Rhein. u. westfäl. Kunst, 1902, S. 45. — Ders. in d. Berichten d. rhein. Denkmalpflege VIII, 1903, S. 69. — Ders. i. Wallraf-Richartz-Jahrbuch I, 1924, S. 38.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0213
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 209. Köln, Dom. Musikant und Liebespaar von den Hintergründen der Chorschrankenmalereien.

ternde Figuren angeordnet sind, mehr als fünffach so groß wie die anmutigen Püppchen in Blauweiß, aber den gleichen Rhythmus aufnehmend. Während jene ersten durchaus modelliert erscheinen, sind diese in scharfen Umrissen mit dem Schleppinsel aufgetragen, die Flächen in hellerem Rot ausgefüllt.

In den Malereien auf dem rostbraunen Grunde offenbaren sich ein paar sehr verschiedene Hände. Der Typus der Figuren, die Form des Blattwerkes, aber auch der Rhythmus der Erfindungen, endlich das Verhältnis zum Ornamentalen wechseln; die Stimmung führt von der zartesten Lyrik bis zur derbsten Burleske, Höfisches steht neben Bäurischem. Von vollendeter und vornehmer Schönheit, in sich ausgeglichen und abgerundet, sind ein paar Liebespaare, den blauweißen Figuren im Duktus verwandt[17]. Da ist jenes Paar (Fig. 208), bei dem die Dame in engem, ungegürtetem Gewand mit dem ärmellosen Surcot darüber, in zierlichster Haltung, die Rechte in die Seite gestemmt, mit der Linken eine Blume verschämt darbietet, während von rechts der junge Hofmann, eine Reisehaube mit einer Kapuze tragend, die Rechte lockend gegen seine Partnerin erhebt. Eine andere Gruppe (Fig. 209), wo ein junger Mann mit hagerem scharfem Profil, das aus der über den Kopf gezogenen Kapuze herausschaut, die Rechte dozierend zu seinem Gegenüber erhebt, einer Frau im Tituskopf, einer kurzgeschorenen Intellektuellen, die in der Linken eine Scheibe hochhält, mit der Rechten den kleinen Schoßhund streichelt. Dann erscheint ein Prophet mit einer Schriftrolle, ganz im alten kirchlichen Stil gehalten, dem gegenüber ein bärtiger und buckliger Alter in kurz gegürteter Bauerntracht, einen mächtigen Bogen spannend.

Weiter die Welt der Fabelwesen, der Bastard- und Zwittergeschöpfe, Menschen mit Tierleibern, Löwenschwänzen und Vogelfittichen, mit Raubtierkrallen und Pferdehufen, denen plötzlich wieder ein menschliches oder tierisches Gesicht am Knie, am Bauch wächst. Eines dieser Halbwesen mit langem buschigem Schweif und Löwenkrallen endet oben in einem schlanken, sich reckenden, die Fiedel streichenden Jüngling — er geigt einem Mädchen zum Tanz auf, das etwas schülermäßig, mit beiden Händen die Gewandzipfel hochnehmend, ihre Pas versucht. Und zwischen diesen grotesken Erfindungen erscheinen Geigenspieler und Bogenschützen, drollige Kämpfe und unheimliche Verschlingungen, ein seltsamer Geselle mit Löwenkrallen und Vogelschwanz, ein Faß mit einem Hund auf dem Rücken tragend, höhnend die Flöte gegen einen ihm entgegenfauchenden Drachen blasend. Auf einem zahmen Fabelvieh reitet ein nackter Knabe, nur mit Schultertuch und Kappe bekleidet, gegenüber sitzt eine Frau auf einem Mischwesen mit Pferdefuß und einem riesigen erschreckenden Männerkopf mit aufgestülpter Nase. Eine ganz naturalistische Abbildung, wie ein Schwein abgestochen wird, wechselt mit einem heroischen Wesen ab; ein Halbzentaur, der nur Hinterbeine hat, mit Schild und Keule, kämpft gegen einen ebenso bewaffneten Lapithen, ein richtiger Zentaur sprengt glöckchenschwingend daher, ein antiker Bogenschütze, eine Art jugendlicher Apollo, springt auf, nur mit einem kurzen,

[17] Einzelne Figuren nach den sorgfältigen Umrißzeichnungen von Jos. Winkel im Denkmalarchiv schon abgeb. i. Wallraf-Richartz-Jahrbuch, a. a. O. Abb. 6—13. Ich übernehme hier z. T. die Beschreibung aus jenem Aufsatz, der ursprünglich einen Teil des vorliegenden Werkes bilden sollte. Dort weitere Abbildungen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0214
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Fig. 210. Köln, Dom. Drolerien von den Hintergründen der Chorschrankenmalereien.

flatternden Mantel bekleidet. Und dazu stehen im Hintergrunde noch die aus den weichen, lappigen Blättern herauswachsenden und sich wieder in Blätter umformenden, auflösenden Masken, Fratzen und Larven. (Fig. 210.)

Die dritte Klasse dieser Drolerien sind die Zeichnungen auf den Inschriftbändern, die auf die schmalen weißen Streifen unter den Bildern aufgetragen sind, um dort in leoninischen Versen den Inhalt knapp anzugeben. Während die vorgeschriebenen Momente der Mariengeschichte oder der Legende den Künstler überall in die kanonische Tradition eingeengt zeigen, sind die kleinen Figurinen, die jetzt als Kopf- und Schlußstücke erfunden sind, ganz persönliche, höchst weltliche Erfindungen[18]. Offenbar ist der Schriftdekor zusammen mit der Hintergrundbehandlung einer besonderen Kraft, wohl wieder verschiedenen Künstlern überlassen worden von einer ganz anderen Mentalität. Es zeigt sich deutlich, daß diese Künstler bei den Buchmalern in die Schule gegangen sind. Liebespaare und einzelne Jünglinge, Frauen sich streckend und sich lagernd, in den schönsten Motiven des Stehens und Lehnens, Verliebte, Träumende, ein Löwentöter, ein h. Michael, dazwischen ein wilder Mann, der das Horn bläst, fahrende Leute, ein Jongleur, ein Jokulator, ein Tänzer, der über ein stehendes Tier hinweg einen Purzelbaum schlägt, ein Arzt mit der berühmten Flasche, zwei Ringer — dem einen, der den unfairen Augengriff versucht, fährt ein Affe, der an seiner Kette eine schwere Kugel hinter sich trägt, ans Bein. Eine gekrönte, langgewandete Figur mit großen ausgebreiteten Flügeln, die in kühner Haltung den Bogen spannt, endlich jene Szene des Reigens, den, sich an den Händen haltend, fünf züchtige Mägdlein mit einem hüpfenden Jüngling und einem Knaben tanzen, während ein Musikant ihnen aufspielt. Alles von unendlichem Reichtum der Erfindung, von berückender Schönheit der geschwungenen, klingenden Linie[19] (Fig. 211, 212 nach Zeichnungen von Jos. Winkel. — Fig. 211 nach Phot. Stoedtner).

Der Bilderkreis.

Für die sieben Szenen aus der Mariengeschichte, die das erste Feld der Chorschranken auf der Südseite füllen, war die ikonographische Tradition eine längst festgelegte, ganze Künstlergenerationen hatten an den Gruppen wie den Einzelfiguren geformt, sie geschliffen und durchseelt, es war kein Motiv, das nicht schon von langen Reihen von Vorgängern im ganzen Abendlande abgewandelt worden wäre, jede Möglichkeit war hier schon erprobt und erschöpft. So galt es nur, den Rhythmus hier stärker zu betonen und die Kompositionen in sich auszuponderieren. Mit hoher künstlerischer Weisheit wechseln vier Felder, die durch je zwei einander zugewendete Figuren beherrscht werden, mit drei Szenen, in denen im Vordergrund halb sitzend eine ausgestreckte Gestalt ruht, für die dann ein Gegengewicht in einer reicheren Gruppe geschaffen wird. Die Verkündigung des Engels an Joachim ist absichtlich der Verkündigung an Maria nachkomponiert; die Darstellung im Tempel ist ganz auf den Gegensatz von Maria und Simeon aufgebaut; bei der Schlußszene, der Krönung Mariens, ergab sich die Einheit der Darstellung von selbst. Bei allen vier Gruppen herrscht die Isokephalie, bei allen gleichmäßig sind die Köpfe einander leicht

[18] Proben schon i. Wallraf-Richartz-Jahrbuch Abb. 14, 16, 17, 19, Vignette. Farbig in Originalgröße bei A. Lindner, Der Dom zu Köln, Taf. 31.
[19] Über die Beziehungen der Drolerien und des damit zusammenhängenden Komplexes von Vorstellungen vgl. oben S. 17.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0215
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 211. Köln, Dom. Drolerien von den Schriftbändern auf den Chorschranken.

zugekehrt. Für die drei figurenreichen Szenen, die Geburt Mariens, die Geburt des Christkindes, den Marientod lagen offenbar ursprünglich Vorbilder vor, bei denen das Verhältnis der Breite zur Höhe ein günstigeres war. Die Hauptgestalten verlangen alle danach, sich bequemer auszustrecken; mit einiger Mühe sind die beiden jungen Mütter, ist vor allem die entschlafene Maria gleichsam hochgebunden.

Die Geschichte der Maria folgt den Erzählungen der apokryphen Evangelien, die durch die Aufnahme in die legenda aurea in der zweiten Hälfte des 13. Jh. eine Weltverbreitung gefunden haben[20]. Seit dem Ende des 12. Jh. hatte vor allem die Glasmalerei das Thema gern durchgeführt. An der Spitze steht hier das Weihnachtsfenster der Kathedrale zu Chartres, das drei Szenen aus dem Kölner Zyklus bringt, dazu zwei Szenen aus der Legende der heiligen drei Könige[21]. Aus dem Anfang des 13. Jh. stammt das große Annafenster der Kathedrale von Le Mans[22].

Innerhalb des deutschen Kunstkreises steht der Kölner Bildfolge gegenüber, fast gleichzeitig mit dieser entstanden, nämlich als Schenkung der Königin Agnes von Ungarn, als Andenken an ihre 1326 verstorbene Schwester Anna, das Annafenster in der Kirche zu Königsfelden im Schweizer Aargau. In fünf Medaillons wird hier die Legende geschildert; da die Rundfelder je durch zwei lange Stäbe aufgeteilt werden, sind von selbst die Szenen in drei Streifen zerlegt. Der Verkündigung des Engels an Joachim ist die Verkündigung an die h. Anna gegenübergestellt; die Geburt der Maria ist auch hier in ein Hochformat versetzt, das dazu zwang, die liegende Gestalt der Mutter in eine sitzende umzuwandeln[23].

Zwei Jahrzehnte vorher ist im Süden in der Arenakapelle zu Padua durch Giotto die Marienlegende so ausführlich erzählt worden wie in keinem der Zyklen der giottesken Meister des 14. Jh. in Florenz, Prato, Pistoja, Pisa — aber mit dieser italienischen Bildtradition hat die nordische abendländische Behandlung nichts zu tun. Dagegen ist es wieder das Gebiet der Glasmalerei, das im Norden unser Thema pflegt: noch der 2. Hälfte des 14. Jh. gehört das Marienfenster der ehemaligen Kollegiatkirche zu Niederhaslach im Elsaß[24] und das Fenster im südlichen Seitenschiff des Regensburger Domes an[25]. Das 14. Jh. entwickelt das Thema dann im Norden nach allen Seiten und in allen Techniken, Glas- und Wandmalerei, Tafel- und Buchmalerei treten hier in Wettbewerb, Portalplastik wie Altarplastik stellen sich mit eigenen künstlerischen Mitteln ein, die Wiederaufnahme der typologischen Beziehungen durch die Armenbibel und ihr Gefolge gibt auch hier den einzelnen Motiven neue Nahrung.

Die Legende von den heiligen drei Königen, über den gewöhnlichen Kanon, der nur bis zur Rückreise der Könige von Tharsis führt[26], hinaus, erweitert durch die Szenen der Weihe der Könige durch den Apostel Thomas, die Vorgänge bei der Einsegnung der Leichen, den Empfang der Reliquien in Konstantinopel, die Einholung in Mailand und in Köln, hat hier eine der ältesten zusammenhängenden Darstellungen gefunden.

Es sind frühe, dem östlichen Vorstellungskreis angehörige Elemente und späte, erst im 12. Jh. hinzugekommene abend-

[20] Vgl. darüber eingehend Künstle, Ikonographie der christlichen Kunst, I, S. 321. — E. Mâle, L'art religieux du XIII[e] siècle en France, Paris 1902, p. 239. — Reinsch, Die Pseudoevangelien von Jesu und Marias Kindheit in der romanischen und germanischen Literatur, Halle 1879.

[21] Johannes Jahn, Der Stil der drei Westfenster der Kathedrale von Chartres, Diss. Leipzig 1917, S. 30.

[22] Abgeb. bei Eugène Hucher, Vitraux peints de la cathédrale du Mans, Paris 1865. — Ausschnitte bei Mâle, a. a. O. p. 249, 283.

[23] Walter Merz, Führer durch die Klosterkirche zu Königsfelden[4], Aarau 1923, S. 19 mit Abb. des Annafensters auf Klapptafel. — H. Lehmann, Die Glasgemälde in den aargauischen Kirchen: Königsfelden: Anzeiger f. schweizer. Altertumskunde N. F. IX, 1907, S. 234.

[24] De Lasteyrie, Hist. de la peinture sur verre p. 261. — L'abbé Straub, Analyse des vitraux de l'ancienne collégiale de Haslach, Caen 1860. — H. Oidtmann, Die Glasmalerei, Köln 1898, I, S. 263. — Bruck, Die elsässische Glasmalerei vom Beginn d. 12. bis zum Ende d. 17. Jh., Straßburg 1902, Taf. 43. — Schmitz, Die Glasgemälde des Kgl. Kunstgewerbemuseums in Berlin, I, S. 26.

[25] Über die Glasfenster in Regensburg vgl. Fritz Burger, Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance, I, S. 194. — Schinnerer, Katalog der Glasgemälde des bayrischen Nationalmuseums, München 1908, Nr. 22. — H. Schmitz, Die Glasgemälde des Kgl. Kunstgewerbemuseums in Berlin, I, S. 29. Über die Weiterbildung der Legende, die Entwicklung der einzelnen Motive vgl. die Materialsammlung bei St. Beissel, Marienverehrung im Mittelalter, S. 567 ff. und bei Mâle, L'art religieux de la fin du moyen âge, p. 20, 214 etc.

[26] Wie ihn etwa die Bilder der in den ersten Jahrzehnten des 13. Jh. entstandenen Bruchsaler Handschrift der Staatsbibliothek zu Karlsruhe (S. Peter 1) zeigen (Abb. bei Kehrer, Die heiligen drei Könige in Literatur und Kunst, II, S. 152).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0216
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

ländische Legendenszenen, die hier verschmolzen sind. In der Mitte des ersten Jahrtausends schon hatte die syrische Überlieferung das Motiv eingeführt, daß der Apostel Thomas nach der Auferstehung Christi in die Provinzen der zwölf Magier kommt, um sie zu taufen[27]. Die Szenen nach der Heimkehr der Könige finden sich seit dem Beginn des 13. Jh. in der gleichen Reihenfolge in der abendländischen Auffassung. Jakob von Maerlant, der niederländische Dichter, hat in seiner 1271 vollendeten Reimbibel[28] das Eintreten des Apostels Thomas, den Empfang in Konstantinopel, die Überführung der Reliquien nach Mailand und nach Köln in der gleichen Kapitelanordnung wiedergegeben.

Fig. 212. Köln, Dom. Gaukler und Verliebte von den Inschriftenbändern der Chorschrankenmalereien.

In der Kirche S. Eustorgio zu Mailand, die auf ihrer Front die Inschrift: „Basilica Eustorgiana titulo regibus magis" trägt, befindet sich in der capella de magi heute noch ein riesiger, 4 m langer spätrömischer Marmorsarkophag, der bis zum J. 1162 die Gebeine der heiligen drei Könige barg — möglich, daß in dem mächtigen Steinsarg, auf dessen hinterer Seitenwand das Wort Magi steht, in der Darstellung des Begräbnisses in Köln eine Erinnerung daran weiter lebt. In der Angabe der Namen läßt die literarische wie die bildliche Tradition eine ziemliche Verwirrung erkennen. Der Kaiser Manuel von Byzanz (1143 bis 1180), durch die Kreuzzüge bekannt geworden, erscheint als Genusbegriff für die byzantinischen Kaiser überhaupt. Das Kölner Brevier wirft Eustorgius mit ihm zusammen.

Die Geschichte des Begräbnisses der heiligen drei Könige erzählt das Kölner Brevier wieder in aller Ausführlichkeit. Zuerst war am achten Tage nach Weihnachten der älteste der Magier, Melchior, im 116. Lebensjahr gestorben und wurde von den beiden Überlebenden in einem marmornen Sarkophag in der von den drei Königen erbauten Hauptkirche zu Senwa beigesetzt, der von Anfang an bestimmt war, sie alle drei aufzunehmen. Der zweite, Balthasar, starb am 6. Januar im 112. Lebensjahre; als er von dem überlebenden Jüngsten in den Sarg gebettet ward, machte der älteste ihm Platz. Der dritte, Kaspar, starb dann am 11. Januar im 109. Lebensjahr; als er von den Bischöfen feierlich in den Sarg gelegt werden sollte, rückte der eine von den darinliegenden Magiern nach rechts, der andere nach links.

In dem dem Hermann von Fritzlar zugeschriebenen Heiligenleben aus dem 14. Jh. wird der Vorgang noch näher ausgeführt: Der jüngste König begehrt ausdrücklich in der Mitte zu liegen, weil er erklärt, er sei bei der Anbetung der mittelste gewesen, er ruft die beiden vor ihm verstorbenen an: Rucket von einander unde lâzet mich bî ûch. Sie gehorchen ihm, und er legt sich lebend zwischen sie und gibt den Geist auf[29]. Die Geschichte enthält endlich in der Legende der heiligen drei Könige von Johannes von Hildesheim ihre Kodifikation. Der Autor, der aus Köln stammt, stirbt 1373; er gibt die Überlieferung der Dreikönigenlegende wieder, wie sie in der Mitte des 14. Jh. am Rhein lebendig war — kein Geringerer als Goethe hat sie 1829 bekanntgemacht und den Inhalt angegeben. Die drei Könige werden auf dem Berge Vaus begraben, auf dem die Stadt Sculla gebaut

[27] Ausführlich hierüber die mit reichen literarischen Hinweisen versehenen Darlegungen bei Kehrer, a. a. O. I, S. 19, 22. Die syrische scriptura Seth enthält bereits dies Thomasmotiv, das aus den frühesten griechischen Fassungen des Lebens des Apostels Thomas übernommen ist.

[28] Jacob van Maerlant, Rymbybel, ed. J. David, Brüssel 1859, II, p. 401.

[29] Über Hermann von Fritzlar vgl. W. Preger, Geschichte der deutschen Mystik im Mittelalter, Leipzig 1881, II, p. 107. — H. Kehrer, a. a. O. II, S. 44.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0217
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 213a. Rom, Kapelle S. Silvester. Geschichte des h. Silvester.

Fig. 213b. Rom, Kapelle S. Silvester. Geschichte des h. Silvester.

wird. Die h. Helena bringt von dort die heiligen drei Leichname nach Konstantinopel, von dort werden sie nach Mailand überführt, endlich nach Köln. Mit dem Schlußruf „O glückliches Köln" schließt der Text[30].

Der h. Petrus hat mit seiner Legende den ihm gebührenden ersten Platz der Jungfrau gegenüber, als der alte Patron der Domkirche und insbesondere als der Patron des superior chorus in dem alten Bau, während der zweite, der Westchor, zwischen den Glockentürmen der b. Maria virgo geweiht war[31]. Als wertvolle früheste Reliquie bewahrt der Domschatz auch, ursprünglich in einer Hierotheca, den Stab des h. Petrus[32]. Die Legende des Apostels Petrus hat frühzeitig ihre ikonographische Fixierung gefunden, von Anfang an ist die Geschichte des h. Petrus mit der des anderen Apostelfürsten, des h. Paulus verflochten, wie die apokryphen Acta Petri et Pauli sie schildern. Die Tradition nimmt wie bei der Geschichte des Papstes Silvester ihren Ausgang von Rom. In dem von Johannes VII. (705—707) in der alten Peterskirche errichteten Oratorium befand sich ein Zyklus von sieben Bildern, der seit dem 8. Jh. den Kanon für die Darstellung der Legende gebildet zu haben scheint: Die letzten drei Szenen in den Kölner Wandmalereien entsprechen den letzten vier Bildern aus der Peterskirche (das Martyrium der beiden Apostel ist in Köln in eine Szene zusammengezogen)[33]. In der nordischen Kunst haben vor allem die Glasmaler des 12. und 13. Jh. das Thema gern behandelt, in Chartres, Bourges, Lyon, Sens, Poitiers, Troyes, Tours[34]. Aus den Vorlagebüchern der Glasmaler dürfte die Legende auf die Kölner Chorschranken übergegangen sein.

Die Silvesterlegende verdankt ihre Stelle im Rahmen der Malereien im Domchor einmal der Tatsache, daß in Silvester der erste ganz freie römische Papst erblickt wird, der der römischen Überlieferung nach den Kaiser Konstantin getauft hat: Silvester und Konstantin waren, wie uns Crombach berichtet, am Eingang des Chorgestühls einander gegenüber als Vertreter von Papsttum und Kaisertum plastisch dargestellt, zugleich als Chorführer der Vertreter der kirchlichen und der weltlichen Macht in den Sockelfiguren. Es gab aber noch eine zweite Verbindung mit ihm: ein Teil seines Hauptes ist durch die h. Irmgardis, Gräfin von Aspel, die die letzten Lebensjahre in Köln verbrachte, nach Köln gekommen[35] — der Domschatz besaß als ihre Stiftung eine argentea herma, die die Kopfreliquie enthielt; sie ist am Ende des 18. Jh. verschwunden[36].

Die Silvesterlegende ist in Köln in behaglicher Breite dargestellt[37] — in nicht weniger als 14 Szenen auf zwei ganzen Feldern der Schranken. Es besteht offenbar im 14. Jh. eine sehr lebendige ikonographische Tradition für die Geschichte des Papstes, die ihren Ausgang von Rom nimmt. In der Vorhalle der Laterankirche war ein großer Zyklus angebracht, von dem uns nur Umrißzeichnungen von Ciampini erhalten sind[38]. Der bekannteste Bilderkreis aus dem Leben des heiligen Papstes findet sich

[30] Die Anzeige von Goethe findet sich in: Ferneres über deutsche Literatur (abgedruckt Cottasche Ausgabe XXVIII, S. 198), dazu zwei Nachträge von 1820 u. 1821. Die Historia trium regum hat Johannes von Hildesheim (so nach seinem späteren Bischofssitz benannt) seinem rheinischen Landsmann Florenz von Wevelkoven, Bischof in Münster gewidmet. Herausgegeben von E. Köpke, De gestis ac trina beatissimorum trium regum translatione: Programm 55 der Ritterakademie Brandenburg 1878. — G. Schwab, Die Legende von den heiligen drei Königen von Johann von Hildesheim, Stuttgart 1822.

[31] Die Angabe der beiden Chöre in dem antiquus thesauratiae liber schon bei Gelenius, De admiranda Coloniae magnitudine, p. 231. Der ganze Text gedruckt bei Ennen u. Eckertz, Quellen z. Gesch. d. Stadt Köln, II, S. 581.

[32] Die Hierotheca erwähnt bei Gelenius, a. a. O. p. 237. — Fritz Witte, Die Schatzkammer des Domes zu Köln, S. 3, Abb. 6, S. 42.

[33] De Rossi, Musaici cristiani, Rom 1872, pl. XX, 1.

[34] Mâle, L'art religieux du XII[e] siècle en France, p. 379. — Das Fenster von Bourges bei Cahier et Martin, Les vitraux de Bourges, pl. XIII, Text p. 257. — Künstle, Ikonographie der Heiligen, S. 500.

[35] Vgl. Kleinermanns, Die h. Irmgardis von Aspel, Köln 1900, S. 17. Vgl. unten S. 203.

[36] Erwähnt bei Gelenius, De admiranda magnitudine Coloniae, p. 236, 239. Die Reliquienbüste ist noch in einer Abbildung erhalten, auf dem Kupferstich von 1671, den Fritz Witte, Schatzkammer des Domes zu Köln, Taf. 1, mitteilt. Über die Fassung der Reliquie vgl. d'Hame, Histor. Beschreibung der Domkirche, Köln 1821, S. 224.

[37] Der Zyklus der Silvesterlegende geht auf apokryphe Quellen zurück, es sind die Actus beati Silvestri und die scriptura de inventione crucis Dominicae. Die Legende wird dann im 9. Jh. verknüpft mit der donatio Constantini (vgl. H. Grauert, Die Konstantinische Schenkung: Historisches Jahrbuch 1882, S. 3; 1883, S. 45). Über die Legende Wilpert, Die röm. Mosaiken u. Malereien der kirchlichen Bauten vom 4. bis 13. Jh., II, S. 1010 und Künstle, Ikonographie der Heiligen, S. 536. Hier handelt es sich wohl um eine längst im Norden eingebürgerte volkstümliche Form der Silvesterlegende. — Die legenda aurea, die Umdichtung durch Konrad von Würzburg, das Passionale gehen auf eine gemeinsame Quelle zurück (vgl. dazu Goedeke, Grundriß der deutschen Dichtung I, S. 61, 71. — P. Piper, Die geistliche Dichtung des Mittelalters II, S. 31). Daraus dann die Fassung im römischen Brevier (F. Janner, Das röm. Brevier, Winterteil, S. 239).

[38] Wilpert, Die röm. Mosaiken u. Malereien, I, p. 210, Fig. 62, 63. Erhalten in den Stichen von Ciampini, De sacris aedificiis, pl. I und in Zeichnungen des Cod. Barb. lat. 4423, beide abgedruckt bei Lauer, Le palais de Latran, p. 181.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0218
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

aber in der Cappella S. Silvestro in porticu bei der Kirche der Quattro Coronati in Rom[39]; in elf Szenen ist hier die Legende erzählt von der Szene an, die den Kaiser mit den römischen Frauen zeigt, denen er ihre Kinder zurückgibt; es folgt die Erscheinung der Apostelfürsten vor Konstantin (Fig. 213), die Aussendung der Boten zu Silvester über den hohen Berg in zwei Szenen, Konstantin die Bilder der Apostel erkennend, Taufe Konstantins, Verleihung der Tiara an den Papst, feierlicher Aufzug Silvesters nach Rom, Silvester erweckt den von Zambri getöteten Stier, Auffindung des Kreuzes durch die h. Helena, Überführung des Kreuzes. Man sieht, die 1., 2., 5., 6., 7., 9. Szene decken sich mit den Darstellungen in dem Kölner Zyklus. Es ist mit ziemlicher Sicherheit ein direkter Weg der Überlieferung von jenem berühmten römischen Werk nach Köln, vielleicht über ein verschwundenes Mittelglied, anzunehmen.

Endlich ist in der Cappella S. Silvestro in Santa Croce zu Florenz der Bilderkreis noch einmal — und ungefähr zur gleichen Zeit wie in Köln — dargestellt; wieder führt die Erzählung von der Ablehnung des Blutopfers durch Konstantin bis zu der Taufe der h. Helena: im Sinne der Plauderfreudigkeit des Trecento mit sehr viel größerem Aufwand von Figuren, aber streng an die alte Kapiteleinteilung angeschlossen vorgetragen[40].

Das letzte Feld der Chorschranken bringt in fünf Bildern die Geschichte der hh. Nabor und Felix und in zwei Szenen die Geschichte des h. Gregor von Spoleto. Die Reliquien der beiden jugendlichen Märtyrer Nabor und Felix, die der Legende nach in Lodi enthauptet worden waren, wurden in Mailand aufbewahrt; der Erzbischof Reinald von Dassel hatte sie 1164 mit den Leibern der heiligen drei Könige nach Köln gebracht[41]. Von Anfang an sind sie mit den Gebeinen der drei Magier in Köln zusammengelegt worden; sie bewohnen dort das obere Geschoß des dreischiffigen Dreikönigeschreins — man darf annehmen, der Umstand, daß dieser allein im Gegensatz zu allen sonst bekannten Prachttumben dreischiffig angefertigt sei, deute darauf, daß von Anfang an für den Obergaden desMittelschiffes diese Mitbewohner vorgesehen gewesen seien[42]. Der h. Gregor endlich gehört eng zu den beiden römischen Soldaten; im Kölner Brevier wird an die Oration der hh. Nabor und Felix unmittelbar die des Gregor angeschlossen — sie folgen der Oration der heiligen drei Könige[43]. Die Gebeine der Heiligen waren schon im 10. Jh. durch den Erzbischof Bruno, den Bruder Ottos des Großen, nach Köln gebracht und dem Dom übergeben worden; das Cranium wird heute noch in der kostbaren silbernen spätgotischen Büste in der Schatzkammer des Domes aufbewahrt[44], während die Gebeine zusammen mit denen der hh. Nabor und Felix im Obergeschoß des Dreikönigeschreines untergebracht sind. Die beiden Bilderkreise dieses Feldes gehen nicht auf ein Vorbild zurück, das ähnlich allseitig bekannt war wie bei den übrigen Kölner Zyklen. Hier bringt auch nicht das Kölner Brevier die ganze Geschichte ausführlich, so daß Szene für Szene aus der literarischen Quelle entnommen werden konnte, sondern bei den hh. Nabor und Felix lediglich den Text zum ersten Bilde. Bei dem h. Gregor von Spoleto beschränkt sich die Darstellung auf die beiden Hauptakte: Predigt und Martyrium.

Wandmalereien im Chorumgang und in den Chorkapellen.

An der Außenseite der Chorschranken bestand das dekorative System in einer Hervorhebung des architektonischen Rahmens und in gleichmäßiger Füllung der vertieften Felder. Die Rundstabprofile des Maßwerkes waren sämtlich vergoldet, die führende Farbe ging wie in dem Maßwerk des Hansasaales grün und rot wechselnd durch, dazu kam in den Zwickeln und über den unteren Langbahnen ein tiefes stumpfes Blau. In den oberen Dreipässen befinden sich Wappenschilder, die dekorativ verwendet sind, in den blauen Vierpässen schwebende Engelsgestalten, die anbetend die Hände erheben, in gelblichen und rötlichen Gewändern mit gelbschwarzblauen Flügeln. In den Langfeldern darunter war je eine schlanke Gestalt auf einem damaszierten, mit einem eingepreßten Muster versehenen Teppichgrund aufgemalt, über den ein langes Spruchband in leichter Welle bis in die Spitze aufstieg. Bei dem heutigen Zustand lassen sich nur die Umrisse der Figuren einigermaßen ahnen; sie zeigen eine schlanke Bildung, aber scheinbar eine weiche und etwas in die Breite fließende Gewandung. Leidlich erhalten sind nur in der Mitte der Südseite, wo sie wahrscheinlich durch einen Vorbau, Beichtstuhl usw., verdeckt waren, drei der Bahnen.

[39] Wilpert, a. a. O. II, p. 1008, Taf. 268, 269. Die Kapelle von Innocenz II. (1130—43) errichtet, aber erst von Innocenz IV. 1246 geweiht: das Jahr gibt den terminus a quo für die Datierung. Die Malereien schon publiziert von M. Fuhrmann, Historia sacra de baptismo Constantini Max. Augusti II, Wien 1746, Taf. 1—8 und bei Seroux d'Agincourt, Storia dell'arte V, Taf. 101. Über die Kirche vgl. A. Mañoz, La cappella di S. Silvestro ai SS. Quattro Coronati: Nuovo ballett. d. archaeol. crist. 1913, p. 205. (Vgl. Toesca, Storia dell'arte Italiana. Il mediaevo II, p. 973. Auch im Chor von S. Silvestro zu Tivoli p. 972.)

[40] Vgl. Venturi, Storia dell'arte Italiana V, p. 492 m. Abb. Nur als Werk eines Schülers des Giotto bezeichnet. Dazu kommt die Legende der Kreuzauffindung ebendort, p. 823 m. Abb., von ihm dem Agnolo di Taddeo Gaddi zugeschrieben. Weitere Darstellungen der Legende verzeichnet bei Raymond van Marle, The development of the Italian schools of painting VI, Ikonographischer Index p. 143 und im Index bei Toesca a. a. O. II.

[41] Die Akten über die hh. Nabor und Felix i. d. Acta Sanctorum Jul. III, p. 277. Vgl. über die Legende Künstle, Ikonographie, S. 455.

[42] An der hinteren Schmalseite des oberen Schreines sind so auch Nabor und Felix plastisch dargestellt (Witte, Schatzkammer des Domes zu Köln, Taf. 44. — Joseph Braun, Der Dreikönigeschrein jetzt und einst: Stimmen der Zeit 115, 1928, S. 136). Dazu kommt noch die auf die beiden Heiligen bezügliche Inschrift am Schrein: Steffens i. d. Zs. f. christl. Kunst 1902, Sp. 295.

[43] Zur Legende des h. Gregor von Spoleto Surius, De prob. Sanctorum historiis 24. Dec. VI, Köln 1575, p. 351.

[44] Abb. bei Franz Bock, Das heilige Köln, Domschätze S. 19, Taf. X, Nr. 42.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0219
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 214. Köln, Dom. Tod Mariens nach Aufnahme von Hohe.

Die erste mit einer nach rechts im Profil geneigten andächtigen Figur, die die rechte Hand hochhebt, der Kopf seltsam mit kahler Stirn, die Gewandung war scheinbar eine braune Mönchskutte. Es folgt eine nach rechts im Dreiviertelprofil gewendete weibliche Gestalt, deren Kopf durch eine braune Kapuze umschlossen ist; endlich eine nach links gewendete jugendliche weibliche Gestalt mit pagenartig abstehendem braunem, gewelltem Haar, ausgeschnittenem hellblauem Kleid und rotem Mantel[45].

In der Marienkapelle befanden sich an der Wand nach Osten zwei gotische Malereien übereinander, die jetzt völlig durch den großen Aufbau des Overbeckschen Marienaltars verdeckt sind[46]. Die ältere Darstellung des Todes der Maria (Fig. 214) ist scheinbar schon im 14. Jh. wahrscheinlich durch ein Retabel in dem mittleren Teil verdeckt worden, neben das dann Bilder der beiden hh. Kosmas und Damian unter Baldachinen gemalt wurden, die Figur des Damian noch ein zweites Mal später größer wiederholt. Die seitlichen Figuren sind unsicher in der Überlieferung, die beiden farbigen Aufnahmen zeigen erhebliche Unterschiede, die älteren Figuren tragen breite Baretts und halten die Hände vor die Brust gekreuzt; Damian darin scheinbar ein Kreuz tragend. Die Mittelgruppe des Marientodes war offenbar nie übermalt, sondern auf beiden Seiten nur überschnitten. Der Grund ist blau, nach den farbigen Kopien von zwei verschiedenen Tönen; oben und unten wird das Bild von einer reizvollen frühgotischen, fließenden Ranke eingefaßt, wiederum auf blauem Grund. In der Mitte lag quer über das ganze Breitfeld hinweg die sterbende Maria in einem dunkelroten, mit rundbogigen Vergitterungen versehenen Bett, vor dem ein noch ganz romanisch erscheinendes, perspektivisch gezeichnetes Tischchen mit Knauffüßen steht. Zu beiden Seiten des Bettes in kräftigen Leuchtern brennende Kerzen. Auf dem Bett liegt auf einem weißen Laken, das vorn in reichem, brüchigen Gefältel über den Bettrand quillt, die langgestreckte, sehr schlanke Gestalt der Maria in weißbläulichem Untergewand und rotem, gelbgefütterten Mantel, die beiden schlanken und schmalen Hände schlaff ausgestreckt. Hinter ihr in einer zur Hälfte sichtbar werdenden Mandorla, die von dunkelrotem-rötlichem-weißem-grünem-gelbem Streifen eingefaßt ist, und die von zwei Engeln in grünlichen, gelb gesäumten Gewändern mit roten Flügeln gehalten

[45] Eine farbige Probe, die aber weder den Teppichgrund richtig gibt (er schließt oben in der Höhe der seitlichen Nasen des Bogenfeldes ab) noch die Umrisse der Figuren verfolgt, in Lithographie bei Franz Schmitz, Der Dom zu Köln, Taf. 12. Die Wappen, die diese Tafel mitteilt (heute undeutlich) sind nach Auskunft von Dr. Baumeister (Köln) wohl die der Reichenstein, eines Zweiges der Walpode von Virneburg (vgl. A. Fahne, Köln. Geschlechter I, S. 354, 435; II, S. 115, 173).

[46] Neu entdecktes Wandgemälde im Dom zu Köln: Organ f. christliche Kunst VI, 1856, S. 261, 284, mit Wiedergabe einer Umrißzeichnung.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0220
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 215. Köln, Dom. Stifterbildnisse in der Dreikönigenkapelle.

wird, Christus, der die Seele der Maria in der Gestalt einer kleinen anbetenden Halbfigur in den Arm genommen hat. Christus in grünem Gewand mit gelbem Saum und rotem, gelbgefüttertem Mantel, der über die linke Schulter gelegt ist, hebt die Rechte mit zwei Fingern segnend empor und neigt das von reichen Locken umsäumte Haupt leicht nach links. Die Gestalt in seinem Arm in weißem Hemdchen mit gelbem Saum, beide Hände anbetend erhebend. Von rechts her sind noch der rechte Arm eines Apostels in rotem Mantel sichtbar, der ein Weihrauchfaß nach der Entschlafenen hin schwingt. Die Kopien geben über die Stilstufe keine durchaus zuverlässige Auskunft, alle drei Aufnahmen zeigen aber übereinstimmend neben dem gestreckten überschlanken Typus der Maria noch die brüchige und unruhige, kleinliche Behandlung des Gefältels, die von dem spätromanischen Manierismus herstammt und mit der Darstellung in dem Chörchen im nördlichen Querschiff von St. Kunibert deutliche Verbindung zeigt. Da die Wand selbst nicht vor dem ersten Jahrzehnt des 14. Jh. aufgeführt ist, wird auch das Wandgemälde nicht früher angesetzt werden können. Es dürfte aber von allen im Kölner Domchor befindlichen das älteste sein.

In der Johanneskapelle ist die Wandfläche der steinernen Altarmensa zwischen den beiden Pfeilern durch eine aufgemalte Architektur wie ein Triptychon aufgeteilt (Taf. 50), so daß in der Mitte ein von drei Spitzbogen überdecktes breiteres Feld entsteht, dem je zwei schmälere Seitenfelder mit größerem Bogenabschluß zur Seite treten; die Architektur goldschwarz umrändert, der Grund blau, im Mittelfeld gold gemustert (der architektonische Rahmen ist hart übergangen, der Grund ganz erneuert).

Das Mittelfeld bringt eine großartige Darstellung der Kreuzigung[47]. Der Kruzifixus füllt mit dem Kreuzesbalken den ganzen Grund, der Balken ist wie ein Apostelbalken hinter den Konsolen der drei Spitzbogen durchgeführt. Der Heiland ist an beiden Händen an den äußeren Enden des Kreuzesbalkens aufgehängt, der Körper durch seine Schwere herabgesunken, die Knie nach links hoch angezogen, die Füße übereinandergeschlagen, aber mit zwei Nägeln an dem Kreuzesstamm befestigt. Von rechts schreitet in einer starken Bewegung Johannes in zinnoberrotem Gewand und olivengrünem Mantel auf Christus zu, beide Hände verkrampft vor das Kinn hochhaltend, den Oberkörper eingezogen und nach rechts ausgebogen. Auf der linken Seite entspricht dem eine Gruppe der Mutter Maria, die von zwei Frauen gehalten wird, hinter der noch der Kopf und der Nimbus einer dritten sichtbar wird. Maria, in blaugrünem Gewand und grauviolettem Mantel, das Schwert in der linken

[47] Über die Malerei in der Johanneskapelle vgl. Fr. Th. Helmken, Der Dom zu Köln, Köln 1905, S. 124, und Jos. Klinkenberg, Köln und seine Kirchen, S. 28.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0221
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 216. Köln, Dom. Wandgemälde in der Agneskapelle, der h. Petrus und die h. Irmgardis.

Brust, bricht in den Armen der sie haltenden zwei Frauen zusammen; ihre geschlossenen Augen sind dem Antlitz ihres Sohnes zugewendet. Die rechte Hand hängt schlaff herab, die linke ist mit einer unsicheren, hilfeflehenden Gebärde nach dem Sohn ausgestreckt. In dem linken Seitenfeld Johannes der Täufer in grünem Mantel, unter dem das zottige Gewand aus Kamelhaar sichtbar wird, die Rechte lehrend erhoben. Die Linke hält eine blaue Scheibe, auf der das Lamm mit der Fahne abgebildet ist. Gegenüber ist im Gewande des Diakons der jugendliche Laurentius dargestellt, mit der Linken auf den Rost gestützt, in der Rechten einen Palmenzweig haltend, in weißem Untergewand, darüber blaue Dalmatika mit Goldkragen und Goldborten an den Ärmeln.

Die Dreikönigenkapelle in der Mittelachse des Domes hat um 1891 eine neue Dekoration erhalten, in die die Reste der hier vorgefundenen mittelalterlichen Wandmalereien einbezogen wurden. Die Neubemalung erfolgte durch den Maler Joseph Stummel aus Kevelaer. Wie weit die Vorbilder ursprünglich sind, läßt sich nicht mehr feststellen. An den seitlichen Polygonalwänden sind unter gotischen Baldachinen drei ritterliche jugendliche Heilige mit Schild und wimpelgeschmückter Lanze, in langen Mänteln, auf rotem und blauem Grund wechselnd aufgemalt, zwei auf Waffenrock und Schild ein rotes, einer ein schwarzes Kreuz tragend. Als Vierter dazu Johannes der Täufer in violettem, grüngefüttertem Mantel. Dazu kommen auf der linken Seite drei Wappenschilde, der erste und dritte mit dem Wappen der Overstolz, dazwischen der steigende schwarze Löwe von Jülich. Gegenüber ein geviertetes Wappen in Platz eins und vier mit dem schwarzen Löwen auf Gold, in zwei und drei mit dem roten Löwen auf Gold und im Nachbarwappen wieder der schwarze Jülicher Löwe in Gold. Das geviertete Feld kommt auch sonst im Chor des Domes auf den beiden nördlichen Glasgemälden vor. Es ist das Wappen Wilhelms III., des Grafen von Hennegau und Holland. Die Verlobung der Tochter des Grafen Wilhelm, Johanna von Holland, mit dem Junggrafen Wilhelm von Jülich fällt in das Jahr 1317, die Vermählung erfolgte 1320 (oder 1324)[48]. Dadurch würde auch die zeitliche Ansetzung vermutlich gegeben sein.

Zur Seite der Mittelnische im östlichen Felde, die vielleicht ursprünglich eine Malerei, die Mutter Gottes, trug, vielleicht aber auch von Anfang an nur den Hintergrund für eine plastische Figur bildete, sind unter gotischen Bogenstellungen zwei kniende Stifter angeordnet, die ebenfalls durch Stummel völlig erneut sind[49]. Zur Rechten kniet ein jugendlicher, blond gelockter Ritter in Kettenpanzer mit großem Schwert, auf dem Wappenrock und der Helmzier des auf dem Rücken getragenen schweren Turnierhelmes der schwarze Jülicher Löwe in Gold. Gegenüber eine jugendliche Frauengestalt in engem, grünem Untergewand, weißem ärmellosem Surcot und langem violettem Oberkleid mit hängenden Ärmeln. Dabei lange Spruchbänder mit den Inschriften:

bei dem Ritter: QUEM CELI CAPE . . . NEQEUNT (?) QUEM TU GENUISTI.
bei der weiblichen Gestalt: LAUDIBUS VIRGO REFERAM TE NESCIO QUANTIS.

Nach den Wappen zur Seite möchte man an die Bildnisse des Junggrafen von Jülich und der Johanna von Holland aus Anlaß ihrer Verlobung oder Vermählung denken (Fig. 215).

[48] Leopold Eltester, Die Stiftungen der gemalten Fenster im hohen Chor des Domes zu Köln: Organ f. christl. K. V, 1855, S. 249. — Wilhelm Graf von Mirbach, Beiträge zur Geschichte der Grafen von Jülich: Zs. d. Aachener Geschichtsvereins XII, 1890, S. 218. — Heinrich Oidtmann, Die rheinischen Glasmalereien vom XII. bis zum XVI. Jahrhundert, I, S. 185.

[49] Scheibler i. d. Zs. für christl. Kunst V, 1892, Sp. 132 beschreibt die Wandgemälde „ein kniendes Stifterpaar darstellend in der Art Wilhelms, erst kürzlich aufgedeckt und durch Stummel erneuert". Die unbestimmte Übermalung könnte zu der späteren Ansetzung veranlassen, nach Rüstung, Tracht und Wappen handelt es sich aber wohl sicher ursprünglich um eine Arbeit vom Anfang des 14. Jh. J. Klinkenberg, Köln und seine Kirchen, S. 28, datiert sie richtig auf das 14. Jh. Über die Stiftung der kostbaren frühgotischen Madonnenfigur aus der Sammlung Schnütgen i. J. 1908 für den Altar der Kapelle vgl. Schnütgen i. d. Zs. f. christl. Kunst XXI, 1908, Sp. 355 m. Abb. Die weitere Ausstattung der Kapelle war durch Wilhelm Mengelberg aus Utrecht unter der Leitung des Domkapitulars Schnütgen im Laufe der 90er Jahre erfolgt. In dem Köln. Tageblatt v. 17. Nov. 1891 Nr. 267 und Stadtanzeiger v. 20. Aug. 1891 werden die Wandmalereien auf den Chorschranken mit denen in der Dreikönigenkapelle irrig vermengt. Beschreibung der Arbeiten in der Dreikönigenkapelle i. d. Kölnischen Volkszeitung v. 11. Aug. 1891 Nr. 450 und im Lokalanzeiger v. 13. Febr. 1891.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0222
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Die Agneskapelle (die fünfte von Norden her), die durch den Sarkophag der h. Irmgardis, Gräfin von Zütphen, Tochter des Grafen Godizo von Aspel (die 1080 oder 1100 gestorben ist)[50], ausgezeichnet ist, weist drei verschiedene Reihen von Malereien auf, die in die gleiche durch die ganze Kapelle durchgehende Scheinarchitektur eingefaßt sind. Alle drei sind um 1888 von dem Maler Kleinertz sehr weitgehend hergestellt und ergänzt[51].

Fig. 217. Köln, Dom. Agneskapelle. Die beiden Kreuze.

Zur Linken ein dreiteiliges Gemälde (Fig. 216), das Mittelfeld auf rotem, die Seitenfelder auf blauem Grund. In der Mitte erscheint die h. Irmgardis, die dem h. Petrus die väterliche Burg Aspel übergibt[52]. Die Mitte ist durch ein merkwürdiges Modell der Burg Aspel gefüllt mit hohen Rundtürmen und Zinnenmauern; aus dem mittleren Bergfried steigt noch einmal ein dünnes röhrenartiges Treppentürmchen auf, an das übereck vorgekragte Holzhäuschen angehängt sind. Zur Linken steht die h. Irmgard, bezeichnet Eremgard von Zutphen in späteren Minuskeln. Die Heilige, in violettem Kleid und grünem Mantel mit weißem Kopftuch über dem Stirnreif, streckt beide Hände nach der väterlichen Burg aus. Ihr gegenüber der h. Petrus, der über der weißen Alba eine violette Tunika und ein grünes Pluviale trägt, in der linken Hand den großen Schlüssel, die Rechte mit einer segnenden Geste nach der Heiligen erhoben. Hinter ihm steht ein Bischof in hoher Bischofsmitra, aber mit dem Doppelkreuzstab. Er trägt eine rote Tunika und dunkelrotes, grüngefüttertes Pluviale. In der deutschen Legende ist ausdrücklich gesagt, daß die Heilige ihr Schloß Aspel „dem Apostel und Patron des Domes St. Peter und dessen Vicario, dem Bischof des heiligen Stiftes Kollen" gegeben habe. Man möchte in der dargestellten Figur den h. Anno vermuten, der mit der Heiligen zusammen i. J. 1070 in Rom weilte, wobei der Papst der Heiligen das Haupt des h. Silvester schenkte, dessen Reliquien sie dann an den Dom weitergab. Um ihn herum gruppiert sind drei Geistliche, der vordere mit einem Bischofsstab. Hinter der h. Irmgard steht zunächst eine Frauengestalt, die in Kleidung und Haltung ihr ähnlich ist und deutlich vor den übrigen Personen des Gefolges hervortritt. Man ist geneigt, in ihr die Ermentrud (Irmentrud, Irmingard) zu vermuten, die in der Legende als eine Verwandte (Schwester) eine gewisse Rolle spielt. Sie trägt rotes Untergewand und grauweißen Mantel, weißes Kopftuch; sie erhebt beide Hände mit einer Geste des Staunens oder des Einverständnisses. Neben ihr eine kurze untersetzte Gestalt in rotem Leibrock mit Kapuze und grünen Ärmeln. Dahinter werden die Köpfe oder Hüte von vier weiteren männlichen Personen sichtbar[53].

In der Mitte über dem Altar eine Kreuzigung auf blauem Grund (Taf. 50), der Gekreuzigte im Oberkörper verwandt mit der Darstellung in der Johanneskapelle, die Knie hier nach rechts hochgezogen, ein großes Lendentuch über die Oberschenkel gerafft. Zur Linken bricht Maria zusammen, in grünem Gewand und hellrotviolettem, grün gefüttertem, über den Kopf ge-

[50] Am eingehendsten über die Heilige Jos. Kleinermanns, Die h. Irmgardis von Aspel und ihre Beziehungen zu Rees, Süchteln und Köln, Köln 1900. — P. Norrenberg, Die h. Irmgardis, Bonn 1894. — Die ältere Literatur bei Kleinermanns S. 4, Anm. 1. Die erste bekannte Vita dürfte aus der ersten Hälfte des 14. Jh. stammen (nach Crombach, Vit. et martyr. s. Ursulae, Köln 1647, II, p. 656), also gerade aus der Zeit, aus der die hier erhaltenen Wandmalereien ursprünglich stammen. Die erste deutsche Legende von 1523 abgedruckt bei Norrenberg, a. a. O. Die Vita i. d. Acta Sanctorum Sept. II, p. 270 ist die lateinische Fassung einer deutschen Ausgabe von 1602. Im alten Kölner Dom wird schon um 1319 eine Vikarie unter dem Namen der Heiligen erwähnt (Lacomblets Archiv f. d. Gesch. d. Niederrheins II, S. 169), ihre Gebeine werden kurz vor oder nach der Einweihung des Chores in die Agneskapelle übertragen, die auch gelegentlich Irmgardiskapelle heißt. Die Wandgemälde in der Kapelle erwähnt bei Kleinermanns S. 22. Hier die Malereien auf den Chorschranken aus der Legende des h. Silvester mit denen der Agneskapelle zusammengeworfen (der Irrtum wiederholt i. d. Köln. Volkszeitung v. 4. Sept. 1925).

[51] Über das Wandgemälde vgl. Kölner Domblatt 1846, Nr. 16. — Köln. Lokalanzeiger v. 19. Aug. 1888. — Die h. Irmgardis: Kölner Stadtanzeiger v. 5. Okt. 1887. Die Restauration erfolgte unter der Beratung von Alexander Schnütgen.

[52] Eine Abb. des Gemäldes im restaurierten Zustand in: Aspel bei Rees am Niederrhein, herausgeg. v. d. Töchtern vom h. Kreuz, Düsseldorf 1928, S. 25.

[53] Über die Namensform der Irmgard und die (zweifelhafte) Verwandtschaft vergleiche eingehend P. Norrenberg, Die heilige Irmgardis, S. 20, Anm. 2. Der Autor des Aufsatzes Die h. Irmgard und ihre Grabkapelle im Kölner Dom: Kölnische Volkszeitung Nr. 654 vom 4. Sept. 1925 vermutet in der Gestalt des Bischofs den Hermann II. (richtiger Hermann III. 1089—1099). Der h. Anno regiert von 1056 bis 1075. Es ist anzunehmen, daß im 14. Jh. seine Erinnerung lebendig war, weit über die des weniger bedeutenden Hermann hinaus. Der h. Anno ist ja auch auf den Glasgemälden darüber dargestellt (Abb. bei H. Oidtmann, Die rheinischen Glasmalereien, I, S. 198). Joseph Klinkenberg, Führer durch Köln für die Besucher des 20. Internationalen Kongresses, Köln 1909, S. 38.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0223
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Fig. 218. Köln, Dom. Stephanskapelle. Martyrium des h. Stephanus und der h. Gero mit der h. Irmgardis.

zogenem Mantel, mit ganz schlaffen, nach vorne ausgestreckten Händen. Von hinten umfängt sie eine zweite heilige Frau mit beiden Armen, von der nur ein Stück des weißen Kopftuches und des dunkelroten Mantels sichtbar wird. Auf der anderen Seite, von Christus abgewandt, Johannes in hellrotem Gewand und grünem Mantel, mit der Rechten ein Buch an die Brust drückend, die Linke mit einer Bewegung der Verzweiflung erhebend. Die beiden Figuren zur Seite auf rotem Grund, zur Linken St. Quirinus in ritterlicher Tracht mit dem mit Kugeln geschmückten Schild, zur Rechten St. Agnes, die Buch und Palme hält, an der ein Lamm hochklettert, sind fast ganz erneut, nur ihre frühere Existenz an dieser Stelle ist bezeugt[54]. Die h. Agnes kommt zusammen mit dem h. Anno auch in den Glasgemälden in der oberen Zone der Kapelle vor. Ebenso sind wohl die Figuren auf dem dritten und vierten Wandfelde völlige Neuschöpfungen, im dritten Felde ein heiliger König und ein heiliger Bischof, im vierten die h. Cäcilia und die h. Barbara. Das fünfte Wandfeld ist durch drei Langbahnen aufgeteilt, auf denen auf blauem Grund über architektonischem Sockel jedesmal eine jugendliche Gestalt mit Schwert und Spruchband dargestellt ist, bezeichnet merkwürdigerweise als Fides, Spes und Karitas. (Die Bezeichnungen vielleicht nur auf den Restaurator zurückgehend.) Auf den großen Bildfeldern dazwischen zwei Kreuze, an denen zwei heilige Gestalten hängen (Fig. 217). Die rechte unbekleidet, mit nacktem Oberkörper, von zartem Bau, mehr knabenhaft als mädchenhaft in der heutigen restaurierten Fassung, jugendliches Gesicht mit langen, weiblichen Haaren und einer Krone. Bei dem anderen Kreuz hat es den Anschein, als hätte der Restaurator eine vielleicht schon verstümmelte Vorlage vorgefunden und diese nicht ganz verstanden. Er hat wahrscheinlich die Tradition mit der Legende der h. Kümmernis vermischt. Nach der Legende der h. Irmgard wird ein Kruzifix von ihr bei ihrer Romfahrt in St. Paolo gesehen, das einem im Dom zu Köln befindlichen sehr ähnlich gewesen sei. Die Legende berichtet ausdrücklich, daß dasselbe auch „in der Kirche zu Köln in St. Irmgard Kapellen gemalt sei". Vermutlich stellten die beiden Kreuze ursprünglich das Kreuz von St. Paolo und das mit der Irmgard-Tradition verbundene aus dem Dom, das freilich spätere Gerokreuz dar. Das erste wäre dann ein Gegenstück zu dem Volto Santo von Lucca, eines der vielen Kruzifixe mit dem langgewandeten Christus gewesen. In der heutigen Ausführung ist diese Überlieferung verwischt, vielleicht schob sich schon für den Maler des 14. Jh. die Erinnerung an die Geschichte der h. Kümmernis dazwischen. Die Heilige wäre dann in zweifacher Darstellung gegeben, rechts, wie sie unbekleidet am Kreuze hängt, links hätte die portugiesische Königstochter auf ihre Bitten von Christus eine Vermännlichung erfahren; sie erscheint nun in langem Ärmelgewand, das grauvioletten Ton zeigt mit einer breiten goldenen Borte, und in schwarzen Schuhen, übrigens noch jugendlich und nicht bärtig, wie die spätere Tradition will. In der jetzigen Gestalt entbehrt die Malerei der ursprünglichen Bedeutung.[55]

In der Stephanskapelle, der siebenten von Norden her, sind über dem Altar zwei Wandgemälde erst vor einem Menschenalter aufgedeckt worden und damals durch Wilhelm Batzem restauriert und nachretuschiert. Das Mittelfeld blieb frei und nahm wohl von Anfang an eine Skulptur auf. Zur Linken dargestellt auf blauem Grund, der durch goldene Sterne belebt ist,

[54] Die h. Agnes hat ebenso eine Beziehung zur h. Irmgardis. Jene hatte dem Dom einen Arm der h. Agnes verehrt, der neben der Reliquie vom Haupt des Papstes Silvester genannt wird (Farragines des Gelenius XXI, p. 607, Köln, Stadtarchiv): brachium S. Agnetis allatum per Irmgardam. Vgl. Kleinermanns, Die h. Irmgardis von Aspel, S. 15.

[55] Über die Legende vergleiche vor allem die Aufsätze von G. Schnürer, Die älteste Legende der h. Kümmernis, Festschr. Georg von Hertling zum 70. Geburtstag dargebracht, Kempten 1913, S. 96 ff. — Jahresbericht der Görresgesellschaft für 1901, Köln 1902, S. 43 ff. — Freiburger Geschichtsblätter IX, 1902, S. 74 ff und X, 1903, S. 110 ff. — Jahresbericht des Neisser Kunst- und Altertumsvereins VII, 1904, S. 21 ff. — Das Voltosantobild in der Burgkapelle zu Kronberg: Zeitschrift für christliche Kunst XXVI, 1913, Sp. 77. — „Das Bayernland", Jahrg. 1913, S. 259. — Weiteres unten bei Bacharach. — Fr. Th. Helmken, Der Dom zu Köln, S. 126, bezeichnet unser Bild als „zwei gekreuzigte Heilige". Ebenso der Aufsatz im Kölner Lokalanzeiger vom 19. Aug. 1888. — Die Darstellung in der Agneskapelle wird in dem Buche Aspel bei Rees am Niederrhein, wo S. 25 eine Abb. gegeben ist, von Ernst Wichmann als Christus der Schmerzensmann und seine getreue Schülerin Irmgard in gräflichem Gewande bezeichnet. (Die Auffassung auch in der Kölnischen Volkszeitung v. 4. Sept. 1925.) Das ist aber unmöglich. Von einer Kreuzigung der h. Irmgard ist nirgends die Rede, sie hat überhaupt kein Martyrium erlitten. Die Deutung, die Ernst Wichmann, a. a. O. S. 25, gibt: „Mit den Nägeln des christlichen Glaubens, der Hoffnung und der Liebe heftete sie sich selber an das Kreuz der Entsagung", ist eine durch nichts belegbare Konstruktion, die in der mittelalterlichen Ikonographie keine Parallele haben würde. Dagegen berichtet die lateinische wie die deutsche Vita ausdrücklich von den beiden Kruzifixen in Rom und in Köln.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0224
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

die Steinigung des h. Stephanus, der, in der Mitte in grünlichem Untergewand und violetter Dalmatika kniend, durch zwei Häscher in Volkstracht mit Steinwürfen von hinten getötet wird. Zur Rechten sitzt tiefer eine wohl männliche Gestalt in grünem Mantel, die Rechte gegen den Heiligen erhebend, darüber aus stilisierten Wolken die kleine Halbfigur Christi erscheinend. Auf der anderen Seite, auf dem gleichen Grund dargestellt, steht links eine bischöfliche Gestalt, die wohl als der Bischof Gero zu deuten ist. Er erhebt mit der rechten Hand die Hostie nach dem Kreuz hin, das die h. Irmgard, die zur Rechten zu stehen scheint, mit der Linken unterstützt; das Kreuz wird von einem vor ihr knienden Begleiter mit beiden Händen festgehalten. Die Szene geht wahrscheinlich auf den in der Legende erwähnten Vorgang zurück, daß die h. Irmgard in Rom einen Kruzifixus gesehen habe, „even gleich von großheit, lankheit, substantie und figuren, als in st. Peterskirchen zu Collen vur der gherkammere behalden ist, in allermaßen dat selbige auch in der Kirchen zo Collen in dem dhoim in st. Irmgart capellen gemahlt ist". Sie habe in Köln das dortige Kreuz gegrüßt, das sein Haupt geneigt und ihr, der auserkorenen Tochter, Dank gesagt habe. Daraufhin habe der Bischof von Köln in großer Prozession das würdige Sakrament in das Haupt des Bildes eingeschlossen. Diese Szene ist wohl hier dargestellt, das Kreuz erscheint jedenfalls so bedeutsam in der Mitte der Komposition, daß es nicht nur ein nebensächlicher Schmuck der Zeremonie ist. Die Tradition hat den dargestellten Bischof als den h. Gero bezeichnet[56] (Fig. 218).

Auf den äußeren Diensten des anstoßenden Säulenbündels sind zwei kleine Bischofsfiguren aufgemalt, die erste einen großen Fisch haltend, die zweite nur mit Buch und Stab mit unlesbaren Inschriften.

In der Fortsetzung der Abschlußwand der Engelbertuskapelle, an der Nordseite des Chorumgangs, ist nach dem nächsten freistehenden Pfeiler im Umgang hin ein Lichterbalken eingespannt mit reich geschmiedetem eisernem Gitterwerk, das ehemals wie in den Wallfahrtskirchen die großen Kerzen der 1361 gestifteten Schneiderzunft in prächtiger Reihe trug. Am Abschluß des Gitters sind auf die Säulenkerne gemalt in halber Lebensgröße die Figuren der Mutter Gottes und des h. Petrus auf grünlichem Grund. Die Madonna in blauem Gewand und rotem, weiß gefüttertem Mantel, der h. Petrus ebenso in blauem und rotem Mantel mit weißem Umschlag. Beide sehr stark und wohl wiederholt übermalt, aber doch den ursprünglichen Stilcharakter zeigend, der in den Anfang der zweiten Hälfte des 14. Jh. weist, also wohl mit jener Stiftung von 1361 zusammengeht.

Erhaltung und Wiederherstellung.

Der Zustand der Wandmalereien in den Chorkapellen ist ein mehr oder minder betrüblicher, was die Erhaltung der kunstgeschichtlichen Urkunden betrifft. Sie sind sämtlich übermalt und ergänzt — und leider sind von dem ursprünglichen Zustand weder Berichte noch Aufnahmen erhalten. Die Malereien in der Agneskapelle sind 1888 durch Kleinertz, die in der Dreikönigenkapelle 1891 durch Stummel, die in der Stephanuskapelle um 1900 von Batzem restauriert, die ersten dabei bewußt in den mit einem schwachen Stich ins Spätnazarenische versetzten archaisierenden Stil des Künstlers übersetzt, die an zweiter Stelle genannten sicher bei der Übermalung im Charakter wesentlich verändert, die letzten Malereien erst auf der Basis des Austupfens mit tunlichster Benutzung der alten Konturen und Farbenflecke behandelt.

Die Instandsetzung der Chorschrankenmalereien erklärt ein Bericht des Dombaumeisters Zwirner v. J. 1842 zwar für möglich, aber für sehr schwierig. H. M. Malten[57] spricht sich im Jahre der Entdeckung 1841 dahin aus, die Gemälde seien so sehr beschädigt, daß sie nicht wiederhergestellt werden können, sie sollen „durch Steinles Meisterpinsel al fresco ersetzt werden". August Reichensperger bekennt dagegen, daß doch noch so viel von ihnen gerettet sei, daß ihre Herstellung nicht nur möglich, sondern sogar leicht ausführbar erscheine. Es bedürfe gleichsam nur eines erfrischenden Hauches, um all diesen Reichtum von Figuren und Farben wieder aufleben zu machen. Er fordert die Herstellung auch als eine notwendige Ergänzung des farbigen Schmuckes im ganzen hohen Chore in Verbindung mit der Neupolychromierung der Apostelfiguren[58].

Die war eben i. J. 1842 durch den Maler J. Stefan erneuert worden, nach Reichenspergers Zeugnis mit genauem Anschluß an die erhaltenen Reste, sicherlich etwas hart, wenn auch der ganze farbige Schmuck im Chor in allen Zonen von den verantwortlichen Redakteuren auf sehr starke, für unser Auge vielleicht zu starke Farbigkeit eingestellt war. Es war sicher ein Glück für die gotischen Wandgemälde, daß weder Steinles Meisterpinsel, noch der Pfuscherpinsel eines der braven Restauratoren jener Zeit von den Chorschrankenwänden ferngehalten ward, und es war ein zweites Mal ein Glück, daß in der Höhezeit der

[56] So Jos. Klinkenberg, Führer durch Köln 1909, S. 38. Die Legende der h. Irmgardis erwähnt aber nur den Bischof von Collen. Man möchte auch hier wieder an den h. Anno denken. Die Geschichte, daß der Erzbischof auf die Kunde von der Äußerung des Christusbildes zu der h. Irmgardis eine Hostie in das Haupt des Kruzifixus gelegt habe, worauf sich wieder die Spalte in diesem zusammengezogen habe, wird in der Tat von dem Erzbischof Gero, der aber schon 969—976 seines Amtes waltet, berichtet (Kleinermanns, a. a. O. S. 19 nach Gelenius). Die Legende bezogen auf das sog. Gerokreuz im Kölner Dom (Abb. bei E. Lüthgen, Romanische Plastik, Taf. 85, 86). Vgl. Zs. f. christl. Kunst 1921, S. 24. Die Beziehung zur h. Irmgardis ergäbe evtl. eine Datierungsmöglichkeit für das Gerokreuz (oder seinen Archetypus).

[57] H. M. Malten, Köln und seine Umgebungen, Darmstadt 1841, S. 72.

[58] Darüber A. Reichensperger, Die vierzehn Standbilder im Domchor zu Köln, Köln 1842, unter Mitteilung der farbigen Lithographien von Elkan. Auch in den Vermischten Schriften für christliche Kunst, Leipzig 1856, S. 26. Vgl. oben S. 182.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0225
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 219. Köln, Dom. Verkündigungsengel. Aufnahme Stoedtner 1905.

historisierenden und selbstgerechten Restaurationskunst im letzten Jahrzehnt des 19. Jh., als der im Domkapitel regierende Domkapitular Alexander Schnütgen die Offenlegung und gründliche Wiederherstellung lebhaft befürwortete, sich dagegen bei der Denkmalpflege wie beim Dompropst Widerstand fand. So ist den Schranken damals das Schicksal der Wandgemälde in den übrigen Kapellen erspart worden.

Von dem J. 1851 ab sind durch Kölner Frauen auf Anregung des Erzbischofs von Geissel für die vier östlichen Felder Teppiche in Seidenstickerei angefertigt in Umrahmungen, die sich mit der Architekturkomposition der Gemälde deckten, aber mit neuen Kompositionen, die eine Paraphrase des nizäischen Glaubensbekenntnisses enthalten[59]. Die Stickereien für die beiden letzten Flächen sind erst viel später angefertigt, da deren westlicher Teil noch durch die Orgelbühne verdeckt war. Erst als 1863 die Westmauer abgerissen wurde, traten auch die beiden westlichen Felder hervor; sie sind Ende der 80er Jahre durch den Kölner Maler Wilhelm Batzem von den mehrfachen Anstrichen in weißer Kalktünche befreit worden.

Fig. 220. Köln, Dom. Verkündigungsgruppe nach der Ausfüllung der Lücken durch neutrale Töne 1929.

Der Schutz der Wandgemälde unter den Seidenstickereien oder unter den späteren nur mit einem dekorativen Muster versehenen Schutzteppichen hat aber den Farben keineswegs gut getan. Sie sind von der Zirkulation der Luft trotz verschiedener Vorsichtsmaßregeln mehr oder minder abgeschlossen gewesen. Die Teppiche haben auf der Wand gerieben, und die in langen Pausen nur bei bedeutsamen Gelegenheiten, so etwa bei großen wissenschaftlichen Kongressen oder kirchlichen Feiern, veranstaltete mühsame Bloßlegung zeigte, daß der Zustand nur immer schlechter wurde. Im Interesse der Erhaltung schien eine Fixierung des abbröckelnden dünnen Putzes wie der Farbenpartikelchen unumgänglich notwendig zu sein. Der Wunsch des Kapitels wie der Denkmalpflege und der kunsthistorisch interessierten Kreise ging darauf, daß dies kostbare Dokument der frühgotischen Malerei nun auch dauernd offengehalten werden sollte. Aus Rücksichten auf den Kultus schien es aber unmöglich zu sein, die Wandmalereien dann in dem beschädigten Zustande mit den vielen störenden Löchern, vor allem mit den großen kahlen weißen Flecken in den westlichen Feldern in der Gesamtwirkung des Chores zu belassen. Es wurde nach vielen Versuchen und Erwägungen der Weg eines Kompromisses betreten[60]: Der architektonische Rahmen, der den ganzen Feldern den Halt gab, wurde ausgeflickt und auch dort, wo er in den westlichen Feldern ganz verschwunden war, wiederhergestellt, nicht so

[59] A. Reichensperger, Die neuen Wandteppiche für den Domchor: Organ f. christl. Kunst I, 1851, S. 65. — Ders. i. Kölner Domblatt 1851, Nr. 81, 1857, Nr. 151.

[60] Die Arbeiten sind durch den Maler Glaß, der durch eine Reihe ähnlicher Arbeiten in Süddeutschland, zuletzt bei der sehr viel Takt und Verständnis verlangenden Wiederherstellung und Zusammenstimmung der Malereien in St. Georg auf der Reichenau sich einen Namen gemacht hatte, erfolgt unter der eigentlichen Verantwortung des energischen Dombaumeisters, des Geh. Baurats Hertel, und unter Mitwirkung der staatlichen und provinzialen Denkmalpflege. Eine umfangreiche Publikation über den technischen Befund, die Hertel beabsichtigt hatte, ist durch seinen Tod verhindert worden. Einen Bericht über Wiederentdeckung, Befund und Erhaltung hat der erzbischöfliche Archivdirektor Dr. Lohmann in der Kölnischen Zeitung vom 19. November 1925, Literatur- und Unterhaltungsblatt, Beilage zu Nr. 859, gegeben. Er berichtet, daß viele Bilder nicht mehr ganz unberührt waren; die Szene der Geburt Christi sei „früher geradezu roh beigepinselt gewesen, ferner habe ein anderer Banause älterer Zeit an vielen Figuren in brutaler Weise dem Bart- und Haarwuchs nachgeholfen, sogar ganze Gesichter verunstaltet, andere kleinere Figuren fanden sich ganz übermalt. Die Übermalungen ließen sich zum Glück leichter entfernen. Schwerer war die Beschädigung durch eine ölige oder harzige Masse, die vor einem Vierteljahrhundert ein Photograph für die Aufnahme der Bilder über einzelne Felder gezogen hatte, um sie für den Augenblick heller und leuchtender erscheinen zu lassen. Der Erfolg war ein tiefes schmutziges Nachdunkeln. Die Abbildungen Fig. 219 u. 220 geben dieselbe Figur in verschiedenen Stadien, dazu die Pause von Osterwald (Fig. 222).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0226
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

hart und mechanisch, wie bei der Wiederherstellung der Außenseiten des Klarenaltares, sondern freihändig und mit einem feinen Gefühl für Fleckenwirkung, so daß alle Härten möglichst vermieden wurden. Ein Übermalen der alten kostbaren figürlichen Reste sollte grundsätzlich ausgeschlossen sein. Die spröden und losen Stellen des Malgrundes sind nur befestigt und in die Wandflächen gedrückt worden. Die über die ganzen Flächen verstreuten großen und kleinen Löcher, wo der Putz mit aller Farbe abgesprungen war, sind aber nicht ausgekittet, sondern nur jeweils mit der benachbarten Farbe gedeckt, aber ohne festen Umriß. Es ist hier ein Grad weiter gegangen, als er jetzt bei der Wiederherstellung kostbarer primitiver Tafelmalereien als grundsätzlich eingehalten wird, nur mit möglichst einem einzigen neutralen Ton den Grund zu füllen. Dort, wo vor allem nach Westen hin die Figuren gänzlich fehlten, hat der Maler durch ein paar schattenhafte, mit großem Geschick ausgetupfte Farben ein fleckiges Bild geschaffen, das nur eben die Existenz von Figuren und Gruppen dem flüchtig schauenden Auge vortäuscht, aber keinerlei Ergänzungen hier vornimmt. Das ist vor allem bei der Ausfüllung des Sockels mit den Bischofs- und Königsfiguren mit Takt durchgeführt. So ist ein schwimmender Gesamtton geschaffen, der einigermaßen gleichmäßig über die sechs Felder weggeht und den Eindruck aus der Ferne von alten kostbaren Bildteppichen gibt. Das Ziel war, das kirchliche Gefühl nicht durch Dissonanzen zu verletzen, auf der anderen Seite die kunsthistorische Urkunde in dem Wesentlichen, den figürlichen Schöpfungen, durchaus unberührt zu lassen.

Stilistisches.

Über die kunstgeschichtliche Stellung der Chorschrankenmalereien, über ihr Verhältnis zur älteren Kölner Tradition (St. Cäcilia, St. Andreas) wie zu den Kölner Nachfolgern (Minoritenkirche), dazu über den Grad der Abhängigkeit von einer englisch-flandrischen Kunst, über die Verwandtschaft mit süddeutschen malerischen Schöpfungen ist oben in dem einleitenden Kapitel (S. 42) ausführlich gehandelt worden. Zu der Charakteristik des neuen malerisch modellierenden Stiles, dem Problem der neuen Tiefenkomposition und Gruppenbildung sei auf die hier mitgeteilten Detailaufnahmen verwiesen, zur Illustrierung der Ausbildung der Kopftypen sei hier noch eine Probe mit drei Einzelköpfen von der Nord- und Südseite mitgeteilt (Fig. 221).

Der erste Eindruck der Chorschrankenmalereien wird bestimmt durch das über die ganzen Flächen hingezogene Gerüst in schimmerndem und schwimmendem Braungold und durch die reiche Scheinarchitektur, die auf die Flächen aufgemalt ist[61]. Für die ganze Komposition ist bestimmend das Vorherrschen eines ausgesprochenen Vertikalismus. Der redigierende Künstler hat eine offenkundige Scheu vor einem länglichen Bildfeld: die an sich zu fortlaufender Erzählung auffordernden Flächen teilt er nicht, wie das noch ein Menschenalter früher der Maler von St. Cäcilia getan hat, horizontal auf, um dann etwa in zwei Streifen mit einfachen geometrischen Rahmen seine Legenden zu erzählen, sondern er zwingt sich, die Kompositionen in das Hochformat zu pressen, das für manche durch die ikonographische Tradition im Breitformat gedachte Vorwürfe sich als sehr wenig günstig erwies. Diese architektonischen Aufbauten stimmen keineswegs mit der nüchternen und etwas doktrinären Behandlung der steinernen Maßwerke auf der Außenseite der Schranken zusammen; es hätte ja nahegelegen, auf der Innenseite diese Aufteilung gewissermaßen im Gegensinne zu wiederholen. Das ganze System stammt vielmehr aus der Glasmalerei und, um dies vorwegzunehmen, es ist in den Chorkapellen wie im Obergaden des Domes überall auch im Detail schon vorgebildet. Am Ende des 13. Jh. waren zuerst gegenüber den Medaillonfenstern die einfachen Langbahnfenster unter architektonischen Spitzbogenabschlüssen aufgetreten. Früher als in Köln hatten sich die architektonischen Rahmen schon in Straßburg und Marburg gezeigt, und hier war die generelle Verwandtschaft mit französischen Vorbildern und die Ableitung von diesen evident. Ganz primitiv hatten einige aus Köln stammende Scheiben im germanischen Museum zu Nürnberg, wie im Kunstgewerbemuseum zu Köln, in Schloß Stolzenfels und in Schloß Kappenberg[62] solche architektonische Aufbauten versucht. Dann aber treten in den Chorkapellen des Kölner Domes die großen reichen Baldachinbildungen auf, wie sie als Abschluß der Chorschrankenmalereien verwandt sind. Die dreiteiligen Baldachine, deren mittlere Bögen auf Konsolen vorgekragt zu denken sind, entsprechend der perspektivisch gezeichneten Grundrißform des darüber sich erhebenden polygonalen Türmchens finden sich im Dreikönigenfenster des Domes wie im Obergaden in der von Heinrich Oidtmann als erste Grundform der Architektur bezeichneten Bildung der Rahmen im Chorabschluß und auf der Nordwand, einer Stiftung der Grafen von Kleve (Fig. 222). Die Zeichnung wiederholt sich in den seitlichen Aufbauten des Jakobusfensters in der Johanneskapelle, wie in dem Krönungsfenster der Johanneskapelle, endlich ganz ausgeprägt in den Seitenfeldern des Fensters mit der Anbetung der Könige in der Dreikönigenkapelle. Hier ist auch wie in den Chorschrankenbildern die Anordnung der beiden seitlichen Bögen als schmäler

[61] Zu der allgemeinen kunstgeschichtlichen Charakteristik vgl. die Ausführungen in dem Einleitungskapitel S. 41—43. — Dazu Ph. Olles, Die Wandmalereien auf den Chorschranken des Kölner Domes, Diss. Bonn 1929.

[62] Heinrich Oidtmann, Die rheinischen Glasmalereien vom 12. bis zum 16. Jh., Düsseldorf 1912, I. S. 157, 160, 166, 167. — H. Schmitz, Die Glasgemälde d. Kunstgewerbemuseums in Berlin II, Taf. 3, 4.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0227
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Fig. 221. Köln, Dom. Details aus den Chorschrankenmalereien. Nero, Helena, Maria.

neben dem Mittelbogen deutlich ausgedrückt[63] (Fig. 223).

Eine auffällige Form ist dann die des mit diesen dreiteiligen Baldachinen wechselnden, des großen einheitlichen, von einem durchsichtigen Wimperg überzogenen Bogens, der auf der Innenseite mit fünf nasenbesetzten Rundbögen verziert ist. Diese sehr charakteristische Form findet sich wieder gerade bei dem bedeutendsten Fenster in der Dreikönigenkapelle mit der Anbetung der Weisen als Abschluß der Mittelgruppe. Er ist dann bei den vier Fenstern wieder aufgenommen, die aus dem großen unteren Westfenster in der Westwand in das Nordquerschiff des Domes versetzt sind (S. 210, Anm. 73). Hier tritt dieser einfache nasenbesetzte Bogen in derselben Weise wie an den Domchorschranken mit den dreiteiligen Baldachinen wechselnd auf! Dieser Bogenabschluß findet sich aber auch sonst in Köln in der Agneskapelle des Domes, aus der Dominikanerkirche (?) stammend, in der Stephanskapelle, in der Sakristei von St. Gereon (Fig. 70). Die Aufbautürmchen, die sich nicht frei nach oben entwickeln konnten, sind plötzlich durch niedrige Dächer abgeschlossen, die Fialen aber steigen in einer reichen Bildung, aus dem Achteck in das Viereck übersetzt, auf. Auch diese Bildung ist in den Glasmalereien vorweggenommen. Ein ähnlicher horizontaler Abschluß des mittleren architektonischen Türmchens findet sich als Bekrönung des Mittelstreifens in dem Dreikönigenfenster.

Die Details sind aus der Werkstatt der kölnischen Glasmaler herausgenommen. Man vergleiche die Rahmenpfosten mit Basen und Gesimsen, die Wimperge mit ihren steilen Spitzbögen, die Zeichnung der Krabben, die wie in der Agneskapelle und in der Dreikönigenkapelle die Form der aufgehefteten und sich dann rückwärts bäumenden strunkigen Blätter zeigt. Aber auch der charakteristische durchlaufende, etwas nüchterne Sockelfries mit den gleichmäßigen Bischofs- und Königsfiguren ist in den Glasfenstern der Domkapellen schon vorgebildet, die Arkaden in dem Krönungsfenster und dem Jakobusfenster der Johanneskapelle, wenn man nicht schon das noch ganz teppichartige flache Allerheiligenbild in der Johanneskapelle als Vorbild nehmen will[64]. Am Fuße der Darstellung der Anbetung der Könige in der Dreikönigenkapelle wie in der Galerie über dem mittleren Wimperg sind auch schon die gleichmäßigen, schematischen Königsgestalten, paarweise einander zugewendet, wie in den Chorschranken zur Anwendung gekommen.

Diese architektonische Aufteilung, vor allem der obere Abschluß durch einen dreiteiligen Baldachin, dessen vordere Bögen auf Konsolen ruhen, findet sich in der ganzen kölnischen Buchmalerei der Zeit. Man möchte an das aus St. Kunibert stammende Missale im hessischen Landesmuseum zu Darmstadt (Cod. 876), an das aus St. Severin stammende Missale, ebendort (Cod. 874) erinnern, ebenso an das Balduineum im Staatsarchiv in Koblenz oder an den Kanon des Konrad von Rennenberg in der Dombibliothek zu Köln, Cod. 149 (oben abgeb. Fig. 81—83). Dieser Aufteilung geht voran die Zerlegung in drei lange Bahnen

[63] Die Abb. der Fenster übersichtlich bei H. Oidtmann, a. a. O. I, S. 175, 176, 190, 192, Taf. XI. Dort die Angabe der sonstigen Veröffentlichungen. Die älteren Fenster zuletzt in Großfoliotafeln mit reichen Details bei Bernh. Hertel, Die Glasmalereien im Kölner Dome, mit Einleitung von Paul Clemen, I. Zu dem Fenster in der Mittelkapelle vgl. A. Schnütgen, Die restaurierten Fenster in der Dreikönigenkapelle des Kölner Domes: Zs. f. christliche Kunst XIV, 1901, Sp. 257.

[64] Über die Datierung Leop. Eltester, Die Stiftungen der gemalten Fenster im hohen Chor und in den Seitenschiffen des Domes zu Köln: Organ f. christliche Kunst V, 1855, Nr. 21, S. 249. — W. Graf von Mirbach, Beiträge zur Gesch. d. Grafen von Jülich: Zs. d. Aachener Geschichtsvereins XII, 1890, S. 218.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0228
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

in dem Missale des Johann von Valkenburg im Diözesanmuseum zu Köln vom Jahre 1299, in dem diese ausgesprochene, für die Kölner Chorfenster charakteristische Aufteilung in ein breiteres Mittelfeld, zwei schmälere Seitenbahnen zuerst durchgeführt wird. Das breite mittlere turmartige Gebäude als Abschluß über dem Wimperg mit dem horizontalen Dachabschluß findet sich auch in dem vor 1320 entstandenen Graduale der Kölner Dominikanerkirche im Priesterseminar zu Köln (Ms. 173) und auf einem Einzelblatt im Kunstgewerbemuseum zu Köln.

Man kann auf englische Parallelen hinweisen, auf verwandte Arkaturen in Beverley, Kent, Lincoln, im Chapterhouse zu Southwell, an der Kathedrale zu Salisbury[65], auch etwa an Ausstattungsstücken wie am St. Albansschrein vor 1308 in St. Albans Cathedral[66] oder das Grab des Bischofs Aqua Blanca zu Hereford[67]. Auch die Beispiele, die man aus der äußeren Rahmenarchitektur der gleichzeitigen oder über ein Menschenalter früheren englischen Bilderhandschriften anführen könnte, aus dem Arundelpsalter II (Fig. 64 auf S. 46) oder aus Queen Mary's Psalter, geben keine unmittelbaren und zwingenden Vergleichsstücke, während die in Köln entstandenen früheren Handschriften sichtlich aus dem gleichen Geiste entstanden sind[68]. Alle diese Parallelen im Ausland zeigen nur eine ganz äußerliche Verwandtschaft innerhalb der dekorativen Zeichenkunst des Weltstiles der europäischen Gotik, während von den Glasmalereien im Dom eine unmittelbare Brücke zu den Chorschranken führt. Die verwandten Fenster in den Chorkapellen sind in den Jahren 1313—1320 eingesetzt, wie auch die Hochchorfenster nach dem Ausweis der Stifterwappen in diese Jahre gehören. So erweist sich wohl, daß der Maler der Chorschranken in der Glasmalerwerkstatt geschult war, in Anschauung dieser großen Schöpfungen der Glasmalerei in den Chorkapellen aufgewachsen, und daß er von diesen unmittelbar die Rahmenanordnung auf die Wandfelder übertrug.

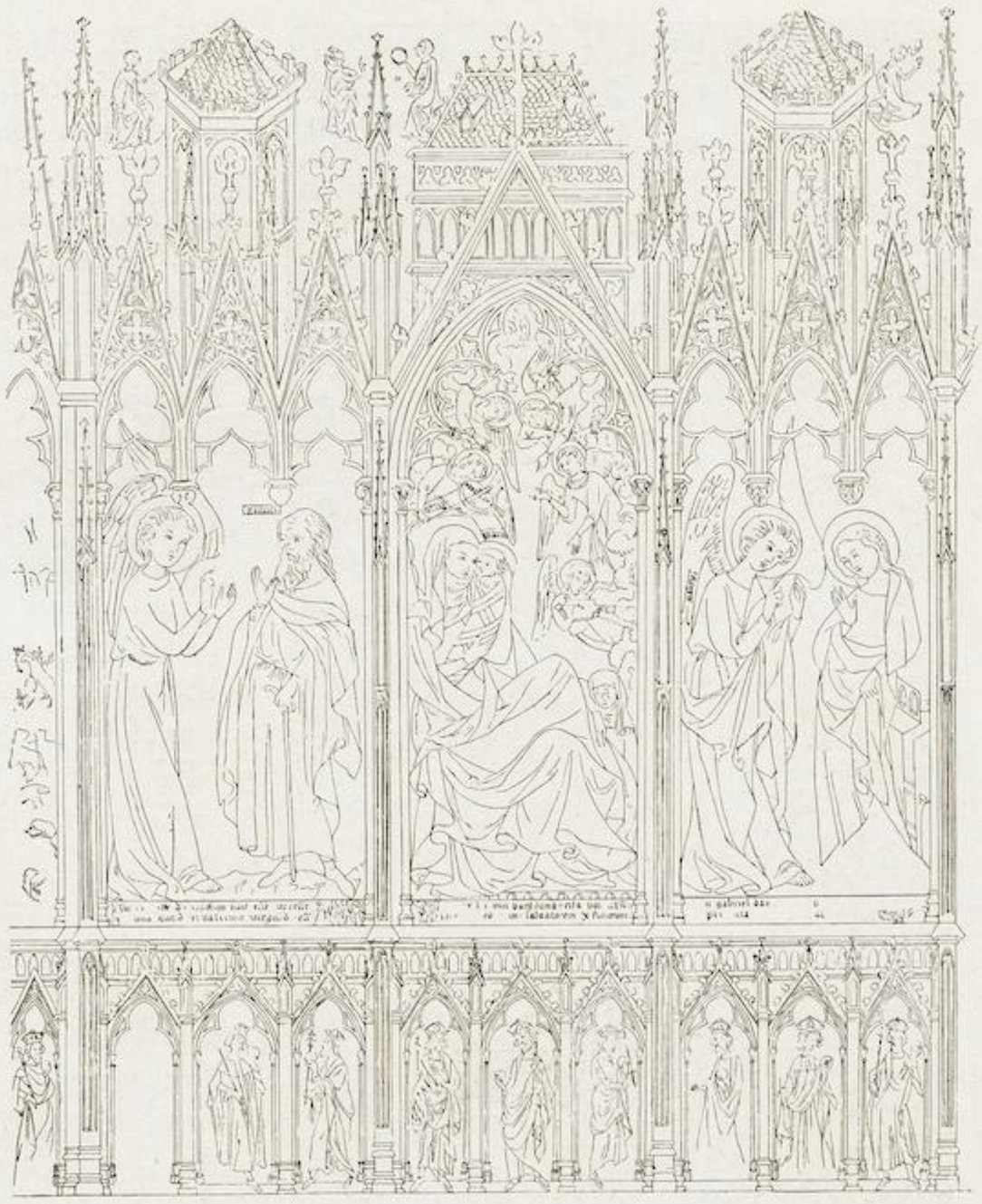


Fig. 222. Köln, Dom. System der Chorschrankenmalerei nach Pause von Osterwald.

Untergegangene Wandmalereien im Hochchor.

Verschwunden ist ein wichtiger und in dem farbigen Rhythmus des Chores schwer zu entbehrender Schmuck, der Reigen der Engelsgestalten in den Zwickeln über den unteren Arkaden. Es waren hier „auf Goldgrund große langgeflügelte Engelsfiguren, welche auf Handorgeln, Zithern und ähnlichen Instrumenten musizierten, dargestellt, in dem Chorabschluß trugen sie Weihrauchgefäße und schwenkten Rauchfässer"[69]. Sie sind durch die etwas blutlosen neuen Gebilde von E. Steinle ersetzt, die das gleiche Thema aufgenommen haben; zu einer sehr korrekten Zeichnung tritt eine matte und weichliche Farbengebung, die gar nicht zu der Kraft und Entschlossenheit in den übrigen drei farbigen Zonen des Chores passen will (vgl. darüber

[65] Fr. Bond, Introduction in English Church Architecture, Oxford 1913, I, p. 445, 449; andere Beispiele bei Fr. Bond, a. a. O. p. 171, 286 ff. — Zu vgl. Edward G. Prior, History of Gothic Art in England, London 1900. — H. Marshall Pratt, The cathedral churches of England, New York 1915.

[66] Fr. Bond, The Cathedrals of England and Wales, London 1912, p. 306.

[67] E. G. Prior, Hist. of gothic architecture in England, p. 288. Die Zahl der Beispiele läßt sich mit Leichtigkeit noch vermehren.

[68] Hierzu wieder eingehend Graf Vitzthum, Die Pariser Miniaturmalerei, S. 203 ff., u. Ph. Olles in seiner Bonner Dissertation.

[69] So nach Ennen, Der Dom zu Köln, Festschrift S. 54. — A. Reichensperger, Die für den Domchor bestimmten Wandgemälde von Steinle: Vermischte Schriften über kirchliche Kunst, S. 323 redet von „kümmerlichen, kaum noch erkennbaren Überresten". — Schnaase, Gesch. d. bildenden Künste VI, S. 387, nennt sie „halberloschen". Dagegen sagt Weyden (Kölner Domblatt 1845, Nr. 12, S. 5): „Die Umrisse waren bei einzelnen noch so weit erhalten, daß man die Motive bei der Erneuerung der inneren Ausstattung benutzen konnte, ja benutzen mußte."

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0229
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

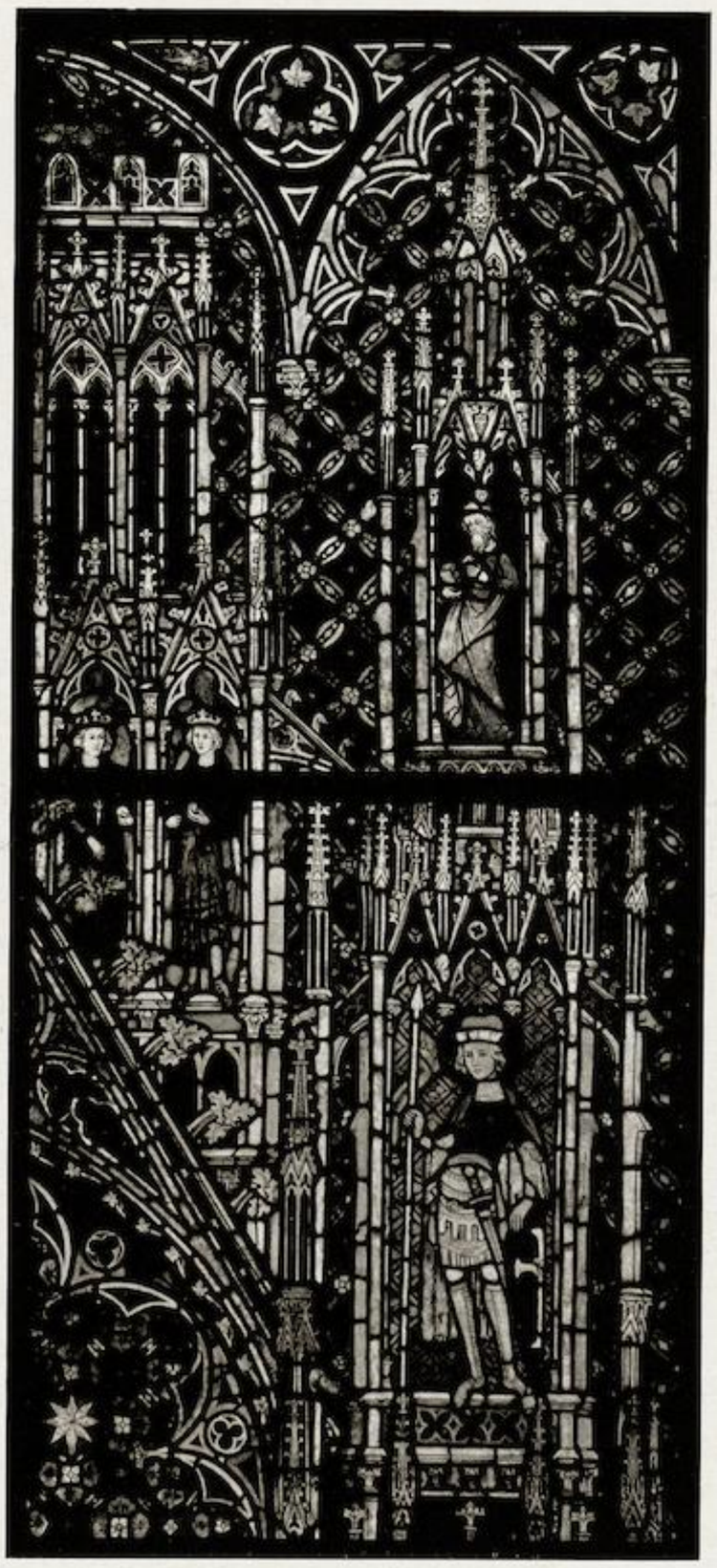


Fig. 223. Köln, Dom. Baldachin des Dreikönigenfensters.

oben S. 182)[70]. Überliefert ist nur eine schlechte farbige Reproduktion, die zwei der Engel im Chorabschluß zeigt (Fig. 200), dazu die seltsame Dekoration von aufgemalten goldenen Krabben um die äußeren Profile der Spitzbogen und ebenso von goldenen Blättern in der Kehle des großen horizontalen Kaffgesimses[71]. Die Engel füllen mit den ausgebreiteten Flügeln und den in kühner Bewegung geschleuderten Weihrauchfässern, dazu mit den flatternden Gewandzipfeln die ganzen Zwickel; man kann sich vorstellen, wie monumental sie in der ursprünglichen auf Linie angelegten frühgotischen Stilisierung wirken mußten[72].

Die Abschlußmauer, die den Ostchor provisorisch nach Westen hin schließen sollte, war offenbar architektonisch eine Schöpfung, auf die der Architekt keinen Nachdruck gelegt hatte. Sie sollte wohl von Anfang an den Charakter des Interimsbaues bringen, dabei hat der gotische Baumeister sicher nicht gedacht, daß sie von 1322 bis 1863, mehr als ein halbes Jahrtausend, stehen bleiben sollte. In ihrem oberen Teil war sie über einem scheinbar stark vortretenden Horizontalgesims nur durch ein darauf aufgesetztes dreiteiliges Fenster von etwas langweiligem einfachen Maßwerk belebt, der untere Teil war ebenso durch zwei dreiteilige Fenster gegliedert[73]. Die großen Flächen zur Seite sind von Anfang an wohl für malerischen Schmuck bestimmt gewesen, der die Zone der Glasfenster des Obergadens nun auch auf der Westwand durchzog[74]. Von dem Wandgemälde ist nur eine Umrißzeichnung erhalten, die 1863 von Ernst Weyden veröffentlicht ist[75], und von demselben Blatt eine kolorierte und aufgeklebte Kopie im Archiv der Dombauverwaltung in Köln (Fig. 224). Dazu war das Wandgemälde damals auch schon einer Restauration durch den Maler G. Lasinsky d. J. unterzogen worden. In der Höhe über dem Scheitel des Fensters war das Bogenfeld durch einen Kreissegmentbogen abgeschnitten, der sich auf stilisierten Wolken aufbaute, auf denen zur Linken der goldene Kopf des Sol, zur Rechten der der Luna heraussah.

[70] Vgl. dazu A. Reichensperger, Edward Steinle, Steinles Wandgemälde im Kölner Dom: Allgem. Zeitung 1843, Beil. Nr. 42 (abgedruckt i. d. Briefwechsel Steinles I, S. 39. — Ders., Die für den Domchor bestimmten Wandgemälde von E. Steinle: Kölner Domblatt 1843, Nr. 42 (abgedruckt i. d. Vermischten Schriften zur Kunst, S. 323).

[71] v. Hefner-Alteneck, Trachten, Kunstwerke und Gerätschaften III, Taf. 168, S. 14. Danach Fig. 200 oben.

[72] Hier ist das künstlerische Urteil von Franz Kugler, Handbuch der Geschichte der Malerei III, I, S. 227, von besonderem Wert: „Anders verhält es sich mit den kolossalen Engelsgestalten, welche die großen Bogenfüllungen unter der Fenstergalerie des Chores einnahmen. Segnend, musizierend, Weihrauchfässer schwingend scheinen sie gleichsam das im Sakrament des Altares beschlossene Mysterium zu verherrlichen. In den allerdings nur geringen Spuren, welche man bei Wegnahme der Tünche vorfand, konnte man bei großer Einfachheit der Praxis doch eine großartige gotische Anlage, nicht minder auch die geschickte Ausfüllung des Raumes und das glückliche Verhältnis zu der architektonischen Gesamtwirkung bewundern, ein Vorzug, welchen die neulich von E. Steinle darüber gemalten Engelsfiguren bei aller Schönheit in Formen und Intensionen doch nicht völlig wieder erreicht haben."

[73] Aufnahme von 1863 im Archiv der Dombauverwaltung in Köln. In den beiden unteren Fenstern saßen die vier großen starkrestaurierten Glasmalereien, die jetzt im Nordquerschiff des Domes untergebracht sind. Sie geben gewissermaßen die Themen zu den auf der Nord- und Südseite der Chorschranken anschließenden Malereien an, sie bringen die Bilder des h. Silvester, des h. Gregor von Spoleto und der hh. Felix und Nabor (Abb. bei Oidtmann, Die rheinischen Glasmalereien I, S. 199). — Die Glasgemälde sind nach den unten in dem Sockelgeschoß angebrachten Wappen Stiftungen der Grafen von Nassau und von Cleve, ein Johann von Cleve war 1324 Domdechant. Auch nach dem Thema dieser Darstellungen möchte man die Fenster mit den Chorschrankenmalereien gleichzeitig ansetzen — und dann liegt es nahe, daß auch die gemalte Dekoration darüber ursprünglich gleichzeitig war.

[74] Franz Kugler, der den Dom in dem früheren Zustand sehr genau kannte, hat die Gesamtleistung der Innendekoration des Chores sehr wohl begriffen. „Nur ein großer Flachraum bot sich dar: die einstweilige Notmauer, welche das vollendete Chor von dem im Bau begriffenen Schiff trennt. Es bezeichnet den produktiven Sinn jener großen Zeit, daß man selbst diesen zum baldigen Abbruch bestimmten Platz mit Wandgemälden versah, wenn man auch hierzu nicht gerade die bedeutendsten künstlerischen Kräfte verwandt haben wird. Die Gemälde stellen einen thronenden Heiland von würdiger Auffassung und die noch bedeutend kolossaleren Gestalten des Petrus und Paulus dar. Die Ausführung war vor der Renovation sehr einfach, beinahe roh. Dasselbe gilt für einen großen Medaillon mit dem Brustbilde Christi, hoch an der Gewölbemuschel des Chores, welcher als rohe Dekorationsarbeit gemalt und schon restauriert auf unsere Zeit gekommen zu sein schien." (Franz Kugler, Handbuch der Geschichte der Malerei III, S. 227.)

[75] [Ernst Weyden], Die Wandbilder auf der westlichen Scheidewand des Domchores: Baudris Organ f. christliche Kunst XIII, 1863, S. 172. Von Wichtigkeit ist auch das Urteil von Füssli, Die wichtigsten Städte am Mittel- und Niederrhein, Zürich 1843, II, S. 339: „Ebenfalls aus d. Anfang d. 14. Jh. stammten die kolossalen Wandbilder von Christus, Petrus und Paulus ... von denselben läßt sich eine genaue Charakteristik nicht mehr geben, da sie vollständig von Lasinski überarbeitet worden sind; doch schließen wir aus ihrem allgemeinen, möglichst im ursprünglichen Stil beibehaltenen Typus, daß sie ebenfalls (wie die Chorschrankenmalereien) besser waren als die Wandbilder des ersten Stadiums (13. Jh.)."

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0230
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

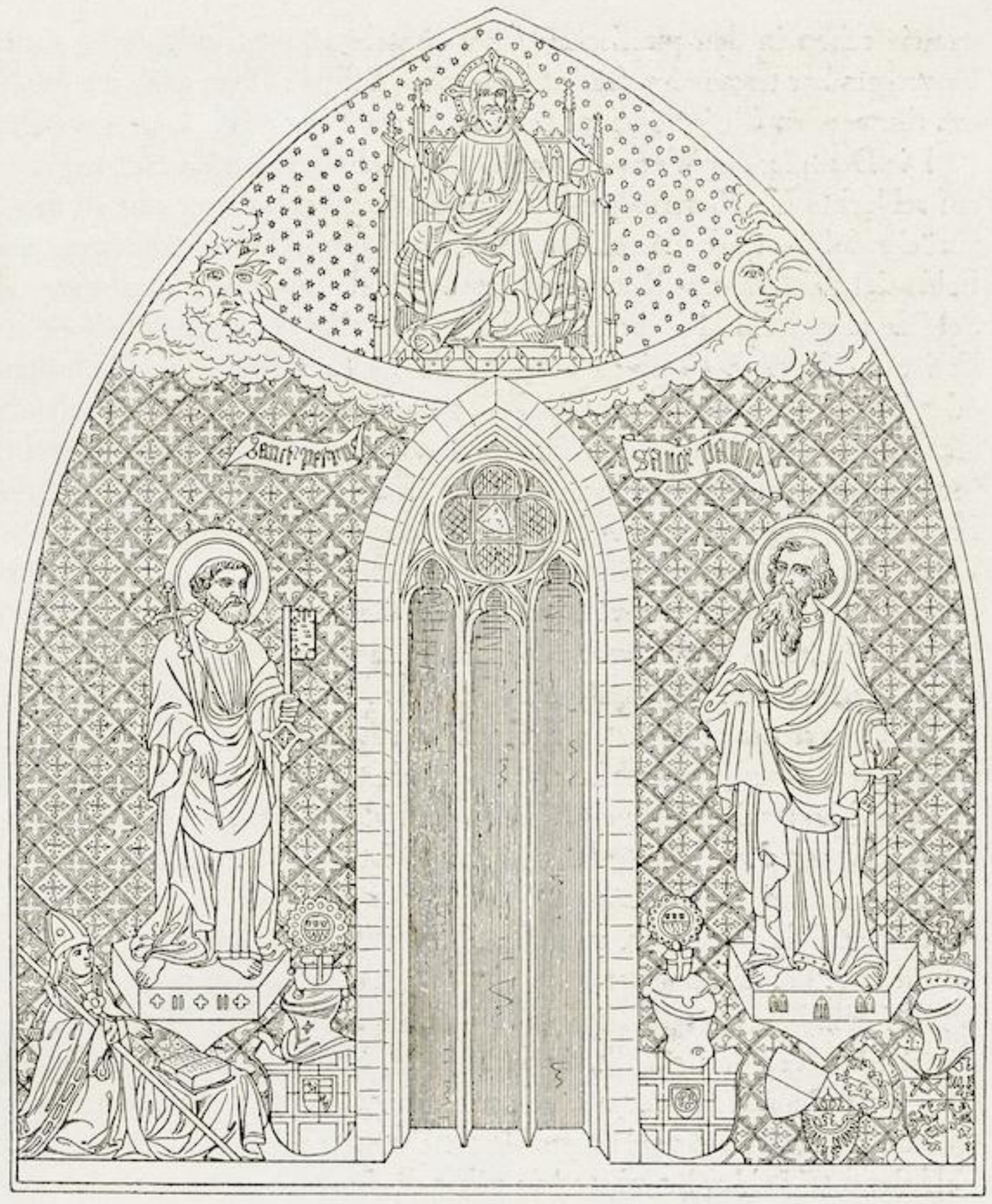


Fig. 224. Köln, Dom. Die Wandmalerei auf der ehemaligen Abschlußmauer des Chores.

Darüber öffnete sich der mit goldenen Sternen besetzte tiefblaue Himmel. Unmittelbar über dem Fensterscheitel erhob sich ein mächtiger goldener gotischer Thron, perspektivisch gezeichnet, mit aufsteigender Rückwand, von fialen- und krabbenbesetzten Abschlußstreifen bekrönt. Der Sitz selbst war noch einmal etwas unverständlich durch Kissen und Decken verhüllt. Darauf thronte in Vorderansicht mit weit auseinandergespreizten Knien Christus in eng gefältetem weißlichen Untergewand mit breiten Goldsäumen an Hals und Ärmeln, über die linke Schulter und dann über Schoß und Knie geschlungen einen weiten roten Mantel mit grüner Innenseite, in reicher Fältelung gelegt, die Rechte segnend zur Seite erhoben, in der Linken eine Weltkugel mit dem Kreuz haltend, das majestätische Haupt von dem goldenen Kreuznimbus umgeben.

Das ganze Feld unter dem Wolkenabschluß war gleichmäßig auf beiden Seiten des Fensters in hellblaugraue Gevierte geteilt, mit wechselndem Mosaikmuster. Auf diesem Teppichhintergrund erheben sich auf perspektivisch gezeichneten grünen Konsolen die beiden Kolossalgestalten von Sanctus Petrus links und Sanctus Paulus rechts. (Die Inschriften auf darüber flatternden Spruchbändern.) St. Peter in engem grünem Unterkleid, das um den Hals und am Rocksaum mit einer reichen goldenen Borte abschließt und einem langen hellvioletten Mantel mit roter Fütterung, der über beide Schultern gelegt und dann über den linken Unterarm hinweg um die Mitte des Leibes geschlagen ist. Die Linke hält einen gewaltigen goldenen Schlüssel hoch, die Rechte schultert ein großes goldenes Vortragekreuz. Der Kopf des Petrus zeigt den späteren Typus, kurzen, etwas krausen Bart und eine reich gelockte Haarkrone um die kahle Stirn. Ihm gegenüber Paulus in langem blauem Untergewand, wiederum mit einer Goldborte abgeschlossen, und einem langen roten, goldgefütterten schleppenden Mantel, der über die linke Schulter geworfen in der Mitte der Figur aufgerafft erscheint und von der Rechten, die ein Buch hält, noch einmal hochgenommen wird, so daß die Falten an der rechten Seite in reichem Sturz herniederrieseln. Die Linke stützt sich auf ein Schwert in der Scheide, die mit einem schwarzen Band umschlungen ist. Paulus bringt den Typus des bärtigen vornehmen Greises mit in zwei Enden auslaufendem Bart und würdevoll breiten, zur Seite flatternden Haarlocken. Am Fuße der ganzen Darstellung kniet zur Linken der Stifter, ein Erzbischof in vollem Ornat, das blaue Pluviale, mit schweren Goldborten, das vor der Brust mit einem schönen Moniale zusammengehalten ist, in breiten Falten umgelegt, auf dem Haupt die große weiße Mitra mit den Hängebändern, im rechten Arm das schwere Pedum geschultert haltend, die Hände betend zusammengelegt und gesenkt. Vor ihm auf einem niedrigen Tischchen, das von einer bräunlichen, reich gefälteten Decke verdeckt ist, ein geöffnetes Buch.

Der Stil der Figuren ist aus den beiden Kopien nur mit einiger Vorsicht herauszulesen. Es liegt nicht nur die Restauration von Lasinsky, sondern noch mehr die des aufnehmenden Künstlers und Zeichners dazwischen. Von beiden ist ein fataler Zusatz von Nazarenertum in diese Frühgotik hineingekommen. Die drei großen Gestalten zeigen doch aber deutlich ihre Zugehörigkeit zu der älteren kölnischen Tradition. Die Breite und Schwere der Gestalten weist die beiden Apostelfürsten mehr in die Nähe des älteren Meisters von St. Andreas als zu dem Meister der Domchorschranken. Darüber hinaus ergeben sich hier auch Verbindungen mit den Einzelfiguren von Marienhagen, die von dem Kölner Stil abgeleitet erscheinen. Der Rhythmus der Gewandung ist im großen doch unverkennbar der der ersten Phase der Kölner Gotik vor der beginnenden manieristischen Verzierlichung,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0231
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

wie sie schon in den plastischen Choraposteln einsetzt, mit denen man diese beiden Figuren zunächst vergleichen möchte. Unverkennbar tragen den frühen kölnischen Stil vor allem auch die großen breiten, zur Seite gesetzten Füße; in dem Aufbau des thronenden Christus klingt noch die Erinnerung an die erste, etwas dünne Christusfigur aus dem Chor von Brauweiler durch.

Die Deutung der Wappen und des unten links knienden Stifters bietet große Schwierigkeiten, die wohl zum größten Teil auf schlechte Überlieferung und eigenmächtige Veränderung durch den Maler Lasinsky oder auf Mißverstehen des Kopisten zurückzuführen sind. Die beiden Schilde rechts und links vom Fenster sind gleichmäßig geviertet. Das erste und vierte silberne Feld zeigt das schwarze Kreuz des Erzstiftes Köln, das zweite und dritte silberne Feld das rote Kreuz des Erzstiftes Trier. Beide Schilde tragen ein kleines Mittelschild, links aller Wahrscheinlichkeit nach das persönliche Hauswappen des Dargestellten[76]. Es ist naheliegend, an einen zu der Zeit der Entstehung des Bildes amtierenden Erzbischof, etwa Heinrich von Virneburg oder Wilhelm von Gennep zu denken, zumal letzterer aus einem großen Vermögen zahlreiche Stiftungen im Dom machte, vor allem die des Hochaltares. Es kann sich aber weder um den einen noch um den anderen handeln, weil beide Wappen grundverschieden sind von dem, was auf dem Wandgemälde an Wappenzeichnung vorkommt. Eine geringe Ähnlichkeit zeigt das Familienwappen des Trierer Erzbischofs Cuno von Falkenstein, der von 1366 bis 1371 Coadjutor des Erzbistums Köln war. Übereinstimmend wäre im zweiten und dritten Feld die einfache Teilung, hier schwarz über gelb anstatt rot über gelb, des Münzenbergschen Wappens. An Stelle des Rades (Bolanden-Falkenstein), das in das rechts vom Fenster liegende Mittelschild verlegt wäre, sind hier Löwen angegeben. Es wäre also eine beträchtliche Veränderung der Wappenschilder anzunehmen, die allzu unwahrscheinlich anmutet. Die stärkste Ähnlichkeit zeigt das Wappen des Erzbischofs Hermann IV. von Hessen (1480 bis 1508), Gegner des abgesetzten Erzbischofs Rupprecht. Auf den Siegeln Hermanns von Hessen erscheint das gleiche Wappen wie auf dem Wandgemälde: im ersten und vierten Feld je ein Löwe, das zweite und dritte Feld geteilt[77]. Es fehlen nur auf dem Wandbild im zweiten Feld ein, im dritten Feld zwei Sterne, die ja im Laufe der Zeit unkenntlich geworden sein können. Das große Wappen des „Landtgr(afen) Hessen" ist folgendermaßen gestaltet: im ersten Feld roter Löwe auf Gold, im vierten Feld zwei goldene kriechende Löwen übereinander auf Rot (Grafen von Dietz), zweites und drittes Feld schwarz über gold geteilt, im zweiten Feld mit einem, im dritten Feld mit zwei Sternen (Grafschaft Ziegenhain bzw. Nidda). Auf dem gevierteten großen Schild liegt bei Siebmacher noch ein Mittelschild, worin in Blau der rote, mehrfach weiß gestreifte hessische Löwe[78].

Auf dem Wappenschild rechts vom Fenster könnte die Hinzufügung des Mittelschildes mit dem Rad (Mainz) eine Zusammenstellung der drei geistlichen Kurfürsten Köln, Trier, Mainz bedeuten. Dem würde auf dem anderen Schild rechts am Rande die Darstellung der weltlichen Kurfürsten entsprechen können: im gevierteten Schild im ersten schwarz über weiß geteilten Feld zwei schräg gekreuzte blaue Schwerter mit goldenem Griff (Kursachsen) als Reichserbmarschall. Im zweiten weißen Feld der rote, golden bewehrte Adler Brandenburgs, im dritten und vierten Feld je ein Löwe für Böhmen und Kurpfalz. Unterstützt wird diese Annahme noch durch den roten Kurhut auf dem Helm und ein Schildchen als Helmzier, darin der Reichsadler. Zwischen den beiden großen Schilden sind unterhalb der Figur des h. Paulus außerdem noch drei schräg gestellte Wappenschilde dargestellt. Darin sind zu erkennen: links in dem geteilten Feld wieder das Ziegenhainsche Wappen ohne Stern, rechts der rote hessische Löwe, allerdings ohne die weißen Querteilungen. Der untere Schild mit dem Adler, zumal er mit einer Krone überhöht ist, die anscheinend eine Königskrone darstellen soll, scheint den Schild des Heiligen Römischen Reiches vorgestellt zu haben, müßte aber dann den schwarzen Adler in goldenem (nicht silbernem) Feld ursprünglich dargestellt haben. Die farbige Abbildung des Wandgemäldes stellt genau den preußischen Adler mit goldenen Kleeblattstengeln belegt dar — sicher nur eine Zutat des Restaurators, wie auch die Schildchen mit den stadtkölnischen Wappen in den Helmzierden.

Nach allem scheint die Annahme berechtigt zu sein, daß die Stifterfigur den Erzbischof und Kurfürsten Hermann von Hessen mit den ihm zustehenden Wappenzeichen darstellt. Es würde sich damit aber eine große zeitliche Divergenz zu der Entstehungszeit des Wandbildes ergeben, da nach dem stilistischen Befund das Wandgemälde in das frühe 14. Jh. hineingehört. Diese Schwierigkeit wäre damit zu beheben, daß man annimmt, es sei ursprünglich ein anderer Stifter dargestellt gewesen, und in späterer Zeit habe der Erzbischof Hermann von Hessen, der sich auch in dem letzten Bild der Bischofsreihe an der Nordwand der Chorschranken ausdrücklich verewigt hat, auch an der Stelle der Chorabschlußmauer sein Bild noch einmal ruhmredig angebracht mitsamt allen ihm zustehenden Wappen, indem er so also die ursprüngliche Urkunde fälschte. Ob an dieser Stelle sich vorher ein anderer Stifter mit seinem Wappen befand, etwa Heinrich von Virneburg, ist nicht mehr festzustellen.

[76] Vorliegende Mitteilungen verdanke ich der liebenswürdigen und ausführlichen Auskunft von Excellenz von Oidtman in Wiesbaden, die sich mit der Deutung von Dr. Baumeister in Köln in den wesentlichen Punkten deckt. Aldenhoven, Gesch. d. Kölner Malerschule, S. 371, u. Firmenich-Richartz i. d. Zs. f. christl. Kunst VI, S. 40, hatten sich für Kuno von Falkenstein ausgesprochen, auf Grund einer allzu geringen Ähnlichkeit des ersten Wappens mit dem des Trierer Erzbischofs.

[77] Vgl. Ewald, Rheinische Siegel I, Siegel der Erzbischöfe von Köln. Bonn 1906. Taf. 24, Nr. 8, Taf. 25, Nr. 1—7.

[78] Vgl. das Siebmachersche Wappenbuch vom Jahre 1630, I, Bl. 8.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0232
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Peterspay (Kreis St. Goar) / Kapelle.

LITERATUR. Lehfeldt, Bau- und Kunstdenkmäler des Reg.-Bez. Coblenz, S. 606. — Ph. Olles, Wandmalereien auf den Chorschranken des Kölner Domes, Anhang.

AUFNAHMEN. 5 Blatt farbige Kopien von Volkhausen im Denkmalarchiv in Bonn.

Die der Zivilgemeinde von Oberspay gehörige, der kirchlichen Benutzung zur Zeit entzogene Kapelle in Peterspay ist ein reizvoller frühgotischer Bau von einfacher Formengebung mit flachgedecktem Langhaus und polygonalem Chor, wahrscheinlich aus dem letzten Jahrzehnt des 13. Jh. stammend.

Der Bau weist eine einheitliche frühgotische Dekoration auf. Der Farbauftrag war ganz durchsichtig dünn auf dem Putz flächenhaft angelegt in den Farben Gelb, Rot und Grün, dann die Konturen mit breitem Pinsel in Rot übergemalt. Die Rippen und die sonstigen architektonischen Glieder sind rot gehalten. Dieselbe Farbe zieht sich auch als Sockel durch den Chor und das Langhaus hin. Im Chor treten dazu in den Konsolen der Rippen blaue Streifen.

Im Chor sind zwischen den Konsolen und den schmalen Fenstern, je zwei zu zwei einander zugewendet, die zwölf Apostel gemalt. Sie sind heute noch zum größten Teil von der Tünche bedeckt und deshalb nicht vollständig erkennbar. Deutlich sichtbar sind die Attribute der einzelnen, der Schlüssel des Petrus, die Keule des Jakobus Minor, die Lanze des Thomas, das Messer des Bartholomäus, das Kreuz des Philippus und ein Buch. Über den Darstellungen der Apostel neben den Fenstern eine rote ornamentale Zeichnung, bis zum Gewölbeanfang hinaufgehend. Die Darstellung der Apostel schließt sich an die frühen Folgen von Niedermendig, Münstereifel und Dausenau (S. 101, 109, 112 ff.) an, gibt aber darüber hinaus eine bewußte Übersetzung in den frühgotischen Kanon (Fig. 225).

Fig. 225. Peterspay, Kapelle. Apostelfiguren.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0233

© Universitätsbibliothek Heidelberg

gefördert durch die
DFG

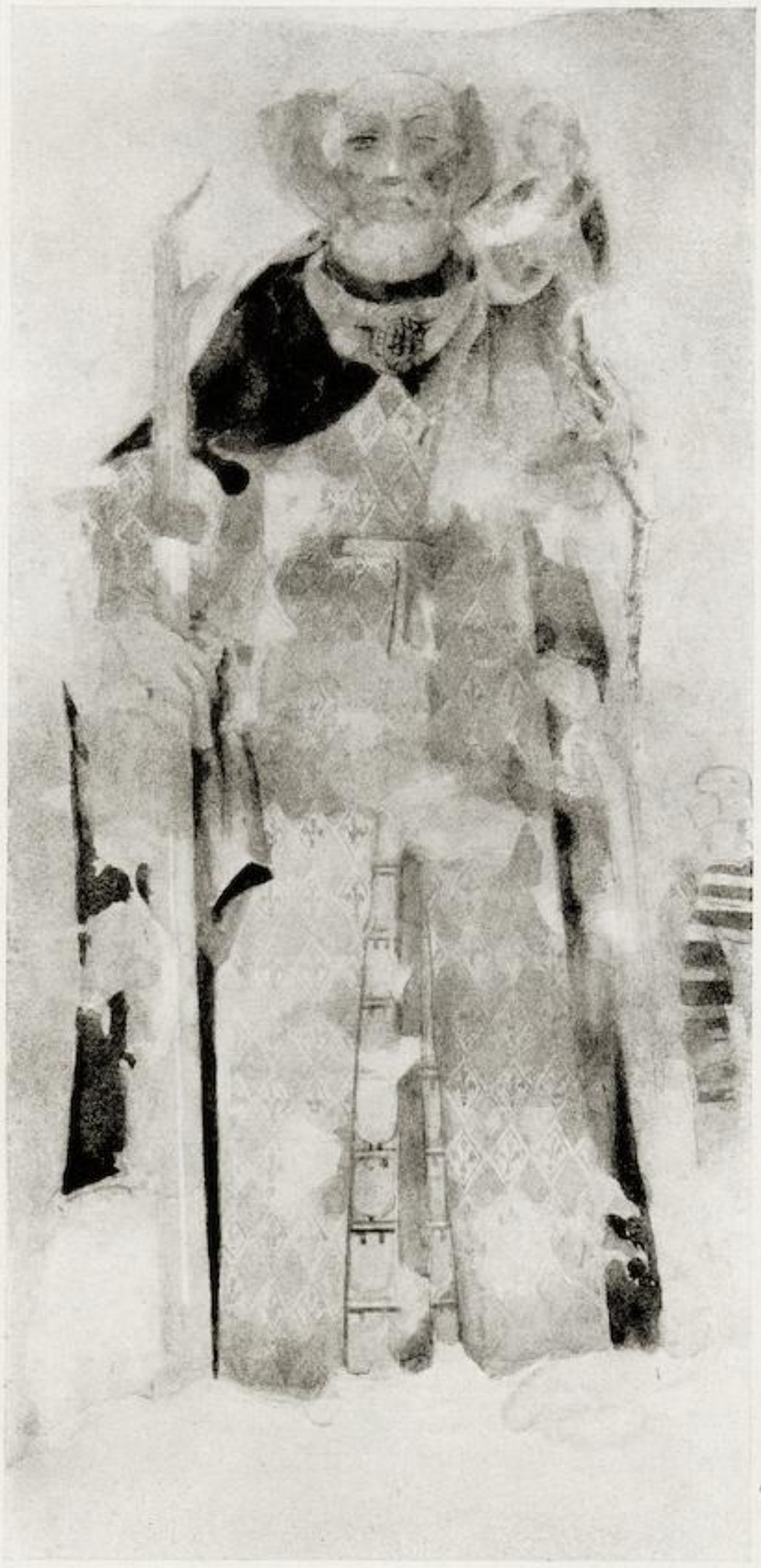


Fig. 226. Peterspay, Kapelle. Christophorus.

Im Langhaus an der Nordwand ist eine durch das beigegebene goldene Rad als die h. Katharina charakterisierte Figur zum Vorschein gekommen, die freilich sehr beschädigt ist. Daneben, durch ein kleines Fenster von ihr getrennt, eine mächtige bis zur Decke aufragende Riesenfigur, der h. Christophorus (Fig. 226), ganz en face dargestellt, in einer würdigen und feierlichen Haltung. Er ist in einen hellblauen, mit Hermelin gefütterten, weit herabfallenden, durch weiße quadratische Felder mit roten Lilien gemusterten Rock gehüllt. Sein ältlicher Kopf mit langem Bart ist umgeben von einem gelben Nimbus. Auf dem linken Arm trägt er den kleinen Christus mit jugendlichem Lockenkopf, der ein Buch hält. Rechts und links am Rande ist undeutlich noch je eine Figur mit rot und weiß gestreiftem Gewand erkennbar. Der Christophorus bildet eine Erweiterung des Typus der letzten spätromanischen statuarischen Kompositionen (s. S. 104), wie in Niedermendig, Bonn und Bacharach, ist in dem ganzen Aufbau aber schon breiter und freier, zumal in dem Motiv des in großen Massen über den linken Arm herabfallenden Mantels.

Auf der Südwand schließt sich, von der eingebauten Empore überschnitten, in einer breiten und weit auseinander gezogenen Komposition die Darstellung des Jüngsten Gerichtes an (Taf. 52). In dem Mittelfelde Christus auf dem Regenbogen thronend, in einem scharfblauen engen Gewande mit betonter Taille, der Unterkörper von dem reich gefältelten, wogenden grauen Mantel umhüllt, die Hände seitwärts segnend in der Haltung des Richters erhoben, von seinem Munde gehen Schwert und Palme aus. Ihm zu Füßen knien die beiden Fürbitter, Maria in blaßgrünem, breitfallendem Gewand, mit weißem Kopftuch, gegenüber sehr zerstört Johannes der Täufer. Zur Linken eine große Gruppe von engstehenden Männern und Frauen, die Männer mit blondem Haar, die Frauen mit weißen Kopfschleiern, sicherlich die Begnadeten, die der Himmelspforte zugeführt werden. Auf der rechten Seite entsprechend waren wohl die Verdammten dargestellt. Hier ist eine Gruppe von Gestalten erhalten, von einer Teufelsgestalt mit einer Schaufel nach rechts gestoßen.

Die Darstellung des Jüngsten Gerichtes findet ihre Fortsetzung über die schmale Westwand nach der Nordwand zu in der Darstellung der Seelenwage. Es ist die Wage des Jüngsten Gerichtes, die sonst in der Hand des h. Michael ruht. In der einen Schale erscheinen kleine menschliche Gestalten, die von einer größeren Figur in grünem Gewande und dunklerem Mantel niedergedrückt werden, während an der linken Schale kleine Teufel hängen, die durch die Gewalt der Bewegung emporgeschnellt werden.

Im Anschluß daran, als Einzelfigur, nach dem h. Christophorus hin St. Martinus, eine schön gezeichnete, leidlich erhaltene Figur von kühner Bewegung der Silhouette. Der Heilige reitet auf einem sprengenden Schimmel, in einem hellblauen Leibrock. Er wendet sich rückwärts dem Bettler zu und schneidet mit der Linken ein Stück von seinem Mantel ab. Von dem Bettler nur die oberen Teile sichtbar (Taf. 52). Die Darstellung des h. Martinus zu Pferd ist in der Sprache der nordischen Wandmalerei eine der frühesten Ausprägungen dieses Typus, die dann gleichzeitig in der früh- und hochgotischen Plastik des Rheinlandes übernommen wird, etwa in der Figur des h. Martinus vom Kaufhaus in Mainz[1] im städtischen Altertumsmuseum in Mainz, die auf 1318 datiert ist, in einer späteren Stufe in den beiden Darstellungen im Domkreuzgang in Mainz[2]. Die Weiterent-

[1] Vgl. Schrohe, Reichsgeschichtliches auf Mainzer Denkmälern: Zs. d. Mainzer Altertumsvereins IV, 1905, S. 601.

[2] Abgeb. bei Kautzsch und Neeb, Der Dom zu Mainz: Kunstdenkmäler im Freistaat Hessen II, 1, Darmstadt 1919, Taf. 67, S. 347, 401, und bei Kautzsch, Der Mainzer Dom und seine Denkmäler, Frankfurt 1925, Taf. 67. — Vgl. über Martinsbildnisse Fr. Schneider, Die Brandenburgische Domstiftskurie zu Mainz: Hohenzollern-Jahrbuch 1899, S. 43. — Bruder, Die liturgische Verehrung des h. Martin von Tours in der ehemaligen Metropolitankirche zu Mainz während des Mittelalters: Katholik LXXXI, S. 223.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0234
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

wicklung im rheinischen Kunstkreis zeigt hier etwa die Gruppe in der Pfarrkirche in Ahrweiler (s. unten). Weitere Beispiele s. unten bei Oberwesel[3].

An der Südwand noch die Gefangennahme Christi. In der Mitte der bewegten Gruppe Christus ruhig stehend, zu dem ihn von hinten umarmenden Judas gewandt; zur Rechten Petrus, der dem Malchus das Ohr abschlägt. Große Partien der Komposition sind zerstört (Taf. 52).

Der malerische Schmuck im Langhaus, der ersichtlich einheitlich komponiert ist, weist auf einen Spätling aus der frühgotischen Tradition, in der von einer ausgeschriebenen Hand der rheinische Stil aus dem Anfang des 14. Jh. weitergebildet ist. Da die Malerei noch auf ihre vollständige Aufdeckung wartet, läßt sich Abschließendes über die Zugehörigkeit nicht sagen. In manchen Einzelheiten weisen die schlanken Figuren noch auf einen Zusammenhang mit St. Cäcilia in Köln hin, doch scheint die Gruppenbildung schon erweitert zu sein. Der Cyklus steht hier neben den Malereien von Alken, wo ein ähnliches Verhältnis zu einer großen Tradition festzustellen ist. Ganz allgemein würde der Schmuck in die Mitte der ersten Hälfte des 14. Jh. zu datieren sein.

Alken (Kreis St. Goar) / Ehemalige Pfarrkirche St. Michael.

LITERATUR. Marx, Geschichte des Erzstiftes Trier, I, I, S. 151. — Lehfeldt, Bau- und Kunstdenkmäler des Reg.-Bez. Coblenz, S. 553. — Ph. Olles, Wandmalereien auf den Chorschranken des Kölner Domes, Anhang.

AUFNAHMEN. 9 Blatt Photographien von Steinle (Bonn). Platten im Denkmalarchiv Bonn.

Am Fuß der Burg Thurant, die 1209 von dem Pfalzgrafen Heinrich errichtet und dann wechselnd und nebeneinander von den Erzbischöfen von Köln und Trier besetzt war, erhebt sich auf dem ersten Absatz des schmalen Felsenrückens die heute aufgegebene ehemalige Pfarrkirche, ein unvergleichlich malerischer Bau, bei dessen Anlage die verschiedene Höhe des umliegenden Geländes in glücklichster Weise scheinbar selbstverständlich zu den überraschendsten Wirkungen ausgenutzt ist. Eine steile verfallene Treppe, mit einfachen Bildstöcken dicht besetzt, führt zu dem Plateau hinauf, der Zugang erfolgt durch ein Törchen an dem unter dem Langhaus gelegenen Beinkeller vorüber. Auf beiden Seiten liegt ein alter Friedhof mit einer Fülle einfacher alter Kreuze, der der Mosel zugewandte Teil heute geschickt zu einer Kriegerehrung benutzt. Der Bau besteht aus einem Langhaus, an das ein fast quadratischer Chor sich anschließt, das Langhaus flach gedeckt, der Chor mit einem schweren gotischen Kreuzgewölbe überspannt, auf der Südseite davorgesetzt der hohe Turm. Die Erbauung der ganzen Kirche dürfte im Anfang des 14. Jh. erfolgt sein[1]. Die Bauteile außer dem Turm weisen keinerlei charakteristische Formen auf, sind aber wohl gleichzeitig.

Das Gewölbe des Chorhauses ist in allen vier Feldern mit einer reichen figürlichen Malerei gefüllt. Das dem Auge zunächst sichtbare und hier wie die Fläche einer Apsis wirkende Ostfeld weist die Darstellung des Jüngsten Gerichtes mit dem thronenden Salvator auf, der sofort den Blick auf sich zieht (Taf. 51). An der Wand unter dem Schildbogen ist zu dieser Komposition gehörig der h. Michael als der Patron der Kirche besonders groß dargestellt. Auf den übrigen drei Gewölbefeldern sind nebeneinander je vier Apostel sitzend abgebildet. Der leicht flaumige grauweiße Grund ist durch fünfblättrige, kräftig rote, derbe Rosen belebt, die gleichmäßig die ganzen Flächen füllen und zusammenhalten. In derselben Farbe sind die Grate bemalt. Den Schlußstein umgibt ein rundes Medaillon. Das eingerahmte Feld ist durch grüne frühgotische Blätter gefüllt. Der Gurtbogen weist ein gelbweiß marmoriertes Muster auf und zeigt eine Quaderung in Weiß. Die leitende Farbe ist aber hier gelber Ocker.

In der Mitte der östlichen Gewölbekappe erscheint in einer feierlichen Haltung Christus als Salvator mundi auf rot stilisierten Wolken, die einen grauen Rand aufweisen, aufgebaut, die Füße weit auseinandergespreizt. Ein schmutzigvioletter Mantel, der grün gefüttert ist, umgibt seinen Leib, der ganze Oberkörper aber bleibt nackt. Der Kopf weist deutlich eine frühgotische Bildung auf mit den stilisierten blonden Locken und dem kurzen Bart. Aus seinem Munde brechen Schwert und Lilie hervor. Ihm zur Seite in kleineren Gestalten die beiden Fürbitter, zur Linken Maria in einem rötlichen Gewande und grün-

[3] Zu der Ikonographie des h. Martinus vgl. Künstle, Ikonographie der Heiligen, S. 438 mit weiterer Literatur. Frühe Beispiele aus der Malerei schon vor 1100 hat W. W. S. Cook gesammelt (The earliest painted Panels of Catalonia I: The Art Bulletin 1924, V, 1).

[1] Die Angabe bei Lehfeldt, Bau- und Kunstdenkmäler des Reg.-Bez. Coblenz, S. 553, daß der Chor spätgotisch sei, das Langhaus aus dem 18. Jh. stamme, ist unrichtig. Urkundliche Nachrichten sind nicht vorhanden. Die Verbindung mit dem h. Michael als Patron deutet eher auf eine sehr frühe Anlage.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0235
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 227. Alken, Ehemalige Pfarrkirche St. Michael. Detail aus dem Jüngsten Gericht.

Fig. 228. Alken, Ehemalige Pfarrkirche St. Michael. Auferstehende vom Jüngsten Gericht.

lichem Mantel (Fig.227), zur Rechten Johannes der Täufer in einem braunen flockigen Mantel, der offenbar die Herstellung aus Kamelhaaren andeuten soll (nach Matthäus c. 3, 4), und einem violetten Gewand. Aus den Zwickeln aufsteigend und in den seitwärtigen Graten hochführend sind zur Linken die Erlösten, zur Rechten die Verdammten dargestellt (Fig.228). Die Erlösten führt die kleine Gestalt des h.Petrus an in einem grünlichen und braunen Gewand. Ihm folgt zunächst ein Papst, ein Kaiser, ein Bischof und sieben weitere Gestalten, die sich an den Händen gefaßt haben und sich jeweilig stützen und führen. Zur Rechten die Gruppe der Verdammten. Ein Gerichtsengel, der ganz scharf konturiert erscheint, hat in der linken Hand ein Schwert erhoben, während er mit der Rechten die armen Seelen nach unten scheucht. Die drücken sich in sehr bewegter Gruppe geängstigt und erschrocken ineinander. Unten empfängt sie ein rotes Höllentor, vor dem kleine Flammen auflodern. Zur Seite sitzt ein nackter kleiner Teufel. Auf dem Schildbogen der Ostwand findet die Darstellung ihre Fortsetzung in posaunenblasenden Engeln und aus den Gräbern aufsteigenden Propheten, die weiß auf gelbem Grunde stehen.

Die Wand darunter, die zu dieser Darstellung des Jüngsten Gerichtes hinzugezogen ist, ist in der Höhe der Gewölbeansätze durch ein horizontales Band und einen mit Lilien besetzten Rundbogen abgeschlossen. Zur Linken steht die mächtige Gestalt des h. Michael, breitbeinig, in gelbem Panzer und grünen Flügeln auf einem roten feuerspeienden Drachen, der den Fuß nach oben wendet. Der Engel bohrt ihm seine Lanze in das geöffnete Maul. Zur Rechten wird noch ein großer roter Flügel sichtbar(?), vielleicht von einem anderen Engel stammend. Unter dem h. Michael ein breites Band mit der Inschrift: in .... Sanct Michaelis (die Inschrift wohl nicht gleichzeitig). Die Apostel auf den übrigen drei Gewölbefeldern sind je zu vieren sitzend dargestellt, auf ganz gleichen truhenartigen Bänken, die an der Vorderseite mit einem Rundbogenmuster verziert sind. Der Grund ist hier wieder durch rote Blumen belebt. Aus den Ecken wachsen dazu noch stilisierte Bäumchen empor. Die Apostel sind einander paarweise zugewandt mit einer sich wiederholenden einfachen, aber starken Gestikulation; die Oberkörper schwingen zum Teil stark aus. Auch hier zeigen die Füße das charakteristische Motiv des Breitauseinanderstehens. Die Köpfe mit wechselnd hellen gelblichen oder grauen und braunen Haaren zeigen wieder ausgeprägt frühgotischen Duktus. Keine der Reihen ist ganz erhalten, am besten die auf der Westseite und Südseite, wo immer nur eine Hälfte eines Apostels fehlt. Auf der Nordseite sind nur die äußeren Figuren ganz erhalten, von den dazwischen liegenden nur Reste. In den Farben wechselt Dunkelrotbraun und Violett mit stumpfem Grün und mattem Blau (Fig. 229).

Nach Süden war in der Wand des Chorhauses eine Blende eingezogen, von einem späteren großen Barockfenster durchbrochen, die Wand mit gelben Sternen bemalt, darauf links eine aufsteigende Gestalt, von der der Kopf erhalten war. Auf der Nordwand fanden sich ebenso Reste alter Bemalung. Um ein eingelassenes gotisches Tabernakel war ein gelber Rahmen gemalt, eingefaßt von zwei Engelsfiguren mit großen Flügeln, in den Farben Grün und Schwarz, darüber noch ein architektonischer Baldachin (die Bemalung der beiden Wände ist leider bei der Restauration ganz verschwunden).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0236
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Die Malereien im Chorhaus gehören ihrem Stil nach in die Entwicklung der rheinischen Malerei der Frühgotik. Die Typen der Figuren und insbesondere der Schnitt und die Modellierung der Köpfe erinnern an die späteren Wandgemälde in St. Andreas zu Köln im nördlichen Seitenschiff; die Form des Sitzens erinnert noch an St. Cäcilia zu Köln. Den Malereien von Niedermendig (wo das gleiche Thema behandelt ist) und Dausenau gegenüber ist hier eine wesentlich entwickeltere Form gegeben, die Gestalten sind gestreckter und straffer. Auffällig entwickelt sind die beiden an feinen und lebendigen Zügen reichen Gruppen der Seligen und Verdammten, die zu den reizvollsten Schöpfungen der rheinischen Zeichenkunst dieser Zeit gehören. Hier äußert sich schon die Neigung zur Zusammendrängung, zum Hintereinanderschieben, wie schon vorher in den gleichen Szenen in Ramersdorf und wie später auf den Kölner Domchorschranken, aber die Darstellungsart ist noch ganz die kalligraphische, konturierende und hat nichts von der körperhaften Modellierung jenes Kölner Hauptwerkes. So möchte man diese Alkener Gewölbemalereien als eine spätgeborene Schöpfung an die Entwicklung der älteren zeichnerischen kölnischen Frühgotik anschließen. Der Stilstufe nach gehören die Dekorationen in die Zeit um 1330, unter der Annahme eines etwas zurückgebliebenen Künstlers kann man die Entstehung auch um ein bis zwei Jahrzehnte später ansetzen.

Das Langhaus war auf den beiden Langseiten und an der Westwand über einem Sockel mit zwei Reihen von Malereien geschmückt, die in fortlaufenden Gruppen die Passionsdarstellungen vorführten. Die Einfassung ist durch breite rote Streifen gegeben. Der Grund ist flockiges Weiß, durch rote Sterne belebt. Die Malereien an der Südwand setzen sich fort in den Gewänden der hier eingebrochenen Fenster, die also auch noch der ursprünglichen Anlage angehören. Die Malereien sind heute noch zum großen Teil durch verschiedene Schichten späterer Tünche bedeckt, nur einiges wenig geschickt und schonend aufgedeckt, so daß eine Übersicht und eine Kritik im einzelnen doch nicht möglich ist. Die Darstellungen beginnen neben dem ersten Fenster mit der Gefangennahme. Es folgt die Szene Christus vor Pilatus, die Geißelung, die Dornenkrönung, dann in einer fortlaufenden Komposition jenseits des zweiten Fensters die Kreuzabnahme, die Kreuzigung und die drei Marien am Grabe. Der untere Teil dieser Wandfläche zeigt eine Reihe großer Gestalten nebeneinander, die noch nicht ganz aufgedeckt sind.

An der Westwand befand sich in der Mitte eine große, scheinbar zusammenhängende Komposition, zur Rechten wieder Bilder in zwei Streifen, auch diese nur andeutungsweise erkennbar, wohl Szenen aus dem Leben Mosis, die eine Gruppe vermutlich der Mannaregen. An der Nordwand neben dem rechteckigen Fenster und über der niedrigen Tür setzen sich diese Malereien fort, die wohl also typologisch Szenen des Alten Testamentes dem Neuen Bund gegenüberstellten.

An der Ostwand der Langhausmauern neben dem großen Triumphbogen ist die Fläche über der eingemauerten einfachen Mensa zur Seite einer halbrunden Nische mit Malereien bedeckt, die wohl wiederum etwas später und unabhängig sind. Über der Nische ist ein kleiner Kruzifixus in roter Zeichnung erhalten; zur Rechten eine große Bischofsgestalt im Ornat mit gelbem Nimbus, zur Linken die Gestalt eines Engels mit aufstehendem flammendem Flügelpaar, die untere Hälfte fehlt.

Fig. 229. Alken, Ehemalige Pfarrkirche St. Michael. Sitzende Apostel.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0237
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Bergheim (Siegkreis) / Ehemal. Pfarrkirche.

LITERATUR. Renard, Kunstdenkmäler des Siegkreises (Kunstdenkmäler der Rheinprovinz V, IV), S. 17. — E. aus'm Weerth, Wandmalereien des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden, Leipzig 1880, S. 17, Taf. XXXIX, XL (danach Fig. 230 a u. b), XLI, 7. — Bonner Jahrbücher LXXI, S. 153. — Organ f. christl. Kunst XXI, S. 189.

AUFNAHMEN. Kopien von Hohe in Originalgröße im Provinzialmuseum in Bonn. Drei Bleistiftzeichnungen von Lambris im Denkmalarchiv in Bonn.

In der alten, 1875 abgebrochenen Kirche, die im Anschluß an den romanischen Turm ein einschiffiges Langhaus mit frühgotischem Chor aufwies, sind im J. 1874 Wandmalereien aufgedeckt worden, die auf Veranlassung von aus'm Weerth vor dem Abbruch in gleicher Größe kopiert worden sind. Das sechsteilige Gewölbe des Chorschlusses gab zwischen roten, schwarz gesäumten und blau abgesetzten Rippen eine fortlaufende Darstellung der Passionsgeschichte, beginnend mit der Gefangennehmung bis zur Auferstehung in fast lebensgroßen Figuren. Die Gewölbebilder waren in roten flotten Umrißlinien auf dem Wandputz vorgezeichnet und mit wenigen dünn aufgetragenen Leimfarben koloriert. Den Grund bildete ein helles Blau, die Haare waren durchgängig gelb.

Auf dem ersten Bild zur Linken die Gefangennahme, nur zur oberen Hälfte erhalten (Fig. 230a). Zur Rechten die Handwaschung des Pilatus. In ungeschickter Weise ist der rechte Zwickel abgetrennt durch zwei parallele horizontale Streifen. In dem Feld ist die Geißelung Christi dargestellt. Von der Höhe aus dem Schlußstein neigt sich hier wie in den übrigen Feldern die Halbfigur eines Engels herunter, der ein Rauchfaß schwingt. Die Flügel sind jedesmal über dem Kopf symmetrisch gehoben und schließen sich in der Mitte zusammen. Beide Hände fassen die Kette des frei in der Luft schwebenden Rauchfasses.

Im zweiten Feld zur Linken die Kreuztragung. Christus in sehr langem, schleppendem Gewande trägt das Kreuz mühsam nach vorn. Die Szene findet nach rechts ihre Fortsetzung. Hier erscheint eine Gruppe von fünf Gestalten; die mittlere trägt die Leiter. Das dritte Feld in der Mitte des Chorabschlusses enthält die Kreuzigung. Für den Kruzifixus selbst blieb durch den weihrauchschwingenden Engel nur wenig Raum, so daß er sehr klein dargestellt werden mußte, mit stark hochgezogenen Knien. Zur Linken Maria mit einem Schwert in der Brust, zur Seite rechts Johannes, die linke Hand klagend an die Wange gelegt.

Im vierten Feld die Kreuzabnahme (Fig. 230b). In dem Zwickel zur Rechten ist die Grablegung geschildert. Christus liegt lang ausgestreckt im Sarg, hinter ihm die drei Marien mit dem Johannes, die alle Nimben tragen. Dazu an den äußersten Enden zwei bärtige männliche Figuren.

Das fünfte Feld bringt die Darstellung des Auferstehenden, der in kühner Bewegung aus dem Sarg herausschreitet, während der Sargdeckel zur Seite liegt. Vor dem Sarge in dem linken Zwickel des Gewölbezwickels die drei Kriegsknechte in enger Gruppe schlafend. Der rechte Zwickel ist wiederum gefüllt durch den querstehenden Sarkophag, auf dem zur Rechten der Engel sitzt, der den von links nahenden drei Frauen bedeutet, daß der Sarg leer ist. In dem letzten schmalen Feld nach Westen hin endlich ist zur Seite des Engels am Schlußstein jeweils eine nimbierte Gestalt abgebildet, die ein großes Spruchband in der Hand hält. Über diese Figuren sind nachträglich stilisierte gotische Bäume gezeichnet worden.

Außer diesen Malereien war auf der südlichen Chorseite noch eine große Darstellung des Jüngsten Gerichtes, sehr stark zerstört, erhalten. In der Höhe Christus in einem Rundmedaillon, vor ihm scheinbar Maria als Fürbitterin in einer ikonographisch seltenen Form (ohne Johannes den Täufer). Darunter war der Zug der Erlösten dargestellt, eine Reihe von Gestalten, der Himmelspforte zuschreitend; zur Rechten spielt ein Engel mit der Geige dazu auf. In dem zweiten Streifen darunter war der Zug der Verdammten nach dem Höllenrachen dargestellt. Von einem Gerichtsengel zur Linken, der in der erhobenen Rechten das Schwert schwingt, werden drei Verdammte, ihnen voran ein König, von zwei Teufelsfiguren mit einer Kette in den weitgeöffneten Teufelsrachen hineingeführt[1]. Die Malereien, die von einer groberen, bäuerischen, aber doch starken und eines mächtigen Ausdrucks fähigen Kunst Zeugnis ablegen, fügen sich mühelos in den Entwicklungsgang der frühgotischen rheinischen Malerei ein und wären zu der Nachfolge der jüngeren Malereien von St. Andreas zu rechnen, etwa in die 40er Jahre des 14. Jh.

[1] Die eine Kopie zeigt noch neben den Gewölbefeldern ein spitzbogiges Feld, das eine nicht ganz verständliche Komposition bringt, in der Höhe ein großes Rundmedaillon, darin eine thronende Maria mit großem Kind auf dem Schoß, vor ihr kniend eine Gestalt mit erhobenen Händen (linke Seite der Gruppe zerstört), unten auf dem Boden ein langer Zug von Gestalten, die sich nach links bewegen, alle in Kapuzen, die über den Kopf gezogen sind, im äußeren Flügel rechts eine etwas größere, schlanke Gestalt eines Violinspielers, darüber wohl noch ein Engel.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0238
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Dem Maler lag ersichtlich ein Vorlagebuch vor, in dem die Passionsgeschichte in einer ganzen Reihe von Szenen auf der gleichen Ebene dargestellt war. Mit geringem Sinn zur Füllung der Felder hat der bescheidene Künstler von Bergheim die einzelnen Kompositionen einfach in seine Gewölbezwickel hineingepreßt. Ganz ähnlich ist das Verhältnis von ausführendem Wandmaler und Vorlage bei den gleichzeitigen, auch in der Formensprache merkwürdige Ähnlichkeiten aufweisenden Gewölbemalereien zu Toitenwinkel bei Rostock[2] und bei weiteren nordischen cyklischen Dekorationen des 14. Jh., etwa zu Meldorf im Dithmarschen[3]. In erstaunlichem Umfang sind derartige Übertragungen von Bilderbibeln auf die Gewölbefelder in den dänischen und südschwedischen Kirchen erhalten, wo die Zerreißung oder Auseinanderzerrung der Kompositionen oft zu seltsamen Härten geführt hat[4].

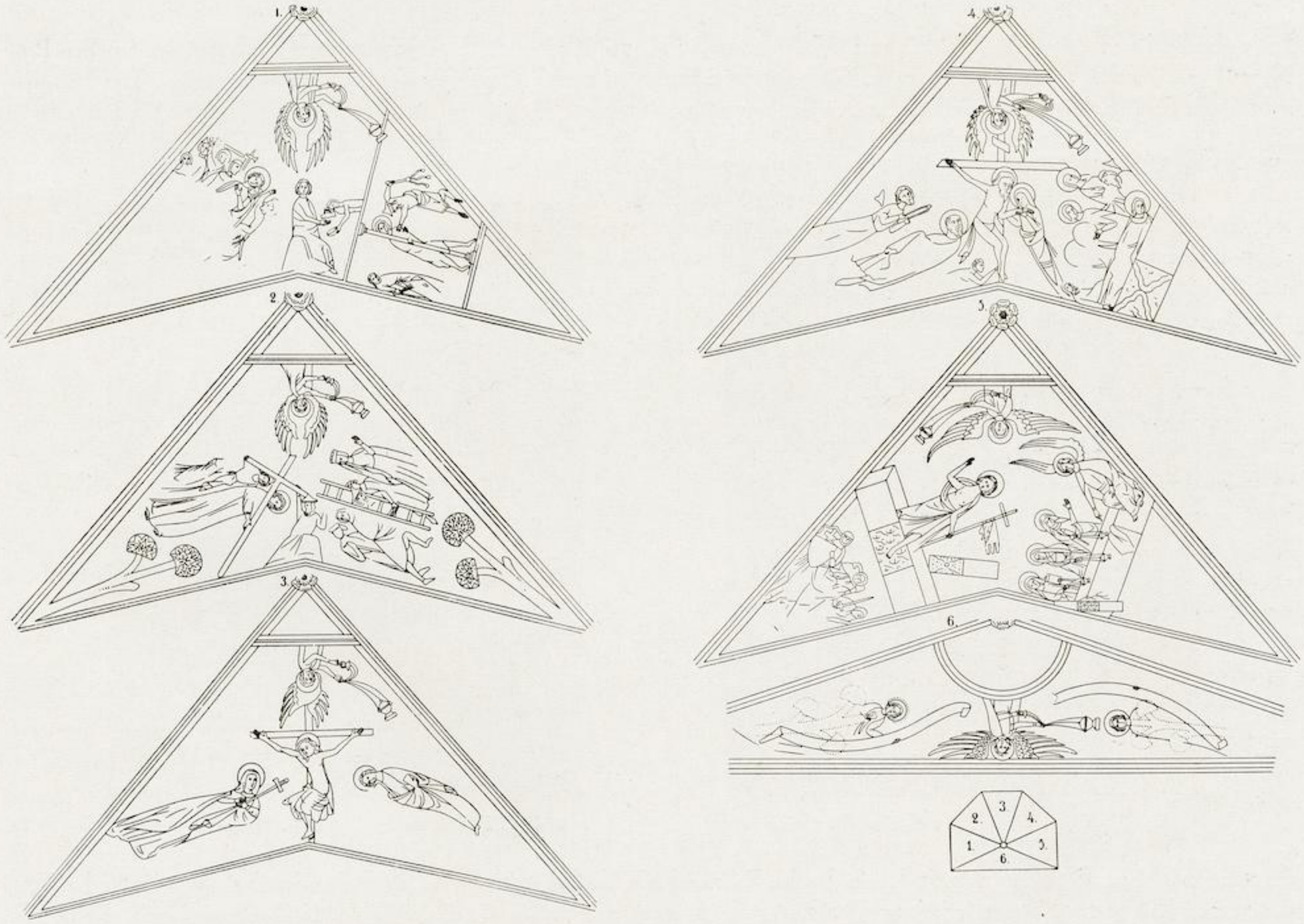


Fig. 230 a u. b. Bergheim, ehemalige Pfarrkirche. Gewölbemalereien.

[2] F. Crull, Die alten Wandmalereien in der Kirche zu Toitenwinkel: Zs. f. christl. Kunst IV, Sp. 273, mit Angabe weiterer Dekorationen in Mecklenburg.
[3] R. Steche, Die Gewölbemalereien in der Kirche zu Meldorf: Zs. f. christl. Kunst III, Sp. 11. Weitere Cyklen in den Ergänzungsbänden von R. Haupt, Bau- und Kunstdenkmäler in Schleswig-Holstein V, S. 492; VI, S. 561.
[4] Hierzu reiche Beispiele bei Magnus Pertersen, Kalkmalerier i danske Kirker, Kjøbenhavn 1895. — O. Rydbeck, Medeltida Kalkmålningar i Skånes kyrkor, Lund 1904. Zusammenfassend mit weiteren Literaturangaben das Kapitel bei Francis Beckett, Danmarks Kunst II, Gotiken, p. 433. Vgl. das Kapitel Medeltidens Målningskonst in A. L. Romdahl u. Johnny Roosval, Svensk Konsthistoria, Stockholm 1915, S. 156 ff.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0239
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Oberbreisig (Kreis Ahrweiler) / Katholische Pfarrkirche.

LITERATUR. Lehfeldt, Die Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Coblenz, S. 72. — Jakob Marchand, Die alte romanische Pfarrkirche in Oberbreisig: Zs. f. christl. Kunst XV, Sp. 321. — Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, IV, S. 296. — Ausführlich: Renard, Wiederherstellung der katholischen Pfarrkirche zu Oberbreisig und ihre Ausmalung: Jahrb. d. rheinischen Denkmalpflege I, 1925, S. 62.

Über die Wandmalereien: Rheinische Volkshalle 1849, 16. Aug. — J. Freudenberg, Wandgemälde in der Kirche zu Oberbreisig: Bonner Jahrbücher XV, 1850, S. 222. — Ausführlich: Clemen, Romanische Monumentalmalerei, S. 603, Taf. XL.

AUFNAHMEN. Zwei farbige Übersichtsblätter von Anton Bardenhewer im Denkmalarchiv zu Bonn 1914. Vier Blatt Photographien von Steinle (Bonn). Platten im Denkmalarchiv. Über die Aufnahmen der romanischen Ausmalung vgl. Clemen, a. a. O. S. 603; über die spätgotischen Malereien siehe unten.

Die Kirche ist in der ersten Hälfte des 13. Jh. entstanden als das Werk eines Übergangsmeisters und eines originellen Problematikers, der den Versuch macht, in der Bindung der spätromanischen Formen schon gotische Rätsel zu lösen. Der Bau, der schon sehr bald nach seiner Errichtung wegen der ungenügenden Berücksichtigung der Gesetze von Druck und Schub allerlei

Fig. 231. Oberbreisig, Pfarrkirche. Malerei im Chor.

Fig. 232. Oberbreisig, Pfarrkirche. Marienkrönung.

Ausweichungen gezeigt hatte, war im Laufe des 19. Jh. so sehr in Verfall geraten, daß 1900 eine durchgängige Instandsetzung der ganzen Kirche zur Notwendigkeit wurde. Im Laufe dieser Arbeit deckte der Maler Dyderski (Andernach) eine Reihe von alten Malereien auf, die schon 1849 gefunden, aber damals sofort wieder übertüncht worden waren. Im J. 1908 legte der Maler Anton Bardenhewer (Köln) die Reste des alten Dekorationssystems und des figürlichen Schmucks völlig klar. Die Instandsetzung erfolgte dann vom Frühjahr 1914 an durch denselben[1].

Die Ausmalung zeigt drei getrennte Perioden, eine spätromanische, die im Anschluß an die Fertigstellung des Baus durchgeführt wurde, eine frühgotische und eine spätgotische. Das romanische System mit den grau gehaltenen architektonischen Gliedern, mit der starken Verwendung von Schwarz, Rot und Gelb auf dem Grund von kaltem Weiß, beherrscht noch heute nach der geschickten Wiederaufdeckung den ganzen Raum in den großen Motiven und in der Mächtigkeit des Rhythmus. In

[1] Über die Instandsetzung, die unter der Aufsicht der staatlichen provinzialen Denkmalpflege mit erheblichen Zuschüssen der rheinischen Provinzialverwaltung (von 1903 bis 1915 insgesamt 29 900 M.) und der Staatsregierung (mit einer Beihilfe von 7200 M.) ausgeführt ist, wovon 9200 M. auf Aufdeckung und Sicherung entfielen, berichtet ausführlich Renard, a. a. O. im Jahrbuch der rheinischen Denkmalpflege, I, S. 71.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0240
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

diesen Rahmen sind in der romanischen Zeit schon figürliche Malereien, vielleicht von der Hand eines anderen Meisters, der eine feinere Handschrift aufweist, eingefügt worden, ohne daß dabei ein durchgehender Gedanke zugrunde gelegt wurde. Vielleicht ist damals schon im Apsidengewölbe ein thronender Salvator zwischen den beiden Fürbittern angebracht worden, der dann in spätgotischer Zeit ersetzt worden ist[2]. Den Übergang zu der frühgotischen Zeit bildet die Erscheinung des h. Jacobus maior, der Pilgern Kronen aufsetzt, eine lange schlanke, aber in den einzelnen Formelementen noch romanisierende Figur, jugendlich, bartlos en face, drei Pilger in kleinerer Gestalt zur Seite, entsprechend den ähnlichen Darstellungen in Linz, Niedermendig, Almersbach[3].

In der frühgotischen Zeit sind eine Reihe von Einzelbildern im Chor wie an dem Seitenpfeiler des südlichen Seitenschiffes angebracht worden. Zeitlich gehören die feinen Zeichnungen im Chor in die 1. Hälfte des 14. Jh.

1. In einer Nische auf der Nordseite des Chores auf blauem Grund, von einem roten und gelben Streifen eingefaßt, eine Engelsgestalt, deren rote Vorzeichnung durchweg gut bis auf einige ausgefüllte Stellen im Original erhalten ist, in lebhafter Bewegung nach links gewendet, eine Hand in einem belehrenden Gestus erhebend. Rechts unten kniet ein Stifter mit großem Spruchband, dem Engel zugekehrt. Die Engelsgestalt in weißlichem Gewand, die Haare blond, der Nimbus ebenso gelb, vielleicht ursprünglich gold. Eine seltsame wolkige Form haben die Flügel aufzuweisen (Fig. 231). Ob der Engel zu einer Verkündigungsdarstellung gehörte, von der die Jungfrau dann verschwunden wäre, ist nicht mehr festzustellen.

2. Zur Rechten über der viereckigen Lavabonische auf blauem Grund mit grünem und rotem Bortstreifen die Halbfigur des h. Michael über dem Drachen, stärker restauriert, der Kopf ganz neu.

3. Auf der Südseite auf blauem Grund in einem Rahmen in den Farben Grün, Rot, Weiß und Schwarz der h. Petrus, stehend, von den Knien an erhalten, die Füße ergänzt. Der Heilige hält in der rechten Hand die Schlüssel, in der linken ein Buch, den bärtigen Kopf (ohne die sonst übliche Tonsur) streng en face gewandt, in grünem Gewand und rotem, weiß gefüttertem Mantel.

An der Nordseite des Chores in dem Bogenfeld über der Türe zur Sakristei auf blauem Grund, in einem weißen und roten Rahmen ein kleines, spitzzulaufendes ovales Feld mit einer feinen Zeichnung Christi und seiner Mutter. Die Darstellung gibt mehr die Form einer Umarmung als der Krönung. Christus hält die linke Hand vor die Brust, legt die rechte hinter dem Rücken seiner Mutter auf die Schulter. Christus in rötlichem Mantel, Maria in leicht grünlichem Mantel, die Haare rötlichgelb, die Nimben weiß (Fig. 232).

Eine zweite, sehr monumentale, freilich durch den Restaurator in den Umrissen übergangene, in dieser Form für die frühe Gotik ungewöhnliche Darstellung des h. Georg findet sich auf der Ostseite des südlichen Mittelschiffpfeilers, ursprünglich ein Werk aus der Mitte des 14. Jh. Der Heilige erscheint beritten, in grauem Kettenpanzer, am linken Arm einen Schild mit schwarzem Kreuz auf gelbem Feld — Reiter und Pferd ganz in Vorderansicht gesehen. Er stößt mit einer starken Bewegung dem unter den Hufen des Pferdes sich aufbäumenden Drachen die Lanze in den Rachen. Die schlanke, hochgereckte Gestalt des Heiligen mit einer stark akzentuierten Silhouette ist knapp in das schmale Bildfeld eingepaßt, dessen Rand den erhobenen rechten Arm überschneidet (Fig. 233). Eine derartige Übersetzung der üblichen Seitenansicht in die Aufnahme von vorn gesehen kommt in der frühgotischen Malerei Deutschlands nur selten vor, etwa in einem der Reiterbilder der Manessehandschrift[4]; in Oberbreisig hat der Maler die Schwierigkeit in der Überschneidung der Pferdebeine umgangen, indem er einfach die Hinterbeine naiv weggelassen hat. Die Kühnheit in der Haltung läßt das Bild wie einen Vorgänger von Pisanello und Uccello erscheinen.

Fig. 233.
Oberbreisig, Pfarrkirche. Heiliger Georg.

[2] Übersichtsblatt bei Clemen, Romanische Monumentalmalerei, Taf. XL.
[3] Über den Typus und das Ikonographische vgl. oben S. 108 und Clemen, a. a. O. S. 606, 611.
[4] Vgl. die Ausgabe der Manessehandschrift im Inselverlag, p. 160, Wachsmut von Kunzingen zu Roß ganz en face reitend.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0241
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

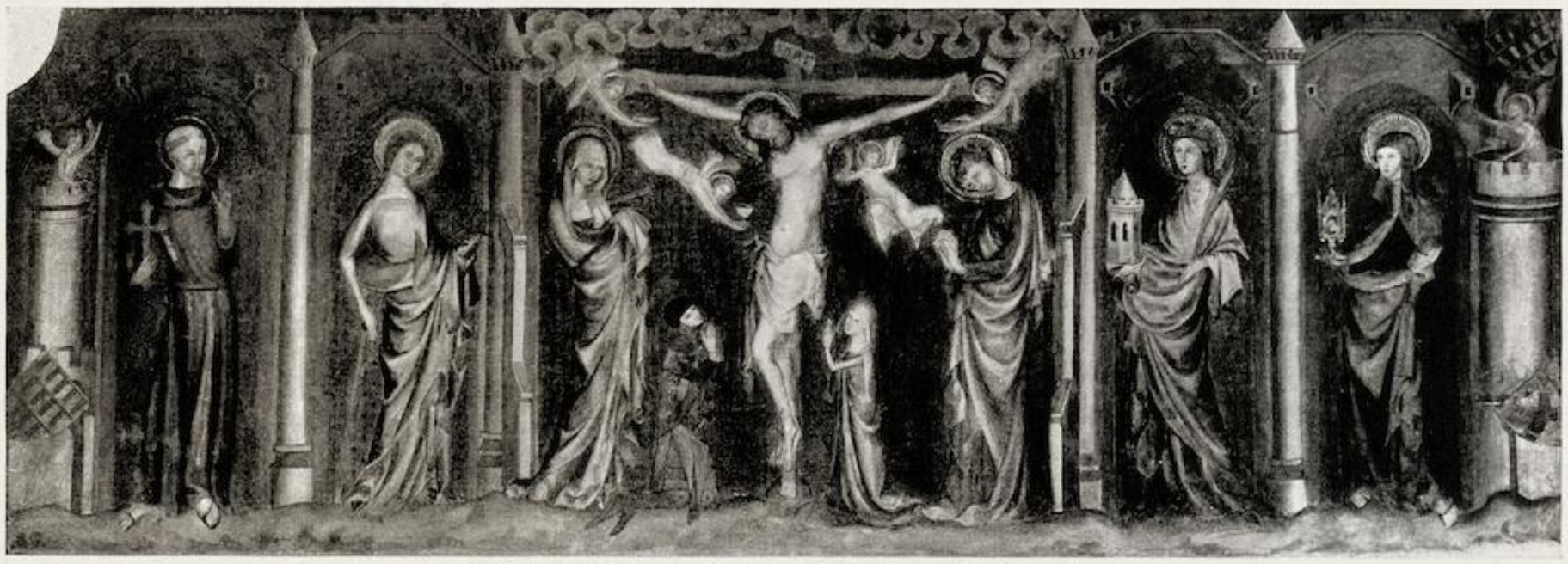


Fig. 234. Köln, Minoritenkirche. Kreuzigung der Ostwand.

Köln / Minoritenkirche.

LITERATUR. Die Bibliographie vollständig von J. Krudewig in den Kunstdenkmälern der Stadt Köln II, 2. 1929, S. 1. Besonders zu nennen: E. Renard, Köln, S. 96. — H. Keussen, Topographie der Stadt Köln im Mittelalter, I, S. 307, 346. — Heribert Reiners, Kölner Kirchen², Köln 1921, S. 217. — Richard Krautheimer, Die Kirchen der Bettelorden in Deutschland (Deutsche Beiträge zur Kunstwissenschaft II), Köln 1925, S. 31, 83. — P. Patrizius Schlager, Beiträge zur Geschichte der kölnischen Franziskanerordensprovinz im Mittelalter, Köln 1904, S. 9. — P. K. Eubel, Geschichte der Kölner Minoritenordensprovinz (Veröffentlichung des Historischen Vereins für den Niederrhein), 1906.

Über die Wandmalereien: A. Reichensperger, Die innere Ausstattung der Minoritenkirche zu Köln: Kölner Domblatt 1864, Nr. 228. — Die dekorative Ausschmückung des nördlichen Seitenschiffes der Minoritenkirche: Kölner Lokalanzeiger vom 16. Nov. 1892, Nr. 317. — [Bertram,] Innere Wiederherstellung der Minoritenkirche: Kölner Nachrichten vom 4. März 1892, Nr. 51. — L. Scheibler in der Zs. f. christl. Kunst V, 1905, S. 137. — Rahtgens i. d. Kunstdenkmälern d. Stadt Köln a. a. O. m. Abb. S. 26, 27. — Ph. Olles, Wandmalereien auf den Chorschranken des Kölner Domes, Anhang.

AUFNAHMEN. Zwei sorgfältige farbige Aufnahmen der Wandgemälde im nördlichen Seitenschiff von Karl Volkhausen 1905. — Photographien von Emil Hermann, Platten im Rhein. Museum, Köln.

Nachdem die ersten Franziskaner schon 1221 nach Köln gekommen waren, schenkte ihnen der Bischof von Lüttich 1248 sein Anwesen mit seinem früheren bischöflichen Hof zum Bau eines Klosters. Um diese Zeit erfolgte die Übersiedlung der Minoriten, die bislang an der Stelle des späteren Zisterzienserklosters Sion ein Oratorium gehabt hatten, in die Kolumbapfarre, an die Stelle des nachmaligen Klosters. Der Bau der Kirche wird danach fast gleichzeitig mit dem Beginn des Domes begonnen haben. Wie aus einer Reihe von päpstlichen Ablaßbullen hervorgeht, zieht sich der Bau bis 1289 hin. Eine in verschiedenen Quellen überlieferte Weihe i. J. 1260, die von der Weihe des Hochaltars oder der ganzen Kirche spricht, bekundet wohl, daß der Chor mit der Sakristei damals fertiggestellt war, während der weitere Westbau erst unter dem Erzbischof Siegfried von Westerburg (1275—1297) seine Vollendung fand.

Der östliche Abschnitt des nördlichen Seitenschiffes war ursprünglich nach Westen wie nach Süden durch eine durchbrochene Schranke abgeschlossen als eine besondere Kapelle, die ursprünglich den heiligen drei Königen geweiht war. Später stand hier der Franziskusaltar, im 18. Jh. der der unschuldigen Kinder. Hier befand sich auch ursprünglich das Grab des Dun Scotus (1308). Die Ostwand wie die Nordwand dieser Kapelle sind mit Wandmalereien geschmückt, die freilich i. J. 1880 durch den Maler Kleinerz eine weitgehende Erneuerung gefunden haben. Doch darf der Stilcharakter im allgemeinen als bewahrt angesehen werden.

An der Ostwand ist ein breiter Streifen dargestellt, der in der Mitte die Kreuzigung zeigt, während sich zur Seite unter architektonischen Arkaden je zwei sich entsprechende Heiligenfiguren anschließen. (Die ganze Komposition Fig. 234, Ausschnitt farbig Taf. 53.) Der Grund ist ein stumpfes Blau, über das ein Netz von weißen Linien gelegt ist, die jedesmal in den Kreuzungen einen roten Stern zeigen. Die Einzelfelder sind nach innen noch durch einen breiten roten Streifen eingefaßt. Die

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0242
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Architektur ist bräunlich. Die Dächer der Türmchen weisen eine bläuliche Farbe auf. In dem breiten Mittelfeld, das die Kreuzigung zeigt, hängt mit weit ausgespannten Armen der Heiland, die beiden Knie nach links nur mäßig hochgezogen, den schönen Kopf, der von einer dünnen Dornenkrone umzogen ist, mit geschlossenen Augen nach links geneigt. Um ihn sind vier Engelsfiguren beschäftigt; zwei aus den stilisierten Wolken sich niederneigende halten goldene Schalen unter den angenagelten Händen und fangen darin das Blut auf, zur Linken eine dritte fliegende fängt das aus der Brustwunde hervorspritzende Blut in einem goldenen Kelch auf; eine vierte Engelsgestalt schwebt mit klagend erhobenen Händen dem Johannes zugekehrt zur Rechten. Unter dem Kreuz steht zur Linken die Maria in einer stark ausgebogenen Silhouette, die beiden erhobenen Hände krampfhaft vor dem Kinn gefaltet, ein Schwert in der Brust. Sie trägt ein bläulich weißes Gewand und einen gelblichen, purpurviolett gefütterten Mantel. Gegenüber Johannes in zinnoberrotem Unterkleid, das bis auf die Füße fällt und graugrünem, gelb gefüttertem Mantel. Der schöne jugendliche Kopf ist schmerzlich tief gesenkt, die schlanken Hände sind mit einer ausdrucksvollen Geste nur halb vor der Brust vorgestreckt. Zu Füßen des Kruzifixus ein Stifterpaar, links ein Ritter, ganz in goldener Rüstung, mit Helmhaube und Halsberg, Kettenpanzer, über dem Panzerhemd das Wappen der Hardefust, die beiden gekreuzten rötlichen Arme mit geballten Fäusten. Ihm gegenüber die Stifterin, eine schlanke Gestalt in violettem langem, fließendem Gewande, knappen Ärmeln, die aus dem Gewande vorstehen und an den Kopf anschließender weißlicher Haube.

Fig. 235. Köln, Minoritenkirche. Zwei weibliche Heilige aus dem südlichen Seitenschiff.

Als inneres Paar von Heiligen ist der Kreuzigung zunächst dargestellt zur Linken die h. Katharina, zur Rechten die h. Barbara, die h. Katharina in ockergelbem, knapp anliegendem Gewand und reich gerafftem, grünlichem, rötlich gefüttertem Mantel, der die Brust ganz frei läßt und unter dem gesenkten, auf das Schwert gestützten rechten Arm durchgezogen ist, während die Linke ein goldenes Rad hält. Die h. Barbara auf der anderen Seite in grünlichem Gewande und gelbem, blaurot gefüttertem Mantel, der ganz breit die beiden Schultern und die Brust verhüllt; die Rechte trägt den Turm, die Linke hält eine Märtyrerpalme. Dazu kommen in den äußeren Feldern auf der linken Seite neben der h. Katharina der h. Franziskus, zur Rechten neben der h. Barbara die h. Klara in der Tracht der Klarissinnen, mit der Monstranz. Der h. Franziskus in grauem Gewande, die h. Klara mit einem weißgrünlichen Mantel. Den Abschluß bilden wieder runde Zinnentürmchen mit den Halbfiguren von Engeln. Dazu zwei Wappenschilde: rechts mit zwei gekreuzten roten Armen in Gold, darüber ein schwarzer Stern, links drei rote Turnierkragen mit 5, 4, 3 Zaddeln in Gold.

An der Nordwand befindet sich ohne architektonische Einrahmung eine zweite größere Kreuzigung, unabhängig von der ersten, wiederum eine Stiftung von Personen aus dem Hause der Hardefust (Taf. 54 farbig). Der Grund ist ein stumpfes Rot mit aufgemalten gotischen Lilien. An dem hohen und dünnen Kreuzesholz hängt noch schlanker, noch gestreckter als auf dem erstgenannten Bilde der Kruzifixus, die beiden Knie wenig zur Seite hochgezogen, das rechte von dem herabfallenden weißen Lendentuch verdeckt, das hier ein etwas seltenes Faltenmotiv bringt, die langen dünnen Füße von einem einzigen Nagel durchbohrt. Die Hände sind in einer ekstatischen Haltung im schiefen Winkel nach innen gebogen, die Finger zusammengezogen. Dünne Blutlinien rinnen an den Unterarmen herunter. Auch die rechte Seite ist geöffnet. Der Kopf, von einer schmalen Krone umgeben, zeigt auf der Stirn ein paar Blutmale. Die Augen sind hier sichtlich offen wie der Mund. In breiter Fülle fällt das gelockte Haar zu beiden Seiten herunter. Über dem Kreuz aus stilisierten, weißbläulichen Wolkenwellen werden die Halbfiguren zweier Engel mit goldenen Nimben sichtbar, die goldene Weihrauchfässer schwingen. Zur Linken baut sich unter dem Kreuz die Gruppe der zusammenbrechenden Maria, von Johannes gestützt, mit zwei Frauen dahinter, auf, das erste Mal, daß diese große Gruppe im Rahmen der kölnischen Kunst in monumentaler Form erscheint. Die Gruppe selbst ist ganz geschlossen im

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0243
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Fig. 236. Kreuzigung von 1348 im Münster zu Konstanz.

Umriß, so daß sie fast einen plastischen Eindruck macht. In der Mitte die zusammenbrechende Maria in hellviolettem, langem, gelb gefüttertem Mantel, der über den Kopf gezogen ist. Um den Kopf ist darunter ein langer weißer Schleier gelegt, der auf ihrer rechten Seite sichtbar wird. Die zarte Gestalt bricht ganz zusammen, von hinten hält sie mit wehklagendem Ausdruck eine heilige Frau in gelbviolettem, über den Kopf gezogenem Mantel. Eine dritte heilige Frau in bläulichem Mantel und weißem, das Kinn verhüllendem Schleiertuch über dem Kopf der Maria. Von links bemüht sich tröstend und stützend um die Mutter des Herrn der Lieblingsjünger Johannes, der die schlanke Rechte, sie unterstützend, vor ihr ausstreckt, während er sie mit der Linken offenbar umfaßt hält. Sein Blick ist dabei auf den Heiland gerichtet. Sein Untergewand ist hellrötlich, sein Mantel, der die Schultern bedeckt und tief herabfällt, grünlich und hellviolett gefüttert. Für den Nimbus der Maria war in dieser Gruppe kein Platz, da er das Gesicht des Johannes wie die Köpfe der beiden anderen Marien überschnitten hätte; so ist er einfach weggefallen. Auf der anderen Seite steht dieser Gruppe einsam gegenüber die Gestalt des h. Franziskus als des Ordensheiligen des Klosters, zugleich im Hinweis auf den hier befindlichen Franziskusaltar. Er trägt eine graubraune Kutte; die erhobene Rechte hält ein goldenes Kreuz, mit der Linken drückt er ein rot gebundenes Buch an sich. Die Hände, die Füße und die geöffnete rechte Seite weisen die Zeichen der Stigmatisation auf. Der Kopf des Heiligen zeigt den bärtigen Typus, die Stirn kahl, nach beiden Seiten sich ringelnde gotische Locken. In der jetzigen Fassung ist der Kopf jedenfalls stark übermalt. Zu Füßen des Kreuzes zur Linken wieder ein Stifter aus dem Hause der Hardefust kniend, in Kettenpanzer, Halsberge, Helmhaube, auf dem Waffenhemd das Wappen der Hardefust, die beiden gekreuzten roten Arme. Ihm gegenüber zwei weibliche Stifterinnen, beide in weißen Kopftüchern, die erste in violettem, pelzgefüttertem Mantel und hellgelbem Unterkleid, die zweite in grünlichem, pelzgefüttertem Mantel und violetten Ärmeln.

Neben der Kreuzigung befindet sich an der Nordwand ein Wandgemälde der Auferstehung, 1880 fast ganz durch Kleinertz erneut und von unsicherem Wert als kunstgeschichtliches Dokument. Auf rotem Grund in der Mitte Christus in bläulich grünem, hellem Rock und gelblichem Mantel aus dem Sarg steigend, in der Linken die Kreuzesfahne haltend, die Rechte erhebend. Im Vordergrund drei Kriegsknechte, zwei schlafend, der dritte sich erschreckt abwendend. In der Höhe zwei fliegende Engel, ein Spruchband mit der Inschrift: Resurrectio haltend. Die angeblich ursprüngliche Jahreszahl (1)455 dürfte apokryph sein.

Auf der Südwand des südlichen Seitenschiffes sind auf rötlichem Grunde zwei weibliche Heiligenfiguren dargestellt, zur Linken die h. Apollonia, eine Zange mit dem Zahn haltend, die Linke erhebend, in gelbem Gewande. Zur Rechten die h. Ursula, wie Apollonia gekrönt, in der rechten Hand einen Pfeil haltend, mit der Linken den Mantel über zwei sich in den Falten bergende Jungfräulein hochhebend; ihr zu Füßen knien zwei Stifter: eine in gelbes Gewand gekleidete jugendliche Frau und ein kniender Franziskanermönch in graubrauner Kutte. Dabei die Inschrift: 1881 renovatum. In der Höhe ein Wappen: zwei gelbe Querbalken in rotem Felde (Fig. 235).

Eine dritte Kreuzigung, schlechter erhalten und in der unteren Hälfte ganz zerstört, befindet sich am dritten südlichen Pfeiler des Mittelschiffes, vom Eingang aus gerechnet, von einem Kleeblattbogen mit Wimperg in reichem architektonischem Rahmen umgeben. Zur Seite Christi Maria in grauviolettem Gewande und einem Mantel von ockergelber Farbe. Ihr gegenüber Johannes in rotem Gewand und grünlichem Mantel, die eine Hand klagend an die Wange legend, in der anderen ein goldenes Buch haltend. Die Komposition gleicht am meisten der an der Ostseite des nördlichen Seitenschiffes.

Eine nähere Bestimmung ist nach den auf der östlichen Wand enthaltenen Wappenschilden möglich. Das eine Schild ist das der Familie Hardefust, das die roten Arme in Gelb (Gold) zeigt. In den Glasgemälden im Hochchor des Kölner Domes sind Hardefustschilde noch unrestauriert erhalten. Sie zeigen aber als Wappenschild des berühmten Geschlechtes, das durch zwei Jahrhunderte die höchste Richterwürde im Erzstift Köln bekleidete, zwei silberne, goldgeschiente Arme mit goldenen Fäusten in rotem Schild, auf einem anderen Fenster in silbernem Schilde rote Arme, über den goldenen Fäusten ein schwarzer

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0244
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Fig. 237. Köln, St. Kunibert. Kreuzabnahme.

Fig. 238. Köln, St. Kunibert. St. Johannes der Täufer.

Stern. Der letztgenannte Schild würde im allgemeinen dem Hardefustschild in der Minoritenkirche entsprechen. Der zweite der hier gegebenen Schilde: drei rote Turnierkragen in Gelb ist ein Wappen der Overstolz, und zwar von einer der zahlreichen Familien dieses Geschlechts, die die Farbe vertauscht geführt hat, um sich von dem Hauptstamm, der in Rot gelbe Turnierkragen weitergeführt hat, zu unterscheiden. Ein Heinrich von Hardefust, Amtmann der Richerzeche, Bruder des Hermannus, der das gleiche Amt verwaltete, Vicecomes, erscheint 1325 und stirbt vor 1332, nachdem er schon 1309 testiert hat. Er ist verheiratet mit Margarete Overstolz (nach dem Nekrolog des Minoritenklosters). Diese beiden dürften hier zunächst als Stifter des ersten Wandgemäldes in Betracht kommen[1].

Der dritte Wappenschild, der in Rot zwei gelbe, rechts schräge Balken enthält, kann nur Bachem bedeutet haben, allerdings auch von einer Linie, die den Schild mit gewechselten Farben geführt hat, da sonst die Farben: zwei rote, rechts schräge Balken in Gelb in älteren Wappenbüchern angegeben sind. Eine Gertrudis de Bacheim wird 1325 als Gattin des Hermann Hardefust, Amtmann der Richerzeche in Köln, erwähnt[2]. Hermann stirbt vor 1342, Gertrudis vor 1339. Damit wäre die Stiftung der Wandgemälde im dritten oder vierten Jahrzehnt des 14. Jh. anzunehmen. Gelenius berichtet noch im 17. Jh., daß es üblich gewesen sei, daß in der Kirche selbst die Ritter der alten vornehmen Geschlechter, in dem Kreuzgang auch weitere Edle beigesetzt worden seien, wonach die Kirche den Namen „der Ritter Kirch" erhalten habe. Davon hätten viele uralte Totenschilde an den Wänden und alte Gemälde in der Vorhalle, mit denen 1408 (!) die Kirche geschmückt worden sei, Zeugnis abgelegt[3].

Die beiden Kreuzigungsdarstellungen auf dem großen Wandgemälde der Minoritenkirche geben zusammen mit den gleichen Darstellungen in der Johanneskapelle und der Agneskapelle des Domes die Einleitung zu einer langen Reihe von Darstellungen des gleichen Themas und leiten eine ikonographische Sondergruppe für dies Motiv innerhalb der Entwicklung der rheinisch-kölnischen Malerei des 14. Jh. ein. Die kunstgeschichtliche Würdigung ist in Verbindung mit der Ausbildung des Typus in der englischen und französischen Kunst an der Hand eines reichen Abbildungsmaterials oben in dem einleitenden Kapitel S. 51 ff. versucht.

[1] Nach dem Nekrolog des Minoritenklosters im Kölner Stadtarchiv (Geistliche Abt. Nr. 197) erscheinen die Hardefust mehrfach als Stifter von bedeutenden Schenkungen. „... de quo fratres habuerunt notabilem elemosinam." Nach der von Friedrich Lau in den Mitteilungen aus dem Kölner Stadtarchiv XXVI, S. 106 veröffentlichten Stammtafel und nach der Fortsetzung dieser Arbeit bis 1396 von Dr. Baumeister (Ms. im Kölner Stadtarchiv) gehören die besonderen Wohltäter der Minoriten der Linie der Hardefust in Ringassen an, die von Godelinus oder Godefredus Hardefust und Hadewigis de Uthe abstammen. Man sollte annehmen, daß die zwei Stifterinnen, die hier abgebildet sind, auf zwei Gattinnen eines Hardefust schließen lassen; aber es ist kein zweimal vermählter Hardefust aus dieser Zeit bekannt. Es wird sich vielleicht um zwei Schwestern oder Töchter des Stifters handeln. Genaue Angaben über die Wappen verdanke ich Herrn Generalleutnant Dr. von Oidtman in Wiesbaden, dazu ausführliche Mitteilungen über die hier in Betracht kommenden Familien Herrn Dr. Baumeister in Köln.

[2] Gertrud de Bacheim war die Tochter des Wilhelm de Bacheim (tot vor 1305) und seiner überlebenden Gattin Gertrudis de Salice. Das Ehepaar hatte zwei Töchter, die andere war verheiratet mit Arnoldus advocatus de Muffindorp (oder auch de Herendorp genannt).

[3] Aegidius Gelenius, De admiranda Coloniae magnitudine, Köln 1645, p. 476: Traditio est quondam solos praenobiles stemmate et equestris ordinis in hac ecclesia sepeliri solitos et in peristylio conventus alios nobiles, qui non paucioribus insignibus clari fuissent, ut sic olim Ecclesia Equitum vulgo der Ritter Kirch fuerit nominata, quod comprobare videbantur antiquissima et plurima Nobilium insignia, quae non ita pridem per parietes Ecclesiae suffixa pendebant et aliqua in peristylio sub antiquis picturis quibus anno 1408 illud fuit exornatum etiam nunc conspiciuntur (1645!).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0245
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Es seien hier nur von unmittelbaren Parallelen zu den Gemälden in der Minoritenkirche zwei gleichzeitige Werke abgebildet, einmal das oben S. 45 genannte Kreuzigungsbild in der oberen Sakristei des Münsters zu Konstanz vom Jahre 1348, in dem Graf Vitzthum „in allen Stücken die engsten Beziehungen zu Köln" sieht, von dem schon oben als Typus der frühgotischen Empfindsamkeit der Johanneskopf wiedergegeben ist (Fig. 90)[4]. Daneben die oben S. 178, 179 beschriebenen, unberührt erhaltenen Wandmalereien am nördlichen Vierungspfeiler von St. Kunibert, die Kreuzabnahme und das Bild des Täufers Johannes (Fig. 237 u. 238). Die Kreuzabnahme erweist sich als ein künstlerisch sehr hochstehendes Werk aus der Mitte des Jahrhunderts, das in den Kopftypen, der Rhythmik der schwingenden Säume, in der Zartheit der schlanken Gestalten, wie vor allem in der weichen, zärtlichen Lyrik der Grundstimmung vielfache Parallelen zu der Kreuzigungstafel von Wehrden aufweist und so mit dieser den Übergang zu der gefühlvollen Kunst des Clarenmeisters zeigt. Es klingt in ihr daneben noch die Tradition der Kreuzigungsbilder aus den Chorkapellen des Kölner Domes, vor allem aus der Agneskapelle, nach (vgl. oben S. 203, 204, Taf. 50).

Andernach / Liebfrauenkirche.

LITERATUR. Die ältere Literatur bei Lehfeldt, Bau- und Kunstdenkmäler des Reg.-Bez. Coblenz, S. 354. — De Lorenzi, Beiträge zur Geschichte sämtlicher Pfarreien der Diözese Trier, Trier 1887, II, S. 111. — Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, V, S. 11. — Ausführlich Clemen, Romanische Monumentalmalerei, S. 443. — W. Dammann i. d. Monatsheften für Kunstwissenschaft VII, 1914, S. 146.

AUFNAHMEN. Farbige Übersichtsblätter der Dekoration im Langhaus von Josef Fischer v. J. 1899 im Denkmalarchiv Bonn (danach Clemen, Romanische Wandmalereien der Rheinlande, Taf. 47, farbig). Phot. Aufnahmen der staatlichen Bildstelle.

Die heutige Pfarrkirche, die noch vor 1200 begonnen und im wesentlichen bis auf verschiedene nach Jahrzehnten noch angebrachte Änderungen und Bereicherungen, zumal der Front, bis 1212 zu Ende geführt ist, eine der wichtigsten und künstlerisch glücklichsten Schöpfungen in der Reihe der rheinischen Emporenbauten, hatte wohl unmittelbar nach der Fertigstellung eine sehr detaillierte farbige Dekoration erhalten, die aber nur die Aufgabe haben konnte, das edle und klare architektonische System zu betonen.

In dem ersten Joch des Mittelschiffes auf der Nordseite, von Westen aus gerechnet, ist in dem Zwickel über der Doppelarkade der Empore in die spätromanische Dekoration (Fig. 239 — in der farbigen Tafel bei Clemen, Roman. Wandmalereien, Taf. 47 sichtbar) eine frühgotische figurenreiche Kreuzigung eingefügt, eine ikonographisch merkwürdige und bedeutsame Gruppe, die vielerlei Seltsamkeiten enthält. Das ganze Feld ist von einem blassen blaugrünen Streifen umgeben, der eigentliche Grund aber weiß geblieben. Das größte Höhenmaß des verschnittenen Zwickels in der Mitte über der Säule ist ausgenutzt für die Einfügung des riesengroßen Kruzifixus, der an einem braunen, unmittelbar in der Mittelachse aufsteigenden Kreuz aufgehängt ist, die Knie hoch nach links emporgezogen, die Lenden von einem auf der rechten Seite mit einem Zipfel herabhängenden Hüfttuch verhüllt. Das Haupt, das von braunen, tief herabhängenden Haarsträhnen umgeben und mit dem Dornenreif gekrönt ist, tief auf die rechte Schulter gesenkt mit geschlossenen Augen und schmerzlich verzogenem Munde. Nur hinter dem Kreuz läuft ein Stück horizontaler Boden durch, auf dem die nächsten Gruppen stehen. Die übrigen folgen der Biegung der beiden Bogen. Zur Linken des Kreuzes stehen, kleiner als der Kruzifixus, aber wiederum größer als die übrigen Figuren zur Linken,

Fig. 239. Andernach, Liebfrauenkirche. Kreuzigung.

[4] Vgl. Graf Vitzthum, Die Pariser Miniaturmalerei 1907, S. 237. — Joseph Gramm, Spätmittelalterliche Wandgemälde im Konstanzer Münster, S. 30, hatte darin einen eigenartigen oberdeutschen Typus gesucht. — H. Wienecke, Konstanzer Malereien des 14. Jh., S. 31, 35, weist auf weitere verwandte Kreuzigungsdarstellungen am Oberrhein hin. Das nahe verwandte, aber etwas spätere Wandgemälde der Kreuzigung in der Peter-und-Paulskapelle des Freiburger Münsters (farbige Tafel aus den Freiburger Münsterblättern bei Burger, Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance. Taf. 24, S. 325). Vgl. oben S. 55.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0246
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

die in tiefem Schmerz zusammenbrechende Maria, deren Körper haltlos nach links einknickt und von einer hinter ihr sichtbar werdenden heiligen Frau gestützt wird. Maria in blauem Gewande, rotem und gelbem, weiß gefüttertem Mantel (der Wechsel der Farben nicht ganz klar), auf der rechten Seite Johannes in der üblichen Darstellung, beide Hände vor der Brust verkrampft, den jugendlichen, lockigen Kopf gesenkt, in rötlichem Gewande und schmutziggelbem, grau gefüttertem Mantel. Hinter ihm nach rechts noch eine zweite heilige Frau in blauem Gewande und rotem Mantel, der wie bei der Maria über den Kopf gezogen ist. Die mittlere Darstellung wird flankiert durch die beiden Schächer, die aber nur an kurzen Kreuzen aufgehängt sind, deren obere Balken ihnen unter den Armen durchgezogen sind; ihre Füße stehen auf einem Fußbrett. Sie sind nackt bis auf eine rockartige Schürze. Die Einzelgestalten, die vom Beginn des 14. Jh. ab in den großen Kompositionen der Kreuzigung typisch werden, sind hier noch ohne Klarheit und nicht in der später üblichen Aufstellung im Raume verteilt. Hinter der Gruppe der beiden Marien links wird Longinus sichtbar, der mit seiner Lanze die rechte Seite Christi öffnet und gleichzeitig mit der Linken auf das geblendete Auge hinweist. Von rechts naht sich, ihm als Gegenspieler aufgestellt, ein durch den blauen Spitzhut als Jude bezeichneter bärtiger Mann in kurzem rötlichem Leibrock und gelben Beinlingen, in der Linken einen Hammer, in der Rechten ein Gefäß mit Werkzeugen haltend. Dieser Gestalt entspricht eine weitere ganz kleine Figur, die kniend vor dem Kreuz des linken Schächers angebracht ist, in der Hand eine große Axt haltend, mit der sie dem Schächer die Beine zerschmettert. Auf der linken Seite ist zwischen dem Schächer und der Gruppe der Marien der Hauptmann mit drei Kriegsknechten aufgestellt, alle vier gerüstet mit Helmen, Kettenpanzern und gelblichem oder rötlichem Leibrock. Der Hauptmann im Vordergrund mit einer kühnen Bewegung die linke Hand in die Hüfte gestemmt, mit der Rechten nach Christus hinweisend.

Ersichtlich sind in dieser Komposition einzelne Gruppen, die scheinbar in dem Vorlagenbuch des Künstlers wie Versatzfiguren standen, willkürlich eingeordnet. Der Henker mit Hammer und Werkzeugkasten gehört eigentlich noch zu der Kreuzerhöhung, jedenfalls zu dem vorbereitenden Akt, und hat sonst keinen Platz in der Kreuzigungsdarstellung selbst. Der Hauptmann findet später regelmäßig seinen Platz mit seinen Soldaten auf der rechten Seite. Die drei heiligen Frauen werden ebenso später mit den beiden anderen Frauen zu einer Gruppe vereinigt[1].

Fig. 240. Andernach, Ehemal. Minoritenkirche. Kreuzigung.

Der Duktus der in Rot aufgetragenen Zeichnung, die nur ganz dünn ohne Modellierung ausgefüllt, gewissermaßen nur leicht koloriert erscheint, bei der für die Hauptfiguren und die nackten Körper keine Farbe gewählt ist, weist auf die erste Hälfte des 14. Jh., sowohl mit der Kreuzigung in St. Andreas in Köln wie mit den früheren Kreuzigungen in der Minoritenkirche und in der Johanneskapelle des Domes bestehen Beziehungen. Eine wenig geschickte Hand hat hier aus dem Formenvorrat der hauptstädtischen Schule heraus das schwierige Feld zu füllen gesucht.

An die beschriebene Malerei in der Liebfrauenkirche schließt sich, um ein halbes Jahrhundert später entstanden, an eine Kreuzigung in dem Kreuzgang der ehemaligen Minoritenkirche, der jetzigen evangelischen Pfarrkirche zu Andernach, die wegen der Einrichtung eines Gemeindesaales nicht an Ort und Stelle erhalten werden konnte, sondern in die Kirche übertragen werden mußte (Fig. 240). Die Malerei zeigt das Mittelstück einer monumentalen Kreuzigungsgruppe mit Stiftern, einen zusammengezogenen Christuskorpus und daneben den Umriß der Maria, am Fuße die Halbfigur eines anbetenden, gewappneten Stifters, die ganz an die Darstellung auf der Kreuzigung der Nordseite der Minoritenkirche erinnert. Die Malerei ist durch die kräftige Führung der Umrisse, die breit mit dem Pinsel hingesetzt sind, auch technisch von besonderem Interesse[2].

[1] Über die Ausbildung der Komposition in der rheinischen Malerei d. 14. Jh. vgl. oben bei Köln, Minoritenkirche, S. 225 und in dem einleitenden Kapitel S. 51 ff.
[2] Vgl. E. Renard, Wiederherstellung der ehemaligen Minoritenkirche zu Andernach: Berichte der rheinischen Denkmalpflege XIX, 1914, S. 7, 19 mit Abb. Das früheste in dem Bau vorkommende Wappen ist das des Kuno von Falkenstein — das weist auch für die Malerei auf die Zeit um 1370.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0247
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Kőln / Privathäuser.

LITERATUR. Hans Vogts, Das Kölner Wohnhaus bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts, Köln 1914, S. 150, 183. — Ders., Das Bürgerhaus der Rheinprovinz, Düsseldorf 1929, S. 69. — H. Keussen, Das Kölner Wohnhaus im Mittelalter: Mitteilungen des rheinischen Vereins für Denkmalpflege u. Heimatschutz (Kölner Sonderheft) V,1 1911, S. 108.

AUFNAHMEN. Farbige Aufnahmen der Malereien am Filzengraben im Rheinischen Museum Köln (bei der Jahrtausendausstellung 1925 war eine Rekonstruktion des Sälchens ausgestellt), farbige Aufnahme der Malereien im Templerhause von M. Welter im Histor. Museum Köln, farbige Aufnahmen der frühgotischen Decken im Denkmalarchiv Bonn, der späteren in der Sammlung des Städtischen Konservators, Köln. Aufnahmen der Wandgemälde im Hause Glesch von Noehring, Lübeck und Anselm Schmitz, Köln, Kopien im Histor. Museum, Köln.

Eine ganze Reihe von Wandmalereien und farbigen Dekorationen sind in den älteren kölnischen Privathäusern und Privatkapellen erhalten, von denen einige noch der spätromanischen Zeit angehören. Das merkwürdige Wandgemälde aus dem Apostelkloster, das die beiden Philosophen Marcianus Capella und Boetius zeigt, die Reste einer zweireihigen Darstellung, von der die Gestalten der Maria Magdalena und Johannes des Täufers erhalten waren, endlich das große figürliche Wandbild aus dem Hause Holzmarkt 67, das abgelöst und in das Wallraf-Richartz-Museum überführt ist, mit der Darstellung eines fürstlichen Gastmahles, wohl aus der Geschichte Esthers, vielleicht auch aus einem Ritterroman, ist schon in der romanischen Monumentalmalerei in den Rheinlanden veröffentlicht[1], auch die bemalten Holzdecken, die sich in diesem Hause befanden[2].

Das Bild mit der Darstellung des Gastmahles befindet sich in einem wohl um 1260 umgebauten Hause, das Datum ist dadurch gegeben. Die dekorativen Malereien an der Balkendecke, die in den Erweiterungsbau des Kunstgewerbemuseums verbracht sind, zeigen zum Teil allerlei phantastische Tiere, die in die Halbrundbogen zwischen verwilderte spätromanische Ornamente eingetragen sind, Widder, Schaf, Bock, Hirsch, kämpfende Hasen gegeneinander rennend, endlich Löwen mit zwei Häuptern, geflügelte und befiederte Löwen, mehrköpfige Tiere, Pferde, aus deren Rücken ein Menschenhaupt herauswächst und sonderbar verschlungene, undefinierbare zoologische Phantasien. Die Bilder sind wichtig als Vorstufe zu den Drolerien, wie sie um 1300 in der rheinischen Vorstellung wieder lebendig werden, zugleich als Weiterbildung jener gemalten romanischen Decken im Städtischen Museum zu Metz. Mit diesen noch ganz ornamentalen spätromanischen Deckenbalken wechseln aber andere, die heraldischen Schmuck aufweisen. An vier Balkenseiten sind 35 schräg gestellte Wappenschilde dargestellt, durch hellrote Rosetten auf gelbgrünlichem Grund getrennt. Es ist kein einziges Wappenschild der alten Kölner Patriziergeschlechter darunter, dagegen sind die Wappenschilde einer Anzahl von westdeutschen Geschlechtern, rheinischen, westfälischen, limburgischen vorhanden, daneben aber auch Wappen von Ge-

Fig. 241. Köln, Haus am Holzmarkt. Bemalte Deckenbalken.

[1] Clemen, Romanische Monumentalmalerei, S. 520, Fig. 371—376, dazu Taf. XXXV farbig.

[2] Fr. C. Heimann, Frühgotische Balkendecken und Wandmalerei in einem Kölner Wohnhaus: Zs. f. christl. Kunst 1906, S. 237. — Über den Bau eingehend H. Vogts, Das Kölner Wohnhaus bis zum Anfang des 19. Jh., S. 151, 174. — Ders., Die Baureste ehemaliger Bürgerhäuser im Schnütgen-Museum: Sonntagsblatt z. Stadtanzeiger 1912. — Ders., Kölner Hauskapellen: Zs. f. christl. Kunst XXV, Sp. 193, 225. — Hermann Keussen, Das Kölner Wohnhaus im Mittelalter: Mitteilungen des rhein. Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz V, 1911, S. 108. — Ders., Topographie Kölns, II, Sp. 22a.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0248
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

schlechtern außerhalb des Westens[3]. Man muß annehmen, daß der Maler ganz äußerlich eine ihm vorliegende Vorlage in der Art der bekannten Züricher Wappenrolle benutzte[4], daß er aber ohne Verstehen für die heraldische Sprache die hier gegebenen Motive willkürlich und nur nach dekorativen Gesichtspunkten verwendete. Die Malereien auf den Deckenbalken müssen ziemlich gegen das Ende des 13. Jh. anzusetzen sein. Sie erinnern in der Zeichnung vielfach an die Malereien im „Haus zum Loch" in der ehemaligen Kilch, jetzt Römerstraße zu Zürich, die um 1306 zu datieren sind[5] oder an die ungefähr gleichzeitige Decke im sogenannten Refektorium der Burg Valeria in Sitten[6].

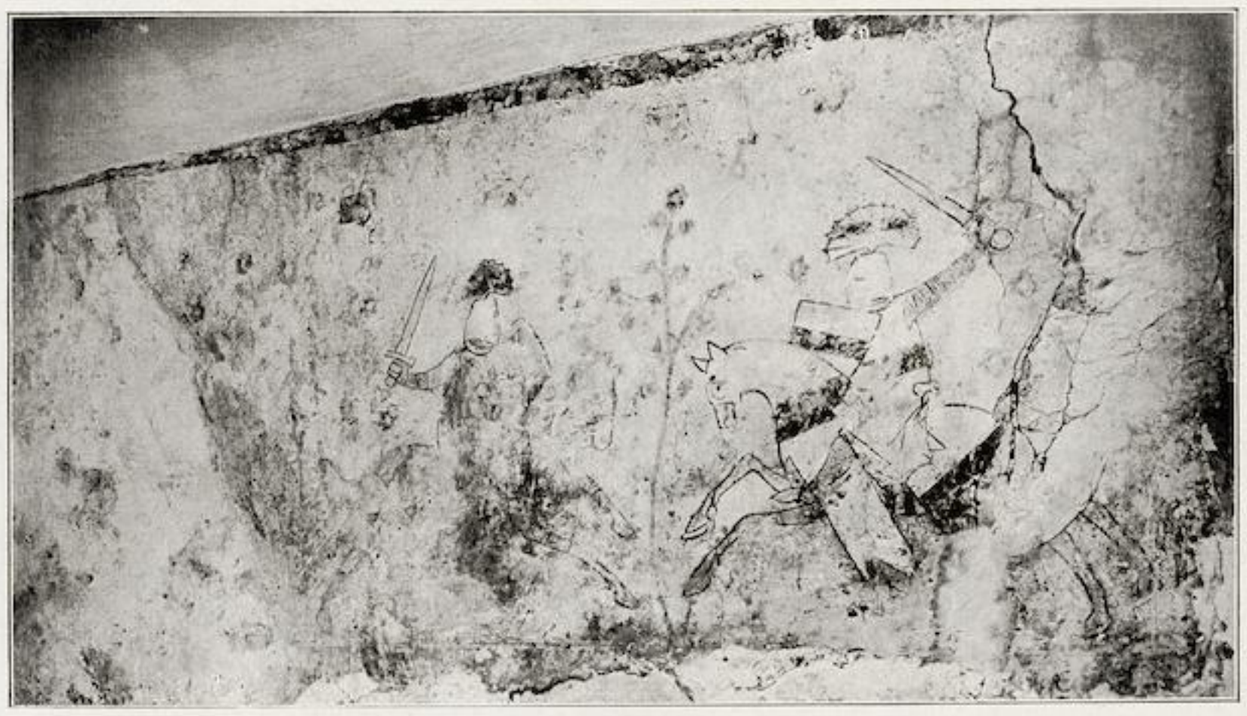


Fig. 242. Köln, Haus am Filzengraben. Kämpfende Ritter.

In der Mitte der zweiten Hälfte des 13. Jh. ist an der Grenzscheide zwischen spätromanischer und frühgotischer Kunst in dem Hause Matthiasstraße 4 1888 ein Wandgemälde mit großen Stifterporträts aufgedeckt worden, das wegen dieser Darstellungen von ganz besonderer Bedeutung ist[7]. In der Mitte in einem Vierpaß Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes, Johannes und wohl auch Maria kniend in den Vierpaß eingefügt; zur Linken der Stifter in einem dunkelroten Untergewand mit gelblichem Pelz sowie gelblicher Pelzmütze, in den erhobenen Händen ein kleines Kreuz und eine große Palme haltend. Die Stifterin in gelblichem, mit weißlichen Lichtern versehenem Unterkleid, rotem Mantel mit hellblauem Futter, schwarzem Kragen und weißem Kopftuch, die Gestalt von einer bedeutenden ausdrucksvollen Silhouette durch die lang schleppenden Hängeärmel. Die beiden Stifter sind bezeichnet: über der männlichen Gestalt steht CTIAN DE BERENDORP, über seinem Gegenüber HILDEGUNDIS. Das Geschlecht von Baerendorp ist ein altes rheinisches Geschlecht. Die beiden Personen selbst lassen sich freilich nicht näher feststellen.

In dem Hause im Filzengraben 12, das in der ersten Hälfte des 14. Jh. zu dem großen Hof der Familie Overstolz gehörte[8], fand sich im Obergeschoß in einem fast quadratischen, über dem nach dem Hof mit romanischen Säulchen geschmückten Saal gelegenen Zimmer unmittelbar unter der Decke in 2,20 m Höhe ein 1,18 m breiter Fries, auf dem auf hellem Grund zwischen stilisierten frühgotischen Bäumen turnierende Ritter sich bewegen (Fig. 242). Zur Seite des ehemaligen Kamins an der Längswand zunächst ein Reiter nach dem Abzeichen auf Schild und Kleidung ein Schillink, Vogt von Bornheim. Ihm gegenüber ein blau gekleideter Ritter. Auf der anderen Seite des Kamins ein schwarz gekleideter Ritter, dessen schwarzer Schild einen silbernen gezinnten Balken trägt, ähnlich dem Abzeichen der Familie Kannengießer (?). Von dem Gegner nichts erhalten, von dem Nachbar nur die Vorderbeine seines Rosses. An der inneren Schmalseite zunächst wieder ein Ritter aus dem Geschlecht der Galen mit roten Wolfsangeln auf seinem weißen Gewand. Das nächste Paar ist am besten erhalten: ein Ritter aus dem weit verzweigten Hause der Roten (Rufus), vielleicht ein Merode, kämpft gegen einen Herrn von Bremt oder einen Angehörigen des Kölner Geschlechts der Weißen. Das Kleid des Roten zeigt vier senkrechte rote Streifen auf goldenem

[3] Die einzelnen Wappenschilde genau angegeben nach den Bestimmungen von Generalleutnant z. D. E. von Oidtman in Wiesbaden bei Clemen, Romanische Monumentalmalerei, S. 525, Anm. 10. Nach Vermutung von Baurat Dr. Vogts (Köln) kann man auch an weitere niederrheinische Familien denken, so an die niederrheinische Familie Broich, die Familie Mildendonck und die Herren von Kendenich. Die für die Wappen angenommenen niederrheinischen Familien standen fast alle zum Kölner Deutschordenshaus in naher Beziehung, insbesondere nachweisbar Reifferscheid, Mildendonck, Broich, Kendenich, Schilling von Bornheim. Das Haus ist im Kölner Schreinsbuch schon um 1233 von Dr. Vogts festgestellt, es wird 1249 an den Deutschorden übertragen. Vor 1280 kam es an Heinrich Quatermarkt. Bei der seltsamen Zusammenstellung der Wappen kann auch an einen Aufenthalt des Kaisers Rudolf von Habsburg und seines Hofstaates in Köln (1273?) gedacht werden.

[4] Über die Züricher Wappenrolle vgl. P. Ganz, Geschichte der heraldischen Kunst in der Schweiz im 12. und 13. Jh., Frauenfeld 1899. — Recueil d'armoiries coloriées; monuments héraldiques du XIVième siècle, 25 Blatt farbig, herausgeg. von der Antiquarischen Gesellschaft zu Zürich.

[5] Die Malereien in dem unteren Saal des Haus zum Loch jetzt zerstört. Nachbildung im Schweizerischen Landesmuseum zu Zürich. Rekonstruierte Innenansicht bei J. R. Rahn, Das Schweizerische Landesmuseum zu Zürich: Zs. f. bild. K. n. F. IX, 1897, S. 231. — Vgl. Rahn, Gesch. d. bild. Kunst i. d. Schweiz, S. 625. — Zeller-Werdmüller im Anzeiger f. Schweizerische Altertumskunde 1883, S. 403. — Neubearbeitung von Prof. Hegi-Naef in Rüschlikon bevorstehend.

[6] Vgl. Schweizer Archiv für Heraldik 1900, S. 129. — Mitteil. d. schweizerischen Gesellschaft f. Erhaltung historischer Kunstdenkmäler N. F. IV, 1904, S. 13. Man möchte auch auf die Wappenreihen auf Bildteppichen hinweisen, etwa auf den Tristanteppich in Wienhausen (Marie Schuette, Gestickte Bildteppiche des Mittelalters, Taf. 2).

[7] Schnütgen, Neu entdeckte Wandmalerei in einem Kölner Privathause: Zs. f. christl. Kunst II, Sp. 89 m. Abb. — Clemen, Romanische Monumentalmalerei, S. 531 m. Abb.

[8] Vgl. H. Vogts, Ein romanisches Wohnhaus in Köln: Denkmalpflege XIII, 1911, Nr. 11, S. 86 m. Abb. — Ders., Das Kölner Wohnhaus, S. 174, 183. — H. Keussen i. d. Mitteil. d. rhein. Vereins f. Denkmalpflege u. Heimatschutz X, 1911, S. 108 m. Abb. Das Haus gehört der Familie Nettekoven, die den Saal pietätvoll in diesem Zustand erhält. Auf der Jahrtausendausstellung in Köln 1925 ein Stück des Saales in Originalgröße kopiert. Die näheren Angaben nach Vogts i. d. Denkmalpflege a. a. O.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0249
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 243. Köln. Decke und Unterzug im Schnütgen-Museum.

Grund, das seines Partners zwei blaue Querbalken auf silbernem oder goldenem Grund. Ein weiteres Reiterpaar war wiederhin schwer erkennbar.

Die Figuren sind in sicherer schwarzer flotter Zeichnung gegeben, die Gestalten ziemlich gleichmäßig, sprengende Rosse mit kleinen Köpfen, durch lange Wappendecken verhüllt, die Ritter in Kettenpanzern, Topfhelmen, kurzen Schilden und Schwertern, die der ersten Hälfte des 14. Jh. angehören. In diesem Zeitraum waren Turniere in Köln häufig, an denen das Kölner Patriziat sich beteiligte, das glänzendste im Jahre 1334. Das mit diesem Schmuck versehene Gebäude gehört zu dem Besitz des Godescalcus de Busendale aus dem Hause Overstolz. Von 1329 an war es anscheinend mit dem Nachbarhause Filzengraben 14 vereint und bildete das Haus Klein-Overstolz.

In dem sogenannten Templerhause in der Rheingasse 8, das uns leider nur in einer völligen Erneuerung vom J. 1838 überliefert ist, befand sich ein ähnlicher malerischer Schmuck, von dem eine Kopie in der Welterschen Sammlung im historischen Museum zu Köln erhalten ist. Das Haus, das sich in den Händen der Familie van der Schuren befand, ging 1337 in den Besitz des Everhard Hardefust über, es heißt auch fälschlich Haus Overstolz[9].

Das Turnierbild (Fig. 244) zeigt zwei aufeinander zusprengende gewappnete Ritter mit gekrönten Topfhelmen. Der Ritter zur Linken führt auf dem Schild, Brustpanzer und der Pferdedecke ein Glevenrad, um einen Ring 8 Lilienstäbe, vielleicht in den Farben dem Wappenzeichen des Grafenhauses Cleve nahekommend, aber ohne das Schildchen unter dem Ring. Dieses Wappen führt das Geschlecht Mant von Limbach, das aber für den Turnierritter kaum in Betracht kommen dürfte. Der Gegner führt in Schild und Pferdedecke das Wappen des Königreichs Jerusalem. Die Deckenbalken wie die Füllungen zeigen eine in der Zeichnung großartige malerische Dekoration, die nur auf die Farben Schwarz, Rot und Gelb gestimmt ist. Es scheint, daß

[9] Vgl. Ernst Weyden, Haus Overstolz, Köln 1845. — Renard, Köln, S. 60. — Ehemaliger Zustand nach Weyer bei Vogts, Das Kölner Wohnhaus, S. 311. Dort S. 153 und S. 310 ausführlich.
In dem romanischen Palas in der Schwanenburg zu Kleve fand sich über dem reich gegliederten romanischen Portal im Tympanon eine Darstellung, die zwei Ritter gegeneinander anreitend zeigt, von Ornament umgeben. So nach dem Stich bei Buggenhagen: Nachrichten über die zu Kleve gesammelten, teils römischen, teils vaterländischen Altertümer und andere daselbst vorhandene Denkwürdigkeiten, Berlin 1795, S. 12, reproduziert bei Bodo Ebhardt, Der Väter Erbe, Abb. 16. Von profanen Wandmalereien mit ähnlichen Reiterkämpfen oder Turnieren darf man an die frühere Darstellung in Schmalkalden (O. Gerland, Die spätromanischen Wandmalereien im Hessenhof zu Schmalkalden, Leipzig 1895, Taf. 4) und an die spätere des Lanzenstechens in Lichtenberg erinnern (J. v. Schlosser, Die Wandgemälde aus Schloß Lichtenberg in Tirol, Wien 1916, Taf. 5). Aus dem französischen Kunstkreis zu nennen der Reiterkampf in der Kirche zu Artins (Loir-et-Cher); vgl. Bulletin archéologique 1909, pl. XIII, und das Turnier in der Tour Ferrande zu Pernes (Vaucluse), vgl. Verzeichnis der Monuments historiques Nr. 10852. Siehe oben S. 101 bei Niedermendig, Fig. 132.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0250
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

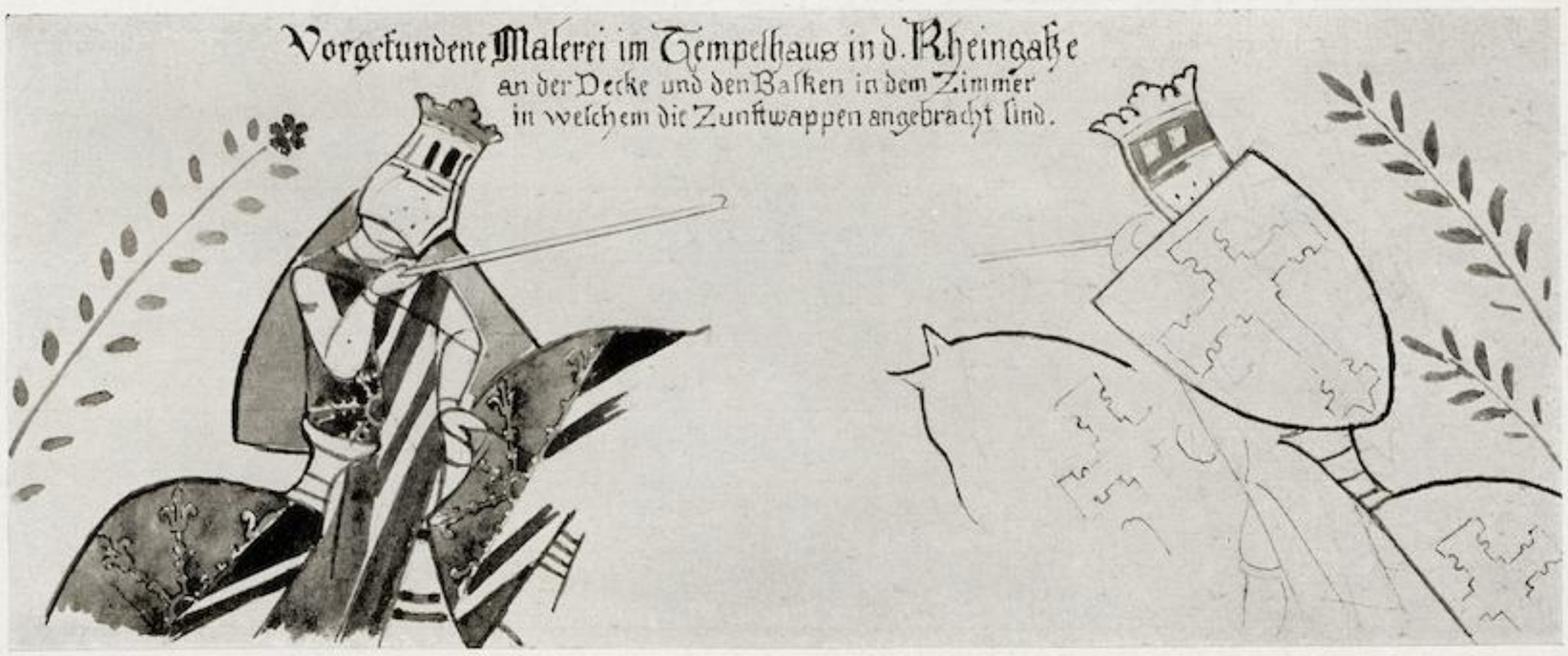


Fig. 244. Köln. Turnierbild aus dem Templerhause.

an der Hand eines gezeichneten Wappenbuches durch den Maler lediglich willkürlich heraldische Figuren als Verzierung der Decken und Wände angewendet sind[10] (Fig. 245,1 u. 2).

Ähnliche Tierfiguren wie an der Decke vom Holzmarkt sind auch an einer aus dem Hause zum Pfauen, Sandbahn, stammenden Decke und an dem damit verbundenen Unterzug aus dem Hause Landskron, Kleine Sandkaule 3 zu finden (im Schnütgenmuseum). Es erscheinen dort abwechselnd in quadratischen Feldern der schwarze Reichsadler auf hellem Grund und der doppelschwänzige Löwe auf rotem Grund (Fig. 243). Die Entstehung des Balkens ist nach der Vereinigung der deutschen Kaiserwürde und der böhmischen Königskrone 1312 durch das Haus Luxemburg festzulegen. Auf den Feldern der nicht dazugehörigen Decke sind geometrische Motive von großer Schönheit der Zeichnung aufgetragen, auffällig den Mustern der gleichzeitigen Glasmalereien, etwa der Grisaillefenster in der Zisterzienser-Abteikirche zu Altenberg verwandt, so daß Heinrich Oidtmann die Vermutung aussprach, daß ein Glasworter die Zeichnung gemacht habe[11].

Das Haus am Apostelkloster, vielleicht ein Kanonikerhaus, das zum Hof Benesis in Beziehung stand, enthielt schwächere und kürzere Balken, die mit wappengezierten sitzenden Hunden bemalt waren, jetzt im Schnütgen-Museum, ebenda ein mit den Wappen der Overstolz und Quatermarkt geschmückter Unterzug unbekannter Herkunft, in dessen Rankenwerk rote Greifen schreiten. In dem Hause Unter Goldschmied 48 befand sich eine reiche Holzdecke, von der einige Füllungen mit großen farbigen Aufnahmen von Louis Haake erhalten sind, mit großen, flott gezeichneten weißen Ranken, von denen sich Drolerien ganz im Sinne der Malereien im Hintergrund der Domchorschranken abheben. Es sind Tiere, Löwen oder eine Mischung zwischen solchen und zottigen Bestien mit Drachenschwänzen, die in menschliche Oberkörper auslaufen, in knappen blauen oder roten Kostümen, mit Musikinstrumenten, Blasebalg und Klarinette beschäftigt. Dazu ein Hirsch, der erschreckt vor einem auf ihn zuwatschelnden blau geflügelten und geschwänzten Drachen davonläuft. Nach dem in einem Vierpaß auf weißem Grunde beigefügten Wappen gehörte das Haus dem Geschlecht der Rufus, der Roten. Die Malerei würde um die Mitte des 14. Jh. anzusetzen sein (Fig. 246).

Die wertvollste profane Wandmalerei ist schon vor einem Menschenalter 1896 beim Umbau des Hauses 77/79 in der Hohe Straße in Köln zum Vorschein gekommen. Es war möglich, sie zusammen mit einem Teil zweier Decken zu konservieren. Die Decken sind in das historische Archiv am Gereonskloster übertragen, die Wandmalerei in das Wallraf-Richartz-Museum. Die Decke (Fig. 247) war weiß mit abwechselnd gelben und schwarzen Adlern und Löwen verziert, den Wappen von Luxemburg, Böhmen und Deutschland, vielleicht zu Ehren König Sigismunds, der 1414 Köln besuchte, vielleicht aber auch noch in Be-

[10] Excellenz von Oidtman (Wiesbaden) weist darauf hin, daß das Schwarz vielleicht bei späterer Übermalung aus Silber entstanden sei. Es würden dann tatsächlich geführte Wappen herauskommen. Es könnten bedeuten die Wappen in der ersten Reihe Brabant und Rochefort oder Rietberg. 2. Reihe: Lothringen und Lusignan oder Alfter, Luxemburg, 3. Reihe: Jülich oder Hennegau, Sponheim, aber Silber und Rot, 4. Reihe Lusignan, Alfter, Luxemburg mit anderen Farben, 5. Reihe: Cleve ohne Schildchen und Nassau (dann müßte Blau an Stelle von Schwarz gestanden haben), 6. Reihe: Rheingraf zum Stein und Salm oder Bar mit anderen Farben, 7. Reihe: Graf von Berg und Aragon (führte mit diesen Farben aber 4, nicht 3 Pfähle), 8. Reihe: wie 7 und Ungarn, wenn für Schwarz Silber gestanden, 9. Reihe: gleiche Wappenzeichen nebeneinander wie auf dem Deckenbalken Zähringen und Sponheim, 10. Reihe: Horn zu Parweis. Es ist auffallend, daß kein einziges Wappenzeichen der vielen Kölner Geschlechter in den Malereien vorkommt. Anscheinend hat ein das Wappenwesen liebender Bürger ihm besonders zusagende Wappenzeichen in seinen Räumen anbringen lassen.

[11] Heinrich Oidtmann, Die frühgotische Balkendecke im romanischen Saale der Sammlung Schnütgen: Zs. f. christl. Kunst XXIV, 1911, Sp. 161 m. Abb. — Aldenhoven, Geschichte der Kölner Malerschule, S. 145. — Abb. auch bei H. Oidtmann, Rheinische Glasmalereien I, S 151.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0251
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

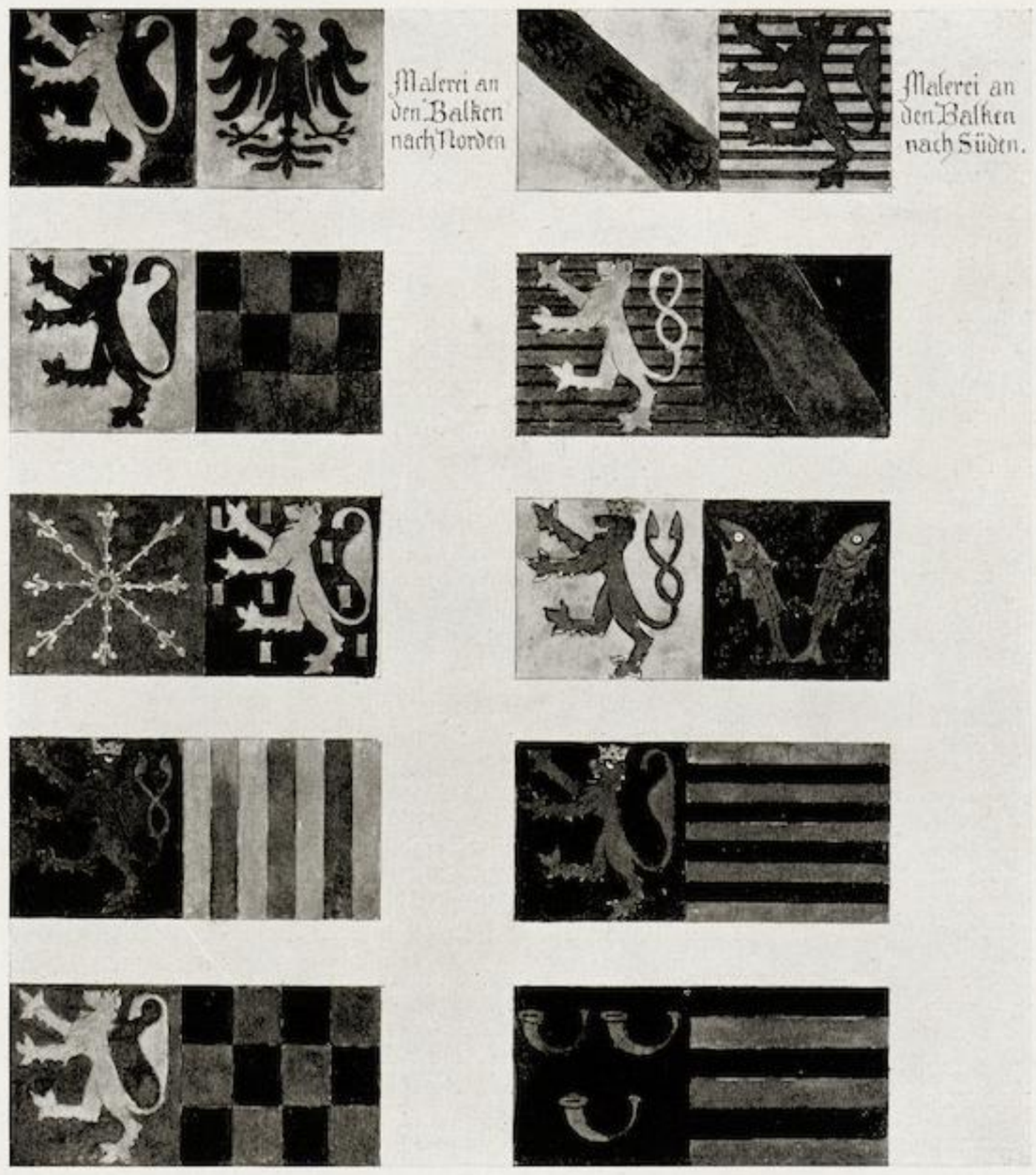


Fig. 245,1. Köln, Templerhaus. Dekorationen von Deckenbalken.

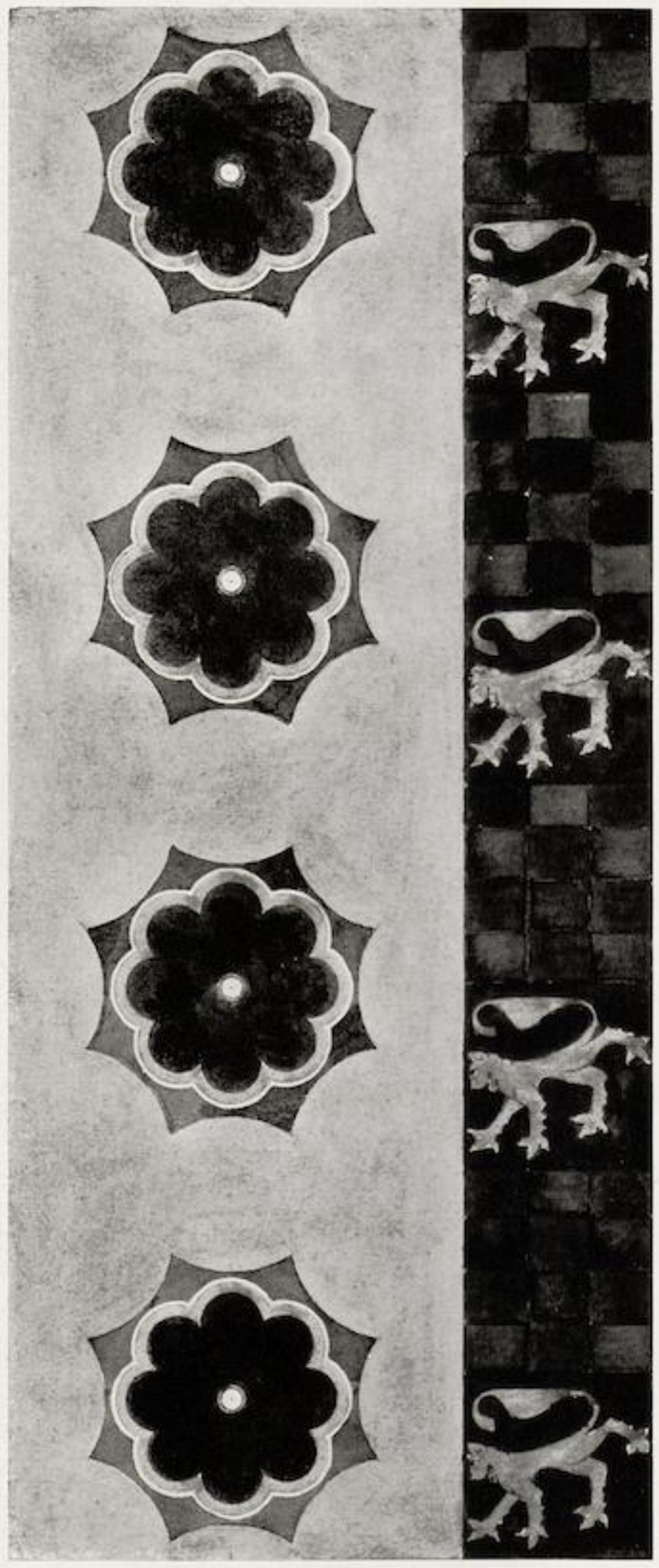


Fig. 245,2. Köln, Templerhaus. Dekorationen von Deckenbalken.

ziehung auf Karl IV. oder Wenzel. Die Wandmalerei war auf einem dünnen Fachwerk auf kräftigem Mörtel aufgemalt, so daß die Ablösung und Wiederzusammensetzung durch Wilhelm Batzem ohne allzu große Schwierigkeit möglich ward[12] (jetzt im Kunstgewerbemuseum aufbewahrt).

Die Malerei zeigt einen etwa mannshohen, einfach mit einem hellen Rot gefüllten Sockel, der oben durch regelmäßige Zinnen bekrönt ist. Darüber öffnet sich der Block in fünf Felder, von denen die drei zur Rechten vollständig, die zur Linken nur zum kleinen Teil erhalten sind. Jedes Feld ist durch dünne Säulchen getrennt und durch ein vorgekragtes, unten mit Rundbogenfries abgeschlossenes, zinnengekröntes Gesims bekränzt. Die architektonischen Teile sind hellrot mit gelblichen Lichtern und rotbraunen Schatten auf schwärzlichem Grund. Der Hintergrund der Felder ist gleichmäßig in Rauten gemustert, leicht grau in graublauem Dessin. Die Malerei selbst ist in Tempera ausgeführt, die Umrisse waren zunächst im Mörtel leicht vorgeritzt, dann mit dem Pinsel dick in Braun oder Schwarz nachgezogen. Nur Köpfe und Hände sind in braunrotem Halbschatten und aufgesetzten Lichtern durchgearbeitet, die Körper und Gewänder sonst flächig dekorativ behandelt.

Die Darstellungen zeigen von links nach rechts (Fig. 248):

1. Im ersten Feld eine Köchin in lichtblauem Kleid, weißem Kopftuch, weißer Schürze und roten Strümpfen, an einem am Kamin brodelnden Kessel beschäftigt; neben ihr sitzt ein Hund.

[12] Anton Kisa, Die Wandgemälde des Hauses Glesch: Kölnische Volkszeitung 1897, Nr. 340. — Ders., Die Wandgemälde aus dem Hause Glesch in Köln: Bonner Jahrbücher 107, 1902, S. 279 m. Abb. — Aldenhoven, Kölner Malerschule, Taf. XXXV, XXXVI, Text S. 142 ausführlich. — Schäfer, Geschichte der Kölner Malerschule, Taf. XXXV, XXXVI. — Reiners, Kölner Malerschule, S. X. — Springer, Handbuch der Kunstgeschichte, II, 11. Aufl., S. 467. — Bergner, Handbuch der bürgerlichen Kunstdenkmäler, II, S. 594. — A. Michel, Hist. de l'art III, I, p. 251. — Burger-Schmitz, Die deutsche Malerei (Handbuch d. Kunstwissenschaft), S. 382. — H. Vogts, Das Kölner Wohnhaus, S. 153 m. Abb. — Katalog der ältesten deutschen Gemälde im Wallraf-Richartz-Museum 1923, Nr. 340, S. 24 m. Taf. — A. Huppertz, Die Altkölnische Malerschule, S. 21 m. Abb. — A. Liebreich, Kostümgeschichtl. Studien zur Köln. Malerei: Jahrbuch f. Kunstwissenschaft 1928, S. 149.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0252
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

2. Erhalten nur der Kopf eines weißbärtigen Alten, der auf einem Kissen ruht, die übrige Darstellung durch Einbrechung einer Tür zerstört.

3. In einem leeren Raum steht ein schmucker junger Mann in der reichen Patriziertracht, in knappem rotem Wams mit weiten Zindelärmeln aus einem weichen, reich gemusterten und lichtblau gefütterten (wohl Pelz darstellenden) Stoff mit goldenem Plattengürtel, der rechte Beinling rot, der linke schwarz. Er wendet sich zu einem kleinen Knaben, der vor ihm in langem Wams und blauen Beinkleidern zu ihm aufblickt und an einem hölzernen Trog beschäftigt ist. Zwei große Spruchbänder geben den Inhalt des Gespräches. Der junge Mann sagt:

> Leif kynt dat dir goit geschei wat dorheit begeis du hey et dunckt mych syn kyntheit de arbeit de du he begeis.
> (Lieb Kind, daß dir gut geschehe, welche Torheit begehst du hier? Es dünket mich Kinderei zu sein die Arbeit, die du hier begehst.)

Der Knabe erwidert:

> Min vader in goiden truwen it is ein troch den ich hauwen da ir us essen sult die spiese in sulge wise as ir dait myme grose herren in urme pertzstal liegende zo uneren.
> (Mein Vater, in guten Treuen, es ist ein Trog, den ich haue, daraus ihr essen sollt die Speise in solcher Weise, wie ihr es tut meinem Großvater, dem in eurem Pferdestall zu Unehren liegenden.)

Fig. 246. Köln, Deckenmalereien aus dem Hause Unter Goldschmied.

4. Im Pferdestall, der durch ein zur Linken stehendes, an die Krippe und die Trense angebundenes Pferd markiert ist, ist durch die ganze Breite ein Lager aufgestellt, in dem ein weiß gelockter, langbärtiger Greis mit nacktem Oberkörper unter einer blaugrünen, rot und weiß gestreiften Decke ruht. Derselbe junge Mann kniet barhäuptig wieder vor ihm, die Hände zu dem Vater erhoben, der die Rechte mit einer sprechenden Geste nach ihm ausstreckt. Darüber die Inschriften:

> Vader vergeift myr myn mysdait de myrt reiden de wart quait myn kynt hait myr eyn excempel gegeyven ich bidden dat ir myrt wilt vergeven.
> (Vater, vergebt mir meine Missetat, die mir zu bereiten schon ward leid, mein Kind hat mir ein Exempel gegeben, ich bitte, daß ihr mir es wollet vergeben):
> Leif kynt ich doyn it gern want ich inmach is neit inbern ich bidden uch dat ir sit myn vrunt ich hain is dicke wal verdeynt.
> (Lieb Kind, ich tue es gern, weil ich es mag gar nicht entbehren, ich bitte euch, daß ihr seid mein Freund, ich habe es oft wohl verdient.)

5. Im letzten Felde ist quer durch den ganzen Raum eine Tafel gestellt, die mit allerlei Speisen besetzt ist wie oben die Darstellung des fürstlichen Gastmahles (Fig. 248). Zur Linken sitzt oder steht hinter dem Tisch der Alte, diesmal ganz bekleidet in fürstlicher Tracht, in blauem langärmeligem Rock mit rotem Kragen und rotem Barett. In der Mitte eine junge Frau, ihm zugewendet, die Hände bittend zu ihm erhebend, in weißem Gewand mit violettem Dessin und Zindelärmeln. Zur Rechten der junge Mann, ihr Gatte, in der bekannten Tracht, die Linke auf den Tisch gelegt, die Rechte bekräftigend vor die Brust haltend. Vor dem Tisch steht der Knabe in verkleinerter Gestalt, ein großes, wieder die ganze Breite des Feldes füllendes Spruchband in der Hand, dessen Inschrift leider verschwunden ist. Die Inschriften über den Gestalten heißen:

> Here ich bidden uch up hoischeit vergeft myr myn mysdait ich wi vort syn ür vrunt want ir is vurwar verdeint.
> (Herr, ich bitte euch in Demut, vergebt mir meine Missetat, ich will fortan sein euer Freund, denn ihr habt es fürwahr verdient.)
> Dochter ich vergeven uch sit myn frunt des bid ich uch de zit is kort der doit is snel denckt ur mysdait so doyt ihr well.
> (Tochter, ich vergebe euch, seid mein Freund, drum bitte ich euch, die Zeit ist kurz, der Tod ist schnell, denkt euerer Missetat, so tut ihr wohl.)

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0253
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 247. Köln. Balkendecke des Hauses Glesch.

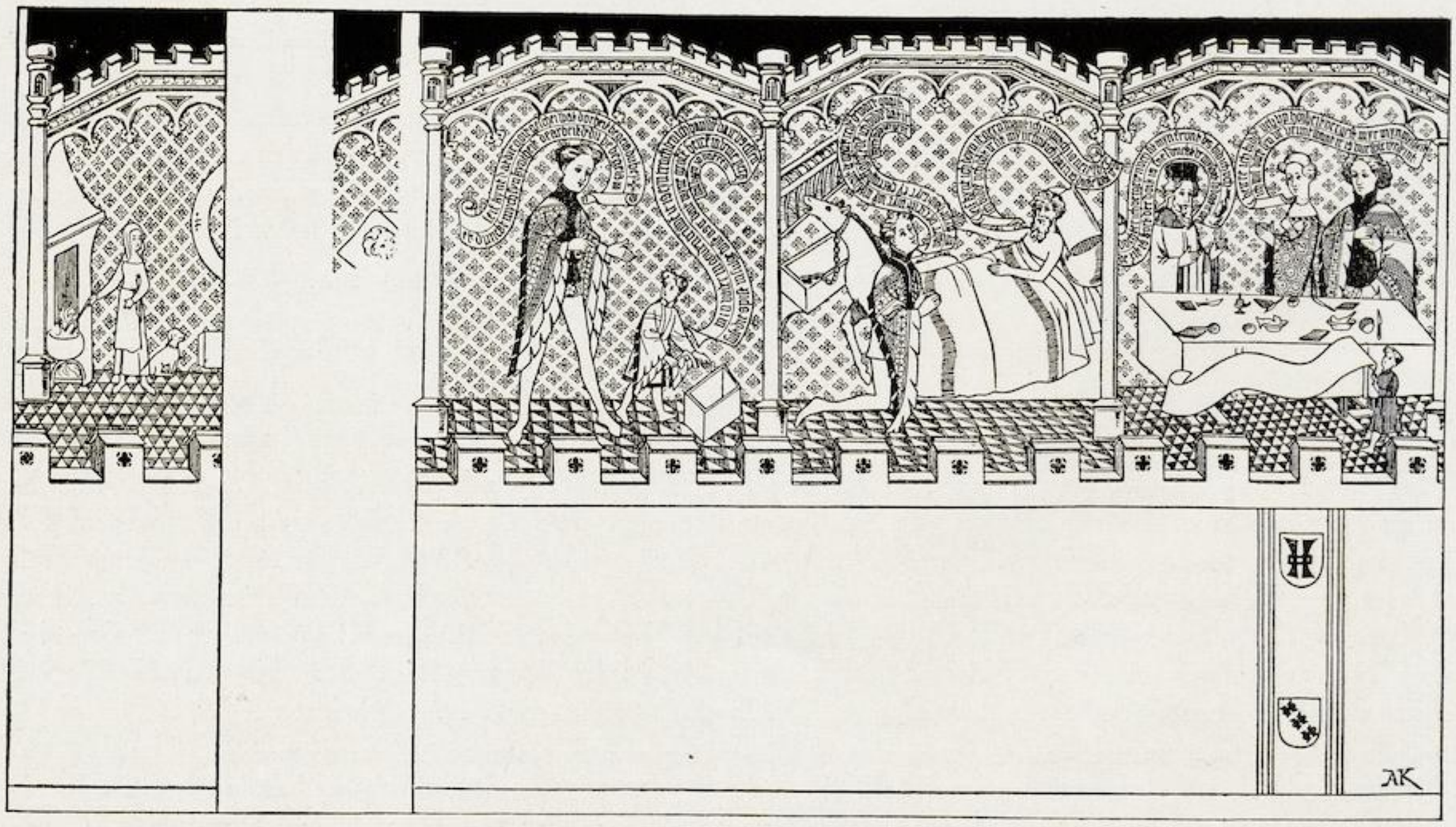


Fig. 248. Köln. Wandmalerei im Hause Glesch.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0254
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Die hier dargestellte Geschichte ist eine in der französischen wie der deutschen volkstümlichen Literatur verbreitete: die Parabel vom Großvater und Enkel. Da der alte Großvater abständig geworden war, war er von den Kindern in den Pferdestall verbannt worden. Der Sohn fand eines Tages sein Kind beim Zimmern eines hölzernen Troges beschäftigt. Auf die Frage, was es da mache, antwortete dieses, es baue einen Trog, aus dem Vater und Mutter essen sollten, wenn er groß sei. Die Eltern sehen ihr Unrecht ein, der Sohn bittet den alten Vater kniend um Verzeihung, sie holen ihn wieder an ihren Tisch und feiern die Versöhnung mit einem festlichen Mahl.

Die Malerei trägt unten rechts ein Wappen: zwei schwarze Mühleneisen in weißem Felde. Die Darstellung ist danach im Auftrag der Patrizierfamilie Glesch gemalt, die aus der Goldschmiedezunft hervorgegangen war. Ihr Wohnhaus in der Hohe Straße, das erst zur Mühlen (nach dem Wappen), dann zur Monstranz (nach der Tätigkeit der Glesch) hieß, war von 1370 bis etwa 1530 in ihrem Besitz. Die Dekoration des Raumes dürfte zu Beginn des letzten Viertels des 14. Jh. entstanden sein. Als Beispiel einer profanen Tradition, als Übertragung der Komposition von Bildteppichen in eine billige Wandmalerei, als Darstellung einer volkstümlichen Parabel ist die künstlerisch nicht das volle Können der Epoche aufweisende Dekoration von einem hohen Interesse. In der Zeichnung der Figuren wie vor allem in der Betonung des Kostüms und in der flächigen Ausspinnung des Dessins geht das Werk mit Zeichnungen aus denselben Jahrzehnten zusammen, vor allem mit den Bildern in dem Speculum humanae salvationis der Landesbibliothek zu Darmstadt (Ms. 2505) und der anderen Handschrift des gleichen Vorlagenbuches im Stadtarchiv zu Köln (Ms. W. 105). Jene Darmstädter Handschrift ist auf einen Tiedemann Klepping von Dortmund zurückgeführt, der 1372—1389 erwähnt wird und Kölner Kleriker war.

In einem Haus an der Severinstorburg ist eine ähnliche Darstellung zweier gegeneinandersprengender Reiter wie oben im Hause Filzengraben und im Templerhause in eine reiche, dekorative Malerei zwischen hellgrünen Ranken eingefügt, leider ganz neu gemalt, so daß die Darstellungen nicht mehr als Quellen herangezogen werden können. Die daneben erscheinenden Knappen, Musikanten und sonstige Figuren sind wohl moderne Zutaten. Die Wappen bei den beiden Turnierrittern zeigen: das eine Anklang an das Overstolzwappen, das andere an das der Vögte von Alpen, aber ohne Sicherheit[13].

Bacharach / Peterskirche.

LITERATUR. Ausführliche Bibliographie bei Clemen, Romanische Monumentalmalerei, S. 450. — Von älterer Literatur: Lehfeldt, Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Coblenz, S. 555. — Büttner-Pfänner zu Thal, Die St. Peterskirche zu Bacharach, Leipzig 1890. — Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler IV, S. 21. — P. O. Rave, Der Emporenbau in romanischer und frühgotischer Zeit, S. 130. — Ungedruckte Monographie (Frankfurter Dissertation) von Karl Wirtz, 1922. — Über die Wiederherstellung vgl. Clemen i. d. Berichten der rheinischen Denkmalpflege I, 1896, S. 14 und i. d. Bonner Jahrbüchern 100, S. 154.

An der Stelle einer älteren Pfarrkirche, die noch aus dem 10. Jh. stammt, ist am Ende des 12. Jh. der heutige Bau von dem Andreasstift in Köln, dem die Kirche 1094 überwiesen war, begonnen worden und in langer Bauausführung erst zum Beginn der zweiten Hälfte des 13. Jh. vollendet. Die Anlage ist vermutlich im Anschluß an die um 1230—35 entstandenen Ostteile der Stiftskirche St. Georg zu Limburg entstanden, in einer seltsamen Mischung von neuzeitlichem Raumempfinden mit bewußt altertümlichen Formen, in voller Beherrschung der Kunstmittel der letzten Stauferzeit. Der Bau hat schon in der Mitte des 13. Jh. eine vollständige dekorative Ausschmückung gefunden, von der vereinzelte Reste bei der 1892 durchgeführten einfachen Neuausmalung konserviert wurden. Im Anschluß an diese dekorative Ausmalung ist, auch im farbigen Akkord mit ihr zusammengehend, die große frühere Christophorusfigur an der Ostwand des nördlichen Kreuzarmes geschaffen. Darüber ist im 14. Jh. in hochgotischen Formen eine viel kolossalere Figur, die bis in den Zwickel des Bogens hineinreicht, gemalt, die den Heiligen noch einmal, diesmal aber bewegter, nicht mehr in der strengen Frontansicht bringt (Fig. 131). Der Heilige steht auf blauem Grund; der Kopf des Christuskindes ist eng an den Kopf des Heiligen herangedrängt, die beiden Nimben sich überschneidend. Die Einfassung ist rotgelb. In drei Streifen läuft eine nicht mehr zu entziffernde Inschrift[1].

[13] Farbige Gesamtaufnahme i. d. Sammlung d. Städt. Konservators Köln, Phot. Anselm Schmitz, Köln. Aus einem Nebenhaus des Hauses „Zum Pfauen" stammt auch eine dekorative Malerei, von der Reste und Kopien in der Sammlung des städtischen Konservators vorhanden sind, Ranken mit eingefügten Figuren, die schon den spätgotischen Duktus zeigen. Auf das eine Feld ist ein roter Löwe in weißem Felde aufgemalt, den die Kölner Familie Blitterswich im Wappen führte. Doch läßt sich keinerlei Beziehung zu dem Hause nachweisen.

[1] In der Abbildung oben Fig. 131 nach Fig. 325 bei Clemen, Romanische Monumentalmalerei, S. 453, nach Aufnahme der Staatlichen Bildstelle Berlin, deutlich über der späteren Christophorusfigur sichtbar.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0255
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Auf der Südempore in dem ersten Feld von Westen aus befindet sich an der Wand ein Bild des Volto Santo auf rotweiß quadriertem Grund in gelber Architektur (Fig. 249). Über dem Altartisch, der perspektivisch in den Raum hineinreicht, erhebt sich das gewaltige Kreuz, an den Kreuzarmen mit Kleeblattbogenendigungen versehen; um die beiden Bogen herum im Halbkreis gezogen die großen Bogen, die in Lilien endigen, wie sie für die Darstellung des Volto Santo von Lucca charakteristisch sind. Das Bild trägt die Krone, das Gesicht war ursprünglich wohl sicher bärtig (jetzt nicht mehr erkenntlich), die lange Gewandung ist am Halsausschnitt und am Rock mit breiten Borden versehen, ein breiter Gürtel umschließt den Leib, von dem ein Riemen herabhängt. Vor einem Menschenalter war zur Linken noch der Geiger sichtbar, ungefähr in der Darstellung wie auf dem Bilde in der Minoritenkirche in Bonn. Auf dem Altar lag der eine abgeworfene Schuh. Der untere Teil des Bildes ist verschwunden, das Gemälde durch das Heranziehen des neuen Putzes stark beschädigt[2]. Das Wandgemälde stammt wie die übrige frühgotische Dekoration der Kirche aus dem 14. Jh., vielleicht noch aus der ersten Hälfte.

Von der Ausdehnung der Volto-Santo-Bilder in monumentaler Form von Norden nach Süden geben etwa Zeugnis das Wandgemälde in der Chapelle des Ménétriers in Brügge, wo wie in Cronberg, am Fuße des Kreuzes symmetrisch kniende Stifter dargestellt sind[3]. In der Nikolaikirche in Rostock sind zwei Bilder, wo zweimal die Legende dargestellt ist[4]. Auf dem einen das Kreuz ausdrücklich als „dat kruze in Wallande", d. h. in Welschland, bezeichnet und mit der Spielmannslegende verknüpft. Aus dem Süden dazu in dem Kastell in Verona von einem Nachfolger des Altichiero ein großes Wandbild, das das Volto Santo in der Gestalt einer bärtigen, bekleideten Figur zeigt, davor kniend ein geigenspielender Pilger in Franziskanertracht.

An dem ersten Pfeiler der Nordseite nach Norden hin über dem Kämpfer aufgemalt eine Kreuzigungsdarstellung in Kleeblattbogen aus der ersten Hälfte des 14. Jh., die Einfassung gelbrot, der Grund blau. Einfache, große Figuren in starker Silhouettierung. Darunter befinden sich drei Felder mit nicht mehr klar erkennbaren frühgotischen Malereien, wohl vom Anfang des 14. Jh., vielleicht die Darstellung der Anbetung der Könige und der Geburt (?), wiederum auf blauem Grund, der Rand rotbraun, die Trennung in einem Streifen in gelbem Ocker. In dem obersten Feld vier Figuren, im zweiten fünf, in dem untersten unten zwei Figuren.

An der Nordseite des südlichen Turmpfeilers auf rotem Grund eine feine Kreuzigung des 14. Jh., zur Seite neben Maria und Johannes die hh. Barbara und Katharina. Die Darstellung darunter nicht mehr erkennbar.

Fig. 249. Bacharach, Peterskirche. Volto Santo.

[2] Über die Darstellung des Volto Santo vgl. bei Köln, Dom, S. 204, und ausführlich unten bei Cronberg i. Taunus, S. 254.
[3] Tulpinck, La peinture décorative en Belgique, Brüssel 1906, Bruges Pl. 2.
[4] Über die Wandmalereien in Rostock ausführlich mit Eingehen auf die Tradition der Legende F. Schlie, Kirchliche Altertümer aus der St. Nikolaikirche in Rostock: Zs. f. christl. Kunst VIII, 1895, Sp. 3.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0256
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Linz / Katholische Pfarrkirche.

LITERATUR. Die Bibliographie ausführlich bei Clemen, Romanische Monumentalmalerei, S. 607. — Von älterer Literatur: De Lorenzi, Beitr. z. Geschichte sämtlicher Pfarreien der Diözese Trier, II, S. 521. — Lehfeldt, Bau- u. Kunstdenkmäler d. Reg.-Bez. Coblenz, S. 507.

Über die Wandmalereien: Die älteren spätromanischen Malereien bei Clemen, Romanische Wandmalereien der Rheinlande, Tafelband, Taf. 58 u. 59. — Clemen, Roman. Monumentalmalerei, S. 608—615. Abb. nach der Reinigung s. o. S. 4, Fig. 2, 2a. — Die Restauration in der Pfarrkirche zu Linz 1890/91: Rhein- u. Wied-Zeitung v. 15. Dez. 1891, Nr. 288.

AUFNAHMEN. Die Aufnahmen des älteren Zustandes der Malereien im Mittelschiff verzeichnet bei Clemen, Roman. Monumentalmal., S. 607. — Photographien nach der Reinigung 1929 von Steinle, Bonn, Platten im Denkmalarchiv.

Die Martinskirche zu Linz, eine dreischiffige Pfeilerbasilika mit Emporen, ist in den ersten Jahrzehnten des 13. Jh. neu aufgeführt worden, die Pfarrkirche ward 1217 dem Stift Gerresheim inkorporiert, zum Beginn des zweiten Viertels des Jh. dürfte der Bau vollendet sein. Die im Mittelschiff aufgedeckten älteren Malereien waren schon 1860 und 1890 „restauriert" und durch diese doppelte Behandlung sehr stark in ihrer ursprünglichen Wirkung geschädigt worden; sie sind dann 1928 ein drittes Mal behandelt und dabei tunlichst „entrestauriert" worden, die noch vorhandene kräftige alte Vorzeichnung liegt dem heutigen Eindruck zugrunde.

Bei der Wiederherstellung des Inneren der Kirche im J. 1928 ist die ornamentale Dekoration der Türvorhalle, deren Spuren früher aufgedeckt waren, noch weiter bloßgelegt worden, aber unberührt geblieben. Es handelt sich um eine der Gotik, vielleicht noch dem 14. Jh. angehörige Gesamtdekoration, die ein sehr interessantes System bringt. Die Gurten sind außen durch grüne, innen durch rotgelbe, im Zickzackmuster wechselnde Bortstreifen eingefaßt. Der Grund ist blau, aus diesem Fond sind ganz symmetrische, von der Mittelachse regelmäßig auslaufende weißliche Ranken aufgezeichnet. Auf diesem breiten Mittelband stehen wechselnd im Halbbogen große, runde Medaillons und Vierpässe mit gelber Einfassung und einer nicht mehr genau festzustellenden ornamentalen Füllung. Auf dem südlichen breiten Westpfeiler vielleicht (?) ein berittener Martinus.

Auf der Südempore der Kirche ist an der Ostwand eine Szene aus der Legende des h. Nikolaus erhalten, die schon einmal in der Mitte der 2. Hälfte des 19. Jh. restauriert, d. h. übermalt ist, deren Übermalung aber soweit wieder abgefallen ist, daß die alte Rötelzeichnung gut erkennbar ist (Fig. 250). Die Gewänder zeigen ganz dünne gelbliche und rötliche Töne, dazu kommt ein stumpfes Grüngrau; der dem Waschblau sich nähernde Ton des Grundes stammt wohl sicher von jener Übermalung. Dargestellt ist die Szene, wie der h. Nikolaus den drei Jungfräulein erscheint. Die Szene ist im äußeren Drittel von links her durch eine perspektivisch gedachte Wand getrennt, in der ein Fenster sich befindet. Zur Linken steht außerhalb des angedeuteten Hausraumes der h. Nikolaus in bischöflicher Tracht, in der rechten Hand den Bischofsstab haltend, nach rechts gewendet, mit seiner linken Hand in den Raum hineingreifend und zwei längliche Gegenstände, die Goldklumpen der Legende hier fallenlassend. Im Raum befinden sich die drei Jungfrauen, in lange Gewänder gekleidet, mit leicht gewellten, auf die Schultern fließenden, gelben Haaren um die schmalen, ovalen Gesichter. Die erste der drei Töchter nach links, ganz in langem, schleppendem, eng anliegendem Kleid, dessen Falten ohne Bruch auf die Füße fallen, die Linke mit einer Geste des Erstaunens erhebend, mit der Rechten zugreifend und den einen Goldklumpen fassend. Die zweite Jungfrau in der Mitte, in einem gelblichweißen, langen Unterkleid und bläulichgrünen Mantel, hält die linke Hand gesenkt vor den Schoß, während sie mit der Rechten einen der von dem Heiligen gespendeten Gegenstände hochhebt und der dritten Jungfrau zeigt (dieser Gegenstand hat hier mehr die Form einer Tasche oder eines Beutels). Die dritte Schwester endlich in enganliegendem, weißem Unterkleid und grünlichblauem, ärmellosem Oberkleid hält die Linke, ganz der Bewegung der zweiten entsprechend, vor den Schoß gesenkt und erhebt die Rechte mit einer Geste des Staunens.

Die Darstellung der Legende ging mit dieser Wand ursprünglich weiter, sie ist jetzt durch einen dort fest mit der Wand verbundenen Altar des ausgehenden 15. Jh. verdeckt.

Nach links hin anschließend auf der Nordwand der Empore eine Kreuzigung, auf dem gleichen blauen Grund, das Feld oben leicht im Halbrund abgeschlossen. In der Mitte Christus, eine auffallend mächtige Gestalt von gewaltigem Maßstab, an einem Kreuz mit leicht nach oben gebogenen Armen hängend. Zur Linken Maria mit grauem Gewand und rotbraunem Mantel, der auch über das Haupt als Kapuze gezogen ist und in ungebrochener Umrißlinie zum Boden herabfällt, zur Rechten Johannes in gelbweißem Untergewand und rotem Mantel mit gelbem Umschlag, beide Hände vor der Brust anbetend erhebend. Das Bild ist sehr stark zerstört, hat auch sehr durch die Übermalung gelitten und ist kaum mehr erkenntlich. Dafür ist die Darstellung aus der Nikolauslegende nach der gesamten Stilhaltung mit einiger Sicherheit in die Entwicklung der rheinischen Malerei des beginnenden 14. Jh. einzureihen. Im Rhythmus der Komposition, in den Typen der einzelnen Gestalten, in der

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0257
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 250. Linz, Pfarrkirche. Szene aus der Legende des h. Nikolaus.

Zeichnung der Köpfe und Haare, der Bildung der charakteristischen Unterarme und Hände stellt sich dies Bild neben die Malereien von St. Cäcilia in Köln. Auch in der Gesamtanordnung könnte diese Szene sich an die dortigen legendarischen Darstellungen ungezwungen anschließen. Das ergibt auch die zeitliche Einordnung: das Gemälde würde der Stilstufe nach in den Anfang des 14. Jh. zu setzen sein. Es mag sich hier freilich wohl um das Werk eines etwas zurückgebliebenen Künstlers handeln, der nicht mehr die Verve des Hauptmeisters besitzt.

Bei weiteren Aufdeckungen in der Kirche hat man auf der Nordwand der Nordempore ein tafelbildartiges, rot umrahmtes, quadratisches Feld bloßgelegt, dessen Malereien aber leider nur in schwachen Linien undeutlich zu erkennen sind. Im unteren Teil des Bildes ist wohl das Martyrium eines Heiligen dargestellt, der auf eine Folter gespannt ist, mit zwei Henkersknechten zur Seite, vielleicht das Martyrium des h. Erasmus. In der oberen Zone erscheinen auf einer Art Tribüne die Richter oder Zuschauer. Die Figuren scheinen den Typus von kräftigen, hohen Gestalten zu verkörpern und dürften, auch nach der Art ihrer Bewegung, in das erste Jahrzehnt des 15. Jh. zu setzen sein.

Die Komposition weist eine auffällige Verwandtschaft auf mit der gleichen Darstellung auf dem Sockel der Sitzfigur des h. Nikolaus im erzbischöflichen Diözesanmuseum zu Köln, nur daß hier die Stellung des Bischofs und der drei Jungfrauen vertauscht ist. Der Bischof reicht durch eine Öffnung in einer ganz ähnlichen freistehenden Wand einen Goldklumpen in einen Innenraum. Die drei Jungfräulein zeigen mit erhobenen Händen ihr Erstaunen, die beiden letzten sind wie hier in innere Beziehung gesetzt. Dies feine Werk der frühen Kölner Malerei ist in der Stilstufe etwas später anzusetzen, aber noch vor 1350 entstanden[1]. Gerade diese Szene aus der Legende des h. Nikolaus ist schon frühzeitig ikonographisch ausgebildet und in die Vorlagebücher der Monumentalmaler wie der Buchmaler, aber auch der Plastiker, übergegangen. Die Szene kommt schon in der ersten Hälfte des 13. Jh. etwa in der Kirche zu Scherzligen bei Thun vor, aber ebenso in den frühen französischen Glasmalereien, vor allem in Chartres, wo derselbe Vorgang auch in einem der Giebelfelder am südlichen Querschiff plastisch wiedergegeben ist, auch schon in Bücken a. d. Weser und Soest[2].

Fig. 250a. Linz, Pfarrkirche. Szene aus der Legende des h. Nikolaus vom Sockel der Sitzfigur des h. Nikolaus im Diözesanmuseum zu Köln.

[1] Abgeb. in dem Jahresbericht des christlichen Kunstvereins des Erzbistums Köln für das Jahr 1914, S. 9, und in dem Bilderheft: Das erzbischöfliche Diözesanmuseum zu Köln von J. Eschweiler, Köln 1924, Taf. IX, Abb. 11 d, dort als „Bildchen von hinreißender Schönheit, Köln bis 1350" bezeichnet.

[2] Zur Ikonographie des h. Nikolaus vgl. ausführlich oben S. 71 zu Köln, St. Maria Lyskirchen in den Anmerkungen 2—15. — Zu Soest vgl. Hermann Schmitz, Die mittelalterliche Malerei in Soest, S. 88.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0258
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Essen / Münsterkirche.

LITERATUR. Die Bibliographie vollständig bei Clemen, Kunstdenkmäler der Stadt und des Kreises Essen, S. 9. — Clemen, Romanische Monumentalmalerei, S. 97. — Dazu Georg Humann, Die Kunstwerke der Münsterkirche zu Essen, Düsseldorf 1904, mit 72 Lichtdrucktafeln. — Franz Goebel, Die Münsterkirche zu Essen und ihre Kunstschätze, Essen 1895. — Franz Arens, Die Essener Münsterkirche und ihre Schatzkammer, Essen 1906. — Hamann u. Wilhelm-Kaestner, Die Elisabethkirche zu Marburg und ihre künstlerische Nachfolge, I, die Architektur, Marburg 1924, S. 222. — K. Wilhelm-Kaestner, Das Münster in Essen, Essen 1929.

Über die Wandmalereien: Über die älteren Dekorationen des 11. Jh. wie des 13. Jh. ausführlich Clemen, Romanische Monumentalmalerei, S. 104 u. S. 427, über die gotischen Clemen, Kunstdenkmäler, S. 38. — Große Abbildungen bei Clemen, Romanische Wandmalereien der Rheinlande, Taf. 7—14.

AUFNAHMEN. Die gotischen Wandmalereien im Zustande nach der Wiederherstellung durch Friedrich Stummel erhalten in drei originalgroßen farbigen Kopien vom Jahre 1892 im Denkmalarchiv Bonn (danach Taf. 55). In der Vorlagensammlung von Fr. Stummel in Kevelaer befanden sich eine Reihe weiterer farbiger Aufnahmen, vor und nach der Restauration hergestellt.

Die Baugeschichte des Münsters berichtet von einem großartigen karolingischen Basilikalbau aus der Mitte des 9. Jh., der am Ende des 10. Jh. nach einer ganzen oder teilweisen Zerstörung eine Erneuerung fand. Die Anlage wurde durch den komplizierten Westchor erweitert, dazu wurde unter dem mittleren Chor die Krypta angelegt, die in der Mitte des 11. Jh. nach Osten hin erweitert ward. Bis zur Mitte des 13. Jh. hat die Abteikirche in dieser Form gestanden; nachdem zum Beginn der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ein großer Brand den alten Bau zerstört hatte, ist unter der Äbtissin Mechtildis und der Beatrix von Holte (1292—1327) der Neubau des Langhauses und Chores begonnen, der sich bis gegen die Mitte des 14. Jh. ausdehnt. Die Vierungspfeiler in ihrer heutigen Gestalt stammen von einem romanischen Verstärkungsbau aus der Mitte des 12. Jh., der mit Rücksicht auf die Einwölbung der Vierung notwendig ward. Die beiden östlichen Pfeiler enthalten auch noch den Kern von der älteren Basilikalanlage. Darüber ist i. J. 1454 ein neues gotisches Gewölbe gesetzt worden[1].

Während der Westbau im 11. Jh., das östlich von der Vierung gelegene Gewölbejoch im 13. Jh. ihren malerischen Schmuck erhalten hatten, sind die Vierungspfeiler im Verlauf des 14. Jh. mit Wandmalereien versehen worden. Am nordöstlichen Pfeiler nach Süden ein großer Salvator Mundi, an dem südöstlichen Pfeiler gegenüber die Madonna, an dem erstgenannten Pfeiler nach Westen übereinander drei Prophetengestalten, zwei als der h. Ambrosius und der h. Augustinus bezeichnet (Taf. 55 farbig). Die Malereien sind sämtlich um 1890 durch Friedrich Stummel völlig übermalt, so daß kein Stück der alten Farbe erhalten ist. An der Ostseite des Pfeilers hat er die Heiligen Eusebius (?) und Paulus angebracht, gegenüber Laurentius und Stephanus, diese ohne alte Vorlagen als völlige Neuschöpfungen. Die Malereien haben durch das Ausschlagen des Mauerwerkes sehr gelitten, zumal der Salvator und die drei Apostel, die vor einem Menschenalter noch ganz frisch wirkten, sind stark geschwunden.

Nach Norden ist der südöstliche Vierungspfeiler zwischen den beiden Diensten bedeckt mit einer architektonischen Füllung, die am Fuß einen konsolartig erweiterten Unterbau und darüber zwei Einzelfiguren zeigt, von denen die untere leidlich erhalten war, während von der oberen nur Teile des architektonischen Rahmens und in der Mitte Reste des Gewandes und des Spruchbandes zu erkennen waren, die dazwischenliegenden Partien waren völlig abgefallen. Der architektonische Sockel baut sich in einem Grünblau stark modelliert nach Schwarzblau hin auf. Auf einem scharfkantigen Fuß ein dreimal sich knospenartig erbreiternder Pfeiler, an den oben zwei krabbenähnliche Rippen angefügt sind, die das eigentliche Konsolfeld tragen. Der Grund ist ein starkes Zinnoberrot. Die Einrahmung wird durch braunrote Streifen gebildet, während grüngraue Streifen (unten ins Bräunliche spielend) das ganze schmale Feld nach den Diensten abschließen.

Die über dieser Konsole sich erhebende Figur der Maria ist von Friedrich Stummel völlig erneuert, aber auf Grund sorgfältiger Aufnahmen, die im wesentlichen die Wiederherstellung als korrekt erkennen lassen. Die Jungfrau steht in dem tiefblauen Rahmen auf dem zinnoberfarbigen, nur unten rechts und über ihr in einem Stück sichtbar werdenden Grunde. Sie füllt in breiter Würde den blauen Rahmen überschneidend das ganze Bildfeld aus. Sie trägt ein violettes, goldgesäumtes Untergewand und einen gleichfarbigen, grüngefütterten Mantel, der in reichem, außerordentlich fein und beseelt gezeichnetem Faltenwurf von den beiden Armen hochgenommen zur Seite aufsteigt und nach unten hin herabstürzt. Der Saum ist reich vergoldet. Das Gold war ursprünglich schon plastisch aufgesetzt und so besonders herausgehoben. Die linke Hand legt sich vor die Brust,

[1] Zu der Baugeschichte dieses Teiles vgl. Hamann u. Wilhelm-Kaestner, Die Elisabethkirche zu Marburg und ihre künstlerische Nachfolge I, S. 224, und Wilhelm-Kaestner, Das Münster in Essen, S. 31. Der Bau wird nach 1275 in Angriff genommen. „Nach den Stilformen" verweist W. K. a. a. O. I, S. 226, die Halle in die beiden letzten Jahrzehnte des 13. Jh. In dem Münster in Essen, S. 49, macht er auf eine Urkunde von 1305 aufmerksam, in der ein Meister Martin als mutmaßlicher Erbauer des Chores genannt ist, das Jahr würde das Datum für die Vollendung des Chores geben. An dem Langhaus könnte aber noch immer weiter gearbeitet sein.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0259
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

die Rechte ist mit einer schamhaften Bewegung leise erhoben. Hellgelbe Locken umgeben von beiden Seiten das feine, in weißlichkaltem Inkarnat gehaltene Gesicht, ein grünlichweißes, reich gefälteltes Schleiertuch umrahmt den Kopf und legt sich über die Locken. Spruchband mit der Inschrift: Ex hoc beatam me dicent omnes generationes.

Die entsprechende Gestalt des stehenden Christus der Madonna gegenüber, wiederum zwischen den beiden rotblau gestreiften Diensten stehend, bildet hier die obere Hälfte der architektonischen Füllung, während die untere auf diesem Pfeilerstück völlig verschwunden ist. Der architektonische Rahmen ist grau, der Hintergrund zinnoberrot, aufgeteilt durch eine graue gotische Architektur, von drei schlanken dünnen Säulchen getragen. Die Gestalt steht stark nach links ausgebogen, den Kopf wieder im Kontrapost nach rechts geneigt, mit erhobener Rechten, beide Hände halten ein langes weißlichgraues Spruchband mit der Inschrift: Hic est panis qui de celo descendit et qui manducat[2]. Christus trägt ein hellrotes, ganz mit einem golddamaszierten Muster bedecktes lang herabfließendes Untergewand und einen dunkelblauen, grüngefütterten Mantel, wiederum mit breitem Goldsaum mit erhaben aufgesetzter Borte. Der Mantel ist vor der Brust geschlossen, über den linken gesenkten Arm geschlagen und unter dem rechten Arm hochgenommen, so daß dort ein breiter Überschlag sichtbar wird, während nun das herabfallende Mantelstück zur Linken in einer anmutigen Kadenz niedersinkt. Der Kopf, bärtig und braun gelockt, trägt hier stärker als die anderen Köpfe die Züge der Stummelschen Restauration, an Stelle des Nimbus goldene Strahlen, die von dem Kopfe ausgehen, und drei kreuzförmig gestellte goldene Lilien.

Auf dem Streifen des nordöstlichen Vierungspfeilers nach Westen übereinander drei Einzelfiguren von Propheten, jede in einer im Halbrund geschlossenen Nische, die obere auf zinnoberfarbigem Grunde, die beiden unteren auf rotgrün gemustertem Grunde. Die Figuren tragen je ein graues Untergewand und einen reichen Mantel der gleichen Farbe, fast in Steinton, während Kopf und Hände die natürliche Farbe zeigen. Die obere Gestalt ist nur durch eine darüber befindliche Inschrift bezeichnet als Propheta. Sie trägt eine Krone (David?). Das Spruchband, das über den linken Arm geworfen ist, zeigt die Inschrift: Hic est Deus Deus noster in eternum et in saeculum saeculi, ipse reget nos in saecula.

Die zweite Gestalt ist bezeichnet als Ambrosius. Der Prophet trägt eine grüne Haube, von derselben Farbe wie die Felder des Grundes. Die Inschrift auf dem von beiden Händen gehaltenen Spruchband lautet: Illa que fuerunt in utero virginis sunt in hoc . . .

Die dritte Figur endlich, bezeichnet als Augustinus, zeigt einen älteren bärtigen Propheten mit brauner Kappe. Das Spruchband, das, von beiden Händen gehalten, sich um die ganze Figur schlingt, zeigt die Inschrift: Tu es Deus absconditus in hoc pane.

Die Stilstufe und die zeitliche Ansetzung mit einiger Bestimmtheit anzugeben, ist wieder besonders schwierig angesichts der weitgehenden Übermalung. Die Figur des Salvators weist noch eine ausgesprochen gotische Schwingung der Achse auf, dieser antworten die großen von den Hüften herabstürzenden geschwungenen Faltenmotive, die sich erst am Boden brechen. In der Gestalt der Madonna spricht schon stärker die Auflösung des weichen Stiles, die größere Breite der Gesamterscheinung, die der „schönen Madonna" der Plastik sich nähert, das kleinlich differenzierte Geriemsel der aufgenommenen Gewandsäume, die Neigung zum Kalligraphischen. Die Propheten weisen wesentlich einfachere Motive auf, wie von älteren Vorbildern (und solchen kleineren Maßstabes) entnommen. Die Bilder dürften um die Wende vom 14. zum 15. Jh. entstanden sein, sie enthalten mehr mittelrheinische als kölnische Elemente[3]. Die gemalte Scheinarchitektur geht auch mit den Wandmalereien von Bonn und St. Johann zusammen. Als bedeutende und sorgsam durchgeführte repräsentative Einzelfiguren verdienen die Essener Malereien immerhin einen bestimmten Platz in der Geschichte der rheinischen Komposition.

[2] Die (unvollständige) Inschrift ist aus Johannes, c. VI, v. 57, 58 entnommen, der Text ist in die Sequenz des Fronleichnamsfestes im römischen Missale übergegangen: v. 58: Hic est panis qui de celo descendit ... v. 57: et qui manducat me et ipse vivit propter me.

[3] In den Kunstdenkmälern d. Stadt u. d. Kreises Essen, S. 38, habe ich 1893 die Malereien noch in die Mitte des 14. Jh. gesetzt.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0260
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Köln / Rathaus.

LITERATUR. Kurze Bibliographie bei Hans Vogts, Rathaus zu Köln (Deutsche Kunstführer VIII), Köln 1928, S. 54, mit ausführlicher Baugeschichte. — L. Ennen, Geschichte der Stadt Köln III, S. 672. — Ders., Das Rathaus zu Köln: Kölnische Zeitung vom 2. Sept. 1853. — Das Kölner Rathaus: Baudri, Organ für christl. K. XIV, 1864, S. 244, 256. — J. J. Rennen, Bemerkungen über den Rathausbau zu Köln, Köln 1859. — L. Ennen, Das Kölner Rathaus und seine Restauration: Köln. Zeitung vom 11. Sept. 1864, Nr. 253. — Desgl. Kölnische Blätter, Belletristische Beilage vom 2. Sept. 1866, Nr. 23. — Ders., Die Restauration des Kölner Rathauses: Zs. f. bild. Kunst VII, 1872, S. 235; XI, 1876, S. 282. — Köln und seine Bauten, herausgeg. v. Architekten- und Ingenieurverein für den Niederrhein und Westfalen, 1888, S. 115. — Innenräume deutscher Vergangenheit, 1924, S. 27. — Keussen, Topographie der Stadt Köln im Mittelalter, I, S. 143; II, S. 443a. — F. C. Heimann, Das Kölner Rathaus: Mitteilungen des Kölner Geschichtsvereins II, 1908, S. 9 (Vortrag). — H. Vogts, Das Kölner Rathaus: Jahrbuch d. Kölnischen Geschichtsvereins II, 1913, S. 1, dazu III, S. 157. — Ders., Das Kölner Wohnhaus bis zum Anfang des 19. Jh., Köln 1914, S. 317. — H. G. Lempertz, Das Kölner Rathaus (Rheinische Kunstbücher III), Wiesbaden 1925. — Ausführlich H. Vogts i. d. Kunstdenkmälern der Stadt Köln, Band der profanen Denkmäler (im Druck).

Über die Wandmalereien: Der Hansasaal im Rathause zu Köln: Kölner Domblatt 1853, Nr. 104, 105. — Der Hansasaal im Rathause zu Köln: Baudris Organ f. christl. Kunst VIII, S. 85; IX, S. 202. — L. Ennen, Der Hansasaal auf dem Rathause zu Köln: Köln. Blätter, Belletr. Beil. 6. Sept. 1863, Nr. 198. — [Ernst Weyden,] Die Wandgemälde in dem sogen. Hansasaale unseres Rathauses: Baudris Organ f. christl. Kunst XIV, 1864, S. 196. — Kölner Lokalanzeiger v. 31. Jan. 1865 u. v. 18. April 1866. — L. Ennen, Die Wandgemälde im Hansasaale zu Köln: Köln. Zeitung v. 2. Okt. 1864, Nr. 274. — Ders., Der hanseatische Saal im Rathaus zu Köln: Köln. Blätter v. 30. Febr. 1867, Nr. 40. — Ders. i. d. Köln. Blättern v. 14. Febr. 1868, Nr. 44. — Die Wandgemälde im Hansasaale: Anzeiger f. Kunde der deutschen Vorzeit N. F. XXVI, 1879, S. 156. — Schnaase, Gesch. d. bildenden Künste VI, S. 393. — Der Hansasaal: Stadtanzeiger v. 18. April 1866. — Woltmann-Woermann, Gesch. d. Malerei I, S. 386. — Frantz, Gesch. d. christlichen Malerei, II, S. 175. — Aldenhoven, Gesch. d. Kölner Malerschule, 1902, S. 41, 142, 336, 369, Taf. X. — K. Schäfer, Gesch. d. Kölner Malerschule, Lübeck 1923, S. 7, Taf. X. — H. Reiners, Die Kölner Malerschule, M.Gladbach 1925, S. 22, Taf. IV. — Bernath, Die Malerei des Mittelalters, Leipzig 1916, S. 217. — Dehio, Gesch. d. deutschen Kunst, II, S. 188. — Schnütgen, Zwei Flügelgemälde im Städt. Museum in Köln: Zs. f. christl. Kunst II, 1889, Sp. 137. — Firmenich-Richartz, Meister Wilhelm: Zs. f. christl. Kunst IV, 1891, Sp. 239. — Ders., Wilhelm von Herle und Hermann Wynrich von Wesel, eine Studie z. Gesch. d. altkölnischen Malerschule: Zs. f. christl. Kunst VIII, 1895, Sp. 97, 129, 233, 297, 329 (auch Sonderdruck Düsseldorf 1895). — Ders. ebenda XXI, S. 333. — C. Aldenhoven, Vortrag über Meister Wilhelm: Offizieller Bericht über die Verhandlungen d. kunsthistor. Kongresses zu Köln 1894, S. 9. — J. Schnorrenberg, Wilhelm von Herle: Allgemeine deutsche Biographie XLIII, 1898, S. 224. — E. Lüthgen, Malerei u. Plastik i. d. kölnischen Kunst d. 14. Jh.: Monatshefte f. Kunstwissenschaft IX, 1916, S. 448. — J. Hansen, Meister Wilhelm und die Kölner Malerschule: Kölnische Zeitung 1909, Nr. 31, 36, 41. — A. Liebreich, Kostümgeschichtliche Studien zur kölnischen Malerei: Jahrbuch f. Kunstwissenschaft 1928, S. 143.

AUFNAHMEN. Von den aufgefundenen Wandmalereien sind vor 1864 durch den Maler Michael Welter sorgfältige Pausen hergestellt, 18 Bogen Pausen mit Farbenangaben, 9 Kartons mit farbigen Tuschzeichnungen im Historischen Museum zu Köln. Ebendort 4 Blatt farbige Kopien, 3 Blatt farbige Rekonstruktionen, eine Farbenskizze der Nordwand von dem Maler August Martin 1878. — In der Sammlung des Städtischen Konservators Köln 2 farbige Übersichtsblätter der Nordwand, 4 originalgroße Kopien der erhaltenen Reste, dazu 4 farbige Blätter der Darstellungen von der Westwand, nach den älteren Kopien und Pausen rekonstruiert von dem Architekt Louis Haake 1922, eine ältere farbige Rekonstruktion von F. C. Heimann von 1890. — Im Denkmalarchiv Bonn Pausen von 2 Köpfen der Nordwand von M. Welter. 3 Kopien von P. Kieffer.

Nachdem ein Brand, der i. J. 1349 im Judenviertel ausgebrochen war, das alte Kölner Rathaus vernichtet hatte, ist um die Mitte des Jahrhunderts der Neubau aufgeführt worden, dessen Hauptteil noch den Kern des jetzigen Rathauses bildet, an der Front nach dem Rathausplatz ein großer zweigeschossiger, rechteckiger Saalbau, an dem nach hinten in einer weiteren Bauperiode ein bis zum Alten Markt durchgreifender langer Querflügel sich anschloß. Die Front des Saalbaues wurde mit einer Zinnenreihe geschmückt, auf deren Zähnen das Kölner Wappen plastisch dargestellt war. Dem Bau trat eine Laube vor, von deren oberen Stockwerken aus die Ansprachen und Verkündigungen an die Bürgerschaft stattfanden, die auf dem saalartig auf allen Seiten abgeschlossenen Rathausplatz sich zur Morgensprache versammelte. Die Vorhalle ist dann 1567—1573 durch den Renaissanceneubau der jetzt noch erhaltenen zweigeschossigen Laube von Wilhelm Vernucken ersetzt worden, in der ursprünglich die große Freitreppe zu dem dahinterliegenden Saal aufstieg. Der im ersten Stock gelegene große Repräsentationssaal, der bei nur 7,5 m Breite eine Länge von 28 m hat, heißt seit dem 18. Jh. der Hansasaal im Anschluß an die Kölner Tagung der Hansa v. J. 1367. Er war ursprünglich der Gerichtssaal, aber wohl auch der eigentliche Repräsentationsraum der Stadt. Im Anschluß an eine in Norddeutschland seltene, um so mehr in Nordfrankreich, den Niederlanden und vor allem England ausgebildete Tradition ist der langgestreckte Raum mit einer in Holz konstruierten spitzbogigen Tonne überdeckt, die vielleicht von Anfang an durch kräftige Gurte aufgeteilt war. Sie war aber verputzt und trug auf weißem Grunde drei große Reichsadler

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0261

© Universitätsbibliothek Heidelberg

gefördert durch die
DFG

mit mächtigen schwarzen Fittichen als einzigen bedeutsamen Schmuck[1]. — An der nach Süden gerichteten Stirnseite des Saales ist um 1360 jene große Schauwand wie ein mächtiges Retabel, in der Ausdehnung an die spanischen Altarbilderwände erinnernd, durch den ganzen Raum hindurchgezogen. Neun gleichmäßige übereck stehende Sockel mit tiefen Blenden und etwas schematischen Wimpergen tragen neun lebensgroße Figuren, über denen sich wieder neun Baldachine erheben, die polygonal über den einzelnen Figuren vorgekragt sind, in breite Fialen mit schwerfälligem Riesen und derber Kreuzblume ausladend. Dargestellt sind hier die Gestalten der neun Helden, in denen das Heidentum, das Judentum und das Christentum gleichmäßig verkörpert ist, und zwar für das Altertum von rechts ab Hektor, Alexander der Große und Julius Cäsar, in der Mitte für das Judentum Josua, David und Judas Makkabäus, zur Linken für das Christentum Karl der Große, König Artus und Gottfried von Bouillon[2]. Über den Baldachinen bauen sich in einer oberen Zone drei kleinere Nischen auf, die ehemals Fensteröffnungen waren, in denen die Figuren von Kaiser Karl IV. und von den Allegorien des Stapelrechtes und des Befestigungsrechtes, die der Kaiser 1349 und 1355 der Stadt bestätigt hatte, Platz gefunden haben[3]. In reichster Polychromie und Vergoldung war diese Schauwand gehalten, auch die Architektur farbig gegen den Grund abgesetzt. Die südliche Schauwand geht durchaus in der trockenen Behandlung des architektonischen Rahmens mit der Nordwand und ging mit der ursprünglichen Gliederung der Längswände zusammen; sie ist in ihrem plastischen Schmuck das Werk älterer und etwas zurückgebliebener schwerfälliger Meister, die sich mehr an die Tradition der Grabmalplastik als an die freie Kathedralskulptur anschließen, aber alles deutet für die Entstehung auf die Zeit um 1360 (Fig. 251)[4].

Die Nordwand des Hansasaales, die dem Rathausturm zugekehrt ist, ist über dem Sockelgeschoß durch eine großartige Maßwerkzeichnung aufgeteilt[5]. Zwischen zwei Fenster von je drei Langbahnen schiebt sich ein drittes von zwei Langbahnen, so daß insgesamt acht Achsen gebildet werden. Die äußeren drei sind jedesmal zusammengefaßt durch ein Maßwerk, dessen

[1] Die Erbauungszeit für den Hansasaal muß zwischen 1349—1367 liegen, wenn man, wofür Vogts im Jahrbuch des Köln. Geschichtsvereins II, S. 3 und Rathaus zu Köln, S. 16, 21 erneut plädiert, jene Kölner Tagung der Hansa 1367 in diesem Saal stattfinden läßt. Der Bau scheint aber weitergegangen zu sein; nachdem 1355 das Haus „zum Hirtz" am Altermarkt hinter dem Rathausgrundstück erworben worden ist (Keussen, Topographie I, Sp. 97a), wird 1373 hier eine Kaufhalle angelegt (Lau, Entwicklung der kommunalen Verfassung und Verwaltung der Stadt Köln, S. 92). Seit 1379 wird die neben dem Hansasaal gelegene „Goldene Kammer" wiederholt genannt (Knipping, Kölner Stadtrechnungen I, S. XVIII). Vogts, Rathaus, a. a. O. S. 27, nennt vermutungsweise den 1360 bezeugten Stadtsteinmetz Rutger als den Werkmeister. Er weist im übrigen darauf hin, daß der für den Bau maßgebende Mann der damalige Rentmeister Johann von Horne gewesen ist, der dies Amt 1352—76 bekleidete. Sein Geschlecht besaß einen Häuserblock an der Ecke des Altermarktes, zu dem ein leider nicht erhaltener reicher Giebel, Altermarkt 64, Haus Granen, gehörte (Abb. bei Hans Vogts, Das Kölner Wohnhaus, S. 331 und bei Vogts, Das Bürgerhaus in der Rheinprovinz, S. 154), der mit sechs wohl in Stein gemeißelten (nicht aufgemalten) Figuren geschmückt war, anscheinend Ritterfiguren (vgl. Alt-Köln III, 1910, Nr. 5, S. 4). Der Giebel, der durchaus als ein Unikum in dieser Art in Deutschland erscheinen muß, weist auffällige Verwandtschaft in der Bildung des Maßwerkes mit der Nordwand im Hansasaal auf. Die Vermutung von Vogts, daß in beiden Fällen derselbe Bauherr sich desselben Meisters bediente, hat viel für sich, dann dürfte man annehmen, daß auch die Ritterfiguren, die nur in sehr undeutlicher Gestalt überliefert sind, auch den neun großen Helden des Hansasaales nachgebildet wären. Das Haus gehörte freilich nur dem Vetter des Rentmeisters, der auch Joh. de Cornu hieß.

[2] Zu dem Thema vgl. ausführlich: F. Küsthardt, Die neun guten Helden: Zs. d. Harzvereins f. Geschichte u. Altertumskunde XXII, S. 359. — H. Bergner, Handbuch d. bürgerlichen Kunstaltertümer in Deutschland II, S. 610. — F. C. Heimann, Über die Darstellung der neun Helden im Hansasaale des Rathauses: Mitteilungen d. Kölner Geschichtsvereins II, 1908—09, S. 5, Vortrag v. 27. Mai 1908. Die Reihenfolge wird erst im 14. Jh. im Norden populär — wenig nach den Kölner Figuren sind die vom schönen Brunnen in Nürnberg entstanden (um 1385) und auf den drei ältesten Fenstern im Rathaussaal zu Lüneburg (vgl. über die deutschen Darstellungen Clemen, Die Porträtdarstellungen Karls des Großen, Aachen 1890, S. 201a). — Über den Ursprung der Zusammenstellung vgl. Paolo d'Ancona, Gli affreschi del castello di Manta nel Saluzzese: L'Arte VIII, 1905, p. 94, 183 u. Jul. von Schlosser, Ein veronesisches Bilderbuch i. d. höf. Kunst d. 14. Jh.: Jahrbuch d. Kunstsammlungen d. österreich. Kaiserhauses XVI, S. 144. — Meyer, Les diz des IX Preux: Bull. de la soc. des anciens textes II, p. 92; IX, p. 45 sucht in den Voeux de Paon, komponiert um 1312 von Jacques de Longuyon, die unmittelbare Quelle. In der französischen Literatur d. 14. Jh. werden die 9 Preux und die 9 Preuses ein ganz häufiges Motiv. Darstellungen in Italien und Frankreich in L'Arte VIII, p. 102.

[3] Beenken, Bildhauer d. 14. Jh. am Rhein und in Schwaben, S. 99, bezeichnet die Figuren irrig als modern, vielleicht verleitet durch die Ansicht i. Kölner Jahrbuch II, Abb. 2, die den Saal im Zustande der Wiederherstellungsarbeit zeigt. Aber die älteren Abbildungen von Weyer-Wünsch (Lithographie vor 1833) Fig. 251 u. G. Osterwald 1846 bringen deutlich die drei Figuren, auch der Bericht Raschdorffs vom 15. 2. 1859 (Akten d. Städt. Konservators, Köln), der den Wiederherstellungsarbeiten vorausging, erwähnt sie. Die Figur ist von W. Scheffler in seiner Aufzählung der Bildnisse Karls IV. (Repertor. f. Kunstwissenschaft XXXIII, 1910, S. 324) nicht erwähnt. Als plastische Parallelen kämen vor allem das Sitzbild vom Altstädter Brückenturm in Prag (um 1390) und die Büste in der Triforiumsgalerie des Prager Domes (um 1380) in Betracht (Stix, Monumentale Plastik der Prager Dombauhütte: Kunstgeschichtl. Jahrbuch der Zentralkommission 1908, S. 78, 99, Taf. 9, Fig. 42. — Pinder, Die deutsche Plastik, I, S. 27). Vgl. zu den Bildnissen Karls IV. noch Kehrer, Die gotischen Wandmalereien in der Pfalz zu Forchheim, S. 38.

[4] Die Figuren der Schauwand selbst bieten in Bezug auf ihre kunstgeschichtliche Einordnung in der Tat erhebliche Schwierigkeiten. Sie sind von Fried Lübbecke, Die gotische Kölner Plastik (Studien z. deutschen Kunstgeschichte 133), Straßburg 1910, S. 91, 95 mit dem Grabmal Engelberts III. von der Mark im Kölner Dom als gleichzeitig und verwandt angesprochen worden, dies aber ist nach der Chronica presulum von dem Erzbischof selbst noch bei Lebzeiten bestellt (corpus sepultum est ... in tumba nova, quam ipse sibi preparari fecerat adhuc vivens. Ann. d. hist. Ver. f. d. Niederrhein II, S. 229, 246), wahrscheinlich 1366—68, — das würde mit der Aufführung und Ausschmückung des Hansasaales ungefähr zusammengehen. Diese Zeitansetzung auch bei Renard, Köln, S. 134 m. Abb. Bei Springer-Neuwirth, Handbuch der Kunstgeschichte, II, S. 412 (11. Aufl.) auf „um 1370" datiert. H. Reiners, Die gotische Kölner Plastik: Lit. Beil. z. Kölnischen Volkszeitung 1911, Nr. 14, 4. April, datiert sie „nach 1367". — H. Beenken, Bildhauer des 14. Jh. am Rhein und in Schwaben, Leipzig 1927, S. 99, hat gegen diese späte Datierung Einwendungen erhoben, aus kostümgeschichtlichen Gründen wie aus stilistischen Erwägungen möchte er sie um ein Menschenalter früher ansetzen, als Werk „eines wenig ebenbürtigen Nachfolgers des Meisters der Domchorplastik". Er erklärt, daß der Hansasaal in jener Spätzeit (um 1360, nach dem Brande um 1349) nur verändert sei, die Blendengliederung der Längswände sei damals erst geschaffen. Das heute sichtbare Rahmenwerk stammt zumeist von 1864, die alte Architektur zeigte den Saal durchaus als einheitliche Schöpfung. Für die Annahme eines Umbaus, bei dem eine ältere Schauwand erhalten geblieben wäre, liegt kein Baubefund vor. Die Anbringung der Figur Karls IV. in der oberen Zone der Wand spricht direkt dagegen. — R. Hamann, Die Elisabethkirche zu Marburg und ihre künstlerische Nachfolge. II. Die Plastik, Marburg 1929, S. 256, der diesen Skulpturen eine sehr eingehende differenzierende Kritik gewidmet hat, kommt wieder auf die Zeit um 1360, auf die Verwandtschaft mit den spätesten Statuen der Hochaltarmensa im Dom. Den auffälligen Archaismus im Kostümlichen bei der einen Gruppe erklärt er durch Anknüpfung „in Tracht und Typus" an die frühen Fürstengrabmäler von Bedburg und Bielefeld. Man darf vielleicht für das Äußere der Darstellung bei der ganzen Reihe an ältere Vorbilder denken. Verwunderlich bleibt die fast eine Kopie ergebende Verwandtschaft etwa des Gottfried von Bouillon (Hamann S. 257) mit dem h. Viktor von Xanten (Hamann S. 168).

[5] Abb. nach Aufriß bei Vogts, Rathaus, S. 19. Dazu das verwandte Motiv an dem Haus am Altermarkt, vgl. oben Anm. 1. Zu dem Schmuck des Inneren kam noch ursprünglich eine reiche farbig behandelte plastische Bekrönung der beiden Portale, die sich nach der Laube hin öffneten, in der Mitte mit dem Stadtwappen (Keussen, Topographie I, Sp. 144a. — Vogts, Rathaus, S. 5).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0262
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

äußerer Abschluß durch Kreisausschnitte, entsprechend den beiden oberen Bogenhälften, gebildet ist. Nach den Ecken zu schieben sich, durch eine Mittelachse aufgeteilt, spitzbogige Fenstermotive mit einem Vierpaß im Scheitel, zwischen sie treten Dreipässe, die nach innen mit Lilienendungen versehen sind. Das Maßwerk in den zweiachsigen Mittelfenstern wird durch ein Feld gebildet, das übereinander durch zwei Dreipässe, in der Horizontalen durch zwei Vierpässe gefüllt wird, die Spitzen der Langbahnen sind jedesmal noch durch wechselnde Dreipässe und Vierpässe gefüllt. Das Hauptmotiv im Maßwerk bildet die mächtige Mittelrose, die von zwei kleinen Medaillons über den Spitzen der Seitenfenster eingefaßt wird. In der Mitte der Rose ein unregelmäßig in der Fläche sitzendes Feld, ein Stern von sechs Blättern, die mit doppelten Nasen verziert sind. Um den äußeren Reif legt sich wechselnd ein Kranz von Dreipässen in dreieckiger Einrahmung und Fünfpässen in runder Einrahmung. Die Zeichnung ergibt keine vollkommene Symmetrie, der mittlere Stern muß sich etwas schräg einfügen. Es ist ein etwas schematisches Werk der doktrinären Kölner Gotik, ein mathematisches Kunstwerk, das in der Entwicklung zwischen dem Maßwerke von den Außenseiten der Domchorschranken und dem Portal des Nordturms steht.

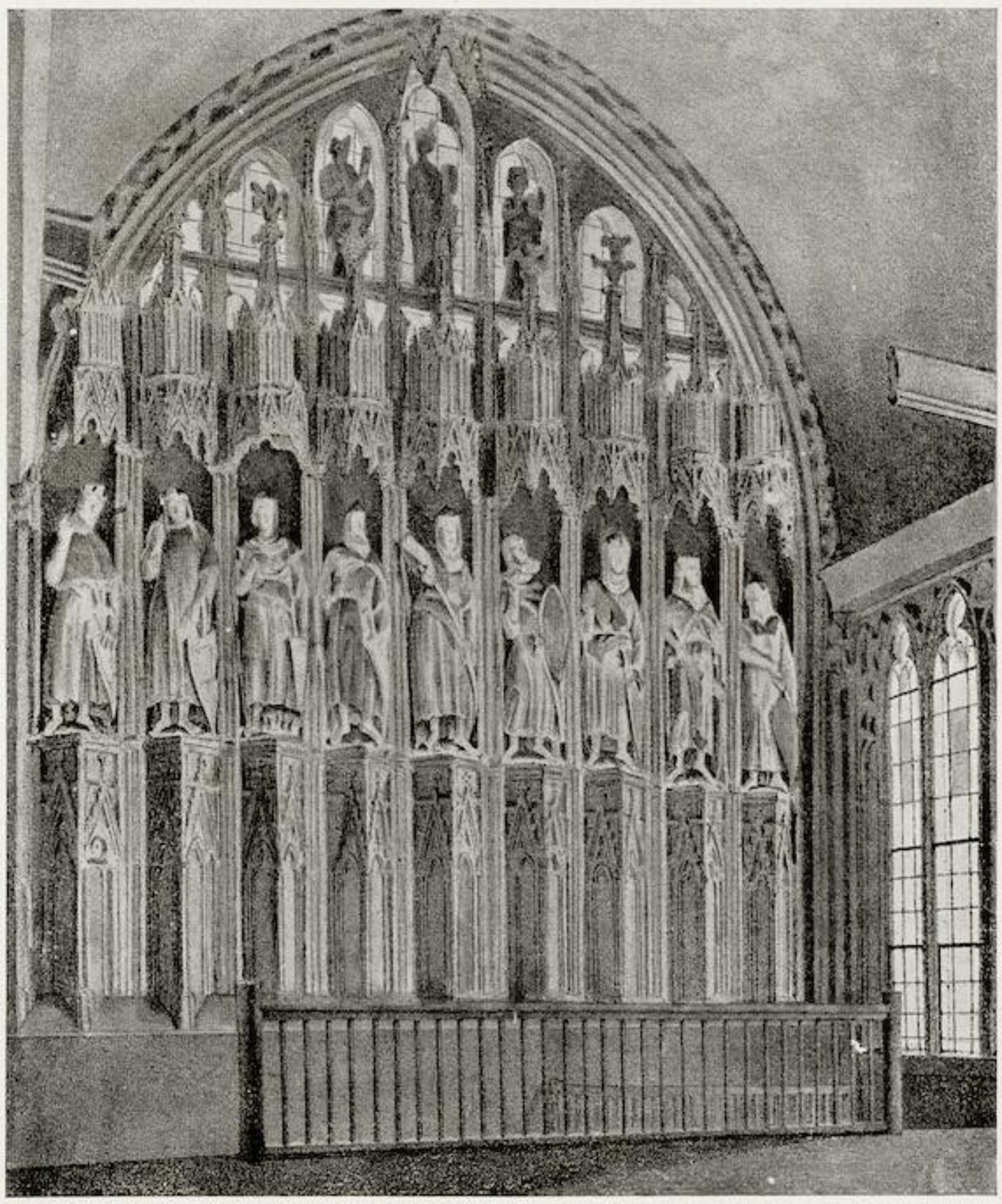


Fig. 251. Köln, Rathaus. Südliche Schauwand nach der Aufnahme von Weyer (vor 1833).
(Über den Baldachinen wird die ehemalige Durchbrechung der Wand sichtbar.)

Bei der Wiederherstellung durch Raschdorff in d. J. 1864—67 sind die Längswände in der alten Einteilung verblieben, nur die Türen sind versetzt worden. Die Ostwand (nach innen) weist nur einfache gleichmäßige Langbahnen mit Dreipässen in den Zwickeln auf, die Westwand (nach dem Rathausplatz) bringt durcheinandergeschobene zweibahnige Spitzbogenblenden, in der Spitze mit Vierpässen, in jeder Langbahn mit einem Dreipaß gekrönt.

Die Decke ist zwar in der alten Form wiederhergestellt, so daß der Raumeindruck der ursprüngliche ist, aber nicht in der flächenhaften Behandlung, sondern mit kleinerer Aufteilung. An Stelle des feinen, ursprünglich hellen Farbenspieles in Grün, Rot und Blau, das in dem ganzen Steinwerk der Längsseiten wie der Nordwand durchging, ist in sehr viel dunkleren und schwereren Tönen eine dem Zeitgeschmack entsprechende Dekoration eingefügt worden. In den Wandflächen sollten die Wappen der alten 45 Geschlechter die Erinnerung an die Familien geben, die bis 1396 ein Anrecht auf die Besetzung der Stühle im engeren Rat hatten. Die Holzdecke des Saales zeigt jetzt in den unteren Reihen die Wappen der Geschlechter, die von 1396 an bis zum Ende des 18. Jh. die regierenden Bürgermeister gegeben haben, dazu in den oberen Reihen die Wappen der 22 Zünfte[6].

Bei der Vorbereitung jener durchgreifenden Erneuerung von 1864 wurden die Reste eines großartigen malerischen Schmuckes aufgedeckt, den man sich durch den ganzen Raum durchgeführt vorstellen muß, in der Verbindung mit der wappengeschmückten Decke, den schmalen Fenstern und der nördlichen plastischen Schauwand harmonisch zusammenwirkend. In der Nordwand traten in den acht langen Feldern Einzelfiguren hervor, die mittleren auf eine aufgemalte architektonische Brüstung gestützt, ähnlich der Anordnung der Einzelfiguren auf den Außenseiten der Domchorschranken, und man möchte sich vorstellen, daß auch einzelne Felder in dem reichen, zwei Drittel der Fläche ausfüllenden Maßwerk nicht nur farbigen Grund aufwiesen, sondern daß auf diesem farbigen Grund wie an den Außenseiten der Chorschranken etwa noch kleinere Figürchen,

[6] Nach Ennen, Die Restauration des Kölner Rathauses: Zs. f. bildende Kunst VII, 1872, S. 239.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0263
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

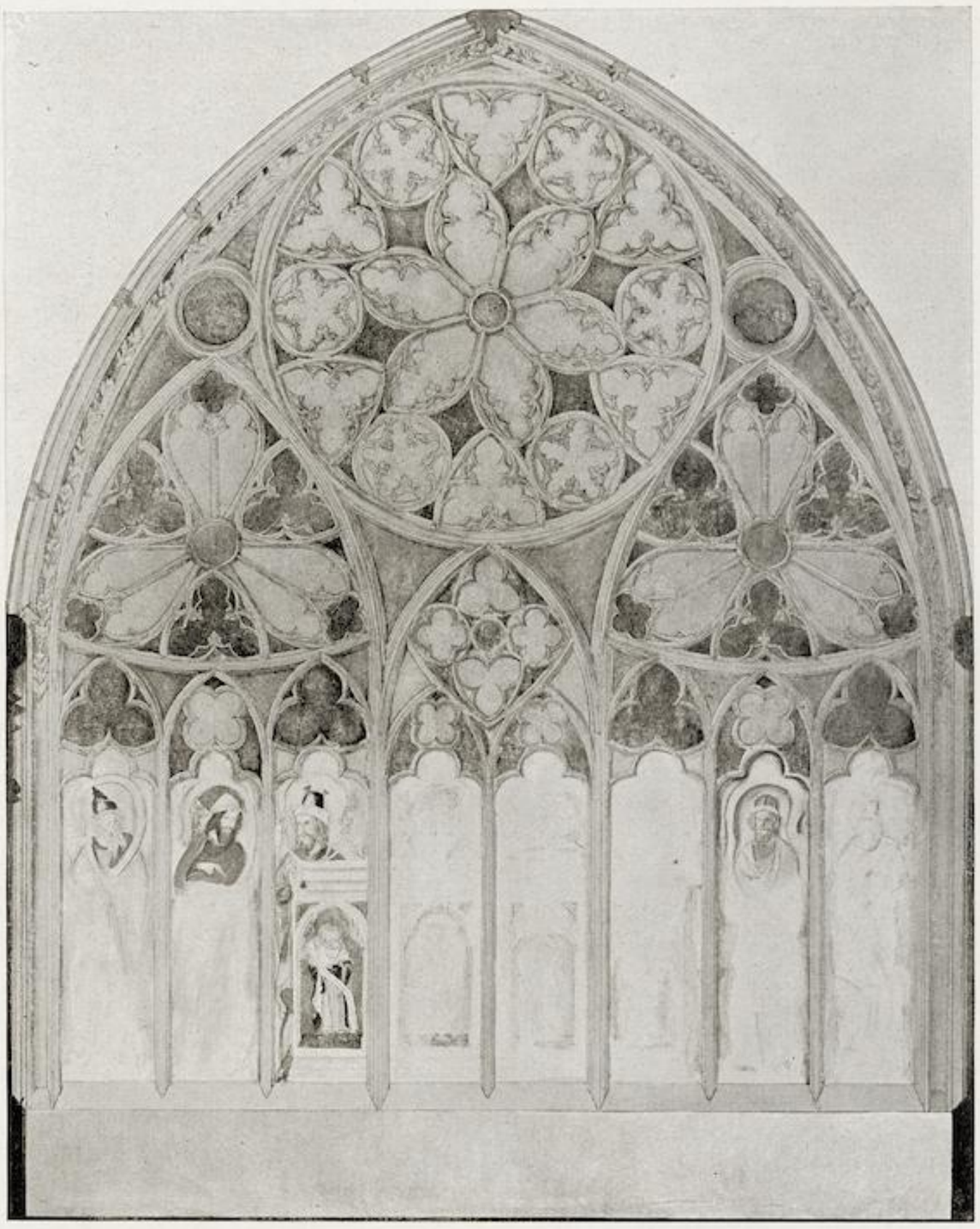


Fig. 252. Köln, Rathaus. Aufriß der Nordwand des Hansasaales.
Rekonstruktion von Louis Haake.

fliegende Engel, Ornamente oder Wappenschilde aufgemalt waren (Fig. 252). An den Langseiten waren in den Maßwerkpässen im Sinne der Drolerien des 14. Jh., wie sie die Domchorschrankenmalereien und die Domchorgestühle vorgebildet hatten, phantastische Darstellungen angebracht, die den gleichen Ursprung wie die neun Helden verraten, neben profanen Bildern aus dem bürgerlichen Leben, neben Fabelgestalten auch bekannte Szenen aus dem Fabelschatz des Altertums (Aristoteles und Vergil) wie der jüdischen Legende (Simson)[7].

Nach den vorhandenen Aufnahmen und Aufzeichnungen war die Architektur der Nordwand farbig gefüllt, in den Zwickeln zwischen den einzelnen großen Motiven und jeweils in den Mittelstücken der großen drei Maßwerkfelder stand ein stumpfes Blau. Innerhalb der Maßwerke wechselten ein mattes französisches Grün und ein helles, kräftiges Zinnoberrot.

Dargestellt waren in den äußeren vier Langbahnen stehende bärtige Gestalten, die zumeist als Propheten bezeichnet werden, in phantastischen Mützen oder Hauben, mit langen über sie hinweggezogenen Spruchbändern. Diese Darstellungen setzten sich offenbar auch in den mittleren Feldern fort, so daß hier die Köpfe und die Spruchbänder darüber in einer gleichen Ebene durchgingen. In den mittleren vier Feldern wurden sie aber bis zur Brusthöhe überschnitten durch eine hier eingezeichnete Scheinarchitektur, die unter einem hohen und reichen horizontalen Abschlußprofil, über dem sich ein ganz dünner durchbrochener Bogenfries mit Kreuzblumen erhob, spitzbogige Felder zeigten[8]. An den Ecken führte diese gemalte Architektur nicht bis zu dem plastischen Pfosten hin, so daß ein Streifen von der stehenden Figur des Propheten hier noch sichtbar war. In diese Felder waren auf grünlichem Grund stehende Gestalten aufgemalt, erhalten ist nur die erste gekrönte zur Linken, die Karl IV. darstellen soll[9] (Fig. 253).

[7] An der Fensterwand war angeblich der h. Georg mit goldenen Handschuhen neben den anderen Heiligen dargestellt (nach Aldenhoven, Kölner Malerschule, S. 43, nach dem Manuskript von Fuchs über das Rathaus im Stadtarchiv). Welcher Platz für diese Figuren in Betracht kommen sollte, ist nicht recht klar — für die Langbahnen kamen wie an der Nordwand die Einzelfiguren von Weisen in Betracht, die die unten mitgeteilte Notiz verzeichnet, und alle Felder sind durch sie besetzt. Man könnte evtl. an einen Schmuck über den inneren Türen denken.

[8] Es ist fraglich, ob von Anfang an, oder wenigstens bei der Ausführung der dekorativen Ausschmückung die Nordwand schon von einer Tür durchbrochen ward (Vogts, Rathaus, S. 19, bildet die Wand mit der Tür ab als Nordwand um 1360). Wenn auch die Gewände der jetzigen Tür ganz neu sind (sie stammt nach einer freundlichen Mitteilung von Vogts aus dem 18. od. 19. Jh.), darf man doch schon auch vor der Errichtung des Rathausturmes (der erst 1407 begonnen ward) hier eine Verbindungstür zu dem benachbarten Raum, dem Vorgänger des jetzigen Durchgangssaales zum Senatssaal, der Prophetenkammer, annehmen. Dieser Name kommt freilich erst 1448 vor, ein Anbau bestand aber hier doch wohl von Anfang an, er war schon als Abschluß des Platzes eine Notwendigkeit (Vogts S. 22 setzt ihn später als den Bau des Saales, aber vor den Turm). Bei der Teilung der Güter in dem abgebrannten Judenviertel übernahm die Stadt 1363 die nördlich neben dem Rathaus gelegenen abgebrannten Häuser (vgl. Stein, Akten z. Gesch. der Verfassung u. Verwaltung d. Stadt Köln 1893, I, S. 18). Wenn hier ein Neubau stattfand, so wahrscheinlich vor 1370, dem Jahr der malerischen Ausschmückung des Hansasaales. Unter der Voraussetzung, daß die Tür (oder eine Tür) von Anfang an vorhanden war, erscheint dann die Komposition mit der seltsamen aufgemalten Scheinarchitektur erst innerlich motiviert. Das obere gemalte Gesims dieser Brüstung lag über dem Türsturz; diese Zone wurde nach rechts und links noch um ein Feld durch die vorgetäuschte Brüstung verlängert; es wäre dann freilich nur für zwei Könige zur Seite der Tür Platz, nicht für vier, was mit der Notiz über die vier deutschen Inschriften (s. u. S. 246), deren eine der sog. Karl IV. trägt, wieder nicht stimmen will. Diese Tür könnte ursprünglich nur die halbe Breite gehabt haben; es bliebe dann für zwei halb überschnittene Figuren in der Mitte noch Platz; auch der dritte große Weise war ja in dieser Art überschnitten.

[9] Über das Bildnis Kaiser Karls IV. vgl. W. Scheffler, Die Porträts der deutschen Kaiser und Könige im späteren Mittelalter: Repertor. f. Kunstwissenschaft XXXIII, 1910, S. 327. Verglichen mit den überlieferten realistischen Bildnisdarstellungen, vor allem auf dem Votivbild im Rudolphinum zu Prag (Ausschnitt bei W. Worringer, Die Anfänge der Tafelmalerei, S. 48) und den Wandgemälden und Tafelbildern zu Karlstein (Abb. bei Neuwirth, Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen: Forschungen zur böhmischen Kunstgeschichte I, Taf. 10, 11, 15, 17) gibt die Kölner Figur einen ganz konventionellen Typus. Wenn man die Erwähnung von „Bischofsgestalten" in den ältesten Beschreibungen auf diese kleineren Figuren beziehen will, so kann man an Karl IV. und die drei geistlichen Kurfürsten denken.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0264
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Die drei Köpfe zur Linken und der vorletzte Kopf zur Rechten sind zusammen mit der Figur des Königs Karl aus der Wand herausgebrochen und in das Wallraf-Richartz-Museum überführt. Sie geben allein von der Stilhaltung und der künstlerischen Handschrift einen Begriff. Für die Komposition müssen die alten Skizzen und Berichte hinzugezogen werden[10]. Die Farben der ersten Gestalt waren auf grünem Grund ein violettes Untergewand und ein grauer Mantel, dazu eine rote, weiche Spitzmütze mit zwei gelben Borten, grauweißer Bart. Die zweite Gestalt auf rotem Grund in graubraunem Untergewand und grünem Mantel mit hellgelber, doppelt gezipfelter Mütze und dunkelbraunem Bart, die Rechte vor der Brust mit einer sprechenden Gebärde nach unten weisend. Die dritte Gestalt, der zweiten zugekehrt, wieder auf grünem Grund in rotem Kleid und blauem, gelb gefüttertem Mantel, mit einer phantastischen roten, oben mit Zotteln, innen weiß gefütterten Mütze versehen, und gelblichem Bart. Die vierte (siebente) endlich in violettem, gelb gerändertem Gewand und hellgraubraunem Mantel, in grüner, weiß gefütterter Mütze mit einem gelben Querband, mit graubraunem, hellem Haar. Der König in grünem Untergewand, rotem, langem, weiß gefüttertem Mantel, über den ein breiter, weißer, wohl Hermelin vorstellender Kragen gelegt ist, mit gelber Borte, in der linken Hand ein Zepter haltend, das Haupt in den Zügen konventionell mit gelblichem, frisiertem Bart und breit zur Seite stehenden Locken. Die Rechte hält ein Spruchband mit der Inschrift:

Ir suelt des ryches noet besinnen / wael [op verlies ind op gewinnen].

Die Köpfe (Taf. 57 nach Photographie), die heute durch die vor einem Menschenalter von Wilhelm Batzem angebrachten Retuschen, die die fehlenden Flecken ausgefüllt haben, etwas glatter erscheinen, aber doch den alten Charakter überall erkennen lassen[11], zeigen den Übergang von der ganz streng stilisierten Zeichnung zu einer mehr malerischen Gestaltung. Das offenbart sich vor allem in der Behandlung von Haar und Bart. Hier hat nur der erste Alte noch die symmetrisch gewellten Lockenlinien aufzuweisen und auch in dem Bart die alte strenge Form. Bei den übrigen, zumal bei der zweiten und dritten Gestalt, geht der Bart schon in das Flächige über, es bleibt aber der charakteristische Zipfel über den beiden Mundwinkeln, beide Köpfe haben auch gemeinsam die über der Stirn hervorquellende mittlere Locke. Die Augen sind oval, schlitzförmig, das untere Lid ausgebogen, nur bei dem ersten Propheten mehr horizontal, die Pupillen stark zur Seite geschoben und kräftig betont, die Nasen von ungefähr gleicher Bildung, lang mit stark markiertem Rücken; über der Nasenwurzel zwei scharf eingeschnittene Falten, der Mund zusammengekniffen, bei breiten, fleischigen Lippen. Die genauen großen Pausen von Michael Welter im historischen Museum der Stadt Köln (danach Fig. 254) zeigen den gotischen Duktus noch deutlicher als die nach dem restaurierten Zustand hergestellten Photographien.

Fig. 253. Köln, Rathaus. Detail der Nordwand des Hansasaales.

Ernst Weyden hat „aus einer alten Handschrift aus dem Ende des 15. Jahrhunderts" eine Notiz mitgeteilt, die von vier Figuren in dem oberen Saale des Rathauses redet, die er als Bischöfe bezeichnet[12]. Er teilt die Inschriften mit. Sie geben allgemein moralische

[10] Genaue Beschreibung bei Aldenhoven, Kölner Malerschule, S. 42. Die Farben der vier erhaltenen Köpfe angegeben i. Katalog d. ältesten deutschen Gemälde d. Wallraf-Richartz-Museums 1923, S. 23. Die oben verzeichneten genaueren Farbenangaben mit Benutzung der Kopien und Aufzeichnungen im historischen Museum.

[11] Die Köpfe im Zustand vor der Restauration bei Schnütgen i. d. Zs. f. christl. Kunst II, Sp. 139 — weiter überall im Zustand nach der Restauration abgebildet bei Merlo, Kölnische Künstler in alter und neuer Zeit, Sp. 951; — in Lichtdruck bei Scheibler-Aldenhoven, Die kölnische Malerschule, Taf. 10. — K. Schäfer, Gesch. d. Kölner Malerschule, Taf. 10. — Reiners, Kölner Malerschule, Taf. 4. — Zwei große bei Vogts, Rathaus, Taf. 9 u. 10. Ausschnitt aus der farbigen Kopie der Nordwand von Haake in dem Katalog des Wallraf-Richartz-Museums, I. Die ältesten deutschen Gemälde, Köln 1923, Fig. 38. Dort Beschreibung S. 23 (Nr. 335—339, früher 205—208) mit Angaben von O. H. Foerster.

[12] Vgl. Organ f. christl. Kunst XIV, 1864, Nr. 17. Abgedruckt auch von Firmenich-Richartz i. d. Zs. f. christl. Kunst VIII, Sp. 107. Die Orthographie nach Weyden. Die Inschriften, die als Texte der langen Schriftbänder überliefert sind, berühren sich mit den späteren Inschriften auf den Schriftbändern der hölzernen Propheten in der Prophetenkammer. Diese sind die folgenden (vgl. Vogts, Rathaus, S. 23):

I. In dem ersten solt ir suchen das reich gottes und sein gerechtigkeit.
II. Ein begin der Weißheit is die furchte Gotz.
III. Die geraden sachen soll man gering tun wann idt woll bedacht is, ever man soll langsam raden.
IV. Die nutzicheit des gemeinen besten is man allwege vurzukeren in allen sachen.
V. Der vollherdich is in seinen wercken off in seinen sachen der verwinnet alles das im entgegen is off hinderlich in den rechten.
VI. Idt is recht das ein todtschleger der kunst off ein meister der schalckeit.
VII. Die heimlicheit der Ratzkammer die soll man halden mit gezierder stiller heilsamkeit.
VIII. Diegene die hie vergencklich seint umb des gemeinen besten willen die sollen allwege leben bei Gott in Weisheit und in freuden.

Der Tradition nach hatten die Ratsherren diese Sprüche zu lesen und sich einzuprägen, wenn sie sich in eine Sitzung begaben.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0265
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 254. Köln, Hansasaal. Köpfe der Weisen nach Pausen von M. Welter.

Regeln, wie sie gerne an der Gerichtsstätte angebracht waren: der neue Saal wird in der Tat als die Dingstätte, der Gerichtssaal für die in der städtischen Verwaltung zustehenden Gerichtssachen bezeichnet. Die Inschriften gehen mit der für Karl IV. in Fassung und Sprache zusammen, und dessen Spruch ist als letzter in der Reihe hier noch einmal aufgeführt. Die folgenden Inschriften beziehen sich wohl auf die vierkleinerenFiguren:

Zu Kollen vur up dem Raithuys, dar man up pflagt zo Dingen, dar stait gemählt vier Buschoffen und ein jeglicher hait singen Spruch naer Uswisung singes Brefs wie folget:

Meidet gave indt hasset girichheit
Want sei verdaerven gerechtigkeit.

Richtet den aermen as den richen
Su steit dat rich werdentlich.

Liebet Gott vur allen dingen,
Su mach dem rich well erlingen.

Ir suelt des richs nuth besinnen
Well up verleiss indt up gewinnen.

Die großen Gestalten sind an sich nicht näher charakterisiert. Aldenhoven scheinen sie berühmte Weise oder Gesetzgeber darzustellen, nach den Kopfbedeckungen könne man sie auch für Propheten halten; Firmenich-Richartz bezeichnet sie als Philosophen oder Propheten[13]. In der Koelhoffschen Chronik v. J. 1499 werden sie als „Propheten und natürliche Meister" aufgeführt. In der von Weyden mitgeteilten Notiz des 15. Jh. ist von Bischöfen die Rede, die Form der phantastischen Hauben ähnelt entfernt der von Mitren. Der Charakter der Inschriften auf den Spruchbändern gibt keinen Hinweis auf den alttestamentlichen Ursprung ihrer Träger und auch keinen auf kirchliche Herkunft, der den Namen Bischöfe rechtfertigen könnte. Man bezeichnet die Figuren vielleicht am besten als Weise, die den großen Helden im abendländischen Mittelalter gern gegenübergestellt werden[14]. Auch hier darf man darauf hindeuten, daß die großen Weisen am schönen Brunnen zu Nürnberg wenig später ebenso mit den großen Helden zusammen dargestellt waren: dort sind es Sokrates, Pythagoras, Ptolemäus, Euklid, Nicomachus, Aristoteles, Cicero, Donatus, in der Ludgerikapelle zu Helmstädt sind es die griechischen Weltweisen, darunter Solon und Thales. An Weise und Gesetzgeber des Altertums möchte man ganz allgemein bei der weltlichen Bestimmung des Raumes als Gerichtssaal zunächst denken. Es wäre darauf hinzuweisen, daß gerade im 14. Jh. die historia septem sapientum, die auf dem Wege aus Indien und Vorderasien sich zu einer der beliebtesten mittelalterlichen Novellensammlungen ausgewachsen

[13] Aldenhoven, a. a. O. S. 42. — Firmenich-Richartz i. d. Zs. f. christl. Kunst VIII, Sp. 106, Anm. 15. In dem Katalog von 1923, S. 23 vorsichtig nur als Greise und Männer bezeichnet, in dem Katalog v. 1903 S. 69 als Propheten angesprochen. In der Koelhoffschen Chronik, S. 330: propheten ind naturlichen meistere. Nach dieser Quelle scheinen hier Bilder der Gerechtigkeit angebracht gewesen zu sein, nicht ganze Szenen, wie wir sie später von Rogier van der Weyden und Dirk Bouts kennen, sondern einzelne Träger; genannt wird der Kaiser Trajan, der nach einer im Mittelalter populären Sage (Vincentius Bellovacensis, Speculum historiale XI, 68 ed. Graesse) einer Witwe Recht gegen seinen eigenen Sohn gegeben hat: Koelhoffsche Chronik (Chroniken d. deutschen Städte, Köln, II), S. 330: van der vurss geschichte ist ouch zo Coellen up der stat huis under anderen schonen spruchen der propheten ind naturlichen meistere, die si gemacht haven van der gerechtlicheit, gemailt ein bilde des vurss Keisers Trajanus mit eim spruch beruerende dat vurss is van sent Gregorius, ind luit alsus in latinscher spraech: Justus ego barathro gentilis solvor ab atro.

[14] Zu der Deutung der Figuren als „Weise" möchte man registrieren, daß auf dem Bruchstück eines Wandgemäldes aus dem Haus Plaßman (der ehemal. Ratskanzlei) vom Ende d. 15. Jh. im Wallraf-Richartz-Museum (Katalog v. 1903, S. 71, Nr. 343) sich die Halbfiguren zweier Weisen befinden, die eine mit der Inschrift auf dem Spruchband: Gehoer den wyse inde ade goede gesetze weal belene. Noch in den Wandgemälden des 15. Jh. in St. Walburg zu Zutphen (G. van Kalcken, Peintures ecclésiastiques du moyen âge, Haarlem 1914, 3. Serie) sind Propheten, Sibyllen mit Weisen, Dichtern und sonstigen berühmten Personen des Altertums zusammengestellt.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0266
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

hatte, in Frankreich, England und Deutschland sich einer besonderen Popularität erfreute[15].

Nun hat Hans Vogts jüngst im Kölner Stadtarchiv (Verfassung und Verwaltung, Bd. 55 fol. 104a, notae scriptae in domo civitatis Coloniensis) eine Aufstellung aus dem J. 1517 gefunden, die 23 solcher Figuren mit ihren Sprüchen nennt, diese aber in lateinischer Sprache: es sind Propheten, alttestamentliche, antike und mittelalterliche Herrscher, Gesetzgeber, Weise und Dichter, unter den Sprüchen findet sich auch die in der Koelhoffschen Chronik für Trajan mitgeteilte Inschrift; es folgen die 7 lateinischen Sprüche der hölzernen Prophetenstatuen. Für diese Einzelfiguren stehen an der Ostwand 16, an der Nordwand 8, im ganzen also 24 Felder zur Verfügung; wenn man annimmt, daß noch ein Feld in der Ostwand etwa durch eine Tür besetzt war, so paßt die Liste vollständig auf den Hansasaal. Man möchte dann die vier von Weyden überlieferten deutschen Inschriften auf die vier kleinen Königsgestalten verlegen (der sogenannte Karl IV. trägt ja tatsächlich den einen der erhaltenen Sprüche), für die großen Einzelfiguren kommen die in der Notiz von 1517 gegebenen Namen und die hier mitgeteilten lateinischen Sprüche in Frage. Man hat dann die Wahl zwischen den Namen (in der Schreibart des Originals): Ysac, Moyses, Isaias, Echeras, Metrista, Daniel, Catho, Alexander, Jeremias, Seneca, Virgil, Michias, Arlis (Aristoteles?), Horacius, Arianus, Lucanus (!), Salomon, David, Karolus, Roboam, Saul, Traianus, Ludovicus.

Fig. 255. Köln, Rathaus. Zwei Prophetenstatuen aus der Prophetenkammer.

Die Typen der auf der Nordwand dargestellten Weisen sind ganz die der Propheten in der plastischen Kunst des 14. Jh. und ersichtlich aus der Sprache der Skulptur in die der Malerei übersetzt. Charakteristisch sind die großen kunstvoll gedrehten, gepflegten und gewellten Bärte (die in den Pausen Fig. 254 noch deutlicher in Erscheinung treten als in den restaurierten farbigen Originalen), die seltsamen verzierten Mützen und weichen zipfeligen Hauben, die wie die Kopfbedeckungen der Magier und Zauberer erscheinen, sichtlich orientalische Anklänge bringen sollen, endlich die langen Spruchbänder, die gerade für die Prophetenfolgen feststehend sind. Der Typus ist schon ganz ausgebildet am Beginn des Jahrhunderts am mittleren Westportal von Straßburg, wo die grämlich-grüblerischen Philosophenköpfe die sorgsam geringelten Bärte, die wunderlichen Hauben und langen Spruchbänder zeigen. Die Figuren wiederholen sich am Westportal von Freiburg i. Br., an der Heiligkreuzkirche zu Gmünd, schon sehr manieristisch die Bartbildung am Kapellenturm in Rottweil, am Ulmer Münster, in der Vorhalle der Frauenkirche zu Nürnberg, in sehr ausdrucksvoller Kalligraphie an der Moritzkapelle zu Nürnberg, breit in der Marienkapelle der Pfarrkirche zu Frankenberg und am Sakramentshäuschen der Johanniskirche zu Osnabrück, einer unmittelbaren Vorstufe für die Kölner Kunst; den Propheten von der Hochaltarmensa im Dom verwandt die Propheten vom Grabower Altar in Hamburg in Zipfelmützen und breiten weichen eingedrückten Hauben[16]. Am Ende der Entwicklung stehen, schon jenseits unserer Malereien, die „Weisen" vom Rathaus zu Bremen[17], die Waldmann von der Kölner Kunst abzuleiten gesucht hat, breite bedeutende Greisenköpfe mit reicher Bart- und Haupthaarausbildung, weichen phrygischen Mützen, in denen, nach Pinder, „das Spruchbandmotiv durchaus auf das Grandiose hin begriffen ist" und endlich die acht „Propheten" des Kölner Rathauses selbst[18], die in der schon 1448 mit diesem Namen bezeichneten Propheten-

[15] Zu der Darstellung der Weisen vgl. Bergner, Handbuch der bürgerlichen Kunstaltertümer, II, S. 611. Die (dritte) lateinische Bearbeitung der historia septem sapientum (nach der Innsbrucker Hs. v. 1342 herausgeg. von Buchner, Erlangen 1889) ist weitaus die bekannteste Fassung der Sammlung, die unmittelbare Quelle für die weitverbreitete Volksbücherliteratur des 15. Jh. — es gibt deutsche, niederdeutsche, holländische, französische, englische, italienische, spanische Versionen. Vgl. M. Murko, Beiträge z. Textgeschichte der historia septem sapientum: Zs. f. vergleichende Literaturgeschichte N. F. V. — Ders., Die Gesch. von den sieben Weisen bei den Slawen, Wien 1890. — Die von Hans Vogts gefundene Aufstellung v. 1517 in einem Band, der nach einer Eintragung auf fol. 1 i. J. 1518 von Franz Sluyn de Reimbach, Canonicus an St. Gereon, an Dr. Bernhard von Hagen kam. Die obigen Angaben und Beobachtungen sind mir freundlichst von dem Entdecker zur Verfügung gestellt.

[16] Die Entwicklung bequem zu verfolgen bei W. Pinder, Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter I, S. 64, 75, 133. — Beenken, Deutsche Bildhauer d. 14. Jh., S. 123, 195, 227, 231. — Hamann, Die Elisabethkirche zu Marburg und ihre künstlerische Nachfolge, II. Die Plastik, S. 239, 285, 298. — G. F. Hartlaub i. d. Monatsh. f. Kunstwissenschaft VI, 1913, Taf. 55, S. 233.

[17] E. Waldmann, Die gotischen Skulpturen am Rathaus zu Bremen, Straßburg 1908. — Pinder, Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter I, S. 133.

[18] Über die Propheten in der Prophetenkammer: Hartlaub, Zur Kenntnis d. gotischen Plastik in Westfalen: Monatshefte f. Kunstwissenschaft VI, 1913, S. 229. — Waldmann, a. a. O. S. 46 m. Abb. — Isphording, Die Kölner Plastik des 15. Jh., Bonner Diss. 1912, S. 86. — E. Lüthgen, Die niederrheinische Plastik von der Gotik bis zur Renaissance, Bonn 1917, S. 47. — Scheben, Die Prophetenkammer im Rathause zu Köln: Kölnische Volkszeitung 12. Febr. 1876. — Die Propheten vom Cardener Altar bei Hubert Wilm, Gotische Tonplastik in Deutschland, Augsburg 1929, Taf. 67. — Vgl. auch Rauch i. d. Hessenkunst 1914, S. 1.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0267
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 256. Forchheim, Kaiserpfalz. Propheten.

kammer neben dem Hansasaal ihren Platz hatten, die noch einmal die archaische Form des auf großartigen Linienrhythmus eingestellten Typus des 14. Jh. bringen. Es läßt sich nicht verkennen, daß diese beiden Skulpturengruppen, acht in Bremen und acht in Köln, in der Tat eine starke innere Verwandtschaft aufweisen, in der Großflächigkeit, den den ganzen Körper umziehenden Faltenmotiven wie in der Hervorhebung der charakteristischen Symptome, der breiten überfallenden Hauben, der ehrfurchtgebietenden Bildung des langbärtigen Kopfes, in den langen Spruchbändern, mit denen die Gestalten paradieren (Fig. 255). Der Typus lebt dann noch weiter nach 1430 in den vier Propheten des Cardener Altares, die in Gewandung und Haltung ersichtlich einen altertümlichen Kanon festhalten.

Diese Typen der imposanten Greisenfiguren, die von einer inneren Stimme geführt seherisch und ekstatisch sich in starker Bewegung aufrichten, finden sich nun auch in der Sprache der Malerei im 14. Jh. vorgebildet[19]. Mit den Figuren im Hansasaale gleichzeitig dürften die Propheten auf dem Prophetenteppich aus St. Lorenz in Nürnberg, jetzt im Germanischen Museum, sein, bedeutende Gestalten in heftiger Erregung, auf den Köpfen seltsame Hauben, Mützen, Zipfelmützen, auf den großen Spruchbändern, die sie umschlingen, moralisierende Sprüche tragend[20]. Ein Teilstück eines Rücklakens mit drei ganz ähnlichen Propheten ist in Wien[21], ein noch früherer gestickter Teppich mit sechs sitzenden Propheten ist in Wienhausen erhalten[22]. Die Entwicklung zeigen dann über die Figuren von Köln hinaus die Propheten im Münster zu Essen (s. u. S. 240, Taf. 55) und die Gestalten vom Hochaltar der Marienkirche zu Osnabrück. Schon die romanische Kunst hat den Typus mit den großen Spruchbändern ausgebildet, man darf an die frühesten deutschen Glasmalereien mit den Figuren von Jonas, Daniel, Osee, David, Moses im Dom zu Augsburg, an das Prophetenfenster aus dem St. Patroclusdom in Soest und an die ungefähr gleichzeitigen verschwundenen Darstellungen in der Vorhalle des Hildesheimer Domes, an die um ein Jahrhundert späteren in Reichenau-Mittelzell erinnern. Im Schloßmuseum zu Berlin befindet sich, schon aus der zweiten Hälfte des 15. Jh. stammend, fränkischen oder rheinischen Ursprungs, ein großer Bildteppich, der Propheten, Philosophen, Kirchenväter und Weise des Altertums zusammenstellt, alle mit der charakteristischen phantastischen Kopftracht versehen, lange Spruchbänder tragend. Es sind hier nach den Inschriften: Gregorius, Frigedang, David, Helias, St. Thomas, Job, Catho, Seneca, Salomon[23].

Vergleichstücke in der Sprache der Wandmalerei aus der Mitte des 14. Jh. geben die Propheten in der Pfalz zu Forchheim[24] (Fig. 256), die merkwürdig auch mit den großen flatternden Bändern an der Haube auf den einen der gemalten Kölner Propheten (Fig. 254) hinweisen. Wiederum nahe verwandt sind die Halbfiguren von Weisen mit großen orientalischen Hauben und flatternden Stirnbändern auf den gemalten Schlußsteinen im Sommerrefektorium zu Bebenhausen[25].

Eine unmittelbare aus Köln stammende und wohl in Köln entstandene Parallele zu den Malereien im Hansasaal befand sich in St. Gereon zu Köln, ein Bildteppich (wohl sicher eine Tapisserie und kein Wandgemälde), von dem nur im historischen Museum zu Köln eine Umrißzeichnung von Michael Welter erhalten ist (Fig. 257). Dargestellt sind in einer den Prophetenteppichen ganz verwandten Komposition in der typischen Tracht, von langen Spruchbändern umzogen, hintereinander wechselnd Propheten des Alten Testamentes mit Aposteln: Zacharias, Johannes, Jesaias, Jacobus maior, Oseas, Thomas, zwischen ihnen in kleinerem Maßstab, offenbar in ein durchlaufendes Ornament einbezogen, die Kreuzigung, die Verkündigung, die Auferstehung.

[19] Die Glasgemälde zu Augsburg (nach Herberger) und das Fragment des Soester Fensters (nach Vorlaender) abgebildet bei Fritz Geiges, Der alte Fensterschmuck des Freiburger Münsters, S. 33, 35. — Die Wandgemälde in Hildesheim bei F. C. Heimann i. d. Zs. f. christl. Kunst III, 1890, Sp. 307 und bei Clemen, Roman. Monumentalmalerei, S. 332. — Vgl. Beyerle-Künstle, Die Pfarrkirche St. Peter und Paul zu Reichenau-Niederzell, 1901, S. 41, Taf. und J. Sauer, Die Monumentalmalerei der Reichenau, S. 952 (bei Beyerle, Kultur der Reichenau). In der Totenkirche zu Neckarbischofsheim erscheinen dann schon im 13. Jh. große Prophetenfiguren mit Spruchbändern (J. Sauer im Freiburger Diözesanarchiv N. F. XII, 1911, S. 52). Den Übergang zu dem malerischen Typus des 14. Jh. geben die Prophetengestalten in Friskney, Lincolnshire, die David, Jesaias, Jeremias, Ezechiel, Daniel bringen, große Gestalten mit Kronen und Mützen, in die langen Spruchbänder eingewickelt, um 1330 entstanden (vgl. H. John Cheales, On the Wall Paintings in All Saints' Church, Friskney, Lincolnshire: Archaeologia LIX, 1905, p. 371; XLVIII, p. 270; LIII, p. 427). Aus der zweiten Hälfte des 14. Jh. die Wandgemälde in der Klosterkirche zu Kappel (Rahn, Geschichte der bild. Kunst in der Schweiz, S. 619). Vgl. dazu Konrad Escher, Wand- und Deckenmalerei in der Schweiz, Straßburg 1906 (Studien z. deutschen Kunstgeschichte 71), S. 35, 140.

[20] Abb. bei Betty Kurth, Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters III, Taf. 240, 241; Text I, S. 167, 258. — Farbige Wiedergabe bei Luitpold Herzog zu Bayern, Die fränkische Bildwirkerei, Taf. 1. Vgl. noch v. Falke bei Lehnert, Illustr. Geschichte des Kunstgewerbes I, S. 346. — H. Schmitz, Bildteppiche, S. 82.

[21] In der Sammlung des Hofrats Dr. List Abb. bei B. Kurth, a. a. O. III, Taf. 242. — Luitpold Herzog zu Bayern, a. a. O. Taf. 7.

[22] Abb. bei M. Schuette, Die gestickten Bildteppiche des Mittelalters I, Taf. 12.

[23] Abb. bei B. Kurth, a. a. O. III, Taf. 316; Text I, S. 273. — H. Schmitz, Bildteppiche, S. 84, Abb. 38.

[24] Hugo Kehrer, Die gotischen Wandmalereien in der Kaiserpfalz zu Forchheim, München 1912, Taf. 1.

[25] Paulus, Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, Kunstatlas zum Schwarzwaldkreis, Foliotafel.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0268
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

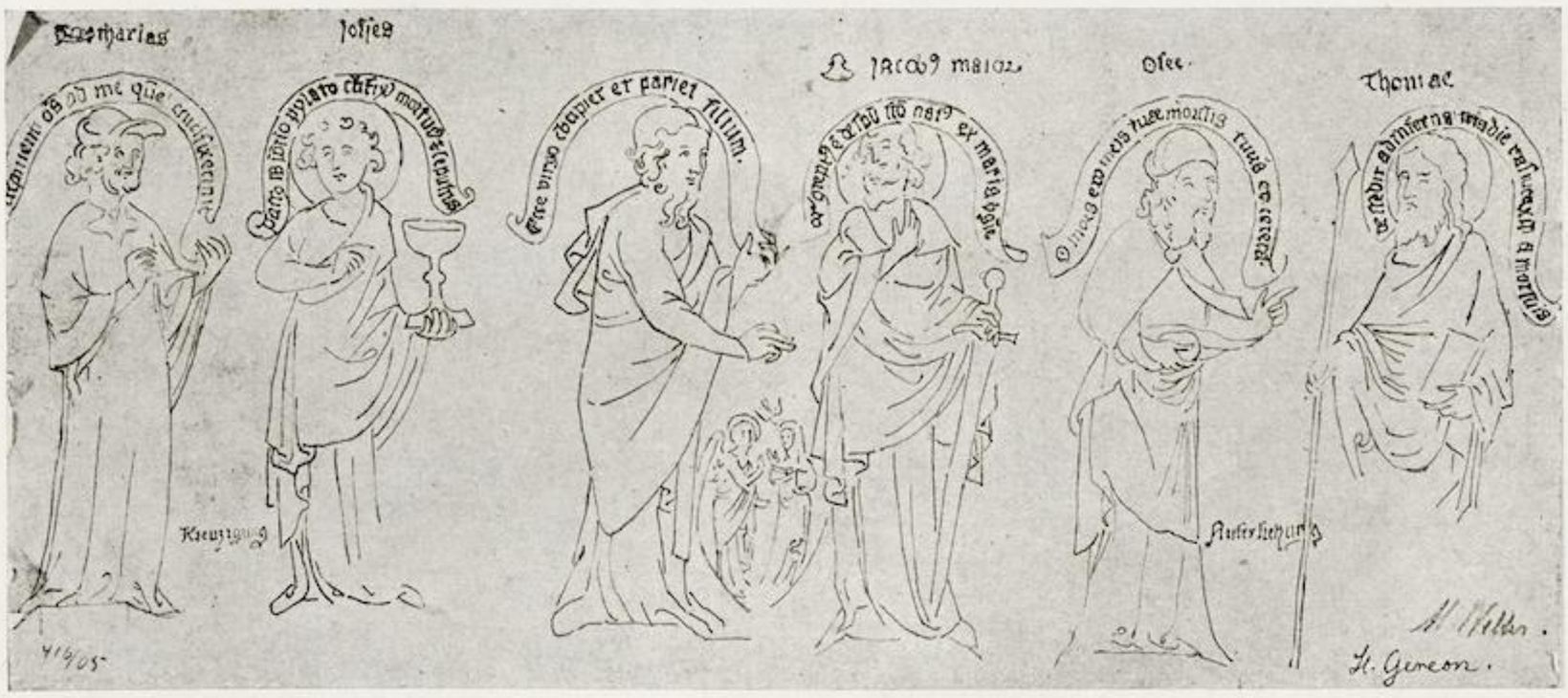


Fig. 257. Köln, St. Gereon. Verschwundener Bildteppich mit Propheten.

Die Figuren zeigen noch deutlicher den gotischen Duktus, die ausgebogene Kurve, die großen kalligraphischen Motive der Gewandung[26].

Das gleiche Thema wie im Hansasaal hat sich um dieselbe Zeit der schwäbische Maler gestellt, der den kapellenartigen Raum im Erdgeschoß des Ehinger Hofes in Ulm ausgeschmückt hat. In den Lunetten unter dem schweren Gewölbe sind Paare von disputierenden Weisen mit großen Spruchbändern aufgebaut, die wiederum auf eine Tradition zurückweisen, die in Wandmalereien wie in Bildteppichen niedergelegt ist. Für die sehr viel derber und mehr im Sinne einer großen Wanddekoration ausgeführten Einzelfiguren lagen ganz ähnliche Vorbilder vor wie für die großen Weisen in Köln. Auch die deutschen Inschriften nähern sich in Inhalt und Fassung den in Köln überlieferten, und wie in Köln findet diese Reihe der Weisen ihre Fortsetzung in sehr lebendigen, von einer sinnlich heiteren Stimmung getragenen Darstellungen; die Bilder von Kavalier und Dame, von vier Musikanten können unmittelbar neben die Kölner Zeichnungen in dem Maßwerk der Längswände gesetzt werden. Die Datierung um 1380 rückt diese Bilder in unmittelbare Nähe der Hansasaalmalereien[27].

Nun hat L. Ennen schon i. J. 1859 die Reste im Rathaus als ein Werk des Meisters Wilhelm von Herle in Anspruch genommen[28]. Die Mittwoch-Rentkammer hat am 27. November 1370 die Summe von 220 Mark (entsprechend 12 000 RM in heutigem Wert) bezahlt: item pictori pro pictura domus civium 220 m. Es wird zwar keine nähere Angabe über das Thema dieser Malereien oder über den Platz, an dem sie sich im Rathaus befanden, mitgeteilt. Aus der Höhe des Preises möchte man aber schließen, daß es sich nicht um bescheidene dekorative Arbeiten, sondern um eine größere und bedeutendere Lieferung handelt, und es liegt nahe, unter dieser Arbeit die farbige Dekoration des ganzen Saales sich vorzustellen.

Man muß sich freilich vor Augen halten, daß die Bezeichnung pictor nicht unbedingt auf jenen Wilhelm von Herle zu weisen braucht, neben ihm sind noch zwei weitere Meister im Auftrag der Stadt tätig, Tilman Eckart, Christian Empgin, und die Schreinsbücher weisen noch eine Reihe weiterer Künstler in Köln auf. Es würde für die Wilhelm-Hypothese sprechen, daß Wilhelm von Herle nach den Schreinsbüchern in den J. 1370—1372 offenbar über erhebliche Geldsummen verfügt, die man als seine Honorare deuten möchte. Leonhard Ennen denkt bei dem Ausdruck pictor an das Amt eines Stadtmalers, das er dem Wilhelm beilegen möchte[29]. Mit einer Reihe von guten Gründen darf man immerhin den Namen des Meisters Wilhelm, den

[26] Die Inschriften lauten: Zacharias: aspicient omnes ad me quem crucifixerunt (Zacharias 12, 10: aspicient ad me quem confixerunt). Johannes: passus sub Pontio Pilato crucifixus mortuus et sepultus (wörtlich aus dem Apostolischen Glaubensbekenntnis), Isaias: Ecce virgo concipiet et pariet filium (nach Jesaias 7, 14). Jacobus maior: ... conceptus est de spiritu sancto natus ex Maria Virgine (wörtlich aus dem Apostolischen Glaubensbekenntnis). Osee: O mors ero mors tuae mortis tuus etc. (Osee 13, 14: ero mors tua, o mors, morsus tuus ero, inferne.) Thomas: descendit ad inferna, tertia die resurrexit a mortuis (Apostolisches Glaubensbekenntnis: „ad inferos").

[27] Ausführlich Max Schefold, Ein Freskenzyklus aus dem Ende des 14. Jh. in Ulm: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst N. F. V, 1928, S. 101 mit Abb. und Wiedergabe der Inschriften.

[28] Federzeichnung (Pause) in Umriß im historischen Museum zu Köln (A I 3, 431a).

[29] L. Ennen i. d. Kölnischen Zeitung 1859, Nr. 219, 239; 1864, Nr. 253, 274. — Ders., Annalen d. hist. Ver. f. d. Niederrhein 1859, S. 212. — Ders., Gesch. d. Stadt Köln III, S. 1018. — Die Argumente zusammengefaßt von Firmenich-Richartz i. d. Zs. f. christl. Kunst VIII, Sp. 107. — In demselben Jahre erscheint in den Rechnungen eine Ausgabe von 9 Mark an Meister Wilhelm für das Bild im Eidbuch: Knipping, Stadtrechnungen II, 19. — Stein, Verfassung und Verwaltung I, S. XXXII. — Merlo, Kölner Künstler, S. 954.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0269
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

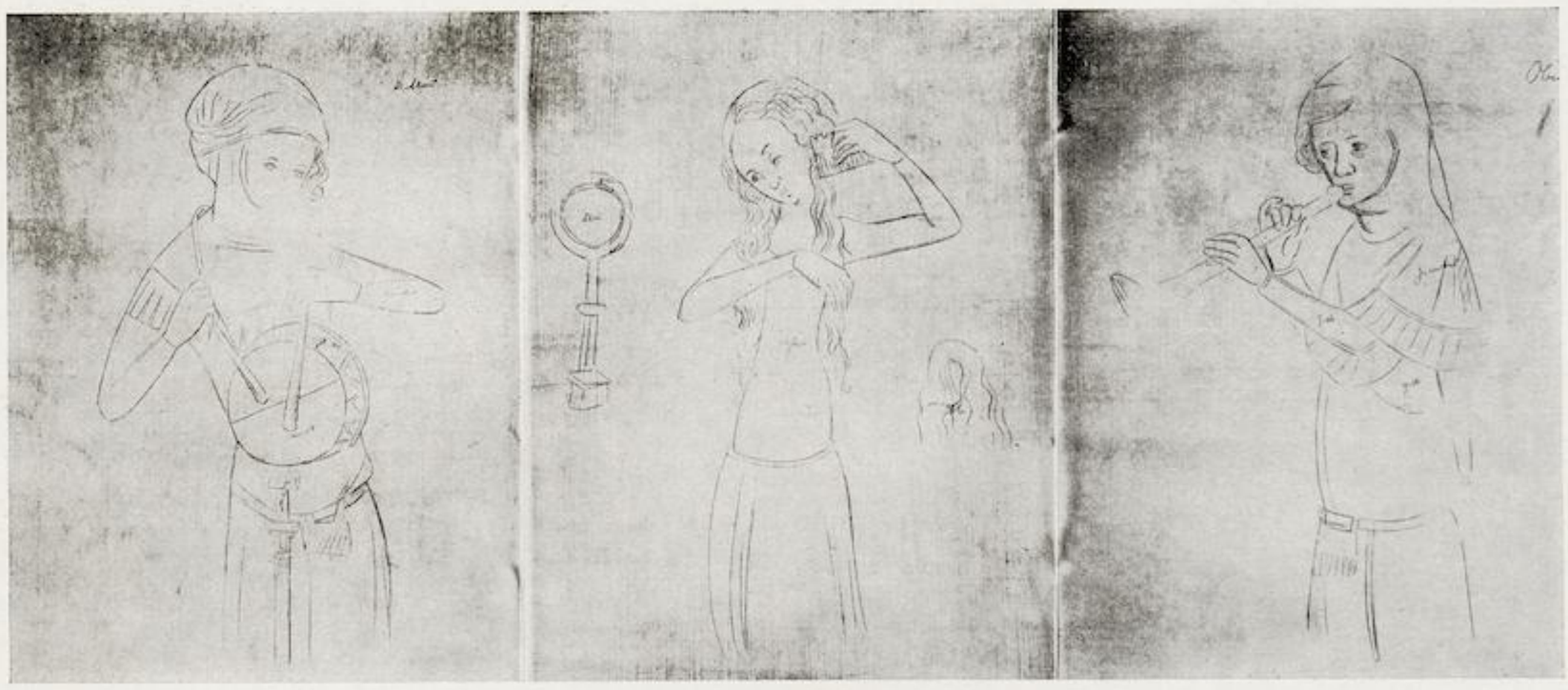


Fig. 258. Köln, Hansasaal. Musikanten und sich schmückende Frau nach den Pausen von M. Welter.

die Limburger Chronik zum J. 1380 als „den besten Maler in allen teutschen Landen, als er ward geachtet von den Meistern" nennt, mit dem Künstler des Hansasaales in Verbindung bringen[30].

An den Langwänden zog sich vor der Restauration des Saales eine Architektur von durcheinander geschobenen gotischen Spitzbogen hin, so daß jedesmal der Scheitel eines Bogens wieder über der Achse eines Fensters steht. In den oberen Zwickeln Vierpässe, in den Spitzen der oberen Langbahnen große Dreipässe. Diese Architektur, deren Profile einfache, ziemlich schematisch gehaltene, wenn auch reichgegliederte, scharf unterschnittene Profile aufweisen, war wie die Architektur der Nordwand farbig gehalten, die großen Vierpässe durchweg blau, für die kleineren Felder ging im Maßwerk als leitende Farbe Rot durch, dazu kam ein mattes Grün. Die Langbahnen selbst waren durchweg grün gehalten, für die Dreipässe wechselte roter und blauer Grund miteinander.

Die Dreipässe waren gefüllt mit allegorischen Szenen und mit den Kniefiguren von einzelnen Gestalten. Bei der Aufdeckung sind von ihnen sorgfältige Pausen angefertigt worden, und es sind Aufzeichnungen über die Farben gemacht worden, auf Grund deren der Maler August Martin dann die einzelnen Gruppen kopiert hat (danach Taf. 58 u. 59). Es ergaben sich vielfältige Ergänzungen (die unzuverlässigen sind anbei angegeben).

1. Auf blauem Grunde ein Trommler in rotem Leibrock und grünem über den Kopf weggezogenen, nur die Schultern bedeckendem, die Haare kapuzenartig verhüllendem kurzem Schleiertuch, mit nackten Armen eine gelbe Trommel schlagend, die ihm vor dem Leib hängt, am Gürtel ein Schwert mit gelbem Griff und eine kleine braune Tasche (Fig. 258).

2. Auf rotem Grunde Aristoteles und Phyllis. Unten gelbliche Landschaft mit grünen Bäumen. Auf den Knien liegend Aristoteles in gelbem langem, mit einem reichen Saum verzierten Gewande, bärtig, auf dem Haupt eine Mütze in Grün mit weißer Borte. Der Philosoph ist von der auf ihm reitenden Phyllis gezäumt. Er trägt durch die Zähne gezogen eine Trense, die seine gekrönte Reiterin mit der Linken hält, während sie in der Rechten eine Peitsche schwang. Von dem Körper und dem Gewande der Reiterin nur die beiden Arme erhalten, die ganze mittlere Partie ergänzt.

3. Auf blauem Grunde Dudelsackspieler in grünem Rock und kurzem, die Schultern bedeckendem rotem Überwurf, das jugendliche Lockenhaupt barhäuptig, mit beiden Armen einen Dudelsack an die Brust drückend und diesen mit sichtlicher

[30] Zu der sehr komplizierten Frage nach dem Meister Wilhelm und seiner möglichen Teilnahme an der Ausmalung des Hansasaales vgl. oben S. 61 u. d. Anm. 194 angegebene Literatur. Firmenich-Richartz, der sein Urteil dann sehr stark korrigiert hat, hatte (Meister Wilhelm: Zs. f. christl. Kunst IV, 1891, Sp. 248) erklärt, jene Nachrichten über die Beschäftigung eines pictor in der domus civium v. J. 1370 könnten jedenfalls nicht mit den Prophetenbildern in Beziehung gesetzt werden, „die einer etwas späteren Zeit entstammen und wohl bei einer Restaurierung dieses Festraumes gleichzeitig mit den dort befindlichen Holzstatuen entstanden seien". In der Zs. f. christl. Kunst VIII, 1895, Sp. 106, hat er dann seine Meinung ausgesprochen: „Es steht allerdings kein hinreichender Grund der Annahme entgegen, daß die im Hansasaal aufgedeckten Wandgemälde mit jenen Malereien identisch sind, die 1370 mit 220 Mark bezahlt wurden". Sp. 109: „Immerhin muß bei den fraglichen Wandgemälden die Möglichkeit der Urheberschaft für Wilhelm von Herle eingeräumt werden".

Firmenich-Richartz i. d. Zs. f. christl. Kunst, a. a. O. VIII, Sp. 107 spricht sich sehr positiv aus: „Aus der Höhe des gezahlten Preises ergibt sich ohne weiteres, daß es sich hier nicht um gewöhnliche Anstreicherarbeiten handeln kann, sondern einzig um ein Kunstwerk von hervorragender Bedeutung, welches wir in der Tat für den damals erst kürzlich vollendeten Ratssaal als den vornehmsten Raum des neuen Bürgerhauses in Anspruch nehmen dürfen." — Sp. 109: „Wir sind also durchaus dazu befugt, die Prophetenköpfe ... für die Überreste jener 1370 vollendeten Malereien anzusehen."

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0270
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Fig. 259. Freiburg i. Br., Augustinermuseum. Malterer Teppich.

Anstrengung aufblasend. Über ihm in einer gelben Sonnenscheibe ein bärtiges Haupt. Die Umrisse gut erhalten, nur die obere Scheibe verletzt.

4. In rotem Felde auf einem nach rechts sprengenden gelben Hirsch ein in ein zottiges graublaues Fell gehüllter barfüßiger Riese mit lockigem Haar, der sich mit der Linken an der einen Geweihstange festhält. Der vordere Teil der Figur und der vordere Teil des Hirsches fehlt.

5. Auf blauem Grunde freistehend in dem Raum vor einem hochstehenden, auf einem dünnen Unterbau befindlichen Spiegel eine schlanke tiefgegürtete Jungfrau in eng anliegendem hellrotem Ärmelrock, mit einem gelben Kamm die langen Strähne ihres Haares aufkämmend, die Rechte über die Brust gelegt, die eine Haarmasse haltend. Eine feine bewegte Gestalt, die in den Umrissen wohlerhalten war (Fig. 258 nach der Originalpause). Ihr rechts zur Seite eine nicht ganz verständliche aufsteigende weißliche Wellenmasse, wie ein Wassersprudel gehalten. Die Ergänzung bringt als Unterbau des Spiegels einen naturalistischen Felsen.

6. Auf rotem Grunde zwei miteinander ringende wilde Männer, die bis auf eine weißbläuliche faltige Hose, die mit einem von Blättern umwundenen Gürtel befestigt ist, nackt sind. Sie haben sich in Untergriff und Obergriff gefaßt und beginnen eben das Ringen. Beide bärtig, der Erste blond, der Zweite braun. Bis auf kleine Teile gut erhalten.

7. Auf blauem Felde Simson, die Türen von Ghasa forttragend. Eine mächtige Gestalt in kurzem rötlichem Leibrock, der die nackten Füße frei läßt, hat mit beiden Händen einen großen gelben Türflügel gepackt und über die Schulter genommen. Hinter ihm ein offenes Tor. Kopf und Schultern Simsons nicht erhalten. In der Ergänzung die Tür falsch als Fenster eingezeichnet.

8. Auf rotem Felde Löwe über einem Esel. Auf grünem Boden liegt auf dem Rücken, alle viere von sich streckend, ein grauer Esel mit abgewandtem Kopf, über den sich ein mächtiger gelber Löwe geworfen hat. Oben steigt eine Art Baum auf (fehlt in der Ergänzung).

9. Auf blauem Felde Bläser. Kniefigur in graugelbem gegürtetem Leibrock und rötlicher, über die Schultern und den Kopf gezogener Kappe, die nur vorn wenige Locken frei läßt. Die Gestalt bläst ein kurzes Horn (Fig. 258).

10. Auf rotem Feld Windmühle mit Müller. Auf einem Hügel in grüner Landschaft, zu dem links ein blau gekleideter Landmann einen mit einem Sack beladenen Esel treibt, erhebt sich eine vogelhausähnliche gelbe Windmühle. Die steile Treppe steigt der blau gekleidete Müller hinauf, einen gelben Kornsack auf dem Rücken.

11. Auf blauem Grund eine Landfrau auf grauem Esel, in blauem Gewande und weißem Kopftuch, in der Rechten einen Spinnrocken, auf dem Kopfe einen gelben Korb mit Früchten balancierend, dabei an einem Spinnrocken, den sie mit der Rechten hält, spinnend.

12. Auf rotem Grund Vergil am Turm. Der verliebte Vergil ist in einem Korb bis zur halben Höhe des runden Turmes an einem Strick hinaufgezogen und wird von unten her durch eine Gruppe von fünf bis zu den Knien sichtbaren in bunter Volkstracht erscheinenden Leuten verspottet. Vergil bärtig, gelockt, in grauem Kleid, beide Hände an die Schläfen legend (falsch ergänzt). Über den Zinnen des Turmes die ihn verhöhnende Prinzessin.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0271
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Die Wahl der Darstellungen in den überlieferten Feldern (es ist anzunehmen, daß die ursprüngliche Zahl auf beiden Längswänden vielleicht viermal so groß war) weist eine wunderliche Mischung von Drolerien, symbolischen Bildern aus dem platten bürgerlichen und ländlichen Leben wie aus dem volkstümlichen antiken und jüdischen Sagenkreis auf. Als unmittelbare Vorlagen möchte man am ehesten an Bildteppiche denken, die auch die gleiche abgekürzte knappe Form verlangten und ähnlich gestaltete Bildfelder aufwiesen. Die beiden Themen aus den mittelalterlichen Aristoteles- und Vergil-Anekdoten bringt in einer verwandten Darstellung etwa der Maltererteppich im Augustinermuseum zu Freiburg i. Br. aus der 1. Hälfte des 14. Jh. (Fig. 259), der unter den Bildern, die die Macht der Frau schildern sollten, neben Simson und Delila auch diese antikischen Motive zur Anschauung bringt. Ein aus Adelhausen stammender Teppich ebenda zeigt wiederum den Löwenkampf Simsons und Aristoteles und Phyllis in ganz ähnlicher Komposition[31]. Auch die ringenden wilden Männer in unseren Wandgemälden sind in der großen weitverbreiteten Gruppe der Wildenmännerteppiche in Zürich, Wien, Regensburg, Nürnberg und weiterhin schon vorgebildet. Ebenso haben die gotischen Chorgestühle an den Wangenstücken wie in den Misericordien diese Mischung von bürgerlich bäurischen Banalitäten und witzigen und anzüglichen Symbolen in einer ganzen Reihe von Beispielen ausgebildet[32], Elfenbeine und Emails haben einzelne Typen fixiert, die Kleinkunst der Minnekästchen wie endlich die Buchmalerei haben an der Ausbildung der Kompositionsschemen durch ein Jahrhundert gemeinsam gearbeitet.

Im 14. Jh. hat die profane Wandmalerei schon wiederholt einzelne Motive aus dem hier in Köln gegebenen Darstellungskreis und verwandte Szenen, auch in der gleichen Einfügung in Medaillons oder ähnliche Rahmen gebracht. Am Anfang steht der Bildschmuck des ehemaligen Kanonikatshauses des Chorherrnstifts von St. Johann in Konstanz mit Darstellungen von Frauen bei der Bereitung von Leinwand und Seide und Allegorien der Weiberlist, die von Versen aus einem Gedicht des Heinrich von Meißen begleitet waren: darunter natürlich neben zehn anderen Vergil im Korbe und Aristoteles und Phyllis[33].

Die in den Pausen des Hansasaales fehlenden Felder mag man eventuell nach diesen Vorlagen ergänzen.

Zu dem Thema der figürlichen Darstellungen mit heroischen Stoffen darf man darauf hinweisen, daß der Löwenkampf Simsons wie David als Löwenbezwinger schon an den Pfeilern der gotischen Laube nach dem Rathausplatz zusammen mit dem Löwenkampf des Bürgermeisters Grin und der Figur Heinrichs des Löwen als des Begünstigers der städtischen Freiheiten dargestellt war[34]. Das Thema ist dann zum Teil in den Reliefs des Vernucken wie in dem Schmuck des Löwenhofes wieder aufgenommen worden. Die Legende geht auf die Anekdote des in einer Löwengrube i. J. 1263 eingesperrten Bürgermeisters Herman Grin zurück, der gern mit den starken Männern des Altertums wie des Judentums zusammengestellt ward, auch darin wieder eine Parallele zu der Dreiteilung in der plastischen Schauwand an der Nordseite des Saales[35].

Im Anschluß an die Malereien im Hansasaal und in den kölnischen Privathäusern seien hier noch eine Reihe von Resten von Wandmalereien genannt, die das Wallraf-Richartz-Museum bewahrt, die Halbfigur eines ritterlichen Heiligen mit einer weißen Fahne, grünem Schild auf gemustertem rotem Grund, ein Bild der h. Margareta in violettem Gewand und grünem Mantel auf rotem Grund, sowie drei Bruchstücke einer Kreuzigungsgruppe auf grünem und blauem Grund, die durch die vielfache Umquartierung im letzten Menschenalter nicht gewonnen haben. Sie sind etwa mit den Hansasaalmalereien als gleichaltrig anzusetzen[36].

[31] Abb. bei Josef Sauer, Alt-Freiburg, Augsburg 1928, Abb. S. 133. Nach den Wappen des Joh. Malterer zwischen 1320 u. 1330 gefertigt. Der zweite Teppich (ebenda Abb. S. 134) mit den Wappen der Herren von Falkenstein, Munzingen und Gleichenstein um 1330. Die gewebten und gestickten „Rücklaken" d. 14. Jh. haben gern in Medaillons verwandte Kompositionen: in Mainz ein Teppich mit Damen und Blumengeistern, in Mannheim einer mit der Liebeswerbung, in Köln mit der Suche nach der Treue. Vgl. Betty Kurth, Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters I, Taf. 175, 176, 204. Zu den Wildenmännerteppichen ebenda I, S. 95, Taf. 49 ff.

[32] Neugaß, Mittelalterliches Chorgestühl in Deutschland, Straßburg 1927, S. 140.

[33] Vgl. über das Haus Beyerle u. Maurer, Konstanzer Häuserbuch, Heidelberg 1908, II, S. 423. — Ausführlich Hertha Wienecke, Konstanzer Malereien d. 14. Jh., Halle 1912, S. 13, 25. — Neuentdeckt die Aristotelesszene aus dem Zyklus der Weiberlist im Vorchor der Kirche von Reichenau-Mittelzell (J. Sauer, Kirchliche Denkmalskunde und Denkmalspflege in Baden 1912/13: Freiburger Diözesanarchiv N. F. XIV, S. 140). Weitere Beispiele des Themas der Weiberlist bei Schweitzer in Schauinsland 1904, S. 44. — Zu der Aristotelessage vgl. ausführlich A. Borgeld, Aristoteles en Phyllis, Groningen 1902, zur Vergilsage Comparetti, Virgilio nel medio evo, 2. Aufl., Florenz 1898; deutsche Übersetzung von Dütschke, Leipzig 1875. Dazu Laur. Lersch, Die Irrungen der Liebe: Bonner Jahrbücher XI, 1, S. 5. — Mâle, L'art religieux du XIII. siècle en France p. 377.

[34] Vgl. J. Klinkenberg, Der Löwenkampf des Bürgermeisters Grin: Mitteil. d. Rhein. Ver. f. Denkmalpflege u. Heimatschutz V, 1911, S. 96. — J. Krudewig, Der Bau des Löwenhofes im Kölner Rathause: Jahrbuch d. Kölnischen Geschichtsvereins V, 1917. — Die Legende findet sich zuerst niedergeschrieben ungefähr gleichzeitig mit unseren Wandgemälden in den Kölner Jahrbüchern (Rec. B); vgl. Deutsche Städtechroniken, Köln II, S. 30. — Die Geschichte Davids ist später in Köln sehr beliebt. Vogts weist (Jahrbuch d. Köln. Gesch.-Ver. II, 1913, S. 5, Anm. 1) auf die geschnitzten Wendeltreppen mit seinem Bild hin.

[35] Klinkenberg, Das römische Köln (Kunstdenkmäler d. Stadt Köln I, 1), S. 154, spricht von einer römischen Einwirkung auf das Thema der Wandmalereien. Vogts glaubt eine solche (Jahrbücher d. Kölnischen Gesch.-Ver. II, S. 7 Anm. 1) in der sich kämmenden Frau (Nr. 5 oben), die er eine Meerjungfrau nennt, nach dem etwas zweifelhaften Brunnen oder Wassersprudel zur Seite, in den wilden Männern, der brennenden Burg (in der er Troja vermutet) annehmen zu sollen. In den Mitteil. d. Rhein. Ver. f. Denkmalpflege u. Heimatschutz V, 1911, S. 107, spricht J. Klinkenberg die „Meerjungfrau" als eine aus dem Meer emporsteigende, sich schmückende Venus an, in der Gruppe Nr. 4 sieht er „in wunderlichem Aufputz einen Herakles, der die kerynitische Hirschkuh bändigt". Alle diese Deutungen scheinen mir zweifelhaft zu sein. Außer den oben angegebenen 12 Bildern ist noch eine Pause vorhanden: eine Burg, auf deren Turm eine anscheinend um Hilfe rufende Frauengestalt, vor der Burg ein Hornbläser. Wahrscheinlich war dieses Bild gemeint, dessen roter Hintergrund als Flammen gedeutet wurde.

[36] Die h. Margareta als Nr. 28, S. 9 im Katalog des Museums von Niessen, 1888, die Kreuzigungsgruppe, „die sich an einer provisorisch errichteten Mauer an der Südportalseite des Domes befand", Nr. 29, der ritterliche Heilige in dem Katalog der ältesten deutschen Gemälde 1923 unter 7a, S. 5 erwähnt, Wegweiser durch die Gemäldegalerie 1927, Nr. 8, S. 26. Dazu eine Maria mit Kind, Standfigur auf Goldgrund aus dem Hause zur Stadt Mailand an der Hohen Straße im Verzeichnis der ältesten Gemälde Nr. 334, S. 22.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0272
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Cronberg i. Taunus / Burgkapelle.

LITERATUR. Ausführlich F. Luthmer, Die Bau- und Kunstdenkmäler des östlichen Taunus (Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Wiesbaden II) 1905, S. 82. — L. von Ompteda, Die von Cronberg und ihr Herrensitz, Frankfurt 1899. — H. Grotefend, Cronberg, Burg, Stadt und Geschlecht: 8.—11. Jahresbericht des Frankfurter Taunusclubs, Frankfurt 1883.

Über die Wandmalereien: G. Schnürer, Das Volto-Santo-Bild in der Burgkapelle zu Cronberg i. Taunus: Zs. f. christl. Kunst XXVI, 1913, Sp. 77, m. Abb. — F. Luthmer a. a. O., S. 96.

Im Rahmen des durch drei Jahrhunderte sich hinziehenden Baues der Burg Cronberg, des Sitzes des in der Gegend sehr begüterten Geschlechts der Cronberger, ist wahrscheinlich in der zweiten Hälfte des 14. Jh. die Burgkapelle in der südlichen Ecke des Burgberings ausgeführt worden, vielleicht im Anschluß an eine große Bauperiode, die mit der Verleihung der Stadtrechte und des Schöffengerichts an Cronberg durch Kaiser Karl IV. im J. 1367 einsetzte. Der einfache Bau ist einschiffig, mit etwas verschobenem quadratischem Chor, beide im Innern flach gedeckt. Die darin aufgestellten Grabsteine der älteren Cronberger, der des 1372 verstorbenen Hartmuth VI., des Älteren, und der des 1382 verstorbenen Frank VII. dürften auch für die Geschichte der Kapelle einen terminus a quo angeben.

An der Ostwand links vom Altar befindet sich ein Wandgemälde, das 1903 aufgedeckt und restauriert ist (Fig. 260). Auf rotem Hintergrund, der mit kleinen schwarzen Kreuzchen bedeckt ist, ist ein Volto Santo dargestellt. In der Mitte des Bildfeldes erhebt sich ein Altar, über dem ein großes Kreuz bis zum oberen Rande aufgehängt ist. Vor diesem schwebt scheinbar der Corpus, dessen Hände nur mit Nägeln an den seitlichen Kreuzarmen unterstützt sind, während die Füße frei schweben. Die Gestalt trägt ein langes braunrotes, mit goldenen Sternen und kleinen Kreuzen damasziertes Gewand, über dessen breiten vergoldeten Gürtel sich ein goldenes Kleeblattkreuz erhebt. Das Haupt ist bärtig mit langen, auf die Schultern fließenden Locken und trägt eine Krone. Während der linke Fuß in einem modischen Schuh steckt, zeigt der rechte einen schwarzen Strumpf, der zugehörige Schuh liegt darunter auf dem Altar. Zur Linken steht ein Geiger, der auf einer großen Violine mit einem primitiven Bogen spielt. Zur Rechten knien zwei Stifter, voran ein Ritter in goldenem Panzerhemd, den mit Flügeln versehenen Turnierhelm im Rücken tragend, Helmzier und Waffenrock weisen die Farben rot und blauweiß auf. Hinter dem Ritter kniet eine vornehme Frau in rotem Kleid mit blauem, pelzgefüttertem Mantel und großer steiler Rüschenhaube. Um das Kreuz zieht sich ein Halbrundbogen, der in zwei gotische Lilien ausmündet. Oben und unten zwei korrespondierende Wappendarstellungen, und zwar das Cronberger Wappen mit dem weißen Fehwerk und das Bellersheimesche Wappen mit dem goldenen Steigbügel.

Es handelt sich bei der Darstellung um eine ikonographisch sehr wichtige Verkörperung des Volto-Santo-Bildes zu Lucca in der volkstümlichen Form, in der sich schon die Mischung mit der aus diesem Bild entwickelten Kümmernis-Legende gebildet hat[1]. Daß es sich um eine ausgesprochene Kopie des Volto Santo von Lucca, des großen Heiligtumes der Stadt, handelt, beweist die enge Verbindung mit dem Original, der lange Rock, Gürtel und die durch den Rock laufende Borte, die Fransen, beweist vor allem der das Kreuz umgebende gotische Bogen, der in unserem Wandgemälde ersichtlich wie ein nicht mehr ganz verstandener archaischer Fremdkörper erscheint. Die Legende von der h. Kümmernis, Onkommera oder Wilgefortis (aus virgo fortis gebildet), entwickelt sich aus einem Mißverstehen der im Norden ungewöhnlichen oder in dieser Zeit nicht mehr gebräuchlichen Darstellung des Christus im langen Ärmelrock, in der tunica manicata. Wahrscheinlich ist die Legende in der holländischen Hafenstadt Steenbergen entstanden, wohin eine Kopie des Volto Santo durch Kaufleute aus Lucca gekommen war. Die Legende erzählt, daß die Jungfrau, eine portugiesische Königstochter, von ihrem heidnischen Vater mit einem fremden König vermählt werden sollte. Sie weigert sich dessen, da sie sich im Geheimen schon Christus zugesagt hat, erbittet von ihm, daß er sie in ihrem Äußeren entstelle, damit sie von keinem Mann geliebt werden könne. Es wächst ihr daraufhin ein langer Bart und Christus macht sie sich ähnlich. Zur Strafe läßt sie ihr Vater auch denselben Kreuzestod erleiden. Die Legende mit dem Geiger, oft dargestellt und variiert, erzählt, daß sie einem Geiger, der vor ihr spielte, ihren goldenen Pantoffel zuwarf. Als Dieb festgenommen, soll er hingerichtet werden; er bittet, noch einmal vor dem Kreuz spielen zu dürfen, da wirft ihm die Heilige auch

[1] Die Aufsätze, die Gustav Schnürer mit immer wachsendem Material dem Volto Santo und der h. Kümmernis gewidmet hat, sind: Die älteste Legende der h. Kümmernis, Festschrift Georg von Hertling zum 70. Geburtstag dargebracht, Kempten 1913, S. 96 ff. — Die Kümmernisbilder aus Kopien des Volto Santo von Lucca: Jahresbericht der Görresgesellschaft für 1901, Köln 1902, S. 43 ff. — Der Kultus des Volto Santo und der h. Wilgefortis: Freiburger Geschichtsblätter IX (1902), S. 74. — Die Kümmernis- und Volto-Santo-Bilder in der Schweiz: Freiburger Geschichtsblätter X (1903), S. 110. — Das Kümmerniskreuz im Neißer Museum und die Kümmernisbilder: Jahresbericht des Neißer Kunst- und Altertumsvereins VII, 1903, S. 21. — „Das Bayerland", Jahrg. 1913, S. 259. — Über Alter und Herkunft des Volto Santo von Lucca: Römische Quartalschrift XXXIV, 1926, S. 271. — Das Kümmernisproblem in Bayern: Bayerischer Heimatschutz XXIII, 1927, S. 43. — Weitere Literatur bei Chevalier, Répertoire II, 4771, und Künstle, Ikonographie I, S. 476. — Die italienische Überlieferung zusammenfassend bei A. Bernareggi, Il volto santo di Lucca, Rom 1925. — Über die Herkunft der Vorstellung aus der Plastik vgl. Panofsky, Das Braunschweiger Domkruzifix und das volto santo zu Lucca: Festschrift für Adolph Goldschmidt, S. 37. — Kingsley Porter, Spanish romanesque sculpture II, p. 44. Vgl. oben bei Köln, Dom, S. 204 und bei Bacharach, S. 236.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0273
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 260. Cronberg. Das Volto-Santo-Bild.

den zweiten Pantoffel zu, und der gerechtfertigte Geiger wird begnadigt. Die Geigerlegende ist erst in Verbindung mit der neuen volkstümlichen Form entstanden, sie bleibt dann aber auch an dem Kreuz von Lucca hängen.

Nun kommt aber auch die Spielmannslegende keineswegs erst in Verbindung mit der volkstümlichen Geschichte von einer heiligen Kümmernis vor, sondern ist schon sehr viel früher in altfranzösischen wie in lateinischen Texten des 13. Jh. überliefert[2]. Die Spielmannslegende, die in dem von Wendelin Foerster einst entdeckten Tumbeor nostre dame ihre schönste poetische Frucht gefunden hat, der wieder in der Nachdichtung von Wilhelm Herz so populär geworden ist, findet sich in einer ganzen Reihe verschiedener Versionen. Das Schuhmirakel ist schon im 12. Jh. nachzuweisen und es wird vor allem schon frühzeitig mit der örtlichen Tradition in Lucca in Verbindung gebracht. Ausdrücklich ist noch in späten Holzschnitten zu einer Zeit, da der ganze Norden die Kümmernislegende kennt und liebt, das Kreuz zu Lucca genannt, als der eigentliche Träger der Tradition, so in einem Holzschnitt in dem Passionale von Lübeck von 1492, und in einem Holzschnitt von Hans Burgkmair. Auf dem ersten gibt die Überschrift den Hinweis auf das Volto Santo in Lucca, auf dem zweiten steht vor dem Kreuz die Inschrift: Die Bildnus zu Luca. Die Überschrift dagegen lautet Sankt Kümmernis, und am Rande des Bildes ist die Kümmernislegende ab-

[2] Schnürer hat das große Verdienst, das verstreute Material zusammengetragen und viele verworrene spätere Angaben auf ihre gemeinsame Quelle zurückgeführt zu haben. Die erwünschteste Ergänzung dazu hat die romanische Philologie gebracht. Wendelin Foerster hat in den Mélanges Chabaneau (Romanische Forschungen XXIII, 1906) le Saint Vou de Luques, ein altfranzösisches Gedicht des 13. Jh., mit einer Untersuchung über die Spielmannslegende herausgegeben. Er hat auf eine ganze Reihe älterer Versionen der Legende hingewiesen, auch darauf, daß in dem Spielmann der h. Genesius, der Schutzpatron der Spielleute, noch nachlebt. Die von ihm gebrachte altfranzösische Legende ist noch im 13. Jh. im westlichen Hennegau entstanden; sie erwähnt auch Vers 422 die Geschichte von dem Spielmann. Dazu bringt die in Turin befindliche (durch den Brand vom Jahre 1904 beschädigte) Handschrift eine Miniatur, die Foerster beschreibt: Links von dem Kreuz der Spielmann mit einer dreiseitigen Fiedel, die er in der linken Hand hält, während die Rechte den Schuh empfängt, den die Gestalt am Kreuz ihm mit dem rechten Fuß zuwirft. Nach Schnürer, Freiburger Geschichtsblätter X, S. 160, unter Berufung auf italienische Quellen (Almerico Guerra, Storia del Volto Santo di Lucca 1881, p. 430) sei die Legende auf eine Begebenheit zurückzuführen, die unter Bischof Paganello im April 1282 sich ereignete. Vor dieser Zeit liegen aber die Zeugnisse aus Frankreich von dem Spielmannswunder, die in das 12. Jh. zurückgehen. Der Text des Leboinus, ursprünglich aus dem 12. Jh., abgedruckt von Schnürer im Anhang zu Foerster, S. 52: Illico enim ... argenteum calceamentum de destro sancti vultus pede sola Dei potentia procul exiliens in gremium cecidit cantantis. Tunc vero juvenis tanto stupefactus miraculo, ... muneris siquidem magnitudinem, datoris magnificentiam ... infra se dubius cogitare cepit. ... Exiens itaque de capella, in partem ecclesie secessit ... regressus est in capellam et ad gloriosissimi vultus pedem, quod prius verebatur inops, suppliciter et cum omni humilitate accedens argenteum illud calciamentum divina sibi gratia largitum omnipotenti Deo ibidem ad honorem sancte crucis munus obtulit. Quod insigne miraculum coposia multitudo peregrinorum et alii quam plurimi, qui de locis finitimis orationis causa convenerant, manifestissime cernentes in salvatoris laudes voces attollunt. ... Es fehlt hier wie in dem altfranzösischen Turiner Text die Gerichtsszene, aber das Spielmannswunder selbst ist in der Form, wie es die sämtlichen bildlichen Darstellungen geben, hier schon ganz klar und unzweifelhaft ausgeprägt.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0274
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

gedruckt. Hier sind deutlich die beiden Traditionen zusammengeworfen. Auf beiden Bildern erscheint unten der Geiger, dem das Kreuz den einen Schuh hingeworfen hat. Es kann kein Zweifel sein, daß die Spielmannslegende eben schon mit dem Volto Santo von Lucca verbunden war, und daß die Umformung in der Kümmernislegende eine spätere Version darstellt. Wenn so Herkunft und Ableitung nicht zu bestreiten sind, so ist es doch fraglich, ob dem Maler des Bildes in Cronberg jene Verwandtschaft bewußt war, und ob er nicht doch die volkstümliche Form der Legende vor Augen hatte. Schnürer führt dagegen an, daß das älteste sichere Datum für den Kultus der heiligen Kümmernis das Jahr 1419 ist, in dem Herzog Adolf von Kleve in der Kollegiatkirche zu Kleve einen Altar stiftete „sunderlinge in die ere sunte Georgien des H. ridders und mertelers ind sunte Wilgefortis der H. jonfrouwen geheiten sunte Unkommer". Diese zufällige Erwähnung braucht aber doch ganz und gar nicht den Anfang und die Begründung eines Kultus und einer Legendenbildung zu geben, im Gegenteil ist anzunehmen, daß, wenn damals für die neue Heilige schon ein Altar gestiftet wird, ihr Kult als ein gesicherter und verständlicher aufgefaßt ward. Aus der Mitte des 14. Jh. haben wir bestimmte Anzeichen der Bildung der neuen legendarischen Anschauung. Auf dem Hilfensberg im Eichsfeld wird eine Kirche der Sänte Hülfen 1352 zuerst genannt, 1379 eine Kirche von Sankt Hülfe zu Nutlo bei Dieblo. Von dem Hilfensberge aus geht der Kultus nach Bamberg, 1356 wird nach dem dort verehrten Bild ein gleiches in der Kirche zum heiligen Grab in St. Gangolf in Bamberg aufgestellt. Der Name Sankt Hülpe, Gehülpe, Sankt Gehulf ist dann mit dem Namen Kümmernis und Wilgefortis gleichgesetzt worden.

Das Wandgemälde ist genau zu datieren durch die hier angebrachten Wappen von Cronberg und Bellersheim. Es kann sich danach nur um Ulrich I. von Cronberg handeln, der um 1348 Gertrud von Bellersheim heiratete und 1386 stirbt. Damit wäre die Zeit der Entstehung auf 1348—1386 bestimmt. Der Rüschenkragen und die Rüschenhaube deuten eher auf eine Anfertigung gegen das Ende dieser Periode; es ist aber möglich, daß die Stifterin, die ersichtlich als ein Anhängsel des Bildrahmens erscheint, auch nachträglich hinzugefügt worden ist. In diesen Jahrzehnten aber entwickelt sich gerade aus der Vorstellung des Volto Santo von Lucca die Kümmernislegende, und es liegt nahe, hier bei dem Maler doch diese Vorstellung schon als eine Voraussetzung anzunehmen. Ersichtlich müssen für dieses und andere Bilder des Volto Santo Vorlagen als Träger der künstlerischen Tradition bestanden haben. Unser Bild zeigt eine so große Übereinstimmung noch mit späten italienischen Kupferstichen, daß man hier das gleiche Vorbild vermuten möchte; es bestand wahrscheinlich in bescheidenen Pilgerabzeichen, die in der Epoche vor aller Vervielfältigungskunst in primitiven Kopien mitgeteilt wurden, die man sich, auch wenn kein Exemplar von ihnen vorhanden ist, ebenso als Vehikel der Bildvorstellung denken muß, wie etwa bei dem Jakobus major das Bild des Heiligen, der die Pilger krönt. Das eine brachten die Pilger von Lucca, das andere die von Compostella mit nach Hause.

Trier / Liebfrauenkirche.

LITERATUR. Umfassende Bibliographie in den Kunstdenkmälern der Stadt Trier, Kirchenband (in Vorbereitung). Besonders zu nennen: Friedr. Kutzbach, Trierer Gotik 1240—1340: Trierer Chronik VII, 1910, S. 33. — Ders., Der erste Meister der Trierer Liebfrauenkirche: Trierer Zeitschrift I, S. 213. — O. von Schleinitz, Trier, S. 128. — Kentenich, Trier, seine Geschichte und Kunstschätze, S. 68. — Dehio, Handbuch der Kunstdenkmäler IV, S. 427. — A. Reichensperger, Die Liebfrauenkirche zu Trier und deren Restauration, Trier 1865. — E. Beitz, Das heilige Trier, Köln 1927, S. 35. — Pfarrer A. Schmitz, Beiträge zur Geschichte der Liebfrauenkirche, ihrer Plastik und Malerei: Jahresbericht der Gesellschaft für nützliche Forschungen zu Trier von 1900 bis 1905, Trier 1906, S. 29 ff. — Ders., Das Innere und die Umgebung der Liebfrauenkirche vor 200 Jahren: Trierer Archiv XIV, 1909, S. 74. — Über die Malereien Kölnische Volkszeitung v. 3. März 1905. — Gottfried Kentenich, Aus dem Leben einer Trierer Patrizierin (Ein Beitrag zur Kunst- und Wirtschaftsgeschichte der Stadt Trier im 15. Jh.), Trier, S. 7 u. 8. — Berichte d. rheinischen Denkmalpflege V, S. 83.

AUFNAHMEN. 5 Aquarellkopien der verschwundenen Wandmalereien im Chor von W. Doeringer, eine Aquarellkopie und eine farbige Pause der Konsekrationskreuze im Denkmalarchiv in Bonn.

Die heutige Liebfrauenkirche ist in zwei Absätzen durch Meister, die die westliche Tradition mit sich brachten, aber schon unterstützt durch eine in Trier gebildete Hüttenüberlieferung, aufgeführt worden, der um 1235 begonnene Bau war im wesentlichen 1260 vollendet.

Im Innern der Kirche finden sich jeweils in der Mitte eines der großen Wandfelder unterhalb des mittleren Hauptgesimses, das sich als Verlängerung der Sockelbank der Fenster hinzieht, auf die Wand gemalt große runde Konsekrationskreuze, die

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0275
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Fig. 261. Trier, Liebfrauenkirche. Apostelfiguren mit Konsekrationskreuzen.

ihrer ganzen Zeichnung nach dem 13. Jh. angehören müssen. Es liegt nahe, anzunehmen, daß es die ursprünglichen Konsekrationskreuze sind, die bei der Weihe auf der Fläche angebracht sind[1]. Damit käme man für die Figuren auf die Mitte der zweiten Hälfte des 13. Jh. Es zeigen sich in den erhaltenen Medaillons aber wieder deutliche stilistische Unterschiede: von den beiden abgebildeten (am besten erhaltenen) Proben könnte die erste Halbfigur noch dem 13. Jh. angehören, die zweite weist in den schwingenden Säumen aber deutlich auf die erste Hälfte des 14. Jh. Dargestellt ist in einem dreifachen Rahmen, dessen mittleres Feld rot, dessen Seitenborden grün oder gelb gehalten sind, auf blauem oder violettgrauem Grunde, je eine große Halbfigur eines Apostels, der ein goldenes Vortragekreuz, das an allen vier Kreuzarmen mit Vierpässen verziert ist, vor sich hält. Die Figuren sind von verschiedenem Zustand der Erhaltung und wohl schon im 15. Jh. und danach ein zweites Mal später übermalt. Ende des 19. Jh. sind die Malereien im Langhaus durch Wilh. Batzem, soweit angängig, restauriert und ergänzt. Am besten erhalten das über dem Westportal gelegene Christusbild, das Bild über dem Nordportal und das an der anschließenden Kapellenwand sowie das über dem heiligen Grabe. Die Zeichnung der Figuren (Fig. 261) ist eine sehr delikate, von hohem Schwung und einer starken Innerlichkeit getragen. Die Köpfe mit bewegten Haarmassen und stilisierten, zumeist in zwei gleichmäßige Strähnen ausmündenden Bärten. Über einem Untergewand, das zumeist mit einer goldenen Borte am Hals versehen ist, tragen die Apostel Mäntel, die eng um die Schultern angezogen sind und in freiem Fluß oder in anmutig rieselndem Gekräusel über die Oberkörper fallen. Mit ersichtlicher Liebe ist hier der kalligraphischen Linie nachgegangen. Die Färbung wechselt in grünlich und rot ab, die Nimben sind gold und mit der Muschelriefelung versehen.

Im Chorhaus erschien in einer späteren Zeit der Schmuck durch die vereinzelt auf der Fläche stehenden Medaillons zu dürftig und mager. Wohl schon um die Wende des 14. Jh. zum 15. Jh. sind auf den mittleren Feldern über die Medaillons große Einzelfiguren gemalt worden, die in regelmäßig aufsteigender Scheinarchitektur stehen, in dem einen Feld auf hellrotem Grunde drei große Standfiguren (Taf. 68, 2), in der Mitte eine Gestalt, die nach der Kopie nicht mit Sicherheit zu deuten ist, eine Halbfigur, die in der Rechten scheinbar ein Pomum mit einem Kreuz hält (?), mit der Linken eine kleine, ganz bekleidete Gestalt stützt, deren Kopf verschwunden ist. Rechts davon ist die h. Katharina mit Rad und Schwert deutlich erkennbar, bei

[1] Die Sitte der künstlerisch erweiterten Konsekrationskreuze gehört scheinbar vor allem dem nördlichen Europa an und wird in der Periode der Romanik wie der Gotik in der deutschen, französischen und vor allem der englischen Kunst ausgebildet. Über die Zeremonie der Weihe einer Kirche vgl. Archaeologia XXV, p. 325. Über die noch heute in der römischen Kirche übliche Form ausführlich Andreas Schmid, Caeremoniale, Kempten 1907, p. 457, 459. Der gewöhnliche Brauch ist, daß das Innere mit 12 aufgemalten Kreuzen — 6 auf der rechten, 6 auf der linken Seite, 2 nahe am Altar, 2 am Eingang — versehen wird, die zunächst ganz einfache Formen haben, in ein Medaillon eingezeichnet, dann dekorativ erweitert werden, endlich in Medaillonform die Kreuze, gehalten von den Halbfiguren von Engeln oder Aposteln, zeigen. Noch heute gilt die Bestimmung, daß die Kreuze bei Restaurationen erhalten, nach Übermalung hergestellt werden (A. Schmid, S. 458). Vgl. über den Gebrauch in englischen Kirchen C. E. Keyser, List of buildings in Great Britain and Ireland having mural decorations, Einleitung p. XXXVI. Ein Verzeichnis von 78 Kirchen mit gemalten Konsekrationskreuzen ebendort im ikonographischen Index p. 353. Die Entwicklung der Konsekrationskreuze in einer Reihe von Beispielen auf französischem Boden bei Gélis-Didot et Laffillée, La peinture décorative en France, und von Engeln und Aposteln gehalten ebenda in den Kirchen von La Guerche b. Le Mans (Sarthe) und Séez (Orne).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0276
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

dieser auch der gotische Duktus noch klar sichtbar, zur Linken eine Gestalt, die ein Lamm auf dem rechten Arm trägt (doch wohl die h. Agnes und nicht Johannes der Täufer).

Am deutlichsten war auf dem einen Seitenfeld die Malerei erkennbar, die hier in einer späten Zeit, vielleicht im 19. Jh., schon einmal im Kontur nachgezogen war. Über das ganze Feld zog sich eine reiche, abgetreppte Baldachinarchitektur hin, die nach rechts aufstieg, oben mit Zinnen gekrönt, über denen die Halbfiguren von kleinen Engeln sichtbar wurden. Auch hier der Hintergrund wieder blaßrot. Links von dem Konsekrationskreuz die Darstellung der Krönung der Maria in der üblichen Form, zwei Engel von oben auf die Gruppe zufliegend (Taf. 68, 1). Zur Rechten in etwas größerem Maßstab eine Darstellung der Verkündigung, Maria vor ihrem nur angedeuteten Betpult kniend und sich nach dem links erscheinenden Engel umwendend, in der Mitte auf einem Absatz eine Vase mit Lilien, darüber ein Spruchband. Am äußersten Rande knieten auf dem naturalistisch dargestellten, mit Blumen besetzten Boden, zwei geistliche Stifter. In der Mitte ist über den Medaillons mit der jugendlichen Apostelfigur, die das frühgotische Konsekrationskreuz hält, noch eine Heiligenfigur sichtbar, nach dem Umriß des kahlen Kopfes vielleicht der h. Petrus, diese möglicherweise von einer älteren Malerei herrührend, die mit jenen drei Einzelfiguren zusammengeht. Die entwickelten Baldachine, vor allem die Gruppe der Verkündigung auf dem letzten Feld kann nicht gut vor 1420 entstanden sein. Eine Reihe weiterer Einzelbilder sind dann in loser Folge und nicht in einem zyklischen Zusammenhang aufgemalt. Mit dem letztgenannten Feld zusammen ging eine Darstellung, die in der Mitte eine vielfigurige Kreuzigung enthielt, zu beiden Seiten stehend Einzelfiguren von Heiligen, von links an die h. Helena, dann ein ritterlicher Gewappneter, jugendlicher Heiliger, rechts zunächst der h. Petrus, dann wieder ein jugendlicher Ritter (Fig. 262). Auch hier würde die Zeit nicht vor 1430 angenommen werden können. Weiter war unvollständig erhalten eine große Kreuztragung mit viel kolossaleren Figuren, von denen der kreuztragende Christus nur bis zum oberen Drittel über den Medaillons auftaucht. Eine weitere Szene war nicht zu deuten. Endlich war auch hier der Rest eines Volto Santo vorhanden, ganz deutlich als Kopie des Bildes von Lucca bezeichnet durch den charakteristischen Halbkreis hinter den Kreuzesbalken, nur das obere Drittel der Figur war erhalten.

Fig. 262. Trier, Liebfrauenkirche. Malerei im Chor.

Die Malereien waren auf ganz dünnem Putz unmittelbar auf den Stein gemalt, so daß die Fugen überall durchschienen, die Farben waren sehr hell, auf das lichte, fröhliche Rot des Grundes hin gestimmt, dem ein ebenso helles Blau entsprach. Bei der Restauration des Innern der Kirche in den neunziger Jahren ist diese ganze Malerei verschwunden bis auf die Medaillons mit den Konsekrationskreuzen. Im Chorhaus haben die beiden Düsseldorfer Maler P. Ehrich und K. Doeringer eine Komposition eingefügt, die jeweils die Konsekrationskreuze festhielt, auch das Motiv der aufsteigenden perspektivischen Baldachine mit den Engelsfiguren oben aufnahm, im übrigen aber in freier Erfindung einen Zyklus aus dem Marienleben mit einfügte. Die alten Malereien sind nur in dürftigen Aquarellen kopiert, die besterhaltenen der Medaillons mit den Konsekrationsaposteln sind danach durch Wilh. Batzem sorgfältig ausretuschiert und, wo nötig, um des liturgischen Zusammenhangs willen ergänzt worden.

Der mächtige Innenraum der Liebfrauenkirche wird getragen von zwölf schlanken Säulen, in der architektonischen Lösung eine machtvolle Manifestation des Gedankens, daß die Stützen der Kirche die zwölf Apostel sind. Es verwundert nicht, daß eine spätere Zeit diese symbolische Idee gerne aufgriff und sie unterstrich und verdeutlichte. So entstanden gegen Ende des 15. Jh. auf den Säulen, vielleicht an der Stelle von älteren, aber nirgend mehr nachweisbaren Malereien, die fast lebensgroßen Figuren der zwölf Apostel, und zwar in der Absicht, daß sie von dem blauen Stein vor dem Opferkasten der Kirche nahe beim Eingang gleichzeitig überschaut werden können. Die Malereien sitzen in Höhe des ersten Schaftringes, „in wohltuender Proportion zu der Breite und Höhe der Säulen komponiert", so daß unterhalb des Ringes die Apostelgestalt steht, darüber jedesmal das Innere einer Kirche gemalt ist, und zwar mit dem frühgotischen Maßwerk der Fenster von Liebfrauen im Hintergrund, das Kircheninnere wiederum von dem üblichen spätgotischen Maßwerk überrahmt. Bis zu den neunziger Jahren waren diese Malereien verdeckt durch 12 Apostelfiguren, die die Hand eines „unbegabten Zopfkünstlers" gegen Ende des 17. Jh. darüber gemalt hatte. Die Arbeit der Freilegung und Ausbesserung wurde begonnen durch den Maler Batzem aus Köln und zu Ende geführt durch den Maler Aschenbroich aus Düsseldorf. Nur die Figur des Petrus über der Kanzel und die des Matthias mußten auf die Hälfte erneuert werden. Unter jedem Bilde sind in spätgotischer Schrift, die aber stark ergänzt erscheint, Stellen aus der Liturgie aufgezeichnet. Die Farben sind ein gemäßigtes Rot, Blau, Braun und Rot.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0277
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 263. Trier, Liebfrauenkirche. Apostel eines Südpfeilers.

Die Gestalten sind von auffallender Gedrungenheit und statuarischer Ruhe. Es sind breite, schwere Bauernköpfe, die fast ohne Halsbildung unmittelbar auf dem Körper aufsitzen. Einen wertvollen Hinweis auf die zeitliche Entstehung der Malereien bilden zu Füßen des Apostels Judas auf dem ersten Südpfeiler von Westen zwei kniende Gestalten, die man wohl ohne weiteres als die Stifter der Bilder ansehen darf[2]. Ihre Wappenschilde, silberner Amboß auf blauem Grunde, bekunden den Trierer Bürgermeister Niclas von Zerff und seine Gemahlin Adelheid von Besselich mit drei goldenen Rosen auf rotem Feld (Fig. 263). Diese Frau spielt in der Trierer Kulturgeschichte eine nicht unbedeutende Rolle, es sind eine große Anzahl von Stiftungen auf sie zurückzuführen. Eine ziemlich eingehende Geschichte ihres Lebens hat Gottfried Kentenich zusammengestellt, so daß auch ein Datum für die Stiftung der Liebfrauenapostel gefunden werden kann. Im Jahre 1483 hat sie für zehn Jahre Trier verlassen, und erst nach dieser Zeit setzte ihre umfassende Wohltätigkeit ein. Man kann also für die Bilder das letzte Jahrzehnt des 15. Jh. annehmen. Wenn man in den Figuren jene sonst dem Zeitstil eignende, schon ein spätgotisches Barock andeutende Stilisierung vermißt, so darf man daran erinnern, daß in dem Trierer Kunstkreis sich lange die Schwere und Geschlossenheit und, wenn man will, Starre erhalten hat, vor allem in der Plastik, so daß die zeitliche Einordnung in die Spätzeit des 15. Jh. dort durchaus berechtigt erscheint.

Auf einem nördlichen Mittelschiffpfeiler ist nach dem Seitenschiff zu in Höhe des Apostelbildes ein Ecce-homo-Bild dargestellt, das leider sehr stark übermalt ist. Es ist die Halbfigur Christi auf rotem Grund, umgeben von schwebenden Engeln mit Marterwerkzeugen und den mit seiner Leidensgeschichte weiterhin verbundenen Erscheinungen, dem Petruskopf mit dem Hahn, Geißel und Hammer usw. Auf den vorgelagerten Säulendiensten sind rechts und links je zwei Engel, wiederum mit Martersymbolen, aufgemalt, die am wenigsten berührt sind von der Restaurierung und auf den Anfang des 15. Jh. hinweisen.

Gegen Mitte des 15. Jh. dürfte ein Wandbild entstanden sein, das in der östlichsten Nordkapelle auf der Nordwand wie ein Tafelbild gemalt ist, drei große stehende Heilige darstellend, wie sie aus der Kölner Tradition bekannt sind. Leider ist es auch sehr stark restauriert. Auf rot gemustertem Grund steht in der Mitte Jakobus in hellem Kleid und rotem Mantel, links die h. Ursula, die mit beiden Armen den blauen Mantel breitet, worunter die Seelen sich bergen. Auf dem Kopfe trägt sie eine Krone. Auf der rechten Seite steht ein heiliger Bischof in blauem Pluviale mit Goldborte und blauer, edelsteinbesetzter Mitra. Die ihn bezeichnende Inschrift ist leider verwischt. Die Figuren stehen auf grünem Grasboden mit sorgfältig gezeichneten Pflanzen, vor allem mit den im 15. Jh. so beliebten Erdbeerpflanzen.

[2] Über die Stifter vgl. eingehend Kentenich, Aus dem Leben einer Trierer Patrizierin, Trier 1909, S. 8 m. Abb. (danach oben Fig. 263); die Stifter dort noch einmal groß als Titelbild.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0278
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Koblenz / St. Castor.

Wandgemälde über den Grabmälern.

LITERATUR. A. J. Richter, Sanct Castor zu Koblenz als Münster, Stift und Pfarrkirche, Koblenz 1868, S. 201. — Lehfeldt, Bau- und Kunstdenkmäler d. Reg.-Bez. Koblenz, S. 147. — Vgl. oben S. 98.

Über das Grabmal des Kuno von Falkenstein vgl. Kugler, Rheinreise: Kleine Schriften II, S. 264. — v. Stramberg, Rheinischer Antiquarius III, S. 234. — Fr. Ferdinand, Cuno von Falkenstein, Paderborn 1885. — Abb. bei Moller, Denkmäler altdeutscher Baukunst I, Taf. 46. — E. aus'm Weerth, Kunstdenkmäler i. d. Rheinlanden, Bildnerei III, S. 63, m. Abb. (Lith.). — Kupferstich bei A. J. Richter, Taf. V. — Kugler, Kunstgeschichte, Stuttgart 1848, S. 630. — Ders., Handbuch der Geschichte der Malerei I, S. 264. — Püttmann, Kunstschätze u. Baudenkmäler am Rhein, Mainz 1843, S. 311. — Passavant, Kunstreise durch England und Belgien, S. 406. — Hotho, Gesch. d. deutschen u. niederländ. Malerei I, S. 241, 245. — Schnaase, Gesch. d. bildenden Künste VI, S. 394. — Frantz, Gesch. d. christlichen Malerei II, S. 175. — Foerster, Gesch. d. deutschen Kunst I, S. 208. — Lotz, Kunsttopographie Deutschlands I, S. 143. — Aldenhoven, Gesch. d. kölnischen Malerschule, S. 51. — Firmenich-Richartz, Wilhelm von Herle und Hermann Wynrich von Wesel: Zs. f. christliche Kunst VIII, 1895, Sp. 98. — Fr. Back, Mittelrheinische Kunst, Frankfurt 1910, S. 43, mit Lichtdruck-Taf. XLIV. — Margot Remy, Die Buchmalerwerkstatt des Trierer Erzbischofs Cuno von Falkenstein, Trierer Zs. IV, 1929, S. 49.

AUFNAHMEN. Photographien von Anselm Schmitz (Köln), Ph. Stoedtner (Berlin), P. Meder (Koblenz). — Große farbige Kopie von J. Becker-Leber v. J. 1927 im Denkmalarchiv Köln, danach Taf. 61.

Der am 21. Mai 1388 verstorbene große Trierer Erzbischof hat an der Nordseite des Chores der Castorkirche ein Grabmal gefunden unter einem reichen Tabernakel, das eine Spitzbogenblende mit tiefem Profil einschließt. Auf dem Sarkophag, der mit einer Arkadenreihe verziert ist, die vermutlich früher kleine Einzelfiguren von Pleurants enthielt, liegt die mächtige Gestalt des Toten in architektonischem gotischem Rahmen unter einem hochstehenden Baldachin, die Füße auf einen liegenden Löwen gestemmt, in vollem bischöflichen Ornat (Fig. 264). In der Geschichte der rheinischen und der westdeutschen Plastik steht dies Denkmal an einem Wendepunkt als ein erstes Bekenntnis zu einem monumentalen Naturalismus[1]. Die Inschrift lautet:

Praesulis eximii iacet hic corpus venerandum
Cunonis geniti per Falkenstein decorandum
Grande genus. Superis hunc pie iunge Deus.
Obiit anno dom. MCCCLXXXVIII XXI. Mayi.

In der Spitzbogenblende über dem Sarkophag befindet sich, wirkungsvoll von dem Rahmen eingefaßt, ein Wandgemälde (farbig, Taf. 61), auf einem dicken Putz gemalt, dessen Grund im Sinne von einem leichten Flechtwerk behandelt und vergoldet ist. Die Malerei setzte sich unten auf den großen Steinplatten fort, auf denen die Farbe fast völlig verschwunden ist mit Ausnahme von der Gestalt des Erzbischofs in der Mitte. Von den Seitenfiguren sind nur die Säume noch erhalten, so daß dort die Höhe der Figuren deutlich wird.

Dargestellt ist in der Mitte an einem mit dem Querarm den Rahmen berührenden Kreuz hängend der Kruzifixus, den Kopf leicht auf die rechte Schulter geneigt, die Hüften von einem hellvioletten goldgesäumten Lendentuch umzogen. Ihm zu Füßen kniet der Erzbischof in voller Bischofstracht, das Goldpluviale umgelegt, das in einem großen Dessin in horizontalen Streifen eine Zeichnung von Paradiesapfelmuster trägt. Darüber ist der weiße Manipel mit schwarzem Kreuz gelegt. Im linken Arm hält der Bischof das Pedum, an das eine weißliche Fahne an einem Querstab aufgehängt ist. Die mächtige Mitra mit den beiden herabhängenden Bändern ist wie ein Weihgeschenk am Fuße des Kreuzes niedergelegt. Die mit den Bischofshandschuhen bekleideten Hände sind betend erhoben. Das Haupt mit dem breiten derben Gesicht ist leicht nach vorn gekehrt. Es zeigt nur einen dünnen weißgrauen Haarrand um das kahle Oberhaupt und die charakteristische dicke Nase, breite derbe Lippen und ein mächtiges Kinn, ähnlich, wie dies freilich in heroischerer Form der plastische Kopf zu Füßen dieses Gemäldes zeigt[2].

[1] Über die Plastik vgl. eingehend Eva Zimmermann-Deißler, Vier Meister mittelrheinischer Plastik um 1400: Städel-Jahrbuch III/IV, 1924, S. 20, m. Detail. — Der Typus der Wandgräber mit architektonischer Einrahmung ist in Frankreich schon seit der Zeit um 1300 ausgebildet (vgl. R. de Lasteyrie, L'architecture religieuse en France à l'époque gothique, Paris 1927, II, p. 34, 35, 59. Sehr verbreitet in England, das vielleicht dies Motiv nach Deutschland gebracht hat (ganze Reihen bei Paul Biver, Les tombes de l'école de Londres au début du XIV siècl.: Bulletin monumental LXXIII, 1909, p. 243. — Alfred C. Fryer, Mon. effigies made by Bristol Craftsmen 1240—1550: Archaeologia LXXIV, 1925, p. 1). — In ähnlicher Weise ist noch in der Mitte d. 15. Jh. die Nische über dem Wandgrab Ottos III. von Hachberg in der Margaretenkapelle des Konstanzer Münsters in einem Wandgemälde des Kruzifixus zwischen vier stehenden Figuren und dem knienden Stifter geschmückt (Wingenroth u. Groeber, Die Grabkapelle des Bischofs Otto III. von Hachberg in Konstanz: Schauinsland XXXV/XXXVI, 1908/1909, S. 39).

[2] Das gemalte Porträt gleicht mehr als das plastische, das eine Übersetzung in das Heroische vorgenommen hat, der oft zitierten genauen steckbrieflichen Personalbeschreibung des Erzbischofs in der Limburger Chronik: ein groß heubt mit eime struben widem brunen krulle, ein breit antlitze mit pußenden backen, ein scharp menlich gesichte, einen bescheiden mont mit glefzen etzlicher maße dicke; die nase was breit, mit gerumeden naselochern, die nase was ime mitten nider gedrucket; mit eime großen kinne unde mit einer hohen stirne, unde hatte auch ein groß brost unde rodelfare under sinen augen (Arthur Wyß, Die Limburger Chronik: Mon. Germ. SS.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0279
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 264. Koblenz, St. Castor. Grabmal des Kuno von Falkenstein.

Zu beiden Seiten stehen unter dem Kreuz zur Linken die Mutter Maria, zur Rechten der Apostel Johannes, Maria in einem tiefvioletten Kleide und einem dunkelblauen, im inneren Umschlag grünen, goldgesäumten Mantel, der über die Schulter gelegt ist, während das Haupt und das Kinn mit der Brust von dem reich gefälteten Kopftuch umzogen sind. Die Linke hält unter dem Stoff den Mantel zusammen, die Rechte ist mit einer nicht ganz klaren Bewegung nach Christus hin erhoben in einer halb zeigenden Geste.

Auf der rechten Seite Johannes in dunkelblauem langem Untergewand und mattviolettem grüngefüttertem Mantel, der mit einem breiten doppelten Goldsaum verziert ist. In einer großartigen Geste von bedeutender Wirkung legt der Jünger das Haupt tief auf die linke Schulter und hebt die beiden zusammengefalteten Hände vor die Brust, aber so, daß der rechte Ellenbogen fast in der Höhe des Halses erhoben ist, wodurch eine scharfe eckige und dezidierte Bewegung hier entsteht. Um den breiten Kopf des Jüngers ringeln sich gelbe Locken in doppelten Reihen herunter.

Am äußeren Rande entsprechen diesen beiden Figuren der h. Petrus und h. Castor. Zur Linken neben der Maria der Apostelfürst Petrus in weißlichem, goldgerändertem Untergewand und mächtigem, über die Schulter gelegtem, hochgerefftem und nur zur Linken tief heruntersinkendem purpurfarbigem Mantel, der grün gefüttert und mit einem Goldsaum umzogen ist. Der grüne Umschlag wird auch am Halse wie ein Kragen sichtbar. Die Rechte faßt unter dem Mantel ein geschlossenes schwarzes Buch; die Linke hält wie ein Schwert den riesigen gotisch stilisierten goldenen Schlüssel hoch. Der Kopf zeigt, wenn auch stark übermalt, doch die charakteristische Form des Petrus, das weißliche breitgelockte Haar um die Tonsur, den kurzen geringelten grauweißlichen Bart am Kinn.

Auf der anderen Seite der h. Castor in einer grauweißlichen Alba und graublauer rotgefütterter Glockenkasel, die vorn einen breiten Stab in Goldzeichnung erkennen läßt. Um den linken Arm ist der goldene Manipel gehängt. Der Kopf, von breiten Locken umgeben, bartlos. Der Heilige hält in beiden Händen das Modell der Kirche, das die Doppelgruppe der Türme erkennen läßt, im übrigen bei der perspektivischen Verzeichnung nur symbolisch den Bau wiedergibt.

Am äußeren Rande der Gruppe auf beiden Seiten von dem Boden aufsteigend kleine grüne Bäumchen, die zur Linken noch gut erhalten bzw. wiederhergestellt, zur Rechten fast ganz verwischt sind. Auch um den Fuß des Kreuzes steigt ein naturalistischer Boden auf.

Ein Datum für das Wandgemälde ist durch das Todesjahr des Erzbischofs 1388 gegeben, und es liegt nahe, in einem solchen Falle die Errichtung des Grabmales unmittelbar nach dem Tode anzunehmen und damit auch den malerischen Schmuck um

vernac. ling. IV, I, c. 57, ad. a. 1389. — Vgl. G. Kentenich, Gesch. d. Stadt Trier, S. 221). Dazu das Bildnis des Erzbischofs v. J. 1380 in seinem Evangelistar im Domschatz zu Trier (guter Lichtdruck bei Fr. Back, Mittelrheinische Kunst, Taf. 45. — Vgl. auch Egid Beitz, Das heilige Trier, Abb. 73. — Vgl. eingehend M. Remy, Buchmalerwerkstatt des Cuno von Falkenstein, a. a. O., S. 55 m. Abb. Taf. II). Kugler, der das Bild noch vor der Übermalung gesehen hat, bemerkt (Gesch. d. Malerei I, S. 264): „In dem Porträtkopf des Erzbischofs ist ein deutliches Streben nach einer etwas rohen Naturwahrheit sichtbar, doch erscheint die Behandlung minder geistreich als in manchen Gestalten des gewöhnlichen Lebens auf anderen Bildern dieser Schule. Was dem Ganzen noch den Charakter des Übergangs vom alten zum neuen Stile gibt, ist wesentlich die etwas strenge und plastische Behandlung der Formen, namentlich der Gewänder."

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0280
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

die Zeit um 1390 zu setzen. Die (letzte) Übermalung, die vor der Mitte des 19. Jh. erfolgt sein muß, hat dem Bilde sehr geschadet, ihm vielfach einen fatalen nazarenischen Charakter gegeben. Das gilt vor allem für die Köpfe. Doch ist, zumal in den Umrissen, der charakteristische gotische Duktus in den mit hohem kalligraphischem Zeichnungsgefühl gezogenen Kanten der Gewandsäume noch wohl erhalten[3].

Das Koblenzer Wandgemälde hatte schon 1910 Friedrich Back[4] dem Hauptmeister des großen Friedberger Altares zugewiesen, des Hauptstückes der älteren mittelrheinischen Schule, während die ältere rheinische Kunstliteratur es als eine Arbeit des Meisters Wilhelm von Köln ansprach. Mit der mit diesem in Verbindung gebrachten niederrheinischen Kunst hat es nun aber sicher gar nichts zu tun, um so einleuchtender ist die Herkunft aus der mittelrheinischen Kunst. Man braucht nur die Führung der Umrißlinien, die ondulierenden Gewandsäume zu vergleichen, darüber hinaus aber auch die Kopftypen und zuletzt Sentiment und Stimmung. Die einzelnen Farbtöne sind nicht dieselben für die Gewandung, wohl aber der Akkord. Man vergleiche im einzelnen die Madonna und den h. Petrus (Fig. 265) von dem Friedberger Altar mit den gleichen Figuren in Koblenz. Wir haben hier zum ersten Male einen deutlichen Vorstoß der mittelrheinischen Kunst nach dem Norden zu konstatieren, bald darauf tritt sie auch in Bonn (s. unten) auf.

Fig. 265. Darmstadt, Petrus und Maria vom Friedberger Altar.

Über dem Grabmal des Erzbischofs Werner von Königstein († 1418), das sich dem des Cuno von Falkenstein gegenüber auf der Südseite des Chorhauses befindet[5], ersichtlich als späteres Gegenstück mit etwas verändertem Rahmen aufgebaut, ist auf einem von einem Kielbogen eingeschlossenen Feld über dem Sarkophag ein sehr verblichenes Wandbild aufgemalt, das eine Anbetung des Kindes darstellt. Die ganze Fläche ist durch eine dünne Architektur gegliedert, die den Stall von Bethlehem darstellt, der Hintergrund ist gold auf einem gepreßten Gipsfond, der dasselbe Muster wie der des gegenüberliegenden Gemäldes aufweist. In dem Mittelfeld kniet aufrecht, die Hände vor der Brust haltend, Maria in einem dunkelblauen Gewand, nur schattenhafte Umrisse der Figur und Flecken des Gewandes sind erhalten. Im rechten Felde kniet eine mit einem goldenen Nimbus versehene Figur mit erhobenen Händen, wohl Joseph, obwohl die Kopfform nicht näher zu erkennen ist. Am Fuße glaubt man die Umrisse des liegenden Christuskindes zu erkennen. In der linken Abteilung des Aufbaus drei bewegte Figuren, die einen kniend, die anderen scheinbar gebeugt, wohl die Hirten, diese ohne Nimben, auch hier sind nur die Umrisse und Flecken in einem dunklen Rot erkennbar. Das Wandgemälde, das sich nicht mehr aufnehmen läßt, würde in die Zeit nach 1418 fallen.

[3] Passavant erklärt (bei Püttmann, Kunstschätze u. Baudenkmäler am Rhein, S. 311. Vgl. Merlo, Nachrichten von dem Leben und den Werken kölnischer Künstler, Köln 1850, S. 510): „Ich habe dieses Gemälde in seinem alten Zustande gesehen mit manchen einzelnen Beschädigungen, aber sonst sehr gut erhalten; seitdem wurde es hergestellt, und obgleich man alle Vorsicht dabei anempfahl, so verlor es doch von seiner ursprünglichen Vortrefflichkeit, indem besonders die teilweise verloren gegangenen Umrisse nicht mit gehöriger Kenntnis ergänzt worden sind." — Lotz, Kunsttopographie Deutschlands, Kassel 1862, I, S. 144: „Durch gänzliche Übermalung durchaus alteriert." — A. J. Richter, Sanct Castor, Coblenz 1868, S. 202: „Das Mauergemälde ... ist in Tempera gemalt, hat aber leider zum öftern die restaurierende Hand erfahren." — Lehfeldt, Bau- u. Kunstdenkmäler: „Die Heiligenfiguren mit Ölfarbe übermalt." — Vgl. die Bemerkung von E. Firmenich-Richartz in der neuen Ausgabe von J. J. Merlo, Kölnische Künstler in alter und neuer Zeit, 1895, S. 963. — Back, Mittelrheinische Kunst, S. 90, Anm. 95 äußert sich dazu: „Daß die Übermalung im ganzen Farben und Linien nicht erheblich verändert hat, schließe ich aus der weitgehenden Übereinstimmung mit dem Friedberger Gemälde, dessen Farbenzusammenstellung nicht gewöhnlich ist und dem Restaurator doch wohl kaum bekannt war. Es ist in der Tat nicht wohl anzunehmen, daß der Altar, der sich damals noch beiseite gesetzt in der Stadtkirche zu Friedberg in der Wetterau befand, dem Restaurator bekannt sein konnte. Er ist erst 1878 in die Darmstädter Sammlung gekommen. Schon 1857 hat P. H. Dieffenbach, Geschichte der Stadt und Burg Friedberg, S. 50, Anm., auf den betrüblichen Zustand des Bildwerkes in Friedberg hingewiesen." — Back bemerkt ebendort schon: „Der Petruskopf hat, wenn hier nicht die Übermalung täuscht, einen von dem Friedberger Altar abweichenden schwachbärtigen Typus, wie er in Köln vorkommt." Der Kopf ist in der Tat durch die Restauration entstellt, läßt aber im heutigen Zustande doch den ursprünglich vorhandenen dünnen, aber breiten Petrusbart erkennen.

[4] Fr. Back, Mittelrheinische Kunst, S. 43, 90, Anm. 95. Back weist noch auf das Wandgemälde in der Stiftskirche zu Aschaffenburg hin (abgeb. bei R. Borrmann, Wand- und Deckenmalereien des Mittelalters), das gewisse Anklänge an das Koblenzer Bild zeigt. Man darf auch an die große stehende Madonna von der Stadtkirche zu Wimpfen, die etwas später, um 1400, anzusetzen ist, erinnern, vgl. unten bei St. Johann (Fig. 312) u. Kat. d. Ausstellung alter Wandmal. a. d. Denkmalarchiv Darmstadt 1921, S. 7.

[5] Abb. bei Georg Moller, Denkmäler der deutschen Baukunst I, Taf. LV, und bei aus'm Weerth, Kunstdenkmale i. d. Rheinlanden, Bildnerei III, 63, 64. — Kugler, Kleine Schriften II, S. 264. — Richter, Sanct Castor, Coblenz 1868, S. 203 mit der Inschrift. — Lehfeldt, Bau- u. Kunstdenkmäler, S. 147.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0281

© Universitätsbibliothek Heidelberg

gefördert durch die DFG

Bonn / Münsterkirche.

Fig. 266. Bonn, Münster. Malereien im Kapitelsaal.

LITERATUR. Ausführliche Bibliographie bei Clemen, Kunstdenkmäler der Stadt und des Kreises Bonn, 1905, S. 51. — Clemen, Romanische Monumentalmalerei, S. 433. — Von älteren noch zu nennen: Maassen, Geschichte der Pfarreien des Dekanats Bonn I, Köln 1894, S. 13, 102. — E. Aus'm Weerth, Die Münsterkirche zu Bonn, Bonner Festschrift 1868.

Über die Wandmalereien: Rinklake, Vortrag über die Restauration der Münsterkirche, Bonn 1874. — Ders., Das Bonner Münster und seine innere Ausstattung, Vortrag, Bonn 1875. — J. Schulz, Die dekorative Ausschmückung der Münsterkirche zu Bonn, Bonn 1886. — Organ f. christl. Kunst XV, S. 176. — Neu, Führer durch die Münsterkirche zu Bonn, Bonn 1895. — Friedrich Schneider, Mittelalterliche Wand- und Gewölbemalereien zu Bonn: Zs. f. christl. Kunst I, S. 443. — Clemen i. d. Berichten der rheinischen Denkmalpflege VI, 1901, S. 64 u. in den Bonner Jahrbüchern 107, S. 341. — Clemen, Kunstdenkmäler der Stadt Bonn, S. 94. — Die romanischen Wandgemälde publiziert bei Clemen, Romanische Wandmalereien der Rheinlande, Taf. 39—41, und Clemen, Romanische Monumentalmalerei, S. 436—442, Taf. 29.

AUFNAHMEN. Vier Pausen einzelner Teile der Architektur von dem Gemälde an der Westwand des nördlichen Querschiffes von August Martin (von 1890), zwei Aquarellkopien von demselben im Denkmalarchiv Bonn. — Von den Malereien im nördlichen Seitenschiff: Umrißpausen im Zustande der Auffindung von August Martin im Denkmalarchiv, danach Zusammenstellung der oberen Reihe der Figuren von Anton Bardenhewer. — Photographie im Zustand der Aufdeckung von Emil Koch, 1889.

Die Kirche der hh. Cassius und Florentius, die auf der Stelle eines älteren Baus in der Mitte des 11. Jh. in gewaltiger Ausdehnung neu aufgeführt worden war, hatte eine dreimalige Erweiterung gefunden, die erste, die die Ostapsis mit den beiden Türmen, Kreuzgang und Kapitelgebäude hinzufügte, gegen die Mitte des 12. Jh. unter dem Propst Gerhard von Are, die zweite in einer langen Bauperiode um die Wende des 12. und 13. Jh., bei der ein völliger Neubau des Querschiffes erfolgte, das mit polygonalen Kreuzarmen abschloß, die dritte im ersten Viertel des 13. Jh. unter dem Propst Oliverius und wohl noch über seine Zeit hinaus. Aus dieser Periode stammt der völlige Neubau des Langhauses[1].

Im Kapitelsaal, der in seiner Architektur aus der Periode des Gerhard von Are um 1150 stammt, ist der Gurtbogen, der das kleine nach Osten gelegene Chörchen abschließt, dekoriert mit einer unberührt erhaltenen, außerordentlich feinen, frühgotischen Malerei. Den Grund bildet ein dunkles Violett-Rot, in das große Medaillons mit den Halbfiguren der klugen und törichten Jungfrauen eingelassen sind, in die Zwickel treten große dreiteilige gotische Blätter. Von den Medaillons sind drei mit den törichten Jungfrauen wohlerhalten (farbige Kopie von Volkhausen im Denkmalarchiv, danach Fig. 266). In der Mitte befand sich wahrscheinlich der himmlische Bräutigam. Die drei Figuren auf blauem Grunde in zarter und dünner roter Vorzeichnung, über die später der schwarze Kontur gelegt ist. Die Typen, bei allen drei Figuren die gleichen feinen, schmalschultrigen Gestalten mit dünnen Unterarmen und zarten langen Händen, die Köpfe in langgezogenem Oval, von sehr reizvoll fließenden, langen Lockensträhnen umwallt. Die Malereien dürften noch in die Zeit kurz vor 1300 gehören.

Im nördlichen Querschiff befand sich über dem Grabmal des Erzbischofs Rupprecht von der Pfalz († 1480) ein großes Gemälde der Anbetung der Könige, das leider nur in der vollständigen Erneuerung durch August Martin überliefert ist

[1] Die Baugeschichte eingehend rekapituliert bei Clemen, Romanische Monumentalmalerei, S. 434. Nach einer Notiz des Caesarius von Heisterbach, der um 1221 schrieb (Dialogus miraculorum VIII, 65, ed. Strange II, p. 136), war der Bau in dem Jahre der Abfassung des Buches noch im Gange.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0282
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

(Fig. 267), die in den Köpfen wie in der Gewandung dessen fatalen nazarenisch gotisierenden Stil zeigt[2]. Nur die Gesamtanordnung darf als verbürgt erscheinen. Auf einem roten, durch blaugraue Sterne gemusterten Grunde, der in den vier Ecken große Rundmedaillons, unten mit Wappen und Helm des Kölner Erzstiftes, oben mit Wappenschild und Helm der Saarwerden geschmückt ist, ist die Anbetung der Könige dargestellt, rechts Maria mit dem Kinde sitzend, der ältere König ihr zu Füßen kniend und ein reiches Gefäß ihr überreichend, die beiden anderen Könige dahinter stehend, der mittlere bärtig, auf den Stern in der Höhe weisend. Die Gruppe ist bereichert durch die Gestalt des h. Petrus zur Linken, die allein in der Gewandung noch den ausgesprochenen Stil der Entstehungszeit zeigt. Petrus, um dessen Haupt ein großer Nimbus gelegt ist, erscheint in einer reichen Drapierung, die einen großen, über beide Schultern geschlagenen Mantel in reichen Falten herabstürzen läßt; die Linke hält einen mächtigen Schlüssel, die Rechte legt sich segnend auf das Pedum, das der vor ihm kniende kleinere Stifter im vollen bischöflichen Ornat im Arm hält. Nach den Wappen ist dargestellt der Erzbischof Friedrich von Saarwerden (1370—1410)[3]. Dessen Wappen waren auch im Chorhaus über den Pfeilerbündeln einander gegenüber angebracht, in der Mitte Schilde mit Wappen von Kurköln, mit prächtigem Helmschmuck, auf den anliegenden Diensten die gegeneinandergekehrten Schilde des Erzbischofs, silberner Doppeladler in schwarzem Feld.

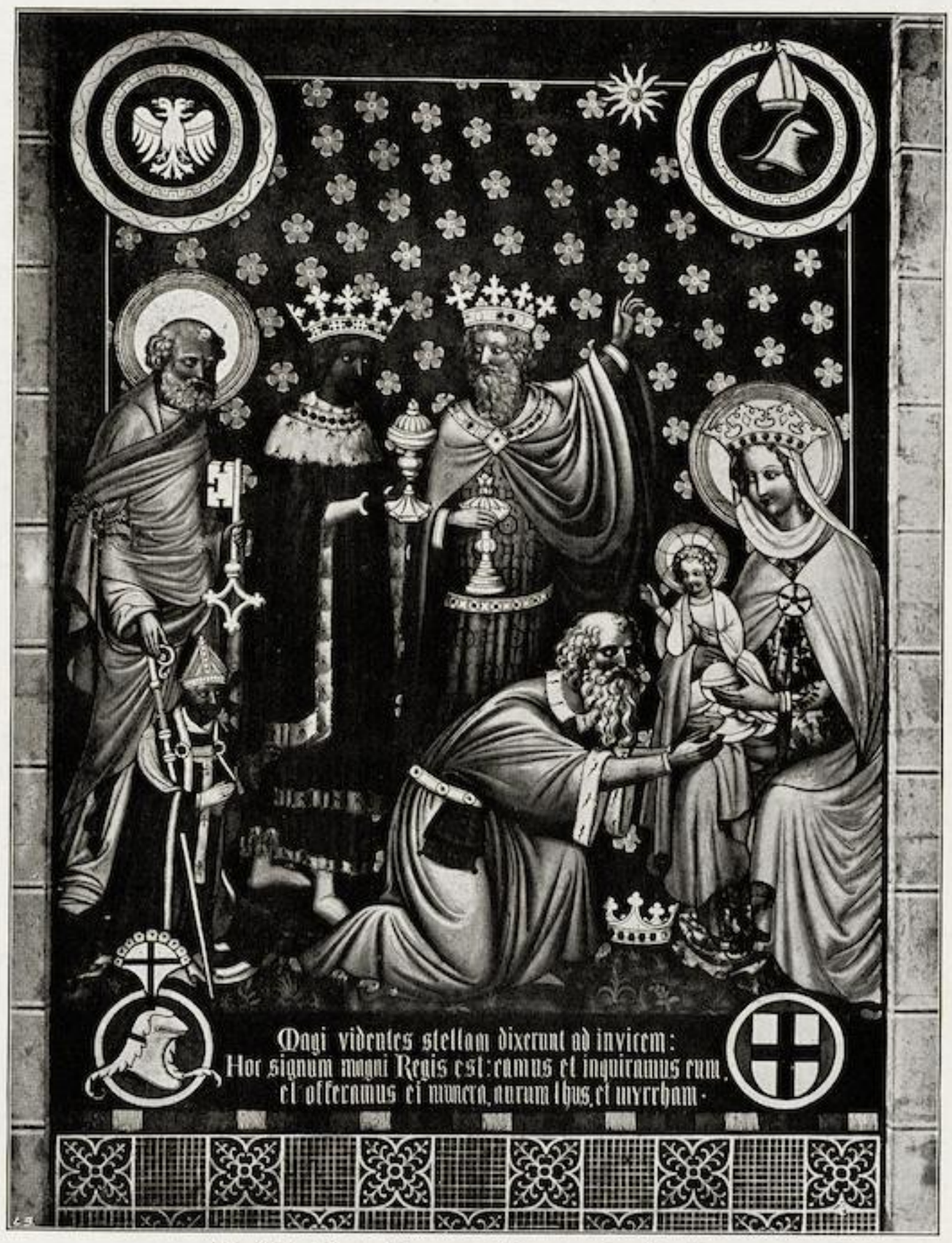


Fig. 267. Bonn, Münster. Anbetung der Könige.

Im nördlichen Kreuzarm befand sich über dem nördlichen Flügel der Empore, zum Teil durch diese verdeckt, eine große Komposition der Verherrlichung der Maria in reicher Architektur. Die Mittelgruppe war durch den hier aufgestellten Michaelsaltar vom Jahre 1700 zum Teil zerstört. Die ganze Malerei ist, da der Putz schadhaft war, gepaust und kopiert und dann auf neuem Putz von August Martin 1894 ganz neu gemalt (Fig. 268).

Die Architektur baut sich in drei Achsen als ein mächtiges gotisches Gerüst auf, scharfkantige dünne Pfeiler tragen nach vorne den Aufbau, nach hinten wölbt sich ein perspektivisch gezeichneter gotischer Raum in der Gestalt von drei Chörchen, von denen das mittlere stark überhöht ist. Bemerkenswert ist der Versuch einer richtigen Perspektive im Verhältnis des Fußbodens zu dem die drei Räume abschließenden Horizontalgesims. Nur bei der Zeichnung der Fenster versagt die Konstruktion.

Der Sockel ist in den beiden Seitenteilen in zwei Rundbogennischen aufgelöst, in der Mitte dreiteilig vorgekragt. In den Seitenfeldern sind erhalten die Halbfiguren von zwei Propheten mit großen Spruchbändern, von einem dritten nur Reste des Spruchbandes.

In der Mitte befand sich wohl eine große Figur der thronenden Maria, von der aber nur das Gewand vom Knie abwärts und der Nimbus mit den Umrissen des Kopfes erhalten ist. Zu beiden Seiten sind der kleineren Mittelfigur zugewendet stehende, kniende und sitzende Figuren angeordnet. Zur Linken die zwölf Apostel, vorn sitzend am Rande nach rechts zunächst Petrus, in der Linken einen Schlüssel haltend, die Rechte auf ein Buch auf seinem Knie legend, neben ihm Paulus, die Rechte auf ein großes Schwert gestützt, und Andreas, sein Kreuz vor sich haltend; stehend hinter Petrus der jugendliche Johannes mit dem

[2] Vgl. die Beschreibung von Friedrich Schneider i. d. Zs. f. christl. Kunst I, 1888, Sp. 443.
[3] Das Wandgemälde der hh. drei Könige abgeb. bei Clemen, Kunstdenkmäler der Stadt Bonn, S. 95.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0283
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

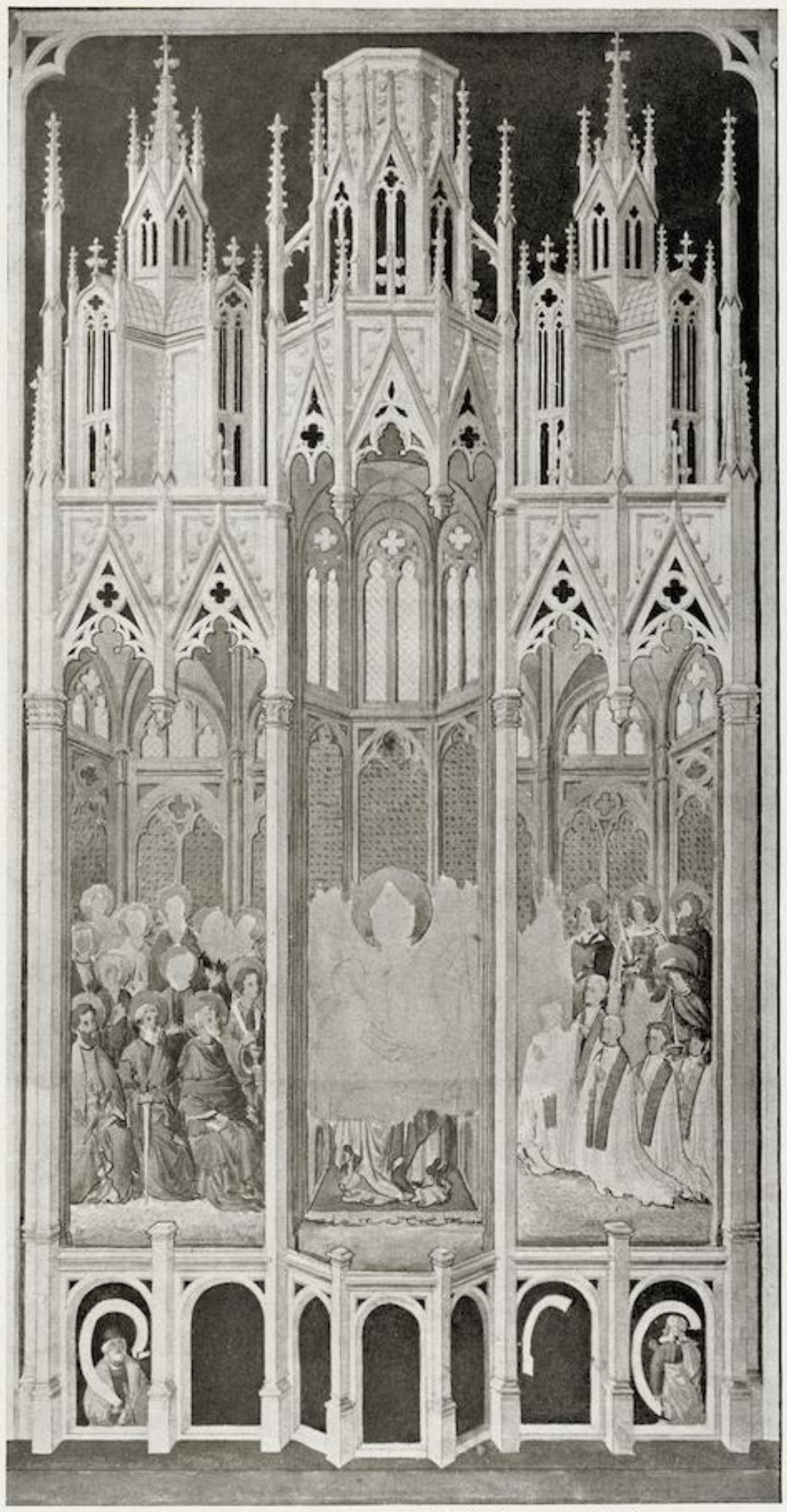


Fig. 268. Bonn, Münster. Verherrlichung der Maria.

Kelch. Von drei weiteren Figuren sind die Oberkörper mit den Händen erhalten, weiter nur die Nimben und die Umrisse der Köpfe.

Auf der rechten Seite dargestellt ritterliche Heilige, wohl sicherlich die hh. Cassius, Florentius, Mallusius oder Gereon, die h. Helena (?), dahinter die Umrisse eines bärtigen Kopfes (?). Der vordere von den gewappneten Heiligen, der das Schild mit dem Lilienwappen auf der Brust unter dem Mantel trägt, legt die linke Hand schützend auf den Rücken eines vor ihm knienden Stiftsherrn. Neben ihm vier weitere Stiftsherren in weißer Kanonikertracht mit dem breiten roten Kragen.

Die Architektur endet nach oben in einer sehr reichen, aber etwas mechanisch gezeichneten, an Tischlergotik erinnernden Gruppe. Über den seitlichen Kapellen zwei Wimperge, über der mittleren das Dach baldachinartig dreiteilig vorgekragt. Hier setzt sich die Architektur auch weiter als ein Polygonalbau fort, der oben unvermittelt horizontal abschließt, die beiden seitlichen Aufbauten zeigen übereck gestellte Kreuzschiffe mit einem Vierungsturm. Alle Details im Stil der nüchternen, etwas doktrinären Hochgotik der Kölner Schule.

Die große Wanddekoration war wohl gleichzeitig mit dem benachbarten Wandgemälde der hh. drei Könige entstanden, das auf Friedrich von Saarwerden datiert ist, also auf die Zeit von 1370—1410. Bei der unzulänglichen Art der Überlieferung, bei dem Fehlen des Mittelfeldes läßt sich aus der Stilhaltung der Figuren kein sicherer Schluß ziehen. Wohl aber gestattet die ganze Form des architektonischen Aufbaus eine ungefähre zeitliche Fixierung. Diese großen, an aus dünnen Latten zusammengezimmerte Festdekorationen gemahnenden, luftigen Konstruktionen treten am Ende des 14. Jh., vom Mittelrhein, von Böhmen wie von Burgund her importiert, auf. Ein genaues Datum ist durch die Malerei im Chor der Kirche von St. Johann im Kreis Bingen gegeben, die durch die Stifterbildnisse auf die Zeit 1392—1414, also rund auf die Jahrhundertwende festgelegt ist[4]. Dazu kommt als verwandt die große Madonna in ihrem gemalten Gehäuse in Wimpfen[5], kommen die Scheinarchitekturen auf dem Schottener Altar und dem Friedberger Altar[6], alle vom Mittelrhein stammend[7].

An einen mittelrheinischen Künstler um 1400 möchte man bei der Verherrlichung Mariens wie bei der Darstellung der hh. drei Dönige am ehesten denken.

Im nördlichen Seitenschiff befand sich an der Außenmauer eine Malerei in zwei Streifen, die bei der Neubemalung durch

[4] Abb. unten bei St. Johann, Taf. 69. — Vgl. K. Bronner, Die Kirche zu St. Johann und ihre Wandmalereien: Hessenkunst 1921, S. 30, m. Abb.

[5] Abb. im Katalog d. Ausstellung alter Wandmalereien a. d. Hessischen Denkmalarchiv zu Darmstadt, Darmstadt 1921, S. 7. Abb. unten (Fig. 312).

[6] Vgl. A. Feigel, Der Schottener Altar: Zs. f. christl. Kunst XXIV, 1911, Sp. 69. — Back, Mittelrheinische Kunst, Frankfurt 1910, Taf. 11.

[7] Die Neigung zu solchen reichorganisierten Aufbauten mit dünnen, durchsichtigen Stützen ist freilich auch außerhalb dieses Kunstkreises in den gleichen Jahrzehnten verbreitet, seltsam am wenigsten in der kölnischen Malerei. Für Norddeutschland darf man die Tafeln der Jakobikirche zu Göttingen um 1402 nennen (C. B. Heise, Norddeutsche Malerei, Taf. 46), den Altar aus Hann. Münden im Prov. Museum zu Hannover (ebenda S. 49), den Buxtehuder Altar aus der Werkstatt Bertrams in Hamburg (ebenda Taf. 59), das Wandbild der stehenden Maria in der Marienkirche zu Thorn (O. Beyer, Norddeutsche gotische Malerei, Taf. 1), für Süddeutschland die sitzenden Heiligen in der Augustinerkirche zu Konstanz zwischen 1400 u. 1411 (Wingenroth u. Groeber, Die Grabkapelle Ottos III. von Hachberg u. d. Malerei während des Konstanzer Konzils: Schauinsland XXXV, 1923, S. 26, 27, Taf. 2). — Weitere Beispiele bei K. Escher, Wand- und Deckenmalerei in der Schweiz, S. 127. — Vgl. unten unter St. Johann, S. 301.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0284
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

August Martin keine Gnade gefunden hat. Eine Photographie (Fig. 269) und große Pausen im Denkmalarchiv (danach die Rekonstruktion des oberen Streifens, Fig. 270) geben allein davon Nachricht. Nach einem Bericht von Martin vom J. 1893 handelt es sich um 16 zart bemalte Figuren von Heiligen auf zinnoberrotem Grund unter rosa Baldachinen. Von den unteren Figuren waren nur dürftige Reste erkennbar, die Pausen geben hier keinen vollständigen Aufschluß. Sprechender sind die Figuren der oberen Reihe. Die Arkadenarchitektur selbst, die ersichtlich flott freihändig aufgetragen war, zeigt schon den Kielbogen. Die Bogenlaibung selbst mit hochgotischen Krabben besetzt. Über dem Bogen eine durchlaufende Reihe von Fenstern sich hinziehend. In der Mitte zwischen je zwei Bogen entwickelt sich aus dem Doppelpfeiler der Riese einer gotischen Fiale.

Fig. 269. Bonn, Münster.
Wandmalerei im nördlichen Seitenschiff vor der Restauration.

Die erste Gruppe bringt die Verkündigung. In dem ersten Bogen links die Madonna vor einem angedeuteten Betpult kniend mit über der Brust verschränkten Händen, den Kopf leicht nach links gewendet. Der Engel von links sich nähernd, die Rechte vor die Brust legend, die Linke mit ausgestrecktem Zeigefinger nach der Jungfrau hin erhebend. Es folgt eine Reihe von Heiligen, die nur zum Teil zu deuten sind. Der erste wohl sicher der h. Hieronymus als Kardinal mit dem Kardinalshut dargestellt, in der Linken unter dem Mantel ein geöffnetes Buch haltend. Ihm zur Seite unten sind die Reste des ihn begleitenden Löwen erkennbar, Kralle, Teil der Mähne und Ende des Schweifes. Es folgt die h. Katharina in der üblichen Form gekrönt, die Linke vor die Brust legend, in der Rechten den Griff eines großen Schwertes haltend, hinter ihr das mächtige Rad ihres Martyriums. Der nächste Heilige erscheint als jugendlicher Ritter mit Kettenpanzer, Handschuhen, darüber ein Waffenhemd und ein halblanger Mantel, in der Linken einen Schild mit nicht erkennbarer Zeichnung haltend, in der Rechten einen Speer, der in eine Spitze mit Widerhaken ausläuft. Diese Widerhakenspitzen sind auch als Dekoration auf dem Wimpel an dieser Speerfahne angebracht. Sein jugendlich gelocktes Haupt bedeckt eine breite Mütze mit einem großen Stirnschmuckstück. Die Deutung des Heiligen ist nicht klar, es kann der h. Cassius oder Florentius, einer von den Patronen des Münsters, es kann der h. Gereon oder der h. Georg sein. Das nächste Feld zeigt, dieser Gestalt zugewendet, eine gekrönte vornehme Gestalt in reichem Mantel und mit Löwen damasziertem Kleid, in der Linken, die zugleich den Mantel hochnimmt, ein seltsames kleines Gefäß haltend, das auf einer Scheibe die Zeichnung des Kreuzes trägt. Es könnte sich um die h. Helena handeln, bei der dann freilich das Kreuz in einer absonderlichen Abkürzung aufträte. Der nächste jugendliche Heilige in enganliegenden Beinlingen und weltlichem gürtellosem Rock mit breitem Saum, aus dem die damaszierten Ärmel des Untergewandes herausragen, hält in der rechten Hand ein großes Schwert geschultert, die Linke hält einen Gegenstand, der wie ein Kästchen aussieht, wohl aber richtig als der Amboß zu deuten ist, auf dem der Legende nach die Glieder des h. Adrian zerschmettert worden sind, weswegen ihn auch die Schmiede zum Patron genommen hatten. Er setzt seine Füße auf einen nicht erkennbaren weichen Gegenstand (oder ein Tier?). Die letzte Heilige dieser Reihe endlich ist die h. Barbara, dem genannten jugendlichen Heiligen zugewendet, die Rechte leicht gestikulierend nach ihm erhebend, in der linken Hand einen Turm, ihr Symbol, tragend, das Haupt der

Fig. 270. Bonn, Münster. Rekonstruktion der Malerei im nördlichen Seitenschiff.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0285
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Fig. 271. Bonn, Münster.
Madonna zwischen d. hh. Helena und Cassius (heute zerstört).

Heiligen von einer Haube oder einer Krone bedeckt. — Die genannten Bonner Heiligen waren bei der Auffindung, weil es sich um 14 handelte, als die 14 Nothelfer angesprochen worden[8]. Dazu würde schon die Eingangsgruppe der Verkündigung schlecht passen. Es zeigt sich nun aber, daß kaum eine der im 15. Jh. festgelegten Folgen der Nothelfer mit den hier dargestellten Figuren übereinstimmt. Nur die h. Katharina würde in die Reihe gehören, ebenso, wenn man die Deutung annimmt, der h. Georg. Dann könnte man für die gekrönte Heilige mit dem Kreuzsymbol vielleicht auch den Namen der h. Margareta einsetzen. Aber die h. Barbara kommt wohl gelegentlich als Mitglied der Nothelfergemeinde vor, niemals der h. Hieronymus. So bleibt die Deutung unsicher, angesichts vor allem auch der Tatsache, daß für die zweite Reihe keine sicheren Bezeichnungen zu geben sind.

Die Stilstufe ist nach der dürftigen Überlieferung nur annähernd zu bestimmen. Die stehenden Einzelfiguren, zumal die weiblichen Gestalten mit dem Duktus der langen sich wiegenden Körper, den in schönem Fluß herabsinkenden Gewandsäumen, zeigen noch den gotischen kalligraphischen Charakter des ausgehenden 14. Jh. Die beiden jugendlichen Ritter und der h. Hieronymus, vor allem der h. Adrian, bringen ein Kostüm, das schon dem ersten Viertel des 15. Jh. angehört. Scheinbar ganz aus dieser Reihe herausfallend ist die Verkündigung am Eingang. Sie würde in der Reihe der übrigen Figuren eine ungewöhnliche Erscheinung bilden, sie würde dann eine der frühesten Darstellungen der Verkündigungen in diesem Typus innerhalb der nieder- und mittelrheinischen Kunst darstellen. Eine nachträgliche Ergänzung oder Überarbeitung ist eigentlich auch nach dem Ausweis der Aufnahmen unwahrscheinlich. So möchte man die ganze Komposition etwa an das Ende des ersten Viertels des 15. Jh. setzen mit altertümlichen Elementen, die von den Vorlagen, die dem Künstler zur Verfügung standen, abhingen, und allerlei sehr modernen, erstmalig ergriffenen Motiven. Auch den Kielbogen kann man nicht gut vor diese Zeit ansetzen, er kommt gerade in dekorativer malerischer Ausgestaltung um diese Zeit erstmalig vor.

In der mit einem Kleeblattbogen abgeschlossenen Blendnische über dem zum Kreuzgang führenden Portal im südlichen Kreuzarm fanden sich übereinander zwei aus je drei Figuren bestehende Kompositionen. Bei der Restauration durch A. Martin ist die untere aus der 1. Hälfte des 13. Jh. stammende Gruppe Christi zwischen zwei Engeln ohne Gefühl erneuert, während die kostbare darüber sitzende spätere Malerei zerstört ward. Sie zeigte (Fig. 271 nach Aufnahme der preußischen Meßbildanstalt von etwa 1895) eine stehende Madonna zwischen den hh. Helena und Cassius, scheinbar im ganzen noch wohlerhalten. Die Muttergottes in breit fließendem Kleid mit ganz kleinem Kind auf dem rechten Arm, die h. Helena zur Linken, in einem weiten von der Rechten hochgenommenen hellen Mantel, auf dem rechten Arm ein großes Kirchenmodell (das die Münsterkirche darstellen soll) haltend, mit der Linken sich auf ein großes Kreuz stützend. Ihr gegenüber der h. Cassius (oder Florentius) als jugendlicher Ritter in halblangem straffen Überwurf und Mütze, nach links schreitend, mit Speerfahne, darauf der einköpfige Adler, und Schild. Die Gewandmotive sind den Figuren an der Nordwand (Fig. 269, 270) verwandt, auch der h. Cassius dem h. Adrian. Bei der an Tafelmalereien erinnernden modellierenden Durchbildung darf man schon an die Kölner Schulbilder aus der Mitte der 1. Hälfte des 15 Jh. denken[9].

[8] Über die Nothelfer vgl. H. Weber, Die Verehrung der h. vierzehn Nothelfer, ihre Entstehung und Verbreitung, Kempten 1886. — Uhrig, Die vierzehn h. Nothelfer: Theologische Quartalschrift 1888, S. 72. — Günther, Legendenstudien, Köln 1906, S. 111. — Künstle, Ikonographie der Heiligen, S. 469.

[9] Fr. Schneider i. d. Zs. f. christliche Kunst I, Sp. 445, beschreibt das Wandbild „von einem Liebreiz in Zeichnung und Farbe, welcher dasselbe in die beste Zeit der altkölnischen Schule gegen Mitte des 15. Jh. verweist. ... Die Tracht des s. Cassius stimmt mit der Gewandung der ritterlichen Heiligen auf dem Kölner Dombild überein". In den Kunstdenkmälern der Stadt Bonn, S. 94, hatte ich das Bild als der Schule Stephan Lochners verwandte Darstellung angesprochen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0286
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Fig. 272, 1—3. Burg Lechenich. Erzbischöfe an den Fensterwänden des unteren Palassaales.

Lechenich (Kreis Euskirchen) / Burg.

LITERATUR. Clemen, Kunstdenkmäler des Kreises Euskirchen, Düsseldorf 1899, S. 111 ff. — Von Stramberg, Rhein. Antiquarius 3. Abt. XIII, S. 189. — F. E. von Mering, Geschichte der Burgen, Rittergüter, Abteien und Klöster in den Rheinlanden, Köln 1833, I, S. 68. — Raschdorff, Burg Lechenich: Zs. f. Bauwesen XIII, S. 11. — Dehio, Handb. d. deutschen Kunstdenkmäler V, S. 307.

AUFNAHMEN. 3 Blatt farbige Kopien von Anton Bardenhewer im Denkmalarchiv Bonn.

Die Burg zu Lechenich ist in einer Bauzeit von einem halben Jahrhundert entstanden, die erste Hälfte des 14. Jh. füllend. Der Bau war von dem Kölner Erzbischof Heinrich von Virneburg nach seinem Streit mit der Stadt Köln i. J. 1309 begonnen und von dem Erzbischof Wilhelm von Gennep, der 1362 starb, vollendet worden. Der Typus einer viertürmigen, weit ausgedehnten, sehr einheitlich durchgeführten Anlage hat hier einen klaren und vollendeten Ausdruck gefunden — wird sie doch als eine der bedeutendsten Burganlagen der Rheinprovinz gepriesen und als einer der stattlichsten unter den Backsteinbauten. Seit 1689 ist die Burg Ruine.

Die ganze Ostseite des Hochschlosses nimmt ein hoher Palas ein, der im Innern zwei große übereinanderliegende Säle von 33 m Länge faßt. Die Höhe der beiden Räume ist noch deutlich abzulesen an den für die Deckenbalken bestimmten Mauerlöchern. In dem unteren Saal sind eine Reihe von schmalen, hohen Fenstern, zum Teil mit Nischensitzen, angebracht, zwischen ihnen auf der Nordseite ein Kamin. Die Nischen dieser Fenster sind nun mit Wandmalereien ausgestattet, die heute allerdings infolge der dauernden Schutzlosigkeit gegenüber den Einflüssen der Atmosphäre kaum noch sichtbar sind. Während in den oberen Teilen Zeichnungen von Maßwerk und Gewölbegraten gegeben sind, finden sich auf beiden Seiten der Fenster große, lange Einzelfiguren von Erzbischöfen. Es handelt sich nicht um die Reihe der älteren berühmten Bischöfe, wie in

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0287
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

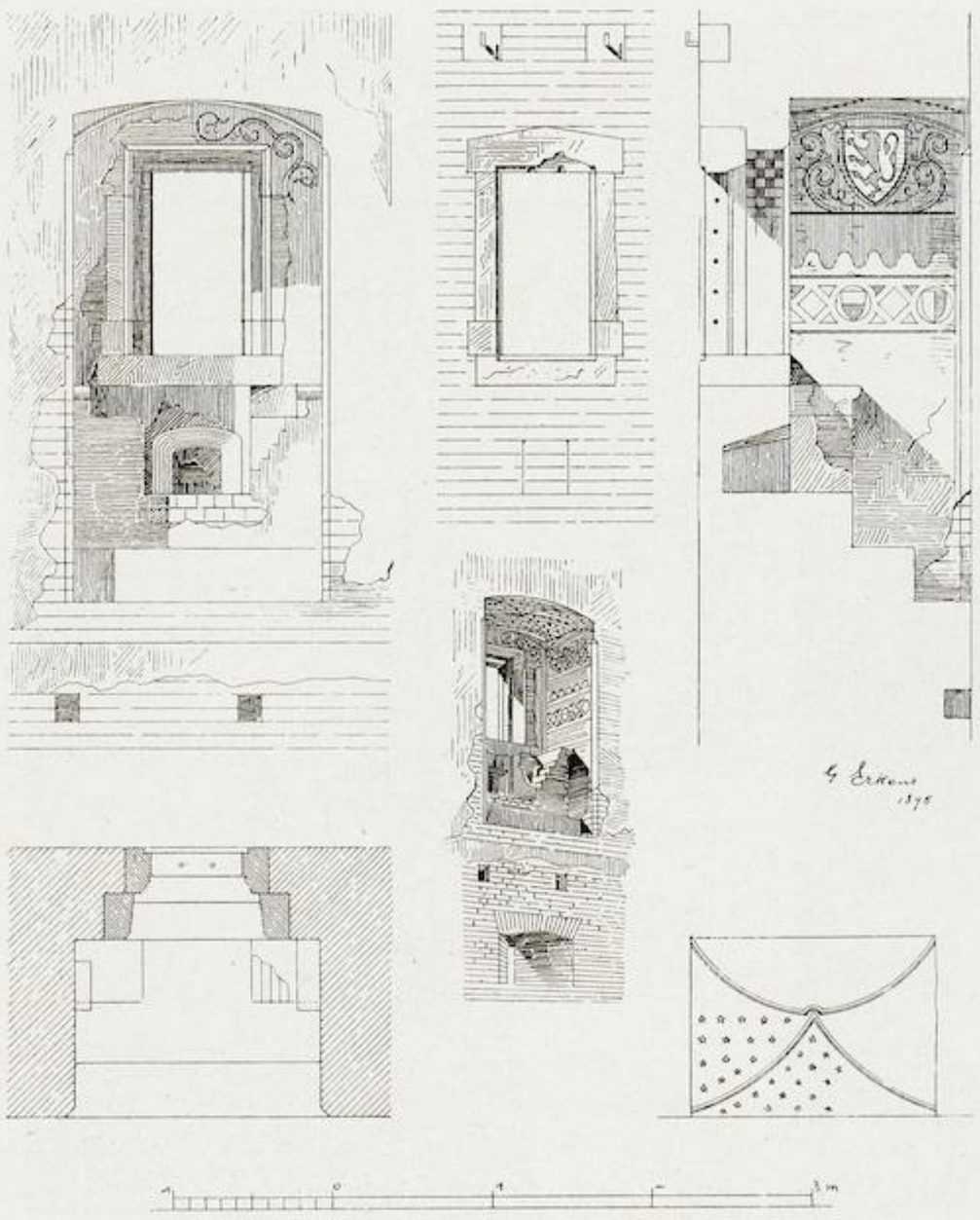


Fig. 273. Burg Lechenich. Fensternische im unteren Saal des Palas.

St. Gereon und im Dom zu Köln, die sämtlich den Nimbus tragen würden, sondern um historische Persönlichkeiten, vermutlich den Erbauer (oder den die Dekoration leitenden Erzbischof) und seine Vorgänger. Darauf deuten auch die hier angebrachten, im einzelnen aber nicht sicher zu bestimmenden Wappen (der steigende Löwe für Walram von Jülich). Man kann sich leicht die großartige dekorative Wirkung vorstellen, die bei dieser sicherlich ganz planmäßigen Ausstattung den Raum zu einem repräsentativen Festsaal stempelte. Leider sind die meisten dieser Figuren heute verschwunden. Am besten erhalten ist ein jugendlicher Erzbischof im ersten Ostfenster von Süden her, bei dem vor allem die feine, kalligraphische Zeichnung der Gesichtspartien auffällt sowie die stark abfallenden Schultern (Fig. 272,2). Die Figur ist wie sämtliche andere nur in der oberen Hälfte deutlich erkennbar. Soweit die Farbwerte überhaupt noch sprechen können, erkennt man eine gelbe, rötliche Kasel mit einem bläulichen Halskragen und eine weit klaffende gelbe Mitra. Der hohe Würdenträger hat zwei Finger seiner rechten Hand erhoben und neigt seinen feinen Kopf leicht zur Seite. Sein Partner gegenüber ist ebenfalls jugendlich, er weist mit dem Zeigefinger seiner Rechten nach links wie aus dem Fenster hinaus. Farblich fällt ins Auge nur sein goldenes Pallium. Auch in seinen Zügen, vielleicht nur durch den Wegfall der modellierenden Farbe, als ein Stück ehemaliger Untermalung, sehr stark hervortretend die rein zeichnerische Linienführung. Auf dem nächsten Feld der Ostwand ist in ähnlicher Haltung ein jugendlicher Erzbischof erkennbar, der ebenso die Rechte mit einer zeigenden oder beschwörenden Geste erhebt, während die Linke das Pedum hält, das Gewand bräunlichviolett, der Halskragen rötlich (Fig. 272,3). Es folgen ganz undeutlich noch weitere Köpfe bis auf das Feld jenseits der kleinen Tür hin. Nach Westen zu sind nur in dem ersten Fenster von Süden her Reste der oberen Hälften von zwei Bischofsfiguren erhalten, von denen vor allem ein älterer bärtiger deutlicher zu erkennen ist (Fig. 272,1). Er trägt ein gelbliches Gewand mit blaugrünen Stäben, blaue Mitra mit Goldstreifen. Sein weißer frisierter Bart und die Lockenhaare sind noch gut kenntlich. Die Rechte hat er mit einem starken Knick nach vorne genommen. Der Kopf ist sehr individuell, auffällig gedrückt. Man könnte ihn für einen Verwandten der langbärtigen Männer auf den Chorschranken im Kölner Dom halten.

An der Südwand sind einige Fenster mit allerlei dekorativen Motiven belebt, hier ist die ganze tiefe, oben mit einem schmalen Kreuzgewölbe überspannte Blende ausgemalt (Fig. 273). Die Decke ist schwarzblau mit goldenen Sternchen, die Rippen mit rotweißen Bändern. Sodann ist ein Fries mit dekorativ verwandten Wappenschilden erhalten, der auch in Bruchstücken auf den Längswänden wiederkehrt, also ursprünglich wohl durch den ganzen Saal ging. In dem westlichen Fenster erkennt man ein Wappen mit einem steigenden Löwen, der in plastischer, allerdings späterer Ausführung noch einmal an dem Portal beim Bergfried erscheint und wohl das Jülicher Wappen darstellt. Die Malereien in der Kapelle im runden Turm sind heute ganz unzugänglich, da diese hoch mit Schutt angefüllt ist[1].

Für die Entstehung der großen figürlichen Malereien liegt am nächsten die Zeit nach der Vollendung dieses Baus, d. h. kurz nach der Jahrhundertmitte. Es ist nicht anzunehmen, daß man für einen so stattlichen Saal erst sehr viel später auf den Gedanken einer dekorativen Ausstattung kam. Auch stilistisch würden für diese Datierung keine Schwierigkeiten bestehen.

[1] Vgl. Clemen i. d. Kunstdenkmälern, a. a. O. S. 125. — Bendermacher i. d. Ann. d. hist. Ver. f. d. Niederrhein XXI, S. 132. Zu unterst befand sich ein Teppich, der mit einem Mäander abschloß, darüber Heiligenfiguren mit in Stuck reliefartig aufgetragenen Nimben, in den Laibungen der Altarnische Köpfe von Heiligen unter Baldachinen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0288
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Boppard / Kurfürstliche Burg.

LITERATUR. Lehfeldt, Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Coblenz, S. 579. — Von Cohausen in der Festschrift zur Versammlung des Architekten- und Ingenieurvereins, Wiesbaden 1878, S. 24. — Von Stramberg, Rheinischer Antiquarius, 2. Reihe, VI, S. 282. — Rutsch, Boppard, S. 66. — Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler IV, S. 34.

AUFNAHMEN. Zwei farbige Aufnahmen von Joseph Becker-Leber im Denkmalarchiv in Bonn.

In dem Komplex der Bopparder Burg, der vielfach Erweiterungen durch Veränderungen im 15., 16. und 17. Jh. erhalten hat, ist als ältester Teil im Hof, den ganzen Bau und die Rheinfront beherrschend, der mächtige Bergfried von der ältesten Anlage erhalten, unter dem Kurfürst Balduin von Trier (1322—1354) entstanden, der 1327 die Stadt endgültig in Besitz genommen hatte. Der Bergfried stammt in den unteren Geschossen aus der Mitte des 14. Jh., in den oberen Teilen aus dem Umbau nach dem Brand von 1499. Das dritte Stockwerk enthält einen hohen quadratischen Raum, der als Burgkapelle angelegt ist, mit einer in der Mauerstärke nach Westen hin gelegenen tiefen Altarnische. Der ganze Raum war wohl ursprünglich bemalt, erhalten ist die Malerei auf der Südseite zwischen dem Fenster und der Südwestecke und die Malerei der anstoßenden Fläche nach Westen, wiederum bis zu dem Fenster.

Über dem hohen Fenster ist die Darstellung eines auf dem Regenbogen thronenden Salvators gegeben (Taf. 60,1), der, die Knie hochaufgestützt, ganz en face erscheint, in der Linken ein aufgeschlagenes Buch haltend, die Rechte mit dem Gestus des Segnens erhoben. Die Mandorla umgeben die vier Evangelistensymbole, lange Spruchbänder vor sich haltend. Zu Seiten des Fensters stehen je drei Heiligengestalten, von denen aber nur noch vier erhalten sind, die sich im einzelnen nicht mehr bestimmen lassen. Neben dem mit Krabben besetzten oberen Abschluß des oberen Bildfeldes bewegen sich auf rotem Grunde Weihrauchfässer schwingende Engel in langen weißen Gewändern. In dem rechts anstoßenden Felde befindet sich zunächst eine Sakramentsnische mit gotischer Rahmung, darüber kniet ein Erzbischof, der durch das beigegebene Wappen als einer aus dem Geschlechte der Falkenstein charakterisiert ist. Das Falkensteinsche Wappen, ein rot über gelb geteilter Schild, ist in Verbindung gebracht mit dem des Erzbistums Trier, dem roten Kreuz auf gelbem Grund. Es könnte sich um zwei Erzbischöfe aus diesem Geschlecht handeln, um Cuno von Falkenstein (1362—1388) und um Werner von Falkenstein (1388—1418). Die Stilstufe der Bilder spricht mehr für den ersteren.

Anschließend daran folgt auf der Südseite eine Reihe von weiblichen Heiligen, die unter einer hohen Baldachinarchitektur in sehr bewegter Haltung vor blauem Grunde stehen (Taf. 60, 2). Die einzelnen Baldachine sind durch schmale Säulen voneinander getrennt. Sie öffnen sich nach unten in breiten Kleeblattbögen und sind oben von einem durchgehenden Zinnenkranz und Dächern bekrönt. Die Figuren sind von links anfangend eine Heilige mit dem Körbchen, über ihr die Inschrift S. Barbara (vielleicht ist hier das Körbchen, das der h. Dorothea zukommt, fälschlich für den Turm eingesetzt). Es folgt die h. Agatha, mit leicht geneigtem Kopf ganz en face stehend, in der Rechten die Zange aufrecht, in der Linken mit dem Mantel ein Buch haltend. Neben ihr die h. Margareta, die in auffallend lebhafter Bewegung mit einer Geißel den ihr zu Füßen liegenden Drachen peitscht. Die Bestimmung der beiden nächsten Heiligen, die beide gekrönt sind, ist wiederum nicht mit Sicherheit möglich. Den Reigen schließt nach rechts die h. Katharina mit stark eingeknicktem Oberkörper, in der Rechten ein Rad haltend, die Linke schwer auf ein Schwert stützend. Die Figuren tragen alle lange weite Gewänder, deren Faltenverlauf in der Kopie ziemlich verwischt ist. Man könnte noch etwas wie ondulierende Säume erkennen, daneben schon die ganz glatt herabfallenden Falten der späteren Zeit. Das Wappen des Erzbischofs erscheint wieder in dekorativer Verwendung des heraldischen Motivs auf dem Sockel unterhalb der Figuren. Die Farben sind gedämpft, sie halten sich in den Tönen Blau, Rot, Grün, Braun.

Soweit bei der Unsicherheit der Überlieferung zu ersehen ist, handelt es sich hier um Schöpfungen aus dem Ende des 14. Jh. Sowohl die Architekturformen selbst als auch die Verteilung der einzelnen Figuren in die Architektur und ihre räumliche Trennung entspricht den Gewohnheiten, die in den großen mittelrheinischen Altären aus der zweiten Jahrhunderthälfte gepflegt wurden. Neben manchen konservativen Erscheinungsformen wie dem Motiv des thronenden Salvators mit den Evangelistensymbolen und der hochgotischen Linie einzelner Figuren spricht doch wieder die kühne Bewegung der h. Margareta etwa ebenso wie die ganz ausgeglichene Haltung der h. Agatha für eine Datierung in die zweite Hälfte des 14. Jh.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0289
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Refrath (Kr. Mülheim a. Rhein) / Alte katholische Pfarrkirche.

LITERATUR. Clemen und Renard, Die Kunstdenkmäler des Kreises Mülheim am Rhein, S. 133. — Renard, Wiederherstellung der alten katholischen Pfarrkirche zu Refrath: Berichte der rheinischen Denkmalpflege XIV, 1909, S. 37 m. Abb. — Heimann, Mittelalterl. Kirchenausstattung im Oberbergischen: Mitteil. d. Rhein. Ver. f. Denkmalpflege u. Heimatschutz V, 1911, S. 247.

Über die Wandmalereien: Renard a. a. O. — Kölner Stadtanzeiger, Sonntagsausgabe, 1905, Nr. 39.

AUFNAHMEN. Farbige Kopie zweier Apostel von Anton Bardenhewer im Denkmalarchiv; Phot. von Margot Remy 1929; Platten ebenda.

Die bescheidene einschiffige romanische Kirche, die in Langhaus und Turm noch dem 11. Jh., im Chor dem 12. Jh. angehört, ist in den J. 1907—1909 einer durchgreifenden Instandsetzung unterzogen worden. Dabei sind die Wandmalereien im Chor, deren Spuren schon früher gefunden waren, durch den Maler A. Bardenhewer bloßgelegt und gesichert worden. Auf die Wandflächen des Vorchores und die dem Chor zugewandten Felder des anstoßenden Triumphbogens sind von einer Höhe von 1,40 m an bis unter die flache Decke rechteckige Felder aufgemalt mit einem schwärzlichen Rahmen, um den ein gelblich schabloniertes Muster herumgelegt ist. Der Grund ist weiß mit schablonierten rötlichen Mustern. Je paarweise zusammengestellt sind acht lebensgroße Apostelfiguren, einander mit leichter Bewegung zugekehrt, mit Ausnahme des äußersten Paares an der Nordseite, das in derselben Richtung auf die Apsis zuschreitet. Die Zeichnung ist in rötlichen Linien gehalten, die Modellierung nur bei den dunkleren Tönen mit leichter Verstärkung daraufgesetzt. Die dekorative Malerei setzt sich in den Laibungen der Fenster und in den Feldern darüber fort.

Die Darstellungen im einzelnen sind folgende: Auf der Nordseite steht, der Apsis am nächsten, auf grünbrauner Rasenandeutung die lebensgroße Gestalt eines bärtigen Apostels, der Apsis zugewendet. Er ist in einen sehr weiten, hellgrünen Mantel mit braunem Halskragen gehüllt, den er mit der Linken, die zugleich ein Buch mit einem kleinen nimbierten Lamm Gottes darauf hält, rafft (Johannes der Täufer?). Die sehr breite Rechte weist auf das Lamm hin. Sein enganliegendes Untergewand ist weiß mit in zarten Rötelstrichen angedeuteten Falten. Der Bart fällt in malerisch weicher Behandlung in zwei Zipfeln auf die Brust herab. Neben ihm steht eine jugendliche Figur auf Grasboden mit Blumen, die durch den Kelch, den seine Linke mit dem Mantelzipfel hält, als Johannes der Evangelist erkennbar ist. Mit der Rechten weist er mit zwei langen erhobenen Fingern auf das Attribut hin. Er trägt ein hellgrünes Untergewand; sein blondes, ganz locker aufgelöstes Haar umgibt ein weißer doppelter Nimbus mit roten und grauen Einfassungsstreifen. Dieser Nimbus kehrt in Form und Farbe bei allen acht Aposteln wieder.

Fig. 274. Refrath, Alte Kirche. Zwei Apostel nach Kopie von Bardenhewer.

Die Reihe der Figuren unterbricht nach Westen hin ein Fenster, daran schließt sich in der Reihenfolge ein Feld mit der ruhigen Gestalt des Paulus mit langem gelben Bart und auf die Schultern herabfallendem Haupthaar. Über einem enganliegenden dunkelbraunen Untergewand trägt er einen weiten hellgrünen Mantel. Seine Linke hält mit dem unter dem Arm hochgenommenen Mantelzipfel ein Buch

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0290
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 275. Refrath, Alte Kirche. Petrus und Paulus.

Fig. 276. Refrath, Alte Kirche. Thomas und Philippus.

die Rechte stützt sich auf das Schwert. Auf der anschließenden Triumphbogenwand steht ihm gegenüber der h. Petrus, um dessen kahle hohe Stirne ein dichter Lockenkranz gelegt ist, in der Linken einen mächtigen Schlüssel haltend, in der Rechten ein Buch. Sein Untergewand zeigt das bei den meisten Aposteln wiederkehrende Muster, das auf weißem Grund nach Schablonenvorzeichnungen freihändig aufgetragen ist und ersichtlich wohl aus dem Vorlagenvorrat der Seidenweberei des 14. Jh. stammt, am ehesten vielleicht an die venezianischen Stoffe erinnernd. Der Mantel ist hier dunkelbraun mit hellgrüner Innenseite (Fig. 275).

Diesen beiden Paaren entspricht auf der Gegenseite, der Apsis zunächst, das Paar des jugendlichen Apostels mit krausem Lockenhaar, der in der Linken einen langen Speer (Thomas), in der Rechten mit untergeschlagenem Mantelzipfel ein Buch hält, in weiß gemustertem Untergewand, rotbraunem, grün gefüttertem Mantel, und des bärtigen Alten mit kahlem Haupte, Lockenkranz und Bart, dessen Rechte einen Kreuzstab, die Linke ein Buch faßt (Philippus). Der weite hellgrüne Mantel ist quer über die rechte Schulter genommen, so daß Schulter und linker Ärmel des rotbraunen Untergewandes sichtbar werden (Fig. 276). Gegenüber neben dem einspringenden Fenster ein bärtiger Apostel in hellgrünem Untergewand und sehr schön fließendem weiten Mantel in der genannten Musterung, belebt durch einen braunen Halskragen und bräunliche Säume. Die Rechte hält ein Buch, die Linke stützt sich auf ein Schwert. Neben ihm auf der Triumphbogenwand ein Bärtiger, in der Rechten eine hohe Axt haltend (Matthias), die Linke wie in einem Redegestus leicht erhoben. Sein Untergewand ist rotbraun, darüber der weiße Mantel mit Musterung (Fig. 274).

Die Einordnung und Datierung der Figuren bietet erhebliche Schwierigkeiten. Die Zeichnung, die Schwere der Figuren, die mächtigen Füße und die breiten groben Hände, ihre Unberührtheit von dem gotischen Kanon der Verzierlichung der Gestalt, der Ausschwingung des Konturs, läßt auf ziemlich frühe Vorbilder schließen. Darauf weist auch die Zeichnung der Gewandung, die durchweg die frühen großen Motive bringt, noch nirgend das kleinliche Geriemsel der Faltensäume zeigt. Überall nur die einfachen, großen schwingenden Konturen. Einen wesentlich anderen Charakter scheinen aber die Köpfe zu haben in ihrer seltsam flockigen und flaumigen Malerei, in der die harte Zeichnung auffällig verschwindet. Man könnte an eine Übermalung gerade der Köpfe im 15. Jh. denken, vermutlich hat hier der Restaurator erheblich zugesetzt. Man möchte am ehesten an das letzte Viertel des 14. Jh. und an einen konservativ zurückgebliebenen Künstler von bescheidenem Rang denken. Doch sind die Figuren von besonderer Bedeutung als verbindende Glieder zwischen den Apostelfolgen von Niedermendig und Marienhagen und den viel späteren Aposteln von Lieberhausen und Müllenbach[1]. Die nächste Etappe stellen die großen Apostelfiguren auf dem Breitbild der Kreuzigung aus der Schule des Meisters Wynrich von Wesel im Museum Wallraf-Richartz in Köln dar, in den Kopftypen wie der Zeichnung der Gewänder den Refrather Aposteln sehr verwandt[2], den gleichzeitigen mittelrheinischen Typus zeigen die Apostel aus der Burgkapelle zu Zwingenberg[3].

[1] Renard in den Berichten der rheinischen Denkmalpflege, a. a. O., S. 38, bezeichnet sie „als äußerst interessante kölnische Arbeiten des beginnenden 15. Jh., die unsere Kenntnis der der großen Entwicklung der kölnischen Tafelmalerei parallel laufenden Tafelmalerei wesentlich bereichern".
[2] Abgeb. bei Scheibler-Aldenhoven, Kölner Malerschule, Taf. 22. — Schäfer, Kölner Malerschule, Taf. 22.
[3] Abgeb. bei A. von Oechelhaeuser, Die Wandgemälde in der Burgkapelle zu Zwingenberg 1893, Taf. VIII, IX, XV—XX

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0291
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Köln, St. Severin / Sakristei und Nebenkapelle.

LITERATUR. Die allgemeine Literatur oben S. 169. Über die späten Malereien noch besonders: F. Kugler, Rheinreise v. 1841: Kleine Schriften zur Kunstgeschichte II, S. 288 ff. — W. Füssli, Städte am Mittel- und Niederrhein II, 1843, S. 340, 347. — H. G. Hotho, Die Malerschule Huberts van Eyck, 1855, S. 238. — Chr. Hohe i. d. Deutschen Kunstblatt 1856, S. 311. — C. Schnaase, Geschichte der bildenden Künste VI, 1866/79, S. 397 f. — H. G. Hotho, Gesch. d. deutschen u. niederländ. Malerei, 1867/72, S. 366 f. — Waagen, Handbuch d. deutschen u. niederländ. Malerschulen I, S. 56. — Woltmann-Woermann, Geschichte der Malerei I, S. 399. — Janitschek, Gesch. d. deutschen Malerei, S. 209. — Lübke, Gesch. d. deutschen Kunst, S. 406. — F. Th. Helmken, Führer durch Köln und seine Sehenswürdigkeiten, Köln 1889, S. 112. — H. Roth i. d. Annalen d. hist. Ver. f. d. Niederrhein 93, 1912, S. 123—135. — Al. Schnütgen i. d. Köln. Volkszeitung 1887, 25. März, 16. April, 21. Mai, Nrn. 83, 104, 139. — P. Weber im Repertor. f. Kunstwiss. X, 1887, S. 315; XVIII, 1895, S. 148. — Schnütgen i. d. Zs. f. christl. Kunst I, 1888, S. 247. — Firmenich-Richartz i. d. Zs. f. christl. Kunst IV, 1891, S. 241. — Scheibler i. d. Zs. f. christl. Kunst V, 1892, S. 139 ff. — Firmenich-Richartz i. d. Zs. f. christl. Kunst VIII, 1895, S. 147, 241. — Chr. Mohr, Kirchen von Köln, 1889, S. 30. — J. J. Merlo, Kölner Künstler, 1895, S. 963. — L. Scheibler u. K. Aldenhoven, Gesch. der Köln. Malerschule, 1902, S. 30, 80, 137, 148, 178, 342, 392, A. 265, Taf. 37. — H. Reiners, Kölner Kirchen, 1911, S. 212. — H. O. Foerster, Köln. Malerei, S. 55. — H. Roth in der Festschrift St. Severin, 1916, S. 187—195. — H. Reiners, Kölner Malerschule, S. 28, 304. — Burger-Schmitz-Beth, Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance, S. 382, 378. — H. Roth, Stift St. Severin 1925, S. 49, 71, Taf. 31, 32. — Ausführlich H. Roth i. d. Kunstdenkmälern d. Stadt Köln II, 2. Bd. 1929, S. 277.

AUFNAHMEN. Pausen der Einzelfiguren des großen Gemäldes in der oberen Kapelle von Chr. Hohe um 1860 im Schloßmuseum Berlin. Photographien danach von der Staatl. Bildstelle, Berlin. Zwei farbige Kopien, eine Umrißzeichnung von Hohe 1856 im Denkmalarchiv Bonn. — Pause des Breitbildes der Kreuzigung in der Unterkapelle von Hohe in Berlin, Photographie danach von der Staatl. Bildstelle. Umrißzeichnung und farbige Kopie von Hohe 1856 im Denkmalarchiv Bonn. Ebenda große farbige Kopie von Gartmann 1902. Von demselben farbige Kopie der letzten Kreuzigung; Photographien von Anselm Schmitz (Köln).

An der Südseite des Chores der Stiftskirche, der im 13. Jh. seine Gestalt erhalten hatte, war bald nach der Vollendung des Langhauses die Margaretenkapelle errichtet worden, wohl am Anfang des 14. Jh., wie eine Eintragung in das älteste Memorienbuch des Stiftes bezeugt[1].

Diese ganze Anlage, die Margaretenkapelle mit ihrem unteren Geschoß, in dem zwei Altäre, der alte Johannesaltar und ein neuer Altar der Apostel Philippus und Jakobus aufgestellt wurden, hat 1411 nach einer neuen Einwölbung ihre neue Weihe gefunden. Sie erscheint damals zuerst wie noch heute als Sakristei (armarium). Die obere Kapelle wird den Apostelfürsten und der h. Margareta geweiht, in der unteren Kapelle wird der eine Altar zu Ehren der Apostel Philippus und Jakobus, der Bekenner der Bischöfe Severinus und Martinus sowie der h. Maria Magdalena und der h. Maria Aegyptiaca geweiht. Sowohl das große Wandgemälde in der oberen Kapelle wie das über dem Altar befindliche der unteren Kapelle tragen ausdrücklich die Bilder der hier genannten Patrone. Sie sind so nicht vor 1411 anzusetzen.

An der Ostwand der Sakristei über dem Altartisch, jetzt vollständig durch Stoffüberspannung und einen Schrank verdeckt, ein großes Wandgemälde der Kreuzigung, 4,90 m breit, 3,80 m hoch in lebensgroßen Figuren (Taf. 62 nach den Pausen von Hohe, Fig. 277 nach seiner Farbenskizze; die Angabe der Farben nach den beiden im Denkmalarchiv befindlichen Kopien von Hohe von 1856). Der Grund ist zinnoberrot, der Boden stellt einen naturalistischen Rasen dar, der nach dem Horizont zu Gräser aufweist. Die Mittelachse füllt das gewaltige bis zum Scheitel des Bogens hinaufgezogene Kreuz, an dem Christus hängt, den hageren Körper zusammengedrückt, den Kopf auf die rechte Schulter tief gesenkt, ein weißliches Lendentuch um die Hüften. Um ihn schweben zehn kleine Engelsgestalten, von denen vier in Kelchen das Blut der Wunden auffangen, zwei oben auf dem Querbalken sitzen. Sie tragen bläuliche, gelbliche und grüne Gewänder, die in lange flatternde Zipfel auslaufen und die Füße verhüllen. An den Kreuzarmen die Köpfe von Sonne und Mond (in der Kopie nicht ganz verstanden). Unter dem Kreuz kniet der kleine Stifter in schwarzem Unterkleid und dem weißlichen Kanonikermantel mit breitem rotem Kragen.

[1] Über die Weihe der beiden Kapellen vgl. die Nachricht im Memorienbuch: Anno dom. 1411 ipso die b. Petri et Pauli apostolorum consecratum fuit armarium ecclesie nostre in honore b. Petri et Pauli apostolorum et Margarete virginis. — Eodem anno et die fuit consecrata capella subtus armarium cum duobus altaribus primum altare videl. in capite ipsius capelle positum consecratum in honore b. Johannis Baptiste, secundum vere altare ad latus turris positum in honore b. Philippi et Jacobi apostolorum, Severini et Martini confessorum necnon sanctarum Marie Magdalene et Egiptiacae. Et erit dedicatio omnium predictorum ipso die b. Petri et Pauli apostolorum (Düsseldorf, Staatsarchiv, S. Severin, Rep. et Hss., II, p. 5). — Vgl. Lacomblet, Archiv f. d. Gesch. d. Niederrheins III, S. 160. — Gelenius, De admiranda Coloniae magnitudine, p. 273. — Nach der Koelhoffschen Chronik (Deutsche Städtechroniken, Köln, II, S. 730) ist der neue Turm von St. Severin erst 1393 nach dem Abbruch des romanischen Westbaues begonnen. Er erhielt erst 1411 seine Weihe (Gelenius, De admiranda Coloniae magnitudine, p. 273). — Die realistische Wiedergabe der Modelle auf dem Arm der dargestellten Figuren ist, wie etwa gleichzeitig die Darstellung des Zentralbaus und des Chores von St. Gereon auf dem kölnischen Altarwerk im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin zeigt, ebenso wie auf den Grabmälern immer nur cum grano salis als Quelle zu benutzen. Auch hier ist der Westturm in einer ganz freien Form ausgeführt, vor allem in der Bekrönung, die vielleicht damals noch nicht fertig war. Die Übermalung des Bildes ist wahrscheinlich (nach Roth zwischen 1679 und 1683) zugleich mit einer Restaurierung der Sakristei vorgenommen worden.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0292
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

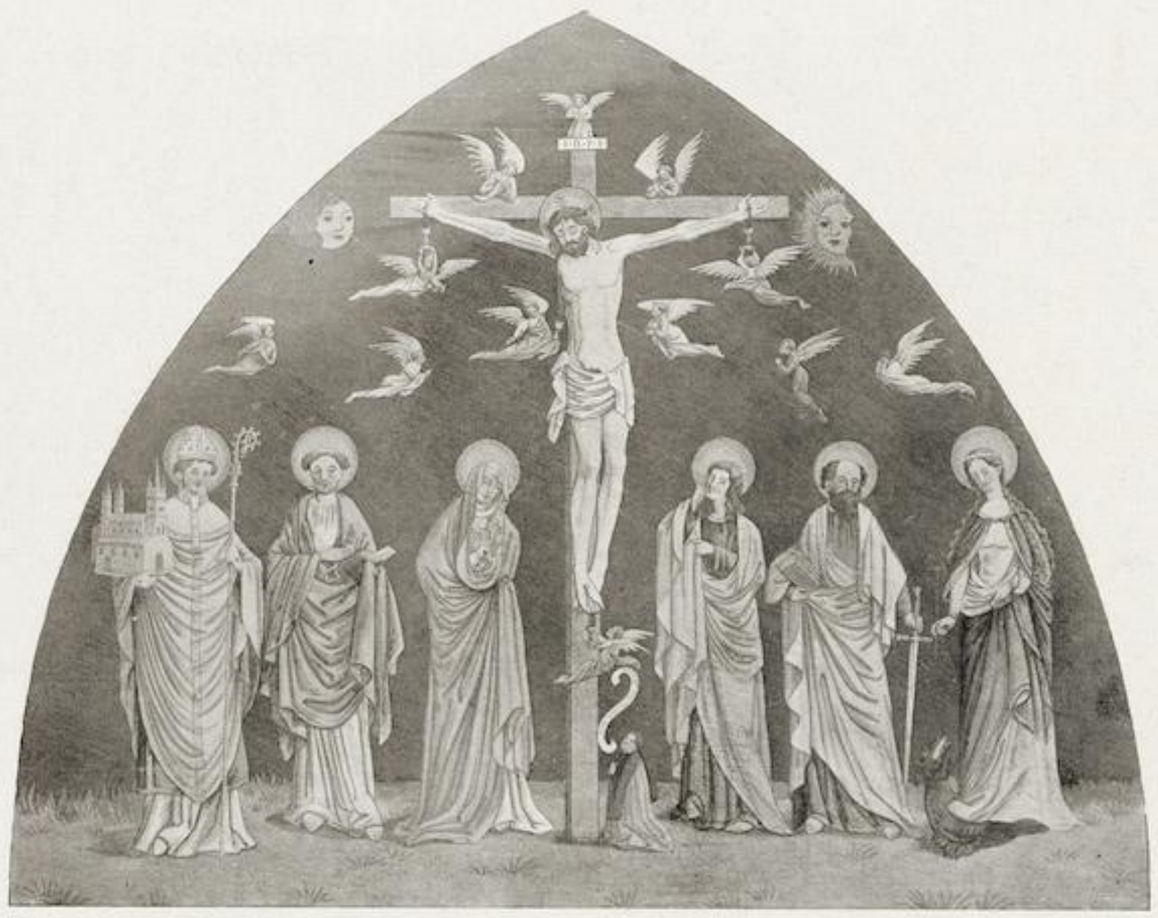


Fig. 277. Köln, St. Severin. Kreuzigung in der Sakristei nach dem Aquarell von Hohe.

Über ihm ein Spruchband mit nicht erhaltener Inschrift. Zu Füßen des Kreuzes auf jeder Seite drei Gestalten fast lebensgroß, zur Linken der h. Severin, der h. Petrus und die Madonna, zur Rechten Johannes, der h. Paulus und die h. Margaretha als die Patronin der Kapelle, sie alle wie Christus mit geriefelten goldenen Nimben. Der h. Severin als Bischof mit dem Modell der Kirche in weißer Alba, rotvioletter Dalmatika und weißlicher Kasel mit gelben Streifen, Petrus mit dem Schlüssel in gelblichem Gewande und violett rötlichem, grün gefüttertem Mantel, die Maria in weißem Gewande und blauem über den Kopf gezogenen Mantel, Johannes in rötlichem Gewande und grünem Mantel, Paulus mit Schwert in rötlichem Untergewand und weißblauem Mantel, Margaretha endlich in blauem Gewande und hellviolettem, gelb gefüttertem Mantel mit langen, von dem schönen jugendlichen Kopf auf die Schultern fließenden blonden Haaren, in der rechten Hand ein zierliches Kreuz haltend, mit der Linken den Drachen, auf den sie tritt, an einer dünnen Kette haltend. — Das Datum des Bildes ist durch die Baugeschichte mit einem terminus a quo festgelegt. Das Armarium, die Kapelle, ist erst 1411 nach Einziehung der neuen spätgotischen Gewölbe zu Ehren der Apostelfürsten und der Jungfrau Margaretha neu geweiht worden. Außerdem hat die Kirche auf der Hand des h. Severin schon den 1411 geweihten spätgotischen Westturm, wenn auch in antizipierter Vollendung (vgl. Anm. 1).

Firmenich-Richartz hat auf Grund einer Schreinsnotiz zum J. 1398 als Donator vermutet Kostin Morart von der Aducht, der Kanonikus in St. Severin und Protonotar war, der aber nur von 1375—1408 belegt ist[2]. Er würde demnach nicht mehr für die Stiftung dieses Gemäldes in Betracht kommen, wenigstens nicht als lebender Stifter. Kostin Morart bezahlt 1398 dem Hermann Wynrich von Wesel 24 Goldgulden. Es ist aber nicht möglich, diese Notiz mit dem Bilde in Verbindung zu setzen, sie beweist nur ganz im allgemeinen Beziehungen des Kanonikus zu dem Künstler. Von den älteren kunstgeschichtlichen Generationen, von Franz Kugler, Karl Schnaase an bis auf Ludwig Scheibler, ist das große Wandgemälde derselben Hand zugewiesen worden, der der Clarenaltar angehört. Firmenich-Richartz hatte es dann mit dem zweiten Hauptmeister in der Kölner Entwicklung um das Ende des Jahrhunderts, eben mit Meister Hermann Wynrich von Wesel, in Verbindung gebracht, den er als den genialen Urheber eines neuen malerischen Stiles in Köln feierte, dem der Ruhm in vollem Maße zukomme, den man bislang kritiklos auf den Namen des Meisters Wilhelm gehäuft habe.

Wenn man nach den großen sorgfältigen Umrißpausen, die Hohe 1856 angefertigt hat (Taf. 62), sich heute einen Begriff von dem Stil des Meisters dieses großen Wandgemäldes machen will, so ist das Charakteristische die statuarische Würde und Größe und die wahrhafte Monumentalität der Einzelfiguren im Gegensatz zu den oft schwächlich eingezogenen überzarten Figuren der Gestalten der letzten Generation in Köln. Die beiden Apostelfürsten etwa haben eine bedeutende Breite und Massigkeit. Bei der Mutter Gottes fällt das einzige große Raffmotiv auf, das den ganzen Mantel zusammenfaßt und bewegt, bei dem Johannes die große Linie des von dem gehobenen rechten Arm herabstürzenden Mantelendes. Das ist ein voller Gegensatz zu der kleinlichen kalligraphischen Auflösung der ondulierenden Gewandsäume, aber auch zu jener schön geschwungenen Linienrhythmik, wie sie der mittelrheinische Meister der Kreuzigung über dem Grabmal des Kuno von Falkenstein (Taf. 61) gebracht hat. Die Typen sind dabei noch sehr gestreckt gegenüber dem Stil des Bildes in der unteren Kapelle. Auffällig der kleine Kopf bei dem Johannes wie dem h. Severinus. Die fliegenden Engelsgestalten schon von jener Form, wie sie im weiteren Umkreis der Schule Lochners auftreten[3]. Wenn jenes Datum von 1398, das eine Beschäftigung des Künstlers für einen

[2] Firmenich-Richartz, Wilhelm von Herle und Hermann Wynrich von Wesel: Zs. f. christliche Kunst VIII, 1895, Sp. 149: „Es dürfte wohl einleuchten, daß die hervorragende Zierde der Sakristei eben jenes Gemälde ist, welches Costyn Morart v. d. Ducht dem Maler H. Wynrich 1398 mit 24 Goldgulden bezahlte."

[3] Schnaase, Gesch. d. bild. Künste VI, S. 398, bemerkt in einer eingehenden Analyse, das Bild erinnere in der Anmut der Engel und besonders in dem lieblichen Kopf der Margaretha sehr lebhaft an den Clarenaltar, er hebt aber die größere Dimension und die statuarische Feierlichkeit hervor, die Gewandbehandlung sei höchst bedeutsam und gestatte bei der Größe der Verhältnisse eine tiefere Einsicht in die Intentionen des umsichtigen Meisters. — Kugler, Gesch. d. Malerei[3] I, S. 268: „Der Ge-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0293

© Universitätsbibliothek Heidelberg

gefördert durch die
DFG

Fig. 278. Köln, St. Severin. Kreuzigung in der Südkrypta nach Pause von Hohe.

Kanonikus von Severin bekundet, aber für Hermann von Wynrich nicht in Betracht kommt, so schwebt die Beziehung dieses großen Bildes auf Hermann Wynrich und die Ableitung seines Stiles aus diesem freilich völlig in der Luft. Es ist das großartige Werk eines altertümlichen Meisters, der noch sehr stark in der Kunst des 14. Jh. wurzelt.

An der Ostwand der Südkrypta unterhalb der Margarethenkapelle befindet sich wiederum über dem Altartisch ein Wandgemälde, das als eigentliches Altarbild erscheint mit der Darstellung der Kreuzigung zwischen acht stehenden Heiligen (Taf. 63 farbig, Fig. 278 nach Pause von Hohe). Diese sind von links nach rechts die hh. Maria Magdalena, Jakobus, Severinus, Maria die Mutter, Johannes der Apostel, Martinus, Philippus, Maria Aegyptiaca. Auf der Profilleiste oben steht: Consecratum est altare ... in honorem sanctorum Philippi et Jacobi apostolorum ... anno domini 14[11]. Kugler las noch 1841 unten die Namen der Heiligen sowie Orate pro domino Johanni de Titzerveldt, hujus ecclesie canonico et scholastico altaris hujus fundatori[4].

Der Grund der langgestreckten Kreuzigung ist ein etwas ins Bläuliche schwimmendes dunkles Rot auf gelbem Putz, der überall durchgekommen ist, in den die erste Vorzeichnung in Rötel offenbar noch angefeuchtet, der alten Technik entsprechend, aufgetragen ist. In der Mitte hängt an dem Kreuz, das mit den Querbalken bis an den oberen Rand des Feldes reicht, der Gekreuzigte, durch den geringen zur Verfügung stehenden Raum etwas gedrückt und kleinlich gebildet. Eine hagere bräunliche Gestalt mit weit auseinandergezogenen dünnen Armen, der Kopf kraftlos tief auf die rechte Schulter herabgesunken, um die Hüften ein weißliches Lendentuch, um das Haupt einen goldenen Kreuznimbus. Von der Stirn und aus der geöffneten rechten Seite sind lange Blutrinnen über den Körper heruntergelaufen und erstarrt; dicke Blutstropfen sitzen auch auf beiden Beinen. Am Fuß des Kreuzes kniet der kleine Stifter in Kanonikertracht mit rotem Kragen. Über ihm ein Spruchband mit der Inschrift: miserere mei Deus[5]. Unter dem Kreuz rechts und links Maria und Johannes, diese beiden kleiner als die übrige Heiligenversammlung, die überhaupt wie nachträglich an die alte hieratische Komposition angeschoben erscheint. Maria in scharfblauem Kleide, einen Mantel über den Kopf gezogen, mit bleichem Gesicht (nach Hohes Aufnahme mit weißem Brusttuch und grünlichem Umschlag des Mantels). Johannes ihr gegenüber mit rötlichem schmerzlich verzogenen Gesicht, das von einem vollen

kreuzigte ist sehr würdevoll dargestellt. ... Die übrigen Gestalten zeigen bei einer ziemlich durchgeführten malerischen Behandlung doch statuarische feierliche Ruhe; nur hat bei einer fast durchgängigen rohen Übermalung der Schwung der Gewänder etwas verloren. ... Das Ganze ist ursprünglich auf die großartigste Wirkung angelegt, die jedoch durch den jetzigen Zustand beeinträchtigt wird."

[4] Kugler, Rheinreise i. d. Kleinen Schriften II, S. 288. — Ausführlich Firmenich-Richartz i. d. Zs. f. christl. Kunst VIII, 1895, Sp. 241. — Kugler beschreibt das Wandgemälde 1841: „Leider hat es sehr gelitten und ist größtenteils übermalt." — Firmenich-Richartz, Zs. IV, 1891, Sp. 241, Anm. 1: „Ich halte es für völlig übermalt." Die Übermalung ist heute zum großen Teil wieder abgefallen.

[5] Daß der Stifter noch 1635 kniend zu Füßen des Kreuzes zu sehen war, bezeugt ein damaliges Protokoll: ad S. Severinum Johannes de Titzerfelde dictae ecclesiae canonicus et scholasticus in crypta meridionali anno 1411 in toga subviridi (vgl. Annalen d. Histor. Ver. f. d. Niederrhein 75, S. 98). Der Scholaster ist am 15. Juni 1411, also noch vor der Altarweihe, gestorben, erst am 28. April 1423 bestätigt der Propst von St. Severin und Generalvikar des Erzbischofs Dietrich II., Heinrich von Erpel die Altarstiftung, und überweist der Testamentsvollstrecker zur Dotation Häuser in Köln und Deutz. — Firmenich-Richartz (Zs. f. christl. Kunst VIII, 1895, Sp. 242) hat sich, geleitet von der Vorstellung einer weitergehenden Entwicklung der Kölner Malerei in der 1. Hälfte des 15. Jh. in ausführlicher Begründung gegen die Verbindung des Bildes mit dem Datum 1411 gewandt. Seine Schlußfolgerung scheint mir keineswegs zwingend zu sein. Die Weihe des Altars (nur die ist in der Inschrift bezeugt) braucht freilich in keiner Weise die Entstehung des Bildes festzulegen. In jedem Falle handelt es sich hier um eine wesentlich andere Kunst als die des großen Monumentalmeisters in der Margarethenkapelle. Vgl. oben S. 272 u. Anm. 1.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0294
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Kranz orangegelber Locken umwallt ist, in blauem Untergewand und weißlichem Mantel mit blauem Umschlag (bei Hohe ist der Mantel hellgrünlich). Die sechs Heiligen sind von links an zuerst Maria Magdalena mit einem feinen Köpfchen, wallendem blondem Haar unter einem weißen Schleier, in der Hand das runde Salbengefäß haltend, das in einigen Kopien unverständlich als eine Art Rolle dargestellt ist (nach Hohe das Kleid blaugrau, der Mantel hellrot).) Der Apostel Jakobus daneben, in der rechten Hand eine große Keule schulternd, in der linken ein Buch haltend, eine Gestalt mit braunrotem gesundem Inkarnat, der Kopf von gelocktem Haar und breitem Bart umwallt, das Gewand blau (nach Hohe blaues Untergewand und grüner Mantel). St. Severin, der auf dem linken Arm das Modell der Kirche mit dem Westturm und den beiden Osttürmen hält, in blauer Dalmatika und weißlicher, gelb geborteter Glockenkasel, auf dem Haupt eine weiße Mitra mit gelber Borte und roten Sternen. St. Martinus neben dem Apostel Johannes, eine schmalschultrige jugendliche Bischofsgestalt, in der Rechten das Pedum haltend, mit der Linken die Kasel hochreffend, auf dem Haupt eine weißliche Mitra mit gelben Borten und gelben Sternen auf schwarzem Fond (nach Hohe hellgrünes Unterkleid und weißviolette Kasel). Der Apostel Philippus neben ihm, eine würdige bärtige Gestalt, in der Rechten den hohen Kreuzesstab, in der Linken ein geschlossenes Buch haltend, in blauem Mantel mit gelbem Kragen. Endlich rechts die Reste der h. Maria Aegyptiaca, von der nur der Kopf erhalten ist, der von langen gelben Lockensträhnen umwallt ist, die Schultern und Brust bedecken (nach Hohe in hellblauem Kleid).

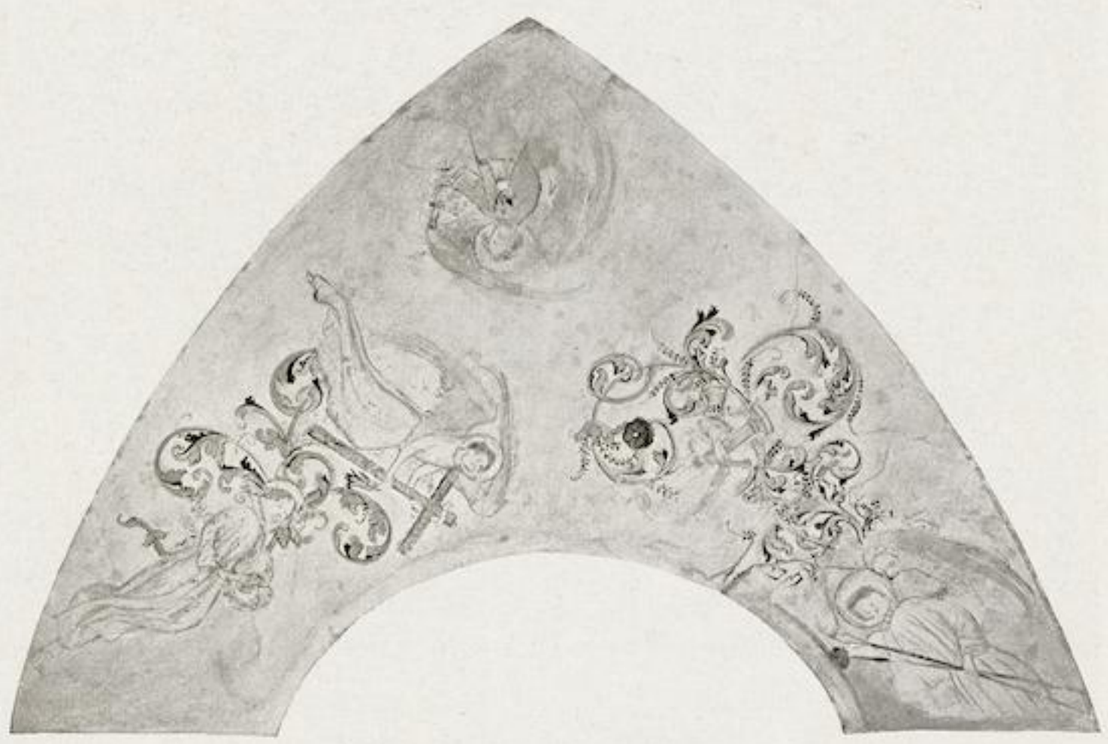


Fig. 279. Köln, St. Severin. Gewölbemalerei in der Krypta.

In dem gedrückten Bogenfeld über der Kreuzigung sind um1890 noch Malereien aufgetaucht, die gleichzeitig mit dem Hauptaltarbild sein dürften: das Schweißtuch der Veronika mit dem großen Christushaupt von zwei fliegenden, in fast horizontaler Lage schwebenden Engeln, in lange Gewänder gekleidet, umgeben. In der Wölbung dazu noch vier weitere Engel, die die Passionswerkzeuge halten, mit diesen Dekorationen zusammengehend (Fig. 279). Das Veronikabild steht nicht genau in der Achse über dem Crucifixus, da der Bogen sich etwas nach rechts verschiebt. Die Zeichnung weist hier auf eine schwächere Hand.

Die Figuren der Kreuzigung zeigen in den unrestauriert erhaltenen Köpfen (Fig. 91) den Charakter der empfindsamen und sehr ausdrucksstarken kölnischen Malerei vor Einbruch der neuen Epoche, die mit Lochner beginnt[6]. In der Gestalt der Maria begegnet uns die schwere wie durch Wasser gezogene Gewandung, die unmittelbar von den Schultern ganz ohne Unterbrechung durch Querfalten herabfällt, wie etwa bei dem Kölner Maler der Visitatio im Wallraf-Richartz-Museum[7]. Bei anderen Gestalten kommt schon die Breite, die dem weichen Stil entspricht, mit einfachen großen Motiven, darin durchaus einem anderen Gesetz folgend als die große Monumentalkomposition in der oberen Kapelle.

Als Datum des Bildes bietet sich zunächst die Inschrift an, die die Konsekration des Altares i. J. 1411 verzeichnet. Firmenich-Richartz hat 1895 auf die späte Bestätigung der Stiftung hingewiesen. „Es wäre widersinnig, die Verwendung gespendeter Mittel vor deren Annahme durch den Propst (1423) ansetzen zu wollen." Das Bild ist nach ihm frühestens 1423 im zehnten Jahre nach dem Tode Hermann Wynrichs von Wesel entstanden. Mir scheint der äußere Grund nicht bestimmend zu sein, da es sich um keinen kostbaren und teuren Schmuck handelte. Es wäre auch ungewöhnlich, daß ein an sich als Persönlichkeit nicht bedeutender Stifter erst so lange nach seinem Tode abgebildet wurde. Es liegt viel näher, anzunehmen, daß das Bild unmittelbar nach dem Tode im Anschluß an die Stiftung gemacht ist, also 1411, und daß nur die Überweisung der Mittel für die Dotation des Altares auf sich warten ließ. Damit wäre das Bild noch bei Lebzeiten des Meisters Wynrich von Wesel entstanden, der von Beginn des letzten Jahrzehnts des 14. Jh. ab die führende Rolle in der Kölner Malerei spielt und zwischen 1413 und 1414 gestorben ist. Soweit sich der Stil der Figuren nach den dürftigen Resten bestimmen läßt, möchte man, immer unter dem Vorbehalte der Übersetzung des zeichnerischen Monumentalstils in den fließenden Stil der Tafelmalerei, auch hier

[6] Aldenhoven-Scheibler, Die Kölner Malerschule, Taf. 37, Lichtdruck. — Ders. bei K. Schäfer, Kölner Malerschule, Taf. 37. — Ausschnitt bei O. H. Förster, Die kölnische Malerei von Meister Wilhelm bis Stefan Lochner, Köln 1923, S. 55.

[7] Abb. bei Reiners, Kölner Malerschule, S. 41.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0295
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 280. Köln, St. Severin. Kreuzigung am Strebepfeiler in der Südkrypta.

mehr an den Anfang als an das Ende des ersten Viertels des 15. Jh. denken, zumal die Gestalten der Maria und des Johannes deutlich die Eigentümlichkeiten des weichen fließenden Stils aufweisen. In der Geschichte der kölnischen Malerei hat das Werk seinen bestimmten Platz als bezeichnend für die letzte Etappe der Schultradition, die wir mit dem Namen des Wynrich von Wesel verbinden dürfen[8].

Am Strebepfeiler der Südkrypta eine dritte Kreuzigung mit Maria, Johannes und dem Stifter-Kanonikus, über dem 1411 neu errichteten Altar des h. Johannes des Täufers (Fig. 280), der 1411 bei der Weihe des primum altare videlicet in capite ipsius capelle positum consecratum in honore b. Johannis Baptiste bezeichnet wird. Der Kruzifixus sehr schlank von dem Typus der Spätzeit der Schule Meister Wynrichs, die beiden Seitenfiguren höchst empfindsam. In dem Faltenwurf der breit fließenden Gewänder ist am ehesten eine Verwandtschaft mit dem großen Wandgemälde an der Ostwand der Sakristei zu spüren. Am Fuße des Kreuzes der kniende Stifter, der das Kreuz von links umfaßt, über ihm ein langes Spruchband mit Psalm 50, Vers 3: Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam et secundum multitudinem miserationum tuarum dele iniquitatem meam. An der dem Fenster gegenüberliegenden Wand eine lange Inschrift, die schon 1892 nicht mehr zu entziffern war, Scheibler las nur: . . . MCCCCXI mo die quarta mensis . . . Das Gemälde ist von allen späten Wandmalereien in der Krypta am besten erhalten, es war bis in die 90er Jahre durch ein großes Gestell verdeckt, so daß es auch bei den früheren Historikern nicht Erwähnung gefunden hat[9]. Das Bild zeigt die späteste Form des Kreuzigungsthemas, schon ganz in das Manieristisch-Überempfindsame hinein entwickelt. — Die beiden Kreuzigungen in diesem Raum wurden mit den Malereien im Gewölbe verbunden durch aufgemalte, von farbigen Kränzen umgebene, dekorativ gehaltene Grabinschriften auf den Wänden, die mit einer Inschrift vom J. 1419 beginnen. Es schließen sich zwei spätere an, von denen die eine von 1440 datiert ist. Die Wandgemälde im Kreuzgang, von denen Kugler 1841 schwache Spuren verzeichnet, rührten vermutlich ebenfalls aus dem 15. Jh. her[10].

[8] Kugler hatte (Kl. Schriften II, S. 288, u. Gesch. d. Malerei I, S. 263) es „einem nahen Vorgänger des sog. Meister Wilhelm", Schnaase (a. a. O. VI, S. 399) „einem unmittelbaren Nachfolger Wilhelms zugewiesen" — wobei man heute überall statt „Wilhelm" den Namen Wynrich von Wesel einsetzen darf —, Firmenich-Richartz (Zs. f. christl. Kunst VIII, Sp. 24) hatte darin eine neue Auffassungsweise gesehen, „in der ein herber Realismus sich der Formensprache des Meisters bemächtigt und sie mit fremden Elementen durchsetzt". Nahe verwandt dem Breitbild im Wallraf-Richartz-Museum (abgeb. bei Reiners, Köln. Malerschule, Taf. 12).

[9] Scheibler (Zs. f. christl. Kunst V, Sp. 141) charakterisiert das Bild: „Formen, Ausdruck und weiche Behandlung sind durchaus in ‚Wilhelms' Weise, dessen Empfindsamkeit hier sogar schon etwas übertrieben wird. Das Bild ist von einem tüchtigen Meister, erreicht aber doch nicht die besten, bisher dem ‚Wilhelm' selbst zugeschriebenen Werke." — Firmenich-Richartz (Zs. f. christl. Kunst IV, 1891, Sp. 241, Anm. 1) bezeichnet es als der Art des sogen. Meister Wilhelm „noch weit näher stehend" (gegenüber dem Breitbild), 1895 (Zt. ebenda VIII, Sp. 242) bezeichnet er das Bild als „recht maniriert", das erst aus der Zeit nach 1423 stamme.

[10] Die Inschriften genau wiedergegeben von Roth i. d. Kunstdenkmälern der Stadt Köln II, II. S. 281. Das dort Fig. 160, S. 269 abgebildete Aquarell von Wegelin um 1840, das das Innere des Kreuzganges zeigt, bringt doch wohl, wie die Dekoration der breiten Gurte ausweist, eine erst im 19. Jh. entstandene Bemalung auf den Pfeilern.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0296
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Mainz / Karmeliterkirche.

LITERATUR. Die ältere Literatur angegeben bei Friedrich Schneider, Mittelalterliche Ordensbauten in Mainz, 1879, S. 16. — Wagner-Schneider, Geistliche Stifte in Mainz II, S. 239. — H. H. Koch, Die Karmeliterklöster der niederdeutschen Provinz, Freiburg 1889, IV, S. 49. — Festschrift zur Wiedereinweihung der Karmeliterkirche zu Mainz 1924 mit Bericht über die Wiederherstellungsarbeiten von Dombaumeister Prof. Becker. — Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler IV, S. 220. — Martini, Der deutsche Karmel I, S. 157.

Über die Wandmalereien in Verbindung mit der Wiederherstellung der Kirche eingehend Ernst Neeb, Wand- und Deckengemälde in der Karmeliterkirche zu Mainz: Mainzer Zeitschrift XX/XXI, 1925/26, S. 45 (vorher ebenda VI, S. 143), zugleich Sonderabdruck mit Tafeln 4—10. Dieser mustergültige Befundbericht auch dem Folgenden zugrunde gelegt. — Franz Rieffel i. d. Kunstchronik XXII, 1911, Sp. 522, 534. — Ferd. Stuttmann, Mittelalterliche Wandmalereien im Gebiete des Mittelrheins, Dissertation, Frankfurt a. M. 1923 (ungedruckt).

AUFNAHMEN. Farbige Aufnahmen auf Grund von Pausen und Photographien von den Malern Hermann Velte und Otto Kienzle aus Darmstadt ausgeführt, in Originalgröße auf einer großen Reihe zusammenzusetzender Bogen im Altertumsmuseum zu Mainz. Photographien danach und nach den Originalen im Zustande der Aufdeckung und nach der Sicherung von Ernst Neeb und unter seiner Leitung angefertigt, ebenda.

Die Kirche, ein kurzer, aus drei Jochen bestehender Langhausbau mit langvortretendem Chor, der das Mittelschiff an Länge übertrifft, stammt aus der zweiten Hälfte des 14. Jh. Der Chor, für den kein festes Datum vorliegt, dürfte am frühesten in Angriff genommen sein. Er mag vielleicht jahrzehntelang bestanden und als selbständige Kapelle gedient haben, ehe das Langhaus begonnen ward. Das Maßwerk, aber auch die Fenster im südlichen Seitenschiff weisen hochgotische Formen auf, die zusammen mit denen im Chor nach Dehio nicht nach der Mitte des 14. Jh. entstanden sein können (Dehio: das feine Maßwerk der Seitenschiffe nicht nach der Mitte des 14. Jh.). Im östlichen Joch des Mittelschiffes findet sich die Inschrift: Anno domini MCCCC IIII°me fieri fecit Simon de Boes. Danach ist damals (1404) die Wölbung des Langhauses vollendet. Das dürfte zugleich das Datum für die Vollendung, aber keineswegs für den Beginn des Baues geben. Der Bau, der seit Beginn des 19. Jh. Lagerhaus und Speicher, ein Ort grausamer Mißhandlung war, ist vom J. 1911 ab in pflegliche Behandlung genommen. Schon bei der ersten Ausräumung fanden sich eine Reihe der wichtigen Wandmalereien, die damals schon aufgenommen wurden. Im J. 1923 hat dann die Stadt Mainz als Eigentümerin die Kirche dem Karmeliterorden übergeben unter der Bedingung, daß dieser die Wiederherstellung und Unterhaltung des Baues übernähme. Die Kirche ist im Dezember 1924 nach einer Pause von fast fünfviertel Jahrhundert wieder dem Kultus zurückgegeben worden. Die Aufdeckung und Aufnahme der Malereien erfolgte in der ersten Kampagne i. J. 1911 durch die Maler Hermann Velte und Otto Kienzle zusammen, i. J. 1924 durch Kienzle allein.

Die Übersichtszeichnung (Fig. 281 nach Neeb) gibt einen Überblick über die in der Kirche vorhandenen Wandmalereien und Dekorationen. Es handelt sich um drei Gruppen der verschiedenen Malereien auf der Ostwand des südlichen Seitenschiffes, um die Dekorationen im Chor und an der Decke des Langhauses, endlich um die Malereien in der nördlich anstoßenden Sakristei.

An der Ostwand des südlichen Seitenschiffes befanden sich zwei Schichten von Wandmalereien übereinander, dazu in der am Fuße eingebrochenen breiten Blende noch eine spätere Darstellung (Fig. 282). Zur Rechten des großen gotischen, in der Barockzeit versetzten Fensters war eine Darstellung der Katharinenlegende aufgemalt, die in sieben Feldern sich in den breiten Rahmen eines Spitzbogens einpaßte. Das Feld war nach außen mit Krabben versehen und schloß mit einer Kreuzblume ab. In der Mitte war wohl nur Grund für eine plastische Figur. Es ist anzunehmen, daß diese Malerei wie ein Retabel sich über einer darunter befindlichen Mensa, also wohl eines Katharinenaltares erhob. Man möchte auf der anderen Seite einen entsprechenden Altar mit einer ähnlichen, heute verschwundenen Malerei annehmen. Die Malerei, die von einer späteren Katharinenlegende überdeckt ist, stellt in flotter, breiter Vorzeichnung die Legende der h. Katharina (Fig. 283) dar, unten beginnend die Heilige vor dem Kaiser Maxentius. Nur die Spitze seines Thrones und die obere Hälfte der Figur erhalten. Unten rechts Disputation mit den 50 Rhetoren von Alexandria, nur einige Reste links erhalten. Darüber rechts: die 50 Rhetoren werden von dem Kaiser in die Flammen geworfen, die um sie aufsteigen, in der

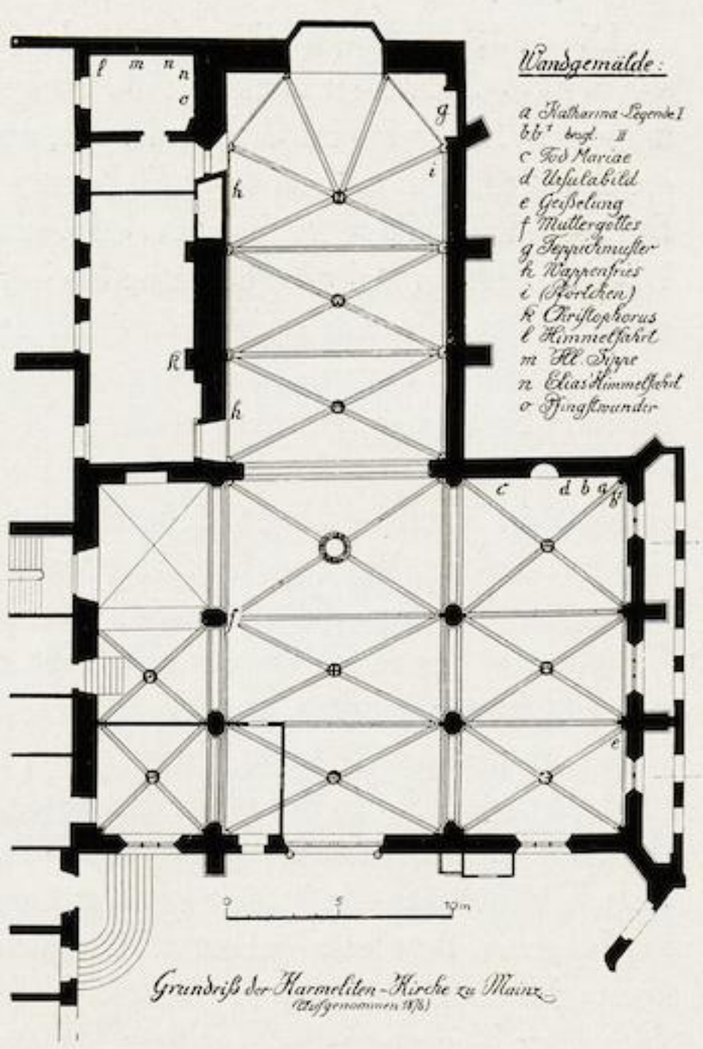


Fig. 281. Mainz, Karmeliterkirche. Grundriß mit Übersicht der Wandmalereien.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0297
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

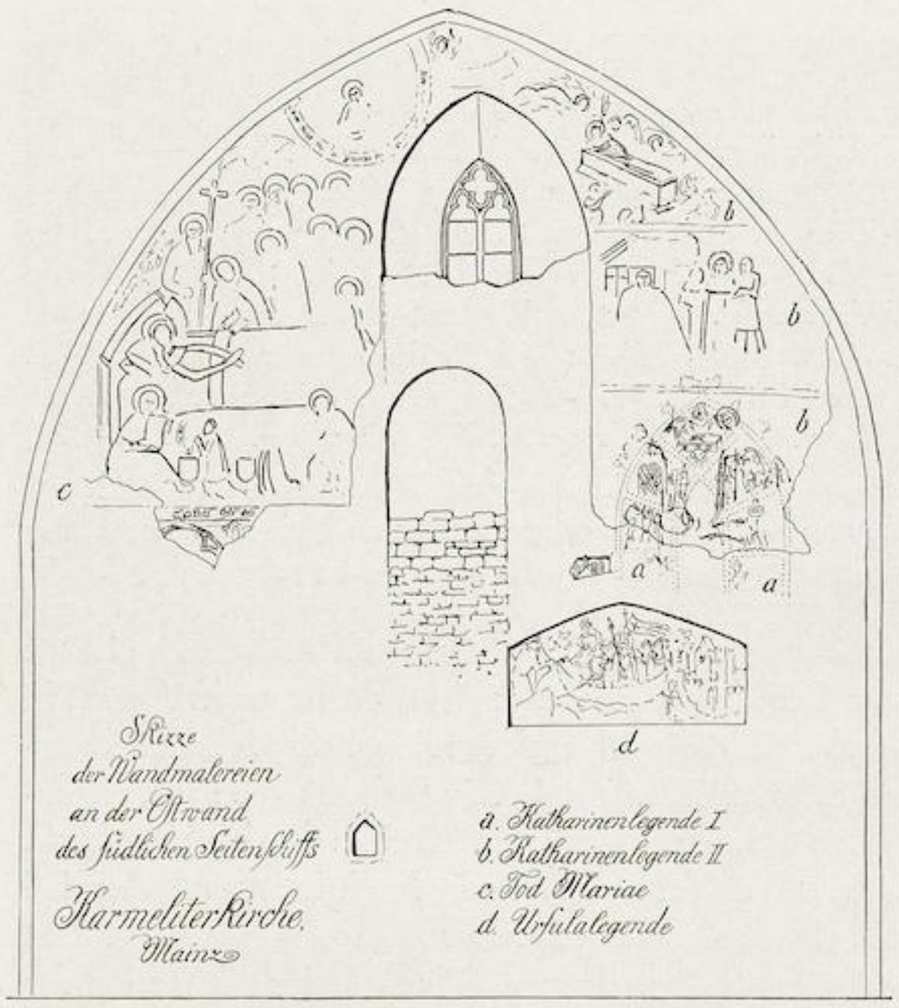


Fig. 282. Mainz, Karmeliterkirche. Übersicht über die Malereien auf der Ostwand des südlichen Seitenschiffes.

Höhe ein Engel, der in einem Tuch nach der üblichen Darstellung ihre Seelen gen Himmel trägt. Gegenüber links die h. Katharina mit entblößtem Oberkörper, gekrönt, die schlanken Arme über dem Haupt zusammengebunden und an eine Säule gefesselt, von zwei in wilden Bewegungen um sie stehenden Häschern gegeißelt. Darüber links die Kaiserin, die mit dem Kriegsobersten Porphyrius Katharina im Gefängnis besucht. In der Mitte hinter einem Gitter Katharina sichtbar, zur Rechten mit erhobenen anbetenden Händen die Kaiserin mit Porphyrius. Gegenüber das Radwunder, eine sehr bewegte Szene, die mit Geschick in das zipflige Bildfeld eingepaßt ist. Die Heilige soll durch das Rad zum Tode gebracht werden. Ein Engel zerschmettert das Rad, dessen Stücke in der Luft herumfahren. Zur Linken die Heilige, ihr gegenüber auf der anderen Seite auf einem zusammenbrechenden Rosse, den linken Arm voller Erstaunen über das gekrönte Haupt erhebend, der Kaiser. In der Höhe in dem abschließenden Zwickel zwei Engel, die den Sarg mit der Heiligen auf den Berg Sinai tragen und ihn dort niederlegen. Der eine Engel stützt das Haupt der königlichen Jungfrau, das ihr abgeschlagen ist und das wieder an die Leiche angefügt ist, der andere ist um die Füße beschäftigt. In der Höhe ein dritter Engel, der in einem Tuch die Seele der Heiligen emporträgt. Der Sarg steht auf einem Unterbau, aus dessen drei runden Öffnungen nach der Legende die Milch der Heiligen herausströmt. Zwei darunter kniende Krüppel sind beschäftigt, diese aufzufangen. Der eine streicht die Milch über seine blinden Augen und wird dadurch sehend; der andere streicht damit sein erhobenes lahmes Bein, das dadurch wieder geheilt wird Die Darstellung war schon vorher in dem Wandgemälde zu Blankenberg (s. oben S. 87) aufgetreten.

Die spätere Katharinenlegende (Taf. 64 r.), die jene im unteren Feld zum Teil bedeckt hat, bringt nur drei Szenen aus der Geschichte der Heiligen; die übrigen befanden sich vielleicht auf der anstoßenden Südwand. In dem untersten Feld ist dargestellt Katharina im Gefängnis. Die nur in wenigen Resten erhaltene Komposition zeigt noch zwei Figuren nebeneinander, die eine die Hände anbetend vor die Brust gehoben, die andere in ähnlicher Haltung, wahrscheinlich die Kaiserin und Porphyrius. Darüber gleichfalls sehr schlecht erhalten zur Linken der Kaiser, sitzend auf einem Thron unter einem reichen architektonischen Überbau. Davor steht die h. Katharina in reicher Gewandung, von zwei Häschern gehalten. Die rechte Seite der Komposition ganz zerstört. In dem Zwickel darüber, der sich über den Spitzbogen des hier eingebrochenen Fensters legt, die Heilige, die durch Engel im Sarg auf den Berg Sinai gebracht wird. Quer in den Raum hineingestellt ist der breite, auf einem Unterbau ruhende Sarkophag, auf dem in dieser Weise ganz sichtbar die Heilige ausgestreckt liegt, die Hände im Schoß gefaltet. Das abgeschlagene Haupt durch den einen hinter ihr fliegenden Engel wieder an den Körper angefügt. Vier Engel, alle mit seltsam gezahnten Flügeln, sind um sie beschäftigt. Im Vordergrund vier Pilger, Krüppel und Bettler kniend, die zur Rechten wieder sich mit der aus dem Sarg herausfließenden Milch die Augen und die lahmen Glieder bestreichend. Über der abschließenden Spitze des Fensters, die übrigens nicht genau unter der Achse des Schildbogens zu stehen kommt, ist geschickt eine weitere Gruppe von fliegenden Engeln eingepaßt, die gemeinsam ein breites Spruchband mit Noten halten. Über ihnen eine Gruppe von vier Engelsgestalten, zwei in kühner Verbindung nach unten hängend.

Die ganze linke Seite der Ostwand, der Katharinenlegende gegenüber, wird durch eine große Darstellung des Marientodes (Taf. 64 l.) gefüllt. In der Höhe des ersten Zonenstreifens auf der rechten Seite liegt in der Mitte des Feldes auf einem breiten Bett, dessen in Oberansicht gesehene Fläche eine starke Horizontale in das Bild hineinbringt, Maria ausgestreckt, den Kopf auf zwei Kissen etwas erhöht, in violettem Gewande mit weißem Kopftuch. Die schmalen Hände sind über der rötlichen zurückgeschlagenen Bettdecke gekreuzt. Unten links sitzt, ein geöffnetes Buch in beiden Händen haltend, ein Apostel, ein anderer kniet oder hockt am Fuße des Bettes. In der Mitte knien in kleinerem Maßstab die beiden Stifter. Von der Stifterin (?) ist nur der untere Teil mangelhaft erhalten, dagegen ist die Figur des Stifters ganz erhalten. Sie zeigt eine männliche Gestalt bartlos, davor ein Spruchband mit nicht mehr erkennbarer Inschrift. Vor dem Stifter ein Wappenschild, geteilt, im oberen blauen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0298
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Feld ein steigender roter Löwe, im unteren drei schwarze Schrägbalken im roten Feld. Der Schild der Frau zeigt einen schwarzen Löwen (?) in rotem Feld[1]. Hinter der auf dem Paradebett liegenden sterbenden Mutter Gottes sind noch zehn weitere Apostel sichtbar, zum Teil Weihwassergefäße schwingend, der eine in der Mitte hat außer dem Weihwassergefäß ein Buch in der Hand, aus dem er die Sterbegebete vorliest. Bei zweien die Namen erhalten: ‚Phaulus' und ‚Phillipus'. Die Zwickel sind durch Engelsfiguren gefüllt, die wiederum die seltsamen in große Federn aufgelösten Flügel zeigen. Über dem ganzen Feld nach der Mitte zu in einem Medaillon auf blauem Grunde im Gegensatz zu dem roten Grunde der sonstigen Szenen die Halbfigur Christi, der auf dem linken Arm die Seele der Maria trägt, die als kleines Kind dargestellt ist. Auf dem Spruchband die Worte des Hohen Liedes veni electa mea et ponam in thronum meum. Unter dem Bild die Reste einer gemalten Architektur, getrennt durch zierliche Pfeiler und Spitzbogen, wovon nur ein kleiner dreieckiger Ausschnitt erhalten ist.

Fig. 283. Mainz, Karmeliterkirche. Ältere Katharinenlegende.

In der später in die Ostwand eingebrochenen länglichen Blende befindet sich ein Gemälde mit der Darstellung des Martyriums der h. Ursula und ihrer Jungfrauen (Taf. 65,3). Während die übrigen Malereien mehr oder weniger dünn gehalten sind und die Zeichnung stark betonen, ist hier eine der Tafelmalerei entlehnte Technik gewählt. Das Bild ist stark farbig auf rotem Grund und füllt das ganze Wandfeld aus. In der Mitte auf dem Rheinstrom das Schiff mit der h. Ursula in der Mitte. Sie steht steif und unbeweglich in Frontansicht in rötlichem Gewande und blauem, faltenlosem Reisemantel, die beiden Hände über dem Schoß gekreuzt, in der Linken den großen lanzenartigen Pfeil als ihr Symbol haltend. Um sie herum vier weitere Jungfrauen in lebhaften Farben grün, rot und rotviolett. Links am Ufer ein Hunnenschütze, in hellblauem Gewande, der eben mit einem Bogen einen Pfeil nach den Jungfrauen schießt. Hinter dem Schiff zückt ein Henker in hellblauem Rock das Schwert, um die Jungfrau am Ruder zu enthaupten. Im Vordergrunde kniet ein Stifter in kleiner Figur in schwarzem Kleid und grauem Mantel (wohl ein Karmelitermönch). Hinter ihm ein ansteigendes Terrain mit Bäumen besetzt, zur Rechten eine Stadtmauer mit Türmen und Zinnen, die wohl die Stadt Köln abbilden soll.

Einzelne malerische Darstellungen sind noch verstreut in der Kirche erhalten, im südlichen Seitenschiff (Fig. 281 bei e) eine Darstellung der Geißelung Christi (Neeb Taf. V, Abb. 1), nur die obere Hälfte erhalten. Der schmale Leib Christi an eine Säule gebunden, die dünnen Arme oberhalb des Kopfes zusammengebunden. Die Säule erweitert sich als Träger eines Baldachins, der diese ganze Gruppe nach oben abschloß.

Eine spätere Malerei erst aus der zweiten Hälfte des 15. Jh. befindet sich auf einem Pfeiler des Mittelschiffes (Fig. 281, f, vgl. Neeb Taf. V, Abb. 3). Dargestellt ist die Mutter Gottes mit dem Jesusknaben in rotem Gewand und weitem, sie in breitem faltenlosen Fluß umgebenden Mantel auf rotem Grund. Zu ihren Füßen zwei Stifter, links eine kniende Gestalt in weltlicher Tracht mit einem Spruchband, darauf die Inschrift: Maria bitt für mich. Zur Rechten zwei größere Karmeliter, am Fuße auf einem horizontalen Streifen die Widmungsinschrift: M° CCCCLXX jaer uff s. Bartholomaei obent hat lassen machen diss werk Clas Koch von Ortenberg.

[1] Nach Neeb, a. a. O., S. 55, Anm. 6, könnte nach dem steigenden Löwen eine Verbindung mit dem Hause der Grafen von Nassau in Betracht kommen (?). Es wird sich aber wohl um bürgerliche Wappen von Mainzer Patriziergeschlechtern handeln — über die wir vor der Hand sehr wenig wissen. Gerade aus diesem Grunde ist der Untergang der gemalten Wappenreihe im Chor (s. u. S. 280) doppelt zu beklagen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0299
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Fig. 284. Mainz, Karmeliterkirche. Himmelfahrt Christi.

Auf der Rückwand der Nische des Dreisitzes im Chor befindet sich noch ein reiches aufgemaltes Teppichmuster (Neeb Taf. V, Abb. 4), in dem vier paßartige und rechteckige Felder mit Tieren, Blumen und Inschriften abwechseln. Die Stifterwappen nicht mehr deutlich zu erkennen.

Die Nordwand des Chores war endlich in etwa 4 m Höhe durch einen Wappenfries in zwei Reihen geschmückt, der insgesamt 13 m lang ist. In der unteren Reihe 17, in der oberen 18 Schilde mit Helmzier und beigeschriebenen Namen der Wappenträger, rechts noch eine größere Malerei mit einem Stifter. Die ganze Darstellung ähnelt der in der Karmeliterkirche in Boppard über der Alexiuslegende befindlichen (vgl. u. S. 285, 287) und den Darstellungen der spätromanischen und frühgotischen Decken in Kölner Häusern sowie in den ältesten Wappenhandschriften, vor allem der Züricher Wappenrolle. Leider ist die ganze Malerei sehr stark zerstört und heute kaum mehr erkennbar. Nach Neeb war hier unter den Namen zu lesen von Wachenheim (?), Peter (?). Neeb vermutet hier die Wappen einer Bruderschaft von ritterbürtigen Geschlechtern aus Mainz und Umgegend, die bei den Karmelitern ihren Gottesdienst abhielten.

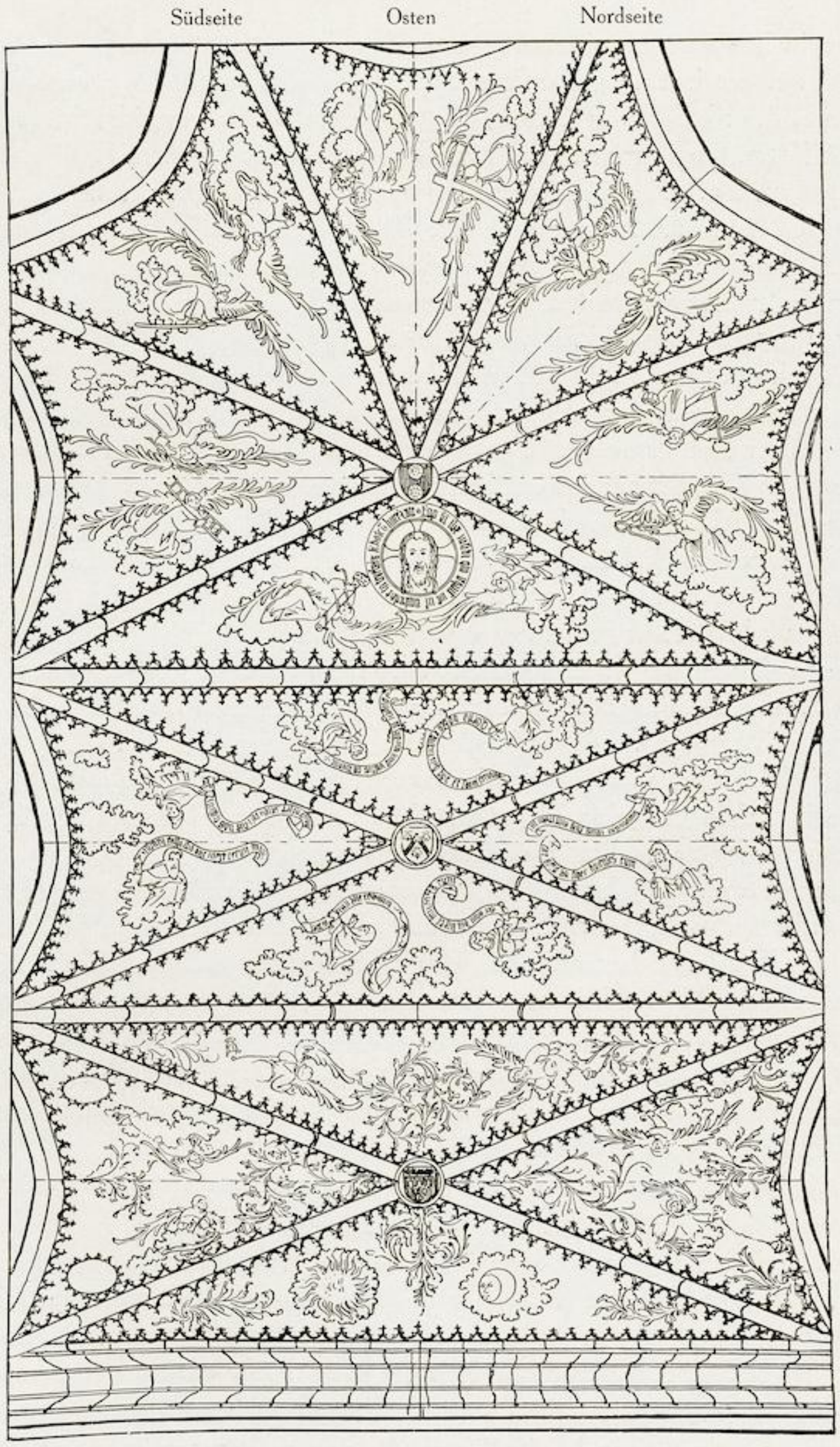
In der jetzigen Sakristei ist in dem langen Raum nach Süden nur eine große Christophorus-Figur in dürftigen Spuren mit einem Stifter und der Inschrift in gotischen Minuskeln: Sanct Christophore bitt Gott für mich aufbewahrt. Dafür ist in dem abgeschlossenen Ostraum der Sakristei an der Ostwand und Südwand eine fortlaufende Reihe von Darstellungen erhalten. Hintereinander ist hier die Himmelfahrt Christi, die Heilige Sippe, die Himmelfahrt des Elias und das Pfingstwunder gegeben. Die Himmelfahrt (Fig. 284) zeigt im Vordergrund die Mutter des Herrn und die zwölf Apostel kniend mit nach oben gerichteten Blicken versammelt um den Fels, auf dem die Fußstapfen Christi sichtbar sind. Von dessen Gestalt ist nur der untere Gewandrest sichtbar, das obere Stück wurde von Wolken überschnitten. Rechts unter ihm eine kleine weibliche Gestalt, die eine Handorgel in beiden Händen hält, nicht geflügelt, also kein Engel, vielleicht die h. Cäcilia darstellend. Unten das Wappen des Stifters: drei Jagdhörner, die dem Mainzer Patriziergeschlecht „Zum Jungen" gehören. Das nächste Feld, sehr stark zerstört, läßt nur die Reste einer vielfigürlichen Darstellung erkennen, wohl die Heilige Sippe. Darunter eine Inschrift in gotischen Minuskeln, von der noch lesbar ist: Anno M° CCC XCV ... sancti Francisci ... Hermann ...

Die Inschrift geht mit der Malerei wohl nicht zusammen, die doch ihrer Stilstufe nach etwas später anzusetzen sein würde.

Die Himmelfahrt des Elias (Taf. 65, 1 — Neeb Taf. VI, 3) zeigt auf schwarzem Grund eine phantastische Landschaft, gekrönt links oben durch eine türmereiche Stadt in roter Zeichnung. Über den felsigen Abhang zieht sich ein Weg nach vorn. In der Höhe rechts erscheint in einem Flammenwagen der Prophet Elias, von roten, gelben und blauen Flämmchen umzuckt, seinen weißen Mantel dem Elisaeus zureichend, der unten rechts in weißgrauem Gewande stehend diesen aufnimmt. Zur Linken naht sich eine sehr bewegte Gruppe von sieben Männern, die vorderen anbetend und verzückt nach oben sehend, die hinteren aufgeregt miteinander gestikulierend, in der Mitte einer sich zu seinem Nachbar umwendend, die meisten in weißen Gewändern, nur drei mit etwas blau. Sie stellen „die Söhne der Propheten" dar, die nach dem Text der Bibel im IV. Buch der Könige, c. 2, v. 15 dem Propheten gefolgt waren. Rechts unten eine kleine Stifterfigur, das Wappen nicht mehr sichtbar. Die Malerei weist einen großartigen Duktus auf. Die Köpfe sind hier stark modelliert und ganz naturalistisch durchgebildet mit aufgesetzten weißen Lichtern, dabei alles einfach und ins Große übersetzt[2].

[2] Die Einfügung dieses alttestamentlichen Stoffes zwischen Himmelfahrt und Pfingstwunder hängt mit der Tradition des Karmeliterordens zusammen. Auf dem Berge Karmel findet die Vision des Elias statt, die III. Könige, c. 18, v. 42, erzählt. Nach der Legende siedelte der Prophet dann auf dem Berge Karmel einige seiner Schüler an, die ein mönchisches Leben führten. Er gründete hier den Orden, der nun als ordo fratrum b. Marie v. de monte Carmelo bezeichnet wird. Über die Legende Daniel a virgine Mariae, Speculum Carmelitanum seu historia Eliani ordinis, Antwerpen 1680. — Martini, Der deutsche Karmel I, S. 4. — Neeb, a. a. O., S. 50, 55.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0300
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG



Reihenfolge der Bilder von Osten nach Westen

Südseite:

Engel mit: 1. Dornenkrone, 2. Fackel u. Geldbeutel, 3. Lanze, 4. Geißel und Rute, 5. Leiter, 6. Martersäule.

Nordseite:

Engel mit: 1. Kreuz, 2. Hammer, 3. Nägeln, 4. Schwamm und Essigbecken, 5. Zange, 6. Zwei Stäben.

Am Gewölbescheitel:

Vultus domini
(Veronikabild)

Der Text der Spruchbänder

Südseite:

1. Signatum est super nos lumen vultus tui, domine. Ps. 4, 7 (Zum Zeichen gesetzt ist über uns das Licht deines Angesichts, o Herr).

2. Illuminet vultum suum super nos et misere(atur nostri). Ps. 66, 2 (Er l sse sein Angesicht über uns leuchten und erbarme sich unser).

3. Illustra faciem tuam, domine, super servum tuum. Ps. 30, 17 (Herr, lasse dein Antlitz leuchten über deinem Diener).

4. Faciem tuam domine requiram. Ps. 26, 8 (Herr, Dein Antlitz will ich suchen).

Nordseite:

1. Ostende nobis faciem tuam, domine, et salvi erimus. Ps. 79, 4 (Herr, zeige uns dein Antlitz, und wir werden genesen).

2. Equitatem vidit vultus eius, misereatur nostri. Ps. 10, 8 (Auf Gerechtigkeit schaut sein Angesicht, er erbarme sich unser).

3. Ecce, oculi domini super timentes eum. Eccl. 34, 19 (Siehe, die Augen des Herrn sind über denen, die ihn fürchten).

4. Dieselbe Stelle.

Sechs Engel mit Weihrauchfässern und älteres Rankenwerk.

Sonne. Mond.

Fig. 285. Mainz, Karmeliterkirche. Chorgewölbe nach Skizze von P. T. Keßler.

Die letzte Darstellung (Taf. 65, 2 — Neeb Taf. VI, 4) zeigt das Pfingstwunder. Im Innern eines Mauerringes, dessen Dach unten durch den Zinnenkranz angedeutet ist, sitzen versammelt um die in der Mitte thronende Maria die zwölf Apostel mit anbetenden Händen in stiller Versenkung. Über ihnen schwebt aus der Mitte des geschlossenen Raumes, der oben durch Konsolen und Gewölbeendigungen angedeutet ist, die Taube des Heiligen Geistes nieder, von deren Brust Strahlen nach den Häuptern der unten Sitzenden auslaufen. Maria im blauen Gewand mit grünem Umschlag, um sie die Farben gelb, rot, hellgrün, violett, blau, die Architektur braun mit rot. Unten rechts ein Stifter mit heute nicht mehr erkennbarem Wappenschild, nach Neeb das Wappen des Geschlechts „Zum Rebstock".

Die Decke des Chores ist in der ganzen Ausdehnung durch die beiden Kreuzgewölbe und den Chorabschluß auf das reichlichste bemalt (Fig. 285 — nach Neeb, S. 52, Abb. 3, Taf. VII—X, und S. 53, Abb. 4). Es handelt sich um eine der ausgeführtesten hochgotischen Dekorationen eines ganzen Gewölbefeldes. Im Gegensatz zu den üblichen leicht konventionell werdenden und leblosen gotischen Rankenmustern sind im Chorabschluß mächtige Engelsgestalten, in dem mittleren Gewölbefeld Propheten mit Spruchbändern, im äußersten westlichen Gewölbefeld wiederum Engelsgestalten und Sonne und Mond abgebildet. Durch die weit ausgebreiteten Flügel und die Spruchbänder, die in ihrem Rhythmus diesen Flügeln in etwa entsprechen, werden die Gewölbefelder ungezwungen gleichmäßig gefüllt und belebt. In der Mitte des östlichen Gewölbes ist hinter dem Schlußstein ein mächtiger Christuskopf en face dargestellt vor dem kreuzförmigen Nimbus in einem Rund von 1 m Durchmesser auf blauem Grund, ringsum die Worte Johannes 8, 12: Ego sum lux mundi. qui sequitur me, non ambulat in tenebris, sed habebit lumen vitae. Um dieses Christushaupt und in die übrigen Felder verteilt zwölf große Engelsgestalten, den zwölf Aposteln entsprechend, die die Leidenswerkzeuge, Kreuz, Dornenkrone, Martersäule, Schwammstab, Lanze, Leiter, Geißel, Rute, Hammer, Zange usw. tragen. Die Gestalten knien

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0301
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

auf stilisierten Wolken, die in bewegten Umrissen wie ein großes vielfach gezahntes Blatt auf der Fläche schweben. Mächtige Flügel, unregelmäßig und unsymmetrisch, in große flaumige Hahnenfedern auslaufend, wachsen aus ihren Schultern heraus.

Das nächste Gewölbejoch, das mittlere des Chores, zeigt in jedem Feld paarweise zueinander gestellt acht Gestalten, als Halbfiguren aus ähnlich gebildeten Wolkenmassen herauswachsend, denen andere freie Wolkengebilde in der Mitte des Schildbogens oder des Gurtes entsprechen. Die männlichen Figuren tragen die Ordenstracht der Karmeliter. Die bärtigen oder bartlosen Köpfe sind zum Teil durch die Kapuze halb verhüllt, in der Darstellungsart, in der sonst die Propheten gegeben werden, die hier wie dem Karmeliterorden angehörig erscheinen, wie denn die Karmeliter sich als die Nachfolger der Schüler des Elias, der Söhne des Propheten, betrachten durften, da ihr weißes Gewand dem Mantel des Elias entspricht. Die Inschriften (Fig. 285) geben Stellen aus den Psalmen und Lib. Eccl. 34, 19.

Im letzten Chorjoch endlich um den Schlußstein vereinigt sechs Engel mit Weihrauchfässern und in dem abschließenden westlichen Feld von einem Flammenkranz umgeben zur Linken die Sonne, zur Rechten der Mond. Hier wird dann der freibleibende Platz der Gewölbefelder durch unregelmäßiges grünes Rankenwerk ausgefüllt, das aus dem Schlußstein oder aus den äußeren Zwickeln herauswächst. Die Rippen sind auf beiden Seiten bekleidet von einem nasenbesetzten Spitzbogenfries, der sich auch um die Schildbögen hinzieht und jedes Feld einfaßt. Der Grund der Malerei ist weißgrau, die Bänder und die Flügel der Engel sind gelb, rot oder blau schattiert mit kräftiger schwärzlicher Umrißzeichnung, die Wolken sind blau oder rötlich. Über diese hochgotische Malerei war in der zweiten Hälfte des 15. Jh. eine spätere derbe spätgotische Rankenmalerei mit den üblichen großen roten Blüten und Früchten gemalt.

Die Datierung und Einordnung der Malereien bietet erhebliche Schwierigkeiten. Man wird drei oder vier verschiedene Perioden anzunehmen haben. Der ersten gehört die ältere, nur in der Zeichnung erhaltene Katharinenlegende an, vielleicht auch, soweit man nur nach der Form der Schilde schließen darf, der Wappenfries im Chor. Man ist geneigt, beide mit der Erbauung der ältesten Teile in Verbindung zu bringen, sie also um die Mitte des 14. Jh. anzusetzen[3]. Die Zeichnung, die Franz Rieffel als „ungemein lebendig, sicher und geistreich" rühmt, ist als erste improvisierende Niederschrift von einer skizzenhaften Frische, der man das Stürmische des raschen Hingeworfenwerdens anfühlt.

Einer zweiten Stilstufe, um etwa zwei Jahrzehnte später, würde die Gewölbebemalung des Chores zuzurechnen sein. Sie steht als Komposition an der Spitze der verwandten und ähnlichen Dekorationen, die das Motiv der Halbfiguren mit langen Spruchbändern, der fliegenden Engelsgestalten mit dem grünen Laubwerk verbinden. Die Propheten wie die Engel geben in ihrer zeichnerischen Behandlung die Möglichkeit einer Einordnung. Man darf noch an die ganz malerisch gehaltenen beiden Prophetenkniefiguren in den Zwickeln des Tympanons der Liebfrauenkirche in Frankfurt (um 1430)[4] erinnern oder an die Propheten aus der Pfalz zu Forchheim (nach 1353)[5] — diese letzten als Vorgänger, als vielleicht gleichzeitig die Weisen aus dem Hansasaal in Köln (s. oben S. 243 ff.) und die Prophetenfiguren von dem großen Friedberger Altar in Darmstadt[6]. Eng verwandt ist endlich das Kompositionsschema des Gewölbes von Mainz mit dem des Chores der Martinskirche zu Oberwesel (Taf. 78), in dem die mittelrheinische Tradition weiterlebt[7]. In der Kirche zu Zwolle in Holland sind, auf 1394 zu datieren, ganz ähnliche Prophetenbrustbilder mit Bandrollen über Wolkenkränzen erhalten[8].

Von großartiger Schönheit sind die ganz breit gemalten, in mächtigen Pinselstrichen hingestürmten Prophetenfiguren, frühestes Wetterleuchten des neuen persönlichen Stiles, der um die Wende des Jahrhunderts aufkommt (Fig. 286, Neeb Taf. IX, Fig. 2, 5, 6, 7). Die Art, wie die Engelsgestalten mit den seltsamen langen Hahnenfederflügeln aus ihren Wolkenkissen heraus in die Gewölbezwickel eingepaßt sind, hat etwas Genialisches in der Kühnheit der Verrenkungen.

Dem Ende des 14. Jh. oder schon der Zeit um die Jahrhundertwende gehören der Marientod und die zweite Katharinenlegende an. Rieffel datiert sie „auf den Anfang des 15. Jh. vor Eindringen des neuen Stiles". Auffällig ist die ganz neue Palette, der rote Hintergrund, in den Gewändern ein zartes Rosa, ein keusches Blau, ein sehr distinguiertes Violett. Die schlanken vornehmen, etwas müden Gestalten sind sehr sorgsam durchgebildet und ausdrucksvoll modelliert, die feinen Köpfe und die sehr bewegten Hände zeigen den Duktus der mittelrheinischen Werke vom Beginn des 15. Jh., des Schottener Altares und des Siefersheimer Altares um 1400, des Altares aus der Peterskirche in Frankfurt im Städelschen Institut zu Frankfurt, des verwandten Hochbildes der Kreuzigung des Darmstädter Museums, der Kreuzigungstafel des Altars der Evangelischen Kirche zu

[3] Neeb, a. a. O., S. 54, datiert diese „beträchtliche Zeit vor der Mitte des 15. Jh." — Rieffel (Kunstchronik 1911, S. 522) auf die 2. Hälfte des 14. Jh.
[4] Abb. bei Back, Mittelrheinische Kunst, Taf. 13.
[5] H. Kehrer, Die gotischen Wandmalereien in der Kaiserpfalz zu Forchheim, München 1912, Taf. 1.
[6] Abb. bei Back, a. a. O., Taf. 33, 39.
[7] Vgl. Renard, Wiederherstellung der St. Martinskirche zu Oberwesel und ihrer Ausmalung: Jahrbuch der rheinischen Denkmalpflege I, 1925, S. 72. — Vgl. ausführlich unten.
[8] Abb. im Oudheidkundig Jaarboek VIII, 1924, p. 253.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0302
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 286. Utrecht, Diözesanmuseum. Marientod und Himmelfahrt von dem Friedberger Altarwerk.

Oberstein a. d. Nahe, die alle um 1410 anzusetzen sein würden[9]. Damit ist dann auch ein Hinweis auf unsere Wandmalereien gegeben. Am auffälligsten aber ist die Verwandtschaft der Mainzer Wandmalereien mit einem anderen Hauptwerk der mittelrheinischen Kunst, das diesem Kunstkreis jetzt endgültig durch die Forschung zurückerstattet ist, mit dem Marienaltar in dem Erzbischöflichen Museum zu Utrecht[10]. Hier finden wir sowohl den Marientod aus dem großen Wandbilde der Kirche (Fig. 286,1) wie die Himmelfahrt (Fig. 286,2) und das Pfingstfest wieder. Es sind nicht nur äußerliche Übereinstimmungen des ikonographischen Schemas, die auf das gleiche Vorlagenbuch schließen lassen, die Bildung der Köpfe (man vergleiche bei der Himmelfahrt die beiden vorn rechts knienden Jünger), die Gewandmotive sind vielfach ganz die gleichen, in einzelnen Punkten so stark, daß man an dieselbe Hand zu glauben versucht ist.

Ganz für sich stehen endlich die großen Bilder in der jetzigen Sakristei, die in ihrer Aneinanderreihung, dazu in dem großen Format, ein breites farbiges Band bilden, das schon in dem Kompositionsschema auffallend an italienische Vorbilder erinnert. Es ist fraglich, ob die Inschrift unter der h. Sippe, die die Jahreszahl 1395 bringt, auf dies Bild und die übrigen zu beziehen ist. Die breite flüssige Behandlung, die Lossagung von der alten kalligraphischen Rhythmik, die naturalistischen Typen in den Köpfen (bei der Himmelfahrt) scheinen auf den neuen weichen Stil hinzuweisen. Die Architektur und die

Fig. 287. Mainz, Kaufhaus. Verschwundenes Wandgemälde.

[9] Abb. bei Back, a. a. O., Taf. 51, 53, der Obersteiner Altar im Katalog der Ausstellung Alte Kunst am Mittelrhein, Darmstadt 1927, Nr. 267. Sehr vieles in der Komposition des Marientodes ist einfach Schulgut. — Man vergleiche die gleiche Darstellung auf der großen Leben-Christi-Tafel des Kaiser-Friedrich-Museums Berlin, Nr. 1224 (Lichtdruck bei A. Liebreich i. d. Jahrbuch f. Kunstwissenschaft 1928, Taf. 10). Die wichtigsten dieser Werke waren sämtlich in Darmstadt ausgestellt (Nr. 266, 270, 272, 285; Photographien mit vielen Details im Landesmuseum).

[10] Grundlegend für die Einordnung in die mittelrheinische Tradition der Aufsatz von Aenne Liebreich, Der mittelrheinische Altar in Utrecht: Wallraf-Richartz-Jahrbuch III/IV, 1916/17, S. 135. Hier schon auf die Verwandtschaft mit den Wandmalereien in der Karmeliterkirche hingewiesen (die aber zu spät angesetzt werden). — Gute Farbendrucke bei Heinrich Getzeny, Der mittelrheinische Altar im Erzbischöflichen Museum zu Utrecht, Stuttgart 1928. — Alfred Stange, Deutsche Kunst um 1400, München 1923, S. 94. Das Altarwerk stammt aus Friedberg nach d. Katalog der Darmstädter Ausstellung 1927, S. 66.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0303
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Einfassung passen wieder gut zu der älteren Zeit. Es findet sich dieser helle fließende Stil gerade am Mittelrhein eben auch schon vor 1400, etwa am Schottener Altar in der Darstellung des Marientodes[11] und an dem Aufsatz des großen Friedberger Altars in Darmstadt, in der auch kompositionell nahe verwandten Darstellung des Pfingstwunders[12], die beide aus dem Ende des 14. Jh. stammen. Danach würde auch einer Zuweisung unserer Malereien an diese frühe Zeit nichts im Wege stehen. An die Bildung des Hintergrundes auf dem Eliasbilde erinnert noch die Steinigung Stephani im Museum zu Mainz[13] vom Meister des Obersteiner Altars, die um 1410 entstanden ist[14].

Schon gegen die Mitte des 15. Jh. endlich dürfte das feine wohlerhaltene Wandbild des Martyriums der h. Ursula entstanden sein, das die naive Grazie dieser Zeit zeigt, in den Kopftypen, in den hochgegürteten Gestalten auch der späteren Mode schon entspricht, noch später (nach der Jahreszahl 1470) ist das isolierte Bild der stehenden Madonna eingefügt worden.

Neben den Wandmalereien in der Karmeliterkirche sind einige weitere malerische Dekorationen aus dem 14. Jh. in Mainz zu nennen. In dem 1317 errichteten, 1813 abgebrochenen Kaufhaus befanden sich Schilderungen von bürgerlichen Beschäftigungen verschiedener Art, denen im Hansasaal zu Köln und in dem Konstanzer Haus verwandt, vermutlich in der zweiten Hälfte des 14. Jh. entstanden. Es ist nur von einem der Bilder eine alte Kopie erhalten, in einer Federzeichnung, die zwei Lastträger zeigt, die an einem Tragbaum einen Warenballen schleppen (Fig. 287). Es ist aber anzunehmen, daß es sich um eine ganze Serie von Schilderungen bürgerlicher Beschäftigungen der verschiedensten Art handelte, wie sie mit dem Charakter des Kaufhauses verbunden waren[15].

Dann waren in der Reich-Clarakirche große Einzelfiguren, die jetzt verschwunden sind, die eine einen heiligen Bischof darstellend, in aufrecht stehender Gestalt mit kleinem Kopf, die Linke auf das Pedum gestützt, die Rechte nach oben weisend erhoben. Die Darstellung in einem breiten farbigen Rahmen. Man möchte an eine Verwandtschaft mit den Bischofsfiguren in Lechenich (s. oben) denken.

Endlich fand sich in der sogenannten Krypta der Christophkirche ein Wandgemälde, darstellend in der Mitte eine Pietà, links den Stifter mit einem Spruchband, zur Rechten den h. Christophorus schreitend. Die Inschrift bei dem Stifter lautet: Herr durch dyn pyn la dir myn sele befolhen syn. Nach dem Stil der Zeichnung dürfte es sich um eine Malerei von der Wende der beiden Jahrhunderte handeln[16].

Fig. 288. Mainz, Christophkirche. Wandgemälde in der Krypta.

[11] Phot. 266 der Darmstädter Ausstellung. — A. Feigel, Der Schottener Altar: Zs. f. christl. Kunst XXIV, 1911, Sp. 69.

[12] Abb. bei Back, a. a. O., Taf. 43. — Die aus dem Karmeliterkloster stammenden sechs Chorbücher im Dommuseum zu Mainz, auf die Neeb, a. a. O., S. 55, hinweist (beschrieben bei Kautzsch-Neeb, Dom zu Mainz, S. 370, — Probe bei Fr. H. Müller, Beiträge z. teutschen Kunst und Geschichtskunde I, 1832, Taf. 16, und bei Back, a. a. O., Taf. 50, die letzten erst 1432 geschrieben), haben mit diesem Stil nichts mehr zu tun.

[13] Katalog d. Ausstellung Alte Kunst am Mittelrhein 1927, Nr. 269 (Phot.).

[14] Rieffel (Kunstchronik 1911, Sp. 534) bemerkt in seiner feinfühligen Analyse: „Erstaunlich sind allerdings eine wie von Melozzo eingegebene Kopfverkürzung auf der Himmelfahrt Christi; ferner der Faltenstil und einige rassige und „moderne" Gesichtstypen auf dem Eliasbild, dessen Urheber man in der Tat Bekanntschaft mit italienischer Kunst zutrauen möchte. Auch die Technik des letzteren Bildes befremdet; die Lichter sind in fast reliefartiger Dicke aufgesetzt. Die drei leidlich erhaltenen Bilder sind entwicklungsgeschichtlich wohl noch wichtiger als die in der Kirche selbst; wenn ihnen auch der Charme des dort aufgedeckten kleinen Ursulamartyriums abgeht." Für Melozzo (der erst 1438 geboren ist!) wäre dabei vielleicht Spinello Aretino oder ein anderer Enkelschüler Giottos aus dem Ende des 14. Jh. einzusetzen.

[15] Abb. bei Fr. Schneider, Wandgemälde aus dem Kaufhause in Mainz: Corr.-Blatt d. Gesamtvereins d. deutschen Geschichts- u. Altertumsver. XXVII, 1879, S. 49.

[16] Abgeb. i. Jahresbericht d. städt. Gemäldegalerie: Mainzer Zs. XX/XXI, 1925/26, S. 91. — Ausführlich werden diese Wandmalereien in dem in Vorbereitung befindlichen Band II, 2 des hessischen Denkmälerwerkes behandelt werden.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0304
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Boppard / Karmeliterkirche.

LITERATUR. Lehfeldt, Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Coblenz, S. 567. — Marx, Geschichte des Erzstiftes Trier II, 2, S. 485. — Nolden, Die Karmeliterkirche in Boppard: Bopparder Schulprogramm 1854. — H. Oidtmann, Rheinische Glasmalerei I, S. 228.

Über die Wandmalereien: Lehfeldt a. a. O., S. 571. — C. Stramberg, Rheinischer Antiquarius, 2. Abtlg. V, S. 524. — Bonner Jahrbücher XV, S. 223. — A. Reichensperger, Wandmalereien in der Karmeliterkirche zu Boppard: Kölner Domblatt 1847, Nr. 30.

AUFNAHMEN. Farbige Gesamtansicht des Innern; farbige Gesamtaufnahme der Alexiuslegende mit fünf Details; fünf Aquarellkopien der spätgotischen Wandmalereien von H. Holtmann (Kevelaer), 1900, im Pfarrarchiv.

Das Karmeliterkloster ist 1220 von den Karmelitern aus Pedernach gegründet. Nach der Verlegung der älteren Kapelle ist die Kirche 1318 erbaut, ursprünglich als einschiffiger langer Raum im Anschluß an das Ende des 13. Jh. errichtete, 1298 zuerst erwähnte Karmeliterkloster. Im J. 1439 ist die Nordwand durchgebrochen, und es ist dort ein nördliches Seitenschiff angefügt, wobei die stehengebliebenen Teile der Mauer zu den Zwischenpfeilern ausgebaut wurden. Die ganze Kirche ist 1870 restauriert. An der Südwand des Langschiffes befindet sich eine große zweireihige Darstellung der Legende des h. Alexius wie ein Bildteppich auf die Wand geheftet. Darunter zieht sich eine dritte Zone von etwa der gleichen Höhe, die bloß mit Wappenschilden in unregelmäßiger Folge geschmückt ist. Darunter war ursprünglich ein höherer Sockelfries vorhanden mit einer gemalten Scheinarchitektur, deren Wymperge in den Rahmen der dritten Zone einschnitten. In den Feldern standen Einzelfiguren von Heiligen, die im einzelnen kaum mehr festzustellen waren. Da diese ganze Malerei fast unsichtbar geworden war, ist sie bei der Restauration des J. 1901 ganz überstrichen worden. An diesen teppichartigen Bildschmuck schlossen sich nach rechts zwei weitere Bilder an, von denen aber nur kaum erkennbare Reste vorhanden waren, zunächst ein großer spätgotischer Christophorus, eben bereit, aus den Fluten herauszusteigen, den linken Fuß schon auf das Ufer setzend, auf der linken Schulter das Kind haltend. Daneben eine große Darstellung der Krönung Mariä durch Christus und Gott Vater, die in gleich großen Gestalten hinter ihr auf einem gotischen Thron sitzen, zur Seite und darüber Reste von musizierenden und anbetenden Engelsgestalten. Eine Wiederherstellung und Ergänzung durch den Maler H. Holtmann war beabsichtigt, ist aber nicht zur Ausführung gekommen.

Die Legende des h. Alexius ist in vierzehn Feldern dargestellt, das vorletzte ist doppelt so groß wie die übrigen (Taf. 66 farbig nach der Aufnahme von H. Holtmann 1900). Als Hintergrund geht durch alle Bilder wie auch durch die dritte dekorative Zone darunter ein mattes Blau durch, ein gelber und roter Bordstreifen bildet die Einfassung. Als Trennung ein grauweißer Streifen, auf dem an Stelle ausführlicher Inschriften (vielleicht 1870 erneuert) nur jeweils über dem Bild des Heiligen das Wort St. Alexius angebracht ist. Die Legende ist in der Form erzählt, wie sie sowohl in der lateinischen wie in der mittelhochdeutschen Überlieferung erhalten ist.

1. Die Geburt des h. Alexius. Seine Mutter liegt in einer quer durch den Raum gestellten Bettstatt angekleidet. Sie reicht das nackte Kindlein, das schon durch einen Nimbus ausgezeichnet ist, dem Vater zu, der mit einer freudigen Geste die rechte Hand nach ihm ausstreckt, die Linke hochhebt, dahinter eine kniende Frau, die Arme über der Brust gekreuzt. Die Mutter in grünem Gewand auf roten Kissen, der Vater in violettem Gewand und grünem Mantel.

2. Der jugendliche Heilige, der in einem gegürteten langen braunvioletten Ärmelgewand, mit einer roten Mütze auf den breiten goldenen Locken, auftritt, reicht einem in einen gelben Rock gehüllten bärtigen Lahmen, der mit einer Krücke am Boden kauert, ein Almosen und erhebt die Linke gegen eine zur Rechten stehende, in einen grünen Rock gekleidete Frau.

3. Der Heilige, der sich auf den Wunsch seiner Eltern mit einer jungen Römerin vermählt hat, reicht ihr, die zur Linken vor einem Gebäude in langem violettem Gewand, mit einem Reif im gelben Haar, demütig steht, zum Abschied mit der Rechten einen Ring. Er verschmäht sie und verläßt sie. Der Heilige trägt über seinem Rock einen gleichfarbigen kurzen Reisemantel und einen Stab.

4. Der Heilige, der von links her geschritten kommt mit der Pilgertasche und dem Wanderstabe, reicht wieder einem am Boden hockenden Bettler ein Almosen. Vor der Architektur rechts ein bärtiger geschmückter Mann und eine Frau in der gleichen Tracht wie seine Eltern im ersten Feld, also wohl der Heilige von den Eltern Abschied nehmend.

5. Auf einem Segelschiffchen, das durch stürmisches Meer von einem in rotem Rock am Ruder sitzenden Steuermann geleitet wird, steht oder kniet in der Mitte der h. Alexius, am Ufer rechts eine Architektur: es ist die Fahrt des Heiligen über das Meer nach Edessa dargestellt.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0305
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Fig. 289. Boppard, Karmeliterkirche. Begräbnis des h. Alexius.

6. Im Vorhofe der Kirche Unserer Lieben Frau ist der Heilige kniend dargestellt, er kniet betend nach links gewendet hinter der zinnenbedeckten Mauer des Vorhofes. Im Hintergrund ein kapellenähnliches Gebäude mit gotischen Fenstern, von der Spitze schwebt ein Engel herunter mit einem langen Spruchband.

7. Der Heilige, der zur Linken unter einem Baume sitzt, nimmt Almosen von einem Ritter, dessen Roß den Kopf aus dem Gebäude zur Rechten hinter ihm herausstreckt. Der Ritter in kurzem violettem Leibrock und gelben Beinlingen.

8. Die Meerfahrt des h. Alexius, der nach Ägypten will, aber durch den Sturm nach Rom verschlagen wird. In ganz übereinstimmender Weise wie auf dem fünften Bilde sitzt er inmitten des nach rechts durch die Wogen steuernden Schiffchens. Hinter ihm wieder ein Steuermann in rotem Rock mit grüner Kappe. Ein in der Luft schwebender, in rötliches Gewand gekleideter Engel bläst in das Segel.

9. Der nach Rom wieder zurückgekehrte Alexius trifft ungekannt seinen Vater, der in dem gleichen Kostüm wie im ersten Bilde vor ihm steht, in der Linken einen langen Stab haltend, von einer lang gewandeten Gestalt begleitet. Er bittet ihn um Aufnahme.

10. Der Heilige wählt im Vaterhause den Platz unter einer Stiege. Zur Rechten an einer Mauer ein offener Kamin mit einem Feuer und stehenden und hängenden Gefäßen, ein Diener in kurzem violettem Rock damit beschäftigt, das Feuer anzublasen. Ein anderer in grünem Rock reicht ihm etwas entgegen. Der Heilige hebt beide Hände mit einer demütigen Geste empor.

11. Der Heilige, der auf demselben Platz unter der Treppe zur Linken sitzt, wird von einem vor ihm stehenden Diener im grünen Gewande, der ihn mit Spülwasser übergießt, verspottet. Er trägt ein Gefäß auf der Schulter, am Boden zwei bauchige gelbe Krüge.

12. Unter seiner Treppe ist der Heilige auf dem Lager, auf dem er siebzehn Jahre zugebracht hat, verschieden; er ist lang ausgestreckt zurückgesunken. Ein Engel über ihm hebt seine Seele in Gestalt einer kleinen Figur empor. Vor ihm steht, leicht über ihn gebückt, der Papst Innocenz, der durch eine Stimme vom Himmel die Aufforderung erhalten hatte, den Heiligen im Hause seines Vaters aufzusuchen, und der ihn nun tot findet. Hinter ihm ein Kleriker, der ein Kreuz trägt. Weiter hinter ihm, erschüttert beide Hände erhoben, der Vater in violettem Kleid, grünem Mantel, rötlichen Beinlingen und rötlichen Unterärmeln. Rechts zwei Frauen, der Legende nach Mutter und Braut, die eine mit einer grünen Binde um die gelben Haare in violettem Gewande, die andere in grünem Kleid, langem gelbem Mantel und weißer, den Kopf umrahmenden Rüschenhaube (Fig. 290). Der Heilige hält in der Hand eine Rolle mit seiner Lebens- und Leidensgeschichte.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0306
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Fig. 290. Boppard, Karmeliterkirche. Eltern und Braut des h. Alexius.

Fig. 291. Boppard, Karmeliterkirche. Der h. Alexius.

Fig. 292. Boppard, Karmeliterkirche. Details vom Begräbnis des h. Alexius.

13. Das Begräbnis des h. Alexius bringt einen durch das ganze Bildfeld ausgedehnten Festzug (Fig. 289). In der Mitte schreiten sechs jugendliche Gestalten, die auf den Schultern auf Tragstangen den Sarg des Heiligen tragen, der mit rotem Stoff verhüllt ist. Die Träger tragen bis auf zwei, die lang gewandet sind, kurze knappe Röcke und enge farbige Beinlinge, zumeist rote und grüne Röcke. Hinter dem Sarge schreitet wieder der Vater mit den beiden trauernden Frauen wie bei der vorangehenden Totenszene. Zur Rechten empfängt der Papst Innocenz in grüner Tunika und rotem, goldgesäumtem Pluviale, mit der Tiara geschmückt, den Leichenzug. Er hält in der Linken einen langen Kreuzstab und hebt den Weihwasserkessel gegen den Sarg. Ein Vortragekreuz wird ihm von einem Kleriker vorgetragen. Hinter ihm in Rot ein Kardinal, den Abschluß bildet ein zweistöckiges gotisches graues Gebäude.

14. Auf einem mit rotem Stoff überzogenen Katafalk ist der Sarkophag des Heiligen in goldener gotischer Architektur mit Fialen und Spitzbögen, die Felder hellrot, aufgebaut. Zur Rechten in einer Kanzel eine predigende oder segnende Figur mit dem Doppelkreuz dahinter, im Vordergrund kniend in kleinem Maßstab eine männliche und drei weibliche Gestalten.

15. Das letzte übrigbleibende Feld zeigt nebeneinander zwei nicht zu der Legende gehörige Heilige, links den h. Theobaldus, als Bischof in grüner Tunika, violettem Pluviale, grüner Mitra, rechts den h. Leonardus in langer Ärmelkutte, in der Linken einen Stab, in der Rechten eine zersprengte Kette hochhebend.

Über der Alexiuslegende befand sich zur Linken eine stehende Marienfigur in lang fließendem rötlichem Rock und breitem, bauschigem, weißgefüttertem blauen Mantel, der auch über den Kopf gezogen und dort durch die Krone festgehalten war (vgl. die Taf. 66). Sie hielt in beiden Händen das nackte Kind dem vor ihr knienden Ritter entgegen, der in knappen gelben Beinlingen und schwarzen Schnabelschuhen in festgegürtetem, kurzem hellvioletten Rock mit weißem Kragen und über den erhobenen Händen gehaltenen gelben Mantel vor ihr kniet, im Arm eine flatternde Fahne mit gelbem Wimpel ohne Abzeichen, dahinter wieder Wappen. Über ihm in Minuskeln die Inschrift: dis ward gemacht anno domini MCCCCVII. Von den Wappen trägt nur noch das erste, zweite und letzte eine deutliche Zeichnung. Bei den übrigen ist das Feld ohne genaue Angabe, auch der Helmschmuck nicht sicher. Das erste Feld mit dem roten Querbalken in gelbem Grund, dem gleichen Schild auf dem gekrönten schwarzen Mohrenkopf im Helmschmuck, ist das Wappen der Familie Schöneck auf dem Hunsrück. Die Herren von Schöneck auf der gleichnamigen Burg im Ehrbachtal bei Windthausen zwischen Boppard und dem Moseltal hatten enge Beziehungen zur Reichsstadt Boppard, da ihr Ahnherr, Herr Kunrat, aus Boppard stammte. Das letzte Wappen ist sicher das der Eych-Ölbrück. Das Rittergeschlecht der Schöneck hatte Anteil an Ölbrück im Kreis Ahrweiler erworben. Die heraldische Eiche müßte freilich in Schwarz nicht auf Rot, sondern auf Weiß stehen. Die Herren von Eych waren mit den Schöneck mehrfach verschwägert, die Brüder Friedrich von Schöneck, Ritter zu Bürresheim und Ölbrück, und Philipp von Schöneck hatten 1380 Schwestern von Eych zu Frauen, der erste Merge (Maria), der letztere Elisabeth. Eine andere Maria von Schöneck, vielleicht Schwester der genannten Brüder war 1393 Gattin des Heinrich von Eych. Das Wandgemälde dürfte danach die Stiftung eines Herrn von Schöneck sein, wohl eines der Söhne des Friedrich von Schöneck und der Merge von Eych, entweder Peter, † 1454,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0307
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 293. Boppard, Karmeliterkirche. Evangelistenkopf im Hauptchor.

Gatte der Hedwig von Kempenich, oder Johann von Schöneck, † 1461, zu Ehren ihrer Eltern.

Die in der dritten Zone dargestellten Wappenschilde sind in den Farben ganz unzuverlässig überliefert und heute kaum mehr zu kontrollieren. Nach den älteren Aufnahmen können in den Feldern dargestellt sein nebeneinander adlige und Schöffenwappen. Nach einer Bestimmung vom J. 1291 mußte der Stadtrat zu Boppard zu Zweidrittel aus Rittern und Ministerialen bestehen. In dem ersten Feld kann das untere Wappen eine Linie der Edelherren von Isenburg bezeichnen, darüber das Wappen eines Wegeling, Schöffen zu Boppard. Im zweiten Feld unten das Wappen der Herren von Schönenburg zur Ehrenburg bei Brodenbach, darüber Gevertshahn, gen. von Lützeroide und Langenau. Im dritten Feld oben die Schilde der Geschlechter Monreal und Sterrenberg bei Bornhofen, darunter vielleicht das Wappen des Geschlechts Ulfft. Das erste Wappen führt aber auch ein Schöffe Hereman Risling, das zweite ein Schöffe Junker Merbod von Rense (ein Peter de Merboide war 1429, ein anderer Peter de Merboide 1442 Prior der Karmeliter zu Boppard). In dem letzten Feld das Wappen der Rauhgrafen zu Altbaumburg a. d. Nahe und der Grafen von Vianden, zuletzt vielleicht das Wappen der Schmydeburg von Schönenberg zu Oberwesel[1].

Die Legende des h. Alexius gehört im Mittelalter zu den beliebtesten Stoffen der Heiligenromane, sie geht auf eine frühe syrische Erzählung zurück, die im Laufe der Jahrhunderte weiter ausgebildet wird[2]. Schon nach der arabisch-syrischen Version heißt der Vater Euphemianus, die Mutter Aglamides (Aglaes), der Vater ist der erste am kaiserlichen Hofe. Die Braut führt in der lateinischen Version den Namen Adriatica. Am Grabe stehen die Kaiser Arcadius und Honorius zusammen mit dem Papst Innocentius. Aus der griechischen Darstellung wie aus der lateinischen Tradition sind dann die altfranzösischen, italienischen, englischen, mittelhochdeutschen volkstümlichen Legenden herausgewachsen. Acht verschiedene gereimte mittelhochdeutsche Behandlungen hat schon 1843 Hans Maßmann veröffentlicht, unter ihnen ist die poetische Fassung, die Konrad von Würzburg († 1287) für zwei Baseler Bürger herstellt[3]. Die Legende war schon im 1. Drittel des 11. Jh. von Bischof Meinwerk von Paderborn gebracht und ist seit dem 12. Jh. poetisch bearbeitet. In der Mitte des 14. Jh. wird noch einmal in den Heiligenleben des Hermann von Fritzlar, der sich an die legenda aurea anschließt, eine volkstümliche Form für den Alexiusroman gefunden[4]. Dem Maler von Boppard stand also eine reiche Überlieferung zur Verfügung.

Wie eine weitverbreitete literarische Tradition für die Alexiuslegende bestand, so auch eine bis in das 13. Jh. zurückführende bildliche Überlieferung. In Rom hatte der Kultus des Heiligen eine eigene Kirche, S. Alessio, gefunden[5]. Unter dem Pontifikat

[1] Die Lützeroide waren mit den Schöneck verwandt, führten die drei weißen schräggestellten Rauten in Rot. Das schwarze Schildchen in Weiß führten die von Schönenburg bei Brodenbach (nach der geographischen Lage zu Boppard scheint dieses Geschlecht hier zunächst in Betracht zu kommen). Den Wappenschild mit 2, 1 heraldischen Lilien führte mit den angegebenen Farben ein Geschlecht von Monreal, aber so siegeln auch die von Dernau a. d. Ahr, von welchen im Memorienbuch des Klosters Engelport bei der Ehrenburg Mitglieder erwähnt sind. Gleiche Wappen führten die Creitz von Buzisvelt (Pützfeld a. d. Ahr). Ebensogut kann aber auch hier die Schöffenfamilie Rißling zu Boppard 1347, mit dem Siegel nachgewiesen, gemeint sein. Die verschiedenen Geschlechter, welche Burgleute der Reichsburg Sterrenberg schräggegenüber Boppard gewesen sind, siegeln mit einem Stern, mit einem achteckigen 1250 Ritter Reinbold von Burnhoven (unterhalb der Burg Sterrenberg), Bürger zu Boppard. Die späteren castrenses in Sterrenberg (z. B. im Balduineum) führten sechsstrahligen Stern Schwarz in Weiß. Mit achtstrahligem Stern siegeln aber auch zwei verschiedene Schöffen 1354 bzw. 1365 zu Boppard! Zu den Wappenschilden unten zu bemerken: Der vordere Schild kommt mit solchen Farben bei niederrheinischen Geschlechtern vor, Schramm und Tüschenbroich, diese können aber für Boppard unmöglich in Betracht kommen. Den von Weiß und Schwarz gespaltenen Schild führten die alten Rauhgrafen zu Altenbaumburg a. d. Nahe, den weißen Balken in Rot die Grafen von Vianden in Luxemburg. Nach gütigen Mitteilungen des Herrn Generalleutnant von Oidtman in Wiesbaden.

[2] Über die Alexiuslegende vgl. A. Baudrillat, A. Vogt u. U. Rouziès, Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastique II, p. 379. — Drucke der Legende verzeichnet i. d. Bibl. hagiographica latina ed. soc. Bolland I, 1898, p. 48; Suppl. Brüssel 1911, p. 14. — Potthast, Bibliotheca historica medii aevi, p. 1153. — M. Rösler, Die Fassungen der Alexiuslegende: Wiener Beiträge z. engl. Philologie XXI, 1905, S. 118. — Die lateinische vita i. d. Acta Sanctorum Jul. IV, p. 238, 251, u. i. d. Legenda aurea (ed. Graesse, c. 34. — Roze, La légende dorée IV, p. 251). — Über die Entstehung der Legende vgl. die Einleitung zu H. F. Maßmann, Sanct Alexius' Leben in acht gereimten mittelhochdeutschen Behandlungen (Bibl. d. deutschen National-Literatur IX, 1843, S. 14). — Paul Piper, Die geistliche Dichtung des Mittelalters (Kürschners National-Literatur, 3. Bd., 2. Abt., II) II, S. 5.

[3] H. F. Maßmann, a. a. O., S. 86. — Haupts Zs. f. deutsches Altertum III, S. 534. Neu herausgegeben von Paul Gereke, Halle 1926. Dort kritische Aufzählung der deutschen Fassungen.

[4] Abgedruckt bei Maßmann, Anhang S. 186.

[5] Nerini, De templo et coenobio SS. Bonifacii et Alexii historica monumenta, Rom 1752.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0308
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Gregors d. Gr. (1073—1084) ist in der unterirdischen Kirche von San Clemente in Rom ein Zyklus entstanden, von dem die Schlußszenen erhalten sind: Begegnung des heimgekehrten Alexius mit seinem Vater Euphemianus, Tod des Heiligen unter der Treppe, Verlesung seiner Lebensgeschichte durch den Papst Innocenz[6].

In dem Albanipsalter zu Hildesheim, an den die altfranzösische poetische Bearbeitung der Alexiuslegende angehängt ist, ist umgekehrt der Anfang eines Bilderzyklus erhalten mit drei Szenen, der Verlobung des Alexius mit Adriatica, dem Abschied, der Besteigung des Schiffes[7]. Sicherlich lag dem Maler von Boppard eine ältere Vorlage vor, die in ähnlicher Weise kapitelmäßig die ganze Legende illustrierte.

An der Nordwand des Hauptchores waren die Sitzbilder der vier Evangelisten angebracht (so nach Aufnahme von Holtmann von 1900), von denen zwei erhalten sind. Die Felder quadratisch mit mattrötlichem Grund. Zu oberst der h. Johannes der Evangelist, eine jugendliche Gestalt, in der rechten Hand den Kelch mit der Schlange haltend, in blauem Gewand, grünlichem Mantel. Unter ihm ein älterer Evangelist in blauem Gewand, rötlichem Mantel, ausdrucksvoller Kopf mit starkem, zottigem grauweißem Haar- und Bartwuchs, auch langen Brauen, darüber ein Spruchband (Detail nach Holtmann Fig. 293). Die Malerei ist mit der Alexiuslegende gleichzeitig nach 1400 entstanden.

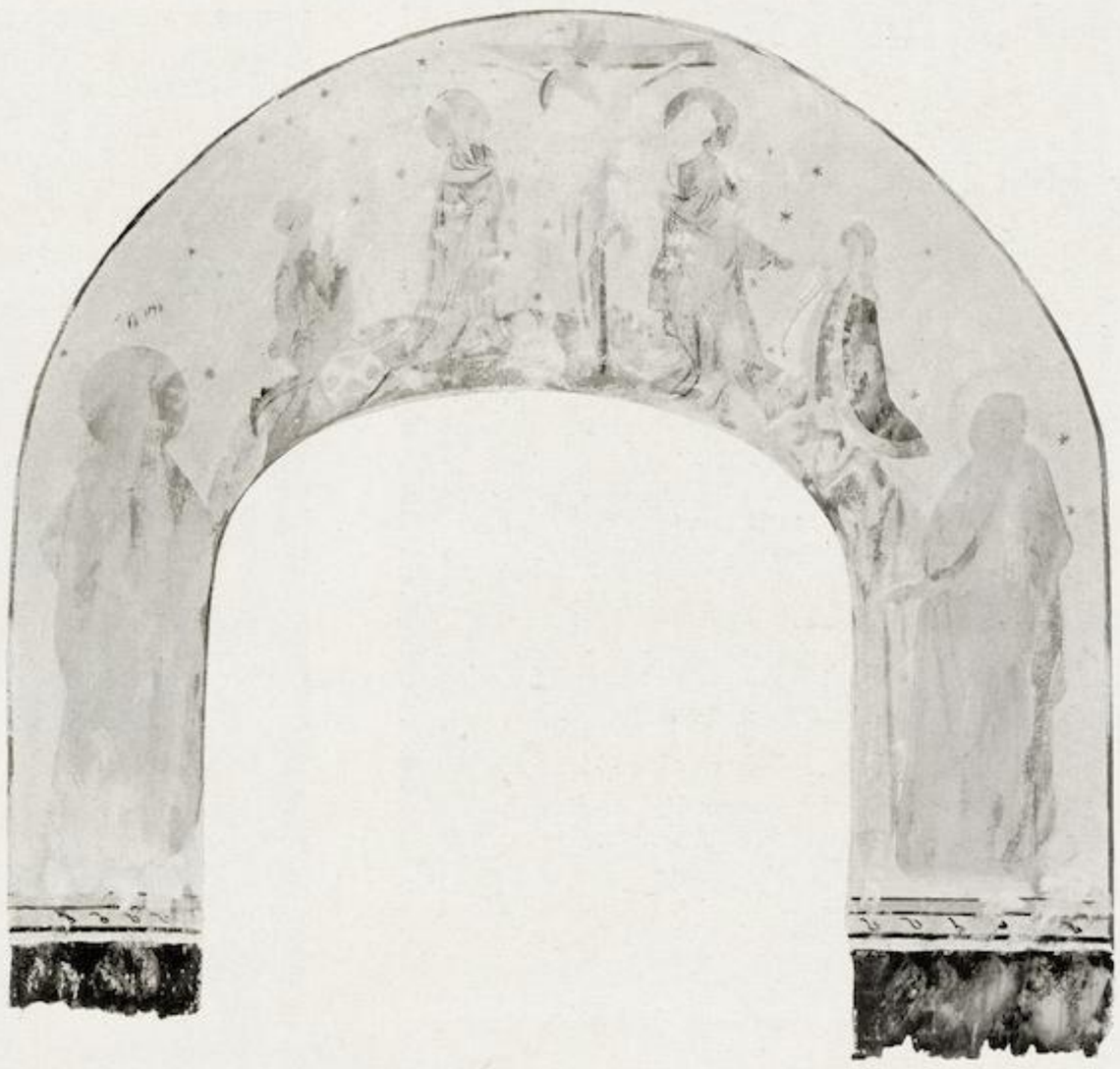


Fig. 294. Boppard, Karmeliterkirche. Kreuzigung im nördlichen Seitenschiff.

Auf dem Bogen, der nach Osten das nördliche Seitenschiff abschließt, ist in der Höhe auf hellblauem, mit Sternchen besetzten Grund eine Kreuzigung dargestellt. Links Maria in breit auf den Boden sich legendem, auseinanderfließendem bläulichen Mantel, rechts Johannes in grünem Gewand, violettem, sehr beweglichem Mantel. Auf dem Boden, der sich, der Linienführung des Bogens folgend, nach unten wölbt, kniet zur Linken ein jugendlicher Stifter in kurzem gegürtetem Leibrock und offenbar langen bauschigen blauen Ärmeln mit hellroten Beinlingen. Ihm gegenüber eine vornehme Frau in hellrotem Unterkleid und violettem, mit breitem weißem Saum versehenem Mantel, über den sich ein breiter Pelzkragen zu legen scheint. Sie hält in den Händen einen Rosenkranz. Tiefer stehend, in sehr viel größerem Maßstab die fast verschwundenen mächtigen Figuren, rechts zweier männlicher Figuren, vielleicht des h. Antonius Eremit, links des Einsiedlers Paulus, oder auch zweier Apostel (Fig. 294). Nach den Wappen sind die Dargestellten die Eheleute Johann der Jüngere von Schönenburg-Erenberg, der vor 1426 stirbt, und Else von Oberstein, die um 1414 genannt wird. Sie sind hier scheinbar in jugendlichem Alter dargestellt, also dürfte das Bild noch um 1400 zu datieren sein[8].

An einem der nördlichen Strebepfeiler nach Westen, auf weißlichem gefleckten Grunde vor einer Mauer stehend zwei Heilige in Ordenstracht, der eine zur Linken in schwarzem Untergewand und weißem Mantel, dazu in der Linken ein geöffnetes rotes Buch haltend, ihm gegenüber, mit ihm disputierend, ein anderer Heiliger in weißem Untergewand und schwar-

[6] Van Marle, The development of the Italian schools of painting I, p. 164. — Abb. auch bei Max G. Zimmermann, Giotto I, S. 238. — Die ältere Lit. über die Wandmalereien bei van Marle I, p. 99.

[7] Adolph Goldschmidt, Der Albanipsalter in Hildesheim, S. 27. — Haupts Zs. f. deutsches Altertum V, S. 299. — Spätere Darstellungen der Legende verzeichnet bei Künstle, Ikonographie der Heiligen, S. 48.

[8] Johann der Jüngere von Schönenburg-Erenberg, Sohn Johanns d. Ä. von Schönenburg († 1382) und der Agnes von Erenberg, lebte 1390, stirbt vor 1426. Else von Oberstein, seine Gattin, Tochter des Ritters Sifrid von Oberstein und der Hebela von Meckenheim, wird 1414 genannt, stirbt ohne Leibeserben. Die Schwester des genannten Johann von Schönenburg-Erenberg Margareta war vermählt mit Cuno von Pirmont, † 29. 6. 1439. Beide Grabplatten mit lebensgroßen Gestalten und je vier Ahnenwappen stehen im Kreuzgangrest von Carden a. d. Mosel. Die Eheleute Pirmont-Schönenburg-Erenberg mit ihren Kindern sind abgebildet auf einem aus der Karmeliterkirche stammenden Fenster (vgl. H. Oidtmann, Die rheinischen Glasmalereien II, S. 275, Fig. 421) nach Mitteilungen des Herrn Generalleutnants E. von Oidtman. Auch die Eigentümlichkeiten der Tracht, der Tappert mit den langen Tütenärmeln, die Kopftracht der Frau, würden auf ein frühes Datum schließen lassen (vgl. A. Liebreich, Kostümgeschichtl. Studien z. Kölnischen Malerei d. 14. Jh.: Jahrbuch f. Kunstwissenschaft 1928, S. 80, 96; Taf. IV, 21; Taf. VII, 30 e, f).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0309
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 295. Boppard, Karmeliterkirche. Malerei auf einem der nördlichen Strebepfeiler.

Fig. 296. Boppard, Karmeliterkirche. Ecce homo.

zem Kapuzenmantel, in der Linken einen Stock haltend. Zu Füßen kniend ein Stifter in langem rotem Mantel. Über ihm ein Spruchband mit nicht mehr leserlicher Inschrift. Zu seinen Füßen die schwarze Mütze und sein Wappenschild (nicht bestimmbar).

Daneben ein 1 m breites Wandgemälde, drei Heilige nebeneinander darstellend, auf weißlichem Grunde in braunroter Einfassung. In der Mitte eine männliche Gestalt mit kurzem zweigespitztem Bart, in grauem, kurzem weltlichen Leibrock, brauner Kapuze und brauner Kappe, am linken Arm ein Körbchen, in beiden Händen ein grünes Buch haltend (der h. Alexius?). Links eine weibliche Heilige in grauviolettem Kleid, zinnoberrotem, grüngefüttertem Mantel, am linken Arm ein Körbchen oder einen Henkelkrug haltend, nach dem ein ihr zu Füßen kniender kleiner Bettler greift (wohl die heilige Elisabeth). Rechts eine andere Heilige, beide Hände anbetend vor der Brust erhoben, in grünem Kleid, zinnoberrotem Mantel. Unter ihr die Reste eines struppigen Tieres, wohl des Drachen (danach wohl die h. Margareta) (Fig. 295). Beide Gemälde aus der 2. Hälfte des 15. Jh.

In der Blende der Nordwand eine große figurenreiche Darstellung des Ecce homo. Die Szene spielt sich auf einer Freitreppe vor einer roten Mauer ab. Christus steht auf dem Treppenabsatz; der neben ihm stehende Pilatus in grün gemustertem Mantel mit weißem Kragen und grauer Mütze und ein Knappe in weißem Leibrock und bläulichen Beinlingen nehmen ihm von hinten den weiten roten Mantel ab, so daß er ganz entblößt dasteht. Auf den unteren Stufen der Treppe steht ein bärtiger Mann in gelbem Leibrock, bläulichen Beinlingen und hohen schwarzen Stulpstiefeln, mit der Linken sich am Geländer haltend, mit der Rechten auf den vor der Treppe knienden Stifter in schwarzem weitem Mantel weisend. Vor dem Aufgang steht eine aufgeregte Menge von Juden und Bewaffneten, die sich in langem Zug mit Waffen und Fahnen durch ein großes Tor heranbewegt. Die Juden tragen weite vielfarbige Mäntel in Rot, Bläulich und Braun mit Halstüchern, Kapuzen und runden Käppchen. Hinter dem Treppenabsatz öffnet sich ein Raum, in dem ein Häscher in schwarzem Leibrock, weißem Hemd und roten Beinlingen die schwarze Martersäule hält. Links vom Eingang zu diesem Raum befindet sich eine Art Loge oder Balkon, in der die Halbfiguren eines Mannes und einer Frau sehr undeutlich sichtbar werden; von ihnen gehen Spruchbänder aus. An der unteren Treppenmauer ist ein Gitter vor einer roten Fensteröffnung, an dem ein Mann klettert, der eine ähnliche Tracht trägt, wie der Mann mit dem Marterpfahl, mit längerem schwarzem Leibrock und roten Beinlingen. Bewegte Spruchbänder mit heute verschwundenen Schriften sind in dem Bild verstreut. Das Ganze umgibt ein roter Randstreifen (Fig. 296).

Die Komposition des Bildes ist in der zweiten Hälfte des 15. Jh. anscheinend sehr beliebt und bekannt. Wir finden sie auffällig übereinstimmend in einer Bilderfolge des Kupferstechers Israhel van Meckenem wieder, der Technik des Kupferstiches ent-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0310
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

sprechend allerdings im entgegengesetzten Sinne[9] (Fig. 297). Der Stich findet sein Vorbild in einem Blatt von Schongauer (B. 15, L. 25), das auch schon das Motiv der Treppe mit dem Hunde zeigt. Ebenso kehrt es wieder in einem Gemälde des Hausbuchmeisters im Augustinermuseum zu Freiburg i. Br.[10], ferner in einem Bild aus dem Kreis des Hans Raphon um 1499 in Basel[11], einem weiteren von einem niedersächsischen Meister v. 1506 in der Galerie zu Braunschweig[12], sehr frei auf einem Bild von Görtschacher von 1509 im Kunsthistorischen Museum zu Wien[13]. Dieses Bild ist insofern noch näher verwandt, als auch die auf dem Wandgemälde vorkommenden Spruchbänder sehr zahlreich erscheinen. Das Gitterfenster in der Treppe, das auch auf dem Stich sich zeigt, ist hier in eine Treppennische umgewandelt, jedoch ist das „Äffchen an der Kette" des Stiches geblieben. Entsprechend dem Wandbild ist bei diesen beiden Gemälden auch der Knappe auf der Treppe besonders gekennzeichnet, von dessen Hand auf dem Bild des niedersächsischen Meisters ein Spruchband ausgeht. Es wäre also zu denken, daß sowohl Stecher wie Maler von einer gemeinsamen Vorlage ausgegangen sind, die sicherlich nicht allzu weit zurückliegt. Somit wäre etwa das Wandgemälde der Bilderfolge des Israhel gleich- oder nur wenig nachzusetzen, also etwa um 1480, eine Zeit, in der sich der niederländische Einfluß eines Dirk Bouts und anderer äußerst eindringlich durchsetzt. Das spricht sich vor allem aus in den Durchblicken in Neben- und Hinterräume mit Nebenhandlungen, eine Errungenschaft, die bei der mittelmäßigen Qualität unseres Bildes nur mit großer Vorsicht und Zurückhaltung gewagt ist.

Fig. 297. Israhel van Meckenem. Ecce homo.

Koblenz / Deutschordenshaus.

LITERATUR. Lehfeldt, Die Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Coblenz, S. 173. — J. H. Hennes, Die Kommende Koblenz: Picks Monatsschrift f. rheinisch-westfälische Geschichtsforschung u. Altertumskunde III, 1875, S. 514. — Haltermann, Wiederherstellung des ehemaligen Deutschordenshauses in Koblenz: Berichte der rheinischen Denkmalpflege III, 1898, S. 37. — Rich. Knipping, Die Baugeschichte des Deutschordenshauses zu Koblenz: Mitteil. d. Preußischen Archivverwaltung IX, 1907, S. 17. — Ders., Die Deutschordenskapelle: Mitteil. d. Rhein. Ver. f. Denkmalpflege u. Heimatschutz II, 1908, S. 74. — Dazu F. Michel i. d. Zs. f. Heimatkunde des Reg.-Bez. Koblenz II, 1921, S. 197.

AUFNAHMEN. Farbige Aufnahme des Wandgemäldes mit den Dreikönigen von Josef Becker-Leber 1927 im Denkmalarchiv Bonn. — Photographische Aufnahme von H. Menzel (Koblenz).

Eine erste Niederlassung des Deutschen Ordens war 1216 auf der Insel an der Mündung der Mosel in den Rhein errichtet worden. Sie ist erst 1280 durch die zweite Umfestigung mit der Altstadt in Verbindung gebracht. Als Sitz der späteren Kommende Koblenz und Hauptsitz der Ballei Koblenz hat der Bau im 14. Jh. eine umfassende Ausgestaltung erhalten. Unmittelbar nach der Gründung waren die ersten Neubauten in den spätestromanischen Formen aufgeführt worden. Ein umfangreicher Umbau in hochgotischen Formen ist dann in dem Moselflügel wie in dem im rechten Winkel sich anschließenden Westflügel in der ersten Hälfte des 14. Jh. vorgenommen worden. Die gotische Halle des Remters, die aus den ursprünglich zwei Stockwerken durch Wegnahme der Zwischendecke und Einwölbung geschaffen wurde, ist damals zur Zeit der größten Blüte des Ordens ent-

[9] Stich G. 78. Vgl. Max Geisberg, Verzeichnis d. Kupferstiche Israhels van Meckenem, Straßburg 1905, S. 6, 57. — Anni Warburg, Israhel van Meckenem, sein Leben, sein Werk und seine Bedeutung für die Kunst des ausgehenden 15. Jh., Bonn 1930, Taf. 14.
[10] Bossert u. Storck, Das mittelalterliche Hausbuch, S. 49. — Abb. i. Katalog der Ausstellung Alte Kunst am Mittelrhein, Darmstadt 1927, Nr. 306. — Max Lehrs, Bilder u. Zeichnungen vom Meister des Hausbuches: Jahrb. d. preuß. Kunstsamml. XX, S. 179.
[11] Vgl. Katalog der Gemäldesammlung Bachofen-Burckhardt, Basel 1907, Taf. 20.
[12] C. G. Heise, Norddeutsche Malerei, Taf. 61.
[13] Katalog der Ausstellung Gotik in Österreich, Wien 1926, Nr. 103, Taf. 17.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0311
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

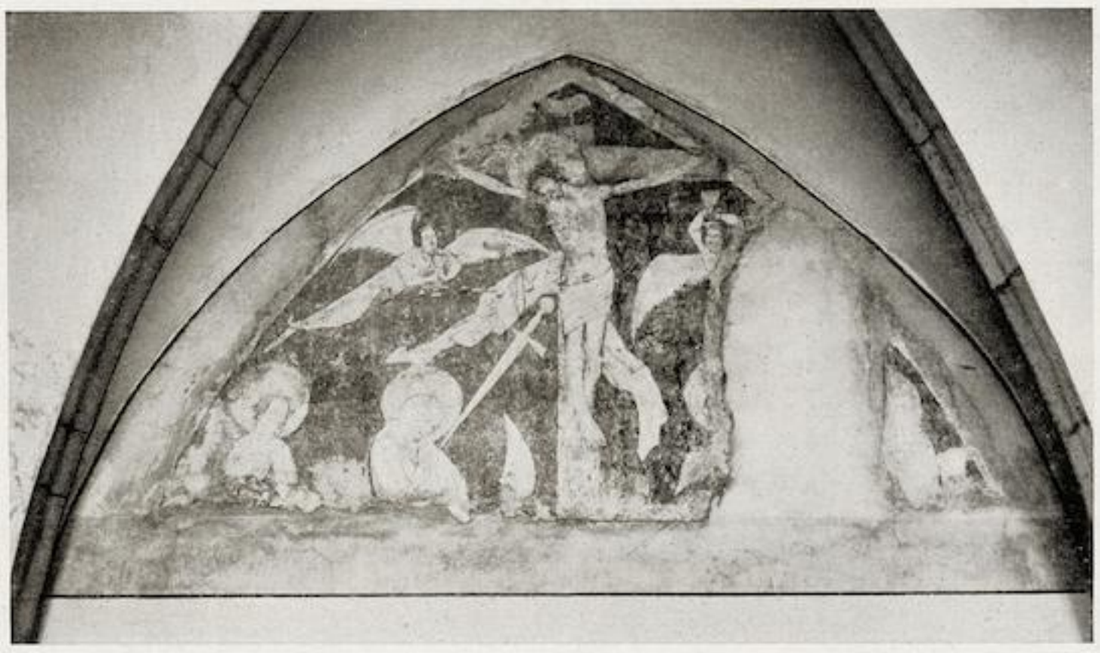


Fig. 298. Koblenz, Deutschordenshaus. Kreuzigung.

standen. Im J. 1354 gestattet der Erzbischof Balduin von Trier den Bau der Kapelle, die im nächsten Jahr vollendet ist[1]. Sie ist allein von dem 1811 niedergelegten Kirchenbau der Deutschordensniederlassung übriggeblieben. Bei der Wiederherstellung des Bauwerkes, das bis 1895 seit der Auflösung des Deutschen Ordens lediglich als Magazin für die Militärverwaltung gedient hatte, zum Zwecke der Verwendung für das Preußische Staatsarchiv, die in den Jahren 1895—97 erfolgte, wurden in dem Moselflügel die Reste der romanischen Fenster an Ort und Stelle aufgefunden, dazu die alte Bemalung, die unmittelbar nach der Fertigstellung des Baues angebracht sein dürfte. Die Keilsteine und die großen Kleeblattbögen der Fenster wie die Einfassung der unteren Doppelbögen sind in Grau mit weißen Fugen gehalten. Dazu kommt als dekoratives Motiv für die Säulchen wie für das Rundstabprofil ein gewundenes Band in Gelb und Rot. Ein Bogenfries in Braunrot faßt die Türgewände ein. Der Moselflügel enthielt in dem östlichen Hauptteil den Remter als den eigentlichen repräsentativen Hauptraum, der wie üblich mit einer mittleren Reihe von zwei Säulen versehen war, die die tief heruntergezogenen gotischen Rippengewölbe trugen. Die sämtlichen Wände des Remters waren ursprünglich bemalt. Auf den mehrfach übereinanderliegenden Putzschichten fanden sich Malereien aus den verschiedensten Zeitabschnitten vor.

Unterhalb des östlichen Schildbogens auf der Südwand befand sich eine große Kreuzigung, von der leider nur die obere Hälfte erhalten ist (Fig. 298). Das spitzbogig geschlossene Feld zeigt einen teppichartig gemusterten Grund in lichtem Grün, in dem die Motive Löwe, Adler und Fisch in brauner Zeichnung benutzt sind. Bis in die Höhe des Scheitels des Bogens hinauf erhebt sich der Kreuzesstamm, an dem der Kruzifixus hängt. Um seine Hüften ist ein breites Lendentuch nur einmal geschlagen, das in seltsam breiten und ganz frei im Raum schwebenden Streifen steif zur Seite gezogen ist. Zwei Engel mit stürmischen Bewegungen und weit ausgebreiteten Flügeln fliegen herbei und fangen das von den Händen Christi herabströmende Blut auf. Am Fuß des Kreuzes zur Linken Maria, die beiden Hände über der Brust gekreuzt, das Haupt leicht nach innen dem Kreuz zugeneigt; ein riesiges Schwert geht von Christus aus auf ihre Brust zu, ohne wie sonst in sie eingebohrt zu sein. Auf der anderen Seite entspricht dieser Figur der h. Johannes, von dem nur die äußere Silhouette erhalten ist. Am Rande folgten zwei weitere Gestalten, links eine weibliche Heilige mit aufgewundenen Zöpfen um die Schläfen, dem Kreuz zugewandt, vielleicht die h. Barbara oder Katharina. Die auf der anderen Seite entsprechende Gestalt ist nicht mehr festzustellen. Gesichter und Gewänder sind jetzt farblos hell, die Haare des Gekreuzigten und der Engel gelb, die Dornenkrone grünlich. Nach dem Charakter der Zeichnung in bräunlichen Linien handelt es sich um eine Malerei, die dem Anfang des 15. Jh. angehören dürfte. In dem Nachbarfeld neben der Kreuzigung ist von der alten Ausmalung nur

Fig. 299. Koblenz, Deutschordenshaus. Kapelle. Anbetung der Könige.

[1] Über die Urkunden v. 1354 u. 1355, die Knipping (Mitteil. d. Preuß. Archivverwaltung IX, S. 17) heranzieht, vgl. Fr. Michel i. d. Zs. f. Heimatkunde d. Reg.-Bez. Koblenz II, 197, Anm. 4.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0312
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

ein Nimbus erhalten. Die übrigen Reste der dekorativen Behandlung sind nicht figürlich. — Im Giebelfeld der Westwand der gotischen Kapelle[2] befindet sich die Darstellung der Anbetung der Könige (Fig. 299), die den nur leicht zugespitzten Bogen völlig ausfüllt. Die Komposition ist nur zur Hälfte bloßgelegt. Die rechte Hälfte ist fast ganz durch den späteren Putz und die häßliche graue Tünche verdeckt. Der Grund ist ein helles Zinnoberrot, das durch einen gelben und schwarzen Streifen eingefaßt war. Zur Linken sitzt in hellblauem Gewande und weitem gelblichen, blau gefütterten Mantel die Madonna, auf dem Schoß das ganz nackte Kind haltend, das sich weit vorbeugt, dem vor ihm knienden König zustrebend, der ihm mit der Rechten einen Gegenstand darzureichen scheint, während die Linke gesenkt ist. Gelber Leibrock und weiter hellblauer Mantel, der die linke Schulter frei läßt. Hinter ihm steht der zweite König in langem grünlichem Gewande, mit dem einen Arm scheinbar nach oben weisend. Von dem Kopf sind nur Flecken als Andeutungen erhalten. Darüber befanden sich ein oder zwei schwebende kleine Engel, zwischen ihnen der Stern (?). Von dem dritten jüngeren König, der ein orangegelbes, grünblau gefüttertes Gewand trug, ist wieder nur das untere Drittel erhalten. Daneben war noch Platz für eine vierte Figur. Ohne diese würde das Feld ungleichmäßig gefüllt sein.

Soweit der schlechte Zustand der beiden Wandgemälde einen Schluß auf die künstlerische Herkunft gestattet, handelt es sich um Malereien aus den ersten Jahrzehnten des 15. Jh. Die Köpfe erinnern am ehesten an die etwas manierierte Bildung, wie sie noch in dem Ortenberger Altar des Darmstädter Museums lebt. Bei den Engeln möchte man an die lange Kreuzigung des Darmstädter Museums oder den Altar aus der Peterskirche in Frankfurt im Frankfurter historischen Museum denken[3]. Die Einzeldurchbildung ist sehr ausdrucksvoll. Für die Darstellung der Könige in der auffällig schlaff fließenden Art der Gewandung darf man auf verwandte mittelrheinische Werke als Vorgänger hinweisen, auf die auch im Kompositionsschema verwandte Anbetung im südlichen Nebenchor der Stiftskirche zu Wimpfen im Tal[4] und auf die Anbetung in dem mittelrheinischen Altarwerk des Erzbischöflichen Museums zu Utrecht[5]. Die erste möchte man um 1400, die zweite um 1410 ansetzen, dann schloß sich vielleicht die Koblenzer Darstellung als dritte Etappe an.

Ahrweiler / Katholische Pfarrkirche.

LITERATUR. Die ältere Literatur zusammengestellt von Lehfeldt, Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Coblenz, S. 36. — Daneben zu nennen: Müller, Beiträge zur deutschen Kunst und Geschichte II, S. 36, 53, m. Abb., Taf. V, IX, X, XX, XXI. — Baudris Organ f. christl. Kunst 1863, S. 29. — De Lorenzi, Beiträge zur Geschichte sämtlicher Pfarreien der Diözese Trier II, S. 74. — Clemen, Wiederherstellung der katholischen Pfarrkirche zu Ahrweiler: Berichte der rheinischen Denkmalpflege XIII, 1908, S. 4, Fig. 3—5, Taf. I u. II. — Dehio, Handbuch der Kunstdenkmäler IV, S. 2.

Über die Wandmalereien: Al. Schnütgen in der Kölnischen Volkszeitung vom 22. Sept. 1901. — Arthur Lindner, Die Wandmalereien von St. Laurenzius zu Ahrweiler: Kölnische Volkszeitung, Sonntagsbeilage vom 28. Febr. 1904. — Handschriftlicher Bericht von A. Bardenhewer vom 6. März 1907 (Denkmalarchiv Bonn). — Clemen a. a. O., S. 16.

AUFNAHMEN. Photographien des Zustandes vor und nach der Wiederherstellung von A. Bardenhewer und anderen im Denkmalarchiv Bonn. Platten im rheinischen Museum in Köln. Zwei farbige Aufnahmen von A. Bardenhewer im Denkmalarchiv Bonn.

Die St. Laurentiuspfarrkirche in Ahrweiler steht in der Entwicklungsgeschichte der Gotik in den Rheinlanden an bedeutsamer Stelle. Am frühesten tritt hier, lange vor Essen und Mayen, im Gebiet der rheinischen Kunst der Typus der Hallenkirche auf, sofort mit dem Emporenmotiv verbunden. Der Bau ist 1269 von der Abtei Prüm begonnen, in einem Fenster des Hochchores befand sich angeblich die Jahreszahl 1300. Das Langhaus dürfte erst in der ersten Hälfte des 14. Jh. in langsamer Bauführung fertiggestellt sein. Massenbau an Stelle des Skelettbaues, Nachklingen des schwerfälligen romanischen Mauerstiles, gemischt mit Erinnerungen an französische über Trier vermittelte Grundrißmotive im Chor.

[2] Abb. Mitteil. d. Rhein. Ver. f. Denkmalpflege u. Heimatschutz II, 1908, Taf. IV. — Klapheck, Rheinreise II, S. 20. Abb. i. d. Bericht von Haltermann: Berichte d. rhein. Denkmalpflege III, 1898, S. 37, und bei L. Arntz, Außenmauerschmuck auf Mörtelgrund: Zs. f. christl. Kunst XXIX. 1916, S. 186.

[3] Abb. bei Back, Mittelrheinische Kunst, Taf. 53, 51.

[4] Pause im Hessischen Denkmalarchiv Darmstadt (18, 805).

[5] A. Liebreich, Der mittelrheinische Altar im erzbischöflichen Museum zu Utrecht: Wallraf-Richartz-Jahrbuch III/IV, 1926/27, S. 130. — Abb. in Lichtdruck bei Scheibler-Aldenhoven, Kölner Malerschule, Taf. 32. — Schäfer, Kölner Malerschule, Taf. 32. Vgl. oben S. 283, Anm. 8 und die beiden Abb. Fig. 286, 1 u. 2.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0313
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 300. Ahrweiler, Pfarrkirche. Blick in das Innere nach der Wiederherstellung der Ausmalung.

Die Kirche war schon im 14. Jh. mit einer einfachen dekorativen Malerei überzogen worden. Die Pfeiler und die Architekturteile, Gurte und Rippen waren dünn überschlemmt, darüber war eine regelmäßige Quadrierung mit roten Linien ohne Beachtung der unregelmäßigen Quadern der Säule gezogen. In diese Quaderungen waren Weihekreuze eingefügt. Zu derselben Zeit ist auch schon eine figürliche Malerei auf hellen, mit Sternen besäten, verputzten Flächen ausgeführt worden. In der ersten Hälfte des 15. Jh. ist die gesamte ältere Bemalung mit einer deckenden Tünche überzogen worden. Auf dieser ist der jetzt wiederhergestellte Bilderschmuck angebracht. Noch später, wohl erst im 16. oder 17. Jh., jedenfalls vor dem großen Brande, wurden dann die Pfeiler blaugrau gestrichen und weiß gefugt. Über der spätgotischen Malerei fand sich noch eine dritte aus dem Ende des 17. oder dem Anfang des 18. Jh. nur mit flottem, ganz losem Rankenwerk und mit großen Inschriftkartuschen. Auf die Außenwände waren in unregelmäßiger Verteilung, zum Teil wohl in Beziehung zu vorhandenen Altären oder Stiftungen, wie in Steeg, Oberdiebach, St. Goar, Oberwesel, einzelne große Bilder gesetzt, die wie aufgehängte Bildteppiche oder große Tafelmalereien wirkten. Den Hauptbildschmuck gaben nach dem Mittelschiff zu der Schmuck, der sich quer über die Emporenhochmauern hinzog. Diese waren bis fast in den unteren Schaftring des abschließenden Kapitels der großen Säulen in durchlaufender Fläche hochgezogen, ihre glatte, schmucklose Form bewies, daß sie von Anfang an für bedeutsamen Schmuck bestimmt waren. Von der Malerei des 14. Jh. hat sich hier kaum etwas gefunden. Die ganzen Kompositionen waren wahrscheinlich bei der durchgängigen Restauration der Vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts abgebrochen und durch ein hölzernes Maßwerkgeländer von sehr bescheidenen Formen ersetzt. Dabei sind die gesamten hier ursprünglich befindlichen, damals durch doppelte Tünche verdeckten gotischen Wandmalereien in der Mitte durchgeschnitten worden, so daß die Figuren eben nur in der unteren Hälfte erhalten waren und ihre Ergänzung und Deutung zum Teil große Schwierigkeiten bereitete. Es muß als ein etwas zweifelhaftes künstlerisches Unternehmen bezeichnet werden, daß diese Darstellungen nun in ihrer oberen Hälfte völlig frei ergänzt worden sind. Man würde heute wohl eine solche Bindung ablehnen. Immerhin ist durch diese Ergänzung für das Auge flächenmäßig das Feld in einer dem ursprünglichen Zustand in etwa entsprechenden Weise gefüllt worden, im Gesamtbild des Innern wirkt dieser Streifen von kleinfigurigen Darstellungen, der eher die Vorstellung aufgehängter gotischer Bildteppiche gibt, nicht ungünstig (Fig. 300).

Bei der Wiederherstellung des Innern, die nun vorgenommen worden ist, war ein Kompromiß notwendig im Anschluß an die spätgotische Malerei, aber mit Einbeziehung der verschiedenen Einzelbilder. Die Wandflächen und Gewölbeflächen sind einfach weiß gehalten, die Pfeiler und Bogeneinfassungen stehen im natürlichen Steinton darauf, die Gurte und Rippen sind, wo sie nicht im Steinton erhalten waren, in einer schiefergrauen Farbe leicht und schwimmend getönt und dunkel gefugt. An dem Gewölbe des Schiffes wie unterhalb der Emporen kamen dabei reiche spätgotische Blattwerkmalereien zum Vorschein,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0314
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Fig. 301. Ahrweiler, Pfarrkirche. Dreieinigkeit mit der spätgotischen Übermalung.

Fig. 302. Ahrweiler, Pfarrkirche. H. Martinus.

die zum Teil nur den älteren hochgotischen nachfolgten. Auf die Benutzung der hochgotischen Vorlagen deutet die strenge symmetrische Haltung der steil aus den Ecken aufsteigenden Bäumchen und deuten auch die vereinzelt auf der Fläche schwebenden kleinen Rankenkränze. Die grünen Blätter, die schwarz schattiert sind, mit ihren üppigen Formen und den phantastischen farbigen Blüten weisen wieder auf das 15. Jh. hin. Das Ganze war freihändig und in der Zeichnung überall wechselnd in die Gewölbefelder eingefügt, um die Schlußsteine herum war eine ähnliche Dekoration geschaffen. Die Wiederherstellung dieses dekorativen Systems ist durch eine bescheidene heimische Kraft, den Maler Daniel Joseph Gies aus Ahrweiler, erfolgt, sie ist dann gleichmäßig und etwas zu schematisch durch den ganzen Bau durchgeführt worden.

Die endgültige Freilegung und die Wiederherstellung erfolgte durch den Maler A. Bardenhewer von Köln. Auf den Wunsch der Kirchengemeinde mußten die Kompositionen überall ergänzt werden. Es ist bei den Einzelbildern versucht worden, nur mit sorgfältigem Austupfen unter Schonung eines jeden auch noch so kleinen Restes alter Farbe auszukommen. Wo ganze Teile der Figuren fehlten, mußten diese wohl oder übel, den kirchlichen Bedürfnissen entsprechend, ergänzt werden. An nicht in die Augen fallenden Stellen ist einfach nur die Konturlinie zur Ergänzung des Zusammenhangs weitergeführt worden, die Fläche aber nicht ausgefüllt.

Die Emporenbrüstungen zeigten ursprünglich kunstgeschichtlich wie ikonographisch sicherlich sehr wichtige und wertvolle Darstellungen, die in dem heutigen Zustand ihres urkundlichen Wertes freilich ziemlich entbehren[1]. Im ersten Joch von Westen her zeigt die Emporenfläche die sehr ausgedehnte Darstellung eines Jüngsten Gerichts in dem üblichen Aufbau des 15. Jh. Hier fehlen von dem ursprünglichen Bilde außer dem abgeschlagenen oberen Teil auch wesentliche Stücke der unteren Hälfte, so vor allem der linke Zwickel mit den Gräbern der Auferstehenden, dessen unterer Teil zudem durch das wenig spätere Bild der h. Lucia abgeschnitten worden ist. Auch auf der rechten Seite mußte in der Gruppe der Verdammten viel ergänzt werden. Die Anordnung folgt durchaus dem Kanon der Zeit. Christus in der Mitte zwischen Maria und Johannes auf zwei Regenbogen thronend, die Füße auf Sonne und Mond gestützt, daneben zwei kleine nackte Beter mit Spruchbändern. Es umschweben ihn Engel mit Marterwerkzeugen und mit großen Tuben. Links öffnet Petrus der Schar der Erlösten das Himmelstor, darunter die Toten, die aus ihren Gräbern auferstehen. Rechts Höllentor und Höllenrachen mit den bekannten Schreckens-

[1] Vgl. die Innenansicht bei Clemen i. d. Berichten d. rhein. Denkmalpflege XIII, 1908, Taf. 2 u. oben Fig. 300.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0315
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 303. Ahrweiler, Pfarrkirche. Sechs Heilige.

szenen der Verdammten. Auf der zweiten Stirnfläche der Nordempore sind zwischen reichem spätgotischem Rankenwerk in den Ecken Szenen aus dem Leben des h. Laurentius gemalt. In quadratischer Umrahmung ist links der Heilige in einem zinnengekrönten Raum gezeigt, wie er Bettlern und Kindern Almosen reicht. Die stehende Frau im Hintergrund, die ein Kind auf dem Arme hält, scheint freie Phantasie des Restaurators zu sein. Rechts die Einsegnung des Leichnams des Heiligen, der in einem offenen Sarge im Vordergrunde liegt, durch einen h. Diakon und seine Ministranten; auch hier derselbe Raum wie im Nebenfeld. Auf der östlichen Stirnwand dieser Empore endlich die Verquickung von verschiedenen Szenen zu einem vielfigurigen Bildstreifen, rechts eine große Verkündigung, in der Mitte die h. Veronika mit dem Schweißtuch Christi, zur Linken eine sehr zerstörte und schwer zu deutende Szene, die erst zuletzt als die untere Hälfte der Schilderung aus dem Leben Johannes des Täufers erkannt wurde: Enthauptung des h. Johannes und Salome mit dem Haupte Johannes des Täufers vor Herodes und dessen Gemahlin; zu deren Füßen ein kleiner Geiger.

Neben diesen großen einheitlich durchgeführten Wanddekorationen haben sich in der Kirche noch eine große Zahl weiterer Malereien gefunden, die nicht nach einem einheitlichen Programm, sondern im Laufe des 15. Jh., vielleicht als gelegentliche Stiftungen ausgeführt sind. Unter diesen interessiert vor allem ein frühes Bild, das in der ersten Anlage sicherlich dem 14. Jh. angehört, im 15. Jh. dann erstmalig breit übermalt und ergänzt wurde. Unter der weichen flockigen späteren Malerei kam die strenge einfache Zeichnung des 14. Jh. zum Vorschein, so daß diese bei der letzten Restauration festgehalten wurde. Es ist eine große Darstellung der Dreieinigkeit im ersten Joch der Nordwand des nördlichen Seitenschiffes (Taf. 67). In langem rotbraunem Mantel mit weißer Innenseite und weißem Kragen steht Gottvater mit hoch aufgereckter Gestalt frontal da und hält mit seinen Händen das große Kreuz mit dem Gekreuzigten. (Dieser in der Zeichnung des Körpers wie im Lendentuch in der Übermalung des 15. Jh. — Fig. 301 — stark verändert.) Sein Haupt, das eine schwere Tiara trägt, umschwebt ein Kranz von sieben Tauben, ikonographisch interessant als die Darstellung der sieben Gaben des H. Geistes. Die Schnäbel der in breitem Fluge auf Gottvater zufliegenden Tauben münden in den großen roten, durch gelbe konzentrische Kreise geteilten Nimbus Gottvaters ein. Trotz der den Charakter verändernden vielfachen Übermalung hat man doch noch den starken Eindruck einer monumentalen, repräsentativen Schöpfung.

Auf der anderen Seite derselben Wand, getrennt durch ein Rundfenster ist eine Kreuzigung vom Anfang des 15. Jh. erhalten, die vielleicht von derselben Hand stammt, die die erste Übermalung des Dreieinigkeitbildes im 15. Jh. ausführte (Fig. 301). Die Ähnlichkeit der beiden Kruzifixe geht über die allgemeingültigen Merkmale des gotischen Christustypus hinaus. Auch in der Gesamthaltung der übrigen Figuren spürt man Verwandtes. Es ist die einfache, auf drei Personen reduzierte Form der Kreuzigungsdarstellung: auf weißem Grunde mit roten Sternen links unter dem Kreuze stehend Maria in rotem Untergewand und blauem Mantel, mit gefalteten Händen rechts Johannes in hellblauem Untergewand und rotem Mantel. Derselben Zeit gehört

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0316
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

eine Gruppe von kleinen rechteckig gerahmten, Tafelbildern ähnlichen Malereien an, die verschiedene Heilige darstellen. Sie sind ganz willkürlich auf den Wänden hie und da eingesetzt, oft einen Teil eines anderen Wandbildes abschneidend, so auf der Nordempore im linken Zwickel des Jüngsten Gerichtes die kleine, besonders gut erhaltene Gestalt der h. Lucia. Vor weißem Hintergrund mit roten Sternen steht die Heilige in rotem Mantel mit leicht ondulierenden Säumen, die die weiße Innenseite hervortreten lassen und zugleich auch das grüne Untergewand. Sie trägt eine Krone auf dem Haupte, in ihrem Halse steckt ein großes Schwert, die Rechte hält die Märtyrerpalme, die Linke ein Buch. Ein ähnliches Bild ist auf der zweiten Stirnfläche der Nordempore im rechten Zwickel der Laurentiusdarstellungen eingefügt, und zwar die halblebensgroße Gestalt der h. Elisabeth. Sie erscheint in schwarzem Franziskanerhabit und weißem Witwenschleier und reicht zwei vor ihr knienden kleinen Bettlergestalten ein rotes Kleidungsstück dar. In der Rechten hält auch sie ein Buch. Ein drittes solches Heiligenbild mit dem h. Martinus zu Roß sitzt im letzten Joch der Nordwand des nördlichen Seitenschiffes hoch oben über dem Fenster und schneidet heute in eine moderne Malerei hinein, ehemals gewiß in eine vorhandene alte. Vor dem in dieser Gruppe üblichen weißen Grund mit roten Sternen reitet der Heilige auf grünem Boden (Fig. 302). Um sein hellblaues Untergewand ist ein weiter roter Mantel gelegt, den er mit seinem Schwerte durchschneidet, um ihn einem halbbekleideten, zu seinen Füßen knienden Bettler zu reichen. Dieselbe rote Farbe zeigt auch seine Mütze, das Zaumzeug des Pferdes ist grünlich. Eine Schrift unter dem Pferde ist nicht mehr leserlich. Es ist dies eine sehr ausdrucksvolle Fassung der beliebten Szene, wie sie im 15. Jh. häufig wiederkehrt[2]. An der Nordwand des Hauptschiffes endlich in rotem viereckigen Rahmen vor weißem Hintergrund mit roten Sternen die Gestalten eines h. Bischofs links und eines h. Papstes rechts auf grünem Grasboden.

Fig. 304. Ahrweiler, Pfarrkirche. Malerei an einem Pfeiler.

Fig. 305. Ahrweiler, Pfarrkirche. Martyrium der h. Apollonia (während der Aufdeckung).

Ganz isoliert steht, etwa auch der Frühzeit des Jahrhunderts angehörend, eine eigenartige Malerei, die die Vorlage des dem Seitenschiff zugekehrten nördlichen Turmpfeilers schmückt. Es sind auf rotem Grund zwei Szenen übereinandergestellt, die in merkwürdiger Abkürzung einen kleinen Ausschnitt aus der Leidensgeschichte Christi andeuten. Oben erkennt man in den beiden vorderen Halbfiguren Christus, der von Judas den verräterischen Kuß empfängt, im Hintergrund den Hügel von Gethsemane mit dem Kelch, eine Hand, die ein Kreuz hält, einen Hammer und eine Leiter. Im unteren Teile erscheinen nur Köpfe, anscheinend die unter dem Kreuze Versammelten andeutend, erkennbar z. B. der Hohepriester, im Hintergrund der Kopf Christi, am unteren Rande drei Würfel. Es ist sehr schwer, diese Malereien zeitlich unterzubringen. Man könnte geneigt sein, sie auch für das Ende des 14. Jh. in Anspruch zu nehmen, wenn man nicht

[2] Die Darstellung des h. Martinus zu Roß schon ähnlich in Peterspay (s. o. S. 214, Taf. 52). Ungefähr gleichzeitig in derselben Haltung in Zwingenberg (v. Oechelhaeuser, Mittelalterl. Wandgem. i. Großherzogtum Baden I, Taf. 22). Der Typus des ritterlichen Heiligen ist dann im 14. Jh. auch von der Plastik in einer großen Reihe von eng verwandten Denkmälern ausgeprägt worden. Zu nennen nur der h. Martin der Elisabethkirche in Marburg (Hamann u. Wilhelm-Kaestner, Die Elisabethkirche zu Marburg II, Die Plastik, S. 220) und das große Relief im Kreuzgang sowie die Gruppe in der Sakristei des Mainzer Domes (Kautzsch-Neeb, Der Dom zu Mainz, S. 347, 401, beide abgeb. Taf. 67). Vgl. oben S. 214.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0317
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 306. Ahrweiler, Pfarrkirche. Martyrium der h. Apollonia (restauriert).

mit der Verfälschung durch den Restaurator rechnen müßte. — An dem gegenüberliegenden Dienst ist eine große schlanke Heilige bis zu den Knien erhalten, die möglicherweise ursprünglich als Ganzfigur gemalt war. Sie trägt kein besonderes Attribut, könnte aber durch ihren weiten, roten, hermelinbesetzten Mantel über blauem Untergrund als h. Ursula charakterisiert sein. Die Haltung ist durch das Mißverstehen des restaurierenden Malers undeutlich geworden. Wahrscheinlich ist sie ganz frontal zu denken, den Kopf ein wenig zur Seite geneigt. Sie trägt in der rechten Hand ein weißes Blatt, sicherlich mit Schrift ursprünglich, auf dem Kopfe eine schwere Krone, und ihre gelben Locken fallen weit über ihre Schultern herab. Der Kopf ist sehr gut erhalten und deutet auf die Mitte des 15. Jh. hin. In Kämpferhöhe zieht sich eine gemalte, wohl neu erfundene Zinnenbekrönung mit Halbfiguren von Engeln, die einen Kopf tragen, um den Pfeiler herum (Fig. 304).

Diese Figur der h. Ursula gehört einer Gruppe von Wandbildern an, die wohl in der Mitte des 15. Jh. ziemlich gleichzeitig entstanden sind und wieder eine Reihe von Heiligen zur Darstellung bringen. Auf der Südwand des südlichen Seitenschiffes sind im ersten Joch nach Westen hin in breitrechteckigem, schwarzrotweißem Rahmen friesartig sechs Heilige nebeneinander aufgereiht (Fig. 303), die zwei linken durch eine vertikale Trennungsleiste je in ein besonderes Feld gestellt. Von der ursprünglichen Zeichnung der Köpfe ist fast nichts mehr erhalten; der zweite Kopf von links ist durch ein in die Wand geschlagenes Loch gänzlich zerstört. Auf dem unteren Rande sind die Reste von einem Schriftband vorhanden, das jeweils den Namen eines jeden Heiligen angab. Von links nach rechts sind zu erkennen der h. Papst Silvester, der vor grünlichem Grunde mit schwarzen Sternen steht. Er trägt über weißem Untergewand einen roten Mantel, einen weißen Kreuzstab in der Linken und ein aufgeschlagenes Buch in der Rechten, auf dem Haupte die Tiara. Es folgt ein Bischof, der weder durch die Schrift, die an der Stelle gänzlich fehlt, noch durch ein besonderes Attribut näher bezeichnet werden kann. Über weißem Untergewand trägt er eine grauweiße Glockenkasel mit einem grünen Pallium, mit der Linken stützt er den Bischofsstab auf den Boden, die Rechte ist beschwörend oder segnend erhoben. Deutlicher erkennbar ist sein rechter Nachbar als h. Papst Cornelius. Er trägt in der Rechten ein Horn, von dem man einst seinen Namen ableitete. Die leidlich erhaltene Schrift zu seinen Füßen bestätigt diese Bezeichnung. Er ist bekleidet mit einem weiten grünen Mantel, der über ein weißes Untergewand mit Goldborte gelegt ist. In der Linken hält er den Kreuzstab. Der nächste in der Reihe nach rechts ist der h. Bischof Hubertus, der in der Rechten auf einem Buche den Hirsch trägt, zwischen dessen Geweih der Kruzifixus steht, auch hier weißes Untergewand mit Goldmusterung, darüber gelbe Glockenkasel mit dunklem Pallium. Es schließt sich an ein Heiliger in schwarzbraunem Einsiedlermantel und Kappe, der durch die besondere Form seines Kreuzstabes als der h. Antonius Abbas, der Einsiedler, gekennzeichnet ist. Die ganze Gestalt ist heute nur noch sehr dunkel und in den Farben verwischt zu erkennen. Neben ihm steht in weißgrauer Rüstung mit hochgeschlagenem roten Mantel der h. Quirinus, in der Linken einen Schild mit neun gelblichen Kugeln auf rotem Feld haltend, in der Rechten eine Fahne mit derselben Kugelzier, dieselbe Form, in der er auf dem späteren Quirinusaltar in Wimpfen a. B. erscheint. Diese Reihe der Heiligen setzt auf der anschließenden Westwand des südlichen Seitenschiffes in schmalem Rahmen ein kleinerer Bischof mit weißer Mitra und Stab fort, in hellgrünem Untergewand und dunkler Kasel, der in der rechten Hand ein Buch trägt. Ob diese Reihe ursprünglich auf der Westwand weiter durchging, ist heute nicht mehr festzustellen. Es ist dort heute ein Seiteneingang.

An der Nordwand des nördlichen Seitenschiffes unter dem dritten Joch ist, wohl um die Mitte des Jahrhunderts entstanden, das Martyrium der h. Apollonia gemalt (Fig. 305/306). Die Heilige steht in unbewegter frontaler Haltung, fast in Lebensgröße vor weißem Hintergrund mit rötlicher Schablonenmusterung. Sie hat einen weiten Mantel um die Schultern gelegt, den sie an der Hüfte in die Höhe rafft. Das weite Untergewand stößt in bewegten Faltensäumen auf dem Boden auf und läßt nur die

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0318
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

linke Fußspitze sichtbar werden. Ihr langes Haar fällt zu beiden Seiten tief auf die Schultern herab. Ein Henkersknecht mit grotesk rohen, verzerrten Gesichtszügen schlägt ihr unter heftiger Verdrehung seines Körpers mit Hammer und Meißel die Zähne aus dem Munde. Von Farben ist kaum eine Spur erhalten, die Farbgebung wird allein bestritten durch das Weiß der Wand und einen hellroten Ziegelton. Nur auf dem kurzen Gewand des Knechtes sind geringe Spuren von blauer Farbe zu entdecken. Die ganze Darstellung ist gerahmt von einem rotgelappten Rahmen.

In dieselbe Stilstufe ist vielleicht einzubeziehen die heute sicherlich sehr veränderte Kolossalfigur eines Bischofs am nördlichen Turmpfeiler auf der dem Hauptschiff zugekehrten Seite. Von dem ursprünglichen Zustand sind nur ganz undeutliche Umrisse überliefert, so daß der heutige Eindruck ein durchaus moderner ist. Es bleiben noch zwei Malereien zu nennen, die dem Ende des Jahrhunderts zuzuweisen sind. Auf der Westwand des südlichen Seitenschiffes über der Empore ist es die Figur des h. Petrus unter einem Baldachin, heute nur bis zur halben Höhe erhalten. Es ist wahrscheinlich, daß ursprünglich die ganze Figur gemalt war, da für die untere Hälfte hinreichend Raum vorhanden ist. In der heutigen Form, wahrscheinlich stark restauriert, zeigt Petrus einen sehr lebhaften Gesichtsausdruck mit ironisch herabgezogenen Mundwinkeln. Um seine kahle Stirn legt sich ein Kranz von weißen Haarlocken, auch sein Bart ist weiß. Sein Körper ist leicht zur Seite gewandt. Er trägt ein blaues Untergewand, einen rotbraunen Mantel, der ihm quer über die Schultern hängt und mit einer Schnur am Halse gehalten ist. In der Rechten hält er den Schlüssel, mit der Linken greift er in ein aufgeschlagenes Buch. An der Südwand unter dem zweiten Joche der rechten Empore findet sich schließlich noch eine große Darstellung der Taufe Christi, die in ihrer großzügigen Anlage, dem Figurentypus und der liebevollen Schilderung von landschaftlichen Details schon ganz den flandrischen Einfluß verrät. Vor einem reich gemusterten Teppich, den zwei Engel hochhalten, steht in der Mitte Christus, nur mit einem Lendenschurz bekleidet, über ihm die Taube des H. Geistes mit einem heute leeren Spruchband. Seine Füße stehen in einem Wiesenbach, an dessen Ufern rechts Johannes in braunem härenem Gewand mit rotem Mantel, ein Buch in der Linken, steht und über ihm das Wasser ausgießt. Links steht ein Engel, das Gewand Christi bereit haltend. Der Wiesengrund ist bis ins einzelne mit allen Gräsern und Blüten sorgfältig gemalt. Im Hintergrund rechts und links neben dem Teppich wird eine Felslandschaft sichtbar, tief unten rechts ein Kirchlein, links eine Stadtmauer mit einer großen gotischen Kirche dahinter. In der Höhe erscheint die Halbfigur Gottvaters, beide Hände erhoben, wodurch sein faltiges grünes Untergewand sichtbar wird, darüber ein roter Mantel. Im Halbkreis umgibt ihn ein Spruchband mit der Inschrift: hic est filius meus dilectus in quo mihi bene apta (?). mathei. Die Schrift auf den Spruchbändern über Johannes und dem Engel ist nur ganz undeutlich erhalten. Das Ganze umschließt ein breiter olivgrüner Rahmen mit schmalen schwarzen Randstreifen (Fig. 307).

Fig. 307. Ahrweiler, Pfarrkirche. Taufe Christi.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0319
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Bonn / Ehemalige Minoritenklosterkirche.

LITERATUR. Bibliographie bei Clemen, Kunstdenkmäler der Stadt und des Kreises Bonn, S. 133. — Maassen, Geschichte des Dekanates Bonn I, S. 180. — Krautheimer, Die Kirchen der Bettelorden in Deutschland, Köln 1925, S. 83.

AUFNAHMEN. Bleistiftzeichnung und farbige Aufnahme von Hohe im Denkmalarchiv Bonn.

Die Kirche (die jetzige Pfarrkirche s. t. s. Remigii) ist als ein dreischiffiger frühgotischer Bau 1275 oder 1295 begonnen und um 1317 eingeweiht. Ein liber memoriarum, das den Zustand vor dem Brande von 1689 festlegt, gibt eine ausführliche Beschreibung der alten Ausstattung; danach hatte die Kirche eine Reihe von großen Skulpturen und Altären und war ersichtlich besonders reich dekoriert[1]. Bei der Restauration der Kirche i. J. 1889 wurden verschiedene Wandmalereien des 14. Jh. gefunden, an den Pfeilern einzelne Heilige; hinter der ehemaligen Orgel fand sich ein großes Feld mit fliegenden Engeln und dem Wappen des Kurfürsten Ruprecht von der Pfalz in drei verschiedenen Kompositionen[2]. Alles wurde bei der neuen Dekorierung im Innern schonungslos überstrichen.

Auf einem der Pfeiler an der Südseite, unterbrochen durch einen nachträglich vorgesetzten runden Dienst, befand sich eine Darstellung des Volto Santo in der volkstümlichen Form der Kümmernislegende mit dem Geigenspieler, wie in Bacharach und Cronberg (Fig. 308 nach Bleistiftzeichnung im Denkmalarchiv). Auf einem Grund, der wechselnd durch kleine Sterne und den Namen Jhs damasziert war, war über einem Altar das mächtige Kreuz aufgerichtet, an dem der ganz bekleidete Christus hing, dahinter der lilienbesetzte Halbbogen, der die Herkunft von dem Original in Lucca dokumentiert. Zu Füßen des Altares links kniet die kleine Figur des Geigenspielers in Volkstracht, kurzem gegürtetem Rock, auf der Altarmensa liegt der eine vergoldete Schuh, den das heilige Bild dem Geigerlein zugeworfen hat. Auf der anderen Seite kniet eine Stifterin mit über den Kopf gezogener Kapuze in Ordenstracht, vor ihr liegt ein gebundenes Buch. Dies Bild würde in das Ende des 14. oder Anfang des 15. Jh. zu setzen sein[3].

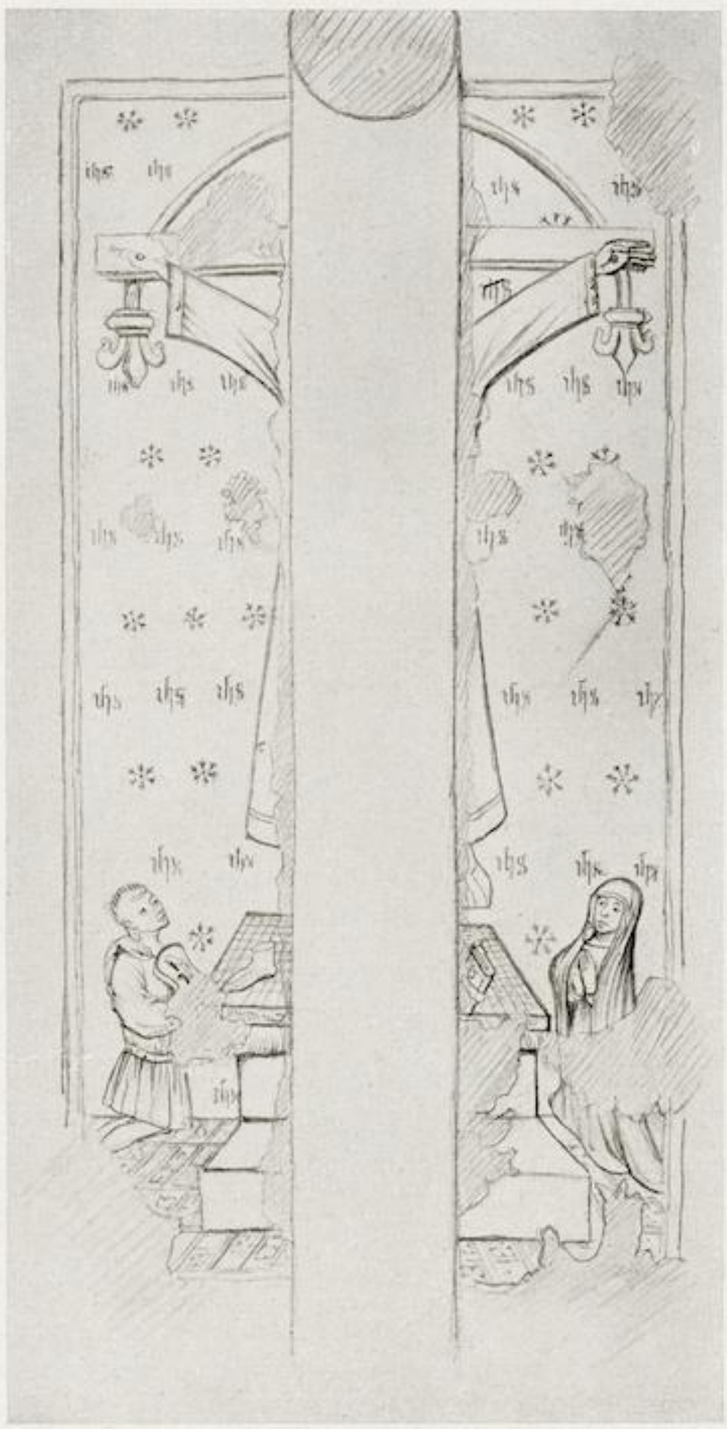


Fig. 308. Bonn, Minoritenkirche. Verschwundenes Wandbild des Volto Santo.

Im Kreuzgang der Kirche befand sich eine ikonographisch sehr merkwürdige Malerei, die jetzt durch eine Türe zerstört ist (Fig. 309). Dargestellt war in einem breiten Felde auf zinnoberrotem, mit schwarzen, übereck gestellten Sternen verziertem Grunde eine Allegorie der Kreuzigung, durch lange Schriftbänder erläutert, deren Text freilich nicht erhalten ist. Die Mitte füllt, aus dem grünen Boden herauswachsend, ein Kreuz mit sehr breitem Querholz. An dem Kreuze ist Christus befestigt, der aber nicht an den Armen hängt, sondern mit beiden Füßen auf dem Fußbrett steht, nur der linke Arm ist angenagelt, den rechten hat er abgelöst und weist damit auf die Wunde an seiner Seite. Von dieser geht ein Spruchband aus in die Hand der links stehenden Maria, die, in rötliches Untergewand und blaugrünen, über den Kopf gezogenen Mantel gehüllt, in der Linken ein rotes Herz vor sich hält. Weiter nach links sitzen an dem geöffneten Sarkophage, der im Äußeren wie eine Truhe ein reiches Muster in Purpur auf Hellrot zeigt, zwei jugendliche nimbierte Gestalten, die erste vorne mit einem Buch in der Rechten, rötlichem Rock und grünem Mantel, die hintere in gelbem Rock und blauem Mantel, beide große Spruchbänder haltend, die auf Christus hinweisen. Darüber in einem grünen Medaillon auf blauem

[1] Die bis 1689 in der Kirche befindliche Inschrift nach dem liber memoriarum conventus Bonnensis (vgl. R. Pick, Zwei Handschriften aus dem ehemaligen Minoritenkloster zu Bonn: Annalen d. hist. Ver. f. d. Niederrhein XLIII, S. 87, 93) nennt den Erzbischof Sigfrid von Westerburg als den Gründer.

[2] Nach der Kunstchronik XXIV, S. 364, sind „Reste von edelgehaltenen Malereien" auf den Schiffspfeilern aufgefunden, die in das 14. u. 15. Jh. gehören. — Die Angaben bei Clemen, Kunstdenkmäler d. Stadt Bonn, S. 138.

[3] Über die Darstellung vgl. oben bei Köln, Dom, S. 204, bei Bacharach S. 236, Cronberg S. 254, Düsseldorf S. 326.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0320
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Grunde erscheint die Halbfigur einer jugendlichen Gestalt in rotem Gewand, wiederum in beiden Händen lange Spruchbänder haltend. Von dem linken Kreuzesflügel aus zieht ein Spruchband sich um den Kreuzesfuß herum. Maria gegenüber steht ein großer Engel in langem, bis auf die Füße fallendem gelben Gewand und blauem Mantel, die Rechte auf einen Kreuzesstab gestützt, in der Linken einen Kranz haltend. Hinter ihm noch zwei Gestalten, die wohl männlichen Geschlechts sind, mit runden Frisuren, die erste in blauem Rock und blaugrauem Mantel, die zweite in hellviolettem Kleid und grünem Mantel, auch von ihnen große Spruchbänder ausgehend. Die Deutung der Szene ist nicht ganz klar, neben der Maria möchte man in der einen der rechts stehenden Gestalten Johannes vermuten, die beiden Gestalten am Sarkophag sind wohl als die Marien am Grab zu deuten, die dritte übrigbleibende Figur am Rande rechts könnte die dritte Maria sein, die Gestalt in dem Medaillon ein Engel.

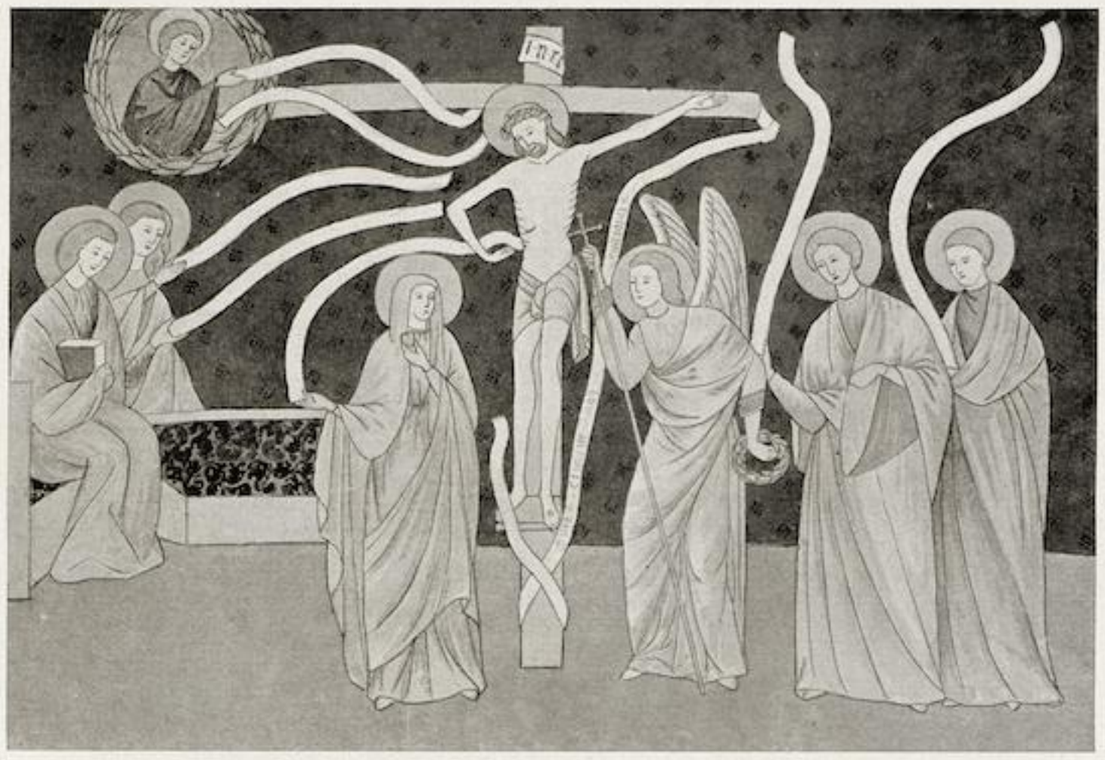


Fig. 309. Bonn, Minoritenkirche. Verschwundenes Wandgemälde der Kreuzigung (nach Hohe).

Die Stilhaltung ist durch die nicht sehr verständnisvoll wiedergegebene Kopie sehr verwischt. Doch weist die gesamte Komposition, insbesondere die große Gewandung und die reichen Spruchbänder, am ehesten auf die zweite Hälfte des 14. Jh. hin.

St. Johann (Kreis Bingen) / Evangelische Pfarrkirche.

LITERATUR. Ferdinand Stuttmann, Mittelalterliche Wandmalereien im Gebiete des Mittelrheins, Dissertation, Frankfurt a. M. 1923 (ungedruckt), S. 23—26. — Ausstellung alter Wandmalerei aus dem hessischen Denkmalarchiv zu Darmstadt, Verzeichnis 1921, S. 16. — K. Bronner, Die Kirche zu St. Johann und ihre Wandmalereien: Hessenkunst 1921, S. 30 ff. m. Abb.

AUFNAHMEN. Farbige Kopien der Malereien im Chor im hessischen Denkmalarchiv Darmstadt. — Kopie der Maria in natürlicher Größe, ebenso vom Kopf des Christophorus ebenda. — Farbige Innenansicht von Karl Bronner im Besitz des Künstlers in Mainz.

Die Kirche stammt aus der zweiten Hälfte des 14. Jh. Es ist eine dreischiffige, turmlose Anlage, ohne Querschiff mit oblongem Chor, der mit fünf Seiten des Achtecks geschlossen ist. Das Langhaus hat fünf Joche, die Seitenschiffe sind bedeutend niedriger als das Mittelschiff. Bei den Wiederherstellungsarbeiten in der Kirche i. J. 1913 wurden durch K. Bronner aus Mainz Wandmalereien freigelegt, die auf ein einheitliches gotisches Ausmalungssystem schließen lassen. Im Mittelschiff über jeder Arkadenöffnung eine reiche ornamentale Ausstattung mit Teppich und Bandwerk. Im nördlichen Seitenschiff an der Nordwand eine Verspottung Christi und auf der Ostwand ein Christus als Schmerzensmann, beide Darstellungen haben viel von ihrem ursprünglichen Charakter eingebüßt, was ebenso von der Langhausdekoration zu sagen ist. Die besterhaltenen Malereien befinden sich im Chor.

Bis zu einer Höhe von 2 m über dem Fußboden zieht sich um den ganzen Chor ein gemalter Wandteppich. Der Teppich hängt an einem breiten dunklen Bande, er ist in Abständen von jedesmal 1 m gerafft und durch breite Steilfalten in einzelne Felder geteilt. Die Farben dieser Felder sind wechselnd gelbbraun und grün.

An der Nordwand befindet sich über dieser Wanddekoration der Hauptschmuck der Kirche und gleichzeitig der besterhaltenste Teil der St. Johanner Wandmalereien: Vor dunkelrotem Hintergrund erhebt sich bis zum Schildbogen, 8 m hoch und 4 m breit, eine perspektivisch gegebene Architektur, die die Folie abgibt für eine Reihe figürlicher Darstellungen (Taf. 69). Im unteren Teil eine thronende Maria mit Kind, darüber ein stehender Heiliger, dessen Attribut nicht mehr erhalten ist (wahrscheinlich Johannes der Täufer) und beiderseits der Figuren kniende Stifter mit ihren Wappen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0321
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 310. St. Johann, Pfarrkirche. Madonna und Stifter nach den Pausen.

Fig. 311. St. Johann, Pfarrkirche. St. Christophorus nach der Pause.

Die in hellen gelblichen und grauen Tönen ausgeführte Architektur bildet in der Mitte die beiden Geschosse, die die Heiligen aufnehmen, an den Rändern jedoch ist sie bis zum Giebel durch komplizierte Überschneidungen in sieben treppenartige Etagen aufgelöst. Das Ganze ist eine einheitliche Komposition, die bewußt auf perspektivische Tiefenwirkung hin aufgebaut ist. Dafür sprechen die dunklen Schatten an den Decken und die reichen Überschneidungen und Verkürzungen. Die wichtigsten in die Tiefe führenden Linien sind immer paarweise gegeben, sie sind auf eine etwa durch die Bildmitte gehende Senkrechte hin orientiert, in der sie sich schneiden. Raumschaffend wirken ferner die erkerartigen Vorsprünge und Absätze. Es handelt sich hier um eine bemerkenswert fortschrittliche Leistung auf dem Wege zur Raumillusion im Sinne der Linearperspektive. Nur im Zusammenspiel von Figürlichem und Architektonischem zeigt sich eine gewisse Befangenheit. Die einzelnen Figuren sind nicht in die Raumwirkung einbezogen, vielmehr der Architektur vorgesetzt.

Die Madonna sitzt mit gesenkten Lidern in Vorderansicht vor einem dunkelroten Vorhang. In den Händen hält sie vor der Brust das Kind, das mit seiner rechten Hand das Kinn der Mutter umfaßt (Fig. 310). Der weite Mantel der Maria ist blaßblau. Fast überall fehlen auf dem Wandbild die Farben, nur noch Spuren sind zwischen der Vorzeichnung erhalten. Zu Seiten der Maria kniet je ein Stifterpaar. Der bärtige Stifter, der der Maria zunächst auf der rechten Seite kniet, trägt einen blauen, weitärmeligen,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0322
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

kurzen Rock mit hohem Halskragen und enganliegenden Beinkleidern. Seine hinter ihm kniende Frau trägt über dem Kleid einen weiten, vor dem Hals geschlossenen graublauen Umhang. Das Stifterpaar auf der anderen Seite ist in ähnlicher Kleidung dargestellt. Der Stifter in weiter Bluse mit enger Taille und geschweiften Rockenden, dazu dieselben bis auf den Handrücken reichenden Ärmelenden. Die Stifterin in langfließendem, oben ausgeschnittenem Kleide. Senkrecht über der Maria die stehende Gestalt eines bärtigen Heiligen, der links etwas zur Seite geneigt ist. Der Gegenstand, den er in der Hand hält, ist nicht mehr zu erkennen, doch handelt es sich wahrscheinlich um ein Lamm und (zumal wegen des Titels der Kirche) um einen Johannes Baptista in der üblichen Darstellung. Die Haare sind blond, ockergelb das Untergewand und blau der Mantel darüber.

Seitlich zu seinen Füßen knien rechts und links je ein hellblau gekleideter, bärtiger Stifter. Sie tragen dasselbe Gewand wie der Stifter rechts unten, nur noch durch den plastischen Ringgürtel verziert; das rechte Bein ist angezogen, während das linke gestreckt den tieferen Boden berührt. Vor beiden Stiftern steht ein gekrönter Stechhelm mit aufrechtem Federbusch, diese Helme sind auch bei den unteren Stiftern zu ergänzen. Links oben kniet noch eine Stifterin in Mantel, Haube und blauem Mantel. Die Schriftbänder über den oberen drei Stiftern sind leer.

Fig. 312. Wimpfen, Stadtkirche. Madonna.

Es handelt sich um ein groß angelegtes Devotionsbild einer Familie, die sich in ihren Mitgliedern als Stifter ein Denkmal gesetzt haben. Im ganzen befinden sich sechs Wappen auf dem Bilde. Vier von ihnen sind je viermal gelb und blau geschachtet. Es ist dies das Wappen der in der Umgegend von St. Johann reich begüterten Familie der Grafen von Sponheim-Kreuznach. Danach handelt es sich hier um den Grafen Symon III. von Sponheim-Vianden (gest. 1414) und seine Gemahlin Maria von Vianden (gest. 1403) auf der rechten unteren Seite. Das Wappen Vianden erscheint auf dem rechten Bildrand. Der Stifter auf der linken Seite ist Johann IV. von Sponheim-Starkenburg (gest. 1411), vermählt mit der Schwester Symons III. Elisabeth von Sponheim-Kreuznach, die bis nach 1382 lebte. Das Stifterpaar links oben wird das Elternpaar Symons sein, Walram von Sponheim-Kreuznach (gest. 1380) und Elisabeth von Katzenellenbogen (gest. 1383). Das Wappen hinter der Stifterin ist allerdings leer. Der einzelne Stifter auf der rechten Seite wird wahrscheinlich der schon 1392 kinderlos verstorbene Walram d. J. von Sponheim-Kreuznach sein, der ein Sohn Symons ist.[1]

Mit diesen Daten sind wichtige Anhaltspunkte für die Ansetzung der Wandmalereien gegeben. Mit dem Tode Symons III. sterben die Kreuznacher Sponheims aus. Da seine Frau schon 1403 stirbt, der gegenübergebrachte Johann IV., der mutmaßliche andere Stifter der Malereien, aber auch schon 1411 stirbt, ist damit ein terminus ante für die zeitliche Ansetzung gegeben. Falls man in den oberen Stiftern die schon verstorbenen Familienmitglieder annimmt, wäre damit ein terminus post in dem Todesdatum Walrams d. J. gegeben 1392. So hypothetisch diese letztere Zeitansetzung auch sein mag, um so wahrscheinlicher ist der terminus ante. Die Malereien wären damit zwischen 1392 und 1414 anzusetzen und eher nach dem Ende dieser Zeitspanne zu als an den Beginn.[2]

Die gegenüberliegende Seite, die Südwand des Chores, ist durch das Wandbild eines riesigen Christophorus geschmückt. Die Maße sind dieselben, 8 m Höhe und 4 m Breite (Fig. 311).

Vor einem dunkelroten, schwarz gemusterten Hintergrund schreitet der Heilige von rechts nach links. Den Kopf hat er zu dem auf seiner linken Schulter sitzenden Christkind gewandt, das er mit der linken Hand von unten stützt. Die rechte Hand ist ebenso bis zur Schulterhöhe erhoben und hat den mit einem kleinen Laubbüschel versehenen Baumstamm umfaßt. Über dem graugrün erscheinenden Rock trägt er einen hellblauen Mantel, der um Schulter und Hüfte geschlungen bis zu den Knien reicht. Von der Landschaft zu seinen Füßen sind nur einige Reste, rechts Felsen, eine Hütte und die Lampe des Eremiten erhalten. Der obere Teil des Bildes ist am besten überliefert: das segnende Christkind, das sich mit der Rechten im Haar des

[1] Ein Hinweis zur Erklärung der Wappen von Herrn Professor Zosel in Kreuznach.
[2] Diese Datierung wird unterstützt durch eine auffallende Übereinstimmung der Rüstungen der Stifter mit einem ziemlich sicher datierbaren Denkmal in Kreuznach. Es ist das Grabmal d. Hermann Stumpff von Waldeck in der dortigen Pauluskirche, der 1412 starb. Kunstdenkm. d. Kreises Kreuznach (in Vorbereitung).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0323
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Heiligen festhält, und vor allem der Kopf des Christophorus selbst, die wuchtige Stirn, die energisch breite Nase und der blonde, vielfach zottige Bart. Da fast nur die Vorzeichnung erhalten ist, treten Verzeichnungen wie bei den zu kurzen Oberarmen noch deutlich hervor, doch kann der Sinn für das Organische des Körpers als sehr entwickelt bezeichnet werden. Stuttmann nimmt eine Künstlerpersönlichkeit für die Gesamtausstattung des Chores an. Dies wird durch die hier wie da auftretenden hackenartigen Falten und die Ähnlichkeit in den Gesichtern sehr wahrscheinlich und zeigt sich bei den bärtigen Köpfen der beiden oberen Stifter und dem Kopf des Christophorus besonders deutlich.

Über die Herkunft des Malers läßt sich nur Mutmaßliches sagen. Es handelt sich hier ähnlich wie bei demselben gotischen Aufbau in der Sakristei der Stadtkirche zu Wimpfen aus dem Ende des 14. Jh.[3] (Fig. 312) um böhmischen Einfluß, der in sehr selbständiger Form durch Herübernahme des fremden Formgutes gewandelt und dem mittelrheinischen Stil der ersten Jahrzehnte angepaßt ist.

Rüdesheim / Katholische Pfarrkirche St. Jakob.

LITERATUR. Ausführlich Ferd. Luthmer, Die Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Wiesbaden, I, Der Rheingau, Frankfurt a. M. 1917, S. 16 ff. m. Abb. — W. Lotz, Die Baudenkmäler im Regierungsbezirk Wiesbaden, Berlin 1880, S. 386. — P. Richter, Der Rheingau, Wiesbaden 1913, S. 175. — J. Zaun, Beiträge zur Geschichte des Landkapitels Rheingau und seiner vierundzwanzig Pfarreien, Wiesbaden 1879, S. 271. — Ph. Schmelzeis, Rüdesheim im Rheingau von seinen Anfängen bis zur Gegenwart, Rüdesheim 1881.

Über die Wandmalereien Ferd. Luthmer, a. a. O. S. 23 m. Abb.

AUFNAHMEN. Photographische Aufnahme der Kreuzigung aus dem Mittelschiff und der Malereien über den Gewölben von Photograph Steinle, Bonn. Platten im Denkmalarchiv Bonn. — Farbige Aufnahme eines Stückes der Wand im Denkmalarchiv des Bezirkskonservators zu Frankfurt a. M.

Aus wiederholten Umbauten vorhandener romanischer Teile entsteht im letzten Jahrzehnt des 14. Jh. ein zweischiffiger gotischer Hallenbau, dessen Chor in fünf Seiten des Achtecks geschlossen ist. Der Überlieferung nach erscheinen als Stifter Johann Brömser aus Rüdesheim und seine Gattin Erlindis von der Spoor. Johann Brömser war von 1415 bis 1417 Vizedom des Rheingaus. Der Bau hatte ursprünglich eine flache Holzdecke; nach Luthmer gibt es für die spätere Einwölbung als festes Datum das Jahr 1489, das 1716 im Gewölbe noch sichtbar war.

Die Hochwände des Mittelschiffes waren vor der Einwölbung bis zur flachen Decke mit Wandmalereien geschmückt, deren Reste heute noch auf der nördlichen Hochwand des Mittelschiffes und auf einem Stück der Westwand vom Dachstuhl aus erkennbar sind. Sie sind gänzlich unberührt von jeder Restauration. Durch die Einziehung der Gewölbe wurden die unteren Ecken jedes Bildes regelmäßig abgeschnitten, so daß immer nur Bruchstücke erhalten sind. Es handelt sich um fortlaufende Darstellungen aus der Passion Christi, die friesartig ohne Unterbrechung ineinander übergehen (Taf. 70). Durch eine quadratisch gemusterte Kassettendecke und einen durchgehenden Rundbogenfries, der in perspektivischer Untersicht gegeben ist, wird eine gewisse Raumillusion erreicht. Den Hintergrund bilden abwechselnd gelbweiß und rotbraun gemusterte

[3] Abb. Ausstellung alter Wandmalereien aus dem hessischen Denkmalarchiv zu Darmstadt, Darmstadt 1921, S. 7. — R. Kautzsch, Die Kunstdenkmäler in Wimpfen a. N. Wimpfen 1920, S. 46, 47. Für den architektonischen Aufbau, wie wir ihn in St. Johann haben, sind die Vorläufer in der von Italien beeinflußten Malerei Böhmens zu suchen. Vgl. hierzu Burger, Anfänge der perspektivischen Konstruktion in der böhmischen Malerei: Burger, Schmitz, Beth, Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance I, S. 183 ff. Aufbauten, wie wir sie auf dem Bild der sog. Glatzer Madonna im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin haben, die der Schule des Meisters von Hohenfurth um 1350/60 angehört, könnten als hervorragendes Beispiel für diese in Böhmen häufigen Aufbauten gelten. Einige Jahrzehnte später finden sich denn auch in Deutschland diese Aufbauten, so in dem Bild aus der Schule Conrads von Soest, St. Nikolaus und Heilige um 1400 im Pfarrhaus S. Patroklus in Soest (Phot. Bruckmann), auf den Tafeln des Schottenaltars in der evangelischen Pfarrkirche in Schotten und in dem erwähnten Wandbild in Wimpfen. Hier handelt es sich um einen besonders ausgeprägten Typus: eine gekrönte Maria mit dem Kind unter kreisrundem Baldachin in phantastischer, perspektivisch dargestellter Architektur, rechts unten mit kniendem Stifter und Wappen. Hintergrund ebenso rot. Die Malerei ist um 1380 zu datieren; wir haben hier eine unmittelbare Vorstufe zu dem St.-Johanner Bild vor uns. In St. Johann ist die immer noch in der Hauptsache kubische etagenförmige Architektur auf einem gewissen Höhepunkt angelangt, es ist der Gestaltungszustand, von dem Burger, a. a. O. S. 187, als dem Primat der Raumkonstruktion gegenüber dem ihm untergeordneten Figürlichen spricht. Eine Stufe weiter haben wir dann die schon rein gotisch vertikal aufgebauten Architekturen, die zu den späteren Tabernakelmalereien hinüberleiten, bezeichnend für diesen Übergang, der besonders in der Buchmalerei vorbereitet wird, ist eine lasierte Federzeichnung aus dem Graduale des Klosters Neustift bei Brixen, eine thronende Madonna mit Kind um 1430 bis 1440 (Abb. Burger, a. a. O. S. 262). Einen mittelbaren Einfluß wird bei diesen Aufbauten auch der Glasmalerei des 14. Jh. zuzuweisen sein. Ein Fenster wie der Thron Salomonis aus der Karmeliterkirche zu Boppard, um 1400, jetzt in Muskau (Abb. H. Oidtmann, Die rheinischen Glasmalereien vom 12. bis zum 16. Jh., Düsseldorf 1912, I, S. 232) zeigt dieselbe stufenförmige Anordnung der Figuren rechts und links von den drei übereinander angebrachten Mittelgruppen, wie in St. Johann. Eine verwandte Architekturkonstruktion auf dem Wandbild in Bonn (s. o. S. 264, Fig. 268), die allerdings mehr aus der Steinkunst entlehnt ist entgegen dem Holzschnitzcharakter des Aufbaus in St. Johann. Auch ist hier das dünne Zimmerwerk des Wandbildes in Zwingenberg mit der Verkündigung aus d. J. 1400—1414 (A. v. Oechelhaeuser, Die mittelalterl. Wandgem. i. Großherzt. Baden, I, Taf. 23) zu nennen. Vgl. ausführlich oben S. 264 bei Bonn.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0324
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Teppiche. Auf der Westwand beginnen die erhaltenen Reste mit einer Darstellung, von der nur der mittlere Teil mit einem Tisch und den verstümmelten Oberkörpern von sechs sitzenden Figuren erhalten ist, sehr wahrscheinlich eine Abendmahlsdarstellung. Es folgt an der Nordwand Christi Gebet am Ölberg, auch dies nur teilweise erhalten: Christus auf einem Hügel kniend, darunter die drei schlafenden Jünger. Auf dem nächsten Feld sind keine Reste erhalten. Es schließt sich an die Dornenkrönung Christi (Taf. 70,1). Christus sitzt in der Mitte, in den Händen ein Zepter haltend. Zwei Schergen zur Rechten und zur Linken drücken ihm mit zwei kreuzweis zusammengeflochtenen Ruten die Dornenkrone aufs Haupt. Daneben spielt sich das Verhör vor Pilatus ab. In kostbarem Brokatmantel mit Zaddelärmeln und Schulterblättern sitzt Pilatus mit überschlagenem Bein auf der rechten Seite[1]. Unmittelbar vor ihm steht Christus mit gebundenen Händen, dicht gedrängt ihn umgebend drei Kriegsknechte, deren reiche Rüstung mit Stechhelm, Helmbusch, Ringkragen, Lendner mit Zaddelärmeln von der Freude an kostümlichen Details des Künstlers zeugen. Die folgende Darstellung ist schwer zu deuten. Wahrscheinlich ist es eine Kreuztragung (Taf. 70,3). Das aufsteigende Gewölbe durchschneidet das Bild gleich einer Diagonale, nur Christus und drei gepanzerte Soldaten sind sichtbar. Auf dem nächsten ebenso nur zur Hälfte erhaltenen Feld ist die Kreuzannagelung gemalt (Taf. 70,2). Auf einem baumbestandenen Hügel liegt das Kreuz; ein Scherge ist damit beschäftigt, die linke Hand des Herrn auf dem Holz zu befestigen. Weiter folgt die Kreuzigung (Taf. 70,2). An dem Kreuzesstamm in der Mitte des Bildes hängt schwer der massige Korpus. Rechts und links dahinter sind je drei Figuren auf dem engen Raum zusammengedrängt. Rechts weist der Hauptmann mit dem charakteristischen Zeigegestus auf den Gekreuzigten hin, links führt Longinus die Lanze zum Stoß. Auch hier ist bei den Gesichtern, soweit sie erhalten sind, ein derb naturalistischer Ausdruck vorherrschend; in der Kleidung herrscht eine abwechslungsreiche, modische Note. Daneben ist eine Kreuzabnahme als Torso erhalten (Taf. 70,2). Joseph von Arimathia hat die Brust des Herrn umfaßt, Maria dessen rechten Arm. Von Johannes ist der Kopf unter dem Kreuz sichtbar. Auf der östlich anschließenden Wand, die gleichzeitig die Südwand des vorspringenden Turmes bildet, sind die schwachen Reste einer Kolossalfigur des Christophorus nur mit Mühe zu erkennen.

Fig. 313.
Rüdesheim, Pfarrkirche. Kreuzigung neben dem Choreingang.

Neben diesen Malereien über den Gewölben hat sich in der Kirche selbst eine lebensgroße Kreuzigungsdarstellung erhalten (Fig. 313). Sie befindet sich links neben dem Eingang zum Chor auf dem weit vorspringenden Triumphbogen über einem Altar. Im J. 1926 wurde das Wandbild hinter einer Barockverkleidung entdeckt und von dem Maler Kienzel in seinen geringfügig beschädigten Stellen wieder ausgebessert. Christus am Kreuz ist umgeben rechts von dem Hauptmann und links von Longinus, der zusammen mit einem hinter ihm nur mit dem Kopf sichtbar werdenden Knecht den Stoß der Lanze führt. Mond und Sonne erscheinen über den Kreuzbalken, der Nimbus ist plastisch hervorgehoben. Farbig wird der Eindruck des Bildes durch den dunkelgrünen Hintergrund bestimmt, von dem sich der rote pelzgefütterte Mantel des Hauptmanns und des Longinus weißes Ärmelgewand abheben. Beide tragen hohe pelzbesetzte Kopfbedeckungen. Ihre modische Tracht entspricht der des beginnenden Jahrhunderts, wie sie auf den sehr beliebten Kreuzigungsbildern in der Tafelmalerei seit dem Wildunger Altar immer wiederkehrt.

Die nahe stilistische Verwandtschaft der Wandbilder der Hochwand mit der Malerei in der Kirche legen die Vermutung nahe, daß die ganze Ausstattung nach einem einheitlichen Plan erfolgt ist. Man ist geneigt, anzunehmen, daß Johann Brömser,

[1] Ein Motiv, das sich auf einem Teppich aus der Marienkirche in Gelnhausen wiederfindet (Abb. bei B. Kurth, Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters, Wien 1926, III, Taf. 169), nach B. Kurth, a.a.O., I, S. 144/5 gehört der Teppich in das erste Viertel des 15. Jh. Es ist ein fortlaufender Fries von Szenen aus der Passion Christi, der auch sonst in Einzelheiten Übereinstimmungen mit den Rüdesheimer Malereien aufweist. Die Motive sind fast dieselben, es fehlt die bewegliche Eleganz der Wandmalerei.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0325

© Universitätsbibliothek Heidelberg

gefördert durch die
DFG

der in der Zeit der Entstehung der Bilder im Rheingau, speziell in Rüdesheim, eine so hervorragende Rolle gespielt hat, der Auftraggeber für die ganze Ausstattung gewesen ist. Hiermit wäre ein Anhaltspunkt für die Datierung gegeben[2]. Ritter Johann Brömser von Rüdesheim wird erwähnt in den Jahren von 1394 bis 1423, von 1415 bis 1417 als Vizedom des Rheingaus. Seine Fahrt in den Orient und die angebliche Gefangenschaft bei den spanischen Mauren werden als wichtige Faktoren bei der von ihm geleiteten Ausschmückung der Kirche herangezogen. Sicheres läßt sich darüber nicht aussagen[3]. Jedenfalls ist dem stilistischen Befund der oberen Malereien nach eine Verwandtschaft mit Gleichzeitigem am Mittelrhein nicht leicht zu erweisen. Die Vorliebe für architektonische Tiefenwirkung, der lebhaft bewegte Ausdruck, die übergeschlagenen Beine des Pilatus etwa, lassen die Verwandtschaft mit den auch zeitlich gleichen Malereien im Chor der Kirche zu St. Johann als sehr naheliegend erscheinen. In beiden Malereien machen sich noch Anklänge geltend an den am Mittelrhein besonders heimischen böhmisch-internationalen Weltstil des vorigen Jahrhunderts, eine besondere Übereinstimmung zwischen St. Johann und Rüdesheim im Kostümlichen bedarf noch der Erwähnung.

Eltville / Pfarrkirche St. Peter und Paul.

LITERATUR. W. Lotz, Die Baudenkmäler im Regierungsbezirk Wiesbaden, herausgeg. von Fr. Schneider, Berlin 1880, S. 100, 499. — J. Zaun, Beiträge zur Geschichte des Landkapitels Rheingau und seiner vierundzwanzig Pfarreien, Wiesbaden, 1879, S. 30 ff. — F. Luthmer, Die Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Wiesbaden, I, Der Rheingau, Frankfurt a. M. 1907, S. 60 ff.

Über die Wandmalereien vgl. W. Lotz, a. a. O. S. 500. — F. Luthmer, a. a. O. S. 64.

AUFNAHMEN. Photographische Aufnahmen des Christophorus und der Wandmalereien am Triumphbogen von Friedrich Brodhag, Eltville a. Rh.

An Stelle einer romanischen Anlage tritt um die Mitte des 14. Jh. ein gotischer Neubau, eine Gründung des Mainzer Erzbischofs Gerlach, Grafen von Nassau aus dem J. 1353, ein zunächst einschiffiger Bau von vier Jochen, dem im Anfang des 15. Jh. im Süden ein gleich hohes, nur dreiachsiges Seitenschiff hinzugefügt wurde. Der zweijochige Chor der Kirche ist durch einen einspringenden Triumphbogen vom Langhaus getrennt.

Von der reichen Ausmalung der Kirche sind heute nur noch Reste erhalten: Eine Christophorusfigur an der südlichen Seitenwand zwischen dem ersten und zweiten Fenster von Osten und Wappenschilde auf dem Triumphbogen. Die Malereien sind nach ihrer Aufdeckung durch den Maler August Martin aus Kiedrich in den Jahren 1865—1866 restauriert worden. Bei dieser Wiederherstellung wurden auch an der Nordseite der Kirche umfangreiche Wandmalereien unter den Fenstern gefunden, die aber in der Folgezeit wieder zugestrichen wurden[1]. Durch die Instandsetzung sind die Wandmalereien in Einzelheiten, wie Farbgebung und Innenzeichnung, verschiedentlich verändert worden; die Gesamtanordnung jedoch ist im wesentlichen die alte geblieben.

Das Bild des h. Christophorus (Fig. 314) mißt in der Höhe über fünf Meter und wird in seinem oberen Teil von den unverkröpften Gewölberippen überschnitten. Eine dunkelrote Randleiste umschließt das Wandbild. Der Heilige schreitet von rechts nach links, sein Oberkörper ist in der üblichen Weise frontal gesehen. Der Baumstamm, den er in der rechten Hand hält, wirkt kaum als Stütze, und die Bewegung der linken Hand, die das aufgeraffte Obergewand hält, ist von einer unwirklichen

[2] Edmund Renard, Die bildende Kunst in der Geschichte des Rheinlandes von der ältesten Zeit bis zur Gegenwart, herausgeg. v. d. Gesellschaft f. rheinische Geschichtskunde, Essen 1922, II, S. 421, nimmt für die Malereien ein Ausklingen fränkischer Einflüsse im Rheingebiet an, gemeint ist damit wahrscheinlich eine gewisse Ähnlichkeit, die die Wandmalereien mit den Bildern der Moritzkapelle in Nürnberg aufweisen, die einen ähnlichen perspektivischen Raumabschluß zeigen.

[3] Eine erste Erwähnung dieser sehr wahrscheinlichen Gründung durch Johann Brömser findet sich in Steph. Alex. Würdtewein, Dioecesis Moguntina in Archidiaconatus distincta et commentationibus diplomaticis illustrata, Mannheim 1769, II, p. 267; dort auch eine Erwähnung seiner Kirchengründungen im benachbarten Notgottes und Bornhofen. Diese Nachricht wird von Schmelzeis, a. a. O. S. 96, übernommen, ebenso erwähnt sie als sehr wahrscheinlich Zaun, a. a. O. S. 271. So wird die Annahme einer einheitlichen Ausmalung der Kirche durch Brömser vorläufig nur eine naheliegende Hypothese bleiben.

[1] Nähere Beschreibung bei Lotz, a. a. O. S. 500: „Eine Kreuzigung mit Maria und Johannes; rechts und links unter dem Kreuz kniend ein Mann in bürgerlicher Tracht mit einer Gürteltasche und ein halbnackter Bettler mit einem Strick gegürtet; daneben in falscher Perspektive ein burgartiger Bau mit rundbogigen Fenstern, durch welche man in das Innere der fünf Stockwerke sah. Ferner der h. Michael mit dem Drachen; dann auf einem Bilde die h. Katharina, Barbara, Margareta und Dorothea; weiter der h. Johannes Bapt., Nikolaus und ein dritter Heiliger. An der Emporenbühne war die Wandfläche zwischen den Bögen und der Brüstung mit feingezeichnetem Rankenwerk bemalt und in den Zwickeln zunächst an der Südseite ein kniender Büßer mit der Inschrift: S + ONOPHRIUS +; ein Engel ihm entgegenfliegend mit einer Bandrolle, worauf: TUAM SCIAS CANDITAM (sic) DEPRECATIONEM. Im folgenden Zwickel der h. Petrus sitzend mit dem Schlüssel, in der linken seine Kette. Darunter die Legende: MISIT DEUS ANGELUM SUUM ET LIBERAVIT ME DE MANU HERODIS. Über dem Bogen in kleinerem Maßstabe der h. Johannes Ev. im Kessel voll siedenden Öls und der h. Antonius der Einsiedler. Im dritten Zwickel der Erzengel Gabriel, über dem Bogen ein reich verschlungenes Spruchband mit dem Gruß des Engels und im letzten Zwickel an der Nordseite die heilige Jungfrau. Die ganze Darstellung anmutig erfunden, fein durchgeführt, und von nicht geringer Hand."

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0326
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Geziertheit. Neben dem großen Kopf des Heiligen, der durch die breit auseinanderstehenden Augen etwas Starres bekommt, bildet das auf der linken Schulter kniende Christkind mit dem bewegten Gewand einen wirkungsvollen Kontrapost. Das grelle Blau des Hintergrundes, das Karmin des Mantels und das tiefdunkle Grün des Flusses und der Landschaft beherrschen farbig den Eindruck des Bildes. Das Wasser ist durch Schilf und Fische belebt.

Der weithin sichtbarste Punkt der Kirche, der vorspringende Chorbogen, trägt als malerischen Schmuck im oberen Teil neun von Engeln gehaltene Wappen und darunter rechts und links vor baldachinähnlichen Gehäusen die beiden Apostel Petrus und Paulus (Fig. 315). Das oberste Wappen wird beiderseits von einem Engel flankiert, es ist ein Allianzwappen, das das Mainzer Rad und den Nassauer Löwen zeigt.

Nach den Angaben E. v. Oidtmans (Wiesbaden) handelt es sich um Adolf I. von Nassau, der von 1379 bis 1390 in Mainz als Erzbischof regierte. Das Wappen seines Vorgängers im Erzbistum, Ludwigs von Sachsen-Meißen, folgt links; auf der rechten Seite ist das Wappen der Mutter Adolfs I. von Nassau angebracht, Margareta von Zollern, die 1337 mit dem Grafen Adolf von Nassau-Wiesbaden verheiratet ist. Die übrigen Wappen auf beiden Seiten sind Wappen verschiedener Linien des Hauses Nassau. Unter dem Wappen des Wettiners folgt das Wappen der Grafen von Nassau-Saarbrücken. — Das erste und zweite Feld zeigt den Saarbrücker weißen gekrönten Löwen auf blauem, mit goldenen Fadenkreuzen bestreutem Grund; das zweite und dritte Feld den goldenen Löwen von Nassau auf blauem, mit goldenen Schindeln bestreutem Grund. Das darunter folgende Wappen ist Nassau allein; das letzte auf der linken Seite ist das Wappen von Nassau-Diez; im ersten und vierten Feld zwei goldene Löwen auf rotem Grund, im zweiten und dritten Feld der Löwe des Nassauer Stammhauses. — Auf der rechten Seite folgt unter dem Wappen der Margareta von Zollern das der Grafen von Nassau-Vianden, auf dem rechten Feld der Löwe von Nassau, links das dreimal quergeteilte Wappen von Vianden, rotweißrot, darunter folgt das Wappen der schon im 14. Jh. vorkommenden adeligen Familie von Nassau, die statt der Schindeln weiße Kugeln führt. Als letztes folgt auf dieser Seite das Wappen der Grafen von Westerburg, ein goldenes Kreuz, umwinkelt von je fünf Fadenkreuzen auf rotem Grund. Vielleicht haben die anderen nassauischen Linien sowie die Herren von Nassau und die Grafen von Westerburg zum Bau der Kirche beigetragen und sind aus diesem Grund mit ihren Wappen vertreten, jedenfalls ist dies, da es nicht die Ahnenschilde des Erzbischofs sind, die wahrscheinlichste Deutung.

Fig. 314. Eltville, Pfarrkirche St. Peter u. Paul. St. Christophorus.

Fig. 315. Eltville, Pfarrkirche St. Peter und Paul. Chorbogen mit Wappenschilden.

Besonders reizvoll sind die zierlichen Engel, die in immer verschiedener Bewegung hinter den Wappen erscheinen. Die beiden Apostel unter den Wappen sind mit ihren Attributen, Schwert und Schlüssel, ausgestattet. Über dem blaugrauen Gewand tragen sie einen roten Umhang, der sich wirkungsvoll gegen den goldenen Nimbus und das helle Grau der baldachinähnlichen Gehäuse abhebt.

In der erzbischöflichen Burg zu Eltville, deren Erbauer der Trierer Erzbischof Balduin von Luxem-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0327
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

burg und der Mainzer Erzbischof Heinrich von Virneburg waren, ist die sog. Grafenkammer im ersten Obergeschoß durchgehend mit einer reichen dekorativen Wandmalerei geschmückt, die aber sehr stark übermalt und ergänzt ist. Die Wände bedecken rings, wie ein großes Tapetenmuster, ornamentale Motive, die von großen, paarweise einander gegenübersitzenden Papageien und Rankenwerk in regelmäßiger Wiederkehr gebildet sind. In den Fensterlaibungen treten an deren Stelle große Blumenranken mit stilisierten, abwechselnd roten und blauen sonnenblumenartigen Blüten. Auf der Ost- und Nordwand sind in diesen Tapetengrund, wie aufgehängte Teppiche wirkend, große tafelbildartig gerahmte Darstellungen von Wappenschilden eingefügt, auf der Ostwand das Mainzer Rad mit den acht Speichen, die Helmzier gehalten von vier Engeln, die aus stilisierten Wolken herabschweben, auf der Nordwand das nassauische Stammwappen mit dem gekrönten Löwen zwischen Büffelhörnern, die Helmzier in gleicher Weise gehalten, unterhalb des Wappens als Schildhalter ein kleiner naturalistischer Löwe. Diese Wappen gehen auf einen der drei Erzbischöfe aus dem Nassauischen Hause zurück, die im 14. Jh. den Stuhl von Mainz innehatten. Es könnte sich wieder um denselben Adolf I. von Nassau handeln, der oben schon erwähnt ist, was auch zeitlich ungefähr mit der Malerei der Ranken zusammenstimmen würde, also zwischen 1379 und 1390. Einige Reste von figürlichen Malereien, mit dem bisher Genannten aber nicht zusammengehend, fanden sich auf dem Kaminmantel, vor allem die Bruchstücke eines Reiters, sicherlich des in der Mainzer Gegend so gerne dargestellten h. Martinus, des Schutzpatrones des Erzstiftes. Seitlich davon ist ein Rest spätgotisches Laubwerk zu erkennen, in das Jagdszenen, Jäger mit erlegtem Wild usw. eingefügt sind. In der Art, wie die Figuren innerhalb der Ranken sich bewegen, erinnern sie an die Malereien auf Schloß Eltz. Die Ausstattung mit weiteren — plastischen — Wappen auf dem Kaminsturz und auf den Wandschränkchen geht wahrscheinlich auf den Erzbischof Konrad III. aus dem Hause der Wild- und Rheingrafen zurück, auf den sicherlich auch ein Teil der malerischen Ausstattung fällt[2].

Steeg / Evangelische Pfarrkirche.

LITERATUR. P. Lehfeldt, Die Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Koblenz, Düsseldorf 1886, S. 638 ff. — P. Clemen, Instandsetzung der evang. Pfarrkirche in Steeg: Berichte der Provinzialkommission für die Denkmalpflege in der Rheinprovinz VIII, S. 41. — Grundriß und Schnitt bei E. Renard, Alte Kirchenerweiterungen im Rheinland: Zs. d. Rhein. Ver. f. Denkmalpflege u. Heimatschutz XIV, 1920, S. 17.

AUFNAHMEN. 10 farbige Kopien von Maler Kreusch im Denkmalarchiv der Rheinprovinz, Bonn. Isaaks Opferung, Christophorus, heilige Sippe und Abrahams Schoß, drei weibliche Heilige, die h. Elisabeth, der Teufelsrachen, die zehntausend Märtyrer, die schwatzhaften Weiber, die Hostienmühle und Gottvater aus der Hostienmühle (1901). Einzelaufnahmen von Steinle, Bonn. Platten im Denkmalarchiv Bonn.

Die einschiffige hochgotische Kirchenanlage des 14. Jh. wurde im 15. Jh. durch Hinzufügung eines nördlichen Seitenschiffes erweitert und zu einer zweischiffigen Hallenkirche ausgebaut. Ein festes Datum für diese Erweiterung ist nicht vorhanden, doch dürfte sie nach den einzelnen Bauformen bald nach der Jahrhundertwende erfolgt sein. In derselben Zeit wird wohl auch der schmale Seitengang im Süden der Kirche angefügt sein.

Bei umfangreichen Wiederherstellungsarbeiten in der Kirche i. J. 1901 wurden Reste von Wandmalereien, durch die ganze Kirche verstreut, freigelegt, die in ziemlich unberührtem Zustand erhalten werden konnten. Im Chor der Kirche sind im Sockelgeschoß nur Malereien auf der südlichen Seite erhalten, heute durch Wandteppiche verdeckt. Unterhalb des Abschlußfensters befindet sich das älteste Wandbild, eine Darstellung der Seelen in Abrahams Schoß (Taf. 73), umrahmt von einem zinnengekrönten gotischen Spitzbogen. Der heilige Erzvater ist in frontaler Haltung sitzend dargestellt, seine Füße ruhen auf einem konsolenartigen, mit architektonischen Zierformen versehenen kleinen Aufbau. Auf seinen Knien erscheinen in langen fließenden Gewändern, mit anbetend gefalteten Händen die kleinen Gestalten der Seligen in dicht gedrängter Schar. Die rechte Seite ist nicht erhalten; man hat sich dort eine gleiche Schar von Seligen, korrespondierend mit der anderen Seite zu denken. Das weite Gewand Abrahams fällt in bauschigen, noch ganz linear gezeichneten Falten von den Knien herab, was zusammen mit der geschwungenen Linie der kleinen Figuren dafür spricht, daß die Malerei der Stilstufe vom Ende des 14. Jh. angehört. Farbreste sind nicht erhalten, so daß nur die Zeichnung der Figuren in Erscheinung tritt.

[2] Die Malereien sind ausführlich behandelt von Forstmeister Dr. A. Milani, Über alte Wandmalereien in der Burg der Erzbischöfe und Kurfürsten von Mainz zu Eltville: Nassauische Heimatblätter 30, Heft Nr. 4, S. 148, mit 6 Abb.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0328
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Südlich anschließend sind die Reste einer großen Darstellung der heiligen Sippe (Taf. 73) erhalten. Die Farben sind bis auf einige dunkelrotbraun gezogene Konturen und das ziegelrote Gewand der Maria verschwunden. Trotz der dürftigen Erhaltung hat man den Eindruck eines reich ausgestatteten, lebhaft bewegten Bildes. In der für diese Darstellung üblichen Form sind die Figuren in drei Zonen hintereinander angeordnet. Die Mitte des Bildes, dessen rechte Seite verschwunden ist, beherrscht die frontal sitzende Figur der Maria. Kopf und Oberkörper sind leicht zur Seite geneigt, die Arme scheinen aus dem zurückgeschlagenen weiten Mantel heraus weit ausgebreitet zu sein, als ob sie den links und wahrscheinlich auch rechts herantretenden Kindern die Hände reicht. Zu ihren Füßen, die auf einem dunklen Podest aufgestützt sind, wird undeutlich ein kleines nimbiertes Kinderköpfchen sichtbar. In der mittleren Zone, zur Linken der Maria marschieren im Gleichtakt in sehr lebhafter Bewegung drei Bambini hintereinander her auf einer Art Truhe, auf deren Seitenflächen undeutlich gotische Verzierungen zum Vorschein kommen. Der rechte Knabe ist ganz nackt, der mittlere, der ein langes Spruchband trägt, hat nur lose um die Schultern ein Mäntelchen gelegt, der linke trägt ein ihn vollständig bedeckendes Gewand. Hinter ihnen kann man mit Mühe drei stehende Gestalten unterscheiden, deren große Nimben sich überschneiden. Bei der Maria am nächsten stehenden Figur sieht man, wie ihr rechter Arm den vor ihr schreitenden nackten Knaben am Kinn faßt. Von sonstigen Figuren, die sich in der hinteren Zone anreihten, sind nur die ganz schwachen Umrisse von Nimben zu erkennen. Die Stilstufe ist die der ersten beiden Jahrzehnte nach der Jahrhundertwende, entspricht also etwa der des Ortenberger Altars, mit dem auch inhaltlich manche Verwandtschaft besteht[1].

In einem schmalen Feld zur Rechten des Sippenbildes sind die ganz schwachen Reste eines weit geöffneten Höllenrachens (Fig. 316) zu erkennen, wie er bei der Darstellung des Jüngsten Gerichtes üblich ist. Innerhalb dieses Rachens erscheinen einige Köpfe von Verdammten, die ein kleiner Teufel mit einem Werkzeug bearbeitet. Ersichtlich handelt es sich auch hier um das Bruchstück einer Darstellung des Jüngsten Gerichtes, dessen linke Seite möglicherweise über das benachbarte Feld des Sippenbildes hinweggemalt war, da auch zeitlich eine spätere Stufe anzunehmen ist[2]. In dem südlichen Seitengang befindet sich in der ersten Nische von Osten her an der Ostwand der Überrest einer Kolossalfigur des h. Christophorus (annähernd 6 m hoch, 3 m breit). Nur die Umrisse des oberen Teiles sind erhalten. Der Heilige bewegt sich von rechts nach links, er wendet den Kopf schräg nach oben dem Kinde zu, das, auf seiner Schulter sitzend, segnend die Rechte erhoben hat. Mit der rechten Hand hält er den Stamm umfaßt. In dieser ganzen Auffassung ist er am ehesten dem Christophorus in St. Martin in Oberwesel zu vergleichen[3]. In derselben Nische ist an der Südwand rechts unter dem Fenster der Ausschnitt einer Darstellung des Martyriums der Zehntausend (Fig. 317) erhalten, offenbar einer größeren Komposition zugehörend. Die verzerrten und gespreizten Körper der

[1] Vgl. hierzu Fr. Back, Mittelrheinische Kunst, Frankfurt a. M. 1910, S. 56 ff über den Ortenberger Altar, ebendort S. 67 über die Ikonographie des Sippenbildes. Wegen des schlechten Zustandes des Steeger Bildes läßt sich der ikonographische Typus nicht mehr ermitteln, doch ist er ähnlich dem Ortenberger Altar anzunehmen, wenn auch in der Anordnung Unterschiede vorhanden sind. Das Steeger Bild war perspektivisch und kompositionell auf die weibliche Mittelfigur konzentriert, deren rotes Gewand erhalten ist. Möglicherweise handelt es sich bei dieser Mittelfigur auch um die h. Anna wie auf dem gleichzeitigen Wandbild der Karmeliterkirche in Hirschhorn am Neckar. Das dort erhaltene Sippenbild weist in der Komposition Zusammenhänge mit Steeg auf. Auch dort sitzt die weibliche Hauptfigur auf einem bankartigen Gebilde und faßt rechts und links je das vorderste der heranschreitenden Kinder an der Hand. — Dieselbe Komposition mit Maria in der Mitte, den zur Seite ausgestreckten Armen, und den rechts und links auf einem Postament aufgereihten Kindern gibt ein Bildteppich im Amsterdamer Museum voor Geschiedenis en Kunst, der den Trachten nach der Jahrhundertmitte angehört. Abb. Betty Kurth, Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters, Wien 1926, Bd. III, Taf. 230a; nach B. Kurth, a. a. O. Bd. I S. 161 handelt es sich um eine mitteldeutsche Klosterarbeit.

[2] In der Kirche selbst ist darüber Entscheidendes nicht mehr festzustellen. In der farbigen Kopie aus dem J. 1901 befinden sich zwischen dem Höllenrachen und Sippenbild noch die undeutlichen Reste zweier Zonen von Medaillons mit Heiligenbildern, die von dem Höllenrachen übermalt sind. — Sehr ähnlich dieselbe Anlage des Höllenrachens rechts vom Chor in dem benachbarten Oberdiebach und in der Erbacher Gruftkapelle in Michelstadt im O. — Reste ehemaliger Gerichtsbilder. Abb. Ausstellung alter Wandmalereien aus d. hess. Denkmlarchiv Darmstadt 1921, S. 6.

[3] Der untere Teil des Wandbilds zeigt Spuren späterer Übermalung.

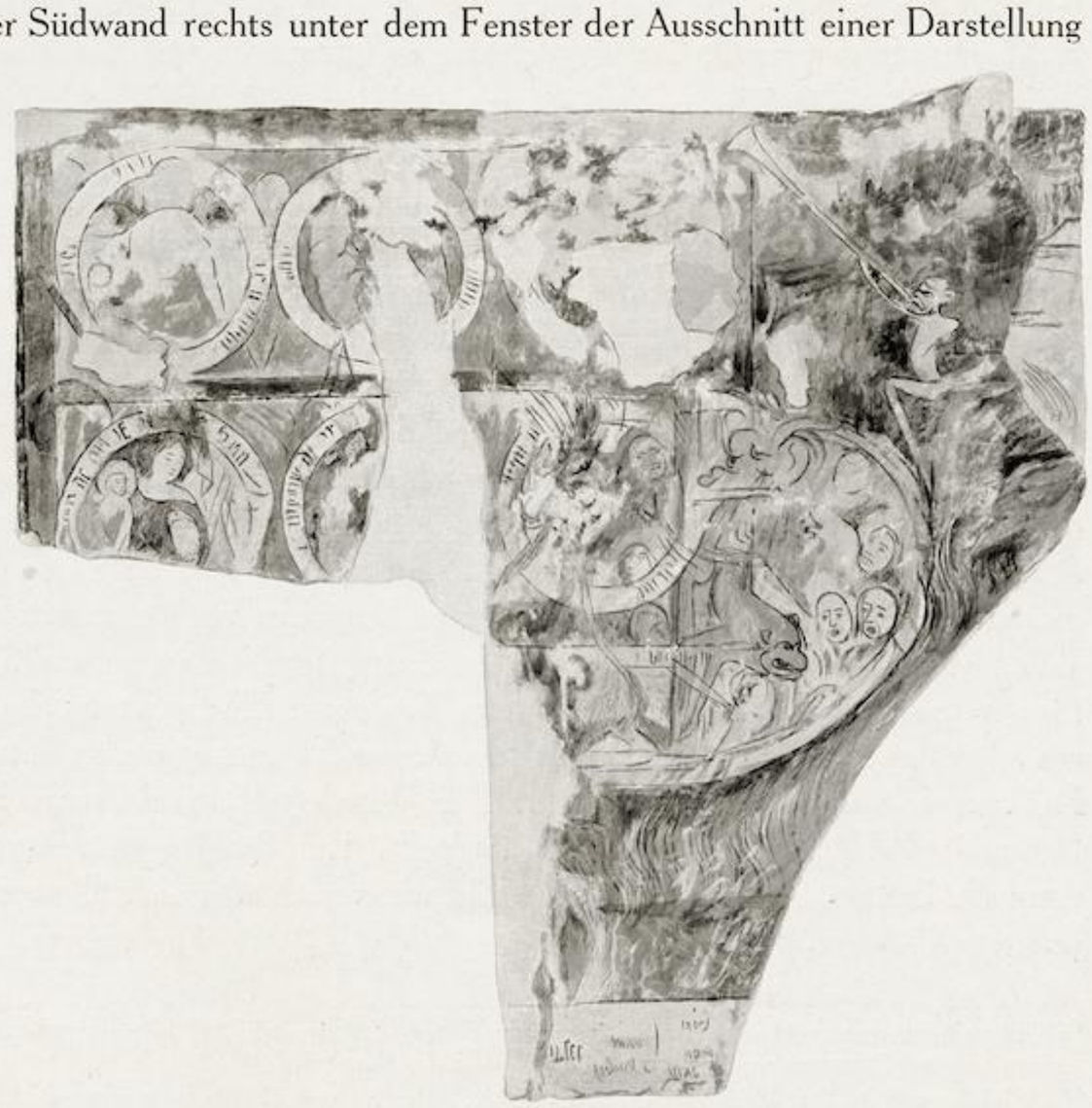


Fig. 316. Steeg, Pfarrkirche. Darstellung des Höllenrachens.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0329

© Universitätsbibliothek Heidelberg

gefördert durch die
DFG

nur mit dem Lendenschurz bekleideten Heiligen sind weithin ohne System über das Dornenfeld verteilt. Der einzige Farbenrest ist die blonde Farbe der gelockten Haare[4].

An der Stirnseite des zweiten Pfeilers an der Nordseite nach dem Mittelschiff zu befindet sich der Rest einer Kreuzigung. Unter einer gotischen Zinnenbekrönung ist in der Mitte der Gekreuzigte mit Maria und Johannes zu beiden Seiten dargestellt. Neben Johannes ist noch ein Bischof erhalten, der durch seine flotte Zeichnung und die lebhafte ziegelrote Farbe seiner Gewandung auffällt. Einige Köpfe unter der Kreuzigung entstammen einer späteren Übermalung. Die oberen Figuren sind 30 cm hoch. Dem stilistischen Befund nach sind sie in die Arbeiten der Jahrhundertwende einzureihen. In der nach Westen folgenden Nische sind an der Ostwand in derselben Größe die kaum erkenntlichen Reste von zwei nebeneinander stehenden Figuren erhalten, der eine von ihnen mit Mitra und Bischofsstab, der andere im Kardinalshut.

An der Westwand dieser zweiten Nische befindet sich über dem Durchgang ein querrechteckiges Bild mit der Darstellung der Opferung Isaaks (Taf. 71). Das Bild nimmt die ganze Breite der Wand ein und ist durch eine rote, später aufgefrischte Randleiste eingerahmt. In einer terrassenförmig ansteigenden, mit spärlichen Laubbäumen bestandenen Landschaft, in der der Boden in der böhmischen Manier schollenartig gezeichnet ist, schreitet auf der linken Seite Abraham heran in einem braunen rockartigen Talar mit einem hellblauen Umhang darüber, der auf der Brust durch eine Brosche zusammengehalten wird. Hinter ihm trägt der kleine Isaak das Bündel Holz auf der Schulter. Er ist mit einem roten, bis auf die Knie reichenden, seitlich geschlitzten Wams bekleidet. Auf der rechten Bildhälfte kniet auf einem erhöht stehenden Altar Isaak, beide Hände betend erhoben, neben ihm der Holzstoß. Der hinter ihm stehende Abraham hat ihm die linke Hand auf den Kopf gelegt, während er mit der Rechten zum Schlage ausholt. Ein in der Höhe horizontal schwebender Engel hat die Spitze des in der Luft schwingenden Schwertes erfaßt, Abraham dreht in lebhafter Bewegung den Kopf zu dem Engel hin. Ein geschwungenes Schriftband, dessen Schrift verschwunden ist, über dem Haupt des heranschreitenden Abraham und die flatternden Bänder der Kopfbedekkung des Erzvaters am Altare geben dem sonst gehaltenen Bild einen lebhaften Akzent. In der farbigen Kopie wird in der Hand des Engels noch ein Lamm sichtbar, wovon im Original nichts mehr erhalten ist.

An dem nordöstlichen Mittelpfeiler befindet sich nach dem Mittelschiff zu in 5 m Höhe der untere Teil eines Wandbildes, drei weibliche Heilige darstellend. In geschwungener S-Kurve sind die zierlichen Figuren nebeneinander aufgereiht. Die Köpfe fehlen, doch sind die lebhaften hellen Farben der Gewänder gut erhalten. Es sind von links nach rechts Magdalena mit der Salbbüchse in der Hand, Dorothea mit dem Blumenkorb und Barbara mit dem Turm und der geschulterten Märtyrerpalme.

An der Stirnwand des zweiten südlichen Pfeilers nach dem Mittelschiff hin ist eine große mehrteilige Malerei erhalten, die die ganze Breite des Pfeilers in 2 m Höhe einnimmt und durch eine Inschrift des 17. Jh. in ihrem oberen Teil überschnitten ist. In drei Zonen übereinander sind Einzelszenen gegeben (Taf. 71). Im unteren Teil sitzt links an einem Pult ein Teufel, der in eine Rolle schreibt. Rechts von ihm — heute sehr zerstört und kaum noch erkenntlich — sitzen zwei Frauen, die in lebhaft gestikulierender Bewegung einander zugewandt sind. Ein Teufel macht sich links neben ihnen zu schaffen, ein zweiter hält die Köpfe der beiden Frauen zusammen. Das Bild wird abgeschlossen nach oben durch einen breit herabfallenden Teppich, der dreimal gerafft ist. Grün, Rot und wieder Grün mit hellen aufgesetzten Lichtern sind die Farben dieses Mittelstücks. Den oberen Teil nimmt ein großer Altar ein, der in starker perspektivischer Aufsicht gegeben und mit einer gemusterten Altardecke geschmückt ist. Auf dem Altar steht ein Leuchter und eine Patene, daneben wird in der Hand eines knienden Priesters ein Kelch sichtbar (nach der farbigen Kopie). Rechts vom Altar sitzt auf einem Schemel ein Mann mit geschürztem Rock, sich mit seinen Armen schwer auf einen Stock stützend. Die ziegelrote Farbe seines Gewandes und seiner Kopfbedeckung ist gut erhalten. Ein einzelner Kopf in der rechten oberen Ecke des Vorhangs rührt von einer älteren Malerei (?). Der untere Teil der Wandmalerei trägt die halbzerstörte Inschrift: fragmina verborum titifillu ... colliget horum. Damit ist eine Erklärung für den schwer deutbaren Inhalt gegeben. Es ist eine Illustration zu einer Legende des h. Martin versucht. Der Heilige hält am Altar das Hochamt, nachdem er sein Gewand dem rechts vom Altar knienden Armen geschenkt hat. Ein Engel hat dem Heiligen ein neues Gewand gebracht. Dies Wunder gibt zwei Frauen in der Kirche Anlaß zur Unterhaltung, die vom Teufel begünstigt bald auf weltliche Dinge übergeht. Ihre Sünden werden von dem Teufel links aufgeschrieben, auf deren Folgen dann die Unterschrift anspielt[5]. Das Bild war verschiedentlich übermalt, wovon noch dürftige Reste erhalten sind am linken unteren Bildrand.

[4] Da nur ein Märtyrer ganz und vier weitere nur in Torsen erhalten sind, läßt sich über nähere Beziehungen zu inhaltlich gleichen Darstellungen am Mittelrhein, Boppard, Ilbenstadt und Dausenau nichts aussagen (vgl. oben S. 116ff. mit Abb.).

[5] Vgl. Johannes Bolte, Der Teufel in der Kirche: Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte, N. F. XI/4, S. 258 ff. mit weiteren Literaturangaben. Ähnliche Darstellungen derselben Legende bei Lippmann, Kupferstiche und Holzschnitte in Nachbildungen IV, S. 31, und Schreiber, Manuel de l'amateur de la gravure au 15. siècle III, p. 201, Nr. 2761.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0330
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Im nördlichen Seitenschiff der Kirche befindet sich an der Nordwand neben dem Eingang der stark überschnittene Rest einer h. Elisabeth. Die Heilige trägt einen schwarzen, rot gefütterten Mantel über dem blauen Kleid und eine weiße Haube. In zierlich geschwungener Linie ist der Körper zur Seite gebogen. In der linken Hand hält sie, vom Gewand halb verborgen, ein spitzes Doppelbrot. Die Inschrift darüber besagt: S. elsbet[6].

Während die bisher erwähnten Wandmalereien der Kirche der Jahrhundertwende und dem frühen 15. Jh. angehörten, gehört die Darstellung der Sakramentsmühle[7] (Taf. 72) im nördlichen Seitenschiff in die zweite Hälfte des Jahrhunderts. Das große rechteckige Wandbild befindet sich an der Nordwand des Seitenschiffs an der Mauer, die den Treppenturm vom Schiff trennt. Das Bild war ursprünglich wohl größer, der heutige Rahmen stammt von der Restaurierung, er läßt in seinem jetzigen Zustand für Gottvater in einem Wolkensaum einen halbrunden Bogen in der oberen Abschlußlinie frei. Das Bild ist sehr schlecht erhalten, nur die linke Seite ist noch zu identifizieren. Unter Gottvater die vier Evangelistensymbole, die Spruchbänder (leer) mit Stellen der Heiligen Schrift über die Menschwerdung Christi in eine Mühlenöffnung unter sich gleiten lassen. Diese Mühle wird beiderseits gedreht von je sechs Aposteln. Darunter sind die vier knienden Kirchenväter dargestellt, die ein Ziborium halten, in das durch die Mühle ein Schriftband gleitet: (verb)um care fac(tum est), das symbolisch den Vorgang der Fleischwerdung versinnbildlicht, eine im 15. Jh. beliebte Darstellung zur Verdeutlichung des Altarsakraments. Rechts und links über den Evangelistensymbolen befand sich noch Engel und Maria einer Verkündigungsdarstellung. In Steeg ist außer der ikonographischen Deutung (Schriftbänder leer) nicht viel mehr aus dem Bild zu entnehmen. Der Grund ist ein stark leuchtendes Rot, das durch ein horizontales grünes Band unterhalb der Apostel geteilt wird, es bestimmt zusammen mit den reichen Gewändern und den bewegten Schriftbändern den farbigen Akkord des Bildes. Auch hier zeigen sich Spuren späterer Übermalung.

Mit Steeg ist ein Beispiel gegeben, wie bis zum ausgehenden 15. Jh. die kleineren Kirchen, die dazu Platz boten, immer wieder von neuem in einzelnen Teilen mit Wandmalereien bedeckt wurden, wobei auf die vorhergehende Epoche in dem lebhaften Drang zur Illustration selten irgendwelche Rücksicht genommen wurde; in einem reichen Ort wie Steeg mußten die Stiftungen der Vorgänger bald neuen Bildern weichen. Daß dabei ein wenig einheitliches Gesamtbild geschaffen wurde, gehört durchaus zu den charakteristischen Merkmalen des sehr bewegten Kunstschaffens des ganzen 15. Jh.

Fig. 317. Steeg, Pfarrkirche. Marter der Zehntausend.

[6] Die hier vorliegende Darstellung der Heiligen wird am besten deutlich durch Vergleich mit der h. Elisabeth auf dem Deichslerschen Altar im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin um 1420. (Abb. Burger, Schmitz, Beth, Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance II, 1, S. 294.) Die Haltung ist fast dieselbe, ein Brot hält die Heilige im Arm, ein zweites reicht sie einem Bettler zu ihren Füßen. Zur Ikonographie der h. Elisabeth vgl. F. Schmoll, Die h. Elisabeth in der bildenden Kunst des 13.—16. Jh.: Beiträge zur Kunstgeschichte Hessens und des Rhein- und Maingebiets, III, Marburg 1918. Hier ist ein eingehender Nachweis über die Verbreitung von Devotionsbildern der Heiligen geführt, besonders im 15. Jh.

[7] Zur Ikonographie der Hostienmühle vgl. Remigius Boving, Zur Theologie eines Altarbildes aus der ehemaligen Franziskanerkirche in Göttingen: Franziskanische Studien, 1918, S. 26 ff. — Künstle, Ikonographie der christlichen Kunst, Freiburg i. Br. 1928, I, S. 193. Danach liegt in Steeg die übliche Komposition der Hostienmühle vor; es fehlt die Verteilung der Hostien durch die Kirchenväter an Gläubige.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0331
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Oberdiebach / Evangelische Pfarrkirche.

LITERATUR. Paul Lehfeldt, Die Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Koblenz, Düsseldorf 1886, S. 603/604. — Cuno, Restauration der evang. Pfarrkirche zu Oberdiebach: Berichte der rheinischen Denkmalpflege, 1896, S. 38 ff.

AUFNAHMEN. Vier farbige Kopien, aufgenommen von Bauführer Zucker 1895 im Denkmalarchiv Bonn (Engel im Chor, Rankenwerk im Gewölbe des Mittelschiffs, die h. Katharina und Dorothea). Ebenda drei Aquarelle von Maler Otto Vorländer, die Evangelistensymbole, die h. Katharina und Dorothea. Photographische Aufnahmen von Steinle, Bonn. Platten im Denkmalarchiv Bonn.

Fig. 318. Oberdiebach, Pfarrkirche. Blick ins Innere.

Bis zur Reformation war die jetzige evangelische Pfarrkirche Chorherrenstiftskirche, eine dreischiffige Hallenanlage mit aus fünf Seiten des Achtecks gebildetem Chor, fünf Jochen des Langhauses und einem Westturm mit eingeschossigen Nebenräumen. Die Kirche ist im Lauf des 15. Jh. errichtet, der östliche Teil bis zur Mitte des Langhauses im Anfang des Jahrhunderts, der Westbau ist zwischen 1454 und 1482 entstanden, wie am Südportal (1454) und an der Empore (1482) erhaltene Jahreszahlen beweisen. Die drei westlichen Joche haben im Mittelschiff und in den Seitenschiffen spätgotische Netzgewölbe, während die beiden östlichen Joche und der Chor Kreuzgewölbe aufweisen.

Durch die Kirche verstreut sind Reste von Wandmalerei erhalten (Fig. 318). Ähnlich wie in der benachbarten Kirche in Steeg sind es Einzelbilder, die an den Pfeilern und Seitenwänden angebracht sind, jedoch ohne inneren Zusammenhang zum Schmuck der Kirche beitrugen. Bei Instandsetzungsarbeiten in den Jahren 1894—95 wurden auch die Wandmalereien einer Wiederherstellung durch den Maler Otto Vorländer unterzogen.

Im Chorabschluß ist im Sockelgeschoß in einer Blende nach Nordosten ein Teppich in rotgrünem Granatapfelmuster erhalten und darüber vor rotem Grunde die Halbfigur eines Engels (Fig. 319). Wie über eine Brüstung geneigt hält der Engel mit beiden Händen den oberen Rand des Teppichs. Seine hellgrünen Flügel sind weit auseinandergestellt, die Federn der Flügelspitzen sind in Form stilisierter Blumen auseinander gespreizt. Weiterhin befindet sich im Chor in der äußersten östlichen Gewölbekappe über den Abschlußfenstern die Halbfigur eines segnenden Christus, aus Wolken hervorwachsend. Wahrscheinlich handelte es sich um eine Darstellung Christi als Weltrichter, ähnlich wie in Oberbreisig. In Oberdiebach ist nur der Christus erhalten, die Seitenfelder sind leer. Im südlichen Seitenschiff befindet sich am Ende der Wand nach Osten zu neben dem letzten Fenster eine Darstellung der klugen Jungfrauen (Fig. 320). Eine vierstufige Treppe führt zu einer durch den Bildrand überschnittenen gotischen Halle. Auf den Treppenstufen sind vier der Jungfrauen dargestellt, die fünfte vorderste steht innerhalb des Raumes vor einer verschlossenen Tür.

Fig. 319. Oberdiebach, Pfarrkirche. Halbfigur eines Engels.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0332
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 320. Oberdiebach, Pfarrkirche. Darstellung der Klugen Jungfrauen.

Fig. 321. Oberdiebach, Pfarrkirche. Höllenrachen aus dem Jüngsten Gericht.

Jede von ihnen hält eine kelchartige Lampe, aus der eine Flamme herausschlägt, die andere Hand ist in gespreizter Bewegung vor der Brust erhoben, drei von ihnen halten darin ein kugelartiges Ölgefäß. Gleichmäßig in gotischer S-Kurve gebogen sind die zierlichen Figuren hintereinander aufgereiht, die dem Oberkörper eng anliegenden Gewänder fallen in breiten Falten bis auf den Fußboden herab. Die blonden langen Haare werden durch einen Stirnreif zusammengehalten, die vorderste trägt eine Krone. Die zinnengekrönte Architektur im Hintergrund ist dunkelrot gehalten, braunviolett das Kleid der ersten, grün das der zweiten, hellrot das der dritten, hellgrün das der vierten und ziegelrot mit weißem Überwurf das der fünften. Über dem Bild befindet sich an die Wand geheftet ein Wappen, das auf weißem Grund drei aufrechtstehende schwarze Löwen zeigt[1].

Im nördlichen Seitenschiff ist an der entsprechenden Stelle ein Wandbild angebracht, ein Teil eines Jüngsten Gerichts (Fig. 321), das auf die östliche Abschlußwand übergreift. Erhalten ist nur eine etwas rohe Darstellung eines Höllenschlundes. Über einem gerafften Teppich befindet sich ähnlich wie im Chor der Pfarrkirche in Steeg ein geöffneter Höllenrachen, in dem ein dichtes Gedränge von kleinen Teufeln und Menschenköpfen versammelt ist. Flammen schlagen von unten herauf, und Kessel mit Menschenköpfen werden von Teufeln darüber gehalten, auf dem oberen Rand sitzt ein kleiner Teufel mit einer Trommel. Der farbige Eindruck des Bildes wird durch starke Töne in Schwarz, Gelb und Rot bestimmt[2].

Darstellungen von drei weiblichen Heiligen befinden sich an dem östlichsten Pfeiler zwischen Mittel- und nördlichem Seitenschiff. Auf der Südseite in 2 m Höhe ein lebensgroßes Bild der h. Katharina. Vor einer perspektivisch angeordneten Wandnische steht die Heilige mit dem Rad in der linken und dem Schwert in der rechten Hand, über dem hellblauen Gewande wird der schwarze Mantel durch einen goldenen Schmuck vor der Brust zusammengehalten. Nimbus und Krone stehen in goldenem Ton gegen den dunklen Hintergrund der Nische. Auf der Westseite des Pfeilers sind übereinander zwei weibliche Heilige (Fig. 322) angebracht mit denselben Attributen, einem Korb mit Blumen. Die obere steht vor einem dunklen Hintergrund, der mit Ranken verziert ist, sie reicht den Korb mit der linken Hand herab zu einem Kind, das ihn mit beiden Händen

[1] Eine Beziehung durch das Wappen konnte nicht festgestellt werden.
[2] Vgl. die genaue Übereinstimmung mit demselben Bild in Steeg (s. o. S. 309).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0333
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Fig. 322. Oberdiebach, Pfarrkirche. Weibliche Heilige.

umfaßt. Ihr blondes Haar ist in Zöpfen beiderseits der Stirn befestigt, mit der rechten Hand hält sie einen Zipfel ihres grünen Mantels vor der Brust. Der untere Teil des Bildes wird überschnitten von dem das Bild darunter abschließenden weißen Zinnenkranz. Hier steht die Heilige vor einem schwarz und rot gemusterten Hintergrund, umrahmt von dem gotischen Dreipaß. Sie hält in der Rechten den Korb mit den Blumen, in der Linken eine Palme, vor ihr kniet ein Stifter mit einem heut leeren Wappen. Die Malerei ist im Gegensatz zu der der oberen Heiligen zierlich und elegant. Ihre Kleidung zeigt über dem braunrot gemusterten Untergewand ein hellblaues Kleid, dessen lange Ärmel frei herunterfallen. Es handelt sich in dem unteren Bild sicherlich um eine h. Dorothea und darüber um eine weitere Darstellung der Heiligen[3].

In dem östlichsten Gewölbe des Mittelschiffes sind die vier Evangelistensymbole (Fig. 323) angebracht. Sie sind um den Schlußstein herum angeordnet, große, breite Figuren mit Schriftbändern. Nah verwandt sind die Darstellungen mit denen im südlichen Seitenschiff zu St. Goar. Auch hier das Herumgreifen der drei Tiere mit der vordersten Klaue um das Schriftband. Der Löwe ist wie ein steigender Wappenhalter vorn aufgebäumt, der Adler mit geschwungenen Flügeln ähnlich straff und aufrecht stilisiert, unbeholfen plump daneben der Stier, dessen Hörner vor dem Nimbus S-förmig einander zugebogen sind. Der Engel zeigt mit der Rechten auf das Schriftband, die Linke hat er segnend erhoben. Der dunkelrote Mantel bildet zu den blau und weiß schillernden Flügeln einen lebendigen farbigen Kontrast. — Auch zeitlich dürften diese Wandmalereien mit denen in St. Goar auf derselben Stufe stehen und der Zeit um 1470 angehören. Von den übrigen Malereien der Kirche ist nur wenig noch erhalten. An dem Pfeiler mit der Darstellung der h. Katharina befindet sich nach Osten zu ein Rankenmuster, das die ganze Pfeilerbreite einnimmt. Nur die schwarzen Konturen sind noch vorhanden, doch zeigt sich sehr deutlich die naturalistische quellende Ranke mit phantastischen Blumen durchsetzt, sehr lebendig und kaum stilisiert.

Auch in Oberdiebach handelt es sich ähnlich wie in Steeg um eine Verteilung zeitlich unterschiedlicher Malereien über die ganze Kirche; es ist hier nicht sehr viel mehr erhalten wie in Steeg, doch ist der Rest in ähnlicher Form ausgemalt zu denken. Einzelne Stiftungen sind an die Stelle eines einheitlichen Dekorationsplanes getreten. — Die figürlichen Darstellungen gehören in die erste Hälfte des Jahrhunderts und nur die Evangelistensymbole in die zweite Hälfte des 15. Jh.

Fig. 323. Oberdiebach, Pfarrkirche. Mittelschiffgewölbe.

[3] Es liegt hier sehr wahrscheinlich der Fall vor, daß dieselbe Heilige schon nach Ablauf kurzer Zeit über das vorherige Bild von neuem hinweggemalt worden ist. Wir finden dieselbe Darstellung aus der Legende der Heiligen in ähnlicher Haltung wiederholt, so in einem Holzschnitte der Münchner graphischen Sammlung um 1420 (Abb. bei Pfister, Die primitiven Holzschnitte, München 1922, Taf. 3). Vor Rankenhintergrund haben wir hier dieselbe Bewegung des Herunterbeugens bei der Heiligen wie auf dem oberen Bild, es könnte unmittelbar dorther übernommen sein. — In dem unteren Bild haben wir, obgleich hier der Knabe fehlt, ebenfalls eine h. Dorothea anzunehmen, hier ist ein Stifter hinzugetreten, der auf dem oberen durch die Übermalung vielleicht verlorengegangen ist. Daß es sich um eine Darstellung des Rosenwunders der h. Elisabeth handelt, ist nicht anzunehmen, da dies bei Einzeldarstellungen der Heiligen in Deutschland nicht üblich war (vgl. Künstle, Ikonographie der Heiligen, I, S. 200 ff.).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0334
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Kleve / Stiftskirche.

LITERATUR. P. Clemen, Die Kunstdenkmäler des Kreises Kleve, Düsseldorf 1892, S. 92 ff. — Robert Scholten, Die Stadt Kleve, Kleve 1879, S. 395—452. — St. Beissel i. d. Stimmen aus Maria Laach XXIII, S. 310. —

Über die Wandmalereien: P. Clemen, a. a. O. S. 99. — R. Scholten, a. a. O. S. 412/413. — P. Clemen, Bildnisse der Grafen und Herzöge von Cleve: Neujahrsgabe der Vereinigung von Freunden d. kunsthistor. Instituts in Bonn, Privatdruck 1930, Taf. 18—23.

AUFNAHMEN. Photographien von Dr. Fr. Stoedtner (Berlin) und von der Bildstelle des Rheinischen Museums, Köln.

An Stelle einer alten Pfarrkirche vom Ende des 12. Jh. wurde i. J. 1341 durch den Grafen Dietrich von Kleve der Grundstein zu einer neuen Kirche gelegt, deren Chor bereits i. J. 1356 durch den Erzbischof Wilhelm von Gennep geweiht wurde. Daran schloß sich dann der Ausbau des alten Langhauses und i. J. 1380 der Bau der Westtürme. Die Kirche erscheint heute als dreischiffige Anlage ohne Querschiff.

Der Erbauer der Kirche sowie eine Reihe von anderen Mitgliedern des berühmten Geschlechtes sind dort in plastischen und malerischen Denkmälern verewigt. Die mit den Figuren der Toten geschmückten Grabmäler sind in den an das nördliche Seitenschiff anstoßenden Kapellenanbauten zu einer würdigen Gedächtnisstätte des Klever Grafenhauses vereinigt. Auf der Ostwand des südlichen Seitenschiffes der Kirche sind rechts und links von einem Reliquienschrank vier klevische Fürsten porträtiert (Taf. 74). Die Malereien, die sehr stark durch Feuchtigkeit gelitten haben, wurden zuletzt i. J. 1847 erneuert, ohne den ursprünglichen Charakter allzustark zu verändern. Links knien in weiten Mänteln über gegürtetem Gewand, durch Inschriften und das Klever Lilienrad zu ihren Füßen gekennzeichnet, die beiden Brüder, Graf Johann von Kleve, gest. 1368, und Graf Dietrich von Kleve, gest. 1347, die letzten männlichen Mitglieder aus dem Hause der Grafen von Kleve. Auf der rechten Seite kniet in überreichem Herzogskleid der Herzog Adolf von Kleve-Mark, gest. 1446, mit dem entsprechenden Wappen, in kurzem, mit Goldschnüren und Platten verziertem grauem Rock und rotem hermelingefüttertem Umhang mit reicher Goldverzierung. An seiner Seite hängt ein langes Schwert. Seine Knie sind von Klappen bedeckt, an den Handgelenken trägt er Armringe. Vor ihm kniet sein Vater, der Graf Adolf von Kleve-Mark[1], gest. 1394, ein Enkel des dargestellten Grafen Dietrich. Über seinem reichen goldgeschmückten grauen Untergewand liegt ein roter Zaddelmantel. Alle drei, mit Ausnahme des Herzogs Adolf mit kurzem, rund abgeschnittenem graumeliertem Vollbart, sind bartlos, alle mit kurz geschorenem Haar und Rundköpfen. Auf ihren Bandrollen die Sprüche: Vos patroni avetote peccatoris mementote — apud Christum prece pia pro me ora o mariachriste fili dei miserere mei — virgo mater speciosa deum placa gratiosa.

Der für die Geschichte des Niederrheines so wichtige Graf Adolf wurde 1417 Herzog von Kleve-Mark. Es ist anzunehmen, daß die Malerei zwischen diesem Jahr und dem Jahr seines Todes 1448 entstanden ist, wofür auch die Tracht spricht, die nach der jeweiligen Mode für die einzelnen Dargestellten variiert. Vor allem ist der Stand des Herzogs durch sein prächtiges Gewand hervorgehoben.

Kunstgeschichtlich sind die Malereien darum von Bedeutung und besonderem Interesse, weil in dieser Zeit im ganzen Rheinland kaum an einer anderen Stelle historische Porträts auf Wandmalereien vorkommen. Das große Marien- und Andachtsbild im Chore der Kirche zu St. Johann in Rheinhessen, das in ähnlicher Größe sieben Mitglieder der Sponheim-Kreuznacher Grafenfamilie zeigt, liegt zeitlich früher (um 1410).

Im Rathaus in Kleve werden zwei sehr übermalte Tafeln aufbewahrt, die nach den gleichen Vorlagen angefertigt wurden wie die Wandgemälde[2].

[1] Die Grafschaft Mark kam an das Haus Kleve durch den Grafen Adolf in einem Familienvertrag des J. 1362 auf Grund von Ansprüchen durch seinen Großonkel Johann von Kleve. Eine eingehende Biographie des Grafen Adolf und seines Sohnes, des Herzogs Adolf, bei I. de Chestret de Haneffe, Histoire de la maison de la Marck, y compris les Clèves de la seconde race, Liège 1898, S. 34, 42.

[2] Vgl. P. Clemen, a. a. O. S. 116. Abb. S. 117.

Fig. 324. Kleve, Rathaus. Porträt des Grafen Adolf und des Herzogs Adolf von Kleve.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0335
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Fig. 325.
Gebetbuch der Katharina von Kleve. Herzog von Arenberg, Schloß Nordkirchen.

Es sind wieder die Grafen Johann und Dietrich, der Graf Adolf und der Herzog Adolf. Unter den beiden ersten die Unterschrift: Johannes Theoderici Frater Comes Clivensis Ultimus ex progenie Masculina obiit a. 1368, die 19. Novembris. Theodoricus comes Clivensis obiit a. 1347 die 7. Julii. — Die zweite Tafel trägt die Unterschrift: Adolphus de Marca comes Clivensis qui cum antecessore suo comite Johanne huic civitati largissima privilegia contulit eamque silvis reditibusque dotavit, obiit a. 1394. Adolphus Primus Dux Clivensis ac comes Marcensis obiit none cal. octobris etatis 77 regim 55. Im Detail der Kostüme sind die späteren etwas rohen Tafelbilder als Ergänzung der Wandmalereien heranzuziehen (Fig. 324). Eine gewisse Porträtähnlichkeit des Herzogs Adolf mit seinem Porträt ist auf dem Gruppenbild der sechs Klever Herzöge im Rathaus zu Emmerich, das sich in Wiederholungen im Rathaus zu Rees und Kleve befindet[3].

Genaue Auskunft über Kostüme und Farben der Wandmalereien in der Stiftskirche geben zwei große frühe Federzeichnungen, die in dem stattlichen Sammelband der Klever Geschichte von Hermann Ewichius der Staatsbibliothek in Berlin (Cod. Bor. fol. 204) am Schlusse eingetragen sind. Es sind ganz getreue Übertragungen der Malerei in die Feder, dazu am oberen Rande in Kursivschrift Wappen und Beischriften, am unteren Rande genaue Farbbeschreibungen[4].

Die Mitglieder des Grafenhauses sind auch weiterhin immer wieder bildlich dargestellt worden, so vor allem in einer Folge von Holzschnitten, die in zweimaliger Ausgabe die ganze Reihe der Fürsten in allerdings ganz konventionellen, romantischen Bildern bringt. Die Ausgabe vom J. 1610 trägt den Titel: „Des fürstlichen Geschlechts und Hauses Jülich-Clef, Berg und Marck etc. Stammregister", die des Jahres 1679 (Arnheim) „Stammbuch der Hochwohlgebornen und Beruhmten Grafen und Durchleuchtigen Hertzogen von Cleve". Nach einem Bericht von E. v. Buggenhagen[5] vom J. 1795 wurden nach dem Abbruch des Rittersaales im Schloß zu Kleve dort in einem besonderen sog. Antiquitätensaale sämtliche Kunstwerke des Rittersaales mit anderen im Schloß auffindbaren gesammelt. Dabei fanden sich auch, auf verschiedene Zimmer des Schlosses verstreut, die Gemälde einiger Grafen und Herzöge von Kleve, die dann zur Ausschmückung des neuen Saales gebraucht wurden. Die Bilder waren auf Holz gemalt mit beigesetzten Namen und Sterbejahren, fast durchweg 19 Zoll hoch und 14 Zoll breit, und stellten die verschiedenen Grafen kniend im Gebet dar. Unter ihnen werden zwei Bilder genannt vom Grafen Johann († 1368), zwei vom Grafen Adolf († 1394), zwei vom Herzog Adolf († 1448). Über

[3] Vgl. hierzu P. Clemen, Die Kunstdenkmäler des Kreises Rees, Düsseldorf 1892, S. 55, Taf. II. Die Porträts der sechs Klever Herzöge im Rathaus zu Emmerich.

[4] Auf dem einen Blatt steht oben links unter dem Wappen: Johannis Theodorici frater Comes Clivensis ultimus ex progenie masculina. obiit a. 1368. die 19. Novembris; dazu unter der Figur: Ratio colorum: Johannis haar greiss. der oberrock von aussen purpur, inwendig weiss pluiss. wammes u. underrock blauw gürtel golt strümpf rot schuhe schwartz. Für den rechts neben ihm Knienden gilt die Schrift: Theodoricus Comes Clivensis obiit a. 1347. die 7. Julii; unten: Theodorici haar zartlich. der oberrock von aussen schon grün. inwendig weiss pluiss. underrock vermillion-roth. gürtel gold. schuhe schwarts. unterrocks futter purpur b. b. Auf dem zweiten Blatte besagt die Beischrift für den links Knienden folgendes: Adolphus de Marcka Comes Clivensis quicum antecessori suo Comite Johanni huic civitati largissima privilegia contulit, eam silvis reditibus dotavit. obiit a. 1394; unten: Ratio colorum gelb oder rothlich haar. vormowen und hosen donkergrün. weiter obermowen u. wammess, so verblumt blauw, des wammes leiste gold. wie auch die blumlein off das wammes, obermowen und off die hosen. Kap oder mantel roth vermillion ausswendig. inwendig weiss pluiss. schuhe schwarts. Die Beischrift seines Nachbarn lautet: Adolphus primus Dux Clivensis ac Comes Marckensis obiyt a 1448 nono Calend. Octobris aetatis 77. rigim. 55; unten: Adolphi ducis bildniss forbas. haar licht braun. der oberste wie auch der underste saum des harniss u. pantzern wammess gold. das krägsken pfennig, crutzlein und zierat, auch die blumlein off dem mantel, die ketlein u. ballon oder ballon uff dem pantzer, wie auch die looveren off dem underwapenrock gold. der dolch, das gefas und underste spitz des schwerts die sporen, wie auch das äusserst an den armstücken u. die 2 strich am ellenbogen, die strich am knystück samtlich mit g gezeichnet, gold, auch das underst am iysern hanschou, der mantel ausswendig schwarts, inwendig gefüttert mit gold laken. scheide des schwertz u. schuhe auch schwartz. harnisch, pantzer, arm- und beinstück iyserfarb, wie auch das eisen an den handschou, das inwendig lederfarb, blanck, wie man mit der grün bekleidet.

[5] Vgl. I. E. v. Buggenhagen, Nachrichten über die zu Cleve gesammelten teils römischen, teils vaterländischen Altertümer und andere daselbst vorhandene Denkwürdigkeiten, Berlin 1795, S. 46, 47.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0336
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

den Verbleib dieser Bilder ist heute nichts mehr bekannt. Unter den fürstlichen Stiftern des großen Wandbildes in der Grande Boucherie zu Gent mit der Geburt Christi befindet sich neben Philipp dem Guten und seiner Gemahlin Isabella von Portugal auch ein Adolf von Kleve, Herr von Ravenstein, wahrscheinlich der Sohn jenes ersten Herzogs von Kleve, ein Neffe Philipps des Guten[6], auf den sich wohl auch die Zeichnung in der Bibliothek von Arras bezieht[7]. Verlorengegangen sind zwei weitere mit den Wandmalereien der Kirche ungefähr gleichzeitige Porträts des Herzogs Adolf I., die sich ehemals in der Dominikanerkirche zu Wesel und im Pfarrhaus zu Bislich befanden[8]. Im Besitze des Herzogs von Arenberg, früher in Brüssel, jetzt auf Schloß Nordkirchen, befindet sich das berühmte Gebetbuch der Katharina von Kleve, in dem das Titelblatt mit der Darstellung der Madonna in der Mandorla am Rande das Bild der Katharina trägt, deren zahlreiche Wappen in das dekorative Rankenornament aufgenommen sind. Sie ist die Tochter des Herzogs Adolf von Kleve und Mark und der Maria von Burgund, der Tochter des Herzogs Jean sans Peur und der Margarete von Bayern, Schwester des Herzogs Johann von Kleve. Sie heiratete 1430 Arnold, Herzog von Geldern, Sohn des Johann von Egmont und der Maria von Arckel, Tochter des Grafen Johann von Arckel und der Johanna von Jülich. Das Bildnis der knienden Herzogin mag hier als Parallele zu den knienden Stifterfiguren in Kleve wiedergegeben werden (Fig. 325). Sie starb 1463[9], so daß eine Datierung des Bildes um die Jahrhundertmitte berechtigt erscheint, zumal der stark individualisierte Kopf der Katharina mit der Hervorhebung scharfer Gesichtsfalten auf eine Darstellung der Herzogin in spätem Lebensalter schließen läßt[10].

Cobern an der Mosel / Friedhofskapelle.

LITERATUR. Lehfeldt, Bau- u. Kunstdenkmäler d. Reg.-Bez. Coblenz, S. 136. — Führer durch Cobern mit Beiträgen zu seiner Ortsgeschichte, herausgeg. vom Verschönerungs- und Altertumsverein, Cobern 1926.

AUFNAHMEN. 5 Photographien von Photograph Steinle in Bonn. Platten im Denkmalarchiv in Bonn.

In dem kleinen Winzerstädtchen Cobern an der Mosel, in dem bis ins 14. Jh. hinein ein freies Rittergeschlecht seinen Sitz hatte und von da an als Burgmannen des Erzbischofs von Trier Mitglieder der nachbarlichen Ritterschaft saßen, steht auf dem Friedhof eine kleine Kapelle aus dem 15. Jh., die von der Freiherrlichen Familie Boos-Waldeck erbaut worden ist, wahrscheinlich ursprünglich als Grabkapelle gedacht. An ein etwa 5 m im Quadrat messendes zimmerartiges Langhaus mit flacher Decke schließt sich ein Chor an, der in fünf Seiten des Achtecks geschlossen ist und an der Außenseite Strebepfeiler trägt. Ein hohes

[6] Vgl. Inventaire archéologique de Gand, Gent 1903, S. 296—298. Eine Pause von F. de Vigne im J. 1856, bei der Restauration gemacht, und eine Kopie von A. Heins befindet sich in der Bibliothek zu Gent, abgeb. im Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Gand 1900, p. 98. — Vgl. P. Clemen, a. a. O. S. 99.
[7] Abgeb. bei I. de Chestret de Haneffe a. a. O. S. 47.
[8] Vgl. Clemen, a. a. O. S. 99.
[9] Vgl. I. de Chestret de Haneffe, a. a. O. S. 44.
[10] Beschreibung der Handschrift im Katalog der Kunsthistorischen Ausstellung Düsseldorf 1904, Nr. 564.

Fig. 326. Cobern a. d. Mosel, Friedhofskapelle. Anbetung der Könige.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0337
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 327. Cobern a. d. Mosel, Friedhofskapelle. Engel mit Marterwerkzeugen.

Fig. 328. Cobern a. d. Mosel, Friedhofskapelle. Maria der Verkündigung.

gotisches Satteldach schließt den kleinen Bau nach oben hin ab.

Den ganzen Schmuck der Kirche bestreitet eine offenbar ganz planmäßige, einheitliche Ausmalung, die sich rings um die Seitenwände herumzieht, die Chorwände und Chorgewölbe und schließlich auch den Triumphbogen füllend. Diese Geschlossenheit und Konsequenz der Durchführung ist in dieser späten Zeit zum mindesten ungewöhnlich. Es hat den Anschein, als ob die Anlage der Kapelle mit dem großen Überfluß an glatten Wänden schon auf die Malereien hin konzipiert worden sei. Vor vierzig Jahren hat man sämtliche Wände mit einer hellroten Tünche überstrichen. An einigen Stellen treten nun die darunterliegenden, anscheinend noch recht gut erhaltenen Malereien wieder zutage. So vor allem im Chor. Dort ist die Nordwand bis hinauf zum Gewölbezwickel ausgefüllt von einer Anbetung der Könige (Fig. 326). Den oberen Teil des Bildfeldes bildet eine Verkündigung an die Hirten. Rechts unten sitzt Maria in dunklem Umhang und weißem Kopftuch über blondem Haar, auf ihrem Schoße das nackte Kind. Sie beugt sich nach einem vor ihr knienden König hinüber, von dem nur ein Stück hellblauen Gewandes sichtbar wird. Hinter diesem stehen zwei jüngere blonde, bärtige Könige in modischer Tracht und Haltung. Der erste trägt einen enganliegenden bis über die Knie gehenden Rock, darüber einen weiten schwarzen, weiß gefütterten Umhang. Die Krone sitzt über einer orientalischen, wohl phrygischen Zipfelmütze, die mit einem in langen Enden flatternden Band gehalten ist. Er wendet sich zurück zu dem zweiten, der über gelblichen Leibrock einen ebensolchen Umhang mit schwarzen Kettensäumen gelegt hat. In der Linken scheint er ein Zepter zu halten. Hinter Maria die strohbedeckte, ziemlich eingehend gezeichnete Hütte, hinter deren Brüstung der Oberkörper des alten bärtigen Joseph hervorsieht. Den Hintergrund bildet eine Landschaft mit Bäumen und Andeutung von Kirchen und Häusern, die nach hinten zu in ein weites Feld ansteigt, auf dem sich die Verkündigung an die Hirten abspielt. Im oberen Zwickel erscheinen vier Engel mit hohen Flügeln, die ein Blatt mit Noten und den Worten: Gloria in excelsis deo et ... in Händen halten. Zu einem in der Mitte knienden Hirten spricht ein nur mit dem Oberkörper erscheinender Engel mit eindringlich vorgestreckten Armen. Ein zweiter Hirte kniet rechts oben mit seinem Hund. Die obere Szene ist in der Einzelausführung ungleich ungelenker und primitiver als die untere, die sich einer hohen Qualität erfreut.

Von der gegenüberliegenden Südwand wird weit über die Hälfte durch ein Fenster abgeschnitten, das dort eingebrochen ist. Auf den rechts stehengebliebenen Wandteil ist eine große Dreieinigkeit aufgemalt, die heute sehr stark verdeckt ist durch eine davorstehende barocke Michaelsfigur. Auf einem hohen Thron mit abgestuften Seitenwangen sitzt breit Gottvater in hellrotem Mantel mit hellblauer Innenfütterung, er hält den Kruzifixus vor den Knien, von links oben fliegt die Taube auf ihn zu. Die Malerei des Thrones greift auf den anstoßenden Triumphbogen über. Über dem Thron ist ein hoher Baldachin in rötlicher Farbe und schwarzer Untersicht. Darüber steht im Grunde feines Rankenwerk in Schwarz und Grün. Im ganzen sind Farbe und Zeichnung ziemlich verwischt.

In den Gewölbezwickeln über diesem Feld erscheint auf sternbesätem Hintergrund rechts ein Engel mit großen Flügeln, in der Rechten eine Art Kanne haltend, aus der er gießt, die Linke lang ausgestreckt. Er trägt über schwarzem Gewand einen hellrötlichen, lang flatternden Mantel. Ihm entspricht auf der Südwand ein zweiter schwebender Engel (Fig. 327) auf gleichem Hintergrund mit entgegengesetzter Farbverteilung: gelblichrotes langes Gewand, darüber schwarzer Mantel mit weißer Innen-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0338
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

fütterung. Er trägt in der Rechten das Kreuz, in der Linken die Geißel. Die Gesichtszüge sind etwas gröber und verwischter als die des Dreikönigenbildes daneben. Im linken Zwickel der Südwand des Chores steht ein Wappen mit Emblemen: schwarz-weiß-schwarz quergestreifter Schild, vielleicht verstümmelt das der Stifterfamilie Boos-Waldeck[1]. — Die Malereien im Langhaus sind weit weniger sichtbar, Nord- und Westwand sind stellenweise noch ganz von der Tünche zugedeckt. Auf der Nordwand ist heute in Umrissen zu erkennen Christus am Ölberg betend, hinter ihm die schlafenden Jünger. Links von dieser Szene schließen sich dann zwei fast überlebensgroße weibliche Heilige an in schön geschwungenen Gewändern, die eine vielleicht als Magdalena mit dem Salbgefäß anzusprechen, das Attribut der anderen unbestimmbar. Auf der anschließenden Westwand sowie auf der Südwand tritt hie und da ein Stück Kassettenboden ans Licht, der offenbar rings um die Wände herum als Milieuandeutung angewandt worden ist.

Endlich zeigt der Triumphbogen nach dem Langhaus hin rechts und links im Bogenfeld das Bild der Verkündigung. Rechts kniet Maria mit betend erhobenen Händen vor dem gotischen Betpult in dunklem Gewand und hellblauem Mantel, hinter ihr ein Spruchband mit einer undeutlichen Schrift (Fig. 328). Links erscheint in undeutlichen Umrissen der heranstürmende Engel.

Sämtliche Malereien beginnen etwa in $1^1/_2$—2 m Höhe vom Fußboden, der Sockelstreifen ist heute modern übermalt. Der Farbeindruck ist, soviel heute schon gesagt werden kann, ein sehr froher und heller, der dem intimen kleinen Raum eine beglückende warme Note gibt.

Die Malereien zeigen eine gewisse Verwandtschaft mit der malerischen, flockigen Behandlung, wie sie in der westfälischen Malerei im weiteren Kreis des Konrad von Soest auftritt und dort für einige Jahrzehnte stabil bleibt, noch stärker aber in den Schöpfungen aus dem Gebiet am Mittelrhein, wie sie z. B. besonders deutlich wird an einem der südöstlichsten Ausläufer, in Zwingenberg am Neckar. Man vergleiche etwa dieselbe Gruppe in der Anbetung der Könige und die Madonna der Verkündigung, für die das ungefähre Datum 1424 überliefert ist[2]. Auch im Typus der einzelnen Figuren besteht hier eine große Ähnlichkeit, so daß wohl auch für Cobern eine mittelrheinische Hand angenommen werden darf. Die Malereien mögen auch hier zwischen dem 3. und 4. Jahrzehnt des 15. Jh. entstanden sein.

Schloß Eltz / Katharinenkapelle.

LITERATUR. P. Lehfeldt, Die Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Koblenz, Düsseldorf 1886, S. 382/383, mit weiteren Angaben. — F. W. Roth, Geschichte der Herren und Grafen zu Eltz, Mainz 1889, 2 Bde.

AUFNAHMEN. Farbige Kopien der beiden Wandmalereien der Katharinenkapelle und der Wandmalerei im Rübnacher Obergeschoß von Hans Joseph Becker-Leber i. J. 1907 im Denkmalarchiv Bonn.

Die Burg Eltz besteht aus mehreren Häusern, die baugeschichtlich verschiedenen Perioden des 14.—16. Jh. angehören. Um einen ellipsenförmigen Innenhof sind die einzelnen Bauteile einander angegliedert. Der Teil, der allein heute noch Wandmalereien birgt, das (bei dem Brand d. J. 1920 verschont gebliebene) sogenannte Haus Rübnach, liegt auf der Südseite des Innenhofes. Es ist ein stattlicher Wohnbau mit fünf Geschossen, dem ausgehenden 15. Jh. angehörend. Im Hauptgeschoß liegt ein großer Wohnraum, dessen Decke auf Mittelsäulen ruht. Daran schließt sich eine kleine Kapelle an, deren Altar in einem vorgekragten Erker einen erhöhten Platz einnimmt. Der in drei Seiten des Sechsecks geschlossene Erker trägt ein Netzgewölbe, das wie die Maßwerkfenster in den Einzelformen dem ausgehenden 15. Jh. angehört. Es ist sehr wahrscheinlich, daß die Rübnacher Kapelle ursprünglich vollständig ausgemalt war. Was sich von den alten Beständen noch erhalten hatte, wurde 1865 einer eingehenden Wiederherstellung unterzogen. Eine zweite Ausbesserung erfolgte i. J. 1897. In dieser doppelten Restauration ist der ursprüngliche Charakter der Einzelformen leider mehr oder weniger verlorengegangen, und es bleibt nur die Vorstellung der ursprünglichen Gesamtanordnung.

Die der h. Katharina geweihte Kapelle war nach einem einheitlichen System durch farbige Hervorhebung der architektonischen Glieder ausgezeichnet. Die Zwischenflächen füllte reiches Rankenwerk. Die uns heute überlieferten figürlichen Dar-

[1] Die Boos führten drei schräg gestellte silberne Schnallen auf rotem und ebenso auf schwarzem Grund.
[2] Vgl. A. v. Oechelhaeuser, Die Wandgemälde in der Burgkapelle zu Zwingenberg, Darmstadt 1893, Taf. IV u. XXV.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0339
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

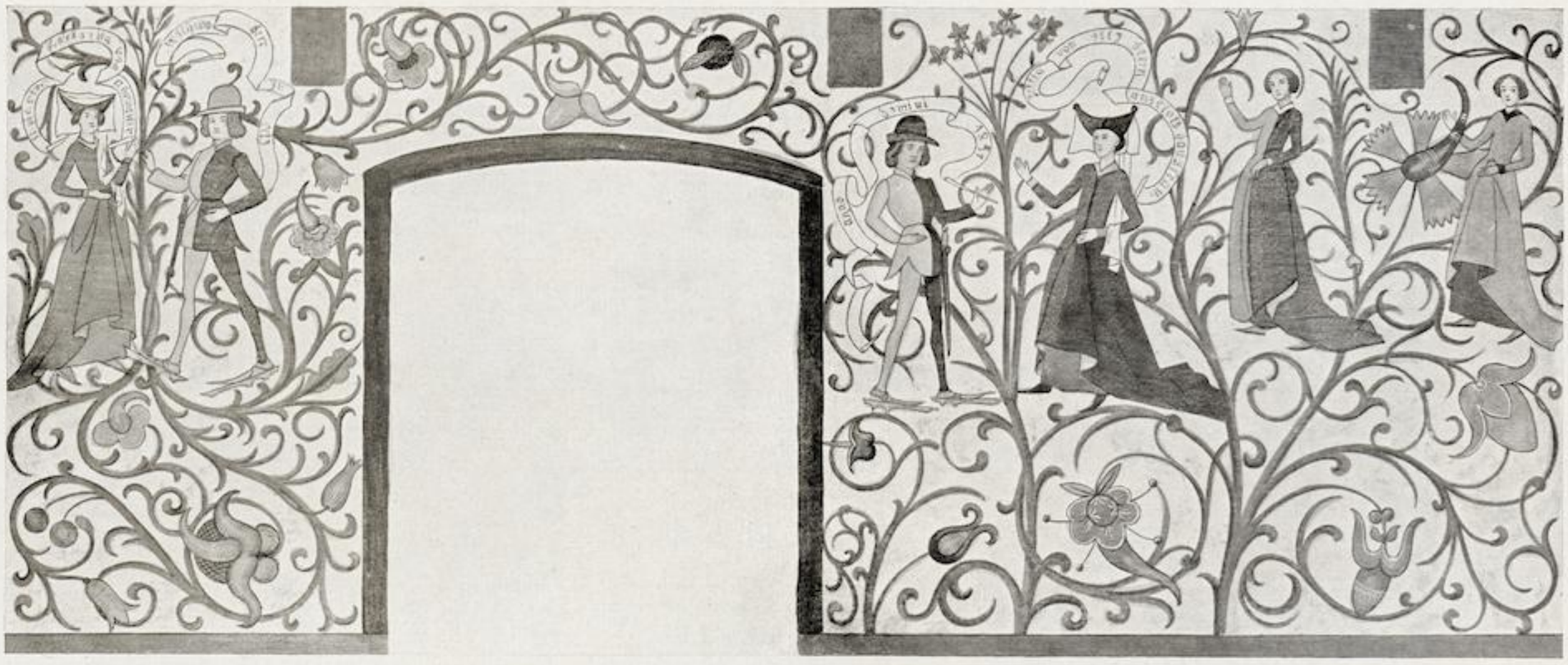


Fig. 329. Schloß Eltz, Rübnacher Haus. Wandmalerei.

stellungen bedecken die Seitenwände der Kapelle. Auf der Nordwand ist in einem rot umrahmten rechteckigen Felde die Kreuzigung (Taf. 75,1) und darüber in einem Zwickel eine Annaselbdritt mit der h. Katharina, auf der Südwand die Kreuzabnahme (Taf. 75,2) und darüber eine Marienkrönung dargestellt.

Vor einer weit in die Tiefe gehenden hügeligen Landschaft mit einer Stadtandeutung im Hintergrund stehen die drei Kreuze. Die gekrümmten Körper der Schächer sind im Gegensatz zu dem hellen Leichnam des Kruzifixus in dunklem Braun gehalten. Im Vordergrunde zu Füßen des rechten Schächerkreuzes sind zwei lebhaft gestikulierende bärtige Männer in einem Kreise von Kriegern dargestellt. Von dieser Gruppe löst sich unmittelbar neben dem Gekreuzigten der jugendliche Hauptmann ab, in goldener Rüstung, die Hand am Schwertgriff, im Begriff, das Schwert aus der Scheide zu ziehen. Seine Rüstung entspricht in ihren einzelnen Teilen der in der Zeit nach 1450 üblichen: gebogene Beinschienen, Armstacheln und Brustteller. Als Kopfbedeckung trägt er nur ein Stirnband mit einem Stern. Von seinem Kopfe aus ist ein Spruchband in kurviger Bewegung nach oben geschwungen mit der Aufschrift: vere vere filius dei erat iste. Die weiter zurückstehenden Krieger sind nur in schwachen Resten erhalten. Die beiden Bärtigen, offenbar ein Priester und ein Jude, sind in lebhafter Unterhaltung begriffen. Der Rechte trägt ein grünes Untergewand mit braunen Aufschlägen, darüber einen weiten violetten Mantel und eine graue Mütze, seine Physiognomie ist in der modernen Fassung deutlich als Jude gekennzeichnet. Der Linke trägt einen weißen Turban und ein enganliegendes blaues Gewand mit violetten Aufschlägen und grünem Gürtel. Der bärtige Longinus, der mit der Hand auf sein blindes Auge weist, steht auf der anderen Seite des Kreuzes und sticht Christus mit der Lanze in die Seite. Davor, ihn halb verdeckend am linken Rande des Bildes die Gruppe der klagenden Frauen. In der Mitte ist Maria in sich zusammengesunken. Sie wird gestützt von einer Heiligen zur Rechten und von dem hinter ihr stehenden Johannes in rotem Rock. Hinter Johannes folgt noch eine Heilige in gelbem Kleid. In der oberen Zone ist in den Zwickeln eine Annaselbdritt und in dem benachbarten halben Zwickelfeld eine h. Katharina dargestellt. Auf breitem Throne ohne Rückenlehne sitzt — in der Restaurierung ganz mißverstanden — in breit fallender rotbrauner Gewandung die Heilige. Ihren Kopf und Hals umhüllt ein weißes Kopftuch. Auf ihrem Schoße sitzt die Tochter in enganliegendem blauem Gewand mit langwallendem Haar und einer Krone auf dem Haupt. Das Kind auf ihrem Schoße ist nackt und wird nur mit einem weißen Tuch gehalten. Im Hintergrund Andeutungen von Hügellandschaft. Im Nebenfelde steht die h. Katharina in violettem Gewand mit grünem Mantel, in den Händen Rad und Schwert haltend, auf ihrem Haupte die Krone. Es ist wahrscheinlich, daß gerade in diesen oberen Teilen der Restaurator wenig Ursprüngliches vorgefunden hat.

Auf der gegenüberliegenden Südwand ist die Darstellung der Kreuzabnahme erhalten. Im Vordergrunde steht in der Mitte das Kreuz, von dem der Leichnam Christi herabgelassen wird. Nikodemus in grünem Gewand, schwarzem Umhang und schwarzer Mütze steht rechts auf einer gegen den Querbalken des Kreuzes gelehnten Leiter und hält den linken Arm des Leichnams, der mit seinem ganzen Gewicht auf den Armen des unter dem Kreuze stehenden Joseph von Arimathia ruht, während die Füße noch ans Kreuz geheftet sind. Joseph trägt einen schwarzen Mantel und einen hohen grünen Hut mit roter Krempe.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0340
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Unter dem Kreuze liegt Maria halb aufgerichtet am Boden in blauem Kleide und weißem Kopftuch. Ihr weiter blauer Mantel ist ihr von der Schulter gefallen und umgibt sie in weitem Wurf am Boden. Ihr Oberkörper wird von dem jugendlichen Johannes zu ihrer Rechten gestützt. Links neben ihr sitzt am Boden Maria Magdalena in blauem Untergewand und rotbraunem Mantel mit schwarzem Kragen. Ihr Kopf, den ein weißes Tuch haubenartig umhüllt, ist leicht zu der Maria geneigt. Im Hintergrund dehnt sich eine weite Landschaft, die ein Flußlauf durchzieht. Links erhebt sich auf einem Hügel eine Burg mit Türmen, am Horizont ziehen sich Berge hin. Über den Fluß führt eine Brücke zu der anderen Seite, auf der eine vieltürmige, befestigte Stadt erscheint. Man ist geneigt, auch hier, wie auf anderen mittelrheinischen Malereien, etwa in Oberwesel und Andernach, eine ganz bestimmte Vedute zu erkennen, etwa wieder das Landschaftsbild bei Koblenz. Die Farben in ihrem heutigen Zustand sind wenig zuverlässig, man darf annehmen, daß sie zum großen Teil modern sind. In der oberen Zone ist die Marienkrönung gemalt. Die Darstellung verteilt sich auf die beiden Zwickel derart, daß in dem vollen Zwickel zur Linken Christus und Maria sitzen und rechts in dem halben Zwickel Gottvater. Die drei Figuren sitzen vor einem braunen Hintergrund mit moderner Zeichnung auf einer Art Bank, Maria kniet in rotem Gewand mit blauem Mantel anbetend in der Mitte; ihr Haupt ist schon bekrönt. Christus und Gottvater, beide in weißem Gewand und rotem, grün gefüttertem Mantel, erheben segnend die Hand über Maria. Darüber schwebt die Taube des Heiligen Geistes.

Außer diesen kirchlichen Wandbildern gibt es im Obergeschoß des Rübnacher Hauses in einem kleinen Eckzimmer noch einen farbigen Wandschmuck mit figürlichen Darstellungen weltlichen Inhalts. Auch hier hat die Restauration den ursprünglichen Charakter stark verwischt. Den weißen Grund der Decke und der Wände überzieht reiches grünes Rankenwerk mit Blütenbildungen, die wohl zum größten Teil von einer modernen Hand herrühren. In diesem Schlinggewächs sind zwei schreitende Paare und zwei Jungfräulein eingeflochten in annähernd 0,50 m Größe (Fig. 329). An je einer stärkeren baumähnlichen Ranke finden sich die beiden Paare, und die beiden Jungfrauen folgen rechts hintereinander herschreitend. Interessant ist die elegante modische Tracht der Figuren. Die Jünglinge tragen lange enganliegende Beinlinge und darüber kurze wamsartige Röcke, in der linken und rechten Körperhälfte farbig divergierend, auf den Köpfen farbige Jagdhüte. Ihre langen spitzen Schuhe stehen auf schmalen Holzpantinen. Das Gewand der Frauen ist im oberen Teil enganliegend, der Rock ist weit und mit einer langen Schleppe versehen. Ihre Kopfbedeckungen sind die zweispitzigen Hüte mit dem breiten weißen Kopftuch. Links von dem großen einschneidenden Fenster ist eine Verlobungsszene dargestellt. Ein Jüngling in rotweißer Kleidung reicht seiner Dame einen Ring durch die Zweige eines Baumes hindurch, die ihn mit der Linken entgegennimmt. Die Dame trägt ein grünes Kleid und grünen Hut, unter ihrem leicht hochgenommenen Rock sieht man ein Stück ihres gelben Unterkleides. Die Beschriftung auf den Bändern über den Figuren nennen die Namen der beiden Verlobten: wilhelm herr zu eltz und katharina blankarlin von ahrweiler. Es ist sehr fraglich, ob diese Schriftbänder ursprünglich vorhanden gewesen sind[1]. Es wäre möglich, daß ein späterer familiengeschichtlich interessierter Nachkomme sie erst hat anbringen lassen[2]. Sicherlich bezieht sich die Szene aber auf ein bestimmtes Ereignis bei den Burginsassen, zumal gerade aus dieser Zeit einige Hochzeiten nachzuweisen sind. Rechts vom Fenster ist ein Jüngling in grünweißer Kleidung mit rotem Hut in liebenswürdigem Gespräch mit seiner Dame, die ein schwarzrotes Kleid mit grünem Unterkleid trägt. Bei ihr die Inschrift: jutta von eltz herrn lanzelots hausfrau. Der Mann trägt das Schriftband mit der Inschrift: anno domini 1451. Dieses Datum stimmt eher zu den Trachten der Malerei als die von Lehfeldt angenommene Zeitbestimmung um 1400, die schon aus baugeschichtlichen Gründen nicht möglich sein dürfte.

Eine gewisse Ähnlichkeit zeigen die Eltzer Malereien mit den Deckenmalereien im nördlichen Seitenschiff der Kirche in St. Goar (Taf. 88), wo sich in den Figuren des h. Georg und der Schützen des h. Sebastian dieselben grazilen Gestalten und dieselben Trachten wiederfinden. Die Einbeziehung von tanzenden Liebespaaren in Rankenwerk in der Form, wie wir es in Eltz haben, ist ein beliebtes Motiv in der gleichzeitigen Graphik und ebenso in Bildteppichen, so in zwei Teppichstreifen mit Jünglingen, Jungfrauen und Fabeltieren im Kapitelsaal des Mainzer Domes aus dem 3. Jahrhundertviertel. Die Tracht stimmt mit der auf den Wandbildern überein, ebenso die zierliche Bewegung der Figuren[3].

[1] Lehfeldt, a. a. O. S. 383, erwähnt nichts von den den Figuren beigegebenen Schriftbändern. Er gibt keine Deutung der Szene, sondern weist nur darauf hin, daß es sich hier um eine Romanillustration handeln könnte.

[2] Nach W. Möller, Stammtafeln westdeutscher Adelsgeschlechter im Mittelalter, Darmstadt 1922, S. 71, würde es sich hier um Lanzelot III. und seine Frau Jutta, Tochter Johanns von Eltz, handeln als dem Paar rechts; links erschiene dann ihr Sohn Wilhelm, Amtmann zu Münstermaifeld, der Katharina, Tochter Johanns Blankart von Ahrweiler heiratet und von 1428 bis 1473 erwähnt wird. Nach F. W. Roth, a. a. O., Bd. II, S. 231, ist Wilhelm überhaupt der Erbauer des Rübnacher Hauses, was sich mit den Bauformen jedoch nicht in Einklang bringen läßt, vielmehr ist wohl nur irgendeine bauliche Ausgestaltung auf ihn zurückzuführen.

[3] Abb. Betty Kurth, Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters, Wien 1926, III, Taf. 172, 173. Vgl. oben die verwandten Dekorationen in Kölner Häusern. S. 228.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0341

© Universitätsbibliothek Heidelberg

gefördert durch die
DFG

Kempen / Heiliggeistkapelle.

LITERATUR. P. Clemen, Die Kunstdenkmäler des Kreises Kempen, Düsseldorf 1891, S. 82 mit weiteren Literaturangaben.

Über die Wandmalereien: Friedrich Stummel, Alte Wandmalereien in der Heiliggeistkapelle zu Kempen a. Rh.: Zs. f. christl. Kunst VII, 1894, S. 150, 154.

AUFNAHMEN. Photographische Aufnahmen vor und nach der Wiederherstellung i. J. 1893/94 im Denkmalarchiv Bonn.

Im J. 1421 wurde in Kempen durch Hermann und Arnold von Brockhusen ein Hospital gegründet; heute ist von der gesamten Anlage nur noch die Heiliggeistkapelle erhalten, ein einschiffiger gotischer Backsteinbau mit einfachen Strebepfeilern. Die Kapelle ist jetzt ein Teil des Hotel Keuter. Durch eine eingefügte Decke sind zwei Räume übereinander entstanden. Der obere, der die ganze Länge und Breite der Kapelle einnimmt, ist heute Speisesaal, das Innere zeigt zwei Kreuzjoche und ein einfaches Sterngewölbe im Chorabschluß. Die Kapelle war nach einem einheitlichen Plan mit einer farbigen Gesamtdekoration ausgestattet. Es hat sich hiervon jedoch nur die Deckenmalerei erhalten, dazu an der Westwand ein großes Jüngstes Gericht und an der daran anschließenden Südwand der obere Teil einer Kolossalfigur des h. Christophorus. Die übrigen Wände waren ebenso bemalt, doch ist davon nichts erhalten geblieben. Im J. 1893 wurden die Malereien unter der Tünche entdeckt und von dem Maler Friedrich Stummel aus Kevelaer wiederhergestellt. Die Gesamtkomposition ist dabei unverändert erhalten geblieben; dagegen sind die Farben sowie die Innenzeichnung der Gesichter und Einzelheiten in der Faltengebung zum größten Teil erneuert.

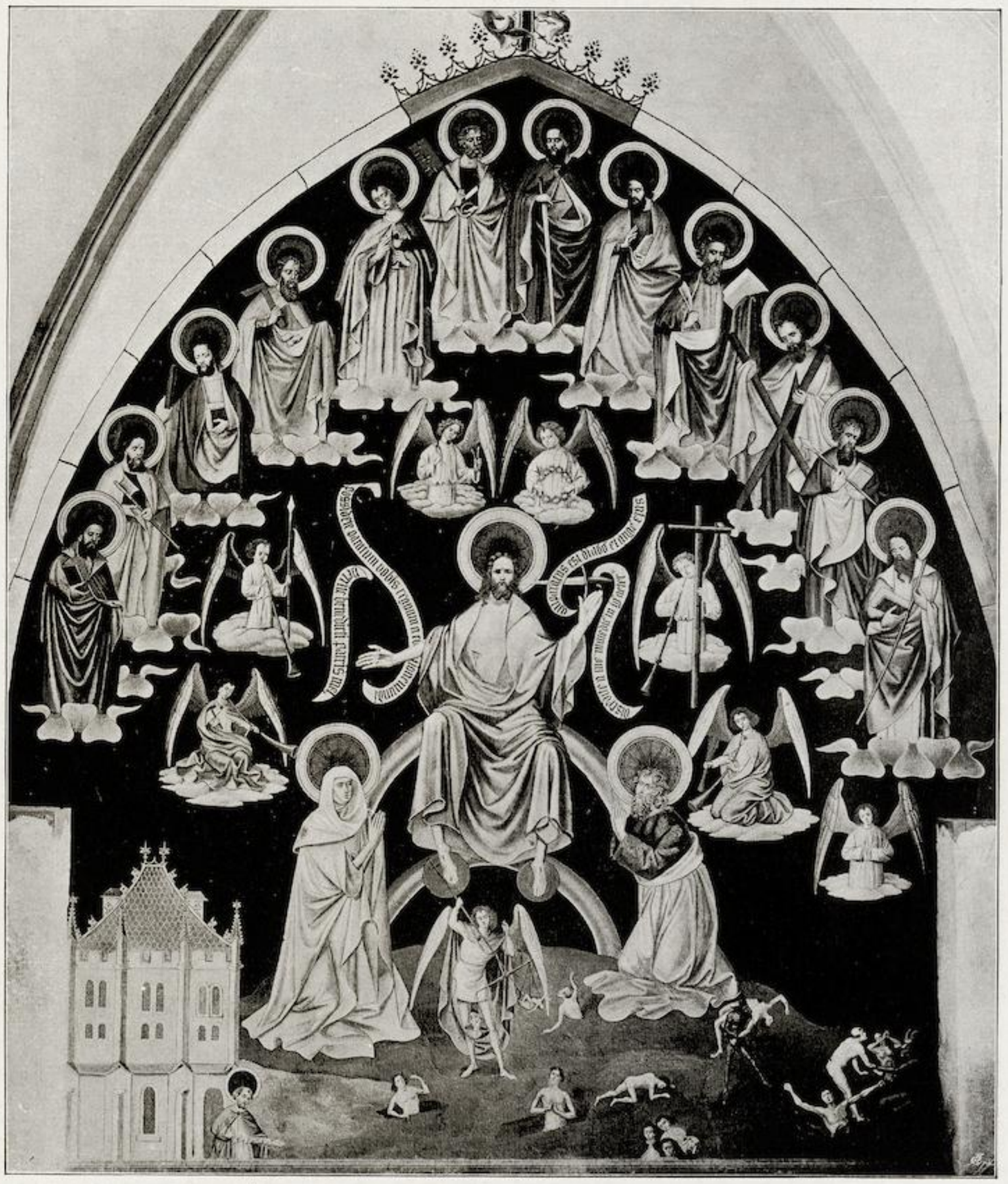


Fig. 330. Kempen, Heiliggeistkapelle. Jüngstes Gericht nach der Restauration.

In den beiden Kreuzgewölben und in dem Sterngewölbe des Chorabschlusses waren um die Schlußsteine herum große Granatapfelmuster angebracht, von ihnen gehen bis zu den Scheitelpunkten der Gurtbögen dunkelgelbe, etwa 10 cm breite Linien, die von krausem Laubwerk umrankt sind. Im

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0342
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 331. Kempen, Heiliggeistkapelle. St. Christophorus vor der Restaurierung.

Fig. 332. Kempen, Heiliggeistkapelle. St. Christophorus nach der Restaurierung.

Chor sind es rotbraune strahlenförmige Linien, die von den Granatapfelmustern ausgehen. Unter den Farben vorherrschend kaltes Grün, daneben Ockergelb und Graurot. Neben dieser Ausmalung der Gewölbeflächen sind die tragenden Glieder, die Rippen und Gurtbögen, in dunkelgrauem Steinton gehalten. Jeweils 1 m vor den Schnittpunkten sind dann Rippen wie Gurtbögen noch einmal besonders durch farbige Ausstattung hervorgehoben mit grünem, gelbem und zinnoberrotem Anstrich. Auf die Gewölbefläche ist ein Bogenkamm mit Blattendigungen aufschabloniert.

Das Jüngste Gericht an der Westabschlußwand ist durch den eingezogenen Fußboden in seinem unteren Teil überschnitten. Es ist eine große, vielfigurige Komposition mit Christus als Weltrichter in der Mitte thronend auf einem doppelten Regenbogen. Seine Füße ruhen auf Sonne und Mond. Einladend ist die linke Hand gesenkt und drohend die rechte erhoben. Rechts geht ein Schwert aus seinem Munde. Die Schriftbänder sind ergänzt, auf der rechten Seite: discedite a me maledicti in ignum aeternum qui paratus est diabolo et angelis eius. Auf der andern Seite: possidete paratum vobis regnum a cotione (?) mundi venite benedicti patris mei. Rechts und links die knienden Fürbitter Johannes und Maria, in der Mitte Michael mit der Seelenwaage. In der Ecke rechts unten ziehen Teufel die erwachenden Seelen an sich, während links Petrus vor einem großen gotischen Gehäuse steht, das die Paradiesespforte darstellen soll. Das ganze obere Bogenfeld füllend sind um Christus herum zunächst sechs Engel mit den Leidenswerkzeugen, dann weiter die zwölf Apostel abgebildet. Die Engel wachsen aus Wolkensäumen heraus, Wolken, die ebenso auch unter den Füßen der Apostel sichtbar werden, hier jedoch die für den Anfang des 15. Jh. charakteristische Fältelung aufweisen. Der Hintergrund des Bildes ist in dunklem Rot gegeben, von dem sich die übrigen Farben wirkungsvoll abheben. Bevorzugt ist auch hier eine kalte Farbenskala. Die Anordnung der Figuren, der sehr repräsentative Aufbau der Komposition erinnert an dieselbe Darstellung in der Nikolaikirche in Kalkar[1].

Die Wandmalerei des Christophorus (Fig. 331 u. Fig. 332) folgt auf der südlich angrenzenden Wand. Da hier jedoch noch eine Tür hereingebrochen ist, ist der Heilige nur bis zur Brust erhalten. Der Heilige schreitet von links nach rechts. Quer vor der Brust hält er mit beiden Händen den Stamm umfaßt. Den bärtigen Kopf hat er nach rechts oben dem Kinde zugewandt, das in segnender Gebärde, mit Weltkugel, Zepter und Kreuzesfahne auf der Schulter des Heiligen kniet. Der Kopf des Heiligen war besonders stark modelliert, die Stirne, die breite Nase, das wallende Haupt- und Barthaar noch gut erhalten[2]. Die Hintergrundfarbe ist auch hier ein dunkles Rot, von dem sich der graurote Rock und der blaugraue Mantel wirkungsvoll abheben; die welligen Locken sind durch aufgesetzte Lichter malerisch behandelt. — Über die farbliche Wirkung der ursprünglichen Ausmalung sagt Stummel, a.a.O. S. 154, durch Beschränkung auf wenig Farben und durch geschickte Verteilung und

[1] Die Darstellung in Kalkar befindet sich auf dem Schildbogen über dem Chor im nördlichen Seitenschiff (siehe Taf. 92). Die Komposition in Kempen ist reicher, die Apostel stehen hier senkrecht übereinander, während sie in Kalkar der Linie des Schildbogens folgen. Es handelt sich in Kalkar und Kempen um eine besonders feierliche und repräsentative Abwandlung der seit der Jahrhundertmitte feststehenden Komposition der Gerichtsbilder im Rheinland (näheres siehe Kalkar).

[2] Die Buchstabenreste auf den Schriftbändern geben keinen Zusammenhang mehr, doch ist die Inschrift deutsch, nicht lateinisch.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0343
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Wiederholung der Töne des einmal angenommenen Farbenakkordes ist ein reicher Farbeneindruck erreicht, harmonisch ausgeglichen und von teppichartiger Wirkung.

Für die Datierung liegen Anhaltspunkte nur in der Malerei selber. Den zierlichen Engeln nach zu urteilen, handelt es sich um eine Stilstufe etwa um die Mitte des Jahrhunderts; diese Engel mit den Leidenswerkzeugen im Gerichtsbild sind am besten erhalten, sie setzen Lochnersches Formgut voraus; der Maler der Wandbilder in Kempen ist dem stilistischen Befund nach nicht gut ohne Kenntnis dieser Stilstufe zu denken. Die Anordnung auf dem Gerichtsbild im Wallraf-Richartz-Museum in Köln ist hier ins Monumentale gewandelt. Wir müßten bei der zeitlichen Ansetzung also die ersten Jahrzehnte nach der Jahrhundertmitte, die Zeit um 1450—60, annehmen. Auch die Figur des Christophorus würde sich in diese Stilstufe am ehesten einreihen lassen.

Düsseldorf / Lambertuskirche.

LITERATUR. P. Clemen, Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Kreises Düsseldorf, Düsseldorf 1894, S. 34 ff.
Über die Wandmalereien: P. Clemen, a. a. O., S. 43/44, m. Abb. — Strauven, Die Wandmalereien der hiesigen Lambertuskirche, Düsseldorf im Oktober 1875 (Einzeldruck). — F. G. Cremer, Einige Worte zur inneren Ausschmückung und Instandsetzung der St. Lambertuskirche in Düsseldorf, Düsseldorf 1889.

AUFNAHMEN. Photographische Aufnahmen der erhaltenen Malereien vom Küster der Kirche. Ebenso Aufnahmen und Zeichnungen im Denkmalarchiv Bonn. — Farbige Kopien der zum Teil wieder übertünchten Malereien von Notar Strauven erwähnt bei Clemen, a. a. O. S. 44, nach dem Tode des Amtsgerichtsrats Strauven (Neuß) im Besitz des Rechtsanwalts Carl Hüsgen (Düsseldorf), jetzt nicht mehr auffindbar.

Bei der inneren Instandsetzung der Lambertuskirche i. J. 1875 wurde eine Reihe von dekorativen und figürlichen Wandmalereien entdeckt, die zu der Annahme berechtigen, daß ursprünglich der größte Teil der Wandflächen systematisch mit Malereien überzogen war. Bei einer ersten Erweiterung der Kirche vom Ende des 14. Jh., wobei Seitenschiffe und Chorumgang entstanden, wurden die alten Malereien der Chorwände beschädigt. Es handelt sich um eine Aufreihung von männlichen und weiblichen Heiligen, von denen heute sechzehn vorhanden sind. Sie sind wenig gut erhalten, vor allem haben sie dadurch Schaden gelitten, daß die zu den ursprünglichen Fenstern des Chores gehörigen Brüstungen in späterer Zeit niedriger gelegt wurden, so daß die Köpfe und Oberkörper der Figuren, die unter diesen Fensteröffnungen auf der inneren Mauerseite angebracht waren, vollkommen verloren gingen. Auf der Nordwand sind es neun, auf der Südwand sieben Figuren, die, heute wiederhergestellt, über dem Chorgestühl sichtbar werden. Vor weißem mit dunklem Schablonenmuster verziertem Hintergrund stehen die Figuren, jede durch einen roten Rahmen umschlossen. Die Gewänder sind in hellen Farben gehalten, in Gelb, Grau, Blau und Rot. Die Attribute sind durch die Wiederherstellung teilweise verändert und nicht mehr zu deuten. Große Einfachheit im Faltenwurf und Gehaltenheit in der Form zeichnet die Gestalten aus, mit einiger Vorsicht lassen sich Beziehungen zu Kölner Malereien aus den letzten Jahrzehnten des 14. Jh. annehmen. An die genannten baulichen Erweiterungsarbeiten, die bis zum Jahre 1394 andauerten, schloß sich eine dekorative polychrome Ausmalung der Architekturteile an. Die Säulenschäfte und Gewölberippen wurden dunkelrot bemalt mit schwarzer Einfassung, die Kapitäle vergoldet, die Knäufe und Rosetten erhielten auf hellblauen Grund gemalte Wappenschilder[1]. Alle weiteren Wandgemälde stammen aus der zweiten Hälfte des

Fig. 333. Düsseldorf, Lambertuskirche. Wandmalereien an den Chorschranken.

[1] An der nördlichen äußeren Chorwand befanden sich nach der Freilegung unter der heute als einziger Rest erhaltenen Georgsdarstellung ein Martyrium der h. Agatha, der von zwei Henkern die Brüste mit Zangen abgekniffen werden, daneben ein Stifterbildnis, ein Mann mit kurzem Rock und Kapuze. — Über diesem Bild standen zwischen zwei Säulen drei Heilige, von denen der h. Bernhard und die h. Bernhardine durch Beischrift kenntlich gemacht waren. Daneben, ebenfalls in dem Zwischenraum zweier Säulenschäfte, standen vier bischöfliche Heilige, von denen nur ein h. Lambert zu identifizieren war. An der entsprechenden Chorwand an der Südseite war der h. Severus mit einem Weberschiffchen in der Hand dargestellt, rechts und links neben ihm kniende Meister der Weberzunft. — Links neben der Sakristeitür befand sich eine sehr gut erhaltene Darstellung der Anbetung der heiligen drei Könige. Ein Altar der heiligen drei Könige befand sich an derselben Stelle im Chor der Kirche. Diese Malereien wurden sehr bald nach der Freilegung wieder zugestrichen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0344
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Fig. 334. Düsseldorf, Lambertuskirche. Martyrium des h. Reinoldus und S. Margareta.

15. Jh., sie sind zum Teil über frühere Malerei hinweggemalt.

Von den sehr zahlreichen i. J. 1875 von Strauven erwähnten figürlichen Malereien dieses Zeitabschnittes sind nur noch einige wenige erhalten: Auf der Südwand die Maria mit Engeln, die h. Margarete und das Martyrium des h. Reinoldus, dann das Bild der heiligen Kümmernis auf derselben Wand und der h. Georg auf der nördlichen äußeren Seite der Chorwand. — Die übrigen Malereien sind wieder übertüncht worden[2]. Der h. Georg auf der nördlichen äußeren Chorwand ist dargestellt, wie er den Drachen tötet. Die stark übermalte Darstellung ist in der Mitte durch einen Säulenschaft in zwei Teile geteilt. Der Heilige steht auf der rechten Seite, gewappnet, in Lebensgröße, zu Fuß, links kniet in rotem Gewande in einer Landschaft die Jungfrau. Im Hintergrund wird eine rote, zinnenbekrönte Architektur sichtbar.

Auf der südlichen Seitenwand des Chores ist in Lebensgröße die h. Margarete (Fig. 334) dargestellt vor rotem Hintergrund. Den Blick zu Boden gesenkt, hält sie den Drachen an einer Kette. Über dem roten Gewand trägt sie einen rosa, innen grüngefütterten Umhang. Die links anschließende Darstellung des Martyriums des h. Reinoldus (Fig. 334) ist in derselben Größe ebenfalls vor rotem Grund gehalten. Der Heilige liegt unbekleidet mit dem Rücken auf einem Amboß. Zwei Schergen rechts und links holen mit Werkzeugen zum Schlage aus, der eine hat den linken Arm des Heiligen erfaßt. Das Grün ihrer Gewänder, verbunden mit dem Fleischton des Körpers und dem roten Hintergrund, machen den lebhaften farbigen Akkord des Bildes aus. Die knappanliegende Tracht der Häscher deutet auf die Zeit um 1450. Eine nahe Parallele bieten Bilder der gleichzeitigen Kölner Malerei, auf den Martyriumsbildern Stephan Lochners in Frankfurt haben wir ähnliche Szenen.

Ein wertvolles Stück ist das Bild der neben der Sakristeitür sitzenden überlebensgroßen Madonna, das heute in der freilich sehr weitgehenden Wiederherstellung und Ergänzung durch Professor Lauenstein einen Glanzpunkt der Kirche bildet (Fig. 335)[3]. Auf breitem, gotischem Thron sitzt auf einem Kissen die Madonna, das Christuskind auf dem Schoße haltend, das ein merkwürdiges pelzverbrämtes kurzes Mäntelchen trägt. Die Madonna selbst ist bekleidet mit einem roten, mit goldenen Granatäpfeln bestickten Kleid, an Hals und Ärmeln

Fig. 335. Düsseldorf, Lambertuskirche. Madonnenbild.

[2] Es lassen sich nach Strauven a. a. O., S. 3, einigermaßen erkennen das Familienwappen des Papstes Bonifaz IX., das pfälzische Wappen Kaiser Ruprechts von der Pfalz, das Wappen des Herzogs Wilhelm, seines Schwagers, das Wappen der Herzogin Jolantha von Bar, Gemahlin Herzogs Adolf von Berg, welche 1402 nach Düsseldorf kam, 1421 dort starb und in der Kirche beigesetzt wurde. Ferner das Wappen des Jungherzogs Adolf mit dem Turnierkragen und das des Ritters Philipp von Steinhorst oder des Düsseldorfer Bürgermeisters Heinrich von Zweifel, die beide einen rechtsspringenden roten Hirsch in silbernem Felde führen.

[3] Abgeb. bei Clemen a. a. O., S. 45, und bei P. W. Rothes, Die Madonna in ihrer Verherrlichung durch die bildende Kunst aller Jahrhunderte, Köln 1909, S. 78.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0345

© Universitätsbibliothek Heidelberg

gefördert durch die DFG

Fig. 336. Düsseldorf, Lambertuskirche. Volto Santo.

weiße Pelzaufschläge, um ihren Unterkörper ist in reichem Faltenbausch der weite blaue Mantel gelegt, Den Thron umgeben sechs symmetrisch angeordnete Engel, die unteren beiden mit Musikinstrumenten, die zwei darüber mit Büchern und die aus den oberen Ecken herausfliegenden mit Spruchbändern mit der Inschrift: Gloria In Excelsis Deo — Et In Terra Pax Hominibus. Links unten kniet ein geistlicher Stifter in langem, weißem Gewand mit dem Spruchband: Sancta Maria Ora Pro Nobis. Das Bild ist von äußerster Delikatesse und atmet den empfindsamen lyrischen Geist, der der Kölner Schule eigen ist. Das aus Italien überkommene Schema der thronenden Madonna mit den umgebenden Engeln ist hier auf eine äußerst geschmackvolle Weise moduliert. Es schließt sich eng an die Lochner-Schule und gehört wohl in das sechste Jahrzehnt des 15. Jh.

An der äußeren südlichen Chorwand befinden sich Fragmente aus verschiedenen Darstellungen: Das Martyrium eines heiligen Erasmus, dem von zwei Henkersknechten mit einer Winde die Eingeweide aus dem Leibe gewunden werden; eine heilige Jungfrau, die von zwei Henkern mit Spitzhämmern in den Händen an Stricken gehalten wird; darunter ein schlafender Krieger vom Grabe des auferstehenden Christus. Diese Bilder sind später wieder übertüncht worden. Über der südlichen Eingangstüre ist die interessante und seltene Darstellung eines Volto Santo erhalten, die wohl eine späte Version des in Cronberg festgestellten Volto-Santo-Typus in Verbindung mit der Kümmernislegende bildet[4] (Fig. 336). Die Malerei zeigt wie dort eine bärtige Figur am Kreuz, über das der typische Bogen mit den Lilienendungen des Volto-Santo-Bildes in Lucca gespannt ist, ebenso den Hüftgürtel mit dem heruntergehenden Bortstreifen auf der Tunika. Die gekreuzigte Figur steht auf einem gotischen Altar, sie trägt langes Haupt- und Barthaar, doch geht ihr Typus schon sehr in das Weibliche der Kümmernis hinüber. Aus ihrem rechten, des Schuhes entkleideten Fuß quillt Blut in einen vor ihr stehenden Kelch. Vor dem Altar kniet die kleine Figur des Geigers, dem sie den Schuh als Dank für sein Spiel hingeworfen hat, also auch hier die Verquickung mit der Spielmannslegende. An den Seiten zwei gleiche Wappen, die heute nicht mehr erhalten sind: Die Vereinigung des bergischen Löwen mit den sächsischen Farben, die auf die Vermählung des Herzogs Gerhard II. von Jülich-Berg (1437—1475) mit Sophie von Sachsen-Lauenberg i. J. 1441 hinweisen. Die Zeit der Entstehung des Bildes dürfte auch hiernach in die Mitte des 15. Jh. fallen.

Giesdorf (Kr. Bonn) / Jakobikapelle.

LITERATUR. P. Clemen, Instandsetzung der Jakobikapelle zu Gielsdorf: Berichte der rheinischen Denkmalpflege 1896, S. 31 ff. — Ders., Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Kreises Bonn 1905, S. 274. — Effmann, Die alte Jakobikapelle zu Gielsdorf: Zs. f. christl. K. 1888 I, Sp. 201 ff.

Über die Wandmalereien: P. Clemen, Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Kreises Bonn 1905, S. 275/276 m. Abb. — Effmann a. a. O., Sp. 206, 207 m. Abb. — Erwähnt bei Hohe, Einige Andeutungen über die Technik der alten Decken- und Wandmalereien in dem ehemaligen Kapitelsaale zu Brauweiler und deren Wiederherstellung i. d. Bonner Jahrbüchern XXXV, 1863, S. 114.

AUFNAHMEN. Pausen sämtlicher Darstellungen in Originalgröße im Schloßmuseum Berlin. Aufnahmen danach von der Staatlichen Bildstelle Berlin. Photographische Aufnahme der Margaretenlegende im Denkmalarchiv Bonn. Vgl. Katalog d. Sonderausstellung d. Aufnahmen mittelalterl. Wand- u. Glasmalereien, Berlin 1895, S. 7.

Die alte Jakobikapelle stammt mit Turm und Langhaus aus dem Ende des 11. Jh. Im 15. Jh. wurde der ursprüngliche Chorabschluß durch einen spätgotischen ersetzt und erweitert. Bei einer gründlichen Restauration im J. 1895 traten im Chor die Malereien der Chorwände zutage, die dort den architektonischen Schmuck zu ersetzen hatten, der in dem zweijochigen Langhaus-

[4] Organ für christliche Kunst 1870, Nr. 5. — Bonner Jahrbücher XLIX, S. 186. — Strauven, Düsseldorfer Zeitung 1869, Nr. 272, 290. — Vgl. die Ausführungen über das Volto-Santo-Bild in Cronberg (oben S. 253), Köln (oben S. 204) und Bonn (oben S. 300); vgl. auch die sehr ähnliche gleichzeitige Darstellung des Volto-Santo-Bildes in der Minoritenkapelle in Brügge, Abb. bei Camille Tulpinck, La Peinture Décorative, religieuse et civile en Belgique aux siècles passés, Brüssel 1906, Bruges Taf. 2. Hier zwei kniende Stifter am Fuße des Kreuzes abgebildet.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0346
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

bau durch architektonische Wandnischen bestritten wurde. Seit dieser letzten Restauration hat der Ostteil der Kapelle eine flache Decke in unverputztem Mörtel. Die Malereien, die die inneren Wandflächen des Chorraumes von einer Höhe von 1,80 m über dem Fußboden bis zur Decke füllen, sind eine Folge von Einzelschilderungen aus dem Leben Christi, der Legende der h. Margarete und des Jakobus major[1]. Die Gemälde stehen auf rotbraunem Grunde in quadratischen Feldern und sind durch grüne Bänder getrennt. Auf der Nordseite sind es zwölf Szenen aus der Margaretenlegende, auf der Südseite vier aus dem Leben Christi und acht aus der Legende des Jakobus major. Die Bilder sind zu je vier in drei Zonen übereinander angeordnet. Im Chorabschluß sind zwischen den drei rundbogigen Fenstern acht Darstellungen aus der Passion, hier aber nur in zwei Reihen übereinander, verteilt. Durch später eingebrochene Fenster sind auf der Nord- und Südseite leider große Teile der Legendenbilder zerstört worden. Ebenso hat beim Einziehen der Decke im ganzen Chor der obere Teil der Malereien stark gelitten. Im ganzen ist der Erhaltungszustand der Malereien so wenig gut, daß die Deutung einzelner Szenen nur nach den Pausen möglich ist.

Fig. 337. Gielsdorf, Jakobikapelle. Darstellungen aus dem Leben Christi und des Jakobus major.

Die zwölf Darstellungen aus dem Leben der h. Margarete[2] (Taf. 76) auf der nördlichen Chorwand folgen der legenda aurea des Jakobus de Voragine. Die Reihenfolge der Bilder, links oben beginnend, ist die folgende:

1. Die junge Margarete wird von ihrer Amme in einem Kirchenraum in den Lehren des Christentums unterwiesen.
2. Die Heilige weigert sich vor ihrem Vater, dem Präfekten Theodosius, ihren christlichen Glauben aufzugeben und sich zu dem vor ihr stehenden Götzenbild zu bekennen.
3. Margarete hütet die Schafe ihres Vaters und hört der auf sie einredenden Amme zu.
4. Die Heilige vor dem Präfekten Olybrius, der sie vergeblich zu dem Götzenbild bekehren will.
5. Die Heilige wird von zwei Knechten ausgepeitscht.
6. Zwei Schergen reißen ihr mit glühenden Zangen die Brüste ab.
7. Bis auf geringe Figurenreste am linken Rand völlig zerstört. Erkennbar ist ein kniender Diener, der in der Hand einen Haarschopf (vielleicht der am Boden liegenden Heiligen) oder ein Strohbündel von einem Feuer in der Hand hält. Die zum Schutz vors Gesicht gehaltene andere Hand bedeutet vielleicht, daß das Martyrium sich gegen die Peiniger wendet.
8. Um die Marterqualen zu erhöhen, wird die Heilige mit ihren Wunden in eine großes Faß mit Wasser gesetzt. Durch das Wunder der Unversehrtheit wird die Menge bekehrt.
9. Enthauptung der durch die Heilige Bekehrten.
10. Die Heilige durchschreitet links die Pforte zum Gefängnis, rechts beschwichtigt sie den Drachen.
11. Der obere Teil des Bildes ist wieder gänzlich zerstört, sicherlich im Zusammenhang mit dem darüberliegenden Bild der zweiten Reihe. Margarete schreitet aus dem Kerker heraus, an der Hand das Untier führend.
12. Enthauptung der Heiligen.

[1] Vgl. K. Künstle, Ikonographie der Heiligen. Freiburg 1926, S. 320 ff. Vgl. zu der Verbreitung der Verehrung des Heiligen ausführlich Clemen, Roman. Monumentalmalerei der Rheinlande u. oben S. 108 bei Niedermendig. Über die verschiedenen Ausgaben der vita, miracula, passio, translatio vgl. Potthast, Bibliotheca historica medii aevi, p. 1384 u. d. Bibliographia hagiographica latina ed. Soc. Bolland. I, p. 604. Dazu Rohault de Fleury, Les saints de la messe VIII, p. 33.

[2] Eine zeitlich entsprechende Darstellung des Margaretenzyklus in der Margaretenkapelle zu Blaubeuren, vgl. W. Fleischhauer, Zu Thomas Lirers Schwabenchronik und zur Ulmer Malerei der Spätgotik: Das schwäbische Museum, Jahrg. 1929, Heft 1/2.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0347
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 338. Gielsdorf, Jakobikapelle. Wandmalereien im Chorabschluß nach den Pausen.

Die Farben, die sich in den Tönen Grün, Blau, Gelb halten, sind fast durchweg sehr verblaßt; nur die Hintergrundfarbe, ein kräftiges Rotbraun, ist stehengeblieben und bestimmt heute den Haupteindruck. Die Konturen sind überall stark nachgezogen. Interessant sind in dieser Szenenfolge die Kostüme, so die reich gemusterten, mit Pelz verbrämten Brokatgewänder, deren Muster an sizilianische Stoffe erinnern, die Tracht der Knappen mit den kurzen Röcken, den engen Beinlingen und verschiedenfarbig gestreiften Hosen, den Schellenkappen und Hüten, endlich die Kleidung der Alten mit den langen Röcken, den hochgeschlagenen Pelzmützen. Dies alles deutet auf die letzten Jahrzehnte des 15. Jh.

Der Erhaltungszustand der Malereien auf der Südwand des Chores gibt besonders in den unteren Zonen ein weniger lückenloses Bild als auf der Nordseite. Die obere Reihe bringt vier Szenen aus dem Leben Christi (Fig. 337). Links zunächst die Berufung der Jünger Petrus und Andreas am Galiläischen Meer. Das nach rechts anschließende Bild gibt in einfachster Form die Szene wieder, wie Christus die beiden neu gewonnenen Jünger unterweist, indem er an den Fingern die Lehren aufzählt. Im nächsten Bilde wahrscheinlich die Heilung des blutflüssigen Weibes. Im letzten Bild der Reihe endlich der Abschied Christi von seiner Mutter. Diese Szene wird im Neuen Testament nicht erwähnt. Christus steht rechts mit dem Pilgerstab in der Hand und wendet sich noch einmal zurück zu Maria, ihr die Hand reichend. Maria in weitem Gewande mit Kopftuch legt schmerzvoll die Linke auf die Brust. Hinter ihr tritt aus einem Tor Petrus hervor, gefolgt von einer Schar weiterer Jünger, von denen nur die sich überschneidenden Köpfe sichtbar sind.

Die beiden unteren Reihen bringen Szenen aus dem Leben des h. Jakobus von Compostella. Links beginnt der Zyklus mit einer Predigt des Heiligen. Er steht links auf einem Katheder und spricht auf eine Schar modisch gekleideter Zuhörer ein. Die Malerei des nächsten Feldes ist gänzlich zerstört. Es folgt die Bekehrung des Zauberers Hermogenes. In schwarzer Kutte und breitem Hut kniet er vor dem Heiligen und ist eben dabei, seine Schriften hinter sich ins Meer zu werfen, während die bösen Geister in Gestalt zweier Teufel aus seinem Haupte entweichen. Auf dem anschließenden Bild ist dargestellt, wie der Heilige auf dem Wege zur Richtstätte einen Lahmen heilt. Die untere Reihe ist bis auf die äußeren Randbilder rechts und links wieder ganz verschwunden, sie sind einem später dort eingebrochenen Fenster zum Opfer gefallen. Links erkennt man noch schwach die Darstellung der Enthauptung des Heiligen. Daran hat sich in den folgenden leeren Feldern rechts offenbar die in Deutschland und Frankreich verbreitete Erweiterung der Szenenfolge durch die Legende der Pilger angeschlossen. Von Hermann von Fritzlar wird sie in seinem Heiligenleben im 14. Jh.[3] folgendermaßen erzählt: Ein frommes Ehepaar kehrt auf der

[3] Der Text bei Pfeiffer, Deutsche Mystiker I, S. 167. Vgl. über Hermann von Fritzlar W. Preger, Geschichte der deutschen Mystik im Mittelalter, Leipzig 1881, II, p. 107.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0348
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Wallfahrt nach Santiago bei einem Wirte ein, dessen Tochter für den Sohn in Liebe erglüht, aber keine Gegenliebe findet. Aus Wut darüber steckt sie heimlich einen goldenen Becher in seinen Mantelsack. Der Wirt überführt ihn des Diebstahles, und der Sohn wird erhängt. Auf dem Rückwege eilt die Mutter zum Galgen. Da beginnt der Erhängte zu sprechen und erzählt ihr, daß er von der Mutter Gottes und dem h. Jakobus gestützt würde. Die Mutter eilt zum Richter, um ihm das zu berichten. Dieser, der gerade Hühner am Roste brät, erwidert lachend, daß ihr Sohn so wenig lebe wie die gebratenen Hühner. Als die Hühner auffliegen, ist der Richter überzeugt und befreit den Unglücklichen, an dessen Stelle nun der Wirt und die Tochter büßen müssen. Diese letzte Darstellung findet sich in dem äußersten Bilde rechts. Im Vordergrunde unterreden sich der Richter und der Vater des Erhängten, der selbst im Hintergrunde am Galgen hängt. Durch einen Torbogen sieht man rechts drei junge Gestalten, die auf das Feuer mit dem Rost hinweisen, aus dem eben die Hühner auffliegen.

Die Darstellungen im Chorabschluß unterscheiden sich von den illustrativen Bilderfolgen auf den Seitenwänden durch einen größeren Maßstab der Figuren, der dadurch begründet ist, daß der Raum auf nur zwei übereinander liegende Zonen verteilt ist (Fig. 338). Es handelt sich um acht Darstellungen aus der Passionsgeschichte in dem üblichen Kompositionsschema der zeitgenössischen Kunst, infolge mangelnden Platzes allerdings auf wenig Figuren beschränkt. Links oben beginnt die Folge mit der Ölbergszene: Christus betend vor dem Hügel, rechts die schlafenden Jünger, im Hintergrund die herannahenden Häscher. Es folgt Christus vor Pilatus; im nächsten Bilde die Geißelung Christi an der in der Mitte stehenden Martersäule, dann die Dornenkrönung. Die in der unteren Reihe folgende Kreuztragung ist nur in der rechten Hälfte erhalten, wo Christus mit dem Kreuze erscheint, das hinter ihm der bärtige Simon von Kyrene stützt. Von der Kreuzigung im Nebenfeld erkennt man nur noch den Kruzifixus, unter dem Kreuze Maria und Johannes und den blinden Longinus. Die Beweinung scheint in der ursprünglichen Form erhalten zu sein, Maria hält den Leichnam auf ihren Knien, ihr zur Seite rechts die modisch gekleidete Magdalena, links Johannes. Als letztes Bild schließt sich die Auferstehung aus dem Grabe an. Stilistisch sind in den Malereien wohl Beziehungen zur Kölner Schule aufzufinden, die etwa auf die Zeit und Art des Marienlebenmeisters hinweisen. Zeitlich sind sie der Mitte der zweiten Jahrhunderthälfte zuzurechnen.

Andernach / Ehemal. Minoritenkirche, jetzt evang. Pfarrkirche.

LITERATUR. Von Stramberg, Rheinischer Antiquarius, III, 4. Abt., S. 323. — P. Lehfeldt, Die Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Koblenz, Düsseldorf 1886, S. 353 ff. — Renard, Wiederherstellung der ev. Pfarrkirche, ehemaligen Minoritenkirche, Andernach: Berichte der rheinischen Denkmalpflege, XIX, 1914, S. 7 ff. Mit ausführlicher Bibliographie.

AUFNAHMEN. Photographische Aufnahmen von Malereien im Kreuzgang sowie von Teilen der Deckenausmalung der Kirche von A. Bardenhewer (1913) im Denkmalarchiv der Rheinprovinz, Bonn.

Die ehemalige Minoritenkirche ist ein Bau des 14. und 15. Jh. Eine erste Bauzeit ist, nach den angebrachten Wappen zu folgern, im letzten Drittel des 14. Jh. anzunehmen, der Chorabschluß und die beiden Ostachsen des Langhauses entstammen dieser ersten Periode. Nach der Jahrhundertwende erfolgt dann allmählich der Bau der übrigen vier Joche. Der Abschluß der unsymmetrischen zweischiffigen Anlage findet erst nach der Jahrhundertmitte statt. Bei der Instandsetzung des Baues i. J. 1911 wurden eine Reihe von Wandmalereien aufgedeckt, die aber nur in dem an die Kirche anstoßenden Kreuzgangflügel und in den Gewölben der Kirche eine Restaurierung erfuhren.

In der Deckenmalerei fand man ein einheitliches Dekorationssystem (Fig. 339). Die Schlußsteine waren in jedem Joch plastisch herausgearbeitete Wappen, um sie gruppierte sich in dem Ausmalungssystem eine Anordnung von Wappen. Wechselnd sind je vier oder zwei gotische Wappen, zunächst ohne Beiwerk, in die Kappen hin-

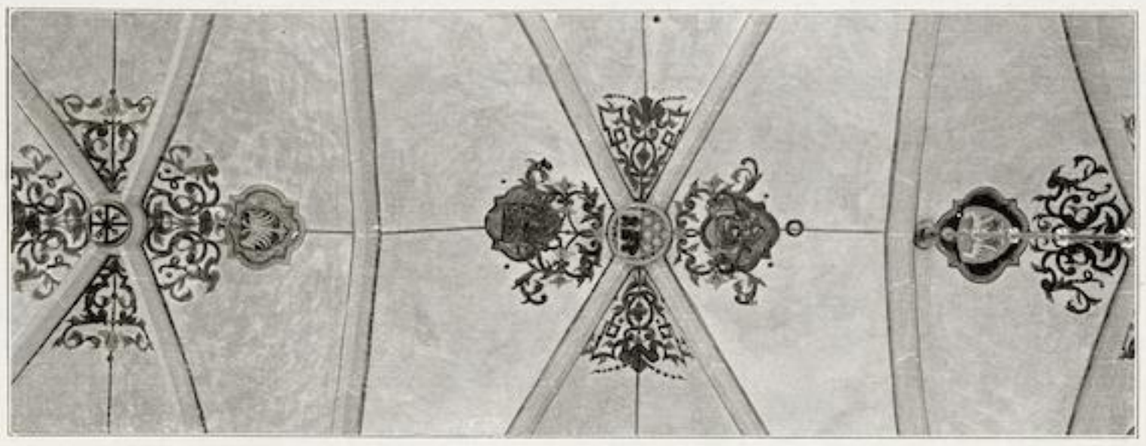


Fig. 339. Andernach, Evang. Pfarrkirche. Gewölbedekoration im Hauptschiff.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0349
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 340. Andernach, Evang. Pfarrkirche. Gemälde im Kreuzgang nach der Instandsetzung.

eingemalt worden, in der Anordnung ähnlich den Schlußsteinen selber. Wirkungsvoll heben sich die dunklen Schilde von dem hellen Grunde ab. Diese Ausmalung hat wohl gleich nach der Fertigstellung der Gewölbe begonnen. — Zum Unterschied von der zur gleichen Zeit am Niederrhein schon üblichen Ausmalung der Gewölbe mit vegetabilem Rankenwerk ist die Verteilung der Wappen als tragendes dekoratives Element im Rheinland verhältnismäßig selten. Einen frühbarocken Nachfahren dieser Richtung haben wir in der Ausgestaltung der Koblenzer Jesuitenkirche. Infolge der späteren Farbenveränderungen sind diese Wappen nur noch zum Teil zu identifizieren[1]. Im übrigen war die Dekoration, entsprechend dem Charakter der Minoritenkirche, sehr einfach: Eine Quaderung der Pfeiler, Dienste und Rippen, beim Chor in den Kehlen der Fenstergewände ein fortlaufendes, lineares Rankenornament und in den Gewölbekappen, namentlich des Chorabschlusses, einzelne Sterne und Rosetten. Diese Dekoration ist mannigfachen Wiederherstellungen und Übermalungen unterzogen worden. Mit Sicherheit lassen sich zwei im 17. und 18. Jh. feststellen. Bei der ersteren, nach Einführung der Observanz, wurden u. a. die Barockumrahmungen der Dienstkonsolen im Seitenschiff angebracht.

Außer dieser Behandlung der Architektur wurden noch zahlreiche andere Gemälde des 15. und 16. Jh. aufgedeckt, größere Heiligenlegenden und ein Jüngstes Gericht in den Wandnischen des Seitenschiffes, kleinere Einzelbilder an der Nordwand des Hauptschiffes, zu beiden Seiten des Choranfanges zwei lebensgroße Apostelfiguren mit Spruchbändern. An der Nordwand, zwischen zwei Fenstern, eine Geburt Jesu. In grüner Landschaft kniet Maria vor dem Kind, rechts erscheinen die Hirten, Gottvater darüber in einem Wolkensaum. Auf der Südwand am Choreingang die Reste eines überlebensgroßen Christophorus. Der ruinöse Zustand der nicht mehr restaurationsfähigen Bilder macht ihre eingehendere Behandlung unmöglich.

Die künstlerisch wertvollsten Malereien wurden an der Kirchenwand des Kreuzgangs gefunden, die Reste eines spätgotischen Bilderzyklus. Die Wandfläche war in zwei Zonen geteilt, von denen die obere durch Säulen mit Korbbogen und

[1] Mit Hilfe Seiner Exzellenz des Generalleutnants von Oidtman in Wiesbaden konnten mit Sicherheit festgestellt werden die Wappen der Andernacher Schöffenfamilien von Lanstein, von Burinzheim, Vryheit von Scheven, der älteren Familie von Bassenheim, ferner der Adelsfamilien Sayn, Nassau, Isenburg-Braunsberg und Walbott von Bassenheim. Genau festzustellen war das Ehewappen des u. a. im Jahre 1416 genannten Andernacher Schöffen Gerhard Huysmann von Namedy und seiner Frau Bela von Kettig. Mehr oder weniger fraglich blieben die Familienwappen Saarwerden, Mörs, Vinstingen und diejenigen der Andernacher Schöffenfamilien Gramman, Butschard und Grece (Renard, a. a. O. S. 17).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0350
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Kreuzblumen, die untere durch architektonische Nischen gegliedert ist. Vier Bilder des Zyklus haben eine Wiederherstellung erfahren (Fig. 340), der Rest ist in dem sehr zerstörten Zustand nach der Freilegung erhalten geblieben. Es sind in der oberen Zone Gideon mit dem Vlies und daneben Moses vor dem brennenden Dornbusch, in der unteren Zone zwei kniende Stifter mit ihren Wappen. Dazu gehören auf dem Trennungsstreifen die Inschriften: „Philippus comes de Vyrnenborch et dominus in (Nuenare), in Saffenborch et in Czommerhoif. 1501. — ... cono de Eynenberch dominus in Lont (scrone et in) Drimborn hoc fieri fecit anno domini 1(5)03." Der h. Gideon ist als jugendlicher Ritter dargestellt, kniend in einer Landschaft, die im Hintergrund mit Fluß und Bergen als eine Vedute von Andernach und der Burg Hammerstein angesehen werden kann. Vor dem Heiligen liegt auf dem Rasen das Vlies, daneben Schallern, Tartsche und Hellebarde. Ein von links oben heranschwebender Engel im grünen Gewande hält ein heute leeres Spruchband. Daneben ist Moses ebenso in einer Landschaft dargestellt, kniend im Vordergrund. Er hat das Haupt zu dem rechts in einem Dornbusch sichtbaren Gottvater erhoben, der starre Blick ist geradeaus gerichtet. Rechts weidet eine Schafherde. Die beiden gerüsteten Ritter darunter sind in ihrer Haltung wie in den Details der Rüstung dem h. Gideon überaus ähnlich. Die Nischen, in denen sie knien, sind durch je drei Fenster gegliedert. Auffällig ist die Sorgfalt in der Ausführung der Malerei, besonders bei den guterhaltenen Farbtönen. Die Bilder werden getragen von dem zarten Blaugrün der Landschaft, das sich in den hell schimmernden Rüstungen wiederholt. Renard, a. a. O. S. 18, erinnert bei den Bildern an niederländische Einflüsse auf die Kölner Malerschule, nimmt aber doch einen mittelrheinischen Meister mit Beziehungen zu Oberbreisig und Oberwesel an und verweist auf die Gemeinsamkeit naturgetreuer Stadtansichten in der Liebfrauenkirche zu Oberwesel, in Oberbreisig und Andernach. Die nächsten Verwandten zu den knienden Rittern haben wir auch hier in der gleichzeitigen rheinischen Glasmalerei. Ein kniender Stifter, wie der Wilhelm von Nesselrode im Chorfenster der Pfarrkirche zu Ehrenstein, scheint hier unmittelbar in die Wandmalerei übernommen zu sein[2].

Die Kreuzigung im Kreuzgang der Kirche aus der Zeit um 1370 ist oben S. 227 behandelt, Abb. Fig. 240.

Andernach / Liebfrauenkirche.

LITERATUR. P. Lehfeldt, Die Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Koblenz, Düsseldorf 1886, S. 354 ff. — P. Clemen, Die romanische Wandmalerei in den Rheinlanden, Düsseldorf 1916, S. 443, mit eingehender Literaturangabe. — Über die frühgotische Malerei vgl. oben S. 226 m. Abb.

AUFNAHMEN. Photographische Aufnahmen der Wandmalerei von der Staatlichen Bildstelle Berlin.

Die in dem weitaus größten Teil aus dem frühen 13. Jh. stammende Kirche ist mit einem reichen, von Clemen a. a. O., S. 443, eingehend gewürdigten spätromanischen Dekorationssystem aus dem 13. Jh. ausgestattet. Die frühgotische Kreuzigung der Nordseite ist oben Fig. 239 abgebildet. Von spätgotischen Wandmalereien sind in der Kirche zwei Darstellungen an der Westempore erhalten, im nördlichen Zwickel der h. Christophorus, im südlichen eine h. Maria in der Mandorla (Fig. 341)[1]. Bedeutsam ist für die späte Zeit die Anbringung der weit überlebensgroßen Figuren an einem so hervorragenden Punkt der Kirche, auf den großen Flächen der weithin sichtbaren Empore. — Der h. Christophorus, der in seinem unteren Teil durch einen später eingelassenen Grabstein zerstört worden ist, schreitet aufrecht von rechts nach links, in der rechten Hand hält er den Baumstamm, mit der linken hat er sein grünes Kleid in die Höhe gerafft, der rote Mantel ist rechts in die Höhe geweht. Christus auf seiner linken Schulter legt ihm segnend die Hand aufs Haupt. Die Flußlandschaft zu seinen Füßen ist mit Bergen umsäumt, von denen einer durch eine Burg gekrönt ist. Auch hier haben wir, ähnlich wie bei dem h. Christophorus in Maria Laach, den sogenannten bewegten Frontaltypus des Heiligen vor uns[2].

Die Ausschmückung des südlichen Feldes der Empore mit dem Wandbild der Madonna ist zu dem Christophorus nicht in Beziehung gesetzt. In rotem Gewand und blauem, goldgeschmücktem Mantel steht Maria umgeben von dem strahlenden Glorienschein auf einem silbernen Halbmond und hält das Kind vor der Brust. Hinter ihr halten drei Engel einen roten,

[2] Vgl. hierzu H. Oidtmann, Die rheinischen Glasmalereien vom 12.—16. Jh., Düsseldorf 1929, Bd. 2, Taf. XXIII.

[1] Trotz wiederholter späterer Übermalungen, die Entstellungen im Detail zur Folge hatten, ist die Gesamtkomposition als Original anzusprechen.
[2] E. K. Stahl, Die Legende vom h. Riesen Christophorus in der Graphik des 15. und 16. Jh., München 1928, I, S. 19 und II, Taf. 29.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0351
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

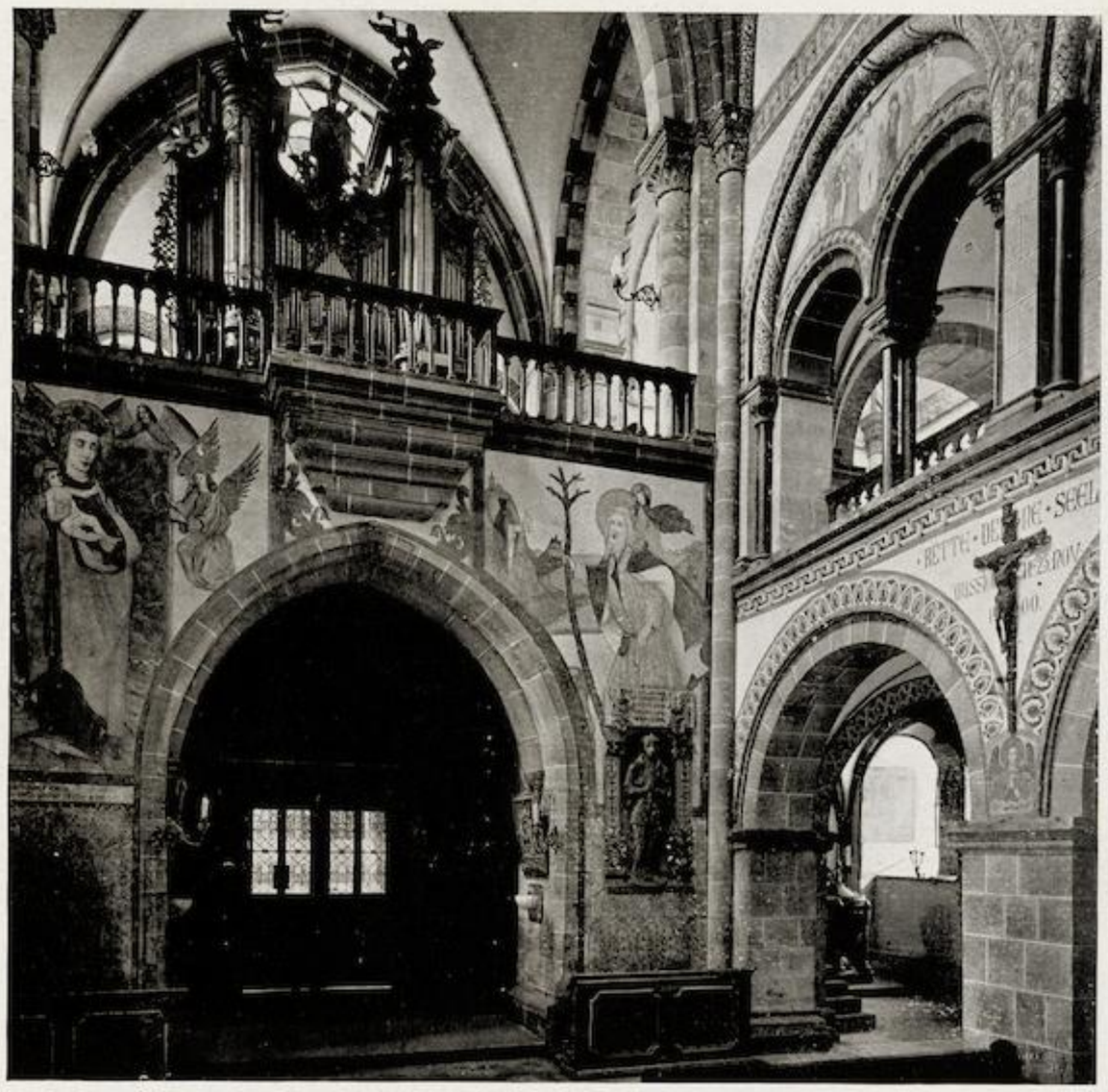


Fig. 341. Andernach, Pfarrkirche Unser Lieben Frauen. Wandmalereien an der Westwand.

mit Fransen besetzten Teppich. Links unten kniet auf dem kassettierten Fußboden ein anbetender Stifter in bürgerlicher Kleidung mit einem Spruchband: O mater Dei miserere nobis. Das Wappen neben ihm zeigt eine einfache Hausmarke. In der Gesamtkomposition der Emporenausmalung ist die verschiedene Gestaltung der Bildhintergründe auffällig, die freie Landschaft auf dem Christophorusbild tritt neben dem raumfüllenden Teppich bei der Mariendarstellung etwas zurück. Die Inschrift am unteren Abschlusse des Bildes ist heute nicht mehr lesbar. Im nördlichen Bogenfeld der Eingangshalle befinden sich die Reste einer Kreuztragung Christi. Die Konturen sind nur noch schwach zu erkennen. Christus in der Mitte in braunem Gewand hält das Kreuz auf der Schulter, rechts und links neben ihm gepanzerte Krieger, von denen einer zum Schlage ausholt, ein anderer zieht nach vorn ausschreitend Christus an einem Strick. Im Hintergrund sind Andeutungen einer reichen Architektur erhalten.

Ein Anhaltspunkt für die zeitliche Einordnung ist durch das auf dem Grabstein unterhalb des h. Christophorus angebrachte Datum 1541 gegeben. Jedenfalls haben wir damit einen sicheren Terminus ante quem. Am wahrscheinlichsten ist die Entstehung der Wandmalereien kurz nach der Jahrhundertwende. In den monumentalen Figuren ist das mittelrheinische, stark plastisch-dekorative Formengut, wie wir es in Clausen, Maria Laach und der Liebfrauenkirche zu Oberwesel haben, deutlich spürbar.

Laach / Abteikirche.

LITERATUR. P. Lehfeldt, Die Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Koblenz, Düsseldorf 1886, S. 402. — Adalbert Schippers, Das Laacher Münster, Köln 1927, S. 77. — Dehio, Handb. d. deutschen Kunstdenkmäler IV, S. 182. — Ausführlich bei Adalbert Schippers, Drei spätgotische Wandgemälde am Westchor der Laacher Abteikirche: Wallraf-Richartz-Jahrbuch V, 1928, S. 47 ff. m. Abb. — D. J. Becker, Alter Bilderschmuck in der Abteikirche zu Maria Laach i. d. Sonntagsbeilage d. Koblenzer Zeitung v. 30. August 1896.

In der alten spätromanischen Benediktinerabteikirche von Maria Laach sind bei einer Restauration i. J. 1896 an den Pfeilern des Westchores drei große Wandgemälde bloßgelegt und von dem Maler H. Batzem aus Köln restauriert worden. Es sind dies die einzigen Reste alter Wandmalereien in der Kirche, von denen wir heute wissen. Sie stellen die lebensgroßen Figuren von drei prominenten Heiligen dar, die den Besucher der Kirche gleich beim Eingang grüßen. (Taf. 77) Es sind der h. Benedikt, der Vater des abendländischen Mönchtums, der h. Nikolaus, der zweite Kirchenpatron, und der h. Christophorus, der um 1500 häufig an Stellen dargestellt wird, wo er sehr ins Auge fällt, einem alten Glauben folgend, wonach der gegen Unglück gefeit ist, der das Bild des Christusträgers vertrauensvoll und andächtig anblickt[1].

Das älteste der drei Bilder ist das des h. Benedikt. Er steht vor einer flachen Rundnische, dessen oberer Abschluß von einem gotischen Spitzbogen mit breiten Blattkrabben und einer Kreuzblume bekrönt wird. Zwei schlanke Fialen steigen bis hoch an

[1] Vgl. A. Schippers, a. a. O. S. 52.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0352
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

das horizontale Gesims hinauf. Der Heilige steht in Dreiviertelansicht; er ist bekleidet mit dem schwarzen faltenreichen Benediktinerhabit. In seinem linken Arme lehnt der Abtstab. Mit beiden Händen hält er ein aufgeschlagenes Buch vor sich, in dem die Anfangsworte der Benediktinerregel stehen: Ausculta o fili praecepta magistri. Auf ihn zu fliegt von links her ein Rabe mit einem Brot im Schnabel, das ihn charakterisierende Attribut. Zu seinen Füßen kniet rechts unten eine kleine Mönchsfigur mit einem Schriftband, dessen Inschrift lautet: O. S. Benedicte pater famulum foveas tuum Benedictum. In dieser Figur sieht A. Schippers eine Persönlichkeit, die an der Entstehung des Bildes irgendeinen tätigen Anteil gehabt hat, vielleicht die Gestalt eines Mönches Benedikt, der zur Zeit der Entstehung im Kloster gelebt hat[2]. Die links kniende kleine Gestalt des Bauern mit seinem toten Knäblein weist auf eine Totenerweckung des Heiligen hin. Die Stifterwappen in dem Horizontalstück oberhalb des Bildes sind die eines Dietrich Wolf von Mollendorf und seiner Ehefrau Mettel von Lupsdorf, gen. von Franken, deren Vater bis zum Jahre 1440 Lehensmann von Laach war. Es erscheint unwahrscheinlich, daß das Wandbild unmittelbar mit diesem oberen Stück zusammenhängt, da es in seiner ganzen Haltung nicht in diese frühe Zeit hineinpaßt[3].

Etwas später ist unzweifelhaft die überlebensgroße Figur des h. Nikolaus. Sie ist an dem Pfeiler gegenüber dem Nordportal aufgemalt. Hier ist der Hintergrund geöffnet in einer weiten Landschaft, die, entsprechend den Gewohnheiten in den Wandmalereien am Mittelrhein, wahrscheinlich eine besondere Gegend charakterisieren soll, hier die Gegend um den Laacher See: links und rechts zwei Berggipfel, auf einem von ihnen erkennt man einen Teil einer Kirche (A. Schippers sieht darin das nördliche Querhaus der Kirche mit einem übereckgestellten Flankierungsturm des Ostchores), in der Mitte der See, an dessen Ufern Bäume stehen. Der Heilige steht in breiter Frontalstellung mit leicht geneigtem Kopf. Er trägt ein reiches bischöfliches Gewand mit Mitra und Bischofsstab, weiße Alba, grüne Dalmatika und rotes Pluviale. Scharf hebt sich dagegen die zu seinen Füßen kniende, in schwarzes Abtgewand gekleidete Gestalt des Abtes Simon von der Leyen (als solcher ist er durch eine Beischrift gekennzeichnet) ab. Im rechten Arm ruht der Bischofsstab, die Hand hält ein Buch vor der Brust, auf dem sein Attribut, die drei Kugeln, liegen; mit der Linken weist er auf den knienden Stifter. Unter dem Bilde ist eine gereimte Inschrift erhalten, die den Heiligen als Bischof und als Patron der Schiffer und Fischer feiert: S. Nicolaus gregem christi rexit ad quem confitendo perrexit, spargendo collegit fluctus fregit ... pie regit navigium navigantis et in verbo domini rethe laxantis[4].

Am nördlichen Vierungspfeiler des Westchores endlich das überlebensgroße Bild des h. Christophorus, das Kolorit ist hier dasselbe wie bei der Nikolausfigur. In komplizierter schraubenförmiger Körperdrehung schreitet der Heilige in rotem Mantel, weißen Hosen und grünem Untergewand durch ein Flußbett, das nach dem Hintergrunde zu in eine offene Landschaft verläuft. Man spürt hier deutlich den Drang des Malers, die Hintergrundsszenerie so weit wie möglich zu vertiefen. Unten springen rechts und links Felszungen ins Wasser vor, rechts steht ein Fischer mit einer Angel, weiter unten der Einsiedler, der den Heiligen zu seiner Tat bewog, am Horizont seine Hütte, alles Momente, die in der gleichzeitigen Kunst so starkes Interesse gewinnen[5].

Die Unterschrift des Bildes lautet: En portans onus omnes res portantis in undas gentilis premitur sanctusque egreditur. Aus dem Wappen geht hervor, daß der Stifter der Vater des Abtes Simon von der Leyen war, durch das Monogramm Georg noch einmal deutlich gekennzeichnet.

Der Laacher Christophorus reiht sich in die Entwicklung ein, die der Typus des Heiligen im 15. Jh. nimmt, wie sie etwa in den hier abgebildeten Beispielen in Eltville (Fig. 315), Andernach (Fig. 341), Hohensolms (Fig. s. u.), Hamminkeln (Fig. 389), Oberbreisig (Fig. s. u.), Oberwesel (Fig. 348), St. Goar (Fig. 364) deutlich wird. Dazu sind die zumal am Niederrhein außerordentlich häufigen plastischen Darstellungen zu vergleichen, wie z. B. in Köln, Kempen, Emmerich, Heinsberg, Bocholt, in Belgien in Huy und Audenarde[6].

Für die Datierung kommen als Hilfsmittel in Betracht die Inschriften, die dargestellten Figuren und die Wappen. Der h. Benedikt trägt die Tracht der Benediktiner der Bursfelder Kongregation, zu der Laach seit 1474 gehörte. Der am Fuße dargestellte kleine Benedikt kann nur Benedikt von Münstereifel sein, der 1492 aus Groß-St.-Martin in Köln kam. Auf dem Bilde des h. Nikolaus erscheint am Fuße der Abt Simon von der Leyen, es ist gestiftet vom Vater des Abtes Georg von der Leyen, der 1509 starb. Alle diese Angaben weisen etwa auf das letzte Jahrzehnt des 15. Jh. als Entstehungszeit.

[2] Vgl. A. Schippers, a. a. O. S. 48—50.

[3] Schippers führt als Hauptargument für die Unmöglichkeit einer so frühen Datierung an, daß die Architekturmotive des Hintergrundes neuzeitlich seien. Tatsächlich ist der Kielbogen, wenn auch in späterer Zeit erst allgemein üblich, so doch auch schon im 14. Jh. gekannt, beispielsweise in englischen Miniaturen (vgl. Queen Marys Psalter).

[4] Vgl. A. Schippers, a. a. O. S. 51

[5] Vgl. A. Schippers, a. a. O. S. 52. — E. K. Stahl, Die Legende vom h. Riesen Christophorus in der Graphik des 15. u. 16. Jahrhunderts. München 1928. Ersichtlich macht sich in der Ausbildung des monumentalen Typus das plastische Vorbild neben dem malerischen bemerkbar.

[6] Zu der Darstellung in den Niederlanden vgl. Cte Josephe de Borchgrave d'Altena, Notes et documents pour servir à l'histoire de l'art et de l'iconographie en Belgique, Verviers 1926, I, p. 163. — M. A. Pitt, La sculpture Hollandaise au musée national d'Amsterdam, Amsterdam 1902, Taf. 22. — W. Vogelsang, Die Holzskulptur i. d. Niederlanden, Berlin 1911, 1912, I, Taf. 12, Nr. 45, II, Taf. 22, Nr. 27 u. 28.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0353
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Oberwesel / Pfarrkirche St. Martin.

LITERATUR. P. Lehfeldt, Die Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Koblenz, Düsseldorf 1886, S. 616—620, mit Angabe weiterer Literatur. — Von Stramberg, Rheinischer Antiquarius, II. Abteil., VII, S. 625—630. — P. O. Rave, Oberwesels kirchliche Baukunst: Zs. d. Rhein. Vereins f. Denkmalpflege u. Heimatschutz XVI, 1922, S. 55 ff. — P. Richter, Die Stadt Oberwesel im Mittelalter: Zs. d. Rhein. Vereins f. Denkmalpflege u. Heimatschutz XVI, 1922, S. 30 ff. — F. Back, Werke der Plastik und Malerei in Oberwesel: Zs. d. Rhein. Vereins f. Denkmalpflege u. Heimatschutz XVI, 1922, S. 75. — Renard, Oberwesel, Wiederherstellung der St. Martinspfarrkirche und ihrer Ausmalung: Jahrbuch der Rhein. Denkmalpflege I, Düsseldorf 1925, S. 72 ff.

AUFNAHMEN. Farbige Kopien von A. Bardenhewer, Köln, im Denkmalarchiv der Rheinprovinz, Bonn: die h. Annaselbdritt, das Sebastiansmartyrium, der h. Valentin, die h. Barbara und ein Teil der Deckenmalerei. — 14 photographische Aufnahmen von A. Bardenhewer (1914), 7 von Steinle (1928), im Denkmalarchiv der Rheinprovinz. Platten ebendort.

Die jetzige Pfarrkirche St. Martin, der früheste kirchliche Bau der Stadt, ist wie die Stiftskirche Unserer Lieben Frauen zu Beginn des 14. Jh. unter dem neu einsetzenden Trierer Einfluß infolge der Übertragung der Stadt an den großen Trierer Erzbischof Balduin von Lützelburg als Neubau an Stelle einer älteren romanischen Anlage entstanden. Der Bau zog sich bis in das 15. Jh. hin. Im J. 1303 wurde durch den Erzbischof von Trier die Pfarrkirche zu einer Stiftskirche erhoben. Im einzelnen ähneln die Bauformen sehr denen der Liebfrauenkirche. Es ist eine große, einschiffige Anlage mit einer zweijochigen, ins Langhaus einbezogenen Turmhalle, die durch eine Empore geteilt wird. Der Chor ist fünfseitig geschlossen. Wahrscheinlich war ursprünglich eine dreischiffige Anlage geplant, aber nur das nördliche Seitenschiff ist später angefügt worden. Ein genaues Datum für diese Bauerweiterung gibt es nicht, jedoch muß sie nach den Wandmalereien, besonders nach dem Christophorus auf der Westwand schon im frühen 15. Jh. erfolgt sein. Das heutige Gewölbe ist nach einem Wappen über dem westlichsten Bogen im 18. Jh. erneuert. Die früheste Abbildung der Martinskirche, die wir auf dem Wandbild des h. Martin in der Liebfrauenkirche (Fig. 359) haben, macht es wahrscheinlich, daß diese Anfügung des nördlichen Seitenschiffs in Etappen vor sich gegangen ist. Während die Sakristei, der älteste Bestandteil der Kirche, auf dem Wandbild fehlt, sieht man einen Anbau, der sich lediglich an den Turm und das westlichste Joch des Langhauses anschließt. Im J. 1909 wurde mit umfangreichen Wiederherstellungsarbeiten der Kirche begonnen und im J. 1914 in dem ganz übertünchten Inneren ein reiches, spätgotisches Dekorationssystem sowie zahlreiche figürliche Wandbilder freigelegt, die in den folgenden Jahren unter namhafter Beihilfe der rheinischen Provinzialverwaltung durch den Maler A. Bardenhewer eine Wiederherstellung erfuhren (Fig. 342).

Fig. 342. Oberwesel, St. Martin. Innenansicht nach der Wiederherstellung.

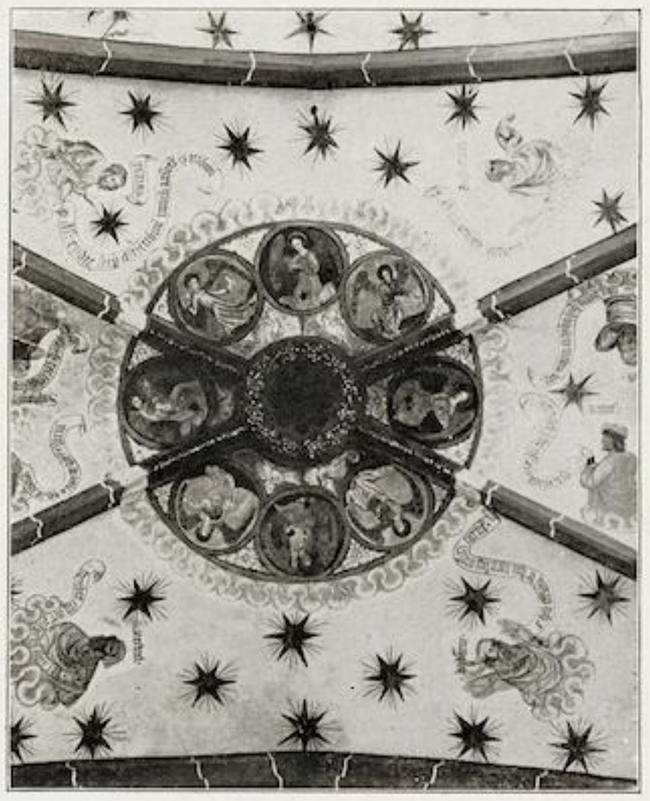
Das gefundene Ausmalungssystem der Kirche zerfällt in zwei Perioden, von denen die ältere sich sehr wahrscheinlich unmittelbar an die Fertigstellung des Baues anschloß. Sie beschränkte sich im wesentlichen nur auf Betonung des architektonischen Rahmens, auf einen An-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0354
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

strich der Pfeiler und Rippen in Rötelfarbe. Die Fenstereinfassungen und vorgesetzten Streben waren ebenso in rotem Ton gehalten mit weißer Quadrierung. Der weiße Grund ist durchgehend mit sechszackigen roten Sternen besetzt. Zu dieser ersten Periode der Ausmalung gehört im Chorgewölbe noch die Ausschmückung, die um den Schlußstein herum angeordnet ist. Der Schlußstein des Chorabschlußgewölbes zeigt in Reliefform das Lamm mit der Kreuzesfahne. Darum legt sich in der Wandmalerei ein Kranz von sieben Meertieren, die die Zwickel füllen. Die Tiere stehen in grauer Farbe vor dem dunkelroten Grund.

Dann folgt ein Kranz von acht in goldumrahmten Kreisen angebrachten Wappen (Taf. 78 u. Fig. 343). Nach außen wird das Rund durch eine goldene Zierleiste abgeschlossen. Diese ist über die Rippen hinweggeführt. In den äußeren Zwickeln zwischen Randleiste und Wappenkreisen sind entsprechend den Tieren Blattmuster angebracht. Von den Wappen zeigt das erste der drei nach Westen gerichteten auf silbernem Grund ein rotes Kreuz. Es folgen auf gelbem Grund ein schwarzer Adler, auf rotem Grund ein weißer, aufrechter Löwe mit geteiltem Schweif und einer Krone, dann das vierfach geteilte Wappen, das im zweiten und dritten Feld das blaue Rautenmuster auf weißem Grunde und im ersten und vierten einen goldenen Löwen auf schwarzem Grunde zeigt, dann auf gelbem Grunde fünf schwarze Querbalken, weiter ein schwarzer Doppeladler auf weißem Bilde, ein schwarzes Kreuz auf silbernem Grunde und im achten Wappen eine bärtige Fratze mit aufgestülpter Nase. Es handelt sich hier wahrscheinlich um die Wappen der sieben Kurfürsten. Die Wappen von Böhmen, Pfalz, Trier und Köln sind ohne Veränderung wiedergegeben. Bei dem sächsischen Wappen fehlt der grüne Rautenkranz, von den beiden übrigen Wappen ist der Adler auf gelbem Feld vielleicht ursprünglich der rote Brandenburger Adler gewesen. Es fehlt das Mainzer Wappen, statt dessen der Doppeladler auf weißem Felde.

Weiterhin als diesen Malereien nächst verwandt ist der ersten Ausmalungsperiode zuzurechnen die Anordnung um den Schlußstein in den beiden folgenden Gewölben. Im nach Westen folgenden Gewölbe finden wir wiederum ein Muster von acht Kreisen um den Schlußstein herumgelegt. Vier dieser Kreise sind mit den Evangelistensymbolen geschmückt, die übrigen vier Kreise zeigen auf gelbem und blauem Grunde gelbgemusterte Architekturformen, ein Vierpaß, ein Fünfpaß, drei zusammengezogene Dreipässe und eine Kreuzblume. Das abschließende Band ist von gelber Farbe und mit Ecken besetzt (Fig. 344).



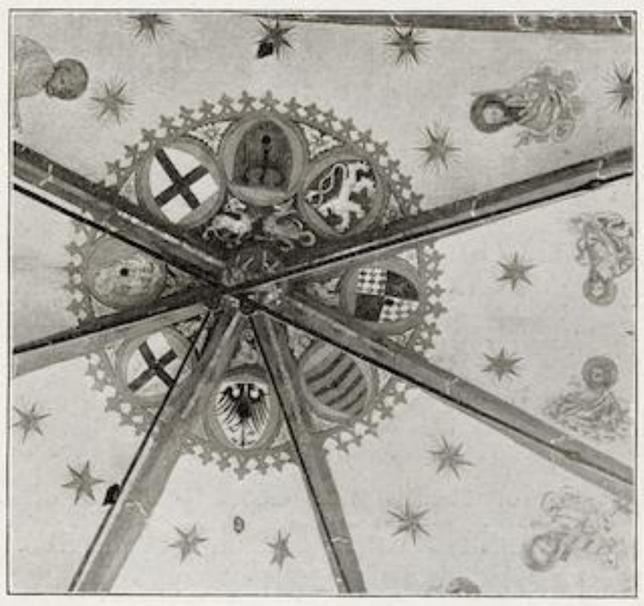


Fig. 343. Oberwesel, St. Martin. Einzelheiten der Gewölbebemalung.

Im nächsten Gewölbe ist ein Engelkonzert in acht Kreisen strahlenförmig um den Schlußstein angeordnet (Fig. 343). Farbig sind die sehr bewegten Figuren der einzelnen Engel abwechselnd gegen hellen blauen und roten Hintergrund gesetzt. Die Engel tragen grüne Gewänder und mit Pfauenaugen besetzte Flügel. Sie haben mehrere Geigen und Lauten, eine Harfe, zwei Schellen, ein Psalterion und ein Portativ. Durch eine runde goldene Leiste ist jedes Medaillon abgeschlossen. Auch hier sind die Rippen in die Komposition mit einbezogen. Die äußere Umrahmung zeigt eine ähnliche Musterung wie im Chorgewölbe, Blattmotive in grauer Farbe und um den Schlußstein vier mit langen Flügeln ausgestattete Meertiere (Taf. 78).

Dieser ersten Periode sind im Chorabschluß noch zuzurechnen fünf Fratzen, die in den Zwickeln zwischen Schildbogen und Rippenansatz neben den Fenstern angebracht sind, skizzenhafte Köpfe mit Nimben, teils im Profil, teils in voller Ansicht, darunter ein Mönchsgesicht mit einer schwarzen Kapuze.

In einer zweiten Periode ist dann dieses erste System übergangen worden, die strenge Form malerisch bereichert und ergänzt worden. In den Gewölbefeldern sind die Halbfiguren der Apostel und Propheten hinzugekommen. Im Chorabschluß wurden in weiterem Umkreise um den Schlußstein die zwölf Apostel angeordnet. In jedem Zwickel sind es zwei Figuren, die nur mit dem Oberkörper sichtbar sind und aus einem gefalteten Wolkensaum herausragen. Außer zweien sind sie mit ihren Attributen ausgestattet. Petrus und Paulus schließen auf beiden Seiten den Kreis nach Westen ab, beide sind etwas größer als die anderen. Die meist bärtigen Figuren sind durch demonstrierende Gesten belebt, die grünen und grauen Gewänder sind teilweise vom Wind

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0355
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

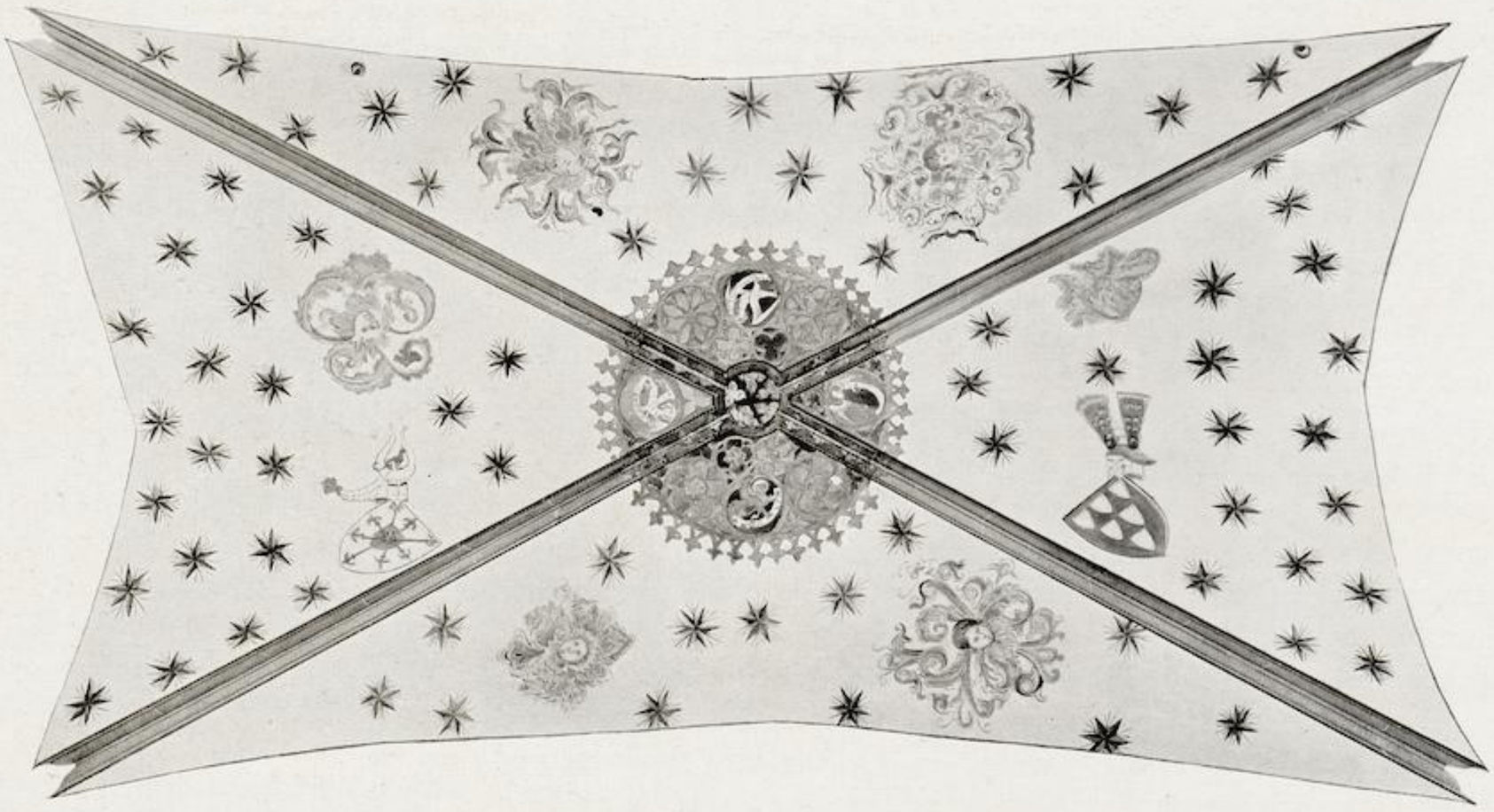


Fig. 344. Oberwesel, St. Martin. Gewölbemalerei.

bewegt. Im nächsten Gewölbe sind zwischen die roten Sterne in kreisförmiger Anordnung sechs Fratzen gesetzt worden, seltsame menschliche Köpfe, aus denen nach allen Seiten blütenartig üppige grüne Blätter hervorwachsen. Im nördlichen und südlichen Gewölbefeld sind die Wappen der beiden Schönburger Linien angebracht. Das gelbe Zepterrad auf weißem Grunde, und die sechs weißen Schilde auf blauem Felde. Beide Wappen führen über dem Kübelhelm als Wappentier den Hund.

Im folgenden Gewölbe sind in weiterem Umkreise wiederum acht Figuren verteilt. Es sind acht Propheten des Alten Testaments mit Schriftrollen; sie sind in Brusthöhe durch einen gefalteten Wolkensaum begrenzt. Bei den Gesichtern der einzelnen Propheten merkt man das Streben nach Individualisierung. Lebhaft sind die Handbewegungen, meist deuten sie auf das flatternde Schriftband. Durch Beischrift sind die Propheten erkenntlich: Daniel, Habakuk, Zechiel, Jonas, Sophonias, Ysaias, Zacharias und Tobias. Die Schriftbänder sind fast völlig unlesbar geworden. Einen einheitlichen, allen acht Sätzen zugrunde liegenden Sinn herauszulesen, ist nicht mehr möglich.

Das vierte Gewölbe zeigt im Schlußstein drei plastisch herausgearbeitete Wappen:

1. das goldene Rautenmuster auf blauem Grunde;
2. ein rotes Kreuz auf weißem Feld, belegt mit einem stehenden Raben vor gelbem Hintergrund;
3. einen schwarzen Adler auf goldenem Felde.

Um diesen Schlußstein herum sind in der Wandmalerei einige Tiere angeordnet. Auf der südlichen Schmalseite ein geduckter Löwe und ein Wildschwein. Beide mit dem Kopf zur Mitte gewandt und mit schlankem langem Körper. Auf der gegenüberliegenden nördlichen Seite sind zwei Adler mit den Schnäbeln zum Wappen gerichtet. Auf dem westlichen breiten Zwickelfeld sind zwei walfischähnliche Tiere angebracht. In dem Wappen mit dem roten Kreuz und dem Raben auf gelbem Feld haben wir das Wappen des Trierer Erzbischofs Raban von Helmstadt[1]. Dieser Erzbischof regierte von 1430 bis 1439, aber erst 1435 konnte er seinen Rivalen, den späteren Bischof Jakob von Sirk, zum Rücktritt bewegen, und 1436 erfolgte die Huldigung in Koblenz. In diesem Streit stand die Stadt Oberwesel schon früh auf seiten Rabans, worauf ein Vertrag aus dem J. 1434 zwischen Raban und Oberwesel schließen läßt. In diesem Vertrag erhält Oberwesel besondere Vorrechte eingeräumt.

Mit diesem Wappen ist ein Datum auch für die dekorative Malerei dieses Gewölbes gegeben. Es ist nicht ausgeschlossen, daß die Tiere in einer Form in Beziehung zu den Wappen gesetzt sind (Wappenhalter?). Das bedeutet eine zeitliche Ansetzung zwischen 1430 und 1439, es sind diese Daten sehr gut auch nach der Baugeschichte möglich, da schon auf Grund architektonischer Details in den drei Langhausjochen bis in das 15. Jh. hinein eine Bautätigkeit in St. Martin anzunehmen ist.

[1] Vgl. Wilhelm Ewald, Die Siegel der Erzbischöfe von Trier, Bonn 1910, Taf. XI, 7.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0356
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Die figürlichen Malereien der drei östlichen Gewölbefelder gehen zeitlich diesem Gewölbe voraus. In der malerischen Form sind die oben beschriebenen Wappentiere am fortgeschrittensten. Die Apostel und Propheten sind den Malereien an der Decke der Mainzer Karmeliterkirche am nächsten verwandt. Deutlich zeigt sich in Oberwesel noch der weiche Stil in Verbindung mit der linearkalligraphischen Kunst des Mittelrheins, so daß es naheliegend erscheint, die zeitliche Ansetzung dieser zweiten Epoche der Gewölbeausmalung mit der Zeit bald nach 1400 zu begrenzen.

Weiterhin ist für die zeitliche Ansetzung dieser Deckenausmalung ein Doppelwappen von Wichtigkeit, das in der Turmhalle über dem westlichen Haupteingang angebracht ist. Rechts wieder das Schönbergsche Zepterrad und links ein Wappen mit vier schwarzen Querbalken auf gelbem Grunde, darunter die Jahreszahl 1495. Bei diesem Schilde handelt es sich um das Wappen der Familie von Fleckenstein. Soweit nachzuweisen ist, ist aber eine Heirat zwischen beiden Familien im späten 15. Jh. nicht erfolgt. Dagegen ist eine Verbindung eines Eberhard von Schönberg auf Wesel (1389—1432) mit Nese von Fleckenstein (erwähnt von 1412 bis 1452) überliefert. Mit einiger Wahrscheinlichkeit können wir die Anbringung dieser Wappen mit der Deckenausmalung in Zusammenhang bringen, besteht doch die Möglichkeit, daß die beigegebene Jahreszahl nicht richtig restauriert ist. Die drei ersten, verschnörkelten Ziffern sind arabisch, die vierte ist eine lateinische Zahl, was nicht für eine genaue Erhaltung spricht. Die Annahme aber, daß es sich hier um ein wahrscheinlich früheres Datum handelt (das mit der überlieferten Verbindung der beiden Familien in Einklang gebracht werden kann, also in der Zeit von 1410 bis 1432 liegen würde), wäre mit dem oben beschriebenen Wappen des Erzbischofs Helmstadt in Einklang zu bringen. Renard, a. a. O. S. 76, erwähnt nichts von dieser möglicherweise mißverständlichen Ergänzung der Jahreszahl. Die Apostel und Propheten jedoch mit der Zahl 1495 in Verbindung zu bringen, ist nach dem oben Gesagten wohl ausgeschlossen, vielmehr müßte in dem Falle einer Deutung auf 1495 gegen Ende des Jahrhunderts eine weitere Dekoration der Kirche angenommen werden. Die Dekoration des Chorgewölbes als Gesamtkomposition in der rhythmischen Anordnung findet eine auffallende Parallele in der Ausmalung des Chores der Karmeliterkirche zu Mainz, die oben S. 281 ausführlich behandelt ist. Neben dem System der Gewölbeausmalung besitzt St. Martin gleich der Liebfrauenkirche eine Reihe von größeren und kleineren figürlichen Einzelbildern an den unteren Pfeilern und Wandflächen.

Fig. 345. Oberwesel, St. Martin. Martyrium des h. Sebastian

Auf der Südseite des östlichen Turmpfeilers befindet sich 1 m über dem Fußboden ein Martyrium des h. Sebastian (Fig. 345). In der Mitte steht der Heilige vor einem Lorbeerbaum; der Oberkörper ist nach rechts herübergebogen und der linke Arm neben dem Kopf an einem Ast festgebunden. Das noch junge Gesicht ist von blonden Locken umrahmt, der Blick zu Boden gerichtet. Die beiden Schützen sind ganz nahe an den Heiligen herangerückt. Der rechtsstehende hat die Armbrust auf der linken Schulter in Anschlag gebracht, er trägt hellgrüne Hosen mit einem schwarzrot-weißblauen Einsatz auf dem rechten Oberschenkel, ein enganliegendes rotes Wams mit weißem Brusteinsatz und blauen Ärmeln, dazu einen roten Hut mit hellen Federn und langen roten Bändern. Ihm gegenüber ist der andere Scherge farbig noch bunter gehalten. Er spannt den Bogen und wendet seinen Kopf in scharf profilierter Seitenansicht zum h. Sebastian. Die knappen, verschiedenfarbig gestreiften Hosen sitzen in breiten, schwarzen Halbschuhen. Das mehrfach durchbrochene Wams ist in roten und weißen Farben gehalten. Die Szene wird eingerahmt von beiderseits emporwachsenden Ranken, die sich oberhalb des Heiligen zusammenschließen.

Auf der südlichen Seite des zweiten Pfeilers von Osten befindet sich in 2 m Höhe eine h. Annaselbdritt (Taf. 79). Maria mit dem Kind und Anna sitzen auf einer Bank, als hinterer Abschluß dient ein herunterhängender roter Teppich mit einem schwarzen Muster stilisierter Blumen. Rechts und links stehen vor hellgrünen Vorhängen zwei musizierende Engel. Der linke

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0357
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 346. Oberwesel, St. Martin. Ecce homo und Kreuztragung.

spielt auf einem Psalterion, der rechte auf einer Geige. Maria trägt ein goldenes Brokatgewand und darüber einen blauen Mantel, der auf der linken Seite bis zum Fußboden herabfällt. Sie sitzt etwas nach links zu ihrer Mutter gewandt und hält mit den Händen vor sich das stehende Christuskind, das nach einer goldenen Kugel in der Hand der h. Anna greift. Die h. Anna trägt über ihrem blauen Gewand einen weiten roten Überwurf und eine weiße Kopfhaube; bei Maria fallen die Haare frei über die Schultern herab. Die Farbigkeit des Bildes wird durch starke Töne in Rot, Blau und Grün beherrscht. Grün sind Decke, Vorhänge, Nimben und vorn ein Teil von Marias Kleid. Rot der große Teppich und die Mäntel der heiligen Frauen. Blau das Kleid der h. Anna und das des Engels hinter ihr. Durch einen schwarzbraunen Rahmen wird das Bild abgeschlossen.

Auf dem östlichsten Pfeiler befindet sich auf zwei Seiten der vorgesetzten Strebe ein h. Valentin und eine h. Barbara (Taf. 79). Beide stehen nebeneinander und sind durch eine Ranke getrennt, die jede der Figuren in einem Bogen umschließt. Beide Heiligen stehen auf einer Rasenfläche. Der h. Valentin ist in vollem Bischofsornat dargestellt. Seine lange Alba liegt auf dem Boden auf und bedeckt die Füße. Die Dalmatika darüber ist aus goldenem Brokatstoff und das Pluviale rot mit grüner Innenseite. Vor der Brust trägt er eine große goldene Agraffe. Die weiße Mitra setzt sich wirkungsvoll gegen den roten Nimbus ab. Der Heilige macht mit der rechten Hand die Gebärde des Segnens, mit der linken hat er den Bischofsstab gefaßt. Vor ihm kniet auf der rechten Seite ein Junge, der einen Hahn in den Händen hält. Auf der linken Seite liegt ein krankes Kind mit starr nach oben gerichtetem Kopf und geschlossenen Augen.

Die h. Barbara ist in Dreiviertelprofil nach links gewandt. Sie trägt ein rotes Kleid mit hoher Taille und breitem Hermelinsaum, darüber einen grünen Mantel. Mit der linken Hand umfaßt sie die Spitze des rechts neben ihr stehenden Turmes, in dem unten der Kelch mit der Hostie sichtbar ist. Beide Figuren sind nicht ganz in Lebensgröße gegeben, auffällig sind die kleinen Köpfe und das starke Hervortreten der roten Farbe in Kleidung und Nimbus.

Im Chor befindet sich an der südlichen Seitenwand eine breite Nische, die oben in einem flachen Bogen schließt. Die Laibung ist mit einem neuen Ornamentmuster geschmückt. Der Grund ist in zwei gleiche Teile geteilt. Links ist das Ecce homo, rechts die Kreuztragung dargestellt (Fig. 346). Rechts bewegt sich der Zug mit Christus an der Spitze aus einem geöffneten Stadttor. Christus selbst ist vorn dargestellt in grauem, langem Gewand mit der Dornenkrone und einem roten

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0358
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Nimbus. Er trägt das Kreuz auf der linken Schulter, sein Kopf ist in voller Ansicht gegeben, die Augen sind geschlossen. Rechts ist ein Landsknecht in schwarzgelb gestreiftem Rock im Profil gegeben. Mit dem linken Bein stößt er Christus und zieht mit der Hand an dem Strick, der um die Hüfte des Herrn gebunden ist. Andere Schergen sind im Halbkreis um Christus versammelt, sie sind einfacher gekleidet, teilweise in Kettenpanzer und kleiner Sturmhaube. Einer hat Christus vorn an der Brust gepackt, links von Christus kniet ein Knecht und faßt das untere Ende des Kreuzes, ein anderer ist zu Maria gewandt, die links in langem weißem Umhang unter dem Torbogen sichtbar wird.

Auf der andern Seite ist das Ecce homo dargestellt. Christus steht links auf einem Treppenabsatz in rotem Mantel mit der Dornenkrone und gefesselten Händen; der Oberkörper ist leise nach vorn gebogen. Hinter ihm steht Pilatus, der auf das Volk rechts vorne deutet. Unterhalb des Vorbaus sind eine Anzahl gestikulierender Männer dicht zusammengedrängt, in der Mitte breitbeinig ein Mann in voller Rüstung mit einer Lanze in der Hand. Die anderen sind im zeitgenössischen Kostüm gegeben und die meisten nur mit dem Kopf sichtbar. Im Hintergrund eine perspektivisch zurückgeführte Häuserreihe. Der landschaftliche Hintergrund auf beiden Bildern, die ausführlich gegebene Architektur kann für Oberwesel nicht als heimisch gelten.

Neben diesen verhältnismäßig gut erhaltenen Malereien finden sich in der Kirche verstreut eine weitere Anzahl von Bildern, die durch die Art ihrer Wiederherstellung und Ergänzung erhebliche Veränderungen erfahren haben.

Im nördlichen Seitenchor ist auf der südlichen Seitenwand das lebensgroße Bild eines Johannes Ev. gegeben. Der Heilige hält den Kelch in seiner Rechten und sieht zu dem rechts neben ihm knienden Stifter in weißem Gewande herab. Auffällig ist die Zierlichkeit in der Bewegung des Heiligen und die geschwungene Silhouette des rötlichen Mantels. Wahrscheinlich stammt das Bild aus der Zeit um 1400, worauf eine gewisse Verwandtschaft mit den Figuren des Friedberger Altars im Darmstädter Museum schließen läßt, und ist dann im Lauf des 15. Jh. übermalt worden.

Fig. 347. Oberwesel, St. Martin. Marter der Zehntausend.

Daran rechts anschließend sind vier Passionsszenen in quadratischen Feldern in der Art einer Altartafel auf die Wand aufgetragen. Die Gefangennahme, Christus vor Pilatus, die Kreuztragung mit dem Schweißtuch der Veronika und die Kreuzannagelung. Durch eine rote Leiste sind die Bilder umrahmt. An der nördlichen Seitenschiffswand befindet sich rechts neben der Tür eine überlebensgroße Kreuzigungsdarstellung mit Maria und Johannes und einer zahlreichen Stifterfamilie. Die Hauptfarben sind Grün und Rot in matten Tönen. Gegenüber ist an der Nordwand des ersten Pfeilers von Westen her eine h. Margarete angebracht, ausgestattet mit Krone und Stab steht die Heilige über dem Drachen zu ihren Füßen.

Auf dem zweiten Turmpfeiler befindet sich auf der Schräge nach Norden ein kleines Wandbild mit der Darstellung des Martyriums der Zehntausend (Fig. 347). Das Bild läßt sich unmittelbar auf ein Vorbild aus der Tafelmalerei zurückführen; dieselbe Darstellung befindet sich auf dem rechten Außenflügel eines ehemals im Besitz der Schönburger befindlichen Triptychons aus der Zeit um 1440—50, das sich jetzt an der Nordwand der Stiftskirche in Oberwesel befindet[2]. Die Komposition ist sehr vergröbert und ohne die koloristischen Feinheiten des Tafelbildes übernommen. Im Vordergrund sind drei unbekleidete Märtyrer von Dornen aufgespießt. Der vordere ist mit der Brust dem Rasen zugekehrt, ein anderer ist in einer halb sitzenden Haltung dargestellt, der dritte Märtyrer liegt auf dem Rücken. Hinter diesen drei nur mit einem Lendenschurz bekleideten Figuren folgt die Darstellung der Blendung eines Bischofs. Auf dem Wandbild ist der Henker in bäuerlicher Kleidung dargestellt, auf dem Tafelbild trägt er ein Kettenhemd. Weiter zurück werden auf der rechten Seite die übrigen Märtyrer herangeführt. Deutlich ist der Unterschied zwischen dem Vorbild und der Wiederholung festzustellen: Die Form der Panzerung

[2] Vgl. Back, a. a. O. S. 75: „Leuchtende Farben entschuldigen für die etwas lahme Zeichnung und den befangenen Ausdruck. Die strenge Anlage und das Bemühen um Individualisierung der Köpfe, auch technische Einzelheiten erinnern noch an den Ortenberger Altar, aber das unbefangen heitere Lebensgefühl dieses Mainzer Werkes ist einer spröden Feierlichkeit gewichen."

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0359
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 348. Oberwesel, St. Martin. H. Christophorus.

bei den Schergen auf dem Tafelbild hat sich auf dem Wandbild entsprechend der späteren Zeit geändert; so treten anstatt der Helme Hüte, an Stelle der Beinpanzerung sehen wir in St. Martin lange Hosen, außerdem ist der auf dem Tafelbild angedeutete Wald im Hintergrunde auf dem Wandbilde weggelassen. Der König sitzt im Wandgemälde mit seinem Begleiter auf einem Thron, ist aber sonst vollkommen dem Vorbilde nachgeahmt, ebenso Gottvater in einem Wolkenausschnitt. An Stelle des Goldgrundes auf dem Tafelbild tritt auf dem Wandbild ein heller Hintergrund. Möglich ist, daß die Schönburger, aus deren Besitz das Triptychon stammt, und die in der Pfarrkirche immer bedeutenden Einfluß gehabt haben, eine Wiederholung des Bildes in der Wandmalerei veranlaßt haben. Von Bedeutung ist die lang anhaltende Tradition, die sich nicht scheut, ein bedeutend früheres Bild mit etwas veränderten Trachten, aber sonst wörtlich zu wiederholen.

An der Westwand des Seitenschiffes befindet sich ein h. Christophorus, der die ganze vorhandene Fläche füllt (Fig. 348). In der Komposition geht er wahrscheinlich bis ins frühe 15. Jh. zurück, worauf auch die Reste des über der barocken Wölbung erhaltenen Christuskopfes hinweisen. Der Heilige schreitet von links nach rechts, der Kopf ist in Vorderansicht gegeben. Über dem blauen Rock ist der rote Mantel links in einem Bausch in die Höhe geweht. Die naturalistische Landschaft zeigt rechts und links schroffe Felsen. Der Christuskopf ist in einer Kopie (umgeklappt) auf die barocke Gewölbekappe übertragen worden.

In der Turmhalle befindet sich links neben dem Eingang von Osten die lebensgroße Figur eines h. Petrus mit nachträglich (um 1500 ?) erneuertem Kopf. Am nördlichen Turmpfeiler als ganz später, derber Nachfahre gotischer Malerei in Renaissanceumrahmung, die Apostel Petrus und Paulus aus dem J. 1660.

Gegenüber der h. Annaselbdritt befindet sich auf der südlichen Seitenwand die Figur eines Hirten mit drei Schafen. Wahrscheinlich handelt es sich um einen h. Wendelin als Hirt, die Möglichkeit, daß wir hier den Rest einer Verkündigung an die Hirten vor uns haben, ist nicht mehr nachzuprüfen. Daneben steht die Figur des h. Leonhard in dunkler Kutte mit seinem Attribut, einer Kette. Hinter der Kanzel sind die Reste eines Martyriums der h. Agatha erhalten. Ein Scherge versucht, der Heiligen die Brust zu zerfleischen. Darüber ist die Figur des h. Jakobus in seinem oberen Teil sichtbar.

Für die stilistische Einordnung der figürlichen Wandmalereien ist die Abhängigkeit von den Malereien in der Liebfrauenkirche ausschlaggebend. Im ausgehenden 15. Jh. war die Stiftskirche die weitaus bedeutendere der beiden Oberweseler Kirchen und auch mit reicheren Mitteln ausgestattet. Deshalb ist es erklärlich, daß man sich in St. Martin nach ihrem Vorbilde richtete. Vielfach sind wahrscheinlich auch dieselben Meister in beiden Kirchen tätig gewesen, doch ist es auffallend, wie die künstlerische Qualität der Wandbilder hinter denen in der Liebfrauenkirche zurückbleibt.

Der h. Valentin zeigt Beziehungen zu derselben Figur auf der Kreuzigung der Liebfrauenkirche. Beide haben dieselbe Haltung und gehen wohl auf ein gemeinsames Vorbild zurück.

Bei der h. Barbara sei auf die Ähnlichkeit mit dem Stich des Hausbuchmeisters (L. 45) mit derselben Darstellung hingewiesen. Ebenso geht die Annaselbdritt auf eine Vorlage des Hausbuchmeisters zurück (L.29)[3]. Eine etwas spätere Darstellung desselben Themas an dem nördlichen Pfeiler in der Kirche zu Niedermendig (Fig. 349)[4] zeigt deutlich den Stilunterschied

[3] Vgl. Max Lehrs, Der Meister des Amsterdamer Kabinetts: Publikation der Internationalen Chalkographischen Gesellschaft 1893/94.
[4] Vgl. A. Schippers, Die Mutter Anna in der Holzplastik des Mayengaues: Zs. f. bildende Kunst 1930/31, 1, S. 17 m. Abb.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0360
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

gegenüber den dort wirksamen kölnischen Einflüssen. Die Komposition des kleinen tafelbildähnlich wirkenden Bildes verzichtet bewußt auf den pompös aufgebauten Thron und die assistierenden Figuren. Hier sitzen die beiden heiligen Frauen auf einer Rasenbank, der blühende Blumen entsprießen. Die Beziehungen der Figuren untereinander werden deutlich gemacht in einer Form, die in der Graphik wie in der Malerei in dieser Zeit am Rhein kanonisch geworden ist: Das auf den Knien der Mutter stehende nackte Kind greift nach der Frucht, die ihm die h. Anna darreicht. Auch das auf dem Schoß der h. Anna liegende Buch fehlt hier nicht, Maria trägt eine Krone. Über der Gruppe zieht sich ein schmales Schriftband durch das Bildfeld mit den Worten: O sent Anna hyliff selffe drittem. In den Ecken sind Wappenschilde mit Hausmarken, entweder der Stifter oder der Künstler. Entgegen der größeren Bewegtheit des Oberweseler Bildes spricht eine ruhige aristokratische Gehaltenheit aus den Figuren, die zugleich mit der besonderen Art der Modellierung der Köpfe auf kölnische Vorbilder hinweisen. Am deutlichsten ist die Verwandtschaft mit Bildern des Marienlebenmeisters, so daß man die Entstehungszeit mit Recht in die Mitte der zweiten Hälfte des 15. Jh. legen mag. In der burgundischen Buchmalerei ist um 1450 eine Darstellung erhalten[5], in der die Außenwand einer gotischen Kapelle mit Wandmalerei geschmückt wird. Dort sehen wir bei der Darstellung einer Maria dasselbe Schema wie in Oberwesel mit den zwei rechts und links hinter dem Thron aufgestellten, musizierenden Engeln. Ein Beweis dafür, wie früh dieses Schema schon in Gebrauch war (worauf auch die Musikinstrumente hinweisen, die in Oberwesel eine spätere Datierung, nach 1500, unmöglich machen) und wie lange man sich in der Wandmalerei an die überlieferten Vorbilder gehalten hat.

Fig. 349. Niedermendig. Alte Pfarrkirche. H. Annaselbdritt.

Die Kreuztragung und das Ecce homo im Chor der Martinskirche weisen nahe Beziehungen auf zu dem Meister des Ursulamartyriums in der Liebfrauenkirche. Auch hier haben wir denselben realistischen Stil, dasselbe lebhafte Interesse an dem Leben und die gleiche Ausführlichkeit in den Kostümen (schwarzweiß gestreifte Hosen und andere Motive der sehr komplizierten Tracht aus dem Anfang des Jahrhunderts finden sich hier wie dort) — der erwähnte Kanonikus Peter Lutern war seit 1508 gleichzeitig Propst in St. Martin. Gewisse Ähnlichkeit weist außerdem die Kreuztragung mit derselben Darstellung in der Liebfrauenkirche auf. Bei dem Ecce homo findet sich die Figur des auffallend in den Vordergrund gerückten Kriegers mit der Lanze wieder auf dem Bilde aus dem Hausbuchmeisterkreise im Wallraf-Richartz-Museum, das das Ursulamartyrium darstellt. Ein Ecce homo an der Nordwand des Seitenschiffs der Karmeliterkirche zu Boppard (Fig. 296) zeigt wesentlich stärkere Beeinflussung durch niederländische Vorbilder. Als letzten Ausläufer dieser von den Luternbildern ausgehenden Richtung haben wir das Sebastiansmartyrium zu werten, das (teilweise stark übermalt) schon weit ins 16. Jh. hineindeutet.

Auf Grund der vielen Bilder, die in wechselnder Größe und auf den ersten Blick höchst willkürlicher Verteilung in der Kirche weit zerstreut erhalten sind, fragt es sich, wie weit die Kirche ausgemalt war. Einige Bilder, wie das Martyrium der h. Agatha und wohl auch der große Christophorus sind aus einer früheren Zeit, wahrscheinlich aus der Mitte des Jahrhunderts[6], aus einer Zeit, in der, wie wir es in Steeg verfolgen können, eine vollkommene und mit ganzen Zyklen durchgeführte Ausmalung einer Kirche noch wahrscheinlich war. Vielleicht war die Martinskirche ebenso bunt ausgemalt. Darauf deutet auch die Anbringung eines Bildes wie das Martyrium der Zehntausend an einer so abgelegenen Stelle, die entweder durch heute nicht mehr nachzuweisende ikonographische oder kultische Voraussetzungen bedingt war, oder aber der übrige am Pfeiler vorhandene Platz war schon mit andern Bildern besetzt.

Die übrigen Bilder sind dann schon viel mehr als von jedem Zusammenhang losgelöste Einzelwandbilder mit oft besonderer Rahmung zu betrachten.

[5] Abgebildet bei F. Winkler, Die flämische Buchmalerei des 15. und 16. Jh., Leipzig 1925, S. 65.
[6] Hierher gehört auch der leuchtertragende Engel an der nördlichen Chorwand, der bei der Restauration in die vollkommen neue architektonische Rahmenkomposition einer Monstranz einbezogen wurde.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0361

© Universitätsbibliothek Heidelberg

gefördert durch die
DFG

Oberwesel / Stiftskirche Unserer Lieben Frauen.

LITERATUR. Bibliographie bei P. Lehfeldt, Die Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Koblenz, Düsseldorf 1886, S. 608-616. Von älterer Literatur noch zu nennen: J. H. Dielhelm, Denkwürdiger und nützlicher rheinischer Antiquarius, Frankfurt 1744. — Von Stramberg, Rheinischer Antiquarius, II. Abteil., Bd. 8. — Über die Restauration der Liebfrauenkirche zu Oberwesel und ihre neuesten Schicksale: Kölner Domblatt, 1844, Nr. 82, 85, 89, 125. — F. Back, Evangelische Kirchen im Lande zwischen Rhein, Mosel, Nahe und Glahn, Bonn 1872. — A. Vuy, Geschichte des Trechirgaues und von Oberwesel, Bd. I, Leipzig 1885, S. 147 f. — Marx, Geschichte des Erzstifts Trier, II, 2, S. 118. — P. O. Rave, Oberwesels kirchliche Baukunst: Zschr. d. Rhein. Vereins f. Denkmalpflege u. Heimatschutz, XVI, 1922, S. 47 ff. — P. Richter, Die Stadt Oberwesel im Mittelalter: Zs. d. Rhein. Vereins f. Denkmalpflege u. Heimatschutz XVI, 1922, S. 29 f. — F. Back, Werke der Plastik und Malerei in Oberwesel: Zs. d. Rhein. Vereins f. Denkmalpflege u. Heimatschutz XVI, 1922. — Irmgard Külz, Die dekorative Architektur u. d. Plastik d. 14. Jh. i. d. Liebfrauenkirche zu Oberwesel, ein Beitrag zur mittelrheinischen Frage, Diss. Bonn 1928.

AUFNAHMEN. Farbige Kopien von A. Bardenhewer im Denkmalarchiv der Rheinprovinz Bonn, der h. Martin zu Pferde. — 19 photographische Aufnahmen von A. Bardenhewer, 9 photographische Aufnahmen von Steinle 1928 im Denkmalarchiv der Rheinprovinz Bonn, Platten ebendort.

Eine Pfarrkirche wird i. J. 1209 erstmalig erwähnt. Im J. 1258 wird die Kirche in ein Kollegiatstift mit einem Dechanten und sechs Kanonikern umgewandelt. Der Grundstein zu einem völligen Neubau wird i. J. 1308 gelegt, wie eine Inschrift in dem nicht mehr erhaltenen Chorfenster bekundet: inchoata est ecclesia Sct. Mariä a. D. MCCC octavo. Im J. 1331 wird an Mariä Himmelfahrt Chor und Hochaltar eingeweiht, laut einer Inschrift, die im Schrein des Hochaltars gefunden wurde und jetzt in die nördliche Hochwand des Chores eingelassen ist. An dem Langhaus ist vermutlich noch jahrzehntelang weitergebaut worden. Die Kirche ist ein einheitlicher Bau der Hochgotik, eine querschifflose Basilika mit nach innen gezogenen Strebepfeilern und außerordentlicher Höhenentwicklung. Höhe und Breite je 25 m.

Das entscheidende Datum für die geschichtliche Entwicklung der bis dahin freien Reichsstadt Oberwesel, die Übertragung der Stadt durch Kaiser Heinrich VII. an seinen Bruder, den Erzbischof Balduin von Trier, i. J. 1312 ist auch für die Baugeschichte von Liebfrauen von größter Bedeutung. Trierer und Kölner Einflüsse begegnen sich hier mit einem stark konservativen mittelrheinischen Bauwillen. Fäden gehen von hier zu den hessischen Bauten der Frühgotik. Durch den bewußten Verzicht auf alle Außengliederung und jedes Strebesystem erweist der Bau seine enge Verbundenheit mit der Trierer Baugruppe, vor allem der Stiftskirche zu Kyllburg.

Die Ausmalung der Kirche erstreckte sich zunächst auf eine durchgehende Betonung der konstruktiven Elemente des Baues, durch eine der Sandsteinfarbe angepaßte Tönung in zartem hellem Rot. Pfeiler, Streben, Gurt- und Schildbögen und Gewölberippen wurden wie in St. Goar durch diese Bemalung hervorgehoben. Dazu kamen in den Gewölbekappen Eckfüllungen mit Rankenornament und kreisförmige Rankenverzierungen um die Schlußsteine. Diese Ausmalung ist bei der Restauration 1845 so gründlich erneuert worden, daß nur noch die Komposition als Ganzes als ursprüngliches Dokument gewertet werden kann. Außer dieser einheitlich durchgeführten ornamentalen Ausmalung befinden sich in der Kirche verstreut an den einzelnen Pfeilern eine Reihe von figürlichen Wandmalereien aus dem späten 15. und 16. Jh.

Seit 1860 sind figürliche Wandmalereien in der Kirche freiliegend überliefert. Verschiedentlich wird im 19. Jh. bei Beschreibung des Baues auf verstreute Wandmalereien hingewiesen[1]. So bei Lehfeldt, a. a. O. S. 614: „Reste an mehreren Pfeilern aus verschiedenen Zeiten und Figurengrößen zum Teil verlöscht und mit Umrissen überzogen." Die einzelnen Gemälde sind nacheinander zum Vorschein gekommen. Einige von ihnen haben eine mehrfache Wiederherstellung durchgemacht. Der Maler Bardenhewer hat i. J. 1910 die Malereien zum größten Teil wiederhergestellt und ist dabei wie in St. Goar verfahren. Die Komposition und der Aufbau der einzelnen Bilder ist bei der Restauration nur in Kleinigkeiten geändert worden. In der Hauptsache ist auch hier das alte Bild der ehemaligen Ausmalung erhalten geblieben. Die Technik der alten Malerei ist, soweit sie noch festzustellen ist, dieselbe wie in St. Goar, nur ist hier bei der Grundierung in sehr viel stärkerem Maße Kreidegrund verwandt worden. Zum Unterschied von St. Goar hat sich die Ausmalung der Oberweseler Stiftskirche in getrennten Zeitabschnitten vollzogen. Ein einheitlicher Dekorationsplan fehlt hier, einzelne Bilder bilden die Ausschmückung der Kirche. Sie sind meist aus der Gemeinde heraus oder von Geistlichen gestiftet und ohne inneren oder äußeren Zusammenhang mit den benachbarten Fresken angebracht. Die großen achteckigen Pfeiler boten genügend Platz und freie Fläche zur Betätigung, und eine

[1] So berichtet F. Bock in seinen Baudenkmälern des Mittelalters, Düsseldorf 1875, S. 17, über die Stiftskirche in Oberwesel: „Ehemals scheint die Oberweseler Kirche im Inneren vollständig bemalt gewesen zu sein. Als Überreste dieser Polychromie haben sich an den Pfeilern mehrere Figuren und Gruppen erhalten, die jedoch in ihrer Ausführung eine ziemlich derbe Technik zeigen und der letzten Hälfte des 15. Jh. angehören."

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0362
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

räumliche Beschränkung und Gebundenheit wie in St. Goar fiel hier fort. Für einen Zyklus war bei der Raumaufteilung von vornherein kein Platz vorhanden. Die Seitenwände des Baues, die für fortlaufende Darstellungen allein Raum geboten hätten, sind, soweit nachweislich, an keiner Stelle zu Wandmalereien herangezogen worden. Es sind nur die den Hauptchor von den Nebenchören trennenden Mauern und die Pfeiler und Streben durch Wandmalerei geschmückt worden. Der Pfeiler links gegenüber dem südlichen Seiteneingang bietet hierfür mit seinen sieben verschiedenen Darstellungen ein Beispiel. Heute sind noch 18 Darstellungen erhalten, die durch die Verschiedenartigkeit ihrer Ausmaße und Anordnung der Innenausstattung des Kirchenraumes ein wechselvolles, malerisches Gepräge geben. An der westlichen Kirchenwand befinden sich rechts und links neben dem Hauptportal an den aus der Wand vorspringenden Turmpfeilern 2 m über dem Fußboden je drei Heilige in Lebensgröße. Sie stehen auf einer Rasenfläche nebeneinander, eine schwarze Leiste schließt die Bilder von der rosa getönten Wand ab.

Die drei Heiligen auf dem südlichen Pfeiler sind — durch Beschriftung kenntlich — S. Stephanus, S. Ottilie und S. Goar (Taf. 81). Sie bilden gemeinsam eine Gruppe, doch ist die Verbindung rein äußerlich durch den Blick des h. Stephanus hinüber zum h. Goar gegeben. Auffällig ist die gleiche Haltung und Größe der Figuren. Die Silhouette ist bei allen dreien eine sehr ähnliche, ebenso zeigen die runden, bartlosen Gesichter der Männer enge Verwandtschaft. In der Faltengebung der Gewänder kehrt gleichmäßig eine gewisse knitterige Wulstigkeit der übereinandergeschichteten Falten wieder.

Fig. 350. Oberwesel, Liebfrauenkirche. Pfeilergemälde des h. Martinus mit der Ansicht der Martinskirche.

Von Süden erscheint als erster der h. Stephanus, der in Diakontracht ohne Kopfbedeckung dargestellt ist. Über der langen Alba trägt er eine hellrote Dalmatika. In der rechten Hand hält er vor der Brust ein Buch mit drei Steinen und in der linken Hand die Palme. Um das Handgelenk trägt er die Manipel. Neben ihm steht die Äbtissin Ottilie. Sie sieht zu ihrem Vater herunter, der auf dem Fußboden als kleine Figur nur mit dem Oberkörper sichtbar ist. Um ihn herum schlagen Flammen aus der Erde, er ist unbekleidet, trägt eine Krone auf dem Haupt und hat die Hände bittend erhoben. Ein von hinten heranschwebender Engel ist im Begriff, ihn aus dem Feuer herauszuziehen. Die Heilige hält den Äbtissinnenstab im linken Arm und vor der Brust das Buch mit den beiden Augen. Schwarz ist die Farbe der Sutane und blau die Innenseite. Der neben ihr stehende h. Goar trägt über der Alba eine grüne Kasel mit einem weißen Kreuz auf der Brust. In der rechten Hand hält er den Kelch, in der linken das Modell seiner Kirche (ein Chor flankiert von zwei hohen spitzen Türmen). Zu seinen Füßen liegt ein Teufel, der mit weit ausgestreckten Fängen versucht, an seiner Alba zu reißen. Der jugendliche Heilige trägt wie der h. Stephanus eine große Tonsur, die Augen hat er wie die Äbtissin Ottilie fast geschlossen. Allen drei Heiligen ist neben der Ähnlichkeit der wulstigen Hängefalten besonders eine starke farbige Tönung gemeinsam. Ein in allen Schattierungen schillerndes Blau finden wir wiederholt in der Kleidung: bei der Kasel des h. Goar, bei dem Äbtissinnenmantel der h. Ottilie und in der Alba des h. Stephanus. Daneben ist das dunkle Grün der Gewänder sehr kräftig aufgetragen. Die starke Farbigkeit der Figuren ist ohne Übergang gegen den grauweiß gehaltenen Hintergrund gesetzt.

Die drei Heiligen der nördlichen Wand (Taf. 81) zeigen dieselbe Anordnung. Rechts und links je ein männlicher Heiliger, in der Mitte wieder eine Äbtissin. Wiederum dieselbe farbige Zusammenstellung: von Rosa über Schwarz und Grün zu derselben bläulichen Tönung. Ähnlich die jugendlichen Gesichter und die fast geschlossenen Augen. Die Beschriftung läßt uns

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0363
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 351. Oberwesel, Liebfrauenkirche. Kreuzigung.

hier bei der dritten Figur im Stich. Die beiden anderen Heiligen: S. Erasmus und S. Hildegardis. Der h. Erasmus hält mit der linken Hand vor der Brust ein dunkelblaues Buch und darauf einen Harnisch, der hier infolge mißverständlicher Restauration an die Stelle der sonst üblichen Spindel gesetzt worden ist. In der rechten Hand hält er den Bischofsstab. Er trägt eine weiße, stark blau getönte Alba, die Kasel darüber ist rosa und grün gefüttert. Das weite Humerale dunkelgrün. Die Mitra weiß und wie bei dem andern heiligen Bischof mit blauer Fütterung zwischen den Cornua. Das noch jugendliche Gesicht des Bischofs ist von heller, pergamentartiger Farbe und zeigt einen strengen Ausdruck. Die h. Hildegardis blättert in einem Buch, das sie vor der Brust hält. Den Stab hat sie gegen die rechte Schulter gelehnt. Der dritte Heilige ist ebenfalls im Bischofsornat. Er hat ähnlich dem h. Stephanus auf dem anderen Bild den Kopf etwas gedreht und dem h. Erasmus zugewandt. In der Linken hält er den Stab, mit der Rechten hat er das Buch gefaßt. Vom Zeigefinger hängt ein kleines Glöckchen (?) herab. Er trägt wie die übrigen weiße Handschuhe und über der Alba eine goldbrokatene Dalmatika. Das grüne Pluviale ist mit einer breiten Spange vor der Brust verziert. Das noch junge Gesicht ist hart und breit, ein Zug, der den drei Gesichtern gemeinsam ist.

Auf der Nordseite befinden sich auf dem zweiten Pfeiler von Westen her auf dem östlichen Felde $1^1/_2$ m über dem Fußboden die lebensgroßen Figuren der Heiligen Florinus, Katharina und Castor (Taf. 82). Sie stehen vor einer Landschaft, deren Horizont über den Köpfen der drei Figuren liegt und für den Himmel nur geringen Raum freiläßt. Es ist eine Wiedergabe der Stadt Koblenz vom nördlichen Moselufer aus gesehen. Die drei Heiligen stehen im Vordergrunde auf etwas erhöhtem Boden. Am Moselufer sind Menschen mit dem Bau von Booten beschäftigt, Balken und Material werden herangetragen. Es folgt das breite Band der Mosel, belebt von einer Reihe von Fahrzeugen, Kähnen und Segelschiffen. Rechts ist ein Stück der alten Moselbrücke sichtbar. Dahinter ist die helle Architektur der Stadt gegen das Ufer zu durch die Stadtmauer fest geschlossen. Links werden die spitzen Türme von St. Castor sichtbar, daneben der alte deutsche Ordenshof, rechts die beiden doppeltürmigen Kirchen Unserer Lieben Frau und St. Florin, und weiter die alte bischöfliche Burg mit hohem Dach und vier Ecktürmchen. Rechts erhebt sich schon auf halber Höhe des ansteigenden Berges eine Häusergruppe mit einem schloßartig hohen Haus: die Kartause. Dahinter vereinigen sich dann am Horizont die dunklen Berge des Hunsrücks mit den rechtsrheinischen Bergen. Dazwischen erscheint der Rhein zwischen Koblenz und den Höhen des anderen Rheinufers. Von Ehrenbreitstein ist auf dem ersten Hügel die breitgelagerte Festung zu sehen. Auf einer zweiten Anhöhe erhebt sich die Augustinerkirche. Am Ufer liegt die Ortschaft mit Bäumen und Fachwerkhäusern; weiter zurück wird noch einmal am Rhein eine Häusergruppe sichtbar (Fig. 359). Die drei Heiligen stehen frontal nebeneinander in der ersten Zone des Bildes. Die h. Katharina steht etwas zurück, die beiden männlichen Heiligen sind in ihrer Haltung der Mitte zugewandt. In weißen großen Buchstaben steht unter jeder Figur der Name. Links der h. Florinus ist dargestellt, wie er aus einer Zinnkanne einer neben ihm in verkleinertem Maßstab stehenden Frau Wasser in ihren Krug gießt. Er trägt eine lange, weißblaue Alba. Grün sind die Ärmelaufschläge, zwei kreuzweise über die Brust gehende Bänder und das Humerale. Sein roter Umhang ist mit Goldborte und Steinen besetzt und wird vorn durch eine runde Goldspange zusammengehalten. Die h. Katharina trägt ein dunkelgrünes, reichverziertes Kleid mit rotem Saum, das oben eng anliegt und dann als Rock weit herunterfällt. Die kleinen Augen, die dünnen Brauen und die hohe, schmale Stirn geben dem Gesicht einen zierlichen Ausdruck. Der dritte Heilige, der h. Castor, ist dargestellt in der Tracht eines Geistlichen. Über der bläu-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0364
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

lich schimmernden Alba trägt er eine karminrote Kasel, die vorn mit einem blauen Kreuz bestickt ist. Das große Modell der Kirche in seiner Linken wird vom Bildrand überschnitten. Eine romanische Fassade mit überhöhtem, vorspringendem Mittelteil, das durch Portal und gotische Fenster gegliedert ist; dahinter zwei Türme mit spitzem gotischem Helm, beide durch einen Laufgang verbunden. Das Gesicht ist stark modelliert, auffällig ist die breite Nase und das zurücktretende, kleine Kinn. Die Stirn geht hoch hinauf, blonde Locken umschließen die Tonsur. Eine gewisse Rundlichkeit ist den Gesichtern der drei Heiligen gemeinsam. Die farbige Wirkung beruht auch hier auf dem in allen Schattierungen auftretenden Blau. Daneben das Rot der Überkleidung der drei Figuren und das Grün des Grundes, das sich in den dunkleren Farben des Kleides der h. Katharina wiederholt. Unten links befindet sich auf weißem Wappenschild mit roten Lettern das Namenzeichen A. W., beides ineinander geschrieben.

Auf demselben Pfeiler ist an der nördlichen Seite vor einem landschaftlichen Hintergrund die Darstellung des h. Martin zu Pferde gemalt, wie er mit dem Schwert seinen Mantel teilt (Taf. 80 farbig u. Fig. 350). Das Bild ist 175 cm breit und 193 cm hoch. Der reich aufgezäumte Schimmel unter ihm bewegt sich in ruhigem Paßgang von rechts nach links. Der Heilige trägt ein blaues Untergewand und darüber einen gelben Brokatrock mit dunkelgrünem Muster und weißem Hermelinbesatz. Über beide Schultern fällt ein roter Mantel. Mit dem Oberkörper hat er eine volle Wendung nach links gemacht und den Kopf zu dem Bettler hinter ihm gewandt. Der linke Arm ist zur Seite ausgestreckt, er hat mit der Hand einen Zipfel seines Mantels gefaßt und führt mit der Rechten das große Schwert. Als Kopfbedeckung trägt er eine breite rote Mütze mit weißem Besatz. Die blonden Locken fallen ihm bis auf die Schultern. Eine große Nase, starke Augenbrauen, große Augen und Mund geben dem jugendlich edlen Gesicht das Gepräge. In verkleinertem Maßstab sind die beiden verkrüppelten Bettler vor und hinter dem Pferde gegeben. Die Handlung vollzieht sich im Vordergrund des Bildes. Weiter nach hinten zu befindet sich auf ansteigendem Gelände eine Wiedergabe des Stadtbildes von Oberwesel, wie es sich dem von Norden am Rhein entlang Kommenden darbietet. Links der Ochsenturm, daneben mit zwei Wachttürmen die ansteigende Stadtmauer, die im Bogen die Martinskirche umschließt. Rechts die Mühle in dem Seitental, das hier in den Rhein mündet. Die Martinskirche steht parallel zu dem Reiter, Turm und Zinnen sind ziemlich getreu wiedergegeben, ebenso Dach und Fenster des Langhauses, doch fehlt das auf dieser — der Nordseite — später hinzugefügte Seitenschiff. Statt dessen befindet sich neben dem Turm ein mit einem flachen Pultdach gedecktes Nebengebäude. Die sehr bunten Farben bestimmen den Eindruck des Bildes. Grün ist der Grund, rechts die Bäume und der Berg, blaugrün schimmert die Fütterung des Mantels, blau ist das Untergewand des Heiligen, Mantel und Mütze sind rot, weiß das Pferd und die Architektur. Dazu kommt noch das Schwarz des Zaumzeugs und der Stiefel. Über dem Ganzen schließt sich im Rundbogen eine spätgotische, auf Konsolen aufgesetzte Ranke.

Fig. 352. Oberwesel, Liebfrauenkirche. Kreuztragung.

An dem Pfeiler links gegenüber dem nördlichen Seiteneingang ist die Himmelfahrt der h. Maria Magdalena (Taf. 84) dargestellt. Die Heilige schwebt, von sieben Engeln getragen, gen Himmel. Ein felsiges Bergmassiv bildet den Hintergrund. Die Heilige hält die Hände vor der Brust in betender Haltung. Ihr Körper ist ganz mit dunkelblonden Haaren bedeckt, nur Füße, Hände und Kopf sind frei. Das Haupthaar fließt in lockigen Wellen über Schultern und Rücken bis zu den Knien. Die Augen sind unter der hohen Stirn fast geschlossen. Zu Häupten der Heiligen schwebt ein Engel, der den dunklen Nimbus mit beiden Händen umfaßt hält. Er hat das Köpfchen zur Seite geneigt und sieht auf die Heilige vor ihm herab. Die übrigen sechs Engel verteilen sich gleichmäßig rechts und links neben die Heilige. Sie berühren die Glieder der Heiligen, ohne sie

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0365
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Fig. 353. Oberwesel, Liebfrauenkirche. Heilige Dreifaltigkeit.

eigentlich zu heben; es ist mehr eine begleitende Gebärde. Sie sind in lange Gewänder gekleidet, die vom Winde aufgebauscht und bewegt werden, sodaß die Füße verdeckt bleiben. Über den grünen Gewändern tragen die beiden oberen Engel einen kurzen roten Umhang. Die beiden unteren haben einen goldenen, schwarz umrandeten Brokatüberwurf über ihren rötlichen Kleidern. Der linke der beiden ist im Profil gegeben, der rechte ihm gegenüber mit dem breiten Gesicht dem Beschauer zugewandt. Alle sieben Engel haben lange blonde Locken, die über die Schultern herabfallen. Unterhalb des Bildes sind Reste einer früheren Wandmalerei erhalten. Das Bild, das darunter gemalt war, ist nicht mehr zu identifizieren. Erkenntlich ist nur noch der untere Teil von zwei aufrecht stehenden weiblichen Figuren, Gewandstücke in hellroten und grünen Farben.

Auf der vorgelegten Strebe des nördlichen Eckpfeilers des Turmes befindet sich in 2 m Höhe eine Kreuzigung (Fig. 351). Die Figuren sind etwas weniger als lebensgroß. Unter dem Kreuz Maria und Johannes und neben Johannes noch der h. Valentin. Der Körper Christi ist mit Wunden bedeckt, sein Haupt ist links zur Seite geneigt. Die Arme sind in stumpfem Winkel gestrafft. Maria hat die Hände vor der Brust gekreuzt und sieht zu Boden. Über dem blauen Kleid trägt sie einen weißen, rotgefütterten Umhang und ein weißes Kopftuch. Auf der andern Seite steht neben dem Kreuz Johannes in frontaler Haltung mit gefalteten Händen. Über dem grünen Untergewand trägt er einen roten Mantel, der über der linken Schulter umgeschlagen ist und die braune Innenseite sehen läßt. Das breite, plumpe Gesicht wird von dem rechtwinklig sich absetzenden, lockigen Haar umrandet. Der h. Bischof Valentin ist vom Kreuz ab zur Seite gewandt, in der linken Hand hält er den Stab, mit der rechten segnet er das kranke Kind zu seinen Füßen. Die Dalmatika ist blau und das Pluviale rot mit goldenem Spangenverschluß. Das Kind trägt einen grauen Kittel, es hat den Kopf zur Seite geneigt und Arme und Hände von sich gestreckt. Die Nimben der drei Heiligen sind gelb mit kranzförmig angeordneten roten Kugeln darin. Auf dem Fußboden liegen verstreut Knochen und Totenschädel. Ein Wappen mit den Buchstaben N. B. G. F. ist mit der beigegebenen Jahreszahl 1657 aus späterer Zeit.

Gegenüber der Kreuzigung ist auf dem südlichen Turmpfeiler nach dem Mittelschiff hin eine Kreuztragung (Fig. 352) angebracht. Vor einem landschaftlichen Hintergrund bewegen sich die lebensgroßen Figuren von rechts nach links. Christus in der Mitte trägt das Kreuz, mit der rechten Hand hat er den Querbalken gefaßt, mit der linken stützt er sich auf das vorgesetzte linke Bein. Die etwas starren Augen sind geradeaus gerichtet. Links von Christus schwingt ein Kriegsknecht eine Keule über seinem Haupt. Über dem dunklen Panzer trägt der Knecht ein kurzes rotes Hemd mit herabhängenden Ärmeln und Fransen. Ein zweiter Scherge mit feindlich verzerrtem Gesicht geht hinter dem Herrn und hebt den Kreuzesstamm. Er hat lange, lilagestreifte Hosen, die in schwarzen Stiefeln stecken, dazu trägt er einen blauen Rock und eine rote Haube. Im Hintergrund wird ein See durch ein blaues Gebirge abgeschlossen. Am jenseitigen Ufer sieht man eine helle Architektur, ein Schloß mit breitem Turm und niedrigem Dach. Zu Füßen der Dargestellten knien ganz vorn die kleinen Stifter, links eine Frau mit weißer Haube und schwarzem Mantel und eine Tochter, rechts der Mann und vier Söhne. Das beigegebene Wappen zeigt auf weißem Grunde eine bürgerliche Hausmarke (zwei schwarze Sparren sind in den Scheitelpunkten durch einen aufrechten Balken verbunden).

Auf dem südöstlichen turmtragenden Eckpfeiler befindet sich nach Osten zu eine heilige Dreifaltigkeit (Taf. 83 u. Fig. 353). Gottvater und Christus sitzen auf einem bankartigen, niedrigen Thron, zwischen ihnen schwebt die Taube. Rechts und links über ihnen Chöre musizierender Engel. Im Vordergrund knien links auf dem buntgemusterten Fußboden — durch die untere Randleiste überschnitten — fünf männliche Stifter, zwei in geistlicher, drei in weltlicher Tracht. Christus und Gottvater sind einander zugewandt, beide halten Zepter und gekrönten Reichsapfel in den Händen und haben segnend die rechte Hand erhoben. Gott-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0366
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

vater in langem weißem Haupthaar und Bart ist mit einem dunklen rotgefärbten Talar bekleidet. Christus ist dargestellt mit hoher Stirn, braunen Locken und spärlichem Bart. Er trägt über dem weißen Untergewand einen langen roten, hellgrün gefütterten Mantel, der vorn durch eine Schnalle verbunden ist. Hinter Christus und Gottvater hält rechts und links je ein Engel einen grüngemusterten Teppich. Die Taube, die in der Mitte schwebt, ist wirkungsvoll gegen ein blaues Tuch gesetzt. Zu Füßen von Gottvater und Christus streuen Engel Blumen auf den Fußboden. Der stärkste farbige Akkord wird durch das Rot des Mantels links gegeben, die übrigen Farben sind in sehr hellen, stark mit Grau gemischten Tönen gehalten. Auffallend sowohl bei Gottvater als auch bei den Engeln ist die breite Kopfbildung, das rechtwinklige Absetzen der perückenartigen Haare.

Am westlichen Pfeiler des südlichen Seitenschiffs befindet sich an der Westseite die fast quadratische Darstellung einer Taufe. Vor einer bergigen Landschaft, die in der Mitte die Silhouette einer Stadt mit Türmen und Mauern umschließt, stehen im Vordergrund zwei Figuren, links ein Bischof, rechts ein Abt. In der Mitte zwischen beiden ein mit Wasser gefüllter Bottich, in dem ein unbekleideter Jüngling sitzt. Der Abt in langer schwarzer Kutte mit dem Abtstab im Arm hat dem Jüngling eine bunte Stola um den Hals gelegt. Die beiden Enden der Stola hat er mit der linken Hand gefaßt, mit der rechten ausgestreckten segnet er den Jüngling, der mit den Armen die Stola umfaßt. Der Bischof auf der linken Seite, der h. Hubertus, trägt über der Alba eine grüne Dalmatika und eine rote Kasel mit hellgrünem Humerale, dazu eine rote Mitra. In der rechten Hand hält er den Stab, in der linken ein Buch. Neben ihm wird links unten ein Hirschkopf mit dem Gekreuzigten zwischen den Geweihstangen sichtbar.

Gegenüber dem Eingang zum südlichen Seitenschiff ist der ganze Pfeiler mit verschiedenartigen Szenen bemalt. Auf der östlichen Seite befindet sich eine große Ursulalegende und darunter die Versuchung des kranken Hiob durch sein Weib. An der kurzen Schrägwand eine Darstellung des Schweißtuches der Veronika und ein h. Rochus. Oberhalb des Sockels in ganz geringen Ausmaßen ein Petrus und Paulus und auf der südlichen Seite eine große Darstellung Christi, ein sogenanntes Erbärmdebild. Die Ursulalegende (Taf. 83) ist dargestellt am Rheinufer mit einer Vedute von Köln als Hintergrund. Die Mitte des Bildes wird durch das große, dicht mit Pilgern besetzte Segelschiff eingenommen. Im Vordergrund versuchen einige modisch gekleidete Landsknechte mit Waffen und Werkzeugen vom Ufer aus gegen die Besatzung vorzugehen. Zwei der Mädchen aus der Umgebung der h. Ursula befinden sich mitten zwischen den Schergen. Eine davon wird geköpft, die andere von einem Henker mit dem Schwert erstochen. Links weiter im Hintergrund, am Ufer des Flusses, beschießen einige Knechte das Schiff mit Bogen und Armbrust. Hinter ihnen sieht man die Architektur von Köln, die sich mit Mauern und Türmen längs des Flusses hinzieht. Überspannt wird das Bild von einem blauen Himmelsstreifen, aus dem sich links das Wappen der Stadt Köln heraushebt. Auf dem rechten Rheinufer ist in sehr viel geringeren Ausmaßen eine Heilige in einer Hütte betend dargestellt und mehrere Landsknechte, die auf sie zueilen. Aus der Beischrift, S. Cordula, ist diese Szene als eine Darstellung der Legende dieser Heiligen zu erkennen. Die Heilige war am ersten Tag des Überfalls von den Häschern nicht entdeckt worden und wurde erst am nächsten Tag getötet. Farbig wirkt das Bild sehr matt. Ein schwaches und stark mit Weiß durchsetztes Blau gibt dem Fluß, den Dächern der Stadt und dem Himmel die Farbe und kehrt in einzelnen Gewändern der Figuren im Vordergrund wieder, so bei den knienden Mädchen links und bei den liegenden in der Mitte des Vordergrundes. Dazu kommt ein mattes Rot: im Kreuz des Segels, in der Mitra des Bischofs, im Schiff und in dem Mantel des Kriegers links vorn. Weiter hinten sind die Ecksteine der Befestigungsbauten in hellrotem Ton gehalten. Die Farben der Gewänder im Vordergrund sind außer geringem Grün und Weiß hauptsächlich schillernde Mischfarben, von Gelb zu Blau herüber.

Auf der südlichen Wand des südwestlichsten Turmpfeilers befindet sich die lebensgroße Figur des h. Andreas. Der Heilige steht auf grünem Grund gegen eine helle Wand. Er ist in ein blaues Brokatgewand gekleidet und liest in einem Buch, dabei stützt er sich mit seinem linken Arm auf das neben ihm stehende große Kreuz. Das breite Gesicht zeigt stark herausgearbeitete Züge, große Augen und Nase, eingefallene Backen und einen zweigeteilten Vollbart. Er erinnert an den Hieronymus auf dem Marthaaltar.

Zur Frage der Datierung und der kunstgeschichtlichen Einordnung.

Mit Ausnahme einiger weniger Reste aus früherer Zeit sind die Wandmalereien alle aus einer zusammenhängenden Periode um die Wende des 15. Jh. Urkundliches Material für die Datierung der Wandmalerei fehlt. Auch aus der Wandmalerei selbst sind Anhaltspunkte über die zeitliche Ansetzung und die verschiedenen Stifter nicht zu entnehmen. Nur mit Hilfe stilkritischer Untersuchungen gibt sich die Möglichkeit einer zeitlichen Festlegung.

Eine Reihe von Wandgemälden zeigt Beeinflussungen des am Mittelrhein tätigen Hausbuchmeisters: der h. Martin, die h. Maria Magdalena, die Kreuzigung und die Kreuztragung, zuletzt die Dreifaltigkeit. In loserem Zusammenhang mit dieser Gruppe stehen die beiden Bilder rechts und links des Haupteingangs. Auch sie weisen noch gewisse, wenn auch schwache

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0367
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Fig. 354. Meister des Hausbuches. H. Martinus.

Fig. 355. Meister d. Hausbuches. Himmelfahrt d. Maria Magdalena.

Einflüsse der Kunst des Hausbuchmeisters auf. Eine andere Gruppe von Wandmalereien, hauptsächlich das Fresko mit der Ursulalegende, zeigt starke Beziehungen zu den Altarbildern der Kirche, den drei von Peter Lutern gestifteten großen Altären des h. Nikolaus (im nördlichen Nebenchor), der h. Martha (im südlichen Seitenchor) und der letzten 15 Tage (an der nördlichen Seitenschiffswand). Für sich steht das Bild mit den drei Heiligen und der Stadt Koblenz im Hintergrund. Hier zeigen sich Beziehungen zu der späten Kölner Malerschule, worauf auch die Deutung des A.W.= Anton Woensam von Worms hinweist. So lassen sich vier Gruppen zusammenstellen, denen sich die übrigen kleineren Darstellungen anschließen.

In der Publikation des Hausbuchs durch Bossert und Storck[2] ist versucht worden, eine Zusammenstellung des gesamten Oeuvre des Hausbuchmeisters zu geben, ebenso ist an Hand der feststehenden Daten eine chronologische Einordnung der ihm zugeschriebenen Hauptwerke versucht. Danach ist der Beginn seiner Tätigkeit in Oberdeutschland in der Gegend des Bodensees zu denken (vom Ende der 60er Jahre des Jahrhunderts). Aus den Zeichnungen des Hausbuchs ergibt sich dann für das Jahr 1474—1475 seine Anwesenheit im Lager des Reichsheers bei der Belagerung von Neuß. Im anschließenden Jahrzehnt und später bis 1510 ist seine Tätigkeit am Mittelrhein, in Speier und Heidelberg nachzuweisen. In diese Periode fallen die Hauptwerke seiner Tätigkeit als Maler, die Freiburger Kreuzigung, die Sigmaringer Auferstehung und die Dresdener Grablegung, ebenso die Illustration des Spiegels menschlicher Behaltnis (bei Peter Drach in Speier) wie die Zeichnungen zum Hausbuch.

Sein Stil, der sich unter dem Einfluß der oberdeutschen Tradition gebildet hat unter teilweiser Anlehnung an das Werk des Meisters E.S. und Martin Schongauers, erreicht in dieser Zeit seine reinste Prägung. Seine temperamentvolle Vorliebe für die realistische, oft derbe Wiedergabe des zeitgenössischen Lebens in religiösen und weltlichen Darstellungen verbindet sich in diesen Jahren mit der ausgesprochen malerischen Behandlung aller Formelemente. Trotzdem[3] zweimal eine Reise in die Niederlande bei ihm angenommen werden kann, geht die Kunst der großen Belgier Rogier und Dierk Bouts im wesentlichen spurlos an ihm vorbei. Ihm fehlt das Organ für die feine Grazie und Intensität der Linie in ihren Kompositionen. Eher nimmt er Formelemente der Kunst Jan van Eycks auf und lernt von gleichzeitigen Holländern. Er ist in den beiden letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts der faßbare Hauptmeister des mittelrheinischen Gebietes. Zahlreich sind aus dieser Zeit und dem ersten Jahrzehnt des 16. Jh. die Bilder aus seiner Werkstatt, die sich in das Gebiet des Mittelrheins lokalisieren lassen.

Zwei seiner Stiche haben, wie schon Back, a. a. O. S. 79, annimmt, auch einen Einfluß auf die Oberweseler Wandgemälde

[2] H. Th. Bossert u. W. F. Storck, Das mittelalterliche Hausbuch, Leipzig 1912. Vgl. H. Weizsäcker, Die Heimat des Hausbuchmeisters: Jahrbuch d. Preuß. Kunstsammlungen XXVIII, 1912, S. 79.

[3] Vgl. Hans Schneider, Beiträge zur Geschichte des niederländischen Einflusses auf die oberdeutsche Malerei und Graphik, Basel 1915.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0368
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

ausgeübt. Beide werden allgemein in die 70er und 80er Jahre gesetzt. Es ist der Stich des h. Martin (L. 38)[4] (Fig. 354) und die beiden Darstellungen der Himmelfahrt der Maria Magdalena (L. 49 u. L. 50). Ziemlich bedeutend ist die Ähnlichkeit des h. Martin vom Meister des Amsterdamer Kabinetts mit dem Oberweseler Wandbild. Die ganze Haltung von Mann und Pferd, der etwas zur Seite überneigende Oberkörper des Heiligen sind beidesmal dieselben. Doch kommt der Sitz in Oberwesel viel mehr zum Ausdruck, während der Martin des Hausbuchmeisters in den Bügeln steht. Die Hand, die den Griff des Schwertes hält, liegt dort noch über dem Hals des Pferdes, und die Wendung nach links zur Seite ist beim Hausbuchmeister nicht so vollkommen wie in Oberwesel. Das Gesicht des Heiligen ist bis in Einzelheiten von größter Ähnlichkeit. Die Locken und die breite, harte Nase sind fast dieselben. Der Bettler mit der Krücke und Beinstütze auf der rechten Seite ist beim Hausbuchmeister mehr bekleidet, sehr viel derber und größer und steht ganz nahe neben dem Pferd. Der Mantel fällt über seine linke Schulter, er faßt sein Ende mit der linken Hand. Das Pferd ist in Oberwesel prächtiger aufgezäumt und ein richtiger Paßgänger, während der gedrungene Gaul des Hausbuchmeisters nur den rechten Vorderfuß hebt. Die derb naturalistische, etwas steife Auffassung des Hausbuchmeisters ist in Oberwesel einer größeren Feierlichkeit in der Haltung gewichen, was sich schon durch den breit ausladenden Aufbau und die beim Hausbuchmeister gänzlich fehlenden landschaftlichen Hintergründe kenntlich macht. Eine Erweiterung der Komposition innerhalb der mittelrheinischen Kunst gibt dann der Titelholzschnitt in dem 1509 bei Friedrich Heumann in Mainz gedruckten Directorium missae (Fig. 356).

Fig. 356. Der h. Martinus, Mainzer Holzschnitt von 1509.

Der h. Martin wird in der Wandmalerei schon im 14. und im frühen 15. Jh. wiederholt in ähnlicher Haltung zu Pferde dargestellt. So erscheint er schon im 14. Jh. in Peterspay (Taf. 52), später in Ahrweiler (Fig. 302), wo er sich in ebenderselben Stellung zeigt. Gegen Ende des Jahrhunderts wird die Komposition häufiger, und weit über das Gebiet des Mittelrheins hinaus ist der Einfluß des Hausbuchmeisters gerade in dieser Darstellung zu spüren. In der Glasmalerei, Tafel- und Wandmalerei ist wiederholt das Vorbild des Hausbuchmeisters, wenn auch meist in starken Abweichungen nachzuweisen[5].

In den beiden Darstellungen der Himmelfahrt der Maria Magdalena lehnt sich der Hausbuchmeister (L. 49 u. 50) an den Stich des Meisters E. S. (L. 169)[6] an. Offensichtlich ist in Oberwesel die Anordnung der Figuren und Einzelheiten in freier Anlehnung von dort übernommen. Die Ähnlichkeit mit dem Wandbild in Oberwesel beruht in der Hauptsache auf der beiden gemeinsamen Komposition, während in einzelnen Motiven das Bild von der Vorlage abweicht. Die Beine sind in Oberwesel nebeneinandergestellt und die Hände vor der Brust gefaltet, doch weist der Kopf beim Hausbuchmeister (L. 50) dieselbe leichte Biegung nach links auf, während die Krone, die in Oberwesel die auffallend hohe Stirn begrenzt, beim Hausbuchmeister fehlt. Bei den Engeln zeigt sich eine nähere Beziehung, so in der Kopfform, in den langen, wallenden Gewändern, in denen die Füße ganz verschwinden und in der Haltung der Arme. Doch schweben die Engel beim Hausbuchmeister in derselben vertikalen Haltung wie die Heilige selbst, während in Oberwesel ein mehr horizontales Fliegen gegeben ist. Im Gesichtstypus der Heiligen zeigen sich gewisse Übereinstimmungen: die fast geschlossenen Augen, die strichartigen Augenbrauen, die hohe Stirn und der breite Nasenrücken. Eine Abwandlung der Vorlage ins mehr statuarisch Feierliche ist auch hier zu bemerken.

Die Darstellung der Himmelfahrt der h. Maria Magdalena ist in ähnlicher Komposition wie beim Hausbuchmeister und Meister E. S. in der Graphik[7] und Tafelmalerei verschiedentlich schon vor den Stichen dieser Meister nachzuweisen, doch sind die Übereinstimmungen mit dem Hausbuchmeister so offensichtlich, daß ein Zweifel an der Beeinflussung durch eine Vorlage

[4] M. Lehrs, Der Meister des Amsterdamer Kabinetts: Publikation der Internationalen Chalkographischen Gesellschaft 1893/94. Danach die einzelnen Stiche zitiert mit L. Vgl. oben S. 340.

[5] Vgl. hierzu die angeführten Beispiele im Handbuch der Kunstgeschichte Burger-Schmitz-Beth, Bd. III, S. 545. Außerdem findet sich dieselbe Komposition in einer Rundscheibe im Rathaus zu Klingenberg a. M. Abb. bei Hermann Röttger, Die Malerei in Unterfranken, Augsburg 1926. Eine ähnliche, sehr verwandte Darstellung auf einem Altarflügel aus dem Jahre 1501 in der Kirche zu Keres in Unterwalden. Abb. bei R. Durrer, Die Kunstdenkmäler Unterwaldens, Zürich 1899, S. 355, Taf. 12. Weiterhin sind einige Beispiele angeführt bei Karl Simon, Mittelrheinische Scheiben in Amorbach: Cicerone, XVII, S. 247. — Vgl. auch den h. Martin der Hardenrathkapelle in S. Maria im Kapitol (s. u.), dem dasselbe Schema zugrunde liegt; deutlich läßt sich an diesem Beispiel Kölnisches von Mittelrheinischem scheiden. — Vgl. über d. h. Martin o. S. 214.

[6] Max Lehrs, Deutscher, niederländischer und französischer Kupferstich, Kritischer Katalog, Text II, S. 239. Hermann Schmitz bringt in Die Glasgemälde des kgl. Kunstgewerbemuseums in Berlin, Berlin 1913, S. 103—116, umfangreiches Material, das den Einfluß des Hausbuchmeisters auf die Glasmalerei des Mittelrheins nachweist.

[7] So findet sich diese Darstellung in derselben Anlage auf einem Holzschnittblatt um 1460 in Basel, Öffentliche Kunstsammlung (Abb. bei C. Pfister, Die primitiven Holzschnitte, 1922). Auf eine verwandte Darstellung macht H. Schneider, a. a. O. S. 55 Anm. 81 aufmerksam: Im Suermondt-Museum in Aachen um 1450 oberdeutsch, wahrscheinlich Ulmer Schule.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0369
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 357. Salzig, Alte Pfarrkirche. Verschwundenes Wandgemälde an der Außenwand.

von seiner Seite schwerlich erhoben werden kann. Während die eben erwähnten Wandmalereien direkte Beziehungen zu Vorlagen des Hausbuchmeisters aufweisen, ist bei der nächsten Gruppe von Wandgemälden nur ein mittelbarer Einfluß des Hausbuchmeisters festzustellen. Bei der Kreuzigung geht die auffällige Anbringung einer dritten Figur neben Johannes und Maria wahrscheinlich auf die gegebenen Raumverhältnisse zurück, wonach der auf dem Pfeiler nur noch für eine Figur reichende Platz dem besonderen Schutzpatron des Stifters eingeräumt wurde. Die Beziehungen zum Hausbuchmeister begründen sich hauptsächlich auf die Ähnlichkeit mit der Darmstädter Kreuzigung[8]. Im Aufbau der Figuren, in der Faltenverteilung und der Handhaltung bei Johannes (gefaltet) und Maria (vor der Brust gekreuzt) zeigen sich dieselben Motive. Dazu kommt noch bei Johannes der wellige, perückenartige Lockenkopf, der sich rechtwinklig gegen die Stirn absetzt und eines der Hauptmerkmale des Hausbuchmeisters bildet. Neben dieser Verwandtschaft mit dem Meister des Amsterdamer Kabinetts machen sich Einflüsse aus der gleichzeitigen übrigen Tafelmalerei geltend, wie sie uns in einer Reihe der an den Mittelrhein zu lokalisierenden Kreuzigungsdarstellungen begegnen: 1. In einem jetzt untergegangenen Wandgemälde an der Außenwand der alten Pfarrkirche zu Salzig (Fig. 357); 2. in einem Altargemälde im Waisenhaus zu Boppard von 1491 — Christus mit Maria und Johannes; heute sind als Außenflügel an dieses Mittelstück die Darstellungen einer h. Katharina und Magdalena angesetzt[9]; 3. ein Triptychon im Schloßmuseum zu Koblenz — Christus am Kreuz mit Johannes und Maria und zwei ritterliche Heilige um 1480; 4. ein Gemälde aus der Florinskirche zu Koblenz aus dem Jahre 1481 — der Gekreuzigte, Maria und Johannes und ein kniender Stifter, jetziger Besitzer unbekannt. Diese Darstellungen, denen sich noch weitere im Gebiet des südlichen Mittelrheins anschließen, so in der Weißfrauenkirche in Frankfurt a. Main[10] und dem Staedelschen Institut, zeigen in der Komposition ein verwandtes Schema. Immer kehrt bei Christus wieder eine schlanke Gestrafftheit der Formen und in dem auf der rechten Schulter aufliegenden Kopf derselbe Gesichtsausdruck, Dinge, die wir bei derselben Darstellung auch in Oberwesel beobachten können. Wir haben hier also Einflüsse sowohl von Seiten des Hausbuchmeisters als auch von der mit ihm in Verbindung stehenden übrigen mittelrheinischen Tafelmalerei.

Bei der Kreuztragung auf dem gegenüberliegenden Pfeiler zeigen die Reste der Landschaftsdarstellung im Hintergrund entfernte Anklänge an die Landschaftsmotive in den Stichen des Amsterdamer Kabinetts. Der See mit der Architektur im Hintergrund und den abschließenden Bergen findet sich dort wieder. Daneben erinnert die naturalistische Behandlung des Themas an den Hausbuchmeister und dessen frühe Kreuztragung (L. 13). Am auffälligsten aber ist die Ähnlichkeit in den Kopftypen des Oberweseler Christus und der Köpfe aus der Frühzeit des Hausbuchmeisters, besonders den sogenannten Johannesköpfen[11]. Die Wandmalereien in der Konstanzer Silvesterkapelle[12], die 1472 datiert sind und von Weizsäcker in den Kreis des Hausbuchmeisters gerückt werden (auf Grund von Berührungspunkten mit dem Spiegel menschlicher Behaltnis), könnten hier noch am ehesten an gemeinsame Beziehungen denken lassen.

Die Darstellung der Dreifaltigkeit ist in dieser Anordnung ziemlich selten und erinnert eher an die häufig in dieser Weise komponierten Marienkrönungen aus der Zeit. So ist auf dem oberen Teil des Einsiedelstichs des Meisters E. S. die Darstellung der Dreifaltigkeit eine ganz ähnliche. Dann findet sich diese Zusammenstellung in der späten niederländischen Malerei[13]. An den Hausbuchmeister erinnern hier die Gesichtstypen der Engel und Gottvaters, die malerische Behandlung der runden

[8] Abb. im Handbuch Burger-Schmitz-Beth III, S. 546. Vgl. auch Bossert-Storck, a. a. O. S. 50.
[9] Vgl. Abb. 67. Ludwig Scheibler bei Lehfeldt, a. a. O. S. 581, macht auf die Verwandtschaft dieses Altars mit den Oberweseler Altären aufmerksam.
[10] In der Sakristei der Weißfrauenkirche befindet sich eine Kreuzigung mit Maria und Johannes mit ähnlichen Stilmerkmalen, der Darmstädter Kreuzigung des Hausbuchmeisters nahe verwandt.
[11] L. 36, L. 37.
[12] Vgl. H. Weizsäcker, Die Heimat des Hausbuchmeisters: Jahrb. d. kgl. preuß. Kunstsammlungen, XXVIII, 1912, S. 79—104. — Ders., Bodensee und Hausbuchmeister: Jahrb. f. Kunstwiss. 1924/25, S. 29 ff.
[13] So bei Jakob Cornelisz von Amsterdam, Tafelbild in der Galerie in Kassel aus dem Jahr 1523. (Nr. 30) Christus und Gottvater sitzen nebeneinander, beide mit Zepter und Weltkugel, zwischen ihnen das Kreuz und die Taube. Rechts und links im Hintergrund Engelchöre.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0370
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Gesichter und wiederum die welligen Haare, die sich wie Flechten um den Kopf legen. Die Engel sind den Engeln der Maria Magdalena nahe verwandt. Gottvater weist Ähnlichkeiten auf mit dem Hohenpriester in der Darstellung der Beschneidung am Außenflügel einer Kreuzigung in St. Stephan[14] in Mainz. Die Ähnlichkeit erstreckt sich bei diesem Bilde nur auf Einzelheiten, die prunkhafte Feierlichkeit der ganzen Anlage ist dem Hausbuchmeister fremd. Es handelt sich bei diesen Ausführungen meist um Maler, die als ausgesprochene Eklektiker sich in den Einzelheiten an verschiedene Vorbilder gehalten haben.

Die beiden Bilder rechts und links des Haupteinganges sind nach dem bevorzugten Platz, an dem sie sich in der Kirche befinden, von besonderer Bedeutung gewesen. Nachrichten über die Altäre, Brüderschaften und Patronate in der Stiftskirche fehlen. Die beiden Bilder sind die einzigen in der Kirche, die untereinander durch Anbringung und Komposition in engerer Beziehung stehen. Die Zusammenstellung der beiden berühmten rheinischen Äbtissinnen mit einer immer wechselnden Anzahl männlicher Heiliger kommt außerdem im fränkischen Gebiete vor[15]. Die Art der Reihung erinnert an die Bilder des Meisters der Verherrlichung Mariä im Wallraf-Richartz-Museum. Dort sind die sehr viel reicheren Figuren auf Fliesengrund und gegen einen Brokatvorhang gestellt. Oben sind die Bilder durch eine Landschaft abgeschlossen (Kölner Stadtbild)[16]. Enger sind die Beziehungen der Bilder zu einer 1907 aufgefundenen, beiderseits bemalten Altartafel im Staedelschen Institut[17], mit dem h. Nikolaus und Quirinus, der hh. Barbara und Martha.

Fig. 358. Oberwesel, Liebfrauenkirche. Mittelbild des Nikolausaltares.

Die Tafel gehört in den Umkreis des Hausbuchmeisters und ist in die Zeit kurz vor 1490 datiert. Gemeinsam sind: die auf die eigentliche Farbe aufgetragenen blaugrauen Schattenstriche, die starke Farbigkeit, Einzelheiten in der Faltenbehandlung, die herübergenommenen Falten (Quirinus), dieselben stumpfwinkligen Gesichter und die fast ganz geschlossenen Augen unter den strichartig angedeuteten Brauen.

In diesen Zusammenhang gehört ein Tafelbild der Stiftskirche aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, eine heilige Sippe[18], die Kugler als handwerksmäßig nürnbergisch bezeichnete. Sie weist in der Behandlung der Kopftypen gewisse Ähnlichkeit mit den Wandgemälden auf. Bei einem anderen Wandgemälde, dem Martyrium der h. Ursula, hat schon Back auf die Beziehungen zu den Altarbildern des Meisters des Peter Lutern hingewiesen[19]. Der Kanonikus Peter Lutern stammte aus einer der Oberweseler Ritterfamilien. Der Grabstein seiner Mutter Hella von Bornig ist neben dem Westeingang der Stiftskirche erhalten. 1489 ist Lutern Kanonikus an Unserer Lieben Frau und wird als Schiedsmann in Streitigkeiten erwähnt. 1508 wird er Propst von St. Martin. Zweimal findet sich sein Wappen als Schlußstein im Kreuzgang der Stiftskirche. Er selbst ist als Stifter auf drei Altären dargestellt[20]. An der westlichen Wand des südlichen Seitenschiffes ist sein Grabstein

[14] Abgebildet bei Rauch, Zum Hausbuchmeister: Hessenkunst 1909, S. 15.

[15] Darstellung der beiden weiblichen Heiligen in der Wandmalerei in der Laurentiuskapelle in Miltenberg a. M., ebendort die h. Ottilie auf einem Tafelbild um 1490. Abb. Unterfranken, Inventarband 18, Abb. 190. Die Darstellung der h. Hildegard von Bingen ist seltener. Zur Ikonographie der h. Ottilie vgl. J. Manias: Der Odilienberg und die h. Odilie in Wort und Bild, Karlsruhe 1922.
Nach Künstle, Ikonographie der Heiligen, Freiburg 1926, S. 553, wird der h. Bischof Theodul (Theodor) von Sitten in der Schweiz mit einem eine Glocke tragenden Teufel dargestellt. Der h. Theodor gilt als Schutzheiliger des Weines. Es ist dies das einzige Beispiel für einen h. Bischof mit einer Glocke als Attribut. — Wahrscheinlich handelt es sich aber hier um den h. Nikolaus, der wiederholt mit einem Beutel dargestellt wird. Es läßt sich nicht mehr feststellen, wieweit bei der Restauration der Gegenstand in der rechten Hand des Bischofs verändert worden ist.

[16] Abb. bei Heribert Reiners, Die Kölner Malerschule, M.Gladbach 1925, S. 107.

[17] Vgl. hierzu H. Weizsäcker, Die Kunstschätze des ehemaligen Dominikanerklosters in Frankfurt a. M., München 1923, S. 97. Abb. Tafel 13. Dort wird der Altarflügel aus Frankfurt als rechter Außenflügel des Altars der Moniskapelle nachgewiesen, der linke Außenflügel befindet sich (jetzt auseinandergenommen) in Prager und Nürnberger Privatbesitz. Dort Abb. 18 u. 19.

[18] Vgl. Abb. 64. Kugler, Kleine Schriften II, S. 314: „Im Charakter zumeist Nürnbergisch, handwerksmäßig, aber mit liebevollem Sinn."

[19] F. Back, a. a. O. S. 79 Anm. 21.

[20] Von den drei großen Altären, die von dem Kanonikus in Auftrag gegeben wurden, sind zwei datiert:
1. 1503 der Marthaaltar im südlichen Seitenchor mit dem Gastmahl Christi und der 12 Apostel bei Maria und Martha (im Mittelteil) und dem h. Christophorus und Antonius (links) und Annaselbdritt und Hieronymus (rechts) auf den Flügeln.
2. 1506 der Nikolausaltar (Fig. 358) im nördlichen Seitenchor mit der Legende des Bischofs im Mittelteil und der Errettung der h. Katharina auf dem linken, dem Sebastian und Jodokus auf dem rechten Außenflügel. Auf der Predella sind die Brustbilder Christi und der 12 Apostel dargestellt.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0371
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

eingelassen († 1515). Ein hervorragendes und wohl eigenhändiges Werk von Hans Backofen[21], „dieses reich und unerhört feinfühlig modellierte Antlitz spricht von dem festen Willen und der inneren Sammlung des Dargestellten von seinem Eifer für das heilige Amt, dessen Symbol die Hände so sorgfältig halten".

Der unausgeprägte und wenig einheitliche Stil der sog. Luternbilder zeigt die Art eines Eklektikers von nicht über Oberwesel herausgehender Bedeutung. Beziehungen zur mittelrheinischen Buchmalerei und Holzschneidekunst (der Spiegel menschlicher Behaltnis) sind vorhanden[22]. Daneben sind Formelemente süddeutscher Meister, wie Hans Baldung Grien, übernommen. In dem starken Interesse für das Leben und in der scharfen Beobachtungsgabe erinnert der Maler an den Hausbuchmeister.

Es ist anzunehmen, daß Peter Lutern den Meister, den er für seine Aufträge heranzog, auch in der Wandmalerei beschäftigte. In seiner kunstfördernden Tätigkeit hat der Kanonikus sicher auch Einfluß auf die während seiner Amtszeit ausgeführten Wandmalereien gehabt. Das Martyrium der 11000 Jungfrauen weist nahe Beziehungen zu dem Nikolausaltar (Fig. 358) auf, besonders zu der lebendigen Schilderung der Kreuzfahrer in dem Schiff unterhalb des h. Nikolaus. Wir haben dieselben Schillerfarben und dieselbe Farbenzusammenstellung in Blau, Rot und Grün. Dazu kommt die Übereinstimmung in Einzelheiten wie in dem Aufbau der beiden Schiffe, der Individualisierung der Köpfe, die Vorliebe für Rückenansichten und Überschneidungen und alle Dinge der kostümlichen Ausstattung. Auch der h. Rochus an demselben Pfeiler und der h. Jakobus von Kompostella zeigen eine gewisse Ähnlichkeit mit den Figuren auf dem rechten Außenflügel des Nikolausaltares.

Neben dieser Verwandtschaft mit dem Luternmeister zeigt das Ursulamartyrium gewisse Beziehungen zu einem Tafelbild mit derselben Darstellung aus dem Wallraf-Richartz-Museum (das dort zusammen mit einer Darstellung des Martyriums der Zehntausend als Schulbild des Hausbuchmeisters angesehen wird)[23]. Auch dort finden wir dieselbe Vorliebe für drastische Einzelszenen und die stark wirkende Farbigkeit in den Kostümen. Dazu dieselben mit viel Schwarz modellierten Rundköpfe wie in Oberwesel. Mit der Beziehung zu dem Nikolausaltar ist eine zeitliche Ansetzung um 1503 möglich.

Für sich steht zuletzt das große Koblenzer Stadtbild mit den drei Heiligen im Vordergrund. Zur historischen Begründung der Anbringung dieses Bildes sei erwähnt: Zweimal in kurzer Zeit sind hintereinander bedeutende Geistliche am Stift zu Oberwesel gleichzeitig auch hohe geistliche Würdenträger in der Oberwesel politisch und wirtschaftlich eng verbundenen Landeshauptstadt Koblenz. 1445 residiert der Oberweseler Dechant Dr. Richard Gramman von Nickenich, gleichzeitig in St. Florin in Koblenz. Er erscheint 1497 als Diplomat des Erzbischofs Johann II. († 1513). Gerhard von Arscheit ist gleichzeitig 1526 Dechant von St. Castor und Propst von St. Martin († 1556). (1404 erscheint ein Oberweseler Kanonikus als Geistlicher in St. Florin.) Es lag also nahe, die beiden Hauptheiligen der Nachbarstadt an hervorragender Stelle der Liebfrauenkirche zu ehren.

Stilistisch erinnern die Bilder zunächst an die Heiligendarstellungen rechts und links des Haupteinganges. Auch dort haben wir eine Anordnung von je zwei männlichen und einer weiblichen Heiligen, doch ist hier an Stelle des dort leeren Hintergrundes eine weit über die Köpfe der Heiligen heraufgehende Landschaft mit einer bestimmten Stadtansicht getreten[24]. Die Figuren zeigen eine sehr viel größere Standfestigkeit als die mehr im Relief gehaltenen sechs Heiligen und eine sichere Bewegung, die hier aus der Nebeneinanderreihung gelöst ist. Die h. Katharina ist gegenüber dem Florinus und Castor etwas zurückgetreten. Chr. Rauch[25] weist auch hier an Hand der für den Hausbuchmeister charakteristischen Flußkähne auf Zusammenhänge mit diesem hin, was aber nicht sehr wahrscheinlich ist.

Daß das Fresko später als die anderen Wandmalereien in der Kirche gemalt ist, darauf deutet schon die Anbringung an einer Schrägwand mitten in der Kirche, also an keinem besonders auffälligen Platze. Die übrigen Felder sind sehr wahrscheinlich schon zugemalt gewesen. Das Monogramm A. W. links unten stimmt mit dem von Firmenich-Richartz zusammengestellten

3. Ein Altar an der nördlichen Seitenschiffswand, ein Triptychon mit der Darstellung der letzten 15 Tage vor dem Jüngsten Gericht in 15 kleinen quadratischen Feldern nach einer auf Hieronymus zurückgehenden Erläuterung des Nikolaus de Lyra zum 21. Kap. des Evangelium Lukas über das Weltende. Auf der Außenseite der Flügel ist die Vertreibung aus dem Paradies dargestellt.

Der Unterschied zwischen den beiden datierten Werken ist beträchtlich. Auf dem Marthaaltar ist ein landschaftlicher Hintergrund mit Bergen und Seen gegeben und die Farbigkeit durch gedämpfte Töne in mattem Rot, Schwarzblau und Silbergrau belebt. Der Nikolausaltar zeigt Goldgrund. Strenge Linienkomposition ist an Stelle der malerischen Behandlung getreten. Die Farben setzen hart ab. Teilweise sind Schillerfarben verwandt, meist in kalten Tönen. An die Lebendigkeit der Figuren auf dem Kreuzfahrerschiff unterhalb des h. Nikolaus erinnert die Beweglichkeit der Menschendarstellung auf dem dritten Altar, dessen Farbigkeit und landschaftliche Hintergründe wieder auf den Marthaaltar zurückweisen. Ein nicht publiziertes gleichzeitiges Wandgemälde in Daisendorf bei Meersburg am Bodensee, ebenfalls die Ursulalegende darstellend, zeigt dieselbe Anlage und lebhafte Bewegung im Figürlichen wie in Oberwesel, ebenso sehr ähnliche Kostüme.

[21] P. Kautzsch, Der Bildhauer Hans Backofen und seine Schule, Leipzig 1911, S. 41 ff.

[22] Vgl. hierzu Leo Baer, Der Heidelberger Totentanz und die mittelrheinische Buchillustration des 15. Jh.: Mittelrheinische Buchillustration, Gutenberg-Festschrift, Mainz 1925, S. 269.

[23] Katalog des Wallraf-Richartz-Museums Nr. 377 u. 378. Siehe auch den Katalog der Ausstellung mittelalterlicher Kunst am Mittelrhein, Darmstadt Sommer 1927. Nr. 326—329. Dort Zusammenstellung des vielfältigen Schulgutes an Tafelmalerei des Hausbuchmeisters. — Diesen Bildern verwandt ist ein Tafelbild in St. Martin mit einem Himmelsgärtlein und einem Ursulamartyrium. Vgl. bei Back a. a. O. Abb. 78. Nachklänge jener einzigartigen Kunst vom Beginn des Jahrhunderts mit Einflüssen von Martin Schongauer.

[24] Sehr wahrscheinlich haben wir es hier mit der ersten Stadtansicht von Oberwesel zu tun. Spätere Ansichten bei Wentzke, Rheinland, Düsseldorf 1923, S. 38, ein Kupferstich aus dem Jahre 1580 von Braun und Hogenberg aus dem Städtischen Museum zu Koblenz. Dort auch S. 33 Abb. des Oberweseler Wandbildes.

[25] Christian Rauch, Zum Hausbuchmeister: Hessenland, 1909, S. 15—18.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0372
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Signierungen des Meisters Anton Woensam von Worms überein bis auf den in Oberwesel fehlenden Querbalken[26]. Für den Meister spricht erstens die genaue Wiedergabe einer Stadtvedute. Von Anton Woensam von Worms stammt die berühmte Ansicht von Köln v. J. 1531. Aber auch in seinen Tafelbildern findet sich immer eine mit besonderer Sorgfalt ausgeführte Landschaftsdarstellung, die meist mit dem Horizont wie in Oberwesel über die Köpfe der im Vordergrund dargestellten Figuren heraufgeht. So in der Kreuzigung im Wallraf-Richartz-Museum (212) und in der heiligen Sippe (Mittelstück und ein Außenflügel im Heylshof zu Worms, der andere Außenflügel ebenfalls im Wallraf-Richartz-Museum). Weiter spricht für die Autorschaft eines Meisters, der zum mindesten in Beziehungen zu dem Kölner gestanden hat, die aus den Tafelbildern und Holzschnitten Anton Woensams bekannte Art, seinen Gesichtern eine gewisse breite und plastische Rundung zu geben, wie wir sie auf dem Oberweseler Bild wiederfinden: die breite, hohe Stirn, die auseinandergestellten Augen und der breite Nasenrücken. In Oberwesel fehlt die große Lebhaftigkeit der Woensamschen Figur und die vollkommene Beherrschung in der Bewegung, Dinge, die in der Wandmalerei vielfach hinter einer monumentalen Ruhe zurückgetreten sind. Jedenfalls können wir hier am ehesten noch in dem heutigen Zustand einen Zusammenhang mit diesem Meister feststellen, der innerhalb der Kölner Schule am stärksten oberdeutsche Einflüsse zur Geltung gebracht hat. Von den wiederholt beschriebenen Merkmalen der Kunst des Hausbuchmeisters finden wir in diesem Wandgemälde kaum eine Spur.

Weiterhin ist gerade bei diesem Bild ein gewisser Einfluß der in der Liebfrauenkirche befindlichen Plastik zu spüren, die wie das Schonagel-Epitaph im Chore (Valentin Schonagel † 1524) und das Gutensteindenkmal (1500) der durch das Grabmal Peter Luterns von Hans Backofen gegebenen Entwicklung einzureihen ist. In der Faltengebung und in kostümlichen Einzelheiten sind Parallelen vorhanden. Wir hätten damit für das Wandgemälde einen Einfluß der späten Kölner Schule anzunehmen, der sich mit der am Ort üblichen Tradition zu einem Mischstil verbindet. In der Datierung hätten wir nach den verschiedenen Anhaltspunkten die Möglichkeit einer Einordnung um 1520—30.

Die noch übrigen, weniger bedeutenden Wandmalereien sind stilistisch der Gruppe des Ursulamartyriums zuzurechnen. So die kleinen Darstellungen an demselben Pfeiler links gegenüber dem südlichen Seiteneingang: die Darstellung des elenden Hiob, das Schweißtuch der Veronika, Petrus und Paulus und der h. Rochus. Christus als Schmerzensmann an demselben Pfeiler erinnert wiederum an Vorbilder aus der Graphik. Beim Hausbuchmeister finden wir die sehr verbreitete Darstellung in ähnlicher Anlage. Der h. Andreas weist in der Anlage der Kopfform gewisse Ähnlichkeit auf mit dem h. Hieronymus auf dem rechten Außenflügel des Marthaaltares.

Die Bedeutung der Wandmalereien der Stiftskirche liegt zunächst darin: Es ist uns mit der Liebfrauenkirche ein Beispiel erhalten, wie wir annähernd ähnlich die meisten Kirchen in der Zeit um 1500 und später ausgemalt zu denken haben. Zum Unterschied gegenüber St. Goar haben wir hier einen Schritt weiter in der Entwicklung. Wenn dort noch ein loser Zusammenhang unter den Wandmalereien bestand, sind sie hier vollkommen in Einzeldarstellungen aufgelöst. Die Kirche war durch ihre Architektur für diese Phase der Entwicklung besonders geeignet. Rein äußerlich sind die meisten Bilder durch eine Ranke für sich begrenzt und abgeschlossen, wodurch die Isolierung noch unterstrichen wird. Mit der Entwicklung zur Vereinzelung ist auch das Eindringen der verschiedenen stilistischen Einflüsse erleichtert. Wenn in St. Goar der Einfluß der Stifter und Geistlichen noch durch eine gewisse äußere Einheitlichkeit der Wandmalerei eingeengt war, sind hier alle diese Beschränkungen fortgefallen. Schon in der freieren Auswahl der Themen und Vorlagen macht sich diese Bewegungsfreiheit bemerkbar. Wir haben den Einfluß des Hausbuchmeisters, seiner Graphik und Tafelmalerei in wiederholten Beispielen nachweisen können. Mit dieser Phase ist zeitlich die erste Gruppe von Wandgemälden entstanden zu denken, die in die Zeit von 1480 bis 1500 angesetzt werden kann. Hierher gehören an erster Stelle die sechs Heiligen am Haupteingang, die Kreuzigung, Kreuztragung, die Himmelfahrt der Maria Magdalena, die Dreifaltigkeit und zuletzt der h. Martin. Vielfach sind bei der Anlehnung an Blätter des Hausbuchmeisters und seiner Schule nur einzelne Motive übernommen. An Bestimmtheit des Ausdrucks und in der Ausführung von Einzelheiten in Bewegung und Haltung der Figuren haben die Wandmalereien den Vorlagen gegenüber meist eingebüßt. Der Ausdruck wurde vergröbert, dafür trat eine größere Feierlichkeit, ein mehr in die Breitegehen in der Gesamthaltung.

Neben diesem Einfluß der Kunst des Hausbuchmeisters können wir ein Nachwirken des Stils der St. Goarer Wandmalereien feststellen. Einzelne Typen, wie die Bischöfe mit ihren Attributen, kommen schon in St. Goar wiederholt vor. In Oberwesel

[26] Vgl. hierzu den Artikel v. Firmenich-Richartz in J. J. Merlo, Kölner Künstler in alter und neuer Zeit, I, Düsseldorf 1905, S. 971 ff. Dort ist eine genaue Biographie des Künstlers gegeben, außerdem eine Zusammenstellung seiner Tafelbilder und seines umfangreichen Werks als Holzschnitzer. Dort auch eine genaue Angabe und Zusammenstellung der von ihm erhaltenen Signierungen. 1518 kommt der Meister vom Oberrhein nach Köln und ist hier bis zu seinem Tode 1541 tätig. — In dem von ihm mit Holzschnitten geschmückten Prognosticatio des Johannes Lichtenberger, Köln 1526, befinden sich Figuren, die an die zur Seite ausgebogene Körperlinie der h. Katharina erinnern. Die Koblenzer Stadtansicht im Hintergrunde erläutert von A. Günther, Entstehung u. bauliche Entwicklung von Koblenz: Mitteil. d. Rhein. Ver. f. Denkmalpflege u. Heimatschutz II, 1908, S. 54 m. Abb.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0373

© Universitätsbibliothek Heidelberg

gefördert durch die
DFG

werden sie in einer sehr viel plastischeren, farbig modellierten Form wiedergegeben. Es sind die Figuren des südlichen Seitenschiffs und der nördlichen Seitenwand in St. Goar, an die die Oberweseler Malerei anknüpft. An Stelle der weichen und hellen, dekorativ wirkenden Farbengebung tritt hier eine kräftige Licht- und Schattenbehandlung, die durch dunkle, gesättigte Farben zu wirken versucht. In einem weiteren zeitlichen Abschnitt von 1500 bis 1520 etwa wird der Einfluß der durch den kunstfördernden Kanonikus Lutern herangezogenen Maler der Altäre in der Wandmalerei fühlbar. Wenn sich auch bei dem sog. Luternmeister in Einzelheiten (Räumlichkeit und plastisches Empfinden) für die Zeit eine gewisse Rückständigkeit geltend macht, so tritt dafür eine sehr realistische Wirklichkeitsschilderung und lebendige Beobachtungsgabe ausgleichend in die Erscheinung. Dazu kommt eine Vorliebe für kostümliche Einzelheiten, die Kleidung wird mit ihrer für das erste Viertel des Jahrhunderts typischen, oft gesuchten Mannigfaltigkeit dem Beschauer mit größter Genauigkeit vor Augen geführt.

In einer letzten Phase macht sich der Einfluß des Kölner Anton Woensam von Worms und der ihm nahestehenden Kunst bemerkbar. Hinzu kommt mit dem Beginn des 3. Jahrzehnts eine gewisse Gleichförmigkeit, die die Unterschiede in der Kunst der einzelnen Stämme und Landschaften zurücktreten läßt. Die einzelnen Richtungen sind in der Wandmalerei nicht sehr scharf voneinander getrennt. Die formellen Elemente der verschiedenen Einflußkreise (Luternmeister, Meister des Amsterdamer Kabinetts) vermischen sich vielfach, so daß wir sie gleichzeitig in denselben Wandgemälden spüren, ohne daß sich aber ein einheimischer richtunggebender Stil dabei herausgebildet hat. Wir können nur soviel sagen, daß wir die für den Mittelrhein in dieser Phase wichtigen Stilmerkmale auch mehr oder weniger deutlich in den zehn großen Wandgemälden verfolgen können. Die noch während der 60er und 70er Jahre vorherrschende Betonung der Linie weicht einem körperlich plastischen Empfinden. Statt der dekorativen Verwendung der Farbe haben wir in den beiden letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts ein stärkeres Hervortreten der Farbe, die zu einem wichtigen Mittel der naturalistischen, malerischen Stilentwicklung gehört. Die Farbenzusammensetzung wird eine andere, wir haben mehr dunklere Farben und eine Art von schillernden Mischfarben, die die Kunst des frühen und mittleren 15. Jh. noch nicht kennt und die gerade für den Mittelrhein als spezifisches Charakteristikum gelten kann.

Fig. 359. Oberwesel, Liebfrauenkirche. Stadtansicht von Koblenz.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0374
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

St. Goar / Evangelische Pfarrkirche.

LITERATUR. Von Stramberg, Rheinischer Antiquarius, II. Abt., VII, S. 154—179. — P. Lehfeldt, Die Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Koblenz, Düsseldorf 1886, S. 626—631, mit Angabe weiterer Literatur. — P. Clemen u. Cuno, Restauration der evangelischen Pfarrkirche zu St. Goar, Berichte der rheinischen Denkmalpflege I (1896), S. 52—56.

Über die Wandmalereien: Renard und Bardenhewer, Wiederherstellung der spätgotischen Ausmalung der evangelischen Stiftskirche zu St. Goar: Berichte der rheinischen Denkmalpflege XII, 1907, S. 47—56. Neben dem Bericht über die Restauration der Wandmalereien ist hier eine kurze Beschreibung der vorhandenen Gemälde gegeben. — G. Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, IV, Berlin 1926, S. 298 bis 299. — Die spätgotischen Wandmalereien der Stiftskirche zu St. Goar, zwanzig Tafeln mit erläuterndem Text von P. Clemen. Neujahrsgabe der Vereinigung von Freunden des Kunsthistorischen Instituts in Bonn, Privatdruck, Bonn 1928.

AUFNAHMEN. Farbige Kopien von A. Bardenhewer, Köln, im Denkmalarchiv der Rheinprovinz, Bonn; der h. Sebastian und der h. Nikolaus aus dem nördlichen, der h. Augustinus aus dem südlichen Seitenschiff, ein Detail aus dem Turmgewölbe. Umrißzeichnungen im Grundriß und Längenschnitt. 23 photographische Aufnahmen von A. Bardenhewer (1907) und 32 von Steinle (1928) im Denkmalarchiv der Rheinprovinz. Platten ebendort.

In der heutigen evangelischen Pfarrkirche verbinden sich Teile einer romanischen Anlage mit einem spätgotischen Langhausneubau. Zwischen dem Chorhaus aus der Mitte des 13. Jh. und dem in seinen Fundamenten ebenso romanischen Westturm wurde 1443 ein netzgewölbter Hallenbau eingefügt, dessen fast quadratische Grundform durch die Rücksichtnahme auf die älteren Teile im Osten und Westen bedingt wurde. Eine Inschrift an der nördlichen Außenwand des Baues bezeugt die Grundsteinlegung i. J. 1443 unter Leitung des Werkmeisters Hans Wynt durch den Grafen Philipp von Katzenellenbogen[1]. Nach zwei weiteren Inschriften an dem nördlichen Turmpfeiler ist 1469 der westliche Turm vollendet und damit diese Bauperiode beendet[2]. Im J. 1527 übergibt Philipp der Großmütige die Kirche den Protestanten. In seiner Einheitlichkeit ist der Langhausbau von St. Goar eine der besten Leistungen der Spätgotik am Mittelrhein. Die Idee der Hallenkirche mit Emporen hat in der hier gefundenen Raumlösung in ihrer Geschlossenheit richtunggebend gewirkt für den Rest des Jahrhunderts im ganzen Gebiet des Mittelrheins, die Kirchen zu Bingen, Rüdesheim, Kiedrich, Sobernheim und Meisenheim schließen sich diesem Vorbild an. Wiederholt waren gegen Ende des 19. Jh. in der weiß getünchten Kirche Spuren von Wandmalerei gefunden worden, und nachdem in den J. 1890—1895 das Äußere der Kirche restauriert worden war, wurde im J. 1906 mit der Wiederherstellung des Kircheninneren begonnen. Nach Beseitigung der Tünche in allen Teilen der Kirche trat ein sehr reiches, spätgotisches Ausmalungssystem zutage. Die Sicherungs- und Wiederherstellungsarbeiten sind im Laufe des Herbstes 1906 und im Sommer 1907 unter der Oberleitung des damaligen Provinzialkonservators mit erheblicher Unterstützung der rheinischen Provinzialverwaltung durch den Maler Anton Bardenhewer aus Köln ausgeführt worden[3].

Wohl gleich nach ihrer Fertigstellung erhielt die Kirche eine erste dekorative Ausmalung[4] (Fig. 360). Die teilweise aus hartem Mörtel, teilweise aus Tuffsteinen hergestellten Gewölberippen, Gurtbögen und Fensterlaibungen wurden im Tone der Sandsteinpfeiler rot gestrichen und durch weiße Fugen in Quader eingeteilt. Die Wände der Seitenkapellen wurden ebenfalls gequadert, doch trat hier noch neben die rote Sandsteinfärbung als belebendes Moment eine gelbbraune und dunkelgraue Tönung. Im Mittelschiff und den beiden Seitenschiffen wurden die Scheitelpunkte und Treffpunkte der Rippen mit segmentförmigen dunklen Eckfüllungen belebt, von denen strahlenförmig rote und blaue sich verjüngende Linien ausgehen. Die freien Flächen — der auf das Mauerwerk aufgetragene Putz — wurden ganz schwach, nur in Grau und Gelb getönt. Daran anschließend erfolgte dann in größerem Umfange eine zweite dekorative und figürliche Ausmalung der Kirche. Die alte Quadrierung wurde ebenso wie die in Naturfarbe stehengelassenen Sandsteinpfeiler rot überstrichen und die Flächen wieder durch weiße

[1] Die Inschrift lautet: Heinent war is vorstand dise Kirche ist mit angefangen nach S. Maria am nechsten dage do man gemyn Jare zalt, von Christ Geburt MCCCCXLIII, diss pilers ort, der erst stein wart gelegt von Her Philips des edlen macht in dogenden wohl erzogen, Graf und Her zu Katzenell. dem Got gebe das ewige Gut und wer sein hülf zum bauen thut. Hans Wynt Werkmeister.

[2] Die erste Inschrift ist lateinisch abgefaßt und lautet: Distichon numerale continens annum mensem et diem errectae huius pilae: Aurora martis sancti festa ante Johannis inclita Baptistae pila locata fuit. — Daneben ist 1724 eine deutsche Inschrift angebracht, wie sie ähnlich noch einmal wiederholt ist an der Westseite des kleinen Treppenturms im südlichen Seitenschiff: Als man zalt 1400 Jahre 69 nach Christi Geburt s'war — auf Dienstag vor St. Johannestag der erste Stein ward hier gelagt zum Kirchenturm darinnen noch die Glocken hangen durch Gott hoch. Als Gewer Emrich dasselbe Jahr mit G..sbescher Burgemeister war. — Jedenfalls darf man annehmen, daß mit dem hier gegebenen Datum von 1469 der Bau des Langhauses abgeschlossen war.

[3] Bei der Restauration wurden die schadhaften Stellen ausgebessert, ohne die alten Farben zu verändern, indem die mit der Tünche verlorengegangenen Farbteile möglichst getreu den benachbarten Resten wieder angepaßt wurden. Natürlich ist dabei im Bestreben, die einzelnen Darstellungen wieder als vollgültige Bilder erscheinen zu lassen, an verschiedenen Stellen nachgeholfen worden, was besonders bei der inneren Ausmalung der Gesichter zu bemerken ist. Doch ist die alte Silhouette der Figuren an beinahe keiner Stelle verändert worden, was sich teilweise durch alte Aufnahmen belegen läßt. Der Erhaltungszustand der Malereien war bei der Aufdeckung verschieden, gelitten hatten die Gemälde an den Seitenwänden, während die Gewölbemalereien gut, am besten im südlichen Seitenschiff erhalten waren.

[4] Vgl. hierzu Renard und Bardenhewer, a. a. O. S. 47 ff.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0375
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

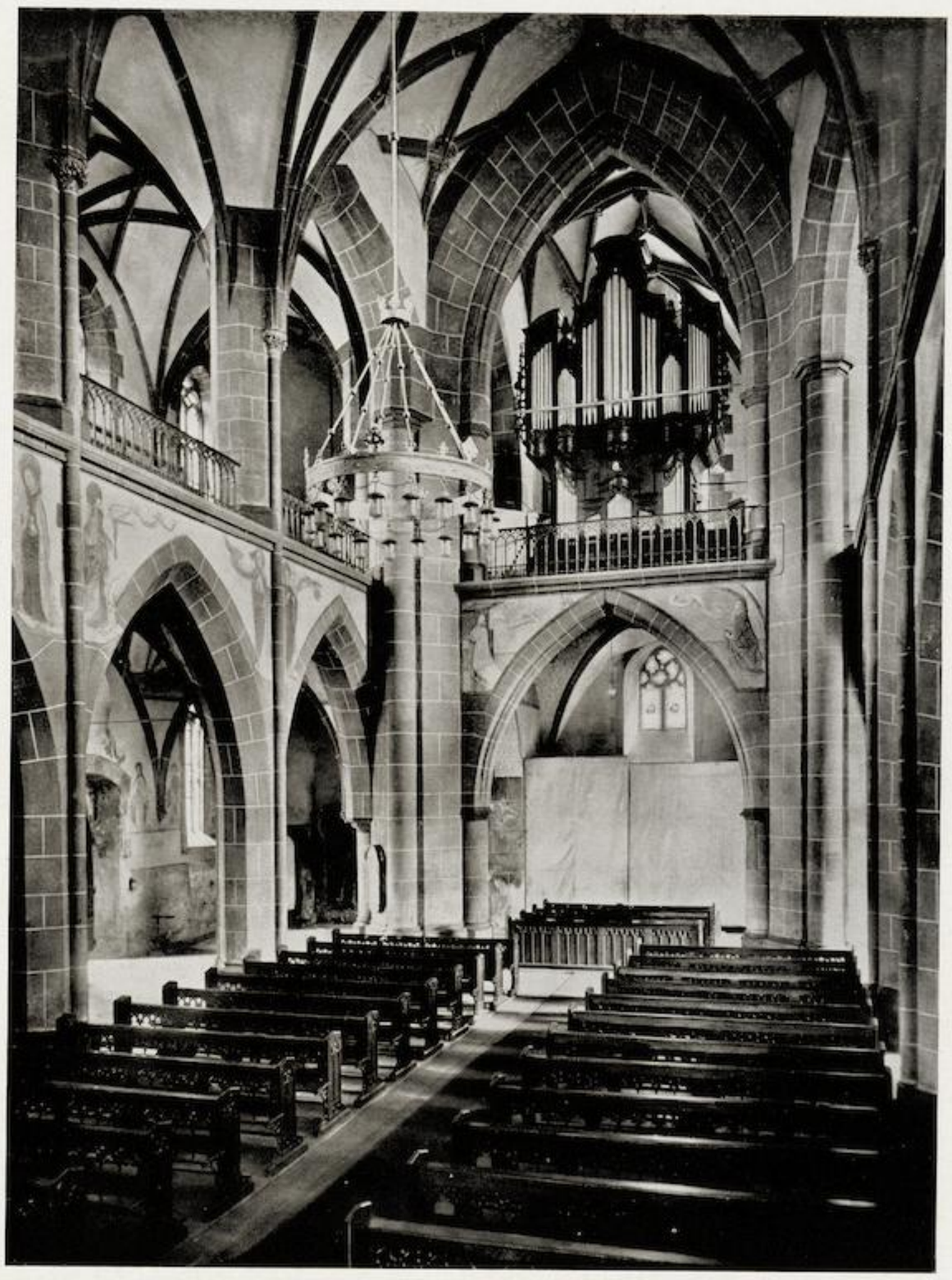


Fig. 360. St. Goar, Evang. Pfarrkirche. Blick in das Innere.

Fugen in Quader eingeteilt. Die Schlußsteine, die teilweise plastischen Schmuck zeigen, wurden bunt ausgemalt. Als Farbe wurde dabei roter Ocker verwandt. An diese dekorative Behandlung schloß sich eine reiche figürliche Ausmalung, die sich über beinahe alle zur Verfügung stehenden freien Flächen erstreckte. So verteilen sich die figürlichen Malereien über die Gewölbe der Seitenschiffe und das untere Turmgeschoß (Fig. 362), über die nördliche und südliche Seitenschiffswand, das Feld über dem Triumphbogen und die Stirnwände der Emporen (Fig. 361). Die Mittelschiffsgewölbe sind nur ornamental behandelt. Die Figuren sind bis auf die Darstellung der Verkündigung auf der Stirnseite der Orgelempore alle auf den gelbgrau gehaltenen Putz aufgemalt. Als Technik ließ sich feststellen eine der Temperamalweise der gleichzeitigen Tafelmalerei verwandte Art. Nur die Konturen und wichtigsten Innenzeichnungen sind naß in naß aufgetragen. Diese dünnen schwarzen Umrißlinien, deren sich der Maler als Vorzeichnung bediente, und über die er nach Bedürfnis auch hinwegmalte, sind an einzelnen Stellen noch zu verfolgen. So die als Schraffierung eingetragenen Schattenlinien und umränderten Augenlider. Alle größeren Farbflächen sind auf den mit tierischem Leim grundierten Putz aufgetragen, wobei die Härte der aus Kreide und Leim aufgetragenen Grundierung von innen nach außen abnimmt[5]. Als Farben wurden verwandt: Zinnober im Gegensatz zu dem roten Ocker der dekorativen Ausmalung, bläuliches Grün (Kupferoxyd), Blau (Lapislazuli), gelber Ocker und eine dem Schüttgelb ähnliche Farbe, die zum Auftragen der Lichter auf Gewändern und Rüstungen benutzt wurde. In beiden Seitenschiffen sind von den fünf Gewölben nur je vier ausgemalt. Im südlichen Seitenschiff ist das erste Gewölbe, im nördlichen Seitenschiff das zweite Gewölbe von Osten nur mit jenem oben beschriebenen ornamentalen Schmuck, den dunklen Eckfüllungen und den sternenförmig davon ausgehenden Strahlenbüscheln versehen.

Die Verteilung der Wandmalerei in jedem Gewölbe war durch die Anordnung der spätgotischen Gewölberippen von vornherein gegeben. Während die vier östlichen Gewölbe des nördlichen Seitenschiffs vier verschiedene Rippensysteme aufweisen, findet sich im westlichen Gewölbe des nördlichen Seitenschiffs und in den fünf Gewölben des südlichen Seitenschiffs durchgängig dieselbe Anordnung der Gewölberippen. Es ist hier ein Kreuz mit dem Schlußstein als Mittelpunkt, jede der vier gleich langen Kreuzrippen teilt sich spitzwinklig in zwei weitere Rippen, so daß jedes Zwickelfeld von zwei parallellaufenden Rippen und oben am Schlußstein durch einen rechten Winkel abgeschlossen wird. Die Verteilung der Wandmalerei ist jedesmal so, daß je eine Figur oder Gruppe in einem der vier Zwickel angeordnet ist.

Ein Beweis, daß der frühgotische Chor aus der zweiten Hälfte des 13. Jh. ursprünglich auch mit Malereien geschmückt war, ist ein letzter Rest von figürlicher Ausmalung, der sich in dem südlichen Seitenchor gefunden hat. Es ist in einem

[5] Den vorher in Wasser aufgeweichten Farben wurde nach Bardenhewer, a. a. O. S. 55, als Bindemittel ein Gemisch von ein Viertel Öl, einem ganzen Ei und Essig zugesetzt. Besonders viel Bindemittel ist im südlichen Seitenschiff verwandt worden, so daß dort die Malereien bei der Freilegung fast glänzend erschienen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0376
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

schmalen, hohen Rahmen die Figur des Evangelisten Johannes, der in der Rechten den Bottich hochhält, in dem er gesotten wurde — hier ohne das Adlersymbol —, mit der Linken darauf hinweist (Fig. 363). Es ist derselbe feingliedrige aristokratische Typus, wie er in Köln in St. Cäcilia vertreten ist, derselbe unverhältnismäßig kleine Kopf, die schmalen, stark abfallenden Schultern, eine ähnliche Drapierung des weiten Mantels um das eng anliegende Untergewand, die nur ganz leicht angedeutete gotisch geschwungene Linie. Auch die Art, wie das Untergewand am Boden sich in zwei Falten bauscht und die breit stehenden Füße sichtbar werden, erinnert stark an die Kölner Bilder. Der sehr feine Kopf ist ein wenig geneigt, dunkles Haar umrahmt in weichen Linien das Gesicht. Die zarte Lyrik in der Gesamthaltung, die in Köln traditionell ist, ist hier in eine etwas herbere Sprache abgewandelt. Die Entstehungszeit mag ungefähr der der Kölner Arbeiten entsprechen, also ungefähr die Jahrhundertwende, so daß sich die malerische Ausschmückung ziemlich bald nach der Vollendung des Chores vollzogen haben kann. Die Malerei, die sehr vorsichtig und taktvoll restauriert ist, zeugt von hoher Qualität.

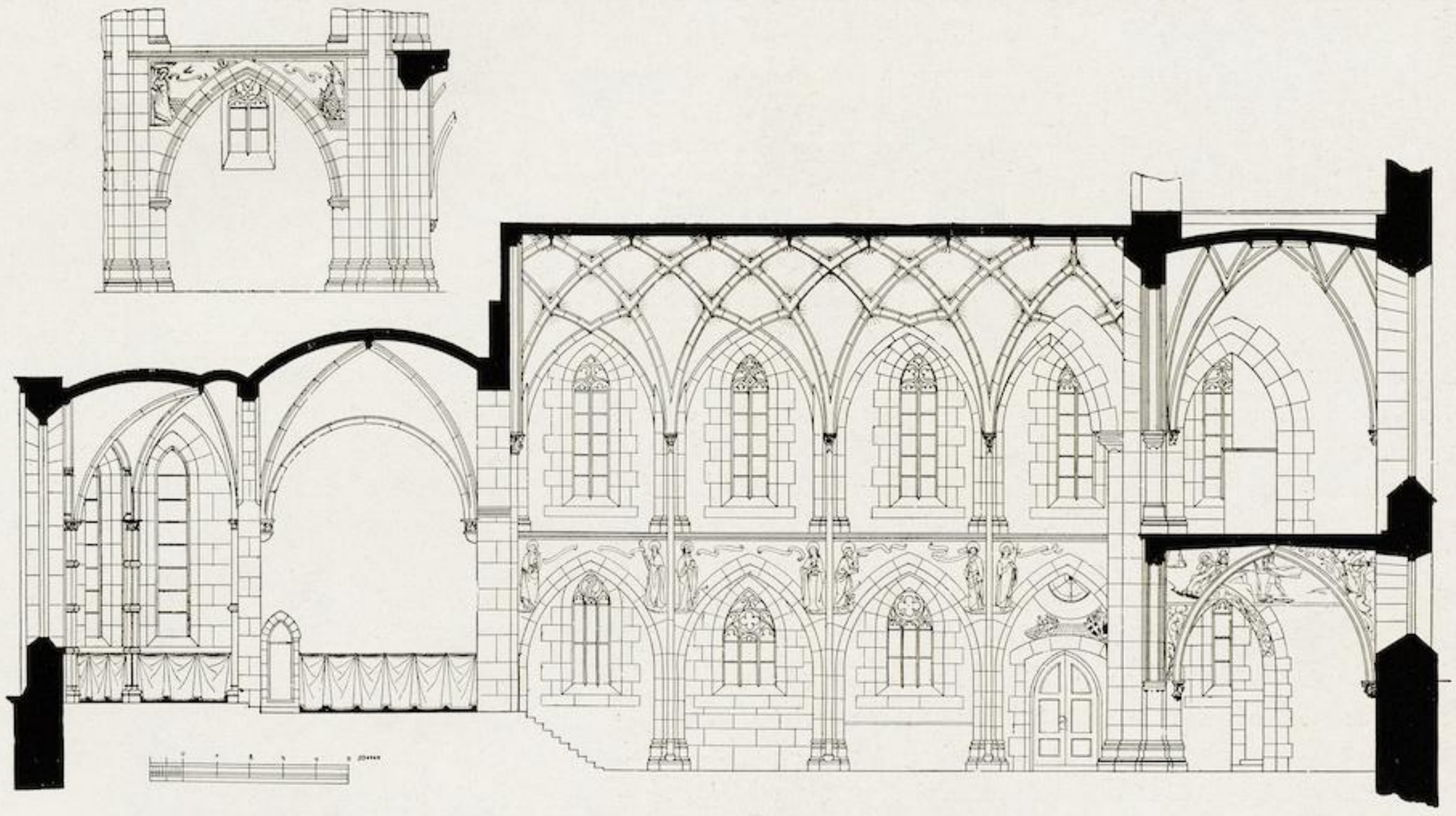


Fig. 361. St. Goar, Evang. Pfarrkirche. Längenschnitt und Ansicht der Turmempore nach Aufdeckung des Ausmalungssystems.

Südliches Seitenschiff.

In dem zweiten Gewölbe von Osten findet sich folgende Zusammenstellung: Eine Pietà unter dem Kreuz. — Maria mit Kind, über ihr zwei Engel, die die Krone halten. — Die beiden Apostel Jakobus minor und Thomas mit ihren Attributen. — Der h. Goar mit dem Modell der Kirche und dem Katzenellenbogenschen Wappen.

Die Pietà (Taf. 86,3) befindet sich im südwestlichsten Zwickel. Unter dem Kreuz sitzt Maria gegen den Kreuzbalken gelehnt, sie hält den mit dem Oberkörper halb aufgerichteten Leichnam Christi auf ihrem Schoße. Deutlich heben sich die großen Wundmale von dem matten Fleischton des Körpers ab. Der weite, das Haupt der Maria umschließende, dunkelblaue Umhang fällt zu beiden Seiten bis auf den Boden herunter. Das rote Kleid bildet unterhalb des Christuskörpers ein starkes Faltengeschiebe. Es bleibt unklar, ob die Beine gestreckt liegen oder aufgestellt sind. Rechts und links hängen Peitsche und Geißel von den Querbalken des Kreuzes herunter und füllen den leeren Raum oberhalb der Gruppe. Das Bild zeigt in der Komposition, der Verteilung der Massen eine abgewogene Feinheit. Auffällig ist die zarte Behandlung der langen, besonders deutlich zur Schau gestellten Hände. Auf allen Bildern erscheint derselbe grau kassettierte Fußboden.

In dem nördlich anschließenden Zwickel befindet sich die Darstellung der Maria mit dem Kind (Taf. 86,1). Maria steht frontal dem Beschauer gegenüber. Sie hat den vorn durch eine Agraffe zusammengehaltenen, blauen Mantel mit der linken Hand zu einem Bausch emporgenommen. Auf diesem Bausch sitzt das Kind quer vor der Brust der Maria und streckt seine

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0377
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Arme aus nach dem Lorbeerblatt, das ihm Maria mit der rechten gespreizten Hand wie zum Spielen hinhält. In breiten, langen Locken fällt ihr dunkelblondes Haar, an der Stirn durch einen Reif gehalten, herunter. Über dem dunkelrot und goldnen Nimbus der Maria halten zwei schwebende Engel eine Krone. Ihre langen grünen und violettfarbenen Gewänder sind an der Hüfte durch einen Gürtel gerafft und flattern in brüchigen Falten in die Höhe. Die Füllung des gegebenen Bildfeldes ist außerordentlich geschickt durchgeführt.

Im nächsten Feld sind Thomas und Jakobus minor (Taf. 86,4) dargestellt. Die beiden Apostel stehen breit nebeneinander, fast die ganze Bildfläche füllend. Die Köpfe sind einander zugewandt. Thomas, ein bärtiger Alter, hält in der rechten Hand das Winkelmaß, in der linken ein Buch. Der Leibrock fällt bei beiden in breiten, fast ununterbrochenen Flächen herunter, die Hüftlinie ist nur durch einen Strick betont. Der schwarze, gelb gefütterte Überwurf des Thomas ist über die Schultern zurückgeschlagen und fällt über den Rücken herab. Jakobus minor im grünen Rock mit rotem Mantel hält mit der rechten Hand das neben ihm stehende Walkholz, die Linke vor der Brust hält ein schwarzes, mit sechs roten Punkten geschmücktes Buch.

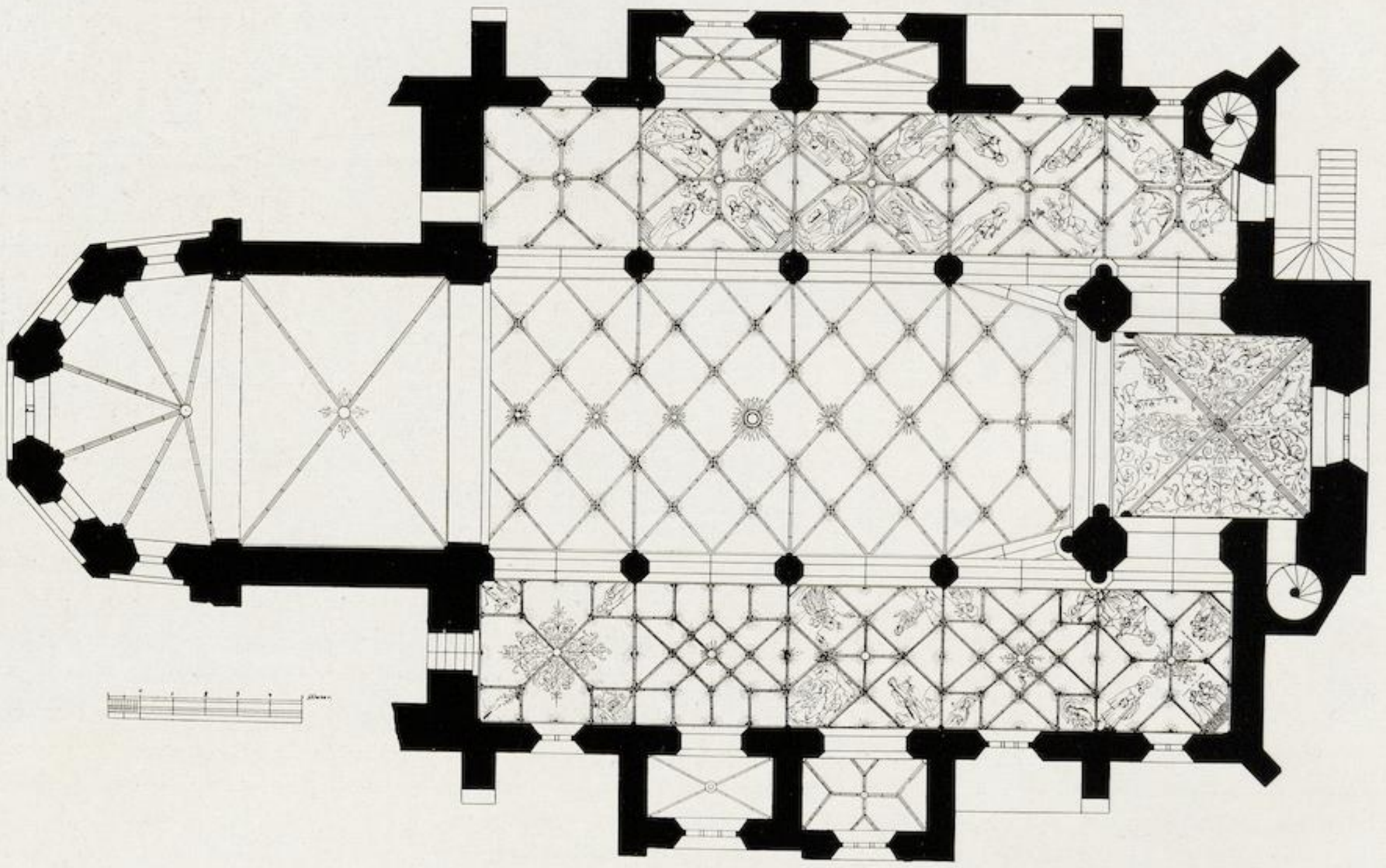


Fig. 362. St. Goar, Evang. Pfarrkirche. Grundriß mit Einzeichnung der Gewölbemalereien.

Der fast kahle Schädel zeigt vorn in der Mitte eine Locke. Beide Apostel stellen in einer manierierten, gespreizten Art des Haltens ihre Attribute zur Schau. Ihre Oberkörper sind aus der Achse leicht nach außen gebogen.

Im vierten Felde ist der h. Goar (Taf. 86,2) in Diakonentracht in breiter Frontalansicht dargestellt. In der rechten Hand hält er einen Kelch, in der linken das Kirchenmodell. Der Kopf ist noch jugendlich bartlos. Die Tonsur hebt sich deutlich gegen den dunkelblauen, goldumrandeten Nimbus ab. Das Obergewand, die rote Dalmatika, fällt in unten spitz zulaufender Form bis auf die Knie herab. Durch die Haltung der gehobenen Arme ist das Gewand an der Seite in die Höhe genommen. Über dem rechten Arm wird durch einen Überschlag die gelbe Innenseite des Gewandes sichtbar. Das Modell der Kirche zeigt zwei ein Mittelschiff flankierende, viereckige Türme, die sich nach oben verjüngen und beim Ansatz des spitzen Helmes eine breite Galerie aufweisen. Den stumpfen Winkel zwischen Gurtbogen und Gewölberippe in der linken Ecke des Bildes nimmt das Wappen der Grafen von Katzenellenbogen ein. Ein gevierteter, rundbogiger Schild, wie er sich ebenso im Schlußstein desselben Gewölbes wiederfindet: Im zweiten und dritten Feld ein steigender roter Löwe auf gelbem Grund, im ersten und vierten Feld übereinander je zwei goldene Löwen auf rotem Grund: das Allianzwappen, das die Katzenellenbogen seit dem

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0378
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Jahr 1453 geführt haben[6]. Darüber ein Spangenhelm mit zwei aufrecht stehenden Flügeln als Helmzier und der für das 15. Jh. typischen blattartig gewundenen Helmdecke.

Das nach Westen folgende Gewölbe trägt die Darstellung der vier Kirchenväter. Unter großen architektonischen Baldachinen sitzen sie schreibend an Pulten, stattliche Einzelfiguren von strenger, ruhiger Komposition. Im südöstlichen Zwickel sitzt der h. Hieronymus (Taf. 87,3) in einer Art Kirchenstuhl vor einem perspektivisch gezeichneten Lesepult. Er wendet sich zu dem an seinen Knien in die Höhe springenden Löwen und hat dessen Tatze mit der linken Hand gefaßt. Der hagere, bleiche Kopf ist leicht nach vorn gebeugt, die Augen gesenkt. Der weite Kardinalsmantel, aus dem die Ärmel des weißen Untergewandes heraussehen, liegt in wellenförmigen Falten auf dem kassettierten Fußboden auf. Er trägt den großen Kardinalshut mit Schnüren. In dem nach Norden folgenden Gewölbefeld ist der h. Gregor (Taf. 87,4) dargestellt. Halb ins Profil gerückt, sitzt er schreibend vor seinem Pult. Mit der rechten Hand führt er den Kiel, mit der linken streicht er wie glättend über den oberen Buchrand. Auch er zeigt die charakteristischen Gesichtszüge des h. Hieronymus: die hohe Stirn, die strichartig angedeuteten Augenbrauen, die gesenkten schweren Lider und den weich geschlossenen Mund. Das purpurne Pluviale ist mit einer breiten, mit bunten Steinen verzierten Goldborte besetzt und wird vor der Brust durch ein reich verziertes Manile in Vierpaßform zusammengehalten. Der Kirchenstuhl ist von einfachen Formen mit glattem, profiliertem Dach und durchbrochener Stuhlwange. In sehr viel kleinerem Maßstab ist im Zwickel unter dem Heiligen eine kniende Stifterfigur angebracht: ein Geistlicher in langem weißem Gewande, die Hände vor der Brust in anbetender Haltung. Neben ihm links ein dreifach schwarz auf weiß geteiltes Sparrenwappen. Über ihm ein nicht mehr genau deutbares Spruchband. Es folgt im nächsten Zwickel der h. Augustinus (Taf. 85). Während die beiden ersten Gehäuse in Seitenansicht gegeben waren, ist hier der Baldachin in offener Frontalansicht dargestellt, wodurch sich perspektivisch ein etwas ungenaues Bild ergibt. Der Heilige sitzt quer vor dem Gestühl und schreibt nach links gewandt in das vor ihm aufgeschlagene Buch. Er trägt über der Alba ein weißes Pluviale mit breiter goldener Borte, die vor der Brust durch ein Querband zusammengehalten wird. Auffallend hier die scharfe Adlernase, die die fast asketische Strenge des bleichen Gesichts noch besonders stark zum Ausdruck bringt. Das noch jugendliche Gesicht des h. Ambrosius zeigt eine auffallende Weichheit. En face gegeben, tritt eine starke Rundung in der Umrißführung in die Erscheinung. Der Heilige hat den Blick gesenkt und folgt der Bewegung seiner Hände. Mit der Rechten taucht er den Federkiel in einen Tintenbehälter, den er in der linken Hand vor der Brust hält. Er trägt über dem schwarzen Untergewand ein dunkelgrünes Pluviale und um den Hals einen schwarzen, capeähnlichen Kragen. Ein Teil des Gewandes hängt weit über den oberen Rand des Pultes herunter. Der dachartig überstehende obere Teil des Baldachins zeigt die Form eines Sechsecks, die Bekrönung ist dieselbe wie beim Gehäuse des Gregorius.

Fig. 363. St. Goar, Evang. Pfarrkirche. Der Evangelist Johannes im südl. Seitenchor.

Im anschließenden Gewölbe sind vier männliche Heilige dargestellt: Johannes der Täufer, Sebastian, Christophorus und Georg. Im südöstlichen Gewölbefeld: Johannes der Täufer in etwas starrer Haltung, wie er mit dem Zeigefinger der rechten Hand auf das Lamm mit der Kreuzesfahne deutet, das er im linken Arm hält. Der Heilige ist dem Beschauer zugewandt, seine Beine stehen in einer Art schreitender Bewegung rechtwinklig zueinander. Das Gesicht ist durch langwallendes, goldgelbes Haupt- und Backenhaar umrandet. Über dem sackartigen, braunen Untergewand, das nur in der Hüfte durch einen Gurt zusammengenommen ist, trägt er einen grünen Mantel, der für die Ärmel des Untergewandes schlitzartige Öffnungen frei läßt. Die Bewegung der Beine ist durch Licht- und Schattenverteilung auf dem Gewand besonders deutlich gemacht. Im nächsten Zwickelfeld folgt der h. Sebastian, der breitbeinig dastehend in der linken Hand zwei Pfeile hält und mit der rechten den neben ihm stehenden geschienten Schild gefaßt hat. Das jugendliche Gesicht ist umrahmt von langen blonden Locken. Auf dem Kopf trägt er ein rotes Barett mit weißen Aufschlägen, die sich gegen den grünen, goldumrandeten Heiligenschein wirkungsvoll abheben. Über den Schultern hängt ein kurzer roter Umhang, der vor der Brust durch eine goldene Spange zusammengehalten ist, an der linken Seite trägt er das lange Schwert. Der Heilige ist vollständig gepanzert. Der Brustpanzer

[6] Im J. 1453 kauft Graf Philipp von Katzenellenbogen ein Viertel der Grafschaft Diez und vereinigt das Diezer Wappen mit dem eigenen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0379
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 364. St. Goar, Evang. Pfarrkirche. H. Christophorus.

ist in der Taille eng eingeschnürt und setzt sich nach unten in mehreren Ringen als gerundeter Hüftpanzer fort. Darunter kommt ein zum Unterschied von der silbergrauen Rüstung mehr gelb gehaltenes Kettenhemd zum Vorschein. Die Beinschienen passen sich in leichter Biegung der Linie des Beines an. Die Füße stecken in roten, spitzen Strumpfschuhen.

Der h. Christophorus (Fig. 364) ist in der nach der Legende üblichen Darstellung gegeben. Von links nach rechts durchschreitet er mit dem Christusknaben auf der Schulter ein von Felsen umschlossenes Wasser. Hier also nicht der kassettierte Fußboden, sondern schwache Andeutung von Landschaft. Der Heilige stützt sich etwas vornübergeneigt auf einen Baumstamm mit kleiner Blätterkrone, den er mit beiden Händen umfaßt hat. Der frontal aus dem Bild heraussehende Kopf ist wie beim Johannes ganz mit Bart und wallenden dunklen Haaren umgeben, aber die Augen sind hier weit geöffnet. Die Haltung des Christkindes ist nicht eindeutig klar, es scheint von hinten heraufzusteigen und hat den rechten Fuß auf die Schulter des Christophorus gestellt. Es trägt ein weißes, hemdartiges Gewand und macht mit der rechten Hand eine segnende Geste. Die Linke hält die Erdkugel. Der große Umhang des Heiligen flattert rechts in aufsteigender Bewegung. Als Untergewand trägt Christophorus ein knappsitzendes Wams mit weiten Ärmeln. Die enganliegenden Hosen sind unterhalb der Knie aufgekrempelt. Im Verhältnis zum kurzen Oberkörper fällt die übergroße Länge der Beine auf. Im letzten Zwickel ist der h. Georg (Taf. 88,4) in derselben Bewegung wie der h. Christophorus, nur im umgekehrten Sinn, dargestellt. Leicht vornübergeneigt hat er mit beiden Händen seine Lanze umfaßt. Mit beiden Beinen steht er auf dem kleinen Drachen, hinter seinem rechten Fuß senkt sich die Lanzenspitze in den weit geöffneten Rachen des Tieres. Der Heilige hält, den Blick geradeaus gerichtet, in der Bewegung inne. Die Rüstung, hier nur in goldenem Ton gehalten, ist ähnlich der des h. Sebastian, nur reicher ausgestattet, mit Armtellern, Kampfhandschuhen und Kinnschutz. Auf dem Kopf trägt er den durch Rosetten rechts und links verzierten Schallern.

Das letzte Gewölbe ist durch den in der Südwestecke einspringenden Treppenturm etwas verkürzt. Die einzelnen Darstellungen sind deshalb hier unmittelbar um den Schlußstein herum angeordnet. Es sind die vier Evangelistensymbole mit den entsprechenden Schriftbändern. Im südöstlichen Felde hält der Engel in rotem Gewande das Schriftband: Sanctus Matthäus. Die Flügel sind farbig nur schwach angedeutet, die Ränder sind federkielartig herausgearbeitet. Das Schriftband des Löwen trägt die Inschrift: Sanctus Marcus. Der Stier ist in grauem Ton gehalten und wenig modelliert. Die Füße sind beim Schriftbande: Sanctus Lucas herumgebogen. Der Adler gibt mit den auseinandergebreiteten Flügeln, dem die geschwungene Körperlinie fortsetzenden Schweif und dem rechten scharfgewinkelten Fang, der das Schriftband: Sanctus Johannes, umklammert, ein klar umrissenes Bild.

In demselben Gewölbe befindet sich im südlichen Zwickel unter dem Matthäusengel noch eine figürliche Darstellung: der h. Laurentius in Diakonentracht mit der Märtyrerpalme und dem Rost, den er in der rechten Hand hält. Er hat den Kopf etwas zur Seite gewandt und den Blick gesenkt. In der hellen Farbigkeit und der Geschlossenheit der Kontur ist er den feingliedrigen heiligen Bischöfen aus dem nördlichen Seitenschiff verwandt.

Auf der südlichen Seitenwand sind zu beiden Seiten des Eingangs weitere figürliche Darstellungen angebracht. Rechts und links neben dem runden Fenster über der Tür ist ein kniendes Stifterpaar dargestellt. Ein Ritter in einer Rüstung ähnlich der des h. Georg im anschließenden Gewölbe und seine Ehefrau im zeitgenössischen Kostüm mit weißer Haube und weitem, blauem Kleid. Das Wappen des Ritters zeigt auf rotem Felde drei schräggestellte silberne Schnallen, das der Frau ein rot und gelb geschachtetes, aufrechtes Kreuz auf schwarzem Felde.

Zu beiden Seiten der Tür befinden sich 3 m über dem Fußboden auf dem östlichen Felde die Figuren der hh. Veit und Quirinus und rechts auf dem westlichen die h. Ursula als Schutzmantelheilige und ein Heiliger mit Kutte und Abtstab. Die beiden Heiligen Vitus und Quirinus (Fig. 365) sind einander zugewandt. Zu ihren Füßen sind unter einer schwarzen Leiste die Namen der beiden Heiligen rechts und links von einer Hausmarke angebracht: Sanctus Vitus, Sanctus Quirinus. Der h. Veit ist als jugendlicher Ritter dargestellt in goldenem Harnisch, über dem ein roter, armfreier Umhang bis zum Knie heruntergeht. Mit der Rechten schultert er sein Schwert, in der Linken hält er die Palme. Er steht mit gespreizten Beinen auf

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0380
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

dem unter ihm liegenden gekrönten, bärtigen Manne in pelzbesetztem Wams und roten Beinlingen. Der h. Quirinus erscheint ebenfalls als Ritter. In der rechten Hand hält er die Lanze mit dem mit neun braunen Kugeln gezeichneten Wimpel; die Linke stützt sich auf den leicht gebogenen roten Schild mit den neun Kugeln. Der Panzer zeigt die schon beschriebenen Formen. Darüber trägt er einen kurzen weißen Umhang mit grüner Innenseite, die Mütze ist rot. Das Gesicht mit der großen Nase, dem langen Lockenhaar und dem gestutzten Vollbart hebt sich gegen einen grünen Nimbus ab.

Im westlichen Felde neben der Eingangstür zum Seitenschiff ist die h. Ursula als Schutzmantelheilige dargestellt. Sie trägt ein grünes Gewand, das durch einen roten Gürtel zusammengehalten wird und in mehreren parallelen Falten herunterfällt. Hüfte und Oberkörper sind etwas zur Seite nach rechts ausgebogen. Auf dem Haupt trägt sie eine Krone. Schützend hat sie ihre Arme zur Seite erhoben. Unter dem beiderseits herabhängenden, hermelingefütterten Mantel werden zwölf kleine Gestalten sichtbar. Es sind Männer und Frauen mit gefalteten Händen, darunter ein Bischof und ein Papst. In der rechten Hand hält die Heilige zwei Pfeile als besonderes Attribut. Der Fußboden zeigt in fortlaufender Musterung eine breite, braune Fliesengliederung. Neben der h. Ursula folgt ein h. Abt. Ein nur dünner Kranz rotblonder Haare, starke Backenknochen und schmale Augenbrauen charakterisieren das jugendliche Gesicht des Heiligen. Die schwarze Kutte fällt bis zur Erde herab. Um den Hals trägt er einen breiten Kragen, darüber die Kapuze. Der Heilige steht in halbem Profil, in der rechten Hand hält er ein kleines, hellblaues Beutelchen, in der linken den Abtstab. Nimbus und Schuhe sind rot. An derselben Wand befindet sich links vom Eingang in einem querrechteckigen, rotumrandeten Felde eine kleinfigurige Darstellung einer Heiligenlegende, deren Deutung auf einen bestimmten Heiligen nicht mehr möglich ist. Ein Heiliger liegt auf einer Bahre, und links stehen zwei Frauen[7]. Die südlich an das Kirchenvätergewölbe anschließende Seitenkapelle, die sogenannte Pestkapelle, trägt auf der östlichen Wand die seltene Darstellung der Pestaussendung, auf der gegenüberliegenden westlichen Wand Johannes den Täufer. In ihrem unteren Feld ist diese Wand (bis $1^1/_2$ m Höhe) von einem grünen Rankenornament überzogen, darüber folgt ein 30 cm breiter Streifen mit gelben Bandmustern und in etwas über Lebensgröße die Darstellung Johannes des Täufers. Kopf und Körperhaltung sind dieselben wie beim Johannes im benachbarten Gewölbe. Ebenso die rechtwinklig angeordneten, unbekleideten, plumpen Beine. Hier trägt er ein braunes, härenes Gewand, das vorn spitz zulaufend bis über die Knie herunterfällt, und darüber einen grünen Mantel. Die linke Hand hält auch hier das Buch mit Lamm und der Kreuzesfahne (Schriftband: ecce agnus dei qui tollit peccata mundi). Auf der östlichen Wand befindet sich die Darstellung der Pestaussendung (Fig. 366). Hoch oben im Bogenfeld sitzt Christus mit zur Seite ausgebreiteten Händen. Unter ihm knien Maria in blauem Mantel und weißer Kopfhaube, rechts Johannes in rotem, grüngefüttertem Mantel. Beide halten die Hände anbetend erhoben. Zwischen beiden gehen die Pestpfeile senkrecht auf die Menschen nieder, die sich in sehr verkleinertem Maßstab darunter bewegen. Unter den 14 Personen, die teils anbetend, teils in verzweifelt gestikulierender Bewegung dargestellt sind, sind Frauen und Männer in Zeittracht, ein Geistlicher, eine Nonne, ein Bischof und Kardinal, Papst und Kaiser. In den Einzelformen ist während der Restauration sehr viel nachgeholfen und ausgebessert worden, im wesentlichen ist hier nur die Komposition als ursprünglich anzusehen.

Fig. 365. St. Goar, Evang. Pfarrkirche. Hh. Vitus und Quirinus.

Nördliches Seitenschiff.

Im westlichen Gewölbe des nördlichen Seitenschiffs stehen je zwei Zwickelbilder in unmittelbarer Beziehung zueinander. Es sind die anbetenden Mitglieder zweier Bruderschaften und die beiden zugehörigen Patrone, die sich auf die vier

[7] Vgl. hierzu Renard, a. a. O. S. 49, der hier auf die Möglichkeit einer Darstellung des Erasmusmartyriums verweist.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0381
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 366. St. Goar, Evang. Pfarrkirche. Aussendung der Pest.

Felder verteilen. Im nordwestlichen Felde durch Beischrift kenntlich: Brider und Sustern Sant Joist (Fig. 367). Auf kassettiertem braunem Fußboden knien fünf Mitglieder dieser Bruderschaft, vorn zwei Männer in zeitgenössischer bürgerlicher Tracht, rechts ein Geistlicher, weiter zurück, nur mit Kopf und Oberkörper sichtbar, ein weibliches Mitglied und ein Mann mit einer zweizinkigen Hacke. Die Gesichtszüge sind stark ausgeprägt; große Nasen, weit geöffnete Augen, wallendes, lockiges Haar. Ihr Blick ist auf den Patron im benachbarten Felde gerichtet.

Im südlich gegenüberliegenden Zwickel entspricht ein ähnliches Bild dieser Darstellung: Brider und Sustern des Heiligen Geistes. Auch hier fünf Mitglieder in kniend anbetender Stellung. Wieder ein Geistlicher, drei männliche Laienbrüder in weltlicher, modischer Tracht und ein weibliches Mitglied. Wie die Mitglieder der Sant-Joist-Bruderschaft zeigen auch sie ausgeprägte Gesichter mit harten und festen Zügen. Gegenüber im nordöstlichen Felde trägt S. Joist als Pilger lange Hosen, Mantelkragen und derbe Schuhe, dazu Stab, Tasche und den muschelgeschmückten Hut. Er ist auf dem schwarzweiß gemusterten Fußboden in schreitender Bewegung nach links dargestellt. Der Heilige hält den Stock rechts vor der Brust, links das Buch. Die Farben sind entgegen der sonstigen matten Tönung hier von auffallend starker und bunter Wirkung. Hellgrüner Nimbus, dunkelrote Halskrause, grüner Mantelkragen, grauer Rock und helle, rote Hose. Das Gesicht des Heiligen zeigt ausgesprochene Züge; große geöffnete Augen und kräftige Brauen, eine hohe Stirn und starke Nase. Ein dunkelbrauner Vollbart schließt es nach unten ab.

Im südöstlich benachbarten Felde ist das Bild der heiligen Dreifaltigkeit gemalt. Gottvater sitzt auf einer breit ausladenden, lehnenlosen Altarbank und hält vor sich das Kreuz mit dem Gekreuzigten, über dessen Haupt die Taube schwebt. Durch das langwallende weiße Haar und die wenig hervortretende Nase erhält das Gesicht Gottvaters den Ausdruck einer weichen Rundung, die großen Augen sind weit geöffnet. Das Kreuz hat er an den Enden des Querarms von unten gefaßt. Der rote Mantel, der vor der Brust durch eine runde Spange zusammengehalten wird, fällt weit herab und bedeckt Knie und Beine. Die dürren Arme des Gekreuzigten sind gestrafft, die Hände zu Fäusten zusammengekrallt, der Kopf liegt auf der rechten Schulter auf. Neben der alten ornamentalen Ausmalung ist um den Schlußstein spärliches Rankenwerk angeordnet. Rechts neben dem Fenster ist eine weibliche Heilige dargestellt in weißem Untergewand und hellblauem Mantel; ohne besonderes Kennzeichen hat sie als Attribut nur das Schwert in der linken erhobenen Hand und eine Krone.

Im nächsten Gewölbe ist das Schema der spätgotischen Schienenrippen sehr viel reicher. Hier ist ein Kreuz gebildet aus je drei parallellaufenden Rippen, die sich in der Mitte schneiden. Die vier Zwickel sind durch spitze, nach den Ecken offene Winkel ausgespart. Die Folge dieser Anordnung ist eine Beschränkung des Raumes für die Wandmalerei. Sie nehmen die bedeutend kleineren, oben und unten spitzwinklig verlaufenden Zwickelfelder ein. Hier sind in den vier Feldern je zwei weibliche und männliche Heilige gegenübergestellt. Maria mit dem Kind und Magdalena auf der nördlichen, der h. Ludwig von Toulouse und ein schlanker ritterlicher Heiliger auf der südlichen Seite. Maria ist in derselben Haltung wie im südlichen Seitenschiff mit dem Kind auf dem Arm dargestellt. Den Kopf hat sie etwas nach vorn gebeugt, die Augen sind fast geschlossen. Die breite, hohe Stirn wird oben durch das Rund der fünfzackigen Blätterkrone begrenzt. Die schwachen Augenbrauen, die lange Linie der Nase bestimmen die auffallende Zartheit des feingliedrigen Gesichts. Der hellrote Überwurf wird

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0382
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

vor der Brust durch eine goldene Spange zusammengehalten und fällt dann beiderseits bis auf den Fußboden herab. Zu Häupten der Maria das Spruchband: o mater dei memento mei. In der hellen Farbigkeit und Komposition der Maria sehr ähnlich ist die Maria Magdalena des anschließenden Zwickels. Kopfhaltung und Gesichtszüge sind fast dieselben. Vor der Brust hält sie die Salbbüchse. Auch hier wieder der auf die gegenüberliegende Seite herübergenommene Gewandzipfel. Das Kleid ist blaugrau, der Mantel rot. Sie trägt eine niedrige, turbanartige Mütze, die über der Stirn durch eine rote Spange geschmückt ist. Über dem blauen Nimbus rundet sich das Spruchband: O Peccatori (?) sancta Maria Magdalena. Der ritterliche Heilige im nächsten Zwickel hat eine ähnliche Rüstung wie der h. Sebastian im südlichen Seitenschiff. Über der Rüstung trägt er einen blauen, kurzen Umhang, mit der rechten Hand hält er eine Lanze mit rotem Wimpel, mit der linken hat er den Griff des seitlich befestigten, kurzen Schwertes gefaßt. Wallende blonde Locken, eine spitze Nase und hervortretende Augen charakterisieren das jugendliche Gesicht. Ein roter Nimbus, hell umschlossen, rundet die Gestalt nach oben ab. Rechts zur Seite steht eine rote Tartsche gegen einen nur mit dem unteren Ende sichtbaren schwarzen Stab. Im benachbarten Felde Sanctus Ludwicus, wie aus der Beischrift hervorgeht, im Bischofsornat mit Alba und Pluviale. Dieses zeigt auf grünem Grunde das gelbe Lilienmuster. Die weiße, rot abgesetzte Mitra steht gegen einen blauen Nimbus. In der linken Hand hält der Heilige einen Stab, in der rechten ein Buch. In den Gesichtszügen kommt dieselbe zarte, beinahe zierliche Feinheit zum Ausdruck wie bei den anderen Figuren in diesem Gewölbe.

Fig. 367. St. Goar, Evang. Pfarrkirche. Brider und Sustern Sant Joist.

An der nördlichen Wand ist in diesem Gewölbe links neben dem Eingang wieder eine große weibliche Heilige angebracht: die h. Elisabeth. Sie hat den Blick geradeaus gerichtet, die Augen weit geöffnet, und ist dargestellt, wie sie einem neben ihr knienden Bettler ein Brot reicht. Auf dem Haupt trägt sie eine Krone, ihr Gesicht ist von einem weißen Kopftuch umrahmt. In der andern Hand hält die Heilige eine Kanne. Ihren roten Mantel hat sie seitlich etwas zurückgeschlagen. Über dem grünen Nimbus rundet sich das Schriftband: O pulcherrima virgin . tu . peto salve conradu. Zu ihren Füßen ist ein junger Stifter in kniender Haltung anbetend dargestellt, in weitem weißem Gewande mit lang herabhängenden Ärmeln. Das Wappen rechts neben ihm ist leer. Das von ihm ausgehende Schriftband lautet: Elizabet propicia conra... tercte (?) vicia.

Im nächsten Quadrat haben wir dasselbe System wie in den Gewölben des südlichen Seitenschiffs. Die vier Zwickel, in denen die Wandmalereien sitzen, haben einen gradlinigen oberen Abschluß erhalten. Hier nun ist auf die vier Felder eine zusammenhängende Darstellung verteilt: die Anbetung der heiligen drei Könige (Taf. 88, Fig. 368). Jeder König nimmt ein Feld ein, der vorderste in kniender Haltung, die beiden andern in heranschreitender Bewegung. Das vierte Feld zeigt die heilige Familie, Maria mit Kind und Joseph unter einem Strohdach. Während zu Füßen der beiden aufrechtstehenden Könige die Landschaft nur durch grüne Flächen und helle Striche schwach angedeutet ist, geht der Horizont bei dem knienden Melchior bis in Schulterhöhe herauf und zeigt im Hintergrund eine Felslandschaft. Im letzten Feld ist durch Dach- und Mauerreste versucht worden, einen wirklichen Raum zu geben. Die ganze zur Verfügung stehende Fläche ist ausgefüllt, was gegenüber den Einzeldarstellungen im nördlichen und südlichen Seitenschiff besonders auffällt.

Im nordöstlichen Zwickel beginnt die Darstellung mit dem Mohrenkönig. Breitbeinig, etwas nach rechts gewandt, steht der junge, elegant gekleidete Balthasar da. In der rechten Hand hält er sein Geschenk, ein reich verziertes Hornzyborium, die linke hat er in etwas gezierter Bewegung in die Hüfte gesetzt. Sein weißer Turban ist wulstartig um die goldene, fünfzackige Krone herumgelegt. An der Seite hängt ein schmales, rotes Band vom Turban herunter. Das weite, weiße Wams ist in der Taille eng geschnürt, an den Seiten geschlitzt, die Ärmel sind an den Schultern nach oben ausgepufft. Dazu trägt der König knapp sitzende rote Hosen und spitze, sporenbesetzte Stiefel mit weit herunterhängenden Stulpen. An einem schmalen Hüftgürtel ist der Stoßdegen befestigt. Im südwestlichen Zwickel schreitet Kaspar von rechts nach links. Mit dem Oberkörper ist er dem Beschauer zugewandt. Er trägt einen dunklen Vollbart und kurze abstehende Locken. Das Barett mit der darin eingebetteten Krone ist rot und vorn mit einer goldenen Spange geschmückt. Als Gewand trägt der König einen pelzbesetzten

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0383
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Fig. 368. St. Goar, Evang. Pfarrkirche. Gewölbe mit der Darstellung der heiligen drei Könige.

Brokatmantel. Mit der rechten Hand macht er eine zeigende Geste nach vorn, in der linken hält er vor sich eine Pyxis. Der dritte König, Melchior, ein Greis mit weißem Bart und Haupthaar, ist kniend dargestellt. Wie beim Kaspar ist der Kopf dem Beschauer zugewandt, die starren Augen sind geradeaus gerichtet. Er hat ein Kästchen, das er dem Christusknaben darbietet, mit der rechten Hand geöffnet. Das weite, goldbraune Gewand ist aus schwerem Brokat mit einem weißen Pelzbesatz und zeigt als Muster in dunklerem Rot ein stilisiertes Blumenornament. Links vor dem knienden König liegt auf dem Boden eine mit rotem Samt gefütterte Krone. Rechts und links erheben sich Berge, rechts auf abfallendem Felsen eine Burg mit Bergfried und zwei über der Burgmauer sichtbaren weißen Giebeln. Bei der Darstellung der heiligen Familie ist der Raum durch eine rechtwinklig das Bild abschließende Mauer gegeben. Über dem Mauerwerk erhebt sich von vier Stangen getragen das Strohdach. Maria sitzt im Vordergrund und hält das auf ihrem rechten Oberschenkel sitzende Christuskind. Den Kopf hat sie etwas nach links geneigt, den Blick gesenkt. Der Kopf des Kindes ist zurückgebogen, der linke Arm weit ausgestreckt. Der umhangartige, blaue Mantel der Maria fällt über dem roten Untergewand weit herab. Hinter der Maria steht sehr viel kleiner und in deutlichem Abstande Joseph. Er stützt sich mit der rechten Hand auf einen Stock, mit der linken auf den Rand einer offenen Truhe und sieht über die Schulter der Maria hinweg auf das Kind und die ankommenden Könige. Nur spärlich ist das weiße Haupthaar, vorn über der Stirn ein kleines Löckchen. Sein geschlossener grüner Rock ist oben mit einem breiten roten Halskragen geschmückt. Seine ungelenke Bewegung steht im Gegensatz zu der abgerundet ausgeglichenen Figur der Maria. Wie die heiligen drei Könige ist auch er ohne Nimbus dargestellt.

An der nördlichen Seitenwand sind rechts und links neben dem Eingang zu der hier anschließenden Seitenkapelle auf grau kassettiertem Grunde die hh. Hieronymus und Antonius dargestellt. Die beiden Figuren füllen die vorhandene Fläche und überschneiden in ihrer Silhouette die breite, rote Einfassung des Kapelleneingangs. Höhe der Figuren 2,50 m. Auf der rechten Seite steht der h. Hieronymus (Fig. 369) in Kardinalstracht mit Hut, Kreuzesstab und Buch und sieht zu dem in die Höhe springenden Löwen herab. Der Kopf ist etwas zur Seite geneigt, der Blick gesenkt. Das blasse Gesicht wird durch die innen weiße Kapuze eingefaßt. In parallelen Falten sinkt der ärmellose rote Überrock herab. Der h. Eremit Antonius (Fig. 370) links neben dem Eingang trägt über dem weißen Leibrock einen blaugefütterten schwarzen Mantel, der oben zu einem Kragen zusammengeschlossen ist. Mit der linken, flachen Hand hält er das T-förmige Kreuz schräg vor der Brust. Der Kopf des bärtigen Heiligen zeigt eine lange schmale Form. Die Augen sind weit geöffnet, der Blick schräg nach links ins Innere der Kirche gerichtet. Der Nimbus ist grün mit goldener Leiste.

Das System der Gewölberippen im östlichsten Quadrat ist dasselbe wie im zweiten Gewölbe von Westen, nur vereinfacht. Das Kreuz ist auf zwei sich in der Mitte schneidende Rippen beschränkt. Zwickellösung und Anordnung der Wandmalereien sind dieselben. Der freie Mittelraum um den Schlußstein herum wird von einem ornamentalen Rankenmuster ausgefüllt. In den beiden westlichen Zwickeln sind hier zwei Bischöfe dargestellt, der h. Valentin und der h. Nikolaus (farb. Taf. 85, Fig. 371). Auf die beiden östlichen Felder verteilt sich das Martyrium des h. Sebastian. Im nördlichen Feld der Heilige selbst, im südlichen zwei Armbrustschützen. Der h. Nikolaus von Bari ist in einer Szene aus seiner Legende dargestellt, wie er die drei Mädchen errettet, indem er ihnen an Stelle der fehlenden Mitgift drei goldene Kugeln gibt. Vor dem Bischof erhebt sich ein viereckiges, gequadertes, turmähnliches Gebäude, dem ein hallenartiges Obergeschoß aufgesetzt ist, in dem die drei Jungfrauen sichtbar werden. Sie tragen enganliegende grüne und rote Kleider, ihr blondes Haar ist zu zwei Zöpfen geflochten, die von den Ohren nach der Stirn zu angeordnet sind. Der Bischof zeigt wie der h. Valentin und der h. Ludwig ein sehr junges Gesicht mit feinen und zarten Zügen. Die Kasel, die er über der Alba trägt, ist gelb und auf der Innenseite hellblau.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0384
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Fig. 369. St. Goar, Evang. Pfarrkirche. H. Hieronymus.

Der Heilige im südwestlich benachbarten Zwickel, der Bischof Valentin von Terni, wurde als Patron gegen die Fallsucht verehrt. Zu seinen Füßen liegt hier ein Kranker mit starr nach oben gerichtetem Kopf. Über der roten Dalmatika trägt der Bischof eine mit bunter Borte besetzte blaue Kasel mit aufgesticktem Goldkreuz. Die Alba schließt die Figur wie beim h. Nikolaus rockförmig nach unten ab und liegt auf dem Fußboden auf.

Der h. Sebastian (farb. Taf. 85) im gegenüberliegenden Felde steht vor einem Baum. Die ungefesselten Arme sind über dem Kopf kreuzweise zusammengenommen. Das rechte Bein ist seitlich neben das linke hinter den Baum gesetzt, nur mit den Fußspitzen berührt er den Boden. Der schlanke, knabenhafte Körper ist von links oben nach rechts unten wie um den Baum herumgebogen. In dem kleinen Raum, der oberhalb der Arme frei ist, sind in korbartiger Geschlossenheit die Blätter der Baumkrone angeordnet. Am Fuße des Baumes sind schwache Ansätze einer Landschaft. Auf der benachbarten Seite zeigen die beiden Schützen dieselbe gestraffte Schlankheit der Form (Taf. 88,3). Der Linke ist im Profil gegeben, er zielt mit angelegter Armbrust auf den Heiligen. Auf dem Kopf hat er eine blaue spitze Mütze. Wams und Hosen sind blauweiß geteilt. Der andere Schütze spannt seine Armbrust. Wams und Hosen sind rot und weiß geteilt. Die ganze Haltung des Körpers verrät angespannteste Bewegung.

Fig. 370. St. Goar, Evang. Pfarrkirche. H. Antonius.

Auf der nördlichen Wand sind hier zwei weibliche Heilige dargestellt. Links das Martyrium der h. Agatha (Taf. 87, Fig. 371). Ein im Profil gegebener Mann ist im Begriff, der Heiligen mit einer Hacke die rechte Brust zu zerfleischen. Der bärtige Scherge trägt eine hinten hochgekrempte Mütze und einen seitlich geschlitzten, über der Brust gebeutelten grauen Leibrock, dazu enganliegende rote Hosen und schwarze spitze Stiefel. Der Heiligen, die mit entblößtem Oberkörper vor ihm steht, sind die Handgelenke vor dem Körper zusammengebunden. Rechts neben dem Fenster eine weibliche Heilige ohne nähere Kennzeichnung. Die Haartracht ist dieselbe wie bei den drei Mädchen aus der Legende des h. Nikolaus. Ihr rundes Gesicht ist kaum modelliert. Sie trägt ein gelbes Gewand wie die h. Magdalena, im oberen Teil eng anliegend, im unteren ein weiter Rock, und hält eine Hostie oder ein Stück ihrer Brust, vielleicht auch zwei Augen. Es ist nach der Restauration nur ein runder weißer Gegenstand zu erkennen. Die linke Hand faßt den Griff des Schwertes, das sie geschultert hat.

An der Nordwand des Seitenschiffes befinden sich außer den beschriebenen sechs großen Heiligenfiguren noch eine Reihe von kleinfigurigen Darstellungen aus einer in ihren Resten nicht mehr deutbaren Heiligenlegende. Zwischen dem nördlichen Kircheneingang und der westlichen Kapelle sind in quer längsliegenden roteingefaßten Feldern drei Szenen aus dem Leben einer Heiligen erhalten. Die Felder sind 1 m breit und 80 cm hoch. Im westlichen Felde steht in einem durch eine niedrige Mauer abgegrenzten Hofe eine Heilige mit auf dem Rücken gefesselten Händen und entblößtem Oberkörper. Rechts und links neben ihr zwei Schergen. Als Kleidung hat der eine ein enges Wams, den sogenannten Schäcken. Der andere Scherge hat die Schulter der Heiligen gepackt und holt mit einer Hand zum Schlage aus. Im Hintergrund links sind auf einem Wege ein Mann und eine Frau sichtbar. Auf dem nächsten Feld folgt die Erhebung der Heiligen aus dem Grabe (?). Die Heilige ist betend mit niedergeschlagenen Augen dargestellt und wird durch eine weite, fensterartige Öffnung im Innern eines Hauses sichtbar. Hinter ihr steht ein Engel in gelbem Kleide. Beide Figuren sind von roten Weihekreuzen überschnitten. Vor dem

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0385
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 371. St. Goar, Evang. Pfarrkirche. Malereien im nördlichen Seitenschiff.

Hause stehen rechts drei singende Engel, die gemeinsam in ein Buch sehen. Das dritte Feld ist leer. Rechts vom Kapelleneingang sind drei weitere Szenen erhalten. Im linken Feld kniet betend ein Heiliger mit gelbem Strahlennimbus. Hinter ihm steht ein Scherge, der mit dem Schwert zum Schlage ausholt. Auffallend ist die kurze, scharfe Bewegung des Henkers. Er trägt ein schwarzes Käppchen und rote knappe Kleider. Diese Enthauptungsszene ist in einer schwach angedeuteten Landschaft dargestellt. In dem anschließenden Bilde stehen in einem Hofe zwei Heilige vor einem König, der rechts unter einem Baldachin sitzt. Von den beiden Heiligen ist der vordere in scharfem Profil dargestellt, der andere hinter ihm ist etwas zurückgelehnt. In der dritten Szene kniet im Vordergrund einer Landschaft ein Mädchen in betender Haltung. Hinter einer grünen Wand tauchen die Köpfe zweier Männer auf. Der vordere trägt eine Krone, der andere, jüngere eine Pelzmütze. Über beiden schwebt ein gelbgekleideter Engel.

Mittelschiff.

Im Mittelschiff besteht der figürliche Schmuck aus der Reihe der Apostel, die in den Zwickeln über den Seitenschifföffnungen angebracht sind. Zu jedem Apostel gehört ein Spruchband, auf dem jedesmal ein Satz des Credo steht. Auf der Südwand beginnt die Reihe neben dem Chor mit der Figur des Petrus. Es folgen auf derselben Wand sechs weitere Apostel: Andreas, Jakobus major, Johannes, Thomas, Jakobus minor und Philippus. Auf der nördlichen Seite ist gegenüber dem Philippus der Apostel Bartholomäus angebracht, die vier nächsten Felder sind leer geblieben. Als letzte Darstellung folgt auf dieser Wand gegenüber dem Andreas der Apostel Paulus, der als dreizehnter sehr oft der Reihe der zwölf beigegeben wurde. In jedem Joch sind die zwei benachbarten Apostel durch einander zugewandte Bewegung und die sie begleitenden Spruchbänder verbunden. Die Kleidung besteht bei allen aus Untergewand und Mantel und ist farbig in entsprechender Tönung aufeinander abgestimmt (immer drei Farben: Rock, Mantel und Innenseite des Mantels). Dazu kommt noch der abwechselnd hellgrün oder blau gehaltene Nimbus. Die Apostel stehen mit dem Rücken gegen die Pfeiler auf spitzwinkligen grauen Postamenten, welche über die rote Bogendekoration hinweggemalt sind. Bis auf den schillernden Mantel des Apostels Thomas sind die vorkommenden Farben meist sehr hell im Ton und ohne Schattierung: blau, grün, rot, weiß und gelb. Die Haltung der Hände ist durch die meist beigefügten Attribute oder eine Gebärde des Hinweisens auf das Spruchband gegeben. Einzelheiten wiederholen sich: so in der Faltengebung die gleichmäßig rockartig herabfallenden Untergewänder, die fast jede Anatomie verdecken. Bei den Mänteln die aufgebauschten Gewandzipfel, die den Eindruck erwecken, als suche der Maler die Masse des Gewandes besonders deutlich und in oft gesuchten Bewegungen vor Augen zu führen. Abwechselnd erscheinen die meist plumpen Füße mit spitzen Schuhen bekleidet oder barfuß.

Als erster erscheint Petrus in blauem Gewand und grünem, rotgefüttertem Mantel. Links unten der Rest eines unkenntlichen Wappens. Schriftband: Credo in deum patrem omnipotentem factorem celi et terre. Über dem weißen Untergewand trägt der h. Andreas einen roten, hellblau gefütterten, vorn geschlossenen Umhang. Das Schriftband lautet: Et in Jesum Christum, filium ejus unicum, dominum nostrum. Der Rock des Jakobus major ist grün, der Umhang darüber von grauer Farbe. Zu seinen Füßen kniet ein geistlicher Stifter in weißem Chorrock. Über den gefalteten Händen hält er das schwarze Birett. Sein Spruchband ist leer. Das fortlaufende Spruchband des Apostels lautet: Qui coeptus est de Spiritu Sancto natus ex Maria virgine.

Johannes hat einen blauen Mantel, sein Spruchband: Passus sub Pontio Pilato, crucifixus mortuus et sepultus est. Thomas mit dem Winkelmaß. Sein Schriftband: Descendit ad inferna tertia die resurrexit a mortuis. Von dem knienden geistlichen Stifter zu seinen Füßen geht ein Schriftband aus: O Thoma, Dyctime (?) Messiam flagito (?) pro me. Das rechts sichtbare

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0386
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Wappen ist leer (Fig. 372). Es folgen Jakobus minor und Philippus. Über dem weißen Leibrock trägt Jakobus einen grünen, gelbgefütterten Mantel. Spruchband: Ascendit ad celos sedit ad dextera dei patris omnipotentis. Das blaue Untergewand des h. Philippus wird von dem roten, innen grünen Umhang fast ganz verdeckt. Das Schriftband: Inde venturus et Judicare vivos et mortuos. Auf der nördlichen Emporenwand folgt an achter Stelle der h. Bartholomäus im östlichen Zwickelfeld der an den Turmpfeiler anschließenden Arkade. Das Untergewand ist blau, der Umhang weiß mit hellgrüner Fütterung. Das Spruchband: Credo in spiritum sanctum. Weiter folgen die vier leeren Felder und gegenüber dem Andreas als letzter in der Reihe der Apostel Paulus, der sich mit der linken Hand auf das Schwert stützt. Über dem weiten blauen Untergewand trägt er einen roten, grüngefütterten Umhang, der am Hals durch eine Spange geschlossen ist. Das Spruchband lautet: Educa nos de sepulcris ... uris . plus meus ... Carnis resurrectionem.

Fig. 372. St. Goar, Evang. Pfarrkirche. Apostel an den Seitenwänden des Mittelschiffes.

Gegenüber dem Triumphbogen befindet sich auf der Stirnwand der Orgelempore die Darstellung der Verkündigung (Fig. 360). Durch den Rundbogen ist das Feld in zwei gleich große Teile zerlegt. Im linken Zwickelfeld ist Maria, im rechten der Engel gemalt. Maria kniet unter einem Baldachin und hat sich von dem Pult vor ihr zu dem Engel herumgewandt. Die Arme hat sie vor der Brust gekreuzt. Rechts fliegt die Taube auf sie zu, im Zwickel des Bogens wird Gottvater sichtbar, wie er nur mit dem Oberkörper aus einem Wolkensaum sich heraushebt und segnend die Arme ausbreitet. Die bunte und zugleich matte Farbigkeit wird durch die großen blau und grün getönten Flächen im Hintergrund bestimmt. Grün ist der Vorhang hinter der Maria, blau der übrige Hintergrund. Der Fußboden ist braun, das Kleid der Maria hellblau. Der Verkündigungsengel, der auf der anderen Seite des Bogens kniet, macht mit der Rechten die zeigend segnende Gebärde. Der Umhang wird durch eine Spange zusammengehalten, der Stoff ist ein goldgemusterter, grüner Brokat. Die blonden Locken umrahmen ein schmales Gesicht mit langer Nase und spitzem Kinn. Die weißen großen Flügel sind auf der Seite mit Pfauenaugen besetzt. Farbig bietet sich dasselbe Bild wie bei der Maria. Auch hier wird der Hintergrund der Komposition durch die blauen Töne bestimmt. Die Spruchbänder auf beiden Seiten sind leer.

An dieser Stelle sei eine gleichzeitige Parallele mit der weit auseinandergezogenen Szenerie in der Pfarrkirche in Linz a. Rh. erwähnt. Bei der jüngsten Restauration trat dort auf der Westwand über der heutigen Orgeltribüne eine monumentale spätgotische Malerei zutage, die in weiser Organisation die Fläche aufteilt, auch unter starker Zuhilfenahme der Farbe, so daß eine sehr reizvolle, geschlossene Fernwirkung geschaffen ist. Den Hauptblickpunkt bildet die mittlere Zone mit einer großfigurigen Darstellung der Verkündigung. Rechts Maria mit einem weißblauen, breit auf dem Boden sich bauschenden Gewand, vor einer Altarmensa kniend. Sie blickt sich nach dem Engel um, der auf der linken Seite heranstürmt mit lebhaft flatterndem, rotgrünem Mantel über weißblauem Kleid, einen Lilienstab in der Hand, der ein barockes Bandgewinde mit der Inschrift: ave gracia plena dominus tecum trägt. Den sehr breiten Zwischenraum zwischen den beiden Figuren füllt eine dreiköpfige Stifterfamilie aus, vielleicht die des Edlen von Rennenberg, der 1471 starb. Den oberen Bogenzwickel beleben zwei kleine Engel, die Wappenschilde halten mit leider unleserlichen Zeichen. In der unteren Zone breitet sich in schmalem Bildstreifen die Erzählung der Geburtsszene und der Anbetung der Heiligen Drei Könige aus. Die Geburt in strohbedeckter Hütte mit anbetenden Engeln, im Hintergrund die Hirten auf dem Felde, die Anbetung in einer phantastischen ruinenhaften Architektur, im Hintergrund Berglandschaft; der letzte König fehlt. Diese Zone ist nur in breiten Farbflächen erhalten, nirgendwo gibt es eine Innenzeichnung. Es könnte aber sehr wohl zu denken sein, daß diese breiten Gewandflächen ursprünglich von demselben barocken Faltenleben erfüllt waren, wie es der am besten erhaltene Verkündigungsengel zeigt. Die beherrschenden Farben sind Blau-Grün, Rot und Braun-Gelb neben den Grisaillefarben der Verkündigungsfiguren. Die Malereien sind in ihrer ganzen Gesinnung dem spätgotischen Barock entwachsen und gehören in die zweite Hälfte des 15. Jh. hinein.

In St. Goar befand sich an der Ostwand über dem Triumphbogen die Darstellung eines Weltgerichts. Doch sind davon nur geringe Reste erhalten geblieben. Oben im Scheitel ein posauneblasender Engel und rechts unten einige Flammen von der Höllendarstellung.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0387
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

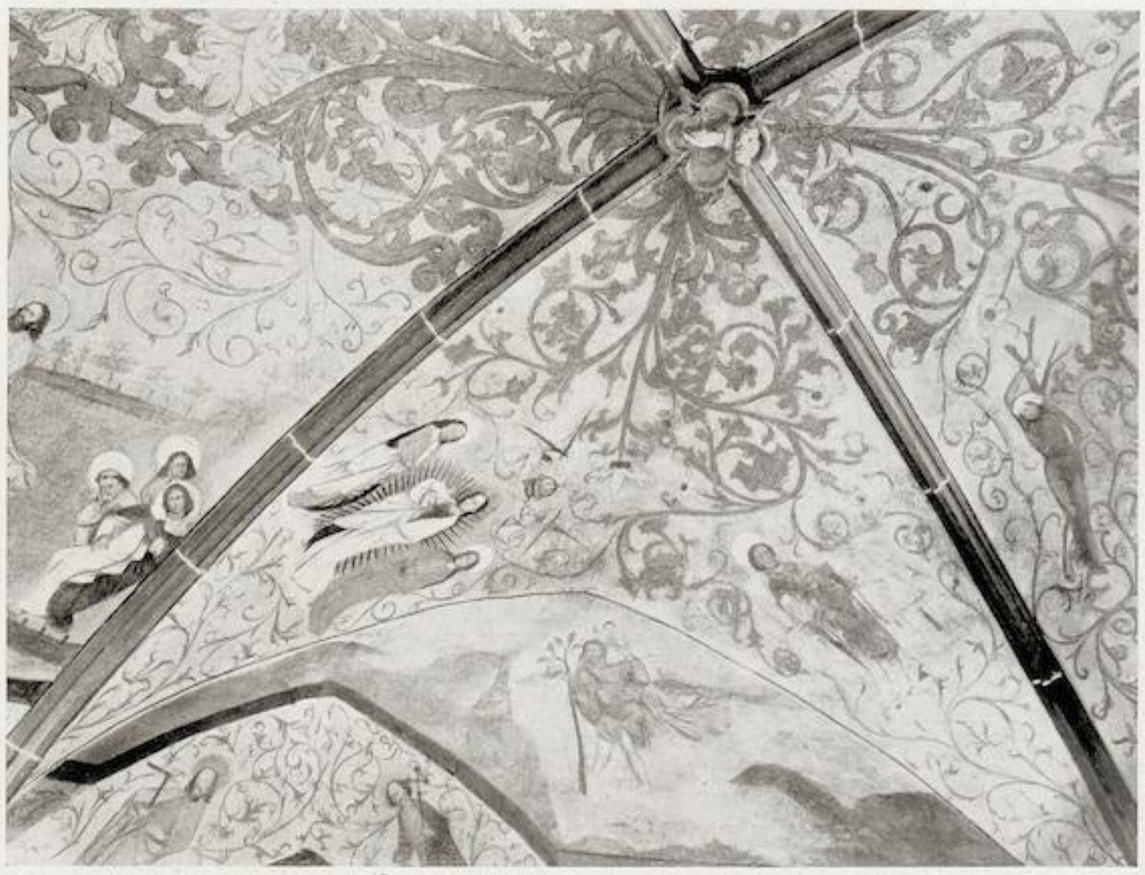


Fig. 373. St. Goar, Evang. Pfarrkirche. Gewölbemalerei in der Turmhalle.

Turmgeschoß.

Das Gewölbe des unteren Turmgeschosses ist ein quadratisches Rippengewölbe (im Ausmaß von 9 : 9 m), dessen Rippen auf Konsolen aufruhen, die durch plastisch herausgearbeitete männliche Halbfiguren mit Schriftrollen gebildet werden. Das ganze Gewölbe ist mit reichem grünem Rankenwerk überzogen, in das ungleichmäßig einzelne Figurengruppen einbezogen sind. Vom Schlußstein her wachsen nach den vier Richtungen verschieden starke Äste, von denen sich beiderseits in Windungen und wuchernden Trieben das immer dünner werdende Rankenwerk herauslöst, um nach den Ecken zu in stilisierten, unnaturalistischen Formen zu enden. In der stets wechselnden Überleitung von dem dickleibigen, engmaschigen Rankenwerk der Mitte zu den Ecklösungen hin beruht die starke malerische Wirkung dieser Gewölbemalereien. Die in das Rankenwerk eingeflochtenen figürlichen Szenen sind von verschiedenem Ausmaß, einzelne Figuren erreichen nicht ganz die Höhe von 1 m. Durch die enge Verbindung mit dem wuchernden Pflanzenwerk ist eine Wandlung der bisher üblichen Darstellungsform ins Genrehafte und illustrierend Erzählende erreicht. Mitten im westlichen Zwickel findet sich das Martyrium des h. Sebastian, sehr ähnlich derselben Darstellung im nördlichen Seitenschiff. Durch eine Ranke von dem Heiligen getrennt stehen die beiden Schützen im Anschlag (Fig. 373). Im südlichen Feld ist die Darstellung Christus im Garten von Gethsemane zwischen das Rankenwerk eingeschoben. In einer durch Berge rechts und links angedeuteten Landschaft kniet Christus auf der linken Seite mit zum Gebet erhobenen Händen. Vor ihm auf dem Hügel steht der Kelch, rechts ist die zusammengerückte Gruppe der drei Jünger angeordnet. Vorn quer in halb liegender Stellung Johannes, dahinter die Köpfe der beiden anderen Jünger, Petrus und Jakobus. Alle drei Jünger haben die Augen weit geöffnet. Farbig wird das Bild durch das Grün des Bodens bestimmt, die Gewänder sind in matten, weißgrauen Tönen gehalten, nur der Überwurf des Johannes zeigt ziegelrote Farbe. Darüber ist das Astwerk durch zwei Vögel belebt. Die südliche Bogenschräge zeigt eingeflochten in dünnrankiges Ornament die Apostel Thomas und Philippus. Beide halten neben ihren Attributen Winkelmaß und Kreuzstab noch je ein Buch. Sie tragen langwallende Umhänge, ihre Gesichter zeigen eine anmutige Weichheit, die Köpfe sind etwas zur Seite geneigt, die Augen fast geschlossen. Gleichmäßig sind die Farben abgetönt, Thomas trägt ein rotes Gewand und grauen Mantel, Philippus ein graues Gewand und roten Mantel (Fig. 373).

In der südlichen Gewölbekappe findet sich im östlichen Felde eine Vermählung Christi mit der h. Katharina. In der Mitte steht Maria mit dem Jesusknaben und ist von einem rotbraunen Glorienschein umgeben. Sie trägt über dem dunkelbraunen Untergewand einen weißen Mantel. Ihr zur Rechten hält die h. Katharina ihre Hand dem Jesuskind zur mystischen Vermählung entgegen. Mit der andern Hand stützt sie sich auf das neben ihr stehende Rad. Links von Maria steht assistierend eine andere, nicht näher gekennzeichnete Heilige in hellrotem Mantel und grünem Kleide. Allen dreien gemeinsam ist eine breite hohe Stirn und die die rundlichen Gesichter umrahmenden rötlichen Locken. Über der Maria schweben zwei zierliche Engel, die eine Krone halten. Gegenüber auf dem westlichen Felde ist der h. Goar in Diakonentracht — langer, wallender Alba und roter Kasel — dargestellt. In der linken Hand hält er den Kelch, mit der rechten macht er eine segnende Gebärde. Links neben ihm das Modell der Kirche, das einen einfachen gotischen Giebel zeigt und an dem einen Ende aus der Fluchtlinie des Schiffes herausragend zwei schlanke Türme mit umlaufendem Zinnenkranz. Im Bogenfeld der südlichen Wandfläche befindet sich eine zweite Christophorusdarstellung. Der Heilige schreitet von rechts nach links mit langwehendem rotem Mantel durch den Fluß. Mit der rechten Hand stützt er sich auf den grünen Baum, mit der linken hält er das auf seiner Schulter sitzende Christkind. Links erhebt sich ein hoher Felsen (vielleicht eine Nachbildung des Loreleifelsens). Zu Füßen des Heiligen sind im Wasser ein Krebs und ein Salm dargestellt.

Im südlichen Turmpfeiler ist unter einer Konsole, wie ein Tafelbild wirkend, eine kleine spätgotische, auf der Mondsichel

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0388
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

stehende, von einem Strahlenkranz umgebene Madonna (Fig. 374) erhalten. Auf ihrem rechten Arm sitzt das nackte Kind, während die Linke ein Zepter hält. Zwei kleine Engel in langen fließenden Gewändern halten über ihrem Haupte die Krone. Über dem Bilde rollt sich in barocken Schnörkeln ein Schriftband auf, das weiterhin die ganze linke Seite des Bildes dekorativ belebt. Von Schrift ist nichts mehr zu erkennen. Dieses Motiv ist unmittelbar in Anlehnung an das in der plastischen Sockelfigur angeschlagene gebildet — dort hält die Halbfigur in der Rechten ein ebensolches Schriftband. Das Gegengewicht geben auf der rechten Seite zwei weitere kleine Engel, die auf die Madonna zuschweben. Am linken Fuße kniet ein Stifter in Kanonikertracht mit seinem Wappen, das aber nicht mehr zu deuten ist. Die Madonna im Strahlenkranze ist eine in der Malerei und der Graphik des späten 15. Jh. sehr beliebte Darstellung (s. u. bei Dalberg). Zeitlich wäre auch diese Figur an das Ende des 15. Jh. zu setzen. Ganz für sich steht die Ausmalung des Gewölbes in dem Chörchen des südlich von dem Chorhaus gelegenen abgeschlossenen Raumes. Hier ist von einer ganz anderen Hand der zweiten Hälfte des 15. Jh. eine sehr wirkungsvolle Dekoration geschaffen worden: zwischen den marmorierten und gefleckten Rippen auf gestirntem Boden die vier Evangelistensymbole (Fig. 375) in einer großartigen, an den heraldischen Stil erinnernden Zeichnung, stark konturiert. Das Motiv des Spruchbandes ist geschickt zur Füllung der Fläche verwandt.

Fig. 374. St. Goar, Evang. Pfarrkirche. Madonna im Strahlenkranze.

Zur Datierung.

Urkundliches Material über die Ausmalung der Kirche ist nicht vorhanden. Zwei Daten aus der Baugeschichte bieten einen gewissen Anhaltspunkt: i. J. 1444 beginnt der Bau des nördlichen Seitenschiffs und damit eine völlige Neuaufführung des Langhauses, im J. 1469 wird als Abschluß dieser Bauperiode der Turm im Westen vollendet. Die Annahme erscheint berechtigt, daß sehr bald danach mit der neuen Ausmalung begonnen wurde.

Ein Anhaltspunkt für die Datierung bietet sich in der Ausmalung selbst. Über dem Eingang zum südlichen Seitenschiff knien zwei Stifter mit den zugehörigen Wappen. Es handelt sich um den Ritter Johann Boos von Waldeck und Katharina Beusser von Ingelheim. Die Boos von Waldeck (nach der Burg Waldeck im Hunsrück) waren ein am Mittelrhein reich begütertes angesehenes Geschlecht. Sie gehörten zu den Vasallen der Grafschaft Katzenellenbogen und besaßen in St. Goar ein Haus. Wiederholt sind Mitglieder der Familie in bedeutenden Stellungen erwähnt. Der Vater des Stifters Johann Boos von Waldeck ist von 1424 bis 1435 Vizedom des Rheingaus und bewohnt die obere Burg in Rüdesheim. Sein Sohn Johann, genannt Schwarzboos, erscheint von 1443 bis 1489 und heiratete 1452 Katharina Beusser von Ingelheim, die Witwe Wolfs von Lewenstein. Von 1460 bis 1476 ist er Amtmann in Oppenheim[8]. Wichtig ist weiterhin das wiederholte Vorkommen des Wappens der Grafen von Katzenellenbogen, so als Schlußstein in dem zweiten Gewölbe des südlichen Seitenschiffs (von Osten her) und in der Malerei des Gewölbes in dem Wappen neben dem h. Goar. Im J. 1479 aber stirbt mit Philipp dem Älteren das Geschlecht der Katzenellenbogen aus, und die Herrschaft in St. Goar geht an die Landgrafen von Hessen über. Damit wäre ein Terminus ante quem wenigstens für einen Teil der Malereien gegeben. Mit ziemlicher Sicherheit ist also die Zeit der Herstellung der Gesamtdekoration und der wichtigsten figürlichen Darstellungen durch die Daten 1469 und 1479 festgelegt.

Die Anordnung der Wandmalereien.

Bei der ersten dekorativen Ausmalung der Kirche tritt der zugrunde liegende, überall durchgeführte Plan deutlich zutage. Bei der späteren figürlichen Ausmalung der Kirche lag ebenso ein einheitlicher, wenn auch mehr äußerlicher Ausmalungsplan zugrunde, der durch die Ausmalung jedesmal der vier Zwickel der Gewölbe gegeben war. Jedes Gewölbe zeigt in der Zusammenstellung der Figuren oder Gruppen einen besonderen Plan, keines der ausgemalten acht Gewölbe weist einen inneren Zusammenhang mit dem benachbarten auf. Rein äußerlich unterscheiden sich die einzelnen Gewölbeausmalungen durch die wechselnden

[8] Vgl. J. M. Humbracht, Die höchste Zier Teutschlands und Vortrefflichkeit des Teutschen Adels vorgestellt in der Reichs-Freyen Rheinischen Ritterschaft, Frankfurt 1737, Taf. 43 und 124. — Von Stramberg, Rheinischer Antiquarius, 2. Abt., VII, S. 260. — W. Möller, Stammtafeln westdeutscher Adelsgeschlechter im Mittelalter, Darmstadt 1922, S. 110.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0389
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 375. St. Goar, Evang. Pfarrkirche. Malerei im südlichen Seitenchörchen.

Größenverhältnisse der dargestellten Figuren. In vier Gewölben sind einzelne Figuren und Gruppen dargestellt. In drei Gewölben besteht eine offensichtliche Beziehung der Bilder untereinander, wie im Gewölbe der Kirchenväter. Beim Sebastiansmartyrium und der Anbetung der Könige sehen wir eine zusammenhängende, durchgehende Handlung und zuletzt im Turmgewölbe eine weitmaschige Rankenausmalung mit eingestreuten Szenen. Ein Grund zu dieser Verschiedenheit ist in der Vielfältigkeit der Stiftungen gegeben. Unter Beteiligung weiter Kreise der Bevölkerung ist die Ausmalung vor sich gegangen. Die ganze am Ausbau der Kirche interessierte Gemeinde hat sich daran beteiligt. Voran der Herr der Stadt, der schon erwähnte Graf Philipp von Katzenellenbogen. Zweimal findet sich im südlichen Seitenschiff das vollständige gräfliche Wappen und viermal noch im selben Schiff als Schlußsteine und Konsolen der steigende Löwe der Katzenellenbogen. Im nördlichen Seitenschiff sind im zweiten Gewölbe von Osten, das nicht ausgemalt ist und vielleicht für spätere Stiftungen freigehalten war, drei Schlußsteine angebracht: ein kniender Ritter in der Mitte und rechts und links davon das gräfliche Wappen, das in die beiden Einzelwappen aufgelöst ist. Diese zahlreiche Anbringung des landesherrlichen Wappens läßt auf eine rege Beteiligung der gräflichen Familie bei der Ausgestaltung des Baues schließen. Graf Philipp galt als einer der vermögendsten Herren am Mittelrhein. Wiederholt greift er in die Reichspolitik ein. Nach den Württembergern waren damals die Katzenellenbogen die reichsten Grafen im Reich. Unter Philipp erreichte die politische und wirtschaftliche Entwicklung der Grafschaft ihren Höhepunkt. Gerade in den letzten Jahren seiner Herrschaft sind Stiftungen an Kirchen und Klöster überliefert. So stiftet er 1460 zum Seelenheil seiner Eltern einen Altar in der St. Goarer Stiftskirche und vermehrt gleichzeitig die Dotation eines von seinen Vorfahren gestifteten anderen Altars. Neben den Katzenellenbogen erscheinen nach der hervorragenden Art ihrer Darstellung als bedeutende Stifter der oben erwähnte Johann Boos von Waldeck und seine Ehefrau.

Von den zahlreichen Familien, die auf der Burg Rheinfels als Burgmannen in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts nachzuweisen sind, sind zwei auch mit einiger Wahrscheinlichkeit unter die Stifter der Kirche zu zählen. So nach einem Wappen im Schlußstein des westlichsten Gewölbes im südlichen Seitenschiff die Herren von Dehrn[9] und die Herren von Sternberg, deren Wappen, der sechsstrahlige schwarze Stern auf gelbem Felde, als Gewölbeschlußstein vorkommt. Bei den andern zahlreichen Wappen, die an den plastisch verzierten Schlußsteinen und Konsolen sich in den beiden Seitenschiffen finden, handelt es sich um bürgerliche Hausmarken, wie sie in dieser Art im ganzen 15. Jh. und später sehr häufig vorkommen[10].

Neben den adligen Stiftern haben sich einzelne Geistliche in hervorragendem Maße als Stifter betätigt, so die beiden Kleriker im Mittelschiff neben dem Apostel Jakobus major und dem Apostel Thomas. Dann der Geistliche mit dem Sparrenwappen zu Füßen des Papstes Gregorius, der als Stifter des Kirchenvätergewölbes anzusehen ist. Das Stift war mit einer stattlichen Anzahl von Geistlichen besetzt, es amtierten ein Dechant, zwölf Kanoniker und vier Vikare. Die Gewölbemalereien im westlichsten Quadrat des nördlichen Seitenschiffs sind Stiftungen der beiden Bruderschaften vom Heiligen Geist und St. Joist[11]. Solche Bruderschaften gab es im 15. Jh. beinahe in jeder Stadt. Oft waren es reiche und angesehene Genossenschaften, deren

[9] Vgl. Abb. 23. Die Familie von Dehrn hatte am Mittelrhein einige Bedeutung. Wir finden u. a. Grabsteine von Familienmitgliedern in der Kirche in Eltville, im Dom zu Limburg und in der Liebfrauenkirche in Koblenz; wiederholt werden Dehrns in Verbindung mit den bekannten rheinischen Adelsgeschlechtern erwähnt (vgl. auch Humbracht, Zierde deutscher Ritterschaft, Frankfurt a. M. 1737, Stammtafel 122). Das mit dem Dehrnschen Wappen verbundene linke Feld zeigt einen Halbmond mit Stern auf blauem Felde.

[10] Die Hausmarken dieser Art mit überlieferten Familiennamen in Zusammenhang zu bringen, ist besonders dadurch erschwert, daß sie viel mehr noch als die Wappen von einer Generation zur andern verändert bzw. oft ganz vertauscht werden.

[11] Vgl. hierzu Jost Trier, Der h. Jodokus: im 56. Heft der germanischen Abhandl., Breslau 1924, S. 164. Trier weist verschiedentlich Jodokusbruderschaften nach, so in Überlingen (in J. Reutlingers historischen Kollektaneen erwähnt), in Dorsten in Westfalen und in Brilon, wo 1431 eine Bruderschaft errichtet wurde: unserm hern gode dem hilgen geyste und dem hilgen hern sunte Joste in unsem hospitale to lone ind to eren.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0390
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Zweck meist in der Krankenpflege und Armenversorgung bestand. So verehrt man den Heiligen Geist als Patron der Spitäler. In Oberwesel wird an der Stiftskirche Unserer Lieben Frau eine solche Brüderschaft des Heiligen Geistes um 1480 erwähnt. Der h. Joist oder Jodokus war der besondere Schutzheilige der Wallfahrer nach Kompostella. Außerdem wurde er gerade in der Mosel- und Rheingegend als Patron des Weinbaus[12] verehrt, worauf hier die Hacke des einen Mitglieds hindeutet.

Es ist anzunehmen, daß die einzelnen Stifter auf die von ihnen bezahlte Ausschmückung nicht nur in der Frage der örtlichen Anbringung Einfluß hatten, sondern auch in der Auswahl und der Ausführung der von ihnen angeordneten Themen. Wichtig ist in diesem Zusammenhang die Tatsache, daß sich Geistliche in starkem Maße als Stifter beteiligten. Gerade bei ihnen sind besondere Wünsche in der Themaauswahl am ehesten vorauszusetzen. In Oberwesel haben wir in der Persönlichkeit des Kanonikus Peter Lutern das beste Beispiel. Auf seinen besonderen Wunsch und Anregung sind dort die verschiedenen Themen der drei von ihm in der Stiftskirche gestifteten Altäre zurückzuführen. Darunter sind sehr seltene und ausgesuchte Darstellungen, wie die auf der Mitteltafel des Marthaaltars im südlichen Seitenschiff und auf dem Altar der letzten fünfzehn Tage an der nördlichen Seitenwand.

Für die Auswahl der Themen und die Zusammenstellung der Heiligen in einem Gewölbe sind fernerhin die in der Kirche vorhandenen Altäre von Bedeutung[13]. Für die Stiftskirche sind drei Altäre nachzuweisen: 1318 wird ein Altar zu Ehren der heiligen drei Könige gestiftet, 1382 ein Altar zu Ehren Johannes des Evangelisten, 1460 erfolgt die erwähnte Stiftung des sog. Sangaltares, zu Ehren der h. Maria und der Heiligen Sebastian, Georg, Dominikus und der h. Elisabeth. Nach einer anderen Quelle[14] gehörten zu den Heiligen dieses Altars, der auf der rechten Seite neben dem Pfarraltar in der Kirche aufgestellt war, noch die hh. Cosmas und Damian und die h. Cäcilie. Ein vierter, reich dotierter Altar zu Ehren der h. Barbara, Dorothea, Sebastian und Erasmus befand sich seit 1413 in der nördlich der Stiftskirche gelegenen Kapelle — oratorium sanctae virginis Mariae. Wegen Baufälligkeit wurde dieser Altar 1604 in die Stiftskirche verlegt.

Wenn auch ein direkter Zusammenhang zwischen Wandmalerei und Altären nicht nachzuweisen ist, ist es immerhin wichtig, daß es einen Altar der heiligen drei Könige gegeben hat, und daß ebenso den Wandgemälden dieser Darstellung ein ganzes Gewölbe eingeräumt wurde. Von den als Patrone der Altäre erwähnten Heiligen kommt auch in der Wandmalerei vor: Maria und dreimal der h. Georg, die h. Elisabeth, der h. Sebastian.

Neben diesen Einflüssen durch die vorhandenen Altäre und durch die Wünsche der Stifter ist die Auswahl und Zusammenstellung der einzelnen Heiligen durch Vorlagen aus den anderen Gebieten der Kunst beeinflußt worden. Diese Vorlagen aus der Graphik, Plastik, Tafel- und Buchmalerei hatten unmittelbaren Einfluß auf die Konzipierung der Wandmalerei. Es ist dies eine im ausgehenden 15. Jh. sehr häufige Erscheinung. Gerade die graphischen Blätter ersetzen immer mehr die mittelalterlichen Vorlagebücher. Die durch das Gewölbesystem gegebene Vereinzelung kam von vornherein solchen Bestrebungen entgegen.

Im südlichen Seitenschiff findet sich im zweiten Gewölbe von Osten die Pietà, Maria mit dem Kind und der h. Goar. Außergewöhnlich erscheinen in diesem Zusammenhang als vierte Darstellung die beiden Apostelfiguren Thomas und Jakobus der Jüngere. An sich ist die Zusammenstellung gerade dieser beiden Apostel in der Folge der Zwölf nicht selten. Wir finden sie in derselben Kirche im Langhaus, wo sie sich in einem Joch gegenüberstehen und in derselben Zusammenstellung auch in der Tafelmalerei und in der Graphik[15]. Was für die Anbringung hier den Ausschlag gegeben hat, ist schwer zu entscheiden: ob die vielleicht zufällig vorhandene Vorlage oder ein Wunsch des Stifters. Im nächsten Gewölbe ist eine bestimmte Vorlage aus der Graphik nachzuweisen. Die vier Kirchenväter stehen in engem Zusammenhang mit derselben Darstellung auf einer Patene des Meisters E. S. aus dem Jahre 1466 (Fig. 376). In der anschließenden Kapelle sind Johannes der Täufer und das Pestbild gegenübergestellt. Die Darstellung der Pestsendung ist verhältnismäßig selten. In der deutschen Holzschneidekunst aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts findet sie sich und in der Buchillustration. Hier ähnelt die Komposition den sehr häufigen Darstellungen des Jüngsten Gerichts mit Christus als Weltenrichter und Maria und Johannes als Fürbitter. In einemWandgemälde in Tirol[16] aus dem späten 15. Jh. ist Gottvater dargestellt, wie er mit dem Bogen die Pfeile abschießt und Maria schützend die

[12] Nach Jost Trier, a. a. O. S. 163, wurde der h. Jodokus verehrt in Prüm, in St. Maximin, Steeg, Oberwesel (Nikolausaltar), Bacharach und Frankfurt (dort ist eine Bruderschaft ihm zu Ehren im Barfüßerkloster 1418 erwähnt).

[13] Vgl. hierzu Grebel: Geschichte der Stadt St. Goar, St. Goar 1858, S. 33 ff.

[14] Im Staatsarchiv Koblenz 1—20, Abschriften aus dem Bericht über die Stiftung und Rechtsverhältnisse des Kollegiatstifts von St. Goar von Schütz v. J. 1382—1626 wird unter Nr. 5 die alte Kopie der Stiftungsurkunde angeführt und die Heiligen Cosmas, Damian und Cäcilie genannt.

[15] So sind die beiden Apostel Thomas und Jakobus minor auf einem Metallschnitt aus der zweiten Hälfte des 15. Jh. zusammengestellt. Abgebildet in H. W. Singer, Unica und Seltenheiten im Kupferstichkabinett in Dresden, Leipzig 1911; beschrieben in W. L. Schreiber, Manuel de l'amateur de la Gravure sur Bois sur Métal au XV. siècle, Bd. III, Berlin 1835, Nr. 2747. Dort sind die beiden Apostel als bärtige Männer in einem Raum dargestellt, ebenfalls barfuß und mit Nimben. Jakobus hält das Walkholz vor der Brust, Thomas hat eine Lanze.

[16] Vgl. hierzu Stiassny, Wolfgang Aßlinger, Simon von Taisten und der Heiligbluter Altar: Mitteilungen der K. K. Zentralkommission 1904, S. 198, dort eine Abbildung des erwähnten Pestbildes auf Schloß Bruck bei Lienz. H. Semper rückt in: Michael und Fr. Pacher, Eßlingen 1911, S. 348, dieses Bild in den weiteren Umkreis der Pacherschule und erwähnt ein ähnliches Fresko in der Marienkirche in Obermauern. Ein Gnadenbild gegen die Pest auf dem Hochaltar der Barfüsserkirche in Göttingen a. d. J. 1424 heute im Provinzial-Museum in Hannover. (Katalog 1930, S. 125 ff. Abb. S. 131.) Dort versucht Maria, die Pestpfeile mit dem Gewande aufzufangen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0391
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Fig. 376. Patene des Meisters E. S. vom Jahre 1466.

Erdbewohner unter ihrem Mantel birgt. Künstle[17] und F. C. Heimann[18] knüpfen an diese Darstellung an und versuchen, die Stiftskirche mit ihren Wandgemälden als ein Votivheiligtum gegen die Pest hinzustellen. Danach wäre die Pestsendung eine Illustration zu der Stelle aus der Offenbarung Johannes, Kap. 16, V. 2: „Und der erste der sieben Engel ging hin und goß aus die Schale seines Zornes auf die Erde, und es ward eine böse und arge Drüse an den Menschen." Weiter wären die meisten Heiligen in ihrer Eigenschaft als Fürbitter gegen die Pest dargestellt. So der h. Sebastian (Pfeile), der Eremit Antonius, Jodokus, Georg, Johannes der Täufer, Ludwig, Nikolaus und Elisabeth. Als Schutzheilige gegen jähen Tod und für gottseliges Sterben: Katharina, Ursula, Christophorus und die schmerzhafte Mutter Gottes. Für diese Auffassung spricht das Spruchband des neben der h. Elisabeth an der nördlichen Seitenwand knienden Stifters, in dem ein gewisser Konradus um Heilung von Gebrechen bittet. Doch wäre die Darstellung der Pestsendung wohl nicht an einer so abgelegenen Stelle angebracht worden, wenn sie inhaltangebend für die Ausmalung einer Kirche von der Bedeutung der Stiftskirche sein sollte. Es fehlt der h. Rochus, der der eigentliche Pestheilige ist und auch im benachbarten Oberwesel dargestellt ist. Wahrscheinlicher ist eine Beziehung auf die Pestseuche und ihre Abwehr nur in einzelnen Gewölben. So in dem der Kapelle benachbarten Quadrat bei der Darstellung der vier männlichen Heiligen. Die drei Gewölbe, in denen nur einzelne Heilige dargestellt sind, sind in der Anlage untereinander verschieden. Das zweite Gewölbe von Osten im südlichen Seitenschiff zeigt die bewußte Zusammenstellung von vier männlichen Heiligen. Der h. Sebastian ist dabei[19], um im Rahmen zu bleiben, als Ritter dargestellt.

Das Eingangsgewölbe des nördlichen Seitenschiffs zeigt die Gegenüberstellung zweier weiblicher und männlicher Heiliger, dabei eine zweite Darstellung der Maria mit Kind, wie sie schon einmal im südlichen Seitenschiff vorkommt, außerdem eine Abbildung des in Deutschland sehr seltenen Franziskanerbischofs Ludwig von Toulouse[20].

Im östlichsten Gewölbe in diesem Seitenschiff stehen die beiden Bischöfe Nikolaus und Valentin dem Martyrium des h. Sebastian gegenüber. Die beiden Heiligen Nikolaus und Valentin sind am Mittelrhein häufig dargestellt, so kommt der h. Valentin in der Wandmalerei zweimal in Oberwesel vor in der Stiftskirche und in der Pfarrkirche St. Martin (Taf. 79). Die vier Evangelistensymbole sind in ihrer Anordnung um den Schlußstein im südlichen Seitenschiff in der zweiten Hälfte des 15. Jh. sehr häufig, wir finden sie in der Pfarrkirche in Oberdiebach bei Bacharach (Fig. 323) und in der Savignykapelle in Trier (Fig. 395). Die Anordnung der zwölf Apostel mit den Sätzen des Credo im Mittelschiff war in der spätgotischen Wandmalerei sehr beliebt, wir finden sie am Mittelrhein wieder in der Kirche zu Cronberg im Taunus und wiederholt in Oberdeutschland[21].

Die Ungleichartigkeit der Wandmalereien auf ikonographischem Gebiet und in bezug auf Anordnung und Verteilung macht sich ebenso geltend in den nachzuweisenden Vorlagen und Einflüssen. Gerade aus der Graphik sind in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts die Beispiele der Beeinflussung anderer Kunstzweige besonders häufig. Die Kenntnis fremder Typen war durch die Verbreitung des Kupferstichs erleichtert. In der Stiftskirche haben wir Einflüsse sowohl des Meisters E. S. als auch des Hausbuchmeisters und Martin Schongauers. Die beiden letzteren nicht in so starkem Maße wie der Meister E. S., von dem wir für das Kirchenvätergewölbe ein direktes Vorbild in der Patene aus d. J. 1466 nachweisen können (Fig. 376). Als ge-

[17] Vgl. Künstle, Legende der drei Lebenden und der drei Toten, Freiburg 1908, S. 89 ff.

[18] F. C. Heimann (Köln), Die Stiftskirche zu St. Goar, in der Beil. der Köln. Volkszeitung (168) v. 4. Februar 1908.

[19] So haben wir beim Meister E. S. eine ähnliche Darstellung (L. 159): Der h. Sebastian als Ritter mit Pfeilen und gepanzert. Ebenso ist der Heilige auf dem Altar des Hausbuchmeisters in der katholischen Kirche zu St. Goar (auf dem rechten Außenflügel) in Zeittracht dargestellt mit mehreren Pfeilen in der Hand.

[20] Vgl. P. Beda Kleinschmidt: St. Ludwig von Toulouse in der Kunst: Archivum franciscanum historicum II, 1909, S. 197 ff. Eine der wenigen Darstellungen des h. Ludwig in Deutschland auf einem jetzt im Wallraf-Richartz-Museum befindlichen Altarflügel, abgebildet in der Zs. f. chr. Kunst IV, T. 1, aus dem frühen 15. Jh.

[21] Vgl. Dr. Friedrich Baum, Die Stadtpfarrkirche zu Unsere Frauen in Memmingen, Memmingen 1913. Im Langhaus der Kirche sind zwischen spitzbogigen Arkaden auf Konsolen stehende Apostelfiguren angebracht aus der Zeit zwischen 1460—80. — Zur Geschichte des Credo im Mittelalter vgl. Th. Zahn, Das apost. Symbolum. Erlangen 1893.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0392
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

sichert erscheint die Tätigkeit des Meisters E. S. im Gebiet des Bodensees und Oberrheins in der Zeit von 1450 etwa bis 1470[22]. Der Stil seiner Werke ist in der Gesamthaltung als oberdeutsch anzusprechen. Neben dem Festhalten an handwerksmäßiger oberdeutscher Tradition zeigt er starke Vorliebe für neuere Kunstströmungen, wie sie in den Beziehungen zur niederländischen Kunst zum Ausdruck kommen. Bis zum Auftreten Schongauers im Anfang der 70er Jahre und später noch ist der Einfluß des E. S. durch die weitverbreiteten Stiche in Mittel- und Süddeutschland als vorherrschend anzusehen. Gerade die erwähnte Patene[23] „diente öfters als andere Arbeiten des Künstlers zur Vorlage für Kupferstecher, Miniatoren und Formschneider, besonders in den einzelnen Teilen wie den Kirchenvätern, Evangelistensymbolen, Vögeln und Blumen". So sind die Kirchenväter des Meisters E. S. mehr oder weniger frei kopiert worden: auf einem Taufbecken aus d. J. 1494 in Neustadt an der Orla[24], auf einer Altarpredella in der Georgskirche in Dinkelsbühl, auf einer Monstranz (um 1490) in der Pfarrkirche zu Bozen und wiederholt in der Graphik. So übernimmt Israhel van Meckenem den Hieronymustyp[25].

Auf der Patene (L. 149) ist in der Mitte Johannes auf Patmos in einem Rund dargestellt. Kreisförmig sind um das Mittelbild zwischen Rankenwerk wiederum acht Kreise mit Darstellungen angeordnet. Abwechselnd sind die vier Evangelistensymbole und die vier Kirchenväter dargestellt. Beim Meister E. S. sind die vier Kirchenväter bis auf den h. Hieronymus in perspektivisch angedeuteten Innenräumen mit ihren Baldachinen untergebracht. Der h. Gregorius sitzt in einem Gehäuse, dessen Dach unten mit einem offenen Bogen verziert ist wie in St. Goar der Baldachin des h. Hieronymus. Das Gewand zeigt in dem oberen Teil dieselbe Faltenlagerung wie beim Gregorius in St. Goar. Die Haltung des Heiligen ist in St. Goar aufrechter und zeigt nicht den breiten, über das Pult gebeugten Oberkörper. Beim h. Hieronymus finden wir das Pultdach des E. S. (mit der Jahreszahl 1466) in etwas reduziertem Zustande wieder. Ebenso zeigen die beiden Hände vollkommen dieselbe Haltung. Der Blick ist ebenso nach unten gesenkt. Beim h. Augustinus ist die schreibende Bewegung dieselbe, ebenso die links aufgestapelten, geradlinig gebrochenen Faltengeschiebe. Die breite Komposition des h. Ambrosius vom Meister E.S. ist in St. Goar in etwas weicherer, nicht so charakterisierender Form wiedergegeben. Gemeinsam ist auf der Vorlage und in der Wandmalerei die Ausstattung der Kirchenväter mit Scheibennimben. Der Einfluß des Meisters E. S. geht über die sonst übliche Typenähnlichkeit bedeutend hinaus. Keins der oben angeführten Beispiele für den Einfluß der Patene zeigt eine so weit gehende Ähnlichkeit wie die Kirchenväter in St.Goar. Die kleinen Vorlagen sind in der Anordnung und Grundhaltung der vier Figuren übernommen. Im einzelnen zeigen sich wie bei jeder Anlehnung von Wandmalerei an kleinere Vorlagen eine Vergröberung der Formen, aber auch eine Steigerung des Ausdrucks und der monumentalen Wirkung. Auch bei den berühmten Altarflügeln Michael Pachers in St. Wolfgang ist zugleich mit italienischen Einflüssen ein Einfluß der Patene des E. S. angenommen worden[26]. Dieser geht aber über eine allgemeine Anlehnung nicht hinaus. Einzelheiten finden sich hier wie dort; so scheint das in der Kunst der Pacher häufige Motiv, Zipfel des Gewandes über den Bildrand herüberhängen zu lassen und dadurch der Figur mehr Körperlichkeit zu verleihen, vom E. S. übernommen zu sein. In der Anlage und Komposition zeigen sich gewisse Ähnlichkeiten auch zwischen den St. Goarer Bildern und den Pacherschen Kirchenvätern. Nach dem Vorbild des Altars von St. Wolfgang finden sich in Tirol mehrere Wiederholungen dieses Themas auch in der Wandmalerei. Bei dem sehr zerstörten sog. Bildstock in Welsberg im Pustertal findet sich beim h. Augustin und Ambrosius eine Ähnlichkeit in der Körperhaltung und Schreibbewegung mit denselben Figuren in St. Goar. Auch der reiche Faltenwurf rechts unten bei Ambrosius und die Haltung des Knies bei Augustinus sind dieselben. Die Beziehungen zwischen St. Goar und dem Kreise der von Michael Pacher beeinflußten Kirchenväterdarstellungen im Alpengebiet gehen aber über das durch die Graphik schon früh im 15. Jh. für diese Darstellung angegebene Schema nicht weit hinaus. Die das Räumliche und Plastische betonende Kunst des Pacherkreises, oberdeutsches Temperament und Beweglichkeit verbinden sich hier am Mittelrhein an der Grenze zur kölnischen und niederländischen Kunst mit der rheinischen, ruhigeren und weicheren, mehr die Linie betonenden Auffassung. Wir haben es hier mit der bedeutendsten und künstlerisch geschlossensten Dekoration eines Gewölbejochs zu tun. Im Besitze des Herrn Konsul Stocky in Köln befinden sich 4 Tafelbilder, die in ähnlicher Auffassung die vier Kirchenväter, in hohen Pulten sitzend, lesend und schreibend darstellen. Freilich ist hier nach Art und Gewohnheit der niederländischen Malerschulen die Szenerie in einen weiten Raum mit Fliesenboden, einem großen Fenster an der Rückwand und allerlei Milieudetails erweitert. Die Figuren erinnern an mittelrheinische Malereien und Graphiken, können aber auch aus dem oberdeutsch-salzburgischen Kunstkreis stammen. Die Art ihres Sitzens, ihrer Bewegungen und der bauschige Fall ihrer Gewänder bis weit über den Boden hin

[22] Vgl. hierzu Max Geisberg, Der Meister E. S., Leipzig 1924. — Die Kupferstiche des Meisters E. S., herausgegeben von Max Geisberg, Berlin 1924.
[23] Vgl. M. Lehrs, Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jh., Wien 1908, Textband 2, S. 214, über L. 149.
[24] Vgl. P. Lehfeldt, Einführung in die Kunstgeschichte von Thüringen, Jena 1900, S. 66, dort Abb.
[25] Max Geisberg, Verzeichnis der Kupferstiche Israhels van Meckenem, Straßburg 1905, 58. Heft der Studien zur deutschen Kunstgeschichte. L. 292. a.
[26] Vgl. hierzu Literatur über Michael u. Friedrich Pacher. Heinr. Röttinger, Das Motiv der vier Kirchenväter bei Michael Pacher: Repert. f. Kunstwiss. XXIV, S. 449. — Oskar Döring, Michael Pacher und die Seinen, M.Gladbach 1913. — Hans Semper, Michael u. Friedrich Pacher, ihr Kreis und ihre Nachfolger. Eßlingen a. N. 1911. — W. Mannowski, Die Gemälde des Michael Pacher, München 1910.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0393
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 377. Tafelbild mit Kirchenvater, im Besitz von Konsul Stocky in Köln.

zeigt eine starke Verwandtschaft mit St. Goar, so daß man, auch hinsichtlich ihres Gesichtstypus, für diese Bilder an die Herkunft aus einer ganz ähnlichen Vorlage denken darf (Fig. 377/378).

Der Einfluß des Meisters E. S. macht sich auch in anderen Gewölben geltend, so bei der Mariendarstellung im östlichen Nachbargewölbe, deren Komposition wir beim Meister E. S. wiederfinden. Das Kind, auf dem linken Unterarm der Maria, hält ebenso in der gespreizten rechten Hand wie zum Spielen eine Blume. Das lockige Haar der Maria, ihre hohe Stirn und die Anordnung der Falten sowohl des Kleides wie des durch den Griff der linken Hand zusammengerafften Mantels ist beiden Darstellungen gemeinsam. Beim Christophorus im zweiten Gewölbe von Westen des südlichen Seitenschiffs zeigen sich, wenn auch nicht so ausgesprochen, Beziehungen zu dem Stich des Meisters E. S. (L. 140). Beide Darstellungen haben dieselbe Anlage, ebenso den wallenden Mantel, die aufgekrempelten engen Hosen, dieselbe Haltung der Hände und des Kopfes, wie die frontale Stellung des Christkindes[27]. Eine ähnliche Parallele weist in demselben Gewölbe Johannes der Täufer mit dem Stich des E. S. (L. 148) auf. Beinstellung, Kopfform und Haltung der Hände sind dieselben[28]. Weiter sind in der Darstellung der heiligen drei Könige im nördlichen Seitenschiff gewisse Anklänge an einen Stich des Meisters E. S. festzustellen. Der aufrechtstehende ältere König zeigt beim E. S. (L. 27) dieselbe Übereckstellung der Beine und die zeigende Bewegung des rechten Armes. Der Kopf ist ähnlich durch Locken und Vollbart umrahmt. Zuletzt besteht noch eine Beziehung der Sebastianslegende zu einigen Stichen des E. S. In dem Zwickel gegenüber dem Heiligen zeigt der anlegende Schütze dieselbe Haltung wie auf dem Stich des E. S. (L. 158). Ebenso sind Kleidung und Bewaffnung sehr ähnlich. Beim Stich L. 156 ist die Haltung ähnlich der im Turmgewölbe in St. Goar, der rechte Arm ist nach oben gestreckt und angebunden, der Kopf ist auf die rechte Schulter gelegt, der linke Arm auf dem Rücken festgebunden, die Beine rechtwinklig zueinander gesetzt und die Bewegung des Körpers nach links geneigt. Beim Stich L. 155 haben wir eine ähnliche auseinandergehende Beinstellung wie im Seitenschiff in St. Goar. Auch beim E. S. scheint der Heilige mit dem spitz nach unten zulaufenden linken Fuß nur zu schweben, nicht zu stehen. Der h. Valentin kommt als Bischof mit dem fallsüchtigen Kinde auf einem Stich des E. S. (sechs Medaillons mit religiösen Darstellungen) zusammen mit dem h. Stephanus vor. Diese Einflüsse und Beziehungen zu Stichen des E. S. zeigen, ähnlich wie bei der direkten Übernahme im Kirchenvätergewölbe eine gewisse Abwandlung der Vorlagen ins Breitere und Malerische. Die Übertragung auf große Flächen bedingte einen Verzicht auf Genauigkeit und Schärfe in der Einzelform. Die Anlehnung beruht auf einer mehr oder weniger freien Veränderung der Komposition, vielfach nur auf der Herübernahme von Details.

Weniger unmittelbar wie beim Meister E. S. ist der Einfluß Martin Schongauers nachzuweisen. Einzelheiten besonders bei den weiblichen Heiligen im nördlichen Seitenschiff gehen auf ihn zurück. Sein Einfluß ist mehr in der Gesamthaltung der Wandmalereien gerade in diesem Seitenschiff zu spüren[29,30].

Auf den Einfluß des Hausbuchmeisters in St. Goar hat schon Back[31] hingewiesen und Storck[32] hat ihn mit Vorbehalt ver-

[27] Vgl. hierzu Ernst Konrad Stahl, Die Legende vom h. Riesen Christophorus in der Graphik des 15. u. 16. Jh., München 1920. Von dem dort angeführten umfangreichen Material weist das Vorbild des Meisters E. S. am meisten Beziehungen zu dem Wandbilde in St. Goar auf.

[28] Die Figur des Johannes, wie wir sie sowohl in der Vorlage des E. S. wie zweimal in der Wandmalerei in der Stiftskirche haben, ist gleichzeitig auch in der Tafelmalerei verbreitet gewesen. Sehr ähnlich ist die Darstellung auf einem Bild des Münsterer Landesmuseums, einem noli me tangere aus dem Jahre 1489, abgebildet bei Heise, Norddeutsche Malerei, Taf. 23.

[29] Max Lehrs, Martin Schongauer, Nachbildungen seiner Kupferstiche, fünfte außerordentliche Veröffentlichung der graphischen Gesellschaft, Berlin 1914. — Taf. VIII: Christus betend im Garten von Gethsemane, in der Anlage derselben Darstellung im Turmgewölbe sehr ähnlich.

[30] Vgl. hierzu Karl Gutmann, Martin Schongauer und die Fresken im Münster zu Breisach: Repertorium für Kunstwissenschaft XLIII, 1922, S. 62 ff. — Gutmann macht es wahrscheinlich, daß die nur noch in geringen Überresten erhaltenen Malereien eines monumentalen Jüngsten Gerichts im Westbau des Breisacher Münsters aus der Zeit bald nach 1485 auf Martin Schongauer zurückgehen.

[31] Vgl. F. Back, Werke der Plastik u. Malerei in Oberwesel: in der Zs. d. rhein. Vereins f. Denkmalpflege und Heimatschutz, 1922, Sonderheft über Oberwesel, S. 79. „Die Kunst des Hausbuchmeisters hat in Oberwesel wie im nahen St. Goar Eingang gefunden."

[32] W. F. Storck i. d. Monatsheften für Kunstwissenschaft, 1910, S. 286: „Spuren des Hausbuchmeisters in der Stiftskirche zu St. Goar, besonders das Martyrium des h. Sebastian in einem Zwickel des nördlichen Seitenschiffs scheint nahe Beziehungen zur Kunst des Meisters zu haben." Ders. 1912: „Ein Einfluß des Hausbm. in der mittelrhein. Wandmal. kann vermutungsweise mit einigem Vorbehalt ausgesprochen werden."

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0394
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

mutet, beide ohne nähere Angaben darüber zu machen. Der Einfluß des Hausbuchmeisters tritt gegenüber dem des E. S. in St. Goar zurück, doch ist sein malerisch lebendiger Stil, der in den beiden letzten Jahrzehnten am Mittelrhein so stark gewirkt hat, auch hier in einigen Vorlagen nachzuweisen. Er zeigt sich in dem Sebastiansmartyrium, das neben dem E. S. auf Stiche des Hausbuchmeisters (L. 44) sich zurückführen läßt. Die Anordnung[33] der Blätter an dem Baum oberhalb des Kopfes des Heiligen scheint unmittelbar aus dem Stich entnommen zu sein. Ebenso ist in einer Reihe von Einzelmotiven das Vorbild des Hausbuchmeisters anzunehmen. Bei der Maria mit dem Kind im nördlichen Seitenschiff (L. 26), beim Christophorus im südlichen Seitenschiff (L. 32), bei der Figur des Paulus im Mittelschiff (L. 40) und dem Mohrenkönig. Durch die allgemeine konservative Haltung der Wandmalereien überhaupt ist am ehesten der überwiegende Einfluß des Meisters E. S. zu erklären, der noch während der Zeit der Ausmalung vorherrscht gegenüber dem späteren Martin Schongauer, dessen Tätigkeit erst mit dem Anfang der 70er Jahre beginnt, und dem Hausbuchmeister, dessen früheste Arbeiten in die Mitte der 70er Jahre zu datieren sind. Auch die malerische Art, wie das Turmgewölbe behandelt ist, läßt an diesen Meister denken und an die ihm verwandte Holzschneidekunst des mittelrheinischen Gebietes[34]. Die Art, wie in das reiche Rankenwerk ungleichmäßig einzelne Figurengruppen verteilt sind, erinnert an die gleichzeitige Buchmalerei, wo wir in den den Schriftsatz begleitenden Rankenmusterungen dieselbe Erscheinung verfolgen können. Wir haben ähnliche Deckenausmalungen in niederrheinischen und holländischen Kirchen. In Herpen[35] und in einer Reihe anderer niederländischer Städte befinden sich ähnliche Deckenausmalungen mit Rankenmustern und eingeflochtenen Szenen.

Fig. 378. Tafelbild mit Kirchenvater, im Besitz von Konsul Stocky in Köln.

Eine Vorlage für die Darstellung der Anbetung der heiligen drei Könige ist nur schwer zu lokalisieren. Es machen sich in der Weise, wie dort im vierten Zwickel die Räumlichkeit gestaltet ist, das Dach wie eine Atrappe auf die schwachen Stangen gesetzt ist und wie die Gruppe von Maria und Joseph in dem Winkel angeordnet ist, Einflüsse geltend, wie wir sie ähnlich in süddeutscher und böhmischer Malweise aus dem Anfang des Jahrhunderts kennen. Daneben zeigen die heiligen drei Könige den Einfluß niederländischer Formelemente, wie sie sich seit 1460 in verstärktem Maße in Deutschland geltend machen[36], besonders in den Trachten, in der Bevorzugung der schweren Brokatgewänder und in dem modischen Kostüm des Mohrenkönigs. Neben diesen niederländischen Einfluß treten auch hier wiederum oberdeutsche Beziehungen. In einem Wandgemälde in Tirol[37] finden wir dieselbe Auflösung der Komposition (mit ähnlicher Landschaft bei dem knienden König) in vier Feldern. Einzelheiten sind ähnlich. Die Vorlage für die Bilder in St. Goar geht auf die seit 1460 in Deutschland zum Allgemeingut gehörigen, abgewandelten niederländischen Typen zurück. Für die Dreifaltigkeit im Gewölbe des nördlichen Seitenschiffs käme ebenfalls ein nordfranzösisch-niederländisches Vorbild in Frage. Die ikonographische Zusammenstellung, wie wir sie hier finden, ist schon im 14. Jh. ausgebildet und macht seit 1450 etwa einer anderen, sehr viel breiteren Komposition Platz[38]. Für

[33] Vgl. hierzu Ignaz Beth, Die Baumzeichnung in der deutschen Graphik des 15. u. 16. Jh., Straßburg 1910, S. 19 ff. Hier wird die zentrale Anordnung der Blätter in sternartigen Gruppen seit der Mitte des Jahrhunderts in der Graphik nachgewiesen. Gerade für den Meister E. S. ist das Festhalten an diesem Schema der Baumkronen typisch.

[34] Vgl. die Ranken zum Kalender von 1479 der Zeinerschen Druckerei (Schreiber 3162). Dort haben wir dieselben Distelgewächse und dichten Ranken ohne Freiraum dazwischen. Ähnliches Rankenwerk weist Geisberg im Zusammenhang mit dem E. S. bei einigen spätgotischen Truhen nach.

[35] Gustav van Kalcken, Peintures ecclésiastiques du moyen âge, Haarlem 1909—14. Es werden eine Reihe von holländischen Gewölbeausmalungen angeführt. So in St. Walburga in Züpthen u. a. m.

[36] So haben wir für die Figur des ritterlichen Heiligen im zweiten Gewölbe vom Westen her im nördlichen Seitenschiff Vorbilder in der burgundischen Kunst. Fast in derselben Haltung findet sich der Heilige wieder in einem Holzschnittwerk aus Lyon aus der Zeit um 1485. Vgl. die Abb. im Katalog von Bernhard Quaretel No. 135, London 1908, und gleichzeitig haben wir in einem Triptychon aus dem Koblenzer Museum bei drei dort dargestellten ritterlichen Heiligen die Umwandlung des westlichen Vorbildes in mittelrheinisch bodenständiger Kunst.

[37] Vgl. Aloys Menghien, Alte Malereien in der Severinskirche zu Völlan in Tirol: Mitteil. d. K. K. Zentralkommission 1904, S. 488. Dort wird für das in das Ende des Jahrhunderts datierte Wandbild ein Einfluß aus dem Kreise der Pacher angenommen.

[38] Als Beispiel für die Komposition würde das kleine Triptychon im Kaiser-Friedrich-Museum Berlin, ehemals Sammlung Weber, Hamburg, heranzuziehen sein. Abgebildet Henry Bouchot, L'exposition des primitivs français, Paris 1904, Blatt 7. Diesem Vorbild, das in das ausgehende 14. Jh. datiert wird, lassen sich in Burgund bis in die Mitte des 15. Jh. sowohl in Graphik, Holzschnittkunst und Tafelmalerei noch einige Nachfolger anschließen. Der Einfluß dieses Typus ist auch in der deutschen Kunst nachzuweisen, so u. a. auf einem Blatt des Meisters der Bandrollen, abgebildet bei M. Geisberg, Die Anfänge des Kupferstichs, Taf. 64, datiert 1462.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0395
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

die Pietà im südlichen Seitenschiff lassen sich verwandte Darstellungen aus der mittelrheinischen Plastik namhaft machen und für die Bischöfe im nördlichen Seitenschiff haben wir in der Tafelmalerei parallele Darstellungen, so in den Außenflügeln des von der Schönburg stammenden Triptychons in der Stiftskirche zu Oberwesel[39].

Näher als irgendwelche Tafelbilder der mittelrheinischen Schule stehen den Malereien des nördlichen Seitenschiffs eine Reihe rheinischer Glasgemälde aus der Zeit um 1470[40], worauf schon P. Clemen a. a. O. hingewiesen hat. So sind zwei Heilige mittelrheinischen Ursprungs aus Schloß Rheineck — ein h. Bischof Valentin und eine h. Elisabeth — nahe verwandt den Malereien im zweiten Gewölbefeld von Westen und denen des östlichsten Gewölbes im nördlichen Seitenschiff. Die Figuren der Glasgemälde zeigen eine sehr ähnliche Anordnung wie die heiligen Bischöfe in den genannten Gewölben, die h. Elisabeth zeigt dieselbe Leichtigkeit und Grazie in der Bewegung, wie wir sie in St. Goar bei der h. Magdalena haben. Ähnliche Parallelen in der Anordnung und Übereinstimmung im Detail haben wir in den Glasgemälden im Chor der Pfarrkirche zu Ehrenstein, wo besonders bei einer Anbetung der heiligen drei Könige unmittelbare Analogien zu derselben Darstellung in St. Goar bestehen. Die modische Tracht stimmt bis auf Einzelheiten überein, die charakteristischen Bewegungen der Könige sind in ihrer gespreizten Eckigkeit fast dieselben, sie sind in der Malerei beweglicher geworden. Ein h. Georg, der in Ehrenstein als Schutzherr Bertrams von Nesselrode erscheint, zeigt eine gewisse Verwandtschaft mit den ritterlichen Heiligen im zweiten Gewölbe von Westen im nördlichen Seitenschiff. Die Rüstung ist annähernd dieselbe. Hier wie dort haben wir die oben erwähnte Zierlichkeit in den Bewegungen des Heiligen.

Vor allem zeigt der Kopftypus im allgemeinen gewisse Übereinstimmungen zwischen St. Goar und den Glasgemälden in Ehrenstein. Die schmalen Köpfe, mit der hohen Stirn und den fast geschlossenen Augen, der Mangel und Verzicht auf Innenzeichnung und Modellierung, wie das Fehlen der Augenbrauen — all das rückt die Glasgemälde in unmittelbare Nähe der Malereien.

Doch ist die Verschiedenheit der benutzten Vorlagen nicht so bedeutend, daß damit der übereinstimmende Charakter der Wandmalereien aufgehoben würde. Die gemeinsamen Stilelemente berechtigen uns, von einem einheimischen Stil mit mehreren Phasen zu sprechen. Dieser schwer zu charakterisierende Stil zeigt die wesentlichen Merkmale eines gewissen Eklektizismus, wie er auch schon für die von Back eingehend behandelte Periode des frühen 15. Jh. charakteristisch war[41]. Wir haben durch die Graphik des Meisters E.S. übermittelte oberdeutsche plastisch-kubische Formelemente, daneben burgundisch-niederländischen — mehr schlanker und straffer — linienhaften Einfluß. Beides verbindet sich mit der für den Mittelrhein typischen Tradition, wie wir sie als späte Ausläufer der großen Altäre aus dem ersten Viertel des Jahrhunderts anzusehen haben. Ein Stil, dem der Sinn für die Raumdarstellung und Perspektive fast ganz fehlt, bei dem die plastische Modellierung, wie wir sie in der westfälischen Kunst haben, hinter der vorherrschenden Linie zurücktritt. Nicht statuarisch wirken die einzelnen Figuren, sondern als farbige Silhouetten. Auch die meist in matten und hellen Tönen gehaltenen Farben der Bilder sprechen für einen auffälligen Sinn für alle dekorativen Anordnungen. Die Farbe ist ebenso wie die Faltengebung über ihre eigentliche Bedeutung hinaus wichtig als Mittel zur Verwirklichung des monumentalen Gedankens.

Aufteilung der Wandmalereien.

Innerhalb der Gewölbeausmalung können wir nach dem bisher Festgestellten einige enger untereinander verbundene Gruppen zusammenstellen. So die drei Gewölbe des südlichen Seitenschiffs, die mit Heiligen ausgemalt sind. Gemeinsam ist ihnen eine gewisse körperliche Standfestigkeit und Modellierung, die sie von den übrigen, mehr flächig gehaltenen Gewölbemalereien, unterscheidet. Von ihnen unterscheiden sich jene oben beschriebenen Bischöfe und Heiligen im nördlichen Seitenschiff, für die eine sehr viel feinere, beinahe zart graziöse Linienführung charakteristisch ist. Es sind die am wenigsten körperlichen Figuren, die wir in der Kirche finden, eine im letzten Sinne gotisch-linienhafte Kunst wirkt in ihnen nach. In ihren Umkreis gehört der h. Laurentius im südwestlichsten Zwickel des anschließenden Gewölbefeldes. Zwischen diesen beiden Gruppen bilden die Apostelfiguren im Langhaus einen Übergang, die sowohl enge Beziehungen zu den Figuren des südlichen Seitenschiffs aufweisen (Thomas und Jakobus minor im Gewölbe), als auch mit den Figuren des nördlichen Seitenschiffs eine gewisse Verwandtschaft zeigen (der h. Joist im westlichsten Gewölbe). Für sich steht das Gewölbe der heiligen drei Könige. Hier kommt an der einzigen Stelle der Kirche Landschaftsdarstellung zu Worte. Es ist versucht, Figuren in einem Raum zu geben. Auch kostümlich stehen die Wandmalereien dieses Gewölbes für sich.

[39] Außen ist dargestellt eine Kreuzigung mit Maria und Johannes, links ein Heiliger mit einem Beil und rechts der h. Stephanus mit Mitra und bewimpeltem Bischofsstab, dazu das Buch mit den drei Steinen. Bei dem anderen Heiligen ist das Motiv des Übergreifens des Obergewandes, wie wir es immer wieder in St. Goar finden.
[40] Vgl. Heinrich Oidtmann, Die rheinischen Glasmalereien vom 12. bis zum 16. Jh., Düsseldorf 1929, II, S. 287 ff.
[41] Friedrich Back, Mittelrheinische Kunst, Beiträge zur Geschichte der Malerei und Plastik des 14. und 15. Jh., Frankfurt a. M. 1910, S. 74—77.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0396
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Die Ausmalung des Turmgewölbes, die anschließend an die der übrigen Gewölbe zu denken ist, verwendet Motive aus beiden Nebenschiffen (Sebastiansmartyrium, Christophoruslegende und bei der Verlobung der h. Katharina den Marientypus aus dem südlichen Seitenschiff). Ihnen näher verwandt sind in ihrer liebenswürdig graziösen Beweglichkeit die Bilder der Verkündigung an der Stirnseite der Orgelempore. Die Malereien an den Seitenwänden gehören schon einer späteren Zeit an, so die sechs großen Heiligenfiguren an der nördlichen Seitenschiffswand. Die etwas trockenen und harten Figuren verraten eine schwächere Hand, die sich an die durch die Gewölbemalereien gegebenen Vorbilder anlehnt. Ähnlich ist es in der Pestkapelle, wo in Einzelheiten der Pestsendung und des Johannes Formelemente aus den Gewölben übernommen sind, doch lassen jene Malereien die Ursprünglichkeit der Gewölbeausmalung vermissen. Die Heiligenlegenden an der nördlichen Seitenwand stehen wiederum für sich, sie zeigen geschlossenen Raum und durchgehende Landschaftsdarstellung. Ebenso gehören die willkürlich auf die einzelnen Pfeiler verteilten kleinen Heiligenbilder einer späteren Zeit an. Der h. Georg und ein anderer ritterlicher Heiliger im südlichen Seitenschiff, die h. Gertrud und Walburga im nördlichen Seitenschiff gehören rein kostümlich schon in das Ende des Jahrhunderts. Als zeitlich letzte Darstellung ist die Maria mit dem Stifter im südlichen Turmpfeiler anzusehen (Fig. 374).

In der Hauptsache unterscheiden wir also zwei Gruppen: 1. die Gruppe der südlichen Gewölbemalereien, 2. die schlanken gotischen Figuren im nördlichen Seitenschiff, für sich steht die Anbetung der heiligen drei Könige. Alle anderen Wandmalereien der Kirche lassen sich innerhalb dieser Richtungen als verbindende Mittelglieder bzw. Nachahmungen einordnen.

Wesel / Willibrordikirche.

LITERATUR. P. Clemen, Die Kunstdenkmäler des Kreises Rees, Düsseldorf 1892, S. 125 ff. mit weiterer Literaturangabe. — P. Otter, Wiederherstellung der Willibrordikirche zu Wesel: Berichte der Rheinischen Denkmalpflege II, S. 50 ff. — Hillenkamp, Die Wandmalereien der Willibrordikirche: Rhein.-Westfäl. Volkszeitung, 31. Juli 1891. — Bölitz, Die evangelischen Kirchen Wesels, Wesel 1929. — J. Hillmann, Die evangelische Gemeinde Wesel und ihre Willibrordikirche, Düsseldorf 1910, S. 145—206.

AUFNAHMEN. Photographische Aufnahmen der Gewölbemalereien von Ernst Maritzen, Wesel 1929. — Farbige Kopie der Evangelistensymbole im östlichsten Gewölbefeld des inneren südlichen Seitenschiffs von A. Bardenhewer im Denkmalarchiv der Rheinprovinz, Bonn.

An Stelle eines romanischen Baues wurde in der zweiten Hälfte des 15. Jh. mit dem umfassenden Neubau einer spätgotischen fünfschiffigen Anlage begonnen. Im J. 1506 war die Nordostseite der Kirche, i. J. 1509 die nördlichen Seitenschiffe vollendet. Eine vorläufige Fertigstellung erfolgte erst unter der Regierung des Herzogs Johann III. von Kleve (1521—1537). Die Willibrordikirche ist in ihrer Hausteinarchitektur nächst der Salvatorkirche in Duisburg die bedeutendste Leistung der unter holländischem Einfluß stehenden ostklevischen Bauschule des 15. Jh. In der Ausgestaltung des Chores übertrifft sie alle ähnlichen Anlagen. Von besonderer Bedeutung sind die freischwebenden Gewölbenetze im Ostteil der Kirche.

Im Anschluß an die umfangreichen Wiederherstellungsarbeiten der Kirche in

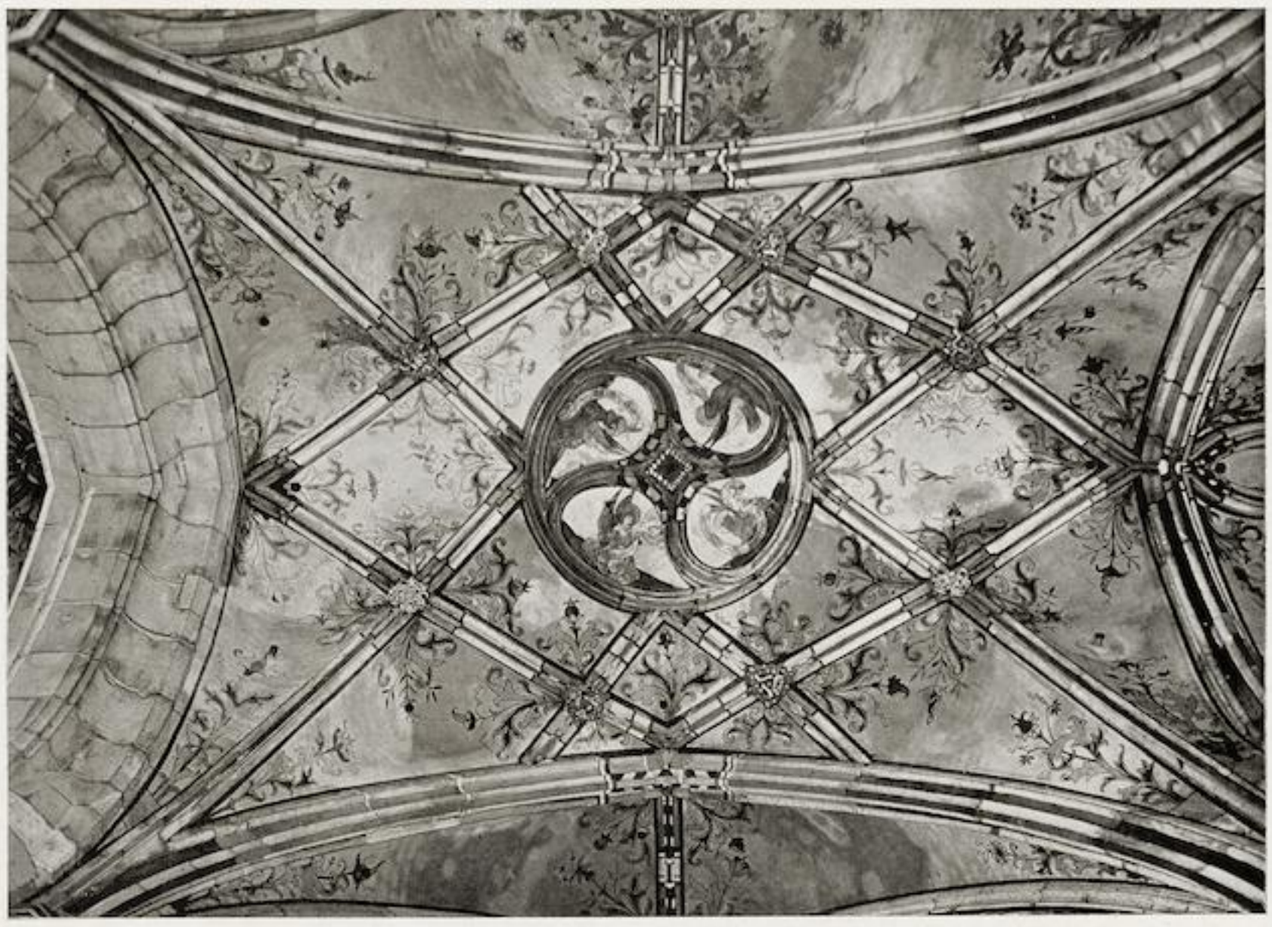


Fig. 379. Wesel, Willibrordikirche. Gewölbemalerei im südlichen Seitenschiff.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0397
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

den J. 1883—1896 wurden ausgedehnte Gewölbemalereien freigelegt, die eine ziemlich eingehende Instandsetzung durch den Maler Grimmer erfuhren. Fast alle Gewölbe waren mit Rankenwerk ausgestattet, das in verschieden reichem Umfang die Zwickel der Netzgewölbe bedeckte. Teilweise waren im nördlichen und im südlichen inneren Seitenschiff figürliche Darstellungen in das Laubwerk einbezogen. Einzelne Gewölbe mußten völlig erneuert werden. Die Malereien wurden nach den Vorlagen neu wieder aufgetragen. Im allgemeinen war die Wiederherstellung recht weitgehend, wenn auch die Bedeutung der Gesamtkomposition als Gewölbeausmalung nicht beeinträchtigt wurde.

In den Gewölben sind die Kreuzungspunkte der Rippen und die Schlußsteine durch bunte Musterung in Rot, Grün, Gelb, Schwarz und Blau hervorgehoben. Die Rippen selbst haben in den Kehlen den hellgrauen Ton des Putzes erhalten, der untere Teil ist dunkel getönt worden. Eine schwache Quadergliederung ist kaum bemerkbar.

Noch während am Chor gebaut wurde, begann man mit der Ausmalung der fertigen Gewölbe. Die einzelnen Gewölbeausmalungen waren Stiftungen der Weseler Gilden und Zünfte, so wurde das dem Kreuzschiff westlich benachbarte äußere nördliche Gewölbejoch von der Sebastiansschützengilde ausgemalt. Im äußersten nördlichen Zwickel ist das Martyrium des Heiligen nur in seinem oberen Teil in spärlichen Resten erhalten. Im nächsten Gewölbe nach Westen sind die nicht mehr identifizierbaren Reste zweier männlicher Figuren angebracht, im folgenden Gewölbe ist das Wappen der Schneiderzunft, auf rotem Grund eine weiße Schere, gemalt, eine weibliche Heilige daneben ist bis auf schwache Reste des Kopfes zerstört. Das zweite Gewölbe des inneren nördlichen Seitenschiffs war eine Stiftung der Fleischerzunft. Ihr Wappen, eine Axt auf rotem Grund, wird an einem Band von einem aufrechten, im Profil gesehenen Adler gehalten. Mit den Fängen hält er den Schild. Von den beiden südlichen Seitenschiffen hat nur das innere Gewölbemalereien. Im Schlußring des östlichsten Gewölbes sind die vier Evangelistensymbole mit Namensinschriften (Fig. 379, 380) in den durch das Maßwerk gebildeten Fischblasen angebracht. Die besonders reich ausgemalten Gewölbe westlich vom Querschiff mußten bei der Restauration durch neue ersetzt werden, die jetzigen Malereien sind Kopien der ursprünglichen. Dargestellt waren in zierlichem Blattwerk Engelsfiguren in Alba und Stola, die auf Spruchbändern Worte des Gloria hielten. In den vier Kappen des ersten Gewölbes:

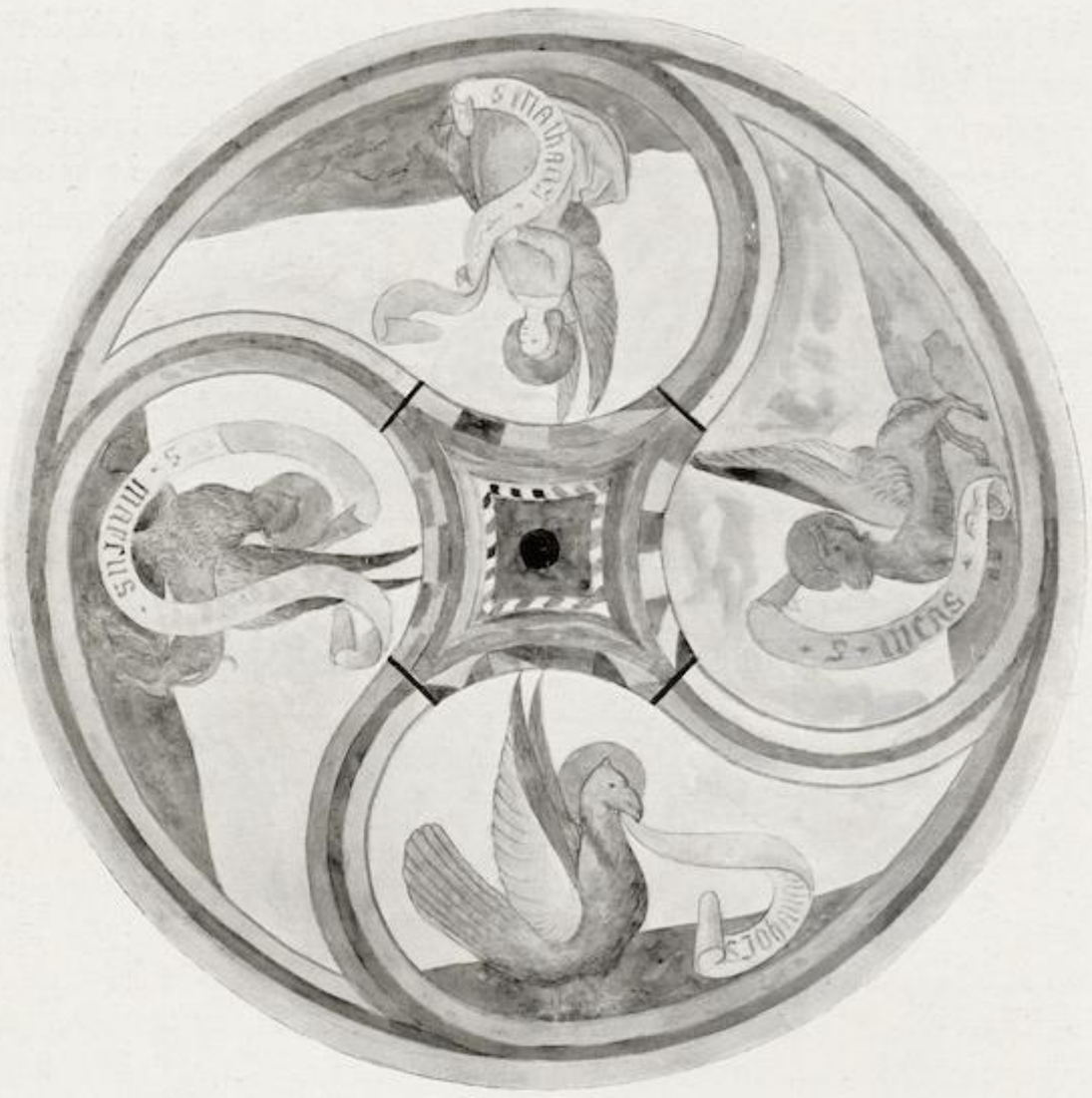


Fig. 380. Wesel, Willibrordikirche. Evangelistensymbole aus den Gewölbemalereien im südlichen Seitenschiff.

Fig. 381. Wesel, Willibrordikirche. Gewölbemalereien im Hauptschiff.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0398
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Fig. 382. Xanten, Dom. Gewölbebemalung in der Sakristei.

Das von den Schlußsteinen, den Zwickeln und Fensterscheitelpunkten aus in einzelnen Trieben wachsende Laubwerk ist stark durchbrochen und von einer gewissen Zierlichkeit. Die Komposition ist streng durchgeführt, und die Regelmäßigkeit wird durch die in der Mitte jedes Zwickels angebrachten, in sich zusammengerollten Zweige nur erhöht. In Xanten wurde das östliche Joch der an den südlichen Kapellenumgang angeschlossenen Sakristei in den J. 1519—1522 errichtet und 1522 durch den Meister Hermann Leuken ausgemalt[2] (Fig. 382). Von dem weißen Grund und der grauen Architektur heben sich die grünen, bandartig verschlungenen Ranken ab. Charakte-

[1] Vgl. P. Clemen und E. Polaczek, Die Kunstdenkmäler des Landkreises Köln, Düsseldorf 1897, S. 50, dort zitiert aus Chronicon Brunwylrense (bis 1515, bearbeitet von Bartholomeus Grevenbroich) ed. Godefridus Eckertz i. d. Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein XIX, S. 259. — Bericht von A. Bardenhewer i. d. Berichten d. rhein. Denkmalpflege VIII, 1903, S. 4.

[2] Vgl. P. Clemen, Die Kunstdenkmäler des Kreises Mörs, Düsseldorf 1892, S. 94. — H. C. Scholten, Auszüge aus den Baurechnungen der St. Viktorskirche zu Xanten, Xanten 1855, S. 78.

Gloria in excelsis deo — Et in terra pax hominibus bonae voluntatis. — Laudamus te, dabei ein Bischof mit lockigem Haar, Vespermantel und Hirtenstab. — Benedicimus te (Fig. 381). Im zweiten Gewölbe: Adoramus te — Glorificamus te —. In den beiden letzten Kappen nur Reste von Blattwerk. Im dritten Gewölbe: Gratias agimus tibi. Der Engel hier mit goldenem Lockenhaar, die grünlichen Flügel mit Pfauenaugen. — Domine deus — Rex caelestis. Im vierten Gewölbe: Deus pater omnipotens. — Domini fili unigenite — Jesu Christe — Domine deus. Der Schlußring zwischen dem vierten und fünften Gewölbe enthielt das Agnus dei in Stein gearbeitet mit der Kreuzesfahne. Im lezten Gewölbe: Filius patris — qui tollis peccata mundi, miserere nobis — Qui tollis peccata mundi — Suscipe deprecationem nostram. Für die Datierung des Rankenwerks gibt das Datum 1509 in dem von der Sebastiansschützengilde ausgemalten Gewölbe einen festen Zeitpunkt.

Als Ausläufer der großen spätgotischen Gewölbesysteme am Niederrhein sind weiterhin eine Anzahl Kirchen von Bedeutung, die sich mehr oder weniger stark an die Vorbilder anlehnen. Durch die Möglichkeit einer genauen Datierung in die Jahre 1514 und 1522 sind die Abteikirche von Brauweiler und die Sakristei des Doms von Xanten von besonderer Wichtigkeit. In Brauweiler wurden i. J. 1514 die spätgotischen Gewölbe des Mittelschiffs mit krautigem Rankenwerk versehen, eine Brauweiler Chronik berichtet „medium templi cameratum fuit et novis picturis decoratum“[1].

Fig. 383. Kevelaer, Pfarrkirche. Gewölbe des Mittelschiffes.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0399
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 384. Bocholt, Pfarrkirche. Blick in den Chor.

ristisch sind hier die großen farbigen Blumen, die in jeder Ranke eingebettet sind und in das ganze Bild der Ausmalung einen belebenden Akzent hineinbringen. Die Blätter und Triebe sind ähnlich wie in Brauweiler von einer zierlichen Weitmaschigkeit, doch bedecken sie hier fast das ganze Gewölbe. Im südlichen Zwickel ist ein struppigbärtiger Mann eingeflochten, der nach einem Vogel schießt, über seinem Kopfe ein Wappenschild mit Kreuz.

Die Gewölbemalereien in der katholischen Pfarrkirche in Marienbaum bei Xanten sind durch die Restauration sehr entstellt, hier wechselt das breitlappige Laubwerk noch betonter mit zierlichen feinen Ranken, in einzelnen Zwickeln sind Heilige in ganzer Figur eingefügt, dazu musizierende und Marterwerkzeuge tragende Engel. In der Anlage weist das System nahe Beziehungen zur Salvatorkirche in Duisburg auf, was besonders bei den Engeln mit den Leidenswerkzeugen im Chorabschluß deutlich wird (s. u.). Auch hier ist eine zeitliche Ansetzung bald nach der Jahrhundertwende möglich[3].

In St. Cäcilia und St. Peter in Köln sind Rankenwerkausmalungen erhalten, die sich der Art der Brauweiler Ranken am ehesten vergleichen lassen. Die Gewölbekappen der Sakristei von St. Cäcilia sind mit stark wucherndem, dunkelgrünem Pflanzenornament besetzt[4] aus dem Ende des 15. Jh., in stumpfem Grün, Rot und Schwarz und mit bunten, roten und violetten Blumen bemalt. Im J. 1895 wurden die Malereien durch A. Bardenhewer restauriert und zum Teil ergänzt[5].

Die Ausstattung, die die Kirche St. Peter nach dem Neubau von 1525 erhielt, schloß eine reiche Ausmalung der Mittelschiffsgewölbe durch Rankenwerk ein. Die grünen Äste und Zweige sind schwarz konturiert und wachsen im Vergleich mit den gleichzeitigen Xantenern nur sehr spärlich in den Zwickeln; doch sind die Felder zwischen den Rippenkreuzpunkten verhältnismäßig reich belebt, die einzelnen Blätter rollen sich jetzt regelmäßig in sich zusammen und erleichtern damit den Übergang zum Renaissanceornament, das an diese letzte Form gotischen Rankenwerks anknüpft und im Sakristeibau der Kartäuserkirche zu Köln seine stärkste Prägung findet[6].

Im Gegensatz zu den Ranken und Laubmalereien der Mittelrheingegend[7], wie wir sie in einem typischen Beispiel in der Ausmalung des untern Turmgeschosses der Stiftskirche zu St. Goar haben, ist die Farbenskala der niederrheinischen Rankenmalereien durchweg auf kalte Töne abgestimmt, was sich schon bei den oberbergischen Kirchen bemerkbar macht.

Die Tradition dieser spätgotischen Gewölbemalereien setzt sich fort über die Rheingrenze hinaus über Westfalen bis nach Holland und Belgien hinein. Für Westfalen gibt ein Blick in den Chor der Kirche zu Bocholt (Fig. 384) eine gute Vorstellung von der wohlabgewogenen Verteilung der einzelnen Dekorationen in die Felder, die hier mehr eine begleitende Stimme zu den Hauptmotiven der figürlichen Darstellungen, wie dem kreuztragenden Christus und der Pietà in der Chorapsis, darstellen. Eine stärkere Abwendung von der naturalistischen Bildung der Blätter und Ranken zeigt die Ausmalung der alten Pfarrkirche in Kevelaer (Fig. 383), wo schon das Hinneigen zu dem Renaissanceornament irgendwie spürbar wird in der symmetrischen,

[3] Vgl. P. Clemen, Die Kunstdenkmäler des Kreises Mörs, Düsseldorf 1892, S. 34—37.
[4] Photographische Aufnahmen der Malereien aus d. J. 1902 von C. Bädeker im Denkmalarchiv der Rheinprovinz Bonn. — Abb. bei F. C. Heimann, Der alte Bilderschmuck der Kirche St. Cäcilia in Köln: Zs. f. christl. Kunst XXVIII, 1915, S. 87.
[5] Vgl. H. Rahtgens, Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln, I, 4, S. 189.
[6] H. Rathgens, Kunstdenkm. d. Stadt Köln, II, 2, S. 184.
[7] Aus dem Hessischen seien als Beispiele genannt (neben vielen anderen) die Malereien in Hungen, Laubach und Ostheim, abgeb. in der Schrift: Nachbildungen mittelalterlicher Wandgemälde aus dem Großherzogtum Hessen im Großherzoglichen Denkmalarchiv zu Darmstadt, anläßlich der Ausstellung von Nachbildungen mittelalterlicher Wandgemälde in Darmstadt i. J. 1917, S. 12, 14, 15.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0400
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

etwas schablonenhaften Anordnung der einzelnen Pflanzenteile, die an sich einen stark linearen Charakter zeigen. Inmitten dieser Rankenwelt steht die von schwebenden Engeln umgebene Madonna im Strahlenkranze auf der Mondsichel.

Diesen Gruppen reicher Systeme begegnet man in Holland in St. Walburg in Zutphen[8], in Herpen[9], in Zalt Bommel. Dort ist vor allem die in Kalkar zum erstenmal in größerem Umfang angewendete Verbindung figürlicher Einzeldarstellungen und Szenen mit dem Rankenwerk weit verbreitet, besonders die kelchartigen Blüten, aus denen die Halbfiguren herauswachsen.

Eine Abwandlung der westdeutschen Systeme bringt in Belgien die Kirche St. Jacques in Lüttich[10]. Dort sind die Felder des reichen Netzgewölbes dicht gefüllt mit lebhaft bewegten naturalistischen Ranken. Dazu kommt hier die starke Betonung der architektonischen Teile in der bunten Bemalung der Rippen und der starken Hervorhebung der Schlußsteine mit allerlei schön bewegten kleinen Figuren und Halbfiguren. In dieses spätgotische Leben mischt sich dann noch ein stark renaissancehaft wirkendes Element durch die in die Ranken eingefügten Rondos mit den ganz ungotischen Köpfen. Die Gewölbemalereien in St. Pierre zu Bastogne südlich von Lüttich geben ein vollendetes Beispiel für diese wechselreiche Einbeziehung figürlicher Szenen und Gruppen repräsentativer Art wie Heiligenlegenden und Fürstendarstellungen neben volkstümlichen drolerieartigen Genreszenen. Die Malereien gehören in das zweite Jahrzehnt des 16. Jh.[11] Das ganze Gebiet der Niederlande, wie nach Osten anschließend der niedersächsische und der westfälische Kunstkreis, sind im übrigen voll von solchen Dekorationen.

Der Wandschmuck der Rankenmalereien mit den eingeflochtenen Halbfiguren erfreut sich auch in der profanen Welt des 15. und 16. Jh. einer großen Popularität. Vogts entwickelt die Idee aus den im späteren Mittelalter so beliebten Stammbäumen Christi[12]. Als Proben dieser Art der Ausmalung sei hier ein in Köln im Hause am Sassenhof aufgefundenes Wandstück (jetzt im Schnütgenmuseum) abgebildet (Fig. 385) und auf die oben S. 235 behandelten Malereien an der Severinstorburg verwiesen. Weiteres Zeugnis geben davon die verschiedentlichen anderen in Kölner Sammlungen aufbewahrten Reste und Kopien.

Fig. 385. Köln, Wandmalereien aus einem Hause am Sassenhof.

[8] Vgl. hierzu Gustaaf van Kalcken, Peintures Ecclésiastiques du Moyen âge, Haarlem und Haag (drei Lieferungen), 1917, Pl. XLI—XLVII. — Lionel Cust, Fifteenth century paintings S. Walburga, Zuthphen: Burlington Mag. 26, 1914, S. 16, m. Tafel.

[9] Van Kalcken, a. a. O. 1909, I, Pl. I—VIII; V, Pl. V—VIII.

[10] Vgl. G. Ruhl, L'église Saint-Jacques à Liège, Liège 1907, S. 23. — Camille Tulpinck, La peinture décorative religieuse et civile en Belgique, aux siècles passés, Bruxelles 1906, mit Abbildungen.

[11] Vgl. hierzu die Abb. bei C. Tulpinck a. a. O., Bastogne I—III.

[12] Vogts, Das Kölner Wohnhaus bis zum Anfang des 19. Jh., Köln 1914, S. 175.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0401
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Cranenburg (Kr. Kleve) / Katholische Pfarrkirche.

LITERATUR. P. Clemen, Die Kunstdenkmäler des Kreises Kleve, Düsseldorf 1892, S. 121 ff.
Über die Wandmalereien: P. Clemen u. Pickel, Wiederherstellung der katholischen Pfarrkirche in Cranenburg: Berichte der rheinischen Denkmalpflege VII, 1902, S. 38 ff.

AUFNAHMEN. 11 photographische Aufnahmen der Gewölbemalereien im Denkmalarchiv der Rheinprovinz; Platten im Rheinischen Museum Köln.

An den alten Bau aus dem 14. Jh., der heute das südliche Seitenschiff bildet, wurden i. J. 1436 das Haupt- und das südliche Seitenschiff angebaut, so daß eine dreischiffige Kirche von fünf Jochen mit überhöhtem Mittelschiff geschaffen wurde. Der Westturm ist in das Mittelschiff eingegliedert; der Hauptchor setzt das Mittelschiff mit einem Joch und Fünfachtelschluß fort. Bei einer Restauration des Innern i. J. 1902 wurden die vorgefundenen spätgotischen Malereien unter der Leitung des Malers Friedrich Stummel fixiert und, wo nötig, ausgebessert bzw. ergänzt. Die Ausmalung der Kirche erstreckt sich, ähnlich wie in St. Nikolaus in Kalkar und St. Salvator in Duisburg, in der Hauptsache auf die Gewölbe, die mit reicher Blattwerkornamentik übersponnen sind. Figürliche Malereien gibt es mit Ausnahme von einigen Köpfen in den Gewölben fast gar nicht, da ja in diesen spätgotischen Kirchen kaum eine Wandfläche für eine Bemalung vorhanden ist. Einzig im Westen sind undeutliche Spuren figürlicher Einzelbilder sichtbar. In dem älteren Teil, dem südlichen Seitenschiff, haben sich die schwach erkennbaren Reste eines überlebensgroßen Christophorus erhalten. Eine Stadtansicht links im Hintergrund läßt vielleicht auf eine Wiedergabe der Stadt Kleve und der Schwanenburg schließen. Das Gemälde ist dem Ende des 15. Jh. zuzuweisen.

Sämtliche Gewölbe der Kirche zeigen über dem Putz eine reiche dekorative Bemalung mit Blattwerk und Spruchbändern. Die natürlichen Mittelpunkte der einzelnen Blattwerkbildungen sind die plastisch hervorgehobenen Schlußsteine. Von dort aus wachsen nach der Mitte der durch die Anordnung der Gewölberippen gegebenen Felder zu straußartig gebundene Büschel blaugrünen Rankenwerks, die einzelne Ranke in lappigen Verzweigungen nach allen Seiten sich windend. Aus den Scheitelpunkten der Stichkappen wachsen vom Rande her ebensolche Ranken.

Das südliche Seitenschiff ist entsprechend seinem einfacheren Gewölbesystem mit Kreuzgewölben (im dreiseitigen Chorschluß Sterngewölbe) nicht so reich ausgestattet wie Mittel- und nördliches Seitenschiff. In den beiden östlichen Jochen und im Chor sind in die einzelnen Rankenbüschel lange Spruchbänder eingeflochten, so daß ein ungemein bewegtes Spiel von Linien und Formen wirksam wird. Die Schriften auf diesen Spruchbändern sind Verse aus der Liturgie. So bilden den Inhalt der Bänder im südlichen Seitenschiff Strophen aus dem Hymnus der Karfreitagsliturgie: Vexilla regis prodeunt. Folgende Strophen werden auf den Spruchbändern wiedergegeben, beginnend in der nördlichen Stichkappe im zweiten Joch von Osten:

Vexilla regis prodeunt
Fulget crucis mysterium
Qua vita mortem pertulit
Et morte vitam protulit.

Quae vulnerata lanceae
Mucrone diro criminum
Ut nos lavaret sordibus
Manavit unda et sanguine.

Arbor decora et fulgida
Ornata regis purpura
Electa digno stipite
Tam sancta membra tangere.

Impleta sunt quae concinit
David fideli carmine
Dicendo nationibus
Regnavit a ligno Deus.

O crux ave spes unica
In hac triumphe
Piis adauge gratiam
Reisque dele crimina.

Soweit die Strophen des „Vexilla regis". Es folgt ein Lobpreis des leidenden Heilandes.

Alleluja Alleluja
Adoramus te Christe
Et benedicimus tibi
Quia per crucem tuam
redemisti mundum.

Im Mittelschiff sind die drei letzten Joche vor dem Chorabschluß mit Spruchbändern ausgestattet. Im fünften Gewölbefeld von Westen stehen in den Spruchbändern um den Schlußstein herum die ersten zwölf Verse des Johannesevangeliums fast wörtlich aufgezeichnet.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0402
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

In principio erat verbum et verbum erat apud Deum et Deus erat verbum. Hoc erat in principio apud Deum. Omnia per ipsum facta sunt et sine ipso factum est nihil quod factum est. In ipso vita erat et vita erat lux hominum et lux in tenebris lucet et tenebrae eam non comprehenderunt. Fuit homo missus a Deo, cui nomen erat Johannes. Hic venit in testimonium, ut testimonium perhiberet de lumine. Erat lux vera, quae illuminat omnem hominem venientem in hunc mundum. In mundo erat et mundus per ipsum factus est et mundus eum non cognovit. In propria venit et sui eum non receperunt. Quotquot autem receperunt eum dedit eis potestatem filios Dei fieri.

Im östlich benachbarten Gewölbefeld sind auf die sechs Zwickel achtzehn Bibelsprüche verteilt.

Im Zusammenhang mit diesen Bibelstellen sind außerdem in jedem Abschnitt je drei Köpfe gemalt, die zwischen den Ranken erscheinen.

Das Mittelfeld wird von drei Wappen eingenommen, um die sich, auf einer Seite von einer Hand gehalten, ein langes Spruchband windet (Fig. 386). Das Hauptwappen ist das mittlere, das etwas erhöht über den beiden anderen angebracht ist. Im linken Felde des Schildes steht das Klever Lilienrad, im rechten auf rotem Grunde der blauweiß quadrierte Querstreifen von Mark. Links darunter ist das Kleve-Marker Wappen mit Pfalz und Wittelsbach verbunden, also linkes Feld Lilienrad und quadrierter Querstreifen, rechtes Feld blauweiß gerautet für Wittelsbach, über weißem Löwen auf schwarzem Grund für die Pfalz. Das Wappenschild rechts darunter zeigt eine Verbindung von Kleve-Mark und Burgund. Neu-Burgund: blaues Feld mit gelben Lilien und silberroter Bordüre; Alt-Burgund: gold und blau in sechs Stücken schräg geteilt mit roter Bordüre; im Herzschild Flandern: ein aufrechter roter Löwe in goldenem Grund. Es handelt sich um das Wappen des Herzogs Adolf I. von Kleve-Mark (geb. 1374, † 1448) und seiner beiden Frauen, Agnes, Tochter Ruprechts von der Pfalz, und Maria von Burgund († 1463). Es ist derselbe Herzog Adolf, der auf der Wandmalerei in der Kirche zu Kleve als der jüngste der vier Klever Herren dargestellt ist.

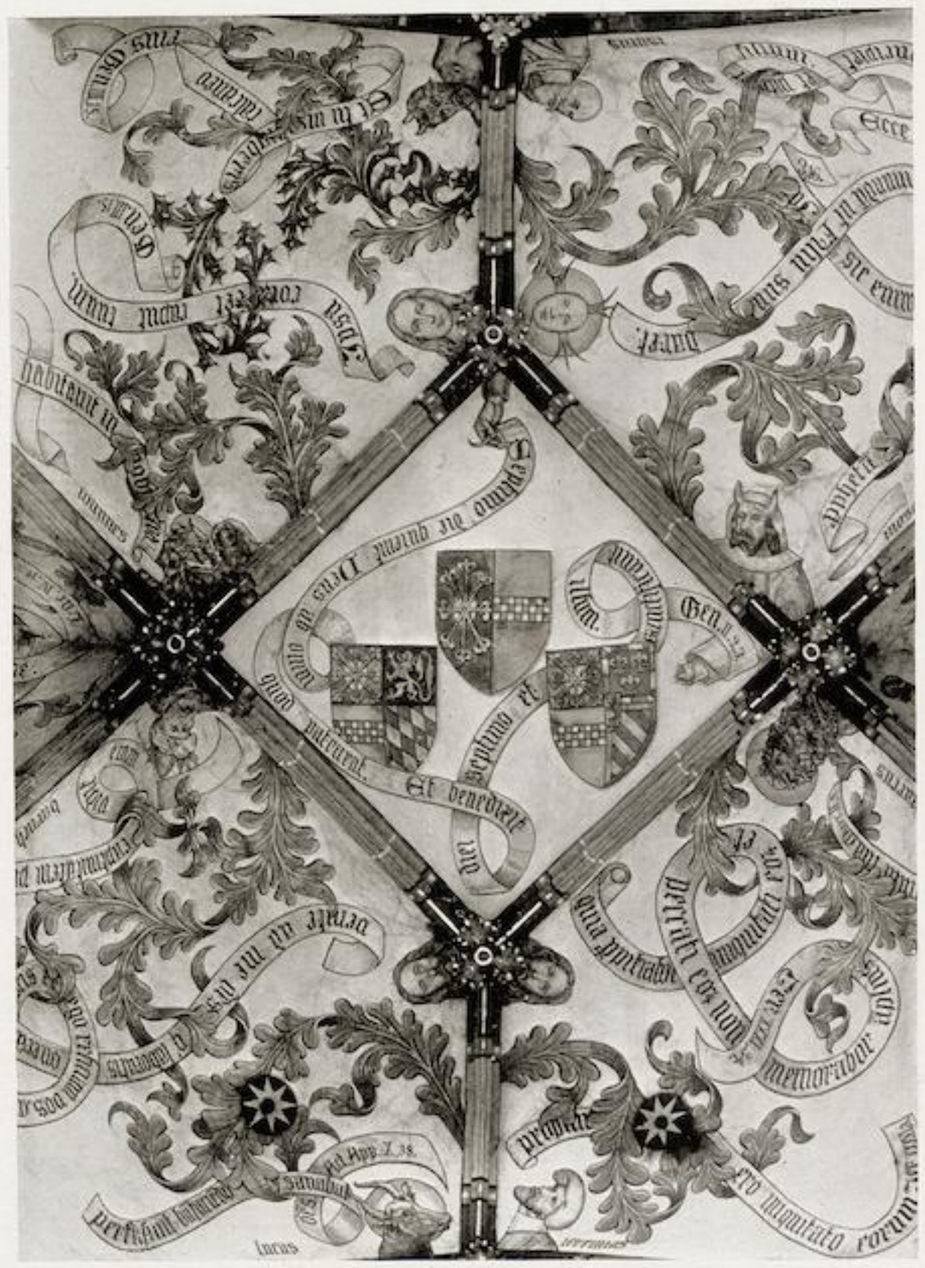


Fig. 386. Cranenburg, Kath. Pfarrkirche. Gewölbemalerei des Mittelschiffes.

Das Spruchband, das um die Wappen herumgeht, enthält die Worte Gen. II, 1, 2.:

Requievit die septimo ab omni opere quod patrarat.
Et benedixit diei septimo et sanctificavit illum.

Der Inhalt der Spruchbänder in den Gewölbezwickeln des Mittelschiffes, mit dem nordöstlichen beginnend, ist folgender:

I. Ipsa conteret caput tuum:
Et tu insidiaberis calcaneo eius. Gen. III, 15.
Et verbum caro factum est et habitavit in nobis. Joh. I, 14.

Dazu in den Eckpunkten, den entsprechenden Sprüchen zugehörig: der Kopf eines gehörnten Teufels, der Kopf eines Adlers mit Nimbus und der Beischrift: Joannes, und ein bartloser männlicher Kopf.

II. Misit me sanare contritos corde. Lukas IV, 18.
Ad dandam scientiam salutis plebi eius in remissionem peccatorum eorum. Luk. I, 77.
Et dabis scientiam salutis plebi eius in remissione plebis. Verstümmelter Text.
Et orietur vobis timentibus nomen meum sol iustitiae et sanitas in premis eius. Verstümmelter Text.

Dazu im Scheitelpunkt des Bogens ein bärtiger Kopf, links daneben der Kopf eines Mannes mit Mütze im Profil, mit der Beischrift Malachias, rechts ein nimbierter Stierkopf mit der Beischrift Lucas.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0403
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

III. Vidit enim captivitatem populi sui, Baruch IV, 10.
Venite ad me omnes qui laboratis et onerati estis et ego reficiam vos Matth. XI, 28.
Pertransiit benefaciendo et sanando omnes Apost.-Gesch. X, 38.

Wieder ein bärtiger Männerkopf, rechts neben ihm ein Mann mit Mütze mit der Beischrift Baruch, links derselbe Stierkopf wie im vorigen Felde.

IV. Propitius ero iniquitati eorum Jer. XXXVI, 3.
Quia propitiabor iniquitati eorum et peccati eorum non memorabor amplius Jer. XXXI, 34.
Filii dimittuntur tibi peccata tua Mark. II, 5.

Dazu derselbe Kopf eines bärtigen Mannes wie im vorigen Feld, hier links der Kopf des Jeremias, rechts der Kopf eines Löwen mit Nimbus und Beischrift Markus.

V. Ut consumetur praevaricatio et finem accipiat peccatum et deleatur iniquitas, Daniel IX, 24.
Omnibus omnia factus sum ut omnes facerem salvos, 1. Kor. IX, 22.
Ecce agnus Dei, qui tollit peccata mundi Joh. 129.

Die Anordnung wieder dieselbe wie im gegenüberliegenden Felde, rechts neben dem Kopf des bärtigen Mannes ein nimbierter Adlerkopf mit der Beischrift Johannes, links ein Mann mit Turban und der Beischrift Daniel.

VI. Sic enim Deus dilexit mundum ut filium suum daret, Joh. III, 16.
Ecce virgo concipiet et pariet filium Jesaias VII, 14.
Prophetam suscitabit de gente tua et de fratribus tuis, ähnlich Deut. XVIII, 15.

In der Mitte ein Gesicht mit einem Kreuznimbus, rechts der kahle Kopf des Jesaias, links der des Moses mit zwei Hörnern und Beischrift Moses.

Das nächste Gewölbefeld ist das über dem Altar befindliche; die Spruchbänder dienen hier mit den aus der Liturgie ausgewählten Stellen, dem Sinn des Raumes entsprechend, der Verherrlichung der Majestas Domini. Im Mittelfeld ist eine Weltkugel mit Kreuz dargestellt. Das ihn umgebende Spruchband trägt die Worte: Data est mihi omnis potestas coeli et terrae.

Der weitere Inhalt der Spruchbänder, im nordöstlichen Zwickel beginnend und nach Osten herumgehend:

1. Verstümmelter Text, der schwer zu entziffern ist. Es kommen die Worte vor: Emmanuel rex — regnabit rex — iustitia iudicium.
2. et vocabitur nomen eius admirabilis — aeternus deus fortis justus noster — Veränderter Text von Jesaias IX, 6. et vocabitur nomen eius admirabilis conciliarius, Deus, fortis, pater futuri saeculi.
3. Das dritte Spruchband enthält Anrufungen Gottes: deus — salvator — creator — salus — spes — justus dominus — judex — dominator rex. Zu diesem Spruchband gehört wohl auch noch die Anrufung: legifer judex noster.
4. Sapientia — Adonai — Radix Jesse — Clavis David — Oriens — Rex gentium — Emanuel — salvator mundi — rex noster — magni consilii angelus. — Von Sapientia bis Emmanuel stammt der Text aus den Antiphonen des Stundengebetes der letzten Tage vor Weihnachten.
5. Gloria Patri et Spiritui Sancti sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum.
6. Tui sunt coeli — et tua est terra, orbem terrarum et plenitudinem eius tu fundasti (Psalm 88, 12).

In dem um eine runde Öffnung angeordneten Netzgewölbe des unteren Turmgeschosses sind über dem Eingang drei Wappen angebracht, die in Zeichnung und Farben sehr verwischt sind (Fig. 387). Von den beiden symmetrisch stehenden Hauptwappen ist das linke durch silberblaue Querstreifen aufgeteilt, in die drei Halbmonde eingezeichnet sind. Das Wappen rechts ist viergeteilt. Eine Zeichnung ist nur im zweiten und vierten Feld erkennbar, im zweiten Feld ein steigender Löwe, im vierten Felde rotweiße Querbalken, das Herzschild ist rotweiß gerautet. Ein drittes kleineres Wappen steht im linken Zwickel, ganz ausgefüllt von der Darstellung eines Kranichs (wohl eine Abwandlung des Stadtwappens, das zwei Türme und einen Kranich zeigt).

Weitere Spruchbänder finden sich im Chorabschluß und in dem nach Westen anschließenden Joch. Den Inhalt bilden hier die Anrufungen Mariä aus der Lauretanischen Litanei. Sie sind nicht mehr mit dem Rankenwerk verbunden, sondern füllen, schlangenartig gewunden, den leeren Raum eines jeden Gewölbezwickels. Der Hymnus beginnt im östlichsten Joch im nordöstlichen Zwickel:

Sancta Maria Sancta Dei genetrix, sancta virgo virginum, mater Christi o. p. n. Ave Maria — Ave Maria.
Mater divinae gratiae, mater purissima, mater castissima, mater inviolata o. p. n. Ave Maria — Ave Maria.
Mater intemerata, mater amabilis o. p. n. Ave Maria — Ave Maria.
Mater amabilis, mater creatoris, mater boni consilii, mater salvatoris o. p. n. Ave Maria — Ave Maria.
Virgo prudentissima, virgo veneranda, virgo praedicanda, virgo potens o. p. n. Ave Maria — Ave Maria.
Virgo clemens, virgo fidelis, speculum iustitiae o. p. n. Ave Maria — Ave Maria.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0404
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Im Chorabschluß:

Sedes sapientiae, causa nostrae laetitiae, vas spirituale o. p. n. Ave Maria — Ave Maria.

Vas honorabile, vas insigne devotionis, rosa mystica, turris Davidica. o. p. n. Ave Maria — Ave Maria.

Turris eburnea, domus aurea, foederis arca, porta coeli, stella matutina, salus infirmorum o. p. n. Ave Maria — Ave Maria.

Refugium peccatorum, consolatrix afflictorum, auxilium Christianorum, regina angelorum, regina patriarchum, regina prophetarum o. p. n. Ave Maria — Ave Maria.

Regina apostolorum, regina martyrum, regina confessorum, regina virginum, regina sanctorum omnium. o. p. n. Ave Maria —

Regina sine labe originali concepta, regina sacratissimi Rosarii o. p. n. Ave Maria — Ave Maria.

Das ganze nördliche Seitenschiff ist der Mutter Gottes geweiht. In jedem Gewölbe, auch dort, wo sich keine Spruchbänder befinden, ist der Name Maria, meist sogar zweimal, in jedem Zwickel angebracht[1].

Ein festes Datum für die Entstehung der Malereien ist an keiner Stelle gegeben und bei dem Mangel an Figürlichem von der stilistischen Seite her schwer zu fixieren. Das früheste Datum ist das J. 1436, in dem die Kirche um Haupt- und südliches Seitenschiff vergößert wurde, das letzte mögliche ist das J. 1448, das Todesjahr des Herzogs Adolf I. von Kleve-Mark, dessen Wappen eine so hervorragende Rolle spielt, daß man geneigt ist, ihn als den Besteller der Malereien anzusehen.

In gleicher Weise ist auch eine Anteilnahme dieses Fürsten an der Ausmalung von St. Nikolaus in Kalkar anzunehmen, weil auch dort das Kleve-Märkische Wappen mit dem Pfälzischen und Burgundischen Wappen zweimal erscheint, und die Ähnlichkeit des ganzen Systems der Ausmalung evident ist. Ein enger Zusammenhang der beiden Kirchen ist also nicht abzuleugnen[2]. Im einzelnen ist allerdings das Rankenwerk in Cranenburg stärker schematisiert und stilisiert. Realistische Einzelheiten, die, über alle Gewölbe verstreut, sich in Kalkar finden, wie Pilze usw.[3], fehlen in Cranenburg. In den Farben herrscht hier wie dort das gedämpfte Blaugrün vor. Eine so reiche Verwendung von Spruchbändern findet sich in keiner anderen Kirche am Niederrhein. Vielleicht ist für die Auswahl und die Zusammenstellung der Themen nicht ohne Einfluß gewesen die Verlegung des Kanonichenstifts von Zifflich nach Cranenburg durch den Herzog im Jahre der Vergrößerungen der Kirche 1436.

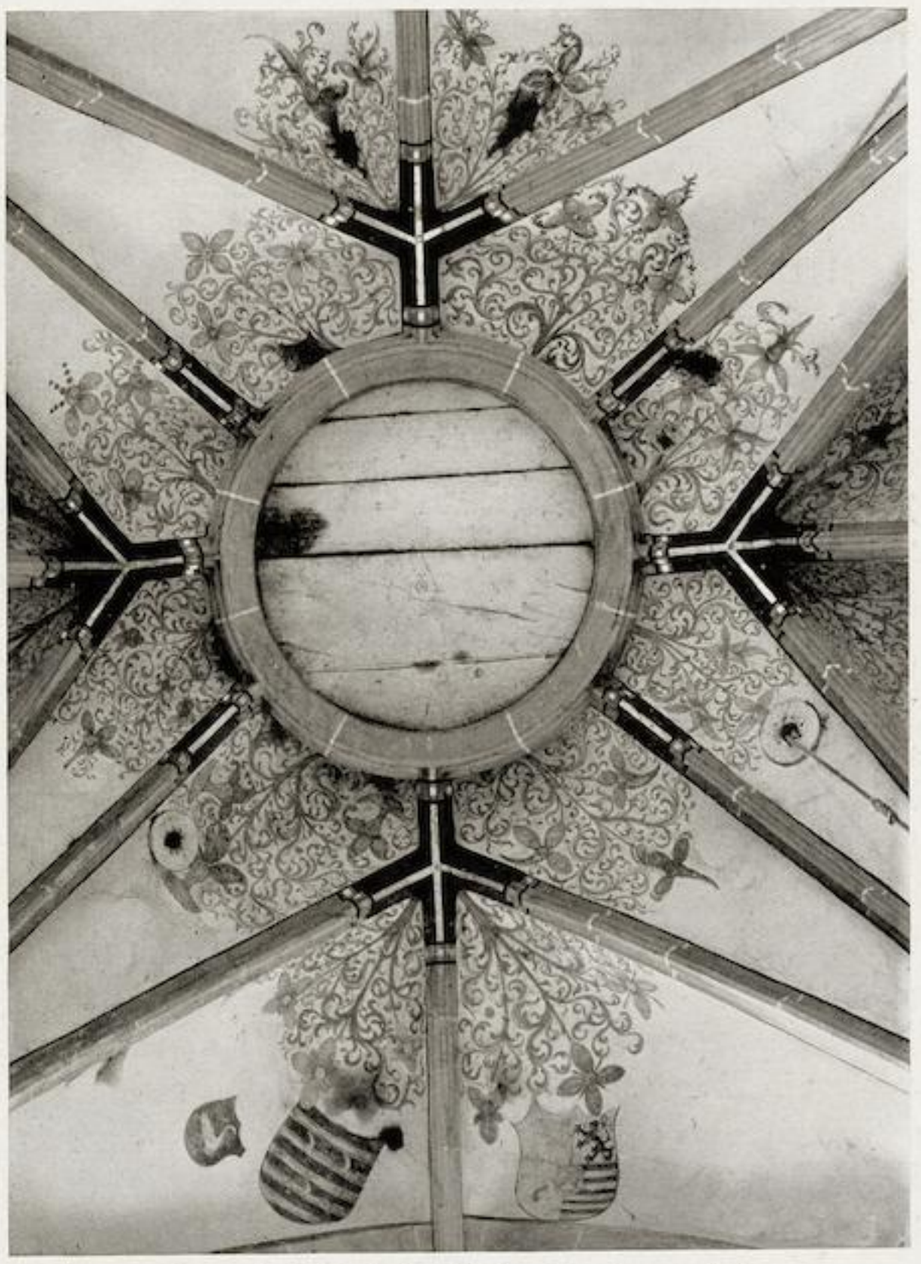


Fig. 387. Cranenburg, Kath. Pfarrkirche. Gewölbemalerei des unteren Turmgeschosses.

[1] Im Mittelschiff beginnen die Spruchbänder mit der Verheißung der Erlösung, dem Protoevangelium, es folgen die ewige und die zeitliche Geburt des Erlösers, sein Wirken und seine Verherrlichung. Die Bänder des südlichen Seitenschiffes verkünden das Lob des Kreuzes als Erlösungssymbol; die Bänder des nördlichen verherrlichen Maria als Miterlöserin. Die Entzifferung und Gruppierung der Texte verdanke ich Pater Klein S. J., Bonn.

[2] Vgl. Bardenhewer, Wiederherstellung der Ausmalung i. d. Berichten der rheinischen Denkmalpflege XIII, S. 70—73.

[3] Vgl. ausführlich unten unter Kalkar S. 389.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0405

© Universitätsbibliothek Heidelberg

gefördert durch die DFG

Wertherbruch (Kreis Rees) / Evangelische Pfarrkirche.

LITERATUR. P. Clemen, Die Kunstdenkmäler des Kreises Rees, Düsseldorf 1892, S. 111.

AUFNAHMEN. Farbige Kopie der Apostel Petrus und Paulus von A. Bardenhewer aus Köln im Denkmalarchiv in Bonn. Photographische Einzelaufnahmen im Rheinischen Museum in Köln. Aufnahmen sämtlicher Wandmalereien von A. Bardenhewer und Steinle (1928) im Denkmalarchiv in Bonn.

Die Pfarrkirche in Wertherbruch wurde in der zweiten Hälfte des 15. Jh. erbaut, 1547 wird sie als Pfarrkirche erwähnt. Sie ist ein zweischiffiger Backsteinbau mit dreistöckigem Westturm, das Chorhaus ist in drei Seiten des Fünfecks geschlossen. Bei einer ersten Renovierung des Innern i. J. 1888 blieben die Wandmalereien unentdeckt, und erst i. J. 1903 wurden sie von der Tünche befreit. Sie ziehen sich in 2 m Höhe über dem Fußboden an den Wänden des Chorhauses entlang. Jede einzelne Darstellung ist in einen ornamentalen Rahmen gespannt, der aus roten quergestellten Kreuzmustern und Vierpässen besteht. Nach außen hin beleben diesen Rand symmetrisch gestellte ziegelrote Blumenmuster. Es ist sehr wahrscheinlich, daß diese ungewöhnliche Art der Ornamentierung durch die Buchmalerei angeregt wurde. Es handelt sich um drei lebensgroße Apostelpaare und eine lebensgroße Maria, die jeweils in perspektivisch gezeichneten gotischen Innenräumen mit flachen und gewölbten Deckenkonstruktionen stehen. An der Nordwand des ersten Chorjoches ist zunächst die Gestalt der Maria (Taf. 90) gegeben, frontal stehend, den Kopf leicht zu dem Christuskind auf ihrem Arm herabgeneigt. Das weiße Untergewand, das mit einer schweren Goldborte mit Edelsteinen besetzt ist, steht steif in regelmäßigen Röhrenfalten um ihren Körper herum, ohne irgendwie die Körperformen erkennen zu lassen. Nur in der Mitte ist es leicht gegürtet. Kleine Ornamentreste lassen vermuten, daß das Gewand ursprünglich vielleicht damasziert war. Der weite Mantel, der seitlich auf den Fußboden auffällt, ist blau mit grüner Innenseite und grünem Kragenaufschlag. Darüber flutet blondes welliges Haar auf beide Schultern herab. Maria steht auf einem schwarzweiß kassettierten Fliesenboden, bei dem in den weißen Feldern große Initialen erscheinen. Über ihr wölbt sich eine gotische Decke mit Schlußstein und dahinter eine Chorwand mit Fenstern. Zwei Engel halten einen dunklen Brokatteppich mit Fransen hinter der Madonna hoch. Den linken Arm der Maria umflattert in barockem Schwung ein langes Schriftband, dessen Schrift verschwunden ist. Die unterhalb des Bildes angebrachte Beschriftung ist nur in Bruchstücken erhalten: fil.. ihc em... posuerunt me cub..... Außerhalb des Bildrahmens ist auf der Wand der Stifter in weiter weißer Diakonentracht auf einem Hügel kniend dargestellt. Zu seinen Füßen liegt ein Wappen mit einem Querbalken, dessen Farben leider nicht mehr erhalten sind. Ein langes bewegtes Spruchband, das von seinen Händen ausgeht, trägt die Beschriftung: ora pro me virgo.

Daran schließen sich nun die Bilder von sechs Aposteln, je zwei in einem Bildfeld vereinigt, eine Anordnung, wie sie im 15. Jh. in der Tafel- und Wandmalerei, vor allem auch in graphischen Vorlageblättern häufig üblich ist. Die einzelnen Apostelpaare sind, dem Temperament entsprechend, in ruhiger und lebhafter Bewegung einander zugewandt. Der Madonna benachbart folgen zunächst die beiden Apostelfürsten in ruhiger Haltung. Sie stehen in einem gotischen Gehäuse, von dessen Vorderwand ein kleiner Rand stehengeblieben ist, so daß man wie durch einen Ausschnitt in den Raum hineinsieht. An den oberen Ecken rechts und links gotische Nasen mit Blattwerk. In der Tiefe ist der Raum als eine Art rechteckig geschlossener Chor mit einer Reihe von schmalen zweiteiligen Fenstern gedacht, in dessen unterem Teil ein Brokatvorhang aufgehängt ist; unten wieder derselbe kassettierte Fußboden. Die beiden Apostel tragen schwere Gewänder mit weiten Mänteln, die in breiten wuchtigen Faltenzügen zum Boden herabfallen, Petrus einen dunkelbraunen Leibrock mit schwerer, diamantenbesetzter Borte, darüber einen roten Mantel, Paulus dunkelrotes Untergewand und weißen Mantel mit blauer Innenseite und Mantelkragen. Beide halten aufgeschlagene Bücher und ihre Attribute in den Händen. (Farb. Taf. 89.)

Nach Osten zu folgt nun eine Malerei, die aus dem Rahmen der übrigen gänzlich herausfällt, sowohl inhaltlich als auch stilistisch. Man darf annehmen, daß sie früher entstanden ist. Es ist der Aufbau eines gotischen Wandtabernakels (Fig. 388), aufgemalt über einem in 1 m Höhe über dem Fußboden in die Wand eingelassenen Schrein. Der $1^1/_2$ m breite Aufbau, dessen unterer Teil durch Einbeziehung von Figuren bedeutend verbreitert ist, geht bis zur Höhe des Bildabschlusses der Apostelbilder. Die Öffnung des Schreins ist in der Art eines Portals von einem gotischen, krabbenbesetzten, mit hoher Kreuzblume versehenen Kielbogen bekrönt. In dem Tympanon erscheint die Halbfigur eines Engels, der ein breites, langes Spruchband in Händen trägt. Dann folgt nach oben hin eine hohe zinnenbekrönte Wand, hinter der wie auf einer Ballustrade wiederum zwei Engel mit Spruchbändern erscheinen mit den Schriften: veri adoratores adorabunt patrem in spiritu et veritate, und: bravum tres vidit vinum (?). Dahinter erhebt sich ein hoher gotischer Turm mit achteckigem Unterbau, in dessen Inneres man durch Bogenstellungen hineinsieht. Die Bekrönung bildet ein schlanker viereckiger Turm mit Säulenstellungen und krabbenbesetzter

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0406
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Spitze mit Kreuzblume. Rechts und links begleiten den Bau reiche Fialenbildungen. Das Bildfeld wird am oberen Rande durch einen stilisierten Wolkensaum abgeschlossen. Der ganze Aufbau ist vor einen schwarzen Hintergrund gesetzt, so daß die überall eingefügten wirbelnden Spruchbänder doppelt hell aufleuchten. Rechts und links von der Schreinsöffnung knien weihrauchfässerschwingende Engel. Unmittelbar anschließend an die Wandöffnung stehen auf Konsolen zwei kleine Heilige, links Moses mit den Gesetzestafeln und einem Spruchband, rechts David in Zeittracht mit hohem Hut, die Harfe in der Hand haltend, wiederum von einem Spruchband umschlungen. Die Baldachine zu ihren Häupten dienen zwei weiteren Heiligen als Standkonsolen. Links ein heiliger Papst mit Kelch und Hostie, auf seinem Spruchband die Reste von Buchstaben; rechts ein ritterlicher Heiliger mit Panzer und Schwert, Turban und Krone. Die geringen Schriftreste auf seinem Spruchband reichen zu einer Deutung nicht aus. Außerhalb des Tabernakelbildfeldes, halb von diesem überschnitten, erscheint die Gestalt eines nimbierten Bischofs, der in der linken Hand den Kreuzstab hält, mit der Rechten auf das Tabernakel weist. Sein Gesicht zeigt einen eigenartig frühen Typus mit regelmäßiger Zeichnung und den zu beiden Seiten des Gesichtes symmetrisch gewellten Haarlocken. Die Farben sind nur ganz schwach erhalten in einem roten Untergewand und einer grünen Glockenkasel.

Fig. 388. Wertherbruch, Evang. Pfarrkirche. Wandtabernakel.

Unmittelbar neben dem Tabernakelbild beginnt die Apsis im Dreifünftelschluß. Die beiden noch fehlenden Apostelbilder befinden sich auf den schmalen Wänden zwischen den Fenstern der Apsis. Zunächst die Darstellung von Johannes und Thomas. Dieser ist scharf ins Profil gesetzt, mit lebhaft gestikulierenden Händen auf Johannes einredend, der ihm mit einer Bewegung seiner rechten Hand zu antworten scheint. Der Raum, in dem sie stehen, ist, wie auch auf dem Nebenbilde, wieder durch den perspektivisch gezeichneten Fußboden und Decke und durch eine primitive Rückwand mit Fenstern angedeutet. Hinter den Figuren auch dort wieder der hängende rotgoldene Brokatteppich. Der Verlauf der faltigen Gewänder ist hier noch bewegter und unruhiger als auf dem ersten Bild. Johannes trägt ein schweres rotbraunes Brokatgewand und darüber leicht über die Schulter gelegt einen weißen Mantel. In der Linken hält er den Kelch, dem eine Schlange entsteigt. Das Gewand des Thomas ist blau, darüber ein weißer Mantel mit dunkler Innenseite und Kragenaufschlag, mit der Linken schultert er den Winkelstab. Am unteren Rande sind wieder in großen Lettern die Namen der beiden Heiligen aufgeschrieben. An der benachbarten, durch das Fenster getrennten Wand stehen die beiden Apostel Philippus und Thaddäus in breiter Frontalstellung nebeneinander in derselben Räumlichkeit wie auf dem eben besprochenen Bilde. Der rechts stehende Thaddäus, mit der Linken die schwere Keule auf den Boden aufstützend, liest in einem Buche dem Philippus vor, der sich ihm in lebhafter Gegenrede zuwendet mit erhobener linker Hand. In der Rechten hält er mit gespreizter Bewegung einen langen Kreuzstab.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0407
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 389. Wetzlar, Dom. Madonna.

Beide tragen ein auf blauem Grund schwarz gemustertes Untergewand, darüber Philippus einen gelben Mantel mit weißen Aufschlägen, Thaddäus einen roten Mantel mit weißen Aufschlägen. Wenn man sich vorstellt, daß diese beiden eng miteinander verwandten Apostelpaare gerade an der exponiertesten Stelle, an den beiden in der Achse der Kirche liegenden Chorwänden sitzen, so ist die auffallende Prachtentfaltung der Gewänder, die besondere Delikatesse in der malerischen Behandlung und sicherlich auch die thematische Übereinstimmung des lebendigen geistigen Austausches erklärlich. Es ist anzunehmen, daß auf der Südseite des Chores die übrigen drei Apostelpaare gemalt waren, obgleich heute keine Spuren mehr davon zu finden sind.

Die gesamte Erscheinung der Malereien erinnert an ähnliche Darstellungen in der gleichzeitigen Tafelmalerei und Graphik. Man mag an westfälische Beispiele etwa aus dem Kreis des Johann Körbecke und des Meisters von Schöppingen denken. Neben ähnlicher Gewandbehandlung spricht vor allem ein gewisser derber Realismus in den Gesichtern dafür. Bei den drei Tafeln des 1457 datierten Marienfelder Altars im Landesmuseum in Münster wird das besonders deutlich[1]. Die Beziehungen zur Graphik und Holzschnittkunst sind allein durch die bildmäßige Rahmung nahegelegt. Es sei hier nur als ein Beispiel auf einen bis ins einzelne der Komposition ähnlichen Kupferstich verwiesen[2].

Auch für die große Tabernakeldarstellung sind in der Graphik nah verwandte Vorlagen vorhanden. Als erste Entwurfzeichnung für eine Goldschmiedearbeit dieser Art gilt die Monstranz des Meisters E. S. (Lehrs 306, 73 cm hoch)[3], die nach Lehrs dessen mittlerer Zeit, also vor 1466 zugehört. Seitdem lassen sich Vorlageblätter für Monstranzen und Ziborien wiederholt nachweisen[4] (so beim Meister W ♀)[5]. Nach dem Beispiel von Müllenbach ist eine enge Anlehnung an ein graphisches Vorbild leicht möglich, wenn auch heute nicht mehr genau nachzuweisen.

Rein äußerliche Anhaltspunkte für eine Datierung der Gemälde sind nicht vorhanden. Doch ist nach dem oben Gesagten eine Ansetzung in das letzte Viertel des 15. Jh., um 1470—80, etwa das nächstliegendste. Das Tabernakel ist eher früher als die Apostel anzusetzen, wenngleich am linken Rand der Rahmen des Apostelbildes vom roten Tabernakelhintergrund überschnitten wird, den Engeln zufolge möchte man hier eine Stilstufe um 1450 etwa annehmen. Die nur mit dem Oberkörper sichtbare Figur des Bischofs rechts neben dem Aufbau scheint nach Art der Gesichtszüge und Haartracht einer früheren Zeit, dem Beginn des Jahrhunderts, anzugehören. Es handelt sich wahrscheinlich um den erhaltenen Rest einer größeren Komposition.

Die große repräsentative, frontal stehende Madonna aus dem letzten Viertel des 15. Jh. ist ein für die monumentalen Absichten der Wandmalerei besonders geeignetes und beliebtes Motiv. Im Rheinland kommt sie neben St. Goar und Rheydt (s. u.) ein weiteres Mal vor im Dom zu Wetzlar. Dort ist über der nördlichen Seitentür des gotischen Chores ihr Bild aufgemalt, das bis vor kurzem durch ein großes barockes Tafelbild verdeckt war. Gegenüber der Wertherbrucher Madonna ist hier eine größere Strenge in der ganzen Bildauffassung betont. Von der innigen menschlichen Beziehung zwischen Mutter und Kind ist nichts zu spüren und dadurch die Wirkung eines starren Adorationsbildes erzielt. Die Achse geht genau durch die Mitte der Figur, das dunkelrote Untergewand geht glatt bis auf den Boden herunter, wo es sich ganz leicht bauscht. Darüber legt sich ein faltenreicher blauer Mantel, der unter dem rechten Arm hochgenommen ist. Auf dem linken Arm trägt die Madonna das bekleidete Kind, dessen Charakter anscheinend in einer Übermalung stark verändert ist. Die blonden Locken fallen in gleichmäßigen Wellen weit über die Schultern herab. Am Fuße links ein kniender Stifter in weißer Kanonikertracht mit Spruchband, auch die Figur der Maria umgibt ein gewundenes Band auf rotem, gemustertem Hintergrund.

[1] Vgl. Georg Heise, Norddeutsche Malerei, Leipzig 1918, S. 35, Abb. 19 u. 20.

[2] Vgl. Beschreibung des Blattes: Schreiber, Manuel de la Gravure sur bois et sur métal, III, Nr. 2747. Auch in der Wandmalerei sind diese Zusammenstellungen zweier Apostel gegen Ende des Jahrhunderts nicht selten; vgl. die Apostel Thomas und Jakobus d. J. im südlichen Seitenschiff der Stiftskirche zu St. Goar (Taf. 86).

[3] Max Lehrs, Geschichte und Kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im 15. Jh., Wien 1910, Taf. 68, S. 24, 378.

[4] Vgl. Holtmeyer, Die Bau- und Kunstdenkmäler im Regierungsbezirk Kassel, Marburg, 1910, Bd. IV Kreis Kassel-Land, S. 106 ff, Taf. 64, 2, 3. In der Kirche in Niederzwehren bei Kassel befand sich eine Wandmalerei: ein Tabernakel mit einer sehr ähnlichen Anlage um eine plastisch verzierte Wandnische. Die Architektur, das Fialenwerk ist etwas vergröbert, wie in Wertherbruch sind kleine Figuren mit Schriftbändern in die Komposition einbezogen. Es soll in Niederzwehren nicht der Steinmetz (Sakramentshäuschen), sondern der Goldschmied (Monstranz) nachgeahmt werden, als unterer Abschluß ist ein Stiel zu ergänzen. Die Malerei stammt aus dem letzten Drittel des 15. Jh. Die an der Nordwand des Chores der Martinskirche in Oberwesel befindliche große Tabernakelmalerei ist fast vollständig neu.

[5] Wolfgang Boerner, der Meister W ♀, Diss. Bonn 1927, S. 7, 17. — M. Lehrs, der Meister W ♀, Dresden 1895, Einl.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0408
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Kalkar / Katholische Pfarrkirche.

LITERATUR. P. Clemen, Die Kunstdenkmäler des Kreises Kleve, Düsseldorf 1892, S. 49 ff. Mit eingehender Bibliographie. — Renard u. Arntz, Wiederherstellung der katholischen St. Nikolaus-Pfarrkirche zu Kalkar: Berichte der rheinischen Denkmalpflege XIII, S. 60 ff. — R. Klapheck, Kunstreise auf dem Rhein II, S. 219. — Ders., Kalkarer Sonderheft d. rhein. Vereins f. Denkmalpflege u. Heimatschutz 1930 (im Druck).
Über die Ausmalung: A. Bardenhewer, Wiederherstellung der Ausmalung: Berichte der rheinischen Denkmalpflege XIII, S. 70 ff.

AUFNAHMEN. Farbige Kopien, Blick ins Kircheninnere, Details der Deckenausmalung und Jüngstes Gericht im nördlichen Seitenschiff von A. Bardenhewer (1908) im Denkmalarchiv der Rheinprovinz Bonn. — 12 photographische Aufnahmen von A. Bardenhewer im Denkmalarchiv der Rheinprovinz Bonn.

Im J. 1409 wird mit einem Neubau an Stelle einer schon vorhandenen Kirche begonnen und bis 1450 die sechs Joche der dreischiffigen Hallenkirche fertiggestellt. Vom J. 1481 bis 1505 erfolgen Vergrößerungen, im Norden und Süden werden an dem bisher freistehenden Westturm neue Joche angefügt und von 1489 bis 1492 auf der Südseite der Liebfrauenchor aufgeführt. S. Nikolaus zu Kalkar ist die größte spätgotische Hallenkirche am Niederrhein und die bedeutsamste Schöpfung unter den Backsteinbauten im Herzogtum Kleve, ausgezeichnet durch die klaren Verhältnisse des Inneren und die überwiegende Vertikalgliederung.

Im Anschluß an die umfangreichen Wiederherstellungsarbeiten der Kirche in den J. 1905—1907 wurden durch den Maler A. Bardenhewer, Köln, die unter der Tünche zum Vorschein gekommenen Wandmalereien einer eingehenden Instandsetzung unterzogen. Das freigelegte Dekorationssystem befand sich in gutem Zustand und konnte fast vollständig erhalten werden (Taf. 91 farbig). Die Wände, Gewölbe, Säulen und Gurtbogen waren fast ganz weiß gekälkt, dazu bilden die in kaltem, graublauem Ton gehaltenen Dienste und Rippen einen wirkungsvollen Gegensatz. Die halbrunden Dienste sind in die Wände und Säulen eingebunden und unter den Kapitälen durch ein breites rotes Band verziert. Durch schwarze Linien sind Rippen und Dienste eingefaßt und geteilt. Ähnlich den Kapitälen sind die Schlußsteine und Kreuzungspunkte der Rippen in rötlichem Ton mit goldenen Blättern gehalten. Das hier erhaltene System ist von typischer Wichtigkeit für den ganzen Niederrhein.

Um die Schlußsteine und Kreuzungspunkte der Rippen gruppiert sich in breiten Blättern und Ranken das Ornament. Alle Kappen sind im Scheitel durch je ein gemaltes rotes Band verbunden, das in der Mitte eine vielfach verschlungene Schleife bildet und zu dem Grün des Rankenwerks einen lebhaften Kontrast darstellt. In den einzelnen Gewölben sind Figuren, teils freistehend, teils mit dem Rankenwerk verbunden. Das Chorgewölbe des Mittelschiffs ist am einfachsten dekoriert, an seinem östlichen Schlußstein sind zwei musizierende Engel gemalt. In dem sich westlich anschließenden Gewölbe ist in der Mitte Christus dargestellt, er trägt in der Linken die Weltkugel (Fig. 390), in der Rechten ein Spruchband mit der Inschrift: ego sum via, veritas et vita; sein Gewand ist im Ton dem Grau der Gewölberippen angepaßt[1]. Zu seinen Füßen stehen zwei Engel mit den Wappen links von Kleve-Mark, rechts von Pfalz und Burgund[2]. Das westlich folgende Gewölbe hat außer dem Ornament in der Mitte einen Engel, der in seinen ausgebreiteten Händen ein Tuch mit den fünf Wundmalen hält. Um die Öffnung in der Mitte des nächsten Gewölbes sind vier Engel mit den Leidenswerkzeugen gruppiert. In der nördlichen Gewölbekappe ist, umschlungen von einer Blume, ein Mann dargestellt in enganschließendem, gelbem Wams und aufgekrempter Schirmmütze, der Gegenstand in seiner rechten Hand ist nicht mehr zu erkennen. Im nächsten Gewölbe wachsen aus den Zwickeln in naturalistischen Einzelformen Pilze hervor, die sich in ihrem Braun und Grau mit dem Grün des Rankenwerks zu einer lebhaften Farbwirkung verbinden. Das westlichste Gewölbe des Mittelschiffs trägt neben dem Blattornament an der Turmseite die kleinen Figuren zweier Maler, links der ungeschickte, der in der Rechten den Farbquast hält und mit der Linken die Farbe aus einem Topf verschüttet, rechts der geschickte Maler, der, mit Pinsel und Malstock versehen, an dem Ornament beschäftigt ist. Er trägt ein reich verziertes Gewand, während sein Nachbar mit einer mit Eselsohren besetzten Kapuze bekleidet ist. Fast immer sind im Mittelschiff die Umschläge des Rankenwerks in gelben und roten Tönen gehalten.

Das nördliche Seitenschiff beginnt im Osten mit demselben naturgetreuen Rankenornament, das nach Westen zu an Ausdehnung abnimmt und in den beiden letzten Gewölben eine gewisse Stilisierung aufweist. Im zweiten Gewölbe von Osten sind

[1] Vgl. dieselbe Darstellung des Salvators in den Gewölbemalereien in Duisburg (s. S. 393).

[2] Dieselbe Wappenzusammenstellung kehrt auf den Wandgemälden der Pfarrkirche zu Cranenburg wieder (Fig. 386), es ist das Klever Lilienrad auf rotem Grunde, verbunden mit dem rotgelb geschachteten Querbalken auf weißem Grunde der Grafschaft Mark. Rechts die Pfalz, der goldene, aufrechte Leopard auf schwarzem Grund und das blauweiß gerautete Feld der Wittelsbacher, verbunden mit Burgund, im oberen Feld Neuburgund: blauer Grund mit drei goldenen Lilien und silberroter Bordüre, darunter Altburgund: gold und blau in sechs Stücken schräg rechts geteilt mit roter Bordüre, im Herzschild Flandern: in Gold ein aufrechter roter Löwe. Es handelt sich um das Wappen Herzogs Adolf I. von Kleve-Mark, geb. 1374, gest. 1448, und seiner beiden Frauen, 1. Agnes, der Tochter Ruprechts von der Pfalz, 2. Maria von Burgund, die, 1406 verheiratet, 1463 stirbt.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0409
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

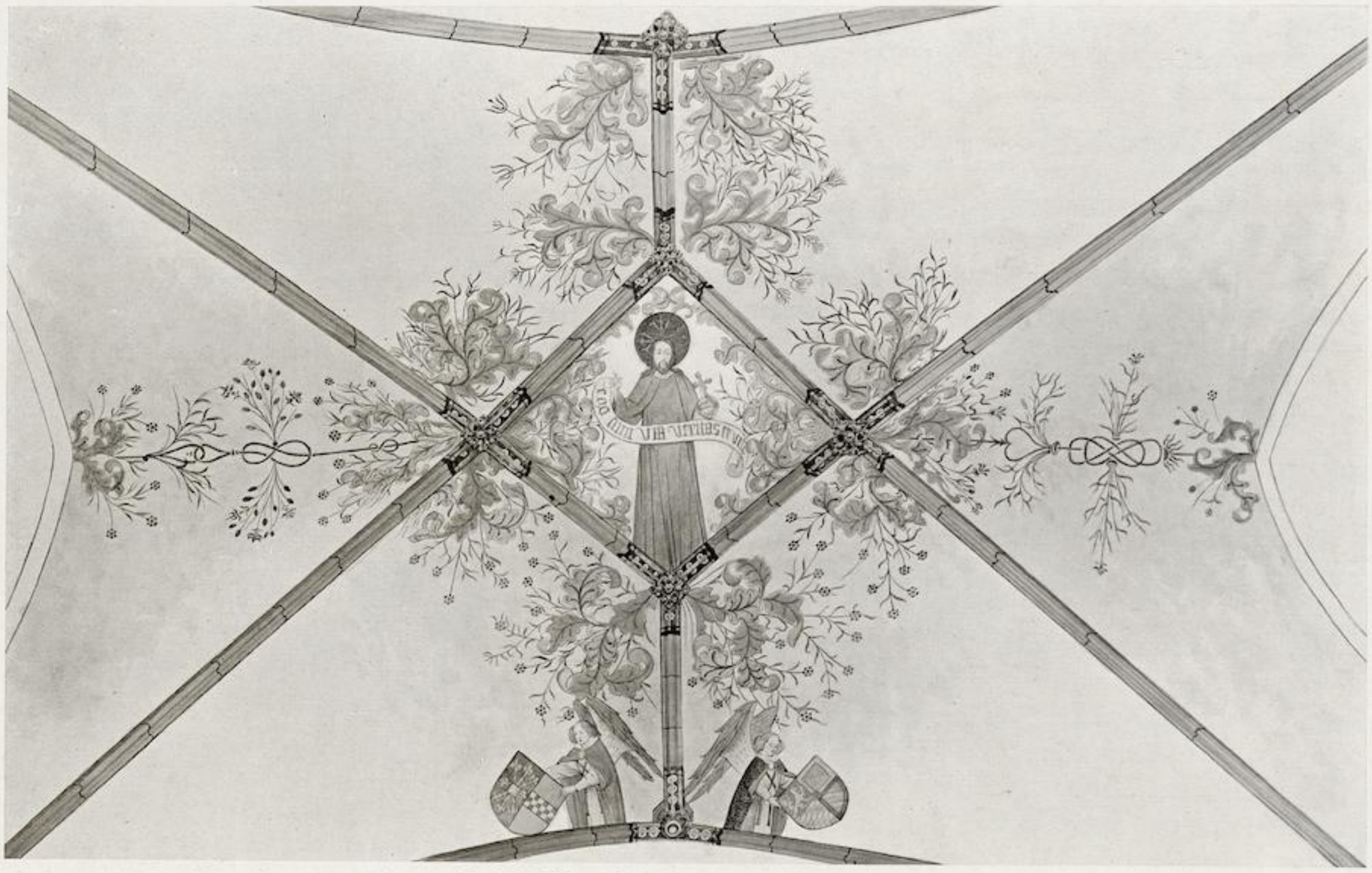


Fig. 39. Kalkar, Kath. Pfarrkirche. Gewölbemalerei.

zwei Engel mit Leidenswerkzeugen dargestellt, im westlich folgenden Gewölbe ein Papst und ein Abt. In der nördlichen Vorhalle ist an der Turmseite das Brustbild eines Bischofs in rotem Chormantel eingeflochten, knospenartig wächst die Figur aus dem Kelch der Blume heraus.

Die malerische Wirkung der überaus reichen Netzgewölbe im Liebfrauenchor des südlichen Seitenschiffs wird durch das besonders mannigfaltige Rankenwerk noch gesteigert. Die seegrünen Ranken mit ihren gelbroten Umschlägen sind in ihrer Farbwirkung den dunkelgelben Rippenansätzen angepaßt. In der östlichsten Gewölbekappe ist Maria mit dem Christkind in einer dunklen Strahlenglorie dargestellt, ihr gegenüber die Halbfigur eines h. Bischofs. Die sonst völlig weiße Wand zeigt hier neben dem östlichen Abschlußfenster als einzigen Schmuck eine Eule und eine Elster. Im Mittelfeld dieses Gewölbes sind wiederum die beiden Wappen von Kleve-Mark, Pfalz-Burgund angebracht. Im nach Westen folgenden Gewölbe ist in der Mitte ein Spruchband angebracht: anno domini millesimo quadringentesimo nonagesimo secundo. Im zweiten nach Westen folgenden Gewölbe ist im Mittelfeld wiederum die Halbfigur eines h. Bischofs angebracht, zu seinen Füßen halten zwei Engel die Spruchbänder: Ne subito pereat populus, peccata relinquat. Ut gens salvetur, precepta dememoretur.

Außer den Gewölbemalereien befindet sich in der Kirche als einzige selbständige figürliche Darstellung ein Jüngstes Gericht, das die Ostwand des nördlichen Seitenschiffs von der Höhe der Kämpfer bis zum Scheitel füllt (Taf. 92). Christus in einem roten Mantel mit grünem Futter thront auf dem doppelten Regenbogen, links kniet Maria in weißem Gewand, rechts Johannes der Täufer in härenem Gewand und weißem Mantel. Über und neben Christus sind vier posaunenblasende Engel angebracht. Unterhalb des Weltenrichters sind links der Zug der Seligen und rechts der Höllenrachen dargestellt, in der Mitte auf grünem Grund erheben sich aus den geöffneten Gräbern die Toten, Teufel und Engel sind bemüht, einzelne von ihnen zu sich herüberzuziehen. Links steht Petrus und führt die Seelen zu einer angedeuteten Himmelspforte. Rahmenartig sind beiderseits der Mittelkomposition in Halbfiguren die zwölf Apostel angebracht. Sie folgen in ihrer Anordnung der Linie des Schildbogens. Im Gegensatz zu der Anordnung der Apostel auf dem Jüngsten Gericht in Kempen (vgl. Fig. 330), wo die einzelnen Apostel frei übereinander sitzend angebracht sind, überschneiden sich hier die einzelnen wie aus einem Gewölbe herausschauenden Figuren. Ihre größtenteils roten und grünen Gewänder bilden einen lebhaften farbigen Kontrast zu den goldeingefaßten Heiligenscheinen, die hier die Namen der einzelnen Apostel tragen. Der Hintergrund ist in hellem Blau gehalten und mit

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0410
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

goldenen Sternen besetzt. Die Anbringung der Apostel, wie wir sie in Kalkar und Kempen haben, weicht von der in der spätgotischen Wandmalerei des Rheinlandes üblichen Form ab. Auch in der Tafelmalerei ist eine solche Anordnung nicht gebräuchlich, wenngleich eine Einbeziehung der Apostel in die Komposition zu Füßen oder seitlich vom Weltenrichter nicht selten ist. Eine Vorbildung des Kalkarer Typus haben wir schon in den Tympanadarstellungen der Plastik des 14. Jh.

Mit dem im südlichen Seitenschiff gegebenen Datum 1492 die gesamte malerische Ausstattung der Kirche in Zusammenhang zu bringen, erscheint trotz der Einheitlichkeit des Systems als nicht wahrscheinlich. Am nächsten verwandt sind die Malereien den Gemälden in der kath. Pfarrkirche zu Cranenburg. Die Wappen des ersten Klever Herzogs und seiner beiden Frauen sind in beiden Kirchen an hervorragender Stelle angebracht. Das Rankenwerk ist gegenüber Cranenburg viel naturalistischer durchgebildet, die realistischen Einzelheiten, wie wir sie in Kalkar haben, fehlen in Cranenburg noch vollständig. Die Spruchbänder sind dagegen in Kalkar auf ein geringes Maß beschränkt. Wahrscheinlich stammen die Wappen ebenso wie in Cranenburg noch aus der Regierungszeit Herzogs Adolf I. und sind vor seinem Tode im Jahr 1448 angebracht. Das Datum 1492 deutet auf eine spätere Übermalung, die das spärliche Rankensystem besonders im südlichen Seitenchor bereicherte und belebte.

In der zu Kalkar gehörigen Filialkirche in dem Nachbarorte Hanselaer wurden in dem im Jahre 1400 an einen romanischen Westturm angebauten Chor und Langschiff Gewölbemalereien aufgefunden, die im J. 1911 eine Wiederherstellung erfuhren[3]. Die Ausmalung beschränkt sich im wesentlichen auf Heraushebung der Architekturteile. Die Rippen sind in rotem Sandsteinton gehalten und in Abständen weiß gequadert. Die Kreuzpunkte der Rippen haben eine untereinander verschiedene bunte Musterung erfahren in den Tönen Schwarz, Rot und Weiß. Die Kappen sind durch spärliches spätgotisches Rankenwerk in gelben, grünen und roten Farben belebt. Die Mitte einzelner Kappen nehmen Heiligendarstellungen oder Wappen ein. Im östlichen Zwickel des ersten Joches von Westen ist die an einen Baumstamm gebundene h. Agatha angebracht mit der Unterschrift: Santa Agatha. Im anschließenden Zwickel des westlich folgenden Gewölbes das Wappen von Kalkar, drei um einen Herzschild angeordnete Türme auf rotem Grund. Im östlichen Zwickel desselben Gewölbes ist, durch Beischrift kenntlich, Sankt Antonius dargestellt. Die Halbfigur des Heiligen wächst ähnlich wie bei der Agatha aus einer Blüte hervor. In der Rechten hält er eine Rute, in der Linken ein offenes Buch. Im nächsten Gewölbe ist ein nicht mehr deutbares Wappen und im östlichen Zwickel die Halbfigur der Maria mit Kind angebracht. Die Farben der Figuren sind in hellen Tönen grau, blau und rot gehalten. Im Chor ist die Ornamentation zierlicher und auf andere Farbenakkorde, auf braunrote, grüne und gelbe Töne gestimmt. Eine groteske Tiermaske ist in das Rankenwerk eingeflochten und im Westzwickel des Chorabschlusses die Halbfigur eines Engels mit breiten Flügeln und zwei Schellen. Im westlichen Zwickel des ersten Gewölbes von Westen ist ein Spruchband angebracht mit der Inschrift: anno domini MCDXXXX, eine Jahreszahl, die aus stilistischen Gründen kaum mit der Herstellung der Gemälde in Zusammenhang gebracht werden kann. Wahrscheinlicher ist eine Entstehungszeit der Gemälde in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Hamminkeln (Kreis Rees) / Evangelische Pfarrkirche.

LITERATUR. P. Clemen, Die Kunstdenkmäler des Kreises Rees, Düsseldorf 1892, S. 62. — Hensler, Wiederherstellung gotischer Wandmalereien und kirchlicher Ausstattungsstücke am Niederrhein i. d. Berichten d. rheinischen Denkmalpflege XVI, S. 55 ff. m. Abb.

AUFNAHMEN. Große farbige Kopie des Christophorusbildes von A. Bardenhewer und photogr. Aufnahme im Denkmalarchiv Bonn.

Im Anschluß an einen älteren romanischen Bau, von dem noch der Turm und die unteren Teile der anstoßenden Joche erhalten sind, wurde im 15. Jh. eine zweischiffige Kirche aufgeführt. Bei einer Neutünchung der Kirche wurden schon im J. 1878 eine Reihe von Malereien an den Wänden gefunden (ein Jüngstes Gericht und Apostelfiguren), die aber wieder unter der Tünche verschwanden. Im J. 1906 wurde dann die Kirche noch einmal gründlich restauriert und allerlei weitere Reste von Malereien aufgedeckt, so in den Gewölben des Seitenschiffes eine spätgotische Blattwerkdekoration, zwischen der im Westjoch die Evangelistensymbole verteilt sind. Man muß annehmen, daß die ganze Kirche ursprünglich planmäßig ausgemalt war. Den Haupt-

[3] Vgl. P. Clemen, Die Kunstdenkmäler des Kreises Kleve, Düsseldorf 1892, S. 42, 43. — Hensler, Wiederherstellung gotischer Wandmalereien und kirchlicher Ausstattungsstücke am Niederrhein: Berichte der rheinischen Denkmalpflege XVI, S. 55. — Farbige Kopie der östlichen Gewölbeausmalung von A. Bardenhewer im Denkmalarchiv der Rheinprovinz, Bonn. Photographische Aufnahmen der Gewölbemalereien im Denkmalarchiv Bonn.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0411
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Fig. 391. Hamminkeln, Evang. Pfarrkirche. H. Christophorus.

schmuck der Kirche macht heute eine große sechs Meter hohe Christophorusfigur (Fig. 391) aus, die an der Nordseite des Chores sich befindet. Das Bild wurde im J. 1907 von dem Maler A. Bardenhewer restauriert und dabei stellenweise stark übermalt, so daß in wichtigen Teilen, wie z. B. in Gesicht und Händen, der moderne Charakter ganz überwiegt. Im Farbigen scheint eine ganz besondere Technik angewandt zu sein, die Bardenhewer in seinem Bericht über die Wiederherstellungsarbeiten in Kalkar besonders hervorhebt[1]: „Hier wie in Hanselaer ist über die weiße Tünche noch eine ganz dünne Lasur aus Schwarz mit vielem Wasser gelegt." Die Komposition des Bildes übernimmt in auffälliger Weise das in der zweiten Hälfte des 15. Jh. vor allem in der Graphik üblich gewordene Ausschmücken der Staffage durch weites Ausspinnen von Details. Der Riese durchschreitet in großem Schritt, in Dreiviertelansicht den Fluß, der sich weit in den Hintergrund hineinzieht, rechts und links von Ufersäumen umgeben. Er trägt ein weißes kurzes Hemd, darüber einen roten, im Gürtel hochgerafften Rock. In barockem wildem Schwung bauscht sich hinter ihm sein Mantel, der am Halse durch eine Spange gehalten ist. In beiden Händen hält er den knorrigen Stamm, dem oben ein winzig kleiner Eichenzweig entwächst. Er hat einen zweispitzigen langen Bart und langes Haupthaar, sein Blick ist geradeaus gerichtet. Das Christuskind, das von der fälschenden Restauration ziemlich verschont geblieben ist, steht leicht, wie schwebend, auf seiner Schulter in dem üblichen weiten Hemd mit darübergelegtem Mantel, der sich stark bauscht, in dem wehenden Zipfel dem Schwung des Christophorusmantels folgend. In der Linken hält es die Weltkugel, die Rechte ist mit zwei segnenden Fingern erhoben. Der Eremit, der in dieser Zeit kaum einmal fehlt, steht mit Laterne und Krückstock am welligen Ufer neben seiner Hütte, der am anderen Ufer ein kleines Häuschen entspricht. Besonders interessant ist nun die starke Belebung des Wassers mit allerlei figürlichen Einzelheiten, die vor allem die Verwandtschaft mit der gleichzeitigen Graphik aufweisen.

In der gesamten Kunstproduktion ist es wohl am meisten die Graphik, die diese Art der Schilderungen pflegt, weil ein graphisches Blatt unmittelbarer mit dem Publikum in Berührung kommt, das in dieser Zeit sich gerne von der Aufgabe gefangennehmen läßt, den einzelnen Dingen nachzuspüren und immer wieder Neues zu entdecken. Hier gibt einmal der Maler eine detaillierte Schilderung alles dessen, was zu einem Flußleben gehören kann, entsprungen entweder dem oben erwähnten einfachen Schilderungsbedürfnis eines Milieus oder mit der bestimmten Absicht, darzutun, in wie vielerlei Lebenslagen der Heilige als Beschützer und Helfer angesehen wird. Auf einem Floß wirft ein Mann sein großes Fischnetz aus, am Ufer rechts

[1] A. Bardenhewer bei Renard u. Arntz, Wiederherstellung der katholischen St.-Nikolaus-Pfarrkirche zu Kalkar: Berichte der rheinischen Denkmalpflege XIII, S. 73.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0412
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

stehen zwei Männer mit langen Fischangeln, zwei weitere im Hintergrund werfen ihr Netz aus. Alle Figuren sind in denkbar kleinem Maßstab gegeben, so daß sie fast wie miniaturhafte Drolerien anmuten. Auf dem Flusse selbst fährt ein Dreimaster, weiter vorne zwei kleinere Segelschiffe, ein Kahn mit rudernden Menschen, zwei leere Kähne. Ein weiteres Requisit aus der früheren Christophorusdarstellung ist ein kleines Meerweibchen, das sehr häufig im 15. Jh. vorkommt (vgl. etwa einen Stich des Meisters E. S. oder des Israhel van Meckenem[2]), aber schon früher in Christophorusdarstellungen zu finden ist. Es ist als symbolisch-mythologische Reminiszenz der Antike anzusehen. An dieser Stelle erscheint es aber als eine schematische Übernahme dessen, was bei anderen Bildern eine besondere Bedeutung hat, wie z. B. bei dem Wienhausener Fresko[3]. Dort und an anderen Stellen sind die Meerweibchen betont als lockende Sirenen herausgestellt, um deutlich zu machen, welche Gefahren dem Schiffer drohen, die aber auch den Heiligen umlauern, um von ihm überwunden zu werden. — Am Ufer liegen allerlei Geräte, wie Schubkarren usw. Links unten kniet ein kleines Stifterpaar in gotischer bürgerlicher Kleidung, der Mann in schwarzem Cape und langen Beinlingen, die Frau in dem modischen Frauengewand mit engem Gürtel und weißer Haube. Das Spruchband, das sich zu Häupten des Mannes windet, ist heute leer. Die beigegebenen Wappen gehören laut einer Auskunft von Excellenz von Oidtman für den Mann zu einer Familie Rovetasch, die im 15. Jh. in Rees vorkommt, für die Frau zu einer Familie von Teschenbroich, gen. Eggerode, die ebenfalls in jener Zeit unter dem Kleveschen Adel erscheint.

Duisburg / Salvatorkirche.

LITERATUR. L. Bund, Kunstfunde in der Salvatorkirche: Deutsches Kunstblatt 1883, Nr. 11, 12. — G. Humann, Gewölbemalereien in der Salvatorkirche zu Duisburg: Zschr. f. chr. Kunst, I, Sp. 261 ff. mit Abb. und Taf. — Derselbe, Wandmalereien in der Salvatorkirche zu Duisburg: Kunst und Gewerbe XIX, 1885, Nr. 1. — Festschrift zur Erinnerung an die Einweihung der wiederhergestellten Salvatorkirche zu Duisburg, Duisburg 1904. — P. Clemen, Die Kunstdenkmäler der Stadt Duisburg, Düsseldorf 1893, S. 18 ff. — M. Boos, Die Salvatorkirche in Duisburg, Duisburg 1912.

AUFNAHMEN. Farbige Kopien von A. Bardenhewer aus dem Jahre 1903: Drei Gewölbe der Deckenausmalung in Querhaus, Langschiff und Chor im Denkmalarchiv der Rheinprovinz, Bonn. — Photographische Aufnahmen der Gewölbemalereien und des h. Christophorus von A. Bardenhewer im Denkmalarchiv der Rheinprovinz, Bonn. — Photographische Aufnahme der Schlüsselübergabe Petri und des h. Christophorus a. d. J. 1929 von P. Gieseler, Duisburg,

Der Grundstein zu der jetzt stehenden Kirche wurde 1415 gelegt, im J. 1426 wurde der Chor angebaut, der weitere Bau vollzog sich im Laufe des 15. Jh. in einzelnen Abständen. Im J. 1479 wird nach einem Brande mit dem Neubau des überragenden Westturms begonnen. Es ist eine basilikale Anlage mit verhältnismäßig kleinen Mittelschiffenstern. Auf das fünfjochige Langhaus folgt ein schmales Querschiff mit nicht ausladenden Flügeln und ein gestreckter Chor mit Fünfachtelschluß.

Im J. 1883 wurde bei Erneuerungsarbeiten im östlichen Gewölbejoch des Chores ein großes Salvatorbild unter der Tünche entdeckt. Die überlebensgroße Figur wurde im selben Jahr von dem Maler F. Crämer aus Düsseldorf aufgefrischt. Bemerkenswert ist die Inschrift des Spruchbandes zu seinen Häupten: Himmel und Erde werden vergehen, aber meine Worte werden nicht vergehen.

In der Anlage war die Figur sehr ähnlich dem Salvator im Gewölbesystem zu Kalkar (vgl. Fig. 390). Die in den folgenden Jahren unter der Tünche gemachten Funde von Wandmalereien führten im J. 1903

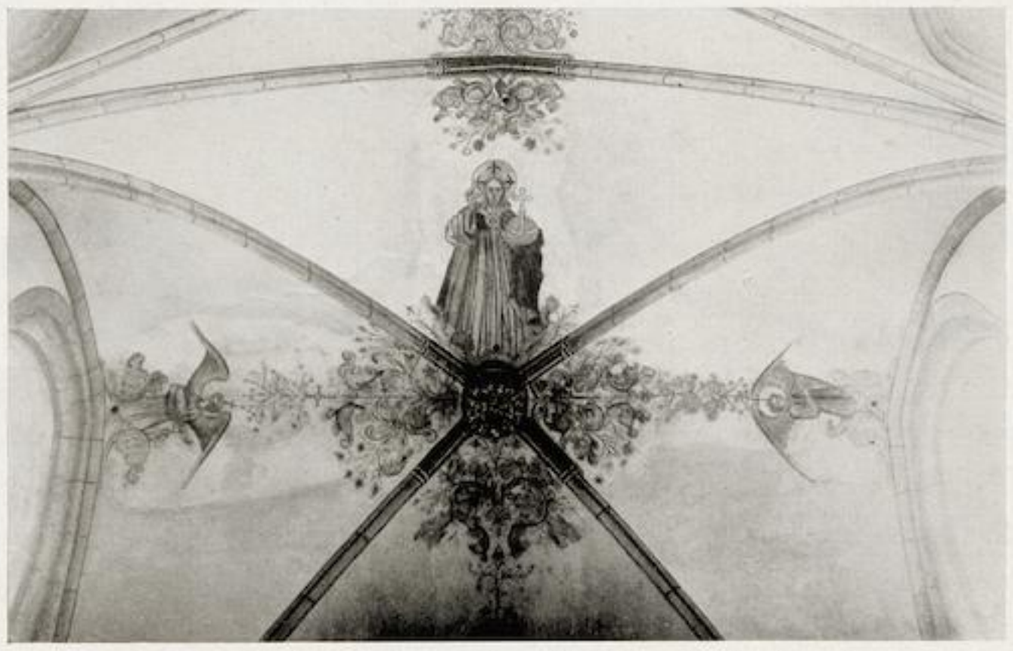


Fig. 392. Duisburg, Salvatorkirche. Gewölbemalerei im Langchor.

[2] Der h. Christophorus L. 140 abgeb. bei M. Geisberg, Die Kupferstiche des Meisters E. S., Berlin 1924, Taf. 100. — M. Geisberg, Verzeichnis der Kupferstiche Israhels van Meckenem, Straßburg 1905, Taf. 8. — Der h. Christophorus nach Meister P. W. G. 270 abgeb. bei E. K. Stahl, Die Legende vom h. Riesen Christophorus i. d. Graphik des 15. und 16. Jh., München 1920, Taf. XXX a.

[3] Abgeb. bei E. K. Stahl, a. a. O., Taf. IV.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0413
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 393.
Duisburg, Salvatorkirche. Engel von den Gewölben.

zu einer eingehenden Wiederherstellung des gesamten Kircheninnern. Das reiche, spätgotische Ausmalungssystem[1] wurde durch den Maler A. Bardenhewer instandgesetzt. Durch die Vollständigkeit seiner Erhaltung kommt dem System der Salvatorkirche eine weit über Duisburg hinausgehende Bedeutung zu.

Die tragenden Teile des Baues, Pfeiler, Dienste, Gurte und Gewölberippen sind in grauem Steinton gestrichen, dunkel schattiert und mit roten Linien gefugt. Die Schlußsteine und Kapitäle sind mit Gold und leuchtenden Farben behandelt. Unterhalb der Kapitäle sind die Dienste ähnlich wie in Kalkar durch ein breites rotes Muster belebt. Die Wände und Gewölbe haben eine helle graugelbe Grundfarbe, von der sich die übrige Malerei wirkungsvoll abhebt.

Fig. 394.
Duisburg, Salvatorkirche. Engel von den Gewölben.

Die beiden Gewölbejoche des Langchores sind durch vier musizierende Engel geschmückt, die über den Schildbögen sitzen. Im ersten Gewölbe von Westen ist in der Mitte das Schweißtuch der h. Veronika, im zweiten die Figur des Salvators angebracht. Der segnende Christus mit der kreuzgeschmückten Weltkugel befindet sich an Stelle des oben erwähnten und zuerst gefundenen Salvators, er trägt ein weißes Untergewand und einen roten Mantel mit blauem Futter (Fig. 392). In den fünf Gewölbezwickeln des Chorabschlusses sind fünf Engel mit Leidenswerkzeugen Christi angebracht. Im ganzen Chor ist außerdem um die Schlußsteine herum reiches breitlappiges Laubwerk gemalt. In ähnlicher Form wiederholen sich die Engel mit den Leidenswerkzeugen in den fünf Gewölbezwickeln des südlichen Seitenchores. Im nördlichen Seitenchor sind vier schwebende musizierende Engel dargestellt mit grünlichen Flügeln, die mit Pfauenaugen besetzt sind (Fig. 393). Im Querschiff sind in jedem Gewölbefeld wiederum je vier schwebende Engel als Halbfiguren gemalt (Fig. 394) In den Händen tragen sie Spruchbänder mit den Worten des Gloria, das in dem östlichen Zwickel des nördlichen Joches beginnt: Gloria in excelsis — et in terra pax hominibus — adoramus te — benedicimus te. Im Vierungsgewölbe: Adoramus te — glorificamus te — gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam — Dominus Deus, rex coelestis. Im südlichen Querschiff: Domine, fili unigeniti — agnus Dei, filius patris — qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram — qui sedes ad dexteram patris. Das Rankenwerk ist im Vergleich zu dem des Hochchores dünner und zierlicher.

Fig. 395.
Duisburg, Salvatorkirche. H. Christophorus.

Die fünf Joche des Langhauses sind mit je vier Engeln geschmückt. Sie sind etwas größer als die des Querschiffes und ebenso immer nach der Mitte des Gewölbes hin orientiert. Die einzelnen Halbfiguren sind in Vorderansicht gegeben, in grünen, braunroten, gelben und weißen Gewändern wachsen sie aus Schlinggewächsen hervor. Das Rankenwerk wächst in einzelnen Trieben von den Gewölbemittelpunkten aus. Durch die starke Busigkeit der Gewölbe entsteht ein überaus malerisches Bild. Die Spruchbänder der Engelfiguren tragen als Inschriften etwa zwei Drittel des Ambrosianischen Lobgesanges. Sie beginnen im östlichen Zwickel des östlichen Joches und enden im nördlichen Zwickel des westlichen Joches vor dem Turm. Im ersten Gewölbe: te Deum laudamus, te Dominum confitemur — te aeternum patrem omnis terra veneratur — tibi omnes angeli, tibi coeli et

[1] Über die Technik der Wandmalereien vgl. A. Bardenhewer in der Festschrift, a. a. O., S. 19. „Die Ornamente scheinen nicht zuerst auf Papier gezeichnet und auf die Wand gepaust mit dem Pinsel nachgezogen zu sein, sie wurden vielmehr ohne weiteres auf die Wand, manchmal sogar ohne Zeichnung, aufgemalt. Das Ornament lag dem Maler sozusagen in der Hand wie eine Schrift, daher kommt die große Mannigfaltigkeit und reizende Unregelmäßigkeit."

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0414
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

universae potestates, — tibi Cherubim et Seraphim incessabili voce proclamant. Im zweiten Gewölbe: Sanctus, sanctus, sanctus dominus deus sabaoth — pleni sunt coeli et terra maiestatis gloriae tuae — te gloriosus apostolorum chorus — te prophetarum laudabilis numerus. Im dritten Joch: te martyrum candidatus laudat exercitus — te per orbem terrarum sancto confitetur ecclesia — patrem immensae maiestatis — venerandem tuum verum et unicum filium. Im vierten Gewölbe: sanctum quoque paraclitum spiritum — tu rex gloriae Christe — tu patris sempiternus es filius — tu ad liberandum suscepturus hominem non horruisti virginis uterum. Im fünften Gewölbe: tu devicto mortis aculeo aperuisti credentibus regna coelorum — tu ad dexteram dei sedes in gloria patris — judex crederis esse venturus — te ergo quaesumus famulis tuis subveni quos pretioso sanguine redemisti. In der Mitte des dritten Gewölbes ragt aus Wolken eine Hand mit zwei ausgestreckten Fingern hervor, mit dem Schriftband: pax vobiscum.

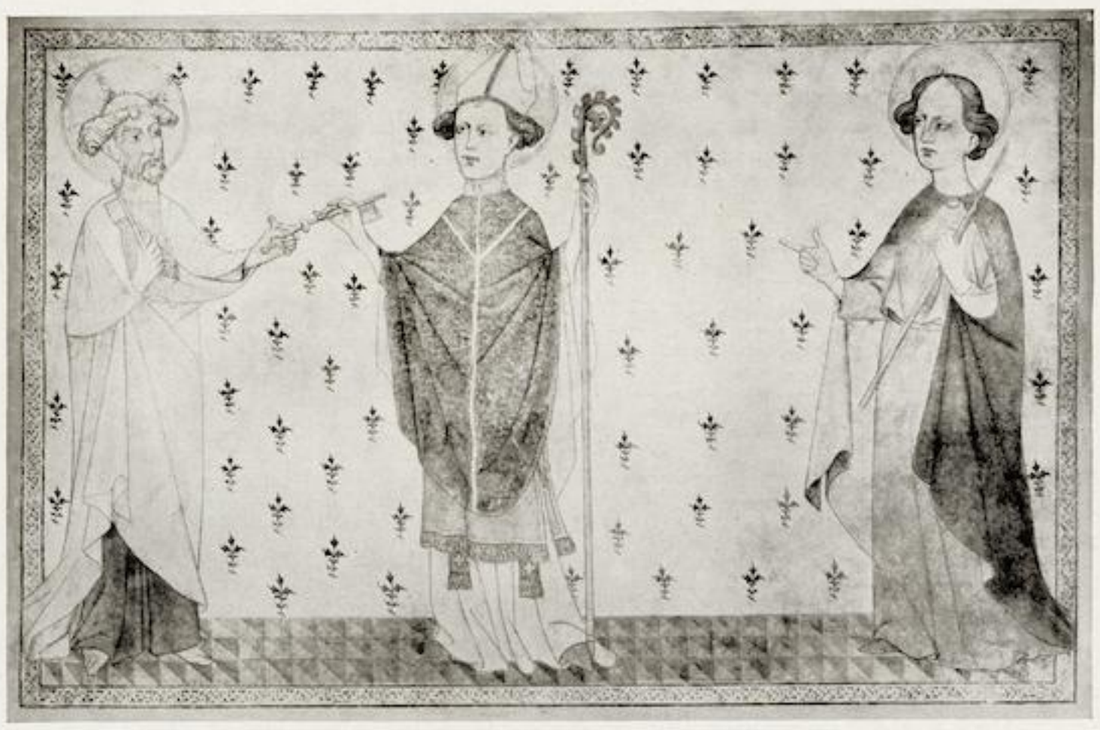


Fig. 396. Duisburg, Salvatorkirche. Drei Heilige.

Im Gewölbefeld der nördlichen Turmkapelle sind um den Schlußstein die vier Evangelistensymbole angeordnet. In weiterem Umkreis darum sind Engel mit Spruchbändern angebracht, die heute nicht mehr zu entziffern sind.

Am nordwestlichen Vierungspfeiler ist ein überlebensgroßer Christophorus (Fig. 395) dargestellt. Der Heilige ist in repräsentativer Haltung in Vorderansicht gegeben. Über dem braunvioletten Gewand trägt er einen bordeauxroten Mantel mit graugrünem Futter; Haare und Bart, die das breite Gesicht einrahmen, sind von dunkelblonder Farbe. Das Kind kniet auf der linken Schulter des Heiligen in segnender Haltung, sein roter Umhang ist im Hintergrund zu einem Bausch emporgeweht. Gegen die graue Farbe des Wassers sind die warmen Ockertöne der Fleischfarbe gesetzt. Unter der Figur befindet sich die Inschrift: Christofore sancte virtutes sunt tibi tante! Qui te mane videt, nocturno tempore ridet. Über dem Christophorus stehen fünf Hexameter:

Christofori sancti faciem quicunque tuetur
Illo nempe die nullo languore gravetur,
Non flumen perdit nec mors subitanea vergit.
Tu puer es parvus, gravis super omnia pondus
Fers dominum celi, tui servus mente fideli.

In Stil und Haltung unterscheidet sich der Heilige von dem in der spätgotischen Malerei am Niederrhein üblichen Typus, wie wir ihn etwa in Hamminkeln haben (Fig. 391), und ist am ehesten mit den monumentalen Darstellungen aus der niederrheinischen Plastik zu vergleichen. Unter der Christophorusfigur befindet sich eine mittels der Schablone aufgetragene Flächenverzierung, ein typisches Beispiel dieser Art spätgotischer Wandverkleidung. (Abb. bei P. Clemen a. a. O., S. 25.)

Rechts und links von dem nördlichen Querschiffenster befinden sich die überlebensgroßen Figuren der Apostel Bartholomäus und Matthias. Unter spätgotischen Baldachinen stehen sie auf schwarzweiß kassettiertem Fußboden, Bartholomäus in gelblichem Mantel mit blauem Futter, Matthias in blauem Gewand und violettem Mantel. Beide halten ihre Attribute, die Haut und die Lanze. Sowohl die Gewölbemalereien als auch die figürlichen Darstellungen sind etwa gleichzeitig mit denen der Willibrordikirche zu Wesel und entstammen den ersten beiden Jahrzehnten des 16. Jh.[2]

Im nördlichen Seitenchor befindet sich über der Sakristeitür eine Wandmalerei aus dem Beginn des 15. Jh.[3], es sind drei Heiligenfiguren, links Petrus, der einem h. Bischof einen Schlüssel übergibt, rechts ein dritter Heiliger, der mit einer Handbewegung der Handlung assistiert. Die Figuren stehen vor hellem Grunde, der mit roten Blumen gemustert ist. Eine schwarzweiß gemusterte Randleiste umschließt das Bild. Petrus, der in der linken Hand einen zweiten Schlüssel hält, trägt einen grünlich weißen Mantel, der Bischof in der Mitte ein rotes Pluviale über der hellgrünen Kasel. Der rechte Heilige, der einen Stab in der Hand hält, ist über dem hellgrünen Rock mit einem dunkelroten Mantel bekleidet. Offenbar ist die Aussendung eines h. Bischofs dargestellt (Fig. 396).

[2] Möglicherweise kann für die Datierung das Datum 1507, wo mit einem neuen Dach begonnen wird, einen Anhaltspunkt geben.
[3] Als frühestes Datum für diese Wandmalerei ist die Zeit bald nach 1426 wahrscheinlich, vgl. hierzu W. Teschenmacher, Annales Clivae, Juliae, Montium, Marcae etc. Frankfurt u. Leipzig 1721, S. 151. Aditus, seu novus chorus templo annexus est.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0415
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Trier, Dom, Savigny-Kapelle.

LITERATUR. Weber, Der Domkreuzgang: Kurtrier. Zeitschrift zur Pflege heimischer Eigenart in den Gebieten der Mosel, der Eifel und des Hunsrücks, 1919, Nr. 2, S. 25. — E. Beitz, Das heilige Trier, Köln 1927, S. 41 m. Abb. — Kisky, Die Domkapitel der geistlichen Kurfürsten: Quellen und Studien zur Verfassungsgeschichte des Deutschen Reichs, Bd. I, Heft 3, Weimar 1906, S. 167. — N. Irsch, Der Dom zu Trier (Kunstdenkmäler der Stadt Trier I), 1930, im Druck.

AUFNAHMEN. Photographische Aufnahmen des Jüngsten Gerichts von Professor Deuser, Trier 1927. — Die Platten in der Stadtbibliothek Trier. Weitere Photographien von der Staatlichen Bildstelle Berlin (1929). Farbige Kopie der Evangelistensymbole von J. Becker-Leber 1907, im Denkmalarchiv der Rheinprovinz. Aufnahmen hergestellt vom Provinzialmuseum Trier.

Fig. 397. Trier, Savignykapelle. Christus als Weltenrichter.

Im J. 1481 ist in dem Kreuzgang an der Südseite des Trierer Domes, in dem sogenannten badischen Bau, dem von dem Kurfürsten Johann II. von Baden errichteten Flügel, durch die Einfügung einer Mauer durch das südöstliche Joch des Paradisus vicariorum durch den Archidiakon von St. Agatha in Longuyon, Philipp von Savigny, eine kleine Kapelle eingefügt worden, von der der westliche Teil als Grabkapelle bestimmt war. An der Mauer die Wappen des väterlichen und mütterlichen Geschlechtes des Stifters, der Häuser Savigny und Harrovey, sowie eine Inschrift: hic habitabo quia elegiam 1481. Die in ihren beiden Portalen auf das reizvollste mit hoher Künstlerschaft ausgezeichnete Kapelle erhielt unmittelbar nach der Errichtung in dem westlichen Raum reichen malerischen Wand- und Gewölbeschmuck. Die Rippen zeigen noch die alte Bemalung in Rötel, die Rosen um die Schlußsteine herum sind dazu blau und weiß gehalten.

Der Schlußstein bringt einen Vierpaß mit der plastischen Gestalt der h. Helena, die farbig in Blau und Gold gehalten ist. Aus der Mitte und aus den Ecken der Gewölbezwickel wächst blaugrünes krautiges Blattwerk heraus. Zu dem Grün kommt ein kaltes Gelb, dazu rote Blüten an langen Stengeln. In die vier Gewölbefelder sind die vier Evangelistensymbole verteilt in kraftvoller Zeichnung in den Tönen gelb und rot, nur der Adler weiß (Fig. 399).

Fig. 398. Trier, Savignykapelle. Szenen aus dem Jüngsten Gericht.

In dem tonnengewölbten westlichen Raum ist auf dem nach Westen an die Tonne anschließenden Gewölbeteil Christus als Weltenrichter (Fig. 397) auf dem Regenbogen sitzend dargestellt, in rotem Mantel, der über die linke Schulter gelegt ist, die rechte Hand segnend erhoben, die linke zur Seite gespreizt. Vor ihm knien auf stilisierten Wolken die beiden Fürbitter, links die Mutter Gottes in weiß und blau, zur Rechten Johannes der Täufer in einem gelben Untergewand und rotbraunem, grüngefüttertem Mantel. Über Christus schweben zwei große Engelsfiguren, deren Kleidung die Töne rot und weiß haben,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0416
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

die das Kreuz und die Martersäule tragen als die Symbole der Kreuzigung. Tiefer über drei Seiten der Wand sich hinziehend das Jüngste Gericht. Zur Linken führen Engel die nackten Seelen auf die Himmelspforte zu, in deren Mitte Petrus sie empfängt. In der Mitte ist in einer ganz naturalistischen Landschaft die Auferstehung der Toten abgebildet, die aus ihren Gräbern mühsam heraussteigen. Darüber schweben zwei mächtige Engelsgestalten mit großen Posaunen, in den Gewändern die Töne braunrot und blauweiß. Um die Toten ist auf der linken Seite ein Engel, von rechts her ein Teufel bemüht, sie für sich zu erobern. Rechts ist endlich die Hölle dargestellt. Nach dem geöffneten Höllenrachen zieht ein Teufel die mit einem Seil gefesselten, zu einem Klumpen zusammengeballten, sich sträubenden nackten Seelchen zu sich heran. Oben ein Teufel, der eine Posaune bläst, auf der ein zweiter kleiner Teufel reitet. Nach links hin noch klagende und um Erbarmung flehende Seelchen. (Fig. 398).

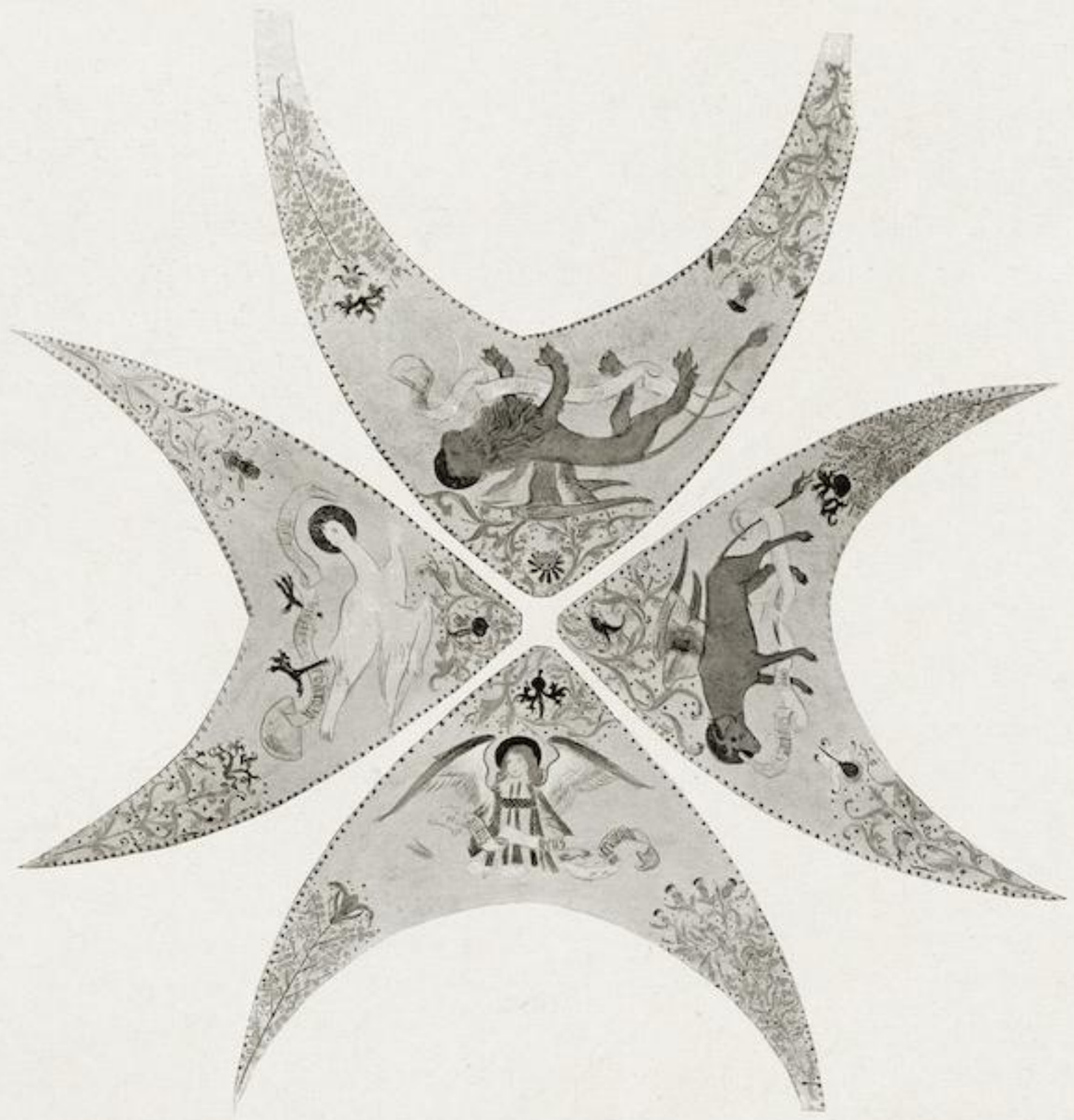


Fig. 399. Trier, Savignykapelle. Evangelistensymbole aus den Gewölbefeldern.

Durch die vorhandene Raumaufteilung wurde die auffällige Verteilung des Bildinhaltes auf die verschiedenen Flächen bedingt. Die ikonographische Anordnung des Themas hält sich in der für die zweite Jahrhunderthälfte üblichen Form. Nur der malerisch bewegte Zug der Seligen mit Petrus und dem in Rückenansicht gegebenen Engel lassen auf die Hand eines bedeutenderen Künstlers schließen. E. Beitz nimmt bei ihm nahe Beziehungen zum Mittelrhein an, ohne jedoch nähere Parallelen namhaft zu machen[1].

Lieberhausen (Kreis Gummersbach) / Evangelische Pfarrkirche.

LITERATUR. Renard, Die Kunstdenkmäler der Kreise Gummersbach, Waldbröl und Wipperfürth, Düsseldorf 1900, S. 35—37, mit weiteren Literaturangaben. — F. C. Heimann, Mittelalterliche Kirchenausstattung im Oberbergischen: Zs. d. Rhein. Ver. f. Denkmalpflege und Heimatschutz, 1911, S. 251 m. Abb. — Renard, Wiederherstellung mittelalterlicher Wandmalereien in den evangelischen Kirchen zu Lieberhausen und Müllenbach (Kreis Gummersbach): Berichte der rheinischen Denkmalpflege XX, 1915/16, S. 41 ff. m. Abb. — Grundriß bei E. Renard, Alte Kirchenerweiterungen im Rheinland: Zs. d. Rhein. Ver. f. Denkmalpflege u. Heimatschutz XIV, 1920, S. 39.

AUFNAHMEN. Farbige Kopien der Malereien des Langhauses, der Ostwand des nördlichen Querschiffes, des Vierungsgewölbes, der Ost- und Südwand des südlichen Querschiffes im Denkmalarchiv Bonn. — Photographische Aufnahmen vor und nach der Wiederherstellung der Wandmalereien von A. Bardenhewer. Platten im Denkmalarchiv Bonn und im Rheinischen Museum Köln. Detailaufnahmen von Photograph Steinle (Bonn) v. J. 1928. — Platten im Denkmalarchiv.

Die Kirche ist ein dreischiffiger Bruchsteinbau mit vorgelagertem Westturm aus dem 12. Jh. Mit den benachbarten Kirchen von Wiedenest und Müllenbach war Lieberhausen eine Filialkirche des Dekanats Gummersbach und um 1300 mit einer Reihe

[1] Vgl. Egid Beitz, Das heilige Trier, S. 41.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0417
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 400. Lieberhausen, Evang. Pfarrkirche. Blick in Querschiff und Chor.

anderer oberbergischer Kirchen dem Stift St. Severin in Köln zehntpflichtig. Im 15. Jh. wurde dem alten Bau nach der oberbergischen Baugewohnheit ein neues Querhaus mit rechteckigem Chor angefügt, dem eine einheitliche Ausmalung im Innern folgte. Diese Malereien wurden i. J. 1911 aufgedeckt und von dem Maler A. Bardenhewer restauriert. Sie ziehen sich bis in das Langhaus hinein und sind schon am Ende des 16. Jh. nach der Einführung des lutherischen Bekenntnisses einmal ergänzt und erneuert worden, wodurch der barocke Charakter mancher Bilder erklärt werden kann[1]. In der Aufteilung der Wandflächen und Anordnung der Malereien zeigt Lieberhausen eine enge Verwandtschaft mit Marienberghausen und Müllenbach, im Chor dieselbe Apostelreihe, dazu im Vierungsgewölbe eine Darstellung des Jüngsten Gerichtes. Der Gesamteindruck ist hier nur ein viel prächtigerer und lebendigerer, sehr viel mehr ist jeder freie Platz für eine Malerei ausgenutzt. Auch in Einzelheiten lassen sich verwandtschaftliche Züge vor allem mit Müllenbach finden. So in der Darstellung des Jüngsten Gerichts im Vierungsgewölbe (Fig. 400). Die weiße Grundfläche ist mit roten Sternen besetzt, Rippen und Schildbögen sind von ziegelroter Färbung und weiß gefugt, die Kämpfer gelb und rot abgesetzt.

Die Malerei stellt sich in folgender Verteilung dar: im östlichen Gewölbefeld der auf dem Regenbogen thronende Weltenrichter in rotem Mantel zwischen den knienden Gestalten von Maria und Johannes, in den Zwickeln Gräber mit Auferstehenden, von denen eine Frau an ihren langen Haaren von einem kleinen Teufel aus dem Grab gezerrt wird. In dem anschließenden nördlichen Feld erscheint rechts Petrus, in der Rechten zwei Schlüssel haltend, mit der Linken eine kleine Schar von Auserwählten heranführend, vornean ein Papst, dahinter eine bekleidete und eine unbekleidete Frau, ein Bischof, ein König und ein einfacher Mann in langer Gewandung. Er führt sie einem großen, links stehenden Engel zu, der eine Tuba bläst. Im westlichen Gewölbefeld sind zwei weitere tubablasende Gerichtsengel dargestellt. Auf dem südlichen Felde folgt dann der Höllenschlund mit den Verdammten (Fig. 401). Den rechten Teil des Bildes füllt der weit geöffnete Rachen, in den drei Teufel mit einem Strick die Schar der Verdammten hineinziehen, unter diesen wieder ein Papst, ein Bischof und ein König. Im linken Zwickel trägt ein Teufel eine Frau auf seinen Schultern heran, und ein zweiter Teufel treibt sie vorwärts. Den Übergang zum nächsten Felde bildet der schon erwähnte kleine Teufel im rechten Zwickel dieses Feldes, der eine Auferstehende an den Haaren zu dem Höllenschlund hinüberzieht. Auffallend ist die Verschiedenheit des Maßstabes in den einzelnen Darstellungen, wenn man etwa die Höllenszene mit dem Zug der Erlösten vergleicht. Das mag daran liegen, daß diese bewegten Szenen zu größerer Bewegungsfreiheit und stärkerer Entfaltung der Phantasie anregen.

Die übrigen Gewölbe im Chor, Kreuzarm und Langhaus sind durch reiches Rankenornament geschmückt, das aus den Zwickeln und Schlußsteinen, im Chorgewölbe sich in spiralförmigen Ranken über die ganzen Flächen legt. Auch die Gurt-

[1] Die Kirche muß sich von Anfang an durch ihre besonders reiche farbige Ausmalung ausgezeichnet haben, im Volksmund hieß sie von jeher „die bunte Kirch"; vgl. F. C. Heimann, a. a. O. S. 251.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0418
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 401. Lieberhausen, Evang. Pfarrkirche. Höllenrachen.

bögen im Langhaus sind mit Rankenwerk besetzt. Überall wird aber die barocke Übermalung des ausgehenden 16. Jh. spürbar (farb. Taf. 93).

Die Wandflächen sind wie in den genannten Kirchen derart aufgeteilt, daß im oberen Bogenfeld eine größere Darstellung Platz findet, der untere Teil für Figurenreihen oder kleinere Darstellungen freibleibt. So ist an der Ostwand des nördlichen Querschiffes die große Darstellung einer Seelenwaage gegeben. Christus als Richter sitzt in weitem rotem Mantel auf einem bankartigen Thron, hinter dessen Rückwand die Halbfiguren zweier Engel erscheinen. Er hat die Rechte segnend erhoben, während die Linke die Weltkugel auf dem Schoße hält. Zu seinen Füßen hängt eine große Waage tief herab, deren linke Schale mit einer kleinen nackten Gestalt von der gekrönten Himmelskönigin herabgedrückt wird, während rechts fünf kleine Teufel sich mühen, die Schale herunterzuziehen. Auf dem schwarzweiß gemusterten Fußboden steht unter der Waage ein Gefäß, um das ein weiterer Teufel beschäftigt ist. Rechts und links stehen im Bilde zwei große weibliche Heilige, ersichtlich in dem Bestreben, die Komposition auszuponderieren. Sie tragen keine besonderen Attribute. Ihre grellroten Mäntel geben zusammen mit dem Rot des Gewandes Christi einen ruhigen farbigen Dreiklang. Darunter sind in einem schmalen Streifen rechts und links von einer Wandnische je zwei Heilige gemalt, links ein heiliger Bischof mit rotem Pluviale und grüner Dalmatika und eine weibliche Heilige in rosa Kleid und braunem Mantel mit einem Buch; rechts wahrscheinlich die h. Elisabeth in gelbem Kleid und rotbraunem Mantel, die einem Kinde ein Brot schenkt, und die h. Barbara mit dem Turm, in rotem Kleid und hellgrünem Mantel (Fig. 402).

An der Nordwand des nördlichen Querschiffes ist rechts vom Fenster ohne Rücksichtnahme auf das gegebene Wandfeld in viereckigem Rahmen eine gekrönte h. Katharina gemalt, stehend, in leichter Kurve sich wiegend, mit Schwert und Rad. Darunter, das ganze Wandstück füllend, in querrechteckigem Rahmen das Martyrium des h. Sebastian (Fig. 403). Der Heilige steht rechts mit Stricken an einen Baum angebunden. Sein nackter Körper ist mit Pfeilen durchbohrt, die ein links etwas erhöht stehender Kriegsknecht in kurzem rotem Wams mit einem Bogen auf ihn abschießt. Auf dem Felde links vom Fenster sind die ursprünglichen Malereien unter einer barocken Übermalung verschwunden.

Im südlichen Querschiff ist die Ostwand wieder wie in Marienberghausen in zwei Zonen aufgeteilt. Im oberen Bogenfeld sprengt hier der h. Georg (Taf. 94) gegen den Drachen heran, in der Lebhaftigkeit der Bewegung das Marienberghauser Bild bei weitem in den Schatten stellend. Der Heilige durchbohrt mit der eingelegten Lanze den Kopf der auf dem Rücken liegenden Rieseneidechse. Die von seiner Schulter wild flatternden Bänder verstärken noch den Schwung der Bewegung. Er trägt ein

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0419
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

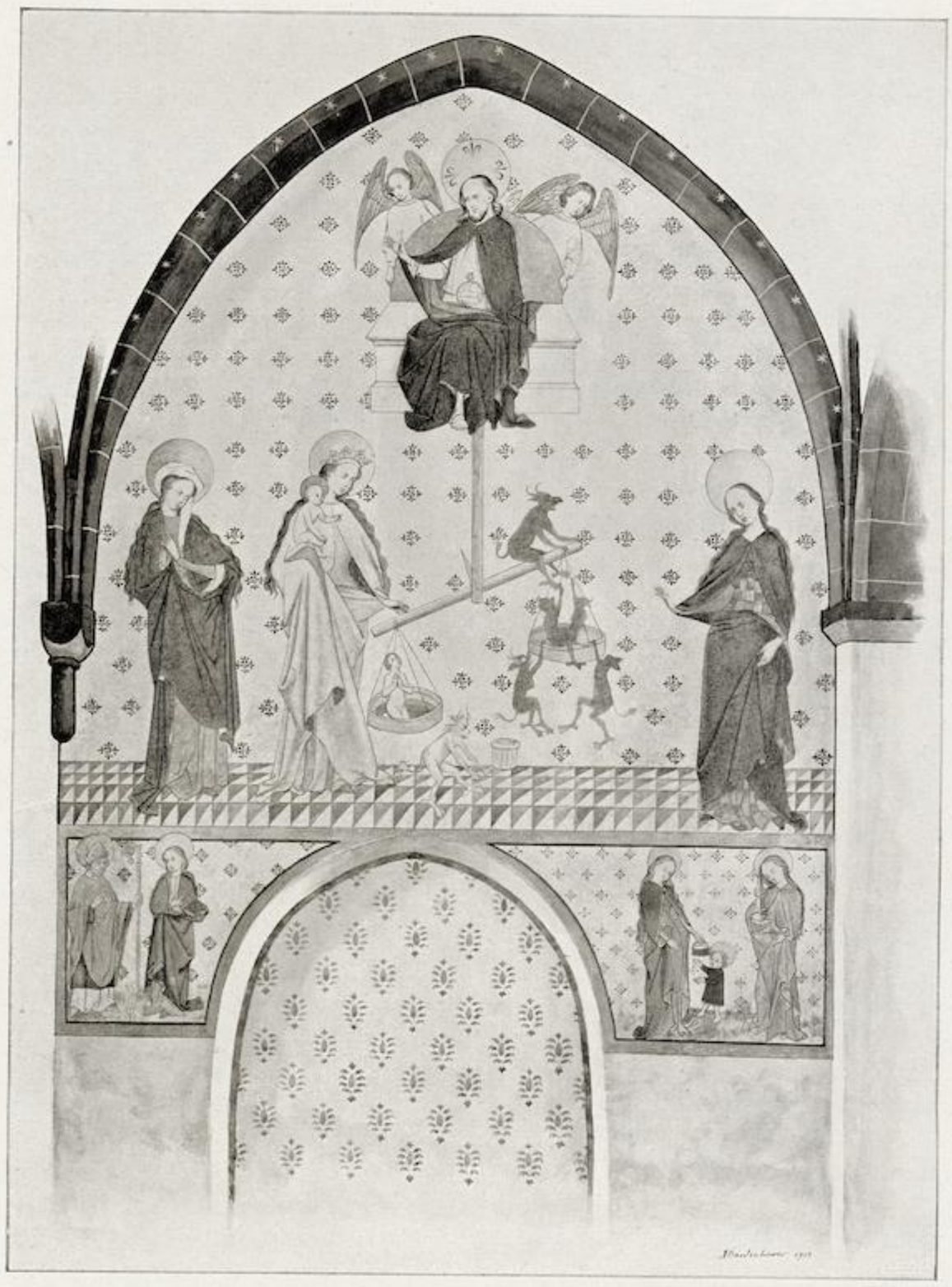


Fig. 402. Lieberhausen, Evang. Pfarrkirche. Seelenwaage.

kurzes Gewand und Beinschienen, auf dem Kopfe eine enganliegende Kappe mit Federschmuck. Rechts im Hintergrund kniet auf einem vorspringenden Felsen die Königstochter in dunklem Gewand. Am linken Rande des Bildes türmt sich eine Felsenlandschaft, auf einem Gipfel erscheint Wall und Turm einer Burg.

Eine starke Verwandtschaft in kompositioneller Hinsicht, zugleich ein Zeugnis für die Beliebtheit dieses Sujets zur Füllung von Wandflächen, wie sie schon im 14. Jh. in Köln in St. Andreas (s. u. S. 159) zutage tritt, zeigt eine Darstellung in Kronenberg im Kreise Schleiden a. d. Mosel (Fig. 405). Die Lebhaftigkeit in der Bewegung ist allerdings auch hier wie in Marienberghausen gedämpft. Der sprengende Ritter ist nicht so stark in den Mittelpunkt gerückt wie in Lieberhausen, wo er gleichzeitig auch das abschließende und bekrönende Motiv der ganzen Wand ist; er füllt mit dem Drachen nur die linke Bildhälfte, während die rechte von der Burgpartie und der knienden Jungfrau eingenommen wird. Der Tiefenerstreckung der Landschaft wirkt hier entgegen der rot gemusterte Teppichhintergrund. Die Datierung würde auch hier in die erste Jahrhunderthälfte möglich sein.

In der unteren Zone in Lieberhausen stehen nebeneinander vor gemustertem Hintergrund vier Heilige, links der h. Nikolaus in prachtvoller Bischofstracht. Neben ihm ein kleiner Turm, aus dessen Fenster drei Jungfrauen lehnen, denen er die Goldkugeln ihrer Mitgift reicht. Rechts folgt ein bärtiger Heiliger in weitem dunklem Mantel, der ein aufgeschlagenes Buch in der Linken hält und mit der Rechten darauf hinweist. Daneben steht rechts ein jugendlicher heiliger Krieger, der einen Speer schultert, vielleicht der h. Sebastian. Es schließt sich als letzte in der Reihe eine weibliche Heilige an, ohne Attribut, die sich in sehr zarter Beugung den neben ihr Stehenden zuwendet. Soweit der heutige Zustand eine Beurteilung zuläßt, ist die Ausführung eine besonders delikate und gehört eher dem frühen 15. Jh. an.

Darunter befindet sich in einer Nische eine Kreuzigung mit den großen Gestalten von Maria und Johannes unter dem Kreuz, die sicherlich einer späteren Periode, jedenfalls einer ganz anderen Künstlerhand entstammt. Die Figuren sind viel schwerer und massiger, so daß der Bildraum viel stärker von den drei großen Figuren ausgefüllt wird. Links neben der Nische ist anschließend an den Figurenfries der obere Teil einer Annaselbdritt-Darstellung (Fig. 406) erhalten, zeitlich wohl gleichzeitig mit dem Kreuzigungsbild. Die Breite und Massigkeit der Gestalten ist hier noch viel stärker betont. Vor den Zinnen einer Stadt erscheint die Halbfigur der h. Anna mit weißem Kopftuch rechts, die sich zu der links stehenden Maria mit dem Kinde hinneigt. Maria hält ihr das Kind mit beiden Händen entgegen, das von ihr mit einem Apfel beschenkt wird[2].

Die ursprüngliche Gestaltung der Südwand ist nach dem heutigen Zustand nur sehr schwer vorstellbar. Ein großer Christophorus auf der linken Seite, der mächtig durch die Fluten steigt, ist durch spätere Übermalung offensichtlich verändert.

[2] Hier ist der Stich Israhels van Meckenem (Max Geisberg, Verzeichnis der Kupferstiche von Israhel van Meckenem, Straßburg 1905, Heft 58 der Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Nr. 186. — Anni Warburg, Israhel van Meckenem, Bonn 1930, Taf. 19) wortgetreu übernommen worden. Die Hand der Maria am rechten Arm des Christkindes ist nach Ausweis einer früheren Aufnahme auf eine mißverstandene Wiederherstellung zurückzuführen (Fig. 416).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0420
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 403. Lieberhausen, Evang. Pfarrkirche. Martyrium des h. Sebastian.

Fig. 404. Lieberhausen, Evang. Pfarrkirche. Aufrichtung des Kreuzes.

Eine zweite Kreuzigung mit Maria und Johannes mit auffallend schmaler und schlanker Figurenbildung findet sich noch an dem östlichen Pfeiler im nördlichen Querhaus. Auf dem gegenüberliegenden Langhauspfeiler eine große Darstellung der drei Kreuze. Christus in der Mitte, zur Rechten und zur Linken die beiden Schächer, den rechten quält ein Teufel, den linken stützt ein Engel. Die Kreuze ragen mit den ganz langen, schmalen, feingliedrigen Körpern weit aus einer Felslandschaft heraus.

Entgegen diesen teils recht qualitätvollen Malereien im Querschiff ist die figürliche Ausmalung des Langhauses außerordentlich roh und primitiv. Es handelt sich um eine Reihe von Darstellungen aus der Passion Christi, die sich über die Laibungen der Seiten-

Fig. 405. Kronenberg, Pfarrkirche. Ritterkampf des h. Georg.

Fig. 406. Lieberhausen, Evang. Pfarrkirche. Annaselbdritt.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0421

© Universitätsbibliothek Heidelberg

gefördert durch die
DFG

schiffbögen und teilweise auch über die Hochwand verteilen. Sie beginnen mit sechs Szenen im östlichen Bogen des südlichen Seitenschiffes: Einzug Christi in Jerusalem, Austreibung der Händler aus dem Tempel, Abendmahl, Fußwaschung, Christus in Gethsemane und Christi Gefangennahme mit dem Wunder des Malchus. In der Laibung des entsprechenden Bogens auf der Nordseite wird die Folge fortgesetzt mit einer Dornenkrönung, einer Handwaschung des Pilatus und der Kreuztragung Christi. Darüber auf der Hochwand eine Kreuzaufrichtung (Fig. 404) in der Form, daß drei Männer das Kreuz mit dem daran gehefteten Christus mit rohen Bewegungen aufzurichten suchen. Die Rippen und Schildbögen im Langhaus sind gelb und weiß gestreift, reiches grünes Blattornament begleitet die Darstellungen in den Laibungen der Seitenschiffe.

Eine nachweisbare spätere Übermalung erfolgte i. J. 1589, wie aus einer Widmungsinschrift im südlichen Seitenschiff hervorgeht: Zo Gottes Lob und ehren uns dise Kerk hadt wollen helpe zeren der edel und frome Johannes Broch..... elued 1589. Die Zahl 1589 ist noch einmal über dem Fenster im südlichen Querhaus angebracht, wo sich auch das Wappen des derzeitigen Besitzers von Burg Koverstein bei Lieberhausen, des Ritters Neuhoff genannt Ley befindet: auf weißem Grunde ein Kleeblatt und an der entsprechenden Stelle im nördlichen Querschiff das Wappen seiner Gemahlin: drei silberne Ringe auf rotem Grund. Bei dieser Übermalung ist auch die Apostelfolge im Chor ihres ursprünglichen Charakters entkleidet worden. Es sind an der Nordwand Petrus, Paulus, Johannes und Andreas, an der Ostwand Thaddeus, Bartholomäus, Jakobus major, Thomas und an der Südwand Jakobus minor, Simon, Philippus und Matthias. Darunter ist wieder eine Bilderfolge von Szenen aus dem Leben der Heiligen mit Schrift darunter. Freie Flächen wurden durch Rankenwerk oder durch Kartuschen mit Bibelsprüchen ausgefüllt. Kulturgeschichtlich bemerkenswert ist der Hang der Gemeinde, auch nach erfolgtem Übertritt zum lutherischen Bekenntnis, den reichen farbigen Stimmungsgehalt ihrer Kirche in vollem Umfang zu erhalten und in demselben Sinne weiterzuführen.

Marienberghausen (Kr. Gummersbach) / Evang. Pfarrkirche.

LITERATUR. Renard, Die Kunstdenkmäler des Kreises Gummersbach, Waldbröl und Wipperfürth, Düsseldorf 1900, S. 37 ff.
Über die Wandmalereien: F. C. Heimann, Mittelalterliche Kirchenausstattungen im Oberbergischen: Zs. d. Rhein. Ver. f. Denkmalpflege und Heimatschutz, 1911, S. 249 m. Abb. — Hensler, Marienberghausen. Wiederherstellung der evangelischen Pfarrkirche und ihrer gotischen Wandmalereien: Berichte der rheinischen Denkmalpflege XVI, 1911, S. 20.

AUFNAHMEN. Farbige Kopien von der Ostwand des Chores, aus dem nördlichen Querschiff und dem Vierungsgewölbe im Denkmalarchiv Bonn. — Photographische Aufnahmen vor und nach der Wiederherstellung der Wandmalereien im Denkmalarchiv Bonn. Weitere photographische Aufnahmen von Photograph Steinle (Bonn) v. J. 1928. Platten im Denkmalarchiv.

Fig. 407. Marienberghausen, Evang. Pfarrkirche. Apostelreihe im Chor.

An den ursprünglich romanischen Langhausbau mit vorgelagertem Westturm wurde im 15. Jh. ein spätgotisches Querhaus und ein rechteckiger Chor angefügt. Diese Erweiterung der Chorpartie im 15. Jh. hat Marienberghausen mit einer Reihe von Kirchen im Oberbergischen gemeinsam (Lieberhausen, Wiedenest und Müllenbach). Es ist auffallend, daß dieser gemeinsamen architektonischen Veränderung auch in den drei anderen Kirchen eine systematische Ausmalung folgte. Das Langhaus wurde in Marienberghausen i. J. 1666 durch einen einschiffigen Neubau ersetzt.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0422
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Bei einer umfänglichen Restaurierung der Kirche i. J. 1910 wurde ein einheitliches spätgotisches Ausmalungssystem freigelegt, das Choranlage und Querhaus umfaßte. Die gut erhaltenen Malereien wurden durch A. Bardenhewer noch in demselben Jahre vor einem Verfall gesichert und ergänzt. Die Malereien bedecken die glatten Wände des Querschiffes und des rechtwinklig geschlossenen Chores von annähernd 3 m Höhe über dem Fußboden bis in die Gewölbe hinein. Die Gewölbe selbst sowie das Gewölbe der Vierung sind teils mit Rankenornament, teils mit figürlichen Darstellungen geschmückt. Die Malerei an den Wänden ist in zwei übereinander liegende Zonen geteilt durch eine rote Querleiste, die die Darstellungen in den oberen Bogenfeldern in Kämpferhöhe von den unteren rechteckigen Feldern trennt und dann als Rahmenleiste um jedes einzelne Bild der unteren Zone herumläuft. Das Schwergewicht der Anlage liegt im Chor, sowohl im Inhaltlichen als auch in der Qualität der Ausführung.

Fig. 408. Marienberghausen, Evang. Pfarrkirche. Wandmalereien im nördlichen Kreuzarm.

Das Bogenfeld der östlichen Chorwand, in die ein langes spätgotisches Fenster in der Mitte einschneidet, zeigt in geschickter Ausnützung des durch das Fenster bestimmten Platzes eine sehr lebendige Darstellung des Jüngsten Gerichtes (farb. Taf. 95). Christus thront über dem Scheitel des Fensters wie über dem üblichen Regenbogen, neben ihm zur Rechten und zur Linken ein schwebender tubablasender Engel in langem, weitem Gewand. Etwas unterhalb zu beiden Seiten auf einem Wolkensaum kniend Maria und Johannes, mit anbetend erhobenen Händen. In der unteren Zone des Bildes in knapp angedeuteter Landschaft am linken Rande Petrus und der Zug der Erlösten. Nach rechts hin, noch auf der linken Seite des Fensters, kämpft ein Engel mit erhobenem Schwerte mit einem Teufel um eine Seele. Der rechte untere Bildteil ist ganz der Beschreibung der Marterszenen der Verdammten vorbehalten, in der sich die Phantasie nicht genug tun kann. Am Rande rechts der weitgeöffnete Höllenrachen, in dem die dicht gedrängte Schar der Verdammten sichtbar wird, davor ein Teufel an eine Säule gelehnt, der sie ruhig beobachtet; von links treiben kleine Teufel die sich heftig wehrenden Seelen dem Höllenrachen zu, ganz vorne fährt ein Teufel eine Seele auf einem Schiebkarren heran. Man spürt die Freude des Malers an der Schilderung von kleinsten Einzelheiten. Als Ergänzung der Gerichtsidee schließt sich auf dem Bogenfeld der nördlichen Chorwand die Darstellung einer Seelenwaage an. Ein großer stehender Engel hält eine Waage vor sich, deren eine Schale mit den Auserwählten von einer Heiligen niedergehalten wird, während auf der anderen Seite kleine Teufel sich vergeblich bemühen, ihre Waagschale auf den Boden zu ziehen.

In der unteren Zone des Chores zieht sich die Reihe der zwölf Apostel (Fig. 407) hin, die paarweise einander zugekehrt sind.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0423
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 409. Marienberghausen, Evang. Pfarrkirche. Versuchung des h. Antonius.

Sie tragen lange Gewänder mit weiten, von Borten eingefaßten Mänteln darüber, die fast durchweg in den Farben Schwarzgrau, Dunkelgrün und Weiß gehalten sind und dadurch einen ruhigen gleichmäßigen Akkord in die ganze Farbhaltung hineinbringen. Die Reihe beginnt an der Nordwand mit den beiden Apostelfürsten Petrus und Paulus. Petrus schultert mit der Rechten den großen Schlüssel, während die Linke ein Buch hält, wie auch Paulus, dessen Rechte das große Schwert auf den Boden aufstützt. Das nächste Paar ist der jugendliche Johannes mit dem Kelch in der Linken, auf den die Rechte hinweist und Andreas, der das große schräge Kreuz vor der Brust hält. Anschließend folgen an der Ostwand Philippus mit Buch und dem hohen Kreuzesstab, Jakobus major mit dem Pilgerstab, dem Fenster zugewendet der weißbärtige Thomas mit geschultertem Winkelmaß, dessen Linke die schlauchartige Einbanddecke eines Buches gefaßt hat. Auf der anderen Seite des Fensters führt die Reihe fort, in der Paaranordnung zu Thomas gehörend, Bartholomäus mit dem Messer in der Rechten und einem am oberen Ende mit einem Tuch umwundenen Stab über der linken Schulter. Es schließen sich an Simon mit der Säge und Simon Thaddeus (?) mit Keule oder Pilgerstab. Auf der Südwand stehen rechts und links vom Fenster Jakobus minor mit dem Walkholz und Matthias mit der Hellebarde (Axt). Nach Aussage des Malers Bardenhewer sind die Köpfe des Simon und Bartholomäus neu[1], die übrigen Teile gut erhalten. Die Köpfe zeigen einen besonders starken, fast schon individualisierten Ausdruck.

Im nördlichen Querschiff ist im oberen Bogenfeld der Ostwand die Vision des h. Hubertus dargestellt. In leicht gewellter, weit ausgedehnter Hügellandschaft mit naturalistischen Bäumen kniet im Vordergrunde in der Mitte der jugendliche Heilige in kurzem capeartigem Samtwams mit weißer Halsverbrämung, beide Hände betend erhoben. Er blickt zu dem Hirsch auf, der ihm, sehr groß, rechts erscheint, das Bild des Kruzifixus im Geweih tragend. Den Raum zwischen beiden füllen zwei in gleicher paralleler Bewegung ihn anspringende Jagdhunde. Ein aus der Höhe heranschwebender Engel bringt dem Heiligen die Mitra mit den Seitenbändern. Hinter ihm auf der linken Seite hält in sehr verkleinertem Maßstab ein Knecht mit zwei Pferden (Fig. 408). In dem rechteckigen Feld darunter ist die Verkündigung gegeben. Links kniet vor einem Betpult Maria, ganz en face, die Hände über der Brust gekreuzt und gleichzeitig den Mantel über den Schultern haltend. Nicht ganz verständlich schließt rechtwinklig zum Betpult im Hintergrund eine Art Banksitz an. Maria beugt ihr Haupt dem Engel zu, der von rechts her heranschreitet, in der linken Hand einen Lilienstab, in der rechten ein lebhaft geschwungenes Spruchband haltend, mit dem von Maria ausgehend ein zweites ähnliches Band korrespondiert, beide sicherlich in der Absicht gemalt, um die große Lücke zwischen den beiden Figuren aufzufüllen. Tatsächlich bringen die Bänder in das etwas leblose Bild einen Bewegungsakzent hinein. Der Eindruck der ruhigen Gleichförmigkeit wird noch betont durch die ganz gleichmäßig verteilten Farben. Beide Gestalten tragen weiße Untergewänder und weite schwarzgrüne Mäntel, die innen hell gefüttert sind (Fig. 408)[2].

Auf der Nordwand des nördlichen Querschiffes sind rechts und links von dem in der Mitte einschneidenden Fenster vier weibliche Heilige dargestellt. In der unteren Zone links die h. Katharina mit Rad und Schwert. Sie trägt ein grünes Gewand und einen weiten roten Mantel, der in reichen Falten auf dem Boden aufsetzt, ohne daß die Füße sichtbar werden. Der Kopftypus — derselbe auch wie bei der Maria — kehrt bei allen weiblichen Heiligen wieder: auffallend kleiner Kopf, hohe Stirne, eng zusammenliegende Augen und langes flachsblondes Haar. Sehr ähnlich ist ihr gegenüber rechts die h. Barbara gemalt in weißem Kleid und hellgrünem Mantel, in der Rechten ihr Symbol, den Turm, in der Linken die Märtyrerpalme tragend. Die beiden oberen Heiligen sind in kleinerem Maßstab gegeben, rechts die h. Margarete, zu deren Füßen sich der Teufel ringelt,

[1] Wahrscheinlich wurden die Köpfe der beiden Apostel vernichtet, als man dem Chor eine Orgel vorbaute, wie sie heute noch in Müllenbach erhalten ist, so daß die Querbalken gerade an dieser Stelle in die Wand hineingingen.

[2] Vgl. die Ähnlichkeit der Auffassung und des Bildentwurfes in der Darstellung in Linz a. Rh. (s. o. S. 367).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0424
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

mit Krone und Kreuzstab, links eine andere weibliche Heilige ohne Attribut, nur mit der Märtyrerpalme. Beide Figuren tragen dunkelblaue Gewänder und rote Mäntel. Der obere Teil des Bogenfeldes ist mit dem Distelornament der Gewölbeteile ausgefüllt.

Im südlichen Querarm befindet sich an der Ostwand im oberen Bogenfeld eine sehr lebendige Schilderung der Versuchung des h. Antonius (Fig. 409). Der Eremit, in brauner Mönchskutte, steht in der Mitte des Bildes auf einem Feuer, das von zwei Teufeln rechts und links mit Blasebälgen geschürt wird. Er trägt in der Rechten ein aufgeschlagenes Buch, in der Linken einen gewinkelten Stab. Vier weitere Teufel zerren ihn an seinem Gewand und bedrohen ihn mit Keulen und Peitschen. Einer von ihnen hat dem Heiligen einen Strick um den Hals gelegt, an dem er in wilder Gebärde zieht. Wie bei der Seelenwaage sind die Teufel in den Farben Grün, Rot, Gelb gemalt.

Fig. 410. Marienberghausen, Evang. Pfarrkirche. Drachenkampf des h. Georg.

In der unteren Zone der Ostwand ist der Drachenkampf des h. Georg (Fig. 410) gemalt. Der Heilige sprengt auf einem Schimmel mit reicher Schabracke von links heran. Er trägt einen Panzer, auf dem Kopfe ein federgeschmücktes Barett, das sein lang wehendes Haar freiläßt. Mit der Linken hält er seinen Schild vor der Brust, mit der Rechten stößt er die Lanze dem vor ihm auf dem Boden liegenden Drachen in den weit geöffneten Rachen. Rechts im Hintergrund wird die kleine Gestalt der knienden Königstochter auf hohem Felsen sichtbar. Hinter ihr ist eine Stadt angedeutet, über deren Mauerbrüstung die Köpfe zweier Männer erscheinen. Entsprechend ist in der linken Ecke des Bildes die Andeutung einer Burganlage gegeben.

An der anschließenden Südwand sind, entsprechend der Nordwand des nördlichen Querarmes, rechts und links vom Fenster vier männliche Heilige zur Darstellung gebracht, jedoch ohne besondere Attribute. In der oberen Zone sind es zwei Ritter, die in goldenen Rüstungen mit Federbaretts und roten geschlitzten Umhängen breitbeinig dastehen, der eine mit rotbewimpelter Lanze, der andere mit einer Palme. Darüber stehen zwei Bischöfe auch in frontaler Haltung. Der rechte in roter Dalmatika hebt segnend die Hände, der linke in blaugrüner Dalmatika trägt in der Hand ein Buch. Ihre Gesichter wie auch die der Ritter sind wenig modelliert und wirken primitiv und ausdruckslos.

In den Gewölbefeldern tritt zu den figürlichen Darstellungen noch reiches, fast schon renaissancehaft wirkendes Pflanzenornament, das als üppiges Distelwerk jeweilig aus den Ecken herauswächst. In den vier Gewölbefeldern des südlichen Querarmes sind die vier Evangelistensymbole mit geschwungenen Spruchbändern aufgemalt. Das anschließende Vierungsgewölbe (Taf. 96) ist mit vier Engeln ausgefüllt mit langen fließenden Gewändern in den Farben Weiß, Blau, Braun, Schwarzgrün. Sie tragen die Leidenswerkzeuge Christi, das Kreuz mit Dornenkrone, Rute und Geißel, die Martersäule, die Kreuzesleiter und Lanze und Schwammstab. Im Chorhaus und im nördlichen Querschiff sind die Gewölbe ausschließlich mit Pflanzenornament überwuchert.

Ähnlich wie in Kalkar und Oberwesel tritt auch hier die ausgesprochene Vorliebe des Malers zutage, hie und da kleine Drolerien einzufügen. So sitzt in einem Felde des Vierungsgewölbes über dem Zwickelrankwerk ein kleines dudelsackblasendes Stachelschwein, in einem anderen Felde steht auf einer Ranke ein Miniaturjäger, der nach einem Eichhörnchen schießt. Im Nebenfelde sitzt mitten im Rankenwerk die Fratze eines bärtigen alten Mannes mit weit geöffnetem Mund. In dem Scheitel der Wandbogenfelder finden sich gelegentlich kleine tanzende Kobolde, so etwa über dem Hubertusbild und über den Fenstern im Querschiff.

Der farbige Gesamteindruck der Wandmalereien wird bestimmt durch die starke Beschränkung auf wenige Farben. Vorherrschend ist Weiß und Schwarz, daneben steht ein helles Rot, Blau und Grün und in den Gewölben das Grün des Rankenwerkes. Diese ruhige Kühle in der Farbhaltung steht unter den stilistisch und inhaltlich verwandten Ausmalungssystemen ganz vereinzelt da.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0425

© Universitätsbibliothek Heidelberg

gefördert durch die
DFG

Über die Entstehungszeit gibt es keinerlei Anhaltspunkte durch Urkunden oder Inschriften. Nach der stilistischen Beschaffenheit sowie auch nach Ausweis der Kostüme gehören die Malereien wohl schon in das erste Jahrzehnt des 16. Jh. Es sind vor allem die Rüstungen der ritterlichen Heiligen, des h. Hubertus und Georg, die in die Zeit nach der Jahrhundertwende weisen. Da man annehmen muß, daß die Kirche nach einem einheitlichen Plan in einem Zuge ausgemalt worden ist, so ergibt sich für Szenen wie das Jüngste Gericht und die Verkündigung ein auffallend spätes Datum, das nur durch die starke Bevorzugung althergebrachter Vorlagemuster und überlieferter Motive in einer verhältnismäßig abgelegenen Landkirche zu erklären ist.

Müllenbach (Kr. Gummersbach) / Evang. Pfarrkirche.

LITERATUR. Renard, Die Kunstdenkmäler der Kreise Gummersbach, Waldbröl und Wipperfürth, Düsseldorf 1900, S. 48 ff. mit weiteren Literaturangaben.

Über die Wandmalereien: P. Clemen, Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden, Düsseldorf 1916, S. 655 ff. — F. C. Heimann, Die mittelalterlichen Kirchenausstattungen im Oberbergischen: Mitteilungen des Rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz, 1911, S. 251 ff. — Renard, Die Wiederherstellung der mittelalterlichen Wandmalereien in den evangelischen Kirchen zu Lieberhausen und Müllenbach (Kreis Gummersbach): Berichte der rheinischen Denkmalpflege XX, 1915, 1916, S. 41 ff. m. Abb. — Grundriß bei E. Renard, Alte Kirchenerweiterungen im Rheinland: Zs. d. Rhein. Ver. f. Denkmalpflege u. Heimatschutz XIV, 1920, S. 39.

Fig. 411. Müllenbach, Evang. Pfarrkirche. Judas Thaddäus.

AUFNAHMEN. Vier farbige Kopien von A. Bardenhewer aus dem J. 1914 im Denkmalarchiv der Rheinprovinz, Bonn, Bachstraße: Blick ins Langhaus, Blick auf die Orgelbühne und ins südliche Seitenschiff, der Apostel Bartholomäus vor der Nordwand des Chores, Annaselbdritt aus dem nördlichen Querschiff. — Photographische Aufnahmen vor und nach der Wiederherstellung von A. Bardenhewer im Rheinischen Museum, Köln. Weitere Aufnahmen (1928) Photograph Steinle, Bonn.

Die Kirche ist eine dreischiffige gewölbte Pfeilerbasilika des 12. Jh., mit vorgelagertem Westturm und in ihrer Anlage nah verwandt den benachbarten Filialkirchen von Gummersbach: Lieberhausen, Ründeroth und Wiedenest. Diese Gruppe oberbergischer Kirchen weist dieselben Erweiterungsbauten des 15. Jh. auf: ein über die Fluchtlinie der Langhausmauern um die Mauerstärke vorspringendes, spätgotisches Querhaus und einen rechteckigen Chor.

Die Ausmalung der Kirche gliedert sich in zwei deutlich geschiedene Perioden. Die erste entstammt der Zeit der Erbauung des Langhauses — ein spätromanisches Dekorationssystem — und ist von P. Clemen a. a. O. S. 655 ff. eingehend gewürdigt worden. Die zweite Periode beginnt nach der Hinzufügung des Chores um die Mitte des 15. Jh. und reicht bis ins beginnende 16. Jh.

Hiervon sind erhalten: im Vierungsgewölbe eine Darstellung des Jüngsten Gerichts, im nördlichen Querhaus eine Annaselbdritt, im südlichen ein heiliger Bischof und ein großes Bild mit der Enthauptung des Johannes und dem Gastmahl des Herodes, im Chor die Teile zweier Apostelreihen. Die Wandmalereien wurden bei Wiederherstellungsarbeiten 1913 unter der Tünche entdeckt und im folgenden Jahre durch den Maler A. Bardenhewer (Köln) mit Unterstützung der rheinischen Provinzialverwaltung wiederhergestellt.

An den Wänden des Chorhauses befinden sich in 5 m Höhe die lebensgroßen Figuren zweier Apostelreihen, die übereinander hinweg-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0426
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 412. Müllenbach, Evang. Pfarrkirche. Apostelreihe.

Fig. 413. Müllenbach, Evang. Pfarrkirche. Andreas und Bartholomäus.

gemalt worden sind. Durch den ungleichen Erhaltungszustand veranlaßt, wurde bei der Restaurierung auf der Südseite des Chores die ältere Apostelreihe freigelegt, während auf der nördlichen Seite die jüngere Apostelreihe erhalten blieb. Die fast den ganzen Chor einnehmende Orgelbühne macht es unmöglich, beide Teile im Zusammenhang zu übersehen. Von den älteren Apostelfiguren sind an der Wand im Osten neben dem Fenster einer, an der nördlichen Seitenwand vier erhalten. Die einzelnen Figuren sind von reichem Rankenwerk umschlossen, dieses wächst in großen grünen und gelben Zweigen unter den Füßen der Apostel empor und ist mit roten eichelförmigen Trauben durchsetzt. Die Figuren selber zeigen einen etwas starren Gesichtstypus, breitgelagerte Augen, hart abgesetzte Nasenrücken, strähnige Haare und spitze Zipfelbärte. Je zwei sind einander zugewandt. In der einen Hand hält jeder sein Attribut, in der anderen höchst unbeholfen ein Buch. Mit dem neben dem Fenster stehenden Judas Thaddäus (Keule) (Fig. 411) beginnt die Reihe, es folgen Thomas (Winkelmaß), Paulus (Schwert), Philippus (Kreuzesstab) und Matthias (Beil) (Fig. 412). Farbig wird der Eindruck durch vorherrschendes Grau und mattes Rot in den Gewändern bestimmt, dazu kommt das strohig helle Gelb der Haare. An der Ostwand sind durch Erweiterung des dort angebrachten Fensters die beiden mittleren Figuren zerstört. Vier Apostel der jüngeren Folge sind auf der Nordwand erhalten geblieben, sie sind wie die vorher beschriebenen barfuß und stehen auf gelbweiß kassettiertem Fußboden. Der graue Hintergrund wird in Höhe der Kämpfer durch ein rotes horizontales Band von dem darüber befindlichen älteren Rankenwerk geschieden. An der Ostwand fehlt die dem Judas Thaddäus entsprechende Figur. An der nördlichen Wand sind es Bartholomäus (Messer) (Fig. 413), Andreas (schräges Kreuz), Johannes (Kelch) und Petrus (Schlüssel). Auch hier

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0427
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Fig. 414. Meister F. V. B. Apostel Bartholomäus.

sind je zwei einander zugekehrt, jedoch in lebendiger Bewegung, die besonders in den plastisch modellierten Gesichtern zum Ausdruck kommt. Bartholomäus mit schwarzem Haar ist scharf ins Profil gerückt, er liest in einem Buch, das er unmittelbar vor die Augen hält. Andreas hält das Kreuz vor der Brust, sein breites, von blondem Bart umrahmtes Gesicht ist ganz in Vorderansicht gegeben. Johannes ist zur Seite gewandt und hält den Kelch in seiner Linken, das in Gestalt der Schlange entweichende Gift ist deutlich gekennzeichnet. Mit der rechten erhobenen Hand macht er das Kreuzzeichen. Petrus liest in einem Buch, das er vor der Brust hält. Über den sackartigen Untergewändern tragen die Apostel langwallende Umhänge, in der reichen Farbenskala ist Ziegelrot vorherrschend, daneben Orange, Weiß und ein mattes Graugrün. Im Gegensatz zu den mehr gleichförmigen Figuren der älteren Reihe verraten die Apostel der Nordwand in der lebhaften Faltengebung der Gewänder und dem persönlich herausgearbeiteten Gesichtsausdruck des Einzelnen eine unmittelbare Anlehnung an Vorlagen. — Die Rippen des Kreuzgewölbes im Chor sind in den Zwickeln von reichem Rankenwerk begleitet. Sehr viel lebendiger als die etwas starren Weinlaubzweige der Nordwand, gehören sie der späteren Zeit an.

Auf die vier Felder des Vierungsgewölbes ist die Darstellung des Jüngsten Gerichts (Fig. 415) verteilt. Der thronende Christus im östlichen Gewölbefeld, im westlichen vier posaunenblasende Engel, im nördlichen Petrus mit den Erlösten an der Paradiestür. Die Darstellung der Verdammten auf dem Südfeld war bei der Aufdeckung so schlecht erhalten, daß sie überstrichen wurde. Auf dem Ostfeld finden wir Christus in der üblichen Art auf einem doppelten Regenbogen thronend, der Oberkörper ist halb entblößt, ein roter Mantel fällt ihm über Schultern und Knie, segnend hat er beide Hände erhoben. Rechts und links zu seinen Füßen knien Johannes und Maria, die anbetend zu ihm aufschauen. Beiderseits dieser Gruppe verteilen sich die vier Evangelistensymbole mit den entsprechenden Schriftbändern. Bei den Tieren wachsen diese aus dem Maul heraus und sind unter dem Körper hergezogen. In beiden Zwickeln sind geöffnete Gräber mit erwachenden Seelen dargestellt. Auf dem benachbarten nördlichen Feld führt Petrus den Zug der Seligen zur Paradiespforte; diese, hier noch verschlossen, stellt sich dar als das Tor zu einer kleinen romanischen Kapelle. Der Zug der Seligen wird eröffnet durch zwei unbekleidete Menschen (Adam und Eva?). Petrus hat die Hand des vordersten erfaßt und deutet mit dem Schlüssel auf die Pforte. Der übrige Raum wird durch schwebende Engel ausgefüllt, die weiteren Seelen herzutragen, eine Bewegung, die jedoch nur sehr ungeschickt gelöst ist. Das westliche Gewölbefeld wird von vier Engeln eingenommen. Sie schweben in langen, weißen Gewändern und blasen aus geschwungenen Posaunen. Am Scheitelpunkt der Rippen ist einiges Distelwerk angebracht. Der Grund ist weiß und mit einem Sternenmuster bedeckt. Die Figuren sind rot konturiert, die füllenden Farben fast ganz verlorengegangen. Bei der Restaurierung wurden die Farben an einigen Stellen beigetönt, so in der Architektur im nördlichen Gewölbefeld. Konturen und Innenzeichnungen waren meist gut erhalten.

An der Ostwand des nördlichen Querschiffs befindet sich 3 m über dem Fußboden eine große Darstellung der h. Annaselbdritt, die fast die ganze Fläche füllt. Auf einem breiten Thronsessel sitzt links Maria in blauem Gewand mit rotem Mantel, Anna ihr gegenüber in dunkelbraunem Gewand hält dem auf den Knien der Maria stehenden Christkind einen Apfel hin. Zwischen beiden Frauen erscheint die Taube des Heiligen Geistes und darüber im Bogenfeld Gottvater in einer Strahlenglorie. Beiderseits der reichverzierten Lehne des Thrones assistieren der Handlung rechts drei, links zwei alte Männer. Rechts füllen die drei den Raum zwischen Lehne und Schildbogen, links sind die beiden in kleinerem Maßstab gegeben, wodurch eine unmotivierte Lücke in der Komposition entsteht. Der hintere dieser beiden wird gerade nur mit dem Kopf noch sichtbar, die Modellierung ihrer Köpfe erscheint gegenüber der sehr derben, beinahe plastischen der andern Seite als schwach. Die Farben des Bildes sind sehr lebhaft, vor allem in dem ockergelben Ton des Mantels der h. Anna, der in weitem Faltengebausch über den

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0428
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

unteren Rand des Thrones herüberfällt. Grün ist die Haube der Heiligen und braunrot die Farbe des Thrones.

An der Ostwand des südlichen Querschiffs befindet sich annähernd 2 m über dem Fußboden ein großes, die ganze Wand einnehmendes Bild: die Enthauptung des h. Johannes und das Gastmahl des Herodes in architektonischer Umrahmung nebeneinander (Taf. 97). Der linke, schmalere Teil des Bildes wird von der Enthauptung eingenommen. In einem Torbogen beugt sich die etwas erhöht stehende Salome mit einer Schüssel in der Hand zu dem Henker herab. Dieser steht ihr zugekehrt an der gegenüberliegenden Wand auf sein Schwert gestützt und reicht ihr das Haupt des Johannes. Johannes selbst ist zwischen beiden zusammengebrochen auf dem Fußboden dargestellt. Auffallend die zierliche Haltung des Schergen, der nur auf dem linken Bein steht und das andere rechte übergeschlagen hat. Über dem Henker erscheinen in einer Türöffnung die Köpfe dreier Zuschauer. Ein gotischer Strebebogen trennt die Szene von der rechts anschließenden, die etwa zwei Drittel der ganzen Fläche einnimmt. Nach rechts zu ins Profil gewandt steht links Salome und hält in der Schüssel das Haupt des Täufers, das sie ihrer Mutter entgegenhält, die mit Herodes zusammen hinter einem quer ins Zimmer stehenden gedeckten Tische steht. Herodias deutet mit einem Messer auf das Haupt, Herodes macht mit der Linken eine abwehrende Geste. Im Vordergrund stehen — teilweise in Rückenansicht — drei Pagen in knappen Wämsern, einer reicht auf einer Schüssel einen Schinken auf den Tisch. Weiter zurück gießt an einer Art Anrichte ein Jüngling Wein in eine Schale, dahinter werden die Köpfe dreier Zuschauer sichtbar. Mit allen Mitteln ist versucht, einen perspektivisch richtigen Raum zu geben. Durch den Tisch, Treppen, Fenster und senkrechte Wandaufteilung wird der Blick in die Tiefe geleitet. Der obere Abschluß des Bildes wird durch einen korbartigen Gurtbogen gebildet. Ein Streifen mit architektonischen Rundbogennischen schließt unten das Bild ab. Die farbige Gesamtwirkung des ganzen Wandbildes wird durch ein silbriges Grau bestimmt. Die lasierten Farben sind nur schwach aufgetragen und nur an einzelnen Stellen erhalten. Hellblau ist das rechte Hosenbein des Pagen mit der Schüssel im Vordergrund, dunkelblau das Gewand des neben ihm stehenden Knappen und weiter zurück die Gewänder des Paares an der Tafel. Rötliche Tönung bringt das Kleid der Salome auf beiden Bildern. Dunkelbraun der Rock des Johannes und der rechte Beinling des Henkers. Was darüber noch an Farben erhalten ist, gibt ein Grau in verschieden starken Tönungen. Im südlichen Querhaus befindet sich an der östlichen Wand links neben dem Fenster in Lebensgröße ein stehender Bischof in Vorderansicht, auf kassettiertem Fußboden, ohne eigentliches Attribut nur mit Stab und Buch. Die Dalmatika ist rötlich getönt, die übrigen Farben sind nicht erhalten.

Fig. 415. Müllenbach, Evang. Pfarrkirche. Jüngstes Gericht.

Für die zeitliche Ansetzung der Wandmalereien sind bei dem Fehlen aller weiteren Unterlagen stilistische und kostümliche Kriterien entscheidend. Einer ersten Epoche, wahrscheinlich gleich nach der Ausführung des Baues um die Mitte des 15. Jh., gehört die ältere Apostelreihe des Chorhauses an. Auch bei der weiteren Ausmalung der Kirche können bei dem wenig einheitlichen Charakter der verschiedenen Wandbilder — und im Gegensatz etwa zum benachbarten Marienberghausen — einzelne Etappen angenommen werden, die sich bis zur Jahrhundertwende erstrecken. Während bei den älteren Aposteln noch Anklänge an westfälische Vorbilder vorhanden sind, steht die Darstellung des Jüngsten Gerichts im Vierungsgewölbe in Zusammenhang mit der durch die kölnische Tafelmalerei verbreiteten Auffassung dieses Motivs, Einzelheiten sind unmittelbar

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0429
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Fig. 416. Israhel van Meckenem. Annaselbdritt.

übernommen[1]. Für das Wandbild der Enthauptung des Johannes und der Salome ist eine unmittelbare Vorlage in dem Stich des Israhel van Meckenem aus der Zeit um 1490 (Bartsch 8)[2] nachzuweisen. Kleinere Abweichungen erklären sich durch die Vergröberung bei der Übertragung der Vorlage, so in der unmotivierten Geziertheit des Henkers und bei den Pagen in der Umwandlung des Motivs vom Musizieren in das Auftragen von Speisen, weiter durch Verringerung der bei Israhel gegebenen Nebenfiguren und deren mangelhafte Einfügung in die Gesamtkomposition des Wandbildes, zuletzt auch durch das Weglassen der bei Israhel gegebenen weiteren architektonischen Einzelheiten.

Nicht so unmittelbar hat als Vorlage noch ein weiterer Stich des Israhel gedient für die Annaselbdritt im südlichen Querhaus. Unmittelbare Vorlage war der Stich für Lieberhausen (Fig. 406), etwas verändert ist er in Müllenbach übernommen worden. Der Stich Israhels zeigt (Fig. 416) (Geisberg 186)[3] dieselbe Anordnung der Figuren wie auf dem Müllenbacher Wandbild. Derselbe reichverzierte Thron, dieselbe Haltung bei Maria und Anna — nur das sehr restaurierte Christuskind steht in Müllenbach aufrecht und wird von Maria gehalten, während es bei Israhel sitzt —, ebenso ist die Gruppe der assistierenden Männer rechts dem Stiche nah verwandt, während die oben erwähnte schlechtere Ausführung der linken Gruppe wohl als falsch gedeutete Übernahme aus der Schwarzweißvorlage zu erklären ist.

Die jüngere Apostelfolge im Chor hat ihre nächsten Analogien ebenfalls in der gleichzeitigen Graphik, in einer der weitverbreiteten Apostelfolgen des Meisters F. v. B. (Bartsch 11—22). Der Meister wird von Lehrs[4] neuerdings nach Brügge lokalisiert in die unmittelbare Einflußsphäre von Dirck Bouts und Rogier van der Weyden. Seine Tätigkeit nimmt Lehrs in den Jahren 1480—1500 etwa an. Aus der erwähnten Apostelfolge sind in Müllenbach übernommen Petrus, Johannes und Bartholomäus. Die Übernahme ist bis in die Einzelheiten der Gesichtsbildung und der Faltengebung genau, am greifbarsten bei der Figur des h. Bartholomäus (Fig. 414). Nur Kleinigkeiten sind bei der Übertragung weggelassen und vergröbert, so die Borte am Kleid des Heiligen. Es handelt sich hier um eine verhältnismäßig gute Übertragung, die ohne ein Mißverstehen der Vorlage vor sich gegangen ist. — Für diese Herübernahme aus der Graphik in die Monumentalmalerei bildet Müllenbach im Rheinland wohl das beste Beispiel. Für die Datierung der letzten Ausmalungsepoche bekommen wir somit einen Anhaltspunkt für eine Ansetzung nach 1480 bis 1490 und bis zur Jahrhundertwende.

[1] Die Darstellung der Paradiesespforte kommt in ähnlicher Form auf dem Gerichtsbild des Wallraf-Richartz-Museums (Nr. 59) aus der Zeit um 1420 vor. Petrus führt die Schar der Seligen, er hat den vordersten an der Hand gefaßt und schließt mit dem Schlüssel das Tor auf. Ein gotisches Gehäuse begegnet uns schon auf dem von M. Konrad in dieselbe Zeit datierten (M. Konrad, Das Weltgerichtsbild im Stadthaus zu Diest: Wallraf-Richartz-Jahrbuch II./IV., S. 141 ff. m. Abb.) Gerichtsbild in Diest.

[2] Adam Bartsch, Le peintre-graveur, Leipzig 1876 ff. Renard hat a. a. O. S. 44 auf diesen Zusammenhang hingewiesen.

[3] Max Geisberg, Verzeichnis der Kupferstiche von Israhel van Meckenem, Straßburg 1905, Heft 58 der Studien zur deutschen Kunstgeschichte.

[4] Vgl. Max Lehrs, The Master F. v. B.: The print collectors Quaterly, Vol. 10, I, S. 3—30 und Vol. 10, II, S. 149—166, wo Lehrs eine Übersicht über das Werk des Künstlers gibt und für den h. Bartholomäus eine Wiederholung namhaft macht, eingestickt auf einem Meßgewand im Darmstädter Landesmuseum.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0430
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 417. Koblenz, St. Florin. Figuren aus der Laibung der spätgotischen Nische.

Fig. 418. Koblenz, St. Florin. Schmerzensmann.

Fig. 419. Koblenz, St. Florin. H. Veronika.

Koblenz / Evang. Florinskirche.

LITERATUR. Vgl. oben S. 143. Die frühgotischen Malereien sind dort ausführlich behandelt.

In der Reihe der weiter oben S. 143 ff. behandelten Nischenmalereien im südlichen Seitenschiff der Kirche St. Florin in Koblenz schließt sich eine letzte Nische nach Osten hin an, die auch bei den Aufdeckungen im November vorigen Jahres ans Licht trat. Auch hier sind Rückwand und Bogenlaibungen mit Malereien bedeckt, die aber einer viel späteren Zeit angehören. Es ist jene im 15. Jh. so besonders beliebte Darstellung des Schmerzensmannes[1] entweder in der einfachen Form eines Devotionsbildes oder aber, was hier ebenso wahrscheinlich ist, als sog. Gregorianischer Schmerzensmann, der dem die heilige Messe haltenden Papst Gregor auf dem Altare inmitten seiner Leidenssymbole erscheint (Fig. 418). Für den in der Zeichnung verschwundenen unteren Teil des Bildes, der ungefähr die Hälfte des ganzen Bildfeldes ausmacht, ließe sich als Füllung wohl die Grabkufe, der Altar und der h. Gregor selbst denken. Erhalten ist in der Mitte unter dem gotischen Spitzbogen der Oberkörper des Dorngekrönten. Hinter ihm das Kreuz, zu beiden Seiten in reicher Fülle die Marterwerkzeuge, Martersäule, Lanze, Leiter, Schwammstab, die Silberlinge mit der Hand des Judas. Rechts erscheint noch der Kelch mit der Hostie, der mit ziemlicher Sicherheit auf die heilige Messe hinweist. In der Bogenlaibung rechts hält die h. Veronika in sehr langem weitem Ge-

[1] Eine verwandte Darstellung des Schmerzensmannes in der Liebfrauenkirche in Trier ist oben S. 258 behandelt, Abb. auch in d. Bande Trier des Dari-Verlages, Berlin 1922, Abb. 4.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0431
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

wande das große Schweißtuch vor sich, dessen Verehrung im ausgehenden Mittelalter zusammen mit dem Schmerzensmann eine ungeheure Verbreitung in der ganzen christlichen Welt gefunden hat. Gegenüber sind die Reste zweier bürgerlicher Gestalten; man erkennt einen weiblichen Kopf in weißem Kopftuch und eine weitere Gestalt mit harten männlichen Gesichtszügen, modischer Frisur und einem etwas unverständlichen Gewand. Sie halten die Dornenkrone Christi in Händen. Diese beiden Figuren ragen ziemlich weit hinauf bis fast in die Bogenspitze hinein. Den Raum über der Veronika auf der Gegenseite füllt eine Kanne in einem Becken und eine Art Patene. Farblich scheint die Malerei bewußt ganz auf Grisaillewirkung abgestimmt zu sein. Sie gehört der Stilstufe nach dem letzten Viertel des 15. Jh. an und schließt sich, auch falls es sich nur um den einfachen, selbständigen Schmerzensmann handelt, ebenso leicht an die Gruppe von Arbeiten aus der Malerei und Graphik an, die seit der Jahrhundertmitte überall dieses Motiv in einem bestimmten Schema gestaltet. Ein mittelrheinischer Künstler wird hier der Schöpfer gewesen sein.

Das Bildmotiv der Messe des h. Gregor hat sich in der darstellenden Kunst ziemlich frei und selbständig herausgebildet, ohne daß man eine bestimmte literarische Grundlage dafür festlegen kann[2]. Die meisten Darstellungen gehen auf eine Vision zurück, die Gregor der Große während einer Messe in Santa Croce in Rom gehabt haben soll. Weder in der Vita Gregors von Paulus Diaconus[3] noch bei Gregor selbst in seinen Dialogen ist aber eine solche Erzählung überliefert. Die bildliche Tradition ist hier offenbar ihren eigenen Weg gegangen und knüpft wahrscheinlich an ein Bild an, das sich in der Kirche Santa Croce in Rom befand, dessen Verehrung den Gläubigen Ablässe verschaffte. Mit diesem Devotionsbild verband man im 15. Jh. die legendäre Erzählung einer Vision Gregors des Großen, die in unzähligen Bildern aller Art im ganzen Gebiet der abendländischen Kunst ihre Illustration gefunden hat[4]. Die ausführliche Aufzählung der arma Christi geht nach Künstle[5] auf die Tatsache zurück, daß in S. Croce in Rom diese Passionsinstrumente aufbewahrt und verehrt wurden.

Fig. 420. Welling, Kath. Pfarrkirche. Messe des h. Gregor.

Sehr deutlich wird die Darstellung dieses Themas in einem Wandbilde auf der Nordseite des Chores in der katholischen Pfarrkirche in Welling (Kreis Mayen)[6] (Fig. 420).

Dort kniet der Heilige in der Mitte des Bildes vor einem Altar in betender Haltung, hinter ihm ebenfalls kniend zwei weitere Kleriker, von denen der vordere die Tiara des Papstes hält, während der hintere durch seine Kopfbedeckung als Kardinal gekennzeichnet ist. Rechts von dem Papst kniet ein Geistlicher, der verzückt die Hände erhoben hat. Über dem Altar ist die Vision des Heiligen sichtbar. Umgeben von den Leidenswerkzeugen steht Christus in verkleinertem Maßstab unmittelbar hinter dem Kelch, er hat die Hände um den Kreuzesstamm gelegt und deutet auf seine Brustwunde, rechts rahmen die Martersäule, links die Leiter und der Schwammstab das Bild ein. Unter dem Heiligen wird das Bild von einem Konsekrationskreuz überschnitten; die Farben sind bis auf geringe Reste verlorengegangen. Die Darstellung gehört zeitlich auch der zweiten Hälfte des 15. Jh. an.

[2] Über die Gregorsmesse vgl. K. Künstle, Ikonographie der christlichen Kunst, Freiburg 1928, I, S. 486. — J. Endres, Die Darstellung der Gregoriusmesse im Mittelalter: Zs. f. christl. Kunst XXX, 1917, S. 146 ff. — W. L. Schreiber, Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal, Berlin 1892, II, p. 91. — H. Detzel, Christl. Ikonographie, Freiburg 1894, I, S. 456. — H. Bergner, Handbuch d. kirchl. Kunstaltertümer in Deutschland, Leipzig 1905, S. 546. — F. Leitschuh im kirchl. Handlexikon von M. Buchberger I, 1786. Zum Schmerzensmann zuletzt E. Panofsky, Imago pietatis: Festschrift für Max J. Friedländer, S. 261.

[3] Joannis Diac. S. Gregorii. M. Vita, Migne, P. L. LXXV, 52, 68.

[4] Beispiele etwa im französ. Holzschnitt bei P. A. Lemoisne, Les Xylographies du XIVe et du XVe siècle au cabinet des estampes de la bibliothèque nationale, Paris 1927, S. 72, Taf. XI; S. 97, Taf. XXIII; S. 150, Taf. XLIX.

[5] Vgl. K. Künstle, Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. I, S. 488. — Wimmer, Die Waffen und Wappen Christi: Organ f. christl. Kunst 1868, S. 159.

[6] Vgl. P. Lehfeldt, Die Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Koblenz, Düsseldorf 1886, S. 442. — Renard, Wiederherstellung der alten kath. Pfarrkirche in Welling, Kreis Mayen: Berichte der rheinischen Denkmalpflege X, S. 27 ff. — Photographische Aufnahmen der Messe des h. Gregor im Denkmalarchiv der Rheinprovinz, Bonn.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0432
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Hünshoven (Kr. Geilenkirchen) / Katholische Pfarrkirche.

LITERATUR. E. Renard, Kunstdenkmäler der Kreise Erkelenz und Geilenkirchen 1902, S. 158.

Über die Wandmalereien: Hensler, Wiederherstellung gotischer Wandmalereien und kirchlicher Ausstattungsstücke am Niederrhein: Berichte der rheinischen Denkmalpflege XVI, 1911, S. 53/54 m. Abb.

AUFNAHMEN. Photographie des Zustandes vor und nach der Restauration im Denkmälerarchiv in Bonn.

In der einschiffigen Backsteinkirche aus der Mitte des 15. Jh. trat im J. 1908 auf der Stirnseite des Triumphbogens eine Malerei zutage mit der Darstellung eines Jüngsten Gerichts (Fig. 421), die 1910 restauriert wurde. Es ist die am Ende des 15. Jh. am Niederrhein beliebte Auffassung des Themas, die hier in das Feld des Bogens eingepaßt ist. Der Weltenrichter thront auf einem Regenbogen, der sich auf zwei kahle gelbliche Hügel in einer weiten Landschaft stützt, in der sich die Auferstehung der Toten aus den Gräbern und die Gerichtsszene abspielt. Zu seinen Häupten schweben Engel, ihm zur Seite Maria und Johannes. Im linken Bogenstück führt Petrus die Schar der Erlösten in einen Hohlweg, hinter dem über einem Berge die kreuzblumenartige Spitze des Himmelstores erscheint, ein Motiv, das man sonst kaum kennt. Rechts werden die aus den Gräbern Auferstehenden von phantastischen vogelbeinigen Teufeln mit Haken gefangen und in den weit geöffneten Höllenrachen hineingebracht. Interessant sind kleine Einzelszenen, die nicht so sehr persönliche Erfindungen des Malers sind als immer wieder auftauchende, populär gewordene Spielereien. So etwa der auf dem Höllenkopf sitzende kleine Teufel, der auf einem Instrument spielt, oder das Heranfahren der Verurteilten auf einem Schiebkarren. Beides findet sich auch auf dem Weltgerichtsbild in der Kirche zu Marienberghausen. Ungewöhnlich ist das Auftauchen eines geharnischten Ritters, der mit eingelegter Lanze zu Pferde gegen den Höllenrachen anreitet. Die Farbgebung hält sich in den Tönen eines hellen und dunklen Ockergelb, Zinnoberrot und Dunkelgrau. Soweit der Erhaltungszustand ein Urteil zuläßt, scheint die Arbeit von mittelmäßiger Qualität zu sein und wohl dem letzten Viertel des 15. Jh. anzugehören.

Fig. 421. Hünshoven, Kath. Pfarrkirche. Jüngstes Gericht.

Das Hünshovener Wandgemälde gehört in eine große Gruppe von Schilderungen des Jüngsten Gerichtes hinein, die über ganz Deutschland verbreitet ist und ihre Fortsetzung vor allem auch im Norden in Skandinavischen Ländern findet. Es besteht dafür sicherlich eine gemeinsame ikonographische Tradition seit dem Beginn des 14. Jh.

Wie sehr für die Darstellung des Jüngsten Gerichtes eine feste Vorstellungsform bindend war, mögen zwei weitere Beispiele aus dem rheinischen Gebiet erhellen, eine große Darstellung im Dom zu Wetzlar und ein in der Aufnahme von Welter erhaltenes Wandbild aus St. Kunibert in Köln, die beide der zweiten Hälfte des 15. Jh. angehören. Die Szene füllt in Wetzlar (Fig. 422) in großer Monumentalität die ganze Breite des Triumphbogens und konzentriert so zunächst den Blick des von Westen her Eintretenden in starkem Maße. Christus thront dort in der Mitte auf dem nicht ganz durchge-

Fig. 422. Wetzlar, Dom. Jüngstes Gericht.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0433
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 423. Köln, St. Kunibert. Verschwundenes Wandbild des Jüngsten Gerichtes.

führten doppelten Regenbogen, starr frontal sitzend, beide Hände hoch erhoben. Von seinem Munde gehen Schwert und Lilie nach beiden Seiten hin aus, wo Engel mit großen Flügeln schweben. Zu seinen Füßen rechts und links Maria und Johannes, begleitet von tubablasenden Engeln. Weiter unten zur Rechten der Höllenrachen mit allen Details, zur Linken Petrus, der die Seligen ins Himmelstor führt, wobei ein Teufel sich noch um eine Seele müht, im ganzen also fast wörtlich das Kompositionsschema von Hünshoven. In dem heute verschwundenen Wandbild aus dem Chor von St. Kunibert in Köln (Fig. 423) ist wieder dieselbe Auffassung, wenn auch in gekürzter Form, zum Ausdruck gebracht. An Stelle der weitschweifigen Erzählung der Scheidung in Selige und Verdammte ist in der unteren Szene nur ein eintöniges Gräberfeld gegeben, aus dem wie aus Luken nackte und bekleidete Leiber aufstehen.

Rheydt / Ehemalige evangelische Hauptkirche.

LITERATUR. P. Clemen, Die Kunstdenkmäler der Städte und Kreise Gladbach und Krefeld. Düsseldorf 1896, S. 85. — Jos. Keimes, Das Kloster Sancti Alexandri zu Rheydt und die Kapelle zu Ohler, Rheydt 1888. — Ders., Geschichte der katholischen Pfarrei Rheydt, Rheydt 1889. — Ders., Die jetzige protestantische Pfarrkirche zu Rheydt: Rheydter Zeitung 1884, Nr. 26.

Über die Wandmalereien: P. Clemen a. a. O., S. 87. — Köln. Volkszeitung, 20. Aug. 1892.

AUFNAHMEN. Pausen im evang. Pfarrarchiv zu Rheydt. — 2 Blatt Umrißzeichnungen im Denkmalarchiv Bonn.

Die ehemalige evangelische Pfarrkirche wurde im Anfang des 14. Jh. unter Gerhard von Rheydt errichtet, 1326 geweiht. Eine erste Veränderung erlitt der Bau in der zweiten Hälfte des 15. Jh., wobei dem Chor eine neue Seitenkapelle angebaut wurde, in deren Gewölbe die Jahreszahl 1470 verzeichnet ist. Nach anfänglich häufigem Wechsel der Besitzer ist die Kirche seit 1632 endgültig in dem Besitz der Evangelischen geblieben. Eine letzte Erweiterung erfolgte im Jahre 1741. Vor einigen Jahren ist sie abgebrochen worden.

In dem Chor der Kirche wurden im J. 1892 Wandmalereien aufgedeckt, die aber leider wieder unter einer neuen Tünche verschwanden. Pausen und farbige Kopien geben uns heute folgendes Bild: Die Hauptfigur war eine überlebensgroße stehende Madonna in hellblauem Untergewand und dunkelblauem, rotgefüttertem Mantel, das nackte Kind auf dem Arm haltend, das in dem linken Händchen einen Apfel hält (Fig. 424). In schweren Locken fallen die Haare breit über die Schultern herab. Sie stand auf einer vermauerten Fensterfläche der rechten Chorwand. Trotz ihres untergeordneten Platzes neben den im Chorschwerpunkt stehenden Aposteln mag sie auf Grund ihrer monumentalen Erscheinung einen durchaus beherrschenden Eindruck gemacht haben. Es ist jene große gekrönte Marienfigur aus den 80er Jahren des 15. Jh., die in breiter statuarischer Haltung steht, deren einzige Bewegungsmotive vom Gewand bestritten werden. Es ist dieselbe Figur, die schon in Wertherbruch und Wetzlar begegnete, wenn auch dort ungekrönt (s. o.). Der Kopftypus entspricht dem der niederrheinischen Schule, wie er vor allem in der Plastik lebt, mit dem breiten starkknochigen Gesicht und den großen, weit geöffneten Augen.

Zu Seiten der Chorfenster waren unter den die Gewölberippen tragenden Kapitellen lebensgroße Figuren der 12 Apostel gemalt, von denen drei ganz, drei zur Hälfte und die übrigen nur in kleinen Fragmenten erhalten waren (Fig. 425). Die erhaltenen drei Gestalten sind von der gleichen seltsamen statuarischen Ruhe, links vom rechten Seitenfenster erkennbar der h. Andreas, in der Rechten ein hohes Kreuz haltend. Das Gewand zeigt wiederum sehr eintönige Motive: ein glatt herabfallendes Untergewand, darüber einen Mantel, der am Halse mit einer Agraffe gehalten ist und von den Aposteln vor der Brust

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0434
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Fig. 424. Rheydt, Ehemal. Pfarrkirche. Madonna und Apostel (nach Pause).

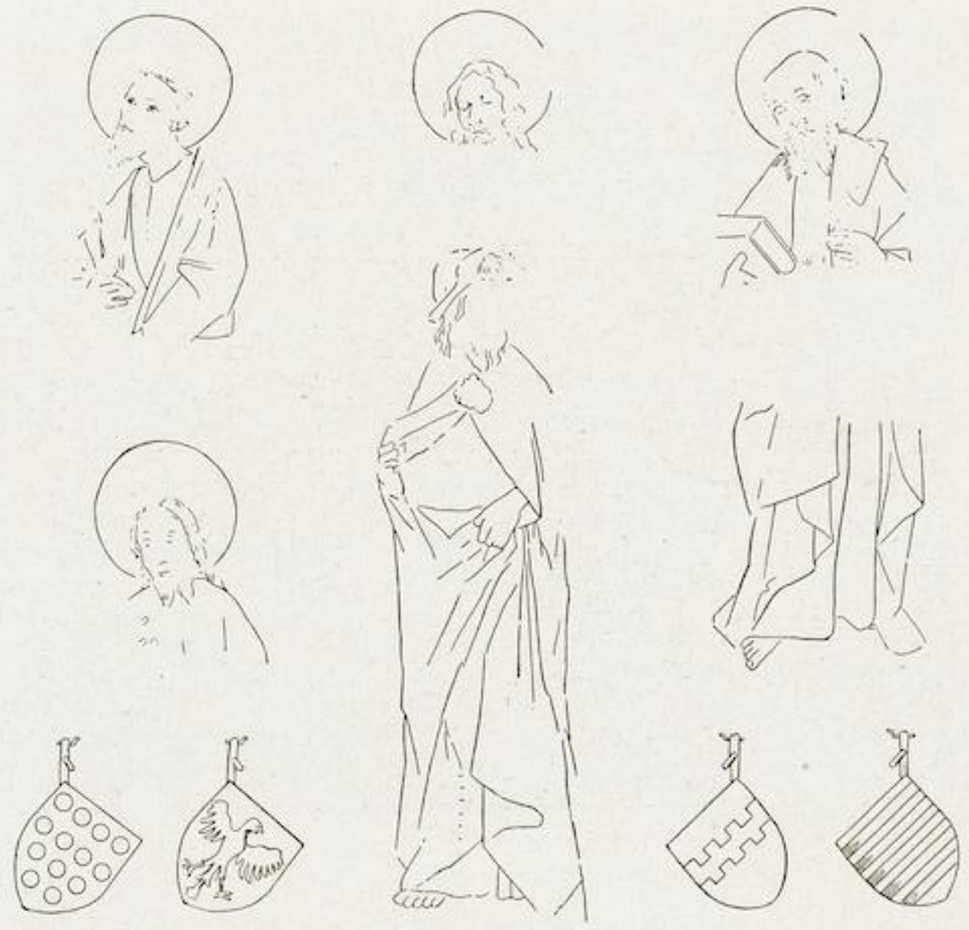


Fig. 425. Rheydt, Ehemal. Pfarrkirche. Reste von Aposteln und Wappen (nach Pause).

hochgerafft wird. Die Kontur ist so sparsam wie nur möglich. Die Köpfe sind ebenso breit und knochig mit lang herabfallendem Haar und Bart, sehr stark in den Schultern sitzend, fast ohne Halsbildung. Von den erhaltenen Gestalten ist noch ein Jakobus von Compostella mit der Pilgermuschel als Agraffe und dem Pilgerhut zu erkennen. Die Attribute der anderen sind nicht mehr abzuleiten. Sie sind in Kopfhaltung und Gesichtsschnitt nur wenig individualisiert, vielmehr scheinen sie stark auf einen Generaltypus hin aufgefaßt. Sie erinnern in ihrer ganzen Erscheinung stark an die Pfeilerapostel in der Liebfrauenkirche in Trier (s. o. S. 258). An der Südseite des Chörchens neben der Kanzel waren die Reste einer Anbetung der Könige. Da die Wände, auf denen die Gemälde aufgemalt sind, erst in spätgotischer Zeit aufgeführt wurden, ist es nicht möglich, die Arbeiten vor der zweiten Hälfte des 15. Jh. anzusetzen. Wie schon erwähnt, fand sich an dem Gewölbe des Seitenchores die Jahreszahl 1470. Aus einer Reihe von Wappen, die über den Aposteln und unter den drei östlichen Chorfenstern sich befanden, lassen sich weitere Schlüsse auf die Entstehungszeit ziehen. Es sind die Wappen der Merode-Frankenberg (goldene Kugeln in Schwarz), der Arenthal (gelber Adler in Rot), der Nesselrode (weißer gegengezinnter Balken in Rot) und von Rheydt (regelmäßige Streifung mit roten und gelben Balken). Die Stifter könnten danach Wilhelm von Nesselrode zu Rath und Stolberg und seine Gattin Adriana von Arenthal, die Erbin von Rheydt, sein. (Die Vermählung dieser beiden Fürstlichkeiten fand im J. 1468 statt.) Diese ließen wohl die Gemälde zum Gedächtnis ihrer Eltern Johann von Arenthal und Beatrix von Rheydt, sowie Wilhelm von Nesselrode und Margarete von Merode-Frankenberg anfertigen. Die Datierung der Arbeiten auf die letzten Jahrzehnte des 15. Jh. könnte also auch durch diese heraldischen Schlüsse gestützt werden.

Brünen (Kr. Rees) / Evangelische Pfarrkirche.

LITERATUR. P. Clemen, Die Kunstdenkmäler des Kreises Rees, Düsseldorf 1892, S. 16, 17. — Hensler i. d. Berichten der rheinischen Denkmalpflege XVI, S. 57 m. Abb.

Der Westturm und das nördliche Schiff des heutigen zweischiffigen Baues gehören dem 13. Jh. an. Das Hauptschiff ist laut Inschrift über dem südlichen Seitenportal i. J. 1478 angebaut.

Die einzig erhaltenen Malereien der Kirche befinden sich an der nördlichen Chorwand. Sie sitzen in 1,80 m Höhe vom Fußboden hinter der neuen hölzernen Wandbekleidung zwischen zwei Fenstern, und man darf wohl annehmen, daß wie in

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0435
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Fig. 426. Brünen, Evang. Pfarrkirche. Drei Heilige.

Wertherbruch ursprünglich alle Wandflächen des Chores zwischen den Fenstern in dieser Weise mit Figuren von Heiligen ausgefüllt waren. Leider war der Erhaltungszustand der Bilder so schlecht, daß eine durchgreifende Restauration notwendig war, die den originalen Eindruck allerdings allzustark verändert hat, so daß eine Einordnung in eine bestimmte Stilstufe sehr erschwert wird. Die Originale dürften der zweiten Hälfte des 15. Jh. angehören; eine Verbindung mit dem J. 1478 ist nicht zwingend.

Dargestellt sind die drei stehenden Heiligen Apollonia, Thomas und Katharina (Fig. 426). Sie stehen auf einem schwarzweiß quadrierten Fußboden, der dort, wo die h. Katharina steht, im Muster wechselt dadurch, daß auf den weißen Feldern eine W-ähnliche Zeichnung auftritt (vgl. die Musterung in Wertherbruch). In der Mitte steht der Apostel Thomas, sich nach der Heiligen zu seiner Linken umwendend, während er sich nach rechts hin bewegt. Er trägt ein braungoldenes Gewand und darüber einen weiten, faltigen grünen Mantel, den er mit der Rechten unter dem Arme rafft. In der Linken hält er sein Attribut, die Lanze. Die Heilige links ist die Apollonia, die in leichter sanfter Neigung des Kopfes nach Thomas hinschaut. Sie ist von äußerst zarten Formen, trägt ein enganliegendes, nach unten weit auseinanderfallendes weißes Gewand, darüber einen roten Mantel mit blauer Innenseite. Ihr blondes gewelltes Haar fällt reich über die Schultern herab. Mit der rechten Hand hält sie den gerafften Mantel und zugleich die Zange, ihr Attribut. Die Linke faßt einen merkwürdig geformten Zweig, der wohl die Stelle der Märtyrerpalme einnimmt. Die andere Heilige rechts ist im Gegensatz zu der zarten Jugendlichkeit der ersten von etwas starrer Herbheit. Es ist die h. Katharina, durch das zu ihren Füßen stehende Rad charakterisiert. Sie ist mit einem blaugrauen Untergewand und einem weit darüber fließenden roten, weiß gefütterten Mantel bekleidet. Auf dem Kopfe trägt sie eine Krone, auch sie hat langes blondes Haar. In der Rechten hält sie einen gleichen Zweig wie ihre Nachbarin, während die Linke den Saum des Mantels faßt.

Fig. 427. Haffen, Kath. Pfarrkirche. Zwei Apostel.

Im westlichen Teil desselben Kreises findet sich eine ganz entsprechende Darstellung von heiligen Einzelfiguren in Haffen in der katholischen Pfarrkirche. In der zweischiffigen Backsteinkirche sind an den Scheidemauern die lebensgroßen Einzelfiguren der zwölf Apostel (Fig. 427) gemalt, die 1852 entdeckt und 1856 von dem Maler Büchtemann wiederhergestellt und ergänzt wurden, wobei der Charakter des 15. Jh. ganz verloren ging[1]. Nur in Haltung

[1] Sluyter im Niederrheinischen Volksboten 1856, Nr. 31. — P. Clemen, Die Kunstdenkmäler des Kreises Rees, Düsseldorf 1892, S. 61 ff. m. Abb. von 2 Skizzen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0436
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

und Bewegung sind noch Spuren des Ursprünglichen übriggeblieben. Es sind Figuren von großer, vornehmer Haltung mit bedeutenden Köpfen, die wohl zu dem Schulkreis von Köln gehören und in der ersten Hälfte des 15. Jh. entstanden sein mögen. Sie tragen ihre großen Symbole in den Händen und stehen auf quadriertem Fußboden. So erinnern sie in ihrer Erscheinung namentlich auch an die Apostelgestalten in Wertherbruch (s. S. 386).

Es wird also hier im Kreise Rees die große Tradition der Aposteldarstellungen offenbar mit besonderer Vorliebe fortgesetzt.

Hohensolms (Kr. Wetzlar) / Evangelische Pfarrkirche.

LITERATUR. Renard, Wiederherstellung mittelalterlicher Wandmalereien in den evangelischen Kirchen zu Lieberhausen und Müllenbach und zu Hohensolms: Berichte d. rheinischen Denkmalpflege XX, S. 41 ff. m. Abb. — Lehfeldt, Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Koblenz, S. 77. Über die Wandmalereien: Renard, a. a. O. S. 48.

AUFNAHMEN. Photographien vor und nach der Restauration im Denkmalarchiv in Bonn.

Die kleine Kirche ist ein rechteckiger Saalbau mit flacher Holzdecke, der laut Inschrift an einem Schlußstein und am Portal im J. 1448 aufgeführt wurde. Die ganze Gestaltung sowohl des Äußeren als auch des Innern zeigt einen von rheinischen Baugewohnheiten grundsätzlich verschiedenen Charakter. Ein hohes Walmdach und ein mächtiger barocker Dachreiter bestimmen den Eindruck von außen und bekunden die Zugehörigkeit zu dem hessischen Bautypus. Die Reste, die von der Ausstattung des Innern auf uns gekommen sind, lassen auf eine sehr reiche Ausmalung schließen, die sich wohl bis in die Mitte des 16. Jh. hinzog. Neben den ornamentalen Verzierungen — gemalte Bogenfriese, gemalte Bretterdecke, Fenstereinrahmungen — hat sich vor allem die große Figur eines Christophorus erhalten, die im J. 1913 von dem Maler A. Bardenhewer restauriert wurde (Fig. 428). Lange Zeit wurde die Hälfte der Figur von einer Empore überschnitten, die man heute aber gekürzt hat, so daß die Figur ganz freiliegt. Sie bildet ein interessantes Gegenstück zu der etwas späteren Figur in Hamminkeln. Hier sieht die Komposition ganz von Einzelschilderungen ab. Das Wasser ist belebt, wie schon in ganz früher Zeit durch Fische charakterisiert, die beiden Ufer sind nur Rasenstücke mit ganz spärlichen Blumen. Der Heilige selbst bewegt sich nicht so wuchtig und überzeugend, eher spielerisch, man hat nicht so stark den Eindruck der tatsächlichen Anstrengung. Den Stamm mit grünem Gipfel faßt er quer vor sich. Das rote Gewand ist fast dasselbe wie in Hamminkeln, nur

Fig. 428. Hohensolms, Evang. Kirche. H. Christophorus.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0437

© Universitätsbibliothek Heidelberg

gefördert durch die
DFG

fällt es ruhiger und gleichmäßiger herab. Darüber liegt der grüne Mantel mit weißer Innenseite, ebenfalls in glattem Fall, nur auf der Schulter in einem hochstehenden Zipfel ein wenig bewegt. Sein Kopf mit Backenbart und langen Locken, um den ein Tuch geschlungen ist, wendet sich nach dem auf seiner Schulter sitzenden Kinde zurück, das, in langem weißem Hemd, in der Linken die Weltkugel mit dem Kreuz hält, die Rechte mit zwei segnenden Fingern erhoben hat. Ein sperrig geknicktes Spruchband an seiner Seite zeigt einige Buchstabenreste, die aber nicht mehr zu deuten sind. Links im Hintergrund erscheint in seinem Mönchshabit der Eremit mit Laterne und Krückstock. Die Komposition verzichtet also auf Einzelschilderungen und gibt nur knapp das, was in dieser Zeit für die Darstellung unumgänglich notwendig ist. Auch diese Beschränkung in den Mitteln deutet auf eine Entstehung um die Mitte des 15. Jh.

Oberbreisig / Katholische Pfarrkirche.

LITERATUR. Über die Kirche und die älteren Wandmalereien vgl. ausführlich o. S. 220.

Über die spätgotischen Wandmalereien: J. Freudenberg i. d. Bonner Jahrbüchern XV, 1850, S. 222. — Renard, Oberbreisig, Wiederherstellung der katholischen Pfarrkirche und ihrer Ausmalung: Jahrb. d. rhein. Denkmalpflege I, 1925, S. 69 ff. m. Abb.

Den Hauptanteil an der Ausmalung hat die romanische Malerei, die in einem sehr interessanten und geschmackvollen System die ganze Kirche umfaßt[1]. Die spätere Malerei erstreckt sich lediglich auf die Ausschmückung einiger Flächen durch figürliche Darstellungen. Im ausgehenden 15. Jh. entstand das bei der Wiederherstellung sehr ergänzte Bild des Weltgerichts in dem Apsisgewölbe mit dem auf dem Regenbogen thronenden Christus, zur Seite Maria und Johannes, oben in den Scheiteln zwei tubablasende Engel, unten die Gräber der Auferstehenden, also durchaus die herkömmliche Form (Fig. 429). Die Malerei ist über die Reste einer alten romanischen Darstellung des gleichen Inhaltes hinweggemalt. In geringen Resten sind weiterhin erhalten: auf der Westwand des Südschiffes eine große Ölbergdarstellung, in der Bogenlaibung die Darstellung einer Ordensfrau mit Stab (Äbtissin), an der Nordwand des Mittelschiffes eine Veronika mit dem Schweißtuch, in der Nische neben der Sakristei die Figuren von Maria und Johannes, zwischen denen augenscheinlich ein kleinerer plastischer Kruzifixus hing. An der Nordwand über der Sakristeitür befindet sich außerdem noch eine

[1] Ausführlich darüber Clemen, Romanische Monumentalmalerei, S. 603 m. Abb., Taf. 40.

Fig. 429. Oberbreisig, Kath. Pfarrkirche. Jüngstes Gericht.

Fig. 430. Oberbreisig, Kath. Pfarrkirche. Drei weibliche Heilige.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0438
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

große rechteckige Darstellung, die ganz im ursprünglichen Zustand belassen wurde, und deren Inhalt nicht zu erkennen ist. Es könnte sich um eine realistische Wiedergabe der Verdammten eines Jüngsten Gerichtes handeln.

Eine besonders gut erhaltene und qualitätvolle Darstellung befindet sich auf der Ostwand des nördlichen Seitenschiffes, die ganze Wandfläche unter dem Gurtbogen bis hinab zur Mensa des darunter stehenden Altares füllend (Fig. 430). Drei weibliche Heilige stehen nebeneinander vor einer tiefen Landschaft mit reicher Stadtarchitektur mit Stadtmauer, Türmen, auf der Seite ein Fluß. Im Mittelgrund ein weites Ackerfeld. In dieser Form gehört das Bild in den Kreis der mittelrheinischen Wandmalereien, wie sie zweimal in Oberwesel sowie im Kreuzgang der evangelischen Kirche in Andernach vorkommen. Auch stilistisch steht es dieser Gruppe sehr nahe. Ob auch hier an eine bestimmte Stadtvedute gedacht ist, ist nicht so deutlich zu ermitteln, sicherlich ist es aber die Vorstellung einer heimatlichen Landschaft.

Links steht die h. Barbara, gekrönt, in der Linken ihr Symbol, den Turm, haltend, in der Mitte die h. Katharina ebenfalls mit Krone, in den Händen Rad und Schwert haltend. Rechts von ihr die h. Dorothea mit dem Blumenkranz im Haar, in der Linken das Blumenkörbchen, das ihr das vor ihr stehende Christuskind eben dargereicht hat, in der Rechten eine einzelne Rose haltend. Die heiligen Frauen zeigen eine holde Anmut in der leichten Neigung ihrer Köpfe, die schon einen stark renaissancemäßigen Charakter haben und zugleich in der Behandlung der Gesichter mit den breiten Nasen und Lippen, den schweren Augenlidern ihre mittelrheinische Provenienz verraten. Auffällig ist der starke Vertikalismus in den röhrenförmig stehenden Falten ihrer Gewänder, der durch den ruhig geschlossenen Kontur der Figuren noch betont wird. Das steht in auffallendem Gegensatz zu einem gleichzeitigen Meister der Kölner Schule, etwa dem Sippenmeister, der eckig und zackig gebrochene Konturen liebt. Als Entstehungszeit unseres Bildes kommen die ersten Jahrzehnte des 16. Jh. in Frage.

Fig. 431. Oberbreisig, Kath. Pfarrkirche. H. Christophorus.

Etwa aus der gleichen Zeit mag ein überlebensgroßer Christophorus stammen, der auf dem südlichen Mittelpfeiler aufgemalt ist (Fig. 431). Es ist auffallend, wie langgezogen und sperrig diese Figur auf der schmalen Pfeilerfläche wirkt, das Riesenhafte, Übermenschliche ist dadurch stark zum Ausdruck gebracht. Im weit ausgreifenden Bausch des Mantels war dem Maler starke Zurückhaltung geboten durch den sehr beschränkten Raum, so daß der einzige Bewegungsakzent in der ausgesprochen ruhigen Erscheinung die schön geschwungene Partie des hellen Mantelfutters ist, die am linken Arm heruntergeht. Der Heilige steht mit kräftigen nackten Beinen ruhig im Wasser, das nur durch Fische charakterisiert ist. Den langen Stock, der hier in exakter Anlehnung an die Legende ohne grünen Zweig gegeben ist (er soll erst grünen, wenn er das Ufer erreicht hat), hat er quer vor sich genommen. Der Richtung des Stockes folgt der leicht nach vorne geneigte Oberkörper. Sein Blick ist geradeaus gerichtet. Das Kind schwebt auf seiner Schulter, in der üblichen Form mit der Rechten segnend, in der Linken die Kugel haltend[2].

[2] Die beiden Gemälde abgeb. im Jahrbuch d. rhein. Denkmalpflege I, S. 63 ff.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0439
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 432. Köln, St. Ursula. Verschwundene Wandmalerei.

Köln / St. Ursula.

Spätere Malereien.

LITERATUR. Ausführlich o. S. 89. Die älteren Malereien dort S. 89 u. S. 4 in der Einleitung behandelt.

AUFNAHMEN. Die verschwundene Ursulalegende in originalgroßer farbiger Kopie von M. Welter im Denkmalarchiv Bonn.

Das heute verschwundene Wandbild in St. Ursula in Köln, das nur in einer Kopie erhalten ist, war ein schmales Breitbild, dem Inhalte nach weniger eine Chronologie der Begebenheiten der Legende als eine Art Apotheose des Themas des Martyriums der h. Ursula. Vor blauem Hintergrund steht auf einem grünen Rasenstreifen, von dem aus Pflanzen in den Hintergrund hineinwachsen, in der Mitte Christus in blauem Gewand mit über die Schulter geworfenem rotem Mantel, der innen grün ist. Die Rechte hat er mit zwei Fingern erhoben, in der Linken hält er die Weltkugel mit dem Kreuz. Von rechts und links fahren auf stilisierten Wellen zwei große Schiffe auf ihn zu. Im linken Schiff kniet die h. Ursula in langem Mantel mit ihren Getreuen, sämtlich mit Kronen, der Christusgestalt in der Mitte zugewendet. Im rechten Schiff kniet die Jungfrau in derselben Weise im Gegensinne, wieder auf Christus zu gerichtet, neben ihr Papst und Bischof und eine andere gekrönte Gestalt (vielleicht die in der Legende oft genannte Pinnosa), im Heck des Schiffes eine weitere gekrönte Gestalt, möglicherweise der königliche Bräutigam mit seinen Knappen. Die Farbe der Gewänder ist auf beiden Seiten fast ganz verschwunden. Außerdem sind auf beiden Schiffen vier kleine Engelsgestalten in langen Gewändern gleichmäßig verteilt. Am Rande rechts und links stehen zwei Figuren, dem in der Mitte stehenden Christus entsprechend, links ein Papst, gewiß Cyriacus, der die Heilige in Rom empfing, in gelbem Gewand, violettem Mantel mit grüner Innenseite, gelber Tiara und Nimbus, in der Hand das Papstkreuz. Rechts ist es ein Bischof in Gelb und Grün, vielleicht der in der Legende genannte Bischof Pantalus von Basel, der die h. Ursula nach Rom begleitete und bei der Rückkehr das Martyrium erlitt.

Die Komposition des streifenartigen Wandbildes ist der Tradition des frühen 14. Jh. entwachsen, die Anordnung setzt eine Vorlage ähnlich der für Lipp, Kreis Bergheim, (vgl. o. S. 94 m. Abb.) voraus, während die Behandlung der einzelnen Figuren — der Standfiguren außerhalb der Schiffe mit ihren kurzen Körpern, der Schiffsinsassen mit dem sehr weichen ununterbrochenen Fall ihrer weiten Gewänder — mehr eine Entstehung um die Wende zum 15. Jh. möglich erscheinen läßt. Es ist schwierig, bei der mangelhaften Überlieferung und den zutage tretenden Divergenzen das Bild einer bestimmten Stilstufe zuzuweisen.

Einer späteren Zeit gehört ein Wandbild an, das, aus der Mauer herausgeschnitten, heute gerahmt in der Sakristei aufgehängt ist. Es ist jene mystische Auslegung des Keltertreters Christus, die im ausgehenden Mittelalter als Versinnbildlichung seines blutigen Opfertodes gelegentlich vorkommt, häufig in Verbindung mit dem Kreuzesbild (Fig. 433)[1]. Die Vorstellung fußt auf der Stelle Jesaias 63, V, 1 ff. Diesen Keltertreter, der „im rötlichen Gewand von Bosra kommt", haben zuerst die Kirchenväter Augustinus und Gregorius auf Christus gedeutet[2], und so ist er dann auch in die mittelalterlichen Hymnen[3] aufgenommen worden. Eine erste Darstellung dieser Art taucht in der bildenden Kunst in dem Hortus Deliciarum der Herrad

[1] Vgl. K. Künstle, Ikonographie der christlichen Kunst, Freiburg 1928, S. 489 ff.
[2] Comm. in Ps. 55; Migne, Patrologia latina XXXVI, S. 649.
[3] Dreves, Analecta hymnica IV, S. 21.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0440
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

von Landsberg aus dem Ende des 12. Jh. auf[4]. Die Art, in der das Bild in St. Ursula den Gedanken formuliert, entspricht der am häufigsten in Erscheinung tretenden Auffassung in der mittelalterlichen Kunst. Christus mit der Dornenkrone auf dem Haupte, das Lamm auf der Schulter, nur mit dem Lendenschurz bekleidet, bewegt sich in der Haltung des Tretens in einem großen niedrigen Trog. Von diesem steigen große senkrechte Winden in die Höhe, an denen der große Kelterbalken herabgewunden wird. Das wichtige Motiv des Themas, daß neben dem eigenen Treten Christus auch von der Kelter gepreßt wird, wodurch Blut aus seinem Leibe rinnt, ist hier nur wenig und kaum verständlich angedeutet. Die Rechte Christi faßt den auf dem Trogrand stehenden Kelch, in den auch aus seiner Seitenwunde ein Blutstrahl strömt. Unter dem Bilde ist ein leider sehr zerstörter Schriftstreifen nur in geringen Resten erhalten: sen sünd und ... willen, damit ich nit verloren ... war als ein ... schafflin, das kein hirten hat ... uff dine achteren gewonnen und zu deiner hiligen herde ... erlösen die Welt. Das Bild ist in einem sehr schlechten Erhaltungszustand, große Stücke sind herausgebrochen, so vor allem im unteren Teil. Der Hintergrund ist rot, die übrigen Farbtöne gehen ins Bräunliche. Die Modellierung des Christuskörpers und auch sein bärtiges Gesicht haben stark barocken Anstrich, wenn hier nicht überhaupt eine moderne Hand darübergegangen ist; die Originalhandschrift ist nicht unbedingt sicher. Dennoch mag man das Bild nach seiner ganzen Erscheinung gegen das Ende des 15. Jh. entstanden denken.

Eine ähnliche Darstellung innerhalb der Wandmalerei, etwas früher entstanden, befindet sich in der Kirche St. Taurin in Evreux (Eure) in einer Nische, von der auch nur der obere Teil erhalten ist[5]. Dort steht Christus aufrecht zwischen den beiden Pressewinden, seine Wunden, deren Blut in einen Kelch vor ihm fließen, präsentierend. Seit dem 14. Jh. hat auch der Holzschnitt dieses Thema gerne aufgegriffen, einer der bekanntesten ist der Holzschnitt aus dem frühen 15. Jh. im Germanischen Museum in Nürnberg[6].

Fig. 433. Köln, St. Ursula. Christus in der Kelter.

[4] A. Straub u. G. Keller, Herrade de Landsberg, Hortus deliciarum, Strasbourg 1901, Taf. LXI.
[5] Louis Régnier, Découverte de deux piscines de peintures murales dans l'église St. Taurin d'Evreux: Bulletin archéologique 1907, p. 62, pl. XV, p. 63.
[6] Abgeb. u. a. bei Georg Dehio, Geschichte der deutschen Kunst, Abbildungsband II, S. 340, Nr. 500 und bei Curt Glaser, Gotische Holzschnitte, Berlin o. J., S. 49, Taf. 1.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0441
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Köln / St. Andreas.

LITERATUR. Ausführliche Bibliographie bei H. Rahtgens, Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln I, 4, S. 78 ff. m. Abb. — Ebenso oben S. 155.

Wandmalereien: Eingehend oben S. 155 ff. sowie Einleitung S. 34, 35, wo die frühgotischen Malereien behandelt und abgebildet sind (Taf. 29, Fig. 183—186).

AUFNAHMEN. Große farbige Kopie der thronenden Maria auf der Ostwand des nördlichen Querschiffes von J. Osten (Köln), sowie eine Photographie davon im Denkmalarchiv in Bonn. — Photographien des kreuztragenden Christus der Westwand des nördlichen Querschiffes und des Jüngsten Gerichtes aus dem Mittelschiff im rhein. Museum in Köln.

Im nördlichen Querschiff der Kirche sind eine Reihe von Wandmalereien aus dem 14. und 15. Jh. erhalten, die im J. 1907 von dem Maler A. Bardenhewer restauriert wurden. Die dekorative Bemalung der architektonischen Teile gehört zu einer sicherlich ganz planmäßig ausgeführten Ausmalung des 15. Jh., die im 17. Jh. noch einmal ganz übergangen worden ist. Heute sind einzig die grünen Ranken in den Gewölbezwickeln und den Laibungen der Nischen der Nordseite Reste der spätgotischen Dekoration. In diese spätere Dekoration im Nordarm sind einbezogen zwei noch der ersten Hälfte des 14. Jh. angehörende Apostelgestalten, heute sehr stark verwischt, die auf der Westwand rechts und links von einem in einer Nische gemalten barocken Portal stehen. Was von der ursprünglichen Anlage der Figuren noch zu erkennen ist, zeugt von guter Qualität. Links steht Andreas mit dem Kreuz in graugrünem Untergewand und blauem, weiß gefüttertem Mantel, rechts Matthias mit der Axt, dessen Farben fast ganz verwischt sind. Diese Nische ist noch einer der Reste des alten romanischen Querschiffes, ein altes Gesims mit Rundbogenfries führt über sie hinweg, in den Zwickeln schwingen zwei gemalte Engel in grünen und roten Gewändern auf hellblauem Grunde Weihrauchfässer. Auch sie weisen noch auf die erste Hälfte des 14. Jh. hin. Diese Figuren schließen sich also an die oben S. 155 ff. behandelten frühgotischen Malereien der Seitenkapellen des Langhauses an.

Fig. 434. Köln, St. Andreas. Kreuztragender Christus und h. Katharina.

Zur Linken dieser Nische befindet sich auf der Westwand in viereckigem Rahmen eine merkwürdige Darstellung des kreuztragenden Christus (Fig. 434). Die Begebenheit spielt sich in einem architektonischen Baldachin ab, der sich in einen perspektivischen Innenraum mit flacher kassettierter Decke erweitert. Die Seitenwände dieses Innenraumes erscheinen durch rundbogige Durchbrüche als schwarzgold gemusterte Tapeten. Christus schreitet in blauschwarzem langem Gewand, das schwere Kreuz auf der Schulter tragend, nach rechts durch den Raum. Er blickt zurück nach der hinter ihm stehenden h. Katharina in blauem Gewand und weißem, rot gefüttertem Mantel. Die Heilige hält in der Rechten das Rad, mit der Linken weist sie auf den vor ihr knienden Kanonikus in hellblauem Leibrock hin, ihn an Christus

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0442
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

empfehlend. Diese empfehlende Geste bestätigen außerdem noch die Worte eines Spruchbandes, das ihr Schützling hält, leider nicht mehr ganz lesbar: ... gebragen hatt ... vor mich die reyne mait .... Vielleicht ist bei der merkwürdigen Form der Milieuschilderung bewußt an eine Bühne gedacht, wie sie dem Publikum von den Passionsspielen her geläufig war. Die ungewöhnliche Komposition scheint eine einmalige Erfindung des betreffenden Malers zu sein, vielleicht im direkten Anschluß an einen Wunsch des Bestellers, möglicherweise des abgebildeten Kanonikers. Die Darstellung muß in der Mitte des 15. Jh. entstanden sein, der Typus der Figuren kann sehr gut kölnisch sein.

Fig. 435. Köln, St. Andreas. Thronende Madonna.

Der untere Teil der gegenüberliegenden Ostwand war in der romanischen Zeit durch zwei tiefe Nischen aufgeteilt, die heute durch einen großen Korbbogen ersetzt sind über einer flachen großen Nische. Diese Nische wurde im 15. Jh. mit Wandmalereien ausgefüllt, die heute zum Teil zerstört und durch neue ersetzt, zum Teil nur restauriert sind. Die Mitte des Wandfeldes bedeckt heute ein hoher gotischer Altar mit der berühmten frühgotischen Pietà. Rechts und links davon sind je zwei Darstellungen übereinander aufgemalt, die rechte Seite ganz neu, im unteren Teil in der Komposition vielleicht alt. Auf der linken Seite ist oben eine thronende Madonna unter einem hohen architektonischen Baldachin dargestellt (Fig. 435), der oben neben der Überhöhung mit Zinnenkranz und Türmchen abschließt. Hinter den Zinnen erscheinen rechts und links die Halbfiguren von Engeln mit großen Flügeln vor rotem Hintergrund mit Goldrosetten. Auf einem hohen braunen Thron mit fialengeschmückten Seitenwangen sitzt die Madonna, das Kind auf dem Schoße haltend. Sie trägt ein rötlichbraunes Gewand, blauen Mantel mit weißer Innenfütterung. Auf jeder Seite des Thrones stehen je zwei Heilige, heute schon sehr verwischt. Sie tragen abwechselnd rotes und blaues Untergewand und weißlichrötliche Mäntel. Sie sind auf beiden Seiten symmetrisch angeordnet, vorne ein jugendlicher, nach hinten ein bärtiger Heiliger. Die beiden Heiligen zur Rechten tragen in der Hand große Bücher, ebenso der Bärtige zur Linken. Dessen jugendlicher Partner hält ein Fäßchen, auf dessen Rand ein Vogel mit ausgebreiteten Schwingen sitzt. Sicherlich ist an den Evangelisten Johannes gedacht mit dem Bottich, in dem er gesotten wurde und mit seinem Adlersymbol, zumal der Heilige ihm gegenüber durch einen geflügelten Löwen als Markus charakterisiert ist. Links unten kniet ein Stifter in Kanonikertracht, der durch eine Inschrift am unteren Rande des Bildes näher gekennzeichnet ist: Wilhelmus Rolt (?) De Holtzwilre Canonicus huius ecclesiae. Ein Spruchband geht von der Hand des Stifters aus, das nicht ganz zu deuten ist ... natum fac mihi propitium ..., ein zweites hält der bärtige Apostel zur Linken: quod petit iste tuis confer ei meritis. Ob diese beiden letzten Inschriften ursprünglich sind, ist nicht mehr genau zu ermitteln.

Unter diesem Bilde ist in viereckigem Rahmen eine späte Kreuzigung gemalt in der ganz konventionellen Form der Kölner Schule aus der zweiten Hälfte des 15. Jh., soweit sich heute beurteilen läßt, ein Stück von guter Qualität (Fig. 436). In der Mitte das Kreuz mit einem sehr schmalen, langgestreckten Christuskörper, dessen Knie leicht nach vorne eingeknickt sind. Unter den Wunden der Hände und der Seite fangen kleine schwebende Engelsgestalten in Kelchen das Blut auf. Sie tragen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0443
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

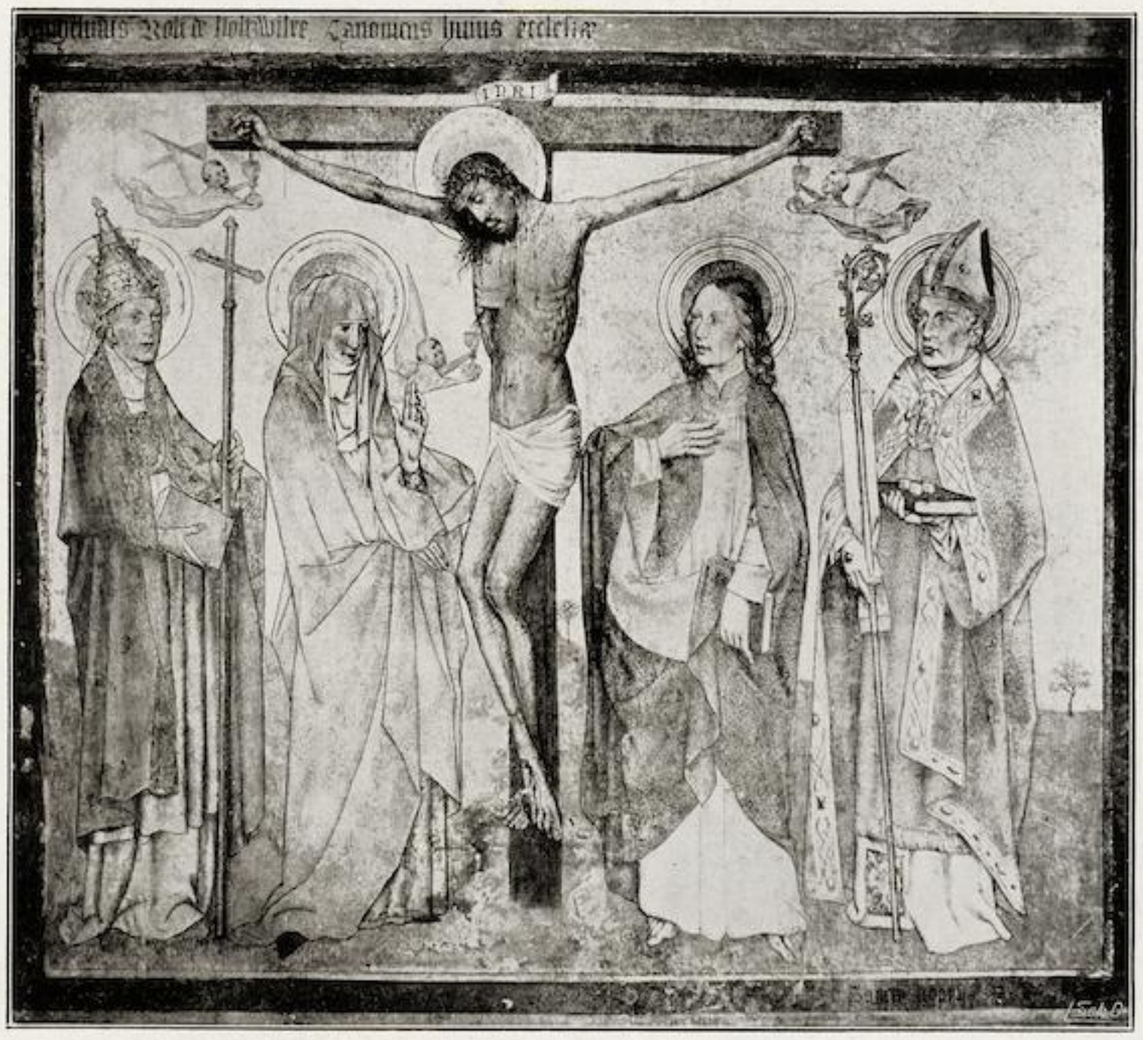


Fig. 436. Köln, St. Andreas. Kreuzigung.

die langen, vielfältig gebrochenen flatternden Gewänder, die in Köln in der späten Zeit so charakteristisch sind (Meister des Marienlebens). Unter den beiden Kreuzesbalken stehen in fast unbewegter Haltung mit nur leicht gehobenen Händen Maria und Johannes, Maria in hellblauem weitem Mantel, den sie unter den rechten Arm hochgezogen hat, und der sich in eckigen Faltenbrüchen um sie legt; ein weites Kopftuch läßt nur knapp ihr Antlitz frei. Johannes auf der anderen Seite in weißem Untergewand und weitem, in schönem Bausch fallendem bräunlichrotem Mantel mit weißer Innenfütterung. In der Linken hält er ein schwarzes Buch, die Rechte liegt in einer schwachen theatralischen Geste vor der Brust. Rechts von ihm steht ein heiliger Bischof, auf dem unteren Bildrand Liborius genannt, in reichem Ornat: über der weißen Alba ein schweres hellgrünes Pluviale mit edelsteinbesetzten Goldborten, in der behandschuhten Rechten den Bischofsstab mit weißem Velum, in der Linken ein Buch, auf dem drei weiße Würfel liegen. Ihm entspricht auf der anderen Seite ein Papst, als Sylvester bezeichnet, in weißer Alba, darüber ins Lila gehende Tunika und grünlichblaues Pluviale mit Goldsäumen. Diesen beiden Heiligen war lange Jahrhunderte hindurch der hier befindliche Altar geweiht.

Der Aufbau des Bildes mit dem gleichmäßigen Nebeneinander von Figuren gleicht den Kompositionen des Meisters der Verherrlichung Mariä[1], der reichen Stadtvedute im Hintergrund dort entspricht hier eine spärliche Hügellandschaft. Die Betonung von mehreren parallel geschichteten Bildebenen, die bei dem genannten Meister so sehr ins Auge fällt, ist hier ersichtlich gemildert. Der Gesichtstypus ist im einzelnen durch die Restauration stark verwischt, scheint sich aber ganz dem Kölner Kanon anzuschließen.

Unter der Kapitellzone des zweiten nördlichen Arkadenpfeilers vom Querschiff aus ist in viereckigem Rahmen ganz in der Art eines Tafelbildes eine kleine Darstellung des Jüngsten Gerichtes aufgemalt (Fig. 437). In der Mitte, auf doppeltem Regenbogen sitzend, Christus als Weltenrichter in rotem Gewand, ihm zur Seite auf Wolkensäumen kniend Maria und Johannes, Maria in blaugrünem Gewand, Johannes in bräunlichrotem Untergewand und graublauem Mantel. Unter ihnen ein weites braunes Feld mit den sich öffnenden Gräbern der Auferstehenden. Rechts unten ein kleiner Höllenrachen mit den Verdammten, links der Zug der Seligen, von Petrus in weißem Mantel und großem goldenem Nimbus getrieben. Das Bild ist in der dumpfen Farbhaltung des Blaugrün und der Art der Komposition ganz ein Kind der Kölner Schule, ja, man möchte direkt an eine abgekürzte Kopie des schulbildenden Jüngsten Gerichtes von Stephan Lochner denken.

In dieselben Jahre um 1470 fällt eine stark verwandte Kreuzigung in der nördlichen Seitenkapelle des Kölner Domes über dem Denkmal des Kölner Erzbischofs Engelbert I. von Berg, des Heiligen, das sich dicht neben dem Eingang zur Sakristei befindet (Fig. 438). In diesem Bilde ist bewußt auf jede Farbigkeit verzichtet und nur ein Grisailleton auf rotem Grund erzielt. (Die heute erhaltenen Farben im Grün des Bodens, im Ton der Gesichter und in den Wunden Christi sind wohl kaum ursprünglich.) Das Wandbild scheint sonst sehr sachgemäß und vorsichtig restauriert, so daß der sehr qualitätsvolle Originalstrich kaum verändert ist. Es ist wieder derselbe schmale Christuskorpus am Kreuz mit nur schwach geknickten Knien, zu dessen Füßen ein geistlicher Stifter kniet mit einem Spruchband, von dessen Inhalt nur das Wort: sacerdos und die Initialen Christi IHS erkennbar sind. Links steht Maria mit über der Brust gekreuzten Händen leicht zu Christus hingeneigt in demselben Gewande und demselben Kopftuch wie auf dem Bilde in St. Andreas. Johannes auf der rechten Seite steht in ruhiger Haltung, in ernsten Schmerz versunken. Es ist hier nirgend ein falsches Pathos oder die Absicht eines Sichzurschaustellens spürbar. Die ganze

[1] Vgl. H. Reiners, Die Kölner Malerschule, S. 106 ff.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0444
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 437. Köln, St. Andreas. Jüngstes Gericht.

Fig. 438. Köln, Dom. Kreuzigung.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0445
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Darstellung in ihrer schönen Geschlossenheit atmet einen ruhigen, gehaltenen Ernst. Der Figurentypus ist noch stärker dem des Marienlebenmeisters verwandt, man spürt hier unmittelbarer den Einschlag der niederländischen Kunst. Es ist im einzelnen, in der Gewandbehandlung und der Haltung, soviel Ähnlichkeit zwischen den beiden Bildern, daß man unbedingt an dieselbe Schule denken muß und in Anrechnung der Veränderung durch den Restaurator mit Vorbehalt sogar an denselben Meister denken darf[2].

Köln / Ehemaliges Karmeliterkloster.

LITERATUR. Gelenius, De admiranda Coloniae magnitudine, Köln 1645, S. 476, 484, 485. — Kreuser, Kölns alte Kirchen: Kölner Domblatt 1844, Nr. 123. — Ennen, Geschichte der Stadt Köln, Köln 1869, III, S. 999; 1875, I, S. 174. — A. Reichensperger, Der Kreuzgang im Karmeliterkloster: Vermischte Schriften zur Kunst, S. 328. — H. H. Koch, Die Karmeliterklöster der niederdeutschen Provinz, Freiburg 1889, S. 29 ff. — L. Arntz, Über Kölner Klosterbauten: Denkmalpflege 1909, S. 30. — Keussen, Topographie d. Stadt Köln, 1910, S. 37—39.

Über die Wandmalereien: Ernst Weyden, Die alten Wandgemälde des Kölner Domchores: Kölner Domblatt 1845, Nr. 12. — C. O. Jatho, Eine Verkündigung in Köln: Cicerone XXII, 1930, S. 20, m. Abb. — Hans Vogts, Ein altes Wandgemälde in Köln entdeckt: Köln. Zeitung 624b, Morgenausgabe vom 14. Nov. 1929. — Frankfurter Zeitung vom 4. Februar 1930.

Im Jahre 1198 wurde der Karmeliterorden in Köln ansässig. Seine erste Kirche, die vielleicht zugleich die früheste gotische Kirche in Köln darstellt, entstand im Jahre 1219. Diese wurde schon nach einem halben Jahrhundert stark verändert und erweitert; spätere Anbauten geschahen im J. 1363 und in reichem Ausmaße dann wieder in der Mitte des 16. Jh.

An der Außenseite des erhaltenen spätgotischen zweischiffigen Refektoriums, in einem ehemaligen Verbindungsgang zwischen Kreuzgang und Klosterhof, gegenüber dem Westeingang der niedergelegten Kirche, ist durch den Abbruch der dortigen Schuppen der Garnisonbäckerei ein großes Wandgemälde der Verkündigung mit lebensgroßen Figuren sichtbar geworden (Fig. 439).

Über einem Sockel und einem wahrscheinlich die Widmung enthaltenden, noch nicht ganz aufgedeckten Schriftband kniet rechts von der spitzbogigen Türe die Jungfrau in einem großen, mit sichtlicher Liebe durchgeführten Raum, der ein geometrisches Fliesenmuster auf dem steil aufsteigenden Boden zeigt, im Hintergrund rechts hinter der Jungfrau Durchblick aus einem Fenster auf eine kölnische Straße. Auf dem Estrich ein dreibeiniger Holzstuhl, auf dem in einem Glas blühende Lilien stehen. Die Jungfrau in himmelblauem Gewand mit eng an den Kopf anschließendem, dann frei über die Schultern flatterndem blondem Haar blickt erstaunt von dem geöffneten Buch in ihrem Schoß auf, hebt beide sehr sorgfältig durchgezeichneten Hände in einer Geste scheuer Verwunderung empor, während sie das zarte Köpfchen nach links wendet. An der Rückwand des Raumes eine Bank, über die ein gelber Brokatteppich mit sorgfältigem Granatapfelmuster gebreitet liegt, auf der grüne Sitzkissen liegen; hinter dem Teppich erscheinen kleine Engelsfiguren. Links von der Türe zum Refektorium kniet der Engel mit großen, oben goldenen Schwingen, der in spitzen Fingern das Spruchband mit dem englischen Gruß hält, das über der Türe flattert, der Engel in weißem Gewande. Hinter ihm sieht man durch zwei Fenster in zwei Straßen mit schiefergedeckten Häusern und einem zurückliegenden Kirchturm; eines der Häuser, ein besonders deutliches schmalgiebliges Fachwerkhaus, ist durch den hölzernen Vorbau vor dem Erdgeschoß, in dem ein Schimmel beschlagen wird, als Schmiede gekennzeichnet.

Die Entstehungszeit ist durch den Bau gegeben, die Komposition nimmt auf die Türe zum Refektorium Rücksicht, das wohl das 1467 erbaute Winterrefektorium des Klosters gewesen ist. Damit würde die kunstgeschichtliche Eingliederung übereinstimmen. Der letzte Rest der Holdseligkeit der Lochner-Schule liegt über den Figuren. In der bei einem Wandbild in solchem Maße ganz seltenen höchst sorgfältigen Durchbildung des Hintergrundes spricht der neue niederländische Geist sich aus, der unter der Führung des Meisters des Marienlebens nach Köln gekommen ist. Die Verkündigung erinnert in vielen Einzelheiten bis auf den Estrich, den Teppich mit den Kissen, den kleinen Engelsfiguren darüber, an die Verkündigungsdarstellung eben dieses Meisters in der Alten Pinakothek in München, in der Neigung zu Ausblicken in die Landschaft an die Verkündigung vom Meister der Lyversbergschen Passion im Germanischen Museum zu Nürnberg und dem verwandten Bild in der öffentlichen Kunstsammlung in Basel; auch dort über dem Teppich die kleinen Engelsfiguren[1].

[2] Offenbar sind die Einzelfiguren des Kruzifixus wie der Maria und des Johannes frühzeitig aus der Werkstatt der späten Lochnerschule und dem Atelier des Marienlebenmeisters in die Vorlagebücher der Wandmaler übergegangen — man kann bei den oben abgebildeten Monumentalkompositionen auch an die Kreuzigung Lochners im Germanischen Museum zu Nürnberg, an das Bild des Heisterbacher Meisters in der Pinakothek zu München, aber auch an die beiden Kreuzigungen des Marienlebenmeisters im Hospital zu Cues wie in der Sammlung Virnich in Bonn denken (Abb. zuletzt bei Reiners, Kölnische Malerschule Taf. XXIII, S. 94, 142, 143).

[1] Abgeb. bei Heribert Reiners, Die Kölner Malerschule, München-Gladbach 1925, S. 135, 168, 171.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0446
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Die feine delikate Malerei, die in ihrer ersten Veröffentlichung durch Carl Oskar Jatho, Köln, eine liebevolle und feinsinnige Analyse gefunden hat[2], steht an Qualität weit über den anderen gleichzeitigen Verkündigungsdarstellungen in der rheinischen Wandmalerei in St. Goar und in Linz als das Werk eines der führenden Kölner Meister der Epoche, vielleicht um ein Jahrzehnt vor den Malereien in der Hardenrathkapelle bei Maria im Kapitol entstanden.

Der Marienkult war im Orden besonders heimisch. Davon geben Zeugnis zwei Bilder der h. Jungfrau, die bei Gelenius ausdrücklich aufgezeichnet sind, die plastische Gruppe eines Vesperbildes, durch Inschrift datiert auf 1298, und das Bild einer thronenden Maria mit dem Kinde aus dem Jahre 1411[3].

Ein Bericht aus dem Jahre 1845 teilt mit, daß „der Kreuzgang des Karmeliterklosters auch reich mit Wandbildern ausgeschmückt war, Scenen aus dem Leben der h. Jungfrau, durch Legenden erklärt, die mit dem Anbaue der Räume für die Gewerbeschule verloren gingen“[4].

Fig. 439. Köln, Ehemaliges Karmeliterkloster. Maria aus der Verkündigung.

[2] Carl Oskar Jatho, Eine Verkündigung in Köln: Cicerone XXII, 1930, erstes Januarheft, S. 20 m. Abb.
[3] Gelenius, De admiranda magnitudine Coloniae, Köln 1645, p. 484, 485.
[4] Ernst Weyden, Die alten Wandgemälde des Kölner Domchores: Kölner Domblatt 1845, Nr. 12; dort heißt es weiter: „Diese Bilder zeigten schon Hinneigungen zu einer richtigen Linearperspektive u. gehörten dem Ende d. 14. Jh. an, denn der Kreuzgang ward um das Jahr 1370 aufgeführt, nachdem der Neubau der längst eingestürzten, äußerst zierlichen Kirche 1363 durch den Provinzialen des Ordens, Godschalk vollendet worden...“. Text Gelenius, De admiranda Coloniae magnitudine, p. 479.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0447
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Köln / Kartäuserkirche.

LITERATUR. Gelenius, De admiranda Coloniae magnitudine, Köln 1645, p. 453. — Ernst Weyden, Die alten Wandgemälde des Kölner Domchores: Kölner Domblatt 1845, Nr. 12. — J. J. Merlo, Kunst und Kunsthandwerk im Kartäuserkloster zu Köln: Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein XLV, S. 1—53. — L. Arntz, Die Kartause zu Köln in baugeschichtlicher Hinsicht: Zs. f. christl. Kunst VII, 1894, Sp. 9 ff. — Hans Vogts, Neue Mitteilungen zur Bau- und Kunstgeschichte des Kartäuserklosters in Köln: Zs. f. christl. Kunst XXIX, S. 1 ff. — Die Kartäuserkirche in Köln, Festschrift zu ihrer Weihe nach ihrer Wiederherstellung und Einrichtung zur evangelischen Kirche am 16. September 1928, herausgegeben von Ernst Nack, Köln 1928. — Christel Schneider, Die Kölner Karthause von ihrer Gründung bis zum Ausgang des Mittelalters, Bonner Diss. 1929. — Heribert Reiners, Kölner Kirchen, Köln 1911, S. 113, 1921, S. 134.

AUFNAHMEN. Kopien der Deckenmalereien in der Sakristei von L. Haake im Archiv des Städtischen Konservators, Köln. Photographische Aufnahmen der Deckenmalereien der Marienkapelle ebenda und im Rheinischen Museum, Köln.

Fig. 440. Köln, Kartäuserkirche. Blick in die Sakristei.

Bei der Gründung ihrer Niederlassung i. J. 1335 übernahmen die Kartäusermönche in Köln einen älteren Kirchenbau aus dem Anfang des 13. Jh., der sich wahrscheinlich im Kern der heutigen Kirche erhalten hat. In der zweiten Hälfte des 14. Jh. entstand das siebenjochige Langschiff mit polygonalem Chorabschluß. Im J. 1425 fügte Erzbischof Dietrich von Mörs nördlich die Marienkapelle an. Im J. 1511 wurde an diese anschließend nach Osten eine ziemlich langgestreckte Sakristei angebaut, eine Stiftung der Familien Hackenay und Hardenrath, die mit einem besonders reichen Netzgewölbe ausgestattet wurde.

Bei den Wiederherstellungsarbeiten in den J. 1925—27 wurden sowohl in der Marienkapelle als auch in der anschließenden Sakristei reiche spätgotische Gewölbemalereien, teilweise unter barocker Übermalung freigelegt (Fig. 440). Von den vier Gewölben der Marienkapelle sind die beiden östlichen mit besonders reicher Blattornamentik versehen. Von den Zwickeln und Schnittpunkten der Gewölberippen her wachsen die einzelnen Triebe und füllen die vorhandene Fläche. Knollenartige Blumen in gelben, hellblauen und roten Farben beleben das Grün des Laubwerks, dazwischen sind einzelne Vögel, so eine Eule, angebracht, die an den herabhängenden Früchten, Weintrauben und roten Beeren, picken. Genremäßige Szenen sind wie wahllos in das Blattwerk eingeflochten. Engel mit Musikinstrumenten werden von dem Rankenwerk überschnitten. In der Gesamtkomposition ergibt sich ein überaus reizvoll lebendiges Bild.

In der östlich an die Marienkapelle anschließenden Sakristei ist die Wandmalerei mit dem fächerförmigen reichen Netzgewölbe in der malerischen Wirkung zu einem einheitlichen Ganzen verbunden. Die Rippen ruhen auf plastischen Konsolen, hinter denen je zwei einen Teppich haltende Engel gemalt sind. In flachen Bogen sind zwischen die Rippen eine Reihe von männlichen Halbfiguren angeordnet, die in Gruppen zu je vieren zusammengehören und untereinander durch bandartig verschlungene Spruch-

Fig. 441. Köln, Kartäuserkirche.
Detail von den Gewölbemalereien der Sakristei.

Fig. 442. Köln, Kartäuserkirche.
Detail von den Deckenmalereien in der Sakristei.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0448
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

bänder und in Malerei nachgeahmte Gewölberippen verbunden sind, durch welche Anordnung eine Reihe sehr lebendiger Überschneidungen erreicht ist (Fig. 443). Die Figuren sind in reicher renaissancemäßiger Tracht einander in lebhaft gestikulierender Bewegung zugewandt. Es sind durch Beischrift bezeichnete Figuren aus der Ahnenreihe Christi, beginnend mit Abraham, Isaak, Jacob und Juda (Fig. 442); dann Obeth, Jesse, David und Salomo, von denen die beiden ersten und Salomo in Hermelinmänteln mit Zeptern dargestellt sind, König David mit der Harfe. Weiter Eleasar, Mathan, Jacob und Joseph und als einzelne Figur Eliachim[1]. Die Zeichnung ist in Schwarz und Weiß vor rosa getöntem Hintergrund ausgeführt. In ähnlicher Ausführung sind zwischen die Bogen mit den Ahnen Jesu Gruppen mit Girlanden tragenden Engeln eingeflochten. In der Form ähneln sie Putten, jede der Figuren ist in anderer Bewegung und wechselnder Vorder- und Seitenansicht gegeben.

Fig. 443. Köln, Kartäuserkirche. Deckenmalereien in der Sakristei nach Kopien von Haake.

Der Renaissancecharakter der Malereien zeigt sich gerade in diesen Engeln. Die Sakristei war eine besondere Stiftung, der darin aufgestellte Altar der Anna und Katharina wurde i. J. 1511 geweiht, anschließend an dieses Datum wird sich die Ausmalung der Gewölbe vollzogen haben. Die Malereien der Marienkapelle gehören einer Stilstufe unmittelbar vorher an[2].

Die Anordnung der Gestalten aus der Ahnentafel Christi erinnert an die Anbringung der Halbfiguren der Propheten in den Gewölben rheinischer Kirchen schon ein Jahrhundert vorher, so in der Karmeliterkirche zu Mainz und in der Kirche St. Martin zu Oberwesel (s. o. S. 281 u. S. 335). Eine auffällige Parallele ist im Wallraf-Richartz-Museum in Köln in dem Rest eines Bildstreifens erhalten, in dem die Brustbilder dreier lebhaft miteinander disputierender Männer zwischen dekorativ geschlungenen Schriftbändern eingeordnet sind. Diese gleichen in der Art, wie sie sich temperamentvoll bewegen und die Körper drehen und wie sie damit auch in der dekorativen Idee aufgehen, wenngleich sie einer früheren Zeit angehören, stark den Bildern der Kartause, so daß sie hier abgebildet seien (Fig. 444).

Fig. 444. Köln, Wallraf-Richartz-Museum. Bildstreifen mit Halbfiguren.

[1] Es handelt sich um die Reste einer Wurzel-Jesse-Darstellung mit einer Aufzählung der Vorfahren Christi, von denen jedoch nur die wichtigsten angebracht sind; vgl. hierzu die Ornamentfüllungen mit der Wurzel Jesse des Israhel van Meckenem G. 452 und G. 466. Max Geisberg, Verzeichnis der Kupferstiche Israhels van Meckenem, 58. Heft der Studien zur Deutschen Kunstgeschichte, Straßburg 1905, S. 210 u. 216.

[2] Im Jahre 1514 wird der Magister Bruno von Köln, der in dem Kartäuserkloster sich besonderer Verehrung erfreut, von Leo X. heiliggesprochen (s. Gelenius, a. a. O. p. 453). Das Datum dürfte vielleicht mit der neuen malerischen Ausschmückung der Kirche zusammenfallen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0449
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Köln / St. Maria im Kapitol, Hardenrathkapelle.

LITERATUR. J. D. Passavant, Kunstreise durch England und Belgien, Frankfurt a. M. 1833, S. 421. — Grille de Beuzelin, Notes archéologiques recueillies dans un voyage en Allemagne, Blois 1834, S. 40. — H. Püttmann, Kunstschätze u. Baudenkmäler am Rhein, Mainz 1843, S. 355/356. — E. Weyden, Die alten Wandgemälde des Kölner Domchores: Kölner Domblatt 1845, Nr. 12. — Fr. Kugler, Handbuch d. Geschichte d. Malerei, Berlin 1847, II, S. 156/157. — Ders., Kleine Schriften zur Kunstgeschichte, Berlin 1853, II, S. 306/307. — St. Maria im Kapitol zu Köln: Organ für christliche Kunst XVII, 1867, S. 193. — C. Schnaase, Geschichte der bildenden Künste im 15. Jh., herausgegeben von W. Lübke, Stuttgart 1879, S. 361. — L. A. Scheibler, Die hervorragendsten anonymen Meister und Werke der Kölner Malerschule von 1460 bis 1500, Diss. Bonn 1880, S. 32/33. — F. Th. Helmken, Führer durch Köln und seine Sehenswürdigkeiten, Köln 1889, S. 85 ff. — Mohr, Die Kirchen von Köln, Berlin 1889, S. 154—156. — L. A. Scheibler, Die deutschen Gemälde von 1300 bis 1550 in den Kölner Kirchen: Zs. f. christl. Kunst V, 1892, Sp. 135/36. — Merlo, Kölnische Künstler in alter und neuer Zeit, Düsseldorf 1895, Sp. 1159. — L. A. Scheibler und Aldenhoven, Geschichte der Kölner Malerschule, Lübeck 1902, S. 220/221. — H. Rahtgens bei P. Clemen, Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln, Düsseldorf 1911, II, 1. Abt., S. 263—266, m. Abb. — Burger-Schmitz-Beth, Deutsche Malerei, Handbuch der Kunstwissenschaft II, S. 442. — H. Oidtmann, Die Rheinischen Glasmalereien vom 12. bis zum 16. Jh., Düsseldorf 1929, II, S. 283. — H. Weizsäcker, Der Meister von Frankfurt: Zs. f. christl. Kunst X, 1897, Sp. 16. — Max J. Friedländer, Der Kölnische Meister des Aachener Altares: Wallraf-Richartz-Jahrbuch I, 1924, S. 101, m. Abb. — Über die älteren Wandmalereien in der Krypta vgl. P. Clemen, Romanische Monumentalmalerei, S. 222, Taf. 16, 17.

AUFNAHMEN. Photographische Aufnahmen von Ans. Schmitz (Köln), Dr. Stoedtner (Berlin), Emil Hermann (Köln). Einzelaufnahmen und Details v. 1929 von Photograph Hermann; Platten im Rheinischen Museum, Köln.

Die Hardenrath- oder Salvatorkapelle der Kirche St. Maria im Kapitol ist eine Stiftung des Kölner Bürgers Johann Hardenrath und seiner Gemahlin Sibylla Schloßgen. Sie wurde i. J. 1466 in dem Winkel zwischen Chor und südlichem Querschiff errichtet. Auf der nördlichen Wand der Kapelle ist die Stiftungsinschrift erhalten[1]. Der quadratische Raum hat ein spätgotisches reiches Netzgewölbe, die Wände der Kapelle waren von vornherein für die Anbringung von Wandmalereien bestimmt, ihre einzige Gliederung besteht in einem in 2 m Höhe angebrachten Gesims. Die in Form eines Erkers ausgebaute Altarnische ist fast ganz in Pfosten und Maßwerk aufgelöst.

Die Ausstattung der Kapelle (Fig. 445) ist in ihrem ursprünglichen Zustand erhalten geblieben, jedoch waren die nie übertünchten Wandmalereien wiederholten Instandsetzungen ausgesetzt; so sind Erneuerungen aus den Jahren 1694 und 1757 überliefert[2]. Eine letzte Reinigung und Restauration erfolgte i. J. 1911. Die Ursprünglichkeit der Malereien ist durch die älteren Veränderungen stark beeinträchtigt worden[3]. Im Detail ist eine Würdigung als ursprüngliches Dokument heute nicht mehr möglich, jedoch rechtfertigt die

Fig. 445. Köln, St. Maria im Kapitol. Hardenrathkapelle. Innenansicht.

[1] Deo Opt. Max. Salvatori Mundi Eiusque Matri B. M. V. Caeterisque Patronis In Ei (!) Extra Nominatis Capella Haec AO. 1466. 6. Augusti Sumptibus Devoti Praenobilis DD. Joannis Ab Hardenrod et Sibillae Schlösgen Conjugum Aedificata, Fundata et Consecrata: Nunc Vero AO. 1694. 6. Augusti Praesidio Illustrissimi et Reverendissimi Domini Ottonis Ex Comitibus De Bronckhorst In Gronsfeldt Et Eberstein Episcopi Columbicensis, Suffraganei ac Vicarii Generalis Osnabrughensis Huius Capellae Provisoris Renovata Et Restaurata Fuit. — Eine weitere Inschrift aus dem Jahr 1638, die auch das Datum 1466 angibt, befindet sich über der Tür zur Kapelle, abgedr. bei H. Rahtgens, Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln II, I, S. 217.

[2] Vgl. hierzu H. Rahtgens, a. a. O. S. 266, und Merlo, a. a. O. Sp. 767 und 1159. Im Jahre 1754 wurde eine Restauration durch den Maler J. J. Schmitz ausgeführt.

[3] Am wenigsten haben durch diese Wiederherstellung gelitten der Drachenkampf des h. Georg an der Westwand, der Sängerchor und die darüber befindlichen Engel mit dem Weihekreuz. Vgl. hierzu die Bemerkungen über den Erhaltungszustand in der oben erwähnten Literatur. Seit Passavant, der a. a. O. S. 421 von starker Übermalung spricht, wiederholt sich bei späteren Beschreibungen diese Feststellung, ohne daß einzelne Angaben gemacht werden. Scheibler, a. a. O. (Diss.) S. 32, sagt von den Heiligenfiguren, besonders denen in Grisaille, „sehr bedeutend und haben weniger gelitten".

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0450
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Bedeutung der Gesamtkomposition — als der einzigen figürlichen spätgotischen Ausmalung, die in Köln erhalten ist — eine eingehendere Würdigung.

An der Westseite befindet sich über der Tür die Auferweckung des Lazarus, die die ganze Wandbreite einnimmt (Taf. 99,2). Im Vordergrund einer weiten Landschaft ist auf der linken Seite Christus mit zwei Jüngern dargestellt. Vor ihm knien in reichen renaissancemäßigen Gewändern in bittender Haltung Maria und Martha, von denen die vordere in Rückenansicht gegeben ist (Fig. 446). Auf der rechten Seite des Bildes sitzt Lazarus auf dem schräg über die Grube geschobenen Grabstein, neben ihm kniet Petrus und hält die Hände des Lazarus. Die Mitte zwischen beiden Bildgruppen wird von einigen lebhaft gestikulierenden, prunkvoll gekleideten Männern eingenommen. Rechts im Vordergrund stehen zuschauend einige männliche Figuren, vor dem Lazarus sitzt ein Hund. Im Hintergrund des Bildes sind miniaturenhaft einige Szenen angebracht, links Christus, dem die Schwestern des Lazarus dessen Tod verkündigen, rechts Jesus als Gast bei Lazarus. Der dunkle Waldhintergrund wird durch zwei Lichtungen rechts und links belebt. — Unter dem Bild ist eine Inschrift angebracht: Acria spes, sincera fides, dilectio fervens exornant templa dei, ut complaceant ei. Die Farben des Bildes sind sehr verblichen, schillerndes Rot und Grün in den modischen Gewändern gibt den Hauptakkord, daneben hebt sich das Weiß der Gewandverzierungen, die Borten und Pelze und das helle Leichentuch des Lazarus wirkungsvoll vom dunklen Hintergrund ab. Diese stark kontrastierende Farbigkeit, die lebhaft geschwungene Bewegung und der plastisch modellierte Gesichtsausdruck, vor allem aber die stark zur Schau gestellten Kostüme rechtfertigen eine zeitliche Einordnung um 1515. Das Bild ist den Frühwerken des Barthel Bruyn verwandt, dessen Essener Altar um 1525 vollendet war[4]. Max J. Friedländer hat in dem Wandgemälde die Hand des Kölnischen Meisters des Aachener Altars erkannt, der solche Breitkompositionen in seinem Hauptwerk im Aachener Münster wie auf der Anbetung der Könige in Berlin liebt.

Fig. 446. Köln, St. Maria im Kapitol. Hardenrathkapelle. Detail aus der Auferweckung des Lazarus.

Rechts und links von der Tür ist je ein von zwei Engeln gehaltenes, gotisch verziertes Weihekreuz in einem Kreis angebracht. Auf der rechten Seite befindet sich darunter eine Darstellung des mit der Kapelle durch eine Stiftung verbundenen Sängerchors (Fig. 447)[5]. Links sitzt der Organist vor der Orgel, er sieht sich nach den Sängern auf der rechten Seite um. Es sind vier

[4] Abgeb. bei G. Humann, Die Kunstwerke der Münsterkirche zu Essen, Düsseldorf 1904, Taf. 63—69, Lit. ebendort S. 384, Anm. 3, und H. Reiners, Die Kölner Malerschule, M.Gladbach 1925, S. 334/335. — M. J. Friedländer im Wallraf-Richartz-Jahrbuch I, 1924, S. 106, m. Abb.

[5] Vgl. hierzu Ennen, Geschichte der Stadt Köln. Köln 1887, III, S. 1033. „Im J. 1465 wurde von Johannes Hardenrath eine Musikalische Messe in St. Maria im Kapitol gestiftet."

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0451
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 447. Köln, St. Maria im Kapitol. Hardenrathkapelle. Wandgemälde mit Sängerchor und Weihekreuz.

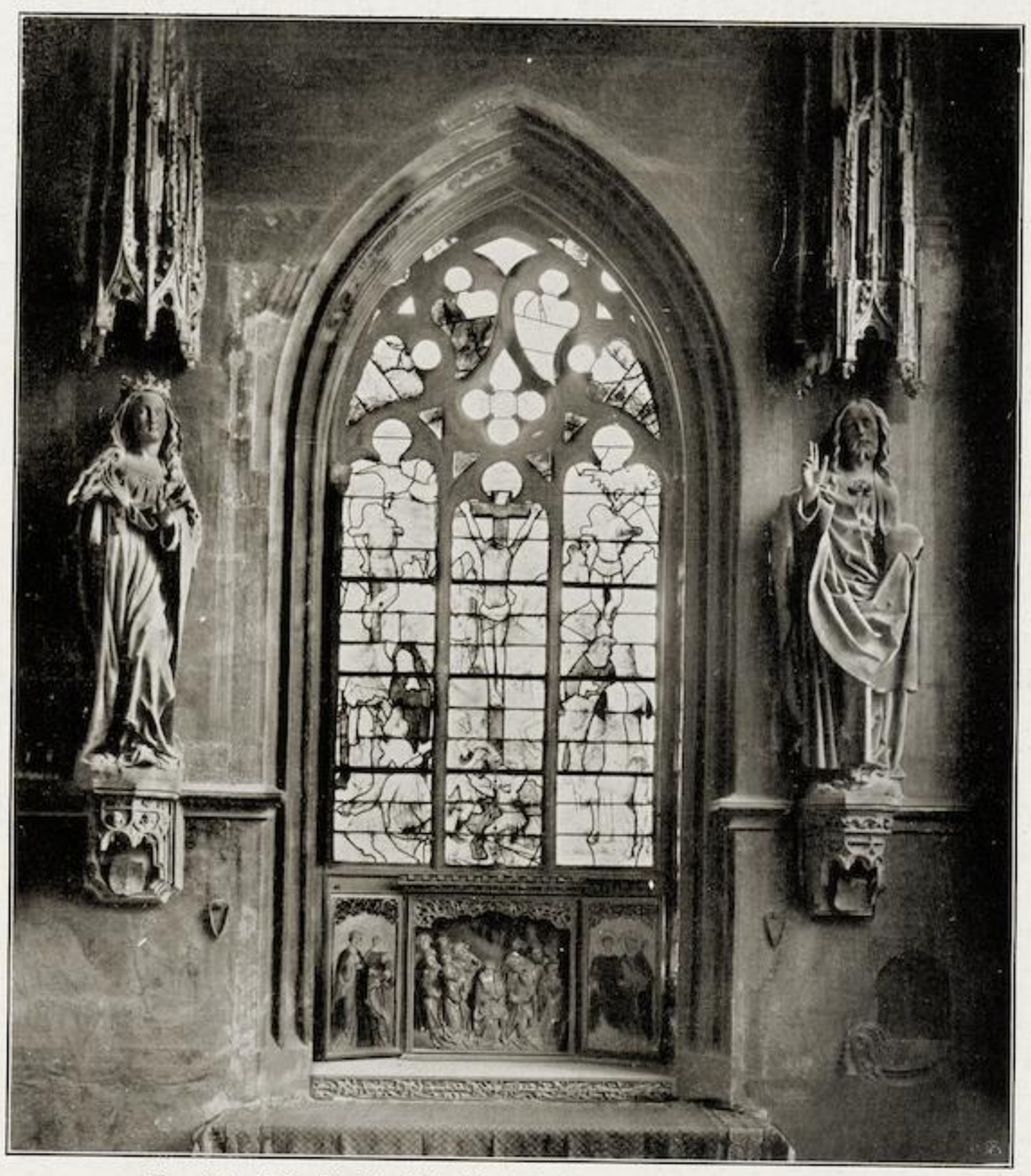


Fig. 448. Köln, St. Maria im Kapitol. Hardenrathkapelle. Altarnische.

Erwachsene und fünf Knaben, die sich eifrig singend um ein großes Chorbuch versammelt haben. Zwei von den Erwachsenen, davon einer mit weißer Hornbrille, stehen rechts gesondert mit einem roten Buch. Das kleine 140 cm lange und 25 cm hohe Bild ist verhältnismäßig gut erhalten. Das Genremäßige des lebendigen Augenblicksbildes und die wahrscheinlich gewollte Porträtähnlichkeit der Sänger machen den besonderen Reiz dieses Bildes gegenüber den großen Heiligendarstellungen aus.

Die Nordwand der Kapelle, die — architektonisch ungegliedert — die bedeutendste Fläche für Malereien darstellte, ist bis zum Scheitelpunkt in drei Zonen mit Gemälden ausgestattet. Über einem bis zu 1 m Höhe reichenden teppichartigen Muster sind Halbfiguren von Heiligen und darüber unter Baldachinen stehende Heilige in Lebensgröße angebracht (Taf. 98). Im Bogenfeld folgt eine Darstellung der Verklärung Jesu. Diese Anordnung der Heiligenfiguren ist auf der West- und Südseite fortgesetzt und damit dem Raum durch den malerischen Schmuck eine feste Gliederung gegeben. Eine reich verzierte gotische Nischenarchitektur bildet den wirkungsvollen Rahmen der Heiligenfiguren. Die Halbfiguren der unteren Zone sind in einheitlich grauer Tönung von grisaillehaftem Charakter gehalten. Je zwei sind einander zugewandt, durch Inschrift sind sie kenntlich gemacht. An der Nordwand sind es sechs: Apollonia mit Zange und Zahn und der Erzengel Michael mit dem Kreuzesstab. Zwei Bischöfe im Ornat ohne besondere Attribute: Blasius und Nikasius und zwei Apostel: Paulus mit dem Schwert und Andreas mit Kreuz und Buch. Auf der Nordwand folgen links von der Altarnische S. Servatius, Kornelius und Jodokus mit dem Pilgerstab, rechts S. Severin mit dem Modell der Kölner Severinskirche[6]. Wechselnd sind die Gesichter in scharf umrissener Profil- oder in Vorderansicht gegeben, deutlich ist trotz der Übermalung die vom Maler angestrebte Charakterisierung der Figuren zu verfolgen. Die Figuren der oberen Zone sind standbildartig nebeneinandergereiht. Offen-

[6] Vgl. die bei H. Rahtgens a. a. O. S. 263 angeführte Inschrift: Patroni huius capellae: S. Michael, S. Johannes Bapt., S. Paulus, S. Andreas, S. Jacobus, S. Joannes Evang., S. Bartholomaeus, S. Blasius, S. Sebastianus, S. Georgius, S. Christophorus, S. Martinus, S. Nicolaus, S. Severinus, S. Cornelius, S. Servatius, S. Antonius, S. Jodocus, S. Anna, S. Lucia, S. Catharina, S. Barbara, S. Apollonia, S. Clara. — Außer den beiden Johannes, dem h. Nicolaus, der h. Lucia und der h. Clara sind sämtliche Patrone der Kapelle in der Wandmalerei dargestellt.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0452
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

sichtlich ist bei dieser Art der Anbringung die Anlehnung an Vorbilder aus der Plastik. Sechs Figuren sind es auf der Nordseite: die h. Barbara in einem Buche lesend, neben ihr der Turm, die h. Katharina mit Schwert und Rad, im Pilgergewand der h. Jakobus major, der h. Bartholomäus mit dem Messer, der h. Sebastian ganz gepanzert mit einem Bündel Pfeile in der Linken und Antonius mit dem T-Stab. Links neben der Altarnische folgt auf der Ostseite die h. Anna und links neben dem Fenster der Südseite der h. Christophorus mit dem Jesuskind auf den Schultern durch den Fluß watend. — Die plastische Wirkung der Figuren wird durch die etwas gezierten Bewegungen der Heiligen, die faltenreich herabhängenden und gerafften Kostüme noch gesteigert. Die Farbigkeit — vorherrschend dunkles Rot und Blaugrau und Grün mit weißen Lichtern — steht gegen den braunschwarzen Hintergrund und hebt sich ab von den grauen Bildern der unteren Zone und der sehr nachgedunkelten Darstellung darüber.

Links und rechts wird diese Heiligenreihe von Stifterbildnissen eingerahmt. Auf der Nordwand links neben der h. Barbara kniet Johannes Hardenrath in schwarzem, reich mit Pelz verbrämtem Gewande und blättert in einem Buch, hinter ihm sein Sohn, ebenfalls in dunklem Habit mit dem Rosenkranz. Gegenüber auf der Südseite rechts vom Fenster kniet die Gemahlin Hardenraths, Sibylla Schloßgin, mit ihrer Tochter, beide in hellem, einfarbigem Gewand, die Mutter mit der spitzen Haube. Über den Stiftern hält je ein schwebender Engel ihr Wappen, das Hardenrathsche: drei weiße Hüte mit roten Schnüren vor dunklem Grund und das Schloßginsche: auf rotem Felde drei weiße Tüncherpinsel[7].

Über den gotischen Baldachinen der Heiligen auf der Nordseite wird die Wand abgeschlossen durch die Verklärung Christi auf dem Berge Tabor. Das Bild hat sehr gelitten. Die Einzelheiten sind fast ganz neu. Christus steht auf der Höhe eines Hügels, rechts und links unter ihm Moses und Elias, darunter rechts die drei Jünger.

Über dem Spitzbogen der Altarnische ist — ebenfalls sehr nachgedunkelt — ein Höllenschlund angebracht, ein geöffneter Höllenrachen, in dem zahllose Köpfe von Verdammten sichtbar werden. Darüber wird die Fläche bis zum Gewölbeansatz durch einen architektonischen Aufbau ausgefüllt; in der Mitte sitzt im oberen Teil Christus in einer gotischen Halle, rechts und links von ihm stehen auf treppenförmig ansteigenden Postamenten die klugen und törichten Jungfrauen in bürgerlichen Kostümen (Fig. 445). Die einzelnen Figurensind individuell charakterisiert und in ihrer Bewegung voneinander unterschieden. Rechts und links über ihnen werden in Wolken die Halbfiguren zweier Propheten sichtbar.

Unter dem Fenster der Südseite ist ein h. Martin zu Pferde angebracht (Taf. 99,1). Der Heilige reitet auf einem Schimmel in reichem Gewande mit hermelinbesetzter Pelzmütze und ist in derselben Haltung wie auf dem Wandbild in Oberwesel dargestellt (s. Taf. 80), wie er mit dem Schwert einen Teil seines roten Mantels für einen Bettler zu seinen Füßen abtrennt. Die Szene spielt in einer weiten Landschaft, die im Hintergrund durch Bäume und eine Stadtarchitektur belebt ist. Als Gegenstück zu dieser Darstellung ist auf der Westwand neben der Tür der Drachenkampf des h. Georg angebracht. Der ganz gepanzerte Heilige sprengt auf dunklem Pferde mit eingelegter Lanze gegen den Drachen zu seinen Füßen. Auch hier wieder in hellen grünen Farben als Folie eine Waldlandschaft.

Fig. 449. Köln, St. Maria im Kapitol. Hardenrathkapelle. Figur der Maria.

Die Ausmalung ist bald nach dem Stiftungsdatum 1466 anzunehmen; als nächste Parallele in der gleichzeitigen kölnischen Malerei ist der Einfluß des Meisters des Marienlebens von Bedeutung, den wir in den Heiligenfiguren und vor allem in der lebendigen Darstellung des Sängerchors verfolgen können[8]. Auch das Glasgemälde im Ostfenster der Kapelle, eine Kreuzigung,

[7] Die knienden Stifter Johannes Hardenrath und Frau kehren noch einmal wieder in kleinem Maßstab, fast in derselben Haltung, auf den beiden seitlichen Glasfenstern der Altarnische. Der alte Zustand ist durch die Wiederherstellung stark verändert, doch läßt sich die Abhängigkeit der Glasmalerei von den Gemälden noch verfolgen (Abb. bei Oidtmann vor und nach der Restauration Abb. 437, 438, 439, 444). Die Figur Hardenraths ist im Fenster später ergänzt, darauf deutet die Halskrause. — Der Engel mit den Wappen über den Stifterbildnissen ist nach M. J. Friedländer (Wallraf-Richartz-Jahrbuch I, S. 307) eine Zufügung des Meisters des Aachener Altares.

[8] In den spärlichen Äußerungen der älteren Literatur über stilistische Zuschreibungen wird zunächst der Meister der Lyversbergischen Passion als nächstverwandt den Wandmalereien erwähnt, so bei Passavant a. a. O., S. 421, Püttmann a. a. O., S. 355. Franz Kugler a. a. O., S. 157 im Handbuch der Malerei erwähnt verschiedene Hände „Richtung der Lyversbergischen Passion, Nordwand und Stifter erst gegen 1500 gemalt, Israhel van Meckenem verwandt, aber voller; abweichend von Israhel in guter flandrischer Weise des späten XV. Jh. der Sängerchor, der h. Georg und h. Martin." Schnaase a. a. O., S. 361, „dem Lyversberg-Meister verwandt", ebenso L. A. Scheibler a. a. O., S. 33. Diss.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0453
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

die zum Meister des Marienlebens in Beziehung gesetzt wird (Fig. 448), spricht für eine unmittelbare Beteiligung des Meisters bzw. seiner Werkstatt bei der Ausmalung der Kapelle. Daneben macht sich der Einfluß des Meisters der heiligen Sippe geltend. Eine Figur wie der h. Bartholomäus aus dem Kaiser-Friedrich-Museum in Magdeburg[9] scheint im Bartholomäus der Nordwand unverändert übernommen zu sein. Ebenso ist bei den Stiftern eine gewisse Analogie in Form und Haltung mit Stifterfiguren des Sippenmeisters im Kölner Wallraf-Richartz-Museum[10] festzustellen, jedoch zeigen die Hardenraths nichts von der oft ausdruckslosen Breite der Gesichter des Sippenmeisters, besonders in den beiden männlichen Figuren hat sich etwas von der herben Gespanntheit Rogierscher Porträts erhalten, was ihnen ihre Bedeutung neben den zahlreichen im Typ ihnen ähnlichen Stifterfiguren der Tafelmalerei sichert.

Die Figuren der Nordwand können als Vorläufer zu den Heiligenfiguren des Sippenmeisters in den Glasfenstern des Kölner Domchores angesehen werden (Abb. Oidtmann, a. a. O. Taf. XXIII—XLI). Hier hat die von der Plastik herkommende Nebeneinanderstellung von Figuren, wie wir sie im Rathaussaal in Köln haben (Abb. 251) ihre Vollendung gefunden. Die noch sehr viel schlankeren Figuren der Hardenrathkapelle bilden in ihrer themagebenden Anbringung auf der größten Wandfläche des Raumes gegenüber dem großen Fenster der Südseite einen Übergang vom plastischen Schmuck zu der Ausstattung durch Glasmalerei, wie überhaupt ihre ganze Anordnung nur im Zusammenhang mit der reichen Ausstattung der Kapelle mit Glasfenstern und Skulpturen (vgl. Rahtgens a. a. O. S. 266) gewürdigt werden kann. Auch stilistisch sind Malerei und Plastik nah verwandt. Die Maria neben der Altarnische (Fig. 449) hat in ihrer gespreizten, etwas manierierten, aber sehr delikaten Haltung in der Katharina der Nordwand ihre nächste Verwandte[11]. So ist durch Zusammenwirken von Plastik, Wand- und Glasmalerei in der Hardenrathkapelle einer jener spätgotischen, wenig großen, sakralen Innenräume entstanden, die durch ihre hervorragende Ausstattung wie eine Schatzkammer wirkten.

Clauſen / Ehemaliges Auguſtinerkloſter.

LITERATUR. Schorn, Eiflia sacra I, S. 450. — Marx, Geschichte des Erzstifts Trier, Koblenz 1859, IV, S. 259. — Von Stramberg, Das Moseltal II, S. 369. — De Lorenzi, Beiträge zur Geschichte sämtlicher Pfarreien der Erzdiözese Trier I, S. 451. — Clausen, Eberhardsclausen, Kloster und Wallfahrtsort, Trier 1908. — Ernst Brand, Wiederherstellung der ehemaligen Klosterkirche Clausen: Berichte der rheinischen Denkmalpflege XVI, 1911, S. 7 ff. m. Abb.

Kirche und Kloster zu Eberhardsclausen sind in der ersten Hälfte des 15. Jh. entstanden, der Legende nach im Anschluß an eine von einem frommen Tagelöhner namens Eberhard im J. 1438 an einer Wegkreuzung hier aufgestellten Pietà. Im J. 1445 wird eine größere Kapelle errichtet, 1447 folgt schon der Bau der ersten Kirche, die 1449 geweiht wird. Im J. 1456 kommen die ersten Mönche, regulierte Chorherren nach der Regel des h. Augustin von der Windesheimer Kongregation. Am Ausgang des 15. Jh. erfolgt dann der Neubau, der 1483 begonnene hohe Chor wird 1491 geweiht, das Schiff 1502. Diese Neubauten entstanden unter dem fünften Prior, Gerhard von Lippstadt (1485—1528), der auch die übrigen Klosterbauten ausbaute. Damit ist auch das Datum für den über der Sakristei auf der Südseite gelegenen Bau der Bibliothek gegeben, einen fast quadratischen Bau mit einer Mittelsäule und einfachsten in die Säule wie in die Wände verlaufenden breiten Rippenprofilen (Fig. 450). Die Spitzbogenfelder der Wandflächen sind über den heute noch wie im Anfang des 16. Jh. dort stehenden Bücherregalen mit Wandmalereien bedeckt. Es sind neunzehn Figuren, die sich auf die sechs Felder verteilen. Je drei von ihnen bilden eine Gruppe, die durch den besonders zusammengestellten Inhalt ihrer heute nur teilweise noch lesbaren Spruchbänder in sinnvolle Beziehung zueinander und zu dem Raum als Bibliothek gesetzt sind[1]. Wir haben in Clausen ein im Rheinland völlig vereinzelt dastehendes Beispiel für die wohldurchdachte malerische Ausgestaltung eines klösterlichen, nicht unmittelbar kirchlichen Zwecken dienenden Raumes. Bedauerlicherweise sind die Figuren durch die infolge der beschädigten Gewölbe

[9] Vgl. Abb. bei H. Reiners, Die Kölner Malerschule, M.Gladbach 1925, S. 199, Abb. 211.

[10] Abb. bei Schäfer, Geschichte der Kölner Malerschule, Lübeck 1923, Taf. 77. Zwei Bilder mit je zwei Heiligen und Stiftern.

[11] Die beiden Sandsteinfiguren, Christus und Maria, die ersichtlich mit ihren hohen Baldachinen in die Architektur der Kapelle hineinkomponiert sind, sind jüngst von Otto Wertheimer, Nicolaus Gerhaert, seine Kunst und seine Wirkung, Berlin 1929, Taf. 56, in den Kreis der Gerhaert-Schule einbezogen worden.

[1] Offensichtlich ist in den einzelnen Feldern die innere Zusammengehörigkeit der jeweils vereinigten, nur teilweise aber den besonderen Ordensheiligen zugehörigen Personen: jeder von ihnen wendet sich an den Benutzer der Bibliothek, gemeinsam ist ihren Schriftbändern eine symbolisch pädagogische Tendenz, ohne daß doch bei den Schriftsätzen ein gemeinsamer Sinn und Aufbau innerhalb des Gesamtzyklus rekonstruierbar wäre.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0454
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

eingedrungene Feuchtigkeit teilweise in ihrer Wirkung beeinträchtigt worden. Das Gewölbe selbst ist durch eine etwas harte Rankengliederung belebt. In der Ostwand sind zwei Fenster eingelassen, zwischen ihnen befinden sich die nur schwer erkennbaren Reste einer Kreuzigung.

Auf der Nordseite sind im westlichen Feld die überlebensgroßen Figuren der Propheten Moses und David und des Evangelisten Johannes dargestellt (Taf. 100). Große, zum Teil heute leere Schriftbänder füllen die Fläche um die Figuren. Moses in weißem Rock und rotem Mantel hält in der rechten Hand die Gesetzestafeln, das Spruchband: Homo ..... verbo quod egreditur de ore Domini. Es handelt sich um einen verstümmelten Text aus Deut. 8, Vers 3: Non in solo pane vivat homo, sed in omni verbo quod egreditur de ore Dei. Die Unterschrift lautet: Moyses propheta. David ist in reicher bürgerlicher Tracht dargestellt, über dem dunkelgrünen Untergewand trägt er einen braunen pelzbesetzten Mantel, auf dem Kopf eine Pelzmütze. In der linken Hand hält er ein Zepter, die rechte ist auf eine Harfe gestützt. Das Spruchband: ... in mandatis in via qui ambulant testimonia eius in toto corde exquirunt eum; Verstümmelung von Ps. 118,1: Beati immaculati in via, qui ambulant in lege Domini. Beati qui scrutantur testimonia eius, in toto corde exquirunt eum. Die Unterschrift lautet: David. Johannes ist in schwarzem Gewand mit rötlichem Mantel gemalt. Er hält in der linken Hand einen Kelch, ihm zu Füßen ist ein Adler neben einem offenen Buch angebracht. Die Spruchbänder sind nicht zu entziffern, die Unterschrift lautet: Johann. Ev.

Fig. 450. Clausen, ehem. Augustinerkloster. Blick in die Bibliothek.

Im nächsten Feld sind der Kaiser, der Papst und der h. Thomas von Aquino dargestellt (Taf. 102). Der h. Thomas wird hier als Erklärer zu den Fürsten gerechnet. Der Kaiser ist in reichem, braunem, pelzverbrämtem Mantel abgebildet mit einer Krone auf dem Haupt und weit herabfallendem, lockigem Haar. In der linken Hand hält er den gekrönten Reichsapfel, das Spruchband lautet: ... formidine supplicii refrenetur nocendi facultas. Die Unterschrift: Imperator. Der durch Tiara und Doppelkreuz gekennzeichnete Papst trägt über der Alba einen roten Chormantel. Spruchband: ... caritatis et veritatis ... Die Unterschrift: Papas. Der h. Thomas ist im Dominikanerhabit, weißem Untergewand und schwarzer Kutte dargestellt, in der linken Hand hält er ein Buch, die Augen sind fast geschlossen. Das Spruchband ist nicht zu entziffern, die Unterschrift: S. Thomas.

Auf dem gegenüberliegenden Felde der Südwand sind der h. Augustinus, Hieronymus und Gregorius abgebildet (Taf. 101). Der h. Augustinus als Bischof in goldbrokatnem Chormantel über der Alba. Sein Spruchband lautet: Nonne est ista puerilitas, homini nolle obtemperare ... dum vult et vacat et dum id quod bonum est diva legat (?). Die Unterschrift: Divus Augustinus pater noster. Gregor ist als Papst gegeben mit goldener Kasel über der Alba und weißem, mit Goldborte besetztem Chormantel. In der rechten Hand hält er ein rotes Buch, in der linken das Doppelkreuz. Das Spruchband: ad matris consolationem ... tanto magis debemus in ea lecto quanto nos conspiciunt cottidie tribulatione ... ergibt keinen Sinn. Unterschrift: Gregorius Papa. Hieronymus in dunkelroter Kardinalstracht hält in der linken Hand ein grünes Buch. Das Spruchband: lectio lectioni succedat ... et breve videbitur omne tempus quod ... quod dierum varietatibus ... Unterschrift: Gloriosus Hieronymus.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0455
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Im anschließenden Feld folgen der h. Ambrosius, Johannes Chrisostomus und Bernhard (Taf. 101). Die beiden ersteren sind als Bischöfe mit Hirtenstab und Mitra ausgestattet. Ambrosius trägt über der Alba eine rote Kasel und einen goldbrokatenen, grüngefütterten Chormantel, in der Rechten hält er ein Buch. Das Spruchband: Unus quisque suum ingenium noveret et ad id se applicet legendum ad quod se magis viderit aptum. Die Unterschrift: S. Ambrosius. Der durch die Beischrift Johannes Crisostomus gekennzeichnete h. Bischof trägt über der Alba eine grüne Kasel und einen weißgefütterten roten Chormantel, der mit goldner, edelsteinbesetzter Borte verziert ist. Das Schriftband lautet: ... est quod sancta eloquia Dei legere sed secundum eloquia vivere. Der h. Bernhard ist ohne Kopfbedeckung gemalt mit dem Abtsstab und einem Buch in der linken Hand, über der Alba trägt er einen goldbrokatenen Chormantel. Das Spruchband: Quid prodest tota die salvatoris nomen et voluntatem in codicibus legere et pravitati in ... Die Unterschrift: Bernhardus Abbas.

Über der Tür hat sich der letzte Teil einer längeren ebenfalls belehrenden Inschrift erhalten ... ni nos metipsos ergo transformare debemus quod legimus, ut judicio supplicii evadamus.

Auf dem südlichen Feld der Westwand folgen vier Figuren (Taf. 102). Es sind Gerson, der berühmte Kanzler der Pariser Universität, der h. Franziskus und Dominikus und Scupolatus Tolentinus, ein h. Augustiner-Eremit des 13. Jh. — Gerson cancellarius, wie die Inschrift sagt, ist als Weltgeistlicher gekleidet in braunrotem Umhang und braunem Birett. Das Spruchband geht von ihm zum h. Dominikus neben ihm: ad devotionem obtinendam maxime valet ... exempla lecta et devote audita sedula recogitare. — S. Dominikus in weißer Kutte und S. Franziskus in brauner Kutte lesen gemeinsam in einem Buch. Das Spruchband des h. Franziskus lautet: nullus adversarius praevalebit, qui exemplo et doctrina majorem gloriam Dei proximi salutem ... Es folgt als vierter der h. Nikolaus von Tolentino. In weißem Habit ist er dargestellt und wie Gerson der Mitte zugewandt. In der rechten Hand hält er ein Buch, in der linken einen nicht mehr erkennbaren Gegenstand vor der Brust. Das Spruchband lautet: In omni studio nostro ... gratia Dei ... proximorum aedificationem quaeramus.

Auf dem rechts benachbarten Felde ist der Geschichtsschreiber Josephus, die Mutter Gottes mit dem Kind in der Mandorla und ein Augustiner mit einer erklärenden Schrifttafel dargestellt (Taf. 102). Auf grün gehaltenem Fußboden stehen die Figuren rechts und links. Die durch die Unterschrift Joseph . historiographus gekennzeichnete Figur links ist in reichem Phantasiegewande abgebildet. Über einem grünen Untergewand trägt er einen weißen mit Goldborte besetzten Rock, darüber einen dunkelroten Umhang und auf dem Haupt einen schwarzen Turban. Dozierend hat er die Hände vor der Brust erhoben. Das Spruchband lautet: ... sit intentio legentium historias, ut et hasque narrare per scientiam discant et doceant et homines bene ... unde a Domino sperent et beatitudinem consequantur. — Maria schwebt in einer schwarzen Strahlenglorie über dem Fußboden, ihre Füße ruhen auf einem Halbmond. Vor der Brust hält sie das Kind, über dem goldschwarzen Kleid trägt sie einen weißen Mantel. Das Spruchband über ihr ist heute leer. Der Augustiner-Mönch rechts in weißem Habit hat die Augen fast geschlossen, in der rechten Hand hält er ein aufgeschlagenes Buch, die linke ist auf eine rotumrandete Tafel neben ihm gestützt. Es handelt sich um eine Unterweisung zum Studium: Modus sciendi est ut scias quo ordine quo studio quo fine quoque ordine oporteat studere, das folgende ist unverständlich (dum ut id prius quod maturius ad salutem quo studio ut in ardentibus quo vehementer ... ad amorem quo fine) ut non ad inanem gloriam aut curiositatem aut aliquem litem sed tantum ad aedificationem tuam vel proximi.

Einen wesentlichen Anhaltspunkt für die zeitliche Einordnung der Malereien bieten die stark renaissancemäßigen Trachten, besonders bei den weltlichen Figuren, die eine Entstehung der Malereien im ersten Jahrzehnt des 16. Jh. wahrscheinlich machen, welcher Zeitpunkt gut mit den eingangs erwähnten Daten über die Baugeschichte übereinstimmt. Stilistisch haben wir hier eine Formensprache, die am ehesten den Wandmalereien in der Liebfrauenkirche zu Oberwesel verwandt ist. In ihrer lebhaften Farbigkeit und plastischen Modellierung halten sie etwa die Mitte zwischen den Heiligen beiderseits des Westportals und dem großen Heiligenbild mit der Vedute von Koblenz. Sie bereiten gleichzeitig den Stil der ersten Frührenaissancefenster im Querschiff des Domes zu Metz vor, wo zwei elsässische Maler, Theobald von Lixheim und Valentin Busch, zu Worte kommen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0456
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Dalberg, Niederhausen, Monzingen (Kr. Kreuznach) Kapellen und Kirchen.

LITERATUR. Morneweg, Johann von Dalberg, Heidelberg 1887. — W. Zimmermann, Die Wandgemälde in der Kapelle zu Dalberg: Kreuznacher Heimatblätter VII, 1927, Nr. 24. — Die Kunstdenkmäler des Kreises Kreuznach von W. Zimmermann (Kunstdenkmäler der Rheinprovinz) in Vorbereitung.

AUFNAHMEN. Photographien sämtlicher Wandgemälde im Denkmalarchiv in Bonn.

Fig. 451. Dalberg, Kath. Kapelle. H. Bernhard.

Die kleine spätgotische Kapelle in Dalberg ist wohl eine Stiftung des Johann von Dalberg, † 1503, der Kanonikus in Trier, Speier und Worms, Pfarrer von Wallhausen, zu dem Dalberg als Filiale gehörte, und seit 1482 Bischof von Worms war. Sein Wappen befindet sich in der Kapelle auf dem Sockel unter der Sakramentsnische, außerdem im Ostfenster mit der Jahreszahl 1486. Auf der südlichen Ostwand ist die große Figur des h. Bernhard in schwarzer Mönchskutte mit Bischofsstab und Buch dargestellt, zu dessen Füßen die Stifterfamilie zu je vier Figuren, darunter anscheinend auch der genannte Bischof Johann von Dalberg, knien (Fig. 451). Leider ist der Erhaltungszustand so schlecht, daß man Einzelformen nur mit Mühe erkennen kann: rechts eine Frau mit großer weißer Haube, vor ihr ein Mann in knapper modischer Tracht. Auch die Spruchbänder sind ganz zerstört, so daß man auf Hinweise oder Nachrichten verzichten muß. Auf der gegenüberliegenden nördlichen Ostwand steht die große Figur der Muttergottes in blauem Gewand, auf der Mondsichel stehend, von einem Strahlenkranz umgeben (Fig. 452)[1]. Ihre Haltung ist sehr starr, der Außenkontur nur wenig bewegt. Auf der Südwand das Bild des h. Leonhard, des Patrones der Kirche. Die Malereien gehören der Stilstufe um die Mitte des 15. Jh. an.

In der evangelischen Kirche des benachbarten Niederhausen wurde im J. 1924 von Dr. W. Zimmermann im unteren Turmgeschoß über dem Eingang zur Kirche eine Kreuzigung unter der Tünche entdeckt, die den Kruzifixus mit Maria und Johannes und einem darunter knienden Stifterpaar zeigt Die dargestellten Persönlichkeiten sind nur schwer zu bestimmen, da die Schrift unter den Figuren (Peter Lembach und Anna) verdächtig modern aussieht und für die Dargestellten wohl nicht in Frage kommt. Auf der Nordwand der Kirche ist außerdem eine verblaßte, nicht mehr genau bestimmbare Malerei zu erkennen, ebenso in den Fensternischen. Vielleicht sind es Szenen aus der Margaretenlegende, da die Kirche der h. Margarete geweiht war. Vereinzelt gibt es auch ornamentale Ranken mit Weinlaub. Es ist anzunehmen, daß die Malereien erst gegen das Ende des 15. Jh. entstanden sind, da der Hauptteil der Kirche mit Chor und Schiff auf alten romanischen Resten, von denen noch der Turm auf der Nordseite des Chores steht, erst 1480 aufgeführt wurde.

Fig. 452. Dalberg, Kath. Kapelle. Madonna im Strahlenkranz.

[1] Die im 15. Jh. in der Malerei, Plastik und Graphik sehr beliebte Darstellung gleicht in ihrer ganzen Erscheinung der zwar gelösteren Madonna in der Burgkapelle zu Zwingenberg am Neckar (abgeb. bei A. von Oechelhaeuser, Die mittelalterlichen Wandgemälde im Großherzotum Hessen I, Taf. VII), vor allem in der Art des Strahlenkranzes und der Bewegung des Kindes.

Fig. 453. Monzingen, Kath. Kirche. Passionsszenen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0457

© Universitätsbibliothek Heidelberg

gefördert durch die DFG

In dem benachbarten Monzingen ist in einem oberen Wandzwickel, in den die tief heruntergehenden Gewölbe einschneiden, eine Szenenfolge unter der Tünche entdeckt worden, die in schmalen hohen Formaten eine Reihe von Passionsszenen bringt, von denen erkennbar sind nur der Judaskuß, Christus vor Pilatus und eine Geißelung (Fig. 453). Die Malereien müssen vor der Einziehung der Gewölbe schon vorhanden gewesen sein, da die Folge nach beiden Seiten weitergeht und von den Gewölben abgeschnitten wird. Die Arbeiten scheinen von primitiver Hand zu sein und könnten in die Zeit bald nach 1400 gehören, sie sind heute wieder übertüncht.

Eine Aufnahme befindet sich im Denkmalarchiv in Bonn.

Aachen / Münsterchor.

LITERATUR. Meyer, Aachensche Geschichten, Handschrift im Aachener Stadtarchiv, geschrieben um 1780. — Käntzeler, Neue Entdeckungen an den Wänden des Münsterchores: Aachener Echo der Gegenwart, 1867, Nr. 20. — Ders., Entdeckung eines vollständigen Bildes einer in Aachen geschehenen Königskrönung: Aachener Echo der Gegenwart, 1867, Nr. 61. — Ders., Die Fresko-Malereien hinter dem Hochaltar der hiesigen Münsterkirche. Nach den Kollektaneen Meyers für den zweiten Teil seiner Chronik: Aachener Echo der Gegenwart, 1867, Nr. 270. — J. Buchkremer, Wiederherstellung u. Ausschmückung der Münsterkirche Aachen: Berichte der rheinischen Denkmalpflege, VII, S. 14. — Ders., Instandsetzungsarbeiten an der gotischen Chorhalle u. d. karolingischen Wolfstür: Jahrbuch der rheinischen Denkmalpflege I, 1925, S. 19 ff. — Ders., Die Sicherungsarbeiten an der gotischen Chorhalle der Münsterkirche zu Aachen: Denkmalpflege und Heimatschutz, 1928, Heft 1/2, S. 1—13. — Ders. in ausführlichem handschriftl. Bericht (Denkmalarchiv Bonn und Archiv des Karlsvereins Aachen). — A. Bardenhewer in einem handschriftl. Bericht (Denkmalarchiv Bonn). — Karl Faymonville, Das Münster zu Aachen (Kunstdenkmäler der Stadt Aachen), Düsseldorf 1916, S. 162, mit Angabe weiterer Literatur. — Über die karolingischen Malereien und Dekorationen ausführlich Clemen, Romanische Monumentalmalerei, S. 15, 33.

AUFNAHMEN. Originalgroße Kopien der Marienerzählung im Suermondt-Museum in Aachen, hergestellt 1927 durch den Maler Jos. Jauß in Aachen. — Zwei Photographien nach den Originalen der Darstellung und der Anbetung; drei Photographien der Verkündigungsdarstellung auf den beiden Westpfeilern, von Phot. Mertens (Aachen). Platten im Denkmalarchiv in Bonn.

Um einem sich steigernden Raumbedürfnis bei dem immer größer werdenden Andrang der Pilger zu den Heiligtümern gerecht zu werden, wurde i. J. 1355 eine Erweiterung des karolingischen Oktogons nach Osten hin durch einen Chorabschluß begonnen. Dieser wurde i. J. 1414 geweiht. Die Ausmalung des Innern wurde offenbar, da man an Mitteln nicht zu sparen brauchte, unmittelbar nach der Vollendung in Angriff genommen. Die Reste dieser ersten Bemalung haben sich an den Schlußsteinen und den sie umgebenden Rippenansätzen gefunden. Die hervorragenden Figurenreliefs in den acht Schlußsteinen waren vergoldet und durch blau und rot gefärbten Hintergrund stark herausgehoben. Ebenso waren die oberen Rippenteile wechselseitig rot und blau mit goldenen Sternen bemalt. Am unteren Abschluß waren sie mit einem breiten goldenen Band abgebunden, das sich auf beiden Seiten der Rippen in goldene Ahornblätter auflöste. Bei der umfänglichen Restaurierung, die i. J. 1916 mit der Sicherung der Chorgewölbe begann und sich bis 1925 hinzog, wurden diese Farben neu aufgefrischt.

Eine eigenartige, halb gemalte, halb reliefierte Darstellung überzog die Bogenfläche des am Choreingang stehenden Pfeilerpaares. Die beiden Hauptfiguren, die in Halbrelief auf den Kapitellen der beiden Pfeiler aufstanden, Maria und der Engel, sind heute verschwunden. Geblieben sind nur die gemalten langen Brokatteppiche, die einst den Hintergrund für diese Figuren bildeten und auf denen sich ihre Umrisse noch schwach abzeichnen. Ihre Muster zeigen deutlich die Vogel- und Pflanzenornamente mit den strahlenförmigen Endigungen, die von venetianischen Stoffen aus dem 13. Jh. her bekannt sind. Sie werden gehalten von zwei Engelhalbfiguren vor rotem Hintergrund unter Baldachinen. Im linken Bogenzwickel erscheint die Halbfigur Gottvaters mit sehr sorgfältig gezeichnetem Kopf, der seine beiden Hände nach Maria hin erhebt. Von seinem Antlitz gehen Strahlen aus auf die Madonna zu, ebenso von zwei im Bogenfeld verteilten Tauben des Heiligen Geistes. Im Scheitel des Bogens ist in dichten Wolken das Christuskind dargestellt. Das oberhalb des Bogenfeldes durchlaufende Gurtgesims war mit Rosetten und Blattwerk bemalt. Trotz des schlechten Erhaltungszustandes läßt sich über die Datierung soviel sagen, daß die Malereien zu einer frühen Stilstufe gehören, wahrscheinlich also zu dieser ersten Ausmalung nach 1414.

Eine zweite Ausmalung erfolgte gegen Ende des Jahrhunderts — älteren Nachrichten zufolge i. J. 1484, welches Datum von Archivar Meyer als Inschrift in den Wandmalereien angegeben wurde, heute aber nicht mehr vorhanden ist —, die in einem ganz großzügigen Plan rings um die Wände des ganzen Chores herumging, und deren Farbakkord in den reichen Fensterwänden darüber weiterklang, also ein Beispiel gotischer Ausstattungsmöglichkeit, wie sie an Pracht nicht reicher gedacht werden kann, in dem Plan etwa dem Kölner Domchor vergleichbar (s. S. 181). Erhalten sind heute nur die Bilderreihen an den Längswänden oberhalb der

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0458
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Chorstühle, die eine Folge von zwölf Szenen aus dem Marienleben darstellen. Am besten erhalten sind auf der Nordseite die Geburt des Heilands, die Anbetung der heiligen drei Könige und die Darstellung im Tempel und auf der Südseite das Schlußbild des Zyklus, die Marienkrönung, das auf einer Wandfläche sitzt, die durch den Bau der Matthiaskapelle besonders geschützt war. Wenn auch im ganzen die Einzelformen der Hauptpartien wie die Gesichter und die Gewandfalten sehr verwischt sind, so kann doch auf Grund der teilweise recht gut erhaltenen Einzelheiten gesagt werden, daß es sich sicherlich um Arbeiten von hoher Qualität gehandelt hat, was bei der großzügigen Planung ja auch nicht verwundert. Zu der Ausführung zog man gewiß nur allerbeste Kräfte heran.

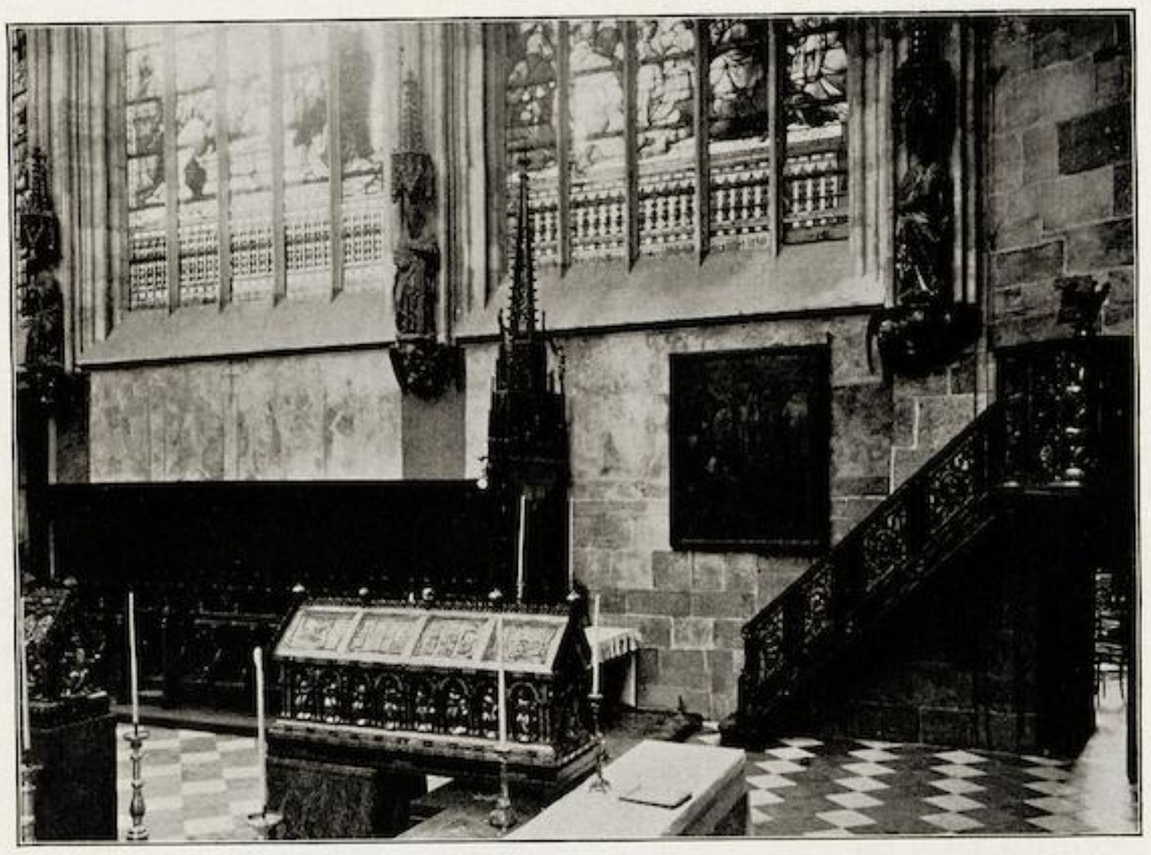


Fig. 454. Aachen, Münster. Inneres der Chorhalle.

An der Nordwand beginnt die Reihe gleich neben dem Sakramentshäuschen mit der Verkündigungsszene. In einem Zimmer kniet Maria vor einem Betpult und wendet ihren Blick rückwärts, dem Erzengel Gabriel zu, der ein Knie vor ihr beugt. In der Hand hält er Zepter und Spruchband. Als zweites Bild folgt die Heimsuchung. Elisabeth tritt aus der Tür ihres Hauses der Mutter Gottes entgegen und umfaßt ihre beiden Hände. Im Hintergrund ist eine Landschaft mit Stadtansicht. Das dritte Bild deutet auf die Wanderung nach Bethlehem hin. In einer Landschaft sind die Mutter Gottes und Joseph nur mit den Köpfen sichtbar, Joseph, wie er sich zurückbeugt. Im vierten Wandgemälde ist die Geburt Christi dargestellt. Die Mutter kniet vor dem Kind, das auf dem Zipfel ihres Mantels liegt. Anbetende Engel umrahmen die Gruppe. Joseph kniet Maria gegenüber und hält eine brennende Kerze. Den Hintergrund schließt eine Landschaft mit Hirten ab, von denen einer den Dudelsack bläst.

Auf dem Bilde der Anbetung der Könige (Taf. 103,1) sitzt die Madonna am linken Rande in weitem Gewand (blaurotes Untergewand und blaugrauer Mantel), dessen Faltenbausch sich am Boden bis in die linke Ecke hineinschiebt. Auf ihrem Schoße sitzt auf einem weißen Tuch das nackte Kind, die Ärmchen ausstreckend gegen den vor ihm knienden bärtigen König, der betend die Hände erhoben hat, und dessen kostbares, rötliches Gewand mit dem blauschwarzen Mantel in langer Schleppe hinter ihm liegt, ursprünglich offenbar von einem Diener gehalten, der nicht mehr sichtbar ist. Etwas erhöht, links neben dem ersten, der andere bärtige König, kniend, auch er die Hände erhoben. Hinter ihnen sieht man nur noch den Unterkörper eines stehenden, reich gerüsteten Mannes mit schwarzen Beinlingen, wahrscheinlich der Mohrenkönig. Am linken Rande hinter Maria wird noch die Gestalt des Joseph in schwarzen Umrissen sichtbar, in rotem Gewand, der einen schwarzen Gegenstand, wahrscheinlich die Mütze, in der Hand hält.

Die Darstellung im Tempel (Taf. 103,2) ist so gestaltet, daß die Mitte von der Gruppe der Maria und dem Hohenpriester mit dem zwischen ihnen gehaltenen Kind eingenommen wird. Über einem Altar, der sich in seiner Länge perspektivisch in den Raum hineinerstreckt, nimmt der Hohepriester, der sich von rechts her über den Altar beugt, das nackte Kind in seine Arme, das ihm die links vom Altar stehende Maria entgegenhält. Am rechten Rande steht eine Frauenfigur mit einer Kerze, am linken, sehr breit, der bärtige Joseph in rotem Gewand.

Auf der Südseite haben die Bilder mehr gelitten. Dort erscheint als siebentes Bild die Flucht nach Ägypten. Erkennbar ist ein Mann mit einem Krug, wahrscheinlich der h. Joseph, und dahinter das Gewand der Mutter Gottes. Das achte Bild stellt den Knaben Jesus im Tempel unter den Schriftgelehrten dar. Er sitzt auf einer erhöhten Stufe, etwas tiefer haben zwei disputierende Schriftgelehrte ihren Platz. Es folgt als neuntes Bild der Abschied des Herrn von seiner Mutter. Christus in rotem Gewand segnet seine Mutter, die auf einem mit Teppichen belegten Sitz ruht. Im zehnten Bild sind bei der Herabkunft des Heiligen Geistes nur die feurigen Zungen auf den Häuptern der Apostel sichtbar. Das elfte Bild stellt den Tod der Mutter Gottes dar. Ein Apostel betet die Sterbegebete, ein anderer hält ein Weihwassergefäß, die übrigen um das Bett der Maria versammelten Apostel sind kaum zu erkennen. Bei dem letzten Bild der Marienkrönung kniet Maria etwas tiefer

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0459
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 455. Aachen, Münsterchor. Krönung der Maria.

vor Christus und Gottvater, die beide rot gekleidet auf einem Thron sitzen. Zwei Engel halten im Hintergrund einen blauen Teppich mit goldenem Muster (Fig. 455).

Bei der Frage der stilistischen Einordnung der Bilder spürt man unmittelbar die starke niederländische Note, die seit der Jahrhundertmitte in Deutschland überall durchklingt. Auf dem Bilde der Anbetung ist vor allem auffallend die betonte Verlegung des Schwerpunktes, der Madonna mit dem Kind, an den Rand. Diese Dezentralisationsidee kommt sicherlich auch aus den Niederlanden, und wo immer wir sie im Anfang in Deutschland finden, ist mittelbar oder unmittelbar der niederländische Einfluß wirksam[1].

Es liegt nahe, in unserem Falle an einen in Aachen oder dem nahen Köln tätigen Meister zu denken. Ein frühes Bild des Meisters des Aachener Altares im Pariser Kunsthandel, eine Anbetung[2], erinnert in der Komposition und in Einzelmotiven an das Aachener Wandgemälde: die links sitzende Madonna mit dem Mantel, der ihr über den Kopf gelegt ist, das lange Schleppen des Gewandes des knienden Königs, die Figur des Joseph an der Seite[3]. Von der reichen Ausgestaltung des Hintergrundes in dem Tafelbild mit Architekturen und Nebenszenen ist auf dem Wandbild nichts zu sehen, entweder weil es ganz zerstört ist, oder wahrscheinlich weil der Künstler, wollte er diese Breitkomposition in verhältnismäßig engem Raum geben, zu äußerster Zusammendrängung und Kürzung gezwungen war. Es kann nicht mehr entschieden werden, ob der Maler des Aachener Altares selbst die Wandgemälde hergestellt hat, zum mindesten hat er aber in engster Beziehung zu dem Schöpfer der Wandmalereien gestanden. Anregung und Anlehnung fand er in Köln, vor allem bei dem Meister der heiligen Sippe. Sicherlich kannte also auch der unbekannte Maler der Wandbilder diesen Kölner Kreis. Interessant ist ein Vergleich mit einem Kölner Darstellungsbild. Der Sippenmeister bringt auf dem Bild der Münchner Pinakothek[4] auch hier breitere und lockerere Komposition, den in Vorderansicht gestellten Altartisch, über den sich der Hohepriester beugt, ähnliche auf den Boden breit auffallende Gewandfalten des Hohenpriesters, sodann die auffallende, betont herausgestellte Seitenfigur der weiblichen Gestalt. Es ist die erstmalig durch Rogier von der Weyden geschaffene Figur auf dem Flügel des Columbaaltares, die in der ganzen Malerwelt Schule gemacht hat, und die der Künstler der Aachener Bilder wohl direkt von dem Vorbild übernommen hat. Es ist sehr wahrscheinlich, daß er das Rogiersche Bild persönlich gekannt hat. Zusammenfassend ist also zu sagen: Der Meister der Wandgemälde steht in enger Beziehung zu dem Meister des Aachener Altares, sowie zu dem Sippenmeister in Köln und schöpft aus denselben Quellen und Vorbildern der Niederlande wie diese.

Wie eng der Maler mit der Kölner Malerei verbunden ist, erhellt besonders das Bild der Krönung der Maria auf der Südseite. Am nächsten verwandt ist in der Kölner Malerei die Krönung Mariä des Meisters der Lyversbergschen Passion in der Münchner Pinakothek[5]. Auf einem breiten gotischen Thron mit geschweiften Seitenwangen sitzen Gottvater und Christus. In der Mitte kniet vor ihnen die Gestalt der Maria, die ihre Hände betend vor der Brust erhoben hat. Zu ihren Füßen schweben Engel in weiten Gewändern mit breiten Flügeln. Das Sitzen Gottvaters, das Herabhängen des Mantelzipfels über der Bank, die segnende Bewegung Christi, der mit der Rechten die Krone berührt, die Linke auf die Kreuzkugel auf seinem Schoß legt, stimmt völlig überein.

Die Darstellungen aus dem Marienleben sind, bis zum Kaffgesims gemessen, 1,80 m hoch, durch ein 5 cm breites gelbbraunes Band und darunter durch eine 20 cm breite Zone abgeschlossen. Die auf der Nordseite nach Osten hin folgenden

[1] Die Übermittler dieser Vorlagen für die Maler sind oft die Stecher. Vgl. etwa die Anbetung der Könige des Martin Schongauer mit der des Meisters des Bartholomäusaltares bei Reiners, Kölner Malerschule, M.Gladbach 1925, S. 206/207.

[2] Abgeb. bei Reiners, a. a. O. S. 259.

[3] Das steile Aufgerichtetsein des Königs mag er direkt aus einer niederländischen Vorlage des Hugo v. d. Goes genommen haben, wie es der Sippenmeister auch auf seinem Darstellungsbild in München in einer Hintergrundsszene zeigt.

[4] Abgeb. bei Reiners, a. a. O. S. 198.

[5] Abgeb. bei Reiners, a. a. O. S. 170

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0460
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Bilder gehen etwas tiefer hinab, sie haben eine Höhe von 2 m. Es sind fünf Heilige, die auf perspektivisch gemalten Fliesenboden unter Baldachinen stehen, zeitlich den Marienlebenbildern unmittelbar folgend.

Dem Marienleben zunächst ist der h. Heribert gemalt, mit langem, weißem Bart, einem goldenen, durch eingeprägte Muster verzierten Untergewande, sowie einem Purpurmantel mit Hermelinkragen. Der Mantel läßt die Beine frei, die mit schwarzen Strümpfen und gelbweiß gefütterten Schuhen bekleidet sind. Auf dem Haupt trägt der Heilige die rote mit Hermelin besetzte Kurfürstenmütze, in der Rechten das Modell der Deutzer Kirche, einer Basilika mit rundbogigen Seitenfenstern und gotischen Westfenstern, in der Linken ein Schwert. Vor dem blau gehaltenen Hintergrund ist ein goldener Teppich mit eingeprägtem Muster gemalt. Nach Osten folgen auf dem ersten Felde des Chorschlusses die Figuren eines Kaisers und einer Kaiserin, die gemeinschaftlich ein Kirchenmodell tragen. Der Kaiser, mit einem roten Mantel und blauen Untergewand bekleidet, hält in der Linken das Zepter. Seine Gemahlin, in grauem Kleid, umfaßt mit der Hand eine glühende Pflugschar, mit der an ihr nach der Legende das Gottesurteil vollzogen wurde. Zwischen den Figuren sind die fünf Vokale A, E, I, O, U[6] verzeichnet. In dem anschließenden Felde finden sich die Gestalten der Kaiserin Helena und Karls des Großen. Die Kaiserin hält in der Linken das Modell des Chores der Kölner Gereonskirche, in der Rechten das Kreuz Christi, Karl der Große hält das Modell des Aachener Münsters.

Auf den beiden folgenden Feldern der Nordseite und auf den entsprechenden beiden Feldern der Südseite sind die vier Aachener Stiftswappen gemalt; sie füllen die ganze Wandfläche. Die in der Mitte geteilten Felder zeigen rechts den Reichsadler schwarz auf gelbem Grunde, links auf blauem Grunde gelbe stilisierte Lilien. Gegen Ende des 17. Jh. wurden diese Malereien übermalt und vollständig verändert. Die Darstellungen des Marienlebens wurden mit Kreidetünche überstrichen, die Heiligen mit den Kirchenmodellen und die Stiftswappen wurden übergangen, ohne den Inhalt zu ändern. Die beiden Wappen neben dem Mittelfelde des Chorabschlusses und das Mittelfeld selbst wurden mit andern, nicht mehr erhaltenen Darstellungen übermalt. — Auf der Südseite war auf der ersten Schmalseite, anschließend an das hier rechts fortgesetzte Marienleben, eine weitere Darstellung der Anbetung der heiligen drei Könige angebracht. Zeitlich gehören die nur sehr schwach erhaltenen Reste des Bildes in das 16. Jh. In der Mitte sitzt Maria mit dem Kind auf dem Schoß, das einen der Könige segnet. Der greise König kniet und küßt das Füßchen des Kindes. Rechts steht der Mohrenkönig und im Hintergrund mit einem Kästchen in der Hand der dritte der Weisen. Der h. Joseph neigt sich über Maria. In den oberen Ecken des Bildes ist das Wappen des Papstes — zwei goldene Schlüssel auf rotem Grund — und der Doppeladler des Reichswappens dargestellt.

Auf dem östlich danebenliegenden Felde sind die Reste eines Wandbildes erhalten: eine kirchliche Handlung in der ehemaligen Marienkapelle[7]. Im Chorabschluß der Kapelle ist über einem Gnadenbild der Mutter Gottes der Marienschrein sichtbar, der mit der Längsseite nach vorn gedreht ist. Rechts und links ist der Umhüllungskasten zu erkennen. Darüber sind die Gewölbe der Kapelle angedeutet, die ein getreues Bild der architektonischen Wirkung geben. Im Vordergrund kniet links ein Papst, umgeben von einer Anzahl von Bischöfen, auf der anderen Seite kniet ein Kaiser mit geistlichen und weltlichen Würdenträgern. — Das Wandbild stellt eine auch baugeschichtlich wertvolle Urkunde dar. Die Kapelle war um die Mitte des 15. Jh. am Eingang zum Chor errichtet worden, wo sie bis zu ihrem Abbruch i. J. 1786 an Stelle der alten karolingischen Apsis stand. Im Hintergrund des Bildes sieht man durch die Fenster der Kapelle das Maßwerk in den Fenstern der Chorhalle. Die Gitter, die die Kapelle gegen das Oktogon abschloß, sind noch zu erkennen. Auch bei diesem Gemälde sind in den oberen Ecken die Wappen des Papstes und des Deutschen Reiches gemalt. — Bei dem wenig guten Erhaltungszustand ist eine genauere Bestimmung der Handlung nicht mehr möglich.

Die Wandflächen unterhalb der Bilder, an den Stellen, wo keine Chorgestühle standen, waren mit einem grünen Teppich bemalt. Auf hellgrünem Grunde war das Muster dunkelgrün aufgezeichnet und die Fläche durch kleine Goldplättchen mit eingepreßter Zeichnung belebt. All diese Gemälde zeigten mehrfache Übermalungen.

Bezüglich der Technik ist wichtig, daß die Chorwände nur, soweit sie figürlich bemalt waren, mit einem normalen Kalkmörtel dünn verputzt waren. Dieser besteht aus einem Teil Kalk und drei Teilen gesiebtem Sand. Die übrigen ornamentalen Malereien sind unmittelbar auf dem Sandstein der Wand ausgeführt Bei den Malereien haben durchweg, mit Ausnahme der allerjüngsten, Temperafarben Verwendung gefunden, also als Bindemittel Ei, Essig und Öl, mit verhältnismäßig großem Zusatz von Öl. Die Darstellungen des Marienlebens sind nicht, wie sonst üblich, auf hellem Grunde, sondern auf einer dickgestrichenen Schicht von gebranntem, leichtem Ocker aufgetragen.

[6] Die Buchstaben bezeichnen einen Wahlspruch Kaiser Friedrichs III.: Austriae est imperare orbi universo.

[7] Abgeb. bei Buchkremer in Denkmalpflege und Heimatschutz, 1928, S. 13. Vgl. ferner Käntzeler, Entdeckung eines vollständigen Bildes einer in Aachen geschehenen Königskrönung: Aachener Echo der Gegenwart, 1867, Nr. 61 — s. o. weitere Literaturangabe. — Über den Inhalt von Bildern am niedergelegten Marienchor berichten die Chronisten Joh. Noppius, Aacher Chronick, Cölln 1632, I, S. 22 und Meyer, a. a. O. § 6.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0461
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Nachträge.

Zu Dausenau.

Das Wandgemälde in Dausenau (s. o. S. 113, Fig. 142) dürfte doch wohl richtig und genau als die h. Margaretha und nicht als die h. Agatha zu bezeichnen sein, wenn die Legenden der beiden Heiligen auch in den Darstellungen frühzeitig gemischt worden sind, und vielfach Unklarheit in den Bezeichnungen eingetreten ist. Die h. Margaretha wurde nach ihrer aus dem 12. Jh. stammenden Passio zunächst aufgehangen und mit scharfen Ruten geschlagen, bis das Blut kam. Sie wird dann mit eisernen Haken und Krallen gepeinigt, mit denen ihr das Fleisch bis auf die Knochen abgerissen wird, und endlich wird sie mit Fackeln gebrannt, die tiefe Wunden in ihr Fleisch brennen. Nach jener Passio des 12. Jh. ist sie pectinibus ferreis gepeinigt worden[1]. Nach ihrer Vita bei Surius in den Vitae Sanctorum[2] befiehlt Olybrius, daß sie ferreis fuscinis geschlagen wird. Eine Handschrift zu Einsiedeln berichtet nur, sie sei variis poenis et suppliciis gepeinigt worden[3]. Eine Handschrift aus Boppard aus dem 14. Jh., die für die rheinische Auffassung besonders wichtig ist, erzählt, daß sie in alto suspensa gewesen, daß der Leib zunächst Schläge erlitten und dann ihr Fleisch durch Eisen zerrissen sei[4]. In einer lateinischen Sequenz wird sie geschlagen und dann ungulis laceratur[5]. Der Wortlaut begegnet sich in manchem mit dem in den verschiedenen Legenden und Hymnen der h. Agatha[6]. Auch hier wird die Heilige zunächst gepeitscht und gepeinigt; dann wird ihr die Brust abgedrückt oder abgerissen; die Darstellung gibt hier meist Zangen, aber auch messerartige Instrumente und ähnliche Krallen. Von den oben abgebildeten Darstellungen bringt die im Queen Marys Psalter (S. 114) nach der Beischrift das Martyrium der h. Margaretha. Hier ist gemischt die Geißelung und die Peinigung mit den Eisenkrallen durch vier Nebenfiguren. Die auf S. 114 oben wiedergegebenen Darstellungen aus französischen Handschriften zeigen nach den Beischriften das Martyrium der h. Agatha nur mit zwei Figuren. Das Entscheidende für die h. Margaretha dürften die eisernen Krallen sein, die auch die Legenda Aurea erwähnt. Danach ist der Text oben S. 115 zu berichtigen.

Zu Steinfeld, Abteikirche.

Das oben S. 169 nur kurz erwähnte Wandgemälde der Kreuzigung (Fig. 456) verdient noch eingehendere Behandlung. Das unmittelbar auf die Sandsteinquadern gemalte Bild, 2,28 m hoch und 1,23 m breit, ist im J. 1883 bei dem Abbruch des einen Barockaltars rechts vom Chor aufgedeckt worden. Es ist schon damals stark restauriert worden, die ursprünglich feine und helle Tonskala ist durch dunkle braune Töne ungünstig verändert. Dargestellt ist in einem Rahmen, der eine reiche gotische Architektur mit drei Wimpergen zeigt, darüber ein Ziegeldach mit perspektivisch gezeichneten heraustretenden Lucarnen, auf blauem, mit goldenen Lilien versehenem Grund die Kreuzigung. An einem großen, bis in die Mitte des mittleren Spitzbogens aufragenden Balkenkreuz hängt mit verkrümmten Armen, die Knie hoch nach der rechten Seite emporgezogen, der Kruzifixus. Zur Linken steht im blauen Kleid und roten Mantel, mit weißem Kopftuch die Mutter, die Hände krampfhaft verschlungen, ein Schwert in der Brust. Zur anderen Seite in rotem Kleid und grünem Mantel Johannes, das Haupt mit schmerzlichem Ausdruck abgewendet, die Linke an die Wange gelegt, in der Rechten ein Buch haltend. Am äußeren Rande erscheinen kniend zwei Ritter in Kettenpanzer und gezatteltem Lederrock, der zur Rechten die Hände anbetend erhebend, im Rücken einen großen Topfhelm mit weißem Hermelin und weißen Büffelhörnern, in grünlichem Leibrock, ein großes Schwert zur Seite; der Ritter zur Linken in rotem Leibrock und gelbem Mantel hält in beiden Händen das Modell einer Kirche empor[7].

Die Darstellung geht ikonographisch am nächsten mit den beiden Kreuzigungen in den Chorkapellen des Kölner Domes, der

[1] Passio saec. XII, Hs. d. Bibliothèque Nationale zu Paris ed. C. Narbey, Supplément aux Acta SS. II, 1906, p. 450: suspenditur et virgis acerrimis usque ad fluxum sanguinis, et desertum cedentium, laniatur ... Preses ... pectinibus ferreis iussit carnes eius usque ad ossa sulcari ... appositis ad latera facibus caro recens lacerata usque ad intima concremaretur.

[2] Surius, Vitae SS. IV, 86; S. 488: ferreis laminis conclusam iubet ferreis caedi fuscinis ... ad tribunal praesentatur et exuta flagellatur.

[3] Surius, Vitae SS. IV, 86, p. 489: variis poenis et suppliciis in carcere torquenda recluditur.

[4] Surius, Vitae SS. IV, 86, p. 492: In alto suspensam duram / verberum vincit trituram, / spernit ydolatriam, / ferro carne lacerata / hinc poenam subit delata / carceris angustiam.

[5] Joseph Kehrein, Lateinische Sequenzen d. Mittelalters, Mainz 1873, S. 564: ... praeses iubet caedi / Sed in vanum caeditur / Nam licet incarceratur / Ungulisque laceratur / Non tamen devincitur.

[6] Officium de S. Agatha saec. XIV, ed. C. Narbey, Supplément aux Acta SS. II, p. 417: Quintianus ... iussit eam alapis cedi ... tunc iussit eam in mamillis torqueri et tortam diu iussit excidi.

[7] Das Wandgemälde ist in dem Schriftchen von P. Joh. Baptista Berg, Steinfeld, Steinfeld 1927, im Lichtdruck zu S. 26 abgebildet, vgl. S. 16. Die hier zugrundegelegte neuere Aufnahme von Pater Frumenz Stegmiller zeigt das Gemälde schon im Zustande einer fortschreitenden Verwitterung, eine ältere Aufnahme von H. von Behr um 1910 zeigt den unteren Teil viel besser erhalten. — Die historischen Angaben nach freundlichen Mitteilungen von Professor Theodor Paas in Köln. — Zu der Beschreibung der Wandmalereien in der Apsis (S. 167) ist nachzutragen, daß die in der älteren Aufnahme von A. Bardenhewer wiedergegebene Taube ein Mißverständnis an Stelle der Kreuzblume des Thrones ist (richtiggestellt von J. Kurthen). Der Name des gewappneten Heiligen rechts ist wohl richtig zu ergänzen als S. Simplicius (Sohn des h. Potentinus).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0462
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

Johannes- und der Agneskapelle (s. o. S. 201, 203) zusammen. In den beiden Stiftern ist vermutlich der Graf Wilhelm V. von Jülich dargestellt (seit 1336 Markgraf), der auch den Kreuzaltar in der Abteikirche stiftete und dotierte, und sein Bruder Walram, der Erzbischof von Köln. Das Gemälde, das dann im 4. Jahrzehnt des 14. Jh. entstanden wäre, würde als eine Erinnerung an die lange und segensreiche Tätigkeit anzusehen sein, die der Vetter der beiden Grafen von Jülich, Graf Friedrich von Arnsberg, als Abt 1303—1334 in Steinfeld ausgeübt hatte. Diese historischen Daten würden mit dem kunstgeschichtlichen Befund durchaus zusammengehen. In der formalen Durchbildung ist das Gemälde schwächer als die verwandten Kölner Werke, aber durch die beigefügten Stifterporträts von besonderem Interesse. Markgraf Walram hatte 1340 der Abtei Zollfreiheit gewährt, Erzbischof Walram bestätigte 1345 die Stiftungsurkunde der Abtei vom J. 1121[1].

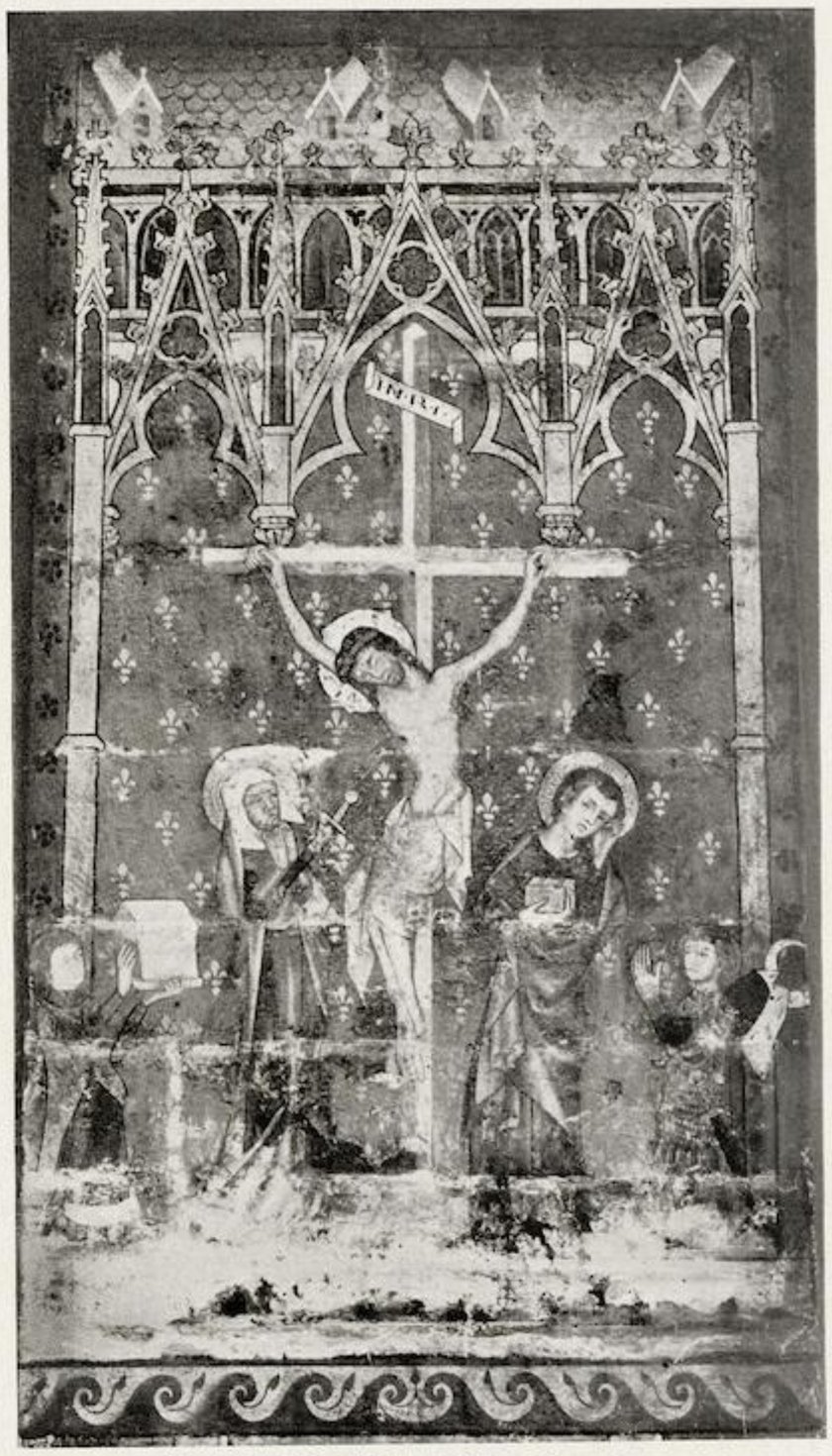


Fig. 456. Steinfeld, Abteikirche. Kreuzigung.

Zu Köln, St. Ursula.

In der Kirche St. Ursula zu Köln sind auf der Bogenlaibung des nördlichen Gurtbogens unter der Orgelempore dürftige Reste von Wandmalereien aus der ersten Hälfte des 14. Jh. erhalten, auf blauem Grunde unter einem architektonischen Baldachin ein Kruzifixus zwischen Maria und Johannes von einer sehr feinen und delikaten Zeichnung und zwei stark zerstörte Szenen aus der Legende der 11 000 Jungfrauen, am entsprechenden Bogen auf der Südseite nur noch ein 80 cm hohes Stück mit Malerei des 14. Jh., die Himmelfahrt Christi darstellend[2].

Zu Bonn, Münster.

Bei den Ausgrabungen und Nachforschungen, die das Bonner Provinzialmuseum und die provinziale Denkmalpflege in der Krypta des Münsters und daran anschließend an der Nordseite des Chores vorgenommen haben, sind 1930 die Grundmauern der Barbarakapelle bloßgelegt worden, die zwischen 1306 und 1331 von Heinrich von Virneburg errichtet worden ist[3]. Der Erzbischof, der am 6. Januar 1332[4] verstorben ist, wurde in dieser Kapelle beigesetzt. Die Chronica praesulum[5] berichtet: „Sepultus est in Bunna in capella sancte Barbare ad latus ecclesie, quam ipse in vita de novo construxerat", ebenso Jakob von Soest[6]: „In ecclesia Bunnensi in capella nova, quam adhuc vivens a latere ecclesie ipse construxerat, honorifice est sepultus."

Die Gruft des Erzbischofs ist bei den Ausgrabungen gefunden, ein 2,95 m langer, 0,74 m breiter und 2 m tiefer versenkter Keller. An den verputzten Außenmauern, auf denen ein ganz dünner Leimanstrich angebracht war, sind Wandmalereien erhalten, die bei der Aufdeckung völlig unberührt zum Vorschein kamen (Fig. 457, 458). Auf dem Grund, der mit roter Kalkfarbe behandelt ist, stehen an der östlichen Schmalwand der Kruzifixus, an der Westwand Christus thronend, in der Linken ein geschlossenes Buch, die Rechte segnend erhoben, an den Seiten, ihm zugewandt, je ein Engel, vermutlich Weihrauchfässer schwingend oder musizierend. Die Zeichnung ist eine flüchtig skizzenhafte, in großen, aber ganz sicheren Pinselstrichen hingeworfene, doch nicht das Werk eines einfachen Handwerkers, sondern eines wirklichen Monumentalmalers, der mit wenigen Mitteln sich auszudrücken weiß. Die sichere Datierung macht diese Zeichnung besonders wertvoll. Sie stellt sich als Schöpfung der älteren

[1] Annalen d. histor. Vereins f. d. Niederrhein 96, 1914, S. 65 f.
[2] Kurz erwähnt bei Scheibler, Die deutschen Gemälde von 1300 bis 1550 in den Kölner Kirchen: Zs. f. christl. Kunst V, Sp. 142. — Aldenhoven, Kölner Malerschule, S. 39. Erkennbar sind zwei Szenen aus der Legende der Heiligen, nach O. die Meerfahrt der Heiligen mit ihren Jungfrauen, die eng gedrängt in einem Schiff sitzen, darüber ein geschwelltes Segel, nach W. das Martyrium der Heiligen, unten eine Gruppe der Jungfrauen mit zwei Kriegern, darüber zwei Engel, die in einem Tuch die Seelchen aufwärts tragen. Im Scheitel stilisierte Wolken.
[3] Vgl. W. Kisky, Reg. d. Erzb. v. Köln, IV. Bd. S. 478, Nr. 1988.
[4] Reg. d. Erzb. v. Köln, IV, S. 482, Nr. 2017, 2018, 2019.
[5] Chronica praesulum et archiepiscoporum Coloniensis ecclesie, ed. G. Eckertz i. d. Ann. d. histor. Vereins f. d. Niederrhein II, Köln 1857, p. 219.
[6] Jakobus de Susato, Chronicon episcoporum Coloniensium: Seibertz, Quellen d. westfäl. Geschichte I, p. 165—215.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0463
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Fig. 457. Bonn, Münster. Wandmalerei aus der Gruft des Erzbischofs Heinr. v. Virneburg.

Fig. 458. Bonn, Münster. Wandmalerei aus der Gruft des Erzbischofs Heinr. v. Virneburg.

Tradition neben die gleichzeitigen Domchorschrankenmalereien und die Kreuzigungen in den Chorkapellen. Man könnte auch auf eine Verwandtschaft mit Ramersdorf hinweisen[1]. Die Haltung des Kruzifixus und die Linienführung erinnert ebenso an den Kruzifixus der Minoritenkirche in Andernach. Zu der besonders charakteristischen Haltung des Kruzifixus seien als kölnische Parallelen noch genannt die Darstellung auf der Außenseite des erst jüngst aufgefundenen frühen Diptychons mit der Darstellung der 10 000 Märtyrer vom Berge Ararat im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln, auf den beiden frühen Altarflügeln im Schnütgen-Museum, wo auf der einen Tafel der Kruzifixus über der Krönung Mariä erscheint, und das Diptychon in der Georgskirche zu Bocholt (Kreis Borken), die auch als unmittelbare Parallelen zu dem Kreuzigungsbild von Steinfeld erscheinen. Auf der Außenseite ist der Gekreuzigte allein neben dem h. Franziskus und der h. Clara dargestellt, ein deutliches Gegenstück zu der ersten Kreuzigung in der Minoritenkirche zu Köln[2]. Als Gegenstück zu diesen frühgotischen Kruzifixen mit dem stark ausgeschwungenen Leib, den hochgezogenen Knien sei hier noch auf ein im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln befindliches merkwürdiges Einzelblatt verwiesen (Fig. 459), das eine Stiftung der Schneiderzunft, gleichfalls vom Anfang des 14. Jh., darstellt, das aber noch den alten strengen Typus des romanischen Triumphkreuzes bringt mit den nebeneinandergelegten Füßen, der strengen frontalen Haltung und mit der seltenen Darstellung des gekrönten Christus. Die ganze Auffassung, auch der am Kreuzesfuß angebrachte Altar, erinnert an die Wiedergabe einer plastischen Figur, vielleicht an das im Kölner Dom befindliche hochverehrte ältere Kruzifix, das auch auf dem einen der frühgotischen Wandgemälde in der Agneskapelle des Domes (S. 203 Fig. 217) abgebildet ist.

[1] Auf eine Verbindung mit Ramersdorf könnte die Tatsache hinweisen, daß der Bruder des Erzbischofs Heinrich von Virneburg, Eberhard von Virneburg, der vorher Großspittler des Deutschritterordens gewesen (Voigt, Namen Codex des Deutschen Ritter Ordens, Königsberg 1843, S. 35), zwischen 1328 und 1332 Komthur des Ordens in Ramersdorf ist (Lacomblet, Urkundenbuch für den Niederrhein III, Nr. 236. — E. G. von Pettenegg, Die Urkunden des Deutsch-Ordens Central Archivs zu Wien I, Nr. 1085).

[2] Vgl. zu der Darstellung des frühgotischen Kruzifixus F. Witte, Mystik und Kreuzesbild um 1300: Zs. f. christl. Kunst 1920, S. 117. — Max Strucken, Literarische und künstlerische Quellen des Gabel-Kruzifixus, Diss. Köln 1928 m. weiteren Angaben. Zu vgl. auch oben S. 52 ff. — Für die ganze Entwicklung zuletzt Evelyn Sandberg-Vavalà, La croce dipinta Italiana e l' iconografia della passione, Verona 1929, p. 95, 110, 384 ff.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0464
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Dasselbe Thema des Kruzifixus und der musizierenden und Weihrauchfässer schwingenden Engel wie in dem Bonner Grabmal scheint ein für die Ausmalung von Grabgrüften beliebtes Motiv zu sein. Es kommt in derselben Weise vor in Brügge in einem Grab des Friedhofs Ste. Croix lez Bruges. Dort sind mit Wasserfarben drei lange gotische Engel aufgemalt mit demselben raschen Fluß und Schwung der Linien in den lang herabfallenden Gewändern. Zwei von ihnen weihen das Grab mit Weihrauch, ein dritter spielt auf einer Geige die Totenklage. In einer anderen Gruft ist in einer früheren Zeit auf dem Friedhof von St. Sauveur eine Kreuzigung mit den Assistenzfiguren von Maria und Johannes erhalten, auf beiden Seiten wieder Weihrauchfässer schwingende Engel[1].

Fig. 459. Köln, Wallraf-Richartz-Museum. Einzelblatt mit Kruzifixus.

Zu Oberwesel.

Westlich von der Liebfrauenkirche, an den zerstörten Konventssaal anstoßend und sich an den hier aufsteigenden Berghang anlehnend, erhebt sich die kleine Michaelskapelle, die als Kärrner am Anfang des 15. Jh. erbaut ist, ein einschiffiger gotischer, gewölbter Raum. Von den heute fast ganz verblichenen Wandgemälden bewahrt das Denkmalarchiv in Bonn sorgfältige Bleistiftzeichnungen von Wilhelm Batzem um 1900. In einem in einem flachen Bogen abgeschlossenen Wandfeld eine große Darstellung des Jüngsten Gerichtes (Fig. 460). Der Salvator auf dem Regenbogen thronend, beide Hände mit den Wundmalen symmetrisch erhebend, die durchstochene rechte Seite geöffnet. Ihm zur Seite kniend die beiden Fürbitter Maria und der Täufer, zur Linken die Gruppe der Begnadigten, die der Himmelspforte zugeführt werden, zur Rechten die Verdammten, unter denen ein Bischof erscheint, von einem Engel mit geflammtem Schwert fortgetrieben. Große posaunenblasende Engel, deren Flügel den Rahmen überschneiden, zur Seite der Mittelgruppe. Eine zweite Zeichnung bringt die linke Hälfte einer großen, in ein Bogenfeld eingefügten Darstellung der Anbetung der Könige; die Mittelgruppe ist zerstört; erhalten sind zwei der Könige mit zwei Knappen in der Mitte, darüber eine Engelsfigur. Nach der Haltung und Tracht der Figuren (die bei der letztgenannten Darstellung noch deutlicher erkennbar sind) ist die Stilstufe der Malereien als das Ende der ersten Hälfte des 15. Jh. zu bezeichnen. Ikonographisch merkwürdig ist die Erscheinung des Weltenrichters gegenüber der zumeist üblichen Darstellung mit Schwert und Lilienstengel.

Fig. 460. Oberwesel, Michaelskapelle. Jüngstes Gericht.

[1] Abb. bei Adolf Duclos, Bruges, Histoire et souvenirs, Bruges 1910, S. 373, 381, 388.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0465
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Epilog.

Seit dem Ende des 14. Jh. hat sich eine Wandlung in der Verteilung der Stimmen in der großen Fuge der deutschen Malerei vollzogen. Die Monumentalmalerei tritt von der Führerstellung als Dux in die zweite Rolle des Comes zurück — es ist die Stimme der Tafelmalerei, die an ihrer Stelle das neue Thema zuerst vernehmen läßt. Langsam ist aus der Kleinkunst der bescheidenen Hausaltärchen, die noch deutlich die Anlehnung an die Auffassung der Buchmalerei zeigen, aus den Altarflügeln, die im Anfang nichts waren als bemalte Schranktüren mit einer Flächenprojektion oder einem billigen Surrogat für plastischen Schmuck, die neue Aufgabe der gewaltigen gegliederten Altartafeln gewachsen, die nun wieder einen zyklischen Aufbau des zugrunde liegenden Drames gestattet. Die erfindenden Mächte, die neue Wege der Beseelung eines überlieferten Schemas suchen, die formgestaltenden Kräfte, die den Menschen und seine Umwelt, den landschaftlichen und den architektonischen Rahmen mit scharfen, gleichsam neugeschenkten Augen ansehen und abtasten, machen sich am stärksten und kräftigsten in der Welt der Tafelmaler geltend. Für die Wandmaler und die Visierer der Glasmalerei, für die Zeichner der Bildteppiche bleibt die alte Tradition sehr viel länger lebendig und bestimmend. Und nun scheidet sich zum ersten Male sichtbar die Handwerksübung. Wenn auch die führenden Tafelmaler bis auf den jüngeren Holbein und auf Baldung Grien Aufgaben dekorativer Art nie verschmäht haben, so sind es doch zumeist Künstler von bescheidenerem Range, die sich jetzt gewissermaßen in der Auswahl der Aufgaben und der Techniken spezialisieren, nur für die Wandmalerei, nur als Zeichner für die Glasmalerei oder die Bildteppiche tätig sind. Wie in der nachromantischen Epoche des 19. Jh. stehen dekorative Talente abseits von der großen Entwicklung. Sie haben ihre eigenen Gesetze und eigenen Maßstäbe; die zitternde Erregung und die leidenschaftlichen Kämpfe, die sich auf der großen Bühne der Kunst abspielen, klingen wenig hinein in ihre stille und scheinbar ganz abgeschlossene Welt. Noch bis an die Grenze der letzten Wandlung und Katharsis der kirchlichen Kunst von heute führt jene scharfe Scheidung in zwei Lager — in der kirchlichen Dekorationsmalerei wie in jener geschäftigen kirchlichen Holzschnitzerei und Altarfabrikation des ganzen Rheinlandes wie auch Süddeutschlands waren Künstler von bescheidenem Rang und ehrliche Handwerker tätig, die sich um den raschen Wechsel der Stile und der künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten draußen nicht kümmerten, die von all den Disputen um neue Programme oft kaum erfuhren und die, seltsam konservativ gebunden, von ebenso eingefroren auf dem historischen Boden stehenden Beratern und Bauherren geleitet, ihre Kunst noch in einer Zeit weiter übten, die längst über jene Anschauung hinausgewachsen war, die fast nie mit ihren Namen in die Geschichte der lebendigen Kunst kamen und auch kaum den Ehrgeiz hierfür mitbrachten. Ähnlich muß man sich das Verhältnis der ländlichen Dekorationsmaler zu den führenden Kunstschulen auch in der Zeit der Spätgotik in Deutschland vorstellen — zum mindesten als die Regel.

Die wirklich großen und zeugungskräftigen malerischen Talente werden jetzt durch die Tafelmalerei und die verwandten Aufgaben abgezogen und absorbiert. Die Glasmalerei hat während des 14. Jh. noch immer die stärksten Kräfte in Anspruch genommen. Bis zum Schluß des Jahrhunderts verlangen die Werkstätten der Glasmaler ausgezeichnet geschulte Hände von viel größerer Sicherheit und Festigkeit, als sie für die Wandmalerei nötig sind. Und hier hält sich merkwürdig lange der große monumentale Stil, dessen Strenge in der Wandmalerei schon verflacht oder von naturalistischen Tendenzen erweicht auftritt. Die Glasmalerei beansprucht immer weiter die großen führenden Meister für ihre wichtigsten Aufgaben. Noch zum Beginn des 16. Jh. werden die beiden Hauptmeister der Kölner Schule, der Meister von St. Severin und der Meister der hl. Sippe, noch einmal für die Visierung zu den großen Fenstern im nördlichen Seitenschiff des Kölner Domes herangezogen. Die beiden so oft abgewandelten Themen der Anbetung der Hirten und der Anbetung der Könige haben nie auf deutschem Boden eine großartigere Instrumentation gefunden als in den mächtigen figurenreichen Breitkompositionen von dem Sippenmeister im oberen Teil dieser Fenster. Aber auch die monumentalen Einzelfiguren hier wie in den Kölner Kirchen St. Peter und St. Pantaleon stehen an statuarischer Wucht und an Strenge des Aufbaues beträchtlich über den Apostelserien der oberbergischen Kirchen oder noch den Heiligenreihen in der Bibliothek zu Clausen. Nur gelegentlich und ersichtlich als Ausnahme bei Aufgaben von einer die höchste Anspannung verlangenden Bedeutung, etwa in der Hardenrathkapelle der Kirche St. Maria im Kapitol in Köln oder im Aachener Münster, werden die großen führenden Meister der Kölner Schildergasse auch für Aufgaben der Wanddekoration herbeigerufen: sie malen dann freilich vergrößerte Tafelbilder auf die Wände.

Die berufsmäßigen Monumentalmaler des 15. Jh. verlangen nun aber doch auch ihren Platz in der Geschichte der deutschen Kunst in diesem Zeitraum. Sie bringen, wenn nicht immer in der Qualität, so doch in dem künstlerischen Programm, in der Gestaltung der dekorativen Ziele eine wertvolle und in dem ganzen Rahmen der spätgotischen Kunst wesentliche und nicht zu entbehrende Bereicherung des Bildes von der Entwicklung des malerischen Sehens und Gestaltens. Es kommt dieser Kunst zu allererst auf die Gesamtwirkung, auf die Heraushebung des Systems, auf die Betonung des Rahmens, des Gerüstes, der

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0466
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

tragenden und getragenen Glieder an, auf den farbigen Akkord und die leitenden Grundtöne — erst wenn über diese Grundprobleme Klarheit besteht, ist die Frage an der Reihe, welche Flächen für figürlichen Schmuck in Betracht kommen, und ob figürlicher Schmuck nötig ist. Die künstlerische Leistung, die in der Erfindung und Ausgestaltung dieses Systems liegt, wird oft nicht entfernt genügend anerkannt. Zu sehr richtet sich der Blick sofort auf die wenigen Stellen mit figürlichem Schmuck, der jenen Künstlern vielleicht nur wie etwas Staffage in einer Landschaft erschien.

Die Wahl der Themen ist dann zumeist ziemlich einfach. Der dekorative Geist ergreift auch die vertrauten alten Darstellungen und gestaltet sie um in eine rückläufige Bewegung, die innerhalb einer ganz naturnahen malerisch empfindenden Zeit wieder von dem Naturalismus abführt und zu der Übersetzung in die lineare Vereinfachung hinleitet. Die Wandmalerei, die bewußt auf einer Linienkunst beruhte, gab die Möglichkeit, unmittelbar die graphischen Vorbilder, die die Zeit an Zeichnungen, an primitiven Holzschnitten und später in den fein ausgeführten Kupferstichen brachte, nachzubilden und den Umrißstil weiter zu entwickeln. Bei der Tafelmalerei war immer ein anderes Sehen und die Übertragung in eine andere Sprache notwendig, an Stelle der einfachen flächenhaften Komposition war die Einführung der Tiefenwirkung und dadurch der reichen Gruppenbildung gegeben. Scharf scheiden sich nun die Nur-Wandmaler von den Auch-Wandmalern. Aber die ganze Geschichte der deutschen Malerei des 15. Jh. verlangt die Belebung und Füllung durch die selbständige Gruppe jener dekorativen Künstler. Am Mittelrhein sind sie noch eng mit der führenden Richtung der Tafelmalerei verwachsen, wenn auch zumeist hinter ihr her hinkend. Am Niederrhein bekommen sie frühzeitig ihren eigenen Stil, in Norddeutschland, vor allem in Schleswig, Mecklenburg und darüber hinaus in Dänemark, weiter in Schlesien und Obersachsen erhält diese Kunst ihren ganzen eigenen derben Liniencharakter, im Figürlichen eine eigentümliche und künstlerisch höchst bedeutsame Weiterbildung des Holzschnittstiles, eine immer weiter gesteigerte Abstraktion.

Die Themen für die figürliche Malerei waren im 14. Jh. noch zumeist die überlieferten fortlaufenden gewesen, bei denen oft die einzelnen Kapitel und Szenen durch kaum sichtbare Cäsuren getrennt waren. Die Hauptstoffe waren die Kindheitsgeschichte Christi, die Passion, der Zyklus des Jüngsten Gerichtes, die Marienlegende; nur selten tritt, wie in St. Cäcilia in Köln, eine Erzählung der ganzen Geschichte Christi im Sinne der Evangelien-Illustrationen der Bilderhandschriften auf. Zu der Heilsgeschichte kommt nun in einer neuen und in der Fülle kaum zu überblickenden Breite das Thema der Heiligenlegenden. Der Charakter der Erzählung wie der Darstellung ist ein ausgesprochen e p i s c h e r.

Daneben tritt das Einzelbild, im Anfang an die bedeutsamen Felder des Raumes gebunden, in den Kirchen an die Apsis, den Triumphbogen, die Stirnseite der Westempore, dann gewissermaßen ohne System in Beziehung zu einem Altar, einer Seitenkapelle vereinzelt angebracht, scheinbar willkürlich, auf die Wand aufgehefteten Tafelbildern gleichend, diese ersetzend oder ihnen vorausgehend. Generationen haben in manchen Bauwerken an solchem Schmuck geschaffen, der Einzelstiftungen, besonderen Anlässen vielfältiger Art seinen Ursprung verdankt. Der Charakter dieser Bilder ist ein überzeugend d r a m a t i s c h e r, sei es, daß die Einzelvorgänge, sei es, daß nur dramatis personae dargestellt wären. Die epischen Darstellungen wie die Einzelszenen des Dramas haben ihre Entwicklung für sich. Auf der einen Seite steht die aus dem geistigen Gehalt geschöpfte Neubeseelung und Neudurchdringung des Stoffes, in der der gotische Mensch sich diese Themen erobert, auf der anderen Seite steht nur der Gestaltungswille, der die ganze Komposition nach neuen tektonischen Gesetzen ausbaut und dazu als künstlerische Mittel die neuartig bewegte Erscheinungsform benutzt, in der die Schaupsieler dieser Dramen sich vorstellen.

Wie ist die Wandlung und die Wanderung dieser Bildanschauungen und dieser Kompositionen gewesen, welches waren die Vehikel und Träger? Vor 36 Jahren hat Wilhelm Vöge das scharfsinnige Resumé seines glänzenden Erstlingsbuches über eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends mit dem Satz geschlossen: Es gab M a l e r b ü c h e r. Diese Tatsache war ihm so bedeutend und entscheidend, daß er sein ganzes Plaidoyer auf diese Feststellung hin zuspitzte. Es ist in der Tat damit sehr viel gewonnen, und es ist notwendig, für ein jedes Jahrhundert diese Malerbücher zu rekonstruieren, die sich ablösen, die allmählich anschwellen, in denen die Vorräte an Schulaufgaben, an eigenen Studien, an Atelierbesitz und fremden Entlehnungen vereinigt werden[1]. In den frühmittelalterlichen Ateliers waren Originale natürlich nicht längere Zeit als Vorbilder

[1] Diese Fragestellungen sind weiter ausgeführt bei Clemen, Sprachen und Überlieferung der malerischen Gestaltung im späten Mittelalter: Festschrift für Karl Koetschau 1928 S. 9. Aus diesem Aufsatz, dessen Kern ursprünglich für die Einleitung des vorliegenden Werkes gedacht war, habe ich einige Absätze hier, verschiedentlich erweitert, wörtlich übernommen. Die Gedankengänge schon angedeutet in der Einleitung zu der von mir und E. Firmenich-Richartz gemeinsam herausgegebenen Publikation: Kunstwerke auf der Kunsthistorischen Ausstellung Düsseldorf 1904, München 1905 u. in meiner Einleitung zu B. Hertel, die Glasmalereien im Kölner Dom, I, Berlin 1925. Das Wesentlichste hat schon vor einem Menschenalter zur Klärung dieser Probleme beigetragen Julius von Schlosser, Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im späten Mittelalter: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des österreichischen Kaiserhauses XXIII, 1903, S. 287. Er geht dort im Anschluß an die Publikation des Modellbüchleins des Wiener Hofmuseums aus der Ambraser-Sammlung, das aus dem Anfang des 15. Jh. stammt (Lichtdrucktafel 24—26), auf die Frage der Überlieferung überhaupt ein, von den Ägyptern bis zur italienischen Kunst des Quattrocento. Hier ist der Weg zu der Erkenntnis der Träger der mittelalterlichen Tradition gewiesen. Vorausging von demselben Autor: Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst d. 14. Jh. im gleichen Jahrbuch XVI, S. 184. Zu beachten die Einleitung zu Jos. Neuwirth, Das Braunschweiger Skizzenbuch eines mittelalterlichen Malers 1897. Eine Fülle von Einzelbemerkungen und Hinweisen bei Fr. Burger, H. Schmitz, J. Beeth, Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance I, S. 85, 177, II, S. 304, 351 ff. Wichtige grundsätzliche Bemerkungen schon früh bei

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0467
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

vorhanden. Die großen kostbaren Handschriften waren regelmäßig auf Bestellung angefertigt und gingen dann in die Hände über, die längst auf sie warteten. Wenn eine Schreibschule sich um eine große Bibliothek gruppierte, so konnte eine Reihe Handschriften dort immer unmittelbare Anregung geben. Aber die konnte schwerlich den ganzen Schatz an Vorstellungen enthalten, und bei selteneren Darstellungen wäre mit der Ablieferung des Originals eben jede Erinnerung geschwunden. Auch für die altchristlichen Jahrhunderte des ersten Jahrtausends hat W. de Grüneisen in seinem Buch über St. Maria Antiqua in Rom die Existenz solcher Bildervorlagenbücher vorausgesetzt — und man darf sich erinnern, daß Otto Jahn in seinem letzten nachgelassenen Werk über die antiken Bilderchroniken solche schon für die römische Kunst nachgewiesen hat. Die Tabula Iliaca des Kapitolinischen Museums ist eine solche in plastischer Form, und es ist kein Zweifel, daß es schon um 200 n. Chr. derartige Bilderchroniken als illustrierte Schulbücher gab. Man kann die Tradition der antiken Vasenmalerei sich nicht gut vorstellen ohne das Vorhandensein von Vorlagebüchern, in denen die am häufigsten vorkommenden Figuren für sich isoliert aufgezeichnet waren, dazu große klassische Kompositionen festgehalten wurden. Ein solches Vorlagenbuch mag, in die Bedürfnisse und die Technik der Griechen übersetzt, etwa so ausgesehen haben wie das Skizzenbuch griechischer Meister, das Carl Reichhold 1919 veröffentlicht hat[2]. Die Gleichmäßigkeit der römischen Sarkophagdarstellungen, die Wanderung der Motive, manche Ungeschicklichkeiten der Zusammendrängung, auch Mißverständnisse, kann man sich nicht wohl denken ohne zeichnerische Musterbücher, die etwa so ausgesehen haben dürften wie die Sammlungen der antiken Skulpturen in dem Clarac de poche von Salomon Reinach[3]. Sicherlich ist im frühen Mittelalter im Mittelmeergebiet schon der Gebrauch von Vorlagen in Rollenform für die Komposition der Bilderhandschriften, aber auch der Mosaiken und Wandmalereien üblich gewesen, Vorlagen, die sich dann erstaunlich lang gehalten haben, wie Hans Graeven erwiesen hat[4].

Ganz sicher konnten von den Wandmalereien in den Ateliers und Schulen nur Erinnerungsskizzen zurückbehalten werden, und auch für die Glasmalereien gilt es, daß vielleicht ein Gesellenstück, ein Medaillon, ein Stück Teppichfenster und anderes im Original in der Werkstatt verblieb, daß aber die großen zusammengesetzten Tafeln sofort in die Bauten wanderten, für die sie bestimmt waren. Man wird auch hier die Tradition nur auf dem Wege von Malerbüchern sich lebendig vorstellen können. Wenn in Chartres dieselben Kompositionen uns entgegentreten wie in Canterbury, so ist nicht notwendig gesagt, daß der gleiche Meister diese ausgeführt oder daß der Künstler der englischen Kathedrale von Chartres gekommen oder nach Chartres gefahren sei: die Vorlagen, nach denen beide arbeiteten, waren dieselben. Da man bei den Glasgemälden nicht wohl an Kopien in Originalgröße, nicht einmal bei den Medaillons — einfach bei dem Mangel an geeignetem Material für eine solche Projektion — an eine Originalkopie, an eine Durchzeichnung denken konnte, so darf man immer Vorzeichnungen in sehr stark verkleinertem Maßstab sich vorstellen, bei denen die Komposition zuletzt ganz schematisch nur angedeutet, die Figuren nur eben verteilt waren. Die Herrschaft über die Einzelform war für die mittelalterlichen Künstler ja das Selbstverständliche, die Voraussetzung. Ein solches Vorlagenbuch aus romanischer Zeit ist etwa in der Bibliothek zu Amiens in dem Codex 108 erhalten, einer Sammlung, die Fernandus Petri de Funes 1197 für den König Sancho von Navarra herstellte, nur als Figurae bibliorum bezeichnet, einer Sammlung von über 800 Bildern ohne laufenden verbindenden Text, die das gesamte Alte und Neue Testament illustrierte[5]. Das Fragment eines Musterbuches aus der ersten Hälfte des 13. Jh., in dem auch deutlich die Rezeption byzantinischen Formgutes zu verfolgen ist, bewahrt die Bibliothek zu Wolfenbüttel[6]. Und indirekt war natürlich die französische Bible moralisé[7] in ihrer Auswirkung auch nichts anderes als eine solche Bilderbibel und als ein Vorlagenbuch. Nach diesem konnte sehr wohl eine Schule, ein wanderndes Atelier sich nun für den Werkstättengebrauch eine Kopie in abgekürzter Form herstellen. Hierhin gehören weiter die für die religiöse Unterweisung der Laien bestimmten livres d'images, von denen die Bibliothèque nationale in Paris allein eine ganze Reihe von Handschriften birgt, die man sich ebenso als Sammlung von Kompositionen der biblischen Szenen vorstellen darf[8].

Karl Lamprecht, Bildercyclen und Illustrationstechnik im späteren Mittelalter: Repertorium f. Kunstwissenschaft VIII, 1884, S. 405. Den Nachweis der führenden Stellung der Buchmalerei gegenüber der monumentalen Kunst suchen zu erbringen für Spanien J. Bijoan, Les miniatures de l'octateuch a les biblies romaniques catalans: Instit. d'estudis catalans 1911/12, für Frankreich E. Mâle, L'art religieux du XII[e] siècle en France, Paris 1922.

[2] Carl Reichhold, Skizzenbuch griechischer Meister, Ein Einblick in das griechische Kunststudium auf Grund der Vasenbilder, München 1919.

[3] Salomon Reinach, Clarac de poche, contenant les bas reliefs du Louvre et les statues antiques du musée de sculpture de Clarac I (3500 Fig.), II (7000 Fig.), III (2640 Fig.), IV (4000 Fig.), Paris 1910. — Ders., Répertoire des vases peints grecs et étrusques, 2 Bde.

[4] Hans Graeven, Typen der Wiener Genesis auf byzantinischen Elfenbeinarbeiten: Jahrbuch d. Kunsthistor. Sammlungen d. österreich. Kaiserhauses XXI, 1900, S. 91. — Ders., Ein Reliquienkästchen aus Pirano: ebenda XX, 1899, S. 5.

[5] Auf die merkwürdige Handschrift habe ich schon i. der Einleitung zu der Publikation Kunstwerke auf der Kunsthistorischen Ausstellung Düsseldorf 1904 hingewiesen. Die Hs. verzeichnet bei J. Garnier, Catalogue descriptif et raisonné des manuscrits de la bibliothèque communale de la ville d'Amiens, 1843. — Rigollot, Essai historique sur les arts du dessin en Picardie depuis l'époque romane: Mém. de la soc. des antiquaires de Picardie III, p. 360. Die Künstlerinschrift schon bei Mone i. Anzeiger f. Kunde d. deutschen Vorzeit IV, 1835, S. 384.

[6] Franz Hahnloser, Das Musterbuch von Wolfenbüttel m. einem Fragment von Fritz Rückers: Mitteil. d. Ges. f. vervielfältigende Kunst, Wien 1929, S. 1. Auch als SA. Das Musterbuch aus Kloster Rein i. d. Staatsbibliothek zu Wien i. d. Jahrb. d. Kunstsamml. d. Österreich. Kaiserhauses XXIII, Taf. 27, 28.

[7] La bible moralisée, herausgegeben von des société française pour la reproduction des manuscrits à peintures, 4 Bde., Paris 1911, ff. Vgl. Henri Martin, La miniature française du XIII[e] au XV[e] siècle, Paris 1924, p. 86.

[8] Léopold Delisle i. d. Histoire littéraire de la France XXXI, p. 213. Dazu Lauer i. d. Fond. Piot, Mon. et mém. XVI, p. 83, Anm. 2.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0468
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Aus demselben Kunstkreis stammt das Credo, das am Hof Ludwigs des Heiligen von Jean de Joinville geschrieben ist, das im vorletzten Jahrzehnt des 13. Jh. seine Form erhalten hat. Es ist direkt als Vorlage für einen Zyklus von Wandmalereien angesprochen worden[9], und man kann sich vorstellen, daß es ebenso Träger der Tradition für die Glasmalerei wie für die Buchmalerei gewesen sei. Bei dem Psalter von Peterborough ist es unsicher, ob er das Vorbild für die untergegangenen Gemälde in der Cathedrale von Peterborough darstellt oder eine Kopie nach diesen Bildern[10]. Das Buch Pictor in Carmine sollte nach den Worten des Autors direkt ein Handbuch für Maler sein. Es verzeichnet nicht weniger als 440 Motive und stellt damit den Kanon der englischen Kunst schon in der ersten Hälfte des 13. Jh. fest[11].

Von den Armenbibeln, den Specula humanae salvationis, gab es immerhin so viele Exemplare, wie die heute noch erhaltenen Handschriften bezeugen, daß man sie in vieler Hände befindlich sich vorstellen darf. Von der letztgenannten Bildersammlung, die noch einmal die Typologie des Mittelalters zusammenfaßt, sind 247 Handschriften und Drucke erhalten und nicht weniger als 31 deutsche Übersetzungen[12]. Es gab davon auch sehr wenig kostbare, also billig und rasch herzustellende Exemplare; aber auch von diesen und von der ganzen Gruppe der verwandten Vorlagen, der Concordantia caritatis, der Summa caritatis, dem Defensorium inviolatae virginis und anderen, waren leicht solche für den Werkstättengebrauch dienende Kopien herzustellen, die alles enthielten, was an Einzelformen wie an Kompositionen und Zusammenstellungen von Beziehungen ein junger Künstler eben wissen mußte.

Man darf sich vorstellen, daß ein auf die Wanderschaft gehender ausgelernter junger Maler als das Resultat seiner jahrelangen Lehre ein Büchlein mit sich führte, in dem er kopiert hatte, was von Schulaufgaben (sicher gab es solche im mittelalterlichen Sinne) und was von Besitz der Werkstätten eben vorhanden war. Diesen Besitz konnte er dann in den fremden Werkstätten, in denen er auf der Wanderschaft tätig war, ständig mehren. Denn um selbständig später zu arbeiten, war neben der Fertigkeit der Hand und der Sicherheit des Auges, neben einem großen Erinnerungsvorrat doch das Wissen von der Tradition notwendig. Und das konnte nur auf solchem Wege übermittelt werden. Die Besteller verlangten ja keineswegs neue Erfindungen, sondern wünschten ganz im Gegenteil die Strenge im Festhalten des Altvertrauten: nur das gab die Sicherheit des Verstandenwerdens. Diese Bücher der Architekten, der Bildhauer, der Maler aus allen Gattungen wanderten mit ihren Besitzern. Sie wurden aber auch ausgetauscht, und gelegentlich wurden eben die Bücher, nicht ihre Besitzer, auf die Wanderschaft geschickt. Was uns an spätmittelalterlichen Skizzenbüchern erhalten ist in Braunschweig, in der ehemaligen Ambraser Sammlung in Wien, das sind zur Hälfte Musterbücher in jenem großen Sinne, zur anderen nur Skizzenbücher, wie der in Paris befindliche Sammelband des Villard de Honnecourt ein wirkliches Skizzenbuch ist, in dem auf der Reise allerlei Niederschriften gemacht wurden. Für den jungen Dürer hat Erich Roemer eben in einer mit bewundernswerter Beherrschung des Materials geschriebenen Abhandlung die Rekonstruktion des „Vademekums eines wandernden Malergesellen" für die ledigen Wanderjahre versucht. Dies Vademekum war beides, lebendige Chronik der Wanderschaft und Sammlung von Kompositionen für den eigenen Besitz, die künftig einmal verwandt werden sollten. Und Dürers Arbeitsweise zeigt ja an allzu vielen Stellen, wie gern er auf diese seine Vorratskammern zurückgriff. In den in solcher Zahl erhaltenen Zeichnungen Pisanellos in London, Paris, Mailand, Berlin wechseln Naturstudien, Bewegungsskizzen, Bildentwürfe mit den Kopien einer Fülle von Motiven aus verwandten oder fremdartigen, zum Teil auch viel älteren Kompositionen, das Zeichenbuch des Giovannino de' Grassi in der Bibliothek zu Bergamo ist ein wirkliches Skizzenbuch, die lombardischen Zeichnungen in Venedig, Rom, Paris, Wien zeigen eine bunte Mischung von flotten Naturstudien und Kopien aus den verschiedensten Vorlagen — Blätter dieser Art sind wohl in Menge nach dem Norden gewandert und haben an der Jahrhundertwende die Rezeption südlicher Formvorstellungen in der deutschen Malerei ermöglichen geholfen. Die sogenannten Skizzenbücher des Jacopo Bellini sind dagegen eine Sammlung von eigenen Bildentwürfen und eigentlich ein großes handschriftliches Oeuvre in loser Folge, so gut wie das gleichzeitige Hausbuch des Hausbuchmeisters im Norden.

[9] Credo de Joinville, fascimile d'un manuscrit unique, herausgeg. v. Ambroise Firmin Didot, Paris 1879. Vgl. Gaston Paris i. d. Hist. litt. de la France XXXII, 1898, p. 361. — Ph. Lauer, Un projet de décoration murale inspiré par le Credo de Joinville: Fondation Piot, Monuments et mémoires XVI, 1908, pl. 7—10, p. 61. Der Seneschall der Normandie hat den ersten Entwurf vielleicht für die Dekoration eines Hospitals bestimmt (1263 gründet er eine neue Kapelle i. d. Maison-Dieu de Joinville).

[10] M. R. James, Paintings at Peterborough: Proceedings der Cambridge Antiquarian Society IX, 1894—98, p. 178.

[11] Über diese Hs. vgl. M. R. James i. d. Proceedings der Cambridge Antiquarian society VII, p. 58. Dort 4 Hsn. angeführt. Vgl. dazu Henrik Cornell, Biblia pauperum, Stockholm 1925, S. 131.

[12] Vgl. Henrik Cornell, Biblia pauperum, Stockholm 1925. Das vortreffliche Werk faßt die gesamte frühere Literatur über die Biblia pauperum zusammen und gibt an der Hand einer Beschreibung von 68 Handschriften die Geschichte der Biblia picta, wie sie besser hieße, oder der Biblia parabolica, eine Scheidung der Gruppen und eine Analyse der wichtigsten Themen, die mit großer Denkmälerkenntnis weiter verfolgt werden. In der Einleitung p. XII: „Es ist nicht in Abrede zu stellen, daß der Verfasser gleichzeitig von dem Wunsch geleitet war, ein ausführliches Programm für eine monumentale Kirchen- oder Klosterdekoration zu formulieren." Zur Ergänzung dazu M. Friedemann-Soller, Die Münchener Handschriften der Biblia pauperum, Diss. Bonn 1921, mit Beschreibung der 32 Hsn. der Münchener Staatsbibliothek. Über das speculum humanae salvationis vgl. die große Ausgabe von Lutz u. Perdrizet, Speculum humanae salvationis, Leipzig 1907. Dazu die Ausführungen von Luise von Winterfeldt über das Kleppingksche Speculum h. s. (Darmstadt, Landesbibl. Hs. 2505) i. d. Beitr. z. Geschichte Dortmunds u. d. Grafschaft Mark 1919. Vgl. oben S. . . . Zu der Concordantia caritatis (über die H. Cornell, Biblia pauperum S. 157 das Material zusammengestellt) und den verwandten Kreis vgl. die allgemeinen Ausführungen von H. Tietze, Die typologischen Bilderkreise des Mittelalters in Österreich: Jahrbuch d. K. K. Österreich. Zentralkommission, N. F. II, 1904, S. 20.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0469
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Von dem Moment an, da die Technik des Holzschnittes und des Kupferstiches Einzelblätter und Folgen brachte, war für alle Werkstätten das gegebene billige Vorlagenmaterial geschaffen. Bei der Anschauung der mittelalterlichen Schulen von dem künstlerischen Eigentum bestanden ja keinerlei innere und äußere Hemmungen in dem Ausnutzen solcher Vorlagen. Man kann sich denken, wie die Blätter des Meisters E. S., wie dann die Blätter des Israhel van Meckenem überall benutzt wurden, und wie deren Anregung weiter wirkte. Man kann in der Zeit, ehe Kupferstich und Holzschnitt einsetzten, mit ziemlicher Sicherheit nachweisen, welche Lieblingskompositionen in den Malerbüchern ganzer Landschaften lebten, und wieweit gewisse Kompositionen gingen. So sind eine ganze Reihe von Darstellungen aus dem Marienleben, aus der Passion, aus dem Jüngsten Gericht verbreitet und wieder eine Anzahl von Einzelgruppen. Die Tradition auf diesem Wege zu verfolgen, wäre noch eine sehr reizvolle und aufschlußreiche Aufgabe. Die Verkündigung des Merodealtärchens vom Meister von Flémalle, die Musikantenengel von Jan van Eyck, die anbetenden Hirten des Hugo van der Goes gehörten zu den bekanntesten und beliebtesten Einzelszenen, die in den Malerbüchern weite Wanderungen machten. Und wenn jene Musikantenengel in Barcelona und die Hirten des in Florenz befindlichen Altarbildes in ganz Süddeutschland erscheinen, ist keineswegs die Folgerung zu ziehen, daß der spanische Maler nach Gent oder die deutschen nach Florenz gezogen sein müssen. Nur die Vorlage war gewandert, und vielleicht gar nicht einmal auf direktem Wege.

Man kann etwa an einer Darstellung wie dem Jüngsten Gericht nachweisen, wie dies Thema, an dem sich schon ein Jahrtausend versucht hat, eine neue Kodifikation findet, und wie diese in die Vorlagenbücher übergeht, die gemeinsames Eigentum des Weltstiles der Gotik, internationales Formgut sind. Um 1300 tritt die Komposition, der die plastische Darstellung den Weg bereitet hat, schon fest geschlossen auf in Wetzlar, Almersbach und Ramersdorf, der Weg führt über St. Andreas in Köln, Alken und Peterspay zu der großen Gruppe der Westerwaldkirchen, die dies eschatologische Thema mit besonderer Liebe pflegt, zu den verstreuten spätgotischen Darstellungen in den Rheinlanden. Neben der monumentalen vereinfachten Komposition stehen Darstellungen, die ersichtlich zeigen, wie die Tafelmalerei umgekehrt die Wandmalerei beeinflußt. Jenes späte Pfeilergemälde in St. Andreas in Köln hat die ganze Gruppe der rheinisch-westfälischen Gerichtsbilder in Köln, Wildungen, Soest, Berlin zum Vorgänger, der unbekannte Meister des Gerichtsbildes in Diest, wie Rogier van der Weyden und Lochner haben an der Ausbildung des Schemas mitgewirkt. Wie weit die Herrschaft dieses Bildaufbaus reicht, zeigen im südlichen Tirol etwa die Wandmalereien von Mellaun bei Brixen und Obermontan im Etschtal, dazu die Malereien in den dänischen Kirchen und in den Kirchen des südlichen Englands[13].

Die Verbreitung des Schemas der Gerichtsdarstellungen in enger Verwandtschaft mit den in den oberbergischen Kirchen erhaltenen Malereien zeigen die Gewölbemalereien in der Pfarrkirche zu Haiger an der Dill, wo die einzelnen Szenen des Zyklus auseinandergerissen in den Gewölben verteilt untergebracht sind. Die Zeichnung ist so nahe verwandt mit den Malereien in Marienberghausen, daß man an dasselbe Atelier denken möchte. Auch der Fries der großen Apostel an den Chorwänden stimmt mit Marienberghausen und Müllenbach überein. Der Fries mit Szenen aus der Passion in derber Zeichnung zeigt eine andere künstlerische Handschrift[14]. Eine enge Verwandtschaft bringt dann im Thema auch die Ausmalung der Kirche zu Großen-Wieden an der Weser, die die Jahreszahl 1488 trägt. Im östlichen Gewölbejoch hier das Weltgericht in der üblichen Darstellung, dazu im Chor 40 Einzeldarstellungen aus der Kindheitsgeschichte Christi und aus der Passion[15]. Die Verbreitung ist vermittelt durch eine Unzahl von Buchmalereien, Zeichnungen, frühen Holzschnitten, Kupferstichen.

Diese Vorlagenbücher sind aber im wesentlichen — und das ist wichtig als Feststellung — die gleichen für die Wandmaler und die Tafelmaler, für die Buchmaler und die Tafelmaler, für die Glasmaler und die Bildteppichfabrikanten und manchmal für sie alle zusammen. Die Komposition trägt oft genug den Eindruck, daß wir eine vergrößerte Buchmalerei vor uns sehen oder auch, daß uns in der Welt der Buchmalerei, der Zeichnung, der Graphik die Verkleinerung einer Monumentalkomposition entgegentritt. Erst im 15. Jh. trennt sich für die Welt der Bildteppiche der Stil von dem der Monumentalmalerei. Der Meister jener unvergleichlichen Teppichfolge von Angers, dem allergroßartigsten Werke vom Ende des 14. Jh., ist noch durchaus ein Wandmaler. Die Folge der fünf romantischen Tapisserien der Sammlung Perey des Musée des arts décoratifs ist dagegen von einem Teppichkünstler erfunden, der sich der besonderen Bedingtheiten dieser Technik voll bewußt war. Auf dem Wege dieser Malerbücher und dieser Vorlagen ist der ganze Austausch zwischen Frankreich, Burgund und Deutschland, zwischen den

[13] Eine ganze Reihe von Darstellungen verzeichnet und abgebildet bei J. Magnus-Petersen, Kalkmalerier i danske kirker, Kopenhagen 1895, Tafel 32 ff., und bei Francis Beckett, Danmarks Kunst II, p. 344 ff. Ausführliche Bibliographie p. 433 ff. Englische Darstellungen verzeichnet in C. E. Keyser, A List of buildings in Gread Britain having mural decorations, London 1883, p. 349, 354.

[14] Die Wandgemälde 1902 aufgedeckt, 1905 durch W. Batzem, Köln, wiederhergestellt. Vgl. [Pfarrer a. D. Heidefuß] Beschreibung der Wandbilder im Chor der Kirche zu Haiger, Kassel, o. J. — Abb. bei Luthmer, Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Wiesbaden IV, 1910, S. 64.

[15] Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Kassel, III, Grafschaft Schaumburg 1907, S. 54 ff. — Otto Wagenführer, Die Kirche zu Großen-Wieden: Heimatblätter, Beilage zur Schaumburger Zeitung 1927, Nr. 29.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0470
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Niederlanden und Deutschland, der Einfluß von England und Flandern nach Deutschland, der Austausch der einzelnen deutschen Landschaften unter sich, der frühe zentrale Einfluß der böhmischen Schule am einfachsten zu erklären. Wieder muß man große Kulturzentren und große Ringe sich vor Augen stellen. Wenn ein wandernder Geselle, wie Dürer von seinem Vater in seiner Hauschronik berichtet, „bei den großen Meistern in den Niederlanden geweset ist", vielleicht gleichzeitig mit Friedrich Herlin von Nördlingen und wohl auch mit Hans Pleydenwurf, so bildet das, was die drei heimbrachten, für eine Goldschmiedewerkstatt und für zwei Malerwerkstätten nun einen Besitz, der weitergegeben und verwässert für eine Generation ausreichte und zugleich immer durch neue Zusätze bereichert ward.

Der Einwand, den man gegen die Annahme solcher Malerbücher und Vorlagensammlungen geltend machen könnte, daß nur so wenige von ihnen erhalten wären, ist doch hinfällig. Der gesamte Inhalt der mittelalterlichen Handwerkerwerkstätten ist ja restlos untergegangen. Aus den unzähligen romanischen Bauhütten ist uns nicht ein Blatt erhalten. Pläne wie der von St. Gallen waren ausgesprochene Dilettantenarbeit, nicht Architektenzeichnungen. Aus den gotischen Hütten ist eine Reihe von großen Paradestücken erhalten, die man in Köln und Straßburg so wie heute noch sich an die Wand genagelt vorstellen durfte. Aber nicht eine einzige Werkzeichnung und Auftragung von den Hunderttausenden von Blättern ist uns erhalten. Dies abgegriffene und abgenutzte Handwerkszeug, das durch vieler Hände lief, auf dem man herumtrampelte, ging naturgemäß am ehesten zugrunde. Erst um die Mitte des 15. Jh. fängt ersichtlich die artistische Schätzung der Handschrift des einzelnen Künstlers an, und zuletzt ist auch hier wieder Dürer der, dessen zeichnerisches Werk am frühesten von den Zeitgenossen als ein kostbarer künstlerischer Besitz geschätzt worden ist.

Für den Aufbau unserer Vorstellung von der malerischen Begabung wie der malerischen Gestaltung jener Jahrhunderte müssen wir uns aber immer wieder zwingen, alle jene verschiedenen Sprachen als eine Einheit anzusehen und die eine Sprache durch die andere zu ergänzen. Nur in der vollen Instrumentation dringt die Melodie jener Zeit in ihrem ganzen Reichtum und in ihrer ganzen Fülle an unser Ohr.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0471

© Universitätsbibliothek Heidelberg

gefördert durch die
DFG

Register. Bearbeitet von Margot Remy.

Die Ziffern bezeichnen die Seiten, die kleinen hochstehenden Ziffern die Anmerkungen; die Stellen, wo vorzugsweise und hauptsächlich über den betreffenden Gegenstand gehandelt ist, sind fett gedruckt. Ein * neben der Seitenzahl gibt an, daß an dieser Stelle eine Abbildung von dem betreffenden Gegenstand zu finden ist. Gleichgültige und nebensächliche Erwähnungen sowie einfache Wiederholungen sind weggelassen, um das Verzeichnis nicht zu sehr zu belasten.

I. NAMEN-, ORTS- UND SACHREGISTER

(ausschließlich der Darstellungen und ikonographischen Themen)

Aachen
Münsterchor Literatur 438, Baugesch. 438, dekorative Ausmalung 438, Restaurierung 438, Technik 441, Wandmal. **438 ff.***, Kunstgesch. Würdigung 438, 440.
Suermondt-Mus. Graphik 349[7], Hs. 13[38], 14*.
Ahrweiler Pfarrkirche Literatur 293, Baugesch. 293, Ausmalungsplan 294, Restaurierung 294 f., Wandmal. **295* ff.***, St. Martinus 215, 349, **295***, **297**, Kunstgesch. Würdigung 296 ff.
Alabasterarbeiten 21.
St. Albans Cathedral St. Albansschrein 209.
Alfter Wappen 231[10].
Alken Ehemal. Pfarrkirche Literatur 215, Baugesch. 215, Wandmal. 51, **215* ff.***, Kunstgesch. Würdigung 217.
Almersbach Pfarrkirche Literatur 93, Baugesch. 93, Wandmal. **93* ff.***, 108, 221, Dekorative Malerei 100[2], Kunstgesch. Würdigung **93 f.**
Vögte von Alpen Wappen 235.
Alsheim Wandmal. 117*, 118.
Altbaumburg 288.
Altenberg i. Dhüntal
Dom Westfenster 50, 64, Grisaillefenster 231.
Markuskapelle Wandmal. 4, 161.
Altenberg a. d. Lahn Altar 13, 45, Marienkrönung 97, 39*, 162.
Altencamp Antependium 61[194].
Altichiero 236.
Ambrosianischer Lobgesang 394.
Amiens Kathedrale Glasmal. 6, 7.
Bibliothek Codex 108 448.
Amsterdam Museum Bildteppich 309[1].
Anagni Kasel 71.
Petit Andely Saint-Sauveur 107[13].
Andernach Evang. Pfarrkirche Literatur 329, Baugesch. 329, frühgot. Wandmal. 55, **227***, 440, 444, spätgot. Wandmal. **330***, Dekorative Malerei 329*, Kunstgesch. Würdigung 227, 331.
Liebfrauenkirche Literatur 226, 331, Baugesch. 226, Wandmal. 56, 63, frühgot. **226* f.**, spätgotische **331* f.**, 333, Kunstgesch. 226, Würdigung 227, 332.
Angers Teppiche 60, 64, 450.
Anno Erzbischof 120, 125.
Antella Santa Catarina Wandmal. 72[21].
Antwerpen Museum Mayer v. d. Bergh Alabaster 163.
Aragon Wappen 231[10].
Arckel 317.
Are Gerhard von 262.
Arenberg Herzog von 317.
Arenthal Wappen 415.
Arscheit Gerhard von 352.
Aretino Spinello 284[12].
Aristoteles 244, 246, 250.
Arka 179.
Arma Christi 412.
Armenbibel 33[124], 449.
Arnold II. Erzbischof 125.
Arnsberg Friedr. von 443.
Arras Bibliothek Zeichnung Klever Fürst 317.
Artins 102[3], Wandmal. 230[9].
König Artus Plastik Köln 242.
Arundel-Psalter s. London Brit. Mus.
Aschaffenburg Bibl. Mainzer Evangeliar 11.
Stiftskirche Brettspiel 18[67], Wandmal. 261[4].
Assisi Unterkirche Wandmal. 71, Andrea da Bologna 87.
Asslinger Wolfgang 371[16].
Audenarde Christophorusdarst. 333.
Augsburg Apostelfolge 110, Glasmal. 248.
Auxerre Glasmal. 108, Portalplastik 161.

Bacharach Peterskirche Literatur 235, Baugesch. 235, Restaurierung 235, Wandmal. 63, 106, **235 f.***, Christophorus 105*, 163, **235**, Kunstgesch. Würdigung 236.
Bachem 225.
Baden Johann II. von 396.
Baerendorp 229.
Balduin von Luxemburg 20, 342, 269, 334.
Balduineum 33*, **34**.
Bamberg
Dom Ecclesia u. Synagoge 88.
St. Gangolf 255.
Bapchild 27[111].
Bar Wappen 231[10], 235[2] (Jolantha).
Basel
Münster Wandmal. 116[9], 147.
Kunstsamml. Holzschnittblatt 349[7], Verkündigung M. d. Lyversbergsch. Passion 427.
Bassenheim 330[1].
Bastogne Gewölbemalereien 381.
Bayern Margarete von 317.
Beauvais Kathedrale Glasmal. 7, 60.
Bebenhausen Sommerrefektorium Schlußsteine 248.
Bedburg Fürstengrabmal 242[4].
Bedfont East Church Wandmal. 27, 28.
Bellersheimesches Wappen 253.
Bellini Jacopo 449.
Bendorf Evang. Pfarrkirche dekorat. Malerei 100[2].
Graf von Berg Wappen 231[10], 235[2] (Herzog Adolf), Jülich-Berg 326.
Bergamo Bibl. Zeichenbuch d. Giov. de Grassi 449.
Bergen Museum Altarbild aus Nees 25, Altar aus Trondhjem 25, Altar aus Odda 25, 43[144].
Bergheim Pfarrkirche Literatur 218, Baugesch. 218, Ausmalungsplan 218, Wandmal. **218 f.***, Kunstgesch. Würdigung 219.
Berlin
Staatsbibl. Heisterbacher Bibel 3, Bibel aus Xanten 15, Bibel aus Kloster Camp 15, Missale aus Steinfeld 15, Bibel aus Emmerich 15, Missale aus Prüm 15, 16*, Klever Geschichte 316.
Kaiser-Friedrich-Museum Kölner Diptychon 43, 44, 46*, 54*, 56, 105, Kreuzigungstafel Samml. Kaufmann 56[180], Tafelbild d. Starnina 87, Soester Tafel 162, Kölner Tafelbild 272[1], Glatzer Madonna 304[3], Deichslerscher Altar 311[6], Triptychon Weber 375[38].
Kupferstichkabinett Vie de la Sainte Benoîte 8, Erzengel Michael Einzelblatt 46[151].
Schloßmuseum Pausen rhein. Wandmal. 48, 49*, rhein. Bildteppich 248.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0472
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Meister Bertram 61.
Bessay-le-Monial dekorat. Malerei 100[2].
Besselich Adelheid von 258.
Beusser Kathar. von Ingelheim 369.
Beverley Arkaturen 209.
Bible moralisée 14, 448.
Biblia pauperum 33[124], 449.
Bielefeld Marienkirche Apostel 109, Fürstengrab 242[4].
Bilderchroniken 448.
Bildteppiche 450.
Bingen Hildegard von 351[15].
Blankart Johann von Ahrweiler 321[2].
Blankenberg Pfarrkirche Literatur 85, Baugesch. 85, Wandmal. 4, 12, 72, **85 ff.***, 161, 278, Ikonogr. d. h. Katharina 86 f., Kunstgesch. Würdigung 87 f.
St. Blasien Kasel 71.
Blaubeuren Margarethenkap. Wandmal. 327.
Blitterswich Wappen 235[13].
Bocholt Christophorus 333, spätgot. Gewölbemal. 380*, Diptychon 444.
Boetius 228.
Böhmen Wappen 212, 231[10], Malerei 264.
Bologna Museo Civico Pluviale 22.
Bonifaz IX. Wappen 325[2].
Bonn
Univ.-Bibl. Missale d. Joh. v. Valkenburg 13, 14*, Collectio sermonum aus Münstermaifeld 14.
Münster Literatur 262, Baugesch. 262, Wandmal. i. Kapitelsaal 262*, Wandmal. 64, 240, **262 ff.***, Madonna 264*, 304[3], Malereien aus d. Gruft Heinr. v. Virneburg **443 f.***, Kunstgesch. Würdigung 264, 266.
Sammlung Virnich, Kreuzigung d. Marienlebenmeisters 426[1].
Ehem. Minoritenkirche Literatur 300, Baugesch. 300, Wandmal. **300*** f.*, Volto Santo 236, 300*, Kunstgesch. Würdigung 300, 301.
Boos-Waldeck 317, Wappen 319[1], 369, 370.
Boppard
Karmeliterkirche Literatur 285, Baugesch. 285, Ausmalungsplan 285, Wandmal. 64, 140[20], 280, **285 ff.***, 341, Glasmal. 304[3], Ikonographie d. Alexiuslegende 288 f., Kunstgesch. Würdigung 289, 290.
Severikirche, Wandmal. 115*, 117, 140.
Kurfürstl. Burg, Literatur 269, Baugesch. 269, Wandmal. **269**, Kunstgesch. Würdigung 269.
Waisenhaus Altarbild 350.
Bornheim Wandmal. 105, 110.
Bornig Hella von 351.
Bottenbroich Alabastertafel 21.
Bourges Kathedr. Glasmal. 6, 71, 108, 140, 198.
Dierck Bouts 246[13], 348.
Bozen Pfarrkirche Monstranz 373.
Brabant 61, Wappen 231[10].
Brandenburg Wappen 212.
Braunfels Schloß Kasel 22.
Braunsberg-Isenburg 330[1].
Braunschweig
Dom Wandmal. 28, 140.
Galerie niedersächs. Tafelbild 291.
Skizzenbücher 449.
Brauweiler Abteikirche Literatur 119, Baugesch. 120, Dekor. Ausmal. 120, Restaurierung 120, Technik 124[8], Wandmal. d. Apsis 12, 31, 99, frühgot. Wandmal. 12, 31, 99, **120* ff.***, 142, 154, 212, spätgot. Wandmal. 379, Kunstgesch. Würdigung 121, 123, 124.
Breisach Münster Wandmal. 374[30].
Bremen Rathaus Weisen 247.
Bremt 229.
Breslau Dom Wandmal. 118[14].
Brixen Dom Wandmal. 29*.
Brockhusen Hermann u. Arnold von 322.
Brömser Johann 304, 305.
Broich 229[3].
Bronnen Wandmal. Apostel 111.
Brooke Thomas Huddersfield Samml. Pontifikale f. Reinald von Bar 9*, 10.
Bruck bei Lienz Pestbild 371[16].
Brügge-Gent Buchmalerei 9.
Brügge
Chapelle des Ménétriers Volto Santo 236, 326[4].
St. Jacques Apostelfig. 10.
St. Sauveur Apostelfig. 10.
Friedhof Ste. Croix les Bruges Mal. 444, Friedhof St. Sauveur Mal. 444.
Brünen Evang. Pfarrkirche Literatur 415, Baugesch. 415, Ausmalungsplan 415, Wandmal. **415 ff.***, Kunstgesch. Würdigung 416, 417.
Brüssel
Kgl. Bibliothek Chronica Regia 3, Alexanderroman 8, 9, 33, Psalter des Guy de Dampierre 9, Legendensamml. aus Ziethem bei Diest 9, Vita sanctorum aus St. Pantaleon in Köln 13, Peterborough-Psalter 23, 449, Hs. Li ars d'amour 33, Rymbibel d. Jakob van Maerlant 33, Histoire ancienne 33.
Cinquantenaire engl. Stickerei 116.
Brüsseler Bildteppiche 182[7].
Bruno Erzbischof von Köln 77, 119.
Bartel Bruyn 431.
Buchmalerei Nordfrankreich-Flandern 8, englische 23.
Budapest Mischneh Thora des Maimonides 13.
Bücken Glasmal. 71, 238.
Burgkmair Hans 254.
Burgund 61, 264, Wappen 383*, 389, 390*.
Burgund Maria von 317, 383.
Burinzheim 330[1].
Burnhoven 288.
Bursfelder Kongregation 333.
Busch Valentin 436.
Butschard 330[1].

Cahors Kathedr. Wandmal. 58.
Cambridge Peterborough-Psalter 38*, 57, Livre d'heures 38*.
Canfield Great Church Wandmal. 27, 28.
Canterbury Kathedrale Glasmal. 6.
Cappa Nicolaus IV. von Ascoli 22.
Carden Kreuzgang Grabplatten 289[8].
Cardener Altar 247[18], 248.
Chalgrove Wandmal. 25*, **26**, 29.
Châlons-sur-Marne Kathedr. Glasm. 8, gravierte Grabplatten 8.
St. Alpin Glasmal. 8, 108, gravierte Grabplatten 8.
Chartres Kathedrale Glasmal. 6, 71, 107[11], 108, 196, 198, 238, Portalplastik 161, 238.
Chartularium Universitatis Parisiensis 8.
Châtillon-sur-Seine Glasmal. 108.
Chelius Joh. Phil. 128.
Chichester Kathedr. Chorgestühl 18.
Chickendon Saint-Marys Wandmal. 27, 28.
Chronicon Brunwylrense 379[1].
Ciampini Stiche 198.
Cicero 246.
Cindré Schloß 102[3].
Cividale Museum Gebetbuch d. h. Elisab. 116, 162.
Civray Glasmal. 71.
Clarac de poche 448.
Clarenthal Wandmal. 46.
Clausen ehemal. Augustinerkloster Literatur 434, Baugesch. 434, Ausmalungsplan 434 f.*, Wandmal. 332, 435 f., Kunstgesch. Würdigung 436.
Clein-Gedanc 176.
Clermont Ferrand Kathedrale Glasmal. 7, Wandmal. 58.
Cobern Friedhofskapelle Literatur 317, Baugesch. 317, Wandmal. **317*ff.***, Kunstgesch. Würdigung 319.
Concordantia caritatis 449.
Courville Glasmal. 108.
Coutance Kathedr. Wandmal. 59*, 60.
Cranenburg Pfarrkirche Literatur 382, Baugesch. 382, Ausmalungsplan 382, Wandmal. **382 ff.***, Wappen 383, 385*, 389[2], 391, Kunstgesch. Würdigung 385.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0473
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Credo des Joinville 449.
Creitz von Buzisvelt 288.
St. Croix-en-Jarez Wandmal. 36[130].
Cronberg Burgkapelle Literatur 253, Baugesch. 253, Wappen 253, Volto Santo 64, 236, **253 f.***, Kümmernislegende **253 ff.,** 326, Apostel 372, Kunstgesch. Würdigung 255.
Croughton Wandmal. **25***, 29.
Cues Hospital Kreuzigung d. Marienlebenmeisters 426[1].
Cunnault 102[3].

Daisendorf Wandmal. 352[22].
Dalberg Kapelle Literatur 437, Baugesch. 437, Wandmal. 437*, Kunstgesch. Würdigung 437.
Dalberg Joh. v. Wappen 437.
Danzig Stadtmuseum Dorotheenaltar 145[6].
Darmstadt
Landesbibl. Missale aus St. Cunibert 13, 57, 208, Missale aus St. Severin 13, 55*, 57, 208, Speculum humanae salvationis 235.
Museum Friedberger Altar 261*, 264, 283, 284, 339, Kreuzigung 283, 293, Siefersheimer Altar 283, Ortenberger Altar 283, 309, 339[2].
Dausenau Pfarrkirche Literatur 112, Baugesch. 112, Dekorative Ausm. 112, Restaurierung 112, Wandmal. 29, 31, **113*ff.*,** 144, 213, 217, 310[4], Nachtrag Ikonogr. 442, Kunstgesch. Würdigung 119.
Defensorium inviolatae virginis 449.
Dehrn 370.
Dernau 288[1].
Deutschland Wappen 231[10].
St. Dié Kathedr. Wandmal. 58*, 59.
Dierck Bouts 246[13], 348.
Diest Gerichtsbild 410[1], 450.
Diez-Nassau Wappen 307.
Diez Grafschaft 359[8].
Dietrich von Mörs Erzbischof 428.
Dinkelsbühl Georgskirche Altarpredella 373.
Dinslaken Triumphkreuz 54.
Dolce stil nuovo 1, 5.
Donatus 246.
Donaueschingen Bibliothek Psalterium 108.
Dormagen Thomas von 160.
Dresden Metallschnitt 371[15].
Dürer 449.
Düsseldorf
Landesbibl. Antiphonar 14, Dialogus miraculorum 14, Bibel aus Groß-St. Martin 14, 15*, Graduale aus Altenberg 15.
Lambertuskirche Literatur 324, Ausmalungsplan 324, Wandmal. 324*ff.*, Kunstgesch. Würdigung 324, 326.
Duisburg Salvatorkirche Literatur 393, Baugesch. 393, Restaurierung 393, Wandmal. 393*ff.*, Kunstgesch. Würdigung 395.
Dun Scotus Grab 222.

Eckart Tilman 249.
Eduard III. von England 20.
Eggerode s. Teschenbroich.
Egmont Johann von 317.
Ehrenstein Glasmal. 331, 376.
Eltville
Pfarrkirche Literatur 306, Baugesch. 306, Ausmalungsplan 306, Restaurierung 306, Wandmal. 306 ff.*, Kunstgesch. Würdigung 307.
Erzbisch. Burg Wandmal. 308.
Ely Prior Craudens Chapel Wandmal. 54[171].
Eltz Schloß Katharinenkapelle Literatur 319, Baugesch. 319, Ausmalungsplan 319, Restaurierung 319, Wandmal. 319 ff.*, Kunstgesch. Würdigung 321.
Eltz Adelsgeschlecht 321[2].
Emmerich Alabastertafel 21, Christophorus 333.
Emmerich Rathaus Gruppenbild d. Klever Herzöge 316.
Empgin Christian 249.
Engelbert von Berg Erzbischof 424.
England Beziehungen zur rhein. Kunst 9, 12, 42, Beziehungen zum Niederrhein 19, 20.
Erpel Heinrich von 274[5].
Essen
Münsterkirche Literatur 239, Baugesch. 239, Ausmalungsplan 239, Wandmal. **239 f.,** Propheten 248, Altar von Barthel Bruyn 431, Kunstgesch. Würdigung 240.
Münsterschatz Deckel d. Evangeliars d. Äbtissin Theophanu 97.
Esslingen Tympanon 161.
Euklid 246.
Evreux Kathedr. Glasmal. 60, Wandmal. 421.
Ewichius Hermann 316.
Eych-Ölbrück Wappen u. Familie 287.
Eyck Jan van 348, 450.
Exeter Kathedrale Chorgestühl 18.

Falkenstein Kuno von 61, Evangelistar 62, 63*, Wappen 212, 227[2], 252, 269.
Fernandus Petri de Funes 448.
Flandern 61, Wappen 383*, 389, 390*.
Fleckenstein Wappen 337.
Fleischerzunft 378.
Florenz
Bargello Madonna Carrand 91[1].
Karmeliterkirche Wandmal. 140.
Santa Croce Capella S. Silvestro Wandmal. 199.
Forchheim Pfalz Propheten 248*, 283.
Frankenberg Wappen 415.
Frankenberg Pfarrkirche Wandmal. 247.
Frankfurt
Liebfrauenkirche Tympanon 283.
Weißfrauenkirche Altarbild d. Sakristei 350.
Staedel Altar a. d. Peterskirche 283, 293, Altarbild a. d. Moniskapelle 351, Martyriumszenen v. Lochner 325, Altenberger Altar 13, 45, Marienkrönung 39*, 97, 162.
Frauenburg 162[24].
Fraurombach Wandmal. 31, **34.**
Freiberg Goldene Pforte 75.
Freiburg i. Br.
Münster Glasmal. 50, 71, 73, 116, Glasmal. mit Kreuzigung 56, Tympanon Krönung Mariä 161, Apostel 110, Westportal 247.
Peter-u.-Paulskapelle Kreuzigung 226[4].
Augustinermuseum Malterer teppich 251*, 252, Teppich aus Adelhausen 252, Kreuzigung d. Hausbuchmeisters 291.
Friesach Dominikanerkloster gemalter Türflügel 11[29].
Friskney Propheten 248[19].
Fritzlar Hermann von 197, 288, 328.
Fürstenberg Bischof Egon 182.

Galen 229.
St. Gallen Weltchronik d. Rud. von Ems 33[124], 46[151].
Ganodernheim Simultankirche Wandmal. 49.
Geissel Erzbischof von 206.
Geldern Herzog von 317.
Gelnhausen Marienkirche Teppich 305[1].
Gennep Wilhelm von 192, 212, 267.
Gent
Lengemeete Wandmal. 10.
Bylocke, Wandmal. 10, 26, 27, **34**, 35*, 44, 52, 65*, 161.
Sammlung d. schönen Künste Alabaster 163.
Grande Boucherie Wandmal. 317.
Gerlach von Nassau Erzbisch. 306.
Gerresheim 237.
Gevertshahn 288.
Gewölbemalerei in Schweden u. Dänemark Literatur 219[4].
Gielsdorf Jakobikapelle Literatur 326, Baugesch. 326, Ausmalungsplan 326 f., Wandmal. 147, 327* ff.*, Kunstgesch. Würdigung 329.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0474
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

St. Gilles Tympanon 75.
Gipcy dekorat. Malerei 100.
Glasmalereien französ. 7[11], 49, 50, Glasmal. 446.
Gleichenstein Wappen 252.
Glesch 235.
Gloucestershire Wandmal. 57.
Gmünd Apostel 110, Tympanon Krönung Mariae 161, Propheten 247.
St. Goar Kath. Kirche Hausbuchmeister Altar 372[19].
Stiftskirche Literatur 355, Baugesch. 355, Dekorative Ausmal. 355 f.*, Technik 356, frühgot. Malerei 356, 359*, spätgot. Wandmal. 314, 321, 333, 353, **357* ff.***, 427, 380, Altäre 371, Zusammenfassung 376, 377, Kunstgesch. Würdigung 369 ff.
Godescalcus de Busendale 230.
Goes Hugo van der 450.
Goldschmiedekunst niederrhein. 16, mittelrhein. 17.
Goethe über Dreikönigenlegende 197, 198[30].
Göttingen
Jakobikirche Tafeln 264[7].
Barfüßerkirche Pestbild 371[16].
Gorleston Psalter s. Malvern.
Gotha Landesbibl. Codex Aureus Epternacensis 11, 12*, Wälscher Gast 33[124].
Gracht Schloß Tragaltärchen 16.
Gramman 330[1], Richard Gramman von Nickenich 352.
Grassi Giovannino de 449.
Gravierte Grabplatten 21.
Grece 330[1].
Gregor der Große 289.
Grien Hans Baldung 352.
Grin Herman 252.
Grissian Wandmal. 111.
Gröden St. Jakob Wandmal. 111.
Grossen-Wieden Wandmal. 450.
Grüningen Wandmal. 73.
La Guerche Konsekrationskreuze 256[1].
Guilleaume le Clerc 18.

Habsburg Rudolf von 229[3].
Hachberg Otto III. von 259[1].
Håckas Wandmal. 116.
Hackenay 428.
Haffen Wandmal. Apostel 416*.
Hailes Wandmal. 57.
Haiger Wandmal. 450.
Hamburg
Stadtbibl. Evangeliar 11.
Museum Triptychon aus Köln 54*, 56, Apostelfolge 110, Grabower Altar 247, Buxtehuder Altar 264[7].
Hammerstein Grafen von 160.
Hamminkeln Pfarrkirche Literatur 391, Baugesch. 391, Restaurierung 391, Technik 392, Wandmal. 391 ff.*, Christophorus 333, **392***, Kunstgesch. Würdigung 393.
Hannover Kestnermuseum Hs. 13, 43, 45*. Provinzialmuseum Antependium aus Kloster Wennigsen 154, Altar aus Hann.-Münden 264[7].
Hanselaer Pfarrkirche Dekorat. Ausmal. 391, Wandmal. 391, Kunstgesch. Würdigung 391.
Hardefust 223, 224, 225[1].
Hardenrath 428, 430, 433, Wappen 433.
Harrovey Wappen 396.
Hausbuchmeister **347 ff.,** 372, 374, 375, Bild i. W.-Rich.-Mus. 119[16], **341**, Barbarastich 340, Annaselbdritt 340, Martinus 348*, Maria Magdalena 348*, Freiburger Kreuzigung 348, Sigmaringer Auferstehung 348, Dresdener Grablegung 348, Spiegel menschl. Behaltnis 348, 350, 352, Hausbuch 348, Darmstädter Kreuzigung 350, Kreuztragung 350, Johannesköpfe 350, Altar i. St. Goar 372[19].
Heiligbluter Altar 371[16].
Heinrich von Virneburg 212, 267, 443.
Heinsberg Christophorus 333.
Heisterbach Caesarius von 262[1].
Helmstadt Raban von 336.
Helmstädt Ludgerikap. 246.
Helsingfors Barbara-Altar 145.
Hemmental Wandmal. 71[13].
Hennegau u. Holland Wilhelm III. von 202, Hennegau Wappen 231[10].
Hereford Grab d. Bischofs Aqua Blanca 209.
Hérisson 102[3].
Herle Wilhelm von 61, **249**, **249**[29], 250[30], 261.
Herpen Wandmal. 375, 381.
Hessen Hermann von 192, Wappen 212, Landgrafen von H. 369.
Herzogenburg Bibliothek Moralia Gregorii in Hiob 11.
Holland Johanna von 202.
Hildesheim Johannes von 197, 198[30].
Hildesheim
Wandmal. 140.
Dom Vorhallenfiguren 248.
Albanipsalter 289.
Hilfensberg Kirche Sänte Hülfen 255.
Hilger von Wichterich 77.
Hirschhorn Wandmal. 48, 309[1].
Historia septem sapientium 247[15].
Hofgeismar Altarbild 44, 47*, 52, 65*.
Hohenfurt Meister von 304[3].
Hohenfurt Stiftsgalerie Kreuzigung 56[180].
Hohensolms Pfarrkirche Literatur 417, Baugesch. 417, dekorat. Ausmal. 417, Christophorus 333, **417***, Kunstgesch. Würdigung 418.
Holte Beatrix von 239.
Holzschnittfolge der Klever Grafen 316.
Hoogstraten Kathar. Kirche Alabaster 163.
Horn zu Parweis 231[10].
Horne Johann von 242[1].
Hortus deliciarum 71, 420.
Hünshoven Kath. Pfarrkirche Literatur 413, Wandmal. 413, Jüngstes Gericht 413*.
Huy Christophorus 333.

Jacopone da Todi 53.
St. Jacques-des-Guérets 102[3].
Jemilöse Wandmal. 450.
Jerusalem Königreich Wappen 230.
Ilbenstadt Wandmal. 48, 117*, 118, 310[4].
Jodokusbruderschaften 370[11], 371.
St. Johann Pfarrkirche Literatur 301, Baugesch. 301, Ausmalungsplan 301, Wandmal. 64, 240, 264, **301 ff.***, 306, 315, Kunstgesch. Würdigung 304.
Joinville Jean de 449.
Isabella von Portugal 317.
Isenburg 288.
Isidor von Sevilla 18.
Jülich, Johanna 317, Walram 268, 443, Wilhelm 20, 202, 443, Wappen 231[10].
zum Jungen Patriziergeschlecht 280.

Kaiserswerth Suitbertusschrein 11, 76, 109.
Kalender d. Zeinerschen Druckerei 375[34].
Kalkar Nikolaikirche Literatur 389, Baugesch. 389, Restaurierung 389, Wandmal. **389 ff.***, Jüngstes Gericht 323, 390, Kunstgesch. Würdigung 391.
Kannengießer 229.
Kappel Wandmal. 54[170], 248[19].
Karl IV. 232, 253.
Karlsruhe Staatsbibl. Bruchsaler Hs. 196[26].
Karlstein Katharinenkap. Kreuzigung am Altartisch 56[180], Wandmal. 244[9].
Karmeliterorden 280.
Kassel
Staatsbibliothek Willehalm-Codex 46, 33[124].
Galerie Tafelb. d. Cornelisz von Amsterdam 350[13].
Katzenellenbogen 303, 358, 369, 370.
Katzenellenbogen Phil. von 355.
Kempen Heiliggeistkapelle Literatur 322, Baugesch. 322, Wandmal. **322* ff.***, 333, 390, Kunstgesch. Würdigung 324.
Kempenich Hedwig von 288.
Kendenich 229[3].
Kent Arkaturen 209.
Kentheim Wandmal. 29.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0475
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Kenzingen Wandmal. 30*, 144.
Keres Altarflügel 349[5].
Kerniel Schrein der h. Odilia 97*.
Kettig Bela von 330[1].
Kevelaer spätgot. Gewölbemal. 379*.
Klerans Wandmal. 71.
Kleve
Eumenius Clivensis 71[15].
Grafen von Kleve 207, 210[73], Wappen 231[10], 315, 316, 317, **383***, 390*, Joh. von Kleve 377, Herzog Adolf I. 383, 389, 391.
Schwanenburg Tympanon 230[9].
Stiftskirche Literatur 315, Baugesch. 315, Wandmal. **315***, Kunstgesch. Würdigung 315.
Rathaus Tafelbilder 315*, 316 (6 Herzöge).
Schloß verlorene Tafelbilder 316.
Klingenberg Rathaus Rundscheibe 349[5].
Klosterneuburg Marienkrönung 37, 162, Altar 45, Kreuzigung 56.
Koblenz
Deutschordenshaus Literatur 291, Baugesch. 291, dekorat. Ausmalung 292, Wandmal. 64, 292*f., Kunstgesch. Würdigung 293.
St. Castor Literatur 98, 259, Baugesch. 98, Restaurierung 98, dekorat. Malerei 98, frühgot. Wandmal. 12, 31, **98 f.**, 123, Grabmal Cuno v. Falkenstein 64, **259**, Kreuzigung 64, **259 f.***, 273, Grabmal Werner v. Königstein 261, Kunstgesch. Würdigung 99, 260 f.
St. Florin Literatur 143, Baugesch. 143, frühgot. Wandmal. 28, 30, **143 ff.***, spätgot. Wandmal. 411*f., Tafelbild 350, Kunstgesch. Würdigung 39, 145, 147.
Staatsarchiv Gebetbuch Balduins 14, 55*, 57, Balduineum **34**, 102[3], 208.
Jesuitenkirche dekorat. Mal. 330.
Schloßmuseum Triptychon 350, 375[36].
Koelhoffsche Chronik 246[13], 272[1].
Köln
St. Andreas Stiftskirche Literatur 155, Baugesch. 155, Restaurierung 155 f., dekorative Ausmalung 155, frühgot. Wandmal. 27, 29, **34 f.**, 54, 91, 105, 123, 141, **155 ff.***, 166, 211, 217, 227, frühgot. Apostel 422, spätgot. Wandmal. 422* ff.*, spätgot. dekorative Ausmal. 422, Christophorus 106, Ikonographisches 160 ff., Kunstgesch. Würdigung 159 f., 423, 424.
St. Aposteln kleine Apostelplastik 61[194], 109.
St. Cäcilia Literatur 133, Baugesch. 133, Ausmalungsplan 134, Technik 141, 142, Wandmal. 12, 26, 29, 30, **31**, 75, 96, 119, 124, **134 ff.***, 146, 154, 238, 215, 217, 357, Ikonographie d. Cäcilienlegende 139 f., spätgot. Gewölbemal. 380, Apostel 110, Tympanon d. Nordportals 138*, 140, Kunstgesch. Würdigung 140 ff.
Dom Literatur 179 f., Baugesch. 180, Ausmalungsplan 180 ff., Chorschrankenmal. 13, **41**, 40*, 42*, 154, **182* ff.***, 243, 444, Drolerien 19, 160, 162, 169, 192* ff.*, Glasmal. 434, Marienlegende 195 f., Legende d. hl. Drei Könige 196 f., Petruslegende 198, Silvesterlegende 198 f., Legende d. Nabor u. Felix, Gregor v. Spoleto 199, Marienkapelle Glasm. 49, Wandmal. 200*, Agneskapelle Wandmal. 56, 202*, **203***, 225 f., 443, Glasmal. 204, 208, Dreikönigskap. Glasmal. 110, 207, 208, Wandmal. **201* f.**, Schnütgenmadonna 202[49], Johanneskapelle Glasmal. 49, 161, 207, 208, Wandmal. 56, **201**, 225, 227, 443, Stephanuskap. Glasmal. 15, 47[147], 110, 208, Wandmal. 204*, Michaelskap. Glasmal. 44[147], 110, Engelbertuskap. Wandmal. 205, Sakramentskap. Glasmal. 184, Clarenaltar 13, 43, 60, 61, 160, 273, Chorgestühl 18, 181[5], Hochaltar, Marienfigürchen 61[194], 247, Dreikönigenschrein 75, 199, 199[42], Apostel 6, 109, 160, 166, 181[3], Chorglasmal. 154, 160, 181[4], 182, 184, Glasmal. Nordquerschiff 208, 210[73], Grabmal Gottfr. von Arnsberg 63, Grabmal Erzbisch. Ad. v. Schauenburg 182[8], Grabmal Erzbisch. Anton v. Schauenburg 182[8], Grabmal Erzbisch. Engelbert III. v. d. Mark 242[4], Chorarkaden-Engel 209, Westwand Wandmal. 210 f.*, Portal d. Nordturms 243, Gerokreuz 205[56], Datierungen 192[15], Restaurierungen 205, Kunstgesch. Würdigung 207 ff.
Dom-Bibliothek Hs. Cod. II 14, Missale des Konrad von Rennenberg 55*, 57, 208, Litanei aus St. Gereon 97.
Erzbisch. Museum Graduale d. Joh. v. Valkenburg 13*, 14*, 209, Sitzfigur d. h. Nikolaus 238*.
St. Gereon Krypta Literatur 125, Baugesch. 125, Wandmal. 26, 27, **125 ff.***, 172, dekorat. Mal. 102, Sakristei Glasmal. 49, 50*, 208, Taufkapelle Wandmal. 2, 268, Chorgestühl 192, Kunstgesch. Würdigung 125 ff.
Historisches Museum Bildteppich aus St. Gereon 248, 249*.
Karmeliterkloster Literatur 426, Baugesch. 426, Wandmal. 426 f.*, plastisches Vesperbild 427, plast. Madonna 427, Kunstgesch. Würdigung 426 f.
Kartäuserkirche Literatur 428, Baugesch. 428, Wandmal. 380, **428***f.*, dekor. Ausmal. 428, Kunstgesch. Würdigung 429.
St. Kunibert Literatur 174, Baugesch. 174, Taufkapelle Wandmal. 3*, 55, 48, 174, Altaraufsätze 16, 40, 175*f., Wandmal. 71, 91[1], 161, **178 f.**, 201, 225*f., Apostel 110, Wandtabernakel 176*f.*, Jüngstes Gericht 413, 414*, Kunstgesch. Würdigung 176, 179.
Kunstgewerbemuseum Reliquienkreuz d. Grafen v. Isenburg 16, Glasscheiben 207, Einzelblatt-Miniatur 209.
St. Maria i. Kapitol Kruzifixus 53, 157[6]. Hardenrathkapelle Literatur 430, Baugesch. 430, Restaurierung 430, Plastik d. Madonna 433*, 434, Wandmal. 431* ff.*, Glasmal. 432*, 433, Martinus 349[5], Kunstgesch. Würdigung 433 f.
St. Maria Lyskirchen Literatur 67, Baugesch. 67, Ausmalungsplan 67, Wandmal. 2, 3, 4, 5*, 12, **67 ff.***, **73 ff.***, 79, 84, 86, 93, 96, 158, Nikolauslegende 71, Katharinenlegende 72*f.*, Kunstgesch. Würdigung 73, 75 f.
Minoritenkirche Literatur 222, Baugesch. 222, Wandmal. 54, 56, 57, 154, **222* ff.***, 227, 444, Kunstgesch. Würdigung 51, 225 f.
St. Pantaleon Literatur 77, Baugesch. 77, Wandmal. 2, 3[5], **77* ff.***, 84, Kunstgesch. Würdigung 79.
St. Peter spätgot. Gewölbemal. 380.
Priesterseminar Graduale 14, 162, 209, Antiphonar von St. Gertrud 14.
Privathäuser Literatur 228, Wandmal. Haus am Holzmarkt 228*, Matthiasstraße 229, Filzengraben 229*, Templerhaus 230 ff.*, Haus zum Pfauen 231, Haus Landskron 231, Unter Goldschmied 231, 233*, Haus Glesch 231, 234*, Severinstorburg 235, 381, Haus zum Hirtz 242[1,4], Haus Plaßmann 246[14], Granen 242[1], Haus am Sassenhof 381*.
Rathaus Literatur 241, Baugesch. 241, 242[2], dekorat. Mal. 242 f., Schauwand **242**, 243*, 434, Wandmal. 63, 147, **243 ff***, Prophetenkammer 244, 247*, 248, Text d. Schriftbänder 245[12], Allegorien 250*, Reliefs d. got. Laube 252, Löwenkampf d. Bürgerm. Grin 252, Heinr. d. Löwe 252, Kunstgesch. Würdigung 247.
St. Severin Literatur 169, Baugesch. 170, Krypta dekorat. Ausmal. 170, Wandmal. **170 ff.***, Chor Wandmal. 3, 39, 160, 172*, 173, Datierung 173, Technik 173, Cruzifixus 53, Kunstgesch. Würdigung 172, 173.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0476
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Sakristei u. Nebenkap. Literatur 272, Baugesch. 272, Wandmal. 64, Kreuzigung Sakristei **272 f.***, Kreuzigung I Südkrypta 64, 65*, 161, **274***, Kreuzigung II Südkrypta 275*, Kunstgesch. Würdigung 273, 275.
Stadtarchiv Gaffel Windeck 43, Miniatur Legende d. h. Katharina 87, 88*, Decke d. Hauses Glesch 231, 294*, Speculum humanae salvationis 235.
Samml. Oppenheim Glasfenster 55.
Samml. Stocky Kirchenväterbilder 373, 374*, 375*.
Schnütgenmuseum Diptychon 118, 444.
St. Ursula Literatur 89, Technik 91, Inschrift 91, Apostelbilder 7*, **89*ff.***, Ikonograph. d. Apostelfolge m. Parallelen 92, Büstenreliquiar 169, spätgot. Wandmal. 420*f.*, frühgot. Kreuzigung d. Bogenlaibung 443, Kunstgesch. Würdigung 4, 91, 420, 421.
Wallraf-Richartz-Museum Einzelblätter a. d. Kölner Klarissenkloster 13, 15*, Triptychon (Nr. 1) 32, 54*, 56, Tafelbild (Nr. 5) 43, Leben-Christi-Tafel 43, Apostelbild (Nr. 2, 3) 44, 110, Visitatio 275, Schule des Hausbuchmeisters (Nr. 378) 119[16], Jüngstes Gericht v. Lochner Wappen 179[13], 324, Malerei a. d. Hause Holzmarkt 67, 228, Malerei a. d. Hause Glesch 231, 234*, Kreuzigung d. Wynr. v. Wesel 271, Ursulamartyrium 352, Gerichtsbild (um 1420) 410[1], Bildstreifen m. männl. Halbfiguren 429*, Sippenmeister Bild mit Stifterfiguren 434.
Koenigsfelden Klosterkirche Glasmal. 49, 50, 196, Antependium 61[194].
Königstein Werner von 261.
Körbecke Johann 388.
Konstanz
Münster Kreuzigung 45, 52, 55, 65*, 225*, 226, Margarethenkap. Grabmal Hochberg 259[1], Silvesterkap. Wandmal. 350, Schatzkammer Wandmal. 71[13].
Chorherrnstift St. Johann, Wandmal. 252.
Augustinerkirche Mal. 264[7].
Kostin Morart von der Aducht 273.
Kreps 179.
Kreuznach St. Nikolaus Reliquiar 17, Pauluskirche Grabmal Stumpff v. Waldeck 303[2].
Kronenberg Wandmal. 400, 401*.
Küdinghoven Altaraufsatz 47, 48*.
Kurpfalz Wappen 212.
Kyllburg Stiftskirche 342.

Laach Abteikirche Literatur 332, Baugesch. 332, Ausmalungsplan 332, Wandmal. 332 f., Malereien a. d. Hochgrab **38**, 40*, Kunstgesch. Würdigung 333.
Lana Wandmal. 116[9], 147.
Langenau 288.
Lanstein 330[1].
Laon Kathedrale Glasmal. 6, Tympanon 75.
Lauretanische Litanei 384.
Lechenich Burg Literatur 267, Baugesch. 267, Wandmal. **267*f.***, Kunstgesch. Würdigung 268.
Legenda aurea 86.
Leiden Fuldaer Handschrift 97.
Leipzig Dominikanerkloster Wandmal. 73, 145.
Le Mans Kathedrale Glasmal. 6, 71, 196.
Leuken Hermann 379.
Lewenstein Wolf von 369.
Leyen von der 333.
Lichtenberg Wandmal. 230[9].
Lichtenthal Kloster Reliquiar 17.
Liebenau Reliquiar 17.
Lieberhausen Pfarrkirche Literatur 397, Baugesch. 397, Ausmalungsplan 398*, Restaurierung 398, Wandmal. **398*ff.***, 406, Apostel 271, 402, barocke Übermalung 402, Kunstgesch. Würdigung 400, 402.
Limburger Chronik 250, 259[2].
Limburg
Dom Kreuzigung Petri 143[25], Ostpartie 235.
St. Annakirche Glasmal. 15.
Schloßkapelle Christophorus 35, 36*, 106.
Limoges Hs. aus St. Martial 162.
Lincoln Kathedrale Glasmal. 6, Arkaturen 209.
Linn Triumphkreuz 54.
Linz Pfarrkirche Literatur 237, Baugesch. 237, dekorat. Ausmal. 237, Wandmal. 3, 3[5], 4*, 63, 93, 108, 117[10], 221, **237 ff.***, 367, 427, Kunstgesch. Würdigung 238.
Lipp Pfarrkirche Literatur 94, Baugesch. 94, Wandmal. 94 ff.*, Ursulalegende 96 f., Kunstgesch. Würdigung 96.
Lippstadt Gerhard von 434.
Lisieux Glasmal. 108.
Livres d'images 448.
Lixheim Theobald von 436.
Lobenfeld Wandmal. 118*, Christophorus 163.
Lochner Stephan 275, 425, 426[1], 426, 450.
Lombardische Zeichnungen 449.
London
Brit. Mus. Queen Marys Psalter 18, 22*, 23, 39, 41*, 42, 44, 57, 73, 86, 88*, 97, 114*, 116, 144, 145, 209, 442, Arundel Psalter 21, 22*, 23, 24, 25, 37, 38*, 41*, 42, 43, 44, 46*, 52*, 54, 57, 209, Psalter v. St. Omer 23, 24, 57, Somme le Roi 31, Bibel des Robert de Billyng 14[41], Elfenbeindiptychon d. Bischofs von Exeter 54[171], Psalter 108, Ms. Reg. XX, D VI 116, Westminster-Psalter 162*, 163.
Lambeth Palace De Quincey-Apokalypse 52*, 57.
Samml. Durlacher D'Estouteville-Triptychon 57.
Victoria u. Albert-Museum Pluviale aus Toledo 22, Pluviale aus San Giovanni i. Lateran 22, Pluviale aus Pienza 22, Pluviale aus Vich 22, Pluviale aus Comminges 22, Pluviale aus Madrid 22, Cappa aus Kloster Sion 22.
Westminsterabtei Tafelmal. 24, Sedilien 24, 26, 27, Wandmal. 27, Grabmal Edmund Crouchback 40, 177, St. Faithkapelle Wandmal. 54[171].
Westminster Palace St. Stephans Chapel Wandmal. 57, Painted Chamber Wandmal. 39[133].
Longpont Plastik 161.
Lorch Kruzifixus 54.
Lothar I. 80.
Lothringen Wappen 231[10].
Lübeck Heiliggeistspital Wandmal. 54[170], 162[21], Apostelfolge **110**, 111*, Passionale v. 1492 254.
Lucca Volto Santo 204, 236, 253.
Ludwig der Fromme 98.
Ludwig der Heilige höfische Buchmalerei 5.
Lüneburg
Jakobikirche Apostelfolge 110.
Johanniskirche Gemälde v. Hinrik Funhof 140[14].
Rathaussaal neun Helden 242[2].
Lüttich St. Jacques Gewölbemal. 381.
Lupsdorf Mettel von 333.
Lützerende=Lützerode 288.
Lusignan Wappen 231[10].
Lutern Peter 341, 348, 351, 354, 371.
Luxemburg Wappen 231[10].
Lyon Kathedr. Glasmal. 198.
Holzschnittwerk 375[36].

Maastricht Dominikanerkirche Wandmal. **36, 37***, 162, Maastricht Zentrum der Buchmalerei 9.
St. Macaire Wandmal. 107[13].
Maerlant Jakob von 33, 197.
Magdeburg Kaiser-Friedr.-Mus. Bartholomäus d. M. d. h. Sippe 434.
Mailand Brera Luini 87. S. Eustorgio 197.
Mainz
Altertumsmuseum Martinus v. Kaufhaus 214, Martinus a. d. Domkreuzgang 214, Teppich 252, Meister d. Obersteiner Altares 283, 6 Chorbücher 284[10].

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0477
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Dom, Martinsbilder 297[2], Domschatz, Kelch 17.
Christophskirche Wandmal. 284*.
Karmeliterkirche Literatur 277, Baugesch. 277, Ausmalungsplan 277* f.*, Wandmal. 64, 73, 87, **277* ff.***, 337, 429, Kunstgesch. Würdigung 282 ff.
Kaufhaus Wandmal. 282*, 283.
Kapitelsaal Bildteppich 321.
S. Stephan Altarbild 351.
Reich-Clarakirche Wandmal. 284.
Holzschnitt d. Directorium missae 349*.
Malerbuch v. Berge Athos 72.
Malerbücher 447.
Malterer Joh. 252[31].
Malterer teppich s. Freiburg.
Malvern Bibliothek Gorleston Psalter 23, 24, 52*, 54.
Manchester Kathedr. Chorgestühl 18.
Manessesche Handschrift **32**, 102[3], 221.
Mannheim Teppich 252.
Mant von Limbach 230.
Marburg
Elisabethkirche Apostel 109, Glasmal. 207, Martinus 297[2].
Schloßkapelle Christophorus 35, 36*.
Marcianus Capella 228.
Marienbaum Pfarrkirche spätgot. Gewölbemal. 380.
Marienberghausen Pfarrkirche Literatur 402, Baugesch. 402, Restaurierung 403, Ausmalungsplan 403, Wandmal. **403* ff.***, Kunstgesch. Würdigung 406.
Marienhagen Pfarrkirche Literatur 163, Baugesch. 163, Restaurierung 163, Wandmal. 34, 91, 105, 119, **164* ff.***, 169, 211, Marienkrönung 37, 39*, Apostel 110, **164**, 271, Kunstgesch. Würdigung 165 f.
Marienkrönung Entwicklung 37.
Marienstatt Stifterbild 47, Altarapostel 109.
Martyrologium des Beda 139.
Max Heinrich Kölner Erzbischof 182[8].
Mechtildis 239.
Mechtild von Sayn 85.
Meckenem Israhel van 290, 291*, 373, 393, 433[8], 450, Annaselbdritt 400[2], 410*, Stich Johannes d. Täufer u. Salome 410.
Meister des Aachener Altares 440.
Meister der Bandrollen 375[38].
Meister E. S. 348, **373**, 393, 450, Einsiedelstich 350, Patene 371, 372*, **373**, Sebastian 372[19], Monstranz 388.
Meister F. v. B. Apostel 408*, 410.
Meister v. Flémalle Merodealtar 450.
Meister d. Lyversberg. Passion 433[8].
Meister des Marienlebens 87, 329, 341, 424, 426, 433, 434.
Meister m. d. Nelke 119[16].
Meister d. h. Sippe 434, 440, 446.
Meister v. St. Severin 446.
Meister d. Verherrlichung Mariä 351, 424.
Meister W$^{\diamond}_{+}$ 388.
Meister PW 393[2].
Meissen Heinrich von 252, **374**, 375.
Meldorf Gewölbemal. 219.
Mellaun Wandmal. 450.
Melozzo da Forli 284[12].
Melverode Wandmal. 28, 71, 140.
Memleben Wandmal. Technik 124[8].
Memmingen Apostel 372[21].
Merbod von Rense 288.
Merode 229, Wappen 415.
Metz
Buchmalerschule 9, 59.
Städt. Museum roman. Deckenmal. 228.
Templerkapelle 102[3].
Dom Glasmal. i. Querschiff 436.
Michelstadt Gruftkapelle Wandmal. 309[2].
Mildendonck 229[3].
Minden Apostelfolge 110.
Minnekästchen 252.
Miltenberg Laurentiuskapelle Wandmal. 351[15], Tafelbild 351[15].
Mödling Pantaleonskapelle Wandmal. 45[149].
Mölln Wandmal. 93, 101, 108.
Mörs 330[1].
Mörs Theoderich von Epitaph 180[2].
Mollendorf Wolf von 333.
Monreal 288.
Monreale Mosaik 71[8].
Monza Ampullen 75.
Monzingen Wandmal. 437*, 438.
Moralia Gregorii in Hiob 11.
Mühlheim a. Eis Wandmal. **30**, 31*, 32*, 144, 146*.
Müllenbach Pfarrkirche Literatur 406, Baugesch. 406, Ausmalungsplan 406, Wandmal. **406* ff.***, Apostel 271, 406*, 407*, Kunstgesch. Würdigung 409, 410.
München
Staatsbibl. Psalter d. Isabella v. Frankreich 24, Evangeliar aus Hohenwart 11[29].
Alte Pinakothek Kreuzigung d. Heisterbacher Meisters 426[1], Verkündigung d. Marienlebenmeisters 426, Sippenmeisterbild 440, M. d. Lyversb. Passion Krönung Mariä 440.
Nation.-Museum Kölner Triptychon 32, 37, 39*, 43.
Graphische Sammlg. Holzschnitt 314[3].
München-Gladbach Glasmal. 15.
Münster
Dom Tympanon 75, Apostel 110.
Landesmuseum Noli me tangere 374[28], Marienfelder Altar 388.
Münstereifel Stiftskirche Literatur 109, Baugesch. 109, Ausmalungsplan 109, Wandmal. **109 ff.***, 213, Technik 124[8], Kunstgesch. Würdigung 109 f.*.
Münstereifel Benedikt von 333.
Munzingen Wappen 252[31].
Muskau Glasmal. aus Boppard 304[3].
Mystik 51, 52.

Namedy Gerhard Huysmann von 330[1].
Nassau 330[1].
Nassau Adolf I. von 307, 308.
Nassau Grafen von 210[73], Wappen 231[10], 279[1], **307**, 308.
Nassau-Wiesbaden 307, Nassau-Saarbrükken 307, Nassau-Vianden 307, Nassau-Diez 307.
Neapel Santa Chiara Basrelief 72.
Neckarbischofsheim Totenkirche Propheten 248[19].
Neisse Kümmerniskreuz 254[1].
Nequambuch in Soest 33.
Nesselrode Bertram 376, Wilhelm 331.
Neustadt (Orla) Taufbecken 373.
Neustift Kloster Graduale 304[3].
Newport Tafelmalerei 40.
New York Sammlg. Morgan Teppich 56[176].
S. Niclausen Wandmal. 71[13].
Nicomachus 246.
Nideggen Pfarrkirche Wandmal. i. Chor 4, 6*, 12, 26, 84, 88, 93, 123, Dekorat. Malerei 100[2].
Niederhaslach Ehem. Kollegiatkirche Glasmal. 196.
Niederhausen Pfarrkirche Wandmal. 437.
Niederlothringen 61.
Niedermendig Pfarrkirche Literatur 100, Baugesch. 100, Ausmalungsplan 100, Wandmal. 26, 28, 91, 93, **100 ff.***, 117[10], 119, 141, 213, 217, 221, 230[9], 271, Christophorus 163, Madonna 44, 46*, Annaselbdritt 340, 341*, Ikonograph. über d. Christophorus 106 f., über d. Jakobus Major 108*, Kunstgesch. Würdigung 105 ff.*.
Niederzwehren Wandtabernakel 388[4].
Nieuport Château des Templiers Wandmal. 10, 177.
Nivelles
Schrein d. h. Gertrud 10.
St. Gertrud Wandmal. 10, 16.
Nonne Wandmal. 450.
Nordkirchen Schloß Gebetbuch d. Kathar. v. Kleve 317*.
Norwich Kathedr. Chorgestühl 18, Wandmal. 27.
Nottingham Alabaster 163.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0478
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Nürnberg
Katharinenkirche Kreuzgang Wandmal. 73.
St. Lorenz Rücklaken 87.
Frauenkirche Wandmal. 145, Vorhalle 247.
Schöner Brunnen 242[2], 246.
German. Museum Apostelfolge 110, Glasmal. a. Köln 207, Wirkteppich 87, Prophetenteppich aus St. Lorenz 248, Holzschnitt a. d. XV. Jh. 420, Kreuzigungsbild Lochners 426[1], Verkündigung v. M. d. Lyversbergsch. Passion 427, Kreuztragung d. Barthel Bruyn 431.
Moritzkapelle, Apostelfiguren 247, Wandmal. 306[2], Wildemännerteppich 252.
Nutlo Kirche Sankt Hülfe 255.

Oberbreisig Pfarrkirche Literatur 220, Baugesch. 220, Ausmalungsplan 220, frühgot. Wandmal. 63, 108, **220* f.***, 331, 333, spätgot. Wandmal. **418* f.***, Kunstgesch. Würdigung 221, 419.
Oberdiebach Pfarrkirche Literatur 312, Baugesch. 312, Restaurierung 312, Wandmal. 64, 309[2], **312* ff.***, 372, Kunstgesch. Würdigung 314.
Obermauern Marienkirche Wandmal. 371[16].
Obermontan Wandmal. 450.
Oberstein Kreuzigung 283.
Oberstein Else von 289.
Oberwesel Liebfrauen Literatur 342, Baugesch. 342, Restaurierung 342, Ausmalungsplan 342 f., Technik 342, Wandmal. 331, 332, 340, 341, **343* ff.***, 436, Altäre d. Peter Lutern 348, 352, Marthaaltar 351[22], 371, Nikolausaltar 351[22], 351*, 352, Altar m. d. letzten 15 Tagen 351[22], 371, Schonhagel-Epitaph 353, Gutensteindenkmal 353, Grabmal Luterns 353, Triptychon 339, 376, St. Martin 215, Zusammenfassung 353 f., Kunstgesch. Würdigung 347 ff.
St. Martin Literatur 334, Baugesch. 334, Ausmalungsplan 334 f., Wandmal. 64, 283, 309, 333, **334* ff.***, 372, 429, Tafelbild 352[23], Wandtabernakel 388[1], Kunstgesch. Würdigung 340 f.
Oberwinthertur Wandmal. **30**, 37.
Oliverius 262.
Opus anglicanum 22.
Ormesby Psalter s. Oxford Bodleiana.
Ortenberger Altar s. Darmstadt Museum.
Osnabrück
Gymnasialbibl. Codex Gisle 15, 16*.
Johanniskirche Sakramentshäuschen 247.
Domschatz Prachtschrein 97[6].
Marienkirche Hochaltar 248.
Ostklevische Bauschule 377.
Overstolz 176, 202, 225, 229, 230, 235.

Oxford
Bodleiana Ormesby Psalter 18, 23, 24.
St. Johns College Altarfrontale 22[88].
Pacherschule 371[16], 375[37].
Paderborn Meinwerk von 288.
Padua Arenakapelle Wandmal. 196.
Parement de Narbonne 60, 64.
Paris
Bibliothèque de l'Arsénal Missale aus Châlons-sur-Marne 8, Bible historiale de Jean de Papeleu 9*[16], 10, Somme le Roi de Jeanne d'Eu 8, 10, 24, 53*, 55, Hs. 1234 140, Missel de Saint Louis de Poissy 53*, 55.
Bibliothèque St. Geneviève Missel de Senlis 53*, 55.
Bibliothèque nationale Vie de Saint-Denys 7, Evangeliar d. Sainte-Chapelle 7, 14, 23, Psalter d. h. Ludw. 7, Liber Floridus 8, Bible de Rob. de Billyng 14, 24, Decreta d. Gratian 24, Brevier Phil. d. Schönen 24, Livre d'heures de Jean Pucelle 42, 43*, Manerius-Bibel 14[41], Statut de l'ordre de Saint Esprit 162, Cod. franc. 6447 116.
Kathedrale Glasmal. 6, Westportal 161.
Louvre Flügelaltar der Abtei Floreffe 10, 4 Tafeln der Schenkung Gay 43, 44*.
Musée de Cluny 4teil. Tafelbild d. Marienlebens 10, Antependium 24.
Musée des arts décoratifs Tapisserie 450.
Sainte Chapelle Glasmal. 6.
Passionale d. Prinzessin Kunigunde 33.
Pelplin Domkreuzgang Wandmal. 54[170].
Pernes Tour Ferrande Wandmal. 102[3], 106*, 230[9].
Peterborough Kathedr. Wandmal. 18.
Peterborough Psalter 23*, 38*, 57, 449.
Peterspay Kapelle Literatur 213, Baugesch. 213, Technik 213, Wandmal. 51, 110, **213* ff.***, 297[2], h. Martin 349, Kunstgesch. Würdigung 215.
Peur Jean sans 317.
Pfalz Ruprecht v. d. Grabmal 262, Wappen 325[2], 383, 389.
Philipp der Gute 317.
Physiologus 18.
Pictor in Carmine 449.
Piligrimus Erzbischof 170.
Pisa
Baptisterium Tympanon 75.
Galerie Tafelbild 72, 73*.
Pisanello 221, 449.
Plastisches Sehen um 1300 50.
Poitiers Kathedr. Glasmal. 198.
Prag
Hradschin Passionale der Prinzessin Kunigunde 33, 162.
Palais Lobkovic Wellislav-Bibel 33, 102[3].
Altstädter Brückenturm Bild Karls IV. 242[3].
Dom Triforiengalerie Büste Karls IV. 242[3].
Rudolphinum Votivbild 244[9].
Pucelle Jean 24, 42, Kreuzigung 61, Atelier 56[180].
Pyrmont Cuno von 289[8].
Ptolemäus 246.
Pythagoras 246.

Quatermarkt Heinrich 229[3].
Queen Marys Psalters. London, Brit. Mus.

Raitze 173.
Ramersdorf Deutschordenskirche Literatur 148, Baugesch. 148, Restaurierung 148, Wandmal. 12, 96, 123, 142, 161, **149* ff.***, 444, Christophorus 106, Kunstgesch. Würdigung 154.
Raphon Hans Tafelbild 291.
Ravenna
S. Apollinare nuovo Wandmal. (Cäcilia) 139.
Erzbischöfl. Kapelle Wandmal. 139 (Cäcilia).
Raynoldus frater 50, 64.
Rebstock 281.
Rees Rathaus Gruppenbild d. Klever Herzöge 316.
Refrath alte Pfarrkirche Literatur 270, Baugesch. 270, Wandmal. **270* f.***, Kunstgesch. Würdigung 271.
Regensburg
Dom Glasmal. 50, 196, Wildemännerteppich 252.
Dominikanerkirche Wandmal. 37[131].
Dollingersaal Relief 102[3].
Reichenau Markusschrein 17, Mittelzell Christophorus 163, Propheten 248, allegor. Wandmal. 252[33].
Reichenstein 200.
Reifferscheid 229[3].
Reimbibel d. Jakob v. Maerlant 33, 197.
Reims Kathedr. Glasmal. 6, Portalplastik 161.
Reinald von Bar Pontificale 9*, 10, 59.
Reutlingen Wandmal. **30,** 72*, Paulusfigur 111, Christophorus 162*, 163.
Rhabanus Maurus 18.
Rheineck Glasmal. 376.
Rheydt Ehem. evang. Hauptkirche Literatur 414, Baugesch. 414, Wandmal. 414 f.*, Wappen 415, Kunstgesch. Würdigung 415.
Rheydt Gerhard von 414.
Rietberg Wappen 231[10].
Risling Hereman 288.
Roccantica Sta Caterina Wandmal. 72[21].
Rochefort Wappen 231[10].
Rogier van der Weyden 246[13], 348, 440, 450, Columbaaltar 440.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0479
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Roide Wappen 415.
Rollenvorlagen 448.
Rom
Sta. Cecilia Wandmal. 139.
S. Urbano alla Caffarella Wandmal. 140.
S. Maria Maggiore Mosaik 161.
S. Maria in Trastevere Mosaik 161.
Capella S. Silvestro Wandmal. 198*, 199.
Lateran Wandmal. 198, Cod. Barb. lat. (4423) 198[38].
S. Alessio 288.
S. Clemente 289.
S. Maria Antiqua 448.
Kapitolin. Museum Tabula Iliaca 448.
Rostock Nikolaikirche Volto Santo 236.
Rottweil Plastik 161, 247.
Rouen Kathedrale Glasmal. 6, 108.
St. Oueen Glasmal. 60, Porte des libraires 18.
Rovetasch 393.
Roye Glasmal. 108.
Rüdesheim Pfarrkirche Literatur 304, Baugesch. 304, Wandmal. 64, 304 f.*, Kunstgesch. Würdigung 305.
Ründeroth 406.
Rufus 229, 231.
Runkelstein Wandmal. 73.
Rutger Steinmetz 242[1].

Saarbrücken-Nassau 307.
Saarwerden Friedrich von 263, 264.
Saarwerden 330[1].
Sachsen-Meißen Ludwig von 307.
Sachsenhausen Deutschordenskirche Wandmal. 49.
Sachsen-Lauenburg 326.
Salisbury Kathedrale Wandmal. 26, Arkaturen 209.
Salm Rheingraf zum Wappen 231[10].
Salzig Pfarrkirche Wandmal. 350*.
Savigny Philipp von 396, Wappen 396.
Sayn 330[1].
Scriptura Seth 197.
Sebastiansschützengilde 378.
Séez Konsekrationskreuze 256[1].
Sens Kathedrale Glasmal. 6, 198, Marienfigur Mal. 58.
Skandinavien Tafelmalerei 25.
Sigismund 231.
Sigmaringen Marienlebenmeister 87, Niederrhein. Gemälde 162.
Sinzig Pfarrkirche Literatur 80, Baugesch. 80, Restaurierung 80, Wandmal. 4, 12, 26, 79, **81* ff.***, 140, 154, Kunstgesch. Würdigung 84.
Sirk Jakob von 336.
Sitten Tapete 18[68], 102[3], Refektorium d. Burg Valeria Decke 229.
Sitten Theodul von 351[15].
Skizzenbuch griechischer Meister 448.
Sluyn de Reimbach Franz 247[15].
Soest Nequambuch 33.
Petrikirche Wandmal. 47, 49*.
Nicolaikirche Wandmal. 71, 238.
St. Maria zur Höhe Wandmal. 72, 91[1].
Patroklusdom Prophetenfenster 248.
Pfarrhaus S. Patroklus Tafelbild Schule Conr. v. Soest 304[3].
Soest Konrad von 319.
Sokrates 246.
Southwell Chapterhouse 209.
Speculum humanae salvationis 33[124], 449.
Speyer Hist. Museum Apostelköpfe 91*, 92, Jakobus 108*.
Spinello Aretino 284[12].
Spoor Erlindis von der 304.
Sponheim Wappen 231[10], 303.
Sponheim-Kreuznach 303, 315.
Sponheim-Vianden 303.
Sponheim-Starkenburg 303.

Scherzligen Wandmal. 71[5], 118[14], 238.
Schillink Vogt von Bornheim 229, 229[3].
Schleswig Domkreuzgang Wandmal. 27*, 28, 29.
Schloßgen Sibylla 430, 433, Wappen 433.
Schmalkalden Wandmal. 230[9].
Schmydeburg von Schonenberg 288.
Schneiderzunft 378.
Schönberg Wappen 337, 339.
Schöneck Wappen u. Familie 287.
Schönenburg zur Ehrenburg 288, 289.
Schöppingen Meister von 388.
Schongauer 348, 352[23], 372, 374, Ecce homo 291.
Schottener Altar 264, 283, 284, 304[3].
Schramm 288[1].
Schwarzboos 369.
Schwarzrheindorf Wandmal. 117[10], 122.

Stanton Harcourt 25[102].
Starkenburg 303.
Steeg Pfarrkirche Literatur 308, Baugesch. 308, Wandmal. 64, **308 ff.***, Kunstgesch. Würdigung 311.
Steenbergen 253.
Stein Rheingraf zum 231[10].
Steinfeld Abteikirche Literatur 167, Baugesch. 167, Restaurierung 167, Technik 124[8], 168, Wandmal. 34, **167 ff.***, Kreuzigung 442, Kunstgesch. Würdigung 169.
Steinhorst Philipp von 325[2].
Sternberg 370.
Stessen 176.
Stolzenfels Glasmal. aus Köln 207.
Stone Church Wandmal. 27[111].
Stralsund Nicolaikirche 28*, 29, 54, 110.
Straßburg Münster Fries a. Südturm 18, Glasfenster 50, 72, 207, Ecclesia u. Synagoge 88, Laurentiusportal 75, Südportal 161, Westportal 247.
Stuttgart Bibl. Zwifaltener Codex 108[17], Psalter d. Landgr. v. Thüringen 162.
Style flamboyant 19.
Summa caritatis 449.

Taisten Simon von 371[16].
Teschenbroich gen. Eggerode 393.
Thomas de Wymonduswold 24.
Thompson Sammlung Psalter d. h. Ludw. 7.
Thorn Marienkirche 264[7].
Tiedemann Klepping von Dortmund 235.
Tiers Wandmal. 73, 87.
Titzervelde Johannes de 274, 274[5].
Tivoli S. Silvestro Wandmal. 199.
Toitenwinkel Gewölbemal. 219.
Torpe Wandmal. 116.
Torriti Jacobus 161.
Toulouse St. Antonin Wandmal. 58.
Tournai Kathedr. Wandmal. 116, 147.
Tours Kathedrale Glasmal. 6, 71, 108[9], 198.
Trajan 246[13].
Triel Glasmal. 108.
Trier
Dom Savignykapelle Literatur 396, Baugesch. 396, Wandmal. **396* f.***, Kunstgesch. Würdigung 397.
Domschatz Evangelistar d. Cuno v. Falkenstein 62, 63*, 260[2].
Liebfrauenkirche Literatur 255, Baugesch. 255, Wandmal. **255 ff.***, Apostel 415, Ecce homo 258, 411[1], Kunstgesch. Würdigung 257 f.
Trierer Baugruppe 342.
Troyes Kathedr. Glasmal. 198.
Tüschenbroich 288[1].
Turin Hs. Volto Santo 254[2].

Uccello 221.
Ulm
Münster Plastik 247.
Ehinger Hof Wandmal. 249.
Ungarn Wappen 231[10].
Utrecht St. Peter Wandmal. 10, 11*, 282*, 283, 293.

Valkenburg Graduale u. Missale 13*, 14*.
Valois Philipp VI. von 8.
Varro 18.
Verona Kastell Volto Santo 236.
Veroneser Bilderbuch 447[1].
Vianden 288, 303, Nassau-Vianden Wappen 307.
Victring Abt Johannes 34[126].

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0480
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Villard de Honnecourt 449.
S. Vincenzo-in-GallianoWandmal. 107[11].
Vinstingen 330[1].
Voellan Wandmal. 375[37].
Vorlagebücher 448.
Vryheit von Scheven 330[1].

Wachenheim 280.
Wachsmut von Kunzingen 221[4].
Walpode von Virneburg 200.
Wegeling 288.
Wehrdener Altarbild 56, 60*, 226.
Weingartner Handschrift 32.
Weißen Geschlecht der 229.
Welfenschatz Deckel d. Plenars Ottos d. Milden 18[67].
Wellislav-Bibel 33.
Welling Wandmal. 412*.
Welsberg Bildstock 373.
Wenzel 232.
Wertherbruch Pfarrkirche Literatur 386, Baugesch. 386, Wandmal. 386 ff.*, Madonna 386, 387*, 414, Kunstgesch. Würdigung 388.
Wesel Willibrordikirche Literatur 377, Baugesch. 377, dekorat. Mal. 378, Wandmal. 378* ff.*, Kunstgesch. Würdigung 379 ff.
Westerburg Wappen 307, Siegfried von Erzbisch. 222.
Wettiner Wappen 307.
Wetzlar Dom Literatur 128, Baugesch. 128, Restaurierung 128, frühgot. Wandmal. 129* ff.*, spätgot. Wandmal. Madonna 388*, 414, Jüngstes Gericht 413*, Kunstgesch. Würdigung 131, 133.
Wiedenest 406.
Wiedlisbach Wandmal. 118[14].
Wien
Staatsmuseum Ambraser Kabinett Schachbrett 18[67], Modellbuch 447[1], 449, Dürersches Gemälde 119[16], Wildemännerteppich 252.
Samml. List Prophetenteppich 248.
Kunsthist. Museum Bild v. Görtschacher 291.
Wienhausen Wandmal. 28, Tympanon 161, Tristanteppich 229[6], Prophetenteppich 248, Christophorus 393.
Wiesbaden-Nassau Wappen 307.
Wild- u. Rheingrafen 308.
Wimpfen Stadtkirche Meßkelch 17, Madonna 261[4], 264, 303*, 304, Anbetung d. Könige 293, Quirinusaltar 298.
Winchester Kathedrale Wandmal. 26, Taufsteine 71[9].
Windisch-Matrei Nikolauskirche Wandmal. 140.
Wismar Marienkirche Wandmal. 54[170].
Wittelsbach Wappen 383*, 389, 390*.
Wittingau Meister von 61.
Woensam Anton von Worms 348, **353,** 354.
Wolfenbüttel Bibl. Musterbuch 448.
St. Wolfgang Pacheraltar 373.
Worcester Kathedr. Chorgestühl 18.
Worms
Dom Christophorus 35, 36*, 106, 107[16].
Paulusmuseum Diptychon 11, 89*, 92, 91[1], 110, Apostel **110**, 111*, Hs. d. Machsor 12.
Würzburg
Dom Tympanon Krönung Mariä 161.
Bürgerhospital Türsturz 163.
Würzburg Konrad von 288.
Wynrich von Wesel 65, 273, 275.

Xanten Dom Dreikönigsfenster 49, 51*, Victorschrein 109, h. Victor 242[4], spätgot. Gewölbemalereien 379*.

Zähringen Wappen 231[10].
Zalt Bommel 381.
Zerff Niclas von 258.
Ziegenhainsches Wappen 212.
Zollern Margaretha von 307.
Zürich
Kapitelsaal Wandmal. 73.
Haus zum Loch Wandmal. 229, Wildemännerteppiche 252.
Züricher Wappenrolle 229, 280.
Zutphen St. Walburg 102[3], 246[14], 375[35], 381.
Zweifel Heinrich von 325[2].
Zwingenberg Burgkapelle Apostel 271, Martinus 297[2], Verkündigung 304[3], 319, Anbetung 319, Madonna 437[1].
Zwolle Wandmal. 283.

II. DARSTELLUNGEN UND IKONOGRAPHISCHE THEMEN.

Abendmahl Allgemeines 26, Sinzig 83, Köln, St. Cäcilia 136, Rüdesheim 305, Lieberhausen 402.
Abraham Köln, Kartäuserkirche 429.
Abraham Seelensammler Ramersdorf 152, Köln, St. Severin 171*, 172, Steeg 308.
Adrian Bonn, Münster 265.
Agatha Allgemeines 115, 144, 442, Literatur 115[2], 144[2], Parallelen 116, 144 f., Dausenau 113*, 115, Köln, St. Gereon 126, Hs. Paris 114*, Hs. London 114*, Queen Marys Psalter 114*, Koblenz, St. Florin 143 ff.*, Boppard, Burg 269, Düsseldorf 324[1], Mühlheim a. Eis 146*, Oberwesel, St. Martin 340, St. Goar 365, 366*, Hanselaer 391.
Agnes Allgemeines 204[54], Köln, St. Gereon 126, Köln, St. Severin 171, Köln, Dom 204, Trier, Liebfrauenkirche 257.
Ahnenreihe Christi Köln, Kartäuserkirche 429.
Alexandergeschichte 9.
Alexander d. Gr. Allgemeines d. neun Helden 242[2], Köln, Rathaus 242.
Alexianus Wetzlar 132.
Alexius Allgemeines 288, 289[7], Literatur 288[2], Parallelen 288 f., Boppard, Karmeliterkirche 285, 286*, 287*.
Allegorien Parallelen 252, Köln, Rathaus 242, 250.
Ambrosius Essen 239, 240, St. Goar 359, Patene Meister E. S. 372*, 373, Bilder a. d. Sammlg. Stocky Köln 373, Clausen 436.
Anbetung der Könige Allgemeines 75, Literatur 74[29], Parallelen 75 f., Missale d. Joh. v. Valkenburg 13*, 14*, Hs. Aachen, Suermondtmuseum 14*, Paris, Louvre 44*, Arundelpsalter 41*, Hs. Hannover 45*, Köln, St. Gereon, Glasmal. 50*, Xanten, Glasmal. 51*, Coutances 59*, Köln, Maria Lyskirchen 73, 74*, Köln, St. Pantaleon 79*, Sinzig 83*, Wetzlar 132*, Köln, St. Cäcilia 134, Ramersdorf 153, Köln, St. Andreas 158, Marienhagen 165, Köln, St. Severin 170, Bacharach 236, Koblenz, St. Castor 261, Bonn, Münster 262, 263*, Koblenz Deutschordenshaus 292*, 293, Cobern 317*, 318, Düsseldorf 324[1], Rheydt 415, Aachen, Münsterchor 439, 441.
Andreas Köln, St. Andreas 157*, 159, Oberwesel, Liebfrauen 347, St. Goar 363, 364*, 367*, Marienberghausen 402*, Müllenbach 407*, Haffen 416*, Köln, St. Andreas 422, Köln, Hardenrathkapelle 432.
Annaselbdritt Niedermendig 105, 341*, Ramersdorf 153, Eltz 320, Lieberhausen 400, 401*, Israhel van Meckenem 410*, Müllenbach 408.
Anna Ramersdorf 153, Oberwesel, St. Martin 337, 341*, Köln, Hardenrathkapelle 433.
Antonius St. Gereon 127, Ahrweiler 296*, 298, Boppard, Karmeliterkirche 289, Eltville 306[1], St. Goar 364, 365*, 372, Ver-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0481
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

suchung Marienberghausen 404*, 405, Köln, Hardenrathkapelle 433.
Apollonia Köln, Minoritenkirche 224, Ahrweiler 297*, 298*, Brünen 416*, Köln, Hardenrathkapelle 432.
Apostel Allgemeines 109 ff.*, Literatur 109², Parallelen 92, 105, 109 ff.*, 271, 388, Köln, St. Ursula 4, 7*, 89*, Niedermendig 5, 100*, Worms, Diptychon 90*, Speyer 91*, 92*, Worms, Dom 111*, Lübeck, Jakobikirche 111*, Dausenau 113 ff., Marienhagen 164* f., Peterspay 213*, Alken 216, 217*, Trier, Liebfrauen 257, Hamminkeln 391, Refrath 270* f.*, Andernach 330, Oberwesel, St. Martin 335, St. Goar 366 f.*, 372, Werterbruch 386, Lieberhausen 402, Marienberghausen 402* f., Müllenbach 406* f.*, Rheydt 414 f.*, Haffen 416*, Bonn, Münster 263, Köln, St. Andreas 422.
Apostelköpfe Gent, Bylocke 65*, Konstanz, Münster 65*, Hofgeismar 65*, Köln, St. Severin 65*, Marienhagen 165*.
Apostel m. Konsekrationskreuzen s. Konsekrationskreuze.
Aquino Thomas von Clausen 435.
Aristoteles Literatur 252³³, Köln, Hansasaal 244, **250**.
Artus König 242.
Auferstehung Ramersdorf 150, 152, Köln, Minoritenkirche 224, Köln, Hs. Klarissenkloster 15*, Bergheim 218, 219*, Gielsdorf 328*, 329.
Augustinus St. Gereon 127, Essen 239, 240, St. Goar 359, Patene E. S. 372*, 373, Bilder a. d. Sammlg. Stocky 373 f.*, Clausen 435.
Austreibung d. Händler a. d. Tempel Lieberhausen 402.

Barbara Allgemeines 144, St. Gereon 126, Koblenz, St. Florin 144, Ramersdorf 153, Köln, Dom 204, Köln, Minoritenkirche 223, Bonn, Münster 265, 266, Boppard, Burg 269, Koblenz, Deutschordenshaus 292*, Eltville 306¹, Steeg 310, Oberwesel, St. Martin 338, Lieberhausen 399, 400*, Marienberghausen 404, Oberbreisig 418*, 419, Köln, Hardenrathkapelle 433.
Bartholomäus Duisburg 395, Müllenbach 407*, Meister F. v. B. 408*, Köln, Hardenrathkapelle 433.
Baruch Cranenburg 384.
Benedikt Laach 332, 333.
Bernhard Düsseldorf 324¹, Clausen 436, Dalberg 437*.
Bernhardine Düsseldorf 324¹.
Bethlehemitischer Kindermord Sinzig 81*, 83, Köln, St. Severin 170 f., Köln, St. Cäcilia 134.
Beweinung Christi Schleswig 27*, Ramersdorf 150*, 153, Mainz, Christophskirche 284*, St. Goar 357, Gielsdorf 328*, 329, Bocholt 380*.
Bischofsfiguren Köln, St. Cäcilia 134, Ramersdorf 153*, Köln, St. Severin 171*, 172, Köln, Dom 183, 191, 192, 205, Alken 217, Lechenich 267*, Köln, St. Gereon 126, Mainz, Reich-Clarakirche 284, Ahrweiler 299, Kalkar 390, Lieberhausen 399, Marienberghausen 405.
Blasius Köln, Hardenrathkapelle 432.
Bonifatius Köln, St. Gereon 126.
Bruderschaften St. Goar 361, 363*.
Bürgerliche Beschäftigungen Köln, Hansasaal 250, Mainz, Kaufhaus 283*, 284.

Cäcilia Allgemeines 139, Literatur 139⁷, Parallelen 139 f., Kenzingen 30*, Köln, St. Cäcilia 134 ff.*, Köln, St. Cäcilia, Tympanon 138*, Köln, Dom 204.
Cassius Bonn, Münster 264 f.*, 266*.
Castor Koblenz, St. Castor 260, Oberwesel, Liebfrauen 344, 354*.
Christophorus Allgemeines 35, 106, 163, 333, 392, Literatur 107¹⁰, 333⁵, Parallelen 106 ff.*, 163, Almersbach 93*, Niedermendig 100, 104*, 106, Bonn, Münster 104*, 214, Gent, Bylocke 33*, Worms 36*, Marburg 36*, Limburg 36*, Pernes, Tour Ferrande 106*, Bacharach 105*, 214, 235, Wetzlar 130, Ramersdorf 152*, 153, Westminsterpsalter 162*, Reutlingen 162*, Köln, St. Andreas 157, 163, Peterspay 214*, Mainz Karmeliterkirche 280, St. Johann 302*, 303, Eltville 306, 307*, Steeg 309, Kempen 323*, Andernach 330, 331, 332*, Laach 332, 333, Oberwesel, St. Martin 340*, St. Goar 360*, 368*, 372, Hamminkeln 392*, Duisburg 394*, 395, Lieberhausen 400, Hohensolms 417*, Oberbreisig 419*, Köln, Hardenrathkapelle 433.
Christi Geschichte Köln, St. Cäcilia 134 ff.*, Gielsdorf 327*, 328.
Christus als guter Hirte Sinzig 82.
Christuskopf Mainz Karmeliterkirche 281*.
Christus als Gärtner Niedermendig 104.
Christus a. d. Berge Tabor Dausenau 116.
Christus a. Ölberg s. Gethsemane.
Clemens Papst Köln, St. Kunibert 179.
Cordula Oberwesel, Liebfrauen 347.
Cornelius Köln, St. Severin 172*, Ahrweiler 296*, 298, Köln, Hardenrathkapelle 432.
Cyriacus Köln, St. Ursula 420*.

Damian Köln, St. Gereon 127, Köln, St. Andreas 156.
Daniel Cranenburg 384.
Darstellung Christi s. Ecce homo.
Darstellung im Tempel Mühlheim a. Eis 32*, Arundelpsalter 41*, Paris Louvre 44*, Sinzig 81*, 82, Köln, St. Severin 170, Köln, St. Cäcilia 135, Aachen, Münsterchor 439.
Darstellungen weltlichen Inhalts Eltz 321, Haus Glesch 234*, Köln, Hansasaal 250*, Freiburg, Malterer Teppich 251*, Mainz, Kaufhaus 283*.
David König Köln, Rathaus 242, Köln, Kartäuserkirche 429.
David Prophet Clausen 435.
Dekorative Malerei Sinzig 81, Koblenz, St. Castor 98, 99, Niedermendig 100, 102, Dausenau 112, Brauweiler 120*, St. Gereon 125 ff., 127*, Wetzlar 128, Ramersdorf 149, Köln, St. Andreas 155, 157, Steinfeld 167, Köln, St. Severin 170, 275*, Lechenich 268*, Andernach 329*.
Dekorative Gewölbemalerei Mainz, Karmeliterkirche 281*, Oberwesel, St. Martin 335*, 336*, St. Goar 368*, Wesel 377*, 378*, Xanten 379*, Kevelaer 379*, 380, Bocholt 380*, Brauweiler 379, Marienbaum 380, Köln, St. Cäcilia 380, Köln, St. Peter 380, Cranenburg 382, 383*, Kalkar 389, Duisburg 393*, Parallelen 380 f.
Dominikus Clausen 436.
Dornenkrönung Köln, St. Cäcilia 137, Alken 217, Rüdesheim 305, Gielsdorf 329.
Dorothea Allgemeines 314³, Parallelen 314³, Wetzlar 129, Eltville 306¹, Steeg 310, Oberdiebach 314*, Lieberhausen 402, Oberbreisig 418*, 419.
Dreieinigkeit Köln, St. Gereon 126, Ahrweiler 295*, 296, Cobern 318, Oberwesel, Liebfrauen 346*, St. Goar 362.
Drolerien Allgemeines 13, **17 ff.,** 228, Literatur 17⁵⁶, Köln, Dom 42*, 192*, 193, 194*, 195*, 196*, 197*, Köln, Haus Unter Goldschmied 231, 233*, Köln, Hansasaal 244, Marienberghausen 405.

Ecclesia Sinzig 82.
Ecce homo Allgemeines 290 f., 411, Parallelen 291, Dausenau 113, Trier, Liebfrauen 258, Boppard, Karmeliterkirche 290*, Oberwesel, St. Martin 338*, Oberwesel, Liebfrauen 347, Israhel van Meckenem 291*, Koblenz, St. Florin 411*.
Einzelfiguren Blankenberg 85, Wetzlar 131*, Köln, St. Cäcilia 142, Ramersdorf 150, 153, Marienhagen 165, 166*, Steinfeld 168, Köln, Hansasaal 243, 244*, Trier, Liebfrauen 258, Bonn, Münster 265, Oberwesel, St. Martin 337.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0482
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Einzug in Jerusalem Köln, St. Cäcilia 136, Lieberhausen 402.
Eleasar Köln, Kartäuserkirche 429.
Eliachim Köln, Kartäuserkirche 429.
Elias Köln, Hardenrathkapelle 433.
Elisabeth Ramersdorf 150, 152, Boppard, Karmeliterkirche 290*, Ahrweiler 297, Steeg 311, St. Goar 363, 372, Lieberhausen 399, 400*.
Engel Köln, St. Kunibert 182*, Ramersdorf 150, Oberbreisig 220*, 221, Mainz, Karmeliterkirche 282, Eltville 307, Cobern 318*, Oberwesel, St. Martin 341[6], Wesel 378, Duisburg 395, Köln, St. Andreas 422, Köln, Kartäuserkirche 428.
Engel mit Marterwerkzeugen Dausenau 113, Trier 258, Köln, St. Severin 275, Mainz, Karmeliterkirche 281*, Cobern 318*, Marienbaum 380, Kalkar 389, 390, Duisburg 394, Marienberghausen 405.
Engel musizierende Prümer Missale 16*, Köln, St. Cäcilia 141*, 142, Köln, St. Andreas 158, Köln, St. Kunibert 177*, 178, Brauweiler 178*, Köln, Dom 182*, 185*, 209, Oberwesel, St. Martin 335, Kalkar 389, Duisburg 394*.
Engelhalbfiguren Brauweiler 120, 121, Oberdiebach 312*, Hanselaer 391, Duisburg 394*, Aachen, Münsterchor 438.
Erasmus Linz 238, Düsseldorf 326, Oberwesel, Liebfrauen 344, St. Goar 361[7].
Erzbischöfe s. Bischöfe.
Eustachius Steinfeld 168.
Evangelisten Boppard, Karmeliterkirche 288*, 289.
Evangelistensymbole Köln, St. Gereon 126, Marienhagen 164*, Oberdiebach 314*, Oberwesel, St. Martin 335, St. Goar 360, 369, 370*, 372, Patene E. S. 372*, 373, Wesel 377*, 378*, Hamminkeln 391, Duisburg 395, Trier, Savignykapelle 396, 397*, Marienberghausen 405, Müllenbach 408.
Ewalde die hh. Köln, St. Kunibert 178, 179.

Felix Legende s. Nabor.
Fleischerzunft Wappen Wesel 378.
Florentius Bonn, Münster 264.
Florinus Oberwesel, Liebfrauen 344, 354*.
Flucht nach Ägypten Croughton 25*, Sinzig 83, Köln, St. Severin 170, Köln, St. Cäcilia 134, Aachen 439.
Franziskus Köln, Minoritenkirche 223, 224, Clausen 436.
Fußwaschung Köln, St. Cäcilia 136, Lieberhausen 402.

Gabriel Eltville 306[1].
Geburt Christi Peterboroughpsalter 23*, Arundelpsalter 41*, Hs. Paris Louvre 44*, Hs. Hannover 45*, St. Pantaleon 78*, Sinzig 82*, Ramersdorf 153, Köln, St. Cäcilia 134, Köln, St. Andreas 158, Köln, St. Severin 170, Bacharach 236, Andernach 330, Aachen, Münster 439.
Gefangennahme Christi Hofgeismar 47*, Köln, St. Cäcilia 136, Dausenau 113, Peterspay 215, Alken 217, Bergheim 218, 219*, Oberwesel, St. Martin 339, Lieberhausen 402.
Geißelung Christi Schleswig 27*, Dausenau 114, Alken 217, Bergheim 218, 219*, Mainz, Karmeliterkirche 279, Gielsdorf 328*, 329, Monzingen 437*, 438.
Georg Brauweiler 124, St. Gereon 127, Köln, St. Andreas 157, 159*, Oberbreisig 221*, Köln, Hansasaal 244[7], Düsseldorf 325, St. Goar 360, 372, Lieberhausen 399, Kronenberg 400, 401*, Marienberghausen 405*, Köln, Hardenrathkapelle 433.
Gereon Brauweiler 121, St. Gereon 125, 126*, Bonn, Münster 264.
Gero Köln, Dom 204*, 205.
Gerson Clausen 436.
Gethsemane Dausenau 112*, 113, Köln, St. Cäcilia 136, Rüdesheim 305, Cobern 319, Gielsdorf 328*, 329, St. Goar 368*, Hünshoven 413, Lieberhausen 402.
Gideon m. d. goldenen Vlies Andernach 330*, 331.
Goar Oberwesel, Liebfrauen 343, St. Goar 358, 368*.
Gottfried von Bouillon Köln, Rathaus 242.
Grablegung Ramersdorf 150*, 153.
Gregor Messe Allgemeines 412, Literatur 412[2], Parallelen 412[4], Koblenz, St. Florin 412*, Welling 412*.
Gregor von Spoleto Allgemeines 199, Literatur 199[43], Köln, Dom 183, 187, 210[73].
Gregorius St. Gereon 126, 127, St. Goar 359, Patene E. S. 372*, 373, Clausen 335.

Halbfiguren Köln, Kartäuserkirche 428* f.*, Köln, Wallraf-Rich.-Museum 429.
Handwaschung d. Pilatus Lieberhausen 402.
Heilige weibliche Untergegangene rhein. Wandmal. 49*, Ramersdorf 150*, Köln, Minoritenkirche 223*, Steeg 310, Oberdiebach 313 f.*, St. Goar 365, Oberbreisig 418* f.
Heilige ritterliche St. Goar 363, Köln, Dom 202, Köln, Rathaus 243*, Bonn, Münster 265, Köln, St. Severin 172*, Marienberghausen 405.
Heilige stehende Ramersdorf 152*, Marienhagen 166*, Steinfeld 168*, Trier, Liebfrauen 258, Bonn, Münster 265*, Boppard, Burg 269, Boppard, Karmeliterkirche 289f.* Ahrweiler 296*, 298, Düsseldorf, Lambertuskirche 324*, Oberwesel, Liebfrauen 343, 354*, Duisburg 395*, Marienbaum 380, Lieberhausen 400.
Heilsgeschichte Ramersdorf 149.
Heiligenlegenden (unbestimmbare) Andernach 330, St. Goar 361, 365.
Heimsuchung Peterboroughpsalter 23*, Köln, St. Cäcilia 134, Aachen Münsterchor 439.
Heinrich VII. thronend Balduineum 33*.
Heinrich Kaiser Aachen 441.
Hektor Köln, Rathaus 242.
Helden Neun Literatur 242[2], Köln, Hansasaal 242.
Helena Legende s. Konstantin, St. Gereon 125, 126*, Köln, Dom 208*, Trier, Liebfrauenkirche 257, Bonn, Münster 264, 265, 266*, Trier, Savignykapelle 396, Aachen 441.
Heribert Aachen 441.
Hieronymus Bonn, Münster 265, St. Goar 359, 364, 365*, Patene 372*, 373, Clausen 435.
Hildegardis Oberwesel, Liebfrauen 344.
Himmelfahrt Christi Ramersdorf 149*, 150, 152, Mainz, Karmeliterkirche 280*, Utrecht, Diözesanmuseum 283*, Köln, St. Ursula 443.
Himmelfahrt d. Elias Mainz, Karmeliterkirche 280.
Hiob Oberwesel, Liebfrauen 347.
Hochzeit zu Kana Köln, St. Cäcilia 135.
Höllenrachen Steeg 309*, 310*, Oberdiebach 313*, Lieberhausen 398, 399*, Köln, Hardenrathkapelle 433.
Hostienmühle s. Sakramentsmühle.
Hubertus Ahrweiler 296*, 298, Oberwesel, Liebfrauen 347, Marienberghausen 403*, 404.

Jakob Köln, Kartäuserkirche 429.
Jakobus Major Allgemeines 108, 328 f., Parallelen 9, 108, Literatur 108[23], 327[1], Almersbach 93, Niedermendig 101, 102*, 104, Linz 107*, Speyer, Plastik 108*, Mölln 93, 101, St. Gereon 127, Oberbreisig 221, Köln, St. Severin 272, 274*, 275, Gielsdorf 327*, 328, Oberwesel, St. Martin 340, Rheydt 415*, Köln, Hardenrathkapelle 433.
Jakobus Minor Taddäus Brauweiler 124, St. Goar 358.
Jeremias Cranenburg 384.
Jesaias Cranenburg 384.
Jessé Köln, Kartäuserkirche 429.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0483
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Jodokus Köln, St. Gereon 127, Köln, Hardenrathkapelle 432, s. Joist.
Johannes Apostel Köln, St. Severin 274*, s. Apostel.
Johannes Chrisostomos Clausen 436.
Johannes auf Patmos Patene Meister E.S. 372*, 373.
Johannes Evangelist Brauweiler 124, Köln, St. Gereon 126, Ramersdorf 153, 154*, Cranenburg 384, St. Goar 367*, Marienberghausen 402*, Köln, St. Andreas 423*, Clausen 435, Oberwesel, St. Martin 339, St. Goar 357, 359*.
Johannes der Täufer Blankenberg 4, 85, Nideggen 4, 5*, Gent, Bylocke 35*, Köln, St. Cäcilia 139*, 142, Marienhagen 165, Steinfeld 168, Köln, St. Severin 172, Köln, St. Kunibert 179, 225*, Köln, Dom 202, Ahrweiler 296, St. Johann 303, Eltville 306[1], St. Goar 359, 361, 372, Müllenbach 409.
Joist St. Goar 362, 363*, 372.
Joseph Köln, Kartäuserkirche 429.
Josua Köln, Rathaus 242.
Irmgardis von Aspel Allgemeines 203, 205, Literatur 203[50], Köln, Dom 202*, 203, 204*.
Isaak Steeg 310, Köln, Kartäuserkirche 429.
Juda Köln, Kartäuserkirche 429.
Judaskuß Monzingen 437*, 438, s. Passionsfolgen.
Judas Makkabäus Köln, Rathaus 242.
Julius Cäsar Köln, Rathaus 242.
Jungfrauen kluge u. törichte Bonn, Kapitelsaal 262*, Oberdiebach 312, 313*, Köln, Hardenrathkapelle 433.
Jüngstes Gericht Allgemeines 391, 413, 450, Sinzig 81*, 83, Niedermendig 102, 103*, Brauweiler 123*, Wetzlar 129, 130*, Ramersdorf 151, Peterspay 214, Alken 215, 216*, Bergheim 218, 219*, Steeg 309*, Oberdiebach 313*, Ahrweiler 295, Kempen 322*, 323, Andernach 330, Kalkar 390, Hamminkeln 391, Trier, Savignykapelle 396*, 397, Lieberhausen 398*, Marienberghausen 403, Müllenbach 408, 409*, Hünshoven 413*, Wetzlar 413*, Köln, St. Kunibert 413, 414*, Oberbreisig 418*, Köln, St. Andreas 424, 425*.

Kaiser Clausen 435.
Karl d. Große Köln, Rathaus 242, Aachen 441.
Karl IV. Literatur 244[9], Köln, Rathaus 242, 244.
Karmeliter Mainz, Karmeliterkirche 282.
Katharina Allgemeines 69[1], 72, 86, Literatur 72[19], 86[4], Parallelen 72 f.*, 86 f.*, Maria Lyskirchen 4, 5*, 69 f., Linz 4*, Blankenberg 86, Reutlingen 72*, Pisa, Tafelbild 73*, Queen Marys Psalter 88*, Kölner Miniatur 88*, Brauweiler 122*, St. Gereon 126, Ramersdorf 150*, 152, 153, Steinfeld 168*, Köln, St. Severin 171, Peterspay 214, Köln, Minoritenkirche 223, Trier, Liebfrauen 256, Bonn, Münster 265, Boppard, Burg 269, Mainz, Karmeliterkirche 277, 278*, 279*, Koblenz, Deutschordenshaus 292*, Eltville 306[1], Oberdiebach 313, Eltz 320, Oberwesel, Liebfrauen 344, 354*, St. Goar 372, 368*, Marienberghausen 404, Brünen 416*, Oberbreisig 418*, 419, Köln, St. Andreas 422*, Köln, Hardenrathkapelle 433.
Keltertreter Christus Allgemeines 420, Literatur 420[1], Parallelen 420, 421, Köln, St. Ursula 420 f.*.
Kirchenväter St. Goar 359, Patene E. S. 372*, 373, 374*, 375*, Tafelb. Stocky 373*.
Kirchliche Handlung Aachen 441.
Klara Köln, Minoritenkirche 223.
Könige Hl. Drei Allgemeines 196 ff., Literatur 197[27], Köln, Dom 183, 185, 186*, St. Goar 364*.
Königsfiguren Köln, Dom 183, 191, 192.
Konsekrationskreuze Allgemeines 256[1], Literatur 256[1], Trier, Liebfrauen 255, 256*, 256[1].
Konstantin u. Helena Allgemeines 198 f., Parallelen 198 f., Legende Köln, Dom 183, 190* f. s. Silvesterlegende.
Kornelius s. Cornelius.
Kosmas St. Gereon 127, Köln, St. Andreas 156.
Krankenheilungen Köln, St. Cäcilia 135.
Kreuzaufrichtung Lieberhausen 401*, 402, Rüdesheim 305, Oberwesel, St. Martin 339.
Kreuzigung Entwicklung 51 ff., 225, 227[1], Utrecht 10, 11*, Stralsund 28*, Brixen 29*, Arundelpsalter 52*, Gorlestonpsalter 52*, Quincey-Apokalypse 52*, Somme le Roi 53*, Missel de Senlis 53*, Missel de Poissy 53*, Kölner Triptychon 54*, Berliner Diptychon 54*, Hamburger Triptychon 54*, Brevier Balduins 55*, Kanon Konr. v. Rennenberg 55*, Missale von St. Severin 55*, Tafelbild a. Wehrden 60*, Sinzig 83*, 84*, Almersbach 93, 94*, Köln, St. Gereon 125, 126*, Ramersdorf 150*, 153, Köln, St. Andreas 159, 423, 424*, Steinfeld 169, Köln, St. Severin 172, Köln, St. Kunibert 3*, 174, 175*, 176*, Köln, Dom 201, 203, 424, 425*, Köln, Minoritenkirche 222*, 223, 224, Alken 217, Konstanz 224*, Andernach, Evang. Kirche 227*, Bergheim 218, 219*, Andernach, Liebfrauen 226*, Köln, Matthiasstr. 229, Bacharach 236, Linz 237, Trier, Liebfrauen 257*, Koblenz, St. Castor 64, 259, 260*, Köln, St. Severin 272, 273*, 274*, 275*, 276*, Boppard, Karmeliterkirche 289*, Koblenz, Deutschordenshaus 292*, Ahrweiler 296, Bonn, Minoritenkirche 300, 301*, Rüdesheim 305*, Eltville 306[1], Steeg 310, Eltz 319, 320, Gielsdorf 328*, 329, Oberwesel, St. Martin 339, Oberwesel, Liebfrauen344*, 346, Salzig 350*, Lieberhausen 400, 401, Hünshoven 413, Niederhausen 437, Steinfeld 442, 443*, Köln, St. Ursula 443.
Kreuzigung Petri Köln, St. Cäcilia 142*, 143.
Kreuzabnahme Ramersdorf 150*, 151*, 153, Köln, St. Kunibert 178, 225*, Alken 217, Bergheim 218, 219*, Rüdesheim 305, Eltz 319, 320.
Kreuztragung Sinzig 83*, Bergheim 218, 219*, Gielsdorf 328*, 329, Trier, Liebfrauen 257, Rüdesheim 305, Andernach 332, Oberwesel, St. Martin 338*, 339, Oberwesel, Liebfrauen 345*, 346, Bocholt 380*, Lieberhausen 402, Köln, St. Andreas 422*.
Kreuzaufrichtung Lieberhausen 401*, 402, Rüdesheim 305.
Krönung Mariä s. Marienkrönung.
Kümmernis Allgemeines 204, 253, Literatur 204[55], 253[1], 254[2], 326[4], Parallelen 254 f., 326[4], Köln, Dom 203*, 204, Cronberg 253, 254*, Düsseldorf 326*.
Kunibert Köln, St. Kunibert 175*, 179.
Kunigunde Kaiserin Aachen 441.

Lambertus Köln, St. Andreas 159, Düsseldorf 324[1].
Laurentius Niedermendig 102, Brauweiler 121*, Steinfeld 168, Köln, Dom 202, Ahrweiler 296, St. Goar 360.
Lazarus Auferweckung, Köln, Hardenrathkapelle 431*.
Leidensgeschichte s. Passion.
Leonhard Oberwesel, St. Martin 340.
Liborius Steinfeld 168, Köln, St. Andreas 424*.
Lucia Ahrweiler 297.
Ludwicus (Ludwig von Toulouse) St. Goar 363, 372.
Ludwig der Fromme Koblenz, St. Castor 99.
Lukas Wetzlar 129.

Madonna mit Kind Prümer Missale 16*, Berliner Diptychon 46*, Arundelpsalter 46*, St. Pantaleon 77*, Niedermendig 46*, 104, Ramersdorf 153, Steinfeld 168, Köln, Dom 205, Essen 239, Bonn, Münster 266*, Mainz, Karmeliterkirche 279, Boppard, Karmeliterkirche 287, St. Johann 301, 302*, Wimpfen 303*, Düsseldorf 325*, Andernach 331, 332*, Gebetbuch d. Kath. v. Kleve 316*, St. Goar 357, 362, 369*, 372, Kevelaer 381*,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0484
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Wertherbruch 386, Kalkar 390, Hanselaer 391, Rheydt 414, 415*, Köln, St. Andreas 423*, Clausen 436, Dalberg 437*.
Magdalena Köln, St. Severin 272, 274*, 275, Steeg 310, Cobern 319, Oberwesel, Liebfrauen 345, St. Goar 363, Meister d. Hausbuches 348*.
Malachias Cranenburg 383.
Mallusius Bonn, Münster 264.
Mannaregen Alken 217.
Margaretha Allgemeines 442, Parallelen 327[2], Niedermendig 103, Koblenz St. Florin 146, 147*, Köln, St. Kunibert 175*, Boppard, Burg 269, Köln, St. Severin 272, 273, Boppard, Karmeliterkirche 290*, Eltville 306[1], Düsseldorf 325*, Gielsdorf 327, Oberwesel, St. Martin 339, Marienberghausen 404, Niederhausen 437.
Maria (Madonna) Köln, Dom 208*, Friedberger Altar 261*.
Maria Ägyptiaca Wetzlar 132, Köln, St. Severin 272, 274*, 275.
Marien am Grabe Alken 217, Bergheim 218, 219*.
Marienkrönung Allgemeines 160 f., Literatur 161[10], Parallelen 38* ff*, 161 ff., Codex Gisle 12, 16*, Maastricht 37*, Arundelpsalter 38*, Peterboroughpsalter 38*, Gent, Bylocke 35*, Cambridge, Livre d'heures 38*, Altenberger Altar 39*, München, Kölner Flügelaltar 39*, Blankenberg 4, 85, 86*, Dausenau 113, Ramersdorf 150, Köln, St. Andreas 156*, 157, Marienhagen 39*, 164*, Steinfeld 167, Köln, St. Severin 171, 174, Oberbreisig 220*, 221, Trier, Liebfrauen 257, Eltz 321, Aachen 439*.
Marienlegende Allgemeines 195, Literatur 196[20], Parallelen 196, Köln, Dom 183* ff., Aachen, Münsterchor 439.
Marientod Hs. Klarissenkloster 15*, Codex Gisle 16*, Chalgrove 25*, St. Pantaleon 79, Wetzlar 133, Köln, Dom 200*, Utrecht, Diözesan-Museum 283*.
Markus Wetzlar 129, Köln, St. Andreas 423.
Maternus St. Gereon 127.
Mathan Köln, Kartäuserkirche 429.
Martinus Allgemeines 214, 297, 349, Literatur 215[2], Parallelen 214, 297[2], 349[5], Brauweiler 124*, Köln, St. Andreas 156, Peterspay 214, Köln, St. Severin 272, 274*, 275, Ahrweiler 295*, 297, Eltville 308, Oberwesel, Liebfrauen 343*, 345, Meister d. Hausbuches 348*, Mainzer Holz-Schnitt 349*, Köln, Hardenrathkapelle 433.
Martyrium d. Zehntausend Allgemeines 118 f., Literatur 119[16], Parallelen 118, 119[16], 339, Boppard 115*, Dausenau 116*, 117, Ilbenstadt 117*, Alsheim 117*, Lobenfeld 118*, Steeg 309, 311*, Oberwesel, St. Martin 337*, 339.
Matthias Duisburg 395, Köln, St. Andreas 422.
Medardus Brauweiler 121.
Michael Coutances 59*, Brauweiler 124, Ramersdorf 150, Alken 215, 216, Oberbreisig 220*, 221, Eltville 306[1], Köln, Hardenrathkapelle 432.
Moses Alken 217, Andernach 330*, 331, Cranenburg 384, Köln, Hardenrathkapelle 433, Clausen 435.

Nabor u. Felix Allgemeines 199, Literatur 199[41], Parallelen 199[42], 210[73], Köln, Dom 183, 187.
Nero Köln, Dom 208*.
Nikasius Köln, Hardenrathkapelle 432.
Nikolaus Allgemeines 71, Literatur 71[2], Parallelen 71, Maria Lyskirchen 4, 5*, 67 f., Dausenau 116, Brauweiler 121*, 122*, Köln, St. Andreas 156, Linz 237, 238*, Sitzfigur Diözesanmuseum Köln 238*, Eltville 306[1], Laach 332, 333, St. Goar 364, 366*, 372, Oberwesel, Liebfrauen 351*, Lieberhausen 400.
Nicolaus von Tolentino Clausen 436.
14 Nothelfer Literatur 266[8], Bonn, Münster 266.

Obeth Köln, Kartäuserkirche 429.
Ölbergszene s. Gethsemane.
Oplicius Steinfeld 168.
Ottilie Literatur 351[15], Oberwesel, Liebfrauen 343.

Pantalus von Basel Köln, St. Ursula 420*.
Papst Clausen 435.
Parabel vom Großvater u. Enkel Köln, Haus Glesch 235.
Passion Dausenau 112*, Alken 217, Bergheim 218, 219*, Ahrweiler 297*, Rüdesheim 304, Cobern 319, Gielsdorf 327, 328*, 329, Oberwesel, St. Martin 339, Lieberhausen 401, Monzingen 437*, 438.
Paulus Allgemeines 198, Literatur 198[34], Parallelen 198, Brauweiler 122*, Köln, St. Cäcilia 139*, 142, Köln, St. Andreas 156, 157*, Steinfeld 168, Köln, Dom 211*, Refrath 270*, Köln, St. Severin 272, 273, Oberwesel, St. Martin 340, Oberwesel, Liebfrauen 347, Marienberghausen 402*, Haffen 416*, Köln, Hardenrathkapelle 432.
Paulus d. Einsiedler Boppard, Karmeliterkirche 289.
Pestaussendung Allgemeines 371 f., Literatur 372[17], Parallelen 371 f., 371[16], St. Goar 361, 362*, 372.
Petrus Allgemeines 198, Literatur 198[34], Parallelen 198, Linz 4*, Sinzig 82, Almersbach 93, Brauweiler 122*, Köln, St. Andreas 156, 159, Steinfeld 168, Köln, Dom 183, 188*, 202*, 205, 211*, Oberbreisig 221*, Trier, Liebfrauen 257, Koblenz, St. Castor 260, Bonn, Münster 263, Friedberger Altar 261*, Refrath 271*, Köln, St. Severin 272, 273, Ahrweiler 299, Eltville 306[1], Oberwesel, St. Martin 340, Oberwesel, Liebfrauen 347, Marienberghausen 402*, Duisburg 395*, s. Apostel.
Petri Kreuzigung Köln, St. Cäcilia 142*, 143.
Pfingstwunder Trier, Evangelistar 63*, Mainz, Karmeliterkirche 280.
Philippus Köln, St. Severin 272, 274*, 275, St. Goar 368*, Refrath 271*, s. Apostel.
Pietà s. Beweinung.
Pinnosa Lipp 97, Köln, St. Ursula 420.
Porträts Kleve 315*.
Potentinus Steinfeld 169.
Propheten Allgemeines 246 f., Parallelen 247 f., Brauweiler 122, Essen 240, 281, Köln, Hansasaal 244*, 245*, 246*, Köln, Prophetenkammer 247*, Forchheim 248*, Köln, St. Gereon 249*, Mainz, Karmeliterkirche 281, Oberwesel, St. Martin 335.

Quirinus St. Gereon 126, St. Kunibert 174*, Köln, Dom 204, Ahrweiler 296*, 298, St. Goar 360, 361*.

Rankenmuster Oberdiebach 314, Lieberhausen 398.
Rankenwerk mit Figuren Parallelen 379 ff., Eltz 320*, 321, St. Goar 368*, Wesel 378*, Kevelaer 379*, Bocholt 380*, Cranenburg 384, Kalkar 390*, Duisburg 393*, 394, Marienberghausen 405.
Reinoldus Düsseldorf 325*.
Reiterkampf Parallelen 102[3], Niedermendig 101, s. Ritterturniere.
Ritterliche Heilige s. Heilige.
Ritterturniere Köln, Filzengraben 229*, Templerhaus 230, 230[9], 231*, Severinstorburg 235.
Riza Koblenz, St. Castor 99.
Rochus Oberwesel, Liebfrauen 347, 372.

Sängerchor Köln, Hardenrathkapelle 431 f.*
Sakramentsmühle Literatur 311[7], Steeg 311.
Salomo Köln, Kartäuserkirche 429.
Salvator in der Mandorla Queen Marys Psalter 22*, Arundelpsalter 22*, Sinzig 82, Koblenz St. Castor 12, 98*, Brauweiler 12, 121, St. Gereon 126, Ramersdorf 12, 149, Köln, St. Severin 171*, Essen 239, 240.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0485
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Salvator Nideggen 4, Bible de Jean de Papeleu 9*, Almersbach 93, Wetzlar 131, Coutances 59*, Ramersdorf 149*, 151, Köln, St. Andreas 156, 158*, Köln, St. Kunibert 177, Köln, Dom 211*, Alken 215, Boppard, Burg 269, Oberdiebach 312, Trier, Savignykapelle 396*, Lieberhausen 398*, Müllenbach 408, 409*.
Salvator stehend Kalkar 389, 390*, Duisburg 393*, 394.
Schmerzensmann s. Ecce homo.
Schneiderzunft Wappen Wesel 378.
7 Schöpfungstage Köln, Hs. aus Groß-St. Martin 14, 15*.
Schweißtuch der Veronika s. Veronika.
Scupolatus Tolentinus Clausen 436.
Sebastian Dausenau 113*, 115, Oberwesel, St. Martin 337*, St. Goar 359, 365, 368*, 372, Wesel 378, Lieberhausen 399, 400, 401*, Köln, Hardenrathkapelle 433.
Sebastiansschützengilde Wesel 378.
Seelenwaage Peterspay 214, Lieberhausen 398*, 399, 400*, Marienberghausen 403.
Servatius Köln, Hardenrathkapelle 432.
Severinus Köln, St. Severin 172, 272, 273, 274*, 275, Köln, Hardenrathkapelle 432.
Severus Düsseldorf 324[1].
Silvester Allgemeines 198, Literatur 198[37], Parallelen 198 f., Köln, St. Gereon 127, Köln, Dom 183, 189, 190*, 191*, Rom, Kap. S. Silvester 198*, 210[73], Ahrweiler 296*, 298, Köln, St. Andreas 424*.
Simson Köln, Hansasaal 244, 251.
Sippe Heilige Steeg 309.
Speisung der Fünftausend Köln, St. Cäcilia 135.
Stephanus Brauweiler 121*, Köln, Dom 204*, 205, Oberwesel, Liebfrauenkirche 343.
Stifterbilder Koblenz, St. Castor 99, Köln, St. Severin 172, Köln, St. Kunibert 175*, Köln, Dom 201*, 211*, 425*, Oberbreisig 220*, Cronberg 253, 254*, Trier, Liebfrauen 258*, St. Johann 301, 303, Andernach 330, 331*, 332, Oberwesel, Liebfrauen 345*, 346*, St. Goar 360, 369, Wetzlar 388*, Köln, St. Andreas 422*, Köln, Hardenrathkapelle 433, Dalberg 437*, Steinfeld 443*.
Tanzszenen Köln, Dom 42*, Jean Pucelle, Livre d'heures 43*.
Taufe Oberwesel, Liebfrauen 347.
Taufe Christi Sinzig 82, Niedermendig 103, Ahrweiler 299*, Köln, St. Cäcilia 135.
Teufelsdarstellung Steeg 310.
Thaddäus Müllenbach 406*.
Thomas St. Goar 358, 368*, Refrath 271*, Brünen 416*, s. Apostel.
Totenerweckungen Köln, St. Cäcilia 135, 136*.

Ursula Allgemeines 96, Literatur 96[2], Parallelen 96 f.*, Almersbach 93, Lipp 94 ff.*, Kerniel, Schrein 97*, Brauweiler 121*, Köln, St. Andreas 159, Köln, St. Severin 171*, Köln, Minoritenkirche 224, Mainz, Karmeliterkirche 279, Ahrweiler 297*, 298, Oberwesel, Liebfrauen 347, St. Goar 361, 372, Köln, St. Ursula 420*.

Valentin Oberwesel, St. Martin 338, Oberwesel, Liebfrauen 346, St. Goar 365.
Veit St. Goar 360, 361*.
Vergil Literatur 252[33], Köln, Hansasaal 244, 251.
Verherrlichung Mariä Bonn, Münster 263, 264*.
Verhör vor Pilatus Dausenau 112*, 114, Köln, St. Cäcilia 136, Alken 217, Rüdesheim 305, Gielsdorf 328, 329, Oberwesel, St. Martin 339, Monzingen 437*, 438.
Verklärung Christi Literatur 117[10], Parallelen 117[10], Dausenau 116 f., Köln, Hardenrathkapelle 432, 433.
Verkündigung Peterborough-Psalter 23*, Paris, Louvre Tafelb. 44*, Soest, St. Peter 49*, Coutances 59*, St. Pantaleon 78*, Sinzig 82, Koblenz 99[3], Köln, Dom 206*, St. Castor 99[3], Wetzlar 129, Köln, St. Cäcilia 134, Ramersdorf 153, Köln, St. Andreas 158, Oberbreisig 231* (Engel), Köln, St. Severin 170, Trier, Liebfrauen 257, Bonn, Münster 265, Ahrweiler 296, Cobern 318*, 319, St. Goar 356*, 367, Linz 367, Marienberghausen 403*, 404, Köln, Karmeliterkloster 426 f.*, Aachen, Münsterchor 439.
Verkündigung an die Hirten Peterborough-psalter 23*, Hannover Hs. 45*, Arundelpsalter 41*, Köln, St. Severin 170.
Veronika Schweißtuch Dausenau 113, Köln, St. Severin 275, Ahrweiler 296, Oberwesel, Liebfrauen 347, Duisburg 394, Koblenz, St. Florin 411*, 412, Hünshoven 413.
Versuchung i. d. Wüste Köln, St. Cäcilia 136.
Visitatio Ramersdorf 153, Köln, St. Andreas 158.
Vitus St. Goar 361*.
Volto Santo Allgemeines 204, 236, 253 f., Literatur 204[55], 253[1], 254[2], Parallelen 236, 254 f., 326[4], Köln, Dom 204, Bacharach 236*, Cronberg 253, 254*, Trier, Liebfrauen 257, Bonn, Minoritenkirche 300*, Düsseldorf 325, 326*.
Volto Santo in Lucca Köln, Dom 204, Bacharach 236, Cronberg 253, Trier, Liebfrauen 257.

Wandtabernakel Parallelen 388, Wertherbruch 386, 387*.
Wappendarstellungen Köln, Templerhaus 230, 231, 231[10], 232*, Haus am Holzmarkt 228*, Decke u. Unterzug i. Schnütgen-Museum 230*, Haus Glesch 231, 234*, Mainz, Karmeliterkirche 280, Boppard, Karmeliterkirche 287, Eltville 307*, 308, Cobern 318, Andernach 330, Oberwesel, St. Martin 335*, 336*, Köln, Haus a. Sassenhof 381*, Cranenburg 383*, 385*, Kalkar 390*, Hanselaer 391.
Weise Allgemeines 246, Literatur 247[15], Parallelen 246 f., Köln, Hansasaal 244 f., 246[13].
Weltenrichter Köln, St. Andreas 156, 158*, s. Jüngstes Gericht.
Wendelin Oberwesel, St. Martin 340.
Wilgefortis s. Kümmernis.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0486
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0487

© Universitätsbibliothek Heidelberg

gefördert durch die
DFG

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0488

© Universitätsbibliothek Heidelberg

gefördert durch die
DFG

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0489

© Universitätsbibliothek Heidelberg

gefördert durch die
DFG

28. SEP. 1957

23. März 1962
27. Juni 1969
22. Sep. 1971

5. Dez. 1973
17. Feb. 1977
14. Nov. 1975
27. April 1979

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0490

© Universitätsbibliothek Heidelberg

gefördert durch die
DFG

~~C 7070 8/10~~

C 6821 155/10

V 01288595 40

01288595

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0491

© Universitätsbibliothek Heidelberg

gefördert durch die
DFG

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0492

© Universitätsbibliothek Heidelberg

gefördert durch die
DFG

und Bewegung sind noch Spuren des Ursprünglichen übriggeblieben. Es sind Figuren von großer, vornehmer Haltung mit bedeutenden Köpfen, die wohl zu dem Schulkreis von Köln gehören und in der ersten Hälfte des 15. Jh. entstanden sein mögen. Sie tragen ihre großen Symbole in den Händen und stehen auf quadriertem Fußboden. So erinnern sie in ihrer Erscheinung namentlich auch an die Apostelgestalten in Wertherbruch (s. S. 386).

Es wird also hier im Kreise Rees die große Tradition der Aposteldarstellungen offenbar mit besonderer Vorliebe fortgesetzt.

Hohensolms (Kr. Wetzlar) / Evangelische Pfarrkirche.

LITERATUR. Renard, Wiederherstellung mittelalterlicher Wandmalereien in den evangelischen Kirchen zu Lieberhausen und Müllenbach und zu Hohensolms: Berichte d. rheinischen Denkmalpflege XX, S. 41 ff. m. Abb. — Lehfeldt, Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Koblenz, S. 77. Über die Wandmalereien: Renard, a. a. O. S. 48.

AUFNAHMEN. Photographien vor und nach der Restauration im Denkmalarchiv in Bonn.

Die kleine Kirche ist ein rechteckiger Saalbau mit flacher Holzdecke, der laut Inschrift an einem Schlußstein und am Portal im J. 1448 aufgeführt wurde. Die ganze Gestaltung sowohl des Äußeren als auch des Innern zeigt einen von rheinischen Baugewohnheiten grundsätzlich verschiedenen Charakter. Ein hohes Walmdach und ein mächtiger barocker Dachreiter bestimmen den Eindruck von außen und bekunden die Zugehörigkeit zu dem hessischen Bautypus. Die Reste, die von der Ausstattung des Innern auf uns gekommen sind, lassen auf eine sehr reiche Ausmalung schließen, die sich wohl bis in die Mitte des 16. Jh. hinzog. Neben den ornamentalen Verzierungen — gemalte Bogenfriese, gemalte Bretterdecke, Fenstereinrahmungen — hat sich vor allem die große Figur eines Christophorus erhalten, die im J. 1913 von dem Maler A. Bardenhewer restauriert wurde (Fig. 428). Lange Zeit wurde die Hälfte der Figur von einer Empore überschnitten, die man heute aber gekürzt hat, so daß die Figur ganz freiliegt. Sie bildet ein interessantes Gegenstück zu der etwas späteren Figur in Hamminkeln. Hier sieht die Komposition ganz von Einzelschilderungen ab. Das Wasser ist belebt, wie schon in ganz früher Zeit durch Fische charakterisiert, die beiden Ufer sind nur Rasenstücke mit ganz spärlichen Blumen. Der Heilige selbst bewegt sich nicht so wuchtig und überzeugend, eher spielerisch, man hat nicht so stark den Eindruck der tatsächlichen Anstrengung. Den Stamm mit grünem Gipfel faßt er quer vor sich. Das rote Gewand ist fast dasselbe wie in Hamminkeln, nur

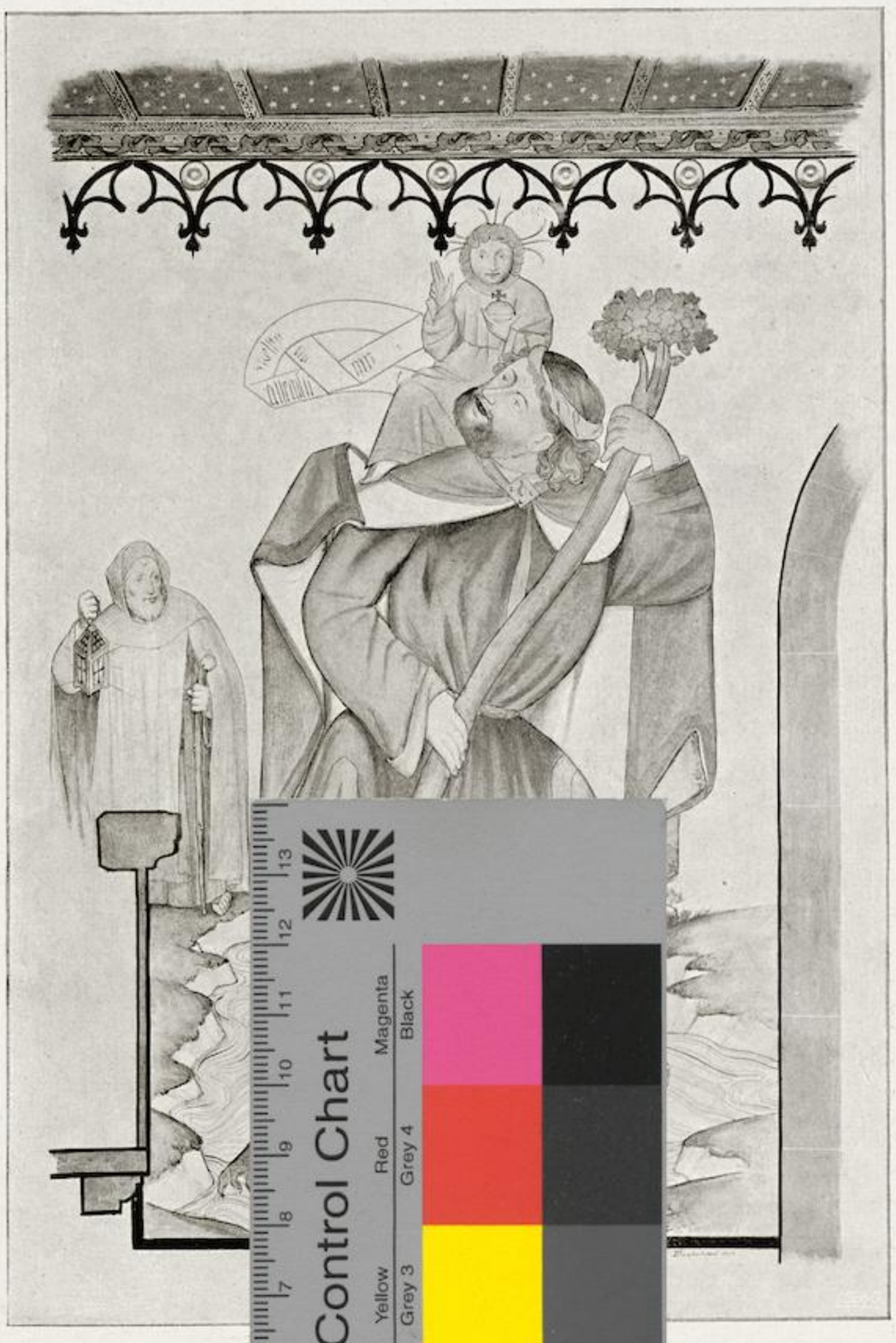


Fig. 4 … orus.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/clemen1930text/0493
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG