



**Winckelmann Akademie**  
**München**

***Schriftenreihe der Winckelmann Akademie für Kunstgeschichte München***

***Textbeitrag Nr. 62, Juni 2025***

[www.winckelmann-akademie.de](http://www.winckelmann-akademie.de)

# Altkölner Malerei 1 – die „Kölner Malerschule“ im 14. Jahrhundert

Robert Vlatten

Winckelmann Akademie für Kunstgeschichte München



Abb. 1: Johannes von Valkenburg: „Verkündigung des Herrn“ (1299, Landesbibliothek Bonn) <sup>[A]</sup> 1,2

Die Bezeichnung der Altkölner Malerei der Spätgotik im 14. und 15. Jahrhundert als „Kölner Malerschule“ ist ebenso lange tradiert wie irrig. Bei näherer Betrachtung handelt es sich nicht um eine akademische Schule im eigentlichen Sinne, denn es können trotz großer Stilnähe der Künstler untereinander und der dementsprechend schwierigen Händescheidung keine konkreten Schüler-/Lehrerbeziehungen nachgewiesen werden. Werkstattgemeinschaften oder gar institutionalisierte Lehreinrichtungen, an denen mehrere Meister gemeinsam gewirkt hätten, sind ebenso nicht bekannt. Auch weisen die Gemälde dieser Epoche keine einheitlichen Materialien auf, da jede Werkstatt ihre individuell gefertigten Rahmen und Farben benutzte.

<sup>1</sup> Alle nicht anderen Quellen zugeschriebenen Fotos in dieser Schrift stammen vom Autor.

<sup>2</sup> Alle im Wallraf-Richartz-Museum Köln befindlichen Werke sind mit WRM gekennzeichnet.

Bei der „Kölner Malerschule“ handelt es sich vielmehr um eine Traditionslinie von verschiedensten Meistern, stark beeinflusst von der französischen und altflämischen Malerei, die über einen Zeitraum von zwei Jahrhunderten mit bemerkenswerter Kontinuität und hohem Output den Stil nicht nur der Stadt Köln, sondern ganz Europas maßgeblich mitgeprägt haben. Obwohl mit Stefan Lochner nur ein einziger Künstler dieser Epoche namentlich bekannt ist und dieser auch nicht mehr als anderthalb Jahrzehnte in Köln tätig war, ist dieser treffender als „Altkölner Malerei“ zu bezeichnende Stil neben der böhmischen und der süddeutschen spätgotischen Malerei entscheidend für den Übergang von der mittelalterlichen Gotik über den Internationalen Weichen Stil hin zur Frührenaissance in Deutschland.

Diese Hochphase Altkölner Malerei erstreckt sich über das gesamte 14. und 15. Jahrhundert und korrespondiert mit der in etwa zeitgleichen Befreiung des Kölner Bürgertums von der weltlichen Autorität des Erzbischofs. Diese beginnt mit der faktischen Selbständigkeit nach der Schlacht von Worringen 1288 und setzt sich fort über den Verbundbrief von 1396 als in Ansätzen demokratische Stadtverfassung bis zur juristischen Anerkennung als freie Reichsstadt 1475.

### **Kunsthistorischer Überblick**

Der Kunststil der Gotik hat seinen Ursprung im Frankreich des 12. Jahrhunderts; die Abteikirche von Saint-Denis (1134 – 1144) gilt als ihr Initialbau. Somit beginnt die Gotik in der Île de France, 80 Jahre bevor sie in Deutschland ab 1209 mit dem Magdeburger Domchor zunächst zaghaft und wenig stringent Einzug hielt. Mit der Elisabethkirche in Marburg kann dann ab 1230 erstmals von einem tatsächlich gotischen Sakralbau in Deutschland gesprochen werden <sup>[1]</sup>.

Mit der weitestgehenden Auflösung des Mauerwerks und der Reduktion der Bausubstanz auf eine möglichst schlanke Skelettbauweise erzielte die gotische Architektur einerseits eine immense Höhenentwicklung sowie andererseits einen gewaltigen Lichteinfall in die großflächig aufgelösten und mit Glasfenstern versehenen Mauerflächen. Eine weitere Folge dieser Fragmentierung der Mauern war jedoch, dass die bisher den Innenraum dominierende Wandmalerei immer mehr in den Hintergrund geriet und an Bedeutung verlor. Letzte Bastion raumgreifender Wandfresken waren die in der Gotik zunehmend gewölbten und von Rippen durchzogenen Deckenflächen. Im Gegenzug entfaltete sich die Glasmalerei zu höchster Blüte.

Ein weiterer Profiteur dieser der neuen Architektur geschuldeten Entwicklung war die Tafelmalerei, da kirchliche Auftraggeber nunmehr verstärkt mobile Ausstattungen im Kircheninneren bemalen ließen und zudem mit dem aufstrebenden Bürgertum eine neue Klientel an Kunden auf dem Kunstmarkt erschien. Diese bevorzugten ebenfalls weniger das großformatige Wand- als eher das kleinere und mobile Tafelbild. Nun begann der unaufhaltsame Siegeszug des runden oder rechteckigen Tafelbildes auf Holz oder Leinwand in der gesamten abendländischen Malerei, der bis heute anhält und erst ab den 1950er Jahren durch all-over Malerei, shaped canvas oder Schnittbilder wieder relativiert wurde.

In den Sakralbauten verlagerte sich die Malerei von den Wänden zu den Altären. Bei diesen ersetzte die Bemalung der Antependien und Retabel zunehmend die bis dahin bevorzugte Goldschmiedekunst. Der – insbesondere in Köln – häufig gewählte Blattgoldbelag als Hintergrund erinnert an diese früheren Goldschmiedearbeiten <sup>[2]</sup>.

Stilistisch hat die ältere Buchmalerei großen Einfluss auf die Entwicklung der gotischen Tafelmalerei. Ähnlich den Initialen großer Meister der Miniaturmalerei, wie dem Franziskanermönch Johannes von Valkenburg (Abb. 1) oder dem Franzosen Jean Pucelle, weisen auch die frühen Tafelbilder häufig eine streng rahmende Architektur, einen ornamentierten oder punzierten Hintergrund und eine zweidimensionale Figuration ohne Perspektive bzw. Raumtiefe auf. Die von dem aus Limburg stammenden und in Köln tätigen Johannes von Valkenburg geschaffenen Gradualen (Abb. 1 sowie 28 und 29, Seite 21) gelten als Referenzpunkte der Altkölner Malerei – nicht nur stilistisch, sondern auch aus historischer Sicht, sind seine Werke doch ausnahmsweise sowohl datiert als auch signiert.

Die Wand- und Tafelmalerei der Gotik im deutschsprachigen Raum hatte in Köln eines ihrer wichtigsten Zentren. Dies ist nicht zuletzt auf den 1248 begonnenen Neubau der nun gotischen Domkirche zurückzuführen. Doch schon mit dem karolingischen Hildebold-Dom und den „zwölf großen Romanischen Kirchen“ verfügte Köln – insbesondere auch als wichtiges Ziel von Wallfahrten – über Dutzende Kirchen und Klöster und die enorme Fülle von mehreren hundert Altären <sup>[3]</sup>, die es künstlerisch zu gestalten galt. Dem stand ein wohlhabendes Mäzenatentum aus alteingesessenen Patriziergeschlechtern, reich gewordenen Kaufmannsfamilien, Zünften und Gilden sowie der Kölner Universität gegenüber. Zudem war Köln auch ein bedeutender Exporteur von Kunstgegenständen, vornehmlich in die dem Erzbisum unterstellten Suffraganbistümer Utrecht, Lüttich, Münster und Osnabrück.

Bereits Ende des 13. Jahrhunderts wird der Chorbereich mit 14 Chorpfeilerfiguren (Abb. 2 – 5) ausgestattet, welche durch ihre schlanke, nahezu entkörperlichte Anmutung gleichsam zu schweben scheinen. Ihr Standmotiv im S-Schwung wirkt wenig stabil und ihr Blick ist der Wirklichkeit entrückt. So symbolisiert diese Figurengruppe der zwölf Apostel, die in Richtung der an den östlichsten Pfeilern befindlichen Jesus und Maria ausgerichtet sind, die Mystik der Zeit.

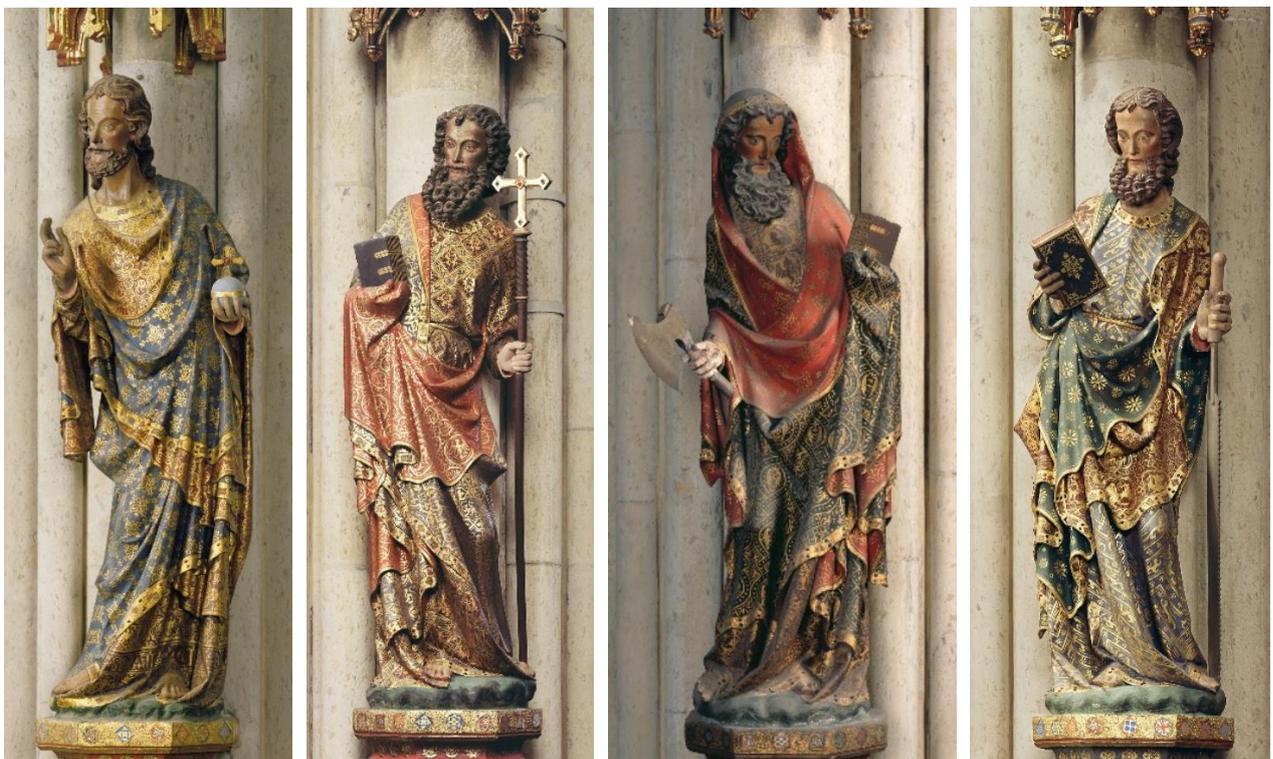


Abb. 2-5: Chorpfeilerfiguren: Jesus, Philippus, Matthias, Simon (v. l. n. r.) im Kölner Dom <sup>[B][C][D][E]</sup>

Tatsächlich war Köln im beginnenden 14. Jahrhundert mit seinen 40 000 Einwohnern die größte, durch das Stapelrecht, die strategisch günstige Lage am Rhein und die Zugehörigkeit zur Hanse die reichste, und wegen der zahlreichen Reliquien – zumindest in eigener Wahrnehmung – auch die heiligste Stadt im Reich <sup>[4]</sup>. Kein Geringerer als der spätere Papst Pius II. bemerkte, dass es keine Stadt in Europa mit der Großartigkeit und Pracht Kölns aufnehmen könne <sup>[5]</sup>.

Zudem war Köln ein Zentrum der deutschen Mystik und insbesondere der Dominikaner-Spiritualität, so wie ein Jahrhundert später auch der „Neuen Frömmigkeit“, der *Devotio Moderna*. Hier lehrten mit den neuplatonischen Dominikanern Meister Eckhart (ab ca. 1323), dessen Schüler Heinrich Seuse (1320er Jahre) sowie Johannes Tauler (1340er Jahre) einige ihrer wichtigsten Vertreter. Kunsthistorisch wichtig ist die ausgeprägte Bilderfreundlichkeit der deutschen Mystik, bei der vor allem das Andachtsbild und die *Compassio* eine wichtige Rolle spielten <sup>[6]</sup>. Die mystisch beeinflusste Kunst zeigt den expressiven Ausdruck der Leiden Christi und seiner Assistenzfiguren, die ein Mitleiden im Betrachter ermöglichen. Anders dagegen die Chorpfeilerfiguren, die das Transzendente, das Überirdische betonen.

Die Altkölner Malerei kann nach den ca. 50 Jahre älteren Soester Altartafeln als zweite Generation mobiler Tafelbilder gelten und ist in Zusammenhang mit der vorangehenden Buchmalerei des Johannes von Valkenburg, den Chorpfeilerfiguren des Kölner Domes und den dortigen Chorschranken fresken zu betrachten. Aus dieser beginnenden Phase beweglicher Gemälde haben 14 Kölnische Diptychen und Triptychen auf Holzplatten die Zeiten überdauert und bilden einen der größten zusammenhängenden Bestände nördlich der Alpen <sup>[7]</sup>. Auch aus den nachfolgenden Epochen der Altkölner Malerei haben sich vergleichsweise viele Kunstwerke erhalten, hatte Köln doch kaum unter protestantischem Bildersturm, dem Dreißigjährigen Krieg oder einer die gotischen Ausstattungen zerstörenden Barockisierung zu leiden.

Erst mit dem Einmarsch französischer Revolutionstruppen Ende der 1790er Jahre kam es auch in Köln zu weitreichenden Zerstörungen von Kunstwerken. Nach den Revolutionswirren war es dann im 19. Jahrhundert den Kunstsammlern Melchior und Sulpiz Boisserée sowie Ferdinand Franz Wallraf zu verdanken, dass mit den Sammlungen des Wallraf-Richartz-Museums in Köln und der Alten Pinakothek in München ein beeindruckender Werkbestand in hervorragendem Erhaltungszustand überdauert hat. Dennoch ist davon auszugehen, dass auch dieser vergleichsweise umfangreiche Bestand – insgesamt sind etwa 350 Kölner Kunstwerke vor Barthel Bruyn erhalten – nur einen Bruchteil des ursprünglich vorhandenen darstellt <sup>[8]</sup>.

### **Kreuzigungstriptychon**

Eindrucksvollstes Beispiel dieser Art von Andachtsbildern ist ein für das 1304 in Köln gestiftete Klarissenkloster St. Klara von einem unbekanntem Kölner Meister geschaffene Kreuzigungstriptychon (Abb. 6), dessen Datierung zwischen 1300 und 1310 bzw. 1340 bis 1350 diskutiert wird. Dieses Klarissenkloster erfreute sich großer Beliebtheit bei den Töchtern reicher Kölner Geschlechter und war entsprechend wohlhabend; um 1350 wurde auch der heute im Kölner Dom befindliche Klarenaltar als großartigstes Zeugnis der Kunst im Köln des 14. Jahrhunderts von diesem Kloster gestiftet.

Das Kreuzigungstriptychon führt im Wallraf-Richartz-Museum die prominente Inventarnummer WRM 1 und gehört zum Typ des Triptychons mit waagrechttem oberem Abschluss, bemaltem

Mittelteil, zweigeteilten Seitenflügeln und skulptural gegliedertem Rahmenwerk. Dieser Flügelaltar aus drei Eichenholztafeln mit den Maßen 65 x 48 cm Innen- und 65 x 24 cm je Außentafel stand wahrscheinlich leicht erhöht im Inneren der Klosterkirche bzw. einer Kapelle oder als Hausaltar in einer Klosterzelle und diente neben der persönlichen Andacht der Nonnen auch der Aufbewahrung von Reliquien. Als wandelbares Retabel gehört es mit den Retabeln aus Doberan und Cismar zu den ältesten erhaltenen Werken dieser Art <sup>[28]</sup>.



Abb. 6: Kölnisch: „Triptychon mit Darstellung der Heilsgeschichte“ (1340-50 oder 1300-10, WRM 1 Köln)

Somit fungierte das Triptychon nicht nur als Wandelaltar, sondern auch als Reliquienschrein und hatte eine entsprechend große sakrale Bedeutung, gelten Heilige doch als Vermittler zwischen Gott und den Gläubigen. Durch ihren Heiligenstatus haben sie ohne den Umweg über das Jüngste Gericht direkten Zugang zum Himmelreich und somit auch zu Gott, dem sie die Anliegen und Bitten der Gläubigen auf Erden vortragen und für die sie eintreten können. Die Nähe zu diesen Heiligen war durch den engen Kontakt zu deren Reliquien gewährleistet.

Die spätere Datierung bezieht sich auf die deutlich kleinere und direkt unter dem Kreuz dargestellte Figur und die Frage, ob diese nicht die 1304 verstorbene Stifterin – und Großmutter des späteren Erzbischofs Walram (s. u.) – Richardis von Jülich, sondern die Äbtissin Petronella von Schwerwe/Scherve zeigt. Da die Amtszeit dieser bedeutenden Äbtissin erst 1327 begann, ist eine frühere Datierung auszuschließen. Demgegenüber stehen jedoch formale Aspekte im Vergleich mit zeitgleichen Werken zu Beginn des 14. Jahrhunderts, die eine frühere Datierung nahelegen. Bis heute bleibt die Zuschreibung fraglich; so datiert das WRM selbst das Werk im Begleittext auf 1340 – 1350, während Zehnder <sup>[9]</sup> <sup>[10]</sup> und Krämer <sup>[6]</sup> es in die Zeit kurz nach der Jahrhundertwende verorten.

Das Triptychon als Teil dieser kleinen Gruppe noch erhaltener Gemälde gehört somit zu einer der ersten Generationen mobiler Kunstwerke auf Holztafeln nördlich der Alpen <sup>[7]</sup>. Diese Entwicklung begann mit der im Spätmittelalter einsetzenden Tendenz, den Altar wieder weiter entfernt von der Chorwand zu platzieren, nachdem er ab etwa 1000 nicht mehr frei stehend, sondern in den hinteren Chorbereich an eine Wand versetzt worden war <sup>[3]</sup>. Dies hatte zur Blüte der Wandfresken geführt, vor denen der Altar nun stand. Durch das Zurückführen ins Chorinnere traten nunmehr vermehrt mobile Altarretabeln auf, aus denen sich die für Köln typischen Triptychen bildeten.

Damit beginnt eine kunstgeschichtliche Entwicklung, die das Tafelbild immer mehr aus dem Rahmen einer bestimmten Architektur befreit und das gemalte Kunstwerk letztlich autonom werden lässt. Im Gegensatz zum an eine Wand gebundenen Fresko wird das mobile Tafelgemälde selbstreferentiell und bezieht seine Aussage ausschließlich aus sich selbst, ist nicht mehr in die umgebende Architektur einbezogen.

Auffallend sind die zwölf quadratischen Nischen am oberen Rand der Mitteltafel sowie die je sechs entsprechenden Vertiefungen zwischen den oberen und unteren Darstellungen der Seitentafeln. Diese insgesamt 24 Reliquienfächer à 3 x 3 cm Größe waren ursprünglich mit transparenten Verschlussplatten aus Glas oder durchscheinendem Horn gesichert. Diese Rahmenarchitektur ist nicht als separater Teil auf den Malgrund aufgeleimt, sondern direkt aus dieser Tafel heraus geschnitzt worden <sup>[11]</sup>.

Trotz seiner Breite von nahezu einem Meter wird das Kreuzigungstriptychon den Andachtsbildern zugerechnet. Diese zeigen vornehmlich ausschnitthafte Motive aus dem Leben von Jesus oder Maria, die einem übergreifenden, narrativen Kontext entnommen sind, der dem zeitgenössischen Betrachter durchaus bekannt war <sup>[12]</sup>. Emotional aufgeladen erzeugen Andachtsbilder Mitgefühl und Mitleid, regen zu frommer Zwiesprache mit dem individuellen Betrachter an und ermöglichen mystische Erfahrungen im persönlichen Gebet.

Köln gilt als ein Zentrum der frühen Andachtsbilder zu Beginn des 14. Jahrhunderts und das Kreuzigungstriptychon als eines der ersten seiner Art. Auch wenn hier nicht eine einzelne, figurativ reduzierte Szene gezeigt wird, kann diese vielfigurige Darstellung verschiedener Erzählungen aus der Heilsgeschichte als Andachtsbild bezeichnet werden, ermöglicht doch jedes Motiv für sich eine innige Vertiefung in das jeweilige Narrativ, verstärkt durch die direkt benachbarten und sichtbaren Reliquien.

**Ikonomografisch** stellt das Flügelaltärchen auf der Mitteltafel einen Kalvarienberg mit der Kreuzigungsszene dar (Abb. 7), während die beiden Seitentafeln von links oben nach rechts unten die Geburt Christi, die Anbetung der Heiligen Drei Könige, die Himmelfahrt Christi und die Erscheinung des Heiligen Geistes zeigen. Somit inszeniert das Triptychon eine chronologische Abfolge der höchsten Feiertage der christlichen Kirche: Weihnachten – Heilige Drei Könige – Ostern – Christi Himmelfahrt – Pfingsten.

Die Außen- und somit Alltagsseiten der Tafeln verweisen mit der dort dargestellten Verkündigung (Abb. 12, Seite 12) auf das entscheidende Ereignis, welches der eigentlichen Heilsgeschichte vorangeht. Dies entspricht der gotischen Erzählweise, welche einzelne Motive vornehmlich additiv und bildparallel fortlaufend von links nach rechts bzw. von oben nach unten darstellt <sup>[2]</sup>.

Zudem inszeniert das Altärchen, wenn man die Darstellung der Außentafeln mit einbezieht, sowohl christologische als auch mariologische Themen nahezu gleichberechtigt <sup>[10]</sup>.



Abb. 7: WRM 1, Mitteltafel

Anders als die vier Darstellungen auf den Seitentafeln wird das zentrale Bild von einer klaren Bedeutungsperspektive (Abb. 7) beherrscht – Christus erscheint deutlich größer als die Heiligen und Zeitzeugen des Geschehens, die wiederum größer sind als die kniende Stifterin bzw. Äbtissin.

Der gekreuzigte Christus ist zwar schlank dargestellt, doch verweisen die durchhängenden Arme auf eine gewisse Körperschwere. Seine Beine sind seitlich nach rechts ausgestellt und werden von einem langen Lendentuch umspielt; das aus seinen angenagelten Händen tropfende Blut wird von Engeln aufgefangen. Der von einem Nimbus hinterfangene Kopf ist stark geneigt und die Augen bleiben geschlossen.

Entsprechend der von Italien im späten 13. Jahrhundert einsetzenden Tendenz, die Figurenstaffage bei Andachtsbildern zunehmend zu vergrößern <sup>[7]</sup>, erscheinen auch bei WRM 1 die einzelnen Szenen vielfigurig. Somit erzählen die Tafeln parallel verschiedene Geschichten – neben der eigentlichen Kreuzigung zeigt die Tafel die Heilung des Longinus, die Bekehrung des Guten Hauptmannes und nicht zuletzt die einer anderen Zeit entstammende Stifterin.

Zu beiden Seiten ist Jesus von Figurengruppen flankiert, die als kompakte Einheiten eng beieinanderstehen. Diese monolithische Anmutung wird jedoch durch die bewegten Gewänder und die unterschiedlichen Kopf- und Armhaltungen bewegt und belebt. Zu Füßen der Jesus direkt anschauenden Maria kniet Longinus, der auf sein durch das Blut Christi geheiltes Auge deutet, während er die Lanze zur Bestätigung von Jesu Tod in der Hand hält.

Zur Rechten Christi steht Johannes, dessen Verzweiflung durch die knetenden Hände Ausdruck erhält. Neben ihm erscheinen der Gute Hauptmann sowie zwei Juden. Der den Betrachter anschauende Hauptmann ist mit einer schwungvollen Armbewegung festgehalten, mit der er ein bogenförmiges Schriftband ausrollt, dessen Inschrift verblasst ist. Während der Kreuzigung wird ihm, der die Hinrichtung beaufsichtigen sollte, klar, dass der Gekreuzigte tatsächlich Gottes Sohn ist.

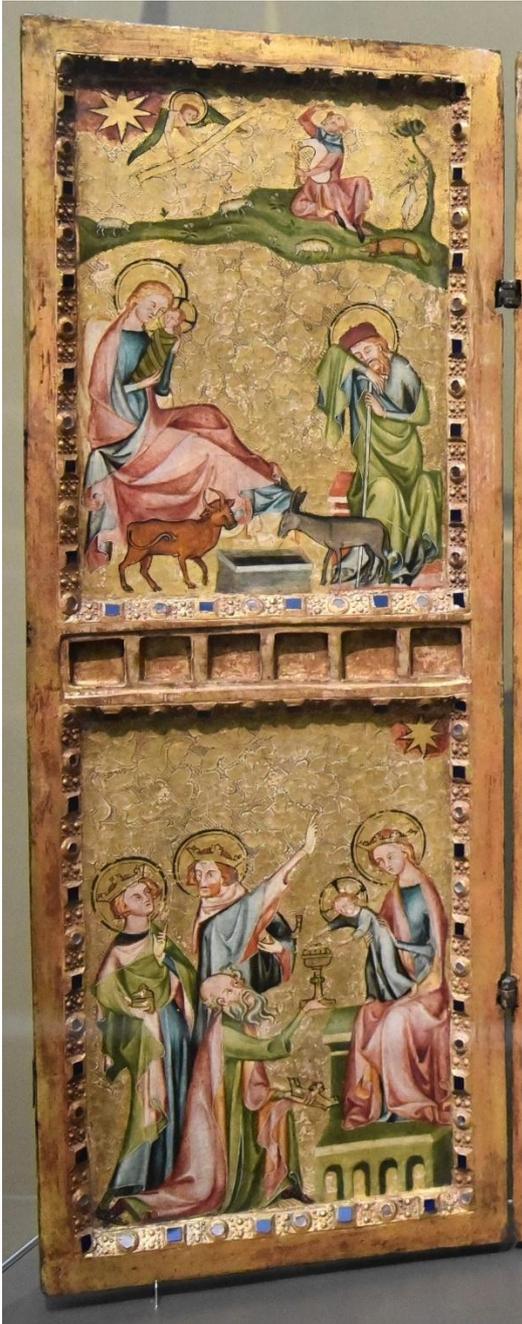


Abb. 8: WRM 1, linker Seitenflügel

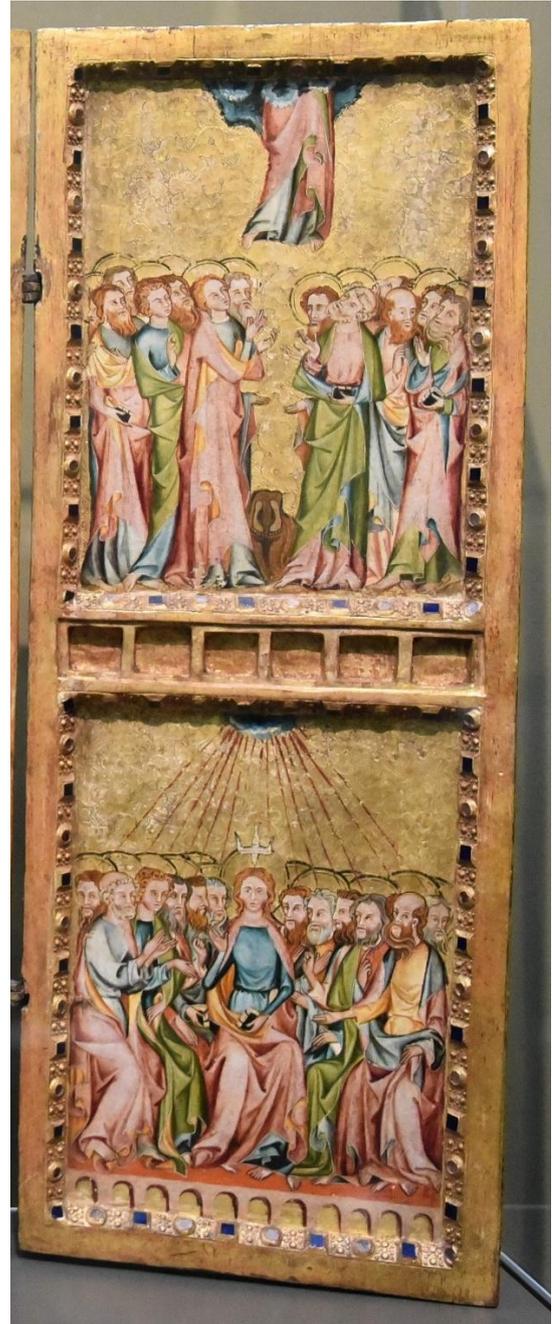


Abb. 9: WRM 1, rechter Seitenflügel

Die Geburt Christi beherrscht die Darstellung der oberen linken Seitentafel, die nach oben von einer Verkündigung an die Hirten abgeschlossen wird (Abb. 8). Rechts oben erkennt man das Motiv des einen Baum hochspringenden Widders, welches als Symbol des Isaak-Opfers und des Lebensbaumes interpretiert wird <sup>[9]</sup>. Somit repräsentiert diese Szene gleichzeitig auch Christus und das Kreuz selbst <sup>[10]</sup>. Der die Darstellung trennende Landschaftsstreifen wirkt mit seinem den Kopfhöhen von Maria und Josef folgenden Verlauf als Schutzkappe über dem Geschehen.

Die Geburtsszene selbst zeigt die das Jesuskind an sich drückende Maria und den schlafenden Josef mit Nimben und in sitzender Position. Die Szene wird nach vorne durch einen Ochsen und einen Esel abgeschlossen, die als kleine Staffagefiguren zu Füßen der Heiligen stehen. Am oberen linken Bildrand führen der Stern und der verkündende Engel den Betrachter in die Heilsgeschichte ein.

Dieser Stern ist in der unteren linken Szene in die rechte Ecke gewandert und erhellt die Anbetung durch die Könige, von denen einer auf ihn zeigt (Abb. 8). Die drei Könige repräsentieren die drei Mannesalter Jugend, Reife und Alter, wobei der alte König den Kelch darbringt, den das Jesuskind neugierig in Empfang nimmt. Christus steht aufrecht auf dem Schoß der thronenden Madonna, im sicheren Griff seiner Mutter.

Auf der rechten Seitentafel (Abb. 9) ist im oberen Feld die Himmelfahrt Christi zu sehen, dessen Fußabdrücke noch auf einem kleinen Hügel zu erkennen sind, welcher die Apostel in zwei Gruppen trennt. Christus selbst befindet sich mitten in der Himmelfahrt; lediglich sein Unterkörper ist noch im Diesseits verhaftet. Lebhaft gestikulierend und aufeinander einredend betrachten die Apostel das Geschehen.

Noch dichter gedrängt erscheint die abschließende Pfingstdarstellung unten rechts, bei der Maria in der Mitte von den Aposteln umgeben ist. Sitzend erwartet die Figurengruppe in strenger Isokephalie die Ankunft des Heiligen Geistes, der sich strahlenförmig aus dem Himmel über sie ergießt und sich in Gestalt einer Taube Maria nähert.

Die Figurenstaffage auf dieser rechten Seitentafel ist derart gedrängt und vielfigurig, dass der Maler zumindest in der oberen Szene nur die hinteren Figuren mit Nimben ausstatten konnte. Ansonsten hätte die vordere Personenreihe die hintere verdeckt. Offensichtlich kontrastiert diese enorme Figurenzahl in strenger Symmetrie mit der weniger figurierten und locker ponderierten linken Seitentafel (Abb. 8). Zudem reduzieren sich die Gesten auf der rechten Tafel nur noch auf die Hände und umfassen nicht mehr die ganzen Arme und Beine.

**Formal** gestaltet sich das Triptychon sowohl auf seinen Außen- als auch auf seinen Innenseiten streng symmetrisch. Der materialbedingten, vertikalen Dreiteilung durch die drei Eichenholztafeln folgt eine ebenso materialbedingte horizontale Zweiteilung der beiden Seitentafeln durch die aus ihnen herausgearbeiteten, dreidimensionalen Reliquiennischen (Abb. 6, Seite 6). Beide Seitentafeln verbindet auch die Aufteilung der Darstellungen, da das jeweils obere Motiv ein Drittel und das darunterliegende zwei Drittel des gegebenen Raumes erhält. Die Motive werden durch den eingefügten Bodengrund links oben und die Isokephalie der Apostel rechts oben voneinander abgegrenzt. Ebenso befinden sich die Köpfe in den beiden unteren Darstellungen auf einer Höhe und teilen die Motive im gleichen Verhältnis (Abb. 8 und 9).

Die Mitteltafel wiederum zeigt eine streng vertikale Zweiteilung durch das die gesamte Höhe des Bildes durchmessende Kreuz (Abb. 7). Die obere Bildhälfte bleibt bis auf das Spruchband des Guten Hauptmannes Jesus vorbehalten, während die untere Hälfte durch die beiden kompakten, jeweils vier Figuren umfassenden Personengruppen dominiert wird – auf der wichtigeren linken Seite weibliche, auf der rechten Seite männliche Personen.

Eine vergleichsweise streng symmetrische Geometrie zeigt auch die rechte Seitentafel mit ihrer Mittenbetonung und der Anordnung der Figurengruppen. Hier ist die der byzantinischen Malerei entstammende Isokephalie noch bildbeherrschender als im Mittelteil. Diese beengt die Komposition ebenso wie die Figuration und wirkt schematisch. Deutlich lebhafter und aufgelockerter präsentieren sich die beiden Szenen auf der linken Seitentafel. Dies wird durch die dynamischen Gesten und die individuellen Körperhaltungen erzeugt. Die Reduktion der Figuration ermöglicht eine intimere Privatheit, was zur Ikonografie der Geburt passt.

Perspektivisch zeigen alle Darstellungen einen schmalen Bühnenraum, auf dem die Figuren zum Teil bildparallel angeordnet sind. Räumliche Tiefenwirkung erzeugt nur die Staffelung der einzelnen Figuren innerhalb der Figurengruppen. Die Darstellung des Pflingstwunders zeigt Maria inmitten der Apostel, die eine Art Trichter um sie herum bilden. Weitere Stilmittel, die Tiefe entwickeln, können nicht festgestellt werden. Weder perspektivische Diagonalen, noch Verunklarungen des weiter Entfernten oder Anklänge einer Luftperspektive sind zu finden. Lediglich bei der Anbetung der Könige sind gewisse Schrägen im Sitzmotiv der Maria zu erkennen.



Abb. 11: WRM 1, punzierter Goldgrund, Detail

Der Künstler arbeitet mit dem für die Gotik typischen Goldgrund (Abb. 11), der durch seine Lichtundurchlässigkeit einfallendes Licht reflektiert, Tiefensog verhindert und die Darstellung zweidimensional wirken lässt. Er bedingt durch seinen gegenstandslosen Glanz eine Art Lichtmystik und gilt als Zeichen weltlichen Reichtums.

Dieser von Giorgio Vasari im 16. Jahrhundert als *maniera byzantina* bzw. *maniera greca* bezeichnete Stil ist im 14. Jahrhundert selbst in Italien noch üblich und wird im traditionellen Köln weitere zwei Jahrhunderte bis in die Renaissance verwendet.

Häufig wird der Goldgrund mit Punzen verziert, die als weltliche Heraldik sowie als Mittel der besseren Lichtbrechung genutzt werden und über die Sienesischen Malerei (Simone Martini) nach Mitteleuropa gelangten.

Der der byzantinischen Ikonenmalerei entstammende Goldgrund verhindert nicht nur eine Raumsuggestion, sondern widerspricht auch jeder realen Umwelterfahrung. Der goldene Hintergrund, ob ornamentiert, punziert oder blank golden, intendiert somit eine Zeitlosigkeit des dargestellten Motivs. Die Szenerie entledigt sich jedwedes Wirklichkeitsbezugs und lässt dem Betrachter keine Möglichkeit, die Handlung in einer bestimmten zeitlichen Realität zu verorten. Somit wird die Darstellung allgemeingültig und von der zeitgenössischen Wirklichkeit entkoppelt.

Im vorliegenden Triptychon ist dieser Goldgrund bis auf die Nimben mit floralen Laubmotiven punziert (Abb. 11). Mittels Pastiglia-Technik wurde die Grundiermasse unter dem Goldgrund dreidimensional modelliert, dann mit Poliment überzogen, worauf die abschließende Glanzvergoldung aufgelegt wurde <sup>[11]</sup>. Mit der anschließenden Niello-Verzierung wurden die erhabeneren Bereiche des Goldgrundes durch schwarze Konturen hervorgehoben. Hierbei wird die Niello-Masse auf dem vorher gravierten Goldgrund erhitzt, bis sie schmilzt und in die Gravuren eindringt. Nach dem Erstarren wird das restliche Niello mechanisch von der Oberfläche entfernt und der gesamte Goldgrund auf Glanz poliert.

Dennoch kann von einem Bühnenraum im Bild gesprochen werden und nicht mehr von einem bloßen Schichtenraum. Bei letzterem sind die Figuren hintereinander gestaffelt angeordnet, wie

einzelne zweidimensionale Schichten, die jedoch keinen kohärenten Tiefenraum bilden, nicht einmal einen schmalen Bühnenraum im Vordergrund. Diesen eng begrenzten Bühnenraum erzeugt der Künstler mit einem Bodenfundament und Verkürzungen in den Sitzmotiven, vornehmlich bei Maria und Josef in der oberen linken Szene. Dadurch erhält diese Figuren „schicht“ eine räumliche Tiefe und befreit sie aus der reinen Zweidimensionalität.

Allerdings bleiben diese Verkürzungen die Ausnahme und bei dem Versuch, Raumtiefe zu suggerieren, dominieren Überschneidungen und Übereinanderstellungen. Die verräumlichten Bereiche bleiben somit einzelne, nicht miteinander kohärent verbundene Versatzstücke in einer ansonsten verflächigten Gesamtkomposition.

Lediglich in den Binnenstrukturen der Figuren erzeugt der Maler durch die Valeurmalerei in den Gewandstoffen eine gewisse Plastizität und haptische Anmutung. Die Inkarnate hingegen weisen nur Andeutungen von Valeurmalerei auf und sind eher auf Lineament reduziert. Diese Betonung der Linie in den Figurationen verweist auf die Einflüsse der Buchmalerei auf die noch junge Tafelmalerei. Auch die Rahmung der einzelnen Szenen mit quadratischen Kästchen ist aus der (zweidimensionalen) Buchmalerei bekannt <sup>[10]</sup>.



Abb. 12: Außenseite des Triptychons (WRM 1 Köln) <sup>[F]</sup>

Die im Wallraf-Richartz-Museum nicht sichtbaren Außenseiten der Seitenflügel zeigen die den Innenseiten thematisch und zeitlich vorangehende Verkündigung an Maria, die neben dem Engel Gabriel und Maria auch die Heilige Barbara und die Heilige Katharina darstellen (Abb. 12) <sup>[7]</sup>.

Öffnet man die Seitenflügel der Reihe nach, dann wird zunächst nur die linke Hälfte der Mitteltafel sichtbar, die rechte bleibt unsichtbar, so wie auch der in diesem Zustand sichtbare Longinus bis dahin nur ein sehendes Auge hat. Ist jedoch beim Schließen nur noch die rechte Seitentafel geöffnet, dann sind beide Spruchbänder sichtbar: das „*vere filius dei erat iste*“ (wahrlich, dieser war Gottes Sohn) des Guten Hauptmannes und das „*gratia plena*“ (voll der Gnaden) des Gabriel – die Prophezeiung hat sich somit erfüllt <sup>[13]</sup>.

Betrachtet man die Architekturen der Außenseiten, dann fällt auf, dass der Künstler im Bereich der Gesimse am oberen Bildrand sowie innerhalb der unteren Arkadenreihe sehr wohl mit Schrägen zu arbeiten weiß. Dadurch schafft er eine Dreidimensionalität, die jedoch keinen kohärenten Tiefenraum zu erzeugen vermag. Zwar verzichtet er hier auf einen flächigen Goldgrund, doch auch die Wiesenlandschaft bleibt zweidimensional, hochgeklappt wie eine

grüne Tapete, und die Figuren stehen in Reihung auf einem sehr schmalen Bühnenraum vor der Wiesenlandschaft, nicht jedoch darin.

Auch seine Versuche, dreidimensionale Gegenstände wie den Tisch hinter Maria auf der Außenseite oder den Trog zwischen Esel und Ochse auf der inneren, linken Seitentafel perspektivisch korrekt wiederzugeben, gelingen noch nicht. Der Trog, der sich zur hinteren Längsseite verkürzen müsste, verbreitert sich nach hinten und erscheint somit verzerrt. Interessant erscheint dagegen die Verwendung von Diagonalen im Bildaufbau der linken Seitentafel, die in paralleler Linienführung die Bilddramatik unterstützen und den Szenen Bewegtheit verleihen. So verläuft eine Schräge von der Gabe des jüngsten Königs links unten über den ausgestreckten Arm des mittleren Königs und von dort zum Stern rechts oben (Abb. 13).

Die Erregtheit der Könige wird durch den intensiven Blickkontakt der beiden noch betont (Abb. 8, Seite 9). Eine weitere Diagonale läuft direkt darunter vom Unterarm des knienden Königs über die Arme Jesu und dessen Kopf sowie den der Maria, während sich im oberen linken Bildfeld eine gegenläufige Schräge vom Esel über Marias Beine zum Jesuskind hochzieht.



Abb. 13: Kompositionsschema der Symmetrieachsen und Schrägen

Diese markanten Gebärdefiguren dominieren auch die Gruppe um Maria auf der Mitteltafel mit der labilen Standfigur der Mutter Gottes (Abb. 7, Seite 8), die von ihren Begleiterinnen gestützt werden muss, sowie dem gerade geheilten Longinus, der tief emotionalisiert auf sein Auge zeigt, und dem erregten Guten Hauptmann, der durch seinen direkten Blickkontakt mit dem Betrachter seine Ergriffenheit in die Wirklichkeit der Gläubigen überträgt.

Eine vergleichbar ausgeprägte Gestik erkennt man bei den ebenfalls Anfang des 14. Jahrhunderts entstandenen Chorschrankenfiguren im Kölner Dom, beispielsweise in der zweiten Abbildung

von links auf der Petruschranke (Abb. 14). Auch lassen sich Bezüge zu den Darstellungen der Gewänder und der Farbgestaltung finden, etwa in der rechten Szene der Marienschranke (Abb. 15). Insofern ist davon auszugehen, dass sich die Werkstätten von Wand- und Tafelmalern Anfang des 14. Jahrhunderts in Köln gegenseitig befruchteten.



Abb. 14 und 15: Petrus- und Marienschranke im Kölner Dom, Details <sup>[6][14]</sup>

Gänzlich unterschiedlich zu den Chorschrankenmalereien ist jedoch die klare Dominanz der Linie und die noch sehr rudimentäre und auf einzelne isolierte Bereiche reduzierte Räumlichkeit bei WRM 1 <sup>[10]</sup>. Die Handlungen werden vornehmlich durch die Gesten der Figuren verdeutlicht, während bei den Chorschranken der gesamte Körper in expressiver Dramatik Teil des Geschehens ist.

Die Malweise des Künstlers wird von der Linie bestimmt, die Figuren erscheinen beinahe grafisch-zeichnerisch, wobei die Säume der Gewänder zusätzlich noch mit einer weißen Linie betont und begrenzt werden, was die Falten scharfkantig erscheinen lässt (Abb. 16).



Abb. 16: Linienführung und Farbgebung

Die polychrome Farbpalette zeigt Komplementärfarben in eher kalten Farbtemperaturen, wodurch die Gewänder mit ihren vorwiegend grünlichen und rötlichen Farbtönen metallisch glänzen und trotz durchaus vorhandener Valeurs hart wirken.

Die Figuren auf allen Tafeln von WRM 1 sind schlank und überlänggt ausgebildet und einige im gotischen S-Schwung dargestellt. Dies rekuriert auf die eine Generation älteren Chorpfeilerfiguren im Kölner Dom (Abb. 2 – 5, Seite 4).

Im Kreuzigungstriptychon zeigen sich in den Sitzmotiven jedoch schon Anklänge von Körperfiguren. Zudem sind die Chorfiguren leicht maniert und deutlich instabiler dargestellt; sie scheinen die Pfeiler als Stütze zu benötigen, sind somit deutlich entmaterialisierter und vergeistigter als die Figuren im Triptychon. Der S-Schwung der Chorpfeilerfiguren ist übertrieben und die Körperpartien gegeneinander verschoben. Bei den Klarissinnen werden die Schwünge feiner, weicher und harmonischer, obwohl auch sie überlängt sind. Aus dem mystisch Entkörperlichten der Chorpfeilerfiguren entwickelt sich eine höfische, diesseitige Eleganz.



Hier zeigt sich eine Art 'Erster Weicher Stil' um 1300. Als internationale Bewegung beginnt dieser in der Buchmalerei und der Elfenbeinschnitzerei (Abb. 17) als Pariser Hofstil des ausgehenden 13. Jahrhunderts [6]. Auch dieser Stil ist höfisch, weich und in Komplementärfarben umgesetzt, allerdings sind die Figuren wesentlich schlanker als im eigentlichen Weichen Stil um 1400, bei dem die Figuren durch eine enorme Gewandfülle kompakter wirken.

Abb. 17: Elfenbeinrelief, Anfang 14. Jahrhundert [1]

Ebenso fehlen dieser Vorform des eigentlichen Weichen Stils, der wiederum nicht in Paris, sondern in Italien bei Simone Martini seinen Ursprung hat, noch Räumlichkeit erzeugende Licht-/Schattendramaturgie sowie architektonische Perspektiven und Schrägen.



Betrachtet man die Rahmenarchitektur genauer, dann wird deutlich, dass es sich bei diesem Triptychon um eine Kombination aus Malerei und Goldschmiedekunst handelt (Abb. 18 und 19).

Sowohl die vertikalen Begrenzungen der drei Tafeln als auch die horizontalen Leisten der Reliquiennischen sind dreidimensional gearbeitet und weisen Schrägen auf, die ornamental mit Glasfluss verziert sind. In plastisch erhabenen Goldfassungen sind in regelmäßigen Abständen runde bzw. quadratische Glassteine in sattem Blau und Rot eingearbeitet.



Abb. 18: Rahmenarchitektur, Detail Seitentafel

Abb. 19: Reliquiennischen Seitentafel WRM 1

Berücksichtigt man zudem die aufwendigen Punzierungen des Goldgrundes, dann ist sicherlich von einer Händescheidung auszugehen, wobei zumindest ein Goldschmied und ein Maler, ggf. auch ein Punzierer zusammengearbeitet haben. Das Altar-Triptychon verbindet somit die tradierten Merkmale und Arbeitsweisen der Goldschmiedekunst und der Buchmalerei zu einer neuen Form eines Reliquienkästchens in Form eines Tafelbildes.

### Tafelgemälde WRM 2 und 3 sowie WRM 4 und 5

Weitere Beispiele für den Beginn der Altkölner Tafelmalerei sind die beiden inneren Altarflügel WRM 2 und 3 (Abb. 20) sowie die Triptychontafeln WRM 4 und 5 (Abb. 24, Seite 19). Während die Flügel WRM 2 und 3 die Apostel „Johannes“ und „Paulus“ zeigen, sind auf den Tafeln WRM 4 und 5 die „Verkündigung“ sowie die „Darbringung im Tempel“ abgebildet. Der die beiden Eichenholz-Flügel WRM 2 und 3 (62 x 24 cm) verbindende Mittelteil ist verloren. Hierbei könnte es sich um eine Malerei als auch um ein geschnitztes Werk, somit eine Art Schrein mit eingestellten Figuren, gehandelt haben.

Die Figuren sind von Arkaturen mit eingestelltem Dreipass eingerahmt, die wiederum durch Krabben und Fialen nobilitiert und von schmalen Säulen mit Postamenten und Kapitellen getragen werden. Der Künstler erzeugt durch die Verwendung von mehr oder weniger schräg gestellten bzw. sich nach hinten verkürzenden Podesten eine Rauntiefe, die durch die kunstvoll punzierte und auf Poliment aufgebrachte Vergoldung des Hintergrundes jedoch direkt hinter den Podesten abrupt endet (Abb. 21). Auch die Arkaturen weisen keine Verräumlichung auf.



Abb. 20: Kölnisch: Altarflügel mit den Aposteln (um 1300, WRM 2, 3 Köln)

Mit dem rechts aus der Bildebene ragenden Podest des Paulus und dessen übertretendem linken Fuß versucht der Maler, eine Tiefenwirkung zu erzielen, die jedoch verzerrt wirkt, da das linke Podestende bündig mit der Säule fluchtet.

Dieses vorsichtig tastende Überschreiten der rahmenden Grenze zeigt auch Johannes von Valkenburg in seiner „Verkündigung“ (Abb. 1, Seite 2), indem der Fuß des Engels sowie eine Spitze seines Flügels den flachen Bildraum verlassen – sie treten sozusagen in einen äußeren Raum und schaffen damit eine Verräumlichung.

Auch die Monumentalität der den Bildraum komplett ausfüllenden Figuren findet sich bei Johannes von Valkenburg wieder. Ähnlich WRM 4 (Abb. 24, Seite 19) durchmessen auch bei ihm die Flügel des Engels die Dimensionen des Bildraumes.



Abb. 21, 22: Altarflügel, Details von Abb. 20

Die außerordentlich kunstvoll gearbeiteten Punzierungen zeigen florale Motive, die an die Blätter einer Akelei erinnern. Die Motive und die in Schwarz gehaltenen Niello-Verzierungen verweisen auf eine Verwandtschaft mit WRM 1 (Abb. 11, Seite 11).

Entgegen WRM 1 erscheint der Faltenstil natürlicher und weich geschwungener und die Körperlichkeit der Figuren insgesamt fülliger, mit mehr Volumen ausgestattet, obwohl auch der Künstler von WRM 1 mit Valeurs gearbeitet hat.

Allerdings inszeniert der Maler der Apostel bereits starke Abdunklungen und Aufhellungen in den Gewändern, somit Licht-/Schatteneffekte, die das Triptychon WRM 1 noch nicht erkennen lässt. Diesbezüglich stehen die „Apostel“ den Figuren des vorhergehenden Johannes von Valkenburg (Abb. 1, Seite 2) ebenso näher wie den späteren Chorschrankenmalereien.

Auch die starke Biegung im Körper des Paulus (WRM 3) lässt einen S-Schwung erkennen, der weniger an die Figuren auf dem Kreuzigungstriptychon als vielmehr an die Chorpfeilerfiguren im Kölner Dom erinnert. Die Beinstellung mit rechtem Stand- und linkem Spielbein und entsprechender Schräge im Hüftbereich zeigt kontrapostische Merkmale, wenn auch der Fuß des Spielbeins vor anstatt hinter dem des Standbeines steht.

Anders als beim Kreuzigungstriptychon handelt es sich bei den Figuren in WRM 2 und 3 sowie WRM 4 und 5 um reine Gewandfiguren in geschlossenen Formen, deren Gewänder durch opulente Schüsselfalten stark gebauscht wirken. Lediglich Simeon in der „Darbringung“ (Abb. 24) weist mit seinen nach vorne gestreckten Armen eine offene Form auf.

Bei WRM 1 hingegen ermöglicht das obere Gewand bei vielen Figuren einen Einblick in das darunter befindliche Untergewand, welches enganliegend die Körperformen erahnen lässt; insbesondere bei Maria im rechten unteren Seitenflügel (Abb. 9, Seite 9), deren Brustbereich deutlich sichtbar ist. Offensichtlich versucht der Künstler hier den Figuren eine Körperlichkeit zu vermitteln, indem er das Obergewand wie zufällig von den Schultern rutschen lässt und damit das den Schulter- und Brustbereich betonende Untergewand freilegt. Insgesamt wirken die Figuren in WRM 1 dadurch schlanker und weniger voluminös als die Darstellungen in WRM 2 – 5.

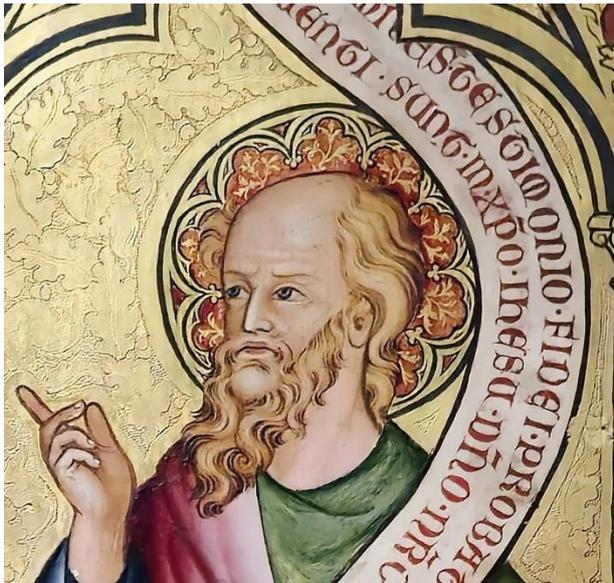


Abb. 23: Altarflügel, Detail von Abb. 20

Die Apostel präsentieren sich in intensiver, kühler Farbigkeit (Abb. 20). Wirken die Figuren in WRM 1 eher zart pastellen (Abb. 6, Seite 6), leuchten die „Apostel“ in satten Signalfarben. Der Künstler erhöht die Wirkung der Farben zudem durch Lüsterung, wobei die Farbe lasierend und durchscheinend auf den Goldgrund aufgetragen wird. Da Gold komplett lichtundurchlässig ist, reflektiert es das durch die rote Farblasur um das Haupt des Paulus (Abb. 23) einfallende Licht und erhellt somit diese Farbschicht zusätzlich von hinten.

Beide Apostel halten je ein Spruchband, auf welches sie mit erhobener Zeigegeste hinweisen (Hl. Johannes der Evangelist (WRM 2): „*Es sind die, die aus der großen Bedrängnis kommen; sie haben ihre Gewänder gewaschen und im Blut des Lammes weiß gemacht.*“ (Offenbarung des Johannes 7/14) und Paulus (WRM 3): „*Sie alle wurden durch das Glaubenszeugnis an Christus Jesus, unseren Herrn, bestätigt.*“ (Hebräer 11/39)). Da beide Texte das Martyrium beschreiben, vermutet Zehnder eine Nähe zur Eucharistie und die Tafeln als Teile eines Sakramentschranks <sup>[10]</sup>.

Ebenfalls in die Zeit um die Jahrhundertwende werden die beiden je 44 x 35 cm großen, hochrechteckigen Eichenholztafeln WRM 4 und 5 datiert (Abb. 24), die eine „*Verkündigung*“ (WRM 4) mit dem Spruchband „*Gegrüßet seist du, Maria, voll der Gnade*“ sowie eine „*Darbringung im Tempel*“ (WRM 5) zeigen. Die Zusammengehörigkeit der beiden Tafeln kann dendrochronologisch nachgewiesen werden, da beide Eichenholztafeln einem einzigen Holzstamm entspringen <sup>[7]</sup>.

Anders als bei WRM 2 und 3 handelt es sich bei diesen beiden Tafeln eher um Bestandteile eines mehrteiligen Triptychons und nicht um zwei Seitenflügel. Auf der linken Tafel WRM 5 reicht Maria das Jesuskind in einer darbringenden Geste an Simeon, der seine Hände unter einem Umhang verborgen hält, der auch sein Haupt bedeckt. Jesus darf nicht mit bloßer Haut berührt werden. Josef bringt als Zeichen der Reinigung drei Tauben mit. Im nächsten Moment wird Simeon das Jesuskind emporheben, in ihm den Messias erkennen, Lobpreisungen und Weissagungen kundtun, um dann in Frieden zu sterben.

Die Ausarbeitung der Bärte von Simeon und Josef (WRM 5) sowie die geschwungene Körperhaltung der Maria (WRM 4) und des Josef (WRM 5) verweisen erneut eher auf die Chorpfeilerfiguren des Doms und die dortigen Chorschrankenmalereien als auf das Kreuzigungstriptychon WRM 1. Andererseits weisen die übrigen drei Figuren durchaus eine stabile Standfestigkeit auf, scheinen nicht über allem Irdischen zu schweben wie die transzendenten Pfeilerfiguren, sondern fest auf dem Boden zu lasten. Insofern verortete eine frühere Datierung von Zehnder die Tafeln eher in die Zeit um 1330 <sup>[10]</sup>.



Abb. 24: Kölnisch: zwei Tafeln eines Marien triptychons (um 1300, WRM 5, 4)

Typisch für diese frühe Periode der Tafelmalerei um die Jahrhundertwende und kurz danach sind die nur in Details wie dem Tisch auf Tafel WRM 5 angedeutete Verkürzung mit Schrägen sowie die durch die Staffelung der Figuren erzeugte Perspektive und Räumlichkeit. Die Raumbühne, auf der sich die Figuren bewegen, ist minimal, und die Personen werden bildparallel dargestellt. Selbst die beiden gestaffelten Figuren links wirken unrealistisch positioniert, steht doch Maria mit ihrem Körper vor Josef, ihr Nimbus befindet sich allerdings hinter dessen Kopf.



Abb. 25: WRM 4: „Verkündigung“, Detail

Die Figuren selbst weisen jedoch eine durchaus realistische Körperlichkeit auf, die der Künstler durch Valeurmalerei mit warmen, intensiven Farben und Licht-/Schatteneffekten erzielt.

Zudem erzeugt der Künstler auch im an sich völlig flachen Goldgrund eine gewisse Andeutung von „vorne“ und „hinten“, indem er die Nimben blank und ohne Punzierungen anlegt, sodass diese leicht vor dem restlichen, schwarz konturierten und punzierten Goldgrund wirken (Abb. 25). Deutlich weniger realistisch ist jedoch die Wiedergabe der Gesichter im Vergleich mit den „Aposteln“, bei denen speziell die Augen sowie die Haare naturalistischer erscheinen. Sind diese bei den „Aposteln“ nahezu aus dem Leben gegriffen (Abb. 23), so wirken sie bei WRM 4 und 5 eher skizzenhaft (Augen) bzw. ornamental (Haare) (Abb. 25).

Die „Verkündigung“ weist zudem eine rahmenfüllende Monumentalität der Figurendarstellung auf, passen doch die Flügel des Engels Gabriel nur ins Bildformat, weil sie abgeknickt sind. Würde sich Gabriel aufrichten und die Flügel ausbreiten, würde der Rahmen gesprengt. Die Flügel zeichnen nicht nur den gesamten Raum des Bildes nach, sondern unterstreichen auch die Ikonografie, da der linke Flügel die Zeigegeste des Fingers in Richtung Maria nachvollzieht. Auch der breite Rocksäum zeichnet nahezu die Hälfte des unteren Bildrandes nach, wodurch sich eine feste Tektonik der Figur entwickelt. Interessant ist auch die Symmetrie, die der linke Flügel und das Spruchband bilden und die eine Art schützende Rahmung um Maria suggerieren.

Eine vergleichbare Darstellung findet sich sowohl auf der Graduale des Johannes von Valkenburg (Abb. 1, Seite 2) als auch auf dem „Kölner Reliquienaltärchen“ (Abb. 27) im Bayrischen Nationalmuseum in München von ca. 1330. Auch hier zeigt der verkündende Engel einen stabilen Stand, formatfüllende Flügel, ein Spruchband und die Zeigegeste. Die dem Engel zugewandte Maria steht im S-Schwung, spiegelt dessen Geste und hält ein Buch in der anderen Hand. Selbst die Farbwahl der Gewänder entspricht der von WRM 4. Der Aufbau als dreiteiliges Reliquienretabel mit geteilten Seitenflügeln und waagerechtem oberem Abschluss entspricht wiederum WRM 1, allerdings sind bei diesem Münchner Retabel die vier Seitenflügel motive von Kielbögen mit eingestellten Dreipässen umrahmt.

Ebenso kennzeichnend für die gotische Malerei ist das bei allen Abbildungen vorherrschende Motiv des Dialoges <sup>[2]</sup>. In allen Szenen begegnen sich Personen, kommunizieren, wenden sich einander zu und interagieren miteinander; im Falle von WRM 2 und 3 sogar über gemalte Architekturen und geschnitzte Flügelrahmen hinweg. Auch die beiden Motive auf den Außenseiten von WRM 1 (Abb. 12, Seite 12) ergeben erst im dialogischen Kontext einen Sinn.

Kompositorisch gelingt es dem Künstler von WRM 4 und 5 sehr eindringlich, die Kommunikation zwischen den Figuren durch deren Attribute zu unterstreichen. So rezipieren sich die diagonal-schrägen Fließrichtungen der Gewandfalten von Simeon und Maria in WRM 5 ebenso wie die von Maria und dem Spruchband des Gabriel in WRM 4. Zudem korrespondieren die Handbewegungen und -haltungen von Maria und Gabriel nahezu spiegelbildlich (Abb. 24).



Abb. 26: „Darbringung im Tempel“, Detail



Abb. 27: „Altartafel“, Detail (Bayr. Nationalmuseum München) <sup>[5]</sup>

Ebenso eindrücklich erscheint die Gestaltung der Blickrichtungen in WRM 5, da sich Maria, Simeon und das Jesuskind intensiv in die Augen schauen (Abb. 26), während Josef den Betrachter

direkt ansieht. Da Maria ihren Sohn weit nach oben anhebt, begegnen sich die drei Hauptfiguren dieses Motivs geradezu auf Augenhöhe, sowohl rein physisch als auch im übertragenen Sinne. Diese Bedeutungsebene wird durch die obere Begrenzung des punzierten Bereichs des Goldgrundes betont, die eine lineare Abfolge von kreisrunden Punzen zwischen den Augen von Jesus und Simeon bildet (Abb. 26).

Wirken die Figuren im 13. Jahrhundert noch statuarisch, typenhaft und wenig bewegt, so entwickeln sich die Interaktionen im weiteren Verlauf des 14. Jahrhunderts immer realistischer und menschlicher, werden dynamisiert und zeigen expressives Gefühlsleben. Jetzt bewegen sich nicht mehr nur Hände und Füße, vielmehr wird der gesamte Körper Teil eines emotionalen Ausdrucks. Dennoch zeigen die Figuren in ihrer Physiognomie in WRM 2 – 5 wenig bis gar keine Emotion. Anders als die Figuren im Kreuzigungstriptychon WRM 1 ist den Gesichtern der Dargestellten kein individueller Erregungszustand anzusehen. Hierin entsprechen sie eher den Miniaturen der „Verkündigung“ des Johannes von Valkenburg (Abb. 1, Seite 2).



Abb. 28: Johannes von Valkenburg: „Himmelfahrt“ <sup>[J]</sup>



Abb. 29: Johannes von Valkenburg: „Jakobsleiter“ <sup>[K]</sup>

Weitere Vergleiche mit der Buchmalerei findet man in den Zeigegesten bei der „Jakobsleiter“ (Abb. 29) und WRM 2, 3 und 4 (Abb. 20 und 24), dem halb aus dem Bild entschwebten Jesus in der „Himmelfahrt“ (Abb. 28) sowie WRM 1 (Abb. 9, Seite 9) und dem Motiv der Schüsselfalten. Allerdings verbleiben die Gesichter der Miniaturen im rein skizzenhaft-zeichnerischen, lediglich Jakob lässt eine gewisse Individualität und Befindlichkeit erkennen. Johannes von Valkenburg arbeitet auch nicht mit Valeurs oder Licht-Schatten-Effekten, was seine Figuren sehr flach und ohne Körpervolumen erscheinen lässt. Zudem wirken sie eher etwas gedrängt und keineswegs so überlängelt wie in WRM 1 und 2. Auch der S-Schwung bildet sich bei den Miniaturen deutlich verhaltener aus als in den ersten Tafelmalereien.

### Chorschrankenmalerei

Die Chorschrankenmalerei des Kölner Doms bildet eines der bemerkenswertesten und eindrucksvollsten Kunstwerke gotischer Wandmalerei im Europa des frühen 14. Jahrhunderts <sup>[14][15]</sup> und ist in ihrer Konzeption als monumentaler, 2,84 Meter hoher und beidseitiger Zyklus mit

narrativen Erzählsträngen einzigartig <sup>[6]</sup>. Die sechs Chorschranken wurden nach den Regeln der Tafelmalerei mit öl- und harzgebundener Temperatechnik auf mit Gips, Leim und Kreide grundiertem Malgrund geschaffen <sup>[16]</sup> und präsentieren jeweils die Lebensgeschichte von für das `Heilige Köln´ wichtigen Heiligen. Sie bilden mit ihrer alternierenden Rahmenarchitektur eine steinerne Dorsale mit gemalten Baldachinen und Scheinmaßwerk für das hölzerne Chorgestühl (Abb. 33, Seite 25), welches mit 104 Sitzen das größte seiner Art in Deutschland ist <sup>[17]</sup>.

Die Chorschrankenmalerei datiert in die Zeit zwischen 1308 und den 1330er Jahren. Diese Zeitspanne resultiert aus dem dendrochronologisch nachweisbaren Alter des hölzernen Chorgestühls um 1308 – 1311 und dem jüngsten auf den Chorschrankenmalereien dargestellten Erzbischof Walram von Jülich, dessen Amtszeit 1332 begann <sup>[15]</sup>. Es kann vermutet werden, dass die Arbeit am Chorgestühl mehrere Jahre andauerte und dieses kurz nach der Weihe des Chores im Jahre 1322 eingebaut wurde. Dieses Gestühl befindet sich beidseitig vor den den eigentlichen Chorbereich vom Umgang trennenden Mauern, die in den drei westlichen der vier Joche des Langchores eingezogen wurden.

Anstatt der üblichen hölzernen Dorsale wurden die Mauerbereiche zwischen den Pfeilern auf ihrer Innenseite bemalt, während die Außenseiten zum Umgang hin steinerne Blendarkaturen mit Maßwerk aufweisen. Man geht davon aus, dass die Malereien zumindest im unteren Bereich bereits vor dem Einbau des Gestühls angebracht waren, da sich die Oberkante der Stuhlreihen zwar 28 cm vor den Chorschranken befindet, diese gleichzeitig aber exakt auf Höhe des unteren Abschlusses der Malereien enden. Eine derart exakte Anpassung der Malerei an ein bereits vorhandenes Chorgestühl erscheint dagegen unrealistisch <sup>[18][15]</sup>. König <sup>[7]</sup> als auch Hausherr <sup>[19]</sup> verweisen jedoch auf eine wahrscheinliche Datierung erst Ende der 1330er Jahre <sup>[7]</sup>.

Die die Bemalung strukturierende Arkatur mit Wimpermotiven in alternierenden Einzel- und Drillingsarkaden hinterfängt in ihrer jeweiligen Breite exakt die davor befindlichen Stallen des Chorgestühls, wobei jede der sechs Chorschrankengemälde sieben gleich breite (74 cm) Arkaden aufweist (Abb. 33, Seite 25). Diese strenge Struktur setzt sich in der unteren Etage der Schrankenmalerei fort, in der jeweils drei Arkaden einer Arkade in der oberen Etage entsprechen. Die untere Etage zeigt auf der Südseite eine Abfolge römischer bzw. römisch-deutscher Herrscher und auf der Nordseite Kölner Bischöfe, jeweils eine Ganzkörperfigur pro Arkade. Die Reihen repräsentieren somit Imperium und Sacerdotium und laufen chronologisch von Osten nach Westen. Sie beginnen auf der Nordseite mit Maternus, dem ersten historisch bekannten Bischof Kölns aus dem frühen 4. Jahrhundert, und auf der Südseite mit Julius Cäsar (100 - 44 v. Chr.).

Die nördliche Reihe endet jedoch nicht mit dem zur Zeit der Entstehung amtierenden Bischof Walram von Jülich (1332 – 1349), sondern wird mit weltlichen Herrschern fortgesetzt, da auf der Südseite die vorhandenen 69 Felder dafür nicht ausreichen; die ersten 52 bis Kaiser Marcianus (reg. 450 – 457) gelten hier als gesichert <sup>[20]</sup>. Dass den Kaisern des Imperiums nicht die Päpste in Rom, sondern die Bischöfe Kölns als Repräsentanten des Sacerdotium gegenübergestellt werden, soll die überragende Bedeutung der Stadt versinnbildlichen. Später wurden dann die ersten sieben dieser Herrscher mit nachfolgenden Bischöfen übermalt – bis zu Philipp II. von Daun (1508 – 1515). Die folgenden sieben Herrscherdarstellungen sind nicht mehr nachvollziehbar <sup>[16]</sup>.

Tatsächlich umfasst die Abfolge der Kaiser nach Julius Caesar genau die christliche Gnadenzeit *aetas sub gratia* bis in die Gegenwart des Kirchenneubaus <sup>[20]</sup>, sodass hier auf Seiten der Bischöfe

eine Diskrepanz entsteht, da der erste Kölner Bischof Maternus erst Anfang des 4. Jahrhunderts amtierte. Doch – so die Legende – wurde Maternus bereits von Petrus selbst als Schüler berufen, womit sich die Lücke von nahezu drei Jahrhunderten zumindest spirituell schließen lässt.

Unterhalb dieser Reihung von Bischöfen und Herrschern schließt ein gemaltes Band die Chorschrankenmalerei ab, welches mit Inschriften zu den Namen und Regierungszeiten der dargestellten versehen ist und zwischen diesen Texten verschiedenste Drollerien aufweist. Weitere Drollerien finden sich auch im Rankenwerk der roten Himmel zwischen den Scheinarchitekturen sowie im Maßwerk der Arkaden selbst [27].

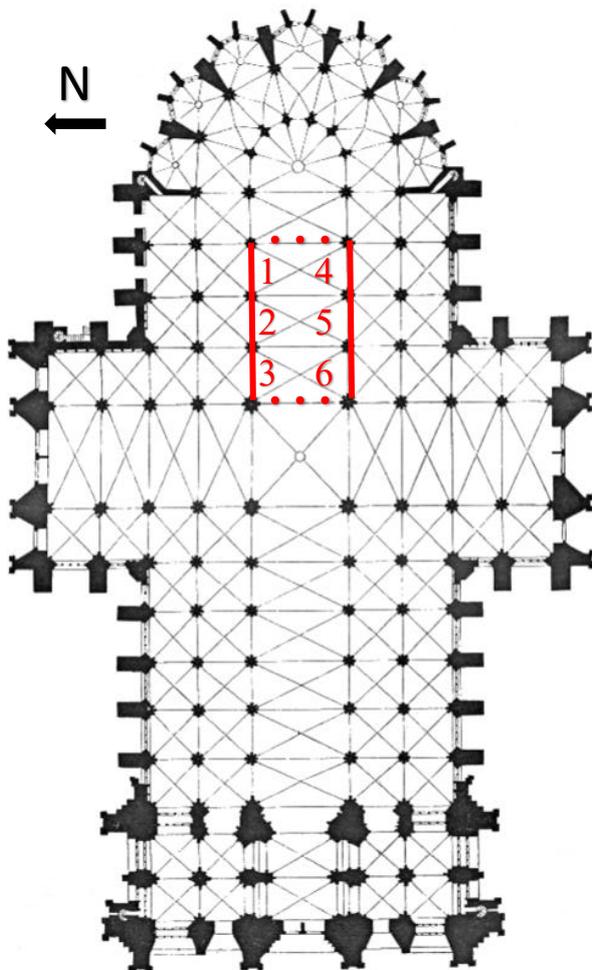


Abb. 30: Kölner Dom, Grundriss geostet [1]

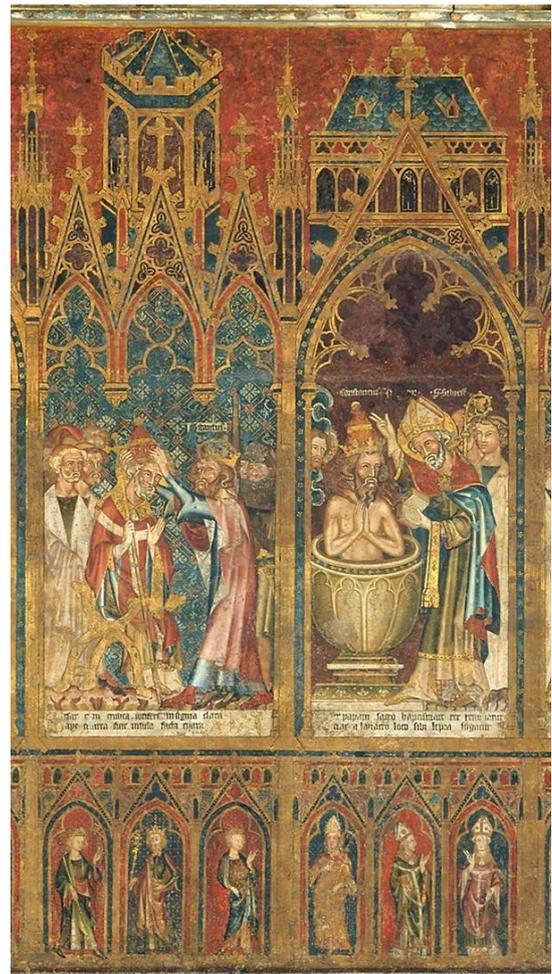


Abb. 31: „Konstantinschranke“, Detail [M]

Entgegen dieser strengen Systematik erscheint die Malerei in der oberen Etage innerhalb der Scheinarkaden deutlich lebhafter und weist einen ausgeprägten Erzählcharakter auf. Die drei nördlichen Schranken zeigen von Osten nach Westen Szenen aus dem Leben von (Abb. 30):

- 1: „Petrusschranke“: den Aposteln Petrus und Paulus,
- 2: „Silvesterschranke“: Papst Silvester (reg. 314 – 335) und
- 3: „Konstantinschranke“: Kaiser Konstantin (reg. 306 – 337),  
während die südlichen Schranken in gleicher Abfolge von Ost nach West die Viten von
- 4: „Marienschranke“: Maria,
- 5: „Dreikönigenschranke“: den Heiligen Drei Königen, sowie
- 6: „Felix- und Naborschranke“: den Heiligen Felix, Nabor und Gregor von Spoleto zeigen [15].

Innerhalb der sieben Arkaden im oberen Feld einer jeden Schranke kommt es zu einer streng horizontalen Zweiteilung des Bildfeldes in eine obere Hälfte mit Arkadenarchitektur inklusive Lanzetten, Wimpergen und Maßwerk in Form von Drei- und Vierblatt sowie -passmotiven und Kielbögen (Abb. 31). Die Kapitelle der die Arkaden tragenden Säulen sowie die eher aus der Spätgotik Anfang des 15. Jahrhunderts bekannten hängenden Schlusssteine (Abhänglinge) der Wimperge bilden die Grenzlinie zwischen den Architekturmotiven und den figürlichen Szenen darunter. Diese wiederum zeigen mitunter dicht gedrängte Personengruppen, die auf einem schmalen Bühnengrund agieren (Abb. 31).

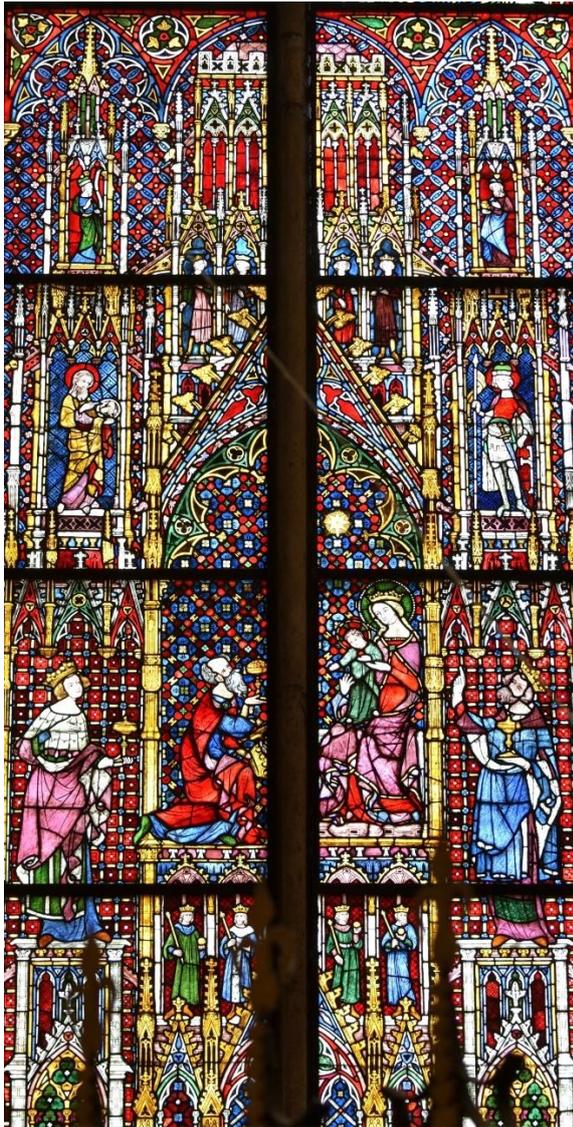


Abb. 32: Dreikönigenfenster, Kapellenkranz Kölner Dom

Die Scheinarchitektur in der oberen Hälfte alterniert streng zwischen wangenbreiten Arkaden vor rotem Hintergrund und Drillingsarkaden vor blauer Kulisse. Oberhalb der Couronnements befindet sich je Feld ein mit Zinnen bekröntes Gebäude, welches über den Drillingsarkaden als sechseckiger Turm ausgebildet ist, der durch seine Schrägen eine deutliche Perspektivwirkung besitzt (Abb. 31).

Die Künstler waren somit durchaus in der Lage, mit perspektivischer Verkürzung Raumtiefe zu suggerieren, auch wenn die Draufsicht des Turmes nicht zur En-face-Ansicht der Drillingsarkade passt. Mitunter werden diese Architekturen auch als Abbreviaturen des Kölner Stadtpanoramas diskutiert.

Vorlagen dieser Architektur motive – außer den sechseckigen Türmen – finden sich in den Fenstern der Chorkapellen wie dem in etwa zeitgleich geschaffenen Dreikönigenfenster (Abb. 32) und den Hochchorfenstern<sup>[16]</sup>. Auch hier findet man die Motive der einteiligen, großen Arkade mit Maßwerkfüllung in Dreipassform und Wimperg als auch die Drillingsarkade, ebenfalls mit Wimpergen und Dreipass-Maßwerk.

Bezieht man die Chorschrankenmalerei in die Gesamtausstattung des Hochchores ein, dann bildet diese zusammen mit den an den Rundpfeilern zwischen den Schranken befindlichen und annähernd gleich alten 14 Chorpfeilerfiguren sowie den im Chorobergaden auf den Glasmalereien abgebildeten 48 Herrschern ein narratives Gesamtkonzept<sup>[15]</sup> und eine Art Gesamtkunstwerk, welches durchaus einer barocken Inszenierung nahekommt (Abb. 50, Seite 35). Auch formal lassen sich Parallelen zwischen den Chorschrankenmalereien und den

Obergadenfenstern erkennen, zeigen doch auch letztere in einer strengen Arkadenarchitektur eingestellte Figuren und spiegeln somit das untere Register der Schrankenmalerei.

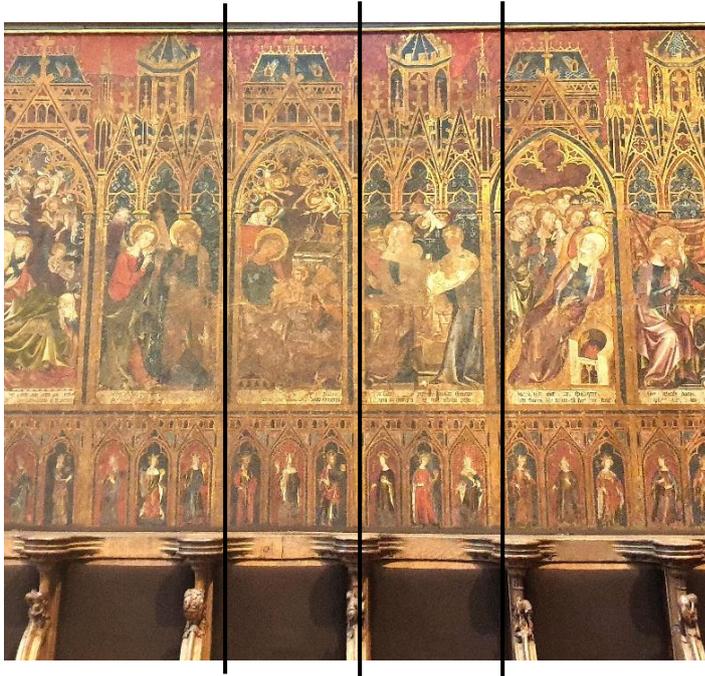


Abb. 33: Chorgestühl vor der Schrankenmalerei

Tatsächlich geht die gattungsübergreifende Gesamtkomposition aus Wandmalerei, Skulptur und Glasmalerei noch einen Schritt weiter und bindet auch das Mobiliar des Chorgestühls mit ein, entsprechen doch die Wangen der Sitze exakt der Scheinarchitektur der Fresken, womit die Position des Chorgestühls endgültig determiniert ist (Abb. 33). Zudem verräumlicht die Verbindung von zweidimensionaler Malerei und dreidimensionalem Mobiliar die Inszenierung und rückt die Narration der Arkaden in den Fokus.

Die optische Verlängerung der Wangen in die Säulen der Scheinarchitektur verbindet diese mit der Herrscherreihe und dem darüberliegenden Hauptregister zu einer kompositorischen Einheit. Entsprechend dürfte auch die Sitzordnung im Chorgestühl an den jeweils mit den Sitzen verbundenen Szenen orientiert gewesen sein. Dem Erzbischof wird der östlichste Sitz vor der nördlichen Petruschranke zugestanden haben. Die weitere Sitzordnung dürfte mit abnehmendem Dienstalder Chorherren von Ost nach West in Richtung Vierung erfolgt sein.

**Ikongrafisch** unterscheidet sich die Komposition der Hauptregister deutlich von den Reihen der Herrscherporträts. Letztere sind streng parataktisch auf einer durchlaufenden Grundlinie im immer gleichen Kompositionsgefüge angelegt, wirken statisch-repräsentativ und erzählen nichts über die Geschichte des jeweils dargestellten. Informationen über den Herrscher erhält der Betrachter nur durch den begleitenden Text unterhalb einer jeden Arkade.

Lediglich die in verschiedenen Ansichten gezeigten Körperhaltungen der Einzelfiguren pro Arkade erzeugen eine gewisse Individualität (Abb. 49, Seite 33). Ganz anders dagegen die Szenerien der Hauptregister. Bei ihnen ist eine chronologische und arkadenübergreifende Erzählstruktur ersichtlich. Bei diesen Hauptmotiven dominiert das Narrativ und nicht die Repräsentation <sup>[21]</sup>.

Mit der Petrusschranke (Abb. 34) beginnt die Reihe der nördlichen Schranken gemeinsam mit Maternus im unteren Register. Sie zeigt in chronologischem Ablauf von rechts nach links die Berufung der im Fischerboot sitzenden Petrus und Andreas durch Jesus (Abb. 36), die Gefangennahme und Verurteilung durch Herodes sowie die Befreiung durch einen Engel und Einsetzung als römischer Bischof. Im Folgenden werden seine Begegnung mit Paulus, das Verhör durch Simon Magnus vor Nero und die gemeinsame Kreuzigung von Petrus und Paulus (Abb. 35) dargestellt.



Abb. 34: „Petrußchranke“ (frühes 14. Jahrhundert, Hochchor Kölner Dom) [6]

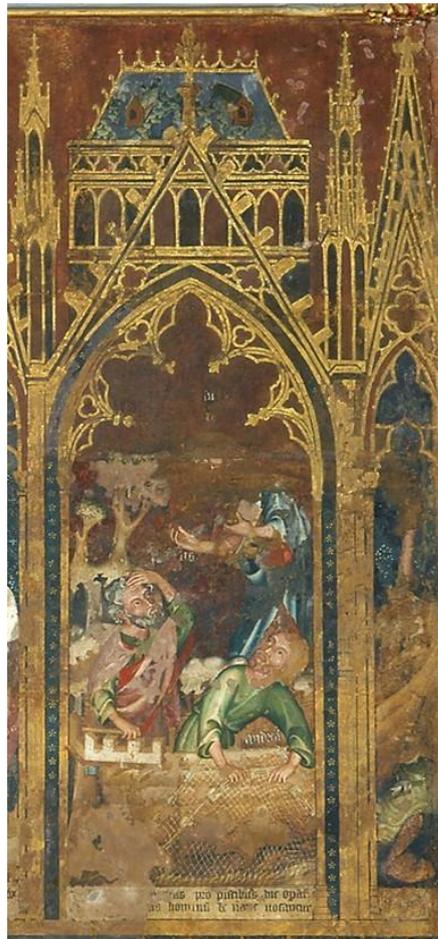
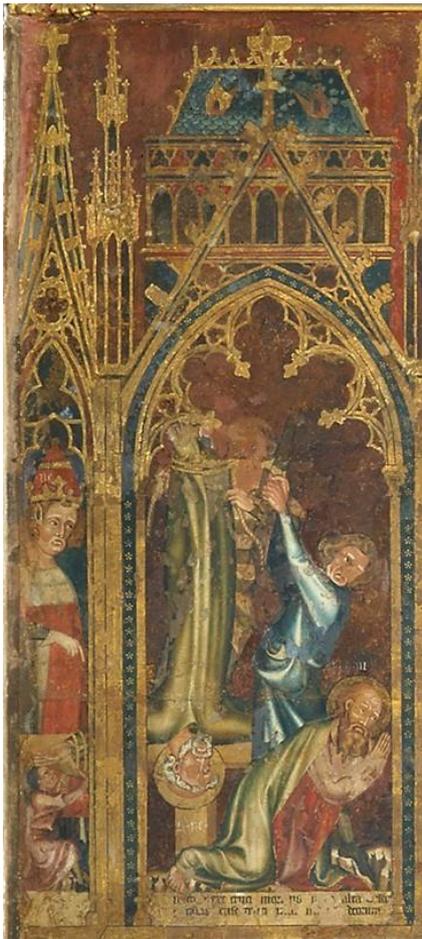


Abb. 35 und 36: „Petrußchranke“, Details „Kreuzigung“ und „Berufung“ [6]

Vor dieser östlichsten Schranke auf der Nordseite (Abb. 36) war ein Sitzplatz für den Papst reserviert [17], der qua Amt Mitglied des Kölner Domkapitels war – ebenso wie der deutsche König bzw. Kaiser, für den ein Sitz vor der südlichen Marienschranke vorbehalten war [22].

Da der Kölner Dom dem Apostel Petrus geweiht ist, gebührt dieser Schranke der privilegierte Ehrenplatz am östlichen Ende der nördlichen Evangelienseite [20].

Auf der Silvesterschranke (Abb. 37) wird das Leben dieses hl. Papstes bebildert, der während der Legalisierung des Christentums Anfang des 4. Jahrhunderts amtierte. Die Folge beginnt mit dessen Erziehung durch den Priester Cyrinus und seiner Begegnung mit dem hl. Timotheus, dem er vor dessen Martyrium Unterschlupf gewährt. Dann folgen seine Gefangennahme und Befreiung aus dem Kerker sowie seine Wahl zum Papst und der Tod des Melchiades (Abb. 38). Die linke Arkade verweist dann bereits auf die Konstantinschranke, da sie zeigt, wie der Kaiser auf einem Pferd sitzend den Tod neugeborener Knaben ablehnt, in dessen Blut er entsprechend dem Rat seiner heidnischen Priester baden sollte, um seinen Aussatz zu heilen. Der Anblick der vor ihm gruppierten Mütter bewirkte sein Umdenken und er ließ die Kinder am Leben (Abb. 37).

Aufgrund seines großen Umfangs ist der per se seltene Silvesterzyklus eine große Ausnahme in der europäischen Malerei; lediglich der Zyklus in Santi Quattro Coronati in Rom und eine Glasmalerei in der Kathedrale von Chartres – beide aus dem 13. Jahrhundert – können als Vergleich herangezogen werden <sup>[20]</sup>. Chartres ist hierbei der Kölner Version näher, da knapp die Hälfte der Kölner Motive dort ebenfalls auftreten und neben Köln nur noch Chartres Szenen aus dem Leben des Silvesters zeigt, die vor seinem Kontakt mit Konstantin stattfinden <sup>[20]</sup>.

Mit der Heilung Konstantins von der Lepra durch den bis dato noch als Christ verfolgten Silvester wird dieser Akteur im *Constitutum Constantini*. Gemäß dessen erstem Teil, der *Confessio*, wird Konstantin durch diese Tat vom Heidentum zum Christen bekehrt und getauft. Somit legalisiert Konstantin nach drei Jahrhunderten der Duldung und mitunter auch der gewaltsamen Verfolgung das Christentum und wird als erster „christlicher Kaiser“ angesehen.

Bis zur Entlarvung als Fälschung im 15. Jahrhundert wurde dieses von einer päpstlichen Kanzlei Ende des 8. Jahrhunderts angefertigte Dokument über Jahrhunderte hinweg als Begründung des päpstlichen Primates herangezogen.

← Leserichtung



Abb. 37: „Silvesterschranke“ (frühes 14. Jahrhundert, Hochchor Kölner Dom) <sup>[N]</sup>

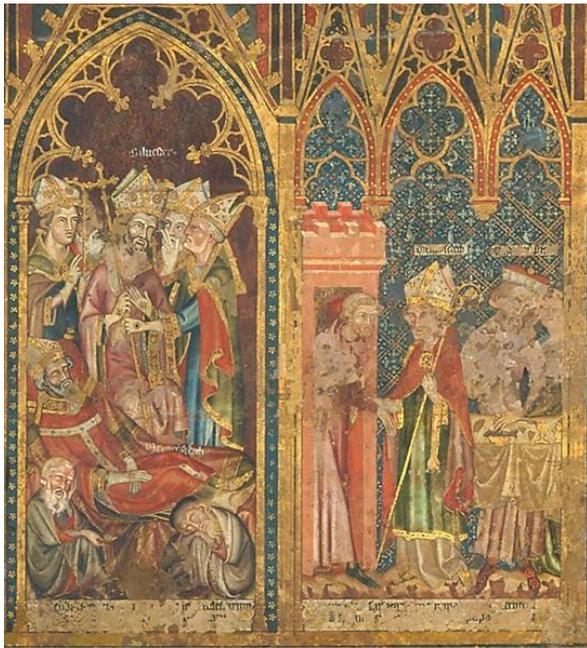


Abb. 38: „Silvesterschranke“, Details „Papstwahl und Tod des Melchiades“ und „Befreiung Silvesters“ [N]

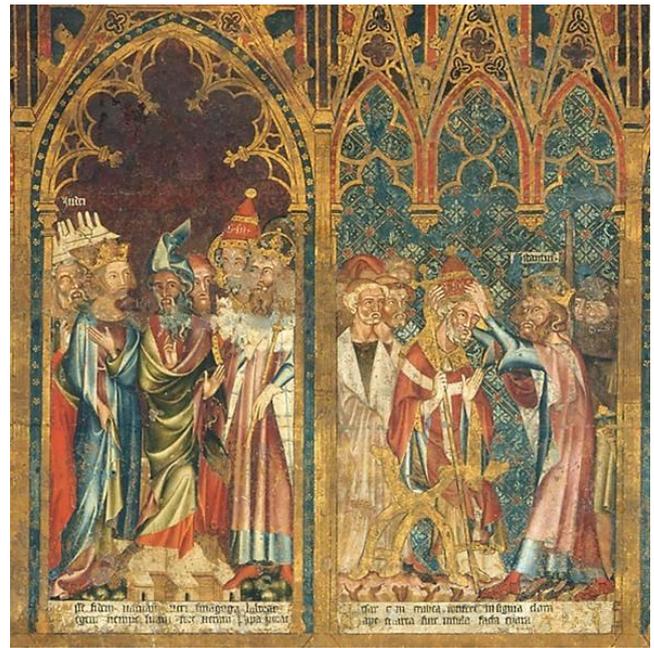


Abb. 39: „Konstantinschranke“, Details „Silvester spricht mit den Juden“ und „Krönung Silvesters durch Konstantin“ [M]

Der weitere Verlauf verbindet die Konstantinschranke (Abb. 40) mit der Silvesterschranke durch die Darstellung des zweiten Teils des *Constitutum Constantini*, der *Donatio* (Konstantinische Schenkung), der Krönung Silvesters durch den Kaiser (Abb. 39) sowie der Taufe Konstantins (Abb. 31, Seite 23) und der Kaisermutter Helena. Durch diese Schenkung erlangte der Bischof von Rom die geistliche Oberhoheit über Rom, Italien und den „gesamten Erdkreis“. Konstantin verlagerte seinen Regierungssitz nach Konstantinopel, während der Papst seine Herrschaft von Rom aus ausübte. Die Stadt am Tiber beanspruchte die höchste geistliche Autorität, waren hier doch mit Petrus und Paulus gleich zwei der höchsten Heiligen des Christentums beerdigt.



Leserichtung

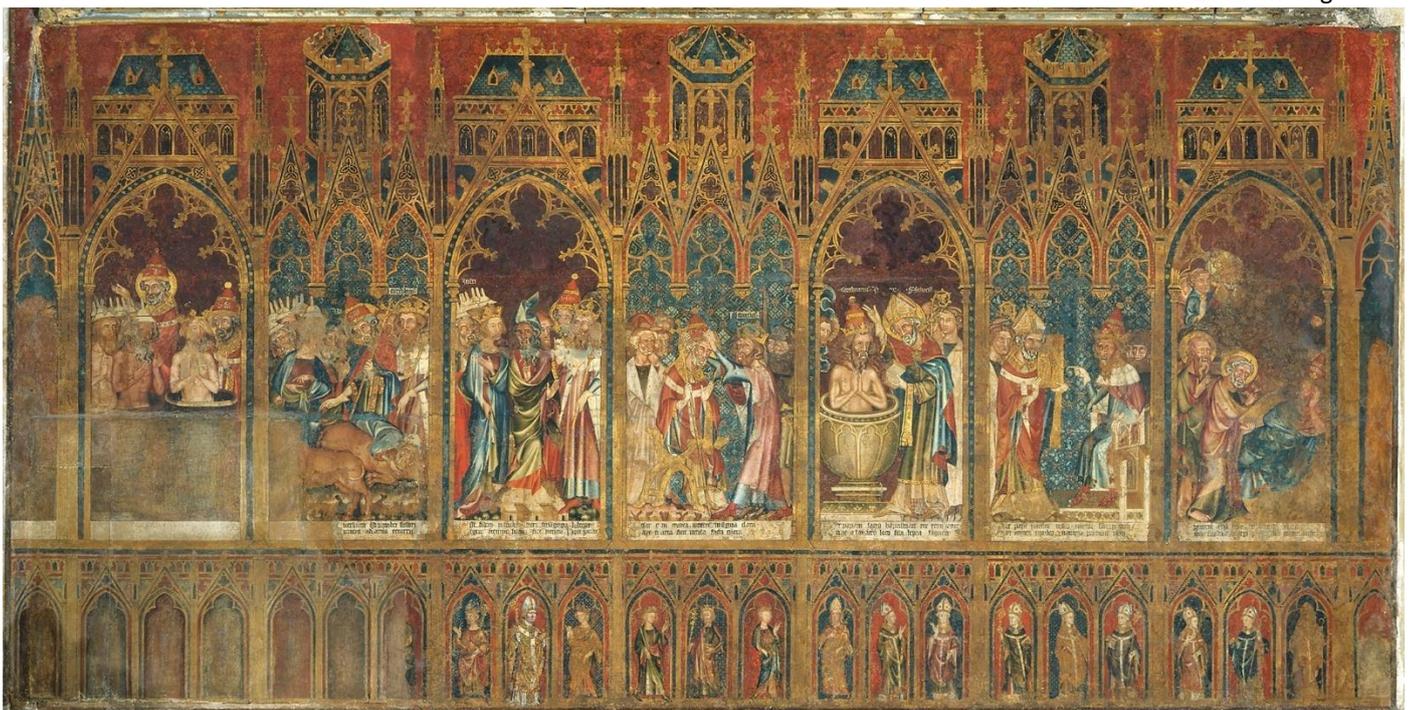


Abb. 40: „Konstantinschranke“ (frühes 14. Jahrhundert, Hochchor Kölner Dom) [M]



Die Südseite beginnt mit der Marienschranke (Abb. 43) und Caesar in der unteren Etage, welche die Verkündigung an Joachim (Abb. 42), die Geburt Mariens und die Verkündigung an Maria auf der linken, die Geburt Christi, seine Darbringung im Tempel, den Tod Mariens und ihre Krönung (Abb. 41) auf der rechten Seite zeigt.

Diese Motivwahl ist eng mit dem neuen Kölner Dom verbunden, erfolgte doch zu Mariä Himmelfahrt 1248 dessen Grundsteinlegung <sup>[14]</sup>. Neben Petrus erhält auch Maria einen Ehrenplatz in der Reihenfolge der Schranken, schließlich war ihr im alten, doppelchörigen Hildebold-Dom der Ostchor geweiht.

Abb. 41 und 42: „Marienschranke“, Details „Krönung Mariens“ und „Verkündigung“ <sup>[H]</sup>

Leserichtung →



Abb. 43: „Marienschranke“ (frühes 14. Jahrhundert, Hochchor Kölner Dom) <sup>[H]</sup>



Abb. 44: „Dreikönigschranke“ (frühes 14. Jahrhundert, Hochchor Kölner Dom) <sup>[O]</sup>

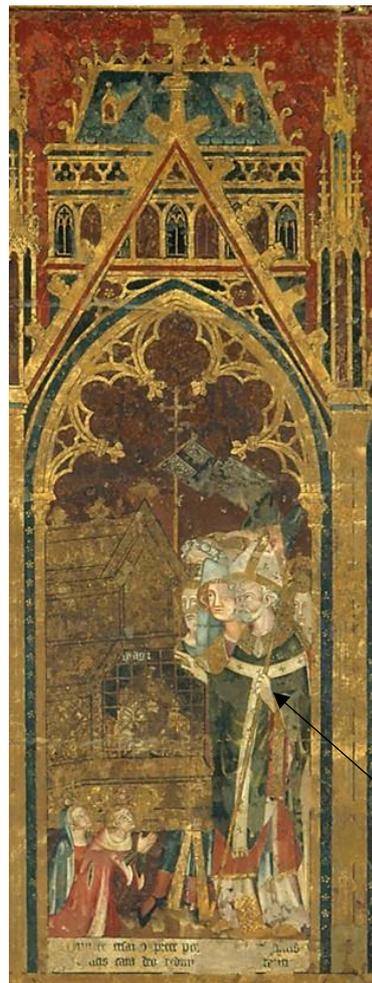
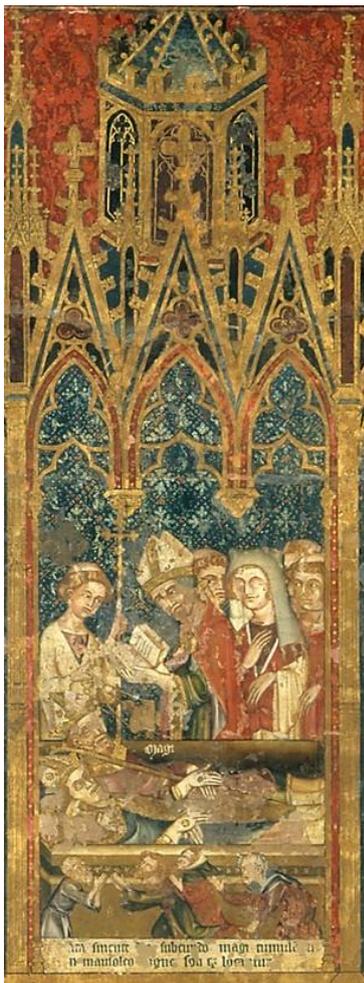


Abb. 45 und 46: Dreikönigschranke“, Details „Grablegung“ und „Ankunft in Köln“ <sup>[O]</sup>

Die Dreikönigschranke (Abb. 44) zeigt nach der Vision der Könige und der Anbetung des Kindes deren Bischofsweihe durch den Apostel Thomas sowie deren Grablegung (Abb. 45). Auch die Dreikönigschranke nimmt direkten Bezug zu Köln, folgt doch in den rechten drei Arkaden die Darstellung der 'Reise' der Gebeine von Konstantinopel über Mailand und schließlich 1164 nach Vermittlung durch Kaiser Friedrich I. Barbarossa nach Köln (Abb. 46).

Diese Darstellung zeigt auch den verantwortlichen Erzbischof und Reichskanzler Rainald von Dassel (reg. 1159 – 1167), der zudem gegenüber auf der Nordseite in der unteren Porträtreihe vertreten ist.

Die Reliquien der Heiligen Drei Könige begründeten die überragende Stellung Kölns als Ziel unzähliger Wallfahrten und waren Anlass für den Neubau der Kölner Kathedrale. Eingedenk dieser Bedeutung wurden den Königen zwei neue Feiertage gewidmet – der 11. Januar sowie der Tag der Ankunft in Köln am 23. Juli als Apostelfest <sup>[20]</sup>.

Die Darstellung der Bischofsweihe und die ausführliche Beschreibung der Translation der Gebeine mit den jeweiligen Überbringern, der Kaiserin Helena in Konstantinopel (5. Arkade), dem Bischof Eustorgius 344 in Mailand (6. Arkade) sowie Rainald von Dassel 1164 in Köln (7. Arkade), sind in dieser Form ohne Beispiel und sicherlich der lokalen Besonderheit der Könige geschuldet; nur wenige Meter östlich der Schranke haben die realen Gebeine ihre ewige Ruhe gefunden.

Die Felix- und Naborschranke (Abb. 47), die auch des hl. Gregor von Spoleto gedenkt, verbindet thematisch diese beiden bekehrten römischen Soldaten aus Nordafrika sowie den Märtyrer aus Umbrien mit der Dreikönigsschranke. Die beiden während der letzten Christenverfolgungen Anfang des 4. Jahrhunderts hingerichteten Heiligen wurden ebenfalls 1164 von Erzbischof Rainald von Dassel aus Mailand nach Köln überführt und sollen, gemeinsam mit den Gebeinen des hl. Gregor, gleichfalls im Schrein der Heiligen Drei Könige bestattet sein.

Leserichtung →

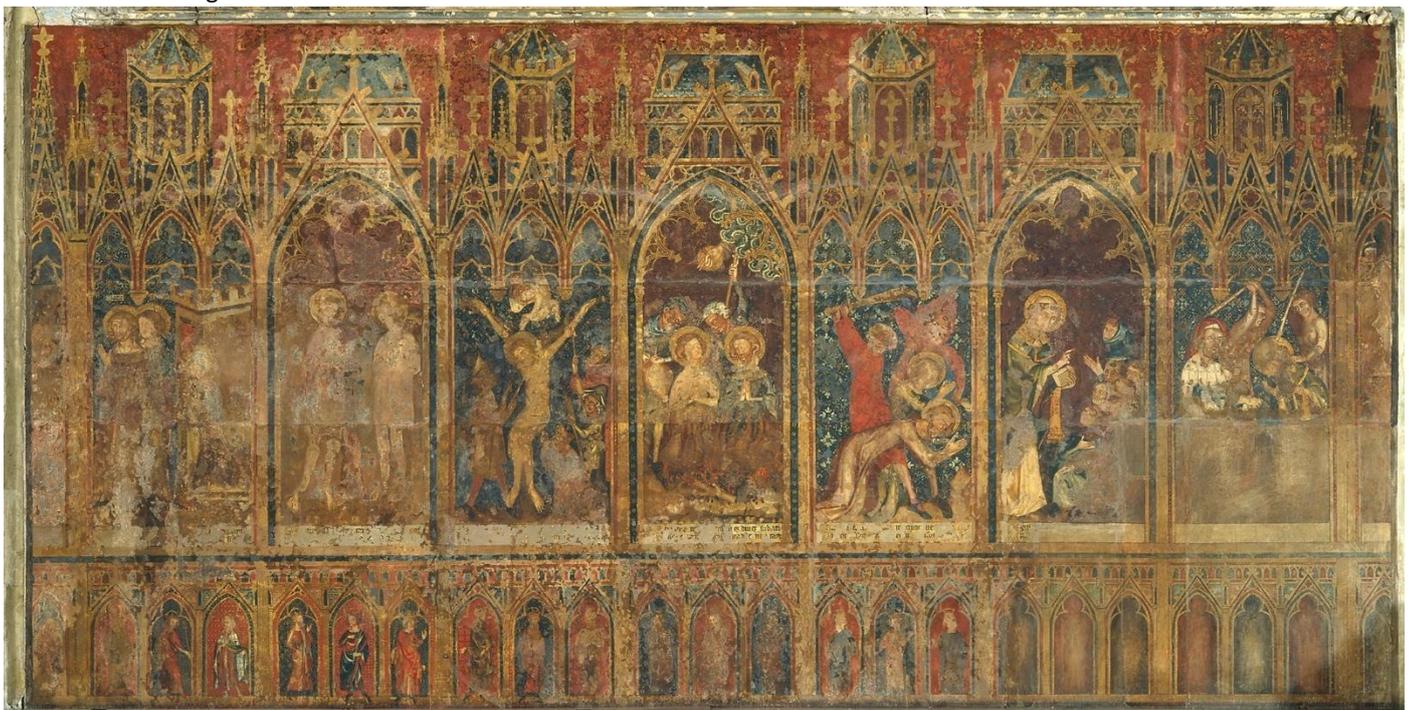


Abb. 47: „Felix- und Naborschranke“ (frühes 14. Jahrhundert, Hochchor Kölner Dom) <sup>[P]</sup>

Die Reliquien des hl. Gregor von Spoleto befanden sich bereits seit dem 10. Jahrhundert als älteste Körperreliquien im Kölner Dom. Thematisch und chronologisch zutreffend sind in den Kaiserporträts dieser Schranke auch Diokletian und sein Co-Augustus Maximian vertreten, während Erzbischof Bruno (reg. 953 – 965), der den Heiligen Gregor von Spoleto nach Köln brachte, auf der gegenüberliegenden Nordseite porträtiert ist. Sein Bruder Kaiser Otto I. der Große dürfte wiederum auf der Südseite und dort in den Herrscherporträts zu finden sein.

Gerade Armeeingehörige waren aufgrund ihrer Mobilität, die sie mit vielen Kulturen und Konfessionen in Berührung brachte, sowie des ständigen Kontakts mit Sterben und Tod

besonders anfällig für eine Erlösungsreligion wie das Christentum. Da Christen jedoch Angriffskriege ablehnten und nur zur Verteidigung bereit waren, wurden sie unter der Tetrarchie des Diokletian besonders konsequent verfolgt (Abb. 48).



Abb. 48: „Felix- & Naborschranke“, Details „Martyrium des Felix und Nabor“ [P]

Die Heiligen Felix, Nabor, Gregor sowie die Heiligen Drei Könige und der hl. Silvester sind außer auf den Chorschranken auch in den Glasmalereien des Kölner Doms prominent vertreten, sodass das Figurenprogramm die im Dom vorhandenen Reliquien aufs trefflichste widerspiegelt. Somit erhalten die in Schreinen verborgenen Heiligen ein Gesicht, werden auf vielen Quadratmetern Malgrund und Glasfenstern sicht- und erlebbar für Pilger, adlige oder kirchliche Würdenträger sowie einfache Kirchgänger. Neben der sakralen Bedeutung und der Belehrung der Gläubigen dienen die Darstellungen auch der Repräsentation von Kölns selbst empfundener Größe.

Die von Zehnder einer französischen Wanderwerkstatt aus der Île-de-France zugeschriebene Malerei [12] [3] ist durch den außerordentlichen Einsatz von Gold bestimmt, gegenüber dem sich die Figuration mit einer intensiven Farbigkeit behauptet. Dieses Kolorit umfasst alle Töne einer Gegenstandsfarbe von der Abdunklung bis zur Weißhebung (Abb. 41 und 42, Seite 29). Zudem lassen die Künstler die Lokalfarben changieren, wodurch Plastizität in den Figuren im ansonsten einfachen Bühnenraum erzeugt wird. Dieses Changieren zwischen verschiedenen Farbtönen ist ungewöhnlich für diese frühe Zeit und im frühen 14. Jahrhundert nur von Pietro Cavallini in Rom bekannt [23]. Hierdurch erreichen die Künstler Plastizität und Volumen in den Binnenstrukturen der Gewandfiguren (Abb. 41).

Die Figuren sind gemäß gotischer Tradition überlängt und zeigen vor allem in den Porträts S-Schwünge (Abb. 49). Die Körperhaltungen in der Hauptetage sind jedoch deutlich stabiler angelegt, die Stellung im Raum tragfähiger und die Bewegungen realistischer als die der Chorpfeilerfiguren, die somit ebenso wenig als Vorbilder dienen wie die Gradualen des Johannes von Valkenburg.

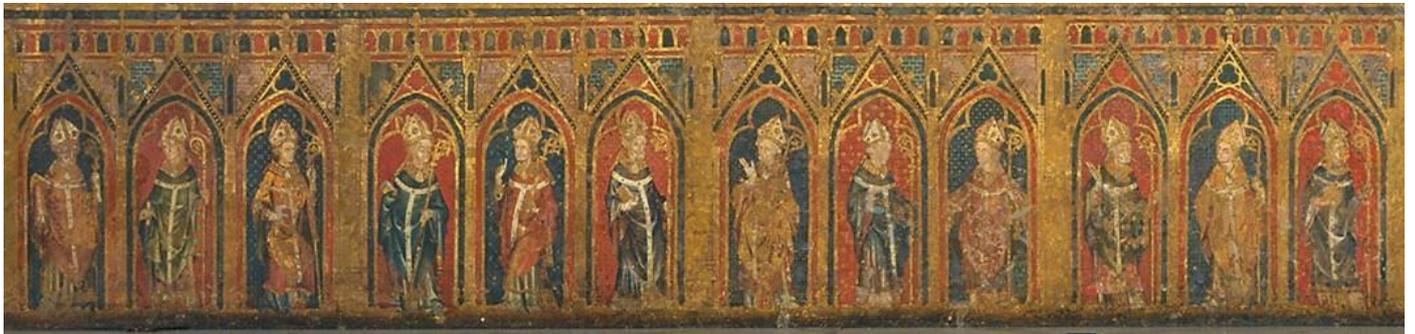


Abb. 49: „Silvesterschranke“, Detail Porträts der Kölner Erzbischöfe <sup>[N]</sup>

Naheliegender erscheint dagegen ein Vergleich mit der frühen Tafelmalerie. So weist die Darstellung der „Verkündigung“ auf der Tafel WRM 4 (Abb. 24 und 25, Seite 19) eine ähnliche Figuration und Gestik des Engels auf wie die erste Szene der Marienschranke (Abb. 42, Seite 29). Joachims Kopf auf der Marienschranke wiederum rekurriert auf die Ausbildung des Kopfes des „Apostel Paulus“ in WRM 2 (Abb. 23, Seite 18). Vergleichbar mit den Figuren des Kreuzigungstriptychons erscheinen dagegen die enger am Körper anliegenden und diesen modellierenden Gewandfalten. Die Figuren werden nicht mehr wie bei WRM 2 und 3 als reine Gewandfiguren entkörperlicht (Abb. 20, Seite 16); vielmehr akzentuiert der Faltenverlauf die Bewegungen.

Neben der figurativen Gestaltung ist auch die Verwendung von artifiziellen Licht-/Schatteneffekten (Abb. 41/42, Seite 29) und die Valeurmalerei bei den Malern der Chorschranken ebenso kunstvoll wie bei denen der Tafelbilder. Mit demonstrativen Gesten wird das Narrativ in zum Teil expressiven Gebärden erzählt. Andeutungen einer Staffelung in die Tiefe erzeugen die Maler durch Szenen, die sich über zwei Arkaden hinweg zu entwickeln scheinen, die somit `hinter` der begrenzenden Scheinarchitektur weiterlaufen. An anderer Stelle illusionieren Teile von Gewändern oder Füße, die über die Bildrahmen hinaus gemalt sind, eine gewisse Plastizität und ein Austreten der Figuren aus dem Narrativ in die Wirklichkeit.

Zudem schaffen die Künstler Ansätze eines Tiefenraumes, zumindest in einzelnen Teilmotiven, indem sie architektonische Details auch in die narrativen Szenen unterhalb der Arkatur einfügen. Hier sei auf das Gehäuse in der sechsten Szene der Petruschranke (Abb. 34), den Thron auf der sechsten Arkade der Marienschranke (Abb. 43), das Podest in der dritten Szene der Dreikönigenschranke (Abb. 44) oder den Thron und das Taufbecken im zweiten und dritten Motiv der Konstantinschranke (Abb. 40) verwiesen. Auch die Silvesterschranke weist mit dem perspektivischen Gebäude in der zweiten sowie dem zinnenbekrönten Gehäuse im fünften Motiv Verräumlichung auf, die in der sechsten Szene durch mehrfache Staffelungen von Figuren wiederholt wird (Abb. 37).

Mit zunehmender Dynamisierung und realistischer Vermenschlichung der Figuren wird auch die Notwendigkeit einer Verräumlichung offensichtlicher. Ohne Individualität der Figuren bedarf es

keiner Bildraumsuggestion, ist diese jedoch gegeben, dann muss sie sich auch innerhalb eines wahrnehmbaren Raumes entfalten können. Diese Entwicklung lässt sich an den zeitlich aufeinanderfolgenden Beispielen der Bildtafeln WRM 2, 3 und 4, 5, sodann am Triptychon WRM 1 und zuletzt an den Chorschrankenmalereien nachvollziehen. Im Laufe nur einer Generation Kölner Maler steigern sich sowohl die Dramaturgie des expressiven Ausdrucks der Figuren als auch die Verräumlichung der Szenerie deutlich.

Inhaltlich verbinden die Chorschranken die subtilen Erzählstränge von der Verkündigung über die Geschehnisse zu Christi Lebzeiten und die Martyrien verfolgter Heiliger bis zur Legalisierung des Christentums und die Entstehung der päpstlichen Vorrangstellung. Immer wieder wird hierbei die Verbindung zu Köln unterstrichen und damit dessen zeitgenössische Bedeutung im Spätmittelalter hervorgehoben <sup>[15]</sup>. Dies kulminiert in der Darstellung der Kölner Erzbischöfe anstatt der Päpste als Antagonisten der weltlichen Herrscher. Die Leserichtung dieser Motive ist hierbei auf beiden Seiten immer von Osten nach Westen festgelegt.

Der Raum, der den thematisierten Figuren zugebilligt wird, ist ebenso variabel wie die Zeiträume, die je Schranke behandelt werden. So wird das Leben des Silvesters über insgesamt 14 Arkaden aufgespannt, das des Gregor von Spoleto jedoch nur auf zweien. Die Vitae der Heiligen Drei Könige umfassen nahezu 1200 Jahre, das Martyrium von Felix und Nabor hingegen nur wenige Tage. Obwohl die Legende der Könige einen wesentlich längeren Zeitraum umfasst als die 50 Jahre des Silvesters, wird letzterer auf doppelt so vielen Arkaden thematisiert wie die Könige <sup>[15]</sup>.

Dies mag überraschen, sind die Heiligen Drei Könige doch die mit Abstand wichtigsten Reliquien in Köln. Andererseits ist die Hervorhebung der päpstlichen Vormachtstellung, die Silvester durch die Konstantinische Schenkung erfuhr, verständlich, da der regierende Erzbischof Walram von Jülich sein Amt gegen den ausdrücklichen Willen des Domkapitels und nur durch tatkräftige Unterstützung seines Bruders, des späteren Herzogs Wilhelm I. von Jülich, und eben des Papstes erlangen konnte. Somit könnte die überraschende Darstellung des Silvesters durchaus auch ikonologisch als politische Botschaft des Erzbischofs zur aktuellen machtpolitischen Lage im Reich und als Loyalitätsbekundung zum Papsttum zu verstehen sein. Doch auch diese Interpretation ist eine – wenn auch naheliegende – Vermutung, da nicht abschließend geklärt ist, wer denn der tatsächliche Auftraggeber der Chorschrankenmalerei war. Dies könnte der Erzbischof oder auch das Domkapitel gewesen sein <sup>[20]</sup>.

Würde letzteres zutreffen, wäre die vorgenannte Schlussfolgerung ad absurdum geführt. Doch selbst wenn der Erzbischof der Initiator war, hätte es auch Walrams Vorgänger Heinrich von Virneburg sein können, der erst 1332 starb und, ganz anders als Walram, vom Domkapitel gewählt wurde und gegen päpstlichen Widerstand hatte kämpfen müssen. Auf jeden Fall könnte auch die seit dem 11. Jahrhundert in Köln aufbewahrte Schädelreliquie des Silvesters ein Grund für dessen prominente Berücksichtigung auf den Chorschranken gewesen sein.

Ikonologisch ebenso bedeutsam ist die Botschaft an die eigene Stadtbürgerschaft. Nachdem der Erzbischof mit der Schlacht von Worringen 1288 große Teile seiner Machtbasis in Köln verloren hatte, wird hier in aller Deutlichkeit darauf hingewiesen, dass nach wie vor er als Repräsentant des Sacerdotiums derjenige ist, der die Weltordnung als Gegenpol zu den weltlichen Herrschern des Imperiums im Gleichgewicht hält. Die Chorschrankenmalerei verbindet somit sakrale Inhalte

mit einer durchaus lokalpatriotischen Herausstellung der eigenen Bedeutung sowie machtpolitischer Propaganda im Kampf Stadt gegen Erzbischof.



Abb. 50: Binnenchor mit Petrus- (li.) und Marienschranke (re.), Chorpfilerfiguren und Hochchor <sup>[9]</sup>

Durch die räumliche Gegenüberstellung im Binnenchor ergibt sich ein architektonisches Gefüge, in dem sich den dort Versammelten eine imaginierte zweite Wirklichkeit aufzuspannen scheint (Abb. 50). In Fortschreibung der auf beiden Seiten von Ost nach West ablaufenden, chronologischen Erzählstränge auf architektonischem, somit physisch vorhandenem Malgrund kann eine zeitliche Parallelität zwischen den sich gegenüberliegenden beiden östlichen Petrus- und Marienschranken imaginiert werden, die jeweils als Startpunkt dienen. Hier waren ursprünglich auch Statuen von Silvester und Konstantin platziert. Den westlichen Abschluss

bildete sodann die provisorische Mauer als Trennung des begonnenen Neubaus vom im Westen noch vorhandenen alten Hildebold-Dom <sup>[16]</sup>. Später bildeten dann wahrscheinlich ein Lettner bzw. Maßwerkschranken die Trennung von Vierung und Binnenchor <sup>[15]</sup>.

Somit ergab sich ein rechteckiger Bereich, der gleichsam einer illusionierten, metaphysischen Sphäre entsprach (Abb. 30, Seite 23). Ein heiliger Bereich, der von der Scheinarchitektur mit Gebäuden bekrönter Wimperge auf den Schranken auch bildlich von der realen Welt abgegrenzt war und mit seinem in Rot gehaltenen Himmelsbereich eine neue Realität schuf (Abb. 31, Seite 23).



Abb. 51: Rubens-Teppich 6: „Triumph des katholischen Glaubens über weltliche Weisheit, Wissenschaft und Natur“ (1680er Jahre, Kölner Dom) <sup>[17]</sup>

Der bis heute erstaunlich gute Erhaltungszustand der Chorschranken ist u. a. auf deren Verhüllung im Barock zurückzuführen. 1688 wurden vor allen sechs Schranken acht formatfüllende Teppiche aufgespannt (Abb. 51), die von keinem Geringeren als Peter Paul Rubens entworfen wurden und dort bis zur „Entbarockisierung“ des Domes 1842 hingen <sup>[29]</sup>. Die Teppiche wurden in Brüssel hergestellt und dem Domkapitel vom Straßburger Erzbischof Wilhelm Egon von Fürstenberg geschenkt – er versuchte damit vergeblich, auch Fürstbischof von Köln zu werden.

Der in Brüssel hergestellte Zyklus weist sowohl alttestamentarische Motive wie die »*Begegnung Abrahams mit Melchisedech*«, »*Die Mannalese*«, »*Der Prophet Elias vom Engel gespeist*« und das »*Opfer des Alten Bundes*« sowie neutestamentarische Szenen wie den »*Triumph des katholischen Glaubens über weltliche Weisheit, Wissenschaft und Natur*« und den »*Triumph der Kirche*« auf. In den 1850er Jahren wurden dann von Johann Anton Ramboux entworfene, gestickte Wandbehänge als Schutz vor die Chorschranken fresken gespannt, die sich heute in St. Petrus Canisius in Köln befinden <sup>[30]</sup>.

Gegenstand mitunter kontroverser Debatten war und ist die Frage nach den Ursprüngen der Altkölner Malerei. Haussherr vermutet bei einigen Motiven wie den sechseckigen Turmaufsätzen oder den zerklüfteten Erdschollen als Bodengrund Verweise auf Sieneser Trecento-Malerei eines

Duccio. Mit anderen Motiven wie den hinter Landschaftselementen und somit aus einer gewissen Raumtiefe auftauchenden Figuren verweist er wiederum auf Simone Martini. Zudem erinnern außergewöhnlich naturalistische Tierdarstellungen wie die einer Taube auf der Petruschranke an ältere italienische Traditionen <sup>[19]</sup>.

Da der weitreichende Einfluss der Pariser Malschule auf die Altkölner Malerei unbestritten ist, vermuten Hauss herr, R. Friedländer und L. F. Sandler <sup>[24]</sup> eine Vermittlung Sieneser Stilmerkmale über französische Werkstätten wie beispielsweise die des Jean Pucelle <sup>[16]</sup>. Tatsächlich hielt sich Simone Martini lange am Papsthof in Avignon auf und gilt als Begründer der „Schule von Avignon“, sodass durch ihn italienische Trecento-Stilistik Eingang in die französische Malerei gefunden hat.



Abb. 52: südliche Chorschranken mit Chorgestühl, Chorpfeilerfiguren und Dreikönigsschrein <sup>[R]</sup>

Allerdings legt Hauss herr auch nahe, dass sich die Parallelen zum Pariser Stil in Grenzen halten, zum einen, was die Figurenformen betrifft, zum anderen hinsichtlich der Gewandfalten und der Ausbildung der Gesichter. Hier verweist er auf ältere Arbeiten von Vitzthum, der auf Einflüsse der zeitgenössischen englischen Malerei hinweist, insbesondere bei der architektonischen Rahmung und der Ausbildung der Figuren <sup>[19]</sup>, die weniger französische, höfische Eleganz als vielmehr englische „feierliche Größe, gehaltene Bewegungen und schwermütige Tiefe des Ausdrucks“ zeigen <sup>[25]</sup>.

Ganz konkret verweist Hausherr auf die Darstellung der Haare <sup>[16]</sup>. Auch hier kann die Verbindungslinie über (nord-)französische oder auch flämische Schulen erfolgt sein; andererseits war England über Jahrhunderte hinweg der wichtigste Handelspartner der Stadt Köln, die durch den Export von Wein und den Import von Tuche reich geworden war, sodass auch direkte Kontakte vermutet werden können.

Letztendlich handelt es sich jedoch bei allen Thesen über die stilistische Entwicklung nicht nur der Chorschrankenmalerei, sondern der Altkölner Malerei insgesamt, aus italienischen, französischen oder englischen Vorläufern, um Spekulationen. Zudem ist fraglich, ob die Kölner Künstler tatsächlich derart tiefgreifend auf Stilmerkmale von außen zurückgegriffen haben, womit die Chorschranken im Grunde eklektizistisch zu nennen wären. Auch erscheint eine Ableitung derart großformatiger Monumentalmalerei von nur wenige Zentimeter großen Gradualen aus der Buchmalerei diskutabel.

Hier sollten die kreative Schaffenskraft der Kölner Werkstätten und deren eigener Anteil an der Ausbildung des speziellen Stils der Altkölner Malerei höher bewertet werden <sup>[23]</sup>. Zwar können offensichtliche Anregungen aus anderen Regionen festgestellt werden, doch ist dies einerseits aufgrund der Fluktuation zwischen einzelnen Bauhütten und Werkstätten nicht verwunderlich und andererseits handelt es sich dabei eher um kreativ aufgenommene Anregungen als um kodierte Vorlagen.

Bereits 1924 verwies Worringer auf die babylonische Sprachverwirrung bei der Analyse der Altkölner Malerei Anfang des 14. Jahrhunderts aus Vermutungen und kaum zu beantwortenden Fragen, als er mit ironischem Unterton forderte, dass *„über dem Saale, der im Museum deutscher Kunstgeschichtsschreibung zur Kölner Kunst führt, ein Schild stehen müsste: Wegen Neuordnung geschlossen“* <sup>[26]</sup>. Auch 100 Jahre später hat dieses Bonmot kaum an Aktualität verloren.

## Quellen:

- [1] Hammer-Tugendhat, Daniela: *Die Gotik in Deutschland und Österreich*. In: Die Angewandte, Aspekte zur Geschichte der Kunst, Kunstgeschichte 10. Vorlesung, Wien 2010/11.
- [2] Deuchler, Florens: *Die Gotik*. In: Belser Stil Geschichte – Kunst des frühen Mittelalters. Belser Verlag, Stuttgart, S. 308ff.
- [3] Zehnder, Frank Günter: *Gotische Malerei in Köln*. Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1993.
- [4] Vlatten, Robert: *St. Ursula in Köln und die wundersame Jungfrauenvermehrung*. In: Winckelmann Akademie für Kunstgeschichte, München 2024. [https://www.winckelmann-akademie.de/wp-content/uploads/Koeln\\_St.\\_Ursula.pdf](https://www.winckelmann-akademie.de/wp-content/uploads/Koeln_St._Ursula.pdf).
- [5] Dietmar, Carl: *Die Stadt Köln im Mittelalter*. In: Köln im Mittelalter – Geheimnisse der Maler, Deutscher Kunstverlag, Berlin 2013.
- [6] Krämer, Steffen: *Kunst der Gotik, Seminar 3 – Deutsche Wand- und Tafelmalerei in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts*. Winckelmann Akademie für Kunstgeschichte, München 2021.
- [7] König, Alexandra: *Die Anfänge der Kölner Tafelmalerei*. Phil. Diss., Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf 2001.
- [8] von der Osten, Gert: *Vermutungen über die Anzahl der Altkölner Tafel- und Leinwandbilder*. In: Vor Stefan Lochner · Die Kölner Maler von 1300 – 1430. Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1974.
- [9] Wallraf-Richartz-Museum Köln: *Von Stefan Lochner bis Paul Cézanne – 120 Meisterwerke der Sammlung*. Electa Editrice Mailand, 1986.
- [10] Zehnder, Frank Günter: *Katalog der Altkölner Malerei – Kataloge des Wallraf-Richartz-Museum XI*. Druck- & Verlagshaus Wienand, Köln 1990.
- [11] Feldhausen, Irmgard: *Zum technischen Aufbau der Kölner Tafelmalerei*. In: Vor Stefan Lochner · Die Kölner Maler von 1300 – 1430. Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1974.
- [12] *Gotische Malerei in Köln. Altkölner Bilder von 1300 bis 1550*. Wallraf-Richartz-Museum – Begleitheft zur Sammlung, Köln 1993.
- [13] Wallraf-Richartz-Museum: *Das Triptychon als Andachtsmaschine*. In: Sammlung/Mittelalter/Meisterwerke. <https://www.wallraf.museum/sammlungen/mittelalter/meisterwerke/koelnisch-um-1350-triptychon-mit-der-heilsdarstellung/das-meisterwerk/>. Abruf am 02.03.2025.
- [14] Hardering, Klaus: *Chorschranken – Einleitung*. In: <https://www.koelner-dom.de/>. <https://www.koelner-dom.de/rundgang/chorschranken>. Abruf am 27.03.2025.
- [15] Freigang, Christian: *Architektur und Erzählung in den Chorschrankenmalereien des Kölner Domes*. In: Kölner Domblatt 86 (2021), S. 87.

- [16] Haussherr, Reiner: *Die Chorschrankenmalerei im Kölner Doms*. In: Vor Stefan Lochner · Die Kölner Maler von 1300 – 1430. Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1974.
- [17] arc inside: *Kölner Dom – ein Rundgang*. <https://www.youtube.com/watch?v=C9vIqFT20TY>. Abruf am 03.05.2025.
- [18] Kreuzberg, Karl-Heinz: *Die Konstruktion und andere technologische Aspekte des Chorgestühls im Kölner Dom*. In: Kölner Domblatt 58, 1994, Seiten 137-176.
- [19] Haussherr, Reiner: *Chorschrankenmalereien des Kölner Dom*. In: Vor Stefan Lochner · Die Kölner Maler von 1300 – 1430 · *Ergebnisse der Ausstellung und des Colloquiums*. Begleitheft zum Wallraf-Richartz-Jahrbuch 1977, Band 1.
- [20] Quednau, Rolf: *Zum Programm der Chorschrankenmalerei im Kölner Dom*. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 43, 1980, Seiten 244-279.
- [21] Rode, Herbert: *Die Chorschrankenmalereien des Kölner Domes als Abbild des Sacrum Imperiums*. In: Kölner Domblatt 6-7, 1952, Seiten 20-38.
- [22] Domradio: *Das Chorgestühl im Kölner Dom*. <https://www.domradio.de/glossar/das-chorgestuehl-im-koelner-dom>. Abruf am 03.05.2025.
- [23] Krämer, Steffen: *Kunst der Gotik, Seminar 3 – Deutsche Wand- und Tafelmalerei in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts*. Winckelmann Akademie für Kunstgeschichte, München 2022.
- [24] Sandler, Lucy Freeman: *A Follower of Pucelle in England*. The Art Bulletin 52, 1970.
- [25] Vitzthum von Eckstädt, Georg Graf: *Die Pariser Miniaturmalerei von der Zeit des hl. Ludwig bis zu Philipp von Valois*. Verlag: Lpz., Quelle & Meyer, Leipzig 1907.
- [26] Worringer, Wilhelm: *Die Anfänge der Tafelmalerei*. Insel-Verlag, Leipzig 1934, S. 277ff.
- [27] Bornkessel, Katharina: *Die Drôlerien der Chorschrankenmalereien des Kölner Domes*. Kölner Domverlag, 2019.
- [28] Nicolai, Bernd: *Gotik*. Reclam Verlag, Stuttgart 2019.
- [29] Kier, Hiltrud: *Köln – Architektur und Kunst*. Reclam Verlag, Stuttgart 2018.
- [30] Kölner Dom: *Bildteppiche nach Entwürfen von Peter Paul Rubens wieder im Kölner Dom zu sehen*. <https://www.koelner-dom.de/aktuelles/bildteppiche-nach-entwuerfen-von-peter-paul-rubens-wieder-im-koelner-dom-zu-sehen-1>. Abruf am 11.05.2025

## Bildnachweis:

[A] Gemeinfrei: [https://de.wikipedia.org/wiki/Johannes\\_von\\_Valkenburg#/media/Datei:Graduel\\_de\\_Bonn\\_Annonciation.jpeg](https://de.wikipedia.org/wiki/Johannes_von_Valkenburg#/media/Datei:Graduel_de_Bonn_Annonciation.jpeg). Abruf am 05.04.2025.

[B] Köln, Dom, Innenraum, Binnenchor, Chorpfeilerfiguren, Christus, Gesamtansicht der Figur © Hohe Domkirche Köln, Dombauhütte; Foto: Matz und Schenk

[C] Köln, Dom, Innenraum, Binnenchor, Chorpfeilerfiguren, Apostel Philippus, Gesamtansicht der Figur © Hohe Domkirche Köln, Dombauhütte; Foto: Matz und Schenk

[D] Köln, Dom, Binnenchor, Chorpfeilerfiguren, Apostel Matthias Gesamtansicht der Figur © Hohe Domkirche Köln, Dombauhütte; Foto: Matz und Schenk

[E] Köln, Dom, Binnenchor, Chorpfeilerfiguren, Apostel Simon Gesamtansicht der Figur © Hohe Domkirche Köln, Dombauhütte; Foto: Matz und Schenk

[F]: Rheinisches Bildarchiv Köln: *Triptychon mit Darstellung der Heilsgeschichte*. <https://www.wallraf.museum/sammlungen/mittelalter/meisterwerke/koelnisch-um-1350-triptychon-mit-der-heilsdarstellung/das-meisterwerk/>. Abruf am 02.03.2025.

[G] Köln, Dom, Chorschrankenmalereien, Petruschranke, Gesamtansicht © Hohe Domkirche Köln, Dombauhütte; Foto: Matz und Schenk

[H] Köln, Dom, Chorschrankenmalereien, Marienschranke, Gesamtansicht © Hohe Domkirche Köln, Dombauhütte; Foto: Matz und Schenk

[I] Landesmuseum Württemberg: Elfenbeinrelief aus einem Diptychon. <https://bawue.museum-digital.de/object/1013>. Abruf am 06.03.2025.

[J] Gemeinfrei: [https://de.wikipedia.org/wiki/Johannes\\_von\\_Valkenburg#/media/Datei:Graduel\\_de\\_Bonn\\_Ascension.jpeg](https://de.wikipedia.org/wiki/Johannes_von_Valkenburg#/media/Datei:Graduel_de_Bonn_Ascension.jpeg). Abruf am 29.04.2025.

[K] Gemeinfrei: [https://de.wikipedia.org/wiki/Johannes\\_von\\_Valkenburg#/media/Datei:Graduel\\_de\\_Bonn\\_%C3%89chelle\\_de\\_Jacob.jpeg](https://de.wikipedia.org/wiki/Johannes_von_Valkenburg#/media/Datei:Graduel_de_Bonn_%C3%89chelle_de_Jacob.jpeg). Abruf am 29.04.2025.

[L] Gemeinfrei: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Plan\\_Cologne\\_Cathedral.tif#/media/File:Plan\\_Cologne\\_Cathedral.tif](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Plan_Cologne_Cathedral.tif#/media/File:Plan_Cologne_Cathedral.tif). Abruf am 02.05.2025.

[M] Köln, Dom, Chorschrankenmalereien, Konstantinschranke, Gesamtansicht © Hohe Domkirche Köln, Dombauhütte; Foto: Matz und Schenk

[N] Köln, Dom, Chorschrankenmalereien, Silvesterschranke, Gesamtansicht © Hohe Domkirche Köln, Dombauhütte; Foto: Matz und Schenk

[O] Köln, Dom, Chorschrankenmalereien, Dreikönigenschranke, Gesamtansicht © Hohe Domkirche Köln, Dombauhütte; Foto: Matz und Schenk

[P] Köln, Dom, Chorschrankenmalereien, Felix- und Naborschranke, Gesamtansicht © Hohe Domkirche Köln, Dombauhütte; Foto: Matz und Schenk

[Q] Köln, Dom, Innenraum, Chor, Ansicht nach Osten © Hohe Domkirche Köln, Dombauhütte; Foto: Matz und Schenk

[R] Köln, Dom, Binnenchor, Ansicht nach Osten © Hohe Domkirche Köln, Dombauhütte; Foto: Matz und Schenk

[S] Bayrisches Nationalmuseum München: Inv.-Nr. L MA 1967.1-4. <https://www.bayerisches-nationalmuseum.de/sammlung/00225184>. Abruf am 11.04.2025.

[T] Köln, Dom, Teppichzyklus (Rubens), Triumph der Eucharistie, Teppich 6: *Triumph des katholischen Glaubens über weltliche Weisheit, Wissenschaft und Natur*, Gesamtansicht © Robert Vlaten