

Rainer Kobe

Der Gemäldezyklus des Provinzials Eberhard Billick

im Kölner Karmelitenkloster am Waidmarkt

von Bartholomäus Bruyn dem Älteren und Sohn um 1550

Seitdem in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts die Tagebücher von Hermann Weinsberg (1518–1597), dem Kölner Chronisten der Renaissancezeit, wiederentdeckt wurden¹, weiß man in Kölner Kunstgeschichtskreisen, dass zu den Werken des Malers Bartholomäus Bruyn des Älteren (1493–1555) ein umfangreicher Gemäldezyklus im Kreuzgang des heute zerstörten Kölner Karmelitenklosters gehörte und dass der Karmelitenprovinzial Eberhard Billick (1499–1557) dessen Initiator und Auftraggeber war². Das Wissen über den Zyklus, seine allgemeine Thematik und die Anzahl der Gemälde hatten sich auch in kircheninternen Schriften des siebzehnten Jahrhunderts gehalten³. Über den Verbleib der nach der Überlieferung etwa einhundert Gemälde war nichts bekannt.

Erst Horst Johannes Tümmers fand bei den Arbeiten für seine 1964 veröffentlichte Dissertation über die Altarbilder von Bartholomäus Bruyn zwei Gemälde⁴, die nach seiner Einschätzung zu diesem Zyklus gehörten. Es sind die ›Beschneidung des Heiligen Johannes‹ ehemals im Kölner Wallraf-Richartz-Museum (Abbildung 8) und die ›Versuchung Christi‹ im Bonner Landesmuseum (Abbildung 15), zwei großformatige Ölgemälde auf Leinwand.

Mein Dank gilt Professor Dr. Dr. Andreas Tacke (Trier) für die Themenstellung und ihm wie Professorin Dr. Birgit Ulrike Münch (Bonn) für die Möglichkeit der Diskussion in ihren kunstgeschichtlichen Kolloquien; Dr. Thomas Höltken (RGM), Dr. Alexandra Käss (LMB) und Dr. Roland Krischel (WRM Köln) für Rat und Literaturhinweise; Katharina Liebetrau und Mariana-Ricarda Zell M. A. (beide LMB) für die Möglichkeit der Teilhabe an der kunsttechnologischen Untersuchung der ›Versuchung Christi‹; Professor Dr. Udo Kindermann (Erlangen, ehemals Köln) für die Übersetzungen aus dem Lateinischen; Dr. Alexandra Käss (LMB) und Dr. Ingeborg Krueger (ehem. LMB) für kritisches Lesen des Manuskriptes.

den Kölner Stadtarchivar Leonard Ennen seit 1859; Publikation der gesamten Chronik s. K. Höhlbaum (Hrsg.), Das Buch Weinsberg. Kölner Denkwürdigkeiten aus dem 16. Jahrhundert, Bd. I und II (Leipzig 1886 und 1887), Bd. III, IV und V (Bonn 1897, 1898 und 1926); hier verwendet wird die digitale Gesamtausgabe der Universität Bonn: Edition Weinsberg.

² E. Firmenich-Richartz, Bartholomäus Bruyn und seine Schule (Leipzig 1891) 23, spricht von einem »grossartigen Werke« Barthel Bruyns.

³ Joseph Hartzheim, Bibliotheca Coloniensis in qua vita et libri typo vulgati et ms. rec. omnium Archi-Dioeceseos Coloniensis [...] (Köln, Thomas Odendall 1747) [VD 18 14479222–012] 74 f. übernimmt den Textabschnitt über Billicks Gemäldezyklus wörtlich aus Heister, Syntagma 1641, 110 f.

⁴ Tümmers, Altarbilder 107.

¹ Erste Veröffentlichungen von Auszügen der handgeschriebenen Chronik erfolgten durch

Die beiden Gemälde und der Zyklus, zu dem sie gehörten, werden seit Tümmers wiederholt in Sammelbeschreibungen der Malerei Bruyns oder solchen über die Renaissance in Köln erwähnt⁵. Lediglich für das Bonner Bild gibt es eine weitergehende Abhandlung⁶.

Schriftliche Quellen zum Gemäldezyklus

Der früheste Hinweis, dass es einen Zyklus von Gemälden im Kreuzgang des Kölner Karmelitenklosters gab, stammt von dessen Auftraggeber selbst, dem Karmelitenprovinzial Eberhard Billick. Der damals auf dem Trienter Konzil weilende Geistliche erwähnt in einem Brief an seinen Kölner Prior Kaspar Dorolerus vom 25. Januar 1552, dass er von mehreren Konzilsbischöfen mit Leichtigkeit »Tafelgemälde für den Klosterumgang in Köln« erhalten könne⁷.

Weiteres ist aus der nach 1560, also etwa acht Jahre später⁸ geschriebenen Chronik des Hermann Weinsberg zu erfahren⁹. Dort heißt es im »Liber Iuventutis«, der Kölner Karmelitenprovinzial habe »1547, [...] ungeferlich« begonnen »den umbganck zu Frauwenbrodern im cloister [...] zu malen« und zwar »die taffel[n] des gansen neuwen testamentz«. Beauftragt worden sei damit der Maler Bartholomäus Bruyn und »nach im sin sone, die haben es follenfort«. Jede Tafel habe sieben Taler gekostet und die Gemälde habe sich Billick »von chur- und fursten, bischoffen, prelaten, graven, rittern, doctorn, burgern« schenken lassen¹⁰. Weinsberg hält in seinem Eintrag auch fest, wie sich der Initiator des Werkes darin verewigte: »Der provincial Everhardus Billicus hat under jeder taifel die carmina gemacht und der eirste boichstaif an jeder taifel ist roit und wan die allereirste litter an jederer und allen taifeln beiein pracht werden, so begriffen sei sinen nammen und titel«¹¹. Weinsberg erwähnt den Gemäldezyklus noch einmal, wenn auch nur indirekt, mit dem Hinweis, er selbst habe dem Prior der Karmeliten¹²

⁵ Tümmers, *Kölner Kirchen* 15; Scholten, *Karmel* 382–384; M. Beer in: D. Täube (Hrsg.), *Rheinische Glasmalerei. Meisterwerke der Renaissance I. Essays* (Regensburg 2007) 51–61, hier 54. – Schmid, *Hermann Weinsberg* 49–54, befasst sich mit dem Zyklus als Ganzes und stellt Überlegungen zu seinen Stiftern an.

⁶ Krueger, *Depotschlaf*.

⁷ Siehe Postina, *Eberhard Billick* 205 Nr. 132. In der Übersetzung aus dem Lateinischen durch Hans Vogts: »Ich wollte hier einmal bei einigen besonders freigebigen und unserem Orden zugehörigen Herren anfragen, ob ich einige zwanzig oder fünfundzwanzig Tafelgemälde für den Kreuzgang in Köln erhalten könnte; doch habe ich nicht die Absicht dabei, den Platz mit Fremden zu füllen.« Siehe Vogts, *Kölner Karmeliterkloster 175*, unter Verweis auf *Stadtarchiv Frankfurt am Main* 47e, 2 f. 519 a.

⁸ Höhlbaum, *Buch Weinsberg V* (wie Anmerkung 1) 159; danach begann Weinsberg mit seinen »größtenteils aus dem Gedächtnis« (ebenda 162) geschriebenen Aufzeichnungen des *Liber Iuventutis* Weihnachten 1560.

⁹ Weinsberg, der in der Nähe der Kölner Karmel wohnte und dorthin, wie schon sein Vater, in-

tensive Beziehungen pflegte, wusste sehr gut über das Vorhaben Provinzial Billicks Bescheid, s. Schmid, *Hermann Weinsberg* 49; 53 f.

¹⁰ Edition Weinsberg, *Liber Iuventutis*, Bl. 194r: »Anno 1547, in dissem jar ungeferlich hat der provincial zu den Carmeliten in Collen und alter prior daselbst gewesen, ein Colnischer geboren, den umbganck zu Frauwenbrodern im cloister begonnen zu malen und die taffel des gansen neuwen testamentz darin laissen mailen, ein seir kostlich gemeils. Barthel Brune vur s. Alban, ein kunstener, hat der eirste meister gewesen, nach im sin sone, die haben es follenfort, jeder taifel hat 7 daler gekost. Der provincial Everhardus Billicus hat under jeder taifel die carmina gemacht und der eirste boichstaif an jeder taifel ist roit und wan die allereirste litter (194v) an jederer und allen taifeln beiein pracht werden, so begriffen sei sinen nammen und titel. Er hat von chur- und fursten, bischoffen, prelaten, graven, rittern, doctorn, burgern fil taffeln geschenkt kregen, ich solte der auch ein geben«.

¹¹ Ebenda.

¹² Prior des Klosters war zu dieser Zeit (1552–1562) Johannes Billick, der jüngere Bruder von Provinzial Eberhard Billick, s. Kluetting, *Monasticon* 412.

am 4. November 1559 sieben Taler gegeben für ein Gemälde im Umgang des Klosters »dar christus in parthen gefangen wart«¹³. Im Mai 1563 war dieses von Weinsberg für den Zyklus gestiftete Gemälde fertig und hing im Kreuzgang¹⁴.

In anderem Zusammenhang kam der Chronist ein letztes Mal (1580) bei einer Ortsangabe auf die Billick-Tafeln zu sprechen: »in der historien im binnersten umbganck deß cloisters zu Carmeliten [...] uff der mauren under dem neuwen gemailten taiffel«¹⁵.

Erst aus der Mitte des folgenden Jahrhunderts stammen die nächsten schriftlichen Hinweise auf den Zyklus. Da ist es der Kölner Theologe und Historiker Aegidius Gelenius (1595–1656), der in seiner Geschichte Kölns »De admiranda [...] magnitudine Coloniae [...]«¹⁶ von 1645 auf Billicks Großtat als »Potissimum Splendorem« mit der Zeitangabe »um 1550« hinweist¹⁷.

Vier Jahre vorher hatte sein Neffe Johannes Heister¹⁸, während Gelenius selbst krank war, ein von diesem »in Nacharbeit« zusammengetragenes lexikalisches Werk über die Kölner Weihbischöfe (»Syntagma de S. Coloniensis Ecclesiae Pro-Episcopis«)¹⁹ herausgegeben. Darin wird der Provinzial und designierte Kölner Weihbischof Eberhard Billick besonders gewürdigt²⁰. Diese Quelle ist insofern wichtig, als aus ihr die von Weinsberg nicht genannte Anzahl der zum Gemäldezyklus im Karmelitenkreuzgang gehörenden Gemälde ersichtlich wird. In der Würdigung Billicks heißt es dort: »Operum praeclarè ab eo confectorum non est illud postremum, quod grandem Carmelitarum ambitum Historiis sacrae Scripturae à condito Orbe ad extremum iudicij diem, exquisita arte pictis, & singulas ternis distichis explicando subiectis vestiuit. Ex quibus si primas literas rubricis notatas collegeris, hanc sententiam effeceris: EVERHARDUS BIL-LICUS COLONIENSIS THEOLOGUS, PROVINCIALIS CARMELITARUM AMBITUM TABULIS ISTIS ORNARI PROCURAVIT. Unde numerum tabularum scies«²¹.

¹³ Edition Weinsberg, Liber Iuventutis, Bl. 395r: »anno 1559 den 4. novemb. hab ich dem prior zu Carmeliten vernoicht 7 daler dan von alters noch etwaß ungelichs samten, daß sall man mich und min hausfrauwe in ein taiffel im umbganck dar christus in parthen gefangen wart contrafeiten mit ussen wapen. Wa es nit in mi nem leben geschege so laiß man es nach minem doede machen dan es ist bezalt.« – Die Meinung, das Geld sei dem Provinzial Eberhard Billick übergeben worden (s. Schmid, Hermann Weinsberg 52) kann nicht zutreffen, da dieser zwei Jahre vorher verstorben und 1559 sein jüngerer Bruder Johannes Billick Prior war (s. Anmerkung 12).

¹⁴ Edition Weinsberg, Liber Iuventutis, Bl. 454r. Im Jahr 1583 erwähnt Weinsberg das Gemälde im Zusammenhang mit den von den Bruyns gefertigten verschiedenen Porträts von sich und seiner Frau als »ein taiffel zu Carmeliten in den umbganck neben dem choir da im garthen malcho daß oir abgehawen wirt«, s. Edition Weinsberg, Liber Senectutis, Bl. 405r.

¹⁵ Edition Weinsberg, Liber Senectutis, Bl. 225r.

¹⁶ Gelenius, Sacra Colonia 1645.

¹⁷ Gelenius, Sacra Colonia 1645, 479: »Potissimum splendorem addidit circa annum 1550 Euerardus Billicus eruditione & authorithate praes-

tantissimus, de cuius laudibus mox alius erit dicendi locus.«

¹⁸ Gelenius, Sacra Colonia 1645, 480 II., s. a. Allgemeine Deutsche Biographie XI (1880) 672 s. v. Heister, Johann Heinrich (L. Ennen).

¹⁹ Heister, Syntagma 1641.

²⁰ Heister, Syntagma 1641, 109–111. Gelenius wird die Angaben über den Provinzial Billick im Kölner Karmelitenkloster gesammelt und dort das gleiche Material wie die karmelitischen Historiographen Segerus Pauli und Jakob Milendunck (s. Anmerkungen 23–25) für ihre Chroniken verwendet haben.

²¹ Heister, Syntagma 1641, 110 f. – »Unter seinen herrlichen Werken ist das nicht das geringste, dass er den großen Kreuzgang der Karmeliten mit ausgesucht kunstvoll gemalten Geschichten aus der Heiligen Schrift von der Erschaffung der Welt bis zum jüngsten Tag des Gerichts schmückte und die einzelnen Bilder mit je drei Distichen darunter erklärte, aus denen man, wenn man die ersten rot ausgezeichneten Buchstaben zusammenliest, folgende Aussage erhält: Eberhard Billick, Theologe zu Köln, Provinzial der Karmeliten, hat den Kreuzgang mit diesen Gemälden schmücken lassen. Daraus kann man die Anzahl der Gemälde ableiten.« (Übers. Udo Kindermann).

Demnach hätten siebenundneunzig Bilder zum Zyklus gehört, das heißt jeder Buchstabe des Spruches im lateinischen Original steht für einen Versbeginn und damit für ein Gemälde.

Der bei Heister wiedergegebene Akrostichonspruch, von dem Weinsberg sagt, dass es einen solchen Spruch aus den Anfangsbuchstaben der »carmina« mit Billicks »namen und titel«²² gegeben habe, taucht um ein einzelnes Wort ergänzt in den handgeschriebenen karmelitischen Chroniken des siebzehnten Jahrhunderts wieder auf. Verfasser sind die beiden Historiographen des Karmelitenordens Segerus Pauli (wirkte etwa 1625–1651)²³ und sein Nachfolger Jakob Milendunck (etwa 1612–1682, Prior in Köln 1646–1649)²⁴. Pauli, der den Abschnitt über Billick in seinen ›Scripta et collectanea historica [...]‹²⁵ um 1650 mehr oder weniger wörtlich aus Heisters Syntagma übernimmt²⁶ und dies zum Schluss auch erwähnt²⁷, korrigiert Heister – wohl auf Grundlage der im Kloster vorhandenen Unterlagen – um ein einziges Wort. Er ergänzt den Akrostichonspruch in einer nachträglichen Korrektur mit ›FRATRUM‹²⁸. Der Zyklus hätte danach entsprechend der Anzahl der Buchstaben in seinem Akrostichonspruch nicht wie bei Heister überliefert aus siebenundneunzig, sondern wie es sich aus Paulis Korrektur (mit sieben weiteren Buchstaben) ergibt, aus einhundertvier Gemälden bestanden. Aber den so geplanten Umfang scheint das Großwerk des Karmelitenprovinzials nicht ganz erreicht zu haben.

Die tatsächliche Anzahl der Bilder, wie sie schließlich im Kreuzgang hingen, ergibt sich aus der nur schwer entzifferbaren, im Zusammenhang mit dem ergänzten Wort ›FRATRUM‹ von Segerus Pauli in seinem Text angebrachten Randbemerkung (Abbildung 1). Das siebenbuchstabile ›FRATRUM‹, schreibt Pauli, würde nur »ein einziges Gemälde bedeuten«²⁹. Demnach können zum fertigen Zyklus nicht wie ursprünglich mit Billicks um das Wort ›FRATRUM‹ ergänzten Akrostichonspruch vorgesehen einhundertvier, sondern lediglich achtundneunzig Gemälde gehört haben. Diese Abweichung vom ursprünglichen Plan hängt damit zusammen, dass der Auftraggeber im Januar 1557 starb, bevor sein Konzept mit den einhundertvier Gemälden vollständig realisiert war. Wahrscheinlich hörte die Fertigung noch ausstehender Gemälde auf, als das Priorat von Johannes Billick, dem Bruder des Provinzials, im Jahr 1562 endete, spätestens jedoch 1566 mit Ablauf des zweiten Priorates von Kaspar Dorolerus, der

²² Siehe Anmerkung 10.

²³ Klueting, *Monasticon* 401 mit Anm. 156.

²⁴ Klueting, *Monasticon* 390; 412. – Vogts spricht, wenn er Jakob Milendunck als ›Historiker des Ordens‹ meint, fälschlich von ›Jacobus Midendorpius‹, einem aus den Niederlanden stammenden Kölner Gelehrten (1537–1611), der kein Karmelit war, s. Vogts, *Kölner Karmeliterkloster* 149; 151 Anm. 3; 152; 153; 154; 163. – Arntz, Köln 192 f. übernimmt die Namensverwechslung.

²⁵ Segeri Pauli *Scripta* ca. 1650, s. Klueting, *Monasticon* 42. Das ursprünglich im Kölner Karmel befindliche Archiv der Niederdeutschen Provinz kam im 19. Jh. ins Frankfurter Stadtarchiv (›Provinzialarchiv 5‹), heute sind die nur in Bruchstücken erhaltenen Teile im Bestand des Instituts für Stadtgeschichte Frankfurt, s. Klueting, *Monasticon* 39–42.

²⁶ Segeri Pauli *Scripta* ca. 1650 Bl. 521v, 21. Zeile von unten »Eum laudent Gesnerus« bis Bl. 522r, 22. Zeile von oben »Scutica, vt hieresion« entsprechen Heister, *Syntagma* 1641, 109, neunte Zeile von unten »Eundem laudant Gesneius« bis ebenda, 111, dritte Zeile von unten »Scutica, vt haresion«.

²⁷ Ebenda Bl. 522r: »Hactenus Syntagma [...] Ioan. Henrici Heister«.

²⁸ Ebenda. – Pauli schrieb auf den Rand des Blattes unter das »*FRAT-/RVM.« (s. Abbildung 1): »Hanc vo-/cem au-/thor p[re]-/termisit« [»dieses Wort hat der Autor ausgelassen«]. Mit dem »author« ist Johannes Heister, der Verfasser des ›Syntagma‹ (Heister, *Syntagma* 1641) gemeint.

²⁹ Entschlüsselung des mit Abkürzungen geschriebenen lateinischen Textes und Übers. Udo Kindermann.

FRA =
 TRVM.
 Hanc vo=
 cem au=
 thor p[re]=
 termisit;
 q[ue] vnica[m]
 sola[m] Ta=
 bula[m] ef=
 ficit.

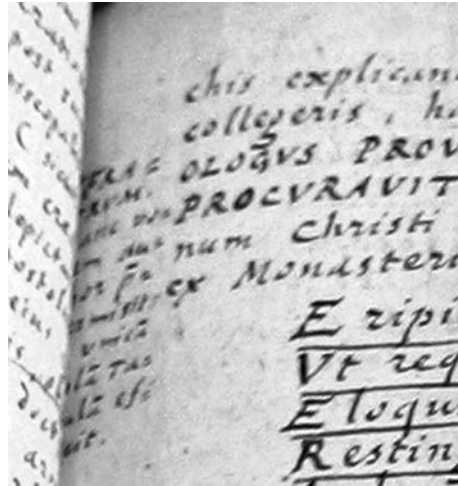


Abbildung 1 Aus den Scripta et collectanea historica [...] des Segerus Pauli, um 1650: Die Randnotiz neben dem Akrostichonspruch Eberhard Billicks. Etwa natürliche Größe. Institut für Stadtgeschichte, Frankfurt KB 82, Bl. 522r.

unter Billick schon einmal Kölner Prior gewesen war³⁰. Es ist anzunehmen, dass, als Segerus Pauli seine Aufzeichnungen um 1650 schrieb, die von ihm angegebenen achtundneunzig Gemälde im Kreuzgang seines Klosters hingen und er sie dort täglich vor Augen hatte.

In der kirchengeschichtlichen kölnischen Überlieferung hielt man am Akrostichon (ohne ›FRATRUM‹) mit siebenundneunzig Buchstaben nach Heister fest³¹. Erst Hans Vogts, der das Provinzialarchiv der Karmeliten in Frankfurt am Main konsultierte, stieß auf den in den dortigen Akten überlieferten, um das Wort ›FRATRUM‹ ergänzten und damit vollständigen Spruch Billicks mit einhundertvier Buchstaben, ohne sich um die nur schwer lesbare Randbemerkung zu kümmern³².

Die vierte und letzte Quelle, aus der man etwas über den Gemäldezyklus erfährt, ist der Eintrag in einem Reisebericht von 1660, also etwa zehn Jahre nach Paulis Aufzeichnungen und einhundert Jahre nachdem der Zyklus fertiggestellt war und alle achtundneunzig Gemälde im Kreuzgang hingen. Der gelehrte Jesuitenpater und Kirchenhistoriker Daniel Papebroch (1628–1714), Mitherausgeber und Verfasser einiger der Bände der ›Acta Sanctorum‹, besuchte aus den Niederlanden kommend auf einer Reise nach Italien am 4. August 1660 das Kölner Karmelitenkloster³³. In seinem Reise-

³⁰ Prioratszeiten, s. Klüeting, *Monasticon* 412.

³¹ Siehe Hartzheim, *Bibliotheca Coloniensis* (Anmerkung 3) 75.

³² Siehe Vogts, *Kölner Karmeliterkloster 174*. – Wie dagegen Tümmers auf den um fast die Hälfte verkürzten Akrostichonspruch »Everhardus Carmelitarum Ambitum Tabulis istis ornari procuravit« und damit auf nur siebenundfünfzig Gemälde kommt, ist nicht nachvollziehbar, s. Tümmers, *Altarbilder 107*; Tümmers, *Kölner Kirchen 15*.

³³ Über dreißig Jahre später (1695) führt Papebrochs wissenschaftlicher Beweis, wonach »die Tradition des Karmelitenordens, sich auf den Propheten Elias zurückzuführen, jeder historischen Grundlage entbehrte«, zur Verurteilung der von ihm verfassten Bände der ›Acta Sanctorum‹ durch die Inquisition; die Aufhebung erfolgte erst 1715 nach dem Tode Papebrochs (1714), s. *Biographisches Kirchenlexikon XVIII* (2001) Sp. 113–118, hier: Sp. 115 s. v. Papebroch, Daniel (M. Schnettger).

tagebuch hielt er fest: »Sie [die Kölner Karmeliten] haben einen herrlichen Kreuzgang und noch herrlichere Malereien ringsherum, die das Alte Testament im Überblick, das Neue jedoch ganz, der Reihe nach und ausführlich darstellen, über einhundert Bilder«³⁴.

Alle vier Quellen zusammenfassend ergibt sich folgendes Bild: Der Karmelitenprovinzial Eberhard Billick veranlasste um 1547 (Weinsberg) im Kreuzgang des Kölner Karmelitenklosters einen von Bartholomäus Bruyn dem Älteren und seinen Söhnen gefertigten (Weinsberg) Gemäldezyklus (Weinsberg, Heister, Pauli, Papebroch) mit etwa einhundert Gemälden (Heister, Pauli, Papebroch), unter denen jeweils ein aus drei Distichen bestehender, das Bild erklärender, sechszeiliger lateinischer Vers stand (Weinsberg, Heister, Pauli), dessen Anfangsbuchstabe rubriziert war. Die aneinandergefügteten roten Versinitialen ergaben einen Spruch zur Erinnerung an den Auftraggeber der Bilderserie mit seinem Namen und Titel (Weinsberg, Heister, Pauli). Der Akrostichonspruch hatte siebenundneunzig (Heister) beziehungsweise einhundertvier (Pauli) Buchstaben. Der Zyklus umfasste schließlich achtundneunzig Gemälde (Pauli) beziehungsweise »über einhundert Bilder« (Papebroch).

Die Angaben zum Inhalt des Zyklus sind ähnlich, aber nicht ganz deckungsgleich: Weinsberg: »die taffel[n] des gansen neuwen testamentz«³⁵.

Heister und Pauli: »Historiis sacrae Scripturae à condito Orbe ad extremum iudicij diem«.³⁶

Papebroch: »picture vetus testamentum summatim; Euangelium vero totum ordinate et enucleate complexae«³⁷.

Nur durch Weinsberg ist überliefert, dass das Geld zur Bezahlung der Gemälde, jeweils sieben Taler, nicht von Billick oder seinem Orden stammte, sondern dass er es von ausgesuchten Stiftern, weltlichen und geistlichen Herren, aber auch von Doktoren und Bürgern³⁸ akquirierte. Schließlich ist aus Billicks Brief an den Prior Dorolerus von 1552 bekannt, dass der Provinzial Kölner Stifter Fremden vorzog³⁹.

Der Kreuzgang

Das abendländische koinobitische Mönchtum entwickelte die Bauform des Kreuzganges⁴⁰, erstmalig aufgezeichnet im Sankt Gallener Klosterplan um 820, aus seiner weltabgewandten, kontemplativen Lebensform in Gemeinschaft und Klau-

³⁴ Kindermann, Daniel Papebroch 51 Nr. 58; 304 Nr. 58. – Zur Arbeitsweise des Reiseschriftstellers von 1660 sagt sein Herausgeber, Papebroch beschreibe »genau das, was er wahrnimmt[,] und berichtet, was er hört, bisweilen trocken und langweilig, aber grundsätzlich stets zuverlässig«, Kindermann, Daniel Papebroch 11.

³⁵ Edition Weinsberg, Liber Iuuentutis, Bl. 194r.

³⁶ Mit »gemalten Geschichten aus der Heiligen Schrift von der Erschaffung der Welt bis zum jüngsten Tag«. So Heister, Syntagma 1641, 110; Segeri Pauli Scripta ca. 1650 Bl. 521v.

³⁷ Mit »Malereien [...], die das Alte Testament im Überblick, das Neue jedoch ganz, der Reihe nach und ausführlich darstellen.« So Kindermann, Daniel Papebroch 51; 304.

³⁸ Edition Weinsberg, Liber Iuuentutis, Bl. 194r: »chur- und fursten, bischoffen, prelaten, graven, rittern, doctorn, burgern«.

³⁹ Siehe Anmerkung 7.

⁴⁰ Ein »um den Rechteckhof einer Klausur angelegter, flachgedeckter oder gewölbter Gang«, der »mit der Kirche das Kernstück eines Klosters« bildet, s. G. Binding, Bildwörterbuch der Architektur von Hans Köpf (Stuttgart 1999) 288.

sur⁴¹. Für die Bettelorden, die ihre monastische Aufgabe in der Begegnung mit der Welt durch Seelsorge und Mission erfüllten⁴², wären andere Formen des Bauens als die Kreuzgangarchitektur in Frage gekommen. Trotz ihres anderen monastischen Selbstverständnisses hielten sie aber am Grundmuster der von benediktinischer Lebensform geprägten Kreuzgangarchitektur fest⁴³. Während sie für ihre Kirchenbauten einen durchaus eigenen Stil entwickelten, galt das nicht für die Kreuzgänge. Deren Bau erfolgte nach herkömmlichem Grundmuster in zeitgemäßer architektonischer Form. Der Umgang (>ambitus<) in den Medikantenklöstern war, anders als bei den frühen Orden, kein funktionales Zentrum des klösterlichen Lebens mehr, sondern nur noch ein für das Mönchtum typisches Dekorstück⁴⁴. Die veränderte Bedeutung wirkte sich auf die Frage des Zuganges in den im Sinne des Wortes >claustrum< ursprünglich abgeschlossenen und allein den Mönchen vorbehaltenen Kreuzgang aus. Der Kreuzgang der Medikantenorden war in der frühen Neuzeit zwar kein allgemein öffentlicher Raum, aber Nichtordensangehörige, die in irgendeiner Weise mit dem Kloster zu tun hatten, fanden jederzeit ungehinderten Zugang⁴⁵. Wie weit die Öffnung der Kreuzgänge der Bettelorden gehen konnte, zeigt die Nutzung des Kölner Minoritenkreuzganges als Ausstellungsraum auswärtiger Händler und für ortsansässige Krämer während der jährlichen Messe⁴⁶. Zumindest während dieser Zeit war der Zugang zum Kreuzgang ganz öffentlich.

Die Geschichte der Kölner Karmeliten⁴⁷ und ihres Klosters begann 1256 mit dem Erwerb von Grundbesitz in der damaligen südlichen Vorstadt Airsbach⁴⁸. Erste Nachrichten über den Bau der Klosterkirche reichen in das Jahr 1261 zurück⁴⁹. Wie die Anlage des Klosters zu Lebzeiten Billicks etwa aussah, zeigt der Mercatorplan von 1571 (Abbildung 2). Die Kirche war eine dreischiffige, in acht Joche gegliederte Basilika ohne Apsis⁵⁰, ungefähr dreiundfünfzig Meter lang und etwa dreiundzwanzig Meter breit. Sie schloss im Osten mit einer zugangslosen, geraden Mauer zur >Frauenbruder-<

⁴¹ R. Legler, *Der Kreuzgang. Ein Bautypus des Mittelalters* (Frankfurt a. M., New York und Paris 1989) 207–212. – Beat Brenk hebt hervor, dass es »die Vierflügelanlage mit ambitus« seit frühchristlicher Zeit u. a. in Syrien und damit unabhängig vom benediktinischen Mönchtum gab, s. Zum Problem der Vierflügelanlage (Claustrum) in frühchristlichen und frühmittelalterlichen Klöstern. In: P. Ochsenein / K. Schmuki (Hrsg.), *Studien zum St. Galler Klosterplan II* (Sankt Gallen 2002) 185–215, hier 214.

⁴² Legler, *Kreuzgang* (vorige Anmerkung) 284: »Predigermönche kennen keinen gemeinsamen Schlafraum mehr, führen keinen klausural abgeschlossenen Tageslauf und brauchen eigentlich keinen Kreuzgang mehr.«

⁴³ W. Schenkluhn, *Architektur der Bettelorden. Die Baukunst der Dominikaner und Franziskaner in Europa* (Darmstadt 2000) 232.

⁴⁴ Legler, *Kreuzgang* (Anmerkung 41) 286.

⁴⁵ Edition Weinsberg, *Liber Senectutis*, Bl. 225r: Weinsberg beschreibt, wie er schon als Kind mit seinem Vater im Kreuzgang des Karmeliten-

klosters war, um dort etwas über seine Familiengeschichte zu erfahren.

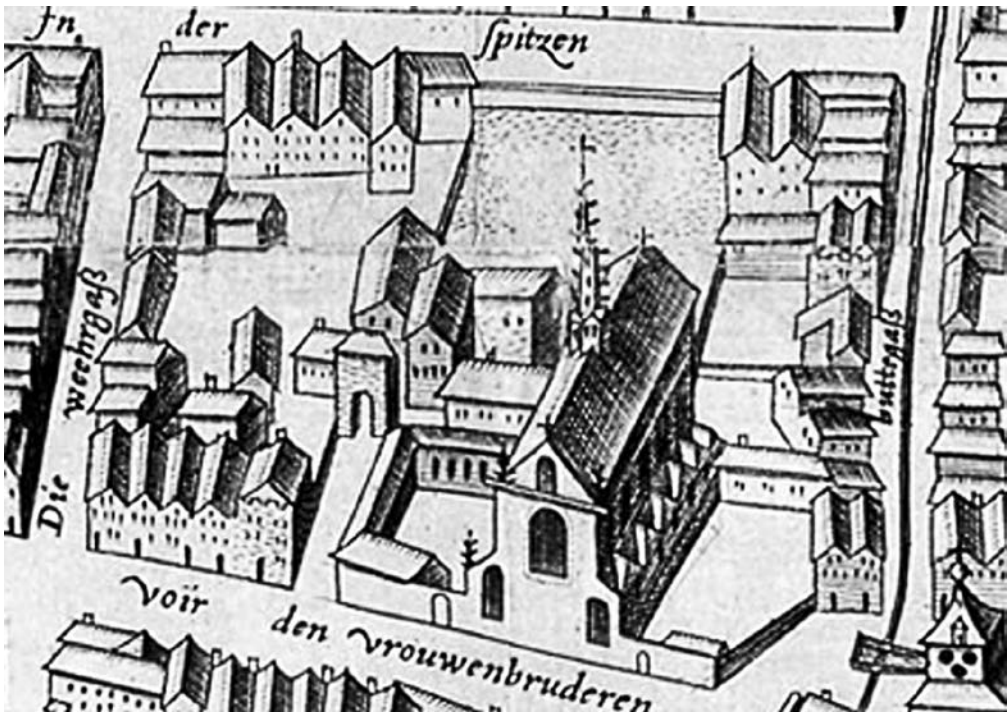
⁴⁶ J. W. J. Braun, *Das Minoritenkloster und das neue Museum zu Köln. Eine historische Denkschrift* (Köln 1862) 50 f.: »In dem sehr geräumigen Kreuzgange stellten die Maler [meistens aus Flandern für vier Wochen am Ostern] ihre Bilder zum Verkauf aus. [...] Auch andere Krämer hatten ihre Waaren in dem Umgange zum Verkaufe ausgestellt; sie mussten Standgeld zahlen, welches der Rath erheben ließ«. Außerdem fanden in den großen Sälen des Klosters (die über den Kreuzgang zu erreichen waren) große Tagungen wie die Hanseatische Versammlung oder die Wahl des Rektors der Kölner Universität statt, s. ebenda 50. – Vgl. Anmerkung 147.

⁴⁷ Zur Geschichte des Kölner Karmelitenklosters s. Klüeting, *Monasticon* 386–421.

⁴⁸ H. Keussen, *Topographie der Stadt Köln im Mittelalter II* (Bonn 1910, Ndr. Düsseldorf 1986) 37 f.; Klüeting, *Monasticon* 388.

⁴⁹ Klüeting, *Monasticon* 395 mit Anm. 67.

⁵⁰ Vogts, *Kölner Karmeliterkloster 156*; Arntz, *Köln 192* Abb. 135.



Straße, wie dieser Teil der heutigen Severinstraße damals hieß. Die Eingänge zur Kirche befanden sich auf deren Nord- und Südseite durch die Seitenschiffe⁵¹. Auf beiden Seiten der Kirche ist je ein von Gebäuden und Mauern eingefasster Hof zu sehen. Im Norden waren das Priorat, das Noviziat und der Sitz des Provinzials untergebracht, auf der Südseite befand sich der Kreuzgang.

Von ihm ist erstmals im ausgehenden vierzehnten Jahrhundert die Rede. Drei Kreuzgangflügel (im Westen, Süden und Norden) entstanden bis Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts, erst 1459 folgte der Ostflügel⁵². Die schriftlichen Quellen geben zu seinem Aussehen nicht sehr viel her: Johannes Heister, der das Kloster mit Sicherheit vom Ansehen kannte, spricht lediglich von einem »grandem [...] ambitum«, der ein »operum praeclare« sei⁵³. Die karmelitischen Historiographen Pauli und Millendunck, die beide im Kloster gelebt hatten, fügen dem nichts hinzu. Der Besucher Papebroch lobt den Umgang 1560 als einen »ambitus praeclarus«. Hermann Weinsberg, der dort häufiger vorbeikam und die Entstehung des Gemäldezyklus miterlebte, ist etwas konkreter. Aus einem Eintrag von nach 1580 ist zu erfahren, dass zu dem Umgang ein Pförtnerhaus und ein als »putz« bezeichneter Brunnen gehörte⁵⁴. Inwieweit der Kreuzgang von den Umbauten nach dem Einsturz der Kirche im Jahre 1606 und ihrem Wiederaufbau sowie der Umgestaltung⁵⁵

⁵¹ Nach Einsturz (1606) und Wiederaufbau im 17. Jh. wurde die Kirche insgesamt nach Westen ausgerichtet mit neugeschaffenem Zugang (ein Haupt- und zwei Nebenportale) in der Ostfassade direkt von der Severinstraße, s. Vogts, Kölner Karmeliterkloster 181; Arntz, Köln 196; Scholten, Karmel 377 f. mit Abb. 1.

⁵² Vogts, Kölner Karmeliterkloster 156; Arntz, Köln 197.

⁵³ Ein »großer Kreuzgang«, ein »herrliches Werk«, Heister, Syntagma 1641, 110.

⁵⁴ Edition Weinsberg, Liber Senectutis, Bl. 225r.

⁵⁵ Siehe Anmerkung 51.

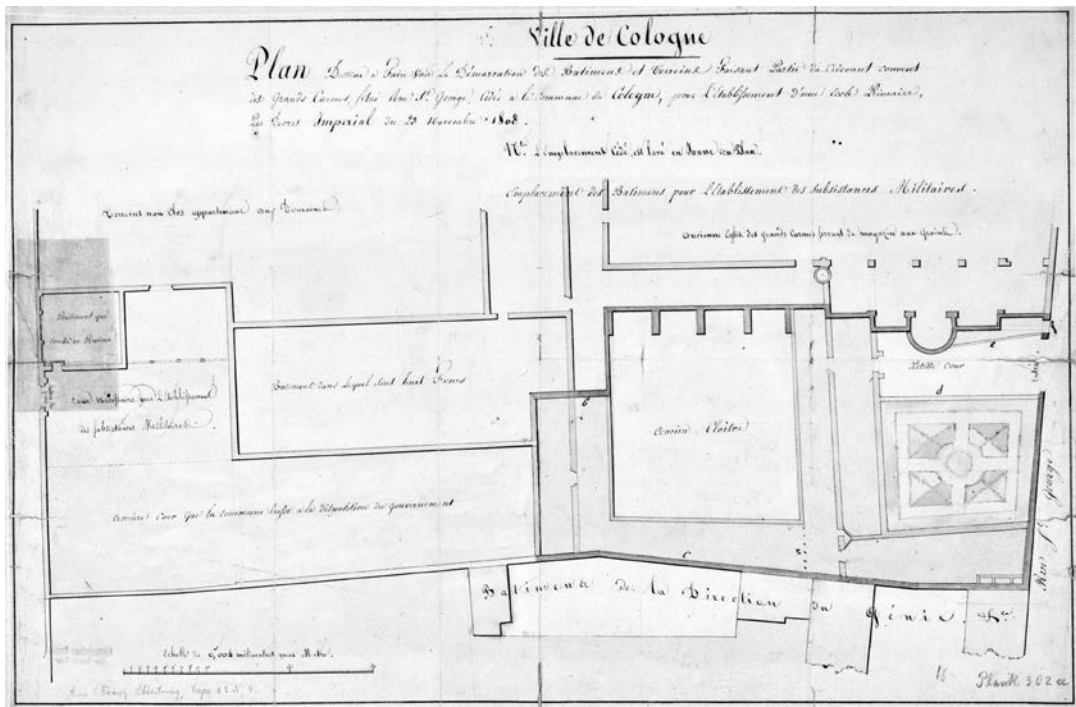


Abbildung 2 (gegenüber) Das Kölner Karmelitenkloster und sein Kreuzgang (links der Klosterkirche) von Osten in der Kölner Stadtansicht des Arnold Mercator von 1571. Kölnisches Stadtmuseum. –
Abbildung 3 (oben) Lageplan des Klosters von 1808 mit dem Kreuzgang (rechts der Bildmitte, »Ancien Cloître«). Historisches Archiv der Stadt Köln.

betroffen war, ist nicht bekannt. In den Jahren 1656 und 1658 erfolgte jedenfalls unter Prior Jakobus Emans⁵⁶ »eine neue Beplattung und Ausstattung des Kreuzganges«⁵⁷. Und zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts kam es zu einem »Neubau der beiden Flügel an der Ostseite des Südhofes«.

Nach Aufhebung des Klosters (1802) und dem Abriss des Kirchengebäudes 1810 nutzte man den südlichen Klosterflügel als Schulgebäude⁵⁸, 1830 wurde dort das Friedrich-Wilhelm-Gymnasium untergebracht. Bei dessen Neubau 1844 riss man die alten Südflügelbauten des Klosters ab. Von der gesamten Anlage mit Kirche, Kreuzgang und weiteren Klosterbauten ist nichts mehr zu sehen. Wo sich Klosterkirche und Kreuzgang befunden hatten, steht heute das nach dem letzten Krieg neu errichtete Friedrich-Wilhelm-Gymnasium in der Severinstraße 241. Städtische Archäologen legten zwischen 2004 und 2006 und 2010/2011 bei Grabungen am Waidmarkt Teile der Klosteranlage, darunter auch Mauerreste des Kreuzganges unter dem Schulgelände frei⁵⁹.

⁵⁶ Prior von 1652–1659, s. Klüeting, *Monasticon* 412.

⁵⁷ Hierzu und zum Folgenden s. Vogts, *Kölner Karmeliterkloster* 183. Der »Südhof« war das Gelände auf der Südseite der Kirche, wo der Kreuzgang lag.

⁵⁸ Hierzu und zum Folgenden s. Arntz, *Köln* 200.

⁵⁹ Th. Höltken in: M. Gläser / M. Schneider (Hrsg.), *Lübecker Kolloquium zur Stadtarchäologie im Hanseraum IX. Die Klöster* (Lübeck 2014) 261–277, hier 274. Die 2010/11 freigelegten Fundamente, »Teile des Kreuzganges«, gehörten zu dessen Nordflügel vor dem Westteil der Kirche, s. ebenda 272 Abb. 14.

Außer der Ansicht aus dem Mercatorplan von 1571 und der Zeichnung eines 1835 noch existierenden gotischen Kreuzgangfensters gibt es nichts, was unmittelbar etwas über Form, Maße oder Aussehen des Kreuzganges zur Zeit Billicks aussagt. Aus Weinsbergs Bemerkung über das »portzheusgin«, durch das man in den »umbganck«⁶⁰ des Klosters gelangte, ist außerdem bekannt, dass der Kreuzgang direkt von außen zugänglich war.



Die Denkmalpfleger Hans Vogts und Ludwig Arntz legten ihren Rekonstruktionszeichnungen der Klosteranlage nicht den Mercatorplan, sondern eine um 1808 gefertigte Grundrisssskizze⁶¹ vom Südteil der Kirche und dem anschließenden Südhof zugrunde⁶² (Abbildung 3). Nach der Skizze war der Südhof um 1808 geteilt, anders als bei Mercator angegeben. Der zur Severinstraße hin gelegene östliche Teil bildete einen Vorhof. Erst westlich von ihm und ausschließlich vor der westlichen Hälfte des Kirchenschiffes lag nach dem Plan von 1808 das damit recht kleine Kreuzgangeviert (Seitenlänge westöstlich ca. 22 Meter). Die Frage, ob der Kreuzgang nicht bei den Umbauten zu Beginn des achtzehnten Jahrhunderts zugunsten des Vorhofes verkleinert wurde und vorher weiter nach Osten reichte, wie es der Mercatorplan annehmen lässt, wird nicht mehr zu klären sein. Der Ver-

gleich mit dem von Vogts und Arntz wiederholt als Vorbild genannten⁶³ Kreuzgang des Minoritenklosters⁶⁴ legt eine ursprünglich größere westöstliche Ausdehnung des Karmelitenkreuzganges über die gesamte Länge des Kirchenschiffes nahe⁶⁵.

Genauso schwierig wie die Rekonstruktion der genauen Lage und der Ausmaße ist es, ein annähernd richtiges Bild von seinem Aussehen zu erhalten. Man ist auf Vergleiche und Indizien angewiesen. Nach dem Mercatorplan von 1571 (s. Abbildung 2) war der Kreuzgang ein einfacher gemauerter und überdachter Umgang. Es deutet alles darauf hin, dass schon im sechzehnten Jahrhundert ein Teil der Flügel zweistöckig ausgebaut war⁶⁶. Ledig-

⁶⁰ Weinsberg erwähnt in einem Eintrag von 1580 ein »portzheusgin«, das mit seiner Tür, in den »umbganck«, des Karmelitenklosters führte, s. Edition Weinsberg, *Liber Senectutis*, Bl. 225r.

⁶¹ Arntz, Köln 196 Abb. 137.

⁶² Siehe Vogts, *Kölner Karmeliterkloster* 161; Arntz, Köln 199 Abb. 140.

⁶³ Siehe Vogts, *Kölner Karmeliterkloster* 159; Arntz, Köln 197.

⁶⁴ Siehe H. Rahtgens / H. Roth, *Die kirchlichen Denkmäler der Stadt Köln. Minoritenkirche – S. Pantaleon – S. Peter – S. Severin. Kunstdenkmäler Stadt Köln II* 2 (Düsseldorf 1929) 419–421.

⁶⁵ Grabungen, die die Position der Kreuzgangfundamente bestätigten, wurden nur im Westteil des Nordflügels durchgeführt (s. Höltken in: *Lübecker Kolloquium [Anmerkung 59]* 272 Abb. 14; 274), so dass daraus keine Schlüsse über die Ausdehnung des Flügels nach Osten gezogen werden können.

⁶⁶ Die auf einem Stich der Deutschordenskommande Jungen-Biesen von 1700 sichtbare Rückseite des südlichen Klosterflügels, der unmittelbar an die Nordseite des Kommendengebäudes angrenzte, zeigt sich als zweigeschossiger Bau, s. Arntz, Köln 113 Abb. 89.

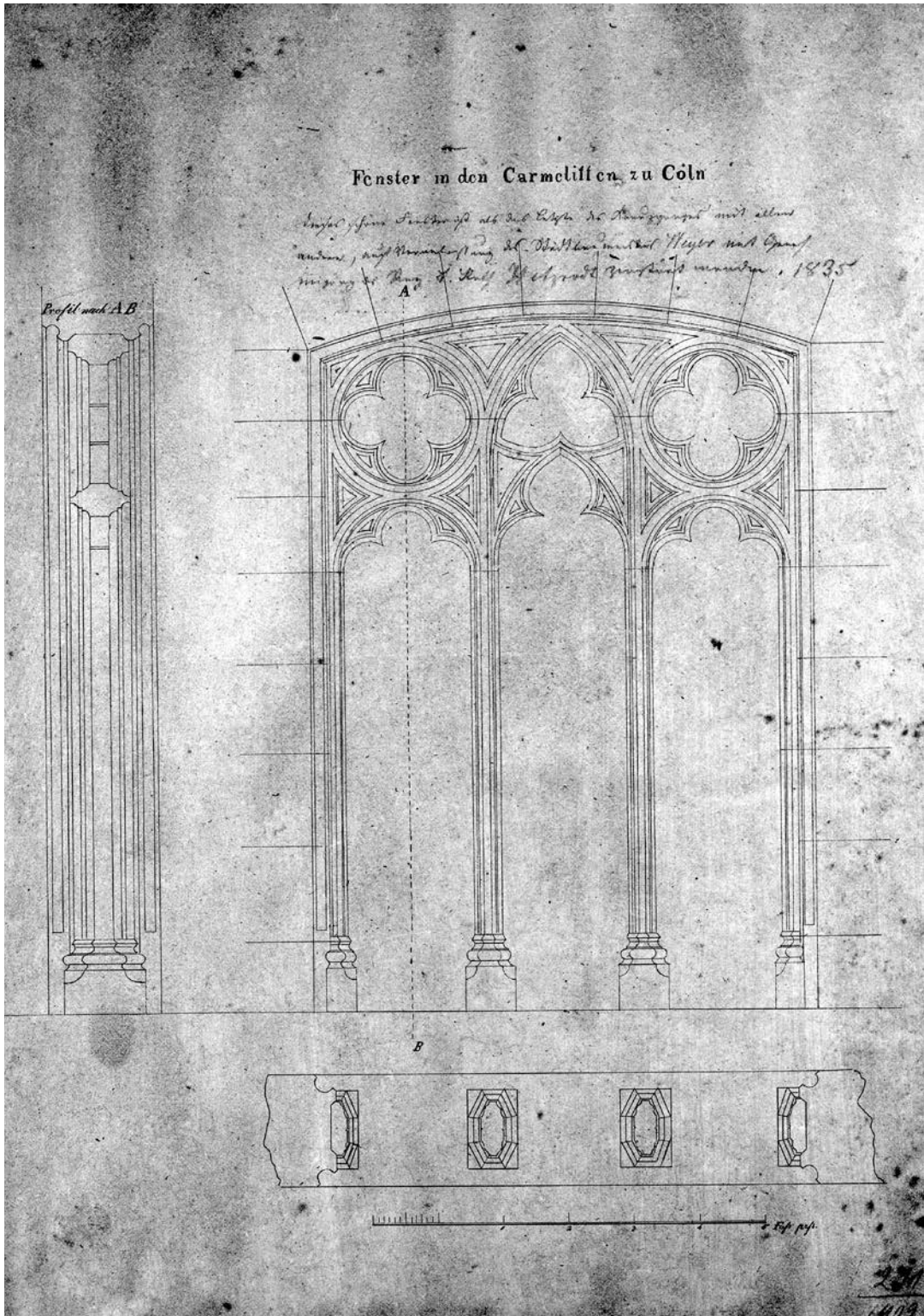


Abbildung 4 (gegenüber) Kreuzgangfenster des Kölner Minoritenklosters im Innenhof des Museums für Angewandte Kunst. – Abbildung 5 (oben) Kreuzgangfenster des Kölner Karmelitenklosters. Federzeichnung von Ernst Friedrich Zwirner, 1835. Kölnisches Stadtmuseum.

lich der an die Südseite der Kirche grenzende Nordflügel des Kreuzganges war vermutlich ohne Obergeschoss. Sein einfaches Pultdach schloss an die Außenmauer des südlichen Kirchenschiffes an.

Alle vier Flügel öffneten sich im unteren Teil mit dreibahnigen, wohl unverglasten Maßwerkfenstern auf einer umlaufenden Mauer zu dem Gartengeviert, wie es in einer Federzeichnung von 1835 (Abbildung 5) festgehalten ist. Die Fenster entsprachen in Maß und Form vollkommen denen des Kölner Minoritenklosters (Abbildung 4). Wie bei den Minoriten⁶⁷ war der Karmelitenkreuzgang ungewölbt und flach gedeckt.

Ein gutes und bis heute erhaltenes Beispiel dafür bietet der ebenfalls im fünfzehnten Jahrhundert entstandene Kreuzgang des Frankfurter Karmelitenklosters⁶⁸. Wie der Umgang der beiden Kölner Medikantenklöster ist derjenige in Frankfurt ungewölbt, flach gedeckt und etwas über sechs Meter hoch.

Unterbringung der Gemälde im Kreuzgang

Von den Maßen aus dem Plan von 1808 ausgehend wären die Seiten des Innenhofgevierts zwischen 21,8 (Nordseite) und 25,7 Meter (Ostseite) lang gewesen. Wenn man die Breite des Umgangs mit fünf Metern annimmt, kommt insgesamt eine theoretisch verfügbare Wandfläche von zusammen etwa 115 Metern Länge heraus. Davon abzuziehen sind Tür- und andere Wandöffnungen sowie die im Nordflügel durch die Strebebepfeiler der Kirche für die Hängung von Bildern ungeeigneten Wandpartien. Auf den verbleibenden weniger als einhundert Metern fänden maximal sieben- undsiebzig Gemälde⁶⁹ nebeneinander Platz. Zwar wäre, vorausgesetzt der Kreuzgang hatte wie der bei den Frankfurter Karmeliten eine Höhe von über sechs Metern gehabt (lichte Höhe in Frankfurt 6,20 m), eine Unterbringung aller Tafeln in Doppelreihe übereinander technisch möglich gewesen. Aber der für den ›Erfinder‹ des Großwerkes so wichtige, weil seine Urhebererschaft bezeugende Akrostichonspruch wäre dann nur schwer lesbar und wenig eindrucksvoll gewesen. Anzunehmen ist daher, dass ausreichend Wandfläche zur Verfügung stand⁷⁰, damit die von Billick ursprünglich geplanten einhundertvier Gemälde mit ihren darunter angebrachten sechszeiligen Bildunterschriften auf gleicher Höhe nebeneinander Platz fanden. Billicks Akrostichonspruch lag dann, ähnlich wie die Stifterinschriften unter den Ratgeb-Fresken im Frankfurter Karmelitenkreuzgang⁷¹, auf Augenhöhe der Betrachter. Die Gemälde und ihre Bildunterschriften waren so gut zu sehen und zu lesen und das Gesamtwerk einschließlich des Akrostichonspruches kam am besten zur Geltung.

⁶⁷ Rahtgens/Roth 1927, 420.

⁶⁸ E. Wamers in: E. Hils-Brockhoff (Hrsg.), *Das Karmeliterkloster in Frankfurt am Main. Geschichte und Kunstdenkmäler* (Frankfurt a. M. 1999) 4–15, hier 9.

⁶⁹ Zur Breite von 1,19 m der beiden bekannten Gemälde käme noch ein Rahmenanteil von etwa

12 cm (zweimal 5–7 cm), d. h. pro Gemälde war eine Wandflächenbreite von ca. 1,30 m erforderlich.

⁷⁰ Am ehesten durch eine größere Ausdehnung des Kreuzganges als auf der Grundrisskizze von 1808 eingezeichnet (s. o. mit Anmerkungen 65–69 und Abbildung 3).

Verbleib des billickschen Zyklus

Den Eintrag in seinem Reisebericht⁷² zugrunde gelegt, hing der damals etwa einhundert Jahre alte billicksche Zyklus mit seinen endgültig achtundneunzig Gemälden noch vollständig im Kreuzgang, als Daniel Papebroch am 4. August 1660 das Frauenbruderkloster besuchte. Demnach hätten die Malereien den Einsturz sowie den Wiederaufbau und Umbau der Kirche in der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts und auch die 1656/58 vorgenommenen Veränderungen im Kreuzgang ungeschmälert überstanden. Ob danach, etwa bei den Umbauten der Klosterflügel am Südhof im achtzehnten Jahrhundert⁷³, der Zyklus verändert oder gar völlig abgehängt wurde, ist nicht bekannt. Möglicherweise gab es damals einen allmählichen Austausch mit Gemälden, die eher dem Zeitgeschmack entsprachen als die von den beiden Bruyn gelieferten Werke. Die Gemälde aus dem billickschen Zyklus wären dann ohne großes Aufheben in irgendwelchen klösterlichen Neben- und Abstellräumen verschwunden⁷⁴.

Der in der französischen Besatzungszeit in Köln (1794–1815) und nach der Säkularisation (1802) als Sammler spätmittelalterlicher Gemälde bekannte Sulpiz Boisserée (1783–1854), der ganz in der Nähe des Frauenbruderklosters, im Blaubach 14, aufgewachsen war⁷⁵ und als Zwanzigjähriger über ein Jahr lang (1802/03) täglich im Kloster ein- und ausging, um dort bei einem Karmelitenbruder Lateinunterricht zu nehmen⁷⁶, erwähnt nichts von einer Gemäldesammlung im dortigen Kreuzgang. Aus seiner Beschreibung des Kölner Kunstmarktdschungels nach der Säkularisation ist zu ersehen, wie es solchen aus klösterlichem Besitz stammenden Kunstwerken erging⁷⁷.

⁷¹ Die Frankfurter Stifter ließen sich in einer zwar kleinen aber gut lesbaren Aufschrift auf dem Steinrahmen am unteren Rand der Fresken verewigen. Dieses Schriftband liegt etwa auf Augenhöhe des Betrachters. Es nennt die Stifter des jeweiligen Bildabschnitts, dazu gehörten Reichsfürsten, Frankfurter Patrizier und Bruderschaften sowie »Auswärtige«, s. U.-N. Kaiser, Jerg Ratgeb, Spurensicherung. Ausst. Frankfurt (Limburg 1985) 156–159.

⁷² Kindermann, Daniel Papebroch 51; 304.

⁷³ Arntz, Köln 199.

⁷⁴ Das entspräche dem Hinweis Boisserées aus dem frühen neunzehnten Jahrhundert: »Die meisten [Gemälde in Kirchen und Kreuzgängen] hatten schon vor hundert und hundert und fünfzig Jahren, dem neuen Geschmack in der Kirchenverzierung weichen müssen, und waren in Nebenkappen, Kapitelsälen, Sakristeien und Schatzkammern versetzt worden, wo sie zwar wenig betrachtet, aber meistens gut erhalten wurden«, s. Mathilde Boisserée (Hrsg.), Sulpiz Boisserée, Lebensbeschreibung. Briefwechsel I (Stuttgart 1862) 39.

⁷⁵ Ebenda 11: Firmung bei den Karmeliten.

⁷⁶ Ebenda 20. – Boisserée ließ sich vom Karmelitenlektor Augustin Weil Lateinunterricht erteilen und besuchte ihn dazu »täglich in seiner Zelle; es war während dem Jahr 1802 bis zum Sommer 1803, wo die Kölner Klöster aufgehoben wurden.« – Im Jahr 1801 hatte das Kloster noch siebzehn Mitglieder gehabt, s. Kluetting, *Monasticon* 402.

⁷⁷ Boisserée, Lebensbeschreibung (Anmerkung 74) 38 f.: »wo in den weitläufigen Kreuzgängen große, durch Staub und Schmutz unkenntlich gewordene Tafeln zurückgeblieben waren [...], mögen dieselben wohl als Brennmaterial verbraucht worden seyn. Indessen fanden wir unter so manchen Ueberresten und Bruchstücken, alter Gemälde, die uns zu Augen kamen, kein einziges, welches wir als Theil eines Ganzen, von höherer Bedeutung hätten erkennen müssen. Wohl aber wurde uns immer klarer, daß die vorzüglichsten Gemälde durch einen alten Ruf, der an ihnen gehaftet, vor dem allgemeinen Verderben mehr oder weniger geschützt worden waren. [...] Bei der Aufhebung der geistlichen Gemeinden fielen diese ehrwürdigen, nie eigentlich mißachteten Alterthümer entweder den ausgetriebenen Mitgliedern anheim, die sie zum Theil auf die Wiederkehr der alten Zeit [hoffend] Jahre lang verwahrten, oder sie kamen zur Verfügung der Vorsteher der beibehaltenen Kirchen, welche beim Mangel der nöthigen Mittel, zur Herstellung der lang verwahrlosten Gebäude, diese Stücke mit Bewilligung des Bischofs und der Oberregierungsbehörde zu veräußern suchten«. – Über die Zusammenarbeit von Kunsthändlern und Kunstsammlern im Köln der französischen Besatzungszeit, s. S. Blöcker in: G. Mölich / J. Oepen / W. Rosen (Hrsg.), *Klosterkultur und Säkularisation im Rheinland* (Essen 2002) 373–394.

Der protestantische Pfarrer Karl Krafft erinnert sich im Jahr 1874 daran, in seiner damals etwa fünfzig Jahre zurückliegenden Schulzeit am Friedrich-Wilhelm-Gymnasium in dem noch als Schulgebäude genutzten Flügel des Karmelitenklosters einige der »schönen biblischen Gemälde« aus dem billickschen Zyklus gesehen zu haben⁷⁸. Wenn sich Krafft in seiner Erinnerung nicht täuscht und er nicht andere Gemälde gesehen hat, dann hätte zumindest ein kleiner Teil der Bilderserie die Zeitläufte einschließlich des Durcheinanders beim Ausverkauf der kölnischen kirchlichen Kunst im Zuge der Säkularisation (1802) überstanden. Es ist keine andere Quelle bekannt, die abgesehen von den beiden bekannten Gemälden das Überleben von Bildern aus dem Zyklus bestätigt.

Der Karmelitenprovinzial Eberhard Billick

Der in Köln geborene und sich als Kölner fühlende Karmelitenprovinzial Billick⁷⁹ stammte aus einer angesehenen, von Bilk bei Düsseldorf nach Köln gezogenen Bürgerfamilie⁸⁰, die schon seit Generationen Söhne in das Kölner Karmelitenkloster entsandte⁸¹. Billick trat 1513 als Vierzehnjähriger in den Orden ein und wuchs im Kölner Konvent von Anfang an in der Gegnerschaft zur lutherischen Reformation heran. Nach dem Studium an der theologischen Fakultät in Köln und verschiedenen Ämtern im eigenen Kloster wählten seine Mitbrüder ihn 1536 zum Prior. Im Jahr 1540 erwarb er den Doktorgrad der Theologie. Von 1542 bis zu seinem Lebensende war er Provinzial der niederdeutschen Karmelitenprovinz, die damals insgesamt dreißig Konvente umfasste: fünfzehn am Mittel- und Niederrhein, acht in Brabant und sieben in Holland⁸².

In Köln profilierte er sich neben dem katholischen Reformtheologen und späteren Kardinal Johannes Gropper⁸³ als streitbarer Gegner des Reformationsversuches des Kölner Erzbischofs und Kurfürsten Hermann von Wied (1477–1552). Für die katholische Partei nahm Billick 1540 in Worms und 1541 in Regensburg an Gesprächen mit den Protestanten und dann wieder 1545/1546 am Religionsgespräch in Regensburg teil.

⁷⁸ K. u. W. Krafft, Briefe und Documente aus der Zeit der Reformation im 16. Jahrhundert nebst Mittheilungen über Kölnische Gelehrte und Studien im 13. und 16. Jahrhundert. Bei Gelegenheit des 50-jährigen Stiftungsfestes des Friedrich-Wilhelm-Gymnasiums zu Köln (Elberfeld 1875) S. XIII Anm. 1: »In Beziehung auf Billicus möge noch folgende jugendliche Erinnerung hier ihre Stelle finden. Der genannte angesehene Prior liess vor seinem Tode (12. Jan 1557) die Wände des Kreuzganges seines Klosters mit vielen biblischen Darstellungen bemalen von der Schöpfung bis zum jüngsten Gericht (Vergl. Harzheim bibl. Col. S. 75). Eine der vier Seiten des Kreuzgangquadrats stand noch in meiner Jugendzeit, und ich habe oft die damals noch erhaltenen schönen biblischen Gemälde betrachtet, die, wenn sie heute noch ständen, gewiss als werthvoller Ueberrest deutscher Kunst ihre Bewunderer finden würde.«

⁷⁹ Billick nennt Köln seine »Vaterstadt« (Postina, Eberhard Billick 1) und spricht von sich selber als »Coloniensis Theologus«, s. Heister, Syntagma 1641, 110 f.

⁸⁰ Fabisch, Eberhard Billick 97.

⁸¹ Seit spätestens der Mitte des 15. Jhs. kamen Söhne aus der Familie Billick in den Kölner Karmelitenkonvent. Oheim Burkhard (gest. 1527) war Prior, als Eberhard dort eintrat, und später übernahm sein jüngster Bruder Johann das Kölner Priorenamt (1552–1562), s. Postina, Eberhard Billick 1 f.

⁸² Siehe Klüeting, Monasticon 30.

⁸³ Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon II (1990) Sp. 355–357 s. v. Gropper, Johann (F. W. Bautz).

⁸⁴ Segeri Pauli Scripta ca. 1650 Bl. 521v.

⁸⁵ Heister, Syntagma 1641, 111: »Epithaphium eius [Billick] ex Monasterio Carmelitarum acceptum«.

⁸⁶ Heister, Syntagma 1641, 111: »Geißel gegen die Ketzler«. Übers. Udo Kindermann.

⁸⁷ Segeri Pauli Scripta ca. 1650 Bl. 521v. – Die Mitteilung, dass Billick bei seiner Rückreise vom Regensburger Religionsgespräch im Juli 1546 wegen bestehender Gefahren zur Tarnung neben Laienkleidung einen langen Bart trug (s. Postina, Eberhard Billick 103 Anm. 1), bedeutet, dass er normalerweise glattrasiert war.

Seit Juli 1547 zog man ihn für fast ein ganzes Jahr als Berater für die katholische Sache zum Reichstag in Augsburg hinzu, auf dem das ›Augsburger Interim‹ erarbeitet und erlassen wurde. In Begleitung des Kölner Erzbischofs Adolf von Schaumburg (1511–1556) nahm er von Oktober 1551 bis April 1552 am Tridentinum (zweite Tridentiner Tagungsperiode) teil. Seine im Dezember 1556 erfolgte Ernennung zum Weihbischof, verbunden mit der päpstlichen Bestimmung zum Titularbischof von Kyrene in Nordafrika⁸⁴, blieb ohne Weihe, da er vorher, am 12. Januar 1557 im Alter von achtundfünfzig Jahren verstarb. Billick wurde im Chor der Kölner Karmelitenkirche beigesetzt.

Es gibt von Billick kein überliefertes Porträt. Anzunehmen ist, dass er auf einem der Gemälde in seiner Kreuzganggalerie als Stifter zu finden war. Ein lyrischer Nachruf mit dem Akrostichon: »Everardus Billicus Carmelita«, der in Johannes Heisters Werk über die Kölner Weihbischöfe von 1641 erhalten ist⁸⁵, preist den Provinzial als »strahlende Leuchte unseres Ordens« und als gegenreformatorischen Kämpfer. Er sei »mit schneller Rede ein geschickter Streiter« gegen die Reformation gewesen. Man verlieh ihm den als Ehrentitel gemeinten Zusatz einer »Scutica ad haresim«⁸⁶. In das Bild des konservativen, selbstbewusst auftretenden Kirchenmannes in der gehobenen Stellung eines Ordensprovinzials passt seine äußere Erscheinung als »vir [...] exquisita et eleganti ornatus«, wie ihn der karmelitische Historiograph Pauli beschreibt⁸⁷.



Abbildung 6 Christus der Gute Hirte mit knieendem Mönch. Initialholzschnitt in Eberhard Billick, *Iudicii Vniuersitatis et cleri Coloniensis [...] Defensio* [...] 1545, Bl. [A]2r.

Die Wertschätzung, die man Billick auch lange nach seinem Tod in der katholischen Welt entgegenbrachte, geht darauf zurück, dass er seit Anfang der vierziger Jahre des sechzehnten Jahrhunderts einer der führenden geistlichen Köpfe im schließlich erfolgreichen Kampf gegen die Einführung der Reformation im Kölner Erzstift war⁸⁸. Als seinen Hauptgegner sah er den von Erzbischof Hermann von Wied zur Unterstützung von dessen Reformationsbemühen herangezogenen Straßburger Reformator Martin Bucer (1491–1551) an⁸⁹. Mit seinen Schriften gegen Bucer und gegen die Reformation im Kölner Erzstift⁹⁰ machte sich Billick als Kämpfer für den alten Glauben und als großer Polemiker einen Namen. Auch wenn unter den Kölner Bürgern die Reformation bis Ende der vierziger Jahre kaum eine Rolle spielte⁹¹, gab es doch immer wieder Einzelpersonen, die mit dem Reformationsversuch Hermann von Wieds oder anderen reformatorischen Einflüssen liebäugelten.

Billick nahm in dieser Zeit aktiv Einfluss auf die städtische Konfessionspolitik. In der mit dem 17. März (XVI Aprilis) 1545 datierten Widmung⁹² (Abbildung 6) seines gegen Philipp Melanchthon und Bucer gerichteten Werkes »Ivdicii Vniversitatis et Cleri Coloniensis [...] Defensio« schmeichelt er dem Rat⁹³ und fordert ihn auf, weiterhin mit aller Kraft gegen die im Untergrund arbeitenden Evangelischen vorzugehen. Er benennt vier Geistliche⁹⁴, die sich besonders verdächtig gemacht hätten, und fordert deren Ausweisung aus der Stadt⁹⁵. Billick war sich nicht zu gut, sich auch ganz persönlich im alltäglichen Kampf gegen die Reformation in seiner Heimatstadt zu engagieren. So beteiligte er sich an der vom Rat angeordneten Visitation der Büchergeschäfte, um die dort angebotenen Druckwerke auf ihre katholische Rechtgläubigkeit zu überprüfen⁹⁶. Billick wollte den von ihm zitierten alten Kölner Siegelsspruch für die Zukunft erhalten wissen: »S[ancta] Colonia, sanctae Romanae Ecclesie fidelis filia«⁹⁷. Er trug maßgeblich

⁸⁸ Siehe Fabisch, Eberhard Billick.

⁸⁹ Von Martin Bucer und dem ebenfalls einige Zeit am kurfürstlichen Hof in Bonn wirkenden Philipp Melanchthon (1497–1560) stammt die »Programmschrift« für den Kölner Reformationsversuch, das »Einfältige Bedenken« von 1543 [VD 16 K 1734].

⁹⁰ Siehe u. a. die von Billick in Latein verfasste und von Jaspas Gennep übersetzte Schrift gegen Martin Bucer: »Vrteil der Vniuersiteit vnd Clerisie zü C[oe]lne« (Billick, Vrteil 1543), s. dazu Postina, Eberhard Billick 45–53.

⁹¹ Siehe J. Deeters in: Rheinische Glasmalerei (Anmerkung 5) 44–50, hier 46.

⁹² Billick, Ivdicii Vniversitatis 1545 Bl. [A]IIr. Auf dem Spruchband, dessen Ende der vor dem »Guten Hirten« kniende Mönch (Billick?) in den Händen hält, steht: »Die Schafe hören meine Stimme und keine andere« (nach Joh 10, 4–5). Mit dem beiderseits der Füße Jesu hervorwachsenden Weinstock wird auf die Parabel von Christus als Weinstock (Joh 15, 1–27) verwiesen.

⁹³ Billick, Ivdicii Vniversitatis 1545 Bl. [A]IIr. – Zum Dank ließ der Rat dem Verfasser am 25. März 1545 »ein halbes Kerb Wein« zukommen, s. Postina, Eberhard Billick 65 mit Anm. 5. – Zu

dieser Billick-Schrift s. Postina, Eberhard Billick 65–69; Fabisch, Eberhard Billick 107–109.

⁹⁴ Billick, Ivdicii Vniversitatis 1545 Bl. [A]IIv. Billick nennt keine Namen sondern die Pfarreien: »S. Petri, sancti Iacobi, sancti Mauricij, & quam Lysekirchen vocant«.

⁹⁵ Ebenda, Bl. [A]IIvf. Nur einer der Beschuldigten, der Kanoniker und Pfarrer von St. Maria Lyskirchen, Matthias Küntgin, verlor sein Amt und wurde aus der Stadt verwiesen, s. K. Corsen, Ann. Hist. Ver. Niederrhein 146/147, 1948, 64–150, hier 100 f. – Billick konnte mit all dem nicht verhindern, dass es in Köln zu einer »Art von [heimlicher] Gemeindebildung« der Evangelischen kam, s. E. Simons (Hrsg.), Kölnische Konsistorial-Beschlüsse. Presbyterial-Protokolle der Heimlichen Kölnischen Gemeinde (Bonn 1905) 5. – Trotz strenger Verfolgung gelang es auch Täufern, heimlich in der Stadt Fuß zu fassen, s. R. Kobe, Täufer/Mennoniten im Rheinland von der Reformationszeit bis zum Dreißigjährigen Krieg. Jahrb. Evangelische Kirchengeschichte des Rheinlandes 66, 2017, 31–50, hier 42–44.

⁹⁶ Postina, Eberhard Billick 70.

⁹⁷ Billick, Ivdicii Vniversitatis 1545 Bl. [A] 4v: »Das Heilige Köln, der Heiligen Römischen Kirche treue Tochter«.

dazu bei, dass Köln noch aus dem Rückblick des zwanzigsten Jahrhunderts zu einer »Zitadelle des katholischen Widerstandes gegen die Reformation in Deutschland«⁹⁸ wurde.

Dass der Provinzial sich so vehement gegen den neuen Glauben einsetzte, hatte sicherlich auch damit zu tun, dass er die Verantwortung für eine Ordensprovinz trug. Er sah den durch die Reformation beförderten Niedergang des Mönchtums und die Auszehrung, unter der die ihm unterstellten Klöster litten: In den acht Konventen der Natio Rheni (Straßburg, Speyer, Worms, Weinheim, Hirschhorn, Frankfurt, Mainz, Kreuznach), zu der einmal zweihundert Mitglieder gehört hatten, lebten 1545 noch gerade vierundzwanzig Karmeliten, in den beiden westfriesischen Konventen (Woudsend, Ijlst) gab es noch je drei Ordensleute⁹⁹. Billick lag nicht nur daran, den weiteren Zerfall des Mönchtums und besonders seines Ordens aufzuhalten, sondern er wünschte, dass die alten, vorreformatorischen und seiner Meinung nach besseren Zustände wiederhergestellt würden. Bisher enteignetes Kirchengut – für ihn war es gestohlen – sollte den vorherigen Besitzern zurückerstattet werden¹⁰⁰.

Der Karmelitenprovinzial war ein Konservativer und ein ausgesprochener Traditionalist¹⁰¹, für den »Zeremonien« und damit die in den Kirchen hängenden Bilder und die dort aufgestellten bildhauerischen Werke und Goldschmiedearbeiten einen hohen, vom wahren Glauben zeugenden Wert hatten. In seinem gegen die im Kölner Stift wirkenden Reformatoren gerichteten »Vrteil«¹⁰² bezieht er daher klar Stellung und greift Bucer wegen dessen in Straßburg durchgesetzter, ausgesprochen bilderfeindlichen Position¹⁰³ an. Billick argumentiert in erster Linie kirchengeschichtlich und beruft sich auf eine von den Kirchenvätern – namentlich Eusebius von Cäsarea – übermittelte Tradition: Christen hätten von der Zeit Christi und der Apostel an bis heute Bilder gehabt¹⁰⁴. Umfangreicher und die vortridentinische katholische Bildauffassung ausführlich begründend ist der Abschnitt »Von den Bildern« in der 1544 erschienenen Schrift »Christliche vnd Catholische Gegenberichtung«¹⁰⁵ des Kölner Domkapitels¹⁰⁶.

⁹⁸ R. W. Scribner, *Why was there no Reformation in Cologne?* Bull. Inst. Hist. Research 49, 1976, 217–241, hier 217.

⁹⁹ Siehe Klüeting, *Monasticon* 30, nach einem Bericht Billicks vom 26. März 1545 an den Generalprior.

¹⁰⁰ Siehe Billick in seinem Gutachten vom 26. Oktober 1547 bei Postina, *Eberhard Billick* 94, im Zusammenhang mit dem Augsburger Religionsfrieden von 1555, ebenda 133; 179 Nr. 59 und 60. Aufs Ganze gesehen hatte Billick in der Frage der Restitution von Ordensgut keinen Erfolg, s. Klüeting, *Monasticon* 30 f.

¹⁰¹ Was Billick, *Vrteil* 1543 in seiner Polemik gegen Martin Bucer dazu schreibt, ist für seine Haltung bezeichnend: »Dise vnser für vaetter fußtritte folgenn wir (wie der kirchen kinder schuldig sein) verdammende dt sie haben verdampft«, s. Billick, *Vrteil* 1543 Bl. LIIr.

¹⁰² Siehe Anmerkung 90.

¹⁰³ Siehe G. Litz, *Die reformatorische Bilderfrage in den schwäbischen Reichsstädten* (Tübingen 2007) 33–40.

¹⁰⁴ Billick, *Vrteil* 1543 Bl. JIIv. Das von Billick herangezogene Traditionsargument bereits bei Hieronymus Emser, *Vorantwortung auff das ketzerische buch Andree Carolstats von abthueung der bilder* (Leipzig, Martin Landsberg 1522) [VD 16 E 1109] Bl. BIV–CIIv (»Von ankunfft gebrauch und auffsatzung der Christlichen bilder in sonderheit«). Zur Haltung der Kontroverstheologen in der Bilderfrage, s. H. Jedin, *Kirche des Glaubens, Kirche der Geschichte II* (Freiburg i. Br., Basel und Wien 1966) S. 460–498, hier 460–475.

¹⁰⁵ Gropper, *Gegenberichtung* 1544 Bl. 39r–43r.

¹⁰⁶ Gropper und seine Mitautoren berufen sich besonders auf die Akten des »siebenden algemeinen Concilij« (zweites Konzil von Nicäa von 787) gegen die »Bildstürmer Iconoclasten & Iconomachos«, s. ebenda, Bl. 39r, genau wie später der tridentinische Bilderlass (25. Sitzung, Dez. 1563), s. W. Smets, *Des hochheiligen ökumenischen und algemeinen Concils von Trient Canones und Beschlüsse nebst den darauf bezüglichen päpstlichen Bullen und Verordnungen* (Bielefeld 1868, Ndr. Sinzig 1989) 165–167, hier: 167.

Billick hat an dieser ›Gegenberichtung‹ intensiv mitgearbeitet¹⁰⁷, und von ihm stammt dann deren ebenfalls 1544 erschienene lateinische Fassung¹⁰⁸. Wie schon der frühe Kontroverstheologe Hieronymus Emser in seiner Antwort¹⁰⁹ auf die karlstädtische Bildkritik fordern die Kölner Kleriker im Abschnitt ›Von den Bildern‹ der ›Gegenberichtung‹ Beschränkungen bei übertrieben kostbaren und damit als zu teuer angesehenen Bildausstattungen von Kirchen¹¹⁰. Dass solche allgemeinen Äußerungen der Selbstbeschränkung keinerlei konkrete Auswirkungen hatten, zeigen die weitergeführten, für Kirchen bestimmten und auf Pracht angelegten Aufträge prominenter katholischer Auftraggeber und Kunstmäzene wie Kardinal Albrecht, Markgraf Joachim von Brandenburg oder der Grafen von Zimmern¹¹¹ sowie Herzog Albrecht V. von Bayern mit seiner Stiftung des Hochaltares im Ingolstädter Münster¹¹², aber eben auch der Großauftrag von Eberhard Billick für das Kölner Karmelitenkloster. Hinweise zur Themenauswahl für Kirchenbilder sind in der ›Gegenberichtung‹ sehr allgemein¹¹³ gehalten. Konkrete Forderungen wie die bereits von vortridentinischen katholischen Bildkritikern geäußerte Meinung, nur Bilder nach den kanonischen und nicht auch nach apokryphen Schriften malen zu lassen¹¹⁴, tauchen in dem Bilderabschnitt der ›Gegenberichtung‹ nicht auf¹¹⁵.

In einer Passage des Bilderabschnittes zitieren die Kölner Kleriker zur Stützung der eigenen ikonodulen Position aus einem in den Kirchenväterakten überlieferten Brief des Heiligen Nilus (†430) an den Prokonsul Olympiodorus, der eine Kirche zu Ehren der Märtyrer bauen will und danach fragt, wie man sie ausschmücken solle. Nilus' in der ›Gegenberichtung‹ zitierte Antwort kann man als Anregung und Auslöser für Billicks Vorhaben verstehen: »Item das er vort die wende des Tempels mit historien des alten vnnd des neuwen Testaments durch eynen künstreichen Mäler artlich vßstreichen lassen soll, vff das die jene so der Schrifft vnerfahren, vnd die nit lesen können, durch anschawung des gemehls, in vnd zu gedechtnis derenn, wölche dem warem Got durch dapffere thaten Christlich vnd mänlich gedient haben, gefurt, vnnd dadurch

¹⁰⁷ Fabisch, Eberhard Billick 106 f.

¹⁰⁸ [Eberhard Billick (Übers.)], *Antididagma, seu christianae et catholicae religionis [...]*, (Köln, Jaspar Gennep 1544) [VD 16 G 3401].

¹⁰⁹ Emser, Vorantwortung (Anmerkung 104) Bl. H2r: »wer es vil besser, wir folgeten in dem alten nach vnd hetten gantz schle[i]chte bilder in den kirchen, damit vil vncost erspaart, Got vnd die lieben heiligen mher geehret wurden, daan mit diser nawen weyß, die wir itzo furhaben«.

¹¹⁰ Gropper, *Gegenberichtung* 1544 Bl. 41r: »das man die bilder nit nach weltlicher üppigkeit vnd leichtfertigkeit sol vsstreichen.« bzw. Bl. 42r: »Diß alles sagen wyr nit das man sich emmsig bekömmern soll, umb solche Bildtnissen die grossen vffwenden, oder vil arbeitskosten«.

¹¹¹ A. Tacke, Halle – Berlin – Meßkirch. Drei Heiligen- und Passionszyklen von europäischem Rang. In: Wiemann, *Meister von Meßkirch* (Anmerkung 309) 45–53, hier 53.

¹¹² Hecht, *Bildertheologische Theorie* 84–86.

¹¹³ Gropper, *Gegenberichtung* 1544 Bl. 40vf »das man keine Bildniß in der Kirchen machen oder

stellen solle, dan allein warhafftiger gotseliger geschichten vnd historien« bzw. Bl. 41r, darzustellen wären: »Christi vnseres Herren götlichs vnd der lieben Heiligen gotseliges leben, marter leiden vnd hinscheiden.«

¹¹⁴ Der Dominikaner und Bischof von Florenz Antoninus Pierozzi (nach 1446): »Die Maler sind auch nicht zu rühmen, wenn sie apokryphe Themen malen, wie die Hebammen bei der Geburt der Jungfrau oder die Jungfrau Maria bei ihrer Himmelfahrt, wie sie dem hl. Thomas ihren Gürtel hinabreicht, um seinen Zweifel zu begegnen«, zit. n. K. Krause, »Sehet welch ein Mensch«. Geschichte oder geistliche Auslegung des Lebens Jesu in der deutschen Malerei und Graphik um 1500. *Zeitschr. Kunstgesch.* 64, 2001, 475–500, hier 494 mit Anm. 51.

¹¹⁵ Zum Gegensatz zwischen der Forderung nach Verzicht auf Bildinhalte aus apokryphen Schriften und dem von katholischer Seite vorrangig gesehenen ›Traditionsprinzip‹ in der Bildgestaltung, s. Hecht, *Bildertheologische Theorie* 100 f.

zur begirdt angezundet wurden, solichen herlichen thaten nachzufolgen. Durch welche jene den hymel vmb das erdtreich bekommen haben«¹¹⁶.

Was sein Verhältnis zur bildenden Kunst angeht, ist bekannt, dass Billick neben der Beauftragung des Gemäldezyklus im Kreuzgang durch kleinere Werke zur Verschönerung des Klosters beitrug: Er ließ eine silberne Marienfigur, die bei Prozessionen mitgetragen wurde, anfertigen und schmückte die Gastkammer des Klosters mit zwanzig Darstellungen berühmter Karmeliten aus, die er zur Würdigung der Dargestellten mit Distichen versah¹¹⁷.

Bei allen Bemühungen und Verdiensten um die Ausschmückung seines Klosters war Billick nicht eigentlich kunstsinnig. Er war ein Mann der Tat und Kirchenpolitiker. Kunst spielte für ihn in erster Linie eine Rolle als Mittel der Repräsentation und zum Schmuck der Kirche. Verständnisvoller als Eduard Firmenich-Richartz mit seiner kritisch-negativen Äußerung zu Billicks ›Überhebung‹¹¹⁸ ordnet Johan Huizinga das Verhältnis von Stifter zur Kunst im späten Mittelalter ein: »Die Kunst diene. Sie hatte an erster Stelle eine soziale Funktion, d. h. sie hatte vor allem anderen Pracht zu entfalten und die persönliche Gewichtigkeit nicht des Künstlers, sondern des Stifters zu betonen. Daran ändert auch nichts die Tatsache, dass in der kirchlichen Kunst Prunk und Herrlichkeit dazu dienen, heilige Gedanken zu wecken[,] und dass der Stifter seine Person aus frommem Sinn in den Vordergrund gestellt hat«¹¹⁹. Zu dieser üblichen spätmittelalterlichen katholischen Stifterhaltung kam bei Billick der betont antireformatorische Impetus hinzu.

Sein eigener Beitrag zum Kreuzgangzyklus war, neben der Grundidee und der Akquirierung von Spenden, die Konzeption des Zyklus mit der Festlegung der Abfolge und der Thematik der einzelnen Bilder samt den nicht mehr erhaltenen sechszeiligen Versen (je drei Distichen), die unter jedem Gemälde angebracht wurden und die Auswahl der jeweils dazu passenden, auf dem Ornamentfries angebrachten Bibelstelle¹²⁰. Aus der Tatsache, dass der aus den Anfangsbuchstaben der Verse gebildete Akrostichonspruch in Latein abgefasst war und Weinsberg die Verse unter den Gemälden als »carmina«¹²¹ bezeichnet, ist zu schließen, dass die die Bildszenen erläuternden Verse selbst in Latein geschrieben waren¹²². Damit blieb Billick, wie sonst, so auch hier, ganz auf dem Boden altgläubiger Tradition. Mit der Selbstbezeichnung des »Coloniensis theologus«¹²³ im Akrostichonspruch erhob er den Anspruch, als theologischer Spre-

¹¹⁶ Gropper, Gegenberichtung 1544 Bl. 39rf.

¹¹⁷ Vogts, Kölner Karmeliterkloster 174 f.; Arntz, Köln 203. – Inwieweit die beiden Tafeln im WRM ›Ein Kardinal mit vier Männern‹ (Inv. 3301) und ›Karmelitermönch mit drei Kriegern‹ (Inv. 3311) im Zusammenhang mit Eberhard Billicks Aktivitäten zur Verschönerung des Karmelitenklosters stehen, ist ungeklärt. Auszuschließen ist, dass die Gemälde zum Zyklus im Kreuzgang gehörten, s. F. G. Zehnder, Katalog der Altkölner Malerei. Kat. Wallraf-Richartz-Mus XI (Köln 1990) 89 f. Abb. 60 und 61.

¹¹⁸ »[...] können wir ihn [Billick] wenigstens von Überhebung und Eitelkeit nicht freisprechen, denn es ist jedenfalls eine wunderliche Art Frömmigkeit, Verse zum Lobe Christi zu

dichten, deren Anfangsbuchstaben – eine Art Akrostychon – den eigenen Namen und Titel enthielten«, s. Firmenich-Richartz, Bruyn (Anmerkung 2) 24.

¹¹⁹ J. Huizinga, Herbst des Mittelalters, hrsg. v. K. Köster (Stuttgart 1975) 379.

¹²⁰ Die Bibelstelle war, wie auf dem Gemälde ›Beschneidung des Hl. Johannes‹, in einer Kartusche im Ornamentfries im oberen Gemäldeteil angebracht.

¹²¹ Siehe Edition Weinsberg, Liber Iuventutis, Bl. 194r.

¹²² Von Billick selbst ist nur lateinisch Geschriebenes überliefert, s. Fabisch, Eberhard Billick 115 f.

¹²³ In Billicks Akrostichonspruch unter den Zyklusgemälden, s. Heister, Syntagma 1641, 110 f.

cher des katholischen Köln angetreten zu sein. In der kämpferischen Petrusfigur, die auf der Titelseite der ›Gegenberichtung‹ von 1544 als Schutzpatron Kölns zu finden ist¹²⁴ (Abbildung 7), wird er sein Vorbild gesehen haben.

Es ist zwar, anders als etwa für Bruyns Xantener Altar¹²⁵, kein Vertrag zwischen Auftraggeber und Maler erhalten, in dem Einzelheiten zur Ausführung der Gemälde geregelt wurden, aber allein das Gemälde der ›Versuchung Christi‹ mit Luther als Versucher legt nahe, dass Billick mit genauen Anweisungen seine Botschaft in Malerei umzusetzen wusste. Wie in dem Versuchungsbild wird er es auch sonst, zumindest dort, wo es ihm um die Betonung konfessionell-altgläubiger Positionen ging, nicht seinem Maler allein überlassen haben, die jeweilige Szene zu gestalten.

Billick finanzierte sein Großwerk nicht aus eigenen oder aus Mitteln des Kölner Konventes, sondern er suchte und gewann Spender, die sich der katholischen Sache verpflichtet fühlten. Ein ähnliches Verfahren hatte er schon bei der Anschaffung einer silbernen Marienskulptur angewandt, die er, wie Weinsberg schreibt, »von gulden koppen und silbergeschir gemacht hat, die im van fursten und herrn geschenkt waren«¹²⁶. Während die Spender des Materials für die Marienfigur anonym blieben, nutzte Billick als Anreiz für eine Spende zu seinem Gemäldezyklus ein altbewährtes, auf die Eitelkeit und Frömmigkeit der Spender zielendes Mittel: Wie auf den beiden bekannten Zyklusgemälden zu sehen, fanden die Geldgeber als kniende Stifterfiguren ihren Platz auf dem von ihrem Geld gefertigten Gemälde. Die auf den beiden bekannten Gemälden abgebildeten Stifter – ein Bischof und ein Ritter – passen in Billicks schon genannte Spenderklientel: »chur- und fursten, bischoffen, prelaten, graven, rittern, doctorn, burgern«¹²⁷. Aus dem Brief (25. Januar 1552) vom Trienter Konzil an seinen Kölner Prior, er »habe [...] nicht die Absicht dabei, den Platz mit Fremden zu füllen«¹²⁸, ist deutlich, dass Billick in erster Linie Multiplikatoren seiner Heimatstadt als Spender im Auge hatte. Das waren die auch sonst als Auftraggeber von meist frommen Kunstwerken in Erscheinung tretenden Persönlichkeiten Kölns wie Bürgermeister und Räte der Stadt, die Leiter der in Köln ansässigen Stifte und Klöster und die Dozenten der theologischen Fakultät der Universität, aber auch einzelne wohlhabende Kölner Bürger, die Gaffeln und die Laienbruderschaften¹²⁹. Aus den Bruderschaften, die, was Billick wahrscheinlich als Vorbild vor Augen hatte, auch bei der Stiftung der Kreuzgangbemalung im Frankfurter Karmelitenkloster eine gewichtige Rolle spielten¹³⁰, dürfte in Köln ein nicht unerheblicher Teil der Gemäldespender stammen. Mit den Karmeliten waren

¹²⁴ Gropper, Gegenberichtung 1544, Titelseite.

¹²⁵ Siehe Tümmers, Altarbilder 132 f. (Urkunde 9 vom 25. April 1529).

¹²⁶ Siehe Edition Weinsberg, Liber Iuventutis, Bl. 194v: »Disser provincial hat auch ein kostlich silbern Marienbilt zu Frauwenbrodern in das cloister gegeben, wilchs er von gulden koppen und silbergeschir gemacht hat, die im van fursten und herrn geschenkt waren«. Im Epitaph für Billick (s. Anmerkung 85) wird seine Akquirierungsfähigkeit besonders hervorgehoben: »Arduus ingenio, donis delubra polire« (»Hohen Sinnes, mit Spenden Kirchen zu schmücken«), Übers. Udo Kindermann.

¹²⁷ Ebenda. Vogts irrt, wenn er meint, Provinzial Billick sei es gelungen »bei der Kaiserwahl zu Frankfurt die Fürsten [...] zur Hergabe von Mitteln zu bewegen« (Vogts, Kölner Karmeliterkloster 174f.), da es in der Entstehungszeit des Zyklus um 1550 keine Kaiserwürde gab und die Wahl Maximilians II. erst 1562 in Frankfurt stattfand, fünf Jahre nach dem Tod Billicks.

¹²⁸ Vogts, Kölner Karmeliterkloster 175.

¹²⁹ Siehe F. Irsigler / W. Schmid, Kunsthandwerker, Künstler, Auftraggeber und Mäzene im spätmittelalterlichen Köln. Jahrb. Kölner Geschver. 63, 1992, 1–54, hier 23.

¹³⁰ Siehe Anmerkung 71.

Abbildung 7 Petrus als Patron Kölns. Titelholzschnitt in Johann Gropper, *Christliche vnd Catholische gegenberichtung* [...] 1544, Bl. [A11r].



acht der Kölner Laienbruderschaften und damit mehr als mit jeder anderen Kölner Kirche verbunden¹³¹.

Mit Hilfe der Stiftungen aus dem Kreis seines katholischen und antiprottestantischen Netzwerkes gelang es dem Provinzial, den in seiner Zeit, zumindest nach der bemalten Fläche¹³², in Deutschland wohl größten biblischen Gemäldezyklus im Kreuzgang seines Klosters aufzubauen. Ein Teil der Gemälde wurde erst Jahre nach Billicks Tod (12. Januar 1557) fertiggestellt und der Zyklus wurde mit achtundneunzig statt der ursprünglich geplanten einhundertvier Gemälde abgeschlossen.

¹³¹ K. Militzer, *Quellen zur Geschichte der Kölner Laienbruderschaften vom 12. Jahrhundert bis 1562/63* Bd. I (Düsseldorf 1997) xxxvi f. – Die Bruderschaften kümmerten sich um die Heiligen, deren Namen sie trugen – bei den Karmeliten Anna, Appollonia, Dorothea, Georg, Josef, Heilig-Kreuz, Maria, Sakrament – und um deren Altäre, aber auch generell um die Aus-

schmückung der Gotteshäuser, an die sie sich gebunden hatten, s. ebenda S. xci.

¹³² Bei 98 Gemälden im Format der beiden erhaltenen Stücke (jeweils einschließlich des nur bei dem Gemälde mit der Beschneidung des Johannes überlieferten Ornamentfrieses) dürfte die bemalte Gesamtfläche ca. 270 qm betragen haben.

Vater und Sohn Bartholomäus Bruyn

Als Bartholomäus Bruyn der Ältere (1493–1555) um 1547 den Auftrag für den Gemäldezyklus im Karmelitenkloster übernahm, war er, der 1515 als namenloser Malergeselle vom Niederrhein nach Köln gekommen war¹³³, etwa Mitte fünfzig, rundum anerkannt und in der gehobenen städtischen Gesellschaft wohl etabliert¹³⁴. Er hatte sich einen Ruf als Altarmaler der Stadt¹³⁵ und Porträtist der Kölner Oberschicht¹³⁶ erworben und gilt heute als der bedeutendste Maler Kölns im sechzehnten Jahrhundert¹³⁷.

Im wirtschaftlichen Zentrum der Stadt nahe dem Gürzenich besaß er seit 1533 das Doppelhaus »Carbunckel« und »Aldegryn«, das schon einhundert Jahre früher Stefan Lochner bewohnt hatte, und betrieb dort seine gutgehende Malerwerkstatt¹³⁸ mit seinen beiden Söhnen Arnt¹³⁹ (um 1515/1520–1577) und Bartholomäus dem Jüngeren¹⁴⁰ (1523/1525–1607/1610) und weiteren Lehrlingen und Gesellen. Weinsbergs Mitteilung »nach im sin sone, die haben es [den Billickzyklus] follenfort«¹⁴¹, lässt darauf schließen, dass beide Bruynsöhne am Werk für den Karmelitenkreuzgang mitarbeiteten und es nach dem Tod des Vaters (1555) fortsetzten. An anderer Stelle, als es um ein von Weinsberg für den Billickzyklus gestiftetes, sonst unbekannt gebliebenes Gemälde mit dem Thema der »Gefangennahme Christi« ging, ist nur noch von Bartholomäus dem Jüngeren die Rede¹⁴². Der war zu Beginn der Arbeiten am Karmelitenzyklus (um 1547) etwa dreiundzwanzig Jahre alt und übernahm nach dem Tod seines Vaters (1555) alleinverantwortlich die Fortsetzung der Arbeiten und setzte sie auch nach Billicks Tod (1557) bis in die sechziger Jahre fort¹⁴³.

In der späten Schaffensphase Bruyns des Ältern, in die der Auftrag für den Zyklus für den Karmelitenkreuzgang fällt (nach 1547), wird er selbst nur noch die Vorgaben für die einzelnen Gemälde mit Vorzeichnung und Farbfestlegung gemacht haben. Der manieristische Stil, den er bereits seit den dreißiger Jahren des sechzehnten Jahrhun-

¹³³ A. Löw, Bartholomäus Bruyn. Die Sammlung im Städtischen Museum Wesel. Bestandskat. Städt. Mus. Wesel IV (Wesel 2002) 16–21.

¹³⁴ Siehe St. Grohé, Bruyn. Maler für Köln. In: Renaissance am Rhein. Ausst. LMB (Ostfildern 2010) 104–119, hier 106–108.

¹³⁵ Tümmers, Kölner Kirchen. – Zu den beiden Reliquienaltären außerhalb Kölns s. S. Ruf in: Th. Schilp (Hrsg.), Pro remedio et salute anime peragemus. Totengedenken am Frauenstift Essen im Mittelalter (Essen 2008) 97–128 (Essen) und S. Ruf, Imago Xantensis 1529–1534. In: D. Geuenich / J. Lieven (Hrsg.), Das St. Viktor-Stift Xanten. Geschichte und Kultur im Mittelalter (Köln und Wien 2012) 237–256 (Xanten).

¹³⁶ Westhoff-Krummacher, Bildnismaler.

¹³⁷ Aufgrund mangelnder »Originalität« in die »zweite Reihe des Kanons der nennenswerten deutschen Künstler hinter Dürer, Cranach, Holbein« gerückt, s. Grohé, Bruyn (Anmerkung 134) 105 mit Anm. 5.

¹³⁸ St. Herberg, Bartholomäus Bruyn der Ältere in Köln. In: A. Tacke / F. Irsigler (Hrsg.), Der

Künstler in der Gesellschaft. Einführungen zur Künstlersozialgeschichte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit (Darmstadt 2011) 249–261.

¹³⁹ Zu Arnt Bruyn s. Baumeister, Bruyn 228–231; Tümmers, Bruyn der Jüngere 113.

¹⁴⁰ Zu Bartholomäus Bruyn d. J. s. Baumeister, Bruyn 231–235, zu seiner Malerei s. Tümmers, Bruyn der Jüngere.

¹⁴¹ Edition Weinsberg, Liber Iuventutis, Bl. 194r.

¹⁴² Edition Weinsberg, Liber Senectutis, Bl. 405r: »ist anno 1559 uff ein taffel zu Carmeliten in den umbganck neben dem choir da im garthen malcho daß oir abgehawen wirt«. Das gilt ebenso für das 1557 von »Barthel Brun vur sant Alban« gelieferte Triptychon (Edition Weinsberg, Liber Iuventutis, Bl. 361v), s. dazu Tümmers, Bruyn der Jüngere 115; 117–119.

¹⁴³ Bis zum Mai 1563 wurde jedenfalls noch am Zyklus gearbeitet, denn Weinsberg hält fest, dass zu dieser Zeit das von ihm gestiftete Zyklusgemälde mit der Gefangennahme Christi in den Kreuzgang kam, s. Edition Weinsberg, Liber Iuventutis, 454r.

derts hatte¹⁴⁴ und der in seinem Spätwerk wie der Mitteltafel des um 1550 entstandenen Altarretabels von St. Severin in Köln verstärkt zum Ausdruck kommt¹⁴⁵, dürfte auch für die Mehrzahl der Gemälde des etwa zur gleichen Zeit in Auftrag gegebenen Zyklus bestimmend gewesen sein.

Bei dem Zyklus mit den etwa einhundert Gemälden handelt es sich um einen über mehrere Jahre verteilten Großauftrag, der die Bruynwerkstatt zwar nicht allein beschäftigt haben wird, der jedoch zu einer gewissen kontinuierlichen Auslastung beitrug. Auch wenn es in Köln, nicht zuletzt dank Billicks erfolgreichem antireformatorischen Abwehrkampf, keinen reformatorenbedingten Rückgang von Aufträgen für sakrale Malerei wie etwa in Augsburg gab¹⁴⁶, so wirkten sich hier die niederländische Konkurrenz¹⁴⁷ und die nachlassende wirtschaftliche Entwicklung der Rheinmetropole negativ auf die Auftragsvergabe aus. Möglicherweise deswegen konnte auch ein für den Auftraggeber günstiger Preis von, wie Weinsberg berichtet, sieben Talern pro Gemälde vereinbart werden¹⁴⁸. Die relativ lange Zeit von über drei Jahren, die zwischen Bezahlung eines Gemäldes (November 1559)¹⁴⁹ und dessen Lieferung (Mai 1563)¹⁵⁰ verging, ist wiederum eher als Anzeichen für die gute Auftragslage der Bruynwerkstatt anzusehen. Unter Bartholomäus Bruyn dem Jüngeren scheint das Atelier weiterhin floriert zu haben, denn bis in das beginnende siebzehnte Jahrhundert verdiente dieser so viel, dass er immer wieder Renten erwerben konnte¹⁵¹.

Ausgelöst durch die Forschungen von Andreas Tacke zu Lucas Cranach als Maler der Porträts der Luthergegner Kardinal Albrecht von Brandenburg und Markgraf Joachim I. von Hohenzollern¹⁵² ist es mittlerweile anerkannt, dass protestantisch gewor-

¹⁴⁴ Tümmers, Manierismus, zeigt den Manierismus des Malers anhand der Ecce-Homo-Tafel aus dem Xantener Altar von 1529–1534 (S. 232) sowie des Altars in St. Severin um 1550 (S. 234) mit dem Fazit, Bruyns Manierismus sei »eine Kunst, in der die schöpferische Phantasie aus der Natur ein neues, eigenes artifizielles Bild entstehen lässt« (S. 235), eine »technische Kunst, Komplizierung der Form, ingeniöses Spiel der Phantasie« (ebenda). Bruyns Manierismus wird mit seinen Verbindungen in die Niederlande, besonders nach Haarlem und zu den dortigen Künstlern, erklärt, vor allem zu Maarten van Heemskerck (S. 236 Anm. 7); Tümmers, Altarbilder 41; K. Löcher, Ein Kreuzigungsretabel von Bartholomäus Bruyn d. Ä. aus dem Jahr 1548 im Dom zu Köln. Kölner Dombibl. 70, 2005, 61–114, hier 88 f. 93. – Tümmers, Altarbilder 36 f., hebt daneben Verbindungen zu Italienern hervor, besonders zu Raffael nach den Stichen des Marcanton Raimondi.

¹⁴⁵ Oepen/Pawlik, Abendmahlretabel 38.

¹⁴⁶ Siehe Ch. Hecht in: A. Tacke (Hrsg.), Kunst und Konfession. Katholische Auftragswerke im Zeitalter der Glaubensspaltung 1517–1563 (Mainz 2008) 71–96, hier 91 mit Anm. 79; D. Brenner in: E. Jullien / M. Pauly (Hrsg.), Craftsmen and Guilds in the Medieval and Early Modern Periods (Stuttgart 2016) 175–193, hier 189, am Beispiel der Malerwerkstätten in Augsburg.

¹⁴⁷ Ein Anzeichen dafür ist, dass die Kölner Malergaffel 1546 nicht davor zurückscheute, mit Gewalt gegen einen auswärtigen Gemäldeverkäufer vorzugehen, der seine Waren mit Genehmigung des Rates während der Messe zur »Gottestracht« im Kreuzgang des Minoritenklosters ausstellte, s. Tümmers, Altarbilder 23 Anm. 23. Vgl. Anmerkung 46.

¹⁴⁸ Edition Weinsberg, Liber Iuventutis, Bl. 194r: »jeder taifel [des Zyklus] hat 7 daler gekost«. Zum Vergleich: Für das Triptychon in St. Jakob mit der Mitteltafel »Christus am Kreuz, Eichenholz, 70 cm hoch, 63 cm breit mit zwei (nicht erhaltenen) beidseitig bemalten Flügeln (s. Tümmers, Bruyn der Jüngere 117 f.) zahlte Weinsberg 1557 um die fünfzig Gulden, s. ebenda Bl. 361v.

¹⁴⁹ Edition Weinsberg, Liber Iuventutis, Bl. 395r: »anno 1559 den 4. novemb. hab ich dem prior zu Carmeliten vernoicht 7 daler [...], daß sall man mich und min hausfrauwe in ein taiffel [der Gefangennahme Christi] im umbganck contrafeiten«.

¹⁵⁰ Edition Weinsberg, Liber Iuventutis, Bl. 454r: »Anno 1563 den 21. mai bin ich zu Carmeliten in den umbganck contrafeit worden min hausfrau Drutgin war vurhin contrafeit gewest«.

¹⁵¹ Baumeister, Bruyn 231 f.

¹⁵² A. Tacke, Der katholische Cranach. Zu zwei Großaufträgen von Lucas Cranach d. Ä., Simon Franck und der Cranach-Werkstatt 1520–1540 (Mainz 1992).

dene Maler der Reformationszeit für altgläubige Auftraggeber arbeiteten und das auch bei Gemälden für eindeutig katholisch-kirchliche Zwecke wie Altarretabel. Inwieweit umgekehrt katholische Maler für neugläubige Auftraggeber malten, ist weniger klar. Im Köln des sechzehnten Jahrhunderts scheint sich die Frage der verschiedenen Konfession von Maler und Auftraggeber kaum gestellt zu haben. Wie in vorreformatorischer Zeit konnte man davon ausgehen, dass sowohl die Auftraggeber als auch die ortsansässigen Maler demselben, das heißt dem nach wie vor katholischen Bekenntnis angehörten.

Im Werk von Bartholomäus Bruyn dem Älteren gibt es ein einziges Werk, von dem bekannt ist, dass der Auftraggeber sich der Reformation zugewandt hatte. Es ist das ›Bildnis eines Herrn von Westerburg‹¹⁵³ von 1524. Der Porträtierte wurde als der aus einer angesehenen und wohlhabenden Kölner Kaufmannsfamilie stammende Dr. iur. Gerhard Westerburg (um 1490–1558) identifiziert¹⁵⁴. Der 1521 nach Wittenberg gereiste Gelehrte hatte sich dort mit dem Reformator Andreas Bodenstein von Karlstadt zusammengetan und machte sich seither für dessen reformatorische Ideen stark¹⁵⁵. Der Maler wird, als er das Porträt Westerburgs und das seiner Frau¹⁵⁶ fertigte, von der kritischen Einstellung seines Auftraggebers gegenüber dem alten Glauben gewusst haben, denn dessen ein Jahr vorher erschienenen Buch ›Vom Fegfeuer‹¹⁵⁷ hatte in Köln für Aufregung gesorgt und die Obrigkeit veranlasst, ihn der Stadt zu verweisen¹⁵⁸. Die beiden 1524 entstandenen Bildnisse der Eheleute Westerburg enthalten keinerlei Hinweis auf die konfessionelle Zugehörigkeit der Porträtierten. Sie hätten genauso auch für weiterhin katholische Angehörige der Kölner Oberschicht gemalt worden sein können. Weder in den überlieferten schriftlichen Quellen noch im Werk Bartholomäus des Älteren gibt es irgendeinen Hinweis auf Affinität des Malers zum neuen Glauben. Im Gegenteil, Leben und Werk Bruyns des Älteren weisen ihn als Mitglied der alten Kirche aus.

Sein Sohn und Nachfolger Bartholomäus der Jüngere schuf 1560, in einer Zeit, als er nach wie vor mit dem Karmelitenzyklus beschäftigt war, ein Andachtsdiptychon für einen später evangelisch gewordenen Auftraggeber, den angehenden Abt des Benediktinerklosters Berge bei Magdeburg, Peter Ulner (1523–1595)¹⁵⁹. Anders als Reinhold Stephan-Maaser es beurteilt, weist in der Ikonographie des Bildes nichts auf die »Hinwendung Ulners zum Protestantismus«¹⁶⁰ hin. Der jüngere Bruyn malte das Diptychon – links der betende Ulner, rechts der unter dem Kreuz gebeugte Christus – vielmehr nach traditionellem, vorreformatorischem Muster¹⁶¹. Allein der auf dem Rahmen

¹⁵³ Westhoff-Krummacher, Bildnismaler 98 Kat. 3, ehemals Wien, Kunsthist. Mus. Inv. GG_9095, im Jahr 2008 restituiert.

¹⁵⁴ Ebenda 97–100.

¹⁵⁵ Gerhard Westerburg, seit 1524 Schwager und Mitarbeiter des Reformators Karlstadt, ließ sich 1534 in Münster wiedertaufen, war 1542 bei Herzog Albrecht in Preußen als »der heiligen Schrift Doctorn« tätig und starb 1558 als Prediger der reformierten Kirche in Ostfriesland, s. R. S. Woodbridge, Gerhard Westerburg. A Genuine Anabaptist? Mennonite Quart. Rev. 83, 2009, 131–155.

¹⁵⁶ Westhoff-Krummacher, Bildnismaler 99 Kat. 4 mit Vanitasstillleben auf der Rückseite, s. ebenda 97.

¹⁵⁷ Die Schrift erschien 1523 in Köln auf Deutsch und auf Latein [VD 16 W 2215, W 22116, W 2217].

¹⁵⁸ Woodbridge, Gerhard Westerburg (Anmerkung 155) 135 f.

¹⁵⁹ LMB Inv. 22478. – Zu Peter Ulner s. R. Stephan-Maaser in: J. Gerchow (Hrsg.), Das Jahrtausend der Mönche. Klosterwelt Werden 799–1803 (Köln 1999) 154–163.

¹⁶⁰ Siehe ebenda 158.

¹⁶¹ Siehe S. Bäumler, Studien zum Adorationsdiptychon. Entstehung, Frühgeschichte und Entwicklung eines privaten Andachtsbildes mit Adorantendarstellung (Diss. München 1983) 104 f.; Tümmers, Bruyn der Jüngere 114; 123–127.

um die beiden Bilder angebrachte Text weist den Auftraggeber als dem Protestantismus nahestehend aus¹⁶².

Dass der jüngere Bruyn zum protestantischen Glauben übergetreten sei, wie es Ute Langer aus den Presbyterialprotokollen der frühen evangelischen Gemeinde Kölns¹⁶³ für die Zeit nach 1580 herausliest¹⁶⁴, wurde bereits 1932 durch Wilhelm Baumeister widerlegt: Der in den protestantischen Akten erwähnte »Barthel Mäler« war, wie Baumeister nachweist, jemand anderes als der Maler von St. Alban¹⁶⁵.

Im Zusammenhang mit der Konfessionszugehörigkeit des Malers blieb bisher unbeachtet, dass Bartholomäus der Jüngere 1560 Mitglied in der Marienbruderschaft der Karmeliten, der »broederschafft zu Unser Liewer Frauwen broederen« wurde¹⁶⁶. Neben Glauben und gesellschaftlicher Stellung werden die Geschäftsbeziehungen wegen der zu dieser Zeit noch nicht abgeschlossenen Arbeiten am Zyklus im Kreuzgang des Klosters bei dem Eintritt in die Bruderschaft eine Rolle gespielt haben. Schließlich ist aber wohl der »beste Beweis für das Festhalten [Bartholomäus des Jüngeren] am alten Glauben [...], dass er bei seiner Pfarrkirche St. Alban das Vertrauensamt eines Kirchmeisters bekleidete [1599]«¹⁶⁷.

Beide, Vater und Sohn Bartholomäus Bruyn waren und blieben bis zu ihrem Tod Anhänger der alten Kirche. Sie arbeiteten, soweit überliefert, mit zwei Ausnahmen (s. o.) ausschließlich für katholische Auftraggeber, die meisten davon aus dem katholisch gebliebenen Köln. In ihren vornehmlich für Kirchen und Klöster bestimmten Gemälden¹⁶⁸ behandelten sie die sakralen Themen in traditioneller Art und Weise, im Sinne einer altgläubigen, vortridentinischen Bildtheologie. Neuerungen, die bei ihnen zu finden sind, beziehen sich nicht auf die Bildinhalte, sondern auf die manieristische Art ihrer Darstellung.

Inhalt, Vorbilder und Gestaltung des Zyklus

Nach den schriftlichen Quellen bestand der Zyklus mit seinen um die hundert Gemälden aus Darstellungen biblischer Geschichten von der Gründung der Welt bis zum Jüngsten Tag¹⁶⁹. Von Papebrochs Beobachtung ausgehend, das Alte Testament sei lediglich »im Überblick«¹⁷⁰ dargestellt gewesen, wird es am Anfang einige exemplarische

¹⁶² Um den linken Rahmen mit dem betenden Ulner: »From bin ich nicht das ist mir leid: Bekenn mein sünd// Such gnad bei zeit: An CHRIST glaub ich vnnutzer// Knecht: Sein BLUT allein macht mich gerecht«; um den rechten Rahmen mit dem kreuztragenden Christus: »Du hast mir arbeit gemacht in deinen sünden und // hast mir mühe gemacht in deinen missethaten: Ich aber Ich tilge deine // übertretung um meinen willen und gedanke deiner sünden nicht«, nach Jes 43, 24–25.

¹⁶³ Simons, Konsistorial-Beschlüsse (Anmerkung 95) 177; 210; 211; 420.

¹⁶⁴ U. Lange, Die konfessionelle Grenze im frühneuzeitlichen Köln. Gesch. in Köln 53, 2006, 35–62, hier 35.

¹⁶⁵ Baumeister, Bruyn 231–233.

¹⁶⁶ Im Rechnungsbuch der Bruderschaft für das Jahr 1560 ist »Barthell Brun« als neues Mitglied

mit einem Beitrag von »5 marck« aufgeführt, s. Militzer, Laienbruderschaften (Anmerkung 131) Bd. II (1997) 763.

¹⁶⁷ Baumeister, Bruyn 233. – Der Bruder des Malers und Werdener Benediktinermönch Matthias Bruyn, mit Klostersnamen Paul, durch den vermutlich die Verbindung zwischen Auftraggeber Peter Ulner und dem Kölner Maler zustande gekommen war, blieb trotz ihm vorgeworfener »reformatorischer Neigungen« nach einem Treuebekenntnis zur katholischen Lehre (1573) als Pfarrer im Amt, s. Stephan-Maaser, Peter Ulner (Anmerkung 159) 160.

¹⁶⁸ Siehe Tümmers, Kölner Kirchen.

¹⁶⁹ Heister, Syntagma 1641, 110: »à condito Orbe ad extremum judicij diem«.

¹⁷⁰ Kindermann, Daniel Papebroch 51 Nr. 58; 304 Nr. 58.

Bilder dazu gegeben haben wie ›Schöpfung der Welt‹, ›Vertreibung aus dem Paradies‹, ›Arche Noah‹, ›Flucht aus Ägypten‹ und ›Moses mit den Gesetzestafeln‹, aber sicherlich auch ein Bild des Propheten Elija, den die Karmeliten als Ordensgründer verehrten¹⁷¹.

Auch wenn es in den Quellen nicht explizit angesprochen wird, ist aus dem Hinweis, die Darstellungen hätten das ganze Neue Testament¹⁷² umfasst und »bis zum jüngsten Tag« gereicht¹⁷³, zu ersehen, dass neben den Evangelien Bilder aus der Apostelgeschichte dazugehörten; das könnten unter anderem die Himmelfahrt Christi, die Ausgießung des Heiligen Geistes und Bilder zu den Aposteln gewesen sein. Das letzte Bild des Zyklus war jedenfalls eine Darstellung des Jüngsten Gerichtes. Der weitaus größte Teil der Bildthemen, sicherlich nicht weniger als drei Viertel (über siebzig), bestand aus Bildern zum Leben Jesu nach den Evangelien.

Nicht konkretes Vorbild, wohl aber beispielhafte Anregung für Billick könnte der heilsgeschichtliche Zyklus im Kreuzgang des dem Kölner Provinzial unterstehenden und von ihm wiederholt besuchten Karmelitenklosters in Frankfurt gewesen sein. Dort hatte Jerg Ratgeb zwischen 1514 und 1521 auf den über sechs Meter hohen Kreuzgangwänden ein großflächiges Band von fünfzig biblischen Szenen von der Schöpfung über die Annengeschichte und das Leben Jesu bis zur Auferstehung und Marienkrönung gemalt¹⁷⁴. Die Stifter waren in einem auf Augenhöhe des Betrachters umlaufenden, gut lesbaren Schriftband unter dem von Ihnen gestifteten Freskenabschnitt verewigt. Es ist gut möglich, dass Billick, als er dieses monumentale und damals in seiner Art einzigartige Werk das erste Mal in den dreißiger Jahren sah, sich Vergleichbares oder noch Eindrucksvolleres für seinen Provinzialsitz in Köln vorstellte.

Dass Billick von den in den dreißiger Jahren des sechzehnten Jahrhunderts entstandenen großen biblischen Bild-Text-Zyklen aus Württemberg, dem Gothaer Altar (mit 162 Einzeltafeln)¹⁷⁵ und dem Mömpelgarder Altar oder dem möglicherweise ebenfalls von Heinrich Füllmaurer¹⁷⁶ stammenden Freskenzyklus (134 Szenen) im damals noch katholischen Kloster Hirsau¹⁷⁷ wusste, ist nicht anzunehmen. Die württembergischen und der über zehn Jahre später in Köln begonnene Billickzyklus haben jedoch unübersehbare Gemeinsamkeiten: Es sind umfangreiche biblische Bilderreihen mit dem Schwerpunkt auf dem Leben Jesu, und bei allen gibt es die Verknüpfung von Bild und Text. Eher wahrscheinlich als die Übernahme der württembergischen Muster sind gleiche oder zumindest ähnliche gedruckte Quellen, die allorts und damit auch in Köln verfügbar waren. Ein solches Werk, das der Gestaltung des Gothaer Altars zugrunde gelegen hatte¹⁷⁸ und das auch Billick als Vorlage für die Auswahl seiner Zyklusbilder gedient haben könnte, ist Jakob Beringers¹⁷⁹ im Jahr 1527 gedrucktes

¹⁷¹ Siehe Anmerkung 47.

¹⁷² Kindermann, Daniel Papebroch 51 Nr. 58; 304 Nr. 58: »das Neue [Testament] jedoch ganz, der Reihe nach« (s. Anmerkung 37).

¹⁷³ Heister, Syntagma 1641, 110.

¹⁷⁴ Nur ein Teil der Kreuzgangfresken ist in rekonstruierter Form erhalten, s. U. Harter in: Hils-Brockhoff, Karmeliterkloster Frankfurt (Anmerkung 68) 16–45, hier 20–38.

¹⁷⁵ T. Trümper in: ›Der Gothaer Tafelaltar‹ ein monumentales Bilderbuch der Reformationszeit (Petersberg 2017) 8–43, hier 9.

¹⁷⁶ Heinrich Füllmaurer (um 1497–1547/1548), württembergischer Maler, s. ebenda 29–31.

¹⁷⁷ R. Neumüllers-Klauser, Abt Johannes Parsimonius von Hirsau und sein ›Inventar‹ der Ausstattung des Klosters im 16. Jahrhundert. Der Landkreis Calw. Ein Jahrb. 1990, 81–100, hier 91–99.

¹⁷⁸ Trümper, Gothaer Tafelaltar (Anmerkung 175) 26.

¹⁷⁹ Jakob Beringer war in den 1520er Jahren Vikar am Speyerer Dom und sollte wegen eines von ihm verfassten »luterisch Buch« aus Speyer ausgewiesen werden. Er entging aber der Bestrafung und blieb dort, s. P. Hörner (Hrsg.), Jakob Beringer: Evangelienharmonie (Berlin 2010) 3.

›Nüw Testament‹¹⁸⁰. Es enthält als ersten und wichtigsten Teil eine aus den vier Evangelien zusammengestellte Evangelienharmonie¹⁸¹ und danach die übrigen kanonischen Schriften des Neuen Testaments. In dem bei Johann Grüninger in Straßburg erschienenen Druck sind einschließlich der Titelseite fünfundsechzig von Heinrich Vogtherr dem Älteren (1490–1556)¹⁸² geschaffene, »Figuren« genannte Holzschnitte in den Text eingepasst: neunundzwanzig für die Evangelienharmonie, dreizehn für die Apostelgeschichte, fünfzehn für die Episteln und sieben für die Offenbarung. Die neunundzwanzig »Figuren« der Evangelienharmonie umfassen jeweils auf einer Seite eine Reihe verschiedener nach dem Bibeltext miteinander verbundener gezeichneter Szenen, die in einen gemeinsamen Landschaftshintergrund gebettet sind. Es handelt sich bei den »Figuren« um Simultanbilder¹⁸³, in denen zeitlich und räumlich voneinander getrennte Ereignisse, die aber in einem Erzählzusammenhang stehen, gemeinsam nebeneinander auf einem Bild dargestellt sind. Auf den neunundzwanzig »Figuren« der Evangelienharmonie sind insgesamt über dreihundert Einzelszenen aus dem Leben Jesu zu finden.

Neben anderen solchen illustrierten biblischen Druckwerken, die wegen der ihnen zugrunde liegenden lutherischen Übersetzung evangelisch geprägt waren¹⁸⁴, gab es eine von dem niederländischen Kartäusermönch Willem van Branteghem (etwa 1480 bis nach 1537) verfasste bebilderte ›katholische‹ Evangelienharmonie. Es ist die ›Vita Iesu Christi‹ mit über einhundertachtzig Holzschnitten biblischer Darstellungen, die meisten davon aus dem Leben Jesu¹⁸⁵. Das Werk erschien 1537 in Antwerpen auf Latein und Niederländisch und zwei Jahre später auf Französisch¹⁸⁶. Die Illustrationen stammen von Lieven de Witte (1513 bis nach Februar 1578)¹⁸⁷. Zwar nicht nach ihrer Form, denn die Bilder in der ›Vita Iesu Christi‹ sind im Gegensatz zu dem ausgesprochen länglichen Format der Kölner Zyklusgemälde querrechteckig angelegt, wohl aber nach Anzahl und Inhalt waren de Wittes Illustrationen als Auswahlvorlage und inhaltliches Referenzwerk sehr gut für den Auftraggeber Billick und seinen Maler für den Teil des Zyklus über Jesu Leben geeignet. Hinzu kommt, dass der Urheber

¹⁸⁰ Jakob Beringer, Das nüw Testament [...] (Straßburg, Johann Grüninger 1527) (VD 16 B 4378), zweite Auflage 1529, dritte Auflage 1532 [VD 16 B 4405], s. Hörner, Evangelienharmonie (vorige Anmerkung) 2–6.

¹⁸¹ ›Evangelienharmonie‹ ist die »zusammenhängende Darstellung der evangelischen Geschichte [...] unter enger, aber nicht absoluter Bindung an den Text der vier Evangelien«, s. Theologische Realenzyklopädie X (1982) 626–636, hier 626 s. v. Evangelienharmonie (D. Wünsch).

¹⁸² Hörner, Evangelienharmonie (Anmerkung 179) 2 Anm. 7.

¹⁸³ E. Kluckert, Die Erzählformen des späten Simultanbildes (Tübingen 1974); C. Blümle in: Ph. Hubmann / T. J. Huss (Hrsg.), Modelle der Gleichzeitigkeit in den Wissenschaften und Künsten (Bielefeld 2013) 37–55, hier 37 f.

¹⁸⁴ (1) Luthers ›Passional‹ mit fünfzig Bildern (AT 11, NT 39) in: Martin Luther, Ein betb[ue]chlin, mit eym Calender vnd Passional, hübsch zugericht, Wittenberg (Hans Lufft)

1529 [VD 16 L 4100], vgl. G. Adam (Hrsg.), Martin Luther, Passional mit 50 Abbildungen (Berlin 2017). – (2) Wendelin Rihels ›Leienbibel‹ mit insgesamt 199 Holzschnitten (vierundneunzig aus dem Leben Jesu, fünf zur Apostelgeschichte, sechsundzwanzig zur Offenbarung), s. Wendelin Rihel, Leien Bibel, jn deren fleissig zû samen bracht sind Die Fuernemere Historien beder Testament, mit jren über gesetzten Summarien [...], Straßburg 1540 [VD 16 L 121], vgl. E.-W. Kohls (Hrsg.), Die ›Leien Bibel‹ des Strassburger Druckers Wendelin Rihel vom Jahre 1540 mit Holzschnitten von Hans Baldung Grien (Marburg 1971).

¹⁸⁵ Die niederländische Ausgabe hat 186, die lateinische 182 Holzschnitte, s. I. Veldman / K. van Schaik, Verbeelde boodschap. De Illustraties van Lieven de Witte bij ›Dat leven ons Heeren‹ (Haarlem und Brüssel 1989) 17.

¹⁸⁶ Ebenda 19 f.

¹⁸⁷ Ebenda 22.

katholischer Mönch war und dass der Text der lateinischen Ausgabe auf der Vulgata beruhte¹⁸⁸.

Mit ziemlicher Sicherheit ist anzunehmen, dass Billick die aufgeführten nach den Evangelien gestalteten Druckwerke kannte und eines davon, am ehesten Branteghems ›Vita Jesu Christi‹, heranzog, als er das Konzept für seinen Zyklus entwickelte und seinem Maler den Auftrag für die Bilder erteilte. Der konnte sich für die Gestaltung der einzelnen biblischen Szenen auf den Gemälden noch auf eine ganze Reihe anderer ihm sonst verfügbarer Vorbilder stützen. Das könnten neben den in Kölner Kirchen anzutreffenden Leben-Jesu-Tafeln aus dem fünfzehnten Jahrhundert¹⁸⁹ im Druck verbreitete Serien mit biblischen Szenen bekannter Künstler gewesen sein, wie sie in den großen Malerwerkstätten zur Verfügung gehalten wurden, etwa Albrecht Dürers Große und Kleine Passion, sein Marienleben und die Apokalypse, aber auch Werke von Martin Schongauer oder anderen älteren Meistern.

Außerdem existierte ein wenn auch begrenztes Repertoire von Bruyn selbst gemalter biblischer Szenen. Auf den heute noch bekannten dreiundzwanzig Altarwerken beziehungsweise Kirchenfenstern aus seiner Werkstatt in Kölner Kirchen¹⁹⁰ und in der Essener und der Xantener Stiftskirche¹⁹¹ sind insgesamt achtundvierzig biblische Szenen gemalt. Wegen häufiger Wiederholungen gleicher Themen (so zwanzigmal Christus am Kreuz, fünfmal Beweinung Christi) waren es neben zwei alttestamentlichen Szenen¹⁹² nur sechzehn unterschiedliche Einzelthemen aus dem Leben Jesu, davon stammten elf aus der Passion¹⁹³. Das heißt, Bruyn der Ältere und sein Sohn mussten sich den größten Teil der an die hundert verschiedenen Bildthemen des Zyklus neu erarbeiten. Dazu werden sie auf all die genannten ihnen verfügbaren Vorlagen zurückgegriffen haben.

Die beiden bekannten Bilder

Von dem gesamten Zyklus der schließlich achtundneunzig fertiggestellten und im Kreuzgang aufgehängten Gemälde kennen wir nur die ›Beschneidung des Heiligen Johannes‹ und die ›Versuchung Christi‹. Keines der beiden Gemälde trägt eine Datumsangabe oder eine Signatur¹⁹⁴.

¹⁸⁸ Ebenda 45. Dass Branteghem, Vita Jesu Christi 1537 mit den Lieven-de-Witte-Holzschnitten für katholische Auftraggeber sehr gut geeignet war, zeigt die Tatsache, dass der Jesuit Hieronymus Nadal (1507–1580) für seine 1595 erschienenen ›Adnotationes et meditationes in Evangelia‹ auf das Werk des Kartäusers und seines Holzschneiders zurückgriff, s. B. U. Münch in: C. Brusati / K. A. E. Enekel / W. S. Melion (Hrsg.), *The Authority of the Word. Reflecting on Image and Text in Northern Europe, 1400–1700* (Leiden und Boston 2012) 505–532, hier 514–524.

¹⁸⁹ Wahrscheinlich als Fastentücher verwendete bemalte Textilien mit Szenen aus dem Leben Jesu, vorrangig aus der Passion, wie ›Leben und Leiden Christi‹ in einunddreißig Bildern

(WRM 90), s. Zehnder, *Altkölner Malerei* (Anmerkung 117) 365–368 Abb. 241–243, vgl. allg. P. Meschede, *Bilderzählungen in der kölnischen Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts* (Paderborn 1994); Baum, *Textiler Bildträger* 29–31.

¹⁹⁰ Tümmers, *Kölner Kirchen* 9–20.

¹⁹¹ Ruf in: *Pro remedio* (Anmerkung 134) 104–107.

¹⁹² Tümmers, *Kölner Kirchen* 20, s. ›Mannalese‹ und ›Begegnung Abrahams mit Melchisedech‹ auf den Innenseiten der Flügel des Severin-Altars.

¹⁹³ Das ist weniger als die Hälfte der fünfundzwanzig Themen zur Passion in Albrecht Dürers ›Kleiner Passion‹, s. Tacke, *Halle – Berlin – Meßkirch* (Anmerkung 111) 52 mit Abb. 33 (›Konkordanz der Passionsfolgen‹).

¹⁹⁴ Tümmers, *Altarbilder* 107.

Nach den Forschungen des Bruyn-Kenners Horst Johannes Tümmers stammen die beiden Gemälde von Bruyn dem Älteren¹⁹⁵. Tümmers war es auch, der herausfand, dass sie zu dem aus den Aufzeichnungen Weinsbergs bekannten Zyklus im Kreuzgang des Kölner Karmelitenklosters gehörten¹⁹⁶. Die ›Versuchung Christi‹ hätte danach, wie die ›Beschneidung des Heiligen Johannes‹, einen Grotteskenfries mit der passenden Schriftstelle (hier: Mt 4) in der Kartusche gehabt. Nicht überliefert ist, ob die von Billick verfassten sechszeiligen lateinischen Verse, möglicherweise ebenfalls in ornamentalen Rankenschmuck verpackt, mit auf die weiter nach unten reichende Leinwand gemalt oder aber abgesetzt auf einer besonderen Tafel unter jedem Gemälde angebracht oder freskoartig direkt auf die Wand gemalt waren. Der Befund der ›Versuchung Christi‹ deutet darauf hin, dass Billicks Verse sich nicht mit auf dem Gemälde befanden¹⁹⁷, sondern abgesetzt darunter angebracht waren.

Die Beschneidung des Heiligen Johannes

Von dem im Krieg zerstörten Zyklusgemälde ›Beschneidung des Heiligen Johannes‹¹⁹⁸, ehemals in Köln, Wallraf-Richartz-Museum, gibt es lediglich ein Schwarzweißfoto (Abbildung 8). Abgesehen von spärlichen Katalogeinträgen, Tümmers karger Erwähnung in seiner Dissertation¹⁹⁹ und einer näheren Betrachtung allein des Grotteskenfrieses bei Kurt Löcher²⁰⁰ gibt es keine Würdigung des Gemäldes.

Über seine Provenienz wird in der sehr dünnen Bildakte des Museums so gut wie nichts gesagt²⁰¹. Anhand alter Kataloge des Hauses lässt sich das Gemälde unter verschiedenen Titeln und mit wechselnden Inventarnummern bis zum ersten Katalog von 1862 zurückverfolgen²⁰². In einer Inventaraufstellung von 1824 des Kölner Theologen und Kunstsammlers Franz Ferdinand Wallraf (1748–1824) anlässlich von dessen Tod ist ein Gemälde mit der Beschreibung: »Beschneidung im Hintergrund eine Kindbette-

¹⁹⁵ Ebenda; Krueger, Versuchung Christi 123 f.

¹⁹⁶ Tümmers, Altarbilder 107; 136 (Urkunde 19).

¹⁹⁷ Siehe Anmerkung 257.

¹⁹⁸ 2,31 mal 1,19 Meter.

¹⁹⁹ Siehe Tümmers, Altarbilder 107; 220 Kat. A 165; darauf fußend eine Kurzbeschreibung bei Scholten, Karmel 382 f. mit Abb. 4.

²⁰⁰ Löcher, Renaissanceornament 210.

²⁰¹ Zehnder, Altkölner Malerei (Anmerkung 117) erwähnt das Gemälde nicht. In ›Barthel Bruyn 1493–1555. Gesamtverzeichnis seiner Bildnisse und Altarwerke. Gedächtnisausstellung aus Anlass seines vierhundertsten Todesjahres, Köln (1955)‹ ist das Gemälde als im Krieg zerstörtes Werk Bruyns d. Ä. mit dem Querverweis auf den Katalog des WRM von 1915 aufgeführt. Im letzten Vorkriegskatalog des Museums, dem Abbildungskatalog von 1939, ist das Bild in Schwarzweiß als von Bartholomäus Bruyn selbst gefertigtes Gemälde zu finden, ohne weitere Angaben zu Literatur oder Provenienz.

²⁰² Katalogeinträge zur Rückverfolgung von 1915 bis 1862: (1) Verzeichnis der Gemälde des Wallraf-Richartz-Museums der Stadt

Köln (Köln 1914 [1915]) 104 Nr. 282: »Beschneidung des Heiligen Johannes, H. 2,31 m, B. 1,19 m«. – (2) Katalog der Gemäldesammlung des Museums Wallraf-Richartz in Köln hrsg. von Johannes Niessen (Köln 1873) 77 Nr. 442: »Die Beschneidung des Johannes, H. 2,30, br. 1,19«. – (3) Katalog des Museums Wallraf-Richartz in Köln, Verzeichnis der Gemälde-Sammlung. Verzeichnis der römischen Alterthümer, (Köln 1869) 70 Nr. 442: »Die Beschneidung des Johannes, H. 7' 4", br. 3' 9 1/2", von preußischem Fuß bzw. Zoll in Meter umgerechnet ergeben sich die Maße H. 2,31 m, B. 1,19 m. – (4) Verzeichnis der Gemäldesammlung des Museums Wallraf-Richartz, hrsg. von Wolfgang Müller von Königswinter (Köln 1862) 80 Nr. 453: »Die Beschneidung Christi. Der hohe Priester nimmt die Handlung vor. Im Hintergrund sieht man Maria im Wochenbett. Lebendige Composition, aber maniert. Leinwand H. 7' 4", br. 3' 9 1/2". (Dass es sich bei dem Gemälde um die o. a. Beschneidung des Johannes handelt, ergibt sich u. a. aus der Größenangabe.)



Abbildung 8 (gegenüber) Bartholomäus Bruyn der Ältere, ›Beschneidung des Heiligen Johannes‹ um 1547. Ehemals Köln, Wallraf-Richartz-Museum Inv. 275, Kriegsverlust.

rinn, vorn links kniet ein geharnischter Ritter Wasserfarb. Tuch« aufgeführt²⁰³. Hierbei handelt es sich eindeutig um das Gemälde der späteren Museumsnummer 275. Es hatte demnach zur privaten Sammlung Wallrafs gehört und ging nach dessen Tod in den späteren Bestand des Museums über. Wahrscheinlich hatte Wallraf das Johannesgemälde in der Franzosenzeit, als die Kölner Klöster säkularisiert wurden, auf dem dortigen wilden Kunstmarkt²⁰⁴ erworben, wenn nicht bereits vorher direkt aus dem Kölner Karmelitenkloster bei dessen Aufhebung (1802).

Das Gemälde hebt sich von anderen Altarbildern²⁰⁵ Bruyns ab durch den etwa das obere Sechstel der gesamten bemalten Fläche ausmachenden Ornamentfries²⁰⁶. Der Fries mit seinen beiden spiegelbildlich einander zugekehrten Satyrn ist ein reines Schmuckelement, das, abgesehen von der genau in der Mitte in einer Kartusche angebrachten biblischen Belegstelle (›Lucae. I.«), keinen Bezug zur Darstellung darunter hat²⁰⁷. Den Architrav mit dem Fries tragen zeitgenössische Volutenkapitelle²⁰⁸. Auch der untere Teil der beiden Säulen mit ihren von den Basen bis zu einem Schaftring reichenden Rundpostament entspricht nicht antikem Muster. Architravfries und Säulen bilden zusammen den architektonischen Rahmen. Die darin wiedergegebene Bildszene ist wie der Fries symmetrisch aufgebaut. Eine Mittellinie verläuft von der großen Kerze im Vordergrund über einen Pfeiler und teilt das Bild in einen geringfügig breiteren linken

²⁰³ H. Kier / F. G. Zehnder (Hrsg.), *Lust und Verlust II. Corpus-Band zu Kölner Gemäldesammlungen 1800–1860* (Köln 1998) 133 Nr. 196: »Abschrift der Inventarien der Hinterlassenschaft des am 18. März 1824 in Cöln a. R. verstorbenen Prof. F. Ferd. Wallraf, angefertigt im Jahre 1824/25, fol. 79 ff. (Matthias Joseph De Noel?), Verzeichnisse der Gemaelde in der Hinterlassenschaft des Herrn Prof. Wallraf 1824«, *Hist. Archiv der Stadt Köln*, Best. 1105, Nr. 187.

²⁰⁴ Siehe Blöcker in: *Klosterkultur* (Anmerkung 77) 379–386.

²⁰⁵ Der Begriff ›Altarbild‹, hier im Sinne der Definition Tümmers' verwendet, »umfasst zugleich Altarbilder als Mensaaufsätze, Votivbilder, Epitaphien innerhalb der Kirche, aber auch religiöse Darstellungen außerhalb des eigentlichen Gotteshauses«, s. Tümmers, *Altarbilder* 7 Anm. 1.

²⁰⁶ Bruyn malte bereits Anfang der 1530er Jahre im Xantener Altar nach oben begrenzende, auf Stützen ruhende friesgeschmückte Architrave, so bei ›Ecce Homo‹, ›Maria mit Stiftspatronen Viktor und Gereon‹ sowie ›Helena mit St. Viktor und Konstantin‹, s. Löcher, *Renaissanceornament* 208 f. Abb. 16–18. In diesen Fällen jedoch waren die Friese sehr viel niedriger und

wirkten gemeinsam mit den seitlichen Stützen wie Portaleinfassungen.

²⁰⁷ Löcher, *Renaissanceornament* 210 sieht, ohne ein direktes Vorbild dingfest machen zu können, Übereinstimmungen zu Stichen des Niederländers Cornelis Bos (gest. 1556).

²⁰⁸ Die Kapitelle haben übertrieben stark herausgearbeitete Voluten, anstelle der Abakusrosette einen von Flügeln gerahmten Puttokopf (nur auf linkem Kapitell halbseitig erkennbar). Ihre schaftartigen Unterteile sind mit tulpenähnlichen Phantasieblüten und mit anderen als den sonst üblichen Akanthusblättern verziert. Antikisierende Schmuckformen wie den geflügelten pausbackigen Engelskopf auf dem linken Kapitell verwendete Bruyn schon in seiner frühen Zeit (um 1520), s. Löcher, *Renaissanceornament* 190–193. Bruyn, der selbst nie in Italien war, übernahm solche Formen aus Ornamentstichen und Musterbüchern, die entweder unmittelbar aus Italien kamen – etwa Serlios Säulenbuch von 1537, das es seit 1539 auch in niederländischer Übersetzung gab, s. G. Irmscher, *Kölner Architektur- und Säulenbücher um 1600* (Bonn 1999) 34 Anm. 16 – oder aus Druckgraphik, die von dort, aus den Niederlanden oder aus Süddeutschland stammte, s. Grohé, Bruyn (Anmerkung 134) 108.

(gegenüber) Lieven de Witte, Holzschnitte in Willem van Branteghem, *Iesu Christi vita* [...] 1537 mit Szenen aus dem Leben Johannes des Täufers. – Abbildung 9 ›Verkündigung‹ (Seite 6). – Abbildung 10 ›Beschneidung‹ und ›Geburt‹ (Seite 12). – Abbildung 11 ›Namensgebung‹ (Seite 13).

und einen knapperen rechten Teil. Ob das Gemälde beim Fotografieren noch seinem ursprünglichen Zustand entsprach oder ob es irgendwann Beschnitt an den Rändern gegeben hat, ist nicht geklärt²⁰⁹. Die Art des Architekturrahmens mit dem Architravfries oben und den seitlichen, nach außen fast halbierten Säulen lässt darauf schließen, dass es an diesen drei Seiten, wenn überhaupt, dann nur ganz geringe, durch Neubespaltung hervorgerufene Verkleinerungen gegeben hat²¹⁰.

Dargestellt ist die Geschichte des jüdischen Priesters Zacharias und seiner Frau Elisabeth und die wegen ihres hohen Alters nicht mehr für möglich gehaltene Geburt eines Sohnes, dem späteren Johannes dem Täufer²¹¹, ›Vorläufer‹ und ›Wegbereiter‹ Christi²¹². Weil er der Verkündigung des Erzengels Gabriel nicht hatte Glauben schenken wollen,

²⁰⁹ Im Restaurierungsarchiv des WRM existieren keine Unterlagen zu dem Gemälde. Daraus ist zu schließen, dass es nie untersucht oder restauriert wurde, so Iris Schaefer, Dipl. Rest., Leiterin der Abteilung Kunsttechnologie und Restaurierung, WRM und Fondation Corboud, E-Mail vom 13. Oktober 2016.

²¹⁰ Im oberen Bildsegment erstreckt sich das linke Kapitell etwas weiter nach außen als das rechte, und die links noch zu sehende Friesrahmung fehlt auf der rechten Seite. Das könnte bedeuten, dass die Leinwand auf der rechten Seite nachträglich im Zuge einer Neubespaltung um Weniges verkleinert wurde.

²¹¹ Lk 1, 5–25, 39–45, 57–66; s. Benz, *Legenda Aurea* 316–324, ›Von der Geburt Sancti Johannis des Täufers‹.

²¹² Lk 1, 76. Zur Person des Täufers s. Metzsch, *Täufer* 10–12.

²¹³ Am ehesten zu finden sind Darstellungen aus dem Leben des Täufers (hier: Verkündigung, Geburt, Beschneidung, Namensgebung) in ihm geweihten Kirchen und auf Altären seines Patroziniums, wie auf dem linken Innenflügel des Marburger Johannesaltars (Abbildung 13), s. Anmerkung 216. Weitere ›Erzählende Darstellungen des Lebens Johannes des Täufers, Bilderszyklen‹ bei Metzsch, *Täufer* 191–225.

²¹⁴ Siehe Anmerkungen 185–188.

²¹⁵ Branteghem, *Vita Jesu Christi* 1537, 6, Verkündigung, S. 12, links Beschneidung, rechts Geburt, S. 13, Namensgebung.

²¹⁶ Diese Art Simultandarstellung ist auch zu finden bei auf dem Johannesaltar von des Johannes von der Leyten von 1512 in der Elisabethkirche Marburg (Abbildung 13) mit allen vier bzw. fünf

Szenen auf einer Tafel: Verkündigung, Heimsuchung, Geburt, Namensgebung und (Vorbereitung der) Beschneidung, Tempera auf Kiefernholz, H. (links) 112,5 cm, H. (rechts) 93,5 cm, B. 120,4 cm, s. M. Lemberg, *Die Flügelaltäre von Ludwig Juppe und Johann von der Leyten in der Elisabethkirche zu Marburg* (Marburg 2011) 49–68 (Der Johannesaltar), hier 56–59.

²¹⁷ Siehe I. M. Veldman, *The New Hollstein Dutch [and] Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700*. Maarten van Heemskerck, Bd. II (Roosendaal 1994) 17–21 Nr. 307–312: ›The story of St. John the Baptist‹ mit sechs Radierungen, darunter Nr. 307 ›Verkündigung an Zacharias‹ und Nr. 308 ›Geburt‹ und ›Namensgebung‹.

²¹⁸ Siehe Tümmers, *Altarbilder* 41 f.; Löw, *Wesel* (Anmerkung 133) 25; 29; Oepen/Pawlik, *Abendmahletabel* 38.

²¹⁹ Heemskerks ›Verkündigung an Zacharias‹ (s. Veldman, *New Hollstein* [Anmerkung 217] 18 f. Nr. 307) ist, abgesehen von der manieristischen Figurendarstellung, eine Übernahme von Lieven de Wittes entsprechendem Holzschnitt (Branteghem, *Vita Jesu Christi* 1537, 6); Heemskerks ›Geburt und Namensgebung‹ (Veldman, *New Hollstein* [Anmerkung 217] 18 f. Nr. 308) gleicht im Bildaufbau Lieven de Wittes ›Geburt und Beschneidung‹ (Branteghem, *Vita Jesu Christi* 1537, 12).

²²⁰ Willem van Branteghem, *Dat leven ons Heeren* (Antwerpen, Matthias Crom 1537). Zu den geringfügigen Abweichungen zwischen der lateinischen und der niederländischen Ausgabe, s. Veldman/van Schaik, *Verbeelde boodschap* (Anmerkung 185) 17–21.

war Zacharias mit Stummheit geschlagen worden und erst als er acht Tage nach der Geburt seines Sohnes bei der Beschneidung, wo nach jüdischem Brauch die Namensgebung erfolgte, den von Gabriel für das Kind bestimmten Namen ›Johannes‹ auf eine Tafel schrieb, erhielt er seine Sprache wieder.

Im mittelalterlichen Bilderkanon ist die Beschneidung des Heiligen Johannes zwar nicht so häufig wie diejenige von Christus anzutreffen, sie kommt aber doch immer wieder vor, meist als eine von mehreren Szenen um Verkündigung, Geburt und Namensgebung des Täufers²¹³. So auch in Branteghems ›Vita Jesu Christi‹²¹⁴, die ich für die wahrscheinlichste Vorlagensammlung des auftraggebenden Eberhard Billick halte. Bei Branteghem sind die Szenen um die Geburt des Täufers in den Text der Evangelienharmonie eingepasst, in der Reihenfolge: Verkündigung an Zacharias als Einzelbild (Abbildung 9), dann auf einem Bild zusammengefasst nebeneinander die Szenen von Geburt und Beschneidung (Abbildung 10) sowie schließlich wieder als Einzelbild die Namensgebung durch Zacharias²¹⁵ (Abbildung 11). Ähnlich in Bruyns Gemälde, nur dass hier zur simultanen Darstellung von Geburt und Beschneidung die Namensgebung hinzukommt²¹⁶.

Dass Bruyn für seine ›Beschneidung‹ etwas aus der Täuferserie²¹⁷ des immer wieder als Vorbild für den Kölner Maler genannten Maarten van Heemskerck²¹⁸ übernommen hätte, ist schon wegen des Erscheinungsdatums der Serie (1564), aber auch im Bildvergleich auszuschließen. Dagegen ist unzweifelhaft, dass Heemskerck selbst aus den de-Witte-Holzschnitten in Branteghems ›Vita Jesu Christi‹ schöpfte²¹⁹ beziehungsweise aus deren niederländischer Fassung²²⁰.

Unterhalb des Ornamentfrieses spielt sich das biblische Thema in drei unterschiedlich großen, in die Tiefe gestaffelten Raumzonen ab. Die Zeitachse verläuft von hin-



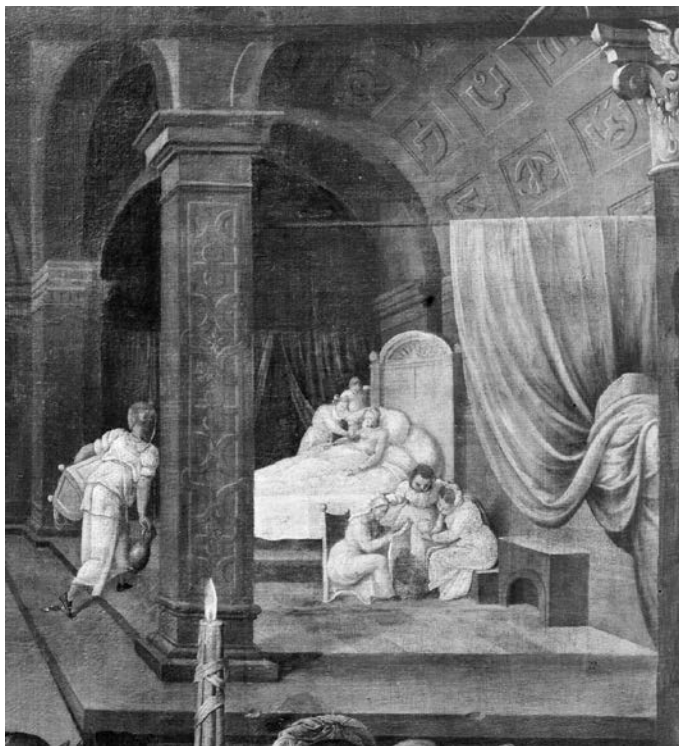


Abbildung 12 (links) Geburt Johannes des Täufers (Ausschnitt aus Abbildung 8). – Abbildung 13 (gegenüber) Johann von der Leyten, Darstellung der Ereignisse kurz vor und nach der Geburt Johannes des Täufers, 1512. Marburg, Elisabethkirche, Johannesaltar, linker Innenflügel.

ten nach vorne²²¹. Um was es sich bei dem handelt, was links versetzt im hintersten, durch einen großen Rundbogen nach vorn begrenzten Raum passiert (Abbildung 8), ist schwer zu sagen. Auszumachen sind drei Personen: Links hinten eine Frau, die eine nach rechts führende Treppe herabsteigt und in der linken Hand einen Gegenstand hält, etwas tiefer rechts zwei männliche Personen, von denen die rechte mit dem rechten Arm in Richtung des nächsten Raumes mit der gebärenden Elisabeth weist. Logisch wäre eine simultane Darstellung der Verkündigung an Zacharias, wie sie auf Johann von der Leytens Tafel mit der Johannesgeburt²²² (Abbildung 13) zu finden ist, neben den dort ebenfalls simultan zu sehenden Szenen der Heimsuchung, Beschneidung und Namensgebung. Bei den drei Personen von Bruyns Johannes-Beschneidung handelt es sich jedoch wohl nur um den Raum füllende Staffagefiguren, etwa Dienstpersonal oder Nachbarn²²³.

²²¹ Das entspricht dem Aufbau der Tafeln im Xantener Altar, s. Ruf, *Imago* (Anmerkung 135) 250. – Tümmers, *Altarbilder* 33, nennt als typisch für die Malweise Bruyns beim Xantener Altar »die Entwicklung des Geschehens aus der Tiefe nach vorn«.

²²² Siehe Anmerkung 216. Dort ist auf dem linken Innenflügel an gleicher Stelle (links im Hintergrund hinter einem Rundbogen) die Verkündigungsszene zu sehen, s. Lemberg, *Flügelaltäre* (Anmerkung 216) 57 Abb. 39.

²²³ Auf dem Gemälde Giovanni di Paolo, *Geburt Johannes des Täufers* in Münster gibt es, ähnlich wie auf Bruyns »Beschneidung Johannes des Täufers«, hinter dem Wochenbett der Elisabeth einen durch Säulen und Arkaden abgeteilten Hintergrundraum mit Treppe, in und vor dem sich ebenfalls drei Figuren bewegen, die eindeutig als Dienstpersonal und damit als Staffage zu identifizieren sind, s. P. Pieper, *Die deutschen niederländischen und italienischen Tafelbilder bis 1530*. Bestandskat. Westfäl. Landesmus. Kunst u. Kultugesch. Münster (Münster 1986) 529 Nr. 263.



Ab dem Mittelgrund ist die Aussage in Bruyns ›Beschneidung des Heiligen Johannes‹ eindeutig. Dort ist die Geburtsszene²²⁴ platziert (Abbildung 12). Während sonst bei den meisten Darstellungen der Johannesgeburt, wie auch bei denen der Mariengeburt, die Wochenstube in einem bürgerlichen Haushalt zu sehen ist²²⁵, findet die Niederkunft auf dem Bruyn-Gemälde in einer auf Größe angelegten Palastarchitektur statt. In der Mitte eines hoch gewölbten, nach vorne und nach links durch Rundbögen weit geöffneten hallenartigen Raumes befindet sich erhöht und über Stufen erreichbar auf einem Podest das Wochenbett mit Elisabeth. Auf ihrer linken Seite steht eine sie versorgende Frau, dahinter am oberen linken Bettpfosten eine weitere Person, wohl ebenfalls eine Helferin. Von links vorne und damit in Rückenansicht nähert sich der Wöchnerin, die Stufen des Podestes hinaufsteigend eine Gehilfin mit einer Wiege unter dem linken Arm und einem Krug in der rechten Hand. Rechts vor dem Bett kümmern sich drei Frauen um den Neugeborenen: Die linke hält ein Handtuch in den Händen, in das der von der rechten Helferin gehaltene kleine Knabe gewickelt werden soll nach seinem ersten Bad in dem kleinen Zuber zu Füßen der Frauen²²⁶.

Abgesehen von der herrschaftlichen Architektur entspricht der Aufbau der Geburtsszene Bruyns mit der im Bett liegenden, gerade entbundenen und von mehreren Helferinnen betreuten Wöchnerin und dem von den Hebammen vorgenommenen Bad

²²⁴ Lk 1. 57 f.: »Und Elisabeth kam ihre Zeit, daß sie gebären sollte; und sie gebar einen Sohn [...] Und ihre Nachbarn und Gefreundten [...] freuten sich mit ihr«.

²²⁵ So in der ›Mariengeburt‹ z. B. bei Israhel van Meckenem (1440–1503) und Albrecht Dürer.

²²⁶ Ich danke Professor Dr. Dr. Daniel Schäfer (Köln, Medizingeschichte) für die klärende Diskussion dieses Bildausschnittes.

des Neugeborenen herkömmlichen Mustern, wie sie in anderen Darstellungen sowohl der Mariengeburt als auch der Johannesgeburt zu finden sind²²⁷. Manchmal gibt es bei Bildern von der Johannesgeburt insofern Abweichungen, als das Bad durch den neben einem Kamin stehenden Bottich lediglich angedeutet wird und – in Anlehnung an die *Legenda aurea* – statt einer der Hebammen die Jungfrau Maria das Kind im Arm hält und es der Wöchnerin Elisabeth überreicht²²⁸, so auf von der Leytens Marburger Tafel (s. Abbildung 13). Im Kölner Gemälde hielt sich der Maler an den Evangelientext und zeigte die Johannesgeburt wie auf dem de-Witte-Holzschnitt in Branteghems Evangelienharmonie²²⁹ ohne irgendeinen Hinweis auf die legendäre Anwesenheit Marias.

Im Vordergrund von Bruyns Gemälde sind die beiden ineinander übergehenden Szenen ›Beschneidung‹ und ›Namensgebung‹²³⁰ zu sehen (Abbildung 14). Links waltet der kostbar gekleidete, für seine akkurate Arbeit mit Brille ausgestattete Mohel, der Beschneider, über das Kind gebeugt seines Amtes. Er sitzt auf einem in der sonst eher kargen Umgebung auffällig mit Metallknöpfen und Brokatrüschen verzierten Stuhl²³¹. Auch wenn nach jüdischem Ritus ein ›Sandek‹ (Pate oder Gevatter) genannter Mann das Kind zu halten hätte, tut es auf dem bruynschen Gemälde wie auf dem entsprechenden Bild bei Branteghem die Mutter des Kindes²³². Dass die das Kind haltende Person bei Bruyn, anders als Tümmers es sieht²³³, eine Frau ist, ergibt sich schon aus ihrem Körperbau (Busen) und, abgesehen von ihrer nur schwer einzuordnenden Kopfbedeckung, aus ihrer Kleidung. Nach dem Evangelientext ist die schon alte Elisabeth (›waren beide wohlbetagt«, Lk 1, 7) bei der Beschneidung anwesend²³⁴, muss also irgendwo auf dem Bild zu sehen sein. Die einzige andere weibliche Person (zweite Reihe links) kommt schon wegen ihrer Jugend und der Teilhabe am Gespräch unter den vermutlichen Nachbarn in der zweiten Reihe nicht als Frau des Zacharias in Frage.

Elisabeth hält den nackten, auf einem weißen Tuch liegenden Knaben auf ihren Knien und sieht freundlich besorgt, wie der kleine Johannes im Moment, als das Messer schmerzhaft die Vorhaut zertrennt, sich mit der rechten Hand das Auge reibt. Über Elisabeths Kopf und damit über dem Nabel des Kindes teilt eine von einem Mann

²²⁷ Vom Bildaufbau sowie nach der abgebildeten Architektur sind Ähnlichkeiten zwischen der Kölner Johannesgeburt und derjenigen auf einer Tafel des Gothaer Altares unübersehbar (Verteilung der Personengruppen, Lage des Wochenbettes im Raum, Rundbogen und Doppelfenster im Hintergrund). Zu erklären wären diese Ähnlichkeiten mit einer unbekanntem gemeinsamen Vorlage für beide Tafeln.

²²⁸ Benz, *Legenda Aurea* 318: »und als das Kind geboren war, hob sie [Maria] es von der Erde auf mit ihren heiligen Händen und tat also mit Fleiß einer Kindsmagd Dienst«.

²²⁹ Branteghem, *Vita Jesu Christi* 1537, 11.

²³⁰ Lk 1, 59–63.

²³¹ Dabei dürfte es sich um den nach jüdischem Brauch freizuhaltenden ›Elias-Stuhl‹ handeln, s. hierzu und zum Folgenden G. Herlitz (Begründer), I. Elbogen, *Jüdisches Lexikon I* (Berlin 1927) Sp. 861–866, hier 865.

²³² Siehe Branteghem, *Vita Jesu Christi* 1537, 12 (Abbildung 10, linke Szene). – Auf Darstellungen

gen der ›Beschneidung des Herrn‹ (Lk 2, 21) hält häufig Maria das Kind, s. Schiller, *Ikono-graphie I*, 99 f.

²³³ Tümmers, *Altarbilder* S. 107: »vorn sitzen die beiden Priester mit dem kleinen Johannes«.

²³⁴ Lk 1, 59–60: »am achten Tage, da kamen sie zu beschneiden das Kindlein und hießen ihn nach seinem Vater. (60) Aber seine Mutter antwortete und sprach: Mitnichten, sondern er soll Johannes heißen.«

²³⁵ Lk 1, 78–79, nach Einheitsübersetzung 1980: »(78) Durch die barmherzige Liebe unseres Gottes / wird uns besuchen das aufstrahlende Licht aus der Höhe, (79) um allen zu leuchten, die in Finsternis sitzen und im Schatten des Todes, / und unsre Schritte zu lenken auf den Weg des Friedens«. In der *Legenda Aurea* (Benz, *Legenda Aurea* 321–323), wird bei Johannes d. T. die Lichtmetaphorik wiederholt hervorgehoben: »Aber seine Glut war von der Liebe entzündet, denn er war ein brennend Licht« (ebenda 322).

²³⁶ Siehe Metzsch, *Täufer* 190 f.

aus der Zuschauergruppe umfasste, mit Schmuckbändern umwickelte hohe Kerze das Bild. Das Kerzenlicht weist auf das später von dem ›Vorläufer‹ Johannes verkündete, ›kommende Licht des Messias‹ hin²³⁵. Gleichzeitig nimmt die Flamme Bezug auf den Geburtstag des Täufers am 24. Juni, und damit auf die an diesem Tage gebräuchlichen ›Johannesfeuer‹²³⁶.

Auf der rechten Seite, zur Beschneidungsszene etwas nach rückwärts versetzt, sitzt der seit der Verkündigung durch den Erzengel stumme, weil damals zweifelnde Zacharias an einem Pult. Wie bei Lukas geschildert, ist er nach Physiognomie und Bart als alter Mann und mit seinen an Verzierungen reichen und kostbaren Kleidern als würdiger Priester dargestellt. Vor ihm auf einem kleinen Pult steht ein Tintenfass, daneben eine längliche Gerätschaft, möglicherweise ein Federmesser. In der rechten Hand eine Schreibfeder, beugt sich Zacharias nach vorn über ein weißes Blatt Papier, um den



Abbildung 14 Beschneidung und Namensgebung Johannes des Täufers (Ausschnitt aus Abbildung 8).

seinem Sohn vom Erzengel Gabriel bestimmten Namen ›Johannes‹ aufzuschreiben und damit das von Elisabeth Gesagte zu bestätigen²³⁷. Die erloschene kleine Kerze auf der niedrigen Konsole vor dem Schreibtisch ist ein Zeichen für das mit dem kommenden Christus in den Hintergrund gedrängte Alte Testament, dem Johannes mit seiner Beschneidung verpflichtet wurde.

Mit der Ruhe und Konzentriertheit der drei Akteure in der vorderen Reihe kontrastiert die Aufgeregtheit und Unruhe der dahinterstehenden Zuschauergruppe, links eine Frau und dann sieben Männer nebeneinander, alle, wie auch die anderen Personen auf dem Gemälde in zeitgenössischer Kleidung. Sie sind die Nachbarn, von denen es bei Lukas heißt, dass sie sich sehr über das ganze Geschehen wunderten und dass schließlich, als Zacharias seine Sprache wiedergewann, »eine Furcht [über sie] kam«²³⁸.

Die modische Manieriertheit, die vor allem in der Mimik und Gestik der diskutierenden Personen, aber auch in der Faltung der Gewänder und des gerafften Vorhangs vor dem Wochenbett zum Ausdruck kommt, gibt es seit den dreißiger Jahren in Bruyns Gemälden²³⁹. Vergleicht man die ›Beschneidung des Heiligen Johannes‹ mit Bruyns ›Letztem Abendmahl‹ von 1548 in der Kölner St.-Severins-Kirche²⁴⁰, ist deutlich, dass beide Gemälde aus derselben späten Schaffensperiode des Malers stammen: Die gleiche Kompaktheit der Gruppe, die ausgeprägte Mimik und Gestik der diskutierenden Personen und die typischen vorgestreckten offenen Hände mit abgespreizten langen Fingern²⁴¹. Aus dieser Übereinstimmung in der Form kann auch auf eine Ähnlichkeit in der Verwendung der Farben geschlossen werden: »Die Farbgebung ist kühl und blass, das bläuliche Kolorit der Landschaft im Hintergrund ist ebenso neu wie die teils violetten, blauen Lichtreflexe auf der Kleidung«²⁴².

Anders und sonst bei Bruyn nirgends zu finden sind die ineinander übergehenden, fluchtenden, Tiefe suggerierenden Räume²⁴³. In der links hinter einem hohen Rundbogen sich öffnenden Halle mit den drei Figuren der Hintergrundszene wird der Eindruck der Raumtiefe durch die nach draußen offene Doppelarkade in der hintersten Wand noch verstärkt. Die Ornamentmuster in der kassettierten Gewölbedecke über dem Kopfteil des Wochenbettes haben zwar teilweise gewisse Ähnlichkeit mit hebräischen Schriftzeichen, sind aber keine²⁴⁴. Möglicherweise wollte der Maler damit die Zugehörigkeit der Wöchnerin Elisabeth zum Judentum und dessen Tradition besonders herausstellen²⁴⁵.

²³⁷ Lk 1, 63: »Und er forderte ein Täfelin und schrieb also: Er heißt Johannes.«

²³⁸ Lk 1, 63 und 65.

²³⁹ So im 1534 fertig gestellten Xantener Altar, s. Tümmers, *Manierismus* 232–235.

²⁴⁰ Siehe Oepen/Pawlik, *Abendmahlretabel* 30 (Abbildung); 46–55.

²⁴¹ Schon Tümmers 1966, 41, stellt die Übereinstimmung im manieristischen Ausdruck beider Werke fest.

²⁴² Oepen/Pawlik, *Abendmahlretabel* 55.

²⁴³ Weder wird Löchers »überdehnt fluchtende[r] Innenraum, der die Wöchnerin aufnimmt« (Löcher, *Renaissanceornament* 210) der Raumgestaltung Bruyns gerecht, noch trifft Tümmers

generelles Urteil über die Räume bei Bruyn d. Ä. (Tümmers, *Manierismus* 235) in diesem Fall zu: »Aber ein System, das Orientierung über die räumlichen Verhältnisse erlaubt, das es ermöglicht, im Hindurchschreiten Art und Begrenzung der Räume aufzunehmen, das wiederum fehlt.«

²⁴⁴ Ich danke Prof. Dr. Erasmus Gaß, Trier, für die Klärung (E-Mail vom 20. September 2018).

²⁴⁵ Wie ihr Mann Zacharias, der Priester am Jerusalemer Tempel war und aus einem Priester-geschlecht (Abia) stammte, kam Elisabeth aus einem jüdischen Priestergeschlecht (Aaron), s. Lk 1, 5.

Im Vordergrund links ist der Stifter des Johannesgemäldes beziehungsweise der Spender der dafür aufzubringenden Geldmittel zu sehen. Schon wegen des auf den Tafeln des Zyklus eingeschränkt zur Verfügung stehenden Platzes mussten die Stifterfiguren verhältnismäßig klein ausfallen, um der biblischen Szene nicht den notwendigen Raum wegzunehmen. So hat der Maler, vielleicht auf Anregung von Auftraggeber Billick, auf das im Mittelalter verbreitete, von Bruyn sonst nicht genutzte Stilmittel der Bedeutungsgröße zurückgegriffen und die Stifter auf den Zyklusbildern gegenüber den biblischen Hauptfiguren um die Hälfte und mehr verkleinert²⁴⁶.

Der Stifter ließ sich als kniender Ritter im Plattenpanzer, barhäuptig mit vor ihm aufgestelltem Visierhelm und an die linke Brustseite gehaltenem Schwert abbilden. Die Ziselierung auf der Stichwaffe deutet darauf hin, dass es sich nicht um einen Gebrauchs-, sondern um einen Ziergegenstand handelt. Ein Wappen zur Identifizierung der Figur lässt sich nicht finden. Da Billick seine Spender in erster Linie in Köln suchte²⁴⁷, kommen dort lebende Mitglieder des rheinischen Adels in Frage, wie etwa die Mitglieder der nicht weit vom Karmelitenkloster entfernt in der Severinstraße liegenden Deutschordenskommende. Neben dieser schwer fassbaren Gruppe alten Adels gab es eine Persönlichkeit des neuen Adels im Köln der Jahrhundertmitte, die sehr gut als Stifter in das Bild passte. Es ist der aus einer Ratsherrenfamilie stammende, sehr wohlhabende und zwölfmal zum Bürgermeister gewählte, vom Kaiser zum Ritter geschlagene und zu seinem Rat ernannte Arnold von Siegen (um 1500–1579). Siegen tat sich als konsequenter Vertreter des Alten Glaubens unter den Stadtoberen besonders hervor²⁴⁸. Im Ziel, den Protestantismus aus der Stadt fernzuhalten, stimmte er mit Provinzial Billick überein. Dass Siegen zum Kreis der Stifter von Billicks Zyklusgemälden gehörte, ist mit Sicherheit anzunehmen. Dass es gerade das Johannesbild gewesen sein könnte, dafür spräche neben dem Umstand, dass er das Amt des Kirchmeisters an der nicht weit vom Frauenbruderkloster entfernt in der Severinstraße liegenden, dem Täufer geweihten Pfarrkirche ›St. Johann Baptist‹ innehatte, die Tatsache, dass er wie der auf dem Gemälde dargestellte Stifter ›Ritter‹ war²⁴⁹ und sich als solcher gerne abbilden ließ. Es existiert ein von ihm in Auftrag gegebener, von Bartholomäus Bruyn dem Älteren zwischen 1538 und 1540 gemalter Altar, der Siegenaltar in Nürnberg²⁵⁰, auf dessen linkem Seitenflügel der gewappnete Stifter kniend mit vor die Brust erhobenen Händen abgebildet ist. Die Rüstungen einschließlich der abgelegten Helme auf beiden Gemälden stimmen weitestgehend überein. Da das jedoch auch auf die Verwendung einer gemeinsamen

²⁴⁶ Auf den anderen Gemälden Bruyns d. Ä. mit Stiftern haben diese meist (fast) die gleiche Größe wie die dargestellten biblischen Gestalten oder Heiligenfiguren; ein Unterschied ergibt sich lediglich durch das Knien der Stifter, s. z. B. ›Kreuzigung mit einem Stifter‹, WRM 259, Zehnder, Altkölner Malerei (Anmerkung 120) 55–57 mit Abb. 34.

²⁴⁷ Brief vom 25. Januar 1552 aus Trient an den Karmelitenprior Dorolerus, s. Postina, Eberhard Billick 205 (s. Anmerkung 7).

²⁴⁸ Allgemeine Deutsche Biographie XXXIV (1892) 195 f. s. v. Siegen, Arnold von (H. Keussen). In der Zeit des Reformationsversuchs von Hermann von Wied und dessen Abwehr durch Pro-

vinzial Billick war Arnold von Siegen wiederholt Bürgermeister in den Perioden 1541–1542, 1544–1545 und 1547–1548, s. Liste der Kölner Bürgermeister, de.wikipedia.org/wiki/Liste_der_K%C3%B6lner_B%C3%BCrgermeister.

²⁴⁹ Siehe H. Rahtgens, Die kirchlichen Denkmäler der Stadt Köln. St. Gereon – St. Johann Baptist – Die Marienkirchen – Groß St. Martin. Kunstdenkmäler Stadt Köln II 1 (Köln 1911) 102–124, hier: 117 f. (Epitaph von 1607 für Arnold von Siegen).

²⁵⁰ Bartholomäus Bruyn d. Ä., Siegen-Altar: Die Heilige Helena und Heinrich mit Stifter Arnold von Siegen, Nürnberg, German. Nat.-Mus. Inv. Gm 876.

Abbildung 15 (gegenüber) Bartholomäus Bruyn der Ältere, Werkstatt, ›Versuchung Christi‹, um 1547. Bonn LVR-Landesmuseum Inv. 58.3. Hier abgebildet im Zustand am 2. Dezember 2020 nach Restaurierung (so auch Abbildungen 18 und 19).

Vorlage (Musterbuch für Rüstungen) zurückgeführt werden kann und sich die beiden knienden Ritter in ihrer Physiognomie deutlich unterscheiden, bleibt offen, wer der Stifter des Johannesgemäldes war.

Auch wenn Tümmers anderes sagt²⁵¹ und Löcher den Aufbau des Gemäldes abwertend beurteilt²⁵², halte ich Bruyns ›Beschneidung des Heiligen Johannes‹ für eine qualitätvolle Arbeit, die gerade wegen der von Löcher so bemängelten Raumgestaltung ihren besonderen Reiz hat.

Die Versuchung Christi

Das zweite und zugleich das einzig erhaltene Gemälde des billickschen Zyklus ist die ›Versuchung Christi‹ im Bonner Landesmuseum²⁵³ (Abbildung 15). Außer Kurzbeschreibungen in verschiedenen Veröffentlichungen zur Malerei Bruyns in Köln²⁵⁴ gibt es den Aufsatz von 1975 ›Aus dem Depotschlaf erweckt‹ der damals zuständigen Kuratorin Ingeborg Krueger²⁵⁵. Sowohl Tümmers als auch Krueger bewerten das Gemälde als maltechnisch von geringer Bedeutung²⁵⁶. Seine Ausführung wird allgemein als Werkstatarbeit angesehen.

Die erstmalige, zur Zeit noch laufende kunsttechnologische Untersuchung brachte neue Ergebnisse zur ursprünglichen Größe des Bildes. Es ist an zwei Seiten beschnitten: Am oberen Rand fehlt ein breiterer Streifen der ursprünglichen Leinwand, so dass dort ein Ornamentfries wie auf dem Johannesgemälde möglich ist. Am unteren Rand war der beim Beschneiden der Leinwand weggefallene Streifen zu schmal (wenige Zentimeter), als dass dort Billicks sechszeilige Bildunterschrift Platz gehabt hätte²⁵⁷. Am linken und rechten Bildrand wurde das Format durch eine spätere, schmalere Aufspannung um jeweils einen bis anderthalb Zentimeter verkleinert; ursprünglich war das Gemälde etwa 121 Zentimeter (heute 119,5 cm) breit.

Das Landesmuseum erwarb das Bild 1958 auf dem Weg über das Kölner Kunsthaus Malmedé aus Privatbesitz²⁵⁸. Zur Provenienz existiert lediglich ein schriftlicher

²⁵¹ Tümmers, Altarbilder 107, urteilt über beide bekannten Zyklusgemälde, ihre Qualität sei gering.

²⁵² Löcher, Renaissanceornament 210.

²⁵³ Inv. 58.3. »Ohne Signatur und Datum, Leinwand, H. 184 cm, B. 119 cm. Erhaltung: ringsum beschnitten. Doubliert. Farben z. T. vertrieben, zahlreiche kleine Fehlstellen restauriert.« So Krueger, Versuchung Christi. Nach der Untersuchung von 2018/2019 (s. Anmerkung 257) ist das Gemälde oben und unten, nicht jedoch an den Seiten beschnitten, Maße: 185,3 cm mal 119,5 cm.

²⁵⁴ Tümmers, Altarbilder 107; Krueger, Versuchung Christi; E. W. Zeeden in: G. Bott (Hrsg.), Martin Luther und die Reformation in Deutschland. Ausstellung zum 500. Geburtstag Martin Luthers (Frankfurt a. M. 1983) 459; Scholten, Karmel 383 f.; Beer in: Glasmalerei (Anmerkung 5) 54.

²⁵⁵ Krueger, Depotschlaf 35–38.

²⁵⁶ Siehe u. a. Krueger, Versuchung Christi: »Die malerische Qualität des Bildes ist nicht besonders hoch«; Tümmers, Altarbilder 107: »Die Qualität der Gemälde ist gering«.

²⁵⁷ E-Mail vom 8. Oktober 2018 von Mariana-Ricarda Zell M. A. Was den Bildabschluss nach unten angeht, wird dort festgestellt: »Der untere Rand des Gemäldes ist beschnitten, denn es ist kein Umspannrand des ursprünglichen Bildträgers mit älteren Aufspannlöchern vorhanden. Da auch am unteren Rand Spannirlanden im Bildträger zu erkennen sind, können im Vergleich mit den Seiten maximal 2,0 cm [...] am unteren Rand fehlen.«

²⁵⁸ Das Gemälde gehörte bis 1938 zur Sammlung Amtsgerichtsrat Feuser, Brühl, s. Tümmers, Altarbilder 107.





zösischen und später preußischen Behörden durch Personen aus dem Kreis des Kölner Klerus entzogen.

Der Inhalt des Gemäldes beruht auf einer Episode aus dem Matthäusevangelium (Mt 4, 1–11). Nachdem Jesus von Johannes im Jordan getauft war (Mt 3, 13–17),

Hinweis Leo Malmedés auf eine »mündliche Überlieferung« der Vorbesitzer im neunzehnten Jahrhundert²⁵⁹. Anhand der dort genannten Namen »Oberpfarrer Richartz«²⁶⁰, »Familie Vosen«²⁶¹ und »Pastor Felten?«²⁶² lassen sich die Besitzerwechsel bis in die Nähe des Kölner Karmelitenklosters um kurz nach 1800 zurückverfolgen. Möglicherweise wurde dieses auffällig antireformatorische Gemälde absichtlich dem Zugriff der fran-

²⁵⁹ Leo Malmedé an Dr. F. Goldkuhle vom 8. April 1958 (das Schreiben befindet sich in der Bildakte).

²⁶⁰ Oberpfarrer in Eupen, (Jakob Tilmann Phillip) Richartz (geb. 1821) erwarb das Gemälde um 1880, es kam dann in den Besitz seines Bruders, Th(eodor Hubert Maria) Richartz (geb. 1819), Pfarrer von Oberaussem, von dort an Amtsgerichtsrat Feusen und das Kunsthaus Malmedé. Der Kölner Domkapitular und Kunstsammler Alexander Schnütgen (1843–1918) soll die Besitzer Richartz unter Verweis auf die Weinsberg-Chronik auf das Herkommen des Gemäldes aus dem Kölner Karmelitenkloster aufmerksam gemacht haben, s. Leo Malmedé an Dr. F. Goldkuhle vom 8. April 1958 (wie vorige Anmerkung).

²⁶¹ Nach Malmedés Notiz (s. vorletzte Anmerkung) war die »Familie Vosen (ehemals Küster an St. Martin)« Vorbesitzer des Gemäldes. Es müsste sich hier um den katholischen Theologen und Gymnasiallehrer Dr. Christian Hermann Vosen (1815–1871), Sohn eines Küsters an Groß St. Martin in Köln, gehandelt haben. Vosen besaß eine eigene Kunstsammlung, s. R. Krischel in: H. Kier / G. Zehnder (Hrsg.), *Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler* (Köln 1995) 237–262, hier 237 f. Da das Gemälde im »Catalog der nachgelassenen Gemäldesammlung der Rentner Joh. Friedr. Fromm u. Prof. Dr. Herm. Vosen in Cöln« (Verkaufskatalog Heberle [Lempertz] 1871, 45–54) nicht aufgeführt ist, müsste es vor 1871 einen Besitzerwechsel – möglicherweise an ein anderes Mitglied der Familie Vosen – gegeben haben.

²⁶² Bei dem im Malmedé-Schreiben vom 8. April 1958 (s. Anmerkung 259) als ersten Besitzer des Gemäldes (»um 1800«) mit Fragezeichen genannten »Pastor Felten« könnte es sich am ehesten

um den Kanoniker des Stiftes St. Georg und seit 1803 Pastor der dort eingerichteten Pfarrgemeinde Johann August Velder (1754–1809) handeln, s. J. Janssen / F. W. Lohmann, *Der Weltklerus in den Kölner Erzbistums-Protokollen. Ein Necrologium Coloniense 1661–1825*, Bd. III (N–Z) (Köln 1936) Sp. 1476; Th. Paas, *Die Pfarre St. Maria-Lyskirchen zu Köln* (Köln 1932) 74; 134; K. Corsten, *Ann. Hist. Ver. Niederrhein* 158, 1956, 7–86, hier 85 (den Hinweis auf Pastor Velder und die Literatur verdanke ich Dr. Joachim Oepen, *Historisches Archiv des Erzbistums Köln*). St. Georg lag in der Nähe, gegenüber dem Karmelitenkloster, neben der ebenfalls säkularisierten, dann abgetragenen Pfarrkirche St. Jakob, deren Aufgaben als Pfarrkirche St. Georg übernahm. Nach der Säkularisation waren die verbliebenen Pfarrkirchen für die Kunstgegenstände aus den säkularisierten Kirchen und Klöstern ihres Bezirkes verantwortlich.

²⁶³ Bei Lk 4, 1–13 ist das Geschehen sehr ähnlich erzählt, jedoch in der nach der ersten Versuchung (Wüste) abweichenden Reihenfolge, denn es folgt erst die Episode auf dem Berg, dann diejenige auf dem Tempel; zum Schluss fehlen die bei Matthäus (Mt 4, 11) erwähnten, Christus dienenden Engel. Bei Markus beschränkt sich die Schilderung der Versuchung auf die Feststellung »Und er war allda in der Wüste vierzig Tage und ward versucht von dem Satan und war bei den Tieren und die Engel dienten ihm« (Mk 1, 13).

²⁶⁴ Siehe Schiller, *Ikonographie I*, 153 f.; *Lexikon der christlichen Ikonographie IV* (1972) Sp. 446–450 s. v. Versuchung Jesu (O. A. Nygren).

²⁶⁵ Siehe Zehnder, *Altkölner Malerei* (Anmerkung 120) Abb. 242, *Meister der Passionsfolgen* (oberste Reihe, zweites Bild von links, Versuchung Christi).

²⁶⁶ Siehe Schiller, *Ikonographie I*, 403–407.

ging er zum Fasten in die Wüste, und der Teufel versuchte ihn dreimal: das erste Mal in der Wüste, dann auf dem Tempeldach in Jerusalem und schließlich auf einem hohen Berg. Christus widerstand allen drei Versuchungen. Nach den Worten Christi in der Antwort auf die dritte Versuchung »Hebe dich weg von mir, Satan!« (Mt 4, 10) »verließ ihn der Teufel; und siehe, da traten die Engel zu ihm und dienten ihm« (Mt 4, 11)²⁶³.

Die Versuchung Christi ist seit dem achten Jahrhundert zunächst in der Buchmalerei, vom elften Jahrhundert an auch sonst immer wieder anzutreffen²⁶⁴. Ein Beispiel ist die Darstellung auf einem Tuch mit einunddreißig Bildern aus einer Kölner Kirche²⁶⁵. Der Versucher tritt in diesen Darstellungen in unterschiedlicher Form in Erscheinung: als gehörntes, geflügeltes, mit Tatzen, Krallen, Schwanz oder anderen der Tierwelt entnommenen Attributen versehenes Wesen, häufig mit einem abstoßend fratzenartigen Gesicht²⁶⁶.



›Versuchung Christi‹. – Abbildung 16 (gegenüber) Lieven de Witte, Holzschnitt aus: Willem van Branteghem, *Iesu Christi vita* [...] 1537, S. 32. – Abbildung 17 (oben) Lucas van Leyden, Kupferstich 1518. Albertina, Wien, Inv.-Nr. DG1926/1933.

Seit dem Spätmittelalter taucht der Verführer häufig in Tarnung mit einer Mönchs- oder Eremiten Kutte auf²⁶⁷, und vom ausgehenden fünfzehnten Jahrhundert an werden die drei Versuchungsszenen simultan auf einem Bild zusammengefasst, wie bei Lieven de Wittes 1537 entstandenem Holzschnitt²⁶⁸ (Abbildung 16) oder wie auf Lucas van Leydens Kupferstich von 1518 (Abbildung 17). So ist auch das Bonner Gemälde aufgebaut.

Eingerahmt von den beiden nur in Teilen sichtbaren Säulen, wie im Bild der ›Beschneidung des Heiligen Johannes‹, stehen im Vordergrund, auf braungelbem Wüstenboden Christus und der Versucher einander gegenüber, etwas nach links gerückt, der Gottessohn barfuß im üblichen antikisierenden braunen Gewand mit zum Sprechen erhobenen Händen in schräger Seitenansicht. Sein Gegenüber erscheint als gleich großer, ihm zugewandter Mann in einem zeitgenössischen schwarzen Doktorentalar mit dazu passendem Barett. Unter dem Gewand ragen an Stelle der Beine zwei beschuppte Krallenfüße und nach hinten ein sich windender Schlangenschwanz hervor. In der linken Hand hält der Versucher einen Stein, auf den er mit seiner Rechten deutet (Mt 4, 3–4, Versuchung in der Wüste).

Hinter den beiden Hauptfiguren auf dem kargen Wüstenboden folgt im Mittelgrund ein nach rechts abfallender, teilweise bewaldeter Hang. Nach links begrenzt ein hoher Laubbaum mit ausladender Krone die Szene, rechts schließt sich eine hellgrüne Wiese und dann ein dunkel belaubter Wald an. Am Waldrand, teilweise verdeckt durch den Kopf der rechten Vordergrundfigur, grasen ein Elefant und rechts daneben zwei Dromedare. Außerhalb des Waldes liegt im Mittelgrund Jerusalem als große ummauerte Stadt. Die einzige nicht zum Thema gehörende Person ist ein aus dem Wald in Richtung Stadttor laufender, zeitgenössisch gekleideter Mann.

In der Mitte hinter den beiden Hauptfiguren ragt ein zackig-steiler Felsenberg aus dem Wald empor. Darauf Christus als Halbfigur, der, unterstützt von zwei über ihm schwebenden Engeln, einen jetzt mit Flügeln und Hörnern ausgestatteten Satan zurückweist (Mt 4, 8–11, Versuchung auf dem Berg). Auf der rechten Seite des Mittelgrundes sind im Zentrum der Stadt auf der Kuppel des als drei- oder vierstöckiger Zentralbau gestalteten Tempels zwei nebeneinander gehende, miteinander sprechende Männer erkennbar. Der linke trägt ein bis zu den Knien reichendes dunkles Gewand und hat auf der Stirn zwei ihn als Satan kennzeichnende Hörner. Der rechte entspricht im Kleinformat der Christusfigur im Vordergrund (Mt 4, 5–7, Versuchung auf dem Tempel).

Zum rechten Bildrand hin erhebt sich neben der Stadt ein weiterer Berg mit einer auf halbem Hang liegenden Befestigung. Im Hintergrund schlängelt sich ein Fluss durch

²⁶⁷ Darstellungen mit dem Teufel in Mönchskutte auf Bildern der ›Versuchung Christi‹ waren im Spätmittelalter verbreitet, s. (1) Michael Pacher, Öl auf Holz, St. Wolfgang-Altar, Sonntagsseite um 1480; (2) Sandro Botticelli, Fresko, Sixtinische Kapelle 1481/82, s. Anmerkung 286; (3) Johannes von Flandern, Öl auf Holz, Spanien um 1505, (4) Lucas van Leyden, Kupferstich, Niederlande 1518 (Abbildung 16); (5) Lieven de Witte, Holzschnitt, Branteghem, Vita Jesu Christi 1537, S. 32 (s. Abbildung 17); (6) Heinrich Füllmaurer, Öl auf Holz, Mömpelgarder Altar, 1540.

²⁶⁸ Bei all diesen Darstellungen findet die erste Versuchung als Hauptszene im Vordergrund statt (Mt 4, 3–4). Die beiden anderen Versuchungsszenen, auf dem Dach des Tempels (Mt 4, 5–7) und auf dem höchsten Berg (Mt 4, 8–11), sind kleinformatig in den Hintergrund gerückt. Ausnahme ist das Botticelli-Fresko (s. vorige Anmerkung Nr. 2), bei dem, wie auch im Mittelalter häufig, die Einzelszenen gleichrangig nebeneinandergesetzt sind, vgl. Schiller, Ikonographie I, 402–409.

eine leicht gebirgige Kulturlandschaft, die an den Rhein bei Bonn mit dem Siebengebirge erinnert (Abbildung 19). Oberhalb des an den Horizont stoßenden hintersten Bergkammes zieht sich über hellem Himmel ein von blauen und türkisfarbenen Löchern unterbrochenes Wolkenband. Im Vordergrund links, unmittelbar neben der das Bild begrenzenden Säule kniet der Stifter, ein Bischof in Ornat mit Mitra und Krummstab.

Eine auffällige Gemeinsamkeit mit einigen frühen Darstellungen der ›Versuchung‹ ist ein stark hervorgehobener belaubter Baum, der in der mittelalterlichen Ikonographie als der Paradiesbaum, an dem Adam scheiterte, angesehen wird²⁶⁹. Bruyn machte aus dem symbolisch gemeinten Baum einen ganzen Paradieswald mit Elefant und Dromedaren²⁷⁰ in üppig-grüner Vegetation. Mit dem sich aus dem Wald entfernenden, sich noch einmal zurückwendenden Mann könnte der von dort gerade vertriebene Adam gemeint sein²⁷¹.

Neu und augenfällig anders als bei den herkömmlichen Bildern der Versuchung Christi ist die Person des Versuchers in der Hauptszene. Nach Physiognomie, Haltung und Kleidung handelt es sich unverkennbar um Martin Luther²⁷². Man nahm nicht den jungen, kampflustigen Wartburg-Luther, sondern den feist gewordenen Prälatentyp der späten Jahre für dieses wenige Jahre nach seinem Tod (18. Februar 1546) entstandene Bild²⁷³. Der Reformator, den man auf Seiten der Protestanten verklärend bis hin zum von Gott inspirierten Heiligen²⁷⁴ abbildete, ist hier der Teufel selbst. Als Attribut des großen Verführers wurde ihm neben Krallenfüßen²⁷⁵, Krallenhand²⁷⁶ und den Fellfransen an den Unterarmkleidern²⁷⁷ der sich unter dem Talar herauswindende Schlangenschwanz verpasst.

²⁶⁹ Schiller, Ikonographie I, 153 f. – Die Versuchung im Garten Eden (Gen 3, 1–7) wurde als die negative Präfiguration der Versuchung Jesu verstanden. Die Parallelität der beiden Versuchungsszenen hat man in frühchristlicher Zeit und im Mittelalter immer wieder herausgestellt, s. J.-Ch. Klamt, Verführerische Ansichten. Mittelalterliche Darstellungen der Dritten Versuchung Christi (Regensburg 2011) 25–27. – Ein bildliches Beispiel der typologischen Verbindung zeigt ›Die drei Versuchungen in Bezug zu drei Episoden aus dem Sündenfall der Ureltern, um 1230‹ aus dem Fragment einer ›Bible moralisee‹ (London, Brit. Library), s. ebenda 145 mit Abb. 73.

²⁷⁰ Die Tiere könnten auch auf die Kurzvariante der Versuchung bei Markus hinweisen (s. Anmerkung 263), wonach Christus »bei den Tieren« (Mk 1, 13) war.

²⁷¹ Gen 3, 23–24: »Da wies ihn Gott der Herr aus dem Garten Eden [...] und trieb Adam aus«. Im Gegensatz zum biblischen Text, bei dem im Zusammenhang mit der Vertreibung aus dem Paradies nur von »Adam« bzw. »dem Menschen« die Rede ist, zeigen die bildlichen Darstellungen des Themas in der Regel beide Ureltern Adam und Eva (z. B. Albrecht Dürer, Kupferstich, Vertreibung aus dem Paradies, 1510).

²⁷² So u. a. E. W. Zeeden in: Bott, Martin Luther (Anmerkung 254) 459 (irrtümlich: Luther im »Mönchsgewand«).

²⁷³ Als Vorlage kommen nach dem Tode des Reformators verbreitete Drucke in Frage, z. B. Lucas Cranach d. Ä., Holzschnitt, Wahrhaftige Bildnis des Ehrwürdigen Herrn Doctoris Martini Lutheri, Seines Alters im LXIII Jar, von 1546, s. J. Jahn, Lucas Cranach d. Ä. Das gesamte graphische Werk (München 1972) 442.

²⁷⁴ Hans Baldung Grien, Holzschnitt (nach der Titelseite) in: Martin Luther, Acta et Res Gestae (Straßburg, Johann Schott 1521) [VD 16 ZV 62].

²⁷⁵ Die Unterschenkel sehen mit der Punktierung denen von Hähnen ähnlich, drei der in Krallen auslaufenden Zehen sind nach vorne gerichtet, eine nach hinten.

²⁷⁶ An der linken Hand unter dem Stein ist an Mittel- und Zeigefinger eine Kralle zu sehen.

²⁷⁷ Die kaum erkennbaren Muster der Unterarmkleider sollten möglicherweise Schuppen von Schlangenhaut sein. Der Maler könnte die »teuflisch« konnotierten Attribute (Krallenfuß, Schlangenschwanz, Schuppenarme) aus dem lutherischen Papstesel von 1523 übernommen haben, s. Philipp Melanchthon und Martin Luther, Deutung der zwei gewrechten Figuren Bapstesels zu Rom vnd Munchkalbs zu freyberg jn Meyssen funden (Wittemberg, Johann Rhau-Grunenberg 1523 [VD 16 M 2987] Bl. [AIV]: »Der Bapstesel zu Rom«).

(gegenüber) Ausschnitte aus der Versuchung Christi (siehe Abbildung 15) – Abbildung 18 (oben) Die dritte Versuchung Christi. – Abbildung 19 (unten) Landschaft.

Dass Billick hinter der Bildidee vom ›teuflischen Luther‹ steckt, ist klar, wenn man seine betont antiprottestantische Haltung betrachtet. Möglicherweise brachten Äußerungen von früheren Gegnern des Reformators den Kölner Provinzial darauf²⁷⁸. Schon im Wormser Edikt vom 18. Mai 1521 heißt es, Luther sei »non homo, sed diabolus ipse«²⁷⁹, und der erbitterte Luthergegner Johannes Cochläus (1479–1552) schreibt 1534 über ihn: »non homo: sed malus inimicus, sub specie hominis«²⁸⁰. Das Bild von Luther als Teufel oder zumindest als dessen Abkömmling oder sein Gehilfe und Werkzeug²⁸¹ hielt sich in der katholischen Predigtliteratur über das sechzehnte Jahrhundert hinaus. Wer sich mit Luther einließ, wurde dort gewarnt, ließe sich mit dem Teufel ein, der »ein brüllender Löw, ein stätter Feind Christi, vnd des Christlichen Glaubens« sei, »jederzeit begirig vns in Abgrund der Höllen zustürtzen«²⁸². Mit Luther im Talar des evangelischen Predigers als teuflischem Verführer erhielt das Gemälde seine in der späten Reformationszeit besonders wirksame Aktualität. Es ist in gewisser Weise ein Gegenstück zu dem aus der protestantischen Antipapstpolemik hervorgegangenen und zur gleichen Zeit wie das bruynsche Gemälde (um 1550) entstandenen Medaillon auf einem Siegburger Trichterhalskrug mit einem Doppelkopf, gebildet aus dem Papst mit der Tiara und einem Teufel mit Hörnern und Satyrohren mit der ungeschriebenen, aber eindeutig gemeinten Aussage »Papst und Teufel sind eins«²⁸³.

Auf dem Bonner Gemälde spielen sich die beiden anderen Versuchungsszenen, wie häufig bei den frühneuzeitlichen Bildern dieses Themas, kleinformatig im Mittel- oder Hintergrund ab. Etwas inkonsequent fehlt dem Satan in den beiden kleinen Szenen das in der vorderen Hauptszene mit Talar, Barett und passender Physiognomie so prononciert hervorgehobene Aussehen des Reformators. Die zweite Versuchung auf der »Zinne des Tempels« (Mt 4, 5) auf dem Kuppeldach des Zentralbaus entspricht in ihrer Kleinheit und Unauffälligkeit überkommenen spätmittelalterlichen Mustern.

²⁷⁸ Hinzu kommt eine bereits bei Johannes Eck und Hieronymus Emser auftauchende und dann weitergeführte Einordnung Luthers als Antichrist, s. I. Richardsen-Friedrich, Antichrist-Polemik in der Zeit der Reformation und der Glaubenskämpfe des 17. Jahrhunderts (Frankfurt a. M. 2003) 173–177.

²⁷⁹ »[K]ein Mensch, sondern der Teufel selbst«, Edictum Imperiale Caroli V. contra M. Lutherum (Köln, Eucharius Cervicornus 1521) [VD 16 D 932], Bl., bii v, zit. n. H. Rößler, Luther, der Teufel. In: Luthermania – Ansichten einer Kultfigur. Virtuelle Ausst. 2017, www.luthermania.de/exhibits/show/hole-roessler-luther-der-teufel, Anm. 6.

²⁸⁰ »[K]ein Mensch, sondern der böse Feind in Menschengestalt«, Johannes Cochlaeus: Philippicae quatuor Johannis Cochlei, in Apologiam

Philippi Melancthonis ad Carolum V. Imperatorem Romanorum (Leipzig, Nickel Schmidt 1534) [VD 16 C 4355], Bl. P3 r, IIII, zit. n. Rößler, Luther (vorige Anmerkung) Anm. 7.

²⁸¹ Siehe ebenda Abb. 3, Flugblatt um 1520 »Das ist des Lothers ketzers spill« mit Luther als Gehilfen des Teufels beim gemeinsamen Anrühren der Sündensuppe.

²⁸² Jakob Feucht, Fünff Kurtze Predigen/ von zweyntzig vermeynten Vrsachen: Warumb etliche Leut dieser Zeit nit wöllen Catholisch/ oder (wie sie sprechen) Bapsttisch seyn (Dillingen, Johann Mayer 1600) [VD 16 F 837]; 237, zit. n. A. Holzem, Luther, der Teufel oder: Luther, das Werkzeug des Teufels? In: Luthermania – Ansichten (Anmerkung 279) Anm. 18.

²⁸³ I. Krueger, Bonner Jahrb. 179, 1979, 259–295, hier 259–264 mit Abb. 1–2.





Mögliche Stifter der ›Versuchung Christi‹ von Vater und Sohn Bartholomäus Bruyn. – Abbildung 20 (links) Adolf III. v. Schaumburg, Erzbischof von Köln. Epitaph von Cornelius Floris (1514–1575), Marmor, um 1561. Stephanuskapelle im Kölner Dom. – Abbildung 21 (gegenüber) Erasmus von Limburg, Bischof von Straßburg. Titelholzschnitt aus: ›Statuta et decreta [...]‹ 1566, Bl. [X:1r].

Die dritte Szene auf dem »sehr hohen Berg« (Mt 4, 8–11) hingegen weicht von den meisten anderen bekannten Wiedergaben des frühen sechzehnten Jahrhunderts²⁸⁴ insofern ab, als das Geschehen nicht wie dort irgendwo an den Rand, sondern genau oberhalb der Hauptszene mit Christus und dem Luther-Teufel und damit in die Hauptblickrichtung des Betrachters gerückt ist. Wo sonst auf den Verführungsbildern des sechzehnten Jahrhunderts meist nur die Positionierung von Christus und Satan auf einer Bergspitze das Geschehen andeutet, ist hier die letzte Versuchung (Abbildung 18) in allen Einzelheiten ausgemalt. Christus steht, nur als Halbfigur sichtbar hinter der Felsspitze und weist mit erhobenen Händen den Versucher zurück, während zwei über seinem Kopf schwebende Engel (Mt 4, 11) ihm assistieren. Der wie bei der zweiten Versuchung aussehende Teufel – mit knielangem dunkelgrünen Rock, Hörnern und Krallenfüßen –, ist jetzt dazu mit den Flügeln des fallenen Engels Luzifer ausgestattet²⁸⁵. Von Christus mit der Anrede »Satan« dekuviert und durch das »Hebe dich weg von mir«, (»vade Satanas«, Mt 4, 10) endgültig abgewiesen, stürzt der Versucher, den Gottessohn noch einmal böseartig und mit dreister Gebärde anblickend, in die Tiefe, zur Hölle²⁸⁶.

Der Auftraggeber Billick lässt mit diesem Bild sagen, dass Martin Luther der Teufel ist, der von Christus besiegt wird, und dass den Gehilfen und Anhängern des Reformators das gleiche Schicksal gewiss ist. Billick unterscheidet nicht zwischen den verschiedenen Zweigen des Protestantismus, sondern subsumiert sie alle unter dem Bild des

²⁸⁴ Siehe Anmerkung 267 und Abbildungen 16 und 17.

²⁸⁵ Die Abbildung des Versuchers mit Flügeln ist in mittelalterlichen Darstellungen häufiger zu finden, s. Schiller, *Ikonographie I*, 402 Nr. 389 (Stuttgarter Psalter, 9. Jh.); 404 Nr. 393 (Wys'schrader Krönungs-Evangeliar, 1119–1146); 405 Nr. 394–396 (Albani-Psalter, 1119–1146); 407 Nr. 401 (Bronzerelief, Florenz, Baptisterium, nördl. Portal, von Lorenzo Ghiberti, 1403–1424).

²⁸⁶ In gewisser Weise gleicht die dritte Versuchungsszene Bruyns derjenigen von Sand-

ro Botticelli auf dem Fresko ›Temptatio Jesu Christi‹ (Anmerkung 267 Nr. 2). Dort wird dem Betrachter gezeigt, um wen es sich bei dem äußerlich getarnten Gegenüber von Christus handelt, als er dem »Weiche von mir, Satan« folgend vom Berg in die Tiefe stürzt und unter seiner dann geöffneten Kutte die wahre Teufelsgestalt zum Vorschein kommt. Zum Fresko s. D. Dombrowski, *Die religiösen Gemälde Sandro Botticellis. Malerei als pia philosophia* (Berlin und München 2010) 181–183.

Teufels in Gestalt Luthers als »haereticos«²⁸⁷. Es ist ähnlich wie in der protestantischen gegen die katholische Kirche gerichteten »Antichrist«-Polemik. Mit der abgebildeten Figur ist nicht nur diese selbst, sondern das durch sie wirksame Prinzip gemeint²⁸⁸. Wie Christus den Versuchungen des Teufels widersteht und ihn schließlich besiegt, so besiege die altgläubige, katholische Kirche den ketzerischen Protestantismus.

Der Stifter im unteren linken Bildteil ist ein Bischof. Er kniet im Ornat mit Mitra, Chormantel, Pontifikalhandschuhen und über die linke Schulter gelegtem Krummstab, die Hände zum Gebet erhoben und gefaltet. Platz, Größe und Haltung entsprechen der ritterlichen Stifterfigur auf der »Beschneidung des Heiligen Johannes«, und wie bei dieser ist nirgends das eigentlich obligate Wappen zu sehen.

Als auf dem Gemälde abgebildeter Stifter kommen vor allem zwei Bischöfe in Frage. Neben dem Kölner Nachfolger Hermanns von Wied, Adolf von Schaumburg (1511–1556; Epitaph Abbildung 20)²⁸⁹ ist es der in dem Brief Billicks²⁹⁰ von 1552 als potentieller Stifter eines Zyklusgemäldes erwähnte Bischof Erasmus von Straßburg (1507–1568; Abbildung 21)²⁹¹.

Der Inhalt des Gemäldes passte sehr gut in die Kölner Situation nach 1547, als mit dem erzwungenen Rücktritt Hermanns von Wied dessen evangelischer Reformationsversuch zu Fall gebracht wurde. Aus Sicht von Billick war nun nach dem Renegaten Hermann seit



²⁸⁷ In der Widmung seiner Schrift (Billick, *Iudicii Universitatis* 1545) an den Kölner Rat verwendet Billick das »haereticus«, um Abweichler vom alten Glauben zu bezeichnen, unabhängig davon, welcher reformatorischen Richtung diese zuneigten, s. ebenda Bl. AIr-BIIV.

²⁸⁸ I. Richardsen in: M. Delgado / V. Leppin (Hrsg.), *Der Antichrist. Historische und systematische Zugänge* (Freiburg i. Üe. und Stuttgart 2011) 269–315, hier 269. Danach sei der Antichrist »keine Einzelperson[,] sondern eine seit Jahrhunderten herrschende Macht«.

²⁸⁹ Zum Epitaph s. St. Heinz / B. Rothbrust / W. Schmid, *Die Grabdenkmäler der Erzbischöfe von Trier, Köln und Mainz* (Trier 2004) 128–131. – Das Gemälde Bartel Bruyn d. J., 1550er Jahre, »Christus am Kreuz mit bischöflichem Stifter« im Chorumgang des Kölner Doms zeigt vermutlich nicht Erzbischof Adolf von Schaumburg, reg. 1547–1566 – so G. v(on) B(üren) in: *Renaissance am Rhein. Ausst. LMB* (Ostfildern 2010) 207 f. –

und auch nicht Erzbischof Friedrich IV von Wied, reg. 1562–1567 – so Tümmers, Bruyn der Jüngere 130 f. –, sondern Erzbischof Anton von Schaumburg (reg. 1556–1558), s. L. Gierse in: R. Lauer (Hrsg.), *Erzbischöfe von Köln. Porträts – Insignien – Weihe* (Köln 1989) 2–28, hier 14 f.

²⁹⁰ Postina, Eberhard Billick 205 Nr. 132; Vogts, *Kölner Karmeliterkloster* 175 (s. Anmerkung 7).

²⁹¹ Zu dessen Porträtwiedergabe in Abwesenheit sagt Billick im Brief von 1552 aus Trient (s. Anmerkung 7), man solle sich keine Sorge machen und »das Gesicht unseres Bauern Everhard in Dormagen« zum Vorbild nehmen »nachdem er sich gewaschen und geschoren hat«, denn der sehe dem Straßburger Bischof sehr ähnlich. Der Abbildung 21 zugrundeliegende Druck mit Bischof Erasmus auf der Titelseite wurde erst später herausgegeben, s. *Statuta et decreta synodi dioecessanae Argentoratensis* (1562) (Mainz, Franz Behem 1566) Bl. [X:1r], [VD 16 ZV 14738].

1547 endlich wieder ein gut katholischer Erzbischof Landesherr, Adolf III. von Schaumburg, dem Billick wegen dessen antiprotestantischem Engagement besonders nahestand. Er käme als Stifter gerade des Versuchungsbildes gut in Frage. Weil aber eine Gegenüberstellung der Stifterfigur auf der ›Versuchung Christi‹ mit den Porträtwiedergaben der beiden Bischöfe zu keinem eindeutigen Ergebnis führt und auf dem Gemälde kein Wappen zu finden ist, bleibt auch hier die Frage nach der Identität des Stifters ungeklärt.

Die beiden bekannten Bilder als Teil des Zyklus

Die von beiden Gemälden bekannten beziehungsweise errechneten Maße sprechen dafür, dass sie miteinander zu tun hatten und, wie Tümmers annimmt, zu einem Zyklus gehörten: Von der Höhe 2,31 Meter der Katalogangabe für die ›Beschneidung des Heiligen Johannes‹ macht ein nach der Fotografie gemessenes Fünftel (0,462 Meter) den mit einem Ornamentfries versehenen Architrav aus. Das heißt, die gemalte Bildszenen unter dem Architrav entspricht mit einer Höhe von 1,85 Meter (2,31 Meter minus 0,46 Meter) der Gesamthöhe von 1,853 Metern der ›Versuchung Christi‹, bei der der Ornamentfries fehlt. Bei derselben Breite (1,19 Meter) ergab sich bei beiden Gemälden die gleiche bemalte Fläche der beiden Bildszenen. Auch wenn die Untersuchung des Bonner Bildes eine gegenüber den Katalogangaben beider Gemälde (1,19 Meter) um etwa drei Zentimeter größere ursprüngliche Breite von 1,22 Meter für die ›Versuchung Christi‹ feststellt²⁹², bleibt auch diese Breite in einem Rahmen, der zusammen mit den anderen Daten für die Zusammengehörigkeit der beiden Gemälde in einer Serie spricht.

Ein weiteres Merkmal, aus dem Tümmers schließt, dass die Gemälde zu einem einzigen Zyklus gehörten, sind die das Geschehen auf den beiden Bildern rahmenden seitlichen Säulen²⁹³. Sie stehen auf runden Basen und haben einander sehr ähnliche Kapitelle. Das Bildformat des Bonner Bildes wurde im Zuge einer Neubespannung in der Breite und damit um einen Teil des seitlichen Architekturrahmens verkleinert²⁹⁴. Ursprünglich war von den Säulen, Basen und Kapitellen mindestens die Hälfte zu sehen, etwa so wie das auf dem Bild der ›Beschneidung des Heiligen Johannes‹ der Fall ist. Auch die übrigen Gemälde des Zyklus waren vermutlich mit solchen gemalten Säulen und wie auf dem Kölner Bild mit einem nach oben abschließenden ornamentierten



²⁹² Siehe Anmerkung 257.

²⁹³ Tümmers, Altarbilder 107.

²⁹⁴ Siehe Anmerkung 257.

Fries gerahmt²⁹⁵. Parallelen²⁹⁶ zeigen mehrere für Köln typische Heiligenzyklen des ausgehenden fünfzehnten und beginnenden sechzehnten Jahrhunderts auf Leinwand mit den Viten der Heiligen Bruno, Ursula, Severin und Laurentius²⁹⁷. Sie hingen als Bilderreihen²⁹⁸ in Kölner Kirchen oder in deren Kreuzgängen und zeichneten sich durch die innerhalb des jeweiligen Zyklus gleichbleibende, sich wiederholende gemalte Architekturrahmung aus²⁹⁹. Im unteren Bildteil haben sie eine Sockelzone mit einer mehrzeiligen, in lateinischer Sprache abgefassten Bildlegende. Beiderseits von dieser befinden sich die Stifter mit ihren Wappen (Abbildungen 22 und 23).



Ursulalegende, 1493–1496, Landesmuseum Bonn. – Abbildung 22 (gegenüber) Ankunft der Heiligen Ursula in Basel. – Abbildung 23 (oben) Ankunft der Heiligen Ursula in Rom.

Vergleicht man den Aufbau der Bildszenen der Kölner Heiligenzyklen mit dem der beiden bekannten Gemälde aus dem billickschen Zyklus, ist klar, dass Bartholomäus Bruyn der Ältere die alten Kölner Vorbilder vor Augen hatte, als er sein Werk in Angriff nahm und die gotischen Formen der Rahmung durch moderne, antikisierende der Renaissance ersetzte. An die Stelle des überfangenden gotischen Bogens trat der mit einem ornamentierten Fries³⁰⁰ geschmückte Architrav (s. Abbildung 8), auch ist die beim Zyklus aus dem Karmelitenkreuzgang vom Gemälde getrennte Bilderläuterung eine weitere Änderung. Dieser Textteil (Legende), der sich in den Heiligenzyklen in der Sockelzone innerhalb der Gemälde befand, war bei den Karmeliten nach außen, unter die Gemälde gerückt. Damit konnte Billick den an ihn als Auftraggeber erinnernden Akrostichonspruch besser zur Geltung bringen, ohne dabei mit den Stiftern, die sich in seinem Zyklus im Gemälde selbst wiederfanden, in Konkurrenz zu geraten.

²⁹⁵ So Tümmers, Kölner Kirchen 15.

²⁹⁶ Sich wiederholende gemalte oder gezeichnete architektonische Rahmen sind in Zyklusbildern des 16. Jhs. häufig zu finden wie z. B. bei dem heilsgeschichtlichen Freskenzyklus von Jerg Ratgeb im Frankfurter Karmelitenkloster oder bei der Äbtissinnengalerie im Kreuzgang des Zisterzienserinnenklosters Heiligkreuztal.

²⁹⁷ Baum, Textiler Bildträger 31–35. – Im letzten Jahrzehnt des 15. Jhs. und in den ersten Jahrzehnten des 16. Jhs. entstanden mindestens neun, mit großer Wahrscheinlichkeit aber eine deutlich größere Anzahl an derartigen Heiligenzyklen in Köln, s. ebenda 34.

²⁹⁸ Anders als heute in den Museen zu sehen, bildeten dabei ursprünglich mehrere (meist zwei) Bildszenen auf einer zusammenhängenden bis zu 2,50 m breiten Leinwand eine Einheit, s. Baum, Textiler Bildträger, Anhang 5 f.

²⁹⁹ Baum, Textiler Bildträger 207; 316. Häufig werden die einzelnen Bildszenen nach oben durch einen auf den Kapitellen aufliegenden, mit Maßwerk verzierten Flachbogen oder Korbbogen überfangen, s. z. B. Meister der Ursulalegende, Legende der Heiligen Ursula, Öl auf Leinwand, LMB Inv. G.K. 139 (1,87 × 1,34 m) und 140 (1,87 × 1,25 m).

³⁰⁰ Siehe Anmerkung 206.

Neben dem Architekturrahmen sind auch die in etwa gleicher Größe und an gleicher Stelle aufgemalten knienden Stifter ein Hinweis auf die Zugehörigkeit der beiden Gemälde zu einer einzigen Bilderserie. Auffällig an den beiden Stifterfiguren ist, dass keine Wappen zu sehen sind, wie das bei den Stiftern auf den Kölner Heiligenzyklen überall der Fall war. Auch die gezielte Untersuchung der ›Versuchung Christi‹ auf Unterzeichnungen brachte nichts zutage, was auf ein ursprünglich vorgesehenes Wappen schließen lassen könnte³⁰¹. Das verwundert deswegen, weil von Weinsbergs Gemälde für den Zyklus (Gefangennahme Christi) bekannt ist, dass es dort Wappen gab³⁰², und weil Provinzial Billick in seinem Brief vom Trienter Konzil mitteilt, er wolle das Wappen des als Stifter für den Zyklus gewonnenen Straßburger Bischofs nach Köln schicken³⁰³.

Wenn auf den Gemälden des billickschen Zyklus außer den Stifterfiguren auch deren Wappen vorgesehen waren, dann bliebe als Erklärung nur, dass man die beiden uns einzig bekannten Gemälde dieser Serie zunächst ohne die Wappen im Kreuzgang aufhängte, vermutlich mit der Absicht, sie später zu ergänzen³⁰⁴.

Gemeinsam ist den Kölner Heiligenzyklen und dem heilsgeschichtlichen Zyklus im Karmelitenkreuzgang das ästhetische Prinzip der Wiederholung. Durch die Gleichheit des Bildaufbaus mit dem immer wiederkehrenden gleichen architektonischen Rahmen erreichten die Bilder in der knapp hundertfachen formalen Wiederholung bei unterschiedlichen Bildinhalten eine besonders eindringliche Wirkung³⁰⁵.

Wie andere auf dem Leben Jesu beruhende und nach dem Verlauf von Evangelienharmonien zusammengestellte heilsgeschichtliche Zyklen³⁰⁶ wird auch derjenige im Karmelitenkloster chronologisch aufgebaut gewesen sein. Szenen aus dem Alten Testament folgten solche aus dem Leben Jesu. Danach gab es noch einige Bilder aus der Apostelgeschichte und als letztes Bild ein Gemälde vom Jüngsten Tag und Weltgericht³⁰⁷. Billick wird die lateinischen Bildunterschriften mit ihren roten Anfangsbuchstaben so angelegt haben, dass man, wenn man der chronologischen Ordnung der Gemälde folgte, seinen Akrostichonspruch lesen konnte. Es war ein Aufbau, der in Leserichtung von links nach rechts um alle vier Seiten des Kreuzganges ging, der bei der Schöpfung der Welt, möglicherweise am östlichen Eingang zum Kreuzgang, begann und über das Leben Jesu mit der Auferstehung reichte und in der Darstellung des Jüngsten Gerichtes »als heilsgeschichtlichem Ziel mündete«³⁰⁸.

³⁰¹ Siehe Anmerkung 257.

³⁰² Edition Weinsberg, *Liber Iuventutis*, Bl. 454r.

³⁰³ Brief vom 25. Januar 1552 an den Kölner Karmelitenprior Kaspar Dorolerus, s. Vogts, *Kölner Karmeliterkloster 175* (s. Anmerkungen 7 und 291).

³⁰⁴ Weinsberg berichtet von einer solchen nachträglichen Bemalung: Erst nachdem das sonst fertige Gemälde bereits im Kreuzgang hing, hatte man ihn dort »contrafeit«, s. Edition Weinsberg, *Liber Iuventutis*, Bl. 454r.

³⁰⁵ Wie eindrucksvoll derartige Wiederholungen sein können, zeigt die Äbtissinnengalerie des Meisters von Meßkirch (tätig zwischen 1515 und 1540) im Kreuzgang des Zisterzienserinnenklosters Heiligkreuztal.

³⁰⁶ Freskenzyklus im Kloster Hirsau, Mömpelgarder Altar, Gothaer Altar.

³⁰⁷ »[...] à condito Orbe ad extremum iudicij diem«, s. Heister, *Syntagma* 1641, 110 f.

³⁰⁸ G. Pochat, *Bild-Zeit. Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst des 16. Jahrhunderts* (Wien, Köln und Weimar 2015) 102.

Schluss

Die »katholische Pracht«³⁰⁹ mit ihren Heiligenscheinen und vielem Gold auf ihren Altargemälden war, wenn wir die beiden bekannten Gemälde zugrunde legen, in unserem Zyklus nicht zu finden. Hier ergab sich die »Pracht«, die Aegidius Gelenius 1645 dem Werk Billicks mit den Worten »potissimum splendorem«³¹⁰ attestierte, nicht aus den einzelnen Gemälden und der Kostbarkeit von deren Farben, sondern aus der kraftvollen Wirkung der auf begrenztem Raum, in gleicher Form gehaltenen, unter dem einen Thema der Heilsgeschichte versammelten an die einhundert großen Gemälde.

Man könnte, wenn die Bildszene der ›Versuchung Christi‹ der alleinige Gradmesser wäre, geneigt sein, das Gemälde als Propaganda³¹¹ und Gegenstück zu protestantischen Bildern wie etwa dem Holzschnitt ›Papst als Antichrist‹³¹² zu verstehen und damit den ganzen Zyklus als gegenreformatorische Propaganda³¹³ einzuordnen. Nach dem Wortsinne (Glaubensausbreitung durch Mission) und verglichen mit dem, was die Wittenberger Reformatoren mit ihren in hoher Auflagenzahl verbreiteten Flugblättern³¹⁴ betrieben, war das, was hinter den Kölner Klostermauern dargeboten wurde, jedenfalls keine wirksame Propaganda. Denn wenn auch der Kreuzgang der Karmeliten nicht mehr den strengen mittelalterlichen Zugangsregeln unterworfen war, sondern sich, wie in allen Bettelordensklöstern, in einem gewissen Maße nach außen öffnete³¹⁵, verkehrte dort doch nur eine sehr begrenzte zivile Klientel. Das waren neben Personen, die wirtschaftlich mit dem Kloster zusammenarbeiteten, solche, die wie Hermann Weinsberg im Kreuzgang Familiengrabstätten oder Stiftungen hatten³¹⁶, und es waren die den Karmeliten verpflichteten Laienbruderschaften³¹⁷. All diese Besucher gehörten ohnehin zur katholischen Konfession und mussten nicht durch Propaganda der anderen, neuen Glaubensrichtung abgeworben werden. Im Übrigen zeigt das von Billick für die Bildunterschriften gewählte Latein, dass es ganz anders als bei den volkssprachlichen Texten der Protestanten nicht darum ging, potentielle Konvertiten aus dem Volk zu gewinnen.

Die konfessionspolitische Situation, in der der Zyklus konzipiert und dann realisiert wurde, und die Tatsache, dass der Initiator des Gemäldes Provinzial Billick in die konfessionellen Auseinandersetzungen des Reiches, besonders aber in die seiner Heimatstadt Köln persönlich sehr stark involviert war, gibt den Takt an für das Verständnis der ›Versuchung Christi‹ und die Idee, die hinter Billicks von den beiden Bruyns realisiertem Werk stand.

³⁰⁹ So der Untertitel eines Katalogs der Staatsgalerie Stuttgart, s. E. Wiemann (Hrsg.), *Der Meister von Meßkirch. Katholische Pracht in der Reformationszeit* (Stuttgart 2017). – Lt. Hecht, *Bildertheologische Theorie* 104, ist beim Ingolstädter Hochaltar von 1572: »in betont prachtvoller Weise [...] die katholische Form des Bildgebrauchs angesichts der neuen konfessionellen Verhältnisse beibehalten«.

³¹⁰ Siehe Gelenius, *Sacra Colonia* 1645, 479.

³¹¹ Siehe Krueger, *Depotschlaf* 38.

³¹² Rudolf Gwalther, *Der Endtchrist* (Zürich, Christoph Froschauer d. Ä. 1546) [VD 16 W 1063] S. [94r].

³¹³ Hier im Verständnis des 17. Jhs. als »Instrument der christlichen Missionsarbeit« verwendet,

s. Th. Bussemer, *Propaganda. Konzepte und Theorien* (Wiesbaden 2008) 26. Im Jahr 1622 mit der päpstlichen »sacra congregatio de propaganda fide« eingeführt, nachdem das Buch des spanischen Karmelitenmönches Thomas A. Jesu »De erigenda Congregatione pro fide propaganda« (1613) mit Vorschlägen zur Professionalisierung der katholischen Missionsarbeit vorausgegangen war, s. Bussemer a. a. O. 26 f.

³¹⁴ H. Oelke, *Die Konfessionsbildung des 16. Jahrhunderts im Spiegel illustrierter Flugblätter* (Berlin und New York 1992) 95–139; 156–162.

³¹⁵ Siehe Anmerkungen 45 und 46.

³¹⁶ Schmid, *Hermann Weinsberg* 49–56.

³¹⁷ Siehe Anmerkung 131.

Als der Zyklus »1547 ungeferlich« entstand, war auf Reichsebene mit dem für die katholische Seite siegreichen Schmalkaldischen Krieg (1546/47) dem Vordringen der Reformation Einhalt geboten. Kurz vorher, am 15. Februar 1546, war Martin Luther, der Initiator des neuen Glaubens, gestorben. Und, was für Köln noch viel wichtiger war: Die Kölner Altgläubigen, mit Provinzial Billick und Johannes Gropper an der Spitze, hatten die konfessionelle Abwehrschlacht gegen den Reformationsversuch ihres Erzbischofes Hermann von Wied gewonnen. Der bereits Anfang 1546 vom Papst abgesetzte Erzbischof sah sich gezwungen, am 15. Februar 1547 zurückzutreten und damit dem Nachfolger Adolf von Schaumburg Platz zu machen. Das ›Heilige Köln‹ blieb altgläubig³¹⁸.

Das bald danach entstandene Versuchungsbild nimmt auf diese Vorgänge im Kölner Erzbistum Bezug und lässt sich aus der gegenreformatorischen Sicht seines Auftraggebers verstehen: So wie Christus dem Teufel widerstanden hat, so widerstand 1547 die Kölner Kirche mit ihrer Geistlichkeit an der Spitze der Versuchung der protestantischen Reformation, personifiziert im teuflisch dargestellten Luther. Wie der Teufel sich nach dem letzten, dem dritten Versuch auf dem Berg und nach dem Befehl Christi »Hebe dich weg von mir Satan« (Mt 3, 11) geschlagen von dannen machen musste, so auch die im Erzstift tätigen protestantischen Reformatoren Phillip Melancthon und Martin Bucer und ihre Helfer. Das war zumindest das Verständnis Billicks. Und so ließ er, von dem die ›idea‹ für das Gemälde stammte, es von seinem Maler zum Ausdruck bringen.

Es handelt sich bei Billicks durch Bruyn und seine Werkstatt gemalte ›Versuchung Christi‹ nicht um eine an potentielle Konvertiten gerichtete Propaganda, sondern um ein Siegesbild. So wie auf den römischen Triumphbogen die schließlich bezwungenen barbarischen Feinde in ihrer Niederlage dargestellt wurden, so auf unserem Gemälde der von Christus und damit von der altgläubigen Kölner Kirche geschlagene durch den verteufelten Luther personifizierte Protestantismus. Das Gemälde ist das Bild der streitbaren und schließlich triumphierenden, in diesem Fall kölnischen katholischen Kirche des Jahres 1547. Und pars pro toto gilt das für die gesamte rund hundertteilige Bilderserie.

Daneben war der Zyklus eine in der Realität des Karmelitenkreuzganges erlebbare Demonstration des altgläubigen Bildverständnisses. Er war in all seiner Großartigkeit (»potissimum splendorem«) das Gegenteil der von Billick so vehement abgelehnten reformierten Bildauffassung Bucers, einer von Heiligen und Bildern geleerten Kirche.

Viel eher als nach außen gerichtete Propaganda zur Gewinnung neuer Anhänger aus dem Lager der Evangelischen dürfte es Billicks Absicht gewesen sein, mit dem Zyklus die konfessionellen Abwehrkräfte der mit dem Kloster verbundenen Menschen zu stärken, sowohl diejenigen der besuchenden Laien als auch die seiner Ordensbrüder. Hier ging es um so etwas wie katholische Identitätsbestätigung und Selbstvergewisserung in einer konfessionell beunruhigten Welt.

Dr. Rainer Kobe, Dorfstraße 6, 54570 Schutz, rainer.kobe@gmx.de

³¹⁸ Hecht in: Kunst und Konfession (Anmerkung 146) 87–90, hebt den konfessionspolitischen Hintergrund für die Entstehung des Zy-

klus und der ›Versuchung Christi‹ hervor, ohne den Gedanken weiterzuführen.

Abkürzungen, Siglen

BSB	Bayerische Staatsbibliothek München
VD 16 (17 und 18)	Verzeichnis der im deutschen Sprachbereich erschienenen Drucke des 16. Jahrhunderts (bzw. des 17. und 18. Jahrhunderts).
WRM	Wallraf-Richartz-Museum Köln

Abkürzungen, Quellen

Benz, <i>Legenda Aurea</i>	Richard Benz (Übers.), <i>Die Legenda Aurea des Jacobus de Voragine</i> (13. neugesetzte Auflage, Gütersloh 1999).
Billick, <i>Vrteil</i> 1543	Jaspar Gennep [Übersetzer aus dem Lateinischen], [Eberhard Billick,] <i>Vrteil der Vniuersiteit vnd Clerisie zu C[oe]lne [...]</i> (Köln, Jaspar Gennep 1543) [VD 16 K 1835], hier: Staatsbibliothek zu Berlin DG 3906 (digitale Ausgabe).
Billick, <i>Ivdicii Vniuersitatis</i> 1545	Eberhard Billick, <i>Ivdicii Vniuersitatis et Cleri Colonien-sis aduersus calumnias Philippi Melanthonis, Martini Bucerii, Oldendorpij, & eorum asseclarum, defensio: cum diligenti explicatione materiarum controuersarum</i> , Köln (Jaspar Gennep) 1545 [VD 16 B 5483], hier: BSB 4 Polem. 406 (digitale Ausgabe).
Branteghem, <i>Vita Jesu Christi</i> 1537	Willem van Branteghem, <i>Iesu Christi vita iuxta quatuor Evangelistarum narrationes, artificio graphices perque eleganter picta, una cum totius anni Evangelii ac Epistolis, nec non piis precationibus magna commoditate adpressis</i> , Antwerpen (Matthäus Cromme) 1537, [hier: BSB Rar. 4353 (digitale Ausgabe)].
Edition Weinsberg	Die autobiographischen Aufzeichnungen Hermann Weinsbergs, Digitale Gesamtausgabe, www.weinsberg.uni-bonn.de/Weinsberg.htm , mit den drei Büchern: <i>Liber Iuuentutis</i> , <i>Liber Senectutis</i> , <i>Liber Decrepitudinis</i> .
Gelenius, <i>Sacra Colonia</i> 1645	Aegidius Gelenius, <i>De admiranda Sacra et civili magnitudine Coloniae Claudiae [...]</i> , libri IV (Köln, Iost Kalcovius 1645) [VD 17 12: 116890R], hier: BSB 4 Germ. sp. 119 (digitale Ausgabe).
Gropper, <i>Gegenberichtung</i> 1544	Johann Gropper, <i>Christliche vnd Catholische gegenberichtung eyns Erwürdigen Dhomcapittels zu Cöllen, wider das Buch der gnanter Reformation, [...]</i> , Köln (Jaspar Gennep) 1544 [VD 16 G 3400], hier: BSB 2 Polem. 87 (digitale Ausgabe).
Heister, <i>Syntagma</i> 1641	Johann Heinrich Heister, <i>Svffraganei Colonienses, siue Syntagma de S. Coloniensis Ecclesiae Pro-Episcopis [...]</i> , Köln (Gisbert Clemens) 1641 [VD 17 12: 115955D], hier: BSB, Signatur: H. eccl. 470 (digitale Ausgabe).

- Segeri Pauli Scripta ca. 1650 Segeri Pauli Scripta et collectanea historica miscellanea, ungedr., um 1650, s. Klueting, *Monasticon* 42, vgl. unsere Anmerkung 25. Im Bestand der ›Karmelitenbücher‹ (KB), handschriftlicher Aufzeichnungen karmelitischer Historiographen des fünfzehnten bis siebzehnten Jahrhunderts, ehemals im Provinzialarchiv in Köln, heute Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main, Signatur KB 82, hier zitiert Bl. 521 und Bl. 522.

Abkürzungen, Literatur

- Arntz, Köln L. Arntz u. a., Die ehemaligen Kirchen, Klöster, Hospitäler und Schulbauten der Stadt Köln. Ergbd. Kunstdenkmäler Stadt Köln (Düsseldorf 1937).
- Baum, Textiler Bildträger K. von Baum, Malerei auf textilem Bildträger im 15. Jahrhundert in Köln. Gemäldebestand – Herstellungstechniken – Erscheinungsformen (Diss. Bamberg 2008) [digitale Ausgabe: <https://opus4.kobv.de/opus4-bamberg/frontdoor/index/docId/33>].
- Baumeister, Bruyn W. Baumeister, Die Kölner Malerfamilie Bruyn und ihre Ausgänge. *Jahrb. Köln. Geschver.* 14, 1932, 224–243.
- Fabisch, Eberhard Billick P. Fabisch, Eberhard Billick OCarm (1499/1500–1557). In: E. Iserloh (Hrsg.), *Katholische Theologen der Reformationszeit V* (Münster 1988) 97–116.
- Hecht, Bildertheologische Theorie Ch. Hecht, Bildertheologische Theorie und künstlerische Praxis im Zeitalter der Gegenreformation. Der Hochaltar des Ingolstädter Münsters, *Jahrb. Volkskde N. F.* 21, 1998, 84–106.
- Kindermann, Daniel Papebroch U. Kindermann, Kunstdenkmäler zwischen Antwerpen und Trient. Beschreibungen und Bewertungen des Jesuiten Daniel Papebroch aus dem Jahre 1660. Erstedition, Übersetzung und Kommentar (Köln 2002).
- Klueting, *Monasticon* E. Klueting / St. Panzer / A. H. Scholten (Hrsg.), *Monasticon Carmelitanum. Die Klöster des Karmelitenordens (O. Carm.) in Deutschland von den Anfängen bis zur Gegenwart* (Münster 2012).
- Krueger, Depotschlaf I. Krueger, Aus dem Depotschlaf erweckt. Barthel Bruyn: Die Versuchung Christi, *Rhein. Landesmus. Bonn* 1975 H. 3, 35–38.
- Krueger, Versuchung Christi dies., Barthel Bruyn d. Ä. und Werkstatt. Die Versuchung Christi. In: dies. / F. Goldkuhle / H. M. Schmidt, *Rheinisches Landesmuseum Bonn. Gemälde bis 1900* (Köln 1982) 123 f.

- Löcher, Renaissanceornament K. Löcher, Bartholomäus Bruyn der Ältere und das Renaissanceornament. In: L. Becks / K. Hardering (Hrsg.), *Der Kölner Dom und ›was damit zusammenhängt‹* Festschr. Rolf Lauer. *Kölner Domblatt* 72, 2007, 183–212.
- Metzsch, Täufer F.-A. von Metzsch, *Johannes der Täufer. Seine Geschichte und seine Darstellung in der Kunst* (München 1989).
- Oepen/Pawlik, Abendmahlretabel J. Oepen / A. Pawlik, *Das Abendmahlretabel von Bartholomäus Bruyn dem Älteren in St. Severin*. *Kolumba* 51 (Köln 2017).
- Postina, Eberhard Billick A. Postina, *Der Karmelit Eberhard Billick. Ein Lebensbild aus dem 16. Jahrhundert. Erläuterungen u. Ergänzungen Janssens Gesch. dt. Volk II.* (Freiburg i. B. 1901).
- Schiller, Ikonographie I G. Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Bd. I. *Inkarnation, Kindheit, Taufe, Versuchung, Verklärung, Wirken und Wunder Christi* (Gütersloh 1969).
- Schmid, Hermann Weinsberg W. Schmid, *Kölner Renaissancekultur im Spiegel der Aufzeichnungen des Hermann Weinsberg (1591–1597)* (Köln 1991).
- Scholten, Karmel U. Scholten, *St. Maria vom Berg Karmel, Kirche des Karmeliterklosters*. *Colonia Romanica* 18/19, 2003/2004, 377–384.
- Tümmers, Manierismus H.-J. Tümmers, *Der Manierismus des älteren Bartholomäus Bruyn*. In: H. Ladendorf / H. Vey (Hrsg.), *Mouseion. Studien aus Kunst und Geschichte für Otto H. Förster* (Köln 1960) 232–236.
- Tümmers, Altarbilder ders., *Die Altarbilder des älteren Bartholomäus Bruyn. Mit einem kritischen Katalog* (Köln 1964).
- Tümmers, Bruyn der Jüngere ders., *Bartholomäus Bruyn der Jüngere*. *Wallraf-Richartz-Jahrb.* 32, 1970, 113–134.
- Tümmers, Kölner Kirchen ders., *Die Kölner Kirchen und die Malerfamilie Bruyn*. *Colonia Romanica* 5, 1990, 8–22.
- Vogts, Kölner Karmeliterkloster H. Vogts, *Zur Bau- und Kunstgeschichte des Kölner Karmeliterklosters*. *Jahrb. Kölnischen Geschver.* 14, 1932, 148–185.
- Westhoff-Krummacher, Bildnismaler H. Westhoff-Krummacher, *Barthel Bruyn der Ältere als Bildnismaler* (München 1965).

Resümee. Die Bonner ›Versuchung Christi‹ und die als Schwarzweißfoto überlieferte Kölner ›Beschneidung des Heiligen Johannes‹ stammen vom seinerzeit wohl größten deutschen Gemäldezyklus aus der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts. Er war mit einhundertvier biblischen Darstellungen im Kreuzgang des oberirdisch nicht mehr erhaltenen Kölner Karmelitenklosters konzipiert, ausgeführt von Vater und Sohn Bartholomäus Bruyn sowie Bild für Bild von unterschiedlichen Stiftern finanziert. Die Vorbilder sind in stadtkölnischen Bilderzyklen und in der Druckgrafik zu suchen. Auftraggeber war der Karmelitenprovinzial Eberhard Billick, der damit auch sich selbst zur Geltung brachte. Der Zyklus feiert den Triumph in dem von Billick und dem Kölner Klerus vehement geführten Kampf gegen die Reformation im Erzstift.

Résumé. La ›Circoncision de Saint Jean-Baptiste‹ de Cologne, connue uniquement grâce à une ancienne photographie en noir et blanc, et la ›Tentation du Christ‹ de Bonn, sont les seuls vestiges de ce qui fut probablement le plus grand cycle de peintures allemand au milieu du seizième siècle. La série est composée de cent quatre représentations bibliques, à l'origine au sein du cloître du monastère carmélite de Cologne qui n'existe plus désormais, et fut réalisée par Bartholomäus Bruyn, le père et le fils, et financée par divers donateurs. Les peintures suivent la tradition picturale de Cologne et s'inspirent aussi de gravures. Le commanditaire fut le provincial carmélite Eberhard Billick, qui s'est ainsi également fait connaître. La série célèbre le triomphe du combat de Billick et du clergé de Cologne contre la Réforme protestante au sein de l'archevêché.

Summary. The Cologne ›Circumcision of Saint John‹, known only through a black-and-white photograph, and the Bonn ›Temptation of Christ‹ are the only remnants from what was probably the largest German painting cycle in the middle of the sixteenth century. It was conceived with one hundred and four biblical depictions in the cloister of the Cologne Carmelite monastery – which does not exist above ground any more –, and was executed by father and son Bartholomäus Bruyn and financed picture by picture by various donors. The models derive from picture cycles in Cologne and from contemporary prints. The Carmelite provincial Eberhard Billick, who thus also brought himself to prominence, commissioned the cycle. It manifests the triumph in the fight against the Reformation in the Cologne Electorate, which was vehemently led by Billick and the Cologne clergy.

Bildrechte. Abbildung 1 Autor. – Abbildungen 2, 3, 5, 8 und 20 Rheinisches Bildarchiv Köln 112551 (2); 113033 (3); 84354 (5); 607035 (8, 12 und 14); 96926 (20). – Abbildung 4 Willy Horsch - HOWI (Juli 2008): URL: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kreuzgang-des-ehemaligen-Minoritenklosters-K%C3%B6ln.JPG>. – Abbildungen 6, 7, 9–11, 16 und 21 Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Polem. 406, Bl. [A]2r, urn:nbn:de:12-bsb10991802-1 (6); 2 Polem. 87, Bl. [A1r], urn:nbn:de:12-bsb10149956-9 (7); Rar. 4353, S. 6, 12 und 13 sowie S. 32, urn:nbn:de:12-bsb10861985-4 (9–11 und 16); BSB Res/2 Conc. 1, Bl. [:X:1r], urn:nbn:de:12-bsb10196492-1 (21). – Abbildung 13 Bildarchiv Foto Marburg fmd476275.tif, BC 27.181/53, Ausführung Thomas Scheidt und Christian Stein. – Abbildungen 15, 18, 19, 22 und 23 LMB, Ausführung Jürgen Vogel (15, 18 und 19). – Abbildung 17 Wien, Albertina.