

Sonderdruck aus

BONNER JAHRBÜCHER

des

LVR-Landesmuseums Bonn

und des

LVR-Amtes für Bodendenkmalpflege im Rheinland

sowie des

Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande

BAND 221

2021

Diese PDF-Datei ist nur zum persönlichen Versand durch den Autor bestimmt. Sie darf bis Januar 2024 nicht online gestellt werden, auch nicht auf der Homepage des Verfassers.

This PDF is good for private dissemination by the author only. Its publication online, not even on the writer's homepage, is restricted until January 2024.

Ce fichier pdf est destiné seulement à la distribution personnelle de l'auteur. Jusqu'au janvier 2024 il ne doit pas être mis en ligne sur l'internet, pour autant sur la page d'accueil du nomographe.

Questo file pdf è destinato esclusivamente all'uso personale dell'autore. Non né è permessa la pubblicazione online, neanche sulla pagina Internet dello stesso, prima del Gennaio 2024.



Wissenschaftliche Buchgesellschaft
Philipp von Zabern
Darmstadt

Gedruckt mit Mitteln des Ministeriums für Heimat, Kommunales, Bau und Gleichstellung des Landes Nordrhein-Westfalen, des Landschaftsverbandes Rheinland (LVR) und des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande.

VIII und 382 Seiten mit 182 Abbildungen, davon 118 farbig, 11 Tafeln, davon 9 farbig, und 12 Tabellen.

Es gelten die Regeln nach www.av-rheinland.de/BonnerJb.htm. Zu beachten sind insbesondere die dort eingestellten Grundsätze nach den ›Berichten der Römisch-Germanischen Kommission‹ Band 71, 1990, und zwar im Sinne der geisteswissenschaftlichen Zitierweise mit Titelschlagwort. Ferner finden Anwendung die ebenfalls eingebundenen Abkürzungen für Periodika nach derselben Zeitschrift Band 73, 1992, sowie die desgleichen erschlossenen Kürzel der antiken Quellen nach ›Der Neue Pauly‹. Weitere Abkürzungen am Schluss dieses Bandes.

Aufsätze für die Bonner Jahrbücher werden in einem Peer-Review-Verfahren begutachtet.

Redaktion: Olaf Dräger

Ministerium für Heimat, Kommunales,
Bau und Gleichstellung
des Landes Nordrhein-Westfalen



LVR
Qualität für Menschen

AV Verein von
Altertumsfreunden
im Rheinlande

ISSN 0938-9334
ISBN 978-3-8053-5383-0

Copyright 2022 LVR-Landesmuseum Bonn, LVR-Amt für Bodendenkmalpflege im Rheinland und Verein von Altertumsfreunden im Rheinlande sowie Wissenschaftliche Buchgesellschaft,

Wortmarke Philipp von Zabern.

Satz: publish4you, Roßleben-Wiehe.

Druck: Beltz Bad Langensalza GmbH.

Alle Rechte vorbehalten.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit neutralem pH-Wert.

Printed in Germany.

Kilian Mager

Der Ursulazyklus des Meisters der Kölner Ursulalegende

Überlegungen zum ursprünglichen Erscheinungsbild,
zur Herkunft und zur Bilderzählung

Mit einem Anhang von Katharina Liebetrau und Alexandra Käss

»Im preußischen Köln, vor uns die weite Welt, waren wir unsicher, welche Richtung wir einschlagen sollten. Doch bald beschlossen wir, dass es unsere erste Pflicht sei, den unvollendeten Dom [...] zu besuchen, eine Wallfahrt nach dem Rubensschen Geburtshaus zu unternehmen, den elftausend Jungfrauen einen Besuch abzustatten und Kölnisch Wasser zu kaufen.«¹ Soweit James Fenimore Cooper in seinem Reisebericht zu einem Aufenthalt in Köln im Jahre 1832. Völlig selbstverständlich wird hier neben dem Dom, dem Rubenshaus und Kölnisch Wasser auch St. Ursula als wichtige Sehenswürdigkeit genannt. Das legendäre Martyrium der Heiligen und ihrer Gefährtinnen vor den Toren Kölns, welches die Stadt von der Belagerung durch die Hunnen errettet haben soll, prädestinierte sie geradezu dafür, Eingang in den Kanon der wichtigsten Patrone der Stadt Köln zu finden². Konsequenterweise sind sie neben den Heiligen Drei Königen und dem Heiligen Gereon auf dem Altar der Stadtpatrone von Stefan Lochner versammelt. Ferner wurde das der Heiligen Ursula zugeordnete Wappen der elf Hermelinschwänze auf silbernem Schild in das der Stadt Köln aufgenommen³. Der Ursulakult entwickelte sich, bedingt durch Weitergabe von Reliquien seit 1113, durch die Verbreitung der Legende in verschiedenen Fassungen – vor allem in der *Legenda Aurea* – und durch die Förderung seitens der Benediktiner, Prämonstratenser und Zisterzienser bereits im zwölften und dreizehnten Jahrhundert zum europaweiten Phänomen⁴.

Dies führte zu einer Vielfalt an bildlichen Darstellungen, die von Einzelbildnissen über Ursulaschifflein, hölzernen Ursulabüsten und anderen Reliquienbehältern bis hin zu umfangreichen Zyklen reichen⁵. Auch letztgenannte Gattung beschränkte sich in ihrer Verbreitung bei Weitem nicht auf Köln und seine Umgebung, doch zeichnen sich die Kölner Beispiele durch eine beson-

Dieser Aufsatz beruht auf meiner Masterarbeit, die 2019 am Kunsthistorischen Institut der Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn angenommen wurde. Für Unterstützung und hilfreiche Gespräche danke ich meinen akademischen Lehrern Prof. Dr. Harald Wolter - von dem Knesebeck und Prof. Dr. Birgit Ulrike Münch sowie am LMB Dr. Alexandra Käss und Katharina Liebetrau.

¹ Zit. nach R. Wieland, *Das Buch der Deutschland-Reisen* (Berlin 2017) 223.

² Lange, *Körper* 38.

³ Zehnder, *Ursula* 10; 12.

⁴ Montgomery, *Ursula* 16; 24–28; Zehnder, *Ursula* 118; 120; 138.

⁵ Zehnder, *Ursula* 118–121.

dere Ausführlichkeit der Erzählung und eine entsprechend hohe Anzahl an Szenen aus⁶. Zwischen 1450 und 1520 entstanden dort insgesamt fünf Ursulazyklen, unter ihnen der allein schon aufgrund seines Formates⁷ herausragende Ursulazyklus des Meisters der Kölner Ursulallegende und seiner Werkstatt, der im Folgenden verkürzend Ursula-Meister genannt wird⁸.

Von diesem auf Leinwand ausgeführten Zyklus sind sechzehn Szenen noch existent, drei weitere, die heute als verschollen gelten beziehungsweise zerstört sind, liegen zumindest noch als Schwarzweißabbildungen vor. Alle sind unterschiedlich stark beschnitten; lediglich bei vier Bildern des LVR-Landesmuseums Bonn (5a und 5b sowie 7a und 7b, Abbildungen 9, 10, 13 und 14) sind die gemalte Segmentbogenrahmung und die Sockelzone, welche Stifternamen, -bildnisse und -wappen sowie eine stilisierte Schriftrolle mit einem lateinischen Text zur Handlung enthält, noch relativ vollständig überliefert. Bei den übrigen ist die Rahmung, abgesehen vom Bild ›Die Heilige Ursula verkündet ihre Entscheidung‹ (6b, Abbildung 12), zumindest noch in Ansätzen erkennbar. Für die Rekonstruktion des Zyklus ist ferner der Befund von zentraler Bedeutung, zu dem Katja von Baum im Rahmen ihrer kunsttechnologischen Untersuchungen kommt: Sie stellt fest, dass immer nur an einer vertikalen Bildkante vorhandene (primäre) Spangirlanden sowie sich fortsetzende Gewebenähte darauf hinweisen, dass jeweils zwei aufeinanderfolgende hochformatige Szenen ein Paar bildeten; bei zweien fehlt das Gegenstück. Lediglich die Darstellung des ›Martyriums‹ (10, Abbildung 18) ist als Einzelgemälde angelegt, allerdings mit einem Doppelbogen überfangen. Die ursprüngliche Abmessung der Bildpaare beziehungsweise des ›Martyriums‹ belief sich in der Höhe auf etwa 187,5 Zentimeter, in der Breite auf zirka zweieinhalb Meter⁹. Darüber hinaus ist die bisherige Einordnung der beiden im Louvre hängenden Szenen des Zyklus (3b und 4a, Abbildungen 5–8) als ein Paar wohl zu revidieren: Ihre Spangirlanden müssten eigentlich an den einander abgewandten vertikalen Rändern entstanden sein, befinden sich aber an den einander zugewandten Bildkanten. Sollte hier also nicht bewusst oder unbewusst von der chronologischen Reihenfolge der Episoden abgewichen worden sein, kann dies nur bedeuten, dass der Zyklus zwei weitere Szenen enthalten haben muss, womit sich ihre Gesamtzahl dann auf dreiundzwanzig erhöht. Im Urzustand setzte sich der Zyklus also aus mindestens elf Bildpaaren und der Darstellung des ›Martyriums‹ zusammen:

- (1a) Gebet der Eltern der Heiligen Ursula (Bayerische Staatsgemäldesammlung, München, Abbildung 1).
- (1b) Geburt der Heiligen Ursula (Bonn, Abbildung 2).
- (2a) Taufe der Heiligen Ursula (Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Abbildung 3).
- (2b) Weihe der Heiligen Ursula (Wallraf-Richartz-Museum, Köln, Abbildung 4).
- (3a) Verlorene Szene.
- (3b) Aussendung der Gesandten des Heidenkönigs (Louvre, Paris, Abbildungen 5 und 6).
- (4a) Die Heilige Ursula verkündet am Hof ihres Vaters ihre Entscheidung (Louvre, Abbildungen 7 und 8).

⁶ Zehnder, Ursula 152. Zur Verbreitung dieser Gattung siehe Zehnder, Ursula 152 f. 177–180; Tervarent, Sainte Ursule I, 84–121.

⁷ Bott, Ausst. Ursula 36. Zu den anderen Ursulazyklen vgl. Zehnder, Ursula 153–171.

⁸ Spätestens seit den fünfziger Jahren ist die Ausgliederung dieses Werkes aus dem Oeuvre des Meisters von St. Severin und die Zuschreibung an eine eigene, als Meister der Kölner Ursulallegende bezeichnete Künstlerpersönlichkeit Konsens. Zur Diskussion vgl. Zehnder, Altkölner Malerei 370; 388. Eine Verwechslung mit dem

Brügger Meister der Ursulallegende ist hier ausgeschlossen, daher ist die verkürzte Benennung zulässig.

⁹ Baum, Textiler Bildträger II, 207; 224–226; Afken, Bildzyklus 30–34; 57; Baum/Meier, Zwei Szenen.

¹⁰ Kauffmann, Ursula 23–28. Zu den Stiftern ferner Brockmann, Spätzeit 278–280 Anm. 39.

¹¹ Baum, Textiler Bildträger II, 209 f.

¹² Corley, Maler und Stifter 48.

¹³ Der große Ursulazyklus in St. Ursula, der kleine Ursulazyklus im WRM Inv. 707 bis 721 sowie ein nur noch in Fragmenten überlieferter Zyklus. Zu diesem vgl. Zehnder, Ursula 171.

- (4b) Verlorene Szene.
- (5a) Abschied der heidnischen Gesandten vom Hof der Eltern der Heiligen Ursula (Bonn, Abbildung 9).
- (5b) Rückkehr der Gesandten an den Hof des heidnischen Königs (Bonn, Abbildung 10).
- (6a) Erscheinung des Engels (WRM wie oben, Abbildung 11).
- (6b) Die Heilige Ursula verkündet ihre Entscheidung (Museum Kolumba, Köln, Abbildung 12).
- (7a) Ankunft der Heiligen Ursula und ihrer Gefährtinnen in Basel (Bonn, Abbildung 13).
- (7b) Ankunft der Heiligen Ursula und ihrer Gefährtinnen in Rom (Bonn, Abbildung 14).
- (8a) Papst Cyriacus übergibt die Tiara seinem Nachfolger (WRM wie oben, Abbildung 15).
- (8b) Abreise der Heiligen Ursula und ihrer Gefährtinnen aus Rom (Nürnberg, Abbildung 16).
- (9a) Rückkehr der Heiligen Ursula und ihrer Gefährtinnen nach Basel (wohl 1945 zerstört, ehemals Kulturhistorisches Museum, Magdeburg, Abbildung 17).
- (9b) Verlorene Szene.
- (10) Martyrium (Victoria and Albert Museum, London, Abbildung 18).
- (11a) Hunnenschlacht (seit 1943 verschollen, zuletzt Sammlung Ottmar Strauß, Abbildung 19).
- (11b) Bestattung der Märtyrerinnen (WRM wie oben, Abbildung 20).
- (12a) Verlorene Szene.
- (12b) Umbettung der Heiligen Ursula (1943 zerstört, ehem. WRM, Abbildung 21).

Grundlage für die Datierung des Zyklus in die Jahre 1492 bis 1496 sind die noch für sieben Szenen überlieferten Stifternamen: Die Brüder Wilhelm d. J. und Johan Ynckhuys und ihre Ehefrauen Kateryn beziehungsweise Cytgyn, Johan Oort und seine beiden Gemahlinnen Aelheit und Druidgen, Johan van Bun und seine Gattin Styntgen, die Brüder Wynant und Heynrich van Wickroid und ihre Ehepartnerinnen Lysbet beziehungsweise Styntgen und eine verheiratete Frau namens Claergen. Soweit bekannt, handelt es sich bei ihnen zwar nicht um alteingesessene Kölner Familien, aber zumindest um Personen, die als Händler zum wohlhabenden Bürgertum gehörten, teilweise öffentliche Ämter bekleideten und zeitweise Mitglieder des Rates waren. Ihre Hauptaktivitäten konzentrieren sich vor allem auf die neunziger Jahre des fünfzehnten und den Beginn des sechzehnten Jahrhunderts. Darüber hinaus ermöglichen die Sterbedaten, insbesondere der Stifterinnen, eine weitere Eingrenzung: Aelheit Oort verschied 1492/93, Johan Oort heiratete Druidgen wohl kurz danach als seine zweite Frau. Die Ehe von Heynrich Wickroid und Hilgen erstreckte sich auf die Zeitspanne 1492/93 bis 1496/97, und die Frau von Johan Ynckhuys, nämlich Cytgyn, war 1496 bereits verstorben. Aus dieser Summe an zusammenpassenden Daten bestimmt Claus Michael Kauffmann den Stiftungszeitraum auf 1492 bis 1496 spätestens¹⁰. Bemerkenswert ist jedoch, dass bei dem von Johan Oort gestifteten Doppelbild seine erste Frau nicht (etwa durch ein kleines Kreuz) als verstorben gekennzeichnet wird¹¹.

Der ursprüngliche Standort des Zyklus

Obwohl zumindest einige Stifterfamilien bekannt sind, bereitet es dennoch Schwierigkeiten, den ursprünglichen Standort des Zyklus zu benennen, zumal die Einzelszenen erst im neunzehnten Jahrhundert an unterschiedlichen Lokalitäten erwähnt werden. Generell gilt, dass in Köln für den Zeitraum 1300 bis 1500 archivalisch keine Stiftungsverträge nachgewiesen sind¹². Auch für die Zeit danach liegen keinerlei Quellen zu diesem Werk vor.

Immerhin ermöglichen zeitgenössische Kölner Heiligenzyklen, deren Provenienz als gesichert angesehen werden kann, gewisse Analogieschlüsse. Zwar erfreute sich diese Gattung bereits in den fünfziger Jahren des fünfzehnten Jahrhunderts in Köln einer gewissen Beliebtheit, wie drei erhaltene Zyklen zur Vita der Heiligen Ursula belegen¹³, doch sind deren Szenen als Tafel-



Abbildung 1 (links) Gebet der Eltern der Heiligen Ursula (1a). München, Bayerische Staatsgemäldesammlung 10829.

Abbildung 2 (gegenüber) Geburt der Heiligen Ursula (1b). Bonn, LVR-Landesmuseum 99.0103.

malerei ausgeführt und zudem deutlich kleiner als diejenigen des Ursula-Meisters. Als erster großformatiger Kölner Leinwandzyklus ist der um 1486 oder 1488/89 konzipierte, nur noch fragmentarisch überlieferte Brunozyklus des Meisters der Brunolegende anzuführen. Er ist in seinen Abmessungen seinem Bestimmungsort angepasst, nämlich den Bogenfeldern des kleinen Kreuzgangs der Kölner Kartause. Seine Art der Rahmengestaltung – vor allem die Sockelzone mit Stifterdarstellungen und einem lateinischen Bildtext – weist sowohl Ähnlichkeiten zum Ursulazyklus auf als auch zu den anderen Heiligenzyklen aus der Werkstatt des Ursula-Meisters und zu dem im Umfeld Barthel Bruyns zwischen 1515 und 1520 entstandenen, nur noch fragmentarisch überlieferten Ursulazyklus. Bemerkenswert ist ferner, dass es sich beim Brunozyklus ebenfalls um eine kooperative Stiftung handelt, deren Donatoren jedoch sämtlich dem europäischen Hochadel entstammen, darunter Kaiser Friedrich III. und König Karl von Frankreich¹⁴. Der wohl ebenfalls in der Werkstatt des Ursula-Meisters angefertigte, auf die Jahre 1498 bis 1501 datierte Severinzyklus ist hingegen eine gemeinsame Stiftung der Chorherren von St. Severin und dürfte wohl, wie Joachim Oepen und Marc Steinmann vorschlagen, im dortigen Chor angebracht gewesen sein¹⁵; zumal dies so auch in einem Inventar von 1798 vermerkt ist¹⁶. Es liegt

¹⁴ Baum, *Textiler Bildträger I*, 33 f.

¹⁵ Oepen/Steinmann, *Severinzyklus* 70–76; 142–145.

¹⁶ C. Schaden, *St. Severin. Colonia Romanica. Jahrb. Förderver. Roman. Kirchen Köln* 11, 1996, 197–205, bes. 202. Oepen/Steinmann, *Severinzyklus* behandeln diese Quelle nicht.



nahe, den Ursulazyklus des Meisters in diese Reihe als kooperative Stiftung Kölner Bürger einzuordnen und bezüglich des ursprünglichen Standortes ähnliche Kontexte anzunehmen.

Als sein Bestimmungsort wurden bisher vor allem St. Severin oder St. Brigiden, aber auch die Makkabäerkirche, St. Cäcilien und die Zunfthalle der Fischmengergaffel angeführt¹⁷. Dennoch unterblieb, wenn man von Kauffmann¹⁸ absieht, eine über das Skizzieren des Forschungsstandes hinausgehende ausführliche Diskussion. Aspekte wie Baugeschichte und ursprüngliche Ausstattung der genannten Kirchen fanden bisher zu wenig Berücksichtigung.

Für St. Severin wird geltend gemacht, dass hier immerhin acht Bilder des Zyklus¹⁹ (Abbildungen 3, 4, 11, 15–17, 19 und 20) erstmals im neunzehnten Jahrhundert nachweisbar sind. Sie lagerten um 1870 im dortigen Archiv²⁰, gelangten danach offenbar in die Krypta²¹ und wurden 1880 zusammen mit zwei anderen Gemälden für insgesamt dreihundert Mark an Matthias Nelles veräußert²². Gerade weil für die übrigen Szenen keinerlei Hinweise vorliegen, dass sie sich jemals in St. Severin befanden²³, liegt der Schluss nahe, dass diese acht wohl erst im neunzehnten Jahrhundert nach St. Severin kamen. Jedenfalls musste die einstige Stiftskirche im Zuge der Säkularisation beträchtliche Verluste ihres ursprünglichen Inventars hinnehmen, so dass in den folgenden Jahrzehnten die Neuausstattung des Gotteshauses erfolgte, an der unter anderem Franz Ferdinand Wallraf (1748–1824) beteiligt war²⁴. Könnten also die besagten Szenen vielleicht in diesem Kontext erworben worden sein? Bemerkenswert ist, dass sich eines der Bilder aus dem Zyklus, nämlich die ›Umbettung der Heiligen Ursula‹ (12b, Abbildung 21), in der Sammlung Wallrafs befand²⁵. Es ist also zumindest reizvoll zu spekulieren, dass Wallraf möglicherweise Gemälde des Zyklus für St. Severin angekauft hat und eines davon für seine Sammlung behielt.

Falls der Zyklus jedoch tatsächlich für St. Severin angefertigt wurde²⁶, stellt sich die Frage nach seinem Aufhängungsort. Das Langhaus scheidet wohl aufgrund der 1479 begonnenen und erst um 1528 beendeten Bauarbeiten aus²⁷. Im Chorbereich ist, wie schon erwähnt, eher die Anbringung des Severinzyklus zu vermuten²⁸, und für den Kreuzgang sind Wandgemälde belegt²⁹. Innerhalb der Kirche blieben also allenfalls noch die Querhäuser, wobei hier die Präsentation in einer Reihe unmöglich wäre³⁰. Zwar besaß diese Kirche mindestens seit 1528 Ursulareliquien³¹, doch stellt dies innerhalb Kölns keine solche Besonderheit dar, dass dies zwingende Schlussfolgerungen nahelegte. Auch die Tatsache, dass in der Nachbarschaft von St. Severin mit niederländischen Gemälden gehandelt wurde³², rechtfertigt es wohl kaum, diese Kirche gegenüber anderen möglichen Standorten zu präferieren, selbst wenn die Vermutung zutreffen sollte, dass der Ursula-Meister gebürtiger Niederländer war.

¹⁷ Vgl. die im Folgenden referierten Vorschläge. – Hinzu kommen Autoren, die den Zyklus nur allgemein einer Kölner Kirche zuweisen, so Goldberg/Scheffler, *Altdeutsche Gemälde I*, 462; J. Bahns / P. Strieder (Hrsg.), *Germanisches Nationalmuseum [Nürnberg]. Führer durch die Sammlungen (München 1977)* 62; G. Bott, *Deutsche Kunst und Kultur zwischen Mittelalter und Neuzeit aus dem Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg. Ausst. Tokio (1984)* 12; Lange, *Körper* 36 f. – Andere nennen sowohl St. Severin als auch St. Brigiden, so *Malerei-Lexikon (Anmerkung 206)* bes. 600; Goldkuhle, *Auswahlkatalog Bonn IV*, 72; G. Westrum, *Altdeutsche Malerei. Heyne Stilkunde (München 1979)* 38. – Auch werden St. Severin, St. Brigiden und die Makkabäerkirche für gleichermaßen wahrscheinlich erachtet, so Osten, *Herbst (Anmerkung 206)* 45; Bott, *Ausst. Ursula 35*; Borger/Zehnder, *Köln 108*; Zehnder, *Ursula 171*; Schlagenhauer, *Meisterwerke* 96.

¹⁸ Kauffmann, *Ursula* 22 f. 28.

¹⁹ Nämlich die ›Taufe‹ (2a) und die ›Weihe‹ (2b) der Heiligen Ursula, die ›Erscheinung des Engels‹ (6a), ›Papst Cyriacus übergibt die Tiara seinem Nachfolger‹ (8a), ›Abreise aus Rom‹ (8b), ›Rückkehr nach Basel‹ (9a), die ›Hunnenschlacht‹ (11a) und die ›Bestattung der Märtyrerinnen‹ (11b).

²⁰ N. Schievenbusch, *Die ehemalige Collegiat- und nunmehrige Pfarrkirche von St. Severin zu Köln. Ann. Hist. Ver. Niederrhein 21/22, 1870, 27–70, bes. 68. Das Archiv lag im ersten Geschoss der südwestlich an die Kirche angeschlossenen Sakristei, siehe L. Hagendorf-Nußbaum, St. Severin. Colonia Romanica. Jahrb. Förderver. Roman. Kirchen Köln 29, 2014, 201–214, bes. 207.*

²¹ Aldenhoven, *Kölner Malerschule* 426 Anm. 504 (ohne Nennung der Bestattung der Märtyrerinnen); Cohen, *Meister von St. Severin* 85; Lutze/Wiegand, *Gemälde Nürnberg* 107.

²² Zehnder, *Altkölner Malerei* 385.

²³ Kauffmann, *Ursula* 22.

Lisa Afken zieht den Kreuzgang von St. Cäcilien als Bestimmungsort des Zyklus in Erwägung, da sich seine ersten beiden Szenen (Abbildungen 1 und 2) bis 1833 dort befunden hätten, und stützt sich dabei auf eine mündliche Aussage Baums sowie unveröffentlichte Notizen Ingeborg Kruegers³³. Bei beiden dürfte die Information auf das Kunstdenkmälerinventar der preußischen Rheinprovinz Band XVI 3 zurückgehen, wo wiederum auf einen Brief von Karl von Stedmann (s. u.) vom 28.01.1881 rekurriert ist, in dem das Vorhandensein der Bilder am Ort erwähnt sei. Ferner wird von der Versteigerung der Werke im Jahr 1833 berichtet³⁴. Dies lässt jedoch offen, wann und wie lange die beiden Gemälde dort aufbewahrt wurden und ob dieser Hinweis vielleicht auf die Zeit zu beziehen ist, in der St. Cäcilien als Sammellager für Gemälde aus säkularisierten Klöstern und Stiften und seit 1803 auch aus aufgelösten Pfarrkirchen diente³⁵. Sollte der Ursulazyklus aber tatsächlich für den dortigen Kreuzgang hergestellt worden sein, so hätte er den großen Brand der Klostergebäude von 1561 unbeschadet überstehen müssen³⁶. Hinzu kommt noch, dass man dann eigentlich erwarten könnte, dass sein Format wie beim Brunozyklus den Schildbogenfeldern angepasst wäre.

Aufgrund des beachtlichen Besitzes an Ursulareliquien³⁷ benennt Alfred Stange das ehemals in der Nähe von St. Kunibert gelegene Benediktinerinnenkloster zu den Heiligen Makkabäern als weiteren möglichen Standort des Ursulazyklus³⁸. Es stellt sich allerdings die Frage, ob die Kirche groß genug war, um diesen überhaupt aufnehmen zu können³⁹. Ganz abgesehen davon zerstörte ein Feuer im Jahre 1461 fast vollständig die Klosteranlagen; deren Wiederaufbau zu Beginn des sechzehnten Jahrhunderts beinhaltete die umfangreiche Neuausstattung der Kirche⁴⁰. Zwar kann nicht ausgeschlossen werden, dass der Zyklus Anfang der neunziger Jahre für diese Kirche gestiftet wurde, obwohl man bereits wenige Jahre später ihre Umgestaltung in Angriff nahm; doch erscheint dies wenig plausibel. Interessanterweise wurden in diesem Kontext als Grisailen ausgeführte Wandmalereien zum Martyrium der elftausend Jungfrauen angefertigt⁴¹, was ebenfalls eher darauf hindeutet, dass sich der Ursulazyklus nicht in der Makkabäerkirche befand.

Allen bisher genannten Vorschlägen zum ursprünglichen Ort des Zyklus ist jedoch gemeinsam, dass bisher keine Verbindung zu den dargestellten Stiftern hergestellt werden konnte. An-

²⁴ Schaden, St. Severin (Anmerkung 16) 202 f.

²⁵ Kauffmann, Ursula 22 f.

²⁶ So Aldenhoven, Kölner Malerschule 301; A. Huppertz, Die altkölnische Malerschule (München 1914) 68; W. Cohen, Katalog der Gemäldegalerie [Provinzial-Museum Bonn] (Bonn 1914) 72; Cohen, Meister von St. Severin 85; W. Cohen, Provinzialmuseum in Bonn. Katalog der Gemäldegalerie (2. Aufl. Bonn 1927) 75; Lutze/Wiegand, Gemälde Nürnberg 107; H. Vollmer (Hrsg.), Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart XXXVII (Leipzig 1950) 335 f. s. v. Meister der [Kölner] Ursula-Legende, bes. 336; Maîtres de Cologne (Anmerkung 127) 42; Stange, Deutsche Malerei 94; F. Rademacher (Hrsg.), Rheinisches Landesmuseum Bonn. Verzeichnis der Gemälde (Köln und Graz 1959) 29; A. Henze, Rheinische Kunstgeschichte (Düsseldorf 1961) 410; Einhundert Bilder 167; Corley, Maler und Stifter 271. – Zehnder, Altkölner Malerei 370; 384 f. und Foucart-Walter/Meslay/Thiébaud, Peintures 110, tendieren zu St. Severin.

²⁷ Beuckers, Köln 330; Hagendorf-Nußbaum, St. Severin (Anmerkung 20) 204; Oepen/Steinmann, Severinzyklus 142.

²⁸ Hierzu Anmerkungen 15 und 16.

²⁹ Oepen/Steinmann, Severinzyklus 142.

³⁰ Oepen/Steinmann, Severinzyklus 142.

³¹ H. Roth, St. Severin in Köln. Ein Kollegiatstift. Aufgehoben 1802. Germania Sacra Abteilung Rhenania Sacra, Serie A. Rhenania Sacra Saecularis. 1. Die Kollegiatstifte (Augsburg 1925) 75.

³² Corley, Maler und Stifter 357 Anm. 108.

³³ Afken, Bilderzyklus 26.

³⁴ Kunstdenkmäler Koblenz 113. Eine Anfrage bei dem inzwischen nach Brauweiler verlegten Denkmalarhiv ergab, dass dieser Brief dort nicht mehr vorhanden ist. Zu den Angaben im Kunstdenkmälerinventar des Kreises Koblenz siehe auch Anmerkung 69.

³⁵ K. Müller, Köln von der französischen zur preußischen Herrschaft 1794–1815. Geschichte der Stadt Köln VIII (Köln 2005) 380; 383 f.

³⁶ U. Bock, St. Cäcilia. Colonia Romanica. Jahrb. Förderver. Roman. Kirchen Köln 10, 1995, 121–132; 126. Die Klosterbauten wurden von 1843 an abgetragen; vgl. ebd. 122.

³⁷ Künstler-Brandstädter, St. Makkabäer 46.

³⁸ Stange, Verzeichnis 98. So auch H. May (Hrsg.), Chefs d'Œuvre du Musée de Cologne. Ausst. Musée de l'Orangerie Paris (1955) Nr. 19.

³⁹ Zehnder, Altkölner Malerei 385.

⁴⁰ Künstler-Brandstädter, St. Makkabäer 45 f.; Beuckers, Köln 363.

⁴¹ Künstler-Brandstädter, St. Makkabäer 46.



ders verhält es sich bei der einst in der Nähe von Groß St. Martin befindlichen Pfarrkirche von St. Brigiden, die im neunzehnten Jahrhundert abgebrochen wurde. In ihrem Sprengel lag mit dem Fischmarkt der Hauptsitz der Fischhändlergaffel, welcher immerhin drei der sechs namentlich bekannten Stifterpaare, nämlich die Brüder Ynckhuys und die Familie Oorth angehörten. Des Weiteren übten sowohl der Vater von Johann Oorth als auch der der Brüder Ynckhuys als Kirchmeister das höchste Laienamnt in dieser Pfarrei aus. Ersterer tritt darüber hinaus noch als Donator von Messgegenständen in Erscheinung⁴². Auch für seinen Sohn – also einen der Stifter

⁴² Brockmann, Spätzeit 279 Anm. 39; vgl. Kauffmann, Ursula 23; 28; Ditges, Gerkammer 118–122. Zum Amt des Kirchmeisters allgemein siehe Opladen, Groß St. Martin 208–210.

⁴³ Ditges, Gerkammer 118.

⁴⁴ Ditges, Gerkammer 118.

⁴⁵ Kauffmann, Ursula 28.

⁴⁶ W. Schmid, Kunststiftungen im spätmittelalterlichen Köln. In: G. Jaritz (Hrsg.), Materielle Kultur und re-

ligiöse Stiftung im Spätmittelalter. Internationales Round-Table-Gespräch Krems an der Donau 26. September 1988 (Wien 1990) 157–185, bes. 177.

⁴⁷ Kauffmann, Ursula 25 f.

⁴⁸ Kauffmann, Ursula 26; Brockmann, Spätzeit 280 Anm. 39; Lange, Körper 46 f.

⁴⁹ Bott, Ausst. Ursula 12.



Abbildung 3 (gegenüber) Taufe der Heiligen Ursula (2a). Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum Gm38.
Abbildung 4 (oben) Weihe der Heiligen Ursula (2b). Köln, Wallraf-Richartz-Museum 196.

des Ursulazyklus – ist überliefert, dass er »ein swartz fluelen geger mit leseröcken, alven ind irem zubehoir«⁴³, also ein Messgewand aus schwarzer Seide mit Dalmatiken, Alben und Zubehör für St. Brigiden schenkte⁴⁴. Ferner wohnte er nahe der Pfarrkirche⁴⁵. Diese besondere Verbundenheit, die die Ynckhuys und Oorths offenbar für ihre Heimatgemeinde empfanden, ist gerade für nicht alteingessene Familien und ihre Erben typisch⁴⁶. Bei den übrigen bekannten Stiftern des Zyklus fehlen hingegen Belege für eine nähere Beziehung zu St. Brigiden. Doch ist dies im Falle der Eheleute Bun dem Umstand geschuldet, dass sie bisher in den Quellen nicht identifiziert werden konnten⁴⁷ und bei Claergen nicht einmal der Familienname bekannt ist. Schwerer wiegt dies schon eher bei der in etlichen zeitgenössischen Dokumenten fassbaren Seidenhändlerfamilie Wickroid⁴⁸. Ganz allgemein betrachtet dürfte es aber auch für sie von Interesse gewesen sein, bei dieser repräsentativen Stiftung mitgewirkt zu haben. Immerhin ist eine beliebte Kölner Heilige, die obendrein noch Patronin der Seidenweber war⁴⁹, Gegenstand des Zyklus.

Es spricht viel dafür, dass dieser für St. Brigiden angefertigt worden ist⁵⁰. Dennoch fehlt der finale Beweis dafür, zumal die Bilder nicht in den Inventaren der Kirche von 1508, 1541, 1578, 1597, 1612 und 1817 genannt werden⁵¹.

Doch wäre es voreilig, daraus zu schließen, dass der Zyklus nicht in St. Brigiden war. Bei den Inventaren des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts handelt es sich um solche, die jeweils dem neuen Küster zur Amtseinführung übergeben wurden und folglich Schätze und Paramente der Kirche, nicht aber Altäre oder wandfeste Zyklen aufführen⁵². Das letzte Inventar entstand erst 1817, also zwölf Jahre nach der Versteigerung des Gebäudes und seiner Ausstattung, weswegen auch hier kein Anspruch auf Vollständigkeit besteht⁵³.

Gravierender scheint eher die Tatsache, dass die Kirche keine Ursulareliquien besaß⁵⁴. Wohl weist Kauffmann darauf hin, dass aufgrund der Bedeutung Ursulas für Köln ein derartiger Zyklus auch ohne Reliquien denkbar sei⁵⁵, doch wurde bisher nicht berücksichtigt, dass sich trotzdem nachweislich zwei Werke mit Darstellungen der Heiligen Ursula im Eigentum der Kirche befanden: zum einen auf dem Bildnis der Verherrlichung Mariens vom Meister der Verherrlichung Mariens, zum anderen auf der Innenseite eines Altarflügels, wo nur sie mit ihren Gefährtinnen zu sehen ist⁵⁶. Interessant ist in diesem Kontext außerdem, dass die Kirche zwar, wie erwähnt, über keine Ursulareliquien verfügte und somit auch keinen ihr geweihten Altar hatte, dafür aber einen erstmals 1451 nachgewiesenen Kunibertaltar⁵⁷. Dies könnte eine Erklärung dafür bieten, warum der Ursulazyklus des Ursula-Meisters der einzige ist⁵⁸, bei dem die Umbettung der Heiligen Ursula durch den Heiligen Kunibert (12b, Abbildung 21) als Schlusszene dargestellt ist.

Auch die Baugeschichte von St. Brigiden würde gut mit dem Stiftungsdatum des Zyklus harmonieren, da für den Zeitraum 1482 bis 1490 umfangreiche Maßnahmen belegt sind. Zu ihnen gehört unter anderem die Erhöhung des direkt an die südliche Außenwand von Groß St. Martin angeschlossenen nördlichen Seitenschiffes auf das Niveau des Mittelschiffs mit dem Einbau von Emporen und darüber hinaus wohl auch die Neuerrichtung des polygonalen Chors. Ferner wurde an die beiden westlichen Joche des nördlichen Seitenschiffes, die nicht mehr direkt an die Mauer von Groß St. Martin gesetzt waren, ein Erweiterungsbau angegliedert, der nun eine Verbindung zur Vorhalle von Groß St. Martin herstellte⁵⁹. Es wäre also nur natürlich, wenn die Kirche nach 1490 auch neue Ausstattungsgegenstände⁶⁰, etwa den Ursulazyklus erhalten hätte⁶¹. Wie dann die konkrete Hängung des Zyklus aussah, ist freilich unbekannt. Prinzipiell böte sich die fensterlose Nordwand der Kirche geradezu an, doch reichte, wenn man eine Länge der Schiffe (ohne den Chor) von etwa 29,3 Meter annimmt⁶², der Platz nicht aus, um die Bilder in einer Reihe anzuordnen, da die Nordwand durch den Erweiterungsbau zur Vorhalle um zwei Joche verkürzt wurde.

Auch Baum hält St. Brigiden für den wahrscheinlichsten Standort. Dennoch schlägt sie, auf die Stifterdarstellungen Bezug nehmend, vor, die Anbringung des Zyklus im Festsaal der Zunft

⁵⁰ So Brockmann, Spätzeit 279 Anm. 39; Rahtgens/Roth, KDR (Anmerkung 91) 713; Kauffmann, Ursula 28; Kauffmann, Victoria and Albert (Anmerkung 71) 186; Reynaud, Ausst. Primitifs 42; Krueger, Geburt (Anmerkung 65) 90; Lavergnée/Thiébaud, Catalogue sommaire du Louvre II (Anmerkung 136) 33; Goldkuhle/Krueger/Schmidt, Gemälde bis 1900 (Anmerkung 184) 330; Baum, Textiler Bildträger II, 210 f.

⁵¹ Kauffmann, Ursula 28; Zehnder, Altkölner Malerei 384. – Die Inventare sind (außer für das Jahr 1817) bei Ditges, Gerkammer 117–137 ediert.

⁵² Ditges, Gerkammer 117–134; Kauffmann, Ursula 28.

⁵³ Kauffmann, Ursula 28.

⁵⁴ Kauffmann, Ursula 28; Zehnder, Altkölner Malerei 384.

⁵⁵ Kauffmann, Ursula 28.

⁵⁶ Corley, Maler und Stifter 226; 265; Zehnder, Altkölner Malerei 400–410; Montgomery, Ursula 121; Opladen, Groß St. Martin 219; C. Kosch, St. Brigida. Colonia Romanica. Jahrb. Förderver. Roman. Kirchen Köln 10, 1995, 119 f.; Hagendorf-Nußbaum, St. Brigiden 81 f.

⁵⁷ Opladen, Groß St. Martin 216.

⁵⁸ Tervarent, Sainte Ursule I, 83; Lange, Körper 42.

⁵⁹ Opladen, Groß St. Martin 215 f.; Beuckers, Köln 206–208; Hagendorf-Nußbaum, St. Brigiden 79 f.

⁶⁰ Hagendorf-Nußbaum, St. Brigiden 81.

⁶¹ Kauffmann, Ursula 28.

⁶² Opladen, Groß St. Martin 216. Als Gesamtbreite der Kirche gibt Opladen 16,6 Meter an; die beiden westlichen Joche mit dem Erweiterungsbau erstrecken sich etwa 25 Meter von Norden nach Süden; vgl. ebd.

der Fischhändlergilde zu erwägen⁶³. Doch würde dies die Frage aufwerfen, warum die nicht zur Zunft gehörende Familie Wickroid an der Stiftung beteiligt gewesen sein sollte. Mag bei einer Pfarrkirche ein Stifter von außerhalb denkbar sein, so dürfte man bei einer zünftischen Stiftung doch erwarten, dass sie ausschließlich durch die Zunftmitglieder getätigt wurde.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass nach Lage der vorhandenen Quellen eine endgültige Zuweisung an einen bestimmten Ort weiterhin nicht möglich ist. Zwar spricht für St. Severin die Zahl von acht dort im neunzehnten Jahrhundert erstmals erwähnten Bildern, doch scheint sich St. Brigiden wegen der Beziehungen einiger namentlich bekannter Stifter zu dieser Kirche sowie der passenden Baugeschichte aufzudrängen. Allerdings muss bei all diesen Überlegungen einschränkend bedacht werden, dass die Mehrzahl der Donatoren nicht tradiert ist, ganz abgesehen davon, dass auch das Gesamtvolumen ihrer Stiftungen und deren Empfänger wohl ebenfalls nicht vollständig überliefert sind.

Provenienz der einzelnen Szenen des Zyklus

Ebenfalls ungeklärt ist, wie lange der Zyklus als Ganzes⁶⁴ zusammenblieb. Er wurde wohl spätestens im Zuge der Säkularisation auseinandergerissen⁶⁵, zumal seine Einzelbilder im neunzehnten Jahrhundert erstmals eindeutig an unterschiedlichen Orten nachweisbar sind. Wie schon erwähnt, war die Schlusszene mit der ›Umbettung der Heiligen Ursula‹ (12b, Abbildung 21) Teil der Sammlung von Franz Ferdinand Wallraf. Nach seinem Tod gelangte sie an das Wallraf-Richartz-Museum⁶⁶ und findet im hauseigenen Katalog von 1869 erstmals Erwähnung⁶⁷. Bei einem Fliegerangriff am 29. Juni 1943 wurde das Gemälde vollständig zerstört⁶⁸.

Die beiden ersten Bilder des Zyklus, nämlich das ›Gebet der Eltern‹ (1a, Abbildung 1) und die ›Geburt‹ (1b, Abbildung 2), die im Kreuzgang von St. Cäcilien gewesen sein sollen, wurden angeblich »nebst zwei Gegenstücken« und dem ›Martyrium‹ (10, Abbildung 18) am 23.12.1833 in Bonn versteigert⁶⁹. Worum es sich bei den Gegenstücken handelt, ist unklar. Während das ›Martyrium‹ (10) zunächst seitens eines namentlich nicht bekannten Franzosen erworben⁷⁰ und 1857 durch das Victoria and Albert Museum aus unbekannter Quelle für dreißig Guineas angekauft wurde⁷¹, gelangten die beiden anderen Szenen in die Sammlung von Karl von Stedmann (1804–1878) auf Gut Besselich bei Ehrenbreitstein⁷², welches er im März 1834 bezog. Ob Stedmann die Werke direkt oder über einen Zwischenhändler erstand, ist unklar; immerhin verfügte

⁶³ Baum, *Textiler Bildträger I*, 167; II, 211.

⁶⁴ Für weiterführende Überlegungen dazu vgl. Baum/Meier, *Zwei Szenen. Überblick zur Provenienz* siehe Kauffmann, *Ursula 22 f.*; Baum, *Textiler Bildträger II*, 211–214.

⁶⁵ Kauffmann, *Ursula 22*; I. Krueger, *Die ›Geburt der Hl. Ursula‹. Das Rhein. Landesmus. Bonn 1975*, H. 6, 90–92, bes. 90. Zur Säkularisation in Köln siehe Müller, *Köln 1794–1815 (Anmerkung 35)* 375–406.

⁶⁶ Kauffmann, *Ursula 22 f.*

⁶⁷ J. Niessen (Hrsg.), *Verzeichnis der Gemälde-Sammlung des Museums Wallraf-Richartz in Köln (Köln 1869)* 67 Nr. 400. In den Katalogen von 1862 und 1864 wird das Bild hingegen nicht genannt.

⁶⁸ Zehnder, *Altkölner Malerei* 385.

⁶⁹ *Kunstdenkmäler Koblenz 113*. Die fragliche Versteigerung soll »durch Neußer« erfolgt sein. Tatsächlich ist in mehreren Ausgaben des Bonner Wochenblattes jeweils eine Annonce zur Versteigerung von niederländischen und altdeutschen Gemälden im Englischen Hof (zu Bonn) veröffentlicht, die zunächst am 17.12.

inklusive Folgetage angesetzt ist und schließlich auf den 23.12.1833 sowie folgende Tage verschoben wird. Eller, *Gemälde-Versteigerung. Bonner Wochenblatt*, Nr. 99 (12.12.1833); Eller, *Gemälde-Versteigerung. Bonner Wochenblatt*, Nr. 100 (15.12.1833); Eller, ohne Überschrift. *Bonner Wochenblatt*, Nr. 101 (19.12.1833); Eller, *Gemälde-Versteigerung. Bonner Wochenblatt*, Nr. 102 (22.12.1833). Jeweils ohne Seitenzählung. Der Name »Neußer« wird hier jedoch nirgends genannt. Wie bereits erwähnt (siehe Anmerkung 34), ist der dem Eintrag im *Kunstdenkmälerinventar des Kreises Koblenz* zugrunde liegende Brief Stedmanns von 1881, der im erheblichen zeitlichen Abstand zur Versteigerung steht, nicht mehr auffindbar.

⁷⁰ *Kunstdenkmäler Koblenz 113*.

⁷¹ C. Kauffmann, *Catalogue of foreign paintings I. Before 1800 [Victoria and Albert Museum London] (London 1973)* 186; Kauffmann, *Ursula 9*.

⁷² *Kunstdenkmäler Koblenz 113*. Kauffmann, *Ursula 23*; 34 vermutet fälschlicherweise den Erwerb durch Stedmann zwischen 1820 und 1830.



Abbildung 5 und 6 Aussendung der Gesandten des Heidenkönigs (3b). Louvre R.F. 969.

er nach dem Verkauf des elterlichen Erbes im September 1833 über die entsprechenden Mittel⁷³. Beide Gemälde verblieben längere Zeit in Familienbesitz⁷⁴, das ›Gebet der Eltern‹ (1a) kam später womöglich an Verwandte in Freiburg i. Üe. (Fribourg)⁷⁵. Jedenfalls wurde es um 1936 veräußert und 1942 im Darmstädter Kunsthandel durch die bayerische Staatsgemäldesammlung erworben⁷⁶. Die ›Geburt der Heiligen Ursula‹ (1b) erhielt das damalige Rheinische Landesmuseum Bonn 1975 zunächst als Dauerleihgabe und kaufte sie zwischen 1997 und 2000 an⁷⁷.

Die vier weiteren Bilder des Bonner Museums (s. o., Abbildungen 9, 10 13, 14) sind wohl zunächst in den Besitz der Familie Stein und anschließend in den der Familie Johann Philipp

⁷³ B. Schubert, Karl Stedmann (1804–1878). Kindheit, Jugend und die Zeit seines politischen Wirkens (Diss. München 1984, München 1985) 32; Afken, Bilderzyklus 26.

⁷⁴ L. Scheibler, Die hervorragendsten anonymen Meister und Werke der Kölner Malerschule von 1450 bis 1500 (Diss. Bonn 1880) 52; Ausstellung der kunstgewerblichen Alterthümer in Düsseldorf 1880 (1880) 328; Firmenich-Richartz, Meister St. Severin 306 f. Anm. 18; vgl. J. Merlo / E. Firmenich-Richartz, Kölnische Künstler in alter und neuer Zeit. Johann Jacob Merlos neu bearbeitete und erweiterte ›Nachrichten von dem Leben und den Werken kölnischer Künstler‹ (Düsseldorf 1895) 1191; vgl. Aldenhoven, Kölner Malerschule 301; H. Braune (Hrsg.), Katalog der Gemälde-Sammlung des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg (4. Aufl. Nürnberg 1909) 15 f.; Schaefer, Kölner Malerschule 32; Brockmann, Spätzeit 263.

⁷⁵ Brockmann, Spätzeit 264. Dazu passt auch die Bemerkung von Lutze/Wiegand, Gemälde Nürnberg 107, dass sich die Bilder u. a. im Schweizer Privatbesitz befänden. Allerdings waren die dortigen Angaben z. T. wohl schon bei Erscheinen des Buches veraltet, da 1937 lediglich vier, nicht aber fünf Bilder einem privaten Eigentümer gehörten.

⁷⁶ Goldberg/Scheffler, Altdeutsche Gemälde I, 461. Die Jahreszahl 1936 beruht auf einer brieflichen Auskunft durch die Familie Stedmann von 1968; vgl. ebd.

⁷⁷ Afken, Bilderzyklus 27.

⁷⁸ Brief von Frau Dr. Gertrud Sandberger an Frau Dr. Ingeborg Krueger vom 08.12.1990, mit Anlage zur Familiengeschichte in der Bildakte zum Ursulazyklus des Ursula-Meisters im LMB; vgl. zusammenfassende Notiz von Frau Krueger ›Betr.: Provenienz der 4 Ursula-Bilder in Bonn, ca. 2007‹, in ebd.



Sandberger zu Weilburg (1782–1844) übergegangen. Ob dessen Ehefrau Maria Anna Dorothea Louise Stein (1790–1864) die Werke im Zuge der Eheschließung 1818 in die Familie Sandberger einbrachte oder ob sie ihr erst später durch Erbschaft zufielen, ist unklar⁷⁸. Somit ergibt sich für die Anschaffung der Bilder ein Zeitraum von vor 1818 bis 1844, dem Todesjahr Johann Philipps⁷⁹. Im Jahr 1871 wurden Kronprinz Friedrich Wilhelm von Preußen und seine Frau Victoria Eigentümer der Gemälde⁸⁰, die sie schließlich 1874/75 dem Bonner Haus schenkten⁸¹.

⁷⁹ Afken, Bilderzyklus 26 f. vermutet hingegen, dass die Bilder in die Ehe eingebracht wurden, also folglich vor dem 12.11.1818 erworben wurden.

⁸⁰ Stange, Verzeichnis 98; vgl. Brief vom 04.03.1914 von Firmenich-Richartz an Paul Clemen in der Bildakte zum Ursulazyklus des (Kölner) Meisters der Ursulallegende im LMB.

⁸¹ In der Literatur wurde lange Zeit 1871 als Erwerbungsjahr genannt, die Eintragung ins Eingangsinventar entstand aber 1874/75; vgl. Notiz von Frau Krueger, »Provenienz Ursula-Zyklus«, in: Bildakte zum Ursulazyklus des (Kölner) Meisters der Ursulallegende im LMB; vgl. Afken, Bilderzyklus 26 f.; Baum, Textiler Bildträger II, 213. Ein persönlicher Blick ins Eingangsinventar bestätigte dies.

Immerhin acht Szenen des Zyklus befanden sich bis 1880 in St. Severin und gelangten anschließend in die Sammlung Nelles, die zwischen dem 16. und dem 18. Dezember 1895 in Köln versteigert wurde⁸². Die Hälfte der Bilder konnte durch Museen erworben werden: die ›Weihe der Heiligen Ursula‹ (2b, Abbildung 4) und die ›Erscheinung des Engels‹ (6a, Abbildung 11) durch das Wallraf-Richartz-Museum⁸³, die ›Taufe der Heiligen Ursula‹ (2a, Abbildung 3) und die ›Abreise von Rom‹ (8b, Abbildung 16) im Jahr 1896 für jeweils 710 Mark durch das Germanische Nationalmuseum Nürnberg⁸⁴.

Die übrigen vier Szenen gingen in Privatbesitz über. Die ›Rückkehr nach Basel‹ (9a, Abbildung 17) kaufte der Kunsthändler Schall aus Baden-Baden⁸⁵. Von dort scheint das Gemälde zunächst über Frankfurt und Wiesbaden nach Wien⁸⁶ gelangt zu sein, bevor es nach weiteren Zwischenstationen⁸⁷ von dem Magdeburger Großindustriellen Albert Hauswaldt (1857–1911) erstanden wurde. Er vermachte es mitsamt seiner übrigen Sammlung dem Kaiser-Friedrich-Museum in Magdeburg, dem heutigen Kulturhistorischen Museum⁸⁸. Dort wurde es im Laufe des Zweiten Weltkrieges zusammen mit anderen Kunstgegenständen ausgelagert⁸⁹ und höchstwahrscheinlich im April 1945 durch Feuer vernichtet⁹⁰. Die restlichen drei Bilder aus der Sammlung Nelles kamen in diejenige des Regierungsrats Camillo List in Wien und verblieben dort etwa bis Ende der zwanziger Jahre des letzten Jahrhunderts⁹¹. Jedenfalls hatten sie 1931 neue Eigentümer: ›Papst Cyriacus übergibt die Tiara‹ (8a, Abbildung 15) gehörte zunächst der St.-Lucas-Galerie in Wien im Palais Palavicini und seit November 1940 dem Wallraf-Richartz-Museum⁹². Die ›Bestattung der Märtyrerinnen‹ (11b, Abbildung 20) gelangte in die Sammlung Stefan von Auspitz in Wien⁹³ und wurde 1935 aus der Sammlung Bachstitz in Den Haag gegen ein im Besitz des Wallraf-Richartz-Museums befindliches Gemälde eingetauscht. Nachforschungen ergaben, dass abweichende, in der Literatur genannte Jahreszahlen für diesen Vorgang nicht zutreffend sind⁹⁴. Die ›Hunnenschlacht‹ (11a, Abbildung 19) kaufte der Kölner Großindustrielle Ottmar Edwin

⁸² Katalog der ausgewählten und reichhaltigen Gemälde-Sammlungen der Herren Mathias Nelles † zu Köln a. Rh. und Paul Henckels zu Solingen nebst kleineren Nachlässen. Hervorragende Gemälde älterer Schulen, darunter von ersten Meistern der kölnischen, vämischen, deutschen und niederländischen Schulen des XIV.–XVII. Jahrhunderts, Gemälde und Handzeichnungen bester moderner Meister. Aukt.-Kat. J. M. Heberle Köln (1895) 15.

⁸³ Zehnder, Altkölner Malerei 382.

⁸⁴ Baum/Meier, Zwei Szenen.

⁸⁵ Aldenhoven, Kölner Malerschule 427 Anm. 508; Cohen, Meister von St. Severin 85.

⁸⁶ Delpy, Ursula 153 Anm. 1.

⁸⁷ Jedenfalls wurde das Bild 1896 in München, 1898 in Köln, 1899 in München und 1902 in Berlin versteigert. Siehe Katalog einer reichhaltigen Kunstsammlung aus dem Besitz des Herrn C. Schönlin in München, aus dem Nachlasse des 1894 † Tiermalers und Galeriedirektors in Mannheim Herrn C. Roux sowie aus anderem Nachlasse und Besitze. Antiquitäten, Kunstsachen und Ölgemälde, Bücher, Kupferstiche, Handzeichnungen und Aquarelle. Aukt.-Kat. Hugo Helbing München (1896) 73 Nr. 931; Katalog von vortrefflichen Gemälden älterer Meister der deutschen, niederländischen, französischen, italienischen und spanischen Schulen des XV.–XVIII. Jahrhunderts. Sammlungen: Friedrich Rudolph von Berthold, † zu Dresden, Carl Georg Hartmann zu Frankfurt a. M., Dean Probst Cepero, † zu Sevilla etc. Versteigerung zu Köln den 9. December 1898. Aukt.-

Kat. J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) Köln (1898) 16 Nr. 77; Katalog von Antiquitäten, Kunstsachen, Einrichtungsgegenständen sowie Oelgemälden. Auktion in München 27. Februar 1899 und folgende Tage. Aukt.-Kat. Hugo Helbing München (1899) 94 Nr. 1068; Gemälde alter Meister in Tempera und Oel, Pastelle, Aquarelle, Zeichnungen, Miniaturen, gerahmte Kupferstiche etc. Dabei ein Theil der Albrecht'schen Galerie in Schwerin i. M. Beiträge aus berliner und auswärtigem Privatbesitz etc. Aukt.-Kat. Rudolph Lepke's Kunst-Auctions Haus Berlin (1902) 15 Nr. 108.

⁸⁸ P. Schmidt, Rundschau-Sammlungen. Magdeburg. Der Cicerone 3, 1911, 552 f., bes. 553; vgl. Cohen, Meister von St. Severin 85.

⁸⁹ Die Bestände des Museums wurden von 1942 an ausgelagert und über vierhundert Gemälde in das Salzbergwerk Neustaßfurt verbracht. Nach dem Einmarsch der Amerikaner am 12. April 1945 kam es zu Plünderungen und Brandschatzungen, denen die Sammlung größtenteils zum Opfer fiel. Sofern das Bild nicht zufällig zu den wenigen im Reichsbanktresor verwahrten gehört, von denen mindestens eines durch die sowjetische Militäradministration beschlagnahmt wurde, ist davon auszugehen, dass es zerstört wurde. Zur Auslagerung und den Ereignissen von 1945 vgl. T. Elsner, Alles verbrannt? Die verlorene Gemädegalerie des Kaiser Friedrich Museums Magdeburg. Sammlungsverluste durch Kriegseinwirkungen und Folgeschäden (Magdeburg 1995) 11; 25; 32 f. 39–41; 43; 45–50; 53; ders., Das verschollene Museum im Salzbergwerk Neustaßfurt. In: M. Puhle (Hrsg.), [Ein-

Strauss (1878–1941)⁹⁵; sie gilt als seit 1930 verschollen⁹⁶. Tatsächlich aber befand sie sich im Sommer 1931 noch in Strauss' Villa in Köln (Villa Stollwerck, Bayenthalgürtel Nr. 2), und zwar an der Südwand der Halle⁹⁷. Nachdem Strauss bereits Ende der zwanziger Jahre mit wirtschaftlichen Problemen zu kämpfen hatte, wurde er als Jude nach der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten gezwungen, seine Sammlungen unter Wert zu veräußern⁹⁸. Die ›Hunnenschlacht‹ (11a) erzielte auf der vom Auktionshaus Helbing in Frankfurt a. M. vom 21. bis 24. Mai 1935 durchgeführten Versteigerung trotz des Schätzpreises von achtzehntausend Reichsmark lediglich einen Verkaufserlös von achttausend Mark⁹⁹. Der neue Inhaber ist unbekannt, allerdings wurde das Gemälde 1942 und 1943 in Zürich abermals versteigert¹⁰⁰. Sein früherer Besitzer Ottmar Strauss floh 1936 ins Exil in die Schweiz, um weiterer Verfolgung durch das NS-Regime zu entgehen¹⁰¹.

Weniger gut dokumentiert ist die Provenienz des Bildes ›Die Heilige Ursula verkündet ihre Entscheidung‹ (6b, Abbildung 12). Es wird im Jahr 1900 als in der Pfarrkirche St. Agnetis in Löwenich (Dekanat Zülpich) befindlich erwähnt¹⁰² und kam 1926 als Dauerleihgabe an das Kölner Diözesanmuseum, das heutige Museum Kolumba¹⁰³.

Die einzelnen Szenen des Zyklus und ihre Bildtexte

Der Zyklus beginnt mit dem ›Gebet der Eltern der Heiligen Ursula‹ (1a, Abbildung 1), eines britannischen Königspaars, das in seiner Kapelle Gott um Nachkommenschaft bittet, und wird mit der ›Geburt‹ (1b, Abbildung 2), der ›Taufe‹ (2a, Abbildung 3) und der ›Weihe der Heiligen Ursula‹ (2b, Abbildung 4) fortgeführt.

Der vorgezeichnete Weg jungfräulichen Lebens gerät allerdings durch die Brautwerbung des heidnischen englischen Königs Maurus für seinen Sohn Aethereus in Gefahr: Er »sendet Gesandte an den Hof von Ursulas Vater aus« (3b, Abbildung 5 und 6) und trägt ihnen zugleich auf, im Falle der Ablehnung die Erzwingung durch militärische Gewalt anzudrohen. Diesem Gemäl-

hundert] Jahre Kulturhistorisches Museum Magdeburg 1906–2006 (Magdeburg 2006) 157–167; 160–165.

⁹⁰ Die Zerstörung wird allgemein angenommen, vgl. Goldberg/Scheffler, *Altdeutsche Gemälde I*, 463; Reynaud, *Ausst. Primitifs* 40; Budde, *Köln* 254; Zehnder, *Altkölner Malerei* 384; Montgomery, *Ursula* 127; Foucart-Walter/Meslay/Thiébaud, *Peintures* 110.

⁹¹ Delpy, *Ursula* 153; 176; Aldenhoven, *Kölner Malerschule* 302; Braune, *German. Nationalmus.* (Anmerkung 74) 15f.; Schaefer, *Kölner Malerschule* 32; Brockmann, *Spätzeit* 264; H. Rahtgens / H. Roth (Hrsg.), *Die kirchlichen Denkmäler der Stadt Köln. Minoritenkirche – S. Pantaleon – S. Peter – S. Severin. Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz VII 2* (Düsseldorf 1929) 713.

⁹² Tervarent, *Sainte Ursule II*, Taf. 59; Zehnder, *Altkölner Malerei* 383.

⁹³ Tervarent, *Sainte Ursule II*, Taf. 64.

⁹⁴ *Freundliche Auskunft des WRM mit Verweis auf das betreffende Zugangsbuch.*

⁹⁵ Tervarent, *Sainte Ursule II*, Taf. 63.

⁹⁶ Goldberg/Scheffler, *Altdeutsche Gemälde I*, 463; Reynaud, *Ausst. Primitifs* 41f.; Zehnder, *Ursula* 175; Budde, *Köln* 254; Zehnder, *Altkölner Malerei* 384; Lange, *Körper* 38; Corley, *Maler und Stifter* 357 Anm. 108; Montgomery, *Ursula* 128.

⁹⁷ H. Gundersheimer, *Verzeichnis der Kunstschätze, Antiquitäten und des antiken Mobiliars im Hause Bayenthalgürtel Nr. 2, Sommer 1931*, S. 1, *Archiv des LMB*.

⁹⁸ E. Pracht, *Ottmar Strauss. Industrieller, Staatsbeamter, Kunstsammler. Menora. Jahrb. Deutsch-Jüd. Gesch.* 5, 1994, 39–70, bes. 53–58.

⁹⁹ *Sammlung Geheimrat Ottmar Strauss. Aus dem Haus Bayenthalgürtel 2 in Köln und aus Haus Heisterberg – Sammlung Schwarz, Berlin, Nachlass Geheimrat W. Preetorius, Mainz und anderer Besitz. Aukt.-Kat. Helbing Frankfurt a. M. Nr. 35 (1935) 15 Nr. 85* (Exemplar mit beigehefteter Schätzliste und annotierten Preisen, *Bibliothek des LMB*).

¹⁰⁰ *Meubles de tapisserie des XVIIe et XVIIIe siècles, tableaux du XIVe au XIXe siècles, sculptures de haute époque, objets d'Extrême-Orient, gravures, argenterie, porcelaines, tapisseries, étoffes, tapis. Mise en vente de la succession Ottmar Strauss et de plusieurs collections particulières provenant de châteaux connus. 22, 23 et 24 octobre 1942. Aukt.-Kat. Galerie Epoques Zürich (1942) 60 Nr. 743; Antiquités, meubles, tapis, sculptures de haute époque, du XIe au XVIIIe siècle, tableaux du XVe au XIXe siècle, dessins, gravures, estampes. 19 et 20 avril 1943. Aukt.-Kat. Galerie Epoques Zürich (1943) 53 Nr. 619.*

¹⁰¹ Pracht, *Strauss* (Anmerkung 98) 59–61.

¹⁰² P. Clemen, *Die Kunstdenkmäler des Kreises Euskirchen. Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz IV* (Düsseldorf 1900) 136; 138.

¹⁰³ J. Eschweiler (Hrsg.), *Das Erzbischöfliche Diözesanmuseum Köln* (Köln 1936) 63.



de, das heute dem Louvre gehört, war eine weitere Szene vorangestellt, deren Inhalt unbekannt ist. Möglicherweise gab sie, analog zum großen Ursulazyklus (Köln, St. Ursula), die Beratung der Heiden wieder, welche auch in den anonymen *Revelationes* von 1183 zur Vita der Heiligen Ursula erwähnt ist¹⁰⁴.

Das zweite Bild im Louvre wird entweder als ›Ankunft der Gesandten am Hof der Heiligen Ursula‹ oder aber als ›Die Heilige Ursula verkündet am Hof ihres Vaters ihre Entscheidung‹ (4a, Abbildung 7 und 8) gedeutet (s. u.). Die Legende berichtet, dass die Heilige Ursula aufgrund göttlicher Eingebung als Ausweg aus diesem Dilemma folgende Bedingungen für ihre Einwilligung in die Heirat unterbreitet habe: eine Frist von drei Jahren, die christliche Unterweisung und Taufe des Aethereus sowie zum Trost Ursulas zehn Jungfrauen mit je eintausend Begleiterinnen, die in diesem Zeitraum als Jungfrauen zu weihen seien.

¹⁰⁴ »Consilio sane habito mittunt legatos«, zitiert nach Crombach, *Vita et martyrium* 518.

¹⁰⁵ Tervarent, *Sainte Ursule* I, 81–83; Baum, *Textiler Bildträger* II, 209; Lange, *Körper* 42.

Welche Szene die Lücke zwischen diesem Bild (4a) und dem ›Abschied der heidnischen Gesandten‹ (5a, Abbildung 9) ausfüllte, ist unklar. Denkbar wäre, dass sie die Unterredung zwischen der heidnischen Delegation und dem Vater Ursulas thematisierte, bevor diese zum Abschied das Antwortschreiben erhalten. Jedenfalls schließt sich die ›Rückkehr der Gesandten an den Hof des heidnischen Königs‹ (5b, Abbildung 10) an, wo Ursulas Zustimmung freudig begrüßt wird und Aethereus auf eine rasche Erfüllung der Konditionen drängt. Die weiteren Geschehnisse, wie etwa die Reisevorbereitungen zur Pilgerfahrt oder der Abschied Ursulas von ihren Eltern sind im Unterschied zu den anderen Kölner Ursulazyklen nicht dargestellt. Ob diese Begebenheiten bewusst weggelassen wurden oder aber nicht mehr erhalten sind, ist unbekannt¹⁰⁵.

Die Erzählung setzt erst wieder mit der ›Erscheinung des Engels‹ (6a, Abbildung 11) in Köln ein, der Ursula das Martyrium bei der Rückkehr nach Köln prophezeit. Am Folgetag verkündet die Heilige Ursula ihre Entscheidung (6b, Abbildung 12), nämlich den eingeschlagenen Weg konsequent weiterzugehen, und überzeugt davon auch ihre Begleiterinnen. Bei der ›Ankunft in Basel‹ (7a, Abbildung 13) verlassen sie die Schiffe, überqueren die Alpen und erreichen schließlich Rom. Nach der ›Ankunft in Rom‹ (7b, Abbildung 14) spendet Papst Cyriakus den noch heidnischen Jungfrauen das Sakrament der Taufe. Er nimmt nach seinem Rücktritt und der ›Übergabe der Tiara an seinen Nachfolger‹ (8a, Abbildung 15) am Zug teil und befindet sich bei der ›Abreise aus Rom‹ (8b, Abbildung 16) zusammen mit Ursula an der Spitze der Schar. Bei der ›Rückkehr nach Basel‹ (9a, Abbildung 17) empfängt sie erneut Bischof Pantulus, der sich nun gleichfalls dem Gefolge Ursulas zugesellt. Der Inhalt des rechten Teiles dieses Bildpaares ist nicht überliefert, möglicherweise war das Aufeinandertreffen von Aethereus und Ursula in Mainz dar-

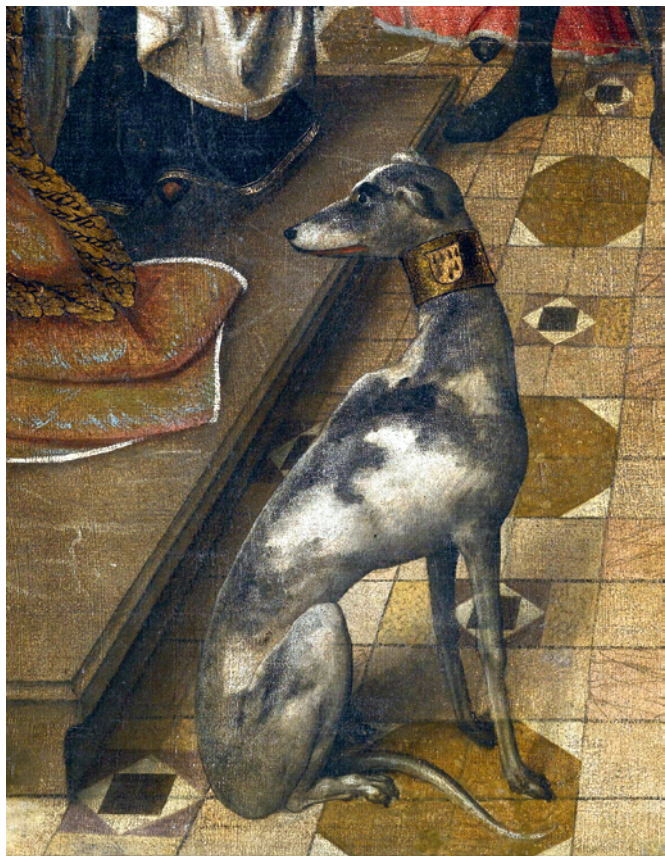


Abbildung 7 und 8 Die Heilige Ursula verkündet am Hof ihres Vaters ihre Entscheidung (4a). Louvre R.F. 968.

gestellt¹⁰⁶. Schließlich erleidet er zusammen mit der Heiligen Ursula und ihren Gefährtinnen vor den Toren Kölns das ›Martyrium‹ (10, Abbildung 18) durch die hunnischen Belagerer. Im Unterschied zu den anderen Kölner Ursulazyklen sind die Ereignisse nach dem Tod der Jungfrauen ausführlich thematisiert. Die ›Hunnenschlacht‹ (11a, Abbildung 19), also die Vertreibung der Hunnen, und die ›Bestattung der Märtyrerinnen‹ (11b, Abbildung 20), die in anderen Kölner Ursulazyklen allenfalls als Nebenszenen angelegt sind, nehmen ein Doppelbild ein. Unbekannt ist, was auf dem vorletzten, nicht erhaltenen Gemälde dargestellt war. Das Abschlussbild zeigte die ›Umbettung der Heiligen Ursula‹ (12b, Abbildung 21) durch den Heiligen Kunibert.

Bei den Szenen, deren Sockelzone noch im Original vorhanden oder zumindest durch eine Fotografie belegt ist, sind zwischen den Stifterdarstellungen Pergamentrollen mit lateinischem Text aufgemalt. Dieser besteht überwiegend aus schwarzen Buchstaben und ist auf vorgezeichneten Linien notiert. Allerdings reichte der vorgesehene Platz nie aus: Die letzten Wörter sind kleiner geschrieben und werden entweder in zwei Zeilen aufgesplittet oder rechts unten angehängt¹⁰⁷. Ferner unterliefen bei der Ausführung auch Fehler: So enthält beispielsweise beim Bild der ›Ankunft der Heiligen Ursula und ihrer Gefährtinnen in Basel‹ (7a) das Wort ›arrripuere‹ ein ›r‹ zu viel, bei ›successu‹ wurde ein inkorrekt drittes ›c‹ übermalt, und zwar vielleicht schon während der Herstellung¹⁰⁸.

Die einzelnen Bildtexte und ihre Übersetzung lauten wie folgt:

Abschied der heidnischen Gesandten vom Hof der Eltern der Heiligen Ursula (5a, Abbildung 9):

»Suscepta proinde responsione generosa plurimum letificati sunt le / gati et maximas grates domino regi regineque et precipue sponse inclite / ac nobilissime ursule reddentes ad propria redi[e]re cum iubilo et appa/ratu celebri atemptaverunt.« – »Nachdem sie darauf(hin) die großmütige Antwort erhalten hatten, wurden die Gesandten sehr froh (gemacht) und sagten dem Herrn (und) König und der Königin und besonders der erlauchten und hochedlen Braut Ursula allergrößten Dank und machten sich mit Jubel und festlichem Prunk daran, in die Heimat zurückzukehren.«

Rückkehr der Gesandten an den Hof des heidnischen Königs (5b, Abbildung 10):

»Redeuntibus legatis et fausta proclamantibus rex cum regina matrimonio¹⁰⁹ exultat / et filius instat ut cuncta que virgo pensaverat accelerentur ut¹¹⁰ illico rex per / provincias mittens iussit virgines colligere et ad pallacium suum quantocius ad / ducere.« – »Als die Gesandten zurückkommen und beglückende Nachrichten verkünden, freut sich der König mit der Königin über die Ehevereinbarung, und der Sohn besteht darauf, dass alles, was die Jungfrau erwogen hatte, rasch ausgeführt wird; und der König hat sogleich überall in die Provinzen (Boten) geschickt und angeordnet, Jungfrauen zu sammeln und so schnell wie möglich zu seinem Palast zu führen.«

Ankunft der Heiligen Ursula und ihrer Gefährtinnen in Basel (7a, Abbildung 13):

»Venientes proinde basileam ibidem navibus relictis pedestres viam / montanam nivibus confertam tenere puelle arr[r]ipuere ac prospero suc/cessu angelis comitantibus et suffragantibus longum iter / usque romam feliciter perfecerunt.« – »Als sie dann nach Basel kamen und dort ihre Schiffe zurückgelassen hatten, machten sich die jungen Mädchen eilig zu Fuß auf den dicht mit Schnee bedeckten Weg über das Gebirge und vollendeten bei günstigem Verlauf mit Begleitung und Unterstützung von Engeln den langen Weg glücklich bis Rom.«

¹⁰⁶ Baum, *Textiler Bildträger II*, 208.

¹⁰⁷ Afken, *Bilderzyklus* 68.

¹⁰⁸ Afken, *Bilderzyklus* 68.

¹⁰⁹ Die Lesart ›miro‹ ergibt an dieser Stelle keinen Sinn; man sollte das Wort stattdessen als Abkürzung für ›matrimonio‹ deuten. Ich danke Josef Mager, *Althilo-*

loge (Lichtenfels), für diesen Hinweis und die Beratung bei der Übersetzung, so auch folgend.

¹¹⁰ Auch wenn hier zweifelsfrei ›ut‹ steht, muss man dies wohl als Verschreibung von ›et‹ lesen, da ›ut‹ zwingend den Konjunktiv Imperfekt erforderte.

Ankunft der Heiligen Ursula und ihrer Gefährtinnen in Rom (7b, Abbildung 14):

»Almam ex tunc ingressa urbem summus pontifex cum clero et / cardinalibus et principalibus civibus magna exultatione nobili / que processione illas excepit. mirabilis etiam / gratia provocavit vicinas civitates ut ad tam grande spectaculum confluerent.« – »Als sie daraufhin in die heilige Stadt hineingegangen waren, empfing sie der Papst mit dem Klerus und den Kardinälen und den ersten Bürgern mit großem Jubel und einer feierlichen Prozession. Ihre wunderbare Anmut veranlasste auch die benachbarten Städte, zu dem so großartigen Schauspiel zusammenzuströmen.«

Umbettung der Heiligen Ursula (12b, Abbildung 21):

»Certificatus presul venerandus per divinum oraculum ordinata / processione cum multa reverentia et devotione ad locum accessit. / elevansque thesaurum pretiosum ac virgineum corpus ursule martyris gloriose / ad sibi preperatam capsulam transtulit cum iubilo decenti / et honore.« – »Durch göttliche Eingebung bestimmt, trat der ehrwürdige Bischof, nachdem er eine Prozession aufgestellt hatte, mit viel Ehrfurcht und Ehrerbietung zu dem Ort (heran). Und er hob den kostbaren Schatz und trug den jungfräulichen Leib der ruhmreichen Märtyrerin Ursula (hinüber) zu einem für sie vorbereiteten Schrein mit geziemendem Jubel und Ehrerbietung.«

Auch wenn nur noch diese fünf Passagen bekannt sind, so wird doch deren Funktion deutlich: Wie bei dem mit allen Begleittexten erhaltenen Severinzyklus aus derselben Werkstatt¹¹¹ liefern sie nicht nur Namen, Orte und historische Zusammenhänge, sondern ergänzen auch die bildliche Aussage um nicht dargestellte Informationen. So ist bei der malerischen Ausarbeitung der ›Ankunft in Rom‹ (7b) nur der zeremonielle Empfang durch den Papst wiedergegeben. Der schriftliche Teil nennt aber zusätzlich den Jubel des Volkes und den Zustrom von Personen aus anderen Städten. Bei der Schlusszene erklärt er, welche Ursache die dargestellte Umbettung der Heiligen Ursula hat. Zudem kommt den lateinischen Ausführungen auch die Rolle zu, auf Handlungsstränge in der näheren Zukunft hinzuweisen. Bei der ›Rückkehr der Gesandten an den Hof des heidnischen Königs‹ (5b) berichten sie bereits über das Sammeln von Jungfrauen, was aus der im Bild festgehaltenen Übergabe des Antwortschreibens nicht hervorgeht. Es bleibt allerdings offen, ob die Pergamentrollen der nicht mehr vorhandenen Sockelzonen vielleicht auch weiter zurückliegende Ereignisse behandelten. Wenn man die ›Erscheinung des Engels‹ (6a) nach Köln verortet, so könnte der Text die Lücke in der Erzählung zwischen der ›Rückkehr der Gesandten an den Hof des heidnischen Königs‹ (5b) und der ›Erscheinung des Engels‹ (6a) geschlossen haben, sofern sie nicht auf den Verlust von mindestens einem Doppelbild zurückzuführen ist.

Soweit bekannt, sind die lateinischen Passagen nicht wörtlich aus einem bestimmten Werk entnommen, sondern beziehen sich, wie auch die Bilder selbst, auf mehrere Quellen. In der Forschung besteht Konsens¹¹², dass diesbezüglich vor allem die ausführlichen Revelationes von 1183 und 1187 zu nennen sind¹¹³. Das Gemälde ›Papst Cyriacus übergibt die Tiara‹ (8a, Abbildung 15) scheint jedoch auf die Revelationes der Elisabeth von Schönau¹¹⁴ zurückzugehen¹¹⁵. Lediglich

¹¹¹ Zu diesem Aspekt vgl. Oepen/Steinmann, Severinzyklus 125 f.

¹¹² Afken, Bilderzyklus 3; Bott, Ausst. Ursula 36; Borger/Zehnder, Köln 106; Goldberg/Scheffler, Altdeutsche Gemälde 464; Zehnder, Altkölner Malerei 385; Zehnder, Ursula 175; Lange, Körper 42; Tervarent, Sainte Ursule I, 78–83.

¹¹³ Eine ausführliche Edition des Textes bei Crombach, Vita et martyrium 512–654. Der Text ist zudem als Teil der Acta Sanctorum online verfügbar unter: [http://acta.chadwyck.co.uk/all/fulltext?ALL=Y&AC-](http://acta.chadwyck.co.uk/all/fulltext?ALL=Y&AC-TION=byid&warn=N&div=4&cid=Z400008849&FILE=../session/1559396349_7477&SOURCE=config.cfg&CURDB=acta)

[TION=byid&warn=N&div=4&cid=Z400008849&FILE=../session/1559396349_7477&SOURCE=config.cfg&CURDB=acta](http://acta.chadwyck.co.uk/all/fulltext?ALL=Y&AC-TION=byid&warn=N&div=4&cid=Z400008849&FILE=../session/1559396349_7477&SOURCE=config.cfg&CURDB=acta). Zugriff am 01.06.19.

¹¹⁴ Für den lateinischen Originaltext vgl. F. Roth, Die Visionen der hl. Elisabeth und die Schriften der Aebte Ekbert und Emecho von Schönau (Brünn 1884) 123–138; für die deutsche Übersetzung mit kritischen Fußnoten vgl. P. Dinzelsbacher, Elisabeth von Schönau. Werke (Paderborn u. a. 2006) 147–163.

¹¹⁵ Ebenda 150 f., Kap. 7–8; Roth, Elisabeth (vorherige Anmerkung) 126 f., Kap. 7–8.



Abbildung 9 Abschied der heidnischen Gesandten vom Hof der Eltern der Heiligen Ursula (5a).
 Bonn, LVR-Landesmuseum G. K. 137.



Abbildung 10 Rückkehr der Gesandten an den Hof des heidnischen Königs (5b).
 Bonn, LVR-Landesmuseum G. K. 138.

die Schlusszene der ›Umbettung der Heiligen Ursula‹ (12b, Abbildung 21) lässt sich nicht aus den Ursulaviten ableiten, sondern entstammt der seit dem neunten oder zehnten Jahrhundert überlieferten Legende des Heiligen Kunibert in der Fassung des fünfzehnten Jahrhunderts¹¹⁶, was abermals die besondere Stellung dieses Gemäldes unterstreicht. Doch neben allgemeinen Bezügen lassen sich den *Revelationes* von 1183 und 1187 wohl auch konkrete Details im Zyklus zuweisen. So schweben während der Reise der Heiligen Ursula und ihrer Gefährtinnen über ihren Köpfen Engel, wie es dort mehrfach beschrieben wird¹¹⁷. Außerdem berichten die *Revelationes* über im Zug anwesende kleine Kinder¹¹⁸, was erklären würde, warum eine der Frauen im Gefolge der Heiligen Ursula bei der ›Abreise aus Rom‹ (8b, Abbildung 16) ein Kind auf ihrem Arm trägt¹¹⁹. Eventuell ist auch die Simultanszene im Bild ›Papst Cyriacus übergibt die Tiara‹ (8a, Abbildung 15) aus den anonymen *Revelationes* entlehnt; denn sie betonen explizit, dass es ihm zwei Kardinäle gleichtaten¹²⁰ und sich dem Zug anschlossen.

Zusätzlich schlägt Lange vor, die gemalte Rahmenarchitektur als Zitat des Eingangsmotivs der Visionen der Elisabeth von Schönau zu verstehen¹²¹. Doch wird hier (vor der ersten Vision Elisabeths) lediglich geschildert, dass die Brüder vor dem Eingang der Kirche auf die Übertragung der Reliquien der Jungfrauen aus Deutz warten, während Elisabeth selbst sich in ihrer Kammer aufhält und in Ekstase auf die Straße schaut, auf der die Reliquien transportiert werden, und dort eine Engelserscheinung wahrnimmt¹²². Hinzu kommt noch, dass die gewählte gemalte Einfassung – auch über die Gattung der Malerei hinaus – derart verbreitet ist, dass sich daraus keine zwingenden Schlüsse ergäben, die über die unmittelbare Funktion als Rahmen und somit als Grenze zwischen Betrachter und der dargestellten Legende hinausgingen.

Beim Blick auf die Textquellen ist jedoch zu berücksichtigen, dass für die malerische Ausführung natürlich auch die bildliche Tradition maßgeblich war¹²³. So wird etwa der Tod des Aethereus durch das Schwert in der Nähe Ursulas (10, Abbildung 18) einerseits in den anonymen *Revelationes* geschildert¹²⁴, ist aber andererseits in ähnlicher Form schon bei der letzten Szene des großen Ursulazyklus dargestellt¹²⁵.

Überlegungen zu den umstrittenen Bildthemen

Wie wichtig der Text zum Verständnis der Bilder ist, offenbart sich gerade bei denjenigen Szenen des Zyklus, deren Benennung in der Forschung umstritten ist. Sein Fehlen führte bei einem der beiden im Louvre befindlichen Gemälde sowohl zur Deutung ›Ankunft der Gesandten am Hof der Heiligen Ursula‹ als auch ›Die Heilige Ursula verkündet am Hof ihres Vaters ihre Entscheidung‹ (4a, Abbildung 7 und 8). Ferner wird bei der ›Erscheinung des Engels‹ (6a, Abbildung 11) und, seit Stanges Zuweisung von ›Die Heilige Ursula verkündet ihre Entscheidung‹ (6b, Abbildung 12) zum Zyklus¹²⁶, auch bei dieser Szene sowohl eine Lokalisierung an den britannischen

¹¹⁶ Afken, Bilderzyklus 13; Bott, Ausst. Ursula 36; Zehnder, Altkölner Malerei 385; Zehnder, Ursula 175; Lange, Körper 42; Tervarent, Sainte Ursule I, 83.

¹¹⁷ Tervarent, Sainte Ursule I, 79 mit zitierten Belegstellen; Crombach, Vita et martyrium 539–541, Kap. 11 f. – Delpy, Ursula 164, geht noch davon aus, dass diese einer uralten Malersitte geschuldet seien.

¹¹⁸ Zehnder, Ursula 40 f.

¹¹⁹ Tervarent, Sainte Ursule I, 79.

¹²⁰ Tervarent, Sainte Ursule I, 81 f. Anm. 1 mit zitierter Belegstelle; Crombach, Vita et martyrium 552, Kap. 18.

¹²¹ Lange, Körper 42 f. 45.

¹²² Dinzelsbacher, Elisabeth (Anmerkung 114) 147, Kap. 2; Roth, Elisabeth (Anmerkung 114) 123 f., Kap. 2.

¹²³ Lange, Körper 42.

¹²⁴ Crombach, Vita et martyrium 557, Kap. 20.

¹²⁵ Tervarent, Sainte Ursule I, 65 mit zitierter Belegstelle; Crombach, Vita et martyrium 557, Kap. 20.

¹²⁶ Stange, Deutsche Malerei 95. Diese Zuordnung ist seitdem Konsens.

¹²⁷ Aldenhoven, Kölner Malerschule 301 f.; Schaefer, Kölner Malerschule 32; Brockmann, Spätzeit 263 f.; Des Maîtres de Cologne à Albert Dürer. Ausst. Paris, Musée de l'Orangerie (Paris 1950) 42; Stange, Deutsche Malerei 95; Stange, Verzeichnis 97 f.

¹²⁸ Tervarent, Sainte Ursule I, 56–59; Kauffmann, Ursula 34; Goldberg/Scheffler, Altdeutsche Gemälde I, 462 f.; Reynaud, Ausst. Primitifs 40–42; Bott, Ausst. Ursula 34;

Königshof¹²⁷ als auch nach Köln¹²⁸ diskutiert. Aus den Ursulaviten lassen sich jedenfalls beide Möglichkeiten für dieses einstige Bildpaar ableiten¹²⁹.

Bei der ›Erscheinung des Engels‹ (6a, Abbildung 11) ermöglicht die Simultanszene rechterhand des Bettes, bei der es sich aufgrund der nächtlichen Atmosphäre wohl eher um eine Verabschiedung als um eine Begrüßung handelt, erste Schlussfolgerungen. Die ältere Forschung geht davon aus, dass hier Ursula vor ihrer Mutter niederkniet¹³⁰. Doch dies ist stark zu bezweifeln. Die Heilige trägt auf keinem der Bilder ein grünes Gewand und wird zudem seit ihrer Weihe zur Jungfrau stets mit Krone und fast immer mit Nimbus ausgezeichnet, was sogar auf die Neben-szene der Taufe der Jungfrauen im Gemälde der ›Ankunft in Rom‹ (7b, Abbildung 14) zutrifft. Hinzu kommt noch, dass die Mutter Ursulas, im Unterschied zur Dame der Abschiedsszene¹³¹, durchgehend ein rotes Gewand mit Zaddeln trägt. Insofern scheint es sich hier eher um Jungfrauen im Allgemeinen zu handeln. Daher ist die Engelserscheinung wohl in Köln zu verorten, zumal in einer der Legendentextfassungen, nämlich der Passio ›Regnante Domino‹, explizit berichtet wird, dass die Jungfrauen für die Nacht auseinandergehen und Ursula anschließend ihre (Kölner) Traumvision hatte. Darüber hinaus ist ganz allgemein festzustellen, dass in den vorhandenen Ursulazyklen die Kölner Vision häufiger thematisiert wird als jene in Britannien¹³².

Auch für die anschließende Szene, nämlich ›Die Heilige Ursula verkündet ihre Entscheidung‹ (6b, Abbildung 12) ist zu konstatieren, dass ihre Eltern fehlen¹³³. Zwar ist das Gewand der Person zu ihrer Rechten dem ihres Vaters ähnlich, aber es weicht in der Farbe ab, ganz abgesehen davon, dass diesem wohl kaum Hut und Stock anstelle von Krone und Zepfer zugeordnet wären. Auf der anderen Seite des Thrones steht ein Mann, der als Gelehrter identifiziert werden könnte, obgleich er aufgrund seines Bartes und des Turbans eher den im Zyklus wiedergegebenen Heiden entspricht. Auch bei der sitzenden Dreiergruppe scheint es sich lediglich um Jungfrauen zu handeln; jedenfalls trägt keine von ihnen ein Gewand, welches dem von Ursulas Mutter ähnlich wäre. Selbst die gekrönte Person ganz rechts dürfte als eine der königlichen Begleiterinnen Ursulas zu interpretieren sein, die in mehreren Bildern, etwa in der ›Ankunft in Basel‹ (7a, Abbildung 13), zu sehen sind, während Ursulas Mutter stets ohne Diadem dargestellt wird. Bekräftigt wird die Tendenz pro Köln zudem durch eine Szene des später entstandenen und nur noch fragmentarisch überlieferten Ursulazyklus (ca. 1515–1520), des sogenannten Pseudo-Bruyn, die sich sehr eng am Bild ›Die Heilige Ursula verkündet ihre Entscheidung‹ (6b) orientiert und deren Bildtext eindeutig auf Köln als Stätte des Geschehens hinweist¹³⁴. Auch die Raumgestaltung der Vision und der Verkündung der Entscheidung deutet eher auf Köln als auf Britannien hin; die in jeder britannischen Palast-szene auf Glasfenstern, Bettrücken oder Hundehalsbändern anzutreffenden Wappen mit den Hermelinschwänzchen fehlen in beiden Gemälden.

Dennoch schließt die jüngere Forschung Britannien trotz der Präferenz für Köln nicht definitiv aus¹³⁵. Es überrascht, dass die Uminterpretation des Gemäldes im Louvre ›Ankunft der

Zehnder, Ursula 171; 174 f.; Budde, Köln 252–254; Schlagenhauer, Meisterwerke 96; Zehnder, Altkölner Malerei 383 f.; Lange, Körper 37 f.; Montgomery, Ursula 127 f.

¹²⁹ Baum, Textiler Bildträger II, 204.

¹³⁰ Aldenhoven, Kölner Malerschule 304; Escherich, Schule 126; Burger/Beth/Schmitz, Malerei Niederdeutschland 453. – G. Kaun, Deutsche Malerei des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts (Calw und Stuttgart 1949) 34 gibt nur allgemein an, dass sich Ursula noch vor Tagesanbruch verabschiedet.

¹³¹ Das ursprünglich gelbe Gewand mit roten Schattenslasuren wurde durch eine spätere Übervergoldung verändert, vgl. Baum, Textiler Bildträger II, 216.

¹³² Tervarent, Sainte Ursule I, 79, mit zitierter Belegstelle.

¹³³ Wobei natürlich unklar ist, was genau dem starken Beschneidung der Szene zum Opfer fiel.

¹³⁴ Kauffmann, Ursula 10; 16. – In der älteren Literatur wird bisweilen sogar angenommen, dass dieser Zyklus zur Ergänzung des Ursulazyklus des Kölner Meisters der Ursulallegende angefertigt worden sei, vgl. Delpy, Ursula 178–180; Tervarent, Sainte Ursule I, 81–83. Der Wiederlegung dieser These durch Kauffmann ist zuzustimmen, vgl. Kauffmann, Ursula 16. Zum Zyklus des Pseudo-Bruyn im Allgemeinen siehe Baum, Textiler Bildträger II, 315–335.

¹³⁵ Lange, Körper 37 f.; Baum, Textiler Bildträger II, 208. Zehnder, Altkölner Malerei 386 f. lässt es zumindest für die Erscheinung des Engels offen.



Gesandten bei den Eltern« zu »Die Heilige Ursula verkündet am Hof ihres Vaters ihre Entscheidung« (4a, Abbildungen 7 und 8) bislang weder berücksichtigt noch thematisiert wurde¹³⁶, obwohl diese zwangsläufig die Verortung des Bildpaares aus »Erscheinung des Engels« und »Die Heilige Ursula verkündet ihre Entscheidung« (6a/6b) nach Köln nach sich ziehen würde.

Dabei ist die neue Deutung der Darstellung im Louvre durchaus angebracht: Die Handlung ist in den elterlichen Palast verlegt, der durch das Hermelinwappenhalsband des Windspiels im Vordergrund klar als solcher zu identifizieren ist. Die Heilige ist zwar etwas nach hinten versetzt, nimmt dafür aber, auf dem Thronpodest stehend, die Bildmitte ein. Zu ihrer Rechten sitzen ihre Eltern auf einem Thron, zu ihrer Linken versammeln sich einige männliche Perso-

¹³⁶ Reynaud, *Ausst. Primitifs* 39; 42; B. Lavernée / D. Thiébaud (Hrsg.), *Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre II. Italie, Espagne, Allemagne, Grande-Bretagne et divers* (Paris 1981) 33;

F. Nourissier / E. Foucart-Walter, *Dogs in the Louvre* (Paris 2007) 22; Foucart-Walter/Meslay/Thiébaud, *Peintures* 110. Lediglich Baum, *Textiler Bildträger II*, 204, übernimmt die neue Interpretation.



Abbildung 11 (gegenüber) Erscheinung des Engels (6a). Köln Wallraf-Richartz-Museum 197.
 Abbildung 12 (oben) Die Heilige Ursula verkündet ihre Entscheidung (6b). Köln, Museum Kolumba M 1003-251.

nen, denen sie im Redegestus zugewandt ist. Die Zuhörer reagieren auf ihre Rede mit ernsten und sorgenvollen Blicken. Sowohl das Mienenspiel der Protagonisten als auch die prominente Platzierung Ursulas, auf die ihr Vater und die Person mit dem pelzverbrämten Mantel mit ihren Handbewegungen zugleich zeigen, macht die neue Deutung des Bildes plausibel. Noch überzeugender fällt jedoch der Vergleich der vermeintlichen Gesandten des Heidenkönigs mit den-

jenigen in den Bildern von deren ›Aussendung‹ (3b, Abbildungen 5 und 6), ihrem ›Abschied vom Hof der Eltern‹ (5a, Abbildung 9) und der ›Rückkehr an den Hof des heidnischen Königs‹ (5b, Abbildung 10) aus: Sie werden nämlich durch wildes Aussehen charakterisiert, evoziert durch dunklere Gesichtsfarbe, lange Haare und Bärte sowie Falten im Gesicht. Zudem sind die meisten Personen auf mindestens zwei der drei Bilder präsent; der Leiter der Delegation, der bei der ›Rückkehr an den Hof des heidnischen Königs‹ (5b) das Antwortschreiben übergibt, ist sogar auf allen drei Gemälden vertreten. Bei der angeblichen ›Ankunft der Gesandten am Hof‹ (4a, Abbildung 7) weist jedoch keiner der Männer Ähnlichkeiten mit einem der heidnischen Gesandten auf¹³⁷, allein schon ihr Inkarnat fällt deutlich heller aus. Darüber hinaus ist der Mann mit dem langen Bart, der rechts im Vordergrund steht, als Typus eng verwandt mit der rechten Person der Dreiergruppe im hinteren Teil der Kirche auf dem Bild der ›Weihe der Heiligen Ursula‹ (2b, Abbildung 4). Und schließlich dürfte der rot gewandete Herr rechts der Heiligen mit dem Höfling links hinter dem König im Bild des ›Abschieds der Gesandten vom Hof der Eltern‹ (5a, Abbildung 9) identisch sein. Der Uminterpretation des Bildes zu ›Die Heilige Ursula verkündet am Hof ihres Vaters ihre Entscheidung‹ (4a) ist daher zuzustimmen. Die sich daraus ergebende Lokalisierung sowohl der Vision als auch der zweiten Mitteilung ihres Entschlusses in Köln lag schon zuvor aus inhaltlichen Gründen nahe.

Doch auch die Benennung der ›Bestattung der Märtyrerinnen‹ (11b, Abbildung 20) ist bei Weitem weniger eindeutig, als es zunächst wirkt, vor allem wenn man sie als ›Begräbnis der Heiligen Ursula und ihrer Gefährtinnen‹ bezeichnet¹³⁸. Dass die im Vordergrund emporgehobene Leiche, die gemeinhin als die Heilige Ursula selbst angesehen wird, weder durch einen Nimbus ausgezeichnet, noch mit dem Gewand der Martyriumsszene bekleidet ist, ist bemerkenswert. Baum folgert daraus, dass lediglich die Beisetzung der Gefährtinnen geschildert wird. Die Beerdigung der Heiligen Ursula sei entweder anderweitig am ursprünglichen Anbringungsort abgebildet gewesen oder sie sei Inhalt der verlorengegangenen nächsten Szene gewesen, die zusammen mit der ›Umbettung der Heiligen Ursula‹ (12b, Abbildung 21) ein Bildpaar formte¹³⁹.

Es ist dennoch vorstellbar, dass trotzdem die Heilige Ursula gemeint ist und die Abweichungen in ihrem Äußeren bewusst gesetzt sind. Zwar ist Ursula meistens in einen blauen Mantel mit einem Mieder aus Hermelin sowie ein Brokatgewand mit Hermelinbordüre gekleidet, doch wird davon in drei Bildern abgewichen: Bei der ›Geburt‹ (1b, Abbildung 2) ergibt sich dies aus den Umständen, bei der ›Taufe‹ (2a, Abbildung 3) und bei der ›Weihe der Heiligen Ursula‹ (2b, Abbildung 4) steht die Gewandung hingegen im Kontext der sakralen Handlungen. Die Taufe bedeutet den Eintritt in die Gemeinschaft der Christen und das Gelöbnis der Jungfräulichkeit den Verzicht auf eine weltliche Ehe, hat aber zugleich die mystische Vermählung mit Christus zur Folge. Zu beiden Anlässen trägt sie ein ihrem Stand und dem Anlass angemessenes Kleid aus feinem weißen Gewebe mit Goldstickereien. Es wäre also durchaus denkbar, dass sie, passend zur Beerdigung, ein Totenhemd anhat. Somit würde aus dem ›ungewohnten‹ Gewand der Heiligen Ursula ein konformes und in christlicher Demutshaltung bewusst einfach gestaltetes Totenkleid, wie es auch der durch den Heiligen Severin von den Toten erweckte Jüngling im Severinzyklus aus der Werkstatt des Ursula-Meisters trägt. Allerdings ist einschränkend zu berücksichtigen, dass Ursula durch den Heiligen Kunibert in ihrer üblichen Aufmachung aufgefunden wird. Dies könnte jedoch damit zu erklären sein, dass diese Szene dem Topos des unverwesten Heiligenleichnams verpflichtet ist, der durch die Schilderung Ursulas in ihrer üblichen Kleidung wohl noch eindrucksvoller umzusetzen war.

¹³⁷ Reynaud, *Ausst. Primitifs* 42.

¹³⁸ Schaefer, *Kölner Malerschule* 32; Zehnder, *Altkölner Malerei* 383; Lange, *Körper* 37; Montgomery, *Ursula* 128.

¹³⁹ Baum, *Textiler Bildträger I*, 64; II, 205.

¹⁴⁰ Schlagenhauer, *Meisterwerke* 96.

¹⁴¹ Zur Thematik vgl. Baum/Meier, *Zwei Szenen*.

¹⁴² Lange, *Körper* 42.

Generell müssen Zyklen dieser Zeit nicht einer Bildlogik im modernen Sinn verpflichtet sein: Haupt- und Simultanszenen mit identischem Personal sind ebenso möglich wie ein Papst Cyriacus, der nach seiner Abdankung weiterhin die Tiara trägt. Auch das Fehlen des Heiligenscheines mag inhaltliche Gründe haben: Beim ›Martyrium‹ (10, Abbildung 18) ist die Aufnahme der Seelen in den Himmel wiedergegeben; insofern könnte intendiert gewesen sein, hier nur die Bestattung des bereits von der Seele getrennten leblosen Körpers abzubilden, während bei der Schlusszene (12b, Abbildung 21) der vorhandene Nimbus die Bergung einer Heiligen unterstreichen sollte.

Naturgemäß bewegen sich derartige Überlegungen im spekulativen Bereich, doch sei zumindest die Gegenfrage erlaubt, ob die Annahme befriedigender wäre, dass es sich bei der Toten nicht um die Heilige Ursula handelt. Auffällig ist schließlich die sehr prominente Platzierung der Leiche durch die beiden Träger. Der Ursula-Meister greift damit auf eine Komposition zurück, die er in ähnlicher Weise bereits bei seiner ›Kreuzigung Christi‹ (WRM 473) für die Nebenszene der Grablegung Christi verwendete. Es erscheint daher mehr als naheliegend, die Hauptakteurin des Zyklus derart hervorzuheben. Und sofern die nächste, nicht überlieferte Szene das Begräbnis der Heiligen Ursula zeigte, wie hätte diese Formulierung so gesteigert werden können, dass sie nicht durch die Bestattung einer anonymen Jungfrau überragt worden wäre? Hinzu kommt noch, dass die Leiche immerhin durch eine Krone ausgezeichnet ist, was zwar auch auf andere Jungfrauen im Zyklus zutrifft, aber nur bei Ursula ist die Krone (zumindest meistens) mit einer Haube darunter kombiniert. Insofern ist es plausibel, dass hier die Heilige Ursula selbst dargestellt ist.

Mittel der Bilderzählung

Der Zyklus lässt sich inhaltlich in die Abschnitte des Heranwachsens der Titularheiligen inklusive Brautwerbung, die Reise und das Martyrium sowie die Ereignisse danach unterteilen¹⁴⁰ und zeichnet sich durch eine vielschichtige Bilderzählung aus. Auch wenn bei den Szenen durchaus unterschiedliche Akzente gesetzt werden, bleibt der Zyklus insbesondere durch einheitliche Horizontlinie und Isokephalie als Ganzes erfahrbar. Die Bildpaare ergänzen sich jeweils zu einer inhaltlichen Einheit: Auf das ›Gebet der Eltern‹ (1a, Abbildung 1) folgt logisch seine Erhörung, nämlich die ›Geburt der Heiligen Ursula‹ (1b, Abbildung 2) und mit der ›Taufe‹ (2a, Abbildung 3) und der ›Weihe‹ (2b, Abbildung 4) der Heiligen Ursula sind zwei sakrale Handlungen zusammengefasst. Das so skizzierte Muster setzt sich fort¹⁴¹.

Im Folgenden soll es vor allem um mehrere Kernfragen gehen: Wie wird das zeremonielle beziehungsweise höfische Erscheinungsbild des Zyklus erzeugt, und welche Rolle spielen hierbei die Anordnung der Personen im Raum, das wiedergegebene Inventar und die Mode? Inwiefern ist letztgenannte auch Teil der Charakterisierung der Protagonisten? Wieso nimmt die Ansicht der Stadt Köln unter den Stadtpanoramen eine Sonderrolle ein, und inwiefern orientiert sich diese auch an den schriftlichen Überlieferungen der Vita der Heiligen Ursula? Und welche inhaltliche Funktion kommt der Wiedergabe von Licht zu?

Die Präsenz höfischer Kultur äußert sich durch die Betonung des Zeremoniellen im gesamten Zyklus. Hierzu trägt allein schon die Auswahl bestimmter Themen wie Taufe, Weihe, Aussendung und Verabschiedung sowie Rückkehr von Gesandten, Ansprachen Ursulas und vice versa der Verzicht auf die Darstellung von Reisevorbereitungen und Ähnlichem bei¹⁴². Verstärkt wird diese Tendenz durch die Bildgestaltung selbst: Sowohl beim ›Abschied der heidnischen Gesandten vom Hof der Eltern‹ (5a, Abbildung 9) als auch bei deren ›Rückkehr an den Hof des heidnischen Königs‹ (5b, Abbildung 10) ist jeweils der Moment der Übergabe des Antwortschreibens festgehalten. Bei der letztgenannten Szene hat der Leiter der Delegation dem Zeremoniell folgend den Hut abgesetzt und übergibt kniend seinem Herrn den Brief. Es handelt sich hier offenbar um einen



Abbildung 13 Ankunft der Heiligen Ursula und ihrer Gefährtinnen in Basel (7a).
Bonn, LVR-Landesmuseum G. K. 139.



Abbildung 14 Ankunft der Heiligen Ursula und ihrer Gefährtinnen in Rom (7b).
 Bonn, LVR-Landesmuseum G. K. 140.

derart typischen Vorgang, dass er auch in einem ganz anderen Kontext, nämlich zur Illustration des Klage- und Mahnbriefes des Bernhard von Moers¹⁴³, ähnlich geschildert wird. Doch auch der Einzug in eine Stadt, wie etwa die ›Ankunft in Basel‹ (7a, Abbildung 13) und vor allem die ›Ankunft in Rom‹ (7b, Abbildung 14), ist als Staatsempfang inszeniert¹⁴⁴. Bei Letzteren steht Ursula beziehungsweise der Papst an der Spitze eines hierarchisch abgestuften Gefolges; Ursula tritt demütig mit gefalteten Händen dem von einer leicht erhöhten Position kommenden Cyriacus entgegen, der sie segnet. Auch sonst wird die Führungsrolle Ursulas in der Jungfrauenschar stets betont. So überragt sie beispielsweise bei der ›Ankunft in Basel‹ (7a) ihre Begleiterinnen, indem sie als einzige Person die vorletzte Stufe der Treppe betreten hat. Zudem hält ihr eine der Gefährtinnen die Schleppe des Mantels, wie es der Königstochter standesgemäß zukommt.

Trotz der Hervorhebung des Zeremoniellen ist der Ursula-Meister bemüht, steife Gleichförmigkeit zu vermeiden. Im eben genannten Gemälde erzeugt eine der Jungfrauen durch das Tragen einer kleinen Holztruhe sowie durch die über ihren Arm geworfene Schleppe eine gewisse Dynamik, die das feierliche Entgegenschreiten auflockert. Insgesamt entsteht sowohl durch Variation bei den Höflingen, bei den Gesandten und bei den Begleitern Ursulas als auch durch individuelle Kompositionen Abwechslung. Geradezu exemplarisch hierfür ist jeweils der Empfang bei der ›Ankunft in Basel‹ (7a) und der ›Rückkehr nach Basel‹ (9a, Abbildung 17), der an unterschiedlichen Orten, einmal vor der Stadtmauer, einmal innerhalb einer Torburg der Stadtbefestigung lokalisiert ist. Ferner fügt der Ursula-Meister mehrfach kontrastierende Handlungsstränge ein, die nicht nur die starre Atmosphäre aufbrechen, sondern auch den Inhalt erweitern oder spezifizieren. So erhält die zeremonielle Szene des ›Abschieds der heidnischen Gesandten vom Hof der Eltern‹ (5a, Abbildung 9) durch den warmherzigen Abschied Ursulas von den Knaben eine familiäre Note¹⁴⁵. Zusätzlich wird aber die Hauptthematik betont. Im Bild der ›Weihe der Heiligen Ursula‹ (2b, Abbildung 4) belebt das Paar im Mittelgrund des Hauptraumes nicht nur den Schauplatz, es repräsentiert ferner das Modell der weltlichen Ehe, eines Lebensentwurfs, gegen den sich Ursula bewusst entschieden hat¹⁴⁶. Bei der ›Taufe der Heiligen Ursula‹ (2a, Abbildung 3) wird in einer Nebenszene das Wasserholen dem Hauptgeschehen gegenübergestellt, wodurch die Taufe mit geweihtem Wasser hervorgehoben wird. Das über dem Taufbecken angeordnete Glasfenster mit Darstellung des Salvator mundi weist zudem auf die Nachfolge Christi hin, die mit der Taufe ihren Anfang nimmt¹⁴⁷.

Doch nicht nur das Zeremoniell an sich, sondern auch die Ausstattung der profanen, überwiegend gefliesten Innenräume trägt zum repräsentativen respektive aristokratischen Gesamteindruck bei. Zu nennen ist etwa das bei allen Szenen im Palast der Eltern der Heiligen Ursula aufgestellte silber- und goldfarbene Prunkgeschirr, welches im Bild ›Die Heilige Ursula verkündet am Hof ihres Vaters ihre Entscheidung‹ (4a, Abbildungen 7 und 8) sogar dreistufig aufgetürmt ist, ein Privileg, das in Frankreich lediglich dem Adel zustand¹⁴⁸. Während es bei diesem Gemälde möglicherweise auch die Mitgift Ursulas repräsentiert¹⁴⁹, so ist es als Motiv, welches der Ursula-Meister auch im Severinzyklus mehrfach verwendet, zugleich Ausdruck der enormen Bedeutung der Gold- und Silberschmiede im Kölner Wirtschaftsleben des Spätmittelalters¹⁵⁰. Die prominent platzierten Windhunde in den beiden Szenen, in denen Ursula ihre Entscheidung verkündet (4a und 6b, Abbildungen 7–8 und 12), vermitteln ebenfalls den Eindruck eines

¹⁴³ Klage- und Mahnbrief des Bernhard von Moers (mit der Darstellung der Übergabe des Klage- und Mahnbriefes oben links), datiert 20. November 1493, aquarellierte Federzeichnung, 62 × 57 cm, Zutphen, Stads- en Streekarchief, Inv.-Nr. 2386, Abbildung online verfügbar: <https://erfgoedcentrumzutphen.nl/onderzoeken/beeldbank/detail/830c5484-d2d9-11df-acc9-330146576265/media/6af7ee21-3fad-b81f-b59d-6a94893cb622?mode=detail&view=horizontal&q=2386&crows=1&page=1>. Zugriff am 15.06.2019.

¹⁴⁴ H. Borggreffe, Zwischen Spätgotik und Renaissance. Kölner Malerei des frühen 16. Jahrhunderts. In: ders. / V. Lüpkes, Glanz und Schmerz. Kölner Malerei aus dem Wallraf-Richartz-Museum. Ausst. Weserrenaissance-Museum Brake (Köln 1998) 4–33, bes. 27.

höfischen Ambientes. Darüber hinaus könnte der vor den drei Jungfrauen sitzende Hund des letztgenannten Bildes mit seinem Blick zu Ursula unter Umständen auch als Hinweis auf die Treue¹⁵¹ ihrer Gefährtinnen verstanden werden, die trotz der Prophezeiung ihres Martyriums bereit sind, den eingeschlagenen Weg mit ihr weiterzugehen.

Als weiteres bedeutsames Mittel in der Bilderzählung fungiert die Kleidung der Protagonisten. Die im Zyklus dargestellte Mode ist zwar zeitgenössisch¹⁵², also höfisch-burgundisch, jedoch zugleich, wie in dieser Epoche auch für andere Kunstregionen typisch, eine Mischung aus antiquierter, kontemporärer sowie frei erfundener Kleidung¹⁵³.

Dabei sind Ursula, ihre Eltern und ihr Gefolge optisch deutlich von den Heiden abgesetzt. Zwar tragen beide Gruppen prachtvolle und kostbare Gewänder, doch ist der phantastische Anteil bei den Heiden ungleich höher. Exemplarisch zu nennen wäre etwa die sehr eigenwillige Rüstung eines Mitglieds der Delegation¹⁵⁴ in den Bildern ›Ausendung der Gesandten‹ (3b, Abbildung 5 und 6) und deren ›Abschied vom Hof der Eltern‹ (5a, Abbildung 9). Außerdem offenbart der Vergleich zwischen den Vätern von Ursula und Aethereus eine schon modisch angelegte pejorative Typisierung des Letzteren: Beide sind zwar ihrem Stand entsprechend gekleidet, doch weist beim Heidenkönig der reiche Besatz der Bordüren mit Perlen, der sich sogar in dem kunstvoll geflochtenen Bart fortsetzt, wohl einen gewissen Hang zur Übertreibung auf. Dasselbe gilt auch für seine spitz zulaufenden Schnabelschuhe¹⁵⁵. Hauptunterscheidungsmerkmale zwischen dem paganen und dem christlichen Hofstaat sind jedoch die wesentlich dunklere Gesichtsfarbe der Heiden sowie ihre wilde Physiognomie, die durch den teils ungepflegten Bartwuchs unterstrichen wird; die abwertende Kennzeichnung ist offenkundig¹⁵⁶.

In gesteigerter Form findet sich dieses Gestaltungsprinzip bei den Hunnen, entsprechend ihrer Rolle in der Legende. Im Gegensatz zu diesen sind sowohl Aethereus als auch Ursula und ihre Gefährtinnen durch einen helleren Teint abgesetzt. Die beim Zyklus feststellbare Tendenz, auch die positiv besetzten männlichen Personen mit Falten im Gesicht zu charakterisieren, dürfte einerseits der besonderen Akzentuierung der Jungfrauen geschuldet sein, ist aber andererseits auch inhaltlich in ihrem fortgeschrittenen Alter begründet, etwa bei Papst Cyriacus.

Die insgesamt aristokratische Manier des Zyklus wird vor allem deutlich, wenn sie zur Szene der ›Bestattung der Märtyrerinnen‹ (11b, Abbildung 20) in Beziehung gesetzt wird, in der die Kölner Bürger als Hauptakteure auftreten: Ihre Aufmachung ist erheblich schlichter und auch stärker reglementiert. So würde etwa die Gewandschleppe der Heiligen Ursula, welche bei der ›Ankunft in Basel‹ (7a, Abbildung 13) durch eine Gefährtin gehalten wird, die für eine Kölner Bürgerin gemäß den Kleidervorschriften von 1470 zulässige Länge deutlich übersteigen¹⁵⁷.

Dass gerade in der Mode, aber auch sonst, der höfische Charakter überwiegt, ist angesichts der hohen Stellung der meisten Protagonisten wenig überraschend, entspricht aber auch generell dem zeitgenössischen Trend in der Kölner Malerei. Die Rolle der Stadt als wichtiger Bündnispartner der deutschen Könige beziehungsweise Kaiser von etwa 1474 bis 1513, verbunden mit allerlei höfischem Gepränge und der Präsenz der zeitgenössischen Hofkultur, mag diese Entwicklung begünstigt haben¹⁵⁸. Gerade den Stiftern des Zyklus, die zeitweise als Ratsherren tätig waren, waren viele der wiedergegebenen zeremoniellen Akte gut vertraut, ganz abgesehen davon,

¹⁴⁵ Delpy, Ursula 160.

¹⁴⁶ Lange, Körper 43.

¹⁴⁷ Baum/Meier, Zwei Szenen.

¹⁴⁸ Oepen/Steinmann, Severinzyklus 134 f.

¹⁴⁹ Nourissier/Foucart-Walter, Dogs (Anmerkung 136) 22.

¹⁵⁰ Oepen/Steinmann, Severinzyklus 135; Lange, Körper 50.

¹⁵¹ G. Unverfehrt (Hrsg.), Dürers Dinge. Einblattgraphik und Buchillustration Albrecht Dürers aus dem Besitz

der Georg-August-Universität Göttingen. Ausst. ebenda (1997) 74.

¹⁵² Bott, Ausst. Ursula 36; Zehnder, Ursula 175.

¹⁵³ Urban, Bartholomäus 73–75.

¹⁵⁴ Delpy, Ursula 159.

¹⁵⁵ Urban, Bartholomäus 69.

¹⁵⁶ Brockmann, Spätzeit 139.

¹⁵⁷ Urban, Bartholomäus 57.

¹⁵⁸ Urban, Bartholomäus 56 f. 74.



dass Heinrich Wickroid aufgrund seines Berufes als Seidenhändler wohl auch eine ganz individuelle Beziehung zu einigen der im Zyklus in Szene gesetzten kostbaren Seidenstoffe und Brokate gehabt haben dürfte¹⁵⁹.

Doch sollte bei der Betrachtung unseres Ursulazyklus der Fokus nicht nur auf höfischen Aspekten liegen; Teil der Bilderzählung ist auch eine ganz unterschiedliche Art der Stadtdarstellung. Während Basel und Rom als phantasievolle Architekturkulissen erscheinen¹⁶⁰, die allein durch die an den Stadttoren angebrachten Wappen eindeutig identifiziert werden können¹⁶¹, so ist das Panorama Kölns, insbesondere in der Szene des ›Martyriums‹ (10, Abbildung 18), äußerst detailliert: Von links nach rechts sind unter anderem der Bayenturm, Groß St.

Martin, der Rathausturm, der Domchor und das vorgelagerte Kloster St. Maria ad Gradus zu erkennen. Die Stätte des Martyriums befindet sich wie üblich auf der Nordseite der Stadt, also in dem Bereich, in dem auch die Reliquien der Jungfrauen aufgefunden wurden. Ungewöhnlich ist allerdings der Blickwinkel von Norden, der einerseits eine perspektivische Verkürzung der Rheinfront Kölns erfordert, andererseits jedoch die Aussicht auf das rechtsrheinische Deutz ermöglicht¹⁶². Bemerkenswert sind ferner einige Abweichungen vom zeitgenössischen Aussehen Kölns, die weniger dem Wunsch nach historischer Authentizität als vielmehr dem Interesse an der religiösen Tradition verpflichtet sein dürften¹⁶³. So ist etwa die Stadterweiterung, die den Ager Ursulanus einschloss, nicht berücksichtigt, zudem fehlen St. Ursula sowie die ganz im Norden befindliche Kirche St. Kunibert, und selbst St. Gereon (ganz rechts im Bild) ist noch außerhalb der Stadtmauern platziert. Darüber hinaus verweist die Rheinbrücke, die in der Römerzeit, aber nicht zu Zeiten des Ursula-Meisters existierte, darauf, dass das Geschehen viele Jahrhunderte zurückliegt¹⁶⁴.

Auch wenn gerade bei einem Kölner Maler eine topographisch exakte Darstellung der eigenen Stadt erwartet werden kann, so darf dies nicht als Selbstverständlichkeit bagatellisiert werden¹⁶⁵. Bei dem ebenfalls in der Werkstatt des Ursula-Meisters entstandenen Severinzyklus wird Köln weit weniger genau geschildert, mit Ausnahme der aus inhaltlichen Gründen wichtigen Severinskirche¹⁶⁶. Der Blick über Köln hinaus zeigt, dass – sicherlich auch durch die örtliche Ferne des jeweiligen Meisters bedingt – die Genauigkeit in der Ausgestaltung nachlässt, wenn man einmal vom Ursulaschrein

¹⁵⁹ Lange, Körper 50.

¹⁶⁰ Goldkuhle, Auswahlkatalog Bonn IV, 71; Einhundert Bilder 167.

¹⁶¹ Tervarent, Sainte Ursule I, 62 f.

¹⁶² Borger/Zehnder, Köln 106.

¹⁶³ Tervarent, Sainte Ursule I, 80 Anm. 3.

¹⁶⁴ Borger/Zehnder, Köln 106.

¹⁶⁵ Kauffmann, Ursula 12 f.

¹⁶⁶ Oepen/Steinmann, Severinzyklus 86.

¹⁶⁷ Als Kölner Beispiele zur Ursulalegende sind vor allem das Martyrium der Heiligen Ursula von 1411 (WRM 51) und der kleine Ursulazyklus (WRM 707 bis 721) zu be-

nennen. Beim großen Ursulazyklus in St. Ursula ist zumindest die Deutzer Abtei St. Heribert bei der Kölner Vision Ursulas exakt wiedergegeben. Zur Thematik der Stadtansichten Kölns in der Kunst vgl. Borger/Zehnder, Köln passim.

¹⁶⁸ Borger/Zehnder, Köln 110.

¹⁶⁹ Rottweiler Meister, Martyrium der Heiligen Ursula und ihrer Gefährtinnen, 1439/41, Öl auf Holz, 127,5 × 169,7 cm, Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum. Weitere Beispiele bei Tervarent, Sainte Ursule I, 82–121; Zehnder, Ursula 149–153.

¹⁷⁰ Lange, Körper 43; 49.



Abbildung 15 (gegenüber) Papst Cyriacus übergibt die Tiara seinem Nachfolger (8a). Köln, Wallraf-Richartz-Museum 865. – Abbildung 16 (oben) Abreise der Heiligen Ursula und ihrer Gefährtinnen aus Rom (8b). Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum Gm39.

Hans Memlings absieht¹⁶⁷. Bei dem Gemälde des Martyriums der Heiligen Ursula auf der Innenseite des rechten Flügels des Georgsaltars von St. Nikolai in Kalkar mischen sich bereits Phantasie und Realität: Zwar ist der Dom noch relativ exakt charakterisiert, doch erfuhren Groß St. Martin und der Rathausturm einige Veränderungen¹⁶⁸. Vielfach bildet das Panorama Kölns nur eine unspezifische Architekturkulisse, die in ihrem Umfang sehr reduziert sein kann, ja nicht einmal – wie bei der Martyriumsszene des Rottweiler Meisters¹⁶⁹ – kennzeichnende Wappenschilder enthält.

Doch gerade bei aus Köln stammenden Werken zur Ursulallegende scheint die wiedererkennbare Abbildung der Heimatstadt von Belang zu sein. Ursache ist wohl die Intention, die besondere Beziehung zwischen Köln und Ursula nebst ihren Gefährtinnen zum Ausdruck zu bringen, die sich in ihrem Martyrium zur Errettung Kölns, in ihrer Rolle als Stadtpatronin und nicht zuletzt in ihren Reliquien manifestiert¹⁷⁰. Diese Verbundenheit ist im Übrigen zentrales The-



Abbildung 17 Rückkehr der Heiligen Ursula und ihrer Gefährtinnen nach Basel (9a). Ehemals Magdeburg, Kulturhistorisches Museum, wohl 1945 zerstört.

ner Gloriolen streben nach außen und verschmelzen bei immer dünner werdendem Farbauftrag schließlich mit der Umgebung. Auch der Umkreis des Engels, die aufrecht im Bett sitzende Ursula und die Liegefläche sind in dieses weißliche, weder dem Sonnen- noch dem Kerzenschein entsprechende überirdische Licht getaucht. Die übrigen Bereiche des Hauptraumes sowie die vom Engel abgewandten Konturen Ursulas liegen im Dunkeln. Dementgegen hüllt eine Fackel den Nebenraum in einen gelblichen Lichtton, wobei die kniende Frau einen typischen Schatten wirft. Die Differenz von Nacht, himmlischem Licht und irdischem Licht in der Nebenszene betont das Visionäre der Darstellung¹⁷². Ein eigentlich imaginativ erfahrener Vorgang ist verbildlicht, wobei sein überirdischer Charakter durch den Ton des Lichtes offenbar wird. Diese Form der Lichtmalerei tritt nach Frank Zehnder und anderen zum ersten Mal derart intensiv in der

ma bei der ›Bestattung der Märtyrerinnen‹ (11b, Abbildung 20), die als gemeinschaftliche Aufgabe von Kölnern unterschiedlichen Ranges und Geschlechtes durchgeführt wird. Die gezeigte Fülle an Leichen und abgetrennten Gliedmaßen ist wohl als ein Hinweis auf die Vielzahl an Reliquien zu betrachten, und die prominent im Vordergrund platzierten Körperteile dürften zudem Assoziationen an Reliquiare wie die weit verbreiteten polychromen Reliquienbüsten geweckt haben¹⁷¹. Das Schlussbild der ›Umbettung der Heiligen Ursula‹ (12b, Abbildung 21) greift die Reliquienthematik erneut auf und unterstreicht somit zusätzlich die Legitimität und die Kraft dieser Reliquien.

Als weiteres Medium der Bild-erzählung ist auch die Wieder-gabe von Licht anzuführen. Bei der ›Erscheinung des Engels‹ (6a, Abbildung 11) wird die nächtliche Szenerie durch den in leuchtenden Farben gemalten Engel erhellt, der als imposante Lichtgestalt auftritt: Die Strahlen sei-

¹⁷¹ Montgomery, Ursula 128 f.

¹⁷² Escherich, Schule 127; Zehnder, Altkölner Malerei 387; F. Mather, Western European Painting of the Renaissance (New York 1966) 201.

¹⁷³ Zehnder, Ursula 176; Schlagenhauer, Meisterwerke 96.

¹⁷⁴ H. Landolt, Die Deutsche Malerei. Das Spätmittelalter (1350–1500) (Genf 1968) 136; Kaun, Deutsche Malerei (Anmerkung 130) 34.

¹⁷⁵ Zu diesem Thema vgl. Brockmann, Spätzeit passim; Stange, Deutsche Malerei 91–115; Stange, Verzeichnis 96–106.

¹⁷⁶ Delpy, Ursula 170.

¹⁷⁷ Kauffmann, Ursula 21.

¹⁷⁸ Brockmann, Spätzeit 145.



Abbildung 18 Martyrium (10). London, Victoria and Albert Museum 5938-1857.

spätgotischen Malerei in Erscheinung¹⁷³ und wird durch die Forschung als zukunftsweisende Leistung hervorgehoben¹⁷⁴.

Der Stil der Bilder

Abschließend soll ein Blick auf den Stil geworfen werden, zumal die jüngst bei einigen Szenen durchgeführten bildtechnologischen Untersuchungen zu Erkenntniszuwachs auf diesem Gebiet geführt haben. Dieser beschränkt sich jedoch bewusst auf den Zyklus selbst; ein Vergleich mit der zeitgenössischen Kölner und niederländischen Malerei würde den Rahmen dieses Beitrages sprengen, zumal neuere Untersuchungen zum Oeuvre und zum Verhältnis zwischen dem Ursula-Meister und dem Meister von St. Severin sowie ihrer Bedeutung für die Kölner Malerei fehlen¹⁷⁵.

Gerade die Wiedergabe von Licht veranschaulicht, dass die Grenzen zwischen unmittelbarer inhaltlicher Bedeutung, Gestaltungsmitteln und stilistischen Eigenheiten des Ursula-Meisters und seiner Werkstatt fließend sind. So dient das Licht bei der ›Taufe der Heiligen Ursula‹ (2a, Abbildung 3) dazu, den dunkleren Hauptraum von der stärker durchfensterten Seitenkapelle sowie der durch die Sonne erhellten Straßenkulisse abzusetzen. Konsequenterweise sind die Personen durch die einfallenden Sonnenstrahlen jeweils individuell beleuchtet und Übergänge zwischen Licht und Schatten, wie etwa bei der weißen Gewandung des Jünglings, naturgetreu wiedergegeben¹⁷⁶. Generell werden im Zyklus harte Konturen vermieden¹⁷⁷ und stattdessen durch Halbschatten beziehungsweise Halblichter ausgedrückt¹⁷⁸ – exemplarisch zu sehen beim roten Über-



Abbildung 19 (links) Hunnenschlacht (11a). Ehemals Köln, Sammlung Ottmar Strauß, Verbleib seit 1943 unbekannt.

Abbildung 20 (gegenüber) Bestattung der Märtyrerinnen (11b). Köln, Wallraf-Richartz-Museum 849.

gewand des linken Gesandten im Bild der ›Rückkehr der Gesandten an den Hof des heidnischen Königs‹ (5b, Abbildung 10). Bei Szenen mit Landschaft, zum Beispiel der ›Ankunft in Basel‹ (7a, Abbildung 13) oder der ›Ankunft in Rom‹ (7b, Abbildung 14), wirkt das Licht – der Luftperspektive entsprechend¹⁷⁹ – im Vordergrund eher gedämpft und hellt sich zum Hintergrund hin immer weiter auf; die Berge am Horizont zeichnen sich entsprechend nur noch stark bläulich ab.

In summa ist der Aufbau der Bilder zentralperspektivisch: Bei den Innenräumen verstärken – mit Ausnahme des ›Gebetes der Eltern‹ (1a, Abbildung 1) – architektonische Verwinkelungen und Durchblicke von Haupt- zu Nebengemächern, zu Straßenzügen, zu Höfen oder zu Landschaften die Tiefenwirkung¹⁸⁰. Diese wird außerdem durch perspektivische Verkürzungen von Gegenständen und Personen erzeugt. Zu nennen sind etwa die en face dargestellten Betten im Bild der ›Geburt der Heiligen Ursula‹ (1b, Abbildung 2) und der ›Erscheinung des Engels‹¹⁸¹ (6a, Abbildung 11), ebenso der im verlorenen Profil wiedergegebene geharnischte Mann im Bild ›Abschied der heidnischen Gesandten vom Hof der Eltern‹ (5a, Abbildung 9). Im Kontrast dazu steht jedoch der Mann mit Turban zur Linken Ursulas im Bild ›Die Heilige Ursula verkündet ihre Entscheidung‹ (6b, Abbildung 12), dessen linker Arm unnatürlich lang ist. Obwohl er sich auf dem Thronpodest befindet, umfasst er die linke Hand einer an der Rückwand sitzenden Jungfrau. Der Nimbus der Heiligen Ursula hingegen wird, was nur auf diese Szene des Zyklus

¹⁷⁹ Delpy, Ursula 161; Burger/Beth/Schmitz, Malerei Niederdeutschland 453; Brockmann, Spätzeit 146 f.; Stange, Deutsche Malerei 96.

¹⁸⁰ Delpy, Ursula 155; Brockmann, Spätzeit 143; Bott, Ausst. Ursula 36; Borger/Zehnder, Köln 106; Zehnder, Ursula 175.

¹⁸¹ Delpy, Ursula 169; 172; Mather, Western European Painting (Anmerkung 172) 201; Schlagenhauffer, Meisterwerke 96; Zehnder, Altkölner Malerei 387.

¹⁸² A. Gielow, Plastische Nimben in der Kölner Malerei des Spätmittelalters. Zeitschr. Kunsttechnologie u. Konservierung 19, 2005, H. 2, 291–314, bes. 300.

¹⁸³ Delpy, Ursula 174.

¹⁸⁴ Firmenich-Richartz, Meister St. Severin 307; Aldenhoven, Kölner Malerschule 302; Escherich, Schule

128; Bott, Ausst. Ursula 36; F. Goldkuhle / I. Krueger / H. Schmidt, Rheinisches Landesmuseum Bonn. Gemälde bis 1900 (Köln 1982) 332; Schlagenhauffer, Meisterwerke 96; Einhundert Bilder 168.

¹⁸⁵ Stange, Deutsche Malerei 97.

¹⁸⁶ Delpy, Ursula 159; Burger/Beth/Schmitz, Malerei Niederdeutschland 453; Schaefer, Kölner Malerschule 20; Brockmann, Spätzeit 145; Stange, Deutsche Malerei 96; Bott, Ausst. Ursula 36; Zehnder, Ursula 175; Schlagenhauffer, Meisterwerke 96.

¹⁸⁷ Zehnder, Ursula 175; Lange, Körper 42.

¹⁸⁸ Baum, Textiler Bildträger II, 215.

¹⁸⁹ Afken, Bilderzyklus 3; 10; 69; 77–79; Baum, Textiler Bildträger I, 180 f.; II, 215–217.



zutritt, perspektivisch verkürzt dargestellt¹⁸². Auch der Vergleich der Konstruktion des Bildraums der ›Weihe der Heiligen Ursula‹ (2b, Abbildung 4) mit dem von ›Papst Cyriacus übergibt die Tiara seinem Nachfolger‹ (8a, Abbildung 15) offenbart Qualitätsunterschiede: Bei Letzterem fallen die durch die Fugen des Fliesenbodens visualisierten Fluchtlinien zu steil aus¹⁸³.

Als weiteres Charakteristikum des Zyklus wird neben den gelängten Gestalten¹⁸⁴ häufig auch sein heutiges Erscheinungsbild angegeben: Es dominieren satte Farben¹⁸⁵, und er weist im Ganzen einen einheitlichen¹⁸⁶, gedämpften, bisweilen als lyrisch beschriebenen¹⁸⁷ Grundton auf. Abgesehen davon, dass der Erhaltungsgrad der einzelnen Gemälde sehr heterogen ist¹⁸⁸, berücksichtigen diese Beschreibungen jedoch nicht die Tatsache, dass der gegenwärtige Zustand das Ergebnis eines über fünfhundertjährigen Alterungsprozesses sowie etlicher Restaurierungen ist.

Aus heutiger Sicht inadäquate Reinigungsmittel und -methoden verursachten Reduzierungen der Blattmetallaufgaben und der Farbschicht, die an einigen Stellen sehr stark berieben ist¹⁸⁹.

Fehlstellen und Risse sind teilweise durch Kittungen und Retuschen geschlossen, wobei diese insbesondere bei älteren Restaurierungen über die Fehlstellen hinausgehen¹⁹⁰. Die wohl im neunzehnten Jahrhundert durchgeführte Doublierung aller Gemälde bewirkte durch Hitze und Druck ›Verpressungen‹ (Deformationen) der Bildschicht und somit auch der Pastosität und des Reliefs der Malschicht. Diese Maßnahme führte ferner dazu, dass die Gewebestruktur der Leinwand heute viel stärker wahrnehmbar ist und dass Bildnähte sichtbar nach vorne gedrückt wurden¹⁹¹.

Nahezu vollständig zerstört sind sämtliche Pressbrokatapplikationen, die vor allem zur Gestaltung der Gewänder von hierarchisch höherstehenden Personen wie der Heiligen Ursula, ihrer Mutter, ihres Verlobten, des heidnischen Königs, des Basler Bischofs und des Papstes Cyriacus Anwendung fanden¹⁹². Sie wurden wohl im achtzehnten oder frühen neunzehnten Jahrhundert durch eine eher flüchtig ausgeführte malerische Interpretation ersetzt, die wenig mit dem originalen kontrastreichen Erscheinungsbild aus Gold und leuchtenden Farben gemein hat. Etwa gleichzeitig dürften auch die Blattmetallaufgaben erneuert worden sein¹⁹³.

Hinzu kommen noch typische Alterungserscheinungen wie die Korrosion von silberhaltigen Metallen, das Verbräunen roter Lacke und kupfergrüner Partien, der Prozess der Bleiweißverseifung, der stark weiß ausgemischte Bereiche zunehmend transparenter werden lässt, und das ›Krepieren‹ (das Material wird weißlich-opak) von Überzügen¹⁹⁴. Im ursprünglichen Zustand erschien das Kolorit kühler¹⁹⁵, deutlich intensiver und kontrastreicher¹⁹⁶. So ist etwa für das weibliche Inkarnat anstelle des heutigen, blass bis nahezu farblos wirkenden Aussehens wohl ein kühler, blassrosa schimmernder Teint zu rekonstruieren, ähnlich dem der Magd¹⁹⁷, die bei der ›Geburt der Heiligen Ursula‹¹⁹⁸ (1b, Abbildung 2) das Bett glattstreicht. Die Männer weisen im Unterschied dazu einen dunklen und kräftigen Hautton auf, der allerdings im Original weniger intensiv ausgeprägt war, als er heute ist¹⁹⁹.

Die Farbe ist zumeist schnell und dünn aufgetragen;²⁰⁰ Feinheiten wie etwa die Faltenwürfe werden durch Farbmodulation wiedergegeben²⁰¹. Darüber hinaus sind einige Details bei den Gewändern und in der Hintergrunddarstellung aus gestalterischen Gründen pastos gehalten²⁰². So formen zum Beispiel nur wenige dicke Pinselstriche den Kragen der Jungfrau mit dem blauen Kleid im Vordergrund des Bildes der ›Ankunft der Heiligen Ursula und ihrer Gefährtinnen in Rom‹ (7b, Abbildung 14). Auch die überwiegend weißen Höhungen beim Inkarnat, auf Stoffen, Kronen und Edelsteinen werden durch pastose Pinseltupfer gesetzt²⁰³. Sie dienen der Wiedergabe von Licht, so zu beobachten beim mehrfach abgebildeten Prunkgeschirr, und imitieren

¹⁹⁰ Stange, Verzeichnis 98; Goldberg/Scheffler, Altdeutsche Gemälde 461; Zehnder, Altkölner Malerei 382 f.; vgl. Bildakte zu Gm38 und Gm39 im German. Nationalmus. Nürnberg; Afken, Bilderzyklus 57 f. 63–66; 74; Baum, Textiler Bildträger II, 215–217.

¹⁹¹ Baum, Textiler Bildträger I, 180; II, 214–216; Afken, Bilderzyklus 58 f. 62 f. 78; 85.

¹⁹² Afken, Bilderzyklus 41–44; 284–286; Baum, Textiler Bildträger II, 215; 241–244; J. Darrah, White and golden tin foil in applied relief decoration 1240–1530. In: E. Hermens / A. Ouwerkerk / N. Costaras (Hrsg.), Looking through paintings. The study of painting techniques and materials in support of art historical research (London 1998) 49–79, bes. 65 f.; vgl. Bildakte zu Gm38 und Gm39 im German. Nationalmus. Nürnberg; Goldberg/Scheffler, Altdeutsche Gemälde I, 461; Baum/Meier, Zwei Szenen.

¹⁹³ Dies ist zumindest der Befund für die Bilder des LMB. – Vgl. Dokumentation der Restaurierungs- und Konservierungsmaßnahmen 2016–2019 durch Schäfer

& Fobes, verwahrt in der Restaurierungswerkstatt des LMB: Einzelakte zu Inv. 99.0103, S. 5; zu Inv. G. K. 137, S. 5; zu Inv. G. K. 138, S. 5; zu Inv. G. K. 139, S. 5; zu Inv. G. K. 140, S. 5 sowie mündliche Auskunft von Katharina Liebetrau, Restauratorin am LMB, auch zum Folgenden, mit umfassender Beratung in technischen Fragen und Hinweisen zum ursprünglichen Erscheinungsbild.

¹⁹⁴ Afken, Bilderzyklus 79; 85 f.; Baum/Meier, Zwei Szenen.

¹⁹⁵ Afken, Bilderzyklus 86.

¹⁹⁶ Baum/Meier, Zwei Szenen.

¹⁹⁷ Mündlicher Hinweis von Frau Liebetrau.

¹⁹⁸ Der bei einer Redoublierung in den siebziger Jahren des 20. Jhs. verwendete Doublierklebstoff drang ins Gewebe ein und führte zu einer dauerhaften Veränderung des Tiefenlichts der Malschicht. Die Szene erscheint daher gegenüber den anderen Bildern des Zyklus deutlich farbintensiver, vgl. Dokumentation wie Anmerkung 193, S. 5 f.

Abbildung 21 Umbettung der Heiligen Ursula (12b). Ehemals Köln, Wallraf-Richartz-Museum 198, im Jahr 1943 zerstört.



andererseits (in tröpfchenartiger Form) Goldfäden bei den Brokatbehängen der Bettrücken. Diese Technik benutzte der Ursula-Meister schon für einen Thronbehang im Gemälde ›Maria mit weiblichen Heiligen.‹²⁰⁴ Ebenfalls einbezogen in die Gestaltung ist die im Vergleich zur Tafelmalerei rauere Oberflächenstruktur der Leinwand, die aus einer dünneren Grundierung resultiert: Sowohl bei Haaren, wie denen Ursulas, als auch bei Schleiern, wie dem von Ursulas Mutter, blieb die Farbe, bedingt durch eine zügige, hochviskose Aufbringung, nur auf den Höhen der unterliegenden Malschicht haften. Die Haare erhielten dadurch einen flirrenden Charakter, die Schleier wirken gespinstartig²⁰⁵.

¹⁹⁹ Baum/Meier, Zwei Szenen.

²⁰⁰ Afken, Bilderzyklus 53 f.; Corley, Maler und Stifter 271; Firmenich-Richartz, Meister St. Severin 306; Goldkuhle, Auswahlkatalog Bonn IV, 71.

²⁰¹ Baum/Meier, Zwei Szenen.

²⁰² Afken, Bilderzyklus 53 f.

²⁰³ Afken, Bilderzyklus 53; Stange, Deutsche Malerei 98.

²⁰⁴ Köln WRM 195, siehe Afken, Bilderzyklus 45.

²⁰⁵ Afken, Bilderzyklus 54 f.; Baum/Meier, Zwei Szenen; Baum, Textiler Bildträger I, 74. Zur Thematik der Leinwandmalerei und ihrem Verhältnis zur Tafelmalerei vgl. Baum, Textiler Bildträger I, passim.

Der schnelle Farbauftrag bewirkte eine bisweilen skizzenhafte Malweise, gerade in der Landschafts-, aber auch in der Architektur- und Modedarstellung²⁰⁶. So setzt sich bei der ›Abreise aus Rom‹ (8b, Abbildung 16) das Laub der Bäume aus eng beieinanderliegenden Pinselstrichen zusammen, die zwar in ihren Farbnuancen den Lichteinfall ausdrücken, jedoch keine einzelnen Blätter oder Blattgruppen erkennen lassen. Durch feine, mit einem schwarzen Stift auf die Farbschicht aufgezeichnete Linien werden – zumindest bei einigen Bildern des Zyklus – Architekturformen, Gewänder, Kopfbedeckungen und Gesichter begrenzt und Schatten durch Diagonalschraffuren visualisiert²⁰⁷. Geradezu exemplarisch ist der Einsatz dieser zarten Striche bei der ›Ankunft in Basel‹ (7a, Abbildung 13): Auf dem Gewand des im verlorenen Profil wiedergegebenen Ministranten imitieren sie Schatten, bei der Steintreppe vom Hafen zur Stadt deuten sie die Eisenarmierungen zwischen den Steinblöcken und deren Bearbeitung durch Scharriereisen an.

Kilian Mager M. A., Lange Straße 12, 96215 Lichtenfels, kilian.mager@web.de.

²⁰⁶ G. Osten (Hrsg.), *Herbst des Mittelalters. Spätgotik in Köln und am Niederrhein*. Ausst. Kunsthalle Köln (1970) 45; *Kindlers Malerei-Lexikon V* (Zürich 1968) 600–602, bes. 601 s. v. Meister der Kölner Ursula[-]Leigende (R. Wallrath); Kauffmann, Ursula 21.

²⁰⁷ Die technischen Untersuchungen der Bilder im LMB, im WRM und im German. Nationalmus. Nürnberg belegen, dass es sich bei den Linien nicht, wie bisweilen angenommen, um die Unterzeichnung handelt, vgl. Afken, *Bilderzyklus* 49 f.; Baum, *Textiler Bildträger II*, 250 f.; Baum/Meier, *Zwei Szenen*.

Resümee. Der Kölner Ursula-Meister hat den 1492–1496 entstandenen Bilderzyklus der Ursulallegende aus Paaren von Gemälden aufgebaut. Sechzehn Szenen sind erhalten, drei weitere sicher identifiziert, aber verloren, mindestens vier weitere sind zu vermuten. Indizien weisen auf die Kölner Pfarrkirche St. Brigiden als wahrscheinlich ursprünglichen Standort. Die Bildtexte der Sockelzonen ergänzen die Darstellungen um zusätzliche Informationen und gehen auf mehrere Quellen zurück. Widersprüchliche Benennungen von Szenen werden korrigiert. Die Bilderzählung akzentuiert das Zeremonielle, die Rolle Kölns sowie das Verhältnis der Dargestellten. Die stilistische Sprache des Ursula-Meisters und seiner Werkstatt tritt klar hervor.

Résumé. Le Maître d'Ursule de Cologne a construit le cycle de la légende d'Ursule en paires d'images dans les années 1492–1496. Seize scènes sont conservées, trois autres sont identifiées, mais perdues, on suppose la présence d'au moins quatre autres. Des indices laissent penser que l'église paroissiale de Sainte Brigitte à Cologne fut probablement l'emplacement d'origine du cycle. Les textes de l'image du socle complètent la figuration par des informations supplémentaires. Ils dérivent de plusieurs sources. Les titres contradictoires des scènes sont corrigées. Le récit pictural met l'accent sur le cérémonieux, le rôle de Cologne et les relations des personnes représentées. Le langage stylistique du Maître d'Ursule et de son atelier apparaît clairement.

Conclusion. The Cologne Ursula Master built the cycle of the Ursula legend from pairs of paintings between 1492 and 1496. Sixteen scenes have been preserved, three others are identified with certainty but lost, at least four more are suspected. Evidence most likely points to the Cologne parish church of St. Brigid as the original location. The captions of the pedestal zones complete the depictions with further information and derive from several sources. Contradictory identification of scenes are corrected. The pictorial narrative accentuates the ceremonial, the role of Cologne and the relationship of the pictured persons. The style of Ursula Master and his workshop becomes clearly evident.

Bildrechte. Abbildungen 2, 9, 10, 13 und 14 LMB, Ausführung Jürgen Vogel. – Abbildungen 3 und 16 Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Ausführung Georg Janßen. – Abbildungen 4, 11, 12 und 20 Rheinisches Bildarchiv, rba_coo6626 (4), rba_coo3175 (11), rba_coo8591 (12) und rba_coo2700 (20). – Abbildungen 5–8 Réunion des Musées Nationaux, Ausführung Jean-Gilles Berizzi. – Abbildungen 1, 15, 17, 19 und 21 nach Tervarent, Sainte Ursule II, Taf. 48 (1), 59 (15), 61 (16), 62 (18), 63 (19) und 65 (21).

Anhang: Die Restaurierung

Mit fünf großformatigen Leinwandbildern aus dem Ursula-Zyklus des Meisters der Ursula-Legende besitzt das Bonner Landesmuseum künstlerisch herausragende Arbeiten eines der prominentesten und aufwendigsten der typischen Heiligenzyklen der Kölner Malerei des Spätmittelalters, wichtige Beispiele der frühen in Köln entstandenen Bildfolgen auf Leinwand. Anhand der Lebensdaten der dargestellten Stifter sind die Werke ins letzte Jahrzehnt des fünfzehnten Jahrhunderts zu datieren. Die Gemälde sind malerisch von hoher Qualität und haben einen großen historischen Wert. Ihre genauere Dokumentation, Konservierung, Restaurierung und weitere technische Erforschung ist nicht allein für das Museum von Bedeutung, sondern betrifft alle Teile des Zyklus.

Die Bilder gehören zu einer Gruppe in Köln entstandener Malereien auf textilem Gewebe, die insbesondere durch die Dissertation von Katja von Baum²⁰⁸ in den Fokus der Forschung gerückt sind. Während die Kunstgeschichte lange die Entwicklung des neuzeitlichen Leinwandbildes im Italien der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts verortet hatte und deren Fortgang nördlich der Alpen erst nach 1500 ansetzte, zeigen neue kunstwissenschaftliche Betrachtungen seit etwa 1980 ein deutlich differenzierteres Bild der Malerei auf textilem Grund. So muss nicht nur bereits seit dem vierzehnten Jahrhundert eine durchaus umfassende Produktion von Leinwandbildern in Europa angenommen werden, sondern es zeigen sich parallel mehrere regionale Zentren dieser Produktion, deren künstlerische Technik sich deutlich voneinander unterscheidet²⁰⁹.

Neben Italien und den Niederlanden ist heute auch für das mittelalterliche Köln eine solche qualitativ hochrangige und quantitativ umfangreiche Herstellung von Gemälden auf textilem Bildträger bekannt, die in den Außenflügeln des Klaren-Altars ihr frühestes erhaltenes Beispiel hat²¹⁰. Besonderes Augenmerk hinsichtlich dieser Entwicklung der Leinwandmalerei in Köln ist auf Heiligenzyklen zu legen, die sich als Bildtypus offenkundig großer Beliebtheit erfreuten und vom Ende des fünfzehnten Jahrhunderts an vermehrt auch auf textilem Bildträger ausgeführt wurden. In ihnen manifestieren sich nicht nur veränderte Bildfindungen, so die Darstellung von Landschaften als Hintergrund anstelle des Goldgrundes, sondern sie zeigen in der qualitätvollen malerischen Ausführung durch führende Kölner Werkstätten und im Zusammenwirken zahlreicher wohlhabender und hochrangiger Stifterpersönlichkeiten – jedes Bildfeld des Ursula-Zyklus hatte einen anderen Stifter – auch eindrücklich den hohen Anspruch und Repräsentationswert dieser Bildwerke. Vier Szenen im Bestand des Bonner Landesmuseums weisen durch nahezu unbeschnittenes Format einen herausragenden Erhaltungszustand auf. Nur an diesen Gemälden sind die Sockelzonen mit den Inschriften und den Stifterbildnissen erhalten.

Seit langem war der restauratorische Zustand der vier zum älteren Bestand gehörenden Gemälde sehr unbefriedigend. Besonders augenfällig war die Beeinträchtigung des Erscheinungsbildes durch gealterte, fleckige und gebräunte Firnissschichten und farblich veränderte, grob ausgeführte Retuschen. Qualität und Farbigkeit der Gemälde waren stark verunklärt, ihre Feinheit und zahlreiche Details kaum mehr ablesbar. Die Restaurierungsgeschichte der Gemälde, ihren Zustand und den technischen Befund hat Lisa Afken umfassend untersucht und beschrieben²¹¹. Auf dieser Grundlage wurde 2015 erfolgreich die Förderung des Landes Nordrhein-Westfalen zur Konservierung und Restaurierung dieser Malereien beantragt. Das Zusammentreffen dieser

²⁰⁸ Baum, *Textiler Bildträger*.

²⁰⁹ Zahlreiche Quellen bei Baum, *Textiler Bildträger* 1–3.

²¹⁰ Chr. Schulze-Senger / W. Hansmann, *Der Clarenaltar im Kölner Dom. Dokumentation der Unter-*

suchung, Konservierung und Restaurierung (Worms 2005).

²¹¹ Afken, *Bilderzyklus*.

²¹² Afken, *Bilderzyklus* 71 f.

Maßnahme mit der kunstwissenschaftlichen Untersuchung des Zyklus durch Kilian Mager war zu diesem Zeitpunkt ein Glücksfall.

Der konservatorische Zustand der vier großformatigen doublierten Gemälde aus dem älteren Bestand wirkte bei flüchtiger Betrachtung relativ stabil, bei eingehenderer Untersuchung zeigten sich jedoch etliche Probleme. An allen Gemälden waren Bildschicht- und Malschichtabhebungen festzustellen. Röntgenaufnahmen zeigten alte Risse, Löcher, Flicker und Intarsien, die zur Doublierung aller Gemälde geführt hatten. In den Ecken der Leinwände hatten sich Wellen und Falten gebildet. Stellenweise hatten sich Original- und Doubliergewebe getrennt und originale Nähte geöffnet. In der Folge konnte die schlechte Spannung der Leinwände nicht mehr durch Auskeilen behoben werden, ohne zuvor zwingend die notwendigen konservatorischen Maßnahmen durchzuführen.

Der Zustand zeigte sich sowohl von Veränderungen durch natürliche Alterung als auch einer langen Geschichte früherer, teils schädigender Bearbeitungen geprägt: Ursprünglich rote und grüne Lasuren sind verbräunt und versprödet, die Höhen der Malerei beziehungsweise der beim Doublieren durchgedrückten Leinwandstruktur und die mit Blattgold belegten Partien sind stark verputzt. Die originalen, vergoldete und farbenprächtige Brokatmuster darstellenden Modelbrokatauflagen sind nur noch fragmentarisch erhalten, ein häufig anzutreffendes Schadensphänomen, das aus der herstellungsbedingt geringen Haltbarkeit dieser Schmucktechnik resultiert. Die dünnen, mit Leim auf die Grundierung applizierten Reliefs wurden in einer Form gefertigt und bestehen aus zahlreichen Schichten: Wachs, Harz, Zinnfolie, Anlegemittel, Blattgold und Farbe. Sowohl diese Materialien untereinander als auch deren Verklebung mit dem Untergrund lösen sich bei Alterung leicht. Vielerorts wurde daher das beschädigte Brokat entfernt. Die betreffenden Gewandpartien wurden großflächig mit floralen Motiven übermalt, nur wenige kleine Brokatreste zeichnen sich reliefartig unter der Farbschicht ab. Diese unter Firnissschichten liegenden Übermalungen älteren Datums weisen das gleiche Craquelé auf wie die erhaltene Bildschicht und sind nicht mehr löslich. Die Ausführung dieser Übermalung auf dem Mantel des Gesandten im Gemälde ›Abschied der Gesandten‹ (5a) entspricht derjenigen auf dem Mantel des britannischen Königs auf dem Bild der ›Weihe‹ (2b) im Wallraf-Richartz-Museum ebenso wie in der ›Taufe‹ (2a) im Germanischen Nationalmuseum. Die Restaurierung der Gemälde von gleicher Hand fand demzufolge vor 1818 statt, da sich seit diesem Zeitpunkt der ›Abschied‹ (5a) in Privatbesitz befand, während die beiden anderen Bilder erst 1880 vom Kirchenvorstand von St. Severin verkauft wurden.

Vor Beginn des 2019 abgeschlossenen Restaurierungsprojekts war der Zustand der Gemälde in konservatorischer wie restauratorischer Hinsicht sehr unbefriedigend: Der Firnis der vier Bilder aus dem älteren Bestand erfüllte keine schützende und ästhetische Funktion mehr. Er war zu dick, gegilbt, ungleichmäßig im Glanz und fleckig, unter den jüngeren Schichten lagen Rückstände von älterem, sehr braunem Firnis und verschiedenen Klebemitteln in den Tiefen der Oberflächenstruktur. Hinzu kamen partielle weißliche Bindemittelverfärbungen. Das fleckige Erscheinungsbild der Oberfläche ließ partiellen Firnisauftrag beziehungsweise ungleichmäßige Reinigung vermuten. Auf der Firnisoberfläche hatten sich mattgraue Schmutzschichten abgelagert, die die Farbigekeit weiter dämpften. Die Gemälde waren mehrfach frisch gefirnisst worden, ohne zuvor Oberflächenverschmutzung oder Altfirnis abzunehmen. Proben wiesen Harz, Wachs, Stärke und Leim in bis zu fünf Bindemittelschichten mit Schmutzlagen dazwischen nach. Vermutlich handelte es sich bei diesen Materialien nicht nur um Firnis, sondern zusätzlich auch um Festigungsmittel oder Doublierklebstoff²¹². Die Gildung der Harzschichten summierete sich zusammen mit den grauen Schmutzschichten zu einem sehr unbefriedigenden gelbgrauen und leicht opaken Erscheinungsbild.

Alte Kittungen von Fehlstellen waren teils spröde und brüchig. Die Oberflächen der Kittungen waren sehr glatt geschliffen und hoben sich dadurch stark von der Gewebestruktur der

Umgebung ab. Kleinere Fehlstellen waren ungekittet retuschiert worden und trugen als deutlich sichtbare Vertiefungen zum unruhigen Erscheinungsbild bei. Zahlreiche durch Alterung farblich veränderte, zu helle oder zu dunkle Retuschen überlappten ebenso wie die Kittungen großzügig auf die erhaltene Malerei. Die Gemälde wirkten insgesamt unruhig und ungepflegt.

Die erst 1975 in Besitz des Museums gelangte ›Geburt der Ursula‹ wurde gegenüber den anderen vier Gemälden mindestens einer weiteren Reinigung unterzogen. Zwei umfangreiche Maßnahmen sind nachweisbar: Im Jahr 1921 wurde das Bild von einem Restaurator namens »Fuchs in München gereinigt und wiederhergestellt«²¹³, 1974 bis 1975 wurde es in der Werkstatt des Landeskonservators in Bonn nach Entfernung der alten, bei den anderen Gemälden heute noch erhaltenen Kleisterdoublierung wachsdoubliert. Der vergilbte Firnis wurde abgenommen und pastose Kittungen sowie Retuschen entfernt. Verputzungen der Malschicht wurde durch Retuschen integriert, ein neuer Harzfirnis aufgetragen. Die Malerei wirkt dunkler und satter als diejenige der übrigen Gemälde, Ursache dafür ist unter anderem die Tränkung der Bildschicht mit Wachs-Harz-Gemisch. Dabei hat sich der Brechungsindex der Farbschichten geändert, und das Bild hat insgesamt dunklere Chromatik bekommen. Die Farbigekeit ist also auch bei diesem Gemälde in Richtung einer ursprünglich nicht vorhandenen verstärkten Sättigung verändert.

Das farbliche Erscheinungsbild der Malerei hat sich allerdings bei allen Gemälden nicht nur durch frühere Restaurierungen, sondern maßgeblich durch Alterung von Pigmenten, Farbstoffen und Bindemitteln verändert. Mit Rotlack gestaltete Bildpartien wirken heute dunkel und bräunlich, besonders das männliche Inkarnat erscheint durch Verbräunung roten Lacks sowie Firnisreste dunkel und schmutzig. In ursprünglich intensiv grünen Farbpartien ist das Kupfergrün heute bräunlich. Weiße Partien sind dagegen durch Bleiweißverseifung transparenter geworden. Die Farbigekeit war ursprünglich insgesamt intensiver und kontrastreicher.

Das Förderprojekt der Staatskanzlei von Nordrhein-Westfalen ermöglichte die überfällige Konservierung und Restaurierung der Gemälde. Die Durchführung der Maßnahmen von 2016 bis 2019 erfolgte in Abstimmung mit den Restauratorinnen des Landesmuseums durch ein externes Team²¹⁴. Zuerst wurden die notwendigen Konservierungsmaßnahmen ausgeführt: Nach dem Festlegen der Bildschichtabhebungen wurden geöffnete Nahtstücke in den Leinwänden vernäht und ein Riss geschlossen. Die Spannrahmen der Doublierleinwände erwiesen sich als flächig mit den Keilrahmen verklebt, insofern kommt den Spannnägeln nur noch eine zusätzlich sichernde Funktion zu. Sie wurden bei Bedarf ausgetauscht. Anschließend konnte die Leinwand wieder gespannt werden. Abschließend wurde jeweils ein säurefreier Rückseiten- und Schwingenschutz angebracht. Gerade solche Konservierungsmaßnahmen sind für den Betrachter meist unsichtbar, ihre Bedeutung für den langfristigen Erhalt der empfindlichen Leinwandgemälde ist jedoch hoch.

Die Firnis- und Schmutzschichten sowie die zahlreichen farblich veränderten Retuschen wurden, soweit möglich, entfernt. Die fleckige und insgesamt zu dicke Firnisschicht jüngeren Datums wurde mit Hilfe eines lösemittelgetränkten Vlieses entfernt, eine Technik, die den Einsatz von Chemikalien und die mechanische Belastung der Malerei minimiert. Zunächst wurde Beschaffenheit und Stabilität aller Bereiche der Malschicht, der Firnisschichten und Retuschen untersucht und Tests durchgeführt, um das geeignete Lösemittel und die notwendige Einwirkzeit zu ermitteln. Dann wurde das getränkte Vlies auf das Gemälde gelegt, mit Folie abgedeckt und nach der durch kleine Proben ermittelten Einwirkzeit wieder abgenommen. Der gelöste Firnis und noch leicht lösliche Retuschen waren so in das Vlies gezogen.

²¹³ Kunstdenkmäler Koblenz 112, siehe auch Afken, Bilderkreis 72.

²¹⁴ Das Projekt wurde weitgehend durch das ›Restaurierungsprogramm Bildende Kunst‹ des Landes fi-

nanziert. Den ausführenden Kolleginnen Dorothee Fobes und Linda Schäfer (Köln) sei an dieser Stelle für die gute und vertrauensvolle Zusammenarbeit gedankt.

Das getrocknete Vlies zeigt ein oft erstaunlich exaktes Abbild des Vorzustandes, das die Glibung des Firnisses, dessen ungleichmäßige Dicke durch frühere partielle Reinigungen sowie das Ausmaß der Retuschen bis hin zu einzeln nachvollziehbaren Pinselstrichen wiedergibt. Je nach Restaurierungsgeschichte des Gemäldes müssen mehrere in unterschiedlicher Weise lösliche Firnis- und Schmutzschichten nacheinander entfernt werden, oder es können jüngere Schichten abgetrennt und ältere auf der Oberfläche belassen werden. Im nächsten Arbeitsschritt werden alte, schwer lösliche Retuschen und Übermalungen partiell mit kleinen Wattewickeln und Lösemitteln oder mechanisch mit dem Skalpell abgenommen.

Die älteren malerischen Ergänzungen der ehemals mit Modelbrokat beklebten Gewandflächen wurden nicht entfernt. Ihre Entfernung hätte nach hohem Aufwand lediglich stark zerstörte Flächen mit minimalen Resten der weitgehend verlorenen Applikationen zum Vorschein gebracht. Außerdem integrieren sie sich optisch gut und bleiben als Teil der gemeinsamen Objektgeschichte der heute in unterschiedlichem Besitz befindlichen Teile des Zyklus erhalten.

Die Überlappungen älterer Kittungen auf die erhaltene Malerei wurden auf die eigentlichen Fehlstellen reduziert, bislang ungekittete Fehlstellen wurden gefüllt. Die im Anschluss an die Freilegung ausgeführte feine, strikt auf Fehlstellen begrenzte Retusche hat die Ablesbarkeit des erhaltenen Originals wiederhergestellt, ohne Beschädigungen der Malerei vollständig verbergen zu wollen. Der Schwerpunkt lag auf der Schließung von Fehlstellen, die zahlreichen, sehr kleinteiligen Bereibungen der Malschicht auf den Höhen der Leinwandstruktur wurden nicht retuschiert, da sie kaum auffallen.

Abschließend wurde ein dünner seidenmatter Firnis aufgetragen. Die Gemälde sind nun erstmals seit langer Zeit frei von verunklarendem Firnis, Schmutzschichten und Retuschen gleichsam neu zu sehen und zu beurteilen.

Katharina Liebetrau und Dr. Alexandra Käss, LVR-Landesmuseum, Bachstraße 9, 53115 Bonn

Abkürzungen

WRM	Wallraf-Richartz-Museum Köln
Afken, Bilderzyklus	L. Afken, Die Gemälde des Bilderzyklus des Kölner Meisters der Ursulalegende aus dem LVR-Landesmuseum in Bonn. Herstellungstechnik, Erhaltungszustand, Restaurierungskonzept (unveröff. Diplomarbeit Fachhochschule Köln 2010).
Aldenhoven, Kölner Malerschule	C. Aldenhoven, Geschichte der Kölner Malerschule (Lübeck 1902).
Baum, Textiler Bildträger	K. von Baum, Malerei auf textilem Bildträger im 15. Jahrhundert in Köln. Gemäldebestand – Herstellungstechniken – Erscheinungsformen I–IV (Diss. Bamberg 2008 [online]). – Verfügbar unter: https://opus4.kobv.de/opus4-bamberg/frontdoor/index/index/docId/335 . Zugriff 20.11.2018.
Baum/Meier, Zwei Szenen	K. von Baum / E. Meier, [Vorläufiger Titel; unbekannt Nr.] Meister der Kölner Ursulalegende und Werkstatt. Zwei Szenen aus der Legende der hl. Ursula. In: Die Gemälde des Spätmittelalters im Germanischen Nationalmuseum II. Köln, die Niederlande, Nordwestdeutschland, Mittel- und Oberrhein (Manuskript ohne Paginierung), Drucklegung voraussichtlich 2022. Ich danke für die Möglichkeit der Einsichtnahme in das Manuskript.
Beuckers, Köln	K. Beuckers, Köln. Die Kirchen in spätgotischer Zeit. Zur spätmittelalterlichen Sakralbautätigkeit an den Kloster-, Stifts- und Pfarrkirchen in Köln. Stadts Spuren – Denkmäler in Köln 24 (Köln 1998).
Borger/Zehnder, Köln	H. Borger / F. Zehnder, Köln. Die Stadt als Kunstwerk. Stadtansichten vom 15.–20. Jahrhundert (Köln 1982).
Bott, Ausst. Ursula	G. Bott (Hrsg.), Die Hl. Ursula und ihre elftausend Jungfrauen. Ausst. Köln, Wallraf-Richartz-Museum (Köln 1978).
Brockmann, Spätzeit	H. Brockmann, Die Spätzeit der Kölner Malerschule. Der Meister von St. Severin und der Meister der Ursulalegende. Forschungen zur Kunstgeschichte Westeuropas 6 (Bonn und Leipzig 1924).
Budde, Köln	R. Budde, Köln und seine Maler 1300–1500 (Köln 1986).
Burger/Beth/Schmitz, Malerei Niederdeutschland	F. Burger / I. Beth / H. Schmitz, Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance II 2. Niederdeutschland. Handb. Kunstwiss. (Berlin-Neubabelsberg 1922).
Cohen, Meister von St. Severin	W. Cohen, Ein verschollenes und wiedergefundenes Originalgemälde des Meisters von St. Severin. Zeitschr. Christl. Kunst 32, 1919, 85–87.
Corley, Maler und Stifter	B. Corley, Maler und Stifter des Spätmittelalters in Köln 1300–1500 (Kiel 2009).
Crombach, Vita et martyrium	Hermann Crombach, Vita et martyrium S. Ursulae et sociarum undecim millium virginum etc. Ex antiquis monumentis bona fide descriptum, notabilibus argumentis, quibus historiae fides

- satis solide fundari posse videatur, confirmatum, et in duos distinctum tomos (Köln 1647).
- Delpy, Ursula E. Delpy, Die Legende von der Heiligen Ursula in der Kölner Malerschule (Diss. Heidelberg 1901, Köln 1901).
- Ditges, Gerkammer A. Ditges, Eine Kölner Gerkammer im 16. Jahrhundert. *Annalen Hist. Verein Niederrhein* 45, 1886, 117–137.
- Einhundert Bilder F. Zehnder (Hrsg.), 100 Bilder und Objekte. *Archäologie und Kunst im Rheinischen Landesmuseum Bonn. Kataloge des Rheinischen Landesmuseums Bonn IX* (Köln 1999).
- Escherich, Schule M. Escherich, Die Schule von Köln (Straßburg 1907).
- Firmenich-Richartz, E. Firmenich-Richartz, Der Meister von St. Severin. *Zeitschr. Christl. Kunst* 5, 1892, 297–306.
- Meister St. Severin
- Foucart-Walter/Meslay/ Thiébaud, Peintures É. Foucart-Walter / O. Meslay / D. Thiébaud (Hrsg.), *Catalogue des peintures britanniques, espagnoles, germaniques, scandinaves et diverses [Kat. Paris, Louvre]* (Paris 2013).
- Goldberg/Scheffler, G. Goldberg / G. Scheffler, *Altdeutsche Gemälde. Köln und Nordwestdeutschland I–II. Bayerische Staatsgemäldesammlung. Alte Pinakothek München. Gemäldekataloge XIV 1–2* (München 1972).
- Altdeutsche Gemälde
- Goldkuhle, Auswahlkatalog Bonn IV F. Goldkuhle (Hrsg.), *Rheinisches Landesmuseum Bonn. Auswahlkatalog IV. Kunst und Kunsthandwerk. Mittelalter und Neuzeit. Kunst u. Alt. am Rhein* 69 (Bonn 1977).
- Hagendorf-Nußbaum, L. Hagendorf-Nußbaum, St. Brigiden. *Colonia Romanica. Jahrb. Förderver. Roman. Kirchen Köln* 28, 2013, 75–88.
- St. Brigiden
- Kauffmann, Ursula C. Kauffmann, *The Legend of Saint Ursula* (London 1964).
- Kunstdenkmäler Koblenz H. Kubach / F. Michel / H. Schnitzler, *Die Kunstdenkmäler des Landkreises Koblenz. Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz XVI 3* (Düsseldorf 1944).
- Künstler-Brandstädter, K. Künstler-Brandstädter, St. Makkabäer. *Colonia Romanica. Jahrb. Förderver. Roman. Kirchen Köln* 11, 1996, 45–49.
- St. Makkabäer
- Lange, Körper B. Lange, Körper und Verkörperung. *Kölns mystische Körper in der Malerei um 1500. Mittelalter. Perspektiven mediävist. Forsch.* 8, 2003, H. 1, 33–56.
- Lutze/Wiegand, E. Lutze / E. Wiegand (Hrsg.), *Die Gemälde des 13. bis 16. Jahrhunderts. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg* (Leipzig 1937).
- Gemälde Nürnberg
- Montgomery, Ursula S. Montgomery, *St. Ursula and the Eleven Thousand Virgins of Cologne. Relics, Reliquaries and the Visual Culture of Group Sanctity in Late Medieval Europe* (Oxford u. a. 2010).
- Oepen/Steinmann, J. Oepen / M. Steinmann, *Der Severinzyklus. Werkhefte und Bücher* 46 (Köln 2016).
- Severinzyklus
- Opladen, Groß St. Martin P. Opladen, *Groß St. Martin. Geschichte einer stadtkölnischen Abtei. Studien zur Kölner Kirchengeschichte II* (Düsseldorf 1954).
- Reynaud, Ausst. Primitifs N. Reynaud (Hrsg.), *Les Primitifs de L'École de Cologne. Louvre. Les dossiers du département des peintures* 9. Ausst. Paris (1974).
- Schaefer, Kölner Malerschule K. Schaefer, *Geschichte der Kölner Malerschule* (Lübeck 1923).

- Schlagenhauser, Meisterwerke M. Schlagenhauser (Hrsg.), Von Stefan Lochner bis Paul Cézanne. 120 Meisterwerke der Gemäldesammlung [Wallraf-Richartz-Museum Köln] (Mailand 1986).
- Stange, Deutsche Malerei A. Stange, Deutsche Malerei der Gotik V. Köln in der Zeit von 1450–1515 (Berlin 1952).
- Stange, Verzeichnis A. Stange, Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer I. Köln, Niederrhein, Westfalen, Hamburg, Lübeck und Niedersachsen (München 1967).
- Tervarent, Sainte Ursule G. Tervarent, La légende de Sainte Ursule dans la littérature et l'art du moyen âge I–II (Paris 1931).
- Urban, Bartholomäus R. Urban, Der Meister des Heiligen Bartholomäus. Untersuchungen zur Kleidung, Gestik und Vorbilderverarbeitung im Oeuvre des Malers (Diss. TU Berlin 1997, Bamberg 1999).
- Zehnder, Altkölner Malerei F. Zehnder (Hrsg.), Katalog der Altkölner Malerei. Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums XI (Köln 1990).
- Zehnder, Ursula F. Zehnder, Sankt Ursula. Legende Verehrung Bilderwelt (Köln 1985).

Inhalt

Aufsätze

- 3 *Andreas Pastoors, Martin Kehl, Alejandro Prieto, Felix Henselowsky, Georgina King, Marco Peresani, Manuel Vaquero and Erich Claßen*
New light on the Middle Palaeolithic quartzite extraction site
Troisdorf-Ravensberg
- 65 *Hans-Eckart Joachim*
Die Erdenburg bei Bensberg
Eine jüngerlatènezeitliche befestigte Höhensiedlung
zwischen Wissenschaft und NS-Ideologie
- 79 *Michael Zerjadtko*
Die Adoleszenz in Germanien
Kriegerische Aspekte der Sozialisation im ersten Jahrhundert
- 95 *Christophe Vendries et Alexandre Vincent*
Une stèle de cornicen à Metz
Un nouveau musicien de métier dans les Gaules
- 111 *Peter Henrich*
Der römische Hortfund von Klotten
Materialdepot eines Herstellers für Jochaufsätze und Zügelführungsringe
- 149 *Alfred Schuler*
Das spätrömische Kindergrab der Villa rustica FR 157
bei Erkelenz-Lützerath
- 175 *Kilian Mager*
Der Ursulazyklus des Meisters der Kölner Ursulallegende
Überlegungen zum ursprünglichen Erscheinungsbild, zur Herkunft
und zur Bilderzählung

Berichte

- 225 *LVR-Landesmuseum Bonn*
Bericht über die Tätigkeit im Jahre 2021
- 243 *LVR-Amt für Bodendenkmalpflege im Rheinland*
Bericht der Amtsleitung für das Jahr 2021
- 255 *Verein von Altertumsfreunden im Rheinlande*
Bericht über die Tätigkeit im Jahre 2021

Besprechungen

Vorgeschichte

- 261 *Working at the Sharp End. From Bone and Antler to Early Mesolithic Life in Northern Europe*, hrsg. von Daniel Groß, Harald Lübke, John Meadows und Detlef Jantzen
(*Thomas Terberger*)

Klassische Archäologie

- 265 *Identität aus Stein. Die Athener Akropolis und ihre Stadt*, hrsg. von Ulrich Gotter und Elisavet P. Sioumpara (*Marion Meyer*)
- 270 *Tonio Hölscher, Mythenbilder und Mentalität in Athen von Kleisthenes zu den Perserkriegen. Ein Versuch zur historischen Psychologie der Griechen* (*Zahra Newby*)
- 272 *Constanze Graml, The Sanctuary of Artemis Soteira in the Kerameikos of Athens*
(*Jutta Stroszeck*)
- 278 *Griechische Vasen als Medium für Kommunikation. Ausgewählte Aspekte. Akten des Internationalen Symposiums im Kunsthistorischen Museum Wien, 5.–7. Oktober 2017*, hrsg. von Claudia Lang-Auinger und Elisabeth Trinkl (*Arne Thomsen*)
- 283 *Η κεραμική της κλασικής εποχής στο Βόρειο Αιγαίο και την περιφέρειά του (480–323/300 π. X.). Classical Pottery of the Northern Aegean and its Periphery (480–323/300 BC)*, hrsg. von Eleni Manakidou und Amalia Avramidou (*Norbert Eschbach*)
- 291 *Ines Böckelmann, Ktistai. Zu Funktion und Ikonographie mythischer und historischer Stadtgründer in der griechischen Kultur* (*Maurizio Giangulio*)

- 293 The Fight for Greek Sicily. Society, Politics, and Landscape, hrsg. von Melanie Jonash
(*Luigi Calìo*)
- 296 The transition from the Achaemenid to the Hellenistic period in the Levant, Cyprus,
and Cilicia. Cultural interruption or continuity? Symposion Philipps-Universität
Marburg, 12.–15. Oktober 2017, hrsg. von Winfried Held (*Andreas Klingenberg*)
- 298 Ingrid Laube, Excavations in the Basileia of Alexandria. Findings of the 1901 Ernst
von Sieglin expedition (*Katja Lembke*)
- 299 Brita Jansen, Die hellenistische Befestigung von Seleukeia Gadara (Umm Qays)
(*Klaus Stefan Freyberger*)
- 303 Der Ton macht die Figur. Terrakotten aus der Berliner Antikensammlung. Katalog zur
gleichnamigen Ausstellung der Archäologischen Sammlung der Universität Freiburg,
28. Januar – 17. Juli 2022, hrsg. von Jens-Arne Dickmann, Benjamin Engels und
Rudolf Känel (*Arne Reinhardt*)
- 306 Porträt und soziale Distinktion. Portrait et distinction sociale, hrsg. von Dietrich
Boschung und François Queyrel (*Guillaume Biard*)

Rom und die Provinzen

- 309 Frank G. J. M. Müller, The So-Called Aldobrandini Wedding. Research from the Years
1990 to 2016. Mit Beiträgen von Carla Benocci und Valter Proietti (*Wolfgang Ehrhardt*)
- 313 Hans Rupprecht Goette, Schwertbandbüsten der Kaiserzeit. Zu Bildtraditionen, Werk-
stattfragen und zur Benennung der Büste Inv. 4810 im Museum der Bildenden Künste
in Budapest und verwandter Werke (*David Ojeda*)
- 314 Thomas Lappi, Hellenistische Wanddekorationen. Syntax, Semantik und Chronologie
des Ersten Stils im westlichen Mittelmeerraum (*Andreas Oettel*)
- 317 Natalia Toma, Marmor – Maße – Monumente. Vorfertigung, Standardisierung und
Massenproduktion marmorner Bauteile in der römischen Kaiserzeit (*Leonardo Fuduli*)
- 318 Ludwig Berger (1933–2017), Kleine Schriften 1957–2017. Band I: 1957–1973,
Band II: 1974–1987, Band III: 1988–2017, zusammengestellt und hrsg. von
Claudia M. Jaksic-Born und Peter-A. Schwarz (*Beat Rütli*)
- 319 Michael Baumann, Die Bestattung einer wohlhabenden Frau aus Augusta Raurica.
Interdisziplinäre Auswertung eines Bleisargs aus dem Nordwestgräberfeld
(*Tünde Kaszab-Olschewski*)
- 323 Marlene Kaiser, Katalog der römischen Gräber des 1. Jahrhunderts aus Trier.
Mit einem anthropologischen Beitrag von Manfred Kunter (*Dorothea Hintermann*)

- 326 Ines Siemers-Klenner, Archäologie des Mithraskultes. Architektur und Kultpraxis am Beispiel der Tempel von Güglingen, Kreis Heilbronn. Mit einem Beitrag von Frauke Jacobi (*Chiara Ombretta Tommasi*)
- 328 Werner Jobst, Das Heiligtum des Jupiter Optimus Maximus auf dem Pfaffenberg/Carnuntum. Ausgrabungen und Funde im Spannungsfeld der Interessen, Teil 1 bis 3 (*Günther Moosbauer*)
- 333 Theodosia Stefanidou-Tiveriou und Nikolaos Kaltsas, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο. Κατάλογος Γλυπτών IV 1. Γλυπτά των Ρωμαϊκών Χρονών: Αυτοκρατορικά Πορτρέτα (ανδρικά, γυναικεία, παιδικά) (*Caterina Parigi*)
- 335 Asja Müller, Ägyptens schöne Gesichter. Die Mumienmasken der römischen Kaiserzeit und ihre Funktion im Totenritual (*Barbara E. Borg*)
- 339 Stefan Ardeleanu, Numidia Romana? Die Auswirkungen der römischen Präsenz in Numidien (2. Jh. v. Chr. – 1. Jh. n. Chr.) (*Niccolò Mugnai*)

Alte Geschichte

- 343 Przemysław Siekierka, Krystyna Stebnicka und Aleksander Wolicki, Women and the Polis. Public Honorific Inscriptions in the Greek Cities from the Late Classical to the Roman Period (*Lennart Gilhaus*)
- 345 Culture and Ideology under the Seleukids. Unframing a Dynasty, hrsg. von Eva Anagnostou-Laoutides und Stefan Pfeiffer (*David Engels*)
- 346 Michail G. Abramzon und Nina A. Frolova (†), Sylloge Nummorum Graecorum Russland, Staatliches Historisches Museum Moskau, Münzen des nördlichen Schwarzmeergebietes. Unter Mitarbeit und übersetzt von Ulrike Peter (*Jürgen Lorenz*)
- 347 Frank Görne, Die Obstruktionen in der Römischen Republik (*Simon Lentzsch*)
- 350 Rector Maris. Sextus Pompeius und das Meer, hrsg. von Laura Kersten und Christian Wendt (*Sema Karataş*)
- 353 Paweł Golyźniak, Engraved Gems and Propaganda in the Roman Republic and under Augustus (*Klaus Scherberich*)
- 355 Germanicus. Rom, Germanien und die Chatten, hrsg. von Kai Ruffing (*Stefan Burmeister*)
- 360 Stefanie Holder, Bildung im kaiserzeitlichen Alexandria. 1. bis 3. Jahrhundert n. Chr. (*Konrad Stauner*)
- 362 Christian Fron, Bildung und Reisen in der römischen Kaiserzeit. Pēpaideumenoi und Mobilität zwischen dem 1. und 4. Jh. n. Chr. (*Konrad Stauner*)

- 365 Werner Eck, Gesellschaft und Administration im Römischen Reich.
Aktualisierte Schriften in Auswahl, hrsg. von Anne Kolb (*Peter Herz*)

Spätantike, frühes Mittelalter und Mittelalter

- 369 Susanne Moraw, Die Odyssee in der Spätantike. Bildliche und literarische Rezeption
(*Jutta Dresken-Weiland*)
- 371 Benjamin Höke, Florian Gauß, Christina Peek und Jörg Stelzner, Lauchheim II 3.
Katalog der Gräber 601–900, in zwei Bänden (*Michael Baumann*)

Nachleben und Forschungsgeschichte

- 373 Arne Lindemann, Vom Germanenerbe zum Urkommunismus. Urgeschichtsbilder
in Museen der SBZ und DDR (*Jürgen Kunow*)

Anhang

- 381 Abkürzungen

Anhang

Abkürzungen

Kürzel werden nach den Regeln der Römisch-Germanischen Kommission benutzt, siehe das Impressum dieses Bandes. Daher finden sich Abkürzungen nur in Fußnoten, Katalogen, Listen, Tabellen oder ähnlichem, nicht im Fließtext. In den Bonner Jahrbüchern können auch die folgenden Siglen verwendet werden.

ABR	LVR-Amt für Bodendenkmalpflege im Rheinland
AE	Bronze (bei Münzen)
APX	LVR-Archäologischer Park Xanten
AR	Silber (bei Münzen)
AV	Gold (bei Münzen)
Ausst. (Exhibit., Exposition, Mostra)	Ausstellungskatalog. Die Stadt als Ausstellungsort wird immer genannt, sofern sie nicht aus dem Buchtitel hervorgeht, sie wird nicht als Erscheinungsort des Buches wiederholt, wenn beides identisch ist. Das Austragungsjahr wird nicht angeführt, wenn es mit dem Erscheinungsjahr übereinstimmt. Der genaue Veranstaltungsort kann ausnahmsweise nützlich sein, taggenaue Daten sollten meist entfallen.
Au	Aureus (Münze)
Av	Avers, Münzvorderseite
Beschr.	Beschreibung
Bdm.	Durchmesser eines Gefäßbodens oder Standrings
BD	Bodendenkmal
BS	Bodenscherbe
CUT	Colonia Ulpia Traiana
D	Denar (Münze)
Dat.	Datierung
Dp	Dupondius (Münze)
Drag.	Bestimmung von Terra sigillata nach H. Dragendorff, Bonner Jahrb. 96/97, 1895/96, 18–155.
erh.	erhalten, anders: ›min.‹
Festschr.	Festschrift. Sofern im Titel nicht der Name des Geehrten steht, wird er einschließlich ausgeschriebenem Vornamen ergänzend angeführt. Die Nennung von Herausgebern kann in der Regel entfallen.
Fl.	Fläche
FR	Frimmersdorf, Braunkohlentagebauegebiet, Aktivitätsnummer
Frg., Frg.te	Fragment(e)
HA	Hambach, Braunkohlentagebauegebiet, Aktivitätsnummer
GDKE	Generaldirektion Kulturelles Erbe Rheinland-Pfalz
Kongr. (Congr.)	Kongress, Konferenz, Kolloquium, Tagung etc. Es gelten die Regeln wie für ›Ausst.‹

li.	links
LMB	LVR-Landesmuseum Bonn
LTUR	Lexicon Topographicum Urbis Romae
max.	maximal (z. B. ›Dm. max.‹)
min.	mindestens (z. B. ›Dm. min.‹), anders: ›erh.‹
NI	Aktivitätsnummer der Außenstelle Niederrhein des ABR (Xanten)
n. li.	nach links
n. re.	nach rechts
ns	nordsüdlich
Ns.	Nebenseite
NW	Aktivitätsnummer der Außenstelle Nideggen-Wollersheim des ABR, bei Angabe von Himmelsrichtungen ›Nordwesten‹
Ofl.	Oberfläche
Ok.	Oberkante
OV	Aktivitätsnummer der Außenstelle Overath des ABR
Os.	Oberseite
PLRE	The Prosopography of the Later Roman Empire (Cambridge 1971–1992)
PR	Prospektionsmaßnahme
PS	Profilscherbe
Q	Quinar (Münze)
Rdm.	Durchmesser eines Gefäßrandes
re.	rechts
RGM	Römisch-Germanisches Museum Köln
RMX	LVR-Römermuseum Xanten
RRC	M. H. Crawford, Roman Republican Coinage (Cambridge 1975)
RS	Randscherbe
Rs.	Rückseite
Rv	Revers, Münzrückseite
S	Sesterz (Münze)
St	Stater (Münze)
St.	›Stärke‹ bei Maßangaben bzw. ›Stelle‹ als Bezeichnung für Befund oder Arbeitsbereich nach dem Rheinischen Stellkartensystem
TN	Terra nigra
TR	Terra rubra
TS	Terra sigillata
ü. NN	Höhe über Normalnull
Uk.	Unterkante
unbek.	unbekannt
unbest.	unbestimmt
Us.	Unterseite
Vs.	Vorderseite
wö	westöstlich
WS	Wandscherbe
WW	Weisweiler, Braunkohlentagebauegebiet, Aktivitätsnummer