

Himmelslicht. Europäische Glasmalerei im Jahrhundert des Kölner Doms (1248-1349)

Katalog der Ausstellung des Schnütgen-Museums der Stadt Köln in Zusammenarbeit mit dem Corpus Vitrearum Deutschland, Freiburg i. Br., 20.11.1998-7.3.1999, hrsg. von Hiltrud Westermann-Angerhausen in Zusammenarbeit mit Carola Hagnau, Claudia Schumacher und Gudrun Sporbeck, Köln 1998

Im Winter 1998/99 hatte der Besucher von *Himmelslicht* die einmalige Gelegenheit, über 80 Glasmalereien und Scheibengruppen in einer eleganten, monochrom hellgrauen Ausstellungsarchitektur aus nächster Nähe zu bewundern. Es war den Verantwortlichen (Hiltrud Westermann-Angerhausen, Köln und Rüdiger Becksmann, Freiburg i. Br.) aus konservatorischen Gründen ein Anliegen, nur solche Glasmalereien zu zeigen, die sich entweder bereits im Museum befanden, gerade zu Restaurierungen ausgebaut (z. B. Nr. 28, 47, 71) oder aber so eingesetzt waren, daß sie leicht von ihrem Standort entfernt werden konnten (z. B. die Scheiben aus dem Kölner Dom, Nr. 11, 13, 32, 33, 61, 62). Leicht ausbauen lassen sich Scheiben, wenn sie mit einer Schutzverglasung versehen und gerahmt sind. Anlaß der Ausstellung war das 750jährige Jubiläum der Grundsteinlegung zum Neubau des Kölner Domes. Dafür die Glasmalerei als Gegenstand zu wählen, darf gewiß als Wagnis bezeichnet werden, denn Werke dieser Kunstgattung eignen sich, wie Ernst Bacher im Katalog festhält (107-110), nur mit Schwierigkeiten zu einer musealen Ausstellung. Nicht nur braucht es besondere Vorkehrungen, sie zu präsentieren, sondern sie haben sich durch ihren vom Auge des Betrachters entfernten Ort auch lange der Rezeption in der kunsthistorischen Forschung entzogen, so daß sie sich auch in deren Bewußtsein noch immer nicht so recht als Zweig der monumentalen Malerei eingepreßt haben. Erst der Ausbau vieler Glasmalereien während des letzten Krieges und die seit 1952 einsetzenden Arbeiten für das *Corpus Vitrearum Medii Aevi* machte sie zum Gegenstand intensiver kunstgeschichtlicher Untersuchungen.

Zur Ausstellung erschien ein Katalog, der alle Exponate farbig abbildet und jeweils den letzten Stand der Forschung zu den Objekten wiedergibt. Die gezeigten Glasmalereien stammen zur Hauptsache aus Deutschland, Österreich und der Schweiz. Unter der tatkräftigen Mithilfe französischer und englischer Kollegen gelang es aber, höchst kostbare Werke auch aus Frankreich und England auszuleihen, so daß der europäische Kontext der hochgotischen Glasmalerei zumindest angedeutet werden konnte.

Die dem Katalog vorangestellten Aufsätze nehmen zu einer Reihe von allgemeinen Fragen Stellung, die in der jüngeren Forschung entweder nur vereinzelt behandelt (Ornamentverglasung, Bedeutung der gemalten Architektur) oder aber viel und kontrovers diskutiert wurden (wie der behauptete ursächliche Zusammenhang zwischen den Schriften des Pseudo-Dionysius Areopagita und der gotischen Architektur und Glasmalerei). Im folgenden wird besonders hervorgehoben, welche neuen Aspekte sich durch den Katalog für die Geschichte der Glasmalerei im Jahrhundert zwischen 1250 und 1350 ergeben.

Dem Kölner Dom und seiner Verglasung sind drei eigene Aufsätze gewidmet (Arnold Wolff, Rolf Lauer und Ulrike Brinkmann, Eva Frodl-Kraft), doch sind seine Glasmalereien auch immer wieder Gegenstand der Reflexion in den Studien, die allgemeine Fragen behandeln. Die wohl folgenreichste neue Erkenntnis verdankt man Ulrike Brinkmann und Lauer (23-32). Sie unterzogen die von Herbert Rode (CVMA-Band Deutschland IV,1, 1974) vorgeschlagene Chronologie (Erstverglasung der Chorumgangskapellen 1250/60, Obergaden



Abb. 1
Köln, Dom, Achsfenster
des Hochchors, Könige
und Propheten (Köln,
Dombauverwaltung)

1304-15, Zweitverglasung der Kapellen 1315-22) einer Korrektur und legten auch eine neue Sicht des ikonographischen Programms vor. Unter Bezug auf die Arbeit von Maren Lüpnitz (*Kölner Domblatt* 62, 1997, 65-84) über den Ringanker des Hochchors weisen sie nach, daß die Glasmalereien zusammen mit der

Architektur des Obergadens geplant wurden und daß die Glasmaler an dem zu Baubeginn festgelegten Projekt bis zu dessen Vollendung festhielten. Ursprünglich sollte der Obergaden durch drei Ringanker verstärkt werden, doch erhielt er schließlich nur einen. Die Komposition der Chorschlußfenster rechnet nicht mit



Abb. 2: Köln, Dom, Johanneskapelle, n IV, 3/4a (Köln, Dombauverwaltung)

der Lage des Ringankers auf der Höhe der Fensterpfostenkapitelle in den Langchorfenstern. Aus diesem Grunde konnten die Armaturen des Chorpolygons nicht von unten bis oben in immer demselben Abstand eingesetzt

werden, so daß sie die Vierpässe mit den Königsbüsten im Achsfenster unschön entzweischneiden (Abb. 1). Daraus läßt sich schließen, daß die Arbeiten an der Hochchorverglasung bei Baubeginn geplant und ihre Ausführung gleich in Angriff genommen wurde. Rechnet man mit Beginn der Bauarbeiten um 1280, dürften die Glasmalereien in den 1290er Jahren schon vollendet gewesen sein. Während nach diesen Überlegungen die Hochchorverglasung des Kölner Doms im Vergleich zur bisherigen Forschung deutlich früher entstand, gilt für die figürliche Verglasung des Chorumgangs das Gegenteil. Schon Renate Kroos hatte aus kostümgeschichtlichen Gründen Zweifel an der Frühdatierung Rodes angemeldet und für das Dreikönigsfenster eine Entstehung in den 1330er Jahren vorgeschlagen (*Kölner Domblatt* 44/45, 1979/80, 59). Durch den einleuchtenden Hinweis von Ulrike Brinkmann und Lauer auf Beziehungen zu den Chorschrankenmalereien (nach 1332) lassen sich die figürlichen Scheiben der Chorkapellenfenster insgesamt diesem Zeitraum zuweisen (Abb. 2).

Rode ordnete 1974 die Glasmalereien in eine heilsgeschichtliche Gesamtschau ein, in welcher die Scheiben des Obergadens die Zeit *ante legem*, Chorpfeilerfiguren und Bibelfenster die Ära *sub gratia* und die Glasmalereien der Chorumgangskapellen das *tempus gratiae* verkörperten. Lauer dagegen zeigte, daß nicht ein abgehobenes Gesamtprogramm intendiert war, sondern sich die Scheibenzyklen formal und thematisch auf die Funktion der einzelnen Raumteile beziehen. Die gelehrten typologischen Gegenüberstellungen im Bibelfenster und die Grisailleverglasung des Chorumgangs rechneten mit einem geistlichen Publikum, die Könige im Hochchor hingen mit der geplanten Aufstellung des Dreikönigschreines in der Vierung zusammen. Erst nachdem dieser 1322 in die Achskapelle verbracht worden war und der Chorumgang für die Pilger geöffnet wurde, beschloß das Domkapitel, auch in den Chorkapellenfenstern figürliche Glasmale-

reien anbringen zu lassen. Sie spielen auf die Reliquien und die Heiligen des Domes an, welche die Pilger neben den Gebeinen der hll. Drei Könige verehren sollten. Die neue Sicht der Glasmalereien im Kölner Dom wird Folgen für die Geschichte der malerischen Gattungen in Köln allgemein, insbesondere für die dornige Chronologie der Tafelmalerei haben (entsprechend wird der Beitrag von Dagmar Täube revidiert werden müssen, 79-88). Die Beziehung des ikonographischen Programms der Glasmalereien zu bestimmten Funktionen der Raumteile in der Kathedrale sowie zum dort gepflegten Reliquien- und Heiligenkult dürfte über den Kölner Dom hinaus gültig sein und auch bei anderen Bauten weiterführen. Drei einleitende Beiträge befassen sich mit der Bedeutung der Glasmalereien innerhalb des Baues (Peter Kurmann, Andreas Speer und Hiltrud Westermann-Angerhausen). Seit Panofsky, Sedlmayr und von Simson galt weithin die neuplatonische Lichtmetaphysik als geistige Quelle des gotischen Baustils mit seinen zunehmend größeren Fenstern. Für die kunsthistorische Forschung war Suger von Saint-Denis die wichtigste Stütze dieser Hypothese. Man ging davon aus, daß Suger in seinen Schriften die Werke des Pseudo-Dionysius Areopagita rezipierte, was jedoch in jüngster Zeit zu Recht in Abrede gestellt wurde. Speer (89-94) legt dar, daß Texte wie *De divinis nominibus* des Pseudo-Dionysius sich in erster Linie mit dem überirdischen intelligiblen Licht befassen. Das materielle Licht, das durch die farbigen Fenster fällt, kann das überirdische nur metaphorisch erklären. Der Autor mahnt daher bei der Kunstgeschichte größere methodische Strenge an, m. a. W. sollten Texte konsequent in ihrem Zusammenhang behandelt werden, und dieser selbst muß in die Argumentation mit einbezogen werden. Da Suger nur vom materiellen Licht spricht, kann seine Quelle nicht Pseudo-Dionysius sein, vielmehr basieren seine Aussagen auf liturgischen Texten, vor allem der Kirchweihliturgie (vgl. Christoph Marksches, *Gibt es eine »Theologie der*

gotischen Kathedrale?« *Nochmals: Suger von Saint-Denis und Sankt Dionys vom Areopag*, Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Heidelberg 1995; ferner Peter Diemer, *Abt Suger von Saint-Denis und die Kunstschätze seines Klosters*, in: *Beschreibungskunst - Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, hrsg. v. Gottfried Boehm und Helmut Pfotenhauer, München 1995, S. 177-216).

Hiltrud Westermann-Angerhausen nimmt die Ausführungen von Speer auf, wenn sie betont, Suger habe »die von ihm gepriesenen Fenster des neuen Chores in seiner Abteikirche eher aufgrund ihrer Nützlichkeit für die Liturgie hervorgehoben« (95-102). Mit dem Hinweis auf einen zweiten Gewährsmann des 12. Jh.s, den Mönch Theophilus, legt sie dar, daß Glas und Edelsteine im Mittelalter ähnlich hoch geschätzt wurden, weil beide Stoffe die Eigenschaft hatten, farbiges Licht zu erzeugen. Beide sind außerdem höchst symbolgeladen, da sie neben weißen Steinen und Gold der Baustoff des Himmlischen Jerusalem nach Apoc 21 sind. Dieses ist in jedem Kirchengebäude präsent, jedenfalls, so muß hinzugefügt werden, in seiner ekklesiologischen Bedeutung (eine Gegenposition nimmt Wilhelm Schlink, *The Gothic Cathedral as Heavenly Jerusalem: A Fiction in German Art History*, in: *The Real and Ideal Jerusalem in Jewish, Christian and Islamic Art*, *Jewish Art* 23/24, 1997/98, 275-285, ein, obwohl er auch die ekklesiologische Auslegung des Himmlischen Jerusalem hervorhob). Für die Glasmalereiforschung von großer Wichtigkeit sind die Überlegungen, die Hiltrud Westermann-Angerhausen anknüpfend an die Ausführungen von Bruno Reudenbach anstellte (»Ornatus materialis domus Dei«. Die theologische Legitimation handwerklicher Künste bei Theophilus, in: *Europäische Skulptur im 12. und 13. Jh.*, hrsg. v. Herbert Beck und Kerstin Hengevoss-Dürkopp, Frankfurt 1994, 1-16). Galt der Traktat des Theophilus bisher als praktische Anlei-

nung, die in der Werkstatt verwendet wurde, so zeigt sich deutlich, daß der Bezugsrahmen der Schrift nicht die Praxis, sondern wiederum die Liturgie ist. Es geht Theophilus um das richtige *decorum* des Gotteshauses und seinen geistigen Nutzen. Zugleich macht er wichtige Aussagen zum Stellenwert der verschiedenen Künste. Durch ihre Transparenz steht die Glasmalerei (2. Buch) über der Malerei (1. Buch), doch wird diese wiederum durch die Kostbarkeit der liturgischen Geräte (3. Buch) übertroffen. Malerei und Glas bewirken gemeinsam, daß die Kirche, in der die Liturgie stattfindet, wie das Paradies aussieht.

Mit der Frage nach der Bedeutung der gemalten Architekturen, dem gläsernen Bauriß, beschäftigt sich P. Kurmann (35-43). Die bisherige Forschung hat vor allem das Reale der architektonischen Bildrahmung der Figurenfenster betont. Doch bilden diese Rahmen keine wirklich gebauten Architekturen ab, sondern fügen reale Elemente zu einer Illusionsarchitektur zusammen. Diese unirdischen Bauten rahmen die Bilder von Heiligen und biblischen Gestalten oder Szenen aus ihrem Leben. Mit Hinweis auf Bruno Boerner, *Par caritas par meritum. Studien zur Theologie des gotischen Weltgerichtsportals in Frankreich – am Beispiel des mittleren Westeingangs von Notre-Dame in Paris*, Freiburg/Schweiz 1998, zeigt der Autor, daß die Heiligen im Gegensatz zum Betrachter der Bilder, der sich noch auf dem Weg zur ewigen Seligkeit befindet, schon zu den *electi* gehören, die Gott schauen, und schließt, daß die Architekturrahmen auf deren jenseitigen Aufenthaltsort hinweisen. Die Glasmalereien sind daher nicht nur leuchtende Begrenzung des Kirchenraums, sondern eine Anleitung für den Weg zum Paradies und ein »Fenster« auf diese jenseitige Welt, die zu erreichen das Ziel der Gemeinde ist. Die Architekturrahmen verbinden die Glasmalereien außerdem mit liturgischen Geräten und dem dazugehörigen Mobiliar. Damit wird die Vorstellung von den Glasmalereien hochgotischer Kirchen als abstrakt leuchtende Wände (Sedl-

mayr, Jantzen) oder als Träger einer wie auch immer definierten Stimmung (von Simson) widerlegt.

Einer wenig behandelten, sehr spröden Materie, der Entwicklung des Ornamentfensters widmet sich Hartmut Scholz (S. 51-62). Ausführlichere Arbeiten liegen bisher vor allem für die zisterziensische Grisaille vor (Eva Frodl-Kraft, Meredith P. Lillich und Helen Zakin). Das Ornamentfenster war jedoch keineswegs auf die Klosterkirchen der Zisterzienser beschränkt. Wie Eva Frodl zeigt, griffen die Entwerfer der Obergadenfenster des Kölner Doms auf archaische Flechtbandfenster zurück und kombinierten diese höchst originell mit einem Netz von farbigen Maßwerkformen (45-50). Die Autorin deutet die Verbindung von Alt und Neu als ein bewußtes Historisieren und ein Anknüpfen an die Planentwürfe der zeitgenössischen Architekten. Zu Recht leitet sie daraus wiederum eine enge Verbindung von Bauplanung und Verglasungsentwurf ab.

Scholz zeichnet die kompositionelle Entwicklung der Glasmalerei und die Rolle des Ornaments in diesem Zusammenhang nach. Von den drei Grundtypen von Verglasungen, figürlichen und ornamentalen sowie der Kombination von beiden, sind zwei für seine Überlegungen relevant. Das Kompositfenster (composition en litre, band window) sowie das achsbetonte Nebeneinander von Ornament- und Figurenfenster gelangten zwischen 1250 und 1350 zu besonderem Erfolg. Exemplarisch für beide Formen standen die Kölner Hochchorfenster, die in der riesigen Reproduktion von Sulpiz Boisserées Längsschnitt (1821-1832) im Treppenhaus der Kunsthalle gegenwärtig waren. Dabei muß allerdings auf den Aufsatz von Ulrike Brinkmann (Die Wiederherstellung der Kölner Domfenster im 19. Jh., in: *Erfurt, Köln, Oppenheim. Quellen und Studien zur Restaurierungsgeschichte mittelalterlicher Farbverglasungen*, CVMA Deutschland Studien II, Berlin 1996, 100-149) verwiesen werden, die zeigt, daß Boisserée keine



Abb. 3: Königsfelden, ehemalige Abteikirche, Chor, n II, 5a, jüngster König aus der Anbetung (Autorin)

archäologisch abgesicherte, sondern eine ideale Rekonstruktion wiedergibt. Wie die Triforiumsverglasung ausgesehen hat, muß daher offen bleiben. Die Glasmalereien des Kölner Doms zeigen jedoch die ganze Bandbreite der Möglichkeiten ornamentaler Scheiben: die Grisaille sowie das stark farbig durchsetzte und architektonisierte Ornament, das für die Glasmalereien des späten 13. und des 14. Jhs in den deutschsprachigen Ländern charakteristisch ist und dort bevorzugt in den Kirchen der Bettelorden anzutreffen ist.

Der Zackenstil ist ebenfalls ein künstlerisches Phänomen, dessen Verbreitung sich auf die deutschsprachigen Gebiete des Hl. Römischen Reiches beschränkt, auch dort aber, wie Daniel Hess deutlich macht (63-72), keineswegs allgemein verbreitet war. Das Thema seines Beitrags ist die zweite Blüte des Zackenstils, die 1250/60 von den Zentren am Mittelrhein ausging und bis 1290 anhielt. Die maßgebenden Werkstätten wurden aufgrund persönlicher sowie kirchen- und ordenspolitischer Beziehungen an bestimmten Orten tätig. Nach 1290 gibt es nur noch in Österreich Ableger dieser Ateliers, von denen einige qualitativvolle Beispiele in der Ausstellung zu sehen waren (Nr. 45, 46). Von den vielen neuen Aspekten, die Hess zum Phänomen Zackenstil vorlegt, sei nur die heiß diskutierte künstlerische Herkunft der Chorverglasung in der Oberkirche von S. Francesco in Assisi heraus-



Abb. 4: Königsfelden, ehemalige Abteikirche, Chor, n II, 5a, Gesicht des jüngsten Königs aus der Anbetung, Rekonstruktion der Bemalung von Fritz Dold (Autorin)

gegriffen. Frank Martin (*Die Glasmalereien von S. Francesco in Assisi. Entstehung und Entwicklung einer Gattung in Italien*, Regensburg 1997) nahm ein Atelier am Ort an, in dem Künstler vom Mittelrhein und aus dem Salzburgerischen nebeneinander arbeiteten. Hess hält an der Beziehung zur mittelhheinischen Malerei, repräsentiert durch das Aschaffenburger Evangeliar, fest, hingegen lehnt er die Vorschläge Martins zum Entstehungsort und zur Herkunft der Glasmaler ab, die in einem etwas archaischeren Stil arbeiteten. Letztlich greift Hess die Hypothesen von Hans Wentzel wieder auf, der bereits die enge Verbindung zwischen Erfurt und Assisi betonte. Nicht zwei Stiltendenzen seien in Assisi zu beobachten, sondern das Nebeneinander einer älteren und jüngeren Variante ein und desselben künstlerischen Ausdrucks.

Umfassende Themen schließlich behandeln Robert Suckale und Ivo Rauch. Suckale versucht, die Glasmalerei um 1300 in einen weiteren Kontext einzuordnen (73-77), während Rauch sich mit der Schwierigkeit befaßt (103-106), technische und arbeitsorganisatorische Probleme der Glasmalerei fast ohne Quellen zu behandeln. Die Ausführungen von Suckale nehmen ihren Ausgang vom Rang der einzelnen Künste, wonach dreidimensionale Werke,

die Architektur und die Skulptur, an erster Stelle standen, doch konzidiert Suckale (wie übrigens auch Theophilus in den Prologen zu den drei Büchern von *De diversis artibus*) der Glasmalerei den Ehrenrang unter den malerischen Ausdrucksformen. Diesen allerdings verliere sie um 1350 an die Tafelmalerei, die sich nördlich der Alpen im 2. Viertel des 14. Jh.s etabliert. Der Ansicht, der Stil um 1300 sei ein vereinfachter, vor allem von schwarzen Konturen bestimmter »Glasstil«, wird man jedoch mit Vorsicht begegnen müssen, da diese Charakterisierung für die Glasmalerei vielfach nicht zutrifft. Betrachtet man nämlich die Hauptwerke dieser Zeit aus der Nähe, etwa die Glasmalereien im Chor der ehem. Abteikirche von Königsfelden (1325/30-40), läßt sich leicht feststellen, daß diese Werke ihre Halbtonmodellierung und ihre laviierende Bemalung der Außenseite durch Verwitterung fast ganz verloren haben und erst ihr ruinöser Zustand sie als reine Konturmalereien erscheinen läßt (Abb. 3 und 4). Die tragende Rolle der Halbtöne war in der Ausstellung am Gewand des Kanonikers Raoul de Ferrières aus Evreux (Nr. 65) besonders schön zu beobachten.

Obwohl sich fast jedes Stück in der Ausstellung als Kostbarkeit erwies und eine Erwähnung verdiente, können hier nur wenige Exponate eigens genannt werden, wie die lange ver-

schollenen Stifterscheiben aus dem Chor der Klosterkirche von Lichtental (Nr. 44). Becksmann datiert sie bald nach 1300 und verweist sie wohl zu Recht in den Kontext der Straßburger Glasmalerei. Eine Überraschung stellten die Glasmalereien des Raoul de Ferrières aus Evreux (Nr. 65) dar, den man bisher in erster Linie als Stifter der großartigen Glasmalereien mit der Maria lactans im Chorobergaden der Kathedrale von Evreux kannte. In bezug auf die deutschsprachigen Länder darf man die Ausstellung sicher als repräsentativ für die Kunstgattung bezeichnen. Bedenkt man die Schwierigkeiten, die mit Ausleihe und Transport von Glasmalereien verbunden sind, muß auch die Zahl der Exponate besonders aus Frankreich als Erfolg gewertet werden. Die englische Glasmalerei ist leider nur durch die sehr schöne Johannescheibe aus dem Ostfenster der Kathedrale von York vertreten (Nr. 78). Zusammen mit den Scheiben aus Esslingen (Nr. 69), Königsfelden (Nr. 71) und Augsburg (Nr. 72) gehört sie zum Kreis von Werken, die nördlich der Alpen schon früh dreidimensionale Kompositionen zeigen.

Abschließend darf betont werden, daß die Forschungen im Katalog zur Ausstellung *Himmelslicht* viel Neues gebracht und die Geschichte der Glasmalerei teilweise auf zukunfts-trächtige Grundlagen gestellt haben.

Brigitte Kurmann-Schwarz

Der mittelalterliche Kreuzgang: Bautyp, Funktion und Ausstattung

Symposium am Kunsthistorischen Institut der Universität Tübingen vom 11.-13. Juni 1999

Der Kreuzgang als signifikante Form mittelalterlicher Sakralarchitektur wurde von der Kunstgeschichte zumeist nur am Rande, als Beiwerk der Klosterkirchen und Kathedralen abgehandelt (in diesem Rahmen grundlegend: Albert Lenoir, *L'Architecture monastique*. 2 Bde. Paris 1852; Eugène Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du XIe au XVIe siècle*. Bd. III. Paris 1868); Julius von Schlosser, *Abendländische Kloster-*

anlagen des frühen Mittelalters. Wien 1889 [Sammlung der Schriftquellen]; Joseph Fendel, *Ursprung und Entwicklung der christlichen Klosteranlage. Die frühromanischen Anlagen*. Diss. Bonn 1927). In den 1970er Jahren schien sich eine Intensivierung der Kreuzgangforschung anzubahnen, doch blieben die Tagungen zum Thema 1972 in New York und 1975 in St. Michel de Cuxa, deren Schwerpunkt auf typologischen und ikonographischen Untersu-