

REZENSIONEN

HERBERT RODE, *Die mittelalterlichen Glasmalereien des Kölner Domes* (Corpus Vitrearum Medii Aevi, Deutschland Band IV). Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin 1974. 227 S., 633 Abb., 16 Farbtafeln.

Parallel zu dieser veröffentlicht die Rezensentin eine Besprechung des Bandes in der Österreichischen Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 1975, Heft 3/4, in der die Beurteilung des Werkes im Rahmen des Corpus Vitrearum Medii Aevi einen wesentlichen Gesichtspunkt bildet. Hier sollen infolgedessen diese Aspekte nur insoweit berührt werden, als dies zu einem Gesamtbild unerlässlich ist.

Der Band bietet ein umfassenderes Material als der Titel verspricht; ein zahlen- und bedeutungsmäßig beträchtlicher Anteil der heutigen Domverglasung überschreitet nämlich die zeitlichen und stilistischen Grenzen des Mittelalters (es ist dies der domeigene Bestand der fünf nördlichen Seitenschiffsfenster von 1507—09 und die im nördlichen Querhaus eingebauten Reste von ca. 1525 und 1562). Rode hat diesem, nach seiner stilistischen Haltung dem Manierismus zuzurechnenden Teil der Verglasung die gleiche corpusmäßige, d. h. auch in Katalog und Abbildung erschöpfende Behandlung (mit Ausnahme des zeichnerischen Nachweises des Erhaltungszustandes) zuteil werden lassen wie den mittelalterlichen Bildfenstern, die sich teils im Dom selbst erhalten haben, teils aus aufgelassenen bzw. zerstörten Kölner Kirchen im 19. Jahrhundert zugewandert sind. Der Autor legt also eine vollständige Monographie des gegenwärtigen Dom-Bestandes an alten Glasmalereien vor, der einen Zeitraum von etwa 1260 bis um 1562 umfaßt (hinzu kommen noch die bei den Domgrabungen gefundenen älteren, jedoch nicht datierbaren Scherben).

Die dokumentarische Erfassung nach den strengen Richtlinien des Corpus Vitrearum Medii Aevi ist im Falle der Kölner Domverglasung für die kunstgeschichtliche Beurteilung umso unerlässlicher, als der gegenwärtige Zustand seines Originalwerts zum Teil sehr weitgehend beraubt ist. Ist es bis zum 18. Jahrhundert noch das allgemeine Unverständnis gewesen, das zum Verlust beträchtlicher Teile der alten Verglasung geführt hat, so ist es seit der Romantik — im Gegensatz dazu — die neuerliche Inbesitznahme dieses „vaterländischen Kunsterbes“, die ihm kaum minderen Schaden zugefügt hat. Auf eine Phase der ehrfurchtsvollen inneren Aneignung, durch die (auch zeichnerische) Bestandsaufnahme (Sulpiz Boisserée u. a.) folgt sehr bald im strengen Historismus die bloße Benützung des Vorhandenen als beliebig komplettierbares Mitglied in dem neu zu schaffenden Werk, dem ein beispielhafter Charakter zukommen sollte. Diese dem historischen Dokument gegenüber zutiefst gleichgültige Haltung läßt die Neugestalter nicht nur leichten Herzens auf jene Teile der Verglasung ver-

zichten, die sich nicht ihrem Gesamtkonzept einfügen (auf diese Weise sind durch Zeichnungen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts überlieferte Scheiben dem Dom seither verloren gegangen), sondern sie bestimmt auch die Auffassung von der „Restaurierung“. Die großzügige Auswechslung beschädigter Gläser gegen neue, sowie die Ergänzung zu einem vollständigen Fensterensemble (vgl. — um nur ein paar besonders krasse Beispiele zu nennen — das Marienkrönungsfenster V, Fig. 19, und die Fenster der Agneskapelle, Fig. 20—22) sind für die Epoche insgesamt charakteristisch, und Köln nimmt in dieser Hinsicht keine Sonderstellung ein. Ungewöhnlich, selbst an den seinerzeit herrschenden Gepflogenheiten gemessen, ist hingegen die Brutalität der Restaurierungsmethoden, die selbst in der Substanz so hervorragend erhaltene Fenster wie die des Chor-Obergadens (Königsreihe) zu bloßen Schemen ihrer einstigen Wirkung degradiert hat. Darüber hinaus befördern die damals den Glasgemälden zugefügten Verletzungen weiterhin laufend deren Ruin; die derzeitige Instandsetzung glaubt infolgedessen, die einzige Gewähr zur Rettung nur in ebenfalls radikalen Sicherungsmaßnahmen zu finden, die ihrerseits empfindliche Verluste an originaler Substanz mit sich bringen (darunter fällt die Opferung bisher noch erhalten gebliebener ursprünglicher Bleinetze).

Abgesehen von den negativen Auswirkungen der Eingriffe des Historismus ist aber ein unbestreitbares Positivum zu vermerken: es ist die Schließung von Lücken in der Domverglasung mit deponierten Beständen aus Kölner Kirchen. Dies war mehr als eine bloße Auffüllung des Bestandes; die neu hinzugekommenen Zyklen sind nämlich eine echte Ergänzung der Domverglasung auch im Hinblick auf deren kunstgeschichtliche Stellung. Zwischen der Erstausrüstung der Chorkapellen mit Glasfenstern (um 1250/60) und der zweiten Verglasungsphase des Doms (nach 1300) klafft nämlich eine Lücke, die durch die Scheiben aus dem Chor (um 1280 bzw. 1290) bzw. aus dem Langhaus (um 1300—1310) der Kölner Dominikanerkirche geschlossen wird. Aber auch die große Kölner Malerei des 15. Jahrhunderts hat im Dom selbst keine Parallelwerke der Glasmalerei hinterlassen. Wenn sowohl die erste Hälfte des Jahrhunderts (der einst die Verglasung des südlichen Seitenschiffs angehörte), als auch die sechziger Jahre heute in der Domverglasung vertreten sind, so ist das einerseits dem aus der Corpus-Christi-Kirche übernommenen Gnadenstuhl-Fenster (um 1430—35), andererseits dem christologischen Zyklus der ehemaligen Kreuzgangverglasung von St. Cäcilien zu verdanken.

Die domeigene Glasmalerei setzt erst wieder mit den großartigen fünf Fenstern des nördlichen Seitenschiffs im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts (1507—09) ein und endet auch damit. Eine weitere zeitliche Ausdehnung bis in die Zeit um 1525 bringen vor allem die aus St. Apern stammenden Bernhardscheiben und ein christologischer Zyklus wahrscheinlich derselben Provenienz.

Aus den domeigenen Resten rekonstruiert Rode ein einheitliches ikonographisches Chor-Programm, in dem zwei Themenkreisen — Christi Geburt und Anbetung (Dreikönigsreliquien im Besitz des Domes!) — der Vorrang zukommt. Die Abfolge interpretiert er in einem typologischen Sinn: die Königsreihe im Obergaden verkörpert die Zeit *Ante Legem*, das Bibelfenster in der Mitte der Achsenkapelle jene *Sub Lege* und die in Köln verehrten Heiligen und Märtyrer der seitlichen Chorkapellen, deren Mitte immer ein Christusfenster eingenommen hat, die Zeit *Sub Gratia*.

Die referierten Datierungen sind im großen und ganzen durch die, sei es für den Dom, sei es für die anderen fraglichen Kirchen, zur Verfügung stehenden Bau- bzw. Stiftungsdaten fixiert. Abweichend von Hans Wentzel, dessen Stil-Interpretation (vor allem in „Meisterwerke der Glasmalerei“, 1954) Rode weitgehend folgt, neigt er jedoch dazu, sich jeweils an das frühest mögliche Datum zu halten. Danach hätte man sich die Etappen der Domverglasung folgendermaßen vorzustellen:

Das Bibelfenster I in der Dreikönigenkapelle (der einzige Rest der ersten Verglasung der Chorkapellen *in situ*) wäre zum Zeitpunkt der Beisetzung des Erzbischofs Konrad von Hochstaden in dieser Kapelle, 1261, bereits fertig gewesen. Die bis auf Reste im Maßwerk verlorenen Triforien- und die 15 Obergadenfenster des vor 1271 bis nach 1299 erbauten Hochchores wären spätestens um 1304 begonnen worden. Angesichts der Einheitlichkeit des Königszyklus wie der Ornamentbahnen ist Rodes Annahme einer zügig vorangetriebenen Verglasung sicher zutreffend.

Bereits um 1315—20 hat die Erstverglasung des Kapellenkranzes, von der sogleich zu sprechen sein wird, insofern eine Umgestaltung erfahren, als zwei Fenster überhaupt neu geschaffen wurden, in den übrigen aber jeweils die vier untersten Geschoße der Ornamentbahnen gegen Figuren bzw. Szenen unter Architekturbekrönungen ausgetauscht wurden.

Wichtig ist Rodes auf Nachzeichnungen basierende Rekonstruktion der von ihm in die Zeit um 1250—60 datierten Erstverglasung des Kapellenkranzes: bis auf das Achsenfenster der Mittelkapelle (Bibelfenster I) war sie eine reine Ornamentverglasung aus farbig bereicherten Grisailleteppichen. Sowohl das Domwerk von Boisserée als auch genauere, um 1845 entstandene Detailzeichnungen vermitteln von diesen heute verlorenen Fenstern eine recht exakte Vorstellung (Fig. 204—223; hier und im folgenden wird deshalb ausgiebiger als in einer Rezension üblich auf die betreffenden Abbildungen bei Rode verwiesen, weil die Spärlichkeit der Querverweise — einer der ganz wenigen organisatorischen Mängel des Buches — dem Leser das Verfolgen der Zusammenhänge sehr erschwert).

Kunstgeschichtlich ist diese Erstverglasung aus mehreren Gründen interessant: sie bietet einen prominenten Beleg mehr für die Tatsache, daß Grisaille-Ornamentfenster im 13. Jahrhundert keineswegs an Ordenskirchen gebunden waren (Rode führt Parallelbeispiele an); vor allem aber

gibt die frappante Ähnlichkeit von Ornamentscheiben aus der Marienkapelle mit kürzlich aufgedeckten Resten einer gemalten Wanddekoration der Chorkapellen einen Hinweis darauf, daß die Fenster Teil einer umfassenden malerischen Gesamtdekoration waren (wie eine solche in S. Francesco in Assisi noch komplett erhalten ist). In beiden Bereichen, in der Glasmalerei wie in der Wandmalerei, schließt die Dekoration auch das figurale Bild mit ein. So ist dem Bibelfenster I der Achsenkapelle das Fresko des Marientodes in der Marienkapelle gegenüberzustellen. Die enge Verwandtschaft, zumindest des physiognomischen Details, in beiden Werken bestätigt die These einer einheitlich geplanten Gesamtausstattung.

Einer den gesamten Figurenstil betreffenden Verifizierung der von Rode vertretenen Einordnung des Bibelfensters (Marburg, Straßburg, die zeitlich vorangehenden Kölner Kunibert-Scheiben und die von ihm im Gegensatz zu Wentzel als zeitgleich angesehenen beiden Glasgemälde des Schnütgen-Museums) steht dessen deplorablem Erhaltungszustand entgegen — findet sich doch in dem elfgeschossigen, doppelbahnigen Fenster keine einzige ganz authentische Gewandfigur! Vorzüglich erhalten sind hingegen einige Köpfe, und an ihnen überrascht das wörtliche Zitieren wenig älterer byzantinischer Modelle; vgl. vor allem die Apostelköpfe in 7b (Abb. 27, 28), die einen unmittelbar wirksam gewordenen Impuls (aus Venedig?) zu vertragen scheinen (Abb. 4a + b). Herrn Univ.-Prof. Dr. Otto Demus, Wien, habe ich nicht nur für seinen wissenschaftlichen Rat, sondern auch für sein außerordentliches Entgegenkommen zu danken, indem er die Vorveröffentlichung des für den 2. Band seiner San Marco-Publikation bestimmten Fotos gestattet hat.

In welchem Tempo die erste Etappe der Verglasung sich von der Mittelkapelle auf die übrigen Chorkapellen ausdehnte, ist eine offene Frage. Man wird mit Rode jene Grisaillefenster mit Blattmustern in einem einfachen Raster, für die der Standort Marienkapelle bezeugt ist, umso unbedenklicher der ersten Verglasungsphase zuordnen können, als sie es sind, die mit der Wanddekoration übereingehen.

Von ihnen unterscheiden sich jedoch die übrigen von Boisserée und (genauer) von Hoffmann überlieferten Grisaillescheiben der Chorkapellen recht wesentlich: sie zeigen nämlich in einer sukzessiven Entwicklung der Blattformen Ranken, die sich durch mehr oder minder komplizierte geometrische Systeme hindurchschlingen. Rode hat die stilistischen Wurzeln nach Frankreich verfolgt; die entscheidende Parallele liegt gleichwohl — darin ist Rode durchaus beizupflichten — in Altenberg. Über Altenberg aber könnte vielleicht sogar eine Präzisierungsmöglichkeit für die Datierung der betreffenden Kölner Scheiben gefunden werden: Wentzel hat in seinem seinerzeit richtungsweisenden Aufsatz über „Die Glasmalerei der Zisterzienser in Deutschland“ (in: L'architecture Monastique, Actes et Travaux de la Rencontre Franco Allemande des Historiens d'Art, Numéro spe-

cial du Bulletin des Relations Artistiques France-Allemagne, Mainz 1951) bereits darauf hingewiesen, daß die ersten, nach 1255 entstandenen Altenberger Fenster noch im Bann der spätromanischen Ornamentik stehen (üppige Akanthusranken; erst in der Folge erscheint gotisches Laubwerk). Die Kölner Ranken-Grisaillen aber sind — im Gegensatz zu Bibelfenster I — vom Beginn an gotischen Formen verpflichtet. Es erscheint nun nicht sehr wahrscheinlich, daß man sich in Altenberg, als man nach 1255 mit der Verglasung begann, noch des romanischen Formenschatzes bedient hätte, wenn im benachbarten Köln bereits moderne Vorbilder (wenn auch erst in der Werkstatt in Arbeit) für die gleiche Aufgabe verfügbar gewesen wären. Diese Schwierigkeit wäre beseitigt, wenn man annähme, daß die Kölner Ranken-Grisaillen erst nach der ersten „romanischen“ Verglasungsetappe von Altenberg eingesetzt haben.

Selbst die wenigen Beispiele, die aus der gesamten Kapellen-Verglasung in Zeichnungen festgehalten wurden, verraten eine konsequente Entwicklung des formalen Vokabulars, die einen weiten Bogen überspannt: von geometrisch streng gebundenen, noch aus der Palmette abgeleiteten Ranken in Einheiten einfachster Form (Kreis, Vierpaß, Nr. 17a, c) bis hin zu dem quasi freien Spiel von Blattranken, über die komplexe Maßwerkbildungen gelegt sind (Nr. 17 f). Gehen die letzteren bereits mit den Querhausfenstern von Altenberg (ab 1287) parallel, so ist in den ersteren eine Weiterentwicklung von Ornamentscheiben der ersten Hälfte des 13. Jhs. zu erkennen; englische Beispiele liefern dafür gute Belege. Man vergleiche etwa die von einem Blattfries eingefassten Kreisscheiben mit palmettenförmigen Blattfüllungen in einem Ornamentfeld in Salisbury (Nachzeichnung in: Charles Winston, *Memoirs illustrating the art of glass-painting*, London 1865, pl. I), während ein — ähnlich wie in Köln — aus Kreisen, Halbkreisen und Diagonalen aufgebautes Ornament in Stanton S. John, Oxford, schon eine stärkere Straffung des linearen Gerüsts und zugleich größere Freiheit der Blattranken aufweist (Nachzeichnung in: Lewis F. Day, *Windows, a book about stained and painted glass*, London 1897, Fig. 120). Die selbe Komposition, aber noch mit romanischer Instrumentierung, findet sich in Neukloster, Mecklenburg (Foto Landesbildstelle Mecklenburg). Es handelt sich um eine aus Halbkreisen gebildete Ornamentscheibe, bei der die die Kreisform durchstoßenden Akanthusranken sich in den Zwickeln zu Palmetten vereinigen. Als Vorform noch rein spätromanischen Charakters wären für die Kölner Scheibe 17a etwa auch die in Vierpässe eingefügten Palmettenkreuze im Kreuzgang von Stift Heiligenkreuz in N.O. zu erwähnen (CVMA Österreich, II, N.Ö., 1. Tl., Wien 1972, Abb. 305).

Der Charakter des Vokabulars ist also völlig international; umso wichtiger wäre seine systematische Ordnung. Das gleiche gilt für die von Rode um 1280 datierten Fenster aus dem Chor der Dominikanerkirche (an verschiedenen Orten im Dom), in denen ebenfalls figurale mit ornamentalen

Bahnen wechseln. Die in der Sakristei eingebauten Ornamentfenster (Abb. 344, 345) bieten in ihren Rankenmustern und dem Verhältnis von Ornamentrastrer und Grund enge Parallelen zu Ornamentfeldern im Chor der Zisterzienserstiftskirche Heiligenkreuz in Niederösterreich aus der Zeit um 1290 (CVMA Österreich II, N.O., 1. Tl., Wien 1972, Abb. 448). Sie belegen damit ihrerseits die Internationalität des Formenschatzes und seine Freiheit von der Bindung an den Zisterzienserorden. Dagegen stellen die von Rode ebenfalls in die Dominikanerkirche lokalisierten und um 1280 datierten Ornamentfelder mit farbigem Diagonalrastrer (heute in der Maternuskapelle, Abb. 133; in der Michaelskapelle, Abb. 137; und im Kapitelsaal, Abb. 351) eine bereicherte Weiterentwicklung der einfachen ältesten Rastermuster aus den Chorkapellen dar und bilden auch in den Blattformen ein Verbindungsglied zwischen diesen und den reicheren Chorkapellen- bzw. Dominikaner-Grisaillen in der Sakristei.

Diese mangelnde Fixierbarkeit des Repertoires bestätigt sich — wenn man uns den Vorgriff gestattet — mit einem viel unerwarteteren Ergebnis in den so eigentümlichen, weil völlig unzeitgemäßen Flechtwerkbahnen in Triforien und Obergaden des Chores. Wie kam man in Köln noch zu Beginn des 14. Jahrhunderts dazu, nicht nur in Form eines gelegentlichen Zitats, sondern durchgehend und ausschließlich ein Ornamentensystem zu verwenden, von dem man sich gemeinhin schon um die Mitte des 13. Jahrhunderts abgewandt hatte?

Eine Analyse des Flechtwerks zeigt, daß es genauso in geschlossenen Schlingen einerseits und diese durchschießenden unendlichen doppelsträhnigen Bändern andererseits konstruiert ist wie z. B. die Flechtwerkmuster in Pontigny oder — noch ähnlicher — in der Kapelle des Ancien Hôpital von Sens, die in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts zu datieren sind (vgl. Emil Amé, *Recherches sur les anciens vitraux incolores du département de l'Yonne*, Paris 1854: Pontigny Nr. 3, 5; Sens, Nr. 1; vgl. ferner die Flechtwerkscheibe nord III 3 a im Kreuzgang von Heiligenkreuz — CVMA Österreich II, N.O., 1 Tl., Wien 1972, Abb. 239 —, aus deren Grundmuster durch das Durchschießen mit doppelsträhnigen Bändern das Flechtwerk von Köln N VIII wird — Rode, Abb. 323). Freilich hat das Flechtwerk in den Kölner Fenstern sozusagen nur die Unterstimme — darüber legt sich als zweites System farbiges Maßwerk; und diese Zweistimmigkeit macht aus dem Rückgriff auf Motive der Vergangenheit ein geistvoll-„modernes“ Kompositionsprinzip. In den Triforienfenstern ist es übrigens noch weiter bereichert bzw. verfeinert: das Mitspielen der ersten Realitätsebene — des steinernen Maßwerks — erweitert es zur Dreistimmigkeit (Abb. 231).

Erst in den Ornamentbahnen der Dreikönigenkapelle (Abb. 53, 58; um 1315—20) ist konsequent die Verschmelzung der autonomen Glasmalerei-Ornamentik mit dem der Architektur entnommenen Ornamentenschatz

der Bauhütte vollzogen, was Rode durch die Konfrontation mit dem Kölner Domplan F einleuchtend belegt (Fig. 13, 14).

Es ist aber vorerst zu den Fenstern aus dem Chor der Dominikanerkirche zurückzukehren, vor allem zu dem Bibelfenster s X (das einstige Mittelfenster des Dominikanerchores). Sein historischer Hintergrund — es ist eine Stiftung des Albertus Magnus, † 1280, und des Bischofs Siegfried von Westerburg, † 1297 — wie auch seine Rolle als Inkunabel der westlichen Gotik sichern ihm einen hervorragenden Platz innerhalb der deutschen Glasmalerei. Es kann ihn in der Forschung umso eher behaupten als (im Gegensatz zu den Heiligenfiguren derselben Provenienz) wenigstens einige Szenen (vgl. vor allem die groß abgebildete Verkündigung) gut erhalten sind und damit eine authentische Aussage ermöglichen. Nichts läßt sich gegen Rodes neue, aus den historischen Indizien der Stiftung wie aus dem stilistischen Vergleich mit dem 1299 datierten Valkenburg-Graduale gewonnene Datierung „um 1280“ einwenden, die rein französische Herkunft des Figurenstils gibt ihr innere Wahrscheinlichkeit (man vgl. z. B. die beiden Coronatio-Engel aus dem Dominikaner-Fenster n XI — Abb. 336, durch die derbe Verbleiung leider stark entwertet — mit den beiden hölzernen Engelsskulpturen aus der Kathedrale von Arras [?], die Willibald Sauerländer um 1265—70 datiert — W. Sauerländer, *Got. Skulptur in Frankreich 1140—1270*, München 1970, Abb. 276). Umso mehr erstaunt das übrigens häufig zu beobachtende Auseinanderklaffen zwischen dem Figurenstil und dem kompositionellen Schema: dieses ist in seinem Haften an dem spätromanischen Prinzip der durch Ornamentierung und Farbe als mehrschichtig aufzufassenden, einander überschneidenden Medaillons konsequent rein deutsch und konservativ. In der Auflösung in planparallele Schichten differenzierter sogar als die vergleichbaren (im Figurenstil noch viel stärker „romanischen“) Bibelfenster von Wimpfen im Tal (Ritterstifts-Kirche) und von Mönchengladbach und als die Straßburger und Freiburger Medaillonscheiben ist die Komposition des Bibelfensters s X — wenngleich pointierter und eleganter — solchen Rand- und Sondererscheinungen wie dem Bibelfenster VIII in Assisi und der Rundscheibe in Gurk verwandt. Derlei ist doch wohl nur durch eine sehr feste Werkstatt-Tradition und eine strikte Arbeitsteilung zwischen dem Entwerfer der Gesamtkomposition und jenem der Szenen bzw. dem Figurenmaler zu erklären (vgl. für Mönchengladbach: Hans Wentzel, *Meisterwerke d. Glasmalerei*, 2. Aufl., Berlin 1954, Abb. 87, 88; für die Ritterstiftskirche in Wimpfen i. Tal: Suzanne Beehlustenberger, *Glasmalerei um 800—1900 im Hessischen L.Museum in Darmstadt, Frankfurt/Main 1967*, Abb. 15—37; für Straßburg: Victor Beyer, *Das Straßburger Münster*, Augsburg 1969, Abb. 8; für Freiburg: Ingeborg Krummer-Schroth, *Glasmalereien aus d. Freiburger Münster*, Freiburg 1967, T. IV; für Assisi: CVMA, Italia, vol. I [Giuseppe Marchini, *Le vetrate dell'*

Umbria], Rom 1973, Farbt. IV; für Gurk: Walter Frodl, Glasmalerei in Kärnten, 1150—1500, Klagenfurt-Wien, 1950, Farbt. II).

Die übrigen Figurenfenster aus der Dominikanerkirche, die mit den Resten aus dem Langhaus bis in das 1. Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts reichen und die in den Fenstern s VI bis s IX und n XI und XII eingebaut wurden, sind (mit Ausnahme des originalen Kopfes des Simon und einiger kleiner Randfigürchen) als individuelle Dokumente so sehr entwertet, daß sie eigentlich nur mehr die künstlerische Tat im allgemeinen bezeugen können, die darin besteht, die Architektur der Kathedrale mit den Mitteln des Baurisses, aber in einer diesem gegenüber gesteigerten Realität, in das Bildfenster zu übertragen. In dem von Rode um 1290 angesetzten (etwas besser als die übrigen erhaltenen) Johannes Ev.-Fenster n XII ist dies bereits auf eine ganz ähnliche Weise vollzogen wie in der Königsreihe der Obergadenfenster des Chores. Die volle Freiheit im Umgang mit dem architektonischen Apparat, d. h. die Fähigkeit, einen reichen Grundriß als Flächenprojektion wiederzugeben, ist freilich erst in den von Rode in das erste Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts datierten Langhausfenstern aus der Dominikanerkirche erreicht. Sie entsprechen darin auf das Genaueste den domeigenen Heiligenfenstern der Chorkapellen, die Rode um 1315—20, also etwas später, ansetzt und die ebenso kläglich erhalten sind wie die Dominikaner-Scheiben.

Der Figurenstil, dies ist an den Obergadenfenstern — ungeachtet des Verlustes der modellierenden Lasuren — abzulesen, entwickelt sich von diesen zu den Chorkapellen in einer der Entwicklung der architektonischen Bekrönungen analogen Weise. Rode vergleicht die thronende Maria mit dem Kind in der Epiphanie des Obergadens mit jener des Kölner Diptychons in Berlin (Abb. 235a und Textabb. 41). Eine gewisse „Familienverwandtschaft“ ist sicher vorhanden; allerdings ist die Anbetungs-Maria im Obergaden mit ihren die Figur teilenden Quersäumen und der spitzigen Schüsselfalte an der Hüfte noch spröder und eckiger als die des Berliner Diptychons; und dies gilt analog für die ganze Königsreihe. Vergleiche mit kleinformatigen Tafelmalereien sind freilich insofern von vornherein nur bedingt aussagekräftig, als die Obergadenfenster in einer monumentalen Tradition von eigener Gesetzlichkeit stehen, wie denn auch Rode die Königsreihe an die ersten gotischen Könige im nördlichen Seitenschiff von Straßburg anschließt.

Im vollen Bewußtsein der eingeschränkten Vergleichbarkeit ist aber vielleicht doch die Feststellung möglich: in eben dem Maß, in dem die Anbetung des Obergadens noch eine Vorstufe des Berliner Diptychons zu verkörpern scheint, ist in der Anbetung des Dreikönigsfensters n II (Abb. 44, die Maria ist in wesentlichen Teilen authentisch) bereits eine Umwandlung von dessen Stil ins Zierliche und Lyrische zu verspüren, die einen — vom Format unabhängigen — Verlust an Monumentalität mit sich bringt.

Damit scheint Rodes zeitlicher Ansatz für diese und die übrigen Chorkapellenfenster „um 1315—20“, wenn schon nicht als absolute Datierung, so doch als Festlegung innerhalb eines Bezugssystems, bestätigt. In der Charakterisierung dieses lyrischen Stils folgt Rode, wie auch sonst, Wentzel.

Vier Chorkapellenfenster (Anbetungs-, Marienkrönungs-, Jakobus- und Allerheiligen-Fenster) sind dadurch ausgezeichnet, daß die Darstellung beide Bahnen übergreift und die Architekturbekrönung, ebenso wie dies bei den Baldachinen über den Einzelheiligen der Fall ist, zentral komponiert ist. Rode führt offenbar diese bedeutende Errungenschaft vorwiegend auf die nunmehr maßgebende Rolle der Bauhütten-Zeichnungen zurück (es fällt in diesem Zusammenhang allerdings auf, daß die Thronstufen im Marienkrönungs-Fenster im Gegensatz zu dem analogen Motiv des Risses — Abb. 87 und Textabb. 8 — perspektivisch dargestellt sind; freilich sind sie nicht original erhalten). Auf das Verhältnis zu den oberrheinischen Parallel-Beispielen (etwa dem Thron-Salomonis-Fenster der Colmarer Dominikaner-Kirche) geht Rode nicht ein, bzw. nimmt er zu Becksmanns Annahme, daß die Kölner Fenster den oberrheinischen vorausgehen, nicht Stellung (Rüdiger Becksmann, Die architekton. Rahmung des hochgot. Bildfensters, Berlin 1967, S. 65 u. a.). Sehr eingehend setzt er sich hingegen mit den ikonographischen Voraussetzungen auseinander. Die Untersuchung ist besonders beim Allerheiligen-Fenster n IV, in dem das namengebende Thema mit dem der Neun Chöre der Engel verknüpft ist, ergiebig.

Sind bei den heute im Chor vereinigten Glasmalereien des 13. und frühen 14. Jahrhunderts Vergleiche mit der Tafelmalerei nur bedingt zulässig und fruchtbar, weil sie nur eine Schicht des Kunstwerkes erfassen, so ändert sich das in den Fenstern des 15. Jahrhunderts grundsätzlich; eine kritische Auseinandersetzung mit Rodes Bestimmungen müßte deshalb hier folgerichtig einem Kenner der Kölner Tafelmalerei überlassen werden.

In den Figuren des wahrscheinlich aus der nicht mehr bestehenden Corpus-Christi-Kirche stammenden Gnadenstuhl-Fensters in n XIX (genauer: den Fragmenten mehrerer Fenster) spiegelt sich der Stil der Werkstatt des Veronika-Meisters bis in die Einzelheiten der Faktur; mag auch die Abgrenzung der Werkstatt im einzelnen noch fließend sein, fest steht jedenfalls, daß diese Fenster-Fragmente die Spätphase des Werkstatt-Stils vertreten. Die durch den Stifter Zeliis Rokoch gelieferte zeitliche Bestimmung engt Rode noch weiter auf 1430—35 ein. Die Gruppierung von Glasmalereien an anderen Orten um die Fenster-Fragmente im Dom ist durchaus überzeugend. Mit der Rekonstruktion des umfangreichen Christuszyklus aus dem Kreuzgang von St. Cäcilien und durch die Erkenntnis seiner Zusammengehörigkeit mit einem heute verstreuten typologischen Christuszyklus (aus Schwarzenbroich bei Düren?) hat Rode nicht nur die Forschung weitergebracht, sondern auch die Voraussetzung für die vollzogene Wiedervereinigung der Cäcilien-Scheiben in der Sakramentskapelle (n XV) ge-

schaffen. Er sieht innerhalb des Zyklus eine stilistische Entwicklung, die aus dem Bannkreis Lochners in den der Niederländer — Rogier und Dirk Bouts — führt. Mag die Berechtigung strittig sein, mit der hier einzelne Scheiben mit bestimmten Tafelmalern in Verbindung gebracht werden, so sind doch jedenfalls alle Szenen des Zyklus als Einzelbilder konzipierte und in das Glas übertragene Gemälde, in denen die Szenen in Interieurs oder vor Landschaftsgründe gesetzt sind; die Eigengesetzlichkeit der Glasmalerei ist aufgehoben, wobei allerdings die Bestimmung der Folge für einen Kreuzgang mitgespielt haben mag. Nicht nur die Restaurierungen des 19., sondern auch schon die des ausgehenden 16. Jahrhunderts haben einschneidende Veränderungen des Zyklus bewirkt und u. a. zu dem Urteil geführt, er sei in seiner Gesamtheit eine nachgotische Kopie gotischer Vorlagen. Die abgebildeten Details geben demgegenüber Rodes (durch einen Inschriftrest gestützter) Datierung in die Sechzigerjahre des 15. Jahrhunderts recht. Gleichwohl lassen manche, von Rode als Originale aus der Entstehungszeit abgebildete Köpfe (z. B. Abb. 361, 369) zumindest starke Zweifel an ihrer Authentizität aufkommen.

Der Bernhardzyklus aus dem Kreuzgang von St. Apern, um 1525 zu datieren und dem des Mutterklosters Altenberg eng verwandt bzw. aus der selben Werkstatt hervorgegangen, stellte keine besonderen Probleme.

Das Schlußwort der Kölner Glasmalerei im Dom haben die fünf großen Fenster des nördlichen Seitenschiffes (n XXI—n XXV) aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts. Klar hat Rode ihre drei Schichten analysiert: den großen Wurf der zentral aufgebauten, von Flügelaltären inspirierten, aber dennoch ganz in der Tradition der monumentalen Glasmalerei stehenden Komposition, die figürlichen Entwürfe, die zweifellos von Tafelmalern herrühren (es wurde der Versuch unternommen, sie unter den Meister der Hl. Sippe und den Meister von St. Severin aufzuteilen), und schließlich die Ausführung durch einen professionellen Glasmaler.

Der umfänglich großen und gründlichen Arbeit des Autors (die ihn durch 13 Jahre, von 1955—1968, und noch nachher mit der Einarbeitung rezenter Literatur beschäftigt hat) entspricht die hervorragende äußere Form, die dem Band gegeben wurde. Es liegt wohl nicht zuletzt an der Heterogenität der Bestände und ihrer Verteilung im Dom, wenn dem Leser die Orientierung oft nicht ganz leicht fällt.

Die Gewinnung von Stiftern und Förderern zur Finanzierung der Drucklegung hat sich in der ebenso erschöpfenden wie qualitativ ausgezeichneten Bild-Dokumentation niedergeschlagen. Der Gedanke verdient Nachahmung — allerdings wird nicht jeder Corpusband mit dem Interesse rechnen können, das der Kölner Dom als „Nationaldenkmal“ auch heute noch beanspruchen kann.

Eva Frodl-Kraft