

Der Zackenstil in der Monumentalmalerei am Niederrhein

Inauguraldissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg
Institut für Europäische Kunstgeschichte

Vorgelegt von
Sabine Koch M.A.
aus Wiesenbach
Juli 2013

Erstgutachter
Prof. Dr. Matthias Untermann

Zweitgutachter
PD Dr. Stefan Burkhardt

Die Arbeit ist unter dem Titel „Der Zackenstil in der Monumentalmalerei am Niederrhein zwischen 1200 und 1300“ vorgelegt worden.

INHALTSVERZEICHNIS

I.	EINLEITUNG	7
I.1.	Einführung	7
I.2.	Zackenstil	8
I.3.	Exkurs Mittelhochdeutsche höfische Dichtung	10
I.4.	Verbreitung und Zeitraum des Zackenstils	11
I.5.	Aufbau und Ziel der Arbeit	14
I.6.	These	18
I.7.	Zackenstil am Niederrhein	21
A	VORKOMMEN DES ZACKENSTILS AM NIEDERRHEIN UND ANGRENZENDEN GEBIETEN	23
II.	VERBREITUNG DES ZACKENSTILS AM NIEDERRHEIN	23
II.1.	Kölner Kirchen und Privathäuser	24
	St. Kunibert • St. Maria Lyskirchen • Taufkapelle St. Gereon • St. Pantaleon • Marientod im Kölner Dom • St. Severin • Wohnhaus am Holzmarkt 67 • Wohnhaus Matthiasstr. 4	
II.2.	Kölns direkte Umgebung	60
	Im Osten: Markuskapelle am Altenberger Dom Im Westen: St. Ursula in Lipp Im Norden: St. Margarethen in Gerresheim bei Düsseldorf	
II.3.	Tafelmalerei, Buchmalerei und Glasmalerei	67
II.3.1.	Schiefertafeln von St. Ursula in Köln	67
II.3.2.	Buchmalerei	69
	Aachener Königschronik • Kreuzigung • Bibel von Heisterbach • Urkunde der Lupusbruderschaft • Häuser- und Rentenverzeichnis	
II.3.3.	Glasmalerei	
	Zwei Scheiben im Schnütgenmuseum in Köln • Bibelfenster I im Kölner Dom • Bibelfenster in St. Vitus in Mönchengladbach	82
II.4	Zusammenfassung	95

III.	AUSWIRKUNGEN DER MALEREI IM ZACKENSTIL AM NIEDERRHEIN	98
III.1.	Im westlichen Westfalen Evangelische Pfarrkirche St. Margarete in Methler • St. Johann-Baptist in Dortmund-Brechten • St. Maria zur Höhe in Soest • Nikolai-Kapelle • St. Andreas in Ostönnen • St. Urban in Weslarn • St. Pantaleon in Lohne • St. Blasius in Balve	98
III.2.	Westfälische Tafelmalerei	122
III.3.	Im Bergischen und Oberbergischen Land St. Gertrud in Morsbach • St. Katharina in Blankenberg • Evangelische Pfarrkirche in Almersbach	131
III.4.	Am nördlichen Mittelrhein St. Martin in Linz • St. Peter in Sinzig • St. Peter und Paul in Remagen	139
III.5.	In der Eifel und im Hunsrück St. Johannes Baptist in Nideggen • Nunkirche in Sargenroth	149
III.6.	Zusammenfassung	154
B	WEGE DES ZACKENSTILS	157
IV.	ENTSTEHUNG EINES STILS	157
V.	VORLÄUFER DES ZACKENSTILS	158
VI.	ZACKENSTIL UND BYZANZ	159
VII.	HISTORISCHE HINTERGRÜNDE – KUNSTHISTORISCHE ZEUGNISSE	161
VII.1.	Byzanz	162
VII.2.	Kreuzfahrerstaaten	169
VII.3.	Byzanz und Sizilien seit der Eroberung durch die Normannen	174
VII.4.	Sizilien seit Roger II. – Politik und Kultur	176
VII.5.	Mosaikarbeiten in Sizilien Cefalù • Cappella Palatina • Martorana • Monreale • Kathedrale von Palermo • Ein Mosaik	180

VII.6.	Buchmalerei	221
	Kreuzigung • Thronende Gottesmutter mit Kind • Initiale Q	
VII.7.	Zusammenfassung	224
VII.8.	Sizilien und England	226
	Exkurs Thomas Becket • Kapitelsaal von Sigena • Albani Psalter	
VII.9.	Exkurs Bauzier	236
	Kreuzarkaden • Hundezahnschnitt	
VII.10.	England und Köln	242
	Kathedrale von Winchester • Saint Jean du Liget • Saint Julien du Petit Quévilly	
VII.11.	Köln – Soest – Braunschweig ehemalige Stiftskirche	259
	St. Blasius und Johannes in Braunschweig • Dreikönigenschrein im Kölner Dom	
VIII.	ZACKENSTIL UND IKONOGRAPHIE	280
IX.	ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK	291

Literaturverzeichnis

Abbildungen

Verzeichnis der Abbildungen



Kreuzabnahme, St. Maria Lyskirchen in Köln, um 1220

I. Einleitung

I.1. Einführung

Seit Ende des 12. Jh. ist in der Wand-, Gewölbe- und Buchmalerei, nach heutigem Kenntnisstand seltener in der Glasmalerei, in Mittel- und Westeuropa ein Stilphänomen zu beobachten, das seit Haseloff¹ in der Forschung als „Zackenstil“ bezeichnet wird. Nach Belting sollte diese Bezeichnung weniger als „Deutung“ denn als „Klassifikation“, als „Konvention“², verstanden werden, um stilistische Besonderheiten verstehbar zu machen, die Haseloff in seiner Dissertation erstmals in einer umfangreichen, grundlegenden Untersuchung erfasste.

Umrisse werden unruhig, unterbrochen bis zur Zackigkeit (Abb. 100 und Deckblatt). Gewänder lösen sich in teils mächtigen Abwehungen und Bauschungen vom Körper, die in zackigen Säumen erstarrt zu sein scheinen, immense Stofffülle mit „kantig umgrenzten Partien“³ ist in kleinfacettierten Falten gebrochen, die Bekleidung ist an zahlreichen Stellen gerafft und gestrafft. Tütenfalten, scharfe Grate, knittrige Ränder verleihen den Stoffen an einigen Stellen den Charakter von Papier oder feinem Blech. Gleichzeitig vergrößern sich die Bewegungen dargestellter Personen. „Faltemotive und Gewandformeln verursachen eine größere plastische Eigenständigkeit des Stoffes von den Körperformen“⁴. Durch diese Mittel entsteht der Eindruck von Dreidimensionalität. Denn die Figur gewinnt bei diesem neuartigen Umgang mit dem nur scheinbar abstehenden Kleiderstoff erkennbar an Volumen im Bild. Der Dargestellte bewegt sich quasi im Raum, hält inne. Beim Abbrechen der Bewegung schwingt das Material jedoch weiter; doch es flattert nicht zurück, sondern erweckt den Anschein, als stünden Zipfel lanzettförmig im Raum, als sei das Gewebe am äußersten Punkt der Bewegung eingefroren.

¹ Haseloff 1897

² Belting 1978, S. 217

³ Kroos 1978, S. 290

⁴ Wolter-von dem Knesebeck 2001, S. 309

I.2. Zackenstil

Um 1200 bis über die Mitte des 13. Jh. hinaus ist eine veränderte Ausdrucks- und Malweise, ein „Stilumbruch“ von der romanischen Malweise „des 11. Jh. zum physiognomisch wie gewand-körperlich bewegten Stil“⁵ im deutschsprachigen, flandrischen und englischen Raum erkennbar. Geistiger Hintergrund für die bahnbrechenden stilistischen Veränderungen ist ein „durch Scholastik bedingtes neues Gefühl für die eigene körperliche Existenz und Erd- gemeinsam mit sich Bewußtwerden und Weltverbundenheit des persönlichen Wertes“⁶.

Dem Protagonisten Haseloff stellt sich „die abendländische Ausgestaltung ... des byzantinischen ... Faltenspiels“, das in Deutschland „in scharfbrüchig – eckiger Weise weiterentwickelt“ worden ist, „beinahe“ als „Karikatur“⁷ dar. Clemen schildert den Zackenstil als „unruhig in seinem immanenten Formenwillen“, als „ausgeprägten Gegensatz“ zum „fließenden zeichnerischen Stil“⁸; für den Forscher „hat sich ein unruhiges, flackerndes, sanguinisches Temperament eine Ausdrucksform geschaffen in der stark bewegten, lebhaft gestikulierenden, den Affekt unterstreichenden Haltung“⁹. Schließlich bemerkt er im Fortschreiten der Jahrzehnte gar „eine verwahrloste Formensprache“, in die „immer reicher gotische Elemente aufgenommen werden“¹⁰. Für Habicht stellt sich der Zackenstil als der „erste einmalige Versuch“ dar, „stark erlebt und erfüllte Ausdruckskunst zu schaffen“, ... „als Drang nach Verdeutlichung seelischer Erlebnisse“¹¹. Nordenfalk beobachtet im Zackenstil „einen vollständigen Bruch mit der romanischen Tradition“, er „bedeutet genetisch eine Verschmelzung des neuen frühgotischen Gewandsystems mit dem byzantinischen Formenschema für Faltenbildung“¹². Für Brockmann zeigt der Zackenstil einen „Faltenstil, der mit seinem fast irrationalen Gequirl des Linienspiels im Grunde nur der intensiven Verlebendigung des Erlebnisvorgangs dient“¹³; er präsentiert sich als „eine Übersteigerung bzw. Zersetzung der überkommenen Formen“. Die Anwendung des Begriffs „Zackenstil“ täuscht darüber

⁵ Nickel 1966, S. 103

⁶ Swarzenski 1927, S. 6

⁷ Haseloff 1897, S. 288

⁸ Clemen 1916, S. 790

⁹ Ebd.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Habicht 1919, S. 279

¹² Nordenfalk 1937, S. 258

¹³ Brockmann 1926/27, S. 116

hinweg, mit welcher „außerordentlicher Differenziertheit der Formenmittel“¹⁴ die ungewohnte Stoffbehandlung angewandt wird. Dennoch muss nach Demus der Zackenstil – wie auch „die in Frankreich zu beobachtenden manieristischen Strömungen in der spätromanischen Kunst“ – als „eine fast bewusste Abneigung gegen frühgotischen Klassizismus und eine Vermeidung desselben“ und als „eine Gegenoffensive“ (counteroffensive)¹⁵ gegen Gotik verstanden werden. Für Deuchler stellt sich Zackenstil als Verunreinigung einheimischer romanischer Traditionen durch Beimischung von Kunstverständnis des späten 12. Jh. („a contamination of native Romanesque traditions and late twelfth-century ingredients“¹⁶) dar.

Nach Ansicht Beltings ging es in den Anfängen der Bezeichnung „Zackenstil“ darum, eine Malweise, einen Stil von „schroffem Manierismus und lautem Sprechtön“¹⁷ zu beschreiben, der keiner der beiden um 1200 herrschenden Kunstepochen zuzuordnen ist. Wolter-von dem Knesebeck hat sich mehrfach und besonders ausführlich mit der Ausdrucksform „Zackenstil“ auseinandergesetzt. Er definiert dieses Formmittel als „einen der typischen Verabredungs- und Sammelbegriffe für das seit etwa 1200 zuerst im sächsischen Raum auftretende mittelalterliche Stilphänomen“¹⁸. Im Fortgang seiner Arbeit stellt der Autor eine „zum Teil metallisch harte Stilisierung der Gewänder bzw. der Faltenwürfe“ fest, die „ein unruhiges Relief von den Körperteilen“ bilden „oder sich in spitzig harten Formen mit gezackten Konturverläufen verfestigen“¹⁹. Auch Söding hält den Ausdruck „Zackenstil“ für einen „Hilfsbegriff, da diese Stilrichtung kein einheitliches Erscheinungsbild und keine in sich schlüssige Entwicklung aufweist. Sie wird vielmehr aus unterschiedlichen Quellen gespeist und existiert in einigen regional gefärbten Dialekten“²⁰.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Demus 1998, Bd. II, S. 117

¹⁶ Deuchler 1970, S. 86

¹⁷ Belting 1978, S. 235

¹⁸ Wolter-von dem Knesebeck 2006, S. 100f

¹⁹ Ebd.

²⁰ Söding 2005, S. 155

1.3. Exkurs mittelhochdeutsche höfische Dichtung

Saurma-Jeltsch²¹ bereichert die Diskussion und Interpretationsbemühungen zum Thema Zackenstil um einen weiteren, neuen Aspekt, indem sie den Blick auf die mittelhochdeutsche höfische Dichtung lenkt.

Der massive gesellschaftliche und kulturelle Wandel, der seit der 2. Hälfte des 12. Jh. und im 13. Jh. in Deutschland zu beobachten ist, vollzieht sich auch in der Kunst. So ist z. B. in der Literatur das Aufblühen höfischer Dichtung feststellbar, die sich an deutschen Adelshöfen großer Beliebtheit erfreut und deren Dichter von den jeweiligen Fürsten unterstützt und gefördert werden. Ein beträchtlicher Teil der Erzählstoffe ist aus dem französischen (das „Rolandslied“ des Pfaffen Konrad beruht auf der „*Chanson de Roland*“) und aus dem angevinischen Kunstkreis rezipiert und ins Mittelhochdeutsche übersetzt worden. Dazu gehört der „Tristan“-Stoff, dessen Handlungsabläufe und Namensgebungen aus dem keltischen, südwest-englischen, irischen und bretonischen Sagen- und Erzählschatz herzuleiten sind. Ähnlich verhält es sich mit den sog. Artusromanen, die – wie die Bezeichnung sagt – aus dem anglonormannischen Reich stammen (und dort bis weit in die Vergangenheit zurückgehen). In diesem Zusammenhang muss auch die Dichtung des Heinrich von Veldeke erwähnt werden, dessen Name von dem gleichnamigen Ort westlich von Maastricht hergeleitet ist. Aus seinem Werk – besonders der am Hof des thüringischen Landgrafen fertiggestellten „Enide“ – kann auf umfassende Kenntnis der lateinischen und französischen Sprache geschlossen werden. Sein literaturhistorisches Verdienst besteht im Transfer nordfranzösischer Literatur in den deutschsprachigen Raum. Neben der epischen Versdichtung blühen Minnesang und Sangspruchdichtung auf. Den hier nur angedeuteten Werken ist die Hinwendung zu den neuen Tugenden der Ritterlichkeit und zum Pathos gemeinsam. Sie spiegelt den Zeitgeist am Ende des 12. Jh. und in der ersten Hälfte des 13. Jh. wider, auf den byzantinische Anregungen für eine veränderte Formensprache treffen. Da Saurma eine „Parallelisierung bildnerischer Formen mit den Schmuckformen der Rhetorik“²² festgestellt hat, überträgt sie die rhetorischen Parameter *ornatus facilis* und *ornatus difficilis* aus der Literatur auf die am Niederrhein nebeneinander bestehenden und miteinander verwandten bildnerischen Formen²³ des Muldenfaltenstils und des

²¹ Saurma-Jeltsch 1994, S. 257 - 266

²² Saurma-Jeltsch ebd. S. 260

²³ Ebd.

Zackenstils; beide Stilformen bezeichnet Belting als „Gewandrhetorik“²⁴. Diese Vorgehensweise wird durch die zeitgleichen Formenveränderungen in Dichtkunst und Malerei gerechtfertigt und vermittelt zugleich eine alternative Sichtweise auf den Zackenstil. Analog dieser These ist Zackenstil kein stilistischer Fremdkörper, eine Art „Entgleisung“, der aus gezielter Opposition gegen die französische Gotik heraus entstanden ist, sondern integraler Bestandteil der vorherrschenden Kunstauffassung im deutschsprachigen Raum.

I.4. Verbreitung und Zeitraum des Zackenstils im deutschsprachigen Raum

Seit Beginn der Erforschung des Zackenstils wird stets aufs Neue die Frage diskutiert, wann, wo und wie der Malstil „erfunden“ worden sein könnte. Tatsächlich bereitet „der durch die Scharfbrüchigkeit seiner Gewandbehandlung pointierte neue Stil [am Niederrhein; d. Verf.] erhebliche Schwierigkeiten hinsichtlich seines Entstehungszeitraums und der entwicklungsgeschichtlichen Ausdeutung seiner Spielarten“²⁵.

Haseloff kommt in seiner Arbeit zu dem Schluss, „dass sich mit einiger Bestimmtheit der Mittelpunkt des byzantinischen Einflusses und des stilistischen Umschwungs [von der Romanik zum Zackenstil; d. Verf.] in Westfalen sehen lässt“²⁶. An anderer Stelle führt er aus, dass Zackenstil zwischen Nordsee und Thüringer Wald, zwischen Elbe und Westfalen anzutreffen sei. Letztere Region soll ein eigenes Zentrum dieses besonderen Stils gewesen sein²⁷. Die rheinische Malerei hingegen habe der neuen Strömung deutlich ferner gestanden, sei gleichwohl mehrfach von ihr berührt worden²⁸. Clemen geht im westfälischen Raum gar von einer Schule von Soest aus²⁹. In der Nachfolge Haseloffs haben viele Kunsthistoriker diese These übernommen, wie z. B. auch Jakoby in der jüngeren Vergangenheit³⁰. An anderer Stelle berichtet er von seinen Beobachtungen, nach denen die ab etwa 1200 auftretenden byzantinisierenden Elemente in der niederrheinischen Kunst ihren Ursprung im sicilonormannischen

²⁴ Belting 1978, S. 237

²⁵ Beseler 1962, S. 43

²⁶ Haseloff 1897, S. 348

²⁷ Haseloff 1906/07, S. 15

²⁸ Haseloff ebd.

²⁹ Clemen 1916, S. 799

³⁰ Jakoby 1992, S. 171

Machtbereich haben³¹ Im Gegensatz zum Nestor der Zackenstilforschung legt Swarzenski dar, dass der Niederrhein und besonders Köln als Zentrum bei Ausformulierung des Zackenstils in der Monumentalmalerei im deutschsprachigen Raum eine bedeutende, wenn auch in der Literatur wenig beachtete Rolle gespielt hat. Er spricht besonders Kölner Monumentalmalerei eine führende Rolle in der Anwendung des neuen Stils zu³². Wie sich im Fortgang der Arbeit zeigen wird, hatte und hat das Rheinland bzw. die Niederrheinregion einen reichen Schatz an – wenn auch heute leider häufig restaurierten – Werken in Zackenstilmalerei aufzuweisen, die bis an die Peripherie der gesamten Region eine unvermindert starke Expansionsfähigkeit erreicht³³.

Bisher ist die These noch nicht schlüssig belegt worden, dass sächsisch-thüringischer Zackenstil³⁴ auf die Entstehung Soester Malerei eingewirkt hat und dass der Zackenstil von Sachsen/Thüringen über Westfalen in die niederrheinische Region gelangt sei³⁵, ebenso sind keine zwingenden Erklärungen für die Art und Weise des Transferwegs beigebracht worden. Dieser Lehrsatz entspricht wohl eher einer Annahme, die mit der guten Forschungslage der Kunstwerke im Osten erklärt werden kann, als einer Tatsache und kann vor dem Hintergrund einiger, heutiger Datierungen am Niederrhein nicht (uneingeschränkt) aufrechterhalten werden. Söding regt 100 Jahre später an, dass bei der Ausbildung und Verbreitung des Zackenstils ein Austausch entlang des Hellweges in beiden Richtungen erfolgt sein könnte³⁶. Belting erinnert zutreffend in seiner viel beachteten Arbeit daran, dass der Zackenstil „nicht als Monopol der sächsischen Malerei gelten kann“³⁷, sondern vielmehr auch im Nieder- und Mittelrheingebiet, am Oberrhein, in Westfalen, Bayern und Österreich anzutreffen ist.

Trotz dieses Untersuchungsergebnisses und trotz erkennbarer großer Ähnlichkeiten zwischen niederrheinischen und westfälischen Werken einerseits und teilweise auch zwischen westfälischen und sächsisch-thüringischen Denkmälern andererseits kann sich Belting nicht darauf festlegen, welche Umstände die Verbreitung [des Zackenstils; d. Verf.] herbeigeführt haben³⁸.

³¹ Clemen ebd., S. 790

³² Swarzenski 1936, Bd. 1, S. 15

³³ Swarzenski 1936, S. 18

³⁴ Trotz seiner zweifelsfrei frühesten Erzeugnisse

³⁵ Bartels 1973, S. 103

³⁶ Söding 2005, S. 192

³⁷ Belting 1978, S. 238

³⁸ Ebd.

„Der Zackenstil bereitet erhebliche Schwierigkeiten hinsichtlich seines Entstehungszeitraums“³⁹, da eine unbekannte Anzahl von Kunstwerken verloren gegangen ist. Für die meisten Forscher in der Nachfolge von Haseloff, der den Wandel zu dem neuen Stil als „etwa im letzten Jahrzehnt des 12. Jh. vollzogen“⁴⁰ vermutet, liegen hingegen Anfänge und Hauptverbreitung des Zackenstils im deutschsprachigen Raum in den Landgrafenpsalterien Hermanns von Thüringen aus den Jahren zwischen 1201 und 1208 (Elisabeth-Psalter) und etwa 1212 (Landgrafenpsalter) und somit im thüringisch-sächsischen Raum. Der unter der Äbtissin Agnes von Quedlinburg (1184–1203) entstandene Quedlinburger Teppich (um 1200) wird zwar in der Diskussion über den möglichen frühesten Zeitpunkt der Manifestation des Zackenstils vereinzelt erwähnt, aber nicht ernsthaft in Betracht gezogen, obwohl nach Wolter-von dem Knesebeck der Zackenstil an diesem Kunstwerk bereits in voller Ausprägung fassbar ist.⁴¹ Beträchtliche Unsicherheit und Uneinigkeit hinsichtlich des Entstehungszeitraums des scharfbrüchigen Stils am Niederrhein durchziehen fast die gesamte Forschungsliteratur. Nicht gesicherte Gründungsdaten der Kirchen, die Tradition, Malereien mithilfe von Stilvergleichen zu datieren sowie als besonders wichtiges Kriterium die Vordatierung des sog. Kölner Muldenfaltenstils vor den Zackenstil haben die zeitliche Einordnung des neuen Stils erschwert. Tatsächlich ist kurz nach 1200 im Kölner Kunstraum das Aufkommen des Muldenfaltenstils zu beobachten, neben dem zeitgleich der Zackenstil tritt⁴². Bartels bestimmt einen Zeitraum um 1230 für das Eindringen des neuen Stils aus dem Osten⁴³. Wolter-von dem Knesebecks zeitliche Festlegung des rheinischen Zackenstils, wonach dieser im Rheinland im zweiten Viertel des 13. Jh. aufkomme, übernimmt Grüger anscheinend ungeprüft⁴⁴. Diese Einordnung wird sich im Verlauf der Arbeit als nicht haltbar erweisen. Denn in jüngster Zeit konnte nachgewiesen werden, dass Werke des Zackenstils am Niederrhein (hier: St. Maria Lyskirchen, Köln) um etwa 1220 fertiggestellt sind. Teile der frühen Wandmalereien in St. Kunibert sind noch nicht abschließend erforscht. Das heißt, nach heutigem Forschungsstand kann davon ausgegangen werden, dass die gemalten Zeugnisse im Zackenstil in der Region Niederrhein unwesentlich später als die frühzeitigen Kunstwerke in Thüringen (s. oben) entstanden sind.

³⁹ Beseler 1962, S. 39 - 50, S. 43

⁴⁰ Haseloff 1897, S. 341

⁴¹ Wolter-von dem Knesebeck 2006, S. 303

⁴² Plotzek 1972, S. 344

⁴³ Bartels 1973, S. 103

⁴⁴ Grüger 2006, S. 36

Seit Haseloffs Bemühungen, den neuen Malstil zu ordnen und in einen kunsthistorischen Kontext zu bringen, hat sich die Forschung unter immer wieder neuen Aspekten – oder auch unter sich wiederholenden Blickwinkeln – mit dem sog. Zackenstil beschäftigt mit der Folge, dass zum Thema Zackenstil besonders im sächsisch-thüringischen Raum opulentes Forschungsmaterial vorliegt, jedoch kaum zum niederrheinischen Kunstraum. Auch Schmitz-Ehmke hebt den unausgewogenen Forschungsstand bezüglich thüringisch-sächsischen und niederrheinischen Kunstwerken hervor⁴⁵. Während Buchmalerei, Denkmäler und Monumentalmalerei im Osten eingehend untersucht worden sind, ist die wissenschaftliche Erarbeitung des rheinischen Zackenstils eher als karg zu bezeichnen.

I.5. Aufbau und Ziel der Arbeit

Die Region Niederrhein ist bei der Erforschung des Zackenstils fast gänzlich unberücksichtigt geblieben; es ist eine Aufgabe der vorliegenden Arbeit, dem Auftreten und der Verbreitung des Zackenstils in diesem Gebiet, seinen möglichen Wurzeln und deren Weitergabe nachzugehen.

Im Gegensatz zu anderen Teilen Deutschlands (z. B. Sachsen, Thüringen) ist ein übergroßer Teil von Kunstwerken im Zackenstil – sei es Buchmalerei oder Monumentalmalerei – in der Niederrheinregion unwiederbringlich verloren. Folglich wird es im Fortgang der Arbeit notwendig sein, zur Untermauerung der These auch Kunstwerke aus mit dem Kölner und niederrheinischen Raum verbundenen Gebieten wie etwa die mittelrheinische Region, Westfalen und gegebenenfalls auch den Braunschweiger Raum heranzuziehen. In der Zeit „von 1150 bis 1250 wurde der Mittelrhein von der kölnisch-niederrheinischen Baukunst dominiert“⁴⁶, desgleichen überwiegt die kölnisch-rheinische Farbenfreude in der Monumentalmalerei. Diese Gegebenheiten erklären und rechtfertigen die Einbeziehung der Region von Bonn bis etwa Koblenz, von der Eifel bis zum Siegerland in die Recherche der Arbeit.

Es ist Absicht dieser Arbeit, den „Aneignungs- und Wandlungsvorgängen“ ... des Zackenstils am Niederrhein „nachzugehen und in ihnen das Wirken“ der „künstlerischen

⁴⁵ Schmitz-Ehmke u. Bauer 1983, S. 232

⁴⁶ Winterfeld 2001, S. 86

Kräfte⁴⁷ und der Wege zu erforschen, die zur Aufnahme dieses besonderen Stils besonders am Niederrhein geführt haben.

Im ersten Teil konzentriert sich die Untersuchung auf Denkmäler in Köln, das im Mittelalter als Kunst-, Kultur- und Handelszentrum der niederrheinischen Region und seiner unmittelbaren Umgebung gilt. „Die Frage nach der wechselseitigen Beeinflussung von Kunstwerken aus unterschiedlichen Gattungen“, wie z. B. Buchmalerei, Glasmalerei und Monumentalmalerei, „wird gerade in der jüngeren Kunstwissenschaft aufgeworfen“.⁴⁸ Daher werden auch profane Gebäude, Glas- und Buchmalerei sowie die Tafeln in St. Ursula in Köln erfasst. Dynamik und Ausstrahlung der Zackenstilmalerei erweisen sich als so intensiv, dass es aussagekräftig ist, die Herrschaftsgebiete der Erzdiözese Köln bis an ihre Peripherie in die Untersuchung mit einzubeziehen. Es werden Kunstwerke vorgestellt, die in diesem Bereich entstanden sind. Die Gebiete erstrecken sich im Osten bis nach Soest, im Südosten werden das Bergische und Oberbergische Land, im Süden der nördliche Mittelrhein, im Westen einige Denkmäler am Rand der Diözese Trier erfasst. Im Norden Kölns finden sich bis zur heutigen niederländischen Grenze wegen gewaltiger Kriegsschäden nur wenige Zackenstilzeugnisse, während im Süden weite Teile des südlichen Niederrheins sowie des Mittelrheingebietes von Impulsen kölnischer Kunst im angesprochenen Zeitraum berührt worden sind. Wie ein breites Band legen sich Macht- und Einflussgebiet der Erzdiözese Mainz mit eigener Auffassung des Zackenstils zwischen die Hochburgen des niederrheinischen und sächsisch-thüringischen Zackenstils. In diesem Zusammenhang werden sich auch Anregungen zeigen, die bezüglich Stil, Ikonographie und Komposition – besonders aus dem sächsischen Raum – die genannten Monumentalmalereien berührt haben (können).

„Die Geschichte der Künste ist von der allgemeinen Geschichte nicht abzutrennen“⁴⁹, eine Meinung, die mit anderen Worten auch Demus⁵⁰ ausführt. Um zu einer fundierten Argumentation zu gelangen und zur Untermauerung der These schließt sich deshalb an die Vorstellung von Monumentalmalereien am Niederrhein und in angrenzenden Regionen im zweiten Teil der Arbeit ein historischer Exkurs an. Darin werden neben Byzanz die von Normannen im 12. Jh. beherrschten Länder mit ihren Verflechtungen untereinander behandelt, die in der vorliegenden Untersuchung als Stationen für die

⁴⁷ Lobbedey 2000, S. 10

⁴⁸ Skriver 1999, S. 25

⁴⁹ Suckale 2003, S. 298

⁵⁰ Demus 1988, S. 444–454

Weitergabe von Stilerneuerungen ab etwa 1180 angenommen werden. Mit den geschichtlichen Ausführungen werden Möglichkeit, Wahrscheinlichkeit und Mittel des Transfers und der Umformung oströmischer Impulse dargelegt und anhand von Stilbeispielen belegt. Wo deren byzantinischer Ursprung fraglos scheint, ergeben sich doch aus den Befunden Fragen nach deren Chronologie und Richtung der Ausbreitung.

Im byzantinischen Reich ist ab etwa 1100 ein Umdenken in der stilistischen Ausrichtung zu beobachten. Die hieratische Darstellungsweise wird zugunsten von sich kontinuierlich verstärkendem Linearismus aufgegeben. Es wird gezeigt, dass sich die neue Strömung während des ganzen 12. Jh. nicht nur steigert, sondern mit geringer Zeitverschiebung von etwa 10 Jahren im ganzen Reich und auch in Sizilien/Unteritalien rezipiert wird. Die Mosaiken von St. Markus in Venedig werden hier nicht einbezogen, weil sich ihre Vervollständigung über mehrere Jahrhunderte erstreckte und sie in der Forschungsliteratur ausführlich bearbeitet worden sind. Hingegen sind die meisten musivischen Arbeiten, die wenigen überkommenen Beispiele der Wandmalerei und die Buchmalerei des Normannenreichs in nur etwa 60 Jahren ausgeführt worden⁵¹. Die Besonderheit dieser Arbeiten liegt in der Tatsache, dass der Stilwandel des byzantinischen Reichs in Sizilien in großer Dichte zeitnah nachvollzogen und zugleich mit westlichen Elementen und Bedürfnissen vereint wird, sodass ein eigener sizilianischer Stil entstanden ist.

Belting hat den anschaulichen Begriff „lingua franca“⁵² gewählt, um die sich im Mittelmeerraum entwickelte und entwickelnde ethnische, sprachliche und kulturelle Koexistenz und Vermischung unter immer neuen Herrschaftskonstellationen zu skizzieren. Dabei haben auch Normannen im 12. Jh. eine bedeutende Rolle gespielt, weil die Königreiche Sizilien und Unteritalien als Nahtstellen westlicher und byzantinischer Kulturwelten betrachtet werden müssen. Bei eingeschränkter Analogie dieser bildhaften Beschreibung „lingua franca“ zu Kunst soll folgerichtig der Anteil untersucht werden, der der normannischen Herrschaftsschicht in Sizilien und Unteritalien zwischen 1100 und 1200 bei der Umformung byzantinischer Kunst in eine eigene Stilsprache und beim Transfer byzantinischer und byzantinistischer Kunst nach West- und Mitteleuropa zukommt. In der hier diskutierten Problemstellung wird ausgeführt, dass Normannen by-

⁵¹ Borsook 1990, S. XXI

⁵² Belting 1978., S. 247

zantinische Kunst für ihre Belange transformiert und durch ihre vielfältigen Verbindungen zu nordwesteuropäischen Herrscherhäusern auch zu deren Verbreitung maßgeblich beigetragen haben.

Wegen teilweise verheerender Zerstörungen von Denkmälern mit Monumentalmalerei oder Mosaikarbeiten werden neben die wenigen Zeugnisse dieser Techniken auch Werke der Buchmalerei gestellt, obwohl die Vorgehensweise in der Literatur kontrovers diskutiert wird. Kitzinger hält Zeugnisse der Buchmalerei wegen ihrer besonderen Herstellungsweise für nicht in dem gleichen Maß aussagekräftig wie die Monumentalmalerei bezüglich Stilentwicklung⁵³. Swarzenski und nach ihm auch Nordenfalk⁵⁴ werfen die Frage auf, ob die besten Buchmaler nicht tatsächlich Monumentalmaler gewesen seien, die sich nur durch einen Auftraggeber veranlasst gesehen hätten, illuminierte Werke anzufertigen. Besonders der zweite der beiden Autoren bemerkt eine auffallende Verbundenheit von Kölner Bildhandschriften und Wandmalerei⁵⁵.

Desgleichen werden neben Mosaikkunst, Wandmalerei und Buchmalerei weitere Zeugnisse normannischer Kunst in Nordwestdeutschland, wie z.B. Bauplastik und Bauzier, die untrennbar mit Architektur verbunden sind, zur Stützung der These herangezogen. Wenn mehrere als gleichwertig verwandte (Stil-)Elemente belegt sind, ist es zulässig, bei Fehlen eines Elements und Vorhandensein eines anderen auf sein (ehemaliges) Vorhandensein zu schließen. Es wird auch dargelegt, dass die Übertragung einzelner Bildinhalte und teilweise auch von Kompositionen byzantinischen Ursprungs in den Nordwesten Europas ohne die Vermittlerrolle Siziliens kaum erklärbar ist. Denn in der Kunst des südlichen Normannenreichs wird oströmische Ikonographie immer wieder abgewandelt und geht in ihrer modifizierten Form Hand in Hand mit Verbreitung und Umwandlung des sizilianischen Stils.

Zu Beginn der Vorstellung jeden Kunstwerks (ausgenommen ist die Buchmalerei) werden Baugeschichte und (Innenraum-)Architektur kurz geschildert. Auf eine Darstellung der Außenarchitektur bzw. Außenansicht ist wegen des Themas der Arbeit verzichtet worden. Daran schließt sich die Beschreibung der Malereien, Glasmalereien und in Innenräumen verwandten Tafelmalerei an. Für die Schilderung der Bildwerke ist nicht die Perspektive des Betrachters, sondern diejenige aus dem Bild heraus gewählt worden.

⁵³ Kitzinger 1970, S. 50

⁵⁴ Swarzenski 1936, S. 16; Nordenfalk 1937, S. 254

⁵⁵ Swarzenski ebd.

I.6. These

Eine Schwierigkeit bei den zahlreichen Fragen zum Zackenstil im deutschsprachigen Raum und somit auch am Niederrhein liegt m. E. in der Annahme, byzantinische Formensprache, Stilmittel und Ikonographie seien aus einer einzigen Quelle, auf einem einzigen Weg nach „Deutschland“ gelangt. Unberücksichtigt bleiben bei dieser Vorgehensweise zwangsläufig alternative Denkmodelle. Runciman hält die immer wieder in der Literatur genannten Reisenden nach Konstantinopel wie Herrscher, Diplomaten, Kleriker, Pilger und Kreuzfahrer für wenig geeignet, um im Westen verwendbares Wissen über Kunststile und -techniken sowie Materialien mit nach Hause zurückzubringen. Im Vordergrund ihrer Berichte – sofern diese denn überhaupt überliefert sind – mag die Schilderung von Pracht, Reichtum und Großartigkeit byzantinischer Kunstwerke gestanden haben⁵⁶. Diesen Ausführungen fügt Kitzinger noch hinzu, dass auch die Bedeutung nach Westeuropa eingeführter byzantinischer Kunstwerke viel geringer zu bewerten sei als allgemein angenommen. Von weitaus größerem Gewicht für die Rezeption byzantinischer Kunstwerke im Westen sind oströmische Ateliers gewesen, die in Italien und Sizilien gearbeitet haben. Hand in Hand mit der Festlegung auf Byzanz als Wurzel des Zackenstils ist ein auswegloser Wettstreit um den Vorrang der scheinbar neuartigsten, ungewöhnlichsten Interpretation entstanden. Während in Venedig byzantinische Werke sehr schnell assimiliert worden sind, bleibt die Darstellungsweise in sizilianischer Mosaikkunst bemerkenswert unverfälscht. Abweichungen finden sich in Ikonographie, Ornamentik und teilweise auch in der Komposition; wesentliche Unterschiede finden sich in Bildtradition und Anbringungsorten, die westlicher Bildtradition entsprechen⁵⁷.

In der vorliegenden Arbeit soll nachgewiesen werden, dass byzantinische Impulse für den Zackenstil nicht nur vom östlichen Mittelmeer über Venedig, Salzburg und Regensburg nach „Deutschland“ gelangt sind. Neben dem schmalen Weg für den Transfer von Venedig aus über die Alpen ins heutige Österreich und von dort weiter in östliche Teile des süddeutschen Raumes (und von dort irgendwie an den Niederrhein) bietet sich im Westen Europas im 12. Jh. ein zweiter Machtbereich für die Weitergabe byzantinischer Kunstströmungen an, der zu sehr großen Teilen unter normannischer

⁵⁶ Runciman 1966, S. 5

⁵⁷ Demus 1970, S. 144

Herrschaft steht: die südliche Hälfte Italiens mit Sizilien, zwei Drittel Frankreichs (spätestens seit der Heirat Eleonores von Aquitanien, geschiedene französische Königin, mit Heinrich II. Plantagenet von England im Jahr 1152) und ganz England. In diesem Jahrhundert strecken Normannen ihre Hände nach Schottland und Irland aus, gleichzeitig spielen sie eine bedeutende Rolle im Mittelmeerraum. Es ist ein riesiges politisches Gebiet entstanden, in welchem Normannen ihre verwandtschaftlichen, dynastischen und politischen Verbindungen beinahe ungehindert von geographischen Barrieren oder von Feindesland hin und her pflegen und austauschen können. Es wird hier untersucht, aus welchen anderen – besonders normannischen – Quellen das Aufblühen des Zackenstils am Niederrhein gespeist worden ist und in welchem Maße, durch welche Umstände Köln an den normannischen Machtbereich angebunden gewesen ist.

Es soll aufgezeigt werden, dass das ursprünglich byzantinische Sizilien als Schmelztiegel verschiedener Kulturen und mit seiner Zugehörigkeit zum normannischen Herrschaftsbereich in Westeuropa von gleich großer Bedeutung für die Weitergabe byzantinischer Anregungen nach „Deutschland“ gewesen ist. Schon Stange stellt fest, dass „man für einzelne Wandmalereien nicht ohne die Annahme einer unmittelbaren Kenntnis der byzantinischen Mosaiken auskommen wird“⁵⁸, die – wie diese Arbeit zeigen soll – für Mitteleuropäer am leichtesten im normannischen Teil Italiens und in Sizilien zugänglich sind.

Als Beispiel dafür, wie lang und komplex der Weg einer Stilwandlung ist, aus wie vielen Quellen Stil gespeist und von wie zahlreichen Impulsen Stil angetrieben wird, sei stellvertretend eine Doppelseite aus dem Braunschweiger Evangeliar mit Gerichtsdarstellung und Evangelisten vom Ende des 12. Jh. vorgestellt. Romanische Tradition in der Darstellung von Menschen ist einer andersartigen körperlichen Modellierung von Figuren im Raum gewichen wie in englischer Buchmalerei im letzten Viertel des 12. Jh. zu beobachten ist, eine in Byzanz und Sizilien vorherrschende Tendenz. Daneben ist in der „Ornamentik ... die Beeinflussung oder gar Schulung des Malers durch den sowohl in England als auch in Nordfrankreich vorherrschenden Kanalstil“⁵⁹ erkennbar. Gewänder aus fließenden Stoffen liegen am geschmeidigen Körper an, die in einem neuartigen Bewegungsstil wiedergegeben sind, doch der Faltenwurf erstarrt in Bau-

⁵⁸ Stange 1929, S. 340

⁵⁹ Klössel 1995, Beschreibung Abb. G78

schungen (unter linkem Arm Christi), Abwehungen (Erzengel), Graten, Ecken, Zugfalten. Dieser neuartige Bewegungsstil mit seinen „eigenwilligen Stilisierungen von Gewandstoff ... weist auf die Manierismen“ des wenig „späteren Zackenstils voraus“⁶⁰. Einige der geschilderten Besonderheiten in der Stoffbehandlung bezeichnet Suckale „als Byzantinismen, die in der sizilianischen Mosaikkunst ... in der 2. Hälfte des 12. Jh. und anderen Richtungen byzantinisierender Malerei dieser Epoche, so vor allem der Englands nachweisbar sind“⁶¹.

Die Feststellung Beltings, dass Zackenstil keine Stilkopie, sondern eine Stiltransformation⁶² ist, kann dahingehend differenziert werden, dass im Zackenstil verschiedene Impulse aus verschiedenen Vorlagen in die Sprache des zeitgenössischen Künstlers in seiner aktuellen Kultur rezipiert, übertragen und umgeformt worden sind. In einem solchen Prozess entsteht ein Phänomen, das als stilistisch-künstlerischer Dialekt bezeichnet werden kann – Dialekt nicht unbedingt nur einer Region, gewiss aber Dialekt als persönliche Ausdrucksform eines Künstlers, dessen individuelle Leistung, die schon Haseloff hervorgehoben hat⁶³, in der Diskussion um die Entstehung des Zackenstils zu wenig berücksichtigt wird. Das heißt, Eigenverantwortlichkeit und im 13. Jh. auch zunehmendes Selbstbewusstsein des Malers werden in der Diskussion um Stil und Ausführung zu gering bewertet oder ganz außer Acht gelassen.

Die nicht beweisbare Theorie einer linearen Fortentwicklung des Zackenstils von gemäßigt ab etwa den 20er-Jahren des 13. Jh. über voll entwickelt um die Jahrhundertmitte bis ausufernd etwa um die 70er-Jahre führt in der Literatur zu teilweise weit auseinandergehenden Datierungen, die erst in jüngerer Zeit auf der Grundlage moderner wissenschaftlicher Untersuchungsmethoden, wie z. B. die Dendrochronologie und chemische Analysen von Putz und Farben, zu teilweise beträchtlichen Korrekturen geführt haben.

⁶⁰ Belting 1978, S. 220

⁶¹ Suckale 1995, S. 449

⁶² Belting ebd., S. 235

⁶³ Haseloff 1897, S. 217

I.7. Zackenstil am Niederrhein

Wenn Demus es für erwiesen hält, dass die Stadt Köln zu den großen Kunstzentren entlang des Rheins gehört habe, in der „intensive Aktivität auf dem Gebiet der Wandmalerei geherrscht“ habe, spricht er freilich nicht von der Zeit ab 1200, sondern bezieht sich auf das 10. und 11. Jh. Es gibt keinen vernünftigen Grund, warum Köln, das um 1200 hinsichtlich Reichtum und Bedeutung in voller Blüte steht (man denke nur an den Gewinn der Grafschaft Westfalen nach dem Bann Heinrichs des Löwen), in Bezug auf Kunst seine Vorrangstellung aufgegeben haben sollte und stattdessen wesentliche Stimpulse aus Thüringen und Westfalen empfangen haben sollte. Zeitgleich soll in dieser Phase die Malerei des Niederrheins den von Westen eingedrungenen frühgotischen Stil aufgenommen haben⁶⁴. Denn „für den Niederrhein wurde“ die Zeit von 1150–1250 „künstlerisch wie auch historisch zur reichsten seiner Geschichte, das Jahrhundert der Selbsterfüllung“⁶⁵. Sie ist auch in wirtschaftlicher Hinsicht von größter Bedeutung; die Stadt Köln und der Niederrhein verdienen mit ihrer Handelsstellung die finanziellen Grundlagen für ausgedehnten Kunstbetrieb.

Nicht nur in architektonischer Hinsicht, auch in Bezug auf Monumentalmalerei „erstreckt sich der Denkmälerraum ... rheinaufwärts bis Boppard und Bacharach, im Norden bis zur Ruhr (Werden) mit dem Schwerpunkt in Köln“⁶⁶. Wenn man dem Niederrheingebiet noch die Landschaften hinzurechnet, in denen Kunstwerke von kölnisch-niederrheinischer Kunst nachweislich geprägt sind – wie Nordeifel, nördlicher Mittelrhein, westliches Bergisches und Oberbergisches Land sowie westliches Siegerland – , breitet sich eine Kunstregion von beträchtlicher Größe aus. Auch Teile Westfalens bis etwa Soest/Paderborn sollten bezüglich stilistischer und ikonographischer Rezeption, auch aus dem Kölner Raum, bei der Untersuchung mit in Betracht gezogen werden. Schon Clemen erkennt bezüglich Monumentalmalerei eine „Vorrangstellung der Rheinprovinz gegenüber den Kirchen der beiden Nachbarprovinzen [hier: in Hinblick auf Westfalen; d. Verf.] seit dem 9. Jh.“⁶⁷

Zackenstil besonders am Niederrhein manifestiert sich in komplexer Ausprägung, ist nicht nur eine scheinbar unmotiviert gewandbehandelt ohne ersichtliche Logik. In zahlreichen der unten aufgeführten Wandmalereien geht das Wesen dieses neuen

⁶⁴ Beseler 1962, S. 42

⁶⁵ Ebd., S. 27

⁶⁶ Meyer-Barkhausen 1952, S. 9

⁶⁷ Clemen 1903, S. 43

Stils Hand in Hand mit einem neuen Verständnis für Körperlichkeit. Schlanke, hohe, biegsame Körper bewegen sich unter den splittrigen Stoffen, die Wiedergabe der Figuren im Raum ist modern organisiert. Bewegungsablauf, Körperlichkeit und Gefühle werden in Westdeutschland vom neuen Gewandstil nicht beeinträchtigt oder verdeckt.

A VORKOMMEN DES ZACKENSTILS AM NIEDERRHEIN UND DEN ANGRENZENDEN REGIONEN

II. Verbreitung des Zackenstils am Niederrhein

Trotz der ungeheuren Zerstörungen gibt es im Bereich der Monumentalmalerei im Westen zahlreiche Denkmäler, die im Zackenstil ausgemalt worden sind. Dennoch sind für die meisten Kunsthistoriker, die den Zackenstil erforscht haben, die anscheinend wenigen in dieser Ausdrucksform ausgeführten überlieferten Kunstwerke allenfalls Fußnoten, möglicherweise wegen der Tatsache, dass am Niederrhein nur wenige nicht überarbeitete oder restaurierte Fresken erhalten sind. Stellvertretend für andere Forscher zitiert Legner André Grabar, für den vom künstlerischen Gehalt wenig oder nichts aus dem deutschen Gebiet übrig geblieben sei, was besonders für die Fresken der Länder am Niederrhein zutrefte, „deren romanische Herkunft zu zweifelhaft ist, als dass man eine farbige Wiedergabe wagen könnte“⁶⁸. Swarzenski schreibt gar, dass in der Zeit um 1200 „außerhalb der Thüringisch-sächsischen Malerschule und kleineren Augsburger und Würzburger Gruppen von eigentlichen Malerschulen ... nicht gesprochen werden kann“⁶⁹, andererseits stellt er fest, dass der Niederrhein und besonders Köln als Mittelpunkt der Region bei Ausformung und Anwendung des Zackenstils in der Monumentalmalerei im deutschsprachigen Raum eine bedeutende, wenn auch in der Literatur wenig beachtete Rolle spielt⁷⁰.

In der Untersuchung konnten zahlreiche Kirchen am Nieder- und Mittelrhein, im Bergischen und Oberbergischen Land nicht berücksichtigt werden, weil sie in der Forschungsliteratur nicht erfasst oder die Kunstwerke durch verschiedene Umstände so nachhaltig beschädigt worden sind, dass nur noch Pausen oder neuzeitliche Rekonstruktionen existieren und eine seriöse Bearbeitung nicht zulässig scheint. Auch Denkmäler, deren Monumentalmalerei nur noch in Beschreibungen oder Kopien in Vorkriegsliteratur vorliegt, sind hier nicht erfasst worden. Als Ausnahme sind jedoch die beiden Kölner Wohnhäuser wegen ihrer besonderen Stellung auf dem Sektor der Monumentalmalerei herangezogen worden.

⁶⁸ Legner 1999, S. 30

⁶⁹ Swarzenski 1936, Bd. 2, S. 3f

⁷⁰ Ebd., S. 15

II.1. Kölner Kirchen (nach mutmaßlicher Datierung) und Privathäuser

Die meisten romanischen Kirchen und zahlreiche Privathäuser Kölns sind den Bombardements des Zweiten Weltkrieges zum Opfer gefallen. Folglich sind zahlreiche Zeugnisse der Kölner Monumentalmalerei um 1200 verloren, nur vereinzelte – teils fragmentarisch – auf die Gegenwart überkommen. Eine weitere zerstörerische Rolle haben Umbauten, Übertünchungen und vermeintliche Restaurierungen, vor allen Dingen im 19. Jh. gespielt. Die Reihenfolge, in der die in Köln vorhandenen Zackenstilmalereien im Folgenden genannt werden, beruht auf der Grundlage ihrer mutmaßlichen oder gesicherten Entstehungsdaten.

Bevor die Kirchen im Einzelnen vorgestellt werden, soll an dieser Stelle auf eine Besonderheit in der Verfahrenstechnik bei Monumentalmalerei auf Tuffstein hingewiesen werden, die bei den häufig umstrittenen Datierungen zu wenig beachtet wird.

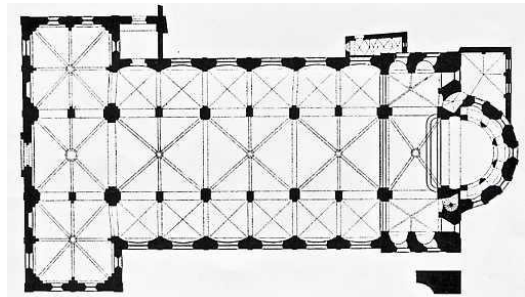
Am Niederrhein wird für Kirchen mehrheitlich Tuffstein verbaut, der wegen seiner Weichheit mit Putz geschützt werden muss. Hinzu kommt, dass man sich in der Stauerzeit die Flächen durchweg als verputzt vorzustellen hat⁷¹. Tuffstein muss bei der Aufbringung des Putzes stark durchfeuchtet werden, um eine haltbare Verbindung von Putzträger und Putz zu gewährleisten. Darauf wird der besonders geglättete und verdichtete Intonacco aufgetragen. Da das Abtrocknen der durchnässten Schichten mehrere Tage in Anspruch nimmt, wird eine sofortige Ausmalung erforderlich und eine Einteilung in Tagwerke nicht notwendig. Für eine spätere Ausmalung der Flächen – wie mehrfach aus stilistischen Gründen postuliert – hätte ein erster Verputz vollständig abgeschlagen werden müssen. Doch nicht nur der beachtliche Mehraufwand an Arbeit, sondern auch die hohen Kosten von Gips als Bestandteil des Putzes machen eine solche Vorgehensweise unwahrscheinlich. Folglich lässt sich für alle niederrheinischen, aus Tuffstein errichteten Kirchen – wenn Grundsteinlegung, Altarweihen oder das Datum des Holzeinschlags gesichert sind – mit hoher Wahrscheinlichkeit die etwaige Datierung von Monumentalmalerei annehmen.

⁷¹ Verbeek 1969, S. 28

ST. KUNIBERT IN KÖLN

Baugeschichte und Architektur

Der Legende nach hat Bischof Kunibert (vor 627 – nach 648) eine Papst Clemens geweihte Kirche erbauen lassen und diese als seine Grablege gewählt. Das Gotteshaus soll vor der römischen Stadtbefestigung in einer kleinen Fischer- und Schiffersiedlung entstanden sein⁷². Eine erste, ein „monasterium sancti Cuniberti“ erwähnende Urkunde stammt aus dem Jahr 866⁷³. Ein jüngerer, vollständig in der spätstaufigen Stiftskirche aufgegangener Vorgängerbau aus der Mitte des 11. Jh. ist in den 70er- und 80er-Jahren des 20. Jh. ergraben worden⁷⁴. Der genaue Zeitpunkt für den Baubeginn der überlieferten Kirche, für deren völlige Neuerrichtung bisher keine Angaben bekannt sind, ist nicht belegt. Nach Urkunden und dendrochronologischen Untersuchungen (Fälldatum für im Ostquerhaus verwendete Hölzer um 1190) kann eine Zeit kurz vor oder um 1200 angenommen werden. Kosch hält den von Graf erreichten Schlussfolgerungen entgegen, dass Bauhölzer keineswegs stets fällfrisch verarbeitet worden sein müssten. Diese Annahme treffe nur für Balkenanker zu. Weiterhin zweifelt er die für die dendrochronologische Untersuchung in den Jahren 1982/83 verwendete Methodik an, hält sie gar für unzulässig⁷⁵. Die Grundsteinlegung hat vermutlich der spätere Erzbischof von Trier, Theodrich von Wied (1212–1242⁷⁶), vorgenommen, dessen Tätigkeit als Probst von St. Kunibert im Jahr 1196 beurkundet ist. „Aus verschiedenen Altarweihen der Jahre 1226 (Marienaltar im Nordquerhaus) und 1227 (Johannesaltar) ist gesichert, dass der Chor einschließlich der östlichen Bauteile der Chorhalle um diese Zeit fertig gestellt gewesen sein muss“, aus Quellen kann ab 1223 auf eine Nutzung der Kirche (oder von Teilen) zu diesem Zeitpunkt geschlossen werden. Kosch hat in seinen Bauuntersuchungen nachgewiesen, dass der Stipes des Marienaltars und des Johannesaltars fest mit den Ostwänden verbunden ist. Aus diesem Befund ergibt sich, dass die Weihedaten der Altäre einen *terminus ante quem* für die Fertigstellung der östlichen Bauteile darstellen⁷⁷. Nach einer – möglicherweise



⁷² Schäfke 2004, S. 111

⁷³ Graf 1984, S. 26

⁷⁴ Beuckers 1988, S. 361; Kosch 1992, S. 78

⁷⁵ Ders., 1997, S. 40

⁷⁶ Kubach u. Verbeek 1976, Bd. 1, S. 549

⁷⁷ Kosch 1997, S. 41f

aus Geldmangel entstandenen – Bauunterbrechung wird wohl um 1230 die Bautätigkeit wieder aufgenommen. Die Schlussweihe ist für 1247 belegt. Doch die Vollendung von Langhaus und Westquerhaus hat sich noch bis über die Schlussweihe hinaus bis ins 3. Viertel des 13. Jh. hingezogen⁷⁸.

Die heutige Kirche wurde als dreischiffige, dreijochige, kreuzrippengewölbte Pfeilerbasilika mit zwei Flankentürmen im Osten und einem mächtigen Turm über dem Mitteljoch des Westquerhauses errichtet. Das östliche Querschiff springt nur geringfügig über die Flucht der Langhauswände vor, seine Nebenräume sind in den Chor mit einbezogen und bilden zugleich die Untergeschosse der beiden Osttürme. An die drei Doppeljoche des Mittelschiffs schließt sich nach Osten die querrechteckige Vierung an. Von dort führen zwei Stufen in die fünffach durchfensterte Apsis, deren Mauerwerk in beiden Geschossen zweischalig ausgebildet ist. Dadurch ist im Obergeschoss ein Laufgang, im Untergeschoss ein Chorumgang entstanden. In den Chor ist das östliche Mittelschiffjoch mit einbezogen; das Chorgestühl ist ursprünglich durch hohe Chorschranken vom Mittelschiff abgeschirmt⁷⁹. Die Doppelarkaden des Mittelschiffs, alle weiteren Arkaden, Blendarkaden, Scheidbögen und Fensterlaibungen sind rundbogig gestaltet, während Gurtbögen und Triumphbogen spitzbogig gestaltet und die Fenster mit spitzbogigen Wulsten überfangen sind.

Monumentalmalerei

Von den ehemals reichen farbigen Monumentalmalereien in St. Kunibert ist nach Jahrhunderten nur ein bescheidener Teil erhalten, und zwar in einer nördlichen Chornische, an der Ostwand des nördlichen Chornebenraums und der Südwand des südlichen Chornebenraumes.

In die Nordwand der Chorhalle ist eine flache Nische eingelassen, in der sich ein Fresko (Abb. 3) in drei Registern befindet. Die spitzbogige Vertiefung ist von einem Zackenfries umgeben. Die Malerei in der Nische nimmt Bezug auf wohl 1222 vollzogene Reliquienschenkungen – darunter einen Splitter des hl. Kreuzes, einen Arm des hl. Nikolaus und den Bart des hl. Antonius – eines Diakons Theoderich.⁸⁰ Im unteren Bildstreifen ist unter einem Dreipass mit seitlicher Architekturbekrönung der hl. Antonius dargestellt. Der mit stilisiertem, härenem Gewand gekleidete Eremit, der Schutzheilige der Kranken, steht frontal in der Bildmitte, auf beiden Seiten umgeben von je

⁷⁸ Ders., 1992, S. 81; Beuckers, 1998, S. 362

⁷⁹ Kosch 1995., S. 35f

⁸⁰ Ders. 1992., S. 78

vier teilweise knienden Personen, die ihn anflehen und anbeten oder auf ihn weisen. Die Assistenzfiguren tragen alle zeitgenössische Kleidung. Im mittleren Register steht der frontal gegebene hl. Nikolaus ebenfalls in der Bildmitte, angetan mit Mitra, Kasel (mit Untergewändern), auf einer kleinen Erhebung etwas erhöht gegenüber den Begleitfiguren. Mit seiner Rechten reicht er den drei legendären Jungfrauen eine goldene Kugel durch eine Maueröffnung. Mit seiner linken Hand greift der Heilige in eine Schwertschneide, um so – der Erzählung entsprechend – das Leben dreier zum Tode Verurteilter zu retten. Die oberste Darstellung ist nach unten durch einen doppelten Blockstreifen abgegrenzt. In der Bildmitte ist ein griechisches Kreuz aufgestellt – und damit eine Fortsetzung der Bildachse der Heiligendarstellungen –, das von beiden Seiten von je einem knienden Engel gehalten wird. Alle Dargestellten überschneiden die Bildrahmungen; in der Figurenbehandlung zeigen sich leichte Divergenzen. Die Heiligen mit Begleitern erscheinen groß, auffallend schlank und neben der Statuarik der Märtyrer bewegt, die Gewänder fallen fließend in Röhren- und Tütenfalten. Nur an einigen Säumen zeigen sich geringe Zackungen. Hingegen sind die Körper der Engel von üppigen Stoffbahnen verhüllt, die nur teilweise in Muldenfalten, teilweise in reichen, blechernen Knitterfalten und heftig gezackten Abwehungen gehalten sind, die sich auch in der Geburtsszene zeigen (s. unten). Über die Datierung gibt es kaum Zweifel, da – wie oben bereits ausgeführt – sowohl die Reliquienschenkung als auch die Altarweihen der angrenzenden Chorhallen urkundlich belegt sind.

Obwohl das folgende Fresko stilistisch nur in Anklängen Zackenstilelemente aufweist, soll der Vollständigkeit halber die Wandmalerei in einer weiteren kleinen Nische erwähnt werden, die sich unterhalb der Flachnische befindet, die wesentlich weiter zurückspringt und die bis in die 1950er-Jahre hinter einem Reliquienschrein oder Sakristeigehäuse verborgen gewesen ist. An der Rückwand der Vertiefung ist eine Kreuzigungsdarstellung (Abb. 4) gegeben, die neben Jesus Christus, Maria und Johannes auch die Personifikationen von Ecclesia und Synagoge sowie weiterer Nebenfiguren zeigt und in ihrer Komposition dem Bildkanon der frühen Jahre des 13. Jh. entspricht. Jesus Christus ist an das Kreuz mit breitem Querbalken geschlagen, seine überlangen und überdünnen Arme sind leicht nach unten durchgebogen. Sein Haupt mit Dornenkrone ist auf die rechte Schulter gesunken, halb geöffnete Augen lassen den gebrochenen Blick des Verstorbenen erkennen. Der erschlaffte Körper ist nach rechts eingeknickt, das Lendentuch mit rechtem Seitenknoten hängt unbewegt herunter. Die übereinandergestellten Füße des Heilands sind auf das Suppedaneum genagelt.

Rechts des Kreuzes hat sich Ecclesia dem Gekreuzigten zugewandt, in der rechten Hand den Kelch, mit dem sie Blut aus der Seitenwunde Christi auffängt, mit der Linken umfasst sie die Siegesfahne. Die ursprüngliche Gestaltung der Ecclesia ist nicht mehr nachvollziehbar; die heute Darstellung zeigt eine Überlängung des Körpers, einen verhältnismäßig viel zu kleinen Kopf und sehr kleine runde Hände. Vom Kreuz abgewandt steht auf der linken Seite Synagoge, den gesenkten Kopf verschleiert als Zeichen ihrer Blindheit. In ihrem linken Arm lehnt die Fahne mit gebrochenem Schaft, der Wimpel liegt im Staub. Links neben Synagoge steht Johannes in angedeuteter Schrittstellung und blickt schräg nach rechts auf den Gekreuzigten, auf den er mit der rechten Hand weist, in seiner linken Armbeuge liegt das Buch. Am rechten Bildrand steht die trauernde Maria, die mit beiden Händen ein Buch umfasst. Die Draperie der Gewänder der hohen, schlanken Figuren unterbricht kaum die geschlossenen Konturen und ist in Röhrenfalten und Tütenfalten mit teilweise kantigen Säumen gelegt; daneben finden sich fein geschwungene Muldenfalten. Die Bekleidung des Johannes jedoch zeigt deutliche Merkmale von Zackenstil. Das heißt, in dem Fresko findet sich das für Köln bezeichnende Nebeneinander von Muldenfaltenstil und Zackenstil. Die Datierung des Freskos ist nicht gesichert. Jakoby „setzt die Kreuzigung um 1210 - 1220 an“⁸¹. Da das darüber liegende Heiligengemälde aber mit den Wandbildern des Marienchörchens zeitgleich datiert wird (s. unten), muss eine frühere Datierung der Kreuzigungsdarstellung infrage gestellt werden. Die Malerei in der nördlichen Chornische kann nach heutigem Wissensstand als die vermutlich einzige unveränderte Wandmalerei in Köln betrachtet werden.

Marienchor

Im nördlichen Chornebenraum, im sog. Marienchörchen, befinden sich Szenen aus dem Marienleben (Abb. 1). Es handelt sich um Verkündigung an Maria, Geburt des Kindes, Darbringung im Tempel und Marientod. Wegen der großen Nähe zur themengleichen Abbildung in St. Maria Lyskirchen (und dem weiter unten vorzunehmenden Vergleich) soll hier nur die „Geburt Christi“ besprochen werden.

Maria ruht auf einem üppigen Lager halb sitzend, diagonal von rechts nach links, im Bildvordergrund. Auffallend ist die übergroße Stofffülle, in die die Wöchnerin gehüllt ist. An mehreren Stellen überschneidet das Gewand Mariens die Bildrahmung. Sie

⁸¹ Jakoby 1992, S. 167

scheint das Gesicht Joseph zugewandt zu haben, der – wenn auch räumlich untergeordnet⁸² – hinter dem Lager auf der linken Seite sitzt. Gleichzeitig wirkt der Blick der Gottesmutter abwesend, in die Ferne gerichtet. Mit der linken Hand berührt sie das Jesuskind in der Hochkrippe, die sich im Mittelgrund der Darstellung befindet. Über dem Neugeborenen sind Ochs und Esel erkennbar. Die Szene wird von einer abstrahierten, gezackten Felsgrotte überfangen, Architekturelemente sind mit Zackenbesätzen aufgelöst⁸³. Die stoffreichen Gewänder zeichnen sich durch dramatische Draperie aus, statt organisch in fallenden Falten ist das Material in kunstvollen, blechernen Zacken, Tütenfalten und Zipfeln gehalten, die als Ganzes ein Beispiel gemäßigten Zackenstils abgeben und schon in der nördlichen Chornische vorgestellt konnten. (Auf weitere Einzelheiten wird bei der themengleichen Darstellung in St. Maria Lyskirchen eingegangen.) Wegen der Weihe des Marienaltars im Jahr 1226 kann die Datierung der Fresken spätestens in der Mitte der 1220er-Jahre als wahrscheinlich angenommen werden.

Taufkapelle

In der südlichen Chorhalle befindet sich die sog. Taufkapelle, an deren Südwand in einer Nische eine Kreuzigungsdarstellung (Abb. 2) wiedergegeben ist mit dem Gekreuzigten, Maria und Johannes, die in stilistischer Hinsicht ganz anders interpretiert ist als die obigen Szenen aus dem Marienleben. Besonders die Gottesmutter steht in ausgeprägtem Kontrapost, der bei Johannes nicht ganz so stark ausgebildet ist. Den in Drehung und Gegendrehung posierenden Körpern folgen flatternde Gewänder mit scharf gratiger Draperie, deren Säume in blechernen Zipfeln und Zacken abgeweht sind. In der extremen Stoffbehandlung kann der Betrachter die Dramatik der Trauer erkennen. Im Gegensatz dazu fällt das reich gefaltete Lendentuch zwar nach unten, was der Stille des Todes entspricht, doch auch hier ist ein Überfluss an Zacken und Spitzen zu beobachten. Nach Demus ist mit dem Fresko der Höhepunkt des stacheligen Zackenstils in Köln erreicht⁸⁴.

Das Motiv des von Maria zusammengerafften Gewandbausches, den sie voll Trauer an die linke Wange drückt, findet sich bereits in einer sizilianischen Miniatur

⁸² Jakoby 1992, S. 169

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Demus 1968, S. 200

(s. Abb. 80), die um 1180 in Messina entstanden ist⁸⁵. In demselben Blatt ist die Besonderheit des vom Gekreuzigten abgewandten Blickes des Johannes vorweggenommen ebenso wie der geringfügig nach rechts geknotete Schurz des Heilands. Weitere Allusionen an die südliche Handschrift sind im überbreiten Kreuzbalken, den auffallend dünnen, nach unten durchgebogenen Armen des Verstorbenen und seinem mageren Körper mit weit nach rechts vorgeschobener Hüfte erkennbar. Allein der übergroße Stoffreichtum im sizilianischen Blatt ist in ein anderes Stilidiom übersetzt, in Zackenstil übersteigert worden. Zwar handelt es sich bei den vorgestellten Entsprechungen mehrheitlich um ikonographische Momente. Doch die Motive im Zusammenhang mit der jeweiligen prominenten – wenn auch nicht gleichen – Stoffbehandlung betrachtet, lassen den Vorbildcharakter der normannischen Miniatur für den in Köln tätigen Künstler als denkbar erscheinen.

Ausgehend von der Bauform der Kapelle und den naturalistischen Kapitellen, die um 1260–1270 entstanden sein sollen⁸⁶, schlägt Jakoby für die Kreuzigungsdarstellung eine Datierung⁸⁷ in der gleichen Zeit vor und betont, dass das dramatische Gebärdenspiel der Darstellung dem Zackenstil nicht inhärent sei. Dieser zeitlichen Eingrenzung stehen das Weihedatum des Johannesaltars in der südlichen Chorhalle sowie die – wenn auch von Kosch infrage gestellten - dendrochronologischen Untersuchungen gegenüber. Die zeitliche Lücke lässt sich u. U. mit einem späteren Einbau der Taufkapelle erklären.

Stil

Zusammenfassend kann über die Fresken in den östlichen Gebäudeteilen von St. Kunibert Folgendes festgehalten werden: Es finden sich drei stilistische Gewandformulierungen, die dem Anschein nach verschieden sind. Bei genauer Untersuchung jedoch folgen die Körper fast aller Dargestellten „einem frühgotischen Ideal“⁸⁸ mit überstrecktem Wuchs; bei den Bekleidungen der meisten Personen ist Zackenstil angewendet worden, wenn auch in unterschiedlichen Interpretationen. Doch „Differenzen in der Auffassung des Erzählstils“ sind „kein ausreichender Grund, dieselben Themen unterschiedlich zu datieren. Auch Kriterien des Figurenstils führen im ersten Drittel des

⁸⁵ Buchthal 1955, S. 316

⁸⁶ Beuckers 1998, S. 362

⁸⁷ Jakoby 1992, S. 171

⁸⁸ Ebd., S. 166

[13.; d. Verf.] Jahrhunderts oft zu keinem Ergebnis, wollte man sich allein am Zackenstil orientieren⁸⁹. Man sollte auch mit Zurückhaltung von unterschiedlichen Formulierungen eines Stils, die fast gleichzeitig in einem Zeitraum weniger Jahre an einem Denkmal entstanden sind, auf mehrere Künstler verschiedener Werkstätten schließen. Zu viele Unwägbarkeiten wie Wünsche des Auftraggebers, Mode, abweichende Vorlagen mit individuellen Rezeptionen und Auffassungen des Malers, z. B. durch Bauunterbrechungen bedingt, können bei den Divergenzen von Bedeutung gewesen sein.

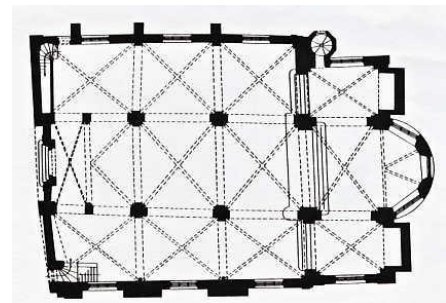
ST. MARIA LYSKIRCHEN

Baugeschichte und Architektur

Die Geschichte der Anfänge von St. Maria Lyskirchen liegt im Dunkel, ist mit einer Legende vom hl. Materius verbunden. Bei archäologischen Untersuchungen im Jahr 1972 sind zwei Vorgängerbauten nachgewiesen worden⁹⁰, zumindest einer davon ist in einer umstrittenen Urkunde aus dem Jahr 948 erwähnt.

Erzbischof Anno II. (1017–1075) inkorporiert dem von ihm gegründeten Kollegiatsstift St. Georg als zusätzliches Grundstück St. Maria Lyskirchen.

Die Gründungs- und Weihedaten der kleinsten der romanischen Kirchen Kölns, die auch als einzige unter ihnen von Beginn an als Pfarrkirche geplante Pfarrkirche St. Maria Lyskirchen, sind nicht überliefert, der Baubeginn der heutigen Kirche wird aufgrund dendrochronologischer Untersuchungen (Fälldatum für Balken im Nordturm um 1190) auf die Jahre 1199/1200⁹¹ angenommen. Diese Datierung wird nur von wenigen Autoren gestützt. Krombholz hat bei seinen Untersuchungen der Bauzusammenhänge eine einheitliche Entstehungszeit des Gebäudes festgestellt⁹², sodass bei Berücksichtigung der Forschungsergebnisse von einer Fertigstellung um 1210 ausgegangen werden kann. Die Kirche wird als dreischiffige, dreijochige Emporenbasilika in ungebundenem System mit Kreuzpfeilern und Kreuzrippengewölben errichtet. „Die Ostanlage“ von



⁸⁹ Jakoby ebd., S. 170

⁹⁰ Krombholz 1992, S. 21

⁹¹ Ebd., S. 30

⁹² Ebd., S. 199

St. Kunibert „wird fast gleichzeitig, allerdings verkleinert ... an St. Maria Lyskirchen wiederholt“⁹³. Andererseits ist es auch denkbar, die wesentlich kleinere und im Rang unbedeutende Pfarrkirche gleichsam als Studie für St. Kunibert anzusehen. Neben den Übereinstimmungen am Ostteil der Kirchen sei in beiden Fällen auf die Nutzung der Turmuntergeschosse als zusätzliche „Chorräume“ hingewiesen. (Weitere Korrespondenzen finden sich in der Monumentalmalerei, s. unten.) Das ursprünglich romanische Sanktuarium mit halbrunder Apsis und der Triumphbogen sowie Mittelschiffwände mit Obergaden sind im 17. Jh. im Stil von Gotik und Barock umgebaut worden. Dennoch ist die ursprüngliche Konzeption gut erkennbar. Von den Osttürmen ist nur der nördliche vollendet, der südliche endet über dem Zwischengeschoss. Die Gewölbesteigensteil an und sind stark gebust⁹⁴. Mithilfe von Gurtbögen und Kreuzrippen ist jedes Gewölbe der drei Mittelschiffjoche mehrfach symmetrisch unterteilt. Eine weitere Gliederung wird durch einen Ornamentstreifen in Form einer Blattranke bewirkt, der von Osten nach Westen verläuft und die Gewölbekappen zusätzlich in eine südliche und eine nördliche Hälfte durchschneidet. Dadurch wird eine Gegenüberstellung alttestamentarischer Typen im Norden und neutestamentarischer Antitypen im Süden erreicht. Typologie ist eine seit den Kirchenvätern bekannte Form der mittelalterlichen Schriftdeutung und -auslegung. Bei dieser Art der Exegese gelten „alttestamentliche Personen und Ereignisse als *typos*, *figura* oder *praefiguratio* von Personen und Ereignissen des Neuen Testaments“⁹⁵. In typologischen Zyklen werden ausgewählte Begebenheiten aus dem Alten und dem Neuen Testament mithilfe dieser Gegenüberstellung zueinander in Bezug gebracht; so wird die Einheit der beiden Bibelteile vor Augen geführt, indem das Neue Testament durch das Alte erklärt wird. Typologische Bildzyklen gehören seit der Mitte des 12. Jh. z. B. in der maasländischen Goldschmiedekunst zum gängigen Repertoire⁹⁶. Ihr Höhepunkt findet sich im „Klosterneuburger Altar“ des Nikolaus von Verdun, geweiht 1181 von Probst Wernher, dem 6. Probst des Stiftes⁹⁷. Daneben sind gegen Ende des 12. Jh. auch in England typologische Zyklen dokumentiert, die jedoch weitgehend verloren sind. Es handelt sich um die Rücklaken am Chorgestühl der Kathedrale von Peterborough, deren Entstehungsdaten kontrovers diskutiert werden und zwischen dem letzten Viertel des 12. Jh. und dem 1. Viertel des 13. Jh. angenommen werden. Des Weiteren ist der Kapitelsaal der Kathedrale von

⁹³ Machat 1985, S. 22

⁹⁴ Schröder 1986, S. 216

⁹⁵ Brinkmann 2008, S. 3

⁹⁶ Ebd., S. 7

⁹⁷ Röhrig 1995, S. 17

Worcester mit typologischen Wandmalereien ausgemalt gewesen, in der Kathedrale von Canterbury hat sich ein ausgedehnter Zyklus in den Fenstern von Chor und Querhäusern befunden⁹⁸.

Monumentalmalerei

Die Ausmalung der Mittelschiffgewölbe folgt einem einheitlichen typologischen Programm, das im Scheitel des Ostjochs im Süden von einer weiblichen Figur – wohl der Personifikation der Gnade – unter die Worte „*gratia per xristum data est*“ gestellt ist. Im Norden benennt eine Inschrift unter einer weiteren weiblichen Halbfigur das Thema der alttestamentlichen Darstellungen in der Jochhälfte: „*lex per moysen data est*“. Clemen vermutet in den beiden Halbfiguren die Personifikationen von Ecclesia und Synagoge⁹⁹, denen jedoch für eine solche Zuordnung jegliche Attribute fehlen; auch der Nimbus der „Synagoge“ wäre gänzlich unerklärlich. Goldkuhle¹⁰⁰ und Bellot¹⁰¹ widersprechen dieser Interpretation und halten die beiden Halbfiguren aufgrund von Vorbildern, Inschriften und des typologischen Programms für Personifikationen von *Gratia* und *Lex*, die beide in den Schriftbändern genannt sind. Die Bilder werden von Osten nach Süden gelesen. Auf den Inhalt der Schrift- und Spruchbänder und auf die Zwickelfiguren wird nicht eingegangen, da sie so häufig übermalt worden sind, dass die Richtigkeit von Inhalt und Identität nicht gewährleistet ist.

In jedem der drei Joche ist ein Zyklus mit Begebenheiten aus der Heilsgeschichte erzählt: Im Osten sind dies die „Verkündigung an Maria“, „Geburt des Kindes“, „Darbringung im Tempel“ und die „Taufe im Jordan“.

In der östlichen Kappe des Ostjoches sitzt in der linken Bildhälfte die Jungfrau Maria auf einer steinernen Bank, rechts von ihr steigt eine Säule mit dreifach gekuppelter Architekturbekrönung auf. Maria hält den unbedeckten Kopf demütig gesenkt und blickt dabei den Engel schräg von unten an. Ihre rechte Hand vor der Brust hält eine Spindel, die Linke ruht lose an der linken Körperseite. Von rechts nähert sich der barfüßige Verkündigungengel, der in seiner Linken ein Zepter trägt und die Rechte segnend erhoben hat. Zwischen Maria und dem Himmelsboten steht ein Brunnen, zu dessen Schaft zwei Bestien (Löwen?) liegen. Aus der Brunnenschale erwächst eine Lilie

⁹⁸ Brinkmann 2008, S. 8, 9

⁹⁹ Clemen 1916, S. 574, 577

¹⁰⁰ Goldkuhle 1954, S. 39

¹⁰¹ Bellot 1996, S. 868

mit vier Blüten. In der südöstlichen Kappe wird die „Geburt des Kindes“ (Abb. 5) gezeigt. In der linken Bildhälfte ruht Maria halb sitzend auf einem Lager, dessen üppige Stoffmengen sich hinter ihr bis über den Nimbus hinaus bauschen. Dieser Teil der Szene ist von einer Architekturstellung überfangen. Die Gottesmutter liest in einem aufgeschlagenen Buch, in dem die Worte: „MAGNIFICAT ANIM.... MEA D....N...“ zu lesen sind. Ihre Beine sind bis weit in den rechten Teil der Abbildung ausgestreckt. Dort wird im Vordergrund in einem steinernen Becken das Jesuskind von zwei Ammen gebadet. Dahinter erhebt sich die hoch aufgemauerte Krippe mit Ochs und Esel. Darüber schwebt vom rechten Bildrand ein Engel mit steil aufgerichteten Flügeln heran. Die bemerkenswertesten Details in der Darstellung sind die Abwesenheit des Joseph und die lesende Mutter. An die Geburtsszene schließt sich nach Westen die „Darstellung im Tempel“ an. Die Wiedergabe ist mit einem Dreipass mit Architekturbekrönung überfangen. In der Bildmitte steht ein mit Tüchern verhüllter Altar. Links davon steht der greise Simeon, der seine ebenfalls verhüllten Hände dem Kind entgegenstreckt. Rechts des Opfertisches steht Maria. In ihrem Armen hält sie das Kind, das sie dem Frommen darreicht. Jesus ist mit dem Unterkörper dem Simeon zugewandt, den er auch anblickt, doch hat er die Arme um den Hals der Mutter gelegt. Hinter Maria steht Joseph halb verborgen hinter einer Säule, gekennzeichnet mit spitzem Judenhut, in seinen verhüllten Händen zwei für das Opfer bestimmte Tauben. Im westlichen Joch wird die „Taufe Christi“ geschildert. Christus steht leicht nach links aus der Bildachse verschoben frontal im als Wasserberg wiedergegebenen Jordan, der ihm bis zu den Schultern reicht. Die Frontalität ist nur bis zur Taille beibehalten, da er das rechte Spielbein über das linke Standbein kreuzt. Dadurch ist eine Torsion der unteren Körperpartie entstanden. Der Heiland hält die Rechte segnend erhoben, die Linke fällt am Körper herab. Um seine Füße herum tummeln sich Fische und andere Wassertiere. Der Heilige Geist senkt sich in Gestalt einer Taube auf seinen Kopf. Auf der rechten Seite des felsigen Ufers steht etwas erhöht rechts Johannes d. T., gekennzeichnet mit härenem Gewand und Bart. Er hat die linke Hand auf den Kopf Jesu Christi gelegt, die Rechte bewegt sich zum Ellenbogen des Heilands. Auf der linken Uferseite stehen zwei Engel, der hintere wird vom Himmelsboten im Vordergrund fast vollständig verdeckt. Beide halten Tücher bereit, auch hier sind die Flügel steil nach oben gestellt. In der Nordhälfte des Joches stehen den geschilderten Bildern alttestamentliche Präfigurationen gegenüber: „Bewirtung der drei Engel durch Abraham und Verkündigung an Sara und Abraham“, „Geburt Isaaks“, „Samuel wird dem Herrn geweiht“, „Heilung

des Aramäers Naaman“. Die Darstellung der Verkündigung wird von den drei frontal gegebenen Engeln dominiert, deren Köpfe von einem gemeinsamen Nimbus umgeben sind. Auch hier zeigen die Flügelpaare steil nach oben. Der mittlere Engel hat die Hände im Redegestus erhoben, die beiden äußeren haben ihm die Köpfe zugewandt. Die Boten Gottes sitzen hinter einem weiß gedeckten Tisch, auf dem Getränke stehen. Von links nähert sich der greise Abraham mit weißem Haar und Gehstock und reicht eine Fußschale mit Geflügel an. Hinter ihm steht am linken Bildrand ein Zelt, aus dem heraus Sara die Szenen beobachtet; sie hält den Zeltstoff fest unter ihrem Kopf zusammen, sodass nur ihr Kopf herauschaut. Sie wird Zeugin der Verheißung, die auf einem Spruchband zu lesen ist, das sich vom mittleren Engel bis zu den Füßen Abrahams schlingt: „HABEBIT SARA FILIUM“. Der Geburt Christi entspricht typologisch die „Geburt Isaaks“. Fast die ganze linke Bildhälfte wird beherrscht von der Darstellung Saras. Sie ruht, angetan mit zeitgenössischer Kleidung (Gebende), halb sitzend auf einem Lager in einem geöffneten Zelt. Ihr strenger Blick – möglicherweise Ausdruck ihres hohen Alters – ist dem Betrachter zugewandt. Während sie die rechte Hand vor die Brust hält, hat sich unter ihrer Linken ein Spruchband bis unter die Füße Abrahams entrollt mit der Inschrift: „RISUM FECIT MIHI DOMINUS“. Von der hinter Sara stehenden Hebamme sind nur Kopf, Unterarme und Hände zu sehen. Sie reicht das Kind aus dem Zelt heraus zu dem in gebeugter Haltung ihr gegenüberstehenden Abraham, der den Sohn mit verhüllten Händen entgegennimmt. An die Geburtsszene schließt sich nach Westen die „Weihe des Samuel“ an. Von der Unterseite einer Doppelarkade hängt eine Öllampe ins Tempelinnere. Unter dem linken Bogen steht Eli, der Priester, hinter einem steinernen, mit mehreren Stufen erhöhten Opferblock. Er streckt die Hände dem Vater Samuels, Elkana entgegen, um ein Schaf (im Text ein Stier) als Opfertgabe zu empfangen, das ihm vom Vater mit verhüllten Händen dargebracht wird. Elkana hat dabei ein Knie gebeugt. Hinter ihm steht halb verdeckt Hanna in zeitgenössischer Kleidung mit Gebende. Sie blickt halb rückwärts auf ihren zu ihr emporblickenden kleinen Sohn, den sie an seinem rechten Unterarm hält. Hinter dieser Szene folgt rechts ein Diener, der weitere Opfertgaben trägt. Der neutestamentlichen Taufe Christi entspricht die „Heilung des Aramäers Naaman“ in der westlichen Gewölbekappe auf der Nordseite des Ostjochs. Hier werden zwei aufeinanderfolgende Begebenheiten geschildert: In der rechten Bildhälfte badet der aussätzige, aramäische Feldherr Naaman auf Geheiß Elischas im Jordan, um von seiner Krankheit geheilt zu werden. Seine beiden Diener stehen ihm zur Seite, von denen der ganz rechts stehende ihm

die Hand auf den Kopf legt und dabei die Worte des Priesters wiederholt: „VADE...LAVARE SEPTIES“. Dieses Spruchband bildet die kompositorische Verbindung zur zweiten Szene, in der sich der geheilte, in lose Tücher gehüllte, ansonsten unbekleidete Naaman dem Elischa nähert. Der Greis sitzt am linken Bildrand, die Rechte im Sprechgestus erhoben, als am stärksten hervorgehobene Gestalt des Bildes. Vor dem Mund des Geheilten entrollt sich ein Schriftband mit dem Inhalt: „VERE NO..E D...S I ...TERRA NISI ISRA...“.

Im mittleren Joch sind Begebenheiten aus der Passion gegeben: „Transfiguration“, „Einzug in Jerusalem“, das „letzte Abendmahl“ und die „Geißelung“. In der „Verklärung Christi“ beherrscht Christus die Bildmitte. Dargestellt mit Kreuznimbus, Bart und langem Haar steht er in angedeutetem Kontrapost auf einem „hohen Berg“, er hat die Rechte segnend vor der Brust erhoben, im vor dem Körper angewinkelten Arm liegt die Schrift. Etwas unterhalb Christi stehen rechts und links Moses und Elias – Moses mit demütig gesenktem Kopf, auf dem schwach angedeutete Hörnchen erkennbar sind, und den Gesetzestafeln in der verhüllten rechten Hand. Der nimbierte Elias ist gekennzeichnet mit halblangem braunem Haar, Vollbart und hagerem Gesicht und trägt in der Linken eine Schriftrolle. Am Fuß des Berges kauern drei vom Geschehen über ihnen geblendete Jünger, die im Text als Petrus, Jakobus und Johannes benannt sind.

In der südöstlichen Gewölbekappe wird der „Einzug Christi in Jerusalem“ geschildert. Der Heiland reitet vom rechten Bildrand auf einer Eselin vor die Tore Jerusalems, dahinter folgen die Jünger. Er hat die Rechte im Segensgestus nach vorn erhoben und blickt sich über die rechte Schulter nach hinten um, die linke Hand mit Palmzweig ist nur noch schwach erkennbar. Direkt hinter Christus folgt Petrus, kenntlich gemacht mit weißem Haar und Bart, von den anderen Aposteln sind nur Nimben sichtbar. Hinter der Gruppe der Jünger sitzt eine Gestalt (Zachäus?) auf dem Baum. Links vor und über Jesus erheben sich Architekturstellungen als Abbreviation von Jerusalem. Aus einem Torbogen am linken Bildrand treten Männer heraus, die vor und unter den Füßen des Esels Kleider ausbreiten. Ein kleiner Junge im Vordergrund folgt dem Vorbild der Erwachsenen. An den „Einzug“ schließt sich die Wiedergabe des „Abendmahls“ an. In der vorderen Bildmitte steht ein mit einem weißen Tischtuch gedeckter ovaler Tisch, die großen Tüfenfalten reichen bis auf den Boden. Auf dem Tisch sind verschiedene Gegenstände wie Besteck, Flasche, Schale und Brot verteilt. Etwas erhöht sitzt Christus am linken Bildrand, seine Füße auf einen Schemel stützend. Mit der Rechten

nimmt er ein Brotstück, der jugendliche Johannes hat sich an die Schulter des Herrn geschmiegt. An der Rückseite haben sich die weiteren Jünger rund um den Tisch versammelt. Am rechten Bildrand kauert Judas vor dem Tisch und führt ein Stück Brot in den Mund, wobei er auf Christus blickt.

In der südwestlichen Gewölbekappe schließlich ist die „Geißelung Christi“ dargestellt. Der nur mit einem Lendentuch bekleidete Heiland ist von hinten an eine zentral stehende Säule gefesselt, die er mit den Armen umfasst und hinter der er mit leidvollem Gesichtsausdruck nach vorn blickt. Zu beiden Seiten der Säule stehen breitbeinig zwei barfüßige, finster blickende Folterknechte, angetan mit Judenhut. Mit bis zum Knie geschürzten Kleidern schwingen sie mit rechts die Geißel.

Die alttestamentlichen Präfigurationen umfassen ebenfalls vier Begebenheiten. Im Nordosten entspricht der „Verklärung“ die „Übergabe der Gesetzestafeln“ an das jüdische Volk. Etwas nach rechts aus der Bildachse gerückt steht als dominierende Figur Moses auf dem Berg Sinai. Wallendes Haupt- und Barthaar umgeben sein Gesicht, auf seinem Kopf trägt er zwei goldene Hörner. In beiden Händen trägt er die Tafeln, jedoch ist nur die rechte verhüllt. Rechts und links des Moses umringen ihn Männer, die durch spitze Hüte als Juden gekennzeichnet sind. Aus jeder Gruppe greift einer der Männer nach einer Tafel, andere bedecken ihre Augen wegen des glänzenden Gesichts des Moses. Darauf folgt nach Westen der „Einzug König Salomons in Jerusalem“ als Typus des neutestamentlichen „Einzugs nach Jerusalem“. Beide Bilder sind sehr ähnlich aufgebaut. Im Vordergrund reitet der jugendliche Salomon, der mit Krone und Zepter ausgestattet ist, auf einem Maultier von rechts nach links über felsigen Grund. Soeben gießt der Priester Zadok das Salböl aus dem Salbhorn über ihm aus. Der Priester ist verdeckt durch die Gestalt eines Greisen, der mit gefalteten Händen neben dem König einhergeht. Drei Soldaten mit geschulterten Schwertern gehen der Gruppe entgegen. Am linken Bildrand finden sich reiche Architekturstellungen als Verkürzung der Stadt, deren Stadttor mit einem Dreipass angedeutet ist. Daraus tritt ein vierter Soldat hervor, im Hintergrund ist eine Frau zu sehen. Das „Gastmahl des Ahasver“ (?) weist auf das „Abendmahl“. Unter dreifach gebogter Arkade mit Stadtbekrönung ist quer eine mit weißem Tuch bedeckte Tafel aufgebaut, auf der mehrere Gegenstände und Speisen stehen. Auch hier fallen die großen Tütenfalten bis auf den Boden. Hinter der Tafel sitzen vier Personen: rechts unterhält sich ein älterer, bärtiger Mann mit einer links neben ihm sitzenden Frau mit weißem oder blondem Haar. Vor einem

Vorhang in der linken Bildhälfte befindet sich eine nicht identifizierbare Figur mit Kopfbedeckung (Hut oder Krone?) auf dem hellen Haar. In der linken Hand hält die Person einen Pokal. Den rechten Arm hat sie um ein Kind rechts von sich gelegt, das mit rechts auf die Ältere weist. Im linken Vordergrund sitzt eine weitere Gruppe von vier Personen, deren Knie mit einem Tuch bedeckt sind, beim Essen. Im rechten Vordergrund streiten zwei Kinder, von denen das linke seine Kameraden (oder Kameradin) mit einer Peitsche bedroht. Für das „Gastmahl des Ahasver“ schlägt Brinkmann¹⁰² vor, dass es sich bei der oben beschriebenen, schwer lesbaren Darstellung um das „Gastmahl Abrahams zur Abstillung Isaaks“ handeln könne. Dafür spräche die kindliche Gestalt in der linken Bildhälfte, die in den Arm einer männlichen Figur links neben sich geschmiegt ist. Diese ist schwer interpretierbar. Die als Krone oder Hut deutbare Kopfbedeckung könnte auch ein missverständlicher Judenhut sein. Jedoch fällt es schwer, den Dargestellten als Abraham aufzufassen, da er trotz seines hohen Alters bartlos ist. (Er könnte jedoch auch mit der rechts sitzenden Figur gemeint sein mit hellem/weißem Haar und dunklem Bart.) Auch die einzige (?) Frau des Bildes, Sara, wäre bei dieser Deutung ungewöhnlich jugendlich. Eines der beiden streitenden Kinder im rechten Vordergrund könnte Ismael sein, von dessen Streitsucht die Bibel berichtet. Das letzte Bild im mittleren Joch erzählt von „Hiob im Unglück“. Der nimbierte, nur mit einem Lententuch bekleidete Hiob sitzt am rechten Bildrand auf einem Dunghaufen und schabt seine mit Geschwüren bedeckten Beine mit einer Glasscherbe. Links vor ihm steht seine Frau in zeitgenössischer Kleidung und blickt mit unfreundlichem Ausdruck auf den Gepeinigten herunter. Von oben fährt ein Teufelchen zu ihrem linken Ohr herab, um ihr einzuflüstern. In der oberen Rechten hält sie ein Spruchband. Am linken Bildrand erblickt Hiob seine drei Freunde, die mit ihm sprechen und sein Unglück beklagen.

Im Westen geht es um die Erlösung, die Zeit nach der Kreuzigung bis Pfingsten: Kreuzabnahme, Christus in der Vorhölle, Christi Himmelfahrt und Pfingsten. (Das Weglassen der Kreuzigung lässt den Schluss zu, dass es an anderer Stelle in der Kirche eine solche Darstellung gegeben haben könnte.)

Die südöstliche Kappe zeigt die „Kreuzabnahme“ (Abb. 100). Der Bildträger ist von dem mächtigen, niedrigen Kreuz beherrscht, von dem die rechte Hand des unversehrten Christus herabgesunken ist und von der Gottesmutter mit beiden Händen umfasst

¹⁰² Brinkmann 2008, S. 49

wird. Auf den nach rechts gesunkenen Kopf des Heilands ist die Dornenkrone gedrückt, er hat die Augen geschlossen. Die mit einem üppigen Lendentuch verhüllte Hüfte hängt nach rechts durch, die Füße ruhen nebeneinander auf einem Suppedaneum, wo ein Mann kniet und mit einer Zange einen Nagel aus dem linken Fuß zieht. Die trauernde Mutter hat die linke Wange auf Unterarm und Handrücken des Gekreuzigten gelegt. Links von ihr steht der nimbierte Joseph von Arimathäa etwas unterhalb des Kreuzes und umfasst die Hüften des Gekreuzigten stützend mit beiden Händen, wobei er unter das Lendentuch greift. Links des Kreuzes weist der jugendliche Johannes auf den Herrn. Auf dem linken Querbalken des Kreuzes hockt ein Mann mit Judenhut und entfernt mit einer Zange den Nagel aus der linken Hand des Heilands. In der Wiedergabe von „Christus in der Vorhölle“ nimmt der Heiland die rechte Bildhälfte ein, der mit einem großen Schritt eine Felsenkluft überbrückt. Das Grabtuch lässt die Schultern frei. Mit der verhüllten rechten Hand hat Christus die überlange Kreuzfahne umfasst, mit deren Schaftende er den im linken Vordergrund liegenden, gefesselten und gekrönten Höllenfürsten niederdrückt. Hinter dem Satan erhebt sich Architektur in der Art einer Festung oder Burg. Auf deren Zinnen bläst ein Mann in ein Horn. Unterhalb der Zinnen schlagen Flammen aus einem geöffneten Tor. Aus dem Inferno blicken Menschen erwartungsfroh zu Christus auf, der eine Frau am Handgelenk ergriffen hat. Die Begebenheit der „Himmelfahrt Christi“ entspricht in ihrer Auffassung mittelalterlicher Tradition. Den Mittelpunkt der Szene bildet der frontal abgebildete Heiland, der von einem Hügel in den Himmel aufsteigt. Er hat die Rechte segnend erhoben, in der Linken hält er schräg vor sich die Kreuzfahne. Von beiden Seiten fliegt je ein Engel mit Schriftband heran, als Halbfigur wiedergegeben. Rechts und links des Hügel haben sich die Apostel mit Maria am rechten äußersten Bildrand versammelt. Im abschließenden „Pfingstwunder“ drückt ein Dreipass mit Architekturbekrönung das Innere eines Hauses aus. In der Bildmitte sitzt die anbetende Gottesmutter, auf ihren Scheitel senkt sich die Taube des Heiligen Geistes herab. Dicht um Maria drängen sich zu beiden Seiten die Jünger, auf deren Köpfen Flämmchen züngeln. Die nicht mit Attributen ausgezeichneten Apostel sind nicht zu benennen.

Im Norden folgen die Szenen den Worten „lex per moysen data est“ und zeigen die jeweiligen Präfigurationen der geschilderten neutestamentarischen Bilder: „Anbetung und Zerstörung der ehernen Schlange“, „Simson trägt das Stadttor von Gaza“, „Himmelfahrt des Elias“ und „Himmelfahrt des Enoch“ und das „Gottesurteil auf dem Kar-

mel“. In den Gewölbezwicken sind Bischöfe, Heilige, Herrscher und Propheten gegeben. Die Schilderung der „Anbetung der ehernen Schlange“ beginnt am linken Bildrand. Dort ist auf einem erhöhten, mit Tüchern bedeckten Opfertisch ein kreuzförmiges Gestell errichtet, zu dessen Fuß ein Feuer lodert und um das sich eine Schlange windet. Rechts davor knien vier durch Spitzhüte gekennzeichnete anbetende Israeliten. Getrennt durch ein Architekturelement findet in der rechten Bildhälfte die „Zerstörung der ehernen Schlange“ statt. Neben der mittleren Säule steht ein König mit einem Spruchband in der erhobenen rechten Hand. Rechts vor ihm schlagen zwei Männer auf Befehl des Königs mit Hammer und Axt auf das Gestell mit der Schlange ein. Die folgende Gewölbekappe ist von Stadtarchitektur, der Abbreviation von Gaza beherrscht. Rechts davor steigt Simson, kenntlich gemacht mit üppigen gedrehten Locken und Bart, einen Berg empor und trägt auf der rechten Schulter und unter dem linken Arm je einen Flügel des Stadttors. Am Fuß des Berges kauern zwei Bewaffnete, ein weiterer am linken Bildrand scheint zu schlafen. Hinter Simson ist das leere Stadttor zu sehen; auf den Zinnen der Stadtmauer steht ein vierter Soldat und bläst in sein Horn. Der neutestamentlichen „Himmelfahrt Christi“ entspricht die „Himmelfahrt des Elias“. In der linken Bildhälfte wird ein Wagen von Schimmeln in einer großen Wolke von links unten nach rechts oben in den Himmel gezogen. Im Wagen sitzt der bärtige weißhaarige Elias und hat die Rechte gen Himmel erhoben. Unterhalb des hinaufstürmenden Wagens kniet Elischa mit Spruchband, der dem Vater nachblickt. Mit der rechten Hand ergreift er den langen, in großen Falten aus dem Wagen fallenden Mantel des Elias. Die am rechten Bildrand gegebene „Entrückung des Enoch“ gilt ebenfalls als Vorbild der „Himmelfahrt Christi“. Der Patriarch verlässt soeben kletternd und mit flatterndem Gewand eine Erhöhung. Mit der rechten Hand ergreift er die Hand Gottes, die ihm von oben zum Empfang entgegengestreckt wird. Das neutestamentarische „Pfingstwunder“ ist im „Gottesurteil auf dem Karmel“ vorweggenommen. Auf der linken Seite knien vier vom wahren Glauben abgefallene Baalspriester anbetend vor einem Opferstein, auf dem ein Tieropfer liegt. Am Bildrand erhebt sich eine Säule, auf dem ein von den Abtrünnigen vergeblich angerufener Teufel steht. Mit dem Rücken zu dieser Begebenheit steht Elias, der sich nach hinten umdreht und das Geschehen beobachtet. Vor ihm befindet sich ein kleiner Altar mit Scheiterhaufen, auf dem ebenfalls ein Tieropfer liegt. Elias hat die Linke auf sein Opfer gelegt, mit der Rechten gießt er aus einem Krug Flüssigkeit über Tier, Feuer und Altar. Aus dem Himmel über ihm ergießen sich aus der Hand Gottes Flammen über sein Opfer.

In das Bogenfeld über dem Westportal ist die Anbetung der Magier eingefügt. Die mit Krone und Zepter ausgezeichnete Gottesmutter sitzt in der Bildmitte frontal auf einem Pfostenthron, der Jesusknabe mit Kreuznimbus wendet sich den herankommenden Adoranten zu. Links des Throns nehmen zwei männliche Gestalten an der Szene teil; sie sind beide mit Nimbus und Buch gekennzeichnet. Das letzterwähnte Attribut könnte auf zwei Evangelisten hinweisen. Figuren, Gewänder und Attribute überschneiden allseits den Bildrahmen. Die schlanken, biegsamen Körper sind in weich fließende Stoffe gekleidet, die nur geringe Zackenstilformulierungen aufweisen (wie etwa bei den von Schnüthen gefundenen Fenstern, s. unten).

Die Gewölbemalerei in den beiden Seitenkapellen wird wegen der starken Nachbesserungen nur thematisch behandelt. Im Süden füllen Darstellungen aus der Nikolauslegende das Gewölbe aus. Da St. Nikolaus auch der Schutzheilige der Schiffer ist, ist die Wiedergabe der Legende mit Schlüsselszenen in der vermutlich von vielen ortsansässigen Schiffern besuchten Kirche naheliegend. Die Bilder werden von Osten her gelesen und erzählen Begebenheiten aus dem Leben des Heiligen: Kindheit mit Bad und Stillen, Bischofsweihe, Rettung der Schiffbrüchigen, Tod des Nikolaus. In der nördlichen Seitenkapelle ist die Legende der hl. Katharina (wenn auch mit zahlreichen Ergänzungen) angebracht, der Schutzheiligen mehrerer Gruppen und Stände, darunter auch der Seiler, Schiffer, Tuchhändler und Töpfer. Die Darstellungen aus dieser Heiligenvita entsprechen ebenfalls den Berufen der meisten Bewohner des Stadtviertels um die Kirche herum und beginnen im Osten.

Stil und Datierung

Zu den stilistischen Besonderheiten muss neben der Gewandbehandlung, die nach übereinstimmender Meinung dem Zackenstil zuzuordnen ist, die Darstellungsweise der Figuren erwähnt werden. Bei den meisten Protagonisten fallen frühgotisch geprägte, hohe, schlanke, biegsame Körper auf, die Ausführung der Gesichter trägt gotische Züge, einige Frauen sind mit Gebende gekleidet.

Um einen Vergleich mit den Darstellungen in St. Kunibert vornehmen zu können, ist es sinnvoll, die Geburtsszenen in beiden Kirchen einander gegenüberzustellen: Die oben erwähnten Übereinstimmungen mit der Geburtsszene in St. Kunibert zeigen sich in stilistischer und ikonographischer Hinsicht. Kongruent sind die Malweise in gemäßigtem Zackenstil und teilweise auch die Bildaufteilung. Inhaltlich lassen sich die Darstellungen in der Wiedergabe der Gottesmutter vergleichen, die halb sitzend auf einem

großen Polster lagert und in üppige Stoffmengen gehüllt ist. In beiden Bildern ist Maria vom Jesuskind abgewandt, der Bildhintergrund wird mit einer Hochkrippe und mehreren Architekturelementen gestaltet. Hingegen divergieren die vorgestellten Szenen in: a) den unterschiedlichen Anbringungsorten mit daraus resultierenden ikonographischen Abweichungen. In St. Kunibert befinden sich die Bilder in der Marienkapelle mit Marienaltar, wodurch dort die Betonung auf Szenen aus dem Marienleben erklärbar ist. In Lyskirchen steht das Geburtsfresko im Zusammenhang der Heilsgeschichte, wodurch andere ikonographische Schwerpunkte entstanden sind; b) der Darstellung des Joseph (St. Kunibert) bzw. sein Fehlen (St. Maria Lyskirchen); c) der Darstellung des Kindes, das in St. Kunibert in der Krippe liegt, in Lyskirchen von Ammen gebadet wird. Neben der Behandlung des Joseph fällt die unterschiedliche Darstellungsweise der Maria auf, die zwar in beiden Kirchen vom Kind abgewandt liegt, doch in St. Kunibert das Kind berührt, während sie in Lyskirchen in einem Lobpreis liest. Clemen¹⁰³ und Swarzenski¹⁰⁴ weisen darauf hin, dass dieses ikonographische Motiv auf Lütticher Einflüssen beruht. „In St. Maria Lyskirchen macht sich neben der Scharfbrüchigkeit der Formensprache ... in der proportionierten Körperlichkeit, in der schönheitsvollen, gelösten Gesamtbewegung noch ein anderes Stilelement geltend“¹⁰⁵, nämlich das der Gotik.

Der zum Zeitpunkt seiner Veröffentlichung noch schlechte Zustand der Fresken, die in den folgenden Jahrzehnten umfassend und sorgfältig restauriert worden sind, veranlasst Goldkuhle zu einem stilistischen Vergleich der Gewandbehandlung in St. Maria Lyskirchen mit anderen Werken des Zackenstils in Köln und Umgebung. Um eine „provisorische“¹⁰⁶ Datierung vornehmen zu können, teilt der Autor entsprechende Kölner Arbeiten in „vier Entwicklungsstufen“¹⁰⁷ ein, denen er dann die obigen Gewölbemalereien zuordnet. Auf diese Weise datiert er die „Anbetung“ über dem Westportal um 1220–1230, die Gewölbemalereien im Mittelschiff um die Jahrhundertmitte und diejenigen in den Nebenapsiden um 1270. Dieser Vorgehensweise muss widersprochen werden, setzt sie doch die kontinuierliche „Entwicklung“ eines Stils und damit eine zeitliche Abfolge verschiedener Stilformen voraus, etwa vergleichbar mit organischem Wachstum.

¹⁰³ Clemen 1916, S. 577

¹⁰⁴ Swarzenski 1936, Bd. 1, S. 19, Anm. 8

¹⁰⁵ Brockmann 1926/27, S. 118

¹⁰⁶ Goldkuhle 1954, S. 106

¹⁰⁷ Ebd.

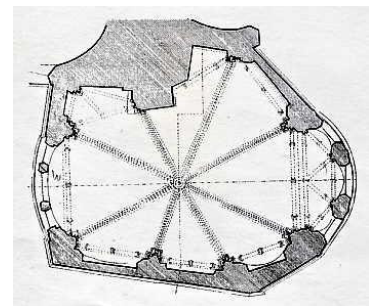
Die Datierung der Deckengemälde im Gewölbe der Nikolauskapelle im südlichen Chornebenraum und in der Katharinenkapelle im nördlichen Chornebenraum ist in der Literatur umstritten, da der hier gezeigte Zackenstil unruhiger ist als derjenige im Mittelschiff. Die von Kromholz festgestellte einheitliche Entstehungszeit des Gebäudes wirft bezüglich von den Monumentalmalereien im Mittelschiff abweichenden Datierungen Fragen auf, die möglicherweise dadurch erklärt werden können, dass der Verputz in mehreren Abschnitten aufgetragen worden ist. Die Diskussion über unterschiedliche Entstehungszeiten der Fresken findet Entsprechung in der sog. Taufkapelle von St. Kunibert.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass in St. Maria Lyskirchen drei verschiedene Interpretationen von Zackenstil zu finden sind. Wie diese Tatsache zu deuten ist, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen. Ob es sich um anders geartete Auffassungen handelt, um verschiedene Hände oder Werkstätten oder gar divergierende Entstehungsdaten der Malereien, muss für den Augenblick ungeklärt bleiben. Die durch Kromholz' Forschung begründete Korrektur der Bauzeit und die oben ausgeführten Besonderheiten des Baumaterials lassen den Schluss zu, dass die Monumentalmalereien bald nach 1210 entstanden sind. Diese Annahme äußert auch Pauly, der die Gewölbemalerei von St. Maria Lyskirchen um 1210–1220 datiert¹⁰⁸.

ST. GEREON

Baugeschichte und Architektur

Über die frühe Geschichte des Stiftes St. Gereon und seines Vorgängerbaus gibt es keine verlässlichen Schriftquellen. Gesichert ist die Tatsache, dass sich vor den Mauern des römischen Köln ein großes Gräberfeld befunden hat, wie zahlreiche Grabfunde belegt haben, das vermutlich seit dem 1. Jh. n. Chr. genutzt worden ist. Dort wird im letzten



Drittel des 4. Jh. ein spätrömisch-frühchristlicher Memorialbau errichtet, der fälschlicherweise in einer um 1000 n. Chr. entstandenen Handschrift erstmals Helena, der Mutter Kaiser Konstantins zugeschrieben wird¹⁰⁹. In mehreren Bauuntersuchungen ist

¹⁰⁸ Pauly 1997, S. 85

¹⁰⁹ Schäfke 1984, S. 281

bewiesen worden, dass das mittelalterliche Dekagon von St. Gereon aus dieser Gedächtniskapelle hervorgegangen ist¹¹⁰. Wesentliche Architekturteile des Vorgängerbaus wie die acht hufeisenförmigen Nischen sind in den neueren Bau integriert worden. Ab dem 9. Jh. ist für St. Gereon ein Chorherrenstift überliefert.

Im Anschluss an Umbau und Umwidmung des spätrömischen Ursprungsgebäudes sind verschiedene Änderungen und Anbauten vorgenommen worden. Viele dieser vorangegangenen Baumaßnahmen zwischen dem 4. Jh. und der Mitte des 12. Jh. sind durch Altarweihen bezeugt. Die Gestaltung der staufischen Kirche, die für die hier diskutierte Zackenstilmalerei relevant ist, nimmt nur zwei Generationen in Anspruch.

Nach Osten ist in der Zeit um 1156 ein Langchor mit halbrunder Apsis zwischen zwei Türmen und dreischiffiger Krypta entstanden, der mit Stufen mit dem früheren Memorialbau verbunden ist. Die Vorarbeiten für die staufische Erneuerung werden für die Zeit um 1200 vermutet. Ab 1212 oder 1219 erwächst das viergeschossige Dekagon, die Arbeiten werden mit der Einwölbung der Kuppel 1227 abgeschlossen. Die Nischen des spätrömischen Baus im Untergeschoss werden mit Arkaden überfangen.

Wegen der Zerstörungen, der vielfachen fragwürdigen Restaurierungen und des teilweise ruinösen Zustands der Wandbilder in Krypta, Apsis und Dekagon werden diese hier nicht behandelt.

Taufkapelle in St. Gereon

Die etwas später entstandene Taufkapelle mit ihren Wandbildern soll ausführlicher behandelt werden. Die Datierung der Taufkapelle von St. Gereon hat seit Beginn der Forschungsarbeiten über diesen Baukörper Probleme aufgeworfen. Denn für die Stiftung der nicht unerheblichen Summe ihrer Erbauung kommen zwei Dechanten mit Namen Hermann infrage. Kubach und Verbeek erwähnen zwei Stiftungen in den Jahren 1224 und 1248 und datieren die Entstehung in den Zeitraum 1230 bis 1240¹¹¹. Skriver kann aufgrund von Quellen die etwa einjährige Bauzeit der Kapelle in die Jahre zwischen 1242 und 1245 eingrenzen¹¹². Der heutige Zugang zur Taufkapelle erfolgt in der dritten südlichen Nische des Dekagons. „Eingezwängt zwischen den Süden des Dekagons und einen Gang, der von der östlichen Immunitätsmauer zum Westen des Dekagon führt“¹¹³, ist die Taufkapelle erbaut worden. Bedingt durch diese Lage, entsteht

¹¹⁰ Behrend-Krebs 1994, S. 69

¹¹¹ Kubach u. Verbeek 1976, Bd. 1, S. 540

¹¹² Skriver 2001, S. 115

¹¹³ Schäfke 1984, S. 289

eine Architektur mit fast trapezförmigem, mehrfach gebrochenem, im Norden und Süden gestauchtem Grundriss, dessen achtstrahliges Gewölbe die klassische Bauform von Baptisterien aufgreift¹¹⁴ und die Unregelmäßigkeit des Grundrisses verwischt. Die beiden freien Seiten der Taufkapelle im Osten und im Westen werden mit je drei gestaffelten, spitzbogigen Fenstern durchbrochen. Im Osten befindet sich eine halbkreisförmige Nische in Gestalt einer kleinen Apsis, die durch ein dreiteiliges Gewölbe hervorgehoben ist. Der Innenraum mit seinem stark gebusten Gewölbe, dem vielfältigen Dienstsystem, dem reich ornamentierten Schlussstein und weiteren Bestandteilen eines reichen Formenapparates und seiner Wandmalerei zeugt vom Wohlstand des Stifters. Entlang der Wände sind Nischen eingelassen, die von spitzbogigen Schildrippen und abgetreppten Überfangbögen umgeben sind. Südlich der Apsis liegen drei Wandfelder, daneben befindet sich im Westen eine größere Nische, die mit ihren drei ebenfalls gestaffelten Fenstern in Breite und Höhe in etwa den Abmessungen der gegenüberliegenden Apsis entspricht. Zwischen die nordwestliche und nördliche Nische ragt ein Strebepfeiler des Dekagons.

Monumentalmalerei

In der Taufkapelle hat sich nahezu die vollständige mittelalterliche Monumentalmalerei, die im frühen 19. Jh. zufällig entdeckt worden ist, erhalten. Die mehrfachen Restaurierungen konnten in der zweiten Hälfte des 20. Jh. zu großen Teilen rückgängig gemacht werden.

Alle Architekturglieder und die Wandnischen sind mit polychromen Ornamenten betont. In den Gewölbekappen des dreiteiligen Kreuzrippengewölbes der kleinen Apsis hat sich eine Deesisdarstellung mit Christus als Halbfigur im Zentrum, Maria und Johannes dem Täufer nördlich und südlich des Weltenrichters befunden, die heute verloren ist. Von der Ausmalung der Apsiswangen ist nur noch das Brustbild eines Engels erhalten. Die umlaufenden flachen Wandnischen sind mit Darstellungen von stehenden Heiligen ausgestaltet; von Osten ausgehend, handelt es sich um einen nimbierten König (Abb. 7), wohl den hl. Konstantin, zwei Thebäer (Abb. 6), zwei Bischöfe, im Norden die Heiligen Helena und Katharina sowie Laurentius und einen weiteren Märtyrer, evtl. den hl. Stephanus; oberhalb des Türsturzes ist ein hl. Diakon als Dreiviertelfigur gegeben. Die frontal stehenden Figuren sind von Arkaden überfangen, in den darüber

¹¹⁴ Ebd.

liegenden Zwickeln sind die vier Evangelistensymbole abgebildet: der Adler als Symbol von Johannes d. E. über Konstantin, der Löwe für Markus über den Bischöfen, das Stiersymbol für Lukas über der hl. Katharina, der Engel als Symbol für Matthäus über den beiden Erzmärtyrern Laurentius und Stephanus. Über den Rittern ist ein Erzengel gegeben, ausgezeichnet mit Diadem, Lilienzepter und Weltkugel. Ein weiterer Engel als Halbfigur befindet sich über dem Diakon. Allein die Nische mit der hl. Helena ist wegen der architektonischen Besonderheit des hereinragenden Strebepfeilers zu schmal, um eine weitere figürliche Darstellung einzufügen. Im Westen befinden sich in der umlaufenden Rückstufung Medaillons mit Bischofsbüsten. Die Sockelzone unterhalb der Bildfelder ist zu Teilen mit Vorhangmalerei dekoriert. Alle in den Wandfeldern Darstellten sind ganzfigurig und frontal gegeben, teilweise statuarisch, teilweise bewegt. Einige der Figuren überschneiden die Bildrahmungen, einige sind in diese eingefügt.

Stil und Datierung

Ähnlich abwechslungsreich wie Gestaltung und Farbfassung des romanischen Formenapparats haben die Künstler die Gewandbehandlung gestaltet. Bei einigen Kleidern folgt die Draperie weitgehend fließend Körperumriss und Bewegung (hl. Helena, hl. Katharina) und zeigt nur an den Säumen unruhige, gezackte Bauschungen. Bei anderen Gewändern sind die Konturen von Zacken gebrochen (z. B. hl. Bischöfe), die Schärpe um die Körpermitte des hl. Konstantin zeigt ähnlich erregte Brechungen und Zacken wie beispielsweise das Lendentuch Christi in der Darstellung der Kreuzabnahme in St. Maria Lyskirchen.

Zusammenfassend können die Monumentalgemälde in der Taufkapelle von St. Geleon dem Zackenstil zugeordnet werden. Es findet sich ein ähnliches stilistisches Nebeneinander wie bereits in St. Kunibert und in St. Maria Lyskirchen¹¹⁵. Ein stilistischer Vergleich mit den Miniaturen in der *Chronica Regia Coloniensis* wird im Kapitel Buchmalerei vorgenommen.

Die Datierung der Fresken um 1234/40¹¹⁶ oder bald nach der Erbauung¹¹⁷ wird nicht begründet. Skriver folgert aus dem engen Zusammenhang zwischen Architektur und Farbfassung, dass die farbige Ausgestaltung der Kapelle unmittelbar nach Vollendung

¹¹⁵ Die stilistischen, formalen und dekorativen Bezüge dieser Wandbilder zu anderen Kunstwerken des Nieder-rheingebietes wie Markuskapelle/Altenberg, St. Margareta/Gerresheim, St. Katharina/Blankenberg sowie Königschronik werden an anderer Stelle behandelt.

¹¹⁶ Demus 1968, S. 101

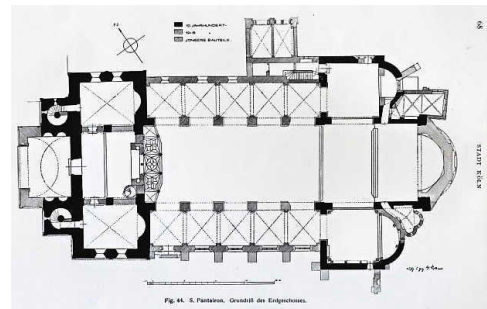
¹¹⁷ Kubach u. Verbeek 1976 Bd. 1, S. 540

des Baus begonnen worden ist, d. h. zwischen 1243 und 1245 vorgenommen worden ist¹¹⁸.

ST. PANTALEON

Baugeschichte und Architektur

Die Benediktinerklosterkirche St. Pantaleon wird im Südwesten Kölns außerhalb der römischen Stadtgrenzen errichtet und steht über einer römischen *villa suburbana*¹¹⁹. Verschiedene Funde in der Nähe der Kirche haben eine frühchristliche Kapelle wahrscheinlich gemacht¹²⁰. Erstmals findet sich eine schriftliche Erwähnung im Jahr 866/67, in der König Lothar II. eine Teilung des Kölner Kirchenvermögens bestätigt; hier wird jedoch nicht von einem Kloster, sondern von einem Hospital bei der Kirche berichtet. Die Kirche wird während des Normannensturms 881 zerstört und nur notdürftig wieder aufgebaut. Die Klostergründung geht auf Erzbischof Bruno (953–965), den Bruder Kaiser Ottos I. zurück, ebenso wie die Translation der Reliquien des hl. Pantaleon in die unzulängliche Kirche. Die Gründung eines Erweiterungsbaus ist für das Jahr 964 beurkundet. Im Jahr 965 stirbt Bruno und wird seinem Wunsch gemäß (nach einigen Umwegen) in St. Pantaleon beigesetzt. Schon 966 stürzen Teile der Kirche ein, sodass ein Neubau nötig wird, „auf den das heutige Kirchengebäude in seinen Hauptteilen zurückgeht“¹²¹. Im Jahr 940 wird die Pantaleonskirche geweiht. Kaiserin Theophanu (955–991) bedenkt das Kloster, in dessen Kirche sie 991 beigesetzt wird, mit reichen Schenkungen; diesem Beispiel folgt später auch ihr Sohn Otto III. (980–1002). Der ottonische Bau präsentiert sich als große Saalkirche mit niedrigen östlichen Querarmen und anschließenden Nebenapsiden, halbrunder Hauptapsis und einem dreigeschossigen Westwerk in der Breite des Langhauses, das trotz starker Veränderungen während des 19. Jh. als bedeutendes Zeugnis ottonischer Architektur gilt. Vermutlich um 1180 findet ein durchgreifender



¹¹⁸ Ebd.

¹¹⁹ Winterfeld 2001, S. 130

¹²⁰ Clemen 1929, S. 52

¹²¹ Clemen 1929, S. 54

Umbau der annähernd nach Südosten ausgerichteten Saalkirche statt, indem Seitenschiffe angefügt werden, es entsteht eine dreischiffige, ursprünglich flach gedeckte Basilika.

Auch die Wandmalereien von St. Pantaleon sind weitgehend zerstört. Clemen¹²² berichtet von mehreren Zeugnissen ottonischer Kunst, aber auch solchen des 13. Jh., die zum größten Teil dem Zweiten Weltkrieg zum Opfer gefallen sind.

Östliche Scheitelnische/Krypta

Die ottonische Krypta ist von den mehrfachen Veränderungen der Pantaleonskirche betroffen worden, deren Reste beim Einbau einer Zentralheizung 1892 entdeckt werden. Im Jahr 1924 verschafft sich Rahtgens Zugang zu den frühen Bauteilen und findet im Osten eine achsiale Fensternische mit apsidial gebogener Wandung. Rechts und links des aus Bruchstein aufgemauerten Unterbaus eines Altars sind je zwei spitzbogige, wulstige Blendennischen eingelassen, die mit Halbsäulchen gegliedert sind und arkadenförmige Rahmen um jedes der zurückgesetzten Wandbilder abgeben. Darüber wölbt sich eine halbrunde, rippengewölbte Kuppel. Die vier Blendennischen sind in verputztem Tuffstein ausgeführt, die mit vier Szenen aus dem Marienleben ausgemalt gewesen sind. Obwohl die Bilder durch Feuchtigkeitsschäden und frühe Restaurierungen stark an Substanz verloren haben und weitgehend nur noch rudimentär (Umrisszeichnungen) erhalten sind, werden sie hier wegen ihrer Bedeutung für den Kontext der Arbeit aufgeführt, nach den Abbildungen bei Rahtgens bearbeitet.

„Die Erweiterung der axialen Fensternische in der Krypta zu einer Scheitelnische wird zumeist im 2. Viertel des 13. Jh. angesiedelt“¹²³. So kann sich Rahtgens die Entstehung der Architektur der Altarnische um 1250 oder etwas früher vorstellen¹²⁴, während Clemen zunächst zu dem Schluss kommt, dass die Nische nach 1216¹²⁵ entstanden sei; in einer anderen Arbeit schließt Clemen nach den Architekturformen auf eine Ausführung der Nische im 2. Viertel des 13. Jh. und führt weiter aus, dass nach Anlage und Entstehungszeit dieses Chörlein nahe verwandt sei mit der apsidialen Chornische hinter dem Hochaltar von St. Severin¹²⁶.

¹²² Ebd., S. 53

¹²³ Buchmann 1996, S. 171

¹²⁴ Rathgens 1926, S. 93

¹²⁵ Clemen 1916, S. 774

¹²⁶ Clemen 1929, S. 498

Monumentalmalerei

In den beiden nördlichen Nischen finden sich (von links nach rechts gelesen) die Verkündigung an Maria und die Geburt Christi, in den beiden südlichen Blenden sind (waren) die Anbetung der Magier und der Marientod gemalt. Wie schon erwähnt, ist der Erhaltungszustand der Szenen teilweise ruinös.

In der Verkündigungsdarstellung nähert sich der Erzengel vom rechten Rand mit segnend erhobener rechter Hand und dem Lilienstab in der linken Hand. Vom Himmelsboten sind nur noch der Kopf, Teile des Oberkörpers und einige Umrissstriche erhalten. Ihm gegenüber steht frontal die Jungfrau mit nach rechts geneigtem Kopf. Die Rechte hält sie erhoben vor der Brust, in der Linken hält sie ein Buch(?). Von rechts oben nähert sich die Taube, wobei sie den Nimbus Mariens überschneidet. In besserem Erhaltungszustand als die Verkündigung ist die Geburtsszene. Hier ruht Maria mit dem Betrachter zugewandtem Kopf halb aufgerichtet am linken Bildrand. Die rechte Hand hat sie zur Krippe im Hintergrund erhoben, die linke hält sie vor die Brust. Ihr gegenüber steht der bärtige Josef, der sich mit der Rechten auf einen Stab stützt (Abb. 8). Er ist mit einem Judenhut angetan. Im Hintergrund sind oberhalb der Krippe die Köpfe von Ochs und Esel unter einem Dreipass gegeben, der mit Stadtarchitektur bekrönt ist.

Auf der südlichen Seite des Altars befindet sich zunächst die Darstellung der Anbetung der drei Weisen. Unter einer Doppelarkade thront in der rechten Bildhälfte Maria, frontal zum Betrachter ausgerichtet; über ihrem Kopf prangt der Stern. Auf ihrem Bein sitzt der Jesusknabe im Dreiviertelprofil, die rechte Hand segnend erhoben. Im linken Vordergrund kniet der älteste, sein Geschenk darbietende Magier. Hinter ihm stehen seine Begleiter – vermutlich Melchior und Balthasar –, von denen einer nach oben auf den Stern deutet, der sie geleitet hat. Die Wiedergabe des Marientodes in der südöstlichen Blendnische entspricht in Aufbau und ikonographischen Motiven dem Kanon zeitgenössischer Darstellungen. Der obere Teil der Blende ist zerstört. Die Gottesmutter liegt vom linken Bildrand aus ausgestreckt auf dem Totenbett, das parallel zum unteren Rahmen ausgerichtet ist. Zentral hinter dem Lager steht Jesus Christus und hält die Seele Mariens vor sich, während er mit der Linken die Tote segnet. An Kopf- und Fußende des Sterbelagers stehen schwach erkennbare Figuren, vermutlich die Apostel. Die Malerei in den Gewölbekappen ist so weit zerstört, dass Beschreibung und stilistische Einordnung nicht möglich sind.

Stil und Datierung

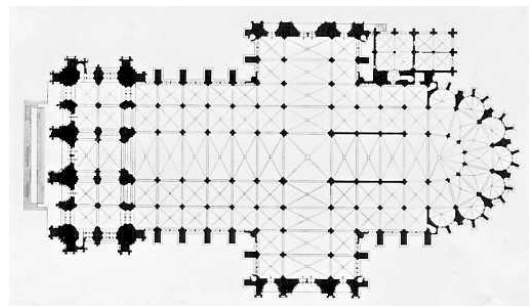
Der Faltenstil zeigt in seinem Miteinander von weichen und zackbrüchigen Falten Parallelen zu den stilistischen Merkmalen in der Wand- und Gewölbemalerei in St. Kuni- bert, St. Maria Lyskirchen und St. Gereon.

Die Datierung der beschriebenen Bilder wird in der Literatur uneinheitlich diskutiert. Aufgrund der von ihm beobachteten stilistischen Nähe zu den Gemälden in St. Maria Lyskirchen (heute: um 1215–1225) und der Taufkapelle St. Gereon (heute: 1243–1245) vermutet Rahtgens eine Entstehung der Bilder um die Mitte des 13. Jh.¹²⁷ Clemen schlägt eine Entstehung „nach der Mitte des 13. Jh.“ vor¹²⁸, eine Datierung, die auch Metternich wegen der von ihm konstatierten Vergleichbarkeit mit den Wandbil- dern in der südlichen Chorkapelle von St. Peter in Sinzig vertritt¹²⁹, allerdings hält er die Mitte der 2. Hälfte des 13. Jh. für wahrscheinlich. Weitere Forscher folgen der Spät- datierung. Demgegenüber steht der heutige Forschungsstand mit der Datierung der Fresken in der Scheitelnische um 1230 oder wenige Jahre später¹³⁰. Den vorangestell- ten Zeitangaben folgt Behrend-Krebs nach dem Studium von Forschungsergebnissen aus den Bereichen Architektur und Monumentalmalerei und kommt zu dem Ergebnis, dass die Darstellungen in der Altarnische der Krypta von St. Pantaleon in der Zeit 1225–1230 entstanden sein könnten¹³¹.

MARIENTOD – KÖLNER DOM

Baugeschichte und Architektur

Die lang währende und komplizierte Baugeschichte des Kölner Doms seit seinen Anfän- gen kann in ihrer Komplexität hier nicht ausge- führt werden, da sie den Rahmen der Arbeit sprengen würde. Die Autorin beschränkt sich darauf, die Baugeschichte des gotischen Do- mes seit dem Aufkommen des Gedankens für ein solches Unternehmen bis zur Chor- weihe im Jahr zu skizzieren.



¹²⁷ Rahtgens 1926, S. 98ff

¹²⁸ Clemen 1929, S. 514

¹²⁹ Metternich 1927, S. 64f

¹³⁰ Kubach u. Verbeek 1976, Bd. 1, S. 586

¹³¹ Behrend-Krebs 1994, S. 342ff

Nachdem Erzbischof Rainald von Dassel (1159–1167) im Jahr 1164 die Gebeine der Hl. Drei Könige aus dem eroberten Mailand erworben und der Kölner Kathedrale als Geschenk Kaiser Friedrichs I. übergeben hat, entsteht alsbald der Wunsch nach einem kostbaren Reliquienschrein. Dieser sollte der Wertschätzung der kostbaren Gebeine Ausdruck verleihen¹³², gegen Ende des Jahrhunderts wird der Dreikönigsschrein in Auftrag gegeben. In Folge kommt die Idee auf, für das wertvolle Gehäuse eine angemessene Kirche zu errichten. Zu Beginn des 13. Jh. regt Erzbischof Engelbert (1216–1225) beim Domkapitel eine Erneuerung des bestehenden Domes an, er unterstützt seinen Vorschlag mit einem erheblichen Geldbetrag. Durch seinen vorzeitigen Tod scheint ein Betreiben der Planung zum Erliegen gekommen zu sein. Im Jahr 1247 „wurde der Entschluß zum Neubau des Domes gefaßt“¹³³. Im Jahr 1248 erfolgt die Grundsteinlegung an der nordöstlichen Seite des Chores¹³⁴ durch Erzbischof Konrad von Hochstaden (1238–1261) für ein Gotteshaus im Stil der französischen Kathedralgotik.¹³⁵ Der erste Baumeister und wahrscheinlich auch Planer ist Meister Gerhard, dessen Lebensdaten nicht überliefert sind. Die Arbeiten werden mit Teilen des Chores begonnen. Vermutlich ist der Kapellenkranz einschließlich der südlichen Marienkapelle zwischen 1250 und 1260 vollendet¹³⁶. Diese Annahme wird von der Tatsache gestützt, dass Konrad von Hochstaden im Jahr 1261 im Kapellenkranz, in der Johanneskapelle seine letzte Ruhestätte findet¹³⁷ und die Domherren bereits um 1265 in den sieben Chorkapellen den Gottesdienst gefeiert haben¹³⁸. Vor der Chorweihe im Jahr 1322 findet die Translation des Dreikönigsschreins in die Chorscheitelkapelle, die Dreikönigenkapelle, als vorübergehendem Aufenthaltsort statt.

Heute stellt sich der Kölner Dom als sechsjochige, fünfschiffige Basilika mit dreischiffigem Querhaus und fünfschiffigem Ostbau dar, der Hochchor zeigt vier Joche und schließt mit 7/12-Chorhaupt. Östlich daran folgt ein Chorumgang mit sieben Chorkranzkapellen im 5/8-Schluss. Die Mittelschiffjoche des Langhauses sind wie des

¹³² Clemen 1937, S. 42, 50

¹³³ Ebd., S. 50

¹³⁴ Ebd., S. 56

¹³⁵ Ebd., S. 53: Neben eigenen Einkünften ist der Bauherr, das Domkapitel, auf Spenden auch aus dem Ausland angewiesen. In diesem Zusammenhang erwähnt Clemen die Bitte Konrads von Hochstaden an den englischen König um Unterstützung. Dieser empfahl seinem Volk, die Spendensammlung für das gewaltige Unternehmen zu begünstigen. Hier findet sich ein Hinweis auf die besonderen und engen Verknüpfungen zwischen Köln und dem englischen Königreich.

¹³⁶ Rode 1974, Bd. IV,1, S. 10

¹³⁷ Clemen 1937, S. 59

¹³⁸ Wolff 1994

Chorhauses querrrechteckig, die jeweils beiden nördlichen und südlichen Seitenschiffe in beiden Bauteilen sind quadratisch gestaltet.

Monumentalmalerei

Das früheste Fresko im neuen Chor des Domes ist das Wandbild in der südlichen Marienkapelle¹³⁹, das den Marientod darstellt und vermutlich als Altarbild gedient hat. Bald nach seiner Entstehung erfährt das Gemälde eine wechselvolle Geschichte. Denn „vielleicht noch im späten 13. Jh. entstand hier ein Baldachinaltar für die sog. Mailänder Madonna“¹⁴⁰. Ab 1316 wird der Marienaltar in Cosmas- und Damian-Altar umbenannt. Dafür sind die Seitenbilder abgewaschen, übermalt und verkleinert worden mit der Folge, dass von da an Kopf und Füße der Gottesmutter und wohl auch die am Kopf- und Fußende stehenden Apostel verloren gegangen sind¹⁴¹. Im 17. Jh. wird anstelle des Baldachins ein Barockaltar errichtet, der im 19. Jh. seinerseits abgebrochen wird und Platz macht für einen neugotischen Altar mit einem Marienbild. Dieser wiederum wird nach dem Zweiten Weltkrieg abgebrochen. Seit 1949 steht vor dem Fresko der Altar der Stadtpatrone von Stefan Lochner¹⁴². Vermutlich ist das Wandbild Bestandteil eines Marienaltars gewesen, dessen liturgische Zuordnung und Verwendung nicht ganz geklärt zu sein scheint¹⁴³.

Wahrscheinlich ist das Marientod-Wandbild (Abb. 9) nie übermalt worden; es befindet sich durch den Vorbau der verschiedenen Altäre in einem relativ guten Zustand. Das Bildfeld wird am oberen Rand mit einem eingefassten Weinlaubfries begrenzt. In der vorderen unteren Bildmitte liegt die gestorbene Gottesmutter lang gestreckt auf ihrem Lager. Ihre Hände ruhen erschlaft an ihren beiden Körperseiten. Über den Bettrand fällt ein Laken in reichen knittrigen Falten, das an einer Stelle auf der Platte eines kleinen Tisches mit Balusterbeinen und -füßen aufliegt. Rechts vor und links hinter dem Bett steht je ein Leuchter mit hoher dünner Kerze. Am Fußende ist der rechte Arm (eines Apostels oder Engels?) zu sehen, der über der Entschlafenen ein Weihrauchfass schwingt. Zentral hinter dem Sterbelager steht Christus in einem Spitzbogen, der von zwei Engeln gehalten wird. Er hat den Kopf leicht nach rechts geneigt und die

¹³⁹ Kroos 1979/80, S. 60: Die hier behandelte Marienkapelle wird als südlich bezeichnet im Gegensatz zu einer „viel später ausgestatteten, mühsamer zu erreichenden kleinen Achskapelle“.

¹⁴⁰ Deml, Matthias, Kölner Domverwaltung. Hr. Deml hat meine Fragen zum Marientodfresko in einer E-Mail vom 04.05.2011 ausführlich beantwortet.

¹⁴¹ Kroos ebd.

¹⁴² Diese Fakten hat ebenfalls Hr. Deml mitgeteilt.

¹⁴³ Kroos 1979/80, S. 60

Rechte segnend über der Mutter erhoben. Im linken Arm hält er die Seele Mariens in Gestalt einer kleinen nimbierten Halbfigur, die die Hände anbetend erhoben hat.

Stil und Datierung

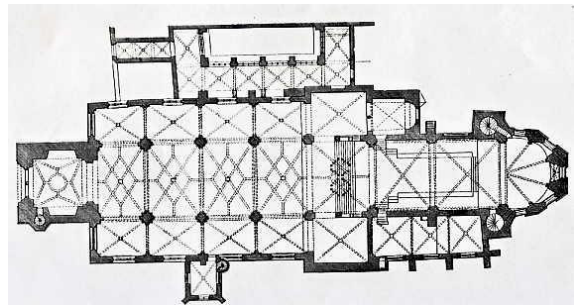
Stilistisch zeigen sich in der Abbildung des Marientodes deutliche Merkmale des Zackenstils in der Draperie des Gewandes Christi und des Lakens. Die Materialien sind stark geknittert und fallen in brüchigen, gestauchten Falten. Stoffbehandlung sowie die feine Ausführung von Gesichtern und Händen ähneln der Marienkrönung in der Markuskapelle am Altenberger Dom (s. unten) und gehören in den Kreis Kölner Monumentalmalerei der ersten Hälfte des 13. Jh. Für Stange besteht kein Zweifel, dass die Auffassung der Köpfe des Herrn und des Engels auf englischen Einfluss zurückzuführen ist. Dieser habe im letzten Drittel des 13. Jh. die Kunst Kölns und anderer deutscher Regionen durchdrungen¹⁴⁴. Die frühe Weihe und Nutzung der Chorkapellen lassen auf einen Entstehungszeitpunkt zwischen 1260 und 1265 schließen. Stange vermutet, dass das Fresko im ausgehenden 13. Jh. entstanden sei¹⁴⁵.

ST. SEVERIN

Baugeschichte und Architektur

Es gibt nur eine schriftliche Quelle, nämlich die von Gregor von Tours erzählte Legende über das Leben des hl. Martin, in der der hl. Severin in Köln erwähnt wird.

Die Baugeschichte der Severinskirche, die Anfang des 9. Jh. erwähnt wird und seit 866



als Stift überliefert ist, umfasst mindestens 20 Bauperioden und erstreckt sich über mehr als 1100 Jahre¹⁴⁶, kann daher im Kontext der Arbeit nur rudimentär skizziert werden. Grabungsbefunde haben hervorgebracht, dass im späten 4. Jh. auf dem Gräberfeld im Süden der Stadt eine Saalkirche, eine *cella memoriae* errichtet worden ist, deren Grundmauern bis heute erhalten sind. Daraus entsteht bis zum 8./9. Jh. nach drei Erweiterungen eine dreischiffige Kirche mit östlicher Vorhalle, rechteckigem Westchor, Querarmen und Stollenkrypta, die fast das gesamte heutige Langhaus eingenommen

¹⁴⁴ Stange 1930, S. 26

¹⁴⁵ Ebd., S. 27/28

¹⁴⁶ Wolff 1994, S. 151

hat¹⁴⁷. Im 11. Jh. folgen ein Langchor, ein Westturm und eine Hallenkrypta. Am Ende dieses Jahrhunderts stiftet Bischof Hermann III. einen kostbaren Schrein, der nun die Gebeine des hl. Severin aufnimmt. Vermutlich ab dem ersten Viertel des 13. Jh. wird erneut gebaut, Chor und Krypta werden noch einmal nach Osten verlängert. Die Apsis erhält zum Chor seitliche Türme und wird nach außen polygonal, nach innen halbkreisförmig gestaltet, der Langchor wird mit Kreuzrippen gewölbt. Die Schlussweihe des Hochchors mit Katharinenaltar im Scheitel hinter dem Hochaltar und dem Kreuzaltar in der Mitte der Kirche wird in das Jahr 1237¹⁴⁸ datiert (spätere Baumaßnahmen werden hier nicht aufgeführt). Jetzt präsentiert sich St. Severin als dreischiffige, vierjochige Basilika mit westlichem Querhaus, einem kurzen Querschiff mit Seitenkapellen im Osten, Langchor mit seitlichen Türmen, halbrunder Apsis und Pfeilergestützter Hallenkrypta.

Monumentalmalerei

Entgegen der Ankündigung (s. oben), keine zu stark veränderten oder nicht mehr vorhandenen Wandbilder zu behandeln, soll hier die „Kreuzigung“ in der Mitte des Chorgewölbes von St. Severin wegen ihrer stilistischen Ausführung und ikonographischen Besonderheiten vorgestellt werden.

„Nicht lange nach der Chorweihe (1237) wurden die Gewölbe und Langseiten des Chores ausgemalt“¹⁴⁹, die aber später übertüncht oder ganz zerstört worden sind. In einem gemalten Fünfpasrahmen ist eine Kreuzigungsszene dargestellt. Christus ist an ein Kreuz mit breitem Mittel- und überlangem Querbalken geschlagen. Das Haupt mit Scheibennimbus ist ganz nach rechts auf Schulter und Brust gesunken. Die Arme sind auffallend dünn und lang, die Knie leicht angewinkelt. Die übereinander gestellten Füße sind mit einem Nagel durchstoßen und ruhen auf einem Suppedaneum („Dreina-gelchristus“). Der Heiland ist mit einem weit herabfallenden, stark faltigen Lententuch bekleidet. Unter dem rechten Kreuzbalken steht Maria in Schrittstellung, aus der Frontale nach rechts gewendet¹⁵⁰. Ihr faltenreiches Untergewand mit Schleppe nach rechts bauscht sich um die Füße. Ein Zipfel des Schleiers und der umgeschlagene Mantel mit spitzen Zacken sind abgeweht, der Umriss ist mehrfach gebrochen. Die Gottesmutter weist mit der rechten Hand auf den Gekreuzigten, die linke hält sie, verborgen unter

¹⁴⁷ Ebd.

¹⁴⁸ Kubach u. Verbeek 1976, Bd. 1, S. 596

¹⁴⁹ Clemen 1929, S. 669

¹⁵⁰ Söding 2002, S. 203

einem üppig gezackten Faltenbausch mit spitzen Tütenfalten, an die Wange. Auf der gegenüberliegenden Kreuzseite ist auch Johannes in Schrittstellung abgebildet. Er hat den nimbierten Kopf in Trauer gesenkt. Sein schlanker Körper bewegt sich unter einem losen, stoffreichen und üppig gezackten Mantel und Unterkleid. Er hält die mit einem dichten Faltenbausch verhüllte Rechte im Trauergestus an die Wange. Rechts außerhalb des Bildrahmens kniet der Stifter, der durch Beischrift namentlich als Theoderich bezeichnet wird und der „frühestens 1255 sein Amt angetreten haben kann“¹⁵¹.

Stil

Ähnlich wie in St. Kunibert und St. Maria Lyskirchen zeigt sich in St. Severin das Gewand des Evangelisten deutlich bewegter, unruhiger und heftiger gezackt als dasjenige der jeweiligen Mariendarstellung. Söding hält dieses Phänomen für ein Mittel zur Verdeutlichung des Seelenzustandes¹⁵².

Datierung

Wegen der oben genannten zeitlichen Angabe und im Widerspruch zu der von Clemen datierten Ausmalung des Chores „nicht lange nach der Chorweihe“¹⁵³ im Jahr 1237 wird die Datierung des beschriebenen Wandgemäldes für die Zeit zwischen 1255 und 1270, von Beseler nach 1260¹⁵⁴ angenommen – Letzteres vermutlich wegen des extremen Zackenstils, wie er z. B. auch in der Taufkapelle von St. Kunibert zu finden ist, deren Malerei auf frühestens 1270 festgelegt wird.

WOHNHAUS AM HOLZMARKT 67 IN KÖLN

Geschichte

Clemen weist auf mindestens ein Bürgerhaus mit Zackenstilmalerei hin, und zwar in Köln, Holzmarkt 67. Das gesicherte Fragment hat sich früher im Wallraf-Richartz-Museum befunden und wird auf die Mitte des 13. Jh. datiert¹⁵⁵. „Das Haus wurde wahrscheinlich um 1259 errichtet und nach seinen Bauherren und Eigentümern, den Brüdern Godescalus und Mathias de Pingia/von Bingen benannt“¹⁵⁶, wozu einschränkend

¹⁵¹ Clemen ebd., S. 670

¹⁵² Söding 2002, S. 204

¹⁵³ Clemen 1916, S. 564–567

¹⁵⁴ Beseler 1962, S. 39–50, S. 43

¹⁵⁵ Clemen ebd., S. 256

¹⁵⁶ Ebd.; Kubach u. Verbeek 1976, Bd. 1, S. 622

gesagt werden muss, dass weder die Datierung noch die Bauherrschaft mit Sicherheit zugrunde gelegt werden können.

Monumentalmalerei

Die Darstellung (Abb. 10) zeigt in drei Registern einen hochherrschaftlichen Empfang. Der obere Bildabschluss wird von Architekturelementen aus Stadtmauer und Kirchen gebildet. Im mittleren Register sind (vermutlich) drei Personen abgebildet. Im rechten Drittel des Bildes sitzt eine gekrönte Frau auf einem reich geschnitzten Pfostenthron. Sie hat die rechte Hand im Gespräch erhoben. Neben ihr sitzt eine Figur, die wegen Beschädigungen des Bildes ebenso wenig wie die dritte erkennbar ist. Nach links ist die Szene von einem Mauerstreifen begrenzt. Im unteren Streifen wird ein Gastmahl mit fünf Personen abgehalten. An einer langen, mit weißem Tischtuch bedeckten Tafel sitzen die teils gekrönten Gäste. Der Tisch ist mit Speisen, Getränken, Tellern und Besteck gedeckt. Die untere Bildbegrenzung wird von einem breiten Ornamentstreifen gebildet.

Stil und Datierung

Die Wandmalerei ist im gemäßigten Zackenstil gehalten, der mit der in Köln häufiger anzutreffenden frühgotischen Weichheit und Bewegtheit verbunden ist. Thematisch und stilistisch lassen sich auffallende Ähnlichkeiten mit den Gemälden in der nahe beim Holzmarkt liegenden Kirche St. Maria Lyskirchen feststellen, und zwar dort mit dem „Gastmahl des Ahasver“ im mittleren Joch. Möglicherweise ist die Wandmalerei aus Anlass eines historischen Ereignisses entstanden: Am 24. Mai 1235 wird Isabella, Schwester des englischen Königs als Braut Königs Friedrichs II. vom Kölner Erzbischof Heinrich von Mülenark in Köln empfangen, nachdem er sie zuvor aus England auf den Kontinent begleitet hat. Für diese Datierung spricht die stilistische Nähe zu St. Maria Lyskirchen. Es ist ebenso denkbar, dass das Wandbild erst Mitte des 13. Jh.¹⁵⁷ entstanden ist und das Kölner Fest nachträglich wiedergegeben worden ist.

¹⁵⁷ Kubach u. Verbeek ebd.

KANONIKERHAUS BEI ST. APOSTELN¹⁵⁸

Im Gegensatz zu Clemen, der in dem kleinen Haus eine Bibliothek oder eine Studierstube als Verwendungszweck des Raumes für möglich hält¹⁵⁹, denkt Vogts eher daran, dass die Darstellungen „wahrscheinlich von einem Tympanon einer Hauskapelle herühren“¹⁶⁰.

Ob das Kanonikerhaus bei St. Aposteln als ein weltliches oder kirchliches Gebäude anzusehen ist, kann hier nicht entschieden werden, ebenso wenig wie die tatsächliche Verwendung des Gemäuerrestes mit Wandmalerei. Das Thema des Wandbildes ist religiös, zeigt in zwei Registern gemalte Arkaturen; im oberen Streifen steht in einem Zwickel Christus in frontaler Haltung unter einem Baldachin, dem sich in baumbestander Landschaft von beiden Seiten Pilger nähern. Im darunter liegenden Bildstreifen befindet sich eine gekrönte und nimbierte Heilige (es könnte St. Ursula sein), ebenfalls unter einem Baldachin. Auf beiden Seiten der Abbildung bewegen sich Engel oberhalb der Arkaden, die in ihren Händen Märtyrerzweige halten. Den sich von rechts nähernden beiden Himmelsboten folgen anbetende Frauen; der linke Engel geht mit großem Schritt auf dicht gedrängt stehende zahlreiche Frauen zu. Die Attribute eines Martyriums, die große Anzahl von Frauen sowie die Krone sprechen in der Tat für die Annahme, dass es sich bei der Heiligen um die hl. Ursula handelt.

Stil und Datierung

Bezüglich des zeichnerischen Stils, der Ikonographie und Komposition weisen die Wandbilder auf die Martinskirche in Linz (s. unten) hin. Die üppigen Gewandstoffe liegen in dichten Binnenfalten, fallen schlank und folgen den Körperumrissen der dargestellten Hauptfiguren und stauchen sich bauschig an den Säumen; Tüten- und Kaskadenfalten und Stoffwulste unterbrechen den ruhigen Gesamteindruck der Darstellungen. Die Kleider der Engel hingegen münden an den Säumen in Zacken, ihre Obergewänder erstarren in spitz gezackten Abwehungen. Zur Datierung lassen sich keine Angaben machen. In Zusammenhang mit den Monumentalmalereien in St. Ursula in Lipp und in St. Martin in Linz, die ebenfalls mit Begebenheiten aus der Ursulalegende ausgemalt sind, kann die Entstehungszeit in der Jahrhundertmitte angenommen werden.

¹⁵⁸ Bei Clemen 1916, Abb. 57 als Pause wiedergegeben

¹⁵⁹ Clemen ebd., S. 520f

¹⁶⁰ Vogts 1966, S. 252

WOHNHAUS MATHIASSTR. 4 IN KÖLN

Geschichte

Das „Privathaus“ in der Mathiasstr. 4 ist „aus der alten Mathiaskapelle entstanden, die urkundlich nur bis in das XV. Jahrhundert zu verfolgen ist, gemäß dem örtlichen Befunde aber mindestens bis in den Anfang des XIII. Jahrhunderts zurückreicht“¹⁶¹ und zur Pfarrei Johann Baptist gehört hat.

Monumentalmalerei

Im Zuge von Renovierungsarbeiten wird in der oberen Etage des Wohnhauses ein teilweise gut erhaltenes Wandbild freigelegt, das mehr als 2 m breit und über 1 m hoch ist. In einem von einem Kreis umschlossenen Vierpass ist eine Kreuzigung dargestellt. Im Zentrum wird Christus gezeigt, der an ein Kreuz mit überlangem Querbalken geschlagen ist, sein Körper ist in der Hüfte nach rechts abgeknickt. Die übereinander gestellten Knie lassen darauf schließen, dass es sich bei der Wiedergabe um einen „Dreinelchristus“ handelt (größere Fehlstelle). Über den Querbalken des Kreuzes befinden zwei (leere) Medaillons, die nach gängigem ikonographischem Kanon vermutlich Sonne und Mond enthalten haben. Rechts unter dem Kreuz scheint Maria zu knien (eine andere Körperhaltung ist wegen der Form der Rahmung kaum denkbar, da es keinerlei Hinweise auf eine Überschneidung gibt). Sie hat den Kopf weit nach links geneigt und schmiegt die Wange an beide von Gewandstoff bedeckte Hände. Links unter dem Kreuz kniet Johannes auf felsigem Untergrund, sein faltenreiches Gewand umhüllt ihn ganz. Auch er scheint die Hände erhoben zu haben. Außerhalb des Medaillons sind rechts und links die wesentlich besser erhaltenen Stifter gegeben, beide sind mit Namen bezeichnet. Rechts kniet ein Mann, der durch Beischrift „Ctian“ (Christian?) „de Berendorp“ genannt wird, die gegenüber kniende Frau heißt „Hildegundis“. Der Stifter ist mit Mütze, Pelzmantel und Unterkleid bekleidet, er trägt Strümpfe und Schuhe. In den zum Gebet erhobenen Händen hält er einen Palmzweig und ein kleines Kreuz. Die Stifterin trägt Kopftuch und Gebände, ein Unterkleid und einen stoffreichen Mantel mit reicher Draperie. Auch sie hält die Hände betend erhoben. Beide Dargestellte knien auf felsigem Untergrund.

¹⁶¹ Schnütgen 1889, Sp. 93

Stil und Datierung

Haltung, Bewegung der Figuren, Gesichtsmodellierung und die Feinheit der Darstellung tragen gothisierende Züge, die Gewänder weisen auf eine Entstehungszeit des Wandgemäldes kurz vor der Mitte des 13. Jh.¹⁶² Die Draperie zeigt ein Nebeneinander von langen, weich fließenden Falten und vereinzelt Zacken im Kontour (Hildegundis), unruhigen Stauchungen und Bauschungen (ebd.), die Landschaftsandeutung ist zerrissen, zackig, spitz züngelnd.

Schnütgen erkennt in Kleidung und Zeichnung der Wandgemälde in Mathiasstr. 4 Elemente der Romanik, der frühen Gotik und der Übergangszeit und schließt daraus auf ein Entstehungsdatum um die Mitte des 13. Jh. Der Autor hält den „sehr hervorragenden Künstler“ möglicherweise für denselben, der die Taufkapelle von St. Gereon, die frühere Wandmalerei von St. Kunibert und die Gewölbemalerei im Mittelschiff von St. Maria Lyskirchen angefertigt hat.¹⁶³

Clemen¹⁶⁴ berichtet über die Kopie eines Fragmentes, das ursprünglich im Germanischen Museum in Nürnberg aufbewahrt worden ist¹⁶⁵. Aufgrund der religiösen Thematik der Darstellungen (Maria Magdalena mit Salbgefäß, Johannes d. T. im härenen Gewand. Er hält ein Medaillon in Händen, darin das nimbierte Lamm Gottes mit Kreuzfahne) könnte die Malerei zu einer privaten Hauskapelle in Köln gehört haben. Datiert in das 1. Drittel des 13. Jh., zeigen die Fragmente ein stilistisches Nebeneinander von Muldenfaltenstil und Zackenstil, wie es z. B. im Evangelistar von Groß St. Martin angekündigt ist.

¹⁶² Schnütgen ebd., Sp. 90

¹⁶³ Schnütgen 1889, S. 90

¹⁶⁴ Clemen 1916, S. 522

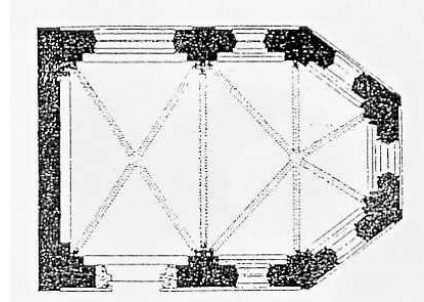
¹⁶⁵ Der Kurator für mittelalterliche Kunst in Nürnberg gab die Auskunft, dass die Kopie heute unauffindbar, wahrscheinlich verschollen sei.

II.2. Kölns direkte Umgebung, geordnet nach Himmelsrichtungen

IM OSTEN: MARKUSKAPELLE AM ALTENBERGER DOM

Baugeschichte und Architektur

Die dem westlichen Klosterbezirk vorgelagerte Markuskapelle des Altenberger Domes liegt zwischen Küchenhof und Altenberger Hof. Über das kleine, aus Bruchstein errichtete Gebäude liegen keinerlei Bau- nachrichten vor. Ebenso wenig ist irgendwo die Bedeutung der Kapelle für das Kloster festgehalten. Clemen



hält die Markuskapelle wegen der Beschaffenheit ihres Mauerwerkes für das früheste Gebäude¹⁶⁶ der Zisterzienserabtei Altenberg und datiert ihre Errichtung in die Mitte des 12. Jh.¹⁶⁷ Er hält ein Erdbeben im Jahr 1222 für ursächlich für eine umfassende Instandsetzung und Veränderung einer früheren Kapelle oder Kirche. Dabei sei ein Innenausbau in den Formen des rheinischen Übergangsstils vorgenommen worden. Bauform und Charakteristika des Äußeren und im Inneren der Markuskapelle lassen jedoch eher an eine Erbauung zu Beginn des 13. Jh. denken.

Der in Tuffstein ausgeführte Innenraum der Kapelle ist als einjochiger Saalbau mit verkleinertem Vorjoch und polygonaler Apsis gestaltet worden, der im Westen mit Kreuzrippen gewölbt ist. Eine Gurtrippe trennt dieses Joch vom Ostabschluss mit 5/8-Schluss, der regelmäßig mit spitzbogigen Fenstern gegliedert ist. Diese sind von Wülsten umgeben. Die Gewölbedienste münden ebenso wie die Gurtrippe in kleinen Säulen. Im Norden des westlichen Jochs ist ein großes Sechspassfenster eingelassen.

Monumentalmalerei

Die profane Nutzung der Kapelle im 19. Jh. mit einhergehender Verwahrlosung hat zu erheblichen Beschädigungen der Wandmalerei und der polychromen Innenraumfassung geführt. Einige Darstellungen, wie z. B. Weihrauchfässer schwingende Engel in der Apsis, von denen noch Clemen berichtet¹⁶⁸, sind spätestens seit dieser Zeit gänzlich zerstört. Im von floralem Fries umgebenen Bogenfeld der Westwand ist eine Marienkrönung (Abb. 11) gegeben, heute nur noch schwer lesbar. Auf einem dreistufigen

¹⁶⁶ Tatsächlich sind bei Grabungen im Jahr 1895 ältere, nicht datierbare Fundamente gefunden worden.

¹⁶⁷ Clemen ebd., S. 601

¹⁶⁸ Clemen 1916, S. 602

Podest steht eine breite, mit Kissen gepolsterte Bank mit halbrunder Rückenlehne. Darauf sitzt in der linken Bildhälfte der gekrönte Christus, in der linken Hand ein Zepter haltend. In seiner Rechten befindet sich die Krone, die er mit ausgestrecktem Arm auf den geneigten Kopf der rechts von ihm sitzenden Mutter senkt. Maria ist mit anbetend erhobenen Händen leicht dem Sohn zugewandt.

Stil und Datierung

Skriver berichtet von ihrer 1997 vorgenommenen „Sichtung der Originalsubstanz“ des Wandbildes, wobei sie an den „Außenkonturen der Figuren im Schulter – und Armbe- reich gebrochene, sich überlagernde Falten“ festgestellt habe als Merkmale des Zackenstils¹⁶⁹. In der heute vorliegenden Fassung sind diese Charakteristika noch in der Binnenzeichnung, besonders an den Ärmeln, zu erkennen. Trotz des geringen Bestan- des können Ähnlichkeiten mit den weiblichen Figuren in der Taufkapelle von St. Ge- reon, denen in der Gewölbemalerei von St. Maria Lyskirchen und mit dem Marienod- fresko im Kölner Dom festgestellt werden.

Clemen¹⁷⁰ und in seiner Nachfolge Vieten¹⁷¹ trennen die Baudaten der Markuskapelle von der zeitlichen Erfassung der Wandmalerei, die beide Autoren deutlich nach der Mitte des 13. Jh. vermuten. Diese Datierung der Malerei würde bedeuten, dass der nach dem „Umbau“ aufgetragene Putz hätte abgeschlagen und erneuert werden müs- sen. Hingegen wird in einem Zeitungsartikel aus dem Jahr 1894 die Vermutung geäu- ßert, dass sowohl die „bauliche Anlage als auch die Fresken an eine Gesamtausfüh- rung der Kapelle“ zu Beginn des 13. Jh. denken lassen¹⁷². Dafür spricht auch die frühere Verehrung der Reliquien des 1225 ermordeten Erzbischofs von Köln, Engel- bert, der als Angehöriger des Hauses Berg (Stifter des Klosters) der Abtei und auch der Markuskapelle großzügige Schenkungen hat zugute kommen lassen und der auf dem Weg von seinem Todesort nach Köln in Altenberg aufgebahrt worden ist.

Im Süden Kölns können in direkter Nachbarschaft keine Kirchen genannt werden, de- ren Zackenstilmalereien erhalten bzw. nicht durch Kriege, Umbauten oder unsachge- mäßige Restaurierungen so nachhaltig beschädigt sind, dass sie nicht mehr für eine kritische Untersuchung herangezogen werden können.

¹⁶⁹ Skriver 2001, S. 144

¹⁷⁰ Clemen 1916, S. 601

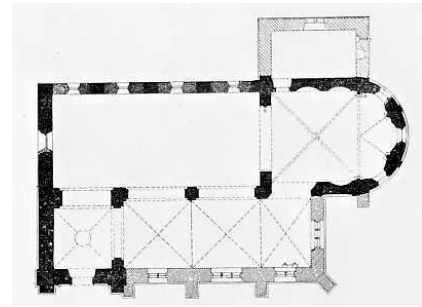
¹⁷¹ Vieten 1994, S. 165

¹⁷² Ebd., S. 130

IM WESTEN: ST. URSULA IN LIPP

Baugeschichte und Architektur

Eine Vorgängerkirche von St. Ursula/Lipp im Kreis Bergheim soll um das Jahr 900 gegründet worden sein. Der Ort Lipp wird erstmals 1131¹⁷³ oder 1158¹⁷⁴ erwähnt, etwa in diesem Zeitraum soll hier eine dreischiffige Pfeilerbasilika mit in das südliche Seitenschiff integriertem Westturm aus Tuffstein entstanden sein¹⁷⁵,



die aber erst 1242 urkundlich als Pfarrkirche genannt wird¹⁷⁶. Beseler hingegen widerspricht Clemens Zeitangaben und schließt aus den Bauformen auf eine Entstehung der Kirche im 1. Drittel des 13. Jh.¹⁷⁷. Die Übereignung von St. Ursula an den Deutschen Orden im 15. Jh. bringt erste stilverändernde Baumaßnahmen mit sich. Unberührt von diesen Umbauten (und weiteren im 19. Jh.) bleiben allein der Unterbau des Turms, das flach gedeckte Mittelschiff sowie ein quadratisches, mit Kreuzrippen gewölbtes Sanktuarium mit sacht spitzbogigem Triumphbogen, eine halbrunde, von drei Fenstern durchbrochene Apsis, vier romanische Säulen im Norden des Mittelschiffs und die nördlichen Fenster. Apsis und Altarhaus zeigen kräftige Wulstripfen und Dreiviertelsäulchen mit Eckblattbasen.

Monumentalmalerei

Im Zuge von Instandsetzungsarbeiten zwischen 1875 und 1885 werden die in Fresko-Technik ausgeführten Wand- und Gewölbemalereien in den östlichen Bauteilen gefunden. Die vier Gewölbekappen des Sanktuariums sind mit Malereien ausgeschmückt, die „ikonographisch und kunsthistorisch gleichermaßen interessant“¹⁷⁸ sind. Es werden vier Episoden aus der Ursulalegende erzählt, wegen der teilweise irreversiblen schweren Beschädigungen nur noch bruchstückhaft lesbar. (Daher erfolgt die Beschreibung teilweise nach den bei Clemen abgebildeten Zeichnungen¹⁷⁹.) Der Zwickel eines jeden Feldes ist mit einem Dreipass ausgefüllt.

¹⁷³ Kubach u. Verbeek 1976, Bd. 2, S. 675

¹⁷⁴ Clemen u. Polaczek 1899, S. 116

¹⁷⁵ Ebd.

¹⁷⁶ Ebd.; Kubach u. Verbeek ebd.

¹⁷⁷ Beseler 1962, S. 39

¹⁷⁸ Clemen u. Polaczek 1899, S. 119

¹⁷⁹ Ebd., S. 119–122

Das nördliche Bildfeld zeigt die Abfahrt der Heiligen mit ihren Begleiterinnen in mehreren, übereinander geordneten Booten aus England. Zwischen den Bootsreihen ist Seegang stilisiert dargestellt. Die Jungfrauen rudern selbst die Schiffe. Die Königstochter steht in der Mitte des oberen Bootes. Sie hält mit der Linken eine Kreuzfahne. Im Westen wird die Ankunft der Jungfrauen gezeigt (Basel oder Rom). Vor Architektur sind die Boote bei bewegtem Wasser gelandet. Dem größten Schiff entsteigt die Heilige und geht über eine breite Planke an Land. Sie trägt ein festliches Gewand und Krone, vor sich hält sie die Kreuzfahne. Hinter ihr folgt eine weitere gekrönte Frau (möglicherweise Gerasina, die verwitwete Königin von Sizilien¹⁸⁰). Im Süden folgt der Empfang der hl. Ursula und ihres Gefolges durch Papst Cyriakus in Rom, der auf die Reisenden in Gesellschaft von Diakonen, eines Bischofs, Mönchen und Rittern mit segnend erhobener Hand zu geht. Vor Kirchenarchitektur im oberen, rechten Hintergrund begegnen sich die beiden Gruppen in der Bildmitte. Im Osten schließlich wird das Martyrium der Ursula und ihrer Begleiterinnen in Köln wiedergegeben. Im mittleren Vordergrund liegt die von einem über ihr stehenden Ritter getötete Heilige, rechts und links von ihr sind weitere Jungfrauen niedergestreckt. Dahinter sitzt ein König (nach der Legende ein Hunnenkönig¹⁸¹) auf seinem Thron. Am rechten Bildrand stehen Ritter, dazwischen finden sich weitere Ermordete und Betende. Unterhalb des Zwickels stehen betende Jungfrauen.

In der Apsiskalotte findet sich eine sehr fragmentarische Mäiesticardarstellung. Die darunter befindliche Ostwand ist von mit Architektur bekrönten Arkaden unterteilt, durchschnitten von romanischen Fenstern (mit neuzeitlichen Buntglasfenstern). Nördlich und südlich der Fenster sind ganzfigurige Apostelwiedergaben (Abb. 12) erkennbar, die einander paarweise zugewandt sind; das mittlere östliche Apsisfenster ist von einer Maria resp. Johannes d. J. umgeben.

Stil und Datierung

Abwehende Gewandzipfel, Brechungen, Stauchungen und Bauschungen der Stoffe sind nahe an die Malereien von z. B. St. Maria Lyskirchen angelehnt. Das Zusammenspiel von Figuren- und Gewandstil in St. Ursula lassen an eine Stellung zwischen Lyskirchen und St. Gereon einerseits und zwischen dem Evangelistar von Groß St. Martin

¹⁸⁰ Keller 1968/1996, S. 557

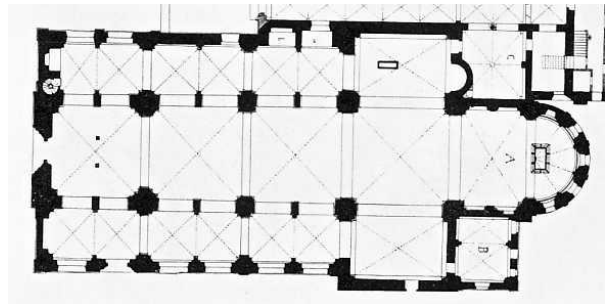
¹⁸¹ Keller ebd.

und der Aachener Königschronik andererseits denken¹⁸². Ausgehend von dieser Positionierung und unter Berücksichtigung der mutmaßlichen Fertigstellung der Kirche sowie der besonderen Eigenschaften des verwendeten Tuffsteins kann für die Entstehung der Monumentalmalereien von Lipp eine Zeit zwischen 1230 und 1240 angenommen werden¹⁸³.

IM NORDEN: ST. MARGARETHEN IN DÜSSELDORF-GERRESHEIM

Baugeschichte und Architektur

In der 2. Hälfte des 9. Jh. soll von einem Ritter Gericus ein Frauenkloster, ein Kanonissenstift, in Gerresheim gestiftet und erbaut worden sein, dessen erste Äbtissin, seine Tochter Reginbiurg, um 873 bezeugt ist¹⁸⁴, das in den 70er-Jahren des-



selben Jahrhunderts geweiht und 882 genannt worden ist¹⁸⁵. Nachdem das Stift bei einem Einfall der Ungarn Anfang des 10. Jh. verwüstet worden ist, ziehen die Kanonissen mit Erlaubnis des Kölner Erzbischofs Hermann I. nach Köln in das Kloster St. Ursula um. Der Wiederaufbau der zerstörten Gebäude und der Kirche wird in der 2. Hälfte des 10. Jh. vermutet, da Erzbischof Gero im Jahr 970 neue Gebäude und eine Kirche erwähnt und diese beschenkt¹⁸⁶.

Der Baubeginn des „einheitlichen spätstaufischen Bauwerks“¹⁸⁷, das als bedeutendster spätstaufischer Bau nördlich von Köln¹⁸⁸ gilt, wird um 1212 vermutet und geht von Westen nach Osten vonstatten, um den Chor der Vorgängerkirche so lange wie möglich nutzen zu können¹⁸⁹. Die Schlussweihe wird für das Jahr 1236 angenommen, nachdem J.H. Kessel im Jahr 1877 von einer heute nicht mehr erhaltenen Altarinschrift

¹⁸² Beseler 1962, S. 47

¹⁸³ Die Datierung bei Clemen und Polaczek, nach der die Bilder der 2. Hälfte des 13. Jh. angehören, scheint folglich nicht haltbar zu sein.

¹⁸⁴ Kubach u. Verbeek 1976, Bd. 1, S. 316

¹⁸⁵ Clemen 1894, S. 94

¹⁸⁶ Heppe 1990, S. 3

¹⁸⁷ Skriver 2001, S. 146

¹⁸⁸ Clemen ebd., S. 101

¹⁸⁹ Heppe ebd., S. 4

berichtet, in der die Vollendung der Stiftskirche festgehalten worden sei. Achter vermutet etwaige Gleichzeitigkeit mit St. Kunibert in Köln¹⁹⁰ (Schlussweihe 1247). Nach 1217 wird dem Stift die Kirche St. Martin in Linz samt ihren Besitzungen inkorporiert¹⁹¹. Die ehemalige Stiftskirche St. Margareta in Gerresheim bei Düsseldorf ist als dreischiffige, dreijochige Pfeilerbasilika im gebundenen System errichtet worden. Auf das nur wenig ausladende Querhaus mit quadratischer Vierung, über der sich ein achteckiger Turm erhebt, folgen nach Osten unter dem reich gegliederten Triumphbogen einige Stufen zum querrchteckigen Sanktuarium mit seitlichen Nebenräumen, das mit halbrunder Apsis mit Falkuppel abgeschlossen wird. Gewölbt ist die Kirche mit Kreuzrippen, die Gewölbe überspannen in kuppeliger Form mit stark gebusten Kappen die Joche. Der dreiteilige Wandaufriss zeigt im Erdgeschoss paarweise zugeordnete, spitzbogige Mittelschiffarkaden, über denen ein Horizontalgesims verläuft, unmittelbar darauf folgt die Triforienzone mit vierfacher Bogenstellung (im ehemaligen Chor sowie im südlichen und nördlichen Querarm ist die Bogenstellung dreiteilig) und flachem Laufgang. In die Obergadenzone sind pro Joch je zwei schmale, den Triforienöffnungen axial zugeordnete Lanzettfenster eingelassen. Das Gewölbe der Apsis ist mit Rundstabrippen gegliedert, die in runde Dienste münden, diese sind von gemalten Marmorsäulen flankiert. Zwischen diesen stark betonten Vertikalelementen sind fünf rundbogige Fenster eingeschnitten. Geschlossenen. Bis weit in die zweite Hälfte des 20. Jh. hinein erfolgen mehrere Restaurierungen der Malereien.

Monumentalmalerei

Der Fund der ehemals vollständigen Ausmalung während langjähriger Restaurierungsarbeiten während des 19. Jh.¹⁹², die alle Wandflächen in starker Farbigkeit und mit einer Vielzahl von Motiven bedeckt hat¹⁹³, wird von Schnütgen wie folgt beschrieben: „dass dem Reichthume der spätromanischen Architekturformen derjenige der Malerei entsprach wie im ornamentalen Decor ... so in den überaus flott behandelten, den architektonischen Gliedern höchst geschickt angepassten Figuren“¹⁹⁴. Ein ähnlich reiches System aufgedeckter gemalter Scheinarchitektur (wie in Altenberg und der Taufkapelle von St. Gereon)¹⁹⁵ ist zum Vorschein gekommen. Die ehemals vollständige,

¹⁹⁰ Achter 1970, S. 60

¹⁹¹ Weitere ausgedehnte Besitzungen haben sich in Meiderich, Mintard und Düren befunden.

¹⁹² Ebd., S. 151

¹⁹³ Ebd., S. 146

¹⁹⁴ Ebd., Fußnote 722

¹⁹⁵ Clemen 1916, S. 660

doch auch damals nur noch teilweise erhaltene Ausmalung der Apsis findet der Maler Potthast im Jahr 1896, von der aber wegen weiterer Restaurierungsarbeiten nach einem Brand nur noch geringe Teile bewahrt werden konnten. Allein seit Potthast entstandene Berichte ermöglichen „einen rechtgeschlossenen Eindruck der ornamentalen Ausgestaltung der Apsis“¹⁹⁶. Bis weit in die zweite Hälfte des 20. Jh. hinein erfolgen mehrere Restaurierungen der Malereien.

Die heutige ornamentale Ausmalung in Mittelschiff und Hauptapsis folgt in großen Teilen dem ursprünglichen Zustand, der bei Freilegung und Restaurierungen erschlossen werden konnte. Allein die figürlichen Malereien des Apsisgewölbes müssen bis in die Gegenwart infrage gestellt werden. Dies betrifft sowohl die Evangelistendarstellungen in den nordöstlichen und südöstlichen Kappen als auch die Wiedergabe des „Gnadenstuhls“ (Abb. 13) im Osten. Bei Letzterem gelten Teile des Thronaufbaus mit „begründender Zwickelarchitektur“¹⁹⁷ als original. Ob aber die ursprüngliche Apsismalerei eine *Maiestas Domini* mit Maria und Johannes d. T. und seitlichen Assistenzfiguren (wie z. B. Heiligen) gezeigt hat¹⁹⁸ oder tatsächlich einen Gnadenstuhl mit begleitenden Evangelisten, kann nicht geklärt werden¹⁹⁹. Ähnliche Zweifel müssen bei der Vorhangmalerei in der Sockelzone geäußert werden²⁰⁰. Oberhalb des Vorhangs erheben sich Dienste, die mit gemalten Säulen flankiert sind. Am Fuße einer jeden dieser Säulen befinden sich beidseits zwei Medaillons (im Ganzen 10) mit Büsten nimbiertes männlicher Figuren, die meisten von ihnen tragen Kopfbedeckungen. Die Inschriften auf weißen, die Medaillons umgebenden Bändern sind nicht mehr lesbar, sodass eine Identifizierung der Dargestellten unmöglich ist. Clemen²⁰¹ und Skriver²⁰² halten Propheten für wahrscheinlich. Oberhalb der gemalten Kapitelle finden sich zehn weitere, korrespondierende Medaillons mit Bildnisbüsten, deren Beschriftung ebenfalls nicht mehr erhalten ist. Clemen vermutet, dass es sich um Apostelbilder handeln könnte²⁰³. Über dem Scheitel eines jeden Fensterbogens ist die Halbfigur eines Engels mit ausgebreiteten Flügeln und ausgestreckten Armen gegeben, dessen Hände die oberen Medaillons fast berühren²⁰⁴.

¹⁹⁶ Skriver ebd., S. 161

¹⁹⁷ Skriver 2001, S. 157, auch bei Clemen 1916, S. 661 beschrieben

¹⁹⁸ Clemen ebd., S. 157

¹⁹⁹ Achter 1970, S. 60: Insofern ist Einlassung von Achter, dass es sich bei dem Gerresheimer Gnadenstuhl um die in der Monumentalmalerei früheste bekannte Darstellung auf deutschem Boden handle, zurückzuweisen.

²⁰⁰ Skriver ebd., S. 157

²⁰¹ Clemen ebd., S. 662

²⁰² Skriver ebd., S. 157

²⁰³ Clemen ebd., S. 662

²⁰⁴ Clemen ebd.: „von diesen Engeln waren die vergoldeten Nimben und die Flügel erhalten“.

Datierung

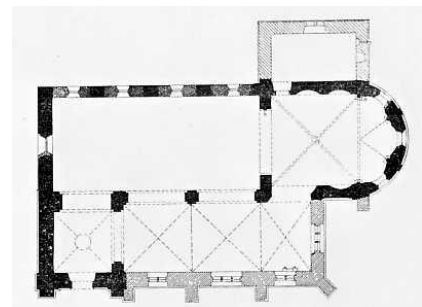
Da für die Erbauung von St. Margareta mehrheitlich Tuffstein verwendet worden ist, darf wegen der besonderen Eigenschaften des Materials angenommen werden, dass die Ausmalungen unmittelbar auf die bauliche Fertigstellung erfolgt sind. Skriver hält es für denkbar, dass Maurer, Verputzer und Maler dieselben Gerüste benutzt haben²⁰⁵. Das heißt, dass das Anbringen der Monumentalgemälde vor dem ungesicherten Zeitpunkt der Schlussweihe erfolgt sein muss.

II.3. Tafelmalerei, Buchmalerei und Glasmalerei im Zackenstil am Niederrhein

II.3.1. DIE SCHIEFERTAFELN VON ST. URSULA IN KÖLN

Baugeschichte und Architektur

Für die frühere Stiftskirche, heutige katholische Pfarrkirche St. Ursula in Köln sind bei verschiedenen Grabungen Vorgängerbauten nachgewiesen worden. Der früheste stammt aus spätrömischer Zeit, aus dem 4. Jh. Im Jahr 920 haben die Bewohnerinnen des Stifts



St. Margareta in Gerresheim Teile des Kölner Stifts bezogen (s. oben). Anfang des 12. Jh. beginnen die Arbeiten für die heute im Wesentlichen erhaltene dreischiffige Emporenbasilika mit Querhaus, Chor, Apsis und zweigeschossigem Westbau. Der romanische Westturm wird 100 Jahre später, d. h. etwa Mitte des 13. Jh., durch einen gotischen Turm ersetzt, der Anbau eines zweiten südlichen Seitenschiffs erfolgt zu Beginn des 14. Jh.

Tafelmalerei

Zur heutigen Ausstattung des südlichen Querarms gehören zehn Schiefertafeln mit je einem sitzend dargestellten und namentlich bezeichneten Apostel. Ihr ursprünglicher

²⁰⁵ Skriver 2001, S. 181

Anbringungsort ist nicht überliefert, es wird vermutet, dass die Tafeln an den Schranken des 1224 (?) geweihten Kreuzaltars angebracht gewesen sind²⁰⁶. (Das Weihedatum ist auf der Rückseite der Philippus-Tafel vermerkt.) Nach ihrer Wiederauffindung Anfang des 19. Jh. sind fünf von ihnen zur Einfassung des 1826 wieder errichteten Altartisches am Choraufgang verwendet worden²⁰⁷. Die meisten Autoren vermuten, dass die Schiefertafeln die Füllungen von Chor- oder Altarschranken geschmückt haben²⁰⁸, die jedoch in St. Ursula nicht sicher nachgewiesen werden konnten.

Außer den Aposteln Petrus und Paulus sind die Jünger Andreas, Jakobus d. Ä., der Evangelist Johannes, Thomas, Jakobus d. J., Philippus, Bartholomäus, Matthäus, Simon und Judas dargestellt²⁰⁹. Stellvertretend für die Genannten soll hier die Tafel mit Philippus vorgestellt werden (Abb. 14). Der bärtige Apostel sitzt vor dunklem Hintergrund nach links gewandt auf einer mit einem Tuch bedeckten Bank und hat den Kopf frontal dem Betrachter zugedreht. Der rechte unbekleidete Fuß überschneidet den gemalten Bildrahmen. Philippus ist mit Untergewand und gemustertem Mantel aus schwerem Stoff bekleidet. In der rechten Hand hält er ein auf die Bank aufgestelltes Kreuz, die bedeckte linke hält ein Buch mit reich ornamentiertem Einband. Er ist mit einem Strahlennimbus gewürdigt, sein mittelblondes, halblanges, gewelltes Haar fällt hinter den Ohren bis über den Nacken. Sein Gesicht trägt keinerlei persönliche Züge, die Wangen zeigen rote Wangenflecken.

Stil und Datierung

Bei relativ ruhigem Umriss fallen die Gewänder des Philippus in zahlreiche gebrochene Falten, zeigen Zackungen und Tütenfalten. Sitzhaltung und Körperform sind teilweise unter dem Faltenreichtum erkennbar. Stilistisch sind die Schiefertafeln von St. Ursula dem Zackenstil zuzuordnen und werden in der Literatur in Zusammenhang mit den Fresken in der Taufkapelle von St. Gereon (1243–1245), den Monumentalmalereien von St. Maria Lyskirchen (1215–1220) gesehen sowie in der Buchmalerei mit der Kölner Königschronik²¹⁰.

²⁰⁶ Stellvertretend für andere Autoren: Schnütgen 1889, Sp. 105

²⁰⁷ Schmitz-Ehmke u. Bauer 1983, S. 227

²⁰⁸ Schmitz-Ehmke u. Bauer ebd.

²⁰⁹ Ebd.

²¹⁰ Ebd., S. 231

Die Datierung schwankt zwischen 1224²¹¹ und bis um 1280²¹². Die frühere Datierung ist vermutlich einer fragmentarischen Inschrift auf der Rückseite der Philippus-Darstellung zuzuschreiben, nach der die Altarweihe im Jahr 1224 von Walter von Carlisle vorgenommen worden ist. Doch Schmitz-Ehmke/Bauer weisen darauf hin, dass sich genannter Bischof nachweislich nur im Jahr 1225 in Köln aufgehalten und Weihe vorgenommen habe²¹³, und denken an einen Entstehungszeitraum im zweiten Drittel des 13. Jh.

II.3.2. BUCHMALEREI

„Wäre“ man für die stilistische „Erkenntnis auf die Wandmalerei ausschließlich angewiesen, so könnte ganz wenig über den Zackenstil ausgesagt werden“. Für eine umfassende Beurteilung des Stils ist es daher hilfreich, Buch- und Glasmalerei als wertvolle Ergänzung für die zahlreichen Zerstörungen und Restaurierungen in der Wandmalerei zu Rate zu ziehen²¹⁴. Handschriften sind im Gegensatz zur Monumentalmalerei oft besser erhalten.

„Köln spielt eine führende Rolle“²¹⁵ in der Anwendung des Zackenstils, der allerdings vorherrschend in der Monumentalmalerei vertreten ist, während nur verschwindend wenige Zeugnisse aus dem Bereich der Buchmalerei erhalten sind, deren tatsächliche Herkunft – wie sich unten zeigen wird – nicht immer belegt werden kann. Die Buchmalerei soll im Mittelalter wegen ihrer „propagandistischen Tätigkeit von wesentlichem Einfluss auf die Verbreitung aller Stilwandlungen im Mittelalter“²¹⁶ gewesen sein. Vor diesem Hintergrund ist es verständlich, wenn Swarzenski und Nordenfalk eine außerordentlich starke Abhängigkeit der Miniaturen zwischen 1200 und 1250 von den zeitgleichen Kölner Wandmalereien²¹⁷ konstatieren. Auch Demus vermutet eine Personalunion bei den Künstlern beider Gattungen²¹⁸. Doch anders als die beiden genannten

²¹¹ Schnütgen 1889, Spalte 137

²¹² Clemen 1930, Textband, S. 89–92

²¹³ Schmitz-Ehmke u. Bauerebd., S. 234

²¹⁴ Hauttmann 1929, S. 129f

²¹⁵ Swarzenski 1936, Textband, S. 16

²¹⁶ Brockmann 1926/27, S. 113–122, S. 113

²¹⁷ Ebd.

²¹⁸ Demus 1968, S. 36

Kunsthistoriker denkt er eher daran, dass Miniaturisten auch als Wandmaler tätig gewesen sind. So hält er es für wahrscheinlich, dass die Fresken von Petit Quévilly (s. unten) von einem Buchmaler ausgeführt worden seien²¹⁹.

AACHENER KÖNIGSCHRONIK, WOHL KÖLN UM 1238

Brüssel, Bibliothèque Royale, MS 467

Das Hauptexemplar der Kölner Königschroniken²²⁰ ist nach gängiger Forschungsmeinung um 1238²²¹, bald nach 1238²²² oder um 1240²²³ in Köln, Aachen²²⁴ oder am Niederrhein entstanden, Swarzenski nennt in seinen Arbeiten keinen Entstehungsort²²⁵. Für die Datierung wird der Tod des Kölner Erzbischofs Heinrich Müllenark als Anhaltspunkt angenommen. Dass die Handschrift tatsächlich nach Aachen gehört hat, ist dem Text von fol. 1a zu entnehmen, in dem das Aachener Marienstift als Besitzer genannt ist.

Auf 160 Pergamentblättern sind dreizehn Miniaturen verteilt, die vermutlich nachträglich in den Text eingefügt worden sind²²⁶. Neun Miniaturen zeigen Einzeldarstellungen, von denen eine die hl. Hildegard von Bingen wiedergibt, acht weitere beschreiben stehende oder sitzende (Heinrich VI. und Friedrich II.) Herrscherfiguren. Die erste Darstellung zeigt unter reicher, als „ROMA“ ausgewiesener Architektur drei sitzende Männer unterschiedlichen Alters mit unterschiedlichen Kopfbedeckungen und langen Spruchbändern. Es handelt sich von rechts nach links um den legendären Stadtgründer Romulus mit langem Haar und Bart, der sich mit Kopf und Oberkörper leicht nach links dem Kaiser Augustus in der Bildmitte zugewandt hat. Am linken Bildrand befindet sich Julius Caesar, der sich ebenfalls der mittleren Figur zugewandt hat. Darauf folgt eine Miniatur mit den Urvätern Adam (rechts) und Seth, die sich im Disput zueinander drehen und auf einem thronartigen Podest sitzen. Die Szene ist von je einer Säule flankiert. Die beiden Schreiber rechts und links der Säulen haben deren Schäfte mit den Worten „astronomia“ und „geometria“ beschriftet. Als Nächstes zeigen zwei

²¹⁹ Ders. 1998, S. 116

²²⁰ Clemen 1916, S. 795

²²¹ Swarzenski 1936; Kroos 1977, Bd. 1, S. 581

²²² Skriver 1999, S. 41

²²³ Clemen ebd., S. 794; Swarzenski ebd., S. 22

²²⁴ Clemen ebd., S. 795

²²⁵ Swarzenski 1936, S. 19–30, ebd., S. 16

²²⁶ Skriver ebd., S. 27

Stammtafeln Medaillons mit Büsten der Karolinger und Ottonen. Zwischen den ganzfigurigen Bildnissen des St. Arnulf und einer weiblichen Figur als Stammeltern im rechten und linken oberen Drittel des Blattes verläuft die Reihe der Brustbilder vertikal. Rechts und links dieser Senkrechten sind in mehreren Reihen untereinander weitere Medaillons angeordnet. Im zweiten Blatt ist die Komposition der ottonischen Herrscher und ihrer Verwandten nach einem anderen Prinzip vorgenommen worden. Ausgehend von Herzog Ludolfus im obersten Medaillon, sind Verbindungslinien zu Brustbildern schräg rechts, links und in der Mitte gezogen worden. Um die Bilder im oberen Drittel des Blattes ist drei- oder vierzeiliger Text arrangiert. Darunter folgt ein Block von 49 Medaillons. In der untersten Reihe ist für vier weitere Nachfahren Platz gelassen worden. An die beiden Stammbblätter schließen sich ganzfigurige Darstellungen einzelner Personen an, und zwar acht männliche Monarchen und eine Nonne. Die sechs stehenden und zwei thronenden Figuren sind in Arkaden mit jeweils unterschiedlich gestalteter Architekturräumung eingefügt. Die Herrscher tragen einen an Halsausschnitt und Saum mit Stickereibordüren geschmückten Überrock, der (außer bei Karl dem Großen) bis zu den Knöcheln reicht. Der darüber gelegte, innen mit Pelz gefütterte Mantel wird (außer bei Friedrich I. und Philipp von Schwaben) vor Brust oder Schulter mit einer Schmuckspange zusammengehalten. Die Ellenbogen sind vom Körper abgespreizt. Die Herrscher sind mit Krone, Zepter und Reichsapfel ausgezeichnet, vier halten keinen Reichsapfel. Bei den sitzenden Figuren fallen die Knie auseinander; die Hand mit dem Zepter ist auf das rechte oder linke Knie aufgestützt. Die stehenden Könige verharren mit leichtem Hüftschwung in unterschiedlich weiter Schrittstellung. Die Standfiguren befinden sich auf schollenartigem Boden mit Pflanzenbewuchs (Ausnahme Otto I.), die Thronsockel unterhalb der Sitzfiguren sind architektonisch gestaltet.

Unter einem von seitlichen Säulen getragenen Dreipass steht Karl der Große mit den Reichsinsignien auf mit Pflanzen bestandem Untergrund (fol. 23r). Seine Kleidung und Schuhe unterscheiden sich in mehreren Einzelheiten von derjenigen der nachfolgenden Monarchen. Der Stammtafel der Ottonen ist eine Abbildung Lothars von Süppinburg nachgestellt (fol. 62r). Der thronende König ist von einem einfachen, von Säulen gestützten Arkadenbogen überfangen, über den in die oberen Zwickel Andeutungen von Architektur eingefügt sind. Auf dem Blatt fol. 63v steht Konrad III. unter einem schmucklosen Bogen, der auf zwei Säulen mit Schaftringen aufliegt. Die fol-

gende, barfüßige Hildegard von Bingen ist als einzige der ganzfigurig Wiedergegebenen nicht in strenger Frontalität aufgefasst (fol. 64r). Ihr nimbierter Kopf ist wie im Gespräch leicht nach rechts gewandt, sie hält beide Hände im Redegestus erhoben. Die Gestaltung der Wand oberhalb des sie umgebenden Bogens auf Säulen mit Schaftringen signalisiert, dass es sich hier um das Innere eines Gebäudes handelt. Als Nächstes wird der Staufer Friedrich I. unter profilierter Arkade mit Architekturbekrönung gezeigt (fol. 103v). Auf fol. 118v folgt die Darstellung des thronenden Heinrichs VI. Seine Krone überschneidet einen profilierten Bogen, dessen stützende Säulen unterhalb der Kapitelle nicht ausgeführt sind. Auch über dieser Arkade erhebt sich Stadtarchitektur. Der Kaiser trägt als einziger der Dargestellten – neben Karl dem Großen – Schuhwerk, die anderen sind mit Strümpfen bekleidet. Besonders schmal ist der auf einem Sockel stehende Otto IV. gestaltet (fol. 125v), umso reicher sind die Arkaden tragenden Säulen mit je zwei Schaftringen und die Architekturabbreviaturen ausgefallen. Im Gegensatz zum Vorgenannten ist das Bildnis des Philipp von Schwaben ausgeführt (fol. 137r; Abb. 15). Der Gegenkönig Otto IV. steht unter schmuckloser Arkade, über der sich drei Zinnen bewehrte Türme erheben. Auch bei ihm überschneiden Krone und Ellenbogen den Bogen und die seitlichen Säulen mit Schaftringen. Der auf einem Thron sitzende Friedrich II. (fol. 144r) wird von einem Dreipass überfangen, der auf glatten Säulen aufliegt. Darüber türmen sich Gebäude einer Stadt, die von einer mit Zinnen bewehrten Mauer umschlossen ist.

Stil

„Die Bildformulierung folgt der Redaktion der gleichen, kurz vor 1200 anzusetzenden Chronik aus St. Pantaleon zu Köln²²⁷ (Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Cod. Aug. 74,4). Die Art der Darstellung stehender Herrscher könnte von den Königsgalerien an französischen Kathedralen hergeleitet sein²²⁸. Swarzenski hingegen ist der Ansicht, dass „die Sitte, in den Königschroniken einzelne Herrscher darzustellen, wahrscheinlich aus England stamme“²²⁹.

Die großen Herrscherbilder in der Königschronik können an die Seite einiger Wandbilder in der Taufkapelle von St. Gereon gestellt werden²³⁰, hier der hl. Konstantin und

²²⁷ Plotzek 1972, Bd. 1, S. 342

²²⁸ Kroos 1977, Bd. 1, S. 581

²²⁹ Swarzenski 1936, S. 22

²³⁰ Seit Clemen heben alle im Zusammenhang mit der Datierung genannten Autoren die zahlreichen Übereinstimmungen zwischen den Miniaturen der Chronik und den Malereien in der Taufkapelle von St. Gereon hervor.

die beiden Ritter der Thebäischen Legion. Auch die Frontalität, die kurzen Oberkörper mit abgespreizten Armen und ihre schlanken Gestalten mit überlangen Unterschenkeln sind bemerkenswert und mit denen von St. Gereon vergleichbar. Ähnliche Modellierung der Köpfe und Gesichter wie z. B. bei Karl dem Großen in der Königschronik fällt auch bei dem hl. Konstantin in der Taufkapelle auf, die sich auch bei den männlichen Figuren in der Krypta von St. Pantaleon, dem Johannes im Sanktuarium von St. Gertrudis in Morsbach, bei Petrus in der Apsis von St. Katharina in Blankenberg und bei Johannes in Nideggen wiederholt. Bei diesem Vergleich muss einschränkend darauf hingewiesen werden, dass sich die Augenpartien in Blankenberg und Morsbach von denjenigen in der Chronik und in St. Gereon unterscheiden.

Auch in der Gewandbehandlung fallen signifikante Übereinstimmungen zwischen der Chronik und denen der Taufkapelle auf. Die Materialien besonders an den Schulterpartien der Umhänge zeigen zahlreiche Brüche und Abtreppungen, „sind oben in zackigen Falten zusammen geschoben“²³¹ und münden in scharfe Zackungen an Säumen und anderen Stoffkanten. Eine lebhaft gezackte Schärpe gürtet das Unterkleid des hl. Konstantin. Obwohl sich beim Bildnis Friedrichs I. keine Spur des rheinischen Zackenstils mehr findet²³², fällt auch hier der rückwärtige Saum in nicht dem natürlichen Fall des Stoffes entsprechenden harten Brechungen. In der Zusammenschau mit bereits vorgestellten Arbeiten und im Fortgang noch vorzustellender Denkmäler können die Miniaturen der sog. Aachener Königschronik dem niederrheinischen Zackenstil zugeordnet werden. Aufgrund der „brüchigen Binnenfältelung der Gewänder und ihrer gezackten Konturen“ sieht auch Plotzek eine enge Beziehung zu einigen Monumentalmalereien in Köln und am Niederrhein, wie z. B. den Fresken in der Taufkapelle von St. Gereon, aber auch zu denjenigen in St. Maria Lyskirchen. Nähe zu den Male-reien in St. Maria zur Höhe in Soest kann allenfalls bei den „Drei Marien am Grabe“ festgestellt werden²³³. Die „pilzartigen Bodengestaltungen“²³⁴ bei vier der Herrscherbilder, die in der Chronik ausgeprägter oder besser erhalten sind als in St. Gereon, lassen an die vegetabile Ornamentik in englischer Buchmalerei des ausgehenden 12. Jh. denken.

²³¹ Kroos 1977, Bd. 1, S. 582

²³² Ebd.: „nur gerade Säume, knappste Zackenmotive“

²³³ Plotzek 1972, Bd. 1, S. 342

²³⁴ Skriver 2003, S. 130

Die Übereinstimmungen zwischen den Miniaturen und der Wandmalerei führen zu der oben angerissenen Fragestellung, ob der oder die Illustratoren der Chronik auch die Innenraumgestaltung der Taufkapelle vorgenommen haben.

KREUZIGUNG

Florenz, Bibl. Laurentiana, Med. Pal. 4

Es gilt als gesichert, dass das Blatt (Abb. 16) aus einem Missale des Altars der Heiligen Simon und Judas im Aachener Münster stammt, es wird zeitlich mit der Altarweihe im Jahr 1225 in Verbindung gebracht²³⁵.

Christus ist an ein Kreuz mit Kopfbrett und überlangem Querbalken geschlagen, die im Vergleich zu den anderen Körperteilen sehr dünnen Arme sind nach unten durchgebogen. Der Kopf mit geschlossenen Augen und halblangen Locken ruht auf der rechten Seite, der Stichwunde in der rechten Körperhälfte entströmt Blut. Die in ein stoffreiches Lendentuch, das hinten bis unterhalb der Kniekehlen fällt, gehüllten Hüften schwingen sacht nach links, die übereinander genagelten Füße ruhen auf dem Suppedaneum. Rechts neben dem Kreuz steht Maria dem Sohn leicht zugewandt in angedeutetem Kontrapost mit auf die linke Schulter geneigtem Kopf. Schleier und Gewand zeichnen sich durch große Stofffülle aus, die sie mit der Linken zusammenhält, während die Rechte unter dem Mantel verborgen ist. Der Gottesmutter gegenüber befindet sich auf der anderen Kreuzseite Johannes, hier sehr jugendlich wiedergegeben. Mit leicht geneigtem Kopf blickt er nach rechts auf den Gekreuzigten. Seine rechte Hand hält den Mantel zusammen, die linke liegt am Körper.

Stil

Stilistisch muss das Blatt dem Zackenstil zugeschrieben werden. Neben Schlingen- und Muldenfalten fällt der Stoff in kantige Zacken, Spitzen, weitere Verhärtungen, Tütenfalten und Bauschungen, die Umrisse sind vielfach gebrochen.

²³⁵ Swarzenski 1936, Textband, S. 89

BIBEL VON HEISTERBACH

Köln (?) um 1240, Berlin Preussische Staatsbibliothek, Hs Theol. Lat. Fol 379

Trotz bestehender Zweifel an der Entstehung der Bibel in Heisterbach wird das Kloster der überwiegend verbreiteten Vorgehensweise entsprechend in die nachstehenden Ausführungen einbezogen.

Das Kloster Heisterbach wird im Jahr 1189 als Tochterkloster der Zisterzienserabtei Himmerod in der Eifel auf Veranlassung des Kölner Erzbischofs Philipp von Heinsberg²³⁶ gegründet.

Ausgehend von England und Frankreich entstehen Bibeln, in denen dem Anfang eines jeden Sinnabschnitts oder Kapitels farbige Miniaturen vorangestellt werden²³⁷. Diese Art der Gestaltung der Heiligen Schrift haben die Maler der deutschen Handschrift übernommen. Der Typus der Heisterbacher Bibel hat nach Swarzenski seine nächste Entsprechung in der Bibel des Robert von Bello, Bischof von Canterbury (1243–1252)²³⁸. Die Nähe zur etwa gleichzeitigen englischen Buchmalerei lässt sich mit den engen politischen Beziehungen Konrads von Hochstaden zu England erklären, der seinen Bischofshut in London von Richard von Cornwall empfangen hat²³⁹.

Die Bibel von Heisterbach ist eine einbändige Handschrift, die alle Bücher der Heiligen Schrift enthält²⁴⁰ mit Schwerpunkt auf dem Alten Testament. Das Bildwerk umfasst 96 figürlich bebilderte Miniaturen sowie 76 nicht figürliche, ornamental gestaltete Initialen²⁴¹, die erstmals bei Swarzenski zu großen Teilen veröffentlicht und von Bartels detailliert beschrieben worden sind²⁴² und auf deren Beschreibung wegen ihrer großen Anzahl daher hier verzichtet wird. An den Beginn von Büchern, Kapiteln und anderen Sinnabschnitten sind Miniaturen oder Initialen in verschiedenfarbigen, viereckigen Rahmen eingestellt, die teilweise beschriftet sind.

Die Herkunft der Bibel ist nicht bekannt. Erst im 16. Jh. ist der Vulgata ein Besitzvermerk des zum Erzbistum Köln gehörenden Klosters Heisterbach vorangestellt worden, der jedoch wegen seines späten Datums keine Auskunft über den Entstehungsort des Manuskripts geben kann. Die Zugehörigkeit der Abtei zum Zisterzienserorden lässt

²³⁶ Kottje 2005, S. 2

²³⁷ Bartels 1973, S. 13

²³⁸ Ebd., S. 18

²³⁹ Swarzenski 1936, Textband, S. 18

²⁴⁰ Bartels ebd., S. 3

²⁴¹ Ebd., S. 8

²⁴² Swarzenski ebd.

Zweifel an der Entstehung der Buchmalerei in Heisterbach zu; denn das Mutterkloster Himmerod ist eine von Clairvaux ausgegangene Gründung. Kottje hält es sogar für sehr unwahrscheinlich, dass die Bibel ursprünglich aus Heisterbach stammt, und zweifelt deren Entstehung in „einer zisterziensischen Schreib- und Malstube“ an²⁴³. Den größten Anteil der wenigen aus dem 13. Jh. überlieferten Manuskripte aus Heisterbach nehmen die Werke des Caesarius ein, wie etwa die „Dialogi miraculorum“ und die „Libri VIII miraculorum“ ein²⁴⁴.

Die seit Bernhard von Clairvaux (1091–1153) stufenweise eingeführten, unter das Gebot der Armut fallenden Statuten bezüglich Schmucklosigkeit liturgischer Geräte und Gewänder werden im Verlauf des 12. Jh. auch auf Architektur, Fußböden, Glasfenster, Wand- und Tafelmalerei, Plastik und Handschriften ausgeweitet²⁴⁵. Ihr Sinn ist es, Andacht und Kontemplation der Mönche bei der Lektüre der Heiligen Schrift, religiöser Traktate und Schriften der Kirchenväter nicht durch Zierrat zu stören. Trotz des Zentralismus des Zisterzienserordens wird die Einhaltung von einigen dieser Vorschriften nicht in allen Abteien beachtet und ist teilweise nur von kurzer Dauer. Trotz des Fortbestandes der Bestimmungen finden sich spätestens zu Beginn des 13. Jh. wieder Handschriften mit – auch figürlichen – Miniaturen und Goldmalerei, was das Generalkapitel jedoch nur selten dazu veranlasste, neue Gebote bezüglich Buchmalerei aufzustellen²⁴⁶. „Aus Clairvaux sind hingegen von Anfang an bis in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts hinein keine Handschriften mit farbigen Miniaturen bekannt“²⁴⁷.

Stil

Der Beobachtung Bartels, dass die Zuordnung der Miniaturen zum Zackenstil nicht gerechtfertigt sei²⁴⁸, kann ebenso wenig zugestimmt werden wie der These Swarzenskis, dass die Bibel von Heisterbach „das eigentliche Hauptwerk ‚dieses scharfbrüchigen Stils‘“²⁴⁹ sei. Die von den Illustratoren gewählte ungewöhnliche Formensprache zeigt in zahlreichen Bildern eine Synthese des zeitgleichen Muldenfalten- und Zackenstils. Stellvertretend für weitere Bilder seien hier der „Prologus zu Zacharias“ (fol. 385v) und „Petrus im Gefängnis“ (fol. 495) für eine stilistische Beurteilung herangezogen. In

²⁴³ Kottje ebd., S. 4

²⁴⁴ Kottje 2005, S. 9

²⁴⁵ Plotzek-Wederhake 1980, S. 357–378, S. 357

²⁴⁶ Ebd., S. 370

²⁴⁷ Kottje ebd., S. 6

²⁴⁸ Bartels 1973, S. 132

²⁴⁹ Swarzenski 1936, Textband, S. 18

beiden Miniaturen tritt eine für Muldenfaltenstil untypische außerordentliche Unruhe in Binnenzeichnung und Umriss auf. Dabei haben die Maler jedoch nicht auf die Gestaltung der Gewänder in Mulden- und Schüsselfalten verzichtet. Auch in der „Geburt Christi“ (Abb. 17) ist das Nebeneinander der Kölner Stile zu beobachten. Das Gewand der barhäuptigen Gottesmutter ist in tiefe, schwere Falten gelegt, die Säume sind gezackt und splittrig; der Mantel Josephs fällt in großen Muldenfalten. In einigen anderen Szenen hingegen, wie z. B. in der „Begegnung der Königin von Saba mit Salomon“ (fol. 174) und dem Bild zu „Ecclesiasticus Jesus Sirach unterweist einen Mönch“ (fol. 275v), folgen eng anliegende geschmeidige leichte Stoffe dem Körperumriss und formen einzelne Gliedmaßen nach. Daneben scheint in einigen Bildern wie in der „Berufung des Ezechiel“ (fol. 339v) und in der „Berufung des schlafenden Zacharias“ (fol. 385v) das Kleidermaterial schwer und dicht zu sein und kaum noch Kontakt zum Körper zu haben. Diese Losgelöstheit verleiht der dargestellten Figur ein verändertes Verhältnis zum Raum. Grobe Tütenfalten münden in vielfach gezackte untere Gewandpartien und Säume.

Aus den nur kurzen Schilderungen der Formensprache kann – wie schon in der Ikonographie – geschlossen werden, dass den Miniaturen verschiedene Vorbilder zur Verfügung gestanden haben. Das Nebeneinander, die Verbindung verschiedener Falten Typen im Zusammenspiel mit der Gestaltung von Gesichtern und Körpern lässt die Kenntnis der Fresken von St. Gereon erkennen, „die Mischung von stark plastischer und zeichnerischer Malweise hat ihre nächste Parallele in der zeitgleichen englischen Buchmalerei“²⁵⁰. Ebenso legt die immer wieder angewandte Technik der Unabhängigkeit des Gewandes vom Körper das Wissen um die Merkmale des niederrheinischen Zackenstils nahe.

Ikonographie

Der oder die Illustratoren haben für die Themen und deren Inhalte aus einer Vielzahl verschiedener Quellen geschöpft, eine einheitliche Vorlage ist auszuschließen. Diese Vorgehensweise ist schon im Hortus Deliciarum (s. unten) angewandt worden. Es finden sich narrative Bildzyklen in den Cappella Palatina und in der Kathedrale von Monreale, beide in Sizilien, sowie in der Winchester-Bibel jedoch mit unterschiedlicher Betonung der dargestellten Themen. Die ausführliche Schilderung der Vita des Paulus im vorliegenden Manuskript zeigt sich schon in den beiden sizilianischen Kirchen, die

²⁵⁰ Swarzenski 1936, ebd., S. 18

„Begegnung des Achicer mit Holofernes“ ist in der Winchester-Bibel vorgegeben²⁵¹. Das „Heilende Bad des aussätzigen Naaman“ hat ihr Pendant im östlichen Joch von St. Maria Lyskirchen, deren Monumentalmalerei nach neuem Forschungsstand um 1220 entstanden ist und später auch in das Bibelfenster von Mönchengladbach eingefügt worden. In St. Maria Lyskirchen ist im mittleren Joch auch „Hiob im Unglück“ abgebildet. Die Darstellung nimmt trotz abweichender ikonographischer Auffassung die themengleiche Szene in der Heisterbacher Bibel vorweg. Bartels verneint ein „Abhängigkeitsverhältnis zwischen den beiden Werken“²⁵², doch sollte wegen der räumlichen Nähe und der Zugehörigkeit beider zur Kölner Erzdiözese die Kenntnis der Fresken angenommen werden.

Wenn Swarzenski²⁵³ und Bartels²⁵⁴ auf das Wissen der Maler von Heisterbach um französische Bibelillustrationen verweisen, sollten zwei Einschränkungen vorgenommen werden. Zum einen unterscheiden die Autoren nicht zwischen der Kunst der Île de France und derjenigen in Nordfrankreich. Letzteres hat unzweifelhaft dem anglo-normannischen Kunst- und Kulturkreis angehört, d. h., dort wirkende Künstler haben von Zentralfrankreich abweichende Bildauffassungen vertreten. Zum anderen ist die Zuordnung der Bibel der von Heisterbach zu französischen Handschriften wie etwa der frühen Bibles moralisées wegen ihrer ungesicherten Datierung problematisch.

Datierung

Die Datierung der Handschrift wird in der Forschungsliteratur uneinheitlich diskutiert. Eine zeitliche Festlegung ist aufgrund der kargen Quellenlage zum Buchbestand des Klosters Heisterbach, der Verquickung verschiedener Stilformen und unterschiedlichster Bildinhalte erschwert. Swarzenski vermutet die Entstehung der Handschrift um 1240²⁵⁵, während Bartels diese Datierung für verfrüht hält und eine Zeit um oder nach 1250 vorschlägt²⁵⁶. Die stilistische Verweise auf die „Chronica Regium Coloniensis“ (um 1238) und auf die Fresken in der Taufkapelle von St. Gereon (1242–1245) sowie die ikonographischen Übereinstimmungen mit sizilianischen Mosaiken (Capella Palatina 1133 bis ca. 1275 und Kathedrale von Monreale 1180–1190), der Winchesterbibel (2. Hälfte des 12. Jh.) und den Gewölbemalereien von St. Maria Lyskirchen (um 1220)

²⁵¹ Bartels 1973, S. 97

²⁵² Bartels 1973, S. 100

²⁵³ Swarzenski 1936, ebd.

²⁵⁴ Ebd., S. 9

²⁵⁵ Ebd.

²⁵⁶ Bartels ebd., S. 129

lassen auf eine Entstehungszeit um 1240 schließen. Eine genauere Festlegung kann kaum erreicht werden, da die Frage der Abhängigkeiten der Kölner Kunstwerke voneinander nicht mit Sicherheit geklärt werden kann.

URKUNDE LUPUSBRUDERSCHAFT, Köln 1248

Köln Hist. Archiv, Domstift, Urkunde 3/148

Die Bruderschaft trägt ihren Namen nach der ehemaligen Kölner Pfarrei St. Lupus und soll von dem hl. Kunibert gestiftet worden sein. Die von 1246 datierte Urkunde soll die älteste bemalte in den Rheinlanden erhaltene Urkunde sein²⁵⁷, ihre Rechtsverhältnisse sind im Jahr 1248 durch den Kölner Erzbischof Konrad von Hochstaden bestätigt worden²⁵⁸.

Die figürlichen Darstellungen (Abb. 18) im oberen Drittel des Blattes bestehen aus zwei Teilen: das seitlich von zwei Säulen gerahmte und mit einem Fries aus Kleeblattbögen nach oben abgeschlossene Hauptbild wird von zwei Personen beherrscht. In der linken Bildhälfte sitzt der hl. Kunibert auf einem Thronessel, dessen Lehnen mit Löwenköpfen und dessen Füße mit Tatzen verziert sind. Der Bischof ist ausgezeichnet mit seinem Attribut, der Taube, Bischofsornat und Beischrift oberhalb der Mitra. Mit freundlich-aufmerksamem Blick ist er dem rechts vor ihm knienden Capellarius zugewandt, seiner rechten Hand entspringt ein Schriftband, womit dem Mönch die Geschäfte der Bruderschaft übertragen werden. Der Bittsteller ist mit Tonsur und Mönchshabit als Ordensbruder gekennzeichnet. Den unteren Teil der Illustration nehmen die unter einem Bogenfries versammelten, paarweise geordneten Lupusbrüder ein, sie haben die Hände bittend (klagend²⁵⁹) erhoben.

Brockmann erkennt romanischen Stil in den Bildern²⁶⁰. Dem steht die Stoffbehandlung im Gewand des Capellarius entgegen, das in der Binnenzeichnung in zahlreiche, einander entgegenlaufende Falten unruhig fällt, der Umriss ist im unteren Drittel unruhig, gezackt, fahrig. Hier darf Kenntnis des Zackenstils vorausgesetzt werden. Dem gegenüber steht das Gewand des Kunibert, das in Muldenfalten und Schlaufen weich gehalten ist. Aufgrund der unterschiedlichen Faltenbehandlung zeigt sich in der Urkunde ein

²⁵⁷ Brockmann 1926/27, S. 117

²⁵⁸ Ebd., S. 114

²⁵⁹ Ebd., S. 115

²⁶⁰ Ebd.

Beispiel für das in Köln durchaus übliche Nebeneinander von Zacken- und Muldenfaltstil. Während Clemen „eine weichere Form neben dem unruhig gebrochenen Stil“²⁶¹ wahrnimmt, bezeichnet Swarzenski die Ausdrucksform der Urkunde als „Mischstil“²⁶².

HÄUSER- UND RENTENVERZEICHNIS DER KÖLNER DREIKÖNIGENBRUDERSCHAFT

Köln um 1250, Hannover, Kestner-Museum

Das Gründungsdatum der Dreikönigsbruderschaft ist nicht belegt, jedoch könnte die Stiftung mit der Aufstellung des Dreikönigsschreins zusammenhängen. In der Urkunde der Dreikönigsbruderschaft werden Übertragungen von Grundbesitz an die Bruderschaft festgehalten. Das Blatt wird aufgrund verschiedener Einträge um 1250 datiert²⁶³.

Die Illustration gibt die Szene der „Darbringung der Magier“ (Abb.19) wieder. Das leicht querrechteckige Bild zeigt im linken Drittel unter einem Dreipass mit Architekturbekrönung die frontal gegebene, den „Weisen“ zugewandte Gottesmutter. Sie umfängt mit beiden Händen den lebhaft agierenden Jesusknaben auf ihrem Schoß. Das Kind fasst der Mutter ans Kinn, in der Linken hält er eine kleine Schriftrolle (Soest, Apsis St. Maria zur Höhe, s. unten; Apsis Kathedrale von Monreale, s. unten; Kathedrale von Monreale, s. unten) Jesus stützt sich mit dem linken Fuß auf dem rechten Knie Mariens ab, der rechte Fuß zeigt die nackte Fußsohle (siehe: Lukas, Iviron, Cod. 55 und Lukas, Baltimore, Walters Gallery, Cod. 528, Kapitel Byzanz). Unter einer Bogenstellung mit Dachbekrönung kniet in der Bildmitte ein König, der sein Geschenk überreicht. Auf ihn folgen zwei weitere Gekrönte mit Gaben, sie sind in angedeutetem Kontrapost gegeben.

Es ist nicht ersichtlich, warum Brockmann eine der romanischen Tradition folgende Figurenreihung²⁶⁴ erkennt. Denn der kniende König überschneidet den auf ihn folgenden ebenso wie das Jesuskind links den Umriss der Mutter. Weder Figurenbehandlung, Auffassung der Köpfe und Gesichter noch die Gewänder entsprechen romanischer Tradition. Die Gewänder der Weisen zeigen sparsame Draperie mit getrepten

²⁶¹ Clemen 1916, S. 796

²⁶² Swarzenski 1936, Textband, S. 14

²⁶³ Clemen 1916, S. 796, Brockmann ebd., S. 117, Swarzenski 1936, Textband, S. 19

²⁶⁴ Brockmann ebd.

Säumen. Allein die Kleidung von Mutter und Kind weist in ihrer vielfältigen Zersplitterung alle Merkmale des Zackenstils auf. Ein stilistischer Vergleich mit St. Maria Lyskirchen ist problematisch, da sich die Ausdrucksformen bei der wesentlich früheren Monumentalmalerei in mehreren Punkten von denen der Urkunde unterscheiden. In der Kirche verarbeitet der Maler besonders in der Wiedergabe der Figuren erkennbar Impulse aus dem Westen, und die meisten Gewänder zeigen eine Verschmelzung des weichen Stils mit dem Zackenstil. Der Kopf des alten Königs in der Urkunde ist verwandt mit denen von Adam und Seth in der Aachener Königschronik.

Brockmann hält die Urkunde insofern für stilgeschichtlich bedeutend, als die Buchmalerei des scharfbrüchigen Stils im Kölner Kunstkreis im Vergleich zu anderen Regionen, wie z. B. dem sächsisch-thüringischen, weniger stark vertreten sei und wohl später auftreten soll²⁶⁵ und es sich um „eines der frühesten Beispiele“ der „ausdrucksvollsten Formstufe“²⁶⁶ des Zackenstils handle. Clemen hält die Urkunde für „eines der am meisten charakteristischen Denkmäler der kölnischen Malerei des gebrochenen Stils“²⁶⁷.

An einer lavierten Federzeichnung (Abb. 20) mit unbekanntem Entstehungsort im Brüsseler Priesterseminar (Brügge, Bischopelyk seminarie, MS. 26/91) lässt sich ablesen, dass die starke Expansionsfähigkeit des niederrheinischen Zackenstils bis an die Peripherie unvermindert erhalten bleibt. Gezeigt wird ein Disput zwischen Moses und Petrus, die einander zugewandt unter einer Doppelarkade mit Architekturbekrönung sitzen. Die in reiche Draperie gelegten Gewänder zeigen nervösen Zackenstil, wie er etwa auch in der Taufkapelle von St. Kunibert und in der Kreuzigung von St. Severin auftritt; die Gesichter erinnern in ihrer strengen, asketischen Auffassung an diejenigen der Bibel aus Heisterbach, die Aachener Königschronik und der von ihnen abhängigen Monumentalmalereien. In ikonographischer Hinsicht ist Transfer von Motiven auch in umgekehrter Richtung feststellbar. Denn für das seltene Element der lesenden Maria in der Geburtsszene von St. Maria Lyskirchen ist Lütticher Einfluss²⁶⁸ nachweisbar.

²⁶⁵ Brockmann 1926/27, S. 113

²⁶⁶ Ebd., S. 117

²⁶⁷ Clemen 1916, S. 796

²⁶⁸ Swarzenski 1936, Textband, S. 15, Anm. 8

II.3.3. GLASMALEREI

Auch die farbige Glasmalerei hat den Stilwandel um 1200 vollzogen; denn „viele Künstler, welche die Glasmalerei ausübten, waren zugleich Wand-, Tafel- oder Buchmaler. Unter den malerischen Genres stehen die gläsernen Ensemble der Wandmalerei am nächsten“²⁶⁹. Wegen der starken Bombardements der Niederrheinregion, Brandkatastrophen, immer wieder vorgenommener Umbauarbeiten nach Zeitgeschmack und natürlichem Verlust durch Zeitabläufe sind jedoch nur wenige Beispiele aus dem Bereich der Glasmalerei erhalten.

ZWEI SCHEIBEN AUS DEM SCHNÜTGEN-MUSEUM

Schnütgen erwirbt etwa 1880 „aus einer alten Glasmacherfamilie“²⁷⁰ zwei Glasfenster, deren Herkunft nicht geklärt ist und die sich heute im Schnütgen-Museum befinden, mit Darstellungen aus dem Marienleben: des Marientodes und der Marienkrönung. Das Bildfeld des „Marientodes“ ist allseits mit einer Perlstableiste begrenzt. Im Zentrum liegt die verstorbene Gottesmutter mit aufgerichtetem Oberkörper auf einem Pfostenbett, das die ganze Breite des Bildes einnimmt. Dahinter steht in der Bildmitte Christus, der die Seele Mariens mit beiden verhüllten Händen links vor sich hält. Zu beiden Seiten des Gottessohnes sind je drei Apostel mit Kreuzstab und Sterbekerze versammelt. Nach oben wird die Wiedergabe mit einem Stück Himmel in rot-orange Tönen abgeschlossen, am unteren Bildrand kniet vor dem Totenbett das anbetende Stifterpaar Philippus und Agnes. Format und Schmuckrahmung der „Marienkrönung“ (Abb. 21) entsprechen denen des „Marientodes“. In der Mitte des Bildfeldes sitzen Maria und Jesus Christus einander zugewandt auf einer Truhenbank, der Gottessohn senkt mit der Rechten die Krone auf das geneigte Haupt der Mutter, die ihre Hände im Orantengestus erhoben hat. Über der Szene ist eine Engelsbüste mit ausgebreiteten Flügeln frontal gegeben. Den unteren Bildrand bildet ein in einer Doppelarkade kniendes Stifterpaar, das als Theodorus und Gertrudis bezeichnet ist. Der Hintergrund besteht aus Quadraten mit eingeschriebenen Blattornamenten.

²⁶⁹ Kurmann-Schwarz 2006, S. 124

²⁷⁰ Schnütgen 1907, Sp. 161

Stil

Die Gewänder der dargestellten Personen sind in der Binnenzeichnung graphisch stark belebt, zeigen ein Nebeneinander spitzwinkliger und weicher Falten, am Schleier Mariens eine gezackte Abwehung. Die Fenster werden von Hagnau auf 1250/60 datiert und in direkte Verwandtschaft mit der namensgleichen Malerei in der Marienkapelle des Kölner Domes gebracht²⁷¹. Diesen Ausführungen kann nur mit Einschränkung gefolgt werden, denn die Draperie in der Marienkapelle ist eindeutiger dem Zackenstil verpflichtet als diejenige in den Scheiben und lässt eher an die Markuskapelle am Altenberger Dom denken. Bezüglich ihrer Ikonographie folgen die Glasmalereien zeitgenössischer Konvention. Von der farbigen Glasmalerei in St. Kunibert (um 1220) sind noch insgesamt acht Rundbogenfenster erhalten: drei befinden sich im Chor, fünf weitere im Querhaus. Bei den Fenstern, die unverändert an ihrem ursprünglichen Standort zu sehen sind, handelt es sich um den größten zusammenhängenden Glasmalereizyklus des beginnenden 13. Jh. in Deutschland²⁷². Dennoch werden die Glasbilder im Zusammenhang mit dem Thema dieser Arbeit nicht berücksichtigt, da die „Malweise“ dem Muldenfaltenstil zuzuordnen ist.

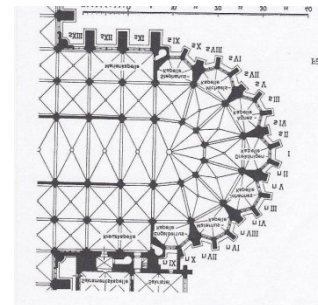
BIBELFENSTER I IN DER DREIKÖNIGENKAPELLE DES KÖLNER DOMS

Ausführungen zu Baugeschichte und Architektur sind bei der Beschreibung des Marientod-Freskos (s. oben) behandelt worden.

Unter dem Begriff „Bibelfenster“ werden Medaillonfenster verstanden, die ein in sich geschlossenes typologisches Programm in zweibahniger oder dreibahniger Ausführung zeigen.

In der Glasmalerei des Mittelalters sind Bibelfenster auf den deutschsprachigen Raum beschränkt²⁷³.

Das ältere, zweibahnige Bibelfenster des Kölner Domes²⁷⁴, das „nach Ausweis des ehemals vorhandenen Wappens von dem Domkapitel beschafft“²⁷⁵ worden sein soll, befindet sich seit Entstehung und Einbau in der Dreikönigenkapelle als Achsfenster



²⁷¹ Hagnau 1998, S. 136f, Abb. 9

²⁷² Brinkmann 1992, S. 147

²⁷³ Brinkmann 2008, S. 15, 1

²⁷⁴ Es gibt noch ein jüngerer Bibelfenster, das aus der 1804 niedergelegten Kölner Dominikanerkirche stammt und 1892 in der Stephanuskapelle des Domes eingebaut worden ist.

²⁷⁵ Clemen 1937, S. 180

der Chorkranzkapellen und des Domes und gilt nach heutigem Forschungsstand als das älteste Fenster des gotischen Domes. Die Scheiben sind mit Ausnahme der beiden untersten Fensterteile vollständig erhalten, jedoch mehrfach nach jeweiligem Zeitgeschmack restauriert worden. Bei der Betrachtung des Szenenbestandes werden hier die teilweise beeinträchtigenden Restaurierungen von 1844 und 1901 nicht berücksichtigt. Die beiden unteren gänzlich erneuerten Scheiben²⁷⁶ werden nur benannt, nicht beschrieben. Desgleichen werden die Schriftbänder nicht berücksichtigt, da durch die Restaurierungen nicht gesichert ist, dass es sich um die Originaltexte handelt. Ähnliche Zweifel bestehen bei den Medaillonbüsten in der neutestamentlichen Bahn, sodass auch diese nicht erwähnt werden.

In beiden Bahnen (Abb. 22) befinden sich in jeder Zeile zwei Scheiben mit Medaillonfenstern, deren biblische Inhalte einander in der Waagerechten typologisch entsprechen. Die Medaillons sind tatsächlich Quadrate mit kreuzartigen Erweiterungen, in die figürliche Szenen eingestellt sind. Diese sind allseits mit einem Palmettenfries mit innen liegender Perlstabborte eingerahmt. Mit diesem Fries sind die Medaillons vertikal miteinander verbunden. Die Quadrate im Norden sitzen vor einem geometrisch gemusterten, teppichartigen Hintergrund, die im Süden vor einem Rankengeflecht, das von dem umbänderten, aufwachsenden Mittelstamm ausgeht. Die Ranken schlingen sich auch um Kreismedaillons mit Brustbildern in den unteren Ecken. Die Kreise sind durch Deckschienen halbiert. Beigegebene Spruchbänder kennzeichnen die Büsten als Patriarchen, Propheten oder Könige²⁷⁷. Die Darstellungen werden in Bahn aufsteigend von unten nach oben gelesen. Ausgangspunkt der Schilderungen sind die alttestamentlichen Szenen im Norden, daran anschließend werden die neutestamentlichen Antitypen in der südlichen Bahn vorgestellt.

Die alttestamentliche Bahn beginnt mit der „Erschaffung Evas“. Darauf folgt die „Brautwerbung um Rebecca“. In der rechten Bildhälfte steht Rebecca in Gesellschaft zweier Begleiterinnen unter einem Torbogen mit Architekturaufbau. Von ihren Händen steigt ein Schriftband auf. Ihr gegenüber steht Eliezer, der ihr mit der rechten Hand Schmuckreifen überreicht. Hinter dem Brautwerber sind zwei weitere Männer zu sehen. Aus seiner linken Hand entrollt sich ebenfalls ein Schriftband. In der darüber liegenden Scheibe wird die Geschichte von „Moses und dem brennenden Dornbusch“ erzählt. Moses sitzt rechts auf einem Felsen, wobei er sein linkes Knie bis zum Kinn anzieht,

²⁷⁶ Rode 1974, S. 52, Anm. 87: Rode zitiert eine Textstelle aus einem Domkapitelsprotokoll. Darin wird mitgeteilt, dass die beiden unteren Scheiben nach Vorschlag des Domkapitulars Schnütgen erneuert werden sollen.

²⁷⁷ Schnütgen 1901, Sp. 2

um sich den Schuh auszuziehen. Er hat den Kopf ins Genick gelegt und blickt ehrfürchtig hinauf zu Gott. In der oberen Bildmitte erscheint dieser als Brustbild in einer Baumkrone, umgeben von einem Strahlen- oder Feuerkranz und mit der Rechten auf die Erde weisend. Aus Gottes Linker entrollt sich ein Spruchband bis hinter den Rücken des Moses; auf diese Weise werden die Bildhälften verbunden. Im vierten Medaillon wird der „Besuch der Königin von Saba bei Salomon“ dargestellt. In der rechten Bildhälfte sitzt König Salomon in Dreiviertelansicht auf einem reich gedrechselten Pfostenthron. Er ist ausgezeichnet mit Krone und Lilienzepter, das er im linken Arm hält. Rechts hinter ihm steht ein junger (bartloser) Begleiter oder Diener. Von der gegenüberliegenden Seite nähert sich die Königin mit ihrem Gefolge, das die mitgebrachten Geschenke trägt. Die dunkle Gesichtsfarbe bei einigen der Gäste kennzeichnet sie als Araberinnen. An diese Szene schließt sich die „Aufopferung Samuels“ an. Die Bildmitte wird von einem Altar bestimmt, auf dem der kindliche Samuel sitzt. Der Knabe hat die Hände zu seinem Vater Elkana ausgestreckt, der am linken Bildrand steht und die Linke seinem Sohn entgegenstreckt. Sowohl der Vater als auch hinter ihm stehende Diener sind mit Judenhüten gekennzeichnet. Rechts des Knaben steht der Priester Eli; er hat die Rechte segnend auf Samuels Kopf gelegt, seine linke Hand ruht auf dessen Schulter. An beiden Rändern der Abbildung erheben sich Türme, die mit einem Bogen verbunden sind als verkürzte Tempelarchitektur. Von der Mitte der Decke hängt eine brennende Öllampe herab. In der Wiedergabe der „Arche Noah“ schwimmt in großen Wellen zentral das rettende Schiff. Noah blickt nach rechts aus einer rundbogigen Luke in Richtung der Taube entgegen und streckt ihr den Arm entgegen. Der einen Ölweig tragende Vogel lässt sich auf der Noahs Hand nieder. Hinter dem frommen Mann erhebt sich turmartig der Schiffsaufbau mit Kuppel in der Art einer Kirche. Darüber wird das „Gastmahl Abrahams zur Abstillung Isaaks“ gezeigt. Im Vordergrund steht ein mit einem Tischtuch gedeckter Tisch mit Speisen. Dahinter sitzen zwei Männer und zwei Frauen, sie sind einander jeweils paarweise im Gespräch zugewandt. Die Männer tragen Judenhüte, die Frauen Gebende. Links neben Abraham (etwas aus der Bildmitte gerückt) sitzt Sara mit entblößten Brüsten, an ihrer linken Brust liegt Isaak. Von links tritt eine Dienerin an den Tisch und nimmt das Kind von der Brust der Mutter. Die „Opferung Isaaks“ ist der wohl am weitesten verbreitete Typus für die Kreuzigung Christi. In der Bildmitte steht der nach links gewandte Abraham in Schrittstellung, der über die Schulter nach rechts in den Himmel blickt. In der rechten Hand hält er das stoßbereite Messer. Vor ihm kniet Isaak auf einem Opfertisch und hat

die betenden Hände zum Vater erhoben, der mit der Linken den Kopf des Sohnes hält. Hinter Abraham hat sich ein Widder in einem Strauch verfangen. Von rechts nähert sich der Engel des Herrn. Er legt die rechte Hand auf Abrahams Schulter, um ihm Einhalt in seinem Tun zu gebieten. Dabei zeigt er mit der anderen Hand auf den Schafbock. Die vorletzte Scheibe schildert die „Errettung des Jona“. Im Vordergrund schwimmt der große Fisch von rechts nach links mit weit aufgerissenem Maul durch Wellenberge. Aus dem Fischrachen entsteigt Jona mit betend erhobenen Händen. Mit dem rechten Fuß betritt er soeben das Festland, während das linke Bein noch ganz im Maul des Walfisches steckt. Im Hintergrund wächst ein dicht begrünter Baum auf einer Insel. Die Bahn schließt mit der „Himmelfahrt des Elias“ ab. Diagonal durch das Bild fährt der Wagen des Elias. Darin sitzt der alte Mann und blickt mit sacht geneigtem Kopf auf den Elisa hinab. Er weist mit der linken Hand gen Himmel und reicht mit der Rechten seinem Schüler den Mantel hinunter. Dieser kauert am Fuß eines felsigen Hügels und greift mit beiden Händen nach dem Stoff. Das den Wagen ziehende Pferd ist bereits zur Hälfte in den Himmelswolken verschwunden. Ein Dreipass krönt die alttestamentliche Bahn. Darin ist die thronende Gottesmutter mit Kind gegeben. Maria, angetan mit Schleier und Krone, sitzt auf einer Truhenbank. Mit ihrem linken Arm umfängt sie das Jesuskind an ihrer Seite, mit der vor die Brust erhobenen rechten Hand zeigt sie einen Apfel.

Die neutestamentliche Bahn im Süden beginnt mit der „Geburt Mariens“. Daran schließt sich die „Verkündigung an Maria“ an. Das Medaillon wird von dem Baumstamm durchschnitten. Die Jungfrau sitzt mit geneigtem Kopf in der linken Bildhälfte leicht nach links gewandt auf einem Pfostenstuhl. Auf ihrem linken Knie liegt ein aufgeschlagenes Buch. Von rechts schreitet der Verkündigungsendel mit ausgebreiteten Flügeln auf Maria zu, den rechten Arm segnend ausgestreckt. In der Linken hält er das Lilienzepter. Bemerkenswert in dieser Darstellung ist das Fehlen der göttlichen Taube. Darüber wird die „Geburt Christi“ geschildert. Von links oben nach rechts unten erstreckt sich das Lager, auf dem Maria in halb aufrechter Haltung ruht. Mit leicht erhobener rechter Hand weist sie auf die zentral stehende, kastenförmige Krippe mit dem Kind, an deren Fußende rechts Joseph sitzt. Er blickt nach links auf das Geschehen, mit der Rechten einen langen Stab vor sich haltend, während die Linke lose auf seinem Schoß liegt. Hinter der Krippe befinden sich Ochse und Esel (Letzterer mit nach oben, dem Stern zugewandten Kopf) unter einer Doppelarkade, über der sich Stadtabbreviatur türmt. Im folgenden Medaillon, der „Anbetung der Könige“, thront die Gottesmutter

frontal unter einer Baldachinabbreviatur in der rechten Bildhälfte, angetan mit Schleier und Krone. Auf ihrem rechten Knie sitzt der die Könige segnende Jesusknabe mit übereinandergeschlagenen Beinen und hält in der Linken ein Lilienzepter. Im linken Vordergrund kniet vor dem Kind, dem er ein Geschenk darbietet, ein bärtiger König. Im Hintergrund darüber steht ein weiterer älterer König mit Geschenk und am linken Bildrand schließlich ein junger Magier. Brinkmann²⁷⁸ verweist auf eine Buchillustration vom Beginn des 13. Jh., in der die Gottesmutter in ähnlich unbeteiligter Haltung wie im Medaillon gezeigt ist und dessen stilistische Ausführung nach Köln weist. Die „Darbringung im Tempel“ ist auf drei Personen reduziert. Zentral steht der gleiche kastenförmige Altar wie in der gegenüberliegenden „Aufopferung des Samuel“. Darauf steht das nach links der Mutter zugewandte Jesuskind, es streckt Maria die Arme entgegen. Diese befindet sich in Dreiviertelansicht links neben dem Opfertisch und umschließt mit den Händen eine Taube. Auf der rechten Seite des Altars ist der greise Simeon abgebildet, der das vor ihm stehende Kind mit verhüllten Händen umfängt. Das Bild ist beidseits mit reichen Architekturabkürzungen eingerahmt. Der nördlichen „Arche Noah“ entspricht im Süden die „Taufe Christi“. In der Bildmitte steht der unbekleidete Christus in angedeutetem Kontrapost in einem Wasserberg, dem Jordan. Er hat die Rechte segnend vor die Brust erhoben, die Linke hängt lose an seiner Seite. Von oben senkt sich die Taube des Heiligen Geistes auf sein Haupt herab. Am rechten Ufer befindet sich etwas erhöht Johannes d. T. mit den bekannten Attributen wie langem Kopf- und Barthaar und härenem Gewand. Seine rechte Hand hat er segnend über dem Kopf Christi erhoben. Auf der linken Uferseite hält ein Engel mit erhobenen Händen ein Gewand oder Tuch für Christus bereit. Dem „Abendmahl“ geht typologisch das „Gastmahl des Abraham“ voraus. Hinter einem mit einem Tuch bedeckten Tisch, der die ganze Breite der Bildfläche einnimmt, sitzt zentral und leicht erhöht Jesus Christus. Zu seiner Rechten haben sich zwei, zur Linken drei Jünger niedergelassen, von denen der jugendliche Johannes an der Brust seines Meisters ruht. Vor dem Tisch kauert Judas und empfängt seinen Anteil der Speise aus der Hand Christi. Mittelalterlicher Tradition entsprechend, weist die „Aufopferung Isaaks“ auf die „Kreuzigung Christi“ hin. In der Bildmitte ist der Heiland an ein Ast- oder Rankenkreuz²⁷⁹ geschlagen. Sein Kopf mit schulterlangem Haar ist auf die rechte Schulter gesunken, die Augen sind geöffnet. Die mit einem bis auf die Schenkel reichenden Lendentuch bekleidete Hüfte schwingt

²⁷⁸ Brinkmann 2008, S. 37

²⁷⁹ Mit diesem Begriff wird ein Kreuz beschrieben, dessen Querbalken als berankte Astgabeln aufgefasst sind, als sinnbildliche Verknüpfung des *arbor vitae* des AT mit dem *arbor crucis* des NT.

leicht nach rechts, die Füße sind übereinander genagelt. Unter dem Rankenwerk stehen rechts Maria und links Johannes d. E. mit in Trauer geneigten Köpfen. Im vorletzten Medaillon ist die „Auferstehung Christi“ wiedergegeben. Christus ist im Begriff, dem quer stehenden offenen Sarkophag zu entsteigen, dessen Deckel schräg an den rechten Rand gelehnt ist. Sein linkes Bein befindet sich bereits außerhalb des Sarges. Der Auferstandene hält links die diagonal stehende Siegesfahne, ihr Tuch weht weit nach rechts. Die Rechte ist erhoben. Die linke Körperseite Christi ist mit einem sich bauschenden Tuch verhüllt. Vor der Schauwand des Sarkophages liegt lang ausgestreckt ein schlafender Wächter, ein weiterer hockt hinter der angelehnten Steinplatte. Die südliche Bahn schließt mit der „Himmelfahrt Christi“ ab. Auch in dieser traditionellen Darstellung dominiert Christus die Bildmitte. Ersteht segnend frontal zum Betrachter auf Felsengrund, in der Linken ruht die Siegesfahne. Um den Berg sind zu Füßen des Auferstandenen insgesamt sieben Jünger versammelt, die staunend zu dem Geschehen aufblicken. Aus Wolken in der rechten oberen Bildecke erscheint ein Engel mit Spruchband und zeigt auf Jesus Christus. Diese Bahn des Bibelfensters wird mit der Abbildung des thronenden Christus bekrönt, der auf einer Bank mit reich verziertem Sockel sitzt. Die Rechte ist im Segensgestus vor der Brust erhoben, die linke zeigt das auf seinem Knie stehende aufgeschlagene Buch.

Stil und Datierung

Entgegen der Auffassung Brinkmanns, dass die restauratorischen Eingriffe eine stilistische Beurteilung erschweren²⁸⁰, ermöglichen die gut erhaltenen Teile des älteren Bibelfensters durchaus eine verbindliche Stellungnahme zum Stil der Fenster. Die Draperie der Gewandstoffe mit Splitterungen, Haken- und Tütenfalten, Bauschungen, Treppungen und Abwehungen sowie die verstärkt graphisch betonte Binnenzeichnung, nicht nur das Ergebnis der besonderen Technik in der Glasmalerei, rechtfertigen eine Zuordnung zum Zackenstil. Brinkmann hingegen fasst in ihrer Stilkritik zusammen, dass „das Bibelfenster von dieser Entwicklung nur gestreift worden zu sein scheint“²⁸¹. Als in direktem stilistischem Zusammenhang mit dem Bibelfenster kann das Marientod-Fresko in der südlichen Marienkapelle gesehen werden. Deshalb hält es Rode für denkbar, dass die Glasmalereien in der Chorkranzkapelle von derselben Werkstatt ausgeführt worden sind, die auch für die Monumentalmalerei verantwortlich

²⁸⁰ Brinkmann 2008, S. 17

²⁸¹ Ebd., S. 95

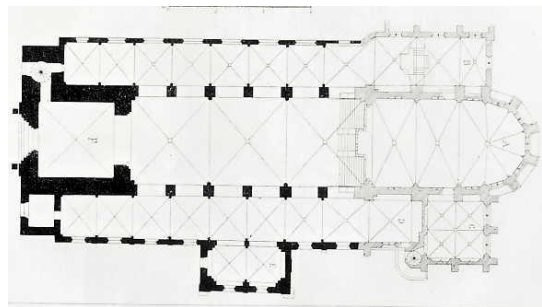
gewesen ist²⁸². Daneben erkennt der Autor „eine enge Übereinstimmung mit der Kölner Buchmalerei²⁸³, leider jedoch ohne auf Beispiele einzugehen. Obwohl Brinkmann an mehreren Stellen darauf hinweist, dass es – wenn auch nur ikonographische – Übereinstimmungen zwischen dem Bibelfenster und der Gewölbemalerei von St. Maria Lyskirchen gibt, lehnt sie eine Vorbildfunktion der Deckenbilder für die Glasmalerei ab.

Vor dem Hintergrund der bei Besprechung des Marientod-Bildnisses skizzierten Baugeschichte der Chorkranzkapellen kann die Datierung des älteren Bibelfensters für die Zeit um 1250–1260²⁸⁴ oder um 1260²⁸⁵ angenommen werden.

BIBELFENSTER IN ST. VITUS IN MÖNCHEGLADBACH

Baugeschichte und Architektur

Die Klosterkirche St. Vitus gehört zu einer ehemaligen Benediktinerabtei, die im Auftrag des Kölner Erzbischofs Gero im 10. Jh. gegründet worden ist. Er erwählt den Märtyrer St. Vitus zum Schutzheiligen des Klosters, die Bauzeit der Kirche wird für die Zeit von 974–



1000 angenommen. Im 11. Jh. wird ein Neubau geplant, von dem noch die Außenmauern, Krypta und Teile des Obergaden erhalten sind²⁸⁶, zwischen 1180 und 1183 beginnt schließlich der Bau der dritten Kirche an derselben Stelle mit dem kreuzgratgewölbten Untergeschoss des Westbaus mit „risalitartig vortretendem Gewändeportal“²⁸⁷, dem Emporengeschoss und dem Ansatz für ein drittes Geschoss. Danach ruhen die Arbeiten für längere Zeit, bis im Jahr 1229–1242²⁸⁸ die Bautätigkeit mit dem Anschluss an den Westbau nach Osten wieder fortgesetzt wird. Ein mächtiger Rundbogen öffnet sich zum Mittelschiff mit drei quadratischen Jochen und Kreuzrippengewölben, das heutige Langhaus in basilikaler Form entsteht. Um die Mitte des 13. Jh. werden die Mittel für eine Fertigstellung erneut zu knapp. Der Baumeister von St. Vitus

²⁸² Rode 1974, S. 17

²⁸³ Rode ebd., S. 16, 17

²⁸⁴ Ebd., S. 46

²⁸⁵ Brinkmann 2008, S. 93

²⁸⁶ Clemen 1896, S. 14 u. 450

²⁸⁷ Clemen ebd., S. 22 u. 458

²⁸⁸ Kubach u. Verbeek 1976, Bd. 2, S. 789

hat vermutlich die Architektur in Nordfrankreich studiert, hat er doch die Wandgliederung des Mittelschiffs mit Gurtgesims, Triforium und Obergaden an normannische Architektur in Frankreich angelehnt. Sechs spitzbogige Scheidarkaden öffnen sich zu den ebenfalls kreuzrippengewölbten Seitenschiffen. Seine Pläne für den Ostabschluss mit Dreikonchenanlage hat er nicht mehr umgesetzt, mit der Errichtung mächtiger Bündelsäulen als westlichem Abschluss der Vierung geraten die Baumaßnahmen erneut ins Stocken. Schließlich setzt Baumeister Gerhard von der Kölner Dombauhütte ab 1256 den um zehn Stufen erhöhten Ostbau fort, jedoch in der Formensprache, die er an der französischen Kathedralgotik in der Isle-de-France kennengelernt hat. Die Schlussweihe wird 1275²⁸⁹ vorgenommen. Hinter dem mit Bündelpfeilern betonten Triumphbogen führen Stufen zum gotischen Chor hinauf, der mit zwei Kreuzrippen und einem achteiligen Sterngewölbe überspannt ist. Clemen bezeichnet St. Vitus als „eines der vorzüglichsten Bauwerke der Frühgotik in den Rheinlanden“²⁹⁰.

Glasmalerei

Von den ehemals zwölf Fenstern im Chor ist noch das Bibelfenster im Scheitel der Apsis (weitgehend) erhalten. Das zweibahnige Fenster ist in vierzehn Zeilen unterteilt, in denen alttestamentliche typologische Begebenheiten antitypischen Szenen aus dem Neuen Testament gegenübergestellt sind. Die Bilder im sog. Bibelfenster werden aufsteigend von unten nach oben gelesen. Die Darstellungen aus dem Alten Testament in der nördlichen Hälfte sind von einem Achtpass umschlossen, als Hintergrund ist ein geometrisches Muster mit floralen Einstreuungen gewählt worden.

Die Darstellungen beginnen mit Bileam, der auf dem Esel reitet (um gegen den Willen Gottes zu den Moabitern zu reiten), als ihm der Engel des Herrn mit gezücktem Schwert in feindlicher Absicht entgegentritt. Der Esel verweigert den Gehorsam seinem Reiter gegenüber, obwohl der Wahrsager ihn mit einem Stock schlägt. Darauf folgt die Erschaffung der Eva. Links liegt der schlafende Adam, aus dessen rechter Seite der Herr die Gefährtin hervorzieht. Das Bild darüber zeigt am rechten Rand Ezechiel, der den ihm gegenüberstehenden Engel fragend anblickt. Der Himmelsbote nimmt ihn bei der Hand und führt ihn zum verschlossenen Tor des Tempels. Dann wird eine Begebenheit aus Moses Leben erzählt, nämlich Moses und der brennende Dornbusch. Er sitzt auf einem Felsen und schnürt auf Geheiß Gottes seine Schuhe auf. Vor

²⁸⁹ Kubach u. Verbeek ebd.

²⁹⁰ Clemen 1896, S. 32 u. 458

ihm lodert aus dem Dornbusch die Flamme, darüber erscheint – sehr ungewöhnlich – Jesus Christus, gekennzeichnet mit Kreuznimbus. Aus Jesu rechter Hand entrollt sich ein Spruchband mit den Worten: „Rubum quem“. Als Nächstes wird der Besuch der Königin von Saba bei Salomo gezeigt, die dem König Geschenke darbringt. Rechts sitzt Salomo auf einem Pfostenthron, ausgestattet mit Krone und Zepter. Über der Rückenlehne lugt das Gesicht eines Beraters (?) hervor. Von links nähert sich die Königin mit Gefolge. Sie überreicht Salomo eine Schatulle (nach der Bibel enthält die Schatulle 120 Talente Gold, dazu viel Balsam und Edelsteine). Im folgenden Bild wird die Darbringung Samuels im Tempel geschildert. Von rechts nähern sich Hanna und eine Dienerin mit dem Knaben Samuel, der dem hinter einem Opferstein stehenden Priester Eli die Hand reicht. Der Tempel wird mithilfe einer Säule und eines Bogens mit Architekturbekrönung ausgedrückt. Darüber sieht man das Bad des Naaman im Jordan. Der an Aussatz erkrankte Aramäer steht auf Anraten Elischas bis zur Brust im Wasser (und wird geheilt). Rechts und links von ihm steht je ein Gewand und Tuch bereit haltender Diener. In der achten Zeile halten die Juden, gekennzeichnet mit zeitüblichen Hüten, in Ägypten ihr erstes Passahmahl ab. Drei Männer sitzen an einem Tisch mit weit herabfallendem, faltenreichem Tuch, jeder hält ein großes Messer in der Hand. Auf dem Tisch steht eine Platte mit dem geschlachteten Lamm. Eine seltene Textstelle aus dem Buch Judith ist im neunten Bild wiedergegeben. Auf Geheiß von Holofernes soll der gefangene Achior den Israeliten ausgeliefert werden. Zwei Knechte haben den Ammoniter an einen Baum gefesselt, der rechte zieht an den Fesseln, der linke holt einen Stock hervor, um Achior zu schlagen. Die Anbetung der kupfernen Schlange folgt im darüber liegenden Bild. Rechts steht Moses und belehrt die Israeliten, über einer Fahnenstange hängt die Schlange. Auf der anderen Seite hören zwei Israeliten dem Moses zu, ein dritter liegt tot am linken Bildrand. Darüber wird ein Ereignis aus dem Buch Jona geschildert. Die Flucht Jonas vor dem Gebot des Herrn auf ein Schiff führt zu schweren Unwettern. Die in Seenot geratene Besatzung des Schiffs wirft Jona auf dessen eigenen Wunsch über Bord. Der Mast in der oberen Mitte des Achtpass in Form eines Kreuzes zeigt das vom Wind geblähte Segel. Zwei Seeleute stürzen Jona ins Wasser, während ein dritter mit Kapuze die Ruder hält. Folgerichtig wird als nächstes die Rettung Jonas dargestellt. In der linken Bildhälfte ist Jona gegeben, wie er aus dem Wasser steigt, darunter ist das weit aufgerissene Maul des Fisches im Wasser zu sehen. Jona hat die Hände flehend zu Gott erhoben, der ihm gegenüber am Ufer steht

und die Rechte segnend über Jona erhoben hat. Das vorletzte Bild erzählt die Geschichte von Elija im Feuerwagen. Er hat die Hände betend gen Himmel erhoben, der als verdunkeltes Gewölk aufgefasst ist. Die Pferde sind bereits zur Hälfte darin verschwunden. Unter dem Wagen liegt der Mantel des Elija, der ihm entfallen ist. Den ergreift nun der links unter dem Wagen zurückgebliebene Elischa, während er dem Wunder nachblickt. Im obersten Achtpass erhält Moses auf dem Berg Sinai von Gott die Gesetzestafeln. Aus einer Wolke am oberen Bildrand erscheint eine Hand mit den beiden Tafeln. Moses kniet darunter und nimmt diese entgegen. Der nördliche Streifen wird von einer Mariendarstellung abgeschlossen. Die auf einem Thron sitzende Gottesmutter hat die Hände im Orantengestus erhoben.

Die neutestamentlichen Entsprechungen zu den geschilderten Szenen sind in der gegenüberliegenden südlichen Bahn, ebenfalls von unten nach oben, zu lesen. Auch hier sind die Begebenheiten von einem Achtpass umschlossen, der von im Hintergrund rankendem Geäst eines Baumes, des *arbor vitae*, umschlungen ist. In den unteren Zwickeln jeder Scheibe finden sich Brustbilder von Propheten, die teilweise zu den darüber gelegenen Bildern hinaufsehen, teilweise auf diese zeigen, mit Spruchbändern. Jedes der Bänder enthält teilweise alttestamentliche Prophezeiungen, teilweise neutestamentliche Textstellen.

Der Ausgangspunkt (Fußpunkt) ist die Verkündigung der Geburt Mariens. Der kinderlose Joachim befindet sich auf der Weide bei seinen Schafen. Er weicht ehrfürchtig vor dem (das Bild dominierenden) Engel zurück, der ihm die Geburt einer Tochter verkündet. Darauf folgt in der darüber liegenden Szene (erneuert) die Geburt Mariens. In der dritten Scheibe wird die Verkündigung an Maria erzählt. In der linken Bildhälfte sitzt die Jungfrau mit leicht geneigtem Kopf auf einer Bank. Rechts neben ihr ist ein kleiner Korb mit Spindel zu sehen. Maria hat die Hände im Redegestus erhoben. Von rechts nähert sich ihr der segnende Verkündigungengel, in der Linken das Zepter haltend. Die Taube des Heiligen Geistes nähert sich Maria aus den Wolken. Folgerichtig wird im vierten Fenster die Geburt Christi dargestellt. Bildbeherrschend ist die auf einem Lager ruhende Gottesmutter; das Polster erstreckt sich von rechts oben nach links unten. Maria fasst mit der Linken an das Kinn des Kindes, in der Rechten hält sie einen Apfel, der in diesem Kontext für den neuen Adam und die Erlösung oder für Jesus Christus, der die Sünden der Welt auf sich nimmt, stehen könnte. Die von Blättern des Baumes getragene Krippe steht in der Bildmitte, dahinter Esel (rechts) und Ochs. Am Fußende der Krippe sitzt Joseph, den Kopf in die rechte Hand gestützt, in der Linken

einen Stock. Die Wiedergabe der Anbetung der Magier fällt durch Figurenreichtum auf. In der linken Bildhälfte sitzt Maria auf einem Pfostenstuhl und hält mit beiden Händen den Jesusknaben umfassen. Dieser sitzt auf dem Schoß der Mutter, hat die Rechte segnend erhoben und streckt die Linke dem vor ihm knienden Weisen entgegen. Die drei Magier in der rechten Bildhälfte sind als Könige aufgefasst, die dem Kind Gaben darbringen. Die sechste Scheibe zeigt die Darstellung Jesu im Tempel. In der Bildmitte hält Maria das Kind über dem Opferstein dem links stehenden Simeon entgegen. Dieser hat die Arme ausgebreitet, um das Jesuskind in Empfang zu nehmen. Ganz rechts steht eine weitere Person mit den gesetzlich vorgeschriebenen Turteltauben oder ganz jungen Tauben in den verhüllten Händen²⁹¹. In der darüber liegenden Scheibe wird die Taufe Christi geschildert, der unbekleidet und in angedeutetem Kontrapost bis über die Schultern in einem Wasserberg, dem Jordan, steht. Am rechten Ufer steht Johannes d. T., der die Rechte über den Kopf des Täuflings hebt. Auf der linken Seite hält ein Engel das Gewand Jesu Christi bereit. Gegenüber der Darstellung der Juden beim Passahmahl im Norden wird das heilige Abendmahl bildhaft wiedergegeben. Jesus sitzt in der Bildachse hinter einem langen, mit faltenreichem Tuch bedeckten Tisch. Darauf stehen Pokale, eine Platte mit Fisch, liegen Brote. An seiner Brust ruht der jugendliche Johannes, während rechts und links des Heilands je zwei weitere Apostel sitzen. Sie haben die Hände im Redegestus erhoben. Die linke Hand Jesu liegt auf dem Rücken von Johannes, mit der Rechten reicht er Brot zu Judas hinunter, der vor dem Tisch kauert. Darauf folgt die Geißelung Christi. Der nur mit einem Lendentuch bekleidete Herr ist in der Bildmitte an einen Pfahl gefesselt, rechts und links von ihm stehen Folterknechte. Der eine von ihnen schwingt ein Rutenbündel gegen den Gefangenen, der andere eine Knotenpeitsche. Den Mittelpunkt der neunten Scheibe (Abb. 23) bildet das Kreuz mit Kopfbrett und überbreitem Querbalken. Der Kopf des Verstorbenen mit geschlossenen Augen ist auf die rechte Schulter gesunken, aus der Seitenwunde fließt Blut. Die übereinander gestellten Füße sind mit einem Nagel durchschlagen. Rechts des Kreuzes steht Maria, auf der linken Seite Johannes, beide haben die Hände im Klagegestus erhoben. Die Wiedergabe der Grablegung folgt dem Markusevangelium. Der in Leintücher gehüllte Leichnam wird von Joseph von Arimathäa und einem Begleiter in den Sarkophag gelegt. Beide Männer tragen die im Mittelalter

²⁹¹ Bange 1986, S. 23: Bange hält die handelnden Personen für Joseph, der das Kind dem Simeon übergibt und Maria, die die Taube bringt. Dem Bild ist eine solche Deutung kaum zu entnehmen. Sollte Banges Annahme zutreffen, wäre dies die Abkehr von ikonographischer Tradition, nach der Maria mit dem Kind am Altar steht. Auch in dem als Vorbild angenommenen, entsprechenden Fenster in der Dreikönigenkapelle gibt es keinen Anhaltspunkt für die Ausführungen Banges.

vorgeschriebenen Judenhüte. In der oberen Bildmitte steht die trauernde Maria hinter dem Grab, Johannes d. E. befindet sich links neben ihr. Die nachstehende Auferstehungsszene entfernt sich vom Bibeltext, in dem nur von der Auffindung des leeren Grabes und der Botschaft des Engels berichtet wird. Im Bild entsteigt Jesus Christus soeben dem Sarkophag, dessen Deckel zur Seite geschoben ist. Darauf stützt sich der Gottessohn, in der Rechten die Kreuzfahne haltend. Hinter der Steinplatte schlafen zwei bewaffnete Soldaten, rechts des Grabes blickt ein dritter Soldat mit Schwert schlaftrunken auf das Wunder. Die vorletzte der typologischen Scheiben zeigt die Himmelfahrt Christi. Die Darstellung wird vom bereits zur Hälfte in den Himmel emporgelobenen Heiland, Wolkengebilden und Felsgestein beherrscht. Rechts und links stehen je drei Apostel, die staunend, unverwandt und ängstlich ihrem Herrn nachblicken. Die verkürzte Wiedergabe des Pfingstwunders ist in der obersten Scheibe gegeben. Sechs Jünger (es sind die gleichen wie im vorigen Bild) erfahren das stürmische Brausen aus dem Himmel und das Erscheinen der Feuerzungen, die in der Abbildung als vom Himmel herabstürzendes Feuer dargestellt sind. Die neutestamentliche Bahn von des thronenden Jesus Christus abgeschlossen. Er hält in der Linken das Buch, die Rechte ist segnend erhoben. Rechts und links des Thrones ist je eine Büste eines Propheten oder Jüngers eingefügt.

Die beiden Fensterbahnen werden über ihrem höchsten Punkt von einem Medaillon gekrönt. Darin befindet sich ein Vierpass vor rotem ornamentiertem Hintergrund. In der Mitte thront Jesus Christus, ihm zur Seite stehen rechts und links Maria und Johannes d. T. Darunter ziehen von rechts (N) auserwählte Erlöste heran, auf der linken Seite (S) werden mit einer Kette umschlungene Verdammte von einem Engel mit erhobenem Schwert in den Höllenrachen getrieben, aus dem ein Teufel hervor schaut.

Ikonographie

Das Bibelfenster von St. Vitus/Mönchengladbach kann im Zusammenhang mit den beiden Bibelfenstern des Kölner Doms gesehen werden. Sowohl ikonographische als auch thematische Eigenheiten in den drei Fenstern stimmen überein. Wie oben ausgeführt, sind schon in St. Maria Lyskirchen und in der Bibel von Heisterbach vereinzelte Begebenheiten wiedergegeben. Als Besonderheit ist hervorzuheben, dass in allen drei Fenstern das Abendmahl unmittelbar auf die Taufe Christi folgt, d. h., dass alle anderen Themen aus der Heilsgeschichte ausgelassen sind. Die Abendmahlsszene in der Dreikönigenkapelle ist zwar figurenreicher als in St. Vitus, zeigt aber verwandte

Details. So liegt Johannes schlafend an der Brust Jesu, der dem zentral vor dem Tisch kauern den Judas einen Teil des Mahls direkt in den Mund steckt. Hingegen unterscheidet sich die Wiedergabe des getöteten Christus am Kreuz durch die offenen gebrochenen Augen in der Dreikönigenkapelle von derjenigen in St. Vitus, wo der Heiland mit geschlossenen Augen wiedergegeben ist. Die Gemeinsamkeit (und weitere) wie auch die Tatsache, dass das Formengut des Chores von St. Vitus mit demjenigen des Kölner Doms und mit Meister Gerhard in Verbindung gebracht wird, legen den Schluss nahe, dass das Mönchengladbacher Fenster in einer Kölner Werkstatt entstanden sein könnten oder dass die Glasmaler von Köln (die ihre Werkstatt an einem anderen Ort gehabt haben könnten) mit denen des Gladbacher Bibelfensters identisch sind oder dass in beiden Fällen verschiedene Künstler dieselbe Vorlage benutzt haben, die sie in manchen Fällen zu deckungsgleichen Ausführungen inspiriert hat.

Stil und Datierung

Die stilistischen Merkmale in St. Vitus wie Haken- und Tütenfalten, stachelig wirkende Faltenzüge, zahlreiche Abtreppungen sowie immer wieder hart durchbrochene Umrisse (z. B. Geburt Christi) gestatten eine Zuordnung des Fensters zum Zackenstil. Aufgrund der gezeigten Nähe zu den Kölner Bibelfenstern und vor allen Dingen wegen deren Entstehungsdaten während der Errichtung der Kölner Kranzkapellen sollte auch für St. Vitus nicht die Chorweihe als Herstellungsdatum angenommen werden. Vielmehr scheint es naheliegend, dass auch das Bibelfenster von Mönchengladbach schon während der Erbauung des Chores vollendet worden ist, d. h. zwischen 1260 und 1265.

II.4. Zusammenfassung

In der Zusammenschau der vorgestellten Denkmale und Kunstwerke im Kölner Raum ergeben sich mehrere Übereinstimmungen in stilistischer, aber auch ikonographischer Hinsicht. Die Auffassung des Zackenstils zeugt in St. Kunibert, St. Maria Lyskirchen, der Taufkapelle von St. Gereon, der Krypta von St. Pantaleon, in der südlichen Marienkapelle im Kölner Dom, im Privathaus am Holzmarkt 67, in der Markuskapelle in Altenberg und in St. Ursula in Lipp von gemeinsamer Sprache. Ebenfalls vergleichbar

ist die Figurenbehandlung in den Darstellungen. Mehrheitlich knittern oder flattern moderat gezackte, meist weiche, doch üppige Stoffe um von Gotik geprägte, hohe, schlanke und bewegliche Figuren und folgen dabei den Körperbewegungen. Ausgenommen von dieser Stoffbehandlung ist die Vorgehensweise in der sog. Taufkapelle von St. Kunibert und in St. Severin; hier hat der Maler die Zackungen, Splitterungen und Abwehungen heftiger ausgedrückt. Die Malereien von St. Margareta in Gerresheim können wegen mehrfacher Übermalungen nicht in die Betrachtung einbezogen werden. In der Buchmalerei findet sich kein so einheitliches Bild wie in der Monumentalmalerei. Während die Aachener Königschronik in Stil, Figurenauffassung und Ikonographie in die Nähe der Malerei in der Taufkapelle von St. Gereon gerückt werden kann, verweist die Anbetung der Magier im Häuser- und Rentenverzeichnis der Kölner Dreikönigenbruderschaft auf St. Severin und St. Kunibert. Die aufgezeigten Ähnlichkeiten sollten jedoch nicht mit den oft ungesicherten Datierungen der Kirchen erklärt werden, sondern eher mit einer anderen Auslegung des Zackenstils. In der Urkunde der Lupusbruderschaft und der Bibel von Heisterbach manifestiert sich Nähe zur Gewölbemalerei von St. Maria Lyskirchen. Teilweise abweichend vom bisher Gezeigten präsentiert sich die frühe Kreuzigung in Florenz. Die Gewandstoffe lassen in Brechungen, Zackungen und Dichte die Feinheit vermissen, wie sie sich in den anderen Kölner Kunstwerken zeigt, die Körperdarstellung hingegen signalisiert Erfahrung im Umgang mit westlicher Gotik. Der überbreite Querbalken des Kreuzes, die auffallend dünnen, nach unten durchgebogenen Arme mit gespreizten Händen und der ausgemergelte Körper Christi mit stark abgeknickter Hüfte, Kopfbrett und Suppedaneum weisen ebenso auf die Kenntnis byzantinisch geprägter Kunstwerke hin wie das stoffreiche, über die Knie fallende Lendentuch mit großem Knoten. Die genannten Details können aber auch partiell mit Wissen um Kölner Denkmale erklärt werden wie St. Maria Lyskirchen und St. Kunibert. In den wenigen erhaltenen Werken der Glasmalerei sind besonders die beiden Bibelfenster des Kölner Doms und in Mönchengladbach in so vielen Einzelheiten deckungsgleich, dass es naheliegt, eine gemeinsame Werkstatt anzunehmen. Die Schiefertafeln von St. Ursula können im Zusammenhang mit der Taufkapelle von St. Gereon und St. Maria Lyskirchen betrachtet werden.

Auf dem Gebiet der Ikonographie zeichnet sich die Kölner Malerei im Zackenstil durch vielfältige Übereinstimmungen aus, von denen einige genannt werden sollen. In den Verkündigungsszenen von St. Kunibert und St. Maria Lyskirchen sind beide Marien barhäuptig, in der Geburtsdarstellung der Bibel von Heisterbach trägt Maria ebenfalls

keinen Kopfschleier. Der Kopf des hl. Konstantin in der Taufkapelle von St. Gereon wird bei Karl dem Großen in der Aachener Königschronik übereinstimmend formuliert. St. Margareta in Gerresheim und St. Gereon weisen Vorhangmalerei auf. Im typologischen Zyklus des älteren Bibelfensters des Kölner Doms fehlt ebenso wie in der Gewölbemalerei von St. Maria Lyskirchen jegliche Begebenheit aus dem Erwachsenenleben Christi zwischen Taufe und Einzug nach Jerusalem.

Die Zackenstilmalerei am Niederrhein zeigt seit ihren Anfängen ein recht einheitliches Bild, Anfänge, die in jüngerer Vergangenheit mit den Mitteln moderner wissenschaftlicher Untersuchungsmethoden teilweise deutlich korrigiert werden konnten. Durch diese Tatsache hat sich die seit Haseloff und besonders seit Clemen vertretene Lehrmeinung, dass am Niederrhein der Muldenfaltenstil dem Zackenstil zeitlich vorgegangen sei, gestützt durch die teilweise veränderten Datierungen, in ihrer Ausschließlichkeit als nicht haltbar erwiesen. Die Korrekturen einzelner Baudaten, wie z. B. von St. Maria Lyskirchen und der Taufkapelle von St. Gereon, hat folgerichtig zu einer Neueinschätzung der Datierungen einiger Monumentalmalereien geführt. Die veränderte zeitliche Festlegung hat in Zusammenschau mit stilistischen und ikonographischen Kohärenzen zu einer modifizierten Perspektive auf niederrheinische Kunstwerke im Zackenstil geführt.

Nach dem oben Gesagten kann festhalten werden, dass sich der Großraum Köln-Niederrhein zwischen 1200 und 1270 in der Zackenstilmalerei als kraftvoller, kompakter Kunstkreis mit eigenem Idiom darstellt. Es ist der Eindruck einer Malerschule entstanden, die offenbar unabhängig von stilistischen Auffassungen im Osten und Süden Deutschlands unter Einbeziehung französischer gotischer Anregungen gewirkt hat.

III. AUSWIRKUNGEN DER KÖLNER MALEREI AUF MONUMENTALMALEREI

III.1. Im westlichen Westfalen

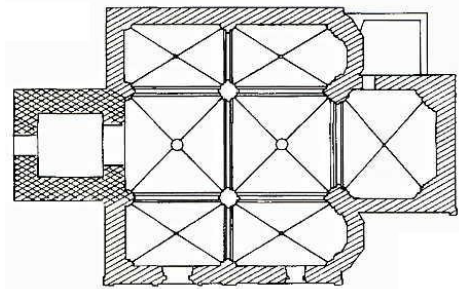
In der Politik der Erzbischöfe von Köln spielt Westfalen seit alters her eine bedeutende Rolle. Bezeichnenderweise trägt das erste Kapitel einer Arbeit Leidingers denn auch die Überschrift: „Soest als Nebenresidenz der Kölner Erzbischöfe“²⁹²; damit ist die Bedeutung Soests für das Kölner Erzstift in aller Kürze treffend umrissen. Denn Soest liegt an der alten Heerstraße, die von Köln nach Osten und Nordosten führt. Daneben spielt der Hellweg für den Gütertransport von Westen nach Osten (und in umgekehrter Richtung) eine wichtige Rolle.

„Während einer kurzen Zeit, in der ersten Hälfte des 13. Jh.“ wird der Westfale von einer „rauschartigen Raserei befallen“²⁹³, „einer alles erschütternde Bewegung“²⁹⁴ Mit diesen Worten wird die Hinwendung westfälischer Monumentalmalerei zum Zackenstil beschrieben.

EVANGELISCHE PFARRKIRCHE ST. MARGARETE IN METHLER BEI KAMEN

Baugeschichte und Architektur

Aus einer Schenkungsurkunde des Jahres 898 geht hervor, dass eine Frau Wichburg und ihre vier Söhne die damalige Kirche dem Kloster St. Gereon in Köln übereignen. Fundamentreste dieses Gebäudes sind bei Grabungen im Zuge von Sanierungsarbeiten 1986 gefunden worden. Die Mauerreste in eckiger Grundform entsprechen in etwa den Abmessungen des heutigen Mittelschiffs und Sanktuariums.



Die Ortschaft Methler wird 1189 erstmals als Kirchspiel erwähnt. Die Baugeschichte von St. Margarete kann durch dendrochronologische Untersuchungen im Jahr 2004 präzisiert werden. Danach sind die im Dach (über Mittel- und Seitenschiffen sowie über

²⁹² Leidinger 1981, S. 85

²⁹³ Schmitz 1906, S. XII

²⁹⁴ Ebd., S. 95

Sanktuarium) verbauten Hölzer um 1250 geschlagen worden. Das heißt, der Baubeginn ist um 1240/45 zu vermuten, eine Datierung, die auch Lobbedey vorschlägt²⁹⁵. Es wird eine dreischiffige, zweijochige Hallenkirche mit viereckigem Ostabschluss und vorgelagertem Westturm aus für den Hellweg typischem grünem Sandstein errichtet, deren Schauseite sich im Süden befindet. Im Inneren präsentiert sich die Kirche mit gebusten Kreuzrippengewölben, um drei Stufen erhöhtem, quadratischem Sanktuarium und leicht abgerundeter Apsis. Das durchfensterte Sanktuarium ist durch aufwendige Wandgliederung hervorgehoben. Die Seitenschiffe schließen nach Osten mit ebenfalls halbrunden Nebenapsiden ab, Die Kirchenschiffe sind mit Bündelpfeilern unterteilt, deren vorgelagerten Halbsäulen und Dienste durch überaus reiche Kapitellplastik auffallen.

Monumentalmalerei

Der heutige Zustand der Monumentalmalerei ist wegen Überarbeitungen im 19. Jh. nur mit erheblichen Einschränkungen ein Spiegel des Originals²⁹⁶. Das hoch ansteigende Kreuzrippengewölbe des Sanktuariums ist ebenso wie die Fensterzone mit Monumentalmalerei (Abb. 27) in Kalk-secco-Technik oberhalb eines den gesamten Baukörper umschließenden Gurtgesimses ausgestaltet. Die östliche Gewölbekappe zeigt eine Maiestas-Darstellung in der Mandorla, die rechts und links von einem Engel flankiert ist. Der Weltenherrscher hat die Rechte segnend erhoben, während er mit der Linken das auf seinem Knie ruhende, aufgeschlagene Buch umfängt. Die drei weiteren Gewölbekappen sind mit Ornamentstreifen unterteilt, sodass insgesamt sechs Bildfelder entstehen. Unter einem mit Sternen besetzten Gewölbe sind die Malflächen mit Darstellungen von heiligen Bischöfen und Märtyrern(innen) geschmückt, darunter Johannes, Katharina mit dem Rad und Magdalena mit Salbgefäß. Die Fensterzonen der Wände sind in je zwei Register unterteilt. Im Osten ist südlich und östlich der Fenster eine Verkündigungsszene gegeben. Darunter sind je zwei Apostel unter einer Doppelarkade dargestellt, Petrus und Paulus sind mit ihren ikonographischen Attributen ausgezeichnet. Die Einteilung der Süd- und Nordwand entspricht derjenigen im Osten. Im oberen Gewölbezwickel blickt ein Engel auf Laurentius (Osten) und einen hl. Diakon (Westen) herab, darunter befinden sich unter einer Architekturstellung vier Apostel. Die Nordwand zeigt unterhalb eines verkündenden Engels im Scheitel des Fensters

²⁹⁵ Lobbedey 2000, S. 459

²⁹⁶ Ebd.

die hl. Margareta auf einem Drachen stehend, ihr gegenüber ein Heiliger mit Schwert. Darunter versammeln sich rechts und links des Fensters vier weitere Apostel. Alle Figuren sind in Frontalansicht respektive Dreiviertelprofil gemalt, einige stehen in leichtem Kontrapost mit angedeuteter Drehung der Köpfe.

Stil und Datierung

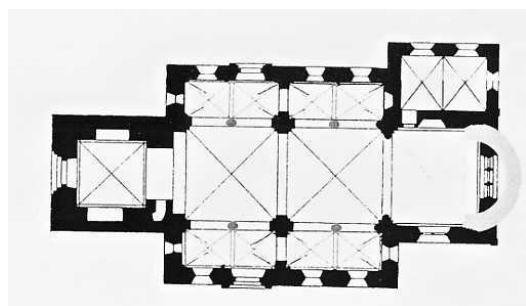
Trotz des Vorbehaltes hinsichtlich restauratorischer Eingriffe in die Wandbilder ist ausgeprägter Zackenstil gut erkennbar. Die Gewänder zeichnen sich durch reiche Draperie mit zahlreichen Zugfalten, Zackungen, Bauschungen und Abwehungen aus, sodass die Malerei in Methler dem Zackenstil zugeordnet werden kann. Nachdem die oben genannten Untersuchungen eine annähernde Datierung des Bauwerkes ermöglicht haben, kann für die Entstehung der Wand- und Gewölbemalereien die Erbauungszeit, eine Zeit zwischen 1250 und 1255 angenommen werden²⁹⁷.

In Thematik und stilistischer Ausführung sind Ähnlichkeiten sowohl mit niederrheinischer Zackenstilmalerei als auch mit der Soester Hohnekirche (s. unten) feststellbar. Bezüglich der letztgenannten Kirche zeigt sich auch auffallende Übereinstimmung in der Architektur, sodass es angezeigt scheint, auch die Hohnekirche trotz ihrer Zugehörigkeit zu ostwestfälischen und mitteldeutschen Denkmälern hier vorzustellen.

ST. JOHANN-BAPTIST IN DORTMUND-BRECHTEN

Baugeschichte und Architektur

Der Ort Brechten wird erstmals 950 urkundlich erwähnt²⁹⁸. Die Gründung seiner Pfarrkirche geht auf zwei Sagen zurück: Nach der einen geht sie bis in die Zeit Karls des Großen zurück; die zweite Sage erzählt von einer Königin von



Schottland, die die Kirche St.-Johann-Baptist im Gedenken an ihren 1254 bei Brechten gefallenen Ehemann gestiftet habe²⁹⁹. Die Kirche untersteht dem Patronat des Essener Stiftes³⁰⁰ und gehört seit 1180 (Bann gegen Heinrich den Löwen, der Herrscher

²⁹⁷ Thümmler 1959, S. 332

²⁹⁸ Rüsche u. Welzel 2009, S. 12

²⁹⁹ Ludorff 1895, S. 27

³⁰⁰ Rüsche u. Welzel ebd., S. 3

über Westfalen gewesen ist) zum Besitz des Erzbischofs von Köln als Herrn des Herzogtums Westfalen.

Die Kirche ist als dreischiffige, zweijochige Hallenkirche mit im 13. Jh. verändertem vorgelagertem, quadratischem Westturm errichtet worden. (Im Zuge von Erneuerungen der Heizungsanlage im Jahr 1983 werden Zeugnisse für zwei Vorgängerkirchen freigelegt³⁰¹.) Im Inneren zeigt sich ein an drei Seiten durchfenstertes, annähernd quadratisches Sanktuarium mit geradem Abschluss und leicht spitzbogigem Triumphbogen. Die Mittelschiffjoche sind kreuzrippengewölbt, die Seitenschiffe mit halber Breite des Mittelschiffs haben kuppelartige Tonnengewölbe mit aufgemaltem Rippen-system. Die Datierung des Baubeginns von St.-Johann-Baptist wird für eine Zeit um 1240³⁰² bis 1254³⁰³ angenommen.

Monumentalmalerei

Über den Altarraum spannt sich ein mit Sternen besetztes Himmelszelt (Abb. 24), an dem das Jüngste Gericht veranschaulicht ist. Darin ist nach Osten der segnende Christus der Weltenrichter in der Mandorla eingefügt, die von Engeln begleitet wird. Die Mandorla kragt leicht über die Gewölbemitte hinaus. Vom Mund Christi gehen seitlich nur noch schwach erkennbare Schwerter aus. Nach Westen sind über dem Triumphbogen Maria und Johannes d. T. gegeben. Die Gottesmutter ist mit der Himmelskrone ausgezeichnet, hat die Hände im Orantengestus erhoben, steht in leichter Schrittstellung. Der mit struppigem Haar und Bart gekennzeichnete Johannes hält in der Linken ein Buch. Bei beiden Figuren verläuft ein überlanges Spruchband. Gemeinsam mit der Wiedergabe der Maiestas-Domini-Darstellung handelt es sich bei der Komposition um eine Deesis-Darstellung. Im Süden zur Rechten Christi ist der Zug der Verdammten illustriert, die angeführt von einem Engel Zutritt zum Himmlischen Jerusalem erlangen, verkürzt wiedergegeben durch mehrteilige Stadtarchitektur. An der Spitze des Zuges geht ein Bischof, gefolgt von einem gekrönten Paar, einer Frau, einem Mönch. Auf der Nordseite bewegt sich der Zug der Verdammten weg vom Thron Christi, der Weg dorthin wird ihnen von einem Engel verwehrt. Ihnen vorweg zieht ein Teufel an einem Strick, mit dem die unbedeckten Verdammten zusammengebunden sind. Am nächsten zu Satan steht eine Frau mit Kind, die ihn an der Nase zieht. Auf der anderen Seite

³⁰¹ Ebd., S. 24

³⁰² Ebd., S. 28

³⁰³ Demus 1968, S. 200

des Teufels werden verkleinert abgebildete Menschen vor den Höllenschlund geschleppt und dort gequält, der als Drachenkopf mit aus dem Maul lodernden Flammen interpretiert ist. In den Gewölbezwickeln blasen Engel ihre Posaunen zum Jüngsten Gericht. An der Ostwand des Sanktuariums befinden sich zwei weitere Fresken. Unter je einem reichen Architekturbaldachin sind Maria als Himmelskönigin und der segnende Christus als Auferstandener mit Siegesfahne gegeben, beide werden von einer knienden Stifterfigur begleitet.

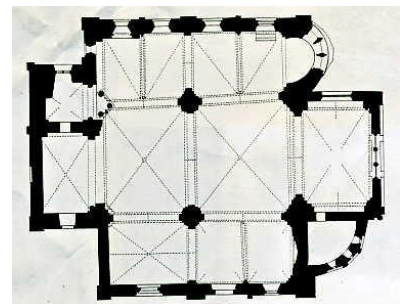
Stil und Datierung

Die Gewölbemalerei über dem Sanktuarium kann nur in Teilen dem Zackenstil zugeordnet werden. Diese Beobachtung gilt besonders für die zentrale Deesis-Darstellung. Bei der Abbildung des „Zuges der Erlösten“ jedoch sind hohe, schlanke und bewegliche Figuren in stoffreiche Gewänder gekleidet, deren Draperie knittrig gerafft, gestrafft mit Stauchungen und Bauschungen mit gelegentlichen Abwehungen gelegt ist und somit Hauptmerkmale des Zackenstils zeigt. Bei den Darstellungen der Engel, dem Zug der Seligen sowie bei den Fresken an der Ostwand des Altarraums ist der unruhige Stil vollständig ausgeprägt. Die Datierung der Gemälde kann für die Zeit bald nach der Erbauung der Kirche, d. h. um 1255–1260 angenommen werden.

ST. MARIA ZUR HÖHE IN SOEST, SOG. HOHNEKIRCHE

Baugeschichte und Architektur

Während seiner Amtszeit (1179–1191) ordnet der Kölner Erzbischof Philipp von Heinsberg in einer nicht datierten Urkunde die Soester Pfarrbezirke neu. Darin wird das Bestehen der Hohnekirche vorausgesetzt, aber nicht namentlich erwähnt³⁰⁴. Die erste namentliche Nennung eines Pfarrers Adolfus findet sich 1221–1224³⁰⁵.



Die Baudaten der Hohnekirche sind bis heute nicht restlos geklärt. Schmitz hält den überlieferten Bau nicht für einen Neubau, sondern für eine Erweiterung, die ab etwa 1220 durchgeführt worden ist³⁰⁶. Schwartz vermutet als Erklärung für den nach Norden

³⁰⁴ Lobbedey 1999, S. 393

³⁰⁵ Schwartz 1956, S. 204

³⁰⁶ Schmitz 1906, S. 70

verschobenen Westturm und den ungewöhnlichen Übergang von der unteren Turmkapelle zu den anderen Bauteilen einen Planwechsel einer Ende des 12. Jh. begonnenen kleinen Kirche, die um 1220 vollendet ist³⁰⁷, wegen des Bevölkerungswachstums in Soest ab etwa 1200. Hingegen hat Lobbedey bei Grabungen die Fundamente einer dreischiffigen Vorgängerkirche mit drei Apsiden aus dem späten 12. Jh. freigelegt. Die ergrabenen Fundamentreste lassen auch auf einen zweiten Turm im Süden schließen³⁰⁸.

Es ist eine dreischiffige, zweiachsig Hallenkirche mit kuppelartigen Kreuzgratgewölben im Mittelschiff entstanden. Daran schließen sich nach Norden und Süden breite Seitenschiffe mit einhüftigem Gewölbe³⁰⁹ an, die die gleiche Jochlänge haben wie diejenigen im Mittelschiff. Der reich profilierte Triumphbogen mit mehrfach abgetreppten Innenseiten öffnet sich nach Osten zum Presbyterium mit geradem Ostanschluss.

Monumentalmalerei

Die 1869 entdeckte Ausmalung der Hohnekirche wird 1889 vollständig freigelegt³¹⁰, im Lauf des 20. Jh. werden die Arbeiten des 19. Jh. abgenommen, die freigelegten, nun fragmentarischen Originale gereinigt und gesichert. Auch hier liegen also Monumentalmalereien mit erheblichen Eingriffen vor. Es ist anzunehmen, dass als erster Arbeitsgang die dekorative Ausmalung der Gewölbe und Gurtbögen ausgeführt worden ist, da sie an mehreren Stellen von der figürlichen Malerei überlagert ist. Daran anschließend sollen in chronologischer Reihenfolge das rippenlose Kreuzgewölbe des Sanktuariums, die Apsis und die Heiliggrabnische figürlich ausgemalt worden sein.

Der Scheitel des Gewölbes über dem Altarraum (Abb. 25) ist mit einem Lilienkranz betont, der von zwei Engeln mit Weihrauchfässern flankiert ist. Sie senken sich auf die Gottesmutter herab, die im Osten über den dreiteiligen Apsisfenstern zu sehen ist. Maria sitzt in frontaler Haltung auf vergoldetem Thron, angetan mit Lilienkrone und Lilienzepter (womit sie als Himmelskönigin ausgewiesen ist). Auf ihrem Schoß sitzt der segnende Jesusknabe mit einer kleinen Schriftrolle in der Linken. Die Mutter hält ein Tüchlein in der linken Hand. Die Darstellung ist mit einem liliengeschmückten Dreipass überfangen. Zwei Engel knien anbetend zu beiden Seiten des Thrones, daneben stehen rechts Johannes d. E. mit hellem Haar und Bart und links Johannes d. T. mit

³⁰⁷ Schwartz 1956, S. 216f

³⁰⁸ Lobbedey ebd., S. 394

³⁰⁹ Die Gewölbe im Südseitenschiff weichen teilweise ab; das westliche Joch zeigt ein echtes Kreuzgratgewölbe.

³¹⁰ Lobbedey ebd., S. 398

weißem Haar und Bart. Die Darstellung ist von einem kreisrunden Chor zeremoniell in der Art byzantinischer Hofkleidung gewandeter, frontal ausgerichteter Engel mit steil erhobenen Flügeln umgeben. Alle haben goldene Kragen, einige der Gewänder zeigen an den Fußsäumen goldene Troddeln; vier aus der sechzehnköpfigen Engelschar sind mit Brustbändern ausgezeichnet, sechs tragen Zepter, drei halten Reichsapfel in der Hand, die übrigen haben die Hände im Orantengestus erhoben. Einige Engel stehen im Kontrapost, der mitunter nur angedeutet ist, die anderen in Schrittstellung. Der Engelsreigen wird nach außen mit einem floral ornamentierten Fries begrenzt, in den Brustbilder von zehn Propheten mit Spruchbändern eingefügt sind. In den vier Zwickeln sind alttestamentarische Präfigurationen des Neuen Testaments zu sehen: Im Nordwesten bewirbt Abraham die drei Engel (Verkündigung an Maria), im Nordosten die Opferung Isaaks (Das Leiden des Herrn), im Südosten Moses und die eiserne Schlange (Kreuzigung Christi) und im Süden Elias und das Weib Sarepta (Kreuztragung). Die beiden Seiten des Fensters sind in zwei Registern mit weiteren typologischen Bildern ausgemalt. Im Norden sind dies Daniel (mit Spruchband) in der Löwengrube, dem auf Geheiß des Herrn Speisen gebracht werden, darunter Jesus unter den Priestern. Im Süden vollbringt im oberen Wandstreifen Moses das Quellwunder, darunter ist die Taufe Jesu gegeben. Auf der untersten Ebene ist links des Altars eine Kreuzigungsszene dargestellt, rechts ist ein Brustbild des Stephanus (bei Lobbedey ein Bischof³¹¹) eingefügt. Unter diesen beiden letzten Bildern schließt sich nach unten Vorhang- oder Teppichmalerei an.

Die vermutlich um 1220³¹² entstandene Heiliggrabnische im westlichen Wandfeld der nördlichen Seitenschiffwand ist als Nachbildung des Heiligen Grabes und der Grabnische in Jerusalem aufzufassen und Geschehnissen um die Kreuzigung gewidmet. Auch die vier Medaillons mit Vierpässen in der Vorderwand sind dem Jerusalemer Grab nachempfunden³¹³. Die Nische ist von einer mehrfach getreppten Arkade überfangen, deren Bögen von je drei kleinen Säulen getragen werden. Darin befindet sich als zentrale Malerei die Kreuzigung. Jesus Christus hängt an einem Kreuz mit überlangem Querbalken. Die auffallend langen dünnen Arme sind kaum durchgebogen, fast waagrecht ausgebreitet. Sein Kopf ruht nach rechts geneigt auf der Schulter. Rechts des Heilands steht ein Soldat, der den Lanzenstich in die rechte Seite des

³¹¹ Lobbedey 1999, S. 399

³¹² Fidler 1997, S. 21

³¹³ Ebd., S. 22

Gekreuzigten ausführt, auf der linken Seite reicht ein Knecht den auf einen Stab gesteckten Essigschwamm empor. Neben dem Soldaten stehen drei Frauen, die Jesus auf seinem letzten Gang nach Golgatha gefolgt sind. Die in der vorderen Reihe stehende Gottesmutter ist in Ohnmacht gesunken und wird von einer hinter ihr stehenden Frau gestützt. Auf der linken Seite des Kreuzes steht hinter dem Knecht eine Gruppe teilweise bewaffneter Juden, die der mittelalterlichen Konvention entsprechend mit sog. Judenhüten ausgezeichnet sind.

An der inneren westlichen Wand der Nische sind die drei Marien am Grab (als Teil der Auferstehungsgeschichte; Abb. 26) zu sehen. Die mittlere, frontal ausgerichtete Frau schwenkt mit beiden Händen ein Weihrauchfass, die beiden äußeren, im Dreiviertelprofil abgebildeten Frauen tragen einen Salbtopf, die linke (im Norden) schwenkt ein weiteres Weihrauchgefäß. An der gegenüberliegenden Südwand sitzt, den Kopf leicht nach links wendend, der Engel auf dem Sarkophag, in der Linken ein Lilienzepter haltend und die mächtigen Flügel ausbreitend. Ein schmaler Rahmen trennt das Bild von der darüber liegenden eigentlichen Auferstehungsszene. Vor dem Grab schlafen drei Soldaten. Darüber ist Jesus Christus im Begriff, dem steinernen Sarg zu entsteigen, das rechte Bein befindet sich schon außerhalb. Er hat die Rechte segnend erhoben, die Linke hält den Kreuzstab. Auch die Darstellung der drei Marien am Grab ist gerahmt, darüber ist die eigentliche Himmelfahrt gegeben. Am unteren Bildrand stehen links eines Berges (vielleicht des Erdballs) eine die Hand zum Auferstandenen erhebende Frau und rechts ein Mann und eine Frau. Alle sind nimbiert. Der segnende Heiland erhebt sich gen Himmel, verdeutlicht durch das flatternde Gewand. An seiner rechten Hand senkt sich ein Engel auf die Menschen herab, der ein Spruchband entrollt. Der Scheitel des Arkadenbogens enthält ein Medaillon mit dem Lamm Gottes mit Siegesfahne.

Stil

Die Malerei in Apsis und Heiliggrabnische zeigt unterschiedliche Faltenbehandlung, die aber durchweg dem Zackenstil zuzurechnen ist³¹⁴ und „zur Gruppe des rheinischen gebrochenen Stils gehört“³¹⁵. Neben weich fließenden runden Falten etwa in der Art des sog. Muldenfaltenstils und Schlaufenfalten hat der Maler die Gewänder der schlan-

³¹⁴ Schwartz ebd., S. 227 rechnet „die Gemälde im Chor von St. Maria zur Höhe einer zweiten Phase des romanischen Stils in der Soester Malerei“ zu und spricht erst bei der nördlichen Seitenapsis von Zackenstil.

³¹⁵ Clemen 1916, S. 798

ken, hohen, beweglichen Figuren auch in kleinteilige, nervöse Fältelungen in der Binnenzeichnung gelegt und mit spitzen, starren Zacken und Abwehungen versehen. Es ergibt sich hier wie in den frühen Malereien in Köln ein Nebeneinander verschiedener Auffassungen der Draperie.

Datierung

Presbyterium und Heiliggrabnische im nördlichen Seitenschiff sollen der älteren Bemalung angehören, die Clemen nach 1220–1230 ansetzt³¹⁶. Auch Schwartz hält einen Beginn der früheren Wandmalerei um 1220 für möglich, auf die weitere Ausführungen bis etwa 1260 gefolgt seien, sodass mit einer gesamten Arbeitszeit von etwa vierzig Jahren zu rechnen sei³¹⁷. Claussen vermutet aufgrund divergierender Faltenbehandlung zwei Ausmalungsetappen, von denen eine um oder nach 1240 Presbyterium, Apsis und Grabnische umfasst, während in der zweiten der „Katharinenchor“ nach der Jahrhundertmitte entstanden sei³¹⁸ und stilistisch kölnische Vorbilder habe. Eine solche Verwandtschaft hat schon Clemen erkannt, und zwar mit den wichtigsten Kölner Wandmalereien in St. Pantaleon, in St. Kunibert und in St. Gereon.³¹⁹ An anderer Stelle ordnet er die älteren Malereien der Hohnekirche „jener rheinischen Gruppe des eckig-gebrochenen Stils“ zu³²⁰. Diese Feststellungen mögen sich auf das Zusammenspiel geschmeidiger, schlanker Figuren (besonders zu beobachten in der Grabesnische) mit Bekleidungen im Zackenstil beziehen, wie sie z. B. auch in St. Maria Lyskirchen zu beobachten sind. Lobbedey denkt an die Ausmalung „des Hauptchores“ um 1240³²¹.

Schmitz sieht sich angesichts der Gewölbemalerei der Hohnekirche neben byzantinischen Denkmälern an die Kuppel der Martorana in Palermo erinnert³²². Auch Schwartz denkt bei dem Engelsreigen in Soest an Einfluss durch sizilianische Mosaiken, allerdings an „die Dekoration der Vierungskuppel der Cappella Palatina“³²³ in Palermo. Im Zusammenhang mit kreisrunden „Paradies- und Himmelstadt-Darstellungen“³²⁴ sei

³¹⁶ Ebd., S. 797

³¹⁷ Schwartz 1927, S. 226

³¹⁸ Claussen 1980/81, S. 643–668, 654

³¹⁹ Clemen 1903, S. 45

³²⁰ Clemen 1916, S. 797

³²¹ Lobbedey 1999, S. 399

³²² Schmitz 1906, S. 73

³²³ Schwartz ebd., S. 230

³²⁴ Ehmke 1962, S. 23–30, S. 27

hier ein kurzer Exkurs über St. Margaretha in Neunkirchen eingefügt. In der kreisförmigen Ausmalung der Hängekuppel ist die „Anbetung des Lammes“ nach Apokalypse 4,6–5,15 aus dem 3. Viertel des 13. Jh. dargestellt, in deren Zentrum sich das Lamm Gottes in einem Medaillon befindet. Am inneren Rand des äußeren Kreises sind die vierundzwanzig Ältesten auf einer gemeinsamen Thronbank angeordnet. Im Osten und Westen wird die Reihe der Ältesten von je zwei Cherubim unterbrochen. Ihre Flügel sind steil aufgestellt, übereinandergeschlagen und berühren das Medaillon. Ehmke führt verschiedene denkbare Vorbilder an, an denen sich der Neunkirchner Maler mit diesem in Deutschland seltenen Thema auseinandergesetzt haben könnte. Unter diesen Beispielen nennt sie auch das Kuppelmosaik der Cappella Palatina in Palermo³²⁵. Darin ist die Büste des Pankrators gegeben, umgeben von acht radial angeordneten anbetenden Engeln im äußeren Kreis. Zusammenfassend verweisen drei Autoren auf die Bedeutung der sizilianischen Mosaiken des 12. Jh. auf die Kunst in Nordwestdeutschland.

Die nach Osten in einem asymmetrischen, leicht nach Norden verschobenen Halbrund abschließende Apsis des nördlichen Seitenschiffs ist mit drei Fenstern unterteilt, die ebenfalls aus dem Scheitel gerückt sind. Nördlich und südlich der Fenster werden in zwei Registern Begebenheiten aus der Katharinen-Legende geschildert. In der Kalotte befindet sich eine (teilweise nachgearbeitete) Darstellung der Marienkrönung. Auf einer vergoldeten Thronbank mit halbrunder Rückenlehne (wie in der Markuskapelle in Altenberg) und Wangen finden sich Maria und Jesus Christus. Auf der linken Seite sitzt leicht nach rechts gewandt der Gottessohn mit reich ornamentiertem Nimbus. Er hält in der Linken ein langes Lilienzepter, blickt nach rechts zur Mutter, der er mit erhobenerm rechtem Arm die Himmelskrone auf das Haupt senkt. Rechts des Heilands sitzt die Gottesmutter; sie wiederum ist leicht nach links dem Sohn zugewandt. Die Krone berührt bereits den demütig gesenkten, nimbierten Kopf. Maria hat die Hände im Gebet erhoben, ihr weiter Mantel ist mit Sternen geschmückt. Zur rechten Seite des Thrones steht die ganz in Weiß gehüllte Maria Magdalena mit dem Salbgefäß, auf der anderen Seite betrachtet die hl. Katharina das wundersame Geschehen; sie ist nicht durch ihr Attribut, das Rad, gekennzeichnet, sondern hält ein Buch. Über der Szene schweben zwei Engel. Das Bild wird an der Bogenöffnung und nach unten mit einem breiten floral ornamentierten Fries begrenzt.

³²⁵ Ebd.

Daran schließen sich die Katharinen-Darstellungen an. Im oberen nördlichen Quadranten sitzt am äußeren Bildrand Kaiser Maximinus mit über einandergeschlagenen Beinen nach links gewendet auf einem goldenen Thron mit Baldachin. Als Podest für den Herrschersitz dient das Modell eines Gebäudes. Er hält das Richterschwert in der linken Hand, mit der Rechten zeigt er auf die Prinzessin. Links vor ihm ist auf einer goldenen Säule ein Götterbild angebracht, dem links davon stehende Menschen Opfergaben darbringen. Daneben befindet sich die hl. Katharina, die sich weigert, dem Befehl des Monarchen zu folgen, es den Untertanen Maximins gleichzutun und das Bildnis anzubeten. An der Südwand jenseits des Fensters thront wiederum der Kaiser. Ihm gegenüber diskutiert die nimbierte Königstochter mit den vom Monarchen herbeigerufenen fünfzig Gelehrten. Einige tragen Kopfbedeckungen, andere haben die Hände im Redegestus erhoben. Da die Märtyrerin die Philosophen widerlegen kann, lässt der Kaiser sie zornentbrannt ins Feuer werfen. Folgerichtig sieht man ebenfalls im Süden, wie die Weisen in einer großen Vertiefung (Feuerofen) verbrannt werden. Einige von ihnen werden von Knechten mit langen Stangen niedergedrückt. Unter einem breiten Ornamentfries setzt sich im Norden die Erzählung mit dem Radwunder fort. Die vom Kaiser zum Tod durch das Rad verurteilte Heilige kniet am linken Bildrand betend am Boden ihres Kerkers, und das mit langen Spitzen versehene Folterrad wird von zwei herbeifliegenden Engeln zerschlagen. Die umherfliegenden Teile des Foltergerätes verletzen die Henkersknechte. Daraufhin befiehlt der aufs Äußerste gereizte Kaiser die Hinrichtung durch das Schwert, die im Süden dargestellt ist. Einige mitgefangene, christliche Getreue sind bereits getötet, während die an der linken Seite stehende, an eine Begleiterin geschmiegte Katharina ihren Schwertstreich noch erwartet. Der Raum unterhalb der Wandbilder ist mit Vorhangmalerei abgeschlossen.

Die nur schwach gerundete Ostwand des südlichen Seitenschiffs schließlich unterscheidet sich in ihrer Gestaltung radikal von der soeben geschilderten. Oberhalb der Kämpfer ist ein zentrales, sacht spitzbogiges Fenster eingelassen, überfangen mit einem flachen Bogen. Im nördlichen Gewölbezwickel ist der links schreitende Schafhirte Abel abgebildet, der mit verhüllten Händen ein Lamm als Opfergabe darbringt und dabei zum im Bogenscheitel wiedergegebenen Gottvater aufblickt. Er ist mit einer Inschrift gekennzeichnet, darüber entrollt sich ein Schriftband. Im südlichen Gewölbezwickel befindet sich der Ackerbauer Kain ebenfalls mit Inschrift und Schriftband. Seinem Beruf entsprechend, opfert er Feldfrüchte; doch er hat Kopf und Blick von Gott abgewandt, auch sein Körper ist leicht nach links gedreht. Die Darstellung des „Opfers

von Kain und Abel“ kann als alttestamentliches Vorbild für das Messopfer am Altar verstanden werden.

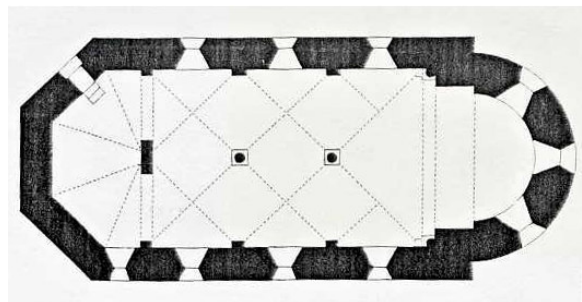
Stil und Datierung

Die Malereien im nördlichen und südlichen Seitenschiff werden in der Literatur aufgrund der Faltenbehandlung und der Annahme einer linearen Entwicklung des Zackenstils einer jüngeren Stilstufe zugeordnet als diejenige in Sanktuarium und Apsis³²⁶. Tatsächlich zeigen die Gewänder ausnahmslos starre Spitzen, Zacken und Abwehungen. Doch sind die Körper unter der Draperie ebenso wie im Presbyterium als schlank und geschmeidig zu erkennen. Beim Vergleich der Gottesmutter in der Apsiskalotte mit Figuren in der Nordapsis sind m. E. jedoch nur geringe Unterschiede wahrnehmbar, sodass die These zeitlich abweichender Ausmalphasen nicht zwingend nachzuvollziehen ist. Mit gleicher Berechtigung können verschiedene Maler angenommen werden. Der Figurenreichtum in der nördlichen Nebenapsis erinnert an St. Maria Lyskirchen, aber auch an die Ausmalungen in St. Blasius und St. Johannes in Braunschweig, hier im südlichen Seitenschiff.

NIKOLAIAKAPELLE IN SOEST

Baugeschichte und Architektur

Die im Mittelalter im Immunitätsbezirk von St. Patrokli gelegene Nikolaikapelle wird erstmals im Jahr 1214 in einem Testament schriftlich erwähnt³²⁷. Ihre Erbauung wird im ausgehenden 12. Jh. vermutet: „Der früheste Termin für den Kapellenbau wäre der



3. Mai 1196 nach der Einigung auf päpstlicher Ebene zwischen Erzbischof Adolf und den Soester Kanonikern für Adolfs Wunsch Kandidaten als Soester Probst, den jungen Verwandten Dietrich von Altena-Isenberg³²⁸. Seit dem 19. Jh. wird St. Nikolai als Stiftung der Soester Kaufmannsgilde und als architektonische Metapher einer Hansekogge interpretiert. Zur Begründung dieser These wird u. a. das Nikolauspatrozinium

³²⁶ Z. B. Schwartz 1956, S. 230; Claussen 1981, S. 654; Fidler 1997, S. 25f; Lobbedey 1999, S. 399f

³²⁷ Skrifer 1996, S. 876

³²⁸ Rütting 2001, S. 25

(Schutzheiliger der Fernreisenden und Seefahrer) angeführt. Doch nach neuerer Forschung ist St. Nikolai eine Propst- und Memorienkapelle gewesen³²⁹.

St. Nikolai ist ein weiteres Mal um die Mitte des 13. Jh.³³⁰ als kreuzgratgewölbte, zweischiffige, dreijochige Halle ohne Gurtbögen errichtet worden, die in der Mittelachse von zwei sich nach oben verjüngenden Säulen getragen wird. Den Säulen gegenüber sind der Süd- und Nordwand schmucklose Pilaster vorgelegt. Hinter dem Triumphbogen mit Blendbogen öffnet sich ein querrrechteckiges Presbyterium, das niedriger ist als die Halle und durch einen weiteren Bogen von der halbrunden, dreifach durchfensterten Apsis unterschieden ist. Diese ist noch tiefer angesetzt als das Sanktuarium. Von Westen führt ein niedriger Vorraum mit zwei rundbogigen Öffnungen in die Halle hinein. Über dem Vorraum erhebt sich die Empore, deren Doppelbogen den Blick nach Osten freigibt.

Monumentalmalerei

Die Nikolaikapelle ist von kriegsbedingten Zerstörungen, die ansonsten die meisten Soester Kirchen beschädigt haben, weitgehend verschont geblieben. Allein das Dach ist zerstört worden. Folglich haben die in Fresko-Secco-Technik ausgeführten Monumentalmalereien bis zur Freilegung im 19. Jh. nur geringen Schaden genommen. Wie in dieser Zeit üblich sind die Bilder übermalt worden, was durch die angewandten Mittel zu erheblichen Zerstörungen geführt hat: Bei einer erneuten Freilegung in den 1960er-Jahren konnten teilweise neben Fehlstellen nur noch die Umrisszeichnungen erhalten werden.

Über dem Mittelfenster der Apsis ist in der Kalotte eine Maiestas-Domini-Darstellung gegeben. Christus sitzt auf einem Thron mit Kreuzstab und Buch des Lebens in der Linken, die Rechte hat er segnend erhoben. Oberhalb des Nimbus sind rechts und links die Buchstaben A und O zu lesen. Die Darstellung ist mit einer Mandorla eingefasst, die von den vier Evangelistensymbolen umgeben ist. Zu beiden Seiten der Mandorla stehen Maria (nördlich) und Johannes d. T. mit Doppelkreuzstab in anbetender, fürbittender Haltung. Die Deesis-Darstellung ist nach außen um zwei weitere Personen erweitert. Neben der Gottesmutter steht der hl. Nikolaus³³¹ in vollem Bischofsornat (Mitra, Kasel, Krummstab in der Rechten, Buch in der Linken). Neben Johannes

³²⁹ Rütting ebd.

³³⁰ Schwartz 1956, S. 88

³³¹ Nach Linnhoff 1984, S. 22 könnte es sich auch um den hl. Bischof Ulrich von Augsburg handeln. Die exponierte Stelle des Bildes lässt diesen Vorschlag als wenig wahrscheinlich erscheinen.

steht der Schutzheilige von St. Patrokli und der Stadt Soest, dargestellt als Ritter mit Schwert und Schild. Schmitz hält die beiden Heiligen rechts der Gottesmutter und links des Täufers für Augustinus und Patroklos³³². Die Komposition wird nach unten zur Fensterzone mit einem Ornamentfries begrenzt.

Fensterpfeiler und Laibungen sind ebenfalls reich geschmückt mit figürlichen Darstellungen. Alle Bilder haben rundbogige Baldachine mit Architekturbekrönung, unter denen die zwölf Apostel (Abb. 28) wiedergegeben sind. Die Reihe der Bilder beginnt mit zwei Aposteln am nördlichen Pfeiler des Triumphbogens und setzt sich an Pfeilern und in den Laibungen fort. Einige halten Bücher in Händen, andere Schriftrollen. Alle sind nimbiert. Nur bei den beiden Aposteln zu Seiten des Mittelfensters ist anhand der Attribute eine Identifizierung möglich. Es handelt sich um Petrus, erkennbar an Kreuzstab und Schlüssel, sowie Paulus, der Buch und Schwert trägt. Am südlichen Pfeiler des Triumphbogens wird der hl. Nikolaus v. Bari unter einem prächtigen Baldachin mit Architekturbekrönung zum Bischof geweiht. Über dem Kopf des Heiligen schwebt von rechts und links je ein Engel heran. Der östliche senkt die Mitra auf das Haupt des Heiligen, der westliche überreicht den Bischofsstab. Zu seinen Füßen sind im Maßstab verkleinerte Menschen versammelt, die mithilfe des mittleren Schmuckstreifens der Kasel in zwei Gruppen geteilt sind. Auf den vier Fensterpfeilern oberhalb der Baldachine mit Aposteln ist je ein weiterer kleinerer Baldachin mit Architekturbekrönung gegeben. Darunter befinden sich Büsten verkleinerter Gestalten, die mit Nimbus, Zepter, Krone oder Kelch ausgezeichnet sind. In den Medaillons im Scheitel jeder Fensterlaibung sind ebenfalls Figuren erkennbar; die beiden äußeren zeigen Engelsbilder, vermutlich die Erzengel Michael mit Himmelskugel und Kreuz und Gabriel mit Himmelskugel, Doppelkreuz und Zepter. Das Medaillon im Scheitel des Mittelfensters zeigt das Lamm Gottes mit Siegesfahne und Kelch, mit dem ein Blutstrahl aufgefangen wird.

Die Deckenwölbung im Presbyterium ist mit Ornamentmalerei und Medaillons ausgeschmückt. Darin sind die vier Propheten mit Spruchbändern wiedergegeben und Gideon mit dem Vlies, Jesse und Aaron mit dem Stab. An den unteren Enden des Gewölbestreifens sind noch die alttestamentlichen Könige David und Salomo zu erkennen. Im Medaillon im Triumphbogenscheitel sitzt die Gottesmutter auf einem Pfostenthron mit dem segnenden Christuskind auf ihrem Schoß (*sedes sapientiae*).

Mit Ausnahme oben genannter Schäden ist das Bildprogramm im Osten der Nikolaikapelle erhalten. Weitere Monumentalmalereien wie z. B. auf der Empore können als

³³² Schmitz 1906, S. 88

wahrscheinlich angenommen werden. An den beiden Längswänden finden sich Reste von Teppichmalerei. Die Deckenmalerei besteht aus Quadraten, die mit gemalten Doppelbändern an die Kämpfer von Mittelsäulen und Pilaster anschließen.

Stil und Datierung

Die Datierung der Monumentalmalerei ist nicht gesichert und wirft Probleme auf. Das Jahr \pm 1200 für den Baubeginn zugrunde gelegt, findet sich in der Literatur keinerlei Begründung oder Anhaltspunkt für die späte Ausmalung, die entweder um 1230³³³ oder zwischen 1242 und 1264, eventuell 1257³³⁴ entstanden sein könnte. Lobbedey stellt die Apsismalerei in die Nachfolge der Hohnekirche³³⁵, Claussen vermutet, dass zwei Hände bei der Ausmalung von Apsiskalotte und Apsiswand, die um oder nach der Jahrhundertmitte tätig gewesen sind³³⁶. Bei den Figuren in der Kalotte fallen die Gewänder schmal an schlanken, bewegten Körpern herab und zeigen an den Säumen zackige Gewandzipfel; in der Binnenzeichnung liegen die Stoffe in recht feinen Falten. Die Gestalten an Fensterpfeilern und -laibungen manifestieren eine stärker ausgeprägte Auffassung des Zackenstils. Die Umrisse sind allseits gebrochen, quer laufende Zugfalten und Raffungen treten im Nebeneinander mit runden Faltenzügen auf. Abgewehrte Gewandzacken beleben die Gestalten und verleihen ihnen den Eindruck von Bewegung. Stilistisch können die einzelnen Bilder ausnahmslos dem Zackenstil zugeordnet werden. „Sie lassen sich einer Gruppe von stilistisch sehr verwandten Wandgemälden anschließen, die kölnische Vorbilder haben“³³⁷. Auch Köpfe und Gesichter ähneln sehr stark jenen am Niederrhein.

³³³ Linnhoff 1984, S. 22

³³⁴ Rütting 2001, S. 27

³³⁵ Lobbedey 1999, S. 405

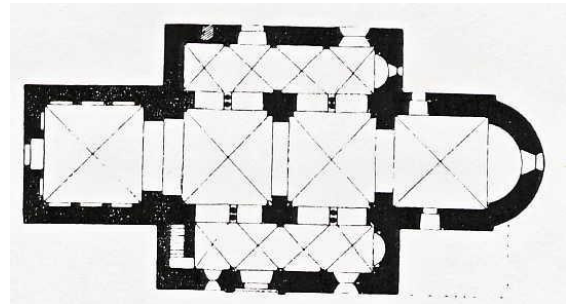
³³⁶ Claussen 1981, S. 657f

³³⁷ Ebd., S. 654

ST. ANDREAS IN OSTÖNNEN

Baugeschichte und Architektur

Die (ev.) Pfarrkirche St. Andreas des am Hellweg gelegenen Ortes Ostönnen, ursprünglich Filialkirche von Westönnen, wird erstmals 1169 in einer Urkunde des Erzbischofs Philipp von Hochstaden³³⁸ urkundlich erwähnt³³⁹. Der Inhalt des erzbischöflichen



Schriftstücks lässt darauf schließen, dass bereits vor 1169 eine Kirche bestanden hat. Grabungen haben ergeben, dass die überkommene Kirche auf den Fundamenten einer älteren Kirche errichtet worden ist. St. Andreas hat unter dem Patronat von St. Cäcilien in Köln gestanden.

„Das Juwel unter den Dorfkirchen des Kreises Soest“³⁴⁰ ist als kleine Pfeiler – und Säulenbasilika ohne Querhaus in zwei Bauperioden erbaut worden und wird wegen der Qualität ihrer Architektur der Bauschule von St. Petri in Soest zugeordnet³⁴¹. Der ersten Bauphase in der ersten Hälfte des 12. Jh. gehört zumindest der untere Teil des fünfstöckigen, quadratischen Westturms an, dessen Ostseite sich im Kircheninneren im Untergeschoss in ganzer Breite mit einem Rundbogen zum Mittelschiff öffnet. Dieses ist – wie das ganze Langhaus – im 3. Drittel des 12. Jh. entstanden, dendrochronologische Untersuchungen zweier Bauhölzer haben eine Datierung von ± 1263 ergeben. Es ist eine dreischiffige, zweijochige, kreuzgratgewölbte Basilika mit breiten Gurtbögen, quadratischem Sanktuarium mit halbrundem, apsidialem Ostabschluss errichtet worden. Zwillingsssäulen mit Würfelkapitellen und ein dazwischen ruhender mächtiger Pfeiler mit vorgelegten Diensten sowie vier gedrungene Arkaden scheiden das Mittelschiff von den gurtlosen, tonnengewölbten Seitenschiffen. Sie schließen im Osten mit flach gerundeten Apsiden ab.

³³⁸ Ludorff 1905, S. 63f

³³⁹ Schwartz 1961, S. 49

³⁴⁰ Ebd., S. 50

³⁴¹ Ebd.; Lobbedey 1999, S. 417

Monumentalmalerei

Die Reste einer früher gewiss umfassenden Wand- und Gewölbemalerei in St. Andreas sind bei Renovierungs- und Restaurierungsarbeiten in den frühen 1960er-Jahren freigelegt worden. Neben der figürlichen Malerei im Sanktuarium ist der Innenraum mit Architekturmalerei ausgestaltet. Vermutlich ist die Apsiskalotte erst 100 Jahre nach Fertigstellung des Gebäudes ausgemalt worden³⁴². Dort ist Christus auf einem Pfostenthron in der Mandorla zu sehen, die von Fragmenten der vier Evangelistensymbole umgeben ist³⁴³. Ein schmaler geometrischer Fries trennt diese Abbildungen von darunter liegenden Szenen. Rechts und links der Mandorla befinden sich je zwei anbetende Heilige. Nördlich der Mandorla sind Teile der Gottesmutter im Dreiviertelprofil mit anbetend erhobenen Händen (Abb. 29) zu sehen. Auf sie folgt nach außen ein heiliger Bischof in Frontansicht, dessen Identität nicht zweifelsfrei feststeht. Wegen der engen Bindung des Ortes an Soest und seiner Lage am Hellweg zwischen den beiden ehemaligen Hansestädten Werl und Soest könnte sich um den hl. Nikolaus handeln, den Schutzheiligen der Reisenden und Schiffer. In seiner Linken ruht der Hirtenstab, mit der Rechten weist er auf Jesus Christus. Die korrespondierenden Figuren im Süden sind weitgehend zerstört. Von der mutmaßlichen Wiedergabe Johannes des Täufers direkt neben der Mandorla sind nur noch der oberste Teil eines Doppelkreuzes und die Mandorla sowie Andeutungen von wallendem Haar erhalten. Etwas besser ist der Zustand einer daneben stehenden jugendlichen Heiligen mit Krone und Palmzweig. Claussen³⁴⁴ und Lobbedey³⁴⁵ denken bei dieser Abbildung an die hl. Katharina, die auch in der Hohnekirche verehrt wird. Pfarrer und Küster von St. Andreas vermuten in der Märtyrerin die hl. Cäcilia wegen der Bindung der Kirche an St. Cäcilien in Köln. Bei der Apsisausmalung von St. Andreas könnte sich folglich um eine Deesis-Darstellung mit Assistenzfiguren handeln. Ein breiter Ornamentfries schließt die Darstellungen zur darunter liegenden Fensterzone ab. Es kann angenommen werden, dass auch die Räume rechts und links des Fensters figürlich ausgemalt gewesen sind. Dafür spricht ein breiter floraler Fries unterhalb des Fensters, der das gesamte Apsisrund umfasst. Den Zeugnissen in anderen Kirchen entlang des Hellwegs entsprechend, ist die Sockelzone vermutlich mit Vorhang- oder Teppichmalerei ausgestaltet gewesen.

³⁴² Lobbedey ebd., S. 418

³⁴³ Bei der Besichtigung ließen sich keine Hinweise auf Evangelistensymbole feststellen. Vielmehr hatte es den Anschein, als handle es sich am oberen nördlichen und südlichen Rand um 2 Engel mit nicht mehr lesbaren Buchstaben in einem Schriftband.

³⁴⁴ Claussen 1981, S. 660

³⁴⁵ Lobbedey ebd., S. 419

An der gegenüberliegenden Westwand des Mittelschiffs ist schemenhaft das Opfer Kains und Abels zu erkennen. Einem querrchteckigen Teppich als Verkörperung des Opfertisches nähert sich von Norden Kain, von Süden sein Bruder Abel. Beide bringen ihre Opfertgaben dar, die von Gottvater (in einem Dreiviertelkreis zentral über dem Opfertisch) entgegengenommen werden. Das Motiv des Opfers von Kain und Abel findet sich auch in der Hohnekirche und etwas früher auch in der Alten Dorfkirche in Bochum-Stiepel, früher Hattingen. Nickel hält die in westfälischen Kirchen zu findenden gemusterten Vierecke für Wandteppiche. Der heutige Restaurierungszustand widerlegt diese Vermutung, das Rechteck kann im Zusammenhang mit Kain und Abel heute ohne Zweifel als Altar identifiziert werden.

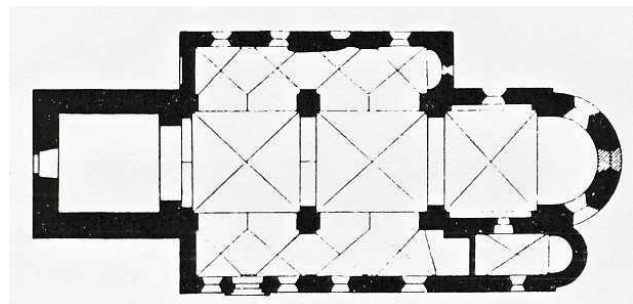
Stil und Datierung

Sowohl die Konturen als auch die Binnenzeichnung lösen sich in einem nervösen Linienspiel mit vielfachem Zackengewirr auf; auf den ersten Blick entsteht der Eindruck, als gebe es in den wenigen Resten der Gewandung keine durchgezogene gerade Linie. Ein ernsthafter Vergleich mit Kölner Malereien ist nur mit Einschränkungen möglich; es lassen sich allenfalls Ähnlichkeiten mit der Kreuzigung in der Taufkapelle von St. Kunibert herleiten, wo sich ebenfalls ein hohes Maß an Erregtheit in der Stoffbehandlung findet. Der unruhige Zackenstil tritt auch in Nideggen auf. Jedoch kann die Gestaltung der Maria mit Kopfhaltung, gedrehten Locken und zahlreichen eckigen Faltenzügen im Schleier mit der Gottesmutter im Dreieinigkeitsretabel aus der Wiesenkirche und der thronenden Gottesmutter von Bargello verglichen werden.

ST. URBAN IN WESLARN

Baugeschichte und Architektur

Das nordöstlich von Soest gelegene Dorf Weslarn wird 1189 genannt, die unter dem Patronat des Propstes von St. Patrokli stehende Kirche St. Urbanus erstmals 1255³⁴⁶. Die dreischiffige, zweijochige, zweitälteste Hallenkirche



³⁴⁶ Schwartz 1961, S. 87

der Soester Börde³⁴⁷ soll nach Schwartz in zwei Bauabschnitten erbaut worden sein³⁴⁸. Wahrscheinlicher aber ist ein Vorgängerbau mit basilikalem Grundriss aus der 1. Hälfte des 12. Jh., dem Westturm und Ostbau zu zurechnen sind, und ein Umbau des Langhauses zur Hallenkirche nach 1200 auf den Fundamenten des früheren Gebäudes. Im Erdgeschoss gibt ein halbhoher Rundbogen den Blick ins Kircheninnere frei. Die beiden Mittelschiffjoche sind kreuzgratig, sehr hoch gewölbt und mit Gurtbögen geschieden, von den Seitenschiffen (das nördliche mit flacher halbrunder Nebenapsis) mit spitzbogigen Tonnen durch Kreuzpfeiler getrennt. Hinter einem gedrückten Triumphbogen öffnet sich das fast quadratische Sanktuarium mit halbrunder Apsis, deren Ostwand zweifach mit rundbogigen Fenstern durchbrochen ist.

Monumentalmalerei

Neben der Deckenmalerei des Mittelschiffs mit Lebensbaummotiven ist als einziges Zeugnis für die aus dem 13. Jh. stammende Ausmalung der Kirche in der Kalotte der nördlichen Seitenapsis, die mit einem profilierten Spitzbogen nach Westen abgeschlossen ist, eine Marienkrönung (Abb. 30) erhalten. Das Wandbild ist 1953 stark ergänzt worden. Maria und Jesus Christus sitzen auf einer gepolsterten Bank mit niedrigen Rücken- und seitlichen, in Voluten nach außen gedrehten Armlehnen. Die anbetende Gottesmutter ist im Dreiviertelprofil dem Sohn zugewandt und hat nicht nur den Kopf, sondern wegen der Wölbung der Apsidole auch den Oberkörper geneigt, um die Krone zu empfangen. Ihre unter faltenreicher Stofffülle verborgenen Knie fallen weit auseinander, Gewand und Füße überschneiden den unteren Bildrand. Auf der südlichen Seite der Bank ist der Heiland frontal und ohne Anzeichen der Hinwendung zu Maria gegeben, was der Darstellung einen statuarischen Charakter verleiht. Mit der rechten Hand hat er die Krone auf das Haupt der Mutter gesenkt, in der Linken hält er das auf seinem Knie liegende Buch. Ein zweifarbiger glatter Fries schließt die Abbildung zur Fensterzone ab. Nördlich und südlich des rundbogigen Fensters steht je ein heiliger, im Dreiviertelprofil gehaltener König. Möglicherweise handelt es sich dabei um David und Salomon als Vorfahren Mariens und Jesu. Der rechte rafft vor der Leibesmitte mit einer Hand den Mantel zusammen, in der Linken hält er ein leeres, senkrecht verlaufendes Schriftband. Der südliche, bartlose König ist ähnlich ausgeführt, doch statt eines Mantels ist er mit einem Überwurf gekleidet. Während er die Rechte

³⁴⁷ Schwartz 1961, S. 88

³⁴⁸ Ebd.

vor die Brust erhoben hat, hält auch er in der linken Hand ein allerdings diagonal verlaufendes Schriftband. Die Gewänder zeigen mehrfach geknitterte Falten mit spitzen Abwehungen, der Mantel des rechten Königs ist auf den Schultern gezackt. Unterhalb eines weiteren Frieses, der auf der Ebene der Sohlbank verläuft, befinden sich zwei Medaillons mit Büsten der beiden Apostelfürsten Petrus und Paulus.

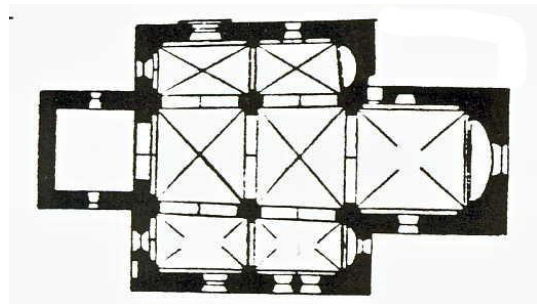
Stil und Datierung

Mit dem Marienkrönungsfresko hat man in Weslarn ein „westlich gotisches Thema“³⁴⁹ gewählt. Die Draperie der Gewänder fällt in einem Nebeneinander weicher und gezackter Gewandpartien. Die Märtyrerbilder unterhalb der Marienkrönung lassen ahnen, dass Maler oder Auftraggeber die Fresken in der Taufkapelle von St. Gereon gekannt haben könnten. Gleichzeitig verweisen die Abbildungen auf die Aposteldarstellungen in der Nikolai-Kapelle. Die in der Art der Hohnekirche, mit deutlich erkennbaren Merkmalen des Zackenstils gestalteten Fresken in der nördlichen Apsidole und die Datierung des heutigen Baus in die 1. Hälfte 13. Jh. lassen an eine Entstehung der Wandbilder gleich nach der Mitte des 13. Jh. denken.

ST. PANTALEON IN LOHNE – BAD SASSENDORF

Baugeschichte und Architektur

Erzbischof Bruno von Köln hat um 960 das Kölner Kloster St. Pantaleon gestiftet und dieses mit Grundbesitz auch in Westfalen ausgestattet. Ein zu dem Grundbesitz gehörender Hof ist als Fronhof nachweislich noch 1161 von einem Kölner Mönch verwaltet worden.



Daraus darf geschlossen werden, dass ein dem Gottesdienst dienendes Gebäude vorhanden gewesen sein muss. Möglicherweise hat dieser Mönch die Errichtung eines Vorgängerbaus, zu dem der Westturm und andere Bauteile gehört haben, angestoßen oder mit beaufsichtigt. Tatsächlich kann aus der Existenz einer durch Ausgrabungen belegten fränkischen Burganlage in Lohne das Vorhandensein einer frühen Kapelle abgeleitet³⁵⁰ werden.

³⁴⁹ Claussen 1981, S. 658

³⁵⁰ Hinne 1952, S. 84f

Die heutige, dem gleichen Schutzheiligen wie das Kölner Kloster geweihte Kirche wird erst spät in Urkunden vom Ende des 13. Jh. erwähnt³⁵¹ oder 1313³⁵²; letzteres Datum wird von Schwartz³⁵³ gestützt. Irdischer Patron ist der Abt von St. Pantaleon in Köln³⁵⁴. Etwa um 1230³⁵⁵ wird die überkommene dreischiffige, zweijochige Hallenkirche mit quadratischem Sanktuarium und flach gerundeter, einfach durchfensterter Apsis an den quadratischen Westturm aus der 1. Hälfte des 12. Jh. angebaut. Die hoch ansteigenden, spitzbogigen Kreuzgratgewölbe des Mittelschiffs werden von breiten Gurt- und Schildbögen abgeschlossen und ruhen auf Kreuzpfeilern mit schmucklosen Kapitellen. Entgegen den spitzbogigen konstruktiven Baugliedern sind die Fenster – mit Ausnahme der Westfenster der Seitenschiffe – rundbogig. Die aus heimischem grünem Sandstein errichtete Kirche steht mit ihrem unregelmäßigen Grundriss in der Nachfolge von St. Maria zur Höhe in Soest, zeigt gleichzeitig auch Übereinstimmungen mit St. Urbanus in Weslarn.

Monumentalmalerei

An der Nordwand des Presbyteriums werden in den 1950er-Jahren drei rundbogige Nischen freigelegt, von denen nur noch in einer Wandmalerei erhalten ist. Darin zeigt sich auf blauem Grund das Bildnis eines jungen (bartlosen), leicht nach rechts gewandten Königs im Dreiviertelprofil (Abb. 31). In der vom weiten braunroten Mantel verhüllten Rechten trägt er ein geschmücktes Gefäß mit Deckel, die angewinkelte Linke ruht vor dem Körper etwa in Höhe der Leibesmitte. Vermutlich handelt es sich bei der Figur um einen der „Hl. Drei Könige“ aus einer Anbetungsdarstellung.

Stil und Datierung

Die Kleidung des Königs zeichnet sich durch extrem spitze, abgewehrte Zacken an Gewand und Mantel aus. Dieses Merkmal gemeinsam mit übergroßer Stofffülle lässt sich auch bei der thronenden Gottesmutter in der Apsisausmalung und der Katharinenkapelle der Hohnekirche in Soest sowie in der Nikolaikapelle (ebd.), aber auch in der Taufkapelle von St. Kunibert und der Kreuzigungsdarstellung in St. Severin (beide in Köln) feststellen. Saeger datiert die Malerei in das 3. Viertel des 13. Jh., leider ohne

³⁵¹ Saeger 1998, S. 13

³⁵² Hinne ebd., S. 84: 1313 – Erbauung einer Kapelle in Sassendorf, die der Lohner Kirche als Filialkirche angeschlossen wird.

³⁵³ Schwartz 1961, S. 104

³⁵⁴ Ebd.

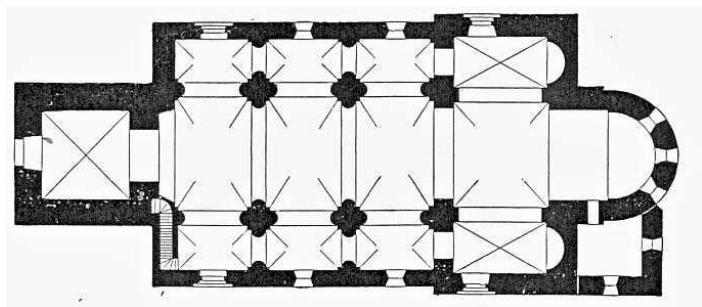
³⁵⁵ Ebd., S. 105

eine Begründung für die große zeitliche Lücke zwischen angenommenem Baubeginn und später Ausmalung³⁵⁶. Möglicherweise hat der Autor Stilvergleiche zugrunde gelegt z.B. mit den beiden vorne genannten Kölner Kirchen, deren (abgebildete) Malereien ebenfalls für diese Zeit angenommen werden.³⁵⁷ Schwartz hält das einzig verbliebene Zeugnis von Wandmalerei in Lohne gar für ein Werk aus dem 14. Jh., leider auch hier ohne Begründung³⁵⁸.

ST. BLASIUS IN BALVE

Baugeschichte und Architektur

Die Herkunft des Ortsnamens Balve für den aus einigen Höfen entstandenen, 16 km südwestlich von Arnsberg gelegenen Ort ist unbekannt. Die älteste Erwähnung der Ansiedlung „Ballova“, die von



Erzbischof Friedrich II. von Köln (1156–1158) erstmals befestigt worden ist, stammt aus einer Urkunde des Jahres 864. Darin erzählt ein Mönch aus dem Kloster Werden/Ruhr die Lebensgeschichte des hl. Ludgerus und berichtet von einem Heilungswunder, das an seinem Grab geschehen sein soll³⁵⁹.

Vermutlich ist zum Zeitpunkt der ersten Befestigung um die Mitte des 12. Jh. auch eine Kirche errichtet worden. Diese Annahme wird durch die urkundliche Nennung einer Pfarrei Balve durch Papst Coelestin III. im Jahr 1196 gestützt³⁶⁰. Das Langhaus der romanischen Basilika wird etwa um die Mitte des 13. Jh. umgebaut. Es ist eine dreischiffige, dreijochige Hallenkirche mit Querhaus errichtet worden, das nur gering über die nördliche und südliche Seitenwand vorkragt. An die querrechteckigen Mittelschiffjoch schließt nach Osten die fast quadratische Vierung an, auf die das tonnengewölbte Sanktuarium mit ebenfalls querrechteckigem Joch und halbrunder, dreifach durchfensterter Apsis folgt. Im nördlichen und südlichen Querhaus wölbt sich je eine Nebenapsis nach Osten. Über Mittelschiff und Vierung erheben sich von Bündelpfeilern getragene

³⁵⁶ Saeger 1994, S. 20

³⁵⁷ Die Zugehörigkeit zum Kölner Pantaleonskloster macht auch hier die Kenntnis des niederrheinischen Zackenstils wahrscheinlich.

³⁵⁸ Schwartz 1961, S. 108

³⁵⁹ Ahrens 2006, S. 23

³⁶⁰ Ebd., S. 42

gekuppelte Kreuzgratgewölbe, die Seitenschiffe zeigen längs gerichtete Tonnengewölbe mit Stichkappen. Alle Fenster der Kirche sind rundbogig, mit Ausnahme derjenigen im Querhaus, die spitzbogig erweitert worden sind. Dieser Bauzustand bleibt bis zum Ende des 19. Jh. unverändert.

Monumentalmalerei

Im Zuge der Freilegung der Malereien in Hauptapsis und südlicher Nebenapsis in den Jahren 1914/15 treten aus dem 15. Jh. stammende Übermalungen der mittelalterlichen Wandgemälde zu Tage. Bei umfassenden Restaurierungsmaßnahmen in den späten 60er-Jahren des 20. Jh. werden diese Übermalungen und weitere Farbschichten bis auf den Originalbefund von etwa 1250 abgetragen.

In der Apsiskalotte ist eine Maiestas-Domini-Darstellung angebracht. In einer regenbogenfarbenen Mandorla sitzt Jesus Christus auf einem Pfostenthron mit runder Rückenlehne. Die Rechte ist segnend erhoben, in der Linken hält er das aufgeschlagene Buch. Die Mandorla ist von den vier Evangelistensymbolen umgeben. Nördlich der Mandorla steht die anbetende Gottesmutter, sie ist im Dreiviertelprofil dem Heiland zugewandt. Rechts neben Maria ist ein bartloser heiliger Bischof in seinem Ornat frontal abgebildet. In seiner linken Armbeuge ruht ein geschlossenes Buch, den Bischofsstab umfängt er mit rechts. Entsprechend der Tradition in südwestfälischer mittelalterlicher Kunst und der Bedeutung Balves als wichtiger Durchgangsort alter Handelswege handelt es sich vermutlich um den hl. Nikolaus von Myra. Südlich der Mandorla ist ein nicht identifizierbarer, anbetender Heiliger ohne Attribute wiedergegeben, der im Dreiviertelprofil ebenfalls dem Gottessohn zugewandt ist. Am äußeren südlichen Rand der Kalotte ist frontal Johannes d. T. gemalt, nur noch erkennbar am beigegebenen Doppelkreuz. Die Malerei in der Apsiskalotte ist allseits mit mehrfach ornamentierten Friesen umgeben. Auch Apsiswand und Laibungen unterhalb des Frieses sind von Norden nach Süden mit – soweit erkennbar – zehn männlichen Heiligen (Abb. 32) ausgemalt. Alle stehen im Kontrapost und halten nicht mehr lesbare Spruchbänder. Aufgrund erheblicher Fehlstellen und mangelnder Attribute ist eine Benennung der Dargestellten nicht möglich. Frühe Restauratoren sind von Apostelbildern ausgegangen und haben auch in diesem Sinn die „Ausbesserungen“ vorgenommen. Claussen spricht jedoch in ihrem Abschlussbericht von Propheten³⁶¹. In der Stoffbehandlung bei den abgebildeten Personen zeigen sich Unterschiede. Das Gewand Christi weist übergroße Stofffülle

³⁶¹ Ahrens 2006, S. 72f

und üppige, stark gezackte Draperie auf, wie sie sowohl an der Maiestas in St. Johannes in Nideggen als auch an der Gottesmutter in der Hohnekirche in Soest und St. Blasius in Braunschweig zu sehen ist. Die Stoffe der Assistenzfiguren in der Apsiskalotte und der Apostel und Propheten an der Apsiswand ähneln in ihrem Faltenwurf (aber auch in der Körperhaltung) denjenigen der Apostel von St. Ursula in Lipp und in der Nikolaikapelle in Soest.

In der Seitenapsis des südlichen Querhauses ist eine Begebenheit aus der Nikolauslegende wiedergegeben. Es wird von einem jüdischen Kaufmann erzählt, der dem Heiligen seinen Geldschatz anvertraut, das Gold wird gestohlen und schließlich von den Dieben zurückgegeben. Der Maler hat zu einer ungewöhnlichen Komposition gegriffen. Im oberen nördlichen Drittel des Bildträgers ist ein Bildnis des Nikolaus angebracht, darunter Architektur und eine Kiste mit dem Geld. Davor steht ein mit dem im Mittelalter üblichen Spitzhut attributierter Jude. Er blickt nach rechts zu Nikolaus hinauf, wobei er die rechte Hand zu diesem erhoben hat und mit der Linken auf den Schatz zeigt. Dem Händler mit dem Rücken zugewandt, hält sich eine weitere, nicht benennbare Person mit gebeugtem Kopf auf. Fast im Scheitel der Apsiswand blickt der hl. Nikolaus in üblicher Pontifikalmesskleidung frontal zum Betrachter. Von seiner Reise zurückgekehrt, stellt der Jude fest, dass sein Geld gestohlen worden ist. Er steht südlich der Nikolausdarstellung und schlägt mit einem Rutenbündel zornig auf ein mit der Rechten erhobenes Gemälde des Heiligen ein, weil er glaubt, dass dieser nicht auf seinen Schatz achtgegeben habe. Die Legende berichtet, dass Nikolaus den Dieben erscheint und diese anhält, das entwendete Geld zurückzugeben. Der von dem Wunder überwältigte Jude kniet daraufhin anbetend vor dem hl. Nikolaus nieder und bittet diesen um Vergebung. Der Heilige ist wiederum personifiziert durch eine verkleinerte Abbildung, die sich am oberen südlichen Bildrand befindet, darunter Architektur und die Schatulle. Das Wandbild ist am oberen und unteren Rand mit einem breiten Ornamentfries eingefasst.

Stil und Datierung

Die Malerei in St. Blasius in Balve ist mit ihren spitzen, blechernen Faltenzügen und Abwehungen zweifelsohne dem Zackenstil zu zuordnen. Die stilistischen Merkmale in Verbindung mit der Personendarstellung lassen den Schluss zu, dass dem Meister die Monumentalmalereien aus dem Soester Raum und damit auch aus dem Kölner Raum vertraut gewesen sind. Über die Datierung lassen sich keine verlässlichen Schlüsse

ziehen; in Anbetracht der im Mittelalter üblichen Vorgehensweise, Wände zeitnah zur Erbauung auszumalen, kann davon ausgegangen werden, dass auch in Balve die Wandgemälde bald auf die Erbauung erfolgt sind. „Mit den Wandmalereizyklen in der Taufkapelle von St. Gereon in Köln und der Nikolaikapelle in Soest gehören sie zu den bedeutendsten Zeugnissen des sog. Zackenstils, die in unserem Lande erhalten sind“³⁶².

III.2. Westfälische Tafelmalerei

KREUZIGUNGSRETABEL AUS DER WIESENKIRCHE

Berliner Gemäldegalerie Stiftung Preußischer Kulturbesitz

Das Kreuzigungsretabel ist im Jahr 1858 bei Restaurierungsarbeiten hinter dem Altar in der südlichen Seitenapsis der Soester Wiesenkirche gefunden worden³⁶³. Im Jahr „1862 ist es von der Gemäldegalerie, Staatl. Museen Berlin, Preußischer Kulturbesitz erworben worden“³⁶⁴.

Das rechteckige Retabel (Abb. 40) besteht aus drei gleich großen Quadraten, von denen in die beiden äußeren ein ornamentierter Goldrahmen mit darin befindlichen, „muldenartigen vertieften Rundbildern“³⁶⁵ eingestellt ist. Das Retabel wird dominiert von der Darstellung des Opfertodes Christi. In der Mitte erhebt sich das Kreuz, das ebenso wie oberer und unterer Rahmen des Bildes reich mit Palmettendekor belegt ist. Der Getötete ist mit überlangen, auffallend dünnen, nach unten durchgebogenen Armen ans Kreuz geschlagen. Sein Kopf mit Kreuznimbus ist auf die rechte Schulter gesunken und von halblangem, gelocktem Haar und kurzem Bart umgeben. Aus den Nagelwunden der Hände tröpfelt Blut. Der dünne Körper ist in der linken Hüfte stark eingeknickt. Um die Hüften schlingt sich ein dünnes Lententuch, das hinten länger ist als vorn. Es ist in der Mitte des Leibes zu einem elaborierten Knoten verschlungen. Die übereinandergestellten muskulösen Beine sind an den Füßen mit einem Nagel an das Fußbrett geschlagen, darunter ein angedeutetes Fußbrett; aus der Wunde fließt Blut. Rechts des Kreuzes sind fünf Menschen versammelt: die drei Marien, eine weitere

³⁶² Ahrens 2006, S. 72,73: Claussens Abschlussbericht der Restaurierung

³⁶³ Kock 1974, S. 7: Dort war die dreiteilige Tafel auf die Rückseite des Altars genagelt worden.

³⁶⁴ Monner 2005, S. 113

³⁶⁵ Ebd.

Frau und Johannes d. E. Die leidvoll blickende Gottesmutter wird tröstend von einer Frau umfassen, die auch ihre linke Hand hält. Links daneben steht Johannes. Mit der Rechten weist er auf das Kreuz, während er mit der lose herabhängenden Linken seinen Mantel zusammenhält. Im Hintergrund sind die Köpfe zweier weiterer Frauen gegeben. Links neben dem Kreuz steht eine zweite, aus fünf Männern bestehende Gruppe. Einer von ihnen ist ein Hauptmann, die vier anderen – einer von ihnen trägt ein *capite velato* – sind Zeugen des Todes Christi, „Pharisäer und gaffendes Volk“³⁶⁶. Alle blicken staunend und erschrocken zu dem Gekreuzigten auf. Hinter jeder der Gruppierungen erhebt sich ein säulenartiges Postament mit Wulstring, Kapitel und Kämpfer³⁶⁷. Darauf befindet sich oberhalb der trauernden Frauen die Halbfigur eines Engels, der die als Königin aufgefasste, nimbierte Ecclesia an den gekreuzigten Christus heranführt. In ihren Händen hält sie den Kelch, mit dem sie das Blut aus der Seitenwunde Christi auffängt. Auf dem linken Postament schiebt ein Engel mit einem Speer die Synagoge – Personifikation des Alten Testaments – fort vom Kreuz. Sie hat die Augen verbunden, die Krone fällt ihr vom Kopf, und im linken Arm hält sie die Gesetzestafeln. Oberhalb der Querbalken sind zu beiden Seiten des Stammes die Halbfiguren von je sechs Engeln versammelt. In der rechten muldenartigen Vertiefung ist die Gerichtsszene Christi dargestellt. Der an den Händen gefesselte Gottessohn wird von rechts von zwei Knechten und einem Juden an den verhängten Richtertisch geführt³⁶⁸. Dahinter sitzt auf einer erhöhten Bank vor Architekturkulisse Kaiphas, der in der Linken ein Spruchband hält. Neben ihm ein weiterer Mann mit Schriftrolle in der Hand, der sich angeregt mit links von ihm stehenden Zeugen (wohl Schriftgelehrte und Ankläger) unterhält. Der Unbekannte zeigt wie auch ein Mann im Vordergrund auf Christus. In die Zwickel zwischen Rahmung und Kreis sind Brustbilder von Propheten eingefügt.

Auf der linken Tafel wird die Auferstehung Christi gezeigt, i. e. die Frauen am Grabe. Die Darstellung wird von dem Engel dominiert, der auf einem großen Steinblock mit reich ornamentierter Front sitzt. Er hat den Kopf nach rechts gedreht und blickt auf die drei sich nähernden Marien, während sein Oberkörper nach links gewandt ist. Er zeigt

³⁶⁶ Schmitz 1906, S. 80

³⁶⁷ Es ist denkbar, dass damit die Säulen einer Arkade nachvollzogen sind, die in byzantinischer Kunst die Szenen überfängt. Eine sich heute im Katharinenkloster befindliche Epistylkone aus der 1. Hälfte des 12. Jh. zeigt dieses Element bei sehr ähnlicher Ikonographie und Komposition wie in Soest.

³⁶⁸ Schmitz ebd., S. 79: Der Autor meint, dass der Jude hinter Christus ihm ins Gesicht schlägt. Ich halte dies für eine Fehldeutung. Er scheint wie die meisten Beteiligten anklagend auf Christus zu zeigen.

mit dem rechten Zeigefinger auf die leere Grabhöhle. Dort sieht man in einer viereckigen Öffnung die Grabtücher. Die drei Frauen schauen verstört, erschrocken und fragend den Engel an. Zwei der Marien tragen je ein Öfläschchen und ein Salbgefäß, die Dritte schwingt mit ihrer Linken ein Weihrauchgefäß. Im linken Vordergrund verschlafen fünf Soldaten das Wunder. Auch auf dieser Tafel sind in den Zwickeln Prophetenbüsten mit Spruchbändern.

Stil und Datierung

Stilistisch steht die Malerei des Kreuzigungsretabels zwischen der byzantinischen Darstellung (s. Abb. 91) einerseits und dem Fresko in der Hohnkirche und dem Goslarer Evangeliar andererseits. Feine zeichnerische Modellierung der Gesichter, Beweglichkeit der Figuren, Mimik und Gestik sind ausgeprägt und wirklichkeitsnah, der Stoffreichtum gegenüber dem byzantinischen Bild deutlich gesteigert. Die Draperie der Gewänder mit lebhafter Binnenzeichnung zeigt vielfältige Faltenmotive wie Mulden-, Zug- und Tütenfalten, Abtreppungen, Stauchungen, Zacken und Abwehungen. Mit diesen Mitteln belebt der Künstler die Plastizität der Figuren³⁶⁹. Mit Ausnahme einiger Brechungen und Zacken folgen die Stoffe den Bewegungen der Figuren, der Umriss ist fast immer geschlossen, wie z. B. bei den beiden Mariengruppen. Vergleichbare Formulierung der Gewänder mit gemäßiger Stoffbehandlung findet sich auch in der themengleichen Szene in der Heilig-Grabnische in der Hohnkirche. Bei anderen Figuren wie in der Gerichtsszene beim Wächter rechts neben Christus, bei den Kopfbedeckungen des Kaiphas und dem hinteren Schriftgelehrten ist der Stoff gezackt, der Stoff ihrer Gewänder fällt neben Schlaufenfalten in spitzen Tütenfalten und spitzen Abtreppungen. Der Maler hat eine maßvolle Variante des Zackenstils bei individueller Gestaltung der Gewänder gewählt, die dem jeweiligen Gemütszustand der Dargestellten entspricht. „Die spannungsreiche Flächenstruktur des Soester Kreuzigungsretabels ... findet in den Wanddekorationen der rheinischen Bauten des späten 12. und des 13. Jahrhunderts ihre Parallele“ und ist im kölnisch-staufischen Stil verankert³⁷⁰. Das seltene ikonographische Motiv „Christus vor Pilatus“ ist in Monreale vorweggenommen. In Form und Gestaltung ist das Retabel „aufs Schärfste von byzantinischer Kunst beeinflusst“³⁷¹.

³⁶⁹Kock 1974, S. 114

³⁷⁰ Kock 1974, S. 51

³⁷¹ Stange 1930, S. 141

Schmitz nimmt für das Soester Altarbild eine Entstehungszeit um 1220–1230 an³⁷², Schwartz vermutet, dass das Retabel um 1220 gemalt worden sei³⁷³, Kock denkt an eine Zeit „um oder kurz nach 1230“³⁷⁴, Monner spricht von 1230–1240³⁷⁵, d. h. die Autoren sehen die Entstehungszeit des Retabels etwa zeitgleich mit den Fresken der Hohnekirche. Wegen mehrfacher ikonographischer Übereinstimmungen mit der Altartafel ziehen Haseloff³⁷⁶ und Stange³⁷⁷ das Goslarer Evangeliar (vor 1240) und das Semeca-Missale (nach 1241) zur Datierung heran. In der Tat fallen in Malweise und Ikonographie Entsprechungen mit der Goslarer Handschrift und dem Semeca-Missale auf. Da die beiden Handschriften um 1240 entstanden sind, bleibt diese Vorgehensweise unbefriedigend.

Ikonographie

Im Mittelpunkt der ikonographischen Betrachtung steht die Kreuzigungsdarstellung, für die Vorlagen aus dem byzantinischen und byzantinisch beeinflussten Bereich infrage kommen. Stellvertretend für weitere Vorbilder sei hier eine Epistylikone vom Anfang des 12. Jh. zum Vergleich herangezogen, die sich heute im Katharinenkloster auf dem Sinai befindet und die besonders in ikonographischer Hinsicht aussagekräftig ist.

Bei der „Vermischung byzantinischen und westlichen Formengutes“³⁷⁸ fügt der Soester Künstler einige Bildinhalte hinzu, für die im Zusammenhang mit einer Kreuzigungsdarstellung im niederrheinisch-westfälischen Raum keine Vorbilder bekannt sind. Diese Beobachtung trifft auch auf die Themenwahl zu. Seit der oströmischen Ikone begegnet in der Kreuzigungsszene das Motiv des rechts neben dem Kreuz bei der Frauengruppe stehenden Johannes. Auch wiederholt sich ein Mann mit Kapuze auf der linken Seite des Kreuzes. Während er auf dem Architrav als jüdischer Zeuge ausgeführt ist, stellt ihn der Künstler des Melisande-Psalters (um 1139) abgewandelt dar. Die weiße Kopfbedeckung, die auf den Heiland weisende rechte Hand und seine etwas vom Kreuz entfernte Position sind beibehalten, doch im Gebetbuch ist er mit Harnisch und Schild ausgestattet. Auf dem Soester Bild und der Goslarer Buchseite ist die Kapuze farbig, in beiden Fällen steht der Mann unmittelbar links des Kreuzes und zeigt

³⁷² Schmitz 1906, S. 75

³⁷³ Schwartz 1927, S. 234

³⁷⁴ Kock ebd., S. 116

³⁷⁵ Monner 2005, S. 113

³⁷⁶ Haseloff 1897

³⁷⁷ Stange ebd., S. 125–181

³⁷⁸ Ebd., S. 110

mit rechts in sehr ähnlicher Handhaltung auf den Gekreuzigten. Im Psalter finden sich Architekturabbreviaturen hinter den Personengruppen, die in Soest als mannshohe Postamente erscheinen. Ganz ungewöhnlich im Retabel ist die Haltung der Gottesmutter, die sich hier Trost suchend einer der Frauen zugewandt und nur den Kopf nach links zu dem trauernden Johannes d. E. gedreht hat. Auch fehlt das Motiv der (wohl) im Redegestus zum Jünger erhobenen rechten Hand (es ist nicht mit Sicherheit zu klären, ob Maria dem Apostel auf diese Weise Trost zuspricht oder auf den Sohn weist). Wie auf dem byzantinischen Bild antwortet er mit gleicher Geste.

Die Anwesenheit von Maria als Himmelskönigin, die das Blut aus der Seitenwunde Christi mit dem Kelch auffängt, und der Synagoge, der die Krone vom Kopf fällt, findet sich schon auf dem Buchdeckel des Evangeliars aus St. Godehard (Hildesheim, um 1170/80³⁷⁹, Trierer Domschatz Nr. 70, Cod. 141 (olim 126) und in der südlichen Seitenkapelle von St. Kunibert (um 1220–1225). In die Mitte des Einbandes ist eine in drei Bildfelder geteilte Platte aus Grubenschmelz mit drei Szenen von Tod und Auferstehung Christi eingelassen: Das mittlere Feld zeigt die „Kreuzigung“. Auch hier sammelt die verherrlichte Maria als Personifikation der Ecclesia mit einem Kelch das Blut aus der Seitenwunde des Gekreuzigten. Links des Kreuzes steht die blinde Synagoge, der die Krone vom Kopf fällt. Eine Miniatur im Evangeliar aus Helmarshausen, das wohl aus Paderborn in den Trierer Domschatz gelangt ist (Abb. 42; Trier, Domschatz, Codex 142, fol. 90v, um 1190), zeigt das gleiche Motiv. Hier jedoch ist Synagoge trotz der verbundenen Augen zu der Erkenntnis gelangt, dass Jesus Christus der erwartete Messias ist. Besonders beim Lententuch des Gottessohnes sind Merkmale einer veränderten Stoffbehandlung feststellbar. Das graphisch stark betonte dichte Material ist mit einem üppigen Bausch vor der Körpermitte des Heilands zusammengehalten und mündet in mehrfach getreppten Saum.

Auch die Darstellung der „Drei Frauen am Grabe“ rekurriert auf byzantinische Kunstwerke, die jedoch bis zu ihrer Aufnahme im Westen einige Änderungen erfahren haben. Im Verlauf des 11. Jh. ist in Byzanz die Grabarchitektur zugunsten einer Felsenhöhle aufgegeben worden. Auf dem davor liegenden Stein sitzt der Engel in der bis 13. Jh. beibehaltenen signifikanten Körperhaltung und weist auf das Felsengrab mit Grabtuch. Die Einlassung Klössels³⁸⁰, die im Retabel gezeigte Osterdarstellung habe sich gerade im 13. Jh. in den Randgebieten des oströmischen Reiches intensiviert und

³⁷⁹ Brand 1995, S. 512f

³⁸⁰ Klössel 1996, S. 694

sei von dort nach Westen vorgedrungen, ist in dieser Form nicht zutreffend. Im unten ausgeführten Kapitel „Ikonographie“ wird gezeigt, dass die Darstellungsweise auf der Altartafel schon früh auch im Westen bekannt gewesen ist.

RETABEL MIT DEM GNADENSTUHL

Berliner Gemäldegalerie Stiftung Preußischer Kulturbesitz

Ebenso wie das Kreuzigungsretabel ist auch das Gnadenstuhlretabel (Abb. 41) im Jahr 1862 aus der Wiesenkirche in Soest nach Berlin verkauft worden³⁸¹. Ob die dreiteilige Eichenholztafel tatsächlich ein Retabel oder ein Antependium gewesen ist, ist nicht geklärt; die kunsthistorische Forschung hat den Verabredungsbegriff Retabel gewählt. Ebenso wenig wie die Bestimmung ist der Anbringungsort des Kunstwerks sicher feststellbar.

Eine dreiteilige Bogenstellung auf halbplastischen vorgesetzten Säulen umgibt die Figuren in drei gleich großen Bildfeldern. In den Arkadenzwickeln sind Engelsbüsten zu sehen, von denen die beiden mittleren frontal, die beiden äußeren im Dreiviertelprofil gegeben sind. Die drei Dargestellten füllen die Bildflächen weitgehend aus, sind annähernd gleich groß, ihre ornamentierten Nimben berühren den inneren Bogen. Hände und Ellenbogen Mariens und die Schultern Gottvaters befinden sich auf gleicher Höhe wie die Säulenkapitelle. Der frontal dargestellte Schöpfer sitzt auf einem reich ausgestatteten, hochlehnigen Pfostenthron mit Wangen und Fußsockel, auf dem die Füße des Herrn in unterschiedlicher Höhe stehen. Die sichtbaren Teile des Throns sind mit geschnitzten floralen Ornamenten belegt, Fußbank und rechte Seitenlehne des Throns sind nach rechts respektive nach links perspektivisch verkürzt. Gottvater ist als Greis aufgefasst, sein Haar mit „hochlodernder Scheitellocke“³⁸² fällt weit auf die Schultern herab, der Bart mit gedrehten Locken bedeckt den obersten Teil der Brust, sein Blick unter leicht gerunzelter Stirn ist starr geradeaus gerichtet. Vor dem Kragen seines Gewandes ist das Symbol des Heiligen Geistes, die Taube in einem Medaillon, zu sehen, das den oberen Abschluss des Kruzifixus bildet. Vor sich hält Gottvater das Kreuz mit dem geopfertem Sohn, dessen Wunden nur angedeutet sind, zwischen den Knien, wobei seine linke Hand den Kreuzbalken umfasst, während seine Rechte geöffnet darauf ruht. Der Fuß des Kreuzstamms ist in einem Erdhügel vor der Fußbank befestigt. Die

³⁸¹ Söding 2005, S. 161

³⁸² Söding ebd., S. 169

langen dünnen Arme des Heilands sind mit den Händen an den ausladenden Querbalken geschlagen, sein Kopf ist auf die rechte Schulter gesunken. Das tief sitzende Lendentuch ist mit einem gebauschten Knoten zusammengehalten. Die Wiedergabe des Gekreuzigten folgt byzantinischem Vorbild. Unter dem rechten Bogen hat sich Maria in angedeutetem Dreiviertelprofil dem Schöpfer zugewandt. Sie richtet die Augen in höchster Aufmerksamkeit auf die Opferszene. Die Blickrichtung der Jungfrau unterstreicht der Maler durch ihre angewinkelten Arme und ausgestreckten Hände. Komposition und Gestik schaffen eine Verbindung zur Gnadenstuhldarstellung. Im linken Bildfeld ist Johannes d. E. in annähernd frontaler Positur abgebildet. Mit dem etwas nach links gedrehten Oberkörper vollzieht er eine Gegenbewegung zum Unterkörper, der in angedeutetem Kontrapost nach rechts gewandt ist. Durch Blickrichtung, Körperhaltung und Gestik erscheint er von der benachbarten Gnadenstuhldarstellung losgelöst. Mit der Hand seines stark angewinkelten rechten Armes umfasst er einen Mantelbausch; in der verhüllten Hand des gebeugten, nach außen erhobenen linken Armes hält er das Buch. Die dargestellten Figuren bzw. ihre Bedeutung sind bezeichnet: Rechts und links des göttlichen Nimbus finden sich Alpha und Omega, zu beiden Seiten der Thronlehne ist das Wort *filius* zu lesen. Maria wird als *S. Ma-ria* benannt, und das Bild des Johannes trägt die Beischrift *S. Joha-nes*.

Stil und Datierung

In der Formulierung der Figuren hat sich der Künstler ganz an gotischer Darstellungsweise orientiert. Diese Ausrichtung manifestiert sich in hohen schlanken Figuren in körpernahen Gewändern mit lang gezogenen Mantelkonturen. Die Haartrachten von Maria und Johannes entsprechen zeitgenössischer „Mode“. Obwohl die Kleiderstoffe dem Körperumriss folgen, ist deren Draperie splittrig, geknittert und blechern gestaltet mit unmotivierten Abwehungen bei den beiden Genannten. Im westfälischen Raum gehören die Aposteldarstellungen in der Nikolai-Kapelle in Soest, die Katharinen-Legende im Nordchörchen der Hohnekirche, der „Junge König“ in der Kirche St. Simon und St. Thaddäus in Lohne und besonders die Deesis in der Apsis von St. Andreas in Ostönnen der gleichen Stilgruppe an. Die Wiedergabe der Maria in der letztgenannten Kirche entspricht bis in Einzelheiten sowohl stilistisch als auch ikonographisch derjenigen auf der Soester Tafel. Die „Madonna aus Carrand“ ist nur eingeschränkt für einen Vergleich geeignet. Hier ist die Faltenbildung ins Extrem gesteigert, die Ausarbeitung der Gesichter und der Hände entspricht hingegen dem gleichen Zeitgeist wie im

Retabel. Die verkürzte Perspektive von Thron und Schemel stimmt in beiden Bildern überein. Die Malweise „mit Abheben und Umschlagen des Gewandes“³⁸³ steht auch in stilistischem Bezug zu den Kreuzigungsdarstellungen in der Taufkapelle von St. Kunibert und in St. Severin, beide in Köln. Zwar fehlen tatsächlich kölnische Zeugnisse zeitgenössischer Buchmalerei³⁸⁴ in größerer Zahl, die mit der Malweise im Gnadenstuhlretabel verglichen werden können. Doch seien hier zwei Kölner Buchseiten genannt, die oben beschrieben und beurteilt worden sind, nämlich die „Kreuzigung“ und das Häuser- und Rentenverzeichnis der Kölner Dreikönigenbruderschaft, die nach Forschungsmeinung vor den Soester Tafelbildern entstanden sind. Die stilistische Nähe der Altartafeln zu den Aschaffener Tafeln und dem Aschaffener Evangeliar und deren mögliche Ursache werden hier nicht berücksichtigt und müssen anderweitiger Forschung vorbehalten sein.

Da nach heutigem Wissensstand keine mittelalterlichen Zeugnisse über die Entstehungszeit des Gnadenstuhlretabels vorliegen, ist die Datierung mit erheblichen Schwierigkeiten verbunden. Daher soll in diesem Fall ausnahmsweise die Methode des Stilvergleichs angewandt werden, wofür die oben genannten Monumentalmalereien und die Kölner Buchmalerei die notwendigen Anhaltspunkte bieten: Katharinen-Legende im Nordchörchen der Hohnkirche um oder nach 1240, Nikolaikapelle um 1230 oder Mitte des 13. Jh., Apsiskalotte Ostönnen Mitte des 13. Jh., „Junger König“ in Lohne drittes Viertel des 13. Jh., Kreuzigung Taufkapelle St. Kunibert wohl um 1270, Kreuzigung St. Severin zwischen 1255 und 1270, Häuser- und Rentenverzeichnis um 1250. Die stilistische Zusammenschau dieser Bilder lässt auf eine Entstehungszeit des Altarbildes zwischen 1250 und 1270 schließen.

MADONNENTAFEL AUS DER SAMMLUNG CARRAND

Als Letztes der westfälischen Kunstwerke wird eine Tafelmalerei vorgestellt, obwohl sich auf den ersten Blick anscheinend kein Bezug zum Niederrhein feststellen lässt. Im Museum des Bargello in Florenz befindet sich heute ein Tafelbild „Madonna mit Kind“ (Abb. 43) aus der Sammlung Carrand (Inv.Nr. 2037C), dessen Provenienz bis ins 19. Jh. nach Soest zurückverfolgt werden kann³⁸⁵. Der ursprüngliche Aufstellungs-ort der Tafel in Soest ist nicht überliefert.

³⁸³ Söding 2005, S. 196

³⁸⁴ Klössel 1996, S. 697

³⁸⁵ Weppelmann 2005, S. 212

Die Gottesmutter thront auf reich ornamentiertem Podest mit Thronpolster frontal zum Betrachter. Sie hat den mit Schmucknimbus und Schleier versehenen Kopf nach rechts zum Kind geneigt, das sie auf dem angewinkelten rechten Arm trägt. Gleichzeitig hält sie zwischen den Fingern der rechten Hand das Lilienzepter. Der Jesusknabe schmiegt seine Wange an das Gesicht der Mutter und legt die rechte Hand an ihr Gesicht. Mit der linken Hand greift er nach dem Apfel, den ihm Maria mit der Linken entgegenhält. Das rechte Bein des Kindes ist bis zum Knie entblößt, in den Falten des mütterlichen Mantels ist seine nackte linke Fußsohle zu sehen. Die Knie der Jungfrau fallen auseinander, ihre Füße stehen nebeneinander auf einem niedrigen Sockel.

Stil und Datierung

Kleid, Mantel und Schleier der Gottesmutter weisen splittrige Faltenbehandlung, Spitzen, Zacken und Tütenfalten, „kleinteilig gebrochene Gewandparzellen und Stauchungen“³⁸⁶ auf. Dies sind Merkmale des Zackenstils wie er im „Retabel mit dem Gnadenstuhl“, ehemals in St. Maria zur Wiese, heute in der Berliner Gemäldegalerie, seine Parallelen findet. Weppelmann hält die um 1250 bis 1270 entstandene Madonnentafel gar für ein Werk desselben Künstlers³⁸⁷ (wofür es jedoch außer stilistischen Kongruenzen keine Belege gibt), der das Gnadenstuhlretabel geschaffen hat. Die wie ein Staccato wirkende Auffassung des Zackenstils kann auch mit dem Stil der Kreuzigungsfresken in der südlichen Seitenchorkapelle von St. Kunibert und in St. Severin (beide Köln) verglichen werden. Die eingangs wegen der unterschiedlichen Thematik nur vage anmutende Verbindung zu niederrheinischer Malerei stellt sich nach eingehender Betrachtung als tragfähig heraus. Auch mit der Maiestas-Domini-Darstellung in der Apsis von Ostönnen und dem Königsbild an der Nordwand des Sanktuariums von Lohne lassen sich Entsprechungen feststellen³⁸⁸.

Der häufig bearbeitete Typus der barmherzigen Mutter Gottes (Eleusa)³⁸⁹ hat ihren Ursprung in byzantinischer Kunst und ist als ikonographisches Motiv seit frühbyzantinischer Zeit zu finden. Seltener ist die Eleusa-Darstellung in Verbindung mit dem neuen byzantinischen Stilverständnis des 12. Jh. überliefert. Ein feines Beispiel zeigt sich in einem etwa um 1180 entstandenen Blatt aus Messina (Abb. 81), das sich heute

³⁸⁶ Ebd.

³⁸⁷ Ebd., S. 214

³⁸⁸ Stilistische Bezüge zu den hervorragenden Arbeiten der sog. Mainzer Schule werden in dieser Arbeit nicht untersucht.

³⁸⁹ Weppelmann ebd., S. 215

in Madrid befindet (s. unten) und mit dem die Soester Tafel bezüglich Stil und Ikonographie vielfältige verwandte Merkmale, aber auch Abweichungen aufweist. Die Darstellungen sind seitenverkehrt, d. h. in der sizilianischen Illustration ist die linke Körperseite der Madonna betont. In beiden Bildern sind Mutter und Kind mit sehr ähnlichen Schmucknimbren mit feiner Ziselierung versehen und einander innig zugewandt. Der Gesichtsausdruck der Gottesmutter in der älteren Abbildung bekundet stärkeren Schmerz als derjenige in Soest; dort ist Maria mit weiteren Attributen wie Lilienzepter und Apfel ausgestattet. In beiden Fällen hat der Jesusknabe entblößte Beine, doch nur in Soest zeigt sich das Motiv der nackten kindlichen Fußsohle, die zum Betrachter gedreht ist. Auch reich verzierte Podeste mit Thronpolstern und kleineren vorgestellten Sockeln sind übereinstimmend. Stilistische Nähe drückt sich in übergroßer, stark bewegter Stofffülle der Gewänder aus. In der Buchillustration hat der Maler die Stilvorgaben aus Byzanz des ausgehenden 12. Jh. übernommen. Das Material wirkt wie onduziert, die Säume springen als Tütenfalten, Abtreppungen, Zacken und Abwehungen auf. Die Gewandbehandlung bei der Soester Madonna scheint in ihrer Exaltiertheit nord- und süddeutschen Beispielen nach 1250 gefolgt zu sein. Denn „die Übersetzung byzantinischer“ und auch byzantinisierender „Formeln in westliche Bildwerke vollzog sich in der Regel unter formalen und inhaltlichen Abwandlungen, deren Parameter von der jeweiligen Kunstlandschaft geprägt sind“³⁹⁰.

III.3. Im Bergischen und Oberbergischen Land

Die Gründung vieler im 12. und 13. Jh. entstandener Kirchen des Oberbergischen Kreises ist von den niederrheinischen Stiften St. Cassius und Florentinus (Bonn), St. Severin und St. Aposteln (beide Köln) ausgegangen. Kirchengeschichtlich gliedert sich das Kreisgebiet in den äußersten Norden rund um Wipperfürth, der in den Einflussbereich von St. Aposteln gehört hat. Weiter südlich schließt sich ein Gebiet bis zur Agger an, das mehrheitlich von St. Severin verwaltet wird. Südlich des genannten Flusses liegen die Filial- und Pfarrkirchen unter der Verwaltung von St. Cassius und Florentinus. Die drei niederrheinischen Stifte besitzen im hier relevanten Zeitraum ausgedehnten Grundbesitz, Zehnt- und Kollationsrechte.³⁹¹

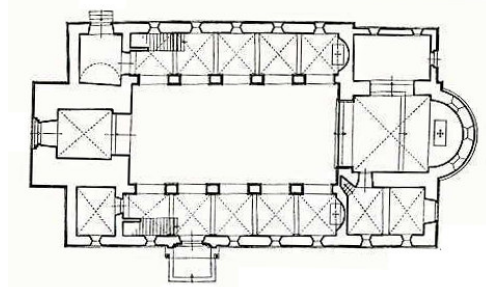
³⁹⁰ Weppelmann 2005, S. 218

³⁹¹ Saeger 1994, S. 17ff

KATHOLISCHE PFARRKIRCHE ST. GERTRUD IN MORSBACH

Baugeschichte und Architektur

Der Ort Morsbach wird bereits im Jahr 895 erwähnt, in der Urkunde findet sich jedoch kein Hinweis auf eine Kirche. Die katholische Pfarrkirche St. Gertrud ist erstmals im Jahr 1131 in einer Urkunde genannt. Die Quelle besagt, dass die Kirche einen Teil des Zehnten an das St. Cassiusstift in Bonn abführen muss. Das Patrozinium der hl. Gertrud gilt als sehr alt, sodass für die Morsbacher Pfarrkirche eine karolingische Gründung angenommen wird³⁹². Ob bereits die Gründer von St. Gertrud dem Bonner Stift angehört haben, ist nicht geklärt. Nach der vermutlich frühen Errichtung des vorgelagerten, fünfgeschossigen Westturms (wohl 2. Hälfte des 12. Jh.) erfolgt der Bau des Langhauses in Form einer dreischiffigen Emporenbasilika ohne Querhaus vermutlich erst in den Jahren 1200–1250. An das ursprünglich flach gedeckte Mittelschiff mit fünf querrechteckigen Jochen schließen sich nach spitzbogigem Triumphbogen im Osten ein kreuzgratgewölbtes quadratisches Sanktuarium und eine halbrunde Apsis an. (Im Laufe der Jahrhunderte wird die Kirche gewölbt, um im Rahmen umfassender Restaurierungen während des 19. Jh. wieder eine Flachdecke zu bekommen.) Über Pfeilerarkaden öffnen sich dreiteilige Emporen und der Obergaden. Die Seitenschiffe zeigen Kreuzgratgewölbe.



Monumentalmalerei

Bei Instandsetzungsarbeiten nach einem Brand werden in Sanktuarium und Apsis Wandmalereien freigelegt. Der in Fresco-Kalksecco-Mischtechnik ausgeführte Figurenzyklus im Rund von Apsis und Kalotte sowie in Gewölbe und an den Wänden des Sanktuariums ist in schlechtem Zustand. Allein die roten Umrisszeichnungen konnten teilweise erhalten werden. Die Architekturgliederungen der Raumteile sind mit polychromen Rahmungen belegt, die als Einfassungen der figürlichen Darstellungen dienen. In der Apsiskalotte ist eine Maiestas Domini in der Mandorla dargestellt. Teile des Gewandes Christi sowie das Symbol des Evangelisten Johannes sind erhalten. Rechts und links der Mandorla sind je zwei Heilige gegeben: Im Norden ist nur noch die äußere nimbierte Figur fragmentarisch zu lesen, möglicherweise (wegen langen Haares und

³⁹² Rentsch 1967, S. 30; Saeger ebd., S. 207

eines Schleiers) eine weibliche Heilige, die jedoch nicht mehr identifizierbar ist. Im Süden befinden sich ebenfalls zwei Heilige, von denen der Äußere eine Wiedergabe des Petrus darstellt, ausgezeichnet mit Kreuzstab, stark gelocktem Haar mit Tonsur und Vollbart. Das innere Bild im Süden ist gleichfalls zerstört. In den vier Gewölbefeldern des Sanktuariums sind Begebenheiten aus dem Marienleben wiedergegeben. Im Süden beginnt der Zyklus mit der Verkündigung an Maria. Die den südwestlichen Bildrand überschneidende Figur der nimbierten Jungfrau (Abb. 33) ist bis auf Teile des Gewandes recht gut erhalten. Maria neigt den Kopf und streckt den rechten Arm dem Engel entgegen, wobei sie ihren Schleier weit ausbreitet. Beim Erzengel sind nur noch der segnend erhobene linke Arm und das Zepter erkennbar. Im Westen schließt sich die Geburtsszene an. Der obere Teil des Bildes mit Engel, Ochs und Esel, dem Kopf des Joseph ist gut lesbar. Der nördliche Bildträger zeigt die Darbringung im Tempel mit nur geringen Teilen des Simeon und des Jesuskindes. In der östlichen Gewölbekappe ist die Krönung Mariens gegeben, auch hier sind nur noch Teile bewahrt wie der nimbierte Kopf Christi und der Körper der Gottesmutter. Die Figuren an den Wänden des Sanktuariums sind weitgehend so stark beschädigt, dass eine Zuordnung nicht mehr möglich ist.

Stil und Datierung

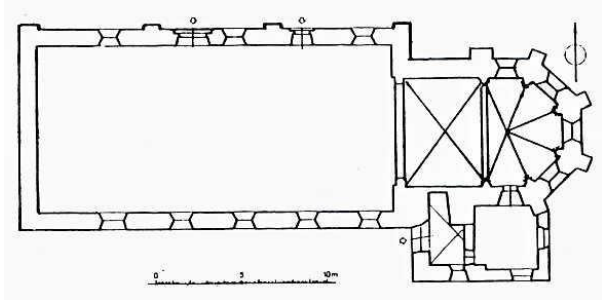
Stilistisch sind die Gewänder, die Köpfe und Körper der Dargestellten stark an der Figurenbildung in St. Maria Lyskirchen, St. Gereon (beide Köln) sowie St. Katharina in Blankenberg (s. unten) orientiert. Wie am Niederrhein sind biegsame Figuren mit fein formulierten Gesichtern in Stoffe gehüllt, die besonders an den Säumen stark gezackt und gebauscht sind, die Umrisse sind weitgehend geschlossen, sodass die Kenntnis der frühen Kölner Malereien angenommen werden kann.

St. Gertrud in Morsbach entspricht einem Typus von Kirchenbauten, die am Niederrhein und am Mittelrhein mehrfach nachweisbar sind, hier z. B. in Sinzig (s. unten) und Andernach. Die Kirche gilt als eine der am weitesten östlich gelegenen Emporenbasiliken des rheinisch-staufischen Bautypus. Da die Baudaten des Gebäudes nicht gesichert sind, wird die für Monumentalmalerei die Mitte des 13. Jh. angenommen.

ST. KATHARINA IN BLANKENBERG

Baugeschichte und Architektur

Auch für Stiftung und Fertigstellung von St. Katharina liegen keine verlässlichen Daten vor. Die Gründung von Kloster und Kirche lässt sich allenfalls eingrenzen, indem die Biographie der Stifter und in Quellen beurkundete, die Kirche betref-



fende historische Ereignisse hinzugezogen werden³⁹³. Im letzten Viertel des 12. Jh. stellen die Grafen von Sayn die Befestigung der Burganlage fertig, bald darauf folgen Ansiedlungen. An der südlichen „Stadt“mauer entsteht innerhalb des Befestigungs-rings eine Kirche. Ob diese mit einer Kapelle für die Burgbewohner identisch ist, lässt sich nicht mehr nachvollziehen. 1248 wird zunächst eine Kapelle, dann eine Kirche St. Katharina erwähnt. Aus mehreren bei Fischer zitierten Briefen und Quellen³⁹⁴ geht hervor, dass die dem Zisterzienserorden übertragene Kirche vor 1247 fertiggestellt ist. Der letzte Graf von Sayn Heinrich III. (um 1193–1247) heiratet 1215 Mechthild von Landsberg, nimmt 1218 das Kreuz und kehrt nach 1220 zurück. Das Paar stiftet mehrere Klöster, darunter Marienstatt, Seligenthal und Drolshagen, und Kirchen und überträgt beträchtliche Summen an weitere Ordenseinrichtungen. In Erfüllung des letzten Willens des Grafen stiftet Gräfin Mechthild im Jahr 1247 ein Kloster in Blankenberg, das zunächst von Prämonstratenserinnen, noch im selben Jahr von Zisterzienserinnen bewohnt wird. Der Kölner Erzbischof Konrad von Hochstaden erhebt 1248 St. Katharina zur Stadtkirche; es ist nicht überliefert, ob die Pfarrkirche auch nach der Klostergründung die Seelsorge für die Bewohner der kleinen Stadt versieht. Um 1265 wird das Kloster von den Zisterzienserinnen aufgegeben.

Die flach gedeckte Hallenkirche zeigt im Inneren nach spitzbogigem Triumphbogen ein querrechteckiges, kreuzrippengewölbtes Sanktuarium mit polygonaler Apsis im 5/8-Schluss.

³⁹³ Daten und Quellenangaben bei: Fischer 1998, S. 9ff

³⁹⁴ Fischer ebd.

Monumentalmalerei

In den Jahren 1927/28 werden in St. Katharina die (ehemals flächendeckenden) Wandmalereien in Freskotechnik freigelegt. Die nach einem Brand notwendig gewordene Restaurierung bringt mit sich, dass die teilweise mehrfach übermalten Monumentalgemälde besser lesbar sind als vor dem Feuer. Unterhalb des Ostfensters ist der Scheitel der Apsis mit einer Marienkrönung (Abb. 34) ausgeschmückt. Die Gottesmutter und Christus sitzen auf einer Thronbank, deren Rückenlehne mit mehreren Reihen kleiner Rundbögen verziert ist und deren Wangenpfosten mit Kreuzblumen gekrönt sind. Die Sitzfläche ist mit einem Rundpolster und einer bestickten Decke belegt. Maria sitzt im Dreiviertelprofil dem Sohn zugewandt und empfängt die Himmelskrone. Dabei hält sie den nimbierten Kopf, der mit gewelltem Haar und einem Schleier bedeckt ist, leicht geneigt. Die rechte Hand ist im Redegestus erhoben, während sie die Linke grüßend dem Himmelskönig entgegenhält. Der Gürtel ihres Gewandes sitzt tief unterhalb der Taille. Auf der linken Seite des Thrones sitzt Jesus Christus mit Kreuznimbus in frontaler Haltung. Unter dem Pallium schaut in der linken Armbeuge das Buch hervor, in der Hand hält er das Kreuzzepter. Mit weit ausgestreckter rechter Hand krönt er die Mutter.

Die nördliche Apsiswand zeigt die Büsten dreier Heiliger. Unter drei mit Krabben und Fialen besetzten Giebeln und je einem Dreipass sind Johannes d. T. und Petrus eingepasst, das östliche Bild ist weitgehend zerstört, hat vermutlich ein Bild des Paulus enthalten. Johannes ist halb nach links gewandt, gekennzeichnet mit langem gelocktem Haar und ebensolchem Bart, hagerem Gesicht und Fellmantel. In der erhobenen Linken hält er ein Buch, mit der Rechten einen Kreuzstab, der über seine Schulter gelehnt ist. Petrus nimmt das mittlere Bild ein. Auch er ist durch sein Äußeres und Attribute charakterisiert: Haarkranz mit Stirnlocken, gestutzter gekräuselter Bart, der Schlüssel in der linken Hand und Kreuzstab in der Rechten. Mit dem Zeigefinger der rechten Hand weist er auf Johannes.

Aus Farbresten und Malereifragmenten lässt sich schließen, dass die Südwand des Langhauses von St. Katharina im Mittelalter (und im 15. Jh. teilweise übermalt) flächendeckend bemalt gewesen ist. Heute ist nur noch die Illustration der Grablegung der Heiligen gut lesbar. Zwei Engel mit großen, über die Verstorbene gebreiteten Flügeln beugen sich über die gekrönte hl. Katharina. Ein Himmelsbote steht in Schrittstellung am Kopfende (W) und hält den Kopf der Märtyrerin, während er mit der Rechten über ihre Schulter streicht. Der Engel am Fußende (O) umfasst Katharinas Füße, mit

der Linken ordnet er ihr Gewand. Die himmlischen Wesen wollen den Leichnam in einen Sarkophag mit marmorierter Schauseite legen, der auf felsigem Untergrund steht. Überwölbt ist die Szene von einem breiten Dreipass, von dessen mittlerem Bogen ein Öllämpchen hängt. Darüber erhebt sich eine dreiteilige Dachkonstruktion mit Türmchen. Beidseits des Daches ist die Inschrift: „mons sinai“ zu lesen. Ikonographisch folgt die beschriebene Grablegung dem Typus des „Marientodes“ des 13. Jh. In der Sockelzone der Apsis und an der Südwand sind Reste von Vorhangmalerei erkennbar.

Stil und Datierung

Hohe, schlanke, bewegliche Figuren sind in reich drapierte Gewänder gehüllt. Die Stoffbehandlung zeigt neben plissierten Falten (ähnlich der Marienkrönung) Knitter-, Tüten- und Zugfalten, üppige gezackte Bauschungen, Stauchungen und Abwehungen. Der Schleier Mariens, der untere Teil des Gewandes Christi und das Pallium des Petrus zeigen starke Zackenbrechung und Zugfalten, die oberen Teile der Kleidung von Gottesmutter und Sohn liegen in schmalen anliegenden Falten. Bei der Wandmalerei von Blankenberg finden sich alle Merkmale des Zackenstils. In ihrer Stoff- und Figurenbehandlung zeigen die Fresken in der Apsis große Nähe zum niederrheinischen Zackenstil. So sind Ähnlichkeiten mit St. Maria Lyskirchen, St. Gereon und St. Ursula feststellbar. Bezüglich der Figuren hat schon Beseler³⁹⁵ Übereinstimmungen besonders in der Wiedergabe der Köpfe herausgearbeitet. Die Petrusköpfe von Morsbach und Blankenberg sind annähernd identisch; das Gleiche lässt sich bei der Darstellung Johannes d. T. in Blankenberg und Nideggen beobachten. Bei Letzteren können für Vergleiche auch noch Morsbach und die Krypta von St. Pantaleon herangezogen werden. Die Formulierung des Kopfes und des Gesichts Marias stimmt mit derjenigen in der Apsis von Ostönnen überein. Die Kenntnis der zeitgenössischen niederrheinischen Monumentalmalerei kann vorausgesetzt werden.

Für die Datierung der Wandmalerei in St. Katharina in Blankenberg gibt es keine zuverlässigen Anhaltspunkte, eine Entstehungszeit nach 1265³⁹⁶ entbehrt ohne tragfähige Belege jeder Grundlage. Allein stilistische Charakteristika und ikonographische Ähnlichkeiten legen den Schluss nahe, dass die Wandgemälde zwischen 1247 und

³⁹⁵Beseler 1962, S. 46f

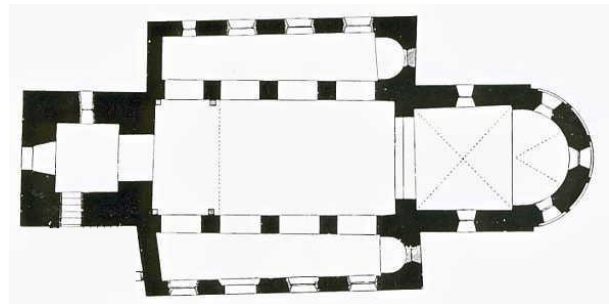
³⁹⁶Bentchev 1987, S. 24f

1265 entstanden sind. Die Zeitspanne zwischen der mutmaßlichen Erbauung der Kirche vor dem Tod des Grafen Heinrich, der Klostergründung 1247 und dem kurzen Aufenthalt der Prämonstratenserinnen scheint für die flächendeckende Ausmalung sehr kurz bemessen zu sein. Die Themen der Fresken – Marienkrönung in der Apsis und Leben und Sterben der hl. Katharina – geben keinen Aufschluss über die Auftraggeber, wodurch eine zeitliche Eingrenzung erschwert ist. Denn Marienverehrung und Katharinenverehrung werden in beiden Orden gepflegt. Ob die Vermeidung figürlicher Darstellungen in Zisterzienserkirchen hier umgangen worden ist, kann nicht geklärt werden.

EVANGELISCHE PFARRKIRCHE IN ALMERSBACH

Baugeschichte und Architektur

Die evangelische Pfarrkirche in Almersbach wird im Jahr 1199 erstmals urkundlich erwähnt. Südlich der Sieg gelegen und im Westen an den Oberbergischen Kreis grenzend, ist der Flecken Almersbach eine Station eines seit Römerzeiten



bekanntem Handels- und späteren Pilgerweges, der vom Raum Köln-Bonn über Linz und Limburg in den Frankfurter Raum geführt hat³⁹⁷. Das Kollationsrecht der zur Erzdiözese Trier gehörenden, in romanischer Zeit entstandenen Kirche hat beim St. Cassius und St. Florentinusstift in Bonn gelegen.

Der mächtige Turm im Westen nimmt fast die gesamte Breite des Mittelschiffs der dreischiffigen, flachgedeckten Pfeilerbasilika ein; er ist bis auf vier doppelbogige Schallöffnungen gänzlich ungegliedert. Der ursprüngliche romanische Eingang des kleinen Gotteshauses hat sich auf der Nordseite befunden. Den Übergang vom Mittelschiff zum quadratischen, kreuzgratgewölbten Sanktuarium bildet ein spitzbogiger Triumphbogen. Nach Osten ist der Raum von einem weiteren Spitzbogen begrenzt, an den sich die halbrunde, ebenfalls kreuzgratgewölbte Apsis anschließt. Die beiden Seitenschiffe zeigen außen einen geraden Abschluss im Osten, im Inneren werden sie mit je einer halbrunden Nebenapsis vollendet.

³⁹⁷ Bitterauf-Remy 1935, S. 1ff

Monumentalmalerei

Im Jahr 1915 sichert der Kölner Bardenhewer neben Architekturmalerei auch die Reste der Wandbilder in Almersbach. An der Nordwand des Sanktuariums findet sich eine große Christopherus-Darstellung, die von Bitterauf-Remy in die Mitte des 13. Jh. datiert wird³⁹⁸. Diese Entstehungszeit scheint wegen der archaischen, statuarischen Bildauffassung kaum haltbar zu sein (hier kann auf weitere Christopherus-Darstellungen in weiteren Kirchen verwiesen werden). In der Apsis des nördlichen Seitenschiffs ist eine Kreuzigungsszene gegeben (Abb. 35). Über dem Scheitel einer Arkade und von oben begrenzt von der (heute gemalten) Sohlbank eines früheren Fensters sind die zentralen Figuren, Christus am Kreuz mit Maria und Johannes d. E. rechts und links des Kreuzes angebracht. Außerhalb der ehemaligen Fensterlaibung wird die Darstellung von drei Assistenzfiguren begleitet, die befreit von räumlichen Zwängen annähernd doppelt so groß sind wie die Darsteller der Passionsszene. Rechts neben Maria finden sich der hl. Nikolaus sowie eine Heilige mit Krone, Nimbus und Lanze, seit neuerer Zeit als hl. Cordula benannt; beide sind u. a. Schutzheilige der Schiffer, die hl. Cordula soll gemäß ihrer Pilgerfahrt auf dem Rhein auch Pilger beschützen. Die drei Begleitfiguren stellen sich als schlanke, hohe Gestalten in angedeutetem Kontrapost dar, während Maria und Johannes im Dreiviertelprofil dem Kanon entsprechend dem Gekreuzigten zugewandt sind. Die Gottesmutter weist mit der rechten Hand klagend auf den getöteten Heiland, ihre unter einem Bausch ihres aufspringenden Schleiers verborgene linke Hand presst sie an die Wange. Johannes hat den Kopf leicht nach rechts geneigt, hält die Rechte vor die Brust, und in der vom Übermantel bedeckten Linken hält er das Evangelium. Links neben dem Jünger steht Petrus, ausgezeichnet mit Nimbus, übergroßem Schlüssel und der Hl. Schrift. Christus ist an ein Gabelkreuz geschlagen, sein mit Kreuznimbus bekröntes Haupt mit gelocktem Haar ist nach rechts auf die Schulter gesunken. Das vor der Leibesmitte verschlungene, stoffreiche Lententuch fällt in unruhigen Falten bis auf die halben Oberschenkel. Die nebeneinander stehenden Füße sind mit je einem Nagel durchschlagen.

Stil und Datierung

Neben weichen fließenden Falten zeigt die Gewandbehandlung einen durchbrochenen Kontur (Cordula, Johannes), Abwehungen (Nikolaus), große Tütenfalten und hohe

³⁹⁸ Ebd., S. 24

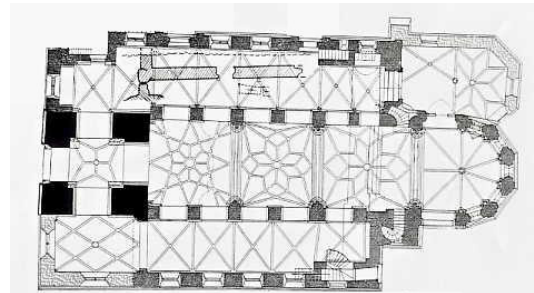
gezackte Bauschungen. Aufgrund dieser Merkmale kann die Darstellung dem Zackenstil zugerechnet werden, sie folgt Vorbildern aus dem Niederrheingebiet und seinen nächsten Einflussbereichen, wie z. B. den Monumentalmalereien in Linz (s. unten). Bemerkenswert unterschieden von vorangestellten Beschreibungen ist in ikonographischer Hinsicht das Gabelkreuz, das gemeinsam mit der Darstellung eines Viernagel-Christus zugleich als Datierungshilfe herangezogen werden kann. Die stilistisch und ikonographisch verwandten, gut erforschten Wandbilder von St. Martin in Linz werden auf eine Zeit um 1259 datiert³⁹⁹. Folglich kann für die obige Arbeit von Almersbach eine Entstehungszeit zwischen 1260 und 1270 angenommen werden.

III.4. Am nördlichen Mittelrhein

KATHOLISCHE PFARRKIRCHE ST. MARTIN IN LINZ

Baugeschichte und Architektur

„Das Martinspatrozinium weist darauf hin, daß Linz bereits in fränkischer Zeit eine Kirche erhielt“.⁴⁰⁰ Dafür spricht nach Rings/Sahler auch die 1817 niedergelegte Michaelskapelle⁴⁰¹. Im Jahr 874 wird das Frauenstift St. Margareten in Gerresheim (s. oben) mit Ländereien und dem Zehntrecht in Linz ausgestattet⁴⁰². Während der kriegerischen Auseinandersetzungen um den deutschen Thron zwischen dem Staufer Philipp von Schwaben und dem Welfen Otto IV. im Jahr 1198 wird die Vorgängerkirche wahrscheinlich so stark beschädigt, dass während des ersten Drittels des 13. Jh. ein Neubau errichtet wird. Die Grundsteinlegung des von Westen nach Osten ausgeführten Baues wird nach einer verschwundenen Quelle im Jahr 1206 vorgenommen worden sein. Weiterhin soll die Schlussweihe im Jahr 1214 stattgefunden haben⁴⁰³. Nach Clemen ist St. Martin vor 1217 errichtet worden⁴⁰⁴. Die Kirche und ihr



³⁹⁹ Steger 2006, S. 32

⁴⁰⁰ Clemen 1940, S. 218

⁴⁰¹ Rings u. Sahler 2006, S. 9

⁴⁰² Ebd., S. 10

⁴⁰³ Ebd.

⁴⁰⁴ Clemen 1916, S. 607

Besitz sind im Jahr 1219 dem Gerresheimer Kanonissinenstift inkorporiert worden. Jedoch hat sich die Bauzeit anscheinend wesentlich länger hingezogen als angenommen. Bei dendrochronologischen Untersuchungen im Jahr 2003 ist festgestellt worden, dass das Fälldatum einiger Balken des Chordaches um 1246 ± 4 liegt, für einen Balken über dem Triumphbogen ist ein Fälldatum von 1248/49 gesichert⁴⁰⁵. Nach diesen Ergebnissen kann St. Martin in den letzten Jahren vor 1250 fertiggestellt worden sein. Die späte Datierung stimmt auch mit einer Urkunde überein, nach der die Weihe des Marienaltars im nördlichen Seitenschiff 1259 bezeugt ist⁴⁰⁶. Winterfeld schließt aus Charakteristika an Architekturteilen wie leicht spitzbogige Arkadenbögen an den Emporen sowie polygonalem Chor ebenfalls auf die Entstehung der Ostteile im zweiten Drittel des 13. Jh.⁴⁰⁷.

Der heutige Bau hat zwei Planwechsel erfahren und präsentiert sich als dreijochige, dreischiffige Pfeilerbasilika mit Emporen und ohne Querschiff. Das östliche längsrechteckige Joch ist geringfügig größer als das mittlere und das westliche, die beide quadratisch sind. Auf die ursprüngliche Überwölbung des Mittelschiffs mit einer Holztonne (2. Planwechsel) folgt zu Beginn des 16. Jh. ein Sterngewölbe. Die Seitenschiffe zeigen asymmetrische Kreuzrippengewölbe, die Emporen sind flach gedeckt. An den spitzbogigen Triumphbogen schließt sich nach Osten der querrechteckige Altarraum mit polygonaler Apsis an. Die zweigeschossige Ostwand hat im unteren Teil Vierpassfenster, über dem Gesims ist in jede Seite des Polygons je ein hohes, leicht spitzbogiges Fenster eingesetzt.

Monumentalmalerei

Die in Secco-Technik ausgeführten figürlichen Wandmalereien werden im Jahr 1855⁴⁰⁸ oder 1861⁴⁰⁹ zufällig entdeckt und befinden sich im gesamten Mittelschiff oberhalb eines Pfeilers. Sie reichen vom unteren Rand des Emporengesimses bis fast an die Kämpfer der Arkaden, Begleitfiguren umgeben die Arkaden im Sockelgeschoss. (Die Monumentalmalerei im Sanktuarium, deren frühere Existenz durch zahlreiche Restaurierungsberichte aktenkundig ist, ist so weitgehend zerstört, dass eine Deutung oder stilistische Bewertung hier nicht vorgenommen wird. Die Wandbilder an der Westwand der Empore entziehen sich wegen unsicherer Entstehungsdaten einer Besprechung.)

⁴⁰⁵ Steger 2006, S. 32

⁴⁰⁶ Ebd., S. 133

⁴⁰⁷ Winterfeld 2001, S. 104

⁴⁰⁸ Steger 2006, S. 24

⁴⁰⁹ Clemen 1940, S. 234

Ein Marienbild im nördlichen Seitenschiff wird erst 1931 gefunden. Wie in anderen Kirchen sind auch in Linz nach der Freilegung mehrere bedauerliche Überarbeitungen der Gemälde vorgenommen worden.

Die Wände oberhalb der Arkaden tragen ein umfassendes Programm von Heiligendarstellungen, gerahmt von Architekturarkaden in Breite des Pfeilers. Die Nordwand des Mittelschiffs zeigt vier weibliche, frontal stehende Heilige, die von Westen nach Osten wie folgt zu lesen sind: die hl. Ursula, hl. Margarethe, hl. Katharina und hl. Barbara (?). Die vor blauem Hintergrund stehende hl. Ursula hält mit der rechten Hand eine Krone vor die Mitte ihres Körpers. Mit der Linken weist sie nach Osten, wo oberhalb des Arkadenbogens ein Engel mit Palmzweig kniet, er ist zehn Jungfrauen zugewandt. Über der westlichen Arkade gehen zwei Engel auf die Heilige zu, von denen einer einen Palmzweig, der andere eine Krone vor sich herträgt (Abb. 36). Die Flügel der Himmelsboten sind übergroß und sehr weit ausgebreitet. Hinter dem westlichen Engel geht ein im Maßstab stark verkleinerter Mann auf die Märtyrerin zu und hat die Hände anbetend oder bittend in ihre Richtung ausgestreckt. Nach seiner umgehängten Tasche könnte er ein Pilger sein oder aber Stifter, Bittsteller, Verehrer. Auf dem mittleren Pfeiler steht die hl. Margarethe. Sie ist mit dem Drachen als einem ihrer Attribute gekennzeichnet, hält den Kreuz- oder Lilienstab in ihrer Rechten, während sie auf dem Drachen steht, den sie mit der Linken an einer Kette hält. Über den Arkaden zu beiden Seiten der Heiligen kniet (oder geht) je ein anbetender Engel, von denen einer Kreuzstab und Kerze trägt, der andere ein Weihrauchfass schwingt. Im östlichen Joch hat eine bauliche Änderung statt des bisherigen großen Arkadenbogens zwei schmalere spitzbogige Öffnungen geschaffen. Als Folge ist Platz für zwei Wandbilder entstanden, in denen die hl. Katharina und eine nicht näher ausgezeichnete Märtyrerin dargestellt sind, nach allgemeiner Deutung die hl. Barbara. Katharina erhebt die verhüllte linke Hand mit dem Rad. Die zweite Heilige ist gekennzeichnet mit Palmzweig und Buch. Jeder der beiden frommen Jungfrauen nähert sich von Westen ein Engel mit weit schwingendem Weihrauchgefäß.

Bezüglich Aufteilung, Komposition, Thematik und Figurenbehandlung sowie der gemalten Rahmenarchitektur entspricht die Monumentalmalerei auf der Südseite dem vorher Gesagten, hier jedoch sind männliche Heilige dargestellt. Über dem westlichen Pfeiler ist Jakobus d. Ä. abgebildet, kenntlich gemacht mit einer Jakobsmuschel als Mantelschließe. Der mit einem Tuch gegürtete fromme Mann streckt seine leicht angewinkelten Arme nach beiden Seiten über die ihn rahmenden Säulen hinaus, um zwei

Pilger zu krönen. Hinter diesen Szenen nähert sich über den Arkaden von Osten und Westen je ein Pilgerzug auf teilweise baumbestandenen Wegen. Die Pilger sind alle mit Mantelsäcken, Wanderstäben, einige mit Taschen und Flaschen zur Reise gerüstet⁴¹⁰, gleichzeitig sind sie individuell gestaltet. Über dem Kämpfer des mittleren Pfeilers steht der Apostel Petrus. In der verhüllten rechten Hand hält Petrus den Schlüssel empor, mit der Linken den schräg vor seinem Körper stehenden Kreuzstab. Über den mit Ranken bekränzten Arkaden fliegt von beiden Seiten ein Engel auf den Heiligen zu, jeder trägt in der Linken eine Kerze und schwingt mit der Rechten ein Weihrauchfass. Auch an der Nordwand gibt es bei den Arkaden eine architektonische Unregelmäßigkeit, die unterschiedlich große Wandöffnungen zur Folge hat. Im Osten ist der Schutzheilige der Kirche, St. Martin, im Bischofsornat gegeben, den Krummstab hält er mit der rechten Hand schräg vor sich. Unter seinem mit der linken Hand ausgebreiteten, aufgeschlagenen Mantel steht zu seinen Füßen ein Modell der Kirche. Über dem westlichen und östlichen Bogen kniet auf jeder Seite des Kirchenpatrons ein Engel mit Kerze und Weihrauchgefäß.

Im Jahr 1931 wird im nördlichen Seitenschiff eine weitere Darstellung freigelegt, die bis dahin unentdeckt und daher nicht durch restauratorische Maßnahmen verfälscht worden ist. Trotz des schlechten Zustandes – es sind nur noch die rötlichen Umrisszeichnungen gesichert, die Farben sind verloren – ist die Darstellung noch in etwa lesbar. Während Neu und Weigert in der Sinopie eine Abbildung der hl. Elisabeth mit Bittsteller erkennen⁴¹¹, hält Steger die Fragmente des Wandbildes für eine zu einem Marienaltar gehörende Mariendarstellung⁴¹², wofür sowohl eine Fotografie als auch eine Nachzeichnung sprechen.

Stil und Datierung

Stilistisch sind die Wandgemälde von St. Martin in Linz wegen der mehrfachen Übermalungen und unsachgemäßen frühen Restaurierungen nur mit Vorbehalt einzuordnen. Die Art und Weise der Stoffbehandlung kann als gemäßigt bezeichnet werden und erinnert in ihrer Verbindung mit weichen Faltenzügen, hohen schlanken Gestalten und „gotisch“ anmutenden Gesichtern an Kölner Künstler aus dem 1. Drittel des 13. Jh. Während Clemen den eckigen Gewandstil uneingeschränkt erkennt⁴¹³, heben Neu und

⁴¹⁰ Clemen 1940, S. 234

⁴¹¹ Clemen 1940, S. 236

⁴¹² Steger 2006, S. 33

⁴¹³ Clemen 1916, S. 607f, S. 793

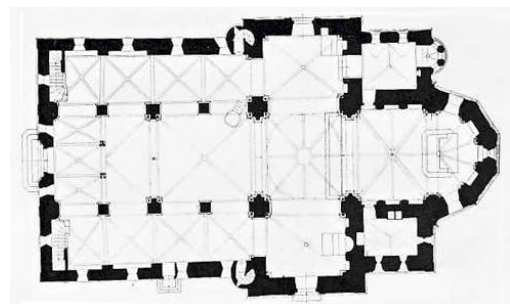
Weigert schlanke, hohe, in dünne Stoffe gekleidete Figuren hervor, deren Gewänder nur in stoffreichen Stauchungen gebrochen sind⁴¹⁴. Der heutige Zustand der Malereien zeigt, dass die Draperie bei den Heiligenfiguren nicht durchgehend gleichmäßig fällt, sondern in der Binnenzeichnung unruhig gehalten ist. Besonders auffallend ist die Stoffbehandlung bei den Engeln, deren Unterkleider Zugfalten, Stauchungen und Brechungen aufweisen, deren Togen in gezackten, starren, spitzen Abwehungen münden. Es hat eine enge Bindung der Martinskirche von Linz an Köln durch die Linzer Familie Renneberg gegeben, deren Angehörige wohl seit 1220 Mitglieder des Kölner Domkapitels gewesen sein sollen⁴¹⁵. Aus diesen Beziehungen der Stifterfamilie darf möglicherweise geschlossen werden, dass die Monumentalmalereien in Linz in ihrer Entstehungszeit den stilistischen Vorgaben in Köln gefolgt sind. Die Darstellungen der Heiligen Ursula und Margaretha in der Linzer Kirche sowie die Übereinstimmungen in der Gestaltung von Apsis und Wandgliederung können als Anlehnung an die Stiftskirche Gerresheim aufgefasst werden. Beide Märtyrerinnen sind für das „Mutterstift“ von großer Bedeutung gewesen.

Die Datierung der Monumentalmalerei von Linz steht in unmittelbarem Zusammenhang mit der Frage, wann das Langhaus eingedeckt und geweiht worden ist. Ihre Einordnung variiert ebenso stark wie diejenige der Bauzeit. Während Clemen die Zeit von 1240–1250 annimmt⁴¹⁶, vermuten Neu und Weigert die Jahre zwischen 1220 und 1230⁴¹⁷. Da die Errichtung des Daches \pm 1249 vorgenommen wird (ein vorheriger Brand oder Einsturz ist nicht überliefert), der Marienaltar 1259 geweiht wird, kann als Datierung der Wandbilder in Linz eine Zeit um 1250 angesetzt werden.

ST. PETER IN SINZIG

Baugeschichte und Architektur

Eine Petruskapelle in Sinzig wird seit karolingischer Zeit mehrfach urkundlich erwähnt⁴¹⁸. Auf eine frühe Gründung der auf dem königlichen



⁴¹⁴ Clemen 1940, S. 235f

⁴¹⁵ Steger ebd., S. 28

⁴¹⁶ Clemen 1916, ebd.

⁴¹⁷ Clemen 1940, S. 236

⁴¹⁸ Gerhardt u.a. 1938, S. 602, S. 606

Hofgut entstandenen königlichen Eigenkirche⁴¹⁹ weist auch ihr Patrozinium hin⁴²⁰. Vermutlich wegen seiner strategisch günstigen Lage ist der Ort Sinzig mehrfach Schauplatz kriegerischer Auseinandersetzungen gewesen und wird wechselnden Obrigkeiten zugesprochen⁴²¹. Möglicherweise wird der jüngste Vorgängerbau im Krieg zwischen den beiden Prätendenten auf den deutschen Thron Philipp von Schwaben und Otto von Braunschweig im Jahr 1198 schwer beschädigt. Als Folge wird um 1220/30 der Entschluss zum Bau einer neuen Kirche gefasst, die in den 40er-Jahren des 13. Jh. fertiggestellt sein soll⁴²². Die Identität des Stifters oder Bauherrn von St. Peter ist nicht überliefert. Jedoch ist gesichert, dass Kaiser Lothar I. die Petruskapelle in einer Schenkung aus dem Jahr 855 dem Aachener Marienstift mit allen Rechten überträgt. Dieser Vorgang „wird 1226 von Kaiser Friedrich II. ausdrücklich bestätigt“. Wegen der schlechten finanziellen Lage des Stiftes während der infrage kommenden Bauzeit ist es jedoch auch denkbar, dass „ein wohlhabender Sinziger oder ein Kölner Adelige oder Geistlicher als Stifter in Frage kommt“⁴²³.

Man errichtet eine dreischiffige Emporenbasilika mit polygonaler Apsis, Querhaus und achteckigem Vierungsturm im gebundenen System. Im Innern zeigen zwei quadratische Mittelschiffjoche Kreuzrippengewölbe mit starker Busung. Daran schließt sich im Osten die leicht querrrechteckige Vierung an. Den Abmessungen der Vierung entspricht das Presbyterium, das im Norden und Süden von je einer Seitenkapelle begleitet ist. Die nördliche ist größer und schließt nach Osten mit halbrunder Apsis ab. Das Querschiff, das um Mauerstärke über die Flucht der Seitenschiffe hervortritt, und die Seitenschiffe sind ebenfalls mit Kreuzrippen gewölbt. Während alle Gewölbe spitzbogig gehalten sind, zeigen Emporen und Arkaden Rundbögen.

Monumentalmalerei

Im 19. Jh. werden im Zuge von Renovierungsarbeiten gut erhaltene Monumentalmalereien am Obergaden und über den Arkaden gefunden, jedoch wird der Bild tragende Putz zugunsten der damaligen Vorstellung von Stilreinheit abgeschlagen. Nur die im ersten Viertel des 20. Jh. freigelegten Wand- und Gewölbemalereien in der sog. Taufkapelle (südliche Seitenkapelle) sind erhalten.

⁴¹⁹ Schunicht-Rawe 1995, S. 12

⁴²⁰ Gerhardt ebd., S. 606

⁴²¹ Ebd., S. 602

⁴²² Schunicht-Rawe ebd., S. 13: „Der Baubeginn der heutigen Kirche ist nicht schriftlich überliefert und muss aus heutiger Forschungssicht in die 20er oder 30er Jahre des 13. Jh. gelegt werden“.

⁴²³ Ebd., S. 16

Die hohe Sockelzone ist in Form eines Teppichs mit Rhomben, Rosetten und nach oben abschließendem Akanthusfries ausgemalt. Darüber folgen zwei übereinander liegende Register, die durch einen Fries mit vegetabiler Malerei voneinander getrennt sind, mit Darstellungen aus der Heilsgeschichte. Die einzelnen Begebenheiten sind vertikal durch Ornamentstreifen oder gemalte Säulchen unterschieden. Eine detaillierte Beschreibung der Szenen wird wegen der Fülle der Bilder nicht vorgenommen. Der Zyklus beginnt im oberen Register der Nordwand und setzt sich im Uhrzeigersinn fort. Dort sind die Verkündigung an Maria, die Heimsuchung, Geburt Christi und die Verkündigung an die Hirten zu lesen. Darauf folgt im Osten die Anbetung der Magier (die Bemalung der weiteren, oberen Wandfläche ist infolge eines Wanddurchbruchs für ein Fenster zerstört). Im oberen westlichen Register sind der Kindermord und die Flucht nach Ägypten dargestellt. Der Zyklus setzt sich in der unteren Reihe im Norden fort, wo die Darstellung im Tempel, Taufe Christi und das Abendmahl erzählt werden. Daran schließen sich im Osten die Kreuztragung, Kreuzigung, drei Marien am Grab an; im Süden begegnet Maria von Magdala dem Auferstandenen, werden Christus in der Vorhölle und die Himmelfahrt gezeigt. Der Zyklus endet mit dem Jüngsten Gericht an der Westwand.

Auch das dreistrahlige Gewölbe ist figürlich ausgemalt. In der östlichen Kappe ist der Weltenherrscher auf einem Regenbogen sitzend in der Mandorla gegeben, die von drei Evangelistensymbolen umgeben ist. Die Abbildungen des Apostels Petrus (Abb. 37) und von Christus als guter Hirte sowie eines weiteren, nicht bestimmbar Heiligen sind mit einem Rhombus eingefasst. Besonders die Darstellung des Kirchenfürsten ist gut erkennbar durch Lockenkranz und Bart, erhobenem großem Himmelschlüssel in der linken und Buch in der rechten Hand. Er steht im Dreiviertelprofil im Kontrapost, die Draperie seines Gewandes zeigt alle Kennzeichen des Zackenstils.

Stil

Bei den Wandbildern zeigt sich ein Nebeneinander zweier Ausdrucksformen. Gotischen Stileigenheiten entsprechen die überschlanken, bewegungsreichen, in ausgeprägtem Kontrapost stehenden Figuren, deren Gewänder in sparsamen Faltenzügen und Faltenwurf eng anliegend dem natürlichen Schwung der Bewegungen folgen wie z.B. bei der Kreuztragung. In ihrer Kleinteiligkeit vermitteln einige Szenen fast zeichnerischen Charakter, ein Phänomen, das sich auch in der Gewölbemalerei von St. Maria Lyskirchen, hier im Gastmahl des Ahasver (mittleres Gewölbefeld, nordwestlich)

erkennen lässt. Gleichzeitig treten Merkmale des Zackenstils auf wie bei der Verkündigung, Taufe und Himmelfahrt. Hier flattern Falten empor, obwohl sich die ebenfalls schlanken, hohen Figuren kaum zu bewegen scheinen. Zahlreiche Falten sind gratig gebrochen und gezackt, spitze, splittrige Abwehungen erstarren im Raum. Auch die dekorative Malerei spiegelt Besonderheiten zweier Stilepochen. Geometrische Ornamentik und die fleischigen Akanthusblätter sind auch in romanischen Dekorationssystemen zu finden, während der zierliche florale Schmuck im Fries zwischen den Registern der Gotik zugeordnet werden kann.

Datierung

In der Literatur schwankt die Datierung der Wand- und Gewölbemalerei in St. Peter um einige Jahrzehnte. Die frühen 40er-Jahre des 13. Jh. können für die Ausführung der Bilder infrage kommen⁴²⁴, daneben werden die Malereien in die Zeit unmittelbar nach 1250 datiert⁴²⁵. Es kann auch an einen Zeitraum „etwa nach 1260“ gedacht werden⁴²⁶, aber es werden auch deutliche Hinweise auf die fortgeschrittene 2. Hälfte 13. Jh. erkannt⁴²⁷.

Um zu einer Eingrenzung der Daten zu kommen, wird an dieser Stelle auf die bei Schunicht-Rawe erarbeiteten Gedanken zurückgegriffen. Im Jahr 1964 wird bei Renovierungsarbeiten am Reliquiengrab unter dem Hochaltar ein Siegel gefunden, das dem Bischof Heinrich vom Oesel (1234–1262) zugeordnet werden kann. Das Itinerarium des Bischofs berichtet, dass er im Auftrag des Papstes zweimal längere Reisen nach Deutschland unternommen hat. Zum einen im Sommer 1241, der zweite mehrjährige Aufenthalt dauert von 1254–1262⁴²⁸. Daraus kann der Schluss gezogen werden, dass die Weihe entweder 1241 oder zwischen 1254 und 1262 vorgenommen worden ist. Stilistische Charakteristika, wie z. B. der Polygonalchor, weisen auf ein Weihedatum im Jahr 1241 hin⁴²⁹.

Der wahrscheinliche Zeitpunkt der Schlussweihe von St. Peter in Sinzig lässt an eine Entstehung der Monumentalmalerei bald nach der Fertigstellung der Kirche denken, d. h. im Zeitraum von 1241–1250.

⁴²⁴ Pauly 1997, S. 83

⁴²⁵ Schunicht-Rawe. Pauly 2004, S. 11

⁴²⁶ Gerhardt 1938, S. 626

⁴²⁷ Klinge 1969, ohne Seitenzahl

⁴²⁸ Schunicht-Rawe 1995, S. 19

⁴²⁹ Ebd.

ST. PETER UND PAUL IN REMAGEN

Baugeschichte und Architektur

Der Ort Remagen geht auf ein römisches Kastell zurück, das bald nach der Zeitenwende errichtet worden ist⁴³⁰. Es wird vermutet, dass schon in spätrömischer Zeit eine christliche Gemeinde existiert habe. Davon zeugen die Grabinschrift der Römerin Meteriola (2. Hälfte des 5. Jh.), Fragmente einer Chorschrankenplatte mit Christogramm sowie der Nachweis von Spuren eines christlichen Friedhofs⁴³¹. In einer Schenkungsurkunde aus dem Jahr 1003 wird ein Teil des Zehnten von Remagen von Erzbischof Heribert dem von ihm gegründeten Kloster Deutz übertragen. In diesem Zusammenhang wird eine Kirche erwähnt. Weiteren Besitz in Remagen haben das Kölner Domkapitel, die Abtei Siegburg, St. Kunibert, St. Maria ad gradus und das Mauritiuskloster (alle Köln)⁴³².

Vermutlich aus dem frühen 11. Jh. stammt eine dreijochige Pfeilerbasilika. Östlich an den reich profilierten Triumphbogen schließt das einjochige querrechteckige Sanktuarium mit innen halbrunder, durchfensterter Apsis an, das um sieben Stufen zum Mittelschiff erhöht ist. Die Apsiswand ist durch ein Gurtgesims in zwei Geschosse unterteilt, in denen sich im unteren Geschoss sieben leicht spitzbogige Blendnischen befinden. Die oberen flacheren, stärker spitzbogigen Nischen umgeben die Lanzettfenster. Während des Thronstreits zwischen Philipp von Schwaben und Otto von Braunschweig ist die Kirche erheblich zerstört worden, es bleibt nur der Kern des Pfeilerbaus bewahrt. Um 1240 wird die Wiederherstellung des beschädigten Gebäudes in Angriff genommen. Das Datum der von einem Pfarrer Ricardus vorgenommenen Weihe des Ostbaus ist erhalten, eingemeißelt in den Quader einer Ecklisenen an der Südostseite. Durch eine Vergrößerung der Kirche im späten 19. Jh. nach Norden haben massive Eingriffe in den spätromanischen Baukörper zu einer Umfunktionierung der alten Kirche geführt; sie wird zu einem Vorbau einer neuen größeren Basilika.

Monumentalmalerei

Es sind nur wenige Abbildungen von der vermutlich im 13. Jh. vorgenommenen vollständigen Ausmalung, die in der Literatur kaum Beachtung gefunden hat, erhalten, beschränkt auf Blendnischen im Sockelgeschoss der Apsis. Neben einem Weihekreuz

⁴³⁰ Clemen 1938, S. 526, 530; Pauly 1998, S. 2

⁴³¹ Clemen ebd., S. 532f

⁴³² Ebd., S. 533f

mit nicht mehr deutbarer Inschrift befindet sich im Bogen der unteren südöstlichen Nische oberhalb eines Tabernakelschranks die Büste des segnenden und lehrenden Christus. Der Heiland hat die Rechte im Segensgestus erhoben, mit der ebenfalls hoch gehaltenen Linken entrollt er ein Schriftband, das bis zur rechten Seite des „Tympanons“ verläuft. Vermutlich waren die anderen Nischen mit einem Apostelzyklus ausgemalt. Von diesen Darstellungen sind nur noch zwei erhalten: diejenigen des Petrus und des Jakobus (wegen seines Bartes wohl der Ältere). Petrus steht in leichter Schrittstellung frontal zum Betrachter, den Oberkörper mit leichter Torsion nach rechts gewandt. Der Barfüßige ist mit den bekannten Attributen ausgestattet. Das sich aus seiner Linken entrollende Schriftband verläuft in einem Bogen nach außen. In Höhe seines Mantelsaums kniet zu seiner Linken ein stark verkleinerter, anbetender Mann, der als Johannes bezeichnet ist und über dem ein weiteres Schriftband verläuft. In einer weiteren Nische ist der nach links gewandte Jakobus gegeben. Die segnende Rechte ist vor der Brust erhoben, die Linke mit Spruchband fällt vor seinen Leib.

Stil und Datierung

Trotz des mäßigen Erhaltungszustands kann die Draperie der schlank fallenden Gewänder beurteilt werden. Es zeigen sich – besonders bei den Aposteln – Zug-, Knitter- und Tüenfalten, Zackungen und Abtreppungen, sodass von Zugehörigkeit zum Zackenstil gesprochen werden kann. Die Verkleinerung und skizzenhaft ausgelegte Wiedergabe der Assistenzfiguren findet sich auch in Linz.

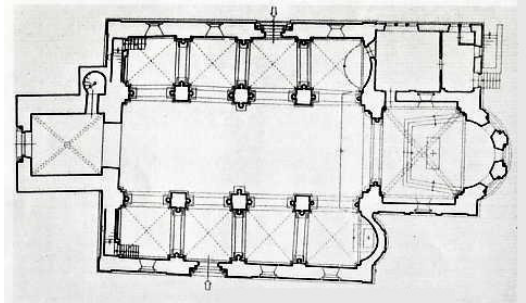
Da die Weihe des östlichen Gebäudeteils durch die äußere Weihetafel festgehalten ist, kann die Malerei von Remagen etwa um 1250 angesetzt wird

III.5. In der Eifel und im Hunsrück

ST. JOHANNES BAPTIST IN NIDEGGEN

Baugeschichte und Architektur

Die kleine Stadt Nideggen am östlichen Rand der Eifel mit ihrer spätromanischen Kirche ist ehemals ein Burgflecken gewesen, der etwas tiefer gelegen ist als die gleichnamige Burg. Auch hier liegen keine Nachrichten vor, die genaueren Rückschluss auf die Erbauungszeit



ermöglichen. Die Kirche wird erstmals 1219 urkundlich erwähnt. Aus dem Besitz der Grafen von Jülich ging die Pfarrkirche zunächst an den Deutschen Orden⁴³³, etwa 1270/80 in den Besitz der Johanniter über.

Forschungsmeinungen über den Baubeginn der aus rotem Bundsandstein errichteten Kirche sind uneinheitlich. Sie schwanken zwischen dem letzten Viertel des 12. Jh.⁴³⁴ und den frühen Jahren des 13. Jh. Jedoch sind bei Beseitigung von Kriegsschäden im Jahr 1953 zwei Siegel gefunden worden, die für die Altarweihe einen *terminus ante quem* liefern. Aus ihnen geht hervor, dass die Siegel Bruno von Sayn, Probst von Maria ad Gradus in Köln gehört haben, zu dessen Dekanat Nideggen gehört hat⁴³⁵. Er war von 1180–1192 Dechant von Nideggen, sodass die Altarweihe spätestens für das Jahr 1192 angenommen wird⁴³⁶. Da Bruno von Sayn jedoch von 1205 bis 1208 Erzbischof von Köln gewesen ist, kann mit gleicher Berechtigung angenommen werden, dass der Kleriker die Konsekration in seiner kurzen Amtszeit vorgenommen hat.

Es entstand eine dreischiffige, flach gedeckte Pfeilerbasilika mit vier querrrechteckigen Jochen, Westturm und Scheinemporen, d. h., die Emporen sind nicht ausgebildet, sondern hinter ihnen verbirgt sich der Dachraum der Seitenschiffe. Den Pfeilern sind Dreiviertelsäulen vorgelegt, deren Kapitelle mit reicher Blattzier ausgebildet sind. Auf den abgetreppten Triumphbogen folgt nach Osten das kreuzrippengewölbte, niedrige Joch

⁴³³ Clemen 1916, S. 635

⁴³⁴ Schäfer 1977, S. 3

⁴³⁵ Schäfer ebd.

⁴³⁶ Mainzer 2008, S. 9

des Sanktuariums mit halbrunder Apsis. Die quadratischen Joche der niedrigen Seitenschiffe mit je einer östlichen Nebenapsis, von denen die südliche stärker ausgebildet ist als die nördliche, zeigen Kreuzgratgewölbe.

Monumentalmalerei

Im Zuge von Instandsetzungsarbeiten 1898 werden neben Resten der polychromen dekorativen Raumfassung in Freskotechnik ausgeführte Wandmalereien freigelegt, von denen viele durch Kriegsschäden beschädigt oder zerstört worden sind. Dazu gehört auch die bedeutende Deesis-Darstellung in der ganz in Blau gehaltenen Apsiskalotte, die stark in Mitleidenschaft gezogen worden ist, aber nach langwierigen Restaurierungsarbeiten wieder hergestellt werden konnte. Im Zentrum ist Christus in der Mandorla (Abb. 38) gegeben, die in Regenbogenfarben ausgeführt ist und im Inneren einen gebogenen Lilienfries zeigt. Der Erlöser sitzt auf einer mit einem Kissen gepolsterten Bank und stützt die eng nebeneinander stehenden Füße auf das Dach eines Kirchenmodells. In der linken Hand hält er ein auf seinem Knie liegendes Buch, die Rechte hat er in weitem Gestus segnend erhoben. Die Mandorla ist umgeben von den vier Evangelistensymbolen, denen Spruchbänder mit den Anfangsworten der jeweiligen Evangelien beigegeben sind. Rechts und links der zentralen Darstellung sind Maria (rechts) und Johannes der Täufer in ungewöhnlich großem Maßstab gemalt. Die Gottesmutter hat flehend die Hände erhoben und blickt zu Christus auf, als suche sie Zwiesprache. Ihr gegenüber steht der barfüßige, in wallende Gewänder gehüllte Johannes. Kopf- und Barthaar fallen weit herunter. In seiner rechten Hand hält er ein Medaillon mit einer Abbildung des Lammes Christi, auf das er mit der Linken zeigt. Auch er hat den Blick zu Christus erhoben, als wolle er etwas mitteilen. Beide Figuren fallen durch lebhaften Gestus und ebensolche Mimik auf, die mit ihren schwingenden, stark geknitterten (besonders bei Johannes) Gewändern unterstrichen werden. Das ganze Wandbild ist außen mit einem breiten mehrfarbigen Streifen umgeben, der auch die darunter liegende Fensterzone umfasst. Hier sind zu allen Seiten der drei östlichen Apsisfenster fünf Figuren wiedergegeben, die auf einem illusionistischen Gesims stehen. Im nordöstlichen Feld befinden sich zwei nicht ausgezeichnete, nimbierte Ritter. Sie sind mit Panzerhemd, Waffenrock und Kapuzenmantel bekleidet und tragen Schwert und Schild. Rechts und links des Mittelfensters stehen zwei weitere Ritter, die sich nur in der Gestaltung von Köpfen und Gesichtern von den vorherigen unterscheiden. Mainzer vermutet, dass es sich um zwei Ritter der Thebäischen Legion Cassius

und Gereon sowie um die beiden Schutzpatrone des Bonner Münsters St. Cassius und St. Florentius handele⁴³⁷. Am südöstlichen Mauerstreifen sieht man einen weiteren Heiligen in starrer Frontalhaltung, der umgeben ist von Fürbittern. Obwohl mit keinerlei Attributen ausgezeichnet oder mit Beischrift gekennzeichnet, wird er in der Literatur allgemein als Abt Wilhelm von Vercelli bezeichnet⁴³⁸.

Stil und Datierung

Das Gewand Christi zeigt bei relativ ruhigem Umriss in der Binnenzeichnung zahlreiche eckige, gebrochene, gezackte Falten. Am Saum öffnen sich spitzige Tütenfalten, über der linken Schulter tritt eine blechern gezackte Abwehung hervor. Ähnliches ist bei den beiden Begleitfiguren zu beobachten, sodass die Darstellung aufgrund ihrer Gewandbehandlung dem Zackenstil zu zuordnen ist. Die Draperie der Ritter und des Abtes in der Fensterzone ist deutlich ruhiger gehalten, weist kaum Merkmale des Zackenstils auf.

Die Malerei in der Apsis von St. Johannes in Nideggen wird allenthalben in das späte 3. Drittel des 13. Jh. datiert⁴³⁹, lange nach der Vollendung des Kirchengebäudes, allein Schäfer stellt als Entstehungsdatum die Zeit um 1240 fest⁴⁴⁰. In diesem Zusammenhang spricht Clemen vom letzten Ausklingen des romanischen Barock mit seinem wilden Temperament⁴⁴¹. Die Annahmen der Autoren für die späte Datierung beruhen auf der Vermutung, dass es sich bei dem nimbierten Mönch um Abt Wilhelm von Vercelli handele, den Schutzpatron besonders des Grafen Wilhelm IV. von Jülich. Dieser wiederum wird als Auftraggeber der Fresken angenommen. Des Weiteren hält Clemen die Übergabe der Kirche an den Johanniterorden für ursächlich für Namensgebung respektive für die Apsisausmalung.

⁴³⁷ Mainzer 2008, S. 12

⁴³⁸ Z. B. Clemen 1916, S. 638; Mainzer ebd., S. 13

⁴³⁹ Z. B. Clemen ebd., S. 640; Mainzer ebd.

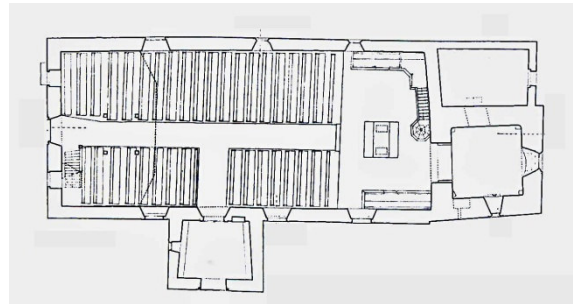
⁴⁴⁰ Schäfer 1977, S. 24

⁴⁴¹ Clemen ebd., S. 640

NUNKIRCHE IN SARGENROTH

Baugeschichte und Architektur

Über die Anfänge der ursprünglichen Filialkirche von Simmern und im Mittelalter beliebten Wallfahrtsstätte der Nunkirche gibt es keine verlässlichen Quellen oder Nachrichten⁴⁴², möglicherweise hat die Kirche „spätestens 1072 bestanden“⁴⁴³. Ob die



Nunkirche zu diesem Zeitpunkt dem hl. Rochus geweiht ist, kann nicht geklärt werden. Die bei Clemen geäußerte Vermutung, dass das Kirchlein ein Leprahaus gewesen sei⁴⁴⁴, ist nicht belegbar.

An den aus Bruchstein errichteten, fast quadratischen romanischen Turm wird im 14. Jh. zunächst ein gotisches Langhaus, im 18. Jh. ein neues Langhaus mit Tonnengewölbe angebaut. Der dezentrale Turm ist so weit nach Süden versetzt, dass er beinahe in die Flucht des Langhauses passt. In eine Öffnung über der im Süden als Eingang dienenden Vorhalle sind zwei kleine spätromanische Säulen mit Knospenkapitellen eingesetzt. Da es sich bei den Säulchen um Spolien handelt⁴⁴⁵, können sie nicht zur Datierung herangezogen werden. Die Turmhalle im Erdgeschoss soll als Sanktuarium verwendet worden sein⁴⁴⁶, das nach Westen mit einem Rundbogen geöffnet ist.

Monumentalmalerei

Die Turmhalle ist sowohl im Gewölbe als auch an den Wänden mit – heute leider beschädigten – Freskomalereien ausgestattet, die erstmals 1896 entdeckt worden sind. Leider ist es trotz Restaurierungen nicht gelungen, den zum Zeitpunkt der Entdeckung durch Feuchtigkeit bereits in Mitleidenschaft gezogenen Bildbestand zu retten. Die Malereien weisen Besonderheiten auf: Im Kreuzgratgewölbe findet sich im Osten eine auffallend klein gehaltene Maiestas Domini in der Mandorla, Letztere wird von zwei Evangelisten gehalten. Christus sitzt frontal in der Mandorla, in der Linken das geöffnete Buch, die Rechte segnend erhoben. Jeder der vier Evangelisten (Abb. 39) reicht vom Zwickel bis zum Zentrum des Gewölbes und ist in Ausfallbewegung begriffen. Die

⁴⁴² Backes 1977, S. 873

⁴⁴³ Ebd.

⁴⁴⁴ Clemen 1916, S. 642

⁴⁴⁵ Backes ebd., S. 877

⁴⁴⁶ Ebd.

Evangelisten sind in geflügelter Menschengestalt mit dem Kopf eines ihm jeweils zugeordneten Symboltieres dargestellt, von denen allerdings zwei zerstört sind. Die Mandorla wird von Lukas und Markus gehalten.

Über dem Ostfenster, d. h. unmittelbar unter der Mandorla, sind zwei anbetende Engel mit Spruchbändern angeordnet. In einem Register, das ursprünglich alle drei Wände überzogen hat, erkennt man nördlich und südlich des Fensters zwei Ereignisse des Jüngsten Gerichts. Im Norden bewegt sich anbetend die Gruppe der Seligen (auf das Fenster zu) und blickt dabei nach oben. Auf der gegenüberliegenden Seite liegt der Zug der Verdammten in Ketten, der von zwei die Fesseln voranschleppenden Teufelsgestalten angeführt wird. Unter den Verurteilten befinden sich ein Mönch, ein mit Mitra und großem Brustkreuz gekennzeichneter Bischof und mehrere Juden. Die Gruppe bewegt sich flehend und jammernd in Richtung auf das Fenster der Südwand zu. Dort sieht man eine Darstellung der Hölle. Im Osten hockt ein überdimensional hervorgehobener Nackter mit Tier- oder Teufelskopf, ein höllisches Ungeheuer, der eine kleine unbedeckte Gestalt an sich drückt. Der Satan ist an Hals und Fuß mit einer Kette an die im Westen folgende Säule gefesselt. Westlich davon lodert ein Feuer, auf dem ein großer Kessel erhitzt wird; dahinein wirft ein Teufel die Verdammten. Oberhalb der Höllenszene ist auf der Schildbogenfläche fragmentarisch die Auferstehung der Toten erkennbar, die sich über dem Nordfenster wiederholt. Die zu der Abbildung gehörenden Tuba blasenden Engel sind nur noch in Bruchstücken zu lesen.

In der Fensterlaibung des Ostfensters sind Bilder aus dem Marienleben gegeben: an der nördlichen Seite findet sich unter einer Ädikula die Heimsuchung, darüber sitzen Maria und Joseph auf einer Bank. Im Süden ist die Anbetung der Magier dargestellt, die in einem Gebäude stattfindet. Weitere Bilder in der Wölbung sind zerstört.

Stil und Datierung

Stilistisch werden die beschriebenen Malereien der Nunkirche als rückständig und stark in der Romanik verhaftet bezeichnet⁴⁴⁷. Dieser Beobachtung muss insofern widersprochen werden als z. B. die Körperlichkeit der Evangelisten, ihre Bewegungen und die teilweise scharfgratige Draperie ihrer Gewänder darauf schließen lassen, dass der mitunter etwas unbeholfene oder schlichte Maler Kenntnis von der zeitgenössischen Kölner Malerei gehabt hat (Diese Betrachtung rechtfertigt m. E. die Aufnahme der älteren Fresken der Nunkirche in die Arbeit über Zackenstil). Hingegen macht der

⁴⁴⁷ Backes 1977, S. 883

wesentlich kleinere Maßstab bei den teilweise dicht gedrängten Menschengruppen Stilkritik nicht möglich.

Bildprogramm, Komposition und – soweit erkennbar – Faltenbehandlung der Gewölbemalerei lassen an eine Entstehungszeit des Freskos nach der Mitte des 13. Jh. denken.

III.6. ZUSAMMENFASSUNG

Die Zackenstilmalerei in den hier vorgestellten Kirchen Westfalens ist stark von zeitgenössischer niederrheinischer Kunst abhängig. Tatsächlich gestaltet sich die Erkundung von Ähnlichkeiten zwischen niederrheinischer-Kölner und westfälischer Malerei ersichtlich einfach. Söding hält die Frage für diskussionswürdig, „ob nicht“ z. B. die „Wandbilder“ von St. Gereon „vielleicht schon Anregungen für die westfälischen Werke ab der Mitte des Jahrhunderts gegeben haben könnten“⁴⁴⁸ (z. B. für die Apostel der Nikolai-Kapelle). Die Apostelfiguren in Lipp und St. Nikolai zeigen eine sehr verwandte Auffassung in der Gewandbehandlung, die stark gezackte und geknickte Draperie eines Sitzenden im Dekagon von St. Gereon findet ihr Pendant im Johannes in der Taufkapelle von St. Kunibert; andererseits manifestiert sich diese Art der Faltenbehandlung auch bei einer Mariendarstellung in Blankenberg und den nach 1250 entstandenen Bildern im Soester Raum, wie z. B. bei der Gottesmutter in der Apsis von Ostönnen. Die Formulierung des Zackenstils bei der Gruppe der überlieferten Tafelbilder, die mutmaßlich in Soest entstanden sind, weicht von derjenigen in der westfälischen Monumentalmalerei erkennbar ab. Wie oben ausgeführt, zeigt sich einerseits ein stilistischer – teilweise auch ikonographischer – Zusammenhang zwischen den Fresken in der Heilig-Grab-Nische der Hohnekirche und dem Kreuzigungsretabel aus der Wiesenkirche. Andererseits verweisen Stil und Bildmotive beider Kunstwerke auf die themengleichen Miniatur im Goslarer Evangeliar. Ganz anders stellt sich die Auffassung des Zackenstils im Retabel mit dem Gnadenstuhl und bei der Madonna aus der Sammlung von Bargello dar. Die Künstler haben einen „erhitzten Zackenstil“⁴⁴⁹ angewandt, der auch in Hamburger Miniaturen und den Wormser Evangelistentafeln, jedoch auch mit

⁴⁴⁸ Söding 2005, S. 155–206, S. 199

⁴⁴⁹ Belting 1978, S. 236

der Kreuzigung in St. Severin in Köln und – unter Vorbehalt – der Maiestas in Nideggen zu beobachten ist.

Trotz der überwiegend mit niederrheinischen Werken verwandten Stiltendenzen und ikonographischen Übereinstimmungen geht Clemen von einer Soester Schule aus. Die zahlreichen überkommenen Denkmäler im westlichen Westfalen sind für den Kunsthistoriker Werke eines lokalen Kunstzentrums, dessen Mittelpunkt aber nicht unbedingt Soest gewesen sein muss⁴⁵⁰. Es kann als sicher angenommen werden, dass bei Ausbildung und Verbreitung des Zackenstils ein Austausch entlang des Hellwegs in beiden Richtungen stattgefunden hat⁴⁵¹. Schon Schmitz hat für diesen Zeitraum zahlreiche Berührungspunkte zwischen der niederrheinischen, westfälischen und sächsischen Kunst festgestellt⁴⁵². Zweifelsohne finden sich in Soester Arbeiten des 13. Jh. künstlerische Abhängigkeiten mit den Kunstzentren im Osten mit Hildesheim, Braunschweig und Goslar und denjenigen im Westen mit Köln als Mittelpunkt⁴⁵³.

Im Bergischen und Oberbergischen Land ist die Rezeption von Stimuli aus der nieder-rheinischen Kunst noch offensichtlicher als in Westfalen. Die Ausführung der Gewänder, Köpfe mit fein formulierten Gesichtern und Gebärden in Morsbach und Blankenberg verweisen auf die Fresken in St. Maria Lyskirchen und St. Gereon in Köln. Diese Beobachtung gilt auch für die biegsamen schlanken Figuren, die Stoffe, die an den Säumen stark gezackt oder gebauscht sind oder in Abwehungen, die sich vom Körper lösen. In der Ausmalung von Blankenberg und Morsbach im Oberbergischen Land und Nideggen westlich von Köln hat Beseler einen Werkstattzusammenhang festgestellt⁴⁵⁴. Doch bei dieser Aussage lässt der Autor außer Acht, dass auch zwischen westfälischen und Bergischen Kirchen weitgehende Übereinstimmungen zu beobachten sind. So finden sich bei der Gottesmutter in der Apsis von Ostönnen auffallende Merkmale in Kopf, Gesicht, Haartracht, Stoffbehandlung und Positur, die auch in St. Katharina in Blankenberg anzutreffen sind. Die Darstellungsweise der Apostel im dortigen Fries unterhalb der Maiestas begegnet dem Betrachter in Kölner Fresken aus der ersten Hälfte des 13. Jh. ebenso wie in den westfälischen Wandbildern von St. Nikolai in Soest und St. Blasius in Balve.

⁴⁵⁰ Ohne ersichtliche Impulse an andere, dem Zackenstil verpflichtete Regionen in Deutschland abgegeben zu haben.

⁴⁵¹ Söding 2005, S. 194. Allerdings bezieht Söding die Aussage auf Soest als Vermittler des Zackenstils.

⁴⁵² Schmitz 1906, S. 93f

⁴⁵³ Ebd.

⁴⁵⁴ Beseler 1962, S. 47

Es konnten stilistische Kohärenzen zwischen verschiedenen niederrheinischen, Bergischen und westfälischen Malereien erarbeitet werden, d. h., es finden sich in den genannten Regionen zweifelsfrei alle Merkmale des Zackenstils. Neben der Rezeption niederrheinischer Stilformen trifft der Betrachter auf ikonographische Elemente, die auch im Kölner Raum auftreten. Es kann folglich ein reger Austausch von stilistischen und ikonographischen Charakteristika zwischen den Regionen angenommen werden, deren Ausgangspunkt Kölner Kunst gewesen ist. Es ist denkbar, dass die geschilderten Besonderheiten ihren Ursprung in Byzanz haben, möglicherweise aus Sizilien übernommen worden sind. Impulse der von Weitzmann erarbeiteten zweiten byzantinische Welle (s. unten) verschmelzen am Niederrhein und in den von Köln beherrschten Gebieten mit westlich-gotischen Anregungen, die sich auch in der Spätzeit in Soest und Umgebung⁴⁵⁵.

⁴⁵⁵ Claussen 1981, S. 653

B WEGE DES ZACKENSTILS

IV. Entstehung eines Stils

Auffallend bei der Beschäftigung mit dem Zackenstil in der kunstgeschichtlichen Forschung seit Haseloff ist die Ereignishaftigkeit, mit der die ungewohnte, ungewöhnliche Ausdrucksform sichtbar wird: Gleichsam unvermittelt scheinen neue Formen wohl ohne Vorankündigung eingeführt worden zu sein – in diesem Fall sogar in einer geschlossenen Region, um sich von dort chronologisch auszubreiten⁴⁵⁶. „Kurz vor 1200 schiebt eine neue Geschmacksrichtung die bisherigen Stilideale mit einem Schlage beiseite“⁴⁵⁷, „die Wendung wird plötzlich, einer blitzartigen Eingebung folgend, vollzogen“⁴⁵⁸.

Tatsächlich nimmt die Ausformung eines Stils einen großen Anlauf, braucht einen langen Atem, eher sich etwas Größeres, von vielen Individuen gleichzeitig Gewolltes, Neues manifestiert. Hinzu treten spezifische Bindungen von Stilen, Kompositionen, Motiven und ikonographischen Besonderheiten an bestimmte Aufgaben oder Auftraggebergruppen⁴⁵⁹, die die Ausbildung eines Stils maßgeblich beeinflussen. Denn Stil entwickelt sich nicht, sondern wird unter Einwirkung verschiedenster Umstände entwickelt. Es ist die Phantasie, die schöpferische Freiheit des Künstlers, in der eigene Absichten, die Suche nach Neuem, Zeitgeist, Impulse von bereits Gewesenem und von zeitgenössischen, von außen kommenden Anregungen miteinander verschmelzen und sich schließlich mithilfe ihrer Ausdruckskraft als Stil äußern. Weder ein Stil noch ein Kunstwerk handeln aktiv, indem sie sich wie z. B. eine Pflanze entwickeln. Insofern ist die Vorstellung einer stufenförmigen⁴⁶⁰ oder einer linearen Entwicklung ebenso abzulehnen wie eine spiralförmige⁴⁶¹. Wenn sich Künstler einer neuen Ausdrucksweise und Malweise zuwenden, handelt sich um eine „bewusste Zusammenfassung“ mehrerer „zeitgenössischer Strömungen, nicht im Sinne eines Gegensatzes zum Alten, eher um eine Überbietung, einen Versuch, einen neuen Standard zu schaffen“⁴⁶². Dabei

⁴⁵⁶ Oliver 1987, S. 391

⁴⁵⁷ Haseloff 1905

⁴⁵⁸ Schmitz 1906, S. 92

⁴⁵⁹ Wolter-von dem Knesebeck 2006, S. 95

⁴⁶⁰ Haseloff 1897; Behrend-Krebs 1994, S. 208f

⁴⁶¹ Beseler 1962, S. 46

⁴⁶² Suckale 2003, S. 290

rekurriert der Künstler auch bewusst auf Ausdrucksmittel, die in zurückliegenden Zeiten verwandt worden sind⁴⁶³.

Absichtliche Opposition gegen die französische Gotik – wie Demus glaubt⁴⁶⁴ – oder der Begriff „Alternativgotik“⁴⁶⁵ bedeuten willentlichen Bruch mit der Romanik oder unterschiedenen Widerstand gegen den französischen Stil der Île de France und sollten daher bei der Auseinandersetzung des Künstlers mit neuen Anregungen nicht unterstellt werden.

V. Vorläufer des Zackenstils

„Man wird vorsichtig sein müssen, alle Neuerungen“ in der Kunst „auf die Wirkung byzantinischer Vorbilder zurückzuführen“⁴⁶⁶. Mit diesen Worten weist – soweit bekannt – erstmals ein Autor auf die Bedeutung früherer Malerei hin, statt jegliche Neuerung mit byzantinischer Kunst in Verbindung zu bringen, sei es mit früherer, sei es mit zeitgenössischer. Denn „man studierte, was sich anbot“⁴⁶⁷, beschreibt nur einen Aspekt der Belehnung von Kunstwerken aus anderen Zeiten oder Regionen. Das Studienobjekt musste gut erreichbar sein, nahe liegend, natürlich. Das Gewesene, das „Erbe der eigenen Vergangenheit“⁴⁶⁸ ist nicht im Vergessen der Vergangenheit versunken, sondern hat Spuren in der Erinnerung hinterlassen.

Das Auftreten schroffer, unruhiger Gewandbehandlung, die als mit dem Zackenstil verwandt bezeichnet werden könnte, ist ein Stilmittel, das in vorausgegangenen Epochen der Kunstgeschichte zu beobachten ist. Karolingische und ottonische Werke belegen, „dass von da entscheidende Anregungen gekommen sein müssen“⁴⁶⁹. In vielen Malzentren, die im Zusammenhang mit dem neuen Stil des 13. Jh. genannt werden können, treten in West- und Mitteleuropa schon seit karolingischer Zeit Stilformen auf, die an Vorläufer des hier genannten Ausdrucksmittels denken lassen: z. B. Bodensee/Reichenau, Regensburg, Köln, Sachsen, Reims (Abb. 44). Wie in der zeichnerisch-skizzierenden Malweise des Utrecht-Psalters zeigt sich auch in der figürlichen Malerei

⁴⁶³ Wolter-von dem Knesebeck 2006, S. 291

⁴⁶⁴ Demus 1968, S. 101 und 1970, S. 196

⁴⁶⁵ Belting 1978, S. 220

⁴⁶⁶ Stange 1929, S. 321

⁴⁶⁷ Ebd.

⁴⁶⁸ Nordenfalk 1937, S. 261

⁴⁶⁹ Stange ebd., S. 323

Englands des 11. Jh. die Wiedergabe der menschlichen Gestalt in sichtbarem Bemühen um Natürlichkeit (Abb. 45). Dabei sind Proportionen übermäßig gelängt und verschlankt worden; die Maler haben den Figuren mithilfe nervös flatternder Gewänder, deren Säume in enge Zickzacklinien münden, ein größtmögliches Maß an Bewegtheit verliehen⁴⁷⁰. Doch in den abgebildeten Beispielen haben stark graphisch aufgefasste, oft schwere Stoffe kaum Einfluss auf die Vorstellung von Bewegung einer Figur oder lösen diese gar aus der Fläche, obwohl scharfbrüchige, spitze, erstarrte Abwehungen vom Körper fortzuspringen scheinen und die Kontur mitunter auch von zittriger Nervosität ist. Unruhe und betont lineare Binnenzeichnung erhöhen kaum die Plastizität. Auch fehlt in den frühen Kunstwerken der Gefühlsausdruck in Gesichtern und Bewegungen, wie er mit dem Zackenstil einhergeht.

VI. Zackenstil und Byzanz

Die meisten Kunsthistoriker von Haseloff bis in die Gegenwart sehen es als erwiesen an, dass die Ursprünge für den deutschen Zackenstil in Byzanz zu suchen sind. Doch auf den ersten Blick mag es nicht leichtfallen, im Zackenstil byzantinische Wurzeln festzustellen. Denn wie oben gezeigt worden ist, sind auch Elemente aus karolingischer und angelsächsischer Kunst in den neuen Stil eingegangen. Als Übertragungswege sich wandelnder oströmischer Darstellungsweise werden immer wieder die Kreuzzüge und besonders die Besetzung Konstantinopels (1204) genannt. Doch die kurze Zeitspanne zwischen dem Überfall der Kreuzfahrer auf die oströmische Hauptstadt und den ersten Kunstwerken im Zackenstil kann für die Ausbildung einer Darstellungsweise, die vor dem Hintergrund des vorherrschenden romanischen Stils als völlig neuartig erscheinen muss, nicht ausgereicht haben. Die These von der Plünderung Konstantinopels als alleinige Impulsgeberin für den Zackenstil erscheint als nicht haltbar. Diese Feststellung trifft in gleicher Weise für Objekte der Kleinkunst zu wie Seidenstoffe, Buchmalerei, Reliquiare und Elfenbeinschnitzereien. Die Anzahl von gestohlenen byzantinischen Kunstschatzen kann nicht so groß gewesen sein, um von Hamburg bis Regensburg, von Köln bis Brandenburg die Ausformung von Zackenstil

⁴⁷⁰ Goldschmidt 1939, S. 715

zu initiieren. Auch ist es fraglich, ob all die mitgebrachten Gegenstände in dem unruhigen, manieristischen Stil ausgeführt worden sind, der Ende des 12. Jh. in Byzanz verbreitet gewesen ist. Als weitere Einschränkung sei erwähnt, dass um 1200 zumindest Buchmalerei in den Ateliers von Konstantinopel fast völlig zum Erliegen gekommen ist. Daraus folgt, dass Deutschland den Anstoß zum Zackenstil nicht direkt aus Byzanz erhalten haben kann, sondern durch ein Medium, das byzantinische Formen bereits umgewandelt und im westlichen Sinne umgeformt hat⁴⁷¹. Dieser Prozess hat in Sizilien stattgefunden.

Um die entscheidende Rolle Siziliens bei der stilistischen Umformung byzantinischer Impulse zu veranschaulichen, ist es unerlässlich, zunächst die stilistischen Veränderungen in der Kunst Ostroms während des 12. Jh. zu schildern. Deren Merkmale und zeitliche Abfolge manifestieren sich in etwas abgewandelter Form um einige Jahre zeitversetzt in Sizilien. Nur durch einen Vergleich der Werke in beiden Kunstzentren, die während des obigen Zeitraums entstanden sind, offenbaren sich deren offensichtliche Verwandtschaft, aber auch deren Abweichungen voneinander. Byzantinischer Gewand- und Figurenstil steigern sich ab etwa 1100 von sachter Bewegtheit der Gewänder und Neuorganisation der menschlichen Figur und ihre allmähliche Hinwendung zu einer malerisch-räumlichen Auffassung⁴⁷² im Verlauf des Jahrhunderts bis zur Exaltiertheit. Bald nach 1200 rekurrieren in Byzanz Maler und Mosaizisten auf den feierlichen, an die klassische Antike angelehnten Stil, während in Sizilien und in Teilen Nordwesteuropas das formale Detail des unruhigen, scharf gebrochenen Liniensystems in Binnenzeichnung und Umriss fortlebt und gesteigert wird⁴⁷³. Aus der Rückbesinnung auf den klassischen Stil zieht Belting den Schluss, dass es in Byzanz keinen Zackenstil gegeben habe⁴⁷⁴. Doch ist diese Beobachtung nicht in vollem Umfang haltbar. Denn auch in Konstantinopel ist der unruhige späte byzantinische Stil („the peculiar style“⁴⁷⁵) weiterentwickelt worden, der in seinem stilistischen Habitus stark vom klassisch-antiken Vorbild abweicht, d. h., dass in Byzanz Faltenformulierungen zu finden sind, die sich nur unerheblich von denjenigen des „deutschen“ Zackenstils unterscheiden. Morey und Hoffmann stellen ein illuminiertes Evangelium aus der Pierpont Morgan Library, New York (Ms. 340) mit ganzfigurigen Darstellungen von drei der vier

⁴⁷¹ Demus 1998, Bd. 2, S. 278

⁴⁷² Swarzenski 1936, Textbd. S. 7

⁴⁷³ Ebd., S. 8

⁴⁷⁴ Belting 1978, S. 235

⁴⁷⁵ Weitzmann 1968, S. 199

Evangelisten vor, das um 1200 entstanden ist⁴⁷⁶. Als Herkunft für die Blätter wird einheitlich Konstantinopel angenommen. Da die Bilder in ihren für die vorliegende Erörterung relevanten stilistischen Besonderheiten übereinstimmen, wird stellvertretend eine Darstellung gezeigt. Die Miniaturen sind mit einem schmalen, mit Palmetten geschmückten Doppelrand gerahmt. Markus (Abb. 46) steht in leichter Schrittstellung frontal zum Betrachter. Er ist mit einem Nimbus ausgezeichnet, Haar und Bart sind mittellang gehalten. In der linken Hand hält er das aufgeschlagene Evangelium, die rechte mit einem Stift hat er vor die Brust erhoben. Sein klassisches Gewand aus *himation* und *chiton* liegt lose um den Körper, starke Höhungen in hellen (weißen?) Tönen betonen steife Faltenzüge und -würfe, Tütenfalten, Zipfel und Zacken. Das Material wirkt in seiner Schwere blechern, wie erstarrt, wobei die Stoffbehandlung des *himation* mit seinen Spitzen, Knicken und Zacken besonders hervorzuheben ist; harte Falten münden in schwere Kaskaden, spitze blecherne Zacken und starre Abwehungen (bei der Lukas-Darstellung (Abb. 47) ist dieses stilistische Phänomen noch stärker ausgebildet).

VII. Historische Hintergründe – kunsthistorische Zeugnisse

Im Großen und Ganzen hält Demus die Beispiele zweifelsfrei sizilianisch beeinflusster Kunstwerke für spärlich; wo diese aufträten, fänden sich unmittelbare historische Verbindungen⁴⁷⁷. Auch hält er Sizilien nicht für das Kunstzentrum, von dem weiter entfernte Länder beeinflusst worden seien. Kubach und Verbeek stehen den mehrfachen Versuchen sehr kritisch gegenüber, kunstgeschichtliche Erscheinungen, kunstgeographische Verlagerungen auf konkrete geschichtliche Ereignisse oder gar Personen zurückzuführen. Denn Kunstlandschaften und ihre Abgrenzungen fallen nach ihrer Beobachtung nicht mit historischen Fakten zusammen⁴⁷⁸. Doch die Einbeziehung zeitgenössischer Herrschaftsverhältnisse und Abhängigkeiten in die Untersuchung stilistischer Phänomene ermöglicht es dem Forscher, „über das Zusammensehen von Baugruppen“ und anderen kunsthistorischen Erscheinungsformen hinauszublicken. Denn „die Orientierung an bestimmten Zentren und Vorbildern innerhalb eines übersehbaren

⁴⁷⁶ Morey 1933/34, Abb. 61; Hoffmann 1970, Bd. 1, S. 295f

⁴⁷⁷ Demus 1988, S. 444

⁴⁷⁸ Kubach u. Verbeek 1976, Bd. 4, S. 491f

Kunstkreises muß ganz reale Ursachen haben“⁴⁷⁹. Auch Belting betont die Bedeutung historischer Wirklichkeit, in der die Kunstwerke entstanden sind⁴⁸⁰. Für Kroos stellt die Einbindung von Kunstwerken in ihren historischen Kontext ein großes Desiderat dar⁴⁸¹. Kitzinger neigt dazu, die Verbindungen in der Kunst für sich selbst sprechen zu lassen⁴⁸².

VII.1. Byzanz

Byzanz führt als Sachwalter des griechischen Erbes ohne Unterbrechung die Tradition der christianisierten Spätantike fort⁴⁸³. Von dort wirken immer neue Wellen aus Kunst und Kultur auf den Westen, auf Italien ein. Mit dem Niedergang des weströmischen Reiches, der Übernahme Ravennas durch den Goten Odoaker (430–493) sowie nachfolgend durch den Ostgotenkönig Theoderich (453–526), der im Auftrag des oströmischen Kaisers handelt, wird Byzanz die unbestrittene Führungsmacht im Mittelmeerraum in politischer und kultureller Hinsicht (Errungenschaften aus anderen Gebieten wie z. B. der Jurisprudenz sollen hier nicht erörtert werden). Kaiser Justinian I. (527–565) bringt die von Goten verwalteten Gebiete in Italien unter ausschließlich byzantinische Kontrolle, erobert im Fortgang ganz Italien, Nordafrika, den Süden Spaniens. In seiner Hauptstadt Konstantinopel lässt er die Kirche Hagia Sophia erbauen, lange Zeit das größte Gotteshaus der (bekannten) Welt, unerreicht in ihrer kühnen Kuppelarchitektur und Schönheit im Inneren, Vorbild für zahlreiche Sakralbauten im byzantinischen Machtbereich, an seiner Peripherie und im Westen. Bald nach dem Ableben des Kaisers beginnen Langobarden mit der Eroberung weiter Teile Italiens. An die expandierenden Araber verliert Byzanz ab dem 2. Viertel des 7. Jh. den Südosten des Reiches, u. a. Syrien und Palästina, bald muss das Reich zwei Drittel seines Herrschaftsgebietes verloren geben. Hand in Hand damit geht auch der Verlust der Seeherrschaft im Mittelmeerraum an die Araber einher. Zu den riesigen Verlusten des byzantinischen Reiches zählt im Lauf der Zeit auch etwa die Hälfte Siziliens.

⁴⁷⁹ Hausherr 1970, S. 167

⁴⁸⁰ Belting 1978, S. 217

⁴⁸¹ Kroos 1978, S. 314

⁴⁸² Kitzinger 1966, S. 128

⁴⁸³ Belser Stilgeschichte 1999, Bd. 2, S. 81

Wie eingangs erwähnt, setzen die meisten Forscher das byzantinische Reich als Ursprungsort des Zackenstils voraus: „In Venedig wie in Sizilien ... tritt“ dem Betrachter „im 11. und 12. Jh. der kaiserliche Stil“ von Byzanz „entgegen“⁴⁸⁴, schreibt Clemen und bezeichnet die beiden mittelalterlichen Kunstzentren sehr treffend als „Filialen der byzantinischen Zentralateliers“⁴⁸⁵, in denen die großen Mosaikzyklen entstanden sind, die in Ikonographie und Stil inspirierend auf die Kunst der nördlich und nordwestlich der Alpen gelegenen Länder gewirkt haben. (Die über Venedig gelangte, von Byzanz ausgehende Bereicherung „deutscher“ Kunst ist von anderen Autoren ausführlich behandelt worden).

Im Kernbereich des oströmischen Reiches sind keine Denkmäler spätkomnenischer Kunst aus Konstantinopel („there is less than one percent of the whole output of Byzantine art surviving today“⁴⁸⁶) selbst erhalten⁴⁸⁷, deren Inneres mit Mosaik oder Monumentalmalerei ausgestaltet sind. So müssen die wenigen überlieferten Zeugnisse der Buchmalerei zur Veranschaulichung der künstlerischen Ausdrucksweise in Ostrom mit herangezogen werden. Anders stellt sich die Situation in der Provinz dar, wie z. B. in Zypern, Makedonien, in den Kreuzfahrerstaaten und vor allem in Sizilien. Daher hat die kunsthistorische Forschung auf Beispiele aus dem ganzen byzantinischen Machtbereich zur Beurteilung der späten Komnenenkunst und zum Stilvergleich zurückgegriffen.

Der Stilwandel von feierlicher byzantinischer Kunst hin zu Werken, in denen Emotionen und Handlungen ausgedrückt und größere Wirklichkeitsnähe geübt werden, findet nach Demus⁴⁸⁸ und Kitzinger⁴⁸⁹ ab der 2. Hälfte des 12. Jh. zunächst in Byzanz statt. Von dort breitet er sich etwa ab dem letzten Drittel des Jahrhunderts nach Westen aus. Folgende wesentliche Neuerungen lassen sich in oströmischer, meist hauptstädtischer Kunst beobachten. Auffallend ist ein manieristischer Faltenstil, der als Kunstmittel angewendet wird, um innere Erregung und Gefühle darzustellen. Unruhige Gewandpartien mit verwirbelten, wellenförmig gewundenen und kaskadenartigen Falten und ausflatternden Mantelzipfeln, die in heftiger Zickzackbewegung münden, betonen Handlungen bis hin zur Exzentrizität, wodurch die Dramatik eines Ereignisses hervorgehoben wird. Daneben tritt mitunter übertriebene Schlankheit der Figuren, die sich auch

⁴⁸⁴ Clemen 1916, S. 778

⁴⁸⁵ Ebd.

⁴⁸⁶ Stylianou, A. u. Stylianou, J. 1997, S. 34

⁴⁸⁷ Weitzmann 1982, S. 57

⁴⁸⁸ Demus 1960, S. 77–91

⁴⁸⁹ Kitzinger 1966, S. 27–47

dramatisch drehen und winden können⁴⁹⁰. Künstler steigern diesen Manierismus bis zum Ende des 12. Jh.

An den Beginn der Betrachtungen byzantinischer Gewandbehandlung zu Beginn des 12. Jh. sei exemplarisch der Verkündigungengel von Daphni (um 1100, Abb. 48) gestellt. In diesem Mosaik zeigt sich der hieratische Stil mit teilweise statuarischem Charakter⁴⁹¹, graphischer Betonung der Binnenzeichnung, Tütenfalten, nur leichten Bauschungen am Gewandsaum, gemessenen Bewegungen und geringer Mimik. Noch sparsamer präsentiert sich der Erzengel im Psalter der Königin Melisande (London, British Museum, Egerton, fol. 1r, 1131–1143; Abb. 49), der größer und schlanker als derjenige in Daphni ausgeführt ist und dessen einzige „Extravaganz“ in einer Abweh-
nung des Obergewandes besteht; die stilistische Konzeption weicht nur geringfügig von den Mosaiken in Daphni ab. Besonders deutliche Anzeichen der Veränderung zeigen sich an einem Verkündigungengel aus dem Katharinenkloster/Sinai (Abb. 50), der vermutlich um die Mitte des 12. Jh. gemalt worden ist. Gabriel schreitet weit aus, er scheint beinahe zu laufen, hat den Arm mit segnender Hand weit und fast gerade ausgestreckt, die Bewegungen haben im Vergleich zu den beiden früheren Darstellungen an Heftigkeit zugenommen. Gewand und Falten sind an Stofffülle und Dichte gesteigert, wirken unruhiger. Trotz anscheinend größerer Dramatik des gesamten Ausdrucks übersteigen Bauschungen und Abwehungen die bisherige Norm nur geringfügig, der für die byzantinische Kunst kennzeichnende Linearismus in der Stoffbehandlung ist ausgeprägter, jedoch nicht übertrieben. Hand in Hand mit der verstärkten Dynamik wird erstmals eine Veränderung und Verfeinerung des Gesichtsausdrucks des Himmelsboten deutlich, er scheint der sitzenden Jungfrau, in deren Hand eine Spindel erkennbar ist, teilnahmsvoll zugewandt.

Bei einem wohl etwas später entstandenen Verkündigungengel, ebenfalls aus dem Katharinenkloster auf dem Sinai, 2. Hälfte des 12. Jh. (Abb. 51) hat der Maler wesentliche Merkmale des obigen Bildes übernommen. Die Bewegungen sind im Vergleich zu den vorherigen Darstellungen an Kraft verstärkt. Der reiche Stoff ist in voluminöse Falten gelegt, die – und hier zeigt sich eine wesentliche Neuerung – den Bewegungen folgen. Von den zuletzt vorgestellten Bildern unterscheidet sich eine weitere Miniatur mit Verkündigungsthema, die Ende des 12. Jh. ebenfalls im Katharinenkloster entstanden ist (Abb. 52). Der Künstler rekurriert in der Personenbehandlung auf die Statuarik,

⁴⁹⁰ Kitzinger 1970, S. 49f

⁴⁹¹ Byzantinische Kunst ist jedoch auch in der ersten Hälfte des Jahrhunderts keineswegs homogen.

wie sie bis zur Jahrhundertmitte verbreitet gewesen ist. Diesem Umstand entspricht der relativ ruhige Umriss von Gabriel. Allein die Fülle des in dichten, schmalen Falten liegenden dünnen Stoffes weist auf einen späteren Entwicklungszeitpunkt hin. Durch die Gewandbehandlung bei Maria, deren reich drapierter Mantel in zahlreiche, weiß gehöhte Zacken mündet, wird diese Vermutung gestärkt. Kunstvoll ornamentierte, breite Nimben krönen die Figuren, die Haartracht des Gabriel ist nach griechischem Vorbild gestaltet und ausgearbeitet, gefühlvolle, subtil nuancierte Gesichter, ebenso die Art der Wiedergabe von Architektur und Interieur lassen auf die Kunstfertigkeit des Malers schließen.

Das ganze Ausmaß der stilistischen Veränderung zeigt sich schließlich an dem Verkündigungengel (Abb. 53) in einer Ikone (um 1190) aus dem Katharinenkloster am Sinai. Dieser wird wegen seiner Feinheit und Eleganz nicht nur der Gewandung, sondern auch des Interieurs und der Hintergrundarchitektur einer höfischen Werkstatt in Konstantinopel zugeschrieben⁴⁹². Gabriel schreitet wie in einem Tanzschritt innehaltend auf die Jungfrau zu, wobei er den Oberkörper so stark nach links dreht, dass dieser fast in voller Rückenansicht zu betrachten ist; gleichzeitig wird der Kopf in die entgegengesetzte Richtung gewendet. Der dem Körper anhaftende Gewandstoff modelliert den Körper, zieht sich in zahlreichen Fältchen, bauscht sich im Rücken, schwingt an den Säumen weit aus und mündet in spitzigen Zipfel und Zacken. Der fragende Gesichtsausdruck des Engels lässt auf einen Gefühlsvorgang schließen, kontrapunktiert sein plötzliches Verharren mitten in der Bewegung. Die Bewegtheit des Himmelsboten spiegelt sich in der Mimik der Jungfrau. Das Gewand Mariens ist bezüglich der Thematik dieser Arbeit besonders augenfällig. Alle Teile des dichten Materials zeigen neben Bauschungen zahlreiche Abtreppungen, Spitzen und Zacken, stilistische Besonderheiten, die als eine Art Zackenstil bezeichnet werden können. Neben die Verkündigungssikone vom Sinai sei der themengleiche Himmelsbote aus der Wandmalerei der Kirche Panagia Arakou (1192) in Lagoudera auf Zypern gestellt (Abb. 55). Bei dem zyprischen Fresko fällt große Nähe zur Sinai-Ikone ins Auge. Auch hier ist das Schreiten in der Art von Mänaden zu beobachten, der Körper verharrt in ähnlich unwahrscheinlicher Torsion wie bei seinem mutmaßlichen Vorbild, die Haare sind ebenfalls in kunstvoll gedrechselte Löckchen gelegt und fallen zusammengerafft in den Nacken. Das dünne Gewand unterscheidet sich von der Ikone durch geringere Stoffmenge und weniger übertriebene Fältelung, es wirkt beinahe klassisch-griechisch.

⁴⁹² Weitzmann 1965, S. 306

Doch auch hier scheint das Material durch Bauschungen, Abwehungen und spitze Zipfel der Hervorhebung des anzukündigenden großen Ereignisses zu dienen, was sich jedoch nicht im Gesicht des Engels spiegelt. Die Ähnlichkeit mit der vermutlich in Konstantinopel entstandenen Ikone ist wohl mit der Nähe zu Byzanz und den Kreuzfahrerstaaen zu erklären. Im Gegensatz zu den zuletzt geschilderten Darstellungen erscheint dagegen eine weitere Verkündigungsdarstellung aus dem Katharinenkloster auf dem Sinai vom Ende des 12. Jh. wegen seiner Statuarik, des herunterhängenden Engelsingewandes mit nur leichten Kräuselungen am Saum fast wie ein Rückgriff auf frühere Stilkonventionen. Doch das transluzide Material des Gewandes folgt Körperformen und Bewegung. Hingegen sind am stoffreichen Umhang Mariens markante Falten, Zackungen und Abtreppungen erkennbar, wie auch schon bei der Darstellung der Gottesmutter in der Sinai-Ikone erkennbar sind.

Wie unterschiedlich der im Zentrum des byzantinischen Reiches stattfindende Stilwandel in seinen Provinzen aufgefasst worden ist, zeigt sich schon frühzeitig bei den Fresken von Nerezi (Kirche St. Panteleimon in Nerezi in Makedonien, 1164; Abb. 56). Die Bildmitte ist durch ein griechisches Kreuz betont, unter dessen breitem Balken die dargestellten Personen versammelt sind. Rechts des Kreuzes ist eine Leiter angelehnt, auf der der barfüßige Joseph von Arimathäa frontal in Schrittstellung steht, seine linke Fußsohle ist sichtbar. Er umfängt von hinten mit beiden Armen den gestorbenen Christus. Dessen Arme sind vom Kreuz gelöst, sein Körper ist in der Hüfte stark nach rechts geneigt. Mit geschlossenen Augen lehnt sein Haupt am Gesicht der Gottesmutter, die mit der Linken den Hals des Sohnes, mit der Rechten dessen rechten Arm hält. Die linke Hand Christi ruht in den Händen des Johannes, der diese mit seiner Wange berührt. Zu Füßen des Suppedaneums kniet ein Gehilfe, der mit einer Zange die Nägel aus den Füßen des Heilands entfernt. Bei dem Fresko springen zwei Merkmale ins Auge: Zum einen sind die Figuren übergroß und überschlang gehalten, in ihren Gesichtern sind mithilfe feinsten Farbschattierungen großer Schmerz einerseits und Frieden des Todes andererseits ausgedrückt. Die Wiedergabe körperlicher Merkmale und Haltungen zeugt von großer Naturtreue. Zum Zweiten unterscheiden sich die Beschaffenheit der Gewandstoffe und deren Behandlung von denjenigen in den oben vorgestellten Abbildungen. Die Materialien sind sehr dünn, Faltenzüge folgen Bewegungen und verhüllen nicht, der Umriss der abgebildeten Personen ist beinahe geschlossen. Dabei ist die Draperie so reich und fein gehalten, dass die Binnenzeichnung fast wie schraffiert wirkt und mithilfe einer dramatischen Steigerung graphischer Akzentsetzung

in der Binnenzeichnung große Unruhe, Erregung, Pathos ausgedrückt ist. Die Monumentalmalerei von Nerezi kann als „das früheste Meisterwerk spätkomnenischen Schönheitsempfindens“ angesehen werden (The first masterpiece of the latecomnenian aesthetic)⁴⁹³. Ein weiteres Beispiel für die regionale Umformung byzantinischer Impulse stellt der Verkündigungsendel (Abb. 54) aus dem Altarraum der Kirche St. Georg in Kurbinovo in Makedonien von etwa 1191 dar. Das Fresko gilt als exemplarisch für den Höhepunkt der Komnenenkunst in Makedonien. Der überschlank, übergroße Engel wirkt in seinen Proportionen beinahe körperlos, was durch die Farbwahl (weiß, blassblau, hellbraun und schwarz) des Gewandes und des Hintergrundes noch unterstrichen wird, und obwohl der Stoff in den unteren Partien der Gestalt bis zu Knien eng anliegt, springen Falten auf oder stauchen sich. Ebenso wie sein Körper wirkt auch das Gewandmaterial mit Bauschungen, Abwehungen und zahlreichen Fältelungen maniert, unorganisch, durchscheinend, unwirklich. Hier findet eine Zusammenführung all der Tendenzen statt, die sich seit dem 2. Viertel des 12. Jh. in byzantinischer Kunst angekündigt haben und ihren Höhepunkt in der Verkündigungssikone vom Sinai erleben. Weitzmann⁴⁹⁴ und Kitzinger⁴⁹⁵ halten die seit Nerezi zu beobachtende zunehmende Intensivierung von allerlei Arten von Zickzackmustern, Kräuselungen, Abwehungen und Wirbeln („all manners of zigzags, curls and eddies“) in der Stoffbehandlung für maßgeblich für die Ausformung neuer Darstellungsweisen in Nordwesteuropa.

Wie bereits erwähnt, besinnen sich byzantinische Künstler ab etwa 1200 aufs Neue auf die Merkmale eines feierlichen Malstils, bei dem formale und stilistische Werte der antiken Klassik wieder im Vordergrund stehen. Diese Entwicklung setzt aber nicht gleichzeitig und in allen Teilen des byzantinischen Reiches ein. Zur Veranschaulichung werden nachfolgend drei Evangelisten-Darstellungen vorgestellt.

In einer Miniatur aus einem byzantinischen Evangeliar (Nationalbibliothek Griechenland, Athen, Cod. 118, folio 69v; Abb. 57) sitzt der im Profil dargestellte Markus auf einem gepolsterten Hocker, er hat die bloßen Füße auf einen kleinen Schemel gestellt. Vor ihm steht ein Pult mit Schreibwerkzeug, in der linken Hand hält er ein Buch. Sein Gewand liegt in zahlreichen harten und runden Falten. Weitzmann glaubt anhand des Vergleiches einzelner Skizzen aus dem Wolfenbütteler Musterbuch (Wolfenbüttel,

⁴⁹³ Donka u.a. 2004, S. 156

⁴⁹⁴ Weitzmann 1965, S. 303

⁴⁹⁵ Kitzinger 1987, S. 30

Landesbibliothek, Cod. 61, 2, Aug.oct.) nachweisen zu können, dass der (sächsische?) Miniaturist die griechische Darstellung als direkte Vorlage benutzt habe⁴⁹⁶. Da das Musterbuch in die Zeit von 1230–1240 datiert wird, nimmt der Forscher als Entstehungszeit der byzantinischen Handschrift die erste Hälfte des 13. Jh. an⁴⁹⁷.

Ein Porträt des Evangelisten Lukas (Athos, Iviron Kloster, Cod. 55; Abb. 58) zeigt den Autor in Seitenansicht, fast das ganze Blatt füllend, vorgebeugt auf einem schweren Hocker sitzend. Er ist rechts und links von Architekturmotiven gerahmt. Lukas scheint in dem Evangelium zu lesen, das aufgeschlagen vor ihm auf einem Pult liegt. Der linke, auf das Knie aufgestützte Arm zeigt ein extrem abgewinkeltes Handgelenk; das linke Bein ist unter das rechte geschlagen, wobei die Fußsohle in einem dichten Faltenbausch sichtbar wird. Die bemerkenswerte Gewandbehandlung zeigt Schlingen, Schlaufen, Wülste, Bauschungen und lebhaftes Linienspiel in der Binnenzeichnung, doch unter dem Stoff sind Teile des Körpers wie das rechte Bein plausibel geformt. Ein weiteres Lukas-Porträt befindet sich in Baltimore (Walters Art Gallery, Cod. 528, fol. 114v; Abb. 59). Auch hier ist der Evangelist in Seitenansicht gegeben, ebenfalls mit vorgebeugtem Oberkörper auf einem Hocker sitzend. Die nachdenkliche Haltung, die der Künstler des obigen Blattes dem Lukas beigegeben hat, ist im Baltimore-Blatt aufgegeben. Hier schreibt der Autor auf ein in seinem Schoß liegendes Blatt. Auch das Motiv der sichtbaren linken Fußsohle ist übernommen worden, wobei der Künstler die Anatomie völlig außer Acht lässt. Das Element der Architekturmotive ist ebenfalls in leicht abgeänderter Form wiedergegeben. Die markanteste Änderung des Evangelistenbildes aus Baltimore liegt in der Stoffbehandlung: Der Künstler scheint jegliche stilistische Konvention aufgegeben zu haben. Faltenkaskaden, dichte Wirbel und Schnörkel sind losgelöst von Körperformen, vermitteln den Eindruck zittriger Nervosität, verleihen dem Porträt Skizzenhaftigkeit, die dramatische Unruhe erinnert an die Lukas-Miniatur aus dem Ebo-Evangeliar (Reims, vor 823). Der übersteigerte Linearismus, die Wülste, Rückenschlingen, Wirbel, Bauschungen und Zickzacks bei den beiden Lukas-Bildnissen lassen an den Verkündigungengel aus dem Katharinenkloster denken. Doch während die in ihrer Faltdichte beinahe plissiert wirkenden Stoffe in der Ikone dem Umriss folgend nach unten fallen, scheint das Himation bei den Evangelisten ein „Eigenleben“ zu führen, ohne die Figur der Dargestellten zu verfälschen.

⁴⁹⁶ Rücker/Hahnloser halten zwar auch byzantinische Handschriften für die Quelle des Musterbuchmalers. Doch da den Autoren noch keine Forschungsergebnisse über byzantinische Buchmalerei aus der Zeit um 1200 vorgelegen haben, kommen sie zu dem Schluss, dass der Musterbuchkünstler seine Vorlagen in sizilianischen und venezianischen Mosaiken gefunden habe.

⁴⁹⁷ Weitzmann 1968, S. 199

VII.2. Kreuzfahrerstaaten

Eine besondere Rolle in den Regionen, auf die Ateliers aus Konstantinopel eingewirkt haben, nimmt die Kunst der Kreuzfahrerstaaten ein. Dort kann Buchthal seit etwa dem 2. Viertel des 12. Jh. eine Malerschule ausmachen, deren Produktion er bis zum Untergang des Königreichs Jerusalem Ende des 12. Jh. und darüber hinaus bis zur Plünderung Konstantinopels durch Kreuzfahrer verfolgt⁴⁹⁸. Auf der Grundlage von Stil- und Schriftvergleichen sehen es Weitzmann, Buchthal, Demus u. a. als gesichert an, dass in den Kreuzfahrerstaaten entstandene Miniaturen in aller Regel von westlichen Künstlern nach byzantinischen Vorlagen gefertigt worden sind. Häufig sind z. B. Tituli in lateinischer Sprache, mitunter auch in fehlerhaftem Griechisch geschrieben, die Ikonographie teilweise buchstabengetreu an frühe byzantinische Handschriften angelehnt, d. h. von byzantinischen Prototypen kopiert oder hergeleitet, in stilistischer Hinsicht jedoch mit erkennbar englischen oder französischen Zügen. Es finden sich auch Arbeiten mit westlicher Ikonographie und in griechischem Stil. Wenn der Stil oströmischer illuminierter Manuskripte kopiert worden ist, so fehlt den Darstellungen der in Byzanz geübte Umgang mit Körperlichkeit und Raum. Haseloff hält die Beziehungen zwischen den jungen Kreuzfahrerstaaten und Westeuropa für einen denkbaren Schlüssel für eine zunehmende Kenntnis des byzantinischen Stils in Deutschland⁴⁹⁹. Gleichzeitig jedoch erwägt er, ob auch die Mosaiken im normannischen Königreich Sizilien, ausgeführt von byzantinischen Künstlern, die Quelle der Anschauung gewesen sein könnten.

Während im 12. Jh. im Westen die große Tradition der Fertigung von Prunkbibeln im Auftrag von Herrscherhäusern (mit Ausnahme des Evangeliars für Heinrich den Löwen; der Auftraggeber des Helmarshausener Evangeliars ist nicht überliefert) völlig zum Erliegen gekommen ist, lassen im Osten die Kaiser und ihre Höflinge weiterhin solche Manuskripte anfertigen. Aus dieser Diskrepanz kann gefolgert werden, dass die in den Kreuzfahrerstaaten während des 12. Jh. entstandenen, von Buchthal u. a. besprochenen Handschriften von vergleichbaren Werken am byzantinischen Hof inspiriert worden sind.

Das wohl bekannteste illuminierte Beispiel in diesem Kontext ist das Psalterium der Königin Melisande von Jerusalem (1131–1160), Ehefrau des Falk (Fulk) von Anjou,

⁴⁹⁸ Buchthal 1986, S. VII

⁴⁹⁹ Haseloff 1897, S. 343

vermutlich entstanden zwischen 1131 und 1143 (London, British Museum, Egerton 1139), also etwa zeitgleich mit dem Albani-Psalter und den Mosaikzyklen in der Cappella Palatina und in Cefalú, beide in Sizilien. Die Signatur unter dem neutestamentarischen Zyklus (Basilius me fecit) lässt trotz des lateinischen Textes an einen griechischen Künstler denken. (Buchthal weist jedoch darauf hin, dass dieser Name unter den Siedlern der Kreuzfahrerstaaten durchaus benutzt worden ist⁵⁰⁰.) Das Gebetbuch rekurriert auf die Tradition englischer Psalterillustrationen mit einem englischen Kalender, der jedoch ikonographische Übereinstimmungen mit griechischen Lektionaren und Evangeliaren zeigt, den dargestellten Personen sind oft griechische Namen beigegeben. In stilistischer Hinsicht lassen sich Ähnlichkeiten mit dem Albani-Psalter feststellen (England, um 1130, Dombibliothek Hildesheim, MS St. God. 1), besonders bezüglich der gelängten, überschultrigen Figuren. Lebhaftes Linienspiel in der Art von Stoffwirbeln in der Binnenzeichnung betonen Gliedmaßen oder Gelenke. Diese Technik ist in übersteigerter Form in zeitgenössischen englischen und französischen (Berzé-la-Ville) Arbeiten zu finden. Die ornamentalen Elemente in Rahmungen und Initialen beruhen auf lateinischen Arbeiten.

Buchthal hebt die Darstellung Johannes des Täufers (fol. 206r) im Melisande-Psalter hervor. Johannes steht frontal in der Bildmitte mit einer angedeuteten Drehung nach links. Die Darstellung von Jerusalem zeigt (wie die in Trompe und Nordquerhaus der Cappella Palatina) neben einem Kreuzstab eine Schriftrolle in der linken Hand des Täufers mit dem Text vom Johannes-Evangelium 1,23. Jedoch sind im Melisande-Psalter die Worte in Lateinisch, in Sizilien in beiden Darstellungen in Griechisch gegeben. Das Bildnis des Täufers wirkt starr, leblos. Bezüglich der Gewandbehandlung ist ein typisch byzantinisches, ikonographisches Motiv, nämlich das härene Gewand in Form eines Fells, unterdrückt worden zugunsten von gewebtem Material. Ähnliche Abänderungen sind auch in Sizilien vorgenommen worden. Obwohl die etwa zeitgleichen Mosaiken in der Cappella Palatina von byzantinischen Künstlern ausgeführt worden sind, ist auch hier (Apsis, nördliches Querhaus) die Abwandlung des Motivs verwendet worden ebenso wie an der Ostwand des Querschiffs.

Eine gänzlich andere Stilauffassung ist in einer Darstellung des Evangelisten Matthäus (Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 276, fol. 56v) gegeben (Abb. 61), die von Buchthal aufgrund von Schriftparallelen in das 3. Viertel des 12. Jh. datiert wird. Der weißhaa-

⁵⁰⁰ Buchthal 1986, S. 2

rige Apostel sitzt in der linken Bildhälfte auf einem Hocker; die Bildmitte ist leer gehalten, rechts stehen im Hintergrund ein mit Papierrollen bedecktes Pult, davor ein Schränkchen. Bemerkenswert ist die Stoffbehandlung des Gewandes, Mantel und Unterkleid sind in zahlreiche Falten gelegt, die kaskadenartig in viele V- und Tütenfalten fallen. Durch die Fältelungen wird der Umriss an der rechten, unteren Körperseite gesprengt, der Saum schwingt leicht nach rechts. Da Johannes sitzend abgebildet ist, lässt sich die Bewegtheit des Materials nur mit Gemütszustand bzw. Stimmung des Dargestellten erklären, die aber in keiner Weise aus der Darstellung hervorgehen. Im Gegensatz zur Stofffülle und reichen Draperie haftet das Unterkleid dem linken Unterschenkel fast faltenlos an, das Bein ist gut erkennbar durch das Gewebe modelliert. Es ist denkbar, dass der Künstler in dieser Miniatur byzantinische Ikonographie mit der im Osten gerade beginnenden Tendenz zur Wiedergabe von Emotionen und westliches Stilverständnis miteinander verbunden hat. Das Blatt ist mit einem breiten Ornament in Palmettendekor gerahmt.

Im Besitz des Vatikan befindet sich ein Blatt, auf dem die vier Evangelisten abgebildet sind (Vat.lat. 5974, fol. 3v). An Beinstellung, Stoffbewegung und Blickrichtung ist ablesbar, dass die vier Männer sich auf etwas oder jemanden zu bewegen. Matthäus und Johannes sind in der oberen Reihe, Lukas und Markus in der unteren Reihe abgebildet; jeder hält ein Buch in Händen. Die Anordnung der Figuren, Haltung, Bewegung, Kennzeichnung des Alters mithilfe der Haarfarbe, selbst der fein ausgearbeitete, komplizierte Faltenwurf entsprechen bis ins Detail einer byzantinischen Handschrift aus dem 11. Jh. (Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. gr. 756, fol. 11v; Abb. 60), so dass es zulässig ist, von einer Kopie der älteren Miniatur zu sprechen. Bei dem in Jerusalem entstandenen Bild ist der Text oberhalb der Ornamentrahmung in lateinischer Sprache geschrieben. Offenbar ist dieser Palmettenrahmen vor Beginn der Porträts bereits fertig gewesen, da der Künstler erkennbare Schwierigkeiten bei der Raumaufteilung zeigt. Die beiden oberen Evangelisten sind größer als die beiden unteren, die Nimben von Matthäus und Johannes berühren respektive überschneiden den Schmuckrahmen; mit ihren Füßen berühren sie beinahe die Nimben von Lukas und Markus. Diese wiederum überschneiden mit den Füßen den unteren Schmuckrand. Die dünnen Kleiderstoffe fallen in schmalen Falten und Schlingen und münden besonders bei den beiden älteren Evangelisten in Zickzacksäumen, sind abgeweht.

Ein weiteres Blatt in der vatikanischen Bibliothek zeigt den Evangelisten Matthäus (Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 5974, fol. 10v). Die Miniatur ist mit einem breiten, fein ausgearbeiteten Ornamentrahmen begrenzt. In der Bildmitte sitzt der Evangelist auf einem mit üppigem Kissen gepolsterten Hocker. Mit dem Oberkörper hat er sich weit vorgeneigt, um auf einem Papier zu schreiben, das er mit der verhüllten Linken waagrecht vor sich hält. Das linke Bein ist rechtwinklig gebeugt, der Fuß steht auf einem Podest; der rechte Fuß berührt mit beschuhten Zehen den Boden. Ein Engel flüstert dem Evangelisten ins rechte Ohr. Vor ihm steht eine Art Klapp Tisch, von einem Baldachin auf dünnen Säulchen gekrönt. Hinter seinem Rücken erhebt sich am linken Bildrand Turmarchitektur. Der dünne, in zahlreichen schmalen Falten liegende Gewandstoff schmiegt sich eng an den Körper, ist unter dem rechten Bein gestaucht und zeigt am Saum Zickzackmuster.

Zum Abschluss dieses Kapitels wird eine Miniatur aus dem Riccardiana-Psalter vorgestellt, die „Verkündigung an Maria“ und „Geburt Christi“ (Florenz, Biblioteca Riccardiana 323, fol. 14v; Abb. 62, Initiale B). Die szenischen Darstellungen befinden sich in den Bauchungen des Schriftzeichens, in der oberen Hälfte die Verkündigung, darunter die Wiedergabe der Geburt. Die Innenseiten der Wölbungen werden mit je einem Ungeheuer (Drache) verstärkt. Rechts außerhalb des oberen Teilstücks ist der Prophet Jesaja gegeben, der auf einer Schriftrolle die Empfängnis ankündigt. Im Inneren blickt die auf einem Sessel mit mächtigen Balustern sitzende Jungfrau, die Füße auf einer Fußbank ruhend, auf den von außerhalb der Bauchung nahenden Erzengel. Der in Falten liegende Stoff ihres Mantels fällt in üppigen Schlaufen auf ihre Knie. Der unterhalb des Propheten sitzende, Harfe spielende König David bildet die Verbindung zum unteren Teil des Buchstabens, in dem die Geburt dargestellt ist. Außerhalb des Bildrandes verkündet der Prophet Habakuk das frohe Ereignis. In der Bildmitte ruht die Gottesmutter mit aufgerichtetem Oberkörper auf ihrem Lager, sie hat die Hände zum Gebet erhoben. Das Motiv findet sich in leicht abgewandelter Form in St. Maria Lyskirchen, hier hält die Gottesmutter das Magnificat in den erhobenen Händen. Darüber findet sich die Krippe mit dem Kind, am unteren Bildrand kauert links Joseph, daneben baden zwei Ammen das Jesuskind. Außerhalb des Schriftzeichens ist in abgekürzter Form die „Verkündigung an die Hirten“ wiedergegeben. Der auch in dieser Szene bei Maria faltenreiche und großzügig geschlungene Stoff lässt an die „Gottesmutter mit Kind“ aus Messina (Abb. 81, s. unten) denken, obgleich bei Letzterer der Stoff opulenter gehalten ist, Falten und Schlingen reicher sind und die Säume bei der sizilianischen

Madonna in zahlreiche Zickzacks münden. Auch die Bauschungen des Mantels laden zu einem Vergleich ein. Die Schriftuntersuchungen des Psalters durch Buchthal datieren das Werk auf das 2. Viertel des 13. Jh., der Kalender weist unzweifelhaft auf Jerusalem als Entstehungsort, Text und Ikonographie setzen byzantinische Vorlagen voraus, in stilistischer Hinsicht muss an einen Künstler aus Sizilien gedacht werden (oder einen Künstler, dem sizilianische Arbeiten vertraut sind). Die Anordnung der Initialen jedoch und die Reihenfolge der chronologisch geordneten Miniaturen mit Szenen aus dem Leben Christi (unabhängig vom Inhalt des jeweiligen Textabschnittes, vor dem sie stehen) verweisen auf nur in Deutschland existierende Gepflogenheiten. Diese Tatsachen, verbunden mit Anspielungen in den Gebeten auf das englische Königshaus, lassen den Schluss zu, dass der Psalter zum Zeitpunkt der dritten Hochzeit Kaiser Friedrichs II. geschrieben worden ist. Ein kurzer Blick auf historische Hintergründe kann Umstände der Entstehung des Psalters und seine wahrscheinliche Datierung konkretisieren: Im Jahr 1225 heiratet der deutsche Kaiser und König von Sizilien in zweiter Ehe Isabel von Brienne, Erbin des Königreichs Jerusalem. Sie stirbt 1228 im Kindbett. Nachdem Friedrich in den Besitz des Kreuzfahrerreiches gekommen ist, verhandelt er 1229 mit dem Sultan von Ägypten. Als Vertragsergebnis fallen ihm die heiligen Stätten Jerusalem, Bethlehem und Nazareth zu. 1235 heiratet der Kaiser zum dritten Mal, die Braut ist Prinzessin Isabella von England, Schwester des englischen Königs Heinrich III. Die Hochzeitsfeierlichkeiten finden in Worms statt. Unter Berücksichtigung dieser Gegebenheiten, verbunden mit kunsthistorischen und paläologischen Untersuchungen sowie Textvergleichen, kann zusammenfassend über die Miniatur gesagt werden, dass vermutlich ein herausragender Künstler aus Sizilien, der mit der Vorgehensweise in deutschen Gebetbüchern vertraut ist, die qualitätvollen Darstellungen des Riccardiana-Psalters angefertigt hat und dabei auf byzantinische Handschriften oder stark byzantinisch beeinflusste Arbeiten zurückgegriffen hat.

Weitere historische Hintergründe stützen diese These Buchthals: Ein sicilonormannisches Heer ist beim ersten Kreuzzug vertreten. Es steht unter der Führung des für seine Kriegskünste berühmten Bohemund von Tarent, des ältesten Sohnes von Robert Guiscard aus dessen erster Ehe. Die sich zunächst in Konstantinopel versammelnden Anführer der Kreuzfahrerheere – so auch Bohemund – leisten dem Kaiser einen Eid, wonach sie alle (auch ehemaligen) Reichsterritorien unter seine Herrschaft zu stellen haben. Bohemund ruft sich jedoch nach erfolgreichem Kreuzzug zum Herrscher über

das von ihm gegründete Fürstentum Antiochien aus (Stadt und Region sind bis zur Eroberung durch die „Türken“ in den 1080er-Jahren Bestandteile des byzantinischen Reiches). Mit Gründung und Inbesitznahme von Antiochien begeht der Normanne flagranten Rechtsbruch; gleichzeitig vergrößert er mit dem neuen Fürstentum den Machtbereich der Normannen beträchtlich. Eine weitere starke Verbindung zu den Kreuzfahrerstaaten bahnt sich an, als König Balduin von Jerusalem um Adelaide wirbt, die Mutter König Rogers II. von Sizilien, und diese 1117 heiratet. Ein beachtlicher Vorteil der Heiratsverhandlungen ist ein Bestandteil des Ehevertrages, wonach das Königreich Jerusalem im Falle der Kinderlosigkeit und des vorzeitigen Todes Balduins über seine prospektive Witwe an König Roger fallen soll. Sowohl die Etablierung des Fürstentums Antiochia als auch die Heiratspläne entsprechen in jeder Hinsicht normannischen Interessen. Die spätere Verstoßung der Adelaide hat am palermitanischen Hof heftige Reaktionen hervorgerufen, den in Aussicht gestellten Anspruch auf die Krone von Jerusalem jedoch keineswegs vergessen lassen.

Am stärksten wirkt sich die Buchmalerei der Kreuzfahrerstaaten während der 2. Hälfte des 12. Jh. auf den lateinischen Westen aus, ihr bedeutendster Wirkungskreis ist das normannische Königreich Sizilien⁵⁰¹.

VII.3. Byzanz und Sizilien seit der Eroberung durch die Normannen

Die Geschichte des byzantinischen Reiches und seiner Ausdehnung auf italienischem Boden lässt sich bis zum Untergang Westroms zurückverfolgen und steht mit diesem Vorgang in direktem Zusammenhang. Ostrom erobert ab dem 6. Jh. von Italien aus, das schon seit dem Ende des 5. Jh. unter byzantinischer Herrschaft steht, Malta, Sizilien und weitere Teile Süditaliens nach langwierigen Kämpfen von den Ostgoten.

Die Geschichte der Normannen in Süditalien nimmt etwa um 1015 ihren Anfang. Die Geschichtsschreibung ist sich nicht darüber einig, ob die ersten Normannen auf einer Pilgerfahrt nach Apulien gekommen sind (Heiligtum des hl. Michael auf dem Berg Gargano; s. auch Mont St. Michel, Bretagne) oder ob sie sich als sog. jüngere Söhne großer Normannenfamilien als Söldner in Italien verdingt haben. Dort sind die Aussichten für junge, wehrhafte Männer auf Vermögen und Ruhm wegen der immer wieder

⁵⁰¹ Buchthal 1986, S. 103

ausbrechenden größeren und kleineren kriegerischen Auseinandersetzungen ausgezeichnet. Bald kämpfen Normannen aufseiten der Lombarden gegen Byzanz, bald auch aufseiten der Griechen gegen Lombarden. Im Kampf um die Macht in Süditalien treten um die Jahrhundertmitte zunächst die beiden ältesten Söhne der recht bedeutungslosen Ritterfamilie des Tankred von Hauteville aus der Normandie in den Vordergrund, denen alsbald sechs weitere Brüder folgen. Mit beiden Seiten Krieg führender Parteien handeln sie anstelle eines Soldes in Form von Geld Landzuteilungen aus. Da ihre jeweiligen Dienstherrn häufig die getroffenen Zusagen nicht einhalten, nehmen sich die Normannen ihre Anteile mit Gewalt. Daneben schließen sie umsichtig vielversprechende Ehen. Bereits 1030 wird z. B. ihr damaliger Anführer Rainulf mit dem Herzogtum Neapel belehnt.

Unter den normannischen Söldnern und den Hauteville-Söhnen setzt besonders Robert Guiscard († 1085) als der erfolgreichste Kriegsherr und geschickteste Verhandler seine Pläne in Unteritalien durch, wobei alsbald sein Bündnis mit Papst Nikolaus II. von großem Nutzen ist. Nach 1073 schlägt Kaiser Michael VII. dem Guiscard die Eheschließung seines Bruders mit einer Tochter des Normannen vor. Das Angebot wird dahingehend verbessert, dass der Kaiser seinen Sohn als Bräutigam vorschlägt. Die Verlobung kommt zustande, die Vermählung scheitert an der Absetzung Michaels. Bei der Festigung seiner Herrschaft in eroberten oder vom Papst als Lehen übertragenen Gebieten (den neu geschaffenen Herzogtümern von Apulien, Benevent und Sizilien, obwohl diese sich noch in byzantinischem respektive sarazenischem Besitz befinden) steht Robert Guiscard sein Bruder Roger I. († 1101) an seiner Seite. Diesem gelingt die abschließende Eroberung Siziliens, auch mithilfe seines Sohnes Roger II., die Vereinigung Siziliens mit den Besitzungen in Unteritalien. Letzterer lässt sich 1130 zum König krönen. Auf dem Höhepunkt der Normannenherrschaft umfasst das Königreich, das von Otto von Freising als „reicher an Schätzen und Vorzügen als alle anderen Königreiche“⁵⁰² geschildert wird, die Territorien der heutigen Regionen Sizilien, Kalabrien, Basilikata, Kampanien, Apulien, Abruzzen sowie weitere kleinere Gebiete. Roger II. paktiert in den folgenden Jahren mit großem Geschick mit und gegen den Papst und die verschiedenen Herrschafts- und Koalitionssysteme und konsolidiert seine Stellung im Innern und nach außen⁵⁰³.

⁵⁰² Weinfurter 2010, S. 16

⁵⁰³ Kölzer 1994, S. 17

VII.4. Sizilien seit Roger II. – Politik und Kultur

Mehrere Versuche Kaiser Friedrichs I., „die in seinen Augen usurpatorische Königsherrschaft der Hauteville zu beseitigen“⁵⁰⁴ und die Macht der Normannen in den vom deutschen Kaisertum beanspruchten Gebieten zu beenden, verlaufen ergebnislos. Die fast 30 Jahre währenden Auseinandersetzungen werden schließlich in einem Friedensvertrag beigelegt, der Kaiser und König Wilhelm II. verabreden das Verlöbnis (1184) König Heinrichs VI. (Kaiserkrönung 1191) mit Konstanze von Sizilien, der Tochter des verstorbenen Roger II. und zukünftigen Erbin des sizilianischen Throns. Bis heute ist nicht ganz geklärt, welche Kalkulationen mit diesem Eheprojekt verbunden gewesen sind⁵⁰⁵. Die Verbindung des Kaiserreichs mit Sizilien-Unteritalien bedeutet für König Wilhelm II. die endgültige Anerkennung des normannischen Königtums. Für die Staufer wirkt die Eheschließung unterstützend auf den stets eingeforderten, aus ihrer Sicht legitimen Anspruch des deutschen Kaiserreichs auf ganz Italien und Sizilien. Die Hochzeit findet 1186 statt. Es soll noch 8 Jahre dauern, bis der Kaiser sein Anrecht auf die Normannenbesitzungen durchsetzen kann, er wird im Dezember 1194 zum König von Sizilien und Unteritalien gekrönt. Am darauf folgenden Tag wird sein einziges Kind, der spätere Kaiser Friedrich II., geboren. Konstanze kann erst 1195 in ihre angestammten Rechte auf das Erbkönigtum in Sizilien eingesetzt werden.

Um zu schildern, wie begehrt das Normannenreich gewesen ist und wie verstrickt es in die Interessen anderer Mächtiger ist, sei an dieser Stelle ein byzantinischer Vorstoß erwähnt. Der oströmische Kaiser Manuel I. Komnenus (1143–1180) greift zu kühnen Mitteln, um seine Macht zu festigen, Teile der ehemaligen italienischen Besitztümer zurückzuerlangen und die Machtansprüche Barbarossas bezüglich eben dieser Gebiete zurückzudrängen, und strebt seine Krönung durch Papst Alexander III. an. Als Gegenleistung soll er bereit gewesen sein, eine Unterordnung der oströmischen Kirche unter die Autorität des Papstes in Erwägung zu ziehen. Der Papst seinerseits sieht sich durch den 4. Italienfeldzug Barbarossas in seiner Macht bedroht. Manuel hat nicht nur die Deutschen zu Gegnern, die immer wieder nach Italien vorstoßen, sondern gleichzeitig haben auch die Normannen in mehreren Kriegszügen bewiesen, dass sie eine ernste Bedrohung für Byzanz darstellen. Um die Normannen friedlich zu stimmen,

⁵⁰⁴ Weller 2010, S. 99

⁵⁰⁵ Burkhardt 2010, S. 79

bietet der oströmische Kaiser nach einem Friedensvertrag seine – bereits dem ungarischen Thronfolger Bela versprochene – Tochter Maria dem jungen normannischen König Wilhelm II. zur Ehe an. Mit diesem Vertragsangebot ist das verlockende Angebot verbunden, nach des Kaisers Tod den Thron von Konstantinopel zu besteigen. Die Verhandlungen sowohl mit dem Papst als auch mit König Wilhelm verlaufen ohne Erfolg für Byzanz⁵⁰⁶.

Die hier geschilderten Erfolge und Verdienste entsprechen dem Bild, das seit dem 19. Jh. dem Geschichtsbild von Normannen entspricht. Man verstand unter der Geschichte der Normannen, wo immer sie auftauchten, ein Verzeichnis von Krieg, Waffenkunst und Eroberungen⁵⁰⁷. Tatsächlich jedoch bringt die allseits in der Literatur erwähnte Fähigkeit der Normannen – wo immer sie die Macht über ein Gebiet oder ein Land ergreifen – zur Amalgamierung von Vorgefundenem, Nützlichem mit eigenen Gebräuchen und Zielen bedeutende Leistungen auf den Gebieten der Staatsführung, Gesetzgebung, Religion, von Landwirtschaft, Handwerk und Handel, von Forschung, Wissenschaft, Architektur, Literatur und Kunst hervor. Seit der Eroberung der Normandie durch die Nordmänner und der Etablierung ihres Herzogtums ist – neben anderen Verdiensten – bis zur Mitte des 11. Jh. eine Verfünffachung der Zahl der Klöster zu verzeichnen, deren Leitung mit Weitsicht und Geschick besetzt wird – sei es mit Getreuen des Herrscherhauses, sei es mit Führungspersönlichkeiten aus „französischen“ Klöstern, die das von den Herzögen beabsichtigte Reformmönchtum vorantreiben. Hand in Hand mit der großen Anzahl von Klostergründungen werden auch Wiederaufbau und Neustiftung von Kirchen betrieben. Die gleiche Vorgehensweise wie in der Normandie wenden die normannischen Könige zur Sicherung ihrer Herrschaft auch nach der Machtübernahme in England an: Bewährte, getreue Oberhirten und Äbte übernehmen die Leitung von Bistümern und Klöstern. Um eine stabile und ergebene Führung der Kirche zu gewährleisten, berufen die neuen Herrscher von Sizilien und Unteritalien im 12. Jh. Kleriker aus Frankreich und England. Zur Zeit Königs Richard I. Löwenherz (1157–1199) werden die Engländer Richard Palmer Erzbischof von Messina und Syrakus und Walter Erzbischof von Palermo.

Bei der Eroberung Siziliens findet Roger „eine weitgehend islamisch geprägte Insel mit einer starken griechischen Minderheit“⁵⁰⁸ vor. Durch das unnachahmliche Nebeneinander von Sprache, Kunst, Kultur und Religion im Sizilien des 12. Jh. ist das Land „in

⁵⁰⁶ Parker 1956, S. 86–93

⁵⁰⁷ Haskins 1915, S. 4

⁵⁰⁸ Burkhardt 2010, S. 74

der idealen Position, östliche Kunst, Fähigkeiten und Kenntnisse⁵⁰⁹ aufzunehmen, zu be- und verarbeiten und weiterzugeben. Haskins schildert Roger II. als einen Herrscher, der rastlos mit von anderen Königen und Ländern angeeigneten Verfahrensweisen experimentiert, die ihm nützlich erscheinen⁵¹⁰. Der Monarch beschäftigt einen englischen Kanzler, Robert von Selby, und weitere anglonormannische Hofbeamte, wie z. B. Thomas Brown, neben arabischen Verwaltungsfachleuten, Wissenschaftlern und (aber auch byzantinischen) Künstlern. König Roger bildet ein Feudalwesen fränkisch-normannischen Ursprungs, unter seiner Regierung werden die grundlegenden Vorarbeiten für ein Lehensregister geleistet, dem das etwas spätere auffallend ähnlich ist. Es ist überliefert, dass schon um 1123 die erste Finanzbehörde nach arabischem Vorbild gegründet wird mit Namen duana oder diwan, die von sarazenischen Beamten betrieben wird. Das junge südliche, vielsprachige Reich gilt für Zeitgenossen „als Heimstatt von Bibliotheken und Lehrern, als neues Sammelbecken für klassische „Philosophie, höhere Mathematik, Astronomie und Medizin⁵¹¹“, daneben finden sich bahnbrechende Werke der Geographie. Gelehrte aus allen Ländern reisen zum Studium nach Sizilien.

Byzantinische Kultur und Religion bleiben auch unter den Normannenherrschern bestehen, d. h. vorgefundene oströmische (wie auch arabische) Kunstwerke werden in die Darstellungswünsche der Neuankömmlinge integriert. Hof und Königtum identifizieren sich mit Byzanz, die zahlenmäßig dünne Herrscherschicht strebt in der Manifestation ihrer Macht nach einer dem oströmischen Hof vergleichbaren Zurschaustellung. Der Osten ist bezüglich Pracht und Kunst Vorbild für die Verherrlichung der jungen Königswürde. Folgerichtig fördern die hoch gebildeten Könige nicht nur Wissenschaften und Künste⁵¹², sondern sind auch Stifter der meisten überkommenen Kirchen in Sizilien, die bald für ihre Mosaiken berühmt werden. (Nicht von Hautevilles in Auftrag gegebene Kirche ist die sog. Martorana, deren Mosaiken teilweise erhalten sind.) Die bildliche Ausstattung in der Apsis der Kathedrale von Syrakus ist nicht erhalten – entweder Mosaiken oder Monumentalmalerei –, die auf Veranlassung von Richard Palmer, Bischof von Syrakus, später Erzbischof von Messina, vorgenommen worden ist. Im Wettstreit um die Pracht der musivischen Arbeiten in den Königskathedralen befindet sich Erzbischof Walter Offamil, der die Kathedrale von Palermo hat ausgestalten

⁵⁰⁹ Buchthal 1955, S. 312

⁵¹⁰ Haskins 1911, S. 434

⁵¹¹ Jamison 1992, S. 194

⁵¹² Buchthal ebd., S. 312

lassen. Weitere Ausschmückungen sind zwar nicht erwähnt, aber als wahrscheinlich anzunehmen. „Das Nebeneinander“ und Verschmelzen „unterschiedlicher kultureller Traditionen kommt nirgendwo so deutlich zum Ausdruck wie in der Cappella Palatina“⁵¹³ in Palermo. Byzantinische Mosaizisten arbeiten neben muslimischen Künstlern, deren Aufgabe die Ausschmückung der Mittelschiffdecke ist; darauf folgen etwa um die Mitte des 12. Jh. fatimidische Maler für die Dekoration der Decken in den Seitenschiffen.

Vom spätromanesken Stil ausgehende Impulse werden im Westen am ehesten von den Regionen aufgenommen, die schon früher traditionell stets aufs Neue die jeweils aktuellen byzantinischen Anregungen verarbeitet haben. Hier muss in erster Linie Sizilien genannt werden. Diese These stützen auch Weitzmann⁵¹⁴ und Kitzinger; der schreibt, dass „on Italian soil the Byzantine dynamic style“ in der 2. Hälfte des 12. Jh. (d. Verf.) „is represented in pure, or almost pure, form by a number of mosaics and fresco decorations, foremost by the mosaics of Monreale“ (1180–1190)⁵¹⁵. Danach gehört der normannische Machtbereich von Sizilien und Unteritalien in künstlerischer Hinsicht nicht in erster Linie zu Westeuropa, wo byzantinische Anregungen be- und verarbeitet werden, sondern er ist die einzige Region, in der reine oder fast reine byzantinische Kunstwerke zu finden sind. Wesentliche Änderungen erfahren die Vorschläge der griechischen Mosaizisten allein durch Wünsche der Auftraggeber bezüglich Ikonographie oder Anbringungsorte der Bildwerke, d. h. des oströmischen Dekorationssystems. Der Stil scheint von den gewünschten Modifikationen unberührt geblieben zu sein. („While in Venice Byzantine styles seem to have become assimilated very quickly, ...the styles of Sicilian mosaic art remained remarkably pure, with little admixture of local elements with the exception of ikonographie, arrangement, and ornamentation“⁵¹⁶). Neben der künstlerisch-kulturellen Ausrichtung der sizilianischen Machthaber nach Osten stehen ihre engen verwandtschaftlichen, politischen und historischen Bindungen an Nordwesteuropa. Von dort übernehmen sie die Dekoration eines Langhauses mit narrativen Zyklen.

⁵¹³ Pryor 2003, S. 177

⁵¹⁴ Weitzmann 1965, S. 308f

⁵¹⁵ Kitzinger 1987, S. 38

⁵¹⁶ Demus 1970, S. 144

VII.5. Mosaikarbeiten in Sizilien

Byzantinischer Einfluss kann auf unterschiedliche Arten und Weisen ausgeübt werden. „The most limited case“ of influence (d. Verf) „is that of a contact between individual artists“⁵¹⁷. Eine Möglichkeit findet sich in den Städten, Regionen und Ländern, in denen Künstler aus Konstantinopel mit der Gestaltung größerer Vorhaben in ihrem eigenen Stil beauftragt worden sind und die dabei den hohen künstlerischen Maßstäben aus dem byzantinischen Reich nachgeeeifert haben⁵¹⁸. Diese Situation trifft, soweit bekannt, am frühesten auf Montecassino zu, im 12. Jh. auf das normannische Königreich Sizilien und Unteritalien sowie auf Venedig. Für die großen Mosaikzyklen in sizilianischen Kathedralen wird in der Literatur angenommen, dass es der erklärte Wille der royalen Auftraggeber gewesen sei, für ihre Denkmäler eine größtmögliche Ähnlichkeit mit den Werken der Hofkunst von Konstantinopel zu erreichen.

Vor dem Hintergrund historischer Tatsachen und Möglichkeiten soll im Folgenden eine stilistische Untersuchung die starke Abhängigkeit sizilianischer Mosaiken des 12. Jh. von byzantinischer Kunst aufzeigen. An den Beginn der Betrachtungen seien (noch einmal) die Mosaiken der Klosterkirche von Daphni (1100) gestellt, die knapp 50 Jahre vor denjenigen von Cefalù, der Cappella Palatina und der Martorana entstanden sind. Denn: „The final proof of the Byzantine inspiration and the Constantinopolitan origin of the sicilian mosaic art must be furnished by a stylistic analysis of the monuments themselves“.⁵¹⁹

⁵¹⁷ Weitzmann 1982, S. 4

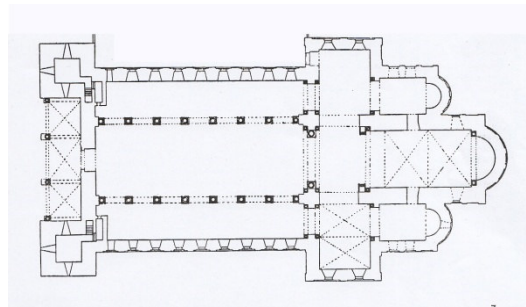
⁵¹⁸ Ebd., S. 20

⁵¹⁹ Demus 1988, S. 375

CEFALÙ

Baugeschichte und Architektur

Die Anfänge der Kathedrale von Cefalù („griech.: Haupt, beschreibt die geologische Form des vorspringenden, zum Meer steil abfallenden Felsens“⁵²⁰) liegen im Dunkel. In einer Legende wird erzählt⁵²¹, dass König Ro-



ger II. auf der Rückfahrt von einem Italienfeldzug in Seenot gerät. In dieser Lage soll er das Gelübde abgelegt haben, wonach er im Fall seiner Rettung auf dem Felsenvorsprung eine große Kirche stiften werde, die den beiden Aposteln Petrus und Paulus, den Nationalheiligen des jungen Königreiches, geweiht werden solle. Dieses Ereignis soll nach unterschiedlichen Angaben 1125, 1128 oder 1129 stattgefunden haben. Die als königliche Grablege geplante Kirche, die erste Kirchengründung des Königs, wird von Augustiner Chorherren geleitet. In einer Urkunde von Erzbischof Hugo von Messina wird die Grundsteinlegung am Pfingstsonntag⁵²² des Jahres 1131 erstmals schriftlich erwähnt, und es steht zu vermuten, dass der Baubeginn der Kathedrale von Cefalù ab dem Jahr 1131⁵²³ zu datieren ist, hingegen ist die Vollendung der Kathedrale nicht urkundlich belegt. Eine Inschrift von 1148 in der Apsis belegt nach Demus lediglich⁵²⁴, dass ein Teil der Baumaßnahmen – vermutlich bis zur Vierung – abgeschlossen gewesen ist. Zwei Inschriften von 1263 auf einem Dachbalken, in denen von Reparaturarbeiten berichtet wird, lassen darauf schließen, dass zu diesem Zeitpunkt das Dach bereits wieder reparaturbedürftig gewesen ist. Dass die Absicht Rogers, Cefalù für sich und seine Nachfolger zur Grablege zu machen, nicht auf Dauer umgesetzt worden ist, liegt zum einen an der mutmaßlich langen Bauzeit, zum anderen haben seine Erben nicht den ursprünglichen Plänen König Rogers entsprochen und den Porphyrsarg in den Dom von Palermo verbracht. Roger II. bewirkt bei dem Gegenpapst Anaklet die Erhebung Cefalùs zum Bistum, das dem Erzbistum Messina unterstellt werden soll.

⁵²⁰ Krönig 1963, S. 5

⁵²¹ Schwarz 1942–44, S. 59; Demus 1988, S. 3

⁵²² Borsook 1990, S. 6: B. berichtet, dass die sizilianischen Normannen Pfingsten nicht nur als bedeutendes Kirchenfest der röm.-kath. Kirche angesehen haben. Den Pfingstsonntag haben byzantinische Kaiser als Tag der Bestätigung ihres göttlichen Herrscherrechts begangen. Roger hat beide Traditionen vereint, indem er die Grundsteinlegung auf einen Tag gelegt hat, der sowohl für Rom als auch für Byzanz von großer Bedeutung ist.

⁵²³ Demus ebd., S. 5; Borsook ebd., S.6

⁵²⁴ Ebd.

Diese Vereinbarung bleibt nach der Rückkehr des rechtmäßigen Papstes nach Rom und unter den nachfolgenden Päpsten für einige Zeit umstritten.

Roger lässt nach westlichem Vorbild eine geostete, dreischiffige, romanische Säulenbasilika mit dreiapsidialem Staffelchor und breitem Querhaus errichten. Die Türme des mächtigen Westbaus kragen über die Flucht der Seitenschiffe hinaus. Über den Säulen, die das auffallend niedrige Mittelschiff mit offenem Dachstuhl von den Seitenschiffen trennen, öffnen sich leicht spitzbogige Arkaden. Über drei Stufen erhebt sich ein verengter, spitzbogiger Triumphbogen auf Säulen. Dahinter öffnet sich nach Süden und Norden das kreuzrippengewölbte Querschiff, das das Mittelschiff deutlich an Höhe überragt. Vier weitere Stufen führen im Osten zu Chor und Sanktuarium, die in querechteckigen Jochen angelegt sind (die erst in einem weiteren Bauabschnitt mit breiten Kreuzrippen überwölbt worden sind).

Mosaiken

Die Ausstattung der königlichen Kathedrale mit figürlichen Mosaikbildern ist – im Vergleich zu den anderen normannischen Kirchen in Sizilien – sparsam ausgefallen. Die Ausstattung, die sich auf die Hauptapsis beschränkt, muss im Zusammenhang mit der Baugeschichte gesehen werden. Die wohl von byzantinischen Mosaizisten ausgeführten Arbeiten werden von der Büste des Pankrators (Abb. 64) in der Apsiskalotte dominiert. Jesus Christus mit dunklem Haar vor mit Edelsteinen besetztem Kreuznimbus hält in der linken Hand das aufgeschlagene Buch, dessen Seiten griechischen (rechts) und lateinischen Text (Joh. 8,12) enthalten. Die Rechte schaut bis zum Handgelenk aus den Falten des Obermantels und segnet im griechischen Gestus. Der Weltenherrscher ist von einer Inschrift umgeben, die Folgendes zum Inhalt hat: FACTUS HOMO FACTOR HOMINIS FACTIQUE REDEMPTO IUDICO CORPOREUS CORPORA CORDA DEUS.⁵²⁵

Die darunter liegende, halbrunde Apsiswand ist in drei Register unterteilt. In der Mitte des obersten Streifens steht die frontal dargestellte Gottesmutter, die beide Hände im Orantengestus erhoben hat. Maria wird zu beiden Seiten von je zwei Erzengeln in byzantinischer Hofkleidung flankiert, Michael und Gabriel (N), Raphael und Uriel (S), die sich der Gottesmutter zugewandt haben. Die beiden unteren Register sind in der Mittelachse von einem durchgehenden, spitzbogigen Fenster unterbrochen. Rechts und links des Fensters stehen in der mittleren Reihe Markus, Matthäus und Petrus und

⁵²⁵ Soweit nicht selbst entziffert, sind die Inschriften Demus entnommen 1988, S. 6, S. 11

Paulus, Johannes und Lukas. Im darunter liegenden Register sind sechs weitere Apostel abgebildet: Philippus, Jakobus und Andreas nördlich des Fensters, Simon, Bartholomäus und Thomas im Süden. Alle Figuren sind inschriftlich benannt und stehen annähernd frontal zum Betrachter, einige von ihnen in angedeutetem Kontrapost. Nur leicht divergierende Arm- und Handhaltung sowie bei einigen Aposteln die Andeutung einer Torsion der Oberkörper deuten Bewegung an. Das Register schließt nach unten mit einer zweizeiligen Inschrift aus goldenen Buchstaben auf blauem Grund ab, die besagt: ROGERIUS REX EGREGIUS PLENIS PIETATIS HOC STATUIT TEMPLUM MOTUS ZELO DEITATIS HOC OPIDUS DITAT VARIIS VARIOQUE DECORE ORNAT MAGNIFICAT IN SALVATORIS HONORE ERGO STRUCTORI TANTO SALVATOR ADESTO UT SIBI SUBMISSOS CONSERVET CORDE MODESTO: ANNO AB INCARNATIONE DNI MILLESIMO XLVIII INDICTIONE XI ANNO Vo REGNI EIUS XVIII HOC OPUS MUSEI FACTUM EST. Das Gewölbe über dem Sanktuarium ist mit vier reich ornamentierten Rippen unterteilt. In den beiden Bildfeldern im Osten und Westen befindet sich ein mit griechischen Buchstaben bezeichneter Cherubim, im Süden und Norden je ein ebenfalls bezeichneter Seraphim. In den Gewölbezwickeln ist über angedeuteten Wolken die Halbfigur eines Engels gezeigt. Sie neigen die Köpfe und weisen mit der freien Hand in Richtung des Weltenrichters. Auch die beiden Seitenwände des Sanktuariums sind in Register unterschiedlicher Höhe unterteilt, die mit denjenigen der Apsis korrespondieren und von zwei untereinander liegenden Fenstern unterbrochen sind. Über den oberen Fenstern, die beide leicht aus der Achse des Gewölbes und der darunter liegenden Fenstern nach Osten verschoben sind, wölbt sich auf beiden Seiten ein reich eingefasstes Bogenfeld mit zentralem ovalem Medaillon. Darin ist im Süden die Büste Abrahams mit zwei Begleitfiguren gegeben, König David und Salomon mit entrollten Schriftbändern. In der Reihe darunter stehen östlich des Fensters die alttestamentlichen Propheten Jonah und im Westen Micha und Nahum, Letzterer in Ausfallschritt mit bewegtem Gewand. Darunter folgen vier heilige Krieger mit Lanzen; sie sind durch Inschriften benannt als Theodorus, Gregorius, Demetrius und Nestor⁵²⁶. Im untersten Register sind vier griechische Kirchenväter und Theologen frontal dargestellt: Nikolaus, Basilius, Johannes Chrysostomos und Gregorius. Alle Darstellungen mit Ausnahme der Kirchenväter sind in Latein bezeichnet. Die Register sind mit ornamentalen Friesen voneinander gesondert.

⁵²⁶ Borsook 1990, S. 10: Der drei Krieger Theodorus, Demetrius und Nestor wird auch in der Cappella Palatina gedacht.

Die gegenüberliegende Wand entspricht in der Aufteilung der Südwand. Im Medaillon ist die Büste des leicht nach links gewandten Melchisedek zu sehen, begleitet von Hosea und Moses. Darunter folgen drei weitere Propheten: Joel, Amos und Obadja (dieser östlich des Fensters) mit in Latein beschriebenen Schriftrollen. Während die beiden Ersten in angedeutetem Kontrapost mit leichter Torsion zueinander stehen, zeigt Obadja (Abb. 63), wie gegenüber auch Nahum, einen weiten Ausfallschritt mit gemäßiger Beugung des linken Knies. Im mittleren Register sind vier heilige Märtyrer und Diakone dargestellt mit Namen Peter v. Alexandria, Vinzentius, Laurentius und Stephan. Borsook erwähnt, dass einige der heiligen Männer wie Georg, Stephan, Vinzentius und Theodorus in den königlichen gallo-fränkischen Laudes angerufen worden seien. Im Jahr 1147 seien vor der Fertigstellung der Apsis die Reliquien des hl. Theodorus von normannischen Seeleuten in den Westen gebracht worden. Von weiteren der in Cefalù abgebildeten Heiligen seien Wundertaten an Normannen berichtet worden⁵²⁷. Im untersten Bildstreifen sind heilige lateinische Bischöfe dargestellt. Westlich des Fensters stehen Gregorius, Augustinus und Sylvester statuarisch nebeneinander, im Osten findet sich Dionysius Aeropag. Allen Dargestellten an der Nordwand sind lateinische Bezeichnungen beigegeben.

Stil und Datierung

Die stilistische Beurteilung der Mosaiken von Cefalù wirft wegen der massiven Restaurierungen Probleme auf. Auf den ersten Blick besteht in Stil und Ikonographie eine auffallende Orientierung an musivischen Arbeiten in Daphni. Bei genauerem Vergleich lassen sich in Draperie und Ornamentik bemerkenswerte Unterschiede erkennen, die Demus⁵²⁸ detailliert beschrieben hat. In Daphni folgt die Wiedergabe von Körperlichkeit klassisch-antiker Vorstellung, die Gewandbehandlung korrespondiert mit der Physis des Dargestellten und seinen Bewegungen. Obwohl sich in Sizilien die Bedeutung der Draperie verstärkt, d. h., sie hat in Bezug auf Faltendichte deutlich zugenommen, verharren dort die Figuren, besonders die Apostel, trotz angedeuteter Bewegung in Reglosigkeit. Die Maria orans mit den flankierenden Erzengeln unterhalb des Pankrators ist wohl an byzantinische Vorbilder angelehnt. Eine sehr ähnliche Abbildung der betenden Maria findet sich auf einer Marmorikone aus dem 12. Jh. unklarer, doch vermutlich sizilianischer Herkunft, die sich heute im Museum von Messina befindet. Die

⁵²⁷ Borsook ebd.

⁵²⁸ Demus 1988, S. 6–10

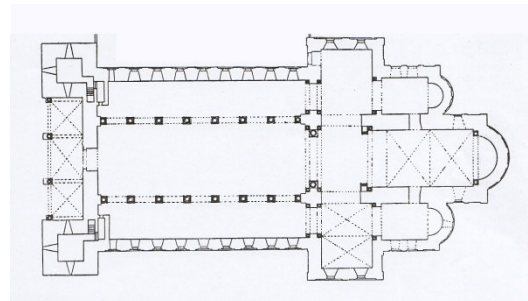
Wiedergabe der Kirchenväter und der heiligen Bischöfe in statuarischer frontaler Haltung zeigt ebenfalls erkennbare Nähe zu byzantinischen Ikonen und Elfenbeinarbeiten sowie zu den Skulpturen am Königsportal in Chartres⁵²⁹, das etwa zum gleichen Zeitpunkt entstanden ist wie einige der Mosaiken in Cefalù. Ähnlich unbewegt sind die Begleitfiguren der Medaillons aufgefasst, allein die Darstellung des Hosea unterscheidet sich durch Dreiviertelprofil und Schrittstellung. Die Abbildung des Abrahams (S) und des Melchisedeks sind stilistisch an der Büste des Pankrators orientiert. Die Mosaiken in der Hauptapsis und den unteren Registern an den Seitenwänden folgen stilistisch der flächenhaften Darstellungsweise etwas früherer byzantinischer „Mosaikmalerei“⁵³⁰. Die Prophetenbilder in den obersten Registern der Seitenwände des Sanktuariums divergieren von den vorhergenannten. Körperhaltung und Stoffbehandlung wirken lebhafter, die Draperie zeigt hier vielfältige Zug- und Tütenfalten, Spitzen, Zipfel, Abtreppungen und Abwehungen. Die zunehmende Beweglichkeit des Obadja und Nahum scheint in die Zukunft zu weisen und kündigt die stilistische Auffassung in der Cappella Palatina und in Monreale an.

Anhaltspunkte für eine erste Datierung sind die überlieferten Gründungsdaten und die Widmungsinschrift in der Apsis. Aus diesen Eckdaten kann gefolgert werden, dass die Errichtung der östlichen Gebäudeteile bis zur Vierung und ihre Ausstattung mit Mosaiken nach 1131 und bis 1148 stattgefunden haben. Nach dem bei Schwarz⁵³¹ und Demus⁵³² vorgelegten Baubefund sind die Engel im Gewölbe des Sanktuariums einer zweiten Bauphase mit einhergehender Planänderung zuzuordnen.

CAPPELLA PALATINA

Baugeschichte und Architektur

Die Palastkirche von Palermo ist unter König Roger II. in den Jahren nach dessen Thronbesteigung errichtet worden. Sie liegt innerhalb des Palazzo dei Normanni zwischen den Ge-



⁵²⁹ Borsook ebd., S. 12

⁵³⁰ Schwarz 1942–44, S. 74

⁵³¹ Ebd., S. 87

⁵³² Demus 1988, S. 6–9

mächern des Königs und den Verwaltungsgebäuden⁵³³. Das früheste überlieferte, auf die Cappella Palatina bezugnehmende Dokument ist ein Privileg aus dem Jahr 1132. Darin wird dem König vom palermitanischen Erzbischof Peter von Palermo die Errichtung einer Gemeinde mit dem hl. Petrus geweihter Kirche innerhalb des königlichen Palastes gewährt. Im Jahr 1140 überträgt der König der Cappella Palatina eine großzügig ausgestattete Stiftungsurkunde⁵³⁴ für die Ausschmückung des Inneren, die bis zum Tod des Königs teilweise verwirklicht und danach von seinem Sohn und Nachfolger Wilhelm I. zu Ende geführt wird. Die Weihe des neuen Gotteshauses findet im Jahr 1140 statt. Die gesamte Bauzeit erstreckt sich vermutlich von 1132–1140, d. h., große Teile des Kirchengebäudes müssen 1140 vollendet gewesen sein.

Der Plan der Cappella Palatina vereint einen Zentralbau byzantinischer Prägung, an den nur gering ausgebildete Querarme anschließen, mit einem dreischiffigen Langhaus nach westlich-römischem Vorbild. Je fünf Säulen auf beiden Mittelschiffseiten tragen spitzbogige Arkaden, die Mittelschiff und Seitenschiffe unterscheiden. Im Osten führen Stufen zur quadratischen Vierung, deren westlicher Zugang mit Doppelsäulen markiert ist. Über der Vierung erhebt sich die Kuppel auf hoher Trommel mit Trompen. Nach Osten schließt das querrrechteckige Sanktuarium mit abschließender runder Apsiswand und Halbkuppel an. Die Seitenschiffe mit nach außen abfallenden Decken öffnen sich im Osten in ganzer Breite zu den Querarmen, zu denen der Durchgang mit einer Säule unterteilt ist. Die Tonnen der Querarme verlaufen nicht von Süden nach Norden, sondern von Osten nach Westen. Dadurch entsteht der Eindruck kleiner, eigenständiger, einschiffiger Kapellen mit abschließenden halbrunden Apsiswänden mit Halbkuppeln, in denen sich dennoch das Bildprogramm der Vierung fortsetzt. Die Decke des Mittelschiffs in Form einer „umgekehrten Mulde“⁵³⁵ ist mit auf das Reichste gestalteten Stalagmiten und Stalagtiten ausgestaltet, die von sarazenischen Handwerkern geschnitzt, bemalt und vergoldet worden sind.

Mosaiken

Beim Betreten der Kirche ist der Besucher vom Reichtum des Mosaikschmucks überwältigt, mit dem alle Bauteile, Wände, Decken (mit Ausnahme der Holzdecken des Langhauses), Kuppel, Innenbögen der Arkaden, überzogen sind. Verstärkt wird der Eindruck durch das Miteinander von verschiedenen Lichtquellen und unbeleuchteten

⁵³³ Demus ebd., S. 25

⁵³⁴ Borsook ebd., S. 17

⁵³⁵ Demus 1988, S. 28

Bauteilen. Die Mosaiken in der Halbkuppel der Hauptapsis östlich des eingezogenen Apsisbogens sind weitgehend neuzeitlich; das ursprüngliche Bildprogramm ist nicht überliefert. So kann auch die Wiedergabe des Pankrators nur unter Vorbehalt genannt werden, dessen Bildnis allseits von einem floralen Ornamentstreifen umgeben ist. An der Stirnseite des begrenzenden Bogens verläuft ein Text in lateinischer Sprache, dessen Inhalt sich auf die dahinter liegende Abbildung bezieht:

LANCEA SPONGIA LIGNEA CRUX CLAVIQ CORONA DANT EX PARTE METUM
COGUNT ET FUNDERE FLETUM PECCATOR PLOA CUM VIDERIS HAEC ET
ADORA – PARTE STAT IN DEXTRA MICHAEL GABRIELQUE SINISTRA UT MAIES-
TATI SINT DESERVIRE PARATI

Unterhalb eines weiteren Ornamentes sind die Päpste Gregorius (N) und Sylvester (S) gegeben.

Die Wände der Vierung sind allseits von je einem Bogen durchbrochen. Über der inneren Westseite des Triumphbogens ist die „Verkündigung an Maria“ zu sehen. Von Norden nähert sich Gabriel der Jungfrau, er macht dem Bogenverlauf folgend einen großen Schritt mit hochgezogenem linken Bein, Flügel und Gewandabwehungen überschneiden die Mauerecken bis in die innere Seite der nördlichen Vierungswand (Abb. 66). Über dem Bogen des Scheitels ragt die Hand Gottes aus einem Halbkreis und ein Lichtstrahl mit der Taube, beides in Richtung Mariens, die im südlichen Zwickel steht. Auch hier geht die Szene über die Wand hinaus, setzt sich an der Südwand mit Architektur und Marias Sitz fort. Beide Bilder sind erneuert⁵³⁶. Über dem Triumphbogen verläuft zwischen Gabriel und Maria eine Inschrift:

LUMEN VITA VIA EN REPLENT TE VIRGO MATIA FELIX QUAE VERBIS CREDIS
NEC CORDE SUPERBIS.

Darauf folgen nach Westen – wie auch an der gegenüberliegenden Seite – drei Medaillons der Propheten. Im Süden sind Hosea, Zefanja und Maleachi abgebildet, im Norden Amos, Obadja und Habakuk. Die Propheten sind in griechischer Sprache benannt. An der Ostwand oberhalb der westlichen Vierungsarkade ist die „Darstellung Jesu im Tempel“ in Mosaik eingelegt, in den Scheitel des Bogens ist Tempelarchitektur eingefügt. Von Süden geht Maria mit dem Kind auf das Gebäude zu. Über der Innenseite der südlichen Arkade folgt Joseph mit fast waagrecht flatterndem Gewand der Familie. Hinter dem Priester tritt Hanna auf der Innenseite der Nordarkade an das Geschehen heran. Die Gewänder aller Personen sind von starkem Linearismus geprägt

⁵³⁶ Demus 1988, S. 38

mit Tütenfalten, Abtreppungen und Abwehungen. Auch hier sind die Figuren griechisch benannt. In die Zwickel unterhalb der Szenen sind Bäume eingefügt. Die „Verkündigung“ und „Darstellung im Tempel“ können als Bindeglied zwischen den neutestamentlichen Mosaikbildern im Südquerhaus und den alttestamentlichen im Langhaus verstanden werden⁵³⁷. Oberhalb der Abbildungen verlaufen zweizeilige Inschriften, von denen die obere nach Demus die Widmungsinschrift König Rogers II. enthält⁵³⁸. Die lateinische Inschrift ist von Osten ausgehend im Uhrzeigersinn zu lesen:

ALES HOMO VITULUS LEO PRECONES SIMUL ISTI
PRETENDUNT FORMAM DOCUERUNT QUAM FORE ISTI
QUAM TENEBRIS MUNDI LUCEM VITAMQUE DEDISTI
SICUT AB ETERNO DEITAS PIA DISPOSUISTI

Über den Textzeilen erhebt sich der Tambour, allseits mit symmetrisch angebrachten Bildern ausgestattet. Auf jeder Seite befindet sich zentral unter einer breiten ornamentierten Scheinarkade eine ganzfigurige Darstellung: König David (O), Johannes d. T. (S), König Salomon (W) und Zacharias (N). In die zurückspringenden Trompen sind ebenfalls unter einer aus einem zweizeiligem Text bestehenden Scheinarkade die vier Evangelisten eingefügt: Matthäus (N/O), Johannes d. E. (S/O), Lukas (S/W) und Markus (N/W). Oberhalb der Bögen sind in die Zwickel Halbfiguren weiterer Propheten (unbenannt) eingestellt, alle mit Schriftrollen, die jeweils ihre Texte enthalten⁵³⁹. Die Unterseiten der Arkaden sind flächendeckend mit blühenden Zweigen belegt, in die Medaillons mit Heiligenbüsten eingefügt sind. Auf dem abschließenden Ornamentfries erwächst die am unteren Rand achtfach durchfensterte Kuppel. Ihr Zentrum besteht aus einem Medaillon aus griechischen Buchstaben mit der Büste des Pankrators in seiner Mitte (Abb. 65). Christus ist ähnlich dargestellt wie in der Apsiskalotte, hält jedoch ein geschlossenes, mit Edelsteinen besetztes Buch im linken Arm. Oberhalb der Fenster umgibt ein himmlischer Reigen aus acht frontal wiedergegebenen Engeln, „angels of the Lord“⁵⁴⁰, das Zentralmedaillon. Vier von ihnen sind durch Kleidung und Beischrift als Erzengel hervorgehoben.

Die südliche und nördliche Vierungsarkade öffnen sich zum Querhaus. Ausgangspunkt der Betrachtung ist das Südquerhaus. In der Konche der schmalen Ostwand ist der segnende Paulus als Halbfigur wiedergegeben. Die später entstandenen Bilder im

⁵³⁷ Kitzinger 1949, S. 282

⁵³⁸ Demus ebd.

⁵³⁹ Kitzinger ebd., S. 272

⁵⁴⁰ Ebd.

mittleren Register beschreiben die „Heimsuchung“. Oberhalb der Apsis nimmt eine aus mehreren Begebenheiten bestehende Schilderung des Beginns der Heilsgeschichte den größten Teil der Wand ein: „Geburt Christi“ als zentrales Bild, „Verkündigung an die Hirten“ auf der linken Seite der Geburtsszene und „Anbetung der Magier“ rechts der Geburtshöhle. Unterhalb der Krippe füllt eine Amme das Becken mit Wasser, die zweite hat den entkleideten Jesusknaben auf dem Schoß und prüft das Wasser. Rechts der Geburtsszene nähern sich die Magier dem Geschehen, auf der linken Seite eilen die Hirten herbei. Wie schon in der Vierung ist auch hier die Szene nicht auf den bildtragenden Streifen beschränkt. So ragen ein Flügel des am weitesten rechts stehenden Engels und ein Gewandzipfel des jüngsten Magiers in die Nordwand, einige der heraneilenden Hirten sind an der Südwand angeordnet. Aus dem abrupten Zusammenstoß der Geburtserzählung mit der „Taufe Christi“ im mittleren Register der Südwand lässt sich schließen, dass ursprünglich wohl eine Weiterführung der Darstellung geplant gewesen ist.⁵⁴¹ In der Lunette oberhalb der Geburtsszene ist der Pankrator als Halbfigur zu sehen. An der Südwand setzt sich die Heilsgeschichte in drei Registern fort. In der oberen Reihe werden „Josephs Traum“ und die „Flucht nach Ägypten“ erzählt. Letztere unterscheidet sich in einem Detail von der üblichen Ikonographie: Das Jesuskind reitet nicht in den Armen der Mutter auf dem Esel oder Maultier, sondern wird vom Vater auf den Schultern getragen. Der fliehenden Familie folgt ein junger Mann. Unterbrochen von einem Fenster dehnt sich die Darstellung bis zur Hälfte der Westwand aus, d. h., das Bild endet im Südwesten mit Stadtarchitektur, die über den Winkel der Wände geknickt im Westen fortgeführt wird und dort in ein Bild mit anderer Bedeutung integriert ist. Im mittleren Streifen wird die „Taufe Christi“ gezeigt, die ganz der überkommenen Ikonographie entspricht. In der Mitte der Wand folgt die „Transfiguration“ mit dem segnenden Christus in der Mandorla als zentraler Figur. Gemeinsam mit den Assistenzfiguren folgt auch diese Abbildung byzantinischer Überlieferung. Im Zusammenhang mit Darstellungen aus dem Leben Jesu haben Künstler oder Auftraggeber das ungewöhnliche Thema der „Auferweckung des Lazarus“ gewählt. Die Gewänder der Personen fallen in dichter feiner Draperie; das Kleid des Johannes, der offenbar gerade erst an die Gruppe herantritt, zeigt zahlreiche aufspringende Falten und eine waagerechte Abwehung. Das untere Register wird von einem großen, zwischen zwei Fenstern liegenden Mosaikbild mit dem „Einzug in Jerusalem“ beherrscht.

⁵⁴¹ In der Martorana wird die zentrale Abbildung der „Geburt“, Maria mit dem Kind in derselben Körperhaltung, Krippe, Ochs und Esel, Ammen mit Bad des Kindes, Joseph, Himmelslicht fast 1:1 umgesetzt.

Rechts und links der Fenster stehen frontal Dionysios (O) und Martin (W) in Bischofsornat. In der Lunette der Westwand stehen rechts und links eines Architekturelements zwei Juden als Allegorie der nicht bekehrten Völker, die mit der Hand auf die Apostel der Pfingstdarstellung zeigen. In der Reihe darunter wird (wie oben erwähnt) die Architekturverkürzung von Ägypten der Südwand fortgesetzt, die hier jedoch als Jerusalem gelesen wird. In die Zwickel der Arkade, die sich zur Vierung öffnet, sind die Propheten Joel und Jesaja eingefügt, wobei Jesaja mit weit ausholender Gebärde auf die „Geburt“ zeigt, während Joel auf das Pfingstgeschehen weist. Jesajas weit schwingendes Gewand mit Abwehungen und Bauschungen verstärkt seine ausladenden Bewegungen; seine komplizierte Haltung erinnert an diejenige der Gottesmutter in der angrenzenden Geburtsszene. Über den Wänden des südlichen Querhauses verläuft eine Inschrift, die im Osten beginnt:

STELLE PARIT SOLEM ROSA FLOREM FORMA DECOREM FIT SONUS E COELIS
ET JUXTA SCRIPTA JOHELIS IMBUI AFFATUS SANCTI VEHEMENTIA FLATUS
PECTORA MUNDORUM SUCCENDENS DISCIPULORUM UT VITAE VERBUM PER
EOS TERAT OMNE SUPERBUM

Unterbrochen durch ein kleines Fenster sind oberhalb des Textes die (durch Überrestaurierung teilweise stark veränderten) Apostel als Teil der Pfingstdarstellung im Gewölbe angeordnet. Das zentrale Medaillon enthält die Taube; von ihr ausgehend fallen mit kleinen Tauben besetzte Strahlen auf die Köpfe der Jünger als Allegorie der Ausgießung des Heiligen Geistes. Östlich und westlich der großen Taube sind in je zwei Medaillons Erzengel als Halbfiguren eingefügt.

Die Konche der Seitenapsis im Nordquerhaus ist mit der Wiedergabe des hl. Andreas ausgestaltet. Dieser ist ebenso wie die darunter abgebildeten Heiligen in der Apsis stark restauriert und daher nicht zu beschreiben. Nach Kitzinger⁵⁴² und Demus⁵⁴³ handelt es sich dabei um den hl. Stephan und den hl. Barnabas, Hinweise auf die Reliquien in der Cappella Palatina. Links der Konche (S/O) erwächst ein Baum. Über der Seitenapsis ist die stehende Gottesmutter mit Kind, die Hodegetria, auf einem niedrigen Hocker abgebildet. Rechts oberhalb der Hodegetria steht der stark verkleinerte Johannes d. T. Mit vor der Brust erhobener rechter Hand weist er auf die Gottesmutter, in der Linken ist der Text mit dem gleichen Inhalt wie im Tambour entrollt. An der Westwand des Nordquerhauses sieht man drei heilige Frauen von unterschiedlicher Größe,

⁵⁴² Kitzinger 1949, S. 272

⁵⁴³ Demus 1988, S. 42

von denen nur die rechte als die hl. Agatha durch Inschrift benannt ist. Die mittlere, wohl die hl. Katharina⁵⁴⁴, trägt byzantinische Hofkleidung, die linke ist ähnlich gekleidet wie die hl. Agatha. In den Zwickeln oberhalb der sich nach Süden öffnenden Arkade stehen frontal zwei heilige Männer: Theodorus Thyro (O) und der hl. Nikolaus. Zwischen den beiden Heiligen sind über der Arkade drei heilige Krieger eingefügt: Demetrius, Nestor und Mercurius. Die Nordwand ist in drei Register aufgeteilt. Die Arbeiten unterhalb eines großen Fensters sind vollständig erneuert. Nur im untersten Register sind die originalen Mosaikbilder erhalten⁵⁴⁵. Dort stehen fünf ganzfigurige Heilige (in Griechisch und Lateinisch bezeichnet): Basileus, Gregor von Nyssa, Gregorius von Nazianz, Johannes Chrysostomos und Nikolaus von Myra, deren Anordnung von je einem Fenster unterbrochen ist. Die weiteren Bilder an der Nordwand sind verloren, wodurch der thematische, ikonographische und stilistische Zusammenhang der Darstellungen nicht mehr feststellbar respektive verfälscht ist. Dies betrifft auch die stark veränderten zentralen Mosaiken wie die „Himmelfahrt“ im Gewölbe. Es kann jedoch angenommen werden, dass auch die ursprüngliche Darstellung die „Himmelfahrt“ zum Thema gehabt und so mit dem Pfingstbild im südlichen Gewölbe korrespondiert hat. Nur einige der unter Bäumen stehenden Apostel sind im Originalzustand erhalten.

Sowohl Kitzinger⁵⁴⁶ als auch Demus⁵⁴⁷ gehen davon aus, dass der König Einblick in oder Zugang zur Kirche durch ein Fenster oder eine Loge in der Nordwand des Nordquerhauses gehabt habe. (Der Thron an der Westwand des Langhauses ist erst später errichtet worden.) Von den königlichen Gemächern führt ein Laufgang zum großen Fenster in der Nordwand. Ein solcher Zugang lieferte auch eine plausible Erklärung für die unharmonische, asymmetrische Anbringung der Hodegetria an der Ostwand und bezeugt gleichzeitig, dass Johannes d. T. an dieser Stelle nicht zum ursprünglichen Entwurf gehört hat. Die Autoren berichten an gleicher Stelle, dass die Bourbonenherrscher an der Nordwand eine große Loggia haben einbauen lassen. Mit einer solchen Maßnahme ließen sich die weitreichenden Zerstörungen an der Nordwand begründen. Während die östlichen Gebäudeteile weitgehend der Heilsgeschichte vorbehalten sind, zeigt das Mittelschiff (ausschließlich der Westwand) oberhalb der Arkaden in zwei Registern Darstellungen aus der Genesis, beginnend mit der Schöpfungsgeschichte

⁵⁴⁴ Ebd.

⁵⁴⁵ Ebd., S. 43

⁵⁴⁶ Kitzinger 1949, S. 273–286

⁵⁴⁷ Demus 1988, S. 51–53

und mit der Geschichte Jakobs endend. Diese Vorgehensweise weicht von der Tradition byzantinischer Bildprogramme ab; denn in Ostrom ist die Abfolge narrativer alttestamentlicher Bilder nicht bekannt⁵⁴⁸. Der Erhaltungszustand der Mosaikbilder im Langhaus ist zufrieden stellender als in den östlichen Gebäudeteilen, da weniger Abbildungen zerstört worden sind. Allerdings gibt es punktuelle Eingriffe in Form von „Verbesserungen“, sodass eine stilistische Beurteilung auch hier nur eingeschränkt möglich ist.

Die alttestamentarischen Szenen an der Südwand sind von Osten nach Westen zu lesen, an der Nordwand von Westen nach Osten. Wie bereits erwähnt, ist der Ausgangspunkt der Bilder die Schöpfungsgeschichte mit der Erschaffung der Erde und des Lichts. Daran schließen die Teilung des Wassers, die Entstehung des Landes und der Pflanzen an. Das folgende Mosaik schildert das Hervorbringen von Sonne, Mond und Sternen. In der nächsten Darstellung entstehen Land- und Wassertiere und Vögel. Nur mit einem Felsen von der vorhergehenden Abbildung getrennt, folgt die Erschaffung des Menschen am sechsten Tag, am siebten Tag ruht Gott. Das vorletzte Bild zeigt den Herrn, der Adam in den Garten Eden führt und ihm die Bewandnis des verbotenen Baumes der Erkenntnis erklärt. Die Reihe endet mit der Erschaffung Evas aus einer Rippe Adams. Die Darstellung von Gottvater im oberen Register stimmt weitgehend mit derjenigen von Jesus im Südquerhaus überein. Die beiden Auffassungen der Figuren unterscheiden sich nur in den Nimben. Die Erzählung weiterer Begebenheiten aus der Genesis setzt sich im Westen der nördlichen Mittelschiffwand fort. Das erste Bild illustriert den Sündenfall. Östlich des angrenzenden Fensters begegnen die beiden unbedeckten ersten Menschen ihrem Schöpfer, der Adam und Eva sowie die Schlange zu einem mühseligen Leben verurteilt. Nach Osten schließt sich jenseits eines trennenden Streifens ein Tor an, unter dem ein Engel als Wächter steht. Jenseits der Paradiespforte vertreibt der Engel des Herrn die beiden Sünder, die jetzt Fellkleider tragen, aus dem Garten Eden. Nach einem weiteren Fenster verrichtet Adam beschwerliche Feldarbeit, während Eva klagend eine Hand an die Wange gelegt hat. Jenseits einer neuerlichen Unterteilung sind zwei weitere Abbildungen um ein Fenster gruppiert: Im Westen bringen Kain und Abel ihre Opfergaben dar. Auf der östlichen Seite segnet Gott Abels Opfer, und Kain erschlägt seinen Bruder. Die drei weitgehend erneuerten folgenden Bilder schildern Szenen aus dem Leben Enochs und den Bau der Arche; auch hier ist nicht bekannt, ob es sich um Originaldarstellungen handelt.

⁵⁴⁸ Kitzinger ebd., S. 271

Auch der über den Bildern im Süden und Norden verlaufende Text ist später entstanden. Es gibt keine Anhaltspunkte dafür, ob schon im 12. Jh. ein Inschriftenband verlaufen ist und welchen Inhalt es gehabt haben könnte.

Weitere Schilderungen der Sintflut-Erzählung folgen im unteren Register der Südwand. Der Bildstreifen ist fünffach von den spitzbogigen Arkaden unterbrochen, so dass die ausgestalteten Flächen auf die Zwickel beschränkt sind und sich beidseits des Bogens bis zum Pfeiler hinunterziehen. Zwischen den jeweiligen Personengruppen stehen die den Szenen entsprechenden Bibelstellen in lateinischer Sprache. Die östliche Darstellung, die nur aus einem halben Zwickel besteht, zeigt Noah und seine Familie in der schwimmenden Arche. Im nächsten Bild verlassen Noah, seine Angehörigen und die Tiere die Arche auf dem Berg Ararat. Stellvertretend für die ganze Schöpfung schließen Gott und Noah einen Bund, versinnbildlicht durch den Bogen, der sich vom Himmel zur Arche spannt. In den Zwickeln der folgenden Arkade sind im Osten die Söhne Noahs bei der Weinlese und der trunkene Noah wiedergegeben. Westlich der Szene wird der Turmbau zu Babel geschildert; daran schließen sich auf der westlichen Seite des Bogens die „Erscheinung der drei Engel vor Abraham“ und das „Gastmahl“ an. Im nächsten Halbzwickel empfängt Lot zwei Gottesboten, die ihn und seine Familie vor der drohenden Gefahr warnen. Weitere alttestamentarische Ereignisse werden an der gegenüberliegenden Mittelschiffwand fortgesetzt. Im westlichen Halbzwickel wird die Zerstörung von Sodom geschildert, dargestellt als lichterloh brennende Architekturelemente. Auf diese Szene folgt die „Opferung Isaaks“, die in zwei ineinander übergehenden Bildern wiedergegeben wird. Im Westen stellt Gott Abraham auf die Probe; auf der östlichen Seite eines hohen Berges ist Abraham im Begriff, seinen Sohn zu opfern. Abraham hat Isaak auf den Opfertisch gelegt und steht mit erhobenem Messer über dem Knaben, ein Engel verhindert die Tat. Jenseits des Arkadenscheitels sind erneut zwei Begebenheiten miteinander verbunden, es handelt sich um Geschehnisse aus dem Leben Rebekkas: „Rebekka mit den Brautwerbern am Brunnen“ und „Rebekka zieht mit den Männern zu Isaak“. Darauf folgend wird die Geschichte von Jakob und Esau im Bild erzählt. Den Abschluss des Zyklus bilden zwei Episoden aus Jakobs Leben: im Westen „Jakobs Traum“, im östlichen Zwickel „Jakobs Kampf mit dem Engel“. Über dem Scheitel jeder Arkade befinden sich Medaillons mit Heiligenbüsten. An allen Pfeilern sind weitere Heilige frontal ganzfigurig wiedergegeben. Die ornamentierten Unterseiten der Seitenarkaden ebenso wie diejenigen der

Vierung enthalten je weitere fünf Medaillons, die ebenfalls Brustbilder von Heiligen enthalten. Alle dargestellten Personen sind in lateinischer Sprache benannt.

Obwohl die Mosaiken an der Westwand aus mehreren Komponenten bestehen, wirken sie wie ein einziges Bild. Ein mächtiger Thron dominiert den unteren Teil der Wand. Über den beiden Seiten der Rückenlehne ist in zarte Arabesken je ein Medaillon mit einem schreitenden Löwen⁵⁴⁹ eingefügt. Oberhalb eines trennenden Ornamentstreifens sitzt Christus, der in gefälteltes Gewand gehüllt ist, in frontaler Haltung auf reich geschmücktem, gepolstertem Thron. Die Rechte ist vor der Brust in byzantinischem Segensgestus erhoben, mit der linken Hand hält er das fein verzierte Buch auf dem Knie. Neben seinem Kopf sind zwei anbetende Engel als Halbfiguren gegeben. Rechts und links des Gottessohns stehen Petrus mit Kreuzstab und Himmelsschlüsseln und Paulus mit dem Buch.

Auch die Innenseiten der südlichen und nördlichen Seitenschiffwände sind flächendeckend mit Mosaikbildern belegt. Diese sind in der Zeit vom 14. Jh. bis 19. Jh. mehrfach restauriert und damit für eine stilistische Beurteilung wertlos geworden⁵⁵⁰. In der Abfolge entsprechen die Darstellungen denjenigen im Mittelschiff, d. h., sie beginnen im Osten der Südwand und enden im Osten der Nordwand. Der Zyklus behandelt Episoden aus den Lebensgeschichten von Petrus und Paulus. Am Beginn der Reihe empfängt Saulus den Befehl, nach Damaskus zu ziehen. Im nächsten Bild ist die „Bekehrung des Saulus“ wiedergegeben. Darauf folgt jenseits des zweiten Fensters „Paulus' Taufe“. Westlich des zweiten Fensters hält Paulus die Streitrede in Damaskus. Seine „Flucht aus Damaskus“ geht in das vorherige Geschehen über. Die beiden Zwickel des letzten Pfeilers sind mit Episoden aus der Petrusgeschichte ausgeschmückt: „Petrus im Gefängnis“, den der Engel des Herrn besucht und dem Apostel seine baldige Freilassung verkündet. Das letzte Mosaik schildert die „Befreiung des Petrus“. Wie schon im Südquerhaus und in der Vierung ist auch hier die Darstellung geknickt und wird an der anstoßenden Wand fortgesetzt. Im nördlichen Seitenschiff haben die Mosaizisten die gleiche Vorgehensweise angewandt. An der Westwand folgt Johannes d. E. dem Petrus nach, der drei Wundertaten vollbringt: Heilung des Krüppels vor dem Tempeltor, Gesundung des Lahmen, Auferweckung der Tabitha vom Tode. Darauf folgt die

⁵⁴⁹ Löwen gelten als christliche Herrschersymbole. Es mag Zufall sein, doch soll hier angemerkt werden, dass die zeitgenössischen anglonormannischen Könige drei schreitende Löwen in ihrem Wappen geführt haben.

⁵⁵⁰ Demus 1988, S. 46

Begegnung von Paulus mit Petrus, die einander herzlich umarmen. Gemeinsam werden die beiden vor Kaiser Nero geführt, mit dem sie ein Streitgespräch führen. Das Register schließt mit dem Fall des Simon Magus ab.

Stil und Datierung

Auf den ersten Blick scheint die Anordnung der Mosaiken im Ostteil der Hofkirche den Regeln byzantinischer Kirchengestaltung zu folgen. Tatsächlich jedoch ist das Programm in Palermo klug und entschlossen umgestaltet worden, um Ideen und Plänen des normannischen Königs zu dienen⁵⁵¹. An den Mosaiken der Cappella Palatina in Palermo (1140er-Jahre) lässt sich – wie im byzantinischen Reich – ein bemerkenswerter Stilwandel feststellen. Es manifestiert sich die Umformung der eleganten Hofkunst Konstantinopels außerhalb des Ursprungslandes, die schon in den Provinzen des oströmischen Reiches zu beobachten ist. Apsis, Sanktuarium, Kuppel und Vierung zeigen die Dargestellten mit maßvoller Bewegung, die in Gewänder mit fließender, klassisch-eleganter Draperie gekleidet sind. Die Abbildungen zeugen in ikonographischer und stilistischer Hinsicht von der Kenntnis der Mosaikbilder von Cefalù, die zeitgleich mit Palermo entstanden sind. Eine stilistische Ausnahme bilden die Mosaiken an der Innenseite der östlichen und westlichen Vierungsarkade. Sie können als stilistische Verbindung von Vierung, Südquerhaus und Langhaus verstanden werden. Die steilen Abwehungen treten im südlichen Quer- und Seitenschiff wieder auf; die Neigung des Kopfes und die Mimik Mariens in der Geburtsszene und in der „Darstellung“ über der westlichen Vierungsarkade entsprechen einander ebenso wie die feine Draperie des jeweiligen Gewandes der Gottesmutter. Die zahlreichen Szenen aus der Lebensgeschichte Jesu in Vierung und südlichem Querhaus bilden einen Sinnzusammenhang. Die Ausschmückung des Nordquerhauses hingegen wirkt wie ein Konglomerat von Bildern. Ihr fehlt die narrative Verknüpfung der beiden vorher genannten Gebäudeteile. Deren durchdachtes Programm legt den Schluss nahe, dass das nördliche Querhaus, besonders die Nordwand, ursprünglich einer anderen Verwendung gedient hat. Kitzinger hat umfassend dargelegt und begründet, dass sich hier die königliche Loge befunden habe⁵⁵². Die Gewänder lassen unterschiedliche Draperie erkennen. Allen gemeinsam ist ausgeprägter Linearismus. Der Faltenwurf variiert von statuarisch bis zu Treppungen, Zackungen und fast waagerechten Abwehungen.

⁵⁵¹ Kitzinger 1976, S. 290

⁵⁵² Kitzinger 1949, S. 279–286

Im Langhaus haben die Künstler die veränderte stilistische Auffassung, die sich in den Mosaiken des östlichen und westlichen Vierungsbogens ankündigt, fortgeführt und gesteigert. Es treten gebrochene, abrupte Falten, getreppte Säume und spitze, scharfe Faltenzüge, Abwehungen bis hin zur Waagerechten, gesteigerte Bewegtheit der Figuren auf, deren Gewänder vermehrt den Körpern dynamisch agierender Personen folgen. Bei der Ausführung des Verkündigungsendels in der Cappella Palatina scheint sich der Künstler an der Darstellung des Gabriel in den Mosaiken von Daphni orientiert zu haben, denn vordergründig fällt zwischen beiden Himmelsboten eine bemerkenswerte Ähnlichkeit in Positur und Stoffbehandlung auf. Tatsächlich jedoch hat der (wohl) byzantinische Mosaizist in Palermo zu einer von der verhaltenen, schlichten Anmut der griechischen Auffassung abweichenden Gestaltung gefunden. Kopfhaltung und Gesichtsausdruck des palermitanischen Gottesboten signalisieren Hinwendung, seine Bewegungen sind weiter, energischer. Die Veränderung drückt sich auch in der Draperie aus. Verwirbelungen des Materials an Leib und Oberschenkel und das dicht anliegende, am Saum schwingende Gewand sowie die deutliche Abwehung des Obergewandes nehmen die gesteigerten Bewegungen des palermitanischen Engels plausibel auf, betonen die körperliche Wirklichkeit der Figur.

Die Datierung der Mosaiken kann nicht zweifelsfrei belegt werden. Die Kirche wird 1140 geweiht, woraus geschlossen werden kann, dass die östlichen Teile der Kirche fertiggestellt sind. Die Widmungsinschrift des Königs am unteren Rand der Trommel nennt das Jahr 1143. Daraus kann gefolgert werden, dass die Mosaikarbeiten bis einschließlich der Vierung, evtl. sogar bis ins Querhaus in Arbeit oder sogar beendet sind⁵⁵³. Andererseits berichtet Romuald von Salerno in seiner Chronik (um 1178), dass Rogers Nachfolger, sein Sohn Wilhelm I. (1154–1166) die Kirche mit kostbaren Mosaiken habe ausstatten lassen. Weiterhin schildert der Verfasser auch das sarazenische Gewölbe des Langhauses, das er den letzten Jahren König Rogers II. zuschreibt⁵⁵⁴. Um die beiden unterschiedlichen Zeitangaben zu vereinbaren, schlägt Kitzinger vor, dass die Arbeiten einem einzigen, von Roger genehmigten Plan, einem „Masterplan“ gefolgt seien, der möglicherweise mit Unterbrechungen ausgeführt worden sei, unter Roger seien Kuppel, Trommel und Vierung ausgeschmückt worden, unter seinem Nachfolger die anderen Bauteile. Aufgrund nachweisbarer stilistischer Parallelen zu

⁵⁵³ Ebd., S. 269

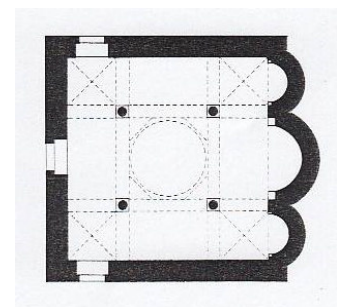
⁵⁵⁴ Demus 1988, S. 28

den Mosaiken von Cefalù und der Martorana nimmt Kitzinger für die musivische Ausgestaltung des Südquerhauses einen Zeitraum zwischen 1148 und 1150 an, den letzten Lebensjahren des Königs⁵⁵⁵. Demus hält es für wahrscheinlich, dass die Entstehung der Mosaiken in der palermitanischen Hofkapelle in mindestens zwei Abschnitten erfolgt sei. Die Widmungsinschrift bezeuge eine Fertigstellung der Arbeiten bis zur westlichen Vierungsarkade⁵⁵⁶. Die Darstellung der „Geburt“ im südlichen Querhaus ist um die Wandecke gefaltet und ragt in die „Taufe“ an der Südwand. Das Aneinanderstoßen zweier Szenen lässt auf einen Werkstattwechsel, möglicherweise auf eine spätere Entstehung schließen. Die fehlende Bildrahmung im Südosten stützt diesen Gedanken, der auch den Schilderungen des Romuald entspräche. Auch Tronzo schließt aus, dass die Mosaiken in einem durchgehenden Arbeitsgang ausgeführt worden sind. Er stellt für die gesamte Ausgestaltung der Kirche – Umbauten inbegriffen – drei Phasen der Entstehung fest, von denen sich jede mit einem König in Verbindung bringen lasse. Ende der 1150er- oder Anfang der 1160er-Jahre soll unter Wilhelm I. die musivische Ausgestaltung des Mittelschiffs und wohl auch der Seitenschiffe begonnen worden sein. Wilhelm II. habe hauptsächlich bauliche Eingriffe vornehmen lassen wie die Umbildung der Westwand mit einhergehenden neuen Mosaikbildern. Aus seinen Untersuchungen schließt der Autor, dass die Mosaiken in Sanktuarium, Querhaus und Langhaus keinesfalls nach einem „Masterplan“ ausgeführt worden seien⁵⁵⁷, der von Kitzinger bejaht wird.

SA. MARIA DELL'AMMIRAGLIO, GENANNT MARTORANA

Baugeschichte und Architektur

Die Martorana liegt ganz in der Nähe des Stadtzentrums von Palermo auf einer künstlich angelegten Terrasse und ist eine Stiftung des Georg von Antiochien. Er ist syrischer Herkunft, Anhänger der griechisch-orthodoxen Kirche und bis entweder 1112⁵⁵⁸ oder 1114⁵⁵⁹ in Diensten der nordafrikanischen moslemischen Herrscher; danach dient er Roger II. Dieser er-



⁵⁵⁵ Kitzinger ebd., S. 277, 287

⁵⁵⁶ Demus ebd., S. 47

⁵⁵⁷ Tronzo 1997, S. 94f

⁵⁵⁸ Demus 1988, S. 73

⁵⁵⁹ Kitzinger 1990, S. 15

kennt und nutzt Georgs herausragende militärische und verwaltungstechnische Klugheit und erhebt ihn innerhalb von zehn Jahren zum höchsten Minister und Oberbefehlshaber aller Streitkräfte. Vermutlich ist er im Jahr 1151⁵⁶⁰ gestorben. Eine Stiftungsurkunde aus dem Jahr 1143 nennt nicht nur die Stiftung der Kirche, sondern auch kostbarer Bücher und silberner Wertgegenstände. Auf Wunsch des Königs baut Georg in unmittelbarer Nähe der Martorana auch einige säkulare Gebäude und übergibt zehn Leibeigene. Der Baubeginn ist nicht überliefert. Demus und Kitzinger⁵⁶¹ vermuten aufgrund des in der Urkunde gewählten Tempus (Vergangenheitsform), dass das Gebäude zum Zeitpunkt der Niederschrift fertiggestellt ist. Die Weihe findet 1143 statt. Ursprünglich wird die Kirche als quadratischer, neunjochiger Bau mit Hauptapsis, zwei Nebenapsiden im Osten und zentraler Kuppel errichtet (Kreuzkuppelkirche)⁵⁶². Nördlich und südlich des inneren Quadrats, das von vier weiten spitzbogigen Arkaden auf vier Säulen hervorgehoben ist, verläuft je ein „Seitenschiff“, von Demus als Laufgang subsumiert⁵⁶³. Jeder dieser Laufgänge mündet im Osten und Westen in einen quadratischen, kreuzgratgewölbten Eckraum, von denen die beiden östlichen mit der Hauptapsis verbunden sind. Die Kuppel ruht auf einem hohen, vierfach durchfensterten, achteckigen Tambour, im Scheitel der Zwickel befinden sich vier weitere, kleinere Fenster. Der nicht mehr erhaltene Haupteingang wird im Westen vermutet; die Säulen im Porticus sind mit kufischer Inschrift geschmückt. Nach gleichem Grundriss sind die Kirchen S. Trinità di Delia in Castelvetrano, 1140–1160, und San Nicolò Regale, 11.–12. Jh., erbaut worden. Die Martorana ebenso wie die beiden genannten Kirchen repräsentieren sizilianische Bautradition des 12. Jh., in der byzantinische und islamische Anregungen zusammenfließen.

Nach der Vollendung um 1143 ist der Baubeginn weiterer Bauteile wie Atrium und Glockenturm (nur die unteren Stockwerke) erst um 1146 zu vermuten⁵⁶⁴. An- und Umbauten zwischen dem 16. und 19. Jh. haben tief greifende Veränderungen der ursprünglichen Architektur zur Folge.

Mosaiken

Auch die Mosaiken in der Martorana entsprechen nur noch teilweise dem ursprünglichen Zustand; das Bildprogramm ist durch mehrere An- und Umbauten stark verändert

⁵⁶⁰ Demus ebd., S. 73; Kitzinger ebd., S. 15

⁵⁶¹ Demus ebd.; Kitzinger ebd.

⁵⁶² Nach der Weihe, teilweise noch im 12. Jh. entstandene Anbauten werden nicht berücksichtigt.

⁵⁶³ Demus ebd., S. 76

⁵⁶⁴ Ebd., S. 75

bzw. reduziert worden, zwei Bilder sind an andere Stellen verlegt worden. Es kann angenommen werden, dass die Bilder ähnlich wie in der Cappella Palatina alle Flächen bedeckt haben.

Auch in der Martorana ist die Wiedergabe des Pankrators in der Kuppel (Abb. 67) die zentrale Darstellung, auf die sich die anderen Mosaikbilder thematisch beziehen. Der ganzfigurig gegebene Christus sitzt auf einem gepolsterten Pfostenthron mit reich ornamentierten Wangen. Mit der linken Hand hält er das Buch auf dem linken Knie, die Rechte ist segnend vor der Brust erhoben, die Füße stehen auf dem Erdball. Der Weltenherrscher strahlt in seiner Bewegungslosigkeit Ruhe und Entrücktheit aus. Das Bildnis unterscheidet sich von denjenigen in den Vorgängerkirchen Cefalù und Cappella Palatina, dort ist der Pankrator als Büste aufgefasst ist. Die Abbildung ist mit kreisrundem Rahmen umgeben, der in griechischer Sprache Worte aus dem Johannes-Evangelium enthält. Nach außen folgt ein weiterer Kreis, in dem die vier Erzengel (Raphael und Uriel im Westen, Gabriel und Michael im Osten) in tief gebeugter Adorantenhaltung den Herrn umgeben (Abb. 69). Vorbilder dieser Darstellungsweise finden sich in mittelbyzantinischen Kirchen, exemplarisch sei das Fresko in der Kuppel der etwas später entstandenen Kirche St. Hierothos in Megara (westlich von Athen)⁵⁶⁵ genannt, das große Ähnlichkeit mit der sizilianischen Darstellung zeigt. Im vierfach durchfensterten achteckigen Tambour stehen acht Propheten in den Zwickeln, die durch die vier Fenster und vier Trompen entstanden sind: Jesaja, David, Moses, Zacharias, Daniel, Elischa, Elias und Jeremia; sie zeigen alle mit der Hand hinauf zum Pankrator. Zacharias und Jesaja stehen im Kontrapost (bei Zacharias fast Schrittstellung) und bewegen sich mit ausholenden Gebärden. Die Steigerung der Bewegung spiegelt sich in elaborierten Faltenzügen wider. In den vier von einem Fries mit griechischer Inschrift eingefassten Trompen sind die Evangelisten wiedergegeben; die Bilder entsprechen in stilistischer und ikonographischer Hinsicht etwas früheren und zeitgenössischen byzantinischen Darstellungen.

Wie in der Cappella Palatina sind an den Innenseiten der östlichen und westlichen Vierungsarkade die „Verkündigung an Maria“ (O) und die „Darstellung im Tempel“ (W) wiedergegeben. Von Norden nähert sich der Erzengel Gabriel mit wehendem Gewand, der Bogenführung folgend, zieht er sein linkes Knie stark an und stellt das rechte Bein gerade nach hinten. Dem Gottesboten gegenüber sitzt Maria im südlichen Zwickel auf gepolstertem Hocker und blickt nach rechts auf die heranfliegende Taube des Heiligen

⁵⁶⁵ Kitzinger 1990, S. 125

Geistes und in der Verlängerung auf Gabriel. An der Innenseite der westlichen Vierungsarkade ist die „Darstellung im Tempel“ (ohne Joseph und Hannah) abgebildet, die stilistisch stärker als die „Verkündigung“ der themengleichen Wiedergabe in der Cappella Palatina entspricht. Die Figuren in der Admiralskirche bewegen sich natürlicher als in Cefalù und in der Hofkirche. Die südliche und nördliche Innenseite der Vierung ist bis auf goldene Mosaikflächen schmucklos geblieben. Die vier Bogenlaibungen sind mit je sieben Medaillons mit Heiligenbüsten geschmückt, im an das Sanktuarium anschließenden Tonnengewölbe sind in der südlichen Hälfte Gabriel und in der nördlichen Hälfte Michael zu sehen.

Die Vierungsarkaden öffnen sich nach Süden und Norden hin zu tonnengewölbten Gebäudeteilen, die hier vereinfacht als Querhaus bezeichnet werden und die mit acht stehenden Aposteln ausgestaltet sind. An der östlichen Tonne des südlichen Kreuzarms sind Paulus und Jakobus abgebildet, nach Westen gewandt sieht man Bartholomäus und Simon, an den entsprechenden Stellen der nördlichen Tonne Petrus und Andreas (O) und Thomas und Philippus. In Posen, Formulierung der Gesichter und Draperie sind die Figuren eng an korrespondierende Wiedergaben in Cefalù angelehnt. Die Halbkuppeln der Seitenapsiden sind mit Halbfiguren von Anna (S) und Joachim (N) in Orantenhaltung ausgefüllt, die in Griechisch bezeichnet sind. Um den Bogen der Kuppel läuft ein ornamentiertes Schmuckband, um das ein breiterer Fries mit griechischer Inschrift gelegt ist. Die Gewölbe sind als Sternenhimmel aufgefasst. Die Südwand des „Seitenschiffs“ ist mit den ganzfigurigen Abbildungen von St. Kyros (O) und St. Johannes (W) ausgestattet. Die Heiligen stehen links und rechts eines Fensters, über dessen Scheitel ein Medaillon mit der Büste des Hermolaos angebracht ist. Die drei Dargestellten repräsentieren nach Kitzinger heilige Ärzte⁵⁶⁶.

Das nach Westen an die Vierung anschließende Gewölbe ist mit zwei Szenen aus dem Marienleben ausgestaltet, der „Geburt Christi“ (N, Abb. 68) und dem „Marientod“ (S). Die Geburtsszene wirkt wie eine Abbeviatur des Mosaikbildes im Südquerhaus der königlichen Palastkapelle. In der Kirche des Admirals fehlt die Reise der Magier mit Engeln; die Hirten erfahren gerade die Verkündigung durch den Engel des Herrn; drei der vier dargestellten Engel haben die Hände anbetend zum Himmelsstrahl erhoben, der auf das Kind in der Krippe fällt. Die zentrale Begebenheit ist bis auf Nuancen deckungsgleich mit dem Mosaik in der Kirche Rogers: die Geburtshöhle ist nicht mit Gestein bedeckt, die Sitzgelegenheit Josephs ist nicht definierbar, die Schafe befinden

⁵⁶⁶ Ebd., S. 160

sich an anderer Stelle, beim Bad des Kindes durch die Ammen sitzt das Kind auf dem Schoß der rechten Frau, die linke füllt Wasser in den Trog, Maria hat die Füße nicht verkreuzt. Auch lappt in der Martorana die Abbildung nicht auf die Seitenwände über. Es kann angenommen werden, dass den Künstlern der Martorana die Darstellung in der Cappella Palatina bekannt gewesen ist oder dass beiden Ateliers dieselbe Vorlage zur Verfügung gestanden hat.

An der Ostseite der kurzen Tonne befindet sich der „Marientod“ (Koimesis) (Abb. 70). Die Gottesmutter ruht auf einem gepolsterten Lager, von dem ein kostbares, reich gefälteltes Tuch herabhängt, davor steht ein Hocker. Sie hat die Augen geschlossen, Kopf und Schultern sind leicht nach oben angelehnt, die Arme über der Brust gekreuzt. In der Mitte hinter dem Sterbebett steht Jesus Christus. Er blickt nach rechts auf die Verstorbene, hält in beiden Händen die „Seele“ in einer Gegenbewegung nach links oben. Dort nähern sich zwei Engel mit verhüllten Händen, um die Seele aufzunehmen. Der Konvention folgend, sind die trauernden Jünger am Kopf- und Fußende des Sterbebetts versammelt. Allein Johannes (?) beugt sich neben dem Gottessohn tief über Maria und legt den Kopf auf ihre Brust („der gealterte Johannes“⁵⁶⁷). Am Kopfende schwingt Petrus ein Weihrauchfässchen hinter ihm stehen vier trauernde Jünger, denen zwei Bischöfe vor Kirchenarchitektur folgen. Am Fußende beugt sich Paulus über die Füße der Gottesmutter, die er mit beiden Händen umfängt. Hinter ihm sind sechs weitere Jünger versammelt, im linken oberen Hintergrund lehnen sich zwei Frauen über die Brüstung eines Hauses.

An den Ostwänden der „Neuen Kirche“⁵⁶⁸ (Westwände der Ursprungskirche), dem ersten Erweiterungsbau, befinden sich die beiden Widmungs mosaiken. Im Süden ist die Krönung Rogers II. durch Christus vor Goldgrund dargestellt (Abb. 71). In der rechten Bildhälfte steht der König mit demütig gesenktem Kopf, die Hände im Orantengestus erhoben. Das asketische Gesicht ist von schulterlangem dunklem Haar und einem Bart umgeben. Roger trägt ein kostbares, mit Edelsteinen und Perlen besticktes Gewand, analog der Tracht byzantinischer Kaiser. In der linken Bildhälfte steht Jesus Christus, der größer und mächtiger gestaltet ist als der König, der dem Herrn knapp bis zur Schulter reicht. Sein Haar und Bart sind heller und kürzer gehalten als beim Expektanten. In der linken Hand hält der Gottessohn eine Schriftrolle, mit der Rechten senkt er

⁵⁶⁷ Ebd., S. 184

⁵⁶⁸ Kitzinger S. 189

die kostbare Krone auf das Haupt des Normannenherrschers. Christus ist frontal wiedergegeben, Kopf und Blick sind dem König zugewandt. Die Art und Weise der Darstellung kann auf mehrere byzantinische Vorbilder zurückgeführt werden⁵⁶⁹. Die Darstellung entspricht dem byzantinischen Typus von Krönungsbildern, hier überliefert als Specksteinrelief, das die Krönung Konstantins VII. durch Jesus Christus aus dem Jahr 945⁵⁷⁰ (Abb. 72) wiedergibt. Die Parallelen in Komposition und Ikonographie sind bemerkenswert, sie unterscheiden sich nur in Details voneinander. Die Draperie im palermitanischen Gewand Jesu Christi ist graphisch betont, fällt in Schlaufen, harten Knitter- und Tütenfalten und mündet in zahlreiche Abtreppungen. Da der Stifter der Martorana byzantinische Mosaizisten beschäftigt hat, darf bei ihnen die Kenntnis des frühen Reliefs vermutet werden. Ein Email aus dem 2. Viertel des 12. Jh., dessen Entstehungsort nicht bekannt ist, zeigt die Krönung Rogers II. durch den hl. Nikolaus (Abb. 73). Hier stimmen Komposition und Ikonographie nur annähernd mit den beiden oben beschriebenen Kunstwerken überein. Der bedeutendste Unterschied manifestiert sich in der Tatsache, dass Roger und der Heilige miteinander auf Augenhöhe stehen und der Monarch mit Reichsinsignien ausgestattet ist.

Im Norden ist die Widmung der Kirche an Maria durch Georg von Antiochien wiedergegeben. In der Höhe füllt die Darstellung der Gottesmutter die rechte Bildhälfte ganz aus. Sie ist im Dreiviertelprofil nach links gewandt, hat den leicht geneigten Kopf und so auch den Blick hin zum Betrachter gerichtet. Maria weist mit der rechten Hand auf den Stifter, mit der erhobenen linken Hand zeigt sie eine offene Schriftrolle mit griechischem Text. Der als alter Mann mit weißem Haar und Bart aufgefasste Stifter liegt demütig anbetend zu Füßen der Gottesmutter. In der linken oberen Ecke erscheint segnend Jesus Christus als Halbfigur am Himmel. Auch für dieses Bild nennt Kitzinger mehrere Beispiele aus dem byzantinischen Kunstkreis⁵⁷¹.

Stil

Aus der Gegenüberstellung der Mosaikbilder in Cefalù, der Cappella Palatina und der Martorana lässt sich auf eine enge Zusammenarbeit der Ateliers schließen. Anders sind die Übereinstimmungen besonders in ikonographischer Hinsicht kaum erklärbar. Doch trotz teilweise gleicher Motive und Themen sind stilistische Abweichungen in Nuancen erkennbar. In der Martorana fallen Faltenzüge und -wirbel, die gegeneinander

⁵⁶⁹ Ebd., S. 190–196

⁵⁷⁰ Cormack 2008, S. 143

⁵⁷¹ Cormack ebd., S. 197–206

laufen können, lebhaft aus, ausgeprägte Tütenfalten, Abtreppungen und Abwehungen entsprechen den gesteigerten Bewegungen. Selbst bei verhaltenen Darstellungen, z. B. der Propheten, verzichten die Mosaizisten nicht auf kleine fliegende Gewandzipfel (Elias), knittrige Säume (Zacharias) und zahlreiche Tütenfalten. In der Martorana kündigt sich die im ganzen griechischen Machtbereich einsetzende Entwicklung zunehmender Längung und Beweglichkeit der Figuren an. Für eine Vereinfachung des Stilvergleiches werden auch an dieser Stelle die Verkündigungengel von Daphni und der Martorana einander gegenübergestellt. Der Erzengel Gabriel in der Admiralskirche hat im Vergleich zu Daphni an Bewegung gewonnen. Möglicherweise ist es dem Arkadenbogen als Anbringungsort zu schulden, dass der Himmelsbote in der Martorana das linke Bein derart angehoben hat, als wolle er hochsteigen. Der dünne Gewandstoff ist reicher an Fülle, modelliert aber wie in Griechenland die unteren Extremitäten von den Hüften abwärts. Der rechte Arm ist weit gegen Maria ausgestreckt, es kommt fast zum Blickkontakt. Stoffschlingen münden in kleine und größere Abwehungen. Vergleichbare Materialbehandlung zeigt sich auch bei den Erzengeln in der Vierungskuppel, dennoch sind sie in der Ausführungsweise erkennbar an den Verkündigungengel in Daphni angelehnt.

Die Darstellungen der Figuren in der Martorana divergieren zu den namensgleichen Gegenstücken in der Cappella Palatina. Als ein Beispiel sei die „Darstellung im Tempel“ in beiden Kirchen miteinander verglichen. Beide Wiedergaben folgen in Ikonographie und teilweise in Bewegung der gleichen Auffassung. Doch der Bewegungsablauf des Simeon wirkt in der Martorana plausibler, in seiner ganzen Körperhaltung strebt er dem Kind mit mehr Ausdruckskraft entgegen, seine Schrittstellung ist schlüssiger, da hier Beine und Hüfte im Profil dargestellt sind und nicht wie in der Hofkapelle, wo die linke Hüfte und die Knie dem Betrachter zugewandt sind. Auch in der Gewandbehandlung zeigen sich Unterschiede zwischen den Bildern der Martorana und denen der Cappella Palatina. In der erstgenannten Kirche fällt das Gewand des Priesters in zahlreichen kräftigen Wirbeln und Tütenfalten, die den Bewegungen folgen und seine Erregtheit, seine Freude auszudrücken scheinen.

Wie oben kurz erwähnt, sind auch die Evangelistenbilder in der Martorana als Beispiele für eine von der Cappella Palatina abweichende Stilauffassung geeignet. In der Admiralskirche ist die Statuarik aufgegeben worden, die Evangelisten sind hier in Bewegung begriffen. Dies zeigt sich in gebeugter Haltung (Matthäus, Johannes), erhobenen, sich

den Tafeln nähernden Griffeln (Lukas, Markus), Stellung der Knie und Füße und Torsion des Körpers (Lukas). Die Divergenz in der Figurenbehandlung hat dynamisch bewegte Gewänder zur Folge. Trotz ikonographischer Kongruenzen kann aus den Unterschieden geschlossen werden, dass unterschiedliche Ateliers in den beiden Kirchen tätig gewesen sind. Die Arbeiten in der Martorana verweisen auf neues, zeitgleiches Stilverständnis in Byzanz.

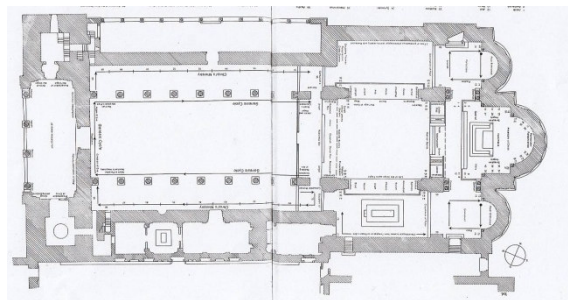
Datierung

Da die Mosaiken in den Urkunden nicht ausdrücklich erwähnt werden, können für die zeitliche Annäherung Gründungs- und Weihedatum (1143, 1151) zugrunde gelegt werden. Die im Vergleich zur Palatina geringere Anzahl an Mosaiken lässt die Annahme zu, dass die Bilder in kurzer Zeit entstanden sind, d. h. in der Zeit von 1141 oder 1143 bis 1151 ausgeführt worden sind und zum Zeitpunkt des Todes von Georg von Antiochien vollendet gewesen sind⁵⁷². Kitzinger⁵⁷³ hält eine Entstehung der Mosaiken erst einige Jahre nach der Weihe 1143 für denkbar, ihre Fertigstellung müsse aber mit Sicherheit vor 1151 (Tod des Admirals) angenommen werden.

MONREALE

Baugeschichte und Architektur

Nachrichten über die Baugeschichte liegen nicht vor, ihr Fortgang kann nur aus zeitgenössischen Quellen annähernd erschlossen werden. Die Gründung der Kathedrale von Monreale wird in den Jahren 1172 oder 1173 vermutet; sie wird erstmals in einer



Charta des Erzbischofs Nikolaus von Messina aus dem Jahr 1174 erwähnt⁵⁷⁴. Daraus schließt Borenius auf einen Baubeginn im Jahr 1174⁵⁷⁵. Der junge normannische König Wilhelm II. (er wird im Jahr 1172 volljährig) muss sich seit seiner Thronbesteigung stets aufs Neue – wie zuvor schon seine Mutter – gegen die machthungrigen Lehnsherren und Kleriker durchsetzen, zu denen maßgeblich der Erzbischof von Palermo

⁵⁷² Demus 1988, S. 83

⁵⁷³ Kitzinger 1990, S. 16

⁵⁷⁴ Borsook 1990, S. 51f

⁵⁷⁵ Borenius 1932, S. 13

Walter of the Mill gehört. Der Monarch vermeidet die offene Auseinandersetzung mit Adel und Klerus. Nach Erlangung der Volljährigkeit hat Wilhelm II. das Recht, neue Klöster und Diözesen zu gründen. Mit der Gründung von Monreale mit Kirche, Kloster und königlichem Palast macht er von diesem Recht Gebrauch, wobei es ihm gelingt, Papst Alexander III. für seine Pläne (den Bau eines Benediktinerklosters mit Bischofsitz, das dem Papst direkt untersteht) zu gewinnen. Dadurch wird die Macht seiner Kontrahenten, besonders des Walter von Mill eingeschränkt.

Das Kloster und die Kathedrale von Monreale sind aus einem Jagdschloss mit Kapelle und großem Park hervorgegangen, das König Roger II. außerhalb Palermos in den 50er-Jahren des 12. Jh. erbaut hat und Sancta Maria in Monte Regali genannt wird⁵⁷⁶. Sein Enkel Wilhelm II., genannt der Gute, auch christianissimus rex, überträgt im Jahr 1176 neben anderen Besitzungen einen großen Teil der Anlage dem neu zu errichtenden Kloster und der Kirche und stiftet zusätzlich zahlreiche kostbare Wertgegenstände⁵⁷⁷. Auf Wunsch des Königs lassen sich Benediktinermönche aus einer Abtei nahe Salerno in dem Kloster nieder⁵⁷⁸, deren Anwesenheit erstmals 1176 erwähnt wird⁵⁷⁹. Aus der Ansiedlung der Benediktinermönche im Kloster Monreale zwei Jahre nach der ersten Erwähnung lässt sich schließen, dass sowohl die Errichtung einer Klausur zu diesem Zeitpunkt in Arbeit ist als auch der Bau eines Teils der Kirche so weit fortgeschritten ist, dass die Ordensmänner die Messe abhalten können. Die Datierung des mit figürlichen Reliefs reich ausgestalteten Westportals im Jahr 1185 oder 1186⁵⁸⁰ liefert einen Anhaltspunkt für die Vermutung, dass Teile des Westbaus erbaut oder im Bau begriffen sind. Die Fertigstellung der Kathedrale nach kaum zehnjähriger Bauzeit wird in einer päpstlichen Bulle von 1183, in der Monreale zum Bischofssitz erhoben wird, erwähnt. Trotz der kurzen Bauzeit erlebt der König bis zu seinem Tod im Jahr 1189 nicht die vollständige Fertigstellung (einschließlich der Mosaiken) des gesamten Komplexes⁵⁸¹. Es ist unbekannt, ob und welche Teile der riesigen Anlage nach dem Tod des Königs fortgeführt werden. Für Krönig steht fest, dass sowohl die kunstvoll bemalte Holzdecke als auch der Fußboden jenseits des gesamten Ostbaus zu diesem Zeitpunkt noch nicht ausgeführt sind⁵⁸².

⁵⁷⁶ Demus 1988, S. 91

⁵⁷⁷ Krönig 1965, S. 15

⁵⁷⁸ Borsook ebd., S. 51f

⁵⁷⁹ Krönig ebd., S. 16

⁵⁸⁰ Borsook ebd.

⁵⁸¹ Krönig ebd.

⁵⁸² Ebd., S. 16

Wilhelm II. lässt eine Kathedrale erbauen, die dem Typus spätnormannischer Kirchen entspricht, zu denen auch die Kathedralen von Palermo und Messina gehören und in denen eine lateinische Basilika mit quadratischen, griechischen Kirchen mit eingeschriebenem Kreuz miteinander vereint sind⁵⁸³. Die Kirche wird als dreischiffige, neunjochige Säulenbasilika mit großem östlichem Querhaus, zweitürmigem Westbau und offenem Dachstuhl errichtet, deren Mittelschiff die dreifache Breite eines jeden Seitenschiffs hat. Acht große Mittelschiffarkaden ruhen auf neun monolithischen Spolien teilweise unterschiedlicher Höhe und geben fast ungehindert den Blick auf die Seitenschiffe frei. Das kurze östliche Joch vor dem relativ niedrigen Triumphbogen ist durch massive Seitenwände und Chorschranke (ursprünglich wohl Ikonostase⁵⁸⁴) von den übrigen Jochen des Mittelschiffs abgegrenzt und gehört de facto zu dem um zwei Stufen erhöhten Chor. Diese Joch verbindet das Mittelschiff durch je einen kleineren Spitzbogen mit dem Querhaus. Der Dachstuhl der Vierung ist gegenüber dem Mittelschiff stark erhöht und vermittelt dadurch den Eindruck eines quadratischen Tambours ohne Kuppel. Die Vierungsarkaden variieren in Höhe je nach Bedeutung der Bauteile, zu denen sie geöffnet sind; folgerichtig ist der Bogen zu Sanktuarium und Hauptapsis der höchste. Auch diese beiden Bauteile sind höher als das Langhaus, jedoch niedriger als der Aufbau der Vierung. Der eingezogene Apsisbogen wirkt wie eine Rahmung des Mosaiks in der Halbkuppel. Die Achsen der beiden längsrechteckigen Querhausarme verlaufen parallel zur Ost-West-Achse des Langhauses. Es besteht nur ein relativ kleiner Durchgang von den Querschiffarmen zu den Seitenschiffen.

Mosaiken

Die Mosaiken bedecken – wie in der Cappella Palatina – alle Wände, Bögen, Pfeiler und die Halbkuppel. Demus spricht vom größten Mosaik-Ensemble in Italien („largest extant ensemble of mosaic decoration in Italy“)⁵⁸⁵. Borsook beschreibt das Innere der Kathedrale als „simply a vessel for a pictorial scheme“⁵⁸⁶. Alle Register an allen Wandflächen, die allenfalls von Fenstern unterbrochen sind, zeigen fortlaufende Szenen. Dabei sind auch Pfeiler, Ecken, Winkel und Mauervorsprünge in die Bildfläche mit einbezogen, d. h., vertikale Bauglieder werden weitgehend außer Acht gelassen.

⁵⁸³ Demus 1988, S. 102

⁵⁸⁴ Demus ebd., S. 103

⁵⁸⁵ Ebd., S. 112

⁵⁸⁶ Borsook ebd., S. 56

Schmale Zierstreifen unterteilen die einzelnen Begebenheiten, haben aber keinen Einfluss auf den Gesamteindruck einer fortlaufenden Erzählung. Ähnlich wie in den vorgenannten Kirchen sind auch die Mosaiken in der Kathedrale von Monreale im Lauf der Jahrhunderte durch Beschädigungen und Restaurierungen verändert worden, so dass sie für Gesamteindruck und stilistische Beurteilungen nicht in Betracht kommen. Die Namen einiger Personen, besonders in den zahlreichen Medaillons mit Heiligenbüsten, sind Demus⁵⁸⁷ und Borsook⁵⁸⁸ entnommen.

Beim Betreten der Kathedrale wird der Blick des Besuchers auf die Hauptapsis gelenkt, in der das Mosaik mit der Wiedergabe des Pankrators als Halbfigur wie in Cefalù in der Konche angebracht ist. Der Weltenherrscher hält mit der linken Hand das geöffnete Buch hoch, das den gleichen Text – hier jedoch zweisprachig – aus Johannes 8,12 enthält wie im Krönungsbild und über dem oberen Register der Christus-Seite der Bronzetür: EGO SUM LUX. Die Rechte im griechischen Segensgestus ragt bis zum Handgelenk aus dem Mantel hervor. Kreuznimbus, Stirnlocke, Blickrichtung, gelockter Bart und schulterlanges Haar entsprechen den Mosaikbildern in Cefalù und mit Einschränkungen auch in der Cappella Palatina. Das Bildnis ist zu den unterhalb der Halbkuppel liegenden zwei Registern mit einem schmalen Sims abgeschlossen. In der Mitte des oberen Streifens sitzt die Gottesmutter auf gepolstertem Thron (Abb. 79), auf dessen Sockel sie die Füße gestellt hat. Mit der rechten Hand umfasst sie den auf ihrem Schoß sitzenden segnenden Jesusknaben. Aus Mariens linker Hand schaut ein Tüchlein hervor. Besonders das Kleid des Kindes ist in zahlreiche schmale Falten gelegt, die in gezackte, getreppte oder geschlungene Säume münden. Zwei Mutter und Kind zugeneigte Erzengel, Michael (N) und Gabriel flankieren den Thron zu beiden Seiten; nördlich und südlich der Gruppe stehen Petrus und Paulus. Die Reihe der Apostel setzt sich nach Süden und Norden mit weiteren Jüngern und je zwei Evangelisten fort. Dabei sind Pfeiler und Wände des Sanktuariums als Bildträger mit in die Abbildungen einbezogen. Im Süden folgt auf Paulus der Apostel Andreas; Matthäus schmückt den südwestlichen Pfeiler, Markus, Thomas und Simon blicken von der äußeren Wand des Sanktuariums nach Norden. Gegenüber steht Jakobus neben Petrus, Johannes d. E. ist an der Westseite des nördlichen Pfeilers gegeben, die Nordwand zeigt Lukas, Bartholomäus und Philippus. In diesem Bereich sind alle Dargestellten in Griechisch benannt. Ein mit Arabesken belegter Fries scheidet die Darstellungen vom

⁵⁸⁷ Borsook ebd., S. 112–123

⁵⁸⁸ Ebd., S. 56–71

unteren, niedrigeren Register, das durch ein Fenster in zwei gleiche Teile mit je sieben, in Latein benannten Heiligen unterteilt ist. Die Laibung ist mit fünf Medaillons belegt. Die Positionierung der Märtyrer und Päpste auf angrenzende, nicht zur eigentlichen Apsis gehörende Bauglieder entspricht der Vorgehensweise im oberen Bildstreifen. Nördlich des Fensters sind die Heiligen Clemens, Petrus von Alexandria und Stephanus abgebildet. Nach außen folgt am Pfeiler der hl. Martin, die nördliche Wand zeigt St. Blasius, St. Antonius und die hl. Agathe. Als eine der Schutzheiligen Siziliens hält ihr Bildnis in zahlreiche Kirchen im normannischen Königreich Einzug, u. a. in der Cappella Palatina westlich der Königsloge. In Byzanz hingegen ist die Darstellung weiblicher Heiliger in der Hauptapsis unbekannt⁵⁸⁹. Die Gruppe südlich des Fensters, am Pfeiler und der Südwand besteht aus dem hl. Sylvester, dem hl. Thomas von Canterbury⁵⁹⁰(Abb. 74) und dem hl. Laurentius. An diese Darstellung schließen sich St. Nikolaus von Bari als weiterer Nationalheiliger des jungen sizilianischen Reiches, St. Hilarius, St. Benedikt und Maria Magdalena an. Der Apsisbogen ist mit neun Medaillons belegt, von denen dasjenige im Scheitel Christus Immanuel zeigt. In dem nach Westen anschließenden Gewölbe huldigen je zwei Seraphim und Erzengel dem Weltenherrscher. Sie stellen die Verbindung der Pankratorddarstellung zur Hetoimasia im Giebel des Gewölbes her.

Der Altarraum schließt nach Westen mit dem Triumphbogen ab. In den Zwickeln seiner Westseite wird die „Verkündigung“ erzählt, bestehend aus Gabriel (N) und Maria, beide in Griechisch bezeichnet. Obwohl Gabriel hier nicht wie in den oben beschriebenen Kirchen „bergauf“ gehen muss, flattert sein Gewand mit abwehenden Zipfeln. Unterhalb der Szene sind die gerahmten Abbildungen von Simeon (N) und Daniel zu sehen. Im anschließenden Presbyterium verlaufen an den Wänden oberhalb der hohen, sich zu den Querräumen öffnenden Spitzbögen zwei Register mit Mosaikbildern von je sechs Propheten. Je drei Fenster unterbrechen den oberen Bildstreifen. Im Norden flankieren Jakobus (W) und Zacharias das Mittelfenster. Im unteren Bildstreifen sind Maleachi, Jona, Hesekiel und Moses gegeben, der einen großen Ausfallschritt nach Osten in Richtung des Altarraumes und der Apsis macht. An der Südseite sind – entsprechend der Positionierung im Norden – Jesaja und Habakuk, darunter Jeremia, Amos, Obadja und Joel angebracht. Ihre stoffreichen, anliegenden Gewänder fallen in vielfältige Falten, die Tütenfalten münden in getreppte Säume. Die Laibungen des

⁵⁸⁹ Jamison 1943, S. 26

⁵⁹⁰ Auf die zu diesem Zeitpunkt frühe Darstellung des Märtyrers wird weiter unten und im Kapitel „Sizilien und England“, Exkurs Thomas Becket, ausführlich Bezug genommen.

nördlichen und südlichen Durchgangs sind mit Heiligenbüsten geschmückt. Die nördliche Arkade zeigt St. Sergius und St. Bacchus in Körpergröße über der östlichen und westlichen eingestellten Säule, im Bogen die Brustbilder von St. Placidus, St. Euphios und St. Maurus in Medaillons. Die Anordnung der Bilder von Cosmas und Damian sowie Hippolytus, Caesarius und Eleutherius an der südlichen Arkade korrespondiert mit derjenigen im Norden.

Die östliche Arkade weist, ausgehend von der Büste des Melchisedek im Scheitel, die Rundbilder Enochs, Abrahams und Jakobs auf. Die gegenüberliegende Seite enthält die Abbildungen von Noah, Isaak und Juda (im Medaillon Judas genannt, doch Demus spricht von Juda⁵⁹¹, während Borsook die Bezeichnung dem Judas Makkabäus zuordnet⁵⁹²). Die Unterseite des nördlichen Bogens ist mit den Büsten von Phares, Esrom, Aram, Aminiadab, Naasson, Salmon und Boas ausgestaltet, die westliche Arkade mit Abija, Asa, Josephat, Joram, Usijah, Joatham und Achaz. Die Bogenlaibung im Norden zeigt weitere Büsten aus dem Alten Testament, die Brustbilder im Westen vervollständigen die Reihe der Vorfahren Christi: Obed, Jesse, David, Salomon und Rehobam. In den innen liegenden Registern oberhalb der Arkaden, die im Süden und Norden dreifach durchfenstert sind, werden Begebenheiten aus dem Leben der Gottesmutter und Jesu Christi erzählt, die Szenen nehmen im Südosten der Vierung ihren Ausgang. Ein Engel verkündet dem Zacharias im Tempel die bevorstehende Geburt eines Sohnes. Westlich des Fensters verlässt Zacharias das Gotteshaus. Auf die „Verkündigung an Maria“ folgt die „Heimsuchung“. An der Westwand dient auch der von drei Fenstern unterbrochene Giebel als Bildträger. Dort wird die „Geburt“ in vier Abschnitten wiedergegeben. Maria ruht vom Kind abgewandt auf einem das Bild beherrschenden Lager. Im Vordergrund umsorgen und baden zwei Ammen den Jesusknaben. Im nördlichen Winkel erleben Hirten die Verkündigung der Geburt. Acht Engel schweben über den einzelnen Bildteilen. Die Schilderungen der Kindheit Jesu werden an der Nordwand mit der „Anbetung der Magier“ fortgesetzt. Darauf folgt der Befehl des Herodes, alle neugeborenen Knaben zu töten. Im abschließenden Bild wird der „Kindermord“ ausgeführt. Die Künstler kehren zur Südwand zurück. Dort gestalten sie das untere, vom Bogen durchschnitene Register mit zwei weiteren Szenen aus. Im Osten erscheint der Engel dem schlafenden Joseph, der daraufhin mit seiner Familie die „Flucht nach Ägypten“ antritt. Als ikonographische Besonderheit sei erwähnt, dass das Kind vom

⁵⁹¹ Demus 1988, S. 116

⁵⁹² Borsook ebd., S. 64

Vater auf den Schultern getragen wird, während Maria allein auf einem Maultier reitet. Die Erzählung wird im unteren Register der Westwand fortgesetzt, beginnend mit der „Darstellung im Tempel“. Im Nordwesten ist „Christus unter den Gelehrten“ wiedergegeben. Mehrteilige Architektur-Abbreviaturen überspannen die Szene. In den Zwickeln der Westarkade zeigen sich Maleachi (S) und Jesaia mit offenen Schriftrollen; ihre weit ausgreifenden Bewegungen spiegeln sich in der Draperie ihrer Gewänder wider, deren zahlreiche Zugfalten in Zacken und fast waagerechten Abwehungen flattern. Der christologische Zyklus in der Vierung endet an der Nordwand mit zwei Bildern: im Westen die „Hochzeit zu Kanaan“ (Johannes 2,1–12) und die „Taufe Christi“ östlich der Arkade. Über allen geschilderten Begebenheiten nehmen lateinische Inschriften Bezug auf das Gezeigte. Ein Teil der Mosaikbilder an der Innenseite der Vierung befinden sich schon seit früher Zeit in ruinösem Zustand. Die mindestens zwei restauratorischen Eingriffe haben daran nichts geändert, vielmehr macht der gegenwärtige Zustand jede stilistische Beurteilung unmöglich.

Der christologische Zyklus in der Vierung setzt sich an der in drei Register unterteilten Südwand des südlichen Querschiffs fort und wird von links nach rechts gelesen. Jeweils zwei Fenster unterscheiden die Szenen voneinander. Ausgangspunkt ist die „Versuchung Jesu“ im oberen Bildstreifen, deren drei Episoden ausführlich wiedergegeben sind. Daran schließt sich an der Westwand die „Heilung des Gelähmten“ an, gefolgt von der „Heilung des Blinden“. Die Geschichte der Wunder geht im mittleren Register der Südwand mit der „Frau aus Samaria am Brunnen“ weiter. Westlich eines kleinen Fensters ist die „Verklärung Jesu“ dargestellt. Die beiden letzten Bilder in dieser Reihe zeigen die „Auferweckung des Lazarus“ und die „Jünger mit dem Esel“. An der Westwand folgen der „Einzug in Jerusalem“ und das „Abendmahl“. Erneut im Süden ist im unteren Streifen die „Fußwaschung“ zu sehen. Als zentrale Darstellung ist zwischen zwei Fenstern „Jesus im Garten Gethsemane“ gegeben, im Anschluss daran der „Verrat durch Judas“. Die von einer spitzbogigen Arkade unterbrochene Westwand zeigt in ihrer ganzen Breite „Jesus vor Pilatus“ mit der Frau des Pilatus nördlich des Bogens.

Eine an der Innenseite mit drei Medaillons besetzte Arkade unterscheidet das Südquerhaus von der Seitenkapelle, die dem hl. Petrus geweiht ist. In einem quereckigen Feld oberhalb des Apsisbogens ist die „Kreuzigung des Petrus“ wiedergegeben. In der Konche der Nebenapsis thront der Märtyrer Sein vielfach gefälteltes Obergewand ist zwischen den Knien zu einem Bausch geschlungen, der in kaskadenartigen

Tüfen falten herunterfällt. Nördlich und südlich der die Konche nach Westen umgebenden Rahmung stehen je zwei ganzfigurige Heilige. In einer Lunette oberhalb der Konche und einer weiteren oberhalb der Südwand werden „Petrus im Gefängnis“ und „Befreiung des Petrus aus dem Gefängnis“ erzählt. Wehende Gewandzipfel spiegeln die Ergriffenheit des Petrus wider, waagrecht aufspringende Faltenspitzen, Stoffwirbel und vielfach getreppte, gezackte Säume unterstreichen Gestik und Bewegung des Engels. Zwei Register an der Südwand enthalten Episoden aus dem Leben des Petrus: die „Auferweckung der Tabitha“ und die „Begegnung von Petrus und Paulus“⁵⁹³, darunter die „Disputatio mit Simon Magus“ und der „Fall des Simon Magus“. Der abschließende südwestliche Pfeiler ist mit einer Abbeviatur der Stadt Rom belegt. In den Lunetten oberhalb der westlichen und nördlichen Arkade sind die „Heilung des Lahmen vor dem Tempel“ durch Petrus und Johannes sowie die „Heilung des gelähmten Eneas“ dargestellt. Das Gewölbe zeigt den segnenden Immanuel mit Schriftrolle in einem Medaillon, das von vier Seraphim in den Gewölbezwickeln umgeben ist.

Im Nordquerhaus entspricht die Anordnung der Mosaikbilder derjenigen im südlichen Querhaus. An der West- und Nordwand wird die Leidensgeschichte Christi vom Erreichen der Kreuzigungsstätte bis zum Pfingstwunder geschildert. Die Bilder werden auch hier von links nach rechts gelesen und beginnen im oberen Register der Westwand mit der „Vorbereitung des Kreuzes“ und der nachfolgenden „Kreuzigung“. Im Nordwesten setzt die „Kreuzabnahme“ (Abb. 75) den Bericht aus dem Matthäus-Evangelium fort. Östlich eines Fensters ist die „Grablegung“ als zentrale Darstellung gegeben. Der Streifen endet mit „Christus in der Vorhölle“, hier in der Beischrift als *resurrectio Christi* bezeichnet. Das südliche Bild im mittleren Streifen der Westwand zeigt die „Drei Marien am Grabe“ als in westlicher Ikonographie bekanntes Symbol für die Auferstehung Christi. Daran schließt sich die „Erscheinung Jesu vor den Frauen“ an, *Noli me tangere*, bei der Maria Magdalena und Maria Jacobi dem Auferstandenen begegnen⁵⁹⁴. Im mittleren Register der Nordwand wird zunächst die Begegnung der Jünger mit dem Heiland erzählt, beginnend mit der Darstellung „Christus und die Jünger auf der Straße nach Emmaus“, wo sie anschließend das „Mahl Jesu mit den Jüngern“ erleben. Im dritten Bild sitzen zwei verlassen und ratlos wirkende Jünger am Tisch vor einer Architekturabbeviatur. Abschließend begegnen die Jünger den anderen Apos-

⁵⁹³ Paulus ist in typischer Haltung dargestellt, auf die im Kapitel „Ikonographie“ Bezug genommen wird.

⁵⁹⁴ Die seltene Darstellung wird im Kapitel „Ikonographie“ eingehender besprochen.

teilen und berichten von ihrem Erlebnis. Das untere, von einer spitzbogigen Arkade unterbrochene Register im Westen ist mit einem einzigen Bild ausgestaltet und zeigt die Begebenheit des „Ungläubigen Thomas“. Drei Szenen im unteren Streifen der Nordwand beschließen den Bericht von Passion und Auferstehung des Herrn mit einem Ereignis aus dem Johannes-Evangelium, dem „Wundersamen Fischzug“. Korrespondierend mit der „Grablegung“ im oberen Register ist hier die nachfolgende Szene, „Christi Himmelfahrt“, als zentrale Darstellung zwischen zwei Fenstern angeordnet. Das Bild weicht vom westeuropäischen Kanon des Mittelalters insofern ab, als in Monreale zwei Engel rechts und links der Gottesmutter die Jünger an das Wunder heranzuführen. Im Osten vollendet das „Pfingstwunder“ den christologischen Zyklus. Alle das Nordquerhaus begrenzende Arkaden sind mit Heiligenbüsten belegt. In der nach Osten anschließenden Paulus-Kapelle entspricht die Anordnung der Darstellungen denjenigen in der Petrus-Kapelle. Oberhalb des östlichen spitzbogigen Durchgangs, der den Blick auf die Nebenapsis lenkt, ist das Martyrium des Paulus in einem quereckigen Rahmen zu sehen. In der Konche thront der segnende Paulus. Zu beiden Seiten des Apsisbogens stehen je zwei untereinander angeordnete ganzfigurige Heilige. Im Tympanon oberhalb der Konche ist die „Abreise des Saulus, um Christen zu verfolgen“ wiedergegeben. Die Geschichte des Apostels setzt sich in der Lunette oberhalb des Vierungsbogens mit der „Bekehrung des Saulus“ fort. An der Westwand wird gezeigt, wie der erblindete Apostel nach Damaskus geführt wird. Im Bogenfeld an der Nordwand begegnet der geheilte Paulus dem Ananias. Darunter folgt in zwei Registern der Fortgang der Schilderung. Im oberen Bildstreifen unterscheidet ein kleines Fenster zwei Szenen voneinander, die wie eine einzige Begebenheit erscheinen. Das westliche Bild zeigt die „Taufe des Paulus“, das östliche „Paulus Streitgespräch mit den Juden“, darunter sind „Flucht aus Damaskus“ und „Paulus' Übergabe eines Briefes an Timotheus und Silas“ gegeben. Das Zentrum des Gewölbes ist mit einem Medaillon betont, das eine Büste Jesu Christi enthält und in den Zwickeln von vier Cherubim umgeben ist.

Die Laibungen der Vierungsarkaden sind mit je sieben Medaillons besetzt mit Ausnahme des westlichen Bogens, der nur fünf Bilder zeigt. Breite ornamentierte Friese umrahmen den mit stilisiertem Laubwerk belegten Giebel der westlichen Vierungsarkade, deren Scheitel ein Medaillon mit dem Brustbild der *Sapientia Dei* betont. Aus den Bogenzwickeln schreiten die anbetenden Erzengel Michael (N) und Gabriel mit

einem großen Schritt auf den Bogenscheitel zu. Kräftige Faltenzüge, Verwirbelungen und flatternde Gewandzipfel unterstreichen ihre weit ausholenden Bewegungen.

Oberhalb des königlichen Throns am nordwestlichen Vierungspfeiler ist das gerahmte Krönungsbild angebracht. Vor Goldgrund sind zwei Personen in frontaler Haltung zu sehen, die in Griechisch und Latein bezeichnet sind. Über die Mitte hinaus wird die östliche Bildhälfte von dem auf erhöhtem, gepolstertem, goldenem Thron sitzenden Gottessohn beherrscht, der gegenüber dem König im Maßstab stark vergrößert ist. Christus hält auf dem linken Knie das aufgeschlagene Buch mit lateinischem Text aus Johannes 8,12. Eine Vielzahl feiner Falten seines stoffreichen Mantels fällt in Schlaufen und mündet in eine mehrfach gezackte Kaskade zwischen den Knien, das von Linearismus geprägte Untergewand liegt in mehreren Tütenfalten. Mit der rechten Hand senkt der Herr die Krone auf den geneigten Kopf des Königs (Wilhelm II.). Dieser steht in zeremonieller byzantinischer Kleidung unterhalb des rechten Armes Christi, die Hände im Orantengestus zum Gottessohn erhoben. Der Saum seines Gewandes staucht sich in gezackten Falten auf den Schuhen. Über der Krone befindet sich der Segnungsspruch: MANUS ENI(M) MEA AUXILIABITUR EI. Aus den beiden oberen Bildecken fliegen zwei Engel mit Zepter und Reichsapfel heran. In der Mitte des oberen Bildrandes symbolisiert ein kleiner blauer Halbkreis den Himmel.

Am gegenüberliegenden südlichen Pfeiler befindet sich oberhalb des Bischofsthrons⁵⁹⁵ das Widmungsmosaik mit Maria und dem König; die Gottesmutter ist in Griechisch, Wilhelm II. in Latein benannt. In der östlichen Bildhälfte sitzt Maria auf gepolstertem Thron und wendet sich mit geneigtem Kopf dem König zu. Roger bringt Maria mit beiden Händen das Kirchenmodell dar. Der in Hofkleidung gewandete, gekrönte König steht, den Kopf demütig gesenkt, mit gebeugten Knien vor der Gottesmutter. In dieser Szene zeigt die Faltenbehandlung am Gewand Mariens zahlreiche Kurvaturen und Schlaufen, im Ganzen aber ist die Draperie weniger bewegt als im Krönungsbild.

Die Süd-, West- und Nordwand des Mittelschiffs ist oberhalb der Arkaden (Obergaden) in zwei Registern mit einem ausführlichen alttestamentlichen Zyklus ausgestaltet, der in Monreale aus 42 Episoden, in der Cappella Palatina aus 32 Szenen besteht. Der von je neun Fenstern unterbrochene obere Bildstreifen ist höher als der untere, der auch die Arkadenzwickel als Bildfläche mit einbezieht. Auch hier wird von Osten nach Westen, von Süden nach Norden und von Westen nach Osten gelesen. Der Bericht

⁵⁹⁵ Der Thron entspricht weder in Form noch im Standort dem ursprünglichen Zustand: Demus 1988, S. 106

beginnt im oberen Register der Südwand, erstreckt sich über drei Wände; anschließend kehrt der Betrachter nach Südosten zurück, um der Erzählung in gleicher Weise wie oben zu folgen.

Unterhalb des Dachstuhls verläuft ein mit Engelsbüsten in Medaillons belegter Fries, der im Westen von einem großen Fenster unterbrochen ist. Der Zyklus beginnt mit der Schöpfungsgeschichte in zehn Bildern. Auf die „Erschaffung des Himmels und der Erde“, von „Tag und Nacht“ folgt die „Teilung des Wassers“. Daran anschließend erschafft Gott das Meer und trockenes Land. Im vierten Mosaik lässt der Herr alle Arten von Pflanzen und Bäumen entstehen, darauf folgt die „Erschaffung von Sonne, Mond und Sternen“. Nun ruft Gott Fische und Vögel ins Leben, im nächsten Bild Landtiere und den Menschen. Am siebten Tag ruht Gott aus. Nachdem der Herr sein Geschöpf in das Paradies geführt hat, erkundet Adam im letzten Bild den Garten Eden. In den beiden Darstellungen an der Westwand erschafft Gott aus einer Rippe des schlafenden Adam dessen Gefährtin Eva, die er in der nordwestlichen Szene zu Adam führt. Die Schilderung wird an der Nordwand mit der „Verführung Evas durch die Schlange“ am Baum der Erkenntnis fortgesetzt. Danach pflückt Eva den Apfel vom Baum, beißt hinein und gibt auch Adam davon; sie bemerken, dass sie nackt sind. Darauf entdeckt Gott die beiden Sünder, die nun ihre Blöße mit einem Feigenblatt bedeckt haben, und verflucht sie, woraufhin der Engel des Herrn sie – nun vollständig bekleidet – aus dem Paradies vertreibt. Im nächsten Bild bearbeitet Adam mühselig den Boden, während Eva ihr hartes Los beklagt. Daran schließen sich das „Opfer von Kain und Abel“ und der „Brudermord“ an. Gott verdammt den Kain, der im nächsten Bild seinerseits von Lamech getötet wird. Im letzten Mosaik des oberen nördlichen Streifens erhält Noah von Gott den Befehl, die Arche zu bauen.

Die Illustration alttestamentlicher Geschehnisse in Mosaik findet im Osten der Südwand im unteren Register ihren Fortgang. Den größten Raum nimmt die „Erbauung der Arche“ ein. Im ersten Arkadenzwickel klettern allerlei Tierpaare in die Arche. Das folgende Bild schildert Noahs Fahrt auf dem Wasser, und über dem dritten Zwickel verlassen Menschen und Tiere die Arche. Anschließend bringen Noah und seine Söhne dem Herrn ihr Dankopfer dar. Der Arbeit „Noahs im Weinberg“ folgt die „Trunkenheit Noahs“. Im nächsten Mosaikbild ist der „Turmbau zu Babel“ gegeben. Es folgen der „Besuch Gottes bei Abraham“ in Gestalt dreier Engel und das „Gastmahl des Abraham“.

An der Westwand erhält Lot Besuch von zwei Engeln, die ihm den Untergang der Stadt Sodom verkünden. Nördlich des Fensters verlässt Lot mit seiner Familie die bedrohte Stadt, auch der Ungehorsam der erstarrten Frau wird in der Bildmitte der Darstellung gezeigt. Die letzten zehn Bilder befinden sich im unteren Register der Nordwand und beginnen mit dem Befehl Gottes an Abraham, seinen Sohn Isaak zu töten. In der anschließenden Abbildung folgt das „Opfer des Isaak“ (Abb. 76). Im dritten Mosaik trinkt „Rebecca“ die Kamele „am Brunnen“, wo sie auf den Ehestifter Eliezer trifft. Mit ihm gemeinsam setzt sie ihre Reise fort. Die Schilderung fährt mit der Wiedergabe des greisen, erblindeten Isaak fort, der von Rebecca und Jakob belauscht und getäuscht wird. Im folgenden Arkadenzwickel wird der Betrug an Isaak durchgeführt, der Jakob den Segen des Vaters einbringt. Daran schließen die „Heimkehr des Esau“ von der Jagd und „Jakobs Flucht“ an. Im vorletzten Bild ist „Jakobs Traum“ zu sehen, das abschließende Feld berichtet von „Jakobs Kampf mit dem Engel“.

Die oben erwähnten Schilderungen der Wunder Jesu nehmen im Südquerhaus ihren Anfang und sind von den Mosaizisten von Monreale an der Süd- und Nordwand der Seitenschiffe fortgeführt worden. Wie im Mittelschiff werden auch hier die Illustrationen von Osten nach Westen respektive von Westen nach Osten gelesen.

Die Schilderung der Wundertaten Jesu Christi beginnt im Osten des südlichen Seitenschiffes mit der „Heilung der Tochter einer Frau aus Kanaan“. Die Begebenheit fängt an der Nordwand an und setzt sich an der niedrigen Ostwand oberhalb des schmalen Durchgangs zum Südquerhaus fort. Das erste Mosaikbild im Südosten zeigt die „Heilung des vom Teufel Besessenen“, danach folgen die „Heilung des Aussätzigen“ und die „Heilung des Mannes mit verkrüppelter Hand“. Der anschließende „Gang des Petrus über das Wasser“ berichtet von der Kleingläubigkeit des Apostels. Die vier folgenden Mosaiken geben die „Auferstehung des Sohnes einer Witwe“, die „Heilung der Frau mit Blutfluss“, die „Auferweckung der Tochter des Jairus“ und die „Heilung der Schwiegermutter des Petrus“ wieder. Das letzte Bild, die „Speisung der Fünftausend“, erstreckt sich bis auf die Westwand. Die Reihe der Wundertaten des Herrn setzt sich an der ebenfalls von Fenstern durchbrochenen Nordwand des gegenüberliegenden Seitenschiffes fort. Auch hier beansprucht das erste Bild einen Teil der Westwand und illustriert die „Heilung einer Buckligen“. Die „Heilung des Wassersüchtigen am Sabbat“ ist das erste von sieben Mosaikbildern, die ausschließlich die Nordwand ausfüllen. Darauf folgen die „Heilung der zehn Aussätzigen“ und die „Heilung von zwei Blinden“. Östlich des fünften Fensters wird die „Tempelreinigung“ gezeigt. Daran schließt sich

die „Ehebrecherin vor Jesus Christus“ an, gefolgt von der „Heilung des Gelähmten“ und der „Heilung von Blinden und Lahmen“. Die Reihe geht mit „Maria Magdalena salbt die Füße des Herrn“ und einer ganzfigurigen Wiedergabe eines Heiligen zu Ende. Teilweise an der Nordwand, zum anderen an der Nord- und Südwand des nördlichen Seitenschiffs ist die „Heilung des Sohnes eines Centurio“ dargestellt.

Das Tympanon der Innenseite über dem Westportal ist Maria als Theotokos vorbehalten, die von zwei anbetenden Engeln an den Seitenwänden der gewölbten Nische begleitet wird. Am Architrav verläuft eine lateinische Inschrift: SPONSA SUE PROLIS O STELLA PUERPERA SOLIS.

Stil

Es scheint erwiesen, dass König Wilhelm II. die Mosaizisten direkt aus Konstantinopel angeworben hat, um die Bildwerke der unter seiner Herrschaft errichteten Kathedrale in wesentlichen Grundzügen anzufertigen.

Noch größere Unterschiede als in der vorangegangenen Schilderung der Engel von Daphni und der Cappella Palatina finden sich zwischen den Bildern der „Vertreibung aus dem Paradies“ in der Hofkapelle und der etwa 40 Jahre jüngeren Kathedrale von Monreale. Während der Erzengel Michael in der älteren Kirche trotz des verstärkten Linearismus in seinem Gewand ernst und zurückgenommen wirkt, zeigt der Himmelsbote von Monreale in der Vertreibungsszene große, dynamische Bewegungen. Seine Arme sind weit gegen die Sünder ausgestreckt, das rechte Knie fast wie zum Sprung erhoben, wobei der linke Fuß kaum die Erde berührt. Die Augen sind weit geöffnet, das Haarband flattert wie im Wind. Der Lebhaftigkeit der Darstellung folgt auch das reiche, in zahlreiche Falten gezogene, weit schwingende Material, was zu einer dichten Verflechtung des Oberflächenmusters geführt hat, eine große Verwirbelung betont die Hüfte, Gestik, Gang und Erschütterung sind in den Vordergrund gestellt.

Als weiteres signifikantes Beispiel für eine Stilveränderung sollen die „Opferung des Isaak“ in Palermo und in der Kathedrale von Monreale einander gegenübergestellt werden. Die Anbringung der Szene in einem Arkadenzwickel stimmt in beiden Kirchen überein, und die Ikonographie ist in beiden Bildern kaum zu unterscheiden. Anders verhält es sich mit der stilistischen Auffassung. In Palermo wirken die Bewegungen des Abraham trotz der Abwehungen, Zugfalten und trotz schwingender Säume wie eingefroren, sogar statisch. Der Eindruck wird durch die Gegenbewegung von erhobe-

nem rechtem Arm nach links und stark nach rechts oben gedrehtem Kopf noch verstärkt, die begonnene Gebärde erstarrt in hartem Gegenzug, d. h., das waagrecht flatternde Gewand ist nicht mit Bewegung erklärbar. Die Abruptheit in dem Mosaikbild betont hingegen die Dramatik des inneren, Abraham verstörenden Konflikts. In Monreale herrscht in der Wiedergabe Abrahams eine diagonal verlaufende Linie vor. Seine Bewegungen sind sparsamer, zahlreiche Zug- und Tütenfalten folgen der Schrittstellung vom erhobenen linken Knie und leicht nach hinten gestellten Bein. Der Gesamteindruck der Darstellung wirkt im Ganzen plausibler, ohne auf den Ausdruck des inneren Kampfes und dessen Auflösung zu verzichten. Hier liegt die Betonung auf Gehorsam und Demut gegenüber Gott, zusätzlich hervorgehoben durch den fragenden Blick und die gerunzelte Stirn des Vaters.

Die Vorstellung der obigen Paradigmen soll die unterschiedlichen Stilauffassungen in der Cappella Palatina und in Monreale manifestieren, obwohl die Entstehungszeiten der Mosaiken nach heutigem Wissensstand höchstens eineinhalb Generationen auseinanderliegen. Der Stil der palermitanischen Bilder nimmt nur zögernd byzantinische Impulse auf, während die in Monreale tätigen Mosaizisten erkennbar zeitgenössische Anregungen aus der Kunst des oströmischen Reiches in die Darstellung eingebracht haben, die in Byzanz seit den 1160er-Jahren auftreten. In den Mosaiken von Monreale wie auch in der Cappella Palatina spiegelt sich vordergründig byzantinische Kirchenkunst wider, die hier jedoch mit westlicher Tradition, z. B. mit im Westen gebräuchlichen narrativen Zyklen und der Gegenüberstellung des Alten und Neuen Testaments, sowie mit persönlichen Wünschen und Vorstellungen der Herrscher verschmolzen sind. In Sizilien amalgamieren inhaltliche und kompositorische Eigenheiten mit byzantinischer Stilauffassung, ein sizilianischer Kanon, ein sizilianischer Stil entsteht⁵⁹⁶.

Die stilistischen Veränderungen in Monreale können nur mit neuen Impulsen, mit einer „zweiten byzantinischen Welle“⁵⁹⁷ („the vast majority of the Monreale mosaics cannot be explained without a new influence from abroad“⁵⁹⁸) erklärt werden.

Datierung

Die Datierung des Mosaikschmucks in Monreale wird kontrovers diskutiert. Nur wenige Quellen nehmen Bezug auf die Innenausstattung der Kirche. Dazu gehört eine Chronik

⁵⁹⁶ Kitzinger 1960, S. 116

⁵⁹⁷ Weitzmann 1995, S. 299

⁵⁹⁸ Kitzinger ebd., S. 75

über das Königreich Sizilien, die zwischen 1108 und 1244 von dem Notar und späteren Beamten König Wilhelms II. verfasst worden ist. Darin beschreibt er die Kathedrale und ihren reichen Mosaikschmuck. Die harmonische Einheitlichkeit des Stils macht es wahrscheinlich, dass die Mosaiken ohne Unterbrechung durchgeführt worden sind. Ob die Arbeiten zum Zeitpunkt des Todes Wilhelms fertiggestellt sind, lässt sich nicht sagen. Sollte dies nicht der Fall gewesen sein, hat vermutlich ein Masterplan vorgelegen, und dieselbe Werkstatt hat die Mosaikbilder ohne Unterbrechung vollenden können. Ein Anhaltspunkt über den Fortschritt der Ausgestaltung während der Regierungszeit des Königs findet sich vermutlich in den Stiftertafeln. Demus hebt zwei Hinweise hervor: Zum einen macht er auf die im Futur gehaltenen Worte Christi in der Krönungstafel aufmerksam. Zum anderen geht er davon aus, dass nach seiner Kenntnis Stifterbilder in Sizilien in aller Regel zu Lebzeiten des Gründers entstanden sind⁵⁹⁹. Weiterhin verweist der Autor auf das Bild des hl. Castrensianus an der Westwand des Mittelschiffs. Die Reliquien seien dem König aus Anlass seiner Hochzeit mit Johanna von England (1177) geschenkt und nach Monreale gebracht worden. Aus diesen Tatsachen zieht der Autor den Schluss, dass das Bild noch im Jahr der Schenkung, spätestens ein Jahr danach entstanden sei⁶⁰⁰. Im Zusammenhang mit dem Datum des Westportals (1185) können – zum Mindesten große Teile – der musivischen Arbeiten in die Regierungszeit Wilhelms II. datiert werden. Das Bild des hl. Thomas von Canterbury (gest. 1170, kanonisiert 1173) in der Hauptapsis weist darauf hin, dass schon wenige Jahre nach Baubeginn mit den musivischen Arbeiten begonnen worden ist. Zusammenfassend schlägt Demus daher die Zeit zwischen 1183 und 1189 als Entstehungszeit der Mosaiken vor⁶⁰¹. Jamison hält es für wahrscheinlicher, dass Wilhelm II. (gest. 1189) die Vollendung der musivischen Arbeiten in der Hauptapsis nicht erlebt hat; dennoch plädiert die Autorin für eine Fertigstellung um 1189⁶⁰². Ergänzend sei erwähnt, dass die Mutter Wilhelms II. sowie ihre beiden früh verstorbenen Söhne Mitte des Jahres 1183 in Monreale beigesetzt worden sind, der König selbst im Jahr 1189⁶⁰³. Es ist kaum denkbar, dass die königliche Familie in einer in größeren Teilen unfertigen Kirche bestattet worden ist.

⁵⁹⁹ Demus 1988, S. 123

⁶⁰⁰ Ebd., S. 126

⁶⁰¹ Ebd., S. 131

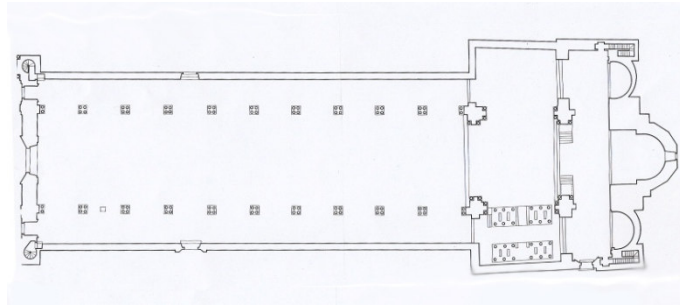
⁶⁰² Jamison 1992, S. 310

⁶⁰³ Krönig 1965, S. 22

KATHEDRALE VON PALERMO

Baugeschichte und Architektur

Eine vermutete Vorgängerkirche der Kathedrale Maria Santissima Assunta soll im 6. Jh. unter Papst Gregor dem Großen im Stadtzentrum von Palermo gegründet worden sein.



Ein arabischer Reisender berichtet von diesem Gotteshaus, doch seine Kenntnisse beruhen auf Hörensagen. Im 9. Jh. die Insel erobernde Araber bauen auf dem Areal der mutmaßlichen Kirche die Große Moschee mit angegliederter Hochschule und weiteren Einrichtungen, in denen die Vorgängerkirche aufgeht. Knapp 100 Jahre später veranlasst der erste Normannenherrscher Roger I. (1031–1101) den neuerlichen Rückbau der Moschee in eine Kirche mit Bischofssitz. Im Jahr 1169 beschädigt ein Erdbeben die Kathedrale so stark, dass der Erzbischof, der Engländer Walter of the Mill (1169–1190), das Gotteshaus mit den verbliebenen Nebengebäuden der Moschee niederlegen lässt. Doch der schlechte Zustand des Gebäudes ist wohl nicht der ausschließliche Grund für den Neubau, ist doch die Rivalität zwischen Walter und dem neu eingesetzten Erzbischof von Monreale, dessen Kathedrale unmittelbar vor derjenigen von Palermo entstanden ist, sehr ausgeprägt. Das Gründungsdatum der heutigen Kathedrale ist nicht gesichert, wird jedoch in zwei spätmittelalterlichen sizilianischen Urkunden aus dem 14. und 15. Jh. genannt. Die Weihe wird für 1185 angenommen, d. h., zu diesem Zeitpunkt müssen wesentliche Teile der Kirche vollendet und für den Gottesdienst benutzbar gewesen sein⁶⁰⁴.

Die normannische Kathedrale von Palermo erfährt während des 14. und 15. Jh. tiefgreifende Veränderungen, sodass Teile der Innenarchitektur nur aus Quellen respektive Grabungen beschrieben werden können.

Walter of the Mill lässt eine dreischiffige Säulenbasilika mit zehn Jochen, kurzem Querschiff und dreiapsidalem Ostabschluss errichten, das nur wenig über die Flucht des Langhauses vorspringt. Spitzbogige, auf Pfeilern mit eingestellten Säulchen ruhende Arkaden trennen das Mittelschiff mit offenem Dachstuhl von den Seitenschiffen. In den Obergaden fällt durch zehn Fenster im Scheitel der Arkaden Licht ins Mittelschiff. Der hohe, spitzbogige und von Pfeilern getragene Triumphbogen scheidet das Mittelschiff

⁶⁰⁴ Die Angaben zur Baugeschichte sind entnommen: Bellafiore 1976, S. 13–20

vom quadratischen Chor – gleichzeitig die Vierung –, der gegenüber Mittelschiff und Querarmen um zwei Stufen erhöht ist. Ursprünglich hat eine Ikonostase den Chor nach Westen abgeschlossen⁶⁰⁵. Vier Bündelpfeiler mit eingestellten Säulen sowie vermutlich eine Mauer im Süden und Norden hin zu den Querarmen sorgen für weitere Betonung der Vierung. Eine hohe spitzbogige Arkade öffnet sich zu Sanktuarium und Hauptapsis.

Mosaiken

Als einziges bedeutendes Zeugnis von Mosaikarbeiten in der Kathedrale ist in einer Nische an der Innenseite der Südwand eine Darstellung der thronenden Jungfrau mit Kind (Abb. 77) über dem Südportal zu nennen. Ob die Kirche in normannischer Zeit weiteren Mosaikschmuck aufgewiesen hat, lässt sich wegen der massiven Veränderung des Kircheninneren heute nicht mehr nachweisen.

Im Tympanon über dem Südportal ist die Gottesmutter mit Kind dargestellt. Das Bogenfeld ist mit einer wulstigen Archivolte überfangen, die mit floralem Mosaik belegt ist. Im Zentrum thront Maria auf gepolstertem Sitz und hält mit beiden Händen das Kind, das als Immanuel aufgefasst ist. Ihre rechte Hand ruht auf der Schulter des Jesusknaben, die linke, von der ein Tüchlein herabhängt, liegt auf ihrem Knie. Die Füße ruhen auf einem Podest. Das Kind sitzt zentral vor der Mutter, hat die Rechte im Segensgestus weit ausgestreckt, während es in der Linken eine kleine Schriftrolle hält. Rechts und links von Maria nähern sich zwei Erzengel der Szene.

Stil und Datierung

Der Faltenwurf des Gewandes der Gottesmutter erinnert an denjenigen in Monreale. Der mit gezacktem Saum abschließende Schleier fällt in beiden Mosaiken bis über den halben Oberarm, mündet in Palermo jedoch in einen Rand aus Tütenfalten. Der Mantel fällt in den Abbildungen in großen Schlaufen über das Polster, eine Raffung fällt als Tütenfalte mit gezacktem Saum zwischen den Knien der Mutter herab.

Die Übereinstimmungen in beiden Bildern sowie die Baudaten der Kirchen lassen den Schluss zu, dass das Mosaik in Palermo bald nach 1180 entstanden ist.

⁶⁰⁵ Bellafiore ebd., S. 194

EIN MOSAIK

Im Museo Regionale in Messina wird ein Mosaik aufbewahrt, das ebenfalls die thronende Gottesmutter mit Kind wiedergibt, das Ende des 12. Jh. datiert und das dem oben beschriebenen Mosaik sehr ähnlich ist (Abb. 78). Unter einer mit stilisierten Blüten belegten Arkade sitzt die Gottesmutter in streng frontaler Haltung auf einem gepolsterten Wangenthron. Sie hält mit ihrer linken Hand den vor ihrer Körpermitte in Gold gekleideten Jesusknaben, der ebenfalls frontal gegeben ist. Das zurückweichende Haar des Kindes verleiht ihm ein beinahe greisenhaftes Aussehen. Das Jesuskind segnet mit der Rechten einen anbetenden, rechts zu Füßen der Mutter knien- den Mönch, in der Linken hält es eine kleine Schriftrolle. Der Ordensgeistliche reicht Maria eine geöffnete Schriftrolle, die sie mit der rechten Hand in Empfang nimmt. Es kann angenommen werden, dass dem Künstler die Darstellungen in Palermo und Monreale bekannt gewesen sind.

Stil und Datierung

Die Behandlung des Stoffes zeichnet sich durch starke graphische Betonung mit zahlreichen schmalen, verwirbelten Falten, Bauschungen, Tütenfalten und abgetreppten Säumen aus. Neben ikonographischen Motiven bringen auch die Stilmittel das Bild in auffallende Nähe zu den themengleichen Mosaiken in der Kathedrale von Palermo und in der Apsis der Kathedrale von Monreale (Abb. 79). Aufgrund dieser Ähnlichkeit wird als Entstehungsdatum der Darstellung das späte 12. Jh. angenommen. Eine Datierung ins 13. Jh.⁶⁰⁶ kann nicht nachvollzogen werden.

VII.6. Buchmalerei

Auch in der sicilornormannischen Buchmalerei manifestieren sich Bedeutung und Besonderheit – ähnlich wie in den Mosaiken – in der Entlehnung zahlreicher, von verschiedenen Quellen gespeister Elemente, die miteinander verschmolzen sind. Es entsteht ein dekoratives System, das das perfekte Abbild der bunten Kultur in Sizilien während der normannischen Herrschaft widerspiegelt⁶⁰⁷.

⁶⁰⁶ Cilento 2006, S. 146

⁶⁰⁷ Buchthal 1955, S. 319

Bis zur Veröffentlichung Buchthals ist angenommen worden, dass es in Sizilien keine nennenswerten Skriptorien gegeben habe⁶⁰⁸. Tatsächlich sind nur wenige lateinische Manuskripte im Land selbst erhalten und – soweit bekannt – keine illuminierten Handschriften. Dies ist u. a. dem Umstand zu zuschreiben, dass vor allen anderen die spanischen Herrscher (hier: Herzog von Uceda, Vizekönig von Sizilien, 1687–1696) große Teile sizilianischer Kunstwerke en bloc in ihr Mutterland schickten, „a remarkable collection of latin manuscripts“⁶⁰⁹ befindet sich heute in der Spanischen Nationalbibliothek in Madrid. Die wohl prächtigste dieser Handschriften mit ganzseitigen Miniaturen ist das Missale MS 52. Aufgrund von Untersuchungen verschiedener Kriterien kommt Buchthal zu dem Schluss, dass das Missale für die Kathedrale von Messina bestimmt gewesen sei, und zwar nach 1182, dem Jahr, in dem Richard Palmer Erzbischof von Messina wird.

Das Blatt 80v des Missale zeigt eine Kreuzigung (Abb. 80), die in ikonographischer Hinsicht rein griechisch ist und einem aus der byzantinischen Buchmalerei bekannten Typus entspricht. Buchthal vermutet in der Miniatur eine direkte Kopie einer spätkomnenischen Arbeit⁶¹⁰. An einem mit griechischen Buchstaben versehenen Kreuz hängt der Heiland. Von seinem nach rechts gesunkenen Kopf fallen gelockte Haare auf die Schultern. Die überlangen, auffallend dünnen Arme reichen fast bis zum Ende des Kreuzbalkens. Der in die rechte Hüfte gesackte, bemerkenswert definierte Körper des Gekreuzigten ist stark gebogen. Jesus Christus ist mit einem Lendentuch aus dünnem Stoff bekleidet, das bis über die Knie fällt und sich durch zahlreiche Schlingungen und dichte Falten auszeichnet, seine Füße ruhen auf einem Suppedaneum. Rechts des Kreuzes beklagt Maria mit schmerzerfülltem Gesicht den Tod des Sohnes. Mit der linken Hand drückt sie ein Tuch an ihr Gesicht, die rechte weist auf den Gottessohn. Besonders die Wiedergabe des trauernden Johannes links des Kreuzes entspricht byzantinischen Darstellungen in Kopfhaltung, Trauergestus und Haltung der linken Hand. Oberhalb des Kreuzes sind zwei Engel mit ebenfalls gramvollen Gesichtern und verhüllten Händen gegeben. Allen Figuren sind die große, von reichem Faltenwurf durchzogene Stofffülle der Gewänder und die aufwendig gestalteten Nimben gemeinsam.

⁶⁰⁸ Buchthal zit. Lynn T. White, Jr., *Monasticism in Norman Sicily*, Cambridge 1938, S. 70: “not a single manuscript has survived which can be ascribed to a Latin monastery in the Norman period”.

⁶⁰⁹ Ebd., S. 314

⁶¹⁰ Ebd., S. 317

Als zweite Darstellung aus dem Missale wird die Miniatur „Thronende Jungfrau mit Kind“ (Madrid, Biblioteca Nacional, MS cod. 52, fol. 80r) (Abb. 81) vorgestellt. Unter einem floral dekorierten Arkadenbogen, der auf zwei reich geschmückten, schlanken Säulen ruht, sitzt die Jungfrau in ganzer Größe auf einem aufwendig gestalteten, mit üppigen Kissen gepolsterten, thronartigen Hocker. Als Typus entspricht die Abbildung einer byzantinischen *Eleusa*, der barmherzigen Gottesmutter⁶¹¹. („Mit diesem Ehrentitel wird die Madonna bezeichnet mit dem wesentlichen Kennzeichen des Anschmiegens der Wange des Knaben an das Gesicht Mariens“⁶¹².) Maria sitzt leicht nach links gewendet auf dem „Thron“ und hält mit beiden Händen das Jesuskind, stützt es an Gesäß und Oberschenkeln. Der Knabe schmiegt sein Gesicht voll Innigkeit an das der Mutter, seine linke Hand ruht an Mariens Hals. Der Gesichtsausdruck der Gottesmutter widerspiegelt Zärtlichkeit und Trauer zugleich und entspricht so dem gegenwärtigen und zukünftigen Schicksal von Mutter und Kind. Die Schmucknimben der Dargestellten sind mit denen in der Kreuzigungsabbildung identisch. Der Umriss des Mantels ist in der oberen Körperhälfte Mariens recht geschlossen, zeigt jedoch zahlreiche Fältelungen in der Binnenzzeichnung, während er in der unteren Körperhälfte heftig bewegt ist mit zahlreichen Kurvaturen, Faltenbauschungen und Schweifungen (wie sie auch in den späten Verkündigungssikonen aus dem Katharinenkloster, in Kurbinovo und Lagoudera, aber auch im später entstandenen Riccardiana-Psalter zu finden sind). Der Stoff fällt in einen Zickzacksaum, der zur Seite aufspringt. Die Art der Gewandbehandlung ist nicht nur mit derjenigen in Monreale verwandt, sondern „erinnert an zeitgenössische Arbeiten in westlichen Manuskripten“⁶¹³, wie z. B. an die „Madonna von Bargello“ (s. oben). Insgesamt vermittelt das Blatt in Mimik, Gestik und Stil den Eindruck großer Dramatik, ein wesentlicher Unterschied zu byzantinischen *Eleusa*-Darstellungen.

Eine etwa um 1200 entstandene sizilianische Bibel, deren genauer Entstehungsort nicht befriedigend geklärt werden kann, zeigt eine Initiale Q (Abb. 82; Madrid, Biblioteca Nacional, MS. 6, fol. 161), in der der Evangelist Lukas in halblinker Drehung auf einem gepolsterten Hocker dargestellt ist. Sein im Dreiviertelprofil gegebenes Gesicht trägt von Licht und Schatten definierte, markante Züge, das Haupthaar ist kurz gehalten, der Kopf von schmucklosem Nimbus gekrönt. Mit beiden Händen hält der Autor ein aufgeschlagenes Buch auf dem linken Knie. Besonders das Obergewand mit einer

⁶¹¹ Buchthal ebd.

⁶¹² Weppelmann 2002, S. 215

⁶¹³ Buchthal ebd., S. 317

Abwehung nach rechts, aber auch der Saum des Untergewandes fällt in zahlreichen Zacken und Bauschungen. Der Figurenstil kann aus den Mosaiken von Monreale hergeleitet werden, der unruhige Gewandstil mit seinen gebrochenen Falten, Bauschungen und Abwehungen findet seinen Vorläufer in der „Gottesmutter mit Kind“-Darstellung und formuliert eine Art Zackenstil. Eine Datierung nach 1200⁶¹⁴ erscheint in Zusammenschau mit Monreale und den oben gezeigten Miniaturen eher unwahrscheinlich, sollte wohl für das Ende des 12. Jh. vermutet werden.

VII.7. Zusammenfassung

Demus teilt die sizilianischen Mosaiken in drei Entwicklungsphasen ein. Nach dieser Theorie gehören zur ersten Stufe die Bilder in der Apsis von Cefalù, in den östlichen Bauteilen der Cappella Palatina und in der Martorana⁶¹⁵. Die stilistische Einordnung der Arbeiten in der Martorana kann nicht aufrechterhalten werden, da sich die Mosaikbilder in der kleinen Kirche in ihrer Ausdrucksweise von denjenigen in den beiden vorgenannten Gotteshäusern deutlich unterscheiden; allenfalls in der Ikonographie können Gemeinsamkeiten ausgemacht werden. Auch wirft diese Kategorisierung das Problem einer stilistischen Entwicklung gar in mehreren Stufen auf. Wie oben mehrfach ausgeführt, ist die Annahme der stufenweisen Stilentwicklung, von der schon Haseloff ausgegangen ist, sehr problematisch. Denn aus der Voraussetzung eines Fortschreitens von Stil entsteht unausweichlich die Festlegung einer Zeitabfolge in der Datierung. Wie sich gezeigt hat, gibt es dafür jedoch nur wenige, teilweise unzulängliche Anhaltspunkte wie die biographischen Daten eines Stifters oder den Reisebericht im Falle der Cappella Palatina. Stiftungsurkunden oder solche über Grundsteinlegungen können als *terminuspost quem* angesehen werden. Das beurkundete Datum einer Schlussweihe trägt bereits Unsicherheiten in sich, da gezeigt werden konnte, dass in mehreren Kirchen die Arbeiten noch danach ausgeführt worden sind. In den mit Mosaiken ausgestatteten sizilianischen Kirchen sind zweifelsohne unterschiedliche Malweisen feststellbar, die mit der Übernahme von Anregungen aus byzantinischer Kunst erklärt werden können. Doch die für Anregungen infrage kommenden Arbeiten aus oströmischen Ateliers sind nur vereinzelt datiert, wie z. B. der Verkündigungengel aus

⁶¹⁴ Pace 1977, Bd. 1, S. 648

⁶¹⁵ Demus 1988, S. 443

Daphni (1100) mit seinem an der klassischen Antike orientierten Stil und der Verkündigungsendel von Lagoudera (1192). Dort fallen dünne fließende Stoffe in vielfältigen schmalen Falten mit Schlingen, Bauschungen, Stauchungen und Abwehungen. Sehr ähnlich, doch noch kapriziöser ist der Engel in der Verkündigungssikone aus dem Katharinenkloster auf dem Sinai aufgefasst, dessen Datierung um 1190 jedoch nur angenommen werden kann. Die „Himmelfahrts“-Darstellung in der Georgios-Kirche in Kurbinovo (Makedonien) ist wiederum mit 1192 datiert. Dort zeigt der dünne Gewandstoff extremen Linearismus, zahllose Zugfalten, getreppte Säume und üppige Abwehungen. Die zu beobachtende stilistische Neuorientierung in einem Zeitrahmen von fast 100 Jahren zeigt sich auch in den sizilianischen Denkmälern. Mithilfe dieses Zeitraums scheint es legitim zu sein, vorsichtige Datierungen der Werke im Normannenreich vorzunehmen.

Eklettizismus prägt den Stil der Mosaiken, die unter Normannenherrschaft entstanden sind. Künstler und königliche Auftraggeber haben aus dem Reservoir traditioneller byzantinischer und westeuropäischer Kirchendekoration geschöpft, teilweise ihre Kirchen mit sarazenischen Decken versehen und mit verschiedenen Ausdrucksmitteln für ihre Machtansprüche angereichert. Es ist die Absicht der Herrscher, mit dieser Vorgehensweise ihre Stellung und Absichten gegenüber dem Papst, aber auch gegenüber den byzantinischen und staufischen Machthabern zu veranschaulichen. Obwohl sizilianische Kunst während des 12. Jh. immer wieder Anregungen aus Byzanz aufgenommen und verarbeitet hat, entsteht ein spezifisch sizilianischer Stil. Aus Byzanz kommende Mosaizisten finden eine für sie neue Situation vor. Zum einen treffen sie auf einen kulturellen Bestand, der von der bereits mehrfach erwähnten Fähigkeit der Amalgamierung geprägt ist. Die neuen Herrscher verbinden westlich-basilikale Architektur mit oströmischen Kuppelbauten. Ähnlich verfahren sie mit Bildern und Bildinhalten. Teilweise wörtlich übernommene Themen, Kompositionen, Darstellungs- und Ausdrucksweise aus Byzanz werden mit westlichen Bildzyklen aus dem Alten und Neuen Testament zusammengefügt.

Byzantinische Kunst erlebt im letzten Viertel des 12. Jh. einen stilistischen Höhepunkt. Übermäßig bewegliche Figuren, die fast körperlos zu sein scheinen, sind in hauchdünne Stoffe gekleidet, die in feinsten Fältelungen flatternd und wehend die Körper umhüllen. Um die Jahrhundertwende kehren oströmische Künstler zu der hieratischen Darstellungsweise zurück, die knapp einhundert Jahre zuvor ein Hauptmerkmal by-

zantinischer Kunst gewesen ist. Vordergründig hat es den Anschein, als hätten in Unteritalien und Sizilien tätige Künstler auch byzantinische Stiltendenzen eingeführt. Dies trifft für Cefalù, für die östlichen Bauteile der Cappella Palatina und mit Einschränkungen für die Martorana zu. Im Langhaus der Hofkirche und besonders in Monreale ist eine von aktuellem byzantinischem Stil abweichende Ausdrucksweise zu beobachten, wobei Bildinhalte aus Konstantinopel beibehalten werden. Auch ist hier den Figuren größere Beweglichkeit verliehen worden. Doch die Gewandstoffe bleiben recht schwer, fallen in kräftigen Zugfalten und kaskadenartigen Tüenfalten, münden in gezackte Säume und Abwehungen. In Sizilien liegt die Betonung auf Pathos und Dramatik. Es ist diese Stilauffassung, von der Impulse nach Nordwesteuropa und damit auch an den Niederrhein ausgehen und hier den Zackenstil hervorbringen.

Für Bellafiore steht außer Frage, dass die künstlerische Kultur Siziliens im 12. Jh. von zeitgenössischer westeuropäischer Kunst völlig unabhängig gewesen sei. Vielmehr seien das sizilianische Kunstschaffen als Nährboden für die Kunstwerke in Nordwesteuropa anzusehen⁶¹⁶. Die These muss dahingehend modifiziert werden, dass in der Kirchenarchitektur die Übernahme eines basilikalen Langhauses sowie dessen Ausschmückung mit ausgedehnten Zyklen aus dem alten und Neuen Testament in Sizilien vermutlich aus der Normandie und England übernommen worden sind.

VII.8. Sizilien und England

In den „Gesta Henrici Secundi et Ricardi“ schildern Kleriker und Hofbeamte aus unmittelbarer Nähe zum Hof auch Sachverhalte des italonormannischen Königreiches⁶¹⁷ sowie die besonders engen diplomatischen Verbindungen zwischen England und Sizilien. Auch nach der Störung des Bündnisses, unter anderem ausgelöst durch den Tod des Erzbischofs von Canterbury, Thomas Becket, hält König Wilhelm II. die umfassenden Beziehungen zu seinen anglonormannischen „Vettern“ aufrecht, respektive ver-dichtet sie sogar durch seine Verheiratung mit Johanna, der jüngsten Tochter König Heinrichs II. von England. Dass sich Sizilien mit dem angevinischen König verbündet, ist nicht nur mit einem „Verwandtschaftsverhältnis“ zu erklären. Die Allianz ist für beide

⁶¹⁶ Bellafiore ebd., S. 24

⁶¹⁷ Jamison 1992, S. 173

Parteien von Nutzen. Das südliche Normannenreich verspricht sich mit der Eheschließung eine Stärkung seiner Position in Italien, die es mehrfach von Barbarossas Machtansprüchen bedroht sieht. Der englische König hingegen hofft, mit dem Schwiegersohn Wilhelm II. einen einflussreichen Vermittler in seinen Verhandlungen mit der Kurie in Sachen Thomas Becket zu gewinnen. Neben enge dynastische und diplomatische Verflechtungen treten früh solche auf dem Gebiet der Naturwissenschaften. So widmet ein Wegbereiter unter den Forschern und Gelehrten für die Verbreitung arabischer Wissenschaften und Philosophie in England, Adelard von Bath (1. Hälfte des 12. Jh.), seine früheste bekannte Arbeit dem Bischof Wilhelm von Syrakus, einem gebürtigen Normannen aus dem Norden, ein Nachweis für die Verbindungen des Gelehrten nach Sizilien. Weiterhin ist ein reger Austausch in Angelegenheiten der Verwaltungstechnik, des Klerus, des Handels und der Kultur belegt. Hier sei als Beispiel angeführt, dass die großen Klöster von St. Eufemia, Venosa und Mileto von Mönchen aus St. Evroult gegründet worden sind, der Bischof von Palermo stammt aus der Normandie. Wir finden Johannes von Lincoln und Herbert von Braose unter den Kanonikern von Girgenti im Jahr 1127 sowie Richard von Hereford und Wilhelm von Caen unter denen von Palermo im Jahr 1158. Parallel zu der oben geschilderten Bewegung von England nach Sizilien kann eine Gegenbewegung beobachtet werden wie z.B. von Lehrern aus Salerno, die nach England reisen, um dort in Klosterschulen zu unterrichten.

Doch die Beziehungen zwischen Sizilien und England sind keineswegs durchgehend ungetrübt. Zum einen sind da die Unstimmigkeiten zwischen beiden Ländern wegen des Machtkampfes des englischen Königs mit Erzbischof Thomas Becket (s. unten). Ein weiteres Ereignis spielt sich zwischen dem englischen König Richard I. und Tankred von Lecce ab. Richard Löwenherz, der französische König Philipp II. und der Kaiser verabreden, gemeinsam den 3. Kreuzzug (1189–1192) anzuführen. Der englische und französische König brechen gemeinsam ins Heilige Land auf, nachdem sie ihre Auseinandersetzungen wegen der englischen Besitzungen in Frankreich (vorübergehend) beigelegt haben. Ihr Plan sieht vor, in Sizilien zu überwintern, das Richard als Erster erreicht. (Etwa zu dieser Zeit ist der Kaiser auf seinem Weg nach Jerusalem im Südosten der heutigen Türkei gestorben.) Dort ist der sizilianische König Wilhelm II. ein Jahr zuvor kinderlos gestorben. Den vakanten Thron beansprucht Tankred von Lecce unter Missachtung der Rechte Heinrichs VI. erfolgreich für sich,

der die Königinwitwe Johanna, Schwester des englischen Herrschers, gefangen genommen hat. Löwenherz fordert die Freilassung der Königin und die Herausgabe ihrer Mitgift von Tankred, was der Usurpator zunächst ablehnt. Löwenherz schlägt sein Lager in Messina auf, das er vollständig verwüstet, nachdem die Stadt sich geweigert hat, für die Versorgung der englischen Truppen zu sorgen. Nach schwierigen Verhandlungen kommt es zu einem fragilen Friedensvertrag zwischen Tankred und Richard, den dieser jedoch nur für die Dauer seines Aufenthaltes in Sizilien einzuhalten gedenkt und der u. a. die Anerkennung Tankreds als rechtmäßiger König von Sizilien zum Inhalt hat.

Vor dem Hintergrund dieser vielfältigen zahlreichen Kontakte zwischen den beiden Ländern während des 12. Jh. kann als wahrscheinlich angenommen werden, dass stilistische und ikonographische Merkmale der byzantinischen Kunst über Sizilien Verbreitung in England gefunden haben („it is probably from this country“ [Sicily; d. Ver.] „that the Byzantine influences derive“⁶¹⁸). Dort ist in der Tat eine „intensive Auseinandersetzung mit italobyzantinischen, besonders sizilischen Vorbildern“⁶¹⁹ zu beobachten. Entgegen dieser Aussage schreibt Demus an anderer Stelle, dass Sizilien nicht das Kunstzentrum gewesen sein könne, von dem weiter entferntere Länder beeinflusst worden seien⁶²⁰. In dieser Diskussion soll nicht unerwähnt bleiben, dass auch der 2. Kreuzzug (1147–1149) beim Transfer byzantinischer Kunstanschauungen nach England eine Rolle gespielt haben könnte. Doch bei Gegenüberstellung der beiden denkbaren Wege scheint es naheliegender zu sein, an die lebhaften Verbindungen zwischen Sizilien und England zu denken.

Exkurs Thomas Becket

Im Jahr 1164 opponiert Thomas von Canterbury gegen den englischen König und geht ein Jahr später ins Exil nach Frankreich. Alle beteiligten Parteien im Machtkampf zwischen Heinrich II. und dem englischen Erzbischof wenden sich an den Papst. Schließlich sendet Thomas auch einen Gesandten nach Sizilien, wo bereits einige seiner Verbündeten Asyl gefunden haben, an den Bischof von Syrakus. Trotz der Aussöhnung

⁶¹⁸ Dodwell 1954/1995, S. 95

⁶¹⁹ Demus 1968, S. 82

⁶²⁰ Ebd., S. 444

des angevinischen Königs mit Thomas Beckett⁶²¹ wird der englische Lordkanzler und Erzbischof von Canterbury nach seiner Rückkehr nach England am 29.12.1170 in seiner Kathedrale ermordet. Er stirbt als Verteidiger kirchlicher Rechte gegenüber dem König, gegenüber der weltlichen Macht und der von ihr herbeigeführten Statuten von Clarendon. Im Jahr 1173 wird der englische Erzbischof bereits kanonisiert. Die Ermordung Beckets versetzt den sizilianischen Klerus, darunter zahlreiche Engländer, in erhebliche Unruhe. Dass der Heilige schon im darauf folgenden Jahr in der Kathedrale von Monreale in Körpergröße dargestellt worden ist, kann fraglos mit der herausragenden Rolle erklärt werden, die der sizilianische Hof bei der Auseinandersetzung zwischen England und dem Erzbischof gespielt hat. Denn zu Lebzeiten des Kirchenmannes versucht König Wilhelm II. von Sizilien zwischen dem englischen König und Becket zu vermitteln, trotz oder wegen des formellen Bündnisses, das beide Länder eingegangen sind. Dieses Bündnis ist u. a. wohl auch der Eheschließung zwischen dem sizilianischen König und Johanna von Plataneget im Jahr 1177 zu schulden⁶²². Jamison schildert den sicilornormannischen Hof als „ein Schlachtfeld für die beiden Parteien; ... den Verwandten und Freunden von Thomas wird ein beachtliches Willkommen bereitet“⁶²³.

Schnell breitet sich das Fest des englischen Märtyrers im Machtbereich König Wilhelms II. aus: In Raia, Catania, Bari, Varano und Marsala werden innerhalb von etwas mehr als 20 Jahren Klöster und Kirchen dem hl. Thomas gewidmet. Zarnecki vermutet, dass eine Miniatur in der von John of Salesbury verfassten Vita des Heiligen (British Library, Ms Cotton, Claudius B.II; um 1180) die früheste Darstellung des gewaltsamen Todes von Becket wiedergibt. Borenius hält die Abbildung des Thomas Becket in Monreale für die früheste posthume Darstellung („the very earliest posthumous representation of St. Thomas Becket“)⁶²⁴. Der Autor schätzt, dass die Wiedergabe des Märtyrers höchstens zwölf Jahre nach seinem gewaltsamen Tod ausgeführt worden ist⁶²⁵. Die bildliche Darstellung des Martyriums des Thomas Beckett findet sich auch im Sanktuarium des Braunschweiger Doms (s. unten) sowie im Krönungsbild“ des Evangeliums von Heinrich dem Löwen, hier als Büste im Medaillon, sein Gedenktag wird in den meisten Kölner Kirchen begangen. Borenius erwähnt eine weitere Bildserie im

⁶²¹ Ahlers 1987, S. 62

⁶²² Der Plan für diese Vermählung entsteht 1169 und legt den Grundstein für die offizielle Allianz zwischen England und Sizilien.

⁶²³ Jamison 1943, S. 26

⁶²⁴ Borenius 1932, S. 13

⁶²⁵ Ebd., S. 54

Nikolaus-Chor des Trierer Doms aus dem ersten Viertel des 13. Jh.⁶²⁶ Während bei den meisten Denkmälern die Ermordung des englischen Erzbischofs im Vordergrund steht, haben die Bildhauer des Bekennerportals am Südquerhaus von Chartres (errichtet um 1210) eine Wiedergabe gewählt, die gänzlich von übrigen Darstellungsweisen abweicht: Der politischen Situation zwischen England und Frankreich entsprechend, liegt hier der Schwerpunkt auf der Verherrlichung des hl. Thomas, der den englischen König erniedrigt.

In der Kathedrale von Capua befindet sich (oder hat sich befunden) der Einband eines Evangeliums⁶²⁷, dessen mit Gold beschlagener vorderer Einbanddeckel mit Edelsteinen, Filigran und Zellschmelzemailplättchen belegt ist. In der Mitte des Einbandes thront Christus Pankrator in der Mandorla, die von vier Engeln umgeben ist. In vier quadratischen Eckemails sind die vier Evangelisten als Halbfiguren abgebildet. Zwischen den Vierecken sind sechs Medaillons mit Heiligenbüsten angebracht, die inschriftlich benannt sind. Darunter befindet sich auch der hl. Thomas von Canterbury. Weiterhin zieren Bilder von den Heiligen Agathe und Stephan den Einband, denen die Kirche geweiht ist. Bei dem Evangelium soll es sich um eine Stiftung des Alfano, Erzbischof von Capua, handeln, der von 1163–1183 die Erzdiözese leitete⁶²⁸. König Wilhelm II. von Sizilien hat Alfano entsandt, um seine Braut Johanna auf ihrer Reise von England in den Süden zu begleiten. Der Erzbischof kennt den englischen Hof von einer früheren Reise, seine Regierungszeit als Erzbischof von Capua lässt den Schluss zu, dass seine mutmaßliche Stiftung in der Zeit zwischen 1173 (Kanonisation des hl. Thomas) und 1183 (Tod des Alfano) wohl in einer süditalienischen, mit byzantinischer Handwerkskunst vertrauten Werkstatt entstanden ist.

KAPITELSAAL VON SIGENA

Geschichte

Königin Sancha von Aragon und Katalonien gründet im Jahr 1183⁶²⁹ oder 1188⁶³⁰ das Frauenkloster Santa Maria Sigena für Nonnen vom Heiligen Grab als königliche Stiftung und als Gedenkstätte für das Herrscherhaus. Vermutlich haben die Bauarbeiten für das Kloster schon vor der Gründung begonnen, die Fertigstellung wird um 1188

⁶²⁶ Ebd., S. 54

⁶²⁷ Hackenbroch 1938, S. 56

⁶²⁸ Ebd., S. 60

⁶²⁹ Pächt 1961, S. 166

⁶³⁰ Schuler 2004, S. 246

angenommen⁶³¹. Nach dem Tod ihres Mannes Alphonso II. im Jahr 1196 tritt die Monarchin selbst in das Kloster ein⁶³².

Der rechteckige Kapitelsaal stößt an die Nordwand des Langhauses der Klosterkirche. Fünf leicht spitzbogige Gurtbögen unterteilen das innere in sechs querrechteckige Joche, über die sich eine mit reichem sarazenischem Dekor ausgestaltete Flachdecke spannt.

Monumentalmalerei

Im Laufe der Jahrhunderte sind die Fresken übertüncht und durch Nässe in Mitleidenschaft gezogen, nach ihrer Freilegung teilweise übermalt worden. Im Jahr 1936 ist eine ausführliche Fotodokumentation des Kircheninneren vorgenommen worden; nur wenige Monate später gerät die Klosteranlage während des Spanischen Bürgerkriegs bei einem Bombardement in Brand⁶³³. Dabei haben die Bilder des neutestamentarischen Zyklus besonderen Schaden genommen. Große Teile der Wandmalereien werden zerstört, die verbliebenen Fragmente werden konserviert, abgenommen und in das Nationalmuseum für Katalanische Kunst nach Barcelona gebracht.

Ursprünglich haben Fresken alle Wände und die Gurtbögen bedeckt. Die Bogenzwickel sind beidseits mit zwanzig Begebenheiten aus dem Alten Testament ausgefüllt, davon sind vierzehn nach der Genesis, vier nach dem Exodus, eine nach Numeri und eine weitere nach dem Buch der Könige dargestellt worden. An der Nordseite des nördlichen Bogens sind die „Erschaffung Adams“ (O) und die „Erschaffung Evas“ angebracht, auf der Südseite warnt Gott das erste Paar vor dem Baum der Erkenntnis, gegenüber ist die „Versuchung Evas durch die Schlange“ gegeben. Der zweite Bogen enthält die „Vertreibung aus dem Paradies“ (O) und die „Unterweisung Adams und Evas durch den Engel“ sowie auf der Rückseite „Adam und Eva bei der Arbeit“ und das „Opfer von Kain und Abel“. Am folgenden Bogen sind der „Brudermord“ und die „Erbauung der Arche“ zu sehen; daran anschließend belädt Noah die Arche und begrüßt die zurückkehrende Taube. Am vierten Bogen werden die „Trunkenheit Noahs“ und die „Opferung des Isaaks“ gezeigt. Auf der Rückseite setzen vier Szenen aus Exodus das Bildprogramm fort: „Pharao am Roten Meer“ und die „Wolkensäule leitet die Israeliten“. Gegenüber empfängt Moses die Gesetzestafeln und beten die Israeliten das Goldene Kalb an. Die Begebenheiten „Moses schlägt Wasser aus dem Felsen“

⁶³¹ Schuler 1995, S. 32

⁶³² Schuler 2004, ebd.

⁶³³ Schuler 1995, S. 1–9

und die „Salbung Davids“ durch Samuel beschließen den alttestamentarischen Zyklus. Die Bilder sind mit reichen Ornamenten aus Flora und Fauna miteinander verbunden. Die Laibungen der fünf Gurtbögen sind mit gerahmten Halbfiguren der Vorfahren Christi belegt, die jeweils unterhalb der Bilder benannt sind.

Die Wände sind dem neutestamentarischen Zyklus vorbehalten. Die seit dem 16. Jh. übertünchten Wandbilder sind im Jahr 1881 aufgedeckt worden; nur Teile der Fresken sind soweit unter der Wandfarbe bewahrt worden, dass sie bei der Fotodokumentation erfasst werden konnten⁶³⁴. Neben den erkennbaren Themen hat Schuler weitere Bildinhalte von Denkmälern mit christologischen Zyklen abgeleitet. Dazu gehören in erster Linie die Miniaturen der Winchester-Bibel, doch er hat sich auch an den sizilianischen Mosaiken orientiert. Vermutlich hat der Zyklus aus wohl 27 Bildern in zwei Registern die Nord-, Ost- und Südwand bedeckt, Farbfragmente sind auch an der Westwand gefunden worden. Erhalten sind die „Verkündigung an Maria“, die „Geburt“ (Abb. 83) und die „Verkündigung an die Hirten“ im Norden, im Osten die „Darstellung im Tempel“ und die erste „Versuchung Christi“ und im Süden Szenen aus der Passion und Auferstehung.

Ikonographie

Für mehrere Bildinhalte im Kapitelsaal weisen Pächt⁶³⁵ und Oakshott⁶³⁶ vorbildhafte Übereinstimmungen mit Illustrationen in angelsächsischer Buchmalerei und in der Winchester-Bibel nach. Dazu sind einige Beispiele zu nennen. In der Bibel und in Sigena ist Moses Empfang der Gesetzestafeln am Berg Sinai abgebildet. In beiden Fällen erscheint Gott in einem pflanzenartigen, stark gekrausten Wolkengebilde. Die unmotiviert Abwehung am Gewand des knienden Moses in Sigena weist hingegen stilistisch nach Byzanz respektive nach Sizilien. Im Kapitelsaal sind die alttestamentarischen Szenen in den Zwickeln oberhalb der Gurtbögen mit verschiedenen Motiven aus der Tier- und Pflanzenwelt sowie Grottesken miteinander verbunden. Dazu gehört ein ungewöhnlicher Baum, von dessen phantasievoll gebogenen und verschlungenen Ästen beidseitig je drei Gänse herabhängen, die sich mit den Schnäbeln daran festhalten. Dieses bemerkenswerte Bildelement soll nach Pächt erstmals in einem Reisebericht über Irland aus der Mitte des 12. Jh. erwähnt worden sein und soweit bekannt um 1200 als Illustration in einem englischen Bestiarium (British Museum, London, Harley

⁶³⁴ Schuler ebd., S. 86

⁶³⁵ Ebd.

⁶³⁶ Oakshott 1972, S. 87

MS. 4751, fol. 36r) verwandt worden sein⁶³⁷, dort allerdings hängen je vier Vögel an den Ästen. Schuler hält es für möglich, dass die Abbildungen aus der Fauna in Zusammenhang mit den biblischen Begebenheiten in unmittelbarer Nachbarschaft stehen könnten⁶³⁸. Die Wiedergabe des trunkenen, schlafenden Noah in Sigena hat ihre Parallele in der Winchester-Bibel, hier als Vision des Hesekeiel. Die Bilder stimmen nicht nur in der Gestaltung der Köpfe und Gesichter sowie Pose überein, sondern auch die von Linearismus geprägte Draperie ihrer Gewänder ist sehr ähnlich ausgeführt. In der Cappella Palatina und in Monreale findet sich bei Noah die gleiche Haltung und Gestaltung der Hände wie in den zuvor gezeigten Darstellungen. Beim Bad des Jesusknaben in „Christi Geburt“ in der palermitanischen Hofkirche und in Sigena manifestiert sich ein weiterer Bezug. In beiden Bildern sitzt das Kind auf dem Knie der linken Amme, die mit der anderen Hand die Wassertemperatur prüft, während die rechte Amme Wasser zugießt. Die Wiedergaben unterscheiden sich nur in unerheblichen Details voneinander. Im Vergleich zu den Mosaiken der Martorana ist die spanische Darstellung spiegelverkehrt zu derjenigen in Palermo wiedergegeben, dennoch sind auch hier die Übereinstimmungen erheblich. Auch auf die Gleichartigkeit der Bauteile, an denen die Mosaiken in der Cappella Palatina und in Monreale einerseits und die Fresken in Sigena andererseits angebracht sind, soll hier hingewiesen werden. In allen Fällen verlaufen die Schilderungen neutestamentarischer Begebenheiten entlang der Wände, die Flächen oberhalb von Arkaturen sind alttestamentarischen Szenen vorbehalten⁶³⁹. Abschließend wird in die obigen Betrachtungen die sarazenische Decke im Kapitelsaal einbezogen. Es kann nicht mit Sicherheit geklärt werden, ob ein solches Dekorationssystem von den muslimischen Herrschern eines großen Teil Spaniens hergeleitet worden ist oder ob das Ensemble von sarazenischer Decke und biblischen Zyklen aus der Cappella Palatina in Palermo als Vorbild gedient hat.

Stil und Datierung

Wie oben ausgeführt, sind in Stil, Komposition und Örtlichkeit byzantinische respektive sizilianische Vorgaben unverkennbar. Doch „die byzantinischen Mittel konnten auch

⁶³⁷ Pächt 1961, S. 169f

⁶³⁸ Schuler 2004, S. 248

⁶³⁹ Ebd., S. 253

eine englische Adresse haben, wenn englische Künstler, wie der in Spanien arbeitende Maler von Sigena, mit sizilischen Formmustern vertraut waren⁶⁴⁰. Trotz erheblicher Beschädigungen der Wandmalereien konnten Pächt u. a. aufgrund ikonographischer und stilistischer Vergleiche und von Quellenstudium nachweisen, dass die Fresken von einem englischen Maler aus einer englischen Werkstatt, vermutlich der Master of the Morgan Leaf aus dem Skriptorium von Winchester, ausgeführt worden sind, der mit den Mosaiken in der Cappella Palatina und in Monreale vertraut gewesen ist. Stil, Bildaufbau, Pflanzen und Rahmung sind fast wörtlich auf die David-Miniaturen (fol 1v) in der Winchester-Bibel zurückzuführen. Im alttestamentarischen Zyklus sind häufig weit erblühte Akanthus mit fleischigen Blättern zur Ausschmückung einzelner Szenen verwandt worden. Daneben finden sich an anderen Pflanzen Blätter mit gekräuselten Rändern. Diese Motive treten in der Winchester-Bibel, bei den stark angegriffenen Fresken von Moissac und in der Kapelle St. Julien du Petit Quévilly (s. unten) auf. Auch stimmen dort die Draperien miteinander überein; auffallend ist die gleichartige Modellierung der Gesichter mit großen mandelförmigen Augen, gerunzelter Stirn und eingefallenen Wangen, der Haare und der Bärte. Die Gewänder, Gestik und Haltung der Maria in der Verkündigungs- und Geburtsszene in der Cappella Palatina und der Maritorana, in Monreale, Petit Quévilly und Sigena lassen kaum Unterschiede erkennen. Wie bereits oben erwähnt, sind erzählende biblische Zyklen wie in Sigena in Ostrom nicht ausgeführt worden, sind jedoch in Sizilien und Unteritalien seit der ersten Hälfte des 12. Jh. anzutreffen (Cappella Palatina, Monreale, Sant' Angelo in Formis), jedoch ohne typologischen Bezug.

Sowohl in ikonographischer als auch in stilistischer Hinsicht stellen die Monumentalmalereien von Sigena eine Synthese englischer Buchmalerei Ausgang des 12. Jh. und byzantinisch geprägter, sizilianischer Mosaikkunst dar. Sie gelten in der Literatur als beispielhaft für Transfer und Verschmelzung von Stilmerkmalen und Ikonographie in Westeuropa aus zwei Kunstkreisen; sie untermauern die These, dass Normannen bei diesem Prozess eine wesentliche Rolle gespielt haben.

Für die Entstehung der Fresken werden die 1190er-Jahren⁶⁴¹ oder das frühe 13. Jh.⁶⁴² angenommen.

⁶⁴⁰ Belting 1978, S. 231

⁶⁴¹ Schuler 2004, S. 256

⁶⁴² Pächt ebd., S. 166

Mannigfache dynastische und politische Verflechtungen – wenn auch nicht mit Aragon – zeigen, dass Anwesenheit und Tätigkeit der mehrfach genannten Künstler in Spanien kein Zufall und ohne Weiteres möglich gewesen sind.

Eleonore, Tochter des englischen Königs Heinrich II. wird mit König Alfonso von Kastilien verheiratet, König Richard Löwenherz ehelicht Königin Berengaria von Navarra. Die Tochter der Königin Sancha, Constanza, heiratet im Jahr 1209 König Friedrich II. von Sizilien und späteren deutschen Kaiser, die Trauung findet in der Cappella Palatina statt. Seit der Mitte des 12. Jh. sind England und Aragon eng miteinander verbunden. Heinrich II. von England ist nominell Vormund von Alfonso II. von Aragon; sie unterzeichnen im Jahr 1158 einen Bündnisvertrag, der 1181 erneuert wird. Darin beschließen sie das gemeinsame Vorgehen gegen den Grafen von Toulouse, der den Engländern den Zugang zum Mittelmeer erschwert. Alfonso gelingt die Eroberung der Provence mit englischer Hilfe und ermöglicht so freien Zugang zu Marseille. Auf Anordnung seines Vaters erobert der damalige Herzog von Aquitanien, der spätere Richard Löwenherz, im Jahr 1188 die westlichen Besitzungen des Grafen von Toulouse⁶⁴³. Johanna, die Witwe des sizilianischen Königs Wilhelm II., heiratet in zweiter Ehe Raymond VI. von Toulouse. Eine Verbindung des sizilianischen und des englischen Königshauses mit einem spanischen Herrscherhaus ist schon Roger II. von Sizilien eingegangen, als er Elvira, uneheliche Tochter des Königs von Kastilien heiratet, die Normannenprinzessin Margarita wird mit Garcia Ramirez von Navarra vermählt.

ALBANI-PSALTER

Als Beispiele aus dem Bereich der Buchmalerei und der Monumentalmalerei für die enge Vernetzung und lebhaften Beziehungen der normannischen Reiche untereinander und mit anderen Ländern werden im Folgenden zwei Kunstwerke vorgestellt, auf die Pächt aufmerksam gemacht hat.

Im Albani-Psalter, „the first great monument of English Romanesque miniature painting“⁶⁴⁴, befindet sich – wohl zum ersten Mal in einem englischen Psalter – eine Miniatur mit seltenem Thema, nämlich die Verkündigung der Auferstehung Christi an die Jünger durch Maria Magdalena (Abb. 84). Die Handschrift, Dombibliothek Hildesheim,

⁶⁴³ Czerniak 2008, S. 273f

⁶⁴⁴ Turner 1971, S. 8

MS St. Godehard, ist das Geschenk des Abtes Geoffrey von St. Albans an Christina von Markyate, vermutlich entstanden zwischen 1129 und 1136⁶⁴⁵ im Skriptorium von St. Albans und taucht während des 17. Jh. unter nicht ganz geklärten Umständen im Kloster Lamspringe auf. Im 19. Jh. gelangt das Gebetbuch in den Besitz von St. Godehard in Hildesheim. Die Darstellung in der Handschrift ist zweifelsfrei byzantinischen Ursprungs, ist dort jedoch nur in den ausführlichsten Evangeliiaren zu finden⁶⁴⁶. Der geschilderte Vorgang hat nach Pächt seine Wurzeln in den *Victimae paschali*, im 11. Jh. verfasst von Wipo von St. Gallen⁶⁴⁷, und ist späterer Bestandteil des liturgischen Osterdramas. Hiervon zeugt als vermutlich frühestes Beispiel ein Graduale, das nach Delisle⁶⁴⁸ die zwischen 1130 und 1139 in Nordfrankreich vorgenommene Bearbeitung normannischer Liturgie für den Gebrauch in Sizilien ist, wohl für die Kathedrale von Palermo. Ungefähr fünfzig Jahre (1185–1188) nach der Entstehung des Albani-Psalters (und des Graduale Rouen/Palermo) wird im Skriptorium von Helmarshausen das Evangeliar Heinrichs des Löwen im Auftrag des Herzogs angefertigt (Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Cod. Guelf. 105; Abb. 86). Auch dort findet sich das oben genannte ikonographische *rarissimum*⁶⁴⁹. In der Braunschweiger Miniatur halten Maria Magdalena und die Apostel Spruchbänder mit den maßgeblichen Worten in Händen. Wie oben gezeigt, befindet sich an der Westwand des Nordquerhauses der Kathedrale von Monreale eine Darstellung des Themas *Noli me tangere*, auch dies eine ikonographische Besonderheit, die in Nordwesteuropa nur wenig verbreitet gewesen ist, als eine Art Vorstufe des genannten Themas, d. h., sie beinhaltet nicht wie in beiden obigen Abbildungen die „Verkündigung an Maria“, sondern die Frage Marias Magdalenas an den Herrn.

VII.9. Exkurs Bauzier

Um den Verlust an Wand- bzw. Gewölbemalerei zwischen 1180 und 1250 in England als auch in Flandern, aber auch in Deutschland auszugleichen und dennoch befriedi-

⁶⁴⁵ Geddes 2005, S. 126f

⁶⁴⁶ Pächt 1962, S. 46

⁶⁴⁷ Ebd.

⁶⁴⁸ Ebd.

⁶⁴⁹ Ebd.

gend die Frage nach normannischem Einfluss bei der Weitergabe byzantinischer Impulse auf das Werden des Zackenstils im niederrheinischen (und auch im niedersächsischen) Raum zu belegen, stellt sich die Frage nach gleichwertigen anderen Kunstformen, anhand derer die Richtigkeit der These gestützt werden kann. Hier bieten sich Kreuzarkaden (und Friese im Hundezahnschnitt/Vogelschnabel und Zickzack) als Bestandteile der Bauzier an.

Kreuzarkaden und Hundezahnschnitt

Kreuzarkaden, eine im Westen neue Lösung der Wandgliederung durch einen oder mehrere Friese von miteinander verschränkten Blendbögen, sind ein in großen Teilen des normannischen Machtbereichs auftretendes, besonders beliebtes Stilmittel der Bauzier, das sowohl im Inneren als auch an Außenwänden von Sakralbauten verwendet worden ist. Auffallend häufig sind sie seit dem Beginn des sicilonormannischen Kirchenbaus anzutreffen. Nach Salvini⁶⁵⁰ finden sich vermutlich die frühesten Beispiele in Sizilien und Unteritalien an den von Roger I. gestifteten Basilianerkirchen S. Maria in Mili S. Pietro (erbaut wohl kurz vor 1092) und S. Pietri in Itala (erbaut um 1092). Neben zahlreichen weiteren Kirchen seien hier stellvertretend genannt: Die Ostfassade von Monreale und der Kathedrale von Palermo sowie einige Bauteile in Cefalù sind reich mit sich überkreuzenden Bögen aufgelockert.

Ihre Herkunft ist nicht zweifelsfrei nachzuweisen. „Als unumstritten darf wohl heute gelten, dass der normannische Kunstkreis Unteritaliens das in ihm so beliebte Motiv bei der Berührung mit dem westislamischen Herrschaftsbereich kennen lernte“, wo Kreuzarkaden als wichtigstes räumliches System weitverbreitet sind⁶⁵¹. Auch für Mauro und Sessa steht fest, dass neben anderen Stilelementen die Kreuzarkaden der islamischen Kunst entlehnt sind⁶⁵². Es finden sich Kirchen mit und ohne Kuppeln in Sizilien und in Spanien, die mit den gleichen bauplastischen und architektonischen Elementen versehen sind. Dies stützt die Vermutung, dass diese Bauzier arabische Wurzeln hat. Denn „Kreuzarkaden treten an Gebäuden des islamischen Spanien des 10. und 11. Jhdt. im Überfluss auf“⁶⁵³, wie etwa an den Außenmauern der Moschee von Toledo, erwähnt Fernie, d. h., vermutlich sind sie arabisch-byzantinischer Her-

⁶⁵⁰ Salvini 1997, S. 80

⁶⁵¹ Ewert 1980, S. 227f

⁶⁵² Mauro u. Sessa 2004, S. 50

⁶⁵³ Fernie 2000, S. 273

kunft. Cutler und Spieser schränken einseitig islamische oder byzantinische Provenienz der Blendarkadenfriese insofern ein, als sie „noch einmal hervorheben, dass beide (byzantinische und arabische; d. Verf.) Kulturbereiche auf einen gemeinsamen Motivschatz und gemeinsame Stilmittel zurückgriffen“⁶⁵⁴. Dafür spricht, dass Belting das Motiv der verschränkten Blendarkaden an griechischen Sarkophagen in Bari in Süditalien (um 1075) und als Spolie an der Außenwand der Kirche Panagis Gorgoepikos in Athen (Ende 11. Jh.) nachgewiesen hat⁶⁵⁵. Die These von Kreuzarkaden als gemeinsames arabisch-byzantinisches Stilmittel erklärt ihre häufige Verwendung an sicilonormannischen Kirchen.

Nach Salvini kann es keinen Zweifel daran geben, dass die von Türmen flankierte, mit einem Kreuzarkadenfries geschmückte Westfassade von Cefalù von franconormannischen Vorbildern wie Jumièges und Caen herzuleiten ist⁶⁵⁶. In Cefalù und Monreale begegnen dem Betrachter zwei weitere Beispiele für die Fähigkeit der Normannen, sich Bestandteile aus verschiedenen Kunstkreisen zu eigen zu machen, indem sie diese zusammenfügen. Hier ist es die Verbindung der Kuppel byzantinischer und arabischer Herkunft mit basilikalem Langhaus. Diesem Konglomerat wird ein normannisches Schmuckelement hinzugefügt, das Vogelschnabel- oder Hundezahnband, das in seiner schlichtesten Form als Zickzackfries daherkommt. Es ist in Norwegen, England und Nordfrankreich weitverbreitet, wird dort als Fassaden- und Wandschmuck verwendet und hat auch den Weg an den Niederrhein wie z. B. zur Abteikirche in Rommersdorf gefunden⁶⁵⁷. Dort ist das Portal zum Kapitelsaal mit doppeltem Zickzackband überfangen. Als Ergebnis dieser skizzierten Vorgehensweise entsteht ein normannisches Schmucksystem, das auch im anglonormannischen Reich weitverbreitet ist.

Das Zierelement der Kreuzarkaden findet sich ab dem späten 11. Jh. auch in England. Die nach 1066 in weiten Teilen des Landes einsetzende rege Bautätigkeit von Klöstern und Kirchen im Auftrag der normannischen Eroberer in England, die deutlich erkennbare Stiländerungen mit sich bringt, ist Ausdruck ihres unbedingten Machtwillens, ihres neuen Status. Form und architektonischer Zusammenhang der Kreuzarkaden auf kleinen Säulen in Verbindung mit innen liegenden oder umlaufenden Zickzackfriesen wie an den Außenwänden von Cefalù begegnen seit dem späten 11. und Anfang 12. Jh. häufig an anglonormannischen Kirchen wie z. B. in Tewkesbury, im Kapitelsaal der

⁶⁵⁴ Cutler u. Spieser 1996, S. 215

⁶⁵⁵ Belting 1974, Abb. 32

⁶⁵⁶ Salvini ebd., S. 70

⁶⁵⁷ Gall 1915, Bd. 1, S. 78

Kathedrale von Bristol, in Glastonbury und zahlreichen anderen mehr. Schwarz bezeichnet „die sich durchkreuzenden Rund-oder Spitzbögen“ als „eines der wesentlichsten dekorativen Elemente der gesamten normannischen Architektur“⁶⁵⁸. Als vermutlich frühestes Beispiel für die Verwendung von Kreuzarkaden auf englischem Boden gilt der Chor der Kathedrale von Durham (fertiggestellt 1093–1100). Doch auch die Außenwand des Giebels des Südquerhauses der Kathedrale von Winchester ist mit Kreuzarkaden geschmückt (mutmaßlicher Zeitpunkt der Fertigstellung des Südquerhauses im Jahr 1093) und wird von Plant als das „premier exemple de ce type en Angleterre“ bezeichnet „avant même Durham“⁶⁵⁹. Die frühe Ausstattung des Südquerhauses mit Kreuzarkaden bereichert die Diskussion um ihre Provenienz⁶⁶⁰ ebenso wie ihr Auftreten in der angelsächsischen Buchmalerei anzutreffen ist⁶⁶¹.

Die weite Verbreitung der neuartigen Formen in Sizilien lässt es als wahrscheinlich erscheinen, dass generell Stimuli sicilonormannischer Kunst, geformt aus byzantinischen oder arabobyzantinischen Quellen, von Süden nach Norden, hier besonders nach England gelangt sein können, von wo aus sie im Nordwesten Europas weiter tradiert worden sind. Matthew erklärt die rasche Verbreitung der Bauzier als das Ergebnis von englischen Handwerkern, die auf der Suche nach Arbeit nach Sizilien und Süditalien gekommen sind⁶⁶². Dieser These kann nur mit Einschränkung gefolgt werden, da die ersten nachweisbaren Kreuzarkaden in England und Sizilien etwa zeitgleich zu finden sind. In den Anfängen normannischer Bautätigkeit unterscheidet sich die islamische Auffassung der sich verschränkenden Bögen von der anglonormannischen und sizilianischen Prägung. Arabische Kreuzarkaden können flächenhaft mit der Wand verbunden sein oder auf kleinen Doppelsäulen mit Kapitäl und Basis ruhen. Runde oder halbrunde verschränkte Bögen im sizilianischen Machtbereich können auch flache gemauerte Bänder sein, die aus Pilasterstreifen hervorgehen. Nach dem 1. Viertel des 12. Jh. werden sich kreuzende Blendbögen in England zunehmend plastisch und erheben sich über Doppelsäulen, ihre Innenseiten sind häufig profiliert oder zeigen innen liegende Zickzack- oder Vogelschnabelbänder. In Sizilien übernehmen spätere Bauwerke wie Monreale und die Kathedrale von Palermo (Außenwand der Hauptapsis) zusätzlich rein arabisch bestimmten Bauschmuck.

⁶⁵⁸ Schwarz 1942–44, S. 69

⁶⁵⁹ Plant 2002, S. 56

⁶⁶⁰ Fernie 2000, S. 226

⁶⁶¹ Ebd., S. 34

⁶⁶² Matthew 1992, S. 127

Im Zusammenhang mit der in dieser Arbeit vertretenen These wird hervorgehoben, dass Kreuzarkaden auch im erweiterten Einflussbereich normannisch beherrschter Regionen als schmückende Wandgliederung eingesetzt worden sind wie etwa in Flandern und in den heutigen Niederlanden entlang der IJsselmündung. In dieser Region haben Kubach und Verbeek sieben Kirchen mit durchkreuzten Bögen als Fassadenschmuck nachgewiesen⁶⁶³; sie gefielen auch am Niederrhein und im nordöstlichen Welfenreich. (Die Herkunft von Kreuzarkaden und Zickzackbändern am Mittelrhein – beispielhaft sei Worms genannt – wird hier nicht untersucht.)

Kreuzarkaden am Niederrhein zeugen von den engen, durchgängigen Verbindungen zwischen England und Köln. Beispielhaft werden an dieser Stelle drei Kirchen am Niederrhein vorgestellt, deren Äußeres mit sich kreuzenden Bögen verziert ist. Zwei von ihnen liegen in unmittelbarer Nähe Kölns und sind daher für die These des Kunsttransfers vom Süden über den Nordwesten Europas an den Niederrhein relevant.

St. Martinus in Erfstadt – Kierdorf

Nach Kubach und Verbeek könnte es sich bei St. Martinus um eine fränkische Gründung gehandelt haben⁶⁶⁴. Die Erbauung der ursprünglich wohl romanischen Kirche, die dem Kölner Stift St. Severin unterstellt gewesen ist, wird für die Zeit um 1160/70 angenommen. Von diesem Gebäude ist nach einem Abbruch in der Mitte des 19. Jh. nur der asymmetrisch mit dem Langhaus verbundene Westturm verschont geblieben. Die Stockwerke sind mit Friesen kenntlich gemacht, von denen das zweite mit einem Fries aus Kreuzarkaden zwischen Lisenen hervorgehoben ist. Die Bögen ruhen auf kleinen Konsolen, wodurch der Gesamteindruck an ein Relief aus polyloben Bögen denken lässt.

Ebenfalls westlich Kölns liegt das Städtchen Würselen mit der ursprünglich romanischen Kirche St. Sebastian aus der zweiten Hälfte des 12. Jh.⁶⁶⁵. Wie in Kierdorf zeugt auch hier nur der querrrechteckige Westturm vom früheren Gebäude. Die ehemalige Außengliederung des Turms ist heute nur noch an seiner Ostwand erhalten. Auch hier ist das zweite Turmgeschoss durch einen nicht mehr vollständigen Kreuzarkadenfries zwischen Ecklisenen betont. Die größte der aufgeführten Kirchen im Gebiet des Nie-

⁶⁶³ Kubach u. Verbeek Bd. 4, S. 444

⁶⁶⁴ Ebd., Bd. 1, S. 458

⁶⁶⁵ Ebd., Bd. 2, S. 1262

derrheins ist die Pfarrkirche St. Marien in Herent im mittelalterlichen Flandern, der heutigen Provinz Brabant. Die Außenwände des wohl um 1200 zu datierenden viergeschossigen Westturms⁶⁶⁶ sind allseits reich gegliedert mit Betonung der beiden oberen Stockwerke. Das dritte Geschoss schließt nach oben mit einem Kreuzarkadenfries auf kleinen schlanken Doppelsäulen und Konsolen ab.

Seit der Eheschließung Heinrichs des Löwen mit Mathilde von England, spätestens jedoch seit seinen zwei Exilaufenthalten in England und dem Verbleib seiner Söhne Wilhelm und Otto am englischen Hof ist für die Welfen englische Kunst leicht zugänglich. Als Ausdruck dieser Gegebenheiten kann auch die Verbreitung von Kreuzarkaden in Sachsen angesehen werden wie z. B. an der ehemaligen Stiftskirche St. Marien und St. Nikolaus in Jerichow (Fertigstellung 1178–1180), der ehemaligen Klosterkirche St. Marien in Lehnin (Klostergründung 1180) und dem Dom von Ratzeburg (Baubeginn 1160/70). Dort befindet sich der Baudekor allseits unterhalb der Dachtraufen und Giebel; in Ratzeburg und Jerichow sind die Kreuzarkaden und die darüber verlaufenden zwei- bis dreifachen Diamantfriese weiß unterlegt, eine Technik, die in abgewandelter Form auch an der gesamten Fassade von Santi Pietro e Paolo di Agrò in Messina (vor 1172) angewandt worden ist. In Sizilien dienen Kreuzarkaden als reiner Fassadenschmuck, in England zieren sie auch das Kircheninnere, in Sachsen wie auch am Niederrhein und in Flandern sind sie in stark verkleinerter Form auf die Außenfassade beschränkt und markieren Stockwerke.

Die Theorie Hamanns, dass normannische Baukunst in Deutschland einen weiten Weg vom äußersten Südwesten Frankreichs zurückgelegt habe⁶⁶⁷, ist abzulehnen. Das frühe Auftreten von Kreuzarkaden im ganzen arabischen, im graecobyzantinischen und sicilonormannischen Machtbereich sowie in England und die historischen Hintergründe machen es entschieden naheliegender, dass Kenntnisse normannischer Baukunst und Bauzier über die engen welfischen und Kölner Beziehungen zu England nach Sachsen und an den Niederrhein gelangt sind.

Um die Bedeutung historischer Grundlagen für den Transfer stilistischer Merkmale zu unterstreichen, sei zum Abschluss – gleichsam als Randbemerkung – erwähnt, dass auch in Teilen Spaniens, z. B. in Navarra, Spuren normannischer Kunst zu finden sind, die wahrscheinlich im Zuge mehrfacher dynastischer Beziehungen zwischen dem

⁶⁶⁶ Ebd., Bd. 1, S. 382

⁶⁶⁷ Hamann 1923, S. 164

Herrscherhaus von Navarra und verschiedenen normannischen Adligen respektive Fürsten in der Normandie, in England und in Sizilien zu danken sind: Garcia Ramirez el restaurador, zukünftiger König von Navarra, heiratet um 1130 die normannische Baroness Margarita. Deren Erziehung, verwandtschaftliche und kulturelle Hintergründe machen Kenntnisse aktueller künstlerischer Strömungen in der Normandie, England und Frankreich sehr wahrscheinlich. Eine weitere enge Verbindung mit den Normannen entsteht durch die Eheschließung von Margarita, Tochter des oben erwähnten navarresischen Herrscherpaares, mit Wilhelm I., König von Sizilien. Schließlich heiratet eine Enkelin von Ramirez und Margarita, Berenguela, den englischen König Richard Löwenherz. Auf der Basis dieser vielfachen Verbindungen gelingt es Rückert in ihrer Arbeit über San Miguel in Navarra (vermutlich gegründet Mitte 12. Jh.), neben zahlreichen Verbindungen zwischen spanischen und burgundischen sowie südwestfranzösischen Bauskulpturen auch anglonormannische Wurzeln der Bauzier von San Miguel nachzuweisen, wie z. B. den Laufgang im zweischaligen Mauerwerk und den in England und Sizilien weitverbreiteten und beliebten Hundezahnschnitt. Möglicherweise lässt sich auch eine mutmaßliche „Königstribüne“ im nördlichen Querhaus von San Miguel mit einer ebenfalls im Norden befindlichen Königsloge in der vom Normannenkönig Roger II. um 1130 erbauten Cappella Palatina in Palermo in Verbindung bringen⁶⁶⁸. Denn schon der sizilische Herrscher war mit einer Spanierin verheiratet, mit Elvira (gest. 1131), Tochter Alfons' VI. von Kastilien. Daneben verweist die Autorin auf vorausgegangene Forschungen, in denen normannische Anregungen sowohl in stilistischer als auch in ikonographischer Hinsicht in der spanischen Kunst anzutreffen sind, die weiter unten skizziert werden.

VII.10. England und Köln

Beziehungen zwischen England und Deutschland sind spätestens seit ottonischer Zeit bekannt, als Otto I. die angelsächsische Prinzessin Edgitha heiratet. Hand in Hand mit dieser dynastischen Verbindung gehen rege Besuche von Bischöfen und Äbten einher, Bruderschaften und Gebetsgemeinschaften sind nachweisbar. Die guten Beziehungen zwischen beiden Reichen werden mit der Heirat der flandrischen Prinzessin Matilda mit Wilhelm dem Eroberer stark getrübt, da von deutscher Seite befürchtet wird, dass

⁶⁶⁸ Rückert 2004, S. 93

die Ehe sich zum Nachteil der Interessen des Reiches auswirken könnte. Mit der Eroberung Englands durch die Normannen kommen sie schließlich ganz zum Erliegen. Zu Beginn des 12. Jh. ist eine Wiederbelebung der früher guten Kontakte zu beobachten. Sie findet Ausdruck in der Verlobung des letzten Salier-Kaisers Heinrich V. (1081 oder 1086–1125) mit Matilda (1104–1167) im Jahr 1110. Diese ist die einzige legitime Nachkommin Heinrichs I. von England und Enkelin des Eroberers. Die Ehe wird 1114 geschlossen, das Paar bleibt kinderlos. Nach dem Tod Heinrichs 1125 kehrt die Kaiserinwitwe nach England zurück und nimmt wertvolle Reliquien, wie z. B. die Hand des hl. Jakobus, und andere Schätze mit.

Die Bedeutung der anglonormannischen Herrscher für Europa und damit auch für das Deutsche Reich wird bei Fernie wie folgt beschrieben: „Im 12. Jh. haben die Normannen die Politik des Deutschen Reiches beeinflusst auf dem Weg über Frankreich, Italien, Sizilien und Konstantinopel bis hin zum Heiligen Land“⁶⁶⁹. Die Verbindung des englischen und deutschen Königreiches hat für die politische Konstellation in Westeuropa weitreichende Folgen. Denn die Allianz der beiden Länder beendet die politische Isolierung des Reichs, die mannigfaltigen normannischen Kontakte stehen nun auch dem Kaiser zur Verfügung. Doch auch diese Beziehung verliert bald an Tragfähigkeit. Erst unter Heinrich II. und Friedrich I. Barbarossa kommt es zu einer weiteren Initiative. Erneut geht es um dynastische Verknüpfungen. Der Kölner Erzbischof und Reichskanzler Rainald von Dassel verhandelt im Auftrag des Kaisers mit dem englischen König über eine Eheschließung, dieses Mal gar über eine Doppelhochzeit. Es ist die Absicht Friedrichs, mithilfe verwandtschaftlicher Beziehungen eine Achse zwischen England und dem Deutschen Reich zu schmieden, seine Position in Westeuropa zu stabilisieren und ein Bündnis in seiner Auseinandersetzung mit dem Papst zu schaffen. Friedrichs I. ältester Sohn, Friedrich von Schwaben, wird im Jahr 1165 mit der englischen Prinzessin Eleonore (1162–1214) verlobt. Die Heirat kommt jedoch wegen des frühen Todes des jungen Friedrich nicht zustande. Die zweite Ehe soll zwischen der englischen Prinzessin Matilda und dem Cousin des Kaisers, Heinrich der Löwe, Herzog von Sachsen und Bayern, geschlossen werden; die Eheschließung findet 1167 im Dom zu Minden statt.

Auf seinem Rückweg aus dem Heiligen Land zieht Richard Löwenherz durch Randgebiete des heutigen Österreich. Dabei wird er im Auftrag des Kaisers Heinrich VI. 1192

⁶⁶⁹ Fernie 2000, S. 302

gefangen genommen. Zur Gefangennahme des englischen Königs gibt Ahlers⁶⁷⁰ zu bedenken, dass die Entführung Richards weitere Gründe habe als den Durchzug des Königs durch ein Gebiet, das der Kaiser für sich beansprucht. Da ist die vermeintliche Einmischung des englischen Königs in die sizilianischen Angelegenheiten ebenso zu beachten wie eine Verschwörung stauferfeindlicher niederrheinischer und flämischer Adliger und Bischöfe sowie der Welfen, der sich alsbald weitere Fürsten angeschlossen haben. Mit der Geiselnahme bietet sich Heinrich ein „wertvolles Druckmittel gegen die aufständischen Fürsten“.

In der 2. Hälfte des 12. Jh. sind England und Köln durch mehrere kraftvolle Beziehungsstränge miteinander verbunden. Bei der Aufdeckung der vielfältigen und engen Verbindungen zwischen Köln (und schließlich auch Westfalen; hier besonders: Soest) und England ist in der Literatur weitgehend nicht berücksichtigt worden, dass ab 1060 die maßgeblichen Repräsentanten für die Aufnahme und Gestaltung all der Beziehungen in den Bereichen „Klosterwesen und Pilgerreisen, Verwandtschaft, Handel, Kreuzzüge und Diplomatie“⁶⁷¹ auf englischer Seite Normannen gewesen sind (oder normanisch regiert). Dies gilt auch für Kulturträger, Landbesitzer und vermutlich auch die großen Handelshäuser.

Seit dem frühen Mittelalter sind Kölner Erzbischöfe immer wieder in bedeutenden Positionen am deutschen Kaiserhof zu finden, doch sie betreiben dessen ungeachtet – wie z. B. schon Anno II. (um 1010–1075) – pro-englische Politik. Als Ausnahme gilt ihre parteipolitisch begründete Parteinahme für Kaiser Friedrich Barbarossa in dessen Konflikt mit Heinrich dem Löwen. Der Austausch von Schriften und bezeugte persönliche Begegnungen bekunden die zahlreichen Kontakte zwischen Klöstern im Großraum Köln und Abteien in England, die wegen der Fülle des Materials hier nicht im Einzelnen genannt werden. Stellvertretend soll Cäsarius von Heisterbach (1180–1240) wegen seiner Kenntnis englischer Verhältnisse hervorgehoben werden, der in seinen Schriften zum Tod des Thomas Beckett (s. oben) negativ kritische Stellung bezogen hat. Im Fortgang seiner Arbeit berichtet Huffmann⁶⁷², dass während des ganzen 11. Jh. das Kölner Benediktinerkloster Groß St. Martin von Äbten schottischer Herkunft geleitet worden sei. Daneben bezeugen Gebetsgemeinschaften, die in den Totenbüchern der Klöster belegt sind, die gegenseitigen Berührungspunkte zwischen Abteien.

⁶⁷⁰ Ahlers 1987, S. 159

⁶⁷¹ Huffmann 1998, S. 242

⁶⁷² Huffmann ebd., S. 201

In England und Köln sind berühmte Pilgerstätten entstanden, die von Christen beiderseits des Kanals aufgesucht werden. Dazu zählen das Grab des Thomas Beckett in Canterbury, der Reliquienschrein der Heiligen Drei Könige im Kölner Dom sowie die Reliquien der hl. Ursula. Als weiterer Hinweis auf Gemeinsamkeiten auch im Bereich der Legenden soll die Geschichte der hl. Ursula genannt werden (Glasfenster in St. Kunibert in Köln und Schiefertafeln in St. Ursula in Köln und Monumentalmalerei in der Apsis von St. Ursula in Lipp, s. oben). In dieser Erzählung spielen der Ausgangspunkt der Reise (England), ihre Begleitung u. a. in Gestalt ihrer Tante Gerasina von Sizilien und ihr Martyrium in Köln eine wichtige Rolle. Die Legende der hl. Ursula findet sich in abgeänderter Version auch in England, wo sie ebenso wie in Sizilien verehrt wird.

Im Zusammenhang mit den vielfältigen Kontakten im kirchlichen und religiösen Bereich ist die Vorherrschaft Kölner Kaufleute im Handel England und Deutschland und vice versa zu nennen, die bis zum Erstarken der Hanse andauert. Seit dem 12. Jh. genießen Kölner Kaufleute besondere Privilegien in England, anfangs nur in London, die von jedem englischen König erneuert worden sind. Diese beinhalten die Ausübung freien Handels, reduzierte Abgaben und weitgehende rechtliche Immunität gegenüber Rechtsprechung, die nicht vom König selbst ausgeht⁶⁷³. Huffmann vermutet, dass deutschen, vermutlich Kölner Kaufleuten sogar die gleichen Rechten zugebilligt worden sind wie ihren englischen Kollegen⁶⁷⁴. König Heinrich II. von England gewährt ihnen in einer wohl um 1173–1175 verfassten Urkunde zusätzlich freies Geleit durch englisches Hoheitsgebiet⁶⁷⁵. Neben diesen Garantien ist es nur Kölner Handelsherren gestattet, ein eigenes Zunfthaus in London zu errichten, über das der gesamte deutsch-englische Handel abgewickelt wird. Diese Regelung trägt in erheblichem Maß zur Mehrung des Reichtums der Kölner Händler bei. Der für Köln unverzichtbare Englandhandel lassen Kölner Patriziat und Klerus auch im staufisch-welfischen Thronstreit für den Braunschweiger Otto und damit für England – zumindest eine Zeit lang – Partei ergreifen (s. unten). Nachdem sich Kölner Kaufleute in England mit so großem Erfolg niedergelassen haben, gründen sie zahlreiche „Zweigstellen“ in ost- und südensächsischen Städten. Ebenso lassen sich englische Kaufleute in Köln nieder. Bedeutung und Intensität des England-Köln-Handels sind auch an der weiten Verbreitung englischer Silbermünzen in Nordwestdeutschland ablesbar, die etwa im Verhältnis 1:1 zum Kölner

⁶⁷³ Ebd., S. 4

⁶⁷⁴ Ebd., S. 10f

⁶⁷⁵ Ebd., S. 16

Silberpfennig gehandelt worden sind⁶⁷⁶. Als weitere Erklärung für die Funde größerer Mengen englischer Zahlungsmittel am Niederrhein und Westfalen sind die großen Summen zu nennen, die seit der 2. Hälfte des 12. Jh. aus oben geschilderten politischen Gründen an den Niederrhein geflossen sind.

Nach dem Tod Rainalds von Dassel im Jahr 1164 kann die Kölner England-Politik nicht losgelöst von der Reichspolitik gesehen werden. Die Kölner Erzbischöfe betreiben eine „macht- und zielbewusste Territorialpolitik, die unabhängig vom Kaiser und der Reichspolitik ist⁶⁷⁷. In erster Linie vertreten sie ihre eigenen und Kölner Belange. Doch „der Kaiser will keine überragende Territorialmacht am Niederrhein“⁶⁷⁸. Daher unternimmt er mehrere Versuche, die Eigenständigkeit Kölns einzuschränken. Er führt eine Art Wirtschaftskrieg, der fast drei Jahrzehnte andauert, gegen die Stadt und ergreift Maßnahmen mit der Absicht, den Wohlstand Kölns zu beeinträchtigen. Mit Blick auf seine und auf Reichsinteressen in Nordwestdeutschland gewährt er anderen niederrheinischen und flämischen Städten Vergünstigungen in Form von weitgehenden Handelsprivilegien. Die Kölner wehren sich mithilfe von Verträgen mit dem englischen König gegen die Politik des Kaisers und unternehmen so einen selbstständigen Sprung in die internationale Politik⁶⁷⁹. Die von Heinrich II. erteilten Privilegien stärken ihre Unabhängigkeit gegenüber Friedrich I. und seinen Plänen am Niederrhein.

Vor diesem Hintergrund wird auch das Engagement Kölns bei der Gefangennahme des englischen Königs Richard I. Löwenherz verständlich. Unter dem Vorwand, er habe entgegen den Absprachen mit dem deutschen Kaiser einen Vertrag mit dem sizilianischen Usurpator Trankred von Lecce geschlossen, wird Richard Löwenherz auf der Rückreise vom 3. Kreuzzug im Auftrag des Staufers Heinrich VI. in Österreich gefangen genommen. Für seine Freilassung wird eine hohe Lösegeldsumme von seinem Stellvertreter und Bruder König Johann Ohneland gefordert. Da sich der englische Monarch in großen finanziellen Schwierigkeiten befindet und der Betrag nur durch weitere Auseinandersetzungen mit den englischen Baronen aufgebracht werden kann, wendet er sich u. a. an den Kölner Erzbischof Adolf von Köln und an das Kölner Patriziat mit der Bitte um Unterstützung beim Aufbringen des Lösegeldes. Der Appell wird von Köln günstig aufgenommen, Stadt und Kirche leisten einen erheblichen Beitrag. Nach sei-

⁶⁷⁶ Ebd., S. 54

⁶⁷⁷ Stehkämper 2004, S. 23

⁶⁷⁸ Ebd., S. 38

⁶⁷⁹ Ebd., S. 23

ner Freilassung wird der englische König auf seiner Heimreise von Adolf bis nach Antwerpen begleitet, nachdem zunächst eine Messe in Anwesenheit Richards im Kölner Dom abgehalten worden ist⁶⁸⁰. Als Gegenleistung für den Beistand weitet Richard Löwenherz die Privilegien für die Kölner Händler in England erheblich aus, er erteilt Kölner Händlern Aufenthalts-, Bewegungs- und Niederlassungsrecht⁶⁸¹. Nach dem unerwartet frühen Tod Heinrichs VI. (1197) verdichten sich für kurze Zeit englisch-nieder-rheinische Verbindungen in bis dahin nicht da gewesenem Ausmaß⁶⁸². Der Tod von Richard Löwenherz (1199) bringt seinen Bruder Johann Ohneland an die Macht, der zunächst wenig Neigung zeigt, die politische und wirtschaftliche Allianz mit Köln in ihrer bisherigen Intensität fortzuführen. Zu groß sind seine Probleme in den englischen Besitzungen auf dem Kontinent, denn dort bemüht sich der französische König, die zahlreichen Herzogtümer, Grafschaften und von England regierten Gebiete unter seiner Macht zu einen. Und zu groß sind seine Probleme mit den englischen Baronen, die energischen Widerstand gegen die Macht- und Geldpolitik des Königs leisten.

MONUMENTALMALEREI

Bedingt durch Verwüstungen während der Kriege um die Thronherrschaft und des Bürgerkrieges, absichtliche Zerstörungen und durch Verfall sind Denkmale mit mittelalterlichen Monumentalmalereien fast vollständig zerstört, d. h., es ist kein Bildzyklus oder kleineres Bildensemble mehr erhalten. Zusätzlich sind die meisten verbliebenen Zeugnisse so stark oder unzulänglich restauriert, dass sie für eine stilistische Beurteilung nicht herangezogen werden können. Als Ergebnis dieser ruinösen Lage kann auf der englischen Insel nur eine Monumentalmalerei vorgestellt werden, die Fresken in der Heilig-Grab-Kapelle in der Kathedrale von Winchester. Zwei weitere Gotteshäuser mit Monumentalmalerei aus dem späten 12. Jh. befinden sich auf dem französischen Festland.

⁶⁸⁰ Einzelheiten zu diesen Vorgängen sind entnommen: Huffmann 1998, S. 19

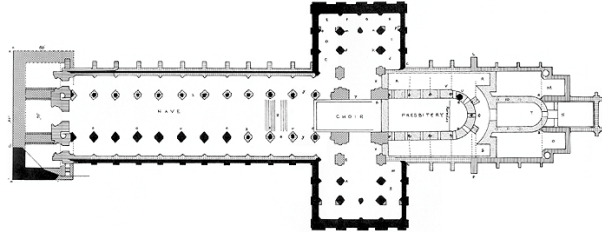
⁶⁸¹ Stehkämper ebd., S. 25

⁶⁸² Huffmann 2000, S. 315

KATHEDRALE VON WINCHESTER – HEILIG-GRAB-KAPELLE

Baugeschichte und Architektur

Seit der Krönung des sächsischen Königs Alfred des Großen (848–899) wird Winchester permanente Residenz englischer Könige und englische Hauptstadt, in deren Kathedrale mehrere Könige gekrönt worden sind, so



auch Wilhelm der Eroberer, obwohl er London als Hauptstadt wählt und dort auch zum ersten Mal gekrönt wird. Nach der Invasion lassen die neuen Herrscher zahlreiche neue Kirchen erbauen, Klöster gründen und Bischofssitze einrichten, denen mehrheitlich normannische oder pro-normannisch gesinnte Würdenträger vorstehen. Im Zuge dieser umfangreichen Maßnahmen wird auch der Neubau der Kathedrale von Winchester geplant mit dem Ziel, die sächsische Großkirche mit den Reliquien des St. Swithun zu ersetzen. Die Bauarbeiten für die normannische Kirche werden ab 1079 unter Bischof Walkelyn (gest. 1098) aufgenommen und 1093 mit der Schlussweihe abgeschlossen. Im Jahr 1086 nehmen Benediktinermönche die östlichen Gebäudeteile mit dem Querhaus in Gebrauch⁶⁸³. Im selben Jahr beginnt die Niederlegung der sächsischen Vorgängerkirche. Zwischen 1100 und 1107 stürzt der Vierungsturm ein, der jedoch alsbald wieder aufgebaut wird. In den Jahren 1189–1204 entsteht der Retrochor mit abschließender Marienkapelle. In den folgenden Jahrhunderten werden mehreren Umbauten an der Kathedrale vorgenommen.

Bischof Walkelyn lässt eine dreischiffige Säulenbasilika mit elf Jochen, Emporen, dreischiffigem Querhaus und Umgangschor errichten. Nach Westen hat ein kurzer Querbau mit (wahrscheinlich) Doppelturmfassade das Langhaus abgeschlossen. Das Querschiff der normannischen Kirche, in dem mächtige Bündelpfeiler und kurze Säulen von der ursprünglichen Innenarchitektur zeugen, ist noch teilweise erhalten. Im letzten Viertel des 12. Jh. wird die Heilig-Grab-Kapelle zwischen die nördlichen Vierungspfeiler eingefügt. Die mehrfachen baulichen Veränderungen betreffen nur die äußere Architektur der Kapelle.

⁶⁸³ Gem 1983, S. 2

Monumentalmalerei

Innenliegende Wände und das erst später eingebaute Kreuzrippengewölbe⁶⁸⁴ sind ursprünglich flächendeckend mit Fresken vom Ende des 12. Jh. und Beginn des 13. Jh. ausgemalt gewesen, von denen heute nur noch die Bilder an der Ostwand – wenn auch beschädigt – erhalten sind, die Darstellungen an Süd- und Westwand sind nur als Fragmente erkennbar und kaum zu deuten.

Die östliche Innenwand der Kapelle zeigt Begebenheiten von Tod und Auferstehung Christi. Im oberen Bildstreifen ist die „Kreuzabnahme“ gegeben (Abb. 85). Im Zentrum steht das in der Erde befestigte Kreuz mit ausladendem Querbalken. Die Arme des Heilands sind vom Kreuz gelöst. Joseph von Arimathäa umfängt von hinten den ausgemergelten Körper des Jesu Christi, sein Oberkörper ruht in den Armen der Gottesmutter. Auf der linken Seite löst Nikodemus mit einer Zange die Nägel aus den Füßen des Herrn. Die hinter und links von ihm stehenden Figuren können wegen Beschädigung des Freskos nicht identifiziert werden, vermutlich handelt es sich um Johannes und Maria Magdalena⁶⁸⁵. Ein ornamentierter Fries trennt das Bild vom unteren Register, in dem drei ineinander übergehende Begebenheiten geschildert werden. Die zentrale Darstellung ist die „Grablegung“. In der Bildmitte symbolisiert eine Arkade mit Architekturbekrönung die Grabeshöhle; Joseph von Arimathäa am Kopfende und ein weiterer Mann, bei dem es sich wie bei der „Kreuzabnahme“ um Nikodemus handeln könnte, legen den teilweise mit einem Grabtuch bedeckten Leichnam des Gottessohnes in den Sarkophag. Maria steht hinter dem Sarg und legt die linke Hand des Sohnes an ihre Wange, während ein Mann die Beine Jesu Christi salbt. Über der Gruppe der Trauernden schwingt ein von links oben heranfliegender Engel ein Weihrauchgefäß. Am rechten äußeren Rand der Grabeshöhle ist eine Abbeviatur der „Auferstehung“ gegeben. Der Engel sitzt in typischer Haltung, die weiter unten ausführlich beschrieben wird, auf dem Sarkophag und weist nach links auf den Verstorbenen. Von rechts nähern sich die trauernden Marien, deren Anzahl wegen einer großen Schadstelle nicht zu nennen ist. Am linken Bildrand sind Bruchstücke von „Christus in der Vorhölle“ dargestellt. Erkennbar ist die nach links gebeugte Haltung des Auferstandenen, der die rechte Hand den Seelen der Toten entgegenstreckt, während er in der linken die Kreuzfahne hält. Die übergangslose Aneinanderreihung dieser drei Szenen mit der „Grablegung“ im Zentrum ist äußerst ungewöhnlich.

⁶⁸⁴ Park 1983, S. 38

⁶⁸⁵ Ebd., S. 39

Die Fresken an der Südwand sind so stark beschädigt, dass sie nicht zur Beschreibung und stilistischen Beurteilung herangezogen und daher nur skizziert werden können. Die Wand ist durch einen Pfeiler in zwei flache Nischen mit rundbogigem oberem Abschluss unterteilt, die Reste figürlicher Malerei aufweisen. Es handelt sich um den fein ausgearbeiteten Kopf eines alten Mannes mit Bart und Krone, dessen Identität nicht zu klären ist. Darunter befinden sich Fragmente einer mehrere Szenen umfassenden stark in Mitleidenschaft gezogenen Vorzeichnung. Am westlichen Pfeiler ist eine weitere Sinopie erkennbar, die Park als ein groteskes Tier („grotesque creature“) bezeichnet⁶⁸⁶.

Stil und Datierung

Die Beweglichkeit der Figuren entspricht in hohem Maß körperlicher Wirklichkeit. Bei den Gewändern mit lebhafter Binnenzeichnung folgt der Künstler von Winchester dem Stil der Mosaiken von Monreale. Der dynamische Stil und die kunstvoll übertriebene Bewegtheit der Figuren in Monreale verschmelzen mit englischer Bildtradition wie sie etwa der Maler of the Morgan Leaf in der Winchester-Bibel vertritt⁶⁸⁷. In der Ausführung von Draperie und Figuren stehen die Fresken stilistisch zwischen dem sizilianischen Mosaik und dem Ingeborg-Psalter. Der Künstler des Gebetbuches ist in der Stoffbehandlung der klassischen Antike verpflichtet, an der sich etwa zur gleichen Zeit Maler und Bildhauer in Zentralfrankreich und Goldschmiede im Rhein-Maas-Gebiet orientieren.

In ikonographischer Hinsicht rekurren die Fresken auf byzantinische Wiedergaben. Gleichzeitig fällt beim Vergleich der Abbildungen in Winchester und im etwa zeitgleichen Ingeborg-Psalter bei gänzlich unterschiedlichen Stilauffassungen bei der Verwendung ikonographischer Elemente eine fast wörtliche Übereinstimmung auf. Diese Beobachtung bezieht sich im Besonderen auf die Darstellungsweise von Maria, Jesus Christus und Joseph von Arimathäa. Die Gruppe zeigt in beiden Kunstwerken bei Stellung, Haltung und Mimik fast völlige Konvergenz. Unerhebliche Abweichungen finden sich in der Beinstellung des Joseph von Arimathäa (in Winchester ist das Standbein das rechte, im Ingeborg-Psalter das linke Bein), im Fresko entfernt der stehende Nikodemus den rechten Nagel aus dem rechten Fuß, in der Miniatur kniet er barhäuptig

⁶⁸⁶ Ebd., S. 41

⁶⁸⁷ Bussby 1979, S. 21

vor dem Kreuz und zieht den linken Nagel heraus. Trotz weiterer geringfügiger Unterschiede kann für beide Kunstwerke auf eine gemeinsame Vorlage geschlossen werden.

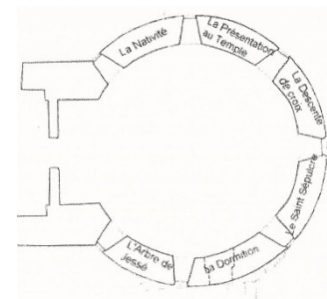
Das Motiv der Kreuzabnahme, in der die Nägel aus beiden Händen des Herrn entfernt sind, Maria die rechte Hand des Sohnes an ihre Wange legt, Joseph von Arimathäa den Heiland mit beiden Armen umfängt, während Nikodemus die Nägel aus den Füßen des Gekreuzigten herauszieht, ist seit ottonischer Zeit im Westen bekannt (s. unten Kapitel „Ikonographie“). Seine Verbreitung im englischen Machtbereich und im sizilianischen Königreich im letzten Viertel des 12. Jh. lässt darauf schließen, dass die wohl ursprünglich byzantinische Darstellungsweise ihren Weg aus dem Süden nach Nordwesten genommen hat.

Die älteren Fresken in der Heilig-Grab-Kapelle, die als das bedeutendste Zeugnis englischer mittelalterlicher Wandmalerei gelten⁶⁸⁸, datieren in die Zeit um 1180, für die jüngeren Wandbilder wird das frühere 13. Jh. (um 1220) angenommen.

KAPELLE SAINT JEAN DU LIGET

Gründungsgeschichte

Frühe Quellen berichten, dass die kleine Rundkapelle das erste Gebäude auf dem Areal gewesen sei und von den Benediktinermönche von Villeloin den Kartäusern übertragen worden sei⁶⁸⁹. Der Zeitpunkt der Schenkung ist nicht überliefert. Andererseits soll nach einer Stiftungsurkunde der englische König Heinrich II. der nach seiner Krönung mehrere Klöster in seinem Stammland



Touraine gegründet hat, im Jahr 1178 das Karthäuserkloster Le Liget gestiftet haben. Ob die Übertragung des Geländes der Stiftung des Königs vorangegangen ist, kann nicht mehr geklärt werden. Es ist jedoch denkbar, dass die Stiftung des Königs sich auf die Gebäude bezogen hat. Die Vermutung, er habe die Gründung als Sühneakt für die Ermordung Thomas Becketts vorgenommen und dass das Kloster eine Reliquie des hl. Thomas Becket besessen habe⁶⁹⁰, ist durch keinerlei Quellen belegt. Ein großer Teil des Klosters ist während des Hundertjährigen Krieges und der Religionskriege in England und seinen französischen Gebieten zerstört worden. Auch die Annahme,

⁶⁸⁸ Park ebd., S. 38

⁶⁸⁹ Meunier 2011, S. 7

⁶⁹⁰ Munteanu 1978, S. 21

König Johann Ohneland (1167–1216, König seit 1199) habe die Kapelle während seiner kurzen Regierungszeit und vor dem Verlust der englischen Besitzungen nördlich der Loire (bis 1206) errichten lassen, ist nicht nachprüfbar. Nur die kleine Rundkapelle im Osten der Chartreuse Le Liget und ein im 18. Jh. erbautes Portal sind erhalten. Auch über Bestimmung und Funktion der Kapelle lassen sich keine Angaben machen. Ob es sich um den östlichen Bereich der Klosterkirche oder eine Andachtskapelle handelt, ist nicht überliefert. Die Architektur geht auf die Grabeskapelle in Jerusalem zurück.

Monumentalmalerei

Die kreisrunde Innenwand ist mit sieben Fenstern unterteilt, zwischen denen sich sechs hochrechteckige Register mit im Wesentlichen noch erkennbarer Malerei befinden. Es ist nicht mehr feststellbar, ob und wie die beiden rechteckigen Flächen rechts und links des westlichen Durchgangs (möglicherweise zur Kirche führend) ausgemalt gewesen sind. Der gleiche Befund gilt für das gekuppelte Gewölbe. Dort sind bei der Freilegung Mitte des 19. Jh. Reste mittelalterlicher Bemalung sichtbar geworden, die als Füße und Teile von Draperien erkannt worden sind. Ihr Maßstab lässt darauf schließen, dass die Figuren der ursprünglichen Deckenbilder in ihrer Größe denjenigen an den Wänden entsprochen haben.

Trotz ihres schlechten Zustands sind die Themen dieser Fresken erkennbar. Die Wandbilder schildern Szenen aus dem Leben Jesu und der Gottesmutter; sie sind im Uhrzeigersinn von Nordwesten nach Südwesten zu lesen.

Ausgangspunkt ist die „Geburt Christi“. Maria ruht auf einem Lager, die rechte Hand unter dem Kopf. Mit der Linken weist sie auf das in der Krippe liegende Kind, das von Ochs und Esel „eingerahmt“ ist. Ganz links sitzt Joseph, der die Szene betrachtet. Die folgende „Darstellung im Tempel“ entspricht in ikonographischer Hinsicht der überlieferten Konvention. Von rechts treten Maria und Joseph an den Altar, links des Opfertisches empfängt Simeon mit verhüllten Händen das Jesuskind. Eines der besterhaltenen Fresken zeigt die „Kreuzabnahme“ (Abb. 87). Trotz teilweise erheblicher Schadstellen ist das Wandbild noch gut lesbar. Christus ist mit dem linken Arm und beiden Füßen an das Kreuz mit breitem überlangem Querbalken genagelt. Er hat die Augen geschlossen, sein Kopf ist auf die rechte Schulter gesunken. Maria umfasst mit beiden Händen von hinten seinen bereits vom Kreuz gelösten rechten Arm, an den sie trauernd das Gesicht schmiegt. Joseph von Arimathäa umschlingt mit beiden Armen den

Leib des Heilands von der rechten Seite und hat seinen Kopf eng an den herabsinkenden Körper des Heilands gelegt, um ihn stützen. (Die beschriebenen Motive der Gottesmutter und des Joseph v. A. sind im Winchester-Psalter vorgegeben und wiederholen sich in zahlreichen weiteren Kunstwerken wie z. B. in St. Maria Lyskirchen in Köln, (s. unten im Kapitel Ikonographie) Auf der linken Seite hat Nikodemus dem Kreuz den Rücken zugewandt und reckt sich links oben, um den Nagel aus der linken Hand des Verstorbenen herauszuziehen. Am linken Bildrand steht Johannes d. E. mit geneigtem Kopf und legt die rechte Hand im Trauergestus an die Wange. Südlich des Ostfensters ist die „Auferstehung“ gegeben, symbolisiert durch die drei Frauen, die am Ostermorgen das Grab besuchen. Der Engel sitzt auf einem Steinblock (Sarkophag) und weist nach links auf die leere Grabeshöhle, von deren Decke eine Lampe herabhängt. Im Süden zeigt das fünfte Bild den „Marientod“. Maria liegt von links nach rechts ausgestreckt auf dem Totenbett, an dessen Fuß- und Kopfende sich die Jünger versammelt haben. Hinter dem Lager steht der Gottessohn. Während er nach links auf die Verstorbene blickt, hält er mit beiden Händen die Seele Mariens nach rechts oben. Im sechsten Fresko ist die „Wurzel Jesse“ mit ungewöhnlicher Ikonographie dargestellt. In der rechten Bildhälfte thront die anbetende Gottesmutter als Stamm, aus deren Kopf zwei Zweige erwachsen. Über dem Kopf Mariens ist die Halbfigur Jesus Christus als Blüte aufgefasst. Über seinem Kopf fliegen sieben Tauben auf sein Haupt herab. In der linken Bildhälfte sitzt Jesse auf einem Thron, er hält in seiner rechten einen Lilienstrauß. Über diesem Register verläuft ein breiter Fries mit Büsten der Propheten; die Bilder sind durch Mäander voneinander unterschieden. Diese Interpretation des Themas soll auf einen Kommentar des hl. Hieronymus zurückgehen⁶⁹¹. Der Künstler hat die Laibungen der sieben Fenster und den Raum unterhalb der Fenster mit Bildern von Heiligen ausgeschmückt, deren Identität nur noch erraten werden kann.

Stil und Datierung

Schlanke hohe Figuren sind in weite Gewänder mit graphisch überbetonter Binnenzeichnung gehüllt. Durch den lebhaften Linearismus entstehen zahlreiche Zug- und Tütenfalten. Diese Malweise begegnet sowohl in Zentralfrankreich als auch in den Wandbildern von Winchester. Dort fallen die Stoffe jedoch schlanker und stellen so die Bewegungen der Dargestellten plausibler dar. Die Kleidung der Heiligen ist stoffreicher

⁶⁹¹ Meunier ebd., S. 36

als die in den christologischen Bildern. Der Kontour ist vielfach durchbrochen, die Draperie mündet – soweit die Fragmente eine Beurteilung zulassen – in Zacken und Bau-schungen.

Die stilistische Nähe der Fresken von Le Liget zu denjenigen in der Heilig-Grab-Kapelle von Winchester und die Entstehung von Kloster und Kapelle (zwischen 1176/78 und 1189) durch englische Stifter lassen eine Annahme der Entstehungszeit der Wandbilder um 1180–1190 zu. Für diese Datierung spricht auch die Verwendung von Tuffstein als Baumaterial mit seinen besonderen Eigenschaften, die beim Auftragen des Verputzes und geplanter Ausmalung zu berücksichtigen gewesen sind. Die von Munteanu vorgeschlagene Frühdatierung (1130–1140) ist aus mehreren Gründen nicht haltbar: Sowohl die Stiftungsurkunde als auch die Stilmerkmale schließen eine frühe Ausmalung aus.

SAINT JULIEN DU PETIT QUÉVILLY

Die königliche Kapelle in Petit Quévilly wird vorgestellt, obwohl die Deckenmalerei nicht dem Zackenstil zuzuordnen ist. Sie lässt jedoch einen Blick auf die Vielfältigkeit englischer Kunst im ausgehenden 12. Jh. und auf die Rezeption verschiedener Malweisen und Bildmotive im englischen Herrschaftsbereich zu.

Baugeschichte und Architektur

Die Kapelle St. Julien, die heute als freistehendes Gebäude auf einem Platz in einem Ortsteil von Rouen steht, hat ursprünglich seit dem 12. Jh. zu einer Reihe von Gebäuden gehört, die an dieser Stelle seit Ende des 11. Jh. errichtet worden und Bestandteil des Jagdgebietes der Herzöge der Normandie im Park von Rouvray gewesen sind. Der Name der Ansiedlung ist seit 1030 bezeugt⁶⁹². In unmittelbarer Nähe dieses Jagdgebietes hat Heinrich II. Plantagenet im Jahr 1160 seinen königlichen Landsitz mit der Kapelle Notre Dame, die sich in unmittelbarer Nähe der Wohnhäuser befunden haben soll, errichten lassen⁶⁹³. Von 1183 an wandelt der englische König seinen Landsitz wegen zahlreicher Erkrankungen in der Normandie in ein Lepra-Krankenhaus für junge Edelfräulein aus der Region um.

⁶⁹² Inventaire Général des monuments et des richesses artistiques de la France, Bd. 96, S. 1

⁶⁹³ Ebd.

Die Kapelle hat ein kurzes, dreijochiges und tonnengewölbtes Langhaus, ein verkürztes Joch mit sechsteiligem Kreuzrippengewölbe über dem Sanktuarium und eine halbrunde Apsis. Der dreifach profilierte Triumphbogen scheidet das Langhaus vom Sanktuarium, der kleinere Apsisbogen ist ebenfalls dreifach profiliert. Die Nord- und Südwand sind dreifach durchfenstert, die Apsis zeigt vier Fenster. Beide Bögen zeigen Reste von Bemalung. Alle Wände sind mit Blendarkaden geschmückt, die mit dreifachen Zickzackbögen überfangen sind und auf monolithischen eingestellten Säulen mit Kompositkapitellen unter schmucklosen Kämpfern ruhen.

Monumentalmalerei

Die Kappen des spitzbogigen, sechsteiligen Kreuzrippengewölbes der Apsis sind reich mit Secco-Malerei ausgestaltet, die 1895 freilegt worden ist⁶⁹⁴. Alle Bilder sind in Medaillons eingefügt; in der südlichen und nördlichen Gewölbekappe, die mit einer Kreuzrippe unterteilt sind, befinden sich je zwei Medaillons, in der westlichen und östlichen je drei Medaillons, in denen Teile der Heilsgeschichte bis zur Taufe Christi in zusammenhängenden Szenen erzählt werden. Die Zwickel sind mit Pflanzenornamenten ausgeschmückt.

Die Schilderung beginnt im Osten mit der „Heimsuchung“ im oberen Medaillon. Im Südosten ist die „Verkündigung an Maria“ gegeben mit stark beschädigtem Gabriel. Maria sitzt vom Engel abgewandt und blickt ihm über ihre rechte Schulter entgegen. Daneben ist die „Geburt Christi“ zu sehen mit einem bemerkenswerten ikonographischen Detail, nämlich der Abwesenheit von Joseph (Abb. 88), ein Motiv, das später auch in St. Maria Lyskirchen in Köln begegnet. Die völlig vom Kind abgewandte Gottesmutter ist auch in St. Kunibert in Köln zu finden. Daran schließen sich im Norden die Erzählung der „Drei Magier mit dem Stern“ und im Nordwesten die „Drei Magier vor Herodes“ an. Im ersten Bild reiten die Magier auf galoppierenden Pferden und weisen auf den Stern. Daneben stehen die drei Magier unter einer Architekturabbeviatur rechts vor dem König und berichten ihm von der Geburt des Kindes. Herodes sitzt auf seinem Thron, hat das rechte Bein über das linke geschlagen und stützt sich mit der rechten Hand auf dem Knie ab. Hinter dem Thron steht ein farbiger Sklave. Bezüglich der Ikonographie ist die Reise der Weisen in Bezug zu den sehr ähnlichen Darstellungen im Winchester-Psalter (British Library, MS Cotton Nero C.IV., fol. 12) und im Ingeborg-Psalter zu setzen. Im Westen ist im oberen Medaillon die thronende Maria als

⁶⁹⁴ Ebd., S. 2

Himmelskönigin zu sehen. Mit der linken Hand umfängt sie das Jesuskind auf ihrem Schoß. Beide blicken nach rechts unten auf die vor ihnen knienden und stehenden Könige, die ihre Geschenke darbringen. Im daneben stehenden konzentrischen Kreis erleben die drei Magier ihren Traum. Sie ruhen zu dritt auf einem Lager, von links oben schwebt ein Engel mit Spruchband heran. Die Schilderung der Episoden aus dem Leben Christi wird in zwei Medaillons im Süden abgeschlossen. Im Südwesten ist die „Flucht nach Ägypten“ wiedergegeben. Maria reitet auf einem Maultier, in ihrem linken Arm hält sie das Jesuskind, das sie gerade nährt und innig anblickt. Vornweg führt Joseph das Tier am Zügel nach links und wendet sich über die rechte Schulter zu seiner Familie um. Über der linken Schulter trägt er an einem Stecken die Habseligkeiten. Nach Osten schließt sich die „Taufe Christi“ an. Jesus steht bis zur Brust in einem Wasserberg – dem Jordan –, zu seinen Füßen springen Wassertiere empor. Er hält die rechte Hand vor die Brust, die linke bedeckt den Unterkörper. Rechts des Heilands steht Johannes in Schrittstellung auf gleicher Höhe mit Jesus, sein härenes Gewand klafft bis zu den Oberschenkeln auf. Johannes tauft den Gottessohn mit der rechten Hand. Am linken Flussufer steht nur ein Engel mit dem Gewand des Herrn. Aus den Wolken senkt sich der Heilige Geist in Gestalt einer Taube auf den Sohn herab.

Stil und Datierung

Der vermutlich königliche Ursprung der Kapelle führt dazu, stilistische Vergleiche mit zeitgenössischer englischer Kunstproduktion zur Zeit der Plantagenets vorzunehmen. Gesichter, Haartrachten, Hände und Handhaltungen sowie Körperhaltungen, Füße und teilweise die Ornamentik sind auch in der Kunst am Niederrhein Anfang des 13. Jh. zu finden. Zwischen der Malweise von Petit Quévilly und derjenigen am Niederrhein ist geographisch der Ingeborg-Psalter anzusiedeln, der wohl in den 80er-Jahren des 12. Jh. entstanden ist. Anklänge an Feuchtfaltenstil englischer Herkunft wie z. B. im Winchester-Psalter und in der Winchester-Bibel sind zugunsten reicher drapierter Stoffe gewichen, die in dichten weichen Falten den natürlichen Bewegungen folgen und große Nähe zum klassisch-antiken Stil im Ingeborg-Psalter und zu den Kunstwerken des Nikolaus von Verdun erkennen lassen. Gleichmaßen deuten Figuren- und Stoffbehandlung auf die englische Handschrift hin (Miniatur zum Hohen Lied). Die wiederholte Darstellung der drei Magier scheint den königlichen Auftraggeber zu bestätigen. Diese Annahme würde eine Datierung der Monumentalmalerei später als

1183 verbieten, das Jahr, in dem Heinrich II. seinen Landsitz aufgegeben hat und die Namensgebung der Kapelle von „Unserer Lieben Frau“ in „St. Julien“ geändert worden ist. Die Auffassung der Gewänder der drei Weisen entspricht der am englischen Hof zwischen 1175 und 1185 gebräuchlichen Mode⁶⁹⁵. Diese zeitliche Übereinstimmung stützt die These einer Datierung der Gemälde im letzten Viertel des 12. Jh. Munteanu hingegen geht davon aus, dass die Fresken unmittelbar nach Erbauung der Kapelle entstanden sind⁶⁹⁶.

Wegen des geringen Bestands an englischer Monumentalmalerei des ausgehenden 12. Jh., in der die Hinwendung zu einer veränderten Stilauffassung zutage tritt – mit Ausnahme der Kathedrale von Winchester und der Kapelle Saint Jean du Le Liget – werden im Folgenden zwei Beispiele aus den Bereichen Buchmalerei und Ikonographie vorgestellt.

Der bis dahin unbekannte Evesham-Psalter (London, British Library, Add. MS 44874) ist erst im Jahr 1931 entdeckt worden. Das aus 284 Seiten bestehende Buch, von denen etwa 40–50 nicht original sind, gilt als der Höhepunkt englischer Buchmalerei aus der Mitte des 13. Jh.⁶⁹⁷. Auf dem Blatt fol. 6 ist die „Kreuzigung“ dargestellt. Das Kreuz ist als Baum interpretiert, als (*arbor vitae*), auf dessen Querarm zwei Engel als Halbfiguren die Symbole von Sol und Luna in Händen halten. Maria ringt klagend die Hände vor der Brust, Johannes hat seinen Kopf tief zur Seite geneigt und die rechte Hand trauernd an die Wange geschmiegt. Die rechte Hüfte des ausgemergelten Heilands ist stark eingeknickt. Nach zeitgenössischer gotischer Darstellungsweise sind die Figuren überschlang und biegsam; Johannes steht in extremem Kontrapost, wobei er den linken Fuß weit vorstreckt und nach außen dreht.

Das Lendentuch Christi und die Gewänder folgen den Bewegungen, betonen teilweise Gliedmaßen und Gelenke, eine Technik, die aus der Winchester-Bibel (Master of the Genesis und Master of the Amalekite) bekannt ist. Der Stoff liegt in vielfältigen Zacken-, Tüten- und Muldenfalten. Besonders das Lendentuch des Heilands kann als englische Interpretation des Zackenstils verstanden werden. Stilistische Anklänge an das Kreuzigungs-Fresko in der Taufkapelle von St. Kunibert sind unverkennbar.

⁶⁹⁵ Inventaire ebd., S. 11

⁶⁹⁶ Munteanu ebd., S. 124

⁶⁹⁷ Turner 1964, S. 23

Ein ikonographischer Hinweis darauf, dass zwischen England und Köln nicht nur kirchliche, politische und Handelsbeziehungen bestanden haben, findet sich bei einem Vergleich zweier ikonographischer Besonderheiten. Bei Tristram⁶⁹⁸ ist das Fragment einer Wandmalerei veröffentlicht, die sich ehemals in der Kirche St. Edward in Winterbourne Dauntsey (Grafschaft Wiltshire) im Süden Englands befunden hat, die im 19. Jh. niedergelegt worden ist. Gezeigt wird eine Darstellung der „Verkündigung an Maria“ (Abb. 89) mit dem im mittelalterlichen Westeuropa wenig verbreiteten Bildinhalt der Maria als *Zoodochos Page* oder *Platytera*. In der linken Bildhälfte steht Maria mit geneigtem Kopf und deutet mit ausgebreiteten Händen auf einen vor ihr stehenden vasenartigen Brunnen, aus dem Lilien erwachsen. Von rechts nähert sich der Erzengel, der mit der rechten Hand auf die Taube über dem Kopf der Jungfrau zeigt. Hinter Maria ist die Abbeviatur einer „Heimsuchungs“-Szene gegeben. Die Datierung ist ungewiss, wird bei Tristram⁶⁹⁹ mit dem ersten Viertel des 13. Jh. angegeben. Die Unbeweglichkeit der Figuren, der schlichte Faltenwurf und die Einfachheit des Gebendes lassen eher an die 1180er-Jahre des 12. Jh. denken. In sehr ähnlicher Konzeption ist die „Verkündigung“ in der südöstlichen Gewölbekappe des östlichen Jochs in St. Maria Lyskirchen (Abb. 90; um 1220) ausgeführt. Über der Personengruppe wölbt sich eine Doppelarkade, die in der Mitte von einer Säule getragen wird. Zwischen Maria und dem Verkündigungengel steht ein steinerner Brunnen, der wohl auch als prunkvolle Vase aufgefasst werden könnte, auf Schaft und Sockel, auf dem zwei Löwen liegen. Aus der Brunnenschale wachsen vier Lilien aus einem gemeinsamen Pflanzenstängel. Die seltene Wiedergabe der „Verkündigung“ an einem Brunnen oder an einer Quelle ist frühbyzantinischen Ursprungs, gilt bei den Kirchenvätern als gebräuchliches Sinnbild für die Unbeflecktheit Mariens. Das Symbol kann unterschiedlich gedeutet werden. Der Brunnen kann als Verkörperung der Reinheit der Jungfrau, die den Schöpfer gebären wird, und damit als Zeichen kommender Erlösung, als Unschuld Mariens, die dem Heiligen Geist als Gefäß dient, als Quell des Lebens verstanden werden⁷⁰⁰. Vase oder Brunnen in Verbindung mit dem Mariensymbol der Lilien scheint die Reinheit der Gottesgebälerin hervorzuheben. In einem Blatt aus dem Psalter Heinrichs des Löwen, der vor 1189 entstanden sein soll (London, British Library, Ms Lansdowne 381 I, fol 7v⁷⁰¹), erwächst zwischen den Spruchbändern von Gabriel und der Jungfrau eine

⁶⁹⁸ Tristram 1957, Abb. 67

⁶⁹⁹ Tristram ebd.

⁷⁰⁰ Lexikon der Ikonographie 1968/94, Bd. 1, Sp. 330–336

⁷⁰¹ Heinrich der Löwe und seine Zeit, Bd. 2, S. 214, Abb. 111

Lilie, auf deren oberster Blüte die Taube des Heiligen Geistes sitzt. In den zahlreichen Verkündigungsdarstellungen, die im Zusammenhang mit dieser Arbeit gesichtet worden sind, sind die drei Bilder die einzigen, in denen das Liliensymbol auftritt.

VII.11. Köln – Soest – Braunschweig – England

Im letzten Viertel des 12. Jh. wirken vier Monarchen und Fürsten mit unterschiedlichen Interessen am Werdegang des Herzogtums Sachsen und seiner Bindungen mit: Kaiser Friedrich I. Barbarossa, der Kölner Erzbischof Philipp von Heinsberg, Heinrich der Löwe, Herzog von Sachsen und Bayern, sowie Heinrich II. Plantagenet. Nach dem Tod des Kaisers (1190), des Kölner Erzbischofs, Heinrichs des Löwen (1195) und des englischen Königs Richard Löwenherz (1199) entstehen veränderte politische Allianzen.

Schon seit der Mitte des 12. Jh. haben Kölner Erzbischöfe durch Eigenbesitz, Zukäufe, Lehen und Klöster kleinere Teile im Westen des Herzogtums Westfalen unter ihre Kontrolle gebracht⁷⁰², die besonders Philipp von Heinsberg auszuweiten gedachte. Systematisch durchsetzt er sächsisches Gebiet mit weiteren Kölner Besitzungen. Die Politik der Ausdehnung nach Osten setzt der Kölner Erzbischof bis zum Prozess gegen Heinrich den Löwen ungehindert fort, an dessen Eröffnung er wohl maßgeblich mitgearbeitet und an dessen Ausgang er ebenso wegweisend mitgewirkt hat. Dabei kommt ihm seine Doppelrolle als Reichskanzler und Vertrauter des Kaisers und als Kölner Erzbischof zugute.

In der Politik der Erzbischöfe von Köln spielt Westfalen seit alters her eine bedeutende Rolle. Bezeichnenderweise trägt das erste Kapitel einer Arbeit Leidingers denn auch die Überschrift: „Soest als Nebenresidenz der Kölner Erzbischöfe“⁷⁰³; damit ist die Bedeutung Soests für das Kölner Erzstift in aller Kürze treffend umrissen. Schon unter Bischof Kunibert (625–639) soll Soest erworben worden sein, das fortan zur wichtigsten Etappe Kölns auf seinem Weg nach Osten wird⁷⁰⁴. Spätestens jedoch seit den Sachsenkriegen Karls des Großen ist Soest dem Erzbistum einverleibt. Der Kaiser gewährt den Kölner Erzbischöfen größtmöglichen Einfluss durch die Übertragung des

⁷⁰² Weinfurter 1993, S. 471

⁷⁰³ Leidinger 1981, S. 85

⁷⁰⁴ Engel 1966, S. 134

Gebietes zwischen Ruhr und Lippe und von Südwestfalen. Der Macht- und Herrschaftsbereich Kölns erstreckt sich nun bis weit in den Osten Westfalens hinein⁷⁰⁵. Für Kölner Erzbischöfe wird Soest bald zum wichtigsten „Stützpunkt“ für ihre Machtausübung, zu einer „Tochterstadt“⁷⁰⁶. Als Residenz wählen die rheinischen Kirchenoberen den alten Soester Königshof, an den sie später ihre Pfalz anbauen und die sie bis zu einem Neubau (ab 1178) unter Philipp von Heinsberg (1167–1191) an anderer Stelle beibehalten. Seit Beginn des 13. Jh. gehören die Pröpste von St. Patrokli, das im 10. Jh. von Erzbischof Bruno von Köln gegründet worden ist, dem Kölner Priorenkolleg, d. h. dem Beraterkollegium des Erzbischofs⁷⁰⁷ an. Es bildet sich ein intensiver Wirtschaftsaustausch zwischen Köln und Westfalen aus. Eine wichtige Fernstraße führt über das Bergische Land und schließt an die alte Heerstraße, den Hellweg⁷⁰⁸, an, der von Köln nach Osten und Nordosten führt und an dem Soest liegt. Dieser Verkehrsweg spielt für den Gütertransport von Westen nach Osten (und in umgekehrter Richtung) eine wichtige Rolle. Soest profitiert von seiner engen Bindung an Köln, indem es sich dessen Handelsmonopol im England-Handel zunutze macht. In mehreren Urkunden, in denen Handelsprivilegien gewährt werden, ist die Gleichstellung von Köln und Soest bezeugt⁷⁰⁹.

Nachdem der Kölner Erzbischof im Jahr 1180 durch geschicktes Taktieren nach der Entmachtung Heinrichs des Löwen die westfälische Herzogswürde für sich und seine Nachfolger erwirbt und die Stadtherrschaft über Soest festigt, wird die Stadt territorial noch stärker an das Kölner Erzstift gebunden. Nun erstreckt sich das Machtgebiet Kölns bis südlich der Lippe und über das Bistum Paderborn hinaus. Zusätzlich spricht ihm Kaiser Friedrich I. das Gebiet zwischen den Bistumsgrenzen von Paderborn und der Weser zu. Philipp von Heinsberg sichert die Übertragung durch Zukäufe, Befestigungen und geschickte Lehensvergabe. Der Zugewinn an Land und Rang (Doppelherzogtum) bedeutet für den Kölner einen ungeheuren Zuwachs an Macht und Einfluss sowohl in der Reichspolitik als auch in der Bündnispolitik mit anderen Mächten wie z. B. England. Für Soests Wirtschaft und Handel entstehen aus dieser Situation nur Vorteile: Um 1200 hat die zum großen Teil für die Ausfuhr bestimmte Wollweberei in Soest stark an Bedeutung zugenommen. Daneben wird mit in dieser Hellweg-Region gewonnenem Salz, mit Getreide sowie Eisenerzeugnissen aus Sieger- und Sauerland

⁷⁰⁵ Stehkämper 1973, S. 347

⁷⁰⁶ Ebd., S. 350

⁷⁰⁷ Rütting 2001, S. 25

⁷⁰⁸ Untermann 1984, S. 10f

⁷⁰⁹ Stehkämper 1973, S. 353

gehandelt, die von Soester Schmieden für den Export u. a. nach England bearbeitet werden⁷¹⁰.

Die geschilderten historischen Fakten und Zusammenhänge rechtfertigen die Zuordnung westfälischer Kunst um und nach 1200 zur Kölner Monumental-, Buch- und Glasmalerei. Daher ist die These, dass Zackenstil entlang des Hellwegs von Osten nach Westen an den Niederrhein gelangt sei – wie in der kunstgeschichtlichen Forschung seit Haseloff allenthalben vertreten – in ihrer Ausschließlichkeit nicht haltbar. Es ist hingegen denkbar, dass Soest bzw. westfälische Kaufleute, bedingt durch ihre Handelsbeziehungen zu deutschen Städten an der Ostsee und zu Dänemark, die Kunst Sachsens kennengelernt haben und dass eventuell wechselseitige Anleihen gemacht worden sind.

Dafür spricht beispielhaft das Auftreten ikonographischer Motive in einer „Kreuzigung“, die spätestens seit 1100 bekannt und auf dem Fragment einer Epistylkone zu sehen sind, das im Katharinenkloster in Sinai aufbewahrt wird⁷¹¹ (Abb. 91). Die Besonderheiten der Wiedergabe begegnen im Psalter der Queen Melisande (Abb. 92; 1131–1143), im Kreuzigungsretabel aus Soest (Abb. 93; um 1230⁷¹²), modifiziert in der Grabeskirche in der Hohnekirche in Soest (um 1235⁷¹³) und im Goslarer Evangeliar (um 1240⁷¹⁴). Die Darstellungen weichen in mehreren Details vom verbreiteten Kanon ab. Allen Bildern ist die große Anzahl von Figuren gemeinsam, die rechts und links des Kreuzes versammelt sind (Ikone: 9; Psalter: 5; Hohnekirche: 13; Retabel: 10; Evangeliar: 7). Johannes steht rechts des Kreuzes bei der Gruppe der trauernden Frauen (nur in der Hohnekirche und auf dem Retabel sind vier Frauen zu sehen); die Dargestellten neigen voll Schmerz ihre Köpfe einander zu. Den Frauen gegenüber steht links des Kreuzes die figurenreiche Gruppe römischer Soldaten, jüdischer Zeugen und Anhänger Christi⁷¹⁵. Der römische Anführer trägt eine Kapuze (Psalter, Retabel, Hohnekirche, Evangeliar) und hält einen Schild in der Hand (Peristyl, Psalter, Hohnekirche, Retabel). In drei Bildern steht er vom Kreuz abgewandt und dreht den Oberkörper nach rechts zum Heiland (Peristyl, Psalter, Evangeliar). In den genannten Darstellungen sind die beiden mächtigen Postamente mit zwei Engeln ohne Vorbild; das Motiv von

⁷¹⁰ Ludorff 1905, S. 85

⁷¹¹ Cutler u. Spieser 1996, Abb. 225

⁷¹² Klössel 1996, S. 696

⁷¹³ Strohmann 1994, S. 570

⁷¹⁴ Kroos 1991

⁷¹⁵ Klössel ebd., S. 693

Ecclesia und Synagoge in Kreuzigungsbildern findet sich schon im Evangeliar Heinrichs des Löwen (fol 170 v; 1188), in einem Perikopenbuch aus Paderborn (Trierer Domschatz 142), das nach Swarzenski Ende des 12. Jh. entstanden ist⁷¹⁶, und in St. Kunibert. Auf beiden Buchseiten stehen Ecclesia und Synagoge rechts und links des Kreuzes, und die gekrönte Gottesmutter fängt das Blut aus der Seitenwunde Christi in einem Kelch auf. In stilistischer Hinsicht gehören die beiden Soester Bilder und das Evangeliar dem Zackenstil an; dem Soester Altarbild und dem Goslarer Evangeliar ist die auffallend sensible Zeichen- und Malweise⁷¹⁷ gemeinsam. Dennoch lassen sich die seit Langem beschworenen Kontakte zwischen der Soester Wand- und Tafelmalerie und Goslar auf die Benutzung gleichartiger Vorlagen reduzieren⁷¹⁸.

Die kleinteilige Gegenüberstellung ist notwendig gewesen, um die mehrfach geäußerte These von Übereinstimmungen zwischen den Soester Kunstwerken und der sächsischen Handschrift zu relativieren. Tatsächlich ist auch die Ausführung des Zackenstils in den Werken nicht einheitlich. Die gezeigten Beobachtungen stellen die Auffassung des Stiltransfers von Sachsen nach Westfalen und von dort weiter an den Niederrhein, wo Zackenstil nur langsam vorangegangen sei⁷¹⁹, infrage. In diesem Sinn hat schon Habicht konstatiert, dass die Änderungen im Sehen, in der Bildauffassung und in der malerischen Darstellung keineswegs in Niedersachsen geschaffen worden seien⁷²⁰. Das oben geschilderte Engagement Kölner Erzbischöfe im Herzogtum Westfalen und ihr dringliches Interesse, den westfälischen Machtbereich auszubauen und zu festigen, ist Ende des 13. Jh. größer gewesen als das der Welfen zuvor. Die kölnische Übermacht verdrängt auch in künstlerischer Hinsicht den ohnehin nicht sehr starken sächsischen Einfluss⁷²¹. Vor dem geschilderten historischen Hintergrund ist ein stilistischer Austausch, mit dem Anregungen aus dem Niederrheingebiet Soest erreichen und zur Wirkung kommen, zwischen den Regionen im Nordwesten naheliegend⁷²².

Eine Station am Hellweg respektive der Salzstraße ist die Stadt Braunschweig. Dort residiert der Herzog von Sachsen und Bayern, Heinrich der Löwe (1129/30–1195). Er heiratet im Jahr 1168 Mathilde Plantagenet, Tochter König Heinrichs II. von England

⁷¹⁶ Swarzenski 1931, Abb. 62

⁷¹⁷ Kroos 1991, S. 29

⁷¹⁸ Kroos 1978, S. 308f

⁷¹⁹ Behrend-Krebs 1994, S. 209

⁷²⁰ Habicht 1917, S. 277

⁷²¹ Kroos ebd.

⁷²² Söding 2002, S. 198

und Eleonore von Aquitanien. Die triumphale Heirat steigert Ansehen und politisches Gewicht des Herzogs im Reich und in Westeuropa, bringt ihm eine beträchtliche Mitgift ein, eröffnet nach seiner ersten Ehe die Aussicht auf einen männlichen Nachfolger und stärkt indirekt die Position des Kaisers, auf dessen Wunsch die Ehe zustande gekommen ist.

„Das gute Verhältnis zwischen Heinrich dem Löwen und Kaiser Friedrich I. zieht seit 1152 viele Jahre lang durch die Reichsgeschichte“⁷²³. Doch im Jahr 1176 weigert sich Heinrich, dem Kaiser Truppen für einen weiteren Italienfeldzug zur Verfügung zu stellen und selbst daran teilzunehmen. Durch den Treuebruch des Welfenherzogs wird das Verhältnis des Kaisers zu seinem Vetter, der ihm bis dahin stets zur Seite gestanden hat, zunehmend angespannt. Als *infidelitas* muss in den Augen Friedrichs I. die Ablehnung Heinrichs verstanden werden, ihn in einem erneuten Italienfeldzug militärisch zu unterstützen. Erzbischof Philipp von Köln, Reichskanzler und einer der wichtigsten Gefolgsleute des Kaisers, kehrt 1178 aus Italien zurück und ergreift die Initiative. Er betreibt die entscheidende Verschärfung in den gegen Heinrich gerichteten Auseinandersetzungen, indem er die Kämpfe gegen den Herzog organisiert und leitet. Sein Interesse gilt unverhohlen den sächsischen Besitzungen in Westfalen, und er verbündet sich mit mehreren sächsischen Adligen, um einen Prozess gegen den Welfen herbeizuführen. Dessen Weigerung, den Ladungen Folge zu leisten, mündet in eine abschließende Verhandlung, an deren Ende der Entzug der beiden Herzogtümer und weiterer Reichslehen, Reichs- und Kirchenbann stehen, er kann nur seine Eigengüter behalten. Seine von ihm beherrschten Gebiete werden der Verfügungsgewalt des Kaisers unterstellt⁷²⁴. Trotz Heinrichs Bemühungen leisten weder Heinrich II. Plantagenet noch der Schwiegersohn Waldemar von Dänemark in der prekären Situation Hilfe. Als Folge der Verurteilung muss Heinrich der Löwe das Reich verlassen, er geht mit seiner Familie ins Exil nach England. Der Welfenherzog und seine Familie – mit Ausnahme seines Sohnes Heinrich – verbringen die Verbannungszeit am englischen Hof. Erst jetzt schaltet sich der englische König ein, um die Dauer des Exils zu verkürzen. Im Jahr 1184⁷²⁵ begibt sich der Kölner Erzbischof auf eine vermeintliche Pilgerfahrt zum Grab des hl. Thomas Becket nach England. Doch vermutlich unternimmt er die Reise im Auftrag des Kaisers und mit Unterstützung des englischen Königs, um zwei Aufträge auszuführen. Zum einen soll er über eine Eheschließung einer Tochter

⁷²³ Weinfurter 1993, S. 465

⁷²⁴ Ebd., S. 457

⁷²⁵ Ebd.; Huffmann 2000, S. 111f

Friedrichs I. mit dem Sohn des Angeviners Richard Löwenherz verhandeln. Eine Verbindung zwischen dem Haus Plantagenet und den Staufern soll zum Wiederaufleben der bis dahin schwierigen Beziehungen zwischen England und dem Reich beitragen. Zum anderen ist es seine Aufgabe, auf Wunsch beider Monarchen eine Aussöhnung zwischen Heinrich dem Löwen und Barbarossa herbeizuführen. Gleichzeitig sucht der Bischof selbst die Beilegung seines Streits mit dem ehemaligen sächsischen Herzog, ohne dabei auf das Herzogtum Sachsen zu verzichten.

Kurz vor dem Tod Richards I. Löwenherz im Jahr 1199 entsteht eine politische Situation, die zu einer „Dreiecksbeziehung“ zwischen England, Köln und Braunschweig führt und die Besonderheit der Zusammenarbeit unterstreicht. Im Jahr 1197 stirbt der deutsche Kaiser Heinrich VI. unerwartet in Sizilien, dessen rechtmäßiger Nachfolger sein kleiner, am palermitanischen Hof lebender Sohn Friedrich ist. Es entsteht ein Machtvakuum. Der Bruder des Verstorbenen Philipp von Schwaben, den der Kaiser als Reichsverweser eingesetzt hat, meldet nach seiner Rückkehr aus Sizilien nach Deutschland sein Thronrecht an bis entweder zur Volljährigkeit des Kindes oder bis zum Verzicht auf den deutschen Thron vonseiten der Kaiserinwitwe Konstanze für ihren Sohn⁷²⁶. In diesen Ansinnen wird er von einem Teil der pro-staufischen Fürsten unterstützt. Doch die vorübergehende Thronvakanz ruft auch politisch anders motivierte Interessenten auf den Plan, wie z. B. den englischen König und den Kölner Erzbischof Adolf von Altena, die aus Gründen der jeweiligen Opportunität ihren eigenen Thronanwärter vorschlagen. Für Löwenherz bietet sich die Gelegenheit, die Machtverhältnisse im Reich zu beeinflussen, eventuell auch sie zu verändern. Die Wahl fällt auf Drängen von Richard I. auf den Pfalzgrafen Heinrich von Braunschweig. Da dieser jedoch in der anti-staufischen Partei keine Mehrheit findet, einigen sich die Koalitionäre auf den weitgehend unbekanntem zweiten Welfensohn Otto von Poitou. Wegen seiner geringen Anzahl von Anhängern und seines Mangels an finanziellen Ressourcen ist der Welfe neben den Angevinern auf ein Bündnis mit dem niederrheinischen Adel und der Stadt Köln angewiesen, die wiederum ihrerseits enge Verbindungen zu England haben⁷²⁷. Dieser erhebt ebenfalls Anspruch auf den deutschen Thron, in seiner Forderung bestärkt vom englischen Hof, einem Teil anti-staufischer und niederländischer Fürsten und zunächst auch vom Kölner Erzbischof Adolf. Dieser beabsichtigt, die Vormachtstellung des Kölner Pontifikats im Deutschen Reich durch seine Parteinahme zu

⁷²⁶ Auf Drängen des Papstes verzichtet Konstanze auf die römisch-deutsche Krone.

⁷²⁷ Ahlers 1987, S. 197

festigen. Im Gegenzug verzichteten die Söhne Heinrichs des Löwen endgültig auf das Herzogtum Westfalen, was die Herrschaft Kölns über dieses Gebiet festigt. Das Engagement des englischen Hofes wird auch durch die Tatsache plausibel, dass Otto seine ganze Kindheit am englischen Hof verbracht hat. Als Lieblingsneffe Richards I. wird er dort unter der Aufsicht des Königs erzogen und ausgebildet⁷²⁸. Zur Durchsetzung seines Vorhabens fließen erhebliche Geldmittel aus England und Köln. Doch es wäre nicht zutreffend, die Unterstützung des englischen Königs für eine Wahl seines Neffen Otto ausschließlich auf verwandtschaftliche und enge persönliche Bindungen zurückzuführen. Auch machtpolitische Überlegungen spielen bei der anglonormannischen Mitwirkung im Thronstreit eine bedeutende Rolle, gilt es doch, eine tragfähige Allianz gegen die staufisch-französische Achse herzustellen und den Einfluss auf Teile Flanderns und den Niederrhein zu sichern. Doch die englisch-welfisch-Kölner Allianz ist nur von kurzer Dauer. Im Jahr 1199 stirbt Richard Löwenherz. Sein Nachfolger Johann distanziert sich nach 1200 von den politischen Ambitionen seines Neffen, leistet keine finanzielle Unterstützung mehr und verweigert Otto zusätzlich die Herausgabe von dessen beträchtlicher Erbschaft. Diese ist ihm im Testament Richards zugesprochen worden. Seine bedrohte Stellung im eigenen Reich und in den französischen Besitzungen drängt den englischen König, einen Friedensvertrag mit dem französischen König zu schließen, der seinerseits mit dem staufischen Thronbewerber in einer Allianz verbunden ist. Erst als der Angeviner einsehen muss, dass seine Zugeständnisse an Philipp II. keine dauerhaften Vorteile bringen und der Papst ihn wiederholt für sein Verhalten tadelt und mit unmissverständlichen Worten dazu auffordert, wendet er sich wieder Otto und dem niederrheinischen Adel zu und nimmt zögernd seine Zahlungen wieder auf. Als Erzbischof Adolf Anzeichen zeigt, seine Anstrengungen für den Welfen gegen den ausdrücklichen Widerstand der Stadt zu minimieren, schaltet sich der pro-welfisch gesonnene Papst mit scharfen Ermahnungen an den Kölner in die für Otto bedrohlich werdende Situation ein. Der Kölner Erzbischof wechselt im Jahr 1204 offen in die staufische Partei über, wodurch es zu sehr ernsthaften Konflikten mit den Kölner Bürgern kommt. Er geht 1205 so weit, Philipp von Schwaben gegen den erklärten Willen des Papstes zu krönen. Die beiden im Jahr 1208 von ihren jeweiligen Parteigängern zu Königen ausgerufenen und gekrönten Könige und ihre Koalitionen führen er-

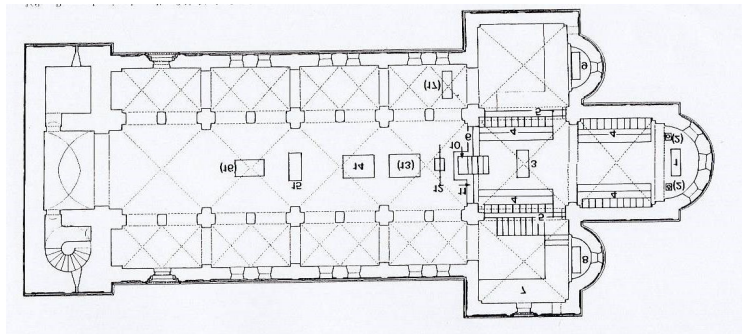
⁷²⁸ Röhrkasten 2009, S. 42

bittert Krieg gegeneinander, der erst durch die Ermordung Philipps durch seinen zukünftigen Schwiegersohn Otto von Wittelsbach beendet wird⁷²⁹. Erst nach dem Tod des Staufers wird Otto von – fast – allen deutschen Landesherren anerkannt und im Jahr 1209 von Papst Innozenz III. zum Kaiser gekrönt⁷³⁰. Doch schon ein Jahr später spricht derselbe Papst den Kirchenbann gegen Otto wegen dessen Sizilien-Ambitionen aus. Er schickt den unter seiner Vormundschaft stehenden Friedrich nach Deutschland, lässt ihn dort als Gegenkönig aufstellen. Im Jahr 1212 wird Friedrich II. in Mainz zum König gekrönt.

EHEMALIGE STIFTSKIRCHE ST. BLASIUS UND ST. JOHANNES IN BRAUNSCHWEIG

Baugeschichte und Architektur

Nach der Rückkehr von seiner Reise ins Heilige Land im Jahr 1172 ist Heinrich der Löwe entschlossen, die Burg Dankwarderode weitgehend neu zu bauen und die dazu gehörige



brunonische Pfalzkapelle durch eine neue, größere Kirche zu ersetzen, deren Niederlegung umgehend erfolgt. Der Grund dafür könnte – neben seinen Repräsentationsabsichten – in der Tatsache zu suchen sein, dass ihm der byzantinische Kaiser die wertvollen Reliquien des hl. Blasius zum Geschenk gemacht hat. Die Grundsteinlegung findet bereits 1173 statt. Der Baufortschritt der Stiftskirche St. Blasius und St. Johannes wird in der Literatur kontrovers diskutiert, für den Zeitraum zwischen der Grundsteinlegung und der Weihe des Marienaltars liegen keine schriftlichen Zeugnisse vor. Allein die Stiftung des Evangeliars Heinrich des Löwen, das der Welfenherzog im Jahr 1175 für den Hauptaltar der neuen Kirche gestiftet hat, ist zeitmäßig gesichert. Im Jahr 1188 weiht Bischof Adelog von Hildesheim den Marienaltar, der sich ursprünglich *medio in choro* befunden hat und heute an der Stelle des Kreuzaltars vor der Vierung steht. Döll geht davon aus, dass zu diesem Zeitpunkt außerdem bereits der den

⁷²⁹ Huffmann 2000, S. 201

⁷³⁰ Ebd., S. 206

beiden Hauptpatronen St. Blasius und St. Johannes d. T. geweihte Hochaltar vorhanden gewesen ist⁷³¹. Auch die Anbringung der von Heinrich gestifteten Triumphkreuzgruppe 1194 am Fuß der Stufen zur Vierung als auch Tod und Beisetzung des Herzogs *media in ecclesia* im Jahr 1195 setzen voraus, dass die Ostteile des Mittelschiffs und wohl auch das östliche Joch zu diesem Zeitpunkt fertiggestellt sind. Dafür spricht auch das Aufstellen des ebenfalls von Heinrich dem Löwen gestifteten siebenarmigen Leuchters vor dem Kreuzaltar 1196. Die Kapelle im Südquerhaus wird 1203 dem Evangelisten Johannes geweiht, d. h. zwischen 1196 und 1203 sind die Arbeiten für das Querschiff vollendet. Im Jahr 1226 erfolgt die Neuweihe des Hochaltars mit gleichzeitiger Schlussweihe der Stiftskirche. Gleichzeitig wird der hl. Thomas von Canterbury (Becket) als dritter Schutzheiliger aufgenommen. Die Translation seiner Reliquien von England nach Braunschweig findet erst 1246 statt.

Unter Heinrich dem Löwen entsteht eine dreischiffige Pfeilerbasilika mit vier Jochen, die von einer Längsstone mit Stichkappen überwölbt ist. Zwischen den Jochpfeilern öffnen sich rundbogige Doppelarkaden, die Obergadenwände sind von kleinen rundbogigen Doppelfenstern unterbrochen (das Dreipassfenster im östlichen Obergaden ist in der Gotik entstanden). Die sich in ganzer Breite des Mittelschiffs anschließenden Joche von Vierung mit hohen Seitenschiffen sind gegenüber dem Langhaus durch mehrere, ursprünglich zentral angeordnete Stufen stark erhöht. An den Längswänden der beiden Joche ist im Mittelalter das Chorgestühl angeordnet gewesen⁷³².

Monumentalmalerei

Nach der Aufdeckung der in al secco-Technik ausgeführten Gewölbe- und Wandmalereien im Braunschweiger „Dom“ im Jahr 1845 sind diese in den darauf folgenden Jahren entsprechend der Auffassung der Zeit von Brandes restauriert worden. Im Verlauf seiner Arbeiten fertigt er Pausen von den vorgefundenen Bildern an. Nicht mehr lesbare Szenen ergänzt er nach seinem Verständnis mutmaßlicher Textstellen des Alten und Neuen Testaments. Zu Brandes und danach Neumanns restauratorischen Maßnahmen gehören auch das Auffrischen der Farben, Fortsetzen von Linien sowie die Retuche. Hinzu treten während der NS-Zeit weitere Schäden durch die Umwidmung der Kirche zur Kultkirche der Nationalsozialisten als Stätte der Heldenverehrung Heinrichs des Löwen, die zur Zerstörung und Verschandelung von Bildern insbesondere

⁷³¹ Döll 1967, S. 36

⁷³² Die baulichen Veränderungen der Seitenschiffe in der ersten Hälfte des 14. Jh. (S) und im 15. Jh. werden bei der Beschreibung der Innenarchitektur nicht berücksichtigt.

an den Obergaden führt, sowie kriegsbedingte Bombenschäden. Im 20. Jh. sind diese Versuche der Vervollständigung, Retuschen und Veränderungen zweimal ent-restauriert worden, und die Restauratoren haben sich um eine Wiederherstellung des ursprünglichen Bildbestandes bemüht. Dabei musste jedoch – besonders in den beiden „Kuppeln“ des Mittelschiffs – die Stilauffassung von Brandes übernommen werden. Aufgrund der zum Teil massiven Eingriffe ist der ursprüngliche Bestand aus dem 13. Jh. nur noch mit Zurückhaltung zu beurteilen.

Es ist zu vermuten, dass die Kirche im 13. Jh. vollständig ausgemalt gewesen ist. Heute ist Monumentalmalerei in den Gewölben der Vierung und des Sanktuariums, an den Vierungspfählern und im Südquerhaus erhalten. Bei der Ausgestaltung der annähernd quadratischen Joche hat der Künstler die Bilder in einer Kreiskomposition angeordnet, wobei er die Gewölbegrate weitgehend außer Acht gelassen hat. Mit dieser Vorgehensweise ist ähnlich wie in der Hohnekirche in Soest der Anschein einer Kuppel bewirkt worden.

Sanktuarium

Die südliche und nördliche Wand des Sanktuariums ist in je fünf Registern bildlich ausgestaltet, von denen die beiden oberen von einem Fenster unterbrochen sind. Im Norden enthalten diese Begebenheiten aus dem Leben von Kain und Abel: Das gemeinsame Opfer; der Brudermord; Gott befragt Kain. Unterhalb des Fensters werden in drei Registern Begebenheiten aus dem Leben Johannes des Täufers in sechzehn Bildern geschildert, die von Brandes stark ergänzt respektive erneuert worden sind: Verkündigung an Zacharias; Zacharias und das Volk vor dem Tempel; Heimsuchung; Geburt des Johannes; Bad des Kindes; Namensgebung. Im darunter liegenden Bildstreifen folgen: Herodes und die Hohen Priester; Predigt des Johannes bei den Juden; Taufe der Juden durch Johannes; Johannes bei den Zöllnern; Johannes vor den Soldaten. Im untersten Register fährt die Erzählung fort mit: Johannes und die Pharisäer; Johannes weist auf Jesus Christus; Christus erbittet die Taufe von Johannes; Johannes vor Herodes und Herodias; Gastmahl des Herodes und die Enthauptung des Johannes. Das Motiv der Salome als Gauklerin hat einen Vorläufer im Evangeliar aus Kruschwitz (Gnesen, Dombibliothek, MS 2, fol. 61r⁷³³), das im 3. Viertel des 12. Jh. in Helmarshausen entstanden sein könnte. Daneben verweist Klamt auf mehrere englische Schriftquellen, davon zwei aus dem 7. Jh. und dem 11. Jh., in denen Salome ebenso

⁷³³ Heinrich der Löwe und seine Zeit, Bd. 2, Abb. 91, S. 142

wie in Braunschweig als Gauklerin beschrieben und dargestellt wird⁷³⁴. Die Wandbilder in der Sockelzone sind zerstört.

Analog zur Nordwand ist auch die südliche Wandfläche in fünf Register aufgeteilt, auch hier unterbricht ein Fenster die beiden oberen Bildstreifen, die mit vier Szenen aus dem Alten Testament ausgestaltet sind: Moses im brennenden Dornbusch; Anbetung der ehernen Schlange; Gastmahl des Abraham; die Opferung Isaaks. Die zwei Register unterhalb der Fensterzone enthalten insgesamt zwölf Bilder aus dem Leben des hl. Sebastian, die inhaltlich im Wesentlichen der Legenda Aurea folgen: Jäger entdecken Blasius in seiner Höhle; Blasius rettet den Sohn; Blasius gibt der armen Witwe ihr Schwein zurück; Blasius verweigert dem Landpfleger den Gehorsam; der Landpfleger lässt Blasius mit Knüppeln schlagen; die arme Witwe speist Blasius im Kerker mit dem geretteten Schwein. Die Abbildungen in der zweiten Reihe schildern: Folter des Blasius und die sieben Frauen; die sieben Frauen im Feuer; Enthauptung der sieben Frauen; fünfundsechzig Männer ertrinken im Teich; Blasius erneut vor dem Landpfleger; Märtyrertod des Blasius durch Enthauptung. In der Sockelzone sind sieben Begebenheiten aus dem Leben des hl. Thomas von Canterbury wiedergegeben: Bischofsweihe; Thomas widersetzt sich König Heinrich II.; Thomas' Flucht nach Frankreich; Begegnung des Thomas mit dem Papst; Rückkehr nach England; Ermordung des Thomas Becket. Die heutigen Darstellungen sind im 19. Jh. von Brandes stark ergänzt worden. Die Verbreitung des Becket-Kultes ist oben referiert worden. Es kann nicht geklärt werden, ob die Aufnahme des hl. Thomas als dritter Schutzheiliger und die szenischen Darstellungen ein hinterlassener Wunsch der verstorbenen Herzogin oder ihrer beiden in England erzogenen Söhne gewesen ist. Es kann jedoch als sicher angenommen werden, dass der Auftraggeber unter den zeitgenössischen Mitgliedern der englandfreundlichen Welfenfamilie zu suchen ist.

Die vier Gewölbekappen zeigen zwei miteinander verbundene Themen: den Stammbaum Christi als Wurzel-Jesse-Darstellung und die Verherrlichung Mariens. Wegen der gewählten Malfläche steigt der Stammbaum nicht in einer Längsachse auf, sondern seine Figuren sind nach ihrer Bedeutung in verschieden großen, sich von innen nach außen verkleinernden Kreisen und Mandorlen in den Gewölbekappen angeordnet. Aus der Seite des träumenden Jesse erwächst ein Baum, dessen rankenförmige Äste die Bilder von Königen Israels und Judäas umschlingen. Ausnahme bilden die Wiedergaben König Davids und Mariens als Himmelkönigin im Gewölbezentrum, die

⁷³⁴ Klamt 1968, S. 87–92

von Westen in östlicher Richtung direkt aus dem Stamm hervorgehen. Im Norden und Süden vervollständigen zwei weitere von Blattranken umgebene Mandorlen mit thronenden Königen die Gewölbemitte. Um die zentrale Gruppe sind in einem äußeren Kreis Medaillons mit weiteren Vorfahren Christi gruppiert.

Vierung

Das Zentrum bildet ein kreisförmiger Bildrahmen mit eingeschriebenem Vierpass mit der Darstellung des Lammes Gottes mit Siegesfahne. Von dort verlaufen vier gemalte Segmentlinien wie „Speichen“ bis in die Gewölbezwickel, die nördliche und südliche Bildfläche ist mit gemalten Säulen ein weiteres Mal unterteilt; auf diese Weise sind für die Ausmalung insgesamt sechs Segmente entstanden. Die darin enthaltenen Szenen aus dem Leben Christi sind im Uhrzeigersinn zu lesen: Geburt Christi (S/O), Darbringung im Tempel (S/W), die drei Marien am Grab (W), die Jünger auf dem Weg nach Emmaus (N/W), Christus und die Jünger speisen in Emmaus (N/O), Pfingsten (O) (Abb. 94). Die Darstellung des Himmlischen Jerusalem bildet den äußeren Kreis. Zwischen die Türme sind die zwölf Apostel als Halbfiguren eingefügt, acht Prophetenbilder füllen die Zwickelflächen aus.

Die Flächen oberhalb der Vierungsarkaden sind im Osten mit einer Deesis-Darstellung, im Norden und Süden mit je einem Engel ausgestaltet, im Westen empfängt Christus das Lamm aus den Händen des Johannes, rechts und links davon sind Phoenix mit Feuer und ein Pelikan mit Jungen zu sehen. Die nach Osten dem Sanktuarium zugewandte Schildfläche über dem östlichen Vierungsbogen zeigt den Sündenfall, der inhaltlich die Verbindung zu den alttestamentlichen Szenen im Sanktuarium herstellt.

Künstlerinschrift

Im Jahr 1879 entdeckt Essenwein in der östlichen Gewölbekappe über der Vierung die Inschrift „Joh. Wale“ und am westlichen Mittelschiffpfeiler der nördlichen Bogenreihe die Inschrift mit dem Namen „Johannes Gallicus“⁷³⁵. Seither sind beide Signaturen mehrfach interpretiert und in Zusammenhang mit den Malereien gebracht worden. Jedoch haben diesbezügliche Klärungsversuche zu keiner befriedigenden Antwort geführt. Die Bemühungen, die Namen in Verbindung mit niedersächsischen Künstlern oder Auftraggebern zu bringen, sind ebenso wenig überzeugend gewesen wie die Annahme, ein deutscher Künstler mit welschen oder französischen Wurzeln könne in

⁷³⁵ Klamt ebd., S. 186f

Braunschweig tätig gewesen sein. Trotz dieses Einwandes sollte die „französische“ Erklärung bedacht werden. Bedingt durch die zunehmende Dominanz gotischer Architektur in Frankreich, wodurch Wandfläche immer weniger geworden ist, ist es denkbar, dass französische Künstler nach Deutschland gezogen sind, um hier neue Betätigungsfelder zu finden. Daher hält Demus den Maler, der den Braunschweiger Dom ausgestaltet hat, für einen Vertreter dieser Einwanderergruppe⁷³⁶.

Südquerhaus

Wände und Gewölbe sind allseits mit bildlichen Darstellungen ausgeschmückt. Jede der drei Wände ist von zwei Fenstern unterbrochen. Rechts und links des östlichen Fensterpaares sind „Christus in der Vorhölle“ und die „Auferstehung“ gegeben. Die „Himmelfahrt“ (Abb. 95) nimmt den Raum darüber und zwischen den Öffnungen auf. Das Motiv der Vorhölle als Architekturabbreviatur, auf deren zerstörten Tore Christus bei der Errettung der Erlösten tritt, ist westlicher Herkunft, findet sich leicht abgewandelt u. a. in St. Maria Lyskirchen in Köln; dort sind die Erretteten jedoch unbekleidet. Für diese Bilder sind keine Pausen von Brandes überliefert; doch bei den jüngsten Restaurierungen ist es gelungen, unter der Übermalung einen großen Teil des originalen Bestandes zu sichern.

Seitlich und zwischen den Fenstern in der Süd- und Westwand ist das Gleichnis von den Klugen und Törichten Jungfrauen dargestellt. Durch den nachträglichen Einbau eines Kamins sind an der Südwand die zentralen Bilder verloren gegangen.

Unterhalb der Fensterzone wird an der Ost- und Südwand in je zwei Registern die Heilig-Kreuz-Legende erzählt, nach Brenske der mit Abstand größte und künstlerisch eindrucksvollste Zyklus im Braunschweiger „Dom“⁷³⁷. In der Ostwand durchschneidet eine hohe Tür zur südlichen Seitenapsis das untere Register, sodass in den beiden verbliebenen Zwickeln nur zwei Szenen Platz finden. Die Schilderung beginnt im oberen Bildstreifen mit fünf Begebenheiten, die von Nord nach Süd gelesen werden: der Befehl Kaiser Konstantins; Aufbruch der Kaisermutter Helena ins Heilige Land; Helena befragt die Juden und der Verrat an Judas; Judas gräbt nach dem Kreuz und Kreuzprozession nach Jerusalem; Ankunft der Prozession in Jerusalem und Erkennung des wahren Kreuzes. Darunter folgen: Taufe des Judas durch einen Bischof, und Judas wird zum nächsten Bischof von Jerusalem ernannt (nördlicher Zwickel); Helena bittet

⁷³⁶ Demus 1998, Bd. 1, S. 115

⁷³⁷ Brenske 1988, S. 36

Judas, die Kreuznägel zu suchen, Judas im Gebet und die Auffindung der Nägel (südlicher Zwickel). Die Schilderung setzt sich in zwei Registern an der Südwand fort und beginnt im Osten des oberen Streifens: Teilung des Kreuzes; Aufstellung einer der Kreuzhälften am Heiligen Grab; Helena bringt die zweite Kreuzhälfte nach Konstantinopel; das Volk huldigt Konstantin als erstem christlichem Kaiser; Perserkönig Chosroes verwüstet Jerusalem und raubt das Kreuz. Die Erzählung wird im zweiten Register fortgeführt: Der thronende Perserkönig in seinem künstlichen Kosmos mit dem Kreuz an seiner Seite; Zweikampf zwischen Heraklius und dem ältesten Sohn des Chosroes auf der Donaubrücke; Heraklius enthauptet Chosroes; Heraklius steht Pate bei der Taufe des jüngsten Sohnes des Chosroes; ein Engel verweigert Heraklius, der hoch zu Ross das Kreuz vor sich herträgt, den Einzug in Jerusalem; Heraklius legt seinen Stolz ab und zieht zu Fuß in Jerusalem ein. Die Darstellung der Heilig-Kreuz-Legende könnte im Zusammenhang mit der Reise Heinrichs nach Jerusalem und ihrer Bedeutung gesehen werden.

Darstellungen der „Klugen Jungfrauen“ nehmen die Schildfläche der Südwand ein, das Gleichnis wird an der entsprechenden Wand im Westen mit der Wiedergabe der „Törrichten Jungfrauen“ fortgesetzt. In den Sockelzonen der Wände haben sich Bilder von sieben Heiligen mit ihren Attributen oder ihre Martyrien und der Apostel befunden, die teilweise nicht mehr identifizierbar sind. Auch das Gewölbe des Südquerhauses ist vollständig ausgemalt. Im Gegensatz zu den östlichen Gewölben des Mittelschiffs hat der Künstler hier die farbig gestalteten Grate teilweise in die Bildaufteilung mit einbezogen. Zusätzlich hat er vom zentralen Medaillon mit Vierpass je eine Gerade auf die Scheitel der vier Schildbögen gefällt, die jedoch nur eine untergeordnete Funktion bei der Komposition hat, und das östliche und westliche Segment mit einem Viertelkreis nach außen begrenzt. Die östliche Gewölbekappe ist mit Christus und Maria auf einer Thronbank ausgefüllt. Die Gottesmutter ist als Mondsichelmadonna nach der Schilderung der Apokalypse in der Offenbarung aufgefasst. Thematisch korrespondierend mit dieser Darstellung zeigt die westliche Gewölbekappe die vierundzwanzig Ältesten. Im Norden und Süden schließen sich anbetende Engel und Cherubim an die apokalyptischen Bilder an. In den Gewölbezwickeln stehen je zwei Apostel, deren Spruchbänder nicht original sind, auf einem Wolkengebilde. Klamt hebt in seiner Dissertation die ikonographische Besonderheit des geknoteten Halstuches der Cherubim hervor. Nach

seiner Recherche tritt dieses Motiv gehäuft bei Denkmälern in England und Frankreich auf⁷³⁸.

Stil

Eine tragfähige Beurteilung des Stils ist wegen der teilweise schwerwiegenden restauratorischen Eingriffe kaum möglich. Nur die Decken- und Wandmalereien im Südquerturm, die noch zu etwa 60 Prozent dem Originalzustand entsprechen⁷³⁹, lassen eine Annäherung zu.

Der ausschließliche, einseitige stilistische Vergleich mit der sog. Goslarer Denkmalgruppe lässt weitere mögliche Perspektiven wie z. B. den Blick auf die Kunst am Niederrhein und in Westfalen außer Acht. Die Zuordnung der Braunschweiger Monumentalmalerei zum sächsisch-thüringischen Zackenstil kann im Wesentlichen nur von der heute nicht mehr zuverlässig einschätzbare Ausmalung der beiden Kuppeln über Sanktuarium und Vierung hergeleitet werden. Der zeichnerische, feine, fast nervöse Gewandstil mit zahlreichen Falten, Spitzen und Zacken und die Gestaltung der Gesichter, die sich an der ebenfalls teilweise veränderten Hildesheimer Decke (um 1225–1230) finden, weisen zweifelsohne auf den Stil des Goslarer Evangeliums und des Semeca-Missale (Halberstadt, Domschatz, cod. 114; zwischen 1241 und 1245⁷⁴⁰). Doch ist heute nicht mehr nachvollziehbar, inwieweit sich frühe Restauratoren in ihrer Arbeit auf den vorgefundenen Zustand bezogen oder an den vorhandenen zugänglichen Buchmalereien orientiert haben. Eine Anlehnung an das Wolfenbütteler Musterbuch sollte wegen seiner unsicheren Datierung kritisch hinterfragt werden. Alternativ können die vielfältigen spitzen Zacken, die dichten unruhigen Faltenzüge der Deesis-Darstellung in St. Johann-Baptist in Nideggen gegenübergestellt werden, deren Originalzustand jedoch ebenso fraglich ist wie die Monumentalmalereien im Osten des Braunschweiger „Doms“. Eine Übereinstimmung mit der Hildesheimer Decke beruht ausschließlich auf demselben Thema der „Wurzel Jesse“, das jedoch in ikonographischer Hinsicht in beiden Kirchen voneinander abweichend ausgeführt ist. Ein stilistischer Vergleich mit Hildesheim ist wegen der oben genannten Kriterien nicht durchführbar, im heutigen Erscheinungsbild der Kunstwerke nicht zutreffend. Weitere Darstellungen des Stammbaumes Christi finden sich auch in der Lambeth-Bibel (um 1145–1155;

⁷³⁸ Klamt ebd., S. 142

⁷³⁹ Brenske ebd., S. 37

⁷⁴⁰ Wirth 2004, S. 267

Lambeth Palace Library, Ms. 3, fol. 198r⁷⁴¹), dem etwa zeitgleichen Psalter des Henry von Blois (um 1140–1160, wohl Winchester, London, British Museum, Cotton Ms. Nero C. iv., fol. 9⁷⁴²), im Winchester-Psalter (Mitte 12. Jh.), im Ingeborg-Psalter (dessen Fertigstellung um 1195 als gesichert gilt⁷⁴³), in den Fenstern von St. Denis (um 1140), Chartres (um 1150) und Le Mans; im Trierer Evangeliar (Trier, Domschatz, Cod. 142), im Hortus Deliciarum (in stark abgewandelter Konzeption), im Evangelistar von Groß St. Martin⁷⁴⁴ und in einem Fenster im Chor von St. Kunibert in Köln (um 1220–1230). Hier jedoch ist die ikonographische Bildtradition stark abgewandelt, denn in St. Kunibert sind nicht die Ahnen Christi wiedergegeben, sondern fünf Stationen aus der Heilsgeschichte. Diese (unvollständige) Aufzählung führt vor Augen, dass das Thema im Westen sehr verbreitet gewesen ist und daher seine Kenntnis auch auf westlichen Vorlagen beruhen kann. In diesem Kontext könnte der Versuch, die umstrittene Künstlerinschriften im Westen anzusiedeln, an Gewicht zunehmen⁷⁴⁵. Das Verstreichen der Gewölbegrate mithilfe von Bildzyklen in kreisrunder Anordnung ruft den Eindruck von Kuppeln hervor, eine Technik ähnlich derjenigen in der Hohnkirche in Soest.

Die Brandes'schen Pausen liefern nur eingeschränkt Anhaltspunkte zum Malstil in St. Blasius. Insofern ist es nicht durchgehend nachvollziehbar, dass trotz der zahlreichen Nachbesserungen, Rekonstruktionen und Retuschen in zahlreichen Veröffentlichungen seit Haseloff bindende Aussagen zum Stil besonders bei den Monumentalmalereien in Vierung und Sanktuarium gemacht worden sind.

Anders verhält es sich bei den Wand- und Gewölbebildern im Südquerhaus, wo die Originalsubstanz in größerem Umfang erhalten ist als im Mittelschiff. Hier fällt eine vom Langhaus signifikant abweichende Malweise auf. Die Zugfalten folgen plausibel den Bewegungen, Gewänder mit teilweise geschlossenem Kontour umhüllen die Figuren; Abwehungen, Tüenfalten, Zacken und Bauschungen sind gemäßigt ausgeführt. Gestik und die Auffassung der Gesichter, Frisuren und Bärte und die Stoffbehandlung lassen an die Fresken von St. Nikolai in Soest, in der Großen Marienkirche in Lippstadt und in St. Blasius in Balve denken.

⁷⁴¹ Heinrich der Löwe Bd. 2, S. 339, Abb. 225

⁷⁴² Turner 1971, S. 4, S. 9

⁷⁴³ Deuchler 1967/1985, S. 133

⁷⁴⁴ Lexikon der christlichen Ikonographie Bd. 4, Sp. 556

⁷⁴⁵ Gosebruch 1980, S. 13

Datierung

Die Datierung der Monumentalmalereien hat zu unterschiedlichen Ergebnissen geführt. Bei einem Datierungsversuch sollte der Baufortschritt der Kirche mit berücksichtigt werden. Das Jahr 1226 markiert die Schlussweihe; ob dieses Datum als *terminus ante quem* angenommen werden kann, ist heute nicht mehr zu klären. Wirth schlägt vor, das Grabmal des Herzogpaares in die Datierungsfrage mit einzubeziehen, das zweifelsfrei zwischen 1195 und 1210 entstanden sei⁷⁴⁶. Die Richtigkeit dieser zeitlichen Bestimmung vorausgesetzt, ist eine Mitbestimmung des Herzogs bei den Bildthemen durchaus denkbar. Aus diesem Gedankengang ergibt sich die Frage, ob das Programm der Bildzyklen, eventuell auch das Grabmal schon beim Neubau der Kirche, d. h. unter Heinrich dem Löwen und nach seinem Wunsch und Willen festgelegt worden ist⁷⁴⁷. Darauf könnte die ausführliche Schilderung des Martyriums des Thomas Beckett hinweisen, dessen Büste schon im Stifterbild des Evangeliiars Heinrichs des Löwen abgebildet ist. Stangier datiert die Entstehung der Malereien ins zweite Viertel des 13. Jh., d. h. nach der Schlussweihe⁷⁴⁸, Kroos denkt an eine ähnliche Zeit und schließt jedoch nicht aus, dass die Arbeiten gegen die Mitte des 13. Jh. abgeschlossen gewesen seien⁷⁴⁹. Für solch umfangreiche Ausmalungen wie in Braunschweig ist es notwendig gewesen, das Kircheninnere einzurüsten, eine Maßnahme, die nach der Schlussweihe wegen abzuhaltender Gottesdienste und Andachten an den mindestens sechs Altären nur schwer vorstellbar ist. Die Hinzufügung des hl. Thomas als Schutzheiliger und die bildhafte Darstellung seines Lebens an der südlichen Apsiswand legen den Schluss nahe, dass Chor und Sanktuarium zur Schlussweihe mit Wandmalerei ausgeschmückt gewesen sein könnten. Die These, die Ausmalung habe sich in mehreren Abschnitten über mehrere Jahrzehnte erstreckt, wird durch praktische Erwägungen infrage gestellt. Denn sie würde bedeuten, dass für jeden Malabschnitt Gerüste auf- und abgeschlagen worden sind. Sollte es tatsächlich stilistische Abweichungen im östlichen Mittelschiff und im Südquerhaus gegeben haben, lassen sich diese auch mit der Ausführung der Arbeiten, an der mehrere Künstler derselben großen Werkstatt mitgewirkt haben, erklären.

Klamt begründet seine Datierung um die Mitte des 13. Jh. mithilfe von Stilvergleichen⁷⁵⁰. Diese Vorgehensweise ausschließlich auf der Grundlage stilistischer Kriterien

⁷⁴⁶ Wirth ebd., S. 13

⁷⁴⁷ Swarzenski 1932, S. 245

⁷⁴⁸ Stangier 1995, S. 201f

⁷⁴⁹ Kroo 1978, S. 310

⁷⁵⁰ Klamt 1968, S. 184

muss wegen der massiven restauratorischen Eingriffe besonders im Chor und im Sanktuarium als höchst problematisch betrachtet werden. Brenske folgt in seiner Datierung historisch-politischen Gegebenheiten. Danach sei als Auftraggeber nur Otto das Kind (1204–1252) als Auftraggeber anzunehmen⁷⁵¹. Er ist der Sohn Wilhelms von Lüneburg, Enkel Heinrichs des Löwen. Ein weiterer Sohn des verstorbenen Herzogs, Heinrich der Pfalzgraf, hat nach dem frühen Tod seines Bruders ab 1213 Verwaltung und Regierung des väterlichen Erbes für das Kind Otto von Lüneburg übernommen. Er betraut Otto jedoch schon seit 1223 mit der Verwaltung der Welfenbesitzungen Braunschweig und Lüneburg. Auf dem Mainzer Hoftag im Jahr 1235 wird durch englische Vermittlung die Aussöhnung zwischen Kaiser Friedrich II. und den Welfen herbeigeführt und Otto die Herzogswürde verliehen. Es ist denkbar, dass daraufhin der Herzog als Ausdruck seiner neuen Macht die Monumentalmalereien im Braunschweiger Dom stiftet. Gegen eine Frühdatierung der Wand- und Gewölbemalerei während der Regierungszeit Ottos IV. (Kaiser 1208–1210) spricht die kurze Zeitspanne seiner Machtstellung, die von immer wieder aufflammenden Konflikten um seine Kaiserwürde geprägt ist. Es scheint unwahrscheinlich, dass er Gelegenheit gehabt hat, die monumentalen Kunstwerke in St. Blasius ausführen zu lassen, obwohl für ihn eine Demonstration welfischer Bedeutung und Macht und seines Anspruchs auf die Deutsche Kaiserwürde wichtig gewesen sein muss. Auch die beiden Brüder Ottos kommen als Stifter kaum infrage. Heinrich der Pfalzgraf lebt nach seiner Heirat weitgehend am Oberrhein, Wilhelm stirbt; ungeachtet dieser Tatsache hält Gosebruch ihn für den Auftraggeber und datiert demnach die Arbeiten in die Zeit um 1226⁷⁵². Aus den historischen Gegebenheiten kann eine Entstehungszeit der Gewölbe- und Wandbilder in St. Blasius um 1230 bis 1240 angenommen werden.

DREIKÖNIGSSCHREIN IM KÖLNER DOM

Als bedeutendstes kunsthistorisches Zeugnis der Verbundenheit und Verpflichtung Ottos dem Erzbischof von Köln und der Kölner Bürgerschaft gegenüber gilt der teilweise vom Kaiser gestiftete Dreikönigsschrein (Abb. 96).

⁷⁵¹ Brenske 1988, S. 15f

⁷⁵² Gosebruch 1980, S. 13

Im Zuge seines zweiten Italienfeldzuges belagert Kaiser Friedrich I. drei Jahre lang Mailand (1159–1162). Nach der bedingungslosen Kapitulation wird die Stadt von staufischen Truppen und denen einiger oberitalienischer Städte besetzt, geplündert und teilweise zerstört. In Mailand werden die Reliquien der Märtyrer Felix und Nabor⁷⁵³ und die kostbaren Gebeine der Heiligen Drei Könige verehrt, sie gelangen nach der Niederlage in den Besitz Barbarossas. Ob die Reliquien Beutegut gewesen sind oder ob ein legaler Erwerb stattgefunden hat, ist nicht überliefert. In Anerkennung seiner Verdienste erhält der Reichskanzler und Kölner Erzbischof Rainald von Dassel aus der Hand des Kaisers die Reliquien als Geschenk. Er überführt sie nach Köln und überträgt sie dem Domkapitel. Ob Rainald von Dassel zu einem späteren Zeitpunkt eine Schenkung für einen Schrein gemacht hat, der die Kostbarkeit der Reliquien hervorhebt, ist heute nicht mehr zu klären⁷⁵⁴. Obwohl der Kölner Dom schon bedeutende Reliquien hat wie die des hl. Petrus und des hl. Sylvester, erhebt erst der Besitz der Dreikönigsreliquien den Dom zu einer der bedeutendsten Wallfahrtskirchen des Mittelalters⁷⁵⁵. Der Schrein entspricht in seinem architektonischen Aufbau einer dreischiffigen, siebenjochigen Basilika. Die beiden „Seitenschiffe“ bestehen aus zwei Reliquiaren, zwischen deren Satteldächern ein weiterer Schrein aufgesetzt ist; diese Vorgehensweise ist nur auf der Rückseite erkennbar, auf der Vorderseite entsteht der Eindruck einer Basilika.

Alle Szenen und alle Einzelpersonen – mit Ausnahme der Gottesmutter an der Vorderseite und des Propheten an der Rückseite – sind mit Kleeblattbögen auf emaillierten Einzel- oder Doppelsäulchen überfangen. Die Innenseiten der Bögen enthalten Beischriften. Die Schreinslade aus Eichenholz ist mit einem Gehäuse aus Gold, vergoldetem Silber und Kupfer verkleidet, das reich mit Schmelzemail, Filigranplatten mit zahlreichen Edelsteinen, getriebenen Ornamenten, Gemmen und Kameen belegt ist. Das Bildprogramm umfasst insgesamt 74 getriebene Figuren, darunter 24 Sitzfiguren der Propheten und Apostel.

Das reichhaltige Bildprogramm an Stirn- und Rückseite des Untergeschosses umfasst sechs Stationen aus dem Leben Jesu Christi. Im Zentrum der Stirnseite thront die Gottesmutter und hält das Jesuskind auf dem Schoß. Mutter und Kind blicken nach rechts den Magiern entgegen. Sie bringen stehend, kniend oder gehend ihre Gaben dar. Am

⁷⁵³ Römische, unter Diokletian enthauptete Märtyrer werden bei Kinderkrankheiten angerufen; Lexikon der Heiligen 1968, 1996, S. 225

⁷⁵⁴ Lauer 1985, S. 216–224

⁷⁵⁵ Ebd.

äußersten rechten Rand schließt sich der ungekrönte Otto IV. an, er hält eine Schatulle mit verhüllten Händen; er ist in der Beischrift als *Otto Rex* bezeichnet. Unter dem linken Dreipassbogen vollzieht Johannes die Taufe Christi. Unter dem Bogen am „Mittelschiff“ thront Christus als Weltenrichter, flankiert von zwei stehenden Engeln mit Kelch und Patene (rechts) und einer Krone. Über den beiden Bogenzwickeln ist am unteren Rand je ein unterbrochenes Medaillon mit Halbfiguren der Erzengel Gabriel und Raphael mit den *Arma Christi* eingefügt. Unterhalb der zwei Giebel der Rückseite finden sich zwei Szenen aus der Passionsgeschichte. Rechts ist die aus drei Personen bestehende „Geißelung“ gegeben. Unter dem rechten Giebel ist ein Medaillon mit der Personifikation der *Patientia* als Halbfigur eingefügt, die von zwei trauernden Engeln in den Bogenzwickeln flankiert ist. Auf der entsprechenden linken Seite ist die „Kreuzigung“ mit Maria und Johannes zu sehen. Oberhalb der Gruppe trauern Luna und Sol, darüber zeigt ein Engel das aufgeschlagene Buch. Die beiden Bilder sind von einem Propheten getrennt, der inschriftlich als Jeremias benannt ist, von Kötzsche⁷⁵⁶ u. a. als Jesaja bezeichnet. Das die beiden Giebel verbindende Dreieck ist mit der Halbfigur Rainalds von Dassel ausgeschmückt. An der darüber liegenden Schauseite des Obergeschosses setzt Christus den beiden Märtyrern Felix und Nabor, ausgezeichnet als Krieger, die Märtyrerkrone auf. Über dem Dreipassbogen finden sich drei Halbfiguren der Tugenden *Fides*, *Spes* und *Caritas*.

An den beiden Langseiten des Untergeschosses sitzen je sieben Propheten und Könige aus dem Alten Testament. Alle unterscheiden sich durch abweichende Positur, Gesichtsausdruck, Haartracht und Gewand. In die Dachseiten sind je neun Medaillons eingelassen, die heute leer sind, ursprünglich aber weitere Gegebenheiten aus der Heilsgeschichte enthalten haben. An den Längsseiten des oberen Schreins thronen je sechs Apostel unter Arkaden. Jeder von ihnen hält ein Kirchen- oder Stadtmodell in Händen. In den Zwickeln befinden sich Halbfiguren von Engeln. Auch in den dazu gehörenden Dachflächen sind keine Darstellungen mehr erhalten, sie sind früher mit Szenen aus der Apokalypse ausgefüllt gewesen.

Stil und Datierung

Sowohl der Holzkern als auch das Gehäuse sind mehrfach restauratorisch verändert worden. Dieser Umstand ermöglicht nur eine eingeschränkte Beurteilung des Stils.

⁷⁵⁶ Kötzsche 1972, S. 317

Nachrichten über die Entstehung des Schreins, über den Beginn der Arbeiten und die sichere Werkstatt liegen nicht vor. Dennoch gibt es zum letzten Punkt keine Zweifel daran, dass Nikolaus von Verdun maßgeblich an den Goldschmiedearbeiten mitgewirkt hat. Der architektonische Aufbau der Reliquiare, die Unterteilung der Flächen mit Kleeblattbögen, die reichen Emailarbeiten erinnern an den Klosterneuburger Altar. Auch die Figuren der Gottesmutter, des Pankrators und der Propheten und Könige an der unteren Stirnwand und den Längsseiten weisen auf die Urheberschaft des großen maasländischen Goldschmiedes hin. Sie stimmen in Gewandbehandlung, deren feine dichte Draperie Anatomie und Bewegung des Körpers folgt, Ausdruck und Beweglichkeit der Dargestellten überein, sodass ihre Ausführung in der ersten Phase der Ausstattung wahrscheinlich ist. Die Art und Weise der Ausführung verweist auf eine stilistische Verbindung zum Verduner Altar, ohne dieses Kunstwerk sind die Arbeiten am Kölner Schrein kaum vorstellbar. Die Wiedergabe Ottos IV. und der „Taufe“ unterscheidet sich erheblich von den vorherigen Bildern. Die dargestellten Figuren zeigen kaum Mimik, stehen fast unbewegt, die Gewandstoffe fallen in zahlreichen engen Rillen. Ähnliches kann für die Apostel gesagt werden, deren Darstellungsweise Lebendigkeit und Ausdruckskraft fehlen. Einer weiteren Phase scheinen die Figuren an der Rückseite anzugehören. Die gezeigte extreme Plissierung der Stoffe ist noch gesteigert. Zurückweichende Haaransätze, die veränderte Auffassung von Mimik wie z. B. ein angedeutetes Lächeln und Ansätze von Hässlichkeit (rechter Folterknecht) stellen eine Beziehung zur französischen Kathedralgotik der Île de France her. Dort hat die Auseinandersetzung mit der Kunst der klassischen Antike ihren Anfang in Europa genommen, die Nikolaus von Verdun mit Charakteristika byzantinischer Kunst verbunden hat. Es ist heute nicht mehr nachweisbar, ob in der Nachfolge des Nikolaus von Verdun Goldschmiede seiner Werkstatt die Arbeiten fortgesetzt haben oder ob Kölner Künstler am Dreikönigenschrein tätig geworden sind, die sich stilistisch an den maasländischen Vorgaben orientiert haben.

Die Datierung des Schreins lässt sich nicht mit Sicherheit festlegen. Für eine zeitliche Eingrenzung können zwei Eckdaten herangezogen werden: die Fertigstellung des Klosterneuburger Ambo im Jahr 1181 und die Goldspenden Ottos IV. zwischen 1198 (Königswahl) und 1209 (Kaiserkrönung)⁷⁵⁷. Die Rückwand soll erst in den 1230er-Jahren ausgeführt worden sein⁷⁵⁸.

⁷⁵⁷ Bayer 2009, S. 104

⁷⁵⁸ Lauer 1985, Bd. 1, S. 221

VIII. Zackenstil und Ikonographie

Eine schlüssige Argumentation ausschließlich auf der Grundlage von Monumentalmalerei gleich nach 1200 bis etwa 1300 ist wegen der quantitativ schlechten und qualitativ teilweise desaströsen Überlieferungslage nur eingeschränkt möglich. Denn Wandmalerei ist die am wenigsten und schlechtesten erhaltene Kunstform des Mittelalters. Zahlreiche Umstände wie Kriege und Bürgerkriege, Kirchenreformen mit und ohne Bildersturm, Feuersbrünste, Geschmackswandel mit einhergehenden Übertünchungen und Übermalungen, falsch verstandene Restaurierungen, aber auch nur Beschädigung oder Zerstörung durch Zeit, Feuchtigkeit oder Zentralheizung – all diese Ereignisse und Vorgänge haben zu einem dramatischen Schwund der Kunstwerke beigetragen. Daher soll an dieser Stelle versucht werden, mithilfe des Rückgriffs auf einen weiteren Bestandteil des normannischen Kunst- und Kulturkreises – nämlich Ikonographie – im analogen Schließverfahren eine überzeugende Beweisführung zu erarbeiten. Über die Berechtigung einer solchen Vorgehensweise, nämlich zur Beurteilung, Einordnung oder Datierung von Kunstwerken Denkmäler aus anderen Gattungen heranzuziehen, gibt es in der kunsthistorischen Diskussion keine abschließende Meinung, sie tendiert von Fall zu Fall mal zur einen, mal zur anderen Seite. Haseloff stellt für seine Untersuchung einschränkend fest, dass „andere Denkmäler nur aushilfsweise herangezogen werden“⁷⁵⁹. Er wirft in seiner Dissertation die Frage nach einem möglichen Zusammenhang zwischen der Übernahme „ikonographischer Byzantinismen“⁷⁶⁰ und dem Zackenstil auf. Für die vorliegende Untersuchung gilt das Ausklammern ikonographischer Übereinstimmungen „aus dem großen Fragenkomplex um ein Kunstwerk“ als „ein künstliches Verfahren, das im Grunde dem Kunstwerk fremd ist und nur aus dem Zwang der Methodik seine Berechtigung erhält“⁷⁶¹.

Die von Weitzmann so benannte „zweite byzantinische Welle“⁷⁶², deren Merkmale in Monreale und in sizilianischer Buchmalerei voll ausgeprägt sind, wirkt sich auch auf den Nordwesten Europas aus. Neben der Rezeption des sicilobyzantinischen Stilwandels fallen – wie sich im Folgenden zeigen wird – besonders die Übernahme und Adaptation ikonographischer Motive gleichen Ursprungs in England, Nordfrankreich, Flan-

⁷⁵⁹ Haseloff 1897, S. 59

⁷⁶⁰ Ebd., S. 343

⁷⁶¹ Moppert-Schmitz 1967, S. 31

⁷⁶² Weitzmann 1965, S. 299

dern und am Niederrhein auf. So manifestiert sich dieser Vorgang z. B. im anglonormannischen Reich in der Anselm-Kapelle der Kathedrale von Canterbury, in den späteren Miniaturen der Winchester-Bibel, den Fresken in der Heilig-Grab-Kapelle in der Kathedrale von Winchester und schließlich in den Fresken im Kapitelsaal von Sigena. Dort verschmelzen der dynamische Stil und die kunstvoll übertriebene Bewegtheit der Figuren mit englischer Bildtradition.

In der Gewölbemalerei von St. Maria Lyskirchen finden sich zwei ikonographische Motive, deren Provenienz aus dem byzantinischen Reich hergeleitet werden kann. Bei der Suche nach der wahrscheinlich leichtesten Zugänglichkeit erinnert man sich an die sizilianischen Mosaiken. Das Motiv der zwei Ammen in der Geburtsszene, die das Neugeborene baden, ist zunächst auf einem Elfenbeintäfelchen (Abb. 97; 9./10. Jh.⁷⁶³) aus Byzanz festgehalten, das mit einer Besonderheit versehen ist: Das Kind wird gerade erst ins Wasser gesetzt, während die rechte Amme Wasser eingießt. In der Cappella Palatina sitzt das Kind auf dem Schoß der linken Amme, und die rechte fügt Wasser hinzu. Die Darstellung in der Martorana zeigt das gleiche Motiv spiegelverkehrt. Dieses Detail kehrt in der Monumentalmalerei von Sigena wieder, die nach der Forschung von Pächt einem englischen Maler mit profunder Kenntnis der sizilianischen Kunstwerke zuzuschreiben ist, wieder. Nur in Monreale sitzt das Jesuskind bis zur Brust im Wasser und wird dabei von der rechten Amme gehalten, während die linke Wasser zugießt. Dieses Motiv ist in St. Maria Lyskirchen in Köln wiederholt worden. Hier hat die Draperie eine erhebliche Steigerung an Dichte, Linearismus, Bewegtheit, Bauschungen und Abtreppungen erfahren. Es ist denkbar, dass der Kölner Künstler bei Übernahme des ikonographischen Elementes die Dynamik von Bewegungen und der Gewandstoffe aus Monreale in seine Sprache übersetzt hat.

In der Geburtsszene fällt eine weitere Übereinstimmung in der Wiedergabe des Joseph auf, der sich in byzantinischen und sizilianischen Abbildungen außerhalb der Darstellungen von Mutter, Kind und Ammen befindet. In Saint Julien du Petit Quévilly und in St. Maria Lyskirchen hat der Maler sogar ganz auf die Anwesenheit Josephs verzichtet. Ob es sich dabei um ein Missverständnis, um den Wunsch eines Auftraggebers oder um eine beabsichtigte Vorgehensweise des Künstlers handelt, ist nicht zu klären.

⁷⁶³ Bovini 1992, S. 36

In der Soester Malerei kann man neben allgemeinen byzantinischen Einflüssen auch unmittelbare sizilianische Anregungen feststellen, die Schwartz mit der Eroberung Palermos durch Heinrich VI. erklärt⁷⁶⁴. Gleichzeitig schränkt er ein, dass „die Regierung des Sohnes Heinrichs VI, Kaiser Friedrichs II. weit mehr Sizilien und Unteritalien angehört“⁷⁶⁵. Ein signifikantes Beispiel findet sich in dem Gewölbe, das das Sanktuarium der Hohnekirche überspannt. Der die thronende Gottesmutter umgebende Engelreigen hat seine Vorbilder – freilich in Abwandlungen – in den Mosaiken der Vierungskuppel der Cappella Palatina und in der Kuppel der Martorana in Palermo. In der königlichen Hofkapelle befindet sich im Scheitel der halbrunden Kuppel der lehrende und segnende Christus als Brustbild, eingefasst von einem Kreis mit griechischer Inschrift. Die Darstellung ist von acht stehenden Engeln umstanden, von denen vier geradeaus blicken und mit byzantinischer Hofkleidung ausgezeichnet sind. Von diesen sind wiederum zwei hervorgehoben; sie tragen Gewänder in der Art von Kriegskleidung. Die vier Himmelsboten halten in der rechten Hand einen langen Stab, in der Linken den Reichsapfel. Griechische Inschriften bezeichnen sie als die Erzengel. Die vier anderen Engel haben die Köpfe geneigt und die Hände im Orantengestus vor der Brust erhoben. Im Zentrum der kleineren Kuppel der Martorana befindet sich der thronende Christus. Er hat die Rechte segnend vor der Brust erhoben, in der Linken hält er das Buch. Auch diese Darstellung ist mit einer kreisrunden griechischen Inschrift umgeben. Am Rand des Kreises verneigen sich vier Engel tief, die ihre verhüllten Hände anbetend weit vor sich ausgestreckt haben.

Zum Gewölbe über dem Sanktuarium der Hohnekirche muss festgehalten werden, dass es sich nicht um eine Kuppel, sondern um ein Kreuzgratgewölbe handelt. Allerdings hat der Soester Künstler das Gewölbe so aufgefasst und ausgemalt, als handle es sich um eine Kuppel. Als weiterer Unterschied ist die Tatsache zu nennen, dass es in Soest nicht um eine Vierungskuppel, sondern um einen Teil des Sanktuariums geht. (Auch die Basiliken von Cefalù und Monreale haben keine Kuppeln, d. h., auch hier sind Chorgewölbe und Apsis die Bildträger). In der Hohnekirche ist die als Himmelskönigin erhöhte Gottesmutter aus dem Gewölbescheitel an den östlichen Rand heruntergerückt und stößt fast an die Ostwand. Die Anzahl der Engel ist gegenüber der königlichen Hofkirche in Palermo auf sechzehn verdoppelt. Sie sind in Gruppen zu zweit und zu dritt angeordnet und zueinander in Beziehung gesetzt. Auch die Gewandung

⁷⁶⁴ Schwartz 1927, S. 228

⁷⁶⁵ Ebd., S. 230

der Engel in der Hohnkirche ist eng an diejenige in der Cappella Palatina angelehnt. Während die Bilder in der Cappella und der Martorana noch fast vollständig dem statuarischen feierlichen Stil verpflichtet sind, strahlen die Figuren in der Hohnkirche aufgrund der Geschmeidigkeit von Körpern und Bewegungen sowie der lebhaft gestalteten Gewänder Dynamik und Lebensnähe aus, eine Tendenz, die sich in Cefalù und Monreale bereits ankündigt. Abweichend vom Thema dieser Arbeit, jedoch für die Begründung relevant, wird als weiteres Beispiel die Dreieiligenkapelle in Regensburg (erbaut zwischen 1150 und 1160⁷⁶⁶) angeführt. Zunächst findet sich dort eine Kuppel mit hohem Tambour, der mithilfe von Trompen in ein Quadrat übergeht wie in der Cappella Palatina und der Martorana. Diese Bauform ist in Deutschland zu diesem frühen Zeitpunkt wenig verbreitet und könnte die Kenntnis der sizilianischen Kirchen voraussetzen. Gestützt wird die Vermutung durch die Tatsache, dass die Kuppel mit dem Brustbild des Weltenherrschers ausgemalt ist, der von einem Engelreigen umgeben ist. Da staufische Beziehungen zu Sizilien zum Zeitpunkt der Errichtung der Regensburger Kapelle äußerst angespannt gewesen sind, kann die unmittelbare Kenntnis der palermitanischen Kirchen kaum angenommen werden. Des Weiteren ist zu erwähnen, dass die meisten Engel in der Hohnkirche herabhängende Teile ihrer Toga um einen Arm geschlungen haben. Dieses ikonographische Motiv findet sich auch bei einigen Engeln sowie bei Aposteln und Heiligen in den beiden sizilianischen Kathedralen von Monreale und Cefalù, beim Krönungsbild Rogers II. in der Martorana und bei zwei Abbildungen König Wilhelms II. in Monreale.

Ein weiteres kleines Detail stimmt bei der Darstellung der thronenden Gottesmutter in Monreale und derjenigen in der Hohnkirche überein: In beiden Fällen hält Maria in der linken Hand ein Tüchlein. Das vermutlich früheste und bekannteste Vorbild für dieses Element findet sich in der Hagia Sophia (6. Jh.) in Konstantinopel respektive Istanbul. Über dem Südportal, dem kaiserlichen Eingang, ist in einer Lünette die thronende Gottesmutter mit Kind als Mosaik erhalten. Maria sitzt in frontaler Haltung auf einem gepolsterten Thron und hat die Füße auf ein großes, reich ornamentiertes Podest gestellt. Ihre rechte Hand ruht vor der Brust des als Immanuel aufgefassten Jesusknaben, der vor ihrer Körpermitte auf ihrem Schoß sitzt. Ihre linke Hand, von der ein Tüchlein herabfällt, liegt in der Höhe des Knies. An ihrer linken Seite bringt Kaiser Konstantin (306–337) die Stadt Konstantinopel der Gottesmutter dar, rechts ist Kaiser

⁷⁶⁶ Kitzinger 1966, S. 9

Justinian (527–565) als Stifter der Hagia Sophia gegeben. Wenn man die hier aufgeführten sehr ähnlichen Elemente zusammen betrachtet, scheint es sehr wahrscheinlich zu sein, dass dem Maler der Hohnkirche die sizilianischen Mosaiken aus eigener Anschauung bekannt gewesen sind und dass er die sizilianischen „Grundgedanken“⁷⁶⁷ in Komposition und Ikonographie nach dem Zeitgeist, nach seiner Auffassung und den Gegebenheiten vor Ort in Zackenstil transformiert hat.

Ähnliches lässt sich bei einem weiteren ikonographischen Element in der Kreuzabnahme feststellen, die nach Demus im Westen außerordentlich selten sei („extremely rare“⁷⁶⁸). Wie sich unten zeigt, ist diese Feststellung nicht zutreffend. Bei der Darstellung auf einer byzantinischen Elfenbeintafel (10. Jh.⁷⁶⁹; Abb. 98), im Albani-Psalter (England um 1140–1150⁷⁷⁰; Abb. 99), im Fresko in Nerezi (um 1164⁷⁷¹; Abb. 56), im Ingeborg-Psalter (Nordfrankreich 1170–1180) und in den Mosaiken von Monreale (nach 1180) sowie in den Fresken von Winchester I (Ende 12. Jh.) und Winchester II (wohl um 1220) sind beide Hände Christi vom Kreuz (auf der Elfenbeintafel, in Nerezi und Monreale Doppelkreuz) gelöst. Im Albani-Psalter, in Nerezi und Monreale steht Joseph von Arimathäa auf einer Leiter hinter dem Gekreuzigten, der in Marias Arme hinabgleitet, und hält ihn mit beiden Armen, während Nikodemus die unteren Nägel entfernt. Die Abbildungen zeigen in Nordwesteuropa eine Abwandlung des oben beschriebenen Motivs. Auf der Mittelseite eines Klappaltärschens, das Mitte des 11. Jh. wohl in Trier entstanden ist⁷⁷², im Psalter der Königin Melisande (1120–1130), im Winchester-Psalter (um 1150; Abb. 101), in der Kapelle St. Jean du Le Liget (um 1180), am Niellokelch von Iber (Abb. 102), der von einem vermutlich Kölner oder Hildesheimer Goldschmied um 1200 gefertigt worden sein soll⁷⁷³, in den Fresken von St. Maria Lyskirchen (Abb. 100) und im Evangelistar von Groß St. Martin (um 1230⁷⁷⁴) ist die linke Hand des Heilands noch ans Kreuz geschlagen, während die rechte schlaff herunterhängt. In allen Fällen nähert sich Joseph von Arimathäa dem Gekreuzigten von rechts, dessen Oberkörper er mit beiden Armen umfängt. Dabei liegt seine linke Wange an der Brust Jesu Christi. Rechts hinter Joseph von Arimathäa hält Maria mit beiden Händen den Unterarm des Sohnes und schmiegt ihre Wange an den rechten

⁷⁶⁷ Schwartz 1927, S. 233

⁷⁶⁸ Demus 1988, S. 288

⁷⁶⁹ Heinrich der Löwe und seine Zeit Bd. 1, S. 255f

⁷⁷⁰ Geddes 2005, S. 38, S. 126f

⁷⁷¹ Donka u.a. 2004, S. 42

⁷⁷² Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800–1400, S. 271

⁷⁷³ Sommer 1957, S. 109

⁷⁷⁴ Grimme 1989, S. 108

Handrücken des Sohnes. Dieses Motiv ist in Handlung und Haltung des Joseph von Arimathäa auch im Kölner Fresko und im Evangelistar aus der Kölner Benediktiner-Abtei übernommen worden. Hier jedoch stützt er den Unterleib des Verstorbenen, wobei er unter den Schurz des Heilands greift (nur in St. Maria Lyskirchen). In den beiden letztgenannten Abbildungen ruhen die Füße des Gottessohnes auf einem Suppendaneum, ist der senkrechte Kreuzbalken mit Pflöcken in der Erde befestigt. Stilistisch steht die Buchmalerei zwischen dem Mosaikbild von Monreale und dem Fresko in der kleinen Pfarrkirche. Doch hat der Künstler des Evangelistars neben den gleichen getreppten Gewandsäumen und wenig plausiblen Abwehungen („Verkündigung an Maria“) wie in der Cappella Palatina und Monreale auch Anregungen aus dem Ingeborg-Psalter, dem Klosterneuburger Altar und den großen Reliquienschreinen des Köln-Aachener Raumes mit ihrer an die Klassik angelehnte Draperie aufgegriffen.

Eine besondere Darstellungsweise des Paulus ist von Byzanz über Sizilien nach England gelangt, ist aber am Niederrhein anscheinend nicht verwendet worden. In einem byzantinischen Specksteinrelief (Abb. 103) aus der 2. Hälfte des 10. Jh.⁷⁷⁵, das eine „Marientod“-Darstellung wiedergibt, beugt sich der trauernde Apostel, gekennzeichnet mit (dunkelbraunem) zurückweichendem Haar und spitz zulaufendem Vollbart, tief über die Füße der Gottesmutter und legt beide Hände auf die Füße der Gottesmutter. Der Gewandstil mit vielen schmalen, dem Körperumriss folgenden Falten folgt dem Vorbild aus der griechisch-klassischen Antike. Dieses Motiv ist in leicht abgewandelter Form auch in der Monumentalmalerei in der Kirche Panagia Phorbiotissima in Asinou (Abb. 104) verwendet worden. Das Fresko wird auf 1105/1106 datiert⁷⁷⁶. Auch hier steht Paulus tief gebückt am Fußende des Sterbelagers. Er hält einen Gewandbausch trauernd an die linke Wange, während die rechte Hand das Totenbett berührt. Sein zurückweichendes dunkles Haar zeigt eine kleine Stirnlocke. Für die Kleidung des Apostels ist der klassisch-antike Stil aufgegeben worden. Der dünne Stoff liegt eng am Körper an und ist in große Fischblasen-Falten gelegt. Das feine Material zeichnet den Körperumriss weniger plausibel nach als im byzantinischen Specksteinrelief. In der Martorana ist der „Marientod“ (Abb. 71) als Mosaik dargestellt. Paulus hat sich über die Füße der Verstorbenen gebeugt und umfängt mit beiden Händen ihre Beine. Haarfarbe und Haartracht mit Stirnlocke sowie der typische Bart stimmen mit den obigen

⁷⁷⁵ Byzantium 330–1453, London 2008

⁷⁷⁶ Kitzinger 1976, S. 38; Stylianos u. Stylianos 1997, S. 124

Bildern überein. Doch die Draperie seines Gewandes zeigt starke Veränderungen. Obwohl der schwere Stoff den Bewegungen des Apostels folgt, erscheinen die vielen Falten und Verwirbelungen bedingt durch die tiefe Schattenbildung als grob. Dieses Stilmittel hat in zeitgenössischer byzantinischer Kunst sein Vorbild. Doch sind im oströmischen Reich die Figuren in dünnere, fließendere Gewandmaterialien gekleidet. Gegenüber den vorhergehenden Bildern ist die Figur des Paulus in der „Anbetung“ (Abb. 105) in der Cappella Palatina um ca. 20–30 Grad aufgerichtet. Dabei bleibt seine Haltung beinahe identisch mit derjenigen in den obigen Wiedergaben, nur das Zurückneigen des Kopfes weicht von den „Vorbildern“ ab. Der Apostel kniet auf einem bepflanzten Erdhügel und hat die Hände anbetend erhoben. Die Ausführung des asketischen Gesichts, der Haartracht mit Stirnlocke sowie des Bartes stimmen mit dem vorigen Bild überein. Doch die Faltenbehandlung in der Hofkappelle unterscheidet sich signifikant von derjenigen in der „Martorana“. Im schweren Gewandmaterial durchfurchen zahlreiche Zugfalten den Stoff in zahlreichen Knittern. Der linke Mantelzipfel flattert in einer Abwehung, obwohl Paulus in Ruhe verharrt. Der Künstler drückt die innere Bewegtheit des Apostels, die ihn durch seine Begegnung mit Gott ergriffen hat, mithilfe des Gewandstils aus. Etwa zeitgleich mit dem gezeigten Mosaik ist um die Mitte des 12. Jh.⁷⁷⁷ das Fresko „Paulus mit der Viper“ (Abb. 106) in der Anselm-Kapelle der Kathedrale von Canterbury entstanden. Obwohl die gleiche Körperhaltung und Darstellungsweise wie in den vorherigen Abbildungen beibehalten sind, zeigt sich eine deutliche Modifizierung des Gewandstils. Der sehr dünne Stoff wirkt fast transluzid und scheint am Körper zu kleben. Diese Wirkung wird durch Feuchtfalten bewirkt, die in großen Fischblasen die jeweiligen Körperpartien nachformen. Um die gleiche Zeit ist eine Wiedergabe der „Marientod“-Darstellung im Winchester-Psalter entstanden (MS Cotton Nero C.IV, fol. 30), die um 1145–1155⁷⁷⁸ entstanden ist. Auch hier ist die oben geschilderte spezifische Haltung des Paulus zu finden. Doch hier hat der englische Künstler einen von sizilianischen Darstellungen abweichenden Gewandstil gewählt. Die Binnenzeichnung der Gewänder ist ruhiger, Stoffe liegen enger am Körper an und bedecken schlaff herunterfallend die Füße. Es kann gezeigt werden, dass auch dieser Bildinhalt auf byzantinische Vorbilder rekurriert. Doch erst die Abwandlung der Motive in der Martorana ermöglicht einen direkten Vergleich. Die Übereinstimmungen zwischen dem Mosaikbild und der Buchmalerei sind bis ins Detail so umfassend, dass die

⁷⁷⁷ Stylianos u. Stylianos ebd., S. 125

⁷⁷⁸ Dodwell 1993, S. 359f

Kenntnis der sizilianischen Arbeit bei den Künstlern des Winchester-Psalters angenommen werden kann.

Obwohl Paulus-Darstellungen mit der hier gezeigten Ikonographie wohl nicht am Niederrhein zu finden sind, bieten sie ein gutes Beispiel für die Weitergabe oder Übernahme aus Byzanz stammender, ikonographischer Motive, die in Sizilien verwendet werden. Dort vollzieht sich eine signifikante Steigerung des bereits in Ostrom zu beobachtenden Stilwandels von zunehmender Bewegtheit der Draperie bis hin zur Verhärtung, Erstarrung, die etwas mehr als zwanzig Jahre später am Niederrhein angewendet und fortgeführt wird.

Als weiteres Beispiel sei die Wiedergabe der „Frauen am Grab“ als Synonym für die Auferstehung Christi vorgestellt. Als Ausgangspunkt der Betrachtung wird ein aus vergoldetem Silber gefertigtes Reliquiar vorgestellt, das wohl in der frühen ersten Hälfte des 12. Jh.⁷⁷⁹ im byzantinischen Reich entstanden und heute im Louvre zu sehen ist (Abb. 107). Der Engel sitzt geringfügig links der Bildachse auf einem Stein vor der Grabhöhle. Er wendet den Kopf den zwei von rechts herantretenden Marien zu, die sich eng aneinander geschmiegt haben. Sein rechter Arm zeigt mit ausgestrecktem Zeigefinger auf das leere Grab. Der Erzengel lehnt mit der linken Hand das Lilienzepter an die Schulter. Der rechte Flügel ist weit nach oben bis über die Köpfe der Frauen erhoben, seine Haartracht entspricht derjenigen in zahlreichen byzantinischen Darstellungen des 12. Jh. Der Mantel des Engels ist zwischen den Knien zu einem Bausch zusammengerafft. Im Matthäus-Evangelium werden zwei Frauen mit Namen Maria genannt, bei Markus 16 sind drei Frauen beschrieben, Lukas spricht von den Frauen, die Jesus nach Golgatha begleitet haben und von denen zwei Maria heißen, bei Johannes bezeugt nur eine Frau die Auferstehung des Heilands. Nach diesen uneinheitlichen Berichten kann nicht geklärt werden, ob es sich in den folgenden Kunstwerken um die Nutzung verschiedener Evangelien oder um die Abwandlung eines ikonographischen Motivs handelt. Der Gewandstil folgt klassisch-antikem Vorbild, ist jedoch in seiner Faltendichte, den die einzelnen Gliedmaßen ausbildenden Fischblasen und dem Schwung der Gewänder dem byzantinischen Zeitgeschmack des 12. Jh. angepasst. Bezüglich der Ikonographie verhält es sich ganz ähnlich wie oben in einer ebenfalls vergoldeten Silbertafel mit polychromem Email aus der ersten Hälfte des 12. Jh.⁷⁸⁰, die zum Pala d'Oro in Venedig gehört und als eines der Hauptwerke aus byzantinischer

⁷⁷⁹ Cutler u. Spieser 1996

⁷⁸⁰ Cutler u. Spieser ebd.

Emaillkunst gilt⁷⁸¹ (Abb. 108) . Auch hier fallen die in schmale Falten gelegten Gewänder auf, die besonders bei den Frauen durch Fischgratmuster betont sind. Die rechte Maria, wohl Maria von Magdala, hält in der rechten Hand ein Duftgefäß. Pächt veröffentlicht eine Illustration aus dem Sakramentar des Robert von Jumièges aus der Zeit um 1020⁷⁸² (Abb. 109). Darin rahmen zwei mächtige Pfeiler ein Gebäude ein, über dessen Dach sich ein kuppelförmiger Baldachin wölbt. Darunter sitzt ein Engel mit ausgebreiteten Schwingen auf einer Steinplatte, an der linken Schulter das Lilienzepter, die rechte Hand im Segensgruß zu den drei Frauen erhoben. Diese treten mit einer duftende Essenzen enthaltenden Schale und einem Weihrauchgefäß zum Engel heran. Vor dunklem Hintergrund, der die Grabhöhle symbolisieren mag, liegt links hinter dem Engel das Leichentuch. Die Draperie ist in zittrig aufgeregtem Gewandstil ausgeführt, wie dieser etwa ab dem Jahr 1000 im südlichen angelsächsischen Reich zu finden ist (s. oben). Der Maler des Albani-Psalters hat das Thema in mehreren Punkten abweichend aufgefasst. Der Engel sitzt unter einem Baldachin auf einem Sarkophag, vor dem die schlafenden römischen Soldaten liegen. Von rechts nähern sich die drei Frauen, von denen die rechte ein Salbgefäß trägt und die linke ein Weihrauchgefäß schwingt. Die Figuren sind wie die in den vorher gezeigten Bildern überschlanke, ihre stark gefältelten Gewänder liegen beinahe bewegungslos am Körper an. Zu einem Ensemble von vier Täfelchen aus Walrosszahn gehört eine um 1150–1170 in Köln gefertigte Auferstehungs-Abbildung⁷⁸³ (Abb. 110; Köln, Schnütgen-Museum, Inv. Nr. B 103). In der linken Bildhälfte sitzt der Engel mit Zepter auf dem in einem Gebäude stehenden Sarkophag und zeigt mit der rechten Hand mit ausgestrecktem Zeigefinger auf das leere Grab. Von links nähern sich drei Frauen, die Salbgefäße in Händen halten. Die dem Engel am nächsten stehende trägt zusätzlich ein Weihrauchgefäß. Rechts vor dem Sarkophag liegen zwei schlafende Soldaten. Gegen Ende des 12. Jh. ist das themengleiche Mosaikbild im Nordquerhaus von Monreale (Abb. 111) geschaffen worden. Die Wiedergabe des Engels mit herabhängenden Beinen, dem Gewandtausch zwischen den Knien, dem weit nach rechts oben ausgebreiteten Flügel, der bis über die Köpfe der Frauen reicht, sowie die leere Grabhöhle sind eng an die Silbertafel aus dem Louvre angelehnt. Abweichungen sind bei den Soldaten vor dem leeren Grab und der Anzahl der Frauen (auch hier drei Marien wie schon im Albani-Psalter) zu beobachten, von denen zwei ein Gefäß mit Salböl in Händen halten. Im

⁷⁸¹ Velmas2009, S. 62

⁷⁸² Pächt 1984

⁷⁸³ Euv 1972, Bd. 1, S. 307

Machtbereich der Erzdiözese Köln ist die Auferstehungsdarstellung in der Heilig-Grab-Nische in der Hohnekirche (Abb. 113 und 114) trotz mehrerer Abweichungen für die Argumentation aussagekräftig. Der Engel entspricht in fast allen Einzelheiten den zuvor geschilderten Abbildungen: Die weit ausgebreiteten zwei Flügel⁷⁸⁴, das lange Lilienzepter an der linken Schulter, der Mantelbausch zwischen den Knien des auf einem großen, den Sarkophag verkörpernden Stein sitzenden Engels und dessen herabhängende Beine folgen den früheren Bildern. An der rechten Innenwand der Nische nähern sich drei Frauen von rechts dem Sarkophag, sie tragen Salbgefäße und Weihrauchfässchen. Der Engel blickt nicht die Frauen an, sondern guckt nach links auf die „Himmelfahrt“ an der gegenüberliegenden Nischenwand. Das mittlere Medaillon des Kreuzigungsretabels aus Soest (Abb. 115; Berlin, Staatliche Museen Gemäldegalerie) datiert aus der Zeit 1230–1240. Der Engel sitzt mit nach rechts ausgebreiteten großen Schwingen und herunterhängenden Beinen annähernd zentral auf einem großen Steinblock, lehnt mit der Linken das Zepter an die Schulter, führt die Rechte vor seinem Körper vorbei und weist mit ausgestrecktem Zeigefinger auf die leere Grabhöhle. Dort bezeugt nur noch das Leichentuch, dass dort das Grab des Auferstandenen gewesen ist. Links vor dem Stein schlafen die Soldaten. Auf der rechten Seite des Blocks stehen drei Frauen, davon zwei mit Gefäßen, eine mit Weihrauch. Der Engel und die Frauen sind einander zugewandt, die Besucherinnen haben die Hände im Redegestus erhoben. Die Haartracht des Engels entspricht derjenigen in den Tafeln aus Paris und Venedig. Die Gewänder der Frauen sind schmal und ruhig gehalten, nur die Binnenzeichnung im Mantel der rechts außen stehenden Frau verläuft in gezackten Linien. In den unteren Gewandpartien des Engels sind deutliche Stilmerkmale des Zackenstils gegeben. In einem Blatt aus dem Evangeliar Heinrichs des Löwen (Abb. 112; Helmarshausen, 1173/1189, Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Cod. Guelf. 105, Noviss. 2°, fol. 171r) ist die Ikonographie der „Auferstehung“ den beschriebenen Bildern gegenüber stark verändert. Nur Maria Magdalena besucht das Grab. Auf dem offenen Sarkophag sitzen zwei Engel, zwischen denen sich das Grabtuch bauscht. In den beiden unteren Eckmedaillons sind Maria Sponsa und Synagoge dargestellt. In einem niedersächsischen Einzelblatt aus der Zeit um 1200 ist eine weitere, ungewöhnliche Variante der Auferstehungsszene zu sehen (Amsterdam, Rijksmuseum, Prentenkabinet,

⁷⁸⁴ Die Komposition ist wohl mit dem Anbringungsort, der zentralen Wand der Nische, als auch mit ihrer Vertiefung zu erklären.

Inv. Nr. RP T 1937.8; AK Heinrich der Löwe und seine Zeit, Bd. 1, Abb. D45). In seitlichem Gemäuer überspannt eine dreifache Arkade die zentrale Begebenheit. Von rechts nähern sich die drei Marien, jede hat ein Salbgefäß und ein Weihrauchfass. Auf dem Sarkophag sitzen zwei Engel, die keines der oben geschilderten Attribute bei sich haben, d. h. weder Flügel noch Lilienstab. Der zentral sitzende Himmelsbote zieht unter dem leicht verrutschten Deckel des Sarges ein Stück des Leichentuches hervor, um es den Frauen zu zeigen, der rechte Engel weist mit sparsamer Geste auf das Grab. Die Miniaturen stehen in der Tradition maasländischer oder englischer Arbeiten⁷⁸⁵. Zum Abschluss wird der vordere Einbanddeckel des Evangeliars von St. Godehard eingeführt (Abb. 112), der Ende des 12. Jh. entstanden ist⁷⁸⁶. Ein breiter Rahmen umgibt eine zentrale polychrome Emailtafel mit drei Bildstreifen, in denen drei Begebenheiten von Tod und Auferstehung Christi geschildert werden. Das zentrale Bild zeigt die Kreuzigung mit Maria, Johannes, Ecclesia und Synagoge. Im oberen Register begegnet Maria Magdalena dem Auferstandenen, unten besuchen die drei Marien am Ostermorgen das Grab. Während die Marien in verhaltener Pose dargestellt sind, sitzt der Engel mit weit ausholenden Gebärden auf dem offenen Sarkophag, auf den er mit der rechten Hand zeigt. Die Frauen nähern sich von links, in den gezeigten Bildern stets von rechts.

In der Ikonographie der vorgestellten „Auferstehungs“-Darstellungen lässt sich zusammenfassend Folgendes festhalten: In beiden in Byzanz gefertigten Silbertafeln suchen jeweils zwei Frauen am Ostermorgen das nun leere Grab auf. Die in England und Sizilien entstandenen Bilder sowie die in Soest zeigen drei Frauen am Grab. Daraus kann geschlossen werden, dass die Abweichung in der Ikonographie der Anzahl der Frauen im englischen Raum und den mit ihm verbundenen Gebieten vorgenommen worden ist.

Abschließend soll noch ein seltenes Detail in der Cappella Palatina und am Markuschrein in der Kirche Notre Dame de Huy erwähnt werden. In beiden Fällen ist die „Flucht nach Ägypten“ wiedergegeben, in der Joseph das Kind auf den Schultern trägt. Ein Jüngling begleitet die Familie und trägt einen Stab mit daran hängendem Bündel auf der Schulter. Im sizilianischen Mosaik geht er hinter dem Maultier, das er mit einer Rute antreibt, in Huy geht er vor der fliehenden Familie her. Stilistisch differieren die

⁷⁸⁵ Braun-Niehr 1995, S. 228

⁷⁸⁶ Brandt 1995, Bd. 1, S. 512–516

beiden Darstellungen: Der Mosaizist hat die Draperie der Gewandung an zeitgenössische byzantinische Kunst angelehnt, der flandrische Künstler hat sich in der Darstellungsweise des Faltenwurfs z. B. an den (englischen) Fresken von Sigena oder an der Goldschmiedekunst aus dem Rhein-Maas-Gebiet orientiert. Auch in diesem Beispiel beziehen sich Übereinstimmungen nur auf Bildinhalte, kaum auf den „Manierismus“⁷⁸⁷ z. B. von Monreale.

In Sizilien tätige byzantinische Mosaiziten haben ganze Motive und Kompositionen, mitunter auch den Stil, aus der oströmischen Kirche in sizilianische Bauwerke übertragen. Ihr großes Verdienst, ihre „einzigartige Leistung“⁷⁸⁸ liegt in ihrer Fähigkeit, byzantinische Bildsysteme der von Normannen bevorzugten westlichen Architektur, die mit byzantinischen Bauformen vereinigt worden ist, anzupassen⁷⁸⁹. Durch diesen Vorgang bildet sich eine eigene sizilianische Ikonographie aus. Die inhaltlichen Entsprechungen in sizilianischen und nordwesteuropäischen Kunstwerken beziehen sich jedoch nicht auf vollständige ikonographische Motive. Kitzinger⁷⁹⁰ geht davon aus, dass Sizilien besuchende Künstler aus dem Norden „Motivbücher“ und nicht etwa Skizzenbücher angelegt haben. Darin haben sie einzelne Bestandteile eines Bildes festgehalten wie Gesichter, Gesten, Posen, Teile einer Figur, selten ganze Bilder oder Kompositionen, die sie dann in der Heimat nach ihrem Kunstwollen, ihren Vorstellungen und Absichten in neu entstehende Darstellungen einfügen. Dabei verschmelzen sie oströmische Impulse mit heimischen Vorstellungen von Schönheit, Raum und Frömmigkeit. Während dieses Prozesses steigern sie auch die aus Byzanz übernommene, nach Sizilien importierte vermehrte Unruhe in der Gewand- und Faltenbehandlung.

IX. Zusammenfassung und Ausblick

Seit Haseloff besteht bis in die Gegenwart hinein in der Forschung weitgehende Einigkeit darüber, dass das oströmische Reich während des 12. Jh. die Wiege einer veränderten Stilauffassung gewesen ist. Sie zeigt zunehmende Beweglichkeit der Körper, mit der zunehmend beseelte Mimik und schwingende, flatternde Gewänder einhergehen, die der Anatomie der Figuren folgen. Diese Beobachtungen haben zu der Frage

⁷⁸⁷ Kitzinger 1966, S. 137

⁷⁸⁸ Demus 1988, S. 209

⁷⁸⁹ Kitzinger ebd., S. 139

⁷⁹⁰ Ebd., S. 139f

geführt, auf welche Weise, auf welchem Weg Künstler in Nordwesteuropa die neuartige Figuren- und Gewandbehandlung kennengelernt haben könnten. Die Kunsthistoriker sind zu dem Schluss gekommen, dass etwa um 1200 größere und kleinere Kunstwerke und Musterbücher über Venedig und Salzburg nach Deutschland importiert worden seien und als Kopiervorlagen gedient haben. Bei diesen Gedankengängen ist nicht berücksichtigt worden, dass die genannten Stilphänomene besonders in Sizilien, aber auch in England und Nordfrankreich im letzten Viertel des 12. Jh. zu finden sind. Parallel zur Autorität dieser Forschungsergebnisse ist in der vorliegenden Arbeit ein alternativer Weg gezeigt worden, auf dem byzantinische Stilmerkmale nach Nordwesteuropa übertragen worden sind – ein Weg, der den Künstlern im Norden Zugang zu dem außerordentlich bewegten Stil ermöglicht hat, der seit der zweiten Hälfte des 12. Jh. in Byzanz und etwas zeitversetzt auch in Sizilien vorherrschend gewesen ist. Während der mehr als einhundert Jahre, in denen sich die Kunstgeschichte mit dem Phänomen Zackenstil auseinandergesetzt hat, haben nicht wenige Forscher⁷⁹¹ Sizilien, England und Nordfrankreich als Impulsgeber für die neue Auffassung in Deutschland in Betracht gezogen. „Doch danach geschah etwas Merkwürdiges: die erarbeiteten Resultate versickerten“⁷⁹². Sie sind nicht weiter verfolgt, kaum übernommen oder in einen Zusammenhang gebracht worden, obwohl die Fülle der Übereinstimmungen zwischen byzantinischen, sizilianischen, englischen und schließlich auch niederrheinischen Kunstwerken augenfällig ist. In der zeitgenössischen Geschichtsforschung gilt Sizilien als eine der „drei Innovationsregionen im mittelalterlichen Europa“⁷⁹³, als „Wiege der Kultur“⁷⁹⁴.

Insofern sind es im ausgehenden 12. Jh. nicht direkte Verbindungen nach Byzanz, sondern vielmehr die nach Sizilien und Süditalien gewesen, die die Verbreitung byzantinischer Stilauffassung zur Folge gehabt haben. Es ist anhand mehrerer Fälle gezeigt worden, dass oströmische Stilentwicklung in Sizilien aufgenommen, fortgeführt und auf direktestem Weg weiter verbreitet worden ist. „Sizilianische Mosaiken dienten in erster Linie wegen ihrer guten Zugänglichkeit als Mittler zwischen byzantinischer Kunst und dem Westen“⁷⁹⁵. Nur auf den ersten Blick erscheinen die Mosaiken in Sizilien –

⁷⁹¹ Stellvertretend: Haseloff 1897, Swarzenski 1936, Goldschmidt 1939, Belting 1978, Suckale 1995, Wolter-von dem Knesebeck 2001

⁷⁹² Stehkämper 1971, S. 215

⁷⁹³ Weinfurter u. Schneidmüller 2010, S. 12–18, S. 479

⁷⁹⁴ Schneidmüller ebd., S. 480

⁷⁹⁵ Kitzinger 1966, S. 126

besonders in der Cappella Palatina – als genuin byzantinisch. Die durch die spezifischen Bedürfnisse bedingten Modifikationen sind jedoch als eigene kulturelle Leistung zu identifizieren⁷⁹⁶. Vorbilder aus byzantinischer Kunst amalgamieren mit westlicher Ikonographie, sizilianischer Stil tritt in Erscheinung. Dennoch kann Sizilien, dessen normannische Herrscherschicht als Gründer und Stifter zahlreicher Kunstwerke tätig gewesen ist, als die am geringsten verfälschte Quelle byzantinischer Kunst im Westen gelten. Wie in den historischen Abrissen ausgeführt sind die Verflechtungen Siziliens mit anderen westlichen Ländern vielfältig und eng; als Folge können von der Kunst im südlichen Normannenreich kräftige Impulse auf westliche Länder ausgegangen sein. Neben der Kenntnis der Mosaiken hält Demus illuminierte Handschriften für das Haupttransportmittel, mit deren Hilfe sicilobyzantinische Kunst in den Nordwesten gelangt ist⁷⁹⁷. („The chief vehicles and, more often than not, the result of these transplantations were illustrated manuscripts. In some cases they continued and spread the sicilian evolution in the most direct way“⁷⁹⁸.) Denn Buchmalerei soll wegen „ihrer propagandistischen Tätigkeit von wesentlichem Einfluss auf die Verbreitung aller Stilwandlungen im Mittelalter“⁷⁹⁹ gewesen sein. Die Beobachtungen von Demus und Deuchler müssen angezweifelt werden. Aus der für diesen Vorgang relevanten Zeit sind nur wenige byzantinische und sizilianische Handschriften überliefert. Ihre geringe Anzahl kann nicht ausgereicht haben, um ein Umdenken in der Stilauffassung in Deutschland zu initiieren.

Neben der Rezeption stilistischer Anregungen aus der besonderen sicilonormannischen Kunst zeigt auch die Weitergabe ikonographischer Motive und deren Verwendung am Niederrhein und seinem Machtbereich, dass eine Verbindung für den Transfer vorhanden gewesen sein muss.

Beim ausführlichen Vergleich der Kunstwerke aus Byzanz, Sizilien, England und seinen Besitzungen auf dem Kontinent und dem Niederrhein haben sich vielfältige Übereinstimmungen manifestiert. Stellvertretend für die Fülle des Materials werden hier zusammenfassend noch einmal einige Beispiele hervorgehoben. Otto Pächt hat nachgewiesen, dass ein Blatt aus dem Albani-Psalter eine ikonographische Parallele in einer Miniatur hat, die in Nordfrankreich – vermutlich – für die Kathedrale von Palermo angefertigt worden ist. Außerdem wiederholt sich dieses äußerst seltene Motiv in leicht

⁷⁹⁶ Schellewald 2008, S. 111

⁷⁹⁷ Demus 1988, S. 444

⁷⁹⁸ Deuchler 1967/1985, S. 143

⁷⁹⁹ Brockmann 1926/27, S. 113

modifizierter Form im Evangeliar Heinrichs des Löwen. Derselbe Autor hat sich neben anderen Forschern ausführlich mit der Ausmalung des Kapitelsaals von Sigena beschäftigt und durch sorgfältige Gegenüberstellungen belegt, dass die Fresken von Künstlern der Winchester-Bibel, die dem Master of the Morgan Leaf zuzurechnen sind, ausgeführt worden sind; diese wiederum haben genaue Kenntnis der Mosaiken in Sizilien gehabt. Dieselbe Malerschule hat auch auf die Gewölbemalerei von Petit Quévilly eingewirkt, wo eine ähnliche Gewandbehandlung wie in Sigena zu beobachten ist. Kompositionen und Ornamentik in den Schildbogenwickeln in Sigena und im nordfranzösischen Gewölbe weisen auf figürliche Initialen in der englischen Buchmalerei hin. Es liegt die Vermutung nahe, dass ein lebhafter Austausch zwischen Sizilien, Spanien, England und seinen französischen Besitzungen bestanden hat. Hugo Buchthal hat eine Miniatur im Riccardiana-Psalter gefunden. Details dieses Bildes zeigen nicht nur Ähnlichkeiten mit der „Thronenden Gottesmutter mit Kind“ aus Messina, das vermutlich Ende des 12. Jh. entstanden ist. Angefertigt worden ist das Blatt in Jerusalem, Reihenfolge von Text und Miniaturen weisen darauf hin, dass der vermutlich sizilianische oder in Sizilien geschulte Künstler mit den Gebräuchen von deutschen Psalterien vertraut gewesen ist. Schwartz schließlich ist der Überzeugung, dass die Monumentalmalerei in der Scheinkuppel der Hohnekirche in Soest nach dem Vorbild der Mosaiken in Sizilien entstanden sei, die der Soester Künstler vor Ort studiert habe. Swarzenski weist bei Stil und Ikonographie in mehreren Miniaturen, wie z. B. in der Bibel von Heisterbach, auf deren Abhängigkeit von englischen und nordfranzösischen Werken hin⁸⁰⁰.

Daneben ist im Bereich der Bauzier nachgewiesen worden, dass das Schmuckelement der aus dem arabisch-byzantinischen Kunstkreis nach Sizilien und Unteritalien gelangten Kreuzarkaden sich in England größter Beliebtheit erfreut und dort mit Zickzackfriese bereichert wird. Auf diese Weise ist ein typisch normannischer Baudekor entstanden. Baumeister und Steinmetze niederrheinischer und sächsischer Kirchen haben sich den sicilornormannischen Fassadenschmuck zu eigen gemacht, den sie wohl aus England übernommen haben.

Die Rolle der Stauferherrscher beim Transfer von Impulsen, die aus byzantinischer Kunst hervorgegangen sind, aus dem südlichen Normannenreich in das Deutsche Reich, wird m. E. weitgehend überschätzt. In der Kunst Deutschlands setzt seit dem

⁸⁰⁰ Swarzenski 1936, Textband, S. 15ff

Ende des 12. Jh. die Auseinandersetzung mit Natur, Körperlichkeit und Gefühlen ein, in einem Zeitraum, währenddessen Heinrich VI. versucht, im sizilianischen Königreich seine Rechte und Interessen wahrzunehmen. Er kommt ohne Zweifel während seines mehrjährigen Süditalien- und Sizilienfeldzugs mit sicilonormannischer Kunst in Berührung. Der deutsche Kaiser hält sich in diesen Jahren über weite Zeiträume im Süden auf, um seine Macht zu festigen, und lebt anschließend hauptsächlich in Palermo. Es ist kaum wahrscheinlich, dass er und seine Begleitung während seiner konfliktreichen Regierungszeit so wesentliches Interesse an der aus Byzanz hergeleiteten Kunst im südlichen Normannenreich entwickeln konnten, dass sie deren stilistische Merkmale nach Deutschland weitergegeben haben. Zum Zeitpunkt Heinrichs frühen Todes im Jahr 1197 ist sein 1194 geborener Sohn und gewählter Nachfolger Friedrich noch ein Kind und steht unter der Vormundschaft des Papstes Innozenz III. Der Knabe ist ab 1198 nomineller König von Sizilien, wird erst 1212 zum deutschen König gewählt und 1220 zum Kaiser. Seine Rolle als bedeutender Förderer von Wissenschaft und Kunst kann er in seinen Kinder- und Jugendjahren, der Zeit, in der Zackenstil im deutschsprachigen Raum bereits entwickelt ist, noch nicht ausgeübt haben.

Es ist unbestritten, dass das englische Normannenreich in beständigem Austausch mit dem sicilonormannischen Reich gestanden hat. In der Folge muss England als wichtigster Umschlagplatz für Byzantinismen in Nordwesteuropa angesehen werden⁸⁰¹. Die geschichtlichen Zusammenhänge haben deutlich gemacht, dass Beziehungen, Verbindungen und Austausch auf dem Gebiet des Kirchen- und Pilgerwesens zwischen England und Köln in ihrer Intensität mit denen zwischen Sizilien und England gleichgesetzt werden können. Kleriker, Kaufleute und Künstler aus der Niederrheinregion haben infolgedessen direkten Zugang zu anglonormannischen Kunstwerken gehabt und sind folglich auch mit in England verarbeiteten Impulsen aus der sizilianischen Kunst in Berührung gekommen. Es ist gezeigt worden, dass England und die Erzdiözese Köln, England und Sachsen, Köln, Soest und Braunschweig denkbar eng verbunden gewesen sind, ein Umstand, der wechselseitigen Austausch stilistischer Charakteristika und ikonographischer Motive erleichtert und ermöglicht hat.

Bei der Betrachtung der Kunstmerkmale in den oben genannten Gebieten haben sich so zahlreiche bemerkenswerte Verwandtschaften und Übereinstimmungen feststellen lassen, dass es gerechtfertigt ist, die Kulturträgerschaft und Mitwirkung der Norman-

⁸⁰¹ Deuchler 1967, S. 141

nen in ihrem Einflussgebiet und in Nordwesteuropa zu unterstellen. So haben sicilounormannische Werke einen entscheidenden Anteil an der Ausbildung des Zackenstils am Niederrhein gehabt.

Der Schwerpunkt der Arbeit ist die Niederrheinregion gewesen; sächsisch-thüringische Denkmäler sind nur am Rande gestreift und solche aus dem mittelalterlichen Machtbereich der Erzdiözese Mainz gar nicht behandelt worden, obwohl die Grenzen der drei Kunstregionen einander berühren, sich teilweise überschneiden. Es wäre wünschenswert, in einer neuerlichen Studie, in die jüngste Forschungsergebnisse auch aus dem Bereich Geschichte einbezogen sind, ein weiteres Mal über Zackenstil im Westen und Osten des Reiches nachzudenken. Auch ist während der Untersuchung die Frage entstanden, ob es sinnvoll ist, Kunstwerke aus der Mittelrheinregion aufgrund geographischer und politischer Festlegungen aus dem Themenbereich Niederrhein auszuklammern. Denn Monumentalmalereien z. B. in Bacharach, Andernach und Bingen zeigen ohne Zweifel stilistische Merkmale und ikonographische Übereinstimmungen, die auf die Kenntnis niederrheinischer Zackenstilmalerei verweisen. Eine eingehende Untersuchung könnte Aufschluss über möglichen künstlerischen Austausch oder Abhängigkeit bringen.

Abschließend ein Blick nach Ostfriesland, das im Mittelalter mit dem östlichen Holland und dem Groningerland ein kulturelles Ganzes gebildet hat. Daher sei St. Petrus in Krummhörn-Eilsum in Ostfriesland erwähnt. Das kleine Gotteshaus ist die einzige verbliebene Kirche der Region (mutmaßlicher Baubeginn etwa 1230) mit Monumentalmalerei im Zackenstil, deren Entstehung zwischen 1230 und 1240 angenommen werden kann und die Kiesow⁸⁰² der thüringisch-sächsischen Kunst zuordnet. Figurenbehandlung und Auffassung des Zackenstils sowie die Ausführung von Gesichtern und Köpfen in den Bildern der Apsis lassen aber ebenso schlüssig einen Bezug zur zeitgenössischen west-westfälischen und niederrheinischen Malerei im Zackenstil zu. Ebenso wie der westliche Teil des Herzogtums Westfalen hat Ostfriesland seit alters her in den politischen Machtbereich des Erzbistums Köln gehört; ebenfalls seit alters her sind beide Regionen jedoch in kultureller Hinsicht mindestens bis zur Entmachtung Heinrichs des Löwen mit Sachsen verbunden. Trotz der ursprünglichen Zugehörigkeit der beiden Regionen zum thüringisch-sächsischen Kulturraum ist die im 13. Jh. hier zu

⁸⁰² Kiesow 2000

beobachtende Dominanz niederrheinischer Kunst in ihrer Ursächlichkeit nicht hinreichend geklärt. Da die kunstgeschichtliche Forschung bis heute keine Antwort auf diese Fragestellung gefunden hat, wäre es wünschenswert, in einer neuerlichen Studie, in die jüngste Forschungsergebnisse auch aus dem Bereich Geschichte einbezogen sind, ein weiteres Mal über Zackenstil im Westen und Osten, aber auch im Nordwesten des Reiches nachzudenken.

LITERATURVERZEICHNIS

Kataloge

Arabisch-normannische Kunst. Siziliens Kunst und Kultur im Mittelalter. Palermo 2004

Byzantium 330-1435, London 2008

Die Staufer und Italien, Mannheim 2010

Die Zeit der Staufer, Stuttgart 1977, 4 Bde.

Die Zisterzienser. Ordensleben zwischen Ideal und Wirklichkeit, Aachen/Bonn 1980

Heinrich der Löwe und seine Zeit, München 1995, 3 Bde.

Himmelslicht, Köln 1998

Kunst und Kultur im Weserraum, Münster 1966

Monumenta Annonis, Köln 1975

Ornamenta Ecclesiae, Köln 1985, 3. Bde.

Otto IV., Petersberg 2009

Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400, Köln 1972, 2 Bde.

Sizilien. Von Odysseus bis Garibaldi, Bonn 2008

Wandmalerei in Niedersachsen, Bremen und im Groningerland, Hannover 2001, 2 Bde.

Sekundärliteratur

Abulafia, David, Italy, Sicily and the Mediterranean 1100–1400, Variorum Reprints, London 1987

Abulafia, David, The Norman Kingdom of Africa and the Expeditions to Majorca and the Muslim Mediterranean, in: Anglo-Norman Studies VII, 1984, Hrsg. R.A.Brown, S. 26–49

Achter, Irmgard, Die Stiftskirche und ihre alte Ausstattung; in: Weidenhaupt, Hugo, Gerresheim 870–1270, Düsseldorf 1970

Ahlers, Jens, Die Welfen und die englischen Könige 1165–1235, Hildesheim 1987

Ahrens, Werner, Balve und sein romanisches Erbe, Balve 2006

Anthony, Edgar Waterman, Romanesque Frescoes, Princeton 1951

- Backes, Magnus**, Die Kunstdenkmäler des Rhein-Hunsrück-Kreises, Bd. 2/1, Berlin/München 1977
- Bange, Hans**, Das Bibelfenster zu Mönchengladbach, Mönchengladbach 1986
- Bardzieva-Trajkovska, Donka**, St. Panteleimon at Nerezi, Skopje 2004
- Barral y Altet, Xavier**, Hrsg., Die Geschichte der spanischen Kunst, Barcelona 1996, Köln 1997
- Bartels, Margarete**, Die Bibel von Heisterbach, Phil Diss., Wien 1973
- Bayer, Clemens**, Otto IV. und der Schrein der Heiligen Drei Könige im Kölner Dom – Inschriften und andere Textquellen; in: Otto IV., AK, Petersberg 2009, S. 101–122
- Behrend-Krebs, Anne**, Die ottonischen und romanischen Wandmalereien in St. Gereon, St. Maria im Kapitol und St. Pantaleon, Phil. Diss., Münster 1994
- Bellafiore, Giuseppe**, The Cathedral of Palermo, Palermo 1976
- Bellot, Christoph**, Zu Theorie und Tradition der Allegorese im Mittelalter unter besonderer Berücksichtigung der Typologie in bildlicher Darstellung, Phil. Diss., Köln 1996
- Belting, Hans**, Byzantine Art among Greeks and Latins in Southern Italy; in: Dumbarton Oaks Papers 28, 1974, S. 3–29
- Belting, Hans**, Zwischen Gotik und Byzanz; in: ZfKG 41, 1978, S. 217–257
- Bentchev, Ivan**, Denkmalpflege im Rheinland, 4. Jg., Nr. 2, 1987, S. 24f
- Beseler, Hartwig**, Niederrhein, München 1962
- Beseler, Hartwig**, Zu den Monumentalmalereien der Pfarrkirche in Lipp; in: Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege Bd. XXIV, 1962, S. 39–50
- Beuckers, Klaus Gereon**, Köln: Die Kirchen in gotischer Zeit, Köln 1988
- Bitterauf-Rehmy, Margot**, Die Kunstdenkmäler des Kreises Altenkirchen, Düsseldorf 1935
- Borenius, Tancred**, St. Thomas Becket in Art, London 1932
- Borsook, Eve**, Messages in Mosaic. The Royal Programmes of Norman Sicily (1130–1187), Oxford 1990
- Bovini, Giuseppe**, Ravenna, 1992
- Brandt, Michael**, Das Godehard Evangeliar; in: Heinrich der Löwe und seine Zeit, AK, Bd. 1, S. 512–516
- Braun-Niehr, Beate**, in: Heinrich der Löwe und seine Zeit, AK, Bd. 2, S. 226–228

- Braun- Niehr, Beate**, Das Brandenburger Evangelistar. Schriften des Domschatzes Brandenburg, Regensburg 2005
- Brenske, Stefan**, Der Hl. Kreuz-Zyklus in der ehemaligen Braunschweiger Stiftskirche St. Blasius (Dom), Braunschweig 1988
- Brinkmann, Ulrike**, Studien zu den Bibelfenstern des 13. und beginnenden 14. Jahrhunderts, Phil. Diss., Köln 2008
- Brockmann, Harald**, Zwei kölnische miniierte Urkunden aus der Mitte des 13. Jahrhunderts; in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 3 + 4, 1926/27, S. 113–122
- Brown, Richard Allen**, Die Normannen, Düsseldorf 2004
- Buchmann, Nicole**, St. Pantaleon; in: Colonia Romana Bd.11, 1996, S.163–180
- Buchthal, Hugo**, A School of Miniature Painting in Norman Sicily; in: Late Classical and Medieval Studies in Honor of A.A. Friend Jr., Princeton 1955, S. 312–339
- Buchthal, Hugo**, Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem, London 1986
- Burkhardt, Stefan**, Anfänge der Stauer nördlich der Alpen – Normannische Wurzeln im Süden; in: Die Stauer und Italien, AK, Mannheim 2010, Bd. 1, S. 73–80
- Bussby, Frederick**, Winchester Cathedral, 1079–1979, Southampton 1979
- Cilento, Adele**, Byzantinisches Sizilien und Süditalien, Petersberg 2006
- Claussen, Hilde**, Romanische Wandmalerei in Soest; in: Soester Zeitschrift, Heft 92/93, 1980/81, S. 643–668
- Clemen, Paul**, Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Bd. 3, Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Kreises Düsseldorf, Düsseldorf 1894
- Clemen, Paul**, Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Bd. 3/IV. Die Kunstdenkmäler der Städte und Kreise Gladbach und Krefeld, Düsseldorf 1896
- Clemen, Paul**, Die rheinische und westfälische Kunst auf der kunsthistorischen Ausstellung zu Köln, Leipzig 1903
- Clemen, Paul**, Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden, Düsseldorf 1916
- Clemen, Paul**, Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln, 2. Bd., II. Abt., Düsseldorf 1929
- Clemen, Paul**, Die Kunstdenkmäler des Kreises Ahrweiler, Düsseldorf 1938
- Clemen, Paul**, Die gotischen Monumentalmalereien der Rheinlande, 2. Bde., Düsseldorf 1930, Textband

Clemen, Paul, Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz , Bd. 6/III, Der Dom zu Köln, Düsseldorf 1937

Clemen, Paul, Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Bd. 6/III, Düsseldorf 1937

Clemen, Paul, Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Bd. 16/II, Die Kunstdenkmäler des Kreises Neuwied, Düsseldorf 1940

Clemen, Paul u. Polaczek, Ernst, Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Bd. 3/4, Die Kunstdenkmäler des Kreises Bergheim, Düsseldorf 1899

Cutler, Anthony u. Spieser, Jean-Michel, Das mittelalterliche Byzanz, München 1996

Czerniak, Virginie, Deux exemples méridionaux de l'influence des Plantagenêt: les peintures murales de la chapelle de l'ancien logis abbatial de Moissac (Quercy) et les peintures déposées de la salle capitulaire du monastère de Sigena (Aragon); in: Guardia, Milagros, Suárez, Mancho, (Hrsg.), Les fonts de la pintura romànica, Barcelona 2008, S. 261–274

Demus, Otto, Regensburg, Sizilien, Venedig. Zur Frage des byzantinischen Einflusses in der romanischen Wandmalerei, in: Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft, Bd. II, Wien 1952, S. 95–104

Demus, Otto, Romanische Wandmalerei, München 1968

Demus, Otto, Byzantine Art and the West, London 1970

Demus, Otto, The Mosaics of Norman Sicily, New York 1988

Demus, Otto, European Wall Painting around 1200, Bd. 1, S. 113–122; Salzburg, Venedig und Aquileja, Bd. 2, S. 263–270; Der „sächsische“ Zackenstil und Venedig, Bd. 2, S. 277–279 in: Studies in Byzantium, Venice and the West, 2 Bde., London 1998

Der Landgrafensalter. Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat der Handschrift HB II 24 der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart, Kommentarband, Hrsg. Felix Heinzer (Codices selecti 93/93), Graz 1992

Deuchler, Florens, Der Ingeborgpsalter. Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat der Handschrift MS Olim 1695 aus dem Besitz des Musée Condé- Chantilly, Berlin 1967, Graz 1985

Dodwell, Charles R., The Canterbury School of Illumination, Cambridge 1993

Ehmke, Ruth, Die romanischen Wandmalereien in der Pfarrkirche zu Neunkirchen; in: Jahrb. d. Rhein. Denkmalpflege, Bd. XXIV, 1962, S. 23–29

Engel, Gustav, Kölns Kampf um die Weser; in: Kunst und Kultur im Weserraum 800–1600, AK, S. 135–138

Euw, Anton von; in: Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800–1400, AK, Bd.1, S. 307

- Ewert, Christian**, Spanisch-islamische Systeme sich kreuzender Bögen, Bd. III., Die Aljaferia in Zaragoza, Berlin 1980
- Fernie, Eric**, The Architecture of Norman England, Oxford 2000
- Fidler, Rudolf**, Das Geheimnis der Hohnekirche in Soest/Westfalen, Paderborn 1997
- Fischer, Helmut**, Die Pfarrkirche St. Katharina. Stadt Blankenburg 1248–1998, Siegburg 1998
- Gall, Ernst**, Niederrheinische und normännische Architektur im Zeitalter der Frühgotik, Berlin 1915, 2. Bde.
- Geddes, Jane**, Der Albani-Psalter, London 2005
- Gem, Richard**, The Romanesque Cathedral of Winchester: Patron and Design in the Eleventh Century; in: Medieval Art and Architecture at Winchester Cathedral, Leeds 1983, S.1–12
- Gerhardt, Joachim u.a. (bearb.)**, Die Kunstdenkmäler des Kreises Ahrweiler, Düsseldorf 1938
- Gillen, Otto**, Das Goslarer Evangeliar, Goslar 1932
- Goldkuhle, Fritz**, Mittelalterliche Wandmalerei in St. Maria Lyskirchen, Phil. Diss., Düsseldorf 1954
- Goldschmidt, Adolph**, English Influence in Medieval Art of the Continent; in: Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter, Cambridge 1939, Bd. W2, S. 709–728
- Gosebruch, Martin**, Der Braunschweiger Dom und seine Bildwerke, Königstein 1980
- Goslarer Evangeliar**. Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat der Handschrift B 4387 aus dem Besitz des Stadtarchivs Goslar; Kommentar mit Beiträgen von Kroos, Renate u.a. (Codices selecti 92/ 92), Graz 1990/1991
- Grabar, André u. Nordenfalk, Carl**, Die Romanische Malerei vom elften bis zum dreizehnten Jahrhundert, Genf 1958
- Grabar, André**, Byzanz. Die byzantinische Kunst des Mittelalters vom 8. bis zum 15. Jahrhundert, i.d.R. Kunst der Welt, Bd. 20, Baden-Baden 1964/1976
- Grabois, Andre**, Anglo-Norman England and the Holy Land, in: Anglo-Norman Studies VIII, 1985, Hrsg. R.A.Brown, S. 132–141
- Graf, Mechthild**, Der Ostchorbau der Stiftskirche St. Kunibert zu Köln und seine Einordnung in die spätstauferische Baukunst des Rhein-Maasgebietes, Phil. Diss., Köln/Düsseldorf 1984
- Grimme, Ernst Günther**, Das Evangelistar von Groß St. Martin, Freiburg/Basel/Köln 1989

Grüger, Kilian, Der Marientod zu Weida. Ein thüringisches Wandgemälde des Zackenstils, Leipzig 2006

Habicht, Kurt, Die mittelalterliche Malerei Niedersachsens, Straßburg 1917

Hackenbroch, Yvonne, Italienisches Email des frühen Mittelalters, *Ars Docta*, Bd. II, Basel 1938, S. 55–61

Hagnau, Carola, in: *Himmelslicht*, AK, Köln 1998, S. 136f

Haselhoff, Arthur, Eine Thüringisch-Sächsische Malerschule, Phil. Diss., Straßburg 1897, Repr. Liechtenstein 1979

Haseloff, Arthur, Die Glasgemälde der Elisabethkirche in Marburg, Berlin 1906/07

Haskins, Charles Homer, Adelard of Bath, in: *The English Historical Review*, vol. 26, London 1911, S. 491–498

Haskins, Charles Homer, England and Sicily in the Twelfth Century, in: *The English Historical Review* Bd. 26, London 1911, S. 433–447 u. S. 641–665

Haskins, Charles Homer, *The Normans in European History*, Boston/New York 1915

Hauttmann, Max, Die Kunst des frühen Mittelalters, *Propyläen Kunstgeschichte* Bd. 6, Berlin 1929

Heppe, Karl Bernd, Düsseldorf-Gerresheim; Rheinische Kunststätten, Heft 350, Neuss 1990

Hess, Daniel, Barocke Spätromanik oder byzantinische Gotik? Der Zackenstil in den Bildkünsten von 1250–1290; in: *Himmelslicht*, AK, Köln 1998, S. 63–72

Hiestand, Rudolf, Antiochia, Sizilien und das Reich am Ende des 12. Jahrhunderts, in: *Quellen und Forschungen*, Bd. 73, Tübingen 1993, S. 70–121

Hiestand, Rudolf, Zur Geschichte des Königreiches Sizilien im 12. Jahrhundert, in: *Quellen und Forschungen*, Bd. 73, S. 52–69

Hinne, Alfred, Beiträge zur Geschichte von Lohne, Soest 1952

Hoffmann, Hartmut, Die Anfänge der Normannen in Süditalien, in: *Quellen und Forschungen*, Bd. IL, Tübingen 1969, S. 95–144

Huffmann, Joseph, *Family, Commerce and Religion in London and Cologne*, Cambridge 1998

Huffmann, Joseph, *The Social Politics of Medieval Diplomacy. Anglo-German Relations (1066–1307)*, Ann Arbor 2000

Inventaire Général des monuments et des richesses artistiques de la France, Bd. 96

Jakoby, Barbara, Mittelalterliche Wandmalereien in St. Kunibert; in: *Colonia Romanica* VII, 1992, S. 159–174

Jamison, Evelyn M., Alliance of England and Sicily in the Second Half of the Twelfth Century, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Bd. 6, 1943, S. 20–32

Jamison, Evelyn M., The Sicilian Norman Kingdom in the Mind of Anglo–Norman Contemporaries, in: *Studies on the History of Medieval Sicily and South Italy*, Hrsg. Clementi, D. u. Kölzer, Th., Aalen 1992, S. 159–207

Jäschke, Kurt Ulrich, *Die Anglonormannen*, Stuttgart/Berlin/Mainz 1981

Keller, Hilgart L., *Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten*, Stuttgart 1968, 1996

Kiesow, Gottfried, *Ostfriesische Kunst. Von der Romanik bis zur Neugotik*, Leer 2000

Kitzinger, Ernst, The Mosaics of the Cappella Palatina in Palermo; in: *The Art Bulletin*, Bd. 31, 1949, S. 269–292

Kitzinger, Ernst, *The Mosaics of Monreale*, Palermo 1960

Kitzinger, Ernst, Norman Sicily as a Source of Byzantine Influence in the Twelfth Century; in: *Byzantine Art – An European Art*, Athen 1966, S. 123–147

Kitzinger, Ernst, The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Century; in: *DOP* 20, 1966, S. 27–47 und *DOP* 41, 1987

Kitzinger, Ernst, Byzantium and the West in the Second Half of the Twelfth Century: Problems of Stylistic Relationships; in: *Gesta* IX/2, 1970, S. 49–56

Kitzinger, Ernst, *The Art of Byzantium and the Medieval West. Selected Studies*, London 1976

Klamt, Johann-Christian, *Die mittelalterlichen Monumentalmalereien im Dom zu Braunschweig*, Phil. Diss., Berlin 1968

Klemm, Elisabeth, *Das Evangeliar Heinrichs des Löwen*, Frankfurt 1988

Klinge, Ekkart, *St. Peter in Sinzig*, Neuss 1969

Klössel, Barbara, in: *Heinrich der Löwe und seine Zeit*, AK, Bd. 1, München 1995, S. 577–578, Beschreibung Abb. G.78

Klössel, Barbara, Romanische Tafelmalerei aus Soest; in: *Soest. Geschichte der Stadt*, Soest 1996, Bd. 2, S. 683–710

Kock, Roswitha, *Das Soester Kreuzigungsretabel aus der Soester Wiesenkirche*, Phil.Diss., Münster 1974

- Kölzer, Theo**, Die Staufer im Süden; in: Liber ad Honorem Augusti, Sigmaringen 1984
- Korn, Ulf- Dietrich**, Mittelalterliche Glasmalerei in und um Soest; in: Soest. Geschichte der Stadt, Soest 2000, Bd. 1, S. 929–985
- Kosch, Clemens**, Hochmittelalterliche Anbauten und Nebenräume von St. Kunibert; in: *Colonica Romanica* 1992, S. 78–103
- Kötzsche, Dietrich**, Der Welfenschatz im Berliner Kunstgewerbemuseum; Bilderhefte der Staatlichen Museen Berlin, Berlin 1973
- Krombholz, Ralf**, St. Maria Lyskirchen, Denkmäler in Köln Bd. 18, 1992
- Krönig, Wolfgang**, Cefalù. Der sizilianische Normannendom, Kassel 1963
- Kroos, Renate**, Buchmalerei; in: Die Zeit der Staufer, AK, Bd. 1, S. 528–532
- Kroos, Renate**, Sächsische Buchmalerei 1200-1250; in: *ZfKG* 41, 1978, S. 283–316
- Kroos, Renate**, Liturgische Quellen zum Kölner Domchor; in: *Kölner Domblatt*, Bd. 44/45, 1979/80, S. 35–102
- Kubach, Hans Erich u. Verbeek, Albert**, Romanische Baukunst an Rhein und Maas, Berlin 1976, 3 Bde.
- Kurmann, Peter**, Mobilité des artistes ou mobilité des modèles? In: *Revue de l'art* 120, 1998, S. 23–34
- Kurman-Schwartz, Brigitte**, Malerei mit schwarzer Farbe auf leuchtend buntem Glas. Der Stil der Glasmalerei in seiner Beziehung zu den anderen Gattungen der Malerei; in: *Stilfragen zur Kunst des Mittelalters*, Bern 2006, S. 123–136
- Lauer, Rolf**, Dreikönigenschrein; in: *Ornamenta Ecclesiae*, AK, Bd. 1, S. 216–224
- Lauer, Rolf**, Otto IV. und der Schrein der Heiligen Drei Könige; in: *Otto IV.*, AK, S. 123–126
- Legner, Anton**, Romanische Kunst in Deutschland, München 1999
- Leidinger, Paul**, Soest und das Erzstift Köln. Zum Verhältnis von Landesherrschaft und Stadt im 13. Jh.; in: *Soest: Stadt, Territorium und Reich*, Hrsg. Köhn, Gerhard, Soest 1981, S. 85–115
- Lemmens, Leonhard**, Niedersächsische Franziskanerklöster im Mittelalter, Hildesheim
- Lexikon der christlichen Ikonographie**, Bd. 1–8, Rom, Freiburg, Basel, Wien 1994
- Linnhoff, Eberhard**, St. Patrokli in Soest, Königstein 1984
- Lobbedey, Uwe**, Romanik in Westfalen, Würzburg 1999

Lobbedey, Uwe, Romanik in Westfalen, Regensburg 2000

Ludorff, Albert, Die Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen, Bd. 3, Kreis Dortmund-Land, Münster 1895

Ludorff, Albert, Die Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen, Kreis Soest, Münster 1905

Machat, Christoph, St. Kunibert in Köln, Rheinische Kunststätten 58, 1985

Mainzer, Udo, St. Johannes Baptist in Nideggen, Neuss 2008

Mauro, Eliana u. Sesso, Ettore, Historischer und kunsthistorischer Überblick; in: Arabisch-normannische Kunst. Siziliens Kunst und Kultur im Mittelalter. Ausstellungsstraße Sizilien ohne Grenzen, AK, Palermo 2004

Matthew, Donald, The Norman Kingdom of Sicily, Cambridge 1992

Mazal, Otto, Buchkunst der Romanik, Graz 1978

Mc Crank, Lawrence J., Norman crusaders in the Catalan reconquest: Robert Burdet and the principality of Tarragona 1129–1155, in: Journal of Medieval History Bd. 7, 1981, S. 67–68

Meunier, Christophe, La chapelle Saint-Jean du Liget, Chemillé-sur-Indrois 2011

Metternich, Franz Graf Wolff von, Freilegung und Festigung mittelalterlicher Wandmalereien; in: Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege 3, 1927

Meyer-Barkhausen, Werner, Das große Jahrhundert Kölnischer Kirchenbaukunst 1150–1250, Köln 1952,

Monner, Lisa, Das Kreuzigungsretabel – Technologie und Zustand; in: Westfalen Bd.80, Münster 2005, S. 113–127

Moppert-Schmitz, Anita, Die Fresken von S. Angelo in Formis, Zürich 1967

Munteanu, Voichita, The Cycle of Frescoes of the Chapel of Le Liget, Phil. Diss., New York 1978

Nickel, Heinrich, Romanische Monumentalmalerei Sachsens in ihrem Verhältnis zur byzantinischen Kunst; in: Wissenschaftliche Beiträge der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, 1966/23 (K1), S. 103–119

Nordenfalk, Carl, Die deutschen Miniaturen des XIII. Jahrhunderts; in: Acta Archaeologica Bd. 8, 1937, S. 251–270

Norwich, John Julius, Die Normannen in Sizilien 1130–1194, Wiesbaden 1971

Oliver, Judith, The French Gothic Style in Cologne. Manuscripts before Johannes von Valkenburg; in: *Miscellanea Neerlandica*, Festschrift für Jean Deschamps zum 70. Geburtstag, Leuven 1987, S. 381–396

Pace, Valentino, in: *Die Zeit der Stauer*, AK, Bd. 1, S. 648, Kat.-Nr. 811

Pächt, Otto, A Cycle of English Frescoes in Spain, in: *The Burlington Magazine*, 103 (1961), S. 166–175

Pächt, Otto, *The Rise of Pictorial Narrative in Twelfth-Century England*, Oxford 1962

Pächt, Otto, *Buchmalerei des Mittelalters*, München 1984

Park, David, The Wall Paintings of the Holy Sepulchre Chapel; in: *Medieval Art and Architecture at Winchester Cathedral*, Leeds 1983, S. 38–62

Parker, John, The Attempted Byzantine Alliance with the Sicilian Norman Kingdom (1166–1167); in: *Papers of the British School at Rome*, Bd. 24, 1956, S. 86–93

Pauly, Stephan, Die Wandmalerei der katholischen Pfarrkirche St. Peter in Sinzig; in: *Heimatbuch des Kreises Ahrweiler* 1997, S. 82–87

Plant, Richard, La Cathédrale de Winchester: ses sources et son influence; in: Meade, Martin Kew, Hrsg., *Marseille* 2002

Plotzek, Joachim; in: *Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800–1400*, AK, Köln 1972, Bd. 1, S. 342f

Plotzek, Joachim, Kölner und Siegburger Handschriften der romanischen Zeit; in: *Monumenta Annonis*, AK, Köln 1975

Plotzek-Wederhake, Gisela, Buchmalerei in Zisterzienserklöstern; in: *Die Zisterzienser. Ordensleben zwischen Ideal und Wirklichkeit*, AK, 1980, S. 357–378

Pryor, John, Der Zerfall der mediterranen Welt: 500–1000, in: *Mittelmeer, Kultur und Geschichte*, Hrsg. Abulafia, D., London/Stuttgart 2003

Rathgens, Hugo, Aufdeckungen in der ehemaligen Krypta der Pantaleonskirche in Köln; in: *Denkmalpflege und Heimatschutz* 1926, S. 89–101

Rentsch, Dietrich, *Die Denkmäler des Rheinlandes 2, Oberbergischer Kreis*, Düsseldorf 1967

Reuter, Timothy, Vom Parvenü zum Bündnispartner: Das Königreich Sizilien in der abendländischen Politik des 12. Jahrhunderts, in: *Die Stauer im Süden: Sizilien und das Reich*, Hrsg. Theo Kölzer, Sigmaringen 1996, S. 43–56

Rill, Bernd, *Sizilien im Mittelalter. Das Reich der Araber, Normannen und Stauer*, Stuttgart/Zürich 1995

Rings, Anton u. Sahler, Helene, *Die Martinskirche in Linz am Rhein*, Linz 2006

Rode, Herbert, Die mittelalterlichen Glasmalereien des Kölner Domes. Corpus vitrearum medii aevi, Bd. IV,1, Berlin 1974

Röhrig, Floridus, Der Verduner Altar, Wien 1995

Röhrkasten, Jens, Otto IV. und England; in: Otto IV., AK, 2009, S. 41–48

Ronig, Franz, Ein romantisches Evangeliar aus Helmarshausen im Trierer Domschatz (Ms. Nr. 142/124/67), Trier 1999

Rückert, Claudia, Die Bauskulptur von San Miguel in Estella (Navarra). Königliche Selbstdarstellung zwischen Innovation und Tradition im 12. Jahrhundert, Mainz 2004

Runciman, Steven, Byzantine Art and Western Medieval Taste; in: Byzantine Art, an European Art, Lectures, Athen 1965, S. 3–19

Rüsche, Silke u. Welzel, Barbara, Die St. Johann-Baptist-Kirche in Dortmund-Brechten, Bielefeld 2009

Rütting, Ottmar, Die Nikolaikapelle zu Soest, ihre künstlerische Gestalt und liturgische Funktion – eine Neuinterpretation; in: Soester Zeitschrift, Heft 113, Soest 2001, S. 14–32

Saeger, Klaus, Erbaut zur Ehre Gottes. Eine Reise zu den Kirchen des Oberbergischen Landes, Hrsg. Oberbergischer Kreis, , Gummersbach 1994

Salvini, Roberto, Monuments of Norman Art in Sicily and Southern Italy, in: The Normans in Sicily and Southern Italy, Oxford 1997, S. 64–92

Saurma-Jeltsch, Lieselotte E., Der Zackenstil als “ornatus difficilis”; in: Festschrift für Hermann Fillitz zum 70. Geburtstag, Aachener Kunstblätter 60, 1994, S. 257–266

Schäfer, Theo, Die Pfarrkirche St. Johannes in Nideggen, Neuss 1977

Schäfke, Werner, St. Gereon; in: Köln – Die romanischen Kirchen; in: Stadtspuren Bd. 1, 1984, S. 278–297

Schäfke, Werner, Kölns Romanische Kirchen, Köln 2004

Schellewald, Barbara, Königlicher Blick und autorisierte Stiftung – die Mosaiken in der Cappella Palatina und in Santa Maria dell’ Ammiraglio in Palermo; in: Sizilien. Von Odysseus bis Garibaldi, AK, Bonn 2008, S. 111–117

Schmitz, Hermann, Die mittelalterliche Malerei in Soest; in: Beiträge zur westfälischen Kunstgeschichte, Heft 3, Münster 1906

Schmitz-Ehmke, Ruth u. Bauer, Gerd, Die Schiefertafeln aus St. Ursula in Köln; in: Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege, Bd. 29, 1989, S. 227–241

Schneidmüller, Bernd, Die Stauer und Italien – oder: drei europäische Innovationsregionen; in: Verwandlungen des Stauferreichs, AK, Darmstadt 2010, S. 478–486

Schnütgen, Alexander, Johann von Crane und seine Stiftungen in der St. Ursulakirche zu Köln; in: Zeitschrift für Christliche Kunst, Bd. II, 1889

Schnütgen, Alexander, Neu entdeckte Wandmalerei des XIII. Jahrhunderts in einem Kölner Privathaus; in: Zeitschrift für Christliche Kunst, Bd. II, 1889, Sp. 89–93

Schnütgen, Alexander, Die restaurierten Fenster in der Dreikönigenkapelle des Kölner Domes; in: Zeitschrift für Christliche Kunst 14, 1901, Sp. 257–260

Schnütgen, Alexander, Zeitschrift für Christliche Kunst 20, 1907

Schröder, Ulrich, Die Rippengewölbe in Kölns romanischen Kirchen und die Frage ihrer Beziehungen zu französischen Bauten; in: Die Romanischen Kirchen in der Diskussion, Stadtspuren 4, 1986, S. 211–228

Schuler, Karl Frederick, The Pictorial Program of the Chapterhouse of Sigena, Phil. Diss., Ann Arbor 1994

Schuler, Karl Frederick, Seeking Institutional Identity in the Chapterhouse of Sigena; in: Shaping Sacred Space and Institutional Identity in Romanesque Mural Painting. Essays in Honour of Otto Demus, London 2004, S. 245–256

Schunicht-Rawe, Anne, St. Peter in Sinzig. Ein Bauwerk der rheinischen Spätromantik, Phil. Diss., Köln 1995

Schunicht-Rawe, Anne u. Pauly, Stephan, St. Peter in Sinzig, Neuss 2004

Schwarz, Heinrich, Die Baukunst Kalabriens und Siziliens im Zeitalter der Normannen; in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. 6, Wien 1942–44

Schwartz, Hubertus, Sizilianisches in der Soester Kunst; in: Zeitschrift des Vereins für die Geschichte von Soest und der Soester Börde, Soest 1927, S. 227–236

Schwartz, Hubertus, Soest in seinen Denkmälern, Bd.2, Soest 1956

Schwartz, Hubertus, Die Kirchen der Soester Börde, Soest 1961

Skriver, Anna, Pictor et illuminator. Die »Aachener Königschronik« in Brüssel im Vergleich mit den Wandmalereien der Taufkapelle von St. Gereon; in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch Bd. LX, Köln 1999, S. 25–46

Skriver, Anna, Die spätromanischen Wandmalereien in der Soester Nikolaikapelle; in: Soest. Geschichte der Stadt, Soest 2000, Bd. 1, S. 875–927

Skriver, Anna, Die Taufkapelle von St. Gereon, Phil. Diss., Köln 2001

Skriver, Anna, Die Taufkapelle von St. Gereon in Köln. Befunduntersuchung und Datierung der spätstauferischen Innenraumfassung; in: Herzner, Volker, Krüger, Jürgen, Staab, Franz (Hrsg.), Kunst der Stauferzeit im Rheinland und Westfalen, Speyer 2003, S. 212–131

Söding, Ulrich, Das Retabel mit dem Gnadenstuhl aus Soest in der Berliner Gemäldegalerie; in: Poeschke, Ulrich u.a., Hrsg., Das Soester Antependium und die frühe Tafelmalerei, Westfalen Bd. 80, 2002, S. 155–207

Sommer, Johannes, Der Niellokelch von Iber. Ein unbekanntes Meisterwerk Hildesheimer Goldschmiedekunst des späten 12. Jahrhunderts; in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft Bd. IX, 1957, S. 109–135

Sommer, Johannes, Die Deckenbilder der Michaeliskirche zu Hildesheim, Königstein 2000

Stange, Alfred, Beiträge zur sächsischen Buchmalerei des 13. Jahrhunderts; in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst NF 6, S. 1929, S. 302–344

Stange, Alfred, Deutsche romanische Tafelmalerei; in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst NF 7, 1930, Heft 1, S. 125-181

Stangier, Thomas, Wand- und Gewölbemalereien in Chor, Vierung und südlichem Querarm der ehemaligen Stiftskirche St. Blasius und Johannes; in: Heinrich der Löwe und seine Zeit, AK, München 1995, Bd. 1, S. 201f

Steger, Denise, 800 Jahre Katholische Pfarrkirche St. Martin im Spiegel der Kunst, FS und AK, Linz 2006

Stehkämper, Hugo, England und die Stadt Köln als Wahlmacher Königs Otto IV. (1198); in: Köln, das Reich und Europa, Köln 1971 (Mitteilungen aus dem Stadtarchiv von Köln 60), S. 213–244

Stehkämper, Hugo, Köln – und darüber hinaus, Köln 2004, (Mitteilungen aus dem Stadtarchiv von Köln 93) Bd. 1

Stehkämper, Hugo, Köln – und darüber hinaus, Köln 2004, (Mitteilungen aus dem Stadtarchiv von Köln 94), Bd. 2

Strohmann, Dirk, Die Konservierung der spätromanischen Wand- und Gewölbemalereien in der evangelischen Pfarrkirche in Kamen- Methler; in: Westfalen Bd. 72, 1994, S. 570–591

Stylianou, Andreas und Stylianou, Judith, The Painted Churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art, 2. Ed., Nikosia 1997

Suckale, Robert, Zur Bedeutung Englands für die welfische Skulptur um 1200; in: Heinrich der Löwe und seine Zeit, AK, München 1995, Bd. 2, S. 440–451

Suckale, Robert, Die Unbrauchbarkeit der gängigen Stilbegriffe und Entwicklungsvorstellungen, in: Schmidt, P. u. Wedekind, G., Hrsg., Stil und Funktion, München/ Berlin 2003, S. 287–302

Swarzenski, Georg, Aus dem Kunstkreis Heinrichs des Löwen; in: Städel-Jahrbuch 7–8, 1932, S. 241–397

Swarzenski, Hanns, Beiträge zur niederrheinischen Buchmalerei in der Übergangszeit vom romanischen zum gotischen Stil, Phil. Diss., 1927/28

Swarzenski, Hanns, Die lateinischen illuminierten Handschriften des XIII. Jahrhunderts, Berlin 1936, Bd. 1 + 2

Thümmeler, Hans (Hrsg.), Die Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen 47, Kreis Unna, Münster 1959

Tronzo, William, The cultures of his kingdom: Roger II. and the Cappella Palatina, Princeton 1997

Turner, Derek, The Evesham Psalter; in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Bd. 27, 1964, S. 23–41

Turner, Derek, Romanesque Illuminated Manuscripts in the British Museum, London 1971

Vehse, Otto, Die Normannen im Mittelmeer, in: Die Welt als Geschichte 5. Jg., 1939, Hrsg. E. Stier u. F. Ernst, Stuttgart, S. 25–58, S. 233–276

Velmas, Tania, Byzanz. Kunst und Architektur, Petersberg 2009

Verbeek, Albert, Kölner Kirchen, Köln 1969, 2. Aufl.

Vieten, Andreas, Die dekorativen kirchlichen Wandmalereisysteme der staufischen Zeit an Nieder- und Mittelrhein, Phil. Diss., Aachen 1994

Vogts, Hans, Das Kölner Wohnhaus bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, 2 Bde., Neuss, 1966

Weinfurter, Stefan, Erzbischof Philipp von Köln und der Sturz Heinrichs des Löwen; in: Köln 1993

Weinfurter, Stefan, Regionale Kraft und transkulturelle Dynamik im Stauferreich; in: Verwandlungen des Stauferreichs, Darmstadt 2010, S. 12–18

Weitzmann, Kurt, Constantinopolitan Book Illumination in the Period of the Latin Conquest; in: Gazette des Beaux Arts, 68. Jg., 6. Folge, Bd. 25, S. 193–214

Weitzmann, Kurt, Eine spätbyzantinische Verkündigungssikone des Sinai und die byzantinische Welle des 12. Jahrhunderts; in: Festschrift Herbert von Einem, Berlin 1965, S. 299–312

Weitzmann, Kurt, Art in the Medieval West and its Contacts with Byzantium, London 1982, Repr.

Weller, Tobias, Staufische Heiratspolitik im europäischen Kontext; in: Die Stauer und Italien, AK, Mannheim 2010, Bd. 1, S. 97–106

Wentzel, Hans, Meisterwerke der Glasmalerei, Berlin 1951

Weppelmann, Stefan, Die Madonnen tafel aus der Sammlung Carrand im Bargello, in: Westfalen Bd. 80, Münster 2005, S. 207–219

Winterfeld, Dethard von, Romanik am Rhein, Stuttgart 2001

Wirth, Jean, La datation de la sculpture médiévale, Genf 2004

Wochnik, Fritz, Die Übernahme normannischer Zickzackmotive in Franken; in: ZfKG 2006, S. 441–470

Wolf, Arnold, Der Dom; in: Weyer, Johann Peter, Kölner Altertümer, Hrsg. Schäfke, Werner, Köln 1994

Wolff, Gerta, Die Stiftskirche St. Severin; in: Weyer, Johann Peter, Kölner Altertümer, Kommentarband, Köln 1994

Wolter-von dem Knesebeck, Harald, Der Elisabethpsalter in Cividale del Friuli, Berlin 2001

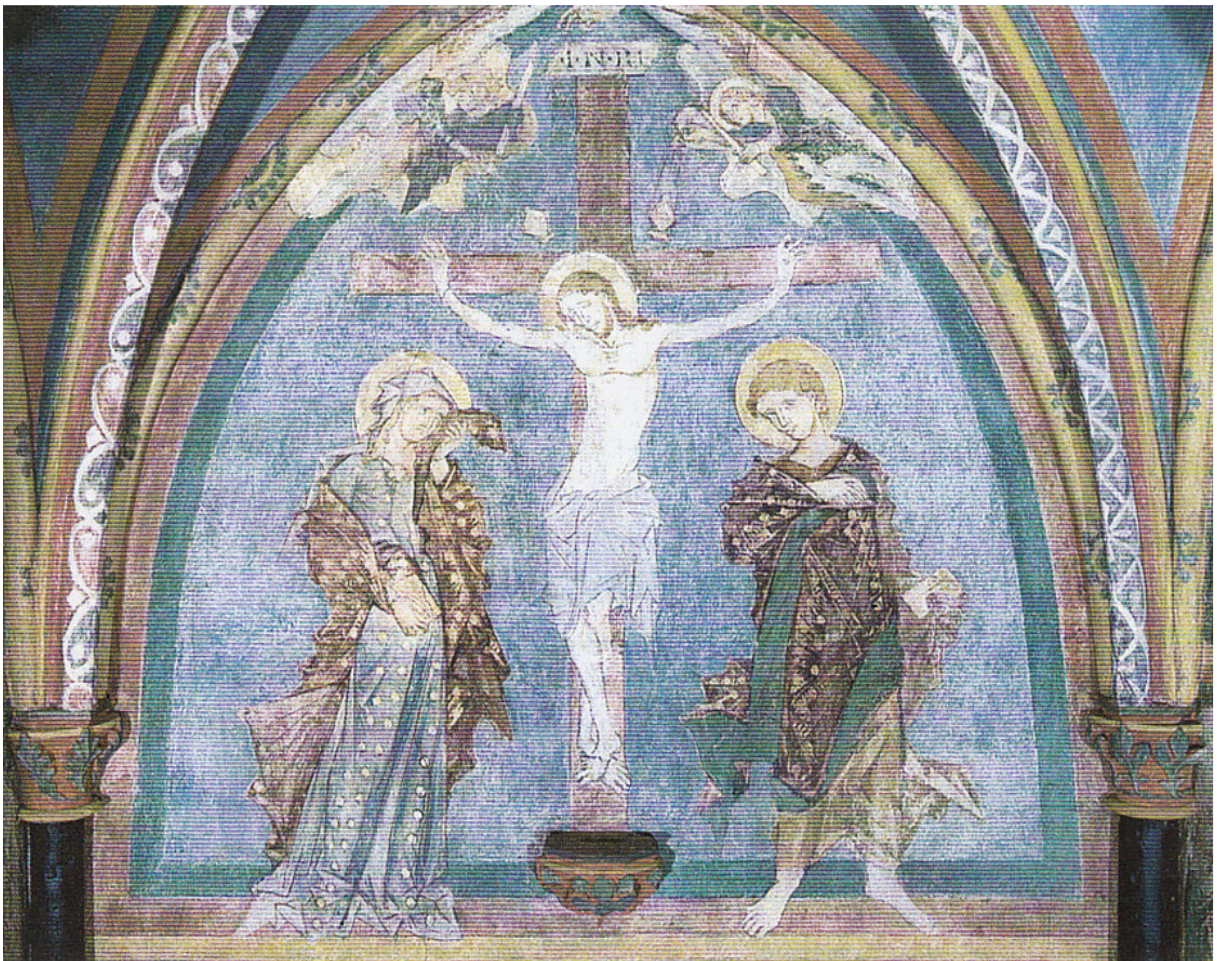
Wolter-von dem Knesebeck, Harald, Felder der Ausdifferenzierung von Stilformen und Stilbegriff. Der Zackenstil und die Musterbuchfrage; in: Hrsg. Klein, B. u.a., Stilfragen zur Kunst des Mittelalters, Berlin 2006, S. 95

Wormald, Francis, The Winchester Psalter, London 1973



Abb. 1 St. Kunibert, Köln, nördl. Seitenapsis

Abb. 2 St. Kunibert Köln, Taufkapelle



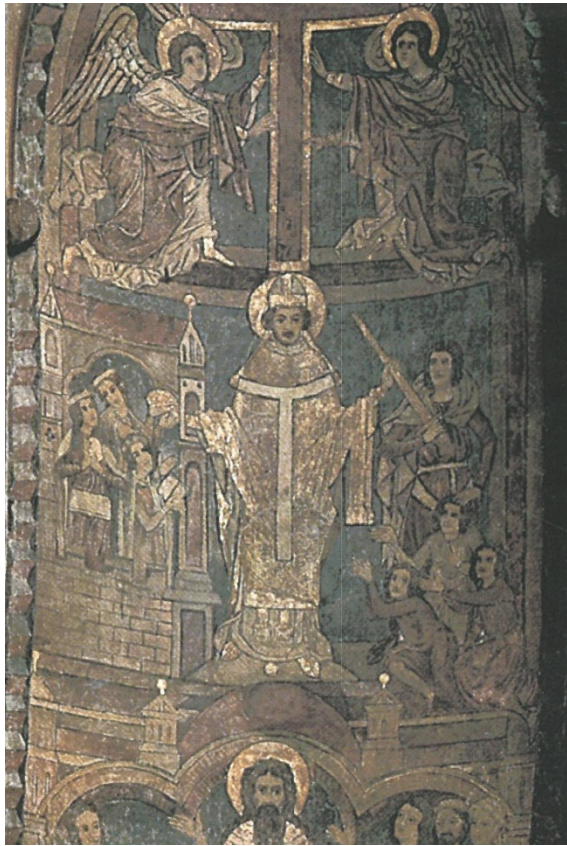


Abb. 3 St. Kunibert



Abb. 4 Kreuzigung St. Kunibert

Abb. 5 Geburt St. Maria Lyskirchen



Abb. 6 St. Gereon Taufkapelle





Abb. 7 St. Gereon, Taufkapelle



Abb. 8 St. Pantaleon, Krypta

Abb. 9 Kölner Dom, Marienkapelle



Abb. 10 Wohnhaus am Holzmarkt





Abb. 11 Marienkrönung, Markuskapelle am Altenberger Dom





Abb. 12 St. Ursula in Lipp



Abb. 13 St. Margarethen

Abb. 14 Schiefertafel St. Ursula



Abb. 15 Aachener Königschronik





Abb. 16 Kreuzigung Aachen



Abb. 17 Bibel von Heisterbach

Abb. 18 Lupusbruderschaft

Abb. 19 Häuserverzeichnis

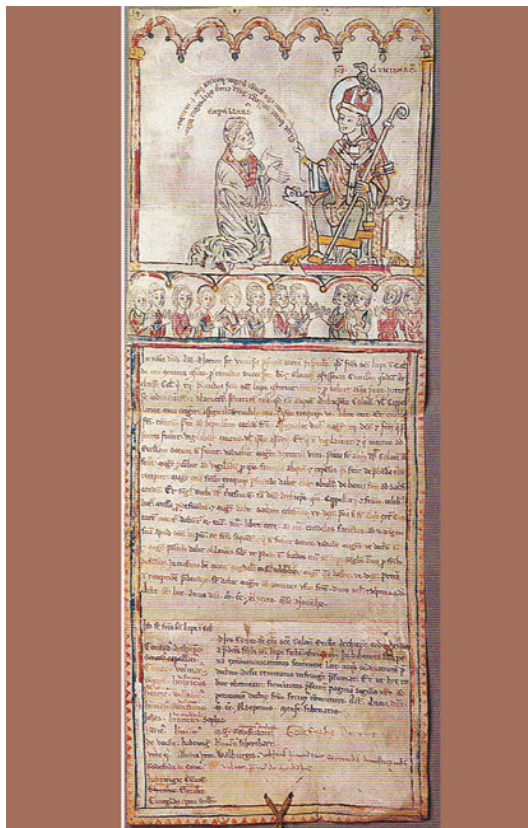




Abb. 20 Brügge MS. 26/91

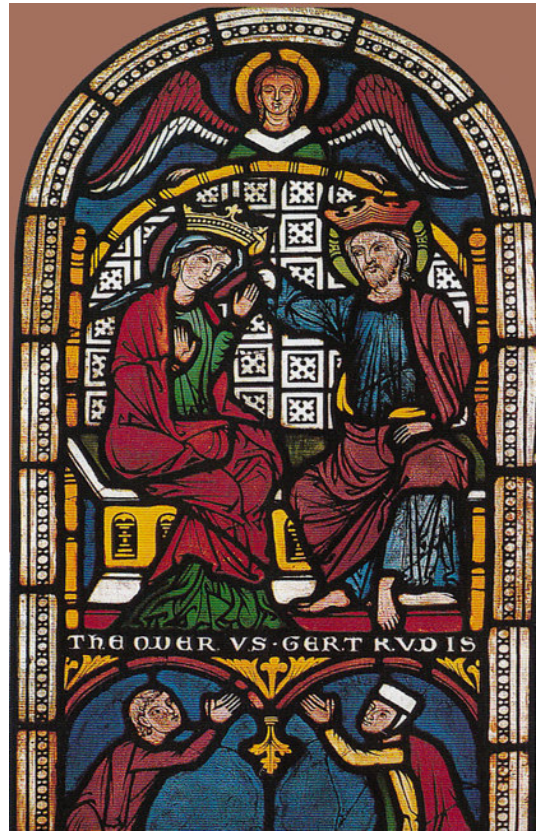


Abb. 21 Marienkrönung

Abb. 22 Bibelfenster I, Dom Köln

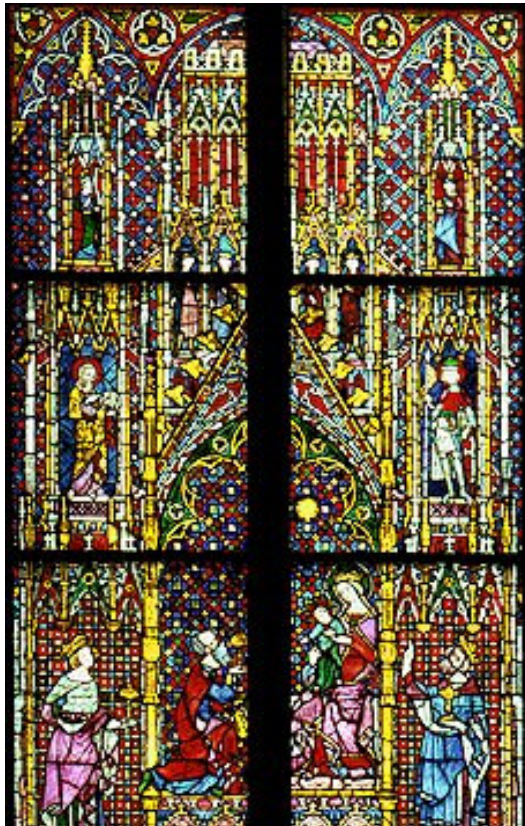


Abb. 23 St. Vitus, Mönchengladbach



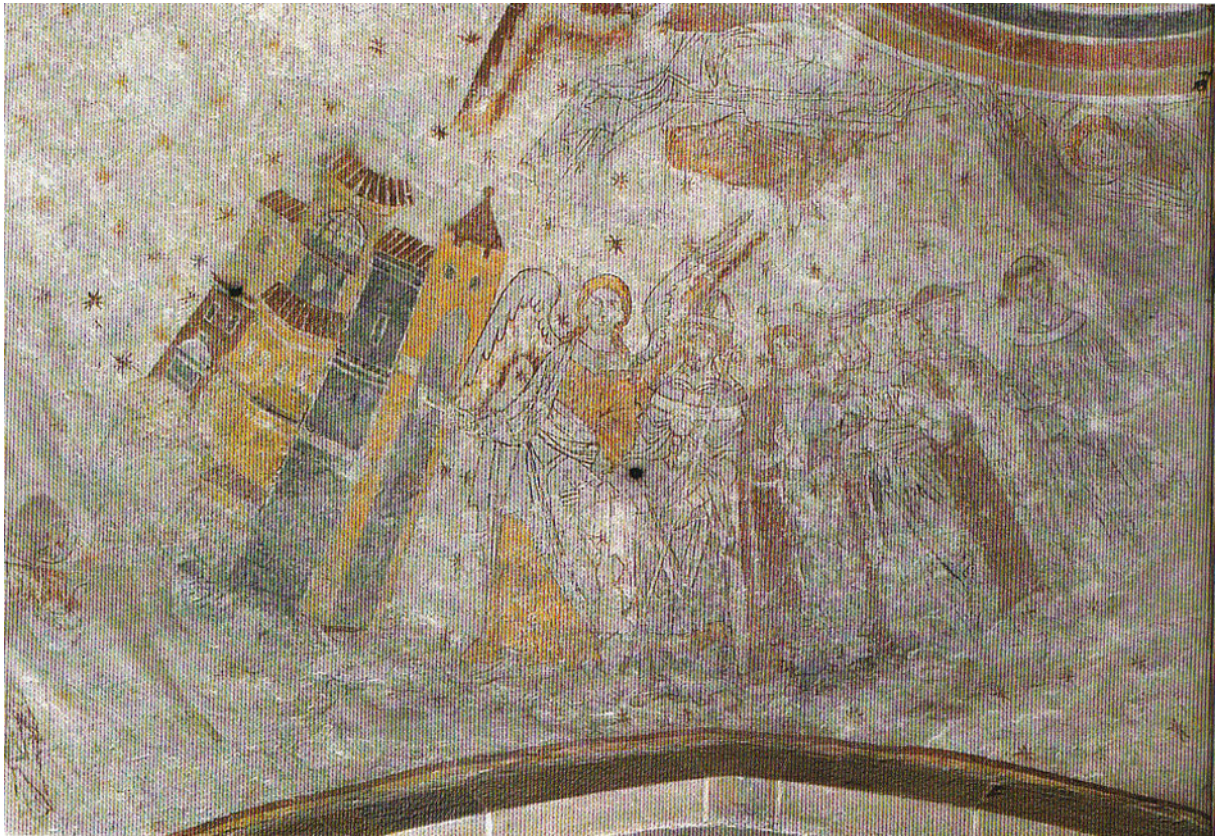


Abb. 24 Dortmund-Brechten, Vierung

Abb. 25 St. Maria zur Höhe, Soest, Altarraum





Abb. 26 Hohnekirche, Soest

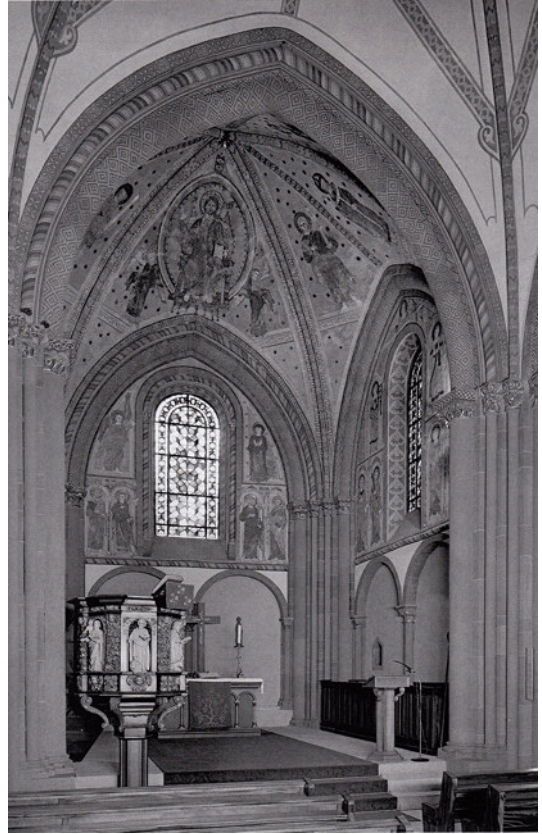


Abb. 27 St. Margarethe, Kamen

Abb. 28 Nikolaikapelle, Soest



Abb. 29 St. Andreas, Ostönnen



Abb. 30 St. Urbanus, Weslarn



Abb. 31 St. Pantaleon, Lohne

Abb. 32 St. Blasius, Balve

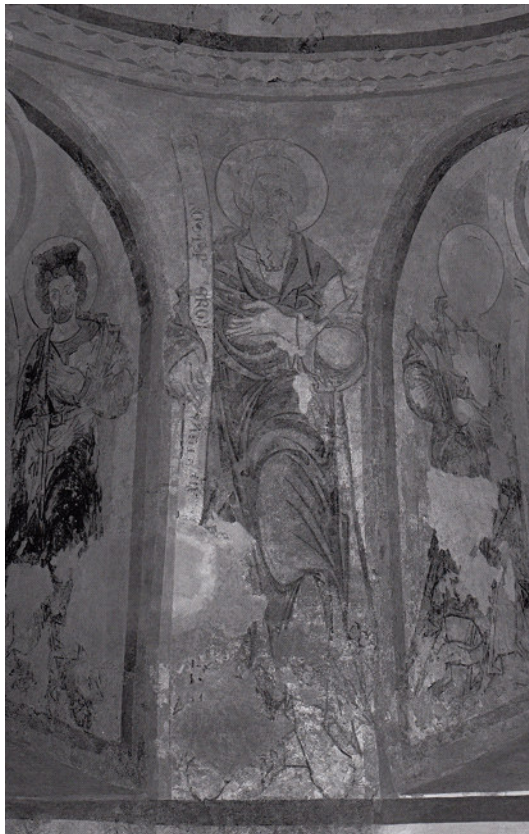


Abb. 33 St. Gertrud, Morsbach





Abb. 34 St. Katharina in Blankenberg

Abb. 35 Evang. Pfarrkirche in Almersbach





Abb. 36 St. Martin in Linz



Abb. 37 St. Peter in Sinzig

Abb. 38 St. Johannes Baptist

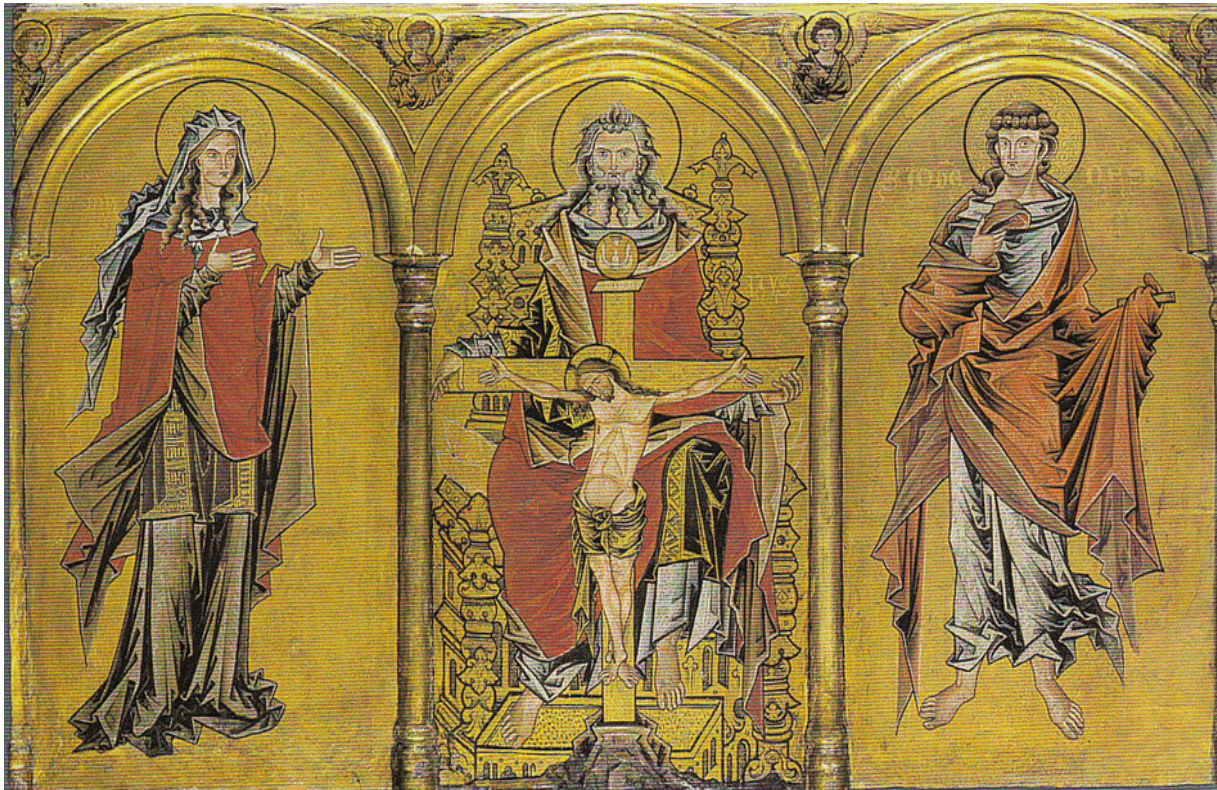


Abb. 39 Nunkirche in Sargenroth



Abb. 40 Kreuzigungsretabel, Soest

Abb. 41 Retabel mit dem Gnadenstuhl, Soest



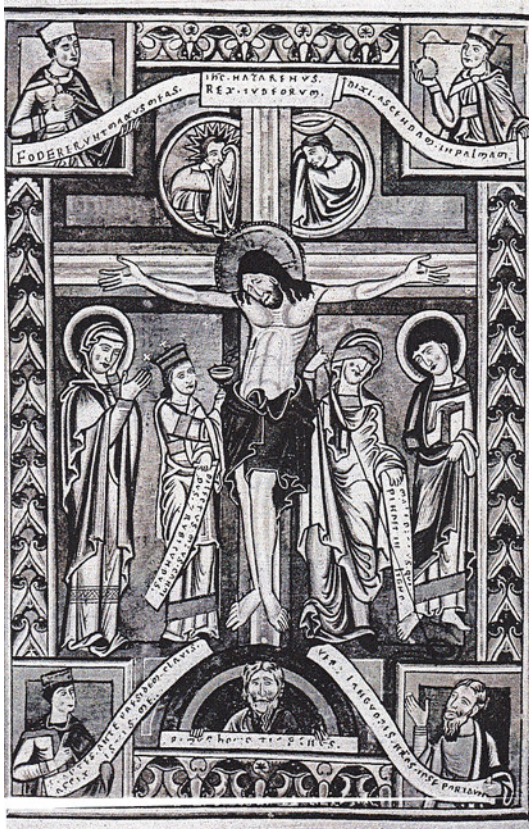


Abb. 42 Kreuzigung, Trier



Abb. 43 Madonna, Soest/Florenz

Abb. 44 Ebo Evangeliar

Abb. 45 Cotton Psalter



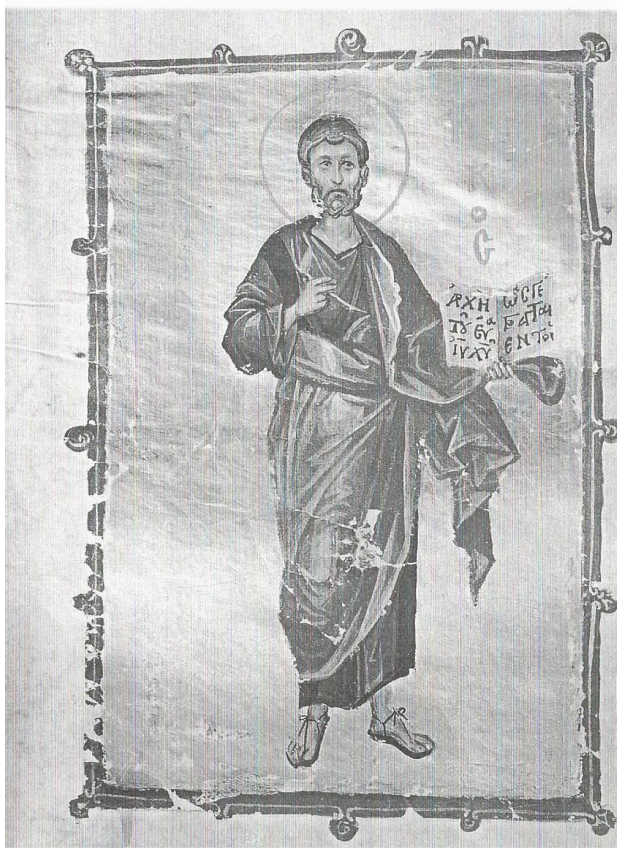


Abb. 46 Evangelist Markus



Abb. 47 Evangelist Lukas

Abb. 48 Verkündigungengel, Daphni



Abb. 49 Psalter der Königin Melisande





Abb. 50 Katharinenkloster, Sinai

Abb. 51 Katharinenkloster, Sinai

Abb. 52 Katharinenkloster, Sinai





Abb. 53 Katharinenkloster, Sinai



Abb. 54 St. Georgskirche, Kurbinovo

Abb. 55 Kirche Panagia Arakou, Lagoudera





Abb. 56 St. Pantaleimon, Nerezi

Abb. 57 Evangelist Markus



Abb. 58 Evangelist Lukas



1. Ivron, Cod. 55, Evangelist Lukas. (Nach Tsimas-Papahadzidakis.)

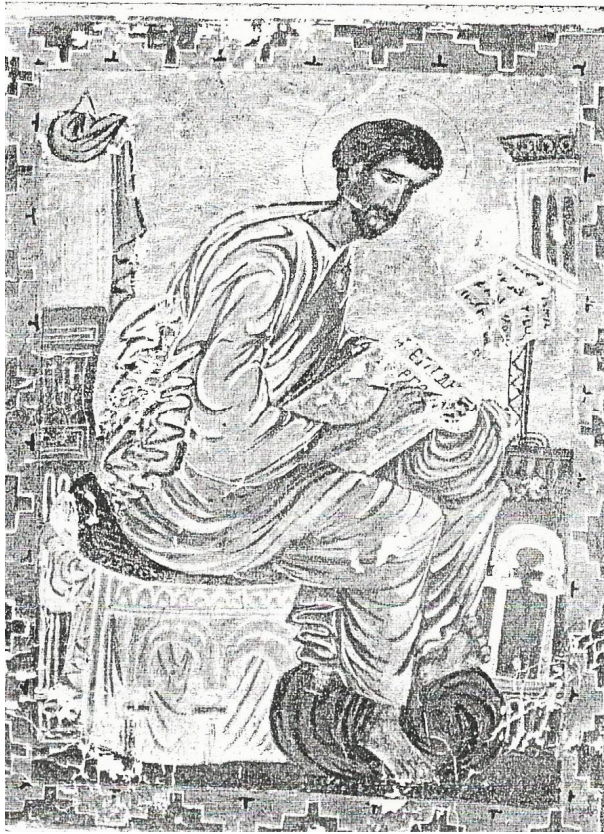


Abb. 59 Evangelist Lukas



Abb. 60 Vier Evangelisten

Abb. 61 Evangelist Johannes



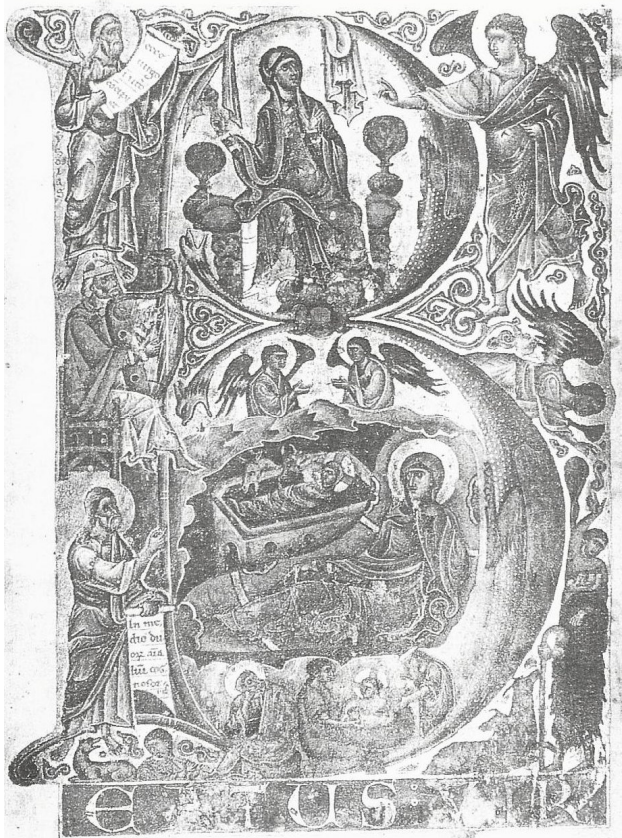


Abb. 62 Riccardiana Psalter



Abb. 63 Prophet Obadja

Abb. 64 Kathedrale von Cefalù, Apsiskalotte





Abb. 65 Kuppel, Cappella Palatina



Abb. 66 Cappella Palatina, Vierung

Abb. 67 Kuppel, Martorana



Abb. 68 Martorana

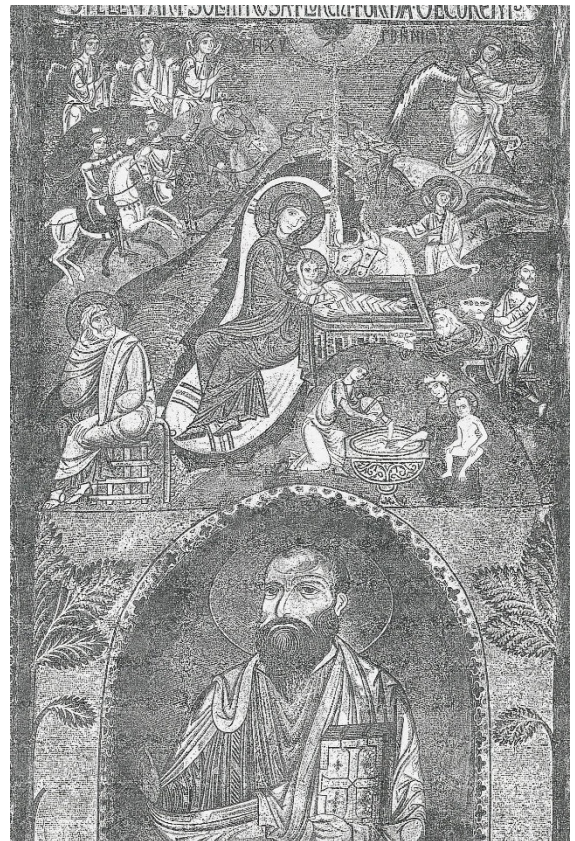
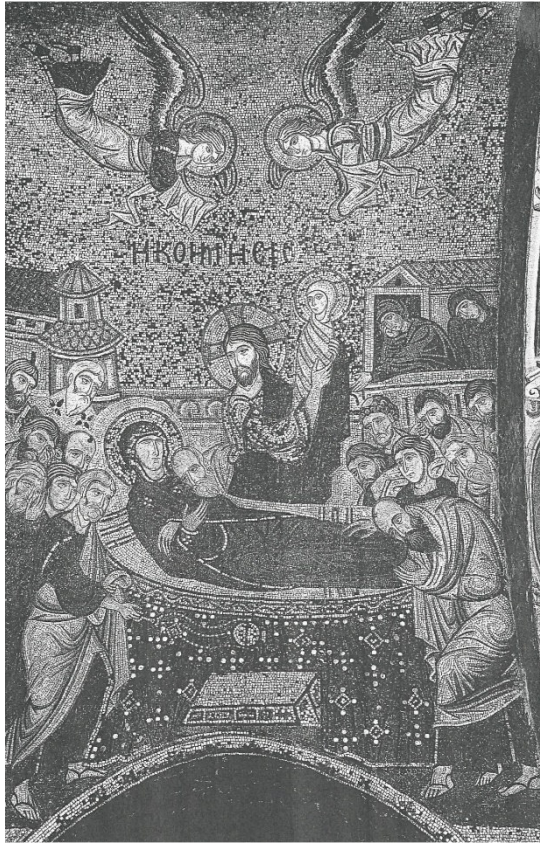




Abb. 69 Detail, Kuppel Martorana

Abb. 70 Martorana

Abb. 71 Krönungsmosaik, Martorana



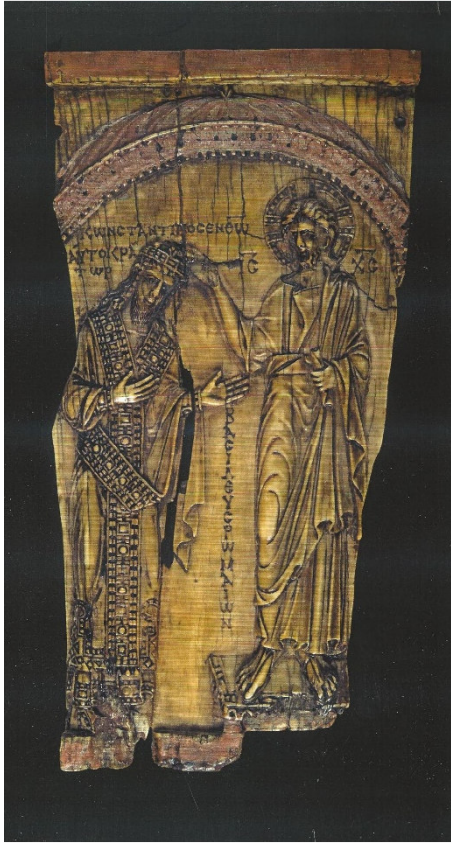


Abb. 72 Konstantin VII.



Abb. 73 Krönung Roger II.

Abb. 74 Thomas Becket



Abb. 75 Kathedrale von Monreale

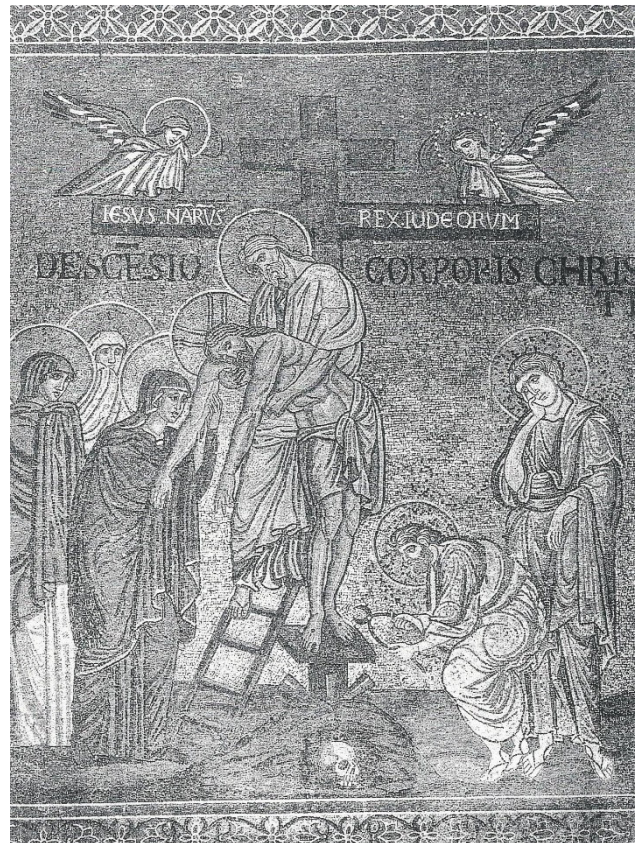




Abb. 76 Kathedrale von Monreale



Abb. 77 Kathedrale von Palermo

Abb. 78 Mosaik, Messina



Abb. 79 Kathedrale von Monreale





Abb. 80 wohl Messina, um 1180



Abb. 81 wohl Messina, um 1180

Abb. 82 Initiale Q, Sizilien, um 1200

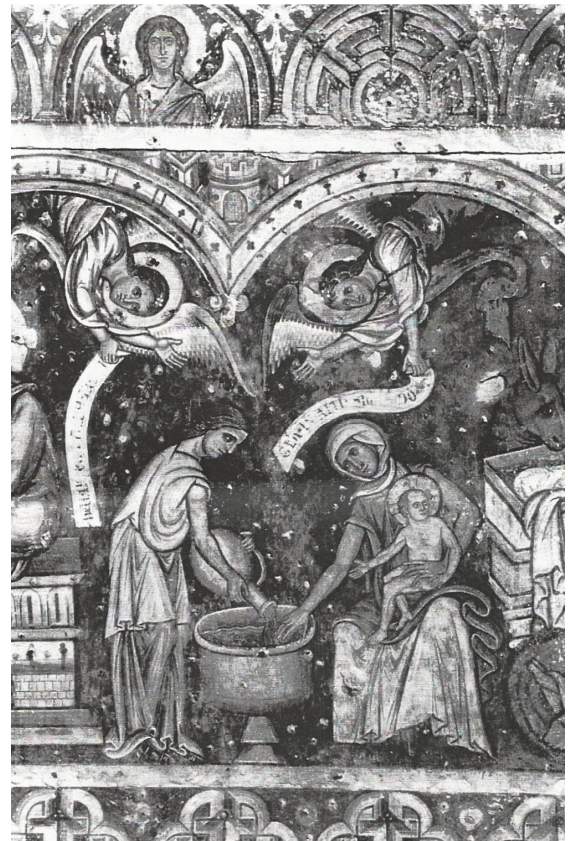
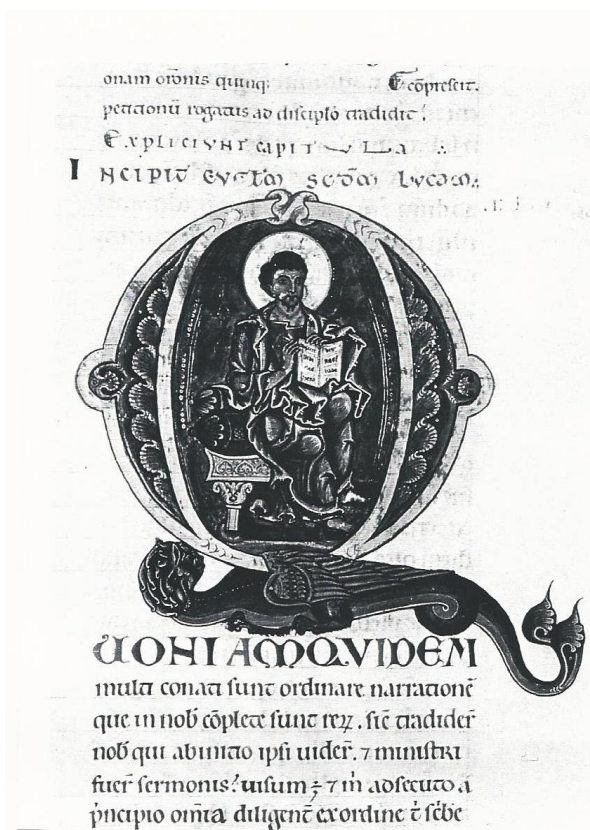


Abb. 83 Kapitelsaal von Sigena

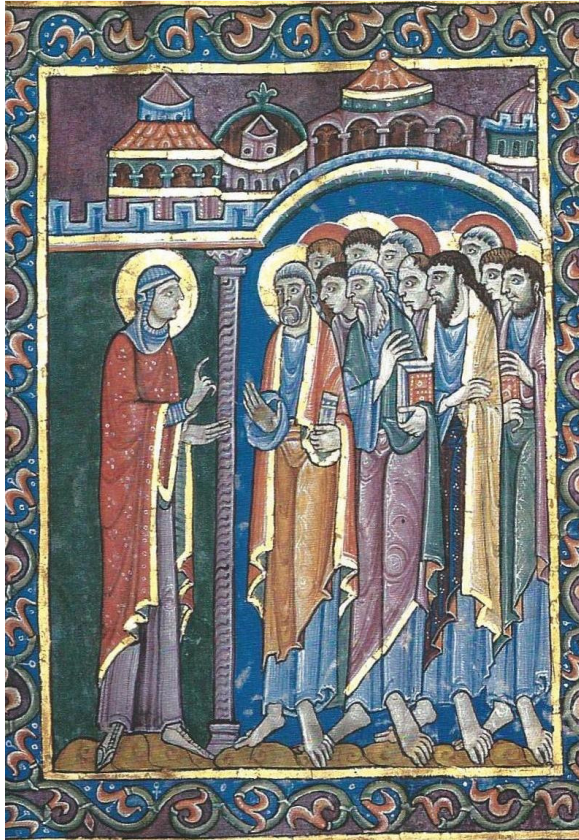


Abb. 84 Albani Psalter

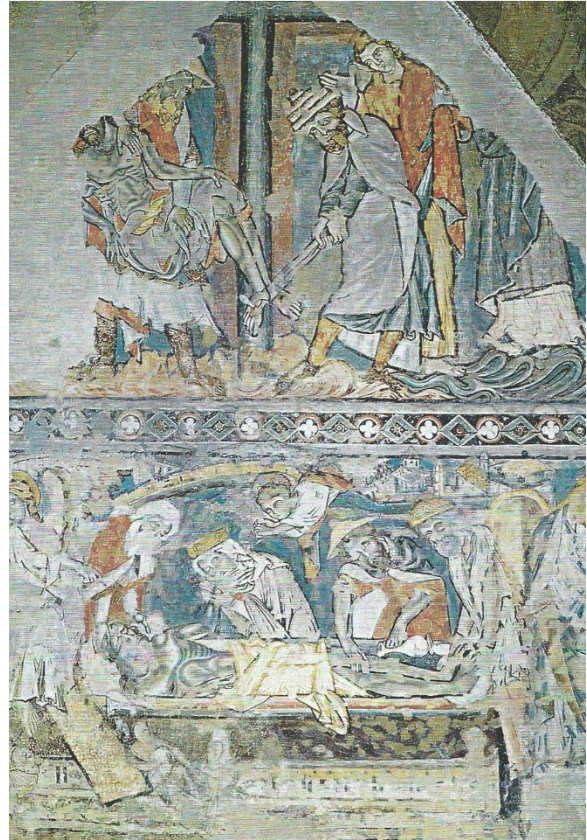


Abb. 85 Kathedrale von Winchester

Abb. 86 Evangeliar Heinrichs d. Löwen

Abb. 87 Saint Jean du Le Liget

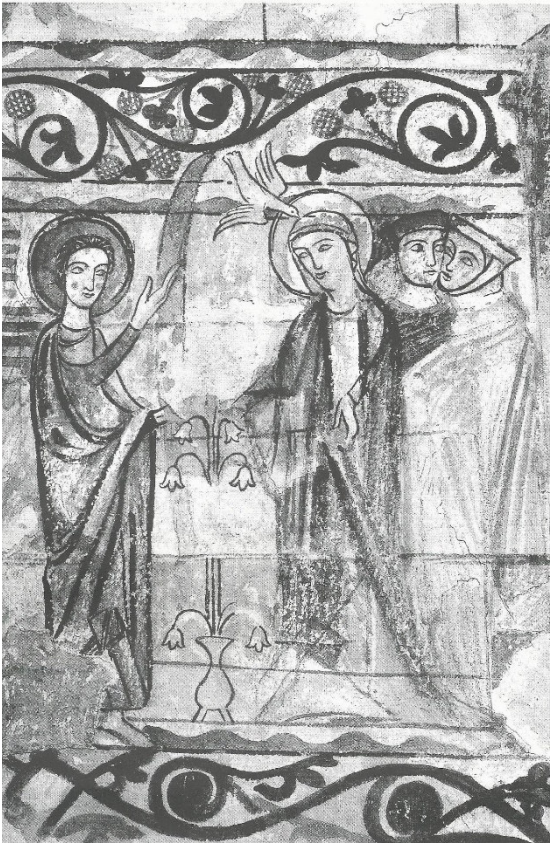




Abb. 88 St. Jean du Petit Quévilly

Abb. 89 St. Edward, Winterbourne

Abb. 90 St. Maria Lyskirchen



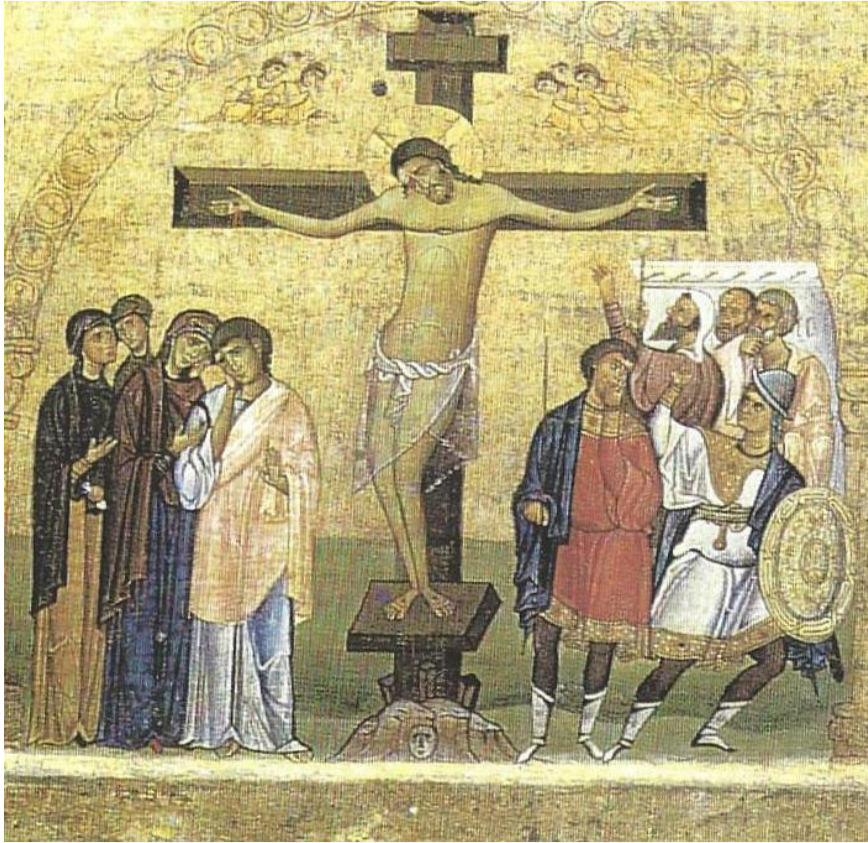


Abb. 91 Epistylikone, Zypern oder Sinai

Abb. 92 Melisande Psalter

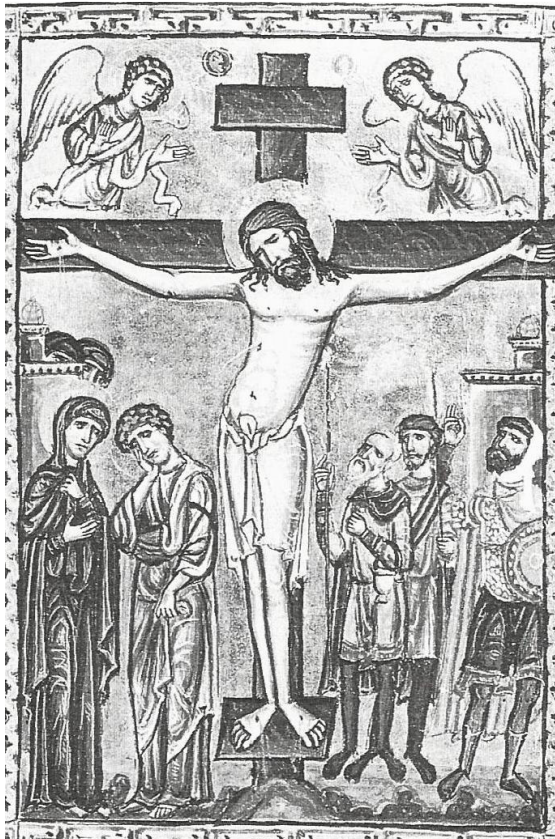
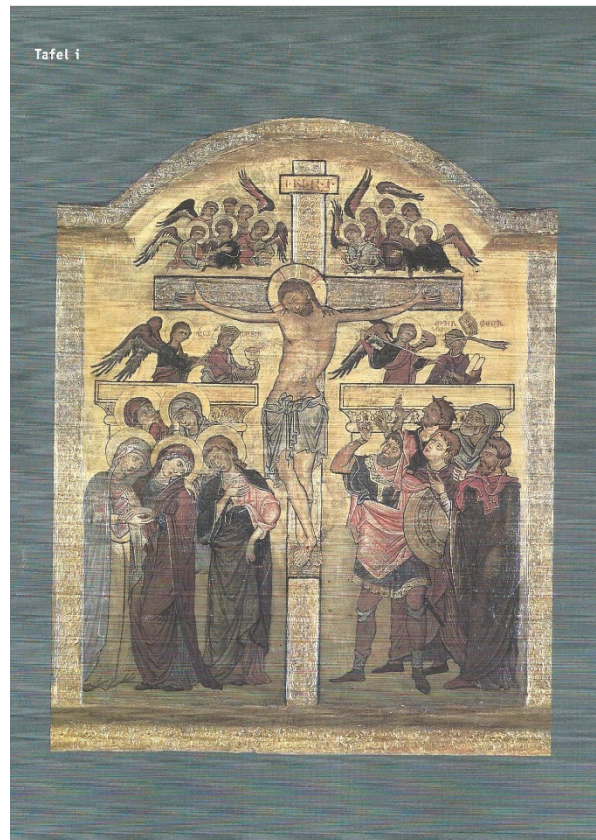


Abb. 93 Kreuzigungsretabel, Soest



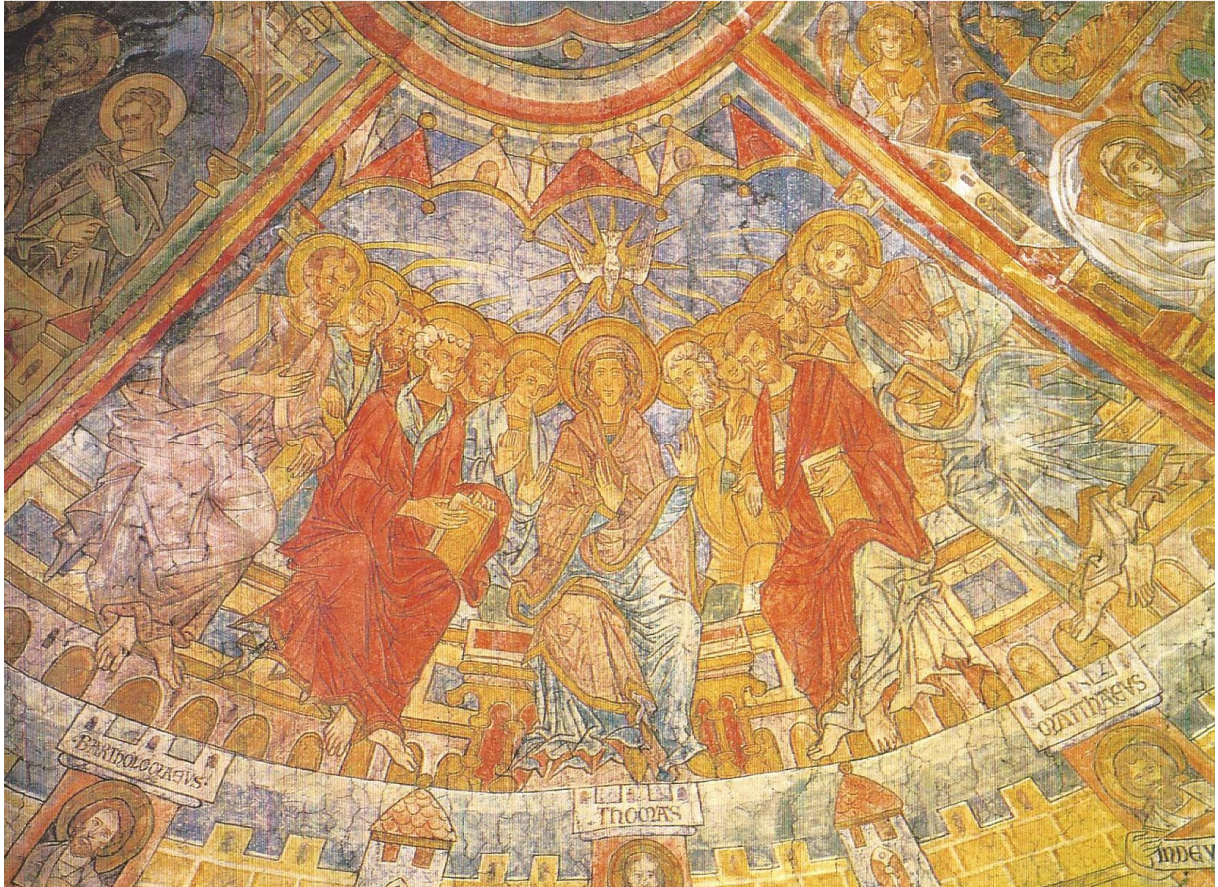


Abb. 94 Ehem. Stiftskirche, Braunschweig

Abb. 95 Braunschweiger Dom

Abb. 96 Dreikönigenschrein





Abb. 97 Byzanz, 9.-10.Jh.

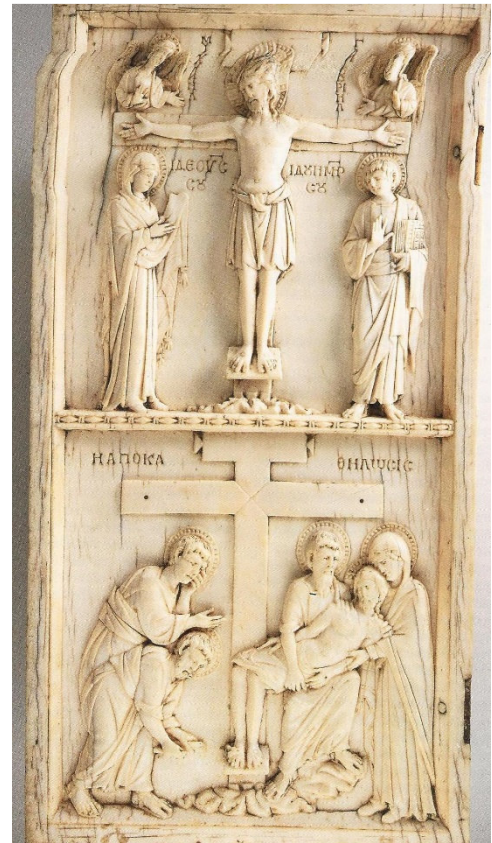


Abb. 98 Byzanz, 10.Jh.

Abb. 99 Albani Psalter

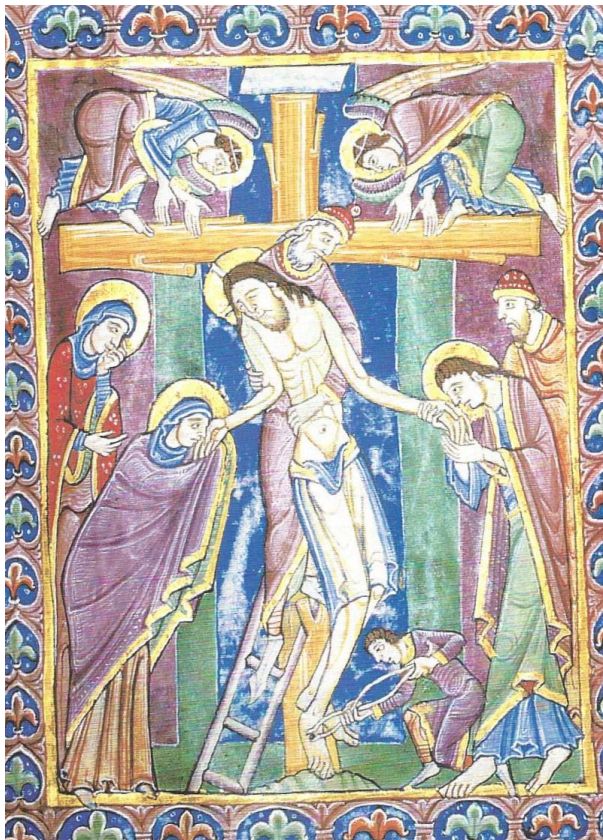


Abb. 100 St. Maria Lyskirchen





Abb. 101 Winchester Psalter

Abb. 102 Niellokelch von Iber





Abb. 103 Byzanz, 10. Jh.



Abb. 104 Panagia Phorbiotissima

Abb. 105 Cappella Palatina



Abb. 106 Anselm-Kapelle, Canterbury





Abb. 107 Byzanz, 1.H. 12Jh.

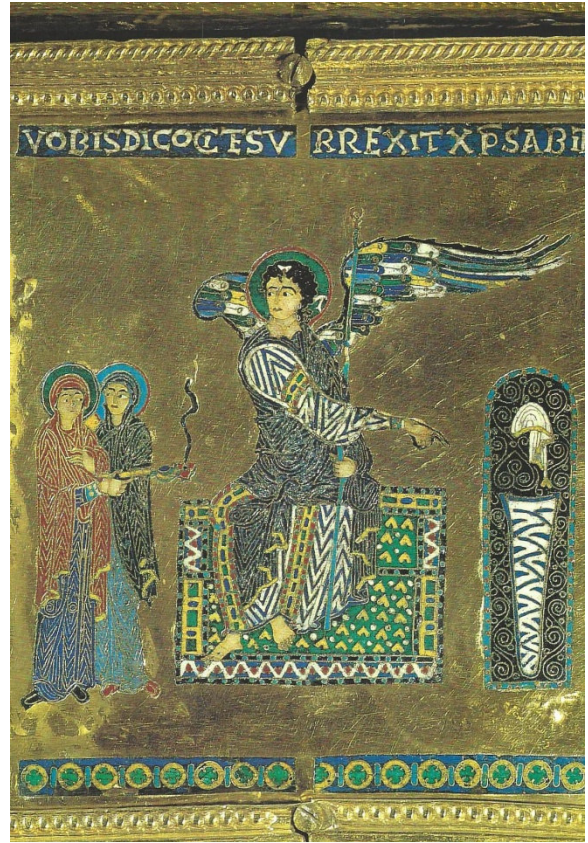


Abb. 108 Pala d'Oro

Abb. 109 Ev. Robert v. Jumièges



Abb. 110 Köln, um 1150–70





Abb. 111 Kathedrale von Monreale, Nordquerhaus

Abb. 112 Evangeliar St. Godehard

Abb. 113 Hohnekirche, Soest





Abb. 114 Hohnekirche Soest



Abb. 115 Kreuzigungsretabel, Soest

Verzeichnis der Abbildungen

- Abb. 1 Geburt Christi, St. Kunibert, Köln, um 1222–1226, nördl. Seitenapsis; in: Westfalen, Bd. 80, Münster 2005, S. 205
- Abb. 2 Kreuzigung, Taufkapelle St. Kunibert, um 1270; in: Westfalen Bd. 80, Münster 2005, S. 205
- Abb. 3 St. Kunibert, nördl. Chornische, 1222–1226; in: conedaKOR, Kunstgeschichtliches Institut, Universität Saarbrücken
- Abb. 4 Kreuzigung, St. Kunibert, 1222–1226, südl. Seitenapsis, Ostwand; in: conedaKOR, Kunstgeschichtliches Institut der Universität Saarbrücken
- Abb. 5 Geburt Christi, St. Maria Lyskirchen, Köln, um 1220; Rheinisches Amt für Denkmalpflege, Pullheim
- Abb. 6 Zwei Thebäer, Taufkapelle St. Gereon, Köln, um 1245; in: DadaWeb, Universität Köln, Kunsthistorisches Institut
- Abb. 7 Hl. Konstantin, Taufkapelle St. Gereon, um 1245; in: DadaWeb Universität Köln, kunsthistorisches Institut
- Abb. 8 Hl. Joseph, Krypta St. Pantaleon, 1240–1245; in: Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege, Bd. 24, 1962, S. 45
- Abb. 9 Marientod, Kölner Dom, 1260–1265; Dombauhütte Köln
- Abb. 10 Wohnhaus Am Holzmarkt 11, Köln, 2. Viertel 13. Jh.; in: Clemen, Paul, Romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden, Düsseldorf 1916, Tafel 26,
- Abb. 11 Markuskapelle am Altenberger Dom, nach 1225; in: Skriver, Anna, Die Taufkapelle von St. Gereon in Köln, Köln 2001, S. 95
- Abb. 12 Zwei Apostel, Pfarrkirche St. Ursula in Lipp, Mitte 13. Jh.; in: Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege, Bd. 24, 1962, S. 36
- Abb. 13 Gnadenstuhl, St. Margarethen, Gerresheim, 1260–1270
- Abb. 14 Apostel Johannes, St. Ursula in Köln, Mitte 13. Jh.; in: Krone und Schleier, AK, München 2005, S. 204
- Abb. 15 Philipp von Schwaben, Aachener Königschronik, nach 1238; in: Skriver, Anna, Die Taufkapelle von St. Gereon in Köln, Köln 2001, S. 92
- Abb. 16 Kreuzigung, Köln / Aachen, Mitte 13. Jh.; in: Swarzenski, Hans, Die lateinischen illuminierten Handschriften, Berlin 1936, S. 2, Abb. 11
- Abb. 17 Geburt Christi, Bibel von Heisterbach, um 1240; in: Swarzenski, Hans, Die Lateinischen illuminierten Handschriften, Bd. 2, Abb. 90
- Abb. 18 Urkunde der Lupusbruderschaft, Köln, 1248; in: Ornamenta Ecclesiae, AK, Köln 1985, Bd. 2, S. 19
- Abb. 19 Anbetung, Häuser- und Rentenverzeichnis, Dreikönigenbruderschaft, Köln, um 1250; in: Ornamenta Ecclesiae, AK, Köln 1985, S. 19
- Abb. 20 Disput Moses und Petrus, Brügge, 2. Hälfte 13. Jh.; in: Swarzenski, Hans, Die Lateinischen illuminierten Handschriften, S. 11, Abb. 45
- Abb. 21 Marientod und Marienkrönung, Köln (?), um 1250; in: Himmelslicht, Ak, Köln 1998, S. 137
- Abb. 22 Bibelfenster I, Kölner Dom, 1260–1270; in: Rode, Herbert, Die mittelalterlichen Glasmalereien des Kölner Domes, Corpus vitrearum Bd. 4,1, Berlin 1974
- Abb. 23 Kreuzigung, Bibelfenster, St. Vitus, Mönchengladbach, nach 1275; in: Bange, Hans, Das Bibelfenster zu Mönchengladbach, Mönchengladbach 1986, S. 31

- Abb. 24 Jüngstes Gericht, St. Johannes Baptist, Dortmund-Brechten, 1255–1260; in: Rüsche, S. u. Welzel, B., Die St. Johann-Baptist-Kirche in Dortmund-Brechten, Bielefeld 2009, S. 60f
- Abb. 25 Kuppel, Apsis und Altarraum, St. Maria zur Höhe, Soest, 1230–1240; in: Fidler, Rudolf, Das Geheimnis der Hohnekirche in Soest, Paderborn 1997, S. 68, 69
- Abb. 26 Drei Marien am Grabe, Heilig-Grab-Nische, St. Maria zur Höhe, Soest, 1230–1240; Westfälisches Amt für Denkmalpflege, Münster
- Abb. 27 Apsis, St. Margaretha, Kamen-Methler, 1250–1255; Westfälisches Amt für Denkmalpflege, Münster
- Abb. 28 Zwei Apostel, Nikolaikapelle, Soest, um 1230–1250; Westfälisches Amt für Denkmalpflege, Münster
- Abb. 29 Deesis, Apsiskalotte, St. Andreas, Ostönnen, 2.V. 13.Jh.; Westfälisches Amt für Denkmalpflege
- Abb. 30 Marienkrönung, St. Urban, Weslarn, nach 1250; in: Prochno, Renate, St. Urbanus in Weslarn, Herzfeld 2007, S. 18
- Abb. 31 Junger König (?), St. Pantaleon, Lohne, 3. Viertel 13. Jh.; in: Saeger, Klaus, Sst. Simon und Judas Thadäus, Neuss 1998, S. 16
- Abb. 32 Apostel, St. Blasius, Balve, um 1250; Westfälisches Amt für Denkmalpflege, Münster
- Abb. 33 Geburt Christi, St. Gertrud, Morsbach, Mitte 13. Jh.; in: Rentsch, Dieter, Oberbergischer Kreis 2, Düsseldorf 1967, Abb. 80
- Abb. 34 Marienkrönung, St. Katharina, Blankenberg, 2. V.- 3. V. 13. Jh.; in: Fischer, Helmut, Die Pfarrkirche St. Katharina Stadt Blankenberg 1248–1998, Siegburg 198, Abb. 18
- Abb. 35 Kreuzigung, Ev. Pfarrkirche Almersbach, 1260–1270; Evangelisches Pfarramt Almersbach
- Abb. 36 Anbetender Engel, St. Martin, Linz, um 1250; in: Steger, Denise, 800 Jahre Kath. Pfarrkirche St. Martin im Spiegel der Zeit, Linz 2006, S. 29
- Abb. 37 St. Petrus, Kath. Pfarrkirche St. Peter, Sinzig, 1240–1250; in: St. Peter in Sinzig, Rheinische Kunststätten ,Sonderheft, Abb. 19
- Abb. 38 Maiestas, Apsiskalotte, St. Johannes Baptist, Nideggen, um 1240; in: Schäfer, Theo, Die Pfarrkirche St. Johannes in Nideggen, Rheinische Kunststätten, 188/200, 1977
- Abb. 39 Evangelist Lukas, Nunkirche, Sargenroth, 2. Viertel 13. Jh.; in: Bornheim, Werner, gen. Schilling, Die Kunstdenkmäler des Rhein-Hunsrück-Kreises, Bd. 1/II, München 1977, Abb. 828
- Abb. 40 Kreuzigungsretabel, Soest, 1230–1235; in: Westfalen Bd. 80, 2002, Münster 2005, S. 136
- Abb. 41 Retabel mit dem Gnadenstuhl, Soest 1250–1270; in: Westfalen Bd. 80, 2002, Münster 2005, S. 140
- Abb. 42 Kreuzigung, Helmarshausener Evangeliar, Trier, Domschatz, Cod. 142, fol. 90v, um 1190; in: Swarzenski, Hans, Vorgotische Miniaturen, Königstein 1931, Abb. 62
- Abb. 43 Madonnentafel aus der Sammlung Carrand, (Inv. Nr. 2037C), Soest/Florenz, nach 1250; in: Westfalen Bd. 80, Münster 2005, S. 208
- Abb. 44 Heiliger Lukas, Ebo Evangeliar, Reims, vor 823; in: Nordenfalk, Carl, Die Buchmalerei im Mittelalter, Genf 1988, S. 64
- Abb. 45 Christus in der Vorhölle, Cotton Psalter, Winchester, um 1050; in: Nordenfalk, Carl, Die Buchmalerei im Mittelalter, Genf 1988, S. 109

- Abb. 46 Evangelist Markus, Byzanz, um 1200, Pierpont Morgan Library, MS. 340, fol. 89v; in: *The Year 1200, A Centennial Exhibition at the Metropolitan Museum of Art*, AK, New York 1970, Bd. 1, Abb. 289
- Abb. 47 Evangelist Lukas, Byzanz um 1200, Pierpont Morgan Library Ms. 340, fol. 145v
- Abb. 48 Verkündigungsendel, Daphni, um 1100; in: Cutler, A. u. Spieser, J.M., *Das mittelalterliche Byzanz 725–1204*, München 1996, Abb. 203
- Abb. 49 Verkündigung an Maria, Psalter der Königin Melisande, London, British Museum, Eggerton 1139, fol. 1r.; in: Buchthal, Hugo, *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, London 1986, Abb. 1a
- Abb. 50 Verkündigung an Maria, Katharinenkloster, Sinai, um 1150; in: Sotiriou, G. u. M., *Icones du Mont Sinai*, Athen 1956, Abb. 76
- Abb. 51 Verkündigung an Maria, Katharinenkloster, Sinai, Mitte 12. Jh.; in: Sotiriou, G. u. M., *Icones du Mont Sinai*, Athen 1956, Abb. 100
- Abb. 52 Verkündigung an Maria, Katharinenkloster, Sinai, Ende 12. Jh.; in: Sotiriou, G. u. M., *Icones du Mont Sinai*, Athen 1956, Abb. 82
- Abb. 53 Verkündigung an Maria, Katharinenkloster, Sinai, um 1190; in: Cutler, A. u. Spieser, J.M., *Das mittelalterliche Byzanz 725–1204*, München 1996, Abb. 252
- Abb. 54 Anbetender Engel, St. Georg, Kourbinovo, um 1190; in: Belser *Stilgeschichte*, Bd. 2, S. 392
- Abb. 55 Verkündigungsendel, Panagia Arakou, Lagoudera, 1192; in: Styliou, Andreas u. Styliou, Judith, *The Painted Churches of Cyprus*, Nicosia 1997, Ab. 87
- Abb. 56 Kreuzabnahme, St. Panteleimon, Nerezi, um 1164; in: Bardziewa-Trajkovska, Donka, *St. Panteleimon at Nerezi, Fresco Paintings*, Skopje 2004, Abb. 67
- Abb. 57 Evangelist Markus, Athen, Nationalbibliothek, Cod. 118, fol. 69v.; in: Weitzmann, Kurt, *Constantinopolitan Book Illumination in the Period of the Latin Conquest*, Abb. 3
- Abb. 58 Evangelist Lukas, Iviron, Cod. 55, Ende 12. bis Anfang 13. Jh.; in: Demus, Otto, *Studien zur byzantinischen Buchmalerei des 13. Jh.*, Wien 1960, Abb. 1
- Abb. 59 Evangelist Lukas, Baltimore, Walters Art Gallery, Cod. 528, Anf. 13. Jh.; in: Demus, Otto, *Studien zur byzantinischen Buchmalerei des 13. Jh.*, Wien 1960, Abb. 2
- Abb. 60 Vier Evangelisten, Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, gr. 756, fol. 11v; in: Buchthal, Hugo, *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, London 1986, Abb. 142a
- Abb. 61 Evangelist Johannes, Paris, Bibliothèque Nationale Latin 276, fol. 89r. 3. Viertel 12. Jh; in: Buchthal, Hugo, *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, London 1986, Abb. 36b
- Abb. 62 Verkündigung und Geburt, Jerusalem, Riccardiana Psalter, Florenz, Biblioteca Riccardiana 323, fol. 14v.; in: Buchthal, Hugo, *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, London 1986, Abb. 52a
- Abb. 63 Obadia, Cefalù, 1131–1148; in: Kitzinger, Ernst, *La Cattedrale di Cefalù – la Cattedrale di Palermo e il Museo Diocesano Mosaici Profani*, Palermo 2000, Abb. 86
- Abb. 64 Pankrator, Apsiskalotte, Kathedrale von Cefalù, 1131–1148
- Abb. 65 Pankrator, Kuppel, Cappella Palatina, Palermo, 1143; in: Kitzinger, Ernst, *La Cappella Palatina di Palermo*, Palermo 1992, Abb. 1

- Abb. 66 Verkündigungengel, Vierungsarkade, Cappella Palatina; in: Cilento, Adele, *Byzantinisches Sizilien und Süditalien* Petersberg 2006, S. 198
- Abb. 67 Pankrator, Vierungskuppel, Martorana, vor 1151; in: Kitzinger, Ernst, *The Mosaics of St. Mary's of the Admiral in Palermo*, Washington 1990, Abb. 4
- Abb. 68 Geburt Christi, Martorana, Palermo, vor 1151; in: Cilento, Adele, *Byzantinisches Sizilien und Süditalien*, Petersberg 2006, S. 213
- Abb. 69 Anbetender Engel; in: Kitzinger 1990, Abb. III
- Abb. 70 Marientod, in: ebd, Abb. XIX
- Abb. 71 Krönungsbild, Roger II., nördl. Chorwand, Martorana, vor 1151
- Abb. 72 Krönungsbild, Konstantin VII., Speckstein, Byzanz, um 945 ; in: Cormack, R. u. Vassilaki, M., *Byzantium 330-1453*, London 2008, Abb. 68
- Abb. 73 Hl. Nikolaus krönt Roger II., Süditalien, 2. Viertel 12. Jh.; in: *Die Staufer und Italien*, AK, Mannheim 2010, Bd. 2, S. 162
- Abb. 74 Hl. Thomas v. Canterbury, Apsis, Kathedrale von Monreale, nach 1180; in: Kitzinger, Ernst, *The Mosaics of Monreale*, Palermo 1960, Tafel 96
- Abb. 75 Kreuzabnahme, nördl. Querhaus, Kathedrale von Monreale, nach 1180; in: Kitzinger, Ernst, *I Mosaici del Periodo Normanno in Sicilia*, Palermo 1992–1996, Bd. 4,
- Abb. 76 Opferung des Isaak, nördl. Wand, Mittelschiff, Kathedrale von Monreale, nach 1190 (?); in: Cilento, Adele, ebd., S. 255
- Abb. 77 Thronende Gottesmutter mit Kind, Kathedrale von Palermo, nach 1180; in: ebd., S. 192
- Abb. 78 Thronende Gottesmutter mit Kind, Museo Regionale, Messina, spätes 12. Jh.; in: ebd., S. 146
- Abb. 79 Thronende Gottesmutter mit Kind, Apsis, Kathedrale von Monreale; in: Kitzinger, Ernst, *The Mosaics of Monreale*, Palermo 1960, Tafel 86
- Abb. 80 Kreuzigung, wohl Messina, Madrid, Bibl. Nat. Cod. 52, fol. 80v, um 1180; in: Buchthal, Hugo, *A School of Miniature Painting in Norman Sicily*, Princeton 1955, Abb. 2
- Abb. 81 Thronende Gottesmutter mit Kind, Messina (?) Madrid, Bibl. Nat., Cod. 52, fol. 80r, um 1180; in: ebd.
- Abb. 82 Initiale Q, Sizilien, Madrid, Bibl. Nat., Ms. 6, fol. 161; in: *Die Zeit der Staufer*, Stuttgart 1977, Bd. 2, Abb. 606
- Abb. 83 Geburt Christi, Kapitelsaal von Sigena, um 1200; in: Probst, Freya, *Die Wandmalerei im Kapitelsaal des Klosters S. Maria in Sigena*, Phil. Diss., Bonn 1984
- Abb. 84 Maria Magdalena verkündet den Aposteln die Auferstehung Christi, Albani Psalter, Dombibliothek Hildesheim, Ms. St. Godehard, 1129–1136; in: Geddes, Jane, *Der Albani Psalter*, London 2005, Abb. 42
- Abb. 85 Kreuzabnahme, Heilig-Grab-Kapelle, Winchester, 1180–1190; in: Demus, Otto, *Romanische Wandmalerei*, München 1968, Abb. LXXX
- Abb. 86 Maria Magdalena verkündet den Aposteln die Auferstehung Christi, Evangeliar Heinrichs des Löwen; in: *Heinrich der Löwe und seine Zeit*, AK, München 1995, Bd. 2, Abb. 224
- Abb. 87 Kreuzabnahme, Saint Jean du Le Liget
- Abb. 88 Anbetung der Weisen, der Traum der Weisen, Gewölbekappe, Saint Julien du Petit Quévilly, 4. Viertel 12. Jh.; in : *Inventaire Générale des Monuments et des richesses artistiques de la France*, Bd. 96
- Abb. 89 Verkündigung, St. Edward, ehem. Winterbourne Dauntsey, um 1200; in: Tristram, *English Medieval Wall Painting*, Oxford 1957, Abb. 67

- Abb. 90 Verkündigung, St. Maria Lyskirchen, Köln, um 1220; Rheinisches Amt für Denkmalpflege
- Abb. 91 Epistylkone, Zypern oder Sinai, 12. Jh; in: Holy Image, Hallowed Ground, AK, Los Angeles 2006, Abb. 20
- Abb. 92 Psalter der Königin Melisande, London, British Museum, Egerton 1139, fol 8r, 1131–1145; in: Buchthal, Hugo, Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem, London 1986, Tafel 8a
- Abb. 93 Kreuzigungsretabel, ehem. Soest, um 1230–1240; in: Westfalen 80, Münster 2005, Tafel i
- Abb. 94 Himmlisches Jerusalem, „Pfingsten“, östl. Vierungskappe, ehem. Stiftskirche St. Blasius und St. Johannes, Braunschweig, 1230–1240; in: Gosebruch, Martin, Der Braunschweiger Dom und seine Bildwerke, Königstein 1980, S. 35
- Abb. 95 Christi Himmelfahrt, Südquerhaus, ehem. Stiftskirche St. Blasius und St. Johannes, Braunschweig, 1230–1240; in: ebd., S. 47
- Abb. 96 Dreikönigenschrein, Kölner Dom, um 1190–1210; in: Heinrich der Löwe und seine Zeit, AK, München 1995, Bd., 2, Abb. 238
- Abb. 97 Geburt Christi, Elfenbein, Bischöfliches Museum, Ravenna, Byzanz, 9.–10. Jh.
- Abb. 98 Kreuzabnahme, Elfenbein, Byzanz 10. Jh.; in: Heinrich der Löwe und seine Zeit, Bd. 1, Abb. D66
- Abb. 99 Kreuzabnahme, Albani Psalter, Dombibliothek Hildesheim, MS. St. Godehard, 1129–1136; in: Geddes, Jane, Der Albani Psalter, London 2005, Abb. 38
- Abb. 100 Kreuzabnahme, St. Maria Lyskirchen, Köln, um 1220; Rheinisches Amt für Denkmalpflege
- Abb. 101 Kreuzabnahme, Winchester Psalter, MS Cotton Nero C.IV, fol.30, um 1150; in: Wormald, Francis, The Winchester Psalter, London 1973, Abb. 25
- Abb. 102 Kreuzabnahme, Niellokelch von Iber, Hildesheim (?), um 1200; in: Sommer, Johannes, Der Niellokelch von Iber, Berlin 1957, S. 113
- Abb. 103 Marientod, Speckstein, part. vergoldet, Byzanz 2. Hälfte 10. Jh.; Byzantium 330–1453, AK, London 2008, Abb. 79
- Abb. 104 Marientod, Panagia Phorbiotissima, Asinou, 1105/1106; in: Kitzinger, Ernst, The Art of Byzantium and the Medieval West, London, 1976, Abb. 8
- Abb. 105 Petrus und Paulus in Anbetung des Herrn, nördl. Seitenschiff, Cappella Palatina, Palermo; in: Cilento, Adele, Byzantinisches Sizilien und Süditalien, Petersberg 2006, S. 179
- Abb. 106 Paulus mit der Viper, St. Anselm Kapelle, Canterbury Cathedral, Mitte 12. Jh.; in: Stylianos, A. u. Stylianos, J., The Painted Churches of Cyprus, Nikosia 1997, S. 125
- Abb. 107 Drei Frauen am Grab, Reliquiar, Silber vergoldet, Byzanz, Paris, Musée du Louvre, 1. Hälfte 12. Jh.; in: Cutler, A. u. Spieser, J.M., Das mittelalterliche Byzanz 725–1204, München 1996, Abb. 273
- Abb. 108 Drei Frauen am Grab, Detail Pala d’Oro, Silber vergoldet, Email, wohl Byzanz, San Marco, Venedig, 1. Hälfte 12. Jh.; in: ebd., Abb. 274
- Abb. 109 Drei Frauen am Grab, Sakramentar des Robert von Jumièges, Angelsächsisch, um 1020; in: Pächt, Otto, Buchmalerei des Mittelalters, München 1984, Abb. XIX

- Abb. 110 Drei Frauen am Grab, Köln, Schnütgen-Museum, Inv. Nr. B 103, Köln 1150–1170; in: Rhein und Maas, AK, Köln 1972, Bd. 1, Abb. J40
- Abb. 111 Drei Frauen am Grab, nördl. Querhaus, Kathedrale von Monreale, Ende 12. Jh.; in: Kitzinger, Ernst, Palermo 1995, Bd. 4, Abb. 107
- Abb. 112 Drei Frauen am Grab, vorderer Einbanddeckel Evangeliar aus St. Godehard, Hildesheim, um 1180, Trierer Domschatz; in: Heinrich der Löwe und seine Zeit, AK, München, Bd. 1, Abb. G 32
- Abb. 113 Drei Frauen am Grab, Heilig-Grab-Nische, Hohnekirche, Soest, um 1230–35; Westfälisches Amt für Denkmalpflege, Münster
- Abb. 114 2. Teil der obigen Abbildung
- Abb. 115 Drei Frauen am Grab, Kreuzigungsretabel, Soest, um 1230–40; in: Westfalen 80, Münster 2005, Tafel j

Danksagung

Ich danke Herrn Untermann und Herrn Burkhardt herzlich für ihr großes Interesse am Thema dieser Arbeit, für ihre Ermutigung, Beratung, Gespräche, geduldige Begleitung und wertvollen Hinweise.

Ich danke den „Mädels“ Joyce Wittur und Tina Maul und Tina Jäger für ihre herzliche Anteilnahme, ihren Rat, Diskussionen und Gespräche und ihre tatkräftige Unterstützung, auch in allen Computerfragen.

Ich danke auch meinem Sohn Philipp Koch, der mir bei der technischen Erstellung der Arbeit immer wieder mit bewunderungswürdiger Geduld zur Seite gestanden hat.

Ich danke Sibylle Schüttler und Friederike Müller für das Korrekturlesen ebenso wie meinem Lebensgefährten Herbert Pradt, der zusätzlich stets ein offenes Ohr gehabt hat und zu kritischen Diskussionen bereit gewesen ist.

Ich danke dem Rheinischen Amt für Denkmalpflege in Pullheim, dem Westfälischen Amt für Denkmalpflege in Münster, der Dombauhütte in Köln, der UB in Heidelberg, der Pfarrgemeinde Almersbach für die großzügige Weitergabe von Bildmaterial.

Ich danke allen Küsterinnen und Küstern, Pfarrsekretärinnen und Pastoren, die mir zu teilweise unmöglichen Zeiten die Besichtigung der Kirchen in Deutschland und Frankreich ermöglicht haben.
