Bildtopographien und Raumkontexte:

Das Thomas-Retabel an seinen historischen Orten der Kölner Kartause, der Sammlung Lyversberg und des ersten Wallraf-Richartz-Museums

Inauguraldissertation
an der Philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern
zur Erlangung der Doktorwürde
vorgelegt von

Nathalie-Josephine von Möllendorff

Promotionsdatum: Freitag, 20. Oktober 2017

eingereicht bei

Prof. Dr. Christine Göttler, Institut für Kunstgeschichte der Universität Bern

und

Prof. Dr. Barbara Welzel, Seminar für Kunst und Kunstwissenschaft der Technischen Universität Dortmund

Band I

source: https://doi.org/10.24442/boristheses.1588 | downloaded: 3.7.2025

Original document saved on the web server of the University Library of Bern

This work is licensed under a
Creative Commons Attribution-Non-Commercial-No derivative works 2.5 Switzerland licence. To see the licence go to http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ch/ or write to Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California 94105, USA.

Copyright Notice

This document is licensed under the Creative Commons Attribution-Non-Commercial-No derivative works 2.5 Switzerland. http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ch/

You are free:

 to copy, distribute, display, and perform the work

Under the following conditions:

 **Attribution**. You must give the original author credit.

 **Non-Commercial**. You may not use this work for commercial purposes.

 **No derivative works**. You may not alter, transform, or build upon this work..

For any reuse or distribution, you must take clear to others the license terms of this work.

Any of these conditions can be waived if you get permission from the copyright holder.

Nothing in this license impairs or restricts the author's moral rights according to Swiss law.

The detailed license agreement can be found at:
http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ch/legalcode.de

Inhalt

Band I

Vorwort 5

Einleitung 9

Bild-Raum: Objekt- und Quellenbefunde 35

Objektbefunde:

Das *Thomas-Retabel* im Wallraf-Richartz-Museum in Köln 35

Der Restaurierungsbefund 35

Die Werktagsseiten 40

Die Seitenflügel 46

Die Haupttafel 51

Metaebenen und übergeordnete Sinnbezüge
der Haupttafel des *Thomas-Retabels* 67

Der Blick der Heiligen und die Theorie des Sehens 67

Die Person des heiligen Thomas – Exegese und Ikonographie 75

Die Christus-Thomas-Gruppe als gemalte Andachtsskulptur 83

Quellenbefunde:

Die Quellenlage zur Schenkung des *Thomas-Retabels* 91

Dr. Peter Rinck: „Praecipuus maecenas“ und „maximus benefactor“ 103

Die Objektschenkung des *Thomas-Retabels*
im Zuwendungscorpus Peter Rincks an die Kölner Kartause 126

Kirchen-Raum: Die Kölner Kartause als Kontext 146

Eine Kartause für Köln – zur Architektur eines Stiftungskontextes 146
Der Lettner als Baukörper und Ort 164
Zur Sichtbarkeit und Raumwirkung
des *Thomas-Retabels* in der Klosterkirche St. Barbara 173
Exkurs: Der Orden der Kartäuser und seine Klosteranlagen 182
Eine Stadtkartause in Köln – zur Lokalität eines Sonderfalls 203

Ausstellungs-Raum: Museale Bild-Orte als Kontext 225

Von der Kartause in den Privatbesitz: Die Sammlung Lyversberg 226
Das erste Wallraf-Richartz-Museum und der Planungsprozess des
Felten-Raschdorff-Stüler-Baus 241
Baudekor als musealer Raumkontext –
Zur Rolle der politischen Bildproduktion im 19. Jahrhundert 256

Zusammenfassung und Schlussbemerkung 286

Literaturverzeichnis 290

Band II

Anhang

Abbildungsnachweis II

Abbildungen XIV

Vorwort

Die vorliegende Arbeit zur Objektbiographie des *Thomas-Retabels* an seinen historischen Orten der Kölner Kartause, der Sammlung Lyversberg und des ersten Wallraf-Richartz-Museums wurde als Dissertationsschrift am Institut für Kunstgeschichte der Universität Bern 2017 angenommen und im Oktober des gleichen Jahres erfolgreich verteidigt. Mein Dank gilt daher zuallererst meinen beiden Betreuerinnen, Prof. Dr. Christine Göttler (Bern) und Prof. Dr. Barbara Welzel (Dortmund), die auf vielfältige Weise diese Arbeit nicht nur betreut und unterstützt, sondern überhaupt erst ermöglicht haben. Ohne sie wäre diese Arbeit in ihrer heutigen Form nie fertig gestellt worden. Ein kleiner Teil der Arbeit entstammt dabei meiner Magisterarbeit, die sich mit der Ikonographie des *Thomas-Retabels* beschäftigte und 2010 an der Technischen Universität Berlin unter der Betreuung von Prof. Dr. Lars Blunck mit 1,0 benotet wurde. Die Faszination an diesem Retabel ist seitdem ungebrochen, jedoch haben sich die Fragestellungen an das Objekt von der Magisterarbeit hin zur Dissertation erheblich verlagert, so dass letztlich zwei völlig verschiedene Arbeiten vorliegen. Zu verdanken ist dies nicht zuletzt Christine Göttler und Barbara Welzel: In vielen inhaltlichen und konzeptionellen Diskussionen unterstützten sie mich darin, den Weg von einer wagen Idee zu einer brennenden Frage an das Objekt zu finden. Gleichfalls wurde mir im Arbeitsprozess auch immer wieder die Möglichkeit geboten, Zwischenergebnisse in unterschiedlichen Formen zu präsentieren und vor einem internationalen, fach- und universitätsübergreifenden Publikum zu diskutieren: Von den Doktoranden- und Forschungs-Kolloquien beider Universitäten, Gastvorträgen in internationalen Forschungsteams, hin zu Vorträgen auf internationalen Kongressen sowie auf öffentlichen Veranstaltungen der Sachwalter wurden mir außergewöhnliche Diskussionsplattformen geboten.

Der Arbeitsprozess wurde dabei auch durch die Anbindung an unterschiedliche Forschungsprojekte an verschiedenen Universitäten begleitet und finanziert:

Als assoziiertes Mitglied des Forschungsprojektes „The Interior. Art, Space, and Performance (Early Modern to Postmodern)“ am Institut für Kunstgeschichte der Universität Bern erhielt ich mit der vorliegenden Arbeit erstmalig eine institutionelle Anbindung. Das Projekt wurde mit seinen insgesamt sechs Sub-Projekten 2012-2015 vom Schweizerischen Nationalfond (SNF) gefördert und von Christine Göttler

hauptverantwortlich geleitet. Mein Dank umfasst daher auch das gesamte Team, von denen ich hier Birgitt Borkopp-Restle, Norberto Gramaccini, Bernd Nicolai, Peter J. Schneemann und Peter W. Marx, jeweils auch stellvertretend für ihre im Projekt Promovierenden, nennen möchte.

Durch meine Tätigkeit als Projekt-Assistentin am Lehrstuhl für Kunstgeschichte des Seminars für Kunst und Kunstwissenschaft an der Technischen Universität Dortmund im Rahmen des Projektes „Planvoll“ war es mir möglich den Arbeitsprozess an der Dissertation auch zu finanzieren. „Planvoll“ war von 2013-2016 ein Projekt des Lehrstuhls Geschichte und Theorie der Architektur und des Lehrstuhls für Kunstgeschichte unter der Leitung von Wolfgang Sonne und Barbara Welzel in Zusammenarbeit mit dem Archiv für Architektur und Ingenieurbaukunst NRW (A:AI NRW) unter der Leitung von Regina Wittmann. Das Projekt war Teil der Initiative „SammLehr – An Objekten lehren und lernen“ der Stiftung Mercator und ich möchte hier die Gelegenheit nicht verpassen Felix Streiter und Jeannine Hausmann von der Stiftung für die Zusammenarbeit sowie Wolfgang Sonne und Barbara Welzel für ein großartiges und erfahrungsreiches Projekt zu danken. Meine Zeit an der TU Dortmund und im Ruhrgebiet wurden durch den regen Austausch mit den dortigen Kollegen und Kolleginnen und vielen Projektpartnern begleitet. Sie alle haben die Dissertation insofern bereichert, als dass durch unzählige Diskussionen und Gespräche meine Perspektive auf mein Fach im Allgemeinen und auf Architektur im Speziellen erheblich geschärft wurde.

Die letzten Seiten der vorliegenden Arbeit sind an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg verfasst und durch das Projekt „Mittelalterbilder und Denkmalpflege. Leitbilder und Bildproduktion der Denkmalpflege am Beispiel mittelalterlicher Sakralbaukunst in Deutschland und Frankreich“ finanziert worden. Den Projektleitern Stephan Albrecht und Gerhard Vinken gilt damit ebenfalls mein Dank. Ein neuer Ort bringt mit seinen dort wirkenden Menschen auch neue Diskussionen mit sich, was unweigerlich zu neuen Perspektiven führt. Durch den Austausch mit den Bamberger Kollegen und Kolleginnen konnten viele Vermutungen im Bereich der Bauforschung abgesichert werden. Die Befunde waren alle vorhanden, aber sehen konnte ich sie erst durch die Diskussionen mit ihnen. Ein besonderer Dank gilt an dieser Stelle vor allem Thomas Eißing. Er besprach mit mir die Baubefunde der Kartäuserkirche in Köln, erklärte Mauerungstechniken und Dachstuhlkonstruktionen, sah Archivfotos mit mir durch und nahm dendrochronologische Proben vom Dachstuhl der Kartäuserkirche,

deren Ergebnisse noch gesondert publiziert werden. Er stellte auch den Kontakt zu Peter Klein her, der sein ursprüngliches dendrochronologisches Gutachten zum Kreuz-Retabel neuen Erkenntnissen anpasste, die wiederum Auswirkungen auf die Datierung des Thomas-Retabels haben.

Auch nach Köln ergeht viel Dank. Am Wallraf-Richartz-Museum ist Roland Krischel für seine Unterstützung und den Zugang zu den Bildakten zu danken. Christian Parow-Souchon vom Archiv des Evangelischen Kirchenverbands Köln und Region sowie Pfarrer Matthias Bonhoeffer von der Kartäuserkirche St. Barbara gilt der Dank für eine der wesentlichsten Formen der Unterstützung: die des ungehinderten Zugangs zum Forschungsobjekt. Mir wurde jede Archivschachtel geöffnet und jeder Rechnungsbeleg gezeigt, ich durfte ungehindert Archivfotos digitalisieren und in Baugruben springen, durch Dachwerke klettern und mit Thomas Eißing Balken zur Probenentnahme anbohren. Mir wurden Leitern, um höher gelegenes Mauerwerk zu inspizieren, gehalten und die Füße, um kopfüber in Heizlüftschächte zu klettern. Ich durfte in die Orgelwerke kriechen, um nach Spuren zugesetzter Türen zu suchen und jeden Winkel des Kellers nach Baunähten absuchen. Dabei wurde mir stets mit großem Interesse an meiner Arbeit begegnet und ich glaube wir hatten alle gleichermaßen größte Freude an dieser Form der objektbasierten Forschung und ich blicke gespannt auf die zukünftige, weitere Zusammenarbeit

Auch außerhalb von institutionellen Zusammenhängen haben viele Personen geholfen, unterstützt, beeinflusst und ermöglicht: So danke ich Jens de Boer für die Prüfung meiner sowie eigener Übersetzungen aus dem Lateinischen, Susanne de Jong für Übersetzungen aus dem Mittelniederländischen, Thomas Schilp für die Transkription von Quellen, Bruder Theodor von der Kartause Marienau für das Suchen und Auffinden der Klosterchronik, Jörg Riekert und Katharina Schüppel für das Lektorat und Peter Klein für sein dendrochronologisches Gutachten. Robert Hebenstreit gebührt der Dank für den Zugang zu geologischen Daten und entsprechender Programme, sowie die gemeinsame Diskussion der Landschaftsgemälde in Hinblick auf ihre Realitätsnähe. Viele Weitere – neben den bereits Genannten – standen zudem mit Rat, Bestätigungen, Literaturhinweisen und Erklärungen zur Seite: Bodo Buczynski , Sabrina Corbellini, Rolf Hammel-Kiesow, Barbette Hartwieg, Margriet Hoogvliet, Jan Kolata, Roland Krischel, Jutta Nieggemann, Bart Ramakers, Christos Stremmenos und Verena Ummenhofer.

Ein wesentlicher Dank gilt auch jenen, die die Arbeit auf emotionaler, physischer und psychischer Ebene unterstützten, die mit unendlicher Geduld und stets gleichbleibendem Interesse zugehört, zurückgesteckt, nachgefragt, wieder zugehört, gewartet, gekocht, und auch mal abgelenkt haben. Und so gilt mein abschließender Dank meiner Familie, vor allem meiner Mutter Monika von Möllendorff, meinem Vater Michael von Möllendorff, meinem Partner Simon Eckert und meinen Freunden – jenen, die schon vorher da waren und jenen, die in Bern, Dortmund und Bamberg dazu kamen – und nicht zuletzt den Dortmunder Studierenden, die so viel Anteilnahme, so viel Interesse, so viel Freude und so viel Kraft geschenkt haben.

In Absprache mit meinen beiden Betreuerinnen werden einzelne Abbildungen durch URL-Dateipfade ersetzt.

Berlin, September 2019

Einleitung

Besucher eines Museums beschäftigen sich heute beim Betrachten eines Werkes im Regelfall mit einem Objekt außerhalb seines ursprünglichen Kontextes. Ausnahmen bilden hier eine vergleichsweise kleine Zahl von Werken, die speziell für einen ganz bestimmten Ausstellungsort hergestellt worden oder am originären Schauplatz verblieben sind.[1] In den meisten Fällen sind besonders ältere Ausstellungsobjekte erst im Verlauf ihrer Objektbiographie in ein Museum und damit in einen musealen Ausstellungskontext überführt worden. Eine Einordnung erfolgt beim transferierten Objekt daher nicht mehr über seinen ursprünglichen Nutzungszusammenhang, sondern wird über das konstituierte Konzept des Museums in den Sammlungsbestand eingegliedert. Da Sammlungen in erster Linie „ausschließlich auf optische Zugänge ausgerichtet sind", sind es die unmittelbar sichtbaren Charakteristika wie Darstellung, Form, Material, Maltechnik, Pinselduktus, Farbe und Linienführung, die im Zentrum der Aufmerksamkeit der Betrachtenden stehen; das Objekt wird zu einem „rein optischen Phänomen".[2] So werden auf Ausstellungsschildern im Regelfall der Künstler, der Entstehungszeitraum, das Material, die Inventarnummer, gelegentlich auch die Sammlungs- oder Schenkungszugehörigkeit genannt und damit die zentrale Wichtigkeit eben dieser Informationen suggeriert.

Im Kölner Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud beispielsweise steht im zentralen Raum der Abteilung Mittelalterliche Malerei ein Triptychon, das zu den Kernstücken der Sammlung zählt (Abb. 1, Abb. 3). Das Ausstellungsschild verzeichnet im unteren Abschnitt „Meister des Bartholomäus-Altars – tätig in den Niederlanden um 1475-1510 – Thomas-Altar, um 1495-1500 – Vermächtnis des Herrn Carl Stein – 1886 – WRM 179" (Abb. 2). Auf der Haupttafel des *Thomas-Retabels*[3] ist

[1] So beispielsweise das Werk *Athanor* von Anselm Kiefer, das 2007 speziell für das Treppenhaus zur Ägyptischen Abteilung im Musée du Louvre im Auftrag des Museums hergestellt worden ist. Vgl. speziell zu *Athanor* KIEFER/MUSÉE DU LOUVRE 2007.

[2] WAGNER 2014, S. 301.

[3] Die (kunsthistorische) Literatur weist Beispiele auf, in denen der Begriff ‚Altar' (lat.: ‚altaria' – Brandopferstätte; von lat.: ‚aldolere' – Brandopfer darbringen und lat.: ‚altus' - hoch) anstelle des korrekten Begriffes des ‚Retabels' (lat.: ‚retro' – hinter und lat.: ‚tabula' – Brett, Tafel) verwendet wird, aber ein auf der Mensa aufgestellter Bildträger oder Altaraufsatz gemeint ist. Die damit einhergehende Doppelkonnotation des Ausdrucks ‚Altar' hat dabei wiederholt zu Fehlinterpretationen geführt, beispielsweise wenn in einem Quellentext ein Altar genannt wird und dahingehend übersetzt oder interpretiert wurde, dass es ein Altarbild im Sinne eines Retabels gegeben habe. Albert Gerhards und Klaus Wintz weisen darauf hin, dass im Zusammenhang mit dem Reliquienkult seit dem 12. Jh. Retabel entstanden sind, die den Altar darunter als reinen Unterbau erscheinen lassen und darüber hinwegtäuschen, dass die Altarmensa liturgisch zentral ist; vgl. GERHARDS/WINTZ 1993B, S. 440. Mit

ein Wappen zu sehen, aber es gibt keine Angaben zu wem es gehört. Ihm gegenüber steht ein zweites Retabel in ähnlicher Größe; der Blick auf das Ausstellungsschild lässt erkennen, dass der „Kreuz-Altar“ offenbar vom gleichen Maler gefertigt wurde (Abb. 4). Obwohl bei diesem zweiten Retabel kein Heroldsbild zu sehen ist, erfahren Lesende, die sich die Mühe machen den erläuternden Text zum Objekt zu studieren, dass beide Objekte von Dr. Peter Rinck in Auftrag gegeben und für die Kölner Kartause angefertigt worden sind. Nun wird es in einem Kölner Museum kaum verwundern, historische Ausstellungsobjekte zu sehen, die im Auftrag eines Kölners für ein lokales Kloster in der Stadt gefertigt wurden. Allerdings könnten vor dem Hintergrund der Entwurfsideen zu diesem Museumsgebäude und diesem Ausstellungsraum diese spärlichen Informationen zum Kontext der Stadt zu Verwunderung führen.

Im Mai 1996 verlieh die Jury des internationalen Architektenwettbewerbs Oswald Matthias Ungers den ersten Preis und erteilte damit den Bauauftrag für den jüngsten Neubau des Wallraf-Richartz-Museums, der 2001 eingeweiht werden konnte.[4] Die Jury unter dem Vorsitz von Max Bächer befürwortete Ungers Reflektionen über die historische Umgebung des vorbestimmten Bauplatzes zwischen Dom, Gürzenich und St. Alban, die als grundlegende Gestaltungsüberlegungen im

---

dem Zweiten Vatikanischen Konzil erfolgte daher eine Rückbesinnung auf die „Eigenbildlichkeit des Altares“, die Retabel funktionslos machte; vgl. ebd. So sollte hier festgehalten werden, dass ein Altar mit Bildern geschmückt werden kann, diese aber nicht notwendig sind; anders als bei Altartüchern, Kerzenhaltern und Kreuzen kennt das liturgische Recht der katholischen Kirche hier keine Vorschriften, die das Vorhandensein eines Retabels notwendig machen; vgl. GERHARDS/WINTZ 1993A, S. 436ff.; UNBEKANNT. VERF. 1971, S. 813f. Retabel sind folglich ein auf dem hinteren Teil der Mensa aufgestellter Bildschmuck, der gemalt, geschnitzt oder gehauen werden kann und seit dem 14. Jh. in der Form von Triptychen oder Polyptychen mehrteilig und beweglich sein können. Seit dem 12. Jh. haben sich ca. 3000 dt. Retabel erhalten, wovon ca. 2000 aus der Blütephase nach 1450 stammen und damit Nachfrage und Wirtschaftskraft des Kunsthandels bezeugen; vgl. GERHARDS/WINTZ 1993A, S. 439; LANGE 1999, Sp. 1131f; UNBEKANNT. VERF. 1978B, S. 717. Ein Altar ist dagegen per definitionem eine „erhöhte Anlage, auf der die Opfer [...] dargebracht werden“ und ist in allen Kulturen, stellenweise schon in der Steinzeit, bezeugt. Nicht alle Altäre sind dabei Opferstätten, sondern können auch eine „Gedächtnisstätte“ markieren. „Das Christentum kannte ursprünglich keinen Altar, weil der Gottesdienst, die Feier der Eucharistie, Gedächtnisfeier des letzten Abendmahl Jesu war und weniger an die jüd. Tempelliturgie anknüpfte. Als der Opfergedanke in der Eucharistie vordrang (Ende des 1. Jh.s), kam auch das Wort Altar für den Tisch der Feier in Gebrauch.“ Bis Ende des Mittelalters sind im Christentum drei Altartypen bekannt: Der Tischaltar (seit Ende 1. Jh.) besteht aus der Mensa (Altarplatte) und dem Stipes (Unterbau), hier in Form von Stützen oder Säulen, die zahlenmäßig variieren können. Der Kastenaltar (seit 5./6. Jh.), steht in Verbindung mit Märtyrer- oder Heiligengräbern und birgt daher Gebeine oder sonstige Reliquien, die häufig durch eine Confessio (kleine Öffnung; Tür o. Fenster) gesehen werden können. Der Blockaltar (seit 5./6. Jh.) definiert sich durch einen blockartig geschlossenen Stipes. Nach geltendem liturgischen Recht der katholischen Kirche muss der Altar, mindestens der Altarstein, aus Naturstein gefertigt sein; ein Portatile (tragbarer Altar) besteht mindestens aus der Altarplatte mit Inkrustationen. Vgl. GERHARDS/WINTZ 1993A, S. 434-439; UNBEKANNT. VERF. 1971, S. 813f. Zur Entwicklung von Altären vgl. BRAUN 1924.

[4] Vgl. STRODTHOFF 2001, S. 19.

Entwurf zum Tragen kamen.[5] Schon 1960 verfasste Ungers zusammen mit Reinhardt Gieselmann das Architekturmanifest *Zu einer neuen Architektur*, in dem es heißt: „Architektur ist vitales Eindringen in eine vielschichtige, geheimnisvolle, gewachsene und geprägte Umwelt. Ihr schöpferischer Auftrag ist Sichtbarmachung der Aufgabe, Einordnung in das Vorhandene, Akzentsetzung und Überhöhung des Ortes. Sie ist immer wieder Erkennen des Genius loci, aus dem sie erwächst".[6] Der Leitartikel in der Begleitpublikation zum Neubau von 2001 liest sich mit einem dementsprechend starken Fokus auf Ort und Umgebung mit all seinen historischen Schichten und man möchte fast meinen, der Museumsneubau sei als „idealtypischer Solitär" die „transformatorische" Quintessenz der „morphologischen Zusammenhänge", das „alles zusammenfassende Bild" Kölner Stadtgeschichte.[7] So öffnen sich die Fenster des Museums an genau jenen Stellen im Bau, die Sichtachsen zu den historischen Gebäuden der Stadtumgebung ermöglichen (Abb. 6-9), und nicht zufällig finden sich die Altarbilder der mittelalterlichen Abteilung in einem Raum wieder, der im Grundriss die Form eines Kreuzes aufweist, auch wenn dieses griechisch und nicht lateinisch ist (Abb. 5). Architektur bliebe – so Ungers in *Die Thematisierung der Architektur* – „nur lebendig [...], wenn sie sich mit dem geistigen Raum, für den sie geschaffen wird, auseinandersetzt. Sie thematisiert sich aus der Umgebung, in die sie hineingestellt wird, und entwickelt die Form, die Sprache, das Vokabular aus diesem Kontext. Ohne Beziehung zu den räumlichen und geistigen Bedingungen der Umgebung, wird Architektur zur leeren, sinnlosen Gestalt".[8]

Es ist vor dem Hintergrund der architektonischen Konzeption des Gebäudes eines der denkbaren und naheliegenden kuratorischen Konzepte, auch die Sammlung mit einem entsprechend starken Fokus auf die Stadt und ihre Geschichte hin auszurichten und so das Alleinstellungsmerkmal des Museums als größte und bedeutendste Sammlung Kölnischer Malerei des Mittelalters herauszuarbeiten. Spätestens seit der Verabschiedung der *Leipzig Charta zur nachhaltigen europäischen Stadt* der Ministerkonferenz der Europäischen Union im Mai 2007 erfüllte eine solche Konzeption eine durchaus kulturpolitische Funktion. Im Rahmen der *Leipzig Charta* wurde immerhin das Phänomen der europäischen Städte in ihrer Relevanz für

[5] Vgl. BAUNETZ 2001; STRODTHOFF 2001, S. 19.
[6] GIESELMANN/UNGERS 1960, S. 2; auch in UNGERS 1983, S. 75-104.
[7] Vgl. STRODTHOFF 2001, S. 19-29, hier S. 20f.
[8] GIESELMANN/UNGERS 1960, S. 2; auch in UNGERS 1983, S. 75-104.

Identifikationsbildungsprozesse der sich nach wie vor entwickelnden Europäischen Union definiert und aktive Bildungs- sowie Kulturpolitiken gefordert.[9] Vor diesem Hintergrund würde eine Kulturinstitution wie ein Museum seine gesellschaftliche Verantwortung auch dadurch wahrnehmen, dass es Kunstwerke nicht nur ausstellt, sondern dass durch wissenschaftliche, kuratorische wie museumspädagogische Maßnahmen mit entsprechenden Informationsangeboten die gesellschaftliche Relevanz einerseits dieser Objekte, andererseits aber auch des Museums als Institution in Bezug auf die urbanen Kontexte kommuniziert wird.

Aus der Sicht einer Kunstgeschichte, die ihre Disziplin nicht nur als Objektwissenschaft, sondern gleichfalls als Kulturwissenschaft begreift, ist die Beziehung von Objekt und Umgebung respektive Umwelt einer der grundlegenden Ansätze der Forschung. Dabei sind in den letzten Jahrzehnten nicht nur Objekt-Beziehungen zur sozialhistorischen Umwelt untersucht worden, vielmehr rücken seit dem Spatial Turn[10] auch zunehmend Fragen zum umgebenden Raum in den Fokus der Forschung.[11] Mit dem Konzept des ‚Bauens im Bestand', das längst zur Alltagspraxis von Architekten geworden ist und auch zukünftig noch an Bedeutung gewinnen wird, beschreibt Ungers bereits in den 1960er Jahren seine Bauten als Objekte, die mit ihren Umgebungen in Beziehung stehen sollten, wenn sie Bedeutung besitzen sollen. Gleiches kann für das *Thomas-Retabel* postuliert werden. Dabei gilt es zu

[9] Vgl. LEIPZIG CHARTA 2007, S. 1.

[10] Der Spatial Turn wird als „Wiederkehr des Raums" (WALDENFELS 2001, S. 179) beschrieben und in unmittelbaren Zusammenhang mit dem Ende des Ost-West-Konflikts durch den Fall der Berliner Mauer 1989 gebracht. Durch die Verschiebung territorialer-politischer Parameter sei es zu Bewusstseinsbildungen von „Entgrenzungen, Neu- und Wiederbegrenzungen" gekommen, die eine neue Auseinandersetzung mit dem Parameter Raum in den Geisteswissenschaften forderte; vgl. LOSSAU 2009, S. 29. Nach 1945 war die wissenschaftliche Beschäftigung mit Raum vor dem Hintergrund der ideologischen Auslegung der Geopolitik durch nationalsozialistische Expansionspolitik und gleichfalls geographisch basierte Argumentationen für die Rassenlehre nicht nur in Verruf geraten, sondern unterlag einer fast vollständigen Tabuisierung; vgl. SCHROER 2011, S. 17-19; LOSSAU 2009, S. 29. Karl Schlögel formuliert dies wie folgt: „Raum und alles, was mit ihm zu tun hatte, war nach 1945 obsolet, ein Tabu, fast anrüchig. [...] Raum zog eine ganze Kette von Assoziationen und Bilder nach sich: ‚Raumnot', ‚Volk ohne Raum', ‚Ostraum', ‚Raumbewältigung', ‚Grenzraum', ‚Siedlungsraum', ‚Lebensraum'. Es roch nach Revisionismus, und es hatte seinen guten Grund, aufmerksam zu sein. Der Nationalsozialismus hatte das ganze Vokabular in sich aufgesogen oder zumindest kontaminiert."; vgl. SCHLÖGEL 2003, S. 52. Zur Raumsoziologie grundlegend SCHROER 2012; FUNKEN/LÖW 2003; KRÄMER-BADONI/KUHM 2003; MARESCH/WERBER 2002; HENKEL/EBERLING 2002; FEINER/KICK/KRAUß 2001; LÖW 2001; AHRENS 2001; FECHT/KAMPER 2000; STURM 2000; ECARIUS/LÖW 1997.

[11] Den aktuellsten Ansatz verfolgt das internationale und transdisziplinäre Forschungs-Projekt „Navigating Spaces: Knowledge Flows in Early Modern European Cityscapes" seit 2017, das aus dem Projekt „Cities of Readers. Religious Literacies in the Long Fifteenth Century" an der Rijksuniversiteit Groningen unter der Leitung von Prof. Dr. Sabrina Corbellini und Prof. Dr. Bart Ramakers hervorgegangen ist.

berücksichtigen, dass das Objekt zwangsläufig in einer wie auch immer gearteten Beziehung zu seiner Umgebung stand und steht[12] – die grundlegende Frage ist, in welcher und wie daraus Bedeutung erwächst beziehungsweise konstituiert wird?

In der vorliegenden Arbeit soll daher der Frage nachgegangen werden, wie Objekt-Umgebung-Beziehungen gestaltet sein können und, bezogen auf das jeweilige historische Objekt, unterschiedlich gesetzt waren. In welcher Weise, vor welchem Hintergrund, mit welchen Mitteln und Methoden wurde wann welche Bedeutung für ein Untersuchungsobjekt durch seine Umgebung, seine Umwelt, seinen Raum konstituiert? Der Ansatz wird dabei monographisch gewählt und am *Thomas-Retabel* exemplarisch verhandelt (Abb. 3). Natürlich ist eine solche Untersuchung für jedes Objekt und jeden Kulturkreis auf der Welt möglich.[13] Gleichfalls ist es denkbar diese Untersuchung anhand vieler Beispiele anzustellen, so wie es 2010 das Projekt *A History of the World in 100 Objects* von Neil MacGregor und der BBC Radio 4 vorgemacht hat.[14] Genauso zulässig ist aber auch der hier gewählte Ansatz, Objekt-Umwelt-Beziehungen an einem beispielhaften Gegenstand zu untersuchen, hier in die Tiefe zu gehen und die Potentiale der gewinnbaren Erkenntnisse auszuloten. Zu Beginn der Recherchen für die vorliegende Arbeit lagen die Gründe für die Objektwahl offenkundig auf der Hand: Das *Thomas-Retabel* ist aufgrund seiner Qualität zweifelsohne als ein Objekt im Zentrum der Kunstgeschichte zu werten und wurde bislang vergleichsweise wenig erforscht. Es hat eine eindeutig geklärte Provenienz, die immer in Köln verortet war und kann damit, dank der ungewöhnlich guten Quellenlage, an eine Vielzahl von Archivalien gekoppelt werden. Am Ende des Arbeitsprozesses mit seinen vielen verschiedenen Teilergebnissen und Perspektivwechseln zeigt sich ein weiteres Argument immer dringlicher und

[12] So wie nach dem ersten von fünf pragmatischen Axiomen Paul Watzlawicks „Man kann nicht nicht kommunizieren“ auch eine Nicht-Kommunikation eine Form eben dieser darstellt, so ist auch eine vermeintliche Nicht-Beziehung immer noch eine bedeutungskonstituierende Beziehung. Vgl. zum ersten Axiom der Kommunikationswissenschaft WATZLAWICK/BEAVIN/JACKSON 2007, S. 53-70.

[13] Ein Beispiel musealer Rekontextualisierung eines paläozoologischen Objektes wird derzeit in dem BMBF-Projekt „Dinosaurier in Berlin! Brachiosaurus brancai - eine politische, wissenschaftliche und populäre Ikone“ an der Technischen Universität Berlin in Zusammenarbeit mit der Humboldt-Universität Berlin und dem Museum für Naturkunde erforscht. Vgl. dazu http://www.kuk.tu-berlin.de/menue/forschung/einzelne_forschungsprojekte/dinosaurier_in_berlin/ (Zugriff 15.01.2017). Die Vielfältigkeit musealer Objekte und deren kulturhistorische Bedeutung zeigt ebenfalls das Projekt „A History of the World in 100 Objects“ des British Museums und der BBC Radio 4; vgl. MACGREGOR 2013.

[14] Vgl. MACGREGOR 2013. Ebenso wird das Projekt auf den Webseiten der beteiligten Institutionen präsentiert und die Radiosendungen werden zum Download als Podcast angeboten: https://www.britishmuseum.org/explore/a_history_of_the_world.aspx (Zugriff 15.01.2017); http://www.bbc.co.uk/programmes/b00nrtd2/episodes/downloads (Zugriff 15.01.2017).

deutlicher: Das *Thomas-Retabel* ist ‚ein Objekt', aber es hat in den Jahrhunderten seiner Existenz ‚viele Umwelten' erlebt. Mit seiner über 500 Jahre währenden Biographie besitzt das Retabel folglich verschiedene Bedeutungskontexte, die nicht nur für das 15. Jahrhundert gelten, sondern aufgrund historischer Wandlungsprozesse vor allem für die nachfolgenden Jahrhunderte wiederholt neu gestaltet wurden. Eine Kunstgeschichte, die sich als Objektwissenschaft versteht und Objektbiographien berücksichtigt, könnte, sollte und müsste diese historischen Bedeutungsschichten untersuchen. Eine grundlegende Frage ist demnach, ob das *Thomas-Retabel* nach wie vor eine gleich gebliebene Beziehung zu seiner Umwelt besitzt, oder ob es bei einer Veränderung dieser Objekt-Umwelt-Beziehungen zu einer Verschiebung der Bedeutungsparameter gekommen ist?

Es ist anzunehmen, dass Ungers den Begriff der Umgebung allgemeingebräuchlich verwendet und damit Gebäude, Stadtstrukturen und dazugehörige historische Schichten in der Nachbarschaft des jeweils beschriebenen Gebäudes meint.[15] Dabei liegt dem Begriff der Umgebung, im weiteren Sinne Ungers dem des Stadtraums, das grundlegende Konzept von Nähe und Nachbarschaft zugrunde, wie es beispielsweise auch in der Mathematik definiert wird. Hier formalisiert der Begriff der Umgebung im fundamentalen Teilgebiet der Topologie das Konzept der Nähe zwischen einem Punkt und einem Raum, das heißt, dass damit das Verhältnis vom Gegenstand ‚Punkt' als dem kleinstmöglichen, unteilbaren Körper zu einem definierten Raum und anders herum beschrieben werden kann. Bestimmte Räume werden dabei mit dem Begriff ‚lokal' bezeichnet, unbestimmte hingegen mit ‚global'.[16] Die Wissenschaftsdisziplinen der Humangeographie sowie der Soziologie sehen im „Konzept der Nähe das Soziale a priori begründet", da hierin, nach dem Diktum Heideggers, soziales Handeln ermöglicht sei, das an den „Nahraum" gebunden und durch diesen geformt und ausgerichtet wird.[17] Problematisch ist in diesem Kontext der Begriff des Raums, der in der aktuellen Forschung wie schon in der Antike nicht endgültig und einheitlich definiert werden konnte.[18] Die postulierten, historischen Raumkonzepte der Physik und der Philosophie von Platon bis Einstein, auf die sich die Raumwissenschaften

[15] Vgl. DUDEN 2002, S. 926.
[16] Vgl. LEMMERMEYER 2003, S. 215-217. Zum mathematischen Begriff ‚global' vgl. LEXMATH 2001-2003, Bd. 2, S. 302-303; zum Begriff ‚lokal' vgl. LEXMATH 2001-2003, Bd. 3, S. 321; zum mathematischen ‚Raum' vgl. LEXMATH 2001-2003, Bd. 6, S. 355-358.
[17] Vgl. SCHROER 2012, S. 11, S. 26-28; HEIDEGGER 1927 (ED. 1986), S. 105.
[18] Vgl. SCHROER 2012, S. 9f.

beziehungsweise die sich mit dem Raumbegriff befassenden Wissenschaftsdisziplinen berufen, beziehen sich dabei im wesentlichen auf zwei grundlegende Vorstellungen von Raum: einer relativistischen und einer absolutistischen.[19] Das absolutistische Raumkonzept begreift Raum als einen „Behälterraum“[20], in dem sich Körper – hier Gegenstände und handelnde Lebewesen – befinden, wobei der Raum selbst autark, also von den in ihm befindlichen Körpern unbeeinflusst ist.[21] Körper können ausschließlich in einem Behälterraum gedacht werden, womit der Raum eine „übergeordnete Realitätsebene“ des Körpers darstellt.[22] Im relativistischen Raumkonzept hingegen wird Raum als „Lagerqualität der Körperwelt“[23] beschrieben, das heißt, dass der Raum durch die Beziehungen der Körper zueinander bestimmt und definiert wird.[24] Der Raum ist hier keine physikalische Größe, sondern bildet lediglich ein gedachtes Ordnungsprinzip, das die Beziehung von mindestens zwei Körpern zueinander beschreibt. Ist der Raum im absolutistischen Denkmodell als physikalische Größe von Körpern unabhängig, so wird er im relativistischen Raumbegriff überhaupt erst durch ihr Beziehungsgeflecht hervorgebracht; im Gegensatz zu einer physikalisch fassbaren Struktur handelt es sich hierbei folglich um ein erkenntnistheoretisches Vorstellungsmodell von Beziehungen, ohne die das Ordnungssystem Raum gar nicht existieren würde.[25] Der seit der Antike andauernde (transdisziplinäre) Streit zugunsten des einen oder des anderen Denksystems von Raum, dessen Ausführung hier weder zielorientiert wäre noch im gegebenen Rahmen möglich, hat dabei bis heute keine

[19] Zu den wichtigsten Theoretikern der Raumsoziologie gehören Emile Durkheim, Georg Simmel, Pierre Bourdieu, Anthony Giddens und Niklas Luhmann. Da der Begriff des absolutistischen Raums spätestens für geschichtswissenschaftlich arbeitende Disziplinen missverständlich wird, jedoch mit dem Absolutismus wenig gemein hat, wird der absolutistische Raum auch als substanzieller Raum und der relativistische auch als relationaler Raum bezeichnet; vgl. SCHROER 2011, S. 11.

[20] EINSTEIN 1953 (ED. 1960), S. XIII.

[21] Der absolutistische Raumbegriff wurde bereits von Heraklit und Melissos beschrieben, jedoch erst von Platon zu einer eigenständigen Theorie des Raumes ausformuliert. Diesem Ansatz, Raum als übergeordnetes und bewahrendes Behältnis zu begreifen, folgen beispielsweise Aristoteles und Isaac Newton. Eine Mischform beider Ansätze vertreten hingegen ebenfalls Isaac Newton, Immanuel Kant sowie im weiteren Sinne Albert Einstein. Zur historischen Entwicklung der verschiedenen Raumtheorien vgl. SCHROER 2012, S. 29-46; LÖW 2001, S.17-35; JAMMER 1954 (Ed. 1960).

[22] EINSTEIN 1953 (ED. 1960); S. XIII.

[23] EINSTEIN 1953 (ED. 1960); S. XIII.

[24] Schon zu Lebzeiten von Aristoteles geriet das absolutistische Modell in die Kritik. Sein Schüler Theophrast postulierte, dass „der Raum selbst keine Realität besitzt, sondern nur eine Ordnungsbeziehung von Körpern ist, die ihre gegenseitige Stellung festlegt“ und somit ein „System miteinander verbundener Beziehungen“ darstellt; vgl. JAMMER 1954 (Ed. 1960), S. 22. Der relativistische Raumbegriff wurde von Johannes Scotus Eriugena, Wilhelm von Ockham, Franciscus Suàrez, Nikolaus Cusanus, Giordano Bruno, Gottfried Wilhelm Leibniz, Christian Huygens vertreten; vgl. SCHROER 2012, S. 29-46; LÖW 2001, S.17-35.

[25] Hatte Theophrast bereits die Relativität von Raum formuliert, wird der Diskurs der relativistischen Raumvorstellung hauptsächlich von Leibniz und in der Folge von Kant bestimmt; vgl. LÖW 2001, S. 24-35, hier S. 27ff.

endgültige Position erreicht. Zwar tendieren die von der Physik, Mathematik und Philosophie beeinflussten Raumwissenschaften zum relativistischen Raumkonzept, können sich aber nicht vom Behälterraum loslösen, da er der empirischen Wahrnehmung des Menschen als Ordnungsprinzip inhärent ist.[26] Es gilt also stets zu unterscheiden, ob mit Raum ein Behältnis gemeint ist (beispielsweise ein Haus bestehend aus vier Wänden, einem Boden und einem Dach, die die Raumgrenzen markieren und womit die Definitionsparameter des Ortes[27] erfüllt sind), oder ein Beziehungsgeflecht von Objekten beschrieben ist (beispielsweise in Form des Weltraums, der keine Grenzen hat,[28] sondern gegenteilig ins Unendliche strebt und deren Körper in Form von Planeten und Sternen nur durch ihre Beziehungen und Bewegungen zueinander beschrieben und geordnet werden können). Die Problematik der eindeutigen Definition zeigt sich dabei allein schon bei einem Begriff wie dem Stadtraum, der sowohl durch das Beziehungsgeflecht von Gebäuden und Akteuren definiert sein kann, als auch durch die statisch gesetzten Grenzen in Form von Stadtmauern und geographisch eindeutig bestimmbaren Stadtgrenzen.[29] So ist es auch nicht weiter verwunderlich, dass die Raumwissenschaften seit dem Spatial Turn einige daran anschließende Turns entwickelt und postuliert haben.[30] Da sich empirische Beobachtungen jedoch selten ausschließlich in den einen oder anderen Raumbegriff zwängen lassen, verweist die Raumsoziologie auf den wechselseitigen Dualismus beider Kategorien und bezieht sich auf die Raumtheorie Albert Einsteins, der die

[26] Zu dieser Problematik vgl. SCHROER 2012, S. 45; LÖW 2001, S. 26f. Schroer beschreibt dies nur für die Raumsoziologie, dabei kann dies auch für die anderen Disziplinen der Geographie mit den Teildisziplinen der Human- und Kulturgeographie, der Geschichts- und Kulturwissenschaften, der Sprach- und Medienwissenschaften sowie der Literaturwissenschaften und Soziologie postuliert bzw. beobachtet werden.

[27] Aristoteles definiert in seiner *Kathegorienlehre* und seiner *Physik* ‚Ort' als Teil des Raums, der durch den Körper eingenommen wird und dessen Grenzen von diesem Körper bestimmt werden; vgl. SCHROER 2012, S. 32. Zur Definition des Begriffs vgl. EINSTEIN 1953 (Ed. 1960), S. XIIf.

[28] Vgl. HAWKING 1988 (ED. 2005).

[29] Vgl. UNBEKANNT. VERF. 1978A, S. 412ff. Vgl. SCHMID 2005, S. 159ff; HARVEY 1985; auch KOEPF/BINDING (ED. 2016), S. 445f. Soziologische Definitionen von Stadt wurden beispielsweise von Max Weber 1925 begründet, der Stadt als physikalisch abgrenzbare Einheit definierte; vgl. WEBER 1922, S. 513-600. Von einer sozialökologischen Einheit der Stadtgesellschaft gingen auch PARK/BURGELL/MCKENZIE 1925 aus. Henri Lefebvre sah Stadt als eine historische Kategorie an, die sich mit der Industrialisierung auflöste. Mit dem Prozess der Urbanisierung ist Stadt als Objekt nicht mehr klar abzugrenzen, sondern unterliegt stetigen Transformationsprozessen; vgl. LEFEBVRE 1967, S. 29-35, hier S. 30; LEFEBVRE 1970, S. 139-154, hier S. 141-144. Zu Stadtstrukturen des 15. Und 16. Jh.s vgl. BAERISWYL 2009, S. 359-364.

[30] Unter dem Einflus des Cultural Turns entwickelten sich als Unterkategorien des Spatial Turns der Topological Turn und der Topographical Turn; vgl. zuletzt CSÁKY/LEITGEB 2015, darin enthalten LOSSAU 2015, S. 29-43.

beiden divergenten Raumbegriffe in seiner speziellen und allgemeinen Relativitätstheorie zusammenführte.[31]

Bezogen auf den Diskurs der Raumbegriffe und basierend auf dem Postulat der Raumzeit durch seinen Lehrer Hermann Minkowski, belegte Einstein mit der Relativitätstheorie, dass Raum und Materie nicht getrennt voneinander gedacht werden können. Das Einsteinsche Modell betrachtet dabei den Raum als absolute, physikalische Größe, der sich durch die Zeit bewegt. In Abhängigkeit zur Bewegungsgeschwindigkeit deformiert sich dieser Raum und ist somit veränderlich und damit relativ.[32] Eine Bezugnahme der Raumwissenschaften auf Einstein scheint einerseits gerechtfertigt, als dass mit diesem Modell vor dem Hintergrund der postulierten Abhängigkeit von Raum und Materie Objekt-Raum-Beziehungen beschrieben werden könnten, ohne sich dabei auf einen der beiden grundlegenden Raumbegriffe beschränken zu müssen. Eine Bezugnahme auf Einstein birgt somit ein gewisses verführerisches Potenzial für die geisteswissenschaftlichen Disziplinen[33], da mit diesem Modell der Streit um den Raumbegriff gelöst zu sein scheint und durch die Einheit von Raum und Materie die topologischen Eigenschaften von Körpern durch Deformationen des Raums zu beschreiben wären. Diese Art der Reduzierung der Relativitätstheorie entspräche allerdings dem sprichwörtlichen Herauspicken der Rosinen aus dem Kuchen: Raum und Materie sind bei Einstein nur deswegen als untrennbar postuliert, weil sie sich gemeinsam durch die Zeit bewegen; die

---

[31] Vgl. EINSTEIN 1905a; EINSTEIN 1905b; EINSTEIN 1916. Zu Einstein vgl. auch LEXMATH 2001-2003, Bd. 2, S. 20-23; sowie zur Relativitätstheorie LEXMATH 2001-2003, Bd. 4, S. 392f.

[32] Vgl. EINSTEIN 1905a; EINSTEIN 1905b; EINSTEIN 1916. Zur Raumzeit MINKOWSKI 1907. Martina Löw und Markus Schroer geben an, dass Einstein zwar keinen neuen Raumbegriff schuf, aber erstmalig die mathematischen Berechnungen und damit die naturwissenschaftliche Beweisführung anstellte. Er entwickelte den Versuch Immanuel Kants, die Raumbegriffe Newtons und Leibniz' zu vereinen, damit entscheidend weiter und stellte sie vor allem auf eine Berechnungsgrundlage. Die Raumkonzeption Einsteins beeinflusst dabei bis heute Soziologen und damit den sozialwissenschaftlichen Bereich der Topologie maßgeblich; vgl. LÖW 2001, S. 30. Zu Einsteins Raumbegriff vgl. LÖW 2001, S. 30-35; SCHROER 2012, S. 43f.

[33] Vgl. EINSTEIN 1953 (Ed. 1960), S. XI-VX. Einstein verfasste das Vorwort der englischsprachigen Erstausgabe *Concepts of Space* im Übrigen auf Deutsch, das in der damaligen Zeit als Wissenschaftssprache noch verbreiteter war. Einstein weist darauf hin, dass „beide Raumbegriffe [..] freie Schöpfungen der menschlichen Phantasie [sind], Mittel ersonnen zum leichteren Verstehen unserer sinnlichen Erlebnisse"; vgl. EINSTEIN 1953 (ED. 1960), S. XIII. Wissenschaftsgeschichtlich gesehen ist die teils harsche Trennung zwischen den Natur- und Geisteswissenschaften offenbar ein zeitgenössisches Problem, das zur Zeit Einsteins noch nicht auftrat. Es wird wohl unnötig sein, hier auf die Verhältnisse der Wissenschaftsdisziplinen der Antike und des Mittelalters mit den Artes liberales einzugehen, wo die Philosophie als die Leitdisziplin gegolten und beispielsweise die Musik(wissenschaft) seit Pythagoras und überliefert durch Boethius als höchstrangige der mathematischen Disziplinen gegolten hat. Selbst Newtons Berechnungen des absolutistischen Raumes galten vordergründig dem endgültigen Beweis einer Gottesexistenz (vgl. NEWTON 1687 (ED. 1872), S. 507; JAMMER 1954 (ED. 1960), S. 113), womit sich im Übrigen sogar noch, wenn auch nicht vordergründig, Stephen Hawking beschäftigt. Zwar hatte er die Notwendigkeit einer Gottesexistenz zur Beschreibung des Universums bereits 1981 auf einer Tagung im Vatikan bestritten, doch formuliert er dies erst 2010 erstmalig eindeutig; vgl. HAWKING/MLODINOV 2010.

Geschwindigkeit mit der sie dies tun ist dabei verantwortlich für den Grad der Deformation vom Raum und der damit einhergehenden Veränderung topologischer Eigenschaften von Körpern. Einstein bezieht sich in seiner Relativitätstheorie dabei auf die Bewegungen von Körpern im Weltall, also von Planeten, Sternen, Nebeln et cetera durch das Raum-Zeit-Kontinuum.[34] Eine Übertragung der Relativitätstheorie auf irdische Phänomene, wie es die Raumsoziologie zuweilen praktizierte, ist nicht nur dadurch unzulässig, als dass hier zwei von vier Definitions-Parametern ausgeblendet werden. Vielmehr findet die Bewegung durch die Zeit, beispielsweise von dem hier zu untersuchenden *Thomas-Retabel* und den mit ihm in Verbindung stehenden Akteuren im Stadtraum Köln gleichförmig statt, da sich alle auf dem Planeten Erde befinden. Die Bewegung der Erde und ihre Deformation im Raum-Zeit-Kontinuum haben damit keine spürbaren Auswirkungen auf Körper auf der Erdoberfläche, sondern sind, wie in der mathematischen Fundamentaldisziplin der Topologie definiert, homöomorph.[35] Somit bietet die Relativitätstheorie Einsteins für die Raumwissenschaften zwar eine vielleicht durchaus Erkenntnis bringende und inspirierende Grundidee nun Raum und Materie in Abhängigkeit voneinander zu betrachten, als theoretische und methodische Grundlage kann sie hierfür jedoch nicht dienen.

So weist auch Martina Löw auf das grundlegende Problem hin, dass die Raumsoziologie zwar nicht ohne die naturwissenschaftlichen Erklärungsmodelle auskommt, diese aber vielmehr als Inspirationsquellen für entsprechende Gedankenmodelle und zur Beschreibung empirischer Beobachtungen nutzen würde. Dabei käme es zu einer semantischen Verschiebung von Terminologien, da Begriffe im Regelfall für eine Wissenschaftsdisziplin geschaffen wurden und durch die Übernahme in die andere Disziplin entsprechend neu semantisiert wurden.[36] Die mit dem Raum befassten Wissenschaften sind dabei immer noch mit dem Problem der beiden unterschiedlichen Raumbegriffe befasst, stellen sich immer noch „die Frage nach dem Zusammenhang zwischen der physisch-materiellen Realität der geographischen Räume einerseits sowie den bedeutungsvollen sozial-kulturellen

[34] Vgl. EINSTEIN 1905a; EINSTEIN 1905b; EINSTEIN 1916. Zur Raumzeit MINKOWSKI 1907. Vgl. dazu auch HAWKING 1988 (ED. 2005).
[35] Zur Topologie und zur Homöomorphie vgl. LEMMERMEYER 2003, S. 215-217 und LEXMATH 2001-2003, Bd. 2, S. 435. Der Dank der Autorin gilt hier Thomas Eißing (Bamberg) für Diskussionen.
[36] Vgl. LÖW 2001, S. 21. So ist beispielsweise der Begriff der Topologie derart divergent, dass er vor dem Hintergrund transdisziplinärer Diskussionen und Bezugnahmen ohne ein entsprechendes referenzielles Adjektiv fast vollständig unverständlich wird. Diese Problematik zeigt auch Armand Beariswyl in Bezug auf epochendefinierende Parameter auf, die er als Konstrukte verschiedener Wissenschaftsdisziplinen benennt und auf Basis von Objektbefunden Kontinuitäten herausarbeitet; vgl. BAERISWYL 2009, S. 357f.

Wirklichkeiten und deren räumlicher Strukturiertheit andererseits“.[37] Dabei scheint jede mit dem Raum befasste Disziplin einen anderen Weg gegangen zu sein, wobei die jeweiligen Ausprägungen unter dem Begriff des Spatial Turns subsumiert wurden.[38]

So versuchen die Sozial- und Kulturwissenschaften „Kulturelles und Soziales durch Räumlich-Materielles ursächlich erklären zu wollen“.[39] Der Spatial Turn hat hier also zu einer „Verräumlichung der Kultur“ geführt, indem kulturelle Handlungen durch die natürlichen Gegebenheiten des Raums erklärt werden.[40] Ein „Problem besteht darin, dass diese sozial-kulturelle Welt insofern eine merkwürdig unräumliche Welt ist, als, wie Benno Werlen schreibt, »nur materielle Gegebenheiten eine räumlich lokalisierte Existenz aufweisen [...] nicht aber (immaterielle) subjektive Bewusstseinsinhalte, soziale Normen und kulturelle Phänomene«“.[41] Mit dem Cultural Turn hat sich hingegen innerhalb der Geographie mit den Teildisziplinen der Human- und Kulturgeographie ein weiterer Paradigmenwechsel vollzogen, der das dezidierte „Interesse für Sinnsysteme und Bedeutungswelten [..] auf den Raumbegriff“ anwendet und in den Vordergrund stellt.[42] Mit einem Ansatz, der einen hochgradig relativistischen Raumbegriff beschreibt, entwickelte sich daraus die New Cultural Geography, die nicht räumliche Gegebenheiten im absolutistischen Raumsinn, sondern menschliches und damit auch kulturelles Handeln in Bezug auf den Raum zum Forschungsgegenstand erhebt, also eine „Kulturalisierung des Raums“ untersucht.[43] Die New Cultural Geography beschäftigt sich daher mit Fragen der Bedeutungssignifikanz geographischer Wirklichkeit, also damit wie „Räume im Rahmen sinnkonstituierender Zeichenpraktiken erst bedeutungsvoll produziert und reproduziert werden“.[44] Dabei hebt Julia Lossau hervor, dass „die komplexreduzierende Funktion von Raumsemantiken [...] das wissenschaftliche Denken [..] zu einem epistemologischen Fehler verleiten“ würde: „Dieser Fehler besteht darin, die symbolischen Einschreibungen von Bedeutung in räumliche Umwelt

[37] LOSSAU 2009, S. 31.
[38] Vgl. LOSSAU 2009, S. 29-43.
[39] Vgl. LOSSAU 2009, S. 38.
[40] Vgl. LOSSAU 2009, S. 31, S. 35-38. Julia Lossau weist darauf hin, dass damit die „Sozial- und Kulturwissenschaften [..] ihren eigenen erkenntnistheoretischen Prämissen widersprechen“ und mit diesem Vorgehen „Produkte sozialer und kultureller Praktiken“ verdinglichen und naturalisieren; vgl. LOSSAU 2009, S. 31f. Damit nähern sich die Disziplinen gefährlich nahe an Argumentationslinien der Geopolitik an, deren nationalsozialistische Ideologisierung nach 1945 zu einer fast vollständigen Tabuisierung in den Wissenschaften geführt hat; vgl. SCHROER 2011, S. 17-19; LOSSAU 2009, S. 29; SCHLÖGEL 2003, S. 52.
[41] LOSSAU 2009, S. 34; WERLEN 1995, S. 3.
[42] LOSSAU 2009, S. 34.
[43] Vgl. LOSSAU 2009, S. 35; WERLEN 1995.
[44] LOSSAU 2009, S. 35.

beziehungsweise Materie so zu behandeln, als seien sie Bestandteile oder Eigenschaften der materiellen Welt; als seien die Einschreibungen also unabhängig von jenen sozialen und kulturellen Prozessen. [...] Räume von Bedeutung [...] sind [...] Produkte kultureller Zuschreibung".[45] Dieser Topographical Turn, den Sigrid Weigel 2002 proklamierte,[46] ermöglicht es, Raum und darin befindliche Objekte als Produkte sozialer und kultureller Handlungen zu beschreiben, die unterschiedlichen Sinn- und Bedeutungszuschreibungen durch entsprechende Akteure unterliegen und die eben nicht aus sich selber heraus sinn- und bedeutungsstiftend sind.[47] Somit ist vordergründig ein gleichbleibendes Verhältnis von Raum und Objekt beschrieben, wie es die mathematische Topologie kennt und deren Anwendung auf den geographischen Raumbegriff bereits Stephan Günzel vornahm.[48] Veranschaulichend und mathematisch-topologisch gesprochen kann Raum als Gitternetz-Struktur definiert werden, ähnlich einer computergenerierten 3D-Animation, auf deren Netzknoten ein geometrischer Körper abgebildet werden kann. Verzerrt sich der Raum im Verlauf der Zeit, so verzerrt sich die Gitterstruktur und damit auch der geometrische Körper, da dieser in Abhängigkeit zu den Knotenpunkten des Raumes steht. Wird beispielsweise der Raum am einen Ende gestaucht, so verziehen sich die Gitternetzlinien und damit der geometrische Körper so, dass beispielsweise aus einem Quadrat ein Trapez wird. Der Körper verändert sich zwar, das wird wohl kaum zu leugnen sein, steht aber immer noch im gleichen Verhältnis zum Raum, wobei die Strukturoberfläche isomorph, also als konstant definiert wird.[49]

Welche „Inspirationsquelle", wie Löw es bezeichnete, ergeben sich damit für eine kunsthistorische Untersuchung, deren disziplinäre „Stärke in der Analyse der morphologischen Spezifika von Artefakten" liegt und die Bilder im weitgefassten Wortsinn auf ihren „wissenschaftlichen Erkenntnismodus" hin untersucht?[50] Der Isomorphismus, alos das hier beschriebene Verhältnis vom Körper zum Raum, wäre nämlich in gewisser Weise als objektimmanent zu übersetzen. In diesem Gedankenmodell entspräche das *Thomas-Retabel* dem mathematischen Körper. Seine lokale Umgebung, also der Raum in seiner dualen Bedeutung, entspräche einem

[45] LOSSAU 2009, S. 41-43.
[46] Vgl. WEIGEL 2002, S. 151-165.
[47] Vgl. LOSSAU 2009, S. 40.
[48] Vgl GÜNZEL 2009, S. 222.
[49] Vgl. zur Topologie LEMMERMEYER 2003, S. 215-217; zum Isomorphismus LexMath 2001-2003, Bd. 3, S. 41f.
[50] WAGNER 2014, S. 304. John Constable wies bereits 1836 in einer Vorlesung Bildern einen wissenschaftlichen und sinnstiftenden Erkenntniswert zu; vgl. CONSTABLE 1836 (ED. 1845).

mathematisch-topologischen Raum mit Gitternetz-Struktur. In diesem Denkmodell würden Verformungen des Körpers selbst – hier denkbar als durch Zustiftungen hinzugekommene Objekte wie Retabel-Schlösser, Vorhänge, Gesprenge et cetera – einem Isomorphismus entsprechen, das heißt, dass das Retabel innerhalb seines eigenen Referenzsystems zwar verändert wird, nicht jedoch in seinen Relationen zum Raum. Verformungen des topologischen Raumes hingegen würden als eine Veränderung des *Thomas-Retabels* angesehen werden und könnten nicht als externe, das Retabel nicht tangierende Faktoren abgetan werden. Der gebaute Raum kann als Teil der materiellen Kultur auch als wesensimmanenter Aspekt des Kunstwerks betrachtet werden und in eine Analyse einer Objektbiographie inkludiert werden. Unter dem Paradigma des Topographical Turn werden diese Verformungen des Raums durch sozial und kulturell handelnde Akteure vorgenommen. Mit einer daraus zu entwickelnden kunsthistorischen Methode einer Topographie des Bildes – man könnte hier gleichfalls von einer Topographie des Objekts sprechen – kann der Raum als eine werkimmanente Eigenschaft des Retabels definiert werden. In der Konsequenz nimmt die wechselseitige Beziehung von Objekt und Raum einen aktiveren Stellenwert ein und so können (Kunst-)Objekte konsequenter als Semiophoren beschrieben werden, als dies unter dem Paradigma des Material Turn bislang getan wurde.[51] Bezogen auf das Untersuchungsobjekt erfolgten Einschreibungen den Ausführungen Pomians entsprechend – Korff nennt dies Resemiotisierung[52] – durch den Umstand, dass das Objekt ‚*Thomas-Retabel*' in der Institution Museum steht, wohingegen der konstituierende Faktor ‚Ungers-Bau – Sammlungsbereich Mittelalter – dritte Etage – Raum 3.2 – kreuzförmiger Raumgrundriss – gespachtelter Wandputz in leuchtendem Orange – 2001' keinen Anteil an der Semiotisierung hätte. Somit käme der Institution Museum ein größerer Einfluss zu, als es der Ausstellungsraum

[51] Der Begriff der Semiophoren geht auf Krzysztof Pomian zurück und wurde im Kontext der Auseinandersetzung der Material Culture Studies mit Sammlungsobjekten entwickelt. Etymologisch kann der Begriff als „Zeichenträger" übersetzt werden und beschreibt die Doppelkonnotation von Objekten als Trägerobjekte einerseits und als semiotische Objekte andererseits; vgl. POMIAN 2001, S. 95. Pomian unterscheidet zwei Arten von Objekten, solche mit Nützlichkeit, die konsumiert werden können und den Lebensunterhalt sichern, und solche, die „Dinge ohne Nützlichkeit" sind. Letzteren werden in ihrer Eigenschaft als Semiophoren ein oder mehrere Bedeutungswerte eingeschrieben, weil sie beispielsweise alt sind und damit einen historischen Wert besitzen, oder weil sie für eine bestimmte Kultur oder kuturelle Handlung stehen; vgl. POMIAN 2001, S. 50. Vgl. POMIAN 2001, S. 86, KORFF 2011, S. 17. Im Prinzip werden hier Kategorien des Denkmaldiskurses von Alois Riegl angesprochen und für die Musealisierung von Objekten neu entwickelt; vgl. RIEGL 1903. Überblick bei SAMIDA 2014, S. 249-252. Zu den Material Culture Studies grundlegend SAMIDA/EGGERT/HAHN 2014; HICKS/BEAUDRY 2010. Über den Zusammenhang respektive Bezug zwischen Material Culture Studies und der Cultural Geography vgl. COOK/TOLIA-KELLY 2010, S. 99-122.

[52] Vgl. KORFF 2011, S. 17.

haben kann, weil in diesem das Objekt nur verwahrt wird. Mit einem Modell, dass Raum jedoch als immanenten Teil des Retabels definiert, wird das Objekt mit jeder neuen Raumsituation neu verhandelt, konstituiert und kann so völlig neue Bedeutungsparameter erlangen, ohne es in seiner Wertigkeit zu definieren. Eine Objekt-Raum-Beziehung ist damit jedes Mal neu zu betrachten und zu analysieren, wobei beispielsweise der Kontext des 15. Jahrhunderts nicht gleichbedeutend, aber gleichwertig zum Kontext des 19. Jahrhunderts ist. Innerhalb der Sammlungsgeschichte erfolgt damit bereits mit jedem neuen Standort eine Resemiotisierung. Letztlich ist sogar die Wandgestaltung von wesentlichem Einfluss; das ursprüngliche Orange des heutigen Ausstellungsraums konnotiert das Retabel im Sinne einer rezeptiven Bildproduktion in seiner künstlerischen, historischen und kulturellen Qualität deutlich anders als das heutige Anthrazit. Vor dem Hintergrund einer Bildtopographie gilt es folglich die Objekt-Raum-Beziehungen des *Thomas-Retabels* im Laufe seiner Objektbiographie zu untersuchen und seine topographischen Eigenschaften im kunsthistorischen Sinne herauszuarbeiten.

Einer Kunstgeschichte, die als Objektwissenschaft im Sinne der Material Culture Studies auch Objektbiographien berücksichtigt, ermöglicht es wertneutral über historische Wandlungsprozesse und Standort- wie Institutionswechsel zu diskutieren, weil hier nur die Betrachtung der Kunstwerke und ihre veränderten topographischen Eigenschaften berücksichtigt werden. Nicht die Alteration der Struktur respektive des Gegenstandes würde nach diesem topographischen Denkmodell das Kunstwerk in seiner Bedeutung verändern, sondern der topographische Raum, den die jeweilige Gesellschaft mit ihren spezifischen Akteuren den Kunstwerken zugesteht. So dramatisch und unwiederbringlich Schäden an Kunstwerken auch sind, mit dem Ansatz einer Bildtopographie wäre für eine Skulptur nicht der Verlust eines Arms oder eines Attributs, für ein Retabel nicht der Verlust der Retabelflügel oder der Predella und für eine Kirche nicht der Verlust von einem Kirchturm oder einer Fensterverglasung der ausschlaggebende bedeutungs- und wertkonstituierende Faktor. Vielmehr entscheidet sich Bedeutung von Kunstwerken – so die grundlegende These der vorliegenden Arbeit – durch die Räume, die ihnen Gesellschaften gaben, geben und geben werden – sei es nun institutionell, städtebaulich, gesellschaftlich, ideell oder diskursiv – und diese bilden damit einen weiteren Rahmen vor dem Kultur und Kulturelles Erbe verhandelt werden kann.

Das *Thomas-Retabel* hat sich seit dem Moment seiner ersten Installation im ausgehenden 15. Jahrhundert in mindestens sechs Raumsituationen wiedergefunden, von Malerwerkstatt und Zwischenlagern einmal abgesehen. In der vorliegenden Arbeit werden die drei ersten bedeutungskonstituierenden Raumkontexte bearbeitet: die Kartäuserkirche St. Barbara in Köln, das Haus Lyversberg mit der Privatsammlung Jakob Johann Nepomuk Lyversbergs und das erste Wallraf-Richartz-Museum im Felten-Raschdorff-Stüler-Bau. Nach der Zerstörung des Felten-Raschdorff-Stüler-Baus im Zweiten Weltkrieg wurde das Wallraf-Richartz-Museum zunächst im Schwarz-Bernhard-Bau (1957-1986), dann im Busmann-Haberer-Bau (1986-2001) und schließlich im Ungers-Bau (seit 2001) untergebracht, wobei letzterer gegenwärtig einen Erweiterungsbau erhält. Natürlich wäre es verlockend, alle diese Museumsbauten in ihrer bedeutungskonstituierenden Disposition für das *Thomas-Retabel* zu untersuchen, dies stellt aber ein Desiderat dar. Die vorliegende Arbeit konzentriert sich bewusst auf den Wechsel von Räumen, Orten und Institutionen und betrachtet daher in der Liste der Museumsbauten nur den Felten-Raschdorff-Stüler-Bau bis zu dem Zeitpunkt, in dem das *Thomas-Retabel* Teil der Sammlung und der ständigen Ausstellung geworden ist. Somit können drei unterschiedliche Raumkonstellationen betrachtet werden, die eine jeweils andere Objekt-Raum-Beziehung aufweisen: Zunächst handelt es sich mit der Kartäuserkirche St. Barbara um einen Raum, für den das Retabel hergestellt worden ist. Der zweite Aufstellungsort in Form der Privatsammlung Lyversberg stellt einen Raumkontext dar, der maßgeblich vom Retabel beeinflusst wurde, wohingegen im dritten Fall der Aufstellung im Wallraf-Richartz-Museum ein fertiggestellter Raumkontext vorliegt, in den das Retabel integriert wurde. Der Fokus liegt also folglich auf den Wandlungsprozessen bedeutungskonstituierender Räume und nicht auf den Entwicklungsprozessen der Institution Museum respektive des Wallraf-Richartz-Museums, auch wenn hier ebenfalls Wandlungsprozesse vorliegen. Damit wird auch in der Objektbiographie des ersten Wallraf-Richartz-Museums eine Einschränkung vorgenommen, denn die ursprüngliche Konzeption des 19. Jahrhunderts erfährt im 20. Jahrhundert vielfältige Änderungen. Zum einen wurde 1908 von der Petersburger Hängung Abstand genommen, was zu einem veränderten Präsentationskontext führte.[53] Zum anderen kam es durch die politischen Ereignisse im 20. Jahrhundert zu einer Verschiebung der Mittelalterrezeption, auch wenn sich Baudekor und Raumgefüge nicht unmittelbar

[53] Vgl. KAT. KÖLN 1986, S. 14. SECKER 1927, S. 7-16 spricht von der Änderung der Hängungsart im Jahr 1923, doch belegen Photographien von etwa 1910 gegenteiliges.

ändern.[54] Die Rolle des Museums im Nationalsozialismus, der propagandistische Missbrauch mittelalterlicher Kunst für die Ideologien der nationalsozialistischen Diktatur sowie die Institutionsgeschichte des Wallraf-Richartz-Museums, die sich zwischen Personalpolitik und Beschlagnahmungen der sogenannten Entarteten Kunst bewegen, werden hier als wichtiges, aber eigenständiges Thema bewertet.[55] Die museologischen Auffassungen, die sich sowohl in ihrer Ausstellungstechnik und -Konzeption, aber eben auch in ihrer Architektur seit der Nachkriegszeit widerspiegeln sind augenscheinlich grundlegend anders, aber eben in ihrer Gegensätzlichkeit auch abhängig von ihren Vorläufern.[56]

Die vorliegende Arbeit gliedert sich in drei Abschnitte, die jedoch nicht vordergründig den drei zu untersuchenden Objekt-Raum-Beziehungen folgen.

Das erste Kapitel versteht sich als Einleitung zum Objekt, in der die unterschiedlichen Arten von Befunden erhoben werden. Es teilt sich in zwei grundlegende Abschnitte: Zunächst wird eine detaillierte Analyse des Objektbefunds mit einem ikonologischen, ikonographischen und bildwissenschaftlichen Ansatz vorgelegt, der ein Vorschlag zu einer möglichen Interpretation des Retabels folgt. Weiterhin wird der Quellenbefund auf Basis der erhaltenen Archivalien erhoben, die den heute nachvollziehbaren Wissensstand zur Stiftung und zum Auftraggeber beleuchten. Somit wird nicht nur der Quellenstand zur Stiftung, sondern auch der Quellenstand zum Auftraggeber wiedergegeben. Letzterer umfasst dabei nicht nur die Person von Peter Rinck, sondern auch die Person seines Vaters Johann (I) Rinck. Dies ist einerseits dadurch zu begründen, dass nicht immer eindeutig zwischen einer Schenkungsintention und einer Schenkungstat zu unterscheiden ist, beziehungsweise Peter Rinck die Schenkungen auch durch das ererbte Vermögen seines Vaters finanziert hat. Vielmehr kann durch die Erhebung der geschäftlichen Beziehungen und Netzwerke des Vaters im Hansehandel das Handlungs- und Bewegungsmuster von Peter Rinck deutlicher nachgezeichnet werden. Die Arbeit folgt damit einer dezidiert kulturtopographischen Methodik, in der auch der Quellenbestand wesentlich weiter erfasst wird, als es auf den ersten Blick in Bezug auf das *Thomas-Retabel* allein

[54] Zur Historismus- und Kulturkritik im 20. Jahrhundert vgl. LIPPERT 2001.
[55] Einen Überblick über die Rolle des Wallraf-Richartz-Museums im Nationalsozialismus bietet Katja Terlau; vgl. TERLAU 2007.
[56] Dank gilt hier Katharina Schüppel (Dortmund) für den jahrelangen Austausch zu Fragen der Kuratierung und Museumsarchitektur, sowie für die Diskussionen zu den Bauten des Wallraf-Richartz-Museums.

notwendig erscheint. Die Handlungen des Auftraggebers sind jedoch nur durch seine familiären Prägungen, Verantwortungen und Vernetzungen zu erfassen und führen, wie zu sehen sein wird, zu wichtigen Erkenntnissen für das Retabel. Der eigenständigen Analyse der Quellen folgt daher eine Interpretation über die Person des Auftraggebers, seiner Schenkungsintention sowie Schenkungsausführung, die sich im Detail von jener Wolfgang Schmids unterscheidet, der 1994 eine sehr umfassende Analyse der Stiftungen der Rinck im Familienverbund vornahm.[57] In einem abschließenden Teilkapitel wird der durch die Quellen nachweisbare Stiftungscorpus von Peter Rinck erstmalig an die institutionellen wie räumlichen Bedingungen der Kölner Kartause rückgekoppelt. So wird nicht nur aufgeschlüsselt, welche Objekte wo zur Aufstellung kamen, sondern durch eine Analyse seiner Funktionsbereiche das Kloster auf eine inhärente Systematik hin untersucht, die wesentliche Rückschlüsse auf das spezifische Stiftungswesen im Kölner Kartäuserkloster ermöglicht. Hier zeigt sich bereits das Erkenntnispotential der kulturtopographischen Methode gegenüber dem kulturtopologischen Ansatz.

Wies das erste Kapitel auch bildwissenschaftliche Ansätze auf, so folgt das zweite Kapitel vollständig der hier zugrunde gelegten Methodik einer Topographie des Bildes in Bezug auf den originären Aufstellungskontext in der Klosterkirche St. Barbara. Dabei wird der räumliche Bedeutungskontext sowohl im absolutistischen als auch im relativistischen Raumverständnis hergeleitet und auf eine raum- und institutionsgebundene Systematik hin untersucht. So wird für dieses Kapitel einleitend die Institutions- und Baugeschichte des Kölner Kartäuserklosters bis Ende des 15. Jahrhunderts vorgestellt. Dem Lettner in der Klosterkirche wird als Aufstellungsort ein eigenständiges Teilkapitel gewidmet, um seine bautypologische Sonderstellung als Baukörper und damit den durch den Kirchenraum konstituierten Bedeutungsgehalt für das Retabel herausarbeiten zu können. So wird schnell deutlich, dass das *Thomas-Retabel* eine Sonderstellung einnimmt, bei der unabdingbar die Frage nach Sichtbarkeit und Raumwirkung zu stellen ist. Dabei geht es nicht um eine Rekonstruktion eines mittelalterlichen Betrachtenden und dessen Rezeptions-vermögen, sondern anhand von Baubefunden um die Rekonstruktion von baulichen und räumlichen Betrachtungs- und Sichtmöglichkeiten. Die Befunde machen es dabei notwendig, in einem Exkurs über den Orden der Kartäuser sowie ihre Klosteranlagen zu sprechen. Erst in der Gegenüberstellung von Ordenstradition, Regelwerken,

[57] Vgl. SCHMID 1994.

architektonischen Ausbildungen der Klosteranlagen und kartäusischer Bild- und Schriftproduktion wird deutlich, welche historische Sonderstellung die Kartause in der Stadt Köln in vielerlei Hinsicht einnimmt. Somit werden die Bereiche der Humangeographie und Städteforschung mit der Bauforschung, Klostergeschichte und Institutionsgeschichte erkenntnisorientiert zusammengeführt, um unter Hinzunahme von Quellen, Bildmedien und Schriften zu einem möglichst umfassenden und aussagekräftigen Ergebnis zu gelangen. Der bildtopographische Ansatz wird dabei nicht nur argumentativ verfolgt, sondern auch dem Abbildungsteil der vorliegenden Arbeit zugrunde gelegt, dessen Binnenordnung sich an Orten und Räumen orientiert und nicht länger einer ‚order of appearance' folgt.

Das dritte Kapitel hingegen widmet sich den beiden Raumkontexten, in die das *Thomas-Retabel* transferiert wurde. Dabei wird untersucht, wie es zum Ortswechsel kam, mit welchen Mitteln neue bedeutungskonstituierende Raum-Kontexte generiert wurden und vor welchem sozialhistorischen Hintergrund dies geschieht. Da das *Thomas-Retabel* mit diesen sich wiederholenden Ortswechseln in den Kontext von Sammlungen transloziert wurde, finden hier auch nach Pomian und Korff die Resemiotisierungen des Objekts als Semiophore statt. Es gilt daher diesen Prozess zu untersuchen, ob das Retabel unmittelbar als Trägerobjekt mit einer jeweils neu eingeschriebenen Semiotik verhandelt wurde, oder ob sich in der Objektbiographie eine gewisse Umbruchphase abzeichnet, in der die ursprüngliche Nutzungsfunktion noch nachklingt und der Umdeutungsprozess noch nicht zu einer völligen Neueinschreibung von Bedeutung geführt hat. Um diesen Prozess deutlich machen zu können, wird das Kapitel chronologisch angelegt. Zunächst werden die historischen Ereignisse mit ihren jeweiligen Akteuren beleuchtet, die den Orts-, Institutions- und Kontextwechsel herbeigeführt und verantwortet haben. Die Rekonstruktion der physikalisch-räumlichen Bedingungen für das *Thomas-Retabel* ist aufgrund der Quellenlage nur marginal aufstellbar. War es für die Kartause möglich, ein heute noch existentes Gebäude zu untersuchen und auch anhand von Archivalien einen Baubefund zu erstellen, bietet sich diese Möglichkeit bei der Privatsammlung wie auch dem ersten Museumsbau nicht. Wenige Zeichnungen einer Seitenfassade des Hauses Lyversberg, beziehungsweise von deren Details, haben sich erhalten; jede räumliche Disposition muss daher über Beschreibungen hergeleitet werden, die sich aus Reiseführern und Reiseberichten erschließen lassen. Die räumliche Anlage des Wallraf-Richartz-Museums lässt sich hingegen recht gut über die erhaltenen

Planzeichnungen sowie einige Gemälde, Zeichnungen und Photographien erschließen, auch wenn keines davon das Retabel in situ zeigt. Als wesentlich gewinnbringender erweist sich jedoch die Analyse des Planungsprozesses. Der umgesetzte Bau wurde von drei Architekten entwickelt, die nacheinander wesentliche Änderungen der Entwurfskonzeption des Vorgängers zugefügt haben. Kulturelle Einschreibungen in den Bau, die sich durch eine Analyse des Planungsprozesses herausarbeiten lassen, werden dabei erstmalig durch einen Abgleich mit den zeitgenössischen Kultur- und Politdiskursen kontextualisiert und so die Positionierung der Institution wie die architektonisch-räumliche Disposition des Hauses herausgearbeitet. Dabei wird auffallen, dass die Diskussion gerade im Abschnitt zu den Musealisierungsprozessen in weiten Teilen vom Objekt des *Thomas-Retabels* gelöst erscheint, womit jedoch ein zu beobachtendes Phänomen beschrieben werden soll und dass keine Vernachlässigung des Untersuchungsgegenstandes bedeutet.

Die vorliegende Arbeit umfasst bislang getrennt behandelte und zuweilen äußerst divergente Themengebiete, die in dieser Form für das *Thomas-Retabel* noch nicht zusammengeführt worden sind, durch seine Objektbiographie aber inhaltlich geklammert werden. Daher liegt der Arbeit auch nicht ein, sondern mehrere Forschungsstände zugrunde. Diese wurden in Abhängigkeit ihrer Relevanz für die Fragestellung konsultiert und einbezogen. So ist der Forschungsstand zum *Thomas-Retabel*, der bis 1822 zurückreicht, nach derzeitigem Kenntnisstand vollständig erfasst. Ebenso verhält es sich zum Forschungsstand zur Kartause Köln, zur Architektur der Kartäuser, der Sammlung Lyversberg sowie dem Wallraf-Richartz-Museum. Daran angrenzende Themen wurden in den relevanten und aktuellen Positionen bearbeitet.

Das Retabel findet in verhältnismäßig vielen Publikationen Erwähnung, was sicherlich nicht zuletzt an seiner für seinen Entstehungskontext ungewöhnlichen Bildkomposition und hohen künstlerischen Qualität liegt, wird allerdings nur marginal monographisch bearbeitet. Quantitativ wird das Retabel am häufigsten in Publikationen zum namentlich unbekannten Maler erwähnt, wobei es hier meistens nur erwähnt, gelegentlich in einzelnen Absätzen umrissen und das Dargestellte durch eine Identifikation der einzelnen Heiligen erfasst wird. Lediglich zwei Artikel beschäftigen sich mit dem Retabel monographisch. Die erste, publizierte Erwähnung

des *Thomas-Retabels* findet sich bei Johanna Schopenhauer, die 1822 eine Beschreibung der Sammlung Lyversberg vorlegte. Sie zählt das Retabel „zu dem herrlichsten, was je die Kunst der Alten Meister hervorbrachte“[58] und schreibt es dem Maler Lucas van Leyden zu; dieser Zuschreibung folgen 1839 Gustaf Friedrich Waagen und 1899 Eduard Firmenich-Richartz.[59] Verschiedentlich wurden auch eine Zuschreibung an Meister Christoph[60] beziehungsweise Martin Schongauer[61] unternommen. Wilhelm von Bode bezeichnete die Zuschreibungsversuche bereits 1883 als „gesuchte Ideenjägerei“ und spricht sich daher für den 1860 von Ernst Förster vorgeschlagenen Notnamen aus.[62] Bis in die 1950er Jahre wurde die Forschung von Zuschreibungsfragen bestimmt, die das Objekt nennen, aber fast ausschließlich auf eine Rekonstruktion eines Malers und ein zugehöriges Œuvre abzielen. So galt es in erster Linie eine Herkunft zugunsten einer Personenrekonstruktion des „*Genie[s] ohne Namen*“[63] herzuleiten, dem heute zwölf der 13 Miniaturen im *Stundenbuch der Sophia von Bylant* und 32 Tafeln zugeschrieben werden.[64] Die Argumentation erfolgt dabei anhand stilistischer Charakteristika, die zu einem rekonstruierten Œuvre führen und derzeit als wissenschaftlicher Konsens gelten.[65] Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass das *Thomas-Retabel* sowie das *Kreuz-Retabel* den Ausgangspunkt für diese Rekonstruktion darstellen.[66] Mit dem *Stundenbuch der*

[58] SCHOPENHAUER 1822, S. 20-23.
[59] Vgl. SCHOPENHAUER 1822; WAAGEN 1839; FIRMENICH-RICHARTZ 1899.
[60] Vgl. BÜTTGEN 1831 (zitiert nach VOM RATH 1941); bereits 1833 von PASSAVANT abgelehnt.
[61] vgl. WURZBACH 1880; WURZBACH 1911.
[62] BODE 1883, S. 131; diesem Vorschlag folgt auch Ludwig SCHEIBLER 1884; in jüngerer Zeit wird die frankophone Bezeichnung „Meister des Bartholomäus“ aufgegriffen, da die Funktion der Münchner Tafeln als Altarbild verschiedentlich anzweifelt wurde (vgl. URBAN 1999, KEMPERDICK/ WENIGER 2001); insgesamt sind verschiedene Kombinationen in der Literatur zu finden; hier wird in Anlehnung an die vom Wallraf-Richartz-Museum gewählte Formulierung nachfolgend entweder ‚Meister des Bartholomäus-Altars‘ oder Bartholomäusaltar-Meister verwendet.
[63] AUSST. KAT. 2001.
[64] Im Rahmen der Sonderausstellung 2001 werden 35 Werke aufgelistet, das Stundenbuch nicht inbegriffen (vgl. AUSST. KAT. 2001, S. 186-191); Das *Bildnis eines Mannes* im Wallraf-Richartz-Museum, Köln (WRM 259) wurde zwischenzeitlich als nicht von diesem Maler stammend erkannt; weiterhin sind drei Tafeln, nämlich die *Geburt Christi* (Paris, Petit Palais, Collection Tuck; Inv.-Nr. PPP 567), die *Anbetung der Könige* (München, Alte Pinakothek, Sammlung Gutmann; Inv.-Nr. 10651) und der *Marientod* (Berlin, ehemals Deutsches Museum; Inv.-Nr. 1971; Kriegsverlust, vermutl. mit Inv.-Nr. 1690 zusammen 1945 verbrannt) als zu einem Altar gehörend anzusehen (vgl. VOM RATH 1941, S. 25-32); ebenfalls zum Kriegsverlust gehört eine Hl. Veronika, die 1945 im Flakbunker Friedrichshain verbrannte (Berlin, SMB SPK, Kaiser-Friedrich Museum, Inv.-Nr. 1690).
[65] Vgl. AUSST. KAT. 2001, S. 17.
[66] Zuschreibung des *Thomas-* und *Kreuz-Retabels* 1831 von Pfarrer Gerhard Cunibert Fochem (vgl. AUSST. KAT. 2001; S. 13; Roland Krischel gibt detailliert in seinem Artikel »*Der Meister des Bartholomäus-Altars. Porträt eines Unbekannten*« (vgl. AUSST. KAT. 2001; S. 13-25) den Forschungsstand wieder; die für Gerhard Cunibert Fochem angegebenen Literaturquellen in den Fußnoten 3 & 4 geben entweder nicht den Inhalt seiner Herleitung wieder (FN 3) oder sind nicht zu beschaffen (FN 4: Rhein-Blüthen; Beilage zum Köllnischen Correspondenten; Nr. 3, 9; Januar 1831). Vom Rath publiziert den Eintrag für das Jahr 1501 aus der von Fochem aufgefundenen Chronik und

Sophia von Bylant ist die rekonstruierte Malerpersönlichkeit in der Region um Arnheim und Utrecht nachweisbar.[67] Da sich das Hauptwerk in Köln befand, wurde der Maler bis zur letzten Jahrtausendwende zur Kölner Schule gezählt, der starke niederländische Einfluss mittels einer Ausbildung bzw. anhand von Wanderjahren erklärt.[68] Anstelle des Kölners, der in die Niederlande reiste, wird auch immer wieder die Variante eines aus wirtschaftlichen Gründen nach Köln gewanderten Niederländers diskutiert.[69] Karl vom Rath hat erst- und letztmalig in seiner Dissertation von 1941 den umfassenden Versuch der Identitätsherleitung unternommen und feststellen müssen, dass sich zwar in Köln eine Reihe von Künstlern namentlich nachweisen lassen, sich aber keinerlei Verbindungen zwischen diesen Namen und den dem Meister des Bartholomäus-Altars zugeschriebenen Werken noch mit den dazugehörigen Dokumenten herstellen lassen.[70] Erst zur Jahrtausendwende rückte die Möglichkeit in den Blickwinkel der Diskussionen, dass es sich möglicherweise doch um einen Künstler handelte, der aus den Niederlanden – höchstwahrscheinlich aus Utrecht – stammte und dort verbleibend einige Werke lediglich nach Köln verkauft hat, die sich zufällig als das erhaltene Hauptwerk erweisen.[71] So spricht sich Henri Defoer 2003 erstmalig mit aller Deutlichkeit für einen niederländischen Maler aus, dem nur

---

bezieht sich dabei ebenfalls auf Rhein-Blüthen 1831, Nr. 3; daher hier zitiert nach VOM RATH 1941, S. 3ff), weitere Werkzuschreibungen: KUGLER 1837: Hll. Andreas und Columba; KUGLER 1847: Hll. Petrus und Dorothea; WAAGEN 1839: Kreuzabnahme, um 1490; WAAGEN 1854: Kreuzabnahme, um 1500; BODE 1883: Geburt Christi, um 1475-1480; HOFMANN 1885: Muttergottes mit den Hll. Adrianus und Augustinus, um 1500-1505; THODE 1888: Dormagen Madonna (Madonna mit der Nuss; wurde zuvor bereits 1831 von Fochem zugeschrieben; FRIEDLÄNDER 1899: Hochzeit zu Kana, um 1500; FRIEDLÄNDER 1926/27: Geburt Christi, Bildnis eines Dreißigjährigen Mannes, 1492; Anbetung der Könige, um 1475-1480; Marientod, um 1475-1480; FIRMENICH-RICHARTZ 1900: Anna Selbdritt mit den Hll. Augustinus und Hieronimus, um 1500-1510; ALDENHOVEN 1902: Heilige Familie mit Breitopf, um 1495-1500; TABÁCS 1906(zitiert nach KRISCHEL 2001): Heilige Familie mit Breitopf, um 1500-1505; Braune in KAT. SCHLEISSHEIM 1914/15: Anna Selbdritt, um 1495; RING 1939: Muttergottes mit musizierenden Engeln, um 1500-1510; Kopf des Hl. Johannes (Fragment), um 1500; MOLTKE 1941 (zitiert nach KRISCHEL 2001): Stundenbuch der Sophia von Bylant, 1475; VOM RATH 1941: Stundenbuch der Sophia von Bylant, 1475; STEINGRÄBER 1964: Verlöbnis der Hl. Agnes, um 1495; BUSCH 1970: Schmerzensmann, um 1490; MARTENS 1987/89: Madonna auf der Mondsichel, Messe des Hl. Gregor (nicht gesicherte Zuschreibung, vgl. URBAN 1999; S. 11).

[67] Vgl. DEFOER 2003, S. 230 & S. 236; KEMPERDICK/WENIGER 2001, S. 26-43; AUSST. KAT. 2001, S. 252.

[68] Vgl. FOISTER 2003, S. 483; KEMPERDICK/WENIGER 2001, S. 40; MCGREGOR 1993, S. 21f.; Boon in AUST. KAT. 1961, S. 16; PIEPER 1953, S. 155; FRIEDLÄNDER 1926/27, S. 174ff.

[69] Vgl. KAT. MÜNCHEN 2006, S. 13ff.; URBAN 1999, S. 9; WALLRATH 1966, S. 281; von der Osten in AUSST. KAT. 1961, S. 9; Boon in AUSST. KAT. 1961, S. 13; WAAGEN 1854, S. 333; WAAGEN 1839, S. 552.

[70] Vgl. VOM RATH 1941, S. 7-11.

[71] Vgl. DEFOER 2003, S. 230 & S. 236; an dieser Stelle wird natürlich ein ganz wesentliches Problem moderner Mittelalterforschung offenbar: Das erhaltene Œuvre kann nicht als vollständig angesehen werden und es ist sehr wahrscheinlich, wie Defoer herleitet, dass in Köln mehr Bilder erhalten geblieben sind als in den Niederlanden, die in der Reformationszeit einen sehr starken Bildersturm erlebt haben, im Gegensatz zu Köln, wo es kaum Reformationsbewegungen und daher auch keinen Ikonoklasmus gab.

zuzustimmen ist. Das *Thomas-Retabel* weist keine stilistischen oder technologischen Befunde auf, die über eine Kenntnis Kölnischer Skulptur hinausgehen und das Retabel einer Kölner Urheberschaft zuordnen lassen. Allerdings deuten eine Vielzahl von Parametern zweifelsfrei auf die heutigen Niederlande hin. So zeigen beispielsweise Vergleiche mit Werken der Utrechter Schule aus gleicher und nachfolgender Zeit im Catharijneconvent einen deutlichen stilistischen Einfluss.

Publikationen, die mehr als eine Nennung des Objekts des *Thomas-Retabels* aufweisen, finden sich bei den im Folgenden genannten Autoren. Karl vom Raths Forschungsinteresse liegt, wie gesagt, in einer ersten und nach wie vor fast vollständig gültigen Systematisierung des Œuvre,[72] Ulrike Nürnberger untersucht die Unterzeichnungen mehrerer Tafeln des Meisters[73] und Regina Urban forscht zum Umgang mit Vorbildern und über zeitgenössische Mode[74]. Die Darstellungen im *Thomas-Retabel* werden dabei rein deskriptiv abgehandelt, lediglich Urban skizziert Interpretationen einzelner Details und Darstellungsweisen, versäumt es aber, das ikonographische Programm in seinem Zusammenhang zu erfassen. Der Katalogbeitrag Frank Günther Zehnders im Bestandskatalog des Wallraf-Richartz-Museums 1991 enthält die umfassendste Beschreibung unter Einbezug der bis dahin bekannten technologischen, restauratorischen und quellenkundlichen Erkenntnisse.[75] Zehnder entzieht sich vollständig jeder Interpretation, was seinem Beitrag eine ganz eigene Qualität und kaum verjährende Aktualität verleiht. Wolfgang Schmid widmet dem Triptychon mehrere Seiten deskriptiver Beschreibung auf Basis der bis dahin erschienenen Literatur, sein Untersuchungsgegenstand ist allerdings nicht das Retabel, sondern der Auftraggeber Dr. Peter Rinck, dessen Stiftungsverhalten im

[72] Vgl. VOM RATH 1941.
[73] Vgl. NÜRNBERGER 1995; NÜRNBERGER 1997; NÜRNBERGER 1999.
[74] Vgl. URBAN 1999. So wäre es Aufgabe, in dieser Fragestellung die eher verdeckten, nicht augenscheinlichen Spezifika, die nicht den Wünschen eines Auftraggebers angepasst wurden, zu untersuchen. Beispielsweise kann in der Diskussion um die Lokalisierung des Künstlers der in dieser Zeit in Köln so beliebte Goldgrund kaum als Argument gelten, wohingegen eine Analyse der Anlegetechnik des Goldgrunds durchaus aufschlussreich wäre. So wären weiterhin holztechnologische Untersuchungen sowie Netzwerkanalysen von Akteuren und Handelswegen sinnvoll. Die nationale Unterscheidung zwischen Utrecht und Köln gerät vor allem vor der bislang wenig diskutierten Tatsache ins Wanken, dass Utrecht und weite Teile der Niederlande im 15. Jahrhundert Teil der Erzdiözese Köln waren und zusammen mit den florierenden Handelsbeziehungen die Niederlande und Köln daher möglicherweise unter dem Aspekt des kulturellen Austausches stärker als Einheit betrachtet werden müssten. Zur Künstlermigration im Mittelalter: Boon in AUSST. KAT. 1961, S. 13; zum Einfluss Kölns als Kulturstadt: Von der Osten in AUSST. KAT. 1961, S. 9; WALLRATH 1966, S. 281; auch wenn es nicht Aufgabe dieser Arbeit ist, die Frage der Herkunft neu zu diskutieren, sind im Rahmen der vielen angesprochenen Einzelaspekte die Indizien kaum zu ignorieren und die Autorin dieser Arbeit schließt sich der Meinung Defoers an, der sich 2003 erstmalig deutlich für einen niederländischen Künstler aus der Region Arnheim/Utrecht aussprach; vgl. DEFOER 2003, S. 230-236.
[75] KAT. KÖLN 1990.

Familienverbund der Historiker untersucht.[76] So ist es auch Wolfgang Schmid, der erkennt, dass in Bezug auf das zur Diskussion stehende *Thomas-Retabel* die Forschung noch keine Ergebnisse erzielt hat und dass „die Fragen der Interpretation bisher nur unzureichend gelöst, teilweise noch nicht einmal gestellt worden“[77] sind. Seine Arbeit stellt für die vorliegende Untersuchung eine wichtige Grundlage dar, da hier auf vielfältige, wenn auch unvollständige Quellen zum Auftraggeber hingewiesen wird. Im Verlauf der vorliegenden Arbeit wurden die Quellen jedoch neu ausgewertet und unter Einbezug weiterer Quellen anders gewichtet, was zu einer nicht unerheblichen Umdeutung des Stiftungskontextes geführt hat. Die wohl bislang wichtigste Publikation stellt der Ausstellungskatalog des Wallraf-Richartz-Museums *Genie ohne Namen* von 2001 dar.[78] Die Ausstellung widmete sich umfassend dem Maler und seinem Werk, der überaus solide bearbeitete Katalog bietet eine Vielzahl an Artikeln zum Maler, seiner Herkunft, seinem Werk, zeitgenössischer Mode und Kultur sowie aktuelle restauratorische Befunde. 2006 legte Valerie Möhle eine Studie über transformative Sehprozesse bei Triptychen vor, in der sie formale Wiederholungen in der Darstellung auf Außen- und Innenseiten diskutiert und damit Erinnerungsprozesse von Gesehenem herleitet.[79] Dem Trägermedium Tritychon widmet sich auch Marius Rimmele 2006 mit seiner 2010 publizierten Dissertation über bildsemantische Bezüge, in der das *Thomas-Retabel* Erwähnung findet.[80] Auch Susanne Franke bespricht in ihrer Dissertation von 2009 (publiziert 2012) das Retabel, allerdings liegt ihr Interesse auf den den Fertigungsprozess beeinflussenden Parametern bei Hugo van der Goes.[81]

Monographische Beiträge zum *Thomas-Retabel* sind bei Rolf Wallrath 1955 im Jahrbuch des Wallraf-Richartz-Museums unter dem Titel *Der Thomas-Altar in Köln* und in der Folgepublikation *»Herr, sie werden im Licht deines Antlitzes wandeln.« - Der Thomas-Altar des Meisters des Bartholomäus-Altares* von Joachim Gaus im Ausstellungskatalog *Genie ohne Namen* von 2001 zu finden. Joachim Gaus stellt das *Thomas-Retabel* wegen der so anschaulich ins Bild gebrachten Seitenwunde in den Kontext der Herz-Jesu-Verehrung der Kartäuser und sieht in der Christus-Thomas-Gruppe die mystische Einswerdung des Menschen mit Gott artikuliert.[82] Dabei teilt er

[76] Vgl. SCHMID 1994.
[77] SCHMID 1990, S. 112.
[78] Vgl. AUSST. KAT. 2001.
[79] Vgl. MÖHLE 2006.
[80] Vgl. RIMMELE 2010.
[81] Vgl. FRANKE 2012.
[82] Vgl. GAUS 2001, S. 4-51; der Artikel stellt eine Republikation seines gleichnamigen Artikels von 1999 dar; vgl. GAUS 1999.

dem fünfteiligen Altar drei verschiedenen Bildmodi zu, die nach Augustinus dem Betrachter die „*mira profunditas* des Heilsmysteriums“ verdeutlichen sollen.[83] Den Außenseiten als „Kultbilder“ fällt die Aufgabe der *imaginatio* zu, den Seitenflügeln die *meditatio*, um dann in der Haupttafel über die *contemplatio* der reinen Gottesschau teilhaftig zu werden.[84] Bedauerlicherweise sind diese Ausführungen gelegentlich nur mit einem Schlagwort in den Raum gestellt oder innerhalb eines Satzes diskutiert und von solcher Allgemeingültigkeit, dass sie für nahezu jedes spätmittelalterliche Retabel gelten.

Ausführlicher agierte dagegen Rolf Wallrath schon 1955, der sich aber in seinen Ausführungen auf die Interpretation der Christus-Thomas-Gruppe beschränkt und die Bildaussage in der Epiphanie des Herrn sieht. Hervorhebenswert ist seine äußerst kurze Thematisierung der theologischen Bedeutung der Gruppe der Reuigen Sünder, auch wenn Wallrath diese selber noch nicht so explizit betitelt, sondern lediglich über Thomas und Maria Magdalena impliziert. Dennoch erfasst er einen wesentlichen Punkt, nämlich dass dem wahrhaft reuigen Sünder der Zugang zum Heilsmysterium nicht versperrt bleibt und dem Retabel die Aufgabe inne liegt, den Betrachter zum Glauben zu führen. Insgesamt versäumen die beiden Beiträge jedoch, die ikonographische Programmatik über die Identifizierung der Heiligen hinaus zu thematisieren; von einer umfassenden Kontextualisierung formaler, ikonographischer, sozio-historischer oder theologischer Inhalte sind sie weit entfernt.

Der Forschungsstand zur Kölner Kartause umfasst wenige lokalhistorische Arbeiten. Eine erste Publikation zum Kloster erfolgte dabei durch Ludwig Arntz, der 1894 die erste Beschreibung vorlegte. Diese Schrift wurde in erweiterter Form 1928 als Festschrift anlässlich der Wiedereinweihung der Klosterkirche St. Barbara noch einmal publiziert.[85] Der von ihm erstellte Grundriss ist bis zur vorliegenden Arbeit die Basis der bauhistorischen Erfassung der Klosteranlage. 1934 legte auch Paul Clemen eine Baubeschreibung vor, die er durch Zeichnungen von einigen Kapitellen der Seitenkapellen sowie eine Darlegung der Klostergeschichte erweiterte.[86] Zwischen diesen beiden Arbeiten ist 1932 eine wenig beachtete, aber nicht zu unterschätzende Arbeit von Christel Schneider publiziert worden. Der besondere Wert liegt vor allem

[83] Vgl. ebd., S. 48.
[84] Vgl. GAUS 2001, S. 45.
[85] Vgl. ARNTZ 1894; ARNTZ 1928.
[86] Vgl. CLEMEN 1934.

in einer dezidierten Aufarbeitung der historischen Quellen zur Institutionsgeschichte, die nicht nur die interne Entwicklung, sondern vor allem die sozialen Beziehungen der Kartause zu anderen kirchlichen Institutionen in der Stadt erstmalig beleuchtet.[87] Diese drei Arbeiten stellen nach wie vor das grundlegende Fundament der Forschung zum Baugrund des Kartäuserklosters in Köln dar. Erst 1983 publizierte Adam Wienand drei kleinere Artikel zur Kölner Kartause in einem Band über den Orden der Kartäuser, in dem er die Aspekte der Geistesgeschichte, der Reformation und der ersten Druckerei des Klosters beleuchtet.[88] Die wohl wichtigste und tiefgreifendste Publikation erscheint 1991 mit dem umfangreichen Katalog der Ausstellung *Die Kölner Kartause um 1500*,[89] in dem erstmalig die Chroniken der Kartause transkribiert und publiziert werden,[90] aber auch vielfältige Artikel unterschiedlicher Autoren zur Ausstattung[91], zur Frömmigkeitsgeschichte[92], zur Kartäuserliturgie[93], zur Kartäuserspiritualität[94], zur Reformation[95], zur Wirtschaftsgeschichte[96] und zu Netzwerken in den Niederlanden[97] beinhaltet. Dabei fällt auf, dass es keine Untersuchung zur Bausubstanz der Kartause im Aufsatzband zur Ausstellung gibt, die Institutionsgeschichte und damit der Bauprozess jedoch im Ausstellungsführer von Rita Wagner zusammengefasst wird.[98] Diese Herleitungen beruhen auf den genannten Publikationen zwischen 1928 und 1934 und erweisen sich in ihrer Interpretation als nicht haltbar. 1993 publizierte Werner Beutler einen Aufsatz im Tagungsband des Internationalen Kongresses für Kartäuserforschung über die Netzwerke der Kölner Kartause im 15. und 16. Jahrhundert. 2010 legte Bruno Kammann eine überaus umfangreiche Arbeit zur Kölner Kartause und ihre Rolle in der Kölner Stadtgeschichte vor, in der er dezidiert den Forschungsstand zusammenfasst und erstmalig die vollständige Institutionsgeschichte betrachtet. 2012 publizierte er nochmals einen Ausschnitt dieser Arbeit, die sich auf die nachmittelalterliche Geschichte des Klosters bis zu ihrer Auflösung 1794 bezieht. 2015 publizierte Rudolf van Dijk zur Rolle der Kölner Kartause bei der Verbreitung und Bewahrung der Mystik sowie Norbert Trippen zum

[87] Vgl. SCHNEIDER 1932.
[88] Vgl. WIENAND 1983A; WIENAND 1983B; WIENAND 1983C.
[89] Vgl. AUSST. KAT.1991A; AUSST. KAT. 1991B.
[90] vgl. CHRONOLOGIA CARTUSIAE COLONIENSIS (ED. 1991); LIBER BENEFACTORUM (ED. 1991).
[91] Vgl. DIEDERICH 1991; CHAIX 1991; BEUTLER 1991; LYMANT 1991; UNGER 1991; DIECKHOFF 1991.
[92] Vgl. ACHTEN 1991A; auch ACHTEN 1991B.
[93] Vgl. BLÜM 1991.
[94] Vgl. ROTH 1991.
[95] Vgl. HOGG 1991; auch ACHTEN 1991A; ACHTEN 1991B.
[96] vgl. GECHTER 1991.
[97] vgl. GRAMS-THIEME 1991; in Bezug auf europäische Netzwerke auch HOGG 1991.
[98] Vgl. WAGNER 1991.

Verhältnis der Kölner Kartäuser zu den Jesuiten im Tagungsband *Tradition et Transformation. Les Chartreux dans l'Europe médiévale et moderne*. Auch wenn die Dissertation von Elke Nagel die Kölner Kartause nicht behandelt, sondern sich mit Baustrukturen von Klausuren, d. h. den Großen Kreuzgängen ruraler Kartausen im alpinen Kerngebiet des Ordens beschäftigt, liefert sie die erste bauforscherische Analyse zu kartäusischen Klosteranlagen und damit einen überaus wichtigen Beitrag zur Analyse der Kölner Kartause.[99]

Der Forschungsstand zum Haus Lyversberg am Heumarkt 10 ist in baulicher Hinsicht äußerst marginal und wird in einem einzigen Artikel im Ausstellungskatalog *Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler* behandelt.[100] Susanne Mädger verweist dabei auf eine Zeichnung Roland Anheißers, die eine Ansicht des Hauses Lversberg vom Börsengässchen aus wiedergibt, übersieht dabei aber einige weitere zeichnerische Dokumente des gleichen Künstlers, dessen Nachlass im Kölnischen Stadtmuseum aufbewahrt wird.[101] Die Sammlung Lyversberg wird in einigen wenigen Artikeln beschrieben, die jedoch keine Auskunft über die räumlichen Gegebenheiten geben.[102]

Ähnlich verhält es sich beim Forschungsstand zum ersten Wallraf-Richartz-Museum. Sämtliche Museumskataloge weisen auf den im Zweiten Weltkrieg zerstörten Bau hin, im Detail wird er jedoch ausschließlich von Albert Verbeek bearbeitet, der anlässlich der 100-Jahr-Feier 1961 den Planungsprozess anhand von Planzeichnungen beschreibt, die sich im Planarchiv des Städtischen Konservators Köln erhalten haben.[103] Somit kann zwar anhand der Inventarlisten und ersten Museumsführer nachvollzogen werden, in welchen Räumen das *Thomas-Retabel* aufgestellt worden sein könnte, allerdings liegen auch hier keine Kenntnisse zu einem Aufstellungskontext in Bezug auf ein innenarchitektonisches Konzept vor.

[99] Vgl. NAGEL 2013.
[100] Vgl. MÄDGER 1995.
[101] Vgl. MÄDGER 1995, S. 194. Hier auch eine Photographie der Ansicht vom Börsengässchen aus, wobei die Zeichnung Anheißers aussagekräftiger sind. Werkverzeichnis Roland Anheißers im Kölnischen Stadtmuseum unter http://www.roland-anheisser.de/services.php?region=DE&s=werkverzeichnis&m=suche&q=a8O2bG4%3D (20.01.2017).
[102] vgl. SCHOPENHAUER 1822; KUGLER 1837A; KUGLER 1937B; LOKALANZEIGER 1900.
[103] Vgl. VERBEEK 1961, S. 7-27, zum Verbleib der Planzeichnungen S. 19, FN 33.

Bild-Raum: Objekt- und Quellenbefunde

Objektbefunde:

Das *Thomas-Retabel* im Wallraf-Richartz-Museum in Köln.

Der Restaurierungsbefund

Das außergewöhnlich gut erhaltene Retabel ist nicht nur im originalen Bildformat, sondern auch mit dem originalen Rahmen erhalten, in dem die Haupttafel eingefalzt und die Seitentafeln eingenutet sind.[104] Da es sich um den ursprünglichen, mittelalterlichen Rahmen handelt, verbieten sich derzeit dendrochronologische Untersuchungen der bemalten Tafeln und so ist eine Datierung unter Berücksichtigung der Quellenlage auf Basis stilkritischer Analysen getroffen worden. Die gezapften Rahmenverbindungen sind an den Vorderseiten auf Gehrung geschnitten und fügen die Profilleisten zu einem Profilrahmen mit Wasserschlag zusammen.[105] Der heute innen schwarz-goldene Rahmen wurde im Laufe der Jahrhunderte mehrfach überfasst und weist auf den konkaven Wasserschlägen heute Inschriften mit den Namen der dargestellten Heiligen auf, über deren Alter keine genaue Aussage getroffen werden kann. Die Röntgenbefunde zeigen, dass sich unterhalb der rot gelüsterten Schrift eine stark bleiweißhaltige und exakt deckungsgleiche Grundierung befindet, die eine mögliche, tiefer liegende Inschrift nicht mehr erkennen lässt.[106] Ungeklärt bleibt daher, ob es sich bei der bleiweißhaltigen Grundierung um die originale Inschrift handelt, allerdings spricht wenig dafür. Der überfasste Rahmen stellt in seiner ursprünglichen Farbigkeit eine Besonderheit dar; er war nämlich – in der Farbigkeit ähnlich wie die gemalten Zwickelleisten – rötlich-braun grundiert und grünlich marmoriert. Marmofinto-Rahmen kommen im 15. Jahrhundert als Retabelrahmen sonst nicht vor, sie bleiben Porträts und kleinformatigen Andachtsbildern für den Privatgebrauch vorbehalten.[107]

---

[104] Vgl. SCHAEFER/FROHNERT/KLINKHAMMER/STEINBÜCHEL 2001, S. 130f; KAT. KÖLN 1990, S. 422.
[105] Vgl. SCHMITZ 2003, S. 62f; Tobias Schmitz typisiert diese Art der Profilrahmen des 15. Jh. zudem als „van-Eyck-Rahmen"; inwieweit die implizierte Zuordnung hier gerechtfertigt ist, bleibt fraglich; die Begrifflichkeit scheint beliebig gewählt zu sein und ist daher als kritisch einzustufen.
[106] Vgl. SCHAEFER/FROHNERT/KLINKHAMMER/STEINBÜCHEL 2001, S. 130.
[107] Vgl. SCHMITZ 2003, S. 62; sicherlich ist hier weitere verifizierende Forschung notwendig; Rahmen, besonders mittelalterliche sind so gut wie nicht erhalten und kaum erforscht; der Aussagekraft begegnet die Autorin unter Vorbehalt; vgl. dazu Rogier van der Weyden, *Porträt eines feisten Mannes*, Sammlung Thyssen-Bornemisza.

Die Seitentafeln mit den Maßen 143x47 cm und einer Brettstärke von 14 mm sind jeweils aus einem einzelnen Brett gearbeitet[108] und beidseitig bemalt; die Haupttafel mit den Maßen 143x106 cm und einer Brettstärke von bis zu 18 mm aus vier unterschiedlich breiten und mit Schwalbenschwänzen gesicherten Brettern in senkrechter Brettlage ist auf der Rückseite lediglich mit Leinöl und Schellack abgeschlossen.[109] Verwendet wurde Eiche – möglicherweise aus dem Baltikum.[110]

Wie sich an den verschiedenen Grundierungsschichten ablesen lässt, wurde der Bildträger der gängigen Praxis entsprechend im gerahmten Zustand grundiert und bemalt. Die auffällig dünne Grundierung von 0,2 mm mit Leimkreide über der Leimgrundierung trägt eine überaus detaillierte Unterzeichnung aus Beinschwarz und Ruß, die mit einer bleiweißhaltigen Imprimitur isoliert wurde, so dass die Unterzeichnung im Bearbeitungszustand nicht mehr vollständig sichtbar war.[111] Auf der nachfolgenden Untermalung wurde zuerst die an den Rändern unsauber ausgeführte Vergoldung mittels Ölanlegetechnik angebracht, um dann mit den verschiedenen Schichten des Farbauftrages versehen zu werden.

In der üblichen Weise wurden daraufhin in Schichtmalerei mit den im 15. Jahrhundert gängigen Pigmenten in einer Mischung mit wässrigen Proteinbindemitteln die Figuren ausgearbeitet; je nach Pigment und erwünschter Farbnuancierung erforderte dies unterschiedlich aufwändige Arbeitsschritte.[112] Die obersten Schichten der Lasuren sind Nass-in-Nass vermalt worden und verlaufen stellenweise ineinander, was Anlass zur Vermutung einer gewissen Nachlässigkeit und Eile bei der Ausführung gab.[113] Eine merkwürdige und ungewöhnliche Diskrepanz besteht bei verschiedenen Details. So sind die komplizierten Gewänder, sowie die Gesichter technisch weitaus aufwändiger gestaltet als zum Beispiel die Vergoldung des Hintergrundes, die mit Gold unterlegten

---

[108] Vgl. SCHAEFER/FROHNERT/KLINKHAMMER/STEINBÜCHEL 2001, S. 117.

[109] Vgl. SCHAEFER/FROHNERT/KLINKHAMMER/STEINBÜCHEL 2001; S. 117; KAT. KÖLN 1990, S. 422f.

[110] Vgl. SCHAEFER/FROHNERT/KLINKHAMMER/STEINBÜCHEL 2001; S. 117; für jene Tafeln aus der Hand des Bartholomäusaltar-Meisters, bei denen diese Art der Untersuchungen möglich sind, wurde durchgängig baltische Eiche nachgewiesen. Die florierenden Handelsbeziehungen mit dem Baltikum für Bildtafeln sind vielfach nachgewiesen; daher ist es naheliegend, wenn auch nicht zwingend, dass es sich hier ebenfalls um baltische Eiche handeln könnte. Die Verwendung von Eiche als Bildträger im 15. Jh. ist ein norddeutsches und niederländisches Phänomen, für Süddeutschland und das Rheingebiet aber unüblich, vgl. dazu BRACHERT 2001, S. 124. Vgl. auch VON BAUM 2013, S. 72-79, unter Verwendung einer Karte des Nord- und Ostseeraums mit den eingezeichneten Handelsrouten für Eichenholz nach Köln.

[111] Vgl. SANDNER 2001, S. 163ff.

[112] Die genaue Auflistung der verwendeten Pigmente unter Berücksichtigung der genauen Ausführung im Malprozess ist bei Zehnder in KAT. KÖLN 1990, S. 418-433 und bei SCHAEFER/FROHNERT/KLINKHAMMER/STEINBÜCHEL 2001, S. 117-137 aufgeführt. Letztere führen an, dass die wässrigen Proteinbindemittel ein kölnisches Charakteristikum seien; vgl. SCHAEFER/FROHNERT/KLINKHAMMER/STEINBÜCHEL 2001, S. 134.

[113] Vgl. SCHAEFER/FROHNERT/KLINKHAMMER/STEINBÜCHEL 2001, S. 133.

Brokatstoffe oder die Landschaftsgründe. Besonders in den Inkarnaten sind kleinste Details genau ausgearbeitet, so dass beispielsweise Gesichtsfalten oder blaue Äderungen minutiös dargestellt sind. Dabei kommt es zu kleineren anatomischen Ungereimtheiten, beispielsweise bei den Gliedmaßen.[114] Stellenweise sind Ausschabungen und Ritzungen der noch nassen Malschichten zur reliefierten Oberflächengestaltung zu beobachten, so zum Beispiel beim Dach der Kirche im Landschaftsausblick mit dem heiligen Ägidius zur Andeutung von Dachschindeln.[115]
Im heutigen Zustand sind nur vereinzelt kleinere Retuschen, Kittungen und sonstige Restaurierungen festzustellen sowie Farbberieb, Farbverseifungen,[116] Abplatzungen und Frühschwundcraquelé.[117]

Die Tafeln des *Thomas-Retabels* weisen übermalte Grundiergrate sowie freiliegende Stellen des nicht grundierten und unbemalten Bildträgers auf. Grundiergrate entstehen im Grundierungsprozess an der Kante von Malgrund und Rahmen. Im Gegensatz zur dünnflüssigen Leimgrundierung, die in Ritzen des Brettes, aber auch in die Zwischenräume von Rahmen und Tafel laufen kann, stößt die Leimkreide aufgrund ihrer Materialeigenschaften an der Kante an und bildet in den mehrfachen Schichten und Trocknungsprozessen den Grundiergrat. Übermalte Grundiergrate gaben daher bislang Anlass zu der Vermutung, dass ein längerer Zeitraum von mehr als einem Jahr zwischen den Grundierungsarbeiten und der Bemalung gelegen haben muss, da die Tafel entsprechend gängiger Praxis im gerahmten Zustand grundiert wurde. Gleichfalls wurde bislang für Datierungen auf Basis dendrochronologischer Untersuchungen ein Lagerungszeitraum von 10 bis 15 Jahren in Datierungsvorschläge eingerechnet, der als fester Richtwert für fortlaufende Trocknungsprozesse postuliert wurde.[118] Jüngere Untersuchungen zeigen jedoch, dass zwischen dem Schlagen des Baumes und der Bemalung der daraus gefertigten Tafeln äußerst kurze Zeitspannen

[114] Vgl. SCHAEFER/FROHNERT/KLINKHAMMER/STEINBÜCHEL 2001, S. 133.
[115] Ausschabungen werden als niederländische Technik im 15. Jh. bezeichnet (SCHAEFER/FROHNERT/KLINKHAMMER/STEINBÜCHEL 2001, S. 133), wurden allerdings auch schon bei Cennino Cennini (um 1370-1440; Florenz) im *Il Libro dell' Arte* neben Punzierungen etc. beschrieben; inwieweit diese Form der Oberflächengestaltung eindeutig verortet werden kann, wäre daher näher zu untersuchen.
[116] Vgl. KAT. KÖLN 1990, S. 423.
[117] Vgl. SCHAEFER/FROHNERT/KLINKHAMMER/STEINBÜCHEL 2001, S. 125.
[118] Vgl. KLEIN 2001, S. 193. Zudem wurden möglichst nur Bretter mit stehenden Jahrringen verwendet, um eine größtmögliche Stabilität des Malgrundes zu gewährleisten.

lagen.[119] Wazny und Eckstein konnten nachweisen, dass der Transport von Danzig nach Anvers etwa einen Monat dauerte, der Zeitraum zwischen Baumfällung, Bearbeitung und Verladung in „wenigen Wochen“ vonstattenging.[120] Fraiture postuliert daher – gestützt durch die Untersuchungen von 122 Tafeln der niederländischen Malerei – einen maximal anzunehmenden Zeitraum von ungefähr sechs Monaten.[121]

Zwar fanden keine dendrochronologischen Analysen statt, in jüngerer Zeit sind jedoch Infrarot-Reflektographien angefertigt worden. Die dadurch sichtbar gewordenen Unterzeichnungen des Bartholomäusaltar-Meisters verraten eine außergewöhnlich exakte Arbeitsweise, in der die Komposition verlässlich festgelegt wurde.[122] Sie sind so detailgetreu ausgearbeitet, dass sie eher eigenständigen Zeichnungen entsprechen als Kompositionsskizzen und lassen einen Personalstil klar erkennen.[123] Mit jeweils der Gegenstandsform folgenden Kreuzschraffuren wurden die Figuren, aber auch Licht und Schatten, bis ins Detail ausgearbeitet.[124] Das ist am Ende des 15. Jahrhunderts soweit keine Besonderheit, waren Unterzeichnungen doch fester Bestandteil des Malprozesses und dienten nicht nur der Form- und Kompositionsfindung, sondern erleichterten auch den Arbeitsprozess der Werkstattverbände.[125] Die Infrarotspektroskopie hat gezeigt, dass eine beinahe rechtwinklige Ausrichtung der mit dem Pinsel ausgeführten Kreuzschraffuren angelegt wurde, die im Kölner Raum sonst

[119] Vgl. FRAITURE 2007, S. 79-84. Die Autorin dankt Thomas Eißing (Bamberg) für den Hinweis auf die unveröffentlichte Arbeit von Pasqual Fraiture und deren Zurverfügungstellung sowie für die tiefgreifenden Diskussionen und Erläuterungen.
[120] Vgl. HANEKA/DE BOODT/HERREMANS/DE PAUW/VAN ACKER/VAN DE VELDE/BEEKMANN 2005, S. 287; WAZNY/ECKSTEIN 1987, S. 509-513.
[121] Vgl. FRAITURE 2007, S. 82. Fraiture weist auf die Hamburger Untersuchungen hin, die 1972 einen Lagerungszeitraum von 8-5 Jahren, 1981 noch einen Zeitraum von 5-3 Jahren empfahlen. Die hier zugrunde genommenen Untersuchungen galten für lokale Hölzer der holländischen und flämischen Malerei des 16.-17. Jahrhunderts; vgl. BAUCH/ECKSTEIN/MEIER-SIEM 1972, S. 485-496; BAUCH/ECKSTEIN 1981, S. 251-263. Fraiture hebt hervor, dass ein grundlegender Unterschied zwischen lokalen Hölzern und baltischen Hölzern sowie deren Transportwegen im 15.-16. Jahrhundert und im 16.-17. Jahrhundert gemacht werden müssen. Fraitures dendrochronologische und archäologische Untersuchungen von 122 niederländischen Gemälden zwischen 1450 und 1650 liefern entsprechende Objektbefunde, dass für baltische Hölzer ein Richtwert von sechs Monaten zwischen Fälldatum und Bemalung anzunehmen ist; vgl. FRAITURE 2007, S. 83. Dank gilt hier Thomas Eißing (Bamberg) für die Bestätigung dieser kurzen Zeitspannen, wobei er von einer Transportzeit per Schiff von ca. 4-6 Wochen ausgeht; Mitteilung vom 16.02.2017.
[122] Vgl. SANDNER 2003, S. 250; auch SANDNER 2001, S. 162-173.
[123] Vgl. NÜRNBERGER 1995, S. 68.
[124] Vgl. SANDNER 2003, S. 241.
[125] Vgl. SANDNER 2003, S. 245. Der Typus der Unterzeichnungen beruht auf einem seit der Mitte des 15. Jh. von Martin Schongauer (NÜRNBERGER 1995, S. 67) und Stefan Lochner (SANDNER 2003, S. 245) etablierten System und ist – auch wenn die Argumentation sich erdenkliche Mühe gibt, dies für die Rheinregion zu beanspruchen – genauso in den Niederlanden zu finden (ders. S. 245 & 247).

nicht vorkommt, für den Meister des Bartholomäus-Altars aber charakteristisch sind.[126] Zusätzlich sind T-förmige Abschlüsse der Faltenzüge sowie weiche, rund fallende Faltenformen bezeichnend.[127]

Pentimenti sind beim *Thomas-Retabel* kaum zu beobachten; sie sind auch sonst im rekonstruierten Œuvre des Meisters selten. Korrekturen kommen nur gelegentlich im Malprozess vor wie beispielsweise beim linken Engel der Haupttafel an der Laute und dem Mantel des heiligen Hippolytus auf der rechten Innenseite des Retabel-Flügels, der ursprünglich bis auf den Boden reichte (Abb. 3f-i). Im Vergleich mit den anderen infrarotreflektographisch untersuchten Tafeln des Bartholomäusaltar-Meisters wird ablesbar, dass der Zeichenduktus mit der Zeit systematischer und sicherer wird; gleichzeitig werden Schraffuren zur Modellierung zunehmend übereinander gelegt.[128] Somit war es möglich eine bereits von Otto vom Rath vorgelegte Werkchronologie zu spezifizieren und auf Basis der Untersuchungsergebnisse von Ulrike Nürnberger muss davon ausgegangen werden, dass das *Thomas-Retabel* nach der *Taufe Christi* (Abb. 10) entstanden ist.[129] Die Chronikeinträge ermöglichen eine Datierung des *Thomas-Retabels* zwischen 1481 und 1500, wobei in der Forschung derzeit eine Datierung zwischen 1495 und 1500[130] beziehungsweise 1499[131] favorisiert wird. Lediglich Friedländer spricht sich für eine Datierung zwischen 1481 und 1491[132] aus und Urban, aufgrund der Kuhmaulschuhe, für eine Datierung ab 1493[133]. Die Argumentation in der Datierung basiert auf der stilistischen Nähe des *Thomas-Retabels* zum *Kreuz-Retabel*, wie dies auch durch die Analyse der Unterzeichnungen bestätigt wurde. Diese Datierungen basieren auf der Annahme, dass das Jahr 1500 als Entstehungszeitpunkt für das *Kreuz-Retabel* anzusetzen ist.[134] Die dendrochronologischen Untersuchungen des *Kreuz-Retabels* belegen in den einzelnen Brettlagen zwischen 153 und 173 Jahrringe, deren jüngster auf das Jahr 1469 zurückzuführen

[126] Vgl. SANDNER 2003, S. 244.
[127] Vgl. SANDNER 2003, S. 242.
[128] Vgl. NÜRNBERGER 1995, S. 69.
[129] Vgl. NÜRNBERGER 1995, S. 69f.
[130] Vgl. AUSST. KAT. 2001, S. 416; URBAN 1999, S. 177; WALLRATH 1961, S. 165; VOM RATH 1941, S. 43.
[131] Vgl. KAT. KÖLN 1990, S. 429.
[132] Vgl. FRIEDLÄNDER 1926/27, S. 236ff.
[133] Vgl. URBAN 1999, S. 177 sowie FN 676.
[134] Die Datierung vertraten Kugler 1847, Firmenich-Richartz 1900, ALDENHOVEN 1902, Friedländer 1926/27, vom Rath 1950, Stange 1952, Pieper 1959, Förster 1961, Wallrath 1961, Pieper 1961, Smith/Zehnder 1977, Budde 1986A, ZEHNDER 1991, S. 433-441, hier S. 439; MacGregor 1993, Nürnberger 1997A. Überblick der Datierungen bei MELSTER/KLEIN 2001, S. 186f.

ist.[135] Daher interpretierten 2001 Peter Klein und Alexandra Melster eine Entstehungswahrscheinlichkeit ab 1494.[136] Auf Basis neuerer Erkenntnisse hat Peter Klein sein 1994 verfasstes Gutachten zwischenzeitlich dahingehend korrigiert, dass er bei einem gleichbleibenden Median von 15 Splintholzjahrringen von kürzeren Lagerungszeiten von zwei Jahren ausgeht und so eine Entstehung ab 1486 ansetzt.[137] Damit verschiebt sich die Argumentationsgrundlage für eine Datierung des *Thomas-Retabels* erheblich und so sollte in Betracht gezogen werden, dass es ab 1481 entstanden sein könnte. Vor dem Hintergrund eines fehlenden Chronik-Eintrages zum *Thomas-Retabel* drängt sich die Vermutung auf, das möglicherweise das vor dem *Kreuz-Retabel* entstandene *Thomas-Retabel* mit der Altarweihe installiert gewesen sein könnte. Die Wahrscheinlichkeit ist relativ hoch anzusetzen, dass die nur in Abschriften erhaltene Chronik ursprünglich einen Passus zum Retabel verzeichnet hat, der durch fehlerhafte Tradierung der Schrift verloren gegangen ist oder ein Vermerk durch die Namensnennung des Auftraggebers in Form der Hausmarke auf dem Retabel als obsolet angesehen wurde.

Die Werktagsseiten

Auf den Außenseiten des *Thomas-Retabels* sind die heiligen Felicitas und Symphorosa von Tibur als autonome Steinskulpturen dargestellt, die in jeweils schmucklosen, halbrund gemalten Wandnischen eingestellt sind (Abb. 3b). Mit ihren jeweils sieben heiligen Söhnen, die hier die Funktion von Attributen erfüllen,[138] wirken sie wie vollplastische Skulpturengruppen, deren Farbigkeit eine mimetische Materialsichtigkeit von Kalkstein oder sehr hellem Sandstein suggeriert.[139] Die

[135] Dendrochronologisches Gutachten zum *Kreuz-Retabel*, Aktenzeichen Kl/Ha vom 29.03.1994 von Peter Klein. Die Autorin dankt Peter Klein (Hamburg) für die Zusendung des Gutachtens.
[136] Vgl. MELSTER/KLEIN 2001, S. 186f, Nr. 62. Dendrochronologisches Gutachten zum *Kreuz-Retabel*, Aktenzeichen Kl/Ha vom 29.03.1994 von Peter Klein.
[137] Mitteilung Peter Klein vom 8.03.2017. Vgl. dendrochronologisches Gutachten zum *Kreuz-Retabel*, Aktenzeichen Kl/Ha vom 29.03.1994 von Peter Klein. Dank gilt auch hier Thomas Eißing (Bamberg) für die Bestätigung des Gutachtens von Peter Klein.
[138] Das *Thomas-Retabel* wurde als Bildschmuck für den Thomas-Altar in der Kölner Kartause St. Barbara gefertigt und aufgestellt. Die Klosterchroniken verzeichnen anlässlich der Weihung des Altars u. A. auch eine Widmung an Felicitas und Symphorosa, nennen aber nicht die Söhne. Es war für die Konzeption der Außentafeln also nicht zwingend notwendig diese zusätzlichen 14 Figuren mit anzuführen. Vgl. CHRONOLOGIA CARTUSIAE COLONIENSIS (ED. 1991), Eintrag 1481, S. 40; vgl. auch CHRONOLOGIA CARTUSIAE COLONIENSIS (ED. 1886), S. 36f.
[139] Zehnder spricht von „deutlicher Orientierung an Bildhauerarbeiten"; vgl. KAT. KÖLN 1990, S. 427. Zur Farbpigmentanalyse vgl. SCHAEFER/FROHNERT/KLINKHAMMER/STEINBÜCHEL 2001, S. 128ff. Für die Nischen konnten auch geringe Mengen Azurit nachgewiesen werden, vgl. ebd., S. 130. Die malerische Umsetzung erfolgt mit großer Präzision und steht den Innenseiten an Qualität nicht nach. Paul Pieper führt daher mit Nachdruck an, dass die Tafeln wegen ihrer hochentwickelten Zeichnung ausschließlich vom Meister selbst ausgeführt wurden und keine Indizien für die Mitarbeit weiterer

Bedeutungsperspektive der Darstellung ist naheliegend, besteht doch das Martyrium der Mütter darin, den Tod der eigenen Kinder mit ansehen zu müssen, bevor sie selber hingerichtet werden.

Die klar als Paar konzipierten, in der Parallelität ihrer Viten sich entsprechenden römischen Märtyrerinnen sind über die Retabelmitte hinweg einander zugewandt und können durch Inschriften in den Sockelplatten eindeutig identifiziert werden; links als Symphorosa (SCA · SYMPHOROSA · CV · VII · FILIIS) und rechts als Felicitas (SCA · FELICITAS · CV · SEPTE · FILIIS). Die Söhne der heiligen Symphorosa – Crescens, Nemesius, Stacteus, Julianus, Justinus, Primitivus und Eugenius – werden durch einen längeren, sich wellenden Pergamentstreifen identifiziert, der sich wie ein Spruchband auf der Bodenplatte der Skulpturengruppe ausbreitet. Durch die Wellen im Pergament ist die Inschrift nicht vollständig lesbar; die gelbliche Tönung des Blatts, sowie einige rote Siegelwachstupfen verstärken durch ihre impliziert abweichende Materialität die Steinsichtigkeit der Figuren. Die heiligen Söhne sind als Erwachsene in zeitgenössische Kleidung gewandet und bedeutungsperspektivisch verkleinert der Mutter untergeordnet. Sie drängen sich eng um sie und sind teilweise von ihrem Arm umfangen oder von ihrem Mantel, in Anlehnung an ein Schutzmantelmotiv[140], bedeckt. Einer der Söhne der heiligen Symphorosa kniet vor ihr in halber Rückansicht nieder; er soll so die Imitatio pietatis beim Betrachter anregen.[141] Symphorosa, auf ihre Söhne hinabblickend, ist in das Gewand einer verheirateten Bürgerin gekleidet,[142] hält einen Palmzweig zum Zeichen ihres Martyriums in der rechten Hand und legt die Linke um einen der Söhne. Der geraffte Mantel gibt den Blick auf einen Geldbeutel frei, der nach Auffassung von Regina Urban kein Almosenbeutel ist und daher als ein Zeichen einer gewissen Selbständigkeit der Trägerin zu verstehen sei, möglicherweise auch als ein Hinweis auf wohltätige „Werke im Verborgenen“[143] dient und somit einer Darstellung der Vita activa entspricht.[144]

Dem gegenüber stehen die ebenfalls heiligen Söhne der heiligen Felicitas – Philippus, Martialis, Alexander, Felix, Silvanus, Januarius und Vitalis – in gelockerter Bewegtheit, aber ebenfalls in bedeutungsperspektivischer Verkleinerung als

---

Maler nachweisbar sind; Vgl. PIEPER 1961, S. 30. Dies widerspricht jedoch der gängigen Werkstattpraxis im 15. Jh.

[140] Vgl. URBAN 1999, S. 179.

[141] Vgl. URBAN 1999, S. 178.

[142] Vgl. URBAN 1999, S. 178.

[143] URBAN 1999, S. 179; BIBEL (ED. 1999): Mt. 6, 1-4.

[144] Vgl. URBAN 1999, S. 179.

Erwachsene um die Mutter gedrängt. Hier wird die Benennung der Söhne anhand kleinerer Pergamentstücke vorgenommen, die jeweils nur einen Namen tragen und an verschiedenen Stellen, mal an der Wand, dem Sockel oder auch direkt an der Kleidung befestigt sind. Die kostümkundlichen Untersuchungen Regina Urbans haben ergeben, dass sich die heilige Felicitas als Witwe, möglicherweise als Begine zu erkennen gibt. Unter Bezug auf den in ein Tuch eingewickelten Codex vertritt sie gegenüber der heiligen Symphorosa, zu der sie sich hinwendet, die Vita contemplativa.[145] Beide heiligen Mütter nehmen aber keinen direkten Kontakt über die Tafeln hinweg auf; ihre Blicke sind gesenkt und verlieren sich. Die enorme Plastizität der Figuren wird durch Schlagschatten auf den Wänden der Nischen unterstützt und durch ausgeprägte Kalt-Warm- und Hell-Dunkel-Kontraste evoziert.

In der Art der Ausführung zeigt sich aber einmal mehr die Eigenart des Malers, der starke, aber völlig neu interpretierte Vorlagen verarbeitet und sich der Schwierigkeit auszusetzen weiß, vierzehn weitere Personen auf dem engen zur Verfügung stehenden Raum unterzubringen. Die stellenweise auftretende Unleserlichkeit der Namen auf den Pergamenten lässt darauf schließen, dass die Söhne in ihrer Person unbedeutend sind und vielmehr die Darstellung als unter der Obhut der Mutter stehend von Interesse zu sein scheint.[146] Es wurde im Fall der heiligen Symphorosa bereits angemerkt, dass sie in Anlehnung an ein Schutzmantelmotiv dargestellt wird, die ebenfalls im Regelfall mit Bedeutungsperspektiven ausgearbeitet werden; neben der Schutzmantelmadonna wird dieses Motiv am häufigsten bei der heilige Ursula und den in ihrer Obhut stehenden Jungfrauen angewendet. Die älteste bekannte Darstellung eines Schutzmantel-Typus, um 1240-1250, zeigt eine heilige Ursula[147], dieser Typus fand besonders im Rheingebiet weite Verbreitung.[148] Der Hauptheiligen der Stadt Köln kommt zudem in ihrer Funktion als Schutzmantelheilige die Rolle einer Leitfigur und Vermittlerin zu.[149] Durch den Vergleich mit den kleinplastischen Ursula-Gruppen der

[145] Vgl. URBAN 1999, S. 178.
[146] Mit der Unleserlichkeit der Namen einen allgemeinen Bekanntheitsgrad der Söhne vorauszusetzen ist unwahrscheinlich; die Darstellung ist extrem selten und man kann nicht davon ausgehen, dass die Heiligen der Außenseiten bei einem breiteren Betrachterkreis bekannt gewesen waren.
[147] Eine Anwendung des Schutzmantelmotives auf St. Ursula nach LCI erfolgt kurz vor der ältesten bekannten Schutzmantelmadonna; vgl. SEIBERT 1974 (ED. 1990), Sp. 130.
[148] Vgl. NITZ 1976, Sp. 522; der Typus der Schutzmantelmadonna als Teil der verschiedenen Motive der Marienverehrung nahm über die Rosenkranzbruderschaften ab den 1470er Jahren von den rheinischen Gebieten aus schnelle Verbreitung in ganz Deutschland, die stets in Verbindung mit Gebetbüchern oder Einblattdrucken auch jeweils die richtigen Gebetsordnungen propagierten; vgl. dazu BAXANDALL 1980 (ED. 2004), S. 68.
[149] Vgl. NITZ 1976, Sp. 524.

Region (Abb. 14-19)[150] wird deutlich, dass der Bartholomäusaltar-Meister deren spezifische Ikonographie auf die Heiligen der Außentafeln seines Retabels übertragen hat. Somit wird dem Betrachter nicht nur eine familiäre Erscheinungsweise in den heiligen Symphorosa und Felicitas offenbar. Vielmehr wird die Funktion der Vermittlerinnen zum göttlichen Heilsversprechen und das Schutzmantelmotiv auf die Vita activa und Vita contemplativa übertragen, also nicht nur auf figürliche Personifikationen gespiegelt, sondern auch ganz konkret auf zwei unterschiedliche Lebensentwürfe angewendet.

Die hier verwendete Form der autonomen Skulpturmalerei in Anlehnung an den Meister von Flémalle steht am Ende einer Entwicklungsfolge, die ihren Ursprung in der französischen und niederländischen Glas- und Buchmalerei findet. Bereits bei den ‚peintures en camaïeu' des 14. Jahrhunderts wurde der monochromen Ausführung der einzelnen Figuren oder auch ganzer Bildseiten spezifische Bedeutung beigemessen.[151] Der Malerei ‚en grisaille' wurde von Erwin Panofsky und gefolgt von Rudolf Preimesberger der Aspekt der Paragone beigemessen; für Molly Teasdale Smith gehört der Farbverzicht zur Fastenzeit.[152] Bei den Scheinskulpturen, wie man sie im 15. Jahrhundert häufig auf Retabelaußenseiten findet, handelt es sich um direkte Skulpturimitationen, deren Fiktion aufgrund des mimetischen Effektes der Materialität mit der Berücksichtigung verschiedener Gattungen weiter evoziert wird.[153] Die farbige Differenzierung der Steinsorten ist in der Tradition der Grisaillemalerei nicht die

[150] Ein Vergleich der rheinischen Ursulinen macht deutlich, dass es sich hier eindeutig um die formale Entlehnung aus dem kleinplastischen Bereich handelt; vgl. ZEHNDER 1985, hier S. 118-213. Darüber hinaus gab es im Kartäuserkloster einen der heiligen Ursula geweihten Altar im hinteren Teil des Kleinen Kreuzganges; hier wird vermutet, dass dieser Altar im Zusammenhang mit einer im 2. Weltkrieg verschollenen Schutzmantel-Ursula steht (vgl. AUSST. KAT. 1991B, S. 35), ebenso existierte ein Altargemälde mit einer Schutzmantelmadonna an der Ostwand des Kleinen Kreuzganges (vgl. AUSST. KAT. 1991B, S. 40) sowie eine später noch zu erwähnenden Schutzmantelmadonna im Gewölbe über dem Eingang des Kapitelhauses. Darüber hinaus befanden sich in der Kartause „sehr viele Schädel" der Gefährtinnen der heiligen Ursula, sowie je ein Schädel der heiligen Königinnen Praxedes und Christina, ebenfalls Gefährtinnen der heiligen Ursula, vgl. Aegidius Gelenius' (1595-1656) *De admiranda, sacra et civili Magnitudine Coloniae Claudiae Agrippinensis augustae ubiorum urbis, Libri IV*, Köln 1645; in: AUSST. KAT. 1991A, S. 12-15. Zu druckgraphischen Ursula-Legenden in Köln vgl. Ofizin Johannes Landen in RAUTENBERG 1992. Zu den Kölner Beispielen vgl. AUSST. KAT. 1978.

[151] Vgl. KRIEGER 1995, S. 120-155; theologisch-schriftliche Primärquellen sind diesbezüglich bei Plinius, Bonaventura und Augustinus zu finden.

[152] Vgl. PREIMESBERGER 1991, S. 465; SMITH 1959, S. 49-52; PANOFSKY 1953 (Ed. 2006), S. 76f. Der Begriff der Grisaille ist nur bis 1625 zurückverfolgbar und bezeichnet eine Malerei in Graustufen. In den meisten Fällen handelt es sich jedoch um farbreduzierte und nicht gänzlich farblose Malerei, womit die Zulässigkeit des Begriffs hinterfragbar wird; vgl. dazu KRIEGER 1996, S. 576; BELTING/KRUSE 1994, S. 60.

[153] Vgl. KRIEGER 1996, S. 581. Zur Skulpturenimitation allgemein: KRIEGER 1996; BELTING/KRUSE 1994; PREIMESBERGER 1991.

Regel, sondern nach Preimesberger als „Movens [im] epochenspezifischen Prozess der Bewusstwerdung der Malerei“ zu verstehen.[154] Dabei werden nicht nur einfach zwei verschiedenfarbige Graustufen impliziert, sondern bestimmte Steinsorten imitiert. Im Fall des *Thomas-Retabels* wurde für die blaustichige Scheinarchitektur Azurit und Indigo verwendet, um die sogenannte ‚pierre bleu de Tournai‘ als Baumaterial der Nischen zu suggerieren.[155] Eine Begründung bliebe zu suchen, denn es besteht kein nachweisbarer Raumbezug in der Farbigkeit.

Aufgrund der heutigen Ausstellungspraxis wird ein wesentlicher Aspekt allgemein unterschätzt: Das Objekt war das ‚retro-tabularium‘, das hinter dem Altar angebrachte Bildwerk, das eine feste Einheit mit der Mensa und auch der darauf befindlichen liturgischen Geräte bildet. Das heißt, dass sich ursprünglich vor dem Bild ein räumlich erfahrbarer Altartisch erstreckte, auf dem dreidimensionale Objekte, wie Messkelche, Hostiendosen et cetera und möglicherweise auch kleinere Andachtsskulpturen[156] ausgebreitet waren. Die Dreidimensionalität der Altarmensa und der liturgischen Ausstattung, der sich noch die Ausdehnung des Raumes angliedert, wird den Aspekt des Zweidimensionalen des gemalten Bildes vor dem Hintergrund der dreidimensionalen Illusion des Dargestellten weiter zurückgedrängt haben. Die im Vergleich kompakte Anlage der dichotomen Heiligengruppen – unter Berücksichtigung des Vorbilds der Ursulaplastik – unterstreicht also einmal mehr den Aspekt des Skulpturalen: Faltenwurf, Haltung und Positionierung unterstützen somit eine in sich stimmige Darstellung steinsichtiger Andachtsplastik.

---

[154] Vgl. dazu PREIMESBERGER 1991, S. 464f.

[155] Der Kontrast in Bezug auf die blaue Färbung muss noch etwas intensiver gedacht werden: Der Firnis der Außentafeln ist leicht vergilbt und mindert somit das bläuliche Erscheinungsbild; vgl. dazu KAT. KÖLN 1990, S. 423. In der Umgebung von Tournai gab es reiche Kalksteinvorkommen mit blaugrauer Färbung, die bevorzugt von den Werkstätten verarbeitet wurden und als lokale Spezialität eine europaweite Verbreitung fanden; vgl. dazu RING 1923, S. 269. Stilkritische Vergleiche der überkommenen Kunstwerke aus *pierre bleu* mit dem Meister des Bartholomäusaltars zeigen – soweit überhaupt möglich – dabei die Ähnlichkeit in der Behandlung und Anlage der Figuren und der Gewandfalten und gehören der gleichen Stilstufe an. Der Einfluss der Tournaier Plastik im Werk des Meisters von Flémalle und Rogier van der Weyden gilt als bewiesen; vgl. RING 1923, S. 284. Auch wenn die vermutete Betätigung Rogier van der Weydens als Bildhauer nicht vollständig nachgewiesen konnte, ist doch zumindest der Einfluss und die konkrete Bezugnahme als gesichert anzusehen; vgl. RING 1923, S. 285f ; MAETERLINCK 1901, S. 265-284. Über die starke Bezugnahme des Meisters des Bartholomäusaltars auf das Werk Rogier van der Weydens und des Meisters von Flémalle, vielleicht sogar durch direkte Kenntnis, kann durch die Art der Umsetzung ausgegangen werden und das implizierte Material wirklich als *pierre bleu* angesehen werden. Für die direkte Kenntnis könnte z. B. das *Grabrelief des Robert de Quinghien* von 1429 (Tournai, Musée de Tournai) sprechen.

[156] Vgl. BAXANDALL 1980 (ED. 2004), S. 78f.

Nicht nur durch die Darstellung auf den Außenseiten, sondern auch durch die Ausarbeitung ‚en grisaille', kommt den Heiligen ein untergeordneter Stellenwert in der Altarhierarchie zu; gleichzeitig kann man ihnen aber auch den größten Wirklichkeitswert beimessen. Durch ihre Stofflichkeit haben sie im gesamten Retabel den stärksten Bezug zum Betrachter, sind aber aufgrund ihrer reduzierten Farbigkeit gleichzeitig der realen Welt des Betrachters entrückt und damit „einer höheren transzendentalen Ebene" zugeordnet, die den himmlischen Sphären aber noch nicht gleichgesetzt ist.[157] Marion Grams-Thieme zufolge sind diese Art von Grisailles klar als Abbilder[158] konzipiert; dem Farbigen auf den Innenseiten kommt der Gehalt der Wahrheit, in diesem Fall der göttlichen Wahrheit des Heilsgeschehens zu, das nur mit dem ‚inneren Auge' geschaut werden kann, wie es die beiden Römerinnen mit ihrem inwärts gewendeten Blick tun.[159] „Bestimmung dieses Abbildes ist es, ganz der Vermittlung des Urbildes zu dienen; [...][es] garantiert dem Betrachter, dass das dahinter erkennbare Wahre für ihn nicht unerreicht bleibt."[160] In den Grisailles wird die Vermittlerrolle der Heiligen auf den Außenseiten weiter in den Bereich der Materialität übertragen. Das Bildwerk wird zum notwendigen Hilfsmittel – zu einem „sekundären Bild"[161] – erklärt und dient „zur Unterscheidung und Verbindung verschiedener Realitätsbezirke in einer gemeinsamen Ebene".[162] Sie können also als ‚Inter-Assessoren' bezeichnet werden: Als Beisitzer zweier Welten verbinden sie verschiedene Realitätsebenen und vermitteln zwischen der Wirklichkeit des Betrachters und der metaphysischen Realität der Heiligen.

Zwar behaupteten Wallrath und Krieger, dass keinerlei Zusammenhang zwischen den Außenseiten und den Festtagstafeln bestehe – so wie dies auch Zehnder in Bezug auf die Tafeln der Festtagsseite zueinander tat,[163] doch begegnet Valerie Möhle diesem Argument und leitet den thematischen Bezug zwischen Außen und Innen her. Ihrer

[157] GRAMS-THIEME 1988, S. 10.
[158] Auch Belting spricht vom Charakter der Grisaille als Abbilder: Seinen Ausführungen zufolge „denunziert" sich das Bild selber, wird vom Abbild eines Realbildes zu einem Abbild des Abbildes und bringt durch den Trompe l'oeil-Effekt eine Illusion einer gemeinsamen Realitätsebene zwischen Betrachter und Bild hervor; vgl. BELTING/KRUSE 1994, S. 61.
[159] Der Begriff der Grisaille kann nur bis in das Jahr 1625 zurückverfolgt werden und ist damit als kritisch zu bewerten. In der aktuellen Diskussion wird er dennoch als gültiger Terminus verwendet. Der Begriff wird gleichzeitig mit *camaieu*, *cirage*, *monochrom* unter den Oberbegriff *clair-obscur* zusammengefasst; vgl. dazu GRAMS-THIEME 1988, S. 3.
[160] GRAMS-THIEME 1988, S. 10. Vgl. auch KRIEGER 2001, S. 223f.
[161] BELTING/KRUSE 1994, S. 61.
[162] GRAMS.THIEME 1988, S. 311. Vgl. auch KRIEGER 1996, S. 577.
[163] Vgl. KAT. KÖLN 1990, S. 426.

Meinung nach spiegelt sich die Darstellung auf den Außenseiten durch das Erinnerungsvermögen des Betrachters auf die Innenseiten, somit können Analogien in der Körperhaltung der Personen der Außen- und Innenseiten übereinander gelegt werden.[164] Dem Rezeptionsverlauf folgend sind die Außenseiten im Vergleich mit den Festtagsseiten durch die Steinsichtigkeit und die geringe Farbsättigung stark zurückgenommen, um mit der Wandlung des Retabels in die Buntfarbigkeit der Festtagsseiten sowohl den Effekt der Wandlung, als auch die Innenseiten in ihrer Wirkung zu betonen. Möhle sieht in der Wandelbarkeit des Retabels auch das Potenzial der Analogiesetzung für den Betrachter: Aus dessen Erinnerung heraus kann im Geiste der Bezug der Tafeln formal übereinandergelegt werden und somit das „Immaterielle, [...] das Erkennen der hinter den Bildern liegenden göttlichen Wahrheit“[165] ermöglicht werden. „Ein solches transformatives Sehen muss gerade am Altar als Ort der eucharistischen Wandlung eine besondere Relevanz gehabt haben“[166] und ist sichtbarer Verweis auf das unsichtbare Transsubstantiationsmysterium. Das Flügel-Retabel kommt somit „einem umfassenden und ungemein suggestiven Gleichnis auf die großen Zusammenhänge der Heilsgeschichte“ gleich, dessen Verhältnis von Innen und Außen nicht zu unterschätzen ist.[167] An dieser Stelle sei angemerkt, dass, auf Basis der Herleitung von Valerie Möhle, nicht nur die thematisch-theologischen Inhalte, sondern auch der Aspekt des Skulpturalen auf die Haupttafel transportiert werden kann.

Die Seitenflügel

In typischer Anlehnung an die Tradition der Retabelmalerei des 15. Jahrhunderts zeigen die beiden Flügel der Festtagsseite je ein Heiligenpaar vor einem Landschaftsausblick, der mit einem, den traditionellen Goldgrund ablösenden Ehrenbrokat[168] im Mittelgrund abgegrenzt wird (Abb. 3c). Die Heiligen im

[164] Möhles Argumentation bezieht sich auf die formale Wiederholung der Körperhaltungen der heiligen Felicitas und Christi, die sie daraufhin – hinterfragungswürdig – als „Nachfolgerin Christi“ und Christus als „Übermutter“ der Glaubensgemeinschaft interpretiert; vgl. MÖHLE 2004, S. 150. Demnach müsste auch die Repoussoirfigur des einen niederknienden Sohnes der heiligen Symphorosa als Spiegelung des heiligen Thomas angesehen werden, die Spiegelung der rund hervortretenden Sockel kann dann auch auf die vortretende Sockelplatte der Haupttafel bezogen werden. Die von Möhle verwendete und hier zitierte Begrifflichkeit ist äußerst kritisch zu sehen. Vgl. auch KRIEGER 2001, S. 222; WALLRATH 1955, S. 165. Die Autorin dankt Roland Krischel (Köln) für den Literaturhinweis.

[165] MÖHLE 2004, S. 150f. Auch Belting sieht diese Bezüge von ‚Innen‘ und ‚Außen‘ des Altars, setzt diese aber mit dem ‚Innen‘ und ‚Außen‘ des Menschen gleich, ihm zufolge wird der Altar zum „Motiv der inneren Vorstellung“ des Menschen; vgl. BELTING/KRUSE 1994; S. 62.

[166] MÖHLE 2004, S. 151.

[167] Vgl. MÖHLE 2004, S. 165.

[168] Vgl. KAT. KÖLN 1990, S. 426.

Vordergrund stehen auf einem hellen Fliesenboden, der mit weißen, blauen und beigefarbenen Fliesen gemustert ist und eine distanzierende Abstufung zum Betrachter hin darstellt. Der unmittelbare Vordergrund ist spärlich mit einigen Pflanzen bewachsen und verfügt auf der linken Tafel über wenig mehr Fläche als auf dem rechten Flügel, der wiederum den Boden für die Attribute der Heiligen rechts bietet. Die Seitenflügel sind der Haupttafel hierarchisch untergeordnet, daher ist auch der Sakralitätsgehalt niedriger, was in der gemalten Materialität des Fliesenbodens, seiner Höhe gegenüber dem Sockelboden und dem sparsamen Pflanzenwuchs gegenüber dem üppigen Bewuchs der Haupttafel zum Ausdruck kommt. Über der Stoffbespannung öffnet sich der Blick in eine Landschaft, die jeweils einen Eremiten zeigt und durch ihre attributive Funktion weiter definiert wird.

Die linke Tafel zeigt Maria mit dem Kind und Johannes den Evangelisten (Abb. 3c links), eine auch in Stundenbüchern des 15. Jahrhunderts häufige Darstellung; im Mariengebet *O intemerata* heißt es dort: „O duae gemmae caelestes, Maria, et Ioannes. O duo luminaria divinitus ante Deum lucentia ...“ („Oh ye two celestial jewels, Mary and John. Oh ye two lights divinely shining before God“).[169] Als hierarchisch rechte Seite kommt der Tafel eine höhere sakrale Gewichtung zu, was auch am Figurenprogramm abzulesen ist.[170] Im Vergleich mit dem anderen Flügel wird nämlich ein hierarchisches Ungleichgewicht im Bildpersonal offenbar, das aber, da inhaltlich motiviert, möglich ist.
Die weißgewandete Maria trägt die rötlich-blonden Haare nach der Art unverheirateter Mädchen offen; diese werden allerdings von der Schulter abwärts von ihrem blauen Mantel bedeckt. Sie hält das nackte Christuskind – als Attribut[171] – in den Armen, das sich zu Johannes Evangelista hinwendet. Das blonde Kind greift mit der Linken nach dem Giftkelch, den der Jünger in seiner Linken präsentiert und vollführt mit der rechten Hand den Segensgestus. Johannes ist in leichter Anlehnung an die von van der Weyden etablierte Erscheinungsweise dargestellt und in ein blassrotes Gewand

[169] Vgl. KÖNIG 2004, S. 62, S. 141; GAUS 2001, S. 45. In Bezug auf das Stundenbuch der Maria von Burgund und Kaiser Maximilian, fol. 86v: vgl. AUSST.-KAT 1998, S. 57f, 168ff: Handschrift 78 B 12, fol. 86v, König zieht hier den Vergleich zu kleinen „buntgemalten Statuetten“, die vielfach in Brabant zu finden waren. Vollständiger Text des Mariengebets O intemerata bei WILMART 1932 (Übersetzung nach Michael Martin).
[170] Vgl. VAN BUEREN 2005, S. 20.
[171] Vgl. AUSST. KAT. 1998, S. 57. In Bezug auf das *Stundenbuch der Maria von Burgund* und Kaiser Maximilian, Handschrift 78 B 12, fol. 86v.: der Text des *O intemerata* bezieht sich lediglich auf Maria und Johannes Evangelista, Christus sei als Attribut anzusehen, um die Madonna zu kennzeichnen, König hebt hervor, dass das Jesuskind sonst im gleichen Alter wie Johannes dargestellt werden müsste. Vgl. KÖNIG 2004, S. 62, S. 141.

gekleidet. Der ihn einhüllende weiße Mantel ist über den Schultern umgeschlagen, so dass der goldene Futterstoff dominierend inszeniert wird. Johannes ist im Gegensatz zur Muttergottes barfuss. Er hat ebenfalls seine rechte Hand im Segensgestus über dem Goldpokal erhoben, der hier als sein Attribut fungiert. Die Aufsicht ermöglicht den Blick auf die Schlange, die das Gift im Messkelch verkörpert. Das Attribut leitet sich aus der Legende der versuchten Vergiftung durch Aristodemus in Ephesus ab. Wütend über die Zerstörung des Diana-Tempels, verlangte er von Johannes, aus einem Giftkelch zu trinken, um die Allmacht Gottes zu prüfen. Johannes hingegen segnete den Becher mit dem Kreuzgestus und leerte ihn vollständig,, ohne Schaden zu nehmen.[172] Der Kelch ist hier als eine Besonderheit zu benennen: Es fällt auf, dass die Innenwände nicht abfallen, sondern flach in die Mitte des Kelches reichen und damit eine Art Plateau bilden, die einer Uferzone vergleichbar ist. So befinden sich in dem Kelch auch nicht nur die Schlange der Heiligenlegende, sondern ebenfalls mehrere maritime Krustentiere, die den flachen Rand als Standfläche nutzen.
In den beiden Heiligen wird gemeinhin die Konstitution der Kirche[173] gesehen; das O intemerata formuliert Maria und Johannes als die zwei himmlischen/ überragenden Lichter, die vor Gott leuchten („luminaria divinitus ante Deum lucentia“) in denen sich Gott seine Behausung erschaffen hat („in quibus Deus Pater per Filium suum specialiter aedificavit sibi domum“); Maria als Mutter Kirche[174] und Johannes als Verkünder des lebendigen Logos – beide einander anvertraut – werden damit zu Sinnbildern der Ecclesia.

Über dem grün und golden durchwirkten Granatapfelbrokat[175] erschließt sich eine Landschaft; etwas unbeholfen wirkt der Übergang von Vordergrund zu Hintergrund, als ob es sich um bloß gereihte Bilder – als „selbständige Landschaftsdarstellungen“[176] – handeln würde, ohne wirkliches Interesse an dem räumlichen Zusammenspiel zu zeigen. Die Felsenlandschaft mit Grotte zeigt den heiligen Aegidius im schwarzen Benediktinerhabit[177] in der Einöde, mit einem aufgeschlagenen Buch und von einem Pfeil durchbohrt. Der Einsiedler, der zu den (regional unterschiedlichen) 14 Nothelfern

[172] Vgl. VORAGINE 1264 (ED. 1986), S. 60f. Zum Kelchattribut ab dem 14 Jh.: LECHNER 1974a, Sp. 119f. Wallrath möchte hier einen Bezug zum Sakrament der Eucharistie sehen; vgl. WALLRATH 1955, S. 46.
[173] Vgl. RÄISÄNEN 1992, S. 118.
[174] Vgl. auch FRIELING 1992, S. 140.
[175] Vgl. PIEPER 1961, S. 29.
[176] PIEPER 1961, S. 29.
[177] Vgl. URBAN 1999, S. 200.

gezählt wird, floh vor dem weltlichen Ruhm, der ihm als Wunderheiler entgegengebracht wurde in die Provence und nährte sich in der Einöde von der Milch einer Hirschkuh, die hier zu seinen Füßen liegt. Er hatte einst den für sie bestimmten Pfeil eines Jägers abgefangen, aber anders als üblich wird der Pfeil hier in seiner Brust steckend abgebildet.[178] Links ist hinter dem Wäldchen eine Kirche mit Dachreiter zu erkennen, die wohl als das von Ägidius gegründete Kloster St. Gilles in der Provence zu werten ist. Regina Urban interpretiert die einschiffige Klosterkirche als ein Abbild der Kölner Kartäuserkirche St. Barbara und sieht diese im Landschaftsausblick des *Kreuz-Retabels* wiederholt.[179] Diese Überlegung hat einen gewissen Reiz: Das unter Berufung auf St. Barbara oder zumindest einer Kartäuserarchitektur im Landschaftsausblick im Vordergrund die Konsekration der Ecclesia dargestellt wird, könnte auf eine hervorgehobene Rolle des Kartäuserordens in Köln und ein gewisses Selbstbewusstsein verweisen. Dabei muss dennoch darauf hingewiesen werden, dass es sich zunächst nur um eine einschiffige Kirche oder Kapelle handelt. Unabhängig davon, dass alle Kartäuserkirchen bis auf eine einzige Ausnahme einschiffig waren, gibt es keinerlei Hinweise darauf, dass hier St. Barbara, geschweige denn eine Kartäuserkirche gemeint ist.[180] Das Wasserrad am rechten Rand erklärt Urban durch die Aufzeichnungen der heiligen Birgitta von Schweden: Der wahrhaft Demütige sei wie eine vom Geist Gottes bewegte Mühle.[181]

Auf dem rechten Seitenflügel sind die heiligen Afra und Hippolytus zu sehen (Abb. 3c rechts). Während die Heiligen des linken Flügels in einer harmonischen Ovalkomposition zusammengefügt sind, streben die Figuren der rechten Seite auseinander. Vor dem hier rot durchwirkten Goldbrokat erscheint der heilige Hippolytus in einer zeitgenössischen glänzenden Rüstung als „Ritter Christi".[182] Der vom heiligen Laurentius bekehrte Kerkermeister wird mit seinen Marterwerkzeugen Knüttel, Hechel, Gurt und Strick dargestellt.

Ihm gegenüber steht die heilige Afra; einst Dirne in Augsburg, versteckt sie Bischof Narcissus vor seinen Verfolgern unter einem Flachsbündel, das sie hier als Attribut in der Hand trägt und lässt sich von ihm taufen. Weil sie unter Diokletian

[178] Urban möchte einen Zusammenhang zur Herz-Jesu-Mystik der Kartäuser und der Askese und Selbst-Kasteiung im Rahmen der Devotio moderna sehen; vgl. URBAN 1999, S. 201.
[179] Vgl. URBAN 1999, S. 206.
[180] Vgl. Kapitel 2 dieser Arbeit.
[181] Vgl. URBAN 1999, S. 200.
[182] VORAGINE 1264 (Ed. 1986), S. 334.

keinen Götzendienst leisten will, wird sie 304 n. Chr. auf dem Scheiterhaufen verbrannt; zu ihren Füßen ist hier daher ein kleines Feuer als Attribut beigegeben. Als „bekehrte Dirne“[183] ist sie die Patronin der Büßerinnen. 1064 kam als Geschenk an Bischof Anno von Köln eine Reliquie in Form eines Zehenknochens der heiligen Afra nach Köln.[184] Zwischen den Attributen ist auf der Stufe eine Trompe-l’oeil-Fliege mit ein wenig mimetischem Dreck gemalt worden.

Die Landschaft über dem Brokatvorhang zeigt die heilige Maria Aegyptiaca, die – kaum erkennbar zwischen Wald- und Felsenlandschaft gedrängt – am Ufer eines Flusses kniet. Auch sie gehört zu den heiligen Dirnen; nach ihrer Bekehrung begab sie sich mit einer Pilgergruppe nach Jerusalem, wo sie ihre Sünden bereute und fortan in der Wüste westlich des Jordans als Eremitin lebte und auf den Wassern des Jordans schreiten konnte. Da ihre Kleider mit der Zeit zerfielen, dienten ihr die Haare als Kleidung und drei Brote als ewig währende, himmlische Speise, die sie hier in den Händen hält.[185] Die im Hintergrund ankommenden Schiffe verweisen auf ihre Reise nach Jerusalem. Weil sie das Fahrgeld der Überfahrt von Ägypten aus nicht zahlen konnte, bot sie ihren Körper als Bezahlung an,[186] womit sie als Teil ihrer Vita und der in der Ferne liegenden Sündhaftigkeit der Büßerin gesehen werden können.[187]

In der Zusammenschau wird die hierarchisch unsymmetrische Verteilung der Heiligen auf den Seitentafeln sinnvoll. Handelt es sich links um eine Darstellung der Ecclesia mit den beiden Konsekranten Maria und Johannes Evangelista, so wird auf dem rechten Flügel eine Gruppe Reuiger Sünder zusammengestellt, die thematisch in einer tafelübergreifenden Dreieckskomposition den ungläubigen Thomas und Maria Magdalena auf der Haupttafel mit einbeziehen, aber dennoch als Themengruppe aufgrund der formalen Anlage als eine in sich geschlossene Darstellung angesehen

[183] GESSEL 1993, Sp. 192.
[184] Zur Rolle der heiligen Afra in Köln vgl. URBAN 1999, S. 203f.
[185] Vgl. STRITZKY 1997, Sp. 1343f.
[186] Vgl. VORAGINE 1264 (ED. 1986), S. 153. Die Schiffe wurden wegen ihrer Dreizahl auch als Symbol der drei Besuche von Abt Zosima interpretiert (URBAN 1999, S. 204); die Legenda Aurea ermöglicht aber keinerlei Bezug zu einer Schiffsreise des Abtes. Das Ausstellungsschild im Wallraf-Richartz-Museum interpretiert die drei Schiffe als eine Reaktion auf die Entdeckung Amerikas (vgl. Abb. 2). Zu dieser Annahme gibt es keinerlei stützende Argumentation, womit die Aussage als fragwürdig gewertet werden muss. Dass es sich bei der Darstellung von Koggen nicht zwingend um die Schiffe des Kolumbus handeln muss, sollte bei Gemälden im kulturellen Kontext der Hanse berücksichtigt werden.
[187] Nach dem Eintrag im LCI vermischte sich ab dem späten 15. Jh. die Ikonographie der Maria Aegyptiaca mit der Ikonographie der Maria Magdalena, die ab dem 16. Jh. einheitlich als Bildthema der ‚Büßenden Sünderin‘ erhoben wird; vgl. ANSTETT-JANSSEN 1974, Sp. 516, Sp. 562.

werden muss. Der ikonograpische Topos der Reuigen Sünder veranschaulicht die „heilsame Gnadenwirkung von Reue und Buße“[188] und ist thematisch eine Darstellung der Erlösung der (sündigen) Menschen und der göttlichen Gnade, als eine der zentralen Aspekte des christlichen Heilsversprechens.

Die Haupttafel

Die Haupttafel des Triptychons wird von einer Christus-Thomas-Gruppe dominiert, die sich vor einem Goldgrund erhebt und von Heiligen gerahmt wird (Abb. 3d). Die Mittelachse des Bildes wird von Christus ausgefüllt, der den links im Sich-Niederknien begriffenen Apostel Thomas zu sich und seiner Seitenwunde heranzieht. Thomas befindet sich zur Rechten Christi, der allgemein hierarchisch höher zu wertenden Seite. Die daher aus der Symmetrie der Hauptachse verschobene Gruppe zeigt dem Betrachter das Thomas-Wunder, aber anders als in der Typengeschichte der Christus-Thomas-Gruppen üblichen Darstellung des Thomaszweifels, ist hier der Moment der Erkenntnis vergegenwärtigt (Joh 20, 24-31), da Thomas die Seitenwunde bereits berührt. Thomas, der an den Berichten seiner Gefährten zweifelte, wollte erst an die Auferstehung seines Herrn glauben, wenn er den Heiland nicht nur sehen, sondern auch die Wundmale mit seinen eigenen Fingern berühren könne. Acht Tage nach der Auferstehung erscheint ihm Christus und spricht zu ihm: „Reiche deinen Finger her und sieh meine Hände, und reiche deine Hand her und lege sie in meine Seite, und sei nicht ungläubig, sondern gläubig! [...] Thomas antwortete und sprach zu ihm: Mein Herr und mein Gott!“ (Joh 20, 27-28).

Zu sehen ist Thomas, wie er in extremer Verschraubung des Körpers im Begriff ist, auf die Knie zu sinken, die Linke auf das aufgestellte Knie stützt und in einer gesuchten Drehung des Oberkörpers seinen rechten Arm zu Christus hin ausstreckt. Die auffällig dunkle Erscheinung kontrastiert zur hellen Farbigkeit der gesamten Tafel. Die Wicklung seines hellblauen Mantels um den dunkelblau gewandeten Körper, der Faltenwurf und die farbliche Wiederholung des Mantels in den Armmanschetten evoziert die implizite Bewegung und führt zum Mittelpunkt der Darstellung. Christus ergreift das Handgelenk und führt die Schwurfinger des Thomas tief in seine Seitenwunde ein; mit erstaunlichem Verismus wird die faltige, blau

[188] TSCHOCHNER 1976, Sp. 414. Zur Kategorisierung von Personengruppen beispielsweise Heiliger vgl. VAUCHEZ 1989, S. 340-373.

geäderte Haut der Wunde dargestellt und mit der Verortung leicht oberhalb des geometrischen Zentrums der Tafel in den Mittelpunkt gestellt.

Die Dramatik und Konsequenz dieses Details ist für den Maler typisch; er verarbeitet Vorbilder, greift etablierte Ikonographien stilistisch auf und führt diese zu einer neuen, streckenweise extremen Neuinterpretation. Die Darstellung des Tief-in-die-Wunde-Fassens ist dabei die einzige ihrer Art, in der die Schwurfinger des Thomas bis zu deren Ende in die Wunde geschoben sind. Es ist hier nicht Thomas, der aktiv in die Wunde greift, sondern Christus, der die Finger des Apostels tief in die Wunde schiebt. Thomas tastet sich also nicht vorsichtig zur Gotteserkenntnis hin, sondern wird gewissermaßen in der Konsequenz des Wunsches nach einer Berührung mit voller Schonungslosigkeit zur ihn überwältigenden Erkenntnis gezwungen. Über die damit herbeigeführte Berührung hinaus, wird mit dem ‚Griff ans Handgelenk' gleichzeitig die Errettung des Menschen thematisiert. Aus den Anastasis-Darstellungen herrührend, wird mit der Nachdrücklichkeit des Griffes der Erlösungswille Gottes und gleichsam die Erlösungsnotwendigkeit des Menschen angesprochen. In der Tradition dieser Darstellungen wird die errettende, unsterbliche Gottheit mit der Mandorla dargestellt; das göttliche Licht vertreibt das Dunkel der Unterwelt und Verdammnis und ist damit eine Auferstehungs- und Wiedererweckungsmetapher.[189]

Christus ist lediglich mit einem heute zartrosa aussehenden Tasselmantel[190] bekleidet, der in den Vertiefungen ins Rote abgetönt wird und den Blick auf die Wundmale der Füße und die Seitenwunde freigibt. Das Gewand vertuscht die anatomischen Ungereimtheiten und hält die verschieden ausgerichteten Körperhälften zusammen. Die räumliche Verortung des Körpers ist schwierig: Christus beugt sich leicht von oben zu Thomas herab, sein Oberkörper befindet sich räumlich hinter dem Apostel; während sein Gewand sich auf der gleichen Ebene befindet, stehen die Füße eindeutig vor dem Jünger. Es scheint, als ob Thomas mit dieser unmöglichen Körperhaltung von Christus räumlich umfangen wird. Die goldene Mantelschließe und das Stabkreuz mit

[189] Vgl. LOESCHKE 1965, S. 46-55. Durch die archaischen und antiken Traditionen hindurch gelangt das Motiv in die Anastasis- und Höllenfahrt-/Descendus-Darstellungen. In der westlichen Bildtradition wird das Thema der errettenden Hand Gottes zunächst in Psalterien aufgegriffen (vgl. nordfranzösischen Psalter *Cod. Bibl. Fol. 23*, Psalm 16 „conserva me, Domine" (fol. 16v), Anfang 9. Jh., Landesbibliothek, Stuttgart) und wird weiterhin ab 10. Jh. in Illustrationen zur Schöpfungsgeschichte, Wundertaten Christi, Wundertaten der Apostel immer unter dem Aspekt der ‚Errettung des Menschen' verwendet; vgl. dazu LOESCHKE 1965, S. 55-70.

[190] Vgl. URBAN 1999, S. 190.

Fahne – Siegeszeichen der Überwindung des Todes[191] –, die Christus vor sich hält, sind in feiner Detaillierung ausgeführt.
Unempfindlich ist der Auferstandene gegenüber der Berührung; er steht über dem Geschehen mit verständnisvoll lächelndem Ausdruck ohne Schmerz. Mit dem Blick des Herrschers schaut Christus „weit über das Sichtbare hinaus [...] in das Innere seine[s] Gegenüber[s]“.[192] Das Gesicht Christi ist mit seiner ovalen, am Kinn spitz zulaufenden Physiognomie, dem kleinen, schmalen Mund und der langen, schmalen Nase für den Meister des Bartholomäus-Altars typisch. Lange, rötlich gelockte Haare und der kurze, gepflegte Bart sind der Vorliebe des Meisters geschuldet zeitgenössische Moden darzustellen. Am Ende des 15. Jahrhunderts war es en vogue, dass sich Männer das Haar rot färbten und in lange Locken gelegt trugen, wie man es am prominentesten bei Dürers Selbstbildnis im Pelzrock von 1500 kennt.[193] In der Anwendung des zeitgenössischen Schönheitsideals auf Christus spiegelt sich die Vorstellung des Göttlich-Schönen und damit des Göttlich-Mächtigen. Der ungläubige Thomas könnte daher nicht stärker zur Erscheinung des Christus kontrastieren; der Hell-Dunkel- und Warm-Kalt-Kontrast der Kleidung ist nur ein schwacher Gegensatz im Vergleich zu dem, der sich in der Physiognomie beider Figuren manifestiert. Zerzaustes Haar und der lange, spitze Bart des Thomas passen zur Hakennase und der emotional-bewegt anmutenden Erscheinung. Hier wird eine alte Judasikonographie verwendet, um den im Glauben Schwachen und Zweifelnden zu charakterisieren.[194] Ob hier ein Verweis auf die edesseische Tradition zu sehen ist, in der der Apostel den Namen Judas Thomas trägt, [195] bleibt fragwürdig. Vielmehr ist es denkbar, dass sich der Meister des Bartholomäus-Altars in seiner ganz eigenen Art des Formenkanons seiner Zeit bedient und diesen zu einem neuen Extrem führt.

Die Christus-Thomas-Gruppe ist auf einem Sockel platziert, der mit Blüten bestreut ist und halbrund hervortritt; Paul Pieper beschreibt die Positionierung Christi als „denkmalartig nach vorn geschoben“[196]. Die Blumen[197] sind der Tradition der Retabelmalerei des 15. Jh. gemäß symbolisch belegt und können in ihrer Eigenschaft

[191] Vgl. PIEPER 1961, S. 28.
[192] LENTES 2002, S. 200.
[193] Vgl. ZITZLSPERGER 2008, S. 20; WALLRATH 1955, S. 169.
[194] Vgl. dazu AUSST. KAT. 2001, Kat. 82, S. 416.
[195] Vgl. dazu WALLRATH 1955, S. 171.
[196] PIEPER 1961, S. 28.
[197] Nach Zehnder: Röschen, Boretsch, Gänseblümchen, Veilchen, Kornrade, weiße und blaue Akelei; vgl. KAT. KÖLN 1990, S. 425.

als Signa passionis[198] als „Symbol der in Christus eingelösten Hoffnung der Überwindung des Todes und als Hinweis auf das Paradies“[199] gewertet werden. Bislang unbeobachtet blieb dabei, dass sich Blüten nicht nur auf dem Podest befinden, sondern sich auch in der Humerale Gottvaters wieder finden.
Das Steinpodest, das in der Mitte Hausmarke und Familienwappen[200] des Stifters Peter Rinck trägt, wurde verschiedentlich als „Abbreviatur des Sarkophags“[201] interpretiert, um auf den Wesenszug der ‚subtilitas‘ Christi hinzuweisen.[202]

Vor der Sockelplatte erstreckt sich eine üppig bewachsene Wiese, auf der zwei Engel musizieren. Zusätzlich wird hier eine räumliche Trennung zum Betrachter hin evoziert. Durch die Sockelstufe wird der dahinterliegende Bildraum entrückt und sakralisiert. Der rechte Engel ist mit einem weißen Gewand bekleidet, hat rötlich-blondes Haar und helle Flügel. Er blickt lächelnd zur Christus-Thomas-Gruppe empor und spielt dabei auf einer Symphonie, einem hoch angesehenen Instrument, das seit dem 12. Jahrhundert überwiegend im klösterlichen und kirchlichen Umfeld genutzt wurde.[203]
Vereinfacht gesprochen ist die Darstellung von Musik in den Bildwerken des Mittelalters auf göttliche Ordnung in Verbindung mit der Harmonia mundi zurückzuführen. Die Engel – selber Liturgen, wie hier auch Gottvater – beziehen den Menschen durch den liturgischen Gesang mit ein und verbinden die himmlische mit der irdischen Liturgie.[204] „Die liturgische Musik selbst wird dabei zu einem Bindeglied zwischen Gott und den Menschen und damit Teil einer göttlichen Wirkungskette“.[205]

---

198 Vgl. GAUS 2001, S. 46.
199 URBAN 1999, S. 188.
200 Zehnder erwähnt die Herleitung Rensings (1964), nach der Peter Rinck sowie seine Onkel Hermann und Johann (II) Rinck die Hausmarke zugunsten eines Wappens austauschten. Im *Thomas-Retabel* dargestellt ist ein Hybrid aus beiden Varianten, der Hausmarke und dem Wappen, das für den Wechsel zwischen Beiden steht. Dazu KAT. KÖLN 1990, S. 425.
201 WALLRATH 1955, S. 166: „Grabstufe“. Vgl. URBAN 1999, S. 188: Urban leitet her, dass die Form zwar gegen einen Sarkophag spricht und eher an Thron- oder Altarstufen erinnert, man aber unter Berücksichtigung des Amalarius von Metz aus der Altarsymbolik heraus wieder das Heilige Grab sehen kann.
202 Vgl. URBAN 1999, S. 188. Amalarius von Metz, Erzbischof von Trier, schrieb 821 fest, das die Messfeier als Allegorie des Opfers und der Auferstehung Christi anzusehen sei; vgl. dazu PARKER 1975, S. 66.
203 Die Symphonie darf hier nicht mit der sich aus ihr entwickelten Drehleier des späten 15./ frühen 16. Jh. verwechselt werden, deren Darstellung als Instrument der Spielleute und Bettler hier aus Gründen der Hierarchie nicht denkbar wäre, da sie in diesem Kontext einer Gottesbeleidigung gleichkäme; vgl. BRÖCKER 1995, Sp. 1504f.
204 Vgl. WALTER/JASCHINSKI 1995, Sp. 8; BRAUN 1972, LCI, Sp. 606.
205 WALTER/JASCHINSKI 1995, Sp. 11.

Vier Heilige aus dem Altarpatrozinium werden einer Mandorla vergleichbar in gegenüberliegenden Paaren um die Christus-Thomas-Gruppe herum positioniert. Über dem rechten Engel kniet in geringer bedeutungsperspektivischer Verkleinerung Maria Magdalena auf einer Wolke. In kostbares Goldbrokat und einen grünen Mantel gekleidet, hält sie ihr Attribut Christus entgegen und öffnet leicht den Deckel ihres Salbgefäßes. Aufmerksam beobachtet sie das Geschehen in der Mitte; dabei wird sie Zeugin einer ihr verwehrten Berührung. Ihr Kleid ist der zeitgenössischen Mode nachempfunden als Ausdruck ihres Lebenswandels. Ihr Attribut, der Salbtopf, bezieht sich hier auf die Auferstehung Christi. Am Ostermorgen geht sie zum Grab, um den Leichnam zu salben (Mk 16, 1-8), doch als sie weinend vor dem leeren Grab nach dem Heiland suchte, erschien ihr als erster Zeugin der Auferstehung Christi, der ihr Verlangen nach einer Berührung aber mit den Worten ‚noli me tangere' abwehrt (Joh 20, 13-18).
Obwohl Maria Magdalena hier formal als eine unter mehreren Heiligen gereiht wurde, kommt ihr besonderes Gewicht zu, zumal sie inhaltlich den Ungläubigen Thomas wesentlich ergänzt.[206] Die Blickführung von Thomas und Maria Magdalena liegt sicherlich nicht zufällig auf der gleichen Achse. Während sie die Erste war, die den Auferstandenen sah, gilt Thomas als der Erste, der den Auferstandenen als Gott betitelte. Maria Magdalena kommt durch ihre Reue der Gnadenüberfluss zu, so wie Thomas durch die Erkenntnis der göttlichen Wahrheit ebenso wieder in Gnade aufgenommen wird.

Über ihr erscheint der heilige Ambrosius auf einer Wolke; im reichen Bischofsornat gekleidet, ist nur sein Oberkörper und der Gewandkörper auszumachen. Neben den reichen Verzierungen an Mitra und Pluviale ist die Mantelschnalle besonders hervorzuheben. Sie zeigt als Goldschmiedearbeit die thronende Muttergottes mit dem Jesusknaben auf dem Schoß. Die Marienverehrung hatte sowohl für die Kartäuser, als auch für den heiligen Ambrosius eine besondere Bedeutung.[207] Die Verehrung der Gottesmutter wird nochmals im Krummstab des Heiligen angesprochen: Mit einem Verkündigungsbild wird auf des Kirchenvaters Preisung der ewig währenden Jungfräulichkeit Mariens verwiesen. Die mehrfachen Verweise auf die Gottesmutter sind hier wohl als eine Charakterisierung des heiligen Ambrosius zu werten, auch

[206] Vgl. WALLRATH 1955, S. 172.
[207] Vgl. URBAN 1999, S. 195. Zum Kartäuserorden als „marianischer Orden" vgl. ROTH 1991, S. 216.

wenn ebenfalls ein entsprechendes Altarpatronat vorliegt.[208] Genauso verhält es sich bei der heiligen Cäcilie[209] – der Schutzheiligen der Musik – und dem nicht in der Stiftungschronik aufgeführten König David. Hier dient er der „Verkörperung der [musikalisch-]lobenden Kirche“[210] auf dem Krummstabund und verweist auf die Einführung des Hymnengesangs nach byzantinischem Vorbild in die Liturgie der lateinischen Kirche durch Ambrosius[211] wie auch die Geißel auf seine Vita[212] anspielt. Der Krummstab ist als „Meisterstück der Goldschmiedekunst“[213] Beweis der künstlerischen Qualität des Meisters des Bartholomäus-Altars. Als einer der vier abendländischen Kirchenväter und bedeutender Kirchenpolitiker besitzt Ambrosius eine besondere Bedeutung für das Verständnis der Eucharistie und der Trinitätslehre. Als Hymniker gehört er zu den Bezugspersonen der Mystik,[214] deren „vorwiegend praktische, sittliche und soziale Auslegung [...] ein lebendiges Verständnis für die Fragen der Buße, Sünde und Gnade“[215] zeigt.

Gegenüber kniet der heilige Hieronymus auf einer Wolke; beide Kirchenväter blicken auf die Erscheinung von Gottvater, der den Kreis der Heiligen krönt. Wie ein „Schlusstein“[216] gibt er der Mandorla aus Heiligen an der Spitze ihren Halt. Gottvater erscheint in einem weißen Gewand mit gekreuzter Stola, das ihn als Liturgen kennzeichnet sowie mit einer Bügelkrone[217] auf dem Kopf. Die gekreuzte Stola trägt

[208] Wallrath sieht die Darstellungen der Muttergottes, der heiligen Cäcilie und des König Davids auf Mantelschließe und Bischofsstab in Bezug auf den Auferstandenen und den Ungläubigen Thomas als kontextlos an; vgl. WALLRATH 1955, S. 168.
[209] Die heilige Cäcilie ist aber durch die Nennung in der Kartäuserchronik für das Figurenprogramm vorgegeben; sie verdient unter Berücksichtigung der Heiligenhierarchie daher besonderes Interesse im Hinblick auf die Handhabung des Malers bezüglich des Arrangements und der Bezüge der Figuren zueinander.
[210] BRAUN 1972, LCI, Sp. 608. Wenn im Zusammenhang mit Kartäusern von Musik gesprochen wird, muss beachtet werden, dass es sich dabei stets um Vokalmusik (Lobpreisung) handelt; Instrumentalmusik galt als verpönt und eitel und wird auch heute noch ausgespart (vgl. dazu ROTH 1991, S. 219). Aus diesem Grund ist sie nach den *Gebräuchen der Kartäuser*, den *Consuetudines Cartusiae*, verboten (vgl. CONSUETUDINES CARTUSIAE (ED. 1987), Kap. IV.12, S. 279. Bei der Darstellung des König Davids sollte nicht übersehen werden, dass er auch in engem Zusammenhang zur Mariendarstellung, vor allem der Verkündigung in Hinblick auf die Abstammung Christi steht.
[211] Zum Hymnengesang bei Ambrosius vgl. JACOB 1993, Sp. 496; DASSMANN 1978, S. 369f; CAMPENHAUSEN 1957, Sp. 308.
[212] Vgl. URBAN 1999, S. 195; DASSMANN 1978, S. 381.
[213] WALLRATH 1955, S. 168.
[214] Vgl. JACOB 1993, Sp. 495ff; DASSMANN 1978, S. 381.
[215] CAMPENHAUSEN 1957, Sp. 308.
[216] WALLRATH 1955, S. 166.
[217] Nach Urban als Kaiserkrone betitelt; vgl. URBAN 1999, S. 190. Bügelkronen sind die hierarchisch oberste Kronenform und damit traditionellerweise dem Kaiser vorenthalten. Neben der Tiara (Papstkrone) ist sie eine der beiden ikonographisch möglichen Kopfbedeckungen einer Gottvaterfigur und daher weit verbreitet, sowohl in Stundenbüchern (vgl. fol.19v: ‚Obsecro te‘ der *Grand Heures de*

eine nur stellenweise lesbare Inschrift in Ölvergoldung, die Zehnder als „Ich bin Alpha und Omega – König der Könige (?) – Omega – Ich bin Alpha und Omega“ aus den „lateinisch-griechischen“ Buchstaben übersetzt.[218] Auf das Thomas-Wunder hinabblickend hat Gott die Hände segnend gehoben, dupliziert die Armbewegung eines Priesters bei der Eucharistie, wenn dieser mit seinem Segen die Transsubstantiation auf dem Altar stiftet.[219] Mit der Taube des Heiligen Geistes ergibt sich unter Einbezug der Christus-Figur in der Mittelachse des Bildes eine Trinitätsdarstellung. In der dafür üblichen Weise des 15. Jh. erklärt sich auch, warum Gottvater als ‚Alter der Tage‘ erscheint, er repräsentiert seine „Individualität als machtvoller Greis“.[220] Die Heiliggeisttaube weist im Sinne der Uniformität der Trinität den gleichen kreuzförmigen Strahlennimbus wie Christus auf. Die drei, aus einem Chorbuch[221] vorsingenden Engel, die die Gruppe nach unten hin abschließen, sowie die begleitenden Seraphim, die in Chorknabenkleidung[222] Weihrauchgefäße schwenken, runden die Darstellung ab. Zwei immateriell rote Seraphen auf dem Goldgrund tragen die Leidenswerkzeuge Christi als Zeichen der Selbstoffenbarung und des Opfertodes herbei. Sie dienen, in der Interpretation von Regina Urban und Rolf Wallrath, im Kontext der Anwesenheit und Handlungsnahme Gottvaters als eine „individuelle Lösung zur Verbildlichung des Eucharistiegeheimnisses“.[223]

Dabei darf aber nicht übersehen werden, dass es sich nicht um eine einfache Theophanie handelt: Die Art der Verbindung aus verschiedenen Teilaspekten szenischer Darstellungen – wie die singenden Weihnachtsengel, die Taube aus der Taufszene und die Passionsengel – fügt sich hier zu einer Epiphanie zusammen, die unmittelbar mit der darunter abgebildeten Erscheinung Christi zusammenhängt.[224] Menschwerdung, Theonomie und Offenbarung als Gottessohn sowie Passion können als umfassende „Offenbarung des messianischen Auftrags Jesu“[225] in besonderem

---

Rohan; vgl. dazu KÖNIG 2006), Plastik (vgl. *Grabrelief des Robert de Quinghien*, 1429 (Tournai, Musée de Tournai) aber auch in der Malerei; vgl. RING 1923; Fußnote 23.

[218] KAT. KÖLN 1990, S. 422; aus Apk. 1,8; 21,6; 22,13.

[219] Vgl. URBAN 1999, S. 190

[220] BRAUNFELS 1970, Sp. 169.

[221] Das Buch ist nicht zu identifizieren; auf den üblichen Inhalt der Liturgischen Gesangsbücher bezogen ist es wahrscheinlich, dass es sich um ein Graduale handelt; eine genauere Spezifizierung der Untergattung würde weitere Untersuchungen erfordern; vgl. HUGLO 1996, Sp. 1412-1437.

[222] Vgl. URBAN 1999, S. 191.

[223] URBAN 1999, S. 190f; WALLRATH 1955, S. 178.

[224] vgl. WALLRATH 1955, S. 168. Wallrath erkennt die Ähnlichkeit der Taube zu jener der Taufe-Christi-Szenen, lässt dies aber unkommentiert.

[225] UNBEKANNT. VERF. 1974b, Sp. 247; vgl. WEIS 1974, Sp. 540; WILHELM/UNBEKANNT. VERF. 1974, Sp. 87

Hinblick auf die Erlösung der Reuigen Sünder wie des Ungläubigen Thomas gedeutet werden.
Die Trinität findet ihren Ausdruck zudem in der Dreieckskomposition, die sich aus der Linienführung der Stäbe der beiden Kirchenväter mit der Kreuzesfahne Christi ergibt,[226] deren verlängerte Enden direkt in der Hausmarke des Stifters zusammenlaufen. Durch die Farbigkeit der Gewänder werden die Figuren vereint. Das rosafarbene Gewand Christi findet seine Entsprechung in der helleren Kreuzfahne, um sich beim Gewand der Gottvater-Figur nur noch in den Verschattungen niederzuschlagen.

Hieronymus wird, wie seit dem 15. Jahrhundert üblich, im Kardinalsgewand dargestellt. Hinter dem ‚Doctor ecclesiae' lugt sein Attribut, der Löwe, hervor, der ihn zeitlebens begleitete, da er ihm einst in der Wüste von Chalkis in der Einsiedelei einen Dorn aus der Pfote zog. Besonderes Augenmerk verdienen die beiden Bücher, die Hieronymus mit der Rechten an seine Brust drückt. Sie sind ein Hinweis auf seine Übersetzungen und Kommentare, womit er prägenden Einfluss auf die gesamte westeuropäische Exegese im Mittelalter nahm.[227] Regina Urban weist darauf hin, dass bei den kartäusischen Retabelstiftungen Wert auf die Darstellung von Büchern gelegt wurde; sie sieht darin einen Hinweis auf die Bedeutung der Buchkunst für die schweigenden Mönche, deren Hauptbeschäftigung das Abschreiben und das Kommentieren von Büchern war.[228] Die Tonsur unterstützt die Nähe zu den Mönchen und ist darüber hinaus auch Ausdruck der Prinzipien der Askese, der Buße, der Unterwerfung und der Gefolgschaft.[229] Während der heilige Ambrosius als Hymniker agiert, ist die Bedeutung des heiligen Hieronymus auf exegetischem Gebiet zu sehen.[230]

Unterhalb von Hieronymus und Maria Magdalena gegenüber kniet in einem weißen Surcot ouvert[231] die heilige Helena am linken Bildrand; das Gewand lässt ein aufgestelltes Bein erahnen und zeigt nur gelegentlich den rosafarbenen Tasselmantel. Ihr Kopf ist von einem gewickelten Turban bedeckt, den eine filigrane Bügelkrone mit

[226] Vgl. URBAN 1999, S. 190.
[227] Vgl. DURST 1996, Sp.92f; NAUTIN 1986, S. 311f; TREU 1959, Sp. 316.
[228] Vgl. URBAN 1999, S. 194.
[229] Vgl. LUTTERBACH 2001, Sp. 107.
[230] Vgl. NAUTIN 1986, S. 312f; TREU 1959, Sp. 316.
[231] Vgl. URBAN 1999, S. 193.

einem Kreuz auf der Spitze ziert. Sie hält das Lignum vitae, das Wahre Kreuz, in den Armen. Ihr Blick ist gesenkt und auf keinen bestimmten Punkt gerichtet. Anders als ihr Gegenüber hat sie Christus nie leibhaftig gesehen. Es ist an dieser Stelle auffällig, dass die beiden Kirchenväter – den Lehren der Kirche und der Liturgie verpflichtet – sich mit ihren Blicken der Gottvatergruppe zuwenden, Helena in eine vergeistigte, vielleicht sogar nach innen gerichtete Leere blickt und nur Maria Magdalena und der Ungläubige Thomas als unmittelbare Gefährten Christi den Auferstandenen auch tatsächlich anschauen. Der Bedeutung des Blicks wird an späterer Stelle Aufmerksamkeit geschenkt.

Die Mutter Konstantins des Großen gilt als Idealbild einer Herrscherin und Urbild der Heilig-Land-Pilger, zudem kommt ihr als vermeintlicher Stifterin und Patronin von St. Gereon in Köln auch eine lokale Bedeutung zu.[232] Als Kaiserin (eigentlich Augusta) des Römisch-Byzantinischen Reiches hat sie eine politisch bedeutsame Reise in die Ostprovinzen unternommen, die in ihrer Heiligenlegende umgeformt wurde und sie zur Finderin des Wahren Kreuzes zu macht.[233]

Dem Kreuz selber kommt als Auferstehungssymbol[234] nach Gregor von Nyssa die Funktion zu, allein durch seine Gestalt Wahrheit zu verkünden, da sich im Kreuz „symbolhaft die Grundbeschaffenheit aller Wirklichkeit abbilde".[235] „Das Kreuz besaß die Fähigkeit, auch die Heilstatsachen der Inkarnation wie der Auferstehung [...] zu vergegenwärtigen."[236] Durch die exegetischen Auslegungen kann das mystisch gedeutete Kreuz mit Christus selber gleichgesetzt werden; so wird es zum universellen Symbol der Wahrheit des Heilsgeschehens.[237]

Der Kreis der Heiligen wird wieder von einem musizierenden Engel auf der Wiese abgeschlossen. Wie Verankerungen halten beide Engel zusammen den Kreis der entrückten Heiligen im Diesseits. Der Engel links unten spielt auf einer Laute mit arabischem Knick-Hals. Seit dem 15. Jahrhundert gilt dieses Instrument als hierarchisch hochstehend und damit als gotteswürdig.[238] Der hier in leuchtendem Orange gekleidete Engel blickt genau wie der gegenüber dargestellte Engel zur

[232] Vgl. URBAN 1999, S. 193; ALAND 1959, Sp. 208f.
[233] Vgl. HEID 1995, Sp. 1403f.
[234] Die Auferstehung galt lange Zeit als „undarstellbares Mysterium", dass den „Sinnen entzogen" ist und nur durch Stellvertreter-Darstellungen thematisiert werden konnte; vgl. LOESCHKE 1965, S. 49f, S. 54.
[235] MURRAY 1990, S. 726.
[236] KÖPF 1990, S. 750.
[237] Vgl. MURRAY 1990, S. 727.
[238] Vgl. EICHMANN/PÄFFGEN/BEYER 1996, Sp. 942-994.

Christus-Thomas-Gruppe auf. Doch im Gegensatz zum freudig-lächelnden Engel mit der Symphonie bemerkt dieser die Dramatik und Schonungslosigkeit des Geschehens. Sein Lächeln ist einem irritierten Gesichtsausdruck gewichen. Interessanterweise ist er in dem gesamten Retabel die einzige Figur außerhalb der Hauptgruppe, die eine unmittelbare Reaktion auf das im Zentrum Dargestellte zeigt. Mit seiner Wahrnehmung führt er den Blick des Betrachters zurück zum Zentrum, zur Christus-Thomas-Gruppe.

Über die Bezüge der Seitentafeln zur Haupttafel haben sich Pieper, Urban, Zehnder und Krieger geäußert; sie sehen keinerlei Zusammenhang der Tafeln und der Heiligen zueinander, ohne dies näher auszuführen.[239] Vergleiche zeigen, dass die formalen Bezüge der Tafeln zu dieser Zeit durchaus weiter entwickelt sein konnten, indem beispielsweise durch tafelübergreifende, vereinheitlichende Hintergrundlandschaften oder Architekturen Triptychen zusammen gefasst werden konnten,[240] dies aber nicht zwingend erforderlich[241] war. Deshalb sieht Paul Pieper in der Trennung eine Absicht des Malers, der die Spannung aus der Statik der Seitenflügel zur Bewegtheit der Haupttafel nicht nur zu evozieren, sondern die Dramatik des Thomas-Wunders verstärken wollte.[242] Neil McGregor verweist auch auf einen übergeordneten Zeitlichkeitskontext hin. Die mangelnde Wahrnehmung der Heiligen für das Leid und das Geschehen, das in der Haupttafel offenbar wird, deutet er in der Weise, dass das Leid der Heiligen vorbei ist, das Leid Christi aber zur Erlösung der Menschen anhält.[243] Dem Maler wurde seitens der Forschung des 20. Jahrhunderts wiederholt vorgeworfen, er sei altmodisch und gehe nicht mit den Strömungen der Zeit konform,[244] ohne dabei weitere externe Faktoren zu berücksichtigen, wie

[239] Vgl. KRIEGER 2001, S. 222; URBAN 1999, S. 182; Zehnder in KAT. KÖLN 1990, S. 426; PIEPER 1961, S. 29.
[240] Vgl. Hans Burgkmair, *Johannesaltar*, 1518, Alte Pinakothek München, Inv. Nr. 685, 21, 20; auch: Hans Burgkmair, *Kreuzigungs-Altar*, 1519, Alte Pinakothek München, Inv. Nr. 5329, 5331, 5330; Hans Memling, *Diptychon*, 1490, Alte Pinakothek München; Inv. Nr. 680,5, 1401.
[241] Vgl. Quinten Massys, *Flügelaltar des Lucas Rem*, nach 1518, Alte Pinakothek München; Inv. Nr. 33, 35, 5380, 719; zum Einfluss von Massys vgl. WAAGEN 1839, S. 554; Joos van Cleve, *Marientod-Altar*, 1520/25, Alte Pinakothek München; Inv. Nr. WAF 150, WAF 151, WAF 152.
[242] Vgl. PIEPER 1961, S. 29.
[243] Vgl. MCGREGOR 1993, S. 37f; inwieweit hier von einem anhaltenden Leid Christi zu sprechen ist, ist diskussionswürdig; in einem theolog.-dogmat. Zusammenhang kann man dies gelten lassen, in Bezug auf die Darstellung des Christus‘ muss dem wohl widersprochen werden; die Autorin der vorliegenden Arbeit teilt diese Ansicht nicht und würde die ‚Teilnahmslosigkeit‘ der Heiligen eher unter anderen, noch zu diskutierenden Aspekten einordnen.
[244] Argumentation in chronologischer Reihenfolge: FIRMENICH-RICHARTZ 1899, Sp. 265; FIRMENICH-RICHARTZ 1900, Sp. 7 & Sp. 18; FRIEDLÄNDER 1926/27, S. 181; WALLRATH 1966, S. 281. Vgl. auch PIEPER 1961, S. 42; KRISCHEL 2001, S. 16.

beispielsweise eventuellen Wünschen des Auftraggebers oder Formalien lokaler Schulen. Meines Erachtens sind diese Urteile zu kurz gegriffen und verkennen die Qualität des Retabels deutlich.

Durch Linienführungen und Farbfeldkompositionen wird das vorgegebene Sammelsurium an Heiligen harmonisiert, aber kaum inhaltlich miteinander verwoben. Das grüne Gewand der heiligen Afra entspricht der Farbigkeit im Kleid von Maria Magdalena auf der Haupttafel; darüber hinaus ist unter Einbezug der heiligen Maria Ägyptiaca im Landschaftsausblick eine inhaltliche Entsprechung vorhanden, die alle drei als ehemalige Dirnen und Reuige Sünderinnen zusammenfasst und nicht nur rein farbliche Verbindungen zwischen Hauptbild und Seitenflügel aufbaut. Entsprechend funktionieren auf der linken Seite die Farbflächen. Der goldene Stoff im Mantel des Johannes harmoniert nicht nur mit dem dunkelgrün durchwirkten Goldbrokatbehang. Vielmehr wird auch ein starker farbiger Bezug zur Mitteltafel, respektive zum Goldgrund aufgebaut. Dies wird in dem dunkelblauen Mantel der Gottesmutter wiederholt. Der Mantel Mariens findet seine Entsprechung in der dunkelblauen Gewandung des heiligen Thomas, der nur minimal in der Nuancierung davon abweicht.

Die Linienkomposition weist weitere verbindende Elemente auf: Die tafelübergreifende Reihung der Figuren beschreibt unter Ausschluss des Christkindes und der Gottvatergruppe eine fortlaufende Linie von abwechselnd weiblichen und männlichen Heiligen, die sich um die Christus-Thomas-Gruppe in der Haupttafel wölbt. Diese Wölbung, welche für sich genommen zur Heiligenmandorla in der Haupttafel wird, wird durch die schräge Anlage der Figuren der Seitenflügel eingeleitet: Füße und Gewandsäume der linken Seitenflügelgruppe, sowie die Schräge aus dem grünen Gewandsaum der heiligen Afra und dem hellroten, über den Arm hochgezogenen Mantel des heiligen Hippolytus beschreiben in gespiegelter Form eine Schräge, die in die Wölbung hinüberfließt. Gleichzeitig gibt es die tafelübergreifende Linienführung, die sich aus den oberen Abschlussrändern der Brokatbehänge über die Rahmen zum Astwerk hin ergeben. Die so merkwürdig eingefügten Landschaften außen vor gelassen, ergibt sich ein Retabel mit erhöhtem Mittelteil, wie es auch bei der Kreuzabnahme des Bartholomäusaltar-Meisters vorliegt (Abb. 11, im Vergleich auch Abb. 12). Die Form ist nach niederländisch-burgundischem Vorbild vor allem der

Vorbildverarbeitung nach Rogier van der Weyden (Abb. 13) geschuldet und ist für Köln völlig untypisch.[245]

Wenn man von der Figur des Thomas absieht, ist der kompositorische Aufbau streng symmetrisch angelegt. Die Theorie der ‚proportio' wurde im Mittelalter zur wichtigsten Ausdruckform der Göttlichen Ordnung und des ästhetischen Empfindens. Basierend auf den Lehren Platons, Pythagoras' und Vitruvs erfolgt die Formulierung des Symmetrieprinzips als Schönheitsideal im Mittelalter neben anderen vor allem durch Boethius, Augustinus und der einflussreichen Schule von Chartres.[246] Dem strengen Bedürfnis nach symmetrischer Ordnung wurden sogar gelegentlich ikonographische Programme angepasst[247] und ganz bewusst die Wirkung von Abweichungen aus der Ordo artificialis eingesetzt.[248] Der strengen Einhaltung der Symmetrie ist nicht nur aus Gründen der theoretischen Hintergründe besondere Aufmerksamkeit zu schenken; vielmehr wird die Symmetrie in der Haupttafel im Hinblick auf die formale Einbindung der Figur des heiligen Thomas – weil dieser nämlich außerhalb der symmetrischen Komposition steht – Mittel der künstlerischen Akzentuierung. Genauso verhält es sich mit dem Prinzip der Rahmung als Ausdrucksform der Einordnung in die göttliche Ordnung;[249] die konzentrische Anlage der Heiligen, die hier einer Mandorla vergleichbar angeordnet wurden, hebt die Präsenz der Hauptfiguren im Mittelpunkt hervor.

Die Mandorla, die eigentlich ein Lichtsymbol der Gottesgestalt ist, das vorwiegend bei Darstellungen der Maiestas domini verwendet wird, kann den Thron Gottes umgeben oder sogar ersetzen.[250] Seit der christlichen Antike wird sie auch als ein Symbol des göttlichen Schutzes verstanden.[251] Die mittelalterlichen Rückbezüge auf den Neoplatonismus beziehen das Licht als „Urmetapher für die spirituelle Realität"[252] ein.

---

[245] Vgl. dazu ZEHNDER 1974, S. 24f. Vgl. dazu Rogier van der Weyden, *Kreuzabnahme*, ca. 1435, Prado, Madrid (Abb. 13); Meister des Bartholomäusaltars, *Kreuzabnahme*, um 1490, Musée du Louvre, Paris (Abb. 11); Rogier van der Weyden, *Sieben Sakramente Altar*, 1445-1450, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen; Hugo van der Goes, *Anbetung der Könige*, ca. 1470, Gemäldegalerie SPK, Berlin; Jan van Eyck, *Genter Altar*, 1432, Kathedrale von St. Bavo, Ghent; als Gegenbeispiel: Unbekannter Meister, Leben Jesu und Heilige, um 1360, Wallraf-Richartz-Museum, Köln (Abb. 54).
[246] Vgl. ECO 2004, S. 49-66.
[247] Vgl. ECO 2004, S. 63f.
[248] Vgl. ECO 2004, S. 62.
[249] Vgl. ECO 2004, S. 64f.
[250] Vgl. JAHN/HAUBENREISSER 1995, S. 342; MESSERER 1974, Sp. 147f.
[251] Vgl. MESSERER 1974, Sp. 147.
[252] ECO 2004, S. 71, S. 76f.

Basierend auf den Lehren Augustinus und Pseudo-Dionysius Areopagitas ist das Göttliche reines Licht, dass bei Bonaventura gemäß der Dreiteilung der Trinität in ‚lux', ‚lumen' und ‚splendor' aufgeteilt werden kann und als reine und umfassende göttliche Glorie und Schöpfungskraft anzusehen ist.[253]
Joachim Gaus sieht in den Heiligen durch den Aspekt der Zeitlosigkeit die Gemeinschaft der Gerechten repräsentiert,[254] die als „Leuchten echter Vollkommenheit und Gottesfurcht"[255] mit dem Goldgrund und der Aureole eine symbolische Einheit bilden und Teil des Göttlichen sind. Daher interpretiert er die Heiligen unter Verweis auf die im Gesprenge eingearbeiteten Lapislazuli und Perlen als Lapides vivi, die als ‚Signum omnium sanctorum', als Stellvertreter aller Heiligen, gesehen werden können.[256] Rolf Wallrath hingegen möchte in der Ringkomposition der Heiligen eine Referenz auf den originär kartäusischen[257], mystischen Rosenkranz sehen.[258] Man sollte sich diesbezüglich darauf beschränken, hier eine einfache Kreis- oder Ringstruktur zu sehen, die einer Mandorla vergleichbar und vor allem unvollständig ist. Der Kreisbogen ist nämlich nach unten hin offen, an einer Stelle, die dem Betrachter am nächsten ist.

Der Aspekt des Überzeitlichen ergibt sich aus der Konstruktion der bildimmanenten Räumlichkeit. Durch das Ast- beziehungsweise Laubwerk in den oberen Ecken der Tafel wird auf Strukturen geschnitzter Schreinaltäre zurückgegriffen, die im Verlauf des 15. Jahrhunderts auch zunehmend in anderen Kunstgattungen zu finden sind. Parallel zur Entwicklung mariologischer Bildthemen löst das Astwerk als Verweis auf Baldachine und Lauben architektonische Elemente ab; solche Elemente verweisen

[253] Vgl. ECO 2004, S. 71, S. 76f.
[254] Vgl. GAUS 2001, S. 46.
[255] GAUS 2001, S. 47.
[256] Vgl. GAUS 2001, S. 47. Gaus hebt zudem die Zwölfzahl der Heiligen als Verweis auf die zwölf Grundsteine des himmlischen Jerusalem hervor; hier wäre zu beachten, wie und wen genau Gaus zu den zwölf Heiligen zählt: sinnvoll wäre einzig eine Zählung der Heiligen der Festtagsseite ohne Thomas und Reduzierung der Heiligen der Außenseite auf Felicitas und Symphorosa. Jedwede andere Form der Zählung führt zu enormen Schwierigkeiten und macht diese Interpretation unmöglich; es sind die Grundsteine Jerusalems, die als „signum omnium sanctorum" von Hrabanus Maurus angesehen wurden. Zudem muss hier beachtet werden, dass traditioneller Weise die Rolle der Lapides vivi bereits von den Scheinskulpturen der Außenseite besetzt werden.
[257] Vgl. ROTH 1991, S. 216; Rosenkränze gibt es seit 1475.
[258] Vgl. WALLRATH 1955, S. 169. Wallrath bezeichnet die „aus Menschengestalten geflochtene Corona [...] zu den Formeigentümlichkeiten der Jahrhundertwende". Zwar sind Rosenkranzdarstellungen in Mandorlen im späten 15. Jh. durchaus vorhanden, allerdings gibt es kein einziges Beispiel eines mit menschlichen Figuren besetzten Rosenkranzes, womit Wallraths Interpretation als kritisch einzustufen ist und weiter untersucht werden müsste. Ein Vergleichsbeispiel einer Rosenkranzmandorla findet sich bei Veit Stoß; in Referenz zu BAXANDALL 1980 (ED. 2004).

fortan auf den mariologisch besetzten Garten.[259] Auch in der fortschreitenden Reduzierung zum Ornament bleibt die Raumauffassung uneingeschränkt erhalten, die den Tiefenraum in die Fläche projiziert und zwischen Betrachter und Bildraum gleichzeitig trennt und vermittelt.[260] Emil Maurer zufolge gewinnt das zweidimensionale Bild erst im Zusammenhang mit seinem Rahmen eine eigene Räumlichkeit[261] und wird zum vermittelnden Bindeglied im „komplexen Hin und Her der Kommunikation“[262]. In dieser „Doppelwertigkeit“[263] wird konsequenterweise im *Thomas-Retabel* ein semantischer Zusammenhang mit dem Rahmen geschaffen, werden beide Elemente doch mit der gleichen Funktionalität belegt und daher in der erhaltenen originalen Fassung als Einheit farblich zusammengefasst. Die Illusion eines in seiner Tiefe bestimmbaren Raumes wird in dem Sockel und der Wiese unterstützend aufgegriffen. Insgesamt fällt der vermittelten Räumlichkeit die Bedeutung eines Kontrapunktes zu, um aus dem Kontrast heraus die Auflösung eines bestimmbaren Raumes zu einem visionären Raum zu evozieren.
Diese Auflösung wird durch die Aureole des Christus und die Wolken der Heiligen – plakatives Zeichen einer jeden Vision – inszeniert, die jede Form von Tiefenräumlichkeit hinter sich lassen. Lediglich die Schnittkante des Sockels rechts hinter Christus verdeutlicht, dass dort etwas – nämlich die Mensa – in seiner räumlichen Ausdehnung zu Ende ist. Der Zeitlosigkeitskontext wird auch durch die aus dem narrativen Kontext gelöste Momentaufnahme dargestellt und durch die relative Bewegungslosigkeit der Nebengruppe unter Einbezug der beabsichtigten Statik der Seitenflügel hervorgehoben. Die „Vision [...][der] Offenbarung vom ewigen Licht“[264] geschieht in der sich andauernd verändernden Gegenwart, in dem Moment des Betrachtens durch den Betrachter.

Die Auflösung der Räumlichkeit spielt auch eine wesentliche Rolle für den Inhalt. Über den Ausdruck des Visionären[265] und der Parusie[266] des Auferstandenen hinaus,

[259] Vgl. BRAUN-REICHENBACHER 1966, S. 86. Regina Urban möchte in dem Astwerk eine „Abbreviatur der ‚porta coeli‘“ (URBAN 1999, S. 182) sehen; diese Interpretation als Architekturelement steht aber der allgemeinen Entwicklung und der ikonographischen Bedeutung entgegen und muss kritisch betrachtet werden.
[260] BRAUN-REICHENBACHER 1966, S. 23f, 62, 86-88.
[261] Vgl. MAURER 1982, S. 194.
[262] MAURER 1982, S. 207.
[263] BRAUN-REICHENBACHER 1966, S. 21, 62.
[264] WALLRATH 1955, S. 174, S. 168.
[265] Vgl. URBAN 1999, S. 190; KAT. KÖLN 1990, S. 423; PIEPER 1961, S. 28; FIRMENICH-RICHARTZ 1900, Sp. 17.
[266] Vgl. WALLRATH 1955, S. 165.

trägt der Bruch in der Räumlichkeit subtil, aber eindringlich zum eigentlichen Geschehen bei, das sich nämlich ausschließlich in der Christus-Thomas-Gruppe manifestiert. Vergleicht man die Lebendigkeit des Thomas einmal mit der ruhigen Noblesse des Christus und weiter mit der Realitätsdistanz der ihn umgebenen Heiligen, so wird deutlich, dass hier drei unterschiedliche Stufen der Lebensnähe oder Lebendigkeit zum Ausdruck kommen. Geht man einen Moment davon aus, dass dies beabsichtigt sein könnte, wie es bereits im Frühwerk des Meisters ablesbar ist,[267] so verdient die Unterschiedlichkeit in der Behandlung der Figuren eine genauere Untersuchung.[268]

Die auf der Haupttafel dargestellten Heiligen fungieren als Schnittkante zwischen einem bildimmanenten Realraum und einem bildimmanenten visionären Raum. Als Zeugen und Bürgen des Heilsgeschehens haben sie die Funktion, als Vermittler den Betrachter zum Heil zu führen und sollten daher eine größere Nähe zum Betrachter haben, als dies hier der Fall ist.
Kompositionell ergibt dieser Gedanke aber insofern Sinn, dass damit die bereits erwähnte Schwierigkeit der Verortung der Christus-Figur erklärbar wird: räumlich sowohl vor, als auch hinter Thomas, wird die Christus-Figur aus seiner zentralen Platzierung vor allem durch die enge Verflechtung mit der außerhalb der symmetrischen Anlage stehenden Thomas-Figur gezogen. Der hohe Symmetriegrad wirkt unter Einbezug der einen oder anderen Ausbalancierung, zum Beispiel durch das Gegengewicht der Siegesfahne oder der Tarierung der Farbflächen, der Störung des Gleichgewichts durch die Thomas-Figur entgegen. Christus Oberkörper ist nur zur Hälfte entrückt. Seine Beine stehen auf dem vorgezogenen Sockel, also dort, wo der höchste Bezug zum realen (Bild-)raum auszumachen und nicht nur der Bezug zu dem (diesseitigen) Stifterwappen zu sehen ist, sondern auch die symbolische Verbindung mit dem Realraum des Betrachters stattfindet. Das ganze Erscheinungsbild der Christus-Figur ist der Anlage nach als ein Bindeglied zu verstehen – nicht nur theologisch, sondern als bildimmanenter Brückenschlag zwischen dem Gläubigen und den visionär erscheinenden Heiligen. Thomas befindet sich ebenfalls auf der

[267] Vgl. dazu den Diener in der Hochzeit von Kana (ohne Abb.). Im Kontrast zur Hochzeitsgesellschaft wirkt der Diener im Vordergrund geradezu wie eine real inspirierte Figur, die den Blickkontakt zum Betrachter aufnimmt.
[268] Firmenich-Richartz bemängelt noch die Leblosigkeit und ermüdende Reihung der Figuren und kritisiert deren „übertriebene Sensibilität“ im Kontrast zum „krampfhaften Ausbruch des Affekts“ bei Einzelgestalten der Passionsdarstellungen als ein dem Maler geschuldetes Unvermögen; er reiht sich damit in den allgemeinen Stimmenkanon des 19. Jh. ein; vgl. FIRMENICH-RICHARTZ 1899, S. 261.

diesseitigen Ebene, fällt aber vollkommen aus der Symmetrie und wird, zwischen die Jenseitigen gedrängt, optisch nach vorn – zum Betrachter – geschoben. Es scheint fast so, als wäre der Ungläubige irgendwie in die Göttliche Ordnung hineingestolpert. Wie nachfolgend noch einmal untersucht werden soll, handelt es sich bei der Figur des Ungläubigen Thomas um eine Identifikationsfigur des Betrachters, so wie es in der Anlage als Repoussoirfigur präfiguriert ist. Der Gläubige soll sich in dem im Glauben Schwachen, im Zweifler wiederfinden.[269] Dieser Aspekt wird in der Abweichung der Symmetrie und der Instrumentalisierung der Realitätsnähe sichtbar. Der Realitätsgehalt der Figuren hängt also mit ihrem Bezug zum Diesseitigen zusammen. Die Symmetrie wird hier so konsequent verfolgt, um deren symbolische Funktion zu unterstreichen und die Brisanz des Zweifels – über das Symbol der Physiognomie hinaus – durch die Asymmetrie zum Ausdruck zu bringen. Die Scholastik geht auf Basis der augustinischen Prinzipien davon aus, dass sich auch die schlechten und sündigen Dinge über das formale Prinzip der Proportio in die Harmonia mundi als gottgewollt eingliedern und ihren Wert darin finden, durch den Kontrast das Gute noch überlegener, strahlender erscheinen zu lassen.[270]

Die Haupttafel des Retabels ist Ausdruck und Darstellung des reinen göttlichen Lichtes, das sich in seiner Gesamtheit hier in den besprochenen Teilaspekten, wie dem Thomas-Wunder und dem Eucharistiemysterium offenbart. Dem sehr irdischen Apostel wird die lichte Offenbarung der göttlichen Gnade mit einer Macht zuteil, die ihn völlig überwältigt zusammensinken lässt. Das generelle Interesse des Malers an dem Zusammenprall zweier Welten wird in der Christus-Thomas-Gruppe offenbar.[271] In der kuriosen räumlichen Anlage des Auferstandenen findet die umfassende göttliche Gnade dem Reuigen Sünder gegenüber ihren Ausdruck: Thomas wird von Christus räumlich umfangen, körperlich in das Heilsmysterium einbezogen und damit nicht nur in Gnade aufgenommen, sondern wird geradezu zu einem Teil des Heilsversprechens.

[269] Vgl. URBAN 1999, S. 183; vgl. auch WALLRATH 1955, S. 170. Zu Unglaube und Skeptizismus im Mittelalter vgl. DINZELBACHER 2009.
[270] Vgl. ECO 2004, S. 57.
[271] Vgl. MCGREGOR 1993, S.35f; vgl. auch WALLRATH 1955, S. 169f.

Metaebenen und übergeordnete Sinnbezüge der Haupttafel des *Thomas-Retabels.* Der Blick der Heiligen und die Theorie des Sehens

Die vier Heiligen mit Gottvater und den musizierenden Engeln auf der Haupttafel wurden in der Bildanalyse bereits eingehend beschrieben. Dabei wurde auch schon auf die verschiedenen Blickführungen der einzelnen Beteiligten hingewiesen. Zunächst liegt nahe, Maria Magdalena als Gefährtin und Zeitzeugin den Blickbezug zur Christus-Thomas-Gruppe aufnehmen zu lassen, den der heiligen Helena hingegen ins Leere zu führen, da sie im Gegensatz zu Maria Magdalena keine Zeitzeugin war. Ihre Heiligenvita hebt daher hervor, dass sie auch ohne sichtbaren Beweis gläubig war.[272] Auch der Blick der beiden Kirchenväter zur Gottvatergruppe ist schlüssiger als eine der beiden vorangegangenen Varianten, schauen sie doch zu ihrem Gott und obersten Liturgen auf. Die sorgfältige Inszenierung des Blicks ist deutlich; eine gesammelte, zentrale Ausrichtung ist ebenso denkbar und doch vermieden worden. Da es weder dem Maler, noch dem Auftraggeber gerecht werden würde, wenn man den Gehalt der Komposition damit auf sich beruhen lassen wollte, kann eine übergeordnete Bedeutung der vorschriftsmäßig aufgeführten Heiligen in der Inszenierung der Blickbeziehungen liegen.

Bereits in den antiken Kulturen wurde dem Blick eine weitgreifende Bedeutung beigemessen, der zunächst bei Platon, später bei Aristoteles, eng mit dem Erkenntnisbegriff verbunden wurde.[273] Das im Menschen begründete Erkenntnisvermögen, wie es in der Antike formuliert wurde, wird im Mittelalter durch die Theologisierung der bekannten antiken Schriftsteller instrumentalisiert. In der mittelalterlichen Scholastik wird in aristotelischer Tradition vor allem bei Thomas von Aquin das Erkennen als ein Prozess aufgefasst, der untrennbar mit dem Erkenntnis-Bemühen des Individuums verknüpft ist.[274] Dem Blick beziehungsweise dem Sehen kommt dabei die Funktion des zentralen Instruments der Kommunikation zu. Dies galt auf zwischenmenschlicher Ebene, aber auch zwischen Betrachter und (religiösem) Bildwerk; „Sehen und Angeschautwerden galten in dieser Logik als

[272] Vgl. GAUS 2001, S. 46f.
[273] Vgl. KÜGLER 2000, Sp. 401; HARMENING 1993, Sp. 1222.
[274] Vgl. GETHMANN/WAHL/LONA/PESCH/HILPERT/KULD 1995; Sp. 772. Die theoretische Grundlage wurde u. a. bei Avicenna, Augustinus, Meister Eckhart etc. besprochen; tatsächlich ist dieses Thema aber von fast allen wichtigen Theologen des Mittelalters besprochen worden, so dass es hier nicht möglich ist, auch nur eine halbwegs repräsentative Auswahl zu treffen; die literarischen Quellen wurden in beeindruckender Fülle von Gudrun Schleusener-Eichholz zusammengetragen; vgl. dazu SCHLEUSENER-EICHHOLZ 1985.

Vermittlungsinstanzen zwischen Himmel und Erde“[275], also im Sinne der „scholastischen Seelen-Anthropologie“[276] als Knotenpunkt zwischen dem Sakralen und den Gläubigen, neben dem gleichrangigen Hören als zentraler Sinn der Heilsübertragung und Gotteswahrnehmung.[277] Augustinus versteht ‚videre', also das ‚Sehen', als allgemeinen Sinn, bei dem alle anderen Sinne immer mitgedacht werden müssen, durch das göttliche Wahrheit ‚gesehen' und also ‚erkannt' wird.[278] Da Blickbeziehungen allgemein als wechselseitig angesehen wurden und das Gesehene im positiven wie im negativen Sinn unmittelbar auf den Sehenden zurück wirkt, wurde der Inhalt des zu Sehenden problematisiert und das durch Bildwerke Dargestellte instrumentalisiert. Demzufolge formuliert Bernhard von Clairvaux in seiner Schrift *Meditationes vitae christi* die Notwendigkeit des Ansehens von ‚guten' Bildern und das unbedingte Vermeiden von ‚schlechten' Bildern, sowie die fundierte Schulung im Umgang mit dem Blick.[279] So kam es vor allem in der mystischen Frömmigkeitstheorie zu ausgeprägten Theorien über den Gebrauch von Bildern.

Ein frühes Beispiel der bildlichen Darstellung dieser Frömmigkeitstheorie zeigt in einem dreistufigen Modell die französische Handschrift *Livres de l'estat de l'ame*, um 1290, heute in der British Library, London, auf fol. 29r (Abb. 20). Hier folgt der Buße als seelenreinigende Vorstufe die Meditation sowie die ekstatische Schau als

[275] LENTES 2002, S. 179; MARCHAL 2002, S. 310. Man ging allgemein von einer physischen Verbindung zwischen Heiligem und Gläubigen aus; Bernhard von Angers beschreibt in seinem *Liber*, wie er am Glanz der Augen der Andachtsstatue ablesen kann, ob seine Gebete erhört wurden oder auf Ablehnung stießen; vgl. VON ANGERS (ED. 1897), S. 47.
[276] KÜGLER 2000; Sp. 401.
[277] Vgl. MARCHAL 2002, S. 311; KÜGLER 2000; Sp. 401. Das Hören war ursprünglich der hochrangigste Sinn, wird aber mit dem 15. Jh. als gleichrangig mit dem Sehen angesehen; vgl. SCHLEUSENER-EICHHOLZ 1985, S. 934.
[278] Vgl. SCHUNK-HELLER 1995, S. 8. So hebt Gaus hervor, dass im *Thomas-Retabel* verschiedene Sinne angedeutet werden: der Duft von Blumen und Weihrauch, der Klang der himmlischen Musik und der Ausruf des Apostels „Mein Herr und mein Gott“ (Joh 20, 28), das haptische Berührtwerden und Berühren der Wunde; vgl. WALLRATH 2001, S. 178.
[279] Vgl. LENTES 2002, S. 182. Eine Anerkennung der Wirkmächtigkeit von Bildern, im Besonderen der Augen, zeigt sich bei geschändeten Bildwerken, welche nicht immer vollständig zerstört, sondern der jeweils dargestellten Figur die Augen ausgekratzt wurden (manchmal wurde bei ganzfigürlichen Darstellungen auch der ganze Kopf zerstört). Die ablesbare Brutalität gegenüber den Bildwerken verweist direkt auf die hochemotionale Lage des Bildschänders. Als exemplarische Beispiele vgl.: Retabel der Gräfin Mathilde, *Madonna mit Kind*, 1130-1140, Notre-Dame, Beaune (Schlagspuren in den Gesichtern); Albrecht Dürer: *Selbstporträt im Pelzrock*, 1500, Alte Pinakothek, München (Säureanschlag 1988); Leonardo da Vinci: *Mona Lisa*, Musée du Louvre, Paris (Einschuß); Hugo van der Goes: *Anbetung der Könige/ Monforte-Retabel*, um 1470, Gemäldegalerie SMB SPK, Berlin (ausgestochene Augen); *Wandgemälde* der Südwand der Eberler-Kapelle (König mit ausgestochenen Augen), Peterskirche, Basel; Skulptur des heiligen *Laurentius*, um 1480, (hier die Axthiebe im Gesicht sichtbar; keine gezielte Zerstörung der Augen), Historisches Museum - Barfüßerkirche, Basel; Buddha-Statuen von Bamiyan (Sprengung 2001) – Tal von Bamiyan, Afghanistan. Dazu zuletzt BREDEKAMP 2016; HECHT 2014; PAUL 2013; JANZING 2001; RAGUIN 2010; AUZÉPY 2007; BAICU 2006; AHN 2006; BELTING 2002; ROECK 2002, S. 46f.

Bestandteil der Kontemplation. Während der Nonne auf dem ersten Abschnitt oben links durch einen Priester die Beichte abgenommen wird, zeigt der zweite Teil in Leserichtung oben rechts, wie dieselbe Nonne vor einem, auf einem Altar stehenden Andachtsbild der Marienkrönung betet. Im dritten Abschnitt unten links erscheint ihr der Passions-Christus in einer Vision, die durch die typischen Parusiewolken um die Erscheinung herum gekennzeichnet ist. Die Vision Christi ersetzt die zuvor da gewesene Skulptur auf dem Altar und die Bilderfahrung wird hier als Vorstufe der mystischen Visionserfahrung formuliert. Belting sieht die vorgenommene Analogiesetzung durch die Erscheinung des Gnadenstuhls im vierten Teilbild gesichert.[280] In dem damals modernsten Motiv des Andachtsbildes wird die Essenz christlicher Heilsvorstellung in einer einzelnen Darstellungsform offenbar. Der persönliche Dialog wird in den Spruchbändern gezeigt und verdeutlicht den Gehalt der Realpräsenz. Dabei ist zu beachten, dass sich Abbild und Vision frappierend ähnlich sind. Belting zufolge wird „das Verhältnis von Bild und Wahrheit in der Formel gesucht, dass die Wahrheit sich den Menschen in solchen Bildern zeige, die sie verstehen können".[281] Ausschlaggebend ist hier die Form der Wahrnehmung: Die Nonne betet vor dem Bildwerk und schaut es dabei an, wirft sich aber vor der Vision weiterhin betend zu Boden und unterbricht damit den physischen Blickkontakt. Auf Basis der Bilderfahrung finden ihre Vision und ihre Kommunikation mit dem visionären Passions-Christus auf einer metaphysischen Ebene statt, die aufgrund der spirituell-emotionalen Verinnerlichung keine körperlich gebundene Blickbeziehung mehr braucht. Diese verschiedenen Ebenen des Sehens werden auch schon bei Augustinus formuliert. Er unterscheidet körperliches, spirituelles und intellektuelles Sehen, das die Entwicklung der Seele aus ihrer irdischen Existenz hin zur Vereinigung mit Gott begleitet.[282]

Dieses am Beginn der Mystik stehende Beispiel verdeutlicht exemplarisch, in welchem Maße der sachgemäße Bildgebrauch formuliert wurde und welche Bedeutung der Bilderfahrung als heilsvermittelndes Medium beigemessen wurde. Zwar bleibt die Mystik als Theorie in den folgenden Jahrhunderten hinter der alltäglichen Frömmigkeitspraxis zurück und bildet im allgemeinen lediglich das Ideal im Hintergrund,[283] doch gerade für die Kartäuser hatte sie eine entscheidende Basis.

[280] Vgl. BELTING 1990, S. 462.
[281] BELTING 1990, S. 462.
[282] Vgl. ROTHSTEIN 2001, S. 37.
[283] Vgl. BELTING 1990, S. 463.

Das hauptsächliche Interesse war in der persönlichen Erfahrung und Vereinigung mit Gott zu finden.[284] Da so gut wie jeder nennenswerte Kirchengelehrte, aber auch diverse andere Autoren ihre Theorien über Bildgebrauch, Erkenntnistheorie und Heilsübertragung auf die eine oder andere Weise formulierten, gibt es in der Konsequenz keine einheitliche Sichtweise. Daraus lässt sich aber ableiten, dass über Jahrhunderte hinweg diese Themen diskutiert wurden, weil sie in offenkundiger Weise von besonderem Interesse waren.[285] Neben den Texten der Kirchengelehrten konnte eine breitere Leserschaft beispielsweise auf Werke wie *Die geestelike brulocht* von Jan van Ruysbroeck (entstanden um 1335) zurückgreifen, das in mittelhochdeutscher/mittelniederländischer und mittelenglischer Sprache weite Verbreitung fand.[286] Hier wurden beispielsweise die von Augustinus formulierten Theorien über das Sehen thematisiert, aber auch religiöse Lebensweisen – hier ein dreiteiliges Modell, dass ein „begheerlijken leven" zwischen der Vita activa („werkende leven") und der Vita contemplativa („eenen overweselijken, godscouwenden leven") einordnet. Innerhalb der Devotio moderna des 15. Jahrhunderts hatte Ruysbroecks Werk eine besondere Bedeutung, auch wenn es wesentlich früher entstanden ist, sind die meisten Auflagen doch Mitte des 15. Jahrhunderts gedruckt und hauptsächlich von Laien rezipiert worden.[287]

Als „integraler Bestandteil der kulturellen Semantik des Mittelalters"[288] wurde den physischen, äußeren Sinnen, also auch dem Sehen, eine metaphysische, innere Ebene zugesprochen und das Gedächtnis als innerer Bildraum verstanden.[289] Für die Mystiker ist das Ziel des Visualisierungsprozesses in Symbiose mit der Andacht die allgegenwärtige innere Visualisierung Christi als Sinnbild des Heils, dessen ununterbrochene Erinnerung (‚memoria') maßgeblich die Teilhabe des Gläubigen am

[284] Vgl. Kapitel 2 dieser Arbeit zum Orden der Kartäuser.
[285] Vgl. ROTHSTEIN 2001, S. 42.
[286] Vgl. ROTHSTEIN 2001, S. 44. Rothstein zufolge sind 36 Exemplare erhalten, die zwischen 1370 und Mitte des 16. Jh. publiziert wurden, mehrere davon 1450-1460; letzte Auflage 1624.
[287] Vgl. ROTHSTEIN 2001, S. 44f. Für Rothstein ist *Die geestelike brulocht* eine geeignete Vorlage für Maler, aber auch für Auftraggeber, auch wenn er sich von der Annahme der direkten Verwendung distanzieren möchte; seinen Ausführungen zufolge, die sich auf das *Bladelin-Retabel* von Rogier van der Weyden unter dem Aspekt des ‚Sehens und Wahrnehmens' beziehen, sollte es aber mindestens dem Stifter Bladelin bekannt gewesen sein und die mehrfachen Ebenen des Sehens als Thema des Altars vermutlich motiviert haben.
[288] LENTES 2002, S. 180.
[289] Vgl. LENTES 2002, S. 180. Die erste Gegenüberstellung erfolgt bereits bei Ambrosius, der einer der Stiftungsheiligen ist. Vgl. auch SCHLEUSENER-EICHHOLZ 1985, S.964; BELTING 2008, S. 149.

Heilsgeschehen sichern soll.[290] Im Umkehrschluss dazu ist der Blinde, da er durch physische Blindheit auch metaphysisch blind bleibt, von der Gotteswahrnehmung ausgeschlossen und steht daher außerhalb des Heilsgeschehens.[291]
Auch wenn das Ziel des Visualisierungsprozesses ein immaterielles, inneres Bild ist, kommt dem Kunstwerk als materiellem Objekt eine extrem wichtige Bedeutung zu, da es als Initiator fungiert. Der platonischen Tradition verhaftet, kann nach Augustinus nur Gleiches von Gleichem erkannt werden,[292] d. h., dass der Gläubige als Teil der materiellen Welt das materielle Bildwerk als Schnittstelle benötigt. Eine unmittelbare, physische Gottesschau ist nicht möglich, sondern bleibt aus hierarchischen Gründen den Heiligen vorbehalten. So ist auch die Darstellung Christi erst mit der Inkarnation als Mensch möglich, durch seinen menschlichen Körper ist hingegen nicht nur Christus, sondern auch Gottvater auf Basis der Uniformitätslehre der Trinität abbildbar, was in der theologischen Ausdeutung nicht im Widerspruch zum Ersten Gebot steht. Der Heilige, der zwischen dem Betrachter und der Gottheit steht, hat im Bild die Funktion eines Ansprechpartners und Vermittlers und ist somit die Schnittstelle zwischen Sichtbarem (irdisch) und Unsichtbarem (transzendent ergo heilig) und gleichzeitig Garant des Erblickten.

Während ursprünglich analog zu den fünf physischen Sinnen auf fünf metaphysische Sinne[293] verwiesen wurde, geht Thomas von Aquin von vier Sinnen[294] aus, die ferner von seinen Nachfolgern in Anlehnung an die trinitatische Ordnung auf drei[295] reduziert wurden. Diese vier thomistischen Sinne sind auch als dem Erkennensprozess zugrundeliegende Stufen zu werten, der mit der Bildbetrachtung seinen Anfang nimmt:[296] Dieser beginnt mit dem eigentlichen einfachen Sehsinn – ‚sensus proprius et communis' – als Schnittstelle zwischen Außen und Innen. Das erblickte, physisch

[290] Vgl. LENTES 2002, S. 181; HAAS 1999, S. 275, S. 282f; dazu auch MATTL 1999, S. 37.
U. a. Augustinus diskutiert ausführlich die Unmöglichkeit der physischen Gottesschau, die nur durch den Glauben erreicht werden kann und durch das geschulte und innere Auge möglich ist, was jedoch nur Erwählten vergönnt ist. Dazu SCHLEUSENER-EICHHOLZ 1985, S. 946f & S. 959. Zur Thematik des Inneren, der Imagination und Visualisierung in der Mystik: Meister Eckart, Nicolaus CUSANUS (ED. 2005), S. 233-282; im weiteren Sinne über „Sehen im göttlichen Geist": AUGUSTINUS (ED. 2004), S. 431-437.
[291] Vgl. FELDBUSCH 1974 (ED. 1990), Sp. 307f; SCHLEUSENER-EICHHOLZ 1985, S. 484, zur Blindheit: S. 482-592.
[292] Vgl. SCHLEUSENER-EICHHOLZ 1985, S. 938.
[293] Vgl. LENTES 2002, S. 182. Die Analogie der fünf Sinne besteht noch bei Avicenna, Alcher von Clairveaux, Bonaventura, teilweise auch bei Augustinus; vgl. AUGUSTINUS (ED. 1933).
[294] Vgl. LENTES 2002, S. 182f.
[295] Vgl. LENTES 2002, S. 187.
[296] Vgl. VON AQUIN (ED. 1949), S. 92: „Nihil potest homo intelligere sine phantasmate". Vgl. LENTES 2002, S. 182.

greifbare Primär-Bild[297] wird durch den Blick in ein Metaphysisches, Inneres gewandelt, das in das Gedächtnis als innerer Bildraum gespiegelt wird. Die zweite Stufe der ‚phantasia et imaginatio' beschreibt den Zustand, in dem das Bild jederzeit erinnert und somit bewahrt werden kann. Während das Kunstwerk als Primär-Bild Ausgangspunkt für die erste Erkenntnisstufe ist, wird es bereits in der endgültig erreichten zweiten Stufe streng genommen redundant; es behält aber seine Relevanz insofern, als dass die einzelnen Ebenen der Erkenntnisstufen kohärent sind und wiederholtes Anschauen des Bildes diesen Prozess auffrischt und somit verfestigt. Nachfolgend wird das memorierte Bild vom Verstand – ‚vis aestimativa ad appelendum intentionis' – bewertet, interpretiert und weitergehend formuliert im Sinne einer übergeordneten, heilsgeschichtlichen Einbindung. Der Prozess gilt als vollendet, sobald man die Stufe der ‚memoria intellectiva' erreicht hat. Auf Basis einer vollständigen Durchdringung kann das Bild jederzeit und andauernd erinnert, visualisiert, aber darüber hinaus auch erkannt werden, d. h., dass das Bild auch völlig von jeder Form gelöst werden kann, soweit Inhalt und Aussage vollkommen verinnerlicht sind und allgegenwärtig bewusst sind. Dieses Bewusstsein ist ein dauerhaft unbestimmt empfundenes und keines einem aktiven Gedankenprozess unterworfenes.

Thomas Lentes zufolge wird dieser Bildprozess auf Basis der religiösen Umdeutung der Ars memorativa in Form der Lehre der Imago Dei in die gängigen Frömmigkeitsriten übernommen,[298] um „mit dem Bildaustausch [...] die Entsühnung und Heilssicherung des Menschen [zu] gewährleisten".[299] Lentes vertritt dabei die Meinung, dass „die Reichweite des Vertrauens in die Imagination [...] kaum zu überschätzen [ist] [...] [und] dass das gesamte Denken an sie gebunden erschien, Heil und Unheil sich an ihr entschieden und die ethische Lebenspraxis ohne den imaginären Apparat gar nicht vorstellbar war."[300] Dem Bedürfnis des Gläubigen nach unmittelbarer Nähe zu den Heiligen und dem Heilsgeschehen entspricht die Frömmigkeitspraxis der Mystik in der privaten Bildandacht und eröffnet die

[297] Der Begriff des Primär-Bildes (und damit der des Sekundär-Bildes) wird in der Definition von Belting verwendet, d. h. dass es sich beim Primär-Bild um das materiell-physische Objekt und beim Sekundär-Bild um ein im Primär-Bild dargestelltes Kunstobjekt handelt. Vgl. BELTING/KRUSE 1994, S. 61.
[298] Vgl. LENTES 2002, S. 184 & 187ff. Hier finden sich entsprechende Zitate mehrerer Gebetsbücher, die die Bildbetrachtung mit dem ausdrücklichen Ziel des Erkennensprozesses beschreiben und befürworten.
[299] LENTES 2002, S. 190; vgl. dazu HAAS 1999, S. 275.
[300] LENTES 2002, S. 192.

Möglichkeit der persönlichen Einbindung. Hans Belting leitet her, dass die Visionen der Heiligen häufig vor Bildern empfangen werden und damit der Heilige den Inhalt seiner Vision garantiert und durch die Darstellung im Bild dem Gläubigen zugänglich macht.[301] Wie sehr das Bedürfnis nach persönlicher Gotteserfahrung ausgeprägt war und durch die neue Frömmigkeitspraxis der Mystik zur Auslebung kam, zeigen die sprunghaft ansteigenden Erfahrungsberichte über Visionen der Gläubigen mit Beginn und Etablierung der Mystik.[302]

Solche Auffassungen und Wertschätzungen wurden von den Scholastikern und Mystikern bis zum Ende des 15. Jahrhunderts diskutiert, weiterentwickelt und angewendet;[303] auch die Bedeutung der Frauenmystik des 13. Jahrhunderts für die Mystik der Kartäuser im 15. Jahrhundert gilt als belegt[304] und bleibt im christlichen Humanismus weiterhin lebendig. Es ist also gut vorstellbar, dass diese Erwägungen eine Rolle für die programmatische Gestaltung des *Thomas-Retabels* gespielt haben, zumal der inwärts gerichtete Blick auch bei anderen Werken thematisiert worden ist.[305]

In Bezug auf das hier zur Diskussion stehende *Thomas-Retabel* können die vier Heiligen der Heiligenmandorla aufgrund ihrer Blickbeziehungen möglicherweise als Repräsentanten der vier, dem Erkennensprozess zugrundeliegenden Stufen nach Thomas von Aquin gewertet werden. Maria Magdalena wäre demnach eine Art Personifikation der ersten Stufe. Mit ihrem direkten Blick auf das Bild der Christus-Thomas-Gruppe wandelt sie das physische Bild in ein metaphysisches und eröffnet den Erkennensprozess. Die zweite und dritte Stufe – das Erinnern/Bewahren und die Interpretation/Auslegung wird von den beiden heiligen Ambrosius und Hieronymus vertreten; eine logische Konsequenz, wenn man ihre Funktion als Kirchenväter bedenkt. Dass sie sich dabei der Figur des Gottvaters, der nach mittelalterlicher Auffassung als Herr und oberster Liturg korrigierend in die irdischen Traditionen eingreift, zuwenden, ist vollkommen schlüssig. Dass in dieser Reihung der Helena die

[301] Vgl. BELTING 1990, S. 460.
[302] Vgl. BELTING 1990, S. 460.
[303] Vgl. LENTES 2002, S. 193.
[304] Vgl. ACHTEN 1991A, S. 138ff.
[305] Vgl. BELTING/KRUSE 1994, S. 52. Diskusionen wurden zu folgenden Werken geführt: Jan van Eyck: *Paele-Madonna*, Groeningemuseum, Brügge; Rogier van der Weyden: *Bladelin-Altar*, Gemäldegalerie SMB SPK, Berlin; Rogier van der Weyden, Werkstatt: *Pietà*, National Gallery, London; Meister der Maria von Burgund: *Stundenbuch der Maria von Burgund*, Cod. 1857, fol. 14v, Österreichische Nationalbibliothek, Wien; Hugo van der Goes: *Edinburger Flügel*, National Gallery of Scotland, Edinburgh.

‚memoria intellectiva' zufällt, erklärt dann auch ihren nach innen gerichteten Blick[306]. Sie hat das Heilsgeschehen, das sich dem Bildbetrachter in der Hauptgruppe des Retabels offenbart, bereits so stark verinnerlicht, dass sie aus dem Erkennensprozess heraus die letzte Stufe der Erkenntnis erreicht hat und das Primär-Bild nicht mehr anzuschauen braucht. Das Wahre Kreuz, nicht nur Attribut der heiligen Helena, sondern auch als Reliquie dem Altar beigegeben, ist dabei zusätzlich zu den Heiligen an sich Garant der Wahrheit und somit der Richtigkeit der erkannten Bildaussage.
Die Heiligen sind also im wahrsten Sinne Vorbilder für den Gläubigen; nicht nur im Sinne ihres Lebenswandels und ihrer Stärke im Glauben. Sie verweisen hier ganz konkret auf den zu vollführenden Erkennensprozess nach gängiger Frömmigkeitspraxis und visualisieren dem Betrachter seinen Weg der Imagination um dem Heilsgeschehen teilhaftig zu werden.

Die hierarchischen Bezüge zwischen den Heiligen und der Hauptgruppe sind in ihrer Ausformung mittels Nähe und Distanz auffällig. Die Christus-Thomas-Gruppe besitzt eine malerisch stärker definierte Materialität als die Heiligen; der Grad der Charakterisierung und Definition ist bei ihnen stark zurückgedrängt. In ihrer Funktion als Vermittler und ihrer Existenz als Menschen stehen Heilige hierarchisch zwischen dem Betrachter und dem Göttlichen; somit entsteht eine hinterfragungswürdige Diskrepanz, denn wirklich nah sind die Ansprechpartner dem Betrachter hier nicht. Sie werden durch ihre Physiognomie und die räumlichen Verortung vom Betrachter im Vergleich zur Hauptgruppe distanziert. Eine Distanzierung im Sinne einer gewissen Realitätsferne ist allerdings bei genauerer Betrachtung nicht weiter verwunderlich, denn die auf Parusie-Wolken sitzenden Heiligen der Mandorla sind die eigentliche Vision in diesem Bild. Sie erscheinen dem Betrachter und halten ihm die verschiedenen Stufen des Erkennensprozesses vor Augen. Sie folgen damit ungemindert ihrer Funktion als Ansprechpartner und Vorbilder. Eine weitere Merkwürdigkeit offenbart sich, wenn man bedenkt, dass eine Mandorla oder ein sonstiges Kreiselement eine gewisse Vollständigkeit fordert: Die Heiligen umfangen die Hauptgruppe in einer Art, die räumlich ausgerichtet ist. Die Mandorla wird

[306] Der Vollständigkeit halber muss auf die Problematik des inneren Blickes hingewiesen werden. Die Unterscheidung zum gesenkten Blick ist aufgrund der gleichen Erscheinungsweise schwierig. Der gesenkte Blick als Demuts- oder Respektsbekundung, aber auch als hierarchische Unterwerfungsgeste gegenüber dem Herrscher ist ebenso ein weit verbreitetes Thema; dazu LENTES 2002, S. 200ff. Aufgrund der Einbindung der Helena in den Kreis der Heiligen und der sorgfältig inszenierten Komposition des Blickes und der Tafel kann der gesenkte Blick hier ausgeschlossen werden.

nämlich nach oben hin in den Bild-Raum hinein gekippt und unten von den Engeln im Boden verankert und damit an den Betrachter herangerückt. Die Mandorla, also der Kreis der heiligen Gesprächspartner, ist nach unten hin geöffnet und involviert damit den Betrachter. Die Einbindung des Betrachters in das hierarchische System mittelalterlicher Bildprogramme wird durch offene Raumkonstruktionen – unter Umständen in Verbindung mit radialen Kreisstrukturen – zum Ausdruck gebracht, wie es Rothstein für das *Bladelin-Retabel* Rogier van der Weydens hergeleitet hat.[307] Durch die Einbindung eines nicht bildimmanenten Teils vervollständigen sich erst der Kreis beziehungsweise die Mandorla und damit das Altarbild. Der Betrachter-Raum ist demnach Teil der Bildkomposition und mit dem Bild-Raum verbunden. Für die zentrale Fragestellung der vorliegenden Arbeit ergibt sich aus dieser Interpretation eine wesentliche und weitreichende Konsequenz: Wenn der umgebende Raum Teil des Objektes ist und somit in seinem Aussagegehalt ortsgebunden ist, kann eine Analyse ohne eine eingehende Bewertung des Raum-Kontextes niemals den Anspruch einer Vollständigkeit erheben.

Die Person des heiligen Thomas – Exegese und Ikonographie

Das *Thomas-Retabel* bezieht sich auf eine Textstelle des Johannes-Evangeliums (Joh 20, 24-31),[308] bei der – eng mit LK 24, 36-40 verknüpft – Christus am achten Tage nach der Auferstehung dem Jünger erscheint. Thomas, der bei der vorherigen Erscheinung Christi nicht anwesend war und deshalb an den Berichten der anderen Jünger zweifelte, wollte erst an die Auferstehung Christi glauben, wenn er die Wundmale mit eigenen Augen sehen und berühren könne. Christus erschien daraufhin den Jüngern hinter verschlossenen Türen und forderte Thomas auf, die Wundmale zu

[307] Vgl. ROTHSTEIN 2001, S. 42. In Bezug auf Skulpturen vgl. BAXANDALL 1999.

[308] Zusätzliche, allgemeine Schriftquellen zum heiligen Thomas sind in der Legenda aurea, dem Thomas-Evangelium der Apokryphen und den koptischen Thomas-Akten (u. U. ebenfalls als Thomas-Evangelium bezeichnet) zu finden, aus denen sich mehrere ikonographische Darstellungen des Heiligen ableiten, z. B. als Schutzheiliger der Architekten und Bauleute mit dem Winkelmaß als Attribut wie im *Kreuz-Retabel* des Bartholomäus-Meisters, seltener mit getragenen Steinen o. Steinwürfeln. Als Schutzheiliger der Kaufleute und Bankiers wird sein fortwährender Zweifel positiv umgedeutet, da er ‚Wahrheiten' – also auch die ‚Echtheit' des Geldes und von Verträgen – prüft (Verrocchio, *Christus-Thomas-Gruppe* an Or San Michele, Florenz). Besonders in Bildwerken Italiens wird der Zweifel an der Himmelfahrt Mariens bedeutend, die durch die Gürtelspende Mariens bewiesen wird. Die Gürtelreliquie wird in Prato aufbewahrt, weswegen hier ein bedeutsamer *Thomas-Zyklus* zu finden ist. In der Reihung als einer der 12 Apostel wird er zum Zeichen seines Martyriums mit Schwert o. Lanze dargestellt, teilweise auch nur mit Schriftrolle o. Buch; vgl. dazu RECLAM LGH 2001, S. 543-545; APOKRYPHEN (ED. 1998), S. 437-455; LECHNER 1974 (ED. 1990), Sp. 468-475; VORAGINE 1264 (ED. 1986), S. 46-51. Im Folgenden kann nur auf die im *Thomas-Retabel* immanente Quellenlage und Ikonographie eingegangen werden.

berühren, damit dieser „nicht ungläubig, sondern gläubig [sei]! [...] Thomas antwortete und sprach zu ihm: Mein Herr und mein Gott!“ (Joh 20, 27-28).

Die Erscheinung hinter verschlossenen Türen (Joh 20,26) ist nach Thomas von Aquin (um 1224-1274) insofern bedeutsam, als dass sie die Erhabenheit des Auferstandenen verdeutlicht, der über den physikalischen Gesetzen des Raumes steht. Das Motiv der verschlossenen Tür wird in der theologischen Ausdeutung bereits bei Ambrosius von Mailand (339-397) als Christussymbol gedeutet: Die Pforten zum Heil öffnen sich erst beim Kontakt mit den Wundmalen.[309] Die ‚berührbaren‘ (Origenes, 185-ca. 254) ‚Wunden‘ Christi (Albertus Magnus, 1200-1280) gelten als Beweis der Auferstehung ‚in substantia carnis‘ des ‚Passionsleibes‘ (Gregor von Nyssa, 334-394), wie sich bis zu Irenäus (gestorben um 200 n. Chr.) durch das Schrifttum der Kirchengelehrten hindurch zurück verfolgen lässt.[310] Die leibliche Auferstehung Christi als Zeichen der Überwindung des Todes eröffnet dem Gläubigen den Ausblick auf das Heilsversprechen, dass nämlich auch dieser am Tage des Jüngsten Gerichtes von den Toten auferstehen kann.[311]

In der exegetischen Interpretation der Zwei-Naturen-Lehre Christi kommt es bei Augustinus (354-430) zu einer Gleichsetzung von ‚tangere‘ und ‚credere‘ im Thomas-Wunder, denn den menschlichen Leib Christi zu ‚berühren‘ heißt an den göttlichen Christus zu ‚glauben‘, da der physikalischen Berührung eine geistige innewohnt.[312] Somit kommt dem Thomas-Wunder der Status eines Beweises und Glaubensbekenntnisses zu, der in dem Ausruf des Thomas „Mein Herr und mein Gott“ (Joh 20,28) seinen Ausdruck findet. Thomas ist somit nicht nur der Erste, der Christus in seiner ‚göttlichen Natur‘ (Asterius Sophista, 4. Jahrhundert) erkennt, sondern auch der Erste, der ein post-resurgerektisches Glaubensbekenntnis formuliert. Der heilige

[309] Vgl. SCHUNK-HELLER 1995, S. 4, S. 8.
[310] Vgl. SCHUNK-HELLER 1995, S. 6f. Die Exegese ist in erster Linie eine Entwicklungsgeschichte einzelner Interpretationen, die jeweils unterschiedlichen Richtungen folgt. Die Auslegungen auf einzelne Urheber zu beziehen, ist meistens nicht möglich, da unvollständig. Je nach Relevanz des Diskussionsgegenstandes wurden einzelne Aspekte über Jahrhunderte hinweg diskutiert; die hier aufgeführten Kirchengelehrten sind über ihre Patrozinien und Altarreliquien hinaus auch als Personifikationen zu verstehen, die mit dem jeweiligen Kernthema in Verbindung gebracht wurden. Eine wissenschaftlich vollständige Herleitung ist im Rahmen der vorliegenden Arbeit weder sinnvoll noch möglich. Schunk-Heller bezieht sich auf die Publikation von Ulrich Pflugk: *Die Geschichte vom ungläubigen Thomas in der Auslegung der Kirche von den Anfängen bis zur Mitte des 16. Jh.*; es war der Autorin der vorliegenden Arbeit nicht möglich, Einsicht zu erlangen. Da Schunk-Heller wesentliche Fehlstellen bei Pflugk auffüllt, sei es hier erlaubt, mit Sekundärzitaten zu arbeiten.
[311] Vgl. VALDEZ DEL ÁLAMO 2007, S. 35.
[312] Vgl. SCHUNK-HELLER 1995, S. 7.

Thomas ist damit unmittelbares Vorbild für die Glaubenden, denn nach Röm 10,9 und Joh 20,31 wird errettet, wer dieses Glaubensbekenntnis formuliert.
Exegeten wie Thomas von Aquin gehen davon aus, dass der heilige Thomas nicht ‚ungläubig' im Sinne des Wortes war, da der Unglaube in seiner Konsequenz als schwerste aller Sünden jede Verbindung zu Gott und dem Heilsgeschehen unterbunden hätte; der Zweifel des Apostels wird als ein ‚wenig glaubendes' (Cyrill von Alexandrien, um 375/80-444) Hinterfragen der genauen Beschaffenheit der Auferstehung (Ambrosius, 339-397) gewertet, womit die landläufige Betitelung desselben als Ungläubiger Thomas nicht ganz korrekt ist. Als Zeichen der ‚großen Liebe gegenüber dem Menschensohn' (Chrysostomos, 344/49-407) erscheint Christus dem Weggefährten, der durch die Gewissheit der ‚Berührung' den Zweifel überwinden kann, welcher hier weniger als Sünde sondern als „Notwendigkeit der Glaubensüberzeugung"[313] zu werten ist. Damit erfährt der heilige Thomas eine aktive Unterstützung in seiner Gottes-Gläubigkeit durch Christus. Die liturgischen Gebräuche des Thomas-Tages am 21. Dezember und die Homilien Gregors des Großen heben genau diesen Aspekt des heiligen Thomas hervor und feiern ihn als „Glaubenswerkzeug".[314] Thomas ist als einziger fähig, die Auferstehung zu bestätigen. Er ist Zeuge und Bürge des in Christus eingelösten Heilsversprechens, das dem Betrachter noch offensteht und ist somit das Vorbild, das dem Gläubigen den Weg zur Glaubens- und Heilserkenntnis ermöglichen soll, denn „beati, qui non viderunt, et crediterunt": „Gesegnet sind, die nicht sehen und doch glauben" (Joh 20,29).

Mit der theologischen Durchdringung grenzt sich das Erscheinungsbild des heiligen Thomas zunehmend von dem der übrigen Apostel ab. Vor allem ab dem 13. Jahrhundert setzt sich mit „zunehmender Ausschließlichkeit"[315] eine Charakterisierung in Anlehnung an die Physiognomie Christi durch, deren Begründung in der Bezeichnung „Zwilling Jesu" (Joh 20,24) gegeben ist; damit wird der bärtige Typus in der westlichen Tradition zur vorherrschenden Thomas-Ikonographie.[316]

[313] SCHUNK-HELLER 1995, S. 6-11.
[314] VALDEZ DEL ÁLAMO 2007, S. 59ff.
[315] LECHNER 1974 (ED. 1990), Sp. 470.
[316] Vgl. LECHNER 1974 (ED. 1990), Sp. 470. Lechner bezieht sich in seiner Argumentation auf die Thomas-Akten als Quelle der Bezeichnung des Thomas als Zwilling, was aber auch in der Bibel zu finden ist (Joh 20,24).

In der ikonographischen Entwicklung des Thomas-Wunders kommt es frühzeitig zu einer Motivisolierung; durch starke Reduktion auf die beiden Hauptpersonen und wenige Schlüsselsymbole wird die allgemeinverständlich gehaltene Momentdarstellung zuerst aus der Narration, weiter aus der „szenischen Bilderzählung" gelöst und hervorgehoben.[317] Der vollständige Kontext der biblischen Erzählung wird dabei mitgedacht. Die häufig vorkommenden Motivisolierungen werden vor allem in der ab 1300 auftauchenden Andachtsplastik vermehrt aufgegriffen; allgemein bekannt sind Vesperbilder und Christus-Johannes-Gruppen. Die Charakteristika dieser Gattung haben in ihrer Konsequenz für die Christus-Thomas-Gruppen zu einer weiteren Reduzierung geführt. Bettina Keller unterscheidet dabei zwei Typen. Der „ältere Bildtyp" kennzeichnet sich durch eine „szenische Umsetzung" des Thomas-Wunders, bei dem neben Architekturelementen als Verweis auf den Vorgang hinter verschlossenen Türen auch ein oder mehrere Apostel als Zeugen des Geschehens beigegeben werden.[318] Diese Elemente können im „jüngeren Bildtyp" wegfallen, da die Allgemeinverständlichkeit der Szene durch die beiden interagierenden Protagonisten aufrechterhalten wird.[319] Vor allem in der Entwicklung ab 1300 ist diese Art Beiwerk nicht mehr von Bedeutung.[320] Durch Erhöhung von Christus (Abb. 21, 24, 30, 32), bedeutungsperspektivische Verkleinerung (Abb. 22, 26, 29) oder durch verschiedene Unterwerfungsgesten des Apostels (Abb. 25, 26, 28, 34a-43) wird die Hierarchie zwischen den Figuren sowohl im ‚älteren' als auch im ‚jüngeren' Typ verdeutlicht; wenige Ausnahmen bestätigen hier die Regel (Abb. 31-33). Thomas wird dabei in Profil- oder Dreiviertelansicht gezeigt und nähert sich Christus stets mit ausgestrecktem Arm oder erhobener Hand, um die Seitenwunde zu berühren (Abb. 22, 30, 33). Nur selten kommt es in den Darstellungen zu einer tatsächlichen Berührung (Abb. 3a, 3d, 21, 23, 24 27, 31, 33); wenn überhaupt, dann wird nur ein vorsichtiges Tasten mit der Fingerspitze gezeigt. Christus wird frontal zum Betrachter ausgerichtet und der Blick auf die Seitenwunde durch einen erhobenen Arm evoziert. Erst in den späteren Beispielen lässt sich eine durchgehende Verortung der Seitenwunde und damit auch eine Positionierung des heiligen Thomas an der rechten Seite Christi feststellen (Abb. 23-33; in Vergleich mit Abb. 21-22). Die erhobene Hand Christi kann dabei variierend dargestellt werden: der Sprech-

[317] Vgl. dazu KELLER 2009, S. 375.
[318] Vgl. KELLER 2009, S. 375f.
[319] Vgl. KELLER 2009, S. 375f.
[320] Vgl. SCHUNK-HELLER 1995, S. 44.

(Abb. 21), Zeige-, Willkommens- (Abb. 27, 31) oder Segensgestus wird äußerst selten von einem Griff ans Handgelenk (Abb. 28-30, 41; auch Abb. 3a, 3d) abgelöst.

Das erste, in seiner Entwicklung vollständig isolierte Beispiel ist das ottonische Elfenbein-Diptychon mit dem Thomas-Zweifel und der Gesetzesübergabe an Moses aus der Zeit um 990 in der Berliner Skulpturensammlung (Abb. 24).[321] Hier zeigt sich bereits aus der Konzeption der Hierarchisierung beider Protagonisten zueinander die Anlage von Thomas als „Repoussoirfigur“,[322] wie wir sie auch in gemilderter Form im *Thomas-Retabel* vorliegen haben. Bettina Keller arbeitet heraus, dass der heilige Thomas analog zu Moses „seine Erkenntnis von oben“, „aus den Händen Gottes erhält“.[323] Hartmut Krohm sieht die antikisierenden, spannungsvollen Körper eher zur „göttlichen Offenbarung “ ‚hinaufstreben‘.[324] Stefan Trinks hebt das mühevolle Erklimmen des Apostels hervor, der gleichsam Halt suchend und die Wunde berührend die ganze Dramatik und Spannung des Momentes darzustellen vermag.[325]
Die wohl berühmteste Christus-Thomas-Gruppe, die Vasari als Beispiel echter „Vollkommenheit“ beschreibt, wurde von Andrea del Verrocchio zwischen 1476 und 1483 für die Mercanzia-Gilde geschaffen und an der Fassadennische Or San Micheles in Florenz aufgestellt (Abb. 32).[326] Obwohl sie zeitnah zum *Thomas-Retabel* entstanden ist, wird sie kaum als Vorbild hergehalten haben. Zum einen ist eine Bezugnahme nicht nachweisbar, zum anderen ist die Anlage der Figurengruppe völlig unterschiedlich gearbeitet. Die *Christus-Thomas-Gruppe* Verrocchios zeichnet sich durch eine gewisse Gleichstellung der Protagonisten aus. Christus wird in der Art des älteren Typus aufrecht und beinah frontal zum Betrachter stehend und mit erhobenem Arm leicht aus der Mittelachse nach rechts geschoben. Der heilige Thomas, von der Grundanlage als Spiegelbild konzipiert, wendet sich gerade mit den erhobenen Schwurfingern in einer wunderbaren Drehung der Seitenwunde zu, der seine ganze Aufmerksamkeit gilt. Hierarchisierungsgesten, wie eine bedeutungsperspektivische Verkleinerung des Thomas oder eine Erhöhung des Christus beispielsweise durch ein Podest oder einen Hügel, fallen vollkommen weg. Lediglich die Körperdrehung ins Profil und die Positionierung von Thomas etwas außerhalb der Nische lassen neben

[321] Vgl. KELLER 2009, S. 376. Zink sieht hier eine typologische Bezugnahme; vgl. ZINK 2003, S. 35.
[322] KELLER 2009, S. 376; auch TRINKS 2002, S. 36.
[323] KELLER 2009, S. 377.
[324] Vgl. KAT. BERLIN 2007, S. 12f; auch TRINKS 2002, S. 34.
[325] Vgl. TRINKS 2002, S. 35.
[326] Zu Verrocchio vgl. BUTTERFIELD 1997. Zur Christus-Thomas-Gruppe im Speziellen vgl. BECK/BÜCKLING/LEIN 1996 mit besonderer Berücksichtigung des Artikels von SCHUNCK-HELLER 1996.

dem fehlenden Heiligenschein erkennen, dass zwischen den beiden Zwillingen ein hierarchischer Unterschied besteht.

Im Bereich der Bauplastik findet sich dieses Thema schon im 13. Jahrhundert auch nördlich der Alpen wieder.[327] Die Thomaskirche in Straßburg zeigt im Tympanonfeld, in einen *Thomas-Zyklus* eingebunden, eine Christus-Thomas-Gruppe mit zwei Zeugen (Abb. 30). In Profilansicht nähert sich hier Thomas Christus von links, stützt seine linke Hand auf das linke Knie und hat das rechte Bein angewinkelt, als wäre er im Begriff niederzuknien. Sein ausgestreckter rechter Arm wird dabei von der rechten Hand Christi ergriffen, der die Schwurfinger des Thomas an seine Seitenwunde führt, die er mit der Linken entblößt. Die Körperdrehung Christi verdeutlicht die Momentaufnahme. Der Unterkörper ist von Thomas abgewendet, der Oberkörper dreht sich in die Frontale während der Kopf Thomas zugewendet ist. Die körperliche Anlage des Straßburger Thomas ist der des Kölner Thomas vergleichbar, nur dass jener aus dem *Thomas-Retabel* eine stärkere Verschraubung des Körpers aufweist und stilistisch weiter entwickelt ist. Eine weitere und sehr wichtige Kohärenz ist der Griff ans Handgelenk. Das Straßburger *Thomas-Wunder* ist also von der Semantik her mit einem ikonographischen Vorbild für das *Thomas-Retabel* vergleichbar, inwieweit der Meister des Bartholomäus-Altars oder auch der Auftraggeber Kenntnis von der Thomas-Kirche haben erlangen können, ob durch eigene Reisen und somit einer direkten Kenntnis oder lediglich durch zeichnerische oder auch nur mündliche Überlieferung, ist diesbezüglich unbekannt. Zudem ist Straßburg ein frühes nordalpines Beispiel, in dem die neutestamentarische Szene in ein in sich geschlossenes Bildfeld eingeordnet wurde.[328] Es ist weder über die ganze Fassade verteilt noch in den vollständigen Zyklus eingebunden, stellt aber den Übergang zur eigenständigen Darstellungsform dar. Die Thomas-Zyklen sind vor allem in Frankreich und Italien zu finden. Während in Italien der große *Thomas-Zyklus* in Prato durch die Gürtelreliquie Mariens begründet ist, sind die französischen Zyklen nicht an Reliquien gebunden und finden sich an bedeutenden Kathedralen, wo als Teil der Vita des Heiligen auch gelegentlich die Szene des Thomas-Wunders mit eingebunden wird, aber nie vollkommen eigenständig ist.[329] Im Gegenzug dazu haben sich in Kloster

[327] Im Bereich der Bauplastik sind keine Beispiele vor 1200 nachweisbar; dazu ZINK 2003, S. 116.
[328] Vgl. ZINK 2003, S. 116.
[329] Neben sogenannten Thomasschalen (Taufe) gab es in den Kathedralen von Bourges, Chartres, Poitiers, Semur-en-Auxois und Tours Tomaszyklen: in Chartres (1210-1215) wurde das neutestamentarische Thomas-Wunder in den Heiligenzyklus der Legenda aurea in Fenster 23

Wienhausen zwei besondere Beispiele erhalten: Als isoliertes Motiv wird das Thomas-Wunder als Teil eines Zyklus des Leben Jesu einmal auf einem Bildteppich von etwa 1380 (Abb. 34a-b) und zum anderen auf dem Gehäuse eines Heiligen Grabes (Abb. 35a-b) erhalten.

Ein weiteres elsässisches Beispiel ist im *Chronicon pontificum et imperatorum Cod. Pal. germ. 137* von 1460 auf fol. 141v zu finden (Abb. 36). Die heute in Heidelberg aufbewahrte Chronik wurde in Niederalemannisch verfasst und stammt von Martinus Oppaviensis aus der Werkstatt Diebold Lauber in Hagenau. Unter der Überschrift „Do Thomas in gottes wunden greyff" in roter Farbe wird die Christus-Thomas-Gruppe wieder mit einem Griff ans Handgelenk dargestellt. Genau wie hier gibt es auch in den Armenbibeln Darstellungen des Thomas-Wunders. Ein Beispiel einer Biblia pauperum, ebenfalls mit dem Griff ans Handgelenk, ist im Codex *Cod. Pal. Germ. 438* zu sehen (Abb. 37). Der Codex ist ein Sammelband (Miscellany) aus sieben Blockbüchern und einer Handschrift; der Teil der *Biblia pauperum* (*fol. 111v-128r*) in lateinischer Sprache stammt wohl aus der oberrheinischen Kurpfalz und ist etwa 1440-1450 entstanden.[330] Für die Darstellung des Thomas-Wunders auf fol. 126v genügen die beiden Protagonisten Thomas und Christus, wobei letzterer auch hier in rotem Tasselmantel und mit Siegesfahne nach dem Handgelenk des Thomas greift. Die Besonderheit liegt hier weniger in der Darstellung des Thomas-Wunders, auch wenn sich eine gewisse Konvention der Ikonographie erkennen lässt, sondern in der Einbindung des Einzelmotivs in die Typologie. Als Antitypus (sub gratia) wird die Darstellung von Christus und Thomas durch eine zeichnerische Rahmung, die formal

---

eingebettet (Fensterplan nach CVMA; linkes Fenster in der ersten Apside auf der Nordseite des Chorumgangs; Thomas-Wunder später dem Zyklus hinzugefügt, aber wohl noch im 13. Jh.; vgl. ZINK 2003, S. 84-100); ebenso in den Vitenzyklus eingebunden ist das Thomas-Wunder im Tympanonfeld des Nordquerhausportals der Kathedrale von Semur-en-Auxois (um 1240-1250; 2. Register links; vgl. ZINK 2003, S. 123-132); in Poitiers befindet sich das Thomas-Wunder im Tympanon des südl. Westportals; Teil einer dreiteiligen Portalanlage bestehend aus Marienportal, Weltgerichtsportal, Thomasportal, darunter in den Archivolten jeweils die Törichten und Klugen Jungfrauen (um 1250; zur Programmatik vgl. SAUERLÄNDER 1970, S. 186f; dazu allg. ZINK 2003, S. 116-123); in Tours (Mitte – 2. Hälfte d. 13. Jh.) ist das Thomas-Wunder in einem Sechspass des nördl. Obergaden, ebenfalls in einen Zyklus eingebunden (vgl. ZINK 2003). Daraus leitet sich die Beobachtung ab, dass es in Frankreich zur Zeit der Gotik keine autonome Darstellung des Thomas-Wunders gibt, sondern die Darstellung jeweils als Teil der Vita des Thomas dargestellt wird, die den Gedanken der Missionierung (Indiens) (ZINK 2003, S. 150) bzw. der Bedeutung des Glaubens (ZINK 2003, S. 151) hervorhebt.

[330] Vgl. ZIMMERMANN 2007, S. 1-4. Der Erforschung von mittelalterlichen Sammelbänden (Miscellanies) widmet sich das Projekt „Cities of Readers. Religious Literacies in the Long Fifteenth Century" (2015-2019, Projektleitung Prof. Dr. Sabrina Corbellini, Prof. Dr. Bart Ramakers, Rijksuniversiteit Groningen) mit dem Teilprojekt 2 „Reading, Writing, Collecting: Miscellanies and Private Libraries". Im Rahmen des Teilprojektes 2 entsteht die Doktorarbeit von Johanneke Uphoff (Groningen), die Teile ihrer Forschungsergebnisse u. a. auf dem International Medieval Congress, Leeds 2015 und 2016 präsentierte. Für Diskussionen sei ihr und dem Projektteam herzlich gedankt.

mit einer Monstranz vergleichbar ist, in der Mitte der Seite hervorgehoben. Links schließt sich als Typus (sub lege) die Berufung Gideons durch den Engel als Richter und damit Erretter des Volkes Israels an das Hauptbild an (Ri 6,11-8,35). Rechts wird als Typus (ante legem) Jacob gezeigt, der mit dem Engel ringt (Gen 32, 23-33). Vervollständigt wird die Typologie durch die vier Propheten in den Ecken, diversen Inschriften im Bildbereich und erläuterndem Text unterhalb davon. Die typologische Zusammenstellung der einzelnen Bibelszenen thematisiert das in Christus eingelöste Heilsversprechen, dessen Präfiguration im Alten Testament auf die Errettung der wahrhaft Gläubigen durch Gott gelegt wird und sich am Thomas-Wunder manifestiert. Das Buch der Richter ist von einer mehrfachen Abwendung des Volkes Israel von Gott gekennzeichnet, das aber, dem Reuigen Sünder gleich, durch die Rückbesinnung (ergo Reue) in der Not errettet wird. Gideon – als einer der Richter – führt das Volk Israel durch die Not (Bedrohung durch die Midianiter) zurück in den Schoß Gottes, so wie Thomas durch Christus und die Berührung der Wundmale zurück zur Gnade und zum Heil findet. Dabei mit Gott zu ringen (Jacob ringt mit dem Engel), beziehungsweise im übertragenen Sinne gegen sich selbst, ist aber keine Sünde, sondern die Notwendigkeit der eigenständigen Glaubensüberzeugung, wie von Kirchengelehrten für Thomas hergeleitet.
Gleicher Art ist auch das niederländische Beispiel *Conu[er]si ab ydolis per predicacione[m] b[ea]ti johannis drusiana [et] cet[er]i* von 1465-1470, nur dass hier auf fol. 80v Christus die Hand erhebt und nicht nach der Hand des Jüngers greift (Abb. 38). Vom Hoch- bis zum Niederrhein haben sich verschiedene Darstellungen in den Exemplaren der *Biblia pauperum* erhalten, die zwischen 1440 und 1518 datiert werden (Abb. 39-42).[331]

Als Seitenthema zeigt sich die Darstellung des Thomas-Wunders auf einer erhaltenen Tafel aus der Nachfolge von Konrad Witz (Abb. 43): Wallrath merkte hier bereits die Nähe der Christus-Thomas-Gruppe zu der des *Thomas-Retabels* an:[332] Wieder greift Christus mit Siegesfahne und Tasselmantel angetan nach dem Handgelenk des Thomas. Dieser, ebenfalls im Niederknien begriffen, penetriert die Seitenwunde mit den Fingerspitzen der Schwurfinger. Das Thomas-Wunder wird neben einem

[331] Die Verbreitung der Biblia pauperum ist im gesamten mitteleuropäischen Kulturkreis in fast allen Mundarten gegeben; hier wurden aus Gründen der Vergleichbarkeit nur die rheinischen Beispiele aufgeführt.
[332] Vgl. WALLRATH 1955, S. 177f.

„Fürbittbilde“[333] gezeigt: Vor dem thronenden Gottvater knien Maria und Christus nieder und verweisen auf die Gnadenmittel. Maria bringt ihre entblößte Brust dar, um darauf hinzuweisen, dass sie den Gottessohn nicht nur geboren, sondern an ihrer Brust genährt hat[334] und Christus weist als Schmerzensmann auf die Seitenwunde, um auf seinen Leidensweg und Kreuzestod zu deuten;[335] beide wollen den göttlichen Richter milde stimmen, fordern eine Gegenleistung ein und leisten damit Fürbitte für die zu erlösenden Menschen. Das Thomas-Wunder wird hier Teil eines Gnadenbildes.

An diesen Beispielen lässt sich ablesen, wie sehr die Darstellung des Thomas-Wunders im 15. Jahrhundert von der Motivisolierung bestimmt wurde. Gleichzeitig fällt auf, dass das Bildthema in Handschriften weit verbreitet war und einen hohen Bekanntheitsgrad besaß. Dennoch taucht das Motiv nicht in Stundenbüchern auf[336] und bleibt als zentrales Motiv in der Tafelmalerei eine extreme Ausnahme. Im Bereich der Bildprogramme von Retabeln ist das *Thomas-Retabel* sogar das einzige seiner Art und muss daher in seiner Besonderheit nochmals hervorgehoben werden.

Die Christus-Thomas-Gruppe als Andachtsskulptur

Die Hauptgruppe steht auf formaler, bildkompositorischer Ebene im Zentrum der Betrachtung; sie wird mit der Positionierung auf dem halbrunden Podest an den Betrachter herangeschoben und durch das Prinzip der Rahmung weiter hervorgehoben. Die konzentrische Anlage aus Astwerk, Goldgrund, Heiligenmandorla und Aureole inszeniert die im Mittelpunkt stehende Christus-Thomas-Gruppe. Gleichzeitig erfolgt im Ansatz eine innere Verschraubung der Protagonisten. Der in sich gedrehte Körper des Thomas, der fast schon einer Figura Serpentinata vergleichbar ist, wird dabei räumlich vom Körper Christi umfangen und ist daher ebenfalls beinahe einem Spiralmotiv vergleichbar. Unter Berücksichtigung der Ikonographie des Thomas-Wunders ist die Christus-Thomas-Gruppe als eigenständige Darstellung zu werten. Der Aspekt des Skulpturalen ist in der Forschungsliteratur immer wieder hervorgehoben worden: Von der Plastizität der Vergleichswerke, wie dem *Kreuz-Retabel*, über die implizierte Realität der gemalten Grisaille als Skulpturen, die im

[333] WALLRATH 1955, S. 177.
[334] Vgl. BANDMANN 1974 (ED. 1990), Sp. 336f.
[335] Vgl. LEGNER 1974 (ED. 1990), Sp. 419.
[336] In den Stundenbüchern wird Thomas, wenn überhaupt, nur in der Reihung mit den übrigen Aposteln berücksichtigt. Beispiele finden sich u. A. in dem *Stundenbuch der Katharina von Kleve*, um 1440, MS M. 917, pp. 221 und dem *Gebetbuch der Anne de Bretagne* von 1492-1495, fol. 4r (ganzseitige Illuminierung mit Thomas und dem Propheten Hosea); beides Pierpont Morgan Library, New York.

Sinne des „transformativen Sehens“[337] auf die Innentafeln gespiegelt werden und die Anlehnung der Malerei an eine Dreidimensionalität, Realitätsnähe im Aussehen der Hauptfiguren und die Kompaktheit der Körper, unterstreichen die These, dass es sich bei der Christus-Thomas-Gruppe um eine gemalte, polychrome Skulptur handelt.

Damit wird der Blick auf eine Gattung eröffnet, die den Vergleich des *Thomas-Retabels* mit einer kleinen Gruppe von Christus-Thomas-Gruppen aus dem Bereich der Andachtsskulptur eröffnet und die sich heute in verschiedenen Museen erhalten haben. Ein Beispiel einer *Christus-Thomas-Skulptur* im Badischen Landesmuseum Karlsruhe (Abb. 45), die etwa zeitgleich entstanden sein muss, zeigt eine frappierende Nähe zu der Christus-Thomas-Gruppe im *Thomas-Retabel*. Anlage, Körpersprache und -drehungen, Gewandfalten und sogar die Physiognomie weisen eine so starke Ähnlichkeit auf, dass mit Sicherheit von einer unmittelbaren Bezugnahme ausgegangen werden kann. Ganz anders ist dagegen die Christus-Thomas-Gruppe aus der Mitte des 14. Jahrhunderts aus der Thomas-Kirche in Landerzhofen gearbeitet (Abb. 46). Hier sitzen beide Protagonisten nebeneinander.[338] Weitere Gruppen haben sich in Aachen (Abb. 47) und Nürnberg erhalten und verdeutlichen die Eignung des Bildthemas als Andachtsmotiv.

Als „Prototypen“[339] der Andachtsskulptur gelten die um 1300 aufkommenden Christus-Johannes-Gruppen. Aus der biblischen Erzählung des Letzten Abendmahls wird in vergleichbarer Weise der Moment, in dem Johannes Evangelista an der Brust Christi ruht, als Motiv isoliert. Das „Nebeneinander“ der Figuren wird dabei zu einem „Zueinander“[340] der Personen und die „mittelalterliche Bildvorstellung gleichsam ins Private“[341] übersetzt. Die 25 erhaltenen Christus-Johannes-Gruppen, die fast allesamt aus dem deutschsprachigen Raum und aus dem 14. bis 15. Jahrhundert stammen, zeigen jeweils den Jünger schlafend an der Brust des Herrn: Mit dem Kopf an der Pectus domini schläft Johannes den Schlaf der Gerechten.[342] Die Pectus domini gilt bei Origenes und Augustinus als Quell des Lebens, womit Johannes in der mystischen Formulierung der Bildidee zum Vorbild des kontemplativen Lebens und zum

[337] MÖHLE 2004, S. 151.
[338] Vgl. AUSST. KAT. 2001, S. 418.
[339] SUCKALE 1977, S. 177.
[340] HAUSSHERR 1964, S. 133.
[341] Vgl. HAUSSHERR 1975, S. 79.
[342] Vgl. HAUSSHERR 1975, S. 81; HAUSSHERR 1964, S. 140-145.

moralischen Vorbild für den Gläubigen wird.[343] Christus-Johannes-Gruppen, wie jene aus St. Katharinental (Abb. 48) oder auch die Berliner Gruppe (Abb. 49) zeigen dabei die bei der Umarmung der Protagonisten jeweils rechten Hände von Christus und Johannes ineinandergelegt; dieses aus der Spons-sponsa-Ikonographie herrührende Symbol der Dextrarum iunctio hebt den Aspekt des Bündnis-Versprechens des Jüngers mit Gott/Christus hervor.[344] Wie sehr der Vorbildcharakter des Jüngers und die Verschmelzung des Betrachters mit diesem angestrebt wurde, verdeutlicht die Vision, in der Gertrud von Helfta (1256-1302) von Johannes an die Seite Christi geführt wird, um es Johannes gleichzutun und ebenfalls an der Pectus domini zu ruhen.[345] Reiner Haussherr erfasst in seinem Artikel von 1964 die Vorgänger-Funktion der Christus-Johannes-Darstellungen in der „allegorisch-typologisch oder moralisch“[346] kommentierten Bible Moralisée, merkt aber in seinen Schlussfolgerungen an, dass diese nicht als unmittelbare „Quellen des deutschen Andachtsbildes“ anzusehen sind, sondern auf einer eigenständigen Bildidee ruhen.[347] Es ist daher möglich, dass ein ähnliches Verhältnis der Christus-Thomas-Skulpturen zu den genannten Vorläufern aus den Handschriften vorliegt und sich die Christus-Thomas-Gruppen wohl eher aus der Bildidee der Andachtsplastik mit den Christus-Johannes-Gruppen entwickelt haben könnte.

Der Ausdruck des „Seelischen“[348] findet in der Andachtsplastik zu einer Form, die das persönliche Verhältnis des Gläubigen zum Schöpfer hervorbringen und fördern soll. Die Bildidee der Christus-Johannes-Gruppen, die vorrangig aus dem Bereich der Frauenklöster stammen und damit zur Frauenmystik gehören, lösen sich erst mit der Zeit aus diesem Kontext heraus und sind im 15. Jahrhundert nicht nur im klösterlichen und kirchlichen Umfeld zu finden, sondern auch in den privaten Haushalten in Form

[343] Vgl. HAUSSHERR 1975, S. 90; HAUSSHERR 1964, S. 141-145.
[344] Vgl. HAUSSHERR 1975, S. 85-91. Haussherr merkt an, dass es keine kanonische Grundlage für die Motive der Umarmung und Dextrarum iunctio gibt, somit der Bündnis-Gedanke und die Intimität der Umarmung Teile einer mystischen Bildidee sind; vgl. ebd., S. 88.
[345] Vgl. HAUSSHERR 1975, S. 98. Haussherr gibt zu bedenken, dass dieses Beispiel außerhalb des Verbreitungskreises und zudem früher als die Entstehungszeit der Johannes-Christus-Gruppen steht, aber dennoch in diesem Kontext gedacht werden kann. Predigten, wie jene von Geert Grote (1340-1384, Utrecht), formulieren diese Form der ‚Verschmelzung‘ als ein innerliches ‚Spüren‘ Gottes, das durch Andacht und Frömmigkeitspraxis hervorgebracht werden soll; vgl. GROOTE (ED. 1401), fol. 35r-41r. Engl. Übersetzung aus dem Mittelniederländischen in: VAN ENGEN 1988, S. 92-97; auch abgedruckt bei SHINNERS 1999, S. 326-331.
[346] HAUSSHERR 1964, S. 134.
[347] Vgl. HAUSSHERR 1964, S. 148. Hier drängt sich geradezu der Vergleich mit den typologischen Blockbüchern den Bibliae pauperum und dem Verhältnis dieser mit den Christus-Thomas-Gruppen auf.
[348] Zitat Pinder bei HAUSSHERR 1975, S. 80, FN 8: „A. a. O, S. 92“; Quellenangabe ist im Original nicht rekonstruierbar.

erschwinglicher Devotionalien eine Selbstverständlichkeit.[349] Dass sich der Gläubige nicht nur in die Figur und Person des Johannes hineindenkt, sondern in der Unio mystica selber zum Jünger an der Pectus domini werden soll, ist wesentliches Ziel der mystischen Andachts- und Frömmigkeitspraxis.[350] Die tugendhafte, minnende Seele findet über die kontemplative Unio zum Herrn und damit zum Quell des Lebens (Abb. 50).[351] Die Liturgie und die mystischen Johannestexte heben die „familiaritas des Jüngers Johannes mit Christus", die ihn zum kontemplativen Vorbild macht, hervor.[352] Da dies auch für den Zwilling Thomas gelten kann, bedeutet dies für die Christus-Thomas-Gruppen, dass hier die gleiche kontemplative Funktion möglich ist. Sich in den zweifelnden Thomas hineinzudenken und als Betrachter – dem Thomas gleich – den eigenen Zweifel zu überwinden, das Glaubensbekenntnis zu formulieren und damit des Heils teilhaftig zu werden, ist, genau wie bei den Christus-Johannes-Gruppen, ein gut denkbarer Ansatz der Kontemplation vor den Christus-Thomas-Gruppen.

Die Parallele des zweifelnden Thomas zum per se sündigen, aber dennoch gläubigen Menschen wird den Gleichsetzungsprozess des Kontemplierenden[353] vereinfacht haben, da Thomas ebenfalls zu der Gruppe der Reuigen Sünder gehört. Das Bildthema findet zwar erst im Zuge der katholischen Reformation zu seiner Blütezeit, ist aber in den Jahrhunderten zuvor nicht weniger wichtig, da die bußfertige Umkehr vom sündigen Lebenswandel wesentlicher Teil vieler Heiligenviten ist; die Heiligen Petrus, Maria Magdalena und Dismas stehen dabei in einer „älteren Tradition [...] der ‚ars moriendi'".[354] Somit ist es nicht weiter erstaunlich, dass sich im Bereich der Andachtskunst weitere entsprechende Gruppen erhalten haben; zu den bekannteren Beispielen gehören beispielsweise Christus-Magdalenen-Darstellungen, ein nahezu unbekanntes Beispiel, aber von der Darstellung mit Christus gelöst, ist die süddeutsche Paulus-Jakobus-Gruppe aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, heute im Depot des

[349] Vgl. Ausst. KAT. 2000.
[350] Vgl. dazu PANOFSKY 1927, S. 266: „[...] von der uns sogar ausdrücklich bezeugt ist, wie sehr sie das religiöse Bewußtsein zur Selbstidentifikation mit dem Darstellungsinhalt erregte [...]"; vgl. auch SUCKALE 1998 (ED. 2005), S. 148: Suckale beschreibt die Verschmelzung der Bildrealität mit der Betrachterrealität u. a. durch die Verwendung von Echthaarperücken für Skulpturen.
[351] Die Einswerdung des Gläubigen mit dem Jünger und der darin ermöglichten Vereinigung mit Christus wurde in besonderer Form in der sogen. Johannes-Minne formuliert; vgl. dazu ZUNKER 2000; HAUSSHERR 1975; HAUSSHERR 1964.
[352] HAUSSHERR 1975, S. 90.
[353] Vgl. hierzu NOLL 2004, S. 300f; TRIPPS 1996, S. 160f.
[354] TSCHOCHNER 1976, S. 414f; unter Berufung auf *Ink. 2.D.29*, Wien, Österreichische Nationalbibliothek.

Bodemuseums (Abb. 51). Die beiden Apostel werden schlafend dargestellt, was auf eine Isolierung der Dargestellten aus der Erzählung des Gebets am Ölberg im Garten Gethsemane schließen lässt (Mt 26, 36-46) und als Andachtsplastik auf Mt 26, 41b anspielt: „Der Geist ist willig, aber das Fleisch ist schwach", denn sie schliefen, als sie mit Christus wachen sollten. Nach der Erzählung fehlen hier Christus und Johannes; die Bearbeitung der heute holzsichtigen Skulptur zeigt keinerlei Anzeichen, dass sie einst in einen Kanon von Figuren eingebunden war.[355] Entweder als eigenständige Gruppe oder in der Einbindung als Teil einer Ölberg-Gruppe wird hier der Schlaf der Apostel als Verfehlung thematisiert.

Die Zielsetzung der mystischen Andachtskunst erfordert nicht nur das Vorbild des Heiligen, dem der Gläubige nacheifern kann, sondern benötigt eine direktere Identifikationsmöglichkeit. In der kontemplativen Andacht vor dem Bild offerieren die verschiedenen Bildformen im Allgemeinen,[356] sowie die genannten Heiligen im Speziellen eine besondere Form der Zugänglichkeit. Bei den Reuigen Sündern liegt der Zugang in besonderem Maße in deren Verfehlungen und der ihrer Umkehr und Sühne, die ihre Menschlichkeit hervorhebt und damit die im Menschen begründete Fehlbarkeit thematisiert. So wie der Heilige seine Sündhaftigkeit überwand und durch Umkehr und Reue wieder zur Gnade Gottes finden konnte kann dies auch den Gläubigen zuteilwerden.

Dass die Fehlbarkeit positiv verklärt werden kann, zeigt sich am heiligen Thomas, denn in der Exegese wird der Glaubenszweifel als Notwendigkeit zur Glaubenserkenntnis angesehen. Das Berühren der Seitenwunde ist dabei der Schlüsselmoment: Mit der Berührung tritt die Gotteserkenntnis und damit die Teilhabe am Heilsmysterium ein. Dass in der Andacht der Betrachter durch die Contemplatio und die Unio auf einer metaphysischen Ebene selbst zum Thomas werden soll/werden

[355] Die Skulptur selbst gibt keinerlei Anlass, eine dazugehörige Gruppe anzunehmen. Eine stilistisch vergleichbare Gruppe, die sich als Gegenstück anböte, ist nicht bekannt. Ganz so abwegig ist der Gedanke allerdings nicht, wie sich bei Suckale in Bezug auf Christus-Johannes-Gruppen, für die sich als Pendant eine Johannes d. Täufer–Skulptur in manchen Fällen nachweisen lässt; vgl. dazu SUCKALE 1977, S. 178. Dank gilt hier dem ehemaligen Leiter der Restaurierung im Bode-Museum Bodo Buczynski (Berlin) für den Zugang zu Unterlagen und zum Objekt im Depot.

[356] Vgl. dazu PANOFSKY 1927, S. 266: Panofsky beschreibt die Entwicklung vom Kruzifixus zum Schmerzensmann und von der Madonna zur Pietà als „[...] Darstellungen [...], in denen das zeitlos-undurchdringliche Dasein der Gottheit durch menschlich ergreifende, weil menschlich ergreifbare, Regungen gleichsam aufgelockert wird und dadurch in eine der kontemplativen Versenkung zugängliche Bewegung gerät."; ebd. S. 283f, hier unter dem Aspekt der Empathie gegenüber der Bildformel des Schmerzensmannes. In Bezug auf das Berliner Diptychon auch TRINKS 2002, S. 37.

kann, ist zwar logische Konsequenz des Bildthemas, zeigt sich aber an einem ganz anderen Andachtsmotiv mit besonderer Eindringlichkeit. Einige Vesperbilder, also das Motiv der trauernden Muttergottes, die den toten Sohn auf ihrem Schoß hält und beweint, inszenieren die Seitenwunde auf eine Weise, in der sie nicht nur im Mittelpunkt der Darstellung steht, sondern auch physisch benutzt werden konnte. Vor allem in den deutschen Vesperbildern werden tiefe und große Wunden gezeigt.[357] Eines der prägnantesten Vesperbilder, deren liturgische Einbindung diesbezüglich nachgewiesen wurde ist das Bonner *Roettgen-Vesperbild* (Abb. 52, um 1360): Die fünf Wunden Christi werden von den Blutstropfen geradezu inszeniert. Die Blutstropfen verschmelzen in der Entwicklung der Vesperbilder immer mehr mit Weintrauben, womit hier eine klare eucharistische Einbindung in die Liturgie des Abendmahls verfolgt wird.[358] Die Seitenwunde ist in der Frontalansicht der Skulptur im Mittelpunkt und durch ihre Größe, Definition, Tiefe und Bearbeitung augenfälliges Zentrum des Bildthemas. Eine wesentlich größere Seitenwunde zeigt das *Vesperbild* aus der Sammlung Seeon von ca. 1440 (Abb. 53). Der Betrachter konnte in der Frömmigkeitsübung tatsächlich in die Wunde hineingreifen und so – dem heiligen Thomas gleich – zum Heil und zur Erkenntnis gelangen. Eine deutlichere Imitation des Thomas wird physisch kaum möglich gewesen sein, auch wenn das Bildmotiv des Vesperbildes den heiligen Thomas nicht thematisiert. Wie sehr Bildwirklichkeit und Realwelt dabei ineinander verschwimmen konnten, zeigt sich an den handelnden Bildwerken; so gibt es ‚real' weinende Marien in den Vesperbildern (unter anderem in Köln), ‚real' blutende Christus-Figuren – manche mit Echthaarperücken, Kruzifixe mit beweglichen Armen und die vielen anderen Bildformen dieser Kategorie.[359] Zusammenfassend ist es nicht nur auf inhaltlicher Ebene, sondern auch auf formaler Ebene, die verschiedentlich angesprochen wurde, möglich, dass es sich bei der

[357] Vgl. GRAVENKAMP 1948. Im Gegenzug zeigt sich bei den französischen Beispielen, dass die Seitenwunde nur selten so zentral in den Mittelpunkt gestellt und deutlich kleiner dargestellt wurde. Durch die flache Bearbeitung wird dabei nie die Möglichkeit offeriert, hineingreifen zu können; vgl. dazu FORSYTH 1995. Gleichermaßen sind dennoch parallele Entwicklungen zu beobachten, wie z. B. die Ausformulierung der Blutstropfen als eucharistische Weintrauben, offenbar handelt es sich bei den ‚benutzbaren' Seitenwunden um ein deutsches, möglicherweise in der Mystik zu verankerndes Phänomen, wie auch die Christus-Johannes-Gruppen oder die vorwiegend deutschen Beispiele der ‚handelnden Kunstwerke', die topographisch und zeitlich sehr nah sind. Dies bliebe genauer zu prüfen; weitere, in dieser Hinsicht parallele, Beispiele: *Vesperbild*, Mittelrheinisch, nach 1330, Dom, Wetzlar; *Vesperbild*, fränkisch-thüringisch, um 1330, Veste Coburg; *Vesperbild*, mittelrheinisch, nach 1400, Frankfurt a. M., Privatbesitz; *Vesperbild*, ostdeutsch, um 1420-1430, Kunstgewerbemuseum, Breslau; *Vesperbild*, österreichisch, um 1430, Deutsches Museum, Berlin.

[358] Vgl. GRAVENKAMP 1948, S. 36f.

[359] Vgl. TRIPPS 1996, S. 121-174, besonders S. 159-174; vgl. dazu die Forschungen Tripps im Allgemeinen.

Christus-Thomas-Gruppe des *Thomas-Retabels* um eine gemalte, polychrome Skulptur, im besonderen um eine Andachtsplastik, und damit um ein sekundäres Bildwerk, um ein Objekt im Objekt beziehungsweise um ein Objekt im Bild handelt.

Die Begriffstradition des Andachtsbildes kennt den von Panofsky begründeten Ansatz der „formalen Definition“[360] und spiegelt sich in den einschlägigen Lexika in sofern wieder, als das Andachtsbild als eine sich von anderen Bildformen abgrenzende, eigenständige Bildgattung verstanden wird.[361] Panofsky selbst grenzt das Andachtsbild zum Historienbild und zum Repräsentationsbild hin als eine Gattung ab, die der privaten Andacht dient und daher zu eigenen Formen, zu einer eigenen Gestaltgebung fand.[362] So gesehen ergibt sich nach Panofsky in der Identifizierung der Christus-Thomas-Gruppe als gemalte polychrome Andachtsskulptur im *Thomas-Retabel* eine gewisse Spannung, wenn nicht sogar ein Widerspruch. Wenn das Andachtsbild durch seine Gestalt per se etwas anderes ist als ein kultisches Repräsentationsbild (Retabel), dann würde sich die Darstellung eines Andachtsbildes in einem Repräsentationsbild möglicherweise verbieten. Dem ‚formalen‘ Definitionsansatz Panofskys folgt aber die von Berliner, Appuhn und Suckale formulierte „funktionale Definition“.[363] Das Andachtsbild habe hiernach in erster Linie eine inhaltliche Motivation und erhielte seinen „Charakter durch seine Verbindung mit einer Andacht, d. h. als Anreger oder Niederschlag einer devotionalen Gefühlsbeziehung und Gebetsübung“[364]. Auch eine allzu starke Reduktion des in zunehmender Motivisolation Dargestellten auf ein emotionales, aber gleichsam kontemplatives Erleben in der Andacht vor dem Bild hält Suckale vom Ansatz her als unvollständig und leitet am Beispiel der Arma Christi her, dass „eine allzu scharfe Trennung von liturgisch-öffentlicher und privater Frömmigkeit falsch ist“[365]. Da Andachtsbilder größtenteils in Kirchen zu finden waren, gibt es auch kaum ein Unterscheidungsmerkmal durch den Aufstellungsort.[366] Vielmehr gehe es in nicht genug zu betonendem Maße beim Andachtsbild darum, die „Glaubensgeheimnisse und Heilstatsachen“ darzustellen und in der

[360] NOLL 2004, S. 298.
[361] Vgl. NOLL 2004, S. 298; REINLE 1980, S. 582.
[362] Vgl. PANOFSKY 1927, S. 265ff.
[363] NOLL 2004, S. 298; unter Berufung auf Rudolf Berliner 1956, Horst APPUHN 1976, Robert Suckale 1977, u. A.
[364] BERLINER 1956 (Ed. 2003), S. 192ff.
[365] SUCKALE 1977, S. 179, S. 192.
[366] Vgl. HAUSSHERR 1964, S. 102f.

Frömmigkeitspraxis nachvollziehbar und vor allem erfahrbar zu machen.[367] Thomas Noll zeigt zudem, dass im Verständnis des 15. Jahrhunderts ein „andöchtig Bildt" so ziemlich jedes Bildwerk sein kann, das eine Andachtshandlung oder Andachtshaltung hervorbringt.[368] Dass es dabei zu einer Verbindung verschiedener Funktionen des Bildwerkes auf unterschiedlichen Ebenen kommen kann,[369] zeigt sich zum Beispiel an der Kölner Tafel von etwa 1360 mit *Szenen des Leben Jesu* (Abb. 54). Das isolierte Motiv der Arma Christi wird in einen narrativen Kanon ausgewählter, aber dabei eigenständiger Bilder im Bild eingebettet und als zentrales Motiv des Retabels hervorgehoben. Eine strukturell und institutionell nähere Parallele ist das aus der Chartreuse de Champmol stammende Retabel von Henri Bellechose (Abb. 55) von 1415/1416. Das Andachtsmotiv des Gnadenstuhls ist als eigenständiges Motiv hervorgehoben worden, das zu beiden Seiten von zwei Szenen aus dem Leben des heiligen Dionysius, nämlich die letzte Kommunion und das Martyrium des Heiligen, flankiert wird.[370]

Panofskys Abgrenzung des Andachtsbildes vom Repräsentationsbild bezieht sich auf den „unüberbrückbaren Abstand" zwischen Betrachter und dem in sich geschlossenen und damit ausgrenzenden Altarbild.[371] Für viele, vielleicht sogar die meisten Retabel mag dies nachvollziehbar sein; dass in so eindeutigen Fällen wie den Christus-Johannes-Gruppen, Vesperbildern und Arma-Christi-Darstellungen auch das Kriterium einer spezifischen Formfindung gelten kann, lässt sich wohl kaum leugnen. Für das *Thomas-Retabel* müssen aber besondere Bedingungen berücksichtig werden, denn eine Ausgrenzung des Betrachters, die Panofsky als entscheidendes Abgrenzungskriterium ansah, ist dort nicht gegeben.

[367] Vgl. SUCKALE 1977, S. 179.
[368] NOLL 2004, S. 297-328. Noll beruft sich in seinen Ausführungen hauptsächlich auf mittelalterliche Schriftquellen, vor allem jene der Brüder Joachim I. und Heinrich VI. von Pflümmern und Nicolaus Cusanus.
[369] Vgl. SUCKALE 1977, S. 179.
[370] Vgl. AUSST. KAT. PARIS 2009, S. 188-193. Der Katalogbeitrag bezeichnet die Gnadenstuhldarstellung auch als trinitatische Kreuzigung, als eine Verknüpfung aus irdischer und gleichsam himmlischer Kreuzigung.
[371] Vgl. PANOFSKY 1927, S. 264.

Quellenbefunde:

Die Quellenlage zur Schenkung des *Thomas-Retabels*

In den Chroniken der Kartause[372] sind detaillierte, aber in Bezug auf heutige Fragestellungen gleichzeitig unvollständige Auskünfte zu finden, die sich mit dem *Thomas-Retabel* in Verbindung bringen lassen.

Für die Aufstellung eines Retabels ist naturgemäß ein Altar notwendig. Der erste Hinweis hierfür ist durch einen Eintrag von 1481 in der *Chronologia Cartusiae Coloniensis* zu finden, der den Bau des Lettners und zweier Altäre – eines Thomas-Altars und eines Kreuzerhöhungs-Altars – belegt. Am 11. August 1481 wird die Konsekration dieser Altäre durch Bischof Hermann von Hessen vorgenommen. Der Eintrag verweist, wie nachfolgend aufgeführt, detailliert auf die Patronzinien der beiden Altäre und nennt zudem die beigefügten Reliquien:

> „Anno 1481 prior odaeum sive ozale in umbilico templi e fundamentis exstruxit, erectis in eo binis altaribus, impensas 225 fl. Suppeditante d. petro Rinck, benefactor eximio, qui etiam aras duobus calicibus totidemque ornamentis sacerdotalibus cohonestavit. [...]
>
> 11. augusti s. Tiburtii mart. sacro die bina recenter in odaeo erecta altaria ipsis manibus archipraesulis Hermanni consecrata fuerunt: dexterum in honorem ss. Trinitatis, gloriosae, virginis Mariae, exaltationis sanctae crucis specialis patronae, s. Joannis Baptistae, s. Andreae apostoli. Ss. Vincentii, Quintini et viti martyrum, ss. Caeciliae, Agnetis, Eufemiae

[372] Die Chroniken werden in Farneta bei Lucca (vgl. KAT. KÖLN 1990, S. 427) und in einer Abschrift des 18. Jahrhunderts in der Kartause Marienau, Bad Wurzach-Seibranz, aufbewahrt. Bei letzterer handelt es sich um das Exemplar, das vom Rath als in der Kartause Hain bei Düsseldorf liegend nennt (vgl. VOM RATH 1941, S. 108, Anm. 29). Die Kartause Hain wurde 1964 aufgelöst und ist in die Kartause Marienau umgezogen. Die Autorin dankt Bruder Theodor (Kartause Marienau), der die Abschrift im Klosterarchiv auffinden konnte. Diese Chronik mit dem Titel *Chronologia Cartusiae Coloniensis* wird zudem in einer Kopie auf Rollfilm im Historischen Archiv der Stadt Köln unter der Signatur Best. 8831 A 6 (vormals Best. 295 Geistliche Abteilung A 132B) aufbewahrt. Diese Signatur ist im Ausstellungskatalog *Die Kölner Kartause um 1500* ediert und publiziert worden; vgl. CHRONOLOGIA CARTUSIAE COLONIENSIS (ED. 1991), S. 24-67. Nach Auskunft des Archivs umfasst die Chronik in einer Abschrift von 1749 von Johann Bungartz aus dem Sammlungsbestand Dr. Freiherr von Mering und später J. H. Kessel 412 Seiten zuzüglich Nachträgen und Index (Mitteilung von Tanja Kayser, Historisches Archiv Köln vom 11.09.2014). Die erste edierte, aber unvollständige Zitation ist von Merlo 1886 publiziert worden; vgl. CHRONOLOGIA CARTUSIAE COLONIENSIS (ED. 1886), S. 27-52. Neben der *Chronologia Cartusiae Coloniensis* existiert in der Kartause Marienau noch die *Analecta conscribendum Chronikon Domus S. Barbarae V. et M.* in einer Abschrift von Franz Engels von 1728. Sie wird ebenfalls im Historischen Archiv Köln unter der Signatur Best. 295 A 136 A als Kopie verwart. Aufgrund des Einsturzes des Archivs ist die Abschrift nicht nutzbar, kann aber als Digitalisat eingesehen werden; vgl. ANALECTA AD CONSCRIBENDUM CHRONIKON DOMUS S. BARBARAE V. ET M. (ED. 1728).

ac Dorootheae virginum: respositis in eodem de s. Cruce, ss. Joannis Bapt., Vincentii, Christinae, Dorotheae etc. reliquiis.

Sinistrum in honorem ss. Triados, deiparae virginis, s. thomae apostoli specialis patroni, s. Joannis evang., s. Hypoliti, mart. ss. Hieronymi, Ambrosi, Aegidii confessorum, ss. Helenae reginae, Mariae Magdalenae, Mariae Aegyptiacae, Afrae, Symphorosae ac Felicitatis, reclusis de s. cruce, ss. Hypoliti, Germani, Caeciliae, Helenae etc. reliquiis.“[373]

„Im Jahr 1481 erbaute der Prior einen Lettner in der Mitte der Kirche von den Fundamenten an und errichtete auf ihm zwei Altäre, wozu unser außerordentlicher Wohltäter Herr Peter Rinck 225 Gulden beisteuerte. Dieser stattete auch die Altäre mit zwei Kelchen und ebenso vielen priesterlichen Gewändern aus. [...]

Am 11. August, am Gedenktag des heiligen Märtyrers Tiburtius, wurden die beiden kürzlich auf dem Lettner errichteten Altäre durch den Erzbischof Hermann selbst geweiht: Der rechte wurde zu Ehren der heiligen Dreifaltigkeit, der glorreichen Jungfrau Maria, der Erhöhung des heiligen Kreuzes, sein Hauptpatrozinium, des heiligen Johannes des Täufers, des heiligen Apostels Andreas, der heiligen Märtyrer Vincentius, Quintinus und Vitus sowie der heiligen Jungfrauen Caecilia, Agnes, Eufemia und Dorothea geweiht. In ihn wurden Reliquien des heiligen Kreuzes und der Heiligen Johannes des Täuferns, Vincentius, Christina, Dorothea und anderer gelegt.

Der linke Altar wurde zu Ehren der heiligen Dreifaltigkeit, der Gottesgebärerin und Jungfrau, des heiligen Apostels Thomas, seines Hauptpatrons, des heiligen Johannes des Evangelisten, des heiligen Märtyrers Hippolyt, der heiligen Bekenner Hieronymus, Ambrosius und Ägidius, der heiligen Königin Helena, der heiligen Maria Magdalena, der Maria Aegyptiaca und der heiligen Afra, Symphorosa und Felicitas

[373] CHRONOLOGIA CARTUSIAE COLONIENSIS (ED. 1991), Eintrag 1481, S. 40; vgl. auch CHRONOLOGIA CARTUSIAE COLONIENSIS (ED. 1886), S. 36f.

geweiht. In ihm wurden Reliquien des heiligen Kreuzes und der Heiligen Hippolyt, Germanus, Cäcilia, Helena und anderer eingeschlossen.“[374]

Der Altar ad ‚sinistrum‘ wird dieser Quelle zufolge in hierarchischer Reihenfolge der Dreifaltigkeit, der jungfräulichen Gottesgebärerin und erst nach ihnen dem Ungläubigen Thomas als speziellem Patron geweiht. Die hierarchische Auflistung, die den Hauptpatron des Altars erst nach den theologisch zentralen Figuren nennt, ist in kartäusischen Aufzeichnungen üblich, wie aus den unterschiedlichen Chronikeinträgen ersichtlich wird.[375] Das macht jedoch eine entsprechend analog hierarchisierte Bildkomposition nicht zwingend notwendig, vielmehr ist im Regelfall das Hauptpatrozinium auch an zentraler Stelle dargestellt. In einem ähnlichen, weiter gefassten hierarchisierten Kontext muss auch der Begriff ‚sinistrum‘ gewertet werden, wie dies bis zum heutigen Tag auch in der Theaterpraxis oder der Heraldik angewendet wird.[376] ‚Links‘ bedeutet hier nicht, dass das *Thomas-Retabel* zur Linken des Betrachters beziehungsweise auf der ‚linken‘ Seite der Kirche steht,[377] sondern hierarchisch beziehungsweise heraldisch[378] links vom Hochaltar aus gesehen auf der südlichen Seite des Lettners platziert war und sich parallel zum Hochaltar Richtung Westen öffnen ließ.[379]

In dem Eintrag in der *Chronologia* werden nicht nur die Altäre, sondern vor allem der durch Peter Rinck finanzierte Bau des Lettners vermerkt. Es handelt sich folglich um zwei Altäre, deren Existenz vor 1481 nicht möglich war, da der gesamte Baukörper erst zu diesem Zeitpunkt entstand.

---

[374] Übersetzung nach Deeters/Herborn/Schmid/Wallenborn 1991 in: CHRONOLOGIA CARTUSIAE COLONIENSIS (ED. 1991), Eintrag 1485, S. 41.
[375] Vgl. SCHMID 1994, S. 100.
[376] Zur Wappenkunst und Heraldik vgl. grundlegend SUTTER 2012; WALTER 2000; FILIP 2000, HILDEBRANDT 1998, HEROLD 1920-2003.
[377] Im Rahmen einer Lettnerrekonstruktion anlässlich der Ausstellung „Die Kölner Kartause um 1500“ wurde das *Thomas-Retabel* fälschlicher Weise auf der Nordseite des Lettners platziert und zudem zu nah am westlichen Rand positioniert. Vgl. dazu folgendes Kapitel der vorliegenden Arbeit. Eine im Zusammenhang mit der Ausrichtung von Retabeln stehende interessante Entdeckung ermöglichte die 2013 durchgeführte Restaurierung des *Mindener Hochaltar-Retabels*: Hier konnten durch die erfolgte rückseitige Öffnung des älteren Altarschreins von ca. 1220, der seit ca. 1425 zur Predella umfunktioniert wurde, zwei Inschriften offengelegt werden. Im Inneren befinden sich auf den verdeckten Rückseiten der vorderen Holzbretter eingeritzte Markierungen, die zu beiden Seiten auf Himmelsrichtungen verweisen. So wurde eine Ausrichtung des Retabels bzw. des ehemaligen Schreins unmissverständlich vorgegeben.
[378] Vgl. VAN BUEREN 2005, S. 20.
[379] Zur heraldischen Begrifflichkeit vgl. GUILLOT DE SUDUIROT 2002, S. 12; WEIGEL 2001, S. 450.

Die Konsekration eines Altars bedeutet hingegen nicht, dass es von Anfang an ein dazugehöriges Retabel gegeben hat, auch ist unklar, wofür genau Peter Rinck die Goldgulden gab oder diese im Einzelnen verwendet wurden. Aus dem Quellentext erschließt sich nur, dass der Lettner und zwei Altäre 1481 gebaut wurden und Peter Rinck dafür Geld gab. Liturgisch ist ein Retabel als Altarschmuck primär nicht notwendig, im Sinne des Zeremoniells und der Memorialstiftung jedoch von großer Bedeutung und nicht zu unterschätzen. Ein weiterer Eintrag im Jahr 1485 gab Anlass zu der Annahme, dass es zum Zeitpunkt der Konsekration der Altäre keine Aufsätze gegeben habe. Hier wird in der *Chronologia Cartusiae Coloniensis* die Schenkung des Laienbruders Johannes von Straßburg in Höhe von 105 Goldgulden für die gezielte Beschaffung von Malereien zweier Retabeltafeln am Lettner aufgeführt:

> „Anno 1485. Ipso anno f. Joannes de Argentina, conversus, in sua professione deputavit 105 aureos pro picturis tabularum duorum altarium in odaeo.“[380]

> „1485: In diesem Jahr übereignete uns Bruder Johannes von Straßburg anläßlich seines Gelübdes 105 Goldmünzen für die Tafelbilder der beiden Altäre auf dem Lettner.“[381]

Merlo zog daher 1886 den Schluss, dass die angesprochenen „105 aureos pro picturis tabularum duorum altarium“ eindeutig für die Anfertigung der passenden Retabel zu den Altären bestimmt waren, die in dem früheren Eintrag von 1481 angesprochen wurden.[382] Unter dieser Referenz führt Zehnder 1990 in seinem Katalog über die Altkölner Malerei folglich an, dass 1485 lediglich die beiden Mensen der Altäre existiert haben.[383] Anhand der bislang genannten Quellen kann daher der

[380] CHRONOLOGIA CARTUSIAE COLONIENSIS (ED. 1991), Eintrag 1485, S. 42; ebenfalls in AUSST. KAT. 1961, S. 89; CHRONOLOGIA CARTUSIAE COLONIENSIS (ED. 1886), S. 37; fast wortgleich auch in der *Analecta* mit dem Unterschied, dass hier der Eintrag mit „in odaeo sive Ozali“ beendet wird, vgl. ANALECTA AD CONSCRIBENDUM CHRONIKON DOMUS S. BARBARAE V. ET M. (ED. 1728), Eintrag 1485, fol. 185‘‘.

[381] Übersetzung nach Deeters/Herborn/Schmid/Wallenborn 1991 in: CHRONOLOGIA CARTUSIAE COLONIENSIS (ED. 1991), Eintrag 1485, S. 43; Übersetzung sinngemäß übereinstimmend auch bei Pieper in KAT. KÖLN 1961, S. 89.

[382] Vgl. MERLO 1895, Sp. 163. Es sei darauf verwiesen, dass mit der hier verwendeten Schreib- und Nennweise die Altäre mit dem speziell ausgewiesenen Hauptpatrozinium gemeint sind und nicht die Altarretabel gleichen Namens, die jeweils mit Bindestrich und als bewegliche Objekte in kursiver Schrift angegeben sind.

[383] Vgl. KAT. KÖLN 1990, S. 427.

Entstehungszeitraum der Tafeln nicht vor 1481, wahrscheinlicher nach 1485 eingegrenzt werden.

Es bleibt dabei zu beobachten, dass die in der Chronik aufgeführten Heiligen so gut wie deckungsgleich mit dem Figurenprogramm des *Thomas-Retabels* sind. Die wenigen Abweichungen stellen sich wie folgt dar: Der heilige Germanus, dessen Reliquie zwar dem Altar beigefügt wurde, erscheint nicht in der Auflistung der Patrozinien und fehlt als Darstellung auf dem Triptychon. Im Gegenzug ist die heilige Cäcilie ebenfalls bei den Reliquien, nicht jedoch bei den Patrozinien aufgeführt, erscheint aber als Detail der Goldschmiedearbeit auf dem Krummstab des heiligen Ägidius. Nur im Rahmen der Patrozinien, nicht aber bei den Reliquien, wird die heilige Afra aufgeführt; doch ist bekannt, dass die Kölner Kartause auch eine Zehen-Reliquie der Heiligen besaß.[384] Vollkommen unerwähnt bleiben in der Quelle die jeweils sieben Söhne der Heiligen Felicitas und Symphorosa, die auf den Außentafeln jedoch dargestellt und durch kleine gemalte und beschriftete Pergamentstreifen auch benannt werden. Sie sind hier, wie schon angesprochen, nicht eigenständig im eigenen Recht dargestellt, sondern tragen die Funktionen von Attributen ihrer Mütter. Auf Basis dieses Quelleneintrages und des Objektbefundes des *Thomas-Retabels* kann folglich postuliert werden, dass das Retabel gezielt als Aufsatz für den Altar ‚ad sinistrum' im Lettnerbereich der Kartäuserkirche St. Barbara angefertigt worden ist. Im Gegensatz dazu muss aufgrund der Befunde davon ausgegangen werden, dass das *Kreuz-Retabel* nicht explizit für den Kreuzerhöhungs-Altar angefertigt wurde, wie an späterer Stelle hergeleitet werden wird.

Eine weitere Nennung des *Thomas-Retabels* in der *Chronologia Cartusiae Coloniensis* erfolgt erst am 08. Februar 1501, dem Todestag Peter Rincks. Trat er in den bislang genannten Chronikeinträgen lediglich als Geldgeber auf, wird nun deutlich, dass er definitiv auch als Auftraggeber des *Thomas-Retabels* gesehen werden muss:

> „Anno 1501 8. Februarii naturae debitum solvit clariss. d. Petrus Rinck, i. u. d., quondam nostrae domus novitius, sed invalescentibus morbis habitum exuere compulsus, praecipuus noster maecenas, a quo praeter beneficia in vita collata e testamenti sui tabulis adepti 200 florenos

[384] Vgl. URBAN 1999, S. 203.

communes, medietatem capellae suae, tabulam nempe pro ara s. crucis in odaeo (cuius similem prius obtulerat ad aram s. Thomae, 250 aureis tuna temporis sed minus aestimatam, cum sit pretiosissima) item antipendium pro summo valoris altare 10 aureorum, hierothecam argenteam cum reliquiis pretti 120 aureorum etc. (Tumulatus ante ostium capituli).“[385]

„Am 8. Februar des Jahres 1501 starb der berühmte Peter Rinck, Doktor beider Rechte, der einst Novize unseres Hauses, dann aber durch zunehmende Krankheiten gezwungen war, das Klostergewand abzulegen. Er war unser besonderer Gönner, von dem wir außer den Wohltaten, die wir zu seinen Lebzeiten erhalten haben, aus seinem Testament 200 bescheidene Gulden, die Hälfte des Inventars seiner Kapelle, nämlich eine Tafel für den Altar des heiligen Kreuzes auf dem Lettner (eine ähnliche Tafel hatte er schon früher für den Altar des heiligen Thomas gestiftet, die einen zeitgenössischen Wert von 250 Goldmünzen hatte, aber für geringerwertig gehalten wird, obwohl sie sehr wertvoll ist), ferner ein Antependium für den Hochaltar im Wert von 10 Goldmünzen, ein silbernes Gefäß mit Reliquien im Wert von 120 Goldmünzen und anderes mehr bekommen haben.“[386]

Anfang des 18. Jahrhunderts wurden darüber hinaus Textfragmente durch Pfarrer Fochem aufgefunden, die sich in einer Abschrift von 1728 erhalten haben.[387] Die unter dem Namen *Analecta ad conscribendu Chronikon Domus S. Barbarae V. et M.* bekannte Schrift weist bei anderem Wortlaut bezüglich des *Thomas-Retabels* den gleichen Inhalt auf. Sie ist aber unter dem Augenmerk der testamentarischen Verfügungen Peter Rincks zugunsten der Kölner Kartause detaillierter. Der Auszug vom 08. Februar 1501 weist ebenfalls auf das *Kreuz-Retabel* hin sowie auf das früher geschenkte *Thomas-Retabel* in dessen Zusammenhang ebenfalls auf den Wert von 250 Goldgulden hingewiesen wird:

[385] Vgl. CHRONOLOGIA CARTUSIAE COLONIENSIS (ED. 1991), S. 46.
[386] Übersetzung nach Deeters/Herborn/Schmid/Wallenborn 1991 in CHRONOLOGIA CARTUSIAE COLONIENSIS (ED. 1991), S. 47; Übersetzung sinngemäß übereinstimmend auch bei Pieper in KAT. KÖLN 1961, S. 90 mit der Anmerkung, dass sich „medietatem capellae suae“, also die „Hälfte seiner Kapelle“ auf die Familienkapelle der Familie Rinck in St. Kolumba beziehe. Vgl. im Gegensatz dazu SCHMID 1991, S. 92, der den Wortlaut auf die Hauskapelle bezieht. Der Vollständigkeit halber sei auch VOM RATH 1941, S. 4 angeführt, der der Auffassung war, dass damit Priestergewänder gemeint seien.
[387] Vgl. KAT. KÖLN 1990, S. 428.

„8. Febr. Obiit Nob. D. Petrus Rinck I. U. Dtor patritius Coloniensis maximus benefactor noster quondam hujus Ds novitius propter infirmitates fere continuas exire persuasus cum habitu minime exuit animum benevolum, et erga nos maxime beneficum imo pro se in perpetuum substituit alium Deo serviturum dum 1465 fundavit cellam F: et praeter Capitulum ambitum minorem et Ozale sive Odaeum in medio templi, quae vivens construxit, et duobus calicibus totidemque vestimentis sacerdotalibus donavit, etiam moriens ex ultimo voluntatis suae testamento legavit 200 florenos communes, medietatem capellae suae, tabulam pro ara S. Crucis supra Ozale/: nam paulo ante obitum alteram similem pro ara S. Thomae Apostoli 250 aureis aestimatam / item antependium pro summo altari valoris 10 aureorum Hierothecam argentam cum reliquiis 120 aureorum at altero anno ex mente ipsius fieri curavimus duas ampullas argenteas inauratas ponderis 4 marcarum minus 4 Lotonibus valoris 35 aureorum.“[388]

„Am 8. Februar 1501 starb der edle Herr Doktor juris utriusque Peter Rinck, Patrizius von Köln, unser größter Wohltäter, einst Novize unseres Klosters, der wegen fast dauernder Kränklichkeit überredet wurde, auszutreten, aber mit seinem Mönchsgewande keineswegs seine wohlwollende und gegen uns besondere wohltätige Gesinnung ablegte, vielmehr an seiner Statt für alle Zukunft einen anderen einsetzte, der Gott dienen sollte, indem er 1465 die Zelle F gründete und außer dem Kapitelsaal den kleineren Umgang und das Ozale […] in der Mitte der Kirche, die[389] […] er schon zu Lebzeiten bauen ließ, uns mit zwei Kelchen und ebenso vielen Priestergewändern beschenkte, auch sterbend nach seinem letzten testamentarischen Willen folgendes vermachte: 200 gewöhnliche Gulden, die Hälfte seiner Kapelle[390], ein Gemälde für den Kreuzaltar auf der Sängerbühne […] denn kurz vor seinem Tode ein

[388] ANALECTA AD CONSCRIBENDUM CHRONIKON DOMUS S. BARBARAE V. ET M. (ED. 1728), Eintrag 1501, fol. 209; auch in VOM RATH 1941, 3f.
[389] Rath kommentiert seine Übersetzung damit, dass sich „die“ auf die voran genannten Bauteile beziehe und nicht auf ‚die‘ Kirche. Damit sei nicht gemeint, dass all dies zum gleichen Zeitpunkt 1465 gebaut worden sei, vgl. VOM RATH 1941, S.4.
[390] Wie schon erwähnt gibt vom Rath in seiner Übersetzung an, dass mit „medietatem capellae suae“ die „Altargewänder eines Priesters“ gemeint seien, vgl. VOM RATH 1941, S. 5.

> anderes, ähnliches Gemälde für den Thomas-Altar, welches auf 250 Goldgulden geschätzt wurde, ebenso ein Antependium für den Hochaltar im Werte von 10 Goldgulden, ein silbernes Reliquiar für 120 Goldgulden […].“[391]

Die *Analecta* belegt genau wie die Chronologia den Erbteil, der an die Kartause übertragen wurde. So wird durch den Quellenbefund deutlich, dass sowohl das Erbe, als auch die vorherige Schenkung des *Thomas-Retabels* in einem größeren Kontext und vor allem auch in Bezug zueinander stehen. Auffällig ist zudem, dass in dieser Quelle Peter Rinck in seiner Rolle für die Kölner Kartause zusätzlich dadurch hervorgehoben wird, indem er hier als Novize des Klosters und als größter Gönner („maximus benefactor“)[392] und Mäzen („praecipuus maecenas“)[393] tituliert wird. In diesem Zusammenhang ist die Art der Quellen hervorzuheben. Die aufgeführten Quelleneinträge finden sich in Chroniken und Wohltäterbüchern der Kartause wieder und nicht etwa in Briefen, Packlisten oder sonstigen persönlichen Dokumenten. Durch die Art der Quelle ist eine grundlegende Tradierung dieses Wissens auf Dauer angelegt, die durch die Geisteshaltung des 15. Jahrhunderts bedingt ist. Die Wohltaten Peter Rincks dauerhaft aufzulisten findet seine Begründung in dem Denksystem der Memoria, die sich nicht auf die zeitgenössische Gegenwart bezieht, sondern auf einen Ewigkeitsbezug angelegt ist. Peter Rinck steht, wie jedes Mitglied der christlichen Gesellschaft, in einem kontinuierlichen Zeitkontinuum, das mit der Schöpfung beginnt und frühestens mit dem Tag des Jüngsten Gerichts endet. Durch die Namensnennung, sowohl in den Chroniken, als auch durch sein Wappen auf der Haupttafel des *Thomas-Retabels* wird zudem die Anwesenheit der genannten Person generiert, die in der Existenzdauer der Quellen über ihren Tod hinaus Teil der klösterlichen Gemeinschaft ist und bleibt.[394]

Die Einträge der beiden Chroniken anlässlich des Todes von Peter Rinck verzeichnen außerdem nicht nur den testamentarischen Nachlass, sondern verweisen auf bereits früher geleistete Zuwendungen, in deren Rahmen das *Thomas-Retabel* hier

[391] Übersetzung nach vom Rath, vgl. VOM RATH 1941, S.4.
[392] ANALECTA AD CONSCRIBENDUM CHRONIKON DOMUS S. BARBARAE V. ET M. (ED. 1728), Eintrag 1501, fol. 209.
[393] CHRONOLOGIA CARTUSIAE COLONIENSIS (ED. 1991), S. 46. Wolfgang Schmid sieht in dem Begriff des „maecenas“ einen Übertragungsfehler durch Johannes Lotley (1620-1686), einen quasi zum Zeitpunkt des Abschreibens modernisierter Begriff. Schmids Meinung nach sei der Begriff in keiner mittelalterlichen Quelle, sondern erst 1540 in Köln nachweisbar. Vgl. SCHMID 1994, S. 76f.
[394] Vgl. OEXLE (ED. 2011), S. 110.

erwähnt wird. Ähnlich geartete Einträge in den beiden Chroniken sind immer wieder zu beobachten, woraus Wolfgang Schmid ableitet, dass diese Einträge mit dem Verweis auf die vollständigen Zuwendungen einer Person die Funktion von Totenbüchern erfüllen.[395] Schmid ging noch davon aus, dass hierin die Begründung liegen könnte, warum keine Nekrologien der Kölner Kartause vorliegen, jedoch hat sich das Totenbuch im Historischen Archiv der Stadt Köln erhalten und listet dort auch Peter Rinck, allerdings ohne Angaben zu Schenkungen oder Stiftungen auf.[396]

In beiden Chroniken wird das *Thomas-Retabel* dezidiert in Abhängigkeit zum *Kreuz-Retabel* genannt. Beide Triptychen werden den beiden Altären auf dem Lettner zugewiesen und so auch in einen räumlichen Zusammenhang gebracht. Spätestens zum Zeitpunkt des Todes von Peter Rinck sind also beide Retabel als zueinander gehörig tituliert und als Einheit begriffen. Die Zusammenführung unterliegt allerdings einer gewissen Logik, immerhin stammen sie vom gleichen Auftraggeber und wurden vom gleichen Maler ausgeführt.

Interessanterweise ist in den beiden Einträgen von 1501 die Rede davon, dass eine Tafel für den Kreuz-Altar („pro ara S. Crucis“) vermacht worden ist. Aus dem Eintrag der *Chronologia* von 1481 anlässlich der Weihung der Altäre ist bekannt, dass das Patrozinium der Kreuzerhöhung („exaltationis sanctae crucis specialis patronae“) besteht. Hier besteht ein wesentlicher inhaltlicher Unterschied. Die jeweiligen Festtage fallen dabei auf unterschiedliche Daten, was Konsequenzen im liturgischen Gebrauch mit sich bringt. Die Kreuzigung Christi findet bekanntermaßen an Karfreitag[397] (zwischen dem 20. März und dem 23. April) innerhalb der Karwoche vor Ostern statt, während die Kreuzerhöhungsliturgie[398] am 14. September gefeiert wird.

In der *Chronologia* wird darauf hingewiesen, dass das *Thomas-Retabel* als „geringerwertig“ betrachtet wurde, obwohl es mit 250 Goldgulden eingeschätzt und damit als „sehr kostbar“[399], je nach Übersetzung auch als „sehr teuer“[400] bezeichnet wird. In der Forschung wird diese Äußerung häufig in der Art interpretiert, dass das

[395] Vgl. SCHMID 1994, S. 51.
[396] Vgl. NEKROLOG KARTAUSE KÖLN 1350-1521, fol. 23.
[397] Nach den Festlegungen des ersten Kirchenkonzils von Nicäa 325 fällt Ostern auf den ersten Sonntag nach dem ersten Frühlingsvollmond, der vorangehende Karfreitag kann folglich zwischen dem 20. März und dem 23. April liegen. Zu den niceanischen Konzilien grundlegend ALBERIGO 2006.
[398] Zum Thema der Kreuzerhöhung im Spiegel der Liturgie grundlegend VAN TONGEREN 2000. Schmid weist bereits auf diesen Unterschied hin; vgl. SCHMID 1991, S. 108f.
[399] VOM RATH 1941, S. 5.
[400] KAT. KÖLN 1961, S. 90.

Thomas-Retabel „weniger wertgeschätzt“[401] wurde, obwohl der Begriff des Geringerwertigen ja lediglich besagt, dass hier die Relationen beider Retabel zueinander und nicht die Qualität per se eingeschätzt wurde. Wolfgang Schmid bemerkte bereits die Merkwürdigkeit dieser Äußerung und stellte eine nachträgliche Redaktion der nur in Abschriften erhaltenen Chroniken zur Diskussion.[402] In Abgleich mit den Objektbefunden kann festgestellt werden, dass das *Kreuz-Retabel* stilistisch weiter entwickelt ist, was für einen späteren Entstehungszeitpunkt spricht, aber nur geringfügig eine bessere Material- und Malqualität aufweist.[403] Eine materielle Qualität sagt aber weder etwas über die kompositorischen oder künstlerischen Qualitäten aus, noch über das subjektive Empfinden der zeitgenössischen Betrachter.

Ein weiterer Unterschied besteht in Größe und Form: Das *Kreuz-Retabel* ist geringfügig kleiner und weist mit einer gewölbten, oberen Kante eine andere Form auf als das *Thomas-Retabel*. Darüber hinaus ist das dargestellte Personenprogramm beim *Kreuz-Retabel* im Gegensatz zum *Thomas-Retabel* nicht deckungsgleich mit den in den Quellen genannten Altar-Patrozinien. Es sollte daher an dieser Stelle die Überlegung in Betracht gezogen werden, ob Peter Rinck nicht den Auftrag zu beiden Retabeln nacheinander beim gleichen Maler in Auftrag gab, den Früheren aber direkt für die Kartause als Schenkung bestimmte und den Anderen zunächst für sich behielt.[404] Peter Rinck unterhielt in dem von ihm bewohnten Haus Niedecken, das zum väterlichen Häuserkomplex Unter Guldenwagen gehörte, eine „prächtige“ Hauskapelle, die nachweislich mit „mehreren Tafelbildern“ unterschiedlicher Größe bestückt, aber auch mit Messbüchern, Brevieren, Gebetbüchern und zwei „schryngen of custodien“ – Reliquienschreinen – ausgestattet war.[405] Diesen Bestand dann testamentarisch an die Kartause zu geben, entspricht aus Sicht Peter Rincks doch einer gewissen Konsequenz, da eine Zusammengehörigkeit personenbedingt gegeben ist. Zudem sind auf dem *Kreuz-Retabel* typische Kartäuserheilige dargestellt,[406] die einem Querschnitt der von den Kartäusern verehrten Heiligen entsprechen, aber nicht dem im Patrozinium aufgelisteten Personal folgt. Dass die Kartäuser ihn dennoch auf dem Lettner aufstellten, erscheint ebenfalls nicht gänzlich unlogisch, da hier ein Retabel für den Kreuzerhöhungs-Altar offenkundig nach wie vor fehlte.

---

[401] VOM RATH 1941, S. 5; auch in KAT. KÖLN 1961, S. 90.
[402] Vgl. SCHMID 1991, S. 102.
[403] Die Autorin dankt Babette Hartwieg (Berlin) sowie Jutta Niggemann (Dortmund/Köln) für die fachliche Einschätzung aus der Perspektive der Restaurierung.
[404] Diese Vermutung stellt auch Wolfgang Schmid an; vgl. SCHMID 1994, S. 124.
[405] Vgl. SCHMID 1994, S. 73.
[406] Vgl. SCHMID 1994, S. 114.

Die in den Quellen der Kartause belegte Schenkung durch Peter Rinck deckt sich mit dem Objektbefund des Retabels, auf dessen Haupttafel ein Rabe mit einem Ring im Schnabel und die Hausmarke im unteren Bereich zu sehen ist (Abb. 3a, 59). Dies ist ein personengebundener Verweis, der bei dem *Kreuz-Retabel* gänzlich fehlt. Es spricht einiges dafür, dass diese Kombination aus Raben und Hausmarke ausschließlich von Peter Rinck verwendet wurde und wohl auf einem Wortspiel Peters[407] beruht. Bei einer genaueren Untersuchung der unterschiedlichen Objektschenkungen der gesamten Familie fällt auf, dass Peter Rincks Vater Johann (I) Rinck[408] nur die Hausmarke der Rinck verwendet, die erstmalig auf einer Tafel mit einer *Schutzmantelmadonna* (Abb. 62a-c, Detail Abb. 60, um 1465) mit dem Raben kombiniert wird. Hier treten Vater und Sohn gemeinsam als Stifterfiguren in Kombination mit den *armes parlantes* auf, wobei die Tafel relativ eindeutig alleinig auf Peter Rinck zurückzuführen ist.[409] In anderen Kunstschenkungen seiner Nachfahren der Nebenlinie, tritt diese Verflechtung der heraldischen Elemente ebenfalls nicht auf, stattdessen wird der Rabe mit Ring zum Familienwappen stilisiert.[410]

Zu erwähnen sei hier noch eine Interpretation Merlos aus dem Jahr 1885: Er sieht in der Hausmarke eine Linearfigur, also eine Bürgermarke, und nicht das Familienwappen der Rinck. Er interpretiert die Hausmarke mit einer verweisenden Wappenfunktion auf Johannes von Straßburg und sieht in der Kombination von Raben und Marke die gemeinsame Auftraggeberschaft beziehungsweise die Hand in Hand gehende Geldgeber- und Auftraggeberschaft für das Retabel.[411] Das gemeinsame Auftreten beider Finanziers, ungeachtet der Tatsache, dass Peter Rinck sehr eindeutig in den Quellen als alleiniger Schenker aufgeführt wird, hätte aber zu einer vollständig anderen heraldischen Form finden müssen. Die vorliegende Form entspricht nicht den

[407] Vgl. GRAVEN 1935a, FN 17: hier der Hinweis auf die Wortähnlichkeit der aus Korbach (Korbach ~ corvus) stammenden Familie und dem lateinischen Begriff *corvus* für Rabe, sowie auf den Familiennamen (Rinck ~ Ring) und dem Ring im Schnabel. Vgl. auch SCHMID 1994, S. 56.
[408] Da es mehrere Familienmitglieder mit dem Namen Johann Rinck – wahlweise auch Joannes oder Joann – gibt, wird in den genealogischen Verzeichnissen die Person von Peters Vater mit Johann (I) Rinck bezeichnet. Johann (II) ist der Neffe von Johann (I), Sohn seines Bruders Hermann. Johanns (II) Sohn Johann (III) hat einen Enkelsohn Johann (IV). Vgl. GENEALOGISCH-HERALDISCHE SAMMLUNG VON DER KETTENS (ED. 1983), S. 266f. Im Folgenden wird Johann (I) aus Gründen der Lesbarkeit ohne Bezifferung als „Johann Rinck" benannt. Nur dort, wo eine Verwechslung möglich ist oder eines der anderen Familienmitglieder gleichen Vornamens gemeint ist, wird durch eine in Klammern gesetzte Bezifferung angeführt, um eine Verwechslung der Personen zu vermeiden.
[409] Vgl. SCHMID 1994, S. 57f sowie FN 211. Das Nekrolog des Klosters Weidenach verzeichnet den Tod von Johann (I) Rinck am 22. Oktober 1464; vgl. dazu LÖFFLER 1919, S. 21; SCHMID 1994, S. 47.
[410] Vgl. hierzu SCHMID 1994, S. 56. Seine Nachfahren der Kölner Nebenlinie verwenden nur noch den Raben und lassen die Hausmarke entfallen. Aus den Objektbefunden heraus lässt sich dies bestätigen.
[411] Vgl. MERLO 1885, Sp. 164.

Regeln der Wappenkunst in Bezug auf eine zwei Personen umfassende Zusammenführung. Zudem haben sich neben der *Schutzmantelmadonna* mehrere Handschriften in Köln und Darmstadt erhalten, die die Hausmarke eindeutig und alleinig mit den Rinck in Verbindung setzen (Abb. 56-58). Zusätzlich bliebe anzumerken, dass die Gemeine Figur des Heroldsbildes in ihrer Struktur dem Packstempel der Rinckschen Handelsgüter doch recht ähnlich sieht, wie aus einer Urkunde bezüglich der Meldung von Eigentumsrechten von Johann Rinck, hier vertreten durch die Stadt Köln, gegenüber Heinrich van Borsselen, Herrn von Veere, Zandenburg und Visslingen, Rentmeister von Seeland hervorgeht (Abb. 61).[412] Auch wenn keine vollständige Übereinstimmung zwischen Packstempel und Heroldsbild vorliegt, erscheint es an dieser Stelle plausibel, dass es sich bei dem Heroldsbild der Hausmarke um eine Abwandlung oder Weiterentwicklung des Packstempels handeln könnte.[413] Ein Vergleich der Initialen der Darmstädter und Kölner Handschriften, die sich eindeutig zuordnen lassen, mit der Marienkrönung des Meisters der Lyversberger Passion zeigt das Heroldsbild Johann Rincks[414] ebenfalls in leicht voneinander abweichender Form. Das es sich dabei dennoch eindeutig um Johann Rinck handelt, ist durch das Wappen seiner Frau Gertgin Blitterswich herzuleiten (Abb. 63). Die Heroldsbilder der Wappentafeln der Rinck, die auf allen Schlusssteinen der nördlichen Seitenschiffe der Pfarrkirche St. Kolumba zu sehen sind, weichen ebenfalls voneinander ab, obwohl sie, wie heute bekannt, aus ein und derselben Schenkung herrühren und zeitnah zueinander ausgeführt wurden. Hier sind zwei Varianten von Heroldsbildern überliefert, wobei eine davon als der Hausmarke auf dem *Thomas-Retabel* sowie den Fenstern auf der Westempore von St. Kolumba ähnlich beschrieben wird. Letztere weisen auch den Raben mit Ring im Schnabel auf. Die andere Variante fände sich ohne Armes parlantes auch auf dem Sakramentshäuschen von St. Kolumba wieder.[415] Aus der vorangegangenen Beobachtung ließe sich ableiten, warum Johann Rinck die Hausmarke führt und sein Sohn diese durch den Raben abwandelt, aber keiner der Verwandten die Hausmarke verwendet. Peter Rinck übernimmt, obwohl er selber nicht im Hansehandel tätig ist, die Hausmarke und wie die Quellen zeigen, als

[412] Vgl. HANSISCHES URKUNDENBUCH (1434-1441), Nr. 291, S. 143. Zur Wappenkunst grundlegend SUTTER 2012; WALTER 2000; FILIP 2000, HILDEBRANDT 1998, HEROLD 1920-2003.
[413] Die Autorin dankt Rolf Hammel-Kiesow (Kiel) für die Bestätigung dieser Vermutung.
[414] Schon die Steuerunterlagen des Kirchspiels St. Kolumba, für dessen Marienkapelle die Marienkrönung vermutlich hergestellt worden ist, benennen Johann Rinck als Schenker des Altarbildes für seine Familienkapelle; vgl. STEUERLISTEN ST. KOLUMBA (ED. 1900), S. 133; vgl. auch KAT. MÜNCHEN 2006, S. 203f., KAT. MÜNCHEN 1983, S. 323f.
[415] Vgl. REGESTEN ST. KOLUMBA (ED. 1900), S. 133, Nr. 13.

Erbe auch Ansprüche und Verpflichtungen seines Vaters, womit die Übernahme der Hausmarke als Verweis auf das väterliche Referenzsystem zu verstehen wäre, wie im Folgenden gezeigt werden wird. Gleichzeitig ergibt sich als Konsequenz aus dieser Überlegung aber auch, dass das *Thomas-Retabel* einen eindeutigen Verweis auf Peter Rinck liefert und nicht in einem familiären Kontext im Sinne einer Gemeinschaftsstiftung gesehen werden kann.

Dr. Peter Rinck: „Praecipuus maecenas" und „maximus benefactor"

Die Familie der Rinck hat aufgrund ihrer hohen gesellschaftlichen Stellung innerhalb Kölns weitreichende Spuren hinterlassen. Als „wichtigste Stifterfamilie der […] Stadt"[416] unterstützten sie nicht nur zahlreiche Institutionen, sondern waren auch innerhalb von drei Generationen mit allen großen Patrizierfamilien liiert und konnten so erheblichen Einfluss auf die Politik der Stadt ausüben.[417] Wolfgang Schmid hat in seiner Dissertation die Stiftungen im Familienverbund der Rinck untersucht. Mit diesem überaus spannenden Ansatz Stiftungen nicht singulär und personenbezogen, sondern vielmehr innerhalb der Dynamik eines Familienverbundes zu analysieren, wurden vielfältige Erkenntnisse möglich. Um zu klären, inwieweit Gemeinschaftsstiftungen, Stiftungen im Familienverbund und personenbezogenen Stiftungen aus der Hand Peter Rincks gegenüber der Kölner Kartause vorlagen und welche Dynamik dem Stiftungsverhalten zugrunde liegt, sei es an dieser Stelle erlaubt, ein umfassendes Bild seiner Person nachzuzeichnen.

Der Kölner Stammbaum (Abb. 64) wurde durch den aus Korbach stammenden Johann (I) Rinck begründet, der quellenkundlich erstmalig ab 1423 in Köln nachweisbar ist.[418] Der Hanse zugehörig sind die Korbacher Rinck als Fernhändler bezeugt und Johann Rinck, der zusammen mit Johann Dass in der soeben angesprochenen Quelle bereits im Englandhandel nachgewiesen wird, siedelte sich wahrscheinlich aus ökonomischen Gründen in Köln an. Dies muss bereits vor 1423 der Fall gewesen sein, denn diese älteste, ihn bezeugende Quelle vom 20. Januar nennt „Johann Rynge de Colonia mercator" bereits als Kölner Kaufmann.[419] Mit seinem in Korbach verbleibenden

[416] Vgl. SCHMID 1994, S. 23.
[417] Vgl. SCHMID 1994, S. 23. Irsigler bewertet die Rinck zwischen 1450 und 1550 als eine der zehn bedeutendsten Familien Kölns; vgl. IRSIGLER 1973, S. 303.
[418] Vgl. IRSIGLER 1973, S. 313.
[419] Vgl. HANSISCHES URKUNDENBUCH (1415-1433), S. 277, Nr. 491: „Memorandum, quod vicesimo die Januarii anno presenti Johannes Dasse de Colonia mercator, Ertmarus Swarte de Colonia mercator et

Bruder Conrad (I) führte Johann von Köln aus die gemeinsamen Handelsgeschäfte, wie es Prozessakten von 1441 und 1444 vor dem Londoner Mayorsgericht ersichtlich machen, in der beide Brüder gegen einen englischen Geschäftspartner klagten.[420] Die Klage umfasste von 1439 bis 1446 auch andere Nebenkläger aus deren Reihe hier der schon erwähnte Johann Dass als mittlerweile langjähriger Geschäftspartner sowie Johann und Heinrich Blitterswich jeweils hervorgehoben seien. Johann Rinck heiratete 1426 Gertgin Blitterswich, Schwester des Mitklägers des Londoner Prozesses.[421] Aus der Ehe mit Gertgin, die 1439 an der Pest verstarb, gingen die Kinder Johann,[422] Peter und Gertgin hervor wie auch die jüngste Tochter Stingin[423]. Die zweite Ehe mit Beelgin van Suchtelen blieb kinderlos.[424]

Durch die Ehe mit Gertgin Blitterswich war Johann in Köln gut etabliert und vernetzt und erwarb sodann 1432 die Bürgerrechte der Stadt.[425] Franz Irsigler hebt hervor, dass der Erwerb von Bürgerechten eine mindestens zehnjährige Sesshaftigkeit in Köln vorsah.[426] Es kann also postuliert werden, dass sich Johann Rinck mit ziemlicher Sicherheit mindestens seit 1422 in Köln niedergelassen hatte. Eine genauere Rekonstruktion könnte sich aus Kaufmanns- oder Rechnungsbüchern

---

Johannes Rynge de Colonia mercator coram domino rege in cancellaria sua personaliter constituti assumpserunt, quod ipsi mille marcas de denariis ipsius domini regis, quas a thesaurario Anglie per viam escambii duci Bavarrie de eadem summa per ipsos in partibus exteris. persolvenda faciendi recepturi sunt, in mercandisis in regno Anglie per dictos Johannem, Ertmarum et Johannem emendis infra certum tempus post receptionem suam summe predicte applicari facient juxta fornam ordinacionis in hac parte edite, videlicet sub pena mille marcarum, quas unusquisque predictorum Johannis, Ertmari et Johannis recognovit se debere prefato domino regi de terris et catallis suis ad opus ejusdem domini regis levari, si dictas mille marcas, postquam eas sic receperint, in mercandisis in regno predicto infra dictum terminum emendis, ut premittitur, minime fecerint applicari."

[420] Vgl. HANSISCHES URKUNDENBUCH (1434-1441), S. 248, Nr. 489, Anm. 2; ebenso IRSIGLER 1973, S. 313.

[421] Vgl. GENEALOGISCH-HERALDISCHE SAMMLUNG VON DER KETTENS (ED. 1983), S. 294-297; vgl. auch SCHMID 1994, S. 27; IRSIGLER 1973, S. 313; vgl. auch JENKS 1992.

[422] Johann (I) Rincks erstgeborener Sohn Johann, Peter Rincks Bruder, wird in den genealogischen Verzeichnissen nicht durch eine in Klammern gesetzte Bezifferung spezifiziert. Dies mag daran liegen, dass er nur bei von der Ketten im Stammbaum aufgeführt wird, dieser aber keine Bezifferung der einzelnen Personen gleichen Namens führt. Vgl. GENEALOGISCH-HERALDISCHE SAMMLUNG VON DER KETTENS (ED. 1983), S. 266; IRSIGLER 1975, S. 56. Jene genealogischen Verzeichnisse, die diese Art der Spezifizierung nutzen, führen ihn nicht auf.

[423] Stingin ist in der genealogisch-heraldischen Sammlung von der Kettens nicht aufgeführt; vgl. GENEALOGISCH-HERALDISCHE SAMMLUNG VON DER KETTENS (ED. 1983), S. 267, allerdings gibt es Hinweise in dem Testament von Peter auf eine Schwester namens Stingin, die im Augustinerinnenkloster St. Maximin Nonne war und daher Stiftungen und andere Zuwendungen an das Kloster testamentarisch ergingen; vgl. TESTAMENT DR. PETER RINCK 1500, Original: fol. 1v, Abschrift: fol. 3v. Die Autorin dankt Thomas Schilp (Dortmund) für die Transkription des Testaments. Einen Überblick zu Geschichte des Augustinerinnenkloster St. Maximin bis 1300 bei STEHKÄMPER 2007, S. 74-76, Tabelle der bürgerlichen Stiftungen an St. Maximin ebd. S. 232f.

[424] Vgl IRSIGLER 1974, S. 56.

[425] Vgl. STEHKÄMPER/MÜLLER/KIRCHNER/DIEMER 1975-1983, Bd. 1, Nr. 1432,6; vgl. auch SCHMID 1994, S. 28; zu den Kölner Bürgerrechten DEETERS 1996, S. 203-211.

[426] Vgl. IRSIGLER 1973, S. 314.

ableiten lassen, die sich aber im Gegensatz zu anderen vergleichbaren Hansekaufleuten im Falle der Familie Rinck nicht erhalten haben.[427]

Die vereinzelten, erhaltenen Nachweise über die Geschäftstätigkeit Johann Rincks gehen vorrangig aus Verwaltungsakten unterschiedlicher Hansestädte hervor und bezeugen in allererster Linie Verluste und Rechtsstreitigkeiten. Die Akten vermerken gestohlene oder beschlagnahmte Fracht, Schiffsbrüche oder Kaperungen, Gerichtsprozesse und Handelsembargos. In einem Fall ist sogar von einer Entführung die Rede und kündet von, wie Franz Irsigler es nennt, üblichen Querelen und mit zu kalkulierenden Risiken des Fernhändlers im 15. Jahrhundert, die ihnen den Beinamen der ‚*eventurre*', der ‚Abenteurer' einbrachte.[428] Dieses Quellenmaterial, in einer statistischen Aneinanderreihung nebeneinandergesetzt, gibt aber vor allem detaillierte Informationen über die Handelsgüter der Rinck und deren hanseatische Vernetzung. Auch in Bezug auf das *Thomas-Retabel* werden wesentliche Einblicke möglich, wie später ersichtlich werden wird.

Um an dieser Stelle wenigstens einen Einblick zu geben, sei als eines der beiden exemplarischen Beispiele ein Ereignis im Jahr 1447 wiedergegeben. Die geladenen Handelswaren eines der aus England kommenden Schiffe der Gesellschaft Rinck/Dass wurden auf dem Weg nach Danzig vom englischen Seeräuber Johann Pillison gekapert.[429] Der Fracht um ein Schiff samt Ladung beraubt, wurde die Reise nach Danzig offenbar weitergeführt. In Danzig bezeugen Akten kurz darauf einen Schlichtungsstreit, der die Ladung von drei Schiffen der Gesellschaft Rinck/Dass, die auf dem Weg zurück nach England im Sund von Dänen beschlagnahmt wurden, betrifft. Auf energische Vermittlung der Hansestadt Danzig hin wurde die Ladung allerdings an die Gesellschaft Rinck/Dass, beziehungsweise an deren Faktoren Thomas Hoewech und Reynart Moelner zurückgegeben, womit dieses Ereignis samt der Verzeichnung der Ladung in den Regesten der Stadt vermerkt wurde.[430] Somit ist nicht nur der Handelsweg zwischen England (präziser London und/oder Colechester, wo die Rinck Kontoren besaßen) und Danzig, sondern auch die strittige Ladung von „17 Tonnen [...] raffinierte[m] Kupfer aus Schmölnitz [...], Ungarn, 2 Tonnen [...] gesplissene[m] Kupfer aus Libethen [...], Ungarn, 1 Last Asche, 2 Tonnen schwarze ungarische Pelze, 1 Tönnchen mit 360 Stück Marder und 1140 Stück schwarzem

[427] Vgl. IRSIGLER 1973, S. 303.
[428] Vgl. IRSIGLER 1973, S. 314f.
[429] Vgl. IRSIGLER 1973, S. 314f.
[430] Vgl. IRSIGLER 1973, S. 314f.

ungarischem Pelzwerk, 4 Pack Leinwand und andere[m] Gut, schließlich 1 Kontor (Schreibpult), in das beim Transport Schinken und Drugware verpackt waren“[431] vermerkt. Das Schreibpult kann hier als ein Beleg verstanden werden, dass Hansekaufleute, wie allgemein in dieser Zeit üblich, auch Waren transportierten, die als Einzelstück nicht den sonst regulären Handelswaren entsprachen und daher möglicherweise für den persönlichen Gebrauch oder als einzelnes Luxusgut transportiert wurden.[432] Weniger glimpflich gehen die Ereignisse 1450 vonstatten, die hier vor allem aufgeführt werden sollen, da sie Schlüsse über Wert und Art der Rückfracht zulassen. Im Rahmen des englisch-lübischen Konflikts hatte die Gesellschaft Rinck/Dass Probleme ihre Ladung von englischem Tuch über Hamburg nach Danzig umzuschlagen und versuchte, diese statt dessen nach Preußen abzusetzen. Johann Rinck hatte englisches Tuch im Wert von 1500 Gulden geladen und sein Verwandter Rutger Rinck, der die Ladung persönlich begleitete, führte ebenfalls englisches Tuch und Harnische im Wert von 1800 Gulden mit sich. Auf dem Weg wurden die Schiffe von Rutger van dem Bure gekapert, die Ladung nach Lübeck verbracht und Rutger Rinck für mehrere Jahre nach Norwegen entführt. Die Rückgabestreitigkeiten dauerten bis 1466 an und wurden mit einer Entschädigung von 500 Gulden abgetan. Johann Rinck erlebte dies nicht mehr, an dieser Stelle muss der Wissensstand korrigiert werden, er verstirbt nämlich bereits 1464.[433] Wie eine Urkunde vom 28. August 1466 der Stadt Köln an die Stadt Lübeck kenntlich macht, traten Peter Rinck und Johann Dass die Entschädigung vollständig an Rutger Rinck ab, der sich aber von den Erlebnissen und dem nachfolgenden kostspieligen Rechtsstreit nicht mehr erholen konnte.[434]

[431] IRSIGLER 1973, S. 314f.
[432] Vgl. ebd. Einen Überblick zum (hanseatischen) Kunstexport im Spätmittelalter vgl. FAJT/HÖRSCH 2014; die jüngsten Publikationen zur Hanse und zum Hansehandel vgl. JAHNKE 2014; HUNDT/LOKERS 2014; SELZER 2010; HAMMEL-KIESOW/PUHLE/WITTENBURG 2009; JENKS 1992; Einzelstudie zur Kölner Hanse vgl. THIERFELDER 1970.
[433] Sein Todestag wird im Nekrolog des Klosters Weidenbach am 26. Januar 1464 verzeichnet. Vgl. LÖFFLER 1919, S. 21; SCHMID 1991, S. 47; Schmid verweist auf Hans Martin Schmidt, der ein Todesdatum Johanns im Jahr 1466 angibt und auf Goldberg und Scheffler, die sich für 1465 aussprechen. Vgl. Schmid 1991, S. 47.
[434] Vgl. QUELLEN ZUR GESCHICHTE DES KÖLNER HANDELS (ED. 1917), Nr. 411, S. 183; auch erwähnt bei IRSIGLER 1973, S. 315. Das genaue verwandtschaftliche Verhältnis zwischen Johann (I) und Rutger ist ungeklärt, es ist anzunehmen, dass Rutger ein Neffe unbestimmten Grades aus der Korbacher Nebenlinie ist. Mit zunehmender Etablierung Johanns (I) in Köln ziehen nach und nach Neffen aus Korbach nach Köln und sind im Familienverbund tätig; vgl. IRSIGLER 1973, S. 314ff, SCHMID 1994, S. 26ff. Zum Seerecht des Hansehandels vgl. FRANKOT 2012.

An diesen beiden Beispielen ist bereits deutlich geworden, dass Johann Rinck im Tuch-, Kupfer- und Pelzhandel tätig war und sein enormes Vermögen vorrangig im England- und Ostseehandel erzielte. Doch ist auch ein weites Netz gesamteuropäischer Handelbeziehungen überliefert, das sich aber schwerpunktmäßig auf die Regionen der Niederlande, Nordfrankreich, der Nord- und Ostsee, hier vorrangig nach Danzig, und England festlegen lässt, aber auch Verbindungen nach Nürnberg und bis nach Rom beinhaltete.[435]

Der unsicheren Lebensrealität eines Fernhändlers angemessen erwarb Johann entsprechende Immobilien und sichert sein Vermögen zusätzlich durch Rentbriefe unterschiedlicher Städte gegen die Risiken des Handels ab. Allein in Köln belief sich der Immobilienbesitz auf zehn große Häuser wie aus seinem Testament ersichtlich wird, wobei er vier davon zu einem Gebäudekomplex zusammenfassen ließ. Am „Unter Güldenwaagen", der heutigen Hohen Straße, erwarb er Stück für Stück vier Nachbarhäuser samt Gehöften (Haus Struyss, Haus Nideggen, Haus Heimbach und Haus Güldenwaage) und legte diese zu einem stattlichen Anwesen zusammen. Über hundert Jahre später ist dieses Anwesen in dem Stadtplan der Stadt Köln von Arnold Mercator 1571 immer noch gut sichtbar dargestellt und bezeugt die nachhaltige Bedeutung des Anwesens im Stadtbild.[436] Dieser Häuserkomplex geht testamentarisch an seinen Sohn Peter Rinck über, der zügig die Erbrechte seiner Schwester Gertgin ablöst.[437]

Die Investitionen in Rentbriefe erfolgten erst in den 1440er und 1450er Jahren, als Johann Rinck als Hansekaufmann etabliert und auf dem Höhepunkt seiner Tätigkeiten stand. So erwarb er 1442 den Erbrentbrief der Stadt Mainz aus dem Nachlass von Heinrich Sudermann. Von der Stadt Köln erwarb er 1444 einen, 1448 zwei und 1449 noch einmal vier Rentbriefe. Auch vom Domkapitel kaufte er einen Rentbrief im Wert von 2600 Gulden auf die Rheinmühlen. Rentbriefe geringeren Wertes wurden zudem von den Städten Dülken (1456, 1460), Duisburg (1456), Nürnberg, Rees und der

[435] Vgl. IRSIGLER 1973, S. 314ff; SCHMID 1994, S. 26.
[436] Es handelt sich dabei um das Haus Nideggen (Kauf 27.04.1430), Haus Heimbach (Kauf 1435), Haus Zur goldenen Waage (Kauf 25. Juli 1439, Hälfte davon wohl als Mitgift Gertgins bereits in die Ehe gebracht) und das Haus Zur alten goldenen Waage bzw. Zum Strauß (Kauf 1450), vgl. TESTAMENT JOHANN RINCK 1463. Vgl. auch IRSIGLER 1973, S. 315f.
[437] Vgl. IRSIGLER 1975, S. 66.

Viertälergemeinde (Bacharach, Kaub, Mannebach und Steeg) an Johann Rinck verkauft.[438]

Im Kontext dieser Arbeit sind vor allem mehrere Rentbriefe der Stadt Arnheim von besonderem Interesse, die testamentarisch vollständig an seinen Sohn Peter übergehen.[439] Aus der Regestenliste Arnheims lässt sich als exemplarisches Beispiel der fast wortgleichen Vermerke in der Urkunde Inv. no. 1833, fol. 28v lesen:

> „1454 April 20 (up den Heyligen Paischaevent).
> Burgemeesters, schepenen, raad en gemeente van Arnhem verklaren verkocht te hebben aan JOHAN RYNCK, burger te Coelne, en losrente van 50 rijnsche guldens 's jaars."[440]

> „1454 April 20 (on the Holy Saturday) [Easter Eve]
> Mayors, aldermen, council [or: board] and municipality of Arnhem declare to have sold to Johan Rynck, citizen of Cologne, an interest of 50 Rhenish guilders a year."[441]

Gleiches wiederholt sich in nachfolgenden Jahren: am 17. Juli 1455 erwarb er eine weitere Rente mit einem Ertrag von 110 rheinischen Gulden,[442] zu deren Zahlung aus Zolleinnahmen sich interessanterweise auf den gleichen Tag datiert Willem, der Bruder des Herzogs von Geldern, Herr von Egmont und Yselsteyn im Land Mechelen verpflichtet:

> „1455 Juli 17.
> WILLEM, broeder tot Gelre, heer tot Egmont, Yselsteyn en het land van Mechelen, verklaart de stad Arnhem gedurende vijf jaren schadeloos te zullen houden van de uitbetaling van een rente van 110 rijnsche guldens 's

[438] Vgl. SCHMID 1994, S. 28f.
[439] Vgl. TESTAMENT JOHANN RINCK 1463, Nr. 200, S. 304f. Peter behält diese Rentbriefe zeitlebens und vererbt die Erbrentbriefe der Städte Köln, Arnheim, Linz, des Kölner Domkapitels, des Bonner Zolls und des Erzbischofs von Trier mit einem Wert von ca. 600 Gulden insgesamt an Kirchen, Klöster, Spitäler und sonstige gemeinnützige Stiftungen übergingen. Vgl. TESTAMENT DR. PETER RINCK 1500, Original: fol. 1v, Abschrift: fol. 3v.
[440] HET OUT-ARCHIEF ARNHEM (ED. 1935), Bd. 2, S. 240, Nr. 928.
[441] Die Autorin dankt Susanne de Jong (Groningen) für die Übersetzung aus dem Mittelniederländischen.
[442] HET OUT-ARCHIEF ARNHEM (ED. 1935), Bd. 2, S. 242, Nr. 938, Ursprung Inv. no. 1659 „met het geschonden stadszegel", Abschrift in Inv. Nr. 1833, fol. 34.

jaars aan JOHAN RYNCK, burger te Coelne, te verhalen op de inkomsten van den tol te Ijsseloirde.“[443]

„1455 July 17.
Willem, brother of Guelders, lord of Egmond, Ijsselstein and the country of Mechelen, declares to keep the city of Arnhem unharmed over the course of five years from the payment of an interest of 110 Rhenish guilders a year to Johan Rynck, citizen of Cologne, to recover from the income of the toll in Ijsseloord.“[444]

Am 23. Februar 1457 kam eine Rente von 30 rheinischen Gulden hinzu,[445] am 13. November 1459 ein Rentbrief 60 rheinischen Gulden Jahresrendite,[446] und am 10. April 1461 eine Rente mit 32 rheinischen Gulden Jahresrendite[447]. Somit besitzt Johann Rinck insgesamt fünf Renten der Stadt Arnheim mit einer Gesamtrendite von 282 rheinischen Gulden per anno.

Auffällig ist dabei, dass sich hier wiederholt Dritte zur Zahlung dieser Rentenbeträge verpflichteten. Neben der soeben genannten Quelle verzeichnet eine weitere Urkunde der Stadt Arnheim vom 1. Januar 1465, dass der Herzog von Geldern sich verpflichtete einen Schuldbetrag von 2000 Gulden, den die Stadt dem Herzog vorgestreckt hatte, innerhalb von vier Jahren an Johann Rinck zurückzuzahlen:

„1465 Februari 1 (op onser Lieven Vrouwen avont Purificationis).
ADOLPH, hertog van Gelre, van Gulich, graaf van Zutphen, en zijne moeder KATHERYNA VAN CLEVE EN VAN DER MARCKE, verklaren de 2000 rijnsche guldens, welke de stad Arnhem voor hen had voorgeschoten aan JOHAN RYNCK, burger te Coelne, binnen 4 jaren te zullen aflossen en ieder jaar de rente te zullen betalen.“[448]

[443] HET OUT-ARCHIEF ARNHEM (ED. 1935), Bd. 2, S. 243, Nr. 939, Ursprung Inv. no. 1833, fol. 35v.
[444] Die Autorin dankt Susanne de Jong (Groningen) für die Übersetzung aus dem Mittelniederländischen.
[445] HET OUT-ARCHIEF ARNHEM (ED. 1935), Bd. 2, S. 245, Nr. 951, Ursprung Inv. no. 1659 „met het geschonden stadszegel“, Abschrift in Inv. Nr. 1833, fol. 39.
[446] HET OUT-ARCHIEF ARNHEM (ED. 1935), Bd. 2, S. 249, Nr. 966, Abschrift in Inv. no. 1833, fol. 40v.
[447] HET OUT-ARCHIEF ARNHEM (ED. 1935), Bd. 2, S. 254, Nr. 983, Ursprung Inv. no. 1659, Abschrift in Inv. no. 1833, fol. 46.
[448] HET OUT-ARCHIEF ARNHEM (ED. 1935), Bd. 2, S. 259f., Nr. 1005, vgl. in gleicher Angelegenheit Bd. 3, S. 227, Nr. 1008. Zu den Rentbriefen auch SCHMID 1994, S. 28f. und S. 67f.

„1465 February 1 (On the evening of the Feast of the Purification of the Blessed Virgin Mary)
Adolf, duke of Guelders, of Gulich, count of Zutphen, and his mother Catherine of Cleves and of Mark declare to pay off the 2000 Rhenish guilders, which the city of Arnhem has lent them to Johan Rynck, citizen of Cologne, within 4 years and to pay the interest each year.“[449]

Ganz offensichtlich hatte Arnheim Probleme, die Rentzahlungen zu leisten, wie dies vor allem aus dem Schriftwechsel zwischen Arnheim und Peter Rinck hervorgeht, der die Arnheimer Renten und die daraus erwachsenden Ansprüche gegenüber der Stadt vollständig als Teil des väterlichen Erbes übernimmt.[450] In Peters Testament sind diese Renten immer noch mit offenen Zahlungen seitens der Stadt Arnheim vermerkt.[451]

Mit wachsendem wirtschaftlichen Erfolg nahmen auch die gesellschaftlichen Verpflichtungen Johanns zu. Als Neubürger der Stadt Köln trat er der Gaffel Windeck bei und saß den geltenden Regeln der zeitlichen Mindestabstände entsprechend zwischen 1439 bis 1460 wiederholt im Rat.[452] Darüber hinaus übernahm er auch städtische Verantwortung als Fischmarktmeister (1452, 1454), Kornherr (1452,1453), Aufsichtsrat über die Ärzte, Barbiere und Spezereien (1454) und war zudem auch als Urteilsmeister (1457) tätig.[453] In seiner Pfarrgemeinde St. Kolumba, der damals größten und bedeutendsten Kölner Pfarrkirche, wurde er 1440 unter die Parrochiane der Pfarrerwahlen gewählt.[454] Der Rat aus zwölf Mitgliedern, darunter auch Johann Dass, wurde auf päpstliche Anordnung hin zusammengestellt und hatte dem Dompropst einen Kandidaten für das zu besetzende Amt vorzuschlagen.[455] 1449 trat er zudem in St. Kolumba als Kirchmeister in Erscheinung. In dieser Funktion hatte er den Erweiterungsbau der Kirche zu einer fünfschiffigen Anlage zu überwachen und sich ganz offensichtlich finanziell an den Baukosten beteiligt: 16 der insgesamt 30 und damit alle Schlusssteine der nördlichen Seitenschiffe, tragen die Hausmarke Johann Rincks.[456]

[449] Auch hier gilt der Dank Susanne de Jong (Groningen) für die Übersetzung aus dem Mittelniederländischen.
[450] Vgl. TESTAMENT JOHANN RINCK 1463; HET OUT-ARCHIEF ARNHEM (ED. 1935).
[451] Vgl. TESTAMENT DR. PETER RINCK 1500, Original: fol. 1r, Abschrift: fol. 3v.
[452] Vgl. SCHMID 1991, S. 392; IRSIGLER 1975, S. 56.
[453] Vgl. IRSIGLER 1973, S. 316.
[454] Vgl. IRSIGLER 1973, S. 316.
[455] Vgl. SCHMID 1994, S. 32.
[456] Eine heute verlorene Urkunde vom 22.10.1498 soll belegen, dass Johann Rinck mit 300 Gulden sechs Gewölbe im Westen der Kirche finanziert habe. Diese Urkunde steht in Verbindung mit mehreren

Als Stifter und Schenker trat er vor allem in Korbach, Marienforst und Köln hervor, verteilte aber auch in auffällig breiter Streuung vielfach Legate an andere Klöster und Hospitäler, teilweise sogar in Rom.[457] Die Marienkapelle in St. Kolumba war als Familienkapelle der Schwerpunkt von Johanns Zuwendungen in Köln; sie verlieh ihm einen exponierten Status als Stifter und Wohltäter in der Wahrnehmung der Stadtbevölkerung.[458] Bau, Ausstattung und Unterhalt ergingen alleinig aus seiner Hand. Obwohl Johann in seinem Testament noch verfügte, in der Kartause beerdigt zu werden, änderte er oder sein Sohn diese Bestimmung dahingehend, dass er unmittelbar vor dem Marienaltar beerdigt wurde, wie das Testament Peters zu erkennen gibt.[459] Quellen und Stiftungsaufkommen lassen das Vermögen lediglich erahnen, das nach dem Tod des Vaters 1464 fast vollständig an Dr. Peter Rinck übertragen wurde.[460]

Dies sind also die Grundbedingungen, unter denen die vier Rinck-Kinder heranwuchsen und es ist bereits ersichtlich geworden, dass Peter Rinck, der hier von zentralem Interesse ist, das Vermögen seines Vaters übernahm.

Er hatte mit einiger Sicherheit einen älteren Bruder, der wie der Vater ebenfalls im Englandhandel bezeugt ist. Es ist dabei aus den Quellen nicht ersichtlich, ob es sich dabei um einen Bruder namens Johann (in der Forschungsliteratur ohne weitere Zuordnung) handelt, wie aus der genealogisch-heraldischen Sammlung des Kanonikus Johann Gabriel von der Ketten (1673-1746) hervorgeht, oder es sich dabei weit unwahrscheinlicher um den bereits genannten Rutger Rinck handelt, der in der von Kuske publizierten Quellensammlung ohne weiteren Beleg als Bruder Peters angegeben wurde.[461] Die Existenz und die Lebensdaten des älteren Bruders, von der Ketten weist darauf hin, dass der Bruder Johann wohl früh in England verstorben

---

Schenkungen Peter Rincks im Rahmen der Totenmemoria für seinen Vater in den 1490er Jahren, vgl. dazu GENEALOGISCH-HERALDISCHE SAMMLUNG VON DER KETTENS (ED. 1986), S. 277; auch bei SCHMID 1994, S. 40f; IRSIGLER 1975, S. 62.

[457] Vgl. SCHMID 1994, S. 60ff.

[458] Vgl. SCHMID 1994, S. 60ff; zu den Stiftungen Johanns allg. S. 26-62.

[459] Vgl. TESTAMENT JOHANN RINCK 1463, fol. 4; TESTAMENT DR. PETER RINCK 1500, Original: fol. 1r, Abschrift: fol. 3v. Im Nekrolog der Kartause ist Johann Rinck daher auch nicht verzeichnet, wohingegen Peter aufgelistet wird; vgl. NEKROLOG KARTAUSE KÖLN 1350-1521, Verzeichnis von Peter Rinck auf fol. 23.

[460] Vgl. Quelle zur Vermögensauseinandersetzung vom 21, 12. 1463 in der Gertgin und Peter als „Universalerben" betitelt werden in QUELLEN ZUR GESCHICHTE DES KÖLNER HANDELS (ED. 1923), Nr. 197, S. 300.

[461] Vgl. GENEALOGISCH-HERALDISCHE SAMMLUNG VON DER KETTENS (ED. 1986), Bd. 4, S. 267; QUELLEN ZUR GESCHICHTE DES KÖLNER HANDELS (ED. 1934), S. 357. Von der Ketten listet keinen Rutger Rinck auf, sondern benennt Johann als älteren Bruder; vgl. GENEALOGISCH-HERALDISCHE SAMMLUNG VON DER KETTENS (ED. 1986), S. 267.

sei,[462] dürften einen nicht unwesentlichen Einfluss auf den Lebenswandel des jüngeren Peter gehabt haben, war dieser doch in seinen Lebensentscheidungen abhängig vom Familienverband, vor allem, wenn der Stammhalter verstirbt.

In dieser Abhängigkeit bewegte sich auch die Schwester Gertgin als drittes Kind von Johann (I) Rinck und Gertgin Blitterswich. Sie heiratete den Sohn des väterlichen Geschäftspartners, Johann Dass d. J., der die Geschäfte der Gesellschaft Rinck/Dass übernahm. Das jüngste Kind, die Tochter Styngin, tritt dem Augustinerinnenkloster St. Maximin bei, wie aus dem väterlichen Testament und einigen Quellen bezüglich Peter Rinck hervorgeht.[463] Somit kann an dieser Stelle eine gewisse Systematik festgestellt werden: Der älteste Sohn und die älteste Tochter beschreiten also einen Lebensweg im Bereich des Hansehandels (vita activa), während der jüngere Sohn zunächst, um dies hier vorwegzunehmen, und die jüngere Tochter jeweils ins Kloster eintreten (vita contemplativa).

Peter, der Zweitgeborene, muss etwa um 1429 geboren worden sein. Das genaue Geburtsdatum ist nicht bekannt und wird aus Immatrikulationsakten und der Annahme, mindestens fünfzehnjährig mit dem Studium begonnen zu haben, rekonstruiert.[464] Er dürfte ab dem sechsten oder siebten Lebensjahr die Schule des Kirchspiels von St. Kolumba, der Pfarrkirche seines Vaters, besucht haben, bevor er 1444 laut der Matrikel der Universität Erfurt dort mit dem Studium begann.[465] Der damals üblichen Praxis einer akademischen Laufbahn entsprechend, wechselte Peter mehrfach die Universität und wird daher 1451 in Paris als Baccalaureus artium in den Akten der Universität geführt, bevor er ein Jahr später, 1452, in Köln als Magister artium immatrikuliert wurde.[466]

Zugunsten einer Präzisierung des Forschungsstandes muss an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass Peter Rinck an der Universität Köln am 23. November 1453 letztmalig als Student des Rektors Thomas de Baest aufgeführt wird.[467] Mit einigem Abstand wird er erst wieder 1459 in einem akademischen

[462] Vgl. GENEALOGISCH-HERALDISCHE SAMMLUNG VON DER KETTENS (ED. 1986), S. 267.
[463] TESTAMENT JOHANN RINCK 1463. Von der Ketten listet in seiner genealogischen Auflistung der Familie Rinck Stingin nicht auf; vgl. GENEALOGISCH-HERALDISCHE SAMMLUNG VON DER KETTENS (ED. 1986), S. 267.
[464] Vgl. dazu IRSIGLER 1975, S. 55.
[465] Vgl. SCHMID 1994, S. 63, IRSIGLER 1975, S. 57, GRAVEN 1935a, FN 17.
[466] Vgl. GRAVEN 1935b, S. 22; IRSIGLER 1975, S. 57.
[467] Vgl. MATRIKEL DER UNIVERSITÄT KÖLN 1389-1475 (ED. 1979), S. 556, Nr. 255,51, Anm. zu 55.

Umfeld, nämlich an der Universität in Pavia, genannt,[468] wo er sein Doktorat abschließt. Es ist vollkommen unklar, ob er sein Studium zwischenzeitlich unterbrach oder die ganzen sechs Jahre zwischen 1453 und 1459 in Pavia, beziehungsweise in Köln und Pavia weilte. Franz Irsigler und auf ihn Bezug nehmend Wolfgang Schmid wollen ihn ab 1459 zudem unmittelbar im Anschluss an das Doktorat als Lehrstuhlinhaber an der juristischen Fakultät an der Kölner Universität verorten, den er bis zu seinem Tode im Januar 1501 bekleidete. Die Matrikel der Kölner Universität nennen ihn tatsächlich erst 1484/1485, als er wiederholt zum Rektor gewählt wurde. Auch Schenkungen von ihm an die Universität oder Widmungen von Universitätsmitgliedern an ihn sind erst in diesem Zeitraum verzeichnet.[469]

Weitergehende Einblicke wären an dieser Stelle für die Belange der vorliegenden Arbeit hilfreich, denn Peter Rinck ist in dem Zeitraum zwischen 1453 und 1461 für einen unbestimmten Zeitraum Novize im Kölner Kartäuserkloster,[470] wie sich aus der *Analecta*, eine der beiden Kartäuserchroniken ablesen lässt. Ein wichtiger, jedoch bislang in seiner Vollständigkeit übersehener Eintrag der *Analecta* verzeichnet 1453:

> „1453 – hoc anno 25 Junii facta sunt fundamenta pro structura novi Capituli, vestiarii et Bibliotheca pluribus ex pio affectu ergo nos auxiliares manus ad hoc opus ferentibus, inter quos eminuit D. Joes Rinck Dives hujus Civitatis mercator à filio petro ad hoc instigatus et sollicitatus qui et postmodum in novitiatu vires suos inter nostros experiri voluit ut anno 1461 dicam de Joanne vide 1455.“[471]

---

[468] Vgl. IRSIGLER 1975, S. 57. Schmid vermutet ebenfalls eine Immatrikulation in Rom (ohne Angabe von Referenzen), diese ist aber nicht belegt. Die Vermutung über Studienzeiten in Rom leitet sich mutmaßlich aus dem Umstand ab, dass Peter zu einem unbestimmten Zeitpunkt in die Bruderschaft des Heilig-Geist-Hospitals in Rom aufgenommen wird, das er testamentarisch bedenkt; vgl. TESTAMENT DR. PETER RINCK 1500, Original: fol. 1v, Abschrift: fol. 2r; auch bei IRSIGLER 1973, S. 326.

[469] Vgl. GRAVEN 1935b, S. 22.

[470] Die *Consetudines Cartusiae*, die *Gebräuche* des Priors Guigo, die anstelle einer Ordensregel bis heute in kaum geänderter Form gelten, sehen vor, dass ein Mann nicht vor seinem 20. Lebensjahr als Novize in das Kloster aufgenommen werden kann. Stimmt das hergeleitete Geburtsjahr von 1429, ist ein Noviziat vor 1449 nicht möglich, wird aber auch in der Forschung nicht zur Diskussion gestellt, auch wenn es theoretisch möglich wäre, dass Peter Rinck zwischen seiner Studienzeit in Erfurt und Paris im Kloster geweilt hat; vgl. CONSETUDINES CARTUSIAE (ED. 1987), Kap. 27,1, S. 296.

[471] Vgl. ANALECTA CONSCRIBENDUM CHRONIKON DOMUS S. BARBARAE V. ET M. (ED. 1728), fol. 136; SCHMID 1994, S. 64. In der übrigen Forschungsliteratur gibt es keinen einzigen Hinweis auf diese gleichfalls erfolgte Nennung von Peter Rinck in der *Analecta*; ein Grund könnte darin bestehen, dass fast ausschließlich aus der *Chronologia* nach Merlo 1886 (CHRONOLOGIA CARTUSIAE COLONIENSIS (ED. 1886), S. 27-52) zitiert wird, und dies auch nur in äußerst knappen Passagen innerhalb der älteren Literatur vor 1960. Nachfolgend wird weitestgehend aus der Forschungsliteratur im Sinne von Sekundärzitaten zitiert.

> „1453 - in diesem Jahr am 25. Juni sind die Fundamente für die Errichtung eines neuen Domkapitel gelegt worden, eine Kleiderkammer und eine Bibliothek von mehreren aus frommem Geist also und unsere helfenden Hände tragen bei zu diesem Werk, unter denen herausragt Doktor Johannes Rinck, ein großartiger Kaufmann von seinem Sohn Peter dazu angetrieben und veranlasst, der auch später während seines Noviziats seine Kräfte bei uns erfahren wollte, wie ich im Jahr 1461 über Johannes sagen werde [vide?] 1455.“[472]

Mit dem Hinweis des „kurz darauf“ erfolgten Eintritts in das Kartäuserkloster stellt sich die wesentliche Frage, welcher Zeitrahmen hier als solcher bezeichnet werden kann. Der Spielraum für ein äußerst kurzes Noviziat nach 1459, wie Irsigler und Schmid es anführen, ist zwar gegeben, doch erscheint es auf Basis der Quellenanalyse unwahrscheinlich.[473] Vielmehr ist doch anzunehmen, dass Peter Rinck nach der letztmaligen Nennung in den Matrikeln 1453/1454 sein Studium an der Kölner Universität beendete, nachfolgend sein Noviziat in der Kartause begann und dann nach seinem Austritt aus dem Kloster seine Ausbildung an der Universität in Pavia weiterführte und mit dem Doktorat 1459 endgültig abschloss.
Eine genauere Klärung über Zeitpunkt und Dauer des Noviziats würde unter Abgleich mit den Quellen in der Analyse der Schenkungen und Stiftungen deutlichere Akzente setzen und eine Bewertung präzisieren können, wie im nachfolgenden Abschnitt diskutiert werden wird. Der recht lange Zeitraum zwischen 1454 und 1459 unter Berücksichtigung des unbekannten Zeitraumes des Doktorats gibt vor allem Raum zu einer Spekulation über den genauen Fortschritt im Rahmen des Noviziats.

Wie dem auch sei, das Noviziat verläuft offenkundig nicht in den vorgesehenen Bahnen, denn Peter Rinck tritt aus gesundheitlichen Gründen aus dem Kartäuserkloster aus. Wie bereits erwähnt, will er Irsigler zufolge laut der Matrikel der Alten Universität Köln seit 1459 als „Doctor utriusque“ in der universitären Lehre

[472] Die Autorin dankt Jens de Boer (Berlin) für die Übersetzung aus dem Mittellateinischen.
[473] Ein mögliches Noviziat nach 1459 würde die sehr umfangreichen Schenkungen und die große Stiftung von 1464 zeitlich näher zusammenrücken, allerdings kann auch argumentiert werden, dass der Zeitpunkt dafür schlichtweg praktische Gründe hat, da Peter Rincks Vater Johann in diesem Jahr stirbt und das enorme Erbe Peter erst zu solchen umfangreichen Zuwendungen befähigt.

verzeichnet sein,[474] wobei ein entsprechender Chronikeintrag über das Ausscheiden aus der Kartause erst 1461 datiert wird. Die *Analecta* berichtet:

> „1461 – D: Petrus Rinck filius D: Jois pro civitis mercatoris benefactoris nostri, Cartusiani ordinis auctoritatem hic in novititiatu inter nostros experiri voluit cui epistola insigni Congratulatur [?] D. Henricus de Pire pro tempore Prior Treverensy [?] Professus noster sed propter nimis veneram Complexionem et virium debilitatem propositum mutare coactus Non tamen mutavit propensum in nos animum fuit enim [?] in mortem liberalissimus et professimus benefactor noster est in anno 1465 . 1481 . 1501 . 1502 etiam "[475]

> „1461 - Doktor Peter Rinck, Sohn des Doktor Johannes [Rinck] wollte für die Bürger, die Kaufleute, Wohltäter <und> ursprünglich für unseren Orden der Kartäuser hier im Noviziat unter uns leben, wozu ihm mit dem genannten Schreiben Doktor Heinrich von Piro (eigentlich Heinrich Birnbaum 1403-1473) gratuliert, der vorher Prior in Trier war (1459 bis 1461). Unser Mann bekennt aber offen wegen seiner Bitte, dass er gezwungen worden sei, die Vollendung mit der Schwäche seiner Kräfte zu vertauschen. Dennoch hat er nicht seine Zuneigung zu unserem Geist geändert; er ist nämlich auch (?) im Tod unser sehr freigebiger und sehr deutlicher Wohltäter im Jahr 1465. 1481. 1501. Auch 1502 "[476]

Aus dem Text der *Analecta* geht nicht direkt hervor, dass Peter Rinck erst zu diesem Zeitpunkt aus dem Kartäuserorden austritt. Gleichzeitig muss der Eintrag entweder zu einem späteren Zeitpunkt erfolgt sein oder die am Ende eingefügten Jahreszahlen wurden nachträglich eingefügt. Da die Originalschrift nicht erhalten ist, kann das Schriftbild hier keine Indizien liefern.

Es bleibt allerdings zu hinterfragen, ob Peter Rinck tatsächlich aus gesundheitlichen Gründen aus der Kartause austritt – der Quellentext gibt eine bemerkenswert lyrische Wortwahl wieder –, oder ob nicht der Tod seines älteren

[474] Vgl. IRSIGLER 1975, S. 57.
[475] ANALECTA CONSCRIBENDUM CHRONIKON DOMUS S. BARBARAE V. ET M. (ED. 1728), fol. 148. Einen äquivalenten Eintrag in der *Chronologia* gibt es hingegen nicht.
[476] Auch hier gilt der Dank Jens de Boer (Berlin) für die Übersetzung aus dem Mittellateinischen.

Bruders die familiäre Notwendigkeit dazu mit sich bringt. Die gesellschaftlichen und geschäftlichen Verpflichtungen an den nun einzigen männlichen Nachkommen und Erben machen einen kontemplativen Lebensentwurf im Kloster faktisch unmöglich. Zwar tritt er nicht in die Handelsgesellschaft Rinck/Dass ein, dies übernehmen Peters Schwager Johann Dass d. J. und sein Cousin Hermann Rinck,[477] allerdings geben die vielen einzelnen Zeugnisse aus den unterschiedlichen Hanseurkunden einen Einblick in seine nachfolgenden Verantwortlichkeiten, die sich mit dem streng kontemplativen Lebensentwurf der Kartäuser nicht vereinbaren ließen.[478] Letztlich ist es nicht mehr nachweisbar unter welchen Umständen der Austritt erfolgte, aber der Kommentar über die schwache Gesundheit Peter Rincks kann auch als eine Art Ehrenrettung beziehungsweise als die einzige zulässige offizielle und legale Begründung für einen Austritt verstanden werden, die in einer solchen Textquelle niedergeschrieben werden konnte. Peter Rinck war zudem auch nicht der einzige Novize, der aus dem Kloster wieder austrat. Die Wohltäterbücher der Kölner Kartause verzeichnen Gleiches beispielsweise auch für Wilhelm von Goch, späterer Pfarrer an St. Laurenz, Hermann, nachfolgend Pfarrer in Götterswickerhamm, und Bruno Meens, Pfarrer in Rattingen und Kanoniker in Xanten.[479] Auch bei den soeben Genannten werden Gründe für den Austritt angegeben: einerseits sah sich Hermann der Last der Ordensregeln nicht gewachsen, Bruno Meens brach sein Noviziat ab und von Wilheln von Goch wird berichtet, dass er auf ärztlichen Rat hin austrat.[480]

Wie dem auch sei, die Quellen verweisen mit Nachdruck auf die anhaltende Verbundenheit Peter Rincks mit der Kölner Kartause, indem die (wohlgemerkt aus der Perspektive des 1461 datierten Eintrages in der Zukunft liegenden) Jahreszahlen 1465, 1481, 1501, 1502[481] auf die Schenkungen und die Stiftung von Peter Rinck hinweisen.

[477] Vgl. IRSIGLER 1975, S. 57.
[478] Vgl. QUELLEN ZUR GESCHICHTE DES KÖLNER HANDELS (ED. 1917), Nr. 411, S. 183. Wolfgang Schmid geht hingegen davon aus, dass Peter Rinck auch als Professor ein regelrecht eremitisches Leben in Anlehnung an die Kartäuser führte, dem jedoch die wenigen erhaltenen Quellen recht deutlich wiedersprechen. Vgl. SCHMID 1994, S. 65.
[479] Vgl. LIBER BENEFACTORUM (ED. 1991), S. 79, Nr. 149; S. 90, Nr. 320; S. 104, Nr. 554; Erwähnung auch bei SCHMID 1994, S. 64, FN 7.
[480] Vgl. ebd.
[481] Peter Rinck war im Jahr 1502 bereits verstorben. Es wäre daher nur denkbar, soweit hier kein Fehler in der Jahreszahl vorliegt, dass sich dieser Eintrag auf den Nachlass Peter Rincks an die Kartause bezieht, beispielsweise weil zu diesem Zeitpunkt das Testament erst vollstreckt worden ist oder testamentarische Auszahlungen getätigt wurden. Die Autorin dankt in diesem Zusammenhang Thomas Schilp (Dortmund) für den Hinweis. Diese Vermutung lässt sich auf einen ähnlichen Eintrag im Jahr 1503 in den Regesten der Universität stützen, in dem testamentarische Mittel an Mitglieder der Fakultät übergingen und die zur Totenmemoria Peters verwendet werden sollten; vgl. REGESTEN DER

Heinrich Birboim, Kölner Professor bis 1435, nachfolgend Prior der verschiedenen Kartausen der rheinischen Provinzen und väterlicher Freund Peters, schreibt darüber in einem Brief:

> „Epistola ad clar. D. Petrum Kinckium J. U. Doctorem, tum in Cartusia Coloniensi Novitum, é qua ob crebas infirmitates medicorum judicio egressus fuit pedibus non animo, quem multis & prolixis beneficiis in Cartusiam Coloniensem prepetuo, benevolum prae se tulit.“[482]

> „Der Brief an den bekannten Doktor Peter Kinckium, Doktor beider Rechte, damals war er Novize der Kölner Kartäuser, von denen er auf ärztlichen Rat weggegangen ist wegen häufiger Krankheiten – mit den Füßen und nicht [etwa] mit dem Geist –, dem er mit vielen und gelungenen Wohltaten immerwährend in der Kölner Kartäusergemeinschaft vor allem Gutes bringt.“[483]

In diesem Zusammenhang ist wohl auch die Stiftung der Zelle F und des Bellerhofs 1465 zu sehen, sorgt Peter hier doch gezielt für einen rechtsfähigen Stellvertreter an seiner statt.

> „Anno 1465, 14. Augusti d. Petrus Rinck, i. u. d., coram scabinis in Waldorff pleno iure transfert in nos curiam ibidem, den Bellerhoff nuncupatam, cum omnibus adhaerentiis, pomario, vineis, agris, nemoribus, censibus vini, frumentorum, pullorum, denariorum etc. pro fundatione dotationeque cellae F, olim V, superadditis in prompta pecunia 600 florenis in auro.“[484]

UNIVERSITÄT KÖLN (ED. 1918), S. 319, Eintrag 1503, Nr. 2385. Dem schließt sich eine Verfügung vom 2. Mai 1543 an, in der auf Basis des im Testament von Peter Rinck von 1500 festgelegten Geldtransfer zur Sicherstellung der Memoria erfolgt; vgl. URKUNDEN DES ARCHIVS BURG RÖSBERG (ED. 1981), S. 42f., Nr. 69. Weder in der *Chronologia*, der *Analecta*, den *Annales* oder den Wohltäterbüchern der Kartause (CARTUSIA COLONIENSIS EIUSQUE BENEFACTORES) sind weitere spezifizierende Einträge gemacht worden.

[482] Vgl. BIBLIOTHECA COLONIENSIS (ED. 1774), S. 125.

[483] Die Autorin dankt wiederholt Jens de Boer (Berlin) für die Übersetzungen.

[484] CHRONOLOGIA CARTUSIAE COLONIENSIS (ED. 1991), S. 38. Wortgleich in der ANALECTA AD CONSCRIBENDUM CHRONIKON DOMUS S. BARBARAE V. ET M. (ED. 1728), fol. 154.

„Am 14. August des Jahres 1465 übertrug uns Herr Peter Rinck, Doktor beider Rechte, vor den Schöffen in Waldorf nach vollem Recht seinen dortigen Hof, der ‚der Bellerhof' genannt wird, mit allem, was dazugehört: dem Obstgarten, den Weinbergen, Feldern, Wäldern und den Wein-, Getreide-, Hühner- und Geldzinsen usw. Darüber hinaus gab er 600 goldene Gulden in bar für die Gründung und Ausstattung der Zelle F, einst V."[485]

Peter Rinck hatte am 11. Juni 1465 den Bellerhof von Daem van Vischenich für 500 Gulden erworben.[486] Es handelt sich also nicht um bereits vorhandenen Besitz, sondern um eine gezielte Neuerwerbung. Wolfgang Schmid gibt ohne Quellenangabe an, dass Peter den Hof am 26. Juli der Kartause übertrug,[487] auch wenn die Chroniken dies erst für den 14. August vermerken.[488] Die Kartause besaß bereits umfangreiche Besitzungen in der Region von Waldorf, worin die Wahl zum Erwerb dieses Hofes begründet sein mag, war es so doch möglich einzelne Gehöfte zusammenzulegen und durch die Nähe zueinander einfacher zu bewirtschaften und zu verwalten. Da die Chroniken der *Chronologia* und *Analecta* direkt in Zusammenhang mit dieser Stiftung auch den Bau der Zelle F erwähnen, ist davon auszugehen, dass in erster Linie der Unterhalt der Zelle und des dazugehörigen Kartäusers aus den Erträgen des Bellerhofes sichergestellt wurde.[489] Für Bau und Ausstattung der Zelle gab Peter Rinck nochmals 600 Goldgulden, was zu einer recht interessanten Relation führt: der Bellerhof, der den Unterhalt von Zelle und Mönch sicherstellt hat 500 Gulden gekostet, Bau und Ausstattung der Zelle hingegen 600 Goldgulden. Es darf an dieser Stelle nicht übersehen werden, dass Zellenhäuser beziehungsweise einer einzelnen Person zur Verfügung stehender Wohnraum zu dieser Zeit einen außergewöhnlichen Luxus darstellen und der Kostenaufwand für Bau und Ausstattung als beachtlich angesehen werden muss.[490]

---

[485] CHRONOLOGIA CARTUSIAE COLONIENSIS (ED. 1991), S. 39, Übersetzung nach Deeters.
[486] Vgl. SCHMID 1994, S. 70. Die Aussage ist kritisch zu sehen, Schmid macht zu dieser Aussage keine Quellenangabe.
[487] Vgl. SCHMID 1994, S. 70, ohne Quellenangabe.
[488] Vgl. CHRONOLOGIA CARTUSIAE COLONIENSIS (ED. 1991), S. 38f; ANALECTA AD CONSCRIBENDUM CHRONIKON DOMUS S. BARBARAE V. ET M. (ED. 1728), fol. 154. Der entsprechende Eintrag, der nur auf 1465 datiert wurde ist auch in dem Wohltäterbuch CARTUSIA COLONIENSIS EIUSQUE BENEFACTORES, fol. 50f.
[489] Die Quellen benutzen den Terminus der Ausstattung; Rita Wagner weist darauf hin, dass damit nicht nur eine Ausstattung mit beweglichem Inventar, sondern auch der Unterhalt des darin lebenden Kartäusers gemeint sei; vgl. AUSST. KAT. 1991b, S. 39.
[490] Vgl. LINDQUIST 2008, S. 25.

Peter Rinck hat den Bellerhof und die Zelle F zu einem Zeitpunkt gestiftet, als er selber durch das väterliche Erbe zu eigenen finanziellen Mitteln gekommen war. Aus dieser damit einhergehenden Selbstständigkeit heraus erwächst die monetär größte Zuwendung und Stiftung, die Peter Rinck der Kartause gegenüber tätigt. Die Stiftung der Zelle F erwächst der *Analecta* zufolge aus der intrinsischen Motivation heraus einen Stellvertreter zu finanzieren, der statt seiner und für ihn das Klosterleben führt, dass ihm verwehrt blieb.[491] Der Bewohner der Zelle F wird in diesem Rahmen entsprechend dazu verpflichtet gewesen sein im Sinne der Memoria Gegenleistungen für das Seelenheil Peter Rincks zu erbringen. Sollte die Schenkung zum Bau des Kapitelhauses eine Art Eintrittsschenkung gewesen sein, so könnte die Stiftung der Zelle F auch als eine Art Austrittsschenkung gewertet werden.

Wie schon erwähnt, bekleidet er nach seinem Austritt aus dem Kartäuserkloster als Doktor beider Rechte einen Lehrstuhl der juristischen Fakultät an der Alten Universität Köln und ist dort 1484[492] und 1485[493] in der Funktion des Rektors tätig.[494] Auch die Matrikel der Universität heben ihn als Wohltäter hervor und berichten einleitend von der Schenkung dreier Retabel an die Kartause, bevor er 1485 als Schenker des silbernen Rektorensiegels genannt wird.[495] Darüber hinaus ist auch die Schenkung eines Briefsiegels und einer Lade 1485 verzeichnet, in der die drei ältesten Matrikelbücher der Universität aufbewahrt wurden. Sie muss besonders prachtvoll gewesen sein, denn die Matrikel nennen die Lade als „satis notabilis“, als „genügend bemerkenswert“.[496]

Es lassen sich in dieser Zeit tiefe Verbindungen zu unterschiedlichen Gelehrten des Frühhumanismus feststellen, so beispielsweise zu Wilhelmus Raymundus Mithridates, der unter dem Rektorat Peter Rincks an der Kölner Universität immatrikuliert wurde

[491] Vgl. ANALECTA AD CONSCRIBENDUM CHRONIKON DOMUS S. BARBARAE V. ET M. (ED. 1728), fol. 209, Eintrag 1501. Vgl. auch Schmid 1994, S. 64, S. 70f; IRSIGLER 1975, S. 59.
[492] Vgl. MATRIKEL DER UNIVERSITÄT KÖLN 1476-1559 (ED. 1979), S. 163-165, Nr. 385.
[493] Vgl. MATRIKEL DER UNIVERSITÄT KÖLN 1476-1559 (ED. 1979), S. 165-174, Nr. 386.
[494] Vgl. GRAVEN 1935b, S. 22; GRAVEN 1935a, FN 17.
[495] Vgl. GRAVEN 1935b, S. 22. Bei dem Silbernen Siegel, auch Neues Siegel genannt, handelt es sich um ein Contrasiegel runder Form von 35mm Durchmesser. Die Darstellung eines thronenden heiligen Petrus mit Buch und Schlüssel wird umgeben von der Inschrift „S. r¯torie universitat — studij colonien 1º85“ („Sigilum rectorie universitatis studii coloniensis“) und befindet sich heute im Victoria and Albert-Museum, London; Inv. Nr. 1008; vgl. IRSIGLER 1995, S. 58; GRAVEN 1935a, S. 5.
[496] Vgl. IRSIGLER 1975, S. 58, Übersetzung der Autorin.

und der Peter Rinck sein Werk *Dicta septem sapientium greciae* widmete, dass als erstes Dokument des Kölner Humanismus gilt.[497]

Über die akademische Arbeit Peter Rincks gibt es keinerlei Kenntnis.[498] Es haben sich lediglich ein paar Dokumente erhalten, die Gutachtertätigkeiten oder Testamentsvollstreckungen für Verwandte oder enge Bekannte belegen. Größere Gutachten, Rechnungen, veröffentlichte Schriften oder diplomatische Aufträge, wie sie bei vielen anderen Angehörigen der Universität seiner Zeit nachzuweisen sind, haben sich im hier zu analysierenden Fall nicht erhalten, soweit es sie gegeben hat.[499] Daraus aber auf einen anhaltenden kontemplativen Lebensstil zu schließen, ist allerdings vorschnell.[500] Peter Rinck war auf Basis der noch heute erhaltenen Quellen nur auf andere Weise tätig und wirkte vorrangig in die Gesellschaft hinein, wie die Regesten unterschiedlicher Städte und Institutionen zeigen. Bezeugt wird beispielsweise sein wiederholter Einsatz als Treuhänder und Testamentsvollstrecker für unterschiedliche Verwandte und enge Freunde. So ernennt Johann van Erpel, Professor der Alten Universität, Kanoniker an St. Aposteln und St. Mariengraden sowie Kanzler von Geldern, Peter Rinck 1480 zu seinem Testamentsvollstrecker, der seinerseits bereits Testamentsvollstrecker für Peters Vater 1463 gewesen war. Für Jakob van Roitkirchen, Guetgin Dass, Elisabeth van Dahlen und Marie Sudermann, allesamt auf die eine oder andere Art verwandt, übernimmt Peter Rinck ebenfalls die Funktion des Treuhänders, Testamentsvollstreckers oder Gutachters.[501]

Aufschlussreich ist ein Kredit des Trierer Erzbischofs 1488 in Höhe von insgesamt 7100 Gulden in 14 Anteilen bei verschiedenen Kölner Kaufleuten. Peter Rinck beteiligt sich hier mit drei Anteilen und erwarb damit eine Erbrente für sich selbst (24 für 400 Gulden), eine Leibrente für sich und Clergin Heydings zusammen (24 für 240 Gulden) und eine Leibrente für seinen illegitimen Sohn Hieronymus

[497] REGESTEN DER UNIVERSITÄT KÖLN (ED. 1918), S. 243, Eintrag [c. 1485], Nr. 1815. Zur Person Mithridates grundlegend BAUCH 1905, zur Beziehung Peter Rincks zu Mithridates TEWES 1986, S. 31-66.
[498] Vgl. SCHMID 1994, S. 64.
[499] Vgl. SCHMID 1994, S. 65. Wolfgang Schmid geht davon aus, dass Peter Rinck mit seinem ererbten Vermögen die Möglichkeit besaß, sich auch weiterhin dem kontemplativen Lebensstil der Kartäuser anzupassen und es schlichtweg nicht nötig hatte zusätzliche Nebeneinkünfte zu erzielen; ob er sich dabei tatsächlich „den Händeln und Machenschaften der Welt" entziehen wollte, sei dahingestellt, vgl. SCHMID 1994, S. 65.
[500] Wolfgang Schmid spricht diesbezüglich vom „Mönch im Laiengewand". Vgl. SCHMID 1991, S. 65.
[501] Vgl. SCHMID 1994, S. 68. In Bezug auf die Tätigkeit des Testamentvollstreckers von Johann Rinck vgl. URKUNDEN DES ARCHIVS BURG RÖSBERG (ED. 1981), S. 17, NR. 11.

(20 für 200 Gulden),[502] der 1481/1482[503] geboren worden sein muss. Die namentlich festgelegte Rente ist der erste Nachweis über Peters Sohn, der noch minderjährig 1495 mit besonderen Ehren an der Alten Universität immatrikuliert wird und später an der Bursa Ottonis nachweisbar ist.[504] Dass Peter Rinck hier eine Leibrente für sich und Clergin zusammen erwirbt, ist zunächst bemerkenswert und gibt Anlass zur Spekulation, dass es sich bei der ansonsten Unbekannten um die Mutter des Hieronymus Rinck handeln könnte. Franz Irsigler mutmaßt, dass sie als Magd Peter Rincks Haushalt geführt haben könnte.[505] Peter Rinck scheint sich zunächst von beiden in seinem Testament zu distanzieren, Clergin wird nicht bedacht, geschweige denn erwähnt, und auch von Hieronymus ist in dem Testament nur als ein „aengehoerigen maeghe", von einem „nahen Verwandten" die Rede.[506] Allerdings beschreibt eine Urkunde von 1502 außerhalb des Testaments mit treuhändischen Verfügungen über Rentzahlungen Hieronimus als „natürlichen Sohn" des Peter Rinck.[507]

Im vorangegangenen Abschnitt über Johann Rinck wurden die Arnheimer Rentbriefe angesprochen, die testamentarisch an Peter Rinck übergehen. Bereits aus den Quellen über die väterlichen Renten lassen sich Hinweise auf Zahlungsschwierigkeiten der Stadt herauslesen. So weist der Briefwechsel zwischen Peter Rinck und der Stadt Arheim ebenfalls vorrangig Zahlungsaufforderungen und kleinere Zahlungsbestätigungen auf.[508] 1483 belaufen sich die Schulden der Stadt Arnheim auf 1660 Gulden, die in eine neue Rente von 140 Gulden und der Zahlung des Restbetrages von 1100 Gulden à 50 Gulden umgemünzt werden.[509] Am 26. Januar 1488 bittet Peter Rinck sogar die Stadt Arnheim die Rückgabe von zwei kleineren Rentbriefen anzunehmen.[510] Umso hervorhebenswerter erscheint es, dass Peter nachfolgend vier weitere Renten in Höhe von zusammen 62 Gulden und 1496 eine in

[502] Vgl. REGESTEN TRIER (ED. 1861), S. 267f.
[503] Vgl. IRSIGLER 1975, S. 65f.
[504] Vgl. SCHMID 1994, S. 66; TEWES 1986, S. 49.
[505] Vgl. SCHMID 1994, S. 66.
[506] Vgl. IRSIGLER 1975, S. 66, Übersetzung nach Irsigler.
[507] Vgl. URKUNDE PETER RINCK/HIERONIMUS RINCK 1502.
[508] Vgl. in Bezug auf Johann Rinck HET OUT-ARCHIEF ARNHEM (ED. 1935), Bd. 2, Nr. 928, Nr. 938, Nr. 939, Nr. 951, Nr. 966, Nr. 983, Nr. 1008. HET OUT-ARCHIEF ARNHEM (ED. 1935), Bd. 3, Nr. 227. Vgl. In Bezug auf Peter Rinck HET OUT-ARCHIEF ARNHEM (ED. 1935), Bd. 2, Nr. 227, Nr. 1154, Nr. 1155, Nr. 1156, Nr. 1157, Nr. 1216, Nr. 1219, Nr. 1243. HET OUT-ARCHIEF ARNHEM (ED. 1935), Bd. 3, Nr. 381, Nr. 444, Nr. 450, Nr. 700, Nr. 701.
[509] Vgl. URKUNDEN DES ARCHIVS BURG RÖSBERG (ED. 1981), S. 22, Nr. 25, Abkommen vom 17. Januar 1483, ebd., S. 23, Nr. 29, Schuldschein vom 12. März 1490.
[510] Vgl. HET OUT-ARCHIEF ARNHEM (ED. 1935), S. 74, Nr. 381, ursprünglich Inv. No. 1834.

Höhe von 14 Gulden kauft.[511] Zum Zeitpunkt der Testamentsaufsetzung im Mai 1500 schuldet Arnheim Peter Rinck Rentzahlungen in Höhe von 1450 Gulden.[512] Diese Quellen gehören neben den beiden Testamenten von Johann und Peter zu den einzigen Nachweisen über den Besitz von Rentbriefen in Peters Hand. Sie belegen vor allem aber eine wie auch immer geartete Beziehung zur Stadt und weisen sowohl Johann als auch Peter in Arnheim nach. In diesem Zusammenhang sei auch erwähnt, dass Peter Rinck in seinem Testament die Kartause in Arnheim mit Legaten bedenkt.[513]

Vor diesem Hintergrund gilt es noch einmal die Frage nach der Herkunft des Bartholomäusaltar-Meisters aufzugreifen. Wie gesagt, ist der Maler mit dem *Stundenbuch der Sophia von Bylant* (Abb. 65a-b) in der Region von Arnheim nachweisbar. Mit den Arnheimer Rentbriefen und der testamentarischen Verfügung von Peter Rinck an die Arnheimer Kartause, die im übrigen engste Verbindungen zur Kölner Kartause unterhielt, muss hier in Betracht gezogen werden, dass die beiden Retabel vom Bartholomäusaltar-Meister über die Netzwerke der Rinck gehandelt wurden und so von Arnheim nach Köln kamen. Die in der Forschungsliteratur diskutierten Möglichkeiten einer Künstlerpersönlichkeit, die entweder als Kölner in die Niederlande zu Ausbildungszwecken reiste oder eines Niederländers, der aus wirtschaftlichen Gründen nach Köln zog, erscheinen vor dem Hintergrund der persönlichen Beziehungen der Rinck zur Stadt Arnheim nicht haltbar. Wesentlich wahrscheinlicher erscheint an dieser Stelle ein Maler in der Region von Arnheim und/oder Utrecht, dessen Werke, wie so viele andere Retabel der Zeit auch, nach Köln über den Hansehandel verkauft wurden.

Peter bewohnt in dem vom Vater geerbten Häuserkomplex „Unter Güldenwaagen“ Haus Struyss und Haus Nideggen bis zu seinem Lebensende, in letzterem richtet er eine übermäßig reich ausgestattete Hauskapelle ein und vermietet für 80 Mark Jahresmiete Haus Heimbach und Haus Güldenwaage.[514]

Entgegen der aktuellen Forschungsmeinung erwirbt Peter Rinck weiteren Immobilienbesitz. Zum einen handelt es sich dabei um den bereits angeführten Bellerhof bei Waldeck, den Peter der Kölner Kartause stiftet. Darüber hinaus erwirbt er zwei Häuser, die als Stiftungsgut an Kölnische Frauenklöster gingen, in denen

[511] Vgl. HET OUT-ARCHIEF ARNHEM (ED. 1935), Nr. 1154-1157, Nr. 1219, Nr. 1243.
[512] Vgl. TESTAMENT DR. PETER RINCK 1500, Original: fol. 1r, Abschrift: fol. 6vff.
[513] Vgl. TESTAMENT DR. PETER RINCK 1500, Original: fol. 1r, Abschrift: fol. 3v. Zum Kulturaustausch Kölns mit den Niederlanden vgl. ROMMÉ 2000, S. 207-225; HOFFMANN 2000, S. 271-306.
[514] TESTAMENT JOHANN RINCK 1463; vgl. bezügl. des Mieterlöses IRSIGLER 1975, S. 66.

Familienmitglieder als Nonnen lebten, wie beispielsweise das Haus, das er für das Augustinerinnenkloster St. Maximin 1468 erwirbt, in dem seine Schwester Styngin lebte.[515] Unter diesem Gesichtspunkt ist es auch nicht weiter verwunderlich, dass Peter Rinck in seinem Testament St. Maximin wie den weiteren fünf Frauenklöstern in Köln die Arnheimer Schuldscheine und Rentbriefe vermacht. Die Verfügung sieht vor, dass zwei Stellen für weitere Nonnen über die Kapazitäten des Klosters hinaus geschaffen werden und in festgesetzten Fristen Kommendationen und Memorien für ihn „und seiner beiderseitigen Vorfahren" lesen zu lassen und Kerzen anzuzünden.[516] Unter der Vorgabe diese Stellen vorrangig an Familienmitglieder, nachfolgend an Angehörige der Universitätsmitglieder und erst dann an Kölner Bürgerinnen zu vergeben, stellt er die Aufnahme von Lisbeth und Agnes Rinck, die Töchter seines Cousins Hermann in St. Maviren und St. Apern sicher.[517]

Mit seinem Cousin Hermann zusammen erwirbt er 1473 zur Hälfte den Rinckenhof, der sich am Rinkenpfuhl Nr. 24 befand.[518] Die Wortähnlichkeit ist hier kein Zufall, die Straße (und das Anwesen) wurde bereits zu Lebzeiten Peters nach ihm und der Familie benannt. Der Hof wird als „große, schloßartige Anlage, die früher im Besitz der Patrizierfamilien Kleingedank und vom Horn, inzwischen aber an die mit den Rinck verschwägerte Kaufmannsfamilie Roitkirchen übergegangen war"[519], beschrieben. Hermanns Sohn Johann erbt beide Anteile von Vater und Onkel, kauft den Anteil der Roitkirchen hinzu und lässt 1514 den von Peter Rinck begonnenen Umbau durch einen mit Wappen übersäten Treppenturm abschließen. Dieser Treppenturm setzt offenbar nachahmungswürdige Maßstäbe, denn nicht nur die alteingesessene Familie der Hackeney mit ihrem berühmten Haus am Neumarkt, sondern auch viele weitere Familien antworten darauf mit dem Bau von „Konkurenztürmen".[520]

Als Kirchmeister von St. Kolumba ist er zwar an den Pfarrerwahlen 1475 und 1496 beteiligt, erreicht aber nie die tragende Rolle, die sein Vater für St. Kolumba ausfüllte. Seine Funktion in St. Kolumba ist wohl eher unter dem Augenmerk der

[515] Vgl. TESTAMENT DR. PETER RINCK 1500, Original: fol. 1r, Abschrift: fol. 3v.
[516] URKUNDEN DES ARCHIVS BURG RÖSBERG (ED. 1981), S. 42f., Nr. 69; Verfügung vom 2. Mai 1543 über Geldtransfer aus dem Testament Peter Rincks vom 5. Mai 1500.
[517] Vgl. IRSIGLER 1975, S. 63f.
[518] Vgl. QUELLEN ZUR GESCHICHTE DES KÖLNER HANDELS (ED. 1917), Nr. 200, S. 304f.; GREVING 1900, S. 4, Nr. 131, 132.
[519] IRSIGLER 1975, S. 66f.
[520] Vgl. IRSIGLER 1975, S. 67; GRAVEN 1935a, FN 17.

Aufrechterhaltung der Memorialstiftungen seines Vaters zu sehen und zu bewerten. So beurkundet er beispielsweise 1466 zusammen mit den anderen Treuhändern die väterliche Messstiftung von 40 Gulden für Erbmessen, erhöht diese zusammen mit Hermann Rinck 1491 um 4 Gulden und übereignet 1496 ein Haus an St. Kolumba für die Priester der Marienkapelle, der von Johann Rinck gebauten und ausgestatteten Familienkapelle.[521] Ein ähnliches Verhalten hatte auch schon Johann Rinck an den Tag gelegt, hier allerdings in Bezug auf die Memorialstiftungen seiner Eltern in St. Nikolai in Korbach.[522] Es lässt sich also beobachten, dass Vater und Sohn in St. Kolumba und der Kölner Kartause jeweils ihre eigenen Schenkungs- und Stiftungsschwerpunkte setzen, das beide aber jeweils der familiären Memoria verpflichtet bleiben und am entsprechenden Ort gegenüber der jeweiligen Institution nicht nur Verantwortung, sondern auch Ämter übernehmen und Zustiftungen beziehungsweise Zuschenkungen leisten. Während die Großeltern St. Nikolai in Korbach präferierten, konzentrierte sich Johann Rinck auf St. Kolumba in Köln und Peter auf St. Barbara und die Kölner Kartause. Daher entspricht es auch einer inneren Logik, dass Peter Rinck vor dem Eingang zum Kapitelhaus im Kleinen Kreuzgang der Kölner Kartause beerdigt wurde,[523] so wie sein Vater in der Marienkapelle St. Kolumbas vor dem Altar beerdigt wurde.[524]

Peter Rinck förderte insgesamt 45 geistliche Institutionen in Köln und weitere 35 außerhalb der Stadtgrenzen, wobei 41 % aller Legate an Hospitäler, 12 % an die Frauenklöster der Stadt, 5 % an Männerklöster und lediglich 8 % an Pfarrkirchen ergingen.[525] In den Quellen werden gelegentlich direkte Wertangaben zu den Schenkungen gemacht; diese sind in vielfacher Weise nicht mehr vollständig nachzuvollziehen beziehungsweise nicht in heutige Verhältnisse zu übersetzen. Die angegebenen monetären Summen können lediglich mit dem Bewusstsein der weitreichenden Unvollständigkeit in Bezug zueinander gesetzt werden. Mit dem Blick in das Testament von Peter Rinck vom 5. Mai 1500 (Abb. 67) lässt sich erkennen, dass Peter seine Verwandten mit Leibrenten in Höhe von 30 bis 50 Gulden bedenkt. Dem

[521] Vgl. INVENTARE UND REGESTEN KÖLNER PFARRKIRCHEN (ED. 1903), Nr. 115, Nr.121. Zur Immobilienübertragung an St. Kolumba vgl. URKUNDE ST. MARIENGARTEN 1496; SCHMID 1994, S. 68.
[522] Vgl. SCHMID 1994, S. 59, S. 78f.
[523] Vgl. TESTAMENT DR. PETER RINCK 1500, Original: fol. 1r, Abschrift: fol. 1v; vgl. auch DEETERS/HERBORN/SCHMID/WALLENBORN 1991, S. 67, Anm. 4.
[524] DEETERS/HERBORN/SCHMID/WALLENBORN 1991, S. 67, Anm. 4. Zur Bestimmung der Grablege Johanns in der Kartause St. Barbara vgl. TESTAMENT JOHANN RINCK 1463, fol.4.
[525] Vgl. SCHMID 1994, S. 74, S. 78f.; Schmid listet noch 10% an externe Empfänger auf, macht aber keine weiteren Angaben zu den verbleibenden 24 %.

stehen nachweisbare Legate in Höhe von 20.000 Gulden für die unterschiedlichen Institutionen gegenüber, wovon weit über 10 % für die Kölner Kartause bestimmt waren.[526] Aus seinem Testament wird ersichtlich, dass er in allererster Linie sein Vermögen an kirchliche Institutionen verteilt, hier aber einen sehr deutlichen Schwerpunkt auf sozial benachteiligte Personenkreise setzt. Gezielt fördert er sowohl zu Lebzeiten als auch testamentarisch Spitäler, die sich der Versorgung von Armen, Kranken, Findelkindern, Aussätzigen und Dirnen widmen. Das „Dirnenlegat" in Höhe von 400 Gulden, weiterhin ein Legat von 300 Gulden um sieben jungen Frauen den Klostereintritt zu ermöglichen und 200 Gulden, die für sechs weitere Mädchen und deren Verheiratung vorgesehen waren, bilden wohl eine Besonderheit: Hier steht ein gewisser Realitätssinn im Vordergrund, denn die Verfügung beinhaltet keinerlei moralisierende Worte und diente ausdrücklich der Hilfe zum erwünschten Lebenswandel, wie Irsigler hervorhebt.[527] Im Vergleich ergeben sich aber interessante Relationen: Den soeben beschriebenen Legaten steht ein testamentarisches Legat von zehn Gulden für den Erzbischof, 50 Gulden für die Domkirche und jeweils 100 Mark für jeden der vier kölnischen Orden gegenüber.[528]

Peter Rinck bekleidet in vielfacher Hinsicht eine Sonderrolle innerhalb der Kölner Mäzene, Schenker und Stifter. Franz Irsigler hebt hervor, dass aus der Hand Peter Rincks die am höchsten dotierte, jemals geleistete Schenkungsleistung einer einzelnen Person hervorgeht.[529] Dennoch bleibt anzumerken, dass es im Weltbild des 15. Jahrhunderts, wie in anderen Jahrhunderten (und in anderen Religionen) auch, vollkommen selbstverständlich war, einen mehr oder weniger festgelegten Anteil des Vermögens in Stiftungen und Schenkungen zu investieren. Es entspricht dabei einer gewissen Logik, hierin auch einen persönlichen Schwerpunkt zu setzen. Somit ist es auch nicht weiter verwunderlich, dass Peter Rinck als einer der bedeutendsten Wohltäter Kölns auch zum wichtigsten und großzügigsten Gönner der Kartause werden konnte.

[526] Vgl. SCHMID 1994, S. 70-75; IRSIGLER 1975, S. 64. Die angegebenen Zahlenwerte sind lediglich die Summen der quellenkundlich direkt überlieferten Werte, sie beinhalten keine Schätzwerte der nicht bestimmbaren Objekte; der angegebene Wert der Summe der Stiftungen ist daher als ausgesprochen minimal einzuschätzen.
[527] Vgl. IRSIGLER 1975, S. 64f.
[528] Vgl. IRSIGLER 1975, S. 63.
[529] Vgl. IRSIGLER 1975, S. 64.

In dem Schenkungs- und Stiftungsverhalten bleibt eine grundlegende dreiteilige Systematik zu vermerken. Diese bezieht sich erstens auf die Förderung von Einrichtungen und Personenkreise sozial Benachteiligter im Sinne der Mildtätigkeit. Im Rahmen der Förderung geistlicher Institutionen erfolgt zweitens eine vertraglich geregelte Verpflichtung dieser jeweiligen Empfänger zur Lesung von Memorialmessen, von Gebeten und dem terminierten Anzünden von Kerzen. Drittens ist in den nachfolgend erläuterten Zuwendungen an die Kölner Kartause eine andere Art von Memorialstiftung zu sehen, die nicht nur einen Zuwendungsschwerpunkt erkennen lässt, sondern auf eine andauernde Anwesenheit des Gönners im Klosteralltag angelegt ist. Im Sinne der Namensnennung und der damit verbürgten Anwesenheit über den Tod hinaus werden nicht nur Gebäude und Ausstattung geschenkt, sondern durch die Stiftung ganz gezielt ein Stellvertreter Peter Rincks bestellt.

Die Objektschenkung des *Thomas-Retabels* im Zuwendungscorpus Peter Rincks an die Kölner Kartause

Bei Zuwendungen dieser Größenordnung ist es als unwahrscheinlich anzunehmen, dass diese zufällig oder unüberlegt beziehungsweise aus einer mehr oder weniger spontanen Gelegenheit heraus erfolgen. In den Quellen der Kölner Kartause wird Peter Rinck in hohem Maße hervorgehoben und als hervorragender Gönner („praecipuus maecenas“)[530] und größter Wohltäter („maximus benefactor“)[531] benannt. Tatsächlich ist das nachgewiesene Stiftungsaufkommen inner- und außerhalb Kölns beachtlich. Wolfgang Schmid geht in seiner Dissertation zum Stiftungsverhalten der Rinck bereits darauf ein, dass sich Peter Rinck vermutlich von verschiedenen namenhaften Personen aus dem Umkreis der Universität, der Kartause St. Barbara und weiterer geistlicher Institutionen beraten ließ.[532] Außerdem ist bekannt, was Peter Rinck stiftete – unter Berücksichtigung historischer Unschärfen und verloren gegangener Quellenüberlieferung – allerdings fehlt nach wie vor eine Analyse einer übergeordneten Systematik. Zunächst muss nämlich bedacht werden, dass die Schenkung des *Thomas-Retabels* keine singuläre oder isolierte Zuwendung an eine

[530] CHRONOLOGIA CARTUSIAE COLONIENSIS (ED. 1886), S. 40.
[531] ANALECTA CONSCRIBENDUM CHRONIKON DOMUS S. BARBARAE V. ET M. (ED. 1728), fol. 209.
[532] Vgl. SCHMID 1994, S. 68. Schmid widmet sich der Frage, in welcher Weise der Familienverbund als Faktor für größere Stiftungssysteme anzusehen ist, untersucht aber nicht eine übergeordnete Systematik des Stiftungscorpus in Bezug auf den Ort oder die Institution der Kartause, die als Kern der Fragestellung der vorliegenden Arbeit berücksichtigt werden muss.

beliebige geistliche Institution darstellt, sondern dass das Retabel als Teil eines Stiftungsprogramms wahrgenommen werden muss. Einige der Aufwendungen aus der Hand Peter Rincks stehen dabei in enger Verbindung zu seinem Vater Johann Rinck und lassen auf den ersten Blick nicht immer einen zuverlässigen Rückschluss über eine singuläre Urheberschaft zu. Dies hat dazu geführt, dass in der Forschung Initiative, Finanzierung und Ausführung beziehungsweise Vollendung der fraglichen Stiftung oder Schenkung unterschiedlich gewichtet und zugeschrieben wurde. Eine Unterscheidung erscheint zunächst dahingehend als sekundär, als es doch zu bedenken gilt, dass Stiftungsprogramme innerhalb eines Familienverbundes aufgebaut und durch Zustiftungen folgender Generationen erweitert wurden. Wolfgang Schmids Meinung nach erfolgen die den Rinck zuzuschreibenden Schenkungen an die Kölner Kartause hauptsächlich aus der Initiative Johann Rincks heraus, die von Peter Rinck im Andenken an seinen Vater vollendet werden und denen der Sohn weitere Zustiftungen folgen lässt.[533] Als „wichtigste gesellschaftliche Organisationsform“[534] ist das „Strukturprinzip des Familienverbandes [...] für Stiftungen und Kunststiftungen von zentraler Bedeutung“[535] und so ist es auch hier aus sozio-kultureller Sicht notwendig Vater und Sohn zusammen zu betrachten. Dennoch gibt es Anzeichen für eine Stiftungssystematik, die Peter Rinck in den Mittelpunkt stellen und vor deren Hintergrund einige Fragen neu verhandelt werden sollten. Somit ist die Motivation zu Vermögensübertragungen an die Kartause von beiden Rinck zu hinterfragen, wie auch die Programmatik hinter diesen Zuwendungen weiterhin zu entschlüsseln ist. Da das *Thomas-Retabel* wie gesagt keine singuläre Schenkung darstellt, sondern am Ende einer langen Folge äußerst großzügiger Zuwendungen an das Kloster steht, gilt es über den Bezug zu einem spezifischen Urheber hinaus vor allem eine mögliche Systematik des Schenkungscorpus in Bezug auf den Ort herauszuarbeiten. Zunächst sei hier der Stiftungscorpus erfasst; der ortsgebundenen, klosterinternen Systematik ist das folgende Kapitel gewidmet. Die genaue lokale Verortung der einzelnen Schenkungen des Stiftungscorpus macht nicht nur deutlich, warum Johann und Peter Rinck als die wichtigsten Stifter der Kartause anzusehen sind, auch wenn die Kartause nicht alleinig im Fokus der Familie stand, sondern vor allem, in welchem ortsgebundenen Kontext Bedeutung von Objekten (und von Akteuren) innerhalb Kölns konstruiert und kommuniziert wurde.

[533] Vgl. SCHMID 1994, S. 26-139.
[534] MASCHKE 1980, S. 97.
[535] SCHMID 1994, S. 15.

Der Untersuchungszeitraum einer chronologischen Analyse der verschiedenen Zuwendungen an die Kartause St. Barbara aus den Händen von Johann und Peter Rinck lässt sich zwischen 1451/1453 und 1501/1502 eingrenzen. Dabei fällt zunächst auf, dass die erste quellenkundlich bekannte Schenkung in Bezug auf die Biographie Johann Rincks relativ spät, nämlich gute 30 Jahre nach der verbürgten Sesshaftigkeit Johanns in Köln und elf Jahre vor seinem Tod erfolgt. Zu diesem Zeitpunkt war Johann bereits als Stifter und Gönner in Köln hervorgetreten, aber in anderen Institutionen als der Kartause St. Barbara.[536] Erst mit der Gemeinschaftsstiftung für den Neubau des 1451 abgebrannten Kapitelhauses wurde Johann Rinck 1453 in den Chroniken verzeichnet. Während in der *Chronologia* im diesem Jahr lediglich eine Schenkung ohne einen Hinweis auf damit in Verbindung stehende Namen verzeichnet ist,[537] nennt die *Analecta* in der Gruppe der Gönner Johann Rinck in einem Eintrag vom 25. Juni 1453 als Einzigen namentlich.[538] Aus diesem Grund schlussfolgert Wolfgang Schmid, dass sich Johann hier besonders hervorgetan haben muss, zieht aber keine Schlüsse über die unmittelbar anknüpfende Nennung von Johanns „filio petro“:[539]

> „1453 – hoc anno 25 Junii facta sunt fundamenta pro structura novi Capituli, vestiarii et Bibliotheca pluribus ex pio affectu ergo nos auxiliares manus ad hoc opus ferentibus, inter quos eminuit D. Joes Rinck Dives hujus Civitatis mercator à filio petro ad hoc instigatus et sollicitatus qui et

[536] Der Stiftungsschwerpunkt Johann Rincks liegt in Köln bei der Pfarrkirche St. Kolumba und in Korbach im Sinne von Zustiftungen auf der Nicolaikirche. Zudem tritt er im Brigittanerkloster in Marienforst durch Sachstiftungen hervor; vgl. SCHMID 1994, S. 26-62.
[537] Vgl. CHRONOLOGIA CARTUSIAE COLONIENSIS (ED. 1886), S. 34: „Anno 1453, 25. iunii structura praesens capituli, vestiarii et bibliothecae inchoata, pluribus ex pio affectu ad hoc opus auxiliares manus ferentibus, quos liber rationum huius anni exhibet.“; vgl. auch CHRONOLOGIA CARTUSIAE COLONIENSIS (ED. 1991), S. 38. Auch das Zweite Wohltäterbuch der Kartause mit den Einträgen von 1400-1460 verzeichnet keinerlei Einträge zu einem der Rinck; vgl. SECUNDUS LIBER BENEFACTORUM 1401-1460; LIBER BENEFACTORUM (ED. 1991), S. 68-112. Es gibt jedoch ein weiteres Wohltäterverzeichnis der Kartause mit dem Titel *Cartusia Coloniensis eiusque benefactores*. Hier wird die Schenkung der Chronologia fast wortgleich verzeichnet; vgl. CARTUSIA COLONIENSIS EIUSQUE BENEFACTORES, fol. 47.
[538] Vgl. ANALECTA CONSCRIBENDUM CHRONIKON DOMUS S. BARBARAE V. ET M. (ED. 1728), fol. 135.
[539] Vgl. SCHMID 1994, S. 50. Wolfgang Schmid widerspricht zudem der Meinung Christel Schneiders, dass der Eintrag der *Analecta* von 1455 der erste Nachweis einer Schenkungstätigkeit Peter Rincks sei und vermutet einen Irrtum des Chronisten, da sich Schmids Meinung nach Peter Rinck zum Studium in Italien befunden haben muss; vgl. ebd. An späterer Stelle zitiert Schmid den Eintrag mit der Nennung Peters, sieht darin aber nur das Noviziat bestätigt, nicht eine mögliche Motivation zur Schenkung. Vgl. SCHMID 1994, S. 64.

postmodum in novitiatu vires suos inter nostros experiri voluit ut anno 1461 dicam de Joanne vide 1455.“[540]

„1453 - in diesem Jahr am 25. Juni sind die Fundamente für die Errichtung eines neuen Kapitelhauses gelegt worden, eine Kleiderkammer und eine Bibliothek von mehreren aus frommem Geist also und unsere helfenden Hände tragen bei zu diesem Werk, unter denen herausragt [D.][541] Johannes Rinck, ein großartiger Kaufmann von seinem Sohn Peter dazu angetrieben und veranlasst, der auch später während seines Noviziats seine Kräfte bei uns erfahren wollte, wie ich im Jahr 1461 über Johannes sagen werde [vide?] 1455 “[542]

Der Quelleneintrag der *Analecta* macht also deutlich – und dies wurde bislang übersehen –, dass die Schenkung zur Errichtung des Neubaus auf der Initiative Peters beruht und Johann hier als Finanzier auftritt. Zudem ist hier der erste Hinweis auf das Noviziat Peters im Kartäuserkloster zu finden, wodurch ein Zusammenhang zwischen Schenkung und Noviziat anzunehmen ist. Während die *Analecta* Johann Rinck noch einmal 1455 in diesem Zusammenhang nennt, ist der Bau des Kapitelhauses auch in der *Chronologia* verzeichnet. Hier wurden im entsprechenden Eintrag von 1453 keine Namen genannt, jedoch wurde im darauffolgenden Eintrag von 1455 Peter alleinig aufgeführt:

„Anno 1453, 25 iunii structura praesens capituli, vestiarii et bibliothecae inchoata, pluribus ex pio affectu ad hoc opus auxiliares manus ferentibus, quos liber rationum huius anni exhibet.

[540] Vgl. ANALECTA CONSCRIBENDUM CHRONIKON DOMUS S. BARBARAE V. ET M. (ED. 1728), fol. 136; SCHMID 1994, S. 64. In der übrigen Forschungsliteratur gibt es keinen einzigen Hinweis auf diese gleichfalls erfolgte Nennung von Peter Rinck in der *Analecta*. Ein Grund könnte darin bestehen, dass fast ausschließlich aus der *Chronologia* nach Merlo 1886 (CHRONOLOGIA CARTUSIAE COLONIENSIS (ED. 1886), S. 27-52) zitiert wird, dies auch nur in äußerst knappen Passagen innerhalb der älteren Literatur vor 1960. Nachfolgend wird weitestgehend aus der Forschungsliteratur im Sinne von Sekundärzitaten zitiert.

[541] Eine Übersetzung von „D.“ ist unklar; Jens de Boer hat dies mit „Doktor“ übersetzt, genauso ist aber auch eine Interpretation als „dominus“ – „Herr“ denkbar. Da beide Varianten erheblichen Einfluss auf eine Interpretation des Quellentextes haben – vor allem vor den Hintergrund, dass Johann Rinck im Gegensatz zu Peter Rinck kein Doktor war und damit eine Verwechslng der Namen zur Diskussion steht – wird hier keine Einordnung der Abkürzung vorgenommen.

[542] Übersetzung von Jens de Boer (Berlin), dem an dieser Stelle herzlich für Beratung, Diskussion sowie wiederholte Transkribierungen und Übersetzungen gedankt sei.

> Anno 1455, 13. Martii nova domus capitularis impensis potissimum d. Petri Rinck, i. u. d. civis Colonien., in ampliorem excellentioremque forman, uti etiamnum visitur, constructa, consecratur cum suo altari in honorem sanctissimae triados, s. Salvatoris, specialis patroni, beatissimae virginis Mariae, ss. Ioannis Baptistae, et evangelistae, Thomae apostoli, Severini, Severatii, Hugonis Gratianopolitani et Lincolniensis episcoporum, ss. Barbarae, Agnetis, Margaretae virginum."[543]

> „Am 25. Juni des Jahres 1453 wurde mit dem gegenwärtigen Bau des Kapitelhauses, der Kleiderkammer und der Bibliothek begonnen. Viele liehen aus frommer Zuneigung diesem Werk ihre helfenden Hände. Diese weist das Rechnungsbuch dieses Jahres aus.
> Am 13. März des Jahres 1455 wurde das neue Kapitelhaus, das vor allem auf Kosten des Herrn Peter Rinck, des Doktors beider Rechte und Bürgers von Köln, in schönerer und größerer Gestalt, wie man es auch heute noch sieht, errichtet worden war, mit seinem Altar zu Ehren der heiligsten Dreifaltigkeit, des heiligen Erlösers, seines Hauptpatrons, der seligen Jungfrau Maria, der Heiligen Johannes des Täufers und Johannes des Evangelisten, des heiligen Apostels Thomas, der heiligen Bischöfe Severin, Servatius, Hugo von Grenoble und Hugo von Lincoln und der heiligen Jungfrauen Barbara, Agnes und Margareta geweiht."[544]

Da Peter 1452 an der Universität Köln immatrikuliert war, ist er in der Lage gewesen das Ereignis des Brandes im Vorjahr – zumindest seine Auswirkungen – wahrzunehmen. Wie schon im vorangegangenen Abschnitt ausgeführt, liegt die Vermutung nahe, dass Peter im Anschluss an sein Studium in Köln vorerst nicht nach Pavia ging,[545] sondern sein Noviziat in der Kölner Kartause antrat.[546] Somit wäre die Schenkung möglicherweise als eine Art Eintrittsschenkung für das Noviziat des

[543] CHRONOLOGIA CARTUSIAE COLONIENSIS (ED. 1991), S. 38.
[544] Übersetzung nach Deeters/Herborn/Schmid/Wallenborn in CHRONOLOGIA CARTUSIAE COLONIENSIS (ED. 1991), S. 39.
[545] Vgl. SCHMID 1994, S. 63. Vgl. auch FN 364.
[546] ANALECTA CONSCRIBENDUM CHRONIKON DOMUS S. BARBARAE V. ET M. (ED. 1728), fol. 135; CARTUSIA COLONIENSIS EIUSQUE BENEFACTORES, fol. 47.

Sohnes aus der Hand des Vaters zu interpretieren, die nach den Ordensgebräuchen zwar verboten, aber in der Kölner Kartause wie andernorts auch mehrfach belegt ist.[547]

Die Zuwendungen von 1453 sahen der *Analecta* zufolge die Verlegung der Fundamente vor, auf denen der Kapitelsaal im Erdgeschoß, das Vestiarium und die Bibliothek im Obergeschoß wieder errichtet wurden.[548] Zwei Jahre später waren die Bauarbeiten offenbar zu einem wesentlichen Teil abgeschlossen, wenigstens das Erdgeschoss, denn 1455 verzeichnet die *Chronologia* in dem eben aufgeführten Eintrag die Konsekration eines Salvator-Altars im Kapitelhaus.[549] In der *Analecta* wird ebenfalls der Salvator-Altar genannt, allerdings werden die Altarpatrozinien hier nicht aufgezählt. Dafür berichtet die *Analecta* aber auch von einem Retabel („tabulam in Capitulo appensam").[550] Der Bau des Kapitelhauses kann allerdings zu diesem Zeitpunkt noch nicht vollständig abgeschlossen gewesen sein, denn 1459 verzeichnet die *Analecta* die Schenkung von 50 Gulden „pro structura nova Bibliotheca" und 250 rheinische Gulden für Nachbesserungsarbeiten durch Gutgina de Iride alias van Scheve.[551]

Die Quellen bezüglich der Schenkung des *Salvator-Retabels* sind wie bei der Schenkung zum Bau des Kapitelhauses in gleicher Weise widersprüchlich.
Die *Chronologia* verzeichnet am 13. März 1455 die Finanzierung des Salvator-Retabels durch „Petri Rinck, i. u. d. civis Colonien"[552], während die *Analecta* für den gleichen Tag bei sonst identischem Wortlaut „Dni. Jois Rinck pro civillis mercatoris"[553] nennt.[554] Wie im Fall des Kapitelhauses auch wird in der

[547] Eintrittsschenkungen waren in allen Orden durchaus üblich. Einen Hinweis, dass dies auch entgegen der Klostergebräuche bei den Kartäusern in Köln der Fall war, liefert Christel SCHNEIDER 1932, S. 18.
[548] Vgl. ANALECTA CONSCRIBENDUM CHRONIKON DOMUS S. BARBARAE V. ET M. (ED. 1728), fol. 135: „*...hoc anno 25 Junij jacta sunt fundamento pro structura nova Capituli, vestiarii, et Bibliotheca...*"; CARTUSIA COLONIENSIS EIUSQUE BENEFACTORES, fol. 47; SCHMID 1994, S. 50.
[549] Vgl. ANALECTA CONSCRIBENDUM CHRONIKON DOMUS S. BARBARAE V. ET M. (ED. 1728), fol. 135.
[550] ANALECTA CONSCRIBENDUM CHRONIKON DOMUS S. BARBARAE V. ET M. (ED. 1728), fol. 138.
[551] Vgl. ANALECTA CONSCRIBENDUM CHRONIKON DOMUS S. BARBARAE V. ET M. (ED. 1728), fol. 147.
[552] Merlo 1886, S. 35.
[553] ANALECTA CONSCRIBENDUM CHRONIKON DOMUS S. BARBARAE V. ET M. (ED. 1728), fol. 138.
[554] Der Vollständigkeit halber sei auf die Vermutung Schmids hingewiesen, dass es vor dem Brand des Kapitelhauses dort bereits einen Altar gegeben habe. Auch wenn die Erwähnung der Weihe und eine vollständige Auflistung der Patrozinien in dem Eintrag von 1455 dafür sprächen, dass es keinen zuvor gegeben hat, argumentiert er unter Berufung auf eine Urkunde, derer zufolge 1393 ein Altar mit nahezu identischen Patrozinien existent gewesen sei. Vgl. SCHMID 1994, S. 50. In der *Analecta* wird 1393 zwar ein Altarpatrozinium genannt, allerdings ist weder das Kapitelhaus noch ein anderer Ort erwähnt. Vgl. ANALECTA CONSCRIBENDUM CHRONIKON DOMUS S. BARBARAE V. ET M. (ED. 1728), fol. 58; vgl. auch CHRONOLOGIA CARTUSIAE COLONIENSIS (ED. 1886), S. 30. Zudem ist die heilige Barbara die Einzige in einer längeren Aufzählung von Heiligen, die in beiden Fällen genannt wird, womit nicht von „zum Teil identischen Patrozinien" gesprochen werden kann und es daher wahrscheinlicher erscheint,

Forschungsliteratur der Quellenbestand nur einseitig mit dem exklusiven Bezug zur *Chronologia* in der Variante, die bei Merlo 1886 abgedruckt ist, diskutiert und führt zu unterschiedlichen Interpretationen: Die Schenkung des *Salvator-Retabels* wird daher weitestgehend unkommentiert Peter Rinck zugeschrieben. Schneider sieht in dem Eintrag der *Chronologia* sogar die erste bezeugte Schenkungstätigkeit von Peter Rinck bestätigt.[555] Schmid weist allerdings darauf hin, dass sich Peter 1455 höchst wahrscheinlich zum Studium in Italien befunden habe und damit hier als Urheber der Schenkung auszuschließen wäre.[556] Da sich diese Einschätzung Schmids – wie schon aufgeführt – nicht durch einen Quellenbefund nachprüfen lässt, sollte auch hier eine weitere Möglichkeit in Betracht gezogen werden: Anknüpfend an die vorangegangene These, die die Schenkung für das Kapitelhaus betraf, kann die Finanzierung des *Salvator-Retabels* auch eine Zuschenkung Johanns sein, die er für seinen Sohn und dessen Noviziat tätigt.

Vor diesem Hintergrund muss es zumindest auffallen, dass erst 1465 – also zehn Jahre später – neue Zuwendungen an die Kartause durch Peter Rinck zu verzeichnen sind. Bislang wurde angenommen, da die Forschung von einem Sterbedatum Johanns 1465/1466 ausging, dass diese Zuwendungen von Vater und Sohn vorgenommen wurden und es sich folglich um eine Gemeinschaftsstiftung handelt. Ein Zusammenhang wird allein dadurch nicht zu leugnen sein, dass Peter diese ab 1465 erfolgten Schenkungen aus dem Vermögen seines Vaters finanzierte.[557] Inwieweit jedoch eine Intention Johanns vorliegt, die vom Sohn vollendet wurde, bleibt weiterhin zu hinterfragen. In einer weiter gefassten Betrachtung, vor allem durch die Unterscheidung von Initiative und Finanzierung muss jedoch angenommen werden, dass nun Peter alleinig verantwortlich ist. Unabhängig vom Todestag Johanns am 6. Januar 1464 findet sich ein weiterer Hinweis zur alleinigen Stiftungsinitiative Peters in den beiden Chroniken der Kölner Kartause: Wie Wolfgang Schmid feststellt, verzeichnen die Klosterchroniken der Kölner Kartause im Regelfall die Sterbedaten

---

dass es sich tatsächlich um einen neuen Altar handelt. Vgl. REGESTEN KÖLN (ED. 1987), S. 205, Nr. 550.

[555] Vgl. SCHMID 1994, S. 50.

[556] Bereits im vorangegangenen Abschnitt der vorliegenden Arbeit wurde darauf hingewiesen, dass nach derzeitigem Kenntnisstand dieser Zeitabschnitt nicht genau rekonstruierbar ist. Schneider nennt Johann und Peter Brüder, was die genaue Sachlage noch weiter verkompliziert, da nun der Vater Johann (I), der älteste Sohn Johann (jener ohne Spezifizierung, nicht zu verwechseln mit Johann (II) aus der Nebenlinie) und der Zweitgeborene Peter zur Diskussion stehen; vgl. SCHNEIDER 1932, S. 22.

[557] Vgl. LÖFFLER 1919, S. 21; SCHMID 1994, S. 47. Zu den testamentarischen Verfügungen Johann Rincks vgl. TESTAMENT JOHANN RINCK 1463.

der Stifter und listen in diesem Zusammenhang deren Zuwendungscorpus auf.[558] Allerdings wird in den Chroniken sowie dem Nekrolog der Kartause weder das Ableben Johanns erwähnt, noch erhält die Kartause irgendwelche Legate aus seinem Testament.[559] Peters Todestag wird hingegen 1501 aufgeführt, auch wenn hier keine vollständige Aufzählung seiner Zuwendungen erfolgt, sondern nur die neu hinzugekommenen, noch nicht verzeichneten Güter aufgelistet werden.[560] Wie schon im vorangegangenen Abschnitt hergeleitet wurde, konzentriert Johann Rincks seinen Fokus auf St. Kolumba mit der Marienkapelle als Stiftungsschwerpunkt und so spielt die Kartause trotz der testamentarisch bestimmten, aber letztlich nicht umgesetzten Grablege eine untergeordnete Rolle.[561] Auch die zweibändigen Wohltäterbücher der Kartause, die *Primus* und *Secundus Liber Benefactorum*, die allerdings nur bis 1460 geführt wurden oder sich nur bis hierhin erhalten haben, wie auch die Schrift der *Cartusia Coloniensis eiusque benefactores* enthalten keinerlei Anmerkungen über Johann Rinck.[562]

Am 14. August 1465, also ein knappes Jahr nach dem Tod Johanns, verzeichnen beide Chroniken wortgleich[563] die Stiftung der Zelle F durch Peter Rinck, über die in Bezug auf seine Person bereits im vorangegangenen Abschnitt ausführlich gesprochen wurde. Es sei an dieser Stelle erlaubt, noch einmal den Quellentext zur Stiftung der Zelle und des Bellerhofes aufzuführen, da die Chronikeinträge im Verlauf des Textes und innerhalb des gleichen Eintrages auf eine weitere Schenkung hinweisen:

> „Anno 1465, 14. Augusti d. Petrus Rinck i. u. d. coram scabinis in Waldorff pleno iure transfert in nos curiam ibidem, den Bellerhoff nuncupatam, cum omnibus adhaerentiis, pomario, vineis, agris, nemoribus, censibus vini, frumentorum, pullorum, denariorum etc. pro fundatione

[558] Vgl. SCHMID 1994, S. 51.
[559] Vgl. TESTAMENT JOHANN RINCK 1463; NEKROLOG KARTAUSE KÖLN 1350-1521; ANALECTA CONSCRIBENDUM CHRONIKON DOMUS S. BARBARAE V. ET M. (ED. 1728); CHRONOLOGIA CARTUSIAE COLONIENSIS (ED. 1991).
[560] ANALECTA CONSCRIBENDUM CHRONIKON DOMUS S. BARBARAE V. ET M. (ED. 1728), fol. 210.
[561] Vgl. TESTAMENT JOHANN RINCK 1463, Original: fol. 1v, Abschrift: fol. 3v; SCHMID 1994, S. 30.
[562] SECUNDUS LIBER BENEFACTORUM 1401-1460; vgl. auch LIBER BENEFACTORUM (ED. 1991), S. 68-112; CARTUSIA COLONIENSIS EIUSQUE BENEFACTORES, fol. 1-90, hier fol. 50.
[563] Die *Analecta* verwendet lediglich das Wort „villam“ statt des „curiam“ der *Chronologia*.

dotatione cellae F, olim V, superadditis in prompta pecunia 600 florenis in auro“.[564]

“Am 14. August des Jahres 1465 übertrug uns Herr Peter Rinck, Doktor beider Rechte, vor den Schöffen in Waldorf nach vollem Recht seinen dortigen Hof, der ‘der Bellerhof’ genannt wird, mit allem was dazugehört: dem Obstgarten, den Weinbergen, Feldern, Wäldern und den Wein-, Getreide-, Hühner-, und Geldzinsen usw. Darüber hinaus gab er 600 goldene Gulden in bar für die Gründung und Ausstattung der Zelle F, einst V.”[565]

Nachfolgend, wohlgemerkt im gleichen Eintrag, verlauten beide Chroniken sinngleich aber nicht wortgleich:

„Hoc eodem anno galilaea sive ambitus minor cum suis fornicibus concameratis, fenestris cum historia veteris testamenti encaustatis, perfectus fuit impensis maximorum benefactorum Ioannis et Petri Rinck, patritiorum.“[566]

“In demselben Jahr wurde der kleine Umgang mit seinen Gewölben und Fenstern, auf die die Geschichte des Altens Testaments gemalt ist, durch die Aufwendungen unserer größten Wohltäter, der Patrizier Johannes und Peter Rinck, vollendet.”[567]

Beide Quellen verweisen also zunächst auf die Stiftung Peters in Bezug auf die Zelle F und des Bellerhofs und direkt darauf folgend auf die Kreuzgangsverglasung, die hier aber nun den beiden Wohltätern Johann und Peter Rinck zugeschrieben wird. Der zweite Abschnitt ist von der Formulierung her passiver gehalten. So könnte Peter eine

[564] CHRONOLOGIA CARTUSIAE COLONIENSIS (ED. 1991), S. 38; ANALECTA CONSCRIBENDUM CHRONIKON DOMUS S. BARBARAE V. ET M. (ED. 1728), fol. 154.
[565] Übersetzung nach Deeters/Herborn/Schmid/Wallenborn in CHRONOLOGIA CARTUSIAE COLONIENSIS (ED. 1991), S. 39.
[566] CHRONOLOGIA CARTUSIAE COLONIENSIS (ED. 1991), S. 38; ANALECTA CONSCRIBENDUM CHRONIKON DOMUS S. BARBARAE V. ET M. (ED. 1728), fol. 154: „Ambitus minor quem dicimus galileam cum suis fornicibus concameratis fenestris cum historia veteris testamenti encausticis absolutus fuit et perfectus impensis maximorum benefactorum DD. Joannis et Petri Rinck fratrum huius urbis patritiorum“.
[567] Übersetzung nach Deeters/Herborn/Schmid/Wallenborn in CHRONOLOGIA CARTUSIAE COLONIENSIS (ED. 1991), S. 39.

Schenkung vorgenommen haben, in der im Sinne einer generationenübergreifenden Memorialstiftung sein Vater mitberücksichtigt wird. Andernfalls können auch beide Rinck gemeinsam vorgegangen sein, denn der Eintrag bestätigt die Fertigstellung der Gewölbe und der Fenster im Kleinen Kreuzgang und markiert nicht deren Beginn.[568] Die *Annalen* der Kartause setzen dieses Ereignis gar in das Jahr 1464, also ein Jahr früher in das Todesjahr Johann Rincks.[569] Zusätzlich wird dort auch die Anfertigung zweier Fenster für das Kapitelhaus, über die es keine weiteren Kenntnisse gibt, und das Bemalen einer Tafel für den Hochaltar genannt und der Wert von 1200 rheinischen Gulden angegeben.[570]

Die Fenster des Kleinen Galilea wurden den beiden Chroniken zufolge mit Szenen des Alten Testaments versehen, wie es auch Aegidius Gelenius in seiner Stadtbeschreibung 1645 bestätigt.[571] Im Kölner Schnüttgen-Museum haben sich drei Scheibenfragmente erhalten.[572] Das kleinere Fragment zeigt lediglich den Kopf eines alttestamentarischen Königs, wohingegen szenische Darstellungen auf den beiden größeren Fragmenten Platz finden. Auf der einen ist Atalia und die Tötung seiner Enkel und auf der anderen die Heilung des Naam zu sehen. Ein weiteres Fragment, dass Eva mit der Schlange darstellte, befand sich im Berliner Kunstgewerbemuseum der Staatlichen Museen zu Berlin und gehört heute zum Kriegsverlust. Bei elf weiteren Scheiben unbekannter Provenienz, die sich heute in verschiedenen Museen befinden, wird vermutet, dass es sich um weitere Fragmente handeln könnte.[573]

Der räumliche Kontext der Fenster im Kleinen Kreuzgang erfährt einige Jahre später eine wesentliche Erweiterung, nicht durch Peter Rinck, sondern durch fürstliche Schenkungen in den Jahren 1486 beziehungsweise 1489. Im Kleinen Kreuzgang wurden nun anlässlich der Krönungsfeierlichkeiten Maximilians I. von Habsburg elf

[568] Vgl. SCHMID 1994, S. 51.
[569] Vgl. CHRONOLOGIA CARTUSIAE COLONIENSIS (ED. 1991), S. 67, Anm. 3. Der Eintrag ist in der ANNALES CARTUSIAE COLONIENSIS 1334-1728 zu finden, die von der Autorin nicht im Original eingesehen werden konnte, sich aber in der Kartause Marienau befindet. Es handelt sich dabei wie im Falle der beiden Chroniken um eine Abschrift des 18. Jahrhunderts, angefertigt von Johannes Bungartz (gest. 1749).
[570] Vgl. ebd., S. 67, Anm. 1: „Item tabulam veterem summi altaris depingi curarunt ac duas fenestras in capitulo, pretio 1200 flor. Rhenens". Erwähnt auch bei SCHNEIDER 1932, S. 109f.
[571] Vgl. DE ADMIRANDA, SACRA ET CIVILI MAGNITUDINE COLONIAE CLAUDIAE AGRIPPINENSIS AUGUSTAE UBIORUM URBIS 1645, Libri IV, S. 453-460; LYMANT 1991, S. 333; CHRONOLOGIA CARTUSIAE COLONIENSIS (ED. 1991), S. 13.
[572] Vgl. LYMANT 1991, S. 329-344; SCHMID 1994, S. 52. Zur Baugeschichte des Kleinen Kreuzganges LYMANT 1991, S. 330-333.
[573] Eine vollständige Auflistung der mutmaßlichen „Kartäuserscheiben" ausführlich bei LYMANT 1991, S. 333-334. Unter Verweis auf Lymant auch SCHMID 1994, S. 52.

Tafeln mit Szenen der Bruno-Legende installiert, was in einem Eintrag von 1489 in der *Chronologia* vermerkt wurde:

> „Anno 1489 prior extruxit sacellum s. p. Brunonis in galilaea minori haud procul a sua cella et imagines de origine ordinis singulari artificio pictas et principum virorum sumptibus et largitate posuit in ambitu per gyrum. Sunt vero nomina istorum, qui undecim hasce tabulas de origine ordinis Cartusiensis pingi curarunt: videlicet Fridericus III. Imperator. Maximilianus praedicti filius, rex Romanorum Aquisgrani anno 1486, 5. april. coronatus. Phillipus dux Austriae et Burgundiae, Maximiliani filius. Carolus rex Franciae. Casimirus rex Poloniae. Hermannus landtgravius Hassiae, archiepiscopus Coloniensis. Ioannes marchio Badensis, archiepiscopus Trevirensis. Philippus palatinus Rheni et dux Bavariae. Ernestus dux Saxoniae, electors. Wilhelmus dux Iuliae. Ioannes dux Clivorum."[574]

> "Im Jahr 1489 errichtete der Prior im kleinen Umgang, nicht weit von seiner Zelle entfernt, die Kapelle des heiligen Vaters Bruno und stellte aus den freiwilligen Aufwendungen der Fürsten Bilder vom Ursprung des Ordens auf, die mit einzigartiger Kunstfertigkeit gemalt waren. Es sind aber die Namen derer, die diese elf Bilder vom Ursprung der Kartause malen ließen: Kaiser Friedrich III.; Maximilian, der Sohn des eben genannten, der am 5. April des Jahres 1486 in Aachen zum römischen König gekrönt worden war; Philipp, der Herzog von Österreich und Burgund, der Sohn Maximilians; Karl, König von Frankreich; Kasimir, König von Polen. Die Kurfürsten: Hermann, Landgraf von Hessen und Erzbischof von Köln; Johannes, Markgraf von Baden und Erzbischof von Trier; Philipp, Pfalzgraf bei Rhein und Herzog von Bayern, und Ernst, Herzog von Sachsen. Wilhelm, Herzog von Jülich; Johann, Herzogvon Kleve."[575]

[574] Vgl. CHRONOLOGIA CARTUSIAE COLONIENSIS (ED. 1991), S. 42ff.
[575] Übersetzung nach Deeters/Herborn/Schmid/Wallenborn in CHRONOLOGIA CARTUSIAE COLONIENSIS (ED. 1991), S. 43ff.

Der elf Tafeln umfassende Bruno-Zyklus kleidet passgenau und vollständig umlaufend die Wandflächen unterhalb der Kreuzganggewölbe aus, die sich jeweils gegenüber der Rinckschen Fenster befunden haben müssen. Werner Beutler hebt in seiner Analyse des Bruno-Zyklus hervor, dass die Tafeln eine zu diesem Zeitpunkt noch nicht dagewesene Einheit mit dem Baukörper eingingen, die den Raumeindruck des Kreuzgangs durch die kompositorische Anlage der Malereien erweiterten und somit zu einem Gesamtkunstwerk werden ließen.[576] Sollte diese Analyse den heute nicht mehr nachzuprüfenden Tatsachen entsprochen haben, muss bedacht werden, dass dieses „Gesamtkunstwerk" des Kreuzgangs auch die Kartäuserscheiben umfasste, deren räumlicher Kontext unter diesem Augenmerk von der Forschung noch nicht diskutiert worden ist. Die jeweils gegenüberliegende Kombination von alttestamentarischem Fenster und einer Szene aus der Vita des heiligen Bruno muss auf den ersten Blick einen assoziativ typologischen Charakter für den Betrachter besessen haben, auch wenn vermutlich keine gezielte Programmatik vorgelegen hat. Eine Untersuchung hierüber ist bedauerlicher Weise aufgrund der kaum noch vorhandenen Einzelteile[577] nicht möglich und bliebe daher im Bereich des Spekulativen. Die Kartäuserscheiben sind lediglich in kleinen Teilstücken erhalten, von den elf Bruno-Tafeln haben sich gerade einmal drei in zerschnittener Form in Köln, Darmstadt und Paris erhalten und es gibt auch keine historischen Zeichnungen über das Kreuzgang-Ensemble in situ.

Die Tafeln wurden 1489 als fertiger Zyklus installiert. Aufbauend auf der These von Ulrike Mader[578] argumentiert Beutler, dass der Anlass zur Stiftung der Tafeln wohl in der Krönungszeremonie von Maximilian am 05. April 1486 in Aachen und den anschließend fortgeführten Feierlichkeiten in Köln zu sehen sei, bei der alle fürstlichen Schenker nachweislich zugegen waren.[579] Neben der argumentativ plausiblen Möglichkeit, dass die Anregung zu dieser Schenkung von den Kartäusern selbst ausgesprochen worden sei, könnte die Initiative zu diesem Zyklus auch einerseits von Erzbischof Hermann von Hessen, der 1481 auch die Lettner-Altäre geweiht hatte, stammen, andererseits auch von Adolf Bruwer zumindest beeinflusst

[576] Vgl. BEUTLER 1991, S. 307, S. 309.
[577] Heutiger bekannter Verbleib der Tafeln: eine Tafel (1945 stark beschädigt) in der Sammlung Wallraf, Wallraf-Richartz-Museum, Köln; eine Tafel (in zwei Fragmente zerschnitten, unvollständig) in der Sammlung Hübsch, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt; eine beschnittene Tafel (seit 1945 verschollen) in der Sammlung Virnich, Bonn; eine Tafel (Kriegsverlust) im Schlesischen Landesmuseum für Kunstgewerbe und Altertümer, Breslau; eine Tafel in Osnabrück (seit 1945 verschollen); eine Tafel 1950 über den Kunsthandel im Musée du Louvre, Paris, vgl. dazu BEUTLER 1991, S. 291.
[578] Vgl. MADER 1989, S. 13.
[579] Zu den verwandtschaftlichen und politischen Beziehungen der elf Schenker vgl. BEUTLER 1991, S. 293-304.

worden sein.[580] Wie Beutler hinweist, kann das unmittelbare Vorbild zum Kölner Zyklus im *Basler Bruno-Zyklus* gesehen werden, der anlässlich des Basler Konzils von 1431-1448 gefertigt worden war. Bruwer, der 1428/1429 sein Gelübde in der Kölner Kartause ablegte, war von 1439 an Prior in der Basler Kartause und kehrte 1449 als Prokurator in die Kölner Kartause zurück. Zwar starb Bruwer 1485, dennoch kann er als Initiator des Kölner Zyklus betrachtet werden.[581] An beiden Orten entstehen die Bruno-Zyklen folglich aufgrund eines politischen Großereignisses, ermöglicht durch einen hochrangigen Schenkerkreis.

Für die Kartäuserscheiben bedeutet dies eine enorme soziokulturelle Aufwertung. Elf Tafeln von elf Fürsten der Herrscherelite Europas stehen einem Fensterzyklus von einem Kölner Patrizier gegenüber. Der Kleine Kreuzgang bildet einen Resonanzraum indem sich die einzelnen Schenkungen nicht nur wiederfinden, sondern zu einer kontextuellen Einheit werden. Zudem kann davon ausgegangen werden, dass der Kreuzgang, auch wenn dieses Areal keine allgemeingültige öffentliche Zugänglichkeit besaß, von (hochrangigen) Besuchern betreten werden konnte, hatten die Kartäuser doch auch eine beratende Funktion und empfingen nachweislich Besucher innerhalb der Klostermauern.[582] Daraus ergibt sich nicht nur eine Resonanz nach innen, sondern auch eine Wirkung nach außen.

Die Rincksche Hausmarke befand sich im Kleinen Kreuzgang und steht damit räumlich den fürstlichen Wappen auf den Sockelzonen der Bruno-Tafeln gegenüber. Die zwei steinernen Tafeln haben sich den Beschreibungen nach auf der westlichen Seite des Umgangs befunden und trugen das Heroldsbild der Rinck sowie die Jahreszahlen 1465 und 1489.[583] Es wäre sicherlich erkenntnisbringend, diese in ihrer genauen Lage, Anbringung und auch in ihrer handwerklichen oder auch stilistischen Qualität zu untersuchen. Da sich die Tafeln jedoch nicht erhalten haben, ist das genaue Aussehen unbekannt und somit unklar, ob beide Tafeln mit den Jahreszahlen das Heroldsbild trugen oder nur eine. Da für 1489 keine Schenkungen von Peter Rinck nachzuweisen sind, könnte diese zweite Steintafel auch die Installation der Bruno-Tafeln kennzeichnen und wäre dann nicht den Rinck zuzuordnen.[584] Die Jahreszahlen

[580] Vgl. BEUTLER 1991, S. 301ff, S. 309f.
[581] Vgl. BEUTLER 1991, S. 309.
[582] Dem Thema der Zugänglichkeit der Klausurbereiche und zur Öffentlichkeitswirksamkeit der Kölner Kartause widmet sich das folgende Kapitel detailliert.
[583] Vgl. CLEMEN 1934, S. 151.
[584] Eine Möglichkeit die Tafel den Rinck zuzuschreiben hieße entweder eine unbekannte Stiftung vergleichbarer Größenordnung anzunehmen (vgl. SCHMID 1994, S. 70, weitere Erwähnung der Hausmarke S. 51) oder die Jahreszahl mit der Schenkung des *Thomas-Retabels* in Verbindung zu

sind daher in Abgleich mit den unterschiedlichen Chronikeinträgen mit einiger Sicherheit den beiden großen Schenkungen im Kleinen Kreuzgang zuzuordnen. Die beiden Bilderzyklen sind also im gleichen räumlichen Kontext verortet, liegen einander gegenüber und werden wiederholt mit Wappen unterschiedlichen Personen zugeordnet. Mithilfe der Jahreszahlen, die bei einer vermutlich gleichen Gestaltung regelrecht einer Beschilderung gleichkäme, werden sie zusätzlich als zusammengehörig deklariert. Ihre Wechselwirkung im Raumkomplex Kreuzgang zu ignorieren erscheint daher wenig zulässig. Dies führt aber zu einem interessanten Spannungsverhältnis zwischen elf Tafeln eines Bilderzyklus von elf fürstlichen Schenkern, die einem vollständigen Fensterzyklus von einem bürgerlichen Schenker gegenüberstehen.

In diesem räumlichen Kontext steht auch eine Tafel mit der Darstellung einer Schutzmantelmadonna (Abb. 62a-c).[585] Die heute in drei Teile zerschnittene Tafel zeigt eine Madonnenfigur vor einem sechseckigen, architektonisch gestalteten Baldachin, deren blauer Mantel von den heiligen Hugo von Grenoble und Hugo von Lincoln seitlich gehalten wird. Hugo von Grenoble hatte 1084 den Baugrund zum Mutterkloster der Kartäuser im Bergmassiv der Chartreuse zur Verfügung gestellt und wird aufgrund seiner Verdienste gegenüber dem Orden als Kartäuser in weißer Soutane und dem typischen Skapulier dargestellt, obwohl er dem Orden nie beitrat.[586] Hugo von Lincoln trat 1160 in diese Kartause ein, gründete aber bereits 1175 die erste britische Filiation.[587] Beide Kartäuserbischöfe öffnen den Mantel der Madonna in einer Weise, dass ein Schutzmantelmotiv entsteht unter dem sich in bedeutungsperspektivischer Verkleinerung zehn Kartäuser sammeln. An den unteren Bildkanten sind rechts Peter Rinck und links sein Vater Johann dargestellt.[588]

---

bringen, wofür es aber keine Anhaltspunkte gibt und auch die Anbringung im Kleinen Kreuzgang nicht erklären würde. Der verwendete Wortlaut suggeriert einen kompositorischen Zusammenhang von Hausmarke und Jahreszahlen, ist sprachlich aber nicht eindeutig; vgl. CLEMEN (Hg.) 1934, S. 151.

[585] Vgl. SCHMID 1991, S. 55ff; KAT. KÖLN 1990, S. 166f; SCHNEIDER 1932, S. 110. Angaben zur Literatur und Zuschreibungen bei SCHMID 1991, S. 55, FN 203. Zum Problem der Datierung letztmalig SCHMID 1994, S. 55-58. Die Tafel wird geführt als Kölnisch, um 1475-1480, Muttergottes als Schutzherrin der Kartäuser mit zwei Stiftern; WRM 153, WRM 534, WRM 535; Wallraf-Richartz-Museum, Köln.

[586] Vgl. TSCHOCHNER-WERNER 1990, SP. 552-553. Vgl. auch CATHOLIC ENCYCLOPEDIA 1913-1914, Bd. 7, S. 26-28; CATHOLIC ENCYCLOPEDIA 1913-1914, Bd. 3, S. 14-16. Zum Ornat der Kartäuser vgl. BINDING/UNTERMANN 1985, S. 393.

[587] Vgl. CATHOLIC ENCYCLOPEDIA 1913-1914, Bd. 7, S. 519-521.

[588] Es wurde kurzzeitig in der Forschung die Möglichkeit diskutiert, ob es sich bei der älteren linken Figur um Peter Rinck handeln könnte und die rechte Figur demnach sein illegitimer Sohn Hieronymus sein könnte, wofür sich aber in der Forschung kein Konsens finden ließ; vgl. SCHMID 1991, S. 58.

Wolfgang Schmid interpretiert diese Tafel dahingehend, dass mit den beiden heiligen Kartäuserbischöfen eine thematische Ausrichtung auf die Ordensgründung der Kartäuser erfolgt.[589] Die beiden Stifterfiguren sind deutlich separiert dargestellt, was nicht ungewöhnlich ist. Schmid sah darin einen klaren Hinweis auf die hierarchische Stellung beider gegenüber den Kartäusern: „Die Darstellung läßt sich wohl dahingehend interpretieren, dass die Rinck dem Orden zwar nahe standen, ihm aber nicht angehörten.“[590] Aufgrund der gemeinsamen Darstellung von Johann und Peter wurde angenommen, dass die Tafel auf 1465 zu datieren ist (wobei man hierbei davon ausging, dass Johann erst in diesem Jahr verstorben sei und nicht bereits Anfang 1464). Sollte die Schutzmantelmadonna vor dem *Thomas-Retabel* entstanden sein, wäre sie die erste bekannte und erhaltene Darstellung der Rinckschen Hausmarke in Kombination mit dem Raben. Zehnder setzt jedoch eine Datierung zwischen 1475-1480 an.[591] Vor allem ist das sprechende Heroldsbild ein Hinweis auf eine Schenkung Peters, und nicht seines Vaters, da nur dieser diese Kombination von Hausmarke und Raben führte. Auffällig ist zudem, dass sich in der Verzierung des Bischofstabes von Hugo von Lincoln eine Verkündigungsszene findet, die auch beim *Thomas-Retabel* vorkommt, jedoch hier beim heiligen Ambrosius auftritt. Da die Tafel qualitativ nicht mit dem *Thomas-Retabel* zu vergleichen ist und daher auch nicht anzunehmen ist, dass sie vom gleichen Maler stammt, steht die Frage im Raum, warum hier zweimal das gleiche Objekt gemalt wurde. Da sich beide Bischofstäbe im Detail jedoch unterscheiden, kann nicht von der Darstellung einer Realie im strengen Sinne gesprochen werden, doch wäre es möglich, dass die dargestellten Stäbe auf einem realen Objekt beruhen.

Die Tafel ist mit ihrer ursprünglich spitzbogigen Form – die oberen Ecken wurden zu einem späteren, unbekannten Zeitpunkt angestückelt – und aufgrund ihres Formates von 200 cm Höhe und 282 cm Breite relativ ungewöhnlich, weswegen die Anbringung in einem Gewölbefeld vermutet wurde.[592] Aufgrund des Quellentextes muss angenommen werden, dass es sich dabei um ein tympanonartiges Feld über oder neben einer Eingangstür im Kapitelhaus handelt. Der Baubefund des Kapitelhauses

[589] Vgl. SCHMID 1991, S. 56f.
[590] Vgl. SCHMID 1991, S. 57. Weiterhin sieht er hierin den klaren Hinweis darauf, dass es sich bei den Zuwendungen 1465 um Gemeinschaftstiftungen handelt, die der Vater initiiert und der Sohn ausführt respektive zu Ende führt.
[591] Vgl. ZEHNDER 1991, S. 170. Schmid fasst diesen Zeitraum zwischen 1460 und 1489 weiter; vgl. SCHMID 1991, S. 57. Zur Anbringung: Vgl. ZEHNDER 1991, S. 166-170, hier S. 167; SCHNEIDER 1932, S. 119f. In Bezug auf Zehnder auch Schmid 1994, S. 55.
[592] Vgl. SCHMID 1991, S. 55.

spricht jedoch dafür, dass es die kreuzgangseitige nördliche Zugangstür gewesen sein muss, die als einzige eine entsprechende Form und Größe aufweist, in die das Tafelgemälde passt. Dies erscheint insofern angemessen, als Johann und Peter Rinck das Kapitelhaus finanzierten und Peter vor genau eben dieser Tür im Kreuzgang begraben wurde.[593] In Hinblick auf den räumlichen Kontext des Kleinen Kreuzganges ergibt sich abermals eine kontextuelle Verbindung von Ort und Bildthema.

In den *Annales Cartusiae Coloniensis* der Kölner Kartause sind Hinweise zu finden, dass im Zusammenhang mit der Schenkung der Kreuzgang-Verglasung 1464 auch die Schenkung eines Hochaltarretabels sowie zweier Fenster für den Kapitelsaal stehen. Von den Fenstern des Kapitelsaals fehlt heute jede Kenntnis; ein Blick auf den Grundriss legt allenfalls nahe, dass sie sich, soweit sie als Paar konzipiert waren und man ein gestalterisches Raumkonzept annehmen darf, an der östlichen Kapitelsaal-Wand befunden haben dürften (Abb. 70, 74).
Über die Schenkungen berichten nur die *Annalen*, nicht jedoch die *Chronologia* oder die *Analecta*:

> „Item tabulam veterem summi altaris depingi curarunt ac duas fenestras in capitulo, pretio 1200 flor. Rhenens.“[594]

> „Diese alte Tafel des Hochaltars haben sie malen lassen sowie zwei Fenster des Kapitelhauses, zu einem Preis von 1200 rheinischen Goldmünzen.“[595]

In der Forschung wird davon ausgegangen, dass es sich bei diesem Hochaltarretabel um die sogenannte *Lyversberger Passion* handelt (Abb. 66a-c).[596] Diese Überlegung

[593] Vgl. TESTAMENT DR. PETER RINCK 1500, Original: fol. 1r, Abschrift: fol. 1v; vgl. auch CHRONOLOGIA CARTUSIAE COLONIENSIS (ED. 1991), S. 67, FN 4.
[594] Vgl. CHRONOLOGIA CARTUSIAE COLONIENSIS (ED. 1991), S. 67, Anm. 3. CHRONOLOGIA CARTUSIAE COLONIENSIS (ED. 1886), S. 35, Anm. 2. Der Eintrag ist in den ANNALES CARTUSIAE COLONIENSIS 1334-1728 zu finden.
[595] Übersetzung von Jens de Boer (Berlin); mit Dank der Autorin.
[596] Vgl. KAT. KÖLN 1990, S. 345-355; SCHMID 1994, S. 53ff. Die Tafeln werden in Köln geführt unter: Meister der Lyversberger Passion, Zwei Flügel eines Passionsaltars (sog. Lyversberger Passion), 1464-1466, WRM 147, WRM 148, WRM 149, WRM 150, Wallraf-Richartz-Museum, Köln. Die Nürnberger Tafeln werden geführt unter: Meister der Lyversberger Passion, Flügelaußenseiten eines Passionsaltars, Die Verkündigung an Maria: Gm22, Die Geißelung Christi: Gm 989, Leihgabe der Bayerischen Staatsgemäldesammlung München – Alte Pinakothek, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.

wird einerseits durch die rekonstruierte Größe des Retabels begründet: Die erhaltenen Flügel – die Innenseiten befinden sich im Wallraf-Richartz Museum, die Außenseiten im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg – messen jeweils ca. 195x140 cm (Nürnberger Tafeln: 186,9x137 cm), was eine Breite des Retabels von 280 cm im geschlossenen Zustand und die folglich 560 cm im geöffneten Zustand ergibt. Wolfgang Schmid verweist auf den in diesem Zusammenhang bislang unbeachteten Eintrag in der *Chronologia* bezüglich der Altarweihe 1393.[597] Dort wird die Schenkung des „großen und wertvollen Altarstein[s]“ (Arae lapidem immensum ac pretiosum) durch Wienand von Esch aufgeführt.[598] Schmid sieht darin die Bestätigung, dass aufgrund der Größe des Retabels und der Größe der Mensa die Lyversberger Passion das ehemalige Hochalatrretabel der Kartäuserkirche St. Barbara sein muss. Da sich jedoch nur die Flügel erhalten haben und es keinerlei Kenntnis über die Haupttafel beziehungsweise den Retabelschrein gibt, ist ein Abgleich von Altarpatrozinium und dem Bildprogramm des Retabels nicht möglich.[599] Ein weiteres Argument für die Übereinstimmung von Objekt und Stifter ist die auf dem linken Außenflügel angebrachte Hausmarke der Rinck.[600] Das Detail der Hausmarke wurde zwar beobachtet, aber in seiner Konsequenz noch nicht diskutiert: Auf der einen Seite steht einerseits ein Objektbefund, auf der anderen Seite ein Quellenbefund, die sich gegenseitig ergänzen. Darüber hinaus sind der Hausmarke auf der Außenseite des Retabels dem Heroldsbild zwei Buchstaben oder Zeichen beigeben (Abb. 66b).[601] Hier wäre zu prüfen, ob der Zusatz der „O“ und „T“ ähnlichen Zeichen auf ein anderes Mitglied der Familie verweisen könnte oder diese Alterierung auf einen anderen Bedeutungskontext zurückzuführen ist. Festgehalten werden kann gegenwärtig nur, dass keine der mit Peter Rinck (oder Johann Rinck) in Verbindung zu bringenden Hausmarken diese Alterierung aufweist.

Der nächste Eintrag in den Chroniken der Kartause ist wieder mit einigem zeitlichen Abstand zu verzeichnen. 1481 wurde in der Klosterkirche auf Initiative des Priors

[597] Vgl. SCHMID 1994, S. 54.
[598] CHRONOLOGIA CARTUSIAE COLONIENSIS (ED. 1991), S. 30f.
[599] Die Außenseite zeigt eine Verkündigung und eine Anbetung, die Innenflügel Abendmahl, Gefangennahme, Christus vor Pontius Pilatus, Geißelung und Dornenkrönung sowie Kreuztragung, Kreuzigung, Kreuzabnahme und Auferstehung. Zur Rekonstruktion vgl. Zehnder mit Angaben zur Forschung in KAT. KÖLN 1990, S. 345-355.
[600] Vgl. SCHMID 1994, S. 53; KAT. KÖLN 1990, S. 350 (mit Angaben der bis dahin geführten Diskussionen). Der Objektkatalog des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg nennt den Träger des Wappens als unbekannt; vgl. URL http://objektkatalog.gnm.de/objekt/Gm22 (Aufruf 2.09.2016).
[601] Dies wurde erstmalig von Wolfgang Schmid beobachtet; vgl. SCHMID 1994, S. 53, Anm. 194.

Johann von Bonn ein Lettner in der Mitte der Kirche errichtet,[602] für den Peter Rinck die notwendigen finanziellen Mittel zur Verfügung stellte. Auf ihm wurden die zwei bekannten Altäre errichtet, der Kreuzerhöhungs-Altar und der Thomas-Altar. Als zentrale Punkte der vorliegenden Arbeit wurden Objekt und Objekt-Schenkung des *Thomas-Retabels* bereits in jeweils eigenen Abschnitten in diesem Kapitel diskutiert, dem Lettner wird im anschließenden Kapitel eine detaillierte Analyse gewidmet.

Die bisherige Liste der Zuwendungen von Peter Rinck gegenüber der Kartause St. Barbara wird 1501 durch seine testamentarischen Verfügungen abgeschlossen. Peter Rinck setzte sein Testament am 5. Mai 1500 auf, die beiden Chroniken der Kartause vermerken seinen Tod am 8. Februar 1501.[603] Dabei sind beide Quellenarten – Testament und Chroniken – inhaltlich nicht deckungsgleich. Aus den Chroniken der Kartause geht, wie weiter oben in den zitierten Einträgen zu sehen ist, hervor, dass Peter Rinck nicht nur ehemaliger Novize und anhaltender Wohltäter der Kartause war, sondern testamentarisch „200 bescheidene Gulden, die Hälfte des Inventars seiner Kapelle[604], nämlich eine Tafel für den Altar des heiligen Kreuzes auf dem Lettner [...], ferner ein Antependium für den Hochaltar im Wert von 10 Goldmünzen, ein silbernes Gefäß mit Reliquien im Wert von 120 Goldmünzen und anderes [...]“ an das Kloster übertrug.[605] Damit weicht der Eintrag in seiner sprachlichen Struktur von anderen Vermerken über Todestage verschiedener Stifter deutlich ab.[606] Statt zusammenfassend alle Zuwendungen gegenüber der Institution aufzulisten und damit die Funktion eines Nekrologs zu erfüllen, wird hier im Verhältnis wortreich auf Peter Rincks Person und seine Rolle für das Kloster hingewiesen.[607] Statt der bereits getätigten Schenkungen werden nun hingegen die neuen, testamentarisch verfügten Gegenstände aufgelistet. Im Gegensatz zur *Chronologia* listet jedoch die *Analecta* die großen Schenkungen noch einmal zusammenfassend auf.[608]

---

[602] Vgl. SCHMID 1994, S. 71.
[603] Vgl. TESTAMENT DR. PETER RINCK 1500; ANALECTA AD CONSCRIBENDUM CHRONIKON DOMUS S. BARBARAE V. ET M. (ED. 1728), fol. 209f; CHRONOLOGIA CARTUSIAE COLONIENSIS (ED. 1991), S. 46f.
[604] Vgl. SCHMID 1991, S. 92; KAT. KÖLN 1961, S. 90; VOM RATH 1941, S. 4
[605] Übersetzung nach Deeters/Herborn/Schmid/Wallenborn 1991 in CHRONOLOGIA CARTUSIAE COLONIENSIS (ED. 1991), S. 47.
[606] Dies ist beispielsweise auch der Fall beim Vermerk über den Todestag von Gerhard Scherfgin 1344, der den Baugrund des Klosters zur Verfügung stellte und daher als zweiter Gründer der Kartause bezeichnet wurde; vgl. CHRONOLOGIA CARTUSIAE COLONIENSIS (ED. 1991), S. 26f.
[607] Wolfgang Schmid wies bereits darauf hin, dass eine Auflistung der Zuwendungen zu Lebzeiten auch nicht nötig gewesen sei, da diese bereits vermerkt worden waren; vgl. SCHMID 1994, S. 76f.
[608] Vgl. ANALECTA AD CONSCRIBENDUM CHRONIKON DOMUS S. BARBARAE V. ET M. (ED. 1728), fol. 209f.

Im Vergleich aufschlussreich ist das Testament von Peter Rinck, denn es enthält weit mehr Informationen als die Einträge in den Chroniken und zeichnet so ein umfassenderes Bild (Abb. 67a-b). Wurden von den Kartäusern nur bewegliche Güter aufgelistet, zeigt das Testament zusätzlich weitere Verfügungen. So hat Peter Rinck „sein graff gekoren zu den charteußeren in Cöllen, und begehrt zu ligen in kleinen umbgang daselbst vor thuer des capitulshauß und hat demselben cloister besatzt zweyhundert oberlendische gulden und begert sie ihme willen nae thuem [oder: sime] begängnußen mit vigilien, mißen und commendatien mayndt dreyßigsten das erste jahr mit einer täglicher mißen und jahrgeteiden op tag hie verschieden were, offt umb den teint darzu erst jahrgeteide nach ihrer gelegenheit zu halden ihres ordens seyns vaders, seine und allen seelen zu gedencken und sollen seine trewhänder zo dem geleucht des gottesdienst in gheuen sess oberländische gulden und vor die herrn und bruder zu laren vuterdan [?] degelichs gewonlichen by yn is up des begengnuße und yrsten jaergezyt dage aß jeden vunff obverlendische g(ulden) syne alderr uns syne seelen zu gedencken.“[609] Demnach ging es also nicht nur um unterschiedliche Objekte, sondern neben der Festlegung der Grabstelle vor allem um die Übertragungen zweckgebundener Geldmittel für Totenmessen zum Todestag und die folgenden Jahrestage. In diesem Zusammenhang muss jedoch festgestellt werden, dass zwar auch die Kartause für die Begräbniskosten und die Durchführung von Memorialmessen Gelder erhielt, vor allem aber die Pfarrkirche St. Kolumba, wo mit der Marienkapelle die Familienkapelle zu finden ist: „item: die ersten tage nach seinem tod sollen mit mindestens 60 messen in seiner kirchspielskireche begangen werden; auch das jahrgedächtnis mit mindestens 60 messen, jedem der priester 3 alb zur präsenz. dies e messen vor dem grab seines vaters in der liebfrauenkapelle dieser kirche. 12 monate nach seinem tod sollen mindestens von 30 priestern 30 memorien mit vigilien und commendationen gelesen werden, vom priester und seinem kaplan sowie von den vikaren und weiteren pro messe werden 3 schilling gezahlt.“[610] Gleich zu Beginn des Testaments benennt Peter Rinck seine Treuhänder und Testamentsvollstrecker zu denen Johann von Bonn, Prior der Kartause, aber auch Gerhard de Harderwick, Pfarrer

[609] TESTAMENT DR. PETER RINCK 1500, Original: fol. 1r, Abschrift: fol. 1v-2r. Die Autorin dankt Thomas Schilp (Dortmund) für die Transkription des Testaments.
[610] TESTAMENT DR. PETER RINCK 1500, Original: fol. 1r, Abschrift: fol. 2r.

von St. Kolumba, gehören.[611] Des Weiteren sind in geringerem Umfang Leibrenten für seine Verwandten sowie Schenkungen an eine Vielzahl anderer Institutionen aufgeführt, vor allem mit karitativen Aufgaben, die Kartause also keinen besonderen Schwerpunkt in der Verteilung des Nachlasses erfährt.[612]

Auch wenn eine Herleitung der numerischen Werte der Stiftungen heute schwer nachvollziehbar ist, zeigen sich doch interessante Relationen. Das *Thomas-Retabel* wird in der Chronik mit 250 Goldgulden bewertet und als sehr teuer eingestuft, der Bellerhof wurde mit einem Kaufwert von 500 *florenos*, die *Zelle F* mit Baukosten von 600 *florenos* belegt, hinzu kommen die Zahlungen von 225 *florenos* für den Lettner und die sehr vielen Gegenstände, deren Wert nicht übermittelt wurde; vergleicht man diese Stiftungen mit den Leibrenten für seine Verwandten von 30-50 *florenos* und unterstellt einmal, dass Peter Rinck seine Familie angemessen bedacht haben wird, so sind die Legate von mindestens 20.000 *florenos* insgesamt und mindestens 1740 *florenos* für die Kartause als großzügig zu bewerten.[613]

[611] Weitere Treuhänder sind sein Schwager Jakob Rottkirchen, sein Neffe Johann (II) Rinck, Gerhard Scholl van Wessel, Prokurator des erzbischöflichen Hofes und der Dominikaner Johann van Preckelsheim; vgl. SCHMID 1994, S. 73.
[612] Vgl. vorangegangenen Abschnitt zur Person Peter Rincks.
[613] Vgl. SCHMID 1994, S. 70-75. Es handelt sich hier um die quellenkundlich überlieferten nummerischen Werte; sie beinhalten keine Schätzwerte der nicht bestimmbaren Objekte.

Kirchen-Raum: Die Kölner Kartause als Kontext

Eine Kartause für Köln – zur Architektur eines Stiftungskontextes

Die Kölner Kartause St. Barbara ist aus der Sicht Peter Rincks ein verhältnismäßig junges Kloster, dessen Baubestand zu Beginn des 15. Jahrhunderts bei weitem noch nicht abgeschlossen ist. Wurde der Orden der Kartäuser 1084 mit der Grande Chartreuse bei Grenoble ins Leben gerufen, gehört die Kölner Kartause hingegen mit ihrer Gründung 1334 zu einer von 106 Neugründungen des 14. Jahrhunderts und damit in die Blütezeit der Klosterfiliation des Ordens.[614] Dem Verbreitungssystem der Kartäuser entsprechend beruht auch die Neugründung in Köln auf einer externen Stiftung, hier durch den seit zwei Jahren amtierenden Kölner Erzbischof Walram von Jülich (1304-1349).[615] Der Chronist Heinrich Egher von Kalkar (1328-1408) spezifiziert in der 1398 angelegten Schrift *De ortu et progressu ordinis Carthusiensis* den genauen Ort des Klostergrundes als das „Sencte Mertinsvelt" (Sankt Martins-Feld).[616] Demnach lag die Kartause St. Barbara im südlichsten Bereich innerhalb der ab 1180 erweiterten Stadtmauern von Köln.[617] Der Legende nach soll der heilige Severin an dieser Stelle den Gesang himmlischer Engelschöre vernommen haben, als diese die Seele des heiligen Martin in den Himmel trugen.[618] Somit ist eine sakrale Prädestinierung des Ortes gegeben.[619] Sukzessive wurden von

[614] Im 11. Jh. wurden durch den heiligen Bruno die zwei Klosterniederlassungen Chartreuse bei Grenoble und La Torre in Kalabrien gegründet. Im 12. Jh. folgen 35 Neugründungen, im 13. Jh. 34, im 14. Jh. 106, im 15. Jh. 46, im 16. Jh. 16 und im 17. Jh. sind noch einmal 23 Neugründungen verzeichnet; vgl. dazu NAGEL 2013, Bd. 1, S. 46. Zum Filiationssystem der Kartausen vgl. NAGEL 2013, Bd. 1, S. 104-109.

[615] Vgl. STIFTUNGSURKUNDE KARTAUSE 1334; auch abgedruckt bei KAMMANN 2010, S. 88f. Vgl. auch WIENAND 1983, S. 215f. Zum Stiftungssystem externer Förderer vgl. CATTO 2008, S. 108; BINDING/UNTERMANN 1985, S. 402. Vgl. dazu KAMMANN 2010, S. CLEMEN 1934, S. 141; SCHNEIDER 1932, S. 13f.

[616] Vgl. KAMMANN 2010, S. 87f; WAGNER 1991, S. 30; SCHNEIDER 1932, S. 14. *De ortu et progressu ordinis Carthusiensis* ist das älteste erhaltene Schriftzeugnis über die Kölner Kartause. Zu Flurnamen als „sprachliche Denkmäler" vgl. VOGELFÄNGER 2007, S. 26-27.

[617] Zum Kölner Städtewachstum, der Erweiterung der Stadtmauer und dem Ausbau der Wehranlagen vgl. MEYNEN 2005, S. 69-93.

[618] Vgl. ANNALES CARTUSIAE COLONIENSIS 1334-1728, fol. 20.

[619] Bauplätze von Kirchen oder Klosteranlagen stehen häufig in Verbindung zu Wundern, die dort stattfanden, oder sonstigen Gegebenheiten aus den Viten unterschiedlicher Heiliger. Diese können das Grab eines Heiligen (vgl. Grablege des Apostels Jacobus, St. Jacobus Kathedrale, Santiago de Compostela), eine Rast (vgl. Kloster Gerleve/ Rast des heiligen Ludgeri) oder umfassen Orte, an denen sich Wunder ereignet haben (vgl. Rosenwunder, Domkirche St. Mariä Himmelfahrt, Hildesheim). Vgl. dazu KOZLJANIČ 2004. Durch diese Begebenheiten wird der Ort beseelt, womit er einen *Genius loci* erhält. *Genius loci* (lat. für Geist des Ortes) wird als Begriff seit der Antike verwendet und bezeichnet in der römischen Kultur eine Art Schutzgeist des Ortes (vgl. Votivstein des Caius Candidinius Sanctus, 185 n. Chr., Museum Het Valkhof, Nijmegen). Basierend auf Marcus Tullius Ciceros fünftem Buch *De finibus bonorum et malorum* wird der *Genius loci* als ein Erinnerungsort beschrieben, dessen Vergangenheit vergegenwärtigt werden kann und Gruppen in ihrer

unterschiedlichen Personen verschiedene Liegenschaften und Flurstücke innerhalb der Stadtmauern an die Kartause übertragen, die sich nach und nach zum Klostergrund zusammenfügten und bei der Auflösung des Klosters 1794 geschätzte 5340m^2 umfassten.[620] Dazu kamen durch Stiftungen oder durch Ankäufe weitreichende wirtschaftlich nutzbare Besitztümer außerhalb des Stadtgebietes, meist in Form von Höfen, Wäldern, Feldern oder Hainen, die das Kloster zur Selbstversorgung befähigten.[621] Auch innerhalb des Stadtgebietes verfügten die Kölner Kartäuser über eine zunehmende Anzahl von rund 50 gewinnbringenden Immobilien.[622]

In den Klosterchroniken lassen sich für den Klostergrund verschiedene Landgaben nachweisen: Dabei handelt es sich zunächst um das 1336/1337 übereignete, fünf Hektar große Flurstück von Konstantin von Lyskirchen und Gerhard Scherfgin, auf dem die jüngere Klosterkirche entstand.[623] Es ist ein nicht ganz eindeutig definierbares Gelände, das südlich an der alsbald umbenannten Straße vor

---

Erinnerungskultur auch über Generationen hinweg zu Eigen ist. Vgl. dazu URBAN 2015, S. 171. In der christlichen Tradition wird *Genius* als eine unbestimmbare spirituelle Atmosphäre definiert, die durch die Seele anwesender oder ehemals anwesender Personen geprägt wird. Dem *Genius loci* kommt vor allem in der Heiligenverehrung eine besondere Bedeutung zu und findet daher auch Eingang in die Architekturtheorie. Ein Ort wird demnach in seiner Wertigkeit und Nutzbarkeit nicht nur von messbaren Faktoren wie Bodenbeschaffenheit und Größe bestimmt, sondern auch von seiner spirituellen Atmosphäre.

[620] Vgl. CLEMEN 1934, S. 148. Mit der Auflösung des Klosters verliert die Anlage an Bausubstanz und Grundbesitz. Das Katasterregister verzeichnet 1893 nur noch 2290 m^2 und 1922 lediglich 1185 m^2 an bebauter Fläche im Bestand der Klosteranlage. Vgl. ebd.

[621] Eine Auflistung der landwirtschaftlichen Besitzungen der Kölner Kartause St. Barbara bei KAMMANN 2010, S. 114 auf Basis der Forschungsergebnisse von Christel SCHNEIDER 1932, S. 69-79. Originalurkunden haben sich im Historischen Stadtarchiv Köln im Dokumentenkonvolut des Kartäuserklosters erhalten, vgl. beispielsweise URKUNDE GODESCHALK/KARTÄUSER 1341; URKUNDE MORTIMONT/SCHERFGIN 1429; URKUNDE LISENKIRCHEN/KARTÄUSER 1346. Urkunden über den Ankauf von Höfen seitens der Kartäuser vgl. beispielsweise URKUNDE BOMAGISTER/KARTÄUSER 1342; URKUNDE SCHOLERE/KARTÄUSER 1345; URKUNDE WYLRE/KARTÄUSER 1348. Urkunden über Verpfändungen zugunsten der Kartäuser s. beispielsweise URKUNDE SCHREMPE/KARTÄUSER 1343. Übertragungen von Immobilien und Landgaben werden bemerkenswerterweise auch, aber eher selten in den Klosterchroniken und Wohltäterbüchern verzeichnet. Vorrangig gehen sie aus Bestätigungsurkunden hervor, von denen sich 1113 allein im Historischen Stadtarchiv im Dokumentenkonvolut des Kölner Kartäuserklosters erhalten haben. Dazu kommen 16 Handschriften wie Repertorien und Chroniken sowie 68 Akten, die im Zeitraum von 1288-1803 niedergeschrieben wurden; vgl. DEETERS 1994.

[622] Die erste innerstädtische Immobilie ist in Zusammenhang mit der Stiftung der Zellen O und P durch Erzbischof Walram von Jülich belegt. Der vertraglich überlieferte Betrag von 700 kölnischen Mark wurde nicht nur für den Bau und die Ausstattung verwendet, sondern weitestgehend in den Erwerb zweier innerstädtischer Immobilien investiert, deren Pacht fortlaufend Einnahmen generierte und so den Unterhalt der Zelle langfristig sicherstellte. Vgl. PRIMUS LIBER BENEFACTORUM 1334-1400, fol. 34f; vgl. auch KAMMANN 2010, S. 90f. Vgl. weitergehend WAGNER 1991, S. 34. Über die Anzahl von 50 verpachteten innerstädtischen Immobilien vgl. GECHTER 1991, S. 124. Eine kartographische Auflistung der außerstädtischen Wirtschaftsbetriebe bei KAMMANN 2010, S. 159; eine ausführliche Auflistung der außerstädtischen Landgüter mit Quellenangabe bei SCHNEIDER 1932, 66-80; auch GECHTER 1991, S. 124f. Eine Analyse verdeutlicht, dass die außerstädtischen Besitzungen hauptsächlich südlich der Stadt, damit also für die Kartäuser verkehrstechnisch günstig gelegen haben.

[623] Vgl. CHRONOLOGIA CARTUSIAE COLONIENSIS (ED. 1991), S. 26f. Als Erster berichtet Ludwig Arntz, auf den sich alle folgenden Publikationen beziehen, über die Landgaben des Klostergrundes sowie die Entstehung der Anlage in baulicher Hinsicht. Vgl. ARNTZ 1894, Sp. 10ff; ARNTZ 1928, S. 26f.

den Kartäusern liegt. Die Straße ist ein Teilabschnitt einer Ringstraße, die die unterschiedlichen Tore stadtseitig miteinander verband (Abb. 68). Die Klosterkirche liegt dabei direkt an der Straße vor den Kartäusern und somit randseitig, was zunächst als bemerkenswertes Detail festgehalten werden sollte.

1340 folgt weiter südlich – zwischen dem ersten Flurstück und der Stadtmauer ein weiteres Flurstück, das viereinhalb Morgen umfasste und von Kunegundis van der Boygen, Witwe des Gotschalk Overstolz, geschenkt wurde.[624] Hier wurden später der Große Kreuzgang (von Kartäusern auch ‚Galilea major' genannt) und die Zellen errichtet.[625] Der Große Kreuzgang hatte nach den Angaben Arntz' eine Grundfläche von ca. 240 m^2. Er umfasste damit auf quadratischem Grundriss eine Fläche, deren Seitenlänge 55-60 m maß und um die sich insgesamt 25 Zellenhäuser gliederten.[626] Die Kölner Kartause ist damit als eine Doppelkartause zu werten, auch wenn sie nie als solche offiziell deklariert wurde. In der östlichen, ausgesparten Ecke zwischen diesen beiden großen Flurstücken kommt 1365 durch eine Schenkung des Kanonikus Johannes von Brandenburg ein kleineres Grundstück hinzu, auf dem sich bereits ein Haus befand.[627] Dieses wurde teilweise abgerissen, um dem Chor der neuen Klosterkirche Platz zu machen, teils aber zum Kapitelhaus umgebaut.[628] Das zweistöckige Gebäude, welches den Kapitelsaal, die Bibliothek und das Vestiarium beherbergte, kragt östlich der Kirche von der Straße aus sichtbar hinter dem Chor hervor (Abb. 69, 70, Abb. 100, 104, 105 Abb. 148a-b). Zwischen Kirche und Großem Kreuzgang wurde der Kleine Kreuzgang (von Kartäusern ‚Galilea minor' genannt) errichtet,[629] bei dem die genaue Zugehörigkeit zur Landgabe nicht mehr nachvollziehbar ist.

Bei archäologischen Grabungen in den Jahren 1926-1928 konnten Fundamente und Mauerreste ausfindig gemacht werden, die es seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts erstmals wieder ermöglichen, die Klosteranlage in ihren Ausdehnungen und ihrer Struktur zu rekonstruieren (Abb. 71).[630] Das Kloster wurde

[624] Vgl. CHRONOLOGIA CARTUSIAE COLONIENSIS (ED. 1991), S. 26f. Zur Rolle von Frauen als Donatorinnen vgl. SCHLEIF 2005, S. 137-154.
[625] Vgl. CLEMEN 1934, S. 141f.
[626] Vgl. dazu ARNTZ 1928, S. 28.
[627] Vgl. CHRONOLOGIA CARTUSIAE COLONIENSIS (ED. 1991), S. 26f.
[628] Vgl. CLEMEN 1934, S. 142.
[629] Nach den Angaben von Arntz hatte der Kleine Kreuzgang eine Größe von 15x25 m; vgl. dazu ARNTZ 1928, S. 27.
[630] Von diesen Grabungen zwischen 1926 und 1928 im Zusammenhang mit der Wiederherstellung des Kirchengebäudes berichten KAMMANN 2010, S. 92; AUSST. KAT. 1991B, Kat. Nr. 3.6, S. 112f.; MARTENS 1996, S. 66; BOCK 1991, S. 7; WIENAND 1983A, S. 217; CLEMEN 1934, S. 141; ARNTZ 1928, S. 29. Unterlagen zu diesen Grabungen haben sich nicht erhalten bzw. heute sogar unbekannt; Auskunft

dabei im Süden von der Stadtmauer und einem nicht definierbaren Weg begrenzt, die daher in diesem Abschnitt den Namen Kartäuser-Wall trägt. Im Osten wurde der Klostergrund von der Zwergstraße (oder Brunostraße[631]) durch den Kartäuser-Hof abgeschirmt, im Westen reichte die Anlage auf Höhe der Ulre-Pforte an die Ulre-Gasse heran. Es ist unbekannt, welche genaue Flächennutzung im 15. Jahrhundert in diesen Bereichen vorgelegen hat, beim östlich gelegenen Kartäuser-Hof sind zudem die Besitzverhältnisse im 14./15. Jahrhundert aus heutigem Kenntnisstand ungeklärt. Auf Basis der ausgegrabenen Fundamente ist für den westlichen Bereich an der Ulre-Gasse die Grundrissstruktur einer größeren Gebäudeformationen rekonstruierbar; die aufgefundenen Mauerreste gehören zum Obedienztrakt, ein ab 1740 erfolgter Neubau, der die Wohntrakte der Laien, die Unterkünfte der Gäste sowie die Handwerks- und Wirtschaftsgebäude zusammenfasste.[632] Die Vermutung liegt nahe, dass sich hier auch schon vorher Gebäude ähnlicher Funktion befunden haben könnten, zumindest überliefert die Darstellung des Klosters im Mercator-Plan von 1571 einzelne, solitär stehende Gebäude (Abb. 148a-b). Auf diesen Landgaben entstand im Laufe der Jahrhunderte der Klostergrund der Kölner Kartause St. Barbara und wuchs zu einer der wichtigsten geistlichen Institutionen der Stadt heran.

Die Kölner Kartause war dabei von Anfang an auf Zuwendungen von außen angewiesen. Dies ist einerseits schon im Filiationssystem ausschließlich externer Stiftungen und den Vorgaben der Ordensgebräuche verankert. Andererseits wurde die Kartause nicht wie in der Gründungsurkunde vom 6. Dezember 1334 festgelegt zur Selbstversorgung befähigt. Die Forschung argumentiert, dass sich Erzbischof Walram von Jülich aufgrund verschiedener Fehden und vor allem durch Streitigkeiten mit den westfälischen Grafen von der Mark derart verschuldete, dass er die zugesicherten Versorgungszahlungen von jährlich 100 Malter Weizen und wöchentlich fünf

---

Christian Parow-Souchon, Archiv des Evangelischen Kirchenverbandes Köln und Region vom 24.02.2016; Mitteilung von Thomas Deres, Historisches Archiv der Stadt Köln vom 29.02.2016.

[631] Clemen bezeichnet die Straße als Zwergstraße, Kammann nutzt den heutigen Namen der Brunostraße; vgl. CLEMEN 1934, S. 143, KAMMANN 2010, S. 92.

[632] Marianne Gechter argumentiert, dass sich westlich der Kirche der Wirtschaftshof befunden habe, denn die in der Klosterchronik genannten Bauteile der Küche, des Brunnenhauses etc. werden hier verortet. Gleichfalls sieht sie in dem Landschaftsausblick des rechten Flügels des *Kreuz-Retabels* vom Bartholomäusaltar-Meister, dem vermeintlichen Gegenstück des *Thomas-Retabels*, eine Entlehnung des Kölner Kartausengeländes. Vgl. dazu GECHTER 1991, S. 123.

Turnosen nicht aufwenden konnte.[633] Dabei muss allerdings angemerkt werden, dass er 1335 dennoch in der Lage war, die Zellen O und P mit 700 kölnischen Mark zu stiften.[634] Ein Grundstück zur Errichtung der Klosteranlage ist in der Gründungsurkunde nicht erwähnt. Es ist bekannt, dass 1335 die ersten Mönche aus der bei Mainz liegenden Kartause St. Michael nach Köln übersiedelten.[635] Die Schenkung der bereits angesprochenen ersten Liegenschaft ist hingegen erst 1336 in der *Chronologia Cartusiae Coloniensis* verzeichnet, nach der Ritter Konstantin von Lyskirchen mit seiner Ehefrau Agnes das fünf Hektar umfassende Gelände den Kartäusern gab.[636] Die Handschrift *Primus liber benefactorum* vermerkt dies für das Jahr 1337 in erweiterter Fassung: „Der Ritter Konstantin von Lyskirchen errichtete gemeinsam mit Gerhard Scherfgin aus ihrem Vermögen die alte Kirche und gab auch das anliegende Stück Land von 5 Morgen, auf dem später die neue Kirche mit dem neuen Klostergebäude errichtet wurde".[637] Dieser zweiten, erweiterten Quelle ist wohl einiges Gewicht beizumessen. Einerseits gibt sie zu erkennen, dass es sich um zwei Flurstücke gehandelt haben könnte, die zu einer Liegenschaft zusammengefügt wurden. Andererseits verweist der Text des *Primus liber benefactorum* 1337 auf einen zweiten Schenker, nämlich Gerhard Scherfgin, der in der *Chronologia Cartusiae Coloniensis* 1336 nicht erwähnt, der aber in derselben Handschrift wenige Einträge später im Vermerk für den 1. Juni 1344 über seinen Todestag als „*secundus fundator*", als „*zweiter Gründer*" des Klosters genannt und nach Ludwig Arntz auch im Chor der

[633] Vgl. STIFTUNGSURKUNDE KARTAUSE 1334A; STIFTUNGSURKUNDE KARTAUSE 1334B. Eine Turnose ist eine Nachahmung französischer Groschen und entspricht dem Wert von zwei Schillingen, vgl. KAMMANN 2010, S. 89, FN 144. Vgl. auch SCHMID 2001, S. 52; WAGNER 1991, S. 30.

[634] Vgl. PRIMUS LIBER BENEFACTORUM 1334-1400, fol. 34f. Zuletzt bei KAMMANN 2010, S. 90f. Dieses Dokument weist noch einmal auf die zugesagten Zuwendungen der Gründungsstiftung hin, erwähnt aber auch, dass Walram von Jülich 1349 verstarb, bevor er diese Zusicherung einlösen konnte. Das Argument, der Erzbischof habe aufgrund von Schulden die Zuwendungen der Gründungsurkunde nicht einlösen können, muss also hinterfragt werden.

[635] Vgl. CHRONOLOGIA CARTUSIAE COLONIENSIS (ED. 1991), S. 26f. Die Handschrift *Origo et series Priorum domus S. Barbarae virginis et martyris ordinis Cartusiensis in metropoli Ubiorum Colonia*, Folio 1-22 von Johannes Lottley zwischen 1640 und 1686 (Rest unbekannter Urheber) verfasst wurde, nennt die Namen der sechs aus Mainz kommenden Kartäuser: D. Henricus Sterneberg, D. Conradus de Ruden, D. Joannes de Albano, D. Wynandus de Moguntia, D. Joannes de S. Brigida, D. Walterus. Vgl. ORIGO ET SERIES PRIORUM DOMUS S. BARBARAE VIRGINIS ET MARTYRIS ORDINIS CARTUSIENSIS IN METROPOLI UBIORUM COLONIA 1640-1686, fol. 5v.

[636] Vgl. CHRONOLOGIA CARTUSIAE COLONIENSIS (ED. 1991), S. 26f: „Anno 1336 nobilis Constantinus de Lyskirchen miles et Agnes illius uxor pro remedio animarum suarum donant 5 iurnalia terrea arabilis, super quibus monasterium constructum."; Übersetzung nach Deeters: „Im Jahr 1336 gaben der edle Ritter Konstantin von Lyskirchen und seine Gattin Agnes für ihr Seelenheil 5 Morgen Ackerland, auf denen das Kloster errichtet wurde.""

[637] Vgl. PRIMUS LIBER BENEFACTORUM, fol. 46, vgl. auch CHRONOLOGIA CARTUSIAE COLONIENSIS (ED. 1991), S. 67, Anm. 1, vgl. SCHNEIDER 1932, S. 15. Die Ungenauigkeit in der Übereinstimmung der Daten liegt vermutlich darin begründet, dass die heute vorliegenden Quellen Abschriften des 17. und 18. Jh.s sind und sich hier einige Übertragungsfehler ergeben haben könnten.

ersten Kirche begraben wurde.[638] Gleichfalls gibt der Text des *Primus liber benefactorum* zu erkennen, dass eine erste Kapelle der heiligen Barbara – ob diese nun von vornherein bestanden hatte oder erst im Zuge der Klostergründung errichtet wurde[639] – nicht überbaut, sondern dass der größere Folgebau auf einem angrenzenden Flurstück errichtet wurde.[640]

Diese Überreste des kleineren Vorgängerbaus, der entweder übernommen wurde und auf das frühe 13. Jahrhundert zurückgeht[641] oder aus den Mitteln von Lyskirchen und Scherfgin errichtet wurde[642], konnten 1926 einige Meter nördlich von der späteren Klosterkirche freigelegt werden.[643] Die Grabungsbefunde belegen einen Kirchenbau von 6,5x9 m mit dreiseitig geschlossenem Chorabschluss und einer Krypta unterhalb des Chors. Die 75-85 cm dicken Wände sind „in ortsüblicher Technik in Bruchsteinwerk mit eingelegten Tuffsteinschichten, inwendig in regelmäßiger Tuffsteinquaderung“ ausgeführt.[644] Der Scheitelpunkt der Kapelle liegt dabei in der nördlichen Verlängerung der Westwand des 1354 begonnenen Kirchen-Neubaus, der im *Primus liber benefactorum* für das benachbarte Flurstück Erwähnung

---

[638] Vgl. CHRONOLOGIA CARTUSIAE COLONIENSIS (ED. 1991), S. 26f. Mit dem Begräbnis Scherfgins im Chor wird bereits der angesprochene Konflikt zwischen den Vorgaben der *Consuetudines* und den Stifterinteressen deutlich, denn Grabstellen innerhalb der Klosteranlage sind nach den *Gebräuchen* untersagt, vgl. CONSUETUDINES CARTUSIAE (ED. 1987), Kap. XLL, S. 304f. Zur Grablege Scherfgins im Chor der ersten Kirche vgl. ARNTZ 1894, Sp. 10; ARNTZ 1928, S. 27. 1429 wurde von den Erben Scherfgins der Hof zu Keldenich an die Kartause übertragen, den Gerhard Scherfgins Vater Heinrich 1288 von Beatrix de Mortimont, Äbtissin des Konvents in Soissons abkaufte. Die Kaufurkunde zwischen Heinrich und der Äbtissin wird mit der Übertragung im Dokumentenkonvolut der Kartäuser aufbewahrt, wie dies bei Landgaben zur rechtlichen Absicherung häufig gehandhabt wurde. Vgl. URKUNDE MORTIMONT/SCHERFGIN 1429. Sie befindet sich daher auch heute noch im Bestand Kartäuser des Historischen Stadtarchivs Köln. Zur Übertragung des Hofes von Scherfgin an die Kartäuser bei Schneider 1932, S. 73; in Bezug auf Schneider KAMMANN 2010, S. 158.

[639] Clemen spricht von einer möglichen Herrichtung eines vorhandenen Gebäudes oder der Errichtung einer Kapelle durch Gerhard Scherfgin. Vgl. CLEMEN 1934, S. 141. Kammann und Schneider führen ohne Quellenangabe eine ‚Inbesitznahme‘ eines vorhandenen Gebäudes an. Vgl. KAMMANN 2010, S. 92; SCHNEIDER 1932, S. 14. Im Gegensatz zu Schneider fügt Kammann in der Beschreibung der älteren Kapelle allerdings die Baumaße des Neubaus an, vgl. KAMMANN 2010, S. 92.

[640] Clemen und Schneider berichten 1932 bzw. 1934 noch davon, vgl. CLEMEN 1934, S. 142 und SCHNEIDER 1932, S. 14ff. In der nachfolgenden Forschungsliteratur wird dies nicht mehr diskutiert, so dass der Eindruck entsteht, es handle sich bei der Klosterkirche St. Barbara um eine einfache Überbauung der ursprünglichen Kapelle, vgl. beispielsweise KAMMANN 2010, S. 92.

[641] Vgl. ARNTZ 1894, Sp. 10.

[642] Vgl. ARNTZ 1928, S. 26.

[643] Vgl. WIENAND 1983, S. 217; CLEMEN 1934, S. 141, SCHNEIDER 1932, S. 16.

[644] CLEMEN 1934, S. 141. Die Grabungen legten neben einer Solbank im Chor zwei Kragsteine frei, die beidseitig neben einer Lichtöffnung in der Hauptachse im unteren Wandbereich angebracht waren und möglicherweise zur Stützung eines Altaraufsatzes gedient haben könnten. Die restlichen Mauerkonstruktionen sind vermutlich bei der Anlage einer Senkgrube zu unbestimmtem Zeitpunkt zerstört worden, vgl. ebd. Erwähnung auch bei KAMMANN 2010, S. 92. Eingelegte Tuffsteinschichten sind auch beim Kölner Dom in den Fundamenten nachweisbar. Der Wechsel von weicheren Tuffsteinschichten und härteren Trachytschichten ist einem ausgeklügelten statischen System geschuldet, mit dem das Gebäude gegen Erdbeben abgesichert werden sollte. Zu den Fundamenten und der Bautechnik des Kölner Doms vgl. BACK/HÖLTKEN/HOCHKIRCHEN 2012, S. 48-51, S. 88-92; Mitteilung von Dorothea Hochkirchen vom 31.01.2014.

findet.[645] Die Grabungsbefunde legen nahe, dass der Kirchenneubau architektonisch dem des Kirchenaltbaus ähnlich angelegt wurde, denn beide Kirchengebäude waren einschiffige Hallenkirchen, wie es für Kartäuserkirchen üblich ist, jedoch mit einem dreiseitigen Chorabschluss beim Altbau und einem siebenseitigen Abschluss für den Neubau.[646] Das dabei auch für den Neubau auf eine ortsübliche Bautechnik zurückgegriffen wird, erweist sich als typisch für kartäusische Klosteranlagen, die keine eigenständige Bautechnik entwickeln, sondern vielmehr in den einzelnen Niederlassungen immer auf regionale Materialien und regionale Bauarten zurückgreifen.[647] Dennoch blieb es bislang undiskutiert, dass der Kirchenneubau aus Ziegeln und nicht aus Haustein aufgemauert wurde und nur Durchbrüche sowie Gebäudeecken zur größeren baustatischen Stabilität in Stein eingefasst wurden (Abb. 73a-b, Abb. 88-92, 95, 99, 103). Zwar mussten die Barbara-Reliquien 1375 an die Minoriten übergeben werden, aber man hielt auch für den Folgebau an dem Patrozinium des Vorgängerbaus fest.[648] Die neue Kirche wurde sukzessive durch Teilschenkungen, Teilstiftungen und Privilegien ermöglicht.[649] Zu Beginn des 15. Jahrhunderts steht die am 30. November 1393 geweihte einschiffige Klosterkirche mit sieben Jochen und einem gekrüppelten 5/8-Chorpolygon.[650]

Auch wenn die Anlage in ihrer Gesamtheit baulich nicht abgeschlossen ist, ist dennoch anzunehmen, dass das Kloster um 1400 weitestgehend funktionsbefähigt war. Der Bauzustand lässt sich anhand der Quellen nur in dem Maße rekonstruieren, dass verwendungsgebundene Schenkungen in Bezug auf ihre Geldgeber aufgelistet werden, die Wolfgang Schmid zufolge in ihrer Charakteristik eher einem Nekrolog als einer Chronik entsprechen.[651] Es lassen sich daher keine Aussagen bezüglich einfacherer

[645] Vgl. WIENAND 1983A, S. 217; vgl. CLEMEN 1934, S. 142.
[646] Vgl. CLEMEN 1934, S. 141f; SCHNEIDER 1932, S. 15ff. Zur Einschiffigkeit von Kartäuserkirchen vgl. NAGEL 2013, S. 36, S. 43.
[647] Vgl. NAGEL 2013, Bd. 1, S. 44. So zeigt sich in jüngeren, sich im Publikationsprozess befindende Untersuchungen aus dem Bereich der Gefügekunde, dass Orden ein globales Wissen über ihre Architektur kommunizierten, dieses jedoch lokal von ortsansässigen Gewerken umgesetzt wurde. Der Dachstuhl der Bamberger Dominikanerkirche beispielsweise zeigt deutlich den Versuch der Umsetzung einer neuen, vermutlich mündlich kommunizierten Bauweise, die jedoch aufgrund mangelnder Kenntnis der lokalen Gewerke über die Konstruktionsbedingungen in der Umsetzung fehlerhaft ist und daher bereits im 14. Jh., also kurz nach der Genehmigung zum Bau, nachweisbare Ausbesserungsarbeiten in großer Zahl erforderlich machte; Mitteilung von Thomas Eißing (Bamberg) vom 16.02.2017.
[648] Vgl. WAGNER 1991, S. 30.
[649] Die ausführlichsten Beschreibungen des Baus, seiner Geschichte und Ausstattung finden sich bei CLEMEN 1934, S. 141-178 und SCHNEIDER 1932, S. 12-94.
[650] Die Nummerierung der Joche wird hier von Osten nach Westen vorgenommen, ohne den Chorabschluß in die Zählweise einzubeziehen. Das erste Joch ist also das östlichste, direkt im Anschluß an das Chorpolygon; das siebte Joch folglich das westlichste.
[651] Die Einträge in der *Chronologia* und den *Analecta* verzeichnen Zuwendungen meistens als Zusatz zur Mitteilung über den Tod des jeweiligen Geldgebers. Als kurzes exemplarisches Beispiel sei hier der

Vorgänger- oder Nebenbauten treffen, die zu einem späteren Zeitpunkt ersetzt worden sind und die nicht auf einen Stifter zurückgehen. Somit wird zwar wie oben beschrieben über den Vorgängerbau der Klosterkirche berichtet, nicht jedoch über die Wirtschaftsgebäude oder Laientrakte. Die Zellenhäuser der Mönche werden dann erwähnt, wenn ein Stifter den Bau in Stein, die Ausstattung und den Unterhalt eines Zellenhauses übernimmt. Dies ist beispielsweise der bereits genannte Fall für die Zelle F, die 1464/1465 von Peter Rinck gestiftet wurde und für deren Unterhalt der Bellerhof bei Waldorf für die Kartause angekauft und an sie übertragen wurde. Dennoch sind nicht alle Zellenstiftungen in der Chronik aufgelistet: die Stiftung der Zellen O und P 1335 durch Erzbischof Walram von Jülich ist in einem separaten Dokument bezeugt, das dem *Liber Benefactorum* beigefügt worden ist.[652] Grundlegend muss bedacht werden, dass die Klosteranlage schrittweise entsteht und über lange Zeit ein Interimszustand geherrscht hat. Aus der Bauforschung zu anderen Kartausenniederlassungen ist bekannt, dass die Klosteranlagen der Kartäuser zunächst einige wenige Gebäude aus Holz aufwiesen – zuerst die Klosterkirche und die Zellenhäuser der Professmönche – dann Nebengebäude der Wirtschafts- und Handwerksbereiche in Holz errichtet wurden. Erst nachfolgend wurden die Gebäude in dieser Reihenfolge Stück für Stück versteinert.[653] In den Kölner Klosterchroniken werden diese Funktionsgebäude wie auch die verschiedenen Unterkünfte nicht erwähnt. Es ist daher anzunehmen, dass Unterkünfte und Funktionsgebäude vermutlich ebenfalls in Holz existent waren – Ludwig Arntz berichtet von Zellenhäusern in Fachwerk[654] – aber nicht als erwähnungswürdig eingestuft beziehungsweise nicht von einem Stifter finanziert worden sind. Mit dem Bau des

---

Eintrag anlässlich des Todestages von Heinrich Eichoff wiedergegeben: „Am 1. Februar des Jahres 1366 starb Heinrich Eichoff aus Dortmund und wurde bei uns in einem Grab beigesetzt. Von ihm haben wir für die Errichtung der Mauern hinter den Mönchszellen und zu anderen Zwecken zu verschiedenen Zeiten 162 kölnische Gulden und 900 Mark erhalten. (Anno 1366, 21 febr. E vivis sublatus et apud mos tumulo reconditus Henricus Eichoff Tremoniensis, a quo pro structura murorum retro cellas aliosque in usus diversis temporibus accepimus 162 flor. Colon. Et 900 marcas.)“, vgl. CHRONOLOGIA CARTUSIAE COLONIENSIS (ED. 1991), S. 26f; SCHMID 1991, S. 51f. Ausnahmen bilden hier Schenkungen größeren Ausmaßes, wie sich dies beispielsweise bei den Einträgen zu Johann und Peter Rinck gezeigt hat sowie Notizen über die Befreiung von Abgaben, vgl. beispielsweise bezüglich einer Befreiung von Abgaben auf Baumaterialien am 14.02.1354 CHRONOLOGIA CARTUSIAE COLONIENSIS (ED. 1991), S. 26f.; vgl. dazu auch URKUNDE KARL IV./KARTÄUSER 1354A für die Kartausen Trier, Koblenz und Köln; URKUNDE KARL IV./KARTÄUSER 1354B nur für die Kartause Köln. Die beiden Bände des *Liber benefactorum* verzeichnen Zuwendungen jeweils mit dem Verweis auf Rechnungsbücher, teilweise auf jene anderer Institutionen, wie die Rechnungsbüchern von St. Severin oder jene des Benediktinerordens von St. Pantaleon; vgl. dazu SCHNEIDER 1932, S. 61ff.

[652] Vgl. PRIMUS LIBER BENEFACTORUM 1334-1400, fol. 34f; vgl. auch KAMMANN 2010, S. 90f.

[653] Vgl. in Bezug auf Köln CLEMEN 1934, S. 142; vgl. dazu in Bezug auf rurale Kartausen des alpinen Kerngebietes NAGEL 2013, Bd. 1, S. 38; BINDING/ UNTERMANN 1985, S. 398.

[654] Vgl. ZADNIKAR 1983, S. 58; ARNTZ 1928, S. 31.

Großen Kreuzgangs wird der klaustrale Bereich der Klosteranlage Ende des 15. Jahrhunderts abgeschlossen. Als Baukörper wird dieser erst 1492 angelegt und fasst so die einzelnen, bereits existenten Zellenhäuser zur Gesamtstruktur des Galilea major zusammen. Entgegen der Ordensgebräuche, die jede Form von Bau- und Bildschmuck verbieten,[655] wies der Große Kreuzgang aus Trachyt[656] „herrliche Steinarbeiten im Gewölbe“[657] auf und das Kloster wurde so „sonderlich geziert mit einem sehr köstlichen und schönen Kreuzgange“[658] (Abb. 106).

Dabei war zu Beginn des 15. Jahrhunderts eine Zukunft der Niederlassung in Köln alles andere als gewiss. Das Kloster St. Barbara hatte seit seiner Gründung mit finanziellen Schwierigkeiten zu kämpfen, die schon im Gründungsstadium und nachfolgend wiederholt dazu führten, dass einige Mönche die Kartause verlassen mussten und in andere Schwesterniederlassungen übersiedelten.[659] Mit dem Bau der Klosterkirche verschuldete sich die Kartause so sehr, dass Anfang des 15. Jahrhunderts sogar der Gottesdienst kurzfristig eingestellt werden musste.[660] Dennoch brach der Zufluss an Schenkungen nicht ab, denn es fanden sich großzügige Gönner, die dem Kölner Kartäuserkloster zu seiner eigentlichen Blütezeit verhalfen. Im „Jahrhundert der Stiftungen“[661] wurde das Kloster unter Reichsschutz gestellt und von Papst Urban VI. von Steuern sowie Zollabgaben für Baumaterialien befreit.[662] Die Klosterkirche wurde schon zur Jahrhundertwende vollendet und nachfolgend mit einem Mosaikfussboden und die Sockelzone der Kirche mit Delfter Kacheln versehen.[663] 1425 erfolgte die Weihung der Engelkapelle durch Weihbischof Konrad

[655] Vgl. CONSUETUDINES CARTUSIAE (ED. 1987), Kap. XL, S. 304.
[656] Vgl. ARNTZ 1894, Sp. 14.
[657] MERLO 1886, S. 5.
[658] KOELHOFFSCHE CHRONIK DER HEILIGEN STADT KÖLN 1499A, Bl. 254b.
[659] Vgl. SCHNEIDER 1932, S. 17.
[660] Vgl. WAGNER 1991, S. 34.
[661] WAGNER 1991, S. 39. Der Fragestellung der vorliegenden Arbeit gemäß wird ein Fokus auf die Zuwendungen der Familie der Rinck gelegt. Wie jedoch immer wieder zum Ausdruck kommt, ist eine Vielzahl von Gönnern und Stiftern zu verzeichnen, die mal mehr, mal weniger zum Bau, zum Unterhalt und zur Ausstattung der Kölner Kartause beitragen. Den quantitativ größten Anteil haben neben Peter Rinck in der zweiten Hälfte des 15. Jh.s die Familien der Hardenrath, Hackeney, Merle, Bruwer, Petit, Monte sowie weitere Einzelpersonen, die familiär oder institutionell mit der Kartause in Verbindung gebracht werden können. Vgl. dazu SCHMID 1991, S. 390-425.
[662] Vgl. MERLO 1886, S. 2. Urkunde zur Erteilung päpstlicher Privilegien s. URKUNDE/PÄPSTLICHE PRIVILEGIEN VOR 1337. Vgl. URKUNDE PAPST URBAN VI./KARTÄUSER 1381. Eine Auflistung sämtlicher päpstlicher Privilegien gegenüber des Kartäuserordens bis 1510 in STATUTA ORDINIS CARTUSIENSIS 1510, fol. 263r-311r.
[663] Norbert Trippen weist darauf hin, dass die Gründung der Kartause in Köln aufgrund der hohen Anzahl bereits existenter Klöster und Kirchen und deren übliche Befreiung von steuerlichen Abgaben wenig attraktiv für die Stadt gewesen sein muss; vgl. dazu TRIPPEN 2015, S. 302. Zum Mosaikfußboden

von Arnsberg, die sich nördlich an das sechste bis siebte Joch der Kirche mit einem steilen Pultdach anschloss (Abb. 72, Abb. 103). Die Kapelle wurde von Jakob von Hemberg, auch Jakob von Bernsau genannt, gestiftet und dem Erzengel Michael sowie allen Engeln geweiht.[664] Wie ein Chronist berichtet, handelt es sich um die exakte Stelle, an der der heilige Severin gestanden haben soll, als er die Engelschöre vernahm.[665] Dies verweist auf einen soziokulturellen und kulturtopographischen Bedeutungszuwachs des Ortes, der mindestens das Patrozinium der Kapelle, wenn nicht sogar den Bau legitimiert und mit einiger Sicherheit zur öffentlichkeitswirksamen Repräsentation der Kartause beigetragen hat.[666] Ein Jahr später wird der Bau einer weiteren, östlich dazu anschließenden Kapelle zu Ehren der Jungfrau Maria begonnen und 1427 geweiht (Abb. 72). Die einfachen Kreuzgratgewölbe der Marienkapelle, die auf eine Schenkung des Erzbischofs Dietrich von Moers zurückgeht, wurden im Gegensatz zur Ausgestaltung der Engelkapelle von figürlichen Kragsteinen aufgefangen.[667] Östlich davon schließt sich später auf Höhe des Chors eine Sakristei an, die 1510 erbaut und mit einem Netzgewölbe überfangen wurde (Abb. 72, Abb 102). Die Vermutung liegt jedoch nahe, dass hier bereits ein entsprechender Vorgängerbau vorhanden war.[668] Wie auch schon im Großen Kreuzgang ist der Bauschmuck der Seitenkapellen als Besonderheit zu vermerken, die den spirituellen Idealen und Ordensgebräuchen entgegensteht.[669] Dies schließt auch beweglichen Bildschmuck mit ein, der nach den Klosterchroniken im Falle der Kölner Kartause wiederholt gespendet wurde. Ludwig Arntz kann vor der Zerstörung der Klosteranlage im Zweiten Weltkrieg über entsprechende Befunde zu einer reichen farbigen Ausgestaltung der Klosterkirche berichten sowie mehrere Altäre inklusive der liturgischen Ausstattung im Bereich der Klosterkirche, der Kapellen und

---

der Kirche St. Barbara vgl. MERLO 1886; S. 5; CHRONOLOGIA CARTUSIAE COLONIENSIS (ED. 1991), S. 41.

[664] Vgl. DIECKHOFF 1991, S. 429; CLEMEN 1934, S. 142. Die umfassendste Bearbeitung der Engelkapelle und der Marienkapelle bei DIECKHOFF 1991, S. 427-466.

[665] Vgl. KAMMANN 2010, S. 148; CLEMEN 1943, S. 142.

[666] Ein kulturtopologischer Methodenansatz würde die sakrale Disposition des Martinsfeldes als ursächliche Bedingung für den Bau der Kartause ansehen. Der Anbau der Engelkapelle fast ein Jahrhundert nach Klostergründung zeigt jedoch mit aller Deutlichkeit, dass dieser Genius loci, im weiteren Sinne die Umweltbedingungen des Ortes, zwar zuvor bestanden hat, in Bezug auf Sicht- und Wahrnehmbarkeit aber erst im 15. Jh. konstruiert wurde. Soziale (wie auch gebaute) Umwelt wird also durch sozial handelnde Akteure konstruiert, so wie es die New Cultural Geography der Humangeographie beschreibt; vgl. LOSSAU 2009, S. 35; WERLEN 1995.

[667] Vgl. CLEMEN 1934, S. 142.

[668] Vgl. CHRONOLOGIA CARTUSIAE COLONIENSIS (ED. 1991), Eintrag 1510, S. 46f.

[669] Vgl. CONSUETUDINES CARTUSIAE (ED. 1987), Kap. XL, S. 304.

des Kleinen Kreuzgangs nachweisen (Abb. 84, Abb. 96-99).[670] Die Fundamente der Kreuzgang-Kapellen konnten Anfang 2017 bei Instandsetzungsarbeiten freigelegt werden und bestätigen in diesem Bereich den Grundriß nach Arntz (Abb. 73a-b). Hauptsächlich handelt es sich bei den Schenkungen um bewegliche Objekte wie Paramente und Vestiarien, Skulpturen und kleinere Heiligenbilder, die genannten liturgischen Geräte, Kruzifixe und Reliquiare sowie Geldspenden.[671] Trotz der Menge an beweglichen und unbeweglichen Gütern verzeichnet die Chronik 1457 zum Amtsantritt des neuen Priors Hermann von Appeldorn kein Einkommen und einen Schuldenbetrag von 4600 rheinischen Gulden.[672] Wie und über welchen Zeitraum dieser Betrag zustande gekommen ist, lässt sich nicht mehr ermitteln, da die in den *Annales Cartusiae Coloniensis* erwähnten Rechnungsbücher nicht erhalten sind. Auch ist nicht einzuschätzen in welchem Maße die Feuersbrunst wenige Jahre zuvor zu Buche schlägt.

Am 6. November 1451 zerstörte nämlich zur Mittagszeit ein Feuer das Kapitelhaus mitsamt der äußerst reichen Bibliothek und dem Vestiarium vollständig. Auch die angrenzenden Gebäude wurden beschädigt.[673] Mit diesem Ereignis wird erstmals die Familie Rinck in den Quellen der Kartause fassbar. Der Baubeginn des neuen Kapitelhauses wird am 25. Juni 1453, die Fertigstellung am 13. März 1455 unter exponierter Nennung des Peter Rinck in der *Chronologia Cartusiae Coloniensis* verzeichnet.[674]

Im vorangegangenen Kapitel wurde gezeigt, dass die Finanzierung des Neubaus von Johann Rinck für seinen Sohn Peter als Eintrittsschenkung in das Noviziat bei den Kölner Kartäusern getätigt wurde. Mit dem abgebrochenen Noviziat wurde die

[670] Vgl. dazu grundlegend CHRONOLOGIA CARTUSIAE COLONIENSIS in den aufgeführten Editionen; ANALECTA AD CONSCRIBENDUM CHRONIKON DOMUS S. BARBARAE V. ET M. (ED. 1728); ANNALES CARTUSIAE COLONIENSIS 1334-1728; PRIMUS LIBER BENEFACTORUM; SECUNDUS LIBER BENEFACTORUM. Vgl. auch MERLO 1886, S. 5-24; eine tabellarische Auflistung bei KAMMANN 2010, S. 116-122 (14. Jahrhundert), S. 173ff (15. Jahrhundert, unvollständig). Zur Polychromierung des Baukörpers vgl. ARNTZ 1894, Sp. 28.

[671] Vgl. MERLO 1886, S. 5-24.

[672] Vgl. ANNALES CARTUSIAE COLONIENSIS 1334-1728, fol. 117: „in pecunia nihil, debita ad 4600 fl. Rhen.“. Übersetzung nach KAMMANN 2010, S. 151: „an Geldzahlungen nichts, etwa 4600 Rheinische Gulden an Schulden“.

[673] Vgl. ANALECTA AD CONSCRIBENDUM CHRONIKON DOMUS S. BARBARAE V. ET M. (ED. 1728), fol. 134, CHRONOLOGIA CARTUSIAE COLONIENSIS (ED. 1991), S. 38f: „6. novemb. a meridie ignis contagio domum capitularem cum insigni bibliotheca corripuit damnoque inaestimabili librorum omnia penitus sonsumpsit”, Übersetzung nach Deeters: „Am 6. November erfasste um die Mittagszeit ein um sich greifendes Feuer das Kapitelhaus mit unserer ausgezeichneten Bibliothek und vernichtete alles völlig, wobei unermesslicher Schaden unter den Büchern angerichtet wurde.“ Erwähnung u. a. bei KAMMANN 2010, S. 150; CLEMEN 1934, S. 144; SCHNEIDER 1932, S. 24.

[674] Vgl. CHRONOLOGIA CARTUSIAE COLONIENSIS (ED. 1991), S. 38f.

Schenkung jedoch nicht obsolet, sondern ging durch weitere Zustiftungen in ein ganzes Corpus von Schenkungen und Stiftungen ein, dem eine ortsbezogene Programmatik zugrunde liegt. Dieses Stiftungscorpus ist im Sozialsystem mittelalterlicher Gesellschaften als materielle Leistung zu verstehen, der die Gegenleistung der Memoria seitens der Kartäuser gegenübersteht. Das System der Memoria bestimmte soziales Handeln als das „key organizing principle [...] in every aspect of medieval life".[675] Die Mönche hatten das Andenken ihres Wohltäters zu Lebzeiten und vor allem über seinen Tod hinaus zu bewahren und für sein Seelenheil zu beten. Die Kartäuser und Peter Rinck gingen folglich eine Geschäftsvereinbarung miteinander ein, die Stifter und Bestiftete als Rechtssubjekte miteinander verband: Den Gaben im Diesseits werden Gaben fürs Jenseits gegenübergestellt.[676] Dieses System von „gifts and returngifts or countergifts" bildete die Basis aller sozialen und ökonomischen Interaktionen in allen Bereichen mittelalterlicher Gesellschaften, sei es nun im Handelswesen, zur Konstitution politischer Macht oder eben im Bereich monastischer Seelenbenefizien.[677]

In seinem Artikel *Care for the Here and Hereafter: a Multitude of Possibilities* arbeitet Truus van Bueren die unterschiedlichen Faktoren heraus, die Stiftungen und Schenkungen innerhalb mittelalterlicher Gesellschaften beeinflusst haben. Adlige, Kleriker und Bürger konnten aus einer Vielzahl an Möglichkeiten für ihre unterschiedlich motivierten Stiftungen schöpfen, unterlagen aber auch entsprechenden Reglements, die in Abhängigkeit zu örtlichen Gegebenheiten die Möglichkeiten zur Aufstellung von materiellen Objekten beeinflussten.[678] Diverse Institutionen generierten dabei auf verschiedene Weise eine Rezipienten abhängige Attraktivität für Zuwendungen unterschiedlicher Art. Klöster spezialisierten sich vor allem im Bereich der Seelenfürsorge und übernahmen als prädestinierte Institutionen die Aufgaben der Memoria.[679] Vor allem die Kartause St. Barbara wies innerhalb der Stadt Köln eine

[675] VAN BUEREN 2005, S. 13; GEARY 1994, S. 8; OEXLE 1984, S. 394.
[676] Vgl. dazu OEXLE (ED. 2011), S. 107ff; VAN BUEREN 2005, S. 14.
[677] VAN BUEREN 2005, S. 14.
[678] Truus van Bueren arbeitet vier einschränkende Faktoren heraus: sozialer Status des Stiftenden, rechtliche Reglements, lokale Traditionen und ortsbezogenes Platzangebot. Vgl. VAN BUEREN 2005, S. 14-20.
[679] Vgl. VAN BUEREN 2005, S. 14. Die Berechtigung kirchlicher Institutionen Vermögensbestandteile anzunehmen ist an die Konstitution als rechtliche Persönlichkeit gebunden. Die Verleihung des Status als rechtliche Person an die Institution Kirche erfolgte beim Kirchenkonzil von Nicäa 325 n. Chr. in dessen Folge eine erhebliche Zunahme von Vermögensübertragungen zu verzeichnen sind. Die Übertragung dieses Rechtsstatus auf eine einzelne Einrichtung innerhalb des Organismus der Institution Kirche erfolgt nach kanonischem Recht durch den jeweils zuständigen Bischof. Mit den Erlässen ‚gegen die tote Hand' treten seit dem Spätmittelalter Bemühungen zu Tage durch Amortisationsgesetze den Vermögenszuwachs von kirchlichen Einrichtungen einzudämmen. Mit der Reformation verliert die

besondere Attraktivität für potenzielle Stifter und Mäzene auf, da der Orden als der strengste von allen wahrgenommen wurde und sich auch so inszenierte, Gönner also gewiss sein konnten, dass die Gegengabe der Memoria auch eingehalten wurde.[680] Dieser Wahrnehmung der Stadtbevölkerung standen entsprechende Verträge der Gebetsverbrüderung mit anderen Institutionen gegenüber, wie das Beispiel der Dokumentenlade im Stiftsmuseum Xanten zeigt, über die aber an späterer Stelle zu sprechen sein wird.

Der herrschende Status quo der Kölner Kartause in ihrem 1451 vorliegenden Bauzustand muss als ein kulturtopographisch ‚harter' Faktor in eine Analyse des Stiftungskonzeptes von Peter Rinck einberechnet werden, stellt dieser doch den ortsbezogenen Rahmen, der jede Form von Zuwendung erst möglich macht.[681] Ein Stiftungsprogramm Peter Rincks hätte im Detail andere Formen angenommen, wenn die örtlichen Bedingungen innerhalb der Kartause St. Barbara und innerhalb der Stadt Köln anders gewesen wären. Daher sei postuliert, dass das vorliegende Programm nur zu dieser Zeit, an diesem Ort, in dieser Institution und von diesem Stifter möglich gewesen ist, folglich also die Schnittmengen unterschiedlicher Faktoren zur spezifischen Stiftungssituation in Bezug auf ihre Kulturtopographie führt.

In einer Analyse des hier beschriebenen Baugrunds der Klosteranlage und des Stiftungscorpus von Peter Rinck, das bereits im vorangegangenen Kapitel eingehend analysiert wurde, wird deutlich, dass sich die einzelnen Zuwendungen recht symmetrisch über die zentralen Bereiche des Klosters verteilten.[682] Es sind die Kernbereiche der monastischen Klausur, die die Klosterkirche, den Kleinen Kreuzgang und den Großen Kreuzgang umfassen. Sie weisen in der

---

Kirche das Monopol über das Stiftungs- und Wohltätigkeitswesen. Vgl. ARNDT 1931, Sp. 806; SAMBETH 1937, Sp. 828f. Eine Stiftung kann unselbstständig durch Verfügung aufgrund von Tod oder als selbstständige Stiftung zu Lebzeiten des Stifters erfolgen. Letztere ist rechtlich ebenfalls eine juristische Person. Das Stiftungsrecht wird heute im kanonischen Recht nach Can. 1544 § 1und im BGB §§ 80-88 geregelt. Vgl. VON CAMPENHAUSEN 2004, Sp. 1735f; SAMBETH 1937, Sp. 828f.

[680] Vgl. TRIPPEN 2015, S. 302; SCHMID 2001, S. 52; SCHMID 1994, S. 48.

[681] Die unterschiedlichen Faktoren betrafen Status, Stand, Profession und Vermögen des Stifters, der in Abhängigkeit zur räumlichen Disposition, lokal-rechtlichen Vorschriften und sozialer sowie institutioneller Stellung der Empfänger Entscheidungen über Art und Umfang der Zuwendung traf. Gleichfalls kam es vermehrt zur Ablehnung von Zuwendungen, wenn die soziale Stellung des Donators nicht in einem adäquaten Verhältnis zu Ort, Rechtsstellung, etc. der Empfänger passte. Beispiele für Nürnberg diskutiert Truus van Bueren; vgl. VAN BUEREN 2005, S. 17ff.

[682] Wolfgang Schmid diskutiert in seiner Dissertation, dass möglicherweise der väterliche Freund Heinrich Bierbaum, dann Johann van Erpel, Professor der juristischen Fakultät in Köln, neben kirchlichen Ratgebern wie dem Prior der Kartause als Berater von Peter Rinck gewirkt haben könnten, unternimmt aber keinen Versuch die Systematik des Zuwendungscorpus ortsbezogen zu diskutieren. Vgl. SCHMID 1991, S. 68.

Klosterorganisation jeweils eine unterschiedliche Funktion auf und stellen verschiedene Stufen zwischen einer zönobitischen Gemeinschaft und einer anachoretischen Klausur dar. Die Analyse zeigt dabei recht deutlich, dass ein ortsbezogener Schwerpunkt im Galilea minor liegt, der sich zwischen Klosterkirche und Galilea major befindet (Abb. 74).

Zur Erinnerung: Mit dem Brand 1451 wurde aus den Zuwendungen von oder zumindest für Peter Rinck 1453 das Kapitelhaus von Grund auf neu errichtet. Zur Fertigstellung des Baus wurde 1455 das *Salvator-Retabel* im Kapitelsaal geschenkt. Zu einem späteren Zeitpunkt – zehn Jahre später, um genau zu sein – kamen zwei Fensterverglasungen für das Kapitelhaus hinzu. Zur gleichen Zeit folgte im Umgang des Kleinen Kreuzgangs die Tafel mit der Darstellung der *Schutzmantelmadonna* und den beiden Stifterfiguren von Johann und Peter Rinck, die sich aller Wahrscheinlichkeit nach im Gewölbefeld an der Wand über dem Eingang zum Kapitelsaal befand, vor dem Peter Rinck 1501 begraben wurde. Ebenfalls 1465 wurde die Verglasung des Umgangs des Galilea minor finanziert und mit einer Wappentafel, die das Datum trägt, ergänzt.

Außerhalb des Galilea minor kommt 1465 die Stiftung der Zelle F im südlicher gelegenen Galilea major hinzu, zu deren Unterhalt der Bellerhof bei Waldorf gestiftet wurde.

In nördlicher Richtung erfolgt die Schenkung des Hochaltarretabels in der Klosterkirche, das mit der Lyversberger Passion gleichgesetzt wird. Dort wird 1481 der Bau des Lettners mit zwei Altären ermöglicht, die zu unbestimmten Zeitpunkt mit dem *Thomas-Retabel* und posthum mit dem *Kreuz-Retabel* aus dem Nachlass geschmückt werden. Kleinere bewegliche Ausstattungsgegenstände gehen ebenfalls testamentarisch an die Kartause St. Barbara über, sind aber lokal nicht mehr genau zuzuordnen.

Der Begriff der Klausur – allgemeingebräuchlich als „Bezeichnung für den innerhalb eines Klosters den Ordensleuten vorbehaltenen Wohnraum“[683] – beschreibt Bereiche der Klosteranlage, die ordensfremden Personen vorenthalten bleiben. Klausur, vom Lateinischen *claudere* (zusperren/verschließen) abgeleitet, bezeichnet Orte und Räume innerhalb der Klosteranlage, mittels derer christliche Orden das ihnen „wesentliche

[683] UNBEKANNT. VERF. 1975, S. 752.

Element der Weltdistanz“[684] realisieren. Der Orden der Kartäuser, der in vielerlei Hinsicht als eine Sonderform gelten kann, stellt innerhalb der ‚vita religiosa‘ der Mönche die ‚vita privata‘ über die ‚vita communis‘, die nicht nur Ordensfremde aus dem Klausurbereich ausschließt, sondern gleichsam in mehreren Stufen Konversen von Mönchen und die Mönche untereinander trennt. Die Klausur der Kartäuser ist eine dreifache[685]: Der Mönch lebt im Zellenhaus mit Garten von der Gemeinschaft getrennt, um sich gleichsam des Eremiten in der Wüste ganz der Kontemplation widmen zu können. Eine idealtypische Darstellung dieser Lebensweise ist in Hermann van Swanevelts *Landschaft mit Kartäuser* von 1636-1638 wiedergegeben (Abb. 118). Im Vordergrund befindet sich eine Wohngrotte mit einem umzäunten Gärtchen, in dem ein Kartäusermönch Blumen kultiviert und die Blumenzwiebeln in einer Holzschale sammelt. Im Mittelgrund ist auf einer Anhöhe eine einschiffige Klosterkirche mit Dachreiter zu sehen, nur schemenhaft sind im Mittel- und Hintergrund weitere Häuser zu erkennen. Der Kontrast zwischen unberührter Natur und dem umzäunten und einem Kreuzgarten ähnlich kultivierten Blumengarten sowie die mit einem Altar und Altarbild ausgestattete Wohngrotte verweisen auf eine Idealvorstellung des eremitischen Kartäusers in seiner Einsiedelei der Zelle. Die Zellenhäuser der Klöster sind dabei mit allem Wesentlichen eines autarken Lebens ausgestattet. Sie bestehen aus mehreren Räumen, die sich mitunter auf zwei Etagen verteilen, nämlich einem beheizbaren Wohnraum, einem Bet- und Schlafraum, einer Werkstatt, einem Abort mit Wassersystem sowie dem ummauerten Garten, der mit dem Anbau von Nutz- und Zierpflanzen zur körperlichen Betätigung diente.[686] Allen Bereichen der Nutzung liegt die Gesunderhaltung von Körper und Geist zugrunde.[687] Die Ausübung eines frei wählbaren Handwerks soll in einem klar gegliederten Tagesablauf für einen Ausgleich zu Gebetsübungen und Meditationen sorgen, die Pflege des Gartens dient nicht nur der körperlichen Betätigung, sondern auch der Beobachtung des Jahreszyklus und des Wachstums der Pflanzen.[688] Bei ruralen und außerstädtischen Kartausen wurde mit dem Bau eines zweiten Stockwerks der Ausblick in die Natur der Umgebung gewährleistet, deren Anschauung der heilige Bruno empfohlen hatte. Auch wenn Kartäuser sich auf das Notwendigste zu beschränken hatten, legten sie kein

[684] Ebd.
[685] Vgl. NAGEL 2013, S. 24.
[686] In Bezug auf die Kartause Köln vgl. CLEMEN 1934, S. 144; in Bezug auf Kartausen im Allgemeinen vgl. NAGEL 2013, S. 35f; BINDING/ UNTERMANN 1985, S. 398ff.
[687] Vgl. NAGEL 2013, S. 36; ZADNIKAR 1983, S. 79; BLÜM 1983, S. 29.
[688] Vgl. NAGEL 2013, S. 36; ZADNIKAR 1983, S. 79f; BLÜM 1983, S. 29.

Armutsgelübde ab. Mit einem privaten Zellenhaus und einer frei einteilbaren Lebensmittel- und Güterversorgung ist vielmehr ein außergewöhnlicher Luxus erreicht, der in den Jahrhunderten des Mittelalters und der frühen Neuzeit kaum seinesgleichen fand.[689]

Die einzelnen Zellen sind um den Großen Kreuzgang gereiht, von außen nicht einsehbar und werden gegenseitig auch nicht besucht.[690] Alle die Gemeinschaft betreffenden Bauten wie Kapitelsaal, Refektorium, Bibliothek etc., in denen man sich wöchentlich zum Gespräch einfindet (Abb. 121), befinden sich in einem weiteren, dem sogenannten Kleinen Kreuzgang.[691] Dem Kleinen oder auch Großen Kreuzgang angeschlossen ist die Klosterkirche, die bei Kartäusern stets einschiffig ist. In jenen Fällen, in denen ein bereits vorhandener mehrschiffiger Kirchenbau vom Orden übernommen wurde vermauerte man die Seitenschiffe, so dass eine neue Einschiffigkeit hergestellt war.[692] Die Kirche ist durch eine Sonderform eines Lettners strikt in einen Profess- und einen Konversenbereich getrennt.[693] Betreten wird der Chor vom Kreuzgang aus durch den Lettner, der entweder einen in sich geschlossenen Zugang (Kartäuser-Lettner) oder sogar einen die Kirche durchlaufenden, geschlossenen Kreuzgang (Kreuzgang-Lettner) darstellt (Abb. 109, Abb. 111, 114, 116).[694] Konversen, wie Laienbrüder bei Kartäusern genannt werden, betreten die Kirche im Westteil des Baus nur zu Festtagen und verfügen dort seit 1276[695] mit Genehmigung des Generalkapitels über eigene Lettner-Altäre.[696] Im

[689] Die Zellenhäuser der Kartäuser wurden mit einem Zu- und Ablaufsystem für Frischwasser erbaut und mit Möbeln ausgestattet, zu denen auch ein Betstuhl und Werkbänke gehören. Der Mönch wurde zusätzlich mit Kleidung, Werkzeug, Schreibzeug, Kochutensilien, Feuerholz sowie Lebensmitteln und Wein versorgt. Dies geschah auf Zuteilung einmal wöchentlich, die Verwendung erfolgte dann daraufhin eigenverantwortlich. Vgl. CONSUETUDINES CARTUSIAE (ED. 1987), Kap. VII, S. 283; Kap. XXVIII, S. 296f; Kap. XXIX, S. 298, Kap. XXX, S. 300; Kap. XXXI, S. 300; Kap. XXXII, S. 301; Kap. XXXIV, S. 301; XLVI, S. 307; Kap. LVII, S. 311; ZADNIKAR 1983, S. 79. Zur Bauweise vgl. NAGEL 2013, S. 177f.

[690] Vgl. CONSUETUDINES CARTUSIAE (ED. 1987), Kap. VII, S. 282; Kap. XIV, S. 288. Vgl. BLÜM 1983, S. 29; ZADNIKAR 1983, S. 79.

[691] Vgl. BLÜM 1983, S. 29; ZADNIKAR 1983, S. 55f.

[692] Vgl. NAGEL 2013, Bd. 1, S. S. 36, S. 43. Eine Ausnahme zu dieser Regel stellt die in Weißrussland gelegene Kartause Bereza dar, die 1648 gegründet wurde; vgl. dazu AUSST. KAT. 2008, S. 98f.

[693] Ein Hinweis auf einen Lettner und die damit in Verbindung stehende Trennung des Kirchenschiffes in zwei Teile findet sich bereits in den *Consuetudines*; vgl. CONSUETUDINES CARTUSIAE (ED. 1987), Kap. VII, S. 282f; ZADNIKAR 1983, S. 55.

[694] Vgl. SCHMELZER 2004, S. 98-105, MÜHLBERG 1949, S. 39, 118, 152. S. auch ZADNIKAR 1983, S. 51-135, hier S. 62f. Mühlberg prägt den Begriff des Kreuzganglettners, den Schmelzer als Kartäuserlettner bezeichnet. Beide meinen die gleiche Bauform, die einmal funktional und einmal ordensbezogen betitelt wird. Eine Unterscheidung ist jedoch weiterhin sinnvoll, da in nicht allen Kartausen der Kreuzgang als eigenständiger Baukörper durch die Kirche gezogen wird, sondern gelegentlich ein Nebenarm des Kreuzgangs als Zugang zum Lettner fungiert.

[695] Vgl. ZADNIKAR 1983, S. 76.

Normfall außerstädtischer Kartausen ist dieser Bereich des Oberen Hauses (Domus major) den Mönchen ansonsten alleinig zugeordnet. Im Fall der Kölner Stadtkartause St. Barbara gab es jedoch nur ein Haus; eine lokal voneinander getrennte Anlage für Professen und Konversen ist nicht nachweisbar.[697] Im Regelfall außerstädtischer Kartausen leben und wirken Laien außerhalb hoher Festtage im Unteren Haus (Domus minor), einer baulich eigenständigen Klosteranlage mit eigener Kirche.[698] Hier verfügt auch der Konverse über eine eigene, kleinere Zelle in einem Zellentrakt. Untere Häuser wurden in Distanz zum Oberen Haus errichtet, um die Klausur der Mönche nicht zu stören, denn hier befinden sich auch größere Werkstätten sowie Wirtschaftsgebäude zur Versorgung und Instandhaltung des Klosters. In Einzelfällen kann die Distanz zwischen Oberem und Unterem Haus einige Kilometer betragen.[699] In Köln lag der Bereich der Konversen im westlichen Bereich des Klosters und nahm etwa ein Drittel der Anlage ein. Nur im Unteren Haus können nach den *Consuetudines Cartusiae*, soweit es sich nicht sogar ganz vermeiden lässt, Gäste untergebracht werden.[700] Somit kann im Fall der Kartäuser gleich mehrfach von einer Klausur innerhalb der Klausur gesprochen werden, die sich ähnlich konzentrischer Kreise zueinander verhält und die einzelnen Bereiche sowohl architektonisch als auch organisatorisch und hierarchisch voneinander abgrenzt.

Was bedeutet die Klosterorganisation für eine Systematik der Zuwendungen von Peter Rinck innerhalb der Kölner Kartause? Mit dem beobachteten lokalen Schenkungsschwerpunkt im Bereich des Kleinen Kreuzgangs verortet sich Peter Rinck in dem zönobitischen Bereich der Klosteranlage, in dem sich alle Gebäude, Räume und Verbindungswege befinden, die gemeinschaftlich von den Kartäusern genutzt werden. Das gesamte Areal des Galilea minor ist dabei von Schenkungen Peter Rincks durchzogen – durch die Kreuzgangverglasung mit den Wappensteinen und des Kapitelhauses mit Fenstern und Altarensemble. Vor allem das Kapitelhaus bildet das Zentrum der monastischen Gemeinschaft, in dem die Kartäuser für Besprechungen und das wöchentlich gemeinsam einzunehmende Mahl zusammentraten. Die Nutzung dieses Baukörpers im monastischen Alltag erfuhr durch die Bibliothek und das

[696] Auf zwei Eingänge weist Zadnikar hin; vgl. ZADNIKAR 1983, S. 64.
[697] Zur sozialen und hierarchischen Organisation der Fratres, Konversen, Reditii, Donaten und Praebendarii sowie deren Aufgabenverteilung vgl. SCHNEIDER 1932, S. 30ff.
[698] Vgl. NAGEL 2013, S. 42; ZADNIKAR 1983, S. 80
[699] Vgl. ZADNIKAR 1983, S. 80.
[700] Vgl. CONSUETUDINES CARTUSIAE (ED. 1987), Kap. X, S. 285, Kap. XIX, S. 291, Kap. XXXVI, S. 302; ZADNIKAR 1983, S. 81.

Vestiarium im Obergeschoß eine gesteigerte Frequentierung. Durch die Lage der Grablege von Peter Rinck unmittelbar vor dem Eingang zum Kapitelhaus über dem sich zusätzlich das Stifterportrait von Johann und Peter Rinck auf der Tafel der *Schutzmantelmadonna* befand, wurde eine dauernde Gegenwärtigkeit Peter Rincks in der Gemeinschaft der Kartäuser evoziert. Grablege, Stifterportrait und namentliche Erwähnung in den Chroniken sind dabei die wesentlichen Elemente in der Konstitution der ‚Namensnennung', in der die Vergegenwärtigung der Person erfolgt und deren Status als handlungsfähiges Rechtssubjekt existent bleibt.[701] Wie Otto Gerhard Oexle hergeleitet hat „[galt] im Sinn mittelalterlicher Sozialauffassungen die Aufzeichnung des Namens als das Entscheidende [...]. In der Nennung des Namens wird der Tote als Person evoziert: „Das Aussprechen des Namens schafft Gegenwart des Genannten".[702] Dieses Aussprechen ist faktisch bereits durch die Anwesenheit der Stiftungsobjekte gegeben, die durch Wappen, Portraits und Chronikaufzeichnungen eindeutig zuzuordnen sind. Doch auch die Namensnennung in Nekrologien oder Wohltäterbüchern allein ist ausreichend für eine Vergegenwärtigung der Toten. Die Geschäftsvereinbarung zu Gabe und Gegengabe im Sinne der Memoria erfährt an dieser Stelle folglich eine kraftvolle Akzentuierung, die sich in jedem Schritt eines jeden Lebenden durch die Tür zum Kapitelhaus immer wieder aufs Neue manifestiert und durch die die Gegenwart Peter Rincks im fortwährenden Alltag der Kartäuser konstituiert wird.

In der Stiftung der Zelle F im Großen Kreuzgang erfährt die Person Peter Rincks eine andere Form der Gegenwärtigkeit als im Kleinen Kreuzgang. Zwar bleibt auch hier das System von Gabe und Gegengabe bestehen, allerdings wird die Gegenleistung seitens des Empfängers nicht direkt durch eine zönobitische Gemeinschaft getragen. Vielmehr gilt hier die anachoretische Lebensweise der Kartäuser in ihren Zellenhäusern als Kontext der Geschäftsvereinbarung zwischen Stifter und dem jeweiligen Bewohner der Zelle F. Der Quellentext zur Stiftung der Zelle F und des zum Unterhalt bestimmten Bellerhofs schildert die Motivation zur Stiftung deutlich und unmissverständlich: Sie geht weit über das einfache System der gegenseitigen Gaben hinaus, denn Peter Rinck finanziert den Kartäuser der Zelle F, damit dieser an

[701] Zur Konstitution des Rechtsstatus von Toten s. OEXLE (ED. 2011), S. 99ff.
[702] OEXLE (ED. 2011), S. 110.

seiner Stelle das Leben führen kann, das ihm verwehrt geblieben ist.[703] Somit wird nicht nur Gegenwärtigkeit durch Namensnennung geschaffen, sondern vielmehr Gegenwärtigkeit in Form eines voll rechtsbefähigten Stellvertreters mit entsprechender Handlungsfähigkeit eines Lebenden konstituiert.[704]

Der Lettner als Baukörper und Ort

Mit der Schenkung von 225 Goldgulden, die 1481 unter der Amtszeit Priors Johann von Bonn den Bau des Lettners und der darauf befindlichen Altäre ermöglichten,[705] sowie der Schenkung des *Thomas-Retabels* vergegenwärtigt sich Peter Rinck auch in der Klosterkirche St. Barbara. Sein Wappen, das das *Thomas-Retabel* auf der Haupttafel des Triptychons ziert, ist neben den Aufzeichnungen in den beiden Chroniken der Beweis der Urheberschaft im Stiftungscorpus und evoziert abermals im Sinne der Namensnennung die Anwesenheit des Auftraggebers. Somit muss innerhalb der Klosterkirche ein klar definierter Schwerpunkt der Schenkungen im Bereich des Lettners samt seiner ortsspezifischen Ausstattung gesehen und als Einheit erkannt werden, der mit dem Hochaltarretabel einen Ankerpunkt im Chor der Kirche erfährt.

Der Lettner ist nicht erhalten. In der Folge der französischen Besatzung und der Nutzung der Klosteranlage durch das französische Militär wird die Klosteranlage mit Beschluss Napoleons am 23. April 1810 an den preußischen Militärfiskus übergeben. 1816 wurde dieser Baukörper abgerissen um das Kirchengebäude als Lagerhalle und Pferdestall nutzbar zu machen (Abb. 101).[706] Nach derzeitigem Kenntnisstand gibt es keine Bildquellen, die das Aussehen des Lettners wiedergeben oder erahnen lassen. Gleichfalls sind keine Schriftzeugnisse erhalten, die auf Beobachtungen in situ aufbauen. So ist auch derzeitig unklar, auf welche Informationen sich spätere Beschreibungen stützen. Ludwig Arntz – freier Architekt in Köln und ehemaliger Dombaumeister am Straßburger Münster – beschreibt den Lettner nämlich erstmalig 1928 als „dreiteilig gewölbten Lettner mit oberer Sängerbühne“ und verweist ohne

[703] Vgl. ANALECTA AD CONSCRIBENDUM CHRONIKON DOMUS S. BARBARAE V. ET M. (ED. 1728), fol. 209, Eintrag 1501. Vgl. auch SCHMID 1994, S. 64, S. 70f; IRSIGLER 1975, S. 59.
[704] Vgl. SCHMID 1991, S. 70, S. 80.
[705] Vgl. CHRONOLOGIA CARTUSIAE COLONIENSIS (ED. 1991), S. 429. S. auch KAMANN 2010, S. 152f; WAGNER 1991, S. 40.
[706] Vgl. ARNTZ 1928, S. 32f. Vgl. auch CLEMEN 1934, S. 146. Das ehemalige Kartäuserkloster wurde wie zuvor vom französischen Militär auch vom preußischen Militär als Militärlazarett genutzt. Der Kirchenbau fungierte nun – nachdem die Stadt die Klosteranlage 1810 als „unverwertbar“ eingestuft hatte und eine Übertragung in ihren Besitz ablehnte – jedoch als Artilleriedepot und Pferdestall. Vgl. WIENAND 1983a, S. 223. Zum Abriss des Lettners 1816 vgl. AUSST. KAT. 1991b, Kat. Nr. 3.6, S. 112f.; CLEMEN 1934, S. 146f.

weitere Angaben darauf, dass Abmessung und Lage bei den archäologischen Grabungen 1926 noch genau festgestellt werden konnten.[707] Von dem Lettner haben sich indes nach seinen Angaben nur eine unbestimmte Anzahl verschiedener Bruchstücke von Pfosten, Gewänden, Maßwerk, Rippen und Baldachinen erhalten, die als Füllmaterial von Brunnenschächten wieder aufgefunden worden waren,[708] deren Aussehen und Verbleib seit dem Zweiten Weltkrieg aber ungeklärt ist.[709] So ungenau diese Angaben zum Aussehen des Lettners auch sein mögen, sie lassen den Schluss zu, dass der Lettner über Baudekor verfügte und nicht den Ordensregeln entsprechend schmucklos gestaltet war. Gleichfalls muss eine mögliche Polychromierung in Betracht gezogen werden, denn die Quellen sowie einige Baubefunde anderer Bauteile innerhalb der Klosterkirche belegen zur Zeit des Lettnerbaus 1481 die „Erneuerung [...] der Ausmalung des Kirchenraumes und des anschließenden kleinen Umganges."[710] Reste der Fundamentmauern des Lettners und Spuren roter und blauer Farbe sowie von Vergoldung an Maßwerk-Bruchstücken konnten bei den archäologischen Grabungen in den 1920er Jahren noch festgestellt werden.[711] Der Lettner soll eine dreiarkadige Anlage gewesen sein, deren seitliche Felder rückseitig vermauert waren, deren mittlere Arkade jedoch axial eine Tür zum Chor aufwies. In den seitlichen Nischen hat es zwei Altäre gegeben, die der heiligen Maria Magdalena und den Heiligen Anna und Katharina geweiht waren.[712] Der Durchgang zum Chor soll mit einer zweiflügeligen Tür versehen worden sein, die mit Kerzenhaltern bestückt und von Eisengittern durchbrochen war.[713] Ein Rekonstruktionsvorschlag der Kölner Ausstellung *Die Kölner Kartause um 1500* im Jahr 1991 zeigt in Anlehnung an den

[707] ARNTZ 1928, S. 29. Vgl. auch MARTENS 1996, S. 66ff.
[708] Vgl. ARNTZ 1928, S. 29; zu den Fragmenten als Füllmaterial der Brunnenschächte vgl. MÜHLBERG 1956, S. 15; CLEMEN 1934, S. 146f.
[709] Vgl. AUSST. KAT. 1991B, Kat. Nr. 3.6, S.112f.
[710] ARNTZ 1928, S. 30; s. auch CLEMEN 1934, S. 156.
[711] Vgl. AUSST. KAT. 1991B, Kat. Nr. 3.6, S. 112f. Es wäre zu prüfen, ob die blauen, roten und vergoldeten Farbreste des Lettners auf die Bibelstelle 2. Mose 26, 30-33 bezüglich der Beschreibung der beiden Vorhänge der Stiftshütte zurückzuführen wären. Wochnik gibt in seiner Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte der Chorabschlüsse dieses Bibelzitat als kanonische Quelle an, die zur Entstehung dieser Einbauten geführt hat; vgl. WOCHNIK 2008/2009, S. 42: „Du sollst einen Vorhang machen von blauem und rotem Purpur, Scharlach und gezwirnter weißer Leinwand und sollst ihn hängen an vier Säulen von Akazienholz, die mit Gold überzogen sind und goldene Haken und vier silberne Füße haben. Und sollst den Vorhang hängen unter die Haken, und die Lade des Zeugnisses innen hinter den Vorhang setzen, dass er euch eine Scheidewand sei zwischen dem Heiligen und dem Allerheiligsten." Ausführlicher dazu JUNG 2013, S. 17-25. Zur Stiftshütte vgl. 2. Mose 25-27.
[712] Vgl. SCHMID 1991, S. 97; CLEMEN 1934, S. 164.
[713] Vgl. ARNTZ 1894, Sp. 13. Der Argumentation folgen Christel Schneider 1932 und Paul Clemen 1934. Vgl. CLEMEN 1934, S. 154f; SCHNEIDER 1932, S. 24. Gitterdurchbrüche in Lettnertüren kommen seit Ende des 12. Jh.s vor und gehen auf die Änderung der Hostienelevation durch Odo von Sully und die entsprechenden Synodenbeschlüsse von 1209 und 1215 zurück; vgl. dazu WOCHNIK 2008/2009, S. 48.

Lettner der Kartause Buxheim das Kölner Beispiel als dreiarkadigen, dekorlosen Lettner (Abb. 112, Abb. 111).[714] Dieser Rekonstruktion muss in Bezug auf ein Baudekor widersprochen werden, stehen ihr doch die von Arntz aufgelisteten Objektbefunde entgegen, wie auch die Beschreibung von Johann Jakob Merlo, der den Lettner der Kölner Kartause als dem Lettner von St. Pantaleon ähnlich beschreibt (Abb. 110).[715]

Die dreiarkadige Struktur kann hingegen als wahrscheinlich angenommen werden. Seit dem 14. Jahrhundert hat sich in der Klosterarchitektur der Kartäuser eine spezielle Form von Lettnern herausgebildet, die mit den französischen Kathedrallettnern, einer Form des Hallenlettners verwandt sind.[716] Fried Mühlberg hat sich in seiner Dissertation 1949 eingehend mit dieser Sonderform auseinandergesetzt und den Terminus des „kartäusischen Kreuzganglettners" geschaffen, dessen Besonderheit „in der Verschmelzung von eigentlichem Lettner und quer durch die Kirche geführtem Kreuzgang" liegt (Abb. 114, 116).[717] Der erste fassbare Lettner dieser Art ist in der Kartause Mauerbach im ersten Viertel des 14. Jahrhunderts nachgewiesen und in Resten heute noch erhalten.[718] So wurde ein unmittelbarer Zugang für die Profess-Mönche vom Großen Kreuzgang als strengsten Klausurbereich

[714] Der Grund für eine Rekonstruktion nach dem Buxheimer Vorbild liegt darin, dass der Buxheimer Lettner heute erhalten ist. Für die architektonische Beratung war im Rahmen der Ausstellung 1991 für die Rekonstruktion des Lettners Alfons Oberlack verantwortlich, die Ausführung erfolgte durch GAB, Köln; vgl. dazu AUSST. KAT. 1991B, Kat. Nr. 3.6. Dennoch ist eine Rekonstruktion auf dieser Basis aus folgenden Gründen stark hinterfragungswürdig: Kartäuser finden situative Idealformen einer Klosterarchitektur, die regionale Gegebenheiten der Topographie sowie regionale Bautechnik respektiert. Formen des Austauschs fanden aufgrund der ordensinternen Observanz innerhalb eines Verwaltungsbezirks und zum Mutterkloster der Grande Chartreuse statt. Von der Forschung konnte bislang für die Kartause Köln ein reger Austausch mit der Kartause Basel und der Kartause Roermond nachgewiesen werden. Die Kartause Köln ist dabei der Provincia Rheni zugehörig, zu der auch die Kartausen Basel, Bern, Roermond und Freiburg gehören. Vgl. NAGEL 2013b, S. 591-622. Die Kartause Buxheim gehört zur Provincia Allemania Inferior. Vgl. NAGEL 2013b, S. 487-530. Zur Provincia Allemania Inferior gehören weiterhin die Kartausen Ittingen, Nürnberg, Erfurt, Tückelhausen und Allerengelberg Schnals. Vgl. ebd. Aufgrund der Sonderstellung der Kölner Kartause als erste Stadtkartause, deren architektonische Besonderheiten in der vorliegenden Arbeit herausgearbeitet werden, ist ein Bezug zur regionalen Bautechnik als wahrscheinlicher einzustufen als zu einer Ordensprovinz, zu der kein nachweisbarer Bezug besteht.

[715] Vgl. MERLO 1886, S. 9; zum Lettner von St. Maria im Kapitol vgl. auch TEPLITZKY 2012, S. 98-121. Der Lettner von St. Maria im Kapitol verfügt über ein äußerst reiches spätgotisches Baudekor, ist aber dem Typus eines Arkadenlettners zugehörig und stellt daher eine grundlegend andere Art von Lettner dar, als ein Kreuzganglettner, vor allem in Bezug auf eine räumliche und visuelle Trennung. Zudem wurde der Lettner erst 1517 in Auftrag gegeben und 1525 aufgestellt. Allerdings geht er ebenfalls auf eine bürgerliche Schenkung zurück, hier durch die Familie der Hackeney. Vor diesem Lettner gab es durch eine Schenkung der Hardenrath und der Schossgin seit 1464 eine Chorschranke; vgl. dazu TEPLITZKY 2012, S. 105ff.

[716] Vgl. MÜHLBERG 1949, S. 39f; dazu BINDING/ UNTERMANN 1985, S. 400. Vgl. auch SCHMELZER 2004, S. 98.

[717] MÜHLBERG 1949, S. 153.

[718] Vgl. MÜHLBERG 1949, S. 39f; in Bezug auf Mühlberg vgl. BINDING/ UNTERMANN 1985, S. 400; SCHMELZER 2004, S. 98.

in den Chor der Klosterkirche ermöglicht, der jede Form eines Kontakts oder einer Störung der Klausur verhinderte. Die Baustruktur der Kölner Kartause erlaubte jedoch keinen durchlaufenden Großen Kreuzgang, weist aber auch nicht den alternativen Kreuzgangarm als Zugang vom Großen Kreuzgang aus auf (Abb. 69, 70, 71). Vielmehr muss es eine Tür vom nördlichen Flügel des Kleinen Kreuzgangs ohne Verbindungsgang gegeben haben.

Kartäusische Kreuzganglettner gehen nach Mühlberg auf doppelschalige Chorschranken zurück und weisen in Bezug auf ihre dreiarkadige Struktur mit mittlerem Chordurchgang Ähnlichkeiten zu den Lettnern der Bettelorden auf.[719] Im Prinzip bestehen sie aus einem westlichen Arkadenlettner und einem östlich angelehnten rückseitigen Gang. Der westliche Teil kann damit dem Laienbereich zugeordnet werden; es befinden sich hier, wie gesagt, seit 1276 durch Beschluss des Generalkapitels nun auch Nebenaltäre.[720] Der östliche Gang ist hingegen dem Professbereich zuzuordnen. Anders als Lettner der Bettelorden werden diese beiden Bauteile von Tribünen überfangen und so zu einheitlichen Baukörpern zusammengefasst, was zu einer Synthese zweier strikt getrennter Bereiche innerhalb des Kirchenraums führt (Abb. 109). Der Baukörper des Lettners in dieser für die Kartäuser spezifischen Form bedingt sich aus den Ordensgebräuchen und stellt durch seine Tiefe eine konsequentere Form der Trennung von Laien und Professen dar, als dies einfache Schranken oder offene Arkadenlettner ermöglichen. Die Trennung der Statusgruppen und der gesteigerte Schutz der Klausur der Professen stehen hier im Vordergrund und es geht dabei weniger um eine Inszenierung von Sakralität durch Verhüllen und Enthüllen des Sakralbereiches.[721] Wie bereits im vorangegangenen Abschnitt dargestellt, wurden Kartäuserkirchen stets einschiffig erbaut. Auch über die

[719] Vgl. zu derartigen Fällen MÜHLBERG 1949, S. 153; vgl. auch SCHMELZER 2004, S. 98. Zur Lettnerforschung grundlegend JUNG 2013; SCHMELZER 2004; zu Chorabschlüssen WOCHNIK 2008/2009; zur liturgischen Nutzung der Lettner THIERS 1688.

[720] Vgl. ZADNIKAR 1983, S. 76

[721] Zur Segmentierung von Kircheninterieuren durch Hallenlettner vgl. JUNG 2013, S. 29ff. Jung geht in Bezug auf die weite Verbreitung der Hallenlettner darauf ein, dass mit der Separation der Kirchenbereiche auch eine verstärkte Kommunikation vom Lettner aus mit dem Laienbereich geführt wurde, indem etwa Predigten etc. von den Lettnertribünen und –kanzeln gehalten wurden oder diese auch als Bühnen dienten. Vgl. JUNG 2013, S. 53-63. Gleichfalls dient der Lettner nicht nur der Trennung, sondern auch als „Brücke“ oder „Passage“, also als ein Bereich der durchschritten werden und so auch als Medium der Transformation dienen kann. Vgl. dazu JUNG 2013, S. 45-53. Für den Orden der Kartäuser fehlt hier ein entsprechender Forschungsstand. Zwar beschreibt Blüm die Liturgie der Kartäuser um 1500, nennt aber nicht einmal die Öffnung der Türen zum Laienchor bei der Elevation der Hostie, geschweige denn eine liturgische Nutzung des Lettners. Vgl. BLÜM 1991, S. 241-251. Bemessen an der institutionellen Rolle als Kloster, der klosterinternen Organisation, der stark reduzierten Interaktion der verschiedenen Statusgruppen und der Ordensgebräuche kann davon ausgegangen werden, dass der Aspekt der Trennung durch den Lettner stärker wiegt als der Aspekt einer Kommunikation oder Transformation.

nachträgliche Zusetzung der Scheidbögen bei mehrschiffigen Bauten, wenn diese aufgrund der Über- und Erbnahme bereits existenter Klosteranlagen durch die Kartäuser schon vorhanden waren, wurde bereits gesprochen. Mit der konsequenten Trennung des Kirchenraums geht eine klare hierarchische, funktionale und liturgische Trennung des Raumes einher. Marijan Zadnikar bemerkte daher 1983, dass die Lettner für die Laien im Langhaus der Kirche den Blick in den Chor und auf den Hochaltar vollständig versperrten. Lediglich zur Elevation der Hostie und zur Weihwasserspende würden nach den *Consuetudines* die Lettnertüren geöffnet.[722] Dem Reisebericht Johann Christoph von Stoevesandt zufolge, der 1769 die Koblenzer Kartause besuchte, vereinten sich Laien und Professen nur durch den gemeinsamen Gesang der Matutin, des Konventsamts und der Vesper über den Lettner hinweg.[723]

Wesentlich in Bezug auf die Fragestellung der vorliegenden Arbeit ist die Lettnertribüne, deren ein Joch umfassende Tiefe ausreichend Raum für die zwei Altäre und somit auch das *Thomas-Retabel* aufwies. Nach Binding und Untermann entsteht durch die Tribüne ein Chorus superior, dessen genaue liturgische Funktion von der Kartäuser-Forschung noch nicht weiter geklärt wurde.[724] Allerdings hat man mittlerweile zu einem Konsens in der Frage der Aufstellung der beiden Altäre mit ihren Retabeln gefunden. Hatte sich Ludwig Arntz 1894 dafür ausgesprochen, die beiden Altäre unten zu ebener Erde im rechten und linken rückseitig vermauerten Gewölbefeld des Lettners zu lokalisieren, scheint in der Folge der Ausstellung *Die Kölner Kartause um 1500* der Forschungskonsens für eine Aufstellung auf der Tribüne des Lettners gegeben.[725] Die begehbare Tribüne bot den Platz für eine Aufstellung von Altären, wie man sie hier – das *Thomas-Retabel* links im Bild – sehen kann (Abb.112).

---

[722] STATUTA CAPITULI GENERALIS ORDINIS CARTHUSIENSIS EDITA ANNO 1261, Nr. 55, Sp. 1137. Vgl. auch ZADNIKAR 1983, S. 75; auch SCHMELZER 2004, S. 151. Während andernorts aufgrund der Synodenbeschlüsse von 1209 und 1215 zur Hostienelevation Lettner durchbrochen und so sichtdurchlässig gemacht wurden, halten Kartäuser und Zölestiner an den stark separierenden Lettnertypen fest und öffnen für den Moment der Elevation lediglich die Tür; vgl. WOCHNIK 2008/2009, S. 48. Vgl. auch MÜHLBERG 1956, S. 4. Eine Urkunde des Historischen Stadtarchivs Köln aus dem Dokumentenkonvolut der Kölner Kartause verzeichnet die Erlaubnis durch Papst Innozenz VI. gegenüber den Kartäusern der Grande Chartreuse (der Wortlaut benennt die Kartäuser von Grenoble), die Messe bei geschlossenen Türen halten zu dürfen; vgl. URKUNDE PAPST INNOZENZ VI./KARTÄUSER 1355.

[723] Vgl. SCHMELZER 2004, S. 152.

[724] Vgl. BINDING/ UNTERMANN 1985, S. 400; ZADNIKAR 1983, S. 75.

[725] Die Aufstellung auf dem Lettner vertreten Wagner, AUSST. KAT. 1991B, Kat. Nr. 3.6; BOCK 1991, S. 9; CLEMEN 1934, S. 165. Für eine Aufstellung unter den seitlichen Arkaden des Lettners sprechen MÜHLBERG 1956, S. 13; ARNTZ 1894, Sp. 13. Schneider hingegen lokalisiert das Thomas- und das Kreuzretabel im Chor; vgl. SCHNEIDER 1932, S. 24. Zehnder vermutete gar eine Aufstellung auf dem Lettner mit dem Rücken zur Wand; vgl. KAT. KÖLN 1961, S. 434.

Nach Meinung Martens' wurde der Terminus „supra" falsch übersetzt; der Begriff sei ausschließlich mit ‚auf' zu übersetzen; Martens stützt sich dabei auf den Reisebericht Zacharias Conrad von Uffenbachs (1683-1743), dessen 1754 posthum veröffentlichte Beschreibung der Kölner Kartause „oben auf dem Chor zwey schöne kleine Altäre auf Holz gemahlt" erwähnt.[726] Die Ausrichtung der Altäre sei wahrscheinlich quer zur Hauptachse des Baus gewesen, d. h. also parallel zum Hauptaltar, da sich traditionsgemäß sekundäre Altäre immer am Hauptaltar orientierten.[727] Weiterhin kritisiert Martens auch die Rekonstruktion von 1991 in Bezug auf die Adjektive ‚dexterum' und ‚sinistrum': Wie bereits im ersten Kapitel besprochen wurde, kann die Aufstellung der Ausstellung nicht richtig gewesen sein; das *Thomas-Retabel* befand sich auf der südlichen Seite des Lettners.[728] Ein Altargemälde, das wie dieses Bezug auf das Mysterium der Transsubstantion nimmt, wird in aller Regel eine leicht erhöhte Aufstellung gefunden haben, um bei der Elevation der Hostie eine sinnvolle Einheit zwischen Darstellung und liturgischer Handlung zu bilden, vermutlich eine Deckung zwischen elevierter Hostie und gemalter Seitenwunde, sind doch Aussagegehalt des Bildes und die Liturgie als zwei Komponenten derselben realitäts- und medienüberschreitenden Einheit zu werten. Zu klären wäre weiterhin die liturgische Einbindung der Altäre. Allerdings weist Wochnik darauf hin, dass sich aufgrund der nachgeordneten Funktion von Lettner-Altären hier meist nur Votiv-Altäre befunden hätten, während Wagner ohne Nennung von Belegen für den Lettner von St. Barbara über Andachten und Gedächtnismessen spricht.[729]

Die Forschungsliteratur zum Kölner Kartäuserkloster aus dem 20. Jahrhunderts kennt keinen Zugang zum Lettner und damit zum Chorus superior. Der hier verwendete, rekonstruierte Grundriss von Ludwig Arntz von 1928, auf die sich alle nachfolgenden Pläne und Modelle der Klosteranlage stützen, verzeichnen zwar den Lettner, aber keine Treppen (Abb. 71). Clemen, und in seiner Folge Mühlberg, erwähnen zwar eine Wendeltreppe, lokalisieren diese jedoch nicht.[730] Für die Kartausen Buxheim und

[726] MARTIN 1996, S. 71; VON UFFENBACH 1754, S. 750.
[727] Vgl. MARTIN 1996, S. 72.
[728] Vgl. CHRONOLOGIA CARTUSIAE COLONIENSIS (ED. 1991), S. 40f: „Sinistrum in honorem...". Vgl. MARTIN 1996, S. 73-77; vgl. dazu auch WEIGEL 2001, S. 450. Zur heraldischen Begrifflichkeit vgl. GUILLOT DE SUDUIROT 2002, S. 12.
[729] Vgl. WOCHNIK 2008/2009, S. 51; BEUTLER 1993, S. 213; AUSST. KAT. 1991a, S. 114. Rath spricht bzw. übersetzt die Lettnertribüne noch als Sängertribüne; vgl. RATH 1941, S. 3f; auch bei CLEMEN 1934, S. 154 und MERLO 1886, S. 5. Sängerbühnen sind nach Wochnik im Mittelalter nicht belegbar; vgl. WOCHNIK 2008/2009, S. 50.
[730] Vgl. MÜHLBERG 1956, S. 4; CLEMEN 1934, S. 156.

Nürnberg sind jedoch im Lettner liegende Wendeltreppen nachgewiesen, die den Zugang zu den dortigen Lettneraltären ermöglichten.[731] Bei der Kölner Kartause könnte aus verschiedenen Gründen eine andere Baulösung vorgelegen haben, jedoch ist in diesem Zusammenhang die Existenz von zwei verschiedenen Grundrissen, die beide von Ludwig Arntz gefertigt wurden, problematisch: Der ältere ist 1894 in der Zeitschrift für Christliche Kunst publiziert worden (Abb. 70), der jüngere entstammt der Festschrift anlässlich der Kirchweihe 1928 (Abb. 71). Rezipiert wurde von der Forschung ausschließlich der Grundriss von 1928, in dem der Lettner das vierte Joch ausfüllt und hier auch keine Zugänge verzeichnet.[732] Der ältere Grundriss von 1894 verzeichnet jedoch rückseitige Treppen, die sich zum Chor hin öffnen (Abb. 70). Grundlegend muss diese Variante jedoch hinterfragt werden, da der Lettner zu Lebzeiten Arntz bereits abgerissen war. Ein Gemälde von Jan van der Heyden, das von der Forschung noch nicht wahrgenommen wurde, zeigt eine Ansicht der Klosterkirche um 1660 (Abb. 107a-b). Neben einem Kupferstich aus dem 16. Jahrhundert ist es die einzige halbwegs verlässliche und derzeit bekannte Darstellung der Kölner Kartause St. Barbara vor der Umnutzung durch das französische und preußische Militär.[733] Hier ist an der nördlichen Langhauswand zwischen dem dritten und vierten Joch ein Treppenturm außen vorgelagert.[734] Da das kleinformatige Gemälde eine Stadtansicht Kölns mit der Kartäuserkirche und St. Pantaleon im Sinne eines Capriccios wiedergibt, muss der Aussagegehalt zunächst als hinterfragungswürdig gelten. Allerdings wird hier eher das Gefüge der Gebäude zueinander frei zusammengestellt. Ausgehend von der Kartäuserkirche im Vordergrund geht der Blick in Richtung der Stadtmauer nach Süden, zeigt dort aber St. Pantaleon im Hintergrund. Die

[731] Vgl. SCHMELZER 2004, S. 102.

[732] SCHNEIDER 1932 verwendet keinen Grundriss; CLEMEN 1934, S. 150 verwendet den Grundriss von Ludwig Arntz von 1928. In Bezug auf Clemen wird dieser weiter tradiert, so bei KAMMANN 2010, S. 110 (Kammann gibt auf S. 149 den ursprünglichen Grundriss von Arntz als Abbildung wieder, lässt die verschobene Lage des Lettners aber unkommentiert); DIECKHOF 1991, S. 430; AUSST. KAT. 1991B, Kat. Nr. 3.6, S. 112f.

[733] Das Gemälde van der Heydens zeigt dabei eine Ansicht von Nord-West, der Kupferstich mit dem Portrait des Laurentius Surius eine Ansicht von Süden. Zwar wird die Kartause St. Barbara auch auf verschiedenen Stadtansichten dargestellt, so bei Schweiker/Deutsch, Woensham, Mercator und dem Meister der Kleinen Passion, doch handelt es sich hier lediglich um stilisierte Darstellungen, die nicht den realen Gegebenheiten des Baukörpers entsprechen. Zu Jan van der Heydens *View of Cologne with the Carthusian Church and St. Pantaleon*, NG 2793, Scottish National Gallery, Edinborough vgl. WAGNER 1971, S. 79, Nr. 57; HOFSTEDE DE GROOT 1927, S. 379, Nr. 151; WAAGEN 1864, S. 253, Nr. 1212. Die Autorin dankt Dr. Tico Seifert von der Scottish National Gallery (Edinborough) für die Bereitstellung der Informationen sowie der Abbildung.

[734] Interessanterweise werden in den Rekonstruktionen von Ludwig Arntz an dieser Stelle keine Fenster an der Kirchenwand, sondern eine glatte, vermauerte Wandlösung gezeigt. Dennoch bleiben Treppen oder gar der im Gemälde sichtbare Treppenturm, der diesen Wandabschnitt verdeckt hätte, völlig undiskutiert.

Klosterkirche des Benediktinerordens liegt jedoch in nordwestwestlicher Richtung und nicht südlich der Klosteranlage (Abb. 68). Da die Wiedergabe von St. Pantaleon jedoch weitestgehend einer realen Ansichtigkeit entspricht, kann auch davon ausgegangen werden, dass St. Barbara ebenfalls originalgetreu wiedergegeben wurde.[735] Das Gemälde zeigt die Klosterkirche St. Barbara in der Materialsichtigkeit des Baumaterials. Das heute überputze Ziegelmauerwerk ist jedoch auf verschiedenen Photographien erkennbar, die wichtige Hinweise zu verschiedenen Baubefunden liefern.[736] So zeigen zwei Photographien in einer Ansicht von Süden auf der nördlichen Wand eine Holztür in einigen Metern Höhe (Abb. 91, 94). Diese Tür ist auch von außen auf einer weiteren Photographie von 1900 sichtbar, mit dem Unterschied, dass hier die Öffnung mit einem Fenster zugesetzt ist (Abb. 103). In dem Mauerwerk der darunterliegenden Seitenkapellen sind vor allem Sand- oder Trachytsteine vermauert, die einerseits die unterschiedlichen Bauphasen der Kapellen kennzeichnen und zu deren Statik beitrugen. Bei genauer Betrachtung kann aber festgestellt werden, dass es sich hier nicht um ein einfaches, parallel ausgerichtetes Quadermauerwerk handelt, sondern eine Ecksteinquaderung vorliegt, die als Fundament des bei van der Heyden abgebildeten Treppenturmes diente.[737] Mit der Lage des zugesetzten Fensters in der westlichen Hälfte des dritten Jochs wird vor allem deutlich, dass die im Grundriss von 1928 angegebene Lage des Lettners im vierten Joch in Jochtiefe nicht richtig sein kann, da so die Türöffnung ins Leere geführt hätte. Wesentlich wahrscheinlicher ist damit die Lage des Lettners, wie sie im Grundriss von 1894 angegeben ist und jochübergreifend von Schlussstein zu Schlussstein des dritten und vierten Joches verlief (Abb. 70). In dieser jochübergreifenden Lage wird die Zweiteiligkeit des Kartäuser-Lettners wie oben beschrieben deutlich: Für ein Kartäuserkloster ist diese Lage sinnvoller, da der Lettner hier zur Hälfte dem Laienchor als Chorschranke mit Laienaltären zugehörig und zur anderen Hälfte als durchlaufender Kreuzgang und Zugang zum Professbereich zugehörig ist.

[735] Ein Vergleich mit einer Zeichnung St. Pantaleons aus dem Skizzenbuch von Justus Finkenbaum, die zeitgleich (1660-1666) entstanden ist und sich heute im Kölnischen Stadtmuseum befindet, zeigt, dass bis auf das Detail des Dachreiters mit Zwiebelhaube, der bei van der Heyden fehlt, die Darstellungen deckungsgleich sind. Vgl. AUSST. KAT. 2013C, S. 27, Abb. 12.

[736] Aufgrund der Verputzung ist im gegenwärtigen Zustand nur mit größerem organisatorischen, materiellen und finanziellen Aufwand eine Erfassung der Bausubstanz möglich. So wäre bei Vermeidung destruktiver Untersuchungsmethoden nur eine Analyse mittels Wärmebildkameras möglich, die abhängig von den klimatischen Bedingungen zum Zeitpunkt der Aufnahme mehr oder weniger aussagekräftige Ergebnisse hervorbringen kann. Hierin zeigt sich abermals der Wert von Archivalien, die solche technologischen Methoden ersetzen können.

[737] Gedankt sei hier Thomas Eißing (Bamberg) für die Beobachtung sowie die Interpretation aus Sicht der Gefügekunde.

Niederkorn-Bruck weist darauf hin, dass Kartäuser durchaus den Zugang zu Stiftungsobjekten ermöglichten.[738] Dies wird naheliegenderweise für die Familienmitglieder Peter Rincks anlässlich wiederkehrender Memorialanlässe wie Messen und Andachten vorauszusetzen sein. Im Sinne einer „gegenseitigen Verpflichtung in einem Erinnerungsraum" war es Angehörigen der ursprünglichen Stifter möglich, der Liturgie zu bestimmten Anlässen wie etwa dem Todestag beizuwohnen.[739] Daraus ergab sich auch die Verpflichtung, durch Zustiftungen und Jahresgaben die Ur-Stiftung weiter aufrecht zu erhalten.[740] Ein solches Verhalten kann auch für die Familie der Rinck nachgewiesen werden, wie Wolfgang Schmid aufgezeigt hat. Der Stiftungsort der älteren Generation wurde stets durch Zustiftungen der jüngeren Generation aufrechterhalten und weiter bedacht.[741] Allerdings wäre auch eine außerordentliche Nutzung durch hohe, speziell zu ehrende Gäste der Kartause denkbar, wie dies beispielsweise für das Benediktiner-Kloster St. Vaast in Arras durch zeitgenössische Berichte im Rahmen des Friedenskongresses von Arras 1435 verbürgt ist.[742] Ähnliches könnte beispielsweise im Kontext der Stiftung des Bruno-Zyklus anlässlich der Krönungsfeierlichkeiten von Maximilian I. 1486 geschehen sein, dessen Aufstellung im Kartäuserkloster 1489 erfolgte und eindeutig die Nutzung der Kartause anlässlich politischer Großereignisse zeigt.[743]

Innerhalb des Stiftungskanons von Peter Rinck kann daher zusammenfassend festgestellt werden, dass der Lettner mit dem *Thomas-Retabel* das wohl öffentlichste Stiftungsobjekt darstellt, da es den geringsten Grad der klösterlichen Klausur aufweist. Auffällig ist dabei, dass der Altar mit dem Retabel nicht etwa unten im Laienbereich seine Aufstellung fand, sondern oben auf der Tribüne des Chorus superior. Konstituiert das Wappen Peter Rincks seine Anwesenheit im Kirchenraum, so steht er also als Person auf dem Chorus superior. Wie schon angeführt wurde, ist der Lettner

[738] Vgl. NIEDERKORN-BRUCK 2012, S. 53.
[739] Vgl. NIEDERKORN-BRUCK 2012, S. 53; BUEREN 2005, S. 15.
[740] Vgl. NIEDERKORN-BRUCK 2012, S. 53.
[741] Vgl. dazu SCHMID 1994, S. 59, S. 78f.
[742] Ein aktenkundiger Beleg für außerreguläres Vorgehen dieser Art hat sich für ein Altarretabel in der Marienkapelle des Benediktinerklosters St. Vaast in Arras aus dem Jahr 1435 erhalten. Dank der Tragweite des Friedenskongresses von Arras 1435, der zu den wichtigsten großpolitischen Ereignissen des 15. Jh.s gezählt werden darf, bestand eine derart große öffentliche Wahrnehmung der Verhandlungen, dass der Propst des gastgebenden Klosters Antoine de la Taverne detailliert darüber berichtete. Hier wurde den Gästen des Klosters, d. h. den Verhandlungspartnern, im Rahmen der Besichtigung der Verhandlungsorte eine außerordentliche Reliquienweisung im Altarraum sowie die Besichtigung der Marienkapelle mit ihrem Retabel zuteil, das eigens für die Gäste gewandelt wurde. Vgl. mit Angaben zu weiterführender Literatur WELZEL 2004, S. 103ff, S. 110-113.
[743] Vgl. CHRONOLOGIA CARTUSIAE COLONIENSIS (ED. 1991), S. 42ff. Vgl. BEUTLER 1991, S. 291-328.

beiden Bereichen des Kirchenraumes zugehörig. Die Synthese von Arkadenlettner und Gang durch die Tribüne überführt den Lettner in den Zustand einer Schwelle zwischen dem Laien- und Professbereich. Peter Rinck verortet sich durch die Schenkung des Retabels nicht nur in der Kirche, mit der exakten Position verweist er vielmehr auf seine gesellschaftliche Stellung. Als ehemaliger Novize hielt er beinahe den Status eines Professen inne, den er erreicht hätte, wenn er das Noviziat nicht aus familiären Gründen hätte abbrechen müssen. Als Professor der Kölner Universität ist er aber diesem Bereich nicht länger zugehörig. Dennoch gebührt ihm als einem der großzügigsten Gönner der Kartause ein elaborierter Platz. Damit wird aber auch deutlich, dass die Entscheidung über die genaue Position des Retabels nicht einfach nur aufgrund einer günstigen Gelegenheit oder auf Basis eines lokalen Ausstattungsbedarfs erfolgte, sondern tief in der Person und der Biographie des Peter Rinck verankert ist. Somit positioniert er sich durch das *Thomas-Retabel* an dem einzigen Ort der Synthese der unterschiedlichen Statusbereiche der verschiedenen Orts-Nutzer. Dies entspricht auch einem lokalen Ausdruck in der Synthese der einzelnen Lebensstationen dieser speziellen Person. Die Befunde verdeutlichen folglich die von der New Cultural Topography postulierten Ansätze, dass topographische Bedingungen von sozial handelnden Akteuren konstruiert werden und die sich damit selbst verorten, dass also nur eine Person wie Peter Rinck eine solche Schenkung, an einem solchen Ort und zu dieser Zeit tätigen konnte.

Zur Sichtbarkeit und Raumwirkung des *Thomas-Retabels* in der Klosterkirche St. Barbara

Dass dem Stiftungskanon von Peter Rinck innerhalb der Kölner Kartause ein deutliches und komplexes, orts- und raumbezogenes Programm zugrunde liegt und er sich gerade mit dem *Thomas-Retabel* noch einmal zusammenfassend positioniert, ist in den vorangegangenen Abschnitten deutlich worden. Dass dieses Programm von den Klosterangehörigen der verschiedenen Statusgruppen wahrgenommen werden konnte sollte eindeutig sein. Inwieweit auch Außenstehende in der Lage waren, den Stiftungskanon wahrzunehmen, ob nun in Teilen oder in Gänze, bleibt weiterhin zu diskutieren, vor allem vor dem Hintergrund, dass nach den *Consuetudines Cartusiae* – den *Gebräuchen der Kartäuser* – keine ordensfremden Personen den Klostergrund

betreten durften.[744] Im Mindesten wird das Stiftungsprogramm kommuniziert worden sein, allein schon aus dem Grund heraus, dass diese überaus großzügigen Zuwendungen als Vorbild für weitere Mäzene dienten. Über die Attraktivität dieses vermeintlich strengsten Ordens und die damit einhergehende Sicherheit in der Einhaltung der Totenmemoria ist bereits gesprochen worden.[745] Truus van Bueren beschreibt darüber hinaus die Systematik der Totenmemoria als eine Methode der Selbstregulierung der Institutionen, denn wenn andere potenzielle Gönner sahen, dass die Seelsorge vorheriger Stifter nicht eingehalten wurde, bestand die Gefahr, dass sie weitere Zuwendungen einstellen könnten.[746] Die politische und soziale Integration der Empfängerinstitution – hier also der Kartause – evozierte hingegen Zuwendungen jeder Art, die – soweit nach außen hin sichtbar – wiederum weitere Spenden, Geschenke und Stiftungen nach sich zogen, da hiermit nicht nur für die Seelsorge vorgesorgt wurde, sondern gleichfalls dem Sozialprestige der Stifter gedient war.[747] Dieses Sozialprestige erwächst durch einen mehrteiligen Mechanismus: der jeweilige Stiftende zeigt durch seine/ihre Stiftungen den Grad seiner/ihrer Integration und Identifikation in der jeweiligen Gesellschaft, die Fähigkeit zum Wettbewerb mit anderen, seinen/ihren Bildungsstand und die jeweilige familiäre Profilierung, Exklusivität, Rang, Status, Zugehörigkeit zu beruflichen Statusgruppen, aber auch die Identifikation einer Gesellschaft zu sich selbst.[748] Für all dies ist eine Sichtbarkeit der Stiftungen Peter Rincks essentiell; weder er noch die Kartäuser werden auf eine öffentliche Wahrnehmbarkeit dieses größten und bedeutendsten Stiftungsprogramms der Kartause verzichtet haben. Dabei ist das *Thomas-Retabel* auf Basis seiner ganz speziellen Position innerhalb des Klosterkomplexes und der Kirche das alles zusammenfassende und repräsentierende Objekt. Doch wie war die Raumwahrnehmung und Sichtbarkeit des Retabels nach außen hin gestaltet?

In der – wenn auch nicht ganz richtig rekonstruierten – Aufstellung auf dem Lettner, wie sie die Ausstellung *Die Kölner Kartause um 1500* zeigt (Abb. 112), wird ein essentielles Problem des *Thomas-Retabels* mehr als deutlich: das Wappen Peter Rincks ist von einem ebenerdigen Standpunkt aus nicht zu sehen. Und das, obwohl in

[744] Vgl. CONSUETUDINES CARTUSIAE (ED. 1987), Kap. X, S. 285, Kap. XVIII, S. 290f, Kap. XIX, S. 291, Kap. XX, S. 291, Kap. XXI, S. 293, Kap. XXX, S. 300, Kap. XXXVI, S. 302, Kap. XLI, S. 304, Kap. LVIII, S. 311.
[745] Vgl. TRIPPEN 2015, S. 302; SCHMID 2001, S. 52; SCHMID 1994, S. 48.
[746] Vgl. VAN BUEREN 2005, S. 24f.
[747] Vgl. VAN BUEREN 2005, S. 14ff.
[748] Vgl. VAN BUEREN 2005, S. 16f.

der rekonstruierten Variante der Ausstellung das Retabel sogar wesentlich weiter an den westlichen Rand gerückt wurde, als dies tatsächlich der Fall gewesen sein kann. Mit einer weiter nach Osten verschobenen Aufstellung, die auf der Lettnertribüne den notwendigen Platz für eine liturgische Nutzung geschaffen hätte, verschärft sich dieses Problem noch weiter. Der Baukörper des Lettners hätte den Blick von jedem ebenerdigen Standpunkt aus mindestens auf die ganze untere Hälfte des Retabels verdeckt. Eine öffentlichkeitswirksame Repräsentation, wie sie Truus van Bueren beschreibt, ist so nicht möglich.

Nun berichten Zadnikar sowie Binding und Untermann allgemein von der Existenz sogenannter Fremdenemporen in Kartausen.[749] Bei einem Orden, der aber stets Individuallösungen hervorbringt, kann dies nicht pauschal geltend gemacht werden und so vorerst nicht als Argument für Köln dienen. Allerdings erwähnen speziell für die Kölner Kartause auch Clemen und Mühlberg Emporen. Der Aussagegehalt beider ist jedoch uneindeutig und muss – da ohne Quellenbefund angeführt – bedauerlicherweise zunächst als Behauptung gewertet werden. Mühlberg etwa schreibt: „Für Gäste der Kartause war die schmale Empore an der Westwand des Kirchenschiffs mit ihren beiden Altären vorgesehen, zugänglich über einen Treppenturm an der Südwestecke.“[750] Da er unmittelbar vorher vom Chor und dem *Chorus superior* berichtet, stellt sich die Frage, ob er wegen der Nennung der Altäre die Lettnertribüne meint oder eine Westempore, zu der tatsächlich ein in der Südwestecke vorgesetzter Treppenturm führte, der auch heute noch existent ist. Aber wie ist bei dieser Aussage eine Datierung anzusetzen? Ist der Treppenturm ein Zugang zu einer Besucherempore oder vielleicht nur zum Dachstuhl? Immerhin erfolgt der Zugang zu diesem Turm vom Kleinen Kreuzgang aus, womit die Zugänglichkeit Außenstehender zu einer weiteren Stufe des Klausurbereiches gegeben gewesen sein muss. Clemen berichtet hingegen: „An der Westwand befand sich eine schmale Empore, die auf reichen Stuckkonsolen vorgekragt und von der oben genannten Wendeltreppe zugänglich war.“[751] Diese Wendeltreppe positioniert er jedoch folgendermaßen: „Auf der südlichen Langseite steht am Ostende ein mit dem Eckpfeiler verbundener Treppenturm.“[752] Handelt es sich hier um eine versehentliche

[749] Vgl. BINDING/ UNTERMANN 1985, S. 398; ZADNIKAR 1983, S. 76.
[750] MÜHLBERG 1956, S. 4.
[751] CLEMEN 1934, S. 149.
[752] CLEMEN 1934, S. 148.

Verwechslung der Himmelrichtungen? Ein Treppenturm an der Südost-Ecke ist heute nicht vorhanden und auch für frühere Zeiten nicht nachweisbar. Ist der Verweis auf „reiche Stuckkonsolen“ möglicherweise auf barocke Einbauten zurückzuführen, wie es in dieser Klosteranlage im frühen 18. Jahrhundert gab? In beiden Fällen werden weder Daten noch Quellen oder Objektbefunde angeführt. Woher beziehen also beide ihre Kenntnisse? Die bis Mitte des 18. Jahrhundert geführten Chroniken der Kartause nennen zumindest weder Turm noch Empore. Verschiedene Photographien aus dem Archiv des Evangelischen Kirchenverbandes Köln und Region (EVGA) zeigen hingegen Bauzustände nach 1900 sowohl ohne Empore als auch mit zwei verschiedenen Emporen, die nachweislich erst in beiden Nachkriegszeiten in den 1920er und den 1950er Jahren eingebaut wurden. Diese Emporen hätten den Anbau eines Treppenturms mit sich bringen können (Abb. 83, 86, Abb. 82, 89). Eine Rekonstruktion muss sich daher über zwei Objektbefunde erschließen, über die Empore selbst und über ihren Zugang.

Ein erster Hinweis für eine frühere Existenz des Treppenturmes ist in dem bereits angesprochenen Gemälde der Stadtansicht von Köln von Jan van der Heyden 1660 - 1665 zu entdecken, der belegen könnte, dass der Treppenturm älter ist als die in den Chroniken aufgezählten Ein- und Umbauten des frühen 18. Jahrhunderts (Abb. 107a).[753] Im Gemälde wirkt die Westfassade der Klosterkirche an deren südlicher Seite bei genauer Betrachtung etwas verlängert. Könnte diese Asymmetrie auch eine perspektivische Ungereimtheit sein, erschließt sich jedoch an der Abschlusskante hinter der Wand ein Filialtürmchen, dessen Zugehörigkeit zu einer Baustruktur erst einmal unklar bleibt. Vergleicht man das Gemälde van der Heydens mit dem Bau beziehungsweise mit Photographien der Klosterkirche, wird jedoch deutlich, dass die Wand der Westfassade zur Rechten des Portals tatsächlich breiter ist als zur Linken. Diese zusätzliche Breite in der Fassade verbirgt den hinter die Fassadenwand gesetzten Treppenturm (Abb. 82, 88). Merlo weist 1886 darauf hin, dass sich die Kartäuserkirche noch in der Weise erhebt, wie es in einem Kupferstich des „P. Surius“ in einer Ansicht von Süden zu erkennen ist; lediglich die Dachbekrönungen seien abgenommen worden (Abb. 108a-b). Die erwähnte Abnahme scheint nach dem 17. Jahrhundert erfolgt zu sein, denn das bei van der Heyden

[753] Die Chroniken der Kölner Kartause berichten von dem Bau eines Klostertors mit figürlichem Tympanon 1583, eines Konversentrakts 1740, eines neuen Kirchenportals 1727 und der Ausmalung des Kircheninneren 1717-1720 und 1747; vgl. dazu MERLO 1886, S. 11; KAMMANN 2010, S. 443.

auszumachende Filialtürmchen ist mit dem 20. Jahrhundert nicht mehr nachweisbar. Wesentlich ist vor allem der Verweis auf das Portrait durch Merlo, das in seiner Folge aber nicht mehr von der Forschung in diesem Zusammenhang wahrgenommen wurde.[754] Im Fensterausblick ist nämlich die Südansicht des Klosters wiedergegeben, sie zeigt den Treppenturm an der Südwest-Ecke des Kirchenbaus. Der Stich mit dem Portrait des Laurentius Surius (1522-1578) nennt das Todesdatum am 23. Mai 1578 und ist entsprechend zu datieren, womit auch die Existenz des Türmchens zu dieser Zeit eindeutig belegbar ist. Da ab 1500 keine einzige Alterierung des Kirchenbaus mehr nachweisbar ist und sich Bautätigkeiten der Kölner Kartäuser in den Bereichen des Kleinen und Großen Kreuzganges konzentrieren, liegt unter Berücksichtigung fehlender Baunähte die Vermutung nahe, dass der Turm zum ursprünglichen Baubestand der 1394 fertig gestellten Kirche gehört und daher auch im 15. Jahrhundert existent war.[755] Eine der Photographien, die eine Ansicht St. Barbaras von Süd-Westen zeigt, ist in ihrem materiellen Alterungsprozess so gut erhalten, dass die einzelnen Ziegelsteine und die Einfassungen mit Haustein klar erkennbar sind (Abb. 88). Hier sind keinerlei Anhaltspunkte für Baunähte auszumachen, die für einen nachträglichen Anbau des Türmchens und einer Verlängerung der Fassade sprechen würden.[756] Ein früher zu datierendes Foto der Westfassade, hier noch mit zugesetztem Maßwerkfenster lässt diese Turm- und Fassadenstruktur ebenfalls erkennen (Abb. 89). Aufgrund der Mauerstruktur, wie auch den homogen geführten Firsten, kann jedoch davon ausgegangen werden, dass der Treppenturm zur ersten Bauphase gehört. Weder das französische Militär, dass die Nutzung des Klostergrundes ab 1794 beanspruchte, noch das preußische Militär werden kostspielige Umbauten vorgenommen haben, schon gar nicht in einer derart aufwendigen Qualität, die Baunähte im Mauerwerk verdecken würde. Ganz im Gegenteil belegen weitere Photographien einen geradezu brutalen Umgang mit dem säkularisierten Sakralbau (Abb. 90-94, 96-98). In den Chroniken, die die Umbauarbeiten um 1740 dokumentieren, ist seit 1481 mit dem Einbau des Lettners kein Umbau der Klosterkirche mehr vermerkt worden.

---

[754] Vgl. MERLO 1886, S. 7. Merlo nennt diesen Kupferstich eines unbekannten Urhebers, der in der Folge von der Forschung aber nicht mehr wahrgenommen wurde.

[755] Nach der Übertragung des verbliebenen Klostergeländes und der stark in Mitleidenschaft gezogenen Gebäude an die Evangelische Kirchengemeinde zu Köln wurden 1923 und 1926-1928 umfassende Instandsetzungsmaßnahmen durchgeführt. Vgl. unter Anderem MÜHLBERG 1956, S. 4, sowie zahlreiche Belege und Zeitungsartikel im Bestand Kartäuserkirche Köln im Archiv des Evangelischen Kirchenverbandes Köln und Region (EVGA); ohne Inventarnummer. Die Autorin dankt Christian Parow-Souchon (Köln) für die Bereitstellung der Archivalien, den Zutritt zur ehemaligen Klosterkirche St. Barbara sowie der überaus hilfsbereiten und engagierten Beratung.

[756] Die Autorin dankt Thomas Eißing (Bamberg) für die Bestätigung der Beobachtung.

Der Treppenturm weist heute zwei zugesetzte Durchgänge vom Turm zum Kirchenraum auf und führt im weiteren Treppenverlauf zum Dachstuhl. Verschieden gearbeitete Handläufe in unterschiedlicher Qualität wie auch zwei voneinander getrennte Stromkreisläufe zur Beleuchtung des Treppenlaufs deuten auf eine Nutzung als öffentlicher Zugang zu den Durchgängen und oberhalb des zweiten Durchbruchs als Instandhaltungsgang hin. Sie entsprechen der Nutzung einer Empore durch eine Öffentlichkeit, die als Doppelempore nach dem Ersten Weltkrieg neu eingebaut wurde. Der untere der beiden Durchgänge ist bereits auf einer photographischen Baubestandsaufnahme um 1920 sichtbar (Abb. 97). Allerdings verweist der hier sichtbare Holz-Sturz auf eine nachträglich eingebrochene Türöffnung, die folglich nicht zum ersten Bauzustand gehören kann.[757] Der obere Türdurchbruch ist daher sicherlich erst für die Doppelempore eingebrochen worden, der untere war hingegen schon vor 1920 existent. Vor allem weist eine weitere Tür auf Höhe des Gewölbeansatzes an der gegenüberliegenden Südwand Hausteineinfassungen auf, deutet also auf eine erste Bauschicht, zu der es in irgendeiner Weise einen Zugang gegeben haben muss (Abb. 98). Dies deckt sich mit Abrechnungen der Instandsetzungsarbeiten für die Kartause St. Barbara von 1927, die im Archiv des Evangelischen Kirchenverbandes Köln und Region aufbewahrt werden: Position 91 belegt Ausbesserungen von Werksteineinfassungen einer Türöffnung im Bereich der Westempore sowie das Einstemmen einer weiteren Türöffnung (Abb. 113).[758]

Nun ist allerdings bekannt, dass für die Nutzung des Kirchenraums als Lagerhalle im 19. Jahrhundert mehrere Etagen aus Holz eingezogen wurden, der untere Wanddurchbruch also auch hierfür vorgenommen worden sein könnte (Abb. 88, 90-92, 94, 96, 97, 98, 101). Allerdings zeigt das noch erkennbare barocke Wanddekor der Bemalung von 1747[759] eine Berücksichtigung des Türdurchgangs in der Gestaltungsstruktur und deutet auf eine Existenz einer Empore auch vor der militärischen Umnutzung hin (Abb. 97). Eine Existenz einer barocken Empore deutete wie bereits angeführt Clemen mit dem Verweis auf Stuckkonsolen an. Ein Hinweis auf eine ältere Westempore, die zum ersten Bauszustand gehört haben könnte, findet sich jedoch nicht in den Klosterchroniken oder in Innenraumansichten. Sie ist lediglich in Rechnungsbüchern der Instandsetzungsmaßnahmen der 1920er Jahre zu erahnen. Hier werden in den Positionen 82/83 und 86/87 das Ausstemmen von vier Kragsteinen

[757] Dank gilt abermals Thomas Eißing (Bamberg) für die Bestätigung.
[758] RECHNUNGSBUCH KARTAUSE KÖLN 1930, fol. 20r, Pos. 91.
[759] Eine Beschreibung der barocken Innenausmalung findet sich bei MÜHLBERG 1956, S. 4.

sowie das Abstemmen vorstehenden Mauerwerks im Bereich der Westempore mit den Monatsrechnungen vom September und Oktober 1927 abgerechnet.[760] Kragsteine dienen der Auflage von Balkenwerk für Emporen oder Geschossdecken. Für eine Empore in Jochtiefe wären genau vier Kragsteine notwendig. Als tragende Elemente sind sie fest mit dem Mauerwerk verankert – im Regelfall zu zwei Drittel eingemauert und damit Elemente der baustatischen Konstruktion. Ein nachträglicher Einbau solcher tragfähigen Kragsteine ist möglich – vor allem, da es sich hier um Ziegelmauerwerk handelt, allerdings ist dies nur mit erheblichem Aufwand und tiefen Eingriffen in die Bausubstanz möglich. Es lassen sich verschiedene Beispiele der Barockisierung finden, die solche Eingriffe in die Bausubstanz belegen, allerdings sind die Maßnahmen in der Kölner Kartause im 18. Jahrhundert derart marginal, dass ein solcher Eingriff unwahrscheinlich erscheint. Der Konversentrakt ist ein Neubau, die beiden Portale wurden nur angesetzt. Es liegt daher im Bereich des Möglichen, dass die durch die Rechnungsbücher des Archivs des Evangelischen Kirchenverbandes Köln und Region belegten Kragsteine im Westen des Langhauses zum ersten Baubestand gehören könnten. Bedauerlicherweise sind die Befunde in ihrer letzten Konsequenz nicht eindeutig genug, um mit Sicherheit von einer Westempore sprechen zu können. Ohne Untersuchungen der Bausubstanz durch Wärmebildaufnahmen von Außen sowie destruktive Eingriffe in den derzeitigen Bauzustand, die eine Offenlegung des Mauerwerks mit sich brächte, können hier keine weiteren Erkenntnisse erlangt werden.[761] Da allerdings auch in der Stadtkartause Nürnberg eine Westempore nachgewiesen werden konnte,[762] kann in der Summe der unterschiedlichen Befunde die Existenz einer Empore im 15. Jahrhundert zumindest als sehr wahrscheinlich angesehen werden.[763]

Für das *Thomas-Retabel* und das darauf befindliche Wappen von Peter Rinck bedeutete die Existenz einer Westempore einen erheblichen Zuwachs in der Sichtbarkeit und der Raumwirkung. Geht man davon aus, dass die Westempore Jochtiefe besessen hat, wofür vier Kragsteine sprechen würden, stehen potenzielle Anwesende auf der Empore dem Retabel über die kurze Distanz von zweieinhalb bis

[760] RECHNUNGSBUCH KARTAUSE KÖLN 1930, fol. 20r, Pos. 82, Pos. 83. Vgl. auch Pos. 86 und Pos. 87, die das Versetzen von Konsolsteinen auf der Nordseite der Westempore mit der Monatsabrechnung vom 21.10.-31.10.1927 belegen.
[761] Die Autorin dankt Thomas Eißing (Bamberg) für die Einschätzung der Befunde.
[762] Vgl. MAUÉ 1978, S. 332.
[763] Die Autorin dankt Christos Stremmenos (Dortmund/Berlin) und Jörg-Peter Riekert (Berlin) für die fachkundliche Einschätzung und Bestätigung der Annahme.

drei Jochen hinweg auf Augenhöhe gegenüber, je nach Standpunkt. Die Höhe beider Bauelemente wird vermutlich gleich gewesen sein, da die Höhe nicht nur von davon abhing, das unter ihnen Menschen hindurchtreten können mussten – hier also Höhen von Türstürzen zu berücksichtigen sind – sondern auch seitliche Wandnischen sinnvollerweise nicht von diesen Einbauten durchschnitten werden konnten. Damit ergibt sich ein relativ geringer Spielraum von weniger als einem Meter, innerhalb dessen die Höhen der Emporen angesetzt werden können, so dass auch ein potenzieller Unterschied keine wesentliche Rolle für die Sichtbarkeit des Retabels spielen würde. Die heutige Lösung zeigt, dass die Empore knapp über dem Türsturz ansetzt und die Balustrade mit der unteren Kante der Wandnische bündig abschließt (Abb. 87). Die Rekonstruktionszeichnung des Lettners im Kirchenschiff von Alfons Oberlack setzt daher den Lettner ein wenig zu hoch an, jedoch bei weiten nicht so hoch wie die bauliche Rekonstruktion der Kartausenausstellung von 1991. Die Ausstellungs-rekonstruktion zeigt das *Kreuz-Retabel* an den Gewölbeansatz gelehnt, in einer Aufstellungshöhe, die nicht dem Zustand von 1500 entsprochen haben kann.

Auffällig ist eine Entsprechung von Raum und Retabel in Bezug auf zwölf seitliche Nischen an den Langhauswänden der Kirche, die auch auf den Außenseiten des *Thomas-Retabels* zu sehen sind. Die flachen, halbrunden Nischen an den Seiten der Langhauswände von St. Barbara liegen unterhalb der Gewölbeansätze und damit zwischen den Maßwerkfenstern. Die Fenster setzten in den drei bekannten Bauzuständen unterschiedlich tief an. Im ersten Bauzustand waren sie tiefer eingebrochen, im zweiten Bauzustand während der Phase der Barockisierung wurden sie von unten zugesetzt und erst wieder mit der Instandsetzung nach 1920 tiefer eingebrochen (Abb. 93-94, Abb. 104-105).[764] In diesen Nischen, die nach Mühlberg erst in der Phase der Barockisierung 1747 ins Mauerwerk eingebrochen wurden[765], könnten Skulpturen gestanden haben. Dies ist dahingehend naheliegend, da bereits 1521 vier steinerne Skulpturen der Ordenspatrone belegt sind, die in Baldachine unterhalb der Chorpolygon-Ansätze – also baulich äquivalent zu den späteren Nischen – eingestellt worden waren.[766] 1674 wurden ihnen zwölf Figuren von Engeln im Chor beigefügt.[767] In den Quellen als Schenkungen nachweisbar, aber räumlich nicht zu verorten sind 1484 vier Marienstatuen, 1486 ein Bildnis der heiligen Barbara,

[764] Vgl. MÜHLBERG 1956, S. 4.
[765] Vgl. MÜHLBERG 1956, S. 4.
[766] Vgl. MERLO 1886, S. 10. 1625 wurden im Chorbereich auch Fenster gleicher Thematik eingesetzt. Vgl. dazu KAMMANN 2010, S. 412.
[767] Vgl. MERLO 1886, S. 11.

1524 eine Statue des heiligen Bruno, 1626 eine weitere Statue des heiligen Bruno sowie weitere nicht näher beschriebene Statuen.[768] Keine dieser Skulpturen hat sich erhalten, so dass ein Größenvergleich mit den Nischen nicht möglich ist. Es wäre jedoch denkbar, dass einige dieser Skulpturen in den Nischen gestanden haben könnten, obwohl die Anzahl der Nischen auch ein Apostel-Ensemble nahelegen würde und sich die hier benannten Skulpturen andernorts verteilt wiedergefunden haben könnten. Festzuhalten bleibt also nur, dass es nachträglich zur Fertigstellung des Lettners 1481 Skulpturen im Kircheninnenraum gegeben hat, vier davon rauminszenatorisch hervorgehoben im Chor. Auch wenn sie einem nachträglichen Alterierungs-Programm des Raumes entstammen, werden die Nischen eine sinnvolle Einheit mit dem *Thomas-Retabel* gebildet haben, sind doch die gleichen Nischen auf den Außenseiten des *Thomas-Retabels* zu sehen, in denen die gemalten, steinsichtigen Skulpturen der heiligen Symphorosa und Felicitas eingestellt wurden (Abb. 3b). In ihrer Darstellungsweise als Vita activa und Vita contemplativa verweisen sie zudem auf die unterschiedlichen Lebensentwürfe der Mönche, wie auch der Stadtbürger. Das *Thomas-Retabel* zeigt also gemalte Wandnischen, die sehr wahrscheinlich später zum Vorbild der real eingebrochenen Wandnischen im Kirchenraum wurden. Es wird daher vermutet, dass die Höhe der Aufstellung des Retabels in einer homogenen Fluchtlinie mit den Nischen gelegen hat. Es wurde auch schon darüber diskutiert, dass die Aufstellung des Retabels auf der südlichen Seite des Lettners angenommen werden muss. Bedenkt man die ursprüngliche Höhe der Fenster ergibt sich bei diesem Standort ein Winkel des realen Lichteinfalls, der zu dem Winkel des gemalten Lichteinfalls auf den Retabel-Werktagsseiten passt. Somit gibt es in der Malerei zusätzliche, auf den Bestimmungsort bezogene Elemente, die zeigen, dass es sich hier um ein klares Raumprogramm handelt und nicht nur das Retabel als Objekt mit einem in sich geschlossenen Bildprogramm ohne Ortsbezug gesehen werden kann.

Für Betrachter auf der Empore war zudem dieses Retabel aufgrund seiner Position ein seitlich verschobener Mittelpunkt im Raumprogramm und bedingt durch die vorgegebenen Sichtachsen damit im Fokus der Raumwahrnehmung, da es nah, zentral, gut beleuchtet und auf Augenhöhe stand. Es hat damit vermutlich eine größere Wahrnehmung im Raumkontext für Betrachtende erhalten als jedes andere Objekt innerhalb der Klosterkirche St. Barbara, auch wenn es sich seinen Platz auf dem Lettner höchst wahrscheinlich zunächst mit einer Triumphkreuz-Gruppe und später

[768] Vgl. MERLO 1886, S. 10f, S. 22f.

mit dem *Kreuz-Retabel* teilen musste. Um die Besonderheit dieser lokal gebundenen Situation aufzeigen und die Rolle des Klosters im Kölner Stadtorganismus herausarbeiten zu können, ist es sinnvoll, an dieser Stelle auf den Orden der Kartäuser und ihre monastischen Ideale einzugehen und so die Stadtkartause auch in einem globalen Kontext einzuordnen.

Exkurs: Der Orden der Kartäuser und seine Klosteranlagen

Der Orden der Kartäuser nahm seinen Anfang, als sich der heilige Bruno 1084 mit einigen wenigen Gefährten in die Wälder der Chartreuse bei Grenoble zurückzog.[769] Dabei war es nicht seine Absicht, einen neuen Orden zu gründen,[770] vielmehr floh Bruno ins Exil, das er zunächst in Sèche-Fontaine fand.[771] Als Anhänger der Reformpartei in Reims stellte er sich in seiner Funktion als Scholaster und Kanzler mit den Mitgliedern der Domschule gegen den 1080 letztlich abgesetzten Erzbischof von Reims, Manasse von Gournai.[772] Indizien gegen eine gezielte Ordensgründung lassen sich in verschiedenen Gegebenheiten sehen: Bruno verließ sein erstes Exil in Sèche-Fontaine bei Molesme, weil seine beiden Gefährten dort die Gründung eines Konvents anstrebten, die dann auch 1086 mit dem Priorat von Molesme umgesetzt wurde.[773] Die topographische Lage seiner zweiten Fluchtstätte in der Chartreuse wurde daher gezielt in der größtmöglichen Einöde gesucht, deren Grundstück Bruno von Abt Seguin von La Chaise-Dieu (Abt von 1078-1094) geschenkt wurde (woraus sich vermutlich bereits das Filiatonssystem externer Kartausenstiftungen herleitet) und die zusätzlich

[769] Nach der Errichtung einer ersten Einsiedelei bei Sèche Fontaine ließ sich Bruno unter der Obhut des Bischofs von Grenoble, Hugo von Châteauneuf, im Gebirge Chartreuse nieder, wo er im Frühsommer 1084 mit sechs Gefährten hölzerne Zellenhäuser und eine steinerne Kapelle errichtete. Vgl. HOGG 2013A, S. 162; HOGG 2007, S. 1f. Eine vollständige Historiographie des Kartäuserordens fehlt bis heute; historische Chroniken sind lückenhaft und beschreiben jeweils nur wenige Jahrzehnte. Die zeitlichen Lücken zwischen den einzelnen Chroniken betragen bis zu einhundert Jahre. Die wichtigste, weit verbreitete und als weitestgehend authentische Schrift geltende Chronik *Ortus et Decursus Ordinis Cartusiensis* von Heinrich von Kalkar, Prior der Kartause Köln, von 1389. Kritische Ausgabe des Quellentextes vgl. ORTUS ET DECURSUS ORDINIS CARTUSIENSIS 1389 (ED. 1921), S. 91-100. Einen Überblick zu den Ordenschroniken bei HOGG 2004, S. 5-30. Ausführlicher Überblick der Ordensgeschichte bei CYGLER 2002, S. 206-221.

[770] Vgl. HOGG 2013A, S. 161; BINDING/ UNTERMANN 1985, S. 391; SCHNEIDER 1932, S. 12.

[771] Vgl. CYGLER 2002, S. 207; POSADA/ WIENAND 1987, S. 95-98.

[772] Die Manasse-Krise (1076-1081) stellt einen der Höhepunkte der Gregorianischen Reform dar. Nach der endgültigen Absetzung Manasses durch Papst Gregor VII. und seiner Vertreibung aus Reims wurde Bruno von Köln rehabilitiert und stand in der engeren Auswahl für das Amt des Erzbischofs. In seinem *Brief an Radolf* legt Bruno seine Gründe für die Ablehnung des Amts und seinen endgültigen Rückzug dar. Vgl. dazu CYGLER 2002, S. 206f; POSADA 1987, S. 70-75; AD RADULPHUM, COGNOMENTO VIRIDEM, REMENSEM PRAEPOSITUM CA. 1097(ED. 1962), S. 66-81; deutschsprachige Übersetzung bei BRIEF AN RADOLF CA. 1097 (ED. 1987). Zu Ausbildung und Wirken Brunos in Reims vgl. LEVY 2013, S. 5; POSADA/ WIENAND 1987, S. 43-88, vor allem S. 70-88. Zur historischen Person des heiligen Bruno sowie der Schule von Reims vgl. LEVY 2013, S. 5-62.

[773] Vgl. CYGLER 2002, S. 207; POSADA/ WIENAND 1987, S. 95-98.

unter dem Schutz des Bischofs von Grenoble stand.[774] Nachdem Bruno von seinem ehemaligen Schüler und mittlerweile amtierenden Papst Urban II. (1033-1095) 1090 als Berater nach Rom gerufen wurde, löste sich die Gemeinschaft im Bergmassiv der Chartreuse zeitweise auf, was ebenfalls gegen Institutionalisierungsbestrebungen spricht.[775] In Rom bat er bereits nach einigen Monaten um seine Entlassung und gründete seine neue Niederlassung in Santa Maria della Torre in Kalabrien.[776] Chartreuse und La Torre blieben voneinander unabhängig; aus dem Standort der Chartreuse ging später das Mutterkloster des Ordre des Chartreux hervor.[777] Das erste Generalkapitel, das auf eine Ordensgründung schließen lässt, fand erst 1140 statt und so verging etwa ein halbes Jahrhundert, bis aus einer einfachen Einsiedelei ein monastischer Orden geworden war.[778] Die Gemeinschaft um den heiligen Bruno lebte zwar nach der benediktinischen Regel,[779] legte aber keine Gelübde ab und verpflichtete sich auch, als der Orden anerkannt war, keiner Regel.[780] Es galt „Gottes Gnadenwerke nicht hinter Regelwerken zu verschleiern".[781] Anstelle von Ordensregeln wurden am 22. Dezember 1133 die *Consuetudines Cartusiae*, die *Gebräuche der Kartäuser*, von Papst Innozenz (1088/1130-1143) approbiert.[782] Sie gehen aus einem Mahn-Brief hervor, den der fünfte Prior der Grande Chartreuse Guigo I. (1083-1136) zwischen

[774] RECUEIL DES PLUS ANCIENS ACTES DE LA GRANDE CHARTREUSE 1086-1196 (ED. 1958), S. 1-8, Eintrag 1.
[775] Die zeitweise Auflösung der Niederlassung in der Chartreuse wird von einem regen Briefwechsel zwischen Abt Seguin und Bruno begleitet, der u. a. die Diskussion um die Besitzrechte der Landgabe zu entnehmen ist. Vgl. RECUEIL DES PLUS ANCIENS ACTES DE LA GRANDE CHARTREUSE 1086-1196 (ED. 1958), S. 12-14, Eintrag 4. Briefe Urbans II. über die Berufung Brunos nach Rom und die päpstliche Intervention in Besitzfragen RECUEIL DES PLUS ANCIENS ACTES DE LA GRANDE CHARTREUSE 1086-1196 (ED. 1958), S. 9ff, Eintrag 2, Eintrag 3; vgl. auch CYGLER 2002, S. 208ff. Das Flurstück für die Niederlassung in Santa Maria della Torre in Kalabrien wurde Bruno von Graf Roger von Sizilien geschenkt. Vgl. CYGLER 2002, S. 205.
[776] Vgl. CYGLER 2002, S. 205.
[777] Vgl. HOGG 2013A, S. 161f. La Torre gehörte von 1192 bis 1514 den Zisterziensern an. Nach Brunos Tod kam es hier zu Unstimmigkeiten über Lebensweise und Ordensorientierung. Da Ende des 12. Jh.s kaum einer der dort ansässigen Brüder eremitisch lebte, suchte der dritte Prior Wilhelm den Anschluss zu den Zisterziensern. Die Kartause La Torre wurde Tochterkloster des Kloster Fossanova aus der Filiation der Primarabtei Kloster Clairvaux. Die Genehmigung erteilte Papst Coelestin III. 1192. 1514 hob Papst Leo X. diese Genehmigung wieder auf und übertrug die Kommende von La Torre den zurückgekehrten Kartäusern. Vgl. dazu REGESTA PONTIFICUM ROMANORUM (ED. 1962), S. 74, Nr. 21.
[778] Vgl. HOGG 2007, S. 2. Zum Generalkapitel der Kartäuser vgl. CYGLER 2002, S. 205-313.
[779] Vgl. CONSUETUDINES CARTUSIAE (ED. 1987), Kap. I, S. 277.
[780] Vgl. HOGG 2013A, S. 163, KAMMANN 2010, S. 51, SCHNEIDER 1932, S. 12f.
[781] ROTH 1991, S. 215.
[782] Vgl. HOGG 2013A, S. 165; DE MEYER/ DE SMET 2013, S. 63-160. Auch der Franziskanerorden verfügte zunächst nur über Gebräuche (Regula non bullata, 1121), die jedoch bereits zwei Jahre später von Papst Honorius III. als Regula bullata bestätigt wurden; vgl. dazu PIEPER 1993, S. 24.

1121 und 1127 an die Prioren der unter seinem Priorat gegründeten Schwester-Kartausen von Portes, St. Sulpice und Meyriat niederschrieb.[783]

Wie es die *Consuetudines Cartusiae* darlegen, zeichnet sich der kartäusische Orden, der 1176 von Papst Alexander III. (1100/1159 -1180) anerkannt wurde[784], durch eine kontemplative Orientierung aus, deren monastische Idealvorstellung das Kloster nicht nur als ‚claustrum' sondern als ‚eremus' betrachtet: In der ‚Einsiedelei' in der ‚Wüste' ist es dem Mönch als ‚Eremit' möglich, sich frei von jeglichen Ablenkungen der „aktiven Vorbereitung einer mystischen Vereinigung mit Gott"[785] zu widmen. Bislang blieb es von der Forschung unbeachtet, dass erst Guigo I. den Terminus der Wüste einführte.[786] Er verwies in den *Consuetudines* auf die kanonischen Texte um Isaak, Jakob, Mose, Elia und Elischa, Jeremia, Johannes den Täufer, Jesus, Paulus, wie auch auf Antonius, Hilarion und Benedikt. Guigo I. sieht in den unterschiedlichen Narrativen der Einsamkeit in der Wüste einen wichtigen Faktor, wenn nicht sogar die Voraussetzung der Gottesoffenbarung, die bei den Kartäusern als Leitmotiv formuliert wurde.[787] Somit bezog er sich in seinen Schriften – neben den *Consuetudines* ist hier vor allem der Brief *De Vita Solitaria* hervorzuheben – auch auf eine lange Tradition der frühen Kirchengelehrten, Asketen und Wüstenväter.[788] Der

[783] Vgl. HOGG 2013A, S. 163. Die *Consuetudines Cartusiae* verstehen sich als eine Erweiterung der benediktinischen Regel in jenen Bereichen, die für die Kartäuser als essentiell gewertet wurden, aber bei Benedikt nicht berücksichtigt sind. Sie beschreiben detailliert eine für eremitische Orden vereinfachte Liturgie ohne kirchenmusikalische Unterstützung sowie den streng geregelten Tagesablauf. Gleichfalls werden die einzelnen Tätigkeitsbereiche inkl. der Entscheidungskompetenzen und –freiheiten beschrieben. Eine Sonderstellung nehmen die Beschreibung der eingeschränkten Gastfreundschaft, der Armenversorgung und des Bauschmuck, sowie die Lobpreisung des eremitischen Lebens in der Wüste ein. Vgl. HOGG 2013A, S. 165; CONSUETUDINES CARTUSIAE (ED. 1987). Entscheidungsfreiheiten des Priors beispielsweise sind beschrieben in Kap. IV S. 279, Kap. VII, S. 283, Kap. X, S. 285, Kap. XXX, S. 300, Kap. XXXI, S. 300, Kap. XXXII, S. 300, Kap. XXXV, S. 301, Kap. XLVI, S. 307, Kap. LVII, S. 311, etc. Die *Consuetudines* werden 1971 zu den *Statuta renovata Ordinis Cartusiensis* überarbeitet, denen 1991 eine erneute Überarbeitung nach kanonischem Recht als *Statuta Ordinis Cartusiensis* folgt. Vgl. HOGG 2013A, S. 170. Prior Guigo II. verfasste die *Consuetudines Cartusiae* 1121-1127 ursprünglich als Mahnbrief an die Prioren der Kartausen von Portes, St. Sulpiz und Meyriat. Vgl. HOGG 2013A, S. 163. Der Prior von St. Sulpiz nimmt die *Gebräuche* nicht an und gliedert sich mit seinem Kloster 1133 den Zisterziensern an. Vgl. ebd. In der Forschungsliteratur wird wiederholt darauf hingewiesen, dass es sich bei den Consuetudines um Gebräuche und nicht um Ordensregeln handelt, vgl. zuletzt NAGEL 2013, S. 24. Ausführlicher in der Diskussion zur Genese der Consuetudines ist CYGLER 2002, S. 212ff, deren Quellendiskussion zeigt, dass Guigo I. diesen Brief auf mehrfache Bitte hin verfasst.

[784] Eine Anerkennung der Niederlassung erfolgte bereits am 09.12. 1086. Vgl. dazu HOGG 2013A, S. 161, LEVY 2013, S. 5; vgl. SCHNEIDER 1932, S. 13.

[785] ROTH 1991, S. 214f.

[786] Vgl. AD RADULPHUM, COGNOMENTO VIRIDEM, REMENSEM PRAEPOSITUM CA. 1097(ED. 1962), S. 66-81; AD FILIOS SUOS CARTUSIENSES CA. 1100 (ED. 1962), S. 82-89; für die deutschsprachige Übersetzung vgl. BRIEF AN RADOLF CA. 1097 (ED. 1987), S. 161-165; CONSUETUDINES CARTUSIAE (ED. 1987), Kap. LXXX, S. 317ff.

[787] Vgl. CONSUETUDINES CARTUSIAE (ED. 1987), Kap. LXXX, S. 317ff.

[788] Vgl. CONSUETUDINES CARTUSIAE (ED. 1987), Kap. LXXX, S. 317ff; DE VITA SOLITARIA 1130-1136 (ED. 1962), S. 142-149. Zu den wichtigsten Vorbildern des kartäusischen Ordens zählt Posada Basilius,

Prior der Kartause Jerez de la Frontera, Professor der Päpstlichen Universität Comillas in Madrid formuliert 1989 die Bedeutung der Wüste mit folgenden Worten: „An diesem biblischen Kontext hat sich die Spiritualität der Wüste inspiriert. [...] Die Begründung ist darin zu suchen, dass die Wüste wesentlich die angemessene Situation ist, um den Radikalismus des Evangeliums und den Primat Gottes zu leben. Es ist freilich ein paradoxer Radikalismus, insofern er am Mysterium des Göttlichen Anteil hat. Sie ist tatsächlich Wüste und auch Paradies. Sie ist menschliche Einsamkeit und ist Freundschaft und Gemeinschaft mit Gott. Sie ist eindrucksvolles Schweigen und ist Dialog und Kommunikation mit dem Herrn. Sie ist Entblößung und Armut, ist Reichtum und Fülle des Geistes. Sie ist Zerknirschung wegen der Sünde und ist Freude wegen der Barmherzigkeit des Vaters. Sie ist Selbstverleugnung und fruchtbarer Kampf, aber auch größte innere Freiheit. Sie ist ständige Ruhe und ist ein unaufhörliches geistliches Abschweifen. Sie ist gegenwärtige Wirklichkeit und ist Ruf und eschatologische Hoffnung. Mit einem Wort: Sie ist bereits Besitz und zugleich Suche nach Gott.“[789]

Im Gegensatz zu Guigo I. schrieb der heilige Bruno hingegen vom Rückzug aus der Welt in seinem *Brief an Radolf* (*Ad Radulphum, Cognomento Viridem, Remensem Praepositum*), den Propst von Reims (um 1097).[790] Hier lobpreist Bruno die

---

Gregor von Nazianz, Johannes Chrysostomos, Nilus Sinaita, Johannes Klimakus, Ambrosius, Isidor von Sevilla, Petrus Damian, Cassian, Eucherius und die Tradition des Inselklosters Lérins bei Toulon; vgl. POSADA/ WIENAND 1987, S. 197. Dem sind sicherlich die von Guigo II. Genannten hinzuzufügen, vgl. CONSUETUDINES CARTUSIAE (ED. 1987), Kap. LXXX, S. 317ff. Gleichfalls hebt Posada die Bedeutung des Exodus beim Zweiten Vatikanischen Konzil 1962-1965 hervor, bezieht sich daher vermutlich auf das Lumen Gentium-Dekret, das am 21.11.1964 von Papst Paul VI. promulgiert wurde. Vgl. LUMEN GENTIUM 1964 (ED. 1996), § 2, § 7. Vgl. auch VAN BÜHREN 2008, S. 234f. Als mögliche literarische Vorbilder für die Briefe des heiligen Bruno, deren direkte Einflussnahme er jedoch negiert, führt Posada den *Kommentar zu Psalm 9* des Johannes Chrysostomos unter dem Aspekt der Naturanschauungen, den *Brief an Heliodor* des heiligen Hieronymus unter dem Aspekt des Auszugs und der Entsagung des Weltlichen sowie den *Brief an Bonifatius* des heiligen Augustinus unter dem Aspekt des Mahnenden. Vgl. dazu POSADA/ WIENAND 1987, S. 197-211.

[789] POSADA/ WIENAND 1987, S. 198.

[790] Vgl. AD RADULPHUM, COGNOMENTO VIRIDEM, REMENSEM PRAEPOSITUM CA. 1097(ED. 1962), S. 66-81. Radolf war Domprobst in Reims und hatte einst mit Bruno den Eid geleistet, sich der Welt zu entziehen und in der Einsamkeit Gott zu suchen (vgl. AD RADULPHUM, COGNOMENTO VIRIDEM, REMENSEM PRAEPOSITUM CA. 1097(ED. 1962), S. 74ff.; BRIEF AN RADOLF CA. 1097 (ED. 1987), Kap. XIII). Im Gegensatz zu Bruno blieb Radolf in Reims und löste den Schwur nicht ein. Der Brief ist daher als Mahnbrief verfasst, in dem Bruno den Freund (vgl. AD RADULPHUM, COGNOMENTO VIRIDEM, REMENSEM PRAEPOSITUM CA. 1097(ED. 1962), S. 66ff; BRIEF AN RADOLF CA. 1097 (ED. 1987), Kap. 1) wiederholt auffordert, sich dem Weltlichen zu entziehen und sich zu ihm in die kalabrische Einsiedelei zu begeben (vgl. AD RADULPHUM, COGNOMENTO VIRIDEM, REMENSEM PRAEPOSITUM CA. 1097 (ED. 1962), S. 71-81; BRIEF AN RADOLF CA. 1097 (ED. 1987), Kap. IX-XVI, Kap. XVIII-XIX). Bruno zieht in diesem Brief weitreichende Bezüge zur kanonischen Schrift, nutzt vor allem die Bibelzitate auch zur Darstellung der Sündhaftigkeit des klerikalen Umfeldes in Reims und des Trugbildes seiner Machtposition als Probst (vgl. AD RADULPHUM, COGNOMENTO VIRIDEM, REMENSEM PRAEPOSITUM CA. 1097 (ED. 1962), S. 76ff; BRIEF AN RADOLF CA. 1097 (ED. 1987), Kap. XVI). Der Brief, dessen älteste

ihn umgebende Natur in deren „Klarheit man Gott schauen kann“[791] und verurteilt den „trügerische[n] Reichtum“[792] und die Verführungen der physischen Welt.[793] In seinem *Brief an die Kartäuser* (*Ad Filios Suos Cartusienses*, um 1100) beglückwünscht Bruno seine Brüder, dass sie „der vielfältigen Gefahr, in dieser Welt Schiffbruch zu erleiden entkommen“ sind und stattdessen im Kloster „den ruhigen und sicheren Ankerplatz eines abgelegenen Hafens erreicht“ haben.[794] Mit dem Motiv des Hafens verweist Bruno folglich auf ein lokal definierbares und von den Kartäusermönchen bereits erreichtes Ziel, Guigo I. deutet hingegen mit der Referenz des Exodus auf den Prozess des Auszugs, die Wanderung durch die Wüste und die aktive Suche nach Gott hin. Die Unterscheidung beider Begriffe ist dahingehend wichtig, als in der Konsequenz die Rolle der Klosteranlage zwischen einer Deutung als Hafen und als Wüste alteriert und damit die Spielräume in der Gestaltung einer Klostertopographie beeinflusst werden, wie im Folgenden gezeigt werden wird. Kartäuser übten folglich nicht nur einen nachhaltigen Einfluss auf eine Spiritualität der Einsamkeit aus, die sich dann auch bei berühmten Literaten wie etwa Francesco Petrarca wiederfindet, sondern sie übertrugen die Einsamkeit der Wüste gleichermaßen auf einen neuen Typus in der Klosterarchitektur Europas.[795]

Letztlich sind die Begriffe der Natur bei Bruno und der Wüste bei Guigo I. im Wesentlichen auf eine anachoretische Tradition der Wüstenväter und des frühen Mönchtums bezogen. In Anlehnung an das Kellion organisierten sich die frühchristlichen Mönche in der Einsamkeit der Wüste in Lavren – einzelnen Häusern,

---

Abschriften aus dem 12. Jh. erhalten sind, gilt unbezweifelt als authentisch (Staatsbibliothek zu Berlin und Universitätsbibliothek Lyon), vgl. dazu POSADA/ WIENAND 1987, S. 166-188.

[791] AD RADULPHUM, COGNOMENTO VIRIDEM, REMENSEM PRAEPOSITUM CA. 1097(ED. 1962), S. 70f: „Hic oculus ille conquiritur, cujus sereno intuitu vulneratur sponsus amore, quo mundo et puro conspicitur Deus.“; hier zitiert nach der dt. Übersetzung BRIEF AN RADOLF CA. 1097 (ED. 1987), Kap. VII.

[792] Vgl. lat. Original: AD RADULPHUM, COGNOMENTO VIRIDEM, REMENSEM PRAEPOSITUM CA. 1097 (ED. 1962), S. 78: „Quocirca non te detineant divitiae fallaces, quia inopiam expellere nequeunt, nec dignitas praepositurae, quae non sine magno administrari potest periculo animae.“; hier zitiert nach der deutschen Übersetzung BRIEF AN RADOLF CA. 1097 (ED. 1987), Kap. XVI.

[793] Im Wesentlichen geht die Abwertung einer Weltlichkeit/ Leiblichkeit auf ein dualistisches Gedankenmodell zurück, das Körper und Seele getrennt voneinander betrachtet. Dies wird bereits von den stoischen und weiteren griechischen Philosophen formuliert und geht auf Sokrates, Platon und Aristoteles zurück. Vgl. dazu BINDING/ UNTERMANN 1985, S. 3f.

[794] AD FILIOS SUOS CARTUSIENSES CA. 1100 (ED. 1962), S. 82: „Gaudete, quia evasistis fluctuantis mundi multimoda pericula et naufragia“. Dieses Motiv hatte Bruno schon in seinem *Brief an Radolf* verwendet, dort allerdings als noch zu erreichendes Ziel, mit dem er seine Aufforderung, nach La Torre in die Einsiedelei zu kommen, verbindet, vgl. AD RADULPHUM, COGNOMENTO VIRIDEM, REMENSEM PRAEPOSITUM CA. 1097(ED. 1962), S 74: „Fuge ergo, frater mi, has molestias et miserias omnes, et transfer te a tempestate mundi hujus in tutam et quietam portus stationem.“ Der Brief an die Kartäuser gilt als authentisch, vgl. dazu POSADA/ WIENAND 1987, S. 215.

[795] Zum Einfluss der Kartäuser auf Petrarca und seine Spiritualität der Einsamkeit vgl. YOCUM 2013, S. 57-85.

die sich teils in mehreren Reihen entlang eines Weges um eine Kirche oder Kapelle gruppierten.[796] Die einzelnen Häuser dieser „Eremitenkolonien“[797] lagen nur so weit auseinander, dass ein gegenseitiger Besuch zum Gespräch möglich und die gemeinsame wöchentliche Eucharistiefeier gewährleistet blieb.[798] Über die Einsamkeit der Umgebung hinaus ist der zusätzliche Rückzug hinter die Mauern des Zellenhauses notwendig, wurde hier doch zum wiederholten Male „eine symbolische Grenze [gezogen], mittels derer der Mönch sich nicht nur von jeglicher Gemeinschaft abschloss, sondern sich selbst und Gott gänzlich gegenwärtig war“.[799] Somit kam es spirituell wie auch architektonisch zu einem theologisch ausdifferenzierten Spannungsverhältnis von alttestamentlichen Eremitentum und neutestamentlicher Gemeinschaft einer christlichen Urgemeinde.[800] Bereits die frühe kartäusische Niederlassung in La Torre (Gründung 1090) bestand ursprünglich aus einer Ansammlung einzelner Wohnhäuser und gruppierte sich in lockerer Bebauung um ein Kirchengebäude.[801] Ein tradiertes Bewusstsein für diese offene Ansammlung von einfachen Behausungen zeigt sich noch im Hintergrund des Gemäldes *San Bruno betet in La Torre, Kalabrien*, das als Teil eines 54 Gemälde umfassenden Zyklus (1626-1632) von Vincente Carducho ausgeführt wurde (Abb. 119).[802] Die im Landschaftsausblick wiedergegebene Niederlassung zeigt fünf einfache strohgedeckte Gebäude, die ungeordnet und ohne Ausrichtung zueinander im Hintergrund platziert sind.[803]

Aus diesem, im Gemälde rekurrierten aber im Detail nicht mehr verbürgten Gefüge entwickelte sich der Große Kreuzgang als charakteristische Bauform mit der

[796] Die ersten Asketen sind in Syrien nachweisbar. Sie waren einerseits den antiken Religionen angehörig, entwickelten andererseits aber mit der dortigen Verbreitung des Christentums die ersten monastischen Lebensmodelle. Im 4./ 5. Jh. hat das syrische Mönchtum erheblichen Einfluss auf die Entwicklung des abendländischen Mönchtums ausgeübt. Vgl. dazu BINDING/ UNTERMANN 1985, S. 4f.
[797] FRANK 1993, S. 21.
[798] Vgl. LENTES 1998, S. 130.
[799] Vgl. LENTES 1998, S. 130.
[800] Schon der Begriff ‚Mönch‘ vom griechischen ‚monachos‘ – ‚allein‘ – wird im Christentum seit dem 4. Jh. verwendet und ist ursprünglich eine Bezeichnung für den ‚Eremiten‘. Später wird er für alle ‚Weltfliehenden‘ verwendet, bezeichnet im engeren Sinne jedoch nur Jene, die anerkannten monastischen Regeln folgen. Der Rückzug aus der Welt kann entweder durch ein Leben in Einsamkeit verwirklicht werden (Anachoretismus) oder durch ein Leben in einer geistlichen Gemeinschaft (Koinobismus). Vgl. dazu BINDING/ UNTERMANN 1985, S. 3.
[801] Vgl. HOGG 2008, S. 43ff; FRANK 1993, S. 21ff; DE LEO 1993, S. 31-97; BINDING/ UNTERMANN 1985, S. 398; EPSTEIN 1979, S. 41f.
[802] Vincente Carducho: *San Bruno reza en La Torre, Calabria*; 1626-1632; Museo del Prado, Madrid. Zyklus von 54 Gemälden zum Leben des heiligen Bruno sowie weiterer bedeutender Kartäuser, hergestellt für die Cartuja de El Paular bei Madrid, zwischenzeitlich im Besitz des Museo de la Trinidad, seit 1872 im Besitz des Museo del Prado. Zur Cartuja Santa María de El Paular vgl. AUSST. KAT. 2013B. Zum Zyklus Carduchos vgl. ebd., S. 203-234; BEUTLER 1997; BATICLE 1958, S. 17-28.
[803] Zur Gründung der Niederlassung in La Torre vgl. HOGG 2008, S. 43-114; DE LEO 1993, S. 31-97.

Kirche in der Mitte. Mit dieser Referenz frühchristlicher Lavren führen eremitische Orden wie die Kartäuser anachoretische Zellenhäuser in die Klosterarchitektur Zentraleuropas ein, die bereits seit dem 9. Jahrhundert zu verzeichnen sind.[804] Sie grenzen sich damit deutlich von zönobitischen Orden ab, die nach augustinischer Regel leben, bei denen die *Vita communis* der neutestamentlichen Urgemeinde zur Ausbildung von Gemeinschaftsräumen führte und die einen privaten Rückzug nicht vorsahen.[805] Die Anregung dazu muss Bruno von Köln in Kalabrien erhalten haben. Bereits im 6. Jahrhundert hatte es hier durch eine Gründung von Cassiodor (um 485 – um 580) anachoretische Klosterformen gegeben,[806] gleichfalls waren in der byzantinischen Provinz im späten 10. und 11. Jahrhundert Höhlenmönche wie Johannes Teriste und Elias Spelaeotes besonders einflussreich, propagierten einen eremitischen Lebensstil und zeichnen sich für die Ausbildung von Höhlenkirchen verantwortlich.[807] Wie Ann Wharton Epstein anführt, kam es noch Ende des 10. Jahrhunderts zu tiefgreifenden Migrationen der byzantinischen Eremiten – ausgehend vom Zentrum des Reiches vorrangig nach Nordafrika und Italien, womit es auch zu Migrationen eremitischer Einsiedler aus den östlichen Gebieten nach Kalabrien kam.[808]

Somit muss davon ausgegangen werden, dass nicht eine philosophische Idealvorstellung westeuropäischer Rezipienten des Alten Testaments zur Bauform der Kartausen führt, sondern hier zunächst ein ganz klarer Kulturtransfer für die Übernahme anachoretischer Zellenhäuser verantwortlich ist, der sich dann erst in der

[804] Vgl. LENTES 1998, S. 136. Die Kartäuser sind neben den Fontavelanern der erste Orden, der Zellenhäuser baute. Vgl. ebd. Für den Literaturhinweis sei Katharina Christa Schüppel (Dortmund) gedankt.
[805] Augustinus bezieht sich in seiner Hervorhebung der *Vita communis* auf die Apostelgeschichte Apg 4, 32-35, die Otto Gerhard Oexle für die „folgenreichsten Sätze, die jemals geschrieben wurden" hält; vgl. OEXLE 1984, S. 486. Zur Entwicklung der klösterlichen Einzelzelle vgl. LENTES 1998, S. 131ff. Zum Thema des privaten Gebets in Burgund und den Niederlanden vgl. LOTZ 2008, S. 163-177.
[806] Vgl. STEINMETZ 2014, S. 162.
[807] Vgl. EPSTEIN 1979, S. 42f. Ann Wharton Epstein geht primär der Frage nach der wechselseitigen kulturellen Beeinflussung von Centrum und Peripherie am Beispiel von Konstantinopel und Kappadokien als byzantinische Provinz nach. Aufgrund der schlechten bzw. nicht vorhandenen Objektbefunde in Kappadokien greift sie auf Vergleichsmaterial der Provinz Kalabrien zurück und arbeitet die Vergleichbarkeit beider Provinzen heraus. Vgl. EPSTEIN 1979, S. 41-46. Beide Provinzen weisen nicht nur eine außergewöhnliche Ähnlichkeit auf politischer, sozialer und kultureller Ebene auf, vielmehr erweisen sich Kappadokien und Kalabrien kulturell und künstlerisch in gleicher Weise als wenig abhängig von Konstantinopel. Vgl. EPSTEIN 1979, S. 28-42f. Beide Provinzen fallen dabei 1071 im gleichen Jahr unter normannische Herrschaft. Vgl. EPSTEIN 1979, S. 41. 19 Jahre später lässt sich 1090 der heilige Bruno in Kalabrien nieder.
[808] Vgl. EPSTEIN 1979, S. 41, hier besonders S. 44f. Zadnikar spricht hingegen ohne Erläuterungen von einem Einfluss ägyptischer Eremiten. Aufgrund fehlender Befunde sollte diese Aussage hinterfragt werden. An späterer Stelle verweist er auf palästinische Anachoreten und deren Tagesorganisation. Vgl. ZADNIKAR 1983, S. 67f.

Folge auch in Schrifttum und Spiritualität niedergeschlagen hat. Die erste Grande Chartreuse, die noch auf dem Berghang oberhalb der heutigen Anlage gelegen und 1131 von einer Lawine zerstört worden war, wies noch eine zönobitische Orientierung in Lebensweise und Bauform auf.[809] Anachoretische Elemente treten erst in La Torre zu Tage und rühren vermutlich aus dem dortigen kulturellen Austausch her. In der Folge von Bruno kommt es zu Auseinandersetzungen zwischen Anhängern des anachoretischen Ideals und derjenigen der zönobitischen Tradition,[810] die letztlich zu einer Mischform anachoretischer und zönobitischer Klosterorganisation führt. Der auf biographischer Erfahrung beruhende Impuls Brunos zum Rückzug aus der Zivilisation trifft in Kalabrien auf die transkulturellen Einflüsse byzantinischer Anachoreten aus Syrien, Palästina und Kappadokien und ihrer Architektur. Möglicherweise ist hierin auch die unterschiedliche Wortwahl von Bruno und Guigo begründet. Aus der pragmatischen, vielleicht auch zielgerichteten und ergebnisorientierten Transformation entwickelte sich eine spezifische Klosterorganisation und ein Ordensideal in institutioneller, organisatorischer und architektonischer Sicht, die zu den erfolgreichsten Modellen unter den monastischen Institutionen Europas heranwachsen.

Bruno gründete zu seinen Lebzeiten die drei Niederlassungen in Sèche-Fontaine, in der namensgebenden Einöde der Chartreuse bei Grenoble und bei La Torre in Kalabrien. Im Gegensatz zu dem für Bruno sehr erfolglosen Modell in Sèche-Fontaine, das daher auch in der Ordensentwicklung keine weitere Rolle spielt, lagen die Klosteranlagen Chartreuse und La Torre in extrem abgelegenen Regionen. Vor allem das Mutterkloster der Chartreuse wurde zum Vorbild gebenden Ideal für eine sich entwickelnde Architektur der Kartäuser – nicht in Bezug auf eine Architektursprache, jedoch in Bezug auf eine topographische Lage. So wurde die Grande Chartreuse, wie die nachfolgenden Filiationen auch, sukzessive errichtet, indem die Kartäuser zunächst Zellenhäuser, dann gemeinschaftlich genutzte Gebäude, Werkstätten und Wirtschaftsgebäude aus Holz errichteten und später versteinerten.[811] Hier wurde jedoch die Kapelle im Unterschied zu anderen Niederlassungen von vornherein in Stein errichtet.[812] In der ersten Druckfassung der *Statuta ordinis cartusiensis* von 1510 wird dieser Bauprozess als Teil der Ordengeschichte dargestellt

[809] Vgl. RAVIER 2001, S. 13ff.
[810] Vgl. CYGLER 2002, S. 211.
[811] Vgl. NAGEL 2013, Bd. 1, S. 38; BINDING/UNTERMANN 1985, S. 398.
[812] Vgl. HOGG 2008, S. 162; BINDING/UNTERMANN 1985, S. 398.

(Abb. 120).[813] Aus einer Ansammlung solitärer Bauten entwickelten sich so in einem über Jahrzehnte und Jahrhunderte andauernden Bauprozess Klostergefüge, die sich in besonders starkem Maße der topographischen und klimatischen Beschaffenheit anpassen. Die Abgeschiedenheit schwer zugänglicher Bergplateaus wurde stärker präferiert als ein geradlinig angelegter Kreuzgang oder eine leicht zu versorgende Niederlassung, die hohen Ausgaben für den Bau einzelner Zellenhäuser anstelle von kostengünstigeren, gemeinschaftlichen Dormitorien standen hinter dem Mehrwert der Kontemplation zurück. In schneereichen Regionen liegen Traufen niedriger als in klimatisch wärmeren Regionen und es kommt häufiger und früher zur Verglasung der Kreuzgänge.[814] Die aus der Zielsetzung der Gottesvereinigung abgeleitete Regellosigkeit ermöglicht eine große Freiheit der Entscheidungen, die die Kartäuser weitreichend ausgelebt haben. Die Klausur des Klosters besitzt oberste Priorität, sowohl architektonisch als auch spirituell.

Ein wesentlicher Teil dieser Klausur ist auf die unmittelbare Umgebung der Kartausen bezogen, die rechtlich genommen nicht mehr zur Klosteranlage gehört, aber ideell als integraler Bestandteil dazu gerechnet wird. *Gebräuche* und räumliche Dispositionen der Bauwerke dienen als oberstes Gut der Kontemplation und der Gesunderhaltung des Geistes zur Erfüllung der monastischen Ziele. Die daraus zunächst resultierende Präferenz abgelegener Regionen, die sich auch im spirituellen Schrifttum der Kartäuser niederschlägt, zeigt sich ebenso in verschiedenen Bildwerken.

Einzelne Darstellungen von Kartausen als zentrales Bildthema sind erst im späten 17. Jahrhundert nachweisbar.[815] Zwei große, voneinander unabhängige Bildzyklen thematisieren als Veduten nicht nur den Baukomplex, sondern auch die unmittelbare Umgebung der jeweiligen Klosteranlagen. Sie können in der Folge einer genealogisch angelegten Darstellungsvariante der kartäusischen Klosteranlagen gesehen werden, die im Zuge der ersten gedruckten Fassung der *Statuta ordinis cartusiensis* 1510 entstand. Die Statuten, die der Prior der Kartause Freiburg in Basel von Johannes Amerbach drucken ließ, listen auch die im Jahr der Drucklegung existenten Niederlassungen nach Ordensprovinzen geordnet auf (Abb. 122).[816] An zwei

[813] Vgl. STATUTA ORDINIS CARTUSIENSIS 1510, fol. 3r.
[814] Vgl. NAGEL 2013, Bd. 1, S. 44f.
[815] Aus dieser Zeit stammen auch einige Fundationsbilder, jedoch sollen hier Veduten der Kartausen thematisiert werden. Zu den Fundationsbildern der Kartausen Paris, Champmol, Pavia und Valldemossa vgl. BEUTLER 2000, S. 10-20.
[816] Vgl. STATUTA ORDINIS CARTUSIENSIS 1510, fol. 311r-212r.

Stellen wird in Anlehnung an die Ikonographie einer Wurzel Jesse ein Stammbaum der geistigen Väter des Ordens wiedergegeben (Abb. 123-124). In Zusammenhang mit der Druckfassung der Statuten entstand aber auch ein Triptychon für die Kartause Buxheim, das die in den Statuten gelisteten Kartausen in diesen ikonographischen Kontext einer Wurzel Jesse setzt und ebenfalls nach Ordensprovinz und Gründungsdatum ordnet (Abb. 125).[817] In den beiden Zyklen des 17. Jahrhunderts werden die Kartausen hingegen nicht als Genealogie der Ordensfiliation dargestellt. Eine vergleichende Analyse zeigt, dass eine große Aufmerksamkeit auf die korrekte Wiedergabe der Topographie gelegt wird. Dabei ist auffällig, dass die Gemälde der beiden Zyklen auf das Ideal der Einsamkeit verweisen, wie es auch aus dem kartäusischen Schriftgut hervorgeht. Gleichzeitig entstehen die Zyklen zu einer Zeit, in der eine größere Divergenz der topographischen Lagen bei den unterschiedlichen Filiationen vorliegt und bereits mehrere Stadtkartausen existierten. Es wird daher postuliert, dass aus ordenspolitischen Gründen der Idealtypus einer Kartause bildlich kommuniziert wurde, um so eine traditionsbewusste und fortwährend regelkonforme Positionierung des Ordens zu propagieren.

Der 74 großformatige Gemälde umfassende Zyklus, der heute noch zum Bestand des Archivs der Grande Chartreuse gehört, portraitiert in stilisierter Form jeweils eine Klosteranlage in ihrer topographischen Umgebung in Vogelschauperspektive.[818] Aufgrund der deutlichen Unterschiede in der Qualität der Ausführung sowie weiterer Parameter wie jene der Bildkomposition liegt die Vermutung nahe, dass die Gemälde von unterschiedlichen, jeweils unbekannten Malern hergestellt worden sind. Vier Werke sollen hier exemplarisch besprochen werden, nämlich die Ende des 17. Jahrhunderts entstandenen Gemälde der Chartreuse Val-Sainte-Marie de Bouvante und der Chartreuse Pierre Châtel de Virignin sowie aus dem frühen 18. Jahrhundert zwei Gemälde der Grande Chartreuse.

---

[817] Vgl. STÖHLKER 1984, S. 21-41.

[818] Der französische Gemäldezyklus der Grande Chartreuse wird in der ehemaligen Correrie ausgestellt, die heute als Museum dient. Er ist wissenschaftlich nicht erfasst und nur in wenigen Beispielen publiziert worden; vgl. PARAVY 2010. Der österreichische Zyklus gehört heute dem Stiftsmuseum Klosterneuburg, wurde aber ursprünglich für die Kartause Mauerbach angefertigt; vgl. AUSST. KAT. 2008, S. 11. Der 35-teilige Zyklus wurde 2008 in der Kartause Mauerbach ausgestellt und in einem kleinen Katalog publiziert; vgl. AUSST. KAT. 2008. Für alle Gemälde der beiden Zyklen gilt, dass die Maler und das Entstehungsjahr unbekannt sind (Ausnahmen: frz. Zyklus, Grande Chartreuse I, datiert 1717, vgl. PARAVY 2010, S. 26f; österr. Zyklus, Kartause Brünn, Stadtmuseum Brünn, angeblich vom Mauerbacher Pater Martin Aretius gemalt, vgl. AUSST. KAT. 2008, S. 10). Gleichfalls gibt es keine Informationen zur Entstehungsgeschichte, zur Programmatik oder zum geplanten oder umgesetzten Umfang. Der österreichische Zyklus ist homogener angelegt als der französische. Beide Zyklen sind nicht deckungsgleich, d. h. sie stellen unterschiedliche Kartausen dar.

Die Darstellung der Chartreuse Val-Sainte-Marie (gegründet 1144) in der Bergregion der Rhône-Alpen ist die einzige erhaltene Bildquelle zum Aussehen der 1791 im Zuge der Französische Revolution zerstörten Anlage (Abb. 126).[819] Das Gemälde gibt die Klosteranlage mit neun Zellenhäusern im Großen Kreuzgang, der Klosterkirche, dem Kleinen Kreuzgang und einem Vorhof wieder. Das stilisierte, aber topographisch im Wesentlichen exakt wiedergegebene Gelände zeigt zwei tafelbergartige Massive im Hintergrund. Ein Vergleich mit der heutigen Naturlandschaft des mesozoischen, alpinen Vorgebirges macht deutlich, dass diese Region der subalpinen Gebirgskette tatsächlich von einem Wechsel plateauartiger Bereiche und steil abfallenden Felswänden geprägt wird.[820]

Im Gegensatz dazu handelt es sich bei der Chartreuse Pierre Châtel um eine siedlungsnahe Kartause im heutigen Verwaltungsbezirk Auvergne-Rhône-Alpes, Département Isère, die 1383 gegründet wurde (Abb. 127a).[821] Die Art der Darstellung in dem Gemälde aus dem sehr späten 17. Jahrhundert zeigt die Klosteranlage auf einem hoch liegenden Felsvorsprung an einem flachen Höhenzug, der an dieser Stelle durch den Lauf der Rhône schluchtartig durchbrochen wird. Die Anlage mit 16 Zellenhäusern ist aufgrund der Zahl der Zellenhäuser fast doppelt so groß wie Val-Sainte-Marie de Bouvante und weist mehrere Vorhöfe auf. Im Gegensatz zum vorangegangenen Gemälde wird hier nicht nur ein größerer Landschaftsausblick gezeigt, sondern auch mit Licht-Schatten-Modulation gearbeitet. Die tatsächliche

[819] Übersicht zur Typologie und Grundrissorganisation der Klosteranlage der Chartreuse de Val-Sainte-Marie in der Provincia Provinciae bei NAGEL 2013, Bd. 2, S. 151-156. Bouvante, gelegen im heutigen Verwaltungsbezirk Auvergne-Rhône-Alpes im Département Drôme, weist heute eine Einwohnerzahl von 252 Personen mit einer Bevölkerungsdichte von 2,9 Personen/ km^2 auf. Information der Kommunalverwaltung vom 13.01.2016. Auch einzusehen über http://www.mairesdeladrome.fr/annuaire/commune/BOUVANTE; 13.01.2016, 10:46h MEZ. Natürlich sind heutige Einwohnerzahlen bei weitem keine repräsentative Näherung zur historischen Bevölkerungsdichte. Da die Zahlen aus den Gründungsjahrhunderten jedoch nicht vorliegen, dienen sie hier mit dem Bewusstsein über eine gewisse Unschärfe als ein Indiz. Da es keinerlei Ruinen oder andere Hinweise gibt, die darauf schließen lassen würden, dass die Region einstmals bewohnter war als heute, kann angenommen werden, dass die heutigen statistischen Erhebungen höher oder bestenfalls gleich hoch ausfallen.

[820] Die Autorin dankt Robert Hebenstreit (Berlin) für die geologische Klassifikation der Regionen. Dank der gemeinsamen Analyse der tatsächlichen Topographie und der Topographiedarstellungen auf den beschriebenen Gemälden konnte herausgearbeitet werden, dass die Charakteristik der Region in den jeweiligen Beispielen exakt wiedergegeben wurde und trotz einiger Stilisierungen größter Wert auf die korrekte Wiedergabe der Topographie gelegt wurde. Zum Bergmassiv der Chartreuse und des Vercors vgl. BLACHE 1931.

[821] Zur Chartreuse Pierre Châtel de Virignin s. PICARD 1986. Übersicht zur Typologie und Grundrissorganisation der Klosteranlage in der Provincia Burgundiae bei NAGEL 2013, Bd. 2, S. 297-304. Der nächst gelegene Ort, der im Gemälde angeschnitten wird ist La Balme, das heute 1.398 Einwohner bei einer Bevölkerungsdichte von 130 Personen/km^2 zählt. Information des Institut national de la statistique et des études économique vom 13.01.2016. Auch einzusehen über http://www.insee.fr/fr/themes/comparateur.asp?codgeo=COM-38304 (13.01.2016).

Topographie regt zu der Überlegung an, ob die Verschattung des Großen Kreuzgangs durch die am gegenüberliegenden Ufer der Rhône aufragenden, außerhalb des linken Bildrandes gelegene Bergkette mit einem Lichteinfall von Südost bedingt ist und nicht etwa durch Wolken, wie dies zunächst vermutet werden könnte.[822] Der Landschaftsausblick ist weiter gefasst als bei der Chartreuse de Val-Sainte-Marie und öffnet den Blick nach Westen auf die südlichen Ausläufer des französischen Jura. Am linken Bildrand ist hinter dem Flusslauf der Rhône die Ortschaft La Balme angeschnitten erkennbar. In der Konzeption des Gemäldes wird im Gegensatz zum vorangegangenen Beispiel ein gewisser Fokus auf die unterschiedlichen Zugangswege zum Klostergrund gelegt, die nicht nur dargestellt, sondern auch jeweils mit einem Indexbuchstaben bezeichnet werden. So ist der Treidelkahn auf der Rhône mit dem Buchstaben ‚e' markiert (Abb. 127e), der daran anknüpfende Weg zum Kloster wird rechts durch eine mit dem Buchstaben ‚A' gekennzeichnete Toranlage versperrt (Abb. 127b). Am rechten Bildrand ist eine kleine Tormauer mit dem Buchstaben ‚B' markiert, durch die der Weg zu einer der Burgen der Grafen von Savoyen führt (Abb. 127c). Die Festung ist bereits im 13. Jahrhundert belegt, wird ab 1840 aber zur militärisch genutzten Anlage Fort les Bancs umgebaut. Für das Kloster Pierre Châtel selbst wird eine ältere Burganlage übernommen, deren Substruktion als Fundament der Anlage dient.[823] So ist Pierre Châtel eines der wenigen Beispiele einer kartäusischen Klosteranlage mit Fortifikationen und der unmittelbare Zugang zur Klosteranlage zusätzlich durch ein Tor ‚C' mit insgesamt drei Eisengittern versperrt (Abb. 127d). In diesen beiden Beispielen ist eine zunehmende Fokussierung auf die Darstellung der umgebenden Landschaft zu beobachten, die im Gemälde der Grande Chartreuse noch erheblich gesteigert werden wird. Dennoch bleibt vorausgreifend zu bemerken, dass Pierre Châtel und Val-Sainte-Marie die umgebende Natur in ihrer Wesenhaftigkeit und topographischen Charakteristik völlig richtig erfassen, was bei Naturdarstellungen in dieser Zeit eher eine Ausnahme bleibt und für ein entsprechendes Bewusstsein der Urheber spricht.

Das mit *Prospectus Domus Maioris Carthusiae 1717* betitelte Gemälde der Grande Chartreuse verdeutlicht im Zyklus endgültig die Bedeutung der topographischen Lage für das Ordensideal der monastischen Wüste (Abb. 128).[824]

[822] Die Autorin dankt Robert Hebenstreit (Berlin) für diese Beobachtung.
[823] Vgl. NAGEL 2013, Bd. 1, S. 116f.
[824] Archiv der Grande Chartreuse, Musée du Grande Chartreuse Grenoble; Publikation des zweiten, österreichischen Zyklus in AUSST. KAT. 2008.

Durch ausgeprägte Hell-Dunkel-Kontraste wird nicht nur die Klosteranlage, sondern auch der östliche Bergkamm aus Kalkstein in den Fokus gerückt (im Gemälde am oberen Bildrand). Der westliche Bergkamm, der durch den asymmetrischen Lauf der Schichtrippen Richtung Osten nach Süden verläuft, wodurch das Tal zum Quertal hin geöffnet wird, weist eine andere Tonalität auf und fügt sich so stärker in die Landschaftsdarstellung ein. Somit wird die als Plateau wiedergegebene Baufläche mit dem Bergkamm visuell hervorgehoben und das Kloster – bestehend aus dem Oberen und Unterem Haus sowie der Correrie – zusätzlich mit Hilfe von einzelnen, flächigen Schlaglichtern als Bildthema inszeniert. Die Quelle mit der Kapelle des heiligen Bruno wird hingegen nicht wiedergegeben (Abb. 129). Auffällig ist, dass in der unteren Bildhälfte ein größeres Waldgebiet in einem Quertal stark verdunkelt wiedergegeben wird, durch das nur schemenhaft erkennbar die Zugangswege zum Kloster und durch die Chartreuse führen. Dabei sind die Topographiedarstellungen im Gemälde weitläufiger und die Bergkämme flacher und stärker gerundet wiedergegeben als dies in der tatsächlichen Beschaffenheit des Tals der Fall ist. Somit entsteht hier der Eindruck, dass die Klosteranlage von einem Berg-Ring umfasst wäre. Das Bergmassiv der Chartreuse, das ebenfalls zur subalpinen Kette der französischen Voralpen gehört, besteht geologisch aus steil gestellten Schichtrippen, die daher im Relief der Bergketten eine Parallelstruktur mit sehr schmalen und tiefen Längsmulden aufweisen. Die nur wenig von der Natur abweichende Wiedergabe der Grande Chartreuse beruhte wohl auf einem Bericht über das Mutterkloster durch den 1703 verstorbenen Priors Dom Innocent Le Masson, der in dem 1687 erschienenem Traktat *Disciplina Ordinis Cartusiensis* die Berglage der Grande Chartreuse als wie in einem „amphithéâtre oblong“ gelegen beschrieb.[825] Die hier eher ringartige Wiedergabe des Tales ermöglicht aber eine korrekte und unverstellte Darstellung der Klosterarchitektur, die bei einer korrekten Wiedergabe der Topographie aus dieser Perspektive nicht möglich wäre. Diese Darstellung der Grande Chartreuse mit der umliegenden Natur weist in einer möglichen Bedeutungsperspektive allerdings auch auf ein wesentliches Merkmal der Kartausen hin: das ringartige Bergmassiv schließt die Klosteranlage regelrecht ein, setzt sie wie eine zusätzliche Klostermauer auf natürliche Weise in Klausur. Durch die

[825] „La configuration de cet ermitage est celle d’un amphithéâtre oblong, entouré de toutes parts de rochers élevés dont l’arène est nettement plus profonde du côté méridional et qui s’élève insensiblement de monticule en monticule jusqu'à se dresser au lieu où se trouvait l’oratoire du devin Bruno, à la dimension d’une haute montagne quasiment fermée par de[s] hautes barres rocheuses. Sur cette pente est construite l’actuelle Chartreuse, distante d’une fois et demie le quart d’une heures de marche de l’oratoire.“ Zitiert nach PARAVY 2010, S. 26.

Art der Lichtmodulation wird dies noch einmal deutlich, der Bergkamm ist gleichwertig zum Kloster im Fokus der Darstellung und als Schutzring diesem zugehörig, wie es in der topographischen Bauanalyse vieler weiterer Kartausen ebenfalls zu sehen ist.[826]

Ein zweites Gemälde des Mutterklosters, das nach dem eben besprochenen entstanden sein soll, setzt die Grande Chartreuse in der Perspektive der anderen Kartausendarstellungen des gleichen Zyklus ins Bild (Abb. 130a). Hier wird der Fokus weniger auf die Topographie der Umgebung als auf die Klosteranlage gesetzt. Am oberen Bildrand ist eine kaum auszumachende rundliche Öffnung in der Bergkette zu sehen, durch die ein Fluss verläuft (Abb. 130b). Tatsächlich handelt es sich bei dieser Öffnung um ein eingeschnittenes Quertal (Abb. 131), das an dieser Stelle eine sehr enge Schlucht bildet. Durch Unterschneidungen des Hangs war es möglich eine Verbindungsstraße zwischen den Dörfern Saint-Pierre-de-Chartreuse und Saint-Laurent-du-Pont zu verlegen, die für die unnatürlich ovale Form der Schlucht im Gemälde verantwortlich sein mag. Die Schlucht, die den Namen Porte de l'Enclos trägt und mit einem Torhaus versehen wurde, ist vom Kloster aus nicht sichtbar, die Ansicht des Gemäldes folglich eine Konstruktion. Das Torhaus ist aber dem Klostergrund zugehörig, denn es war der offizielle Zugang zum Klostergrund, der Karl-Heinz Steingräber zufolge die Aufgabe hatte, Möglichkeiten der Kommunikation zu verhindern.[827]

Wie in den Gemälden zur Grande Chartreuse wird auch in verschiedenen Kupferstichen ein entsprechender Fokus auf die Umgebung des Klosters gelegt. Allerdings erheben die topographischen Darstellungen der Stiche den klar formulierten Anspruch eine *Wahre und akkurate Beschreibung der Situierung der Großen Kartause* zu sein. Die älteste hier besprochene Darstellung von Léonard Gaultier von 1600-1628 mit dem Titel *Vera et accurata descriptio situationis magnae cartusiae* stellt die östliche Bergkette, die in dem Gemälde von 1717 schon angesprochen wurde, detaillierter und näher an den Klostergrund gerückt dar (Abb. 132). Allerdings vermag auch dieser Kupferstich nicht die Enge des Tals korrekt wiederzugeben, auch wenn der Charakter des länglichen Einschnitts zwischen den steilen Bergketten und das Ausmaß des Anstiegs deutlicher wird. Am rechten Bildrand

[826] Vgl. die Kartausen Les Ecouges, La Verne, Le Reposoir, Montebracco, etc. Vgl. dazu NAGEL 2013, S. 40f.
[827] Vgl. STEINGRÄBER 2014, S. 192f.

werden in einer Legende verschiedene Details beschrieben, so beispielsweise die Brücke in der schluchtartigen Öffnung, die auch im zweiten Gemälde der Grande Chartreuse wieder hervorgehoben werden wird.

Der Stich *Descriptio majoris cartusiae, montium et ardificiorum dependentiam* von Herman Weyen Anfang des 17. Jahrhunderts zeigt hingegen das ganze Areal des Bergmassivs, das als ‚Einöde der Chartreuse' bekannt ist und aus dessen Bezeichnung der Orden seinen Namen ableitet. Weyen arbeitet mit einem sehr ausgeprägten Hell-Dunkel-Kontrast, durch den die Charakteristik der Topographie deutlicher hervortritt. Vor allem in den stark verschatteten Bereichen wird unmissverständlich gezeigt, wie tief und eng das Quertal durch das Bergmassiv schneidet, womit der Künstler den geologischen Unterschied zum breiteren Längstal verdeutlicht, in dem sich das Kloster befindet.

Die *Carte geographique du désert de la Grande Chartreuse*, 1694 von Bouchet gefertigt, stellt die topographische Charakteristik der Landschaft in einer Weise dar, die nur schematisch den realen Gegebenheiten entspricht (Abb. 133). Hier werden die Bergketten nur angedeutet, aber nicht in ihrer topographischen Beschaffenheit vermittelt. Die Kartause ist am oberen linken Bildrand der Karte kaum auszumachen und lediglich ein Detail unter vielen. Allerdings macht ein eingefügter Ausschnitt am oberen rechten Bildrand deutlich, dass das Kartäuserkloster die Bildlegitimation zur Darstellung des Gebirgsmassivs ist und ihm das Interesse der Wiedergabe gilt.

Dies verhält sich bei der 460x190 cm großen, auf Papier gemalten Karte *Le Désert de la Grande Chartreuse et ses limites* von vor 1676 insofern anders, als die Hervorhebung durch eine ausschnitthafte Vergrößerung fehlt (Abb. 134). Ganz im Gegenteil werden in der Karte nicht nur die Kartause, sondern auch andere Gebäude wie Gutshöfe, Herbergen, Kapellen, sonstige monastische Bauten in roter Tinte eingezeichnet und in zwei Legenden erläutert.

Auffällig ist bei einem Vergleich der soeben besprochenen Werke nicht nur eine schrittweise Fokussierung auf die Natur und vor allem auf die korrekte Topographie, sondern vielmehr auch der jeweilige Titel. Der Kartäuserorden – l'Ordre des Chartreux – leitet seinen Namen aus der geologischen Bezeichnung für das erwähnte *Massif de la Chartreuse* in den westlichen Voralpen her. Das Mutterkloster des Ordens, das eigentlich *Saint-Pierre-des-Chartreux* heißt, wird landläufig stets als *La Grande Chartreuse* bezeichnet. Der Begriff ‚Chartreuse' ist nicht eindeutig geklärt.

Etymologisch bestehen zwei Möglichkeiten, und zwar zum einen eine Herkunft über den frankoprovenzialischen (franco-provençal dauphinoise) Begriff ‚Catorissium' aus dem 7. Jahrhundert als Bezeichnung für den dort ansässigen gallischen Stamm der Caturiges (catu = combat = kämpfend; riges = rois = Könige). Zum anderen kann sich Chartreuse von ‚Calma Trossa' für ‚zerfurchte Prärie' herleiten (altfranzösisch ‚Charme Trousse' oder ‚Chartrousse').[828] Die topographischen Darstellungen, vor allem jene der Karten, titeln aber jeweils ‚La Désert de la Grande Chartreuse'. Es findet also eine Verschiebung der Semantik statt, so dass der Begriff der ‚Chartreuse' zu einem Polysem wird. Die Gegend bezeichnet das Kloster, das Kloster entwickelt sich dann zur Bezeichnung der Gegend, so dass letztlich die Unterscheidung aufgehoben wird. Hierin wird auf einer sprachlichen Ebene abermals deutlich, dass Kloster und Umgebung nicht voneinander getrennt, sondern als unauflösbare Einheit betrachtet wurden und werden.

Die Bedeutung der Natur für die Klosteranlagen wird vor allem in einem Gemälde des österreichischen Zyklus sichtbar: In dem Gemälde der Kartause Roermond wurde die Klosterniederlassung in der Art der anderen Veduten des Zyklus in der kargen Landschaft eines Moores dargestellt, an deren Horizont eine Gebirgskette zu sehen ist (Abb. 135). Dies erscheint innerhalb des sehr homogenen Zyklus und im Vergleich mit den weiteren 34 erhaltenen Teilen zunächst nicht weiter ungewöhnlich. Nicht, solange man sich nicht der Tatsache bewusst ist, dass Roermond eine innerstädtische Kartausengründung ist (Gründung 1373). Die Kartause liegt Köln nicht unähnlich am Rande des Stadtgebiets innerhalb der Mauern und die Ansicht entspricht daher nicht der realen Situierung, sondern wurde „kartusianisch idealisiert"[829]. Offensichtlich war es zum Zeitpunkt der Entstehung des Gemäldezyklus derart wichtig, das Ideal der Natur und daraus folgend das Ideal der strengen Klausur zu propagieren, dass hier eine Klosterumgebung komplett erfunden wurde. Und das, obwohl in den anderen Tafeln des Zyklus in dezidierter Weise viel Wert auf eine korrekte Erfassung der topographischen Gegebenheiten und ihrer Charakteristik gelegt wurde. Die Einsamkeit der Klausur wird regelrecht als Identifikationsideal inszeniert, deren klaustraler Kern

[828] Zur Etymologie des Begriffs ‚Chartreuse' vgl. Webseite der Grande Chartreuse unter http://www.cartuxa.com.br/fr/moines/question-frequentes.php (Zugriff 25.05.2016).
[829] AUSST. KAT. 2008, S. 41, S. 46f. Übersicht zur Typologie und Grundrissorganisation der Klosteranlage der Kartause Roermond in der Provincia Rheni bei NAGEL 2013, Bd. 2, S. 605-604.

im Zellenhaus absolut gesetzt und durch Kreuzgang, Klostermauer und Natur abgeschirmt wird.

Derart isoliert kann sich der Kartäuser gänzlich in sein Zellenhaus zurückziehen. Hier tritt die Symbiose von spirituellem Ideal und funktionsgerichteter Architektur zu Tage.[830] Ähnlich der frühchristlichen Lauren staffeln sich die kartäusischen Zellenhäuser nebeneinander.[831] Erst die Grenzziehung mittels Architektur ermöglichte die individuelle Erfahrung und Gottesschau, die ohne diese Grenzziehung nicht denkbar war.[832] In der Vorstellung der Kartäuser reicht die Einsamkeit dieser ‚Wüste' allein jedoch nicht, es bedarf zusätzlich der Grenzziehung durch die Klausur, in der Gott gegenwärtig wird.[833] Diese Maßnahmen der Abgrenzung sind notwendig, um einen räumlichen Ausdruck für eine spirituelle Haltung zu gewährleisten. Dem Beispiel der Wüstenväter folgend wird durch die Klausur des Klosters eine „monastische Wüste" geschaffen, in der nicht nur die alttestamentliche Wanderung des Volkes Israel und das Bündnis zu Gott ihren Ausdruck finden.[834] Auch nicht-eremitische Orden entwickeln zwischen dem 10. bis 15. Jahrhundert Formen der Frömmigkeit und finden zu architektonischen Formen, in denen die „Abwendung von der Gemeinschaft, der Rückzug ins Private [...] zur Voraussetzung für die *Vita perfecta*" wird.[835] Einsamkeit und Entbehrung sind physische Voraussetzungen für das metaphysische Erleben wahrer Erkenntnis. Wie durch zahlreiche westliche und östliche Gelehrte vorweggenommen, ziehen sich diese bereits diskutierten „Merkmale der Spiritualität der Wüste" durch die Schriften des heiligen Ordensgründers Bruno von Köln: die physische Einsamkeit der Klausur mündet in eine metaphysische Gemeinschaft mit Gott, das physische Schweigen ermöglicht die metaphysische Kommunikation.[836] Posada arbeitet fünf Merkmale dieser Spiritualität heraus: „radikales Verlassen der Welt, Selbstverleugnung, asketischer Kampf, tiefe Zerknirschung und eschatologische Hoffnung", die letztlich zur mystischen Erkenntnis und göttlichen Vereinigung führen.[837] Die Klausur, wie sie bei den Kartäusern zum Ausdruck kommt, bildet den architektonischen Rahmen, der kulturtopographisch

[830] Vgl. POSADA 1987, S. 198.
[831] Vgl. ZADNIKAR 1983, S. 60f, S. 67ff.
[832] Vgl. LENTES 1998, S. 130.
[833] Vgl. LENTES 1998, S. 130.
[834] POSADA/ WIENAND 1987, S. 197.
[835] ELM 1992, S. 28-45, hier S. 42; vgl. auch LENTES 1998, S. 126.
[836] POSADA/ WIENAND 1987, S. 198; vgl. dazu STEINGRÄBER 2014, S. 191ff.; LENTES 1998, S. 126ff.; ACHTEN 1991B, S. 118-131, ZADNIKAR 1983, S. 54f; BLÜM 1983, S. 30.
[837] POSADA/ WIENAND 1987, S. 198.

gleichermaßen Voraussetzung und Ausdruck ist. Wie die Wüstenväter in der Einöde umherzogen, um Gott zu suchen, dient die klaustrale Zelle als monastische Wüste der Kontemplation des Kartäusers in seiner Rolle als Eremit, in der Erkenntnis und Gottesschau angestrebt werden. Wilhelm von Saint-Thierry formuliert in der *Epistola ad fratres de Monte Dei* an die Kartäuser: die Zelle ist der „Ort der Begegnung mit dem Himmel. Wie sich *cella* und *caelum* schon vom Wort her glichen, so wären sie auch von der Sache her gleich".[838]

Wie bereits deutlich geworden ist, streben Kartäuser mit dem Mittel der Kontemplation eine von persönlicher Erfahrung geprägte Erkenntnis und individuelle Vereinigung mit Gott an. Dies wird schon in den frühen Texten von Bruno und Guigo I. als das monastische Ziel der Kartäuser formuliert. Gerhard Achten zufolge war die Zielsetzung der persönlichen Vereinigung eines jeden Individuums mit Gott so stark ausgeprägt, dass es zu keiner klaren Schulorientierung kam, sondern recht pragmatisch die Nutzung aller theologischen Richtungen offenstand, um das Hauptziel zu verfolgen.[839] James Hogg zufolge „verstehen [Kartäuser] ihr Leben als Buße und Zeugnis für Christus in Verbundenheit mit der ganzen Menschheit. Für ihre Suche nach Reinheit des Herzens und Vollkommenheit in der Liebe gibt es keine ordenseigene Spiritualität im engeren Sinne. Alle der Innerlichkeit dienlichen Praktiken sind erlaubt, soweit sie sich in Einklang mit der Regel befinden, die den Akzent auf das Leben als Einsiedler legt."[840]
Zugunsten der monastischen Zielsetzung wird also nicht nur organisatorisch und architektonisch auf Regelwerke verzichtet, sondern gleichfalls theologisch.

Dennoch haben Kartäuser einen wesentlichen Einfluss auf die unterschiedlichen Schulen der Theologie. Vor allem mit dem 14. Jahrhundert glich die bei den Kartäusern von Anfang an geltende anachoretische Zielsetzung einer

[838] Vgl. SAINT-THIERRY 12. JH. (ED. 1978), S. 303: „Cellae siquidem et caeli habitatio cognatae sunt; quia sicut coelum ac cella ad invicem videntur habere aliquam cognationem nominis, sic et pietatis. A caelando enim et caelum et cella nomen habere videntur. Et quod caelatur in caelis, hoc et in cellis; quod geritur in caelis, hoc et in cellis." Deutsche Übersetzung zitiert nach LENTES 1998, S. 161. Die *Epistola* von Wilhelm von Saint-Thierry richtete sich an die Mönche des Kartäuserklosters von Mons Dei und stellt eine „überschwängliche" Lobpreisung des kartäusischen Lebens dar. HONEMANN 1978, S. 168. Sie fand aber nicht nur im Orden der Kartäuser weite Verbreitung, sondern auch bei den Zisterziensern, Benediktinern, Orden der augustinischen Regel und Fraterherren sowie Bettelorden. Vgl. ebd., S. 163-215. Die Sammlung von Ratschlägen und Anleitungen fand auch über Klostergrenzen hinaus weite Verbreitung, so dass weniger als ein Sechstel der heute erhaltenen und bekannten Ausgaben im Kartäuserorden zu verorten sind. Vgl. ebd., S. 169.
[839] Vgl. ACHTEN 1991A, S. 144.
[840] HOGG 2013A, S. 171.

persönlichen Vereinigung mit Gott einer neu aufkommenden Spiritualität, die sich aus den Frauenklöstern heraus entwickelte. In den Jahrhunderten der Mystik wurde basierend auf den Schriften des Paulus, des Origines (und Anderer) die Weltgeschichte als eine auf die Person Christi konzentrierte Heilsgeschichte auslegt.[841] Der Einfluss der Frauenmystik ab 1300 führt besonders im 15. Jahrhundert zu einer Blütezeit des kartäusischen Schrifttums, in dem eine mystische Theologie sowohl die Gottheit, aber auch die Menschheit Christi betrachtet und sich in extremer persönlicher Christusliebe äußert.[842] Zeugnis legen davon die vielen Kartäuserschriften und Kommentare ab, allen voran Ludolf von Sachsens (gest. 1378) *Vita Christi*, die in vielen Handschriften überliefert ist und ab 1470 mit insgesamt 60 gedruckten Auflagen die am weitesten verbreitete Kartäuserschrift war.[843] Dabei brachten Kartäuser nicht nur eigene mystische Schriften hervor, sondern rezipierten und verbreiteten auch Werke anderer mystischer Schriftsteller. Vor allem spielten sie eine bedeutende Rolle in der Überlieferung der Mystikerinnen, deren Werken sich die Kartäuser in ihrer Spiritualität eng verbunden sahen.[844] Die Überlieferung und Sicherung des schriftlichen Erbes der Mystikerinnen zeigt sich beispielhaft im Fall der Marguerite Porete.[845] Sie wird am 27. Mai 1310 in Paris auf der Place de Grêve zusammen mit ihren Schriften verbrannt. Ein Exemplar ihres Werkes *Le mirouer des simples ames* wurde von den Kartäusern nach England gerettet, ins Lateinische übersetzt und von dort aus wieder über die Kartausen auf dem Kontinent verbreitet.[846]

---

[841] Vgl. ACHTEN 1991A, S. 138.

[842] Vgl. ACHTEN 1991A, S. 138ff.; Achten sieht den Einfluss der Frauenmystik des 14. Jh. als wesentlich für die kartäusische Männermystik des 15. Jh. an; er arbeitet heraus, dass dieser Aspekt von der Forschung bislang unterschätzt wurde; die Bezüge sind auf theoretischer und künstlerischer Ebene gut nachvollziehbar. Vgl. auch ACHTEN 1991B, S. 119ff.

[843] Vgl. ACHTEN 1991A, S. 139f. Zum Schrifttum der Kartäuser in England vgl. GREATREX 2008; S. 115-124.

[844] Zum Verhältnis der Kölner Kartause zu den spätmittelalterlichen Mystikerinnen vgl. VAN DIJK 2015, S. 335-350. Zur Beziehung von Kartäusern im Allgemeinen zu mystischen Visionärinnen vgl. MARTIN 2008, S. 127-153.

[845] Vgl. MARTIN 2007, S. 127-154; ACHTEN 1991B, S. 120f.

[846] Vgl. GNÄDINGER 1987, S. 231; auch ACHTEN 1991B, S. 120. Die Begine Marguerite Porete gehört zu den einflussreichsten theologischen Schriftstellerinnen des 13. Jahrhunderts. Ihr Hauptwerk *Le mirouer des simples ames* (*Der Spiegel der einfachen Seelen*) handelt in 139 Kapiteln von einer schrittweise erreichten Befreiung der Seele, die hier als handelndes Subjekt auftritt. Die Befreiungsstufen werden durch Todeserfahrungen erreicht. Durch den Tod der Sünde, den Tod der Gnade, den Tod der Natur und den Tod des Geistes erreicht die Seele einen Zustand, in dem sie unfähig zur Sünde ist und selbst zur Meisterin der Tugenden wird, da sie unmittelbar mit Gott vereinigt ist und nicht mehr der Tugenden als Vermittler bedarf. Die Unmittelbarkeit der Vereinigung mit Gott bringt eine Gleichgültigkeit gegenüber Frömmigkeitspraktiken und religiösen Werturteilen mit sich, die vor allem die Vermittlung durch die Kirche obsolet macht. Im Wesentlichen entspricht *Le mirouer* der Schrift *De diligendo deo* (*Über die Gottesliebe*) des Bernhard von Clairvaux, wird aber durch diese eine weitere Befreiungsstufe erweitert. Hier setzen die Häresievorwürfe seitens des *Magisterium ecclesiae* (kirchliches Lehramt) und der zugehörigen Amtsträger an. Der Bischof von Cambrai ließ die Schriften Poretes verbrennen und die

Das Schrifttum war ein zentraler Aspekt des Ordens. In den unterschiedlichen Kartausen wurden große Bibliotheken zusammengetragen und Skriptorien wie auch ab dem 15. Jahrhundert Druckereien unterhalten.[847] Schon 1474, acht Jahre nach dem ältesten nachweisbaren Kölner Druck erschien mit *Fasciculus temporum* (Abriss der Weltgeschichte) des Kölner Kartäusers Werner von Rolevinck eine der erfolgreichsten gedruckten Kartäuserschriften, die innerhalb von achtzehn Jahren dreißig Nachdrucke erfuhr.[848] Handschriften wie auch Buchdrucke wurden in einer frühen Form des Leihverkehrs von Kartause zu Kartause ausgeliehen und kopiert.[849] Die erfolgreichen Auflagen der Druckerzeugnisse aus der Kölner Kartause sprechen auch für einen gut organisierten Vertrieb über Ordensgrenzen hinaus. Sie dienten als Instrument der Kontemplation zur Erreichung der ‚Virginitas mentis' (Keuschheit des Denkens) und der ‚Puritas cordis' (Reinheit des Herzens).[850] Gleichfalls waren sie aber auch ein Mittel der Kommunikation der in Klausur lebenden Mönche. Die Abschriften wurden so angelegt, dass die einzelnen Folios über großzügige Ränder verfügten, die mit Notizen unterschiedlicher Leser versehen wurden. Gleichfalls wurden den Büchern Notizzettel und Briefe beigefügt, die später in manchen Fällen zu Kommentarbänden (Miscellanies) zusammengebunden wurden.[851] So konnten Gedanken Einzelner zu den Textpassagen bewahrt und als

---

Verbreitung sowie den Besitz verbieten. Da Marguerite Porete sich nicht von ihren im *Spiegel* vorgebrachten Ansichten distanzierte, wurde sie vor ein Inquisitionsgericht zitiert, verhaftet und schließlich zusammen mit auffindbaren Exemplaren ihrer Schriften verbrannt. Vgl. PORETE VOR 1300 (ED. 2010), s. auch FIELD/ LERNER/ PIRON 2013. Porete nutzt dabei beispielsweise eine dem heiligen Bruno verwandte Analogie der Natur, auch entspricht ihre Befreiung der Seele der kartäusischen Zielsetzung einer Vereinigung mit Gott. Die Ähnlichkeiten zwischen Porete und der Spiritualität der Kartäuser ist derart stark, dass man im 15. Jahrhundert irrtümlicher Weise davon ausging, dass die nur anonym verbreitete Schrift des *Mirouers* von Jan van Ruysbroeck, einem dem Kartäuserorden nahe stehendem flämischen Theologen verfasst worden sei. Vgl. dazu VERDEYEN 1993, S. 121-129; vgl. KAMMANN 2010, S. 67.

[847] Vgl. NIEDERKORN-BRUCK 2012, S. 65; ACHTEN 1991B, S. 122; WIENAND 1983C, S. 227-229; WIENAND 1983C, S. 232-241. Im 18. Jahrhundert zählen die Inventarlisten der Bibliothek der Kölner Kartause 6000 Einträge. Vgl. KAMMANN 2010, S. 444f.

[848] Köln gehört zusammen mit Straßburg und Mainz zu den frühesten deutschsprachigen Druckerzentren. Die erste Druckerpresse in Köln wurde von Ulrich Zell aufgestellt, der bei Gutenberg in Mainz studiert hatte. Vgl. WIENAND 1983, S. 227ff. Zu Werner von Rolevincks Fasciculuc Temporum vgl. WARD 1993, S. 171-188.

[849] Vgl. GODER 2015, S. 135. Eine Studie zur Objektbiographie eines Graduale aus der Kartause Roermond aus dem 15. Jahrhundert, heute im Besitz der Kartause Parkminster bei OP DE COUL 2015, S. 219-250.

[850] Vgl. ACHTEN 1991B, S. 122.

[851] Vgl. ACHTEN 1991B, S. 122f. In der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt sowie der Staatsbibliothek zu Berlin haben sich solche Sammelhandschriften erhalten, die Zettelnotizen und Briefe in Folianten zusammenbinden. Sie sind so gut wie nicht erforscht und werden vorrangig nur als Bestand der heutigen Bibliotheken erfasst und inhaltlich beschrieben. Eine historische Kontextualisierung innerhalb der Herkunftsbibliotheken oder eine Erforschung als Typus kartäusischer

Medium der Kommunikation weitergereicht werden, ohne die Klausur zu brechen.[852] Hierin äußert sich der Auftrag der Kartäuser von ‚legislatio et consilium': Es galt, den verborgenen Gehalt der Heilsgeschichte zu entdecken und gleichzeitig ‚ermahnend und tröstend' als Hilfestellung an andere weiterzureichen.[853] Dieser selbstformulierte edukative Auftrag der Kartäuser verlief nicht nur über den Austausch von Büchern und ordensintern zwischen sich nahestehenden Kartausen, wie dies für die Kölner Kartause mit der Grande Chartreuse, vor allem aber auch für die Kartausen Mainz, Straßburg, Roermond und Arnheim nachgewiesen wurde.[854] Für die Kartause St. Barbara in Köln ist vor allem auch eine rege Beratungstätigkeit gegenüber der Universität, dem Stadtrat aber auch den Bürgern nachweisbar, wie nachfolgend zu sehen sein wird. Die Beratungstätigkeit ist für die vorliegende Fragestellung dahingehend relevant, dass, der Argumentation Gerd Schwerhoffs folgend, „Öffentlichkeit" auch dann hergestellt werde, „wenn Meinungsbildungsprozesse betrieben wurden".[855] Dadurch und über weitere Parameter, die im Folgenden dargestellt werden sollen, kann also bereits von einer Öffentlichkeitswahrnehmung gegenüber der Kölner Kartause gesprochen werden, die letztlich auch auf das *Thomas-Retabel* zurückwirkt.

Buchkunst liegt nicht vor. In der Staatsbibliothek zu Berlin sind dies beispielsweise die Rapiarien Ms. theol. lat. qu. 167, Ms. theol. lat. qu. 165 und Ms. lat. qu. 634. Vgl. dazu ACHTEN 1991B, S. 123-131; ACHTEN 1983, S. 150-159; ACHTEN 1979, S. 9-18.

[852] Vgl. GODER 2015, S. 135. Inwieweit ein theologisch-philosophischer Austausch zwischen den einzelnen Kartausenniederlassungen letztlich auch zu einer europaweiten Ausformung einer eigenständigen Kartäuserspiritualität beigetragen hat, bleibt noch zu erforschen. Allerdings ist der Umstand, dass keine Schulenorientierung verzeichnet werden kann doch eher ein Anlass zur Vermutung, dass Kartäuser keine wie auch immer geartete politisch-theologische Agenda verfolgt haben.

[853] Vgl. ACHTEN 1991A, S. 140f.; ACHTEN 1991B, S. 122f. Zum Austausch und Beziehungsgeflecht unterschiedlicher Kartausen zueinander, hier vorrangig der Kartausen der Provincia Rheni, Picardiae Remotioris und Teutoniae s. GODER 2015, S. 111-137. Zu edukativen Schriften des Kartäuserordens am Beispiel der Kontemplationsliteratur s. CLARK 1993, S. 44-65.

[854] Zu den Beziehungen der Kölner Kartause zu anderen Kartausen vgl. GODER 2015, S. 111-137; auch BEUTLER 1991, S. 291-328; SCHNEIDER 1932, S. 44-62. Zur Stellung der Kartäuser in der Geistesgeschichte des Mittelalters vgl. WENDLING 2015, S. 351-370; VAN DIJK 2015, S. 335-350; ACHTEN 1991A, S. 118-131; WIENAND 1983, S. 215-241; ROTH 1991, S. 213-224. Zum Verhältnis der Kartäuser zu anderen Orden vgl. TRIPPEN 2015, S. 301-306; HÄRDELIN 2000, S. 161-169. Zur Verbreitung der Devotio moderna in Köln vgl. GROTEN 2000, S. 29-40; zum Kunstimport aus Antwerpen vgl. HOFFMANN, S. 271-306; zum Kulturaustausch vgl. ROMMÉ 2000, S. 207-225.

[855] SCHWERHOFF 2004, S. 117f. Gerd Schwerhoff weist darauf hin, dass es sich gelegentlich bei den kirchlichen Institutionen in Köln um eine Gegenöffentlichkeit gehandelt habe, die der bürgerlichen Öffentlichkeit durchaus entgegenzuwirken wusste und die Meinungsbildung in der Stadt beeinflusste; vgl. dazu SCHWERHOFF 2004, S. 129f.

Eine Stadtkartause in Köln – zur Lokalität eines Sonderfalls

Stadtkartausen wie St. Barbara, das heißt Ordensfiliationen, die von vornherein innerhalb von Stadtmauern lagen, bleiben äußerst seltene Ausnahmen.[856] Die Kölner Kartause St. Barbara besitzt daher nicht nur durch ihre Charakteristik als Stadtkartause eine Sonderstellung, sie ist zusätzlich die erste Gründung dieser Art.[857] Eine ordenspolitische Legitimation zu dieser zunächst ungewöhnlichen Topographie kann damit begründet werden, dass der heilige Ordensgründer Bruno einem alten Kölner Patriziergeschlecht entstammt, in Köln geboren und in St. Kunibert getauft wurde.[858]

Wie bereits diskutiert, suchten Kartäuser ursprünglich dem Vorbild ihres Ordensgründers folgend vorrangig die größtmögliche Einsamkeit und daher entlegene und schwer zugängliche Regionen für ihre Klosteranlagen. Eine erstmals durch Elke Nagel erfolgte und 2013 publizierte systematische Erfassung der Kartausen im alpinen Kerngebiet des Ordens bestätigt diese topographische Präferenz der kartäusischen Klostergründungen, weist aber bereits auf die im Laufe der Zeit zunehmenden Ausnahmen hin.[859] Die abgelegene Lage fernab von Siedlungsgebieten führte nämlich zu dem Problem schlechter Finanzierungssituationen und geringer Bestiftungen, die

[856] Auf diesem Umstand weist auch Norbert Trippen hin, ohne jedoch näher darauf einzugehen. Vgl. TRIPPEN 2015, S. 302.

[857] Tabellarische Auflistung der europäischen Kartausen unter Angabe der Gründungsdaten bei NAGEL 2013, Bd. 1, S. 104-109. Die Auflistung erfolgt nach den Untersuchungskriterien der Arbeit und ist daher lückenhaft, derzeit dennoch die vollständigste Liste der Kartausengründungen. Der Kartause St. Barbara in Köln 1334 folgen die Kartausen Villeneuve-lès-Avignon 1356, London 1370, Erfurt 1372, Roermond 1373, Nürnberg 1380, Basel 1401, Aix-en-Provence 1623 und Marseille 1633. Stadtkartausen treten damit in vier von zwölf kartäusischen Verwaltungsprovinzen auf, nämlich Provincia Provinciae mit drei Stadtkartausen von insgesamt 16, Provincia Alemania Inferioris mit zwei Stadtkartausen von sechs, Provincia Angliae mit einer Stadtkartause von drei, Provincia Rheni mit drei Stadtkartausen von fünf – inkl. St. Barbara in Köln. Vgl. ebd. Legende des hl. Bruno, vgl. NAGEL 2013, Bd. 1, S. 42, S. 45, S. 138. Übersicht zur Typologie und Grundrissorganisation der Klosteranlagen bei NAGEL 2013, Bd. 2, S. 209ff., S. 219ff., S. 225ff., S. 501ff., S. 507ff., S. 571ff., S, 593ff., S. 599ff., S. 617ff. Pfarrer Ernst Rat gibt 1928 einen Hinweis darauf, dass es schon im 13. Jh. Kartäuser in Köln gegeben habe (vgl. NACK 1928, S. 2), wobei es sich wohl um einen Fehler handelt, der aber Rita Wagner zu der Aussage verleitet, dass es zwei Klöster der Kartäuser in Köln gegeben habe. Diese weitere Kartause wird in der Forschungsliteratur ansonsten nicht genannt und ist vor allem in den Aufzeichnungen des Archivs der Grande Chartreuse nicht ausfindig zu machen. In der letzten zum Kölner Kartäuserkloster erschienenen Publikation gibt Rita Wagner an, dass es sich hier um die zweite Stadtkartause handelte, da 1257 bereits die Kartause Vauvert in Paris gegründet worden sei. Vgl. WAGNER 1991, S. 31. Rita Wagner übersieht dabei – wie in vielen Forschungsständen zu unterschiedlichen Kartausen (etwa Mainz) –, dass Vauvert erst Mitte des 18. Jh.s eingemeindet wird und es sich in Paris nur um eine siedlungsnahe Filiation handelt.

[858] Vgl. TRIPPEN 2015, S. 301, SCHNEIDER 1932, S. 12f. Zur Lebensgeschichte des Heiligen Bruno ausführlich POSADA/ WIENAND 1987, Abschnitt zur Kindheit und Ausbildung vgl. POSADA/ WIENAND 1987, S. 43-58.

[859] Vgl. NAGEL 2013, Bd. 1, insbesondere S. 35-48, S 49-115, S. 116-141. Elke Nagel konzentriert sich auf fünf von 18 Ordensprovinzen (Chartreuse, Provence, Burgundiae, Lombardei, Toskana) und thematisiert damit Klostergründungen der Kartäuser im Gebiet der Alpen vom 11.-16. Jahrhundert. In dieser Region kam es neben den Niederlanden zu besonders vielen Klosterfiliationen, die vorrangig in Hochalpinlagen und offenen Hanglagen zu finden sind. Wenige Referenzklöster außerhalb dieses definierten Kerngebietes dienen der Kontrastierung.

das Generalkapitel dazu veranlasste, Filiationen bis ins 13. Jahrhundert hinein einzuschränken.[860] Dies wird von der Forschung einerseits durch eine Stiftungs- und Schenkungspräferenz gegenüber den städtischen Bettelorden begründet, gleichzeitig aber auch durch geringere Wahrnehmung des Kartäuserordens in der städtischen – also der ebenfalls finanzkräftigen – Öffentlichkeit wegen dieser siedlungsfernen Lage erklärt.[861]

Aufgrund des Filiationssystems externer Klostergründungen und der Abhängigkeit von entsprechenden Landgaben erscheint die Verlagerung der Bauplätze in die Städte hinein als ein von außen durch Gründungsstifter aufgezwungenes Vorgehen.[862] Daher wird auch in der Forschungsliteratur zum Kölner Kartäuserkloster, die letztmalig 1991 anlässlich der bereits genannten Ausstellung erschien, nach wie vor behauptet, die Kölner Kartäuser hätten sich von der Stadt in jeder Weise „isoliert" und sich durch den Bauplatz an der Stadtmauer soweit es eben ging dem Stadtorganismus entzogen.[863] Hier wird die Argumentation bereits widersprüchlich: Ungeachtet der Tatsache, dass Stifter ihnen den Baugrund gaben, wird suggeriert, dass die Lage an der Stadtmauer von den Kartäusern selbst gewählt wurde, um sich isolieren zu können.

Fehlt bislang für den Orden der Kartäuser ein weitergehender Forschungsstand in dieser Fragestellung, konnte Roland Pieper für die Mendikanten eine Verlagerung monastischer Zielsetzungen und damit einhergehend eine Verlagerung der Bauplätze nachweisen, die mit Beginn des 13. Jahrhunderts erfolgte. Er argumentiert, dass die Bettelorden sich seitdem stärker der städtischen Seelsorge zuwandten und dafür eremitische und kontemplative Ansätze zunehmend vernachlässigten, daher aber auch entsprechende Bauplätze innerhalb der Städte benötigten.[864] Armand Baeriswyl konnte aufzeigen, dass diese Stadtmigration der Bettelorden vorrangig von städtischer Seite aus gefördert wurde, da die Mendikanten zu seelsorgerischen Aufgaben per päpstlichem Dekret berechtigt waren und somit die Pfarrkirchen entlasten konnten.[865] Darüber hinaus kann er für seine gewählten Beispiele in Bern und Burgdorf herleiten, dass die innerstädtische Ansiedlung von Bettelorden als „Gründungsinfrastruktur" neuer, im Zuge von Stadterweiterungen entstehender Stadtteile gesehen werden kann,

[860] Vgl. LINDQUIST 2008, S. 26. Im weiteren Sinne auch CYGLER 2002, S. 210.
[861] Vgl. KAMMANN 2010, S. 62f.
[862] Vgl. NAGEL 2013, S. 40-45, S. 111-140.
[863] Vgl. WAGNER 1991, S. 31.
[864] Vgl. PIEPER 2011, S. 148.
[865] Vgl. BAERISWYL 2011, S. 31; BAERISWYL 2010, S. 33. Baeriswyl untersucht hier die Franziskanerklöster in Bern und Burgdorf sowie das Dominikanerkloster in Bern.

da sich zukünftig ansiedelnde Anwohner von vornherein seelsorgerisch versorgt werden können.[866] Es stellt sich somit die Frage, inwieweit sich auch bei den Kartäusern eine Änderung der Präferenzen nachzeichnen lässt, und was dies in der Kombination mit der ungewöhnlichen Stadtlage für eine Gestaltung des monastischen Alltags bedeutet?

Zunächst ist zu beobachten, dass im 13. Jahrhundert Ordensfiliationen verstärkt zunahmen, Kartäuser sich zeitgleich zu den Bettelorden ebenfalls Siedlungsgebieten annäherten[867] und Seelsorgebenefizien ordenspropagandistisch hervorgehoben wurden.[868] Verschiedene Untersuchungen zeigten bereits, dass im Einzelfall wiederholt von den Ordensidealen zugunsten der Stiftermemoria abgewichen worden ist.[869] Es liegt also nahe, dass die für die Bettelorden nachgewiesene Verschiebung der Ausrichtung wenig später auch von den Kartäusern vollzogen wurde. Weiterhin zeigt sich, dass der Kartäuserorden im 14. Jahrhundert eine öffentliche Wahrnehmung genoss, die ihn für Memorialstiftungen besonders attraktiv erscheinen ließ.[870] Propagiert wurde diese Wahrnehmung beispielsweise durch Literaten wie Jean Gerson (1363-1429) oder Francesco Petrarca (1304-1374).[871] Da sie den Orden der Kartäuser als besonders streng beschrieben, betrachtete man zunehmend die Kartäuser allgemein als zuverlässige Stiftungsempfänger. Besonders spannend ist in diesem Zusammenhang eine Urkundenlade, die sich im StiftsMuseum Xanten erhalten hat (Abb. 144). Die auf 1441 datierte Lade war wohl einst im Kapitelsaal der Stiftsherren zu Xanten an der Wand angebracht worden und ist eines von drei bekannten Beispielen dieser Art. In ihr wurden die Vertragsdokumente zur gegenseitigen „Gebetsverbrüderung“ zwischen dem Domstift – genauer gesagt dem Probst, dem

[866] Vgl. BAERISWYL 2011, S. 31; BAERISWYL 2010, S. 33. Baeriswyl schlussfolgert, dass die Ansicht, Randlagen von Bettelordensklöstern ergäben sich aus Platzgründen und in Gegenden ärmerer Randgruppen, unhaltbar ist; vgl. BAERISWYL 2011, S. 36.
[867] Vgl. NAGEL 2013, Bd. 1, S. 111-139, vor allem S. 138. Es blieb bislang unbeachtet, dass der sprunghafte Anstieg von Kartausenfiliationen im 14. Jh. mit der siedlungsnahen Standortwahl einhergeht, folglich die Siedlungsnähe auch zu einem entsprechenden Aufkommen an Zuwendungen führt.
[868] Liste der Klostergründungen bei NAGEL 2013, S. 46, S. 104-109. Zur Ordenspropaganda durch Seelsorgebenefizien in Bezug auf die Chartreuse de Champmol vgl. LINDQUIST 2008, S. 24ff.
[869] Ein Überblick fehlt in der Forschung auch hier. Untersuchungen beziehen sich meist auf einzelne Kartausen, von denen die herzoglichen Stiftungen hervortreten und somit die Kartausen Champmol, Mailand, Zaragossa etc. heranzuziehen sind. Mit dem Problem der Überformung von Ordensidealen zugunsten der Stiftermemoria beschäftigt sich erstmalig Friederike Klos am Beispiel der Kartause Mauerbach (unpublizierter Vortrag, Kartäusertagung Ittingen 1999); vgl. dazu RIEDER 2000, S. 3.
[870] Vgl. SCHMID 1991, S. 48; im weiteren Sinne auch VAN BUEREN 2005, S. 14ff.
[871] Vgl. dazu LINDQUIST 2008, S. 24, S. 64, FN 49; MCGUIRE 1993, S. 100-139; WARD 1993, S. 171-188; PETRARCA (ED. 1958).

Dechant, dem Kapitel und den Kanonikern – und der 1419 gegründeten Kartause Flüren bei Wesel – genauer dem Prior, den Flürener Kartäusern und weiteren Definitoren des Kartäuser-Ordens – aufbewahrt.[872] Die Gebetsverbrüderung bezieht dabei alle Angehörigen des gesamten Ordens mit ein, also auch die Kölner Kartäuser, in deren Stadt die Lade hergestellt wurde.[873] Die beiden Parteien verpflichteten sich den vertraglichen Vereinbarungen gemäß zur gegenseitigen Übernahme der Gebetsleistung, soweit eine der beiden Parteien dazu nicht in der Lage sein sollte. Bemerkenswert ist dabei, dass die Lade keine Angehörigen des Domstifts zeigt, sondern ausschließlich die Vertragspartner, nämlich die Flürener Kartäuser, die hier in bedeutungsperspektivischer Verkleinerung wie Stifterfiguren mit der Klosterpatronin in Form der Regina Coeli dargestellt sind.[874] In diesem Beispiel zeigt sich deutlich, dass die Erwartungshaltung der Stifter nicht nur kloster- oder ordensintern gewährleistet, sondern zusätzlich von mindestens einer weiteren Institution abgesichert wurde.

Da die Forschung jedoch nur die Stiftungsaufkommen berücksichtigte, kam es zur Interpretation, dass Kartäuser ansonsten strikt nach den geltenden Ordensregeln agierten, was durch ein sich gegenseitig reglementierendes Visitationssystem gestützt wurde.[875] Weiterhin propagierten die Kartäuser mit ihrem Leitspruch „religio Cartusianorum nunquam reformata, quia nunquam deformata“ ein Selbstbild, das den Orden als nie reformiert darstellt, weil er sich nie deformiert habe.[876] Dieser Leitspruch erhielt eine gewisse Aufwertung und Nachhaltigkeit, wurde er doch insgesamt viermal in päpstlichen Belobigungsschreiben zwischen 1257 und 1924 wiederholt.[877] Die daraus abgeleitete Forschungsmeinung der bewussten Isolation[878]

[872] Urkundenlade (Gebetsverbrüderung zwischen den Stiftsherren zu Xanten und den Kartäusern der Gravel-Insel), Köln (?) 1441, 27 x 33 x 3 cm; Inv.-Nr. C-4.1, StiftsMuseum Xanten, Xanten; vgl. GROTE 1998, S. 159. Zur Kirchenverwaltung und Pfarrseelsorge im Kölner Archidiakonat Xanten vgl. JANSSEN 2000, S. 117-135; zu den kirchlichen Beziehungen zwischen Xanten und Köln vgl. SCHELER 2000, S. 191-205; zum Kulturaustausch vgl. ROMMÉ 2000, S. 207-225; SCHMID 2000, S. 137-171; zum Kölner Stapelrecht vgl. VON LOOZ-CORSWAREM 2000, S. 323-338.
[873] Vgl. Grote 1998, S. 159f. Zu den Handelsbeziehungen vgl. ENGELBRECHT 2000, S. 239-255.
[874] Die beiden weiteren Beispiele der Urkundenladen, ebenfalls im Bestand des StiftsMuseums Xanten, zeigen und bewahren die Gebetsverbrüderungs-Verträge mit dem Zisterzienserkloster von Kamp vom 2.01.1460 (Inv.-Nr. C 4.2). Das dritte Beispiel ist weder publiziert noch konnten Auskünfte erlangt werden. Vgl. ROLAND/ZAJIC 2013, S. 253, FN 35; GROTE 1998, S. 161ff. Auch wenn die Kartäuser-Lade publiziert ist, wird sie in der einschlägigen Kartäuser-Forschung nicht erwähnt.
[875] Vgl. LINDQUIST 2008, S. 24.
[876] Diese vielzitierte Aussage findet sich in den päpstlichen Bullen von Alexander IV. (1254-1261), Pius II. (1458-1464), Innozenz XI. (1676-1689) und Pius XI. (1922-1939). Petrarca zitiert dies in seinem Werk *De otio religioso*. Vgl. dazu LINDQUIST 2008, S. 24, S. 64, FN 49; ZADNIKAR 1983, S. 52, MÜHLBERG 1956, S. 6, S. 140.
[877] Vgl. KING 1955, S. 1f.
[878] Vgl. WAGNER 1991, S. 31.

von Stadtkartausen zur Aufrechterhaltung der Ordensideale erscheint daher zunächst auch plausibel. Dennis Martin weist jedoch 1999 darauf hin, dass sich der Ausdruck des ‚nie deformiert' worden zu sein eher darauf bezieht, keine großen, öffentlichkeitswirksamen Skandale heraufbeschworen zu haben.[879] Die Quellenbefunde sprechen in Bezug auf eine (behauptete) Isolation zumindest für die Kartause St. Barbara eine ganz andere Sprache. Wie noch genauer zu zeigen sein wird, konnten Kartausen vielmehr selbstständig Entscheidungen über ihre eigene Konformität zu den Ordensgebräuchen gestalten, soweit sich diese in einem gewissen Rahmen abspielten. Die vollständig erhaltenen Visitationsberichte über die Kölner Kartause weisen daher auch keine einzige Rüge oder Abmahnung auf, obwohl verschiedene Aspekte in der Stadtkartause grundlegend anders gehandhabt wurden als in anderen Kartausenniederlassungen. Isolation und repräsentative Funktionen von Stiftungen stehen schließlich in einem sich widersprechenden Verhältnis. Wie im Kapitel über die Sichtbarkeit des *Thomas-Retabels* schon angeführt wurde, bedurfte es nämlich auch der Wahrnehmbarkeit der Stiftungen und Stiftungsprogramme, um weitere Zuwendungen zu evozieren.[880] Aber ist dieses Instrument der Selbstreglementierung, wie Truus van Bueren es beschreibt, in Bezug auf die Kartäuser wirklich als ein Regelverstoß zu werten? Stellt die topographische Präferenz einen Interessenskonflikt zu Stifterinteressen dar?[881] Rieder stellt zwei Möglichkeiten zur Diskussion: „Einerseits kann es sich um eine kreative Anpassung an veränderte Zeitumstände handeln, die gerade dadurch dem Ideal treu bleibt; oder aber die Anpassung bedeutet Nachlässig-werden und Verrat am ursprünglichen propositum."[882] Es gilt zudem zu bedenken, dass an keiner Stelle in den *Consuetudines Cartusiae* Aussagen zu einer tatsächlichen topographischen Präferenz oder gar Vorgaben zur Klosterarchitektur zu finden sind. Diese treten erst mit der erneuerten Fassung der *Nova statuta* von 1368, also deutlich nach Gründung der Stadtkartause in Köln auf.[883] Der Verfasser der *Consuetudines Cartusiae*, Prior Guigo I. preist zwar im letzten Kapitel *Lob des einsamen Lebens* die eremitische Einsamkeit,[884] aber letztlich steht dieser Lebensentwurf nicht in Widerspruch zur Beschaffenheit einer bestimmten

[879] Vgl. MARTIN 2000, S. 170-184, hier S. 170. Vgl. auch LINDQUIST 2008, S. 24. Zur Beziehung zwischen Adel, Stadtbevölkerung und dem Orden der Kartäuser vgl. MARTIN 1993, S. 66-99.
[880] Vgl. VAN BUEREN 2005, S. 14ff.
[881] Vgl. NAGEL 2013, Bd. 1, S. 13, S. 37.
[882] RIEDER 2000, S. 4.
[883] Vgl. CONSUETUDINES CARTUSIAE (ED. 1987); STATUTA ORDINIS CARTUSIENSIS 1510; vgl. NAGEL 2013, Bd. 1, S. 24f.
Zur Entwicklung der unterschiedlichen Fassungen der Ordensgebräuche vgl. CYNGLER 2002, S. 222ff.
[884] Vgl. CONSUETUDINES CARTUSIAE (ED. 1987), Kap. LXXX, S. 317-319.

Region. So schrieb denn auch bereits der Kartäuser Hugo von Lincoln (um 1140-1200), der 1220 von Papst Honorius III. heiliggesprochen wurde, in einem Brief, dass der Lebensstil seines Ordens zwar Einsamkeit, aber nicht Abgesondertheit erfordere.[885] Bislang unberücksichtigt blieb in dieser Diskussion auch ein möglicher Wille des Ordens und der betroffenen Kartäuser. Somit kann die Wahl des Ortes nicht direkt als Regelverletzung verstanden und folglich auch kein Interessenskonflikt postuliert werden.

Wie Elke Nagel herleitet, gibt es bei Kartäusern keinen normativen Idealplan. Eine spezifische Charakteristik der Klosteranlagen besteht darin, dass sich Kartausen baulich an das Umfeld anpassen, teils bestehende Bauten integrieren und auf die jeweilige topographische Struktur, also etwa auch auf die jeweilige Bevölkerungsdichte reagierten.[886] Wie auch die *Gebräuche* sind die unterschiedlichen Ausformungen der Architektur auf keinen Regelfall hin ausgerichtet, sondern wurden vielmehr praktischen Überlegungen zugunsten eines geistigen Ideals unterworfen.

Für eine Stadtkartause ergeben sich daher mehrere Felder der Abweichung von der Bauweise der außerstädtischen sowie der ruralen Klosteranlagen des Ordens: Im Falle der Kölner Kartause ist zunächst festzustellen, dass es kein Unteres Haus gab. Die Konversen und die Fratres teilten sich den gleichen Klostergrund, wenn auch nicht alle Bereiche gleichermaßen genutzt wurden, und verfügen damit auch nur über eine Kirche. Zwar werden im Laufe der Geschichte von St. Barbara immer wieder außerstädtische Felder, Wälder, Weinberge, Obsthaine, Höfe und sonstige Immobilien an die Kartause übertragen, aber es gibt keinerlei Hinweise auf ein Domus minor in der Umgebung von Köln, geschweige denn innerhalb der Stadt.[887]

Auf den Wegfall der isolierenden Natur, wie sie in den Gemälden der Grande Chartreuse und anderer bedeutender Kartausen wiederholt hervorgehoben wurde, reagierten die Kartäuser bereits bei siedlungsnahen Kartausen durch die schutzwall- und ringartige Errichtung von Wirtschaftsgebäuden, die den Klausurbereich des

[885] Vgl. NAGEL 2013, S. 35.
[886] Vgl. NAGEL 2013, Bd. 1, S. 35-45, S. 145-153.
[887] St. Barbara entspricht damit einem kartäusischen Bautypus, der durch die zunehmende Siedlungsnähe entsteht und als eine Art „städtischer Typus“ bezeichnet werden kann, der sich laut der Analyse Elke Nagels jedoch erst im 16./ 17. Jh. entwickelt; vgl. NAGEL 2013, Bd. 1, S. 99. Ein Hinweis darauf, dass dies offenbar häufiger vorkam erschließt sich aus einer päpstlichen Bulle durch Papst Innozenz VI. vom 28.10.1356, in der der Papst den Kartäusern der Grande Chartreuse und damit dem Generalkapitel der Kartäuser (Wortlaut richtet sich an die Kartäuser von Grenoble) die Erlaubnis erteilt, dass in der Immunität lebende Konversen und Familiaren die Sakramente erhalten und auch auf dem Klostergelände beerdigt werden dürfen, dass nur die Glocke hierbei nicht geläutet werden darf; vgl. URKUNDE PAPST INNOZENZ VI./KARTÄUSER 1356B.

Großen Galilea abschirmte.[888] Je näher eine Kartause einem Siedlungsgebiet gelegen ist, desto höher die Klostermauern, die stellenweise sogar mit Fortifikationen erbaut wurden (Abb. 127a).[889] Es wird argumentiert, dass diese baulichen Maßnahmen nicht nur eine verstärkte räumliche Distanz zum Umfeld schufen, um beispielsweise Geräuschkulissen abzufangen, sondern gleichfalls vom sozialen Alltag des Siedlungsgebietes abschirmen sollten.[890] Außerstädtische Kartausen waren dabei so aufgebaut, dass sich in Anlehnung an die Lauren die Klosterkirche mittig der Anlage befand und von den beiden Kreuzgängen flankiert wurde (Abb.114-115, 116-117, 127a, 136). Jean-Pierre Aniel hat in seiner strukturtypologischen Untersuchung über die Gesamtanlagen der Kartausen fünf Typen (Typ A-E) kategorisiert. Die Unterscheidungskriterien sind durch die Lage der beiden Kreuzgänge im Verhältnis zur Klosterkirche definiert, die als Zentrum der Anlage gewertet wird.[891] Die Kölner Kartause entspricht in dem von Aniel vorgelegten System dem Typ D, der sich durch eine rechtsseitige (also südliche) Lage beider Kreuzgänge auszeichnet.[892] Allerdings wurde hier durch den Wegfall der schützenden Natur nicht die Klosterkirche, sonders der strengste Teil der Klausur, nämlich der Große Kreuzgang mit den Zellenhäusern, in die Mitte verlagert. Auf der einen Seite wurde er von der Stadtmauer begrenzt, der noch einmal die städtische Bannmeile vorgelagert ist, die hier berücksichtigt werden sollte. Seitlich wurde die Klausur durch den Kartäuser-Hof und den großflächigen Bereich, in dem vermutlich der Konversentrakt gelegen hat, beschränkt. Nach Norden hin wurde der Große Kreuzgang durch den Kleinen Kreuzgang abgeschirmt, dem noch einmal zusätzlich die Klosterkirche vorgelagert wurde. Der Vergleich mit ähnlich situierten Kartausen, die entweder innerstädtisch erbaut wurden oder durch ihren Stiftungskontext eine gesteigerte öffentliche Wahrnehmung besaßen, zeigen in den Grundrissstrukturen ähnliche Vorgehensweisen. So verfügt die städtische Doppel-Kartause Villeneuve-lès-Avignon, Gründung 1356, über einen unmittelbaren

[888] Vgl. NAGEL 2013, Bd. 1, S. 85, S. 87f.
[889] Vgl. NAGEL 2013, Bd. 1, S. 38, S. 42f.
[890] Vgl. NOVA STATUTA ORDINIS CARTUSIENSIS 1510, Kap. III, Rubrik 1, zitiert nach AUSST. KAT. 2008, S. 40: „Daher sollten ihre Einsiedeleien weit genug von den menschlichen Wohnungen entfernt und ihre Zellen von den Geräuschen der Welt wie des eigenen Hauses getrennt sein. Vor allem sollen sie sich selber auch von den Nachrichten der Welt fernhalten [...]". Vgl. auch NAGEL 2013, Bd. 1, S. 85, S. 87, S. 157. Vgl. NOVA STATUTA ORDINIS CARTUSIENSIS 1510.
[891] Vgl. ANIEL 1983, S. 25ff; Zusammenfassung der Typisierung bei NAGEL 2013, Bd. 1, S. 103f. In der Staffelung Großer Kreuzgang, Kleiner Kreuzgang, Klosterkirche folgt die Anlage des Kölner Klosters der vorherrschenden Baulösung außerstädtischer, siedlungsnaher und ruraler Kartausen wie sie in der zweiten Hälfte des 14. Jh.s auftreten, vgl. dazu NAGEL 2013, Bd. 1, S. 88, S. 92.
[892] ‚Rechts' wird hier auf Basis der angegebenen Vergleichsbeispiele offensichtlich als ‚südlich' verstanden.

Straßenzugang zur Klosterkirche, die in der südöstlichen Ecke der Anlage gelegen war (Abb. 136).[893] Die Klosterkirche der Stadtkartause Nürnberg, Gründung 1380, wies ebenfalls einen Zugang zur Kirche von der Straße aus, der über einen vorgelagerten und umfriedeten Kirchvorhof verlief (Abb. 137, Abb. 138).[894] Im Falle der innerstädtischen Kartause Klein-Basel, Gründung 1401, handelt es sich um eine Ausnahme: Hier wurde die Klosterkirche zwar randlagig zur Straße und zur Stadtmauer hin erbaut, deren Zugang lag aber nach wie vor mittig der Anlage und besaß keine unmittelbare Zugänglichkeit von außen (Abb. 139, Abb. 140a-b).[895] Nicht nur Stadtkartausen, sondern auch siedlungsnahe Klosteranlagen, die aufgrund ihrer Funktion als Grablegen eine gesteigerte öffentliche Wahrnehmung besitzen, bedienen sich ebenfalls dieser Klosterstruktur. Die Certosa di Pavia, Gründung 1390, ist als Grablege der Visconti unter besonderen Gesichtspunkten zu werten; die Klosterkirche liegt ebenfalls randseitig in der nordöstlichen Ecke des Klostergrundes und verfügt über einen Zugang von außen über einen langgestreckten Hof (Abb. 141).[896] Genauso verhält es sich mit der Chartreuse de Champmol, Gründung 1385, die als Grablege der Herzöge von Burgund einen gesteigerten Öffentlichkeitsbezug besitzt. Die Klosterkirche war hier in der nordöstlichen Ecke der Klosteranlage positioniert und damit direkt an der Ausfallstraße nach Dijon gelegen (Abb. 142-143).[897]

Baulich entspricht die Kölner Kartause St. Barbara also auf ihre individuelle Art dem System der kartäusischen Klosteranlagen, die in aller erster Linie ihre Klausur schützen.[898] In der invertierten Grundrissorganisation ist daher eine klare Abweichung von ruralen und auch siedlungsnahen Kartausen zu beobachten. Dennoch bleibt der ideelle Fokus auf die Klausur und das Zellenhaus eindeutig erkennbar. Somit ist sehr

[893] Übersicht zur Typologie und Grundrissorganisation der Klosteranlage der Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon in der Provincia Provinciae bei NAGEL 2013, Bd. 2, S. 201-208. Zur Kartause Villeneuve-les-Avignon und ihrer Stifter s. LE BLEVEC 1993, S. 160-170.
[894] Übersicht zur Typologie und Grundrissorganisation der Klosteranlage der Kartause Nürnberg in der Provincia Alemaniae Inferioris bei NAGEL 2013, Bd. 2, S. 507-514.
[895] Übersicht zur Typologie und Grundrissorganisation der Klosteranlage der Kartause Basel in der Provincia Rheni bei NAGEL 2013, Bd. 2, S. 617-622. Zur Kartause Basel vgl. BAER 1982, S. 449-594, zur Klostertopographie vor allem ebd., S. 471-473.
[896] Übersicht zur Typologie und Grundrissorganisation der Klosteranlage der Certosa di Pavia in der Provincia Lombardiae bei NAGEL 2013, Bd. 2, S. 391-398. Ein Vergleich der Kartausenstiftungen von Philipp dem Kühnen und Giangaleazzo Visconti ist zu finden bei GELFAND 2008, S. 201-223.
[897] Übersicht zur Typologie und Grundrissorganisation der Klosteranlage der Grande Chartreuse in der Provincia Gebenneis sive Cartusia bei NAGEL 2013, Bd. 2, S. 9f.
[898] Bis zur Errichtung der Certosa di Montebenedetto, Gründung 1198, wurden in klar gegliederten Grundrissen vor allem Klosterkirche und Kreuzgänge an den entlegenen und am meisten abgeschirmten Stellen des jeweiligen Standortes errichtet. Dazu wurden aufwendige Umbauarbeiten in Form von Stützmauern und Substruktionsgeschossen vorgenommen. Vgl. dazu NAGEL 2013, Bd. 1, S. 73f. Zur Definition des Großen Kreuzgangs als Zentrum der Klosteranlage, vgl. BINDING/ UNTERMANN 1985, S. 400.

deutlich erkennbar, dass es zwar nicht den einen, normativen Idealplan einer kartäusischen Klosteranlage gibt, wie Elke Nagel bereits anmerkte, dass die Kartause St. Barbara in Köln aber sehr wohl einem situativen Idealtypus entspricht.

Als geistliche Institutionen sind Kirchen und Klöster Markierungspunkte einer „symbolic landscape".[899] Dies gilt umso mehr, wenn es sich um das ‚heilige Köln' handelt. Wie war also eine Einbindung der Kartause St. Barbara in den Stadtorganismus gestaltet? Ließen sich die Kölner Kartäuser tatsächlich „in einer stillen Gegend dicht an der Stadtmauer"[900] nieder? Und wie ‚still' war eigentlich die Stadtmauer?

Roland Pieper argumentierte für den Franziskanerorden und dessen Filiationen nördlich der Alpen, dass die städtische Randlage der Klöster in Nähe der Stadtmauern aus verkehrstechnischen Überlegungen erfolgte und diese eben kein innerstädtischer Ort der Ruhe und Isolation war.[901] Seiner These zufolge waren die Klosteranlagen an den Hauptausfallstraßen in Nähe der Stadttore so gelegen, dass Städter und Reisende automatisch an den Vorplätzen der Klosterkirchen vorbeigeführt wurden. Damit wurde nicht nur die öffentliche Wahrnehmung verstärkt, auch eine Stiftungs- und Schenkungsbereitschaft wurde so begünstigt.[902] Dabei kam es in Sonderfällen auch zur Ausrichtung auf zwei Stadttore hin, wie im Beispiel der Franziskanerkirche in Zürich

[899] Die von der mediävistischen Städteforschung präferierten Modelle der sogenannten New Cultural Geography begreifen den Stadtraum als „symbolic landscape", den gliedernde Elemente wie Stadttore, Straßen und Platzanlagen wie auch bestimmte Kirchen als raum- und funktionskonstituierend definieren. Vgl. SCHWEERS 2009, S. 39. Der Stadt-Raum ist ein in sich geschlossener „Raum von Orten", die in ihrer Qualität und Charakteristik einen funktionalen Stadtorganismus ergeben, der von seinen Akteuren bespielt und gestaltet werden kann. Vgl. FOUCAULT 1993, S. 34-64. Die oben genannten Elemente sind zudem maßgeblich an einem kulturellen Identifikationsprozess beteiligt, stellen sie doch die Projektionsflächen einer räumlich definierbaren Gesellschaft. Vgl. COSGROVE 1989, S. 118-135. Dieses historisch-geographische Modell grenzt sich damit von den sozialwissenschaftlichen Modellen ab, die von Georg Simmel und Henri Lefebvre etabliert wurden. Vgl. SIMMEL 1908 (ED. 1992); SIMMEL 1901-1908 (ED. 1995), darin enthalten: *Die Großstädte und das Geistesleben*, S. 116-131; *Soziologie des Raumes*, S. 132-183; *Über räumliche Projektionen socialer Formen*, S. 201-220. Vgl. auch FRASER 2015; MIEG/ SUNDSBOE/ BIENIOK 2011; LEFEBVRE 1970, LEFEBVRE 1967. Ein Überblick zur sozialwissenschaftlichen Raumtheorie findet sich bei SCHROER 2012; LÖW 2000. Vgl. auch CSÁKY/LEITGEB 2015; LOSSAU 2015; HAWKING/MLODINOV 2010; HAWKING 1988 (ED. 2005); JAMMER 1954 (Ed. 1960); EINSTEIN 1953 (ED. 1960); HEIDEGGER 1927 (ED. 1986); EINSTEIN 1905a; EINSTEIN 1905b; EINSTEIN 1916.

[900] WAGNER 1991, S. 31.

[901] Vgl. PIEPER 2011, S. 148-153. Roland Pieper stellt sich dabei gegen die These von MINDERMANN 1998, S. 83-83, der davon ausging, dass Bettelorden aus ideologischen Gründen in den Armenvierteln am Stadtrand angesiedelt waren. Gleichfalls negiert er die These von RASMUSSEN 2002, S. 8, der eine bessere Stadtlage als rein zufällig ansieht und die Randlagen damit begründet, dass in der bereits vorhandenen Stadtbebauung nur noch die weniger dicht besiedelten Randlagen ausreichend große Areale bieten konnten. Vgl. auch PIEPER 1993, S. 263.

[902] Vgl. PIEPER 2011, S. 149f. Armand Baeriswyl bestätigt diese Beobachtungen durch Befunde in der Schweiz; vgl. BAERISWYL 2010, S. 25-39, vor allem S. 32-36.

oder des Augustinerklosters in Lippstadt.[903] Ein Forschungsstand bezüglich der Kartäuser steht auch in dieser Fragestellung noch aus. Festzuhalten bleibt aber, dass das Kartäuserkloster St. Barbara ebenfalls an der Stadtmauer zwischen den Stadttoren der Ulre-Pforte und dem Severinstor gelegen war. Stadttore sind „Verdichtungspunkte städtischen Selbstbewusstseins".[904] Was allgemeingültig für mittelalterliche Städte formuliert werden kann und sich bildlich in den Turmsiegeln, zu deren ältesten Beispielen das Kölner Stadtsiegel gehört, niederschlägt, muss umso mehr für Köln hervorgehoben werden. Die Metropole verfügte in ihrer Stadtmauer im Bauzustand ab 1180 über zwölf Stadttore und wurde so als ‚heilige Stadt' inszeniert, indem hier ein architektonisches Zitat des Himmlischen Jerusalems erschaffen wurde. Diese Anlehnung tritt umso deutlicher zutage, wenn man sich vor Augen hält, dass nicht alle der zwölf Stadttore funktionsfähig waren, geschweige denn über Straßenanbindungen verfügten.[905] Dieses bauliche Zitat ist nicht zufällig gewählt, seit dem 12. Jahrhundert trägt Köln neben den Städten Jerusalem, Rom und Konstantinopel den Beinamen ‚Sancta' (vollständiger Stadtname: Sancta Colonia Dei Gratia Romanae Ecclesiae Fidelis Filia – Heiliges Köln von Gottes Gnaden, der römischen Kirche getreue Tochter). Spannend wäre in diesem Zusammenhang, zu prüfen, inwieweit damit Köln als realer Stadtraum als ein translokalisierter Erinnerungsort Jerusalems gesehen werden kann.[906] Wenn den Ausführungen Tim Urbans zufolge die Translokation Jerusalems in die Bildmedien erfolgen kann, also ortsunabhängige Erinnerungsorte in Bildmedien transferiert werden, könnte die Anlehnung des Kölner Stadtbildes an Jerusalem doch auch eine Translokation Jerusalems in das Medium ‚rheinische Stadt' sein? Köln wäre folglich ein Erinnerungsort eines translokalisierten Jerusalems mit performativen Potenzialen. Ein ähnlich gewichtiger Identifikationspunkt der ‚symbolic

[903] Vgl. PIEPER 2011, S. 150; PIEPER 1993, S. 263.
[904] LAMPEN 2009, S. 17.
[905] Vgl. dazu LAMPEN 2009, S. 10-17. Nur neun der zwölf Stadttore verfügen über eine Straßenanbindung, was den symbolischen Charakter der Anzahl verdeutlicht. Vgl. dazu MAINZER 1973, S. 182f.; in Bezug auf Mainzer auch LAMPEN 2009, S. 16. Zur städtischen Selbstpräsentation als Sakralgemeinschaft anhand von Turmsiegeln vgl. SCHILP 2006, S. 22f. Zum Bild des Neuen Jerusalem im Städtebau vgl. NICKLAS 2014, S. 149-162; MEßNER 2014, S. 163-174; KÜHNEL 2014, S. 175-195. Zu Stadterweiterungen im 12. Jh. vgl. BÖNNEN 2013, S. 119-130; IGEL 2013, S. 31-46; JANSEN 2013, S. 13-30; UNTERMANN 2013, S. 81-92.
[906] Tim Urban berichtet über die Translokationsstrategien performativer Erinnerungskultur in Jerusalem und deren Übertragung in die dislokalen Bildkünste des 13.- 15. Jh.s. Er beschreibt anhand der Passions-Narrative den Weg von einem historischen Ereignis zu einer performativen und ortsgebundenen Erinnerungskultur hin zu einer ortsunabhängigen Bildstrategie, die jedoch Urbanität als Bildelement nutzt, um eine spirituelle Performanz, ein gedankliches Abschreiten des Passionsweges zu gewährleisten. Die von ihm angeführten Bildbeispiele urbanisierter Passionen weisen zudem eine auffällige Parallelität zur urbanisierten Ursula-Legende wie beim Meister der Kleinen Passion auf. Vgl. URBAN 2015. S. 171-190.

landscape‘ ist auch in der östlich vom Kloster gelegenen Hauptstraße, die vom Severinstor zum Dom führt, zu sehen (Abb. 68). Als alte Römerstraße hat die *Cordo maximus* eine starke identifikatorische Funktion innerhalb des Kölner Stadtorganismus; hier manifestiert sich eine städtische Gesellschaft auch anhand ihrer kollektiven Erinnerungskultur.[907] Das Severinstor war nicht minder bedeutsam. Als eines der bedeutendsten Repräsentationstore der Stadt Köln prädestiniert, wurde es Schauplatz bedeutender politischer und kultureller Ereignisse. Es stellte den unmittelbarsten Weg nach Süden dar, vor allem an Poppelsdorf vorbei nach Bonn, wo seit dem 13. Jahrhundert die Kölner Erzbischöfe residierten.[908] Daher war das Severinstor Schauplatz der feierlichen Einzüge der Kölner Erzbischöfe, der sogenannten Adventus, in denen die gegenseitige Anerkennung von Rechten und Freiheiten zwischen Stadtherr und Stadtbevölkerung in ausgeklügelten Prozessionen öffentlich ausgetragen, inszeniert und kommuniziert wurde.[909] Die Verlegung der Bischofresidenz von Köln nach Poppelsdorf bei Bonn ist einem deutlichen Zuwachs an bürgerlicher Autonomie geschuldet, die auch die dekorative Ausgestaltung in Anlehnung an die lokale Kirchenarchitektur des Severinstors bedingt hat.[910] Als Adventus-Tor war es weit stärker mit Baudekor versehen als alle anderen Stadttore, als Ausdruck städtischen Selbstbewusstseins erhielt es zudem auch als Einziges feldseitig das Stadtwappen mit den drei Kronen.[911] Hier präsentierte sich bis ins 16. Jahrhundert zum Empfang des Einreitenden die Stadt mit ihren Abgeordneten und Bürgern, die anwesenden Geistlichen „vertraten hingegen die Stadt als Sakralgemeinschaft“, weswegen die Tore auch mit Kapellen und Altären bestückt und liturgisch genutzt wurden.[912] Durch zeitgenössische Beschreibungen, etwa des Adventus des Erzbischofs Hermann IV. von Hessen am 23. Februar 1488, der auch den Thomas-Altar im Kartäuserkloster weihte, oder des Prozessionswegs des Leichenzugs von Erzbischof Anno, können die Prozessionswege gut nachgezeichnet werden, werden hier doch dezidiert die einzelnen Stationen im Stadtbild beschrieben und auch die Namen der

[907] Vgl. LAMPEN 2009, S. 22.
[908] Vgl. LAMPEN 2009, S. 22.
[909] Vgl. LAMPEN 2009, S. 18ff.
[910] Vgl. LAMPEN 2009, S. 18; MAINZER 1975, S. 20.
[911] Vgl. LAMPEN 2009, S. 26. Vgl. zur “repräsentativen Öffentlichkeit” HABERMAS 1962 (ED. 1990). Vgl. auch LÖTHER 1998, S. 435-459, hier S. 437f. Neuere Auseinandersetzungen, vor allem in kritischer oder erweiternden Haltung zu Habermas vgl. HOFFMANN 2001, S. 69-112, zusammenfassend auch SCHWERHOFF 2004, S. 115ff.
[912] LAMPEN 2009, S. 19. Zur Konstition des sakralgenossenschaftlichen Selbstverständnisses vgl. ENZEL 2004, S. 471-497, hier S. 473ff. Zur Rolle des Kirchweihrituals in der Ausbildung von Stadtgemeinschaften vgl. MEßNER 2014, S. 163-174. Zum mittelalterlichen/frühneuzeitlichen Städteorganismus vgl. BAERISWYL 2009, S. 359-364.

hochrangigen Stadtvertreter wiederholt genannt (Abb. 145).[913] Auffällig ist, dass zwar die Prozessionen der Erzbischöfe durch das Severinstor führten, aber nicht die der Könige und Kaiser, die durch das Weyertor Einzug hielten. Die Identifikation der Stadtgesellschaft als ‚Sakralgemeinschaft' manifestiert sich also am Severinstor und somit in unmittelbarer Nähe zum Kartäuserkloster, auch wenn dieses nicht auf der Adventus-Route liegt.[914] Im Gegenzug dazu verlief jedoch die Route der Großen Kölner Gottestracht, als „wichtigste Prozession im Jahreslauf"[915] der Stadt Köln, um die Stadtmauer herum und damit, wenn auch nur von außen, in einem nachbarschaftlichen Bezug am Kartäuserkloster vorbei.[916] Somit bliebe zu hinterfragen, ob die sozio-kulturelle Bedeutung der erzbischöflichen Adventus-Prozessionen und die Manifestation städtischer Identitätsbildung am Severinstor nicht auch auf das Kartäuserkloster zurückwirkte. In Köln sind Prozessionsrouten nicht festgelegt[917] und es bliebe zu prüfen, ob es nicht auch Belege für eine Einbindung der Kartause in andere Prozessionen gibt, wofür gegenwärtig jedoch der Forschungsstand fehlt. Hier werden aber mit dem 6. Jahrhundert Stationsliturgien greifbar, die in den drei erhaltenen *Libri ordinarii* Kölns überliefert werden und Aufschluss über eine gemeinsame Liturgie, sogenannte Stations- oder Ringliturgien, verschiedene innerstädtischer Institutionen nach römischem Vorbild liefern.[918] „Das der Stationsliturgie zugrundeliegende Modell ist das der ‚Kirchenfamilie'. Die bischöfliche Stadtkirche manifestiert ihre kultische Einheit durch den gemeinsamen Gottesdienst an verschiedenen Orten der Stadt unter Führung des Bischofs."[919] Aus dieser Situation entwickelte sich im 10. und 11. Jahrhundert die *more romano*, „kreuz und ringförmig auf den Stadtgrundriss gelegte Aneinanderreihung von Stifts- und Klosterkirchen, die mit dem Dom als Mittelpunkt das Bild des himmlischen Jerusalems verdeutlichten".[920] Der imaginäre Kreuzschaft liegt dabei über dem *Cordo maximus*, der großen Nord-Süd-Achse. Im 10. und 11. Jahrhundert, also noch vor den Stadterweiterungen, liegt dieser allerdings städtebaulich begrenzt lediglich auf der Achse zwischen Dom und St. Maria im Kapitol und umfasst im ost-westlich

[913] Vgl. ADVENTUS HERMANN IV. VON HESSEN, S. 182-190; auch LAMPEN 2009, S. 19f.; SCHWEERS 2009, S. 43.
[914] Vgl. LAMPEN 2009, S. 19.
[915] ENZEL 2004, S. 473.
[916] Vgl. ENZEL 2004, S. 473ff, S. 481; LÖTHER 1999, S. 143.
[917] Vgl. SCHWEERS 2009, S. 42.
[918] Vgl. DE SANCTIS 14. JH.; ODENTHAL/ STRACKE 1998, S. 139, zum Phänomen insgesamt S. 134-162.
[919] ODENTHAL/ STRACKE 1998, S. 139. Zur Kirchenfamilie in einem globalen Kontext mit Jerusalem als Mittelpunkt der *orbis christianus* in mittelalterlichen Weltkarten vgl. KUPFER 2014, S. 353-365. Für den Literaturhinweis sei Katharina Schüppel (Dortmund) gedankt.
[920] ODENTHAL/ STRACKE 1998, S. 142.

verlaufenden Querarm St. Maria in Deutz und St. Aposteln.[921] Mit den Kirchen in den Gebieten der zweiten Stadterweiterung in unmittelbarer Nähe der zwölf Stadttore wird dieses städtebauliche Kreuz von einem Kirchenkranz umschlossen: „Himmlisches Jerusalem und römische Ordnung“ auf städtischem Grundriss, wie Odenthal und Stracke es formulieren.[922] Mit den Patrozinien der zwölf Torkirchen schließt sich nicht nur der Kreis, vielmehr kommt es hier zu einer weiteren Analogiesetzung hinsichtlich der zwölf Apostel, die die zwölf Stadttore bewachen und schützen.[923] Diese Analogie wird in einem globalen Kontext auch in der Ebstorfer Weltkarte verbildlicht.[924] Der Kölner Kirchenkranz, in einer schematischen Darstellung der Koehlhoffschen Chronik von 1499 dargestellt, benennt dabei die einzelnen Stationen (Abb. 146). Im Abgleich von den dort benannten Institutionen mit dem Stadtgrundriss wird deutlich, dass der Kirchenkranz zwischen St. Pantaleon und St. Severin über die Straße vor den Kartäusern verläuft und so wird das Kartäuserkloster in der anhängigen Beschreibung auch auflistet (Abb. 147).[925] Stadtliturgie und erzbischöflicher Adventus schließen folglich St. Barbara mit ein, auch wenn das Kloster in beiden Fällen keine gezielt benannte Station darstellt.

Dies ist jedoch im Kontext königlicher *Joyeuses entrées* der Fall. Die Einbindung der Kartause in politische Ereignisse hat stattgefunden, immerhin führten die Krönungsfeierlichkeiten und der Festeinzug Maximilians I. zur hochherrschaftlichen Stiftung des Bruno-Zyklus, obwohl dessen Festumzug selbst nicht einmal in die Nähe des Klosters kam.[926]

Wie das Severinstor gehörte auch die Ulre-Pforte mit dem dazugehörigen Mauerabschnitt in den Verantwortungsbereich des Stifts St. Severin, das für Bau und Instandhaltung zu sorgen hatte.[927] Die Ulrepforte wird 1245 im Schreinsbuch des Stifts

[921] Vgl. ODENTHAL/ STRACKE 1998, S. 142f.
[922] ODENTHAL/ STRACKE 1998, S. 143.
[923] Vgl. ODENTHAL/ STRACKE 1998, S. 143.
[924] Vgl. KUPFER 2013, S. 100-127.
[925] Vgl. KOELHOFFSCHE CHRONIK DER HEILIGEN STADT KÖLN 1499B, fol. 161r-fol. 161v.
[926] Vgl. CHRONOLOGIA CARTUSIAE COLONIENSIS (ED. 1991), S. 42ff. Vgl. BEUTLER 1991, S. 291-328. Dazu auch das erste Kapitel dieser Arbeit.
[927] Vgl. MAINZER 1975, S. 21. Die Mauerabschnitte unterlagen im Unterhalt und in der Instandhaltung den Kirchspielen. Ob diese Sorgfaltspflicht an die Kartäuser überging, die sich im Parochialbezirk St. Severins befand oder bei St. Severin verblieb ist unklar. Der Unterhalt der Stadtmauer wird nicht in den Schlichtungsverträgen zu den Streitigkeiten zwischen beiden Institutionen thematisiert. Zu den Schlichtungsverträgen zwischen St. Severin und St. Barbara vgl. SCHNEIDER 1932, S. 61-63. Offenbar waren die Streitigkeiten zwischen dem Kartäuserkloster und St. Severin derart ausgeufert, dass Papst Innozenz VI. mit einer päpstlichen Bulle den Erzbischof von Mainz, den Bischof von Utrecht und den Dechanten von St. Severin zu Köln dazu auffordert, die Belästigungen gegenüber der Kölner Kartause

zum ersten Mal fassbar, wurde aber bereits 1230 als erstes der Stadttore der zweiten Erweiterung fertig gestellt.[928] Mitte des 13. Jahrhunderts, also kurz nach der Ulre-Pforte, wurde auch das Severinstor fertiggestellt. Erst mit den Bestimmungen des *Statutum in favorem principium* von 1231/ 1232 war es den Landesfürsten erstmalig erlaubt, selbstständig Befestigungsanlagen zu errichten.[929] In Köln, erst seit 1475 freie Reichsstadt, ist der Stadtherr der kurfürstliche Erzbischof. Die königlichen Regalien, wie das Münz-, Markt und Befestigungsrecht hatte sich jedoch bereits 1220 Erzbischof Engelbert I. von Köln mit der *Confoederatio cum principibus ecclesiasticis* gesichert.[930] Die Verantwortung für Bau und Unterhalt der Mauern und Stadttore werden dabei den zwölf großen Parochien zugeteilt, die wiederum die ortsansässige Bürgerschaft verpflichteten.[931] Das städtische Selbstbewusstsein führte zu einer Abgrenzung der Stadtbevölkerung zu ihrem Stadtherrn und zeigte sich bereits für die Verlagerung der bischöflichen Residenz außerhalb der Stadt verantwortlich. Somit werden die Kölner Stadttore nun als städtische Bauaufgabe begriffen und entsprechend zum Ausdruck städtischer Repräsentation. Dies wurde mit dem feldseitigen Stadtwappen des Severinstors gegenüber dem Erzbischof bei seinem Einzug in aller Deutlichkeit demonstriert. Mainzer weist darauf hin, dass die Bautätigkeiten an den Toranlagen Kölns in ihren jeweiligen Parochialbezirken zeitlich mit den abschließenden Bauarbeiten an den jeweiligen Kirchen des Bezirks zusammenfallen. Da die Parochialbezirke den Bau organisieren und verantworten mussten, vermutet er hier dieselben Baumeister und Handwerker und sieht daher in Dekor und Gestalt der Toranlagen enge Verbindungen zu den dazugehörigen Sakralbauten.[932] Damit wird deutlich, dass es sich in Köln um eine ‚städtische Sakralgemeinschaft' und nicht um eine ‚erzbischöfliche Sakralgemeinschaft' handelt, die sich am Stadttor manifestiert und repräsentiert.

Eine bereits 1367 zum verbesserten Schutz der Stadt begonnene Umstrukturierung der Wehranlage – die zur stärksten und größten Wehranlage Europas gehörte – führte um 1450 zur Zusetzung der Ulrepforte, da die feldseitige Straße durch die Umbauarbeiten

einzustellen und ggf. mit weltlicher Gerichtsbarkeit durchzusetzen; vgl. dazu URKUNDE PAPST INNOZENZ VI./KARTÄUSER 1356A.

[928] Vgl. MAINZER 1975, S. 21, S. 250ff.
[929] Vgl. MAINZER 1973, S. 173.
[930] Zur Politik Engelbert I. Erzbischof von Köln vgl. LOTHMANN 1993.
[931] Vgl. MAINZER 1975, S. 20; MAINZER 1973, S. 173f.
[932] Vgl. MAINZER 1975, S. 21.

der Wehranlage keinen Anschluss mehr an das Tor besaß.[933] Die Kölner Kartause liegt damit bis circa 1450 zwischen zwei wichtigen Ausfallstraßen und in direkter Nähe zu öffentlichen Schauplätzen. Nachfolgend ist noch die einfache Ausrichtung auf das in seiner Bedeutung nach wie vor für den Stadtorganismus nicht zu unterschätzende Severinstor gegeben. Statt der Ulre-Pforte wird Mitte des 15. Jahrhunderts das Pantaleon-Tor die in westlicher Richtung nächstgelegene Maueröffnung. Die Zusetzung der Ulrepforte um 1450 hat daher im unmittelbaren Torbereich der Ulre-Pforte und damit in der Ulre-Gasse in Bezug auf Fernhandel und Zutritt zur und aus der Stadt heraus, zu einem verminderten Verkehrsfluss geführt. Die stadtseitige Ringstraße wird hingegen einen Zufluss erfahren haben, da hier nun auch das Verkehrsaufkommen des Pantaleon-Tors hinzukam und an dem Kartäuserkloster vorbeigeleitet wurde. Mit der Zusetzung der Ulre-Pforte wurde die Bausubstanz der Doppelturmanlage genutzt, um auf ihm eine Windmühle zu errichten, die sogenannte Kartäuser-Mühle. Da Windmühlen im Regelfall stadtherrliche oder kommunale Regiebetriebe sind,[934] kann die Namensgebung auf den Ort in unmittelbarer Nähe des Klosters referieren, gleichfalls kann eine institutionelle Zugehörigkeit der Mühle zur Klosterinstitution angedacht werden. Als eine der „lebenswichtigste[n] Produktionsstätte[n]“ wurden diese „technische[n] Wirtschaftsbauten“ zunehmend in die Städte verlagert um sie vor feindlichen Angriffen zu schützen.[935] Aufgrund der schlechten Lagerfähigkeit von Mehl mussten die Bewohner der Stadt regelmäßig ihr Getreide zur Mühle bringen und es frisch mahlen lassen. Somit ist die Institution des Kartäuserklosters im Wahrnehmungsbereich der Anwohner im weiteren Einzugsbereich der Mühle und damit Teil des alltäglichen städtischen Lebens der Bürgerschaft. In diesem Kontext ist auch der Dachreiter der Klosterkirche St. Barbara zu sehen: Während Giebelreiter meist mit dem Bau der Kirche entstanden sind werden Dachreiter erst mit dem 15. Jahrhundert nachweisbar. Empirische Untersuchungen von Dachwerken zeigen, dass die mit Glocken bestückten Dachreiter bei älteren Kirchengebäuden nachträglich eingebracht wurden und bei Kirchenbauten der Bettelorden gezielt für eine gesteigerte akkustische Wahrnehmung im Stadtorganismus

[933] Vgl. MAINZER 1975, S. 241-253. Gleichermaßen wurde das Gereonstor (14. Jh.), der Kahlenhausener (um 1530), das Bachtor (vor 1572) und das Pantaleonstor (vor 1585) vermauert. Zu Windmühlen umgebaut wurden zusätzlich das Gereonstor (1400) und das Bachtor (1730).
[934] Vgl. ISENMANN 2014, S. 114.
[935] Vgl. ISENMANN 2014, S. 114f.

sorgen.[936] Die Kartause stand folglich ganz offensichtlich in einer derart großen öffentlichen Wahrnehmung, dass sie als Konkurrenzinstitution wahrgenommen wurde, andernfalls hätte das Stift von St. Severin nicht in der Art, wie es die historischen Urkunden bezeugen, auf die Situation reagiert und den in den Verträgen ersichtlichen Nachteilsausgleich zugunsten St. Severins evoziert.[937]

Den Anteil der Kartause an der ‚symbolic landscape' Kölns zeigen daher auch die historischen Stadtansichten Kölns, in deren verschiedenen Ausführungen die Kartause als Identifikationspunkt stets eine Rolle spielt. Diese Stadtansichten zeigen zwar eine eindeutig identifizierbare, aber keine detailrichtige Ansicht, womit sie zwar nicht zum Zwecke der Bauforschung herangezogen werden können, dafür aber umso aussagekräftiger in Bezug auf eine Integration in das Stadtbild sind.

Bei Anton Woensams *Großer Ansicht von Köln* (1531; Abb. 149a-b) wird mit dem Blick vom Rhein her St. Barbara auf einer deutlichen Anhöhe dargestellt und damit in freistehender Sicht von den anderen Gebäuden abgehoben. Diese visuelle Erhöhung des Klosters erfolgt in einer Art, die die vollständige Ansicht von Kirche und Kapitelhaus beinahe bis zum Bodenniveau ermöglicht. Die von Woensam verwendete Ansicht entspricht dabei einer bedeutungsperspektivischen Hervorhebung und nicht einer topographischen Beobachtung.[938] Das wenige Jahre später veröffentlichte Rheinpanorama von Christoph Schweiker und Hans Rudolf Deutsch von 1548 stellt das Kartäuserkloster deutlich erkennbar dar, allerdings weniger exponiert und stärker in das Häusergefüge der Stadt eingebunden (Abb. 150a-b). Die Hervorhebung als relevante Institution erfolgt hier durch eine Bezifferung des Buchstabens ‚C' und die Auflistung in der dazugehörigen Legende. Dies ist insofern bemerkenswert, da die Kartause hier als eine von 23 Institutionen hervorgehoben wird

[936] Dies ist beispielsweise der Fall bei der Dominikanerkirche in Bamberg, deren Dachstuhl vollständig erhalten ist und das nachträgliche Einbringen des Dachreiters neben mittelalterlichen Reparaturmaßnahmen deutlich am Gefüge erkennbar und dendrochronologisch gestützt ist. Derzeit gibt es keine publizierten Untersuchungen zu Dachreitern, vielmehr gehört dieser Wissenstand zum empirischen Fachwissen der denkmalpflegerischen Gewerke und der Gefügekunde. Der Dank gilt daher an dieser Stelle Thomas Eißing (Bamberg) für den Zugang zum Dachstuhl der Bamberger Dominikanerkirche, die Erläuterungen der Befunde sowie der Interpretationen des Baubefunds im städtebaulichen Kontext. Dachreiter vor dem 15. Jh. sind derzeit unbekannt; Mitteilung von Thomas Eißing am 16.02.2017 und 22.02.2017.

[937] Vgl. SCHNEIDER 1932, S. 61ff.

[938] Aktuelle topographische Karten – mit der nachdrücklichen Bitte um Berücksichtigung einer möglichen historischen Ungenauigkeit aufgrund eines verschobenen Bodenniveaus zwischen 1531 und heute – zeigen das Bodenniveau des Klostergeländes bei 53m NHN (Normalhöhennull) gegenüber dem Rheinufer mit 43m NHN. Das Gelände steigt folglich nur um zehn Meter an, zudem befindet sich zwischen dem Klostergelände und dem Rheinufer respektive einem rekonstruierbaren Betrachterstandpunkt auf der rechten Rheinseite die Anhöhe um die Severinskirche mit 57m NHN.

denen gegenüber eine Vielzahl weiterer Institutionen unbetitelt bleiben. Wie schon in den beiden vorangegangenen Beispielen stellt auch der Mercatorplan der Stadt Köln die Klosteranlage in reduzierter, aber eindeutig zuzuordnender Weise dar (1571; Abb. 148a-b). Der Mercator-Plan, der stärker in die Perspektive einer Aufsicht wechselt, zeichnet die *Straße vor den Kartäusern* auffällig breit nach, was für eine gewisse Bedeutung und/oder Größe der historischen Straße als innerstädtischer Verkehrsweg spricht.

Auf Basis dieser Befunde im Bereich des Stadtorganismus sind die Befunde des Klosterorganismus konsequent. Die behauptete Isolation, die bereits an dieser Stelle der Argumentation kaum zu halten ist, kann auch klosterintern nicht belegt werden. Die Kölner Kartäuser entzogen sich weder dem städtischen Umfeld noch lassen sie überhaupt den Versuch dazu erkennen.[939]

Aus den historischen Dokumenten ist beispielsweise bekannt, dass sie sich weitreichend um die Versorgung der Armen kümmerten und dies sogar zu einem öffentlich wahrnehmbaren Charakteristikum des Kölner Ordens ausbauten, etwas, das in den *Consuetudines* ausdrücklich unerwünscht ist.[940] Auch die Aufnahme von Gästen und Besuchern erfolgte in einem stärkeren Maße, als dies vorgesehen war, standen die Mönche von St. Barbara doch in einem engen Austausch mit Professoren der Kölner Universität, des Domkapitels sowie den Mitgliedern des Stadtrates.[941] Nicolaus van Esche, Gründer und Berater des Beginenhauses in Oisterwijk, verfügte sogar über eine eigene Gast-Zelle innerhalb der Klosteranlage „zur ständigen Verfügung".[942] Nicht nur

[939] Für die Kölner Kartause wurde das Spannungsverhältnis zwischen einer propagierten Regelkonformität und einer recht freien Abweichung davon noch nicht untersucht. Unterschiedliche Untersuchungen zu anderen Kartausen haben dies jedoch bereits herleiten können. Vgl. LINDQUIST 2008, S. 24. Ein weiteres Beispiel in einer längeren Liste von nicht regelkonformem Verhalten der Kölner Kartause liegt beispielsweise auch in der städtischen Krankenpflege des Ordens; einen Hinweis auf eine gewisse Tradition der Krankenpflege bei den Kölner Kartäuser liefert der bibliothekarische Bestand der Kölner Kartause, in der sich ein 1599 verfasstes Buch von dem Kölner Kartäuser Joannis Trevirensis erhalten hat und in dem er Rezepte und Behandlungmethoden niederschreibt; vgl. TREVIRENSIS 1599.

[940] Vgl. CONSUETUDINES CARTUSIAE (ED. 1987), Kap. XX, S. 291f; SCHNEIDER 1932, S. 89.

[941] Den *Gebräuchen* der Kartäuser zufolge waren nur Visitatoren, die im Abstand von zwei Jahren Kartausen aufsuchten und überprüften, als Gäste des Klosters gestattet, vgl. CONSUETUDINES CARTUSIAE (ED. 1987), Kap. X, S. 285, Kap. XXXVI, S. 302. Andere ordensinterne Personen durften nur zur Übernachtung aufgenommen werden, was hauptsächlich die Prioren anderer Kartausen betraf, die sich auf dem Weg zum Generalkapitel in der Grande Chartreuse befanden, vgl. ebd. Selbst die Versorgung der Reittiere des Visitors wurde strikt untersagt, da hierin eine ungebührliche Ruhestörung und Behinderung der Tagesaufgaben gesehen wurde, vgl. CONSUETUDINES CARTUSIAE (ED. 1987), Kap. XIX, S. 291. Die Kölner Kartause beherbergte hingegen nachweislich Gäste unterschiedlicher sozialer Zugehörigkeit in eigens bereitgestellten Unterkünften auf dem Klostergrund. Vgl. dazu SCHNEIDER 1932, S. 87.

[942] Vgl. TRIPPEN 2015, S. 303f.

die städtische Elite, auch die Bürger wurden in geistlichen Angelegenheiten beraten. Dies ist einerseits durch Textsammlungen mit entsprechenden handschriftlichen Anmerkungen belegt, aber auch durch den Bau eines Besucherzimmers 1480/81 innerhalb der Mauern und einen Neubau, der 1525 der Beratung speziell von Frauen folgt.[943] Christel Schneider schreibt zwar, dass nie eine Frau den Klostergrund betreten habe, doch muss diese Aussage überdacht werden.[944] Einerseits wurden bereits ab dem 14. Jahrhundert verschiedentlich Frauen auf dem Kölner Klostergrund bestattet.[945] Andererseits ist das genannte Beratungshaus für Frauen in der Chronologia eindeutig verortet, denn die Chronik berichtet davon, dass es „hinten in der Nähe der Mauer" errichtet worden sei.[946] Beutler will daher das Beratungshaus in dem Mercatorplan an der Stadtmauer in der südwestlichen Ecke des Klostergrundes erkennen und weist darauf hin, dass es zwar „an der Peripherie, aber innerhalb des Klostergeländes" gelegen habe (Abb. 148b).[947] Darüber hinaus argumentiert Beutler schlüssig für einen regelrechten „Publikumsverkehr", da die Kölner Kartause seit 1401 eine wundertätige Franse aus dem Gewand Christi besaß, die Frauen gegen Blutfluss gezeigt wurde.[948] Elke Nagel und Cherry Lindquist verweisen auch in Bezug auf andere Kartausen darauf, dass Frauen als Mitglieder der Stifterfamilien der Zutritt zur Familienstiftung gewährt wurde, wenn Kartausen als dynastische Grablegen dienten.[949] Dies ist dahingehend bemerkenswert, als dieses Thema auch im 21. Jahrhundert noch Gegenstand weitreichender Diskussionen ist. Das Zugangsverbot zu Klostergeländen männlicher Orden für Frauen im Mittelalter ist weitreichend bekannt, aber nicht generell gültig. Kartäuser verboten dies jedoch mit besonderem Nachdruck bereits in

[943] Vgl. BEUTLER 1993, S. 212f; WAGNER 1991, S. 40; SCHNEIDER 1932, S. 87.
[944] Vgl. SCHNEIDER 1932, S. 87. Im Rahmen einer Doktorarbeit wird das Thema der Zugänglichkeit von Klosteranlagen männlicher Orden für Frauen von Laura Chilson (Brown University, Providence/ RI) bearbeitet. Bisherige Ergebnisse zeigen, dass Männerklöster durchaus von Frauen betreten wurden. So konnte Laura Chilson auch nachweisen, dass es stellenweise zum Phänomen des cross-dressing kam, sich Frauen also als Männer verkleideten, um Zugang zu erlangen. Mitteilung von Delfi Nieto-Isabel (Barcelona) vom 1.02.2017.
[945] Vgl. CONSUETUDINES CARTUSIAE (ED. 1987), Kap. XXI, S. 293. Vor den Zerstörungen im Zweiten Weltkrieg waren einige der Grabplatten und Inschriften noch erhalten und entzifferbar, deren Auflistung bei CLEMEN 1934, S. 169-172 abgedruckt ist. Dort sind folgende Frauen gelistet: Elisabeth, 1428; Sophia Frankonis, 1400; Maria von Oisterwick, 1547; Christina Sibylle von Mudersbach, ohne Datum; Anna Phingshorn, 1634. Vgl. CLEMEN 1934, S. 170ff. Eine lateinische Urkunde aus dem Jahr 1454 verzeichnet eine umfangreiche Schenkung der Grete, Witwe des Schöffen Heynrich von dem Broele, mit der die lebenslange Versorgung, ihre Memoria und ihre Bestattung auf dem Laienhof innerhalb der Klosteranlage festgelegt wurden. Vgl. URKUNDE D.U. 599; auch bei SCHNEIDER 1932, S. 64, FN 8.
[946] Vgl. CHRONOLOGIA CARTUSIAE COLONIENSIS (ED. 1991), S. 48f: "Hoc anno a priore domuncula pro mulierum allquio, si quando necesse, circa vallum in postico erecta." Schneider ediert "postico" mit "portico", vgl. SCHNEIDER 1932, S. 87.
[947] Vgl. BEUTLER 1993, S. 215.
[948] Vgl. BEUTLER 1993, S. 211.
[949] Vgl. NAGEL 2013, S. 38; LINDQUIST 2008, S. 26.

ihren Ordensgebräuchen.[950] Um 1100 war Frauen sogar der Zugang zum Bergmassiv der Chartreuse verboten worden, womit eine ganze Region tabuisiert wurde und Frauen damit nicht einmal Zugang zur weiteren Umgebung des Mutterklosters hatten.[951] Noch 1996 kam es zu weitreichenden Auseinandersetzungen über den Zutritt von Frauen zur Cartuja de Aula Dei bei Saragossa, die, da von staatlicher Seite der Zutritt durchgesetzt wurde, dazu führten, dass das Generalkapitel der Kartäuser 2011 die Aufgabe des Klosters erklärte.[952]

Die Gebräuche verbieten auch die Bestattung von ordensfremden Personen insgesamt, doch bereits 1344 wird ein Kölner Patrizier nicht nur auf dem Klostergelände, sondern sogar im Chor der Kölner Kartäuserkirche begraben.[953] Ludwig Arntz spricht in der ersten Publikation über das Kölner Kartäuserkloster sogar von einem Friedhof im Hof des Großen Galilea.[954] Präziser leitet Werner Beutler Bestattungen Ordensfremder her, indem er neben einem Laienfriedhof außerhalb der Klausur auch die anhand der Chroniken nachweisbaren Personen und deren Grablegen auflistet. Auffällig in seiner Analyse ist, dass auf dem Klostergrund der Kölner Kartause keine Adligen bestattet werden, sondern dass es sich um eine „Bürgergrablege" handelt, die sowohl aus Köln als auch in bemerkenswert großer Zahl aus Westfalen stammen.[955] Bestattungen Ordensfremder sind folglich belegt, konnten

[950] Vgl. CONSUETUDINES CARTUSIAE (ED. 1987), Kap. XXI, S. 293.
[951] Vgl. PARAVY 2010, S. 20. Dies galt auch für Jäger, Hirten und Fischer; vgl. ebd.
[952] Dass in Köln bereits im Mittelalter Frauen zum Klostergrund zugelassen wurden, muss somit mit einiger Aufmerksamkeit wahrgenommen werden. Die öffentlichen Proteste 1996 galten dem allgemeinen Zugangsrecht für Frauen als gleichberechtigte Mitglieder einer Gesellschaft, in denen der Zugang zur Cartuja de Aula Dei in Saragossa gefordert wurde. Die Mönche der 1563 durch Hernando de Aragon gegründeten Kartause begründeten die Zutrittsverweigerung für Frauen mit der ungebrochenen Klostertradition, Frauen vom Klostergrund auszuschließen. Aula Dei verfügt über einen Marienzyklus von Francisco de Goya, aufgrund dessen die Kartause 1983 zum Nationaldenkmal erklärt wurde. Da die Restaurierung und fortlaufende Instandhaltung der Fresken sowie der Klosteranlage fortan aus öffentlichen Geldern finanziert wurden, entspann sich eine nationsweite Diskussion über Werte einer demokratischen Gesellschaft, nicht zuletzt vor dem Hintergrund der Laizität und der Gleichberechtigung der Geschlechter. Die Diskussionen betrafen dabei auch die staatliche Verantwortung zur Gewährleistung des freien Zugangs zur Kultur, wie dies in der Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte der Vereinten Nationen verankert ist, im Spannungsverhältnis zu privaten Eigentumsrechten. Vgl. dazu LINDQUIST 2008, S. 1. Da die spanische Regierung die Zugänglichkeit des Klosters durchsetzte, gaben das Generalkapitel am 03.06.2011 die Aufgabe des Klosters Aula Dei bekannt. Vgl. Erklärung des Generalkapitels vom 03.06.2011(http://josbrunonis.blogspot.de/2011/09/kartause-aula-dei-altes-und-neues.html; 29.11.2015). Zum Thema der kulturellen Menschenrechte in Bildungskontexten vgl. WELZEL 2013, S. 63-84.
[953] Vgl. CONSUETUDINES CARTUSIAE (ED. 1987), Kap. XLI, S. 304; CHRONOLOGIA CARTUSIAE COLONIENSIS (ED. 1991), S. 26f.
[954] Vgl. ARNTZ 1894, Sp. 12.
[955] Vgl. BEUTLER 1993, S. 194-203, hier vor allem S. 203. Beutler macht darauf aufmerksam, dass im 14. Jh. 13 Dortmunder Hansekaufleute in der Kölner Kartause bestattet werden, die in den Chroniken als „Englandfahrer" bezeichnet werden. Darüber hinaus weist er darauf hin, dass die bestatteten Kölner Bürger aus allen sozialen Schichten des Bürgertums stammen, vom Patrizier bis zum Handwerker; vgl. ebd., S. 198.

jedoch nur eingeschränkt erfolgen. Weniger aus Gründen, die innerhalb des Ordens der Kartäuser zu suchen sind, denn 1457 erteilt das Generalkapitel den Kölner Kartäusern die Erlaubnis „gegebenenfalls mehr als die erlaubten" Begräbnisse vorzunehmen,[956] sondern bedingt durch die Streitigkeiten mit der Pfarrkirche St. Severin, in deren Parochialbezirk das Grundstück der Kartause lag.[957] Letztlich kam es daher zu einem Vertrag, den der Generalprior Clarus de Fontanis mit dem Dekan und dem Kapitel von St. Severin 1341 aushandelte. Neben einigen anderen Details, beinhaltete der Vertrag auch eine Eingrenzung der angesprochenen Bestattungen ordensfremder Personen auf zwei, maximal drei pro Jahr.[958] Allerdings wurde dieser Vertrag 1368 dahingehend abgeändert, dass St. Severin Abfindungszahlungen von 50 Prozent für jede weitere Bestattung von Ordensfremden in der Kartause erhielt.[959]

Wie sich aus diesen verschiedenen Indizien herauslesen lässt, wurden die Ordensgebräuche nicht in der Strenge und Konsequenz umgesetzt, wie die Forschung gerne behauptet hat.[960] Vielmehr wurde von der jüngeren Forschung erkannt, dass der Orden bereits in seiner Entstehungszeit von einer monastischen Regelhaftigkeit abgewichen ist.[961] Die Kartäuser waren aufgrund ihrer hochgradig kostspieligen Klosteranlagen auf Zuwendungen von Stiftern beiden Geschlechts angewiesen[962] und ganz offenbar waren diese Opportunitätskosten für den Bau und den Unterhalt des jeweiligen Klosters als tragbar eingestuft worden.[963] Somit ist es auch nicht weiter

[956] Vgl. BEUTLER 1993, S. 198.
[957] In den *Supplementa ad Consuetudines Basilii*, einer Überarbeitung der *Consuetudines* von 1184, werden bereits die Einschränkungen zur Bestattung Ordensfremder gelockert. Soweit eine ordensfremde Person auf dem Klostergrund verstirbt, darf diese auch dort begraben werden. 1375 wird mit Genehmigung des Generalkapitels eine Erlaubnis für vier Bestattungen und vier Seelenmessen für Ordensfremde pro Jahr erteilt („4 anniuersaria et 4 sepulturae"). Vgl. HOGG 2013B, S. 51ff.
[958] PRIMUS LIBER BENEFACTORUM 1334-1400, § 5, fol. 7v-12r; vgl. auch SCHNEIDER 1932, S. 62.
[959] Vgl. COMPOSITIO ALIA SEU SECUNDA CUM DOMINIS SANCTI SEVERINI 1368, fol. 18r-19v; vgl. auch SCHNEIDER 1932, S. 62.
[960] Vgl. LINDQUIST 2008, S. 24.
[961] Vgl. LINDQUIST 2008, S. 24f.
[962] Vgl. LINDQUIST 2008, S. 25.
[963] Eine Untersuchung der Unterhaltskosten der Grande Chartreuse im 16. und 17. Jh. findet sich bei PÉPY 2011, S. 139-183. Untersuchungen zu Unterhaltskosten der Kölner Kartause St. Barbara fehlen, ebenso wie Untersuchungen zu den Baukosten. Allerdings lassen sich in der *Chronologia* sowie den *Analecta* aufschlussreiche Hinweise finden, die zumindest einige Rückschlüsse zulassen. So geht aus dem Eintrag zur Stiftung der Zelle F durch Peter Rinck hervor, dass Bau und Ausstattung der Zelle F mit 600 Goldgulden finanziert wurden, nach Angaben Wolfgang Schmids der Kauf des umfangreichen Bellerhofs zur Unterhaltung der Zelle F jedoch nur 500 Goldgulden gekostet hat. Vgl. CHRONOLOGIA CARTUSIAE COLONIENSIS (ED. 1991), S. 39; SCHMID 1994, S. 70, ohne Quellenangabe. Walram von Jülich hatte den vertraglich überlieferten Betrag von 700 kölnischen Mark für Bau und Ausstattung der Zellen O und P sowie zum Erwerb zweier innerstädtischen Immobilien bestimmt, deren Renditen den Unterhalt sichern sollten; vgl. PRIMUS LIBER BENEFACTORUM 1334-1400, fol. 34f. Heinrich Sudermann aus Dortmund stiftete die Zelle V, vor der er begraben wurde, mit 2400 Gulden. Aus diesem Betrag

verwunderlich, dass Kartäuser stärker in das soziale Leben ihres Umfeldes eingebunden waren, als die *Consuetudines* oder die unterschiedlichen Briefe von Bruno, Guigo I. oder Wilhelm von Saint-Thierry vermuten ließen. Dies scheint nicht zu einem wahrgenommenen Problem innerhalb des Ordens geführt haben. Der Orden reglementierte die einzelnen Kartausen durch ein ausgeklügeltes System gegenseitiger Visitationen, die mindestens im Turnus von zwei Jahren durchgeführt werden mussten, sowie durch das jährlich in der Grande Chartreuse abgehaltene Generalkapitel. Die Forschung sah auch hierin einen Beweis für die Nachhaltigkeit der in den Statuten geforderten Strenge. In den Visitationsberichten, die vollständig erhalten sind, gibt es keine Abmahnungen über die Kölner Kartause. Offenbar gab es keinen Grund des Anstoßes, auch wenn St. Barbara vieles anders praktizierte als so manch andere Kartause. Daher sind Aussagen wie jene Jean Gersons oder Francesco Petrarcas grundlegend zu hinterfragen und auf eine politische Agenda hin zu prüfen. Spätestens die andauernden Streitigkeiten mit den Stiftsherren von St. Severin belegen die erfolgreiche Positionierung der Kölner Kartause innerhalb des Stadtorganismus.[964] Die wiederholt angepassten und überarbeiteten Verträge zeugen am deutlichsten von einer ernst zu nehmenden Konkurrenz. Die rege Stiftungs- und Schenkungstätigkeit von verschiedenen Mäzenen in- und außerhalb der Stadtmauern[965] und die erfolgreiche Reinvestition von Vermögen in Immobilien, Ländereien und Renten[966] runden das Bild an dieser Stelle nur noch ab. Hatte Rieder noch die zwei Varianten von kreativer Neuerung und Vernachlässigung der Ideale zur Diskussion gestellt, liefern die Beobachtungen und Befunde eine zuverlässigere Antwort. Berücksichtigt man die Bausteine aus Ordensideal, Ordenspropaganda, Klostertopographie, Stifterverhalten und Klosteralltag, so muss doch davon ausgegangen werden, dass sich tragfähige Systeme entwickeln, die ihre Nachhaltigkeit aus der Flexibilität ableiten. Somit gibt es in zweifacher Weise kein normatives Ideal bei Kartäusern – weder beim Klosterplan noch bei der Ausgestaltung monastischer Lebensrealität. Vielmehr wurde offenbar

---

sollten die Zelle, deren Ausstattung und Unterhalt, der Erwerb von mehreren Renten und der Bau der äußeren Mauer finanziert werden. Der Eintrag in der *Chronologia* erfolgt wie hier üblich anlässlich seines Todes am 29.04.1366. Vgl. CHRONOLOGIA CARTUSIAE COLONIENSIS (ED. 1991), S. 28f. Es muss in Betracht gezogen werden, dass die Zelle V genau jene Zelle sein könnte, deren Bau als Zelle F von Peter Rinck finanziert wurde, es sich hier also um den Neubau einer Zelle handelt; vgl. CHRONOLOGIA CARTUSIAE COLONIENSIS (ED. 1749A), fol. 154.

[964] Vgl. SCHMID 2001, S. 52; WAGNER 1991, S. 30; SCHNEIDER 1932, S. 61ff.

[965] CHRONOLOGIA CARTUSIAE COLONIENSIS (ED. 1991), S. 24-67; eine tabellarische Zusammenfassung findet sich bei KAMMANN 2010, S. 116-122, S. 127f, S. 138, S. 161f, S. 173-175, S. 238-245.

[966] Vgl. KAMMANN 2010, S. 161f.; SCHNEIDER 1932, S. 81ff.

beides für den Einzelfall neu verhandelt und austariert und so auch in Hinblick auf ein monastisches Verhalten in ein situatives Ideal überführt.

Die verschiedenen, hier angeführten Ebenen der Integration und Wahrnehmbarkeit zeigen mehr als deutlich, dass die bisherige Meinung über die Selbstisolation der Kölner Kartäuser nicht haltbar ist. Vielmehr wird mit aller Nachdrücklichkeit deutlich, dass die Kölner Kartäuser in einem besonders ausgeprägten Maße Teil der Stadt und des Stadtorganismus, der Sakralinstitutionen und der Sakraltopographie sowie der städtischen Politik und des städtischen Lebens waren.
Für das Stiftungsprogramm Peter Rincks bedeutet dies eine nicht zu unterschätzende öffentliche Wahrnehmung. Und es sollte deutlich geworden sein, dass das Stiftungsprogramm mit dem *Thomas-Retabel* nicht nur eine einfache Memorialstiftung zu seinem Seelenheil war, sondern vielmehr eine öffentlichkeitswirksame Selbstrepräsentation des Stifters als wichtiges Mitglied des Kölner Bürgertums darstellte, in dem alle Wesenszüge des Urhebers mit allen Brüchen und Kontinuitäten seiner spezifischen Biographie zum Tragen kommen. Unter Berücksichtigung dieser Kontexte, die sich nur durch eine Erschließung der Person des Urhebers, der Institution und des performativen Stadt-, Kloster- und Kirchenraumes erschließt, kann das *Thomas-Retabel* – weit über seine künstlerische Qualität hinaus – nicht anders als einzigartig beschrieben werden, da eine marginale Abweichung jedes einzelnen Faktors zu einer anderen Programmatik geführt hätte.

In den nachfolgenden Jahrhunderten war das *Thomas-Retabel*, genau wie das *Kreuz-Retabel*, Eigentum und in Besitz der Kölner Kartause. Es kann davon ausgegangen werden, dass es für geraume Zeit in situ auf dem Lettner der Kartause verblieb, denn es gibt keinerlei Anhaltspunkte, die eine Demontage der Lettneraltäre oder ihrer Retabel vermuten lassen würden.[967] Das Kartäuserkloster präsentierte sich als eine besonders strenge und konservative städtische Institution, was das Kloster besonders unter dem Augenmerk der Totenmemoria für die Kölner Bürger attraktiv machte. Daher erscheint es plausibel, auch eine anhaltende Sichtbarkeit von Schenkungen anzunehmen, vor allem, wenn diese im Sinne der Namensnennung Kunstwerke betreffen, die mit Wappen oder Stifterfiguren versehen sind. Von den kleineren Säkularisierungstendenzen im Zusammenhang mit den Bauernkriegen und der Kölner Aufruhr von 1525[968] blieb das Kartäuserkloster unangetastet. Letztere betraf ohnehin die wirtschaftlichen und steuerlichen Privilegien der Klöster, die man bereits mit dem ‚Gesetz gegen die Tote Hand' 1385 zu beschneiden versuchte,[969] und hätte keine Auswirkung auf den installierten Bildschmuck oder die unbewegliche Raumausstattung gehabt. In der Stadt kam es auch zu keinem Bildersturm, der im Rahmen der Reformation vielerorts zu erheblichen Verlusten an Kunst- und Kulturgütern führte. Köln wurde ganz im Gegenteil zum wichtigsten Zentrum der nun katholischen Konfession und der katholischen Reform in Deutschland, wobei hierbei die Kölner Kartause eine nicht unwesentliche Rolle einnahm.[970] In dieser Konsequenz verwies man 1618 sogar die protestantischen Bürger der Stadtmauern, wie es bereits

[967] Zur Geschichte der Kölner Kartause St. Barbara vgl. KAMMANN 2010, AUSST. KAT. 1991A, SCHNEIDER 1932; zu Schenkungen und Stiftungen an das Kölner Kartäuserkloster vgl. LIBER BENEFACTORUM (ED. 1991), CARTUSIA COLONIENSIS EIUSQUE BENEFACTORES, CHRONOLOGIA CARTUSIAE COLONIENSIS (ED. 1749A), ANNALECTA AD CONSCRIBENDUM CHRONIKON DOMUS S. BARBARAE V. ET M.

[968] DIEDERICH 1995A, S. 78; zum Thema der Säkularisation in Köln s. auch SAVOY 2011, BÜTTNER 1971, HEGEL 1964, Sp. 248ff.

[969] Vgl. dazu DIEDERICH 1995A, S. 77: Sogenannte förmliche Säkularisationen hatte es in Köln bereits Mitte des 14. Jh.s gegeben. 1345 mussten die Minoriten und die Augustiner der Stadt gegenüber versichern jedes profane Eigentum, auch Zukünftiges, außerhalb ihres Klosterbezirks zu veräußern. 1346 folgten die Karmeliter, 1351 die Dominikaner binnen Jahresfrist. Erst 1385 folgte zu diesen ‚Versprechungen' die entsprechend rechtliche Grundlage, das mit dem ‚Gesetz gegen die tote Hand' Konventen und einzelnen Brüdern jeden Besitz von Grundstücken, Häusern innerhalb des Stadtgebietes und den Erwerb von Zinsen und Renten untersagte. Zu realwirtschaftlichen Problemen von Renten und Grundbesitz in der ‚Toten Hand' vgl. GILOMEN 1994.

[970] Vgl. HOGG 2013, S. 174; CHAIX 1981. Ausführlich zur Rolle der Kartäuser zur Zeit der Reformation und Katholischen Reform unter besonderer Berücksichtigung der Haltung der Kölner Kartäuser vgl. HOGG 1991, S. 169-191. Zum gleichen Thema in Bezug auf die Rheinlande vgl. SCHMID 2008. Zur katholischen Reform vgl. WILLOWEIT 2009; LUTTENBERGER 2006; ISERLOH 1970. Zur Kirchenpolitik in Köln zur Zeit der Reformation und katholischen Reform vgl. SMOLINSKY 2000, S. 307-322.

1428 mit der jüdischen Bevölkerung geschah,[971] auch wenn sich diese Entscheidung aus wirtschaftlichen Gründen als folgenschwer herausstellen sollte.[972] Mit der schwindenden Wirtschaftskraft Kölns im 17. Jahrhundert durch die Verlegung der Handelswege, aber letztlich auch aufgrund der bereits genannten Ausweisung der Protestanten und dem zugleich als unzeitgemäß wahrgenommenen Lebensstil der Kartäuser stagnierten die bislang erfolgten Zuwendungen an das Kloster.[973] In den Quellen der Kartause – die *Analecta* wird bis 1648, die *Chronologia* hingegen bis 1740 fortgeführt[974] – sind daher auch keine Schenkungen für neue Retabel verzeichnet, so dass ein Austausch der Lettner-Retabel durch neue Tafeln als unwahrscheinlich anzunehmen ist.

Von der Kartause in den Privatbesitz: Die Sammlung Lyversberg

Der wesentliche Umbruch in der Objektbiographie des *Thomas-Retabels* ereignete sich im Rahmen der Koalitionskriege 1794 und der damit verbundenen Säkularisation in Köln. „[...] [D]ie kölnische Kirche [war] niemals von so schwerwiegenden, ihre Substanz gefährdenden äußeren Maßnahmen getroffen worden [...] wie der großen Säkularisation im Gefolge der Französischen Revolution“[975], die mit zu den größten und umfassendsten kulturellen Umbrüchen in der europäischen Geschichte geführt hat.

Mit der Besetzung des Rheinlandes durch französische Truppen nach der Schlacht von Fleurus (26. Juni 1794) entschied sich der Rat der Stadt Köln gegen jeden Widerstand und überreichte dem französischen Divisionsgeneral Jean-Étienne Vachier, genannt Championnet (1762-1800), am 06. Oktober 1794 die Schlüssel der Stadt.[976] Mit diesem Tag stand Köln unter französischem Befehl, wurde aber erst mit dem Frieden von Lunéville am 09. Februar 1801 sieben Jahre später Teil der Französischen Republik und mit dem Konsularbeschluss vom 09. Juni 1802 mit

[971] Vgl. AUSST. KAT. 2013C, S. 14f.
[972] Vgl. AUSST. KAT. 1995A, S. 9; die noch 1784 in Köln verbliebenen Protestanten, die gerade einmal 1 % der Stadtbevölkerung ausmachten, stellten mehr als ein Drittel der finanzkräftigsten Einwohner dar, vgl. dazu AUSST. KAT. 1995A, S. 11; sogar im ausgehenden 18. Jh. konnten Bürgerrechte für die Stadt Köln nur von Katholiken erworben werden, vgl. dazu BÜTTNER 1971, S. 14.
[973] Vgl. AUSST. KAT. 1991B, S. 48; der wirtschaftliche Niedergang Kölns beginnt bereits mit dem 15. Jh., als Städte wie Nürnberg und Augsburg Köln wirtschaftlich überflügeln. Zum Zeitpunkt der französischen Besatzung war die Bausubstanz der jeweiligen Kirchen innerhalb des Stadtgebietes dem Verfall preisgegeben. Sogar der Dom wird in dieser Zeit als Ruine beschrieben, in der sich Schlingpflanzen im Mauerwerk festgesetzt hatten und Gestrüpp wucherte, vgl. dazu BÜTTNER 1971, S. 11ff.
[974] Vgl. ANNALECTA AD CONSCRIBENDUM CHRONIKON DOMUS S. BARBARAE V. ET M., fol. 546; CHRONOLOGIA CARTUSIAE COLONIENSIS (ED. 1991D), S. 66.
[975] DIEDERICH 1995, S. 77.
[976] Vgl. DIEDERICH 1995, S. 78; zum Überblick in das Thema der Koalitionskriege siehe grundlegend WUNDER 2001.

Wirkung zum 23. September 1802 unter französische Gesetzgebung gestellt.[977] In diesem Zeitraum, in dem das Heilige Köln unter Kriegsrecht stand, werden mit der Proklamation vom 10. Dezember 1794 sämtliche kirchlichen Güter zu französischem Staatseigentum erklärt.[978] In der Folge wurden alleine in Köln 67 geistliche Institutionen säkularisiert,[979] soweit sie keine karitativen oder erzieherischen Aufgaben wahrnahmen, und 40 Kirchen im Stadtgebiet abgerissen.[980] Somit blieben lediglich drei Orden erhalten und vier Pfarrkirchen im Dienst. Das Erzbistum Köln wurde sogar später aufgelöst und der Dom zur Pfarrkirche degradiert, die neben St. Maria im Kapitol, St. Kolumba und St. Peter nur noch als Pfarrkirche ihre Aufgaben wahrnahm.[981]

Bereits vor dem Erlass begann das französische Militär Kirchen und Klöster in unterschiedlicher Funktion hauptsächlich für militärische Belange umzunutzen. Zeitgenössischen Berichten zufolge wurden bei der Übernahme durch das französische Militär Ausstattungsgegenstände jeder Art einfach auf die Straße geworfen, soweit sie nicht bereits eingeschmolzen,[982] verheizt,[983] verkauft[984] oder direkt in das Pariser „Museum der Republik“[985] abtransportiert[986] worden waren. Auch wenn die Direktiven

[977] Vgl. DIEDERICH 1995, S. 80; ein Abdruck der Beschlüsse findet sich bei HERMENS 1833, ausführlich bei SAVOY 2011, in einer Übersicht bei DIEDERICH 1995, WUNDER 2001.
[978] Vgl. DIEDERICH 1995, S.79ff; in Frankreich war dies bereits mit einer Proklamation vom 03. November 1789 geschehen. Bernd Wunder verweist darauf, dass vor allem der Einzug und nachfolgende Verkauf von kirchlichem Grundbesitz dazu genutzt wurde, um den Staatshaushalt zu rekonsolidieren und die drohende Finanzkrise abzuwenden, vgl. dazu WUNDER 2001, S. 49; CHOAY 1992 (ED. 1997), S. 78. Zum Thema der französischen Finanzkriese insgesamt vgl. WUNDER 2001, S. 30-82. Die Überführung beschlagnahmten Besitzes in Staatseigentum im Zuge der französischen Revolution, insbesondere mit der Proklamation vom 2. Oktober 1789, brachte in Frankreich ein noch nie dagewesenes Ausmaß von dekontextualisierten Objekten mit sich; daraus folgende ideologische, logistische, technische und organisatorische Schwierigkeiten ließen landesweit geplanten Gründungen nationaler Museen in Frankreich vielerorts scheitern. Eine Ausnahme bildet die Eröffnung des Musée du Louvre in Paris, auch wenn dieser Standort nicht die erste Institution zur Verwahrung und Ausstellung der translozierten Kulturgüter war. Tatsächlich fällt diese Rolle dem von Gabriel François Doyen 1790 eingerichteten Depot im ehemaligen Augustiner-Konvent zu, das vorrangig für die beweglichen Güter aus Kirchenbesitz eingerichtet worden war, die zu den ersten beschlagnahmten und in Staatsbesitz überführten Objekten gehörten. Vgl. dazu CHOAY 1992 (ED. 1997), S. 74-93, hier S. 76ff.
[979] Vgl. SAVOY 2011, S. 197-236; DIEDERICH 1995a, S. 81ff. Eine 1797 von den französischen Besatzern angelegte Häuserliste listet 7404 geistliche Häuser zzgl. 193 öffentliche Häuser, zu denen auch Kirchen und Klöster gezählt wurden; vgl. dazu BÜTTNER 1971, S. 12.
[980] Vgl. KAT. KÖLN 1986, S. 9.
[981] Der Konsularbeschluß vom 09. 06. 1802 sieht in § 20 den Ausschluss von Institutionen vor, die sich alleinig mit der Erziehung oder der Krankenpflege befassen. Im Stadtgebiet blieben wegen der Aufgabe der Krankenpflege die Konvente der Alexianer und Cellitinnen sowie als Schulorden die Ursulinen erhalten, vgl. dazu DIEDERICH 1995A, S. 81f.
[982] Vgl. dazu BÜTTNER 1971, S. 55.
[983] Vgl. KAT. KÖLN 1986, S. 9.
[984] Vgl. dazu DIEDERICH 1995, S. 82ff; BÜTTNER 1971, S. 55.
[985] Das „Museum der Republik“ wurde mit dem Dekret der Nationalversammlung vom 27. Juli 1793 im Pariser Louvre eingerichtet und galt in der Forschung lange Zeit als das erste öffentliche Museum. Diese Forschungsmeinung konnte 2006 von Bénédicte Savoy widerlegt werden, vgl. SAVOY 2011, SAVOY 2006, darin enthalten SAVOY 2006 A, S. 9-26, FRANÇOIS 2006, S. 27-33, VON BUTTLAR 2006,

aus Paris unpräzise formuliert waren, kann dennoch nicht behauptet werden, die „Extrakteure“[987] hätten „wie Stümper agiert“.[988] Die französischen Experten der Commission de Commerce et des approvisionnements gingen ganz im Gegenteil systematisch auf die Suche nach allen Arten von Dingen, die der Republik dienlich und der französischen Landwirtschaft, Produktion und Wissenschaft förderlich sein konnten. Dass sie sich dabei auch für Kunstwerke interessierten, stellt lediglich ein Detail in einer umfassenden Liste unterschiedlicher Objekte dar. Die Art der Vorgehensweise war dabei personell bedingt, hatten die Extrakteure doch weitestgehend freie Hand und unterstanden direkt der Kommission in Paris. Bénédicte Savoy hebt hervor, dass das jeweilige Vorgehen der Verantwortlichen in einem spezifischen Mischungsverhältnis aus interessiertem Forschungsreisenden und Kriegsbeuteeintreiber mit Siegermentalität zu sehen ist.[989] Berichte lassen gelegentlich einen gewissen Forschungsdrang und eine Art respektvolle Endeckerfreude erkennen, können aber nicht überdecken, dass hier enorme Werte zusammengetragen und nach Paris gesandt wurden.[990]

„Freilich versuchte die Revolution, diese Praxis mit einem ideologischen Diskurs zu unterfüttern, indem man erklärte, dass die letzte und legitime Heimat der Meisterwerke im Land der Freiheit sei, denn Kunst sei wesensmäßig eine Schöpfung der Freiheit und könne sich nur an freie Menschen richten“.[991] Édouard Pommier, Kunsthistoriker und Generalinspektor der französischen Museen, äußert sich hier 1991

S. 35-45; zur Geschichte des Musée du Louvre vgl. POISSON 2013, BRESC-BAUTIER 2008, OLIVER 2007, KMETETZ-BECKER 2005, MARDRUS 2000; zur Entstehung und Ausstattung der Pariser Sammlungen im „Museum der Republik“ und des „Musée Napoleon“ vgl. AUSST. KAT. 2015A, AUSST. KAT. 2015B, AUSST. KAT. 2013, SAVOY 2013, FABRÉGA-DUBERT 2013, MELZER 2011.

[986] Vgl. AUSST. KAT. 1995A, S. 11; zum Kölner Kunsthandel und dem Einfluss der Säkularisation in Köln auf diesen; vgl. KRONENBERG 1995, S. 124; vgl. dazu grundlegend SAVOY 2011.

[987] Der Commission de Commerce et des approvisionnements (Handels- und Versorgungskommission) wird mit dem Beschluss der Wohlfahrtskommission vom 24. Floreal (13.Mai 1794) die „Behörde für Extraktion“ unterstellt, die jeder Armee ein dreiköpfiges Expertenteam zur Seite stellte, die sich explizit mit der Auffindung, Extraktion und Verschickung von Kunst-, Kultur-, Wissenschafts- und Landwirtschaftsobjekten in den besetzten Gebieten zu befassen hatte; vgl. dazu SAVOY 2011, S. 30f; vgl. insgesamt SAVOY 2011, vor allem S. 27-64.

[988] Vgl. dazu SAVOY 2011, S. 27.

[989] Vgl. dazu SAVOY 2011, S. 41ff.

[990] Richard Büttner ermittelt in diesem Zusammenhang ausschließlich für die ab 1801 angelegten Suppressionslisten zusammengetragenen Objekte innerhalb der Stadt Köln einen Gesamtkapitalwert von 20.530.890 Francs. Alleine für den Grund- und Immobilienbesitz der Kölner Kartäuser, die weite Besitzungen außerhalb der Stadt zur Versorgung des Klosters besaßen, kann ein Gesamtkapitalwert von 335.509 Francs ermittelt werden; vgl. BÜTTNER 1971, S. 122, S. 152-155; in Bezug auf Büttner DIEDERICH 1995A, S. 81.

[991] POMMIER 1991, S. 209-246, in der Übersetzung zitiert nach SAVOY 2011, S. 28.

in Bezug auf die Doktrin des „befreiten Kulturerbes“[992], die in den Statuten des Konvents zur Beschlagnahmung wissenschaftlicher, technologischer und künstlerischer Objekte formuliert worden waren. Wenig überraschend ist daher, dass die vom „Joch der Tyrannen“[993] befreiten und ins Leben zurück gebrachten Meisterwerke Institutionen entstammen, gegen die sich die Revolutionäre gerichtet hatten – die Werke sollten so der Menschheit wieder dienlich gemacht werden.[994] Trotz aller Legitimierungsversuche und der moralischen Überzeugung der Extrakteure: „Die Konfiszierung von Kunstschätzen ist Ausdruck militärischer Überlegenheit, ein Zeichen der Siegerhybris und des Trophäenhungers.“[995] Und genau so wurde der Kunstraub auch von den Kölner Bürgern wahrgenommen, die die „Kunsteroberungen des Konvents [...] als Kriegsentschädigung“[996] einordneten.

Wurden nach den ersten Eroberungen in Belgien und nachfolgend den rheinischen Gebieten kaum Kunstwerke, sondern vorrangig Objekte landwirtschaftlicher und naturwissenschaftlicher Herkunft sowie Bibliotheken beschlagnahmt, erweitert die Pariser Kommission ihre Direktiven im Herbst 1794 auch auf Kunstobjekte. Zu den ersten Beschlagnahmungen gehört daher die spektakuläre Entfernung der *Kreuzigung Petri* von Peter Paul Rubens aus dem Kölner Dom am 9. Oktober 1794 – ganze drei Tage nach dem Einzug des französischen Militärs in Köln.[997] Dennoch fanden ‚Entnahmen‘ oder ‚Extraktionen‘ nicht vorrangig und vor allem nicht systematisch statt. Die Besetzung von Gebäuden diente zunächst der Unterbringung der französischen Armee; die Umnutzung von Kirchen und von Klöstern erfolgte vorwiegend aus logistischen Gründen. Das Kartäuserkloster ist 17 Tage nach dem Einmarsch der Armee, am 23. Oktober 1794, davon betroffen: die Anlage sollte als

[992] 1989 titelte eine Ausstellung der Bibliothèque nationale, Paris, anlässlich des 200. Jahrestages der Französischen Revolution „Le patrimoine libéré“; vgl. dazu SAVOY 2011, S. 16, 28, 50-55, POMMIER 1991; AUSST. KAT. 1989.
[993] SAVOY 2011, S. 50.
[994] Vorrangig fanden Beschlagnahmungen daher beim Klerus unterschiedlicher Institutionen und beim Adel statt, Sammlungen mit Öffentlichkeitsbezug und einem erkennbaren Bildungsanspruch blieben hingegen weitestgehend verschont, ganz im Gegenteil kam es zuweilen zu gegenseitigen Kooperationen, vgl. dazu SAVOY 2011, S. 50f.
[995] SAVOY 2011, S. 15.
[996] SAVOY 2011, S. 199; auffällig ist in diesem Zusammenhang, dass es keine Berichterstattung in der deutschsprachigen Presse über den Kunstraub innerhalb Deutschlands gab und auch keine öffentlichen Kommentare zwischen 1794 und 1798 belegt sind. Dies änderte sich schlagartig, als 1798 das französische Militär mit dem Abtransport von Kunstwerken in Italien begann, der in Deutschland eine weitreichende Berichterstattung und zahlreiche öffentliche Debatten mit sich brachte, vgl. dazu SAVOY 2011, S. 199ff. Im letzten Abschnitt der vorliegenden Arbeit wir darauf noch einmal einzugehen sein.
[997] Vgl. dazu SAVOY 2011, S. 28f, vgl. auch DIEDERICH 1995, S. 83, GRAMACCINI 1995, S. 85-90, KRISCHEL 1995, S. 91-112.

Marstall umfunktioniert werden. Binnen einer Frist von 24 Stunden hatten die Kartäuser das Klostergelände zu verlassen. Nachdem die Mönche die Kartause geräumt hatten, stürmte dem überlieferten Bericht des Priors Martin Firmenich Richartz zufolge die Kölner Bevölkerung regelrecht das Klostergelände und erbeutete die zurückgelassenen Gegenstände.[998] Praktische Erwägungen legen nahe, dass es wohl vor allem die größeren Ausstattungsgegenstände gewesen sein dürften, die hier von den Mönchen zurückgelassen und von der Bevölkerung mitgenommen wurden und nachfolgend in Privatbesitz gerieten.

In diesem Jahr grundlegender Veränderungen gelangte das *Thomas-Retabel* in Besitz des hoch angesehenen und politisch aktiven Tabak- und Weinhändlers Jakob Johann Nepomuk Lyversberg (1764-1834).[999] Merlo weist 1895 – also mit einem zeitlichen Abstand von gut hundert Jahren – darauf hin, es sei „allgemein bekannt, dass er, [Lyversberg], [das Triptychon] gekauft habe".[1000] Die Kölnische Volkszeitung berichtet im Jahr 1900 zudem, dass Lyversberg bereits vor der Auflösung des Klosters das *Thomas-Retabel* erworben habe.[1001] Die genauen Umstände des Besitzerwechsels sind jedoch vollkommen unklar. Zwar weiß man, dass die Kontributionszahlungen, zu denen die Klöster von den französischen Besatzern verpflichtet worden waren, den Klerus oftmals in derartige finanzielle Nöte brachten, dass sie sich von Wertgegenständen trennen mussten.[1002] Ob dieser Umstand auch für die Kartäuser-Retabel gilt, ist nicht mehr nachvollziehbar, Firmenich Richartz jedenfalls berichtet nichts von entsprechenden Verkäufen. Es lässt sich allenfalls rekonstruieren – möchte man den gut ein Jahrhundert später getätigten Äußerungen Glauben schenken –, dass

[998] Vgl. AUSST. KAT. 1991B, S. 53.
[999] Zur Sammlung Jakob Johann Nepomuk Lyversbergs vgl. grundlegend MÄDGER 1995, S. 193-204.
[1000] Vgl. MERLO 1895, Sp. 165; vgl. auch MERLO 1886, S. 12f; in Bezug auf Merlo KAT. KÖLN 1990, S. 423, vollständige Provenienz bei MERLO 1886 abgedruckt; belegt sind außerdem – wenn auch nicht explizit für das Kartäuserkloster – der überstürzte und hastige Verkauf von Wertgegenständen aus Klöstern, um klostereigenes Vermögen vor der Enteignung durch die französische Armee zu bewahren, vgl. BÜTTNER 1971, S. 55ff.
[1001] Vgl. KÖLNISCHE VOLKSZEITUNG 1900, Nr. 97, 31.01.1900. Die Richtigkeit dieser Aussage vorrausgesetzt, könnte hier ein Hinweis zu sehen sein, dass es doch, möglicherweise im Rahmen der Ausmalung der Kartäuserkirche 1747, zu einer Demontage der Lettner-Retabel gekommen sein kann, wobei der Lettner nachweislich nicht abgerissen wurde.
[1002] Vgl. MÄDGER 1995, S. 195f; ob dies tatsächlich 1794 bereits der Fall war muss hinterfragt werden. Es kam durchaus zu Verkäufen von beweglichen Gütern seitens der einzelnen kirchlichen Institutionen, um Verbindlichkeiten begleichen zu können. Diese sind aber erst nach dem Amtsantritt von General Lazare Hoche am 04.02.1797 nachweisbar, da er als neuer Generalverwalter des Département Roer, zu dem Köln zählte, die Verfügungsrechte wieder auf die ursprünglichen Eigentümer übertrug. Zahlreiche Proklamationen versuchen dies wieder einzuschränken und fordern unter Strafandrohungen Schriftzeugnisse über jede Transaktion mit geistlichen Personen oder Institutionen seitens der neuen Besitzer. Vgl. dazu DIEDERICH 1995, S. 79.

das *Thomas-Retabel* zwischen dem Einzug der französischen Armee in Köln am 6. Oktober und der Klosterauflösung knappe drei Wochen später am 23. Oktober 1794 den Eigentümer gewechselt haben muss. Dabei gilt es als das einzige einwandfrei belegbare Objekt der frühesten Sammeltätigkeit Lyversbergs[1003] und steht damit als Kernobjekt am Anfang einer der bedeutendsten Privatsammlungen eines Kölner Bürgers. Wie Matthias Joseph De Noël (1782-1849), erster Konservator des Wallrafianums von 1828-1842,[1004] mit dem Lyversberg verwandt war, 1837 angibt, muss sich Lyversberg durchaus bewusst gewesen sein, dass dieser Ankauf überhaupt nur in jener kurzen, begrenzten Phase des Umbruchs möglich war.[1005] Aus dem Kartäuserkloster erwarb Lyversberg neben dem *Thomas-Retabel* auch das *Kreuz-Retabel*, die Flügel der *Lyversberger Passion*, eine Tafel der Brunolegende und Fragmente der Verglasung.[1006] Zu diesem Zeitpunkt war das Sammeln von Altkölner Malerei nicht üblich, hauptsächlich sind es die freundschaftlich verbundenen Sammler Ferdinand Franz Wallraf (1748-1824), Jakob Johann Nepomuk Lyversberg und Sulpiz Boisserée (1783-1854) gewesen, die sich um die Bewahrung der Kölnischen Malerei bemühten. Sulpiz Boisserée erinnerte sich an die Situation in der besetzten Stadt, in der die drei ihre Sammeltätigkeit begannen:

> „Während unserer Abwesenheit zu Anfang des Winters waren die aufgehobenen Klöster und Kirchen geräumt, und was die ausgestoßenen Bewohner nicht mitgenommen, die Regierungsbevollmächtigten nicht mit Beschlag belegt hatten, war in schnöder Hast an Händler und Trödler verkauft worden. Durch diese gewaltsame Umkehrung kamen gleich mehrere schätzbare, bis dahin unbekannte alte Gemälde zum Vorschein, die von Kennern und Liebhabern, besonders von Canonicus Wallraf und Kaufmann Lieversberg, in ihre Sammlungen aufgenommen wurden. Sie

[1003] Vgl. MÄDGER 1995, S. 196, Aussage ohne Quellenangabe.
[1004] Vgl. KAT. KÖLN 1986, S. 10f.
[1005] Vgl. MÄDGER 1995, S. 200f.
[1006] Vgl. MÄDGER 1995, S. 197 unter Bezug auf den Katalog von 1837, Nr. 1-8 (*Lyversberger Passion*), Nr. 40-42 (*Kreuz-Retabel*), Nr. 35-37 (*Thomas-Retabel*), Nr. 48 (*Brunolegende*); Mädger gibt an, dass es sich bei der Tafel der Brunolegende um einen „Altar" (gemeint ist ein Altarretabel) handelt, es ist jedoch unklar, ob es sich dabei um eine der elf Tafeln der Bruno-Legende (Initiator: Prior Johann von Bonn, Schenkgeber: Kaiser Friedrich III., sein Sohn König Maximilian, dessen Sohn Erzherzog Philipp, König Karl von Frankreich, König Kasimir von Polen, Erzbischof Hermann von Köln, Erzbischof Johann von Trier, Pfalzgraf Friedrich, Herzog Ernst von Sachsen, Herzog Wilhelm von Jülich und Herzog Johann von Cleve) handelt, die ringsum vis-à-vis der Kreuzgangverglasung (Schenkung Peter Rinck) im Galilea Minor angebracht war oder um ein (tatsächliches und in den Quellen nicht nachweisbares) Retabel, beispielsweise der Brunokapelle im Galilea Minor, die zur gleichen Schenkung wie die Tafeln der Brunolegende gehört, vgl. dazu BEUTLER 1991, S. 291-328; MERLO 1886, S. 14f.

fanden darunter Bilder, welche an sich nicht nur sehr bedeutend waren, sondern auch die größten Erwartungen von dem erregten, was noch im Dunkel und in der Vergessenheit begraben seyn könnte.

Es war überhaupt ein seltsamer Zustand, alles was wir von Kunstwerken sahen und hörten, erinnerte an den ungeheuern Schiffbruch, aus dem die einzelnen Schätze geborgen worden; wie viel Köstliches konnte in dem Sturm untergegangen seyn, wie Vieles konnten die bewegten Wellen noch an den Strand spülen. In der Stimmung, welche dieser Zustand erregte, mußte der Wunsch, zu retten, was noch zu retten war, gleich auftauchen und zur That werden [...]. Nun hatten wir für die Unterbringung zu sorgen; um Aufsehen und Spottreden zu vermeiden, beschloßen wir das bestaubte Alterthum durch eine Hinterthüre in unser elterliches Haus zu fördern. Als wir dort anlangten, erschien durch eigenes Zusammentreffen unsere alte Großmutter an der Thüre, und nachdem sie das Gemälde eine Weile betrachtet hatte, sagte sie zu dem etwas verschämten neuen Besitzer: »Da hast du ein bewegliches (rührendes) Bild gekauft, da hast du wohl daran gethan!« Es war der Segensspruch zu dem Anfang einer folgereichen Zukunft.

Bei diesem ersten Kauf vernahmen wir arge Dinge von der Missachtung und Misshandlung solcher Kirchenbilder; wir forschten nach, und da wir anfangs jede Forderung befriedigten, so gelang es uns, manches aus den Händen roher oder unwissender Menschen zu entreißen. Wir trieben unsere Bemühungen mit Wetteifer; [...][und doch], es fehlte nämlich, obwohl der Aufwand noch gering war, [...] einige mal das Nöthigste, und [es] musste allerlei List angewandt werden um [...] die Mittel zur Befriedigung eines so lebhaft angeregten Erhaltungstriebs zu gewinnen.“[1007]

Die drei Freunde Boisserée, Wallraf und Lyversberg waren sich folglich gleichermaßen bewusst, dass die Gelegenheit zum Erwerb nicht nur günstig war, sondern dass die Werke aus den Kirchen und den Klöstern auch in ihrer Substanz

[1007] BOISSERÉE 1862, S. 29f; Boisserée spricht hier am Beispiel eines Altarbildes, das sie (Wallraf, Lyversberg, Boisserée) beim Spazierengehen auf dem Marktplatz vom Karren eines vorbeiziehenden Trödlers herunter erwarben. Die Tafel wird als eine Tafel mit den Bildnissen der Stadtpatrone beschrieben. Die ersten Ankäufe seien zufällig erfolgt und nicht von besonderem Wert gewesen, vgl. ebd.

bedroht waren. In Briefen und Lebenserinnerungen wird das Gespür für die Dringlichkeit der Sache deutlich: die Äußerungen bewegen sich zwischen einem „Erhaltungstrieb“[1008] ob der unmittelbar bedrohten Werke und der „Liebe zur Vaterstadt“[1009] mit ihrer Geschichte, Kunst und Kultur. Die Sammler, oft als Kunstliebhaber mit ausgeprägter Kennerschaft bezeichnet,[1010] begannen ihre Sammlungstätigkeit in einer Situation politischen Umbruchs, in der sie sich regelrecht zum Handeln gezwungen sahen. Goethe wird dies später „patriotisch kunstverständig“[1011] nennen, wobei die Impulse der Sammlungstätigkeit während der Säkularisation und der französischen Besatzung grundlegend anders einzuordnen sind als die spätere Sammeltätigkeit während der preußischen Regierungszeit. Zunächst ging es nämlich darum, lokales Kulturgut unter den widrigsten Umständen zu retten und nicht, wie später, einer schöngeistigen Sammelleidenschaft nachzugehen. Auch erfolgte der Sammlungsimpuls als direkte Reaktion auf die politische Situation unter Fremdherrschaft, die nicht nur die unmittelbare Bedrohung der eigenen Lebensrealität und Umwelt, sondern auch die Auflösung sozialer Strukturen, die seit dem Mittelalter bestanden hatten, mit sich brachte.[1012] Françoise Choay hat 1992 für ein derart motiviertes Vorgehen den Begriff der „primären“ beziehungsweise der „präventiven Bewahrung“ geschaffen.[1013] Die Erinnerungen Boisserées zeigen, dass der Beginn der Sammeltätigkeit ohne die nötige Infrastruktur und aus der zufälligen Gelegenheit

[1008] BOISSERÉE 1862, S. 29f.
[1009] KAT. KÖLN 1986, S. 10.
[1010] Vgl. MÄDGER 1995, S. 197; s. auch DIEDERICH 1995, S. 83.
[1011] GOETHE 1816 (ED. 1999), S. 18; Becker hebt hervor, dass die Situation in Köln, die Verschmelzung von Sammler und Sammlung zu patriotischem Gut, in Deutschland einmalig ist, vgl. dazu BECKER 1995, S. 147.
[1012] Vgl. RAEDTS 2016, S. 13f.
[1013] CHOAY 1992 (ED. 1997), S. 81. Choay prägt diesen Begriff im Zusammenhang mit der Sammeltätigkeit Alexandre Lenoirs, der als Leiter des Musée des Monuments Français der ideologischen „Zerstörungswut“ der Revolutionäre eine „Sammelwut“ entgegensetzte. Vgl. CHOAY 1992 (ED. 1997), S. 78-88. Die Begriffe der primären und sekundären bzw. der präventiven und reaktiven Bewahrung entstehen damit in einem Kontext, die den historischen und kulturellen Zeitrahmen der französischen Revolution in Frankreich betreffen und wohlgemerkt nicht die lokalen Umstände in Deutschland betreffen. Da jedoch die grundlegende Situation und daraus resultierende Motivation zum Handeln jedoch die gleiche ist, scheint es zulässig die von Choay geschaffene Begrifflichkeit auch hier anzuwenden. Den Unterschied zwischen der primären und sekundären Bewahrung setzt Choay beim unterschiedlich gelagerten Grad des Bewusstseins und der Organisation im Handeln an. Primäres bzw. präventives Bewahren kann als eine „Sofortmaßnahme“ verstanden werden, während sekundäre bzw. reaktive Bewahrung auf eine „methodischere, ausgefeiltere, effizientere und argumentativ besser abgesicherte Vorgehensweise, ausdrücklich zu dem Zwecke […] den ideologischen Vandalismus zu bekämpfen“ zurückgeht. CHOAY 1992 (ED. 1997), S. 81. Auch der Begriff des ‚Vandalismus‘ entsteht im Kontext der französischen Revolution und wurde in einem Bericht über die Gefährdung französischer Kulturgüter an die Nationalversammlung von Abbé Grégoire verwendet. Vgl. RAPPORT SUR LES DESTRUCTIONS OPEREES PAR LE VANDALISME 1794, S. 1, S. 2. Der Bericht Grégoires wurde im Folgejahr von Karl August Böttinger ins Deutsche übersetzt und in *Der neue Teutsche Merkur* im Januar 1795 veröffentlicht. Vgl. DER NEUE TEUTSCHE MERKUR 1795, S. 77-102; DOLFF-BONEKÄMPER 2013, S. 119, FN 3; CHOAY 1992 (ED. 1997), S. 81-93.

heraus erfolgte und in diesem Sinne als eine Handlung der präventiven Bewahrung verstanden werden kann. Lediglich Lyversberg besaß zu diesem Zeitpunkt ein eigenes Haus und damit die Räumlichkeiten sowie die entsprechenden wirtschaftlichen Mittel für den Ankauf von Kunstobjekten.

1794 bewohnte Lyversberg seit einem Jahr ein „hochgotisches Haus Am Heumarkt 10, Ecke Börsengäßchen". Hier ließ er noch vor 1806 von Matthias Joseph De Noël und Maximilian Heinrich Fuchs (1765-1846) eine neo-gotische Hauskapelle in einen Erker einbauen und aufwendig ausmalen.[1014] Das doppelte Lanzettfenster des Erkers wurde in Anlehnung an die Maßwerkeinfassung der Verglasung des Kartäuserklosters gestaltet und mit Fragmenten der dortigen Originalverglasung versehen. Die einzigen bildlichen Darstellungen der Hauskapelle Lyversbergs gehen aus Zeichnungen Carl Maximillian Roland Anheißers von 1902 hervor (Abb. 152-153), als von der Innenausstattung nichts mehr erhalten war. Überliefert ist in den Lanzettbahnen eine Kreuzigung (rechts) und eine Kreuztragung (links) in Grisaille und Silbergelb sowie eine Rundscheibe einer Mosesbüste im Vierpass, die aus der Kartause stammen und die sich damit einer weiteren Zeichnung Anheißers zuordnen lassen (Abb. 153).[1015] Den Beschreibungen nach können die Scheiben mit Darstellungen des Christuszyklus nicht aus dem ehemaligen Kleinen Kreuzgang stammen, dessen Maßwerk als Vorbild für die Lyversberger Hauskapelle gedient haben soll und dessen Verglasung 1465 von Peter Rinck finanziert wurde. Die Kreuzgangverglasung thematisierte den Quellen nach ausschließlich alttestamentarische Szenen und war den erhaltenen Fragmenten nach vielfarbig gehalten. Merlo berichtete 1886, dass die Scheiben mit einer Schenkung von Stadtrat Rembold Scherfgin von 1401 in Verbindung gebracht werden können, die eine Fensterverglasung der Klosterkirche St. Barbara betraf.[1016] Die *Moses-Scheibe* aus dem Vierpass stammte aus dem 17. Jahrhundert.

[1014] Vgl. MÄDGER 1995, S. 193; Erwähnung der Hauskapelle in einem Reisetagebuch von 1808, vgl. dazu STECKNER 1995, S. 169.

[1015] Vgl. dazu MÄDGER 1995, S. 195. Die Scheiben des 15. Jhs. aus der Kartause wurden mit anderen Scheibenfragmenten des 17. Jhs. ergänzt und sind nach dem Abriss des Hauses 1907 in den Bestand des Museums Schnüttgen übergegangen, Nr. 96, Inv. Nr. M 242. Es ist als unwahrscheinlich anzunehmen, dass einer der oben genannten Kartäuser-Altäre für die Hauskapelle genutzt wurde; laut einem Artikel von H. Vogts im Localanzeiger, Nr. 29 vom 31.01.1900 wurde der Altar der Hauskapelle in den 1870er Jahren an die Rathauskapelle zur dortigen Nutzung überstellt, vgl. LOCALANZEIGER 1900, vgl. auch MÄDGER 1995, S. 195.

[1016] Vgl. MERLO 1886, S. 20, Merlo druckt in dieser Publikation ab Seite 27 den edierten Text der Chronologia ab, an entsprechender Stelle ist allerdings keine Schenkung von Rembold Scherfgin oder einer Verglasung vermerkt; die Scheiben, die in der Hauskapelle der Sammlung Lyversberg eingebaut waren gelangten vor Abriss des Hauses Lyversberg 1907 in das Kunstgewerbemuseum, wo sie 1906 in

Die Hauskapelle wurde neben der Sammlung Lyversberg in zeitgenössischen Reiseführern als besondere Sehenswürdigkeit der Stadt Köln hervorgehoben. Friedrich Schlegel nannte sie in der Zeitschrift *Europa* erstmals 1804 und De Noël beschreibt sie 1828 als die „vorzüglichste kölnische Privatsammlung [...][die] in zwei hellen Sälen aufgestellt" war.[1017] Der untere Saal muss den Beschreibungen zufolge mit den Werken der Alt-Kölner Schule gefüllt gewesen sein, während der obere Werke der italienischen, niederländischen und französischen Schule vereinte.[1018] Die Sammlung wird auf etwa 250 Gemälde und zusätzliche, nicht gelistete Kleinodien geschätzt.[1019] Bedauerlicherweise haben sich keinerlei Zeugnisse über eine genauere Aufstellung oder die Innenraumgestaltung erhalten. Die einzige Erwähnung der Retabel in situ stammt von Johanna Schopenhauer, die 1828 auf zwei Werke verweist, die als das *Thomas*- und das *Kreuz-Retabel* identifiziert wurden:

> „Das herrlichste Kleinod dieser Sammlung sind zwei große figurenreiche Gemälde von Lukas van Leyden, wie man selbst in großen Galerien sie selten antrifft, auf Goldgrund, mit großer Farbenpracht höchst zart und fleißig mit allen seinen Eigenheiten von dem edlen Meister ausgeführt".[1020]

Auch Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) hob schon vor Johanna Schopenhauer die beiden Retabel in einem Bericht an den Staatsminister Freiherr von Altenstein 1816 hervor.[1021] Mit diesen prominenten Empfehlungen der Sammlung Lyversberg muss eine zunehmende Berühmtheit und ein wachsender Besucherstrom einhergegangen sein, denn mit fortschreitendem Alter und schwindender Gesundheit zeigte sich Lyversberg „verdrießlich" und beklagte sich, dass das Haus „durch seinen großen Ruf

---

den Inventarlisten geführt werden. Sie befinden sich heute unter der Inventarnummer Inv. 167 a-b im Museum Schnüttgen; vgl. dazu MÄDGER 1995, S. 196.

[1017] Vgl. SCHLEGEL 1805 (Ed. 1984), S. 138ff; BÖHM 1980, S. 172; Johanna Schopenhauer nennt die Lyversberg-Sammlung „*die reichste*"; vgl. MÄDGER 1995, S. 199. Überblick zu den Reiseführern bei MÄDGER 1995, S. 198ff.

[1018] SCHOPENHAUER 1831 (ED. 1967), Kapitel 14, S. 184f; vgl. auch MÄDGER 1995, S. 199.

[1019] CLEMEN 1905, S. 517.

[1020] SCHOPENHAUER 1831 (ED. 1967), Kapitel 14, S. 184f; zur Identifikation vgl. auch MÄDGER 1995, S. 199. Die Zuschreibung an Lukas van Leyden (SCHOPENHAUER 1822; KUGLER 1837A; WAAGEN 1839; FIRMENICH-RICHARTZ 1899) wird bereits 1831 von Büttgen bzw. 1833 von Passanvant abgelehnt und einem Meister Christoph (BÜTTGEN 1831(zitiert nach RATH 1941), PASSAVANT 1833), verschiedentlich auch Martin Schongauer (WURZBACH 1880; WURZBACH 1911) zugeschrieben, bevor sich der 1860 von Ernst Förster eingeführte Notname etabliert; übernommen von BODE 1883, SCHEIBLER 1884.

[1021] Bericht vom 15.10.1816 in SCHINKEL (ED. 1937), S. 76ff, Erwähnung der Retabel SCHINKEL (ED. 1937), S. 80; weitere Erwähnungen der Sammlung unter besonderer Hervorhebung des *Thomas*- und *Kreuz-Retabel* sowie der *Lyversberger Passion* bei Passavant 1833, Püttmann 1843, Füssli 1843, vgl. dazu MÄDGER 1995, S. 199f.

[...] aufs höchste angeschlagen werde".[1022] So gibt es mit dem Besuch Schinkels 1816 in Köln Bestrebungen die Sammlung für ein Museum anzukaufen. Schinkel war im Auftrag Preußens als Abgesandter nach Köln gereist, um über den Ankauf der Sammlung Boisserée zu verhandeln und besichtigte dafür auch verschiedene andere Privatsammlungen.[1023] In seinem soeben erwähnten Bericht an Freiherr von Altenstein vom 15. Oktober 1816 schilderte er seine Pläne, die Sammlung Boisserée für Berlin anzukaufen, schlug jedoch vor, die Sammlung Lyversberg mit der Sammlung Wallraf und der Sammlung Fochem in ein Museum der Altertümer in Köln zu überführen.[1024] Lyversberg war demnach bereit, seine Sammlung für 80.000 Taler und 137.000 rheinische Gulden zu verkaufen:

> „Jedoch glaube ich von dem Charakter des Mannes und der oft tätig gezeigten Liebe für seine Vaterstadt, dass, obgleich er Kaufmann, er mit sich doch in billiger Art würde handeln lassen, wenn ihm von Seiten der Regierung Hoffnung gemacht würde, dass seine Sammlung für eine öffentliche Bestimmung in seiner Vaterstadt erworben werden sollte."[1025]

In diesem Bericht zeigt sich abermals der Wunsch Lyversbergs, Kulturgut für Köln zu erhalten, eine Motivation, die bereits der Anlage der Sammlung zugrunde lag. Die Liebe zur Heimatstadt, zur Kunst im Allgemeinen und zur heimischen Kulturgeschichte im Besonderen, zeichnet sich in allen Bereichen dieser Privatsammlung ab. Dennoch stand Lyversberg auch mit dem Kronprinzen der Niederlande in Verhandlungen, der Köln und die Sammlung 1817 besucht hatte.

[1022] Brief Everhard von Groote an Sulpiz Boisserée vom 02.09.1817; BRIEF GROOTE/BOISSERÉE 1817; private Sammlungen in der Art der Lyversberger Sammlung konnten üblicheweise an bestimmten Wochentagen und beispielsweise gegen ein Trinkgeld an die Dienerschaft besucht werden. Sie wurden in der zeitgenössischen Reiseliteratur beschrieben, teils sogar in eigenständigen Ausgaben, die sich ausschließlich den Privatsammlungen widmeten. In mehreren Beispielen wird ersichtlich, dass sich diese Sammlungen großer Beliebtheit erfreuten und in starkem Maße besucht wurden. Es kommt dabei häufiger vor, dass sich ein Hausherr über die Situation beklagt und den Besucherstrom durch eine Hausordnung zu reglementieren versucht, wie dies beispielsweise auch bei Horace Walpole auf Strawberry Hill nachweislich der Fall war, vgl. dazu VON BUTTLAR 2006, S.37; FOTHERGILL 1983, S. 227.

[1023] Vgl. MÄDGER 1995, S. 201.

[1024] Vgl. SCHINKEL (ED. 1937), S. 80. Mädger leitet aus dem Bericht ab, dass die Sammlung Lyversberg im Ganzen erhalten blieben solle, wovon bei Schinkel aber nicht explizit die Rede ist (allerdings erwähnt er zwei hervorragende Gemälde von Lukas van Leyden, wobei es sich um das *Thomas*- und *Kreuz-Retabel* handelt); vgl. SCHINKEL (ED. 1937), S. 80ff., zu einem späteren Zeitpunkt spricht sich Fritz Kugler (1808-1858) in seiner Funktion als Kunstreferent im preußischen Kultusministerium (ab 1848) dafür aus, nur ausgewählte Stücke der Sammlung Lyversberg in ein Museum zu integrieren; vgl. dazu MÄDGER 1995, S. 202.

[1025] SCHINKEL (ED. 1937), S. 80.

Dieser bot ihm 100.000 holländische Gulden für die Gemäldesammlung und die Kabinettstücke, von der er sich besonders angetan zeigte. Everhard von Groote berichtete davon in einem Schreiben an Sulpiz Boisserée vom 2. September 1817 und zeigte sich besorgt:

> „Lyversberg denkt nun ernsthafter als je darauf, alle seine Schätze zu verkaufen. Du wirst wissen, dass ihm durch einen apoplektischen Anfall [...] das Gesicht ganz schief gezogen ist. Er traut aber der Sache selbst gar nicht, ist ängstlich und gar zurückgezogen geworden, und ergiebt sich einsamen Betrachtungen und Gebeten, weil er glaubt, er könne leicht plötzlich sterben. [...] Es ist traurig wie eins ums andere schwindet.“[1026]

In der Sammlung Lyversberg fanden sich also mit den drei großen Retabeln die zentralsten Ausstattungsgegenstände des Kölner Kartäuserklosters wieder, nämlich das Hochaltarretabel und die beiden Lettner-Altäre aus der Kartäuserkirche St. Barbara – es handelt sich interessanter Weise dabei um jene Objekte, die bis heute erhalten sind und deren Aussehen bekannt ist. In einer, wie auch immer gearteten Weise muss Lyversberg eine Verbindung zu dem Kloster gehabt haben, um dann flexibel und schnell auf die kurzfristigen Ereignisse der Klosterauflösung reagieren und verhältnismäßig viele Werke erwerben zu können. Aus dieser einzigartigen, flüchtigen Gelegenheit entstand dabei der Grundstock zu einer Privatsammlung, die sukzessive weiter errichtet wurde. Der Wille zur Bewahrung von Kulturgütern als grundlegende Motivation aus der politischen Situation heraus entwickelte sich zu einer gewissen Leidenschaft und Kennerschaft, aus der heraus die Kölner Privatsammlungen insgesamt erwachsen. Erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts, als die Sammlungen im Wesentlichen zusammengetragen sind, entstand daraus ein museales Anliegen.

Auffällig ist, dass eine (populär-)wissenschaftliche Erfassung des Retabels erst zu einem Zeitpunkt erfolgte, als die Sammlung Lyversberg gerade nicht mehr im Kontext der präventiven Bewahrung von Kulturgut gesehen werden kann, sondern vielmehr den Status einer Kunstsammlung erreicht hat, also der Form einer reaktiven Bewahrung entsprach.[1027] Die Diskussionen zum ausführenden Urheber, also zum Maler, werden vor allem zu einem Zeitpunkt geführt, als die Sammlung aufgelöst und verkauft beziehungsweise musealisiert werden sollte. In keiner der im ersten und

[1026] BRIEF GROOTE/BOISSERÉE 1817.
[1027] Vgl. CHOAY 1992 (ED. 1997), S. 78-88.

zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts erschienenen Publikationen war der ursprüngliche Aufstellungsort von Interesse und findet daher auch keine Erwähnung. Die offenbar als vordringlich erachtete Frage nach Herkunft und Identität des Malers diente wohl vor allem der Kategorisierung des Objekts für Sammlungs- und Museumskontexte. Der Gegenwartswert des Objekts, also jene Informationsebenen, die einen unmittelbaren, sammlungsbasierten Umgang mit dem Objekt ermöglichen, scheint hier eine wesentlich größere Rolle gespielt zu haben als der ortsgebundene Erinnerungswert.[1028] Der Prozess einer „Musealisierung der Kultur" ist in diesem Falle bereits im frühen 19. Jahrhundert im Kontext der Privatsammlung vollzogen worden, obwohl diese ursprünglich „jenes Band, das den heutigen Menschen noch mit der Vergangenheit verbindet" aufwies.[1029]

Bei Entstehen dieser privaten Sammlungen war man sich noch eines bezeichnenden Bestandteils der Werke bewusst, der durch die Säkularisation und den Standortwechsel unwiederbringlich verloren ging. Hierbei handelt es sich um den räumlichen Kontext der originären Aufstellung, der institutionellen Zugehörigkeit, der offenbar zur Jahrhundertwende zum 19. Jahrhundert hin noch als werkinhärent wahrgenommen wurde.[1030] Aus diesem Grund wurden auch die Privathäuser mit

[1028] Diese Begriffe gehen auf den Diskurs um die Bedeutung von Denkmälern zurück, die denkmalpflegerische Debatten des 19. Jhs. bestimmten, als Kategorien aber erstmalig von Alois Riegl 1903 ausformuliert wurden. Die in einem ersten *Entwurf einer gesetzlichen Organisation der Denkmalpflege in Österreich* verfassten und im *modernen Denkmalkultus* überarbeiteten und postulierten Denkmalwerte unterscheidet er dabei in Gegenwartswerte und Erinnerungswerte von Denkmälern. Die Gegenwartswerte unterteilen sich dabei in den Gebrauchswert und den Kunstwert, der sich wiederum in einen Neuheitswert und einen relativen Kunstwert aufgliedert. Erinnerungswerte werden von den Unterkategorien des Alterswerts, des historischen Werts und des gewollten Erinnerungswerts bestimmt. Der Alterswert beschreibt den sichtbaren Alterungsprozess von Denkmälern und die damit in Verbindung stehenden subjektiven Empfindungen von Rezipienten (von Schediwy auch als Symbolwert deklariert). Der historische Wert ordnet das Denkmal entwicklungsgeschichtlich ein und einer bestimmten (Stil-)Epoche zu, wobei statt der emotional-subjektiven Ebene eine dokumentatorisch-wissenschaftliche beigefügt wird. Der gewollte Erinnerungswert tritt bei Objekten zu Tage, die von Vornherein mit einer Erinnerungsfunktion hergestellt worden sind und diese auch zukünftig behalten sollen. Nicht mehr auf die Vergangenheit des Objekts bezogen, sondern auf dessen Gegenwart und Zukunft gliedern sich die Unterkategorien des Gegenwartwerts: Der Gebrauchswert beschreibt dabei die Nutzbarkeit von Dingen (Pomian definiert im Rahmen der Cultural Material Studies ebenfalls Objekte mit Nutzwert). Der Kunstwert definiert Objekte in der Kategorie des Neuheitwerts als neu und unbeschädigt (womit sie in Gegensatz zum Denkmal stehen), der relative Kunstwert beschreibt hingegen historische Objekte, deren Wert in der Gegenwart anerkannt (vergleichbar Pomians Begriff der Semiophore) oder negiert wird. Die Gegenwartwerte können sich daher auch auf historische Objekte beziehen, beschreiben aber ausschließlich deren Wesenszüge in der Gegenwart; sie gehören folglich einer neuen Zeitschicht an. Vgl. SCHEDIWY 2011; BACHER 1995; RIEGL 1903; weiterhin POMIAN 2001.

[1029] RAEDTS 2016, S. 18. Vgl. LÜBBE 1984, S. 227-246; ELSHOUT 1990, S. 44-47.

[1030] Einen ähnlichen Ansatz, der die Bedeutung des Ortes, des ursprünglichen und lokal gebundenen Kontextes verdeutlicht, verfolgte auch Alexandre Lenoir, der mit dem 3. Juni 1791 dem Museum der französischen Denkmäler vorsteht, das 1790 von Gabriel François Doyen als Depot für kirchliche

neogotischem Dekor ausgestattet, wie Johann Wolfgang von Goethe zu erkennen gibt, der Boisserée zufolge bei der folgenden Äußerung die Lyversberger Hauskapelle vor Augen hatte:[1031]

> „Alle jene dem Gottesdienst gewidmeten Vorstellungen und Zierden aber, welche durch die unruhige zerstückelnde Zeit von ihren geweihten Plätzen entfernt wurden, schienen in Privathäusern nicht ganz an ihrer Stelle; daher der heitere, erfinderische Geist der Besitzer und Künstler an schickliche Umgebung dachte, um dem Geschmack zu erstatten, was der Frömmigkeit entrissen war. Man ersann scheinbare Hauscapellen, um Kirchenbilder und Gerätschaften in altem Zusammenhang und Würde zu bewahren. Man ahmte die bunten Glasscheiben auf Leinwand täuschend nach; man wusste an den Wänden theils perspectivische, theils halberhabene klösterliche Gegenstände als wirklich abzubilden.“[1032]

Das Dekor der Architektur und der Innenraumgestaltung folgte also einer Funktion, dem Anliegen eine historischen, kirchlichen Kontext zumindest optisch zu rekonstruieren und wiederherzustellen. Die Gestaltungselemente des Interieurs und der zeitgenössischen Architektur insgesamt spiegelten also nicht einfach nur einem Zeitgeschmack, sondern dienten einem inhaltlich begründeten Zweck, der an die Sammlungsstücke gebunden ist. Dies wird vor allem in dem Einbau der neogotischen Hauskapelle Lyversbergs ersichtlich, die sich den Beschreibungen zufolge mit dem an den Kreuzgang angelehnten Maßwerkfenster und mutmaßlich auch mit der restlichen Innenraumgestaltung an das Kartäuserkloster anzugleichen versuchte. Dennoch wurden die drei Retabel und die Tafel der Brunolegende aus der Kartause nicht in dieser Hauskapelle aufgestellt, sondern in einem eigenen Ausstellungsraum innerhalb des Wohnhauses präsentiert. Die Hauskapelle wurde zwar auch mit einem Retabel ausgestattet, doch muss dieses zumindest vorerst ein anderes Objekt gewesen sein als

---

Kunstwerke in der Rue des Petits-Augustins in Paris eingerichtet worden war. In seinem *Journal* werden die dort zusammengetragenen Architektur- und Skulpturen-Fragmente nicht nach Stil oder Zeit, sondern nach Herkunfts- und originärem Aufstellungort gliedert, womit auch hier ein Bewusstsein für die Bedeutung räumlicher Kontexte vorliegt; vgl. LENOIR (ED. 1878), S. 1-177. Dazu auch CHOAY 1992 (ED. 1997), S. 78f. Zur Geschichte des Musées des Monuments Français 1791/1793-1816 vgl. MERSMANN 2012, PRESSOUYRE 2007.

[1031] LOCALANZEIGER 1900.

[1032] GOETHE 1816 (ED. 1999), S. 19.

eines der Kartäuserretabel in der Sammlung.[1033] Einerseits wird also das Bemühen um eine möglichst originalgetreue räumliche Kontextualisierung ersichtlich, andererseits scheint der Besitzer die Retabel aber auch als eigenständige und räumlich losgelöste Objekte begriffen zu haben.

Zu einem Verkauf ist es zu Lebzeiten Lyversbergs nicht mehr gekommen. Die Sammlung, einst so überschwenglich gerühmt, wurde als Teil der Hinterlassenschaft von den Erben zur Versteigerung an das Auktionshaus Heberle gegeben, die für den 16. August 1837 angesetzt war.[1034] Bei Heberle gelangte jedoch nicht die gesamte Sammlung zur Auktion, sondern nur 148 der schätzungsweise 250 Gemälde, darunter der fast vollständige Anteil der Alt-Kölnischen Malerei.[1035] Die vier Töchter Lyversbergs hatten sich zuvor einige Werke, die sie behalten wollten, herausgenommen und offenbar zählte der Sammlungsschwerpunkt nicht zu ihren Präferenzen. Die einstige Sammelleidenschaft für die mittelalterliche Kunst Kölns scheint in der Folgegeneration stark abgenommen zu haben. Schon im Dezember 1835 schrieb Everhard von Groote an Sulpiz Boisserée, dass die Kataloge zwar gedruckt, von einer Aussicht auf Verkauf aber nichts zu vernehmen sei.[1036] Auf Bitten der Erben bemühte sich im Januar 1836 De Noël um eine Aufstellung der Sammlung im Lokal des als Wallrafianum bekannten neu gegründeten Städtischen Museums.[1037] Sollte sich hier symptomatisch der Zeitgeschmack widerspiegeln, deren Tendenzen kurzfristig auch in der Architektur der 1830er Jahre zu beobachten sind? Die Auktionsgebote jedenfalls entsprachen nicht den Erwartungen der vier Erbinnen. Die Sammlung war mit einer Gesamttaxierung von 72.000 Rheinischen Thalern angesetzt und erzielte nicht einmal ein Siebtel davon.[1038] Das *Kreuz-Retabel* erreichte mit einer angesetzten Taxierung von 4500 Talern ein Versteigerungsergebnis von 2800 Talern. Das *Thomas-Retabel* hingegen wurde auf 2800 Taler geschätzt und erzielte ein Gebot von

[1033] Der Altar der Hauskapelle wurde laut dem Zeitungsbericht von Hans Vogts vom 31.01.1900 bereits in den 1870er Jahren in die Rathauskapelle zum Gottesdienst überwiesen; vgl. dazu LOCALANZEIGER 1900; vgl. auch MÄDGER 1995, S. 195.
[1034] Vgl. MERLO 1886, S. 13; in Bezug auf Merlo KAT. KÖLN 1990, S. 423. Susanne Mädger spricht ohne Quellenangabe von einer Auktion bei Lempertz am gleichen Datum, vgl. dazu MÄDGER 1995, S. 202f, vermutlich handelt es sich hier um einen Flüchtigkeitsfehler: das Auktionshaus Heberle wird erst 1840 zu Herberle-Lempertz, außerdem werden am 26.05.1971 Teile der Sammlung Haan in Besitz von Christine Viernich, geb. Haan, die aus der Sammlung Lyversberg entstanden bei Lempertz versteigert.
[1035] Vgl. KUGLER 1837A, S. 266f.; vgl. dazu auch MÄDGER 1995, S. 199. Zu diesem Zeitpunkt wurden beide Retabel als der Kölner Schule zugehörig betrachtet.
[1036] Vgl. BRIEF GROOTE/BOISSERÉE 1817.
[1037] MUSEUMSPROTOKOLLE 1826-1848, S. 97, vgl. auch KUGLER 1854, S. 152-156.
[1038] Vgl. KUGLER 1837B, S. 361; vgl. auch KUGLER 1837A, S. 265-269.

gerade einmal 621 Talern, woraufhin die Angebote kurzfristig zurückgezogen und die Bilder unter den Töchtern Lyversbergs aufgeteilt wurden.[1039]

Die Sammlung war damit endgültig zerrissen. Das *Thomas-Retabel* ging an Maria Christina Lyversberg, die seit 1813 mit dem Kaufmann Johann Heinrich Alois Haan verheiratet war. Maria Elisabeth Lyversberg erbte die *Lyversberger-Passion*, das einstige Hochaltarretabel der Kartause, und die Tafel mit der *Ordensgründung des Heiligen Bruno*, während Maria Eva Lyversberg das *Kreuz-Retabel* erhielt.[1040] Maria Christina Lyversberg behielt das *Thomas-Retabel*, das testamentarisch an Jakob Haan ging.[1041] In beiden Fällen ist völlig unklar, ob es zu einer Aufstellung in ihren Privathaushalten kam oder ob die Werke eingelagert wurden. Jakob Haan verkaufte 1862 das Retabel an Carl Stein für 2500 Mark.[1042]

Carl Stein vermachte 1868 beide Triptychen testamentarisch der Stadt Köln mit der Auflage, dass beide Werke unveräußerlich seien und als Erinnerungszeichen an ihn unter Nennung seines vollständigen Namens, seines Standes und seines Sterbejahres der Kölner Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden.[1043] Mit diesem testamentarischen Zusatz zur Erinnerungsfunktion der Schenkung wird das *Thomas-Retabel* noch einmal in den ursprünglichen Funktionskontext einer Memorialschenkung überführt, auch wenn diese nun in einem anderen institutionellen und nicht mehr religiösen Kontext steht.

Das erste Wallraf-Richartz-Museum und der Planungsprozess des Felten-Raschdorff-Stüler-Baus

Das *Thomas-Retabel* ging mit der testamentarischen Schenkung Carl Steins 1868 in den Bestand des sieben Jahre zuvor eröffneten Wallraf-Richartz-Museums ein. Den Grundstock dieser Einrichtung bildete der Nachlass des Kölner Kanonikus und letzten

[1039] Vgl. MERLO 1886, S. 13; in Bezug auf Merlo KAT. KÖLN 1990, S. 423; KUGLER 1837B, S. 362.
[1040] Vgl. AUSST. KAT. 1854, S. 3, S. 30; MÄDGER 1995, S. 203.
[1041] Kugler nennt *Thomas-* und *Kreuz-Retabel* 1854 in der Sammlung Haan und gibt an, dass es sich bei der Zuschreibung an Lukas van Leyden um einen bereits anerkannten Fehler handelt; vgl. KUGLER 1854, S. 308f.
[1042] Vgl. MERLO 1886, S. 12.
[1043] Vgl. MERLO 1886, S. 12; in Bezug auf Merlo KAT. KÖLN 1990, S. 423. Die von Carl Stein im Schenkungsvertrag festgelegten Informationen zu seiner Person über seinen Namen hinaus werden heute auf dem Ausstellungsschild nicht genannt; Merlo gibt an, dass beide Retabel vom Bartholomäusmeister testamentarisch dem Museum vermacht werden, im Katalog des Wallraf-Richartz-Museum von 1886 wird hingegen angegeben, dass das *Kreuz-Retabel* 1862 durch den Museumsdirektor Ramboux angekauft wurde, vgl. dazu KAT. KÖLN 1986, S. 13; auch Franz Ferdinand Wallraf hatte seine Sammlung unter der Bedingung an die Stadt vermacht, dass sie unveräußerlich sei, was den Stadtrat 1833 nicht davon abhielt ohne Information oder Genehmigung der Preußischen Regierung als zuständige Aufsichtsbehörde 294 Gemälde für einen Erlös von 550 Talern an den Londoner Kunsthändler Edward Solly zu verkaufen, vgl. dazu KAT. KÖLN 1986, S. 11.

Universitätsrektors der Alten Universität zu Köln Franz Wallraf (1748-1824).[1044] In seinem Testament vom 18. Mai 1818 hatte er seine Sammlung der Stadt Köln vermacht, die er zunächst als naturwissenschaftliche Lehrsammlung, seit der Säkularisation und unter Einfluss seiner Freunde Boisserée und Lyversberg dann mit zunehmend stärkeren kulturhistorischen Interesse angelegt hatte.[1045] Nach seinem Tode am 18. Mai 1824 wurde die Sammlung interimistisch unter dem Namen Wallrafianum im Kölnischen Hof An der Trankgasse 7 untergebracht (Abb. 154). Kurz nach der Eröffnung des Wallrafianums war bereits deutlich, dass die baulichen Verhältnisse des Kölner Hofes für die Belange einer ständigen Ausstellung ungenügend waren. Von 1828 bis 1854 bemühte man sich daher, verschiedene Umbau- und Erweiterungspläne für den Bau an der Trankgasse auszuarbeiten, die jeweils verworfen wurden (Abb. 155).[1046] Schon in der Teilplanung konnte kein Konsens über geeignete Maßnahmen gefunden werden, so dass es gar nicht erst zu einer Entscheidung über den Kölner Hof kam.[1047] Fehlende finanzielle Mittel erschwerten einen Umbau ohnehin und durch den Bau der staatlichen Museumssammlungen in Berlin und München konnte auch nicht auf Unterstützung des Staates gehofft werden.[1048] Die finanzielle Situation änderte sich erst 1854, als der Großkaufmann Johann Heinrich Richartz (1795-1861) für einen Umbau des Kölner Hofes eine Schenkung von 100.000 Mark tätigte. Im Schenkungsvertrag räumte sich Richartz weitreichendes Mitspracherecht ein und machte den Bauplatz an der Trankgasse und die Verpflichtung des Architekten Josef Felten (1799-1880) zur Bedingung.[1049] Erst später stimmte er in der anhaltenden Diskussion einem Neubau am Minoritenkloster zu und tätigte hierfür Zuschenkungen von insgesamt 277.000,00 Mark. Nach sechs Jahren Bauzeit konnte am 1. Juli 1861 in Anwesenheit von König Friedrich Wilhelm IV. das Wallraf-Richartz-Museum eröffnet

[1044] Vgl. KAT. KÖLN 1961/1966, Bd. 1, S. 5.
[1045] Die Wallrafsche Sammlung umfasst 1616 Gemälde, 521 Handschriften, 488 Urkunden, 3089 Siegel, 13.248 Bücher, 38.254 Kupferstiche, 3165 Holzschnitte; zahlenmäßig nicht erfasst sind zudem antike Objekte, geschnittene Steine, Münzen, Fossilien, Mineralien, Glasmalereien, Waffen und anderes, vgl. dazu KAT. KÖLN 1986, S. 10 sowie THIEROFF 1997; NACHLASS WALLRAF (Ed. 1987); zur Gemäldesammlung Wallrafs vgl. auch AUSST. KAT. 1995B, S. 52-209.
[1046] Zur Planungsgeschichte des Neubaus an der Trankgasse vgl. VERBEEK 1961, S. 7-16; vgl. auch HEIMANN 1861, S. 29-59, weitere Literaturangaben bei VERBEEK 1961, S. 9, FN 1.
[1047] Vgl. VERBEEK 1961, S. 13. Die Zustände werden als unhaltbar beschrieben, aber nicht weiter ausgeführt; aufgrund der anhaltenden Streitigkeiten über einen Umbauplan sah sich die Stadt Köln dazu veranlasst Disziplinarstrafen anzudrohen und drängte ab 1848 auf eine schnelle Lösung, nachdem 20 Jahre lang kein Konsens gefunden werden konnte.
[1048] Vgl. VERBEEK 1961, S. 14, vor allem S. 29.
[1049] Vgl. KAT. KÖLN 1986, S. 12. Felten hatte bereits eine Villa für Richartz erbaut, vgl. VERBEEK 1961, S. 14f, Richartz bestimmte aber nicht nur Felten als Architekt, sondern gab in dieser Angelegenheit vor, dass der Entwurf von fachkundiger Seite zu überprüfen sei, vgl. dazu BÖRSCH-SUPAN/ MÜLLER-STÜLER 1997, Bd. 1, S. 233.

werden.[1050] Richartz erlebte dies nicht mehr, er verstarb wenige Monate zuvor am 22. April 1861.[1051]

Dass es letztlich zur Verlegung des Bauplatzes kam, ist durch einen grundlegenden Wandel in der Auffassung über die Aufgaben und Funktionen eines Museums erklärbar, der weitreichende Konsequenzen für dekontextualisierte Kunstwerke wie das *Thomas-Retabel* mit sich brachte. Schon bevor der erste Entwurf 1828 für den Umbau des Kölner Hofs vorgelegen hatte, unterbreitete der Kölner Bauinspektor Matthäus Biercher (1797-1869), der bei Karl Friedrich Schinkel in Berlin studiert hatte, einen interessanten Vorschlag, der in dieser Angelegenheit erstmals städtebauliche Überlegungen ins Blickfeld rückte. Hatte man stets die Bedingungen des Baugrundstücks an der Trankgasse beklagt, vertrat Biercher die Idee das Gelände des ehemaligen Minoritenklosters in der Straße An der Rechtschule zu nutzen. Das Kloster war 1802 aufgelöst und von der französischen Armee als Spital genutzt worden, bevor es 1808 wieder in städtischen Besitz überführt wurde.[1052] Bierchers Überlegung basierte darauf, unterschiedliche städtische Bauaufgaben miteinander zu verbinden und so eine größere Wirtschaftlichkeit zu erlangen. Die ohnehin anfallenden Baukosten für notwendige Restaurierungs- und Sicherungsarbeiten von historischen Gebäuden, im vorliegenden Fall die anfallenden Ausgaben für das ehemalige Minoritenkloster, rechnete er in die Baukosten für einen Museumsneubau mit ein. Im Vergleich zu administrativ und räumlich getrennten Bauvorgängen ließen sich durch die Umnutzung der Klostersubstanz und den Anbau weiterer Gebäudeteile für einen funktionalen Museumsbau bei den Kostenpositionen Einsparungen um etwa ein Drittel erreichen.[1053] Seine Überlegungen wurden jedoch kategorisch abgelehnt. Zum einen wies Sulpiz Boisserée in einem Gutachten Biercher falsche Kostenberechnungen nach und kritisierte sowohl den Ort als auch die architektonischen Überlegungen stark.[1054] Zum anderen kommt hinzu, dass sich auch renommierte Fachleute wie Ignaz von Olfers (1793-1871), Generaldirektor der königlichen Museen zu Berlin, und Leo von Klenze (1784-1864), Erbauer der Alten Pinakothek in München, gegen die Idee

[1050] Vgl. KAT. KÖLN 2001, S. 7. Die Grundsteinlegung erfolgte am 04. 10. 1855; vgl. ebd.
[1051] Vgl. VERBEEK 1961, S. 23.
[1052] Vgl. KAT. KÖLN 1986, S. 12. Für die Entscheidung über den Bauplatz irrelevant, vielmehr als eine Ironie des Schicksals erscheint die Tatsache, dass Johann Rinck dem Minoritenkloster 1464 testamentarisch 100 Mark vermachte; vgl. dazu SCHMID 1991, S. 30.
[1053] Vgl. VERBEEK 1961, S. 13.
[1054] Vgl. VERBEEK 1961, S. 13f.

verwanden, auch wenn sie seine architektonischen Überlegungen nicht ablehnten.[1055] Dennoch bewies Biercher mit seinem Vorschlag einen zukunftsweisenden Weitblick. „Als die ersten Baupläne auftauchten, war keine Rede von der erhabenen und umfassenden Idee des Museums, aus der Schinkels 1822/23 entworfenes Altes Museum in Berlin erwuchs [...]. In Köln handelte es sich 1824 zunächst einmal um einen zweckmäßigen Umbau eines vorhandenen Gebäudes zur ordentlichen Aufstellung der Wallrafschen Sammlungen [...]. Ein Menschenalter nach Schinkels Museumsentwurf hatte sich die Einstellung der Zeit zum Museum merklich gewandelt. Bezeichnend ist dafür, dass man die Übernahme und Einbeziehung einer mittelalterlichen Anlage nicht als störend, sondern geradezu als förderliche Bereicherung empfand.“[1056]

Hatten sich Boisserée, von Olfers und von Klenze vor 1828 noch gegen die historische Bausubstanz des Minoritenklosters ausgesprochen, schrieb hingegen 1845 Ferdinand von Quast (1807-1872), erster Konservator der Altertümer in Preußen, an das Kultusministerium in Berlin in seinem Reisebericht von der „besonderen Eignung des gefährdeten Minoritenkreuzgangs für Museumszwecke [...][, der] unzweifelhaft der bei weitem ausgezeichnetste“[1057] sei. In den 17 Jahren zwischen den Ideen von Biercher und von Quast muss sich folglich ein entschiedener Wandel in der Wahrnehmung der Belange dieses Museums vollzogen haben, so dass sich in Köln – ab 1853 auch in Nürnberg[1058] – historische Bausubstanz als erstrebenswertes Element in der baulichen und räumlichen Konzeption für ein Museum etablierte.[1059] Dabei war

[1055] Vgl. VERBEEK 1961, S. 14.
[1056] VERBEEK 1961, S. 27ff, unter Bezug auf RAVE 1960; SEDLMAYR 1948 (ED. 1956); SCHRADE 1936; das 1852 gegründete Germanische Nationalmuseum konnte 1857 die säkularisierte Anlage des Nürnberger Kartäuserklosters als Teil des Museumsbaus integrieren; ein ähnlicher Anspruch im Stellenwert der städtischen Sammlungen wurde von Sulpiz Boiserée schon 1816 für Köln formuliert, vgl. dazu VERBEEK 1961, S. 29. Zur Geschichte und zum Planungs- und Bauprozess des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg vgl. DENEKE/KAHSNITZ 1978, darin enthalten BURIAN 1978; MAUÉ 1978; BAHNS 1978.
[1057] Zitat Ferdinand von Quast; Abdruck des Berichts bei HEIMANN 1861, S. 34ff; vgl. dazu VERBEEK 1961, S. 16, von Quast notiert in seinem Tagebuch einen Aufenthalt in Köln vom 26.-31. Mai 1845 und dass er dem Bericht einen Aufstellungsvorschlag für die Altertümer beigelegt habe, vgl. dazu BÖRSCH-SUPAN/ MÜLLER-STÜLER 1997, Bd. 1, S. 233, FN 715.
[1058] Zum Umbau der Kartause Nürnberg zum Germanischen Nationalmuseum vgl. BAHNS 1978, S. 357-469.
[1059] In den Entwürfen zum Umbau des Kölner Hofes an der Trankgasse, die bis 1854 weiter ausgearbeitet werden, spiegelt sich eine ähnliche Wahrnehmung gegenüber historischer Baussubstanz auf anderer Ebene, wenn diese nämlich als historisierende Elemente rekonstruiert bzw. neu gestaltet werden. Die Umbaupläne von Wilhelm Hoffmann 1844, Vincenz Statz 1849, Bernhard Harperath 1853 bewertete man dabei vonseiten der Behörden und ihrer Ratgeber aufgrund der romanisierenden und gotisierenden Bauelemente für einen Museumsbau in Köln als durchaus passend, hatte die Stadt ihre

der Ansatz historische Bausubstanz für Sammlungen umzunutzen oder als Kernelement in einen Neubau zu integrieren im europäischen Kontext nicht neu. „Als eine der großen neuen Bauaufgaben um 1800, die sich im Zuge der Aufklärung und infolge der expliziten Forderung der Französischen Revolution, Bildung und Kunst als Potenzial und Besitz der ganzen Nation dem Volk zugänglich zu machen, entwickelte“[1060], war für den Architekturtypus des Museums auch der nachhaltige Einfluss aus Frankreich maßgebend für die Kölner Ideenfindung. In Paris erfolgte bereits 1793 mit der Umnutzung des säkularisierten Klosters in der Rue des Petits Augustins der erste Ausbau historischer Bausubstanz zu einem Museumsbau. Der Umbau zum Musée des Monuments Français durch Alexandre Lenoir (1762-1839), Mitglied der Commission des Arts und Leiter des Hauses umfasste nicht nur die Nutzung der historischen Baussubstanz, sondern vor allem das historische Erscheinungsbild des ehemaligen Klosters, das durch architektonische Einbauten zusätzlich ergänzt wurde, um die Sammlungsobjekte gezielt zu kontextualisieren.[1061] „Der Einfluss dieser wirkmächtigen, wenn auch kurzlebigen Inszenierung des »Patrimoine« auf die Entstehung kunst- und kulturgeschichtlicher Museen in Deutschland, beispielsweise auf das 1857 im ehemaligen Kartäuserkloster eingerichtete Germanische Nationalmuseum in Nürnberg oder den Neubau des Bayrischen Nationalmuseums von Gabriel von Seidl (1892-1900) in München bis hin zu Ludwig Hoffmanns (1852-1932) Märkischem Museum in Berlin aus dem frühen 20. Jahrhundert, die allesamt die – ‚verspätete‘ – Nation, ihre regionalen Wurzeln und ihre Geschichtlichkeit gestalterisch reflektieren, ist offenkundig.“[1062]

Nachdem 1849 nun also der letzte Entwurf für die Trankgasse endgültig abgelehnt wurde, wendeten sich die verantwortlichen Akteure dem Areal des ehemaligen Minoritenklosters zu, dessen Baugrund 1850 vom Dombaumeister und Schinkel-Schüler Ernst Zwirner (1802-1861) geprüft wurde. Zwirner hatte auch eigene Entwürfe für den Museumsneubau am Minoritenkloster eingereicht, die aber 1850 abgelehnt wurden (Abb. 156-157). Eine Genehmigung der Stadtverwaltung erhielten jedoch schließlich die Entwürfe von Josef Felten vom Oktober 1854, der nach den

große kulturelle Blütezeit doch in den Jahrhunderten des Mittelalters erlebt; vgl. zu den Vorentwürfen samt Abbildungen VERBEEK 1961, S. 8-13.

[1060] Vgl. VON BUTTLAR 2006, S. 35f.

[1061] Vgl. VON BUTTLAR 2006, S. 35f. Zur Geschichte des Musées des Monuments Français 1791/1793-1816 vgl. MERSMANN 2012, PRESSOUYRE 2007.

[1062] VON BUTTLAR 2006, S. 35f.

Verfügungen Richartz auch von vornherein als ausführender Architekt vorgesehen war (Abb. 158-160). Den Baubestimmungen gemäß wurde der Planentwurf zur Revision an den Stadtbaurat Julius Raschdorff (1823-1914) übergeben und von ihm 1855 überarbeitet (Abb. 161-163). Nachfolgend gingen die Pläne nach Berlin an den Geheimen Baurat August Stüler (1800-1865). Auch Stüler veränderte die Pläne noch einmal im gleichen Jahr (Abb. 164-165), so dass hier die Urheberschaft von drei Architekten anerkannt und der Neubau von 1861 heute als Felten-Raschdorff-Stüler-Bau bezeichnet werden kann.[1063] Einschränkend muss hier allerdings angeführt werden, dass der Bau sehr deutliche Charakteristika Stülers trägt, „so dass man streng genommen Stüler als den bestimmenden Architekten des Museumsbaus zu bezeichnen hätte, wenn er nicht, wie natürlich, in seinem Plan vieles von den Vorplänen übernommen hätte".[1064]

Grundlegendes Kernelement der Entwürfe für den Neubau am Minoritenkloster war die Umnutzung der noch erhaltenen mittelalterlichen Bausubstanz der Klosteranlage, deren gotischer Kreuzgang in seiner quadratischen Grundform von einer dreiflügeligen Neubauanlage umbaut werden sollte.[1065] An der Südseite schloss die noch erhaltene gotische Minoritenkirche als Annexbau die Anlage ab. Der gegenüberliegende nördliche neue Gebäuderiegel wurde in etwa gleicher Flächengröße zur Kirche angelegt, kragte aber mit einem zentralen, risalitartigen Eingangsbereich hervor und setzt so bereits im Grundriss einen Ankerpunkt im Hauptbauteil der Anlage. „Die Gestaltung des Entrées wird in den Museen des 19. Jahrhunderts zu einer immer wichtigeren Aufgabe, indem es den [...] Besucher mit eindrucksvollen Effekten auf das Kunsterlebnis einstimmen sollte: Zwischen Kunst und Alltag - »Himmel und Hölle«, wie es Johann Martin von Wagner 1816 für die Münchner Glyptothek formulierte – müsse der Empfangsraum gleichsam als »Fegefeuer« vermitteln".[1066]

[1063] Vgl. VERBEEK 1961; S. 18ff.
[1064] VERBEEK 1961, S. 22; in den Katalogen des Wallraf-Richartz-Museums wird die Mitwirkung von Stüler hingegen nicht mal erwähnt, vgl. KAT. KÖLN 1986, S. 12ff., seine Mitwirkung wird durch die Existenz seiner Entwurfszeichnungen jedoch belegt und in der Analyse der Baupläne zur Ausführungsbestimmung kann seine Hand stilistisch eindeutig hergeleitet werden; bei Börsch-Supan und Müller-Stüler hingegen wird sogar von einem eigenständigen Gegenentwurf Stülers gesprochen, vgl. BÖRSCH-SUPAN/ MÜLLER-STÜLER 1997, Bd. 1, S. 234.
[1065] Der Kreuzgang und die Klosterkirche blieben erhalten und wurden in den Museumsneubau integriert. Die restlichen noch erhaltenen Klostergebäude wurden hingegen ab 1855 abgetragen, vgl. KAT. KÖLN 1986, S. 12.
[1066] VON BUTTLAR 2006, S. 40, unter Bezug auf ein Gutachten von Wagners an Ludwig I. vom 30.11.1816, vgl. GUTACHTEN GLYPTOTHEK VON WAGNER/LUDWIG I. 1816; für die Münchner Glyptothek bliebe festzuhalten, dass der ursprüngliche Eingangsbereich (1825-1836) an die Tradition der einachsigen Galerien mit Vorraum anschließt und sich daher in der Anlage grundlegend von Bauten,

Auch die starke Überarbeitung des Eingangsbereiches des ersten Wallraf-Richartz-Museums in den verschiedenen Planungsstufen verdeutlicht die Wichtigkeit einer adäquaten Einganssituation für den Museumsbau. Felten fügte dem Baukörper in seinem Planentwurf eine schmale, aber im Vergleich tiefe Freitreppe an, die in ein großzügiges, zweijochiges Vestibül führte. Das Vestibül, das seitlich den Zugang zu den Ausstellungsräumen im Erdgeschoss eröffnete, wurde von einer kolossalen Treppenanlage dominiert. Raschdorff verkleinerte diesen Eingangsbereich drastisch um die Hälfte zugunsten einer dahinterliegenden Säulenhalle. Der Treppenbereich wurde im Raschdorff-Entwurf von einer dreiteiligen Anlage zu einer einteiligen Freitreppe reduziert. Eine Eingangssituation, wie sie ein ‚Tempel der Kunst' erforderte, war damit nicht gegeben. Daher ist es auch wenig verwunderlich, dass Stüler vor allem diesen Bereich drastisch überarbeitete. Er setzte in seinem Entwurf einen endgültigen Schwerpunkt auf den Eingangsbereich, indem er diesen fast durch die gesamte Tiefe des nördlichen Bauriegels zog. Von einer auskragenden, großen Freitreppe gelangte man nun im zur Ausführung bestimmten Entwurf über einen nartexartigen Vorbau in ein quadratisches Vestibül, das drei mal drei Joche umspannte (Abb. 166-169). Die dritte Jochreihe öffnete sich als Ost-West-Achse zu den seitlich gelegenen Ausstellungsräumen und in Besuchersicht frontal zu einer großen, aber einteiligen Treppenhalle. Zu beiden Seiten wurde der direkte Durchgang zum dahinterliegenden Kreuzgang ermöglicht. Stülers Vestibül mit Treppenhalle für das Wallraf-Richartz-Museum wies in der Planung von 1855 damit eine fast identische Struktur zum Eingangsbereich des Neuen Museums in Berlin auf (Abb. 192-197), das dort unmittelbar zuvor zwischen 1843 und 1855 von ihm erbaut wurde.

Auch der Innenbereich wurde in entsprechend eklektizistisch mit neogotischem Dekor gestaltet, der unterschiedliche regionale Ausrichtungen gotischer Elemente miteinander verband, wie beispielsweise vorrangig in England vorkommende hängende Schlusssteine (Abb. 69, Abb. 175-176).[1067] Leider haben sich kaum

---

wie den Stüler-Museen unterscheidet. Zeitgleich zum Bau der Glyptothek hatte Schinkel mit seinem Alten Museum in Berlin (1824-1830) „mit der nach außen geöffneten und durch geschichtsphilosophische Fresken geschmückten Treppenhalle eine völlig neue Dimension von Öffentlichkeit und Besucherlenkung erfunden" (von Buttlar 2006, S. 40), die im Erweiterungsbau des Neuen Museums noch einmal gesteigert wurde.

[1067] Neben den französischen (Gründung des Louvre) und italienischen (Grand Tour) Einflüssen kristallisierte sich für den Museumsbau in Deutschland vor allem England als Vorbild für diese neue Bauaufgabe heraus. Die englischen Privatsammler, beeinflusst von Italien und dem Bildungsideal, das mit der Grand Tour einherging, verfolgten dabei pragmatischere Ansätze zur Aufstellung ihrer Sammlungen,als dies in Frankreich mit den stark propagierten, aber selten umgesetzten Idealentwürfen der Fall war. In England wurde bei den frühen Sammlungen in den Herrenhäusern aufwendig mit Beleuchtungen, Hintergründen und Ausstattung experimentiert und dabei vorrangig auf aus Italien

Innenansichten erhalten, lediglich ein gezeichneter Schnitt aus der Feder Feltens, sowie zwei Photographien des Treppenhauses lassen heute auf eine Gestaltung der Räume schließen. Darauf lässt sich erkennen, dass das Treppenhaus nicht nur mit den erwähnten Schlusssteinen ausgestattet war, sondern auch von einem aufwändigen Netzgewölbe bekrönt wurde (Abb. 177). Das Treppengeländer wies stehende Dreipässe auf, die Türdurchgänge flache Spitzbögen (Abb. 175-176). Ein Vergleich des Wallraf-Richartz-Museums mit dem Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg ist dabei sicher nicht verfehlt, schließlich bezogen beide Häuser zu ähnlicher Zeit historische Bausubstanz aus dem Bereich der Klosterarchitektur ein. Das Nürnberger Museum wies in einer für das 19. Jahrhundert typischen Manier nicht nur historistische und historische Bauformen auf (Abb. 198-206), vielmehr waren die einzelnen Bauteile auch entsprechend polychromiert worden. So wurden die Birnstab-Kreuzrippen farblich angesetzt, die angrenzenden Gewölbekappen hingegen mit vegetativen oder geometrischen Ornamenten bunt ausgemalt (Abb. 202-204, Abb. 206). Den Wänden wurde ein Faux-Appareil sowie Scheinnischen und Gesimse aufgemalt (Abb. 201, Abb. 203-205).[1068] Das grundlegende Konzept in der architektonischen Gestaltung folgte dem Prinzip der „Museumskirche“, einer eigenständigen und einst wohl beliebten Gruppe von Museen, die aus der Übernahme von aufgelassenen Kirchen sowohl Gestaltungsprinzipien als auch Sammlungsbestand übernahmen (Abb. 200).[1069] Es ist anzunehmen, dass auch das Wallraf-Richartz-Museum zu dieser Gruppe gehörte und so ist zu dieser Zeit wohl auch von einer ähnlichen Art der Raumgestaltung auszugehen. Markus Thome weist darauf hin, dass in den kulturhistorischen Museen des 19. Jahrhunderts Architektur eine Kontextualisierungsfunktion der Ausstellungsobjekte übernahm, mit der die „Vermittlung eines Bildes nationaler Kunst- und Kulturgeschichte“ eingelöst werden sollte und die der „Visualisierung eines konkreten Geschichtsbildes“ diente.[1070] Dem für den Museumsbau übernommenen Prachttreppenhaus aus der Schlossarchitektur wurde durch die Kombination mit mehrteiligen und eigens für das jeweilige Museum

---

entlehnten Formen des neopalladianischen Frühklassizismus zurückgergriffen, der in Deutschland vor allem von Friedrich dem Großen in Berlin und Potsdam umgesetzt wurde. In England entstanden zudem in der ersten Hälfte des 18. Jhs. die ersten Rückgriffe auf bis dahin verpönte mittelalterliche Bauformen als neuer Ausdruck des Patriotismus. Dabei gab bereits Mitte des 18. Jhs. ein Aufschwung in der Mittelalterrezeption in dessen Kontext Anstoß für die weitere Entwicklung, vor allem für die Mittelalterrezeption in Deutschland; wesentlichen Einfluss hatte dabei das Herrenhaus Strawberry Hill von Horace Walpole von 1753; vgl. dazu VON BUTTLAR 2006, S. 35-38, hier S. 37. Ein guter Überblick zur Entwicklung des Historismus findet sich bei MUNDT 1981, S. 8-69.

[1068]

[1069] Vgl. BAHNS 1978, S. 390.

[1070] Vgl. THOME 2014, S. 25.

entwickelten Bildprogrammen zudem eine "didaktische Veranschaulichung der Kunstgeschichte" beigefügt, die für die „Museumspaläste des späteren 19. Jahrhunderts" typisch ist.[1071] Das Stülersche Vestibül des Wallraf-Richartz-Museums mit der Treppenanlage wurde mit einem Malereizyklus von Edward von Steinle (1810-1886) versehen (Abb. 175-176, Abb. 184-187), das Stationen der Kölner Stadt- und Kulturgeschichte thematisierte. Richartz selbst hatte bereits 1856 mit dem Direktor des Städelschen Kunstinstituts, der ihm vom Kölner Museumskonservator Ramboux empfohlen worden war, über diesen Zyklus verhandelt.[1072] Wie in Berlin, wo in der Ausführung der kaulbachschen Wasserglasgemälde im Neuen Museum die wesentlichen Wendepunkte der Menschheitsgeschichte zur rechten und linken Seite der Treppenhalle dargestellt wurden (Abb. 194-196),[1073] wurden in Köln gleichfalls sechs Gemälde konzipiert, die hier aber freilich einen regionalen Bezug hatten. Auf der einen Seite wurden die römische, romanische und gotische Periode der Stadtgeschichte thematisiert, auf der anderen Seite wurde die Renaissance, die Deutsche Bewegung um 1800 und der in damaliger Sicht zeitgenössische Ausbau des Kölner Doms ins Bild gesetzt (Abb. 175-176, Abb. 184-187).[1074]

Der Eingangsbereich war in den unterschiedlichen Planungsstufen eines der am meisten überarbeiteten Elemente. Auch in der Fassadengestaltung und der Raumfolge gab es in der jeweiligen Fassung unterschiedliche Varianten der beteiligten Architekten. Eine genauere Analyse der einzelnen Planungsstufen ist hochgradig aufschlussreich, bildet sich hier doch der Wandel in der Auffassung der Rolle der Museumsarchitektur ab. So folgt die Anlage der Ausstellungsräume, die Felten 1854 geplant hatte, einer sehr klaren, schematischen Reihung fast gleich großer Räume, die sich um den Kreuzgang als Innenhof gruppieren. In ihrer grundlegenden Struktur sind sie den Räumen des Alten Museums in Berlin ähnlich, das Feltens Lehrer Friedrich

[1071] Vgl. VON BUTTLAR 2006, S. 40: Vorbilder hierfür sind bereits 1773 im Museo Pio-Clementino und im Musée du Louvre in der Ausführung von Fontaine und Percier 1805-1810 zu finden. Von bahnbrechender Vorbildhaftigkeit und Nachhaltigkeit für die deutsche Museumsbaukunst ist jedoch das Bildprogramm im Eingangsbereich des Alten Museums in Berlin, auf dessen Bedeutung wiederholt hingewiesen worden ist und das erheblichen Einfluss auf die Bildprogramm-Gestaltung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ausgeübt hat, vgl. Neues Museum Berlin, aber vor allem auch Kunsthistorisches Museum Wien (1869-1871); vgl. ebd.
[1072] Vgl. VERBEEK 1961, S. 25.
[1073] Zum Konzept der Kaulbach-Gemälde im Treppenhaus des Neuen Museums sowie deren national-politischer Komponente vgl. MENKE-SCHWINGHAMMER 2011, S. 269-286. Die Idee findet ihren Vorläufer im originären Skulpturenprogramm Schinkels in der Rotunde des Alten Museums Berlin; vgl. dazu HEILMEYER 2007, S. 165.
[1074] Vgl. VERBEEK 1961, S. 25.

Schinkel umgesetzt hatte und das in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zum Inbegriff des klassischen Museums wurde (Abb. 188-191).[1075] Raschdorff versuchte diese Raumfolge in Köln aufzulockern, indem er die Ausstellungsfläche hauptsächlich in große Wandelhallen gliederte, an die ausschließlich im nördlichen Bereich kleine, aneinander gereihte Kabinette anschlossen. Die Grundrissplanung wurde als zu unruhig, geradezu chaotisch und unverständlich[1076] bewertet und mangelte an Homogenität. Daher gliederte Stüler die Raumfolgen wieder stärker durch, verband mit Hilfe in der Fluchtung liegender durchlaufender Achsen die einzelnen Baukörper und sorgte für eine Belebung der Fläche durch unterschiedlich große Räume, die den Bedürfnissen der jeweiligen Ausstellungsstücke Rechnung trugen.[1077] Im westlichen Bereich waren diese größer und folgten der klassischen Struktur Schinkels, der ebenfalls Stülers Lehrmeister gewesen war. Im östlichen Teil des Hauses hingegen führten von einer kreuzförmigen Hallenanlage eine Reihe schmaler Kabinette, die auf Impuls von König Friedrich Wilhelm IV. mit apsidialen Raumabschlüssen zur Fensterfront hin gestaltet wurden.[1078] Auch hier kann eine gewisse Ähnlichkeit zu Berlin gesehen werden, nun aber zur Alten Nationalgalerie mit deren Planung Stüler ab 1841 befasst war, die aber erst ab 1867 gebaut wurde (Abb. 193, unterer linker Quadrant). Durch die zur nördlichen Front durchgezogenen Achsen der Seitenflügel wurden die einzelnen Baukörper stärker zu einer baulichen Einheit zusammengefasst als dies bei Raschdorffs Entwurf der Fall war und offener zum Kreuzgang hin gestaltet als Felten es vorgesehen hatte. Somit wurde eine homogene Einheit von neuem Museumsbau und historischem Kreuzgang erreicht, der im Detail sehr deutlich Stülers Handschrift und eine Anlehnung an die Museen in Berlin trug.

Obwohl noch in der Planungsphase begriffen, zeigt sich bereits im Grundriss von 1855 ein grundlegender Umbruch im Ideengut. Die klassische, klar gegliederte Raumordnung wurde durch eine Variierung von Raumgrößen, -Formen und

[1075] Vgl. VON BUTTLAR 2006, S. 40.
[1076] BÖRSCH-SUPAN/ MÜLLER-STÜLER 1997, Bd. 1, S. 234.
[1077] Die Disposition der frühen Museumsarchitektur entwickelte sich in engster Verbindung und in Abhängigkeit zum kunsthistorischen Denken und den daraus resultierenden Hängungs- und Ordnungskonzepten nach Schulen und Kunstepochen. Bereits 1710 (Düsseldorf) und 1746/1747 (Dresden) entstanden so die ersten dreiflügeligen Anlagen, die durch ihre Raumfolgen im Blick der Zeit inhaltliche Differenzierung ermöglichten. Die „historische Führungslinie" in der Hängungssystematik führte jedoch zu einer Abhängigkeit von der historistischen Raumdekoration „implizit [...][zu einer] dogmatische[n] Wertung jedes einzelnen Werkes innerhalb des abendländischen Kunstkosmos", eine Problematik, die in Stülers Neuem Museum in Berlin ihren Höhepunkt erreichte; vgl. dazu VON BUTTLAR 2006, S. 40.
[1078] Vgl. VERBEEK 1961, S. 21.

-Verschachtelungen abgelöst und erhielt nun einen vielteiligen Charakter, der an historische Formen appellierte. Im Grundriss kreuzförmige Gänge und Räume mit apsidialen Abschlüssen verwiesen dabei auf Formen, die aus der gotischen Architektur bekannt waren, die aber bei dieser neuen Bauaufgabe innovativ zusammengestellt wurden. Der Felten-Raschdorff-Stüler-Bau muss in seiner grundlegenden Anlage in einer gewissen Abhängigkeit zu den Konstruktionsprinzipien Schinkels gesehen werden, was nicht weiter verwundern kann, sind die ausführenden Architekten doch allesamt von ihm ausgebildet worden. Anders als beispielsweise Heinrich Hübsch (1795-1863), der in seinen Bauten die vitruvianische Architekturtheorie der Urhütte dahingehend interpretierte, dass er konstruktiv Wand von Stütze unterschied, treten bei Schinkel Kernbauten in Erscheinung, die von der geometrischen Form her entwickelt sind.[1079] Vor allem im Planungsprozess mit seinen unterschiedlichen Entwicklungsstufen wird deutlich ablesbar, dass für das erste Wallraf-Richartz-Museum ein Konstruktionsprinzip galt, dass einen Kernbau aufwies, der nachfolgend mit den verschiedensten Formen historischer Vorbildbauten kombiniert werden konnte. Im vorliegenden Fall wurde die Grundstruktur der Anlage durch die Verwendung gotischer und pseudo-gotischer Formenelemente überdeckt, ein Bauprinzip, dass Schinkel in Berlin vorbildhaft mit dem Alten Museum unter Rückgriff auf andere Stilelemente etabliert hatte. Die Überformung mittels historisierender Formenelemente im Wanddekor ist als Gegenreaktion zu den nüchternen Bauten zu sehen, die sich überall in Europa in den 1820er und 1830er Jahren entwickelt hatten und die in eine zunehmende Konstruktionssichtigkeit mündeten.[1080] Erst mit Stülers Neuem Museum wurden konstruktionssichtige Formen

[1079] Gedankt sei hier Stephan Albrecht (Bamberg) für den Hinweis.

[1080] Vgl. dazu LORENZ 2009, S. 38-47. Der Begriff der Konstruktionssichtigkeit leitet sich aus den Untersuchungen Winckelmanns zur Architektur der Antike her. Hier unterschied er die Kategorien des „Wesentlichen", mit der er die Konstruktion als Parameter in die Architekturtheorie einführt und der „Zierlichkeit in der Baukunst", mit der er „Grundzüge einer Bekleidungstheorie" (LORENZ 2009, S. 42) entwickelt. Schinkel formuliert die Überlegungen Winckelmanns aus, indem er als Grundlage jeder Konstruktion auch die Eigenheiten und Charakteristika des jeweiligen Werkstoffs berücksichtigt. Problematisch erweist sich für ihn in seinen fragmentarischen Notizen zum „*Architektonischen Lehrbuch*" die optische Fragilität von Eisen. Aus diesem Dilemma leitet er die Notwendigkeit neuer Formen her, da Eisenkonstruktionen nicht die optische Schwere besitzen können bzw. müssen, die etablierte Architekturformen aus der Antike besitzen. Für Stülers Umgang mit dieser „Furcht vor dem Verlust der Masse", wie Julius Posche es formulierte, ist die Position von Henri Labrouste ausschlagebend. Dieser spricht der Bedeutung von Masse ihre Relevanz ab und gelangt so erstmalig zu offenen respektive unverhüllten Eisenkonstruktionen. Labrouste geht dabei radikaler vor als Stüler, der zwar Eisenkonstruktionen zeigt, diese aber durch Dekorationselemente und Farbfassungen überdeckt. Stüler orientiert sich dabei an den Theorien des Berliner Schinkel-Schülers Carl Boetticher, der eine Dialektik der Kern- und Kunstform fordert. Stüler trennt diese beide Formen scharf voneinander ab, indem er die Eisenkonstruktion als Kernform mit Zink- und Messingverkleidungen als Kunstform an den sichtbaren Tragwerkkonstruktionen oder den hochdekorativen Bogen-Sehnen-Konstruktionen

bewusst als Bedeutungsträger einer architektonischen Evolutionsgeschichte eingesetzt.[1081] Hier wurde dem Gestaltungs- und Ideenkonzept des Neuen Museums gemäß die Konstruktion mal mehr, mal weniger sichtbar gehalten und folgten „als philosophische Projektionsfläche“[1082] einem Konzept der Geschichte von Baustilen als Abbild der Menschheitsgeschichte im Hegelschen Sinne.

Auch für das Wallraf-Richartz-Museum kann dieses in Berlin vorgelegte Konzept der „philisophische[n] Projektionsfläche“ als gültig angesehen werden, auch wenn – soweit dies aus den heute erhaltenen Planzeichnungen heraus abzulesen ist – Konstruktionssichtigkeit keine primäre Rolle gespielt haben dürfte. Festzuhalten bleibt nach derzeitigem Kenntnisstand, dass Felten den Bau mit neogotischen Formelementen als dreigeschossigen, blockartigen Bau angelegt hatte, der mit einem hinter der Fassadenfront verschwindenden, flachen Dach eingedeckt war (Abb. 159-160, Abb. 170). Raschdorff hob in Anlehnung an mittelalterliche Rathausarchitektur, wie sie sich zu diesem Zeitpunkt beispielsweise noch in Aachen erhalten hatte, die fünfteilige Gliederung zugunsten einer einheitlichen Fensterfront auf, vor dem die dreiteilige Portalanlage zurücktrat (Abb. 162). Auch das Dach gestaltete er mit einem steileren Satteldach und Ecktürmchen ohne Turmkrone dominanter. Raschdorffs wesentlichste Änderung betraf allerdings die Seitenflügel. Hier reduzierte er die Geschosshöhe auf zwei Stockwerke und kann so die Minoritenkirche mit ihrer basilikalen Höhenstaffelung der Seitenschiffe zum Hauptschiff optisch besser an den Museumsbau angliedern. Auch Stüler hielt an dieser Variante fest. Er kehrte allerdings zu einer dreiteiligen Fassadengestaltung der nördlichen Front zurück und inszenierte das Mittelrisalit sogar deutlich dominanter als Felten dies ursprünglich vorgesehen hatte. Während die Dachkonstruktion nun wieder reduziert wurde und hinter einem balustradenartigem Gesimsabschluss zurücktrat,

---

versieht. Vgl. dazu LORENZ 2009, S. 38-43, LORENZ 2005, S. 172-181, LORENZ 1995, SCHINKEL (ED. 2001), LABROUSTE 1877, dazu AUSST. KAT. 2012, BOETTICHER 1874-1881, BOETTICHER 1847, BOETTICHER 1846 (ED. 1906).

[1081] Vgl. dazu MAAZ 2009b, S. 132-141, MAAZ 2009a, S. 28f., MENKE-SCHWINGHAMMER 2011, S. 269-286; diese Evolutionsgeschichte, die sich architektonisch und bildlich im Neuen Museum abbildet, hat dabei nicht nur einen national-politischen Charakter (vgl. dazu MENKE-SCHWINGHAMMER 2011, S. 269-286), sondern wurde von Franz Kugler in seiner 1842 erschienenen Publikation *Handbuch der Kunstgeschichte*, mit der er den Bau- und Planungsprozess des Neuen Museums begleitete, als eine Universalgeschichte der Völker ausgelegt. Anders als Alexander von Humbold vertrat Franz Kugler einen hierarchielosen Ansatz und wertete alle Kunstäußerungen aller Völker gleichberechtigt sowie unter kunstgeschichtlichen und nicht nur unter kulturgeschichtlichen Gesichtspunkten, wie dies bei von Humbold der Fall war; vgl. dazu BREDEKAMP 2011, S. 32f.

[1082] MAAZ 2009A; S. 29.

wurde das Mittelrisalit in einer dreigeschossigen Anlage gestaltet und würde fortan den auf einer schmalen Rustikazone aufsitzenden, zweigeschossigen Baukörper überragen. Die Fenster des Mittelrisalits traten in der Portalzone und im ersten Geschoss als mit Maßwerk verzierte Spitzbögen in Erscheinung. Die Fenster der restlichen Nord-Fassade wurden anders als die „englischen flachen Spitzbogenfenster“[1083], die Felten noch vorgeschlagen hatte, mit „deutschen Flachbogen“[1084] gestaltet, um sich stärker der Architektur des Kreuzgangs anzupassen. Dieser wurde bereits bei Raschdorff überbaut und so endgültig in den Neubau integriert.

Die Außenfassade aus Tuffstein – Richartz hatte vertraglich auf diesem Baumaterial bestanden[1085] – wurde mit elf Standbildern wichtiger Persönlichkeiten versehen,[1086] die nicht nur ähnlich der Kirchenarchitektur des 13. bis 15. Jahrhunderts aufgebaut war, sondern die vielmehr bereits Mitte des 18. Jahrhunderts in der Bildergalerie (1777-1763) in Sans Soucis in Potsdam für den Museumsbau vorweggenommen[1087] wurde. Einer der ersten Museumbauten, der ein Figurenprogramm solcher Art aufwies, ist daher auch in der Potsdamer Gemäldegalerie zu finden. In Köln wurde an der nördlichen Front über dem Eingangsbereich die Skulptur der Stadtgründerin Agrippina und die der heiligen Helena von Gustav Bläser (1813-1874) installiert, der auch die beiden Portraitbüsten

[1083] Vgl. VERBEEK 1961, S. 22.
[1084] Ebd.
[1085] Vgl. VERBEEK 1961, S. 26. Warum Richartz auf Tuffstein bestanden hatte, ist nicht mehr nachvollziehbar. Zu überlegen wäre, ob er hier durch die Wahl des Baumaterials, zumindest bei der sichtbaren Oberfläche, eine materialästhetische Anlehnung an das Baumaterial des Kölner Doms vornehmen wollte. Gleichfalls könnte diese Gesteinsart als lokaler Baustoff eine identifikatorische Funktion gehabt haben. Auch die Kapelle und der Kirchenneubau des Kartäuserklosters war archäologischen Grabungsbefunden zufolge aus Tuffstein errichtet worden; vgl. CLEMEN 1934, S. 141 und unter Bezug auf Clemen vgl. KAMMANN 2010, S. 92. Tuffstein spielt aufgrund seiner vielfältigen Verbauung eine wichtige Rolle in der Architekturgeschichte und ist wissenschaftlich auch besonders für Datierungen interessant. Da in der Diskussion um den ersten Neubau des Museums jedoch immer wieder städtebauliche Erwägungen und ein Bezug zur Stadtarchitektur und Stadtgeschichte hervorgehoben wird, ist eine Anlehnung an den Kölner Dom, der – wie der Große Kreuzgang des Kartäuserklosters (vgl. dazu ARNTZ 1928, Sp. 14)- aus Drachenfels-Trachyt erbaut wurde, als wahrscheinlich anzunehmen. Tuffstein ist im 19. Jahrhundert ein bevorzugtes Gestein zur Reparatur und Teil-Rekonstruktion mittelalterlicher Kirchen aus Trachyt. Tuffstein und Trachyt werden in der Petrographie zu den vulkaniten und pyroklastischen Gesteinen gezählt, entstehen aber unter unterschiedlichen Bedingungen und gehören daher unterschiedlichen Klassifikationen an. Tuffstein ist ein Erruptivgestein, das zu mindestens 75 % aus Pyroklasten unterschiedlicher Körnung besteht und an der Erdoberfläche erkaltet. Trachyt, vor allem der Drachenfels-Trachyt, ist zwar ebenfalls erkaltetes Magma, besteht aber nicht aus Pyroklasten, sondern erhält seine poröse Beschaffenheit durch Einschlüsse von Gasbläschen. Trachyt ist zudem kein Erruptivgestein, sondern erkaltet in nicht durchgebrochenen Quellkuppen unterhalb der Erdoberfläche; vgl. zur Mineralogie und Petrologie grundlegend OKRUSCH/ MATTHES 2005; WINTER 2001, hier S. 17-83, 260-277.
[1086] Vgl. VERBEEK 1961, S. 25f.
[1087] Vgl. VON BUTTLAR 2006, S. 42.

von Wallraf und Richartz im Vestibül schuf. Zu ihnen wurden die Kölner Erzbischöfe Bruno I. und Engelbert I. von Anton Werres (1830-1900) gereiht. Die restlichen sieben Skulpturen wurden allesamt am östlichen Flügel angebracht, da hier eine ganze Fensterreihe zugunsten einer Oberlicht-Beleuchtung[1088] verschlossen worden war und sich die außenliegende Wandfläche für eine Dekoration dieser Art anbot. Es handelte sich dabei um die Standbilder des Stadtpatriziers Overstolz, der Maler Stephan Lochner und Peter Paul Rubens (beide hielt man damals noch für Kölner), des Bürgermeisters von Hardenrath, des Jesuiten Schall von Bell, allesamt von Peter Fuchs (1829-1898), sowie des Dominikanermönchs Albertus Magnus von Anton Werres und des ersten Dombaumeisters Gerhard von Christian Mohr (1823-1888).[1089]

Wie für die frühen Museumsbauten üblich, wurde in der Planung den Werken der Antike das Untergeschoß zugeordnet; im Obergeschoß beziehungsweise Hauptgeschoß empfahl es sich, begünstigt durch den Lichteinfall der Oberlichter, Werke der Malerei und der Glasmalerei unterzubringen.[1090] Die damit einhergehende Trennung der Gattungen entsprach weitestgehend einer gängigen Praxis, die sich seit dem 18. Jahrhundert zunehmend entwickelt hatte, jedoch im 19. Jahrhundert noch nicht zur Regel geworden war. Die Tradition den Skulpturen das (häufig niedrigere) Erdgeschoß zuzuweisen erschien „in Hinblick auf ihr Gewicht als auch auf ihre natürliche Bodenständigkeit selbstverständlich. [...] Die Bildergalerien befanden sich dementsprechend – aus Gründen der Statik, Trockenheit und Beleuchtung, aber auch aufgrund der traditionellen Typologie ihrer Raumform – in der Regel im Obergeschoss“.[1091] Die zweistöckige Anordnung der Museumsbauten des 18. Jahrhunderts wurde gleichsam für nahezu alle monumentalen Museumsbauten im

[1088] Konzepte der Oberlicht-Beleuchtung für Museumsbauten werden erst im ersten Drittel des 19. Jhs. entwickelt. Abgeleitet von der Beleuchtungssituation des Salon carée des Pariser Louvre (1789) setzt Leo von Klenze in seinen Entwürfen zum Neubau der Pinakothek in München (1825-1836) ein Beleuchtungskonzept von entscheidender Nachhaltigkeit um, das nachfolgend auch in der St. Petersburger Eremitage (1839-1855) Verwendung findet. Indem in München der südliche Lichteinfall durch die Erschließungsloggia ausgeschaltet wird, erfolgte die Beleuchtung in den Sälen durch Glaseisenlaternen und Vouten und gleichmäßig gestreuten Lichteinfall der Nordfenster für die kleineren Kabinettsäle; vgl. dazu VON BUTTLAR 2006, S. 41.

[1089] Vgl. VERBEEK 1961, S. 25f.

[1090] Vgl. VERBEEK 1961, S. 29; vgl. KAT. KÖLN 1986, S. 12.

[1091] VON BUTTLAR 2006, S. 39; Vorbilder dafür hatte es bereits seit 1568 mit dem Münchner Antiquarium gegeben und beispielsweise in Düsseldorf (1710), Mannheim (Galerieflügel von N. de Pigages 1751-1760), Kassel (Friedericianum, 1769-1779), Dresden (Stallhof, 1794), Paris (Louvre 1794), Berlin (Altes Museum, 1824-1830), St. Petersburg (Neue Eremitage, 1839-1854), Wien (Kunsthistorisches Museum, 1869-1891), vgl. ebd.

19. Jahrhundert übernommen.[1092] Im Falle des Wallraf-Richartz-Museums im Felten-Raschdorff-Stüler-Bau waren die konservatorischen Bedingungen der oberen Räume derart schlecht, dass die Gemälde alsbald Risse und Blasen aufwiesen und es zu einem Umbau kam.[1093] Von Anfang an hatte das Wallraf-Richartz-Museum den Umständen der Stadtgeschichte entsprechend einen Schwerpunkt auf der Kölner Schule des Mittelalters, schließlich waren die Sammlungsimpulse der einzelnen Schenker als Folge der Säkularisation der Kölnischen Kirchen und Klöster während der französischen Herrschaft und dem Wunsch der Rettung Kölnischer Kulturidentität entstanden. Das *Thomas-Retabel* wurde dabei ungeachtet gegenteiliger Objektbefunde als Werk eines Malers der Kölner Schule interpretiert. Die Sammlungsbereiche der Malerei des 19. Jahrhunderts und des 17. bis 18. Jahrhunderts kamen erst deutlich später hinzu. Im Sammlungsbereich der Gemäldegalerie kam es dann auch zu den weitreichendsten Erweiterungen, galt die Kölnische Malerei des Mittelalter doch bis weit in das 19. Jahrhundert hinein als der Inbegriff deutscher Kunst.[1094] Das *Thomas-Retabel* reihte sich damit zu Kunstwerken, die stadtgeschichtlich miteinander in Verbindung stehen. Diese entstammten hauptsächlich dem Bereich der Malerei: Aufgrund der musealen Gattungstrennung blieben ursprünglich zusammen gehörige Werke aus dem Bereich der Skulptur und des Kunsthandwerks außen vor. Dennoch ergaben sich, mutmaßlich zufällig, einige Bezugspunkte: Schon vor der Überführung des *Thomas-Retabels*, das mit dem *Kreuz-Retabel* (Abb. 4a-b) zusammen ins Wallraf-Richartz-Museum 1868 gelangt, kann der Museumsdirektor Ramboux 1864 als letzte Amtshandlung die *Lyversberger-Passion* ankaufen (Abb. 66a-c),[1095] die wie das *Thomas-Retabel* nicht nur aus der Kölner Kartause stammt, sondern auch von Peter Rinck als Auftraggeber dem Kloster geschenkt wurde. Gleiches gilt für die *Schutzmantelmadonna* (Abb. 62a-c), die heute dem Meister des Marienlebens zugeschrieben wird und die Johann und Peter Rinck als Stifterfiguren zeigt. Die Tafel aus dem Kleinen Kreuzgang des Kartäuserklosters wurde zu unbekanntem Zeitpunkt zersägt. Die mittlere Tafel, von der die Stifterfiguren der Rinck abgetrennt worden waren, stammt aus der Sammlung Franz Ferdinand Wallrafs selbst und geht daher

[1092] Vgl. ebd.
[1093] Der Umbau fand unter der Leitung und in der Amtszeit des Direktors Ramboux statt, der am 02. Oktober 1866 verstarb, also unmittelbar in den ersten fünf Jahren nach Eröffnung des Hauses, vgl. KAT. KÖLN 1986, S. 12.
[1094] Vgl. KAT. KÖLN 1986, S. 12.
[1095] Vgl. KAT. KÖLN 1986, S. 13; Kugler beschreibt die Lyversberger Passion innerhalb der Sammlung Baumeister 1854 und nennt als Maler Israel von Meckenen, verweist aber auf stilistische Unterschiede zu Bildern in der Sammlung Zanoli und des Wallrafianums und spricht sich daher für einen anderen Maler aus; vgl. KUGLER 1854, S. 301f.

bereits 1824 mit der testamentarischen Verfügung Wallrafs in den Bestand der Sammlung ein.[1096]

Der Felten-Raschdorff-Stüler-Bau war im Prinzip bereits bei Eröffnung des Hauses gefüllt und wurde durch die nachfolgenden Schenkungen abermals zu klein. So entschied man sich nicht nur dazu, auf den Kreuzgang ein zweites Geschoß zu setzen, sondern verkleinerte beispielsweise die Gipsabgußsammlung, um mehr Raum für die Gemälde nutzen zu können.[1097] Die Gemälde hingen nach der Petersburger Ordnung, das heißt bis unter die Decke in mehreren übereinander liegenden Ebenen.[1098] Zwar wurde dieser Zustand durchaus kritisiert – Caspar David Friedrich bemerkte dazu: „bei der Betrachtung […] macht [es] einen widrigen Eindruck auf mich, in einem Saal oder Zimmer eine Menge Bilder wie Ware ausgestellt oder aufgespeichert zu sehen, wo der Beschauer nicht jedes Gemälde für sich getrennt betrachten kann, ohne zugleich vier halbe andere Bilder mitzusehen […]“ – doch muss bedacht werden, das die Petersburger Hängung für Museen in der Zeit des 19. Jahrhunderts durchaus üblich war.[1099] Geändert wurde diese Art der Hängung erst mit Amtsantritt des neuen Direktors Alfred Hagelstange, der die Gemälde 1908 wie heute noch üblich in einer Reihe nebeneinander hängte (Abb. 178-180).[1100] Das Gebäude wurde im Zweiten Weltkrieg bei Fliegerangriffen stark geschädigt und nach Kriegsende abgerissen (Abb. 181-183).

Baudekor als musealer Raumkontext – Zur Rolle der politischen Bildproduktion im 19. Jahrhundert

Die Analyse des Planungsprozesses des Felten-Raschdorff-Stüler-Baus für das Wallraf-Richartz-Museum zeigt deutlich einen Wandel unterschiedlicher Bauauffassungen – von einem klar gegliederten, klassizistisch anmutenden Museumsentwurf hin zu einem stärker durchstrukturierten und abwechslungsreicheren Raumverständnis, das der damals gültigen Vorstellung eines (neo-)gotischen Bauwerks entsprach. Die anfänglichen Entwurfsideen entsprachen dabei der Baustruktur und dem Raumverständnis des Alten Museums in Berlin, wohingegen der zur Ausführung bestimmte Entwurf (Abb. 166-169, Abb. 171-180) – zwar nicht im Sinne des Baudekors, aber im architektur-philosophischen Ansatz – mit dem Neuen

[1096] Vgl. KAT. KÖLN 2006, S. 307; AUSST. KAT. 1998, S. 145.
[1097] Vgl. KAT. KÖLN 1986, S. 13.
[1098] Vgl. KAT. KÖLN 1986, S. 13.
[1099] Vgl. KAT. KÖLN 1986, S. 14.
[1100] Vgl. KAT. KÖLN 1986, S. 14.

Museum in Berlin vergleichbar ist. Die Parallelen zu Berlin sind gegeben, nicht weil Berlin als preußische Hauptstadt entsprechenden kulturellen Einfluss in Köln ausgeübt hätte, sondern dadurch, dass sich diese Museumsbauten durch die Planungsansätze, die Raumauffassungen und die Entwicklungsstufen des Bautyps Museum in Bezug zueinander setzen lassen. Die Entscheidungsprozesse wurden dabei von Akteuren ähnlicher Prägung bestimmt, wie beispielsweise die allesamt bei Schinkel in Berlin ausgebildeten Architekten. Im Falle von Stüler trat sogar eine Person in den Vordergrund, die als Architekt des Neuen Museums in Berlin und auch als Architekt der dritten und letzten Planungsstufe des Wallraf-Richartz-Museums in Köln für die Bauumsetzung verantwortlich zeichnet. In Bezug auf Stüler muss explizit bedacht werden, dass in den neogotischen Elementen des Wallraf-Richartz-Museums keine Hierarchisierung gegenüber den neoklassischen Museumsbauten in Berlin gesehen werden kann. Bislang wurde nämlich argumentiert, dass er im Regelfall neogotische Formen ausschließlich in den Berliner Randbezirken oder in der Provinz verbaute und so die Stellung des jeweiligen Gebäudes durch den Rückgriff auf unterschiedliche historische Vorbilder hierarchisierte.[1101] Für Köln und das Wallraf-Richartz-Museum kann dies nicht gelten, wie noch gezeigt werden wird. Allein schon aufgrund der verschiedenen Stadtgeschichten wurden in Köln ganz andere Rückgriffe für neu zu produzierende, materielle Kulturäußerungen gefordert als in Berlin. Vielmehr noch: Eines der wohl wirkmächtigsten Leitbilder einer ‚deutschen' Historiographie im 19. Jahrhundert ist unzweifelhaft der Kölner Dom, womit Köln als Kulturstadt der (preußischen) Hauptstadt gegenüber gewissermaßen in den Vordergrund trat. Daher gilt es im Folgenden, die sozio-politischen Entwicklungen im 19. Jahrhundert zu untersuchen, um deren Wirkung auf die Bildproduktion[1102] in den deutschsprachigen Ländern zu verdeutlichen.

[1101] Vgl. BÖRSCH-SUPAN/ MÜLLER-STÜLER 1997, Bd. 1, S. 217ff. Zudem muss bedacht werden, dass es zu Beginn des 19. Jhs. noch keine festgelegten Parameter einer Stilkunde bzw. einer Architekturgeschichte gab und diese erst im Verlauf des Jahrhunderts (argumentativ nicht immer folgerichtig) entwickelt wurde. Vgl. CHOAY 1992 (ED. 1997), S. 92.

[1102] Mit dem Begriff der Bildproduktion bezeichnet man in der Kunstgeschichte zum einen die Produktion von Bildwerken, also die Herstellung von Objekten, zum anderen die Produktion von imaginären Bildern, also von Vorstellungen und Sichtweisen zu einen bestimmten Sachverhalt. Letzteres wird vor allem in Bezug auf Rezeptionsprozesse angewendet, d. h. dass, bezogen auf das zur Diskussion stehende Beispiel, Vorstellungen von Gotik und ihrer übergeordneten Bedeutungsebene im 19. Jahrhundert umgesetzt wurden, die nicht unbedingt historischen Realitäten entsprechen, sondern vielmehr dem, was Akteure in einer bestimmten Zeit vor ihrem jeweils eigenen sozio-kulturellen Hintergrund als historische Realität angenommen haben. Problematisch ist vor diesem Hintergrund der jeweils zeitgenössische Umgang mit historischen Objekten, deren Konservierung und Restaurierung gestaltenden Maßnahmen unterlag und nach wie vor unterliegt. Daher wird der Begriff der Bildproduktion vor allem in der Denkmaldebatte und den Restaurierungswissenschaften, aber auch in

Die Gesellschaftsprozesse, deren Leitbilder vorrangig – aber nicht nur – auf gotische Formenelemente zurückgriffen, sollten eine ‚deutsche' Kulturidentität evozieren, da diese Bauart sich im 19. Jahrhundert als der „natürliche deutsche Stil" durchsetzte und gleichfalls als „antifranzösischer Nationalstil" galt.[1103] Dadurch, dass das Vorzeigeobjekt für den ‚deutschen' Stil im Kölner Dom gesehen wurde, entschieden sich kulturelle Identitäten des entstehenden Reiches lokal im räumlich-urbanen Raumkontext der Stadt Köln und es kann – so die These – angenommen werden, dass dieses wirkmächtige Bauwerk auch auf die Gestaltung des Wallraf-Richartz-Museums ausstrahlte. Da ein Museum nicht nur ein Gebäude oder eine Institution darstellt, sondern vorrangig eine Sammlung spezifischer bedeutungstragender Objekte ist, gilt es zudem zu hinterfragen, inwieweit diese Objekte als Teile des musealen Gesamtkonzeptes an diesen Bildfindungsprozessen beteiligt sind. Für das *Thomas-Retabel* ist dabei eine nun neue Situation zu berücksichtigen, da sich das Retabel nicht nur in einem neuen räumlichen und institutionellen Kontext wiederfand, sondern erst nach der Eröffnung des Museums der Sammlung zugeführt wurde. So kann als These formuliert werden, dass die Bildproduktion der Nationalidentitäten unmittelbar auf das Wallraf-Richartz-Museum einwirkte. Diesem Prozess liegt eine Parallelität zwischen dem Planungsprozess des Museums und dem Entwicklungsprozess der deutschen Nation respektive der Bildproduktion der zugehörigen nationalen Identitäten zugrunde, die durch das Leitbild Kölner Dom geklammert wurde. Folglich stellt sich die Frage, welche kulturellen Kontexte für das neogotische Raum- und Dekorkonzept des Museums ausschlaggebend waren? Inwieweit sind auch die Sammlungsobjekte Bedeutungsträger dieses Prozesses und damit nicht nur für dieses Museum bedeutungskonstituierend, sondern gleichfalls für die entstehende Nation?

Zunächst sind zwei lokale Bedingungen zu berücksichtigen: Einerseits war ein Rückgriff auf das Mittelalter und auf Formenelemente der Gotik gerade in Köln besonders naheliegend, da in diesen Jahrhunderten die bislang größte kulturelle und

---

den Geschichtswissenschaften gebraucht; vgl. beispielsweise RAEDTS 2016; DENSLAGEN 2009; FELDTKELLER 2008; MEIER 2008; VINKEN 2008; VERHOEVEN 2006. Mit der Produktion von jeweils zeitgenössischen Mittelalterbildern im 19. und 20. Jh. beschäftigt sich derzeit (2015-2017) das Projekt "Mittelalterbilder und Denkmalpflege. Leitbilder und Bildproduktion der Denkmalpflege am Beispiel mittelalterlicher Sakralbaukunst in Deutschland und Frankreich" an der Universität Bamberg unter der Leitung von Gerhard Vinken und Stephan Albrecht. In Bezug auf eine klassische Kunstgeschichte zuletzt BOCKEMÜHL 2016.

[1103] MUNDT 1981, S. 41.

wirtschaftliche Blütezeit der Stadt lag.[1104] Andererseits war diese Anlehnung beim ersten Wallraf-Richartz-Museum im Felten-Raschdorff-Stüler-Bau auch der historischen Bausubstanz des Minoritenklosters geschuldet, das ab 1245 erbaut worden war und dessen Überreste in den Museumsneubau integriert wurden. Dass dieser Ansatz jedoch verhandelbar war, die Umnutzung historischer Bausubstanz also zunächst kein grundlegender Ausgangspunkt gewesen ist und damit auch nicht als entscheidendes Argument für das bauliche Konzept des Hauses dienen kann, zeigt der Planungsprozess des Museums deutlich. Die Idee, bei Bauten unterschiedlicher Art gotische Bauformen zu zitieren, hatte es dabei schon deutlich früher gegeben, lange bevor die Neogotik als spezielle Ausprägung des Historismus als verbreitet angesehen werden kann.[1105] In Köln zeugt bereits das Haus Lyversberg im ausgehenden 18. Jahrhundert mit seinem dem Kartäuserkloster entlehnten Baudekor davon.[1106] Der Rückgriff auf das neogotische Baudekor für das Wallraf-Richartz-Museum ist damit eher als en vogue denn als singulär zu sehen. Bemerkenswert war jedoch die Integration der historischen Bausubstanz für die Bauaufgabe Museum und die lokalgeschichtliche Konnotation des Museums, auch in seiner Funktion als bürgerliche Gründung. So logisch und konsequent die vorliegende Lösung also auf lokaler Ebene auch gewesen sein mag, so gilt es immer noch zu untersuchen, ob nicht zusätzlich auch komplexere, überregionale Ausgangsbedingungen zum endgültigen Ergebnis geführt haben. Hatte das Museum nur eine städtische Funktion oder gliederte es sich auch in einen landesweiten Kontext ein und bezieht damit eine überregionale Stellung?

Die Planungsphase für ein Wallraf-Richartz-Museum – 1824 begannen die Überlegungen zum Umbau des Kölner Hofes an der Trankgasse, 1845/1849 für den Felten-Raschdorff-Stüler-Bau, der 1861 eingeweiht werden konnte – fiel in eine Zeit, die in den deutschsprachigen Ländern von weitreichenden politischen und vor allem hochkomplexen, vielschichtigen sozialen Entwicklungen bestimmt war. Nach der Niederschlagung der französischen Fremdherrschaft, die nicht nur Köln, sondern Europa in seiner bis dahin gültigen politischen und kulturellen Substanz bedroht hatte,

[1104] Enea Silvio Piccolomini, der spätere Papst Pius II. bezeichnete bereits im ersten Drittel des 15. Jhs. Köln als eine großartige und prächtige Stadt, mit der sich keine andere in Europa messen könne; vgl. Carl Dietmar in AUSST. KAT. 2013C, S. 12.
[1105] Vgl. VERBEEK 1961, S. 13. Auch der zunächst geplante Umbau des Kölner Hofes wies unterschiedliche Ideen auf, die die Entlehnung von Architekturelementen Kölner Bauten vorsahen, vgl. dazu VERBEEK 1961, S. 9. Vgl. zum Historismus und seiner Entwicklung und Formenvielfalt MUNDT 1981, S. 8-69.
[1106] Zu Strawberry Hill und seiner Rezeption vgl. HARNEY 2013; AUSST. KAT. 2009B; CHALCRAFT/VISCARDI 2007 (ED. 2011).

kam es nach der Völkerschlacht von Leipzig 1814 mit der Gründung des Deutschen Bundes infolge des Wiener Kongresses 1815 zu nationalen Bestrebungen, die 1871 in die Gründung des Deutschen Reiches mündeten. Dazwischen liegen Ereignisse wie die Restauration, der Vormärz mit der Thronbesteigung König Friedrich Wilhelms IV., die Deutsche Revolution 1848/1849, der deutsche Verfassungskonflikt 1859 bis 1866, der deutsch-französische Krieg von 1870/1871 sowie eine Vielzahl weiterer Ereignisse, deren Darstellung hier zu weit greifen würde, die dem Jahrhundert aber den Beinamen des ‚langen' 19. Jahrhunderts einbrachten.[1107] Diese vielschichtigen Entwicklungen gingen sowohl im Sinne eines Top-down- als auch eines Bottom-up-Ansatzes gleichfalls aus der Bevölkerung als auch von monarchischer Ebene aus von statten. Die reibungsvolle Zusammenführung der unterschiedlichen politischen Interessen ist dabei nicht von den Ereignissen der französischen Revolution und der Koalitionskriege zu trennen, vielmehr resultierten daraus der „Sinn für das eigene Kulturerbe im Europa des 19. Jahrhunderts und in einem weiteren Sinne des sogenannten »Erwachens des nationalen Bewusstseins«."[1108] Die Entstehung der Sammlung Lyversberg kann als eines der zahllosen Beispiele gewertet werden, deren Initiation aus einer Situation drohenden Verlustes heraus erfolgt. Allerdings entsteht die Sammlung zu Beginn der Besatzungszeit 1794 in einem dezidierten Lokalinteresse, das noch nicht auf einer nationsweiten Wahrnehmung des Kulturverlustes basiert. Für das Wallraf-Richartz-Museum gelten andere sozio-politische Parameter.

Der Frage nach einer zeitgenössischen Definition einer ‚deutschen' Nationalidentität im 19. Jahrhundert, als ein deutscher Flächenstaat noch nicht existierte, geht Jörg Echternkamp nach. Einer der wohl wirkmächtigsten Texte in diesem Zusammenhang stammt von Ernst Moritz Arndt (1769-1860), der 1813 in *Der Rhein, Teuschtlands Strom, aber nicht Teutschlands Gränze* eine nationale

[1107] Überblickspublikationen zur deutschen Geschichte des 19. Jhs. vgl. zuletzt MACGREGOR 2015; BÜSCH 2012; FRANÇOIS/SEIFERT/STRUCK 2007.

[1108] SAVOY 2011, S. 16. Jörg Echternkamp weist mit Nachdruck darauf hin, dass die allgemein akzeptierte Wortwahl des „Erwachens" auf einen Rückgriff auf ein ‚Davor' hinweist, das lediglich in Vergessenheit geraten ist und in den Befreiungskriegen ‚wiedererweckt' wurde. Seiner These nach rekurriert die Wortwahl auf ein Geschichtsbild, das das Aufkommen des Nationalismus – in diesem Kontext als wertneutraler Begriff – untrennbar mit den Befreiungskriegen in Verbindung bringt und mit dem „ein natürlicher Reflex der Deutschen auf die Aggression der Franzosen" zum Ausdruck gebracht wurde. Echternkamp stellt hingegen die sozialgeschichtliche Entwicklung des Nationalismus im 19. Jh. als Konsequenz humanistischer und aufklärerischer Leitbilder des Bildungsbürgertums im 18. Jh. zur Diskussion. Seiner Meinung nach ist der frühe Nationalismus des 19. Jhs. das Resultat vielschichtiger und hochkomplexer, zum Teil auch paradoxer Entwicklungsstränge, deren Anfänge bis auf das 16. Jh. zurückzuführen sind und von denen lediglich ein Aspekt unter vielen einen Rückgriff auf Historisches ausmacht; vgl. ECHTERNKAMP 2007, S. 43-56, hier S. 48f.

Identität auf Basis der Sprachgemeinschaft herleitete.[1109] Diese ersten nationalistischen Definitionsversuche – Echternkamp hebt mehrfach mit Nachdruck hervor, dass Nationalismus in diesem Kontext noch als wertneutraler Begriff gewertet werden muss – sind bereits im 18. Jahrhundert nachweisbar und wurden vorrangig von der „sozialen Trägerschicht" des Bildungsbürgertums getragen.[1110] Echternkamp weist darauf hin, dass der heute gültige Begriff des Nationalismus im 19. Jahrhundert nicht verwendet wurde, sondern Zeitgenossen vielmehr von Patriotismus sprachen.[1111] Die „Leitbilder der Bürgerlichkeit" lagen nicht nur im „aufgeklärten Individuum", sondern umfassten auch das „zivilgesellschaftliche Engagement in der patria" und sich somit „Handlungsrahmen" folglich vorrangig auf die „Heimatstadt, die Region, das Fürstentum oder auch das Reich" bezogen.[1112] In der Wahrnehmung der Bevölkerung wurden diese lokalen und regionalen Handlungsrahmen während der Koalitionskriege in einer bis dahin unbekannten Weise bedroht: Das Ausmaß der militärischen Mobilisierung, die indirekte Kriegsführung mit Mitteln der Propaganda, die „ideologische Überhöhung der Kriegsführung und die Radikalisierung der Kriegsziele" sowie das „Verwischen der Grenze zwischen Kombattanten und Nichtkombattanten" führten zu einer völlig neuen Art der Kriegsführung. Hier ging es nicht mehr um territoriale Besitzansprüche und Machtkämpfe, sondern um die „Vernichtung von Völkern".[1113] So werden die kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen 1792 und 1815 in der Militärgeschichte heute als der „erste moderne Krieg" angesehen.[1114] Entsprechend tiefgreifend wurden die Bedrohungen von der damaligen Bevölkerung empfunden, die im weiteren Verlauf der zunehmend fortschreitenden Eroberungen Napoleons in Europa nicht mehr regional verortet werden konnten: Das Ausmaß des gesamteuropäischen Krieges zwang eine rheinische Identität in eine deutsche, letztlich sogar in die Form einer europäischen Identität. Das Medium der Sprache erfüllte die Funktion einer gemeinschaftsstiftenden Komponente, die, auf ein staatenrechtlich noch fiktives Reich übertragen, eine einheitliche anti-napoleonische beziehungsweise anti-französische Haltung auf überregionaler Ebene hervorbrachte.[1115] Den Umbruch markieren die Extraktionen in Italien 1796. Hatte der Kunstraub ab

[1109] Vgl. ARNDT 1813.
[1110] Vgl. Raedts 2016, S. 101; ECHTERNKAMP 2007, S. 47ff; ARNDT 1813.
[1111] Vgl. ECHTERNKAMP 2007, S.47. Zum Nationalismus im 19. Jahrhundert auch ECHTERNKAMP 1998; FRANÇOIS/SIEGRIST/VOGEL 1995.
[1112] Vgl. ECHTERNKAMP, S. 48.
[1113] Vgl. ECHTERNKAMP 2007, S. 49f. Auch RAEDTS 2016, S. 109.
[1114] Vgl. ebd. Zur „totalen Kriegsführung" vgl. BOEMEKE 1999; FÖRSTER/NAGLER 1997.
[1115] Vgl. ECHTERNKAMP, S. 50.

1794 in den deutschsprachigen Ländern keinerlei Reaktionen in der Presse oder in der sonstigen Öffentlichkeit hervorgerufen, die heute nachvollziehbar wären, entfachten die Extraktionen in Italien ab 1796 einen Sturm der Entrüstung in den deutschsprachigen Presseerzeugnissen und den Debatten der intellektuellen Gesellschaftsschichten.[1116] Vor allem der Kunstraub in Rom wurde aufmerksam und mit geringster zeitlicher Distanz zum Ereignis wahrgenommen, „fühlte sich das klassizistische Deutschland indirekt in seiner ›italienischen‹ Identität verletzt".[1117] Zwar habe der Sieger in einem „gerechten Krieg" das Recht Reparationsleistungen vom Besiegten zu verlangen, doch Werke der Kunst und der Wissenschaft seien „Mittel der Kultur der Nation". Auch wenn diese einen Geldwert besäßen, durchaus als Sache gewertet und folglich als Reparationen verwendet werden könnten, sei dies höchst verwerflich, wie Karl Heinrich Heydenreich (1764-1801) 1798 in der *Deutschen Monatsschrift* leidenschaftlich argumentiert:[1118]

> „Im Rechte des Siegers liegt kein Recht, die Kultur des Besiegten zu beschränken, kein Recht ihm Mittel zu entreißen, wodurch er seinen Geist erweitern und verfeinern, und sein Herz läutern und veredeln möge. [...] Allein weit entfernt, sich darauf zu beschränken [sich auf finanzielle Entschädigungen zu beschränken], fällt er [der Sieger] noch überdieß den barbarischen Spruch: Du sollst dich forthin weniger und schwerer bilden können, dem Genie und Geschmack deiner edelsten Söhne sollen die Muster entrissen werden, die sie zur Unsterblichkeit führen könnten; die schönen Erscheinungen der Kunst, welche die menschlichsten und liebenswürdigsten Gefühle unter der Nation verbreiten, sollen für immer vor euren Augen verschwinden. [...] Sie [die Siegernation] eignet sich jene Werke nur deshalb zu, weil sie zu der Zierde der Menschheit gehören; Güter aber, die der Menschheit angehören, müssen auch dem Feinde heilig seyn, und dürfen kein Gegenstand der Plünderung werden. Und ich kann nicht anders, als es für ein Verbrechen gegen die Menschheit [zu] erklären, wenn der besiegten Nation nationale Meisterwerke der schönen Kunst geraubt werden. [...] Die tiefste Empörung erregt es, wenn Werke schöner Kunst aus den Kirchen besiegter Nationen genommen werden. Dies verrät

[1116] Vgl. dazu SAVOY 2011, S. 197-312.
[1117] SAVOY 2011, S. 197-312, hier S. 201.
[1118] Vgl. HEYDENREICH 1798; S. 290-295.

> eine Verwilderung des Herzens, welche selbst durch die größte Aufklärung des Verstandes nicht beschönigt werden kann [...]. Er [der Sieger] ist schlecht entschuldigt, wenn er die Religion des Volks für Aberglaube erklärt. Darüber soll er nicht Schiedsrichter seyn; er kann die Denkart und den Glauben dieser Nation nicht umwandeln; ihre Religion ist ihr das Heiligste, und sie muß ein Volk für einen unversöhnlichen Feind ohne alle Moralität halten [...]."[1119]

Das Wesentliche der Aussage ist jedoch nicht, dass Heydenreich den Begriff des Kulturgutes mit dem der Nation zusammenführte, sondern dass er die untrennbare Einheit von materieller Kulturäußerung und Nation in der deutschsprachigen Presse postulierte. Die Äußerung selbst ist dabei nicht neu, denn ab 1789 traten in Frankreich die gleichen Formulierungen auf. Hier war es nämlich schon vor den europaweiten Feldzügen Napoleons im Rahmen der französischen Revolution zu weitreichenden Zerstörungen gekommen, so dass zum Zeitpunkt der Extraktionen in Deutschland schon entsprechende Dekrete zum Schutz des kulturellen Erbes innerhalb Frankreichs vorlagen. So werden vom neuen französischen Staat nicht nur Objekte beschlagnahmt, vielmehr sind hier auch die ersten Konzepte und Bestimmungen zum Schutz des kulturellen Erbes vorgelegt und ratifiziert worden, die in eine staatlich organisierte Denkmalpflege mündeten und den „Ursprung des Baudenkmalschutzes" darstellen.[1120] Vor diesem Hintergrund fällt auf, dass die oben zitierte Äußerung Heydenreichs von 1796 inhaltlich wesentliche Parallelen zur Argumentation Abbé Grégoires aufweist, der in seinem *Rapport sur les destructions opérées par le vandalisme*, den er 1794 der Nationalversammlung in Paris vorlegte, bereits auf den gesellschaftsbildenden Einfluss der Denkmäler und der Künste hinweist.[1121] Die Herleitungen über den Wert der Kunst, ihrer Verwandtschaft zur Freiheit und die daraus resultierende Bedeutung für das Ideengut der großen Revolution von Henri Grégoire, der als der Urheber des modernen Erbe-Begriffes gilt, ging dabei in die Argumentation zur Legitimierung des folgenden, europaweiten Kunstraubs der französischen Inspekteure ein.[1122] Umso

[1119] HEYDENREICH 1798, S. 292f.
[1120] Vgl. zur Entstehung der Denkmlapflege AUDUC 2008; transnationale Übersicht bei DOLFF-BONEKÄMPER 2013, S. 119-128; CHOAY 1992 (Ed. 1997), vor allem S. 74-93.
[1121] Vgl. RAPPORT SUR LES DESTRUCTIONS OPEREES PAR LE VANDALISME 1794. Zur Zerstörung von Kunstwerken und der Befreiung von Kultur in der Französischen Revolution vgl. zuletzt JANZING 2001.
[1122] Vgl. RAPPORT SUR LES DESTRUCTIONS OPEREES PAR LE VANDALISME 1794, S. 1-3; POMMIER 1991, S. 209-246, in der Übersetzung zitiert nach SAVOY 2011, S. 28; vgl. SAVOY 2011, S. 50-55; JOKILEHTO 1999, S. 71f.

nachhaltiger muss der Vorwurf Heydenreichs gewertet werden, der den französischen Besatzern die Verletzung ihrer eigenen Ideale und Vorschriften, letztlich damit auch eine Missachtung der Errungenschaften der Revolution öffentlich vor Augen führte.

Somit lässt sich bereits in einer sehr frühen Phase deutlich ablesen, dass die Gemeinschaftsbildung eines Volkes zunächst auf der kulturellen Ebene erreicht wurde und nicht auf politischer, territorialer, wirtschaftlicher oder militärischer Ebene, auch wenn diese ebenfalls zu den Definitionspunkten von Begriffen wie ‚Volk' oder ‚Nation' gehören.[1123] Die „kulturellen Reflexionen", die in den verschiedenen Kreisen geführt wurden und die „Aufhebung […] feste[r] Grenzen zwischen Kunst und Wissenschaft" sowie die Hinwendung zum „Wahren und Schönen" forderten, waren daher von Vornherein mit einer „Suche nach einer neuen nationalen Identität" verbunden.[1124] Noch unter Beobachtung der Franzosen entwickelte Johann Gottlieb Fichte (1762-1814) in seinen *Reden an die deutsche Nation* 1807/1808 „eine philosophische Theorie […] Sprache, Philosophie, Pädagogik als auch Geschichte, Staat, Religion […] darauf hin zu befragen, inwieweit sie als Instrumente der nationalen Befreiung zu gebrauchen seien".[1125] Fichte beschwört dabei Methoden der imaginären Bildproduktion, die heute in der Psychotherapie als „katathymes Bilderleben" bezeichnet werden, wie Ulrich Reinisch hervorhebt.[1126] Immaginationsbilder rekurieren dabei nicht auf eine Vergangenheit, sondern präfigurieren eine Zukunftsvision, die Fichte als „Methode einer Rückgewinnung der Handlungskompetenzen" zur Überwindung der Traumata der in einer „Identitätskrise" befindlichen Bevölkerung der deutschsprachigen Länder diskutierte.[1127] Spätestens mit

[1123] Der Begriff ‚Volk' wird definiert als eine „durch gemeinsames kulturelles Erbe und histor. Schicksal gekennzeichnete Lebensgemeinschaft von Menschen". Die Verwendung des Wortes im Sinne von Nation oder Staatsvolk ist aufgrund von unterschiedlichen Definitionsparametern jedoch inkorrekt. ‚Volk' bezeichnet vielmehr eine innerlich empfundene, manchmal auch räumliche Zusammengehörigkeit; vgl. UNBEKANNT. VERF. 1979. Zum Begriff der Nation vgl. ROTHFELS 1979, S. 773-776.
[1124] Vgl. REINISCH 2007, S. 147.
[1125] REINISCH 2007, S. 148.
[1126] REINISCH 2007, S. 151. Reinisch weist darauf hin, dass in Skandinavien und Großbritannien der Begriff des Symboldramas verwendet wird, was mit einem Blick auf die Bildproduktionsprozesse des entstehenden Deutschen Reiches im 19. Jh. fast schon als der treffendere Begriff erscheint.
[1127] Vgl. REINISCH 2007, S. 151. Der Rückgriff auf eine Vergangenheit als Visualisierung einer Zukunft geht auf Petrarca zurück. In seinem Brief an den Franziskaner Giovanni Colonna, mit dem er 1341 Rom besichtigte, spricht er sich dafür aus, dass seine Zeitgenossen sich der Großartigkeit der römischen Vergangenheit bewusst werden müssten, um daraus eine Hoffnung auf eine Zukunft entwickeln zu können. Der Brief wurde von Petrarca in Anlehnung an die Publikation von Ciceros Briefen zwischen 1364 und 1372 in den Epistolae familiares veröffentlicht. Petrarca rekuriert darin auf ein Geschichtsbild, dass die jüngere Vergangenheit des Mittelalters als Bruch und nicht mehr als Kontinuität wahrnimmt; vgl. RAEDT 2016, S. 37-44, hier S. 39.

Fichte wurde daher Gemeinschaftsbildung nicht nur durch Sprache als verbindendes Element evoziert, sondern durch die Forderung nach einer Bild(er)produktion auch visuell erschaffen. Die Produktion von neuen, identitäts- und gemeinschaftsstiftenden Bildobjekten griff dabei schnell auf Formen der Gotik zurück, ließen sich hiermit doch bürgerliche wie herrschaftliche Interessen zusammenführen und die bei Fichte angeführten Bereiche der Geschichte, des Staates und der Religion mit der Kultur vereinen.[1128]

In diesem Zusammenhang erfolgte die Verknüpfung des ‚Deutschen' mit Gegenständen der materiellen Kultur, wobei es zu einer starken Rezeption des Essays *Von deutscher Baukunst* von Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832, 1782 geadelt) kam, das bereits deutlich vor den Koalitionskriegen und den zahllosen anderen Autoren und Akteuren dieser Zeit verfasst worden war. Goethe publizierte 1772/1773 das Essay als Loblied auf das Straßburger Münster und dessen Erbauer Erwin von Steinbach, allerdings distanzierte er sich von seinem Werk im Nachhinein deutlich und versuchte sogar Nachdrucke über dreißig Jahre lang aktiv zu verhindern.[1129] In einer Analyse der Rezeptionsgeschichte fällt auf, dass der Text erst in der Folge der Eroberungen Napoleons allmählich populär, sein Vokabular dann aber zunehmend rezipiert und in einen Diskurs um die kulturelle Identität in den deutschsprachigen Ländern eingebunden wurde. Gotik war, einmal als Ausdruck einer ‚deutschen' Baukunst begriffen,[1130] in der Textrezeption zu einem nicht mehr zu ignorierenden Immaginationsbild im Sinne Fichtes geworden und der bildproduzierende Rückgriff

[1128] Zu den bahnbrechenden Monumenten im Bereich der Gotikrezeption des 19. Jhs. gehören Schinkels Entwürfe für das Mausoleum der Königin Luise im Schloßgarten Charlottenburg und den Befreiungsdom; vgl. dazu Klausmeier, Brönner, Werquet, Baier, Echternkamp, Nierdermeier, Dorgerloh, Haus, Maaz, Trempler, Reinisch in DORGERLOH/NIEDERMEIER/BREDEKAMP 2007. Die sich daraus entwickelnde Dynamik in bürgerlichen Kreisen wurde von fürstlicher Seite alsbald als derart gefährlich eingestuft, dass gegen die wirkmächtigsten Vertreter „mit politischer Verfolgung und Terror" vorgegangen wurde: Fichtes *Reden an die Deutsche Nation* wurden indiziert, Arndt wurde seine Bonner Professur aberkannt, auf Kotzebue wurde ein Mordattentat verübt, das Tragen altdeutscher Tracht gebietsweise verboten; vgl. SCHÄFER 2001, S. 189.

[1129] Vgl. BEUTLER 1943, S. 68, S. 72. Die Erstausgabe der Publikation *Von deutscher Baukunst* trägt weder Verfasser- noch Verlagsangaben, dafür aber das Publikationsdatum von 1773, obwohl bekannt ist, dass die Schrift bereits im Oktober oder November 1772 veröffentlicht worden war. Zur Entstehungs- und Publikationsgeschichte von Goethes *Von deutscher Baukunst*; vgl. BEUTLER 1943, S. 23-26. Beutlers Kommentar gilt als die erste sachliche Analyse ohne national geprägte Sichtweisen. Vgl. dazu KRAUSE 2010, S. 95; KNOPP 1979, S. 617f. Die aktuellste literaturwissenschaftliche Analyse wurde 2010 von Robert Krause vorgelegt. Der Autor zeigt hier die Zugehörigkeit des Textes zu unterschiedlichen literarischen Gattungen auf und zieht überzeugend Rückschlüsse auf Inhalte und Argumentationslinien. Krause spricht sich dafür aus, dass der Text in seiner Charakteristik als Grenzfall wohl am ehesten als Essay einzuordnen ist und interpretiert ihn auf dieser Basis als Streitschrift; vgl. KRAUSE 2010, S. 95-106. Beutler hatte noch von einer Rapsodie gesprochen; vgl. BEUTLER 1943, S. 24.

[1130] Zum Straßburger Münster als deutschem Erinnerungsort vgl. HARTWEG 2001, S. 408-421.

auf eine Bauform der Vergangenheit geriet zu einer Visualisierung einer Zukunft der Nation und seines aufzubauenden Staates.

Goethe arbeitete in seinem Text drei wesentlich Punkte heraus, die wie gesagt nicht nur zur Rezeption eines „gotischen Stils“ führte, sondern vielmehr Gotik als ‚deutschen Stil‘ herausarbeitete. Zum Zeitpunkt der Publikation 1772/1773 galt dieser Stil noch als eine mindere, zu vernachlässigende Bauform, wie der Autor selbst angibt:[1131]

> „Unter die Rubrik ›gotisch‹, gleich dem Artikel eines Wörterbuchs, häufte ich alle synonymische Mißverständnisse, die mir von Unbestimmtem, Ungeordnetem, Unnatürlichem, Zusammengestoppeltem, Aufgeflicktem, Überladenem jemals durch den Kopf gezogen waren. Nicht gescheiter als ein Volk, das die ganze fremde Welt barbarisch nennt, hieß alles ›gotisch‹, was nicht in mein System paßte, von dem gedrechselten, bunten Puppen- und Bilderwerk an, womit unsre bürgerliche Edelleute ihre Häuser schmücken, bis zu den ernsten Resten der älteren deutschen Baukunst, über die ich, auf Anlass einiger abenteuerlichen Schnörkel, in den allgemeinen Gesang stimmte: »Ganz von Zierat erdrückt!« und so graute mir's im Gehen vorm Anblick eines mißgeformten krausborstigen Ungeheuers.“[1132]

Mitte des 18. Jahrhunderts wurde die geltende Architekturtheorie der Akademien von den Lehren Vitruvs und dem Formenkanon der klassischen Architektur der griechischen und römischen Antike dominiert.[1133] Auch Joachim von Sandrarts

[1131] Interessant ist in diesem Zusammenhang der Gebrauch des Begriffs ‚Stil‘, der sich erst Mitte des 18. Jhs. durchsetzte: Die bis dahin gültige, vitruvianisch basierte Architekturtheorie nutzt den Begriff der Ordnung. Die Architekturtheoretiker Baglione und Baldinucci verwenden jedoch den Begriff des ‚Stils‘ erstmalig 1642 und 1681 anstelle der ‚Ordnung‘ und in konkretem Zusammenhang zur gotischen Architektur. Beiden erschien die Begrifflichkeit einer ‚gotischen Ordnung‘ als unangebracht, da der Begriff ‚gotisch‘ noch als Ausdruck des ‚Barbarischen‘ galt . Vgl. GERMANN 1972, S. 181. Mit der Publikation *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik* von Gottfried Semper wurde der Begriff endgültig etabliert und bestimmte eine methodische Ausrichtung kunsthistorischer Forschung; vgl. zuletzt WAGNER 2014, S. 303 und erstmalig SEMPER 1860-1863. Der Begriff ‚barbarisch‘ geht in diesem Kontext auf Petrarca zurück, der 1333 Aachen besuchte und angesichts des Grabs Kaiser Karls des Großen von den „Barbarenvölkern“ sprach; er berichtet davon in den *Epistolae familiares*; vgl. RAEDTS 2016, S. 39.

[1132] GOETHE 1773 (ED. 1997), S. 11f.

[1133] Die wichtigsten Vertreter der zeitgenössischen Architekturtheorie waren Marc Antoine Laugier und Winckelmann. Vgl. Unbehaun in GOETHE 1773 (ED. 1997), S. 36ff.

Teutsche Akademie der edlen Bau-, Bild- und Malereikünste (hg. v. 1768 bis 1775), berief sich ausschließlich auf diese Architekturen, erwähnte hingegen keine Bauwerke in den deutschsprachigen Ländern beziehungsweise aus dem Hoch- und Spätmittelalter nördlich der Alpen.[1134] Sandrarts Schrift befand sich – neben Marc Antoine Laugiers *Essai sur l'architecture* von 1753 – nachweislich in der väterlichen Bibliothek Goethes und wurde von ihm 1772 in den *Frankfurter Gelehrten Anzeigen* besprochen. Mit seinem Essay bezog nun hingegen der junge Goethe Stellung für eine Baukunst, die sich nicht aus antiken Vorbildern ableitete und stellte sich gleichfalls gegen die aktuelle akademische Architektur- und Kunsttheorie, die in Form von Sandrarts Werken die „moderne Kunstgeschichte der Familie" Goethe darstellte.[1135] Für ‚deutsche Baukunst' gab es um 1770 offenbar keine Wahrnehmung, keine Bewertungskriterien und keine Vorzeigbarkeit, weder in der akademischen Architekturtheorie, noch bei Goethes Zeitgenossen. Wie schon gesagt, trifft *Von deutscher Baukunst* auf keine bis kaum wahrnehmbare Rezeption und wurde von Goethe selbst abgelehnt.[1136] Selbst 1810, als Goethe Sulpiz Boisserée traf, amüsierte sich Goethe in einem Brief über dessen Vorwurf der aktiven Verhinderung von Neuauflagen des Textes:[1137] „Ich habe mich früher auch für diese Dinge interessirt und eben so eine Art Abgötterei mit dem Straßburger Münster gemacht [...] am wunderbarsten kommt mir dabei der deutsche Patriotismus vor, der diese offenbar saracenische Pflanze als aus seinem Grund und Boden gern darstellen möchte."[1138] Erst zwischen 1810 und 1814 stimmt Goethe nun auch ohne vehemente Gegenwehr Nachdrucken zu.[1139]

Goethe kritisierte zwar 1810 die „saracenische Pflanze" des Patriotismus, doch ist es sein Text selbst, der in den Diskursen für eine Mittelalterrezeption herangezogen wurde. So wurde auch die ablehnende Haltung gegenüber der Gotik als eine von den Franzosen und Italienern auferlegte Meinung rezipiert:

> „Und nun soll ich nicht ergrimmen, heiliger Erwin, wenn der deutsche Kunstgelehrte, auf Hörensagen neidischer Nachbarn, seinen Vorzug

[1134] Vgl. BEUTLER 1943, S. 30.
[1135] Vgl. BEUTLER 1943, S. 30, S. 43.
[1136] Vgl. BEUTLER 1943, S. 51-54, S. 60-68.
[1137] Vgl. BEUTLER 1943, S. 68.
[1138] BRIEF GOETHE/REINHARD 1810 (ED. 1993), S. 552-554. Vgl. BEUTLER 1943, S. 68.
[1139] Vgl. BEUTLER 1943, S. 66.

verkennt, dein Werk mit dem unverstandnen Worte ›gotisch‹ verkleinert. Da er Gott danken sollte, laut verkündigen zu können, das ist deutsche Baukunst, unsre Baukunst, da der Italiener sich keiner eignen rühmen darf, viel weniger der Franzos. Und wenn du dir selbst diesen Vorzug nicht zugestehen willst, so erweis uns, daß die Goten schon wirklich so gebaut haben, wo sich einige Schwürigkeiten finden werden. Und, ganz am Ende, [...] treten [wir] anbetend vor das Werk des Meisters, der zuerst die zerstreuten Elemente in ›ein‹ lebendiges Ganze zusammenschuf. Und du, mein lieber Bruder im Geiste des Forschens nach Wahrheit und Schönheit, verschließ dein Ohr vor allem Wortgeprahle über bildende Kunst, komm, genieße und schaue. Hüte dich, den Namen deines edelsten Künstlers zu entheiligen, und eile herbei, daß du schauest sein treffliches Werk.“[1140]

Gleichzeitig verschmähte er die Baukunst der Italiener und Franzosen und kritisierte ihre ablehnende Haltung sowie ihre Bauweise scharf:

"Es ist im kleinen Geschmack, sagt der Italiener und geht vorbei. Kindereien, lallt der Franzose nach und schnellt triumphierend auf seine Dose à la Grecque. Was habt ihr getan, daß ihr verachten dürft?

Hat nicht der seinem Grab entsteigende Genius der Alten den deinen gefesselt, Welscher! Krochst an den mächtigen Resten, Verhältnisse zu betteln, flicktest aus den heiligen Trümmern dir Lusthäuser zusammen, und hältst dich für Verwahrer der Kunstgeheimnisse, weil du auf Zoll und Linien von Riesengebäuden Rechenschaft geben kannst. Hättest du mehr gefühlt als gemessen, wäre der Geist der Massen über dich gekommen, die du anstauntest, du hättest nicht so nur nachgeahmt, weil sie's taten und es schön ist; notwendig und wahr hättest du deine Plane geschaffen, und lebendige Schönheit wäre bildend aus ihnen gequollen.

So hast du deinen Bedürfnissen einen Schein von Wahrheit und Schönheit aufgetüncht. Die herrliche Wirkung der Säulen traf dich, du wolltest auch ihrer brauchen und mauertest sie ein, wolltest auch Säulenreihen haben und umzirkeltest den Vorhof der Peterskirche mit Marmorgängen, die nirgends hin- noch herführen, daß Mutter Natur, die das Ungehörige und

[1140] GOETHE 1773 (ED. 1997), S. 13f.

> Unnötige verachtet und haßt, deinen Pöbel trieb, ihre Herrlichkeit zu öffentlichen Kloaken zu prostituieren, daß ihr die Augen wegwendet und die Nasen zuhaltet vorm Wunder der Welt.
> [...] Wie sehr unsre geschminkte Puppenmaler mir verhaßt sind, mag ich nicht deklamieren. Sie haben durch theatralische Stellungen, erlogne Teints und bunte Kleider die Augen der Weiber gefangen. Männlicher Albrecht Dürer, den die Neulinge anspötteln, deine holzgeschnitzteste Gestalt ist mir willkommner.“[1141]

Vor dem Hintergrund der napoleonischen Fremdherrschaft über zwanzig Jahre später kann es, wie gesagt, wenig überraschen, dass man sich für den bei Herders Sammlung *Von deutscher Art und Kunst* erschienenen Text aufgrund des „nationalen Pathos und der antifranzösischen Polemik“ begeisterte.[1142] Herder hatte dabei nicht nur zur Entstehungszeit des Textes erheblichen Einfluss auf Goethe genommen, sondern sich vielmehr damals bereits darum bemüht eine Erneuerung der ‚deutschen Kultur’ durch eine Rückbesinnung auf die eigene Geschichte zu erreichen.[1143] Nun erfolgte eine Interpretation angesichts der aktuellen Situation – unterlag also vor dem Hintergrund der politischen Ereignisse einem zeitgebundenen Aneignungsprozess.

Letztmalig wurde der verschiedentlich als „Streit- und Programmschrift, Manifest des Geniekults und der Kunstreligion, kunsttheoretische Abhandlung oder als Architekturbeschreibung“ interpretierte Text[1144] von Robert Krause analysiert, der ihn unter dem Gattungsbegriff des Essays einordnet: Er sieht darin die Möglichkeit, dass „der Aufsatz [...] neu perspektiviert und als epochaler Versuch verstanden werden [kann], sich mit zentralen Fragen der Kunstästhetik auf eine dezidiert subjektive Weise auseinanderzusetzen“.[1145] Robert Krause erkennt zwar die „nationalistisch anmutende Manier“ von Goethes Sprachgebrauch an, interpretiert diese allerdings als Metapher: Die klar formulierte Kritik an französischer Architektur und an den führenden Architekturtheoretikern sei eine Kritik an einer Architektur der Imitation, jener den

[1141] GOETHE 1773 (ED. 1997), S. 8f.
[1142] KNOPP 1997, S. 617.
[1143] Vgl. RAEDTS 2016, S. 89, S. 107. Herder vertrat dabei eine Art der Geschichtsphilosophie, die nicht evolutionär ausgelegt ist: „Weltgeschichte ist nach Herder eine Bündelung der Geschichten aller verschiedenen Völker und ihrer Kulturen. Jedes Volk habe seine angeborenen Eigenarten und entwickle sich nach eigenen, besonderen Gesetzen. Darum verdiene jedes Volk gleich viel Respekt und müsse nach seinen eigenen Grundsätzen beurteilt werden, nicht nach unseren.“; RAEDTS 2016, S. 102.
[1144] KRAUSE 2010, S. 95; BEUTLER 1943, S. 61.
[1145] KRAUSE 2010, S. 95.

Italienern gegenüber eine Kritik an einer Architektur starrer Regelwerke.[1146] Stattdessen erhob Goethe das Prinzip des Gefühls sowie das Prinzip der Natur, des organisch Gewachsenen zu einem Ideal der deutschen Kunst und formulierte damit eine Genieästhetik, die richtungweisend für die Literatur des Sturm und Drangs war und den „künstlerischen Paradigmenwechsel" markierte.[1147] Krause hebt daher hervor, dass Goethe „in seinem Essay eine subjektive Kunstauffassung [entwickelte], die wohl weniger zur Etablierung der Kategorie »deutscher Baukunst« als vielmehr zum Verständnis der Architektur allgemein wie auch zur dichterischen Behandlung dieses Gegenstandes beigetragen hat".[1148] Krauses Analyse zeigt vor allem, dass zwischen dem Textgehalt und seiner Interpretation im 19. Jahrhundert deutlich unterschieden werden muss. Signifikant hervorzuheben sind daher die Interpretationen der verschiedenen Fachwissenschaften und Politsysteme, die bis ins 20. Jahrhundert hinein die Zugehörigkeit des Gotischen zu einem Volk vertraten und damit Gotik als Teil kultureller und nationaler Identitäten interpretierten.[1149] Der Wandel in der Bewertung der gotischen Baukunst im Selbstverständnis der Fachdisziplinen zeigt sich dabei beispielsweise in der ephemeren Dekoration des Thiel'schen Hauses in der Zimmerstraße in Berlin, in dem sowohl die Bauakademie und die Oberbaudeputation untergebracht waren: Anlässlich der Rückkehr des preußischen Königs nach den

[1146] Vgl. KRAUSE 2010, S. 100.
[1147] Vgl. KRAUSE 2010, S. 101f.
[1148] Vgl. KRAUSE 2010, S. 106.
[1149] Der politische Rückbezug auf eine Vergangenheit diente vor allem der Formgebung einer Gegenwart und Zukunft (vgl. RAEDTS 2016, S. 18), bedient sich damit im weiteren Sinne also des katatymen Bilderlebens, wie Reinisch es für Fichtes Reden an die deutsche Nation 1816/1817 beschreibt; vgl. REINISCH 2007, S. 151. Hiervon waren auch vermeintlich faktenbasierte Wissenschaftssysteme und Wissenschaftler betroffen. Um an dieser Stelle ein Beispiel pseudo-wissenschaftlicher Fehlinterpretation anzuführen: Die Konnotation mittelalterlicher respektive gotischer Kunstwerke als Ausdruck des ‚Deutschen' wird bspw. prominent in Fritz Hipplers Propagandafilm *Der Ewige Jude. Dokumentarfilm über das Weltjudentum* hervorgehoben. Hier werden Kunstwerke ‚arischer Wesensart' (griech.-antikes Tempelportal, griech.-antike Statuen, romanisches Gewölbe, Skulpturen: Bamberger Reiter, Uta von Naumburg, Adam und Eva, Gemälde: Geburt der Venus (Botticelli), Schöpfung Adams (Michelangelo), Maria mit Kind) Kunstwerken der sog. Entarteten Kunst gegenüber gestellt (Gemälde und Skulpturen von Emil Nolde, Marc Chagall, George Grosz, Otto Dix, Oskar Kokoschka, Eugen Hoffmann, Karl Schmidt- Rottluff, Constantin von Mitsche- Collande, Paul Kleinschmidt, Christoph Voll, Otto Freundlich, Paul Brendel, Pablo Picasso, Karl Erdmann, Max Pechstein, Erich Heckel, Otto Pankok). Der schroff inszenierte Bruch zwischen beiden Kunstarten wird vor allem durch musikalische Mittel hervorgehoben, indem ein harter Wechsel von Bachs Toccata in d-moll zu Filmkompositionen von Franz R. Friedl erfolgen, die er dem amerikanischen abstrakten Jazz entnimmt. Der musikalische Wechsel tritt einige Sekunden vor dem Bildschnitt ein und führt so zu einem wirkmächtigen, die Aussage unterstreichenden Irritationsmoment beim Zuschauer; vgl. DER EWIGE JUDE 1940, Filmminute 39:35-40:37. Adolf Hitler und Joseph Goebbels nahmen erheblichen Einfluss auf die Filmgestaltung (vor allem Goebbels griff in der eben genannten Szene massiv in die Bild- und Kompositionsauswahl ein), mit dem die deutsche Bevölkerung auf die „Endlösung der Judenfrage" eingestimmt werden sollte. Der Film wurde am 28.11.1940 uraufgeführt und gilt als einer der aggressivsten antisemitischen Propagandafilme des Dritten Reichs; er steht nach § 131 STGB auf dem deutschen Index (Zensur B. 54438 und B. 54439), da Inhalte unter den Straftatbestand der Volksverhetzung fallen. Vgl. zuletzt WELCH 2001; QUANZ 2000; HORNSHØJ-MØLLER 1995.

Friedensverhandlungen in Paris 1814 waren alle öffentliche Institutionen in Berlin angewiesen worden, ihre Dienstgebäude für den Festzug – in der Tradition eines Joyeuse entrée – zu schmücken. Der Säulenportikus des Thiel-Hauses wurde mit Plaketten geschmückt, die die Namen von Vitruv, Erwin von Steinbach und Archimedes als den Leitfiguren des Bauwesens trugen (Abb. 207).[1150] Dass Gotik im Übrigen nicht nur in Deutschland, sondern gleichwohl in England und Frankreich als Nationalstil definiert wurde, spielte in den damaligen deutschsprachigen Diskussionen eine nachgeordnete Rolle; gleichzeitig war man sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts des Ursprungs gotischer Bauweise in Frankreich nicht bewusst.[1151]

Goethes Text blieb dabei kein Einzelfall: Gut zwanzig Jahre später, nämlich 1791, publizierte Georg Forster (1754-1794) die nächste deutschsprachige Lobpreisung einer gotischen Kathedrale: In den *Ansichten vom Niederrhein* widmete Forster 19 Seiten der Beschreibung des Kölner Doms, berichtete über die von ihm empfundene Erhabenheit des Bauwerks und bewunderte Konstruktion und „Künstler" gleichermaßen.[1152] Die Passage besitzt gegenüber dem restlichen Textkorpus ein Alleinstellungsmerkmal: Während die *Ansichten* sich, beispielsweise im vorangehenden Abschnitt, einer detaillierten Beschreibung naturwissenschaftlicher Beobachtungen von Steinformationen und Vegetationen zuwenden, dient die Passage über den Kölner Dom ausschließlich der Beschreibung der Erhabenheit des Baus, der Empfindsamkeit und dem Genius des Künstlers.[1153] Forster bemühte Anlehnungen der Natur zur Beschreibung des Baus, berichtete von Säulen, die sich „wie Bäume eines uralten Forstes" an deren „höchsten Gipfel" in eine „Krone von Ästen" spalten und so das „Unermeßliche des Weltalls" verkörpern.[1154] Hatte Goethe von den „Prinzipien der Natur" gesprochen und damit noch eine vergleichsweise nüchterne Wortwahl getroffen,[1155] beschwörte Forster mit seiner bildmächtigen Sprache den direkten Vergleich zur Natur herauf, indem er das Motiv des deutschen Waldes für die Beschreibung des Kölner Doms nutzte.[1156] Mit dieser sprachlichen Naturalisierung des

[1150] Vgl. STRECKE 2007, S. 221-232.
[1151] Vgl. GERMANN 1972, S. 184.
[1152] Vgl. FORSTER 1791, S. 70-89. Bemerkenswert ist, dass Forster den Bauherren als „Künstler" und nicht etwa als Baumeister oder Architekt bezeichnet.
[1153] Vgl. ebd.
[1154] FORSTER 1791, S. 71.
[1155] Goethes Anlehnungen an die Prinzipien der Natur finden sich jedoch im Text wieder, indem er beispielsweise auf den Hain oder den Baum verweist; vgl. KNOPP 1997, S. 632.
[1156] Den aktuellsten Forschungsstand zum Thema des deutschen Waldes bei ZECHNER 2016; dem Thema des Waldes seit der Hermannsschlacht im Teutoburger Wald bis in die Gegenwart widmete sich

Baukörpers stellte Forster den Kölner Dom als etwas organisch Gewachsenes dar und stand mit der Verwendung der Waldmetapher in der Tradition Bramantes: Seit seinem *Castiglione-Brief* von 1510 ist es „der Topos schlechthin für die Erklärung des Ursprungs und der Gestalt gotischer Architektur".[1157] Konventionen der Architekturbeschreibung seit Bramante, wie auch der romantische Topos des Waldes trafen spätestens bei Forster aufeinander, auch wenn die Konnotation des ‚Deutschen' hier nicht offen angesprochen wird. Allerdings klingt bei Forster ein weiterer wesentlicher Aspekt der romantischen Mittelalterrezeption des 19. Jahrhunderts an: „Es ist sehr zu bedauern, daſs ein so prächtiges Gebäude unvollendet bleiben muſs. Wenn schon der Entwurf, in Gedanken ergänzt, so mächtig erschüttern kann, wie hätte nicht die Wirklichkeit uns hingerissen."[1158]

Die fehlende Vollendung des Kölner Doms spiegelte die Situation der Nation wieder: das Schicksal des Doms war auch das der deutschen Länder.[1159] So wie die deutschen Länder unter der französischen Besatzung gelitten hatten, litt auch die Bausubstanz des Doms stark. Nachdem der Dom bereits 1794 zu einer Pfarrkirche degradiert worden war, wurde der Gottesdienst zwei Jahre später ganz verboten, das Gebäude säkularisiert und als Pferdestall und Lagerhalle vom Militär genutzt. Mit der Rückkehr des Dreikönigsschreins am 4. Januar 1804, den der Stadtrat vor der Kapitulation aus der Stadt geschafft hatte, kehrte auch Kölns wichtigstes Kulturobjekt in die Stadt zurück. Nachdem bei der Völkerschlacht von Leipzig im Oktober 1813 die napoleonische Armee geschlagen war, wurde in geringer zeitlicher Distanz 1814 von Georg Moller in Darmstadt eine Hälfte des mittelalterlichen Fassadenrisses des Kölner Doms aufgefunden, 1816 holte Sulpiz Boisserée die zweite Hälfte aus Paris zurück (Abb. 208). „Seldom was a historical accident so timely."[1160]

Wie schon Heydenreich kritisierte nun auch Johann Joseph Görres (1776-1848, 1839 geadelt), einst glühender Verfechter der französischen Revolution und Anhänger der damit verbundenen Ideale, den Raub durch Napoleons Armee.[1161] Er

---

eine Ausstellung im Deutschen Historischen Museum, Berlin; vgl. AUSST. KAT. 2011, hier vor allem BERNHARD 2011, S. 129-159; WERQUET 2011, S. 161-171 und unter dem Aspekt einer Waldrezeption als politisches Instrument der Selbstinszenierung DERIX 2011, S. 201-215. Zum deutschen Wald als Erinnerungsort vgl. LEHMANN 2001, S. 187-200. Zur Figur des Arminius im Kontext der deutschen Erinnerungsorte vgl. DOYÉ 2001, S. 587-602.

[1157] KNOPP 1997, S. 629.

[1158] FORSTER 1791, S. 73.

[1159] Vgl. LEWIS 1993, S. 30.

[1160] LEWIS 1993, S. 30.

[1161] Görres vertrat auch in seiner Haltung gegen Napoleon die Werte der französischen Revolution, womit er sowohl in Frankreich als auch im zukünftigen Deutschen Reich zahlreiche Gegner hatte. Sein

sah die extrahierten Objekte nicht nur als „unveräußerliches Kulturgut“ an und hob deren Bedeutung für „den Fortgang der Bildung“ hervor, sondern forderte die uneingeschränkte Rückgabe der entwendeten Kulturgüter an alle betroffenen Regionen und Länder.[1162] Gegen den Verbleib der Werke in Frankreich sprach sich Görres in *Die Zurücknahme der Kunst und wissenschaftliche Werke* eindeutig aus: „Ein Volk aber soll sich seine Geschichte nicht abstehlen lassen.“[1163] Für Görres war die Verteidigung des „teutschen“ Kulturerbes gleichbedeutend mit der Territorialverteidigung, womit er den Grundstein im Verhältnis von Nationalidentität und Kulturerbe legte.[1164] 1814 sprach sich Görres bereits für die Fertigstellung des Kölner Doms aus. Der Artikel im Rheinischen Merkur steht in einem direkten zeitlichen Zusammenhang mit dem Auffinden der Darmstädter Hälfte des Fassadenrisses F und Görres gehörte zu den ersten, die sich mit der Idee einer Fertigstellung an die Öffentlichkeit wandten. Görres ging es aber nicht nur um die Fertigstellung eines Bauwerks, vielmehr setzte er ein Wachsen „teutscher“ Identität mit dem Wachsen des Doms gleich:

> „[…] wir legen selber Hand an uns, wie der Künstler sie an Erz und Steine legt: und wenn wir es dann zu einer rechten Gestalt gebracht, und uns in einem Willen aneinander schließen, dann ist unser Volk selber eine leuchtende Ehrensäule, wie noch keine in der Geschichte gestanden hat. Und hat das Innere erst sein Recht erlangt, dann mag es auch dem Äußeren wohl zu Teile werden, und das Leben kann sich fröhlich offenbaren in Formen und Bildungen, die es spielend aus der Natur abgewinnt, während es jetzt noch mit ihr ängstlich und knechtisch darum ringen muss. Am liebsten aber wird es dann der Vergangenheit sich zuwenden, eben weil es seine Eitelkeit nicht sucht, und was sie Großes wegen allzumächtiger Gewaltigkeit der Idee unvollendet zurückgelassen, ergänzen und vollenden wollen, indem es dasselbe wie ein heiliges Vermächtnis betrachtet, den späten Enkeln zur Vollziehung hingegeben.
>
> Ein solches Vermächtnis ist der Dom in Köln; und ist auch in uns die teutsche Ehre wieder aufgerichtet, wir können nicht mit Ehren ein

Artikel *Teutschland und die Revolution von 1820* führte sogar zu einem Haftbefehl in Preußen und zwang ihn zur Flucht; vgl. BRÖNNER 2007, S. 176.

[1162] Vgl. GÖRRES (ED. 1978), S. 278.

[1163] GÖRRES (ED. 1978), S. 278. Vgl. LEWIS 1993, S. 30.

[1164] Vgl. LEWIS 1993, S. 30.

> ander prunkend Werk beginnen, bis wir dieses zu seinem Ende gebracht, und den Bau vollends ausgeführt haben."[1165]

Und so war es auch Görres, der das Anknüpfen an die eigene Geschichte mit der Weiterführung des Bauprozesses verband und damit die Vollendung des Domes mit der Vollendung eines „Teutschlands" gleichsetzte:

> „In seiner Trümmerhaften Unvollendung, in seiner Verlassenheit ist es ein Bild gewesen von Teutschland, seit der Sprach- und Gedankenverwirrung; so werde es denn auch ein Symbol des neuen Reiches, das wir bauen wollen. Die anarchische Zeit, die zwischen dem Abbrechen und dem Wiederanfang liegt, werde betrachtet, als sei sie dem Bösen nach gar nicht vorhanden, und knüpfen wir in der Tat wie hier im Bilde wieder an, wo die Letzten der guten Zeit abgelassen."[1166]

Görres und Forster offerierten daher aus ihrer Perspektive auch nur den einen logischen und konsequenten Weg und die Paralelle von der Vollendung der deutschen Nation und des Kölner Doms wurde ganz im Sinne Fichtes auch auf künstlerischer Ebene in bemerkenswertem Umfang umgesetzt: Wie es schon zu Beginn der Diskussionen Carl Georg Hasenpflug tat (Abb. 210), begegnete beispielsweise auch Vincenz Statz dem bis 1880 andauernden Prozess der Dom-Fertigstellung 1861 mit seinem Aquarell *Und fertig wird er doch!*, in dem Statz die Zukunftsvision des zu Ende gebauten Domes in eine präfigurative Bildform überführte (Abb. 209). Ist es als reiner Zufall zu bewerten, dass der Kölner Architekt, der zu den wichtigsten Vertretern der rheinischen Neogotik zählt, das Aquarell im Jahr der Museums-Eröffnung anfertigte? Die ‚Fertigstellung' der Nation in Form des Deutschen Reiches thematisierte Karl Friedrich Schinkel sogar bereits 1817 mit dem *Triumphbogen*, das er dem damaligen Kronprinzen und späteren König Friedrich Wilhelm IV. zum Geschenk machte und der es zeitlebens in Privatbesitz behielt.[1167] Sein hier im Landschaftsausblick dargestellter Entwurf für einen Befreiungsdom als Denkmal für

[1165] GÖRRES (ED. 1978), S. 257.
[1166] GÖRRES (ED. 1978), S. 258. Die gleiche Argumentation findet sich bei Görres beispielsweise auch bezüglich der Wiedererrichtung des Kaiserstuhls bei Rhens; vgl. BRÖNNER 2007, S. 176.
[1167] Vgl. DORGERLOH 2007, hier S. 81.

die Befreiungskriege wurde im Gegensatz zum Kölner Dom jedoch nie umgesetzt (Abb. 211, Abb. 213).

Stattdessen wurde der Völkerschlacht sowie der Koalitionskriege mit Nationaldenkmälern gedacht. Auch wenn die Völkerschlacht bei Leipzig militärisch von geringer Bedeutung war, entstand aus ihr ein „nationaler Mythos par excellence".[1168] Die ersten, klassizistisch geprägten Entwürfe für verschiedene Völkerschlachtdenkmäler verurteilte Görres hingegen scharf: Wie schon Goethe sah er darin etwas Französisches – folglich würde man den Sieg über die Franzosen durch eine „Imitation der Franzosen" zelebrieren.[1169] Der Sieg über die Franzosen konnte folglich niemals mit dem Formenkanon des Klassizismus verbildlicht werden, sondern ausschließlich durch den Formenkanon der Gotik seinen Ausdruck bekommen.[1170] Der Wechsel im Verständnis um vaterländische Baukunst ist auch in den Entwürfen Schinkels zu beobachten: Seine Ideen für einen Befreiungsdom von 1814/1815 lassen noch keine direkte Gotik-Rezeption erkennen (Abb. 213).[1171] Spätere Entwurfsideen zeigen jedoch deutlich die Hinwendung zu einem neogotischen Nationalstil, immer dort, wo Kriegs- und Nationaldenkmäler gefordert wurden. War es zu einer Ausführung seiner Ideen für einen neogotischen Befreiungsdom aus Kostengründen nicht gekommen, legte König Friedrich Wilhelm III. stattdessen am 19. September 1818 den Grundstein für das Befreiungsdenkmal auf dem Kreuzberg in Berlin (Abb. 214-215).[1172] Das Denkmal umfasste dabei den gesamten Bereich des Kreuzbergs, bezieht aber nicht nur landschaftsgestalterische, sondern auch städtebauliche Überlegungen mit ein. Mit der Aufstellung von formreduzierten

[1168] SCHÄFER 2001, S. 187.
[1169] Vgl. GÖRRES (ED. 1978), S. 258; LEWIS 1993, S. 32.
[1170] Forster vertrat die Meinung, dass das passendste Denkmal für die Völkerschlacht von Leipzig die Fertigstellung des Kölner Doms darstellen würde; vgl. LEWIS 1993, S. 32. Die nun möglichen Untersuchungen des Fassadenriss F im Original brachten erste Erkenntnisse über den Konstruktionscharakter der Planzeichnung und der Baukonstruktion des gotischen Doms hervor: Im Original sichtbare Hilfslinien und Einstichlöcher zeigten, dass gotische Formenelemente nicht willkürlich (ergo ‚barbarisch') gezeichnet, sondern mit den Prinzipien der Geometrie konstruiert wurden, was zur ohnehin schon veränderten Rezeption der Gotik beitrug. Vgl. LEWIS 1993, S. 32.
[1171] Vgl. REINISCH 2007, S. 152. Eine fehlende Gotik-Rezeption ist nicht etwa auf einen Mangel an Kenntnis bzw. eine einseitige Vorliebe für klassizistische Formen zurückzuführen: Für das Mausoleum der Königin Luise, das bereits als dorischer Tempel unter Leitung von Heinrich Gentz begonnen worden war, legte Schinkel Entwürfe für ein gotisches Interieur vor, das ihm, seinen Bauerläuterungen zufolge, am geeignetsten erschien, um der Trauer einen architektonischen Rahmen zu geben. „Schinkel fand die ästhetischen Mittel für sein Bildersehnen im »religiösen Mittelalter«, nicht aber in der Architektur »des in Rücksicht des Todes trüben und finsteren Heidentums«, des Klassizismus, der aus solcher Sicht als kalt, gefühllos und regelhaft, als ein starres, unebendiges System erscheinen musste." REINISCH 2007, S. 155.
[1172] Vgl. DORGERLOH 2007, S. 83f; HASENCLEVER 2005, S. 91-117; AUSST. KAT. 1987, S. 22-25.

Varianten an acht weiteren Standorten bedeutender Schlachten der Befreiungskriege greifen diese über die Stadtgrenzen hinaus und weisen teleskopisch auf die entscheidenden Erinnerungs-Orte mit denen eine Staatsgründung überhaupt erst möglich wurde.[1173]

Fürden symbolträchtigen Standort Köln begutachtete bereits 1816 Karl Friedrich Schinkel die Bausubstanz des Kölner Doms und sah im Fortsetzen der Bautätigkeiten die Möglichkeit „eine wirkliche Fortsetzung der Geschichte zuzulassen“[1174]. In der Folge der Koalitionskriege begeisterte sich auch der Kronprinz Friedrich Wilhelm für den Kölner Dom, den er sich bereits 1814 von Sulpiz Boisserée zeigen ließ.[1175] In 150 erhaltenen Zeichnungen des Kronprinzen, von denen nur zwei datiert sind (1813 und 1817/1818), setzt sich der Kronprinz auch künstlerisch mit dem Kölner Dom und den Möglichkeiten der Fertigstellung auseinander (Abb. 216-224).[1176] Catharina Hasenclever, die die Zeichnungen Friedrich Wilhelms in ihrer Doktorarbeit untersuchte, vertritt dabei die Meinung, dass eine Zeichnung des Kronprinzen mit der Innenraumansicht des Doms möglicherweise Skulpturen nationaler Helden an den Bündelpfeilern vorsah (Abb. 221).[1177] Die Richtigkeit der Annahme vorausgesetzt, ergibt sich damit die Möglichkeit einer bemerkenswerten Dualität, da ja nicht nur der Dom, sondern auch das Museum (zu einem späteren Zeitpunkt) entsprechend ausgestattet werden sollte: Helden der Nation im Dom und Helden der Stadt am räumlich nur wenig entfernten Museum.

Die 1823 begonnenen Restaurierungsarbeiten verlangsamten sich allerdings bald darauf.[1178] Wie Michael J. Lewis angibt, stagnierte der Dombau in dem Moment,

[1173] Die kleineren Varianten befinden sich in Großgörschen (Standort 1985 versetzt), Haynau (1945 zerstört), Großbeeren, Wartenburg (teilweise erhalten), Bellwitzhof (zerstört), Varažov, Niedergörsdorf und Plancenoit (1832 beschädigt); vgl. HASENCLEVER 2005, S. 91-117; AUSST. KAT. 1987. Zur Völkerschlacht als deutscher ‚Erinnerungsort‘ vgl. SCHÄFER 2001, S. 187-201.
[1174] BRIEF SCHINKEL/KRONPRINZ VON BAIERN 1834 (ED. 2015).
[1175] Vom Besuch des begeisterten Kronprinzen berichtet Sulpiz Boisserée in einem Brief an seinen Bruder Melchior vom 17. Juli 1814; vgl. BOISSERÉE 1862; S. 215-219. Der Kronprinz bereiste 1813 zum ersten Mal das Rheinland: „Ich war matt vor Seeligkeit“ notierte er bei seinem dritten Besuch 1815 in sein Tagebuch. In der Folge erwirbt der Friedrich Wilhelm mehrere Burganlagen, die er ausbauen lies und die zum Vorbild der „vaterländischen Baukunst wurden; vgl. BRÖNNER 2007, hier S. 175.
[1176] Diese Zeichnungen entstehen zeitgleich zu Zeichnungen zum Nationaldom in Berlin. Friedrich Wilhelm setzt dabei Ansichten des Doms in das Berliner Stadtbild, womit die Zeichnungen die deutliche Parallelität der beiden Bauprojekte in der Wahrnehmung des Kronprinzen verdeutlichen. Aus diesem Umstand heraus sind einzelne Blätter nicht immer einem Projekt deutlich zuzuordnen. Zu den Zeichnungen Friedrich Wilhelms vgl. HASENCLEVER 2005, S. 75-100.
[1177] Vgl. HASENCLEVER 2005, S. 80f.
[1178] Ein zeitgenössischer Bericht über die Fertigstellung des Kölner Domes nebst Zeichnungen zu Pfeilerprofilen findet sich beispielsweise bei KUGLER 1854, S. 123-152. Die Fertigstellungsarbeiten

in dem auch die nationale Euphorie in der Bevölkerung wegbrach.[1179] Interessanterweise wurden aber zeitgleich die ersten wissenschaftlichen Untersuchungen angestellt, die ein gesteigertes Bewusstsein über gotische Bauten in den Nachbarländern mit sich brachten.[1180] Dabei bleibt festzustellen, dass zum Zeitpunkt stagnierender Bauarbeiten am Dom die ersten Überlegungen für ein Wallraf-Richartz-Museum ohne einen Gotik-Bezug angestellt wurden und auch der Versuch zum Verkauf der Kartäuser-Retabel von den Lyversberg-Erbinnen 1835-1837 scheiterte. Einen Umbruch in der Diskussion um den wieder aufzunehmenden Bauprozess des Kölner Doms erfolgte 1840 mit der Thronbesteigung Friedrich Wilhelm IV. am 7. Juni, der den Kölnern wenige Wochen nach seiner Krönung staatliche Mittel für die Fertigstellung des Doms zusicherte, dafür allerdings auch die politische Unterstützung des Rheinlandes forderte.[1181] Die Begeisterung für dieses Angebot stieß daher auch auf Kritiker, unter anderem in Form der Gründung des Dombauvereins am 23. November.[1182] Die Kritiker fürchteten, dass das Finanzierungsangebot eine politische Verschleierungstaktik des preußischen Herrschers darstellte, der das Rheinland gefügig stimmen und den Dom zu einer „Simulankirche“ preußischer Machtinszenierung und Herrschaftslegitimierung missbrauchen wollte.[1183] So ganz von der Hand zu weisen ist dieser Vorwurf nicht; Friedrich Wilhelm IV. hatte schon vor seiner Thronbesteigung rheinische Burgen und Schlossruinen erworben, sie als Wohngebäude für die königliche Familie umgebaut und leitete aus ihrer mittelalterlichen Bausubstanz die Leitbilder der „vaterländischen Baukunst“ ab, so, wie er auch in seinen Zeichnungen dazu deutliche Anhaltspunkte erkennen ließ (Abb. 216, 219, 224). Vor allem die beiden Beispiele, die den Kölner

---

begannen zunächst als reine Sicherungs- und Konservierungsmaßnahmen, die im Chor als dem historisch ältesten Bauteil begonnen wurden; vgl. LEWIS 1993, S. 33.

[1179] Vgl. LEWIS 1993, S. 32.

[1180] Vgl. NIEHR 2013, S. 113. Ein erster Ansatz findet sich bei Friedrich Schlegel, der 1806 die erste deutschsprachige Studie zu französischen Kathedralbauten vorlegt. Die Arbeit ist jedoch stark interpretativ gefärbt und so schlußfolgert Schlegel, dass die Bauten in Frankreich als „minderwertig gegenüber den deutschen Bauten [seien], deren Ästhetik sich in Köln zu einzigartiger Qualität verdichtet habe“. Forschung im eigentlichen Sinne entwickelte sich in dieser Fragestellung erst in den 1830er Jahren und bereits 1835 weist Franz Kugler auf den Zwiespalt hin: „Wir hoffen, dass […] die unhaltbaren Ideen dilettantischer Kunstfreunde, welche ihren Patriotismus mit der Wissenschaft verwechselt hatten, immer mehr in dern Hintergrund treten werden“. Vgl. ebd.; vgl. WETTER 1835, S. 413.

[1181] Vgl. LEWIS 1993, S. 27.

[1182] Vgl. HASENCLEVER 2005, S. 76; LEWIS 1993, S. 34.

[1183] Einen Überblick der Diskussionen bei LEWIS 1993, S. 34-42. König Friedrich Wilhelm IV. nutze die Feierlichkeiten zu den Grundsteinlegungen (1842 für den Weiterbau, 1848 zum 600. Jahrestag der ersten Grundsteinlegung von 1248) selbstverständlich zur prunkvollen Inszenierung seiner Herrschaftslegitimierung mit einem aufwendigen Adventus, den Karl Ferdinant Werner als „nationale Liturgie“ bezeichnete. Vgl. WERNER 1985, S. 24. Zur Herrschaftslegitimierung Friedrich Wilhelms IV. durch den Rückgriff auf die Gotik vgl. grundlegend HASENCLEVER 2005.

Dom auf der Berliner Spreeinsel zeigen, scheinen hier hervorhebenswert, zeigen sie den Kölner Dom doch an der Stelle des Berliner Stadtschlosses beziehungsweise südlich davon (Abb. 217, 218). Die kulturelle Aneignung dieser regionalen Baukunst ermöglichte nicht nur einen Rückgriff auf eine ‚deutsche' Baukunst, die über die ‚preußische' hinausreichte, vielmehr war hier auch die Inanspruchnahme der Germanen und Römer möglich, die „besonders im Rheinland zu einer unlösbaren kulturhistorischen Einheit" verschmolzen waren.[1184] „Die Aneignung der Landesgeschichte trat somit an die Stelle der genealogischen Legitimation".[1185] Die teils heftigen Debatten wurden bereits im Dezember 1840 durch *Einige Worte über den Dombau zu Cöln* von August Reichensperger (1808-1895), Politiker und Förderer des Dombaus, abgemildert. Waren für Goethe, Görres und Forster die Gotik beziehungsweise der Kölner Dom der Inbegriff des Deutschen, vertrat Reichensperger eine gewisse Dualität: Für ihn ist der Dom einerseits „Germanisches Monument" und damit sowohl katholischen als auch protestantischen Deutschen gemein. Andererseits stellt der Kölner Dom auch ein „Monument der katholischen Rheinlande" dar und ist daher für ihn das Sinnbild des Katholizismus schlechthin.[1186] Eine Nutzung des Gebäudes für protestantische Belange sei für ihn schlichtweg „lächerlich", habe das Gebäude doch den Katholizismus durch und durch „inhaliert" und stelle die „vitalste Opposition" zum Protestantismus dar.[1187] Reichensperger beschwichtigte damit nicht nur die Gemüter der Rheinländer, sondern führte eine wesentliche Neuerung in die Debatte ein: Der Kölner Dom ist nicht nur Nationaldenkmal, sondern auch Lokalmonument. Zu dem beschwichtigenden Einfluss von Reichenspergers *Worten* kamen außenpolitische Ereignisse im Rahmen der Rheinkrise 1840/1841 hinzu, die endgültig für eine Blütezeit nationaler Stimmung sorgte und die sich abermals am

[1184] BRÖNNER 2007, S. 181. Die Aneignung der germanischen Kultur gehört zu einem der großen Themen der Bildproduktion des 19. Jhs.; eine prominente Wiedergabe dieses evolutionären Geschichtsbildes findet sich in der innenarchitektonischen Gestaltung des Vaterländischen Saals im Neuen Museum Berlin; vgl. BERTRAM 2011. Dabei ist die Rezeption der germanischen Kultur unter dem Aspekt einer nationalen Identität bereits in der frühen Neuzeit vorgezeichnet. So wurde beispielsweise 1529 Ulrich von Huttens Arminius-Monographie posthum veröffentlicht, die eine weite Rezeption und Verbreitung erfuhr und in der Arminius als „Retter des deutschen Vaterlandes" postuliert wurde; vgl. RAEDTS 2016, S. 54f. Die Herleitung königlicher Herrschaftslegitimation auf Basis des römischen Imperiums wurde beispielsweise auch schon bei Andreas Schlüters Reiterstandbild des Großen Kurfürsten umgesetzt, das als Bildmedium königlicher Repräsentation gilt; vgl. KESSLER 2014.
[1185] BRÖNNER 2007, S. 181. Diese Aneignung der Geschichte als genealogische Legitimation wird wohl nirgend deutlicher als in Karl Friedrich Schinkels Entwürfen für das Mausoleum der Königin Luise im Schlosspark Charlottenburg. REINISCH 2007, S. 155ff. Zum Luisenkult im Kontext der deutschen Erinnerungsorte vgl. DE BRUYN 2001, S. 286-298.
[1186] Vgl. LEWIS 1993, S. 36.
[1187] Vgl. LEWIS 1993, S. 36. Zum Beitrag Reichenspergers in der Fertigstellung des Doms vgl. LEWIS 1993, S. 25-56.

Objekt Kölner Dom manifestierte: Als „Wacht am Rhein“ wurde der Dom in einer Vielzahl von Liedern und Gedichten gepriesen, endgültiges Zeichen deutscher Identität und Trutzburg gegen die Feinde des Landes, namentlich gegen Frankreich.[1188] So wurde die Dualität des Kölner Doms dann auch von Moritz Carriere (1817-1895) 1843 deutlicher auf die Funktion der einenden Nationalidentität hin formuliert.[1189] Erzielte Reichensperger eine gewisse Einstimmigkeit innerhalb der Bevölkerung, galt es nach 1840 noch eine Entscheidung über das Aussehen der Hinzufügungen zu fällen. Schinkel hatte seine Pläne bezüglich einer gotisierten Rekonstruktion zugunsten einer Vereinfachung der Formen geändert, Boisserée hingegen erging sich in detailverliebter Formenfreude.[1190] Der von Schinkel eingesetzte Dombauinspektor Ernst Friedrich Zwirner orientierte sich hingegen am Fassadenriss F, so wie auch Friedrich Wilhelm IV. in seinen Zeichnungen eine klare Orientierung am Baubestand erkennen ließ und 1843 den noch zu formulierenden denkmalpflegerischen Anspruch an einen „Ausbau nach dem Originalplane“ veranlasste.[1191] Und so erscheint es doch – vor dem Hintergrund der Debatten um den Kölner Dom – wenig überraschend, dass 1845 beziehungsweise 1849 die Entscheidungen für das Wallraf-Richartz-Museum entsprechend gefällt werden, die die Verlegung des Bauplatzes, die Wahl des Baumaterials, die Integration historischer Bausubstanz und die Angleichung des musealen Neubaus an den Formenkanon und das Raumverständnis historischer gotischer Bauwerke betreffen.

Der von Reichensperger angesprochene Dualismus des Doms, der sich zwischen Nationaldenkmal und Lokalmonument bewegte, kann dabei auch auf das Wallraf-Richartz-Museum angewendet werden. Dieser Dualismus ist nämlich ebenso auf der Ebene der lokalen Kulturinstitutionen postulierbar. Die verschiedentlich bereits genannten Parallelen seien hierzu noch einmal zusammengefasst: Beide Gebäude stehen in unmittelbarer, kurzer Distanz zueinander[1192] und weisen den gleichen Baustil

[1188] Vgl. NIEHR 2013, S. 117; HASENCLEVER 2005, S. 86-89. Zur deutschen Nationallyrik vgl. MARTUS 2005; PETZET 1902. Zum Mittelalterbild des 19. Jhs. in der deutschsprachigen Literatur vgl. SCHÄFER-HARTMANN 2009; REISENLEITNER 1992.
[1189] Vgl. BRÖNNER 2007, S. 179.
[1190] Vgl. HASENCLEVER 2005; S. 82f.
[1191] Vgl. HASENCLEVER 2005; S. 82f.
[1192] Diese räumliche Distanz wurde beim dritten Neubau des Wallraf-Richartz-Museums gezielt verringert, indem ein Bauplatz unmittelbar neben dem Dom, und zwar an dessen südöstlichstem Punkt, für den Busmann-Haberer-Bau, dem heutigen Museum Ludwig, gewählt wurde. Dieser Bau für das Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud wurde am 6.09.1986 eingeweiht und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Dabei war der „Domhügel“ mit seiner Geschichte und seiner städtischen Bedeutung seit der Römerzeit, vor allem aber mit seiner Rolle im Mittelalter der

auf (Gotik/Neogotik und Neogotik). Beide Institutionen wurden mit jeweils einem Skulpturenzyklus wichtiger historischer Persönlichkeiten gedacht, auch wenn dieser nicht in beiden Fällen umgesetzt wurde. Der Dom wurde mit seiner eigenen Objektbiographie Sinnbild der Kölner Stadtgeschichte, auf die am und im Gebäude des Museums verwiesen und die durch die Sammlungsobjekte unterstrichen wurde. Der Entscheidungsprozess zum Weiterbau des Doms stand mit politischen Ereignissen in Zusammenhang und wirkte sich in der Folge auf den Entscheidungsprozess des Museums aus. In beiden Fällen verliefen also die Planungs- und Bauprozesse des 19. Jahrhunderts parallel zueinander. Im Museum wurde der Dombau als Bildthema gezeigt, der Dom selbst besitzt Ausstattungsgegenstände, die auch potenzielle Ausstellungsobjekte des Museums hätten sein können, wenn deren objektbiographische Entwicklung entsprechend verlaufen wäre. Und letztlich unterstrich das Museum als städtische[1193] und vor allem bürgerliche[1194] Schenkung den Lokalcharakter des Domes, wurde doch auch die bauliche Vollendung durch die vielen verschiedenen Dombauvereine nicht nur durch Staatsmittel, sondern auch durch bürgerliche Finanzierungsleistungen ermöglicht. Die kulturelle Gewichtung des Doms wirkte damit auch auf das Wallraf-Richartz-Museum aus, das durch den Dom im 19. Jahrhundert auch in einen Kontext nationaler Bedeutung gehoben wurde. Beide Gebäude stehen also in einem unmittelbaren Bezug zueinander und bilden einen Resonanzraum, denn die Bildthemen in der Bauikonographie des Felten-Raschdorff-Stüler-Baus sind eben nicht nur regional bedeutsam. Zur Erinnerung: Neben den erwähnten Skulpturen zeigten die Wandgemälde im Treppenhaus des Wallraf-

---

ausschlagebende Grund für die Wahl des Bauplatzes, wie in den Diskussionen und Präsentationen deutlich hervorgehoben wird; vgl. BORGER 1986, S. 5f; LOHMANN 1986, S. 6-17

[1193] Das Wallraf-Richartz-Museum gilt als „erstes städtisches Museum" der Stadt Köln; vgl. KAT. KÖLN 2001, S. 7, verschiedentlich (O. H. Förster, G. F. Koch, A. Scheibner) wird die graphische Sammlung der Kölner Jesuiten, deren Kloster 1773 aufgelöst wurde, als erstes Museum respektive als erste Sammlung in Köln angegeben. H. Kier spricht sich eindeutig dagegen aus, dass hier eine museale Sammlung gesehen werden kann und erkennt vor 1794 auch keine Absicht zu einer städtischen Museumssammlung, vgl. dazu AUSST. KAT. 1995A, S. 9f. Das Kloster unterstand nach seiner Auflösung bis zur französischen Besatzung der Kölner Stadtverwaltung. Die graphische Sammlung, die Druckgraphik und Handzeichnungen umfasst, die Naturaliensammlung, Medaillen, Gemmen, liturgische Gewänder und die Bibliothek werden 1794 mit als erstes (ab 09.11.1794) von der Commission temporaire des arts beschlagnahmt und nach Paris gebracht; vgl. dazu SAVOY 2011, S. 46ff. Vor allem die Bibliothek zählte zu den wertvollsten der Stadt, die dem Bildungsideal der Jesuiten gemäß ausgestattet war. Die Auswahl dauerte fast drei Wochen und füllte über 20 Kisten; vgl. dazu SAVOY 2011, S. 49, vgl. auch MECH 1988, S. 56-63; SPENGLER 1995, S. 37-43; FABIAN 1992-2000, Bd. 4, S. 37-45; WALLRAF 1861, S. 195-206.

[1194] Vgl. MUNDT 1981, S. 16. Barbara Mundt weist darauf hin, dass die Neogotik vor allem auch einen bürgerlichen Stil bezeichnete, waren Schösser, Herrenhäuser etc. bis dahin im barocken oder klassizistischen Stil erbaut worden. Für den Verlauf des 19. Jhs. kann dies nicht mehr gelten, da Friedrich Wilhelm IV.eine gezielte Ankaufspolitik von mitellalterlichen Schlössern und Burgen betrieb und diese zu Familienresidenzen ausbauen ließ; vgl. BRÖNNER 2007, S. 175-184.

Richartz-Museum auf der einen Seite die römische, romanische und gotische Periode der Stadtgeschichte, auf der anderen Seite die Renaissance, die Deutsche Bewegung um 1800 und den in damaliger Sicht zeitgenössischen Ausbau des Kölner Doms in Anwesenheit des Königs und späteren Kaisers (Abb. 187).[1195] Auch für Berlin und das Neue Museum hatte König Friedrich Wilhelm IV. nach 1850 die Domfertigstellung als abschließendes Bildthema des Kaulbach-Zyklus gefordert. Vor 1850 war stets das Thema der Befreiungskriege bevorzugt vorgeschlagen worden, aber er änderte seine Meinung bezüglich eines Themas, „das die von vielen erhoffte politische Einigung Deutschlands symbolisch allein auf das Gebiet der Kultur verlagerte", wie er bei seiner Rede anlässlich der Grundsteinlegung zum Weiterbau des Domes Anfang September 1842 angeführt hatte.[1196] Kaulbach konnte sich hingegen für die zwischen 1847 und 1866 umgesetzten Stereochromie-Gemälde im Neuen Museum erfolgreich gegen die vehement vertretene Idee des Königs durchsetzen: Für Kaulbach war Geschichte etwas explizit Abgeschlossenes. Eine Darstellung eines in der Zukunft liegenden Ereignisses war daher für ihn unzulässig. Nicht nur, dass in seinen Augen die Domvollendung thematisch nicht zu den anderen Bildthemen passte, die stets eine Dualität von himmlisch und irdisch beinhaltete. Die Domvollendung war für Kaulbach eine „gesamtdeutsche Angelegenheit unter preußischer Führung", weswegen ein Abschluss des Zyklus „in eine nationale Episode gemündet [wäre], also in eine preußische Selbstbespiegelung und einen Vollendungsakt, der wie ein Geschichtsfinale gewirkt und der Zukunft keine Entwicklungsoptionen offengelassen hätte".[1197] In Köln war das Thema jedoch von größter lokaler Wichtigkeit und konnte ohne Schwierigkeiten als abschließender Höhepunkt der Stadtgeschichte dienen.

Anders als Museen, die aus fürstlichen Privatsammlungen hervorgegangen sind, ist das Wallraf-Richartz-Museum wie erwähnt eine Sammlung, die auf bürgerlicher

[1195] Vgl. VERBEEK 1961, S. 25. Unter dem Einfluss Friedrich Wilhelms wurden wiederholt Gemäldezyklen deutscher Historizität ausgeführt, die zu einem wesentlichen Bestandteil „vaterländischer Baukunst" gehören. Neben den hier besprochenen musealen Zyklen ließ sich Friedrich Wilhelm von Hermann Stilkes einen entsprechenden Zyklus in den Kleinen Rittersaal von Schloss Stolzenfels malen, um nur ein Beispiel im Bereich der Wohngebäude zu nennen; vgl. BRÖNNER 2007, S. 177. Zahlreiche Gebäude mit mittelalterlicher Bausubstanz, vornehmlich Burgen und Schlossanlagen im Rheinland, wurden von Friedrich Wilhelm erworben und instandgesetzt, teilweise auch von vornherein in ihrer Charakteristik als Ruinen wieder aufgebaut. Friedrich Wilhelm leitet daraus die Leitbilder der „vaterländischen Baukunst" ab, die die „Kontinuität des Deutschen Königstums" darstellen sollten. „Die Aneignung der Landesgeschichte trat somit an die Stelle der genealogischen Legitimation"; vgl. BRÖNNER 2007, S. 175-184, hier S. 181.
[1196] Vgl. MENKE-SCHWINGHAMMER 2011, S. 283f.
[1197] MAAZ 2009, S. 138.

Initiative beruht. Dementsprechend stolz wird der Verdienst von Wallraf und Richartz 1870 hervorgehoben: „In Köln zeigt man mit gerechtem Stolze das durch den edlen Sinn eines Bürgers geschaffene Museum, das jedem Fürsten Ehre machen würde“.[1198] Dies entspricht durchaus dem Impetus des 19. Jahrhunderts. Sammlungen, wie beispielsweise das Frankfurter Städel, die Bremer Kunsthalle, oder auch bedingt die Alte Nationalgalerie in Berlin entstehen neben vielen anderen Beispielen durch die Initiative von Einzelnen oder durch die Gründung bürgerlicher Kunstvereine. Dabei bleibt festzuhalten, dass Ferdinand Franz Wallraf Kanoniker und Naturwissenschaftler war und nicht über das Vermögen eines Kaufmanns oder Großindustriellen verfügte, wie dies bei anderen Museums- oder Sammlungsgründungen der Fall war.[1199] Anders verhält es sich bei Johann Heinrich Richartz, der als Spross einer alteingesessenen Kölner Kaufmannsfamilie den Familienbetrieb erheblich ausbauen konnte und so viel eher in der Lage war, mehr als die Hälfte der Baukosten des neuen Museums aufzubringen.[1200] In den Publikationen des Museums wird daher bis heute wiederholt der Stellenwert der bürgerlichen Schenkungen hervorgehoben, die sich im Wallraf-Richartz-Museum kumulieren. Dies betrifft freilich nicht nur die Objektschenkung Franz Ferdinand Wallrafs und die Geldschenkung Firmenich Richartz, sondern auch die vielen Sammlungsfragmente, die aus anderen privaten Sammlungen oder durch Spenden hinzukamen. Damit wurde auch in Köln, wie es schon im Mittelalter der Fall war, ein bürgerliches Selbstbewusstsein präsentiert, dass nun aber in einem öffentlichen Gebäude kumuliert. Hatte man zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch versucht, den Kronprinzen von „einem großen nationalen Museum deutscher Altertümer“ in Köln zu überzeugen, wie Boisserée 1814 und auch Goethe 1816 nach Berlin schreiben,[1201] gelang im Verlauf des Jahrhunderts die Stiftung des Museums aus den Händen der Stadtbevölkerung. Die kulturelle und gesellschaftliche Bedeutung der bürgerlichen Leistung zu diesem Museum wird von Vinzenz Statz auch bildlich umgesetzt, der die Planung für ein Wallraf-Richartz-Denkmal in einem Aquarell präfigurierte, wie er es auch für den Kölner Dom tat (Abb. 225).

[1198] Zitat Ernst Curtius, 1870; in: UNBEKANNT. VERF. 1960, fol. 4r. Vgl. KAT. KÖLN 2001, S. 7; BUDDE 1986B, S. 16f; KAT. KÖLN 1961/1966, S. 5; der Katalog widmet sogar einen eigenständigen Artikel zu Köln als Sammlerstadt und stellt damit die Tätigkeit Wallrafs in einen historischen Evolutionsprozess; vgl. KAT. KÖLN 1961/1966, S. 32-34.

[1199] Vgl. BLÜHM 2011, S. 21: Blühm berichtet von einer Erzählung der Familie Neven DuMont, nach der Wallraf häufig bei seinem Nachbarn Marcus DuMont, mit dem er freundschaftlich verbunden war, zu Mittag gegessen habe. Die so gezielt eingesparten Mittel habe er umgehend in den Ankauf von neuen Sammlungsobjekten investiert.

[1200] Vgl. MERLO 1889, S. 421-423.

[1201] Vgl. VERBEEK 1961, S. 29. Wegen der Neugründung der Landesuniversität in Bonn wurde dieses Museum dann auch in Bonn umgesetzt, vgl. ebd.

Dom und Museum lassen sich im 19. Jahrhundert also auch im städtische-kulturellen Bereich als eine Einheit betrachten.[1202] Politische und gesellschaftliche Hintergründe im Spannungsverhältnis von lokal und global, von regional und national, von bürgerlich und königlich-kaiserlich, von Aneignung einer Historizität und Zuwendung zur Staatswerdung wirken sich in beiden Institutionen zwar unterschiedlich stark aus. Doch durch den gemeinsamen, städtischen Resonanzraum, in dem sich beide Institutionen wiederfinden, wirken die gleichen Mechanismen entweder direkt oder über die Nachbarinstitution auf den jeweiligen Bau ein. Man kann davon ausgehen, dass dieser städtische Resonanzraum nicht an den Außenwänden des Felten-Raschdorff-Stüler-Baus endete, sondern sich auch auf die Sammlungsgegenstände wie das *Thomas-Retabel* im Museum auswirkte, waren diese doch als Objekte der Stadtgeschichte entsprechend semiotisiert worden. Die Interieur und Exterieur klammernde Komponente, die beide Bereiche des Innen und Außen miteinander verband und damit vermeintliche Grenzen überwinden konnte, ist in den Fassadenskulpturen zu sehen, die abermals eine Parallele in Berlin fanden: Hier erarbeitete Schinkel ein städtebauliches Skulpturenprogramm, das in direktem Bezug zur von ihm geplanten Skulpturenhalle in der Rotunde des Alten Museums stand. Das Alte Museum stellt städtebaulich einen wichtigen Ankerpunkt in der Prachtstraße vom Brandenburger Tor bis zum Berliner Stadtschloss dar, die Neue Wache, Zeughaus, Schlossbrücke, Lustgarten, Museum und Dom umfasste. Schinkels Konzeption im Bereich der Skulptur stellte Kriegergruppen auf der Schlossbrücke mit den Skulpturen jener Akteure, wie Winckelmann und Schadow, in der Vorhalle des Museums gegenüber, die sich um die Kunst verdient gemacht hatten. Die Aufstellungskonzeption antiker Götterstatuen in der Vorhallenrückwand des ersten Obergeschosses des Alten Museums sah die gezielte Bezugnahme mit den Skulpturen im öffentlichen Raum vor, indem hier Menschen (und ihr Einsatz für den Staat) mit den antiken Göttern (als „Entwicklung des Lebens auf der Erde“) gegenübergestellt wurden.[1203] Die Konzeption eines Resonanzraumes ‚Stadt‘ hörte folglich nicht an Grundstückgrenzen und Gebäudemauern auf, sondern umfasste öffentlichen Raum in

[1202] Carl Georg Heise hatte in seiner Festrede anlässlich der Jahrhundertfeier des Wallraf-Richartz-Museums, nun im Schwarz-Bau untergebracht, 1961 darauf hingewiesen, dass das Museum keineswegs mit „Kirchen, Schulen und Krankenheilstätten“ zu vergleichen wären, auch wenn auch sie zum „ewigen Bestand unserer menschlichen Kultur gehören“; vgl. HEISE 1961, S. 3 des Fließtextes (Sonderdruck ohne Seitenzahlen).
[1203] Vgl. HEILMEYER 2007, S. 165.

seiner Ganzheit, wie das Berliner Beispiel eindeutig zeigt und wie es ebenfalls im Kölner Beispiel zu sehen ist. Das dreistufige System von Schinkel – Schlossbrücke/ Säulenvorhalle, Schlossbrücke/ Vorhallenrückwand, Säulenvorhalle/ Vorhallenrückwand – umfasste dabei eine Konzeption im öffentlichen Raum, zu dem auch der Museumsinnenraum gehörte, der wechselseitig und stufenweise visuell von einem ‚Außen' zu einem ‚Innen' geführt wurde. Dabei kam es im Fall der antiken Götterstatuen zu einer doppelten Konnotation: Ausstellungsobjekte werden gleichfalls zu zeitgenössisch belegten Bedeutungsträgern, also zu dem was Pomian als Semiophore und Riegl als relativen Kunstwert des Denkmals beschreiben.[1204] Auch in Köln zeigen sich Museumsbau und Museumsbestand in einer gewissen Einheitlichkeit. Die kölnische Sammlung, zum damaligen Zeitpunkt hauptsächlich aus „kölnischen Werken des Mittelalters" bestehend,[1205] findet sich in einer Architektur wieder, die Bezüge zur Stadt und ihrer Historizität zulässt, was durch das Skulpturenprogramm auf der Außenfassade des Wallraf-Richartz-Museums und die Treppenhausgemälde ersichtlich wird. Die architektonischen Details des neogotischen Baus waren dabei dahingehend nebensächlich, als dass die Feinheiten dessen, was nun genau französisch, deutsch und englisch war immer noch unbekannt und wissenschaftlich nicht erfasst war.[1206] So beschränkte man sich darauf – sowohl in den deutschen Ländern als auch in Frankreich und England – eine stilistische Einheitlichkeit nach

[1204] Zu den Begriffen vgl. KORFF 2011, S. 17; POMIAN 2001, S. 95; RIEGL 1903.

[1205] Auch in den heutigen Museumspublikationen wird die Bedeutung der mittelalterlichen Sammlungsobjekte nach wie vor hervorgehoben und als Sammlungskern gewürdigt. Die Abteilung bildete dabei nicht nur den Kern, sondern vor allem den ersten Sammlungsschwerpunkt im Bereich der Malerei. Gemäldebestände der Neuzeit und Moderne wurden erst ab 1890 bzw. ab 1904 unter den Amtszeiten der Direktoren Aldenhoven und Hagelstange erworben; vgl. KAT. KÖLN 1961/1966, S. 6f. Das Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud beherrbergt heute die „weltweit umfangreichste Sammlung Kölner Gemälde des Spätmittelalters", wie der jüngste Ausstellungskatalog zum Thema 2013/2014 hervorhebt; vgl. AUSST. KAT. 2013C, S. 9. In der Einleitung benennt Marcus Dekiert die Sammlung Kölner Malerei im Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud als den „materiellen Kern historischer kölnischer Identität"; vgl. AUSST. KAT. 2013C, S. 9.

[1206] So störte es offenbar nicht weiter, dass es nicht nur in Deutschland, sondern auch in England und Frankreich gotische Kathedralen gab und jede dieser Nationen die gleichen gesellschafts- und identitätsbildenden Ansprüche durch den Rückgriff auf die Gotik formulierte. Der mehr als starke Bezug zwischen Köln und Amiens war schlicht unbekannt. Vgl. NIEHR 2013, S. 113; LEWIS 1993, S. 27-34, hier S. 30. Umso erstaunter muss beobachtet werden, dass es keinen länderübergreifenden Diskurs gegeben hat, auf französischer Seite also keine Reaktion auf den deutschen Diskurs erfolgte und andersherum. Zur Entwicklung der Gotik in Frankreich und der Ausbildung eines französischen Nationalbewusstseins im 12. bis 14. Jh. vgl. immer noch KIMPEL/SUCKALE 1995. Als erste wissenschaftliche Erfassungen mittelalterlicher Bauformen gelten die Studien von Violet-le-Duc (Dictionnaire raisonnée de l'architecture française du XIe au XVIe siècle, 1854-1868, erste dt. Teil-Übersetzung 1993) und John Ruskin (The Seven Lamps of Architekture, 1849, erste dt. Übersetzung 1900; The Stones of Venice 1851-1853, erste dt. Übersetzung 1900); vgl. RUSKIN 1851-1853; RUSKIN 1849; VIOLET-LE-DUC 1854-1868.

den Maßgaben des damaligen Wissens zu (re-)produzieren: Die Einheit im (Bau-)stil entsprach einer Einheit im Bereich der persönlichen und nationalen Identität.[1207]

In diesen Bereich der definierten Einheit konnte das *Thomas-Retabel* als Teil eines politisch und kulturell motivierten Gesamtkontextes eingegliedert werden. Nicht, weil es eine aktive Position aus sich selber heraus beziehen würde, nicht, weil es durch seinen Darstellungsgehalt eine inhaltliche Aussage transportieren würde. Vielmehr konnte es als Semiophore im Museum – als Trägerobjekt von eingeschriebenen Bedeutungen – durch seine bildtopographische Charakteristik den Gegenwartswerten und den Erinnerungswerten zugeordnet werden. Auch wenn diese Denkmalwerte für Monumente formuliert worden sind, lassen sie sich auch auf ein Objekt wie das *Thomas-Retabel* anwenden: als ein historisches, lokal (Köln) und global (Deutsches Reich) gebundenes Objekt verfügt es über einen Alterswert, als gotisches Objekt des späten 15. Jahrhunderts besitzt es einen historischen Wert sowie einen relativen Kunstwert. Vor allem in den Diskussionen um eine Identität des Künstlers, die ab 1822 in der kunsthistorischen Literatur nachzuvollziehen sind, aber auch in der damit einhergehenden Rekonstruktion eines Œuvres sowie dem Herausarbeiten eines Personalstils zeichnet sich eine Schwerpunktsetzung auf diesen von Riegel definierten relativen Kunstwert ab. Dabei muss jedoch bedacht werden, dass der von Riegl definierte relative Kunstwert einen Gegenwartswert darstellt, der nicht auf historische Realitäten rekurriert. Vielmehr manifestiert der relative Kunstwert die Zeitschicht der Gegenwart, womit das *Thomas-Retabel* zu einem Objekt der damals gültigen Gegenwart wurde.[1208]

[1207] Vgl. GERMANN 1972, S. 184.
[1208] Vgl. hier noch einmal SCHEDIWY 2011; BACHER 1995; RIEGL 1903; weiterhin POMIAN 2001.

Zusammenfassung und Schlussbemerkung

Es stellt sich somit die Frage, welche der für das *Thomas-Retabel* vorliegenden Kontexte heute gelten und für einen Besucher im Museum potenziell lesbar sein könnten. Die zur Diskussion stehenden Zeitschichten umfassen dabei nicht nur die hier untersuchten, sondern auch die im 20. Jahrhundert hinzugekommenen Resemiotisierungen in den unterschiedlichen Museumsbauten des Wallraf-Richartz-Museums, die nicht mehr Bestandteil der vorliegenden Arbeit waren. Dieser Prozess wird auch zukünftig fortlaufen, ist nicht abschließbar und wird zu immer neuen Ebenen zunehmend multipler Bedeutungen führen.

Für Besucher vor Ort sind die erfahrbaren Bedeutungsebenen immer noch auf die sichtbaren Parameter beschränkt und es muss bedacht werden, dass die zur Verfügung stehenden Informationen aus Ausstellungsbeschilderungen und Audio-Guides wie auch eine räumlich bedingte Kuratierung verschiedener Objekte sowohl eine Anregung, aber gleichzeitig auch eine Vorgabe einer möglichen Rezeption darstellt. Die Ergebnisse dieser Arbeit zeigen jedoch, dass es multiple Bedeutungsebenen gibt, die deutlich über visuelle Darstellungsinhalte hinausgehen und sich aus dem jeweiligen Verhältnis des Objekts zu seiner Umgebung herleiten lassen. Daher muss die Annahme, das Kunstwerk würde aus sich selbst heraus sprechen können, grundlegend hinterfragt werden und kann eigentlich nicht länger gelten. Letztlich ist auch das Museum als ein Ort der Bildproduktion zu begreifen. So bleibt aber die Frage im Raum, welche der vielen Schichten denn nun diejenige ist, die heute kommuniziert werden sollte, soweit es hier überhaupt zulässig ist, eine Wahl zu treffen? Hat die erste Zeitschicht einen Vorrang, weil sie vermeintlich das ‚historische Original' darstellt? Ist eine museale Semiotisierung des 19. Jahrhunderts ‚weniger wert', weil sie ‚weniger alt' ist? Reicht es heute aus, kulturelles Erbe auf Basis eines Darstellungsinhaltes zu diskutieren, oder manifestiert sich dieser Diskurs nicht gerade in einem komplexen objektbiographischen Rezeptions- und Semiotisierungsverlauf? Vergleiche mit anderen Objekten, beispielsweise bei mittelalterlichen Kathedralen, zeigen dabei deutlich, dass diese Wertungen durchaus vorgenommen wurden und in die Substanz der Objekte eingeschrieben wurden.

Die Ergebnisse der Arbeit zeigen, dass Objekte wie das *Thomas-Retabel* inhaltliche Aussagen haben, die in der einen oder anderen Weise interpretiert werden können,

dass darüber hinausreichende Bedeutungen jedoch durch kulturell handelnde Akteure in das Objekt eingeschrieben werden. Diese soziokulturelle Bedeutung von Kunstwerken ist allerdings nicht als singuläre Ebene zu betrachten, sondern wurde im Verlauf der Objektbiographie des *Thomas-Retabels* immer wieder neu konstruiert und verhandelt. Letztlich handelt es sich dabei um einen Prozess, der auch zukünftig fortlaufen und zu einem zunehmend komplexen Beziehungsgeflecht von unterschiedlichen Bedeutungsebenen führen wird. Somit liegen multiple Bedeutungsebenen für das Retabel vor, eine Multiplizität, wie sie im Denkmaldiskurs mit den verschiedenen Zeitschichten eines Monumentes beschrieben wird. Dennoch hat sich bislang die Forschung zum *Thomas-Retabel* ausschließlich auf die Zeitschicht des 15. Jahrhunderts beschränkt. Mit dem hier für eine kunsthistorische Fragestellung konstituierten methodischen Ansatz der Bildtopographie konnte jedoch gezeigt werden, dass es nicht nur mehrere Zeitschichten beziehungsweise zeitabhängige Bedeutungsebenen gibt. Die Einschreibungen des materiellen Objekts stehen vielmehr in einem Verhältnis von Objekt und umgebenden Raum, werden dort lesbar und manifestieren sich in der Materialität der Raumkontexte. Der bildtopographische Ansatz erhebt daher auch die Orte des Objekts zum Untersuchungsgegenstand, deren Analysen nur möglich sind, wenn auch entsprechendes Material zur Verfügung steht, das die Orte rekonstruierbar macht. Historische Orte und Räume sind aber nicht immer erhalten, oder erlauben wie im Fall der Klosterkirche St. Barbara gegenwärtig keine Erhebung von tiefergreifenden Baubefunden, da hierzu destruktive Untersuchungsmethoden erforderlich wären. In solchen Fällen, wie sie im Rahmen der vorliegenden Untersuchung für alle behandelten Raumkontexte in der einen oder anderen Weise vorliegen, kann nicht genügend auf die Wichtigkeit von Archiven mit ihren jeweiligen Sammlungsbeständen hingewiesen werden. Sie bewahren ja nicht nur historische Chroniken und Regesten aus dem Mittelalter, sondern auch Baupläne, Photographien, Rechnungen, Briefe und sonstige Schriftstücke jüngerer Zeit, die diese Orte noch erfahrbar und damit analysierbar machen. Eine ähnliche Rolle als Sachwalter nehmen dabei auch Museen und Bibliotheken ein.

Die bislang äußerst marginalen Forschungsstände zu den Raumkontexten der Privatsammlung Lyversberg und des ersten Wallraf-Richartz-Museums im Felten-Raschdorff-Stüler-Bau lassen ahnen, dass diese Räume offenbar weitestgehend in Vergessenheit geraten sind. Sie teilen damit das gleiche Schicksal wie viele nicht erhaltene Kunstwerke: Ihre materielle Existenz scheint im Wesentlichen ihre

Wahrnehmbarkeit und damit ihre Erforschung zu bedingen. Der Forschungsstand zur Kölner Kartause zeigt hingegen eine deutlich größere Auseinandersetzung der Forschung mit dieser in ihrem Baubestand immerhin teilweise erhaltenen Institution. Auch wenn die Kenntnisse über die Kölner Kartause im Rahmen der vorliegenden Arbeit in weiten Teilen korrigiert beziehungsweise erst einmal erhoben werden mussten, impliziert der bisherige Forschungsstand in seiner Quantität auch eine Bewertung von Zeitschichten. Oftmals wird der ersten Zeitschicht ein weitaus größeres Gewicht beigemessen, als den nachfolgenden Schichten. Dies zeigt sich beispielsweise auch im Text des UNESCO Reports zum Objekt des Kölner Doms, in dem dieser in erster Linie als mittelalterlicher Bau beschrieben wird. Seine Fertigstellung im 19. Jahrhundert, dessen Bauprozess mehr als die Hälfte der Bausubstanz hervorbrachte sowie dessen kulturelle Bedeutung im Prozess der Reichsgründung finden kaum oder keine Erwähnung (UNESCO Nomination file 292bis, ICOMOS Advisory Body Evaluation No. 292rev.). Dabei zeigt die vorliegende Untersuchung – auch für den Kölner Dom – mit aller Deutlichkeit, dass die in das *Thomas-Retabel* eingeschriebenen Zeitschichten nicht nur eine jeweils neue Bedeutungsebene darstellen. Vielmehr beruht jede einzelne dieser Ebenen auf einer individuell geformten und komplex angelegten, gesellschaftlich und politisch bedingten sowie kulturell wirkmächtigen Semiotisierung, so dass jede dieser Schichten zueinander zwar nicht gleichbedeutend, aber gleichwertig sind. Hier eine Gewichtung vorzunehmen und nur eine dieser Schichten zu berücksichtigen, stellt eine erhebliche Reduzierung von Wissenspotenzialen dar. Natürlich kann weder eine Forschungsarbeit den Anspruch erheben, eine vollständige oder endgültige Erfassung eines Objekts darzustellen, noch ist ein Museum mit seiner raum- und sammlungsabhängigen Kuratierung in der Lage, jede Bedeutungsschicht eines jeden Ausstellungsstücks sichtbar zu machen. Jedoch kann im Diskurs ein Bewusstsein für die Vielschichtigkeit von Kunst- und Kulturobjekten generiert werden. So zeigt auch die Reichhaltigkeit der vorliegenden Ergebnisse, vor allem für den zweiten und dritten Raumkontext des *Thomas-Retabels*, dass eine sich als Objektwissenschaft begreifende Kunstgeschichte nicht länger Objektbiographien in ihren Fragestellungen ausklammern sollte.

Mehr noch als das materielle Objekt zum Raum, standen und stehen weiterhin Gesellschaften in einem Verhältnis zu ihren materiellen Kulturäußerungen, die sie durch die Konstruktion von Räumen als Aufstellungs- und Aufbewahrungsorte zum

Ausdruck brachten. Die Analyse der drei unterschiedlichen Raumkontexte zum *Thomas-Retabel* zeigt, wie sich Individuen und Gesellschaften durch die Art ihres Umgangs mit Kunst und Kultur in erster Linie stets selbst konstituierten: Im 15. Jahrhundert sorgte ein Auftraggeber mit einem großen Teil seines Vermögens für sein Seelenheil und nutzte den Ort seiner Stiftungen auch zur öffentlichen Selbstrepräsentation. Im 18. Jahrhundert versuchte ein Kölner Sammler zusammen mit seinen Freunden aus der politischen und sozialen Situation heraus, das materielle Erbe seiner Heimatstadt vor dem endgültigen Verlust zu bewahren. Im 19. Jahrhundert ist eine ganze Nation damit befasst, ihre kulturelle Identität (wieder) zu finden und verhandelt die Leitbilder dieser Identität auf der Ebene der Kultur mit ihren unterschiedlichen Kulturäußerungen. Die Akteure haben sich dabei vor allem aktiv an der Gestaltung ihrer Umwelt beteiligt, haben nicht nur Orte für Ihre Handlungen geschaffen und somit eine gebaute Umwelt erzeugt, sondern auch in ihre jeweilige Lebensrealität hinein gewirkt, indem sie gesellschaftliche Umstände erkannt, diskutiert und entsprechend behandelt haben. Sie konstruierten folglich ihre Umwelt, kulturalisierten also nicht ihre Räume, sondern verräumlichten im Sinne der New Cultural Geography ihre Kultur.

Es bleibt festzuhalten, dass Raum und darin befindliche Objekte als Produkte sozialer und kultureller Handlungen beschrieben werden können. Unterschiedliche Sinn- und Bedeutungszuschreibungen unterliegen dabei den kulturellen Handlungen entsprechender Akteure und den mit ihnen einhergehenden Wandlungsprozessen. Die Bedeutungen von Kunstobjekten manifestieren sich somit anhand der bildtopographischen Räume, die ihnen Gesellschaften gaben, geben und geben werden, – sei es nun architektonisch, städtebaulich, institutionell, gesellschaftlich, ideell oder diskursiv – und sie bilden damit den Rahmen, vor dem Kultur und kulturelles Erbe verhandelt werden kann.

Literaturverzeichnis

Historische Quellen

AD FILIOS SUOS CARTUSIENSES CA. 1100 (ED. 1962)
Ad Filios Suos Cartusienses/A Ses Fils Chartreux (lat./frz. Übersetzungsausgabe), in: Lettres des premiers Chartreux (Sources Chrétiennes 88), hg. v. M. Laporte, Paris 1962, S. 82-89.

AD RADULPHUM, COGNOMENTO VIRIDEM, REMENSEM PRAEPOSITUM CA. 1097 (ED. 1962)
Ad Radulphum, Cognomento Viridem, Remensem Praepositum/ A Raoul Le Verd Prévot Du Chapitre de Reims (lat./frz. Übersetzungsausgabe), in: Lettres des premiers Chartreux (Sources Chrétiennes 88), hg. v. M. Laporte, Paris 1962, S. 66-81.

ADVENTUS HERMANN IV. VON HESSEN 1488 (ED. 1857)
Feierlicher Eintritt des Erzbischofs Hermann IV. in die Stadt Cöln, am 23. Februar 1488, in: Archiv für die Geschichte des Niederrhein, hg. v. T. J. Lacomblet, Düsseldorf 1857, S. 180-190.

ANALECTA AD CONSCRIBENDUM CHRONIKON DOMUS S. BARBARAE V. ET M. (ED. 1728)
Analecta ad conscribendum Chronikon Domus S. Barbarae V. et M., Best. 295 GA 136 A, Historisches Stadtarchiv Köln, Köln.

ANNALES CARTUSIAE COLONIENSIS 1334-1728
Annales Cartusiae Coloniensis (Abschrift v. Johannes Bungartz, vor 1749), ohne Inventarnummer, Kartause Marienau, Bad Wurzach Seibranz.

BAUNETZ 2001
Streng geschichtet. Wallraf-Richartz-Museum von O. F. Ungers in Köln eröffnet, in : BauNetz, 19.01.2001, ohne Verfasser, hg. v. BauNetz Media GmbH unter http://www.baunetz.de/ meldungen/Meldungen_Wallraf-Richartz-Museum_von_O._M._Ungers_in_Koeln_eroeffnet_8271.html (05.03.2017).

BIBLIOTHECA COLONIENSIS (ED. 1774)
Bibliotheca Coloniensis, hg. v. J. Hartzheim, Köln 1774.

BRIEF GOETHE/REINHARD 1810 (ED. 1993)
Brief an Carl Friedrich von Reinhard vom 14. Mai 1810; 21/5995, in: Johann Wolfgang Goethe – Napoleonische Zeit. Briefe, Tagebücher und Gespräche vom 10. Mai 1805 bis 6. Juni 1816, Teil 1: Von Schillers Tod bis 1811 (Johann Wolfgang Goethe – Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche 6), hg. v. R. Unterberger; Frankfurt am Main 1993, S. 552-554.

BRIEF GROOTE/BOISSERÉE 1817
Brief von Everhard von Groote an Sulpiz Boisserée vom 02. September 1817, Best. 1018/118, Nr. 39, Historisches Stadtarchiv Köln, Köln.

BRIEF SCHINKEL/KRONPRINZ VON BAIERN 1834 (ED. 2015)
Brief von Karl Friedrich Schinkel an den Kronprinzen von Baiern von 1834, in: Karl Friedrich Schinkel. Briefe, Tagebücher, Gedanken, hg. v. H. Mackowsky, Berlin 2015, S. 180.

BRIEF AN RADOLF CA. 1097 (ED. 1987)
Der Brief an seinen Freund Radolf von Bruno von Köln (dt. Übersetzung), in: Der heilige Bruno. Vater der Kartäuser, hg. v. G. Posada, A. Wienand, Köln 1987, S. 161-165.

CARTUSIA COLONIENSIS EIUSQUE BENEFACTORES
Cartusia Coloniensis eiusque benefactors 1300-1646 (Abschrift, 17. Jahrhundert) Best. 295 GA 136A, Historisches Stadtarchiv Köln, Köln.

CHRONOLOGIA CARTUSIAE COLONIENSIS (ED. 1749A)
Chronologia Cartusiae Coloniensis, Best. 8831 A 6, Historisches Stadtarchiv Köln, Köln.

CHRONOLOGIA CARTUSIAE COLONIENSIS (ED. 1749B)
Chronologia Cartusiae Coloniensis, ohne Inventarnummer, Kartause Marienau, Bad Wurzach-Seibranz.

CHRONOLOGIA CARTUSIAE COLONIENSIS (ED. 1886)
Chronologia Cartusiae Coloniensis, in: Kunst und Kunsthandwerk im Kartäuserkloster zu Köln, bearb. v. J. J. Merlo, in: Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein, insbesondere die alte Erzdiöcese Köln, hg. v. C. Boisserée, F. T. Helmken, Köln 1886, S. 27-52.

CHRONOLOGIA CARTUSIAE COLONIENSIS (ED. 1991)
Chronologia Cartusiae Coloniensis, in: Quellen zur Geschichte der Kölner Kartause, bearb. v. J. Deeters, W. Herborn, W. Schmid, H. Wallenborn, in: Die Kölner Kartause um 1500, Aufsatzband, (Ausst. Kat. Kölnisches Stadtmuseum Köln 18.05.-22.09.1991), hg. v. W. Schäfke, Köln 1991, S. 24-67.

COMPOSITIO ALIA SEU SECUNDA CUM DOMINIS SANCTI SEVERINI 1368
Compositio alia seu secunda cum dominis sancti Severini 1368, in: Primus liber benefactorum. 1334-1400, Ende 15. Jh., D. Rep. & Hs. 9, Staatsarchiv Düsseldorf, Düsseldorf.

CONSUETUDINES CARTUSIAE (ED. 1962)
Èdition critique des Consuetudines Cartusiae, in: Aux sources de la vie cartusienne, hg. v. M. Laporte, Saint-Pierre-de-Chartreuse 1962.

CONSETUDINES CARTUSIAE (ED. 1987)
Guigo I: *Consetudines* (dt. Übersetzung), in: G. Posada: Der heilige Bruno – Vater der Kartäuser, Köln 1983, S. 277-319.

DE ADMIRANDA, SACRA ET CIVILI MAGNITUDINE COLONIAE CLAUDIAE AGRIPPINENSIS AUGUSTAE UBIORUM URBIS 1645
Aegidius Gelenus: *De admiranda, sacra et civili Magnitudine Coloniae Claudiae Agrippinensis augustae ubiorum urbis*, Druck: Kalckhoven, Köln 1645, 4 Gs 788 13150768, Staats- und Stadtbibliothek, Augsburg.

DER EWIGE JUDE 1940
Der ewige Jude; 1940, Produktion: Deutsche Filmherstellungs- und Verwertungs GmbH (DFG) für die Reichspropagandaleitung der NSDAP / Dr. Eberhard Taubert, Regie: Fritz Hippler, Musik: Franz R. Friedl, Deutsches Reich 1940.

DER NEUE TEUTSCHE MERKUR 1795
Karl August Böttiger: *Zustand der Künste und Wissenschaften in Frankreich unter Robbespierres Regierung*, in: Der Neue Teutsche Merkur, Januar 1795, hg. v. Chr. M. Wieland, Weimar 1795, S. 77-102.

DE SANCTIS 14. JH.
De Sanctis – Festordnung, in: Liber ordinarius II von St. Aposteln, 14. Jahrhundert; Best. 295 (Geistliche Abteilung - GA), 24, Historisches Stadtarchiv Köln, Köln.

DE VITA SOLITARIA 1130-1136 (ED. 1962)
Guigo I: *De Vita Solitaria Ad Ignotum Amicum/ Sur la Vie solitaire a un Ami Innconnu* (lat./frz. Übersetzungsausgabe), in: Lettres des premiers Chartreux (Sources Chrétiennes 88), hg. v. M. Laporte, Paris 1962, S. 142-149.

GENEALOGISCH-HERALDISCHE SAMMLUNG VON DER KETTENS (ED. 1983)
Die genealogisch-heraldische Sammlung des Kanonikus Johann Gabriel von der Ketten in Köln, Bd. 1: A-D, bearb. v. H. M. Schleicher, Köln 1983.

GENEALOGISCH-HERALDISCHE SAMMLUNG VON DER KETTENS (ED. 1986)
Die genealogisch-heraldische Sammlung des Kanonikus Johann Gabriel von der Ketten in Köln, Bd. 4: Mu-U, bearb. v. H. M. Schleicher, Köln 1986.

GROOTE (ED. 1401)
Paulus Hungarus. Stella clericorum. Geert Groote. Liber paenitentiae. Hermannus de Schildis. Magister Adamus. Commentum in Eclogam Theoduli et alia. (Sammelhandschrift), 1401, MS –B-181, Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf, Düsseldorf.

GUTACHTEN GLYPTOTHEK VON WAGNER/LUDWIG I. 1816
Gutachten zur Münchner Glyptothek von Johann Martin von Wagner an Ludwig I. vom 30.11.1816, Wittelsbachisches Geheimes Hausarchiv I A 34 II, Bayrische Staatsbibliothek, München.

HANSISCHES URKUNDENBUCH (1414-1433)
Hansisches Urkundenbuch (1415-1433), Bd. 6, bearbeitet v. K. Kunze, Leipzig 1905.

HANSISCHES URKUNDENBUCH (1434-1441)
Hansisches Urkundenbuch (1434-1441), Bd. 7/1, bearbeitet v. H.-G. von Rundstedt, Weimar 1939.

HET OUT-ARCHIEF ARNHEM (ED. 1935)
Het Out-Archief der Gemeente Arnhem, Bd. 1-3, bearb. v. D. P. M. Graswinckel, o. O. 1935.

INVENTARE UND REGESTEN KÖLNER PFARRKIRCHEN (ED. 1903)
Inventare und Regesten aus den Kölner Pfarrkirchen (Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein 76), bearb. v. Heinrich Schäfer, hg. v. C. Boisserée, F. T. Helmken, Köln 1903.

INVENTARE UND REGESTEN ST. KOLUMBA (ED. 1903)
Inventare und Regesten aus den Kölner Pfarrarchiven, Bd. 2 (Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein 76), bearb. v. H. Schaefer, hg. v. A. Meister, Köln 1903.

KOELHOFFSCHE CHRONIK DER HEILIGEN STADT KÖLN 1499A
Johann Koelhoff d. J.: *Die Cronica van der hilliger Stat Coellen*, Druck: Johann Koelhoff, Köln 1499, Bestand 7030, 29, Historisches Stadtarchiv Köln, Köln.

KOELHOFFSCHE CHRONIK DER HEILIGEN STADT KÖLN 1499B
Johann Koelhoff d. J.: *Die Cronica van der hilliger Stat Coellen*, Druck: Johann Koelhoff, Köln 1499, A: 131.2 Hist. 2° (2), Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel.

KÖLNISCHE VOLKSZEITUNG 1900
Kölnische Volkszeitung, Nr. 97, 31.01.1900.

LEIPZIG CHARTA 2007
Leipzig Charta zur nachhaltigen europäischen Stadt, hg. v. Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung, Berlin/Bonn 2007.

LIBER BENEFACTORUM
Liber Benefactorum, 14. Jahrhundert, Best. 8812 Nr. 2 (vormals Best. 132 GA 133B), Historisches Stadtarchiv Köln, Köln.

LIBER BENEFACTORUM (ED. 1991)
Liber Benefactorum, in: Quellen zur Geschichte der Kölner Kartause, bearb. v. J. Deeters, W. Herborn, W. Schmid, H. Wallenborn, in: Die Kölner Kartause um 1500, Aufsatzband, (Ausst. Kat. Kölnisches Stadtmuseum Köln 18.05.-22.09.1991), hg. v. W. Schäfke; Köln, Köln 1991, S. 68-111.

LOCALANZEIGER 1900
Hans Vogts: *Die Lyversbergsche Hauskapelle*, in: Localanzeiger, Nr. 29, 31.01.1900.

LUMEN GENTIUM 1964 (ED. 1996)
Lumen gentium. Constitutio Dogmatica de Ecclesia concilii vaticani (Documenti vaticani), hg. v. F. G. Hellín, Vatican 1996.

MATRIKEL DER UNIVERSITÄT KÖLN 1389-1475 (ED. 1979)
Matrikel der Universität Köln, 1389-1475, Bd. 1, bearb. v. H. Keussen, Düsseldorf 1979.

MATRIKEL DER UNIVERSITÄT KÖLN 1476-1559 (ED. 1979)
Matrikel der Universität Köln, 1476-1559, Bd. 2, bearb. v. H. Keussen, Düsseldorf 1979.

MUSEUMSPROTOKOLLE 1826-1848
Museumsprotokolle 1826-1848, Abt. 3, Nr. 18, Fasz. 5, Historisches Stadtarchiv Köln, Köln.

NACHLASS WALLRAF (Ed. 1987)
Der Nachlass Ferdinand Franz Wallraf (Best. 1105), bearb. v. J. Deeters, Mitteilungen aus dem Stadtarchiv von Köln, Heft 71, Köln/Wien 1987.

NEKROLOG KARTAUSE KÖLN 1350-1521
Nomina sepultorum utriusque sexus apud Carthusianos Colonienses ab anno 1340-1530 cum clericho con fratrum Carthusianorum, Best. 8832 Nr. 11 (vormals Best. 295 A 132 a), Historisches Stadtarchiv Köln, Köln.

NOVA STATUTA ORDINIS CARTUSIENSIS 1510
Nova statuta ordinis cartusiensis in tribus partibus antiquorum statutorum correspondentibus comprehensa, Druck: Johannes Amerbach, Basel 1510, VD16 G 4071 ; Panzer VI, 186/87, 84 ; Hieronymus: Petri/Schwabe, Nr. 16, Universitätsbibliothek Basel.

ORIGO ET SERIES PRIORUM DOMUS S. BARBARAE VIRGINIS ET MARTYRIS ORDINIS CARTUSIENSIS IN METROPOLI UBIORUM COLONIA 1640-1686
Origo et series Priorum domus S. Barbarae virginis et martyris ordinis Cartusiensis in metropoli Ubiorum Colonia 1640-1686, Best. K. G. A. 135a, Historisches Stadtarchiv Köln, Köln.

ORTUS ET DECURSUS ORDINIS CARTUSIENSIS 1389 (ED. 1921)
Hendrina Beytie Clasina Willemina Vermeer: *Het Tractaat „Ortus et Decursus Ordinis Cartusiensis" van Henrik Egher van Kalkar net een biografische Inleiding*, Wageningen 1921.

PORETE VOR 1300 (ED. 2010)
Marguerite Porete: *Der Spiegel der einfachen Seelen. Mystik der Freiheit*, hg. v. L. Gnädinger, Kevelaer 2010.

PRIMUS LIBER BENEFACTORUM 1334-1400
Primus liber benefactorum, D. Rep. & Hs. 9, Staatsarchiv Düsseldorf, Düsseldorf.

QUELLEN ZUR GESCHICHTE DES KÖLNER HANDELS (ED. 1917)
Quellen zur Geschichte des Kölner Handels und Verkehrs im Mittelalter, Bd. 2, hg. v. B. Kuske, Bonn 1917.

QUELLEN ZUR GESCHICHTE DES KÖLNER HANDELS (ED. 1923)
Quellen zur Geschichte des Kölner Handels und Verkehrs im Mittelalter, Bd. 3, hg. v. B. Kuske, Bonn 1923.

QUELLEN ZUR GESCHICHTE DES KÖLNER HANDELS (ED. 1934)
Quellen zur Geschichte des Kölner Handels und Verkehrs im Mittelalter, Bd. 4, hg. v. B. Kuske, Bonn 1934.

RAPPORT SUR LES DESTRUCTIONS OPEREES PAR LE VANDALISME 1794
Henri Grégoire: *Rapport sur les destructions opérées par le vandalisme, et sur les moyens de le réprimer: séance du 14 fructidor, l'an second de la République une et indivisible, suivi du Décret de la Convention nationale*, Les archives de la Révolution française, 12.463 Bibliothèque nationale de France, Paris.

RECHNUNGSBUCH KARTAUSE KÖLN 1930
Rechnungsbuch, 1930, 71/4-1, Evangelisches Gemeindearchiv Köln (EGAK), Köln.

RECUEIL DES PLUS ANCIENS ACTES DE LA GRANDE CHARTREUSE 1086-1196 (ED. 1958)
Recueil des plus anciens actes de la Grande Chartreuse 1086-1196, hg. v. B. Blingny, Grenoble 1958.

REGESTA PONTIFICUM ROMANORUM (ED. 1962)
Italia pontificia: sive repertorium privilegiorum et litterarum a Romanis pontificibus ante annum MCLXXXXVIII Italiae ecclesiis monasteriis civitatibus singvlisqve personis concessorum/ congessit Pavlvs FridolinVs Kehr. Samnium- Apulis – Lucania (Regesta pontificum Romanorum 9), hg. v. Walter Holtzmann, Berlin 1962.

REGESTEN KÖLN (ED. 1987)
Die Regesten der Erzbischöfe von Köln im Mittelalter, 1391-1400, Bd. 10, bearb. v. N. Andernach, Düsseldorf 1987.

REGESTEN ST. KOLUMBA (ED. 1900)
Die Regesten des Kirchspiels von St. Kolumba, (Mitteilungen aus dem Stadtarchiv Köln 12, 30), bearb. v. J. Hansen, , Köln 1900.

REGESTEN TRIER (ED. 1861)
Regesten der Erzbischöfe von Trier von Hetti bis Johann II., 814-1503, bearb. v. G.-R. Goetz, Trier 1861.

REGESTEN DER UNIVERSITÄT KÖLN (ED. 1918)
Regesten und Auszüge zur Geschichte der Universität Köln 1388-1559, bearb. v. H. Keussen, Köln 1918.

SAINT-THIERRY 12. JH. (ED. 1978)
Wilhelm von Saint-Thierry: *Epistola ad fratres de Monte Dei*, 12. Jh., in: Die ‚Epistola ad fratres de Monte Dei' des Wilhelm von Saint-Thierry. Lateinische Überlieferung und mittelalterliche Übersetzungen, hg. v. V. Honemann, München 1978, S. 288-413.

SECUNDUS LIBER BENEFACTORUM 1401-1460
Secundus Liber benefactorum der Kartause Köln, 1401-1460, Best. Kartause 233 RH 9 und Best. Kartause 233 RH 10 (in einem Band), Historisches Stadtarchiv Köln, Köln.

STATUTA CAPITULI GENERALIS ORDINIS CARTHUSIENSIS EDITA ANNO 1261
Statuta ordinis Cartusiensis a domno Guigone priore Cartusie edita 1261, Druck: Johannes Amerbach, Basel 1510, VD16 K 136, Österreichische Nationalbibliothek, Wien.

STATUTA ORDINIS CARTUSIENSIS 1510
Statuta ordinis cartusiensis a domno Guigone priore cartusie edita, Druck: Johannes Amerbach, Basel 1510; AK VI 21, Universitätsbibliothek Basel, Basel.

STEUERLISTEN ST. KOLUMBA (ED. 1900)
Steuerlisten des Kirchenspiels St. Kolumba in Köln vom 13. – 16. Jahrhundert, (Mitteilungen aus dem Stadtarchiv Köln 12, 30), bearb. v. J. Greven, Köln 1900.

STIFTUNGSURKUNDE KARTAUSE 1334A
Nos Walramus dei gratia s. Coloniensis (Stiftungsurkunde zur Gründung der Kartause von Köln), 06. Dezember 1334, Kartäuser (Best. 233) U 1/10, Historisches Stadtarchiv Köln, Köln.

STIFTUNGSURKUNDE KARTAUSE 1334B
Nos Walramus dei gratia s. Coloniensis (Stiftungsurkunde zur Gründung der Kartause von Köln), 06. Dezember 1334, in: Urkundenbuch für die Geschichte des Niederrheins, Bd. 3, hg. v. Lecomblet, Düsseldorf 1853, Nr. 289.

TESTAMENT JOHANN RINCK 1463
Testament Johann Rinck, 21. Dezember 1463, Best. Test. 3/ R 263, Historisches Stadtarchiv der Stadt Köln, Köln.

TESTAMENT DR. PETER RINCK 1500
Testament Dr. iur. Peter Rinck, 1500, Best. Test. 110 R U 3/ 270, Historisches Stadtarchiv der Stadt Köln, Köln.

TREVIRENSIS 1599
In hoc libello continentur variae confectiones, quas ego frater Joannes Trevirensis in meo prioratu a diversis personis utriusque sexus impetravi et obtimi, quorum nomina similiter hic notantur, Best. 296 GA 134, Historisches Stadtarchiv der Stadt Köln, Köln.

URKUNDE BOMAGISTER/KARTÄUSER 1342
Kartäuser (Best. 233) U 1/14; Historisches Stadtarchiv der Stadt Köln, Köln.

URKUNDE D.U. 599
Urkunde D.U. 599 (Nummerierung nach Redlich: 653), Urkundensammlung der Kölner Kartause 1-870, Staatsarchiv Düsseldorf.

URKUNDE GODESCHALK/KARTÄUSER 1341
Kartäuser (Best. 133) U 2/12, Historisches Stadtarchiv der Stadt Köln, Köln.

URKUNDE KARL IV./KARTÄUSER 1354A
Kartäuser (Best. 233) U 2/38, Historisches Stadtarchiv der Stadt Köln, Köln.

URKUNDE KARL IV./KARTÄUSER 1354B
Kartäuser (Best. 233) U 2/38A, Historisches Stadtarchiv der Stadt Köln, Köln.

URKUNDE LISENKIRCHEN/KARTÄUSER 1346
Kartäuser (Best. 233) U 2/18, Historisches Stadtarchiv der Stadt Köln, Köln.

URKUNDE MORTIMONT/SCHERFGIN 1429
Kartäuser (Best. 233) U 2/1, Historisches Stadtarchiv der Stadt Köln, Köln.

URKUNDEN DES ARCHIVS BURG RÖSBERG (ED. 1981)
Die Urkunden des Archivs von Burg Rösberg (Landschaftsverband Rheinland – Inventare nichtstaatlicher Archive 26), bearb. v. D. Höroldt, Köln 1981.

URKUNDE PAPST INNOZENZ VI./KARTÄUSER 1356A
Kartäuser (Best. 233) U 3/51, Historisches Stadtarchiv der Stadt Köln, Köln.

URKUNDE PAPST INNOZENZ VI./KARTÄUSER 1356B
Kartäuser (Best. 233) U 1/56, Historisches Stadtarchiv der Stadt Köln, Köln.

URKUNDE PAPST INNOZENZ VI./KARTÄUSER 1358
Kartäuser (Best. 233) U 1/41, Historisches Stadtarchiv der Stadt Köln, Köln.

URKUNDE/PÄPSTLICHE PRIVILEGIEN VOR 1337
Kartäuser (Best. 233) U 3/10a, Historisches Stadtarchiv der Stadt Köln, Köln.

URKUNDE PAPST URBAN VI./KARTÄUSER 1381
Kartäuser (Best. 233) U 2/117, Historisches Stadtarchiv der Stadt Köln, Köln.

URKUNDE PETER RINCK/HIERONIMUS RINCK 1502
Rentbrief zugunsten Hieronimus Rinck, 23. Juni 1502, Best. 1 U2/15065, Historisches Stadtarchiv der Stadt Köln, Köln.

URKUNDE SCHOLERE/KARTÄUSER 1345
Kartäuser (Best. 233) U 1/17, Historisches Stadtarchiv der Stadt Köln, Köln.

URKUNDE SCHREMPE/KARTÄUSER 1343
Kartäuser (Best. 233) U 1/15, Historisches Stadtarchiv der Stadt Köln, Köln.

URKUNDE ST. MARIENGARTEN 1496
Best. St. Mariengarten U 1/104, 2/105, Historisches Stadtarchiv der Stadt Köln, Köln.

URKUNDE WYLRE/KARTÄUSER 1348
Kartäuser (Best. 233) U 1/24, Historisches Stadtarchiv der Stadt Köln, Köln.

Lexika

BRACHERT 2001
Thomas Brachert: *Lexikon historischer Maltechniken. Quellen – Handwerk – Technologie – Alchemie*, München 2001.

CATHOLIC ENCYCLOPEDIA 1913-1914
The Catholic Encyclopedia, hg. v. C. G. Herbermann, E. A. Pace, C. B. Pallen, Th. J. Shahan, J. J. Wynne, New York 1913-1914.

DUDEN 2017
Duden – Das Bedeutungswörterbuch, hg. v. Wissenschaftlichen Rat der Dudenredaktion, Berlin 2002.

JAHN/HAUBENREISSER 1995
Wörterbuch der Kunst, hg. v. J. Jahn, W. Haubenreisser, Stuttgart 1995.

KOEPF/BINDING (ED. 2016)
Hans Koepf, Günther Binding: *Bildwörterbuch der Architektur* (Kröners Taschenausgabe 194), Stuttgart 2016.

LCI (ED. 1968-1976)
Lexikon der christlichen Ikonographie, hg. v. E. Kirschbaum, Freiburg im Breisgau 1968-1976.

LCI (ED. 1990)
Lexikon der christlichen Ikonographie, hg. v. E. Kirschbaum, Freiburg im Breisgau 1974, Sonderausgabe 1990.

LEXMA 1980-1999
Lexikon des Mittelalters, hg. v. N. Angermann, München/Zürich/Stuttgart/Weimar 1980-1999.

LEXMATH 2001-2003
Lexikon der Mathematik, hg. v. G. Walz, Heidelberg 2001-2003.

LTK 1930-1938
Lexikon für Theologie und Kirche, hg. v. M. Buchberger, Freiburg 1930-1938.

LTK 1993-2001
Lexikon für Theologie und Kirche, hg. v. W. Kasper, Freiburg 1993-2001.

RECLAM LHG 2001
Reclams Lexikon der Heiligen und biblischen Gestalten, hg. v. H. Keller, Stuttgart 2001.

MEL 1971-1979
Meyers Enzyklopädisches Lexikon, Bd. 13, hg. v. A. Freiherr von Campenhausen, Mannheim/Wien/Zürich 1971-1979.

MGG 1952-1979
Musik in Geschichte und Gegenwart. Allg. Enzyklopädie der Musik, hg. v. F. Blume, Kassel 1952-1979.

RGG 1907-1932
Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft, hg. v. H. Gunkel, L. Zscharnad, Tübingen 1907-1932.

RGG 1957-1965
Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft, hg. v. K. Galling, Tübingen 1957-1965.

RGG 1998-2007
Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft, hg. v. H. D. Betz, S. Browning, B. Janowski, E. Jüngel, Tübingen 1998-2007.

SCHMITZ 2003
Tobias Schmitz: *Lexikon der europäischen Bilderrahmen von der Renaissance bis zum Klassizismus*, Lippetal 2003.

THREALE 1977-2007
Theologische Realenzyklopädie, hg. v. G. Müller, Berlin 1977-2007.

Primär- und Sekundärliteratur

ACHTEN 1979
Gerhard Achten: *Die theologischen lateinischen Handschriften in Quarto der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbsitz Berlin*, Teil 1, Wiesbaden 1979.

ACHTEN 1983
Gerhard Achten: *Eine Psalmerklärung aus der Erfurter Kartause im 15. Jahrhundert*, in: Die Kartäuser und die Reformation, Bd. 1 (Analecta Cartusiana 108), Salzburg 1983, S. 150-159.

ACHTEN 1991A
Gerhard Achten: *Die Kartäuser und die mittelalterlichen Frömmigkeitsbewegungen*, in: Die Kölner Kartause um 1500, Aufsatzband (Ausst. Kat. Kölnisches Stadtmuseum Köln 18.05.-22.09.1991), hg. v. W. Schäfke, Köln 1991, S. 138-145.

ACHTEN 1991B
Gerhard Achten: *Die Kartäuser und die mittelalterlichen Frömmigkeitsbewegungen*, in: Die Ausbreitung kartäusischen Lebens und Geistes im Mittelalter, Bd. 2 (Analecta Cartusiana 63), New York 1991, S. 118-131.

AHN 2006
Gregor Ahn (Hg.): *Bildersturm. Sammelband der Vorträge des „Studium Generale" an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg im Wintersemester 2003/2004*, Heidelberg 2006.

AHRENS 2001
Daniela Ahrens: *Grenzen der Enträumlichung. Weltstädte, Cyberspace und transnationale Räume in der globalisierten Moderne*, Opladen 2001.

ALAND 1959
K. Aland: *Hl. Helena*, in: RGG 1957-1965, Bd. 3, Sp. 207-208.

ALBERIGO 2006
Giuseppe Alberigo (Hg.): *The oecumenical councils: from Nicea I to Nicea II (325-787)*, Turnhout 2006.

ALDENHOVEN 1902
Carl Aldenhoven: *Geschichte der Kölner Malerschule*, Lübeck 1902.

ANIEL 1983
Jean-Pierre Aniel: *Les Maisons des Chartreux. Des origines a la Chartreuse de Pavie* (Bibliothèque de la Societé Francaise d'Archéologie), Paris 1983.

VON ANGER (ED. 1897)
Bernhard von Angers: *Liber miraculorum sancte fidis*, hg. v. A. Bouillet, Paris 1897.

ANSTETT-JANSSEN 1974
Marga Anstett-Janssen: *Maria Magdalena*, in: LCI (ED. 1968-1976), Bd. 7, Sp. 516-542.

APOKRYPHEN (ED. 1998)
Die Apokryphen zum Alten und Neuen Testament, hg. v. A. Schindler, Zürich 1998.

APPUHN 1986
Horst Appuhn: *Kloster Wienhausen*, Wienhausen 1986.

VON AQUIN (ED. 1949), S. 92
Thomas von Aquin: *In Aristotelis libro de sensu et sensato. De memoria et reminiscentia commentarium*, hg. v. R. M. Spiazzi, Turin 1949.

ARNDT 1813
Ernst Moritz Arndt: *Der Rhein, Teutschlands Strom, aber nicht Teuschtlands Gränze*, Leipzig 1813.

ARNDT 1931
Georg Arndt: *Stiftungen*, in: RGG 1907-1932, Bd. 5, Sp. 806.

ARNTZ 1894
Ludwig Arntz: *Die Kartause zu Köln in baugeschichtlicher Hinsicht*, in: Zeitschrift für christliche Kunst, Jg. 7, Heft 1, 1894, Sp. 9-22.

ARNTZ 1928B
Ludwig Arntz: *Die Kartause zu Köln in baugeschichtlicher Hinsicht*, in: Die erneuerte Kartäuserkirche in Köln. Festschrift zu ihrer Weihe nach ihrer Wiederherstellung und Einrichtung zur Evangelischen Kirche am 16. September 1928, hg. v. E. Nack, Köln 1928, S. 25-34.

AUDUC 2008
Arlette Auduc: *Qaund les monuments construisaient la nation. Le service des monuments historiques de 1830 à 1940*, Paris 2008.

AUGUSTINUS 397/398 (ED. 2004)
Augustinus: *Bekenntnisse*, übersetzt v. J. Bernhart, hg. v. W. Grasmück, Frankfurt am Main/Leipzig 2004.

AUGUSTINUS (ED. 1933)
Augustinus: *De quantitate animae*, hg. u. übersetzt v. F. E. Tourscher, Philadelphia 1933.

AUSST. KAT. 1854
Catalog für die Ausstellung altdeutscher und altitalienischer Gemälde auf dem Kaufhaussaale Gürzenich zu Köln, hg. v. Verein für Christliche Kunst, Köln (Gürzenich Sommer 1854), Köln 1854.

AUSST. KAT. 1961
Kölner Maler der Spätgotik: 100 Jahre Wallraf-Richartz-Museum Köln, 1861-1961. Der Meister des Bartholomäus-Altares. Der Meister des Aachener Altares, hg. v. R. Wallrath, Köln (Wallraf-Richartz-Museum 25.03.-28.05.1961), Köln 1961.

AUSST. KAT. 1974
Vor Stefan Lochner. Die Kölner Malerei von 1300 bis 1430, hg. v. G. Bott, Köln (Wallraf-Richartz-Museum 29.03.-7.07.1974), Köln 1974.

AUSST. KAT. 1975
Monumenta Annonis. Köln und Siegburg – Weltbild und Kunst im hohen Mittelalter, hg. v. A. Legner, Köln (Schnütgen-Museum 30.04.-27.07.1975), Köln 1975.

AUSST. KAT. 1978
Die Hl. Ursula und ihre Elftausend Jungfrauen, hg. v. G. Bott, F. G. Zehnder, Köln (Wallraf-Richartz-Museum 6.06.-3.09.1978), Köln 1978.

AUSST. KAT. 1987
Das Denkmal auf dem Kreuzberg von Karl Friedrich Schinkel, hg. v. M. Nungesser, Berlin (Kunstamt Kreuzberg/Bethanien 25.04.-7.06.1987), Berlin 1987.

AUSST. KAT. 1989
Le patrimoine libéré. 200 trésors entrés à la Bibliothèque nationale de 1789 à 1799, hg. v. P. Laffitte, Paris (Bibliothèque nationale 6.06.-10.09.1989), Paris 1989.

AUSST. KAT. 1991A
Die Kölner Kartause um 1500, Aufsatzband, hg. v. W. Schäfke, Köln (Kölnisches Stadtmuseum 18.05.-22.09.1991), Köln 1991.

AUSST. KAT. 1991B
Die Kölner Kartause um 1500, Führer zur Ausstellung, hg. v. R. Wagner, U. Bock, Köln (Kölnisches Stadtmuseum 18.05.-22.09.1991), Köln 1991.

AUSST. KAT. 1995A
Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler, Aufsatzband, hg. v. H. Kier, F. G. Zehnder, Köln (Museen der Stadt Köln in der Josef-Haubrich-Kunsthalle 28.10.1995-28.01.1996), Köln 1995.

AUSST. KAT. 1995B
Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler, Corpusband zu Kölner Gemäldesammlungen 1800-1860, hg. v. H. Kier, F. G. Zehnder, Köln (Museen der Stadt Köln in der Josef-Haubrich-Kunsthalle 28.10.1995-28.01.1996), Köln 1995.

AUSST. KAT. 1996
Gegen den Strom. Meisterwerke niederrheinischer Skulptur in Zeiten der Reformation, 1500-1550, hg. v. B. Rommé, Aachen (Suermondt-Ludwig-Museum 12.12.1996-2.03.1997), Aachen 1996.

AUSST. KAT. 1998
Das Berliner Stundenbuch der Maria von Burgund und Kaiser Maximilians: Handschrift 78 B 12 im Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, hg. v. E. König, Berlin (Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, SMB SPK 17.12.1998-11.04.1999), Berlin 1998.

AUSST. KAT. 2000
Spiegel der Seeligkeit. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter, hg. v. G. U. Großmann, Nürnberg (Germanisches Nationalmuseum 31.05-8.10.2000), Nürnberg 2000.

AUSST. KAT. 2001
Genie ohne Namen: der Meister des Bartholomäus-Altars, hg. v. R. Budde, R. Krischel, Köln (Wallraf-Richartz-Museum 19.05-20.08.2001), Köln 2001.

AUSST. KAT. 2008
Silentium – Architektur der Stille. Kartäuserklöster in Europa, hg. v. A. M. Huber, Mauerbach (Kartause Mauerbach 31.05-28.10.2008), Wien 2008.

AUSST. KAT. 2009
Horace Walpole's Strawberry Hill, hg. v. M. Snodin, C. E. Roman, New Haven/London (Yale Centre for British Art, New Haven 15.10.2009-3.01.2010, Victoria and Albert Museum, London 6.03.-4.07.2010), New Haven 2009.

AUSST. KAT. 2011
Unter Bäumen. Die Deutschen und der Wald, hg. v. U. Breymayer, B. Ulrich, Berlin (Deutsches Historisches Museum 2.12.2011-4.03.2012), Dresden 2011.

AUSST. KAT. 2012
Labrouste: (1801-1875) architecte. La structure mise en lumière, hg. v. C. Bélier, Paris (Cité de l'Architecture et du Patrimoine 11.10.2012-7.01.2013), Paris 2012.

AUSST. KAT. 2013A
Napoléon et l'Europe, hg. v. É. Robbe, F. Lagrange, G. Bauer, Paris (Musée de l'Armée 27.03.-14.07.2013), Paris 2013.

AUSST. KAT. 2013B
La recuperaciòn de El Paular, hg. v. E. Barcelò de Torres, L. Ruiz Gòmez, Madrid (Museo del Prado/Cartuja de Santa María de El Paular 19.12.2013-15.01.2015), Madrid 2013.

AUSST. KAT. 2013C
Köln im Mittelalter. Geheimnisse der Maler, hg. v. Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, bearb. v. K. von Baum, I. Schäfer, Köln (Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud 22.09.2013-9.02.2014), Berlin/München 2013.

AUSST. KAT. 2014
Die Kathedrale. Romantik – Impressionismus – Moderne, hg. v. D. Bakhuys, D. Kronenberger-Hüffer, Köln (Wallraf-Richartz-Museum und Fondation Corboud 12.04.-31.08.2014), München 2014.

AUSST. KAT 2015A
Napoleon et Paris – rêve d'une capitale, hg. v. T. Sarmant, F. Meunier, C. Duvette, Paris (Musée Carnavalet 8.04-30.08.2015), Paris 2015.

AUSST. KAT. 2015B
Napoléon Ier ou la légende des arts. 1800-1815, hg. v. E. Starcky, A. Rottermund, Compieègne/Warschau (Musée National du Chateau de Compiègne 24.04.-27.07.2015, Königsschloß Warschau 11.09.-13.12.2015), Paris 2015.

AUZEPY 2007
Marie-France Auzépy: *L'histoire des iconoclasts*, Paris 2007.

BACHER 1995
Ernst Bacher: *Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege* (Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege 15), Wien/Köln/Weimar 1995.

BACK/HÖLTKEN/HOCHKIRCHEN 2012
Ulrich Back, Thomas Höltken, Dorothea Hochkirchen (u. A.): *Der Alte Dom zu Köln: Befunde und Funde zur vorgotischen Kathedrale*, Köln 2012.

BAER 1982
C. H. Baer: *Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt, Bd. 3: Die Kirchen, Klöster und Kapellen, Erster Teil: St. Alban bis Kartause* (Die Kunstdenkmäler der Schweiz 12), Basel 1982.

BAERISWYL 2009
Armand Baeriswyl: *Lebensräume und Strukturwandel*, in: Zwischen Tradition und Wandel. Archäologie des 15. und 16. Jahrhunderts, hg. v. B. Scholkmann, S. Frommer, Chr. Vossler, M. Wolf, Büchenbach 2009, S. 357-370.

BAERISWYL 2010
Armand Baeriswyl: *Klöster am Stadtrand? Einige Überlegungen zur Lage von Bettelordensklöstern in der mittelalterlichen Stadt*, in: Monastisches Leben im urbanen Kontext (MittelalterStudien 24), hg. v. A.-M. Hecker, S. Röhl, München 2010, S. 25-39.

BAERISWYL 2011
Armand Baeriswyl: *Die Mendikanten am Stadtrand? Überlegungen zur Lage von Bettelordensklöstern in der mittelalterlichen Stadt an drei Fallbeispielen*, in: Kloster und Stadt am südlichen Oberrhein im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit (Das Markgräflerland 2), hg. v. H. Krieg, Schopfheim 2011, S. 25-38.

BAHNS 1978
Jörn Bahns: *Die Museumsbauten von der Übernahme der Kartause im Jahr 1857 bis gegen 1910*, in: Das Germanische Nationalmuseum Nürnberg 1852-1977. Beiträge zu seiner Geschichte, hg. v. B. Deneke, R. Kahsnitz, München/Berlin 1978, S. 357-469.

BÄHR 2006
Astrid Bähr: *Der langsame Abschied vom Galeriewerk im 18. Jahrhundert*, in: Tempel der Kunst. Die Entstehung des öffentlichen Museums in Deutschland. 1701-1815, hg. v. B. Savoy, Mainz 2006, S. 47-54.

BAICU 2006
Ovidiu Baicu: *Bilderstreit und Bildzerstörung. Die politische Theologie des Ikonoklasmus – Kriesen und autoritäre Strukturen in der Vormoderne* (Politisches Denken 10), Neuried 2006.

BAIER 2007
Christof Baier: *Dauerhaftigkeit und Festigkeit als Themen der frühen Gotikrezeption in Preußen*, in: Klassizismus – Gotik. Karl Friedrich Schinkel und die patriotische Baukunst, hg. v. A. Dorgerloh, M. Niedermeier, H. Bredekamp, München/Berlin 2007, S. 233-244.

BANDMANN 1974 (ED. 1990)
Günter Bandmann: *Brust, Brüste*, in: LCI (ED. 1990), Bd. 1, Sp. 336-337.

BATICLE 1958
Jeannine Baticle: *Les peintre de la vie de saint Bruno au XVIIe siècle. Lafranc, Carducho, Le Sueur*, in: La revue des arts, 1958, 8, S. 17-28.

BAUCH 1905
Gustav Bauch: *Flavius Wilhelmus Raimundus Mithridates: der erste fahrende Kölner Hebraist und Humanist*, in: Archiv für Kulturgeschichte, 1905, 3: 1, S. 15-27.

BAUCH/ECKSTEIN 1981
Josef Bauch, Dieter Eckstein: *Woodbiological Investigations on Panels of Rembrandt Paintings*, in: Wood Science and Technology, 1981, 15, S. 251-263.

BAUCH/ECKSTEIN/MEIER-SIEM 1972
Josef Bauch, Dieter Eckstein, Martin Meier-Siem: *Dating the Wood of Panels by a Dendrochronological Analysis of the Tree-rings*, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 23, 1972, S. 485-496.

BAUERREISS 1931
Romuald Bauerreiss: *Pie Jesu. Das Schmerzensmann-Bild und sein Einfluss auf die mittelalterliche Frömmigkeit*, München 1931.

VON BAUM 2013
Katja von Baum: *Tragende Elemente: Holztafeln und Leinwände*, in: Köln im Mittelalter. Geheimnisse der Maler (Ausst. Kat. Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud 22.09.2013-9.02.2014), hg. v. Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, bearb. v. K. von Baum, I. Schäfer, Berlin/München 2013, S. 72-79.

BAUSINGER 2004
Hermann Bausinger: *Ding und Bedeutung*, in: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde, 2004, 58, 107, S. 193-210.

BAXANDALL 1980 (ED. 2004)
Michael Baxandall: *Die Kunst der Bildschnitzer. Tillman Riemenschneider, Veit Stoß und ihre Zeitgenossen*, München 2004.

BAXANDALL 1999
Michael Baxandall: *The Perception of Riemenschneider*, in: Tilmann Riemenschneider. Master Sculptor of the Late Middle Ages (Ausst. Kat. National Gallery of Art, Washington 3.10.1999-9.01.2000, Metropolitan Museum of Art, New York 7.02.2000-14.05.2000), hg. v. J. Chapuis, Washington 1999, S. 83-97.

BECK/BÜCKLING/LEIN 1996
Herbert Beck, Maraike Bückling, Edgar Lein (Hg.): *Die Christus-Thomas-Gruppe von Andrea del Verrocchio*, Frankfurt am Main 1996.

BECKER 1995
Christoph Becker: *Das Kölner Sammelwesen im Zeitalter der Aufklärung – ein besonderer Fall*, in: Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler, Aufsatzband (Ausst. Kat. Museen der Stadt Köln in der Josef-Haubrich-Kunsthalle 28.10.1995-28.01.1996), hg. v. H. Kier, F. G. Zehnder, Köln 1995, S. 141-148.

BELTING 1981
Hans Belting: *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981.

BELTING 1990
Hans Belting: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990.

BELTING 2002
Hans Belting: *Macht und Ohnmacht der Bilder*, in: Macht und Ohnmacht der Bilder. Reformatorischer Bildersturm im Kontext der europäischen Geschichte, hg. v. P. Blickle, A. Holenstein, H. R. Schmidt, F.-J. Sladeczek, München 2002, S. 11-32.

BELTING 2008
Hans Belting: *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, München 2008.

BELTING/KRUSE 1994
Hans Belting, Christiane Kruse: *Die Erfindung des Gemäldes: das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, München 1994.

BERGVELT/MEIJERS/TIBBE/VAN WEZEL 2011
Ellinoor Bergvelt, Deborah J. Meijers, Lieske Tibbe, Elsa van Wezel (Hg.): *Museale Spezialisierung und Nationalisierung ab 1830. Das Neue Museum in Berlin im internationalen Kontext*, Berlin 2011.

BERKING 1998
Helmuth Berking: *Global Flows and Local Cultures: Über die Rekonfiguration sozialer Räume im Globalisierungsprozeß*, in: Berliner Journal für Soziologie, 1998, 3, S. 381-392.

BERLINER 1956 (ED. 2003)
Rudolph Berliner: *„The Freedom of Medieval Art" und andere Studien zum christlichen Bild*, hg. v. R. Berliner, R. Suckale, Berlin 2003.

BERNHARD 2011
Andreas Bernhard: *Der deutsche Wald in Malerei und Grafik*, in: Unter Bäumen. Die Deutschen und der Wald (Ausst. Kat. Deutsches Historisches Museum 2.12.2011-4.03.2012), hg. v. U. Breymayer, B. Ulrich, Dresden 2011, S. 129-159.

BERTHIER/SWEENEY 2012
Marie-Thérése Berthier, John-Thomas Sweeney: *Histoire des Hospices de Beaune. Vins, domaines et donateurs*, Paris 2012.

BERTRAM 2011
Marion Bertram: *Die Konzeption der Sammlung vaterländischer Altertümer im Neuen Museum*, in: Museale Spezialisierung und Nationalisierung ab 1830, hg. v. E. Bergvelt, D. J. Meijers, Berlin 2011, S. 91-104.

BEUTLER 1943
Ernst Beutler: *Von deutscher Baukunst. Goethes Hymnus auf Erwin von Steinbach. Seine Entstehung und Wirkung*, München 1943.

BEUTLER 1991
Werner Beutler: *Die elf Stifter des spätmittelalterlichen Brunozyklus für die Kölner Kartause. Eine Spurensuche*, in: Die Kölner Kartause um 1500, Aufsatzband (Ausst. Kat. Kölnisches Stadtmuseum 18.05.-22.09.1991), hg. v. W. Schäfke, Köln 1991, S. 291-318.

BEUTLER 1993
Werner Beutler: *Weltabgeschieden und weltzugewandt zugleich: Die Kölner Kartause St. Barbara im 15. und 16. Jahrhundert*, in: Die Kartäuser und ihre Welt – Kontakte und gegenseitige Einflüsse. Internationaler Kongress für Kartäuserforschung 23.-26. September 1992 (Analecta Cartusiana 62), hg. v. J. Hogg, Salzburg 1993, S. 189-226.

BEUTLER 1997
Werner Beutler: *Vincente Carducho: der große Kartäuserzyklus in El Paular* (Analecta Cartusiana 130), Salzburg 1997.

BEUTLER 2000
Werner Beutler: *Die Bilder der Gründung der Kartausen Paris, Champmol, Pavia und Valldemossa (Mallorca) und die Tradition der Fundationsbilder*, in: Das Erbe der Kartäuser. Internationaler Kongress für Kartäuserforschung 1.-5. Dezember 1999 (Analecta Cartusiana 160), hg. v. J. Ganz, M. Früh, Salzburg 2000, S. 10-20.

BEYER 2008
Vera Beyer: *Rahmenbestimmungen. Funktionen von Rahmen bei Goya, Velázquez, van Eyck und Degas*, München 2008.

Die BIBEL nach der Übersetzung Martin Luthers, Standardausgabe mit Apokryphen, Stuttgart 1999.

BINDING/UNTERMANN 1985
Günther Binding, Matthias Untermann: *Kleine Kunstgeschichte der mittelalterlichen Ordensbaukunst in Deutschland*, Darmstadt 1985.

BISKY 2000
Jens Bisky: *Poesie der Baukunst. Architekturästhetik von Winckelmann bis Boisserée*, Weimar 2000.

BLACHE 1931
Jules Blache: *Les Massifs de la Grande-Chartreuse et du Vercors*, Grenoble 1931.

BLÜHM 2011
Andreas Blühm: *Das Wallraf-Richartz-Museum 1861-2011*, in: Wallraf-Richartz-Museum. Festschrift zum 150-jährigen Jubiläum der Eröffnung des ersten Wallraf-Richartz-Museums in Köln am 1. Juli 1861, hg. v. a. Blühm, Köln 2011, S. 19-32.

BLÜM 1983
Hubertus Maria Blüm: *Wie lebt der Kartäuser?*, in: Die Kartäuser. Der Orden der schweigenden Mönche, hg. v. M. Zadnikar, A. Wienand, Köln 1983, S. 29-37.

BLÜM1991
Hubertus Maria Blüm: *Die Kartäuserliturgie um 1500*, in: Die Kölner Kartause um 1500, Aufsatzband, (Ausst. Kat. Kölnisches Stadtmuseum 18.05.-22.09.1991), hg. v. W. Schäfke, Köln 1991, S. 241-251.

BLÜMLE 2011
Claudia Blümle: *Der Zeuge im Bild. Dieric Bouts und die Konstitution des modernen Rechtsraumes*, München 2011.

BOCK 1991
Ulrich Bock: *Baugeschichte und Baubeschreibung*, in: Kirche und Kloster der Kartäuser in Köln (Rheinische Kunststätten 52), hg. v. Rheinischer Verein für Denkmalpflege und Landschaftsschutz, Köln 1991, S. 7-23.

BOCKEMÜHL 2016
Michael Bockemühl: *Bildrezeption als Bildproduktion. Ausgewählte Schriften zu Bildtheorie, Kunstwahrnehmung und Wirtschaftskultur*, hg. v. K. van den Berg, C. Volkenandt, Bielefeld 2016.

BODE 1883
Wilhelm Bode: *Die Ausstellung von Gemälden älterer Meister im Berliner Privatbesitz*, in: Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen 1883, 4, S. 119-151.

BOEHM 2007
Gottfried Boehm: *Zwischen Auge und Hand. Bilder als Instrumente der Erkenntnis*, in: Wie Bilder Sinn erzeugen, v. G. Boehm, Berlin 2007, S. 94-113.

BOEMEKE 1999
Manfred Boemeke (Hg.): *Anticipating Total War. The German and American Experiences, 1871-1914*, Cambridge 1999.

BOERNER 2008
Bruno Boerner: *Bildwirkungen. Die kommunikative Funktion mittelalterlicher Skulpturen*, Berlin 2008.

BOETTICHER 1846 (ED. 1906)
Carl Boetticher: *Das Prinzip der hellenischen und germanischen Bauweise hinsichtlich der Übertragung in die Bauweise unserer Tage*, Festrede am 13. März 1846, Berlin 1906.

BOETTICHER 1847
Carl Boetticher: *Architektonische Formen-Schule in Ornament-Erfindungen*, Potsdam 1847.

BOETTICHER 1874-1881
Carl Boetticher: *Die Tektonik der Hellenen*, Berlin 1874-1881.

BÖHM 1980
Elga Böhm: *Matthias Joseph De Noël. Erster Konservator des Kölner Museums „Wallrafianum"*, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 1980, 41, S. 159-222.

BOGEN/BRASSAT/GANZ 2006
Steffen Bogen, Wolfgang Brassat, David Ganz (Hg.): *Bilder – Räume – Betrachter. Festschrift für Wolfgang Kemp zum 60. Geburtstag*, Berlin 2006.

BOISSERÉE 1862
Sulpiz Boisserée: *Lebenserinnerungen*, Stuttgart 1862.

BÖNNEN 2013
Gerold Bönnen: *Zum Wandel der Städtelandschaft am nördlichen Oberrhein um 1200*, in: Wandel der Stadt um 1200, hg. v. K. Igel, M. Jansen, R. Röber, J. Scheschkewitz, Stuttgart 2013, S. 119-130.

BORGER 1986
Hugo Borger: *Zur Architektur der Neubauten zwischen Dom und Rhein*, in: Museen der Stadt Köln, Bulletin der Museen der Stadt Köln, Sonderheft 1986, 2, S. 5-11.

BORGOLTE 2012
Michael Borgolte: *Stiftung und Memoria* (StiftungsGeschichten 10), Berlin 2012.

BÖRSCH-SUPAN/MÜLLER-STÜLER 1997
Eva Börsch-Supan, Dietrich Müller-Stüler: *Friedrich August Stüler. 1800-1865*, hg. v. Landesdenkmalamt Berlin, Berlin 1997.

BRAUN 1924
Joseph Braun: *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, München 1924.

BRAUN 1972
Hartmut Braun: *Musik, Musikinstrumente*, in: LCI (ED. 1968-1976), Bd. 4, Sp. 597-611.

BRAUNFELS 1970
Wolfgang Braunfels: *Gott, Gottvater*, in: LCI (ED. 1968-1976), Bd. 2, Sp. 165-170.

BRAUNFELS 1974 (ED. 1990)
Wolfgang Braunfels: *Dreifaltigkeit*, in: LCI (ED. 1990), Bd. 1, Sp. 525-537.

BRAUN-REICHENBACHER 1966
Margot Braun-Reichenbacher: *Das Ast- und Laubwerg: Entwicklung, Merkmale und Bedeutung einer spätgotischen Ornamentform*, Nürnberg 1966.

BREDEKAMP 2011
Horst Bredekamp: *Der lange Atem der Kunstkammer: Das Neue Museum als Avantgarde der Vorvergangenheit*, in: Museale Spezialisierung und Nationalisierung ab 1830. Das Neue Museum in Berlin im internationalen Kontext, hg. v. E. Bergvelt, D. J. Meijers, L. Tibbe, E. van Wezel, Berlin 2011, S. 25-50.

BREDEKAMP 2016
Horst Bredekamp: *Das Beispiel Palmyra*, Köln 2016.

BRESC-BAUTIER 2008
Geneviève Bresc-Bautier: *Le Louvre, une histoire du Palais*, Paris 2008.

BREWARD 2005
Christopher Breward: *Kulturen, Identitäten, Geschichten. Kulturwissenschaftliche Ansätze in der Bekleidungsforschung*, in: Kulturanthroplogie des Textilen, hg. v. G. Mentges, Berlin 2005, S. 57-74.

BRODT 2008
Bärbel Brodt: *Before I bilt a wall I'd ask to know what I was walling in or walling out. Die Stadtmauer al vermittler zwischen Stadt und Land*, in: Die Stadt und ihr Rand, hg. v. P. Johanek, Köln/Weimar/Wien 2008, S. 1-18.

BRÖCKER 1995
Marianne Bröcker: *Drehleier*, in MGG 1952-1979, Bd. 2, Sp. 1500-1512.

BRÖNNER 2007
Wolfgang Brönner: *Poesie und Politik. Vaterländische Baukunst in den preußischen Rheinlanden*, in: Klassizismus – Gotik. Karl Friedrich Schinkel und die patriotische Baukunst, hg. v. A. Dorgerloh, M. Niedermeier, H. Bredekamp, München/Berlin 2007, S. 175-184.

DE BRUYN 2001
Günter de Bruyn: *Königin Luise*, in: Deutsche Erinnerungsorte, Bd. 2, hg. v. E. François, H. Schulze, München 2001, S. 286-298.

BÜCHSEL 2010
Martin Büchsel: *Materialpracht und die Kunst für Litterati. Suger gegen Bernhard von Clairvaux*, in: Intellektualisierung und Mystifizierung mittelalterlicher Kunst. „Kultbild": Revision eines Begriffs (Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst 10), hg. v. M. Büchsel, R. Müller, Berlin 2010, S. 155-181.

BUDDE 1986A
Rainer Budde: *Köln und seine Maler: 1300-1500*, Köln 1986.

BUDDE 1986B
Rainer Budde: *Das Wallraf-Richartz-Museum und seine Sammlung*, in: Museen der Stadt Köln, Bulletin der Museen der Stadt Köln, Sonderheft 1986, 2, S. 16-24.

BUDDE/KRISCHEL 2001
Rainer Budde, Roland Krischel: *Das Stundenbuch der Sophia von Bylant*, Köln 2001.

VAN BUEREN 1999
Truus van Bueren: *Leven na de dood: gedenken in de late Middelleeuwen*, Turnhout 1999.

VAN BUEREN 2005
Truus van Bueren: *Care for the Here and the Hereafter: a Multitude of Possibilities*, in: Care for the Here and the Hereafter: Memoria, Art and Ritual in the Middle Ages, hg. v. T. van Bueren, A. van Leerdam, Turnhout 2005, S. 13-34.

VAN BUEREN/OEXLE 2005
Truus van Bueren, Otto Gerhard Oexle: *Die Darstellung der Sukzession: über Sukzessionsbilder und ihren Kontext*, in: Care for the Here and the Hereafter: Memoria, Art and Ritual in the Middle Ages, hg. v. T. van Bueren, A. van Leerdam, Turnhout 2005, S. 55-77.

VAN BÜHREN 2008
Ralf van Bühren: *Kunst und Kirche im 20. Jahrhundert. Die Rezeption des Zweiten Vatikanischen Konzils* (Konziliengeschichte, Reihe B), Paderborn/München/Wien/Zürich 2008.

BURIAN 1978
Peter Burian: *Das Germanische Nationalmuseum und die deutsche Nation*, in: Das Germanische Nationalmuseum Nürnberg 1852-1977. Beiträge zu seiner Geschichte, hg. v. B. Deneke, R. Kahsnitz, München/Berlin 1978, S. 127-262.

BUSCH 1970
Günther Busch: *Ein bisher unerkanntes Werk des Bartholomäus-Meisters*, in: Festschrift für Gert von der Osten, Köln 1970, S. 117-129.

BÜSCH 2012
Otto Büsch (Hg.): *Das 19. Jahrhundert und Große Themen der Geschichte Preußens* (Handbuch der deutschen Geschichte 2), Berlin 2012.

BUTTERFIELD 1997
Andrew Butterfield: *The Sculptures of Andrea del Verrocchio*, New Haven/London 1997.

VON BUTTLAR 2006
Adrian von Buttlar: *Europäische Wurzeln und deutsche Inkunabeln der Museumsarchitektur*, in: Tempel der Kunst. Die Entstehung des öffentlichen Museums in Deutschland. 1701-1815, hg. v. B. Savoy, Mainz 2006, S. 35-45.

BÜTTNER 1971
Richard Büttner: *Die Säkularisation der Kölner geistlichen Institutionen. Wirtschaftliche und soziale Bedeutung und Auswirkungen* (Schriften zur rheinisch-westfälischen Wirtschaftsgeschichte 23), Köln 1971.

CARL 2006
Tanja Carl: *Bild und Betrachter: räumliche Darstellung in der griechischen Kunst des ausgehenden 5. Jhs. v. Chr*., Diss. Bochum 2003, Leidorf 2006.

CATTO 2008
Jeremy Catto: *Statesmen and Contemplatestives in the Early Fifteenth Century*, in: Studies in Carthusian Monasticism in the Late Middle Ages (Medieval Church Studies 14), hg. v. J. M. Luxford, Turnhout 2008, S. 107-124.

CHAIX 1981
Gérald Chaix: *Réforme et Contre-Réforme catholiques: Recherches sur la Chartreuse de Cologne aux XVIe siècle* (Analecta Cartusiana 80), Salzburg 1981.

CHAIX 1991
Gérald Chaix: *La gloire du Dieu, l'honneur de Bruno et la sainteté de Cologne. Les tâches de la Chartreuse Sainte-Barbe*, in: Die Kölner Kartause um 1500, Aufsatzband, (Ausst. Kat. Kölnisches Stadtmuseum 18.05.-22.09.1991), hg. v. W. Schäfke, Köln 1991, S. 271-274.

CHALCRAFT/VISCARDI 2007 (ED. 2011)
Anna Chalcraft, Judith Viscardi: *Strawberry Hill: Horace Walpole's Gothic Castle*, London 2011.

VON CAMPENHAUSEN 1957
Hans von Campenhausen: *Ambrosius*, in: RGG 1957-1965, Bd. 1, Sp. 307-309.

VON CAMPENHAUSEN 2004
Axel Freiherr von Campenhausen: *Stiftungen*, in: RGG 1998-2007, Bd. 7, Sp. 1735-1736.

CHOAY 1992 (ED. 1997)
Françoise Choay: *Das architektonische Erbe, eine Allegorie. Geschichte und Theorie der Baudenkmale*, Braunschweig/Wiesbaden 1997.

CHRYSOSTOMUS VOR 407 (ED. 1936)
Johannes von Antiochien, gen. Chrysostomus: *Des heiligen Kirchenlehrers Johannes Chrysostomus ausgewählte Schriften*, Bd. 8 (Bibliothek der Kirchenväter 2, 15), hg. v. J. Kösel, F. Pustet, München 1936.

CLARK 1993
John P. H. Clark: *The „Cloud of Unknowing" and the Contemplative Life*, in: Die Kartäuser und ihre Welt. Kontakte und gegenseitige Einflüsse, Bd. 1 (Analecta Cartusiana 62), Salzburg 1993, S. 44-65.

CLEMEN 1905
Paul Clemen: *Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Kreises Bonn* (Reihe der Kunstdenkmäler der Rheinprovinz 5, 3), Düsseldorf 1905.

CLEMEN 1934
Paul Clemen (Hg.): *Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln* (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz 7, 3), hg. v. P. Clemen, Düsseldorf 1934.

COHN 2005
Samuel Kline Cohn Jr.: *Triumph over Plague: Culture and Memory after the Black Death*, in: Care for the Here and the Hereafter: Memoria, Art and Ritual in the Middle Ages, hg. v. T. van Bueren, A. van Leerdam, Turnhout 2005, S. 35-54.

CONSTABLE 1836 (ED. 1845)
John Constable: *Fourth Lecture on the history of landscape painting at the Royal Institution*, in: Memoirs of the Life of John Constable, hg. v. Ch. R. Leslie, London 1845, S. 351-356.

COOK/TOLIA-KELLY 2010
Ian Cook, Divya P. Tolia-Kelly: *Material Geographies*, in: The Oxford Handbook of Material Culture Studies, hg. v. D. Hicks, M. C. Beaudry, Oxford/New York 2010, S. 99-122.

CORLEY 2000
Brigitte Corley: *Painting and Patronage in Cologne. 1300-1500*, Turnhout 2000.

COSGROVE 1989
Denis Cosgrove: *Geography is everywhere. Culture and Symbolism in Human Landscapes*, in: Horizons of in Human Geography, hg. v. D. Gregory, R. Walford, London 1989, S. 118-135.

CUSANUS (ED. 2005)
Nicolaus Cusanus: *Philosophische und theologische Schriften*, hg. v. E. Döring, Wiesbaden 2005.

CYGLER 2002
Florent Cygler: *Das Generalkapitel im hohen Mittelalter. Cisterzienser, Prämonstratenser, Kartäuser und Cluniazenser* (Vita regularis. Ordnungen und Deutungen religiosen Lebens im Mittelalter 12), Diss. Münster 1998, Münster/Hamburg/London 2002.

DASSMANN 1978
Ernst Dassmann: *Ambrosius von Mailand*, in: THREALE 1977-2007, Bd. 2, S. 362-386.

DEETERS 1994
Joachim Deeters: *Die Bestände des Stadtarchivs Köln bis 1814. Eine Übersicht*, Köln 1994.

DEETERS 1996
Joachim Deeters: *Wie wird man Kölner Bürger? Das Kölner Bürgerrecht nach der Ordnung von 1615/1617*, in: Quellen zur Geschichte der Stadt Köln, Bd. 2: Spätes Mittelalter und Frühe Neuzeit (1396-1794), hg. v. J. Deeters, J. Helmrath u. A., Köln 1996, S. 203-211.

DEFOER 2003
Henri L. M. Defoer: *Der Meister des Bartholomäus-Altar und die Kunst der Nördlichen Niederlande: Betrachtungen anlässlich einer Ausstellung*, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 2003, 64, S. 215-240.

DEITCHER 1996
David Deitcher: *Die Geburt des Betrachters*, in: Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter (Jahresring 43), hg. v. W. Kemp, Köln 1996, S. 53-63.

DENEKE/KAHSNITZ 1978
Bernward Deneke, Rainer Kahsnitz: *Das Germanische Nationalmuseum Nürnberg 1852-1977. Beiträge zu seiner Geschichte*, München/Berlin 1978.

DENSLAGEN 2009
Wim Denslagen: *Romantic Modernism. Nostalgia in the World of Conservation*, Amsterdam 2009.

DERIX 2011
Simone Derix: *Der Wald als Bühne der Macht*, in: Unter Bäumen. Die Deutschen und der Wald (Ausst. Kat. Deutsches Historisches Museum 2.12.2011-4.03.2012), hg. v. U. Breymayer, B. Ulrich, Dresden 2011, S. 201-215.

DIECKHOFF 1991
Reiner Dieckhoff: *Die Engelkapelle und die Marienkapelle der Kölner Kartause*, in: Die Kölner Kartause um 1500, Aufsatzband (Ausst. Kat. Kölnisches Stadtmuseum 18.05.-22.09.1991), hg. v. W. Schäfke, Köln 1991, S. 427-466.

DIEDERICH 1995
Toni Diederich: *Die Säkularisation in Köln während der Franzosenzeit. Vorgeschichte, Durchführung und Folgen*, in: Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler, Aufsatzband, (Ausst. Kat. Museen der Stadt Köln in der Josef-Haubrich-Kunsthalle 28.10.1995-28.01.1996), hg. v. H. Kier, F. G. Zehnder, Köln 1995, S. 77-84.

VAN DIJK 2015
Rudolf van Dijk: *Die Kölner Kartause als Behüterin der spätmittelalterlichen Mystik. Ihre Beziehung zu Maria van Hout*, in: Tradition et Transformation. Les Chartreux dans l'Europe médiévale et moderne (Analecta Cartusiana 306), hg. v. J. Hogg, Saint-Étienne 2015, S. 335-350.

DINZELBACHER 2009
Peter Dinzelbacher: *Unglaube in „Zeitalter des Glaubens". Atheismus und Skeptizismus im Mittelalter*, Badenweiler 2009.

DOLFF-BONEKÄMPER 2013
Gabi Dolff-Bonekämper: *„Denkmalpflege" und „patrimoine"*, in: Interferenzen. Interférences. Architektur, Deutschland – Frankreich 1800-2000, (Ausst. Kat. Musée d'Art moderne et contemporain de la Ville de Strasbourg 30.03.-21.07.2013, Deutsches Architekturmuseum, Franktfurt am Main 3.10.2013-12.01.2014), hg. v. J.-L. Cohen, Tübingen 2013, S. 118-147.

DORGERLOH 2007
Annette Dorgerloh: *Karl Friedrich Schinkels „Triumphbogen" 1817 – Programmbild und Geschichtsdenkmal*, in: Klassizismus – Gotik. Karl Friedrich Schinkel und die patriotische Baukunst, hg. v. A. Dorgerloh, M. Niedermeier, H. Bredekamp, München/Berlin 2007, S. 81-98.

DORGERLOH/NIEDERMEIER/BREDEKAMP 2007
Annette Dorgerloh, Michael Niedermeier, Horst Bredekamp (Hg.): *Klassizismus – Gotik. Karl Friedrich Schinkel und die patriotische Baukunst*, München/Berlin 2007.

DÖRNER 2010
P. Dörner: *Der Holocaust – Die Endlösung der Judenfrage*, in: Vorurteil und Genozid. Ideologische Prämissen des Völkermords, hg. v. W. Benz, Wien/Köln/Weimar 2010, S. 87-118.

DOYÉ 2001
Werner Doyé: *Arminius*, in: Deutsche Erinnerungsorte, Bd. 3, hg. v. E. François, H. Schulze, München 2001, S. 587-602.

DURST 1996
Michael Durst: *Hieronimus*, in: LTK 1993-2001, Bd. 5, Sp. 91-93.

ECARIUS/LÖW 1997
Jutta Ecarius, Martina Löw (Hg.): *Raumbildung – Bildungsräume. Über die Verräumlichung sozialer Prozesse*, Opladen 1997.

ECO 2004
Umberto Eco: *Kunst und Schönheit im Mittealter*, München 2004.

ECHTERNKAMP 1998
Jörg Echternkamp: *Der Aufstieg des deutschen Nationalismus (1770-1840)*, Diss. Bielefeld 1996, Frankfurt am Main 1998.

ECHTERNKAMP 2007
Jörg Echternkamp: *Die „Architektur" der Nation im Krieg. Patriotismus, Kultur und Radikalisierung der Gewalt in der Zeit Karl Friedrich Schinkels*, in: Klassizismus – Gotik. Karl Friedrich Schinkel und die patriotische Baukunst, hg. v. A. Dorgerloh, M. Niedermeier, H. Bredekamp, München/Berlin 2007, S. 43-56.

EICHMANN/PÄFFGEN/BEYER 1996
Ricardo Eichmann, Peter Päffgen, Nerbert Beyer: *Lauten*, in: MGG 1952-1979, Bd. 5, Sp. 942-994.

EINSTEIN 1905a
Albert Einstein: *Zur Elektrodynamik bewegter Körper*, in: Annalen der Physik und Chemie, 1905, 17, S. 891-921.

EINSTEIN 1905b
Albert Einstein: *Ist die Trägheit eines Körpers von seinem Energieinhalt abhängig?*, in: Annalen der Physik, 1905, 323, S. 639-641.

EINSTEIN 1916
Albert Einstein: *Die Grundlage der allgemeinen Relativitätstheorie*, in: Annalen der Physik, 1916, 49, S. 769-822.

EINSTEIN 1953 (ED. 1960)
Albert Einstein: *Vorwort*, in: Das Problem des Raumes. Die Entwicklung der Raumtheorien, hg. v. M. Jammer, Darmstadt 1960, S. XII-XVII.

ELM 1992
Kaspar Elm: *Frömmigkeit und Ordensleben in deutschen Frauenklöstern des 13. und 14. Jahrhunderts*, in: Ons Geestelijk Erf, 1992, 66, S. 28-45.

ELSHOUT 1990
Dos Elshout: *Musealisering van de Cultuur: het museum als geheugen*, in: Kunst en beleid in Nederland, 1990, 4, S. 44-47.

ENGELBRECHT 2000
Jörg Engelbrecht: *Verkehrs- und Kommunikationsbeziehungen zwischen Köln und dem Niederrhein*, in: Köln und die Niederrheinlande in ihren historischen Raumbeziehungen (15.-20. Jahrhundert), hg. v. D. Geuenich, Pulheim 2000, S. 239-255.

VAN ENGEN 1988
John van Engen: *Devotio Moderna. Basic Writings*, New York 1988.

ENZEL 2004
Kathrin Enzel: *„Eins Raths Kirmiß...". Die „Große Kölner Gottestracht" als Rahmen der politischen Selbstdarstellung städtischer Obrigkeiten*, in: Interaktion und Herrschaft. Die Politik der frühneuzeitlichen Stadt, hg. v. R. Schlögl, Konstanz 2004, S. 471-497.

EPSTEIN 1979
Ann Wharton Epstein: *The Problem of Provincialism: Byzantine Monasteries in Cappadocia and Monks in South Italy*, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 1979, 42, S. 28-46.

FABIAN 1992-2000
Bernhard Fabian (Hg.): *Handbuch der historischen Buchbestände in Deutschland*, Bd. 1-27, Hildesheim 1992-2000.

FABREGA-DUBERT 2013
Marie-Lou Fabréga-Dubert: *La collection Beorghèse au musée Napoléon. Économie d'une acquisition impériale*, in: Journal des savants 2011, 1, S. 141-167.

FAJT/HÖRSCH 2014
Jiří Fajt, Markus Hörsch (Hg.): *Niederländische Kunstexporte nach Nord- und Ostmitteleuropa vom 14. bis 16. Jahrhundert. Forschungen zu ihren Anfängen, zur Rolle höfischer Auftraggeber, der Künstler und ihrer Werkstattbetriebe* (Studia Jagellonica Lipsiensia 15), Ostfildern 2014.

FAYET 2005
Roger Fayet: *„Ob ich nun spreche oder schweige" – Wie das Museum seine Dinge mit Bedeutung versieht*, in: Im Land der Dinge. Museologische Erkundungen, hg. v. R. Fayet, Baden 2005, S. 11-32.

FECHT/KAMPER 2000
Tom Fecht, Dietmar Kamper: *Umzug ins Offene. Vier Versuche über den Raum*, Wien/New York 2000.

FEINER/KICK/KRAUß 2001
Sabine Feiner, Karl G. Kick, Stefan Krauß: *Raumdeutungen. Ein interdisziplinärer Blick auf das Phänomen Raum*, Münster/Hamburg/Berlin/London 2001.

FELDBUSCH 1974 (ED. 1990)
Hans Feldbusch: *Blindheit*, in: LCI (ED. 1990), Bd. 1, Sp. 307-308.

FELDTKELLER 2008
Julia Feldkeller: *Wandmalereirestaurierung, eine Geschichte ihrer Motive und Methoden*, Wien 2008.

FIELD/LERNER/PIRON 2013
Sean L. Field, Robert Earl Lerner, Sylvain Piron (Hg.): *Marguerite Porete et le "Miroir des simples âmes": Perspectives historiques, philosophiques et littéraires*, Paris 2013.

FILIP 2000
Václav Fok Filip: *Einführung in die Heraldik*, Stuttgart 2000.

FINK 2008
Wilhelm Fink: *Rahmenbestimmungen. Funktionen von Rahmen bei Goya, Vélazquez, van Eyck und Degas*, München 2008.

FIRMENICH-RICHARTZ 1899/1900
Eduard Firmenich-Richartz: *Der Meister des Heiligen Bartholomäus. Studie zur Geschichte der altkölnischen Malerschule*, Teil I, in: Zeitschrift für Christliche Kunst, 1899, 12, Sp. 261-274; Teil 2, in: Zeitschrift für Christliche Kunst, 1900, 13, Sp. 7-18.

FORSTER 1791
Georg Forster: *Ansichten des Niederrheins, von Brabant, Flandern, Holland, England und Frankreich, im April, Mai und Junius 1790. Erster Theil*, Berlin 1791.

FÖRSTER 1961
Otto Helmut Förster: *Das Wallraf-Richartz-Museum in Köln*, Köln 1961.

FÖRSTER/NAGLER 1997
Stig Förster, Jörg Nagler (Hg.): *On the Road to Total War. The American Civil War and the German Wars of Unification, 1861-1871*, Cambridge 1997.

FORSYTH 1995
William Holmes Forsyth: *The Pietà in french Late Gothic Sculpture. Regional Variations*, New York 1995.

FOTHERGILL 1983
Bryan Fothergill: *The Strawberry Hill Set – Horace Walpole and his circle*, London 1983.

FOUCAULT 1993
Michel Foucault: *Andere Räume*, in: Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, hg. v. K. Barck, P. Gente, H. Paris, Leipzig 1993, S. 34-64.

FRAITURE 2007
Pascale Fraiture: *Les supports de peintures en bois dans les anciens Pays-Bas méridionaux de 1450 à 1650: analyses dendrochronologiques et archéologiques*, Diss. Liège 2007, unveröffentlichtes Manuskript.

FRANÇOIS/SIEGRIST/VOGEL 1995
Etienne François, Hannes Siegrist, Jakob Vogel (Hg.): *Nation und Emotion. Deutschland und Frankreich im Vergleich. 19. und 20. Jahrhundert*, Göttingen 1995.

FRANÇOIS 2006
Étienne François: *Das Zeitalter der "Haupt- und Residenzstädte"*, in: Tempel der Kunst. Die Entstehung des öffentlichen Museums in Deutschland. 1701-1815, hg. v. B. Savoy, Mainz 2006, S. 27-33.

FRANÇOIS/SEIFERT/STRUCK 2007
Étienne François, Jörg Seifert, Bernhard Struck (Hg.): *Die Grenze als Raum, Erfahrung und Konstruktion: Deutschland, Frankreich und Polen vom 17. bis zum 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 2007.

FRANK 1993
Karl Suso Frank: *Geschichte des christlichen Mönchtums*, Darmstadt 1993.

FRANKE 2012
Susanne Franke: *Raum und Realismus. Hugo van der Goes' Bildproduktion als Erkenntnisprozess*, Diss. Hamburg 2009, Frankfurt am Main 2012.

FRANKOT 2012
Edda Frankot: *Of Laws of Ships and Shipmen: Medieval Maritime Law and Its Practice in Urban Northern Europe*, Edinburgh 2012.

FRASER 2015
Benjamin Fraser: *Toward an urban cultural studies: Henri Lefebvre and the humanities*, New York 2015.

FRIEDLÄNDER 1899
Max Jakob Friedländer: *Die Cranach-Ausstellung in Dresden*, in: Repertorium für Kunstgeschichte, 1899, 22, S. 236-249.

FRIEDLÄNDER 1926/1927
Max Jakob Friedländer: *Neues über den Meister des Bartholomäus-Altars*, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 1926/1927, 3/4, S. 174-182.

FRIELING 1992
Reinhard Frieling: *Maria/Marienfrömmigkeit III*, in: THREALE 1977-2007, Bd. 22, S. 137-143.

FUNKEN/LÖW 2003
Christiane Funken, Martina Löw: *Raum – Zeit – Medialität. Interdisziplinäre Studien zu neuen Kommunikationstechnologien*, Opladen 2003.

GARDNER 2005
Julian Gardner: *Epilogue: "From hence your memory death cannot take"*, in: Care fort he Here and the Hereafter: Memoria, Art and Ritual in the Middle Ages, hg. v. T. van Bueren, A. van Leerdam, Turnhout 2005, S. 291-296.

GAUS 1999
Joachim Gaus: *„Herr, sie werden im Licht Deines Antlitzes wandeln", Gedanken zum Thomasaltar des Bartholomäusmeisters*, in: Thesaurus Coloniensis, Beiträge zur mittelalterlichen Kunstgeschichte Kölns, hg. v. U. Krings, W. Schmitz, Köln 1999.

GAUS 2001
Joachim Gaus: *„Herr, sie werden im Licht Deines Antlitzes wandeln“, Gedanken zum Thomasaltar des Bartholomäusmeisters*, in: Genie ohne Namen: der Meister des Bartholomäus-Altars, (Ausst. Kat. Wallraf-Richartz-Museum 19.05-20.08.2001), hg. v. R. Budde, R. Krischel, Köln 2001, S. 4-51.

GEARY 1994
Patrick. J. Geary: *Phantoms of Rememberance: Memory and Oblivion at the End of the First Millenium*, Princeton 1994.

GECHTER 1991
Marianne Gechter: *Zur Wirtschaftsgeschichte der Kartause*, in: Die Kölner Kartause um 1500, Aufsatzband, (Ausst. Kat. Kölnisches Stadtmuseum 18.05.-22.09.1991), hg. v. W. Schäfke, Köln 1991, S. 123-137.

GELFAND 2008
Laura Deborah Gelfand: *A Tale of Two Dukes: Philip the Bold, Giangaleazzo Visconti, and their Carthusian Foundations*, in: Studies in Carthusian Monasticism in the Late Middle Ages (Medieval Church Studies 14), hg. v. J. M. Luxford, Turnhout 2008, S. 201-223.

GEMERT 2000
Guillaume van Gemert: *Köln als Umschlagplatz niederländischen Schrifttums im 16. und 17. Jahrhundert*, in: Köln und die Niederrheinlande in ihren historischen Raumbeziehungen (15.-20. Jahrhundert), hg. v. D. Geuenich, Pulheim 2000, S. 257-269.

GERHARDS/WINTZ 1993A
Albert Gerhard, Klaus Wintz: *Altar*, in: LTK 1993-2001, Bd. 1, 1993, Sp. 434-439.

GERHARDS/WINTZ 1993B
Albert Gerhard, Klaus Wintz: *Altarbild*, in: LTK 1993-2001, Bd. 1, 1993, Sp. 439-440.

GERMANN 1972
Georg Germann: *Gothic Revival in Europe and Britain: Sources, Influences and Ideas*, Cambridge 1972.

GESSEL 1993
Wilhelm Gessel: *Afra*, in: LTK 1993-2001, Bd. 1, Sp. 192-193.

GETHMANN/WAHL/LONA/PESCH/HILPERT/KULD 1995
Carl Gethmann, Otto Wahl, Horacio Lona, Otto Pesch, Konrad Hilpert, Lothar Kuld: *Erkennen*, in: LTK 1993-2001, Bd. 3, Sp. 770-780.

GIDDENS 1992
Anthony Giddens: *Die Konstitution der Gesellschaft. Grundzüge einer Theorie der Strukturierung*, Frankfurt am Main/New York 1992.

GIESELMANN/UNGERS 1960
Reinhard Gieselmann, Oswald Mathias Ungers: *Zu einer neuen Architektur*, Onlinepublikation unter http://www.atelier-a3.de/downloads/zueinerneuenarchitektur.pdf (Zugriff 3.01.2017).

GILOMEN 1994
Hans-Jörg Gilomen: *Renten und Grundbesitz in der Toten Hand. Realwirtschaftliche Probleme der Jenseitsökonomie*; in: Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter, (Ausst. Kat. Schweizerisches Landesmuseum, Zürich unbekannte Ausstellungsdaten; Museum Schnütgen, Köln 21.06.-28.08.1994), hg. v. P. Jelzer, Zürich 1994, S. 135-148.

GOETHE 1773 (ED. 1997)
Johann Wolfgang Goethe: *Von deutscher Baukunst: D. M. Erwini A. Steinbach 1773*, hg. v. L. Unbehaun, Rudolstadt 1997.

GOETHE 1816 (ED. 1999)
Johann Wolfgang Goethe: *Über Kunst und Altertum in den Rhein und Mayn Gegenden*, Stuttgart 1816/Frankfurt am Main 1999.

GODER 2015
Harald Goder: *Die Beziehungen zwischen der Provincia Picardiae Remotioris, Provincia Teutoniae und der Provincia Rheni*, in: Tradition et Transformation. Les Chartreux dans l'Europe médiévale et moderne (Analecta Cartusiana 306), hg. v. J. Hogg; Saint-Étienne 2015, S. 111-137.

GORMANS/LENTES 2007
Andreas Gormans, Thomas Lentes (Hg.): *Das Bild der Erscheinung. Die Gregorsmesse im Mittelalter* (KultBild 3); Berlin 2007.

GÖRRES (ED. 1978)
Joseph Görres: *Ausgewählte Werke in zwei Bänden*, Bd. 1, hg. v. W. Frühwald, Freiburg/Basel/Wien 1978.

GRAMACCINI 1995
Norberto Gramaccini: *Rubens' Petrus-Martyrium im Exil*, in: Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler, Aufsatzband, (Ausst. Kat. Museen der Stadt Köln in der Josef-Haubrich-Kunsthalle 28.10.1995-28.01.1996), hg. v. H. Kier, F. G. Zehnder, Köln 1995, S. 85-90.

GRAMS-THIEME 1988
Marion Grams-Thieme: *Lebendige Steine. Studien zur niederländischen Grisaillemalerei des 15. und 16. Jahrhunderts*, Diss. Köln 1987, Köln 1988.

GRAMS-THIEME 1991
Marion Grams-Thieme: *Die Kölner Kartause und ihre Beziehungen zu den Niederlanden*, in: Die Kölner Kartause um 1500, Aufsatzband; Köln (Ausst. Kat. Kölnisches Stadtmuseum 18.05.-22.09.1991), hg. v. W. Schäfke, Köln 1991, S. 359-373.

GRAVEN 1935a
Hubert Graven: *Die Rektorats- und Fakultätssiegel der alten Universität Köln*, Köln 1933.

GRAVEN 1935b
Hubert Graven: *Die Alte Kölner Universität und die Kunst*, Köln 1935.

GRAVENKAMP 1948
Curt Gravenkamp: *Marienklage. Das deutsche Vesperbild im vierzehnten und im frühen fünfzehnten Jahrhundert*, Aschaffenburg 1948.

GREATREX 2008
Joan Greatrex: *Of Monks and Books: The Disciples of Bruno and Benedict in Later Medieval England*, in: Studies in Carthusian Monasticism in the Late Middle Ages (Medieval Church Studies 14), hg. v. J. M. Luxford, Turnhout 2008, S. 115-124.

GROTE 1998
Udo Grote: *Der Schatz von St. Viktor. Mittelalterliche Kostbarkeiten aus dem Xantener Dom*, Regensburg 1998.

GROTEN 2000
Manfred Groten: *Die Devotio moderna in Köln und am Niederrhein. Kirchengeschichtliche Aspekte der Zentralortfunktion Kölns im Spätmittelalter*, in: Köln und die Niederrheinlande in ihren historischen Raumbeziehungen (15.-20. Jahrhundert), hg. v. D. Geuenich; Pulheim 2000, S. 29-40.

GUILLOT DE SUDUIROT 2002
Sophie Guillot de Suduirot (Hg.): *Retables brabançons des XVe et XVIe siècles*, Actes du colloque organisé par le musée du Louvre les 18 et 19 mai 2001, Paris 2002.

GÜNZEL 2009
Stephan Günzel: *Spatial Turn – Topographical Turn – Topological Turn. Über die Unterschiede zwischen Raumparadigmen*; in: Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften, hg. v. J. Döring, T. Thielmann, Berlin 2009, S. 219-237.

HAAS 1999
Alois Maria Haas: *Unsichtbares sichtbar machen: Feindschaft und Liebe zum Bild in der Geschichte der Mystik*, in: Konstruktionen Sichtbarkeiten, hg. v. J. Huber, M. Heller, Wien 1999, S. 265-286.

HABERMAS 1962 (ED. 1990)
Jürgen Habermas: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Berlin 1990.

HAMBURGER 2000
Jeffrey F. Hamburger: *Seeing and Believing. The Suspicion of Sight and the Authentication of vision in Late Medieval Art and Devotion*, in: Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit, hg. von K. Krüger, A. Nova, Mainz 2000, S. 47-69.

HAMMEL-KIESOW/PUHLE/WITTENBURG 2009
Rolf Hammel-Kiesow, Matthias Puhle, Siegfried Wittenburg: *Die Hanse*, Darmstadt 2009.

HANAK-LETTNER 2011
Werner Hanak-Lettner: *Die Ausstellung als Drama. Wie das Museum aus dem Theater entstand*, Bielefeld 2011.

HANEKA/DE BOODT/HERREMANS/DE PAUW/VAN ACKER/VAN DE VELDE/BEEKMANN 2005
Kristof Haneka, Ria de Boodt, Valérie Herremans, Hilde de Pauw, Joris van Acker, Carl van de Velde, Hans Beekmann: *Late Altarpieces as Sources of Information on Medieval Wood Use: a Dendrochronological and Art Historical Survey*, in: IAWA Journal (International Association of Wood Anatomists), 2005, 26: 3, S. 273-298.

HÄRDELIN 2000
Alf Härdelin: *Im Zeichen des Rosenkranzes. Schwedische Brigittinen und Kartäuser in Zusammenarbeit*, in: Das Erbe der Kartäuser (Analecta Cartusiana 160), hg. v. J. Ganz, M. Früh, Salzburg 2000, S. 161-169.

HARMENING 1993
Dieter Harmening: *Auge*, in: LTK 1993-2001, Bd. 1, Sp. 1222-1223.

HARNEY 2013
Marion Harney: *Place-making for the Imagination: Horace Walpole and Strawberry Hill*, Farnham 2013.

HARTUNG 2010
Olaf Hartung: *Kleine deutsche Museumsgeschichte. Von der Aufklärung bis zum frühen 20. Jahrhundert*, Köln/Weimar/Wien 2010.

HARTWEG 2001
Frédéric Hartweg: *Das Straßburger Münster*, in: Deutsche Erinnerungsorte, Bd. 3, hg. v. E. François, H. Schulze, München 2001, S. 408-421.

HASENCLEVER 2005
Catharina Hasenclever: *Gotisches Mittelalter und Gottesgnadentum in den Zeichnungen Friedrich Wilhelms IV. Herrschaftslegitimierung zwischen Revolution und Restauration* (Quellen und Forschungen zur Brandenburgischen und Preußischen Geschichte 30), Diss. Berlin 2003, Berlin 2005.

HAUSSHERR 1964
Reiner Haussherr: *Christus-Johannes-Gruppen in der Bible Moralisée*, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 1964, 24, S. 133-152.

HAUSSHERR 1975
Reiner Haussherr: *Über die Christus-Johannes-Gruppen. Zum Problem „Andachtsbilder" und deutsche Mystik*, in: Beitrage zur Kunst des Mittelalters, Festschrift für Hans Wentzel zum 60. Geburtstag, hg. v. R. Becksmann, U.-D. Korn, J. Zahlten, Berlin 1975, S. 79-103.

HAWKING 1988 (ED. 2005)
Stephen Hawking: *A brief History of Time*, New York 2005.

HAWKING/MLODINOV 2010
Stephen Hawking, Leonard Mlodinov: *The Grand Design*, New York 2010.

HECHT 2008
Christian Hecht: *Das Bild am Altar: Altarbild – Einsatzbild und Rahmenbild – Vorsatzbild*, in: Format und Rahmen. Vom Mittelalter bis zur Neuzeit, hg. v. H. Körner, K. Möseneder, Berlin 2008, S. 127-143.

HECHT 2014
Christian Hecht: *Bild und Bildersturm – die Sakralkunst nach dem Trienter und dem Zweiten Vatikanischen Konzil*, Berlin 2014.

HEGEL 1964
Eduard Hegel: *Säkularisation*, in: LTK 1993-2001, Bd. 9, Sp. 248-253.

HEID 1995
Stefan Heid: *Hl. Helena*, in: LTK 1993-2001, Bd. 4, Sp. 1403-1404.

HEIDEGGER 1927 (Ed. 1986)
Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, Tübingen 1986.

HEIMANN 1861
Friedrich Carl Heimann: *Baugeschichte des Museums: Wallraf-Richartz-Museum der Stadt Cöln*, Köln 1861.

HEISE 1961
Carl Georg Heise: *Das Museum in Gegenwart und Zukunft*, Festvortrag zur Jahrhundertfeier des Wallraf-Richartz-Museums, 01. Juli 1961, Köln 1961.

HENKEL/EBERLING 2002
Dietrich Henkel, Matthias Eberling (Hg.): *Raumzeitpolitik*, Opladen 2002.

HERMENS 1833
Franz Paul Hermens (Hg.): *Handbuch der gesamten Staats-Gesetzgebung über den christlichen Kultus und über die Verwaltung der Kirchen-Güter und Einkünfte in den Königl. Preuß. Provinzen am linken Rheinufer*, Leipzig 1833.

HEROLD 1920-2003
Herold – Verein für Heraldik, Genealogie und Verwandte Wissenschaften zu Berlin (Hg.): *Generalregister zur Deutschen Wappenrolle*, Neustadt 1920-2003.

HEYDENREICH 1798
Karl Heinrich Heydenreich: *Darf ein Sieger einem überwundenen Volke Werke der Litteratur und Kunst entreißen? Eine Völkerrechtliche Quästion*, in: Deutsche Monatsschrift, Bd. 2, hg. v. F. Gentz, G. N. Fischer, Berlin 1798, S. 290-295.

HICKS/BEAUDRY 2010
Dan Hicks, Mary C. Beaudry: *The Oxford Handbook of Material Culture Studies*, Oxford/New York 2010.

HILDEBRANDT 1998
Adolf Matthias Hildebrandt: *Wappenfibel: Handbuch der Heraldik*, hg. v. Herold – Verein für Heraldik, Genealogie und Verwandte Wissenschaften zu Berlin, 19. Aufl., Neustadt 1998.

HOFFMANN 2000
Godehard Hoffmann: *Antwerpener Retabel in den Niederrheinlanden. Zur Rolle der Auftraggeber bei der Gestaltung importierter Flügelaltäre*, in: Köln und die Niederrheinlande in ihren historischen Raumbeziehungen (15.-20. Jahrhundert), hg. v. D. Geuenich, Pulheim 2000, S. 271-306.

HOFFMANN 2001
Carl A. Hoffmann: *‚Öffentlichkeit' und ‚Kommunikation' in den Forschungen zur Vormoderne. Eine Skizze*, in: Kommunikation und Region, hg. v. C. A. Hoffmann, R. Kießling, Konstanz 2001, S. 69-112.

HOFMANN 1885
Rudolf Hofmann: *Die Gemäldesammlung des großherzoglichen Museums zu Darmstadt*, Darmstadt 1885.

HOFSTEDE DE GROOT 1927
Cornelis Hofstede de Groot: *Catalogue Raisonné of the Works of the Most Eminent Dutch Painters of the Seventeenth Century*, Bd. 8, London, 1927.

HOGG 1991
James Hogg: *Die Kartause, Köln und Europa. Gelehrte Kartäuser zwischen Reform, Reformation und Gegenreformation*, in: Die Kölner Kartause um 1500, Aufsatzband, (Ausst. Kat. Kölnisches Stadtmuseum 18.05.-22.09.1991), hg. v. W. Schäfke, Köln 1991, S. 169-191.

HOGG 2004
James Hogg: *Historiographie des Kartäuserordens*, in: Historiographie des Kartäuserordens (Analecta Cartusiana 215), hg. v. J. Hogg, Salzburg 2004, S. 5-30.

HOGG 2007
James Hogg: *"Actio" und "Contemplatio": Gegensatz und Entsprechung zweier monastischer Ideale*, in: Kartäusische Kunst und Architektur mit besonderer Berücksichtigung der Kartausen Zentraleuropas: Länderübergreifender internationaler Kongress für Kartäuserforschung, Aggsbach 30.08.-31.08 und Brünn 1.09.-4.09.2005, (Analecta Cartusiana 207), hg. v. J. Bukowský, K. Thier, Salzburg 2007, S. 1-58.

HOGG 2008
James Hogg: *The Charterhouse of Serra San Bruno as seen in the Chartae of the Carthusian General Chapter* (Analecta Cartusiana 267), Salzburg 2008.

HOGG 2013A
James Hogg: *Ordens- und Ideengeschichte der Kartäuser: Spiritualität und Klosterleben*, in: Bruno the Carthusian: theology and reform in his commentary of the Pauline Epistles (Analecta Cartusiana 300), hg. v. I. C. Levy, A. de Meyer, J. M. de Smet, J. Hogg, Salzburg 2013, S. 161-202.

HOGG 2013B
James Hogg: *Burials of Aristocrats, the Landed Gentry and the Merchant Classes in Medieval English Charterhouses*, in: Les Chartreux et les Élites. XIIe-XVIIIe Siècles (Analecta Cartusiana 298), hg. v. J. Hogg, A. Girard, D. Le Blévec, Saint-Etienne 2013, S. 51-67.

HONEMANN 1978
Volker Honemann: *Die 'Epistola ad fratres de Monte Dei' des Wilhelm von Saint-Thierry. Lateinische Überlieferung und mittelalterliche Übersetzungen* (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 61), hg. v. d. Kommission für deutsche Literatur des Mittelalters der bayerischen Akademie der Wissenschaften; München 1978.

VAN DEN HOVEN VAN GENDEREN 2005
Bram van den Hoven van Genderen: *Remembrance and Memoria: the Descriptions of four Churches compared*, in: Care fort he Here and the Hereafter: Memoria, Art and Ritual in the Middle Ages, hg. v. T. van Bueren, A. van Leerdam, Turnhout 2005, S. 267-290.

HUGLO 1996
Michel Huglo: *Liturgische Gesangsbücher*, in: MGG 1952-1979, Bd. 5, Sp. 1412-1437.

HUNDT/LOKERS 2014
Michael Hundt, Jan Lokers: *Hanse und Stadt: Akteure, Strukturen und Entwicklungen im regionalen und europäischen Raum. Festschrift für Rolf Hammel-Kiesow zum 65. Geburtstag*, Lübeck 2014.

IGEL 2013
Karsten Igel: *Gesellschaftlicher Wandel – städtischer Wandel? Zur Formierung urbaner Gesellschaften im 12. Jahrhundert*, in: Wandel der Stadt um 1200, hg. v. K. Igel, M. Jansen, R. Röber, J. Scheschkewitz, Stuttgart 2013, S. 31-46.

IRSIGLER 1973
Franz Irsigler: *Hansekaufleute. Die Lübecker Veckingchusen und die Kölner Rinck*, in: Hanse in Europa. Brücke zwischen den Märkten (12.-17. Jahrhundert), (Ausst. Kat. Kölnisches Stadtmuseum 09.06.-09.09.1973), hg. v. Kölnisches Stadtmuseum, Lübeck 1973, S. 301-327.

IRSIGLER 1975
Franz Irsigler: *Peter Rinck*, in: Rheinische Lebensbilder, Bd. 6, hg. v. B. Poll, Köln 1975, S. 55-69.

ISENMANN 2014
Eberhard Isenmann: *Die deutsche Stadt im Mittelalter 1150-1550. Stadtgestalt, Recht, Verfassung, Stadregiment, Kirche, Gesellschaft, Wirtschaft*, Köln/Weimar/Wien 2014.

ISERLOH 1970
Erwin Iserloh: *Reformation, Katholische Reform und Gegenreformation* (Handbuch der Kirchengeschichte 4), Freiburg im Breisgau 1970.

JACOB 1993
Jacob: *Ambrosius*, in: LTK 1993-2001, Bd. 1, Sp. 495-496.

JAHNKE 2014
Carsten Jahnke: *Die Hanse*, Stuttgart 2014.

JAMMER 1954 (Ed. 1960)
Max Jammer: *Das Problem des Raumes. Die Entwicklung der Raumtheorien*, Darmstadt 1960.

JANSEN 2013
Michaela Jansen: *Baulicher Wandel – städtischer Wandel. Die bauliche Umgestaltung der Stadt im 12. Jahrhundert*, in: Wandel der Stadt um 1200, hg. v. K. Igel, M. Jansen, R. Röber, J. Scheschkewitz, Stuttgart 2013, S. 13-30.

JANSSEN 2000
Wilhelm Janssen: *Spätmittelalterliche Kirchenverwaltung und Pfarrseelsorge im Kölner Archidiakonat Xanten*, in: Köln und die Niederrheinlande in ihren historischen Raumbeziehungen (15.-20. Jahrhundert), hg. v. D. Geuenich, Pulheim 2000, S. 117-135.

JANZING 2001
Godehard Janzing: *Der "Vandaliste" und sein Werk. Bildakte der Zerstörung und Befreiung in der Französischen Revolution*, in: Der Sturm der Bilder, hg. v. U. Fleckner, M. Steinkamp, H. Ziegler, Berlin 2011; S. 55-74.

JENKS 1992
Stuart Jenks: *England, die Hanse und Preußen. Handel und Diplomatie 1377-1474*, Bd. 1-3, Köln 1992.

JOHANEK 1999
Peter Johanek: *Die Mauer und die Heiligen – Stadtvorstellungen im Mittelalter*, in: Das Bild der Stadt in der frühen Neuzeit, hg. v. W. Behringer, B. Roeck, München 1999, S. 26-38.

JOHANEK 2008
Peter Johanek (Hg.): *Die Stadt und ihr Rand*, Köln/Weimar/Wien 2008.

JUNG 2013
Jaqueline Elaine Jung: *The Gothic Screen. Space, Sculpture, and Community in the Cathedrals of France and Germany, ca. 1200-1400*, New York 2013.

KAISER 1994
Veronika Kaiser: *„Bild, da sant Johans ruwet uff unser Herren Herczen" – Zur Funktion der Cristus-Johannes-Gruppe*, in: Sinnbild und Abbild. Zur Funktion des Bildes (Kunstgeschichtliche Studien Neue Folge 1), Innsbruck 1994.

KAMMANN 2010
Bruno Kammann: *Die Kartause St. Barbara in Köln (1334-1953). Kontinuität und Wandel, Ein Beitrag zur Kirchen- und Stadtgeschichte Kölns* (Libelli Rhenani 33), Köln 2010.

KAMMANN 2012
Bruno Kamann: *Das Schicksal der Kartause St. Barbara in Köln 1794*, in: Kartäusisches Denken und daraus resultierende Netzwerke vom Mittelalter bis zur Neuzeit, Bd. 4 (Analecta Cartusiana 276), hg. v. M. Niederkorn-Bruck, Salzburg 2012, S. 5-50.

KAT. BERLIN 2007
Skulpturensammlung im Bode-Museum, Museumsführer, hg. v. J. Kempf, A.-F. Köllermann, K. C. Schüppel, München 2007.

KAT. KÖLN 1927
Wallraf-Richartz-Museum. Wegweiser durch die Gemäldegalerie, hg. v. Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1927.

KAT. KÖLN 1937
Neuerwerbungen deutscher Kunst 1933-1937, hg. v. Wallraf-Richartz-Museum der Hansestadt Köln, Köln 1937.

KAT. KÖLN 1959
Wallraf-Richartz-Museum der Stadt Köln. Verzeichnis der Gemälde, hg. v. Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1959.

KAT. KÖLN 1961/1966
Das Wallraf-Richartz-Museum in Köln, Bd. 1 hg. v. O. H. Förster 1961, Bd. 2 hg. v. G. von der Osten 1966, Köln 1961/1966.

KAT. KÖLN 1965A
Wallraf-Richartz-Museum/Köln (Große Kunstführer 47), verf. v. H. Keller, München 1965.

KAT. KÖLN 1965B
Wallraf-Richartz-Museum der Stadt Köln. Verzeichnis der Gemälde, hg. v. Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1965.

KAT. KÖLN 1982
Wallraf-Richartz-Museum Köln, hg. v. R. Budde, Chr. Brockhaus, G. Czymmek, B. Lymat, H. Robels, F. G. Zehnder, Köln 1982.

KAT. KÖLN 1986
Wallraf-Richartz-Museum Köln. Von Stefan Lochner bis Paul Cézanne. 120 Meisterwerke der Gemäldesammlung, hg. v. Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1986.

KAT. KÖLN 1990
Katalog der Altkölner Malerei (Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums XI), hg. v. F. G. Zehnder, Köln 1990.

Kat. Köln 1993
Museen der Welt: Wallraf-Richartz-Museum Köln, hg. v. R. Budde, München 1993.

KAT. KÖLN 2001
Wallraf-Richartz-Museum Köln, Museumsführer, hg. v. Wallraf-Richartz-Museum/ Museumsdienst Köln, Köln 2001.

KAT. KÖLN 2006
Kölnischer Bildersaal. Die Gemälde im Bestand des Kölnischen Stadtmuseums einschließlich der Sammlung Porz und des Kölner Gymnasial und Stiftungsfonds, hg. v. W. Schäfke, Köln 2006.

KAT. KÖLN 2010
Mittelalter in Köln. Eine Auswahl aus den Beständen des Kölnischen Stadtmuseums, hg. v. W. Schäfke, M. Trier, Köln 2010.

KAT. MÜNCHEN 1983
Alte Pinakothek München, hg. v. Bayrische Staatsgemäldesammlung, München 1983.

KAT. MÜNCHEN 1999
Alte Pinakothek München. Erläuterungen zu den ausgestellten Gemälden, hg. v. Bayrische Staatsgemäldesammlung, München 1999.

KAT. MÜNCHEN 2006
Alte Pinakothek. Altdeutsche und altniederländische Malerei, Bd. 2, hg. v. M. Schawe, München 2006.

KAT. SCHLEISSHEIM 1914
Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Schleissheim, hg. v. H. Braune, München 1914.

KELLER 2009
Bettina Keller: *Vom ungläubigen Thomas zum verlorenen Sohn: Kontinuität und Bedeutungswandel eines isolierten Bildmotivs*, in: Beständig im Wandel: Innovationen, Verwandlungen, Konkretisierungen. Festschrift für Karl Möseneder zum 60. Geburtstag, hg. v. Chr. Hecht, Berlin 2009, S. 375-389.

KEMPERDICK/WENIGER 2001
Stefan Kemperdick, Matthias Weniger: *Der Bartholomäusmeister – Herkunft und Anfänge seines Stils*, in: Genie ohne Namen. Der Meister des Bartholomäusaltars (Ausst. Kat. Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud 19.05-20.08.2001), hg. v. R. Budde, R. Krischel, Köln 2001, S. 26-43.

KESSLER 2014
Hans-Ulrich Kessler: *Das Reiterstandbild des Großen Kurfürsten*, in: Schloss-Bau-Meister. Andreas Schlüter und das barocke Berlin (Ausst. Kat. Bode-Museum 4.04.-13.07.2014), München 2014, S. 222-257.

KIEFER/MUSEE DU LOUVRE 2007
Anselm Kiefer, Musée du Louvre (Hg.): *Anselm Kiefer au Louvre*, Paris 2007.

KIMPEL/SUCKALE 1995
Dieter Kimpel, Robert Suckale: *Die gotische Architektur in Frankreich 1130-1270*, München 1995.

KLAUSMEIER 2007
Axel Klausmeier: *„[...] voll von den vollendeten Werken unserer blühenden deutschen Vorzeit" – Denkmalpflege als patriotische Aufgabe in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, in: Klassizismus – Gotik. Karl Friedrich Schinkel und die patriotische Baukunst, hg. v. A. Dorgerloh, M. Niedermeier, H. Bredekamp, München/Berlin 2007, S. 245-259.

KLEIN 2001
Peter Klein: *Dendrochronologische Untersuchungen an Tafelgemälden vom Meister des Bartholomäus-Altars*, in: Genie ohne Namen. Der Meister des Bartholomäusaltars (Ausst. Kat. Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud 19.05-20.08.2001), hg. v. R. Budde, R. Krischel, Köln 2001, S. 192-193.

KLUXEN 2000
Wolfgang Kluxen: *Thomas von Aquin*, in: LTK 1993-2001, Bd. 9, Sp. 1509-1517.

KMETETZ-BECKER 2005
Karoline Kmetetz-Becker: *Die Konzeption des Ausstellungsraumes im Louvre des 19. Jahrhunderts und seine mediale Entwicklung*, Münster 2005.

KNOPP 1979
Norbert Knopp: *Zu Goethes Hymnus Von Deutscher Baukunst. D. M. Ervini a Steinbach*, Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 1979, 53: 4, S. 617-650.

KÖNIG 2004
Eberhard König: *Die Belles Heures des Duc de Berry: Sternstunden der Buchkunst*, Darmstadt 2004.

KÖNIG 2006
Eberhard König: *Die Grandes Heures de Rohan. Eine Hilfe zum Verständnis des Manuscrit latin 9471 der Bibliothèque nationale de France*, Simbach am Inn 2006.

KÖPF 1990
Ulrich Köpf: *Kreuz IV*, in: THREALE 1977-2007, Bd. 19, S. 732-761.

KORFF 2002
Gottfried Korff: *Museumsdinge. Deponieren – Exponieren*, hg. v. M. Eberspächer, G. M. König, B. Tschofen, Köln/Weimar/Wien 2002.

KORFF 2011
Gottfried Korff: *Dimensionen der Dingbetrachtung. Versuch einer museumskundlichen Sichtung*, in: Die Macht der Dinge. Symbolische Kommunikation und kulturelles Handeln, hg. v. A. Hartmann, P. Höher, Chr. Cantauw, U. Meiners, S. Meyer, Münster 2011, S. 11-26.

KOZLJANIČ 2004
Robert Josef Kozljanič: *Der Geist eines Ortes: Kulturgeschichte und Phänomenologie des Genius Loci*, München 2004.

KRÄMER-BADONI/KUHM 2003
Thomas Krämer-Badoni, Klaus Kuhm: *Die Gesellschaft und ihr Raum. Raum als Gegenstand der Soziologie*, Opladen 2003.

KRAUSE 2010
Robert Krause: *Die Architektur des Genies. Zu Goethes Essay „Von deutscher Baukunst"*, in: Goethe-Jahrbuch, 2010, 127, S. 95-106.

KRIEGER 1995
Michaela Krieger: *Grisaille als Metapher. Zum Entstehen der Peinture en Camaïeu im frühen 14. Jahrhundert*, Wien 1995.

KRIEGER 1996
Michaela Krieger: *Die niederländische Grisaillemalerei des 15. Jahrhunderts*, in: Kunstchronik, 1996, 49: 12, S. 575-588.

KRIEGER 2001
Michaela Krieger: *Skulptur als Thema der Malerei im Œuvre des Bartholomäusmeisters*, in: Genie ohne Namen: der Meister des Bartholomäus-Altars (Ausst. Kat. Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud 19.05.-20.08.2001), hg. v. R. Budde, R. Krischel, Köln 2001, S. 222-239.

KRIEGER 2008
Michaela Krieger: *Grünewald und die Kunst der Grisaille*, in: Grünewald und seine Zeit (Ausst. Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 08.12.2007-02.03.2008), hg. v. Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, München/Berlin 2008, S. 58-67.

KRISCHEL 1995
Roland Krischel: *Die Rückkehr des Rubens – Kölns Kunstszene zu Beginn der preußischen Epoche*, in: Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler, Aufsatzband, (Ausst. Kat. Museen der Stadt Köln in der Josef-Haubrich-Kunsthalle 28.10.1995-28.01.1996), hg. v. H. Kier, F. G. Zehnder, Köln 1995, S. 91-112.

KRONENBERG 1995
Mechthild Kronenberg: *Zur Entwicklung des Kölner Kunsthandels*, in: Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler, Aufsatzband, (Ausst. Kat. Museen der Stadt Köln in der Josef-Haubrich-Kunsthalle 28.10.1995-28.01.1996), hg. v. H. Kier, F. G. Zehnder, Köln 1995, S. 121-140.

KRÜGER 2001
Klaus Krüger: *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren*, München 2001.

KUGLER 1837A
Franz Kugler: *Die Lyversberg'sche Gemäldesammlung*, in: Blätter für Bildende Kunst, 1837, V: 34, S. 265-269.

KUGLER 1837B
Franz Kugler: *Die Lyversberg'sche Gemäldesammlung zu Cölln*; in: Blätter für Bildende Kunst, 1837, V: 46, S. 361-362.

KUGLER 1847
Franz Kugler: *Handbuch der Geschichte der Malerei*, Bd. I, Berlin 1847.

KUGLER 1854
Franz Kugler: *Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte*, Bd. 2, Stuttgart 1854.

KÜGLER 2000
Joachim Kügler: *Sehen*, in: LTK 1993-2001, Bd. 9, 2000, Sp. 401-402.

KÜHNEL 2014
Bianca Kühnel: *Fiktion und Treue zum Original: Europäische Jerusalementwürfe*, in: Utopie, Fiktion, Planung. Stadtentwürfe zwischen Antike und Früher Neuzeit, hg. v. A. Dietl, W. Schöller, D. Steuernagel, Regensburg 2014, S. 175-195.

KUPFER 2013
Marcia Kupfer: *Reflections in the Ebstorf Map: cartography, theology and ‚dilectio speculationis'*, in: Mapping medieval geographies. Geographical encounters in the latin West and beyond, hg. v. K. D. Lilley, Cambridge 2013, S. 100-126.

KUPFER 2014
Marcia Kupfer: *The Jerusalem Effect: Rethinking the Centre in Medieval World Maps*, in: Visual constructs of Jerusalem, hg. v. B. Kühnel, G. Noga-Banai, H. Vorholt, Turnhout 2014, S. 353-368.

LABROUSTE 1877
Henri Labrouste: *Restauration des Monuments antiques par les architectes pensionnaires de l'Académie de France à Rome*, Paris 1877.

LAMPEN 2009
Angelika Lampen: *Das Stadttor als Bühne. Architektur und Zeremoniell*, in: Adventus. Studien zum Herrschaftlichen Einzug in die Stadt, hg. v. P. Johanek, A. Lampen, Köln/Weimar/Berlin 2009, S. 1-36.

LANGE 1999
Justus Lange: *Retabel*, in: LTK 1993-2001, Bd. 8, 1999, Sp. 1131-1132.

LAPORTE 1960-1971
Maurice Laporte (Hg.): *Aux sources de la vie cartusienne*, Bd. 1-8, Saint-Pierre-de-Chartreuse 1960-1971.

LE BLEVEC 1993
Daniel Le Blevec: *Les Chartreux de Villeneuve-lès-Avignon et leur Bienfaiteurs (XIVe-XVe siècles)*, in: Die Kartäuser und ihre Welt. Kontakte und gegenseitige Einflüsse (Analecta Cartusiana 62), Bd. 1, Salzburg 1993, S. 160-170.

LECHNER 1974A (ED. 1990)
Gregor Martin Lechner: *Johannes Evangelista*, in: LCI (ED. 1990), Bd. 7, Sp. 108-130.

LECHNER 1974B (ED. 1990)
Gregor Martin Lechner: *Thomas (Apostel)*, in: LCI (ED. 1990), Bd. 8, Sp. 468-475.

LECHNER 1974C (ED. 1990)
Gregor Martin Lechner: *Paulus (Apostel)*, in: LCI (ED. 1990), Bd. 8, 1974, Sp. 128-147.

LEFEBVRE 1967
Henri Lefebvre: *Le droit à la ville*, in: L'Homme et la Société, Nr. 6, 1967, S. 29-35.

LEFEBVRE 1970
Henri Lefebvre: *La révolution urbaine*, Paris 1970.

LEGNER 1974 (ED. 1990)
Anton Legner: *Christus, Christusbild, Teil IV*, in: LCI (ED. 1990), Bd. 1, Sp. 414-425.

LEGNER 1977
Anton Legner: *Polychrome und monochrome Skulptur in der Realität und im Abbild*, in: Vor Stefan Lochner. Die Kölner Malerei von 1300 bis 1430. Ergebnisse der Ausstellung und des Colloquiums, Köln 1974, hg. v. G. Bott, Köln 1977, S. 140-163.

LEHMANN 2001
Albrecht Lehmann: *Der deutsche Wald*, in: Deutsche Erinnerungsorte, Bd. 3, hg. v. E. François, H. Schulze, München 2001, S. 187-200.

LEMMERMEYER 2002
Franz Lemmermeyer: *Topologie*, in: Lexikon der Mathematik, Bd. 5, hg. v. G. Walz, Heidelberg 2002, S. 215-217.

LENOIR (ED. 1878)
Alexandre Lenoir: *Journal, État N° 1-3*, in: Alexandre Lenoir – Son Journal et le Musée des Monuments Français, Bd. 1, hg. v. L. Courajod, Paris 1878.

LENTES 1998
Thomas Lentes: *Vita Perfecta zwischen Vita Communis und Vita Privata. Eine Skizze zur klösterlichen Einzelzelle*, in: Das Öffentliche und Private in der Vormoderne, hg. v. G. Melville, P. v. Moos, Köln 1998, S. 125-164.

LENTES 2000
Thomas Lentes: *Auf der Suche nach dem Ort des Gedächtnisses. Thesen zur Umwertung der symbolischen Formen in Abendmahlslehre, Bildtheorie und Bildandacht des 14.-16. Jahrhunderts*, in: Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit, hg. von K. Krüger, A. Nova, Mainz 2000, S. 21-46.

LENTES 2002
Thomas Lentes: *Inneres Auge, äußerer Blick und heilige Schau. Ein Diskussionsbeitrag zur visuellen Praxis in Frömmigkeit und Moraldidaxe des späten Mittelalters*, in: Frömmigkeit im Mittelalter: politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen, hg. v. K. Schreiner, München 2002, S. 179-220.

DE LEO 1993
Pietro de Leo: *S. Bruno di Colonia e la Certosa di Calabria nella „Genealogia Circa Primordia Gentis Cartusiae di Constanzo de Regitis"*, in: Certosini e Cisterciensi nel Regno di Sicilia, hg. v. P. de Leo, Soveria Manelli 1993, S. 31-97.

LEVY 2013
Ian Christopher Levy: *Bruno the Carthusian: Theology and Reform in His Commentary on the Pauline Epistles*, in: Analecta Cartusiana 300, hg. v. J. Hogg, A. Girard, D. Le Blévec, Salzburg 2013, S. 5-62.

LEWIS 1993
Michael J. Lewis: *The Politics of the German Gothic Revival. August Reichensperger*, Cambridge 1993.

LIEBING 1957
A. Liebing: *Ägidius*, in: RGG 1957-1965, Bd. 1, Sp. 103-104.

LINDQUIST 2008
Sherry Christine Maday Lindquist: *Agency, Visuality and Society at the Chartreuse de Champmol*, Aldershot/Burlington 2008.

LIPPERT 2001
Hans-Georg Lippert: *Historismus und Kulturkritik. Der Kölner Dom 1920-1960*, Köln 2001.

LÖBBEL 1899
Hermann Löbbel: *Der Stifter des Kartäuserordens. Der hl. Bruno aus Köln*, in: Kirchengeschichtliche Studien, 1899, 5: 1, S. 1-249.

LOESCHKE 1965
Walter Loeschke: *Der Griff ans Handgelenk. Skizze einer motivgeschichtlichen Untersuchung*, in: Festschrift für Peter Metz, hg. v. U. Schlegel, C. Zoege von Manteufel, Berlin 1965, S. 46-73.

LÖFFLER 1919
Klemens Löffler: *Das Gedächtnisbuch des Kölner Fraterhauses Weidenbach*, in: Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein, hg. v. C. Boisserée, F. T. Helmken; Köln 1919, S. 1-47.

LOHMANN 1986
Gerhard Lohmann: *Stadt und Geschichte. Der Bauplatz*, in: Zwischen Dom und Strom. Neubau Wallraf-Richartz-Museum, Museum Ludwig und Philharmonie, hg. v. Oberstadtdirektor, Hochbaudezernat, Köln 1986, S. 6-17.

VON LOOZ-CORSWAREM 2000
Clemens von Looz-Corswarem: *Zum Stapelrecht von Köln und der Schiffahrt auf dem Niederrhein in der frühen Neuzeit*, in: Köln und die Niederrheinlande in ihren historischen Raumbeziehungen (15.-20. Jahrhundert), hg. v. D. Geuenich, Pulheim 2000, S. 323-338.

LORENZ 1995
Werner Lorenz: *Konstruktion als Kunstwerk. Bauen mit Eisen in Berlin und Potsdam 1797-1850*, Berlin 1995.

LORENZ 2005
Werner Lorenz: *Archäologie des Konstruierens: Eremitage, Walhalla, Neues Museum Berlin*, in: Ingenieurbaukunst in Deutschland, Jahrbuch 2005/2006, Hamburg 2005, S. 172-181.

LORENZ 2009
Werner Lorenz: *Kernform und Kunstform – Preußische Konstruktionskunst im Zeichen der Industrialisierung*, in: Das Neue Museum Berlin. Konservieren, Restaurieren, Weiterbauen im Welterbe, hg. v. Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung, Landesdenkmalamt Berlin, Leipzig 2009, S. 38-47.

LOSSAU 2009
Julia Lossau: *Räume von Bedeutung. Spatial turn, cultural turn und Kulturgeographie*, in: Kommunikation, Gedächtnis, Raum, hg. v. M. Czáky, Chr. Leitgeb, Bielefeld 2009, S. 29-43.

LÖTHER 1998
Andrea Löther: *Städtische Prozessionen zwischen repräsentativer Öffentlichkeit, Teilhabe und Publikum*, in: Das Öffentliche und Private in der Vormoderne, hg. v. G. Melville, P. v. Moos, Köln 1998, S. 435-459.

LÖTHER 1999
Andrea Löther: *Prozessionen in spätmittelalterlichen Städten. Politische Rartizipation, obrigkeitliche Inszenierung, städtische Einheit*, Köln 1999.

LOTHMANN 1993
Josef Lothmann: *Erzbischof Engelbert I. von Köln (1216–1225), Graf von Berg, Erzbischof und Herzog, Reichsverweser* (Veröffentlichungen des Kölnischen Geschichtsvereins 38), Diss. Köln 1990, Köln 1993.

LOTZ 2008
Ezekiel Lotz: *Secret Rooms: Private Spaces for Private Prayer in Late-Medieval Burgundy and the Netherlands*, in: Studies in Carthusian Monasticism in the Late Middle Ages (Medieval Church Studies 14), hg. v. Julian M. Luxford, Turnhout 2008, S. 163-177.

LÖW 2000
Martina Löw: *Raumsoziologie*, Berlin 2000.

LÜBBE 1984
Hermann Lübbe: *Der Fortschritt und das Museum*, in: Bewahren und Ausstellen, hg. v. H. Auer, München 1984, S. 227-246.

LUTTENBERGER 2006
Albrecht Luttenberger (Hg.): *Katholische Reform und Konfessionalisierung*, Darmstadt 2006.

LUTTERBACH 2001
Hubertus Lutterbach: *Tonsur*, in: LTK 1993-2001, Bd. 10, Sp.107-108.

MAAZ 2009a
Bernhard Maaz: *Architektur – Ausstattung – Ideengeschichte*, in: Das Neue Museum Berlin. Konservieren, Restaurieren, Weiterbauen im Welterbe, hg. v. Staatliche Museen zu Berlin, E. Blauert, A. Bähr, Leipzig 2009, S. 82-89.

MAAZ 2009b
Bernhard Maaz: *Eine Kulturgeschichte in Bildern. Wilhelm von Kaulbachs Wandgemälde*, in: Das Neue Museum Berlin. Konservieren, Restaurieren, Weiterbauen im Welterbe, hg. v. Staatliche Museen zu Berlin, E. Blauert, A. Bähr, Leipzig 2009, S. 132-161.

MACGREGOR 1993
Neil McGregor: *A Victim of Anonymity. The Master of the St. Bartholomew Altarpiece* (Walter Neurath Memorial Lecture 25), London 1993.

MACGREGOR 2013
Neil MacGregor: *A History of the World in 100 Objects*, London 2013.

MACGREGOR 2015
Neil MacGregor: *Deutschland. Erinnerungen einer Nation*, München 2015.

MCGUIRE 1993
Brian Patrick McGuire: *Loving the Holy Order. Jean Gerson and the Carthusians*, in: Die Kartäuser und ihre Welt. Kontakte und gegenseitige Einflüsse (Analecta Cartusiana 62), Bd. 1, Salzburg 1993, S. 100-139.

MAETERLINCK 1901
Louis Maeterlinck: *Rogier van der Weyden sculpteur*, in: Gazette des Beaux- Arts, 1901, 43: 2, S. 265-284, S. 399-411.

MADER 1989
Ulrike Mader: *Die Ikonographie des heiligen Bruno des Kartäusers im 15. Jahrhundert*, unveröffentlichte Magisterarbeit am Institut für Kunstgeschichte, Universität Köln, Köln 1989.

MÄDGER 1995
Susanne Mädger: *Jakob Johann Nepomuk Lyversberg, Kaufmann und Kunstsammler*, in: Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler, Aufsatzband (Ausst. Kat. Museen der Stadt Köln in der Josef-Haubrich-Kunsthalle 28.10.1995-28.01.1996), hg. v. H. Kier, F. G. Zehnder, Köln 1995, S. 193-204.

MAI 2001
Ekkehard Mai (Hg.): *Die Zukunft der Alten Meister. Perspektiven und Konzepte für das Kunstmuseum von heute*, Köln/Weimar/Wien 2001.

MAINZER 1973
Udo Mainzer: *Stadttore im Rheinland* (Veröffentlichungen der Abteilung Architektur am Kunsthistorischen Institut der Universität Köln 3), Diss. Köln 1971, Köln 1973.

MAINZER 1975
Udo Mainzer: *Stadttore im Rheinland*, Jahrbuch des Rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Landschaftsschutz e. V., Neuss 1975.

MARCHAL 2002
Guy Paul Marchal: *Das vieldeutige Heiligenbild. Bildersturm im Mittelalter*, in: Macht und Ohnmacht der Bilder. Reformatorischer Bildersturm im Kontext der europäischen Geschichte, hg. v. P. Blickle, A. Holenstein, H. R. Schmidt, F.-J. Sladeczek, München 2002, S. 307-332.

MARDRUS 2000
Francoise Mardrus: *La naissance du musée du Louvre*, in: Antonio Canova e il suo ambiente artistico fra Venezia, Roma e Parigi, hg. v. G. Pavanello, Venedig 2000, S. 491-521.

MARESCH/WERBER 2002
Rudolf Maresch, Niels Werber: *Raum – Wissen – Macht*, Frankfurt am Main 2002.

MARTENS 1989
Didier Martens: *Une Maria in Sole inedite par le Maitre du Retable de Saint Barthelemy*, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 1989, 50, S. 313-319.

MARTENS 1996
Didier Martens: *Autour des retables du jubé de l'église des Chartreux de Cologne: lumière réelle et lumière fictive dans la peinture flamande et allemande de la fin du moyen âge*, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 1996, 57, S. 65-100.

MARTIN 1996
Michael Martin: *Kunstreisen des Heinrich Jakob Fried: Tagebuchnotizen, Bilder und Skizzen*, Landau 1996.

MARTIN 1993
Dennis Dale Martin: *„The Honeymoon was over“: Carthusians between Aristocracy and Bourgeoisie*, in: Die Kartäuser und ihre Welt. Kontakte und gegenseitige Einflüsse (Analecta Cartusiana 62), Bd. 1, Salzburg 1993, S. 66-99.

MARTIN 2008
Dennis Dale Martin: *Carthusians as Advocates of Women Visionary Reformers*, in: Studies in Carthusian Monasticism in the Late Middle Ages (Medieval Church Studies 14), hg. v. J. M. Luxford, Turnhout 2008, S.127-154.

MARTUS 2005
Steffen Martus (Hg.): *Lyrik im 19. Jahrhundert: Gattungspoetik als Reflexionsmedium der Kultur*, Bern 2005.

MASCHKE 1980
Erich Maschke: *Die Familie in der deutschen Stadt des späten Mittelalters*, Heidelberg 1980.

MATTL 1999
Siegfried Mattl: *Sichtbares und Unsichtbares. Konzepte zum Sehsinn*, in: Bild und Abbild vom Menschen im Mittelalter, Schriftenreihe der Akademie Friesach 6, hg. v. E. Vavra, Klagenfurt 1999, S. 31-45.

MAUÉ 1978
Hermann Maué: *Die Bauten der Kartause von ihrer Gründung 1380 bis zur Übernahme durch das Museum im Jahre 1857*, in: Das Germanische Nationalmuseum Nürnberg 1852-1977. Beiträge zu seiner Geschichte, hg. v. B. Deneke, R. Kahsnitz, München/Berlin 1978, S. 315-356.

MAURER 1982
Emil Maurer: *Vom Zimborium zum Triumphbogen. Skizzen zu einer Ikonologie des frühen Bilderrahmens*, in: Architektur und Sprache. Gedenkschrift für Richard Zürcher, hg. v. C. Braegger, München 1982, S. 191-215.

MAYR 1973
Vincent Mayr: *Aegidius*, in: LCI (ED. 1968-1976), Bd. 5, Sp. 51-53.

MECH 1988
Pater Paul Mech: *Les bibliothèques de la Compagnie de Jésus*, in: Histoire des bibliothèques françaises, Bd. 2: Les bibliothèques sous l’Ancien Régime, hg. v. C. Jolly, Paris 1988, S. 56-63.

MEIER 2008
Hans-Rudolf Meier (Hg.): *Dresden: StadtBild und Denkmalpflege. Konstruktion und Rezeption von Bildern der Stadt*, Berlin 2008.

MELSTER/KLEIN 2001
Alexandra Melster, Peter Klein: *Kunsthistorische Datierungsvorschläge und dendrochronologische Daten zu den Tafeln vom Meister des Bartholomäus-Altars*, in: Genie ohne Namen. Der Meister des Bartholomäusaltars (Ausst. Kat. Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud 19.05-20.08.2001), hg. v. R. Budde, R. Krischel, Köln 2001, S. 186-191.

MELZER 2011
Christien Melzer: *Napoleons Kunstraub*, in: Kunstchronik, 2011, 64, S. 347-350.

MENKE-SCHWINGHAMMER 2011
Annemarie Menke-Schwinghammer: *Weltgeschichte als ‚Nationalepos': Die Kaulbach-Bilder im Treppenhaus des Neuen Museums*, in: Museale Spezialisierung und Nationalisierung ab 1830. Das Neue Museum in Berlin im internationalen Kontext, hg. v. E. Bergvelt, D. J. Meijers, L. Tibbe, E. van Wezel, Berlin 2011, S. 269-286.

MERLO 1886
Johann Jacob Merlo: *Kunst und Kunsthandwerk im Kartäuserkloster zu Köln*, in: Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein, insbesondere die alte Erzdiöcese Köln, hg. v. C. Boisserée, F. T. Helmken, Köln 1886, S. 1-52.

MERLO 1889
Johann Jacob Merlo: *Richartz, Johann Heinrich*, in: Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 28, hg. v. R. Freiherr von Liliencron, Leipzig 1889, S. 421-423.

MERLO (ED. 1895)
Johann Jacob Merlo: *Kölnische Künstler in alter und neuer Zeit: Johann Jacob Merlos neu bearbeitete und erweiterte Nachrichten von dem Leben und den Werken Kölnischer Künstler*, hg. von E. Firmenich-Richartz, Düsseldorf 1895.

MERSMANN 2012
Susanne Mersmann: *Die Musées du Trocadéro. Violet-le-Duc und der Kanondiskurs im Paris des 19. Jahrhunderts*, Berlin 2012.

MESSERER 1974 (ED. 1990)
Wilhelm Messerer: *Mandorla*, in: LCI (ED. 1990), Bd. 3, Sp. 147-149.

MEßNER 2014
Reinhard Messner: *Das mittelalterliche Kirchweihritual als Bau und Besiedelung der Himmelsstadt*, in: Utopie, Fiktion, Planung. Stadtentwürfe zwischen Antike und Früher Neuzeit, hg. v. A. Dietl, W. Schöller, D. Steuernagel, Regensburg 2014, S. 163-174.

DE MEYER/DE SMET (ED. 2013)
Adolphe Edward Sigismund de Meyer, J. M. De Smet: *Les „Consuetudines Guigonis" des premiers chartreux* (Analecta Cartusiana 300), Salzburg 2013, S. 63-160.

MEYNEN 2005
Henriette Meynen: *Die Ulrepforte und der Bau der Kölner Stadtmauer*, in: Vom Stadtsoldaten zum Roten Funken. Militär und Karneval in Köln, hg. v. H.-G. Hunold, W. Drewes, M. Euler-Schmidt, Köln 2005, S. 69-93.

MINKOWSKI 1907
Hermann Minkowski: *Das Relativitätsprinzip*, in: Annalen der Physik, 1907, 352, S. 927-938.

MIEHE 1974 (ED. 1990)
Renate Miehe: *Hieronymus*, in: LCI (ED. 1990), Bd. 6, Sp. 519-529.

MICHLER 1995
Jürgen Michler: *Materialsichtigkeit, Monochromie, Grisaille in der Gotik um 1300*, in: Denkmalkunde und Denkmalpflege. Wissen und Wirken. Festschrift für Heinrich Magirius zum 60. Geburtstagam 1. Februar 1994, hg. v. U. Reupert, Th. Trajkovits, W. Werner, Dresden 1995, S. 197-222.

MIEG/SUNDSBOE/BIENIOK 2011
Harald Mieg, Astrid Sundsboe, Majken Bieniok (Hg.): *Georg Simmel und die aktuelle Stadtforschung*, Wiesbaden 2011.

MÖHLE 2004
Valerie Möhle: *Wandlungen. Überlegungen zum Zusammenspiel der Außen- und Innenseiten von Flügelretabeln am Beispiel niedersächsischer werke des frühen 15. Jahrhunderts*, in: Visualität und Religion in der Vormoderne (KultBild 1), hg. v. D. Ganz, Th. Lentes, Berlin 2004, S. 147-170.

MÖHLE 2006
Valerie Möhle: *Déjà vu. Bildsysteme zum Klappen*, in: Bilder – Räume – Betrachter. Festschrift für Wolfgang Kemp zum 60. Geburtstag, hg. v. S. Bogen, W. Brassat, D. Ganz, Berlin 2006, S. 54-73.

MORÉT 2003
Stefan Morét: *Der ‚paragone' im Spiegel der Plastik*, in: Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert, hg. v. A. Nova, A. Schreurs, Köln 2003, S. 203-215.

MÜHLBERG 1949
Fried Mühlberg: *Zur Klosteranlage des Kartäuserordens. Versuch einer Darstellung der mittelalterlichen Kartausen der deutschen Ordensprovinz Franconia*, Diss. Köln 1949, Köln 1949.

MÜHLBERG 1956
Fried Mühlberg: *Rheinische Kunststätten: Kartäuserkirche St. Barbara, Köln*, Neuss 1956.

MUNDT 1981
Barbara Mundt: *Historismus. Kunstgewerbe zwischen Biedermeier und Jugendstil*, München 1981.

MURRAY 1990
Sister Charles Murray: *Kreuz III*, in. THREALE 1977-2007, Bd. 19, S. 726-732.

NACK 1928
Ernst Nack (Hg.): *Die erneuerte Kartäuserkirche in Köln. Festschrift zu ihrer Weihe nach ihrer Wiederherstellung und Einrichtung zur Evangelischen Kirche am 16. September 1928*, Köln 1928.

NAGEL 2013
Elke Nagel: *Die Klausur der Kartäuser. Typologie und Grundrissorganisation der großen Kreuzgänge im Spannungsverhältnis zwischen Ordensidealen und örtlicher Lage* (Analecta Cartusiana 297), Diss. München 2012, Salzburg 2013.

NAUTIN 1986
Pierre Nautin: *Hieronymus*, in: THREALE 1977-2007, S. 304-315.

NEWTON 1687 (ED. 1872)
Isaac Newton: *Mathematische Prinzipien der Naturlehre*, hg. v. J. Ph. Wolfers, Berlin 1872.

NICKLAS 2014
Tobias Nicklas: *Die Himmelsstadt als Neue Schöpfung: Das Neue Jerusalem der Offenbarung des Johannes*, in: Utopie, Fiktion, Planung. Stadtentwürfe zwischen Antike und Früher Neuzeit, hg. v. A. Dietl, W. Schöller, D. Steuernagel, Regensburg 2014, S. 149-162.

NIEDERKORN-BRUCK 2012
Meta Niederkorn-Bruck: *Kloster, Klosterraum und Kloster im Raum*, in: Kartäusisches Denken und daraus resultierende Netzwerke vom Mittelalter bis zur Neuzeit, Bd. 5 (Analecta Cartusiana 276,5), hg. v. M. Niederkorn-Bruck, Salzburg 2012, S. 43-68.

NIEHR 1999
Klaus Niehr: *Gotikbilder – Gotiktheorien. Studien zur Wahrnehmung und Erforschung mittelalterlicher Architektur in Deutschland zwischen ca. 1750 und 1850*, Berlin 1999.

NIEHR 2013
Klaus Niehr: *Mittelalterliche Architektur und nationales Denken*; in: Interferenzen. Interférences. Architektur, Deutschland – Frankreich 1800-2000, (Ausst. Kat. Musée d'Art moderne et contemporain de la Ville de Strasbourg 30.03.-21.07.2013, Deutsches Architekturmuseum, Franktfurt am Main 3.10.2013-12.01.2014), hg. v. J.-L. Cohen, Tübingen 2013, S. 112-117.

NITZ 1976
Gaynor Nitz: *Ursula*, in: LCI (ED. 1968-1976), Bd. 8, Sp. 521-527.

NOLL 2004
Thomas Noll: *Zu Begriff, Gestalt und Funktion des Andachtsbildes im späten Mittelalter*, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 2004, 64, S. 297-328.

NOVA 2003
Alessandro Nova: *Paragone-Debatte und gemalte Theorie in der Zeit Cellinis*, in: Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert, hg. v. A. Nova, A. Schreurs, Köln 2003, S. 183-202.

NÜRNBERGER 1995
Ulrike Nürnberger: *Some observations regarding the chronology of the oeuvre of the master of the St.Bartholomew altar*, in: Le dessin sous-jacent dans le processus de création, hg. v. H. Verougstraete, R. van Schoute, Louvain-la-Neuve 1995, S. 67-76.

NÜRNBERGER 1997A
Ulrike Nürnberger: *A newly discovered work by the Master of the Saint Bartolomew Altar*, in: Album discipulorum, Waanders 1997, S. 154-161.

NÜRNBERGER 1997B
Ulrike Nürnberger: *The late medieval Workshop of the Master of the St. Bartholomew*, Diss. Indiana 1997, Ann Arbor 1997.

NÜRNBERGER 1999
Ulrike Nürnberger: *On the working methods of the master of the St. Bartholomew altar*, in: La peinture dans les Pays-Bas au 16e siècle: pratiques d'atelier infrarouges et autres méthodes d'investigation, hg. v. H. Verougstraete, R. Van Schoute, Leuven 1999, S. 273-283.

ODENTHAL/STRACKE 1998
Andreas Odenthal, Gottfried Stracke: *Die Stationsliturgie Kölns und ihre Bezüge zu Rom*, in: Heiliger Raum. Architektur, Kunst und Liturgie in mittelalterlichen Kathedralen und Stiftskirchen, hg. v. F. Kohlschein, P. Wünsche, Münster 1998, S. 134-162.

OEXLE 1984
Otto Gerhard Oexle: *Memoria und Memorialbild*, in: Memoria: der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter (Münstersche Mittelalter-Schriften 48), hg. v. K. Schmid, J. Wolasch, München 1984, S. 384-440.

OEXLE (ED. 2011)
Otto Gerhard Oexle: *Die Wirklichkeit und das Wissen. Mittelalterforschung – Historische Kulturwissenschaften – Geschichte und Theorie der historischen Erkenntnis*, hg. v. A. von Hülsen-Esch, B. Jussen, F. Rexroth, Göttingen/Oakville 2011.

OKRUSCH/MATTHES 2005
Martin Okrusch, Siegfried Matthes: *Mineralogie. Einführung in die spezielle Mineralogie, Petrologie und Lagerstättenkunde*, Berlin 2005.

OLIVER 2007
Bette Wyn Oliver: *From royal to national, the Louvre Museum and the Bibliothèque national*, Lanham 2007.

OP DE COUL 2015
Thomas Op de Coul: *The Life of a fifteenth-century Carthusian Gradual from Roermond*, in: Tradition et Transformation. Les Chartreux dans l'Europe médiévale et moderne (Analecta Cartusiana 306), hg. v. J. Hogg, Saint-Étienne 2015, S. 219-250.

PANOFSKY 1927
Erwin Panofsky: *„Imago Pietatis": Ein Beitrag zur Typengeschichte des „Schmerzensmanns" und der „Maria Mediatrix"*, in: Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstage, Leipzig 1927, S. 261-308.

PANOFSKY 1953 (Ed. 2006)
Erwin Panofsky: *Die altniederländische Malerei. Ihr Ursprung und Wesen*, hg. v. J. Sander, S. Kemperdick, Köln 2006.

PARKER 1975
Elizabeth Crawford Parker: *The descent from the cross: ist relation to the extra-liturgical „Depositio" drama*, Diss. New York 1975, New York 1975.

PARAVY 2010
Pierette Paravy: *Les Cartes de Chartreuse. Désert et Architecture*, Grenoble 2010.

PARK/BURGELL/MCKENZIE 1925
Ezra Park, Ernest Burgess, Roderick McKenzie: *The City*, Chicago/London 1925.

PASSAVANT 1833
Johann David Passavant: *Kunstreise durch England und Belgien*, Frankfurt am Main 1833.

PAUL 2013
Gerhard Paul: *"Good bye Lenin!". Bildersturm und Denkmalsturz im 20. Jahrhundert*, Göttingen 2013.

PEPY 2011
Èmile-Anne Pépy: *Le Territoire de la Grande Chartreuse, XVIe-XVIIIe siècle. Montagne sacré, montagne profane*, Grenoble 2011.

PICARD 1986
Jean Picard: *La Grande Chartreuse, et les chartreuses de Portes, Sélignac, et Pierre Châtel* (Analecta Cartusiana 61), Salzburg 1986.

PETRARCA (ED. 1958)
Francesco Petrarca: *De otio religioso*, hg. v. G. Rotondi, Vatikan 1958.

PETZET 1902
Christian Petzet: *Die Blütezeit der deutschen politischen Lyrik von 1840 bis 1850. Ein Beitrag zur deutschen Literatur- und Nationalgeschichte*, München 1902.

PETZET 1983
Michael Petzet, Bayrisches Landesamt für Denkmalpflege (Hg.): *Der Engelsgruß des Veit Stoss zu St. Lorenz in Nürnberg* (Arbeitsblätter des Bayrischen Landesamt für Denkmalpflege 16), München 1983.

PIEPER 1953
Paul Pieper: *Miniaturen des Bartholomäus-Meisters*, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 1953, 15, S. 135-156.

PIEPER 1961
Paul Pieper: *Der Meister des Bartholomäusaltars*, in: Kölner Maler der Spätgotik: 100 Jahre Wallraf-Richartz-Museum Köln, 1861-1961. Der Meister des Bartholomäus-Altares. Der Meister des Aachener Altares, (Ausst. Kat. Wallraf-Richartz-Museum 25.03.-28.05.1961), hg. v. R. Wallrath, Köln 1961, S. 20-91.

PIEPER 1993
Roland Pieper: *Die Kirchen der Bettelorden in Westfalen : Baukunst im Spannungsfeld zwischen Landespolitik, Stadt und Orden im 13. und frühen 14. Jahrhundert*, Diss. Münster 1990, Werl/Westfalen 1993.

PIEPER 2011
Roland Pieper: *Die Franziskaner in der Stadt. Die Klosteranlagen im Gefüge mittelalterlicher Stadtorganismen diesseits der Alpen*, in: Franziskus – Licht von Assisi (Ausst. Kat. Erzbischöfliches Diözesanmuseum Paderborn 09.12.2011-06.05.2012), hg. v. Ch. Stiegemann, B. Schmies, H.-D. Heimann, München 2011, S. 148-153.

POESCHKE 1974 (ED. 1990)
Joachim Poeschke: *Parusie*, in: LCI (ED. 1990), Bd. 3, Sp. 384-386.

POISSON 2013
Georges Poisson: *La grande histoire du Louvre*, Paris 2013.

POMIAN 2001
Krzysztof Pomian: *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, Berlin 2001.

POMMIER 1991
Édouard Pommier: *L'art de la liberté. Doctrines et débats de la Révolution française*, Paris 1991.

POSADA/WIENAND 1987
Gerardo Posada, Adam Wienand: *Der heilige Bruno, Vater der Kartäuser: ein Sohn der Stadt Köln*, Köln 1987.

PREIMESBERGER 1991
Rudolf Preimesberger: *Zu Jan van Eycks Diptychon der Sammlung Thyssen-Bornemisza*, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 1991, 54, S. 459-489.

PRESSOUYRE 2007
Léon Pressouyre (Hg.): *Le Musée des Monuments Français*, Paris 2007.

PROCHNO 2002
Renate Prochno: *Die Kartause von Champmol. Grablege der burgundischen Herzöge 1364-1477*, Berlin 2002.

PRÖPPER 1995
Thomas Pröpper: *Erkenntnis Gottes*, in: LTK 1993-2001, Bd. 3, Sp. 781-786.

RÄISÄNEN 1992
Heikki Räisänen: *Maria/Marienfrömmigkeit I*, in: THREALE 1977-2007, Bd. 22, S. 115-119.

QUANZ 2000
Constanze Quanz: *Der Film als Propagandainstrument Joseph Goebbels´*, Köln 2000.

RAEDTS 2016
Peter Raedts: *Die Entdeckung des Mittelalters. Geschichte einer Illusion*, Darmstadt 2016.

RAGUIN 2010
Virginia Chieffo Raguin (Hg.): *Art, piety and destruction in the Christian West, 1500-1700*, Farnham 2010.

VOM RATH 1941
Karl vom Rath: *Der Meister des Bartholomäusaltares*, Bonn 1941.

RAUTENBERG 1992
Ursula Rautenberg: *Ursula-Legenden im Kölner Druck – die „Historie von Sankt Ursula" und die „Historie von den elftausend Jungfrauen" aus der Offizin Johannes Landen 1509 und 1517. Faksimileausgabe mit einem Verzeichnis der volkssprachlichen und lateinischen Ursula-Legenden im Kölner Inkunabel- und Frühdruck*, Köln 1992.

RAVE 1960
Paul Ortwin Rave: *Schinkels Museum in Berlin oder die klassische Idee des Museums*, in: Museumskunde. Zeitschrift für Verwaltung und Technik öffentlicher und privater Sammlungen, 1960, 29, S. 1-20.

RAVIER 2001
André Ravier: *Le premier ermitage des moines de Chartreuse: de la fondation en juin 1084 à l'avalanche du 30 janvier 1131*, Correrie de la Grande Chartreuse 2001.

REINLE 1980
Adolf Reinle: *Andachtsbild*, in: LexMA, Bd. 1, S. 582-588.

REINISCH 2007
Ulrich Reinisch: *Schinkels Entwürfe für den „Befreiungsdom" und die „Neue Wache". Fichtes „Reden an die deutsche Nation" und der Stilkonflikt in der Architektur 1814/16*, in: Klassizismus – Gotik. Karl Friedrich Schinkel und die patriotische Baukunst, hg. v. A. Dorgerloh, M. Niedermeier, H. Bredekamp, München/Berlin 2007, S. 147-164.

REISENLEITNER 1992
Markus Reisenleitner: *Die Produktion historischen Sinnes: Mittelalterrezeption im deutschsprachigen historischen Trivialroman vor 1848* (Europäische Hochschulschriften Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur 1338), Frankfurt am Main/Berlin/Bern u.A. 1992.

RIEDER 2000
Bruno Rieder: *Überblick*, in: Das Erbe der Kartäuser. Internationaler Kongress für Kartäuserforschung 1.-5. Dezember 1999 (Analecta Cartusiana 160), hg. v. J. Ganz, M. Früh, Salzburg 2000, S. 3-9.

RIEGL 1903
Alois Riegl: *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen, seine Entstehung*, Wien/Leipzig 1903.

RIMMELE 2010
Marius Rimmele: *Das Triptychon als Metapher, Körper und Ort. Semantisierungen eines Bildträgers*, Diss. Konstanz 2006, München 2010.

RING 1923
Grete Ring: *Beiträge zur Plastik von Tournai im 15. Jahrhundert*, in: *Belgische Kunstdenkmäler*, hg. v. P. Clemen, München 1923, S. 269-291.

RING 1939
Grete Ring: *A new attribution to Dürer*, in: Old master drawings: a quarterly magazine for students and collectors, 1939, 13, S. 52-57.

ROECK 2002
Bernd Roeck: *Macht und Ohnmacht der Bilder. Die historische Perspektive*, in: Macht und Ohnmacht der Bilder. Reformatorischer Bildersturm im Kontext der europäischen Geschichte, hg. v. P. Blickle, A. Holenstein, H. R. Schmidt, F.-J. Sladeczek, München 2002, S. 33-63.

ROLAND/ZAJIC 2013
Martin Roland, Andreas Zajic: *Illuminierte Urkunden des Mittelalters in Mitteleuropa*, in: Archiv für Diplomatik, Schriftgeschichte, Siegel- und Wappenkunde, 2013, 59, S. 241-432.

ROMMÉ 2000
Barbara Rommé: *Der Niederrhein und seine westlichen Kulturraumbeziehungen um 1500*, in: Köln und die Niederrheinlande in ihren historischen Raumbeziehungen (15.-20. Jahrhundert), hg. v. D. Geuenich, Pulheim 2000, S. 207-225.

ROTH 1991
Hermann Josef Roth: *Kartäuserspiritualität*, in: Die Kölner Kartause um 1500, Aufsatzband; Köln (Ausst. Kat. Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud 18.05.-22.09.1991), hg. v. W. Schäfke, Köln 1991, S. 213-240.

ROTHFELS 1979
Hans Rothfels: *Die Nation*, in: MEL 1971-1979, Bd. 16, S. 773-776.

ROTHSTEIN 2001
Bret Rothstein: *Vision, Cognition and Self-reflection in Rogier van der Weyden's Bladelin Triptych*, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 2001, 64, S. 37-55.

RÜCKER 1913
Frédéric Rücker: *Les Origines de la conservation des monuments historiques en France (1790-1830)*, Diss. Paris 1913, Paris 1913.

RUSKIN 1849
John Ruskin: *The Seven Lamps of Architecture*, London 1849.

RUSKIN 1851-1853
John Ruskin: *The Stones of Venice*, Bd. 1-3, London 1851-1853.

SAMBETH 1937
Friedrich Sambeth: *Stiftung*, in: LTK 1930-1938, Bd. 9, Sp. 828-829.

SAMIDA 2014
Stefanie Samida: *Semiophoren*, in: Handbuch Materielle Kultur. Bedingungen – Konzepte – Disziplinen, hg. v. S. Samida, M. K. H. Eggert, H. P. Hahn, Stuttgart 2014, S. 249-252.

SAMIDA/EGGERT/HAHN 2014
Stefanie Samida, Manfred K. H. Eggert, Hans Peter Hahn (Hg.): *Handbuch Materielle Kultur. Bedingungen – Konzepte – Disziplinen*, Stuttgart 2014.

SANDNER 2001
Ingo Sandner: *Die Infrarot-Reflektographie als Untersuchungsmethode – Ergebnisse an den Kölner Tafelbildern des Meisters des Bartholomäus-Altares*, in: Genie ohne Namen. Der Meister des Bartholomäusaltars (Ausst. Kat. Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud 19.05-20.08.2001), hg. v. R. Budde, R. Krischel, Köln 2001, S. 162-173.

SANDNER 2003
Ingo Sandner: *Typus und Funktion der Unterzeichnungen auf Gemälden des Meisters des Bartholomäus-Altars*, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 2003, 64, S. 241-252.

SAUERLÄNDER 1970
Willibald Sauerländer: *Gotische Skulptur in Frankreich: 1140-1270*, München 1970.

SAURE 2010
Felix Saure: *Karl Friedrich Schinkel. Ein deutscher Idealist zwischen „Klassik" und „Gotik"* (Berliner Klassik. Eine Großstadtkultur um 1800. Studien und Dokumente 17), hg. v. Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, Hannover 2010.

SAVOY 2006
Bénédicte Savoy (Hg.): *Tempel der Kunst. Die Entstehung des öffentlichen Museums in Deutschland. 1701-1815*, Mainz 2006.

SAVOY 2006A
Bénédicte Savoy: *Zum Öffentlichkeitscharakter deutscher Museen im 18. Jahrhundert*, in: Tempel der Kunst. Die Entstehung des öffentlichen Museums in Deutschland. 1701-1815, hg. v. B. Savoy, Mainz 2006, S. 9-26.

SAVOY 2011
Bénedicte Savoy: *Kunstraub. Napoleons Konfiszierungen in Deutschland und die europäischen Folgen*, Diss. Berlin 2000, Köln/Weimar/Wien 2011.

SAVOY 2013
Bénédicte Savoy: *Unschätzbare Meisterwerke – der Preis der Kunst im Musée Napoléon*, in: Europäische Museumskulturen um 1800, Bd. 2, hg. v. G. Swoboda, A. Bähr, Wien 2013, S. 406-419.

SCHADE 1974 (ED. 1990)
Herbert Schade: *Drei Gesichter, Drei Köpfe*, in: LCI (ED. 1990), Bd. 1, Sp. 537-539.

SCHÄFER 2001
Kristin Anne Schäfer: *Die Völkerschlacht*, in: Deutsche Erinnerungsorte, Bd. 2, hg. v. E. François, H. Schulze, München 2001, S. 187-201.

SCHÄFER-HARTMANN 2009
Günter Schäfer-Hartmann: *Literaturgeschichte als wahre Geschichte. Mittelalterrezeption in der deutschen Literaturgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts und politische Instrumentalisierung des Mittelalters durch Preußen* (MeLis. Medien – Literaturen – Sprachen in Anglistik/Amerikanistik, Germanistik und Romanistik 9), Frankfurt am Main/Berlin/Bern u.A. 2009.

SCHAEFER/FROHNERT/KLINKHAMMER/STEINBÜCHEL 2001
Iris Schaefer, Christine Frohnert, Ruth Klinkhammer, Christa Steinbüchel: *Technologische Untersuchungen der Tafelmalereien des Meisters des Bartholomäus-Altars im Kölner Wallraf-Richartz-Museum*, in: Genie ohne Namen. Der Meister des Bartholomäusaltars (Ausst. Kat. Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud 19.05-20.08.2001), hg. v. R. Budde, R. Krischel, Köln 2001, S. 117-137.

SCHÄFKE 2006
Werner Schäfke: *Kölnischer Bildersaal: Die Gemälde im Bestand des Kölnischen Stadtmuseums einschließlich der Sammlung Porz und der Kölner Gymnasial- und Stiftungsfonds*, Köln 2006.

SCHEDIWY 2011
Robert Schediwy: *Rekonstruktion. Wiedergewonnenes Erbe oder nutzloser Kitsch*, Wien/Berlin 2011.

SCHEIBLER 1884
Ludwig Scheibler: *Schongauer und der Meister des Bartholomäus*, in: Repertorium für Kunstgeschichte, 1884, 7, S. 1-38.

SCHELER 2000
Dieter Scheler: *Köln und Brüssel: Die heimlichen Hauptstädte von Kleve-Mark*, in: Köln und die Niederrheinlande in ihren historischen Raumbeziehungen (15.-20. Jahrhundert), hg. v. D. Geuenich, Pulheim 2000, S. 191-205.

SCHILP 2006
Thomas Schilp: *Dortmund im Mittelalter – aus der Geschichte der Reichs- und Hansestadt*, in: Dortmund im Mittelalter, hg. v. Th. Schilp, B. Welzel, Bielefeld 2006, S. 13-34.

SCHINKEL (ED. 1937)
Karl Friedrich Schinkel: *Deutschland in Schinkels Briefen und Zeichnungen*, hg. v. C. v. Lorck, Dresden 1937.

SCHINKEL (ED. 2001)
Karl Friedrich Schinkel: *Das architektonische Lehrbuch*, hg. v. G. Peschken, München 2001.

SCHLEGEL 1805 (ED. 1984)
Friedrich Schlegel: *Gemälde alter Meister* (Texte zur Forschung 46), Darmstadt 1984.

SCHLEIF 2005
Corine Schleif: *Forgotten Roles of Women as Donors: Sister Katerina Lemmel's Negotiated Exchanges in the Care fort he Here and the Hereafter*, in: Care for the Here and the Hereafter: Memoria, Art and Ritual in the Middle Ages, hg. v. T. van Bueren, A. van Leerdam, Turnhout 2005, S. 137-154.

SCHLEUSENER-EICHHOLZ 1985
Gudrun Schleusener-Eichholz: *Das Auge im Mittelalter*, München 1985.

SCHLÖGEL 2003
Karl Schlögel: *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*, München 2003.

SCHMELZER 2004
Monika Schmelzer: *Der mittelalterliche Lettner im deutschsprachigen Raum. Typologie und Funktion*, Petersberg 2004.

SCHMID 1990
Wolfgang Schmid: *Kunststiftungen im spätmittelalterlichen Köln*, in: Materielle Kultur und religiöse Stiftung im Spätmittelalter, hg. v. G. Jaritz, Wien 1990, S. 157-185.

SCHMID 1991
Wolfgang Schmid: *Bürgerschaft, Kirche und Kunst. Stiftungen an die Kölner Kartause (1451-1550)*, in: Die Kölner Kartause um 1500, Aufsatzband, (Ausst. Kat. Kölnisches Stadtmuseum 18.05.-22.09.1991), hg. v. W. Schäfke, Köln 1991, S. 390-425.

SCHMID 1994
Wolfgang Schmid: *Stifter und Auftraggeber im spätmittelalterlichen Köln*, Diss. Trier 1990, Köln 1994.

SCHMID 2000
Wolfgang Schmid: *Zum kulturellen Austausch zwischen Köln und den niederrheinischen Städten während der Spätgotik*, in: Köln und die Niederrheinlande in ihren historischen Raumbeziehungen (15.-20. Jahrhundert), hg. v. D. Geuenich, Pulheim 2000, S. 137-171.

SCHMID 2001
Wolfgang Schmid: *Netzwerk-Analysen – Der Bartholomäusmeister und das soziale Umfeld der Kölner Kartause*, in: Genie ohne Namen. Der Meister des Bartholomäusaltars (Ausst. Kat. Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud 19.05-20.08.2001), hg. v. R. Budde, R. Krischel, Köln 2001, S. 52-64.

SCHMID 2005
Christian Schmid: *Stadt, Raum und Gesellschaft. Henri Lefebvre und die Theorie der Produktion des Raumes* (Sozialgeographische Bibliothek 1), Stuttgart 2005.

SCHMID 2008
Wolfgang Schmid: *Graphische Medien und katholische Reform. Reliquienverehrung, Goldschmiedekunst und Wallfahrt in rheinischen Städten nach dem Dreißigjährigen Krieg*, Trier 2008.

SCHMIDT 2005
Bärbel Schmidt: *Prachtstück oder Plunder? – Vom Sammeln Materieller Kultur*, in: Kulturanthroplogie des Textilen, hg. v. G. Mentges, Berlin 2005, S. 97-130.

SCHMIDT 1959
Gerhard Schmidt: *Die Armenbibeln des XIV. Jahrhunderts*, Graz/Köln 1959.

SCHMITZ 2003
Tobias Schmitz: *Lexikon der europäischen Bilderrahmen von der Renaissance bis zum Klassizismus*, Lippetal 2003.

SCHNEIDER 1932
Christel Schneider: *Die Kölner Kartause von ihrer Gründung bis zum Ausgang des Mittelalters*, Bonn 1932.

SCHOPENHAUER 1822
Johanna Schopenhauer: *Johann van Eyck und seine Nachfolger*, Frankfurt a. Main 1822.

SCHOPENHAUER 1830
Johanna Schopenhauer: *Sämmtliche Schriften von Johanna Schopenhauer, Bd. 5: Jan van Eyck und seine Nachfolger, Zweiter Theil*, Leipzig/Frankfurt a. M. 1830.

SCHOPENHAUER 1831 (ED. 1967)
Johanna Schopenhauer: *Ausflug an den Niederrhein und nach Belgien 1828*, hg. v. K. B. Heppe, A. Fimpeler, Essen 1967.

SCHRADE 1936
Hubert Schrade: *Die ästhetische Kirche*, Leipzig 1936.

SCHREINER 2002
Klaus Schreiner (Hg.): *Frömmigkeit im Mittelalter: politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen*, München 2002.

SCHROER 2012
Markus Schroer: *Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums*, Frankfurt am Main 2012.

SCHUNK-HELLER 1995
Sabine Schunk-Heller: *Die Darstellung des ungläubigen Thomas in der italienischen Kunst bis um 1500 unter Berücksichtigung der lukanischen Ostentatio Vilnerum* (Beiträge zur Kunstwissenschaft 59), München1995.

SCHUNK-HELLER 1996
Sabine Schunk-Heller: *Zur Ikonographie der christus-Thomas-Gruppe von Andrea del Verrocchio*, in: Die Christus-Thomas-Gruppe von Andrea del Verrocchio, hg. v. H. Beck, M. Bückling, E. Lein, Frankfurt a. M. 1996, S. 121-127.

SCHWEERS 2009
Regine Schweers: *Die Bedeutung des Raumes für das Scheitern oder Gelingen des Adventus*, in: Adventus. Studien zum Herrschaftlichen Einzug in die Stadt, hg. v. P. Johanek, A. Lampen, Köln/Weimar/Berlin 2009, S. 37-56.

SCHWERHOFF 2004
Gerd Schwerhoff: *Öffentliche Räume und politische Kultur in der frühneuzeitlichen Stadt: Eine Skizze am Beispiel der Reichsstadt Köln*, in: Interaktion und Herrschaft. Die Politik der frühneuzeitlichen Stadt, hg. v. R. Schlögl, Konstanz 2004, S. 113-136.

SECKER 1927
Hans F. Secker: *Die Galerie der Neuzeit im Museum Wallraf-Richartz*, hg. v. der Wallraf-Richartz-Gesellschaft in Köln, Köln 1927.

SEDLMAYR 1948 (ED. 1956)
Hans Sedlmeyr: *Verlust der Mitte. Die Bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Salzburg/Wien 1956.

SEIBERT 1974 (ED. 1990)
Jutta Seibert: *Schutzmantelschaft*, in: LCI (ED. 1990), Bd. 4, Sp. 128-133.

SELZER 2010
Stephan Selzer: *Die mittelalterliche Hanse*, Darmstadt 2010.

SEMPER 1860-1863
Gottfried Semper: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik*, 2 Bd., Frankfurt am Main/München 1860-1863.

SHINNERS 1999
John Shinners: *Medieval Popular Religion. 1000-1500. A Reader* (Readings in Medieval Civilizations and Cultures II), North York, Ontario 1999.

SIMMEL 1901-1908 (ED. 1995)
Georg Simmel: *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*, hg. v. R. Kramme, O. Rammstedt, Frankfurt am Main 1995.

SIMMEL 1908 (ED. 1992)
Georg Simmel: *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, hg. v. O. Rammstedt, Frankfurt am Main 1992.

SMITH 1959
Molly Teasdale Smith: *The Use of Grisaille as a Lenten Observance*, in: Marsyas, 1959, 8, S. 43-54.

SMITH 2004
Jeffrey Chipps Smith: *The Northern Renaissance*, London/New York 2004.

SMOLINSKY 2000
Heribert Smolinsky: *Kirchenpolitik in Köln und den Vereinigten Herzogtümern Jülich-Kleve-Berg zur Zeit der Reformation und Gegenreformation*, in: Köln und die Niederrheinlande in ihren historischen Raumbeziehungen (15.-20. Jahrhundert), hg. v. D. Geuenich, Pulheim 2000, S. 307-322.

SORGE 2008
Dorothee Sorge: *Baukunst als Formung des eigenen Schicksals. Das Architekturverständnis von Rudolph Schwarz* (Kölner Architekturstudien 88), Diss. Köln 2007, Köln 2008.

SPENGLER 1995
Dietmar Spengler: *Die graphische Sammlung des ehemaligen Jesuitenkollegs in Köln*, in: Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler, Aufsatzband, (Ausst. Kat. Museen der Stadt Köln in der Josef-Haubrich-Kunsthalle 28.10.1995-28.01.1996), hg. v. H. Kier, F. G. Zehnder, Köln 1995, S. 37-43.

STANGE 1952
Alfred Stange: *Deutsche Malerei der Gotik*, Berlin 1952.

STANGE 1967
Alfred Stange: *Zwei Beispiele niderländischen Einflusses in Deutschland*, in: Miscellanea Prof. D. D. Roggen, hg. v. De Sikkel, Antwerpen 1957.

STECKNER 1995
Cornelius Steckner: *Kölner Sammlungen in Reisehandbüchern*; in: Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler, Aufsatzband, (Ausst. Kat. Museen der Stadt Köln in der Josef-Haubrich-Kunsthalle 28.10.1995-28.01.1996), hg. v. H. Kier, F. G. Zehnder, Köln 1995, S. 169-178.

STEHKÄMPER 2007
Hugo Stehkämper: *Bürger und Kirchen in Köln im Hochmittelalter*, Köln 2007.

STEHKÄMPER/MÜLLER/KIRCHNER/DIEMER 1975-1983
Hugo Stehkämper, Gerd Müller, Heinrich Kirchner, Bernhard Diemer: *Kölner Neubürger 1356-1798*, (Bd. 1-4), Köln/Wien 1975-1983.

STEINMETZ 2014
Karl-Heinz Steinmetz: *Latro und Eremit. Ein spiritualitätsgeschichlicher Beitrag zur Anachorese, Transliminalität und Theologie der Freiheit bis zum Ausgang des Mittelalters*, Berlin 2014.

STEINGRÄBER 1964
Erich Steingräber: *Ein neu entdecktes Werk vom Meister des Bartholomäus-Altares*, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 1964, 26, S. 223-228.

STEINLE 1910
Alphons M. von Steinle (Hg.): *Edward von Steinle. Des Meisters Gesamtwerk in Abbildungen*, Kempten/München 1910.

STÖHLKER 1975
Friedrich Stöhlker: *Die Kartause Buxheim. 1402-1803*, Folge 2, Bd. 2, Buxheim 1975.

STÖHLKER 1976
Friedrich Stöhlker: *Die Kartause Buxheim. 1402-1803*, Folge 2, Bd. 3, Buxheim 1976.

STÖHLKER 1984
Friedrich Stöhlker: *Das Kartausenstammbaum-Triptychon im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg und sein Abhängigkeits- und Funktionsverhältnis zum Basler Statutenkodex des Jahres 1510*, in: Spiritualität Heute und Gestern (Analecta Cartusiana 35), hg. v. J. Hogg, Salzburg 1984, S. 21-41

STRECKE 2007
Reinhart Strecke : *Zwischen Vitruv und Erwin von Steinbach. Zum Selbstverständnis von Oberbaudeputation und Bauakademie*, in: Klassizismus – Gotik. Karl Friedrich Schinkel und die patriotische Baukunst, hg. v. A. Dorgerloh, M. Niedermeier, H. Bredekamp, München/Berlin 2007, S. 221-232.

VON STRITZKY 1997
Maria-Barbara von Stritzky: *Maria von Ägypten*, in: LTK 1993-2001, Bd. 6, Sp. 1343-1344.

STRODTHOFF 2001
Werner Strodthoff: *Zum Neubau des Wallraf-Richartz-Museum am Gürzenich*, in: Wallraf-Richartz-Museum Köln – Der Neubau. Architektur Oswald Mathias Ungers, hg. v. Wallraf-Richartz-Museum, Gebäudewirtschaft der Stadt Köln, Köln 2001, S. 19-29.

STURM 2000
Gabriele Sturm: *Wege zum Raum. Methodologische Annäherungen an ein Basiskonzept raumbezogener Wissenschaften*, Opladen 2000.

SUCKALE 1977
Robert Suckale: *Arma Christi. Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder*, in: Städel-Jahrbuch, 1977, 6, S. 177-208.

SUCKALE 1998 (ED. 2005)
Robert Suckale: *Kunst in Deutschland: von Karl dem Großen bis heute*, Köln 2005.

SUTTER 2012
Rolf Sutter (Hg.): *Genealogica & Heraldica: Identität in Genealogie und Heraldik* (XXIX. Internationaler Kongress der Genealogischen und Heraldischen Wissenschaften, 12.-17. September 2010), Stuttgart 2012.

TEPLITZKY 2012
Thesy Teplitzky: *Geld, Kunst, Macht. Eine Kölner Familie zwischen Mittelalter und Renaissance*, Köln 2012.

TERLAU 2007
Katja Terlau: *Das Wallraf-Richartz-Museum in der Zeit zwischen 1933-1945*, in: Museen im Zwielicht. Ankaufspolitik 1933-1945, Kolloquium vom 11. Und 12. 12. 2001 in Köln, Bd. 2, hg. v. Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste Magdeburg, Magdeburg 2007, S. 31-50.

TEWES 1986
Götz-Rüdiger Tewes: *Die Studentenburse des Magisters Nikolaus Mommer von Raemsdonck – Ein Konflikt zwischen Rat und Universität im spätmittelalterlichen Köln*, in: Geschichte in Köln. Zeitschrift für Stadt und Regionalgeschichte, 1986, 20, S. 31-66.

THIEMEYER 2011
Thomas Thiemeyer: *Die Sprache der Dinge. Museumsobjekte zwischen Zeichen und Erscheinung*, in: Online-Publikation der Beiträge des Symposiums "Geschichtsbilder im Museum" im Deutschen Historischen Museum Berlin, hg. v. Museen für Geschichte, Februar 2011.

THIERFELDER 1970
Hildegard Thierfelder: *Köln und die Hanse*, Köln 1970.

THIEROFF 1997
Bianca Thieroff: *Ferdinand Franz Wallraf (1748-1824). Eine Gemäldesammlung für Köln*, Veröffentlichungen des Kölnischen Stadtmuseums, 1997, 12.

THIERS 1688
Jean Baptiste Thiers: *Dissertations ecclésiastiques sur les principaux autels des Églises, les jubés des églises, la clôture du chœur des églises*, Paris 1688.

TIERSCH 2002
Claudia Tiersch: *Johannes Chrysostomus in Konstantinopel (398 – 404). Weltsicht und Wirken eines Bischofs in der Hauptstadt des Oströmischen Reiches*, Tübingen 2002.

THODE 1888
Henry Thode: *Die Dormagen'sche Madonna vom Meister des Bartholomäus*, in: Zeitschrift für Christliche Kunst, 1888, 1, Sp. 373-376.

VAN TONGEREN 2000
Louis van Tongeren: *Exaltation of the Cross. Toward the Origins of the Feast of the Cross and the Meaning of the Cross in Early Medieval Liturgy*, Leuven 2000.

TREU 1959
U. Treu: *Hieronimus*, in: RGG 1957-1965, Bd. 3, Sp. 315-316.

TRINKS 2002
Stefan Trincks: *Beinerne Bilder – Sechs Elfenbeinreliefs zwischen Zweifel und Glauben*, in: Ansichts Sache. Das Bodemuseum Berlin im Liebighaus Frankfurt. Europäische Bildhauerkunst von 800-1800, hg. v. H. Beck, H. Krohm, Frankfurt a. M. 2002, S. 19-37.

TRIPPEN 2015
Norbert Trippen: *Die Kölner Kartause und die ersten Kölner Jesuiten in der Reformationszeit*, in: Tradition et Transformation. Les Chartreux dans l'Europe médiévale et moderne (Analecta Cartusiana 306), hg. v. J. Hogg, Saint-Étienne 2015, S. 301-306.

TRIPPS 1996
Johannes Tripps: *Das handelnde Bildwerk in der Gotik. Forschungen zu den Bedeutungsschichten und der Funktion des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Hoch- und Spätgotik*, Berlin 1996.

TSCHOCHNER 1976
Friederike Tschochner: *Sünder, Reuige, Bußfertige*, in: LCI (ED. 1968-1976), Bd. 8, Sp. 414-415.

TSCHOCHNER-WERNER 1974
Friederike Tschochner-Werner: *Hugo von Grenoble*, in: LCI (ED. 1968-1976), Bd. 6, Sp. 552-553.

VON UFFENBACH 1754
Zacharias Conrad von Uffenbach: *Merkwürdige Reisen durch Niedersachsen Holland und England*, Bd. 3, Ulm 1754.

UNBEKANNT. VERF. 1960
Unbekannter Verfasser: 100 Jahre Wallraf-Richartz-Museum 1861-1961. Festgabe für Förderer und Freunde des Wallraf-Richartz-Museums, hg. v. Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1960.

UNBEKANNT. VERF. 1971
Unbekannter Verfasser: *Altar*, in: MEL 1971-1979, Bd. 1, S. 813-815.

UNBEKANNT. VERF. 1974a (ED. 1990)
Unbekannter Verfasser: *Engel*, in: LCI (ED. 1990), Bd. 1, Sp. 626-642.

UNBEKANNT. VERF. 1974b (ED. 1990)
Unbekannter Verfasser: *Taufe Jesu*, in: LCI (ED. 1990), Bd. 4, Sp. 247-255.

UNBEKANNT. VERF. 1975
Unbekannter Verfasser: *Klausur*, in: MEL 1971-1979, Bd. 13, S. 752.

UNBEKANNT. VERF. 1978A
Unbekannter Verfasser: *Stadt*, in: MEL 1971-1979, Bd. 22, S. 412-414.

UNBEKANNT. VERF. 1978B
Unbekannter Verfasser: *Triptychon*, in: MEL 1971-1979, Bd. 22, S. 717.

UNBEKANNT. VERF. 1979
Unbekannter Verfasser: *Volk*, in: MEL 1971-1979, Bd. 24, S. 661-662.

UNGER 1991
Ingeborg Unger: *Ein Kachelbäcker und ein Kachelfund aus der Kölner Kartause*, in: Die Kölner Kartause um 1500, Aufsatzband; (Ausst. Kat. Kölnisches Stadtmuseum 18.05.-22.09.1991), hg. v. W. Schäfke, Köln 1991, S. 345-358.

UNGERS 1983
Oswald Mathias Ungers: *Die Thematisierung der Architektur*, hg. v. Technische Universität Dortmund, W. A. Noebel, Zürich 1983.

UNGERS 1999
Oswald Mathias Ungers: *10 Kapitel über Architektur. Ein visueller Traktat*, Köln 1999.

UNTERMANN 2013
Matthias Untermann: *Stadt und Kirche um 1200*, in: Wandel der Stadt um 1200, hg. v. K. Igel, M. Jansen, R. Röber, J. Scheschkewitz, Stuttgart 2013, S. 81-92.

URBAN 1999
Regina Urban: *Der Meister des Heiligen Bartholomäus, Untersuchungen zur Kleidung, Gestik und Vorbildverarbeitung im Oeuvre des Malers*, Diss. Berlin 1997, Bamberg 1999.

URBAN 2015
Tim Urban: *Heilige Orte – Heiliger Raum. Zur Translokation der Sakraltopographie Jerusalems*, in: Verrückt, Verrutscht, Versetzt. Zur Verschiebung von Gegenständen, Körpern und Orten (Schriftenreihe der Isa Lohmann-Siems Stiftung 4), hg. v. D. Dittmeyer, J. Hommers, S. Windmüller, Berlin 2015, S. 171-190.

VALDEZ DEL ÁLAMO 2007
Elizabeth Valdez del Álamo: *Touch me, see me: The Emmaus and Thomas Reliefs in the Cloisters of Silos*, in: Spanish Medieval art: recent studies, hg. v. C. Hourihane, Tempe AZ 2007, S. 35-64.

VAUCHEZ 1989
André Vauchez: *Der Heilige*, in: Der Mensch im Mittelalter, hg. v. J. LeGoff, Frankfurt am Main/New York 1989, S. 340-373.

VERBEEK 1961
Albert Verbeek: *Das erste Wallraf-Richartz-Museum in Köln*, hg. v. den Freunden des Wallraf-Richartz-Museums im Jubiläumsjahr des Museums 1961, Köln 1961.

VERDEYEN 1993
Paul Verdeyen: *Ruusbroec's opinion on Marguerite Porete's orthodoxy*, in: Studies in Spirituality, Bd. 3, Leuven 1993, S. 121–129.

VERHOVEN 2006
Jennifer Verhoeven: *Zwischen erhalten und gestalten. Die Restaurierung des Limburger Domes seit 1869* (Arbeitshefte des Landesamtes für Denkmalpflege Hessen 10), Stuttgart 2006.

VINKEN 2008
Gerhard Vinken: *Stadt – Denkmal – Bild. Wider die homogenen Bilder der Heimat*, in: Dresden: StadtBild und Denkmalpflege. Konstruktion und Rezeption von Bildern der Stadt, hg. v. H.-R. Meier, Berlin 2008, S. 162-175.

VIOLET-LE-DUC 1854-1868
Eugène-Emmanuel Violet-le-Duc: *Dictionnaire raisonnée de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, Bd. 1-9, Paris 1854-1868.

VOGELFÄNGER 2007
Tobias Vogelfänger: *Flurnamendeutung – „Mord" oder „am Ort"*, in: Archäologie in Deutschland, 2007, 2, S. 26-27.

VORAGINE 1264 (ED. 1986)
Jacobus de Voragine: *Legenda aurea (1264)*, hg. v. E. Weidinger, Aschaffenburg 1986.

WAAGEN 1839
Gustaf Friedrich Waagen: *Kunstwerke und Künstler in Paris*, Berlin 1839.

WAAGEN 1854
Gustaf Friedrich Waagen: *Treasures of Art in Great Britain*, Bd. 3, London 1854.

WAAGEN 1864
Gustaf Friedrich Waagen: *Die Gemäldesammlung in der Kaiserlichen Eremitage zu St. Petersburg*, St Petersburg 1864.

WAGNER 1971
Helga Wagner: *Jan van der Heyden 1638-1712*, Amsterdam/Haarlem 1971.

WAGNER 1991
Rita Wagner: *Eine kleine Geschichte der Kölner Kartause St. Barbara,* in: Die Kölner Kartause um 1500, Führer zur Ausstellung, (Ausst. Kat. Kölnisches Stadtmuseum 18.05.-22.09.1991), hg. v. W. Schäfke, Köln 1991, S. 30-57.

WAGNER 2014
Monika Wagner: *Kunstgeschichte*, in: Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen – Konzepte – Disziplinen, hg. v. S. Samida, M. K. H. Eggert, H. P. Hahn, Stuttgart 2014, S. 298-305.

WAHL 2005
Hendrik Wahl: *Bildprozesse*, in: Bildwissenschaft. Zwischen Reflektion und Anwendung, hg. v. K. Sachs-Hombach, Köln 2005, S. 482-493.

WALDENFELS 2001
Bernhard Waldenfels: *Leibliches Wohnen im Raum*, in: Kutlturtheorien der Gegenwart. Ansätze und Positionen, hg. v. G. Schröder, H. Breuninger, Frankfurt am Main/New York 2001.

WALLRAF 1861
Ferdinand Wallraf: *Ausgewählte Schriften. Festgabe zur Einweihungs-Feier des Museums Wallraf Richartz*, Köln 1861.

WALLRAF-RICHARTZ-MUSEUM 2001
Wallraff-Richartz-Museum, Gebäudewirtschaft der Stadt Köln (Hg.): *Wallraf-Richartz-Museum Köln – Der Neubau. Architektur Oswald Mathias Ungers*, Köln 2001.

WALLRATH 1955
Rolf Wallrath: *Der Thomas-Altar in Köln*, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 1955, 17, S. 165-180.

WALLRATH 1961
Rolf Wallrath: *Kölner Maler der Spätgotik: Ausstellung im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln*, in: Kunstchronik, 1961, 4, S. 149-160.

WALLRATH 1966
Rolf Wallrath: *Der Meister des Bartholomäusaltars in den Niederlanden und in Köln*, in: Kunstchronik, 1966, 19, S. 281-282.

WALTER/JASCHINSKI 1995
Michael Walter, Andreas Jaschinski: *Engelsmusik – Teufelsmusik*, in: MGG 1952-1979, Bd. 3, Sp. 8-27.

WALTER 2000
Leonard Walter: *Das große Buch der Wappenkunst. Entwicklung, Elemente, Bildmotive, Gestaltung*, Augsburg 2000.

WARD 1993
Laviece Ward: *Authors and Authority: The Influence of Jean Gerson, and the „Devotio Moderna" on the Fasciculus Temporum of Werner Rolevinck*, in: Die Kartäuser und ihre Welt. Kontakte und gegenseitige Einflüsse (Analecta Cartusiana 62), Bd. 1, Salzburg 1993, S. 171-188.

WATZLAWICK/BEAVIN/JACKSON (ED. 2007)
Paul Watzlawik, Janet H. Beavin, Don D. Jackson: *Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien*, Bern 2007.

WAZNY/ECKSTEIN 1987
T. Wazny, D. Eckstein: *Der Holzhandel von Danzig/Gdansk – Geschichte, Umfang und Reichweite*; in: Holz als Roh- und Werkstoff: European Journal of Wood and Woodproducts, 1987, 45: 12, S. 509-513.

WEBER 1922
Max Weber: *Wirtschaft und Gesellschaft* (Grundriss der Sozialökonomik 3), hg. v. M. Weber, Tübingen 1922.

WEIGEL 2001
Sigrid Weigel: *Die Richtung des Bildes. Zum Links-Rechts von Bildererzählungen in kultur- und mediengeschichtlicher Perspektive*, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 2001, 64, S. 449-474.

WEIGEL 2002
Siegrid Weigel: *Zum ›topographical turn‹. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften*, in: KulturPoetik, 2002, 2: 2, S. 151-165.

WEIS 1974 (ED. 1990)
Adolf Weis: *Drei Könige*, in: LCI (ED. 1990), Bd. 1, Sp. 539-549.

WELCH 2001
David Welch: *Propaganda and the German Cinema, 1933- 1945*, London 2001.

WELZEL 2004
Barbara Welzel: *Vor den Bildern und in den Bildern. Die Gemälde von Jacques Daret in Arras 1435*, in: Das Bild als Autorität. Die normierende Kraft des Bildes (Schriftenreihe des SFB 573: Pluralisierung und Autorität 4), hg. v. F. Büttner, G. Wimböck, Münster 2004, S. 103-128.

WELZEL 2006
Barbara Welzel: *Kunst oder Botschaft? Postsäkulare Fragen an die Kunstgeschichte und einige Thesen zur Praxisrelevanz kunsthistorischer Methodendiskussionen*, in: Bilder – Räume – Betrachter. Festschrift für Wolfgang Kemp zum 60. Geburtstag, hg. v. S. Bogen, W. Brassat, D. Ganz, Berlin 2006, S. 332-347.

WELZEL 2013
Barbara Welzel: *Kunstgeschichte, Bildung und kulturelle Menschenrechte*, in: Kunstgeschichte und Bildung (Dortmunder Schriften zur Kunst, Studien zur Kunstgeschichte 5), hg. v. C. Hattendorff, L. Tavernier, B. Welzel, Norderstedt 2013, S. 63-84.

WENDLING 2015
Fabrice Wendling: *La Meditatio Mortis chez Hugues de Miramar et dans la première Littérature Cartusienne (XIIe-XIIIe Siècles)*, in: Tradition et Transformation. Les Chartreux dans l'Europe Médiévale et Moderne (Analecta Cartusiana 306), hg. v. J. Hogg; Saint-Ètienne 2015, S. 351-370.

WERLEN 1995
Benno Werlen: *Sozialgeographie alltäglicher Regionalisierungen 1. Zur Ontologie von Gesellschaft und Raum*, Stuttgart 1995.

WERNER 1985
Karl Ferdinand Werner: *Fürst und Hof im 19. Jahrhundert: Abgesang oder Spätblüte*, in: Hof, Kultur und Politik im 19. Jahrhundert: Akten des 18. Deutsch-französischen Historikerkolloquiums Darmstadt vom 27.-30.09.1982 (Pariser Historische Studien 21), hg. v. K. F. Werner, Bonn 1985, S. 1-53.

WERQUET 2011
Jan Werquet: *„Deutscher Wald" – „Deutsche Kunst"? Die Darstellung des Waldes in der Malerei des „Dritten Reiches"*, in: Unter Bäumen. Die Deutschen und der Wald; (Ausst. Kat. Deutsches Historisches Museum 2.12.2011-4.03.2012), hg. v. U. Breymayer, B. Ulrich, Dresden 2011, S. 161-171.

WETTER 1835
Johannes Wetter: *Geschichte und Beschreibung des Domes zu Mainz*, Mainz 1835.

WIENAND 1983A
Adam Wienand: *Die Kölner Kartause und ihre Stellung in der Geistesgeschichte*, in: Die Kartäuser. Orden der schweigenden Mönche, hg. v. M. Zadnikar, A. Wienand, Köln 1983, S. 215-223.

WIENAND 1983B
Adam Wienand: *Die Kölner Kartäuser und die katholische Reform*, in: Die Kartäuser. Orden der schweigenden Mönche, hg. v. M. Zadnikar, A. Wienand, Köln 1983, S. 224-226.

WIENAND 1983C
Adam Wienand: *Die Kölner Kartäuser und die Kunst des Druckens*, in: Die Kartäuser. Orden der schweigenden Mönche, hg. v. M. Zadnikar, A. Wienand, Köln 1983, S. 227-229.

WIENAND 1983D
Adam Wienand: *Eine Druckerei in der Kölner Kartause*, in: Die Kartäuser. Orden der schweigenden Mönche, hg. v. M. Zadnikar, A. Wienand, Köln 1983, S. 232-242.

WILHELM/UNBEKANNT. VERF. 1974 (ED. 1990)
Pia Wilhelm, Unbekannter Verfasser: *Geburt Christi*, in: LCI (ED. 1990), Bd. 2, Sp. 86-120.

WILLOWEIT 2009
Dietmar Willoweit: *Katholische Reform und Disziplinierung als Element der Staats- und Gesellschaftsorganisation*, in: Staatsbildung und Jurisprudenz: Spätmittelalter und frühe Neuzeit, Gesammelte Aufsätze 1974-2002, Bd. 2 (Bibliotheca eruditorum 32), hg. v. D. Willoweit, I. Fees, Stockstadt 2009, S. 109-128.

WINTER 2001
John DuNann Winter: *An introduction to igneous and metamorphic petrololy*, Upper Saddle River 2001.

WOCHNIK 2008/2009
Fritz Wochnik: *Die Funktion der Chorabschlüsse*, in: Wichmann-Jahrbuch des Diözesangeschichtsvereins Berlin, 2008/2009, 10, S. 38-63.

WOLF 1998
Gerhard Wolf: *„Arte superficiem illiam fontis amplecti". Alberti, Narziß und die Erfindung der Malerei*, in: Diletto e maraviglia. Ausdruck und Wirkung in der Kunst von der Renaissance bis zum Barock, hg. v. Chr. Göttler, U. Müller-Hofstede, K. Patz, K. Zollikofer, Emsdetten 1998, S. 11-39.

WUNDER 2001
Bernd Wunder: *Europäische Geschichte im Zeitalter der Französischen Revolution. 1789-1815*, Stuttgart 2001.

VON WURZBACH 1880
Alfred von Wurzbach: *Martin Schongauer: eine kritische Untersuchung seines Lebens und seiner Werke nebst einem chronologischen Verzeichnisse seiner Kupferstiche*, Wien 1880.

VON WURZBACH 1911
Alfred von Wurzbach: *Niederländisches Künstler-Lexikon. Mit mehr als 3000 Monogrammen, aufgrund archivalischer Forschungen*, Bd. 3: Nachträge und Verzeichnis der Monogramme, Wien 1911.

YOCUM 2013
Demetrio Yocum: *Petrarch's Humanist Writing and Carthusian Monasticism. The Secret Language of the Self* (Medieval Church Studies 26), Turnhout 2013.

ZADNIKAR 1983
Marijan Zadnikar: *Die frühe Baukunst der Kartäuser*, in: Die Kartäuser. Orden der schweigenden Mönche, hg. v. M. Zadnikar, A. Wienand, Köln 1983, S. 51-135.

ZECHNER 2016
Johannes Zechner: *Der deutsche Wald. Eine Ideengeschichte zwischen Poesie und Ideologie. 1800-1945*, Darmstadt 2016.

ZEHNDER 1974
Frank Günther Zehnder: *Altarformen in Köln*, in: Vor Stefan Lochner. Die Kölner Malerei von 1300 bis 1430, (Ausst. Kat. Wallraf-Richartz-Museum 29.03.-07.07.1974), hg. v. G. Bott, Köln 1974, S. 24-25.

ZEHNDER 1985
Frank Günther Zehnder: *Sankt Ursula. Legende - Verehrung – Bilderwelt*, Köln 1985.

ZEHNDER 1989
Frank Günther Zehnder: *Gotische Malerei in Köln. Altkölner Bilder von 1300-1550*, (Reihe der Bildhefte zur Sammlung III), Köln 1989.

ZERMATTEN 2012
Coralie Zermatten: *Die Institution des Visitators als Gründer der Kartäusischen Provinz ‚Alemania Inferior'*, in: Kartäusisches Denken und daraus resultierende Netzwerke vom Mittelalter bis zur Neuzeit, Bd. 5 (Analecta Cartusiana 276,5), hg. v. M. Niederkorn-Bruck, Salzburg 2012, S. 277-294.

ZIMMERMANN 2007
Karin Zimmermann: *Cod. Pal. germ. 438. Bilderkatechismus, biblia pauperum, Totentanz u. A.*, Heidelberg 2007.

ZINK 2003
Margarete Zink: *Thomaszyklen in 12. und 13. Jahrhundert in Frankreich*, Diss. Freiburg 2003, Göttingen 2003.

ZITZLSPERGER 2008
Philipp Zitzlsperger: *Dürers Pelz und das Recht im Bild: Kleiderkunde als Methode der Kunstgeschichte*, Berlin 2008.

Internetquellen

http://www.mairesdeladrome.fr/annuaire/commune/BOUVANTE
(Zugriff am 13.01.2016).

http://www.insee.fr/fr/themes/comparateur.asp?codgeo=COM-38304
(Zugriff am 13.01.2016).

Bildtopographien und Raumkontexte:

Das Thomas-Retabel an seinen historischen Orten der Kölner Kartause, der Sammlung Lyversberg und des ersten Wallraf-Richartz-Museums

Inauguraldissertation
an der Philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern
zur Erlangung der Doktorwürde
vorgelegt von

Nathalie-Josephine von Möllendorff

Promotionsdatum: Freitag, 20. Oktober 2017

eingereicht bei

Prof. Dr. Christine Göttler, Institut für Kunstgeschichte der Universität Bern

und

Prof. Dr. Barbara Welzel, Seminar für Kunst und Kunstwissenschaft der Technischen Universität Dortmund

Band II

Original document saved on the web server of the University Library of Bern



This work is licensed under a
Creative Commons Attribution-Non-Commercial-No derivative works 2.5 Switzerland licence. To see the licence go to http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ch/ or write to Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California 94105, USA.

Anhang

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Ausstellungsaufnahme: Nathalie-Josephine von Möllendorff.

Abb. 2: Ausstellungsaufnahme: Nathalie-Josephine von Möllendorff.

Abb. 3a, Abb. 3c: © Rheinisches Bildarchiv Köln, rba_c001508.

Abb. 3b: © Rheinisches Bildarchiv Köln, rba_c003655.

Abb. 3d: © Rheinisches Bildarchiv Köln**,** rba_c015626.

Abb. 3e-i: © Ingo Sandner.

Abb. 4a: © Rheinisches Bildarchiv Köln**,** rba_c000031.

Abb. 4b: © Rheinisches Bildarchiv Köln**,** rba_c004967.

Abb. 5: STRODTHOFF 2001, Abb. S. 42.

Abb. 6: STRODTHOFF 2001, Abb. S. 18.

Abb. 7: STRODTHOFF 2001, Abb. S. 25.

Abb. 8: STRODTHOFF 2001, Abb. S. 17.

Abb. 9: STRODTHOFF 2001, Abb. S. 27.

Abb. 10: National Gallery, Washington D.C.

Abb. 11: bpk / RMN - Grand Palais / Gérard Blot.

Abb. 12: National Gallery, London.

Abb. 13: Museo del Prado, Madrid.

Abb. 14: Staatliche Museen zu Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Bode-Museum, Antje Voigt.

Abb. 15: Hohe Domkirche zu Köln, Dombauhütte Köln, Foto: Matz und Schenk.

Abb. 16: Katholische Pfarrkirche Rösrath; Foto: Udo Böttger.

Abb. 17: Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen.

Abb. 18: Pfarrkirche St. Ursula, Köln.

Abb. 19: Rijksmuseum, Amsterdam.

Abb. 20: British Library, London.

Abb. 21: British Museum, London

Abb. 22: http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/large/genf-81afce9b4b306ee0ebe5fa778c8667dbdbd36ceb (10.05.2017).

Abb. 23: http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/large/genf-e555637c7158aaedb3c8b82dd46e446fa9acaee7 (10.05.2017).

Abb. 24: Staatliche Museen zu Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Bode-Museum, Antje Voigt.

Abb. 25: Bayrische Staatsbibliothek, München.

Abb. 26: http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/large/bochum_kgi-dd2ec39c2c2aaaa02d3fd9c66066c3a5843c1f99 (10.05.2017).

Abb. 27: http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/large/heidicon_kg-b91630bea65708214c57bcbc62f567edbb5b087d (10.05.2017) und http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/large/passau_dilps-ee8abc188469df780d869b862fde433a2327678e (Detail, 10.05.2017).

Abb. 28: http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/heidicon_kg-9e1538c9ef8093eb269b4687416d25d778e091ea (10.05.2017).

Abb. 29: SCHUNK-HELLER 1995, Abb. 57.

Abb. 30: http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/large/muenster_theologie-2a3c90346d40e9c540050534d832ceb3e0d25a49 (10.05.2017).

Abb. 31: http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/large/imago-be38ed1514ac9516815c12d6a8650b45bda2eb6a (11.05.2017).

Abb. 32: http://theredlist.com/wiki-2-351-861-1411-1413-1415-view-italian-renaissance-profile-del-verrocchio-andrea-1.html (10.05.2017).

Abb. 33: https://www.flickr.com/photos/renzodionigi/4219130613 (11.05.2017).

Abb. 34a: Lüneburger Klosterarchive, Kloster Wienhausen, Lüneburg.

Abb. 34b: Lüneburger Klosterarchive, Kloster Wienhausen, Lüneburg.

Abb. 35a: Lüneburger Klosterarchive, Kloster Wienhausen, Lüneburg.

Abb. 35b: Lüneburger Klosterarchive, Kloster Wienhausen, Lüneburg.

Abb. 36: Universitätsbibliothek, Heidelberg.

Abb. 37: Universitätsbibliothek, Heidelberg.

Abb. 38: Herzog-August-Bibliothek, Wolfenbüttel.

Abb. 39: Universitätsbibliothek, Heidelberg.

Abb. 40: Universitätsbibliothek, Heidelberg.

Abb. 41: Pierpont Morgan Library, New York.

Abb. 42: Herzog-August-Bibliothek, Wolfenbüttel.

Abb. 43: Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler.

Abb. 44: Pierpont Morgan Library, New York.

Abb. 45: Badisches Landesmuseum Karlsruhe.

Abb. 46: Domschatz- und Diözesanmuseum Eichstätt.

Abb. 47: Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen.

Abb. 48: Museum Mayer van den Bergh, Antwerpen

Abb. 49: Staatliche Museen zu Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Bode-Museum, Antje Voigt.

Abb. 50: Badische Landesbibliothek, Karlsruhe.

Abb. 51: Staatliche Museen zu Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Bode-Museum, Bodo Buczynski.

Abb. 52: Rheinisches Landesmuseum, Bonn.

Abb. 53: Bayrisches Nationalmuseum, München.

Abb. 54: © Rheinisches Bildarchiv Köln, Wolfgang F. Meier, rba_d000089.

Abb. 55: bpk / RMN - Grand Palais / Tony Querrec.

Abb. 56: SCHMID 1994, Abb. 19.

Abb. 57: SCHMID 1994, Abb. 20.

Abb. 58: SCHMID 1994, Abb. 21.

Abb. 59: © Rheinisches Bildarchiv Köln, rba_c001508.

Abb. 60: AUSST. KAT. 1995A, Kat. Nr. 9a-b, S. IV-V.

Abb. 61: HANSISCHES URKUNDENBUCH (1434-1441), Nr. 291, S. 143.

Abb. 62a: AUSST. KAT. 1995A, Kat. Nr. 9, S. III.

Abb. 62b: © Rheinisches Bildarchiv Köln, rba_c003120.

Abb. 62c: AUSST. KAT. 1995A, Kat. Nr. 9b, S. V.

Abb. 63: Bayrische Staatssammlung, Alte Pinakothek, München.

Abb. 64: SCHMID 1994, Stammtafel 1, S. 604.

Abb. 65a: © Rheinisches Bildarchiv Köln, Rolf Zimmermann**,** rba_c012604.

Abb. 65b: © Rheinisches Bildarchiv Köln, Wolfgang F. Meier, rba_d000097.

Abb. 66a: © Rheinisches Bildarchiv Köln, rba_c002407.

Abb. 66b: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Foto: Georg Janßen.

Abb. 66c: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg; Foto: Georg Janßen.

Abb. 67a-b: Historisches Stadtarchiv der Stadt Köln, Best. Test. 110 R U 3/ 270

Abb. 68: KuLaDig: Kultur.Landschaft.Digital/ Landschaftsverband Rheinland – Dezernat Kultur und landschaftliche Kulturpflege, Digitalisat: Franz-Josef Knöchel.

Abb. 69: ARNTZ 1928, Abb. Sp. 17-18.

Abb. 70: ARNTZ 1894, Abb. S. 15.

Abb. 71: CLEMEN 1934, S. 150.

Abb. 72: BEUTLER 1993, Abb. S. 200.

Abb. 73a-b: Aufnahme: Nathalie-Josephine von Möllendorff.

Abb. 74: Nathalie-Josephine von Möllendorff (farbige Markierungen) unter Verwendung von ARNTZ 1928, Abb. Sp. 17-18.

Abb. 75: Aufnahme: Elke Wetzig 2009; https://de.wikipedia.org/wiki/K%C3%B6lner_Kartause#/media/File:Kartause_koeln_nordseite_2009.jpg (17.04.2017).

Abb. 76: Archivale des Evangelischen Gemeindearchivs Köln (EGAK), Foto: Nathalie-Josephine von Möllendorff.

Abb. 77: Archivale des Evangelischen Gemeindearchivs Köln (EGAK), Foto: Nathalie-Josephine von Möllendorff.

Abb. 78: Archivale des Evangelischen Gemeindearchivs Köln (EGAK), Foto: Nathalie-Josephine von Möllendorff.

Abb. 79: Archivale des Evangelischen Gemeindearchivs Köln (EGAK), Foto: Nathalie-Josephine von Möllendorff.

Abb. 80: Archivale des Evangelischen Gemeindearchivs Köln (EGAK), Foto: Nathalie-Josephine von Möllendorff.

Abb. 81: Archivale des Evangelischen Gemeindearchivs Köln (EGAK), Foto: Nathalie-Josephine von Möllendorff.

Abb. 82: Archivale des Evangelischen Gemeindearchivs Köln (EGAK), Foto: Nathalie-Josephine von Möllendorff.

Abb. 83: Archivale des Evangelischen Gemeindearchivs Köln (EGAK), Foto: Nathalie-Josephine von Möllendorff.

Abb. 84: Archivale des Evangelischen Gemeindearchivs Köln (EGAK), Foto: Nathalie-Josephine von Möllendorff.

Abb. 85: Archivale des Evangelischen Gemeindearchivs Köln (EGAK), Foto: Nathalie-Josephine von Möllendorff.

Abb. 86: Archivale des Evangelischen Gemeindearchivs Köln (EGAK), Foto: Nathalie-Josephine von Möllendorff.

Abb. 87: Archivale des Evangelischen Gemeindearchivs Köln (EGAK), Foto: Nathalie-Josephine von Möllendorff.

Abb. 88: Archivale des Evangelischen Gemeindearchivs Köln (EGAK), Foto: Nathalie-Josephine von Möllendorff.

Abb. 89: Archivale des Evangelischen Gemeindearchivs Köln (EGAK), Foto: Nathalie-Josephine von Möllendorff.

Abb. 90: Archivale des Evangelischen Gemeindearchivs Köln (EGAK), Foto: Nathalie-Josephine von Möllendorff.

Abb. 91: Archivale des Evangelischen Gemeindearchivs Köln (EGAK), Foto: Nathalie-Josephine von Möllendorff.

Abb. 92: Archivale des Evangelischen Gemeindearchivs Köln (EGAK), Foto: Nathalie-Josephine von Möllendorff.

Abb. 93: Archivale des Evangelischen Gemeindearchivs Köln (EGAK), Foto: Nathalie-Josephine von Möllendorff.

Abb. 94: Archivale des Evangelischen Gemeindearchivs Köln (EGAK), Foto: Nathalie-Josephine von Möllendorff.

Abb. 95: Archivale des Evangelischen Gemeindearchivs Köln (EGAK), Foto: Nathalie-Josephine von Möllendorff.

Abb. 96: Archivale des Evangelischen Gemeindearchivs Köln (EGAK), Foto: Nathalie-Josephine von Möllendorff.

Abb. 97: Archivale des Evangelischen Gemeindearchivs Köln (EGAK), Foto: Nathalie-Josephine von Möllendorff.

Abb. 98: Archivale des Evangelischen Gemeindearchivs Köln (EGAK), Foto: Nathalie-Josephine von Möllendorff.

Abb. 99: Archivale des Evangelischen Gemeindearchivs Köln (EGAK), Foto: Nathalie-Josephine von Möllendorff.

Abb. 100: © Rheinisches Bildarchiv Köln, Konservator Stadt Köln Nr. 95404.

Abb. 101: Archivale des Evangelischen Gemeindearchivs Köln (EGAK), Foto: Nathalie-Josephine von Möllendorff.

Abb. 102: Archivale des Evangelischen Gemeindearchivs Köln (EGAK), Foto: Nathalie-Josephine von Möllendorff.

Abb. 103: © Rheinisches Bildarchiv Köln, Konservator Stadt Köln Nr. 95400

Abb. 104: http://www.roland-anheisser.de/index.php?s=werkverzeichnis&lid=82&d=1083 (21.02.2017).

Abb. 105: ARNTZ 1894, Abb. Sp. 17-18.

Abb. 106: Archivale des Evangelischen Gemeindearchivs Köln (EGAK), Foto: Nathalie-Josephine von Möllendorff.

Abb. 107a: Picture Library der National Gallery of Scotland, Edinburgh.

Abb. 107b: Picture Library der National Gallery of Scotland, Edinburgh, Ausstellungsaufnahme: Nathalie-Josephine von Möllendorff.

Abb. 108a-b: Österreichische Nationalbibliothek, Wien, ÖNB/Wien, PORT_00111609_01.

Abb. 109: SCHMELZER 2004, S. 98.

Abb. 110: https://dokuwiki.noctrl.edu/doku.php?id=ger:203:2009:spr:st._pantelone (17.04.2017).

Abb. 111: http://www.abload.de/img/02img_625599ph.jpg (17.04.2017).

Abb. 112: MARTENS 1996, S. 67, Abb. 2.

Abb. 113: Archivale des Evangelischen Gemeindearchivs Köln (EGAK), Foto: Nathalie-Josephine von Möllendorff.

Abb. 114: SCHMELZER 2004, S. 100, Abb. 72.

Abb. 115: Benediktinerabtei Ottobeuren.

Abb. 116: SCHMELZER 2004, S. 102, Abb. 74.

Abb. 117: Stiftsmuseum Kloster Neuburg.

Abb. 118: Museo del Prado, Madrid.

Abb. 119: Museo del Prado, Madrid.

Abb. 120: Universitätsbibliothek Basel, Basel.

Abb. 121: Universitätsbibliothek Basel, Basel.

Abb. 122: Universitätsbibliothek Basel, Basel.

Abb. 123: Universitätsbibliothek Basel, Basel.

Abb. 124: Universitätsbibliothek Basel, Basel.

Abb. 125: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Monika Runge.

Abb. 126: Musée de la Grande Chartreuse/ La Correrie, Grenoble.

Abb. 127a: Musée de la Grande Chartreuse/ La Correrie, Grenoble.

Abb. 127b-c: Musée de la Grande Chartreuse/ La Correrie, Grenoble.

Abb. 127d: Musée de la Grande Chartreuse/ La Correrie, Grenoble.

Abb. 127e: Musée de la Grande Chartreuse/ La Correrie, Grenoble.

Abb. 128: Musée de la Grande Chartreuse/ La Correrie, Grenoble.

Abb. 129: Bibliothèque nationale de France, Paris.

Abb. 130a: Musée de la Grande Chartreuse/ La Correrie, Grenoble.

Abb. 130b: Musée de la Grande Chartreuse/ La Correrie, Grenoble.

Abb. 131: Bibliothèque nationale de France, Paris.

Abb. 132: Bibliothèque municipale de Grenoble, Grenoble.

Abb. 133: Bibliothèque municipale de Grenoble, Grenoble.

Abb. 134: Musée de la Grande Chartreuse/ La Correrie, Grenoble.

Abb. 135: Stiftsmuseum, Kloster Neuburg.

Abb. 136: https://fr.wikipedia.org/wiki/Chartreuse_Notre-Dame-du-Val-de-B%C3%A9n%C3%A9diction#/media/File:Plan_de_la_chartreuse_du_Val_de_B%C3%A9n%C3%A9diction.svg (20.04.2017).

Abb. 137: Stadtarchiv Nürnberg.

Abb. 138: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bc/Essenwein-1884-germ-nat-museum-ausbau-sw.jpg (20.04.2017).

Abb. 139: BAER 1982, S. 481.

Abb. 140a: Staatsarchiv Basel-Stadt.

Abb. 140b: Staatsarchiv Basel-Stadt.

Abb. 141: Stiftsmuseum Kloster Neuburg.

Abb. 142: Archives municipales de Dijon, Dijon.

Abb. 143: Bibliothèque municipale de Dijon.

Abb. 144: StiftsMuseum, Xanten.

Abb. 145: AUSST. KAT. 1975, S. 25.

Abb. 146: Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel.

Abb. 147: Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel.

Abb. 148a: © Rheinisches Bildarchiv Köln, rba 056350.

Abb. 148b: AUSST. KAT.1991A, S. 122, Abb. 5.

Abb. 149a: © Rheinisches Bildarchiv Köln, rba_057027.

Abb. 149b: SCHNEIDER 1928, Abb. 1.

Abb. 150: © Rheinisches Bildarchiv Köln, Wolfgang F. Meier, rba_c012903.

Abb. 151a: © Rheinisches Bildarchiv Köln, rba_d000348.

Abb. 151b: http://images.zeno.org/Kunstwerke/I/big/071s067a.jpg (15.04.2017).

Abb. 152: http://www.roland-anheisser.de/index.php?s=werkverzeichnis&lid=82&d=1216 (15.04.2017).

Abb. 153: http://www.roland-anheisser.de/index.php?s=werkverzeichnis&lid=82&d=1208 (15.04.2017).

Abb. 154: http://www.wikiwand.com/de/Deichmannhaus_(K%C3%B6ln) (6.05.2017).

Abb. 155: VERBEEK 1961, Abb. 2, S. 8.

Abb. 156: VERBEEK 1961, Abb. 10, S. 16.

Abb. 157: VERBEEK 1961, Abb. 14, S. 19.

Abb. 158: VERBEEK 1961, Abb. 11, S. 16.

Abb. 159: VERBEEK 1961, Abb. 15, S. 20.

Abb. 160: VERBEEK 1961, Abb. 18, S. 21.

Abb. 161: VERBEEK 1961, Abb. 12, S. 17.

Abb. 162: VERBEEK 1961, Abb. 16, S. 20.

Abb. 163: VERBEEK 1961, Abb. 19, S. 21.

Abb. 164: VERBEEK 1961, Abb. 13, S. 17.

Abb. 165: VERBEEK 1961, Abb. 17, S. 20.

Abb. 166: VERBEEK 1961, Abb. 25, S. 27.

Abb. 167: VERBEEK 1961, Abb. 22, S. 24.

Abb. 168: VERBEEK 1961, Abb. 23, S. 24.

Abb. 169: VERBEEK 1961, Abb. 24, S. 26.

Abb. 170: VERBEEK 1961, Abb. 21, S. 23.

Abb. 171: VERBEEK 1961, Abb. 1, S. 7.

Abb. 172: KAT. KÖLN 1986, Abb. 1, S. 8.

Abb. 173: KAT. KÖLN 1986, Abb. 8, S. 15.

Abb. 174: VERBEEK 1961, Abb. 27, S. 28.

Abb. 175: KAT. KÖLN 1986, Abb. 9, S. 12.

Abb. 176: VERBEEK 1961, Abb. 28, S. 31.

Abb. 177: VERBEEK 1961, Abb. 29, S. 32.

Abb. 178: KAT. KÖLN 1986, Abb. 10, S. 13.

Abb. 179: KAT. KÖLN 1986, Abb. 13, S. 14.

Abb. 180: KAT. KÖLN 1986, Abb. 14, S. 14.

Abb. 181: KAT. KÖLN 1986, Abb. 28, S. 18.

Abb. 182: KAT. KÖLN 1986, Abb. 27, S. 18.

Abb. 183: VERBEEK 1961, Abb. 30, S. 33.

Abb. 184: STEINLE 1910, Tafel 598.

Abb. 185: STEINLE 1910, Tafel 599.

Abb. 186: STEINLE 1910, Tafel 600.

Abb. 187: STEINLE 1910, Tafel 601.

Abb. 188: http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/large/kgerlangen-ac35c9bdcd530355b17d50c8e6bb08376f6a5288 (7.05.2017).

Abb. 189: http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/large/eichstaett_ub-30477d27a20b47d93cc8e75c55c13da6ab4867d8 (7.05.2017).

Abb. 190: http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/large/leipzig-5f0748eb7d328dd4f36ea6646d3582f78f397651 (7.05.2017).

Abb. 191: http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/paderborn-cb5cf4995ab2f72a901224d28befadd9d1ef4133 (7.05.2017).

Abb. 192: http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/large/digidia-8d37ab982d399ff0ae6eb35a816693de82139d71 (7.05.2017).

Abb. 193: http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/large/berlin_winckelmann-daf2101770161cec5c8c42cb135f287778c5e341 (7.05.2017).

Abb. 194: https://prometheus.uni-koeln.de/de/image/artemis-97bb32780598c2371f215804eb62a6132378013c (7.05.2017).

Abb. 195: Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Stiftung Preußischer Kulturbesitz (SPK), Berlin, Jörg P. Anders.

Abb. 196: Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Stiftung Preußischer Kulturbesitz (SPK), Berlin.

Abb. 197: http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/large/leipzig-0aec17ce3bff113e1c7c16e9d9dcaf90bf590974 (7.05.2017).

Abb. 198: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.

Abb. 199: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.

Abb. 200: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.

Abb. 201: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.

Abb. 202: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.

Abb. 203: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.

Abb. 204: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.

Abb. 205: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.

Abb. 206: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.

Abb. 207: Geheimes Staatsarchiv, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin.

Abb. 208: Hohe Domkirche zu Köln, Dombauhütte Köln, Foto: Matz und Schenk.

Abb. 209: © Rheinisches Bildarchiv Köln, rba_d006569.

Abb. 210: © Rheinisches Bildarchiv Köln, rba_c001034.

Abb. 211: Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Foto: Wolfgang Pfauder (Foto-Inventarnummer F0032170).

Abb. 212: Staatliche Museen zu Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett.

Abb. 213: Staatliche Museen zu Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Volker-H. Schneider.

Abb. 214: http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/large/passau_dilps-e8277c003a66a55c69a08566ab882cacfe935103 (7.05.2017).

Abb. 215: Eigentum des Hauses Hohenzollern, SKH Georg Friedrich Prinz von Preußen, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Foto: Wolfgang Pfauder (Foto-Inventarnummer F0021360).

Abb. 216: Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (Foto-Inventarnummer P-0003599-original).

Abb. 217: Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (Foto-Inventarnummer P-0003590-original).

Abb. 218: Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (Foto-Inventarnummer P-0000945-original).

Abb. 219: Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (Foto-Inventarnummer P-0009057-original).

Abb. 220: Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (Foto-Inventarnummer P-0003719-original).

Abb. 221: Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (Foto-Inventarnummer P-0000947-original).

Abb. 222: Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (Foto-Inventarnummer P-0003615-original).

Abb. 223: Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (Foto-Inventarnummer P-0003608-original).

Abb. 224: Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (Foto-Inventarnummer P-0003550-original).

Abb. 225: © Rheinisches Bildarchiv Köln, WRM_Z0000752.

Abbildungen



Abb. 1: Raumansicht mit Thomas-Retabel – 2015
Abteilung Mittelalterliche Malerei, Raum 2, Wallraf-Richartz-Museum (Ungers-Bau), Köln

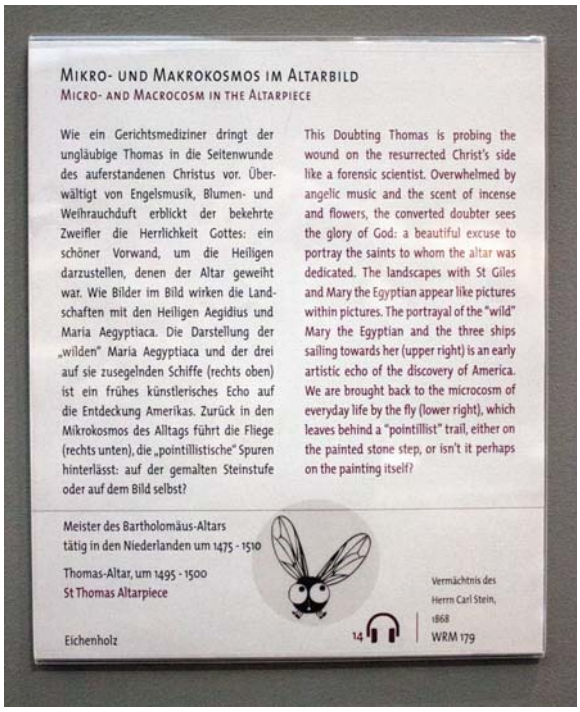


Abb. 2: Ausstellungsschild zum Thomas-Retabel – 2015
Abteilung Mittelalterliche Malerei, Raum 2, Wallraf-Richartz-Museum (Ungers-Bau), Köln



Abb. 3a: Meister des Bartholomäus-Altars – Thomas-Retabel – Festagsseite
Kartause St. Barbara, Köln – 143x106/ 143x47 cm – nach 1481
Wallraf-Richartz-Museum, Köln – WRM 179



Abb. 3b: Meister des Bartholomäus-Altars – Thomas-Retabel – Außentafeln
Kartause St. Barbara, Köln – jeweils 143x47 cm – nach 1481
Wallraf-Richartz-Museum, Köln – WRM 179



Abb. 3c: Meister des Bartholomäus-Altars – Thomas-Retabel – innere Seitenflügel
Kartause St. Barbara, Köln – jeweils 143x47 cm – nach 1481
Wallraf-Richartz-Museum, Köln – WRM 179



Abb. 3d: Meister des Bartholomäus-Altars – Thomas-Retabel – Haupttafel
Kartause St. Barbara, Köln – 143x106 cm – nach 1481
Wallraf-Richartz-Museum, Köln – WRM 179



Abb. 3e: Meister des Bartholomäus-Altars – Thomas-Retabel
Infrarot-Reflektographie – Haupttafel
Kartause St. Barbara, Köln – 143x106 cm – nach 1481
Wallraf-Richartz-Museum, Köln – WRM 179









Abb. 3f-i: Meister des Bartholomäus-Altars – Thomas-Retabel
Infrarot-Reflektographie – Details der Haupttafel/ rechter Seitenflügel
Kartause St. Barbara, Köln – nach 1481
Wallraf-Richartz-Museum, Köln – WRM 179



Abb. 4a: Meister des Bartholomäus-Altars – Kreuz-Retabel – Festtagsseite
Kartause St. Barbara, Köln –107x80/ 107x34 cm – um 1490-1495
Wallraf-Richartz-Museum, Köln – WRM 180



Abb. 4b: Meister des Bartholomäus-Altars – Kreuz-Retabel – Außenflügel
Kartause St. Barbara, Köln –107x80/ 107x34 cm – um 1490-1495
Wallraf-Richartz-Museum, Köln – WRM 180

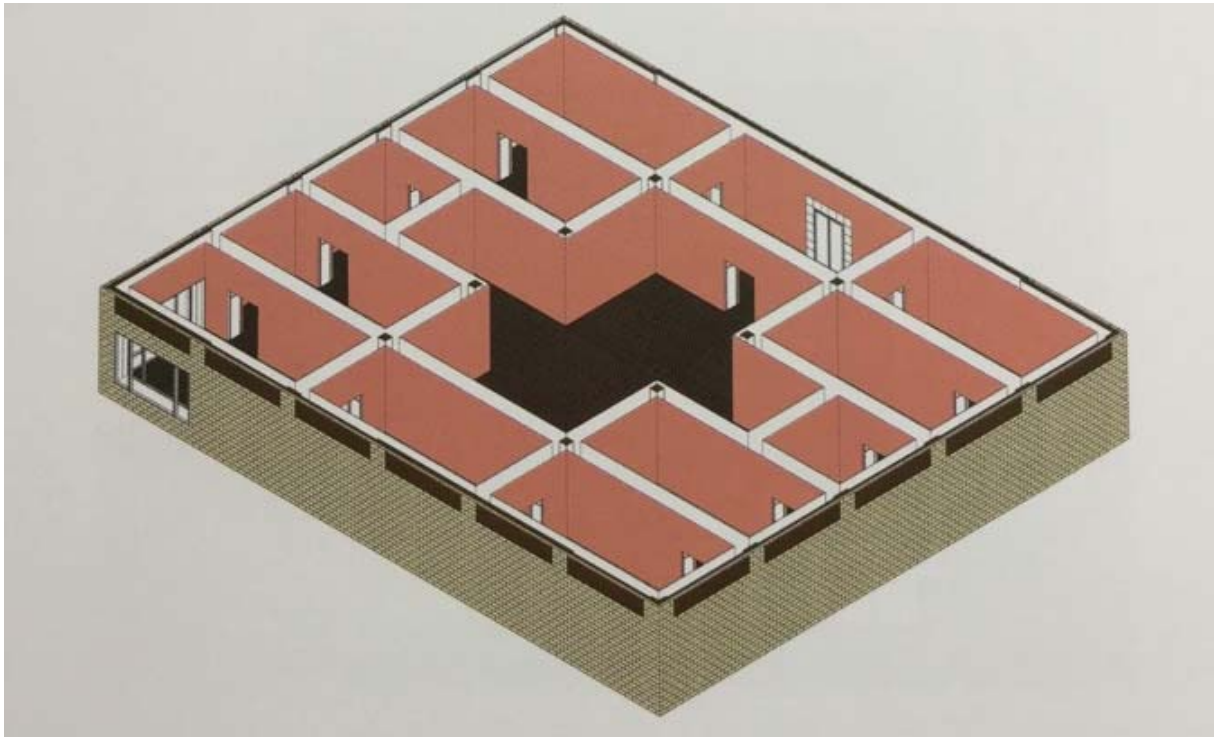


Abb. 5: Axonometrie des 2. Obergeschosses, Abteilung Mittelalterliche Malerei – 2001
Wallraf-Richartz-Museum (Ungers-Bau), Köln



Abb. 6: Fensterausblick auf den Kölner Dom – 2001
2. Obergeschoss, Wallraf-Richartz-Museum (Ungers-Bau), Köln



Abb. 7: Fensterdurchblick vom Stiftersaal auf Alt St. Alban – 2001
2. Obergeschoss, Wallraf-Richartz-Museum (Ungers-Bau), Köln



Abb. 8: Fensterausblick vom Treppenhaus in Richtung Westen – 2001
Wallraf-Richartz-Museum (Ungers-Bau), Köln



Abb. 9: Untergeschoss mit historischer Bausubstanz – 2001
Wallraf-Richartz-Museum (Ungers-Bau), Köln



Abb. 10: Meister des Bartholomäus-Altars – Taufe Christi
Arnheim – 104,3x169,7 cm – um 1485-1500
Samuel H. Kress Collection - National Gallery of Art, Washington D.C. – Inv. Nr. 1961.9.78

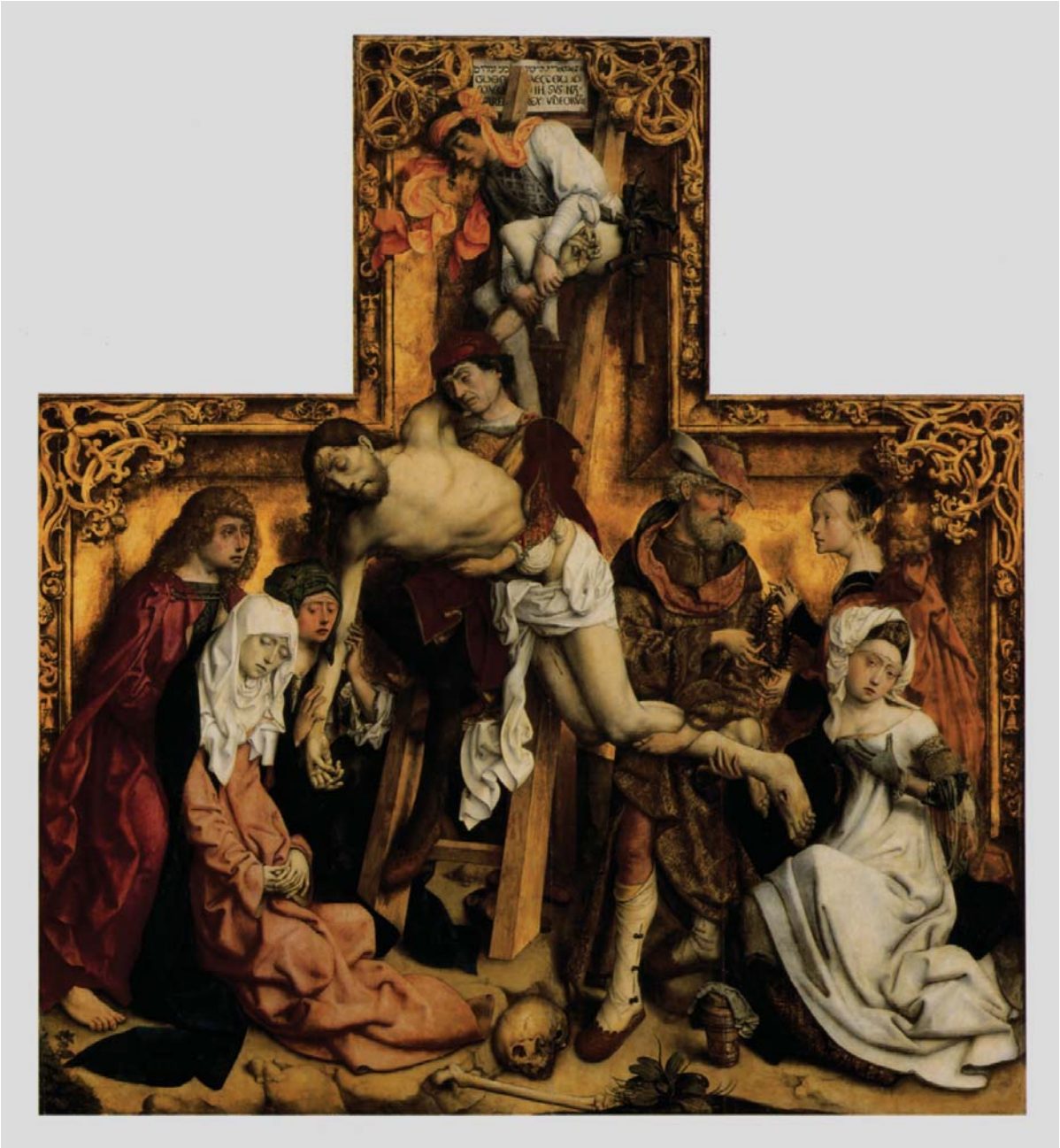


Abb. 11: Meister des Bartholomäus-Altars – Kreuzabnahme
Arnheim o. Paris – 153/ 227x210 cm – um 1480-1490/ nach 1500
Musée du Louvre, Paris – Inv. Nr. 1445

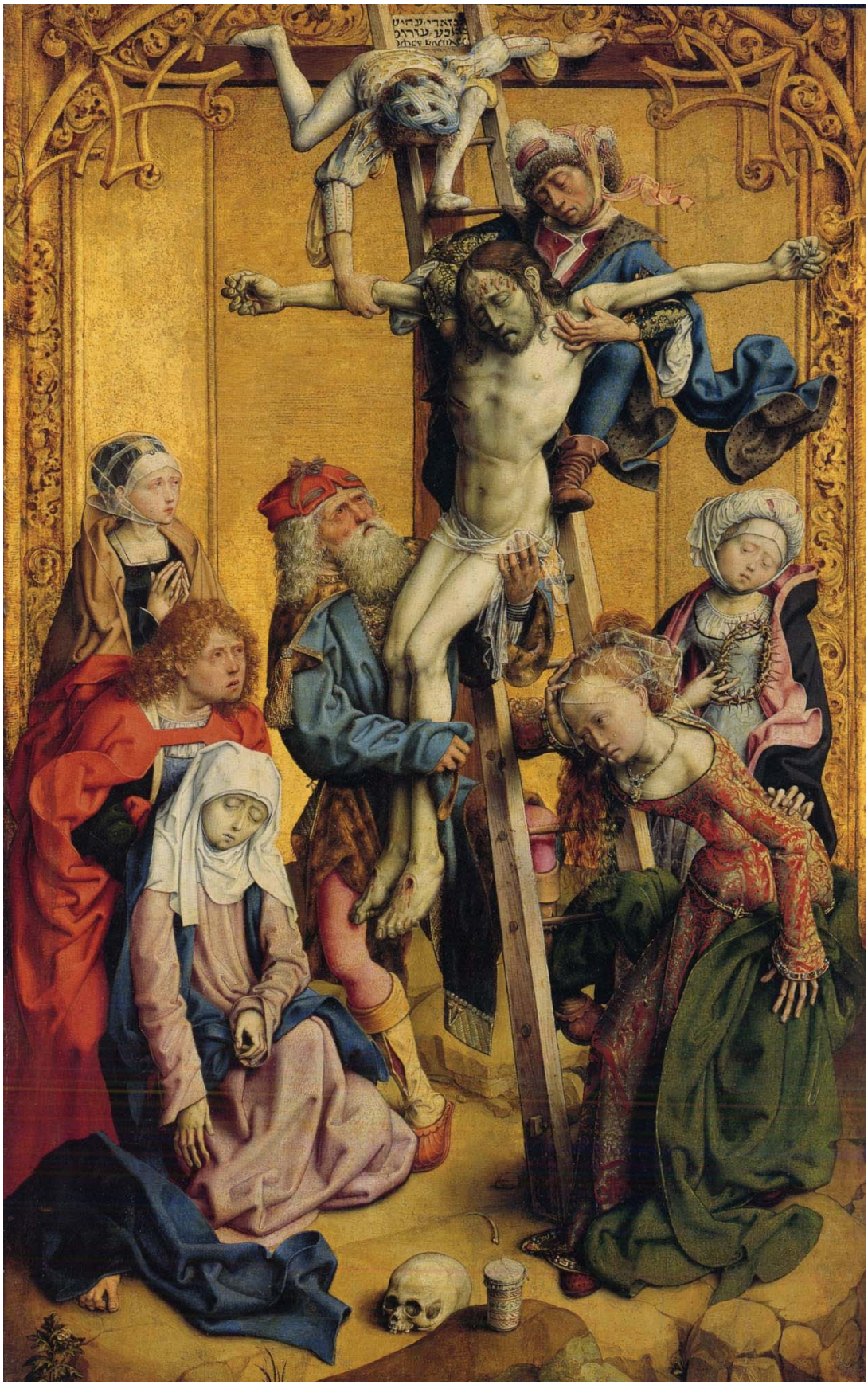


Abb. 12: Meister des Bartholomäus-Altars – Kreuzabnahme
Öl auf Holz – 74,9x47,3 cm – um 1500
National Gallery, London – Inv. Nr. NG 6470



Abb. 13: Rogier van der Weyden – Kreuzabnahme
Leuven – 204,5x261,5 cm – um 1435-1440
Museo del Prado, Madrid – P002825





Abb. 14: Schutzmantel-Ursula (links)
Brügge – Eichenholz mit erster Fassung – circa 15 cm Höhe – um 1490
Bode-Museum SMB SPK – Inv. 8076

Abb. 15: Köln, Dom, Heilige Ursula, Gesamtansicht (rechts)
Rheinisch – Höhe der Figur 2,34 m – frühes 16. Jh.
Hohe Domkirche zu Köln, Dombauhütte Köln – nördlicher Langhaus-Pfeiler



Abb. 16: Meister Tilmann – Schutzmantel-Ursula (links)
Köln – Ende 15. Jh.
Katholische Pfarrkirche, Rösrath



Abb. 17: Meister von Osnabrück – Schutzmantel-Ursula (rechts)
Niederrhein – Höhe der Figur 65 cm – 1510-1520
Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen – SK 228





Abb. 18: Tilman Burch - Schutzmantel-Ursula (links)
Köln – um 1465
Basilika St. Ursula, Köln

Abb. 19: Hendrick Douverman - Heilige Ursula (rechts)
Niederrhein– Höhe der Figur 92 cm – um 1520
Rijksmuseum, Amsterdam – Inv. Nr. BK-Br-534



Abb. 20: Pierre de Blois und andere – Livres de l'estat de l'ame (fol. 28v-51v) – fol. 29r
Frankreich (Paris oder Lorraine) – Pergament – 24,5x18,0 cm – um 1290
British Library, London – Yates Thompson 11 (MS Add. 39843)



Abb. 21: Londoner Elfenbeinrelief (Seite eines Kastens) – Der ungläubige Thomas
Römisch –Elfenbein – 7,5x9,8 cm – 420-430 n. Chr.
British Museum, London – 1856,0623.7

http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/large/genf-81afce9b4b306ee0ebe5fa778c8667dbdbd36ceb

Abb. 22: Thomas-Wunder
Ravenna/ San Apollinare Nuovo – Südseite Langhaus
Glasmosaik – 1,02x1,25 m – um 50

http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/large/genf-e555637c7158aaedb3c8b82dd46e446fa9acaee7

Abb. 23: Gemmenkreuzbehälter – Der Ungläubige Thomas – Detail
Santa Sanctorum – linke Seite – Silber – ca. 8x8 cm – 817-824
Museo Sacro der Vatikanischen Bibliothek, Rom – ohne Inventarnummer



© Antje Voigt-SMB-Skulpturensammlung

Abb. 24: Elfenbeindiptychon – Gesetzübergabe an Mose & Thomas-Wunder
Ottonisch (Trier) – Elfenbein – 23,5x10x1,2 cm – ca. 990
Bode-Museum SMB SPK, Berlin – Ident. Nr. 8505/8506

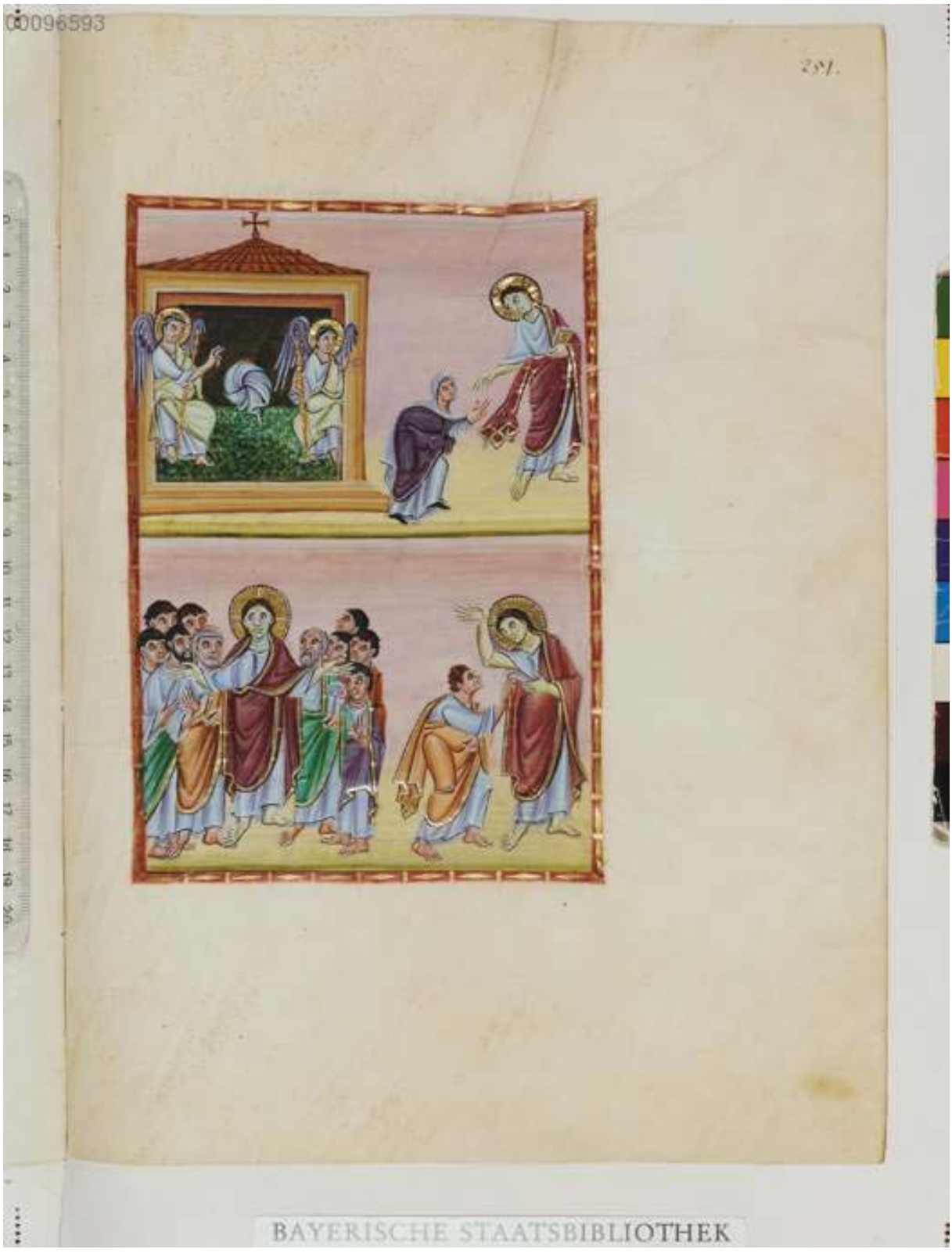


Abb. 25: Evangeliar Ottos III. – Christus erscheint Maria Magdalena und dem Ungläubigen Thomas
Reichenau – um 1000 – Bildnummer 104 (Paginierung 251)
Bayrische Staatsbibliothek, München – Clm 4453, folio 251r

http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/large/bochum_kgi-dd2ec39c2c2aaaa02d3fd9c66066c3a5843c1f99

Abb. 26: Kapitel des ehemaligen Kreuzgangs – Der Ungläubige Thomas
Notre-Dame de la Daurade – nach 1125
Musée des Augustins, Toulouse – unbekannte Inventarnummer

http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/large/heidicon_kg-b91630bea65708214c57bcbc62f567edbb5b087d

http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/large/passau_dilps-ee8abc188469df780d869b862fde433a2327678e

Abb. 27: Elfenbeinrelief – Christus erscheint den Marien & Thomas-Wunder
Salerno – 11,7x23,6 cm – Ende 11. Jahrhundert
Museo Diocesano, Salerno – unbekannte Inventarnummer

http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/heidicon_kg-9e1538c9ef8093eb269b4687416d25d778e091ea

Abb. 28: Geburtsmosaik – Detail des Thomas-Wunders
Bethlehem – 1169 restauriert
Geburtskirche Bethlehem

Abbildung in SCHUNK-HELLER 1995, Abb. 57

Abb. 29: Pilgerflasche (Ölampulle) – Thomas-Wunder
Palästina – 6. Jahrhundert
Domschatz, Monza – Inventarnummer unbekannt

http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/large/muenster_theologie-2a3c90346d40e9c540050534d832ceb3e0d25a49

Abb. 30: Tympanonrelief mit Thomas-Wunder
Straßburg – um 1230
St. Thomas, Straßburg

http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/large/imago-be38ed1514ac9516815c12d6a8650b45bda2eb6a

Abb. 31: Bicci di Lorenzo – Der Ungläubige Thomas
Fresco – 1439-1440
Santa Maria del Fiore, Florenz

http://theredlist.com/wiki-2-351-861-1411-1413-1415-view-italian-renaissance-profile-del-verrocchio-andrea-1.html

Abb. 32: Andrea del Verrocchio – Christus-Thomas-Gruppe
Bronze – 230 cm Höhe – 1476-1483
Or San Michele, Florenz

https://www.flickr.com/photos/renzodionigi/4219130613

Abb. 33: Giovanni della Robbia – Supraporte mit dem Thomas-Wunder
Villa la Quiete, Rifredi – 1,30x2,40 m – 1500-1510



Abb. 34a: Thomas-Teppich
Wollstickerei auf Leinen – insgesamt 2,05x4,45 m – um 1380
Kloster Wienhausen, Lüneburg



Abb. 34b: Thomas-Teppich – Detail der linken Hälfte
Wollstickerei auf Leinen – insgesamt 2,05x4,45 m – um 1380
Kloster Wienhausen, Lüneburg



Abb. 35a: <u>Heiliges Grab</u>
Eichenholz – Länge der Figur 2,47 m – Heilig-Grab-Christus 1290,
Heilig-Grab-Schreingehäuse 1448
Kloster Wienhausen, Lüneburg



Abb. 35b: <u>Heiliges Grab – Detail der Innenseite des vorderen, klappbaren Gehäusedeckels</u>
Eichenholz – Schreingehäuse ca. 2,55-2,60 m Gesamtlänge – 1448
Detail mit Szenen der Passion Christi, Thomas-Wunder unten rechts
Kloster Wienhausen, Lüneburg



Abb. 36: Martinus Oppaviensis/ Werkstatt Diebold Lauber
Chronicon pontificum et imperatorum – Thomas-Wunder
Hagenau/ Elsass – kolorierte Federzeichnung – 13,5-14x15-15,5 cm
– 1460 – fol. 141v
Universitätsbibliothek, Heidelberg – Cod. Pal. germ. 137

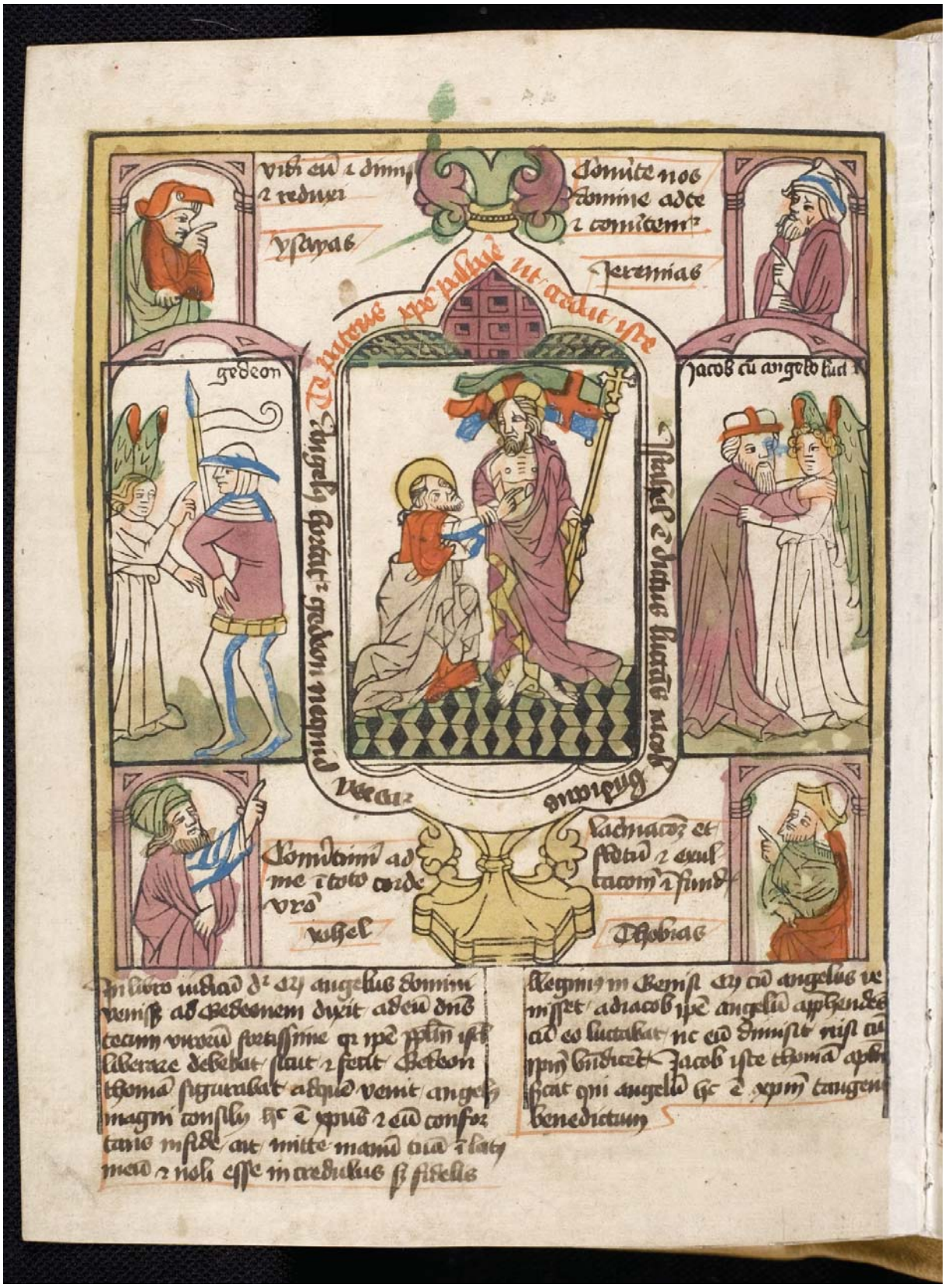


Abb. 37: Biblia pauperum (fol. 111v-128r) – Thomas-Wunder – fol. 126v.
Oberrheinisch/ Kurpfalz – 1440-1450
Universitätsbibliothek, Heidelberg – Cod. Pal. germ. 438

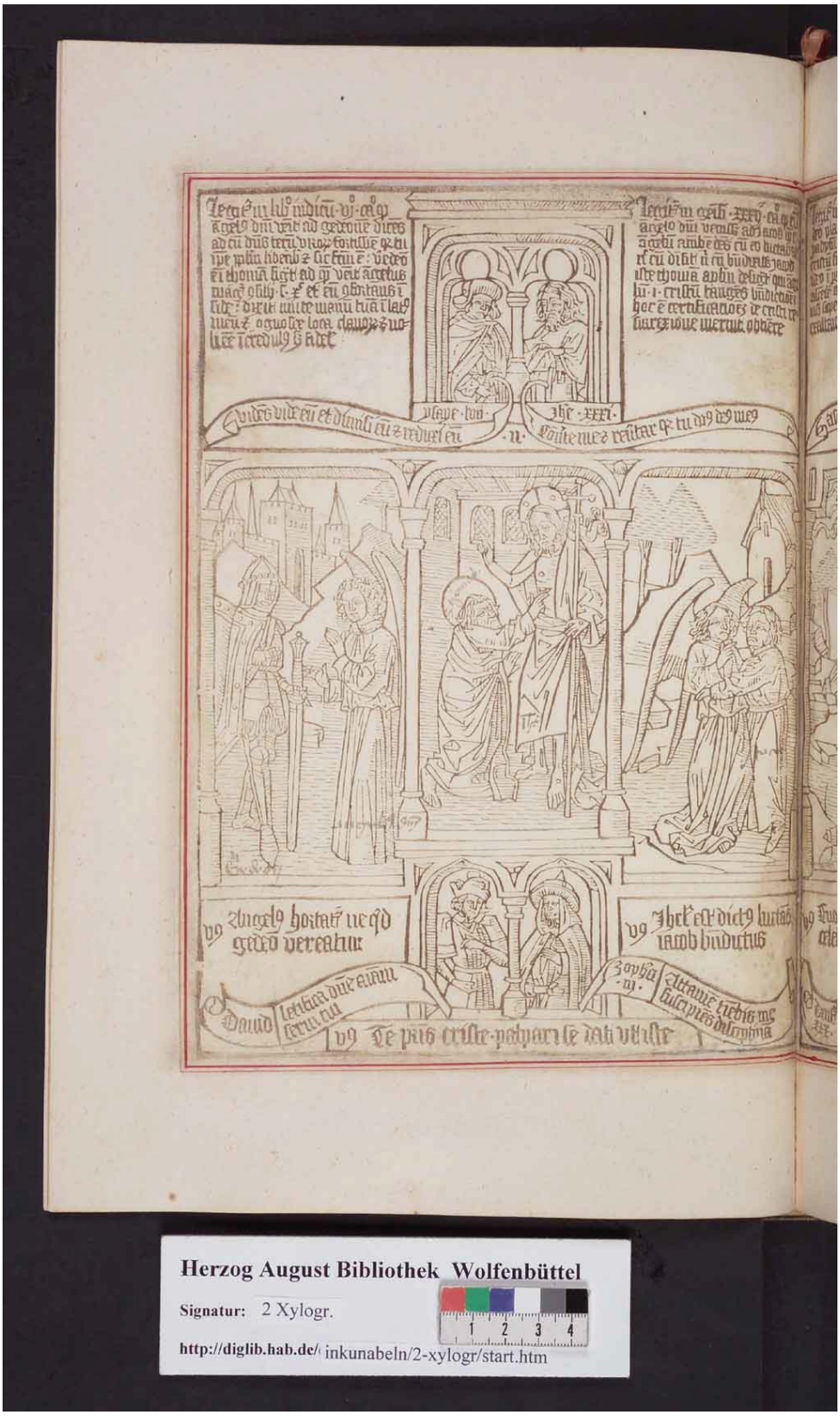


Abb. 38: Conu[er]si ab ydolis per predicacione[m] b[ea]ti johannis drusiana [et] cet[er]i
Typologie mit Thomas-Wunder – fol. 80v.
Niederländisch – 1465-1470
Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel – 2 Xylogr., folio 80v



Abb. 39: Biblia pauperum – Typologie mit Thomas-Wunder
Mittelrheinisch/ Süd-Westdeutsch – kolorierter Holzschnitt – 28,5-29x21,4 cm – Ende 15. Jahrhundert – fol. 031v.
Universitätsbibliothek, Heidelberg – Cod. Pal. germ. 34



Abb. 40: Biblia pauperum – Typologie mit Thomas-Wunder
Schweiz – kolorierte Federzeichnung – 30 x 21,3 cm – 1518 – fol. 34r.
Universitätsbibliothek, Heidelberg – Cod. Pal. germ. 59



Abb. 41: Ramsey-Psalter – Noli me tangere, Der ungläubige Thomas, Christi Himmelfahrt, Pfingsten
Pergament – 26,8x16,5 cm – Kurz vor 1300 – fol. 3v
Pierpont Morgan Library, New York – Ms. M. 302



Abb. 42: Biblia pauperum – Typologie mit Thomas-Wunder
14. Jahrhundert – fol. 020
Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel – Cod. Guelf. 35a Helmst., folio 9v



Abb. 43: Konrad Witz – Fürbitt-Altar (Außenflügel)
Oberrhein – Mischtechnik auf Holz – 135.5x165.6 cm – 1445-1450
Kunstmuseum, Basel – Inv. 1590



Abb. 44: Meister der Katharina von Kleve –
Stundenbuch der Katharina von Kleve – Apostel Thomas – pp. 221
Niederrheinisch – Pergament – 19,2x13,0 cm – um 1430
Pierpont Morgan Library, New York – MT S. 221



Abb. 45: Christus-Thomas-Gruppe
Elsass – 36,5 cm Höhe – letztes Viertel des 15. Jahrhundert
Badisches Landesmuseum, Karlsruhe – Inv. Nr. 64 / 141



Abb. 46: Christus-Thomas-Gruppe aus St. Thomas, Landerzhofen
Holz – 55 cm Höhe – 1330-1340
Domschatz- und Diözesanmuseum Eichstätt, Eichstätt



Abb. 47: Christus-Thomas-Gruppe
Mühlhausen, Thüringen – 151 cm Höhe – Ende des 15. Jahrhunderts
Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen – SK 394

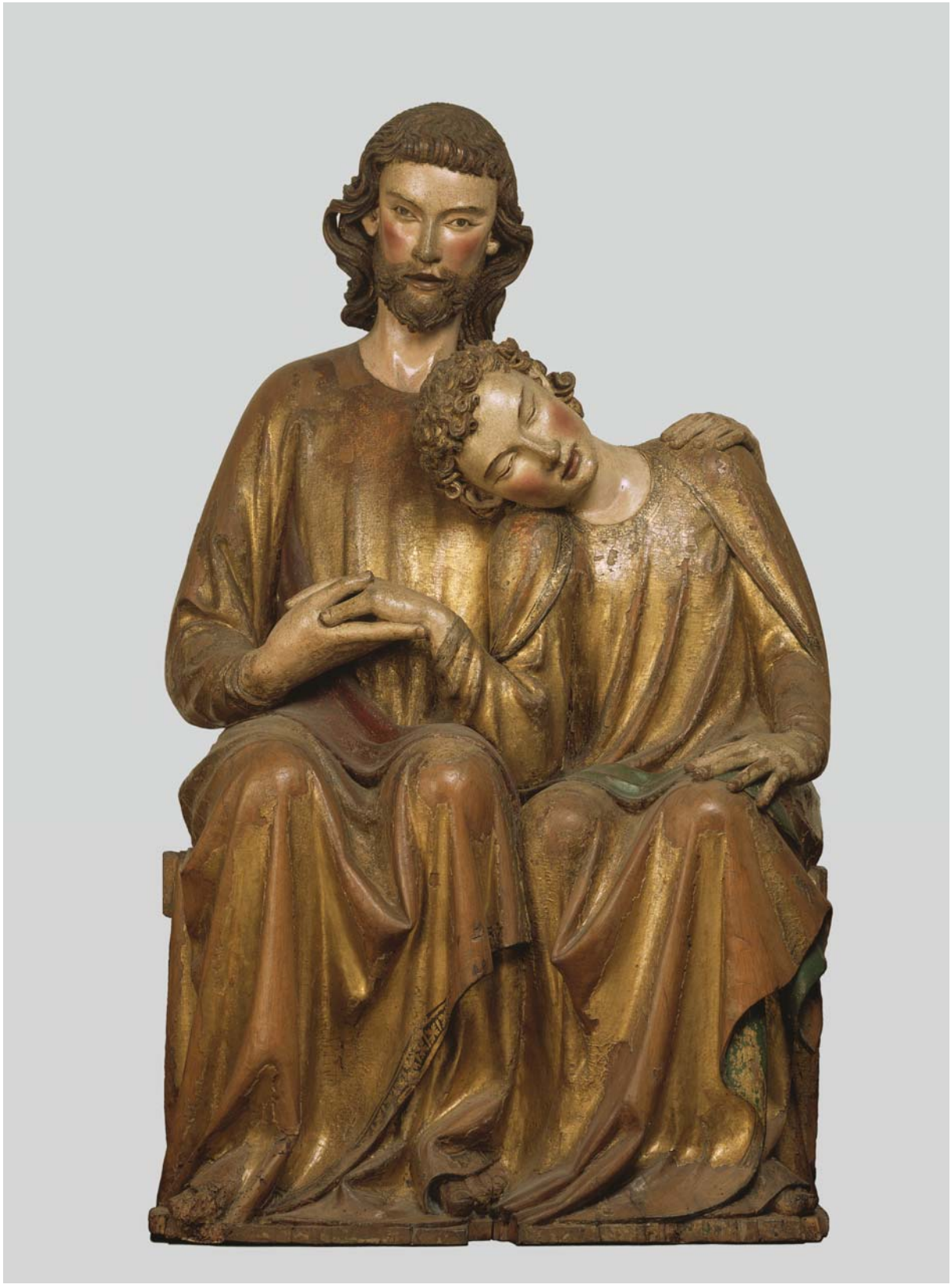


Abb. 48: Christus-Johannes-Gruppe
St. Katharinental – Nussbaum – 131 cm Höhe – um 1280-1290
Museum Mayer van den Bergh, Antwerpen



© Antje Voigt-SMB-Skulpturensammlung

Abb. 49: Christus-Johannes-Gruppe
Sigmaringen – Eichenholz – 89x47x31,5 cm – um 1310
Bode-Museum, Berlin SMB SPK – Inv. Nr. 7950



Abb. 50: Gebetbuch – Christus und die minnende Seele – Miniatur
Oberrhein, Frauenkloster – 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts
Badische Landesbibliothek, Karlsruhe – Cod. Donaueschingen 437, fol. 148v



Abb. 51: Petrus-Jakobus d. Ältere-Gruppe
Süddeutsch – 65 x 56 x 33 cm – Mitte des 15. Jahrhunderts
Bode-Museum, Berlin SMB SPK – Depot – Inv. Nr. 8040



Abb. 52: Vesperbild – Sammlung Roettgen
Mittelrhein – Weiden- oder Pappelholz – 89 cm Höhe – um 1360
Rheinisches Landesmuseum, Bonn



Abb. 53: Vesperbild – Sammlung Seeon
Prag – Kalkstein mit erster Fassung – 75x79x35cm – um 1440
Bayrisches Nationalmuseum, München – Inv.-Nr. MA 970



Abb. 54: Andachtstafel mit dem Leben Christi
Köln – Tannenholz, Goldgrund mit Tempera – 74x93 cm – um 1360
Wallraf-Richartz-Museum, Köln – WRM 0006

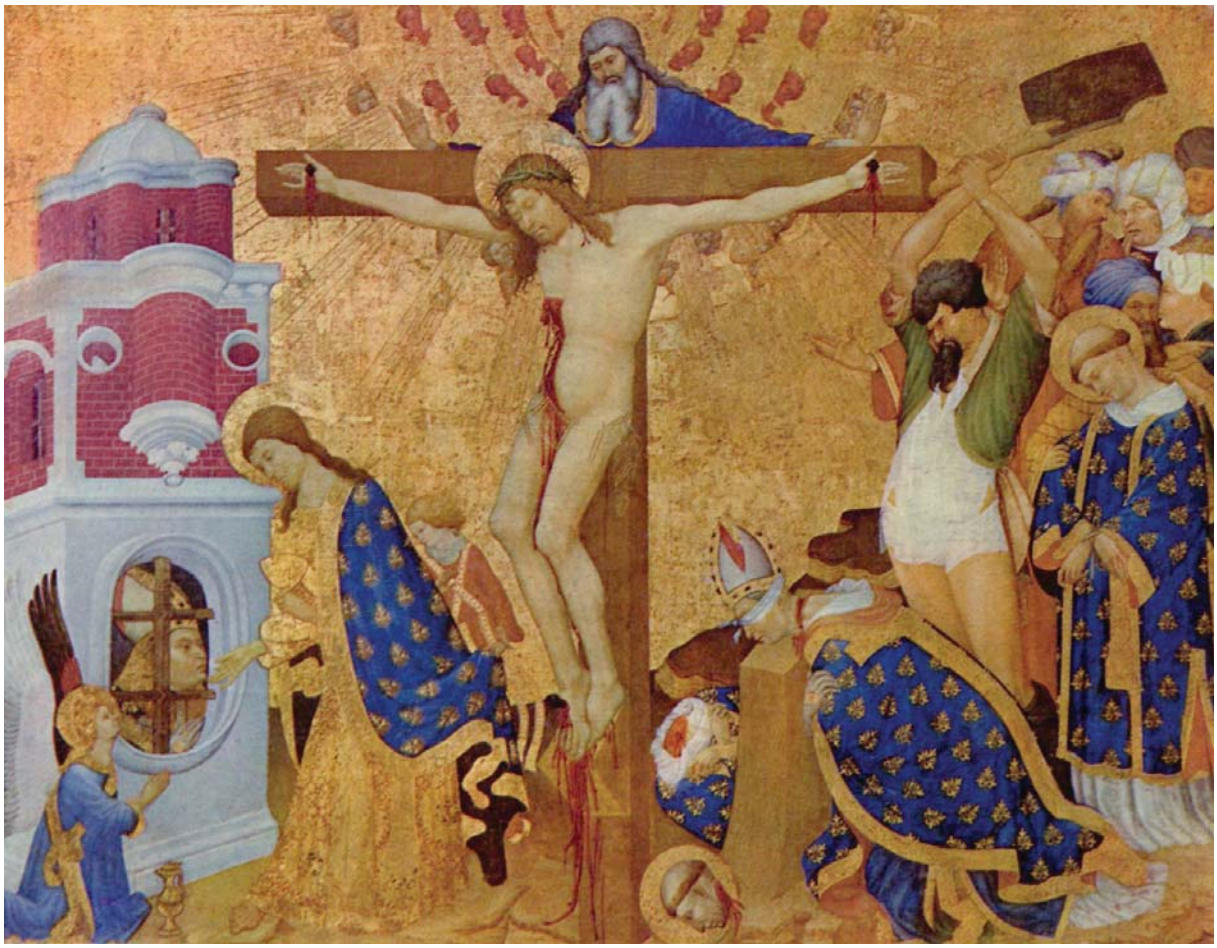


Abb. 55: Henri Bellechose – La crucifixion trinitaire
Chartreuse de Champmol, Dijon – Öl auf Holz – 114,3x91,2 cm – 1416
Musée du Louvre, Paris – Inv. MI 674



Abb. 56: Arnold de Geilhove – Gnostolitos – Detail der Initiale mit der Hausmarke der Familie Rinck
Universitäts- und Stadtbibliothek, Köln – GB IV 8447
(Hinweis: falsche Quellenangabe bei SCHMID 1994, Initiale im Bestand nicht auffindbar)



Abb. 57: Unbekannter Meister – Explanatio Psalmorum (Augustinus) – Detail der Initiale mit der Hausmarke der Familie Rinck
Hessische Landesbibliothek, Darmstadt – Ink. IV/265
(Hinweis: falsche Quellenangabe bei SCHMID 1994, Initiale im Bestand nicht auffindbar)

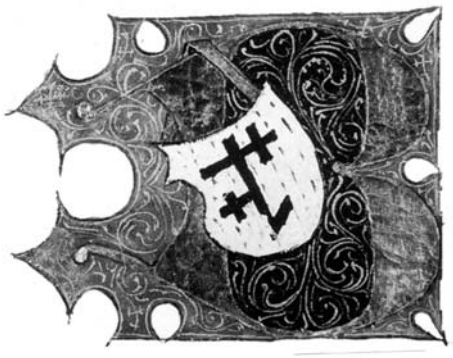


Abb. 58: Unbekannter Meister – Explanatio Psalmorum (Augustinus) – Detail der Initiale mit der Hausmarke der Familie Rinck
Hessische Landesbibliothek, Darmstadt – Ink. IV/265
(Hinweis: falsche Quellenangabe bei SCHMID 1994, Initiale im Bestand nicht auffindbar)



Abb. 59: Meister des Bartholomäus-Altars – Thomas-Retabel – Festagsseite - Detail
Kartause St. Barbara, Köln– 143 x 106/ 143 x 47 cm – nach 1481
Wallraf-Richartz-Museum, Köln – WRM 179

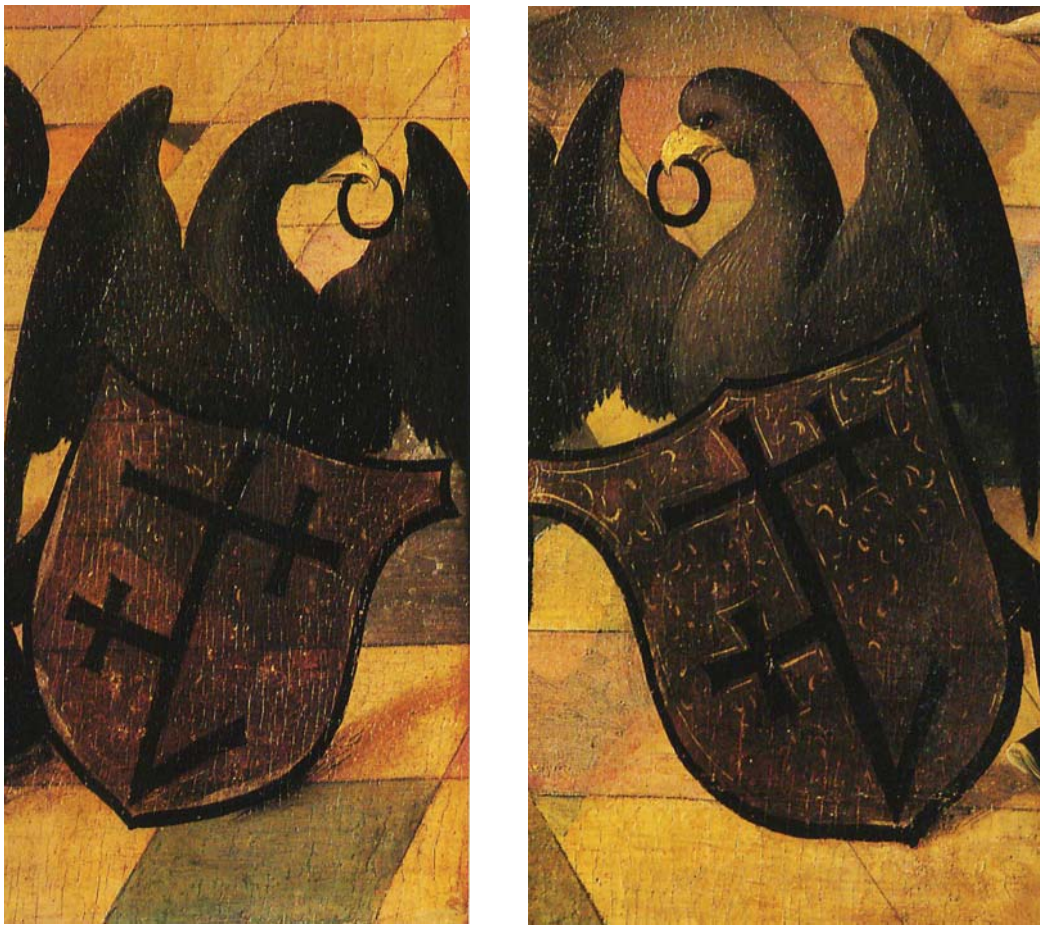


Abb. 60: Unbekannter Meister – Schutzmantelmadonna mit Kartäusern und Stiftern – Detail der Wappenschilder
Kartause St. Barbara, Köln – ehemals 200x282 cm – um 1465
Kölnisches Stadtmuseum, Köln – Inv. Nr. KSM 1940/83 RBA 11 339



Abb. 61: Packstempel der Hansegesellschaft Johann Rinck
Urkunde vom 6. Juli 1437 – Detail des Stempels
Historisches Stadtarchiv, Köln – Briefbuch 14, fol. 158



Abb. 62a: Unbekannter Meister – Schutzmantelmadonna mit Kartäusern und Stiftern – Mittelteil
Kartause St. Barbara, Köln – ehemals 200x282 cm – um 1465
Wallraf-Richartz-Museum, Köln – WRM 153



Abb. 62b-c: Unbekannter Meister – Schutzmantelmadonna mit Kartäusern und Stiftern
Kartause St. Barbara, Köln – ehemals 200x282 cm – um 1465
Abgetrennte Teilstücke mit Stiftern: Johann Rinck (links) – 50,5x46 cm
Abgetrenntes Teilstück: Bildnis Peter Rinck (rechts) – 53x48,5 cm
Kölnisches Stadtmuseum, Köln/ Dauerleihgabe des Wallraf-Richartz-Museums
– Links (Abb. 62b): Inv. Nr. HM 1940/82 (ehemals WRM 534)
– Rechts Abb. 62c): Inv. Nr. HM 1940/83 (ehemals WRM 535)



Abb. 63: Meister der Lyversberger Passion – Marienkrönung (Rinck-Epitaph)
Köln – Eiche mit Leinwand überzogen – 101,6x133,0 cm – um 1464
Bayrische Staatssammlung, Alte Pinakothek, München – WAF 625

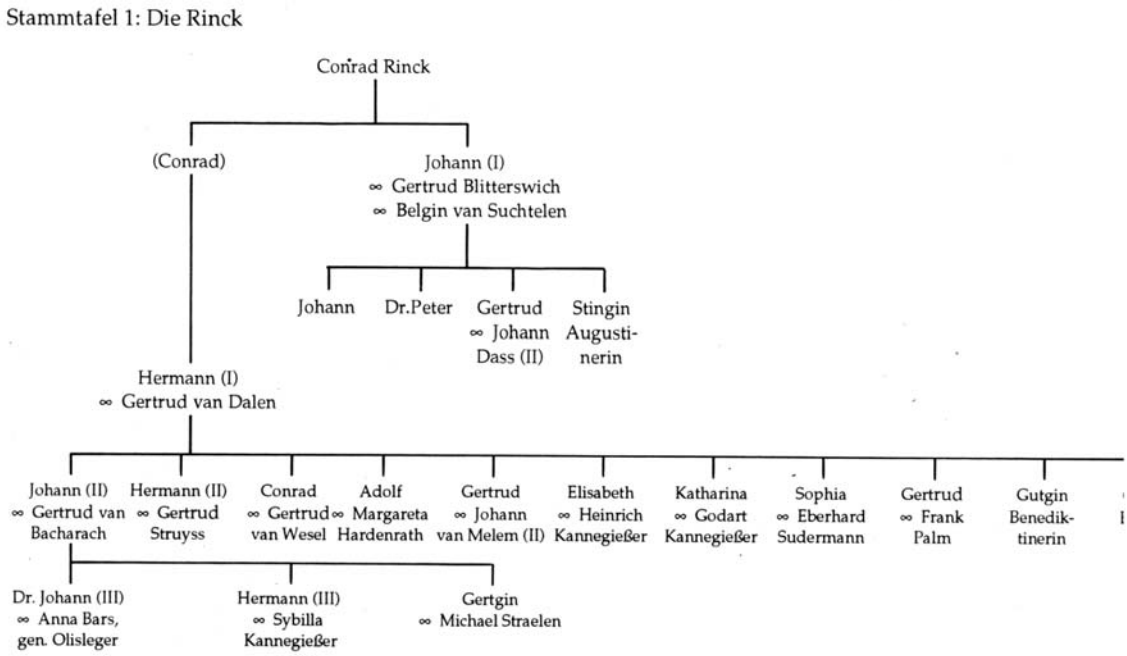


Abb. 64: Stammbaum der Familie Rinck (Kölner Zweig)
Genealogie nach A. Fahne, E. v. Oidtmann, R. Steimel, W. Schmid



Abb. 65a-b: Meister des Bartholomäus-Altars – Stundenbuch der Sophia von Bylant
links: Christus vor Pontius Pilatus – pag. 20
rechts: Mutter der Sophia im Gebet vor Jakobus d. Älteren – pag. 188
Arnheim – 1475 – insgesamt 191 Blätter – je 233 x 166 mm
Wallraf-Richartz-Museum, Köln – Graphische Sammlung
– Inv. Nr. 1961/32



Abb. 66a: Meister der Lyversberger Passion – Lyversberger Passion – Zwei Innenflügel eines Tritychons
Eichenholz – je 92x97 cm – um 1464-1466
Wallraf-Richartz-Museum, Köln – WRM 143-150





Abb. 66b: Meister der Lyversberger Passion – Lyversberger Passion – Außenflügel eines Triptychons (links)
Eichenholz – 186,9x137 cm – um 1464
Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg – Gm 22

Abb. 66c: Meister der Lyversberger Passion – Lyversberger Passion – Außenflügel eines Triptychons (rechts)
Eichenholz – 186,5x137,5 cm – um 1464
Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg – Gm 989

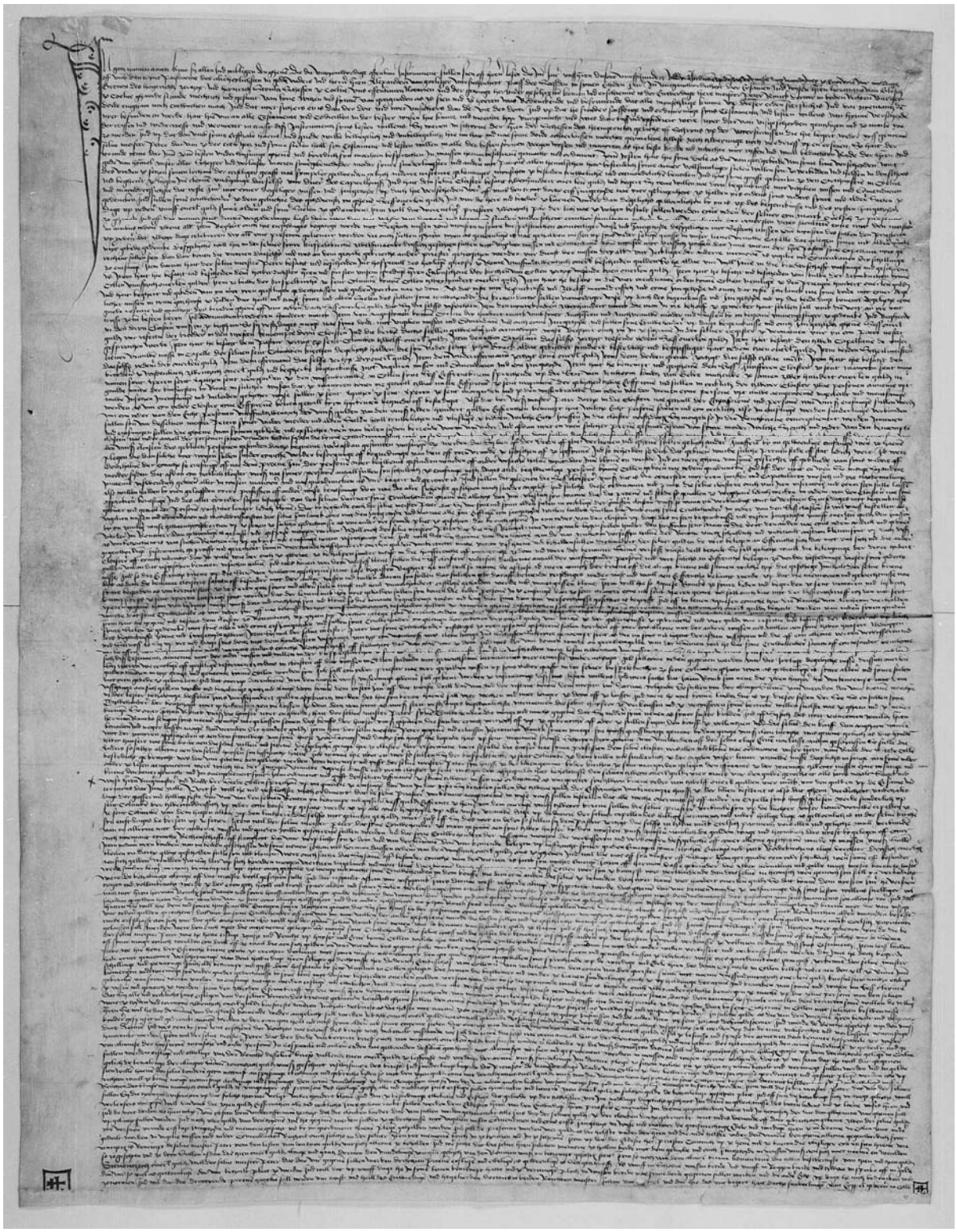


Abb. 67a: Testament Dr. iur. Peter Rinck – 5. Mai 1500
Köln – fol.1r
Historisches Stadtarchiv der Stadt Köln, Köln – Best. Test. 110 R U 3/ 270

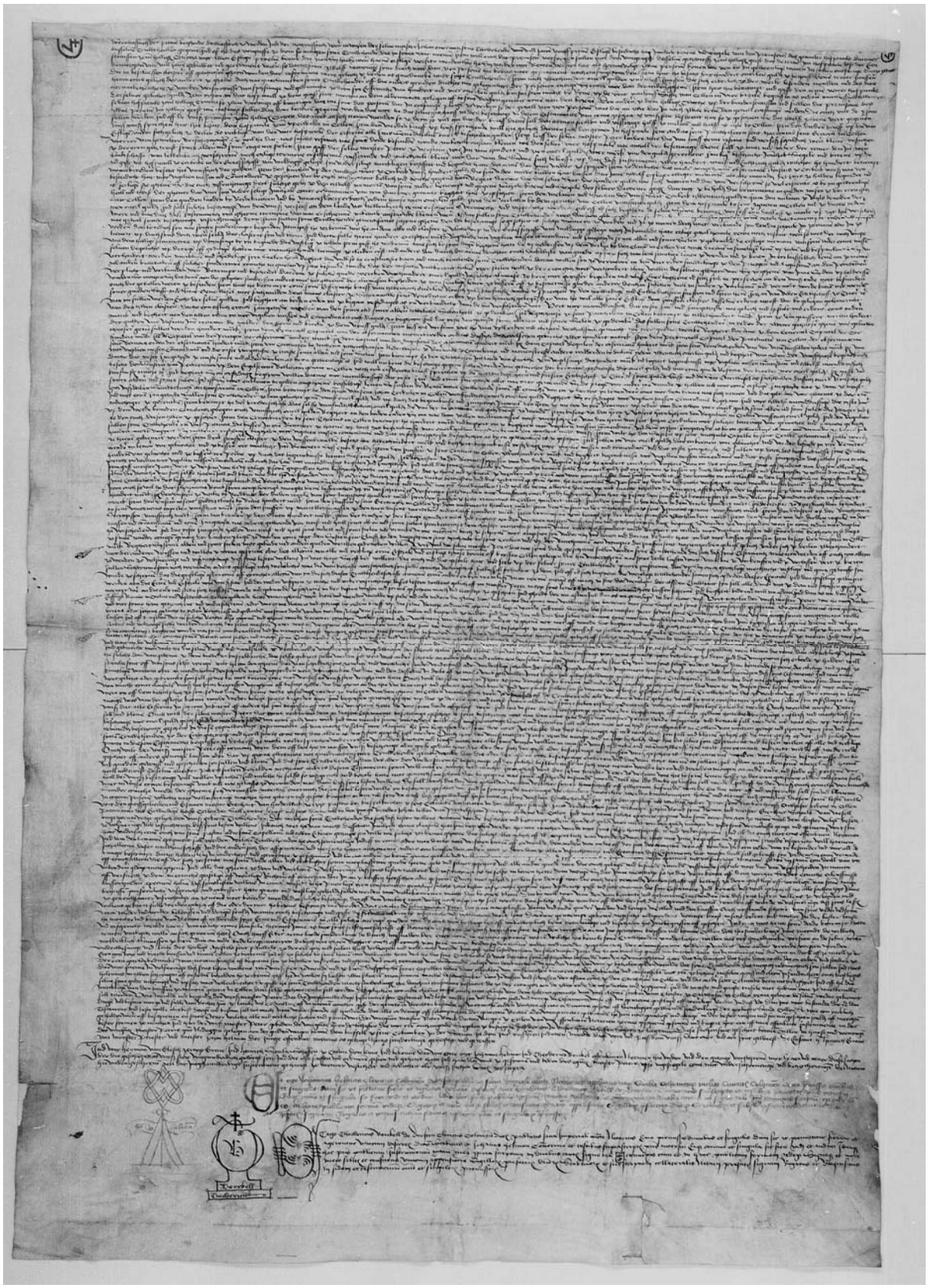


Abb. 67b: Testament Dr. iur. Peter Rinck – 5. Mai 1500
Köln – fol. 1v
Historisches Stadtarchiv der Stadt Köln, Köln – Best. Test. 110 R U 3/ 270

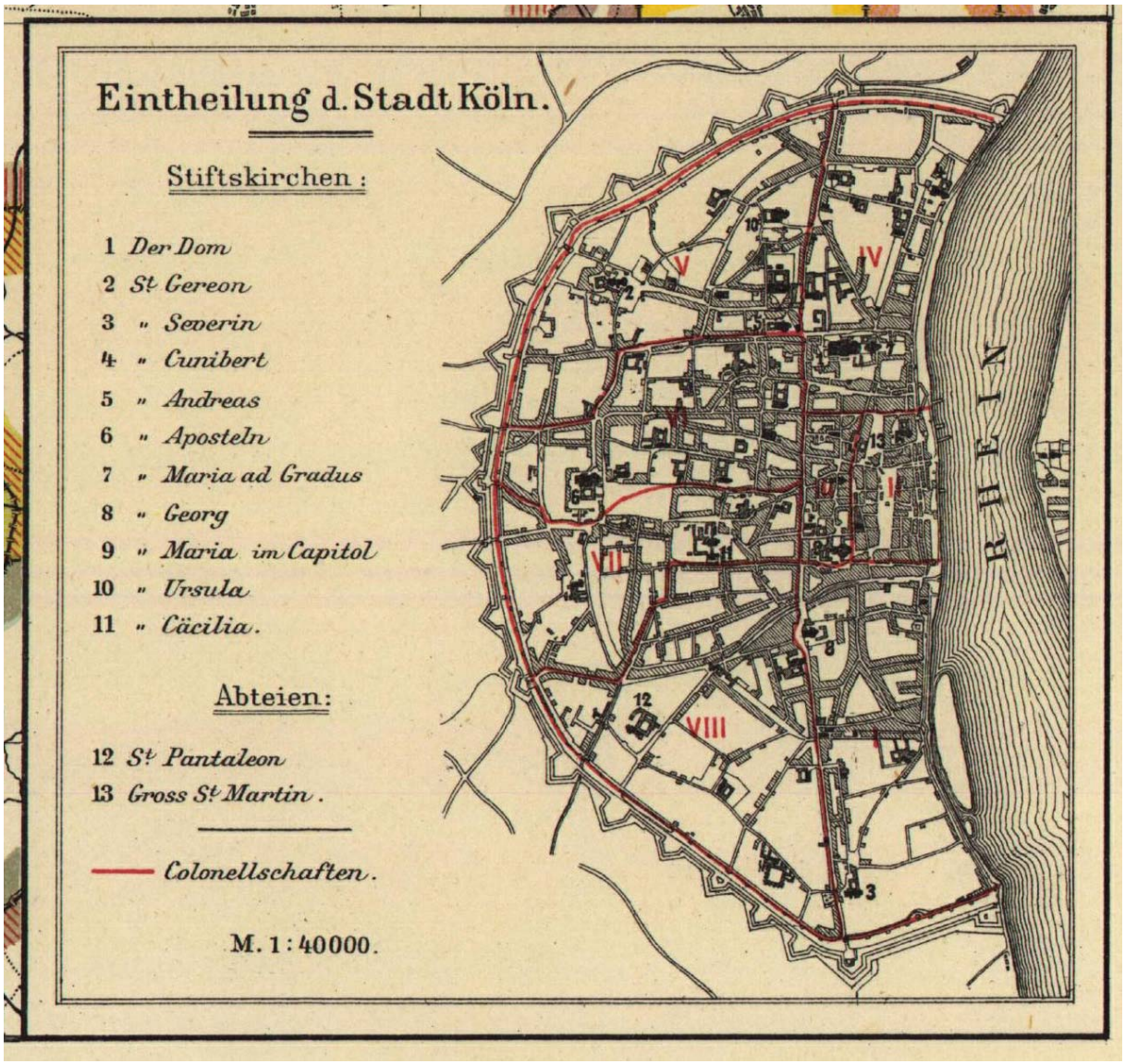


Abb. 68: Wilhelm Fabricius – Die Eintheilung der Stadt Köln der heutigen preußischen Rheinprovinz für das Jahr 1789
(Kartäuserkloster St. Barbara am südlichen Stadtrand, westlich der mit Nummer 3 bezifferten Stiftskirche St. Severin)
Geschichtlicher Atlas der Rheinprovinz – 1894

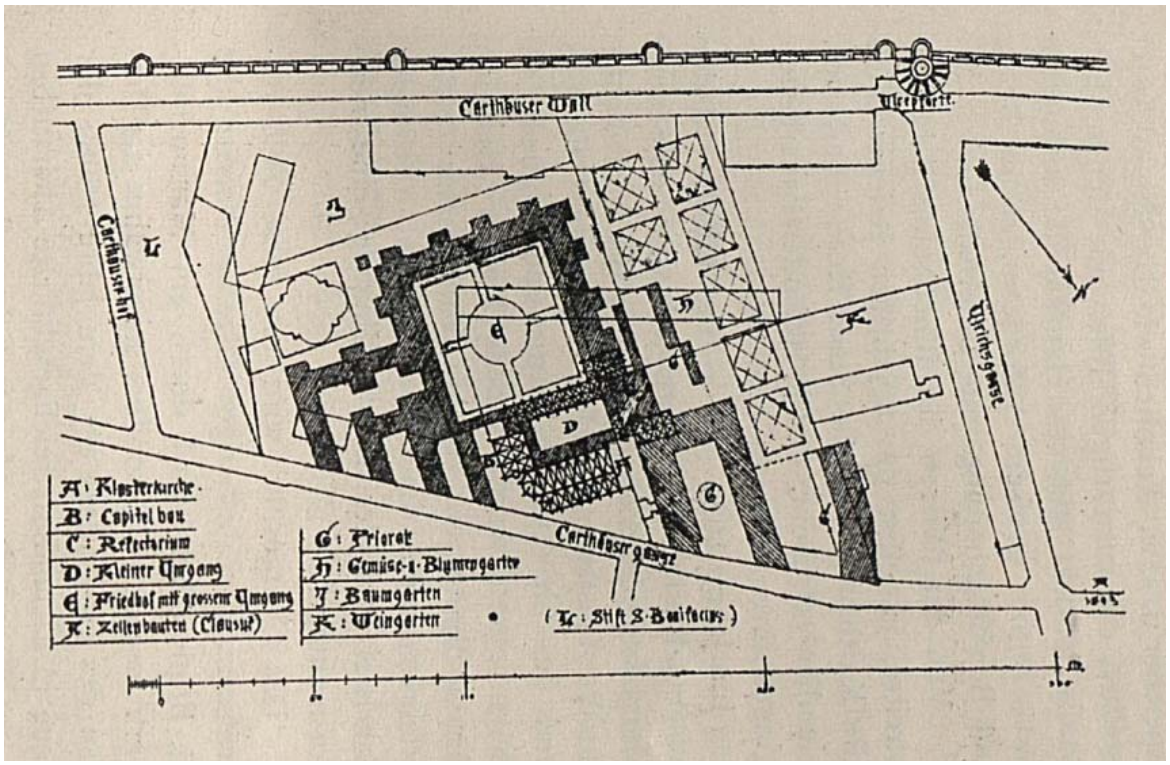


Abb. 69: Ludwig Arntz – Grundriss der Klosteranlage der Kartause St. Barbara in Köln
Federzeichnung – 1893

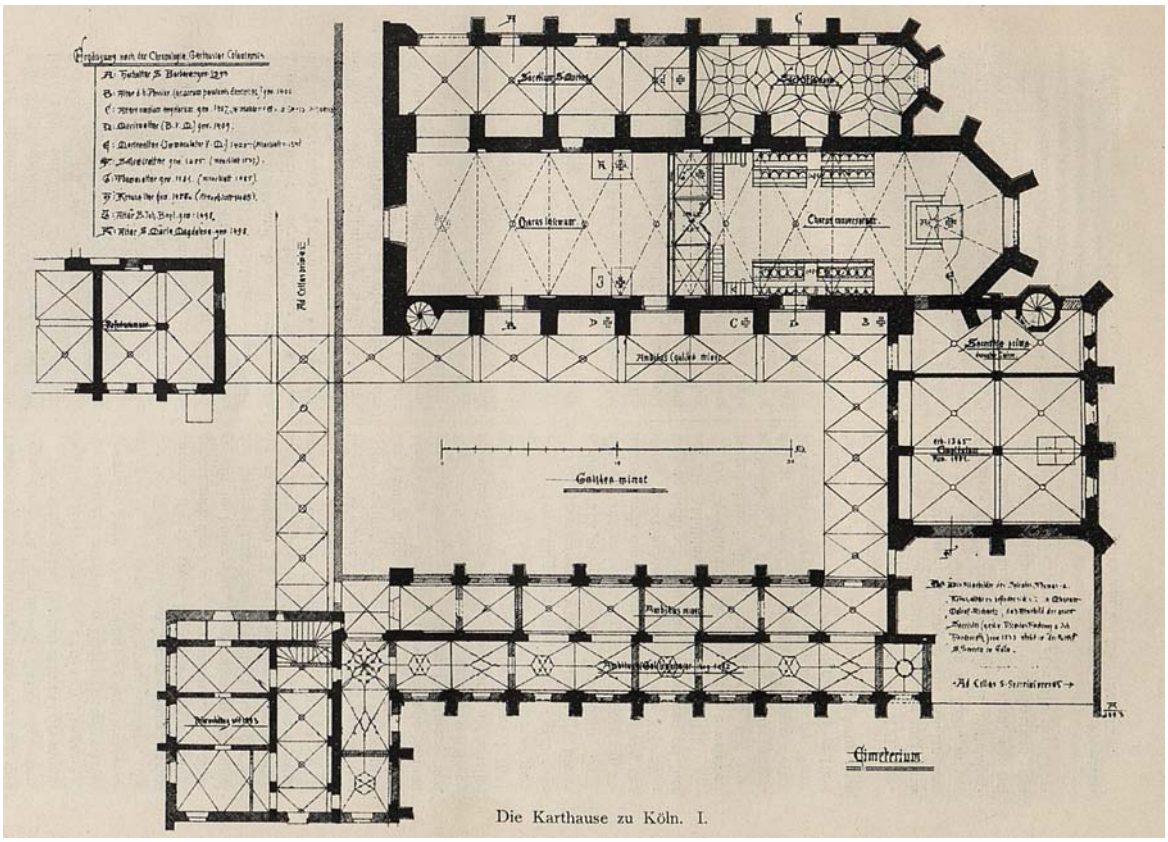


Abb. 70: Ludwig Arntz – Grundriss der Kölner Kartause St. Barbara
Grundrissrekonstruktion der Klosterkirche von 1894

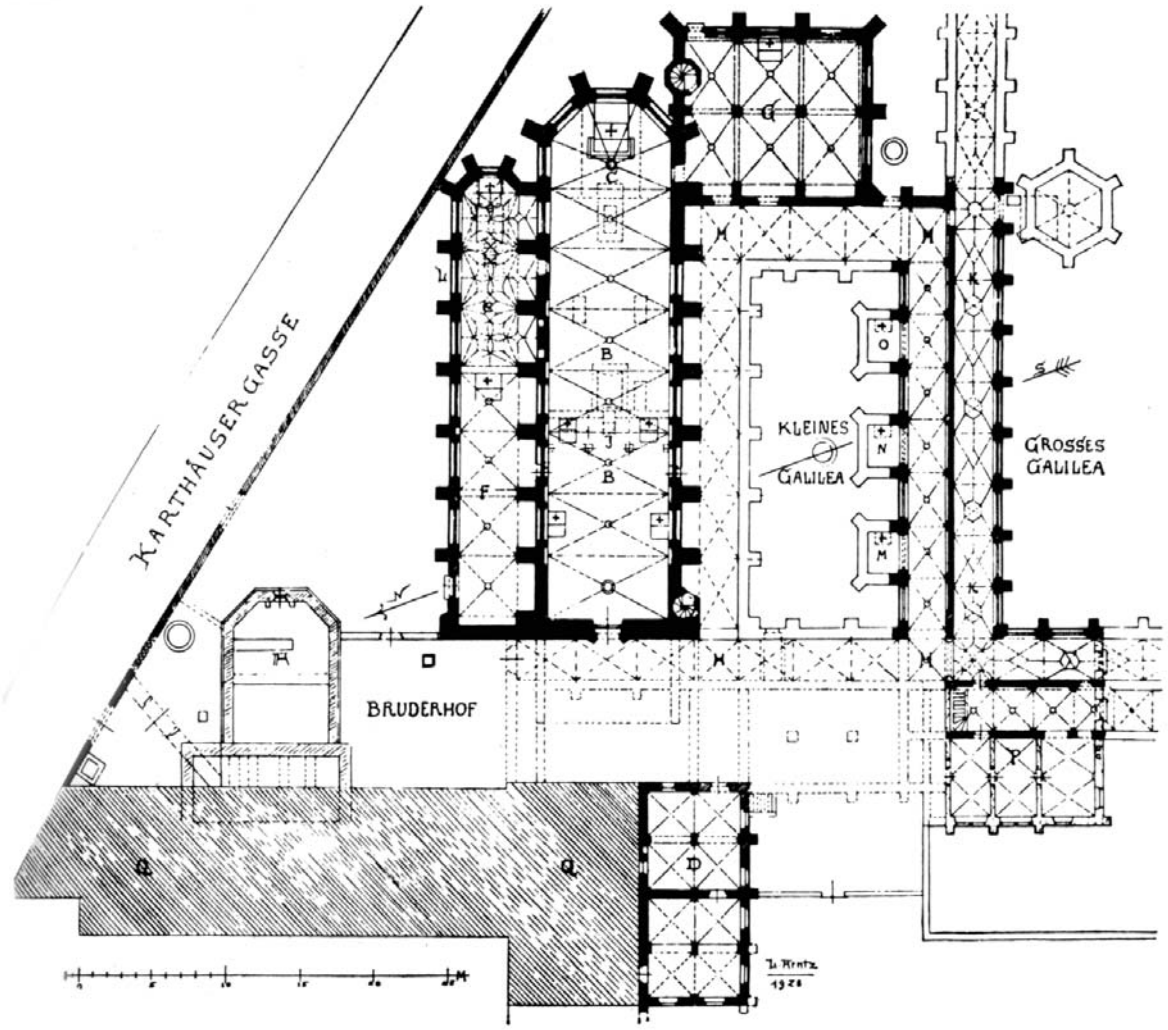


Abb. 71: Ludwig Arntz – Grundriss der Kölner Kartause St. Barbara
Grundrissrekonstruktion der Klosterkirche von 1928

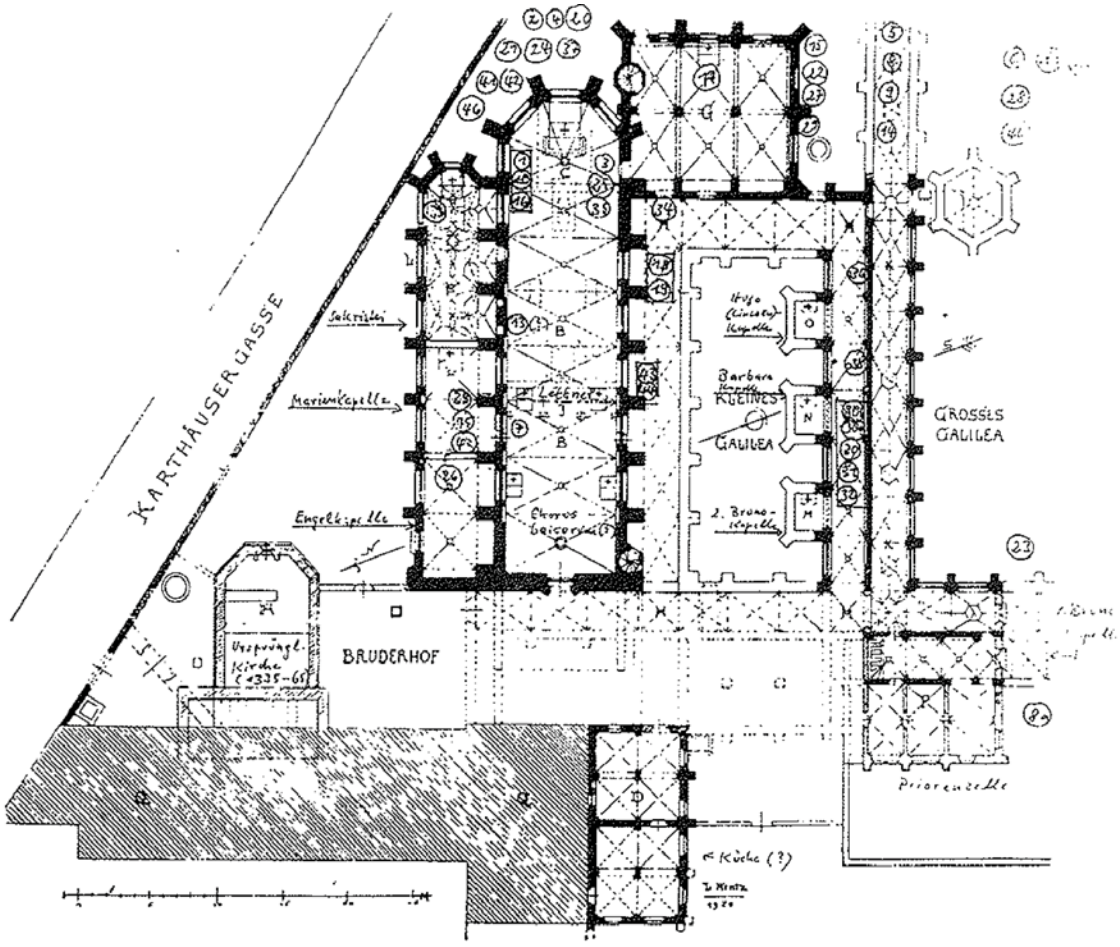


Abb. 72: Werner Beutler – Grundriss der Kartause St. Barbara auf Basis der Rekonstruktion nach L. Arntz mit Ergänzungen
Grundrissrekonstruktion mit Ergänzungen von 1992



Abb. 73a: Fundament der Barbara-Kapelle im Kleinen Kreuzgang
Grabungsfund anlässlich der Neuverlegung von Bodenplatten – 10. März 2017



Abb. 73b: Fundament der Barbara-Kapelle im Kleinen Kreuzgang
Grabungsfund anlässlich der Neuverlegung von Bodenplatten – 10. März 2017

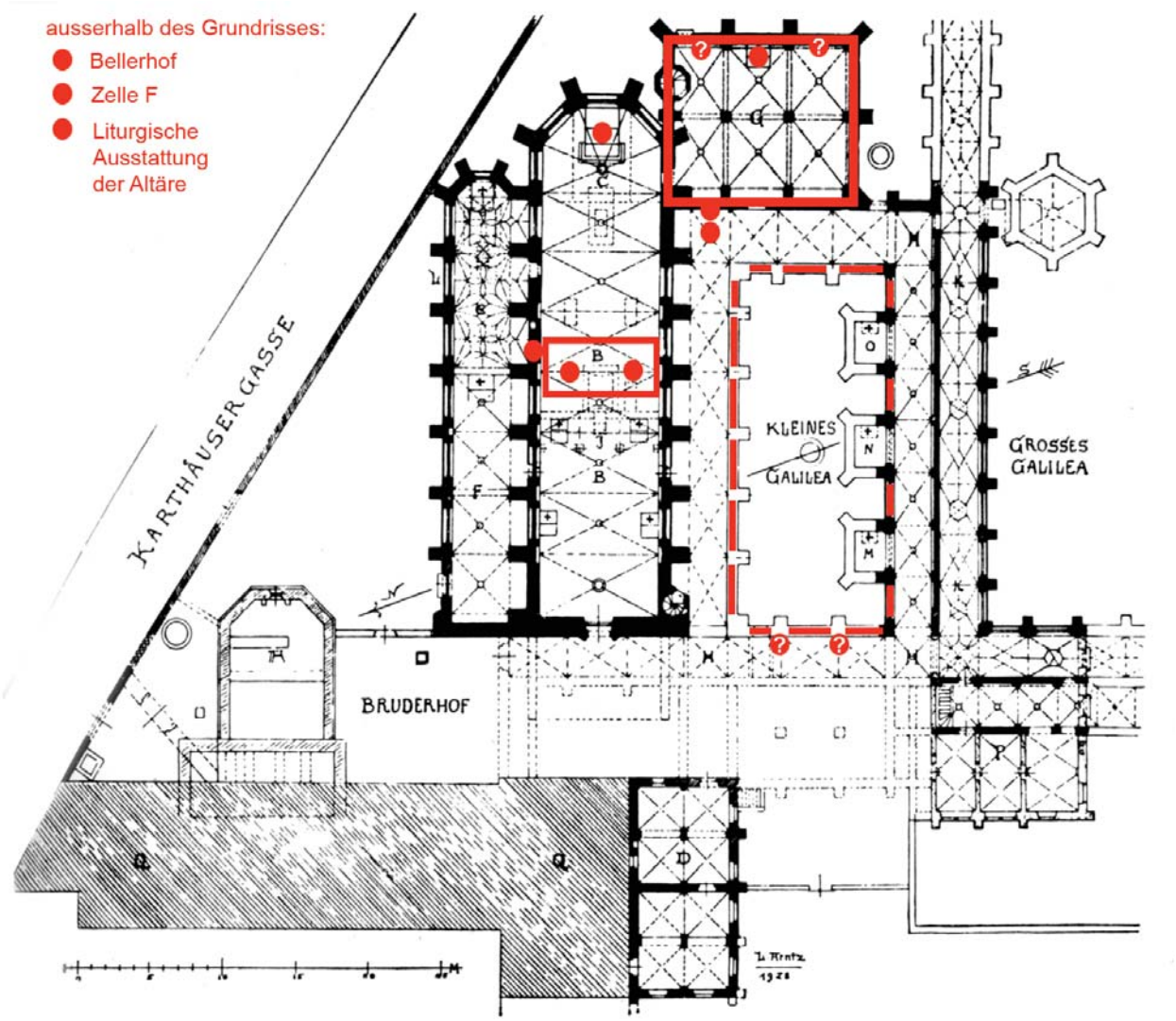


Abb. 74: Lageplan der Stiftungen von Peter Rinck auf dem Klostergrund der Kölner Kartause– Gesamtansicht
(unter Verwendung des Grundrisses von Ludwig Arntz von 1928)

https://de.wikipedia.org/wiki/K%C3%B6lner_Kartause#/media/File:Kartause_koeln_nordseite_2009.jpg

Abb. 75: Kölner Kartause St. Barbara
Ansicht von Nord-Nordost – 2009

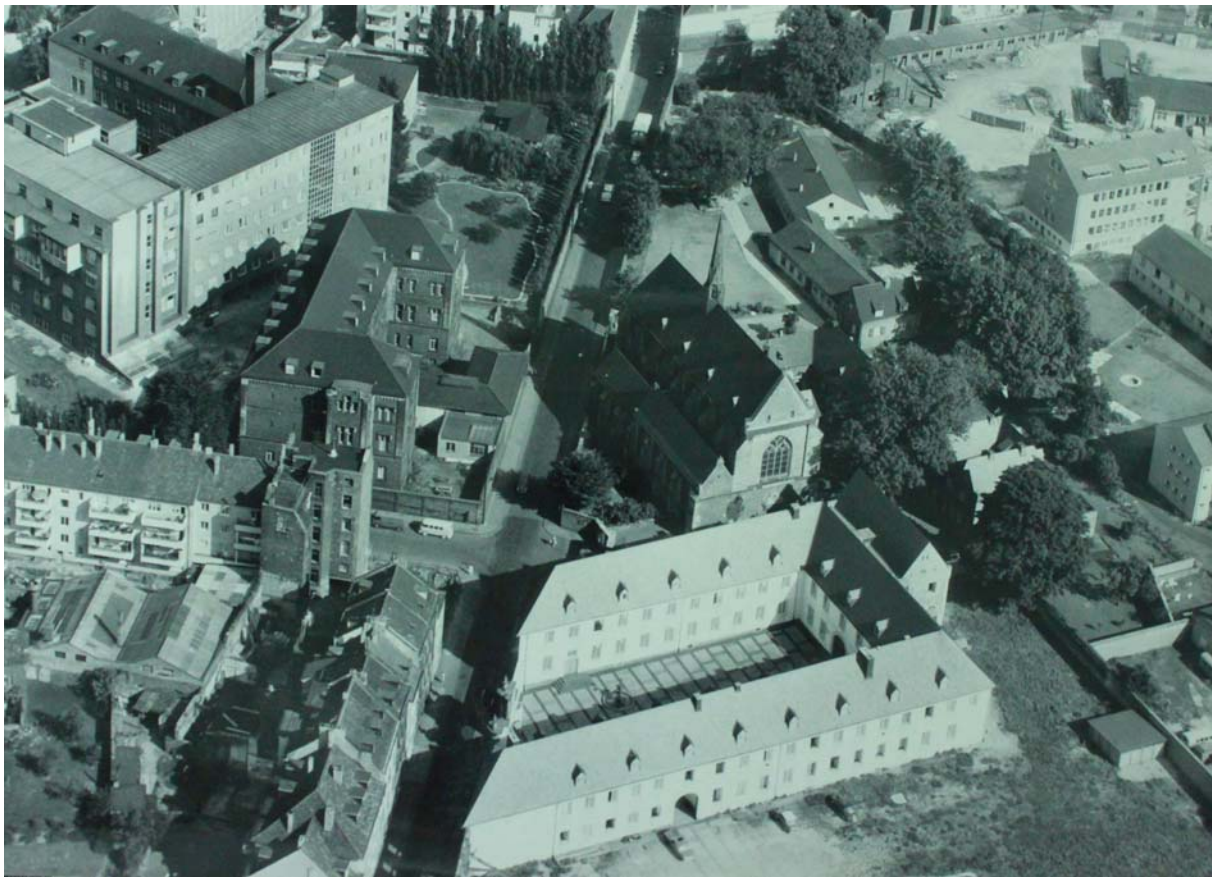


Abb. 76: Luftbild der ehemaligen Kölner Kartause St. Barbara
Ansicht von Nord-West – nach 1960
Archivalie des EGAK – ohne Inventarnummer

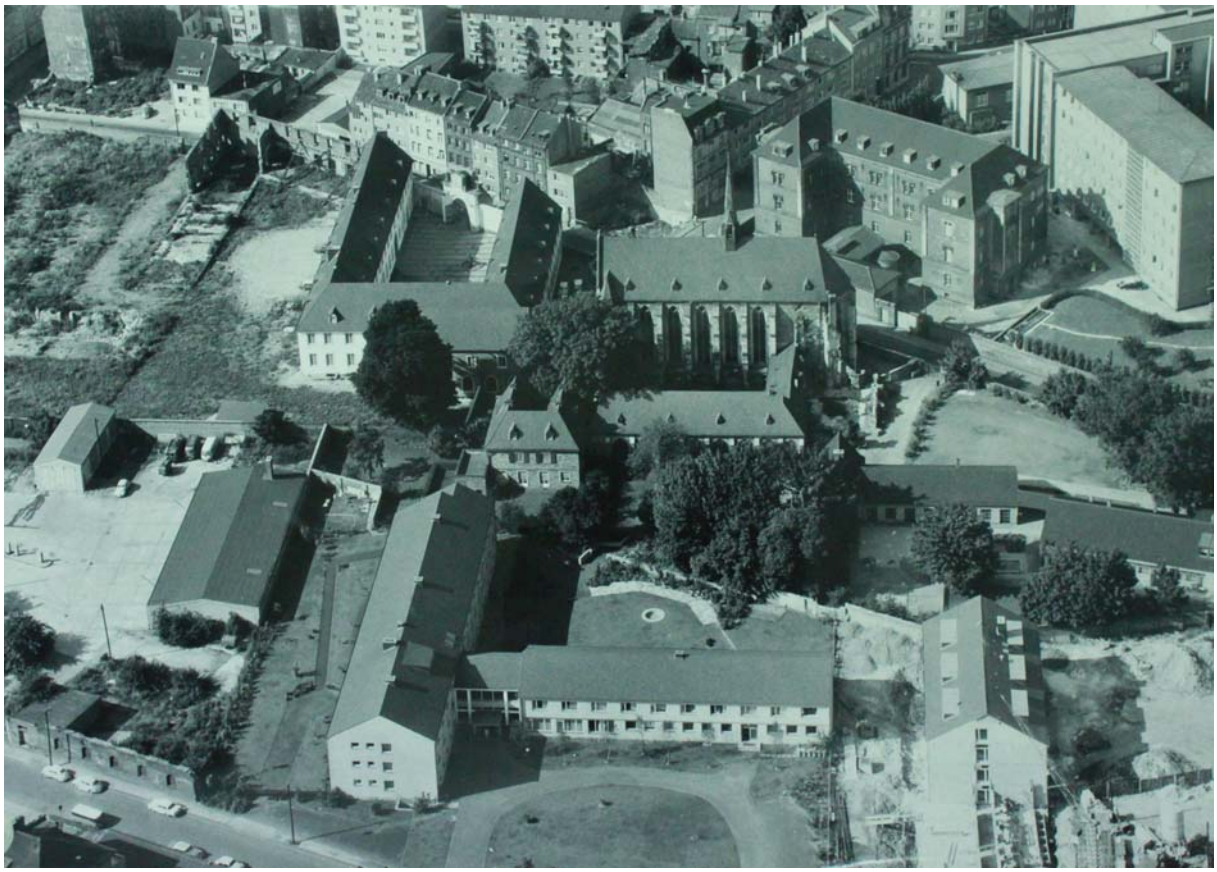


Abb. 77: Luftbild der ehemaligen Kölner Kartause St. Barbara
Ansicht von Süden – nach 1960
Archivalie des EGAK – ohne Inventarnummer



Abb. 78: Evangelische Kirche St. Barbara in Köln
Außenansicht – Ansicht von Süd-Ost – ab 1959
Archivalie des EGAK – ohne Inventarnummer



Abb. 79: Richtfest der evangelischen Kirche St. Barbara
Außenansicht – Ansicht von Süd-Südost – 1959
Archivalie des EGAK – ohne Inventarnummer



Abb. 80: Interieur der evangelischen Kirche St. Barbara in Köln
Innenansicht – Blick nach Osten – datiert ca. 1952
Archivalie des EGAK – ohne Inventarnummer



Abb. 81: Interieur der evangelischen Kirche St. Barbara in Köln
Innenansicht – Blick nach Westen – datiert ca. 1952
Archivalie des EGAK – ohne Inventarnummer



Abb. 82: <u>Evangelische Kirche St. Barbara in Köln</u>
Außenansicht von Süd-West – datiert Anfang 1929
Archivalie des EGAK – ohne Inventarnummer

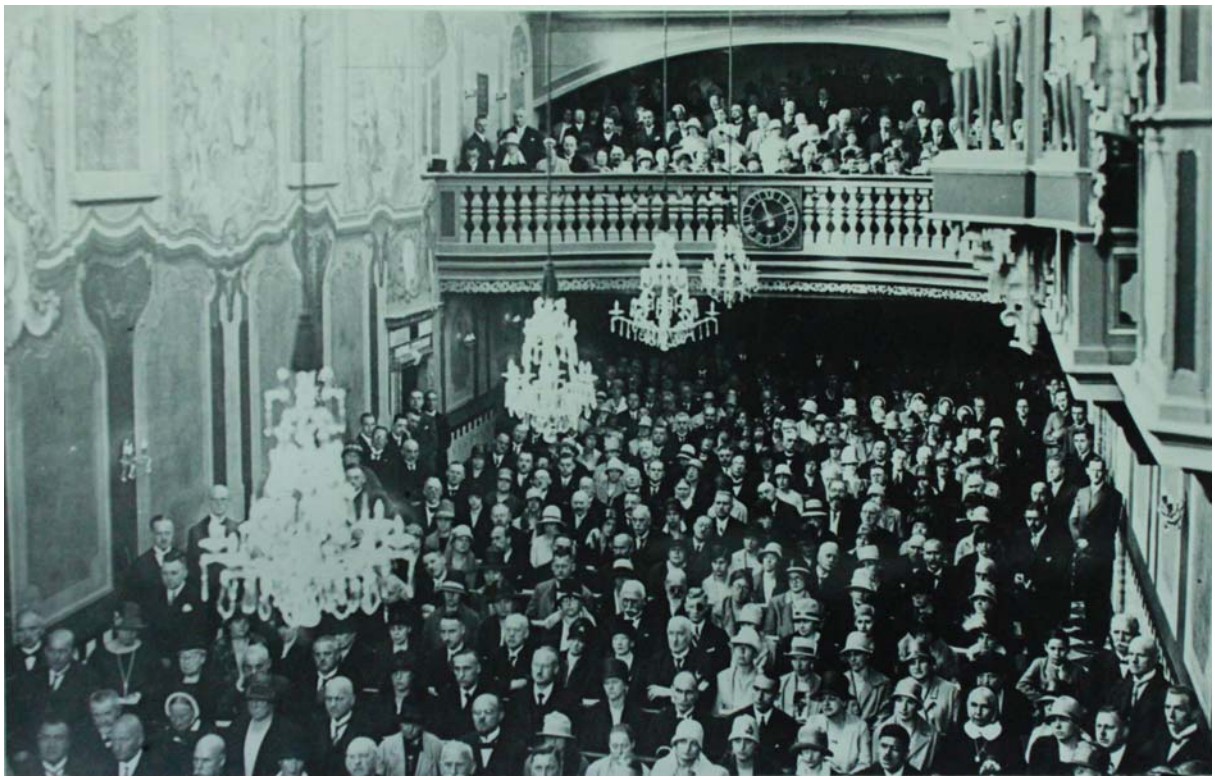


Abb. 83: <u>Einweihungsfeier der Kirche St. Barbara am 16.09.1928</u>
Interieur der nun evangelischen Kirche – Blick nach Westen – 1928
Archivalie des EGAK – ohne Inventarnummer



Abb. 84: <u>Zustand der Kirche St. Barbara zum Zeitpunkt der Einweihung 1928</u>
Interieur nach Fertigstellung der Instandsetzungsarbeiten – Blick nach Osten – 1928
Archivalie des EGAK – ohne Inventarnummer

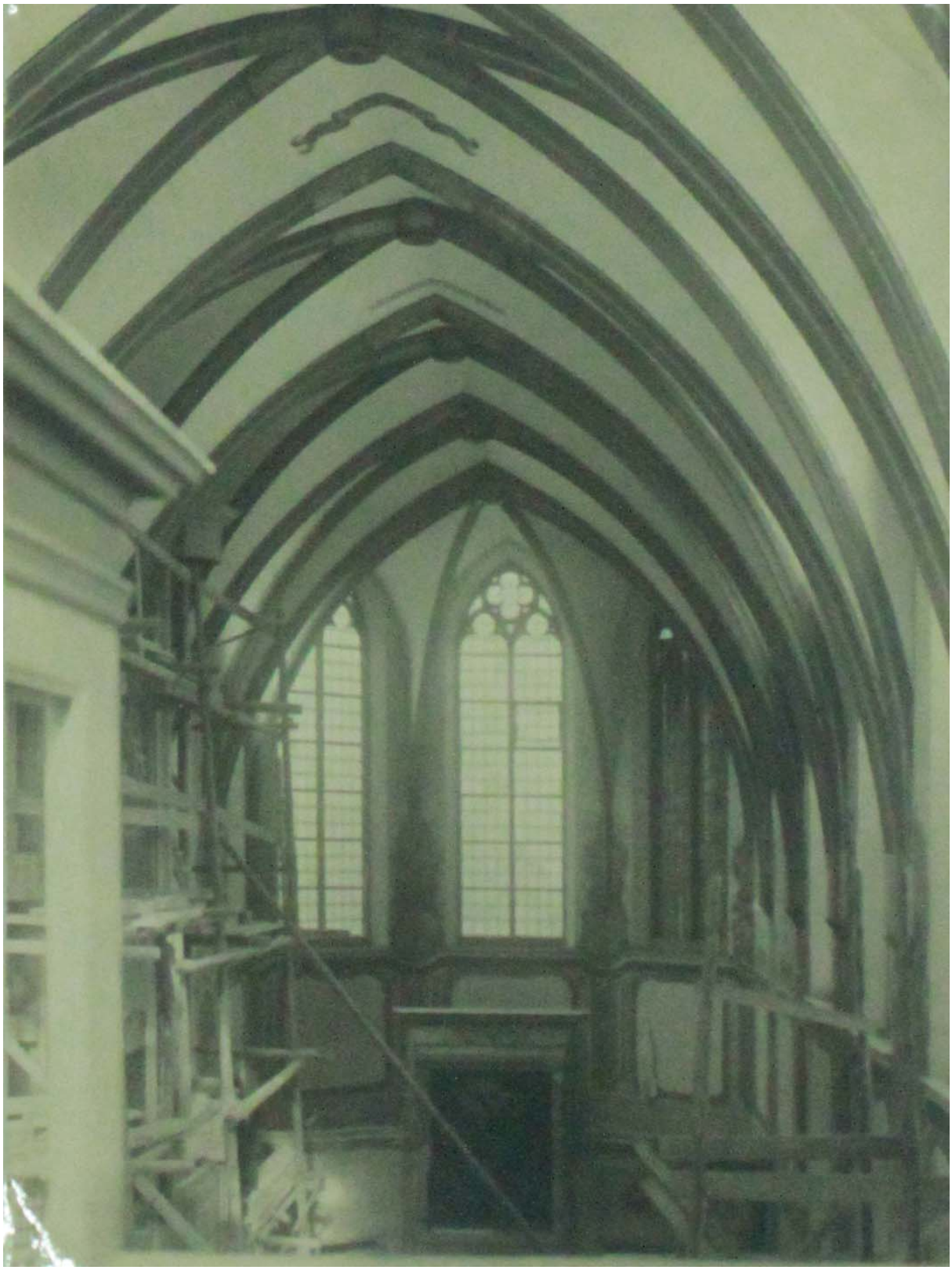


Abb. 85: <u>Zustand der Kirche St. Barbara kurz vor der Einweihung 1928</u>
Interieur im Bauzustand – Blick nach Osten – datiert um 1928
Archivalie des EGAK – ohne Inventarnummer

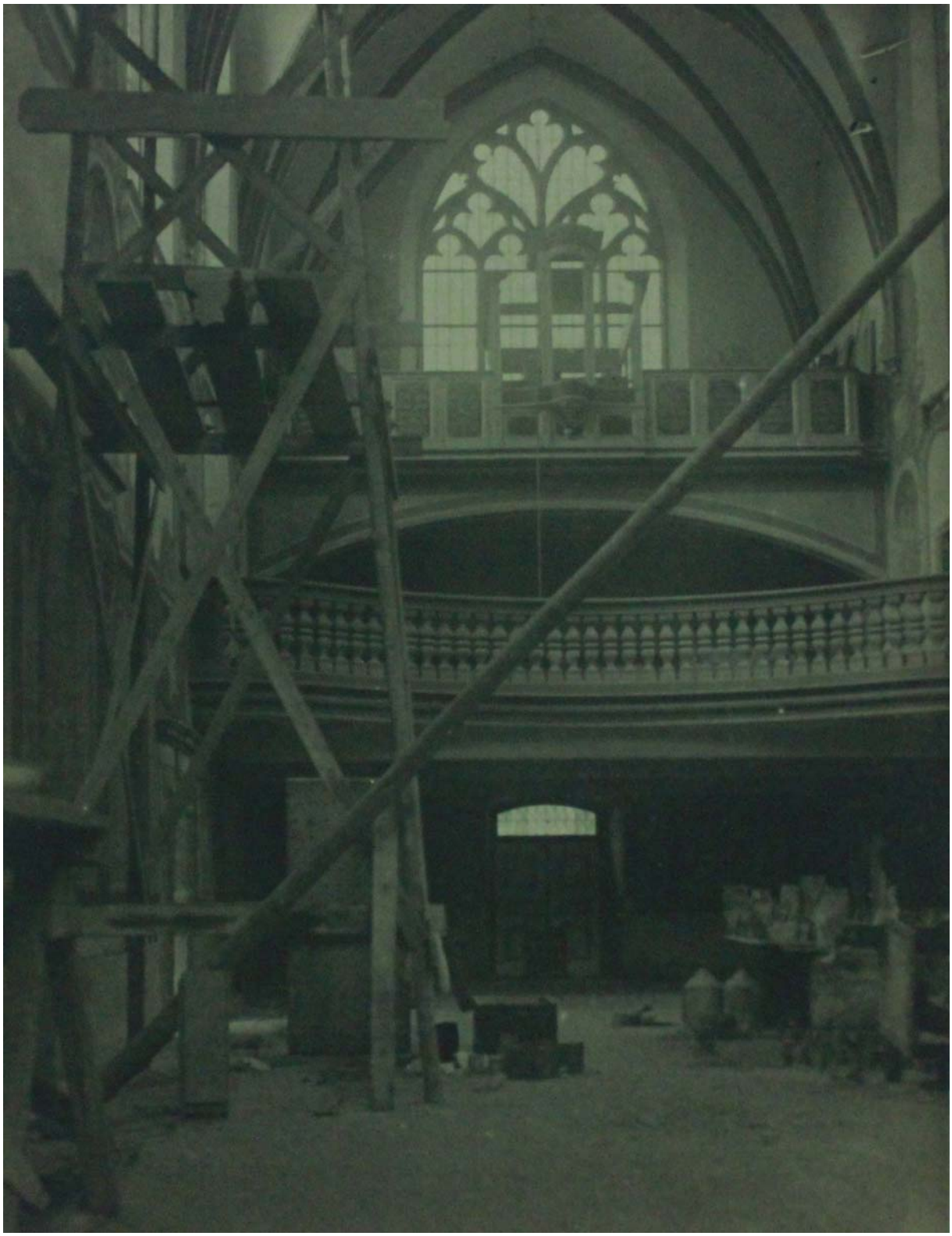


Abb. 86: <u>Zustand der Kirche St. Barbara zum Zeitpunkt der Einweihung 1928</u>
Interieur im Bauzustand – Blick nach Westen – datiert um 1928
Archivalie des EGAK – ohne Inventarnummer



Abb. 87: <u>Zustand der Kirche St. Barbara zum Zeitpunkt der Einweihung 1928</u>
Interieur im Bauzustand – Empore mit Blick auf die Südwand – datiert um 1928
Archivalie des EGAK – ohne Inventarnummer

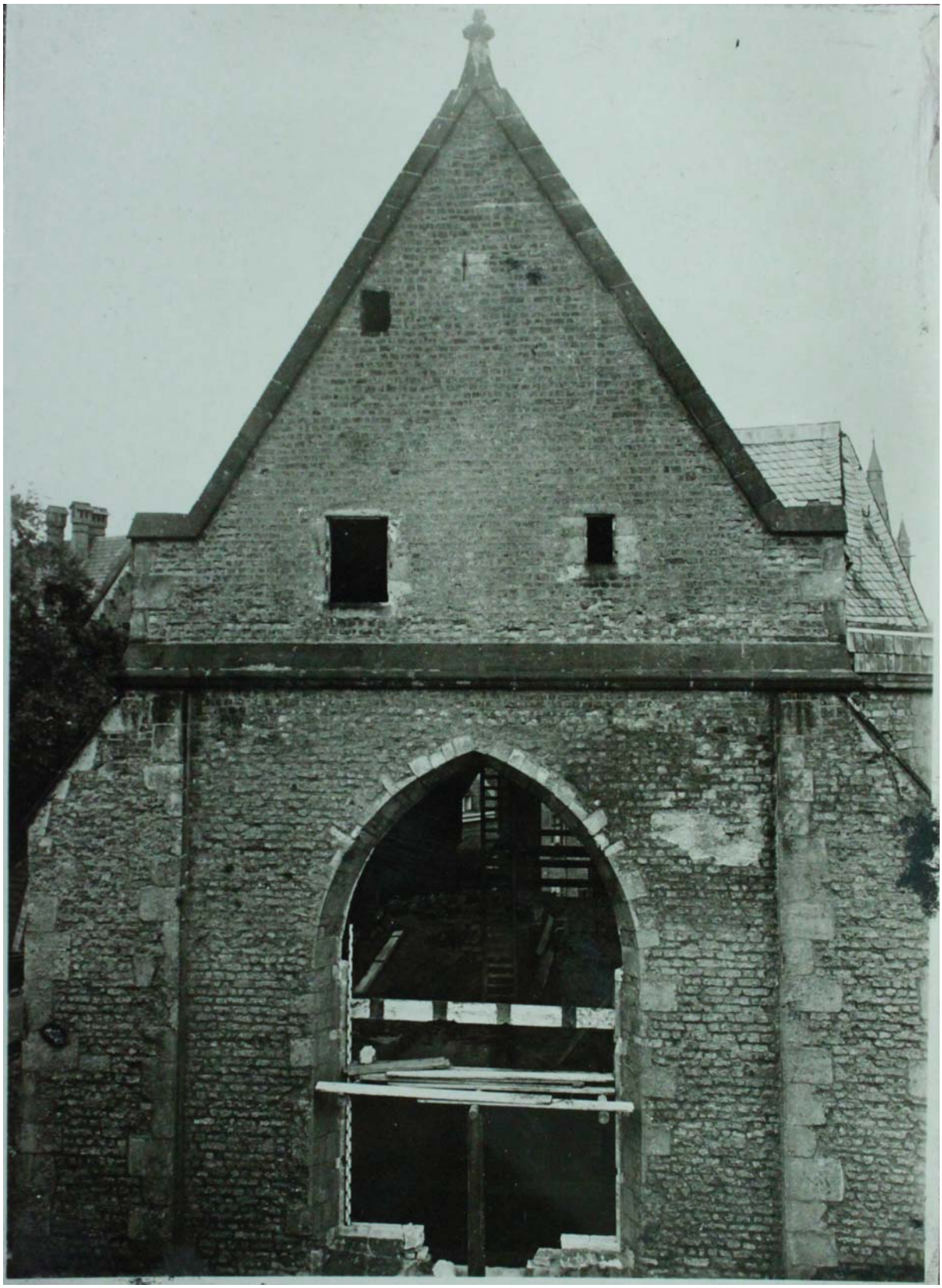


Abb. 88: Ehemalige Kartäuserkirche St. Barbara
Außenansicht von Westen – vermutlich zwischen 1919 und 1928
Archivalie des EGAK – ohne Inventarnummer



Abb. 89: Ehemalige Kartäuserkirche St. Barbara
Außenansicht von Westen – vermutlich zwischen 1900 und 1928
Archivalie des EGAK – ohne Inventarnummer



Abb. 90: Ehemalige Kartäuserkirche St. Barbara
Außenansicht von Süd-Westen – vermutlich zwischen 1919 und 1927
Archivalie des EGAK – ohne Inventarnummer



Abb. 91: Ehemalige Kartäuserkirche St. Barbara
Ansicht von Westen – vermutlich zwischen 1919 und 1928
Archivalie des EGAK – ohne Inventarnummer



Abb. 92: Ehemalige Kartäuserkirche St. Barbara
Ansicht von Osten – vermutlich zwischen 1919 und 1928
Archivalie des EGAK – ohne Inventarnummer

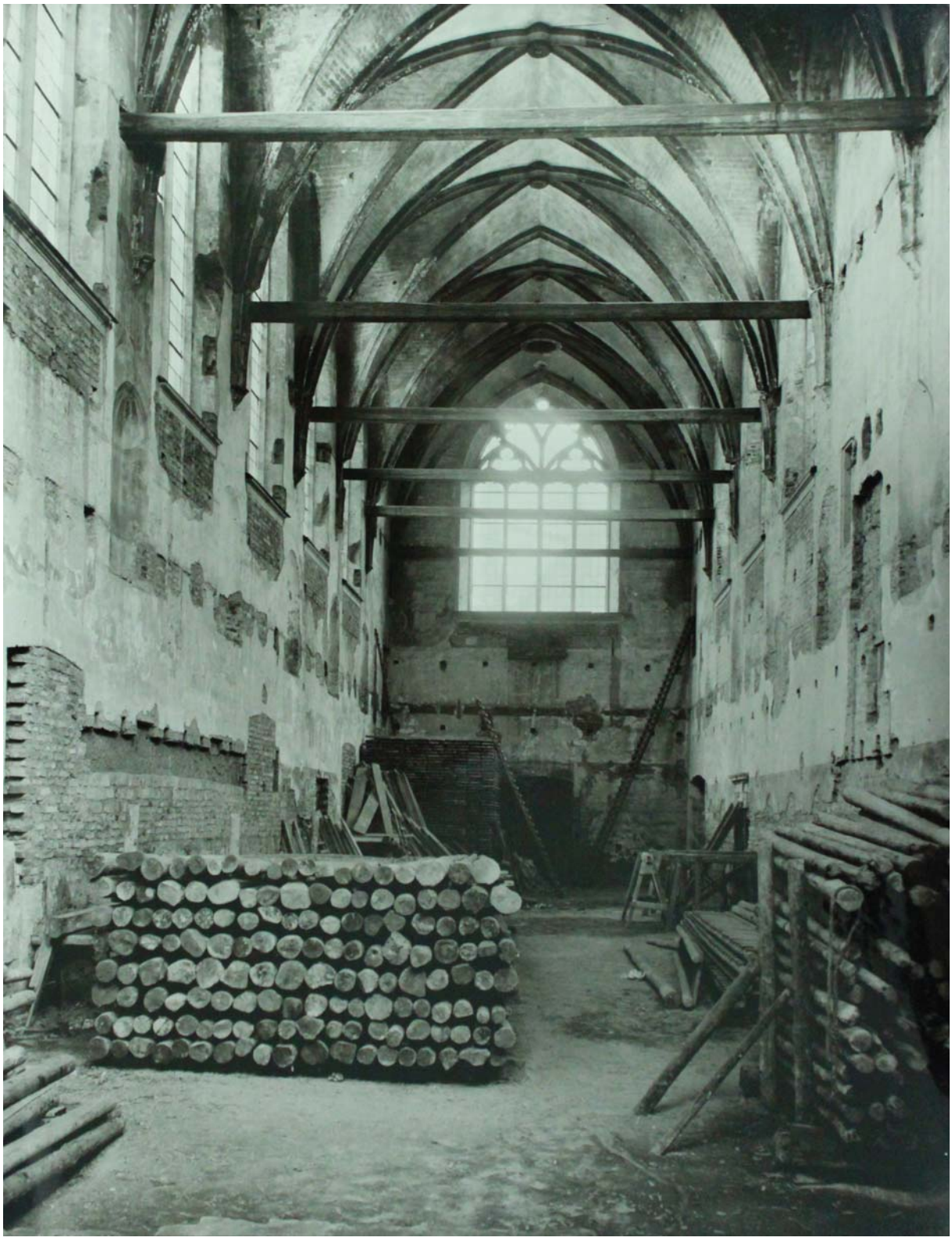


Abb. 93: Ehemalige Kartäuserkirche St. Barbara
Innenansicht nach Westen – vermutlich zwischen 1919 und 1928
Archivalie des EGAK – ohne Inventarnummer



Abb. 94: Ehemalige Kartäuserkirche St. Barbara
Innenansicht nach Osten – vermutlich zwischen 1919 und 1928
Archivalie des EGAK – ohne Inventarnummer

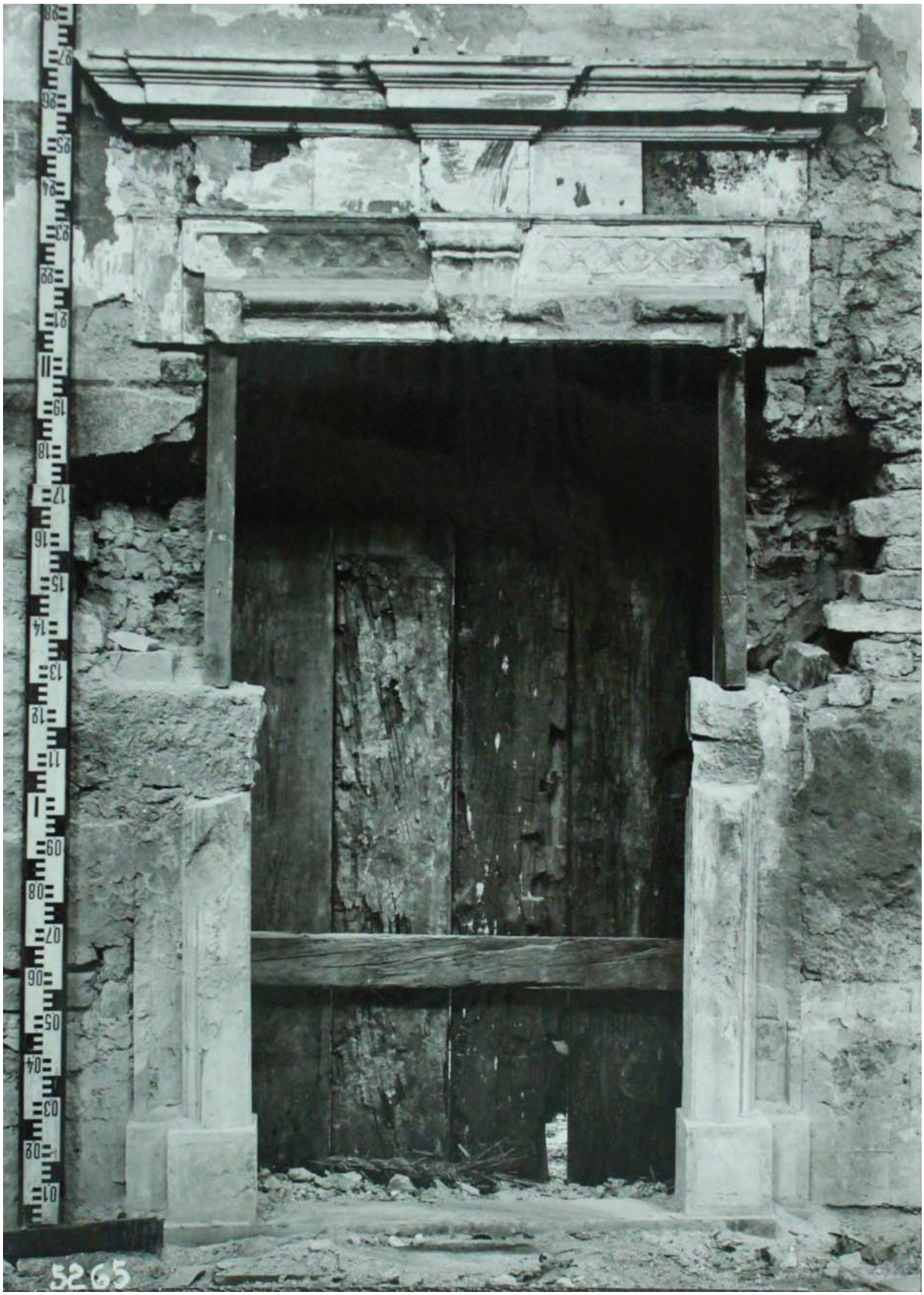


Abb. 95: Ehemalige Kartäuserkirche St. Barbara – Tür, Ort unbekannt
vermutlich zwischen 1919 und 1928
Archivalie des EGAK – ohne Inventarnummer



Abb. 96: Ehemalige Kartäuserkirche St. Barbara – Türdurchbruch zum Kreuzgang in der Südwand
vermutlich zwischen 1919 und 1928
Archivalie des EGAK – ohne Inventarnummer



Abb. 97: Ehemalige Kartäuserkirche St. Barbara – Türdurchbruch in der südwestlichen Ecke auf Emporenniveau
vermutlich zwischen 1919 und 1928
Archivalie des EGAK – ohne Inventarnummer



Abb. 98: Ehemalige Kartäuserkirche St. Barbara – Türdurchbruch zum Dachstuhl der Seitenkapelle
Nordwestliche Ecke oberhalb des Emporenniveaus – vermutlich zwischen 1919 und 1928
Archivalie des EGAK – ohne Inventarnummer

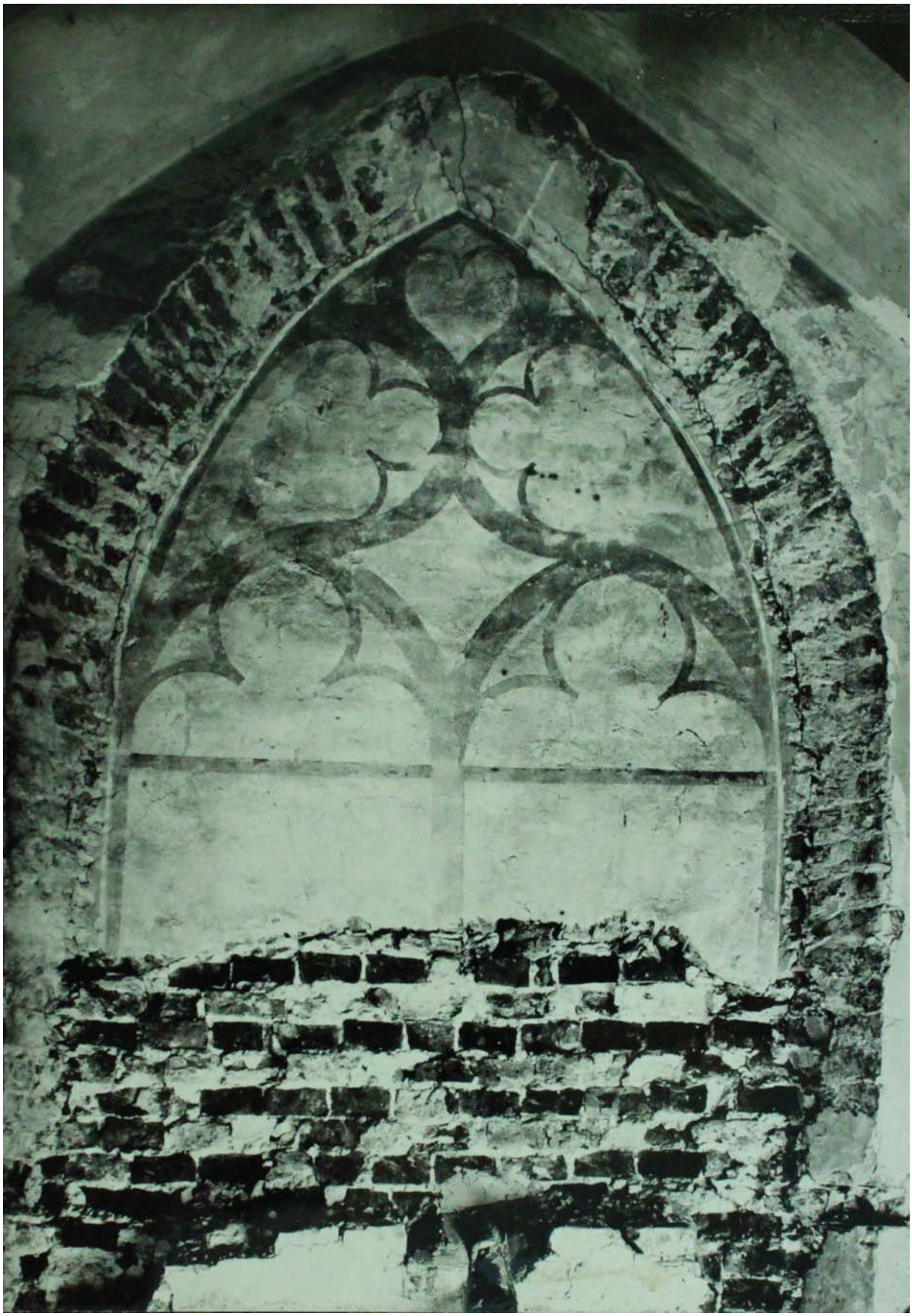


Abb. 99: Ehemalige Kartäuserkirche St. Barbara – Wandbemalung, Ort unbekannt
undatiert
Archivalie des EGAK – ohne Inventarnummer



Abb. 100: Ehemaligen Kartäuserkirche St. Barbara
Außenansicht von Osten – datiert 1928
Rheinisches Bildarchiv/ Stadtkonservator der Stadt Köln – 95404



Abb. 101: <u>Ehemalige Kartäuserkirche St. Barbara – Zwischennutzung als Marstall</u>
Ansicht nach Westen – datiert 1921
Archivalie des EGAK – ohne Inventarnummer



Abb. 102: Sakristei der ehemaligen Kartäuserkirche St. Barbara
Zwischennutzung als Lagerraum – vermutlich um 1919
Archivalie des EGAK – ohne Inventarnummer

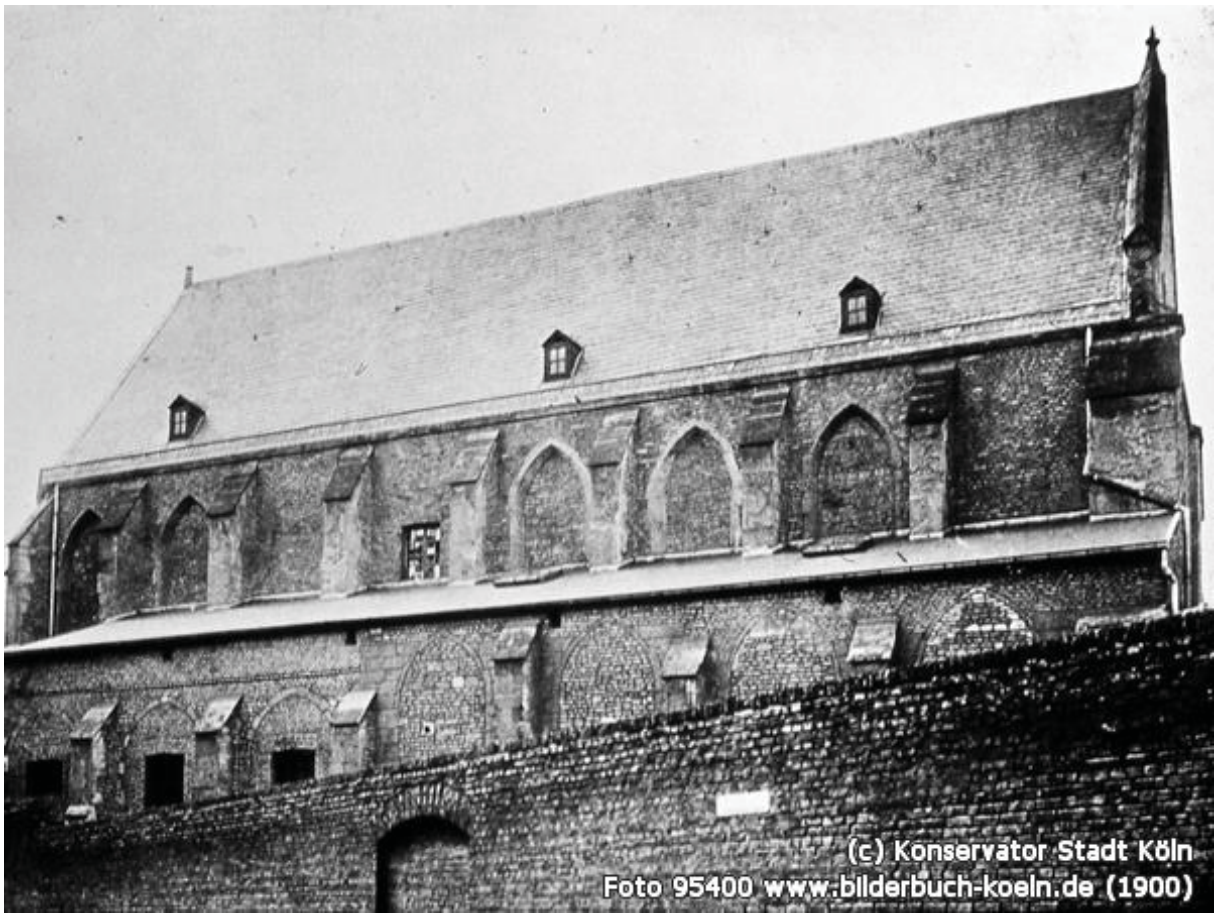


Abb. 103: Ehemaligen Kartäuserkirche St. Barbara
Außenansicht von Norden – datiert 1900
Rheinisches Bildarchiv/ Stadtkonservator der Stadt Köln – 95400



Abb 104: Roland Anheisser – Köln. Die Kartäuserkirche „Sankt Barbara“ und Kloster (seit französischer Zeit als Lazarett genutzt)
Bleistiftzeichnung – 25,2 x 20 cm – 1900
Kölnisches Stadtmuseum, Köln – Graphische Sammlung – Inv.-Nr. G 10622a – RBA 134481

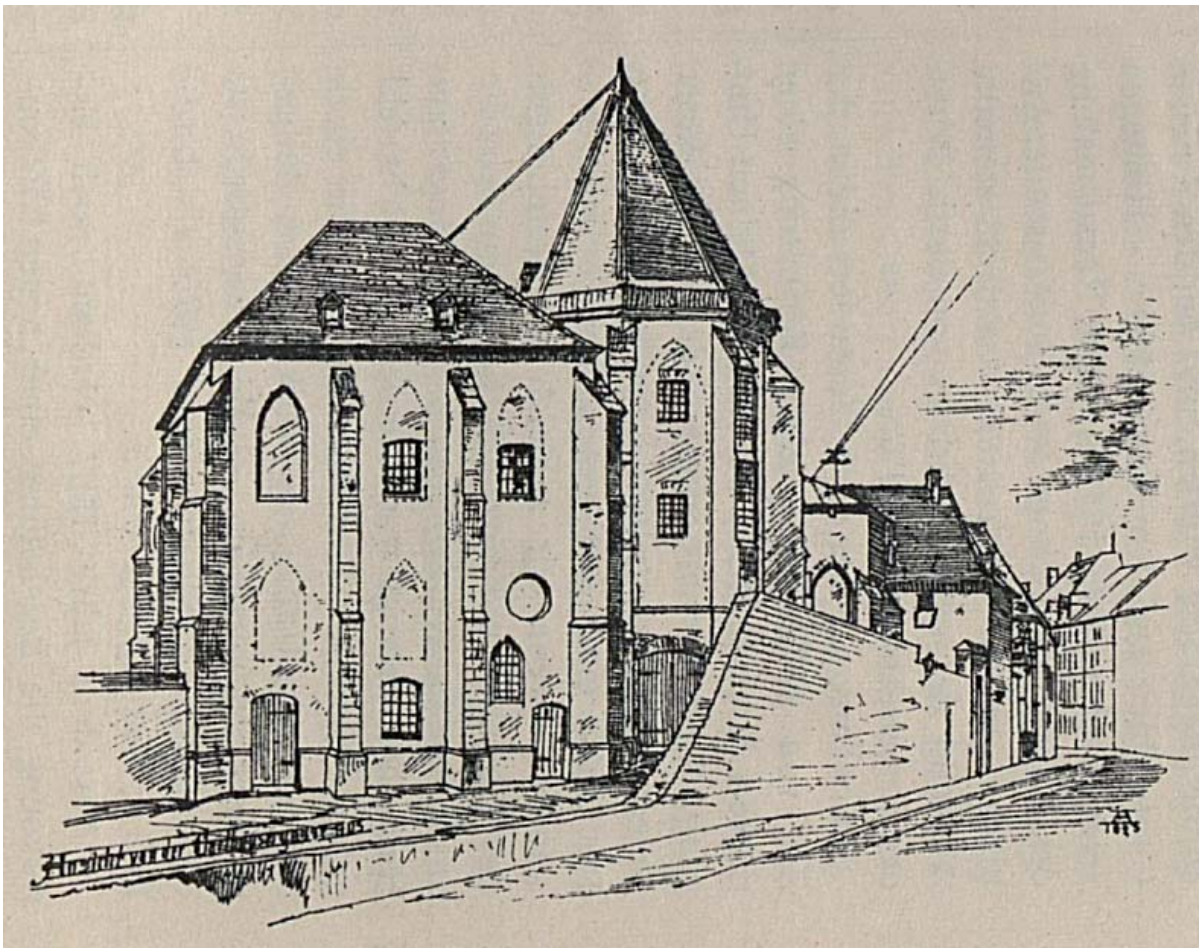


Abb. 105: Ludwig Arntz – Ansicht der Kirche und Bibliothek der Kartause von der Kartäusergasse aus
Federzeichnung – 1893

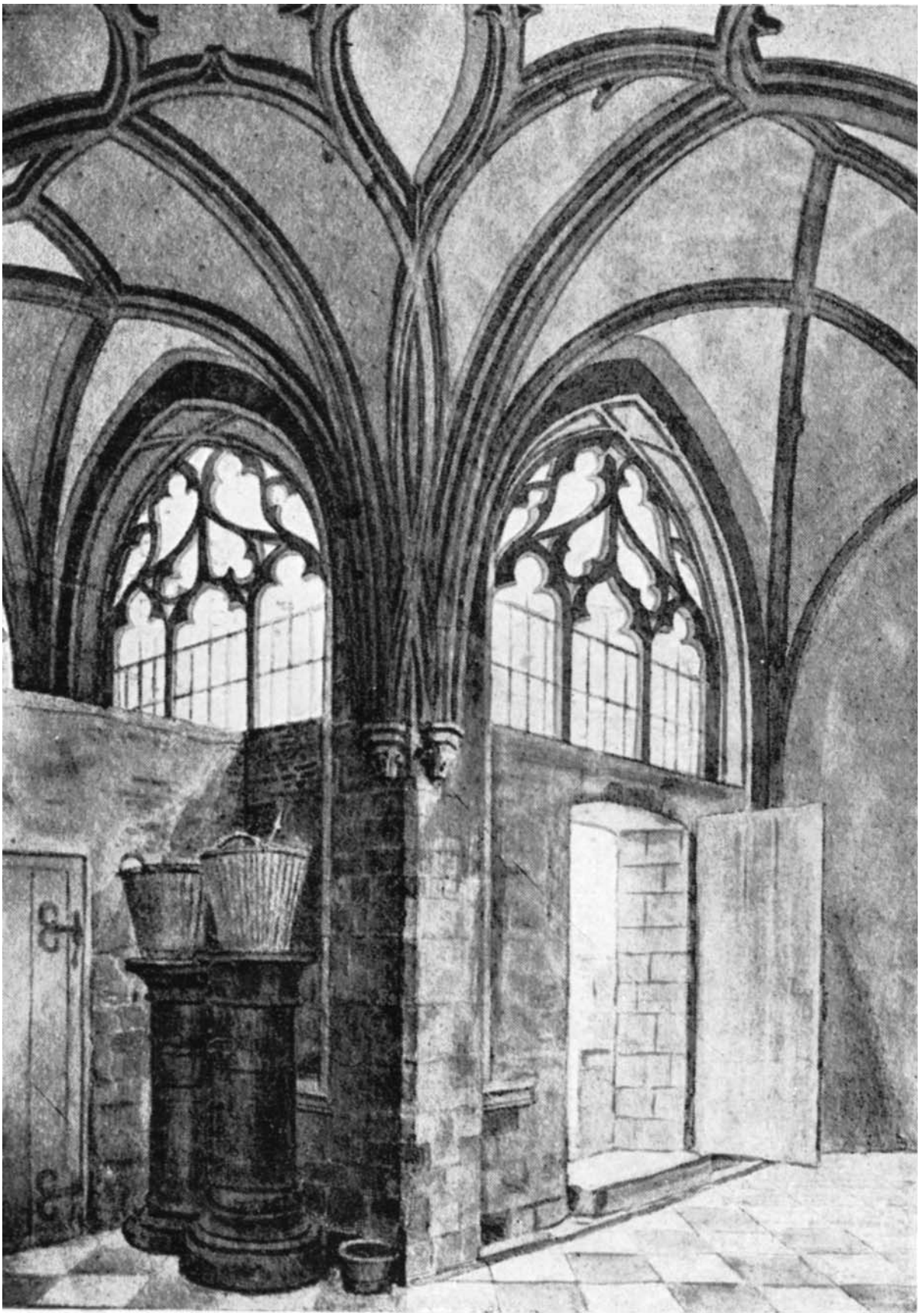


Abb. 106: Johann Peter Joseph Weyer – Winkel des Großen Kreuzgangs
Tuschezeichnung – 1840
Archivalie (Photographie) des EGAK – ohne Inventarnummer



Abb. 107a: Jan van der Heyden – A View of Cologne with the Carthusian Church and St. Pantaleon
Öl auf Holz – 40,5x52,4 cm – um 1660-1665
National Gallery of Scotland, Edinburgh – NG 2793



Abb. 107b: Jan van der Heyden – A View of Cologne with the Carthusian Church and St. Pantaleon
Öl auf Holz – insgesamt 40,5x52,4 cm – um 1660-1665
National Gallery of Scotland, Edinburgh – NG 2793



Abb. 108a: Laurentius Surius – De probatis vitis sanctorum – Frontispiz
Druck: Jacob Mosander, Luigi Lippomano, Köln – Kupferstich – 31x19,5 cm – 1570-1576

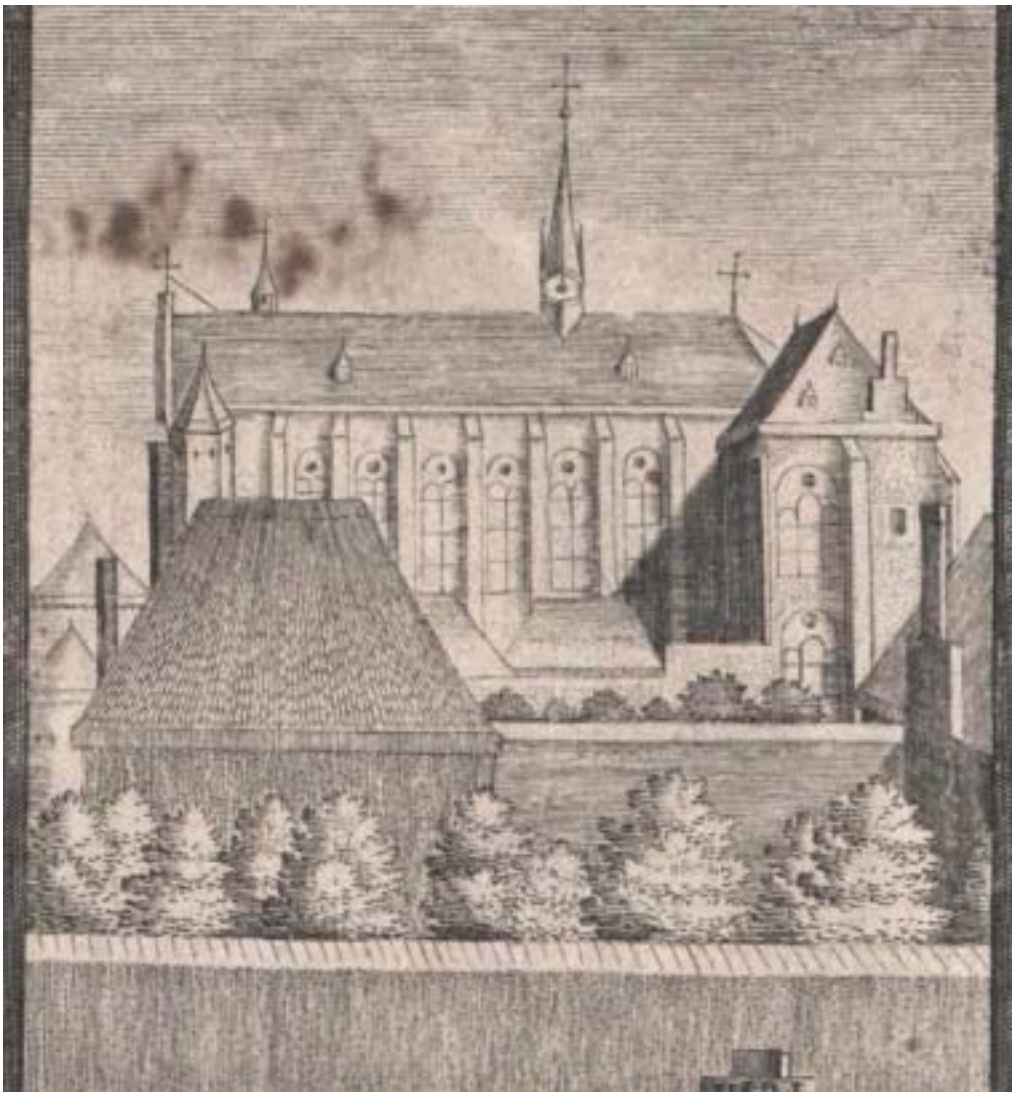


Abb. 108b: Laurentius Surius – De probatis vitis sanctorum – Detail des Frontispiz
Druck: Jacob Mosander, Luigi Lippomano, Köln – Kupferstich – 31x19,5 cm – 1570-1576

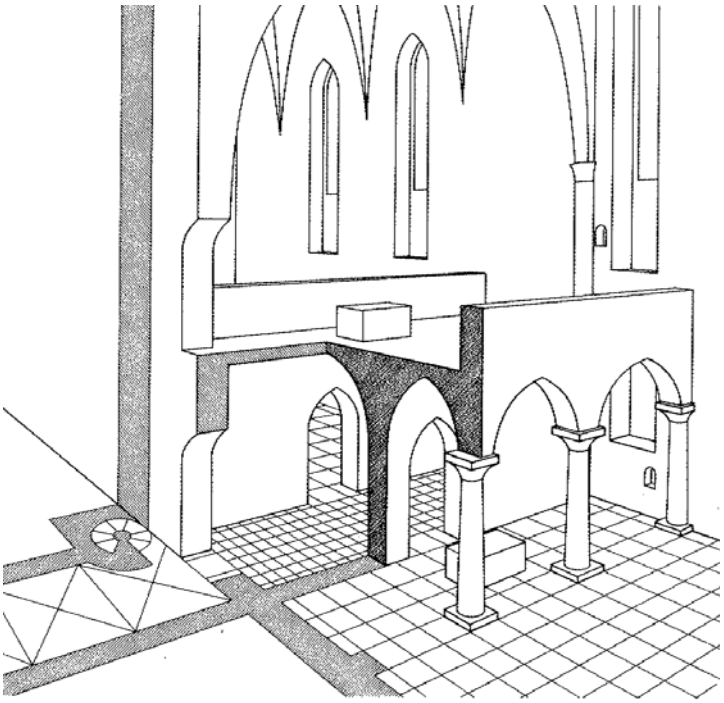


Abb. 109: Schema des Kartäuser- bzw. Kreuzganglettners nach Fried Mühlberg

https://dokuwiki.noctrl.edu/doku.php?id=ger:203:2009:spr:st._pantelone

Abb. 110: Lettner von St. Pantaleon – Anfang 16. Jahrhundert
Nach Johann Jakob Merlo dem Lettner der Kartause St. Barbara ähnlich

http://www.abload.de/img/02img_625599ph.jpg

Abb. 111: Lettner der Kartause Buxheim (Reichskartause Maria Saal)
Barockisierung durch Dominikus und Johann Baptist Zimmermann – Höhe 4 m – vor 1712/1713 (Fertigung der Lettneraltäre durch Dominikus Zimmermann)

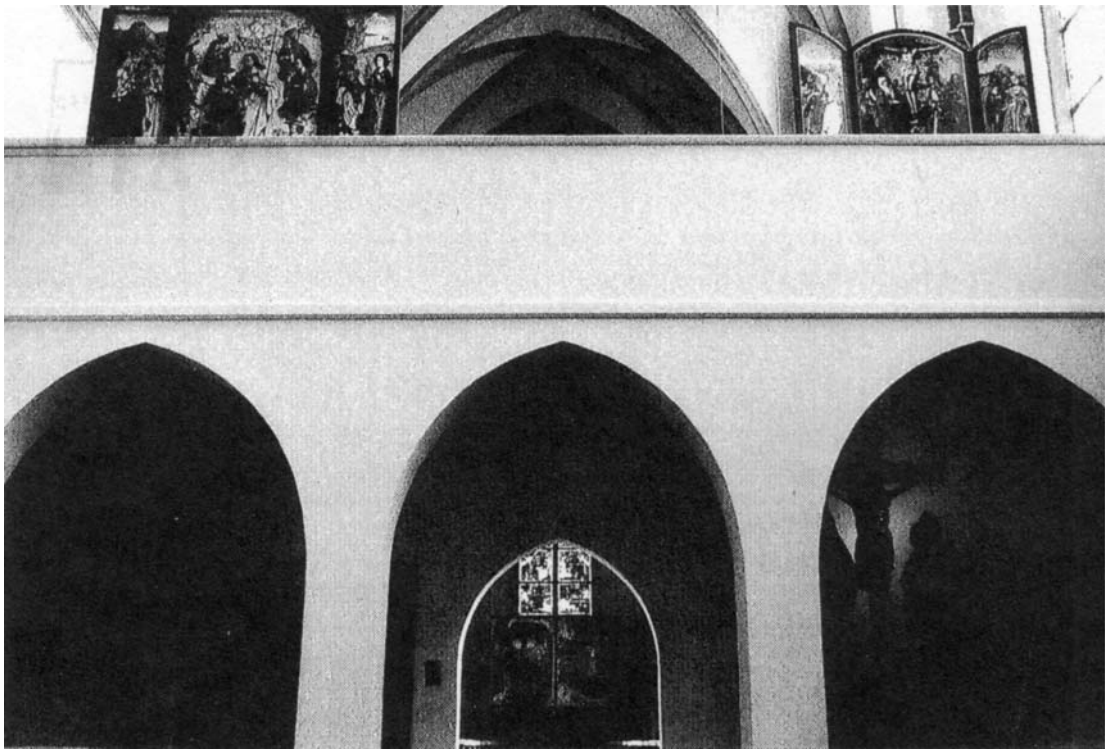
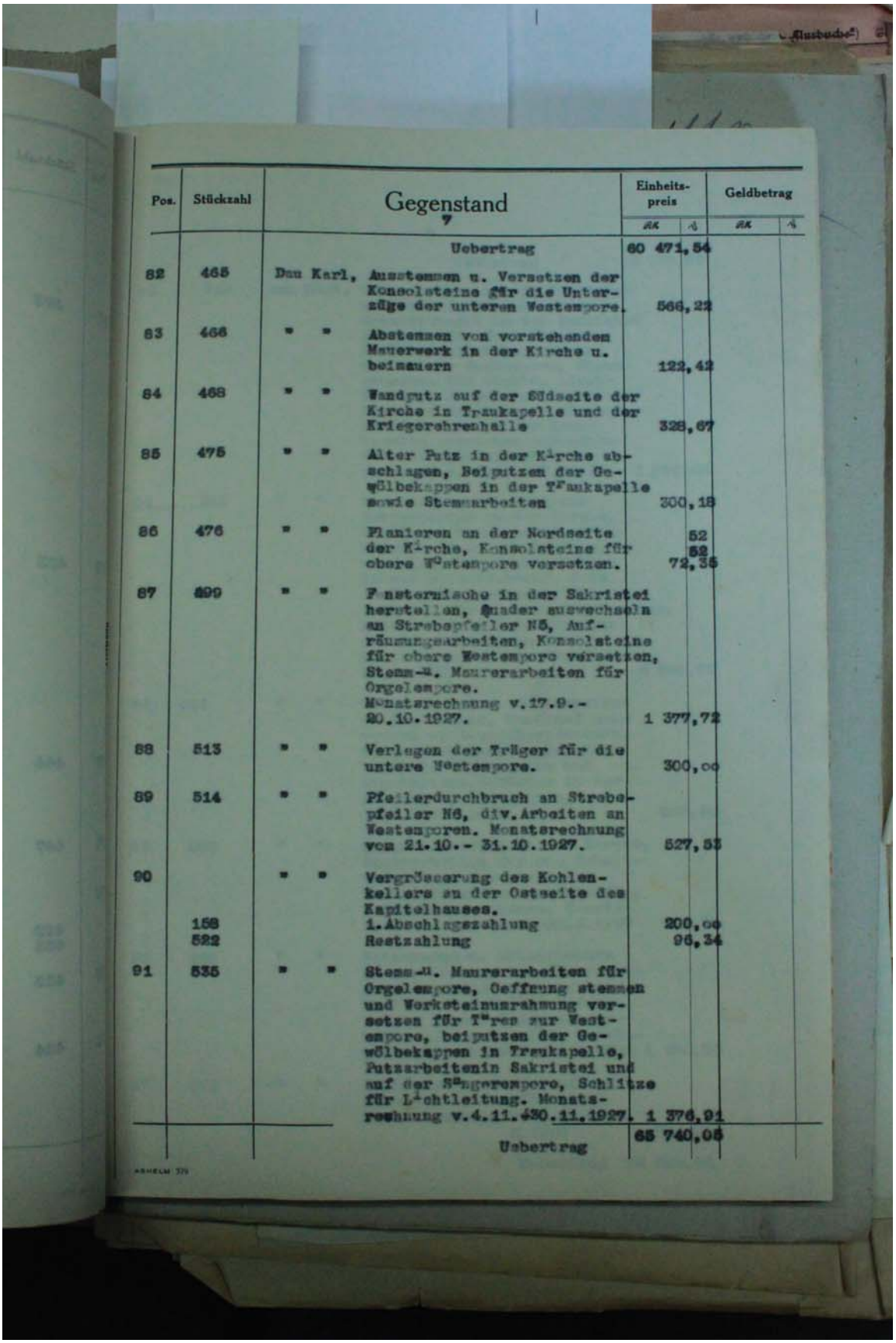


Abb. 112: Lettner-Rekonstruktion der Kartäuserkirche St. Barbara in Köln
Rekonstruktion nach Alfons Oberlack anlässlich der Ausstellung 1991 „Die Kölner Kartause um 1500“



Pos.	Stückzahl	Gegenstand	Einheitspreis RK	Einheitspreis ₰	Geldbetrag RK	Geldbetrag ₰
		Uebertrag	60	471,54		
82	465	Dau Karl, Ausstemmen u. Versetzen der Konsolsteine für die Unterzüge der unteren Westempore.		566,22		
83	466	" " Abstemmen von vorstehendem Mauerwerk in der Kirche u. beimauern		122,42		
84	468	" " Wandputz auf der Südseite der Kirche in Traukapelle und der Kriegerehrenhalle		328,67		
85	475	" " Alter Putz in der Kirche abschlagen, Beiputzen der Gewölbekappen in der Traukapelle sowie Stemmarbeiten		300,18		
86	476	" " Planieren an der Nordseite der Kirche, Konsolsteine für obere Westempore versetzen.		52 52 72,36		
87	499	" " Fensternische in der Sakristei herstellen, Quader auswechseln an Strebepfeiler N5, Aufräumungsarbeiten, Konsolsteine für obere Westempore versetzen, Stemm-u. Maurerarbeiten für Orgelempore. Monatsrechnung v.17.9.-20.10.1927.	1	377,72		
88	513	" " Verlegen der Träger für die untere Westempore.		300,00		
89	514	" " Pfeilerdurchbruch an Strebepfeiler N6, div.Arbeiten an Westemporen. Monatsrechnung vom 21.10.- 31.10.1927.		527,53		
90		" " Vergrößerung des Kohlenkellers an der Ostseite des Kapitelhauses.				
	158	1.Abschlagszahlung		200,00		
	522	Restzahlung		96,34		
91	535	" " Stemm-u. Maurerarbeiten für Orgelempore, Oeffnung stemmen und Werksteinumrahmung versetzen für Türen zur Westempore, beiputzen der Gewölbekappen in Traukapelle, Putzarbeiten in Sakristei und auf der Sängerempore, Schlitze für Lichtleitung. Monatsrechnung v.4.11.-30.11.1927.	1	376,91		
		Uebertrag	65	740,05		

Abb. 113: Rechnungsbuch der Kartause St. Barbara über die Instandsetzungsmaßnahmen 1927
Archivalie des EGAK – 71/4-1 – fol. 20r, Pos. 91

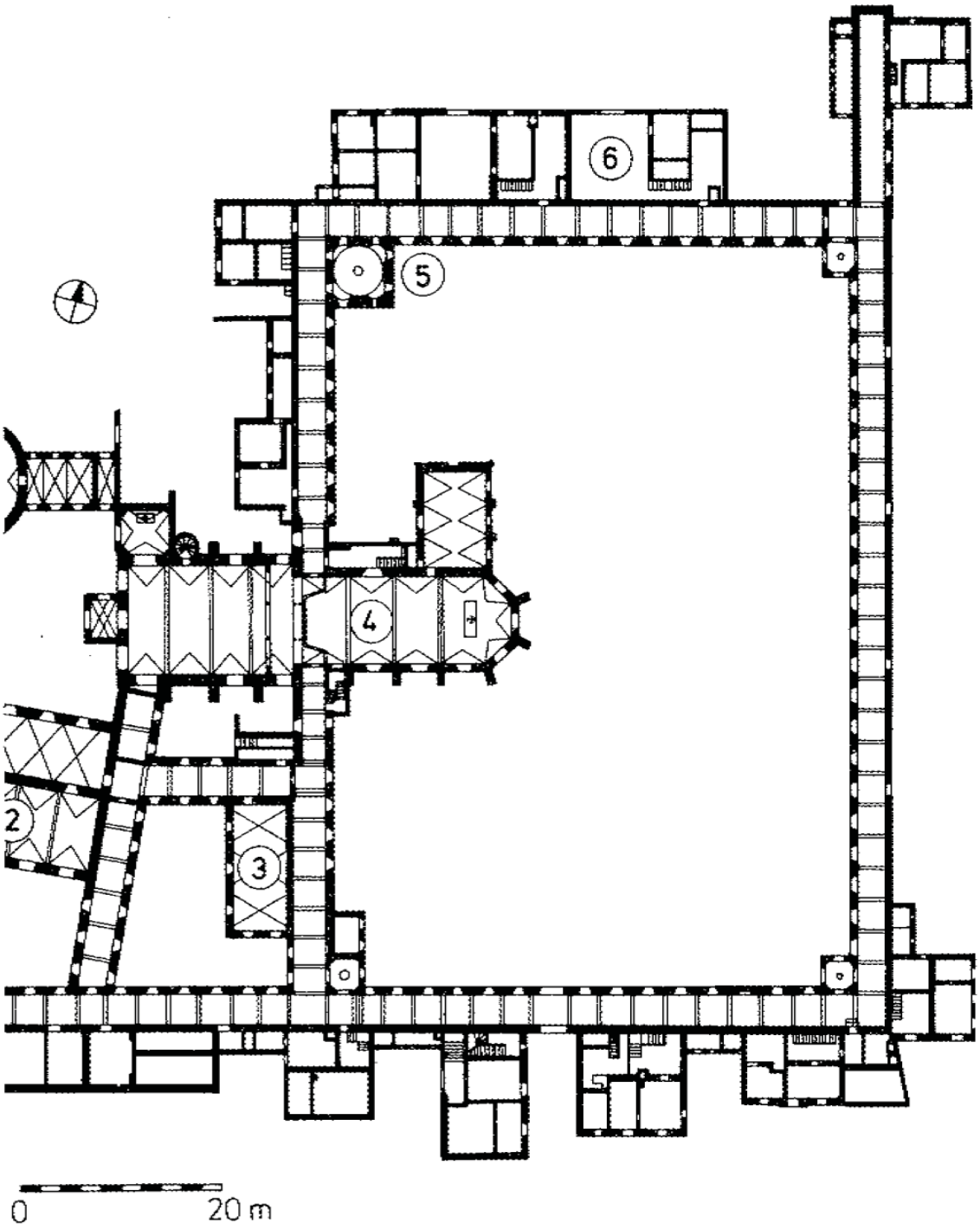


Abb. 114: Grundriss der Kartause Buxheim
Gründung 1402 (Vorgängerbau als Kollegiatstift ab 1100, keine erhaltene Bausubstanz)



Abb. 115: Johann Friedrich Sichelbein – Reichskartause Buxheim – um 1690
Benediktinerabtei Ottobeuren

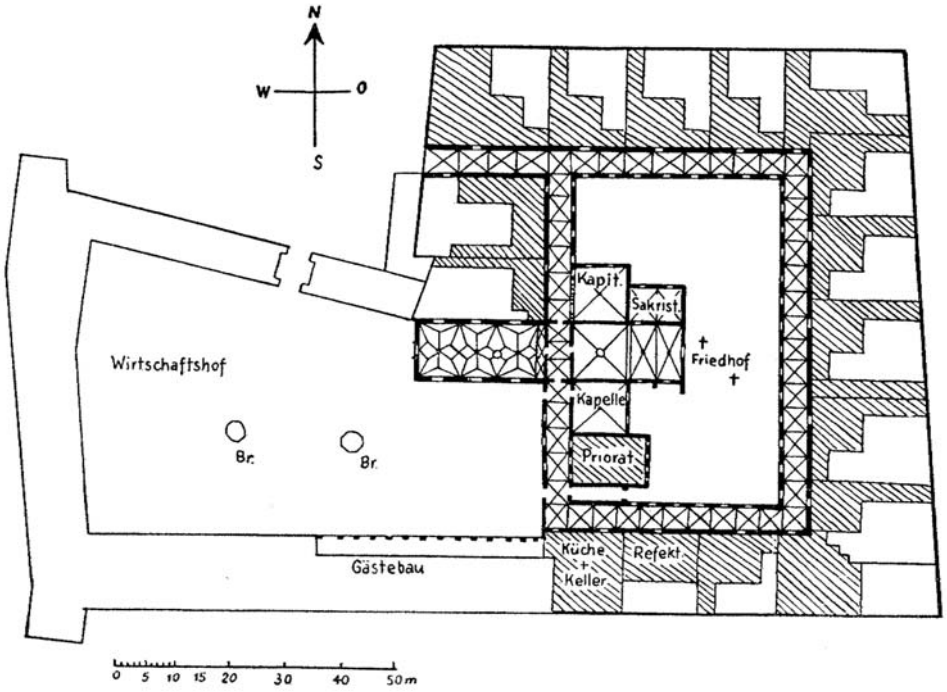


Abb. 116: <u>Grundriss der Kartause Tückelhausen mit durchlaufendem Kreuzganglettner</u>
Gründung 1351



Abb. 117: <u>unbekannter Maler – Kartause Tückelhausen</u>
Öl auf Leinwand – 98x120,5 cm – Mitte 18. Jahrhundert
Stiftsmuseum Klosterneuburg – Inv.-Nr. GM 465
Dauerleihgabe der Kartause Mauerbach



Abb. 118: Hermann van Swanevelt – Paisaje con un cartujo (Landschaft mit Kartäuser)
Öl auf Leinwand – 158x234 cm – 1636-1638
Museo del Prado, Madrid – P 02064



Abb. 119: Vincente Carducho – San Bruno reza en La Torre, Calabria (Hl. Bruno betet in La Torre)
Öl auf Leinwand – 107x89,5 cm – 1626-1632
Museo del Prado, Madrid – PO 3262

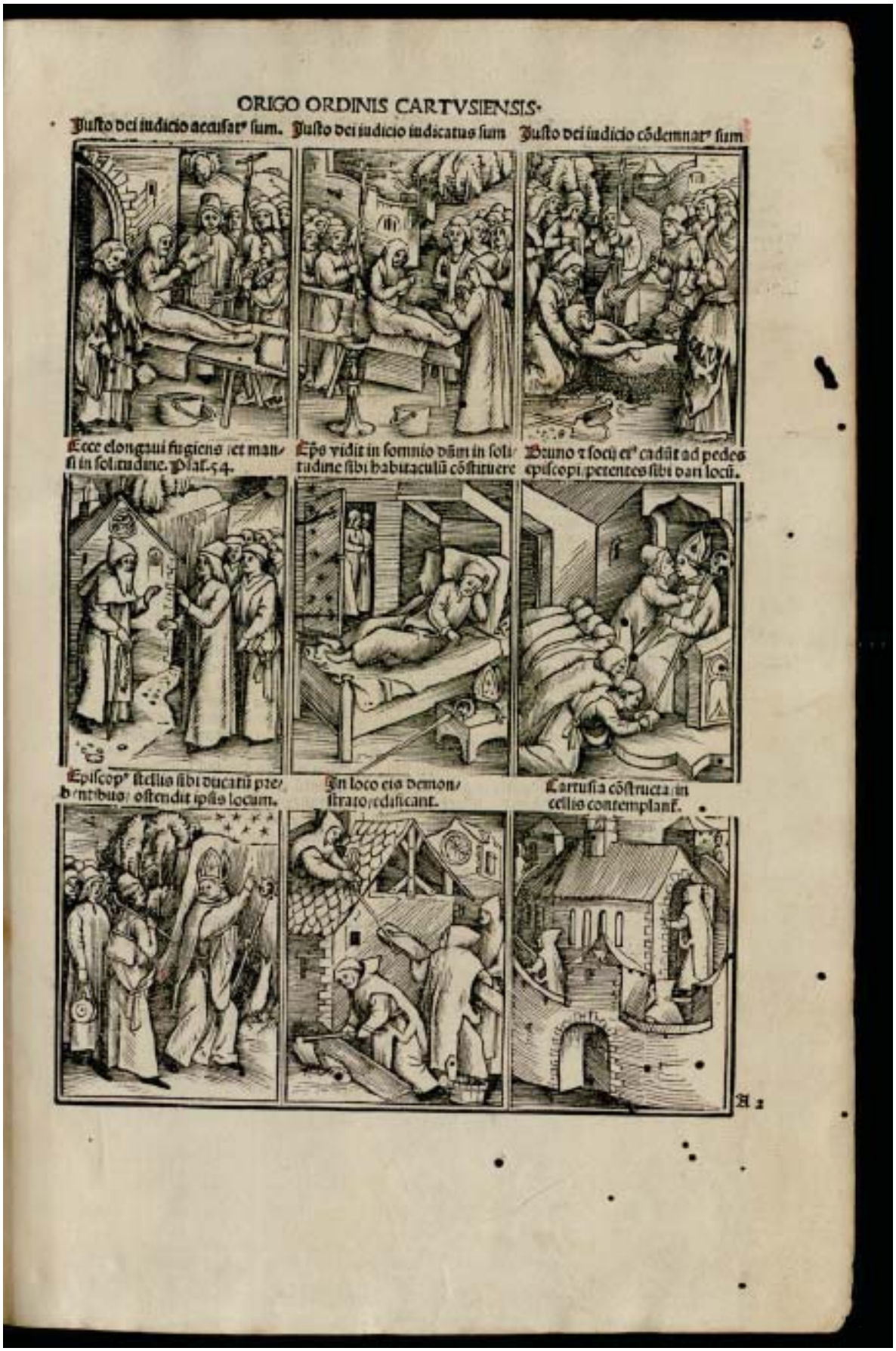
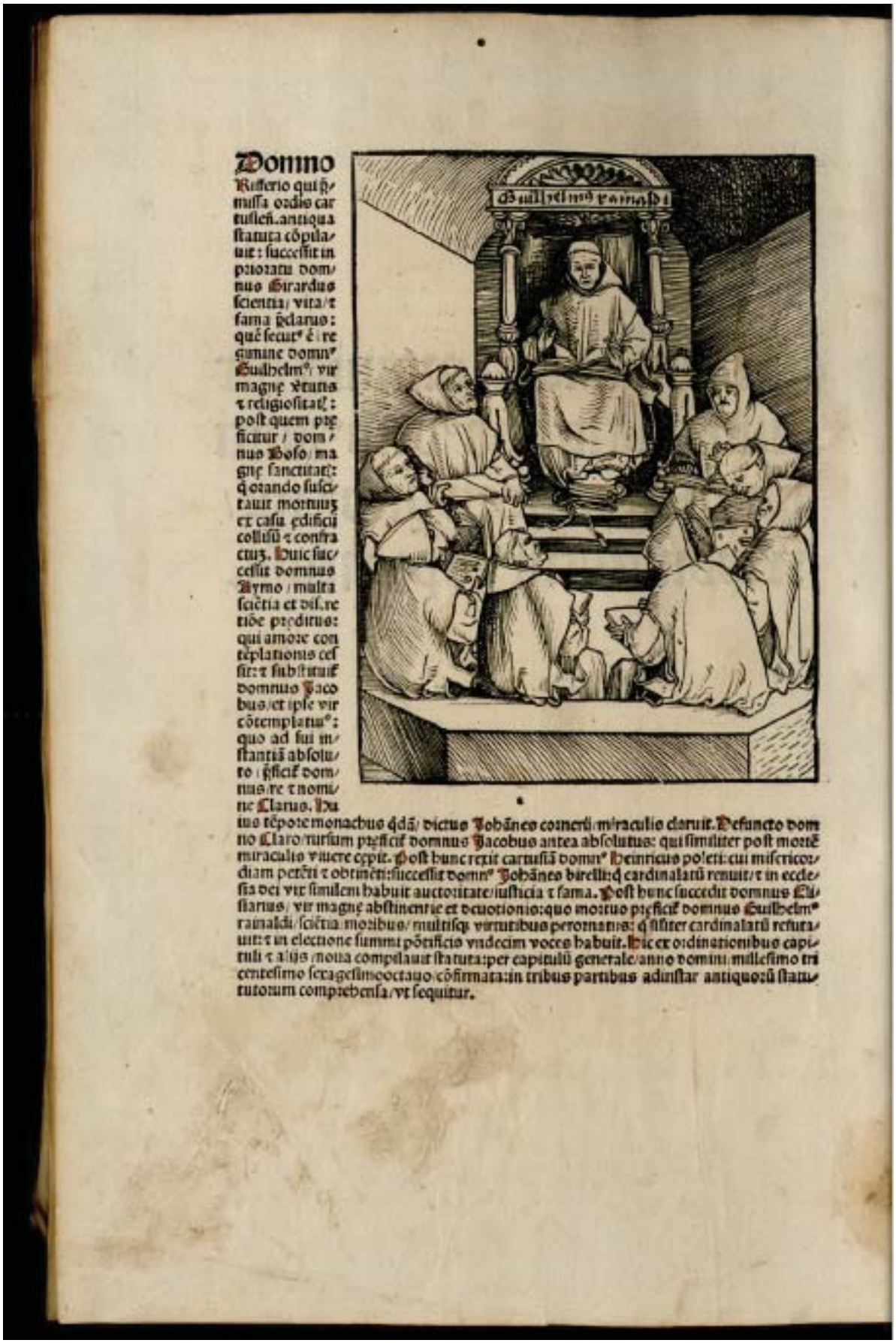
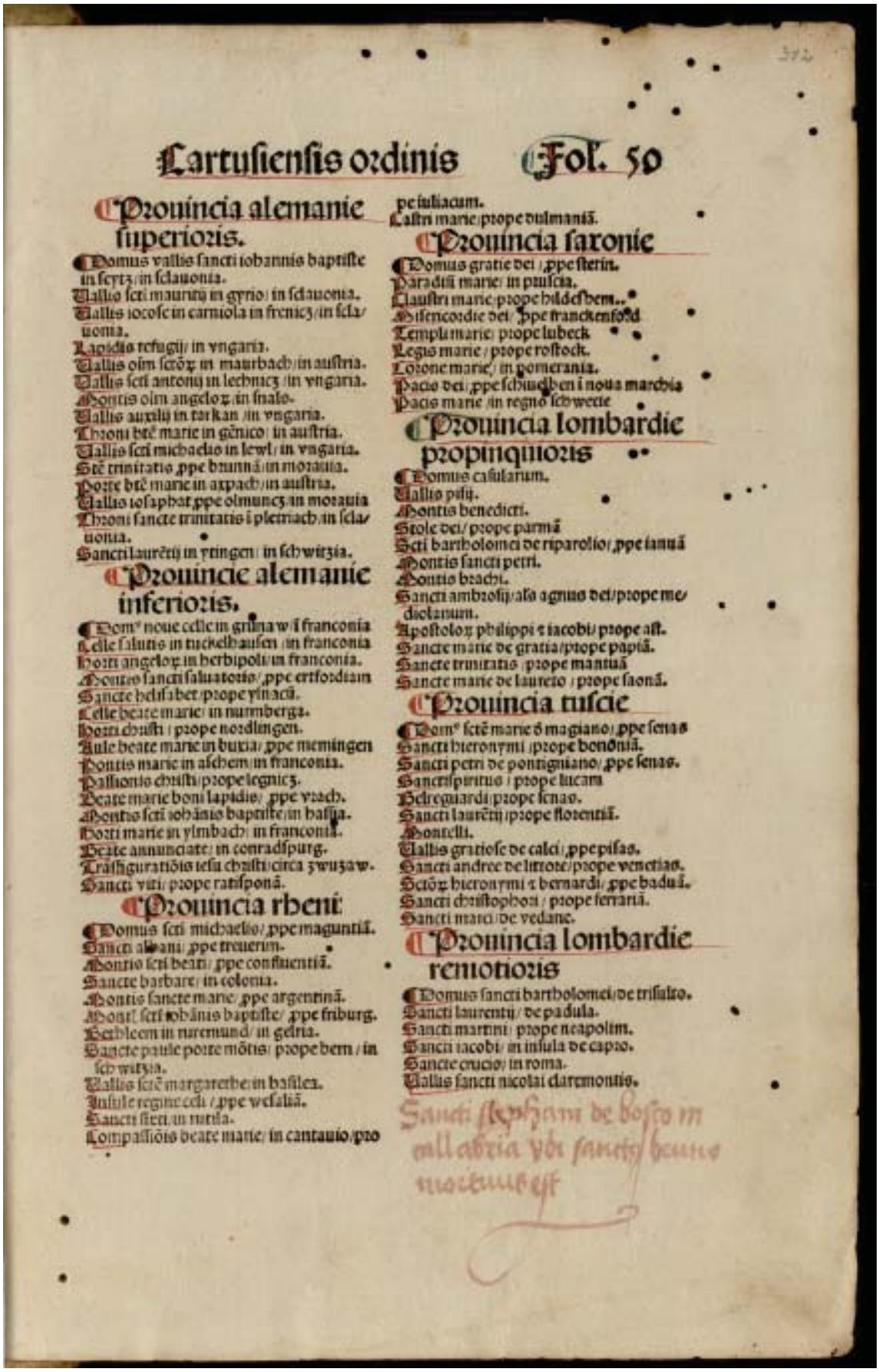


Abb. 120: Urs Graf – Holzschnitt im Textteil der Origo ordinis cartusiensis – fol. 3r
Druck: Johannes Amerbach, Basel – Statuta ordinis cartusiensis – 1510
Universitätsbibliothek Basel, Basel – AK VI 21



Domno Rufferio qui ꝓ-
missa ordio car
tusien. antiqua
statuta cõpila-
uit: successit in
prioratu dom-
nus Girardus
scientia/ vita/ t
fama ꝓclarus:
quẽ secut⁹ ẽ re
gimine domn⁹
Guilhelm⁹/ vir
magnę ꝛtutis
t religiositat̃:
post quem ꝓ-
ficitur/ dom-
nus Boso/ ma
gnę sanctitat̃:
q̃ orando susci-
tauit mortuuꝫ
et casu ędificii
collisũ t contra
ctuꝫ. Huic suc-
cessit domnus
Aymo/ multa
scięntia et dis. re
tiõe ꝓditus:
qui amore con
tẽplationis ces
sit: t substituit
domnus Jaco
bus/ et ipse vir
cõtemplatiuꝰ:
quo ad sui in-
stantiã absolu-
to/ ꝓficit dom-
nus/ re t nomi-
ne Clarus. Hu
ius tẽpore monachus q̃dã/ dictus Johãnes cognomẽ/ miraculio claruit. Defuncto dom
no Claro/ rursum ꝓficit domnus Jacobus antea absolutus: qui similiter post mortẽ
miraculis viuere cępit. Post hunc regit cartusiã domn⁹ Heinricus poleti: cui misericor-
diam petẽti t obtinẽti: successit domn⁹ Johãnes birelli: q̃ cardinalatũ renuit/ t in eccle-
sia dei vir similem habuit auctoritate/ iustitia t fama. Post hunc succedit domnus Ste-
fanus/ vir magnę abstinentie et deuotionis: quo mortuo ꝓficit dominus Guilhelm⁹
rainaldi/ scięntia/ moribus/ multisq; virtutibus peromatus: q̃ similiter cardinalatũ refuta-
uit: t in electione summi põtificis undecim voces habuit. Hic et ordinationibus capi-
tuli t aliis/ nouꝫ compilauit statuta: per capitulũ generale/ anno domini/ millesimo tri
centesimo septuagesimooctauo/ cõfirmata: in tribus partibus adinstar antiquorũ statu-
torum comprehensa/ vt sequitur.

Abb. 121: Urs Graf – Holzschnitt im Textteil der Statuta nova ordinis – fol. 133r
Druck: Johannes Amerbach, Basel – Statuta ordinis cartusiensis – 1510
Universitätsbibliothek Basel, Basel – AK VI 21



Cartusiensis ordinis Fol. 50

Prouincia alemanie superioris.

Domus vallis sancti iohannis baptiste in seytz/ in sclauonia.
Vallis scti mauritij in gyrio/ in sclauonia.
Vallis iocose in carniola in frenicz/ in sclauonia.
Lapidis refugij/ in vngaria.
Vallis oim scto̅r̅ in maurbach/ in austria.
Vallis scti antonij in lechnicz/ in vngaria.
Montis oim angelor̅/ in snalo.
Vallis auxilij in tarkan/ in vngaria.
Throni bte̅ marie in gēnico/ in austria.
Vallis scti michaelis in lewl/ in vngaria.
Ste̅ trinitatis ꝓpe brunnā/ in morauia.
Porte bte̅ marie in axpach/ in austria.
Vallis iosaphat ꝓpe olmuncz/ in morauia
Throni sancte trinitatis i pletriach/ in sclauonia.
Sancti laurētij in ytingen/ in schwitzia.

Prouincie alemanie inferioris.

Dom⁹ noue celle in grunaw/ i franconia
Celle salutis in tuckelhausen/ in franconia
Horti angelor̅ in herbipoli/ in franconia.
Montis sancti saluatoris/ ꝓpe ertfordiam
Sancte helisabet/ prope ylnacū.
Celle beate marie/ in nurmberga.
Horti christi/ prope nordlingen.
Aule beate marie in buxia/ ꝓpe memingen
Pontis marie in aschem/ in franconia.
Passionis christi/ prope legnicz.
Beate marie boni lapidis/ ꝓpe vrach.
Montis scti iohānis baptiste/ in hassia.
Horti marie in ylmbach/ in franconia.
Beate annunciate/ in conradspurg.
Trāsfiguratiōis iesu christi/ circa zwuzaw.
Sancti viti/ prope ratisponā.

Prouincia rheni

Domus scti michaelis/ ꝓpe maguntiā.
Sancti albani/ ꝓpe treuerim.
Montis scti beati/ ꝓpe confluentiā.
Sancte barbare/ in colonia.
Montis sancte marie/ ꝓpe argentinā.
Montis scti iohānis baptiste/ ꝓpe friburg.
Bethleem in ruremund/ in gelria.
Sancte paule porte mōtis/ prope bern/ in schwitzia.
Vallis scte̅ margarethe/ in basilea.
Insule regine celi/ ꝓpe wesaliā.
Sancti sixti/ in rutila.
Compassiōis beate marie/ in cantauio/ prope iuliacum.
Castri marie/ prope dulmaniā.

Prouincia saxonie

Domus gratie dei/ ꝓpe sterin.
Paradiū marie/ in pruscia.
Claustri marie/ prope hildesbem.
Misericordie dei/ ꝓpe franckenford
Templi marie/ prope lubeck
Legis marie/ prope rostock.
Corone marie/ in pomerania.
Pacis dei/ ꝓpe schiuelben i noua marchia
Pacis marie/ in regno schwecie

Prouincia lombardie propinquioris

Domus casularum.
Vallis pisij.
Montis benedicti.
Stole dei/ prope parmā
Scti bartholomei de riparolio/ ꝓpe ianuā
Montis sancti petri.
Montis brachi.
Sancti ambrosij/ als agnus dei/ prope mediolanum.
Apostolor̅ philippi ⁊ iacobi/ prope ast.
Sancte marie de gratia/ prope papiā.
Sancte trinitatis/ prope mantuā
Sancte marie de laureto/ prope saonā.

Prouincia tuscie

Dom⁹ scte̅ marie d̄ magiano/ ꝓpe senas
Sancti hieronymi/ prope bononiā.
Sancti petri de pontigniano/ ꝓpe senas.
Sancti spiritus/ prope lucam
Belreguardi/ prope senas.
Sancti laurētij/ prope florentiā.
Montelli.
Vallis gratiose de calci/ ꝓpe pisas.
Sancti andree de littore/ prope venetias.
Scto̅r̅ hieronymi ⁊ bernardi/ ꝓpe baduā.
Sancti christophori/ prope ferrariā.
Sancti marci/ de vedane.

Prouincia lombardie remotioris

Domus sancti bartholomei/ de trisulto.
Sancti laurentij/ de padula.
Sancti martini/ prope neapolim.
Sancti iacobi/ in insula de capro.
Sancte crucis/ in roma.
Vallis sancti nicolai claremontis.

Sancti stephani de bosco in callabria vbi sancti benno mortuus est

Abb. 122: Statuta ordinis cartusiensis – Nomina provinciarum et domorii ordinis cartusiensis – fol. 312r
Druck: Johannes Amerbach, Basel – Statuta ordinis cartusiensis – 1510
Universitätsbibliothek Basel, Basel – AK VI 21

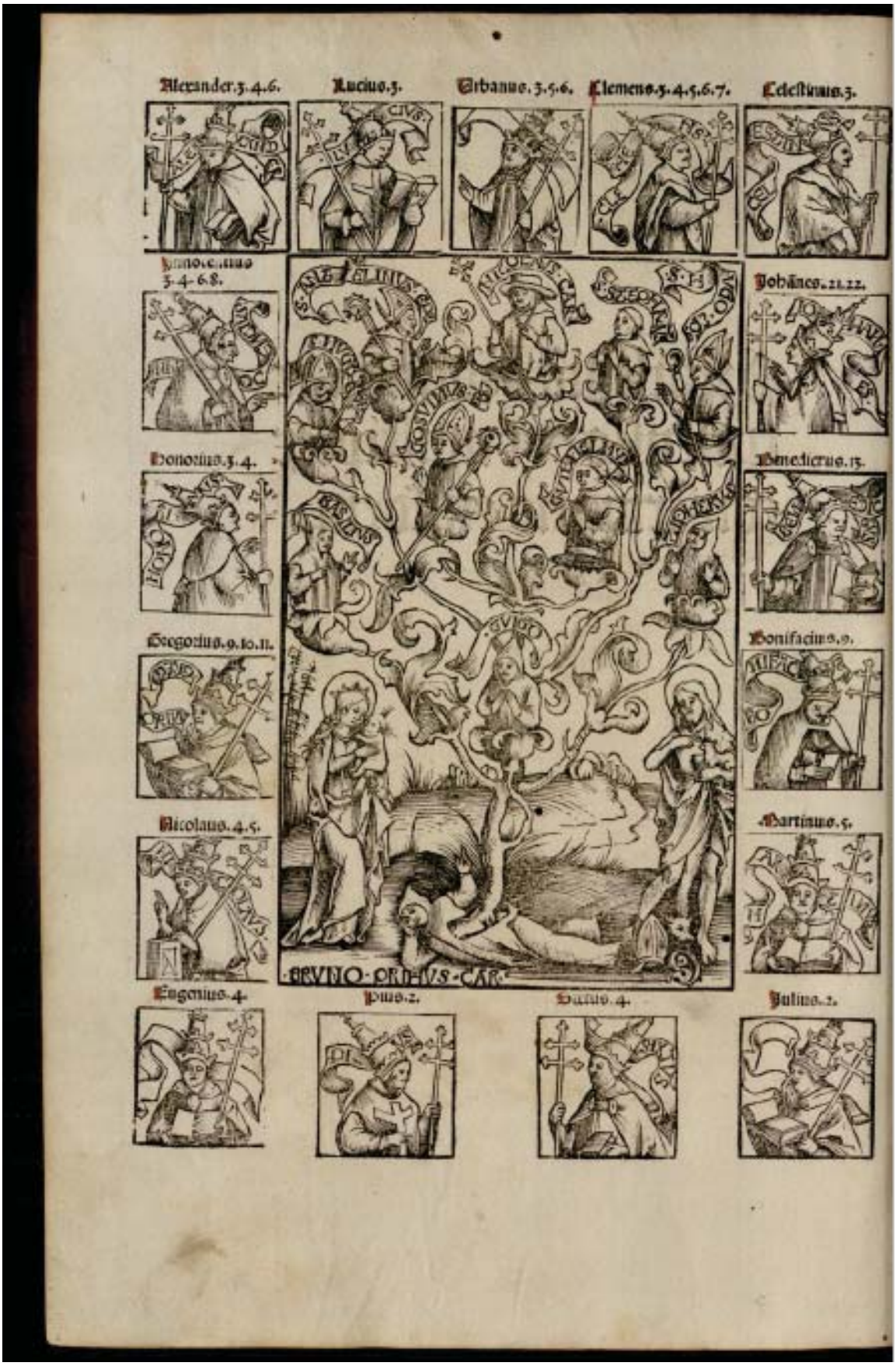
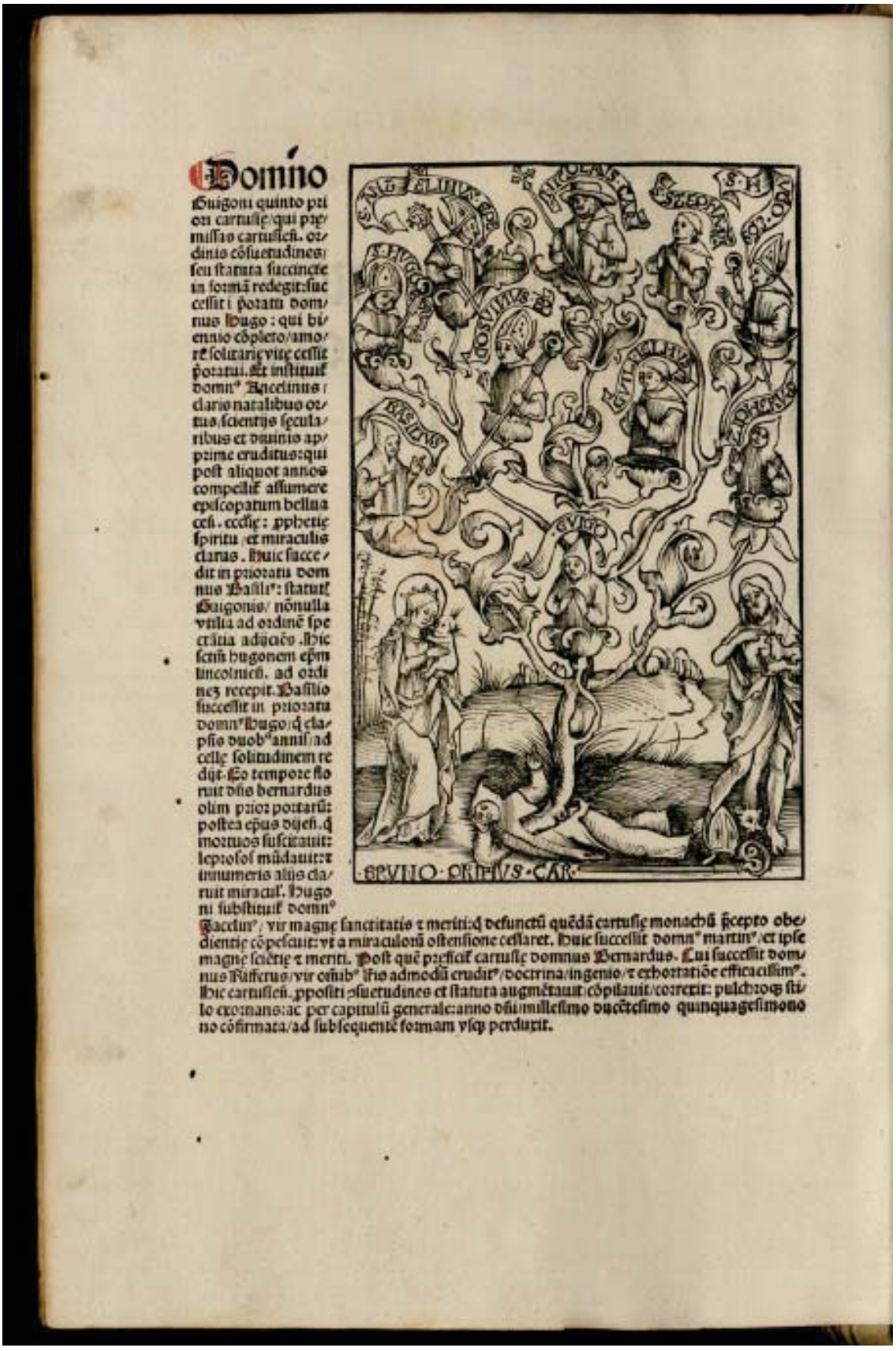


Abb. 123: Urs Graf – Holzschnitt im Textteil der Privilegia ordinis – fol. 253v
Druck: Johannes Amerbach, Basel – Statuta ordinis cartusiensis – 1510
Universitätsbibliothek Basel, Basel – AK VI 21



Domno Guigoni quinto priori cartusię/qui pręmissas cartusien. ordinis cōsuetudines/seu statuta succincte in formā redegit: successit i p̄oratu domnus Hugo: qui biennio cōpleto/amore solitarię vitę cessit p̄oratui. Et instituit domn⁹ Ancelinus/claris natalibus ortus/scientijs sęcularibus et diuinis apprime eruditus: qui post aliquot annos compellit assumere episcopatum belluacen. ecclię: ꝓphetię spiritu/et miraculis clarus. Huic succedit in prioratu domnus Basili⁹: statutis Guigonis/nōnulla vtilia ad ordinē spectātia adijciēs. Hic sctm̄ hugonem ep̄m lincolnien. ad ordinez recepit. Basilio successit in prioratu domn⁹ Hugo/q̄ elapsis duob⁹ annis/ad cellę solitudinem redijt. Eo tempore floruit dn̄s bernardus olim prior portarū: postea ep̄us dijen. q̄ mortuos suscitauit: leprosos mūdauit: ꝛ innumeris alijs claruit miracul. Hugoni substituit domn⁹ Tacelin⁹/vir magnę sanctitatis ꝛ meriti: q̄ defunctū quēdā cartusię monachū p̄cepto obedientię cōpescuit: vt a miraculorū ostensione cessaret. Huic successit domn⁹ martin⁹/et ipse magnę sciētię ꝛ meriti. Post quē pręficit cartusię domnus Bernardus. Cui successit domnus Rifferus/vir om̄ib⁹ Ris admodū erudit⁹/doctrina/ingenio/ꝛ exhortatiōe efficacissim⁹. Hic cartusien. ꝓpositi ꝯsuetudines et statuta augmētauit/cōpilauit/correxit: pulchroq; stilo exornans: ac per capitulū generale: anno dn̄i millesimo ducētesimo quinquagesimo nono cōfirmata/ad subsequentē formam vsq; perduxit.

Abb. 124: Urs Graf – Statuta antiqua ordinis – fol. 27v
Druck: Johannes Amerbach, Basel – Statuta ordinis cartusiensis – 1510
Universitätsbibliothek Basel, Basel – AK VI 21



Gm 580 © Germanisches Nationalmuseum, Foto: Monika Runge

Abb. 125: Bernhard Strigel – Kartausenstammbaum-Tritychon
Rottannenholz – 164x98 cm, 164x44 cm – 1510
Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg – GNM 580



Abb. 126: unbekannter Maler – Cartusia vallis s[ta] Mariae fundata anno 1144 (Chartreuse de Val-Sainte-Marie de Bouvante) – Französischer Bilderzyklus
Saint-Pierre-de-Chartreuse – Öl auf Holz – 222x147,5 cm – Ende 17./ Anfang 18. Jahrhundert
Musée de la Grande Chartreuse/ La Correrie



Abb. 127a: unbekannter Maler – Chartreuse de Pierre-Châtel – Französischer Bilderzyklus
Saint-Pierre-de-Chartreuse – Öl auf Holz – 226x165 cm – Ende 17. Jahrhundert
Musée de la Grande Chartreuse/ La Correrie



Abb. 127b: unbekannter Maler – Chartreuse de Pierre-Châtel – Detail – Französischer Bilderzyklus
Saint-Pierre-de-Chartreuse – Öl auf Holz – 226x165 cm – Ende 17. Jahrhundert
Musée de la Grande Chartreuse/ La Correrie



Abb. 127c: unbekannter Maler – Chartreuse de Pierre-Châtel – Detail – Französischer Bilderzyklus
Saint-Pierre-de-Chartreuse – Öl auf Holz – 226x165 cm – Ende 17. Jahrhundert
Musée de la Grande Chartreuse/ La Correrie



Abb. 127d: unbekannter Maler – Chartreuse de Pierre-Châtel – Detail – Französischer Bilderzyklus
Saint-Pierre-de-Chartreuse – Öl auf Holz – 226x165 cm – Ende 17. Jahrhundert
Musée de la Grande Chartreuse/ La Correrie

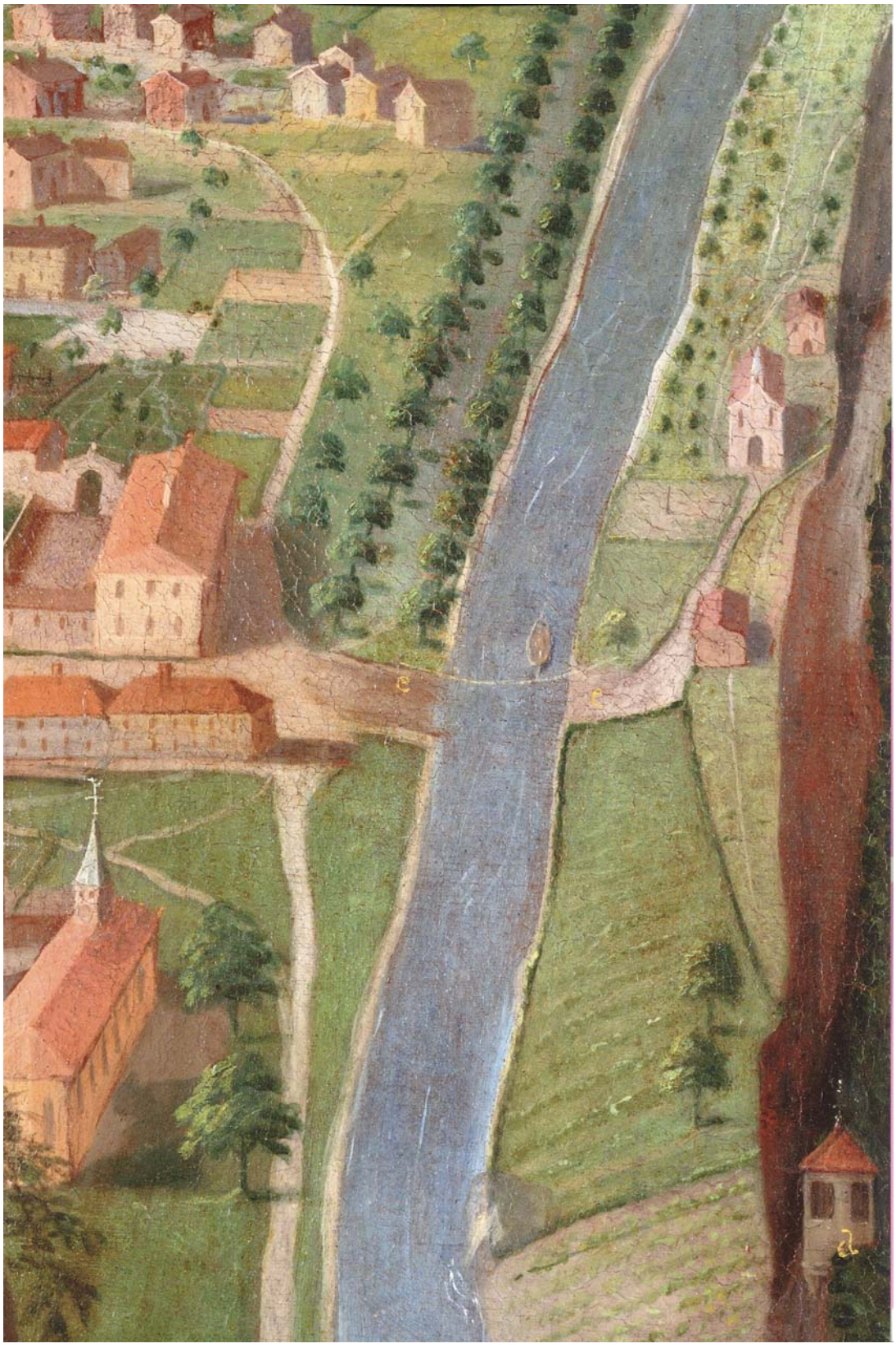


Abb. 127e: unbekannter Maler – Chartreuse de Pierre-Châtel – Detail
– Französischer Bilderzyklus
Saint-Pierre-de-Chartreuse – Öl auf Holz – 226x165 cm – Ende 17. Jahrhundert
Musée de la Grande Chartreuse/ La Correrie

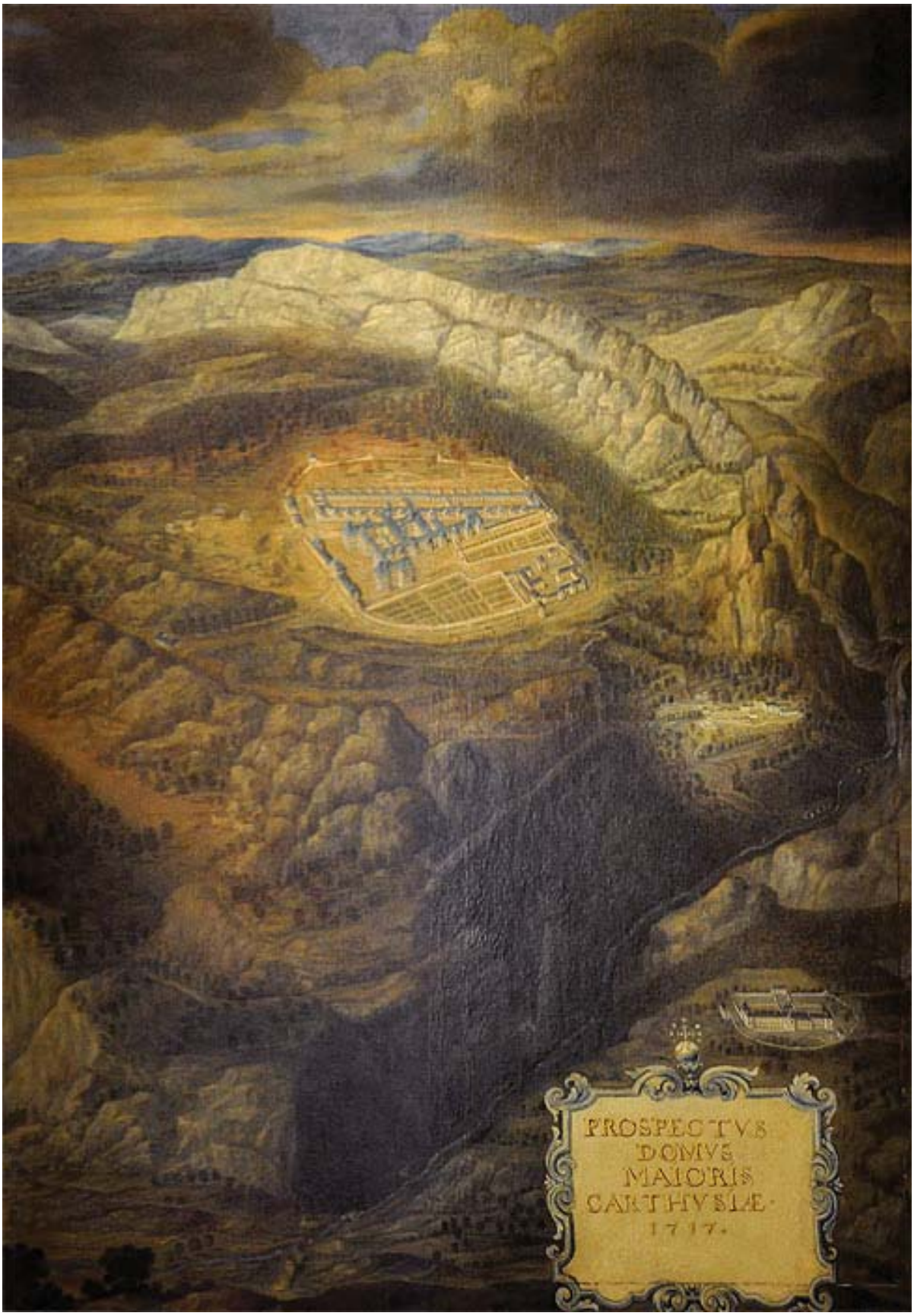


Abb. 128: unbekannter Maler – Prospectus domus maioris carthusiae (La Grande Chartreuse) – Französischer Bilderzyklus
Saint-Pierre-de-Chartreuse – Öl auf Holz – 211,5x139,8 cm – 1717
Musée de la Grande Chartreuse/ La Correrie



Abb. 129: Félix Croset – Notice historique sur la Grande-Chartreuse – Chapelle et fontaine S^{e} Bruno
Illustration – 211,5x139,8 cm – fol. 37 – 1839
Bibliothèque nationale de France, Paris – 8-LK7-3322

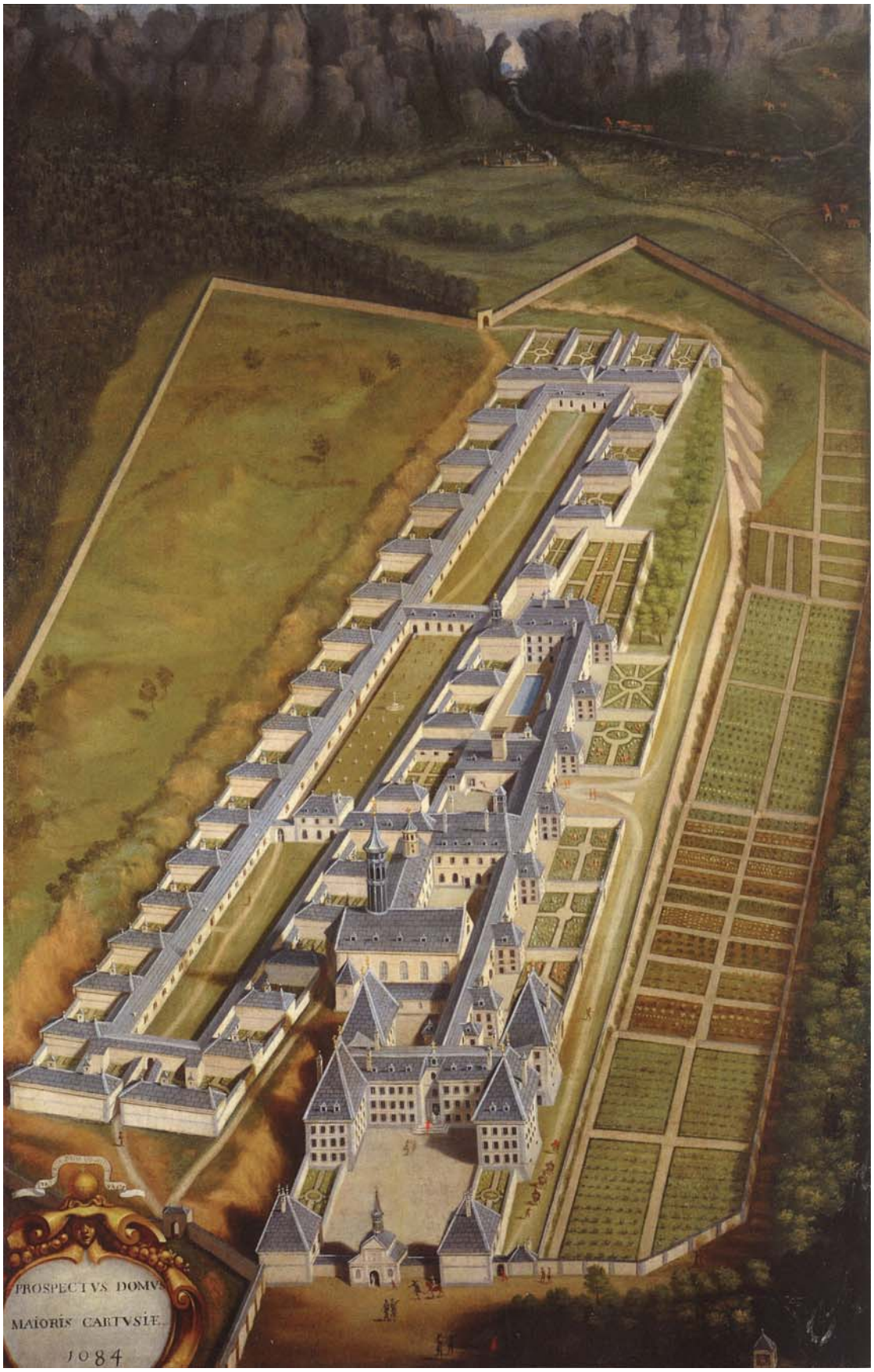


Abb. 130a: unbekannter Maler – Prospectus domus maioris cartusie 1084 (La Grande Chartreuse) – Französischer Bilderzyklus
Saint-Pierre-de-Chartreuse – Öl auf Holz – 213,5x138 cm – nach 1717
Musée de la Grande Chartreuse/ La Correrie

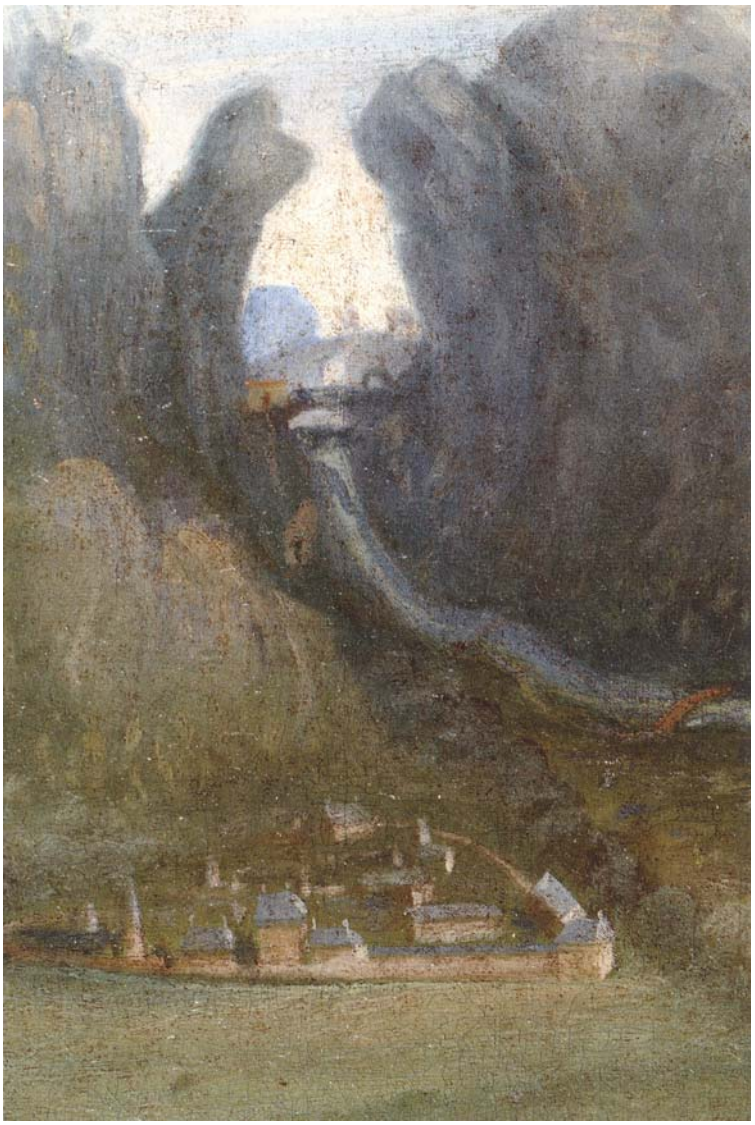
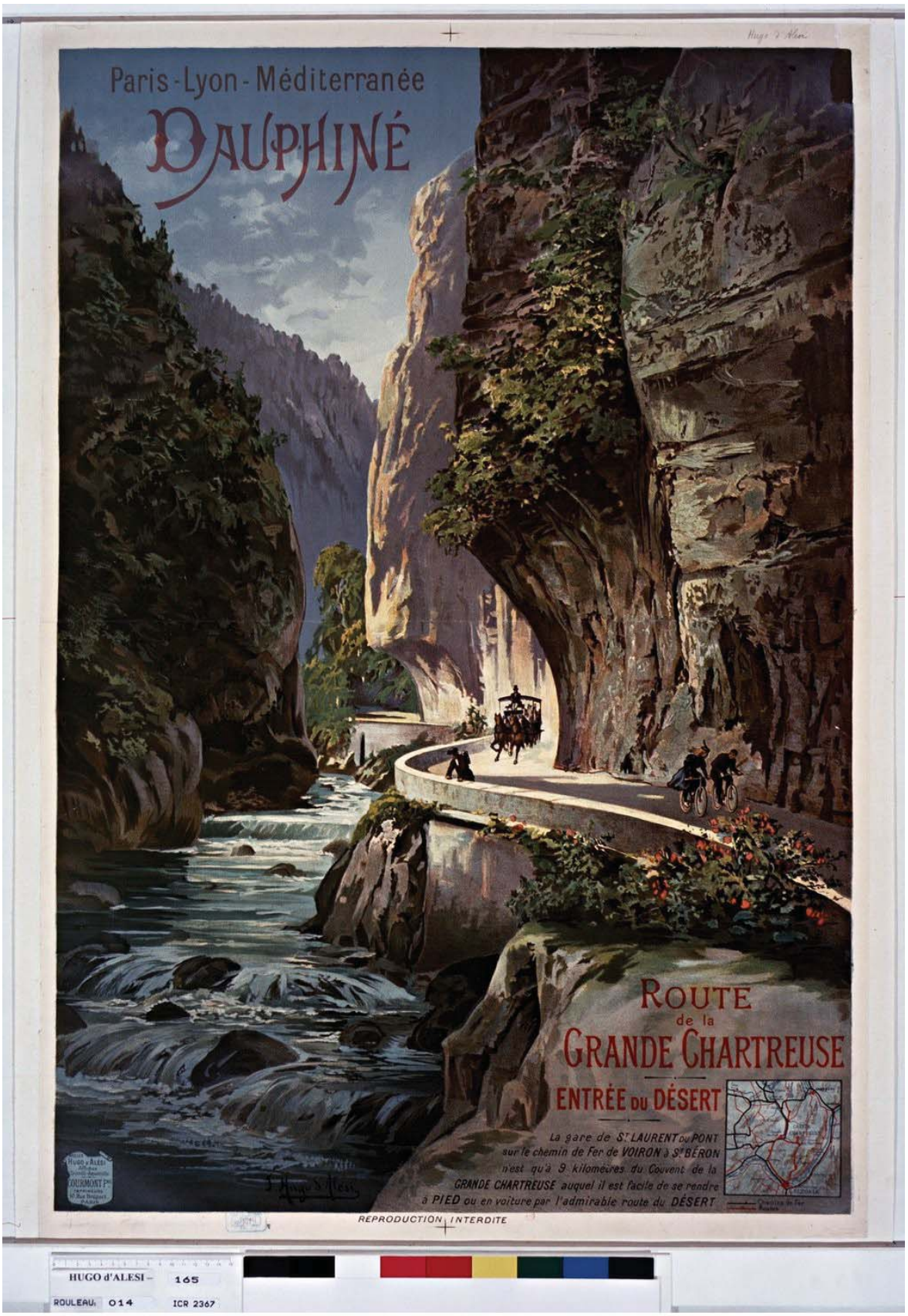


Abb. 130b: unbekannter Maler – Prospectus domus maioris cartusie 1084 (La Grande Chartreuse) – Französischer Bilderzyklus
Saint-Pierre-de-Chartreuse – Öl auf Holz – 213,5x138 cm – nach 1717
Musée de la Grande Chartreuse/ La Correrie



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Abb. 131: Hugo d'Alési – Route de la Grande Chartreuse, Entrée du Désert
Druck: Dauphiné – Lithographie – 105x75 cm – 1895-1899
Bibliothèque nationale de France, Paris – ENT DN-1 (HUGODALESI,F./14)-ROUL



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Abb. 132: Léonard Gaultier – Vera et accurata descriptio situationis magnae cartusiae
Kupferstich – graviert 1600-1628
Jean Messager, Bruno d'Affringues (Hg.): Recueil contenant des cartes et des plans de France de la deuxième moitié du XVIe siècle et du début du XVIIe siècle – Edition 1630
Bibliothèque municipale de Grenoble – FRBNF40664994

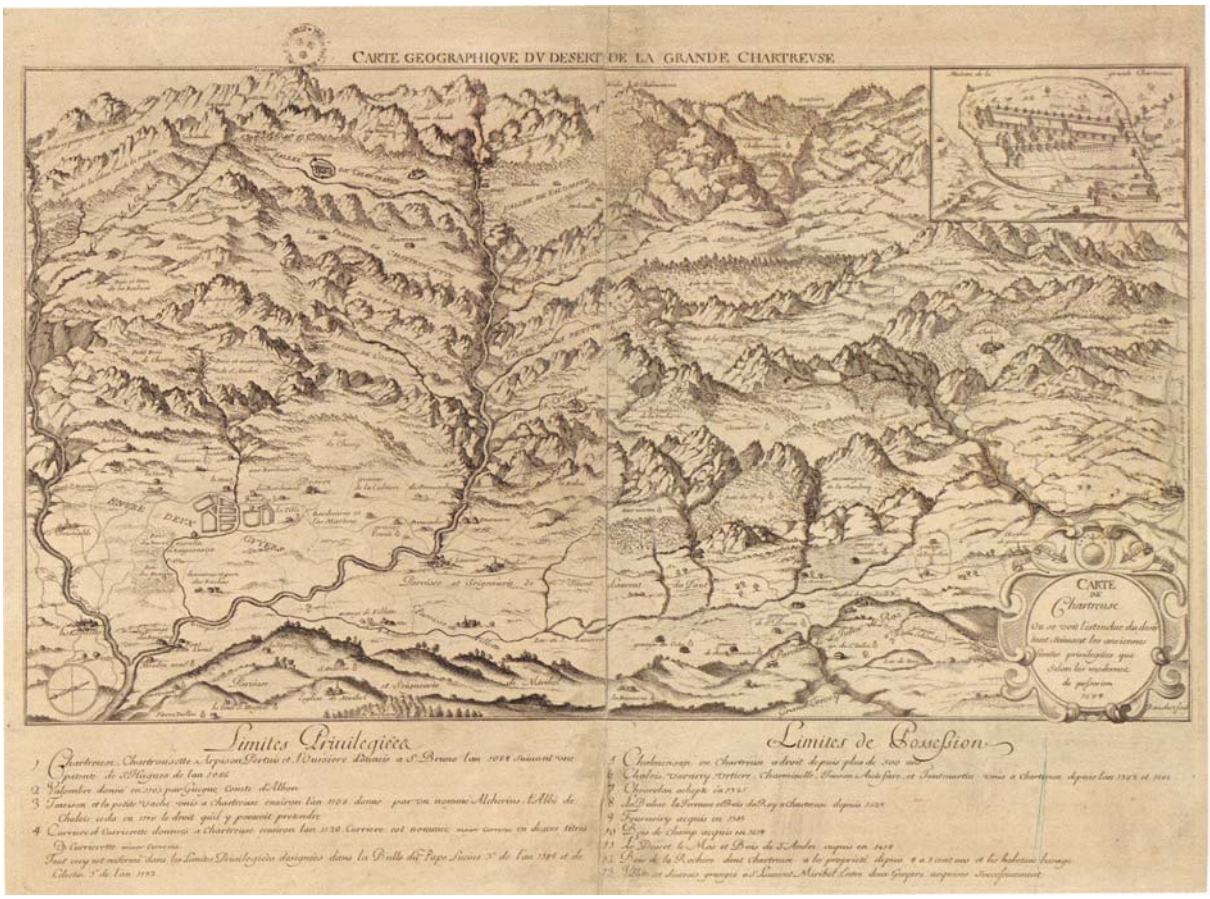


Abb. 133: Jean-Baptiste Bouchet – Carte geographique du désert de la Grande Chartreuse
Kupferstich – 31,8x56,5 cm – 1694
Bibliothèque municipale de Grenoble – Pd.5 (2)

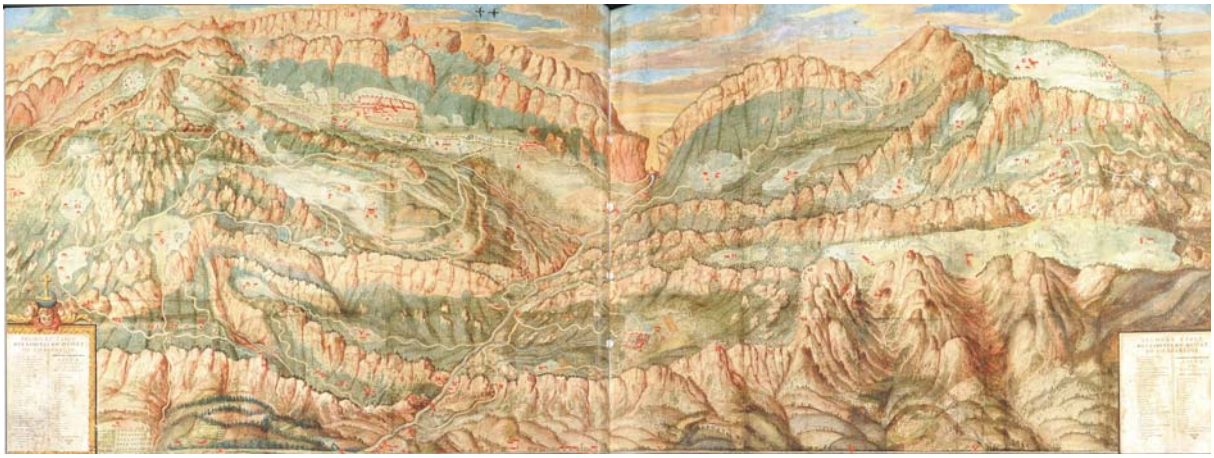


Abb. 134: unbekannter Maler – Le Désert de la Grande Chartreuse et ses limites
Kolorierte Zeichnung auf Papier – 460x190 cm – vor 1676
Musée de la Grande Chartreuse/ La Correrie

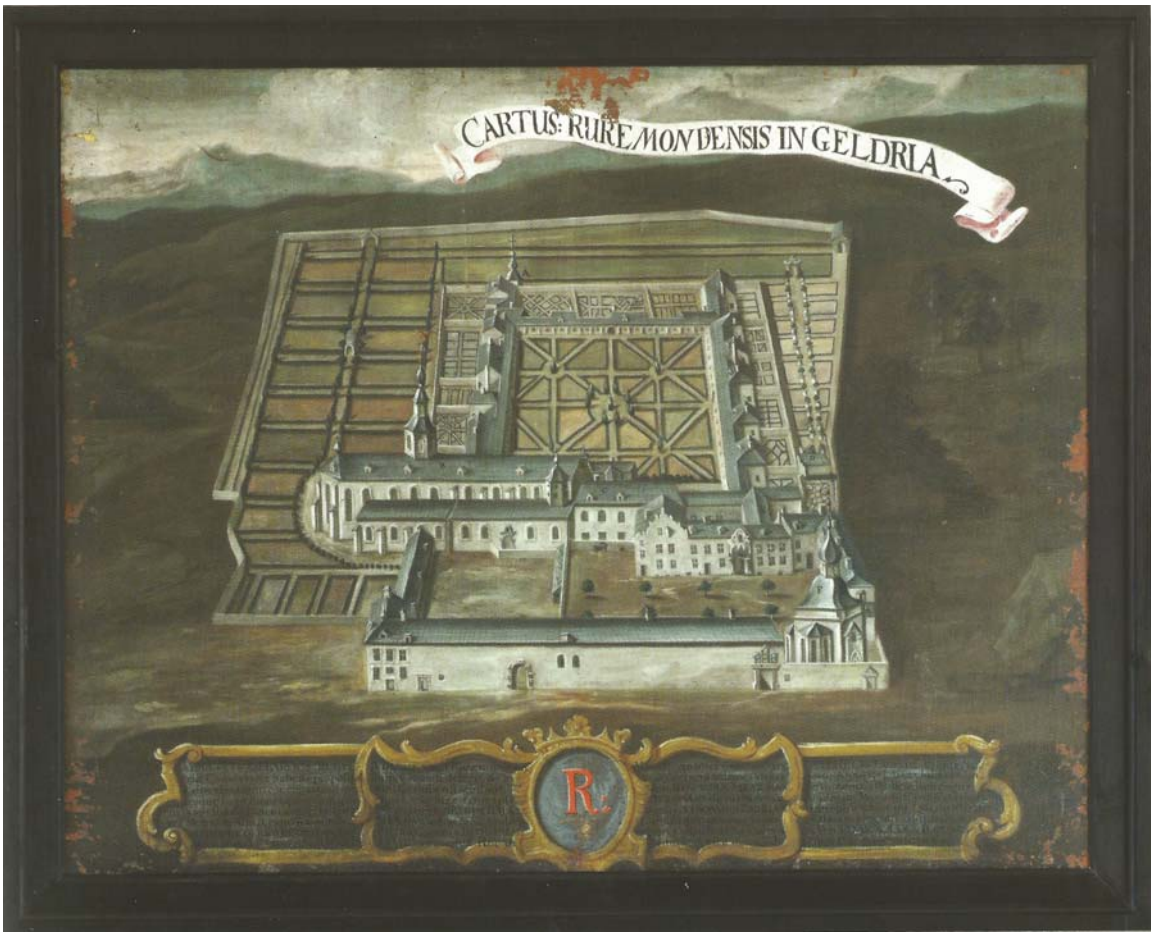


Abb. 135: unbekannter Maler – Cartus Ruremondensis in Geldria (Kartause Roermond) – Österreichischer Bildzyklus
Öl auf Leinwand – 98,5x121,5 cm – Frühes 17. Jahrhundert
Stiftsmuseum Kloster Neuburg – Inv.-Nr. GM 468
Dauerleihgabe der Kartause Mauerbach

https://fr.wikipedia.org/wiki/Chartreuse_Notre-Dame-du-Val-de-B%C3%A9n%C3%A9diction#/media/File:Plan_de_la_chartreuse_du_Val_de_B%C3%A9n%C3%A9diction.svg

Abb. 136: Grundriss der Chartreuse Val Sainte Marie in Villeneuve-les-Avignons
Gründung 1356
Zugang zum Laienchor (Nr. 12) über Torweg (Nr. 1-5) und Vorhof (Nr. 8)

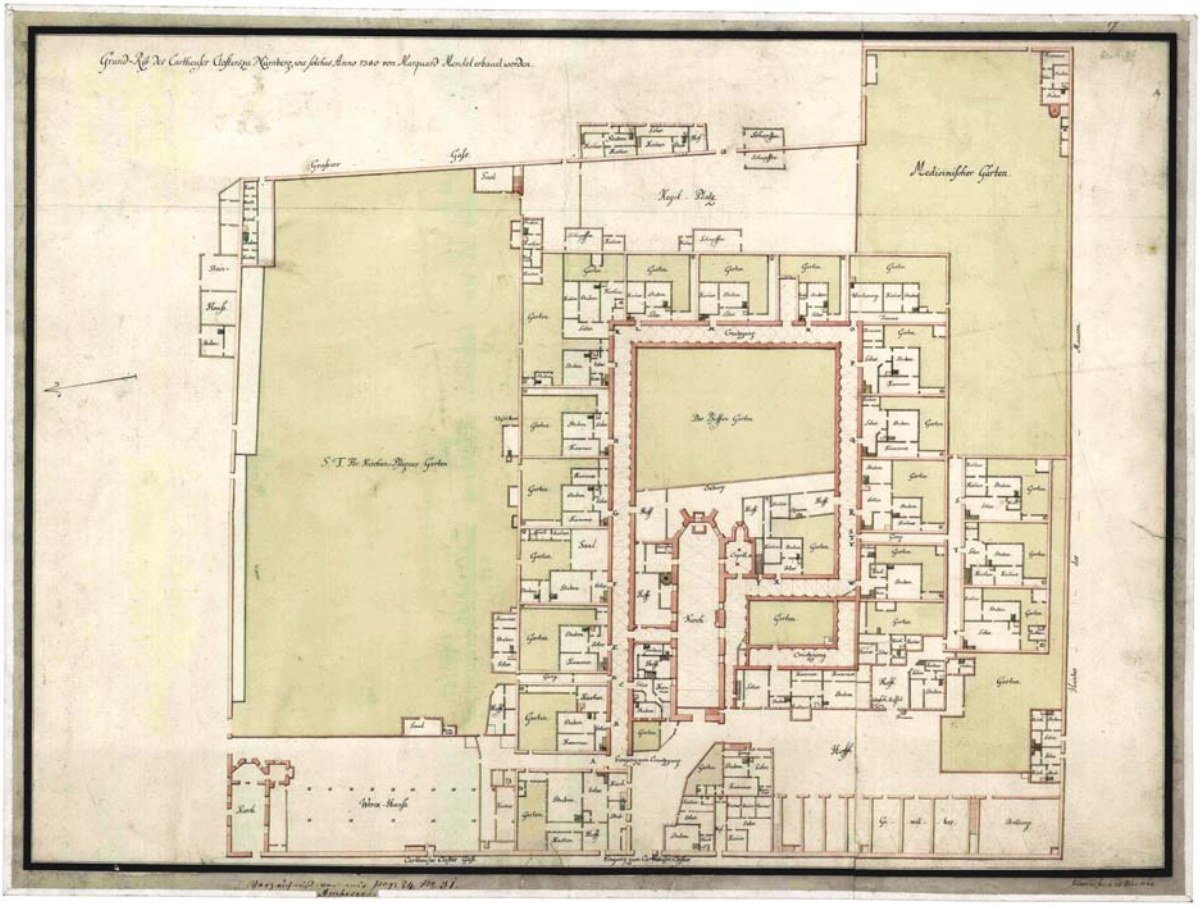


Abb. 137: Silberrad – Grundriss der Kartause Nürnberg – 1760
Kirche geostet, direkter Straßenzugang am westlichen Ende des Klostergrunds, Zugang zur Klosterkirche über Vorhof
Stadtarchiv Nürnberg – A 4/I Nr. 58

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bc/Essenwein-1884-germ-nat-museum-ausbau-sw.jpg

Abb. 138: August Ottmar Essenwein – Das germanische Nationalmuseum in Nürnberg
Unverändert blieb die Zugangssituation von der Straße über den Vorhof zur Klosterkirche
Illustration – 1877
Deutsche Bauzeitung N° 96, Dezember 1877 – Einlage zwischen Seite 486 und 487

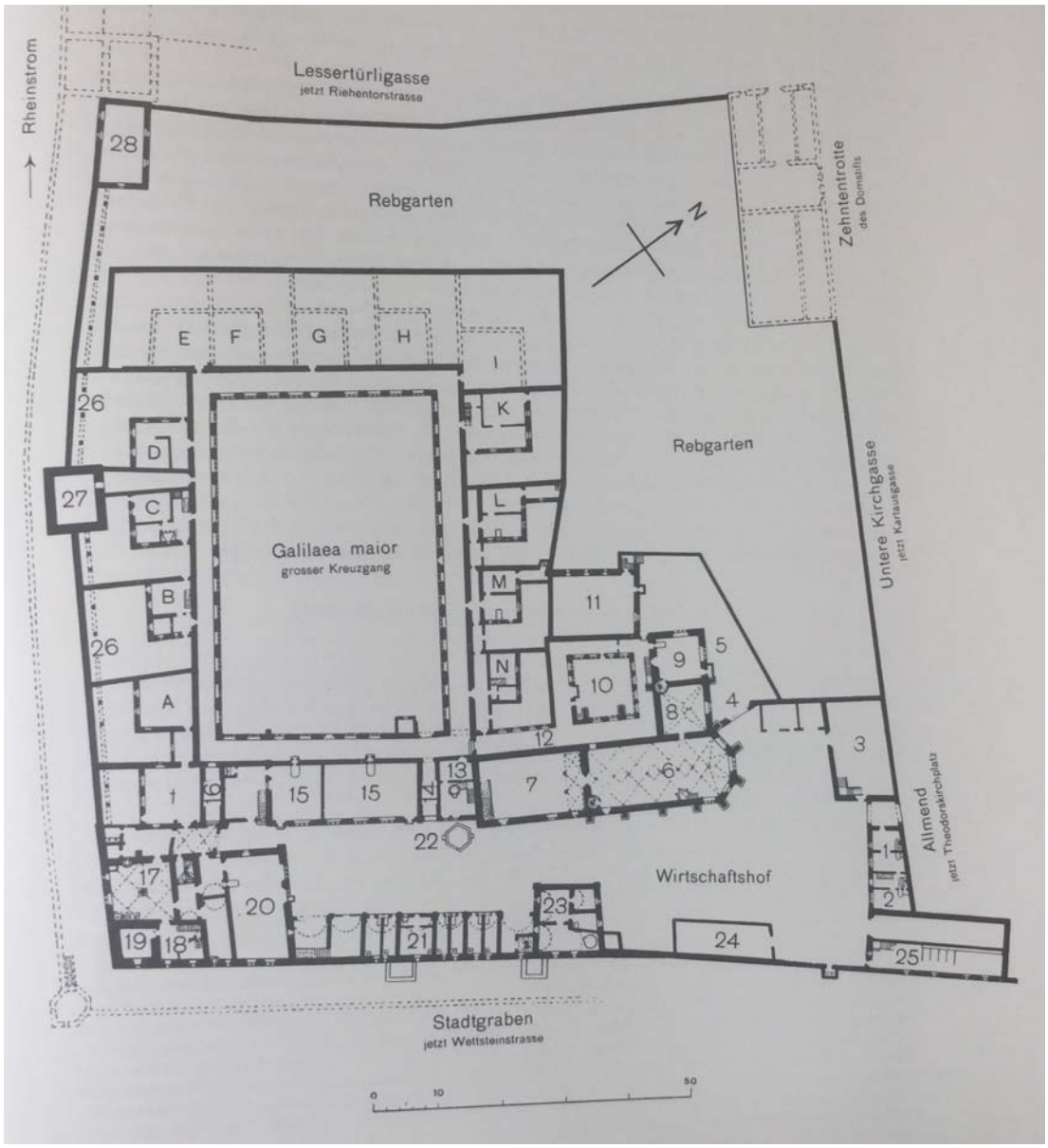


Abb. 139: Grundriss der Kartause Basel
Kirche geostet, direkter Straßenzugang am süd-östlichen Ende des Klostergrunds, Zugang zur Klosterkirche über Wirtschaftshof



Abb. 140a: Matthäus Merian – Nova et genuina descriptio inclytae urbis Basileae
Kupferstich – 70x105 cm – 1615
Staatsarchiv Basel-Stadt – Bild 1, 291

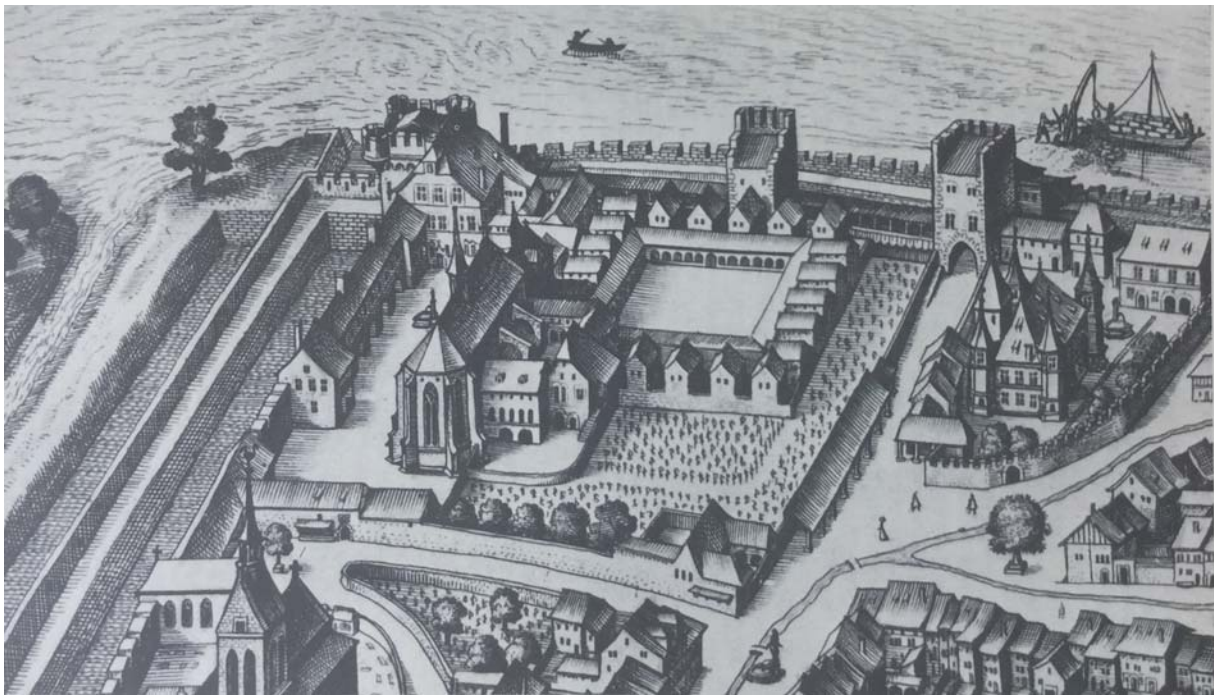


Abb. 140b: Matthäus Merian – Nova et genuina descriptio inclytae urbis Basileae – Detail der Kartause
Kupferstich – 70x105 cm – 1615
Staatsarchiv Basel-Stadt – Bild 1, 291



Abb. 141: unbekannter Maler – Cartusia Paviensis in Italia (Kartause Pavia) – Österreichischer Bildzyklus
Öl auf Leinwand – 98x121cm – unbekannter Entstehungszeitpunkt
Stiftsmuseum Kloster Neuburg – Inv.-Nr. GM 453
Dauerleihgabe der Kartause Mauerbach

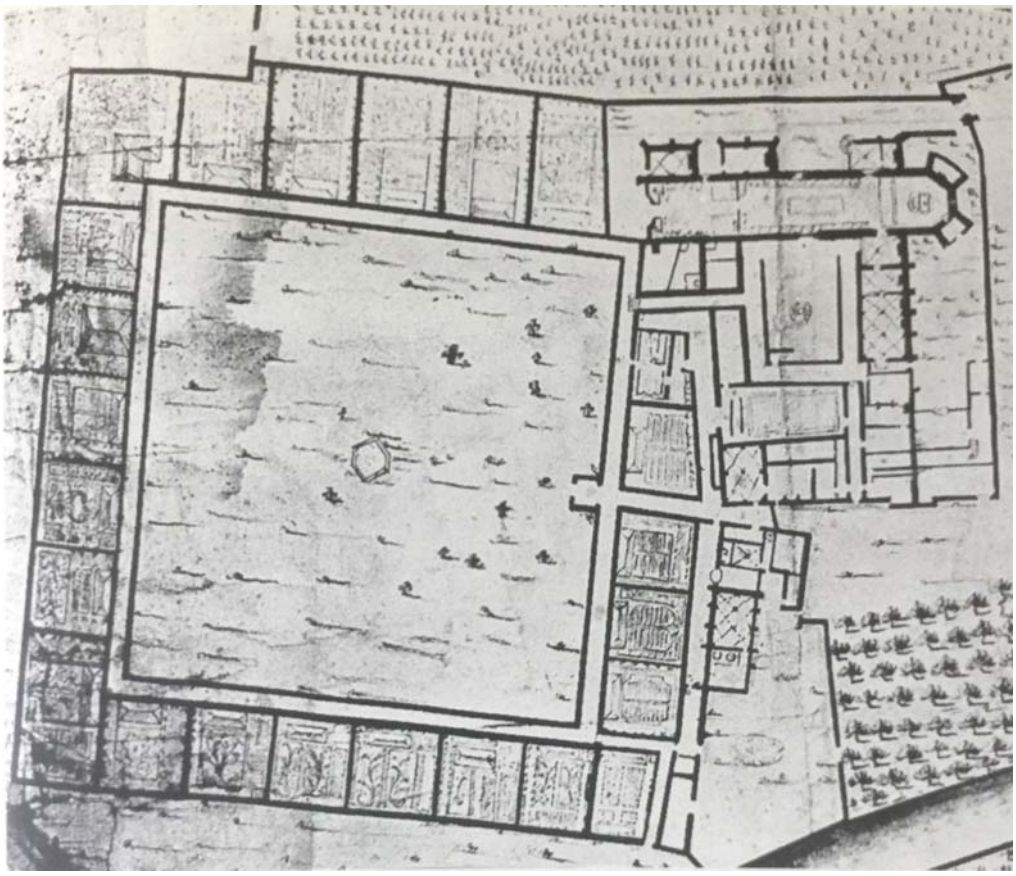


Abb. 142: Grundrissplan der Kartause Champmol – um 1760
Archives municipales de Dijon – Inv. 4 Fi 782

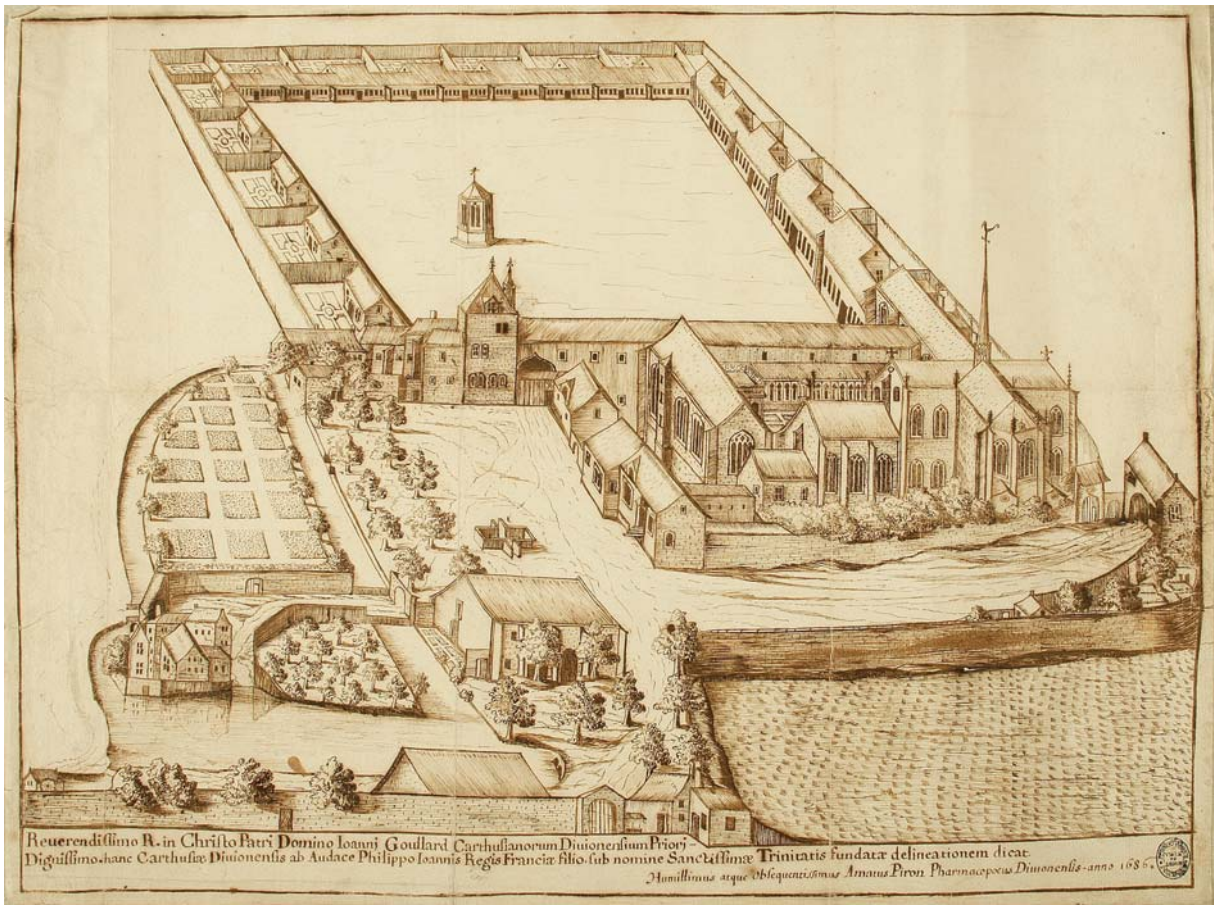


Abb. 143: Aimé Piron – Ansicht der Kartause Champmol
1686
Bibliothèque municipale de Dijon – Portfolio de la Chartreuse



Abb. 144: Urkundenlade (Gebetsverbrüderung zwischen den Stiftsherren zu Xanten und den Kartäusern der Gravel-Insel)
Domstift zu Xanten/ Köln (Herstellungsort) – 27x33x3 cm – 1441
StiftsMuseum Xanten – Inv.-Nr. C-4.1

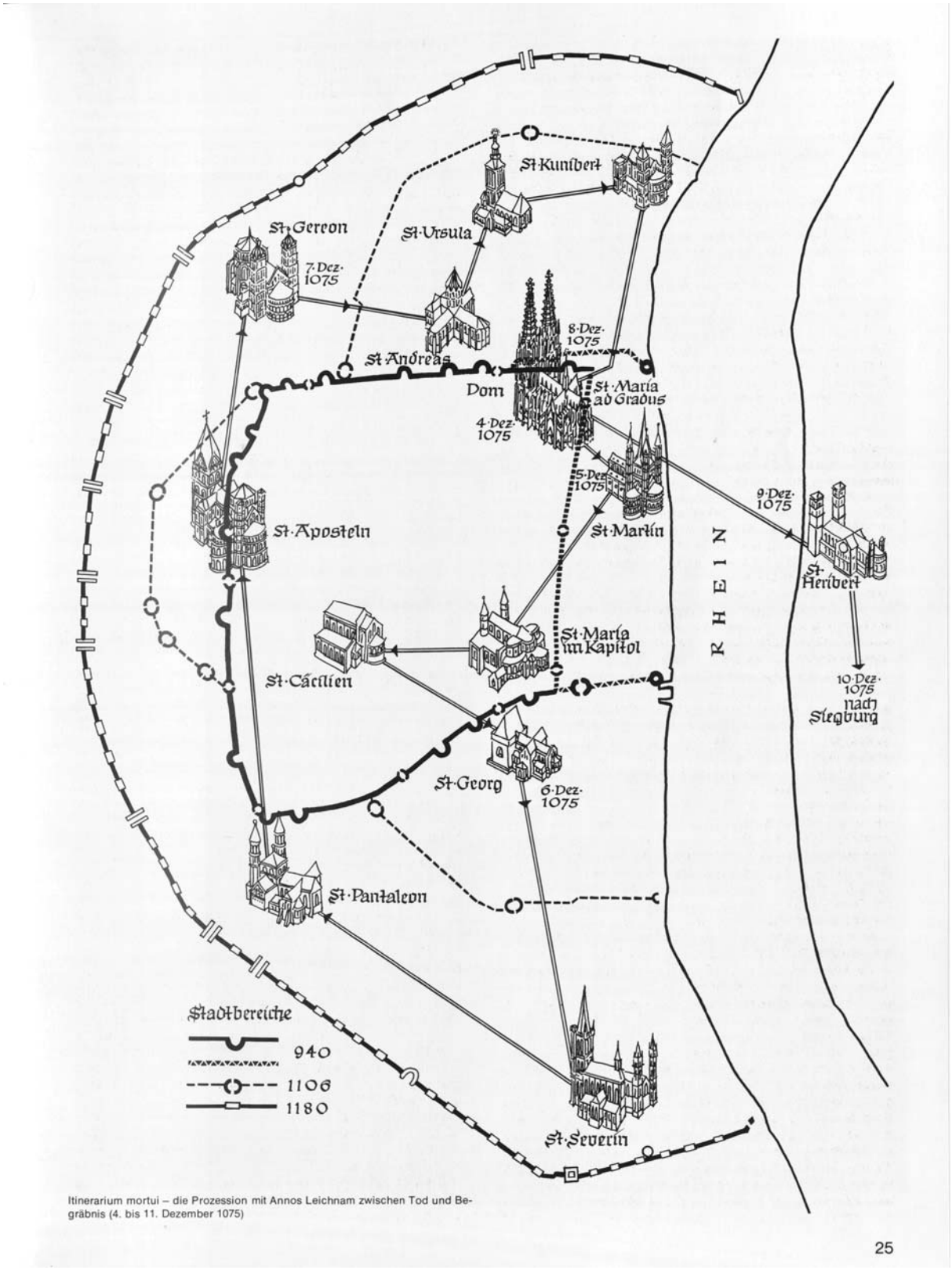
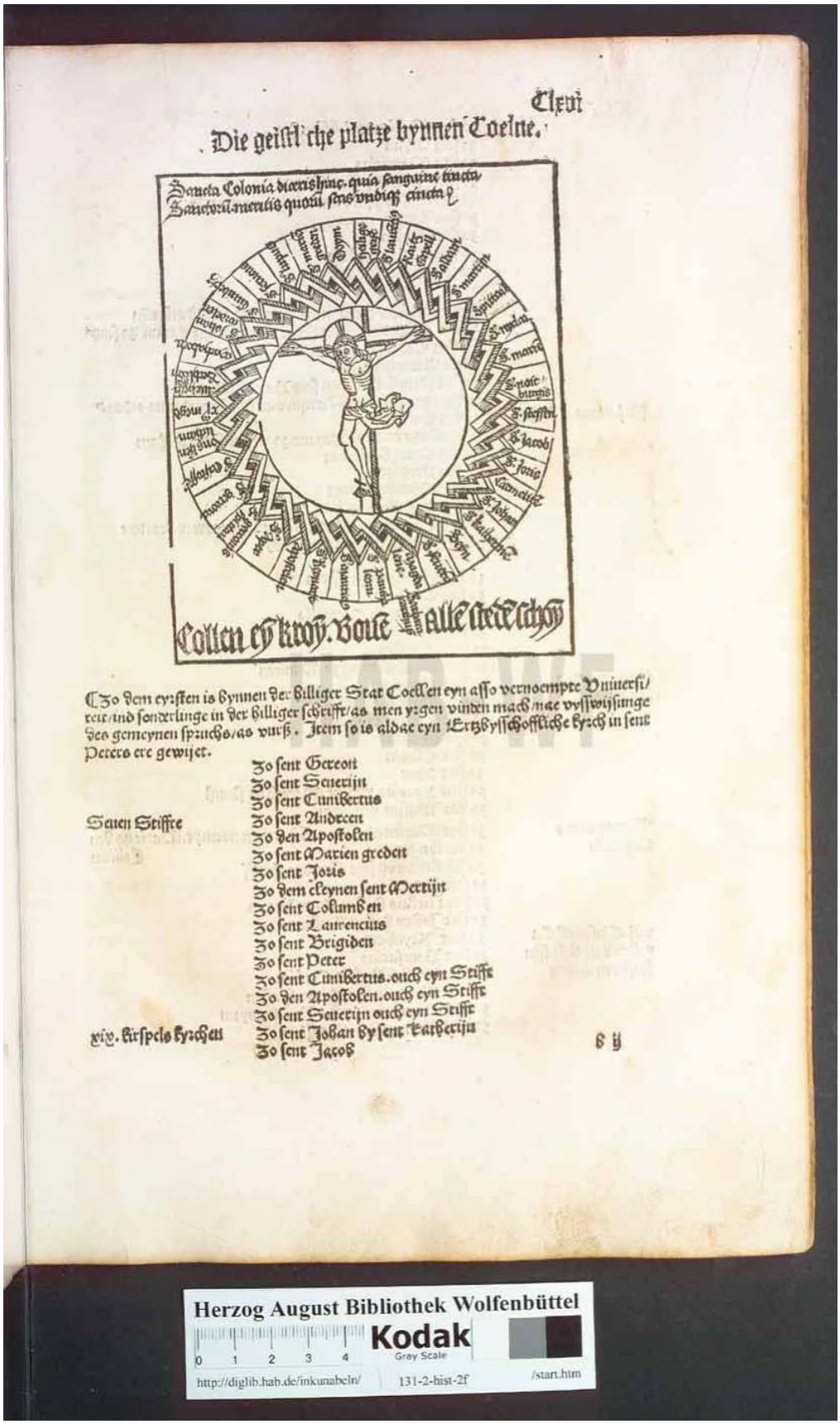


Abb. 145: Prozessionsweg des Leichenzugs von Erzbischof Anno, 11. Dezember 1075
Wegrekonstruktion 1975



Clxvi

Die geistl'che platze bynnen Coelne.

Sancta Colonia dicerishinc. quia sanguine tincta
Sanctorū meritis quorū scas vndiq; cincta

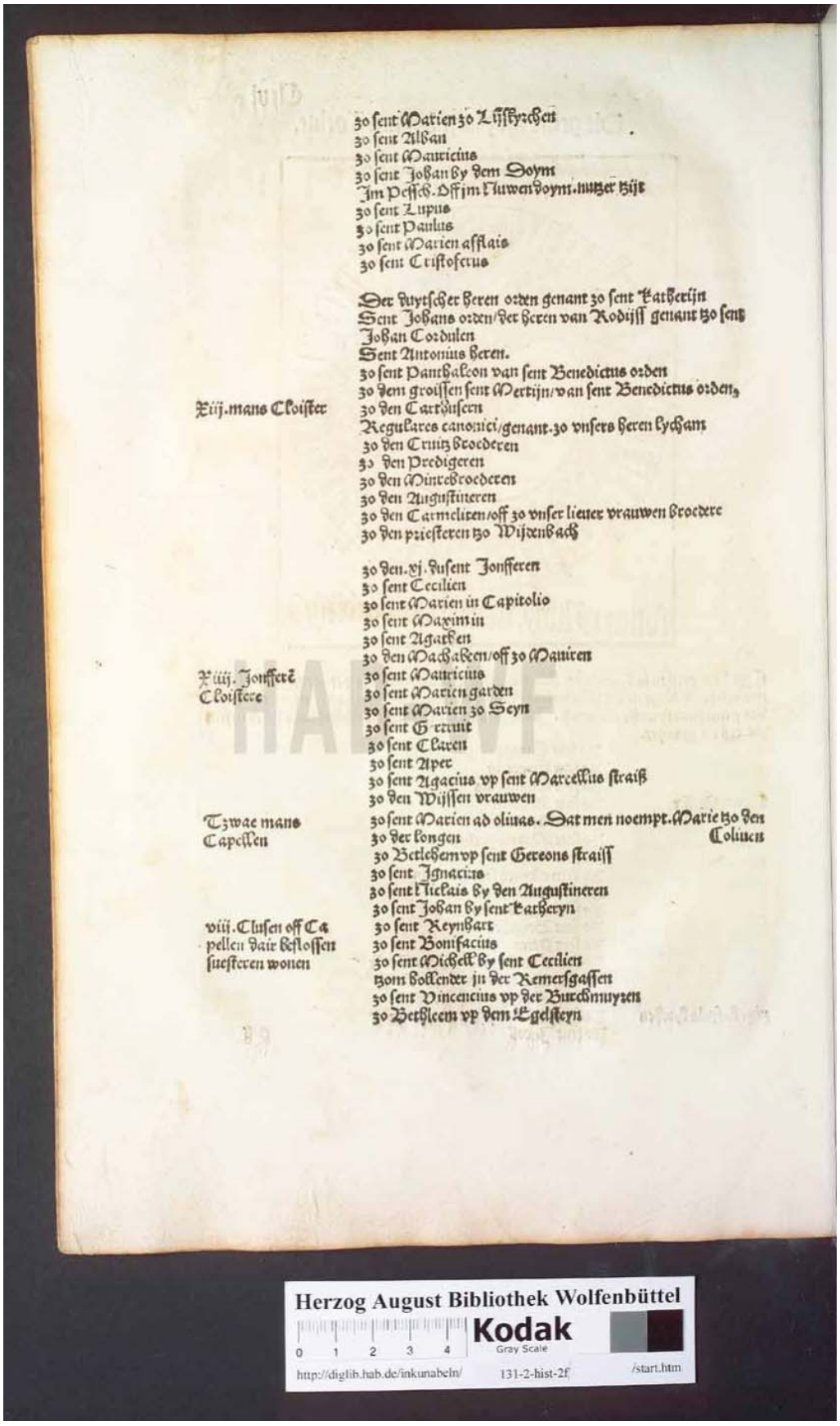
Collen eyn kroyn. Boue alle stede schoyn

Zo dem eyrsten is bynnen der hilliger Stat Coellen eyn asso vernoempte Vniuersi/ reit/ind sonderlinge in der hilliger schrifft/as men yrgen vinden mach/nae vysswijsinge des gemeynen spruchs/as vurß. Item so is aldae eyn Ertzbysschoffliche kyrch in sent Peters ere gewijet.

Zo sent Gereon
Zo sent Seuerijn
Zo sent Cunibertus
Seuen Stiffte — Zo sent Andreen
Zo den Apostolen
Zo sent Marien greden
Zo sent Joris
Zo dem cleynen sent Mertijn
Zo sent Columben
Zo sent Laurencius
Zo sent Brigiden
Zo sent Peter
Zo sent Cunibertus. ouch eyn Stifft
Zo den Apostolen. ouch eyn Stifft
Zo sent Seuerijn ouch eyn Stifft
xix. kirspels kyrchen — Zo sent Johan by sent Katherijn
Zo sent Jacob

Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel
Kodak Gray Scale
http://diglib.hab.de/inkunabeln/ 131-2-hist-2f /start.htm

Abb. 146: Johann Koelhoff d. J. – Die Cronica van der hilliger Stat va[n] Coelle[n] (Koelhoffsche Chronik) – Kölner Kirchenkranz – fol. 161r
Köln – 25,6x34,4 cm – 1499
Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel – A: 131.2 Hist. 2° (2), folio 161r



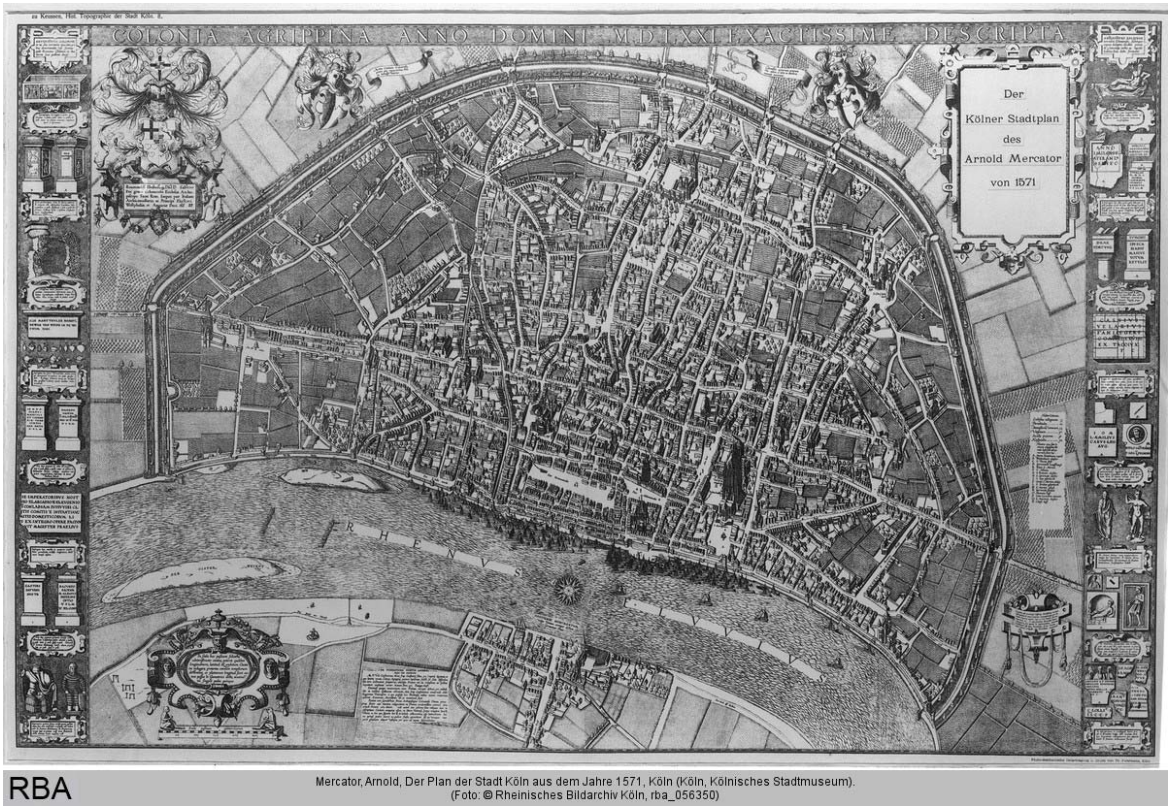
zo sent Marien zo Lijskyrchen
zo sent Alban
zo sent Mauricius
zo sent Johan by dem Doym
Jm Pessch. Off jm Nuwendoym. nutzer tzijt
zo sent Lupus
zo sent Paulus
zo sent Marien afflais
zo sent Cristoferus

Der duytscher heren orden genant zo sent Katherijn
Sent Johans orden/der heren van Rodijss genant tzo sent
Johan Cordulen
Sent Antonius heren.
zo sent Panthaleon van sent Benedictus orden
zo dem groissen sent Mertijn/van sent Benedictus orden,
Xiij. mans Cloister — zo den Carthusern
Regulares canonici/genant. zo vnsers heren lycham
zo den Cruitz broederen
zo den Predigeren
zo den Minrebroederen
zo den Augustineren
zo den Carmeliten/off zo vnser lieuer vrauwen broedere
zo den priesteren tzo Wijdenbach

zo den. xj. dusent Jonfferen
zo sent Cecilien
zo sent Marien in Capitolio
zo sent Maximin
zo sent Agathen
zo den Machabeen/off zo Mauiren
Xiiij. Jonfferē Cloistere — zo sent Mauricius
zo sent Marien garden
zo sent Marien zo Seyn
zo sent Gertruit
zo sent Claren
zo sent Aper
zo sent Agacius vp sent Marcellus straiß
zo den Wijssen vrauwen
Tzwae mans Capellen — zo sent Marien ad oliuas. Dat men noempt. Marie tzo den Coliuen
zo der longen
zo Betlehem vp sent Gereons straiss
zo sent Jgnacius
zo sent Niclais by den Augustineren
zo sent Johan by sent Katheryn
viij. Clusen off Capellen dair beslossen suesteren wonen — zo sent Reynhart
zo sent Bonifacius
zo sent Michell by sent Cecilien
tzom hollender jn der Remersgassen
zo sent Vincencius vp der Burchmuyren
zo Bethleem vp dem Egelsteyn

Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel
Kodak Gray Scale
http://diglib.hab.de/inkunabeln/ 131-2-hist-2f /start.htm

Abb. 147: Johann Koelhoff d. J. – Die Cronica van der hilliger Stat va[n] Coelle[n] (Koelhoffsche Chronik) – Kölner Kirchenkranz – fol. 161v
Köln – 25,6x34,4 cm – 1499
Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel – A: 131.2 Hist. 2° (2), folio 161v



RBA

Mercator, Arnold, Der Plan der Stadt Köln aus dem Jahre 1571, Köln (Köln, Kölnisches Stadtmuseum).
(Foto: © Rheinisches Bildarchiv Köln, rba_056350)

Abb. 148a: Arnold Mercator – Der Plan der Stadt Köln aus dem Jahr 1571
Druck: Th. Fuhrmann
(im Original: Kupferstich – 108 x 171 cm auf 16 Druckplatten – 1571)
Photolithographische Reproduktion aus: Hermann Keussen: Topographie der Stadt Köln im Mittelalter, Köln 1910 – RBA 057 584

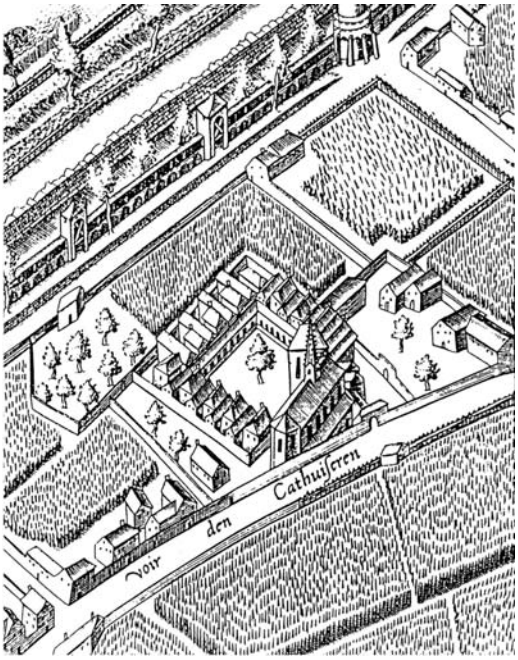


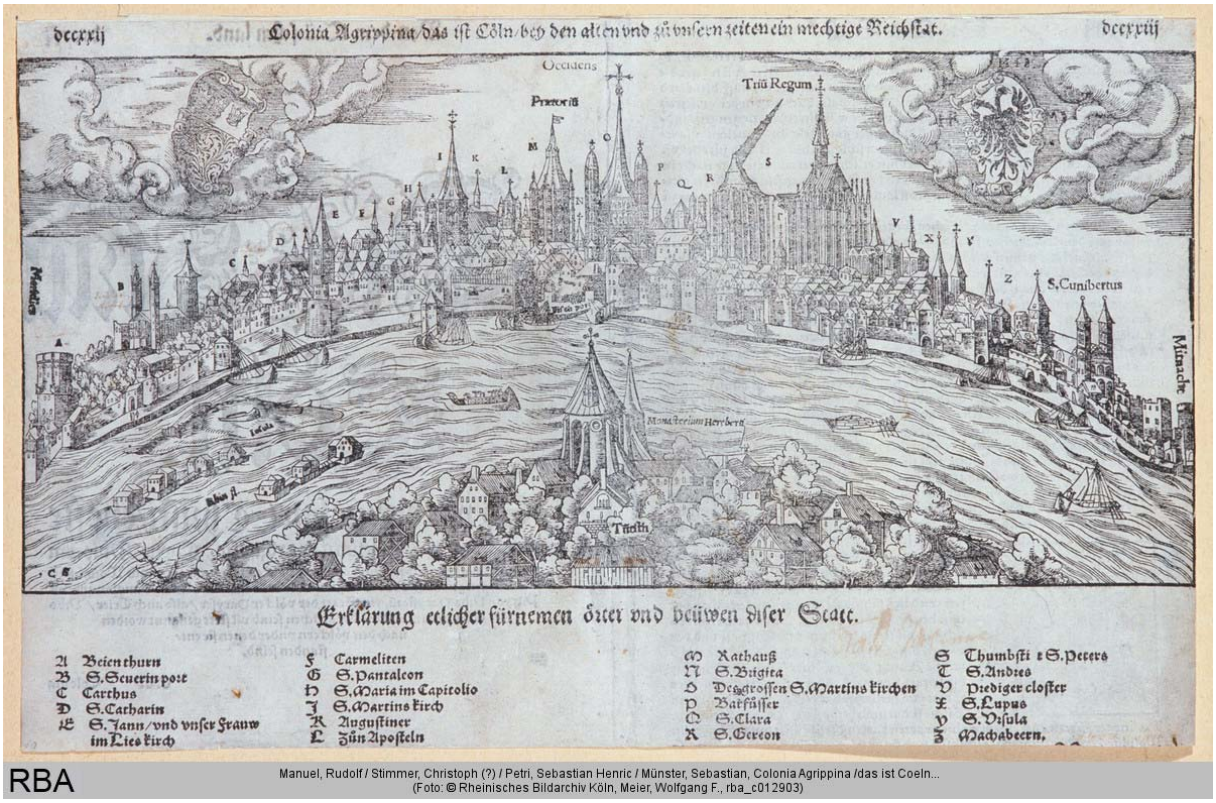
Abb. 148b: Arnold Mercator – Der Plan der Stadt Köln aus dem Jahr 1571 – Detail der Kartause
Druck: Th. Fuhrmann
(im Original: Kupferstich – 108 x 171 cm auf 16 Druckplatten – 1571)
Photolithographische Reproduktion aus: Hermann Keussen: Topographie der Stadt Köln im Mittelalter, Köln 1910 – RBA 057 584



Abb. 149a: Anton Woensam – Große Ansicht von Köln
Druck: Th. Fuhrmann
Holzschnitt – 59,2x352,6 cm – 1531
Photolithographie von Th. Fuhrmann
Kölnisches Stadtmuseum, Köln – HM 1959/145, 1-9



Abb. 149b: Anton Woensam – Große Ansicht von Köln – Detail der Kartause
Druck: Th. Fuhrmann
(im Original: Holzschnitt – 59,2x352,6 cm – 1531)
Photolithographie von Th. Fuhrmann
Kölnisches Stadtmuseum, Köln – HM 1959/145, 1-9



RBA
Manuel, Rudolf / Stimmer, Christoph (?) / Petri, Sebastian Henric / Münster, Sebastian, Colonia Agrippina /das ist Coeln...
(Foto: © Rheinisches Bildarchiv Köln, Meier, Wolfgang F., rba_c012903)

Abb. 150a: Christoph Stimmer, Hans Rudolf Manuel Deutsch – Colonia Agrippina
Holzschnitt – 22x36,5 cm – 1598
Doppelseite aus Sebastian Münsters Cosmographei, Basel, 18. Ausgabe
Kölnisches Stadtmuseum, Köln, Graphische Sammlung – Inv.-Nr. A I 2/19



Abb. 150b: Christoph Stimmer, Hans Rudolf Manuel Deutsch – Colonia Agrippina – Detail der Kartause
Holzschnitt – 22x36,5 cm – 1598
Doppelseite aus Sebastian Münsters Cosmographei, Basel, 18. Ausgabe
Herausgetrenntes Einzelblatt, Privatbesitz



Abb. 151a: Meister der Kleinen Passion – Das Martyrium der heiligen Ursula
Tempera auf Leinwand – 60x179 cm – 1411-1414
Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln – WRM 0051

http://images.zeno.org/Kunstwerke/I/big/071s067a.jpg

Abb. 151b: Meister der Kleinen Passion – Das Martyrium der heiligen Ursula – Detail
Tempera auf Leinwand – 60x179 cm – 1411-1414
Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln – WRM 0051

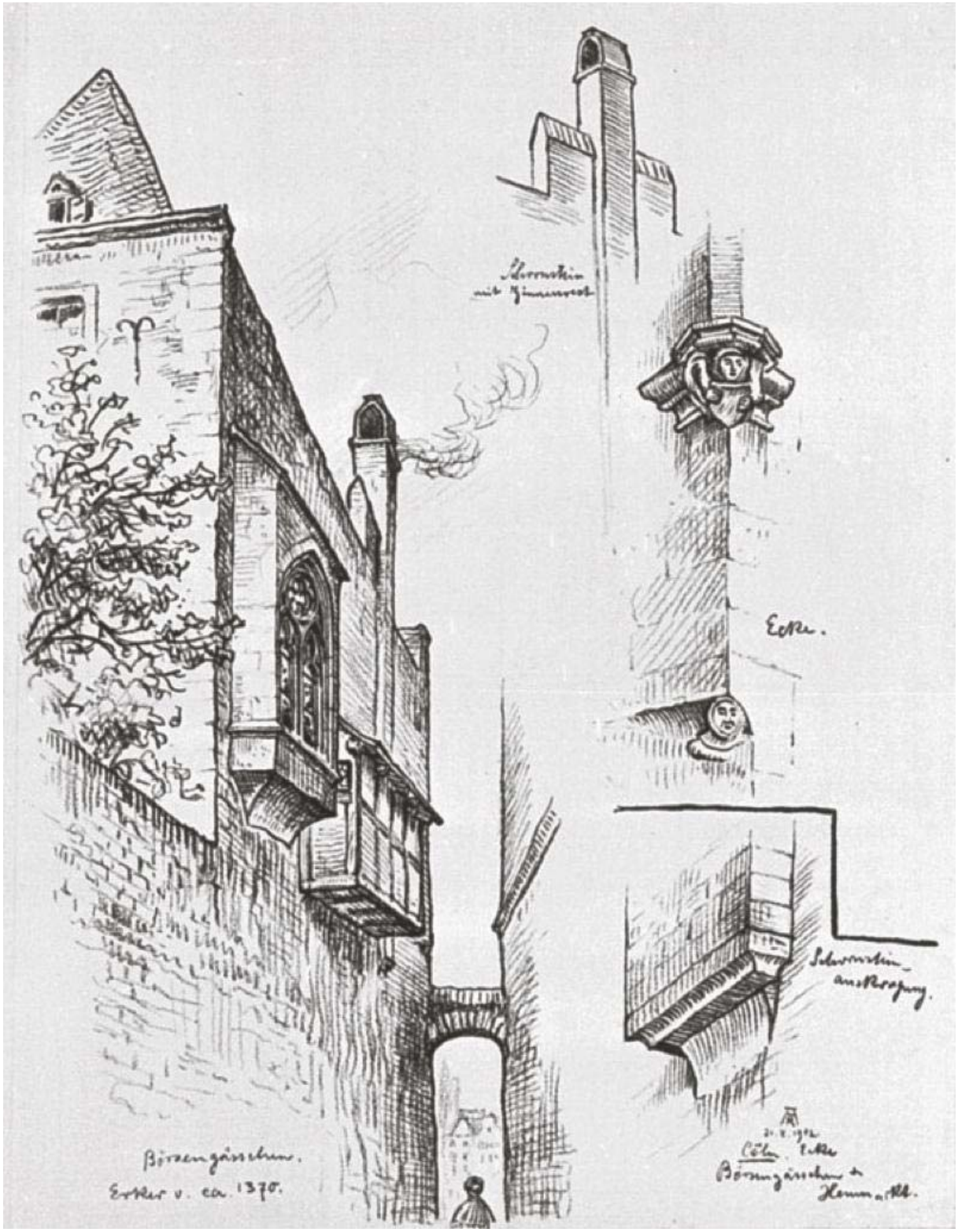


Abb. 152: Roland Anheisser – Köln. Altstadt- Heumarkt 10/ Ecke Börsengässchen, Chor der Hauskapelle und Details
Kreidezeichnung – 31,3 x 21,5 cm – 1902
Kölnisches Stadtmuseum, Graphische Sammlung, Köln – Inv.-Nr. G 10848 / - RBA 147 161



Abb. 153: Roland Anheisser – Köln. Börsengässchen
Kreidezeichnung, aquarelliert – 34 x 21,9 cm – 1902
Kölnisches Stadtmuseum, Graphische Sammlung, Köln – Inv.-Nr. G 10849a / - RBA 165 786

http://www.wikiwand.com/de/Deichmannhaus_(K%C3%B6ln)

Abb. 154: Wallrafianum im Kölnischen Hof – 1820

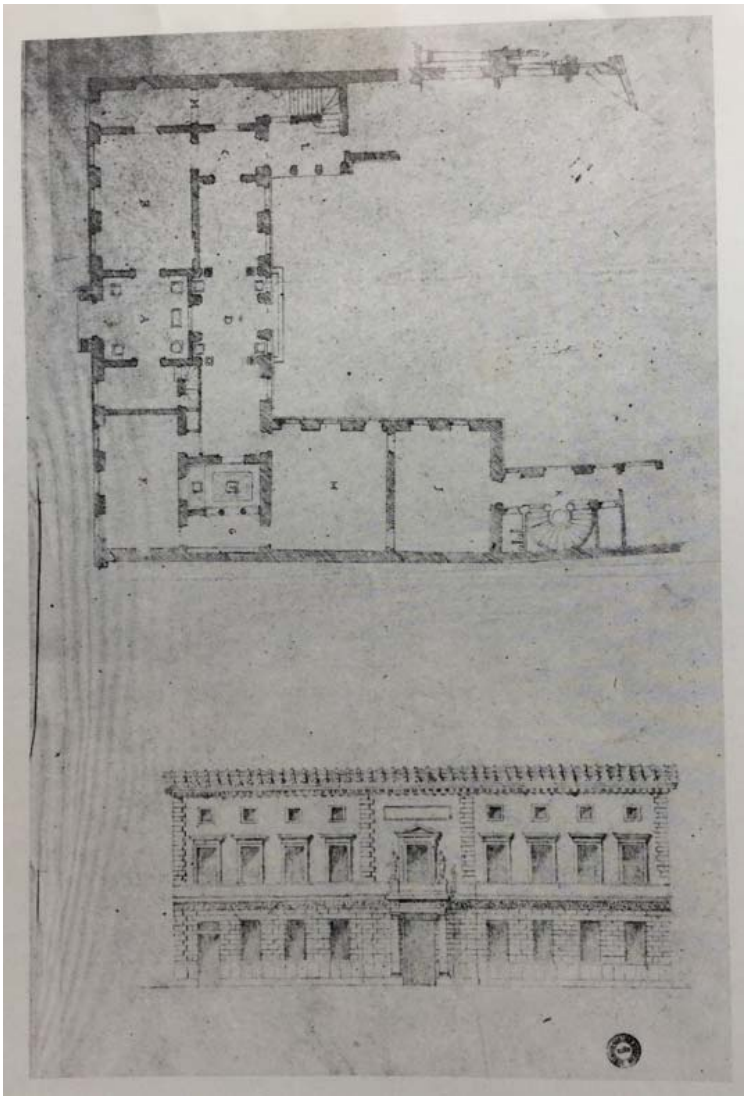


Abb. 155: Jakob Ignaz Hittorff – abgelehnter Entwurf für das Wallrafianum an der Trankgasse
1828
Planarchiv des Städtischen Konservator, Köln – Signatur unbekannt

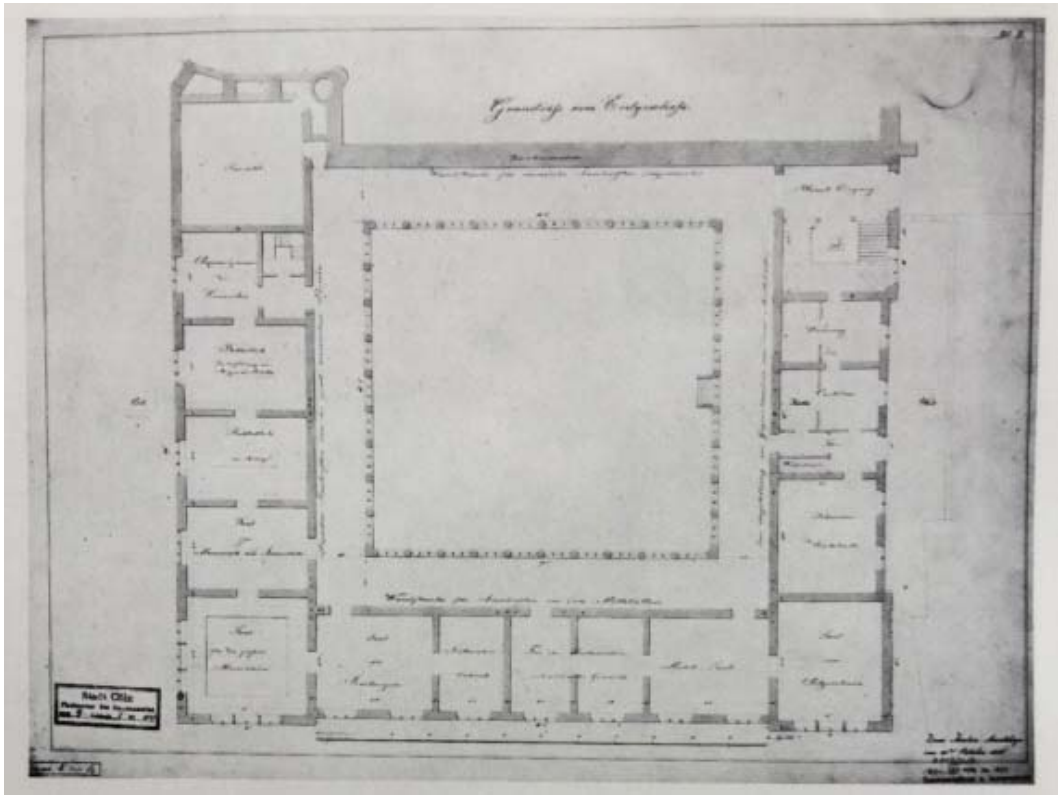


Abb. 156: Ernst Zwirner – Entwurf für das Wallraf-Richartz-Museum – Grundriss
1850
Planarchiv des Städtischen Konservator, Köln – Signatur unbekannt

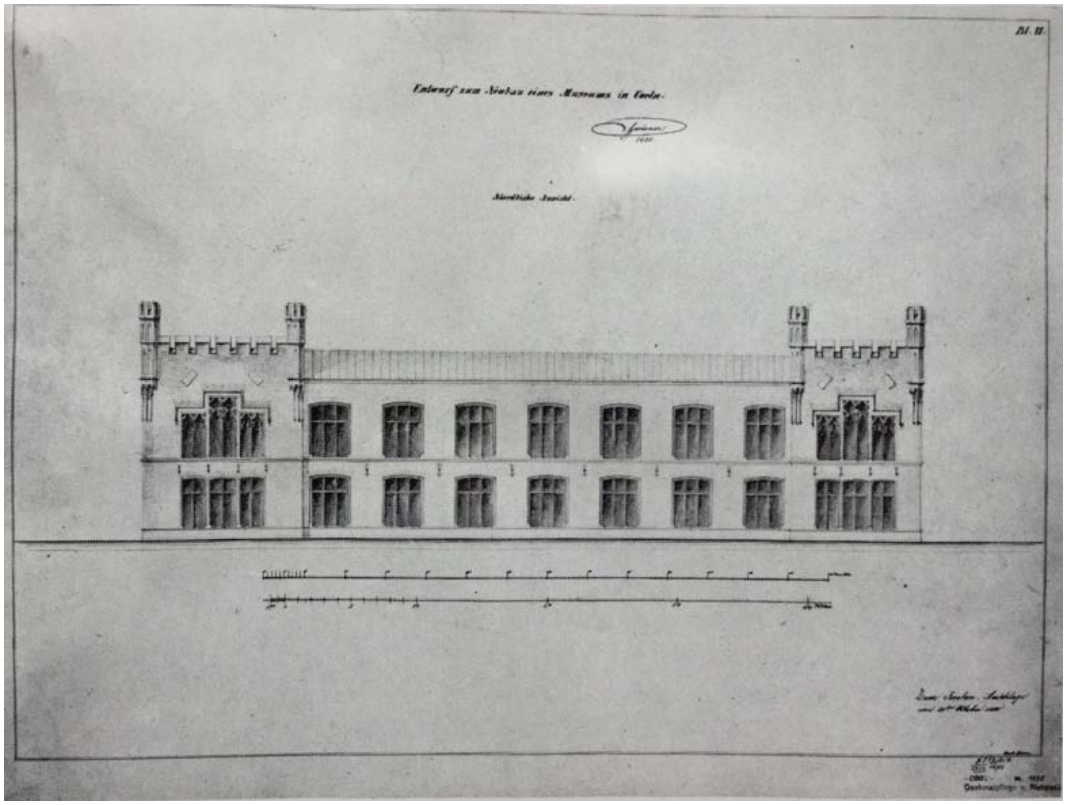


Abb. 157: Ernst Zwirner – Entwurf für das Wallraf-Richartz-Museum – Ansicht
1850
Planarchiv des Städtischen Konservator, Köln – Signatur unbekannt

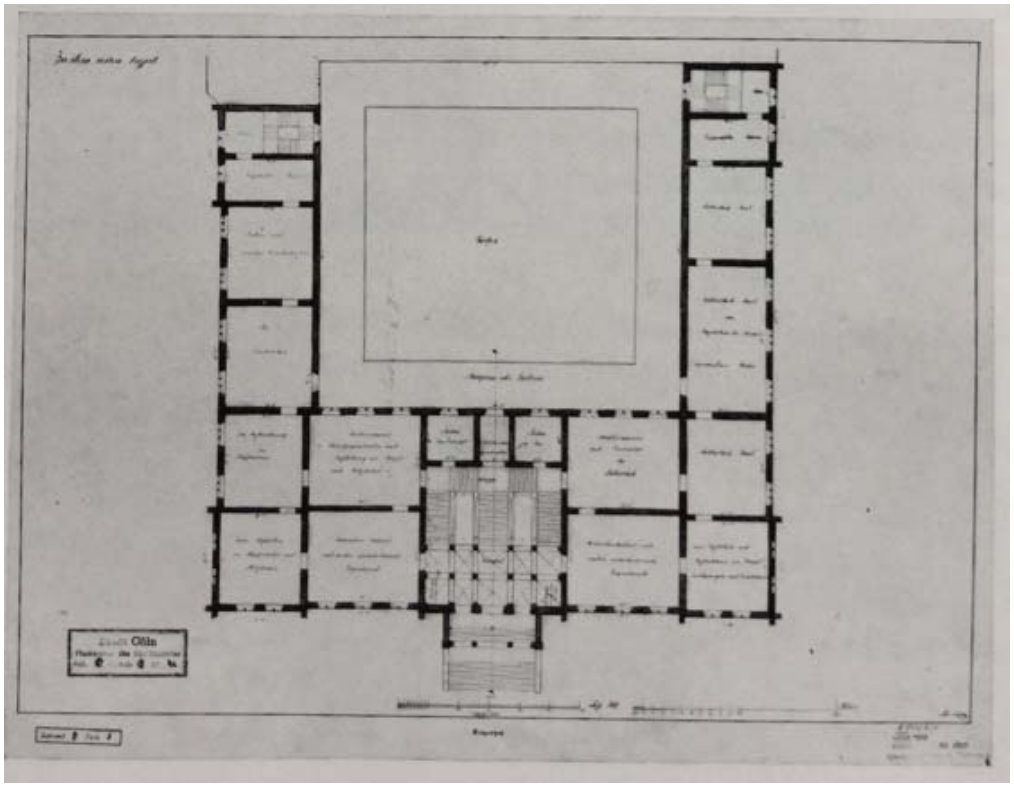


Abb. 158: Josef Felten – Entwurf für das Wallraf-Richartz-Museum – Grundriss
1854
Planarchiv des Städtischen Konservator, Köln – Signatur unbekannt

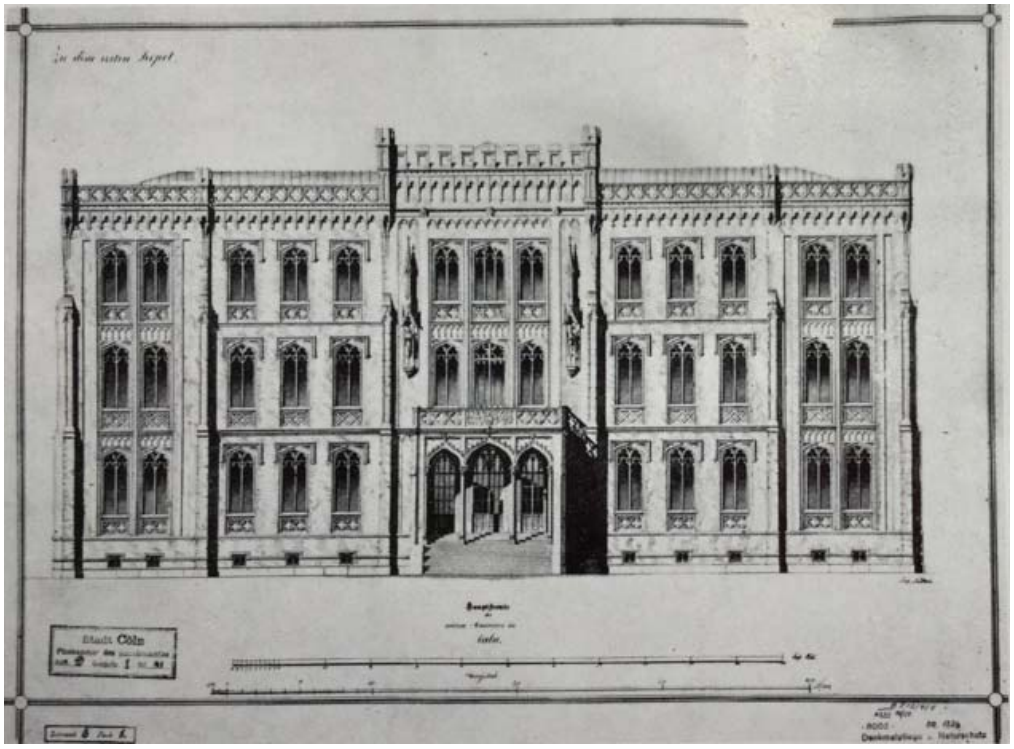


Abb. 159: Josef Felten – Entwurf für das Wallraf-Richartz-Museum – Ansicht der Hauptfassade
1854
Planarchiv des Städtischen Konservator, Köln – Signatur unbekannt

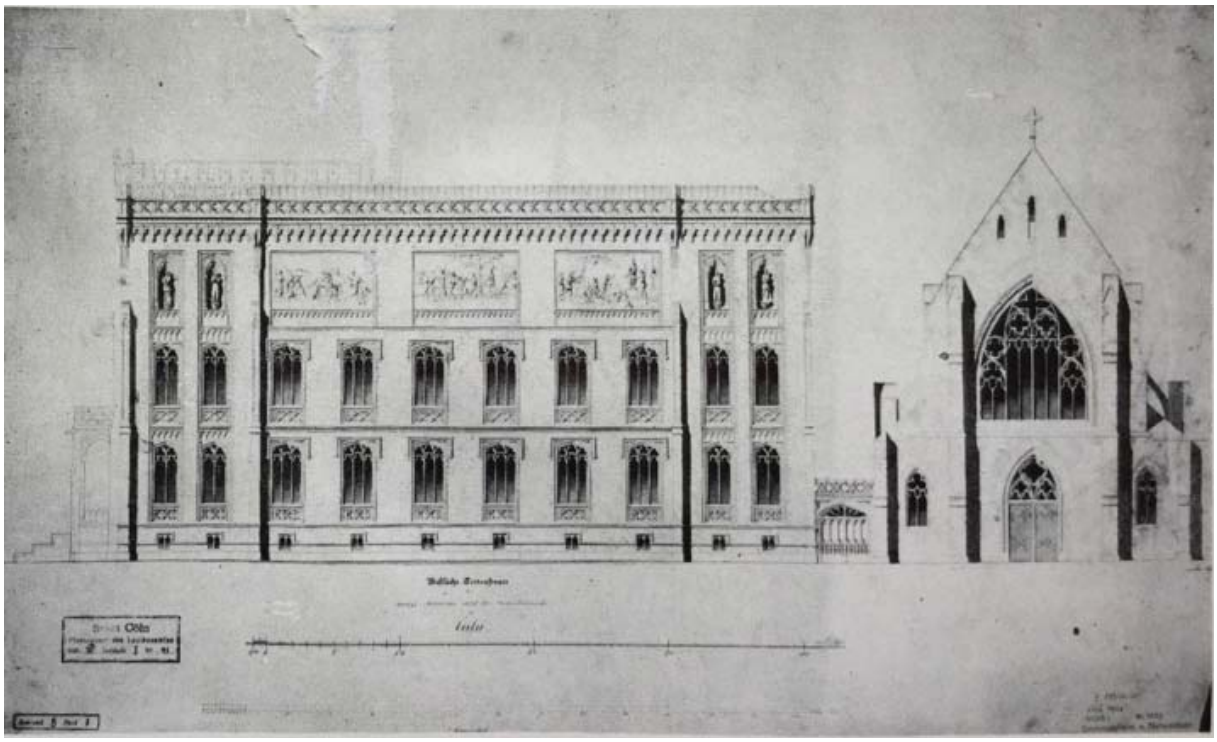


Abb. 160: Josef Felten – Entwurf für das Wallraf-Richartz-Museum – Ansicht der Seitenfassade (Westen)
1854
Planarchiv des Städtischen Konservator, Köln – Signatur unbekannt

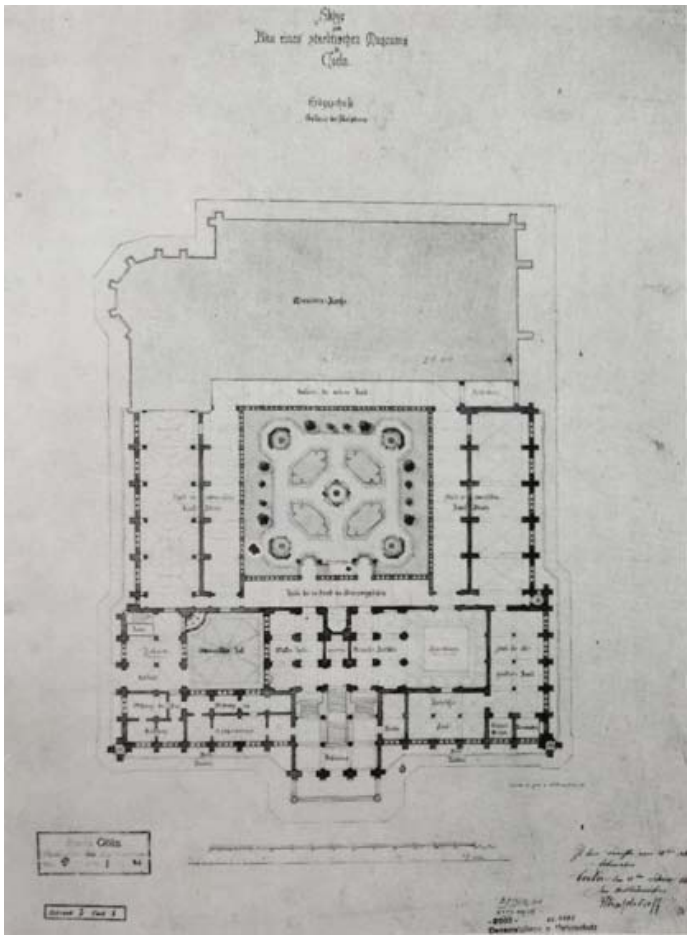


Abb. 161: Julius Raschdorff – überarbeiteter Entwurf für das Wallraf-Richartz-Museum – Grundriss
1855
Planarchiv des Städtischen Konservator, Köln – Signatur unbekannt

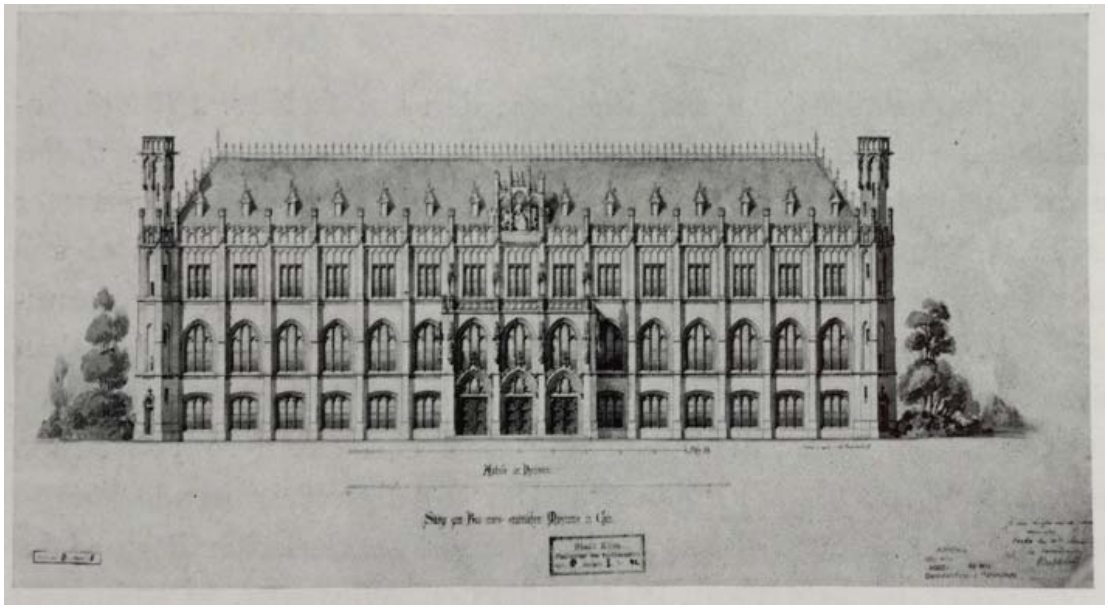


Abb. 162: Julius Raschdorff – überarbeiteter Entwurf für das Wallraf-Richartz-Museum – Ansicht der Hauptfassade
1855
Planarchiv des Städtischen Konservator, Köln – Signatur unbekannt

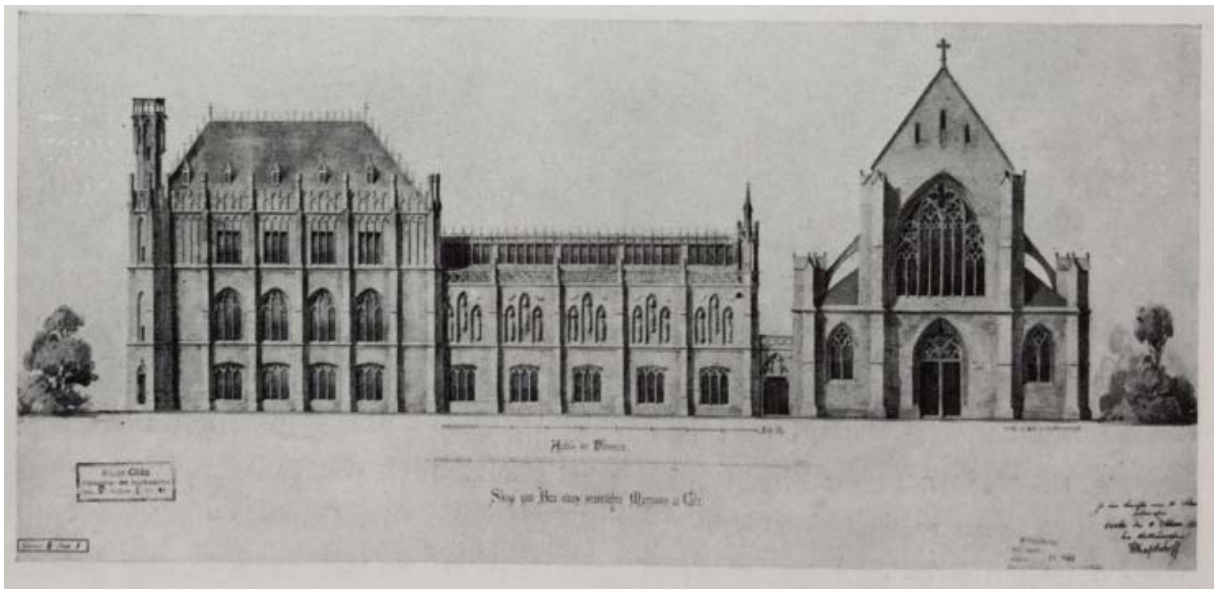


Abb. 163: Julius Raschdorff – überarbeiteter Entwurf für das Wallraf-Richartz-Museum – Ansicht der Seitenfassade (Westen)
1855
Planarchiv des Städtischen Konservator, Köln – Signatur unbekannt

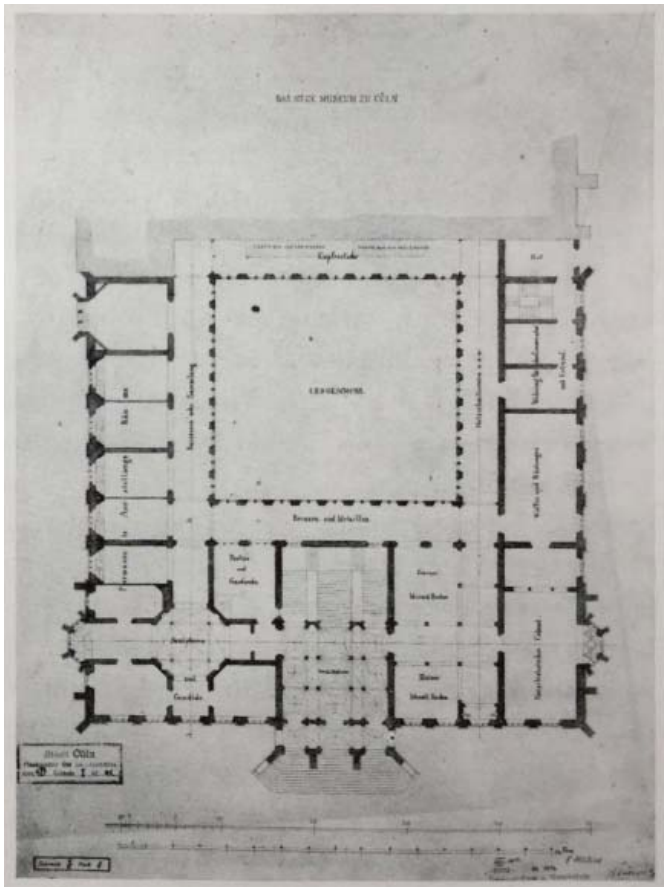


Abb. 164: August Stüler – überarbeiteter Entwurf für das Wallraf-Richartz-Museum – Grundriss
1855
Planarchiv des Städtischen Konservator, Köln – Signatur unbekannt

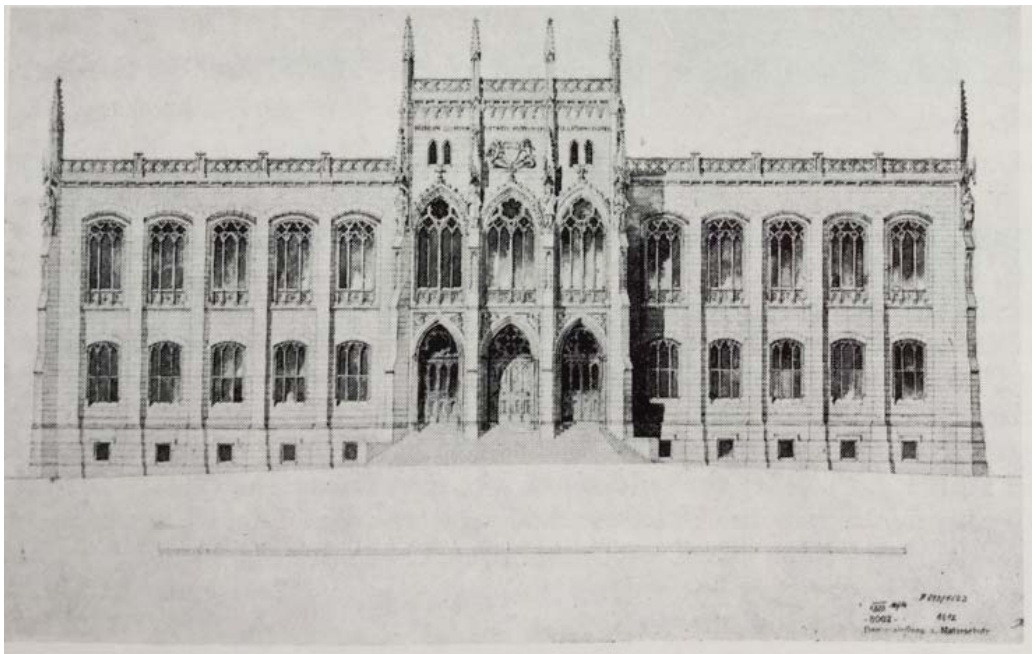


Abb. 165: August Stüler – überarbeiteter Entwurf für das Wallraf-Richartz-Museum – Ansicht der Hauptfassade
1855
Planarchiv des Städtischen Konservator, Köln – Signatur unbekannt

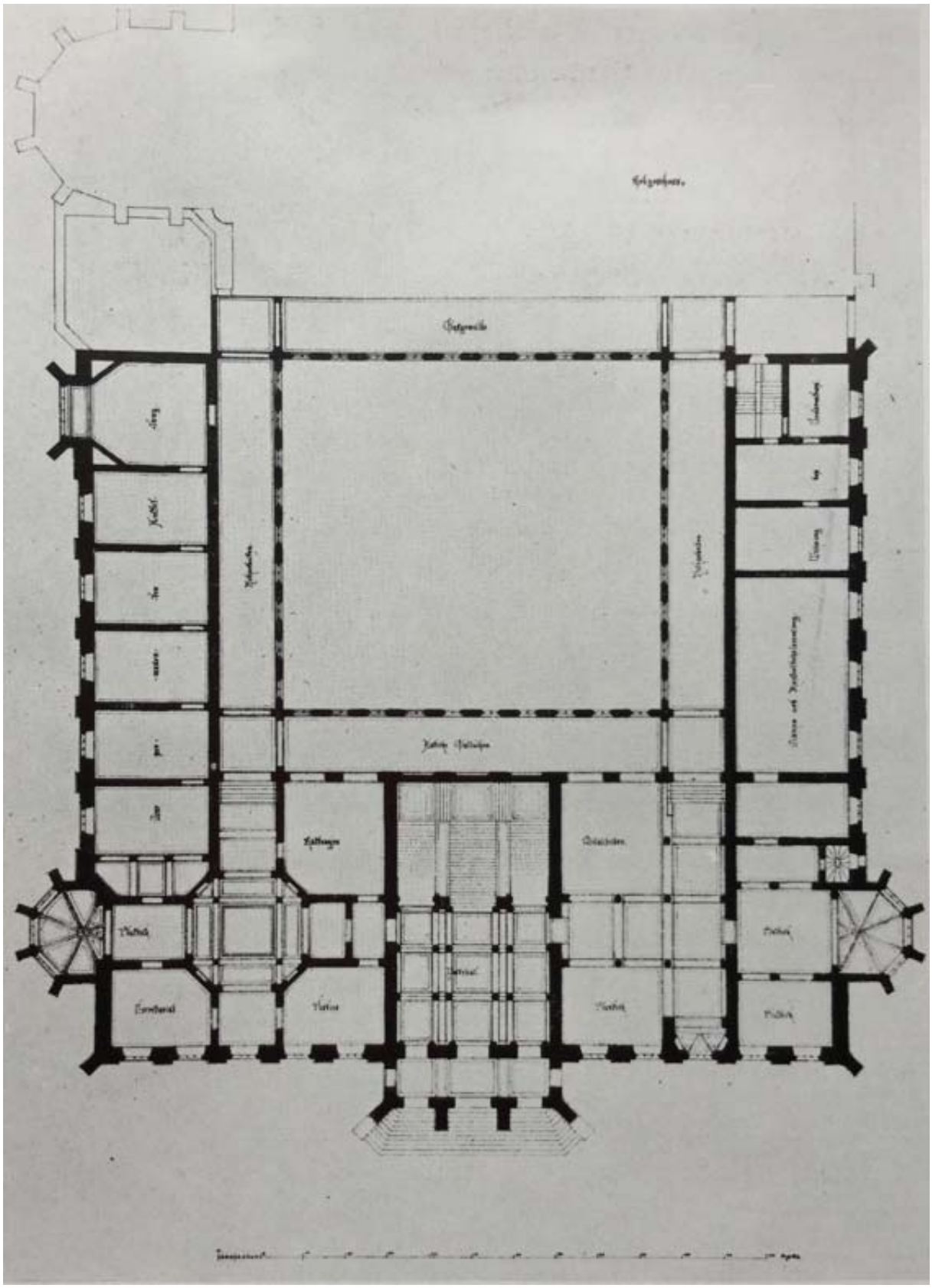


Abb. 166: Bauplan des Wallraf-Richartz-Musuem, zur Ausführung bestimmt – gezeichnet von Felten – Grundriss
1855/1856
Planarchiv des Städtischen Konservator, Köln – Signatur unbekannt

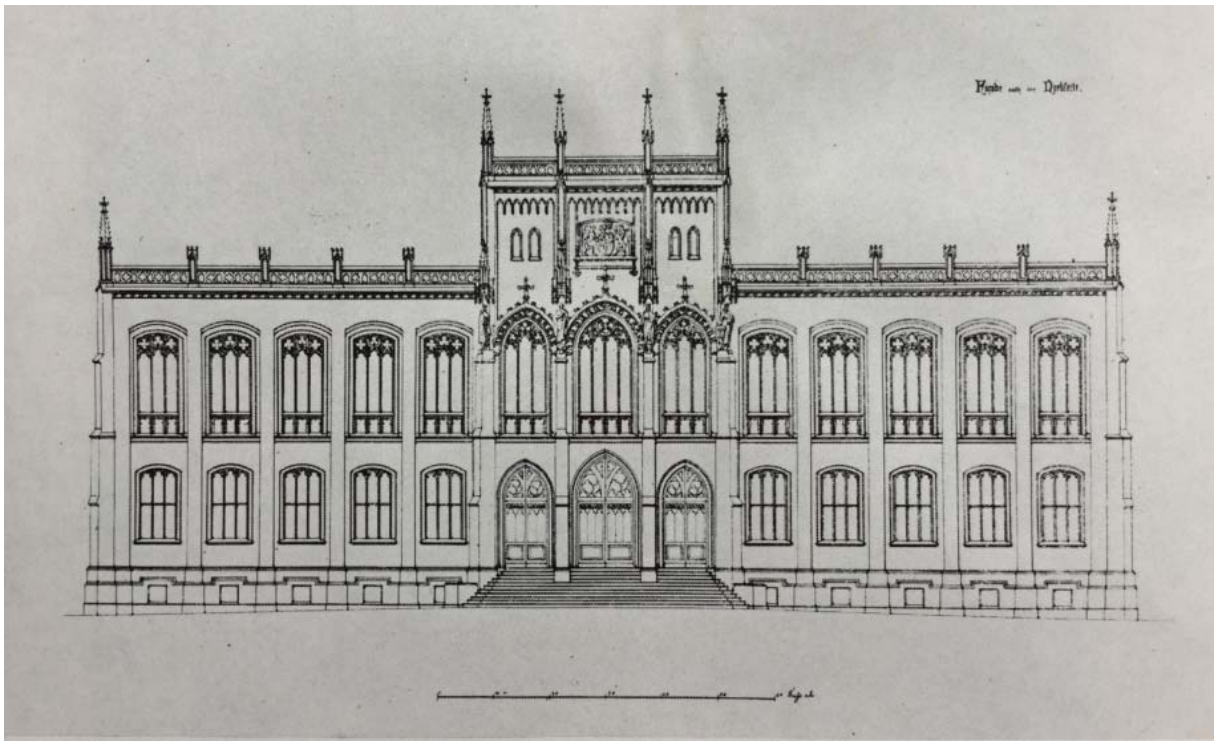


Abb. 167: Bauplan des Wallraf-Richartz-Musuem, zur Ausführung bestimmt – gezeichnet von Felten – Riss der Nordfassade
1855/1856
Planarchiv des Städtischen Konservator, Köln – Signatur unbekannt

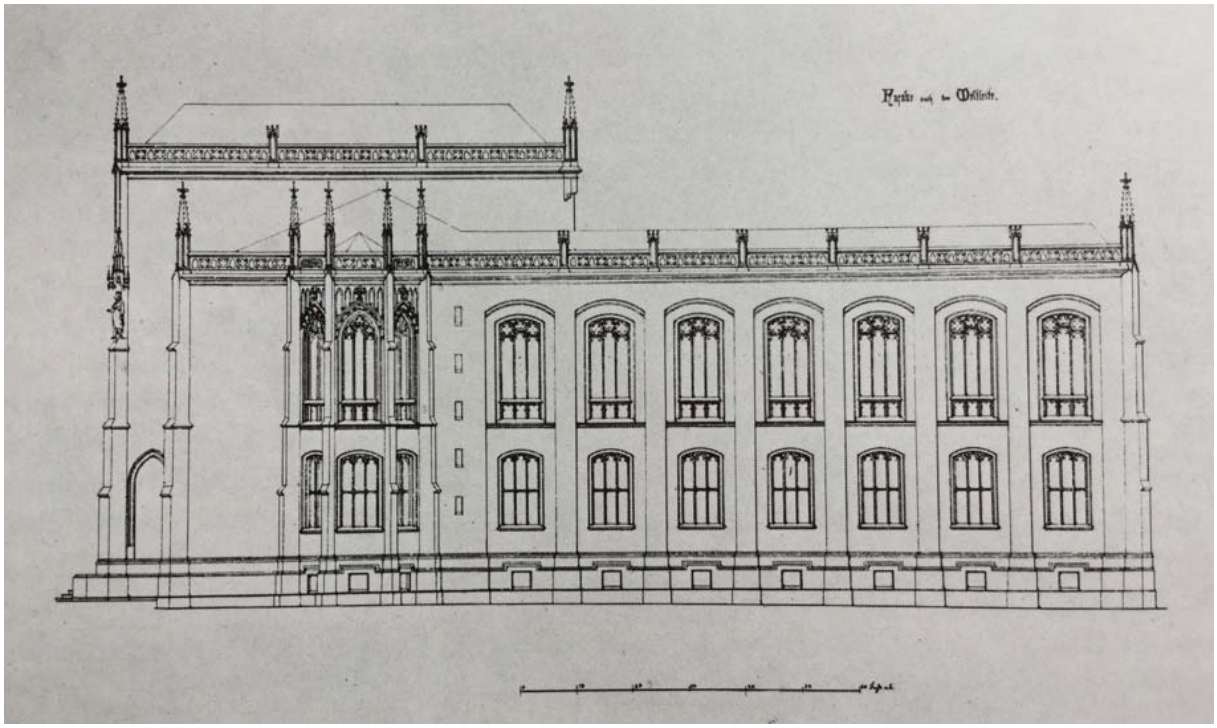


Abb. 168: Bauplan des Wallraf-Richartz-Musuem, zur Ausführung bestimmt – gezeichnet von Felten – Riss der Westfassade (ohne Minoritenkirche)
1855/1856
Planarchiv des Städtischen Konservator, Köln – Signatur unbekannt

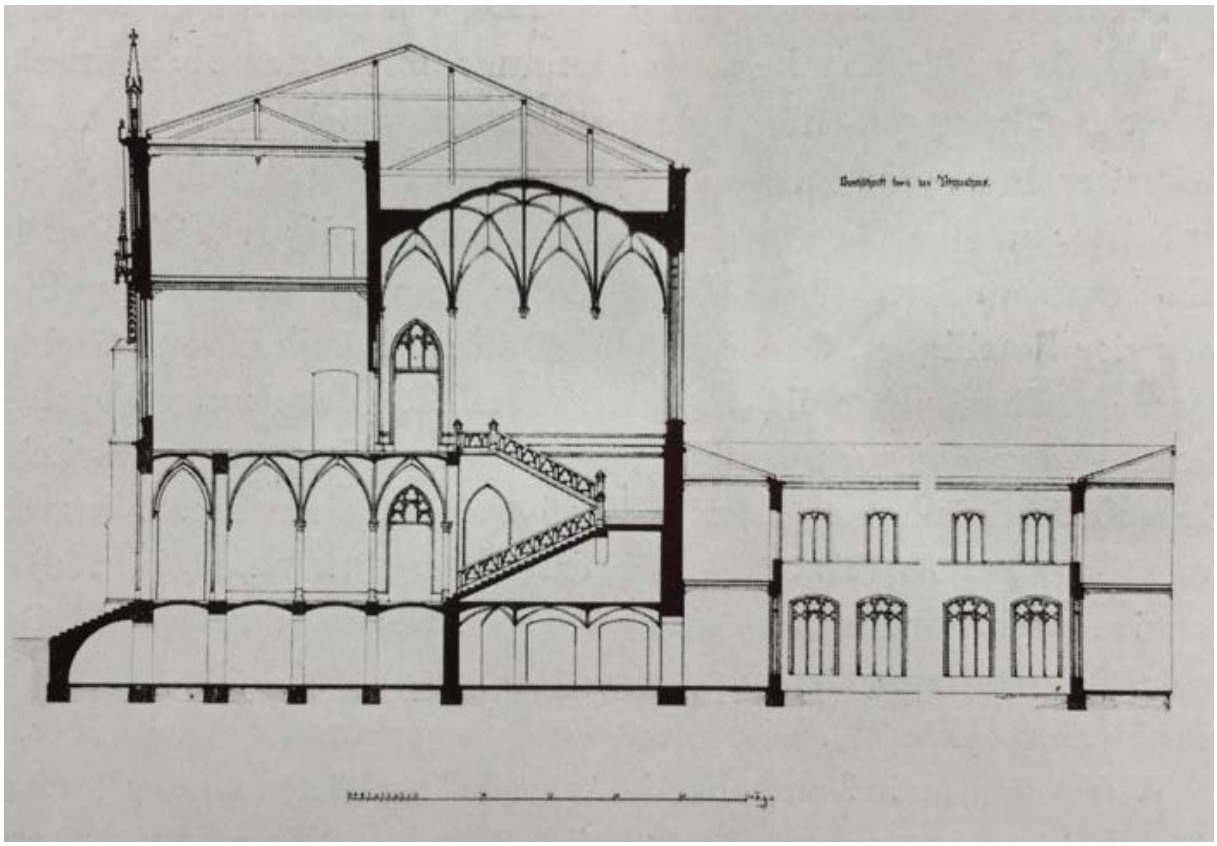


Abb. 169: Bauplan des Wallraf-Richartz-Musuem, zur Ausführung bestimmt – gezeichnet von Felten – Schnitt
1855/1856
Planarchiv des Städtischen Konservator, Köln – Signatur unbekannt

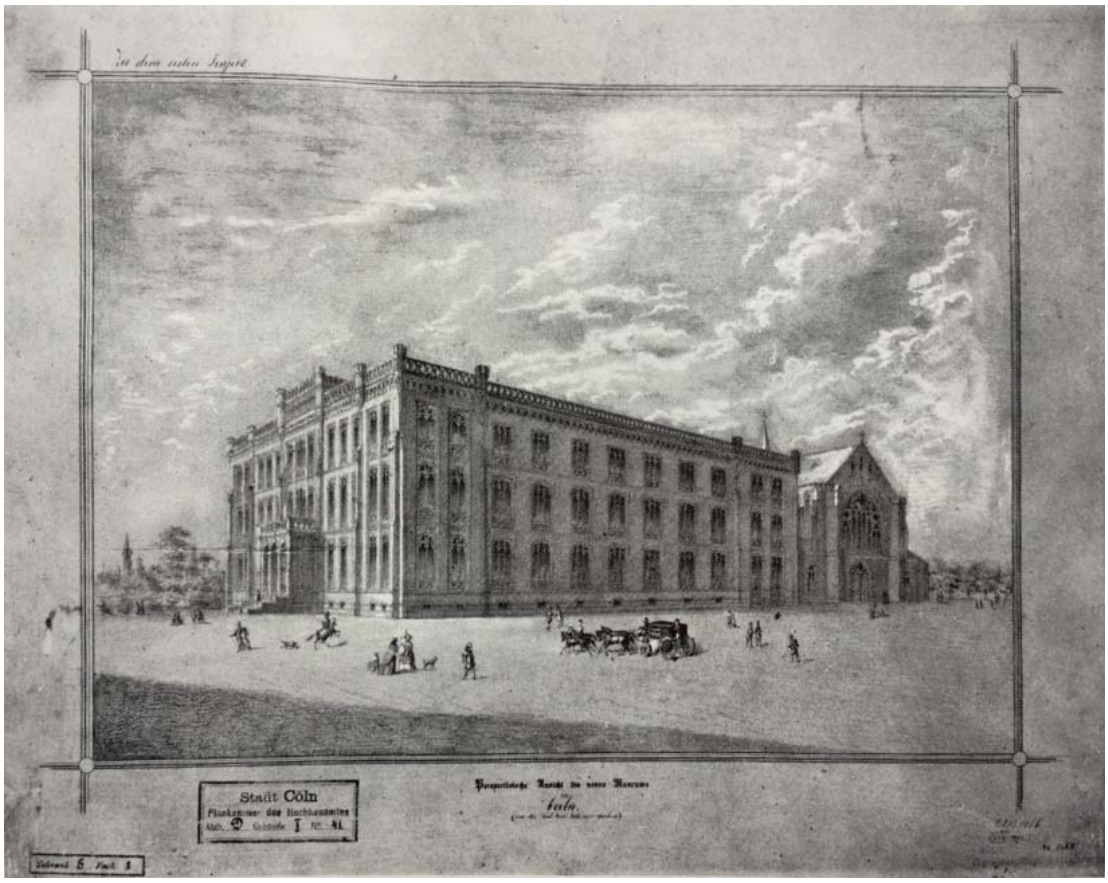


Abb. 170: Josef Felten – Entwurfsansicht des Wallraf-Richartz-Museum, Ansicht von Nord-West
Stahlstich – 14,7x20 cm – 1855
Planarchiv des Städtischen Konservator, Köln – A I 3/692

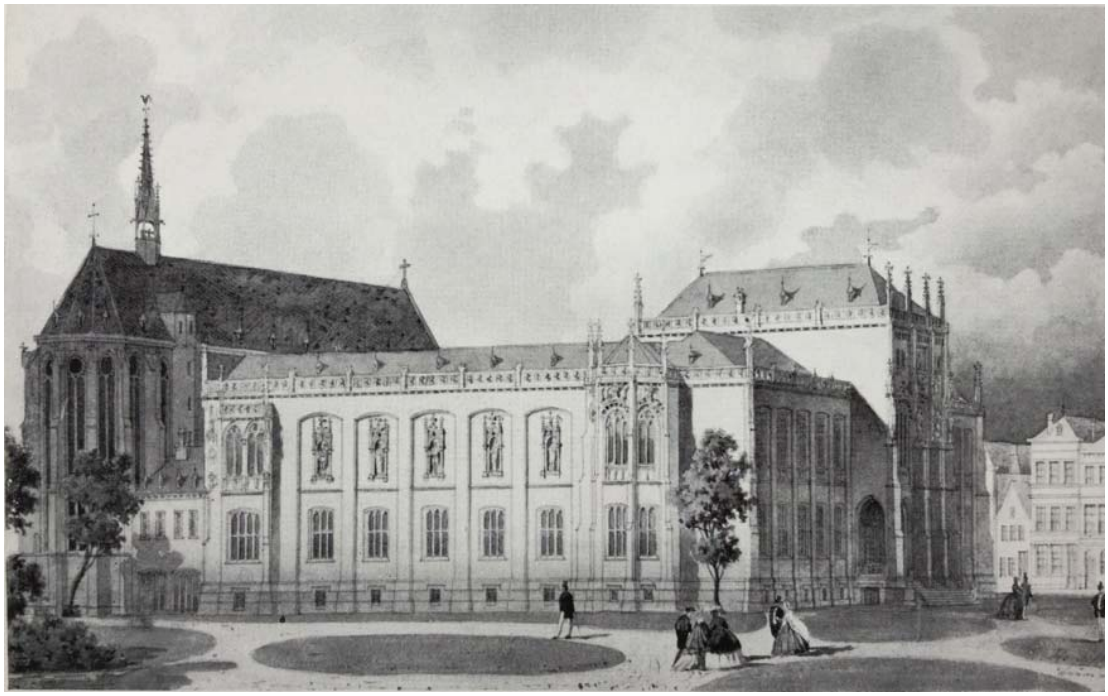


Abb. 171: Idealansicht des Wallraf-Richarts-Museums nach den zur Ausführung bestimmten Bauplänen
1855/1856
Sammlungszugehörigkeit und weitere Informationen unbekannt



Abb. 172: Idealansicht des Wallraf-Richarts-Museums nach den zur Ausführung bestimmten Bauplänen
1855/1856
Sammlungszugehörigkeit und weitere Informationen unbekannt



Abb. 173: Nordwest-Ansicht des Wallraf-Richartz-Museum
Photographie – 1912
Sammlungszugehörigkeit und weitere Informationen unbekannt

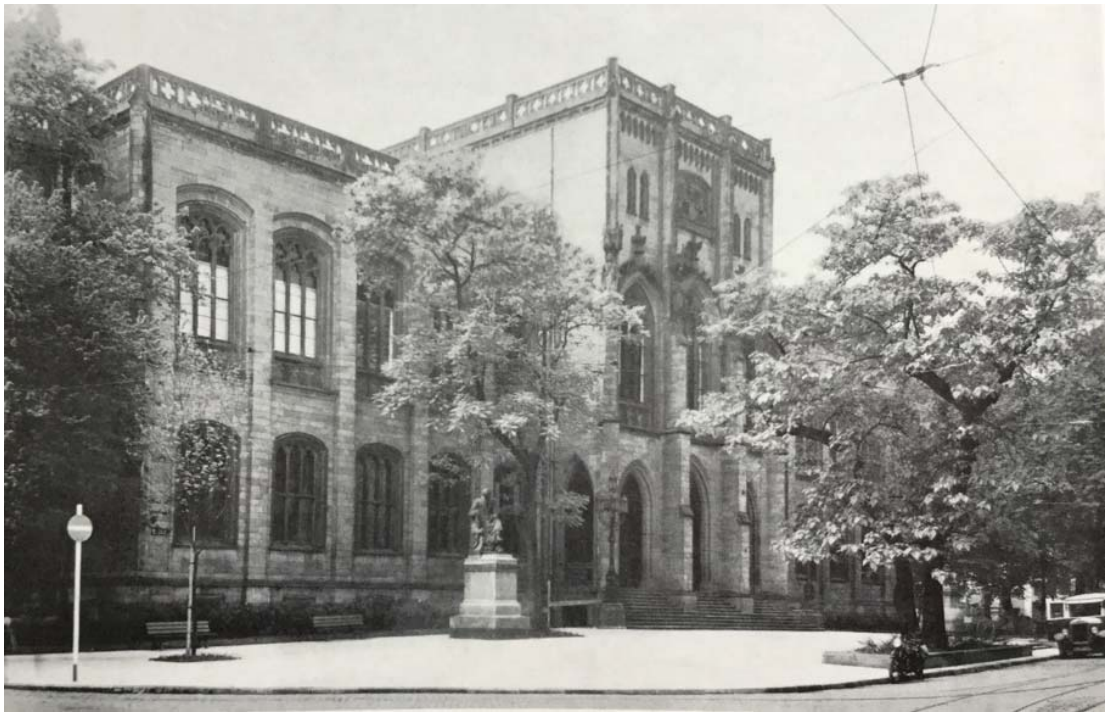


Abb. 174: Nordost-Ansicht des Wallraf-Richartz-Museum
Photographie – 1940
Sammlungszugehörigkeit und weitere Informationen unbekannt

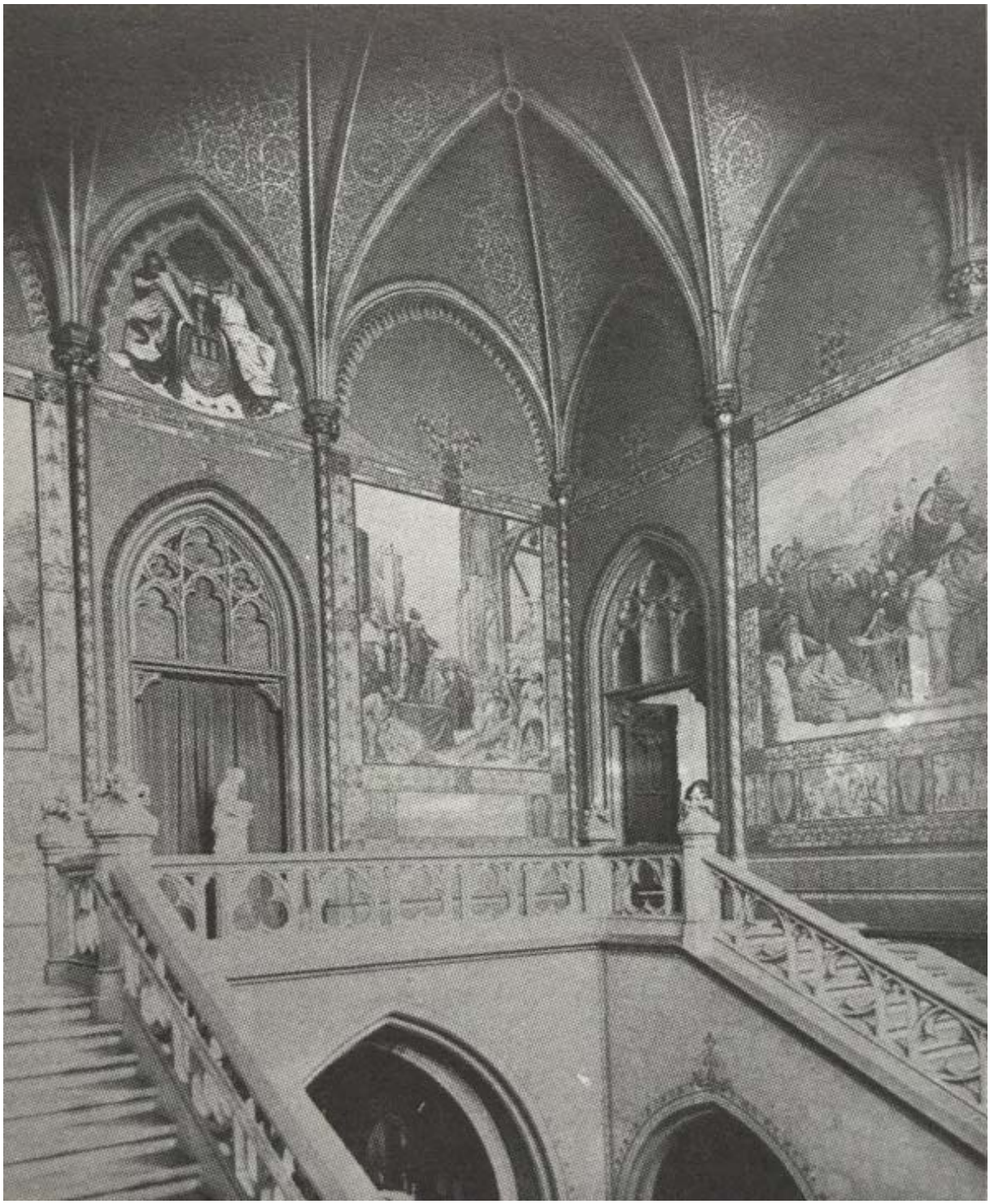


Abb. 175: Ansicht des Treppenhauses im Wallraf-Richartz-Museum
Photographie – undatiert
Sammlungszugehörigkeit und weitere Informationen unbekannt



Abb. 176: Ansicht des Treppenhauses im Wallraf-Richartz-Museum
Photographie – undatiert
Sammlungszugehörigkeit und weitere Informationen unbekannt



Abb. 177: Ansicht des Gewölbes im Treppenhaus des Wallraf-Richartz-Museum
Photographie – undatiert
Sammlungszugehörigkeit und weitere Informationen unbekannt



Abb. 178: Blick in den ehemaligen Kreuzgang des Minoritenklosters mit der römischen Skulturensammlung
Photographie – um 1905
Sammlungszugehörigkeit und weitere Informationen unbekannt



Abb. 179: Ansicht der Sammlung mittelalterlicher (nordalpiner) Werke
Photographie – um 1910
Sammlungszugehörigkeit und weitere Informationen unbekannt



Abb. 180: Ansicht der Sammlung italienischer Werke
Photographie – um 1910
Sammlungszugehörigkeit und weitere Informationen unbekannt



Abb. 181: Luftaufnahme des Wallraf-Richartz-Museums nach dem Luftangriff vom 29. Juni 1943
Photographie – undatiert (nach dem 29. Juni 1943)
Sammlungszugehörigkeit und weitere Informationen unbekannt



Abb. 182: Das Hauptportal des Wallraf-Richartz-Museums nach dem Luftangriff vom 29. Juni 1943
Photographie – undatiert (nach dem 29. Juni 1943)
Sammlungszugehörigkeit und weitere Informationen unbekannt



Abb. 183: Ansicht des kriegszerstörten Innenhofes des Wallraf-Richartz-Museums
Photographie – undatiert (spätestens nach Mai 1945)
Sammlungszugehörigkeit und weitere Informationen unbekannt



Abb. 184: Edward von Steinle – Freskenzyklus des Treppenhauses des Wallraf-Richartz-Museums – 1. Hauptbild: Die römische Periode
Entwurfsskizze zum Fresko – 1856-1864
Fresken kriegszerstört, zugehörige Kartons verschollen, abgedruckt in STEINLE 1910

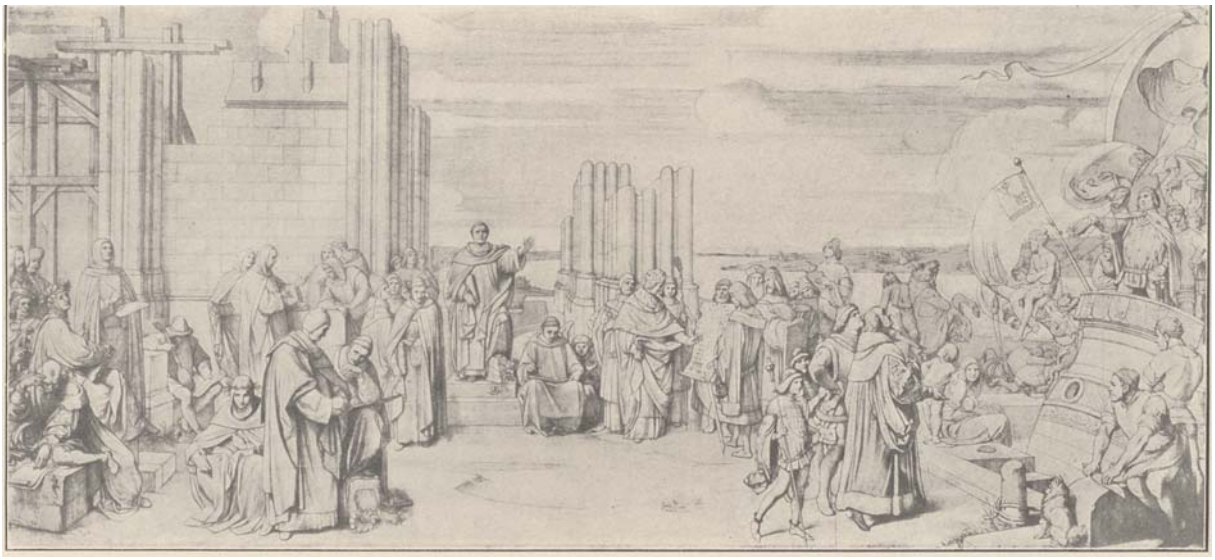


Abb. 185: Edward von Steinle – Freskenzyklus des Treppenhauses des Wallraf-Richartz-Museums – 2. Hauptbild: Das Mittelalter
Entwurfsskizze zum Fresko – 1856-1864
Fresken kriegszerstört, zugehörige Kartons verschollen, abgedruckt in STEINLE 1910



Abb. 186: Edward von Steinle – Freskenzyklus des Treppenhauses des Wallraf-Richartz-Museums – 3. Hauptbild: Die Neue Renaissance
Entwurfsskizze zum Fresko – 1856-1864
Fresken kriegszerstört, zugehörige Kartons verschollen, abgedruckt in STEINLE 1910

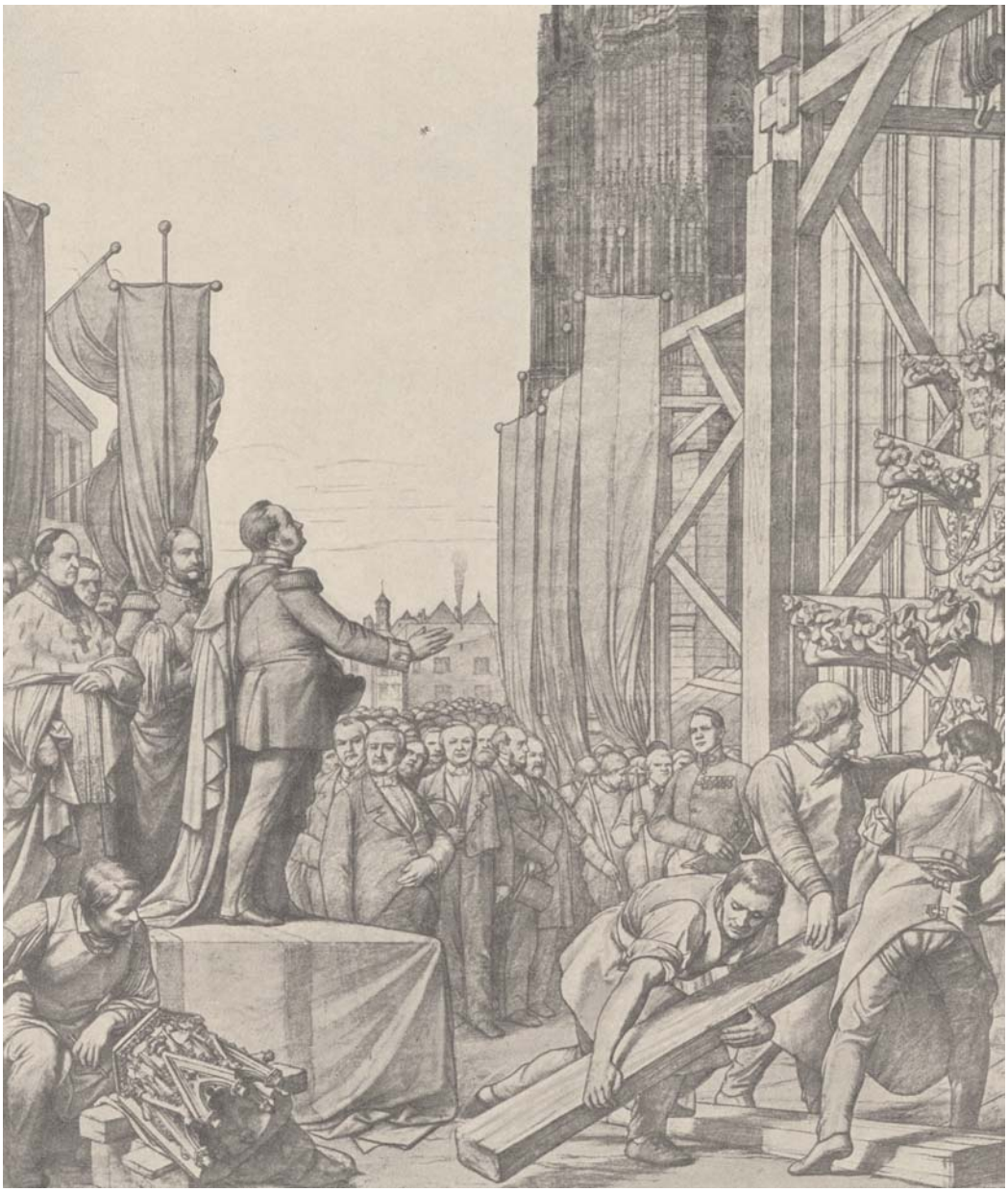


Abb. 187: Edward von Steinle – Freskenzyklus des Treppenhauses des Wallraf-Richartz-Museums – 4. Hauptbild: Die Neueste Zeit
Entwurfsskizze zum Fresko – 1856-1864
Fresken kriegszerstört, zugehörige Kartons verschollen, abgedruckt in STEINLE 1910

http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/large/kgerlangen-ac35c9bdcd530355b17d50c8e6bb08376f6a5288

Abb. 188: Karl Friedrich Schinkel – Museum am Lustgarten (Altes Museum, Berlin) – Aufriss
Graphik (Feder und Tusche) – 1825
Sammlungszugehörigkeit und weitere Informationen unbekannt

http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/large/eichstaett_ub-30477d27a20b47d93cc8e75c55c13da6ab4867d8

Abb. 189: Karl Friedrich Schinkel – Museum am Lustgarten (Altes Museum, Berlin) – Ansicht
Lithographie – 1823
Sammlungszugehörigkeit und weitere Informationen unbekannt

http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/large/leipzig-5f0748eb7d328dd4f36ea6646d3582f78f397651

Abb. 190: Karl Friedrich Schinkel – Museum am Lustgarten (Altes Museum, Berlin) – Ansicht
Lithographie – 1823
Sammlungszugehörigkeit und weitere Informationen unbekannt

http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/paderborn-cb5cf4995ab2f72a901224d28befadd9d1ef4133

Abb. 191: Grundrisse des Alten Museums Berlin
(von oben nach unten: Erdgeschoß, 1. Etage, 2. Etage)

http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/large/digidia-8d37ab982d399ff0ae6eb35a816693de82139d71

Abb. 192: August Stüler, Friedrich Wilhelm IV. – Ansicht des Neuen Museums – Fassadenriss
Kupferstich – 1841-1855
Sammlungszugehörigkeit und weitere Informationen unbekannt

http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/large/berlin_winckelmann-daf2101770161cec5c8c42cb135f287778c5e341

Abb. 193: August Stüler, Friedrich Wilhelm IV. – Grundriss der Museumsinsel Berlin
Nicht ausgeführte Planzeichnung (Grundriss des Neuen Museums im oberen linken Quadranten)
Aquarellierte Tuschezeichnung – 1862
Sammlungszugehörigkeit und weitere Informationen unbekannt

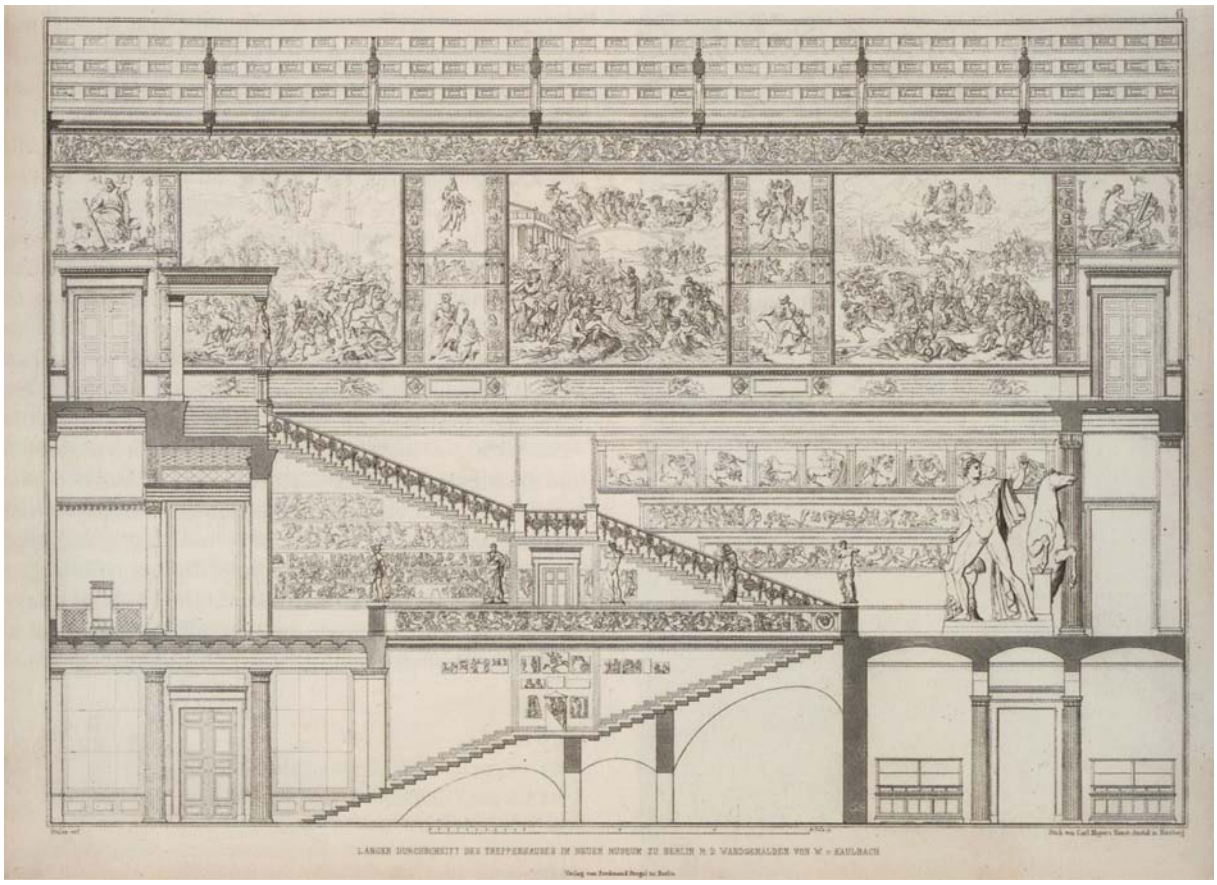


Abb. 194: Carl Mayer – Längsschnitt des Treppenhauses mit den Wandgemälden von W. von Kaulbach (Neues Museum, Berlin)
Kupferstich – undatiert
Sammlungszugehörigkeit und weitere Informationen unbekannt



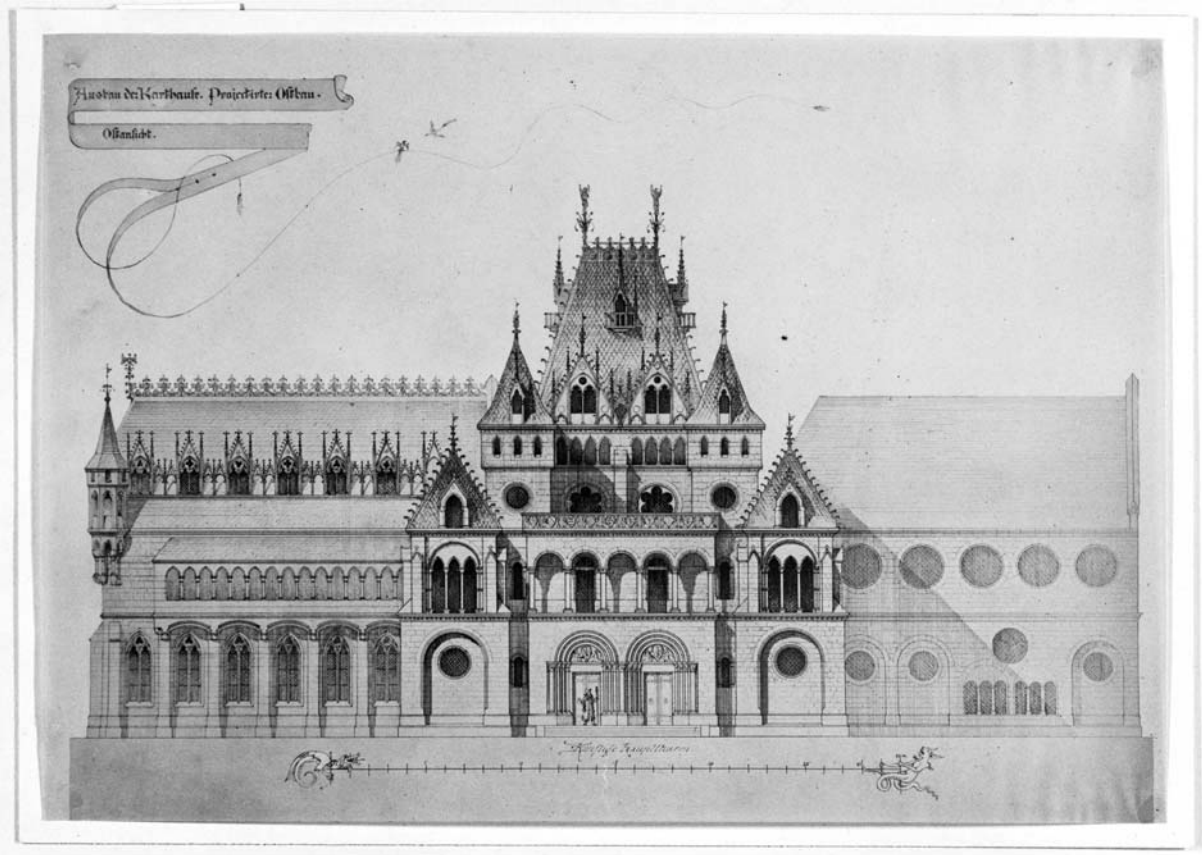
Abb. 195: Hedwig Schulz-Völker – Neues Museum, Große Treppenhalle
Aquarell – um 1910
Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett



Abb. 196: Neues Museum, Berlin, Ansicht des Treppenhauses Richtung Osten
Photographie – um 1910
Zentralarchiv, Staatliche Museen zu Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz

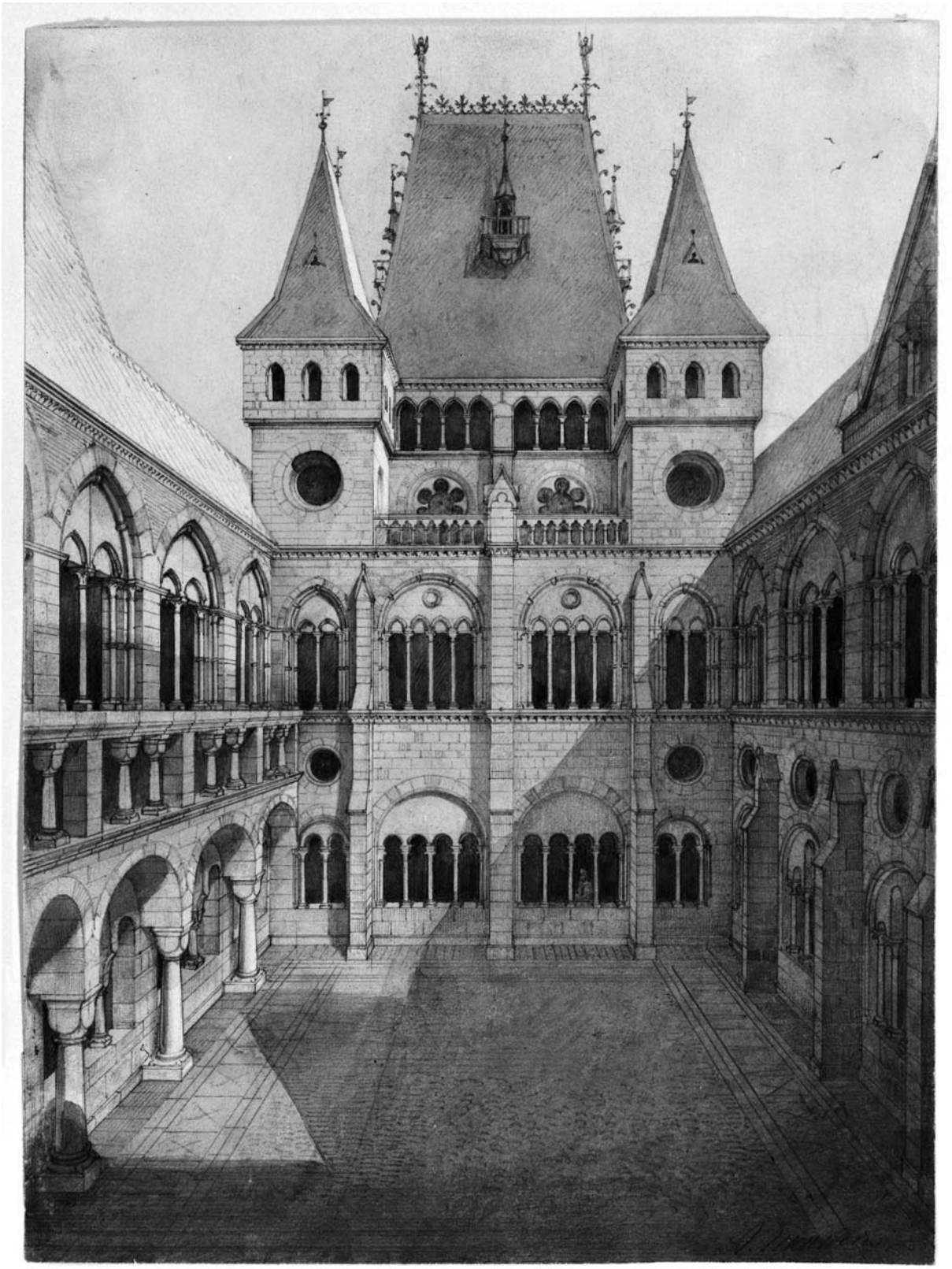
http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/large/leipzig-0aec17ce3bff113e1c7c16e9d9dcaf90bf590974

Abb. 197: Ansicht der kriegszerstörten Treppenhalle des Neuen Museums, Berlin
Photographie – 1985
Sammlungszugehörigkeit und weitere Informationen unbekannt



© Germanisches Nationalmuseum

Abb. 198: August Essenwein – Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg – Straßenfront des Ostbaus (nicht ausgeführte Planzeichnung)
Zeichnung – um 1877
Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg – Signatur unbekannt



Hz 901 © Germanisches Nationalmuseum

Abb. 199: August Essenwein – Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg – Straßenfront des Ostbaus (nicht ausgeführte Planzeichnung)
Bleistiftzeichnung – um 1884
Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg – Hz 901

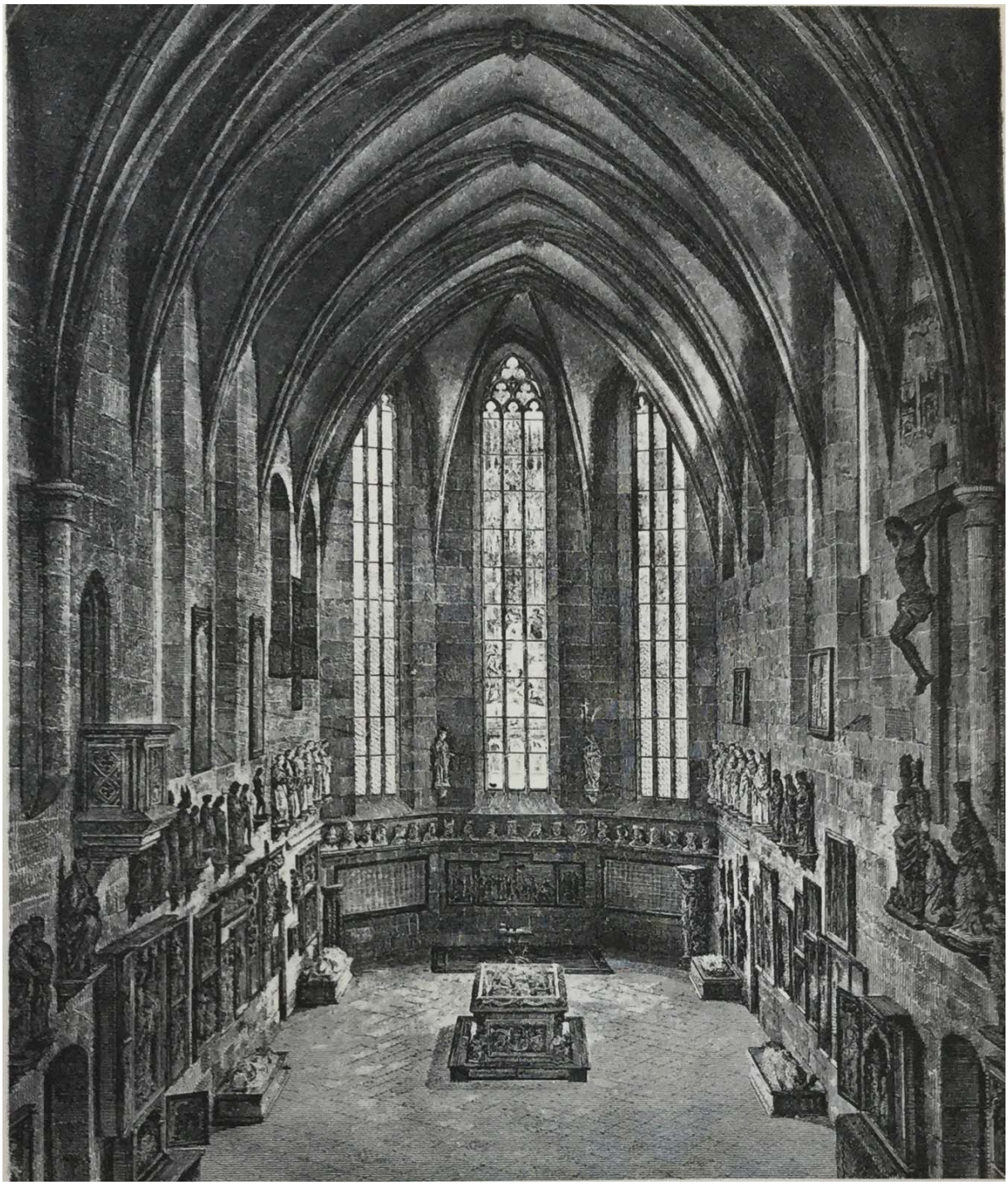


Abb. 200: Franz Hablitschek – Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg – musealisierte Kartäuserkirche mit Kopien mittelalterlicher Skulpturen
Kupferstich – um 1864
Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg – Signatur unbekannt

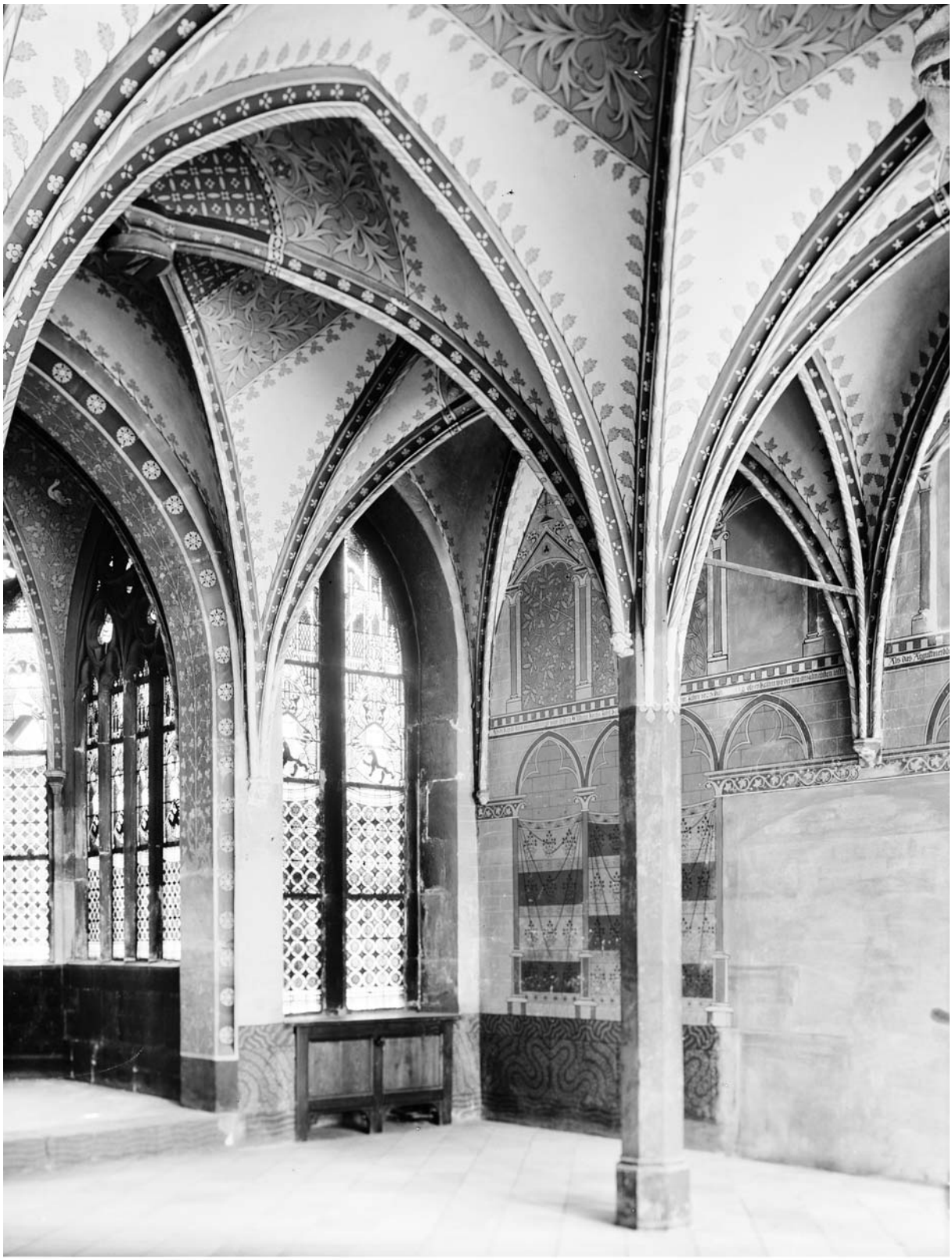


Abb. 201: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg – Durchgang vom Kreuzgang zum Südbau – Portal des Refektoriums des Zisterzienserklosters Heilbronn (1250) – 1884 überführt
Photographie – um 1896
Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg – Signatur unbekannt



© Germanisches Nationalmuseum

Abb. 202: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg – Saal im Erdgeschoß des Südwestbaus – Waffensammlung
Photographie – um 1905/1910
Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg – Signatur unbekannt



© Germanisches Nationalmuseum

Abb. 203: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg – Kapitelsaal des Augustinerbaus
Photographie – Zustand seit 1875, Aufnahme um 1935
Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg – Signatur unbekannt

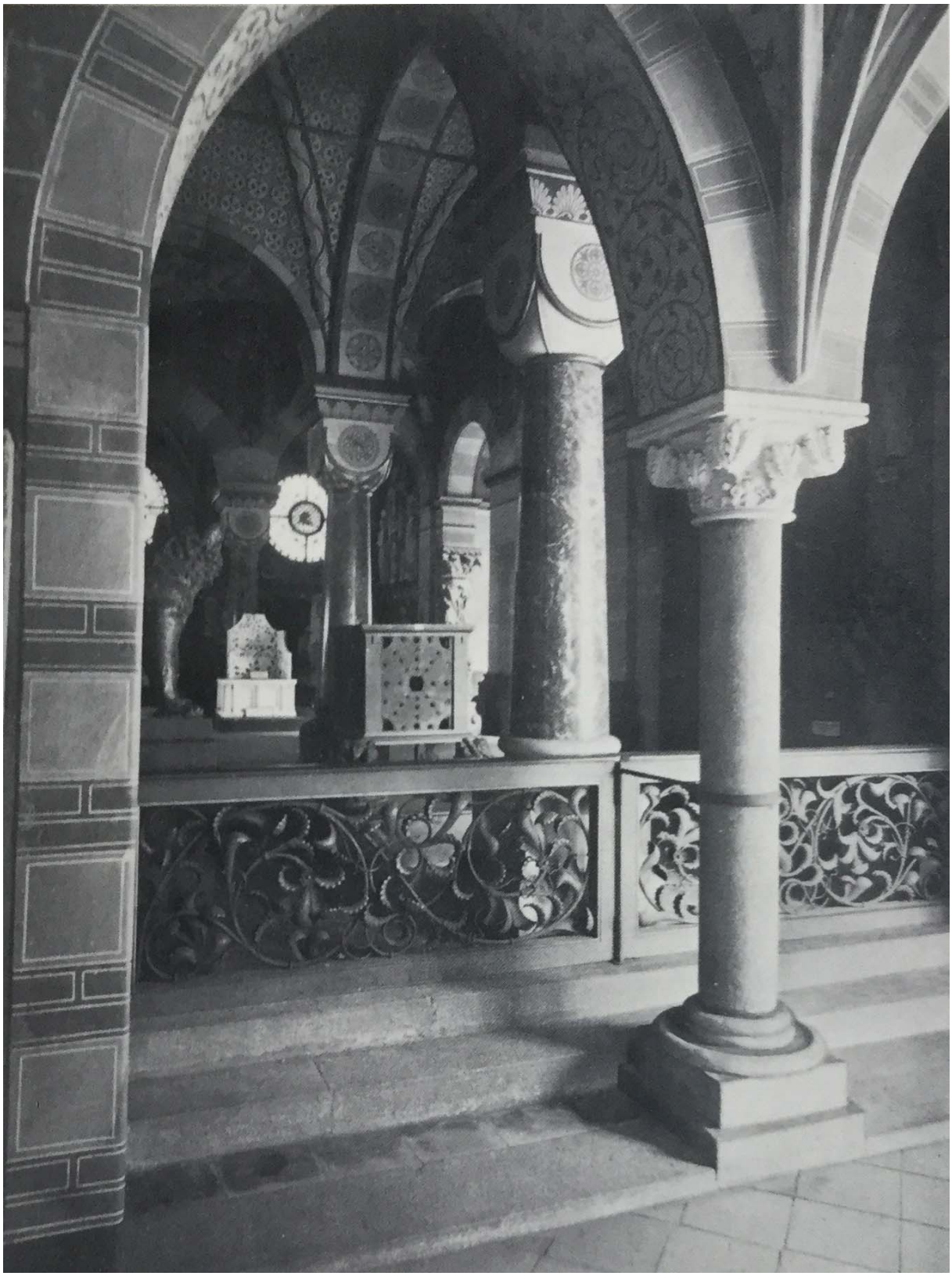
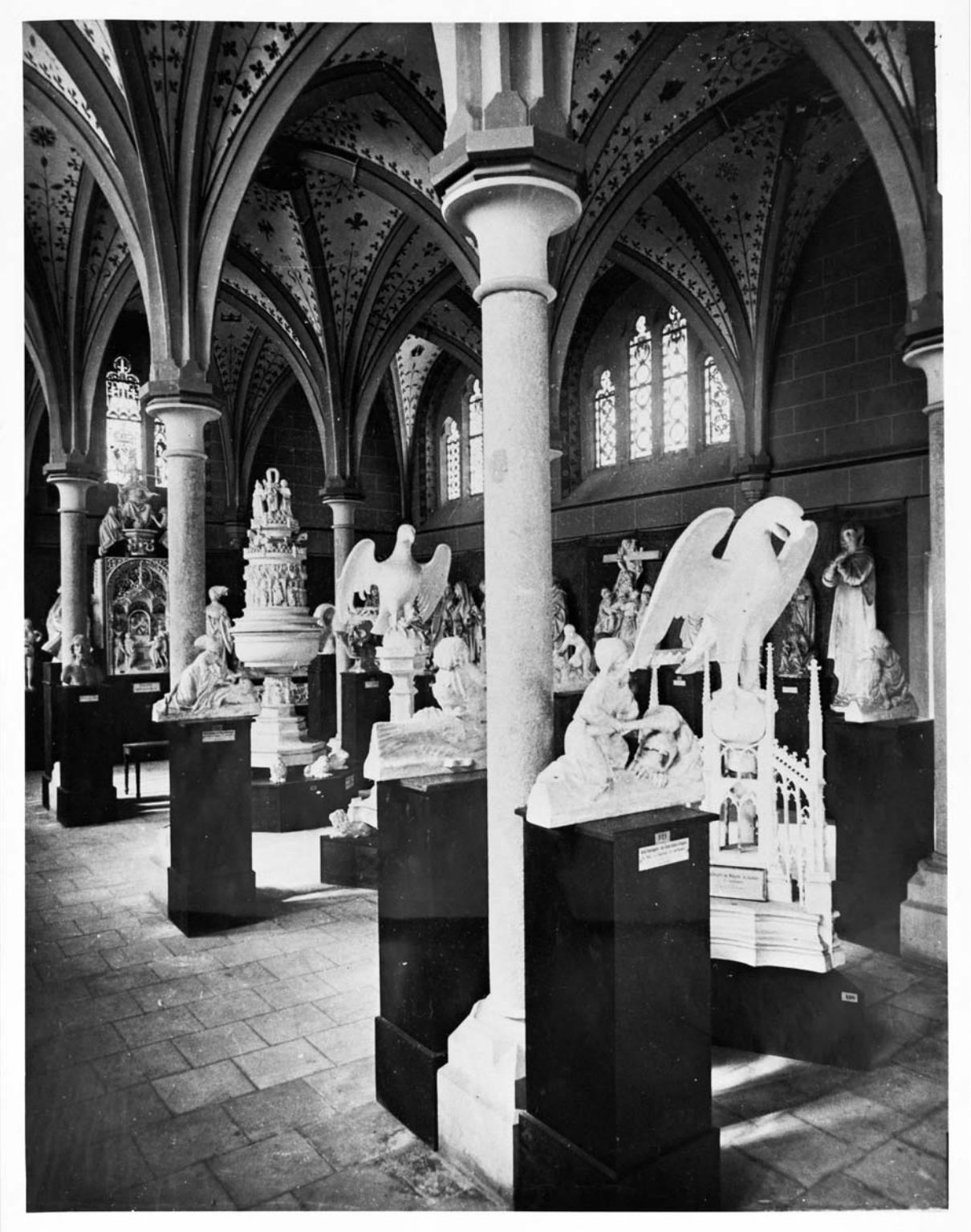


Abb. 204: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg – Ostbau, Erdgeschoß des Victoriabaus
Photographie – Ende 19. Jahrhundert
Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg – Signatur unbekannt



Abb. 205: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg – Ostbau, Erdgeschoß des Victoriabaus
Photographie – Ende 19. Jahrhundert
Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg – Signatur unbekannt



© Germanisches Nationalmuseum

Abb. 206: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg – Ostbau, Erdgeschoß des Friedrich-Wilhelmbaus
Photographie – um 1900
Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg – Signatur unbekannt

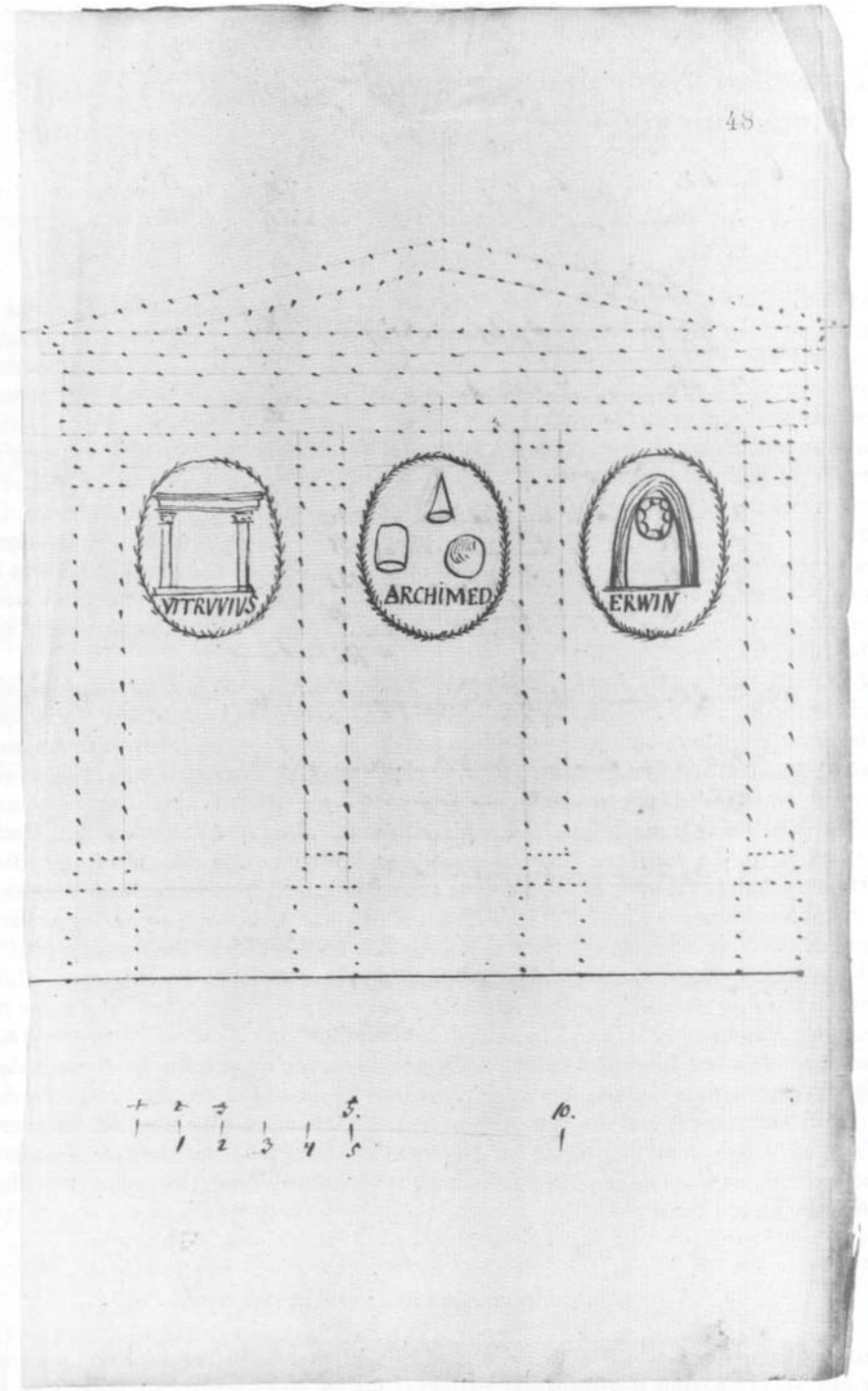


Abb. 207: <u>Der archimedische Punkt stilvollen Bauens, Festdekoration für das Dienstgebäude von Oberbaudeputation und Bauakademie</u>
Skizze – 34x20 cm – 1814
Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz
– GStA PK, I. HA Rep. 93 D Technische Oberbaudeputation, Nr. 5 Bl. 48



Abb. 208: Köln, Dom, Fassadenriss F, Gesamtansicht
Pergament – Höhe 405 cm – um 1300
Hohe Domkirche zu Köln, Dombauhütte Köln



Abb. 209: Vinzenz Statz – Und fertig wird er doch! Vision der Domtürme
Aquarell auf Papier – 65,5x48,8 cm – 1861
Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln – Z 1704



Abb. 210: Carl Georg Hasenpflug – Idealansicht des Kölner Doms in antizipierter Vollendung
Öl auf Leinwand – 84x131,7 cm – 1834-1836
Kölnisches Stadtmuseum – KSM 1962/73



Abb. 211: Karl Friedrich Schinkel – Ruhmeshalle
Öl auf Leinwand – 104x77 cm – 1817
Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg – GK I 702

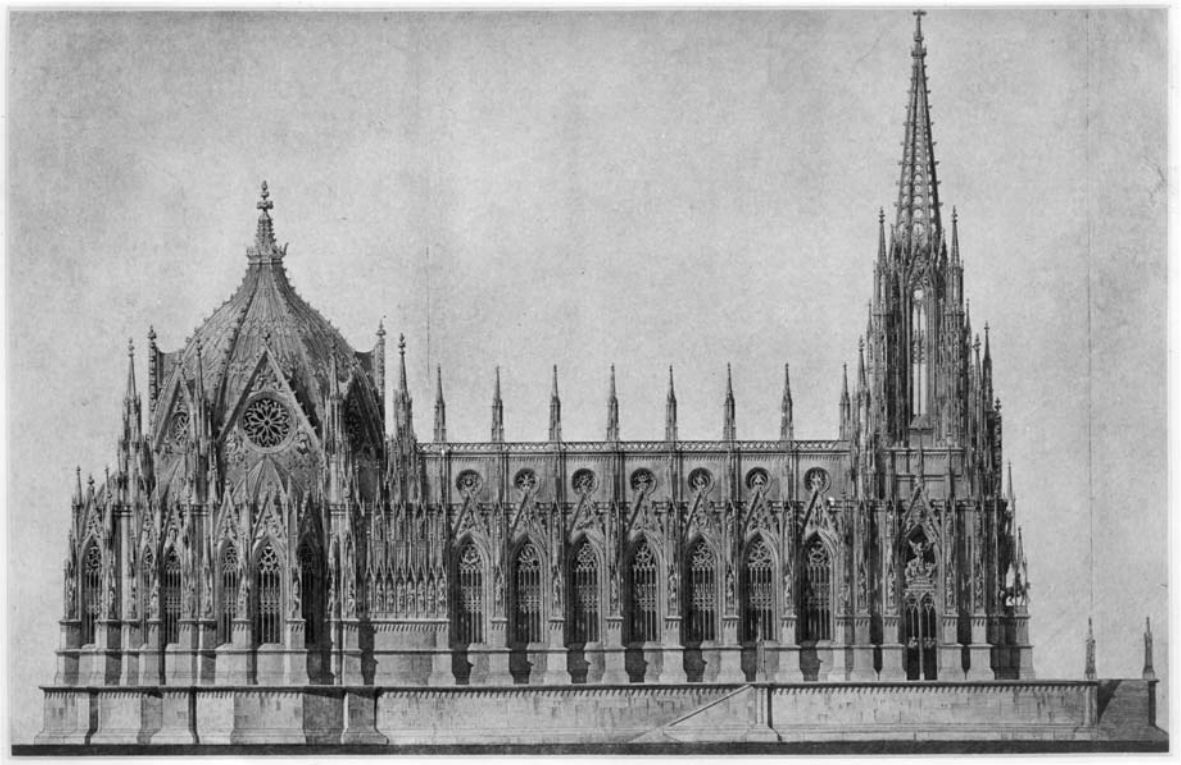


Abb. 212: Karl Friedrich Schinkel – Entwurf zu einem Dom als Denkmal der Befreiungskriege
Federzeichnung – 1814
Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin – SM XXIII,1

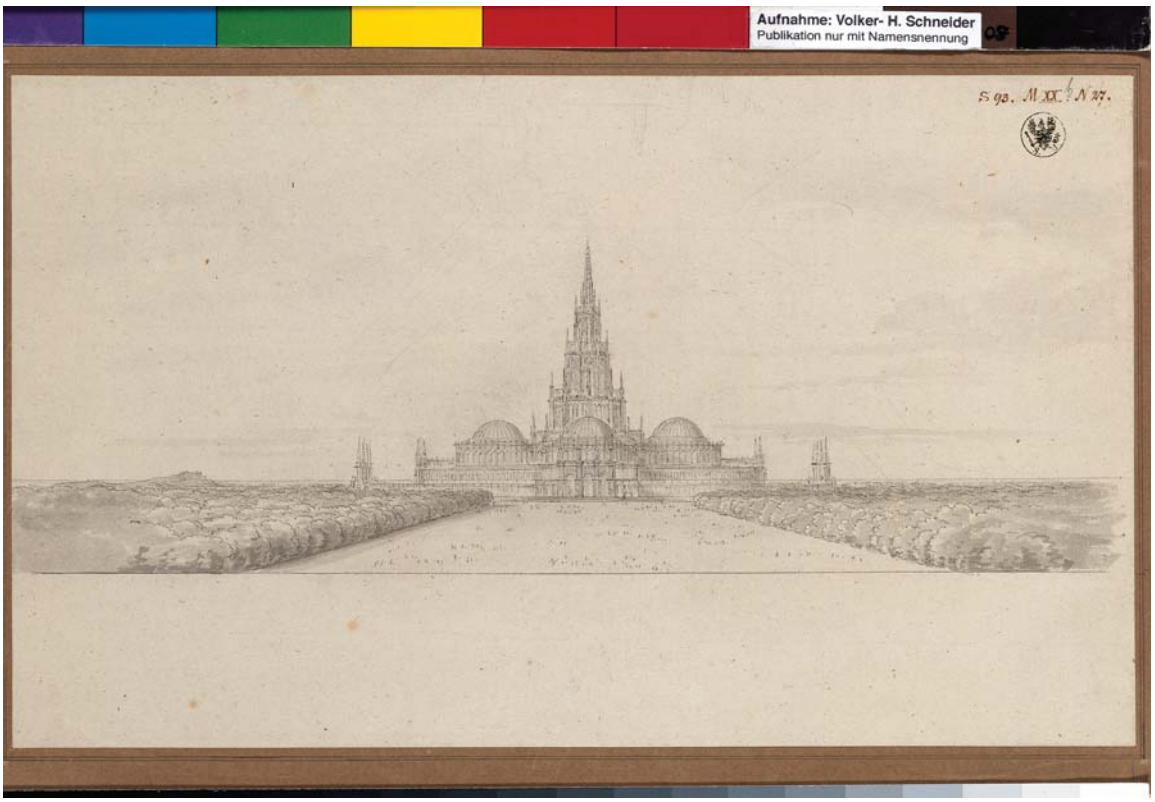


Abb. 213: Karl Friedrich Schinkel – Entwurf für einem Dom als Denkmal der Befreiungskriege. Ansicht eines Kathedralbaus mit vier Seitenkuppeln
Federzeichnung in Grau, laviert – 19,9x33,3 cm – 1814-1815
Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin – SM 20b. 27

http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/large/passau_dilps-e8277c003a66a55c69a08566ab882cacfe935103

Abb. 214: Johann Matthäus Mauch – Das Krieges-Denkmal in gegossenem Eisen auf dem Kreuzberg bei Berlin
Kupferstich – 1823
Sammlungszugehörigkeit und weitere Informationen unbekannt



Abb. 215: Johann Heinrich Hintze – Blick vom Kreuzberg auf Berlin
Öl auf Leinwand – 48x66 cm – 1829
Eigentum des Hauses Hohenzollern, SKH Georg Friedrich Prinz von Preußen, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg – GK I 4388

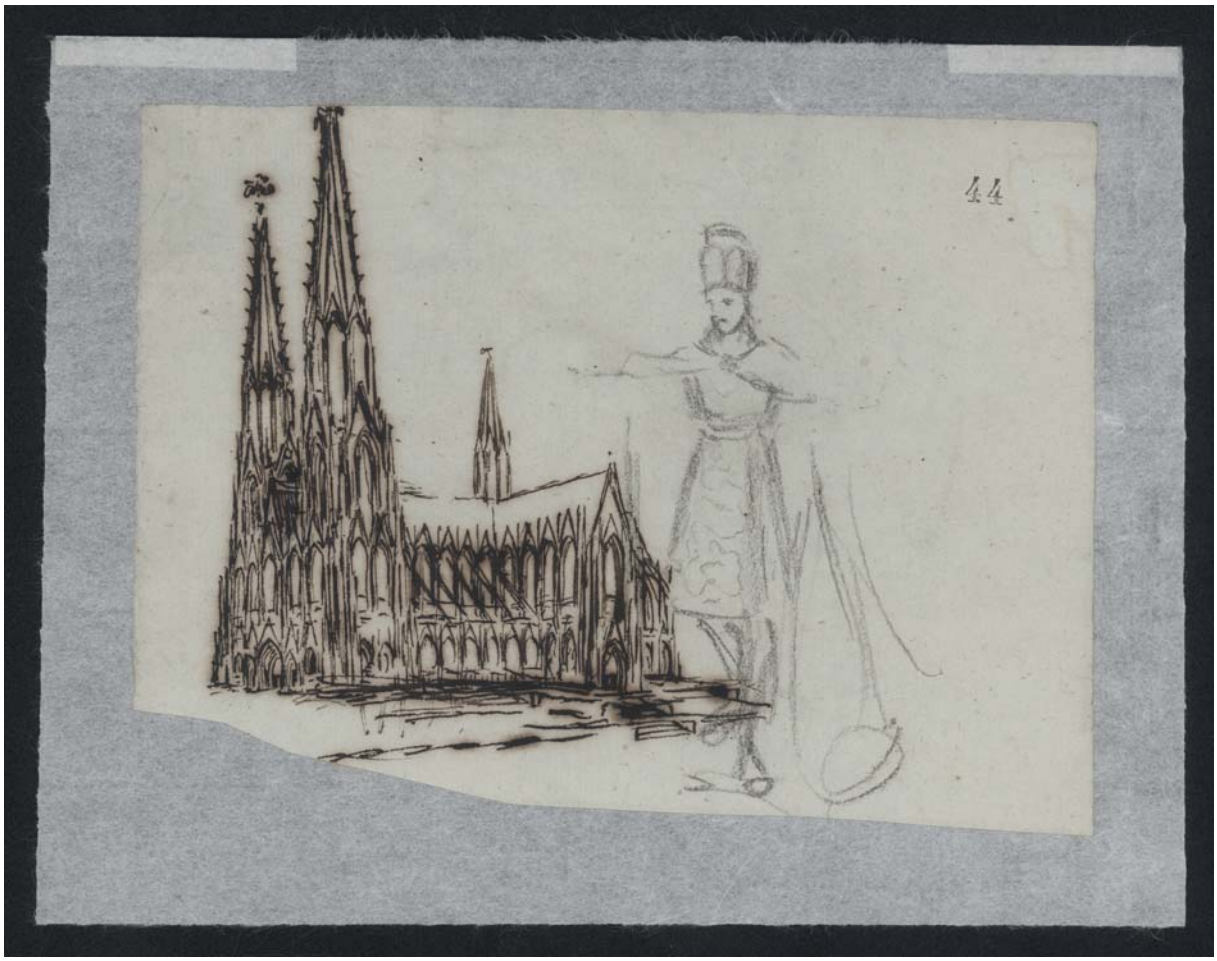


Abb. 216: Friedrich Wilhelm IV. – Der Kölner Dom
Tusche, Bleistift – 12,5x16,8 cm – undatiert
Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg – GK II (12) IV-D-73

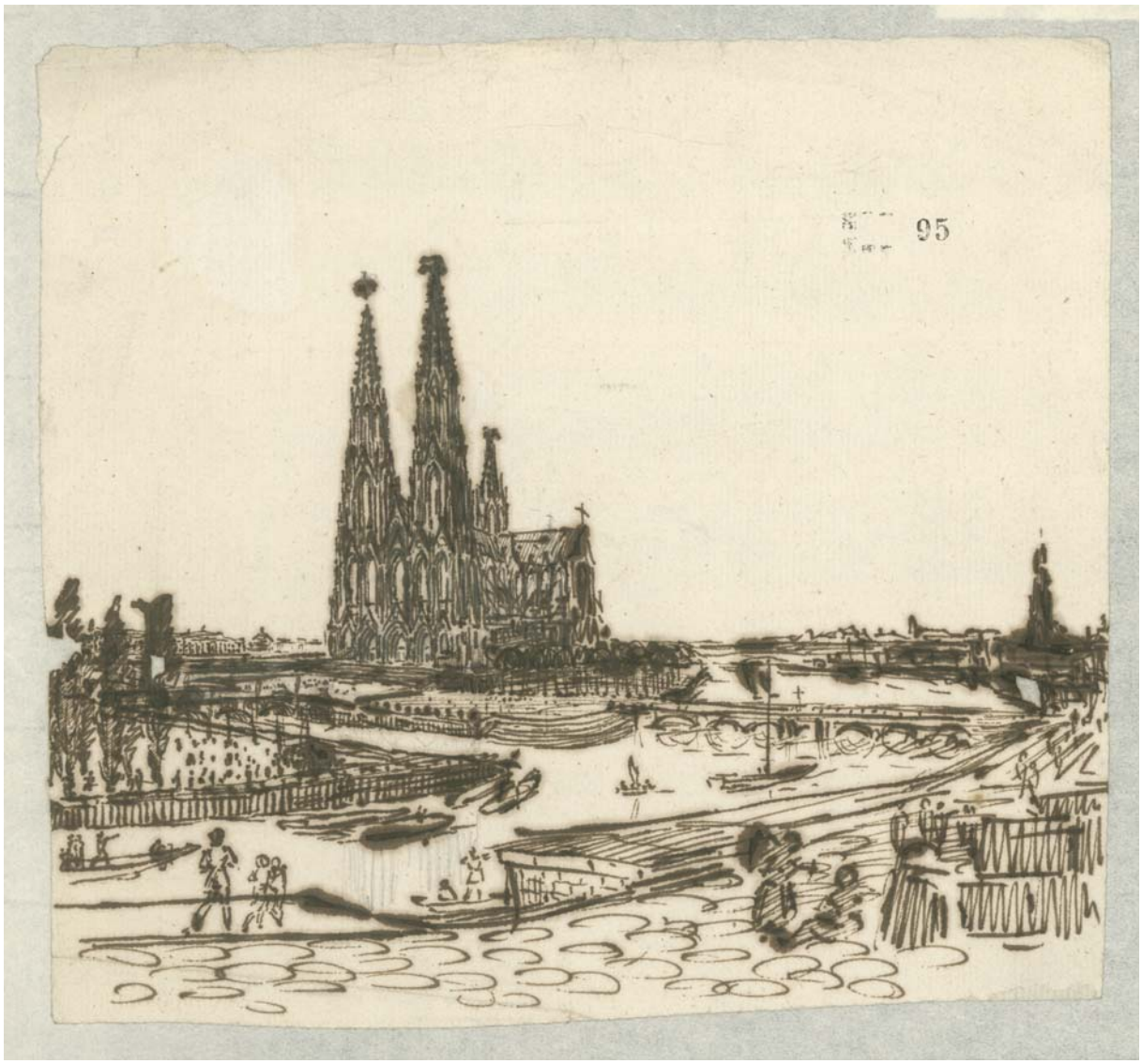


Abb. 217: Friedrich Wilhelm IV. – Der Kölner Dom auf der Berliner Spreeinsel
Tuschezeichnung – 20x21,5 cm – undatiert
Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg – GK II (12) IV-D-74

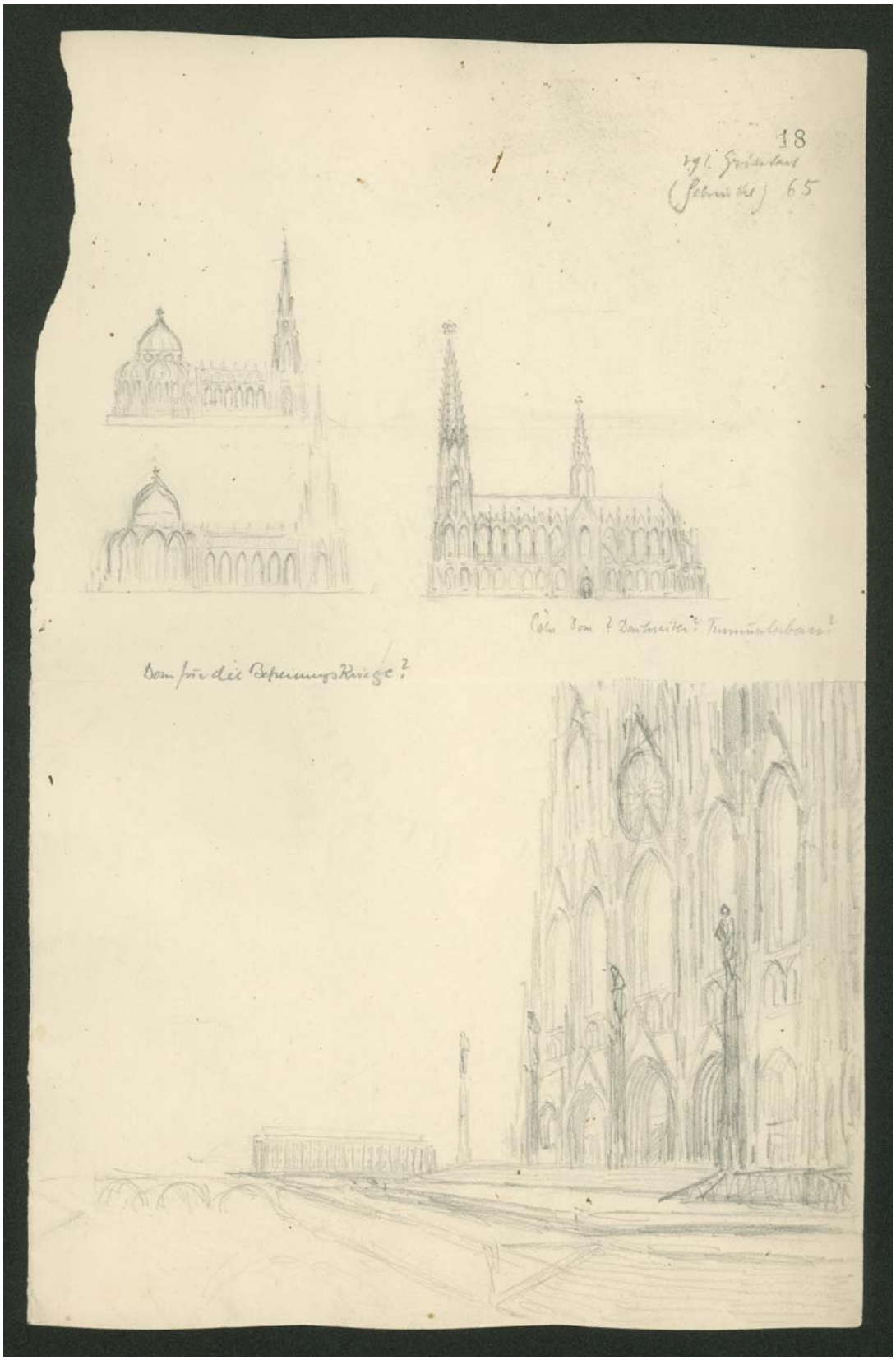


Abb. 218: Friedrich Wilhelm IV. – Westfassade des Kölner Doms auf der Berliner Spreeinsel und Entwürfen für einen Befreiungsdom
Bleistift – 32x20,2 cm – undatiert
Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg – GK II (12) I-3-E-3

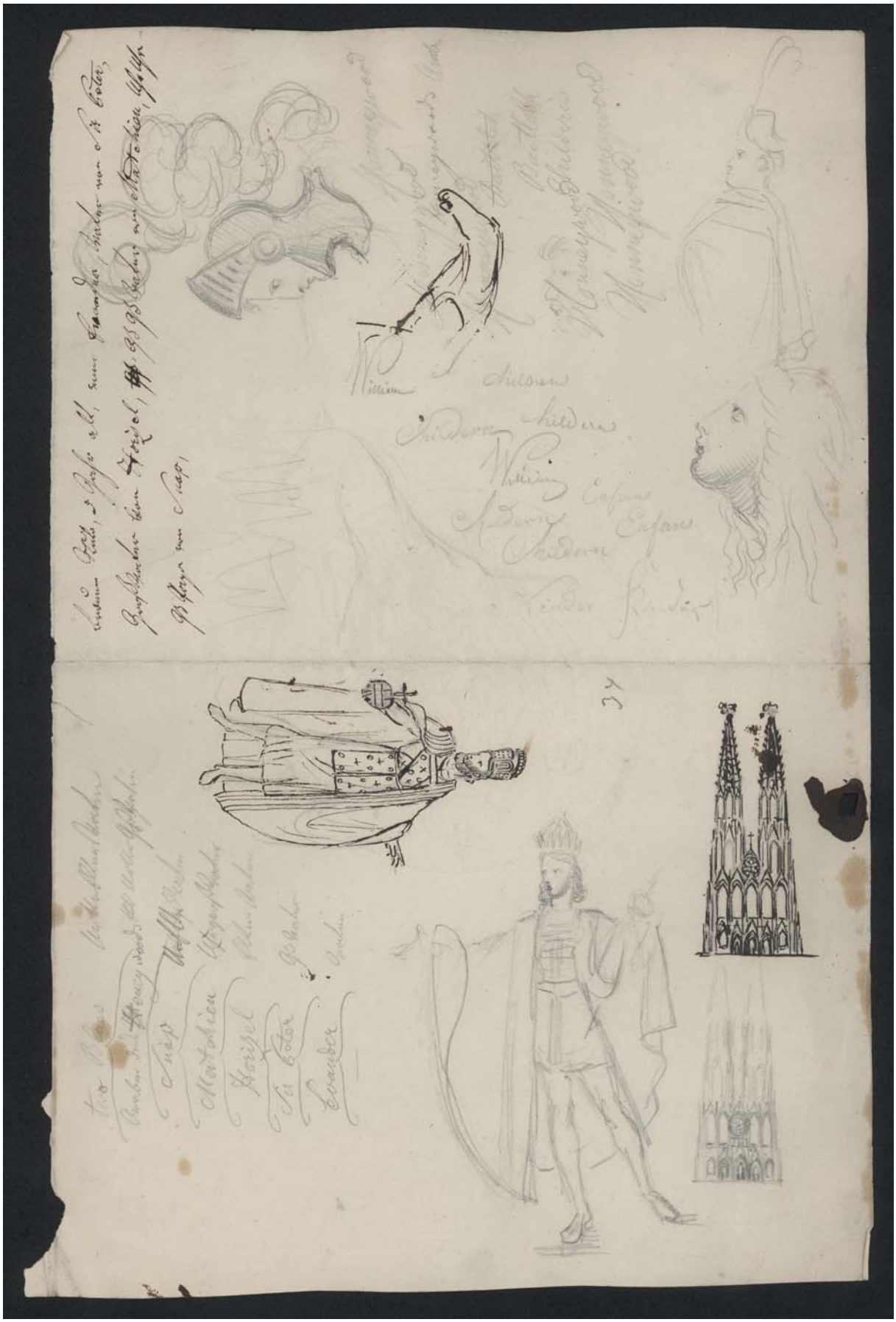


Abb. 219: Friedrich Wilhelm IV. – Westfassade des Kölner Doms und Kaiserdarstellungen
Tusche, Bleistift – 32,2x21,3 cm – undatiert
Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg – GK II (12) X-A-29

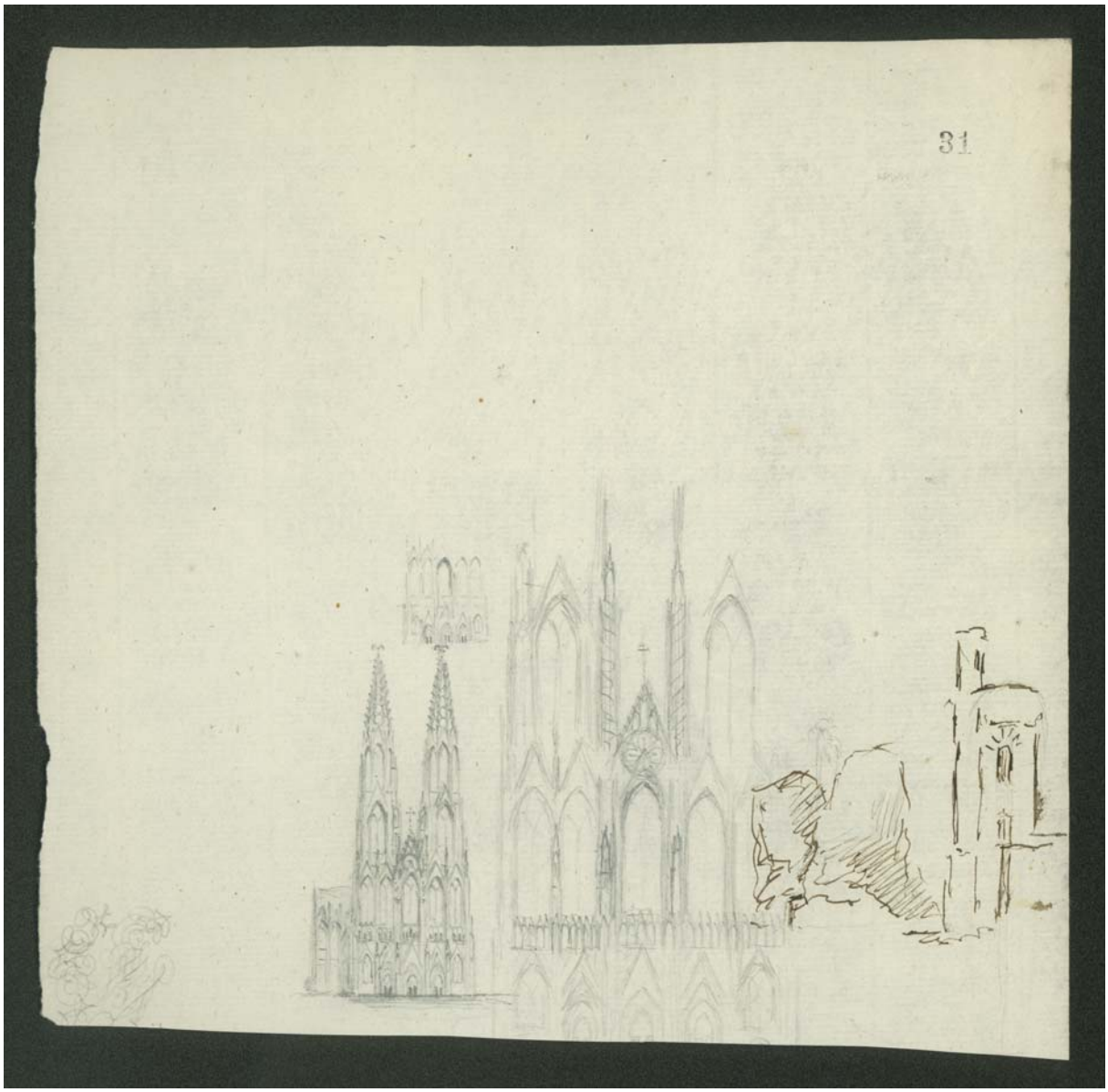


Abb. 220: Friedrich Wilhelm IV. – Westfassade des Kölner Doms
Bleistift, Tusche – 20,4x21 cm – undatiert
Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg – GK II (12) IV-D-132

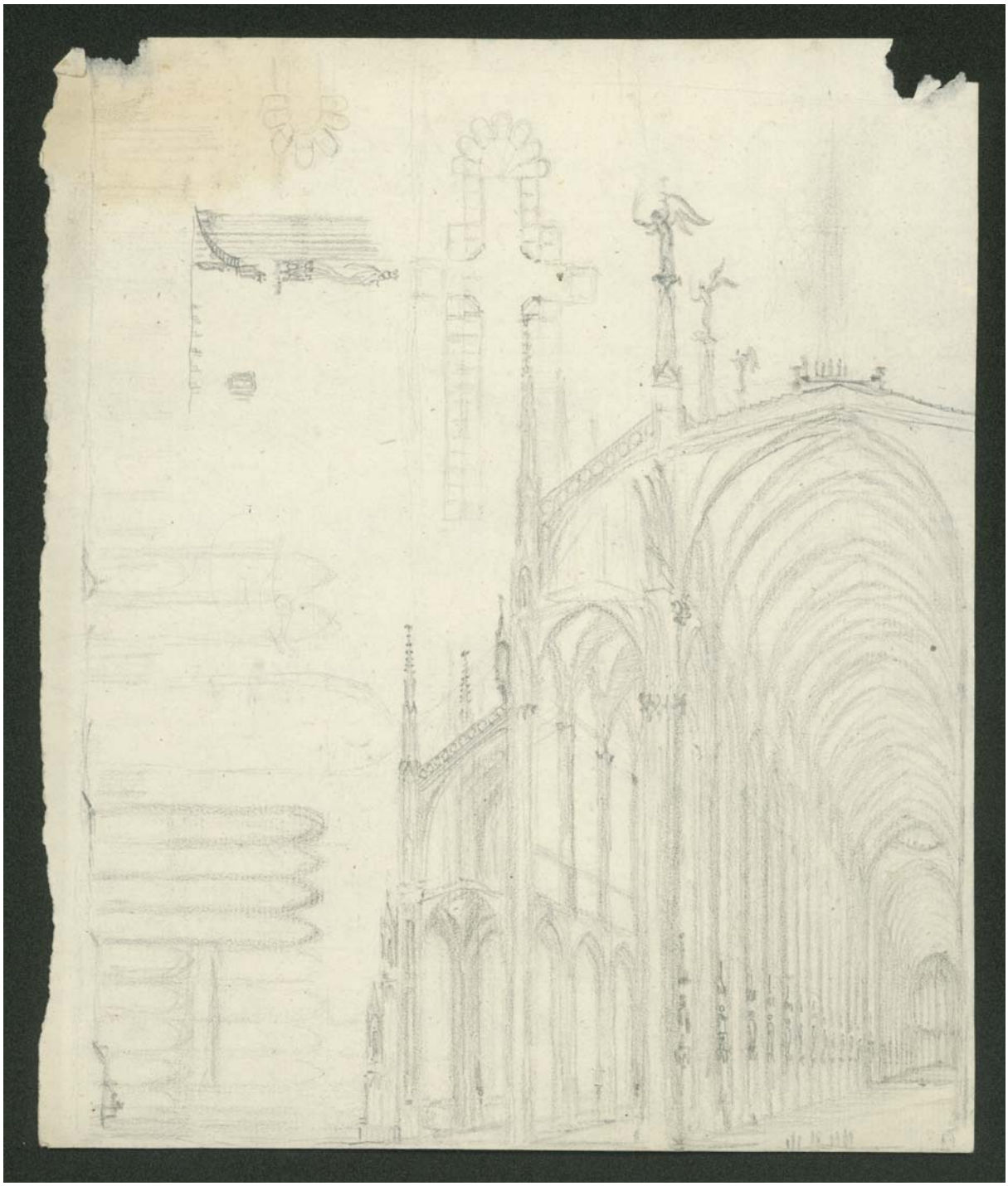


Abb. 221: Friedrich Wilhelm IV. – Schnitt durch den Kölner Dom mit Blick ins Langhaus zum Chor
Bleistift – 22,4x18,8 cm – undatiert
Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg – GK II (12) I-3-E-4

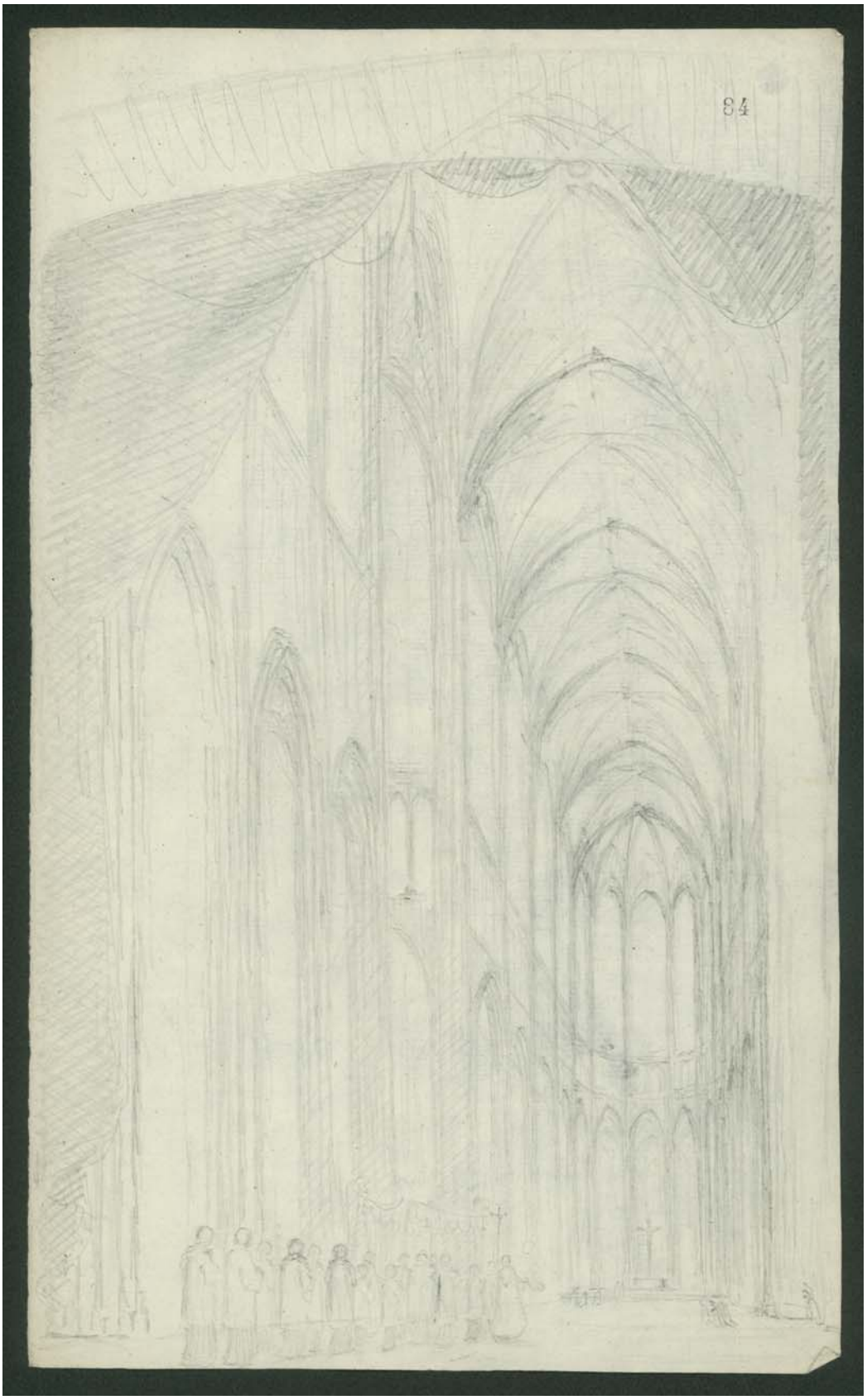


Abb. 222: Friedrich Wilhelm IV. – Blick in das Langhaus einer gotischen Kathedrale mit einer Prozession Geistlicher
Bleistift – 32,2x21,3 cm – undatiert
Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg – GK II (12) IV-D-84



Abb. 223: Friedrich Wilhelm IV. – Gotisches Portal mit Fenster
Bleistift – 34x20,8 cm – undatiert
Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg – GK II (12) IV-D-82

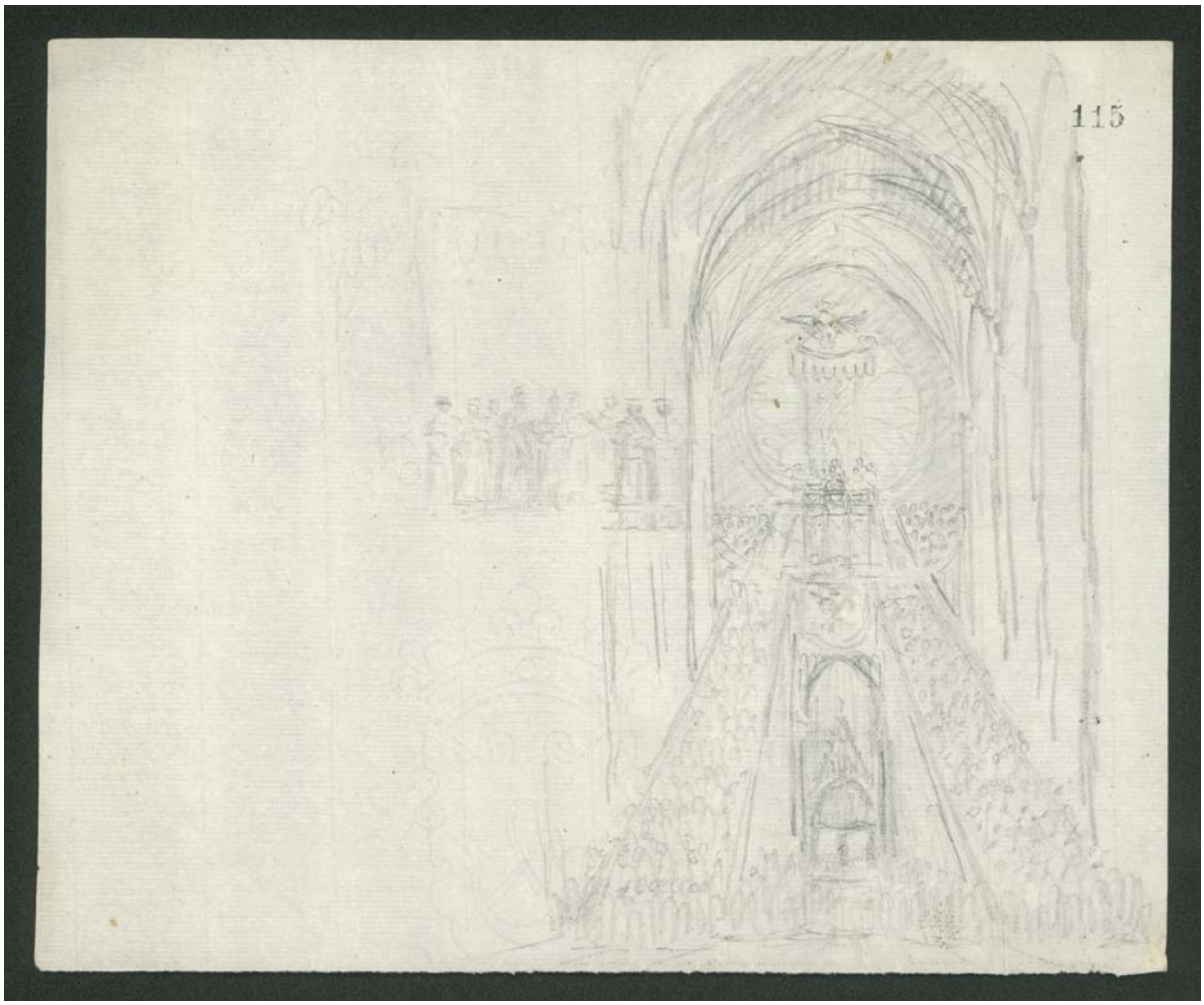


Abb. 224: Friedrich Wilhelm IV. – Krönungsfest in einer gotischen Kathedrale
Bleistift – 19,1x23 cm – undatiert
Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg – GK II (12) IV-D-58



Abb. 225: Vinzenz Statz – Entwurf für ein Monument für Wallraf und Richartz, im Hintergrund das alte Wallraf-Richartz-Museum
Feder in schwarz, mit Spuren von Bleistift, weiß gehöht, laviert in grün, blau, gelb, aquarelliert
65,45 x 48,55 cm
Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud – Inv. Nr. Z 01703