

Sakrale Großplastik in Köln (1600-1730)

Die Geschichte ihrer Entstehung und ihre stilistische Entwicklung

**Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Universität zu Köln**

**vorgelegt von
Silke Eberhardt
aus Burgschwalbach**

Diese Arbeit wurde 2005 von der philosophischen Fakultät der Universität zu Köln als Dissertation angenommen. Für die Veröffentlichung blieben Text- und Tafelteil fast unverändert.

Mich leitet einzig der Wunsch,
den Blick auf die bis heute niemals
gewürdigte Gesamterscheinung
einzustellen, gleichsam den Organismus
des Planes dieser gewaltigen Anlage
vorzuführen, Ausführung einzelner Teile
der Liebe und tätigen Hingabe anderer überlassend.

(Albert Erich Brinckmann, Barockskulptur, Berlin 1917, Kap. X, S. 295)

Vorwort		8
1. Einleitung		10
1.1. Forschungsbericht		14
2. Die Plastik im Renaissancestil von 1550-1610		23
2.1. Sakrale und profane Plastik		24
2.1.1. Die Plastik des Cornelis Floris		24
2.1.2. Die Plastik des Willem Danielsz van Tetrode		27
2.1.3. Die Plastik des Wilhelm Vernukken		30
2.1.4. Die Plastik des Gerhard Scheben		31
2.1.5. Die Plastik des Monogrammistens „HK“, Wendelin Beyschlags und Melchiors von Rheydt		32
2.1.6. Verlorene Plastiken unbekannter Künstler		34
2.2. Zusammenfassung		36
3. Kölner Großplastik zwischen Renaissance und Frühbarock		37
3.1. Sakrale Ausstattung am Anfang des 17. Jahrhunderts		37
3.2. Erste monumentale Retabel in Köln und ihre möglichen Vorbilder		37
3.3. Plastik als Teil sakraler Ausstattung		39
3.3.1. Das Fragment einer Darstellung Gottvaters		39
3.3.2. Eine Figur der Muttergottes		40
3.3.3. Die Figuren Pilatus und Christus		42
3.3.4. Die Figur des Apostel Petrus		47
3.3.5. Die Figur der trauernden Muttergottes		49
3.4. Zusammenfassung		50
4. Frühbarocke Großplastik in Köln. Das Heranreifen des Barock 1620/25-1650		51
4.1. Der Chorneubau von St. Pantaleon und seine Ausstattung		51
4.2. Die Plastik in St. Pantaleon		53
4.2.1. Die Figur des Salvators		53
4.2.2. Die Figur der Muttergottes		57
4.2.2.1. Figur der Muttergottes in St. Peter - Ein Vergleichsstück		58
4.3. Zusammenfassung		59
4.4. Die Plastik von St. Mariae Himmelfahrt		60
4.4.1. Der Neubau und seine Ausstattung		61
4.4.2. Der neue Hochaltar. Konstruktion und Bestückung		62
4.4.2.1. Die Konstruktion		62
4.4.2.2. Die Malerei		63
4.4.2.3. Die Skulptur.		64
4.4.3. Der Werkstattbetrieb und der Meister		65
4.4.4. Die Plastik am Hochaltar		66
4.4.4.1. Werkgruppen - Ein Ergebnis des Werkstattbetriebes		67
4.4.4.2. Das erste Geschoss und seine Figuren		67
4.4.4.3. Das zweite Geschoss und seine Figuren		70
4.4.4.4. Das dritte Geschoss und der Retabelauszug		70
4.4.5. Die Deutung des figürlichen Programms		74

4.4.6.	Der Rang der Bildwerke im Zusammenspiel mit Malerei und Architektur	75
4.4.7.	Zusammenfassung	76
4.4.8.	Die Apostelfiguren im Langhaus	78
4.4.8.1.	Werkprozess und Werkstattsammlung der Jesuiten	78
4.4.8.2.	Der Zyklus	79
4.4.8.3.	Einzelbildnisse und ihre Vorbilder	81
4.4.9.	Zusammenfassung	88
4.5.	Die Qualität des Bildhauers	90
4.6.	Die Plastik der Kölner Minoritenkirche	91
4.6.1.	Die Figuren des Apostelzyklus	92
4.7.	Die Plastik in St. Gereon und St. Ursula	93
4.7.1.	Die Plastik in St. Gereon	93
4.7.2.	Die Plastik in St. Ursula	97
4.7.3.	Zusammenfassung	100
5.	Die Reife Form. Hochbarocke Plastik in Köln von 1650 - 1675	100
5.1.	Die Plastik aus St. Kolumba	101
5.2.	Die Plastik in St. Andreas	104
5.2.1.	Die Neuausstattung in St. Andreas	104
5.2.2.	Der barocke Hochaltar	105
5.2.3.	Die Skulptur des Retabels	106
5.3.	Der barocke Hochaltar in Klein St. Martin und seine Figuren	111
5.4.	Die monumentale Plastik der Muttergottes in St. Maria Lyskirchen	112
5.4.1.	Die Konstruktion des Retabels	113
5.4.2.	Die Plastik der Muttergottes	115
5.5.	Einzelbildwerke aus verschiedenen Sakralbauten	116
5.5.1.	Zwei barocke Plastiken aus St. Alban	119
5.5.2.	Die Figur des Apostel Andreas in St. Andreas und verwandte Plastiken	120
5.6.	Zusammenfassung	122
5.7.	Die Bildhauerwerkstatt Neuss und die barocke Umgestaltung des Kölner Domes	124
5.7.1.	Die barocke Umgestaltung des Kölner Domes	125
5.7.2.	Der Nikolaus-Altar in der Nikloauskapelle des Kölner Domes	125
5.7.3.	Der barocke Marienaltar im Kölner Dom	127
5.7.3.1.	Exkurs: Zur Konstruktion des Retabels	129
5.7.4.	Die Konstruktion des barocken Hochaltars im Kölner Dom	130
5.7.4.1.	Das Grabdenkmal des Hl. Engelbert	131
5.7.4.2.	Die barocken Plastiken der Maria und des Petrus am Hochaltar des Kölner Domes	133
5.7.5.	Das barocke Dreikönigenmausoleum	137
5.7.6.	Zusammenfassung	139

6.	Von der Verfeinerung zur Typisierung. Spätbarocke Plastik von 1675 - 1700	140
6.1.	Die Plastik der Stiftskirche St. Maria im Kapitol	141
6.1.1.	Verträge zum Retabel	141
6.1.2.	Die Konstruktion des Retabels und die möglichen Vorbilder	143
6.1.3.	Die Figur des Salvators	145
6.1.4.	Die Begleitfiguren	147
6.1.5.	Die Figur des Gekreuzigten	148
6.1.6.	Die Figur des Christus	148
6.1.7.	Zusammenfassung	149
6.2.	Die Rezeption flämischer Meister und das Fortleben des Geißelbrunnenschen Stils in der Kölner Plastik	151
6.2.1.	Plastik im Depot des Museum Schnütgen	151
6.2.2.	Die Plastik am Hochaltar von St. Maria vom Frieden	152
6.2.3.	Ein Bildwerk in St. Gereon	154
6.2.4.	Ein neuer Apostelzyklus für St. Pantaleon vom Ende des 17. Jahrhunderts	154
6.2.5.	Zusammenfassung	158
6.3.	Die Bildwerke flämischer Meister in Köln	159
6.3.1.	Zwei Figuren Michiel van der Voorts am Mausoleum der Heiligen Drei Könige im Kölner Dom von 1699	160
6.3.2.	Figuren im Depot des Museum Schnütgen	161
6.3.2.1.	Vier Heiligenfiguren vom Ende des 17. Jahrhunderts	162
6.3.2.2.	Zwei Heiligenfiguren flämischer Meister	165
6.4.	Zusammenfassung	166
7.	Die Übersteigerung des Ideals. Die Inszenierung der spätbarocken Skulptur von 1700 – 1730	167
7.1.	Die Skulptur der Ursulinenkirche von 1711	167
7.2.	Die Figur des Hl. Josef im Hochaltar von St. Jakob	170
7.3.	Die Holzvertäfelung der Loretokapelle in St. Josef in Köln	172
7.3.1.	Die einzelnen Bildfelder des Zyklus	172
7.3.2.	Vergleichbare Werke in Kölner Sakralbauten	176
7.4.	Der Figurenaltar in St. Josef von 1715	177
7.5.	Die Skulpturen des Makkabäer-Altars	179
7.5.1.	Konstruktion und Aufbau	180
7.5.2.	Das figürliche Programm und mögliche Vorbilder der Plastiken	181
7.5.2.1.	Die Zentralfigur der Märtyrerin	181
7.5.2.2.	Die Figuren des Auszugsgeschosses	182
7.5.2.3.	Die Kriegerfiguren	183
7.5.2.4.	Der Gesamteindruck	185
7.6.	Zusammenfassung	187
7.6.1.	Exkurs	188
7.7.	Dramatisierung der Inszenierung	189
7.7.1.	Der barocke Hochaltar von St. Severin	189
7.7.1.1.	Die Konstruktion und die Figuren	190
7.7.2.	Der Hochaltar von St. Kolumba und sein Figurenprogramm	192

7.7.2.1.	Konstruktion und figürliche Ausstattung	192
7.7.2.2.	Die Plastik am Hochaltar	194
7.7.2.3.	Untersuchung der Altarfigur	194
7.7.2.4.	Begleitfiguren des Altars	197
7.7.2.5.	Zusammenfassung	199
7.7.3.	Die Kanzel von St. Johann Baptist	200
7.7.3.1.	Vergleichbare Skulpturen	203
7.7.3.2.	Plastiken aus dem Umfeld und der Nachfolge	206
7.7.3.4.	Zusammenfassung	207
8.	Schlussbetrachtung	208
9.	Appendices	215
9.1.	Appendix I (Verträge und Rechnungen)	215
9.2.	Appendix II (Künstlerlisten)	220
9.2.1.	Bildhauerliste	220
9.2.2.	Malerliste	222
10.	Quellen- und Literaturverzeichnis	226
10.1.	Abkürzungen	259
11.	Abbildungsverzeichnis und Bildnachweis	260

Tafelteil

Vorwort

Dem Verborgenen nachzuspüren, seine Qualität und Bedeutung zu erkennen, sie zu erläutern und zu präsentieren - dies sind entscheidende Aufgaben der Wissenschaft. In der vorliegenden Arbeit wird in diesem Sinne die sakrale Großplastik des 17. und 18. Jahrhunderts in Köln, die bisher in großen Teilen im Verborgenen bewahrt und verwaltet wird, in einer Gesamtschau erstmals präsentiert. Die Untersuchung zeigt, dass diese Bildwerke unmittelbar mit der Entwicklung der europäischen Renaissance- und Barockskulptur verbunden sind und im Vergleich mit dieser eine beachtliche Qualität aufweisen.

Aufgrund der stets benannten enormen Verluste schien das Vorhaben einen Überblick in Form einer chronologischen Untersuchung zur sakralen Plastik des 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts für Köln anzufertigen, ein Wagnis. Dazu kam, dass von vielen Seiten immer wieder Misstrauen gegenüber dieser Unternehmung geäußert wurde. Aber im Verlauf der Zeit gewann das Projekt stetig an Profil, und die steigende Anzahl der Objekte und ihre überraschende Qualität überzeugte auch regelrechte „Gegner des Barock“. Durch die Untersuchung fast aller großen Stifts-, Kloster- und Pfarrkirchen in Köln, die nach 1550 bis 1800 neue Ausstattungsstücke erhielten, gelang es, einen Überblick zum ehemaligen und zum heutigen Bestand an barocker Skulptur zu gewinnen. Bei den „Überlebenden“ dieser an sakraler Ausstattung überaus reichen Epoche handelt es sich um ca. 300 Plastiken, von denen die Hälfte in der folgenden Untersuchung besprochen wird.

Die ausschließliche Beschäftigung mit der Gattung der Skulptur stellt bereits ein erstes Ziel dieser Arbeit dar. Sie leistet in konzentrierter Form einen Beitrag dazu, der bisher im Vergleich zur mittelalterlichen Skulptur sträflich vernachlässigten Barockplastik in ihrer künstlerischen Qualität und beachtlichen Fülle Raum zu geben. Zudem schließt sie die weit klaffende Lücke in der Kölner Kunstgeschichte zur Plastik, die bisher mit der Bearbeitung der spätgotischen Plastik um die Mitte des 16. Jahrhunderts endete, um dann mit den Bildwerken des 19. Jahrhunderts fortgesetzt zu werden. Für die noch ausstehenden Bearbeitungen zu Architektur, Malerei und Graphik kann das vorliegende Werk ein erstes Hilfsmittel sein. Hoffentlich ist es für viele eine Anregung für die Weiterbeschäftigung mit dem Kölner Barock.

Für eine solche Arbeit ist man auf stetige Hilfe und Unterstützung angewiesen. An erster Stelle ist meinem Doktorvater, Professor Dr. Joachim Gaus, der zu allen Zeiten wissenschaftlich begleitend und fürsorglich beratend tätig wurde, herzlichst zu danken. Seine Offenheit und Neugierde sowie die stets unterstützenden und zielorientierten Ratschläge haben in erheblichem Maße zum Fortgang dieser Arbeit beigetragen, deren weit gespannter Bogen mir Respekt und Mut abverlangte. Dafür und für die vielen aufmunternden Worte fühle ich mich Herrn Professor Gaus sehr verbunden.

Außerordentlich dankbar bin ich dem Zweitgutachter dieser Dissertation, Herrn Professor Dr. Stefan Grohé. Seine Unterstützung und schnelle Hilfe sowie die Offenheit für die Thematik und sein direktes Engagement hatten weitreichenden Anteil an dieser Arbeit.

Die tatkräftige und stetige Unterstützung vieler Kollegen und Kolleginnen darf nicht unerwähnt bleiben. Mein aufrichtiger Dank gilt in erster Linie Gesina

Kronenburg von der Kunst- und Museumsbibliothek der Stadt Köln sowie den dortigen Mitarbeiterinnen. Zu danken habe ich außerdem Herrn Dr. Joachim Deeters und Herrn Dr. Manfred Huiskes vom Historischen Archiv der Stadt Köln sowie allen Mitarbeitern dieses Hauses. In gleicher Weise bin ich den Mitarbeitern des Historischen Archivs des Erzbistums Köln zu Dank verpflichtet. Hier sind besonders Herr Dr. Joachim Oepen und Herr Dr. des. Josef van Elten zu erwähnen. Frau Marina Fröhling vom Rheinischen Bildarchiv der Stadt Köln, Frau Dorothea Heiermann vom Amt des Stadtkonservators der Stadt Köln, Herr Dr. Clemens Kosch vom Museum Kloster Dahlheim und Herr Dr. Thomas Goege vom Rheinischen Amt für Denkmalpflege in Brauweiler haben schnell und kollegial geholfen und mir manchen Weg erspart. Ihre stets hilfsbereite Art hat meine Arbeit wesentlich erleichtert und mich immer wieder motiviert. Für die offenen Türen und die schnelle Hilfe bei der Untersuchung der Museumsbestände danke ich vor allem Frau Professor Dr. Hiltrud Westermann-Angerhausen und Frau Anke Müller vom Museum Schnütgen sowie Herr Dr. Joachim Plotzek und Herr Winfred Matteii vom Erzbischöflichen Diözesanmuseum, beide Köln. Die Möglichkeit der Besichtigung der Bestände des Generalvikariats des Erzbistums Köln verdanke ich besonders Herrn Dr. Martin Seidler; gleiches gilt für Frau Professor Dr. Barbara Schock-Werner, Herrn Dr. Rolf Lauer und Herrn Dr. Klaus Hardering für die Unterstützung bei der Untersuchung der Bestände des Kölner Doms. Über die Jahre haben mich die aufmunternden Worte von Herrn Professor Dr. Horst Vey aus der Ferne ebenso herzlich begleitet wie die kollegiale und freundschaftliche Unterstützung vieler vor Ort. Ich fühle mich Frau Dr. des. Katja Lambert, Frau Dr. Isabelle Kirgus, Frau Dr. Marion Opitz, Herrn Leon Lock, Frau Claudia Funke und Herrn Tobias Kämpf sehr verbunden. Ihnen allen gilt, auch für ihre Geduld und das mir entgegengebrachte Verständnis mein aufrichtiger Dank. Für die unermüdliche und ständige, erfreulicherweise auch bodenständige Unterstützung meiner Familie und meiner Freunde bin ich besonders dankbar. Ihnen sei diese Arbeit gewidmet.

1. Einleitung

Die „bewegende Schönheit“ der barocken Heiligenfiguren oder wie Boschloo urteilt, „the X-treme Beauty of Baroque Sculpture“¹, ist die zentrale Antriebskraft für diese wissenschaftliche Untersuchung und sie blieb es auch bis zum Abschluss dieser Forschungen. Dabei ist die Unmittelbarkeit der barocken Darstellung, das Einfordern des betrachtenden Auges durch die Bewegtheit der Plastik und ihrer Gewandung, als ein grundlegendes Merkmal barocker Skulptur zu definieren. Niemals zuvor wurde der Dialog zwischen sakraler Kunst und Betrachter, der als zwingend und zudem fast intim zu bezeichnen ist, mit solchem Nachdruck verlangt und bis heute ist er in dieser Intensität nicht mehr sichtbar geworden. Fritz Witte schreibt bereits 1936: „Diese Heiligen des Barock wollen nicht in Demut heilig sein, sie wollen heilig erscheinen. Sinnenrausch anstatt Jenseitsrausch. Das Jenseits zerfließt im Diesseits, fließt zum mindesten mit ihm ineinander. [...] Dort stehen wie Schauspieler die Apostel und die heiligen Ritter. Vergessen wir nicht, dass in jenen Tagen in den Kirchen große geistliche Schauspiele aufgeführt wurden, dass es die Zeiten eines Giordano Bruno waren, Zeiten, erfüllt von maßloser Leidenschaft der Weltbetrachtung, welche sich bis in die Unendlichkeitsräume vorwagte, welche die Sternenwelten durchforschte. Eine völlig neue Haltung, geboren nicht zuletzt aus der Gegenreformation, in welcher die Kirche alle ihre Herrlichkeiten lockend zur Schau stellte, auf der Kanzel und [d. Verf.] in der Kunst.“² Dieses sinnenreiche Zeitalter sakraler Kunst ist in Köln selbst heute nur noch an wenigen Orten erfahrbar. In mehreren Wellen wurden die umfangreichen und meist sehr raumgreifenden Inszenierungen zerstört, vor allem im 19. Jahrhundert abgebaut und verkauft und das vor Ort Verbliebene im Zweiten Weltkrieg oftmals vernichtet. Auch aus diesen Gründen ist diese Kunstepoche in Vergessenheit geraten, obwohl gerade im 17. und 18. Jahrhundert zahlreiche Neubauten entstanden und allerorts Neuaustattungen in die Kirchen eingebracht wurden.³ Dazu kommen die negativen Urteile der Kunstwissenschaftler, die der Epoche des Barock abweisend begegneten und eine Bearbeitung als nicht lohnend beurteilten.⁴ Folglich sind Architektur, Malerei, Skulptur und die Graphik des 17. und 18. Jahrhunderts für Köln kaum untersucht und demzufolge in der Öffentlichkeit wenig bekannt.⁵

Im Zentrum dieser Arbeit steht folglich die Untersuchung der barocken Sakralplastik. Auf der Grundlage der aktuellen Kunstdenkmälerinventare der kommunalen Denkmalpflege, der Recherche in den noch bestehenden Sakralbauten, der Durchsicht der Fotoarchive, der Sichtung der Bestände der

¹ Boschloo 1974, S. 4

² Witte 1936, S. 86.

³ Roeßler-Mergen 1942, Vorwort.

⁴ Erst um 1885 werden aufgrund neuer Maßstäbe und Kriterien die bisher als „hässlich“ bezeichneten Epochen der römischen Spätantike oder des Barock Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen und damit gewürdigt. Vgl. Hans Jürgen Bienefeld, Oswald Spengler. Der Untergang des Abendlandes (Gastvortrag am 2.10.1999 bei der 92. Sitzung der Humboldt-Gesellschaft) <http://www.humboldtgesellschaft.de/inhalt.php>. Die Ablehnung des Barock scheint sich jedoch bis heute tradiert zu haben. Viele Reaktionen von Kollegen aus dem Rheinland, denen aufgrund eigener wissenschaftlicher Bearbeitung das mittelalterliche Köln sehr vertraut ist, zeigten stets eine etwas negative Haltung zum „Kölner Barock“. Kollegen aus den süddeutschen Regionen entlockte mein Vorhaben oftmals nur ein Lächeln.

⁵ Vorhanden ist eine Untersuchung zur Malerei des 17. Jahrhunderts; vgl. Hirth 1941. Eine monographische Arbeit zu Johann Hulsman liegt ebenfalls vor; vgl. Herrmann 1998. Studien zu flämischen Malern, die in großem Maße an der Ausstattung Kölner Kirchen beteiligt waren, sind vereinzelt vorhanden; vgl. Bieneck 1992 und Wilmers 1996.

Museen und der Depots des Generalvikariats sowie der Untersuchung der Pfarr-, Stifts- und Klosterarchive konnte ein Teil des Originalbestandes ermittelt werden. Aus dieser Masse wurden 150 Skulpturen ausgewählt, die anhand ihrer stilistischen Merkmale in eine erste chronologische Ordnung gebracht wurden.⁶ Unter Zuhilfenahme der Angaben in den Kunstdenkmälerinventaren des beginnenden 20. Jahrhunderts⁷, der Zeichnungs-Sammlung Johann Peter Weyers namens „Kölner Alterthümer“ im Kölnischen Stadtmuseum⁸ und der Angaben in vereinzelt noch erhaltenen Quellen⁹ konnte diese Chronologie verfeinert werden. Durch den Vergleich mit Skulpturen des 17. und 18. Jahrhunderts aus den süddeutschen, italienischen und flämischen Kunstzentren ließen sich dann aufgrund stilistischer Merkmale die mögliche Entstehungszeit und die Herkunft der Bildhauer näher eingrenzen. Durch die Untersuchung der Komposition der Werke und einzelner Motive wurden ihre Vorbilder bzw. vorbildhaft wirkende Skulpturen ermittelt. Bekanntermaßen kommt bei der Vermittlung der künstlerischen Idee der Reproduktionsgraphik im 16. und 17. Jahrhundert eine maßgebliche Rolle zu.¹⁰ So gewährleistet zu diesem Zeitpunkt nicht allein die Wanderschaft des Handwerkers die nötige Kenntnis der aktuellen Kunstentwicklung. Eine möglichst umfangreiche und aktuelle Edition an Reproduktionsgraphik, d.h. der Besitz der neuesten Publikation einer Sammlung von Replastiken nach berühmten Kunstwerken allein sichert den Meistern und der Werkstatt ein gewisses künstlerisches Niveau. Vor diesem Hintergrund ist die Einbeziehung von Reproduktionsgraphik in die Analyse der Werke der Zeit unabdingbar. Neben der stilistischen Entwicklung der barocken Skulptur in Köln ist damit ein Einblick in die Arbeitsweise der Bildhauerwerkstätten und deren Zusammenarbeit mit den Auftraggebern möglich. Die genannten Quellen geben zudem Aufschluss über Material, Größe und Kosten der einzelnen Werke.

Die Entwicklung barocker Kunst in Köln hängt eng mit der einzigartigen Rolle der Stadt als Handelsmetropole und als religiöses Zentrum zusammen. Bereits in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts erlebte die Stadt größere Veränderungen. Die im Zuge der Reformation und Gegenreformation zur Flucht gezwungene Bevölkerung, vor allem aus den niederländischen Provinzen, fand in Köln, das von den Kriegswirren des 30-jährigen Krieges völlig verschont bleiben sollte, eine neue Heimat. Hinzu kam, dass die in anderen Städten durch die Reformation ausgelöst und als traumatische Erlebnisse geschilderten Bilderstürme, die z. B. die Städte Antwerpen¹¹ oder Wien heimsuchten, in Köln

⁶ Diese grundlegende Methode geht auf Alois Riegl zurück; vgl. Riegl 1923 und 1929. Dabei steht die Analyse der Form im Mittelpunkt. Die traditionellen Erklärungen für das Entstehen von Kunst (Nachahmung, Materialbeschaffenheit, Technik) hält Riegl für unzureichend. Er vertritt die Vorstellung von wenigen, sich durch die Epochen hindurch weiterentwickelnden und fortlebenden Kunstformen, die er als Stilgesetze bezeichnet. Diese Methode wird später durch Max Dvorak und Heinrich Wölfflin weiterentwickelt; vgl. Bienefeld 1999, S. 4-5.

⁷ Paul Clemen (Hg.), Die Kunstdenkmale der Stadt Köln (Kunstdenkmäler der Rheinprovinz) 8 Bde., Düsseldorf 1906-1937; vgl. hier v.a. die Bde. zu den kirchlichen Denkmälern.

⁸ Kölnisches Stadtmuseum, Graphische Sammlung, Inv. Nr. HM 1905, 27-56 und Inv. Nr. KSM 1985/18: Kölner Alterthümer 1832, 31 Bde., z. T. aquarellierte Zeichnungen; vgl. Schäfke 1993.

⁹ Die Archive der Pfarrkirchen befinden sich im Archiv des Erzbistums der Stadt Köln, Kloster- und Stiftsarchive im Historischen Archiv der Stadt Köln. Durch die Umwandlung vieler Kloster- und Stiftskirchen nach der Säkularisierung in Pfarrkirchen ist Schriftgut oftmals auf beide Archive verteilt worden.

¹⁰ Bereits Albert Erich Brinckmann verweist auf den Einfluss der Graphik; vgl. Brinckmann 1917, S. 181. Zur Rolle der Handelsmetropole Antwerpen im 16. Jahrhundert als Zentrum druckgraphischer Publikationen ist die Untersuchung von Jan van der Stock grundlegend; vgl. Stock 1998.

¹¹ Vgl. Philippot 2003, S. 9-14.

ausblieben.¹² Die folgende bildhafte Schilderung der freien Reichsstadt Köln als friedlicher Hafen für gestrandete Seelen glorifiziert wahrscheinlich bis zu einem gewissen Grade die Situation. Die Lebensumstände der Zuwanderer waren sicherlich nicht einfach, aber als friedlich und durch die Zunftordnung geordnet, sofern sie in ein Amt aufgenommen wurden, zu bezeichnen:

„Wie in einen rettenden Hafen strömten aus dem Schiffbruche von allen Seiten die Katholiken nach dem glücklichen Köln, das sie mit Liebe in seinen gastfreundlichen Schoß aufnahm. Welche religiöse Regsamkeit sich aus der Gesamtwirkung allerjener Antriebe in dieser reichen Stadt, wo Sinn für Stiftungen mildthätiger und kirchlicher Zwecke von jeher einheimisch geworden, entwickeln mußte, zeigte die Folge. Neue Tempel, Klöster, Bruderschaften und Wunder entstanden: überhaupt, im alten heiligen Köln nahm eine neue Ära ihren Anfang, die erst ein Werk der Begeisterung, dann durch strenge Lehre dauernd genährt, ihre Strahlen selbst bis zum neunzehnten Jahrhundert hinüber warf, endlich aber, von letzterem kaum mehr begrüßt, im Strudel der kreisenden Zeit auf immer verschlungen ward.“¹³

Bereits in dieser Schilderung wird die weitreichende Änderung der Sakrallandschaft und des religiösen Lebens angesprochen.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts waren die Kirchen Kölns im Gegensatz zu vielen anderen Handelsstädten völlig intakt und angefüllt mit mittelalterlicher Ausstattung. Die Stadt besaß eine Fülle meist weit über die Grenzen hinaus bekannter Kunst- und Reliquienschatze und gehörte nicht zuletzt deshalb zu den Zentren religiöser Wallfahrt und katholischer Glaubenspraxis.¹⁴ Nach den Beschlüssen des Konzils von Trient wurde die Geistlichkeit aufgefordert, dieses traditionelle Gefüge zu reformieren und Neuerungen in der Liturgie und der Ausstattung der Sakralräume vorzunehmen.¹⁵ Vor allem zu Anfang des 17. Jahrhunderts werden diese Veränderungen in den Ausstattungen Kölner Kirchen umgesetzt. Die Neuansiedlung geistlicher Orden führte zu zahlreichen Neubaumaßnahmen, hinzu kamen Umbaumaßnahmen an bestehenden Sakralanlagen aber auch die komplette Neuausstattung der romanischen und gotischen Sakralbauten im Stil der neuen Zeit. Diese Reformen veränderten das Stadtbild und seine Sakrallandschaft nachhaltig.¹⁶ So war die Kirche als Auftraggeber aktiver denn je und die reichen Kölner Bürger, die ihren Wohlstand und Kunstverstand vorzeigen wollten, nutzten die Form der frommen Stiftung, um sich öffentlich zur katholischen Kirche zu bekennen.¹⁷ Die große Zahl der in den Kunstdenkmälerinventaren benannten neu errichteten Altarretabel und neuen Ausstattungsstücke in Kölner Kirchen überrascht aus diesem Grunde wenig. Dieser Fülle von barocken Werken stehen heute erschreckend wenig erhaltene Stücke gegenüber. Die im 19. Jahrhundert

¹² Die um die Mitte des Jahrhunderts aufkeimende protestantische Bewegung kann niedergeschlagen werden. 1542 ließen sich die Jesuiten in der Stadt nieder, 1570 erfolgte die Ausweisung der Protestanten, 1583 wurde Erzbischof Gebhard von Truchsess abgesetzt. Damit hatte sich die Gegenreformation durchgesetzt; vgl. Roeßler-Mergen 1942, S. 12; Zehnder 1999; Rinn 2002, S. 115.

¹³ Vgl. Mering/Reischert 1839, S. 321.

¹⁴ Vgl. Legner 2003. Der Autor liefert einen Überblick und dokumentiert die Verbreitung der Kölner Reliquien.

¹⁵ Vgl. dazu Smith 2002, S. 53-56; Smith 1994, S. 108-11; Jedin 1963.

¹⁶ Eine Vorstellung davon vermitteln heute noch die Aquarelle der Sammlung Johann Peter Weyers (vgl. Anm. 8), die das Aussehen der Innenräume dokumentieren. Die Dokumentation der Ausstattung Kölner Kirchen von 1550 bis 1800, deren Grundlagen von der Verfasserin 1998-2002 erarbeitet wurden, ermöglicht gleichfalls einen Überblick; vgl. Kölner Barock 2001/2, 2003/4 und 2005.

¹⁷ Von herausragender Bedeutung ist in diesem Zusammenhang Johann Jakob von Grote (1631-1680), der um die Mitte des 17. Jahrhunderts u.a. mehrere Hochaltäre stiftete; vgl. Roeßler-Mergen 1942, S. 68. Die Rechnungsbelege zu vielen dieser Maßnahmen sind im Archiv des Erzbistums erhalten. Siehe AEK Pfarrarchiv Elendskirche A II 109.

durchgeführte „Reromanisierung“ führte zu einer ersten Welle der Vernichtung von Kunstwerken. Vieles von den verbliebenen Beständen fiel dem Bombenkrieg zum Opfer.

Obwohl nach vorangegangener Schilderung die Gesamtheit der barocken Kunst in Köln dringend eine grundlegende Untersuchung erforderlich macht, soll der Fokus bei dieser Arbeit aufgrund des Materialumfangs ausschließlich auf die Plastik gelegt werden. Da eine umfassende Abhandlung über die Barockskulptur in Köln noch aussteht, wird hier ein stilgeschichtlicher Ansatz verfolgt. Die Arbeit möchte damit zunächst die Basis schaffen, damit sich folgende Forschungen dann vertiefend mit einzelnen Aspekten befassen können. Da die Bildhauer, die im Dienste der Klöster und Stifte im 17. und 18. Jahrhundert in Köln tätig waren, in ihrer Biographie und mit ihrem Oeuvre nur schwer greifbar sind, blieb nur die traditionelle, dennoch grundlegende Methode der Stilanalyse, mit deren Hilfe die Plastiken erstmalig in einer chronologischen Reihe geordnet und Werkgruppen herausgefiltert werden konnten.¹⁸ Da diese Skulpturen nur als Fragmente der künstlerisch reichen Barockepoche überdauert haben, ist eine definitive Standortbestimmung nicht immer möglich. Sie können auch nur in begrenztem Umfang eine Vorstellung von der imponierenden Farbenpracht und der lebendigen Fülle der Ausstattung der Kirchenräume vermitteln, als deren Teilstücke sie stets begriffen werden müssen. Sie waren eingebunden in umfangreiche ikonographische Programme und ihre künstlerische Gestalt und Form nahm auf diesen Kontext Bezug und fügte sich darin ein.

Bei dieser Auseinandersetzung mit der barocken Skulptur in Köln anhand ihrer stilistischen Merkmale ist die Betrachtung des künstlerischen Umfeldes und der zuvor entstandenen plastischen Werke unerlässlich. So steht am Anfang der Untersuchung eine kurze Erläuterung der plastischen Kunst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Köln und der Region. In der Folge werden die ersten, in spätgotisch-renaissancehafter Manier gestalteten Großplastiken analysiert und mit dem Jahr 1620 die frühbarocke Form in der Skulptur konstatiert. Ganz im Sinne Boschloos, der sich auf Mahon und Friedländer bezieht, erscheint hier die Kunst des Barock in ihrer frühen Entwicklung als eine Gegenreaktion auf das Zeitalter des Manierismus oder wie Bailey nach Federico Zeri formuliert, auf eine Zeit ohne Kunst.¹⁹ Die ersten monumentalen Heiligendarstellungen in Köln stehen dabei den zeitgenössischen süddeutschen Werken eines Hans Krumper (1586-1647), Jörg Petel (1601-1634), Jörg Zürn d. Ä. (um 1583-vor 1635) oder Hans Degler (um 1570-1634/35) in nichts nach.²⁰

Die nächste Phase wird Mitte des 17. Jahrhunderts angesetzt. Hier wird die reifere, in sich bewegtere rundplastische Skulptur analysiert, die ab 1680 in der spätbarocken Phase eine Verfeinerung erlebt. Um 1720 erreicht diese Form in den monumentalen Schnitzaltären flämischer Meister ihren künstlerischen

¹⁸ Auf ähnliche Art und Weise sind die Untersuchungen Alfred Erich Brinckmanns zur Barockplastik Italiens und der deutschsprachigen Länder aufgebaut. Seine Analyse basiert auf den stilistischen Übereinstimmungen der Einzelwerke; vgl. Brinckmann 1917.

¹⁹ Bailey 2003, S. 3. Die Jesuiten werden für den Verfall der Kunst am Ende des 16. Jahrhunderts verantwortlich gemacht. Dies führte bei Federico Zeri zu der Äußerung, dass eine „Kunst ohne Zeit“ existierte. So waren zu Beginn des 17. Jahrhunderts eine regelrechte Neuschöpfung und eine Neuorientierung nötig. Dabei nahm sie (die Kunst) ihre originelle, ursprüngliche Kraft aus der Beobachtung der Natur, wie Boschloo betont; vgl. Boschloo 1974, S. 4.

²⁰ Jörg Petel, Hans Krumper, Hans Degler, Eduard Steinle, Hubert Gerhard gehören zum sogenannten Weilheimer Künstlerkreis. Es handelt sich um Bildhauer, die aus der Weilheimer Gegend stammten und von dort aus prägenden Einfluss nahmen. Einige Bildhauer dieses Kreises wurden in München als Hofbildhauer tätig. Dazu gehörte auch der berühmte Elfenbeinschnitzer Christoph Angermair (1580-1633).

Höhepunkt. Mit der Betrachtung dieser fast ausschließlich flämisch geprägten Plastik findet die Untersuchung zur barocken Skulptur in Köln ihren Abschluss.

Der fehlenden Sichtbarkeit der Kölner Barockplastik und der Barockmalerei in den Sakralbauten und den Museen der Stadt steht ein hoher Bestand an erhaltenen Archivalien gegenüber, die der Arbeit sehr förderlich waren. Neben den Stifts- und Pfarrarchiven geben umfangreiche Materialien zu den Kölner Gaffeln Aufschluß über Streitigkeiten der Gewerke untereinander, Verstöße der Geistlichkeit gegen die Ordnung und Zulassungsmodalitäten für „fremde Meister“. Erhalten sind ebenfalls Verzeichnisse der Meisternamen zu den Steinmetzen und Malern. Da diese Materialien bisher innerhalb der Forschung wenig Würdigung erhalten haben, werden sie für die entsprechenden Werke ausführlicher vorgestellt.

1.1. Forschungsbericht

Innerhalb der Forschung zur Barockskulptur im deutschen Sprachraum nimmt die Kölner Barockplastik eine marginale Stellung ein.

Der bedeutende Barockforscher Albert Erich Brinckmann benennt in seinem 1917 erschienenen Handbuch zur Barockskulptur an Kölner Werken ausschließlich den Bildhauer Johann Franz van Helmont und den ihm zugeschriebenen sogenannten Makkabäeraltar.²¹ In den Überblickswerken zur „deutschen“ Plastik von Adolf Feulner und Theodor Müller wird nur der Name des Bildhauers Jeremias Geisselbrunn und der von diesem für die Jesuitenkirche St. Mariae Himmelfahrt entworfene Apostelzyklus würdigend erwähnt.²²

Erste Darlegungen zum Kölner Barock sind in der Regionalforschung um die Mitte des 19. Jahrhunderts entstanden. Eine grundlegende Materialiensammlung stellen Friedrich Everhard Freiherr von Mering und Ludwig Reischert mit der Publikation „Geschichte der Bischöfe und Erzbischöfe von Köln“ 1844 zur Verfügung.²³ Hier werden viele Barockaltäre, Künstlernamen und Auftraggeber erwähnt. Das 1850 erschienene Werk „Nachrichten von dem Leben und den Werken kölnischer Künstler“ von Johann Jakob Merlo ist das Ergebnis der Sichtung historischer Quellen, z. B. der Schreinsbücher, der Urkunden, der Kirchenrechnungen und der Zunftakten.²⁴ Merlo legt mit dieser Bearbeitung den Grundstock zur systematischen Untersuchung Kölner Künstler des 17. und 18. Jahrhunderts. Eine der ersten Analysen zur größten Barockkirche Kölns und ihrer Ausstattung, der Jesuitenkirche St. Mariä Himmelfahrt (1618-1628), 1892 von Stephan Beissel verfasst, basiert vor allem auf diesen beiden Werken.²⁵

1895 präsentiert Johann Jakob Merlo eine Überarbeitung und Erweiterung seiner Künstlerviten, die in dieser umfangreichen Aufbereitung bereits fast alle für die heutige Zeit maßgeblichen Bildhauernamen enthält.²⁶ Er weist ihnen darüber hinaus nach Quellenbelegen und eigener Anschauung Werke zu. Leider werden außer der Kanzel von St. Mariä Himmelfahrt keine Abbildungen barocker Plastik zur Verfügung gestellt.

²¹ Brinckmann 1917, S. 361: „1717 führt ein J. F. van Helmont für das Makkabäerkloster zu Köln den jetzt in S. Andreas aufgestellten mächtigen holzgeschnitzten Hochaltar aus.“

²² Feulner 1926, S. 49-50, Taf. 52; Feulner/Müller 1953, S. 497.

²³ Mering/Reischert 1844.

²⁴ Merlo 1850.

²⁵ Beissel 1892.

²⁶ Merlo 1895.

1907 beschreibt Edmund Renard die berühmtesten Kunststätten der Rheinmetropole und erwähnt die prägenden Neubauten, ihre Ausstattung und wichtige Künstler, darunter die Bildhauer Jeremias Geisselbrunn und Johann Franz van Helmont.²⁷

Hugo Rahtgens publiziert 1911 erstmals eine ausschließlich dem flämischen Bildhauer Johann Franz van Helmont gewidmete Untersuchung.²⁸ Seine heute noch grundlegenden Beobachtungen und die daraus resultierenden Analysen können als Beginn der systematischen Erforschung der sakralen Plastik in der Rheinmetropole angesehen werden. Im gleichen Jahr erscheint der erste Inventarband zu den kirchlichen Denkmälern der Stadt Köln in der Reihe „Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz“.²⁹ Der von Rahtgens bearbeitete Bestand umfasst die Kirchen St. Gereon, St. Johann Baptist, die Marienkirchen und Groß St. Martin. Mit dieser Bestandsaufnahme ist erstmals eine umfassende Dokumentation der größten Barockkirche St. Mariä Himmelfahrt und ihrer vollständig erhaltenen barocken Ausstattung erfolgt.³⁰ Vier Jahre später können Wilhelm Ewald und Hugo Rahtgens einen weiteren Inventarband vorlegen. In diesem werden die Baugeschichte und die Bestände von St. Alban, St. Andreas, der Antoniterkirche, St. Aposteln, St. Cäcilien, St. Columba, St. Cunibert, der Elendkirche und von St. Georg dokumentiert.³¹

Albert Erich Brinckmann widmet sich 1925 in einer Miscelle den Pfeilerskulpturen der Kölner Jesuitenkirche, die zu diesem Zeitpunkt bereits dem Bildhauer Jeremias Geisselbrunn aus Augsburg zugeschrieben werden.³² Die von ihm vorgenommene Bewertung der Figuren findet fast wörtlich Eingang in das von Adolf Feulner 1926 geschriebene Handbuch zu deutschen Plastik des siebzehnten Jahrhunderts.³³

Feulner benennt die „quellende Fülle“ der Bildwerke, die ihn an das Vorbild der flämischen Malerei denken lässt.³⁴ Seine Feststellung zu Geisselbrunn, dass „die Simplizität der Gebärden Zeugnis gibt für die Herkunft des Meisters aus dem Gebiet der volkstümlichen Kunst“³⁵, verhindert für Jahrzehnte die Einbindung des in Köln arbeitenden Meisters in übergreifende kunsthistorische Zusammenhänge. Robert Grosche³⁶ widmet sich 1923 in seiner Dissertation erstmals dem Kölner Altarbau des 17. und 18. Jahrhunderts.³⁷ Dabei werden im zweiten Kapitel die Altarplastik in ihrer Funktion innerhalb des Retabels und die Bildhauer sowie deren Werkstätten behandelt.³⁸

1929 und 1930 erscheinen zwei weitere Bände der „Kunstdenkmäler der Stadt Köln“.³⁹ Unter anderem wird die Ausstattung der Pfarrkirche St. Peter mit dem Hochaltargemälde von Peter Paul Rubens dokumentiert und erstmals von Hans

²⁷ Renard 1907, S. 179-196. Renard erwähnt die immensen Verluste an barocken Ausstattungsstücken, die im 19. Jahrhundert für „mittelmäßige Fabrikware geopfert“ wurden; vgl. Renard 1907, S. 186.

²⁸ Rahtgens Helmont 1911.

²⁹ Rahtgens 1911.

³⁰ Ebd., S. 125-176.

³¹ Ewald/Rahtgens 1916.

³² Brinckmann 1925.

³³ Feulner 1926, S. 49-50, Taf. 52. Feulner lobt „die massigen, gotisch durchströmten Gestalten“. Dies ist ein Zitat aus Brinckmanns Text; vgl. Brinckmann 1925, S. 40.

³⁴ Feulner 1926, S. 49-50, Taf. 52.

³⁵ Ebd., S. 49-50.

³⁶ Robert Grosche (1888 - 1967), Theologe, Priester, Dozent für christliche Kunst an der Düsseldorfer Akademie, Honorarprofessor an der Kölner Universität und Stadtdechant in Köln. Studierte bei Albert Erich Brinckmann an der Kölner Universität.

³⁷ Grosche 1978.

³⁸ Ebd., S. 53- 62.

³⁹ Rahtgens/Roth 1929 und Vogts 1930.

Vogts ein Überblick zu dem im Zeitalter des Barock vorhandenen Bestand privater Residenzen im Stadtgebiet ermöglicht.

Auf diesen Forschungen kann Fritz Witte 1932 in seinem Katalog „Tausend Jahre Deutsche Kunst am Rhein“ aufbauen.⁴⁰ Er definiert den Bau der Jesuitenkirche als Auftakt zum Barock und bezeichnet ihre Pfeilerskulpturen als „bedeutende Werke“. Aufgrund der Vormachtstellung der Zünfte weist das 17. Jahrhundert laut Witte keine weiteren künstlerischen Höhepunkte auf.⁴¹ Erst zu Beginn des 18. Jahrhunderts stellt Witte einen künstlerischen Durchbruch fest, was sich in den die sakralen Ausstattungen dominierenden Werken des Flamen Johann Franz van Helmont manifestierte. Sein bildhauerisches Umfeld in Köln benennend (Michael van der Voort, Jan van Rick, Johann van Damm), dokumentiert Witte die in Köln ansässigen Werkstätten und ihre Kapazität. Damit erweitert er in seinem auch überregional bedeutenden Werk die Sicht auf das 17. und 18. Jahrhundert im Rheinland.

Hans Lückgers Untersuchung zur Kölner Bildhauerfamilie Neuss von 1934 würdigt erstmals Kölner Bildwerke um die Mitte des 17. Jahrhunderts.⁴² Von besonderem Wert ist der vollständige Abdruck des Vertragstextes zum Marienaltar im Kölner Dom.

In den Jahren 1934 bis 1937 kann die Dokumentation der Kunstdenkmäler in Köln mit drei weiteren Bänden zum Abschluss gebracht werden.⁴³ Mit der Bearbeitung des Kölner Domes liegt nun ein umfassender Überblick zur Ausstattung der Metropolitankirche vor, die auch das 17. und 18. Jahrhundert verzeichnet. Auf der Grundlage dieser Dokumentation war es nun möglich geworden, den Bestand an Barockskulpturen zu ermitteln und einzelne Meister und ihre Werke herauszufiltern und zu analysieren. Für den Bildhauer Jeremias Geisselbrunn stand danach fest, dass er an der Ausstattung von St. Mariä Himmelfahrt, St. Laurentius, St. Lupus, St. Christoph, St. Maria ad Gradus, St. Maria im Pesch, Klein St. Martin, St. Andreas, St. Ursula, St. Maria Lyskirchen und St. Franziskus beteiligt war. Vermutlich lag hierin ein Grund dafür, diesem die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts prägenden Bildhauer die erste monographische Untersuchung zur Kölner Plastik zu widmen. Elfriede Roeßler-Mergen stellt in ihrer 1942 publizierte Dissertation darüber hinausgehend fest, dass der wahrscheinlich in Augsburg geborene Meister „als Träger barocker Plastik“ das gesamte 17. Jahrhundert beherrschte.⁴⁴

Sie stellt diese Monographie als einen Beitrag zur süddeutschen Barockplastik heraus und negiert im Gegenzug die der Region des Rheinlandes und freien Reichsstadt Köln künstlerische Kraft.⁴⁵

Für Roeßler-Mergen vernachlässigt der Bildhauer das Erbe der Renaissance und widmete sich zu sehr dem Thema der Gewandfigur, wie sie vor allem von der gotischen Skulptur repräsentiert wird.⁴⁶ Dabei orientierte er sich an italienischen, vor allem aber an der flämischen Malerei.⁴⁷ Sein Stil dominierte die Prinzipalstücke in der Jesuitenkirche St. Mariä Himmelfahrt und daher ist nach Roeßler-Mergen davon auszugehen, dass der Gesamtentwurf der Ausstattung auf die Idee Geisselbrunns zurückzuführen ist.⁴⁸ Der nach ihrer Meinung fast

⁴⁰ Witte 1932, S. 261-272.

⁴¹ Ebd., S. 263.

⁴² Lückger 1934.

⁴³ Arntz 1934; Arntz 1937; Clemen/Neu/Witte 1937.

⁴⁴ Roeßler-Mergen 1942.

⁴⁵ Ebd., S. 7.

⁴⁶ Ebd., S. 25.

⁴⁷ Ebd., S. 28.

⁴⁸ Ebd., S. 44.

ausschließlich aus augsburgischen Wurzeln (Meneler, Steinmüller, Murman)⁴⁹ schöpfende Bildhauer löste sich vom höfisch-klassischen Stil, wie z. B. den Formalisten der Bologna-Nachfolger, und knüpfte an gotische Traditionen an. Damit wirkte er ähnlich wie Hans Reichle, Hans Krumper und Jörg Petel innovativ und leitete „einen wirklichen deutschen Frühbarock“ ein.⁵⁰ Mit dieser Behauptung übernimmt Roeßler-Mergen die bereits von Feulner 1926 konstatierte ausschließliche Bindung des Oeuvres an süddeutsche Vorbilder mit regionaler Bedeutung und auch Robert Grosches Sicht, der den Einfluss Hans Deglers und Jörg Zürns auf Geisselbrunn betont.⁵¹ Mit der Feststellung, dass Köln selbst keinen Beitrag zur Entwicklung der Barockplastik geliefert hat, beschließt sie ihre Betrachtung.⁵² Bemerkenswert sind bis heute ihre Einzeluntersuchungen zu den Werken, die in ihrer Detailliertheit als grundlegende Charakterisierungen der Geisselbrunnischen Plastik anzusehen sind. Wichtige Aspekte, wie eine genauere Untersuchung der Vita des Künstlers in der Zeit von 1612-1622, der Einfluss Italiens auf seine künstlerische Entwicklung oder seine Rolle im Jesuitenorden, werden nicht untersucht. Unbefriedigend bleiben auch die wenigen bis völlig fehlenden Vergleichsbeispiele zur Geisselbrunnischen Arbeit.

In dem von Adolf Feulner und Theodor Müller geschriebenen Handbuch „Geschichte der deutschen Plastik“, das 1953 veröffentlicht wurde, wird die detaillierte Darlegung Roeßler-Mergens auf die Formulierung, „eine Filiation der schwäbischen Schnitzkunst des Frühbarock reicht nach Köln“, reduziert.⁵³ Obwohl Feulner ab 1938 bis 1945 als Nachfolger von Fritz Witte die Direktion der Sammlung Schnütgen übernahm und ihm die Betrachtung der vor dem Krieg noch in reicher Fülle in situ befindlichen barocken Ausstattungsstücke möglich war, blieben die Kölner Meister der 2. Hälfte des 17. und vor allem des 18. Jahrhunderts unbeachtet. Er umgeht außerdem die von Grosche und Witte aufgezeigten neuen Erkenntnisse. Diese Darlegungen Feulner, die posthum erschienen sind,⁵⁴ lassen erkennen, dass der Autor allein den Geisselbrunnischen Arbeiten das nötige künstlerische Niveau zubilligt. Ein Grund für den Ausschluss der flämisch geprägten Bildwerke ist nach heutigem Verständnis nicht ersichtlich. Ob zur damaligen Zeit aus ideologischen Gründen nur Bildwerke eine Würdigung erfuhren, die ein deutschsprachiger oder deutscher Bildhauer gefertigt hat, muss bisher als reine Vermutung gewertet werden.

Ab den 1950er Jahren wird die wissenschaftliche Bearbeitung der Barockplastik in Köln in kleineren Beiträgen wieder aufgenommen. So erscheint 1953 Hans Vogts Aufarbeitung des Pfarrarchivs von St. Joahnn Baptist und damit die erste quellenkundlich belegbare Datierung der in der Pfarrkirche befindlichen Prunkkanzel, die von dem flämischen Bildhauer Johann Franz van Helmont angefertigt wurde.⁵⁵ Damit nimmt Vogts nach Rahtgens Publikation von 1911 die Bearbeitung des Bildhauerwerks Johann Franz van Helmonts wieder auf. Herbert Rode stellt 1960 zwei Plastiken als eigenhändige Werke Geisselbrunns vor, datiert sie auf 1650 und weist diese dem Nikolausaltar des Kölner Domes

⁴⁹ Ebd., S. 71.

⁵⁰ Ebd., S. 71.

⁵¹ Grosche 1978, S. 56-57.

⁵² Roeßler-Mergen 1942, S. 72.

⁵³ Feulner/ Müller 1953, S. 497.

⁵⁴ Adolf Feulner (1884-1945) war ab 1938 bis 1945 Direktor des Schnütgen-Museums. Er wählte nach bisherigem Kenntnisstand 1945 den Freitod.

⁵⁵ Vogts 1953, S. 188-191.

zu.⁵⁶ Horst Vey publiziert 1964 acht Entwürfe des Bildhauers Helmont, die seine breit gelagerte künstlerische Qualität dokumentieren.⁵⁷ Ludwig Baron Döry kann in der gleichen Publikation, drei Jahre nach der Ausstellung „Kurfürst Clemens August - Landesherr und Mäzen des 18. Jahrhunderts“ in Schloss Augustusburg, die Plastiken im oberen und unteren Vestibül von Schloss Falkenlust Helmont zuweisen.⁵⁸ Im Jahr 1965 beschäftigt sich Hans Kisky mit dem Oeuvre Helmonts, dem er eine in St. Kunibert in Brühl wiederaufgefundene datierte und signierte Kanzel hinzufügen kann, die bereits Vogts kannte aber nicht publizierte.⁵⁹ Kisky betont den flämischen Einfluss auf die Bildhauerkunst in Köln und deren Auswirkungen auf das Umland. Vey stellt in seiner 1968 publizierten Untersuchung „Südniederländische Künstler und ihre Kölner Auftraggeber“ die intensiven und traditionsreichen kulturelle Beziehungen Kölns zu den südlichen und nördlichen Niederlanden ab dem beginnenden 15. Jahrhundert dar.⁶⁰ Darin finden die Zuwanderungen niederländischer Bildhauer in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts Erwähnung. In einem kleineren Beitrag Hans Peter Hilgers von 1969 wird das Oeuvre Geisselbrunns um eine Silberstatuette, die aus der ehemaligen Jesuitenkirche St. Andreas in Düsseldorf stammt, ergänzt.⁶¹ Anton von Ew beschreibt eine zu Anfang des 17. Jahrhunderts entstandene Figur der Muttergottes im Museum Schnütgen und stellt sie ins Umfeld der Gebrüder Zürn.⁶²

Von überregionaler Bedeutung ist das Ausstellungsprojekt „Europäische Barockplastik am Niederrhein - Grupello und seine Zeit“ von 1971.⁶³ Federführend arbeitete Christian Theuerkauff daran, erstmals in einer umfangreichen Präsentation Qualität und Fülle der flämischen und flämisch beeinflussten Skulptur greifbar zu gestalten. Er zeigt damit den Stellenwert dieser nur unzureichend erforschten Gattung auf und setzt sie in einen europäischen Kontext. Bereits Horst Vey benennt für das 16. bis 18. Jahrhundert die enge Verflechtung mit dem niederländischen Kulturraum. Diese wird nun für die Plastik verdeutlicht, was damit auch die künstlerische Bedeutung der Kölner Skulptur am Ende des 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts herausstellt. Sie tritt damit aus dem Schatten des 17. Jahrhunderts heraus und die bis dahin in der Forschung akzeptierte Dominanz der süddeutschen Skulptur kann zugunsten eines deutlicheren Schlaglichts auf die flämischen Einflüsse aufgebrochen werden. Die präsentierte Auswahl zeigt Werke von Jan van Damm, Johann Franz van Helmont, Franz Langhemans, Jan van Rick sowie einige Bildwerke unbekannter Werkstätten, die in den Depots der städtischen Museen aufbewahrt werden. Die damit durch Ausstellungen in Düsseldorf und Bonn und wissenschaftliche Beiträge gewürdigte Zeit vom Ende des 17. bis schwerpunktartig in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts hat für die Kölner Forschung keine Initialwirkung gezeigt.⁶⁴

⁵⁶ Rode 1960.

⁵⁷ Vey 1964, S. 155-161.

⁵⁸ Döry 1964, S. 167-186; zur Ausstellung in Schloss Augustusburg vgl. Depel 1961, S. 86-91.

⁵⁹ Kisky 1953.

⁶⁰ Vey 1968.

⁶¹ Hilger 1969.

⁶² Essen 1968, Kat. Nr. 148.

⁶³ Düsseldorf 1971.

⁶⁴ Im gleichen Jahr präsentiert Hans Peter Hilger einen kleinen Beitrag zu drei Bischofsbüsten, die er der Nachfolge Jeremias Geisselbrunns zuweist; vgl. Hilger Bischofsbüsten 1971. Zur flämischen oder flämisch beeinflusster Plastik in Köln gibt es außer den Untersuchungen von Hilger keinerlei Publikationen in diesem und den unmittelbar folgenden Jahren.

Umso erstaunlicher ist daher die erneute Fokussierung auf den süddeutschen Geisselbrunn in einer Dissertation von Ursula Weirauch, die sich ausführlich mit dem Engelbertschrein im Kölner Domschatz auseinandersetzt und das großplastische Oeuvre des Bildhauers meist deskriptiv in Beziehung dazu setzt.⁶⁵ Die Vorbildlichkeit des Rubens-Oeuvres und der zeitgenössischen flämischen Plastik wird konstatiert, aber vor allem in Bezug auf die Plastik nicht weiter verfolgt. Nur Andries de Noles Hl. Augustinus von 1615-1623 (der heute Robert und Jean de Nole zugeschrieben wird), Luc Faydherbes Salvator von 1660-1669 (der nach Geisselbrunns Tod entsteht) und François Duquesnoys Susanna von 1630 werden abgebildet.⁶⁶ Auch hier, wie bei Roeßler-Mergen, wird Geisselbrunn als maßgeblich für die Ausstattung der Jesuitenkirche angesehen.⁶⁷ Vor dem Hintergrund der allein auf Analogien aufbauenden Zuschreibung der kleinplastischen Arbeiten der Kanzel aus der Jesuitenkirche werden die Figuren des Schreines, die mit der Kanzel als eng verwandt angesehen werden, Geisselbrunn zugewiesen und um 1650 datiert.⁶⁸ Als Schlussfolgerung aus den Untersuchungen geht hervor, dass Geisselbrunn Gussmodelle für den Schrein fertigte, die stilistisch zwischen den um 1630 datierten Kanzel- und Apostelfiguren in St. Mariä Himmelfahrt und den um 1640 datierten Aposteln in der Minoritenkirche St. Franziskus anzusetzen sind.⁶⁹ Seine künstlerische Herkunft, wahrscheinlich war er zwischen 1612 und 1628 in München tätig, wird auf Hubert Gerhard und Hans Reichle zurückgeführt. In einer umfassenden Illustration stellt Weirauch den Apostelzyklus der Münchner Jesuitenkirche St. Michael vor, der als vorbildhaft für den Zyklus in St. Mariä Himmelfahrt benannt wird.⁷⁰ Im Gegensatz zu Roeßler-Mergen stellt sie starke Einflüsse der höfischen Bildhauer Carlo Pallago, Hans Reichle und Hubert Gerhard fest und konstatiert diese Künstler als ausschlaggebend für Geisselbrunns Stilbildung. Darüber hinaus hält sie Reisen nach Italien und Antwerpen für möglich. Damit löst Weirauch Geisselbrunn aus den durch Feulner und Roeßler-Mergen behaupteten engen regionalen Bezügen.⁷¹ Zusammenfassend hält sie fest, dass Geisselbrunn einen wesentlichen Beitrag zur deutschen Plastik während des Dreißigjährigen Krieges geliefert hat und ihm die kleinplastischen Figuren des Engelbertschreines zugeschrieben werden müssen.⁷² Ergänzend dazu wird dem Kölner Künstler von Hans Peter Hilger 1974 eine dreiviertelfigurige Statue der Muttergottes aus der Bonner Remigiuskirche zugewiesen, deren Hochaltar bereits von Roeßler-Mergen Geisselbrunn zugesprochen wurde.⁷³ Diese Figur steht wiederum in unmittelbarer Beziehung zu einer von Hilger bereits 1967 publizierten Muttergottes in der Pfarrkirche zu St. Servatius in Siegburg.⁷⁴ Hilger verweist im Anschluss auf die Plastiken einer Hl. Helena und eines Alabasterkruzifixes in St. Gereon, auf die Figur einer Hl. Maria Magdalena im Bonner Münster und auf ein Kruzifix aus Elfenbein in der Schatzkammer des Kölner Doms sowie auf zwei Kragsteine in St. Andreas. Drei

⁶⁵ Weirauch 1973.

⁶⁶ Ebd., Abb. 169, 170 und 175.

⁶⁷ Ebd., S. 27.

⁶⁸ Ebd., S. 35.

⁶⁹ Ebd., S. 37.

⁷⁰ Ebd., S. 42- 47. Ohne den Einfluss von Hubert Gerhard ist die von Feuchtmayr/ Schädler erstmals Geisselbrunn zugeschriebene Helena im Bonner Münster nach Meinung von Weirauch nicht denkbar. Publiziert ist dies in: Feuchtmayr/Schädler 1973, Abb. 261. Vgl. u.a. Kat. Nr. 117, S. 172-173.

⁷¹ Weirauch 1973, S. 48.

⁷² Weirauch erweitert das Oeuvre Geisselbrunns um die Figur des Hl. Hubertus im Kölner Dom und verweist auf Hilgers und Schädlers Zuweisung von zwei Alabasterfiguren in St. Gereon; vgl. Weirauch 1973, S. 34-35.

⁷³ Hilger 1974.

⁷⁴ Hilger 1967.

Büstenreliquiare in der Goldenen Kammer in St. Ursula werden dem Oeuvre außerdem zugewiesen und in diesem Zusammenhang die These formuliert, dass der künstlerische Anteil Geisselbrunns an der Ausstattung der Goldenen Kammer wahrscheinlich sehr groß gewesen sei.

Zur gleichen Zeit publiziert Hilger über den Grabaltar Geyr-Strevesdorf, den er in das Spätwerk des Johann Franz van Helmont einordnet.⁷⁵ 1982 folgt eine Erweiterung des Helmontschen Oeuvres durch die Untersuchung eines kleinplastischen Bildwerks im Expositorium des Hochaltars von St. Mariä Himmelfahrt.⁷⁶ Hier erkennt Hilger den Einfluss von Arthus Quellinus dem Jüngeren (1625-1700) und nennt als vorbildhaftes Vergleichsstück den am Makkabäeraltar als bekrönende Figur angebrachten Gottvater. Damit vertritt er bei der Frage nach der Meisterschaft die Zuschreibung des Altars an diesen flämischen Künstler. Auch Bernd Wolfgang Lindemann nimmt 1982 die bisherigen Untersuchungen zur stilistischen Entwicklung im Werk Jeremias Geisselbrunns kritisch in Augenschein.⁷⁷ Lindemann korrigiert die von Weirauch zurecht benannte Verwandtschaft mit Hubert Gerhard dahingehend, dass er Geisselbrunn eine eigenständigere, stärker den Raum nutzende Entwicklung im Plastischen zuspricht. Im Rückblick auf bisherige Untersuchungen konstatiert er eine „Parallellisierungstendenz“ in der Faltengebung und die Verräumlichung in der Komposition. Diese zeugt seines Erachtens von der Auseinandersetzung mit Rubens, der flämischen Malerei und der flämischen Kleinplastik.⁷⁸ Dabei ist die von Lindemann angeführte Analogie zu den kleinplastischen Apostelfiguren in Mecheln, die von Theodor Müller dem nahen Umkreis des François van Loo zugeschrieben werden, zweifelhaft. Die Figuren werden auf um 1650 und später datiert. Geisselbrunn übernimmt nach Lindemann bei der Darstellung der Apostel die Verschleierungstendenz der Gewandung aus der flämischen Malerei, mit Ausnahme der Figuren des Petrus, Paulus und des Jakobus Major. Diese drei Figuren signalisieren für Lindemann die ersten Reduzierungstendenzen in der Geisselbrunnischen Komposition, die er daher bereits in den Zwanziger Jahren ansetzt und die das prägende Stilmittel in der Plastik seines Spätwerkes werden. Zudem begreift Lindemann die Komposition der Apostel- und Kanzelfiguren als rückständig. Erst im Spätwerk, dessen typischer Charakter sich darin zeigt, dass die „Rolle der Falte als Kleinform zugunsten der modulierten Fläche an Bedeutung verliert“⁷⁹, vergegenwärtigt sich des Meisters Größe. Die Falte wird im Querschnitt kleiner und härter. In dieser Reduzierung leistet sie einer fortschreitenden, zur geschlossenen Kontur sich entwickelnden Komposition Vorschub, die sich in vollendeter Form in der Figur der sogenannten Kolumbamadonna präsentiert.⁸⁰ Die Wirkung des Oeuvres von Geisselbrunn sei beträchtlich, sichtbar z. B. an den Figuren des Johannes Baptist und des Hl. Christophorus in der Pfarrkirche St. Johann Baptist. Die Darstellung eines Hl. Severus in der gleichen Kirche, der mit einem Maternus in St. Maria Lyskirchen verwandt ist, stelle ebenfalls ein Nachfolgeprodukt dieser den Stil prägenden Bildhauerwerkstatt dar. Beschattete Mulden und lichtführende Grade definieren nach Lindemann die Oberfläche der Plastik und verweisen auf die rubenssche Manier, die in den Skulpturen ihren Niederschlag finde.

⁷⁵ Hilger Geyr 1974.

⁷⁶ Ballestrem/Hilger 1982.

⁷⁷ Lindemann 1982.

⁷⁸ Ebd., S. 302.

⁷⁹ Ebd., S. 302.

⁸⁰ Ebd., S. 312.

Im gleichen Jahr wird von Walter Schulten im Zusammenhang mit der Ausstellung „Die heiligen Drei Könige“ das Dreikönigenmausoleum im Kölner Dom näher vorgestellt.⁸¹ Martin Seidler beschäftigt sich ein Jahr später in einer Miscelle mit einer Büste, die er als Darstellung des Hl. Gregor von Spoleto interpretiert und die zum Figurenprogramm des Dreikönigenmausoleums gezählt werden muss.⁸² Er weist sie dem Flamen Michiel van der Voort (1667-1737) zu. Hilger thematisiert 1985/86 den barocken Hochaltar von St. Kolumba als Monument kaiserlicher Pietas Eucharistica.⁸³ Johann Franz van Helmont, der bedeutendste Bildhauer des 18. Jahrhunderts, schuf damit nach der Auffassung des Autors auch ein charakteristisches Zeugnis der Frömmigkeitsgeschichte. Nach italienischem Vorbild entstanden, was bereits Rahtgens 1911 beobachtet hatte, formt Helmont mit diesem Hochaltar ein spezifisches Monument barocker Sakramentsfrömmigkeit, der sich die weltliche Macht des Reiches und die Stadt unmittelbar verpflichtet sieht.⁸⁴

Die Relikte der barocken Ausstattung von St. Maria im Kapitol präsentiert Sabine Czymmek in einer Untersuchung 1988.⁸⁵ Sie unternimmt damit erstmals den Versuch, die Ausstattungsfragmente des 17. und 18. Jahrhunderts - der aus salischer Zeit stammenden ehemaligen Stiftskirche - in ihrem historischen Kontext vorzustellen. Dabei kann sie auf den von Angela Kulenkampff publizierten Quellen zur Umgestaltung der Dreikonchenanlage und zum Binnenchor während des 17. und 18. Jahrhunderts aufbauen.⁸⁶

In dem von Werner Schäfke 1993 herausgegebenen zweibändigen Werk „Johann Peter Weyer. Kölner Alterthümer“, werden die Person Weyers und dessen Aquarellsammlung ausgiebig präsentiert.⁸⁷ Die um 1838/40 von Adolf Wegelin und Thomas Cranz im Auftrag des Kölner Stadtbaumeisters Weyer angefertigten Zeichnungen dokumentieren in detailreicher Form viele der im 19. Jahrhundert verloren gegangenen barocken Ausstattungen und sind damit ein einzigartiges bildliches Zeugnis. Die Publikation ermöglicht es erstmalig, einen umfangreichen Einblick in die Gesamterscheinung der Innenräume der 25 größeren Sakralbauten der freien Reichsstadt Köln zu gewinnen. Eine Vielzahl von Detailzeichnungen ergänzt diese Studie. In den Kommentaren zu den einzelnen Blättern wird allerdings der Untersuchung der Plastik wenig Gewicht beigemessen, was aus der oftmals nur skizzenhaften Wiedergabe der Figuren verständlich wird.

Eduard Hegel publiziert 1996 eine Pfarrgeschichte zu St. Kolumba und ergänzt die von Josef Verscharen im Kommentarband zu Johann Peter Weyers Kölner Alterthümern bereits geleisteten Beobachtungen.⁸⁸ Einen Überblick zu den Grabdenkmälern des Rheinlandes von 1500 bis 1700 liefert 1997 Dorothea Terpitz.⁸⁹ Die Verfasserin der vorliegenden Dissertation widmet sich im Jahr 2000 nach den Untersuchungen von Czymmek erneut der barocken Ausstattung des 17. Jahrhunderts in St. Maria im Kapitol. Anlass dazu gaben die wiederaufgefundenen Verträge und Quittungsbelege zur Errichtung des barocken

⁸¹ Schulten 1982, S. 64-70.

⁸² Seidler 1983.

⁸³ Hilger 1985/86.

⁸⁴ Ebd., S. 99.

⁸⁵ Czymmek 1988.

⁸⁶ Kulenkampff 1984.

⁸⁷ Schäfke 1993; Schäfke Kommentarband 1994.

⁸⁸ Hegel 1996, S. 197-215.

⁸⁹ Terpitz 1997. Terpitz ergänzt und aktualisiert die bereits erschienenen Publikationen, vor allem jene zur Renaissanceplastik; vgl. Appel 1929; Appel 1983; Schirmer 1991. Den aktuellsten Überblick zur Renaissance bei Kirgus 2000.

Hochaltars.⁹⁰ Aufbauend auf den Publikationen zur flämischen Plastik des 17. und 18. Jahrhunderts, vor allem auf den Beiträgen von Hilger und Theuerkauff sowie auf den Katalog zur Ausstellung „De beeldhouwkunst in de eeuw van Rubens in de zuidelijke nederlanden en het prinsbisdom Luik“⁹¹, die 1977 im Museum voor Oude Kunst in Brüssel stattfand, konnten bereits für die Zeit um 1677 flämische Einflüsse in der Skulptur und im Retabelbau aufgezeigt werden.

Im Mittelpunkt einer weiteren Untersuchung der Verfasserin aus dem Jahr 2000 steht die stilistische Entwicklung der Kölner Skulptur vom ausgehenden 17. bis in die ersten drei Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts.⁹² Ausgehend vom neuen barocken Hochaltar in St. Maria im Kapitol von 1677, der als reiner Figurenaltar die Vorherrschaft des Gemäldealtars aufbrach, werden in chronologischer Folge Hauptwerke dieser Zeit vorgestellt.⁹³ Resümierend wird festgestellt, dass Köln im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts ein Zentrum der Bildhauerkunst mit mehreren hochqualifizierten Werkstätten darstellte, unter denen die des Johann Franz van Belmont einen führenden Rang einnahm.⁹⁴

In seiner Publikation zur Mailänder Madonna und zur Neuausstattung des Kölner Domes im 17. Jahrhundert stellt Ingo Matthias Deml 1999 anhand der Quellen eine umfangreiche Untersuchung vor.⁹⁵ Minutiös beschreibt der Autor den Abbruch des Marienaltars im Kölner Dom, den Verbleib der Fragmente und rekonstruiert die Retabelkonstruktion.⁹⁶ Die am Hauptaltar der Marienkapelle 1662/63 vorgenommene Umgestaltung gehört zu einer ganzen Reihe von Ausstattungsmaßnahmen, so etwa die Umgestaltung des Hochaltaraufsatzes, die Neugestaltung der Seitenaltäre des Binnenchores, die Errichtung des Dreikönigenmausoleums oder das Einfügen barocker Retabel in die Chorkranzkapellen.⁹⁷ Obwohl sie bedeutend sind, sind alle genannten Neuerungen der Ausstattung bisher noch nicht eingehend untersucht worden.⁹⁸ So schließt Deml 2003 folgerichtig eine reichhaltige Betrachtung zum barocken Dreikönigenmausoleum an, das von Heribert Neuss angefertigt wurde und dessen Fassade und Rückwand weitgehend erhalten geblieben sind.⁹⁹ Auch in diesem Fall wird umfangreiches Quellenmaterial vorgestellt. Da der Vertrag zu diesem Prinzipalstück barocker Umgestaltung leider verloren ist, gewinnen die Akten des Domstiftes große Bedeutung, die bereits von Renate Kroos 1979/80 ausgewertet wurden.¹⁰⁰ Die Neugestaltung des Hochaltars 1665-1667 und des Marienaltars 1662/63 waren diesem Projekt zeitlich unmittelbar vorangegangen. Die bereits 1668 begonnenen Arbeiten konnten erst um die Mitte der 80er Jahre abgeschlossen werden.¹⁰¹ Deml sieht als den wichtigsten Impuls für diese erste Barockisierungsphase die Erhebung der Gebeine des Hl. Engelbert im Jahr 1622. In diesem Zusammenhang ist es für den Autor erstaunlich, dass Hochaltar und Hauptaltäre der Chorflankenkapellen sowie die Gitterkapelle um den Dreikönigenschrein von dieser ersten Welle nicht erfasst wurden.¹⁰² Erst 1660

⁹⁰ Eberhardt Kapitol 2000, S. 126-136.

⁹¹ Brussel 1977.

⁹² Eberhardt 2000.

⁹³ Ebd., S. 190.

⁹⁴ Ebd., S. 207.

⁹⁵ Deml 1999.

⁹⁶ Ebd., S. 188-204, Rekonstruktionszeichnung Abb. 13, Vertrag Abb. 12 und S. 202.

⁹⁷ Ebd., S. 184.

⁹⁸ Ebd., S. 188.

⁹⁹ Deml 2003.

¹⁰⁰ Kroos 1979/80, S. 145-148.

¹⁰¹ Deml 2003, S. 244.

¹⁰² Ebd., S. 288.

konnten diese Maßnahmen weiter verfolgt werden.¹⁰³ Deml greift bei seiner Bearbeitung auf die Publikationen des Ausstellungs- und Forschungsprojektes „Der Riss im Himmel-Clemens August und seine Epoche“ zurück. In diesem Zusammenhang erschienen acht Wissenschaftsbände zu Politik-, Wirtschafts- und Sozialgeschichte sowie zur Kunst- und Kulturgeschichte des Rheinlandes im 18. Jahrhundert und ein Katalog zu den Ausstellungen.¹⁰⁴

Jeffrey Chipps Smith hat in seinem 2003 erschienenen Überblickswerk zur Jesuitenbewegung, ihren Bauten und ihrer Kunst der Plastik in St. Mariae Himmelfahrt eine für Deutschland richtungsweisende Bedeutung zugemessen und greift damit die bereits von Feulner und Müller 1953 angemerkte herausragende Stellung dieser Skulpturen wieder auf.¹⁰⁵

Im Jahr 2003, 2004 und 2005 sind die Jahrbücher „Colonia Romanica XVI-XX“ erschienen. Aufbauend auf den Kunstdenkmälerinventaren und der Publikation der Sammlung Johann Peter Weyer, sind Aufsätze zur Ausstattung der Kölner Kirchen von 1550 bis 1800 darin zusammengefasst.¹⁰⁶ Im Erscheinen befindet sich mit Michael Reuters „Das barocke Altarretabel in den Rheinlanden (1580-1750)“, eine Dissertation, die in Münster erstellt wurde und die Robert Grosches Arbeit von 1923 aktualisiert.

Resümierend ist festzustellen, dass der Kölner Barockplastik bisher keine umfangreiche Untersuchung gewidmet wurde, die den Gesamtkomplex dieser Gattung und ihre künstlerische Entwicklung über einen längeren Zeitraum darlegt. Hilger hat dieses Unterfangen im Hinblick auf eine vollständige Darlegung als unmöglich eingeschätzt.¹⁰⁷ Die folgende Untersuchung zeigt gewiß Abschnitte, bei denen die überkommenen Bildwerke lediglich als Fragmente einer einst an Kunstwerken überreichen Epoche analysiert werden. Es sind zu wenig um ein Gesamtbild der Zeit zu rekonstruieren. Die Qualität der teils wiederaufgefundenen und im Ganzen erstmals zu einer Gesamtschau zusammengestellten Plastiken zeigt jedoch ein künstlerisches und kulturhistorisch beachtliches Niveau. Dementsprechend sollte auch die Bedeutung der Einzelwerke dieser Epoche hervorgehoben werden.

2. Die Plastik im Renaissancestil von 1550-1610

Für die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts muss festgestellt werden, dass die in spätgotischer Zeit überreiche Fülle an Kunstwerken und die damit in Verbindung stehenden bürgerlichen Stiftungen nicht mehr zu verzeichnen ist.¹⁰⁸ Die geringe Anzahl von Ausstattungsstücken aus dieser so genannten Zeit der Renaissance dokumentiert nicht nur mangelnde Bereitschaft, dieser vor allem aus Italien und den Niederlanden kommenden Kunstrichtung Raum zu geben, sondern gleichfalls die stark der Tradition verhaftete Einstellung zu sakralen Ausstattungsgefügen. Das Reformkonzil zu Trient (1545-1563)¹⁰⁹ und die in der Folge in theologischen Kreisen diskutierten Neuerungen u. a. im Bereich Bild, Eucharistie und

¹⁰³ Deml verweist hier auf die Untersuchung Helmut Gabels; vgl. Gabels 1999, S. 45.

¹⁰⁴ Schäfke 1999; Zehnder 1999; Zehnder Tradition 1999; Mölich 2000; Zehnder 2000; Zehnder Ideal 2000; Zehnder Bühne 2000; Ebeling 2000; Brühl/Köln/Jülich/Miel 2000.

¹⁰⁵ Smith 2002; vgl. dazu Smith 1994, S. 78 (Fig. 54).

¹⁰⁶ Kölner Barock 2001/2, Kölner Barock 2003/4 und Kölner Barock 2005.

¹⁰⁷ Hilger Geyr 1974, S. 159.

¹⁰⁸ Schmid 1994, S. 503-520.

¹⁰⁹ Jedin 1998.

Eucharistischer Kult¹¹⁰ finden in den Sakralbauten Kölns wenig Resonanz.¹¹¹ Zudem fehlen die künstlerischen Kräfte in der Rheinmetropole, die einen Reformprozess hätten vorantreiben können.¹¹²

Zuletzt hat Isabelle Kirgus in ihrer Arbeit zur Kölner Renaissance darauf hingewiesen, dass Köln die „herausragenden Renaissancewerke ausschließlich niederländischen Künstlern“ verdankt.¹¹³ Deshalb entfällt die Darlegung, ob sich in der Formsprache der Objekte für Köln spezifische Merkmale ausmachen lassen, von denen eine eigenständige stilistische Entwicklung hätte abgeleitet werden können.¹¹⁴ Im Folgenden werden herausragende Bildhauer aus dieser Zeit mit einzelnen Werken vorgestellt. Dabei steht die Untersuchung der Plastik, vor allem des Einzelbildwerkes, im Mittelpunkt.

2.1. Sakrale und profane Plastik

Der umfangreichste Bestand an überkommener Plastik findet sich im sakralen Bereich. Dabei bilden die Epitaphien und Grabmäler die größte Gruppe. Die beiden bekanntesten und frühesten Beispiele sind die sog. Schaumburg-Epitaphien im Dom zu Köln, die von dem Antwerpener Cornelis Floris (1514-1575) angefertigt wurden. Im profanen Bereich sind nach bisherigem Kenntnisstand die Plastiken von Willem Danielsz van Tetrode (ca. 1525-vor 1588) und die Arbeiten Wilhelm Vernuckens († 1607) nennenswert.

2.1.1. Die Plastik des Cornelis Floris

Die Epitaphien des Erzbischofs Adolf III. von Schaumburg (†1556) (Abb. 1) und seines Bruders Anton von Schaumburg (†1558) (Abb. 2) wurden zusammen vor 1562 im Hochchor des Kölner Domes aufgestellt. Der ausführende Meister war der aus Antwerpen stammende Cornelis Floris, der rasch zu einem der einflussreichsten Architekten, Ornamententwerfer und Bildhauer avancierte. Seine Werkstatt war weit über die Niederlande hinaus bekannt und für die manieristische Spätrenaissance schulbildend.¹¹⁵ Die beiden, in exakt denselben Größenverhältnissen geschaffenen Wandepitaphien stehen in der Tradition der italienischen Grabmalsarchitektur, der eine vollplastisch ausgebildete Liegefigur

¹¹⁰ Vgl. Imorde 1997, Kapitel I und II, wo die künstlerische Seite der katholischen Reformpolitik thematisiert wird.

¹¹¹ Imorde verweist auf die „Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae“ von 1576, ein bis ins Detail reichender Vorschriftenkatalog zu Bau und Ausstattung der Kirchen. Die Darstellung alles Falschen, Apokryphen und Abergläubischen, wie des möglicherweise Profanen, Obszönen und Frivolen, sollte und musste nun von den heiligen Stätten ferngehalten werden; vgl. Imorde 1997, S. 45.

¹¹² Für Italien ist das Beispiel Federico Zuccaris bekannt, der als Gründungsmitglied in der „Congregazione dei Nobili“, einer jesuitennahen Vereinigung, seine Kunst in den Dienst des geistlichen Reformprozesses stellte; vgl. Imorde 1997, S. 63. Hierin ist vielleicht der Grund dafür zu finden, warum Zuccari Vorbildcharakter für einige Kölner Bildwerke hatte.

¹¹³ Vgl. Kirgus 2000, S. 15. Ihre Untersuchung ergänzt und aktualisiert die von Ursula Schirmer vorgelegte Arbeit zur Kölner Plastik von 1520 bis 1620; vgl. Schirmer 1991.

¹¹⁴ Ebd., S. 9: „Dabei wird der Frage nach einer genuinen „Kölner Renaissance“, die ausgezeichnet ist durch die Parallelität von gotischen und renaissancezeitlichen Formen, nicht nachgegangen. Renaissance wird als Ordnungsbegriff verstanden, um die während eines bestimmten Zeitraums in Köln entstandenen Kunstwerke zu subsumieren.“

¹¹⁵ Kirgus 2000, S. 254-258, Kat. AS 46, 47. Kirgus bietet eine ausführliche Beschreibung des formalen Aufbaus und umfangreiche Literaturangaben. Weitere berühmte Werke sind die Grabmäler in Roskilde, Königsberg und Schleswig; vgl. dazu Huysmans 1996; Schmid 1999, S. 515-552. Siehe auch Kirgus 2003, S. 77 und 85; zu Cornelis Floris S. 72-80; vgl. dazu Heinz/Rothbrust/Schmid 2004, S. 128-131.

vorgestellt ist, die allgemein als Sansovino-Motiv bezeichnet wird. Der Aufbau ist vielschichtig und sehr reich, wobei die Architekturglieder aus schwarzem, die figürlich-dekorativen Elemente aus weißem Marmor gearbeitet sind. Das ca. 6 m hohe Wandepitaph Erzbischof Adolfs III. gliedert sich horizontal in zwei Ebenen. Die untere Ebene bildet der auf einem freistehenden Karyatiden-Unterbau gelagerte Sarkophag-Figur-Aufbau.¹¹⁶ Die Karyatiden stellen Personifikationen der Tugenden Prudentia und Justitia (Abb. 3) dar. Auf dem Paradebett selbst liegt, auf die Seite gedreht und den Kopf in die linke Hand gestützt, die Figur des Verstorbenen als sogenannter Semigisant dargestellt. Die sich darüber erhebende Ebene zeigt im zentralen Mittelfeld ein Relief mit der Darstellung der Auferstehung Christi. In den flankierenden Nischen sind die Bildwerke der Allegorien der *vita contemplativa* - als Symbol ist dieser Figur der Totenschädel beigefügt - und der *vita activa* - ihr Symbol ist der Spaten - eingestellt. Nach oben hin wird die monumentale Komposition abgeschlossen und bekrönt durch einen Dreiecksgiebel, der im Binnenfeld das erzbischöfliche Wappen zeigt. Ihm zur Seite stehen auf Postamenten trauernde Putten, die sich auf eine umgedrehte Fackel, dem Symbol für den Tod, stützen. Auf dem Giebelscheitel thront die allegorische Figur der Pax.

Die Qualität der vollplastisch ausgebildeten Bildwerke dokumentiert die Schulung des Meisters an italienischen Vorbildern und den Willen zur zeitgenössischen modernen Bildhauerei, die er durch seine schöpferische Gestaltungskraft weiterformuliert. Während seines Italienaufenthaltes von ca. 1539–47 konnte Floris die Werke Michelangelos und Andrea Sansovinos genau studieren. So zeigt die Figur der Justitia (Abb. 3) eine enge Verwandtschaft mit Andrea Sansovinos *Temperantia* an einem Grabmonument in S. Maria del Popolo in Rom (Abb. 4). Huysmans hält es für nicht ausgeschlossen, dass die Grabmonumente die Andrea Sansovino für Ascanio Sforza und für Cardinal Basso della Rovere fertigte, Floris als Vorbild dienten.¹¹⁷

Die Begegnung mit der Bildhauerkunst des Cornelis Floris in Köln ist gleichzeitig die Begegnung mit der Skulptur im Stile der Hochrenaissance. Als Vermittler aktueller Kunstformen und in seiner Eigenschaft als Künstler, d. h. als innovativer Entwickler neuer Werke und Stilformen, können die Monumente von Cornelis Floris in ihrer Vorbildhaftigkeit nicht hoch genug geschätzt werden. So findet dieser Stil weite Verbreitung, wie z. B. in der zeitnahen Grafik festzustellen ist. Im Werk des Stechers Philips Galle (1537-1612) sind die Kompositionen mehrerer Figuren ähnlich augenfällig. Es handelt sich um einen Zyklus von acht Blättern mit Darstellungen weiblicher Figuren aus dem alten Testament nach den Vorlagen von Marten van Heemskerck (1498-1574) von um 1570.¹¹⁸ Die Darstellung der Susanna und der Jahel (Abb. 5)¹¹⁹ zeigt in der Gewandbehandlung, dem Spiel der Falten am Boden und in der muskulösen Körperhaftigkeit sehr nahe Verwandtschaft mit der Gestaltung der Plastiken an den Grabmälern der Kölner Erzbischöfe Schaumburg.¹²⁰

¹¹⁶ Kirgus 2000, S. 255.

¹¹⁷ Huysmans/van Damme 1996, S. 97-99, Abb. 228-231, hier S. 98; Pope-Hennessy III/1963, S. 55.

¹¹⁸ Sellink/Leesberg (The New Hollstein) 2001, S. 188-198.

¹¹⁹ Ebd., S. XXXVI und Nr. 136/1 Susanna, 20,5 x 24,8 cm. Inschrift rechts unten: *martini Petri excude, ad insigne aurei fontis. II* Amsterdam, Brussels, Leiden, London, Paris, Stuttgart, Drawing dated 1560 und 131/1 Jael 20,2x24,5 cm. Inschrift links unten: *Martini Petri excude. II* Amsterdam, Brussels, Leiden, London, Paris. Drawing dated 1560.

¹²⁰ Sellink/Leesberg (The New Hollstein) 2001, S. 196, 191 (Nr. 136). Zur Situation des Graphikmarktes in Köln vgl. Schöllner 1992, S. 27-41.

Mit diesen Arbeiten von Cornelis Floris kommen repräsentative Kunstwerke im Stil der Renaissance nach Köln.¹²¹ Ihr architektonischer Aufbau, Schmuckformen und Bildwerke der Konstruktionen zeigen innovatives künstlerisches Können. Darin spiegelt sich das Studium von Natur und Antike, die Auseinandersetzung mit der menschlichen Anatomie und deren prominente Präsentation innerhalb der Komposition. Für die Darstellung der Karyatiden sind nicht nur griechische, sondern vor allem die römischen Antiken prägend. Die eng am Körper haftenden, wie durchnäßt wirkenden Gewänder machen die darunter liegende Haut sichtbar und ermöglichen das Studium des menschlichen Aktes an der Gesamtfigur - ein aus der römischen Antike übernommenes Motiv. Nicht nur bei der figürlichen Darstellung, sondern auch am Retabelbau werden die Formen der Renaissance greifbar. Verstärkt werden Architekturelemente wie Säulen, Giebelfelder, auskragende Gebälkstücke und Nischen verwendet. Der typische Architektonisierungsprozess, der ein Renaissancewerk auszeichnet, wird sichtbar.¹²²

Vergleicht man die Bildwerke des Cornelis Floris mit zeitnahen Werken im Rheinland, so ist der Qualitätsunterschied auffallend. In der ehemaligen Benediktinerabteikirche St. Nikolaus und St. Medardus in Brauweiler findet sich der 1561 errichtete Altar des Hl. Michael (Abb. 6), der vermutlich aus einer Kölner Werkstatt stammt.¹²³ Die Unterschiede in der künstlerischen Entwicklung sind unmittelbar deutlich. Dieses Retabel, dessen Komposition sich aus dem in St. Gereon verwahrten Kreuzaltar von 1530-40¹²⁴ heraus entwickelt, zeigt ein in eine eingetiefte nischenartige Struktur eingearbeitetes Relief einer Heiligenfigur. An Architekturmotive erinnernde Verblendungen werden als gliedernde Schmuckelemente benutzt. Die das zentrale Bildfeld begleitenden Relieffiguren erscheinen wenig herausgearbeitet und deren Komposition an spätgotischen Entwürfen orientiert. Im Vergleich zu den Schaumburg-Epitaphien wird deutlich, dass derartig ausgereifte Renaissanceformen in Kölner Werkstätten nicht in dieser Qualität vorhanden waren. Die zeitgleich entstandenen Reliefs vermischen traditionelle Form und neue Elemente der Renaissance, was insgesamt zu einer für die Region typischen Mischform führt.¹²⁵ Die herausragenden Werke, d. h. solche, die die reifen Formen der italienischen und niederländischen Renaissance um die Mitte des 16. Jahrhunderts transportieren, müssen als reine Importware angesehen werden.¹²⁶ In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist die vollplastische monumentale Figur im sakralen Bereich durch die Plastiken des Cornelis Floris präsent. Da der Nachweis einer direkten Nachfolge bisher nicht erbracht werden konnte und keine weiteren Plastiken dieser Art auffindbar sind,

¹²¹ Ab der Mitte des 16. Jahrhunderts werden in Köln Renaissancewerke aus flämischer Produktion angekauft. Roeßler-Mergen 1942, S. 10: „Seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts werden in Köln die entscheidenden künstlerischen Leistungen von Fremden geschaffen. Durch die Tätigkeit niederländischer Wanderkünstler war in der Zeit von 1560-80 das untere Rheinland Absatzgebiet und Provinz der Niederlande geworden. Die größten plastischen Schöpfungen des 16. Jahrhunderts in Köln, die Grabmonumente der Erzbischöfe Adolf (1556) und Anton (1558) von Schauenburg im Chore des Domes, sind Arbeiten der Antwerpener Werkstatt des Cornelis Floris. Köln ist wirklich Provinz geworden, und fast ganz Norddeutschland nimmt an diesem Schicksal teil, denn von Tournai bis Schleswig und Königsberg erstreckt sich das Arbeitsgebiet der Floriswerkstatt. Das gesamte einheimische Kunstschaffen Kölns vom 16.- 18. Jahrhundert steht im Schatten seiner großen Vergangenheit und der unvergleichlich lebendigeren Entwicklung in den benachbarten Ländern: Flandern und Holland.“

¹²² Vgl. Laun 1982, S. 21.

¹²³ Kirgus 2000, S. 34.

¹²⁴ Kirgus 2000, S. 209.

¹²⁵ Schirmer nennt dies „ein interessantes kreatives Zusammenspiel verschiedener Einflüsse“; vgl. Schirmer 1992, S. 6.

¹²⁶ Kirgus 2000, S. 15. Kirgus verweist auf das Croy-Epitaph, den Lettner in St. Maria im Kapitol und die Rathauslaube.

scheint diese bildhauerische Arbeit jedoch ein Einzelphänomen zu sein. Erst in dem Gisant am Grabmal Herzog Wilhelm V. von Jülich-Kleve-Berg in der Pfarrkirche St. Lambertus in Düsseldorf (1595-1599) wird eine würdige Nachfolgefigur angefertigt (Abb. 17).¹²⁷ Für Köln entsteht erst 1603 ein weiteres Grabmal mit monumentaler Liegefigur, das für den Gründer der Deutschordenskommende Jung-Biesen in Blatzheim, Heinrich von Reuschenberg, über seiner Grabstätte in der Hauskapelle der Deutschordenskommende in St. Maria vom Berge Karmel bestimmt war (Abb. 21).¹²⁸

2.1.2. Die Plastik des Willem Danielsz van Tetrode

Neben dem sakralen Bereich gab es Aufträge im privaten und profanen Sektor, die in jüngster Zeit eng mit dem Namen Willem Danielsz van Tetrode (ca. 1525-1580) für Köln in Verbindung gebracht werden. Der aus Delft stammende Architekt und Bildhauer internationaler Prägung siedelte sich wahrscheinlich ab 1574 in der Rheinmetropole an und wurde vermutlich eine zentrale Figur ihres künstlerischen Lebens.¹²⁹

In der jüngst in Amsterdam präsentierten Ausstellung „Willem van Tetrode, Sculptor (c. 1525-1580)“¹³⁰ wurden seine Person und das Oeuvre erstmals umfassend gewürdigt und Tetrodes Bedeutung für Köln ersichtlich.

Der in Delft geborene Bildhauer geht mit Anfang Zwanzig nach Italien. In Florenz findet er Arbeit im Atelier Benvenuto Cellinis (1548-1552), anschließend zieht es ihn nach Rom, wo er im Atelier Guglielmo della Portas eine Anstellung findet. Das Studium der Antiken, welches -die großen europäischen Bildhauer zum Wettstreit herausgefordert- hat, wie Michael Winner schreibt,¹³¹ hat ihn in besonderem Maße geprägt. Nach achtzehn Jahren kehrte er dann in die Niederlande zurück, wo ihm unmittelbar danach ein großer Auftrag in seiner Heimatstadt Delft angeboten wurde. Die Gemeindevorsteher und die Meister der Gilde des heiligen Sakraments bestellten den inzwischen bekannten Bildhauer, damit er einen neuen Hochaltar für die gerade vor zwei Monaten fertig restaurierte „Oude Kerk“ anfertige. Im Vertrag vom 9. März 1567/8 ist dabei die Formulierung bemerkenswert, dass der Altar „naervolgende die cunste van de sculpture ende antiquiteyt“ (zufolge oder entsprechend der Kunst der Bildhauerei in der Antike) entworfen und gebaut werden solle. Man wünschte ausdrücklich „modernes Design“ im klassischen Stil, etwas was an den niederländischen Altären bis dahin noch nie vorgekommen war. Von diesem außerordentlichen Altar fehlt jegliche Abbildung, da er der zweiten Welle des Ikonoklasmus im April 1573 zum Opfer fiel. Aus den wenigen Beschreibungen geht u.a. hervor, dass er mit vier Meter hohen freistehenden Marmorsäulen bestückt und mit 24 Statuen aus Alabaster ausgestattet war. Das Gesims war mit der Statue des Salvators, den zwölf Aposteln und den vier Evangelisten bekrönt.¹³² Ein zweiter monumentaler Altar Tetrodes wurde bereits zuvor vernichtet.¹³³

¹²⁷ Kirgus 2000, S. 36. Der Bildhauer Gerhard Scheben nimmt das Motiv der Schaumburg-Gisants in seiner Komposition wieder auf.

¹²⁸ Ebd., S. 233.

¹²⁹ Kirgus 2000, S. 28-29; Merlo 1895, Sp. 874-875; vgl. Berlin 1995, S. 627 und Kat. Nr. 99 (Tetrodes Bacchus, um 1570), S. 328.

¹³⁰ Amsterdam 2003.

¹³¹ Winner 1998, S. IX.

¹³² Amsterdam 2003, S. 55-58.

¹³³ Ebd., S. 58: “Six month after concluding the contract for the high altar, Tetrode signed an agreement to execute a smaller altar devoted to the virgin Mary of Jesse.” Der Auftrag wurde von der Gilde der “Wurzel

Da das römisch-katholische Leben nachhaltig unter der protestantischen Regierung erstickt und damit jegliche Hoffnung auf Aufträge an religiöser Skulptur zunichte gemacht wurden,¹³⁴ hat Tetrode seine Heimatstadt verlassen. Er ging nach Köln, welches zur damaligen Zeit für viele aus den Niederlanden Flüchtende eine neue Wirkungs- und Heimstätte wurde.¹³⁵ Der schnelle Zugang zu den höchsten administrativen Kreisen führte dazu, dass er bereits 1573/74 von dem Weinhändler, Ratsherrn und späteren Bürgermeister Peter Terlan von Lennep (+1577) beauftragt wurde, drei Statuen „all`antiqua“ zu privater Verwendung anzufertigen. Diese Kompositionen sind durch einen Stich von Adriaen de Weerdt (um 1510-um 1590)¹³⁶, der ebenfalls in Köln im Exil weilte, gut bekannt (Abb. 7).¹³⁷ Ein weiteres erhaltenes graphisches Blatt, Venus, Cupido und einen Satyr darstellend (Abb. 8), könnte ebenfalls eine Auftragsarbeit Lenneps gewesen sein. Die Skulpturen der ersten Gruppe, bei denen es sich wahrscheinlich um Bronzeplastiken handelt, sind alle verloren. Die im Zentrum dargestellte Figur Jupiters zeigt eine starke Affinität zu älteren Werken des Bildhauers, wie zu seiner Komposition des Jupiter oder des schreitenden Kriegers (Abb. 9). Letztere könnte nach den neuesten Untersuchungen ebenfalls als eine Kölner Arbeit angesehen werden.¹³⁸

Ein weiterer Förderer des Niederländers war ab 1575 der Kölner Erzbischof Salentin von Isenburg. Eine Serie von sechs grafischen Blättern dokumentiert die Skulpturengruppe der Geißelung Christi, entstanden in Köln nach Zeichnungen de Weerts, die wiederum nach den originalen Plastiken Tetrodes entstanden sind (Abb. 10). Die Figuren sind als Einzeldarstellungen von verschiedenen Seiten ansichtig und so ist diese grafische Serie ein frühes Beispiel dafür, das Vermögen der Plastik vorzuführen, die Dinge „von allen Seiten“ in ihrer Vielansichtigkeit wiederzugeben. Zwei kleinplastische Bronzen aus dieser Gruppe sind noch vorhanden, wobei sich die Darstellung des Christus an der Geißelsäule heute im Besitz des Museums für angewandte Kunst in Köln befindet (Abb. 11).¹³⁹ Tetrode ist einer der ersten Bildhauer, der ein Ensemble, bestehend aus drei Einzelskulpturen, zusammenstellt und damit eine Szenerie komponiert, wengleich alle drei auch als Einzelfiguren von großer Aussagekraft sind. Diese Methode wird im frühen 17. Jahrhundert von François Duquesnoy (1598-1643) und Alessandro Algardi (1598-1654) weiterentwickelt.¹⁴⁰ Es existierte nach der Meinung Scholtens unzweifelhaft eine Nachfrage nach moderner Skulptur zur privaten Andacht im Umkreis des Kölner Erzbischofs, der diese Kleinbildwerke

Jesse“ erteilt. Tetrode entwarf die Komposition und schuf drei Statuen aus Stein. Über das Aussehen dieses Altars ist nichts bekannt.

¹³⁴ Ebd., S. 59.

¹³⁵ Ebd., S. 59. Als bekennender Katholik war Tetrode keinerlei Restriktionen ausgesetzt. Er erwartete im Gegenteil neue Aufträge aus den katholischen Kreisen der Stadt, die er auch erhielt. Zu den nach Köln geflüchteten Künstlern vgl. Veldman 1993, S. 34-58.

¹³⁶ Merlo 1895, Sp. 919-920. Merlo vermutet: „Mit mehr Bestimmtheit darf man ihm die eigenhändige Ausführung einiger Blätter nach dem Bildhauer und Architekten Wilhelm Tetrodeus oder Tetrodejus zuschreiben: Merkur und Minerva, die Statuen Jupiters, der Venus mit dem Kupido, und Merkurs; Venus mit Kupido liegend, nebst dem Satyr.“

¹³⁷ Amsterdam 2003, Kat. Nr. 39, 40, 41; vgl. auch Kirgus 2000, S. 28-29, Abb. S. 31.

¹³⁸ Ebd., S. 59, Kat. Nr. 34, 35, 36, S. 126-127.

¹³⁹ Ebd., S. 120, Kat. Nr. 15: Christus an der Geißelsäule, Rom, 1562-1565 (Model), H. 56 cm, Museum für Angewandte Kunst in Köln, Inv.- Nr. H 1153; vgl. auch Haedecke 1960, S. 236-238. Der Geißelchristus stammt aus der Sammlung des August Riedinger, Augsburg, und gelangte 1959 ins Kunstgewerbemuseum Köln. Zu der zweiten Figur siehe Amsterdam 2003, Kat. Nr. 16: Scherge, Rom 1562-1565 (Model) heute im Residenzmuseum in München.

¹⁴⁰ Berlin 1995/96, S. 486-489; Montagu I 1985, S. 198, Abb. 230.

zuzurechnen sind.¹⁴¹ Bisher sind diese Zusammenhänge nicht weiter untersucht worden.

Eine kleinplastische Figur des Geißelchristus von 1565-75 die in Rom, Delft oder Köln entstanden ist, ist der auf der Zeichnung dargestellten Komposition um eine stärkere anatomische Präsenz und Detailfreude überlegen (Abb. 12). Es ist zu vermuten, dass Tetrode, als in Italien geschulter Bildhauer, in Köln vor allem Aufträge erhielt, die ihm diese Erfahrung abverlangten. Während seiner Jahre in Köln traf er neben Isaak Duchemin (nachweisbar ca. 1550-1600)¹⁴² wahrscheinlich auch Dirck Volckertsz Coornhert (1522-1590),¹⁴³ einen Grafiker und Philosophen, der sich auf Reisen im Rheinland aufhielt. In diesem Zusammenhang lernte er eventuell auch Hendrick Goltzius (1558-1617) kennen, der für den berühmten Humanisten Coornhert tätig war.¹⁴⁴

Um 1575 präsentierte Tetrode eine Skulpturengruppe mit Merkur und Minerva, die für den Erzbischof Salentin von Isenbrug bestimmt war und die durch einen Reprostich überliefert ist (Abb. 13). Interessant scheint dabei besonders die in der Sockelung eingefügte Inschrift, die Tetrode als dessen Hofarchitekten bezeichnet.¹⁴⁵ Die heute leider zerstörte Komposition diente Isenburg wahrscheinlich zu privaten Studienzwecken.

1578 erhielt Tetrode von Rudiger van der Horst die Aufsicht über den Baufortgang von Schloss Horst in der Nähe von Gelsenkirchen. Später arbeitete er erneut für Isenburg in Schloss Arnsberg, bis er 1580 dort an der Pest stirbt. Es ist zu vermuten, dass uns damit nur ein Teil des Werkes, welches Tetrode in Köln erarbeitet hat, bekannt ist. Die beiden prominenten Auftraggeber, damit auch Gönner und Förderer des Niederländers, haben für ihre Kollektionen Kleinplastiken und größere Arbeiten erworben und gehören wahrscheinlich zu einem größeren und bisher nicht näher erforschten Kreis von Sammlern, die in Köln und Umgebung ansässig waren.

Die primär italienisch geprägte Bildhauerkunst mit Darstellungen sowohl religiöser als auch mythologischer Thematik war damit in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts weit umfangreicher in Köln vertreten, als bisher bekannt. Völlig ungeklärt ist die Frage, ob Aufträge für sakrale Ausstattungen an Tetrode gerichtet wurden, ähnlich denen, die er in seiner Heimat ausgeführt hatte.

¹⁴¹ Amsterdam 2003, S. 60. Dass diese Szenerien im 17. Jahrhundert von Algardi und Duquesnoy wieder aufgegriffen werden, zeigt Tetrodes wegweisende Innovationskraft; vgl. Amsterdam 2003, Kat. Nr. 17 a-f, S. 120.

¹⁴² Merlo 1895, Sp. 194; „Isaak Duchemin, Kupferstecher aus Brüssel, [...] hat sich im vorletzten Decennium des XVI. Jahrhunderts zu Köln aufgehalten und hier seine Kunst ausgeübt.“ Vgl. auch AKL, Bd. 30, S. 192. Nach diesen Angaben ist Duchemin in Brüssel geboren und in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Köln tätig. Er hielt sich im Umkreis des Emigranten Adriaen de Weerd auf, zu dessen bevorzugten Stechern er gehörte. Die Mehrzahl seiner Graphiken dürfte nach Vorlagen von de Weerd entstanden sein, wie die „Auferweckung des Lazarus“, „Szenen aus dem Leben Mariä und Jesu“ sowie eine Serie der Evangelisten und eine Serie der zwölf römischen Kaiser, die von Jodocus de Curis in Köln herausgegeben wurden.

¹⁴³ AKL, Bd. 21, S. 92-93. Zum Werk von Dirck Volckertsz. Coornhert vgl. Veldman (The illustrated Bartsch) 1991. Coornhert arbeitet nach Vorlagen, z. B. von Marten van Heemskerck, Willem Thibaut, Frans Floris, Lambert Lombard, Adriaen de Weerd und Hendrick Goltzius. Vgl. dazu Wien 1967/68, S. 91-96.

¹⁴⁴ Bisher sind diese Zusammenhänge nicht ausreichend aufgearbeitet. Einige Blätter befinden sich in der graphischen Sammlung des Wallraf-Richartz-Museums: Graph. Slg. Nr. 7002 (Dirck Volckertsz Coornhert, Skulpturenhof) und Nr. 16921 (Marten van Heemskerck/Dirck Volkertz. Coornhert, Abraham und die drei Engel).

¹⁴⁵ Amsterdam 2003, S. 66.

2.1.3. Die Plastik des Wilhelm Vernukken

Während dieser Zeit entstand ebenfalls das einzig herausragende Renaissancebauwerk der Stadt, die Kölner Rathauslaube (Abb. 16), deren ausführender Baumeister Wilhelm Vernukken (um 1540-1607) war. Nach den Entwürfen von Cornelis Floris wurde dieser Repräsentationsbau in fünf Jahren (1569-1573) errichtet¹⁴⁶ und war zu seiner Zeit „ein Monument des Gedenkens, der Erinnerung an eine besonders herausragende Vergangenheit, die durch `historische` Bildformen, die Kaisermedaillons, die Inschriftentafeln und die Säulen, in zweifelsohne anschaulicher Weise vergegenwärtigt wurde.“¹⁴⁷ Ihre Bauform und die Dekoration nimmt dabei nicht nur Bezug zur Antike, sondern auch zu den zeitgenössischen Geschichtsschreibern und verbindet damit Kölns Bedeutung als antike Metropole des römischen Weltreiches mit der gegenwärtigen selbstbewussten freien Rats Herrschaft. Der Machtanspruch der Ratsmitglieder und ihr auf Bildung und Wissenschaft gegründetes Standesbewusstsein spiegeln sich vor allem in Form von Inschriften und Reliefs an der Außenfassade. So demonstriert die Verbindung von bürgerlichem Herrschaftsverständnis mit zeitgenössischen, aber antikisierenden imperialen Bauformen den Herrschaftsanspruch des Rates, bei dem man sich an Machtdemonstrationen italienischer Fürsten, die in ähnlicher Weise antike Vorbilder für ihre hauspolitischen Zwecke umnutzten, erinnert fühlt.

Kirgus vermerkt dazu: „Die Elemente des Bildprogramms, Kaisermedaillons, Inschriften im Stile der römischen Ehrenbogeninschriften, der (doppelköpfige) Reichsadler etc., verweisen auf die Architektursprache aus der Sphäre fürstlicher Bauwerke.“¹⁴⁸

Der Baumeister Willem Vernukken nahm die Konzeption von Cornelis Floris' Entwurf auf und nutzte darüber hinaus die Ornamentformen aus dessen Umkreis, wie das Roll- und Beschlagwerk und die Grotteske.¹⁴⁹ Es entstand ein eleganter zweigeschossiger Bau, der von einer Aedikula, in die eine halbrunde Nische mit einer kassettierten und mit Rosetten gefüllten Kalotte eingefügt ist, bekrönt wird. Innerhalb dieses `Schutzraumes` befindet sich auf einem kleinen Sockel die einzige vollplastisch ausgearbeitete Skulptur (Abb. 14). Es handelt sich um die Darstellung der heute nur noch in einer Reproduktion des 19. Jahrhunderts vorhandenen Figur der Justitia (Abb. 15)¹⁵⁰, der Personifikation der Gerechtigkeit, der die Augen verbunden sind und die in der Rechten ein erhobenes, gegen den Himmel gerichtetes Schwert, in der Linken eine Waage hält. Über einem unter der Brust gegürteten Untergewand trägt sie einen Umhang, der auf ihrer rechten Schulter mit einer Schließe befestigt ist. Die Haltung der im angedeuteten klassischen Kontrapost dargebotenen Figur wird in der Gewandführung und deren Faltung deutlich.

Ihr flankierend zur Seite sind zwei Karyatidhermen angebracht, ebenfalls Arbeiten des 19. Jahrhunderts, die im unteren Teil aus einem verzüngten, kannelierten Schaft herauswachsen und nach oben als weiblicher Oberkörper ausgebildet werden. Ihre vor der Brust übereinandergelegten Arme scheinen das in antikisierender Faltung herabfallende Gewand zu halten, das beidseitig den

¹⁴⁶ Kirgus 2003.

¹⁴⁷ Ebd., S. 297.

¹⁴⁸ Kirgus 2003, S. 297-298.

¹⁴⁹ Ebd., S. 21.

¹⁵⁰ Ebd., S. 158. Der Bildhauer Wilhelm Albermann (1835-1913) wurde 1881 beauftragt, die gesamte Bauplastik der Laube neu anzufertigen. Dabei ergänzen die Justitia und die Zwickelfiguren der Obergeschossarkaden die bereits 1838/39 von Imhoff neu gefertigten drei Löwenkampfreiefs. Inwieweit die Rekonstruktionen sich am Original orientierten ist unklar. Vgl. Schmidt 2001, S. 45-48, Abb. S. 45.

kannelierten Schaft eng umschließt aber dabei eine gewisse Körperlichkeit, den Anschein von menschlicher Anatomie, widerspiegelt.¹⁵¹

Bis zum Zweiten Weltkrieg befanden sich noch weitere skulpturale Teile im Dachbereich, bei denen es sich um wappenhaltende Tiergestalten handelte. Auf dem Sockel oberhalb des Dreiecksgiebels der Aedikula war ab 1617/18 die Freifigur des Kölner Bauern angebracht (Abb. 14).¹⁵² Vom Originalbestand des skulpturalen Schmucks sind keinerlei Reste vorhanden. Wie die Bauplastik Vernukkens aussah, kann demzufolge nicht mehr nachgewiesen werden. Anhand des Stiches von Abraham Aubry der Rathauslaube um 1655 werden Unterschiede zu den Figuren des 19. Jahrhunderts sichtbar, die jedoch aufgrund des unzureichenden Bildmaterials nicht näher definiert werden sollen. Es ist sicherlich zutreffend, dass Vernukken ein erfahrener Bildhauer war. Die Qualität seiner Skulpturen, vor allem im Vergleich zu den Werken von Cornelis Floris und dem ab 1574 in Köln weilenden Willem van Tetrode, muss jedoch erst noch bewertet werden.¹⁵³

2.1.4. Die Plastik des Gerhard Scheben

Als weiteren Vertreter der Bildhauerkunst ist Meister Gerhard Scheben zu nennen. 1582 erhielt er die Kölner Bürgerrechte und war damit berechtigt sein Handwerk auszuüben. An ihn erging der Auftrag, ein monumentales Epitaph für Herzog Wilhelm V. von Jülich-Kleve-Berg anzufertigen (Abb. 17). Zwischen 1595 und 1599 entstand ein mehretagiges, mit vielen Figuren geschmücktes Wandepitaph, welches im Chorumgang der Düsseldorfer Kirche St. Lambertus Aufstellung fand.¹⁵⁴ Dargestellt sind Tugendallegorien, wie z.B. die Nächstenliebe, die Eitelkeit und Gerechtigkeit (Abb. 18) und der Glaube. Die von Scheben verwandten Stilformen und Kompositionen erinnern an die figürliche Plastik christlicher Thematik bei Giovanni Bologna, wie z.B. an der Darstellung der Prudentia von 1579 zu sehen (Abb. 19).¹⁵⁵ Die Gewandung legt sich eng an den Körper an, wobei die Fältelung des Stoffes eher an Brechungen erinnert. Durch viele kleine Falten wird die Komposition an einigen Stellen belebt, an anderer Stelle dienen sie ausschließlich der Präsentation der anatomischen Struktur. Im Unterschied zu Floris, dessen Gewandungen wie nass, aber sehr füllig und gerundet wirken und dadurch einen eher schweren, bodenverbundenen Eindruck erwecken, entwickelt die Verbindung von Gewand und Figur bei Scheben, wie bei Giambologna, eher einen etwas kantigen Charakter, der die Anatomie umspielt. Die Komposition der Figur strebt nach oben und der elegante Schwung der Serpentinata wird durch die Gewandung betont und durch die Gestik und die Attribute vervollständigt. Die Gewänder enden auf Höhe der Fußknöchel und sind nicht wie bei Floris über die Füße gelegt und zur Seite breit auslaufend dargestellt. Damit ist die Komposition Schebens deutlich von den Arbeiten des

¹⁵¹ Ebd., S. 202-5, Abb. 90.

¹⁵² Ebd., S. 67.

¹⁵³ Kirgus beurteilt ihn als den führenden Bildhauer Kölns seiner Zeit. Die Frage bleibt jedoch offen, ob dies zutrifft und warum in diesem Zusammenhang nicht auch die Werke eines Cornelis Floris mit herangezogen werden sollten; vgl. Kirgus 2003, S. 132-133.

¹⁵⁴ Kirgus 2000, S. 36; vgl. auch Hilger 1975, S. 290-301; Schirmer 1991, S. 120-124; Roeßler-Mergen 1942, S. 11: „Der seit 1582 in Köln ansässige Bildhauer Gerhard Scheben von Niederburg sucht sich außerhalb Kölns sein Tätigkeitsfeld. In Düsseldorf arbeitet er ab 1595 das Grabmal für den 1591 verstorbenen Herzog Wilhelm V. von Jülich-Cleve-Berg. Die Folgen des sich über ein Jahrzehnt hinziehenden Kölnischen Krieges unterbinden vollends jede künstlerische Tätigkeit.“ Diese Behauptung von Roeßler-Mergen sollte an den Quellen, wie z.B. den Ratsprotokollen, überprüft werden.

¹⁵⁵ Holderbaum 1983, S. 212-213, Fig. 182.

Cornelis Floris zu unterscheiden. Die Formulierung Appels, sie stehe „in größtem Gegensatz“ zu den Arbeiten des Floris, ist so allerdings nicht nachvollziehbar.¹⁵⁶ Bisher konnten Gerhard Scheben keine weiteren Arbeiten sicher zugewiesen werden.¹⁵⁷ Theuerkauff vermutet in vier kleinplastischen Skulpturen des Kunstmuseums Düsseldorf¹⁵⁸ Werkstattarbeiten (Abb. 20).¹⁵⁹ Die aus weiß-grauem, geädertem Marmor, der teilweise gelblich-bräunlich verfärbt ist, gefertigten kleinplastischen Darstellungen der Evangelisten zeigen zahlreiche Abbrüche, Rissbildungen und Ausbesserungen.¹⁶⁰ Sie sind durch ihre Physiognomie, die Bücher und durch ihre Attribute (geflügelter Löwe des Markus, Stier des Lukas, Engelputto des Matthäus und Adler des Johannes) als Evangelisten gekennzeichnet. Es ist sehr wahrscheinlich, dass sie ehemals zu einem Kanzelkorpus gehörten, der heute leider verloren ist. Zwei Plastiken sind vollrund, zwei sind mit glatten seitlichen Flächen geschlossen, wobei die Standflächen ungewöhnlich schmal sind. Im Vergleich mit den Figuren des am 18. September 1595 in Köln bestellten Marmorgrabes Herzog Wilhelms V., wird eine gewisse stilistische Verwandtschaft deutlich. Dabei sind der plastische Stil und die Gewandbehandlung unmittelbar dem niederländischen Manierismus verwandt, wie Theuerkauff meint.¹⁶¹

2.1.5. Die Plastik des Monogrammistens HK, Wendelin Beyschlags und Melchiors von Rheydt

Dennoch gibt es einige Werke, die zu diesem Meister in enger stilistischer Verbindung stehen. An erster Stelle ist das Epitaph des Heinrich von Reuschenberg (Abb. 21) zu nennen, das 1603, wahrscheinlich in der Werkstatt des Monogrammistens „HK“, entstand. In Stil und Form erinnert es an Schebens Werk in St. Lambertus in Düsseldorf (Abb. 17) und lässt einen engen Werkstattzusammenhang vermuten.¹⁶² Von besonderer Bedeutung ist wiederum die Liegefigur in ihrer plastischen Ausgestaltung, die unmittelbar an Schebens Gisant anknüpft. Daneben ist der Altaraufsatz des ehemaligen Annen-Altars von 1605 zu nennen, der bisher als einzig gesicherte Arbeit der Werkstatt des Monogrammistens „HK“ zugewiesen wird. Die stilistischen und formalen Verwandtschaften lassen vermuten, dass sie eng mit dem Werk und der Werkstatt Gerhard Schebens verbunden war.¹⁶³ Es handelt sich bei dem Altaraufsatz des ehemaligen Annen-Altars in St. Johann Baptist um einen sogenannten Rahmenaltar aus schwarzem Marmor (Abb. 22), der als eines der ersten Kölner Beispiele frühbarocker Formsprache in der Retabelkonstruktion

¹⁵⁶ Hilger sieht hingegen bei Scheben eine enge Verwandtschaft zu Floris. In seiner Untersuchung des Gedächtnisaltars für den Jungherzog in Altenberg schreibt er: „Sind in Altenberg (am Gedächtnisaltar für den Jungherzog Karl-Friedrich von Jülich Kleve Berg) noch manieristische Elemente der Mitte des Jahrhunderts wirksam, deren Affinität zur Schreinerkunst zu Vermutungen über das Material des Altaraufsatzes Anlaß gab, so zeichnet sich das Grabmal für Herzog Wilhelm den Reichen durch eine engere Verwandtschaft mit den steinernen Monumenten des Cornelis Floris aus.“ Zit. nach Hilger 1975, S. 301. Die Struktur, d.h. Architektur und Aufbau, erinnern tatsächlich sehr stark an Floris' Kompositionen.

¹⁵⁷ Kirgus 2000, S. 36.

¹⁵⁸ Heute als Museum Kunstpalast bezeichnet.

¹⁵⁹ Theuerkauff 1966, S. 50 (Kat. Nr. 2).

¹⁶⁰ Ebd., S. 50. Die vier Evangelisten wurden durch Tausch im Kunsthandel München erworben (Inv.-Nr. 1939-26-29): Hl. Markus (H. 41,8cm), Hl. Lukas (H. 39,8 cm), Hl. Matthäus (H. 43,3 cm), Hl. Johannes (H. 38,5 cm).

¹⁶¹ Ebd., S. 50.

¹⁶² Kirgus 2000, S. 233; vgl. auch Terpitz 1997, S. 293/294, Abb. 19 (Kat. Nr. 78).

¹⁶³ Kirgus 2000, S. 34; vgl. auch Schirmer 1991, S. 69-77, 125-139.

gilt.¹⁶⁴ Architektonische Schmuckelemente, wie die das zentrale Mittelfeld rahmenden Säulen sowie die figürliche Ausstattung des Retabels, werden zu dieser tragenden Konstruktion in weiß abgesetzt. Davon unterscheidet sich wiederum das im Zentrum angebrachte Relief aus Alabaster, mit einer szenischen Darstellung aus der Legende der „Auferweckung des Jünglings von Naim“ (Abb. 23). Die Darstellung dominiert die im Vordergrund sichtbare Bahre mit dem wiedererweckten Jüngling, der zu beiden Seiten von vielfigurigen Szenerien begleitet wird. Im Hintergrund, in sehr flachem Relief gehalten, wird die Silhouette der Stadt Naim sichtbar. Auf dem Kranzgesims der architektonisch ausgereiften Komposition steht mittig, in einer ädikulaartigen Nischenarchitektur die Figurengruppe der Hl. Annaselbdritt. Ähnlichkeiten mit der Komposition desselben Themas von Andrea Sansovino in S. Agostino in Rom stellt bereits Fritz Witte in seiner Beschreibung der Pfarrkirche und ihrer Ausstattung fest.¹⁶⁵ Ihr zur Seite, über den Achsen der Säulen, sind die vollplastisch ausgearbeiteten Bildwerke der Hl. Antonia (links) und des Hl. Johann Baptist (rechts) angebracht. Nach außen hin schließt die Präsentation mit zwei aufrecht stehenden Schilden ab, die die Wappen der Stifter präsentieren. Es handelt sich um die der Familien der Caecilia Therlaen van Lennep, der Ehefrau des Marcus Beywegh und dessen Wappen, welches auf der gegenüberliegenden Seite zu sehen ist. Tragende und schmückende Elemente des Retabels sind farblich unterschiedlich gestaltet und wurden bereits von Fritz Witte als in der niederländischen Tradition stehend indentifiziert. Der Bezug zur Schule des Cornelis Floris, der z. B. von Firmenich benannt wird,¹⁶⁶ reduziert sich jedoch auf dieses Gestaltungsmerkmal. Der bildhauerische Stil von Floris findet hier wenig Niederschlag. In engerem und weiteren Zusammenhang werden Epitaphe in der ehemaligen Stiftskirche St. Chrysanthus und Daria in Bad Münstereifel und das Epitaph des Johann Salentin von Gertzen gen. Sinzich von 1600 gesehen.¹⁶⁷ Die Plastik des Meisters „HK“ zeichnet sich nach Schirmer durch die Verwendung von niederländischen Stichvorlagen aus, die den Wechsel vom additiven Reliefstil zu einer malerischen Durchdringung und der Bevorzugung des Hochreliefs vollziehen.¹⁶⁸ Damit löst er sich künstlerisch aus der mittelalterlichen Tradition.

Die Übernahme des Erzbistums durch die Wittelsbacher (1583-1761) hat zur Folge, dass Künstler auch verstärkt aus dem süddeutschen Raum in die freie Reichstadt Köln zuwandern. Einer von ihnen war Wendelin Beyschlag,¹⁶⁹ der das Sakramenthaus in St. Gereon von 1608 (Abb. 24) anfertigte.¹⁷⁰ Roeßler-Mergen hebt Appel zitierend besonders die Engelsfiguren hervor, die „mit den scharfen Graten ihrer schnittigen Falten [...] zum besten gehören (d. Verf.), was die süddeutsche Strömung im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts in Köln

¹⁶⁴ Kirgus 2000, S. 22.

¹⁶⁵ Witte, Johann Baptist, S. 2. Die Figurengruppe der Hl. Annaselbdritt ist nach seiner Meinung „nach einem Original des Andrea Sansovino“ entstanden. Vgl. auch Kirgus 2000, S. 220-222, Kat. AS 19; vgl. Rahtgens 1911, S. 112; Schirmer 1991, S. 195-196. Eine gute Abbildung der Sansovinogruppe bei: Pope-Hennessy Bd. III/1963, Fig. 48.

¹⁶⁶ Firmenich 1964, S. 15.

¹⁶⁷ Kirgus 2000, S. 221-222.

¹⁶⁸ Schirmer 1991, S. 138.

¹⁶⁹ Der deutsche Bildhauer Wendelin wird am 21.3.1575 in Bretten/Württemberg als Sohn des Bildhauers Nikolaus Beyschlag geboren; Ab 1608 ist er in Köln tätig, wo er wahrscheinlich auch für die Glocken- und Geschützgießerei Johann Reuter arbeitete. Appel nennt als Zuschreibung noch ein Sakramentshäuschen in St. Severin und das Epitaph Schultz aus dem Jahr 1612 in der Kirche St. Johann Baptist in Köln; vgl. Appel 1983, S. 58-64; vgl. auch Kirgus 2000, S. 214.

¹⁷⁰ Roeßler-Mergen 1942, S. 11.

geschaffen hat.“¹⁷¹ Neben diesem kam auch Melchior von Rheydt (+1624), ein ‘Schnitzlermeister’ aus Mainz, nach Köln. 1602 schuf er die Prunktür und die Vertäfelung im Senatssaal des Kölner Rathauses und ein Jahr früher das Portal im Zeughaus (Abb. 25). Diesem mittelrheinischen Künstler übertrugen die Jesuiten 1595 Arbeiten, die wahrscheinlich die Ausstattung in der Kirche St. Achatius betrafen. In den bisher gesichteten Quellen sind kleinere Arbeiten verzeichnet.¹⁷² Die bisher bekannten kleinplastischen Arbeiten von Rheydts dienen vor allem als schmückendes Beiwerk und sind künstlerisch den Werken Beyschlags nachzuordnen.

2.1.6. Verlorene Plastiken unbekannter Künstler

Neben den bekannten Werken gab es Bestände, die im Zusammenhang mit der Errichtung neuer Altäre am Ende des 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts entstanden waren, von denen jedoch keine bildliche Überlieferung existiert. Einer der ersten Hochaltarretabel wurde in Klein St. Martin 1584 von der Familie von Questenberg gestiftet.¹⁷³ Ein Altarblatt stammte nach Quellenangaben¹⁷⁴ von Charles Lebrun (1619-1690) und zeigte die „Erweckung eines Toten“. Möglicherweise war die Retabelkonstruktion vergleichbar mit den ersten frühbarocken Altaraufbauten in den südlichen Niederlanden oder sie ähnelte dem Flügelaltar des Hans von Aachen, der ebenfalls in der Pfarrkirche Klein St. Martin Aufstellung fand und wahrscheinlich um 1600 entstanden war.¹⁷⁵ Die Reihe der Neuausstattungen in der freien Reichsstadt Köln setzt sich fort mit einem Auftrag, den der Kölner ‘Biltschnizler’ Conrad Wolf ausführte. Er stellte um 1600 für 200 Reichstaler einen Marienaltar für St. Achatius und 1614 eine Altartafel für Klein St. Martin her.¹⁷⁶ In der Johanniter Kommende St. Johannes und Cordula werden 1604 zwei neu Altäre errichtet, darunter wahrscheinlich der neue Hochaltar. Als Altarblatt könnte die „Erweckung des Lazarus“ von Johannes von Aachen von 1589 in Betracht kommen.¹⁷⁷ Im Jahr 1610 wird in der Pfarrkirche Klein St. Martin wahrscheinlich der Laurentius-Altar errichtet, der sich heute in der Pfarrkirche von Merkenich befindet.¹⁷⁸ Der zuletzt genannte steht in der Tradition der Epitaphaltäre der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und ist mit dem bereits erwähnten Annen-Altar in St. Johann Baptist eng verwandt (Abb. 22).

Hervorzuheben ist der Neubau der Franziskanerobservantenkirche St. Agnes, der 1607 eingeweiht werden konnte und mit dem der zweitgrößte Sakralbau der Stadt entstand. Über den Aufbau des Hochaltars und seine bildliche Ausstattung ist nichts bekannt. Die den Hll. Franziskus und Maria geweihten Seitenaltäre befanden sich im Langhaus, entweder an der südlichen und nördlichen

¹⁷¹ Ebd., S. 11; vgl. auch Appel 1983, S. 60.

¹⁷² Vogts 1966, S. 736. Die von Vogts eingesehenen Quellen listen ein Brett am Sakramentshäuschen, „Schaff in der Gerkammer“, Beichtstuhlleitsen und Kisten auf. Seine Quellen waren die Universitäts Akten Nr. 692; vgl. auch Kirgus 2000, S. 34. Kirgus nennt die Jesuiten, die für die Ausstattung ihrer ersten Kölner Niederlassung St. Achatius den zu dieser Zeit in Köln ansässigen, vielbeschäftigten Mainzer Schnitzer Melchior von Rheydt beschäftigten. Von Rheydt (t 1624) tritt häufig in den Ratsprotokollen auf, wobei es sich zumeist um Streitsachen mit der Zunft handelte.

¹⁷³ Arntz 1937, S. 81.

¹⁷⁴ HASTK, Bestand 400 (Französische Verwaltung), Nr. I 7 D 1 ½.

¹⁷⁵ Zu den Retabeln in den Niederlanden vgl. Baudouin 1972, S. 45-92. Zu Hans von Aachen vgl. Arntz 1937, S. 83, Fig. 56.

¹⁷⁶ Vogts 1966, Bd. , S. 691; vgl. AEK Pfarrarchiv Klein St. Martin, Akten 81.

¹⁷⁷ Arntz 1937, S. 120 und 122, b); vgl. auch Gechter 2004, S. 223 und 224-225.

¹⁷⁸ Für die freundliche Auskunft danke ich Barbara Rinn; vgl. Rinn 2005, S. 253-254.

Außenwand (vermutlich im zweiten Joch) oder am ersten oder zweiten Pfeilerpaar. Beide erhielten ihren Aufbau erst nach Stiftungen in den Jahren 1610 und 1612.¹⁷⁹ Der Franziskus-Altar von 1610 bestand aus Marmor, ebenso wie der Marienaltar von 1612, dessen Altarblatt angeblich von Hendrik Herregouts (1633 -1704) angefertigt wurde. Hierbei muss es sich wie bei dem Altarblatt in Klein St. Martin, um eine spätere Zufügung handeln. Das Kunstdenkmälerinventar verzeichnet außerdem einen Skulpturenbestand, der in Form von großen Bildsäulen an den Wänden Aufstellung fand. Es handelte sich dabei um die Figur Christus mit dem Kreuz und weitere sieben Ordensheilige (Franziskus, Bonaventura, Bernhard v. Siena usw.), die im Chor präsentiert wurden.¹⁸⁰ Im Jahr 1617 erhielt die Kapuzinerkirche St. Franziskus einen neuen Hochaltar. Zu dem von Peter Paul Rubens gemalten Altarblatt (1615-1616) mit der Darstellung der Stigmatisierung des Hl. Franz von Assisi, gibt es umfangreiche Angaben.¹⁸¹ Es ist zu vermuten, dass im Zusammenhang mit dieser Umgestaltungsmaßnahme Skulpturen in den Kirchenraum und an dem neuen Retabel Aufstellung fanden. Über deren Verbleib und Aussehen ist nichts Näheres bekannt.

Von besonderer Bedeutung ist das Grabmal Epitaph des Sasbout Vosmeer († 3. Mai 1614) für den bereits erwähnten Neubau von St. Agnes, welches erst um 1621 entstanden ist.¹⁸² Die Marmorarbeiten werden dem Kölner Bildhauer Jakob Kloit (oder Kloick) zugeschrieben, der wahrscheinlich für die großplastischen Figurenarbeiten der Hll. Bonifatius und Lambertus und für die Allegorien des Glaubens, der Hoffnung und der Liebe, verantwortlich zeichnet. Von diesem prachtvollen und einzigartigen Denkmal, nach Kirgus wohl das großartigste aller Grabmäler, ist nichts erhalten.¹⁸³ Das 18 m hohe Epitaph war in den Lettner eingebaut und reichte in seiner Gesamthöhe bis unter das Gewölbe. Nach Angaben im Domblatt von 1855 gehörte ebenso eine Marmorbüste des Erzbischofs „in einer Höhlung die Mitte einnehmend“ und ein Marienbild „das in der Höhe aufgestellt“ war und dessen Schönheit und Anmut gerühmt wurde, zum Bestand des Denkmals.¹⁸⁴ Eine Vorstellung vom Aufbau und dem figürlichen Schmuck vermittelt vermutlich das etwa gleichzeitig im Dom zu Paderborn errichtete Fürstenberg-Grabmal, das in der Zeit von 1615/16 bis 1622 von dem Bildhauer Heinrich Gröninger (um 1578-1631) angefertigt wurde.¹⁸⁵

Von der Bildhauerarbeit des Jakob Kloit gibt es bisher keinerlei Abbildung, so dass wir zu Stil und Form der Skulpturen keine Angaben machen können. Dem Namen nach könnte dieser Bildhauer aus dem niederländischen stammen und erstes frubarockes Formgut, etwa aus den Werkstätten Robert de Noles (Abb. 49) oder Hans van Milderts (Abb. 81) importiert haben. Ob mit diesem Epitaph erste monumentale Plastiken in Köln entstanden, ist nicht zu beantworten.

¹⁷⁹ Hardering 2001/2, S. 43-45. 1651 wird die Ausstattung neu arrangiert, dreizehn Skulpturen, Christus und diverse Heilige wurden neu aufgestellt. 1682 errichtete man einen neuen Hochaltar.

¹⁸⁰ Arntz 1937, S. 185: „In der Kirche St. Agnes befanden sich außerdem zwölf Beichtstühle. Die über diesen angebrachten Gemälde wurden im Jahr 1768 durch Holzfiguren der Apostel ersetzt.“ Im Museum Schnütgen wird ein Apostelzyklus verwahrt, der stilistisch in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts datiert werden kann (Inv.-Nr. A 337 a-i, neun Apostelfiguren, H. ca. 130 cm). Ob es sich dabei um die hier genannten Bildwerke handelt, ist ungewiss.

¹⁸¹ Arntz 1937, S. 190.

¹⁸² Arntz 1937, S. 185; vgl. auch Kirgus 2000, S. 197.

¹⁸³ Kirgus 2000, S. 197; vgl. auch Kölner Domblatt 1855, Ausgabe vom 2. Mai 1855.

¹⁸⁴ Kölner Domblatt 1855, Ausgabe vom 2. Mai 1855.

¹⁸⁵ Stiegemann 1989, S. 202-212, Abb. 103-177.

2.2. Zusammenfassung

Die vorgestellten Werke der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, die teils in Privatsammlungen, teils in sakralen Zusammenhängen präsentiert wurden, bleiben in ihrer Zeit und in ihrem Umfeld Einzelstücke. Die Künstler stammten zu großen Teilen aus den Niederlanden, nur wenige aus dem Rheinland. Die Arbeiten der Bildhauer Cornelis Floris, Willem Danielsz van Tetrode, Gerhard Scheben und Jakob Kloit prägen die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts und das beginnende 17. Jahrhundert. Ein spezifischer Kölner Renaissancestil entwickelt sich nicht, da die künstlerischen Kräfte in der Rheinmetropole selbst fehlen.

Die in diesem Zeitraum möglicherweise stagnierende oder eher mäßige Auftragslage von kirchlicher Seite ist für die geringe Präsenz renaissancehafter Bildwerke mitverantwortlich. Zudem blieb die Stadt Köln von ikonoklastischen Auseinandersetzungen verschont, so dass die Kirchenräume unversehrt waren und der „Bedarf“ an Neuausstattung nicht vorhanden war. Erst mit dem beginnenden 17. Jahrhundert wurden die bereits im 16. Jahrhundert beschlossenen Reformen umgesetzt und neue Ausstattungsstücke in Auftrag gegeben. Mit den neu zu errichtenden Altären und den zu beachtenden Richtlinien, die nach den Beschlüssen von Trient und den darauf folgenden Erlässen auszurichten waren, gewinnt die neue Form – die in dieser Zeit sich entwickelnde frühbarocke Kunst – an Raum.

Anhand vereinzelt auftretender stilistischer Merkmale, wie der Einbeziehung des Raumes und die damit in enger Verbindung stehende dreidimensionale Ausarbeitung der Werke, die Konzentration auf ein zentrales Bildfeld bzw. auf ein monumentales Bildwerk, belegen eine Weiterentwicklung spätgotischer und renaissancehafter Vorbilder. So finden sich in diesen Werken bereits wichtige strukturelle künstlerische Merkmale, die im Verlauf des 17. Jahrhunderts weiterformuliert und zu prägenden Motiven werden.¹⁸⁶ Nach 1610 lassen sich in Köln erste Einflüsse in der sakralen Ausstattung einer frühbarocken Formsprache konstatieren.¹⁸⁷ Dabei ist die gestaltende Kraft der figürlichen Plastik vermutlich bereits mit der Errichtung der ersten monumentalen Retabel in Köln gegenwärtig. Es ist wahrscheinlich, dass der barocke Hochaltar der Kapuzinerkirche, der 1617 geweiht werden konnte, mit figürlicher Großplastik bestückt war, die den Einfluss niederländischer Skulptur spüren ließ.¹⁸⁸

Resümierend bleibt festzustellen, dass trotz prominenter Gönner und Förderer keine umfangreicheren Entwicklungen in der Kölner Bildhauerkunst der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts sichtbar werden. In diesem Zusammenhang sollte man zudem erwähnen, dass der Kreis der Sammler von Renaissanceeskulptur vermutlich wesentlich größer war als bisher angenommen. Zusätzlich ist anzumerken, dass sich in Köln namhafte Graphiker und Gelehrte, die in der prosperierenden Verlagsstadt ihrem Handwerk nachgingen, ansiedelten. Das Zusammenspiel dieser verschiedenen Kräfte, die auf ein lebendiges und spannungsreiches kulturelles Leben hindeuten, ist bisher wenig erforscht.

¹⁸⁶ Ursula Schirmer stellt in ihrer Untersuchung zur rheinischen Plastik im 16. Jahrhundert diese neuen Merkmale vor; vgl. dazu Schirmer 1991, S. 147.

¹⁸⁷ Kirgus 2000, S. 20.

¹⁸⁸ Siehe dazu im folgenden Kapitel 3.2. .

3. Kölner Großplastik zwischen Renaissance und Frühbarock

Mit der Architektonisierung der Altarretabel entwickelt sich die monumentale Plastik neu. Der reine Gemäldealtar, der Flügelaltar mit mehreren klappbaren Tafeln, die Retabel mit zahlreichen Reliefbildern, die von kleinplastischen Begleitfiguren flankiert werden, diese Retabelkonstruktionen verschwinden zunehmend.¹⁸⁹ Die neuen Retabel zeigen großformatige Gemälde und lebensgroße Bildwerke, die in ihrer Größe und Gewichtung den auf den Gemälden dargestellten Protagonisten ebenbürtig sind. Dieser Funktionszusammenhang, dass monumentale Altarblätter in Retabelrahmungen eingefügt werden, die mit Voll- oder Halbsäulen, mit auskragendem Gebälk und Giebeln ausgestattet sind und die dann von Großfiguren begleitet werden, definiert in nicht zu unterschätzender Weise die Entwicklung der Großplastik in Köln und im Rheinland. Die in der rheinischen Metropole fast völlig fehlende Zwischenstufe der Renaissanceskulptur und damit der Werkstätten, die auf der Basis von Studienmaterialien diese Fertigkeiten hätten ausbilden können, zwingt regelrecht zum Ankauf der benötigten Ausstattungstücke und zur Beschäftigung fremder, d.h. aus anderen Regionen stammender Künstler.¹⁹⁰

3.1. Sakrale Ausstattung am Anfang des 17. Jahrhunderts

Die Funktion der Altäre und ihr Aufbau, deren Konstruktionselemente aus der klassischen Architektur entnommen zu Rahmenwerken zusammengefügt wurden, ändern sich am Anfang des 17. Jahrhunderts. Auf Fernwirkung hin komponiert, bildeten sie nun das weithin sichtbare, prachtvolle Zentrum des sich öffnenden Kirchenraumes und seiner Ausstattung, die immer reicher und imposanter wurde. Ihr Aussehen blieb jedoch wandelbar, wie bei den Flügelaltären des Mittelalters bereits vorgeprägt. So konnten die Gemälde, teilweise entsprechend dem Verlauf des liturgischen Jahres, ausgewechselt werden.¹⁹¹

3.2. Erste monumentale Retabel in Köln und ihre möglichen Vorbilder

Der neue Hochaltar der Kapuzinerkirche St. Franziskus, der 1617 errichtet wurde, gilt bislang als der Beginn der barocken Retabelkonstruktion und der Barockmalerei in Köln.¹⁹² In dieser Kirche war das erste für Köln nachweisbare Gemälde aus der Hand des Peter Paul Rubens im Hochaltar eingefügt. Heute

¹⁸⁹ Hans Vlieghe konstatiert diesen Wandel für die südlichen Niederlande: "Between 1590 and 1630 the traditional retables with folding wings gradually made way for monumental portico altars"; vgl. Vlieghe 1998, S. 231.

¹⁹⁰ In der 1942 publizierten Bearbeitung des Werks von Jeremias Geisselbrunn erwähnt Elfriede-Roeßler Mergen den auffälligen Mangel an Werken der Monumentalplastik seit dem Ausgang des 15. Jahrhunderts. Dies ist ihrer Meinung nach bezeichnend für das Schwinden künstlerischer Gestaltungskraft. Auch für das 16. Jahrhundert konstatiert sie eine ernüchternde Bilanz bei dem Vergleich des deutschsprachigen Raumes mit Italien und den Niederlanden. Vgl. Roeßler-Mergen 1942, S. 10.

¹⁹¹ Ein frühes Beispiel ist der Hochaltar der Jesuitenkirche in Antwerpen von 1617-1618, der mit Gemälde von Peter Paul Rubens bestückt wurde. Vgl. Smith 2002, S. 176-177

¹⁹² Vey 1968, S. 16; Das Gemälde war bereits im 18. Jahrhundert von großem Interesse; vgl. Thierhoff 1997, S. 42-44, Abb. 16. „Von ganz besonders großer Bedeutung war für den patriotischen Sammler die Aufnahme der Stigmatisierung des heiligen Franziskus von Rubens 1615-1616 in seine Sammlung. Sie befand sich als Hochaltarbild in der Kapuzinerkirche.“ Thierhoff verweist auf eine Pietà von Annibale Carracci, die Wallraf ebenfalls aus der Kapuzinerkirche übernahm und die heute nicht mehr auffindbar ist.

gehört es zum Bestand des Wallraf-Richartz-Museums. Das monumentale Altarblatt (382 x 243 cm)¹⁹³ zeigt die Darstellung der Stigmatisierung des Heiligen in einer von Licht durchströmten Szenerie und dokumentiert den von Vogts benannten, scheinbar: „willkürlich drängenden, überquellenden Stil“¹⁹⁴, der die neue Malerei und Bildhauerei kennzeichnet. Dieses monumentale Altarblatt war jedoch nicht das einzige Gemälde flämischer Barockmalerei. Im Nachlass von Ferdinand Franz Wallraf findet sich eine Liste¹⁹⁵ mit Ausstattungsstücken zu St. Maria im Kapitol, die ein monumentales Bild mit der Darstellung der Himmelfahrt Mariens von Heinrich du Boys († vor 8.1.1628)¹⁹⁶, die möglicherweise aus Klein St. Martin stammt, verzeichnet. Auch dieses Gemälde zählte, ähnlich wie ein Abendmal oder das Bildnis des Ecce Homo aus der Hand des Meisters, zu den frühen Barockbildern Kölns. Sie sind heute nicht mehr nachweisbar.

Im Jahr der Errichtung des Hochaltars in der Kapuzinerkirche St. Franziskus erhielt die Pfarrkirche St. Lupus ein neues, bzw. ein neu gestaltetes Retabel.¹⁹⁷ Diese Angaben sind im Zusammenhang mit dieser Untersuchung aber nur Vermittler im Hinblick auf die Frage nach der Entwicklung barocker Skulptur. Es gibt keinerlei Hinweis auf das Aussehen der Retabel. Es ist im Vergleich zu zeitgleichen Retabeln, die im süddeutschen Raum oder in den südlichen Niederlanden entstehen, durchaus möglich, dass die ersten in barocken Formen erstellten Retabel von sog. „Kistlern“ (Schreibern) gefertigt wurden und das schmückende Beiwerk allein aus gemalten „Skulpturen“ bestand. Die Altäre, die mit zwei übereinander angeordneten Gemälden ausgestattet waren, wurden nur mit gemalten Szenerien bestückt und die sog. „Kistler“ lieferten die Rahmenkonstruktion und den Hintergrund, d. h. die Holztafeln, deren Umriss gemalte Voluten oder Engel bildeten. Das für die Niederlande bekannteste Beispiel dieser Art ist der ehemalige Hochaltar von St. Walburga in Antwerpen, der auf einem Gemälde von Anton Gheringh von 1661 dokumentiert ist.¹⁹⁸ In der Rahmenkonstruktion war das von Rubens 1609-11 gemalten Triptychon der Kreuzaufrichtung (Abb. 26) eingefügt.¹⁹⁹ Das über zwei Etagen aufwachsende Retabel wird im Auszug begleitet von gemalten Engelsfiguren mit aufblühenden Gewändern. Die Umriss der bewegten Komposition sind ins Holz geschnitten. Sie flankieren die in eine Nische gemalte Figur Gottvaters. Auf dem Giebel sitzt ein aus Holz geschnitzter Pelikan. Es ist möglich, dass der architektonische Aufbau des Retabels in Köln der Konstruktion mit den gemalten Anfügungen des

¹⁹³ von der Osten 1966, S. 236: Stigmatisation des Hl. Franziskus, entstanden um 1615/16, Leinwand 382 x 243 cm, Kapuzinerkirche, Köln, Aus der Sammlung Wallraf S. 17, Abb. 49

¹⁹⁴ Vogts 1966, Bd. 2, S. 538

¹⁹⁵ HASTK, Best. 1105, Bl. 72v, 73r.

¹⁹⁶ AKL 2001, Bd. 30, S. 55: Hendrik Dubois (II), in Köln tätiger, vielleicht aus Antwerpen stammender Maler, † vor 8.1.1628 (Datum der Hochzeit von Dubois Witwe Adelheid Jordans mit dem Maler Johann Wilhelm Soest). Am 14.1.1614 erscheint er in Antwerpen als Trauzeuge für den gleichnamigen flämischen Maler, der möglicherweise mit ihm verwandt war. Die Namensgleichheit führt auch zu Verwechslungen der beiden. Ausgebildet in Italien und Antwerpen; eine Herkunft aus der Rubenschule kann jedoch nicht verifiziert werden. Wie seiner Bitte um das Bürgerrecht zu entnehmen ist, seit 1615 in Köln tätig, ab 27.8.1618 hier Bürger (lt. Ratsprotokolle, 66, 302a). Am 23.11.1618 kann er sich als „Henricus du Boës, maler extraneus“ in die Gaffel einschreiben. [...] Doch weder der von Vincent van der Vinne erwähnte „Ecce Homo“ in der Kirche St. Gereon, noch die weiteren Bilder dieses Malers lassen sich heute noch nachweisen. Aus der während der Säkularisierung abgerissenen Pfarrkirche Klein St. Martin stammte wohl eine Himmelfahrt Mariens. In der romanischen Kirche Groß St. Martin befand sich ein grosses Abendmahl mit einer Fußwaschung im Hintergrund. Eine Anbetung der Heiligen Drei Könige aus St. Maria im Pesch kam in den Dom, ist heute jedoch nicht mehr auffindbar; vgl. auch Merlo 1895, Sp. 101- 102.

¹⁹⁷ Arntz 1937, S. 67. Die Kirche wurde von Drechslermeister Peter von Zündorf neu ausgestattet. Besonders erwähnt werden ein Predigtstuhl und die Altartafel. Vgl. Vogts 1966, S. 272.

¹⁹⁸ Vgl. Judson 2000, Fig. 63.

¹⁹⁹ Vgl. Philippot 2003, S. 24-25, Abb. 1 und 2; vgl. auch Baudouin 1972, S. 73-75. Abb. 35.

Hochaltars in St. Walburga nahe steht. Ebenso kämen die Altäre des Hl. Hubertus von 1600-1606 und der Altar in der Dreikönigskapelle in St. Jakob in Antwerpen (Abb. 27 und 28) oder der 1617 errichtete Altar des Hl. Josef in der Kirche St. Sulpicius und Dionysius in Diest (Abb. 29) als Vorbilder in Frage.²⁰⁰ Bei diesen befindet sich auf dem geraden Gebälkabschluss bereits figürlicher Schmuck bzw. ein mit einer Figur bestückter Auszug, der als Nischenkonstruktion ausgestaltet ist. Das Augustiner-Bruderhaus St. Michael am Weidenbach in Köln erhielt 1622 einen neuen Hochaltar, den man durch einen „auswärtigen“ Meister erstellen ließ.²⁰¹ Die Betonung des Umstandes, dass man einen fremden Meister unter Vertrag nahm, lässt darauf schließen, dass ein „modernes“ Retabel mit monumentaler Plastik errichtet wurde. Im Jahr 1623 wurde im Klarissenkloster Maria zum Tempel ein neuer Hochaltar errichtet.²⁰² Eine Stiftung des Kölner Bürgermeisters Johann von Boland (1562-1645)²⁰³ und wahrscheinlich ebenfalls in modernen Formen angefertigt. Von den erwähnten Retabelkonstruktionen und den in diesem Zusammenhang angefertigten Skulpturen ist bisher nichts bekannt.

3.3. Die Plastik als Teil sakraler Ausstattung

Nach der Auflistung der bisher bekannten neu errichteten Altäre und Retabel wird deutlich, wie wenig aus dieser produktiven Frühzeit überkommen ist. Bei fast allen im Folgenden untersuchten Plastiken, die nach stilistischen Kriterien dem Anfang des 17. Jahrhunderts zugewiesen werden können, ist der ursprüngliche Standort nicht eindeutig geklärt. Ihre Zugehörigkeit zu größeren Retabelkonstruktionen erscheint möglich, ist aber niemals sicher. Ob alle diese Bildwerke ehemals in Kölner Kirchen standen, kann ebenfalls nicht mit letzter Sicherheit bewiesen werden.

3.3.1. Das Fragment einer Darstellung Gottvaters

In der Modellkammer des Kölner Domes wird eine figürliche Darstellung Gottvaters verwahrt (Abb. 30). Die monumentale Halbfigur über einem Wolkenband ist aus Lindenholz gefertigt und weist Reste der alten Fassung auf. Die rechte Seite der Figur hat sich an der Stelle abgelöst, an der die Holzblöcke miteinander verübelt waren und ist leider verloren. Ebenso fehlt die linke Hand des insgesamt ca. 97 cm hohen Werkes. Zuletzt wurde dieses Fragment, wahrscheinlich einem Altar-Retabel oder einem Grabdenkmal²⁰⁴ zugehörig, in der Dom-Ausstellung 1956 präsentiert und um 1600 datiert.²⁰⁵

Die Komposition ist geprägt durch eine ungewöhnlich feine Modelierung, eine detaillierte Oberflächenbearbeitung und die Schmalheit der Figur. Es ist vor allem

²⁰⁰ Vgl. Philippot 2003, S. 165, Abb. 2 und S. 166, Abb. 1.

²⁰¹ Arntz 1937, S. 158. Später wurden hier von dem Flamen Johannes van Damm, der am Anfang des 18. Jahrhunderts als Maler und Bildhauer - eine zu dieser Zeit durchaus übliche Kombination - in Köln tätig war, Schildereien im „Umgang“ angebracht.

²⁰² Arntz 1937, S. 304.

²⁰³ Von der Ketten 1983-1986, Bd. 1, S. 306.

²⁰⁴ Denkbar wäre eine retabelähnliche Konstruktion in Anlehnung z. B. an das Grabmal des Kardinal Basso della Rovere von 1509 in Santa Maria del Popolo, Rom. Vgl. Boucher 1991, Fig. 13.

²⁰⁵ Köln 1956, S. 46, Taf. 23. Hier beschrieben als: Halbfigur über Wolkenband. Ursprünglich wohl Oberteil in einem nicht erhaltenen Altar. Lindenholz, mit geringen Resten alter Fassung. Linke Seite abgebrochen, linke Hand fehlt. H. 97 cm. Um 1600. Vgl. dazu Köln 1948, S. 12, Abb. 12 (Kat. Nr. 48). Heute wird die Figur in der Modellkammer des Kölner Doms aufbewahrt.

die gelängte Kopfform auffällig, die von einer sehr hohen Stirn geprägt ist. Die stilisierte Art der Formgebung, wie sie z. B. an den Barthaaren praktiziert wird, an den flachen, parallel kreisenden Faltenwürfen sowie an der vermutlich symmetrisch angelegten Gesamtkomposition, sind Merkmale der Entstehungszeit. Die einheitlich ruhig elegante und geschlossene Komposition der Skulptur, deuten auf eine Stilstufe, die mit den Formen der Spätgotik und der Renaissanceplastik vertraut ist. Die raumgreifende Bewegung und die Lebendigkeit in der Darstellung, die barocke Kompositionen prägen, sind nicht sichtbar. Verwandt scheint der Kölner Figur die Darstellung Gottvaters aus dem Fürstenberg-Grabmal (1615/1616-1622) im Dom zu Paderborn (Abb. 31).²⁰⁶ In der oberen Hälfte des zentralen Mittelfeldes ist sie als Halbfigur angebracht. Mit einer Höhe von ca. 50 cm wird sie auf einem Wolkenband präsentiert und von einem Strahlenkranz umgeben. Das Aussehen der an der Kölner Figur glatt abgelösten Front des Wolkenbandes ist wohl dem Paderborner Vergleichsstück ähnlich gewesen. Die Linke der Figur hält die Weltkugel vor dem Körper fest, die Rechte ist segnend erhoben. Korrespondierende Motive beider Figuren sind die Schmalheit in der Gesichts- und Körperform, die hohe Stirn, die lange schmale Nase und der schmale, leicht geöffnete Mund. Das Baarhaar der Paderborner Figur ist zur Seite geweht. Es zeigt jedoch gleichfalls die rhythmisierend stilisierte Oberflächenbehandlung, die an der Kölner Figur den beidseitig streng symmetrischen Verlauf der Haare unterstreicht. Der Ausdruck beider Plastiken wird maßgeblich durch die großen mandelförmigen Augäpfel bestimmt, die gerahmt werden von breiten Lidern und den sanft geschwungenen Brauen. Beide weisen eine hohe Wangenkonchenpartie auf.

Die Kölner Figur ist aufgrund ihrer stillen, unbewegten Erhabenheit und der strengen Symmetrie vermutlich älter als die Paderborner Skulptur. Sie scheint in ihrer Gesamtkomposition am Vorbild der Florentiner Büsten (Abb. 32) und der Grabmalsplastik aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts orientiert.²⁰⁷ Prägende und gestaltgebende Vorbilder könnten sich in Form von grafischen Blättern in Kölner Privatbesitz befunden haben. Die stille Erhabenheit und die Konzentration auf das Antlitz der Florentiner Büsten finden sich in dem Kölner Stück wieder. Die reglose, in sich ruhende Darstellung verkörpert noch die Symbolkraft gotischer Bildwerke, verbindet diese aber mit körperlicher Präsenz und der scheinbar leiblichen Gegenwart des Dargestellten, ebenso bei der Darstellung Gottvaters, die Jörg Zürn 1607/10 für das Relief der Marienkrönung im Münster zu Überlingen fertigte, sichtbar (Abb. 33).²⁰⁸ Bei der Kölner Figur handelt es sich wahrscheinlich um eine Plastik, die in einer Phase des künstlerischen Umbruchs entstanden ist. Die Lösung von der Gotik ist deutlich, die prägende Kraft der Renaissance spürbar, der raumgreifende, an der Natur orientierte bewegte Barock noch nicht voll entwickelt. Ob die Plastik zum ursprünglichen Bestand des Kölner Domes zählt, muss offen bleiben.

3.3.2. Eine Figur der Muttergottes

Die überlebensgroße Madonnenfigur, die möglicherweise der Ausstattung der ehemaligen Minoritenkirche in Bonn zuzurechnen ist, ist ebenfalls dieser Umbruchsphase angehörig (Abb. 34). Die Plastik, die sich im Depot des Museum Schnütgen befindet, ist ca. 180 cm groß, aus Lindenholz gefertigt und weist noch

²⁰⁶ Stiegemann 1989, A 22, S. 202-212, hier S. 203, Abb. 136.

²⁰⁷ Pope-Hennessy 1964, S. 261, Abb. 430-433.

²⁰⁸ Waldsee 1998, Abb. 1. Krönung Mariae, Kalkstein, H. 176 cm, B. 126 cm.

die ursprüngliche Fassung auf. Im Rückenbereich ist sie flach gehalten.²⁰⁹ Der leichte Rechtsschwung, der in der Komposition der Figur spürbar und durch die Kontraposthaltung verstärkt wird, unterstützt das Tragemotiv. Über ihrer leicht ausschwingenden linken Hüfte sitzt auf der angehobenen Hand das segnende Christuskind mit der Weltkugel und dem Zepter. Den gesamten Rückenbereich hinterfängt ein gerade herabfallender Mantel. Die Komposition weist einen eleganten Umriss auf, der die Form eines schmal nach oben wachsenden, stehenden Ovals nachbildet. Das Zwillingstück zu dieser Figur befindet sich heute in St. Klemens in Schwarzrheindorf,²¹⁰ wohin es 1882, angeblich aus der Bonner Minoritenkirche stammend, gelangte (Abb. 35). Beide Plastiken bildeten einst eine sogenannte Doppelmadonna, die wahrscheinlich im Kirchenschiff aufgehängt war.²¹¹

Die bisher einem süddeutschen Meister zugeschriebene Figur wird von Küppers dem 1. Viertel des 17. Jahrhunderts, von Roeßler-Mergen dem ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts und dem Bildhauer Christoph Rodt zugewiesen. Gleichzeitig sieht sie einen engen Bezug zu Wendelin Beyschlags Sakramentshaus von 1608. Von Ew bringt sie mit Arbeiten aus dem Umfeld der Familie Zürn und des ab ca. 1620 in Köln tätigen Jeremias Geisselbrunn in Verbindung.²¹² Die Art der Faltung des Gewandes, von Küppers als „nervige Oberfläche“²¹³ bezeichnet und das Standmotiv der Muttergottes erinnert an Skulpturen von Hans Reichle, etwa an die um 1605 geschaffene Trauernde Maria vom Kreuzaltar in St. Ulrich und Afra zu Augsburg (Abb. 36),²¹⁴ stärker jedoch an die ebenfalls von Küppers als Beispiel herangezogene Patrona Bavariae der Münchner Residenzfassade, die 1615 von Hans Krumper geschaffen wurde und von vorbildhaftem Charakter für die Kölner Figur gewesen sein kann (Abb. 37).²¹⁵ Zwei Plastiken aus den Beständen des Bayerischen Nationalmuseums sind im mittelbaren Umfeld der Kölner Figur zu verorten. Es handelt sich zum einen um eine Madonna mit Kind als Halbfigur, welche Anfang des 17. Jahrhunderts datiert wird (Abb. 38). Die in kleinen Parallelfalten rhythmisierte Oberfläche der Gewandung, der zusätzlich um den Hals geführte Schleier, der Brustgürtel, die Haltung des Kindes auf der Hand und die Art und Haltung des Zepters sind Motive, die mit der Kölner Figur sehr eng verwandt sind. Am deutlichsten ist jedoch die Ähnlichkeit im Vergleich der Kopf- und Halsmodulation der Madonna sowie bei der Ausformung des Kindes auszumachen. Es könnte sich bei der Münchner Figur um eine ältere Arbeit des gleichen Meisters oder der gleichen Werkstatt handeln.²¹⁶ Ein weiteres Werk stellt die thronende Muttergottes mit Kind dar, die ebenfalls zum Bestand des Bayerischen Nationalmuseums gehört und die bisher um die Mitte des 16. Jahrhunderts datiert wird (Abb. 39).²¹⁷ Die Figur ist in der Gewandbehandlung

²⁰⁹ Museum Schnütgen, Inv.- Nr. A 273; vgl. auch Eberhardt 1996, S. 30-31.

²¹⁰ Seit 1868 als Pfarrkirche genutzt und mit dem Patrozinium St. Klemens versehen. Ehemaliges Benediktinerinnenstift; vgl. Klosterführer Rheinland 2003, S. 294-298.

²¹¹ Zum Begriff der Doppelmadonna: RDK, Bd. 4, Sp. 177. In den meisten Fällen scheinen die Doppelmadonnen im Kirchenschiff gehangen zu haben. Während des 17. Jahrhunderts nur selten, erst an der Schwelle zum 18. Jahrhundert wieder häufiger zu finden. Den monumentalen Plastiken fehlt heute der originäre Sockel. Es ist davon auszugehen, dass sie auf einer Wolkenbank mit Mondsichel und eventuell einer Schlangendarstellung präsentiert wurden.

²¹² Küppers 1974, Bd. 2, S. 453, Abb. 173; Essen 1968, Kat.- Nr. 148.

²¹³ Küppers 1974, Bd. 2, S. 453.

²¹⁴ Müller 1963, S. 17, Abb. 87.

²¹⁵ Edb., Abb. 75.

²¹⁶ München, Bayerisches Nationalmuseum, Madonna mit Kind, (Bildarchiv Foto Marburg, Neg. Nr. x 111 413, Aufn. vor 1914)

²¹⁷ München, Bayerisches Nationalmuseum, Thronende Muttergottes, (Bildarchiv Foto Marburg, Neg. Nr. x 111 354)

sehr raumgreifend und lebendig gestaltet. Demgegenüber fallen die Ausformung der Haarpartie und Haltung und Gestalt der Körperglieder leicht undifferenziert und steif aus. Die Motive, wie das um den Hals geführte Schleiertuch, der vor der Brust zu einer Schleife gebundene Gürtel, die kleinteilige Parallelfältelung des Kleides sowie die Mimik, erinnern an die Kölner Figur. Die Münchner Figur wirkt im Vergleich zur Kölner Plastik wuchtiger und erinnert stärker an die Formsprache Hans Reichles (Abb. 36). Dieser Eindruck von Massivität wird auch durch die Draperie des Mantels, die breite Mulden und tief unterschnittene Falten aufweist bewirkt. Charakteristisch für die Münchner Figur ist die unter der Gewandung deutlich sichtbar herausgearbeitete Anatomie. Dies ist ein grundlegender Unterschied zur Kölner Plastik, die in der Darstellung der unteren Körperhälfte noch ganz in der Tradition der Gotik verhaftet erscheint.²¹⁸ Die geknickten, hart wirkenden Falten überspielen die Körperform, die wenig zum tragen kommt. Die Plastik ist im unteren Bereich flach und hölzern im Vergleich zu ihrer oberen Partie, die eine ausgesprochene Lebendigkeit und Volumen aufweist. Die Verwandtschaft zu den beiden süddeutschen Skulpturen ist offensichtlich, wobei eine engere Bezugnahme zur Halbfigur der Muttergottes im Bayerischen Nationalmuseum festzustellen ist.

Die Figur der Muttergottes in Köln wird, wie bereits erwähnt, bisher einem Zeitgenossen Georg Petels, den Gebrüdern Zürn, dem Umkreis Wendelin Beyschlag, Christoph Rodt oder des in Köln arbeitenden Jeremias Geisselbrunn zugewiesen.²¹⁹ Der Einfluss der niederländischen Kunst, u. a. möglich durch Stichreproduktionen z. B. von Anton Wierix nach Marten de Vos (1532-1603) sog. Jungfrau von Antwerpen von 1587 (Abb. 40),²²⁰ ist jedoch ebenso offensichtlich. Die bildhauerischen Fähigkeiten konnten diesem Vorbild nicht gerecht werden und so erreicht die Plastik nicht das Niveau niederländischer Bildwerke dieser Zeit, wie der Vergleich mit einer Madonnenfigur mit Kind vom Anfang des 17. Jahrhunderts belegt (Abb. 41).²²¹

3.3.3. Die Figuren Pilatus und Christus

Zwei weitere, in jüngster Zeit von der Verfasserin wiederaufgefundene Plastiken, die dieser ersten Phase der Entwicklung der Monumentalplastik zuzurechnen sind, gehörten ehemals zum Bestand der Kölner Stiftskirche St. Andreas, wie das Kunstdenkmälerinventar von 1916 belegt.²²² Es handelt sich dabei um die zwei ca. 2 m hohen Holzfiguren mit Darstellungen des Christus und Pilatus, die heute im Missionshaus der Spiritanerklöster in Knechtsteden aufbewahrt werden.²²³

Die schmale, hoch aufwachsende Gestalt des Pilatus (Abb. 42 und 43) steht auf einem runden Sockel, wobei die horizontalen Körperachsen durch das leicht vorgesetzte rechte Bein eine klassische Kontrapoststellung ergeben. So um eine imaginäre Mittelachse schwingend, wächst der Körper in leichtem S-Schwung

²¹⁸ Das stark in der Gotik verwurzelte Haltungsmotiv, sowie die Gewandführung, die Fältelung, die Gestik und die Mimik, die noch sehr verhalten sind, merkte bereits Küppers an; vgl. dazu Küppers 1974, Bd. 2, S. 453, Abb. 173.

²¹⁹ Ebd. . Für Küppers ist das Thema der Doppelmadonna, ihr ruhiges Temperament und die kleinteilige Ausbildung des Faltenstils Hinweis auf einen Meister, der als Zeitgenosse Georg Petels, der Gebrüder Zürn oder des in Augsburg ausgebildeten Jeremias Geisselbrunn im Rheinland tätig war; vgl. dazu Essen 1968, Kat. Nr. 148; vgl. Roeßler-Mergen 1942, S. 11; vgl. Eberhardt 1996, S. 30-31.

²²⁰ Vgl. Eberhardt 1996, S.12. Anton Wierix († 1604) nach Philip de Vos sog. Antwerpener Madonna von 1587.

²²¹ Museum Schnütgen Inv. -Nr. A 309; vgl. Eberhardt 1996, S. 12-13.

²²² Ewald/Rahtgens 1916, S. 62.

²²³ Die Figuren stehen heute im Verwaltungsgebäude der Gemeinschaft des Spiritanerordens.

nach oben. An den schmalen, langen Füßen trägt die Figur Sandalen aus Lederriemen, die auf halber Wadenhöhe enden und hier mit einer Löwenmaske geschmückt sind. Das über der Brust mit Knöpfen versehene Untergewand fällt gerade herab. Es endet über dem rechten Knie und fällt auf der anderen Seite schräg in spitzem Ende nach unten. Darüber ist, so scheint es, zusätzlich ein Tuch gelegt, das um den Bauch und die Brust geschlungen wurde. Der Umhang, der im Rückenbereich gerade bis zum Boden herabfällt, bauscht sich hinter den Füßen auf und dient so als verspieltes Detail, welches den Bodenbereich belebt. Das eine Ende fällt über der rechten Schulter kaskadenartig herab, das zweite wird unter dem linken Arm zusammengerafft. Durch die den Körper eng umschlingende Gewandung liegen die Falten flach an und bilden nur ein geringes Eigenvolumen aus. Ihre Struktur und die Lage betonen die Haltung (Körperachsen) und den aufwärts strebenden Gesamtverlauf der Komposition. Ein Pelzkragen und ein Armreif am linken Oberarm dienen als Schmuck. Der aufrecht und gerade nach vorn gerichtete Kopf und der offene Blick des Pilatus vervollständigen den Eindruck einer in sich ruhenden Figur. Auf dem Kopf trägt sie einen Turban, der über der Stirn durch eine große, lilienförmige Brosche geschmückt wird, die mittig einen stilisierten, geschliffenen Edelstein trägt. Dieser wird an den Ecken kreuzförmig von vier Perlen eingefasst. Auffallend ist die Ausformung der Haartracht bei Pilatus, bei der einzelne Haarsträhnen zopfartig herausgearbeitet sind und auf die Schulter herabgleiten. In ähnlicher Weise ist das Ende des Turbantuches ausgeformt, das in einer kleinen Faltenkaskade auf die Schulter herabfällt. Das lange, gelockte Barthaar wird zu zopfartigen Bahnen zusammengefasst, die steif nebeneinander geordnet auf die Brust fallen. In sanften Wellen legen sich Bart und Kopfhaar, unterstützt von der Gestaltung des Pelzkragens des Gewandes, rund um den Schulterbereich und unterstützen so den noblen Charakter dieser herrschaftlich wirkenden Gestalt. Der feine Schnitt des Gesichtes, mit seiner schmalen langen Nase, die vollen Lippen bei leicht geöffnetem Mund und die großen mandelförmigen Augen, verleihen der Figur einen lebhaften, wachen Ausdruck. Der rechte Unterarm und die linke Hand, in der die Figur einen Gegenstand hielt, sind leider verloren. Auch von der ursprünglichen Fassung sind nur wenige Reste erhalten.

Die elegante Haltung der Figur, die einen in sich ruhenden Eindruck vermittelt, erinnert an die im Umriss geschlossenen, mit wenig ausgreifender Bewegung ausponderierten vollrunden Kompositionen der italienischen Renaissance. Diesen Eindruck bestätigt das als „Gegenstück“ fungierende Bildwerk des Ecce homo (Abb. 44 und 45). Die Figur des Christus mit der Dornenkrone steht ebenfalls auf einer kleinen, abgerundeten Sockelplatte. Die Komposition dieser hageren Gestalt windet sich in einem sanften S-Schwung nach oben und endet in dem zur Seite geneigten Kopf, der von der schweren Dornenkrone niedergedrückt scheint. Beide Knie sind etwas angewinkelt gestaltet, wobei das rechte Bein leicht hochgezogen wird, so dass der rechte Fuß nur noch mit zwei Zehen den Boden berührt. Der somit unsichere Stand des Körpers, dessen rechte Hälfte vom Mantel unverhüllt bleibt, wirkt zudem kraftlos und müde. Der Mantel wird von dem über der Brust gespannten Band am rechten Oberarm gehalten und fällt gerade zu Boden, wo er sich hinter den Versen aufbauscht. Über die linke Schulter gelegt und um den linken Arm geschlungen wird er von der rechten Hand zusammengerafft und leicht an den Körper gedrückt, den Eindruck erweckend, als wolle die Person ihre Scham bedecken. Die ausgemergelten Hände, mit ihren dünnen, knöchigen Fingern wurden an den Gelenken durch einen Strick aneinander gefesselt und vor die Brust geführt. Der Bildhauer erweckt durch diese Komposition den Eindruck des Geschundenen und

Gedemütigten, der durch den herabgesunkenen Kopf mit den fast ganz geschlossenen Augenlidern noch verstärkt wird. Die wulstartig geformte Dornenkrone, die tief in die Stirn modelliert ist, wird nur durch das gewellte lange Haar der Figur in ihrer Massivität gebremst. Durch die grobe Überfassung der Gesamtfigur sind die Einzelheiten und die Feinheiten der Arbeit des Bildschnitzers verloren und nur noch erahnbar, was besonders deutlich am Barthaar und der Gesichtsmimik hervorsticht. Auch scheint die Figur im Gesichtsbereich Brandschäden davongetragen zu haben.

Vergleichsmaterial zu diesen ausserordentlichen Skulpturen konnte im rheinischen Raum bisher nicht gefunden werden. Die Figuren Christus und Pilatus der Wallfahrtskirche auf dem Kreuzberg, dem sog. Haus des Pilatus in Bonn/Poppelsdorf sind um 1746/1751 angefertigt worden und somit wesentlich jünger als die Plastiken aus St. Andreas. Die Herkunft und Entstehungszeit der Skulpturen ist im Kunstdenkmälerinventar verzeichnet. Wann und wie sie nach Knechtsteden kamen wird leider nicht vermerkt.²²⁴

Komposition und Stil der Plastiken, ihre Gewandung, die leichte Längung des Körpers und die manirierte, s-linienförmige Haltung verweisen auf eine Entstehungszeit Ende des 16. oder im frühen 17. Jahrhundert. Einige Details der Komposition lassen sich mit Gestaltungselementen aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vergleichen. Der zu dieser Zeit von niederländischen und flämischen Stichen dominierte Grafikmarkt, dessen konkurrenzloses Zentrum die Handelsstadt Antwerpen²²⁵ bildete, liefert zahlreiche Varianten des „Ecce homo“ Themas.

Der Stich „Ecce homo“ von Joannes (+1605) und Lucas (+1589) van Doetecum aus dem Jahre 1562 zeigt das Sujet vor antikisierender Architektur (Abb. 46).²²⁶ Die ausgemergelte Gestalt des dornengekrönten Christus wird von den Schergen des Pilatus, der am linken Bildrand zu sehen ist, umringt. Der zentriert im Bildvordergrund in gebeugter Haltung präsentierte Gefangene ist nur mit einem Lendentuch bedeckt, sein Mantel wird von den Soldaten hochgehalten. Die ausgemergelte Gestalt, besonders auffällig die knochigen langen Finger und Zehen und der eingefallene Brustkorb, scheinen vorbildhaft für die Holzfigur der Kölner Gruppe. In gleicher Weise ergibt sich eine enge Verwandtschaft mit der Figur des Pilatus. Er schaut den Betrachter unmittelbar an und zeigt die Handinnenflächen. Seine Kleidung, vor allem der über dem Bauch geschlungene Umhang, die Kopfbedeckung, seine Sandalen und die Haartracht sind Motive, die an der Kölner Plastik wiederauffindbar sind. Die gelängten Körper und ihre zarten Gliedmaßen sind Details, die in auffälliger Weise an den Bildwerken wiederkehren. In ihrer demonstrativen Körperlichkeit und Bewegtheit, gerade in der Schrittstellung des Christus sichtbar, wird jedoch deutlich, dass sie bereits einer moderneren Formsprache angehören.

Die Kompositionen von Gerard van Groeningen (in Antwerpen tätig von 1561- ca. 1575/76), dessen Stiche u.a. auch als Illustrationen theologischer Schriften dienten, finden in Einzelaspekten Niederschlag in den Kölner Plastiken. So

²²⁴ Ewald /Rahtgens 1916, S. 62: „Die von Mohr (Kirchen von Köln, S. 90) erwähnte holzgeschnitzte Gruppe: Christus vor Pilatus, aus dem 17. Jahrhundert, ist nicht mehr in der Kirche vorhanden. Erwähnt wird noch ein Windfangaufsatz mit St. Andreas Relief von 1621. Möglicherweise ist dieses Ausstattungsstück zusammen mit der Pilatusgruppe in die Kirche gelangt. Der Windfangaufsatz bei Ortwein, Deutsche Renaissance III Abt. 22, Bl. 27.“

²²⁵ Stock 1998.

²²⁶ Nalis (The New Hollstein) 1998, S. 106, Abb. 287. Kupferstich und Radierung, 34,8 x 24,3 cm. Im Rahmenfeld darunter eine lateinische Inschrift und die Angabe H. Cock ex 1562. Dies ist die Angabe des ausführenden Stechers.

kommt z. B. die Darstellung des Ecce homo aus dem Werk „Christi Jesu admirabiliu(ue) actionum speculum a Philippo Galileo apparatus Bened. Ariae Montani singularibus distichis instructum“ von 1573 als mögliches Vorbild für die Kölner Skulptur in Betracht (Abb. 47).²²⁷ Die Szenerie vor Architekturkulisse zeigt Christus mit gebundenen Händen und mit der Dornenkrone, der von Pilatus dem Volk vorgeführt wird. Dessen schmückende Brosche, sowie das herabhängende kurze Tuchende des Turbans, die eingefallenen Wangenknochen und die Barttracht erinnern an die Kölner Skulptur. Das tief sitzende Lendentuch, der doppelt geschlungene Strick, die Beinhaltung, der über die Brust geführte Riemen und die Ausformung der Anatomie des Körpers des Ecce Homo korrespondieren ebenfalls mit der Kölner Plastik gleichen Themas.

Ein besonders hervorstechendes Gestaltungselement bildet der über dem Bauch mehrfach geschlungene Mantel des Pilatus. Dieses Motiv erinnert an Darstellungen aus der flämischen Malerei des beginnenden 17. Jahrhunderts. Das Porträt des Frederik Hendrik, des Sohnes von Wilhelm von Oranje, von 1616 zeigt ihn in der Mode der damaligen Zeit mit Herrschaftsattributen. Der Stich wurde von Willem Jakobsz Delff (+1661) nach einer Zeichnung Adrian van de Venne (1589-1662) angefertigt (Abb. 48). Das Bild gehört zu einer Reihe von Stadthalterporträts, die van de Venne zwischen ca. 1618 und 1621 malte. Die Gemälde von den Halbbrüdern Maurits und Frederik Hendrik und ihres Vaters William von Oranje hingen auf Burg Honselaarsdijk und wurde durch die Reproduktionsstiche von Delff´s weit verbreitet.²²⁸ Der 1616 datierte Stich zeigt den jungen Frederik Hendrik, der 1625 als General und Stadthalter der Provinzen Holland, Zeeland, Utrecht, Gelderland und Overijssel regieren wird, mit dem um den Bauch geschlungenen Mantel.²²⁹ Dieses Motiv könnte von hier auf die Figur des Pilatus übertragen worden sein und kann als eine Art Anspielung interpretiert werden. Eine Bezugnahme auf die reichen Patrizier, vielleicht sogar auf die Stadthalterschaft der Oranje und damit eine unterschwellige Kritik wäre denkbar.

Stilistisch lässt sich die Figur des Pilatus aus Mangel an Vergleichsstücken nur schwer einordnen. Die bekannten niederländischen Werkstätten vom Ende des 16. und beginnenden 17. Jahrhundert, wie z. B. die der Bildhauer André de Nole (1598-1638), Robert de Nole (+1636),²³⁰ Hans van Mildert (1588-1638), François Duquesnoy (1597-1643), Adrian de Vries (1556-1626) oder Hendrik de Keyser (1565-1621)²³¹ sind stilistisch meist wenig vergleichbar. Es lassen sich jedoch gewisse Bezüge mit der Altarplastik vom Altar der Visitationskapelle in der St. Jakobskirche in Antwerpen, die die Bildhauerfamilie de Nole anfertigte, herstellen. Die Komposition der beiden flankierenden Wächterfiguren, die in römischer Tracht und mit Bogen dargestellt werden, zeigen in der Ausformung einzelner Partien und in Einzelmotiven Ähnlichkeiten (Abb. 49). So ist das bis über das rechte Knie hochgezogene Untergewand und die nach links fallende Faltenkaskade des Mantels in der links vom Altarblatt stehenden Figur der Draperie am Kölner Pilatus vergleichbar. Auch die eng am Körper geführte Gewandung, die stilisierte Form der Haar- und Barttracht, die in ihrer

²²⁷ Schuchman (The New Hollstein) 1997, Bd. II, Nr. 349/I. Ecce homo, Kupferstich, 9,9 x14.2 cm, ed. 1573, 1574 und 1636.

²²⁸ Amsterdam 1993/94, S. 591, Abb. 263.

²²⁹ Ebd., S. 593-594, Kat.-Nr. 266. Die Porträts von Michiel van Mierevelt von 1620 zeigen ebenfalls dieses, wie im Katalog vermerkt wird, zum Ende des ersten Viertels des 17. Jahrhunderts typische Motiv des um den Bauch geschlungenen Mantels.

²³⁰ Casteels 1961.

²³¹ Six 1910; Neurdenburg 1948.

Formgebung an spätgotische Figuren erinnert, die Mundpartie und der Schnitt des Gesichtes weisen Affinitäten mit dem Kölner Bildwerk auf. Die Löwenköpfe über dem Schienbein, die die Sandalen an dieser Stelle schmücken, scheinen regelrecht kopiert worden zu sein.²³²

Die detailreichen Fältelungen, wie der unter dem linken Arm zusammengeraffte Mantel, die neben den Füßen aufgebauschten Mantelenden, der elegante Überwurf auf der rechten Schulter, die Wicklung des Turbans, all dies verweist auf einen erfahrenen Bildhauer. Im Unterschied zu dem Künstler, der die Figur der Muttergottes in Schwarzrheindorf geschaffen hat, arbeitet dieser dreidimensional und setzt den Schwung der Figur anatomisch korrekt um, wobei die Gewandung unterstützend eingesetzt wird. Divergierend zur Muttergottes, deren Faltenstruktur reliefartig hart und metallisch wirkt, gelingt es diesem Bildhauer den Eindruck von Pelz und Stoff zu erzielen. Die Materialien sollen wiedererkennbar sein und die Illusion erwecken, als seien sie real.

Die Beinhaltung des Christus, d.h. die trotz der Schrittstellung eng aneinander geführten Knie und der so bewirkte Zusammenschluss der Oberschenkel erinnert in besonderer Weise an Giovanni Bolognas (1529-1608) Bronzerelief mit der Darstellung der Geißelung Christi (Abb. 50) erstmals 1579 für die Grimaldikapelle in S. Francesco di Casteletto in Genua angefertigt.²³³ Einzelne Motivübernahmen scheinen durch den von Philips Galle (1537-1612) um 1580 gefertigten Stich „Christus an der Geißelsäule“ möglich gewesen zu sein (Abb. 51).²³⁴ Die Körperhaltung und das in sich gekehrt sein der Figur ist in Galles Komposition das zentrale Thema. Dieses ist in dem Bildwerk auszumachen, jedoch wird es hier verbunden mit einer neuen, bewegenderen Körperhaltung, die vor allem durch die Schrittstellung hervorgerufen wird. Die Gliedmaßen, gerade die knöchigen Finger und der scheinbar unter der Last der Dornenkrone herabgesunkene Kopf, verleihen dem Bildwerk einen dramatischen, expressiven Charakter.

Beide Bildwerke lassen auf einen erfahrenen und gebildeten Bildhauer schließen, der, im Unterschied zu den im Vorfeld gezeigten Plastiken, ausgereifte Kompositionen in der Gattung der Skulptur vollplastisch umsetzen konnte. Festzustellen ist, dass mit diesen beiden Plastiken die monumentale Skulptur in Köln wiederbelebt wurde. Es könnte sich bei diesen Werken um die ältesten erhaltenen monumentalen Skulpturen des beginnenden 17. Jahrhunderts handeln, die im sakralen Bereich aufgestellt fanden.

In diesem Zusammenhang sollten auch die um 1625 entstandenen Arbeiten Gerhard Grönigers (1582-1652) nicht unerwähnt bleiben. Hierbei handelt es sich um die Darstellung des Schmerzensmannes in St. Marien in Ahlen (Abb. 52) und die am Stephanus-Altar im Dom zu Paderborn im Retabel einstehende Figurengruppe des „Ecce Homo“ (Abb. 53).²³⁵ Vergleichbar sind die schmal und hoch aufwachsenden Körper sowie die in sich geschlossene Komposition der Einzelfiguren. Den eleganten Schwung in der Gesamthaltung, bzw. die bewegte Schrittstellung des Christus sowie eine Expressivität im Ausdruck, sind ebenfalls bei der Skulptur in St. Marien in Ahlen nachweisbar. Damit wird deutlich, dass die Arbeiten Grönigers wahrscheinlich aus ähnlichen Vorlagen und künstlerischen Prägungen heraus entwickelt wurden oder diese Werkstatt an den Kölner Plastiken beteiligt war.

²³² Casteels 1961, S. 108-109.

²³³ Avery 1987, S. 184-185, Fig. 199.

²³⁴ Sellink/ Leesberg (The New Hollstein) 2001, S. 136-137 (Nr. 223/I).

²³⁵ Jászai 1998, S. 69-70, Abb. 86-105 und S. 71-72, Abb. 119-124.

3.3.4. Die Figur des Apostel Petrus

Erstmals hat Roeßler-Mergen die in der Kirche St. Nikolaus in Eupen befindlichen lebensgroßen Figuren der Heiligen Petrus (Abb. 54) und Paulus, die seitlich des Westeinganges positioniert sind, mit der bekannten Werkstatt des Meisters Tilman von Grevenstein in Verbindung gebracht.²³⁶ Es handelt sich vermutlich um die Altarfiguren des Hochaltars der Minoritenkirche in Köln, die 1625 zusammen mit dem Altarblatt gestiftet wurden.²³⁷ Erste Vereinbarungen über die Errichtung eines neuen Hochaltars in der Minoritenkirche St. Franziskus in Köln wurden bereits 1621 getroffen. Der mit der Werkstatt des Kölner „architekten und bildschneider(s)“ Meister Johann Tilman von Grevenstein²³⁸ ausgehandelte Vertrag, der heute nicht mehr auffindbar ist, verzeichnet eine Summe von 2000 Reichstalern als Lohn für den innerhalb von zwei Jahren zu vollendenden Barockaltar.²³⁹ Für das vollendete Retabel stiftete Graf von Anholt 1625 ein neues Gemälde mit der Darstellung einer Kreuzabnahme und Heiligenfiguren.²⁴⁰ Nach der Säkularisation wurde der Altar abgebaut, das Gemälde und wahrscheinlich ebenso die Figuren im großen Dormitorium des Klosters verwahrt und später verkauft.²⁴¹

Bei der Figur des Petrus (vgl. Abb. 54) handelt es sich um eine ca. 180 cm große Plastik aus Holz. Er trägt ein knöchellanges Untergewand, das direkt unter der Brust geschnürt ist und von einem kleinen Kragen, der mit einem Knopf zusammengehalten wird, geschmückt wird. Das Mantel-Pallium ist über die linke Schulter gelegt und fällt über den angewinkelten Arm herab. Hinter dem Rücken auf die andere Körperseite herübergeführt, wird es mit einer tiefen Schüsselfalte um die Hüft drapiert, um dann vor dem Körper nach links, unter dem eng am Körper anliegenden Arm zu enden. Eine kleine Faltenkaskade am Saum belebt die Draperie zusätzlich. Der im Kontrapost präsentierten Figur werden die eng am Körper anliegenden Falten schematisch und ohne Volumen aufgelegt. Der

²³⁶ Roeßler-Mergen 1942, S. 49; vgl. dazu Claser 2001/2, S. 246, Abb. 35.

²³⁷ Roeßler-Mergen, S. 49: „Diese Figuren wurden 1866, gemeinsam mit dem um 1640 gefertigten Apostelzyklus, der Jeremias Geisselbrunn zugeschrieben wird, an die Kirche St. Nikolaus nach Eupen verkauft.“

²³⁸ Johann Tilman von Grevenstein ist einer der wenigen namentlich bekannten Bildhauer des beginnenden 17. Jahrhunderts. Nach den Angaben in den Akten des Historischen Archivs der Stadt Köln musste er sich zwischen 1615 und 1618 einem Prozeß unterziehen, bei dem ihm vorgeworfen wurde, er habe sich des „stoffierens und malens... unternommen“. Die Anklage basierte auf den strengen Regeln der Gaffeln, in denen festgehalten war, welche Gewerke für welche Arbeiten zuständig waren. So legte man Meister Tilman zur Last, dass er eigenmächtig Figuren mit Fassung versehen habe und damit Arbeiten nachging, die ihm nach dem Reglement nicht erlaubt waren. Das Fassen der Holzfiguren war den sog. Fassmalern und Malern vorbehalten, die bei der Malergaffel eingetragen sein mußten. In langwierigen und zähen Verhandlungen wurde der Streit 1618 beigelegt. Dass man den Meister nur wegen der angebrachten Fassung reglementierte verwundert in diesem Zusammenhang, denn in der um 1570 verfassten „Bauordnung“ werden die Altäre noch zu den Gewerken der Schreiner-gaffel gezählt; vgl. HASTK, Zunft 135, p. 107;

²³⁹ Rahtgens/Roth 1929, S. 30; Braun 1862, S. 63-64. Vogts identifiziert den Meister Tillmanni mit Johann Tilman von Grevenstein, der 1610 erstmals genannt, 1615 ein Orgelgehäuse für die Stiftskirche St. Maria im Kapitol und 1620 die Kanzel für Klein St. Martin fertigte; vgl. Vogts 1966, S. 691;

²⁴⁰ Am 23. April 1643 wurde der Hochaltar durch Weihbischof Georg Paulus Stravius zu Ehren des Hl. Kreuzes geweiht; vgl. Claser 2001/2, S. 211; vgl. Braun 1862, S. 54.

²⁴¹ HASTK, Bestand 400, Nr. I 7 D 1 ½; vgl. dazu Verscharen 1996, S. 191-194, hier S. 192. Nach Verscharen ist hier das Gemälde des Hochaltars gemeint. Claser hält fest, dass es nach Angabe Eubels um 1735 im Dormitorium eine Kreuzigung gab, die eine Kopie der von Rubens 1611-1614 im Auftrag der Antwerpener Schützengilde für die dortige Kathedrale gemalte Kreuzabnahme gewesen sein soll. Diese könnte mit dem Hochaltarblatt identisch sein; vgl. Claser 2001/2, S. 211. Claser weist zurecht darauf hin, dass seit dem 16. Jahrhundert im Kreuzgang des Klosters ein Kunsthandel nachweisbar ist, durch den insbesondere Gemälde aus Antwerpen vertrieben wurden, wodurch leicht weitere Bilder in den Besitz des Klosters gelangt sein könnten; vgl. dazu Claser 2001/2, S. 212; Lau 1897, Bd. 3, S. 179; Braun 1862, S. 140.

freie Fall der Stoffbahnen hingegen ist kraftvoll und abwechslungsreich in Szene gesetzt. Durch das fehlende Körpervolumen der Figur, die schmal und mit wenig Schwung in die Höhe wächst, wirken die Gewänder zusätzlich wie angefügt oder eingehängt. Die Feinheit in der Modulation des Gesichtes, der Barttracht sowie der Hände und Füße überrascht. So erscheint die Komposition in der Betrachtung einzelner Partien gelungen und qualitativ. Bei der Gesamtschau wird sehr schnell deutlich, dass –ähnlich der Figur der Muttergottes im Depot des Museum Schnütgen (Abb. 34) – eine reliefartige Flachheit den Körper dominierend überformt und die Figur noch wenig vollplastischen Ausdruck besitzt.

Die Komposition des Petrus erinnert an die Darstellung des Heiligen von Marten de Vos (1532-1603), aus einem Zyklus von 1592 (Abb. 55).²⁴² Die Gestaltung des Kopfes und der Haare sowie die Gestik der Hände und die Haltung des linken Armes scheinen aus dieser Vorlage übernommen. Die bei de Vos kräftig und breit angelegte Komposition des Heiligen findet in dem Bildwerk keinen Niederschlag. Die langen Röhrenfalten des Unterkleides werden verwendet, aber der kunstvoll umgeschlagene und über den Armen drapierte Umhang ist an der Kölner Plastik nicht sichtbar. Der Bildhauer wählt eine vereinfachte und eng am Körper geführte Gewanddraperie, die nur in geringem Maße eigenes Volumen ausbildet. Die tief unterschrittene Schüsselfalte unterhalb der rechten Hüfte löst sich als einziges Gewandstück vom Körper und belebt die ansonsten leicht erstarrt wirkende Figur. Die Arbeit des Bildhauers der Kölner Werke lehnt sich an die von Andrea Ferrucci (1465-1526) nach Sansovinos Vorbild angefertigten Plastiken der Hll. Peter und Paul (Abb. 56), die um 1520 entstanden sind an.²⁴³ Die 180 cm hohen Figuren entsprechen in ihrer „Körperlosigkeit“ und reliefartig aufgelegten Gewandstruktur den Bildwerken in Eupen. Nach den Angaben von Giorgio Vasari, der den Lebenslauf von Andreas Ferrucci (1465-1526) festhielt, war dieser nach 1500 in der Werkstatt des Florentiner Domes tätig, die er ab 1512 bis zu seinem Tode leitete.²⁴⁴ Es ist möglich, dass die beiden Figuren oder ähnliche Arbeiten aus Florenz in Form von Stichreproduktionen der Kölner Werkstatt vorlagen. Ob der hier vermutlich tätige Meister Tilmann selbst in Italien gewesen war ist bisher ungeklärt.

Im Vergleich mit den Skulpturen Gerhard Gröningers (1582-1652), der um 1623/25 einen Zyklus der elf Apostel und der dazu gehörenden Christusfigur für eine münsteraner Kirche schuf, zeigt sich, dass diese mehr Volumen und einen divergierenden Gewandstil ausweisen (Abb. 57). Heute befinden sich die Figuren in der katholischen Pfarrkirche St. Johannes Baptista zu Bösensell.²⁴⁵ Ähnlich wie an der Figur des Petrus in Eupen, arbeitet der Bildhauer Detail für Detail aus und fügt diese zu einer Gesamtkomposition zusammen. Daraus ergibt sich die Qualität in den Einzelformen, wobei die Übersetzung der Figur in die dritte Dimension ebenso unterbleibt wie die eigenständige Gestaltung einer anatomisch korrekten Körperlichkeit.

²⁴² De Hoop Scheffer (Hollstein, Dutch and Flemish) 1996, Nr. 791/I. Marten de Vos wird als „precursor“, d.h. Wegbereiter und Vorgänger von Peter Paul Rubens bezeichnet. Seine künstlerische Kraft ist verantwortlich für Kompositionen, die für das 17. Jahrhundert prägend waren; vgl. De Hoop Scheffer (Hollstein, Dutch and Flemish) 1996, Textband, S. 7.

²⁴³ Naldi 2002.

²⁴⁴ Ebd. .

²⁴⁵ Jászai 1989, S. 78 (Nr. 51-68).

3.3.5. Die Figur der trauernden Muttergottes

Die Statue einer trauernden Muttergottes aus dem Depot des Museum Schnütgen könnte ebenfalls dieser frühen Entwicklungsphase der Monumentalplastik angehörig sein (Abb. 58).²⁴⁶ Die aufrecht stehende Trauernde ist mit einem bodenlangen Untergewand bekleidet, welches unter der Brust geschnürt ist. Ein Tuch liegt in feinsten Fältelung um den Hals geschlungen. Ein Umhang bedeckt den Kopf und wird über beide Schultern nach vorn geführt. Die Mantelenden sind unter dem angewinkelten linken Arm eingeschlossen. Die Faltung der quer über den Körper geführten Mantelbahn wirkt gegenläufig zu dem in feinen senkrechten Falten strukturierten Kleid und unterstützt die angedeutete kontrapostische Haltung der sich zudem leicht nach links beugenden Gestalt. Die Darstellung der verhaltenen Gestik und Mimik wirkt durch die fein ausgearbeiteten Hände und das Gesicht elegant. Die Komposition und Formung der Gewandfalten, vor allem in unteren Bereich der Figur, erinnern an die Muttergottes aus dem Depot des Museum Schnütgen (Abb. 34). Diese Skulpturen lassen wenig, bzw. nur unbeholfen den darunter liegenden Körper erkennen. Sie wirken flächig, wobei die Faltung der Gewänder zwar abwechslungsreich, aber stilisiert und wie angehängt erscheint. Die Komposition der trauernden Muttergottes weist Tendenzen auf, die sie mit niederländischen Vorbildern in Verbindung bringt. So fühlt man sich an die bei Marten de Vos dargestellte Marienfiguren in der Kreuzigungsszene von ca. 1580 (Abb. 59) erinnert, die vorbildhaft für die Kölner Figur gewirkt haben könnte.²⁴⁷

In diesem Zusammenhang ist noch ein weiteres Bildwerk erwähnenswert, welches wahrscheinlich im Zweiten Weltkrieg zerstört wurde. Es handelt sich um einen Kruzifix aus dem Bestand der ehemaligen Stiftskirche St. Maria im Kapitol in Köln (Abb. 60). Die Plastik wurde bereits bei Weirauch behandelt und dem Frühwerk des aus Augsburg nach Köln zugewanderten Jeremias Geisselbrunn zugeschrieben.²⁴⁸ Damit könnte es sich bei diesem Werk, soweit die einzig bisher bekannte historische Fotografie darüber Aufschluss geben kann, ebenfalls um ein mit den hier vorgestellten Bildwerken korrespondierendes Stück handeln. Die Komposition des Kruzifixus erinnert wiederum an graphische Darstellungen von Marten de Vos des Zeitraumes um 1600 (Abb. 61).²⁴⁹ Die Dehnung der Arme, die Überlängung der Gliedmaßen, die Art der Strukturierung der Bart- und Kopfhaare sowie der eingesunkene Bauchbereich und die zu zwei wulstförmigen Strängen reduzierte Rippenbogenpartie verweisen auf die Formsprache dieser Zeit, wie sie ähnlich auch im Süddeutschen zu finden ist. Als Beispiel sei auf Arbeiten des Bartholomäus Steinle verwiesen, wie z. B. das 1604 gefertigte Kruzifix der Münchner Frauenkirche.²⁵⁰

Im Zusammenhang mit der Vorbildhaftigkeit der graphischen Arbeiten des Marten de Vos ist noch ein Epitaph erwähnenswert, welches sich in der Pfarrkirche St. Johann Baptist in Köln befand. Es handelt sich um das Wandepitaph der Familie Schultz/Viator von 1612 mit der Darstellung der Kreuzigung im zentralen Bildfeld (Abb. 62). Die vollplastisch ausgeformten Figuren des Gekreuzigten und der ihn begleitenden trauernden Maria und

²⁴⁶ Museum Schnütgen, Marienfigur, Inv.-Nr. A 794, H. 142 cm. Von Theuerkauff wird die Skulptur Ende des 17. Jahrhunderts datiert und im Zusammenhang mit vier weiteren Holzfiguren im Depot des Museum Schnütgen bearbeitet; vgl. dazu Düsseldorf 1971, S. 221.

²⁴⁷ De Hoop Scheffer (Hollstein, Dutch & Flemish) 1996, Bd. I, S. 221, Nr. 649.

²⁴⁸ Weirauch 1973, S. 37, Abb. 139; Roeßler-Mergen 1942, S. 59-60; Hagendorf-Nußbaum 2005, 167-168.

²⁴⁹ De Hoop Scheffer (Hollstein, Dutch & Flemish), S. 144, Nr. 646 und S. 221, Nr. 649.

²⁵⁰ Zohner 1993, Abb. 23.

Johannes werden vor dem Hintergrund einer im Relief ausformulierten Landschaft präsentiert, wobei hinter den Figuren mehrere Kirchen in ihrer Silhouette sichtbar werden.²⁵¹ Die szenische Komposition des Reliefs mit den Skulpturen scheint auf mehrere Motive aus unterschiedlichen graphischen Vorlagen nach de Vos zurückzugreifen (Abb. 63-65).²⁵² Zum einen adaptiert der Kölner Künstler die Figur der Trauernden, die ein Tuch vor die Augen führt (vgl. Abb. 63), zum andern nutzt der Meister die verschiedenen Darstellungen des Johannes, um Einzelmotive in seiner Figur zusammenzufügen.

3.4. Zusammenfassung

Von den wenigen uns bekannten großformatigen Plastiken dieser „Zwischenzeit“, die vom Ende des 16. Jahrhunderts bis in die 20er Jahre des 17. Jahrhunderts reicht, sind weder die ursprünglichen Funktionszusammenhänge eindeutig zu benennen, noch ihr ehemaliger Standort bestimmbar. Sie zeichnen sich durch verhaltene Bewegung und eine teilweise mechanisch wirkende Faltendraperie aus. Es ist deutlich erkennbar, dass die Auseinandersetzung mit der vor allem aus Italien und den Niederlanden kommenden neuen Bildsprache, begonnen hat, diese aber noch nicht durchschlagend in den Bildwerken zum Ausdruck kommt. Die heimischen Bildschnitzer wurden vermutlich mit Auftragswünschen konfrontiert, deren zeitgemäße Umsetzung - in den Formen der Renaissance und des Frühbarock - nur ansatzweise geleistet werden konnte. Die starke Verhaftung in den Kompositionsschemata und dem Stil der Spätgotik prägt einige dieser Plastiken auf solch grundlegende Weise, dass man regelrecht von einer Wiederaufnahme dieses mittelalterlichen Stils in Bezug auf großplastische Werke reden kann. Gleichzeitig ist eine Affinität zur süddeutschen und zur italienischen Skulptur spürbar. Im Ergebnis wird eine erste Annäherung an eine neue Entwicklung sichtbar. Insgesamt bleiben die Plastiken jedoch nur „Deutungsversuche“ eines zu diesem frühen Zeitpunkt in Köln noch recht fremden künstlerischen Prozesses.

Über Sammler, Händler und Stifter wurden Modelle oder Bozetti und - wohl sehr zahlreich - graphische Blätter bekannt. Vor allem Druckgraphiken dienten in den Werkstätten als Orientierung und Vorlagen.²⁵³ Die Umsetzung in ein vollplastisches Bildwerk musste von den Schnitzern geleistet werden und führte, wie am Beispiel der Muttergottes aus dem Depot des Museum Schnütgen deutlich wurde, zu einer Vermischung traditioneller und zeitgenössischer Formen, die eine gewisse Unausgewogenheit in der Gesamtkomposition bewirkte. Die recht flach

²⁵¹ Kirgus 2000, S. 221, Kat. AS 20.

²⁵² De Hoop Scheffer (Hollstein, Dutch & Flemish) 1996, Bd. I, S. 155, Nr. 416, Abb. 63; S. 221, Nr. 647, Abb. 64; S. 221, Nr. 649, Abb. 65.

²⁵³ Zum Thema Grafikmarkt und Händler vgl. Stock 1998. Der Autor gibt einen Überblick über den Markt und seine Entwicklung. Zu Anfang werden vor allem religiöse Stiche für Prozessionen, die u.a. von Bruderschaften vertrieben wurden, gehandelt. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts kommen dann Künstlergraphiken dazu. In diesem Zusammenhang ist ein Sammelband mit Graphiken erwähnenswert, der vermutlich zu einer mehrbändigen Reihe gehört. Der in Pergament gebundene Katalog gehört zum Bestand der Kunst- und Museumsbibliothek der Stadt Köln und ist unter der Signatur TEC 1720 verzeichnet. Er enthält 225 kleinformatige Graphiken des 16. bis 18. Jahrhunderts. Dargestellt sind u.a. Szenen aus den Viten des Hl. Fanziskus, der Hl. Birgitta, Antiken und Stiche nach oder von Antonio Tempesta. Es handelt sich hier um eine Zusammenstellung von Stichen, die wahrscheinlich u.a. in Antwerpen angekauft wurden und zu Studienzwecken dienten. Außerdem gehören zum Bestand der Kunst- und Museumsbibliothek unter der Signatur !GT Rom 5 1660 die Druckwerke von Giovanni Giacomo de Rossi von 1620, die ehemals im Besitz des Malers Michael Baader waren. Eine handschriftliche Notiz des Malers auf dem Deckblatt belegt, dass dieses Buch zum Bestand seiner Werkstattssammlung gehörte.

ausgebildete Plastik, ein Aspekt der sich auch an der Halbfigur Gottvaters in der Modellkammer des Kölner Domes findet, dokumentiert den noch ungeübten Umgang mit der Gattung Skulptur. Im Unterschied dazu gibt es aber auch monumentale Plastiken, deren vollplastische Ausformung sehr qualitativ und ausgereift erscheint, wie an den Figuren des Pilatus und Christus sichtbar wird. Ihre vollrund durchgeformten Darstellungen verbindet sie mit den Plastiken aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, z. B. mit den Werken des Cornelis Floris. Mit diesen Skulpturen sind erstmals wieder großformatige vollplastische Bildwerke in Köln vertreten, die in ihrer Komposition von der Renaissance geprägt sind. Sie bilden den Auftakt zu einer nun folgenden Fülle großplastischer Werke, die auch in ihrem funktionalen sakralen Zusammenhang vorgestellt werden können.

4. Frühbarocke Großplastik in Köln. Das Heranreifen des Barock 1620/25-1650

Die beiden herausragenden Ereignisse dieser Zeitspanne bilden die Umbauten und die damit verbundene Neueinrichtung der Benediktinerabtei St. Pantaleon und der Neubau der Jesuitenkirche St. Mariae Himmelfahrt in Köln. Bei der etwas älteren Maßnahme in St. Pantaleon in der Zeit von 1622-26 wurden ein neuer Hochaltar, Triumphbogenfiguren, eine Kanzel und eine neue Orgel für den Chor und den Langhauskomplex angefertigt und aufgestellt. Das zweite, diese erste Umgestaltung noch übertreffende Projekt, bestand in dem fast gleichzeitig errichteten Neubau der Marienkirche. Beide Sakralbauten wurden reich mit monumentaler Plastik ausgeschmückt, wobei der Bestand in St. Pantaleon bis auf drei Figuren gänzlich verloren ist.

4.1. Der Chor Neubau von St. Pantaleon und seine Ausstattung

Unter Abt Heinrich Spichernagel (1606-1641) wurden der Baukörper und der Innenraum der Abteikirche maßgeblich verändert. Es gelang ihm 1618 einen Vertrag mit dem aus Wolfach im Schwarzwald stammenden Christoph Wam(b)ser²⁵⁴ abzuschließen, der als erfahrener Baumeister mit der Aufgabe des Umbaus betraut wurde. „Dabei wurden die Obergadengewände teilweise abgetragen und erhöht sowie mit größeren Spitzbogenfenstern neu aufgeführt. Diese erhielten zusätzlich gotisierende Maßwerkverzierungen. Der alte Chor wich bis auf den Sockelbereich einem polygonalen, mittelschiffhohen Chorabschluss. Am 15. Oktober konnte der erste Gewölbeanfänger gelegt und am 10. September 1622 der Umbau im Wesentlichen abgeschlossen werden“.²⁵⁵ 1626 wurde der Innenraum durch den neuen Hochaltar, eine Kanzel und Windfänge neu ausgestattet. Neben dem Chorbogen kamen die Figuren des Salvator und

²⁵⁴ Schlaefli 1995, S. 413-430. Für den Hinweis zu diesem Aufsatz danke ich Barbara Rinn und Isabell Kirgus.

²⁵⁵ Rinn 2002, S. 119; Rinn Pantaleon 2005, S. 280-288.

der Muttergottes zu stehen.²⁵⁶ Diese Art der Präsentation ist für Köln zu diesem Zeitpunkt nach heutigen Erkenntnissen einzigartig.²⁵⁷

Die Auftraggeber, allen voran der Abt des Klosters, beschäftigte neben dem Baumeister Christoph Wamser, etablierte Kölner Baukünstler und Handwerker.²⁵⁸

Erwähnt werden der Zimmermann (lat. *faber lignarius*) Meister Adolph von Olep, den bereits Vogts nennt.²⁵⁹ Von Olep, auch als *Adolfus Coloniensis* verzeichnet, war 1618 bis 1620 „*architectus secundarius*“, zweiter Architekt der Abteikirche St. Pantaleon.²⁶⁰ In den Quellen ist belegt, dass er für seine Arbeit „fremde Gesellen“ brauchte,²⁶¹ die jedoch nicht namentlich benannt werden. Man könnte in diesem Vermerk einen ersten Hinweis sehen, dass bereits zu diesem Zeitpunkt der Bildhauer Jeremias Geisselbrunn aus Augsburg zugewandert und an der Ausstattung von Pantaleon tätig war. Gleichfalls besteht die Möglichkeit, dass er bei der für den Hochaltar unter Vertrag stehenden Werkstatt des Meisters Tilman von Grevenstein gearbeitet hat.

Zum Aussehen des Hochaltars, den Abt Spichernagel 1626 nach dem Umbau der Kirche (1620-22) stiftete, ist nichts überliefert. Man nimmt an, dass er in Stil und Form der Retabelkonstruktion des Hochaltars in St. Mariae Himmelfahrt ähnlich war, wenn auch kleiner dimensioniert.²⁶² Es könnte sich hier aber auch um einen monumentalen eingeschossigen Gemäldealtar handeln, der sich in der Breite stärker ausdehnte, ohne die Fenster in der Höhe zu überlagern. Eine vergleichbare zeitgenössische Konstruktion bietet Philipp Dirrs Hochaltar in der Kathedrale von Freising, der 1625 errichtet wurde (Abb. 66)²⁶³ oder der Hochaltar in St. Peter zu Salzburg, der 1625 entstand (Abb. 67) und von dem eine Zeichnung überliefert ist.²⁶⁴

Der Kölner Hochaltar war dem Hl. Maurinus geweiht und enthielt dessen Reliquienschrein.²⁶⁵ Der hölzerne Aufbau zeigte wahrscheinlich im zentralen Mittelfeld die Darstellung seines Martyriums. Es ist anzunehmen, dass es sich um einen Gemäldealtar handelte, wie dies für St. Mariae Himmelfahrt und für die 1632 neu ausgestattete Pfarrkirche St. Laurenz belegt ist.²⁶⁶ Flankiert wurden die

²⁵⁶ Rahtgens/Roth 1929, S. 135. Rahtgens und Roth vermuten, dass diese Großplastiken in der Zeit des Chorneubaus, d.h. um 1622, entstanden sind. Sie waren auf Holzkonsolen, die mit Engelsköpfen geschmückt waren, befestigt. Ob an den Seitenwänden des Chores und über den Pfeilern Bildwerke angebracht waren ist unsicher. Die heute noch erhaltenen Apostelfiguren in St. Pantaleon wurden erst im Jahr 1694 angekauft; vgl. HASTK, Geistl. Abt. 206, Bl. 165a: „gekauft zwölf neue und gantz illuminierte Bilder der Apostel sambt ihren Füßen undt allem Zubehör vor 320 Rthlr.“

²⁵⁷ Rahtgens/ Roth erwähnen außerdem die Figur eines toten Christus auf einem Schrank im Kapitelsaal des Klosters. Sie gehörte wohl zu einer Beweinungsgruppe aus dem 17. Jahrhundert. Das Bildwerk ist 1,6m lang; vgl. Rahtgens/Roth 1929, S. 136.

²⁵⁸ Rinn 2002, S. 122.

²⁵⁹ Vogts 1966, S. 725. Bei Rinn wird versehentlich Adolph von Werden als ausführender Meister benannt; vgl. Rinn 2002, S. 123.

²⁶⁰ HASTK, Geistl. Abt. 204.

²⁶¹ Vogts 1966, S. 725.

²⁶² Rinn 2002, S. 123.

²⁶³ Philippot 2003, S. 175.

²⁶⁴ Koller 1999, S. 69-76, hier S. 70.

²⁶⁵ Rahtgens/Roth 1929, S. 125; vgl. auch HASTK, Geistl. Abt. 204, S. 203 und 615.

²⁶⁶ Zu Himmelfahrt vgl. Kapitel 4.4.2.; zu Laurenz vgl. AEK, Domarchiv D II 9, S. 9, 11, Nr. 83. In diesem „Inventarium aller zu St. Laurenz in Köln gehörigen und in derselben befindlichen Kostbarkeiten“ wird der Hochaltar als zweigeschossiges Retabel beschrieben. Im unteren Bildfeld war das Martyrium des Hl. Laurenz, und im oberen die Apotheose des Märtyrers dargestellt. Beide Bilder wurden von dem Rubensschüler Cornelius Schut (1597-1655) gemalt. Gertrude Wilmers hat in ihrer Monographie zu Shut diese Altarblätter gewürdigt, die nur noch in Stichreproduktionen überliefert sind; vgl. Wilmers 1998, S. 133, Abb. S. 386. Herrn Josef van Elten sei an dieser Stelle für die freundliche Unterstützung bei der Arbeit im Archiv des Erzbistums herzlich gedankt.

großen Leinwandbilder in Himmelfahrt von Säulen und Figuren. In Analogie dazu ist anzunehmen, dass das Retabel in St. Pantaleon ähnlich ausgestattet war.

4.2. Die Plastik in St. Pantaleon

Im Zusammenhang mit der in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts durchgeführten Ausstattung in St. Pantaleon erhielt die Kirche monumentale Großplastiken, die als Einzelfigur im Raum aufgestellt fanden.²⁶⁷ So wurden am Apsisbogen in ca. 4 m Höhe die Figuren des Salvators und der Muttergottes angebracht, die von Roeßler-Mergen als die ersten Arbeiten des augsburger Bildhauers Jeremias Geisselbrunn angesehen werden.²⁶⁸ Es handelt sich bei den Figuren, die als Einzige aus dieser Zeit erhalten geblieben sind, vermutlich um die frühesten Skulpturen in frühbarocken Formen in Köln, die bekannt sind und deren Standort eindeutig belegt ist. Sie gehören in das direkte Umfeld des Hochaltars, so dass man sie nicht als Altarfiguren, aber als Begleitfiguren bezeichnen kann. Ihre Ausrichtung auf das Mittelschiff überträgt ihnen innerhalb der Raumgestaltung die Rolle als verbindendes Glied, als Vermittler zwischen Langhaus und Chor zu fungieren (Abb. 68).

4.2.1. Die Figur des Salvators

Die Figur des Salvators (Abb. 69) ist aus Lindenholz gearbeitet, 210 cm hoch und – entgegen der Aussage von Roeßler-Mergen – nicht „fast vollrund gearbeitet“,²⁶⁹ wie bei der erst kürzlich vorgenommenen Restaurierung dokumentiert werden konnte.²⁷⁰ Die Plastik ist als flaches, breit gelagertes Relief angelegt, das ausschließlich über eine Schauseite verfügt (Abb. 70 und Abb. 71). Die perfekt und geschickt in ihrer Komposition durchgebildete Ansichtsseite verliert ihr Volumen, blickt man schräg von der Seite (Abb. 70). Aus dieser Perspektive sind nur die Weltkugel und die Hand des Salvators vollplastisch ausgeführt, Oberkörper und Oberarm treten bereits in die Fläche zurück und die Rückenpartie fehlt vollständig. Der Kopf der Figur wirkt wie aufgesetzt, ohne eine anatomisch korrekte Verbindung zum Körper einzugehen. Die Vortäuschung einer vollplastischen Figur ist so perfekt umgesetzt, dass sie an ihrem Standort in verblüffend realistischer Weise den Eindruck einer monumentalen Freiplastik erweckt (Abb. 73). Der Bildhauer, der diese Relieftchnik umsetzte, erhielt den Auftrag für das schmale Wandstück des Apsisbogens eine Figur zu komponieren, die, wie das Foto von 1936 belegt (vgl. Abb. 68),²⁷¹ nur eine Ansichtsseite benötigte. Dabei stand die

²⁶⁷ Vgl. Rahtgens/Roth 1929, S. 135.

²⁶⁸ Vgl. Roeßler-Mergen 1942, S. 53-59. Die beiden Großfiguren von St. Pantaleon sind nach der Ansicht von Roeßler-Mergen die ersten Arbeiten des Bildhauers Jeremias Geisselbrunn in Köln. Dabei wertet sie die Komposition der Christusfigur in St. Pantaleon als Vorstufe zur Plastik gleichen Themas in St. Mariae Himmelfahrt. Auch Lindemann weist beide Figuren dem aus Süddeutschland stammenden Meister zu; vgl. Weirauch 1973, S. 45-46; Lindemann 1980, S. 305-307. Nach Auskunft von Barbara Rinn, gibt es keine Belege für dessen Autorschaft; vgl. auch Rinn Pantaleon 2005, S. 314-317;

²⁶⁹ Roeßler-Mergen 1942, S. 53.

²⁷⁰ Die Fotos, hier als Abb. 70 und Abb. 71 veröffentlicht, konnten in der Werkstatt der Firma Ochsenfahrt in Paderborn von der Verfasserin im Februar 2001 angefertigt werden. Zur Restaurierung kamen die Figuren des Salvators und der Muttergottes sowie deren noch erhaltene Konsolen, die von der Verfasserin aufgefunden wurden.

²⁷¹ Detail aus einer Photographie im Bestand des Bildarchivs Foto Marburg, Neg.-Nr. 76 561. Das Foto dokumentiert die Chorausstattung von St. Pantaleon vor 1936. Die Chorfenster sind 1622 von Heinrich Braun d. J. (urk. 1597-1627) angefertigt worden. Der größte Teil der auf dem Foto dokumentierten Ausstattung mit dem

Figur wahrscheinlich auf einer Höhe mit dem Altarblatt des in der Apsis eingestellten ehemaligen barocken Hochaltars vom Anfang des 17. Jahrhunderts. Es wäre durchaus möglich, dass die Komposition des Salvators vom Bildhauer erst nach einer vorherigen Ortsbesichtigung in Angiff genommen wurde. Für den aus Augsburg stammenden Bildhauer Jeremias Geisselbrunn (1594/96²⁷²- 1659²⁷³), der hier als ausführender Meister vermutet wird,²⁷⁴ sprechen dabei zwei Aspekte: er war vermutlich an der Baustelle tätig, kannte somit die Verhältnisse vor Ort und konnte aufgrund seiner Vorkenntnisse als Bildgießer – er nannte sich selbst statuarius (Bildgießer) – diese Reliefstruktur herstellen.²⁷⁵ Die Art der Ausformung erinnert an die Figuren Hubert Gerhards, in dessen Umkreis sich Geisselbrunn aufgehalten haben soll. Seine Figuren in St. Michael in München sind in Nischen eingestellte Großplastiken, deren Rückseite teilweise mit der Wand verschmelzen, wie z.B. bei dem Engel mit dem Kreuz.²⁷⁶ Die Komposition demonstriert regelrecht ihren Reliefcharakter und die fehlende rundplastische Ausformung. Im Unterschied dazu erweckt die Kölner Figur aufgrund der reliefartigen Bearbeitung die Illusion einer vollrund durchgearbeiteten Skulptur. Ob Geisselbrunn seine handwerklichen Fähigkeiten in der Werkstatt Gerhards erweiterte, wie von Weirauch angenommen, oder durch bloße Anschauung, ist bisher ohne Beleg.²⁷⁷ Festzuhalten ist sein Künstlerisch perfekter Umgang mit der Reliefstruktur und die dadurch zu erzielenden Effekte.

Die Schrittstellung und der Segensgestus der Figur des Slvators (Abb. 69 und Abb. 73) wirken leicht steif und etwas verhalten. Das am Oberkörper eng anliegende Kleid zeigt im unteren Bereich tief eingeschnittene Röhrenfalten. Darüber fällt der Mantel, der von der linken Schulter schräg über den Rücken, mit einem breiten Überschlag über die rechte Hüfte gerafft und dann von der vor dem Leib durch die linke Hand gehaltenen Weltkugel, festgehalten wird. Auf dem linken Unterarm aufliegend, fällt ein Ende des Mantels in eleganter Fältelung senkrecht nach unten. Über dem Knie des leicht vorgesetzten Spielbeines spannt sich das Gewand und in sanft schwingenden Diagonalfalten wird die Körperform an dieser Stelle betont. Roeßler-Mergen beschreibt sehr eindringlich Kopf und Mimik der Figur, mit ihren vollen, geschwungenen Lippen, der langgezogenen Nase und dem strähnigen Haar.²⁷⁸ Diese Merkmale sowie der Blick des Salvators, mit den halbgeschlossenen Augenlidern, der leicht geöffnete Mund und die nur angedeutete Schräglage des Kopfes erinnern im Charakter der Darstellung an Kompositionen von Rubens. Zu nennen ist das Gemälde „Christ hält die Weltkugel“, im Königlichen Museum für

Hochaltar aus Stuckmarmor und der dazugehörigen Wandverkleidung stammt von 1749, ebenso die Chorausmalung. Von der frühbarocken Ausstattung sind nur die Figur des Salvators und die Muttergottes verblieben. Der Hintergrund der Figur des Salvators ist mit einer Scheinarchitektur bemalt, die im Kopfbereich eine Nische in den Formen einer Muschel reproduziert. Vgl. RBA Neg.- Nr. 79577.

²⁷² Weirauch 1973, S. 38: In den Quellen ist belegt, dass Geisselbrunn 1608 in die Lehre kam, mit zwölf bzw. vierzehn Jahren. Aus der Eintragung in das Malerbuch der Stadt Augsburg erfahren wir den Namen seines Lehrers, des Bildhauers Caspar Meneler.

²⁷³ AEK, Pfarrarchiv St. Andreas, C II 9. Bei der Abrechnung für die Chorschranke von St. Andreas, die im Frühjahr 1659 erfolgte, war Jeremias Geisselbrunn bereits verstorben. In der Rechnungslegung heißt es „Jeremias sehlig“.

²⁷⁴ Anm. 268.

²⁷⁵ Vogts 1966, S. 692.

²⁷⁶ Diemer 2004, Bd. II, S. 272, Abb. 88.

²⁷⁷ Weirauch 1973, S. 38, 43-47. Dass er einen Teil seiner Gesellenzeit in München verbracht hat muß angenommen werden, so Weirauch. Zuletzt bei Diemer 2004, S. 397. Für Diemer ist eine Mitarbeit Geisselbrunns in Gerhards Werkstatt ohne Beleg.

²⁷⁸ Roeßler-Mergen 1942, S. 55.

Schöne Künste in Antwerpen.²⁷⁹ Das Bild stammt aus der Kathedrale Unsere Liebe Frau in Antwerpen und gehörte zum Epitaph des Jan Michielsen (+ 20. Juni 1617) und dessen Frau Maria Maes (+ 24 Jan. 1633). Auf dem linken Außenflügel des Triptychons ist die Figur in Grisailletechnik dargestellt (Abb. 74). Der Salvator trägt ein langes Gewand und darüber einen Mantel, der vor der Brust zugeknüpft ist. Die rechte Hand zum Segensgestus erhoben hält er in seiner Linken die Weltkugel. Die Wunden der Kreuzigung sind an Händen und Füßen sichtbar. Diese Art der Darstellung Christi ist als traditionell zu werten, wie Judson schreibt, und wurde von Theologen des beginnenden 17. Jahrhunderts, z. B. von Johannes Molanus, diskutiert. So schreibt Judson: "Christ in this configuration, is said to be contemplating (betrachten) the Passion. The imagery also emphasizes the quiet internal Passion of the savior".²⁸⁰ Die gleiche Komposition der Figur wurde in Rubens Entwurf für Christus als Salvator mundi in den SS. Apostolorum Icons, erschienen zwischen 1645 und 1650 bei Cornelis Galle, verwandt (Abb. 75). Rubens führte die Originalzeichnung für diese Serie, wahrscheinlich eigenhändig, schon um ca. 1615 aus, ihr Aussehen ist jedoch nur durch die Stiche von Phillips Galle erhalten.²⁸¹

Beim Vergleich der flämischen Arbeiten mit dem Bildwerk in St. Pantaleon sind gewisse Verwandtschaften auffällig, die zweifelsohne auf eine Bezugnahme des Bildhauers auf diese malerische Vorlagen hindeuten. Die in ca. vier Meter Höhe angebrachte Plastik erweckt jedoch einen völlig anderen Gesamteindruck. In ihrer aufrechten Haltung und durch die Segenshand, die nach oben und außen gedreht ist, gewinnt die Komposition an Erhabenheit und Würde und scheint ganz auf diesen Gestus hin ausgerichtet zu sein. Der intime Charakter der Rubenschen Darstellung, der vor allem durch die Lichtführung und die fast geschlossenen Augen hervorgerufen wird, ist in der Plastik nicht mehr festzustellen. Die Figur nimmt einen anderen, mächtig und erhaben wirkenden Charakter an. Dabei könnten die Schrittstellung, die dadurch entstehende Aufreihung der Röhrenfalten des Untergewandes, das über dem Knie gespannte Manteltuch mit der ausladend umgeschlagenen Stoffbahn, die auf dem Oberschenkel lagert, motivische Übernahmen aus grafischen Vorlagen Antonio Tempesta's (1555-1630) sein. Die Komposition des Apostel Thomas (Abb. 76) von Tempesta scheint hier unter anderem als Vorbild zu dienen. Der wahrscheinlich am Anfang des 17. Jahrhunderts entstandene grafische Zyklus des Italiener besteht aus vierzehn Blättern, beginnend mit der Darstellung des thronenden Christus (Abb. 77). Es folgen die Apostel, die jeweils im Bildvordergrund als Standfigur abgebildet werden, während im Bildhintergrund rechts und links eine Szenerie ihres Wirkens und ihres Martyriums dargestellt ist.²⁸² Der Charakter der graphischen Darstellungen, der eine gewisse Monumentalität ausstrahlt, wie z. B. an der Komposition des Apostel Philippus (Abb. 78) und Bartolomäus (Abb. 79) sichtbar,

²⁷⁹ Judson 2000, S. 227-228, Kat.-Nr. 67, Fig 198.

²⁸⁰ Ebd., S. 227-228; Knipping 1940, Bd. 2, S. 261.

²⁸¹ Judson 2000, S. 227-228.

²⁸² Buffa (The illustrated Bartsch) 1984, S. 108-121. Zu der Person Antonio Tempesta und seinem Oeuvre gibt es im Allgemeinen Künstlerlexikon recht umfangreiche Angaben; vgl. Thieme/Becker, Bd. 32, S. 516-517. Tempesta war Schüler des Jan van der Straet (Stradanus), danach von Santi di Tito. Unter Vasari war er an den Malereien im Palazzo Vecchio tätig. Er ging in jungen Jahren nach Rom, wo er am Hofe Papst Gregors XIII. Beschäftigung fand. Tempesta wandte sich in der Folge mehr und mehr dem Kupferstich und dann der Radierung zu. Er hatte in Italien und Holland zahlreiche Verleger, wie z. B. C. Vischer, J. B. Vriens und später P. de Jode. Außerdem stand dem Markt eine nicht unerhebliche Anzahl von Nachstichen namhafter Künstler zur Verfügung, wie z.B. von Jacques de Gheyn II (1565-1629), Jodokus Hondius (1563-1611), Matthäus Merian (d.Ä.) 1593-1650) und Jan (Johan) Sadeler (1550-1600). Leuschner wird demnächst eine umfassende Monographie zu Tempesta publizieren. Zudem ist eine Dissertation zu seinen Steinbildern in Vorbereitung.

findet sich in der Standfigur des Salvator aus Pantaleon wieder. Man fühlt sich ebenfalls erinnert an die Stichserie „Christus, der Hl. Paulus und die zwölf Apostel“ von Marten de Vos (1532-1603).²⁸³ Die früheste datierte Edition dieses Zyklus stammt von 1601 und fand Verwendung in „Theatrum biblicum“ von 1643 und 1674 und in „Grooten Figuer-bibel“ von 1646.²⁸⁴ De Vos gibt die mit Nimben und Namen versehenen Apostel ebenfalls vor Szenerien ihrer Leidensgeschichte wieder. Am unteren Bildrand wird zusätzlich eine moralisierende lateinische Inschrift eingefügt. Die Gestalt des Salvators (Abb. 80) ist in ein Untergewand gekleidet, das auf der Brust locker aufliegt und in breiten Röhrenfalten kurz über dem Boden endet. Über seiner linken Schulter liegt das Pallium, das durch die mit der linken Hand seitlich an den Körper gelehnte Weltkugel faltenreich aufgeworfen erscheint. Der Segensgestus und die Gestaltung der Weltkugel mit dem Kreuz scheinen für die Plastik unmittelbar aus der Grafik übernommen, auch der unregelmäßige Gewandsaum am Hals und der offene Blick des Christus sind Zitate aus dieser Stichvorlage. Die expressive Gewandfaltung ist jedoch in der Skulptur zurückgenommen und wirkt beruhigt in dem gleichförmigen Verlauf der Fältelung, die wieder stärker auf Tempesta's Vorlage zurückzugehen scheint.

Zeitgenössische Skulpturen, wie etwa der von Hans von Mildert (†1638) für die Kirche St. Gommarius in Lierre angefertigte Salvator von 1625 (Abb. 81) und die Plastik des Salvators, heute in St. Johannes der Täufer in Bösensell, von Gerhard Gröninger oder seiner Werkstatt um 1623/25 geschaffen (Abb. 57), sind der Kölner Arbeit in der Fertigkeit, eine dreidimensionale volumenstarke Figur auszubilden, überlegen. Gemeinsamkeiten in stilistischer und motivlicher Sicht ergeben sich dennoch, wie der Vergleich mit der Arbeit des Hans van Mildert belegt. Folglich könnten beide Skulpturen auf die gleichen Vorlagen zurückzuführen sein. Im Unterschied dazu ist die Figur des Salvators von David Zürn, um 1625 angefertigt und heute im Rathaus zu Meersburg verwahrt (Abb. 82)²⁸⁵, in Haltung und Motiv der Kölner Figur ähnlich, im Stil sind starke Divergenzen auszumachen. Die zittrige Fältelung des fast zerbrechlich wirkenden Gewandes, die schmale hagere Gestalt und die zarten Gliedmaßen, erwecken einen stärker in der Gotik verwurzelten Gestaltungswillen und geben der Figur einen leidenden, verletzlichen Charakter. Dieser steht in vollem Gegensatz zu der kraftvollen, breit lagernden Herrscherfigur der Pantaleonskirche. Obwohl Zürn in seiner Komposition Motive aus dem von Friedrich Sustris für St. Michael in München entworfenen Salvator des Hochaltars übernimmt (Abb. 84),²⁸⁶ wie den weit ausgestreckten und hoch erhobenen Arm mit dem deutlich sichtbaren Segensgestus und der von breit gespreizten Fingern getragenen Weltkugel, gibt er seiner Gestalt einen fast schmerzlich traurigen Ausdruck. Die Monumentalität der Sustris Figur scheint hingegen bei van Mildert und dem Kölner Bildhauer, vermutlich Geisselbrunn, ihren Niederschlag gefunden zu haben. Dieser Gestaltungswille hin zu einer kraft- und machtvollen Darstellung ist ebenfalls in dem Salvator in der Kirche Unsere Liebe Frau in Foy Notre Dame spürbar, der im Auszug des Hochaltars von 1626 eingestellt ist (Abb. 83).²⁸⁷

²⁸³ De Hoop Scheffer (Hollstein, Dutch and Flemish) 1996, Nr. 804-816.

²⁸⁴ De Hoop Scheffer 1996, S. 178-180.

²⁸⁵ Waldsee 1998, S. 124.

²⁸⁶ München 1997, S. 392.

²⁸⁷ Philippot 2003, S. 184.

4.2.2. Die Figur der Muttergottes

Die Figur der Immaculata (Abb. 85) in St. Pantaleon ist als Pendant an der südlichen Wandfläche des Apsisbogens auf gleicher Höhe wie der Erlöser aufgestellt. Die Ansicht, die auf dem Foto von 1936 (Abb. 68) dokumentiert wird, repräsentiert den Blick des Betrachters, der vor der Anlage des Hochchores der Benediktinerabtei stand. Die Figur der Muttergottes ist mit einem direkten, offenen Blick und herrschaftlicher, aber zurückhaltender Gestik, die sich durch die vor die Brust gelegte rechte Hand und einem Zepter in der Linken (Abb. 86) darstellt. Bei der in jüngster Zeit durchgeführten Restaurierung der Plastik wurde klar ersichtlich, dass sie vollrund durchgebildet, im Rückenbereich ausgehöhlt und offen belassen wurde.²⁸⁸ Bei der Figur der Muttergottes scheint die Komposition der Maria mit Kind von Peter Paul Rubens (Abb. 74) ebenfalls als mittelbares Vorbild gedient zu haben, was den Gesichtsausdruck und die Draperie betrifft.²⁸⁹

Im Unterschied zur Komposition des Salvators legte der Künstler sein Augenmerk bei der Muttergottes auf eine volumenreiche, dreidimensionale Bewegtheit und Ausdruckskraft der Darstellung (Abb. 87). Der Schwung des im Manierismus vorherrschenden Figurenideals der sog. Serpentinata²⁹⁰ ist spürbar. Mit dem rechten Fuß auf der Mondsichel stehend und mit dem Linken, nach hinten gesetzten nur leicht den Boden berührend, wird das angewinkelte Bein unter der Gewandung plastisch spürbar. Gegenläufig dazu ist der rechte Arm angewinkelt, während der linke ausgestreckt wird. In der Hand trug sie vermutlich ein Zepter oder eine Blume, die nur von Daumen und Zeigefinger gehalten wurde. Diese Gestaltungselemente verleihen der Plastik eine gewisse Leichtigkeit und Eleganz, die unterstützt wird durch die kapriziöse Haltung der Hände und die fein gefaltete Kleidung. Der Ausdruck der Anmut und Sanftheit bestimmen den in beschwingter Körperhaltung belebten Marientypus.

Das eng anliegende, durch kleine Falten akzentuierte Untergewand mit gezogenem Brusttuch, Agraffe, gerafften Ärmeln und Gürtelschleife fällt bis auf den Boden herab. An der Stelle, wo das Gewand das Schuhwerk berührt wird es umgeschlagen, an anderen Stellen bauscht es sich leicht knittrig auf. Zusätzlich ist die Figur mit einem Umhang versehen, der von der rechten Schulter ausgehend hinter dem Rücken über die linke Hüfte geführt wird um dann wieder zurückzuführen auf den Ausgangspunkt. Der Faltenwurf des Mantels ist abwechslungsreicher und bewegter als der des Salvators, was sich vor allem in den lebhaft bewegten Saumkanten ausdrückt, die denen der trauernden Maria im Bestand des Museum Schnütgen verwandt sind (Abb. 58).

²⁸⁸ Die Fotografien wurden von der Verfasserin im Februar 2001 angefertigt. Heute sind die Figuren wieder in St. Pantaleon.

²⁸⁹ Das Gegenstück zum Salvator bildet die Darstellung der Muttergottes mit dem Kind. Es handelt sich dabei um ein Gemälde auf Holz mit den Maßen 136x40 cm, welches im Königlichen Museum für Schöne Künste in Antwerpen verwahrt wird (Inv.- Nr. 304). Diese, der Rubenswerkstatt zugewiesene Tafel ist auf dem rechten Außenflügel des Triptychons angebracht. Die Muttergottes wird auf einer Stufe stehend dargestellt. Sie hat den Christusknaben an ihre linke Seite gedrückt. Dabei ist sie in ein antikisierendes Gewand gehüllt. Das unbedeckte Kind blickt sie liebend an und berührt ihr Gesicht mit beiden Händen. Die monochrom graue Farbe des Grisaille und die Pose der Jungfrau mit dem Kind, sind Reminiszenzen an die Trumeau Figuren an den Gotischen Portalen und an geschnitzte Retabel, bei denen Skulptur und Malerei kombiniert werden. Cornelis Galle fertigte später Graphiken nach den Bildern, die weite Verbreitung fanden. Dabei wird die Komposition der Muttergottes verändert; vgl. Judson 2000, Nr. 68, Abb. 199, 200 und 201.

²⁹⁰ Zum Begriff der Serpentinata vgl. Maurer 2001, S. 21-79. Die dynamisch sich hochschraubenden Figuren, deren verschiedene Ansichtsseiten sich zu einer narrativen Einheit ergänzen, hatten vor allem im 16. Jahrhundert ihre Blütezeit.

Auch bei dieser Figur greift der Bildhauer auf ein von Antonio Tempesta entworfenes und gestochenes Blatt zurück (Abb. 88). Bei der Darstellung der Madonna auf dem Halbmond, die Anfang des 17. Jahrhunderts entstanden ist, sind das Serpentinata-Motiv, das fein gefälte Untergewand, das sich Aufbauschen der Säume am Boden, die Modellierung von Halstuch und Gürtel, die Haartracht sowie die Gestik der Arme und Hände und die Stellung der Beine und Füße sichtbar. Fast wie eine Kopie erscheinen Kinn, Lippen, Nase und Stirn bis hin zu der etwas fülliger gestalteten Halspartie. Tempesta, der mit seinen innovativen Kompositionen Ideengeber für viele Künstler war, wurde von Graphikhändlern in den südlichen Niederlanden, vor allem in Antwerpen, geschätzt und verbreitet. Hunderte von Stichen waren im Handel, die religiöse und mythologische Themen beinhalteten und für die Stichsammlungen der Werkstätten oder der privaten Kenner angekauft wurden.²⁹¹ Diese Vorlagen dienten dem Kölner Bildhauer, vermutlich Geisselbrunn,²⁹² als Grundlage und waren ein Bestandteil seiner Werkstattdsammlung.

Roeßler-Mergen setzt die Komposition in Beziehung zu der Nachfolgeschule Giovanni Bolognas, die im süddeutsch-augsburgischen Kunstkreis des frühen 17. Jahrhunderts stilbildend wirkte.²⁹³ In diesem Zusammenhang können jedoch nur die Grundlagen für diese Kompositionen entstanden sein. Wie gezeigt, orientiert sich der Bildhauer an neueren Entwicklungen der Kunst seiner Zeit. Hinzu kommt der Wille mit neu entwickelten Strukturen, die bei Rubens oder Tempesta entlehnt werden, die eigenen Kompositionen zu bereichern und mit bildhauerischem Gestaltungswillen in die dritte Dimension zu übertragen. Die Leistung des Meisters besteht unter anderem in der Übersetzung dieser innovativen Aspekte aus der zweiten in die dritte Dimension. Darin liegt ebenfalls ein Hinweis dafür, dass eine reife Künstlerpersönlichkeit für diese Skulpturen verantwortlich ist. Im Hinblick auf die gesicherten Werke und aus Mangel an Alternativen, können diese Plastiken bisher nur Geisselbrunn zugewiesen werden.²⁹⁴

4. 2. 2.1. Die Figur der Muttergottes in St. Peter - ein Vergleichsstück

Aus dem gleichen zeitlichen Umfeld wie die Marienfigur in St. Pantaleon stammt vermutlich eine Muttergottes mit Kind, die heute zum Bestand der Pfarrkirche St. Peter in Köln gehört (Abb. 89). Die 165 cm große Figur ist möglicherweise aus der ehemaligen Pfarrkirche St. Kolumba übernommen worden und könnte in Zusammenhang stehen mit dem neuen, 1626 gestifteten barocken Kolumba-Altar. Das von Bürgermeister Johann von Cöln mit seiner ersten Frau Lucretia del Prato gestiftete²⁹⁵ Retabel in Form einer Ädikula, ersetzte möglicherweise eine ältere Konstruktion. Man wählte eine einfache, aus Marmor gefertigte Rahmenkonstruktion, in die ein mit Rundbogen geschlossenes monumentales Gemälde eingefügt wurde. Die konstruktiven Elemente bestanden aus dunklem Material, die schmückenden Beiwerke aus hellem Stein, um sie dagegen abzusetzen. Dieses System war in dieser Zeit in den südlichen Niederlanden weit

²⁹¹ Buffa (The illustrated Bartsch) 1984, Bd. 2, S. 105, Fig. 327. The Virgin on a Crescent, 193x138 mm, Amsterdam.

²⁹² Anm. 275 und 268.

²⁹³ Roeßler-Mergen 1942, S. 56.

²⁹⁴ Die Untersuchungen zu Geisselbrunns Oeuvre sehen in diesen Plastiken Frühwerke des süddeutschen Meisters; vgl. Anm. 268.

²⁹⁵ Hegel 1996, S. 200.

verbreitet.²⁹⁶ Das Altarblatt zeigte die Darstellung des Martyriums der Patronin der Kirche, einer Komposition von Peter Paul Rubens von ca. 1615 eng verwandt.²⁹⁷

Das wahrscheinlich zur gleichen Zeit gestiftete Bildwerk der Muttergottes mit Kind ist vermutlich dem Meister der Pantaleonsfiguren zuzuweisen. Anstelle der an die Brust geführten rechten Hand wird hier das Kind eingefügt, welches sich zur Mutter neigt. Die Modellierung der Gesichtspartie, die Form der Haartracht, die Haltung der Hände sowie die Faltung des Gewandes der Maria entsprechen, in der oberen Hälfte des Bildwerks, der Figur aus St. Pantaleon. Im Bereich der Hüfte und der Beinpartie wirkt die Komposition der Muttergottes mit Kind breiter und raumgreifender. Auch die Falten des Gewandes verlieren ihren feingratigen Charakter und wirken lebendiger in ihrer Gestaltung zu teilweise wulstartigen, dicken Strängen, wobei einzelne Partien eine starke Eigendynamik entwickeln. Die Analyse zeigt, dass es sich bei der Plastik um eine kompositionelle Adaption der Muttergottes aus St. Pantaleon handeln könnte, die im Stil weiterentwickelt wurde und sich damit einer Entwicklungsstufe nähert, die für einige Bildwerke in St. Mariae Himmelfahrt, die etwas später entstehen, prägend werden sollte.

4. 3. Zusammenfassung

Die in der damaligen Zeit bereits in reicher Fülle vorhandenen Stichvorlagen sind neben den Vorlagenbüchern²⁹⁸, die für die frühbarocken Altarkonstruktionen genutzt wurden, wichtige Quellen für die Bildschnitzer und Schreiner. Anhand der

²⁹⁶ Vgl. Becker 1990, Nr. 49, Abb. 13.

²⁹⁷ Vgl. Vlieghe 1972, No. 78, Abb. 133. The Martyrdom of St. Catherine of Alexandria, Lille, Musee des Beaux-Arts. Eine Vorzeichnung befindet sich in Wien in der Albertina. Nach Vlieghe entstand das Bild ca. 1615 oder etwas später. Auch Robert Grosche dokumentiert den Kolumba-Altar in seiner Bearbeitung des Kölner Altarbaus; vgl. Grosche 1978, S. 37-38; Kölner Barock 2004, S. 254-257.

²⁹⁸ Die Vorlagenbücher haben eine wichtige Bedeutung in der Entwicklung und Verbreitung der neuen Retabelkonstruktionen. Sie soll im Folgenden kurz aufgezeigt werden. Besonders eingehend beschreibt Rainer Laun in seiner Studie zur süddeutschen Altarbaukunst die Funktion der Vorlagenbücher, die seit 1600 in größerer Anzahl erschienen und großen Einfluss auf den kurz nach der Jahrhundertwende einsetzenden Aufschwung in der Altarbautätigkeit haben; vgl. Laun 1982, S. 7 und 21. Laun betont: „Die Altarentwicklung lässt sich nämlich nicht nur stilistisch als fortschreitender Architektonisierungsprozeß darstellen; sie kann auch als komplexer Wandel von Bedeutungsstrukturen begriffen werden. Keller sprach von der Säule als „ornamentaler Freiplastik“, z. B. steht sie vor Nischen, als ob sie Skulpturen seien.“ Die Einführung der Säule in den Altaraufbau wird von Laun als grundsätzlicher Wandlungsprozeß des tradierten architektonischen Zeichensystems begriffen. Resultat waren völlig neu interpretierbare Bedeutungsstrukturen. „Sie bilden die Grundlage dafür, dass dem gegenreformatorischen kirchlichen Repräsentationsbedürfnis und dem religiösen Selbstverständnis um 1600 ein adäquater Formenapparat und adäquate Charakterisierungsmöglichkeiten zur triumphalen Selbsterwirklichung zur Verfügung standen, für die die spätgotische Altarentwicklung keinen Vergleich bietet.“; vgl. Laun 1982, S. 23. Der Autor hält hier eine erstaunliche Entwicklung fest, die für das Verständnis eines sich neu definierenden Formenapparates grundlegend sein kann. Er bietet eine Erklärung dafür an, warum die Kunstwerke der reformierten katholischen Kirche, d. h. vor allem ab 1600, so völlig anders aussehen als alles bis dahin bekannte. Er stellt die These auf, dass die Kunst der Spätgotik nicht die Überzeugungskraft in sich trägt, sozusagen zu schwach ist um die notwendigen Aussagen zu transportieren und das „Selbstverständnis einer sich erneuernden, selbstbewußten Kirche in vollem Umfang darzubieten“. Die neuen Symbole mit Wirkkraft sind die Säule und der Triumphbogen, die zu neuen Leitmotiven in der Retabelkonstruktion werden. Die Aufnahme von Altären in die Vorlagenbücher von 1600-1650 war notwendig, um die Verbreitung dieses neuen Ordnungssystems zu gewährleisten. Gleichfalls bewirkt die Einbindung der Retabelkonstruktion in die Architekturbücher eine Vereinheitlichung/ Normierung des Erscheinungsbildes und einen Aufschwung in der Altarbaukunst. Bedeutende Werke sind die um 1600 von Gabriel Krammer und Veit Eck angefertigten Vorlagensammlungen. In beiden Publikationen fehlt die Darstellung der Figuren. Es ist bisher nicht geklärt, warum diese so ist; vgl. Laun 1982, S. 78; vgl. auch Seifert 1983, S. 52. Resümierend ist festzuhalten, dass Anfang des 17. Jahrhunderts den Vorlagenbüchern eine ähnlich wichtige Rolle bei der Entwicklung der Retabel zukommt, wie den Graphiken in Bezug auf die Entwicklung der Skulptur.

Reproduktionsgraphik ist eine zeitnahe Motivübernahme möglich, die die Verbreitung aktueller internationaler Entwicklungen gewährleistet und die Ausbildung neuer Stile beschleunigt. Damit werden regionale Begrenzungen in der künstlerischen Prägung aufgehoben und eine stärker international orientierte Formsprache in der Plastik gewinnt an Raum. Der unmittelbare Vergleich mit Stichvorlagen, deren Vorbildhaftigkeit offensichtlich ist, belegt auch den Stand der Bildung eines Meisters und seine Orientierung, z. B. an den Strömungen der italienischen und flämischen Kunst.

Bereits mehrfach sind Retabel und Plastiken benannt worden, die zum einen ihr Vorbild oder ihre Herkunft im niederländischen und italienischen Kulturkreis haben, zum anderen von der Kunstlandschaft des süddeutschen Raumes mitgeprägt wurden. So ist mit dem neuen Hochaltar in der Kapuzinerkirche 1617 ein erstes monumentales, in den barocken Formen südniederländischer Traditionen ausgebildetes Werk in der freien Reichsstadt entstanden. Etwa um die gleiche Zeit wird für die Neubaumaßnahmen in St. Pantaleon ein fremder Bildhauer engagiert, der sich an Vorlagen italienischer Künstler orientiert. Diese Mischung und Vermischung der Kunst-Regionen wird sich in der Folge fortsetzen und ist auch für das prominenteste Bauvorhaben am Beginn des 17. Jahrhunderts, den Neubau der Jesuitenkirche St. Mariä Himmelfahrt, maßgeblich. Dabei wird deutlich, dass die Bindung an nur einen Kulturkreis zu Anfang des 17. Jahrhunderts verschwindet.

Durch den sich verstärkenden und ständig sich ausdehnenden Graphikmarkt ist die Verbreitung künstlerischer Kompositionen und Motive schnell und kostengünstig möglich, gleichzeitig scheint er der Bildung eines einheitlichen, internationalen Stiles förderlich. Die Fragen des Urheberrechtes an einer Komposition spielen zu dieser Zeit keine Rolle und somit ist das Kopieren eine alltägliche Arbeit der Handwerker. Zumeist bildete diese Form des Studiums einen wesentlichen Anteil in der Ausbildung und um zusätzlich die nötigen Erfahrungen zu sammeln, legte man oft lange Wegstrecken zurück und nahm kostspielige Reisen auf sich. In diesem Zusammenhang entstanden unendlich viele Skizzen vor Originalen, eigene Entwürfe und Sammlungen von graphischen Blättern. Für den damaligen Bildhauer war es von enormer Bedeutung, sich einen Überblick zu verschaffen und umfangreiche „Bildvorräte“ anzusammeln, aus denen der spätere Werksstattbetrieb gespeist werden konnte.²⁹⁹ Aufgrund der Untersuchung, vor allem der Plastik in St. Pantaleon, ist davon auszugehen, dass der unter Vertrag genommene Meister, nach bisherigem Kenntnisstand Jeremias Geisselbrunn war. Die Analyse der Plastiken ergab, dass er einen solchen Bildvorrat besaß bzw. ein solcher in der Werkstatt, für die er arbeitete, vorhanden war.

4.4. Die Plastik von St. Mariae Himmelfahrt

Der umfangreiche Bestand an Skulptur, den man in die neue Jesuitenkirche in Köln einbrachte, ist nach dem Stand der Forschung zu seiner Zeit für die Stadt einzigartig. Die Plastik prägt in großen Teilen das Erscheinungsbild des

²⁹⁹ Vgl. Ramharter 1999, S. 28 und Anm. 3. Die Literatur zum Thema Werkstattbestände und Nachlässe von Künstlern wird vorgestellt. Vgl. dazu Feulner 1921/22; Geissler 1983. Künstlernachlässe sind in der bisherigen Forschung für Köln und das Rheinland nicht bearbeitet. Ähnlich wie für die Bildhauer war für die Maler eine umfangreiche Werkstatksammlung von größter Bedeutung. Einzelaspekte dieser Thematik sind im Katalog zur Ausstellung „Peter Paul Rubens. Zeichnungen“ bearbeitet. Die umfangreiche und fundamentale Untersuchung wurde von Ann Marie Logan erstellt; vgl. Wien/New York 2004/05.

Innenraumes. Damit wird ihre Rolle betont und ihre Bedeutung im sakralen und liturgischen Zusammenhang deutlich. Bisher konnten in dieser Untersuchung nur Einzelwerke als Fragment umfangreicherer Kircheneinrichtung vorgestellt werden. Mit der Ausstattung der Jesuitenkirche wird erstmals eine Gesamtkonzeption greifbar, auch wenn die Architektur des Bauwerks, durch die Orientierung an romanischen und gotischen Formen, die Entfaltung der ganzen bewegenden Kraft dieser neuen Kunst beeinträchtigt.

4.4.1. Der Neubau und seine Ausstattung

Mit dem Bau der Jesuitenkirche St. Mariä Himmelfahrt entstand eine dreischiffige Säulenbasilika in romanisierenden und gotisierenden Formen, die sich in die Kölner Sakrallandschaft nahtlos einfügte. Im Unterschied zu den eher traditionellen Architekturformen präsentierte sich die Ausstattung ausschließlich in frühbarockem Stil. Farbenprächtige, monumentale Retabel, lebensgroße Skulpturen und großformatige Gemälde, eine mit Figuren reich geschmückte Kanzel, Beichtstühle, Kirchenbänke und eine über zwei Etagen aufwachsende Orgel füllten den Raum. Der mächtige Ordensbau, dessen Schmalheit und lichtdurchflutete Konstruktion im Innern überrascht, war zur damaligen Zeit ein beeindruckendes Bauwerk, wie Jeffrey Chipps Smith ausdrücklich betont.³⁰⁰

Die Grundsteinlegung erfolgte am 15. Mai 1618, im gleichen Jahr des Beginns des dreißigjährigen Krieges, durch den Nuntius Anton Albergati. Smith sieht im Zusammentreffen beider Ereignisse einen direkten Zusammenhang. Die Jesuiten verkörpern seiner Meinung nach die militante Katholische Reform, da sie Kollegien gründeten und diese mit ihren Ordensmitgliedern in der Niederrheinischen Provinz besetzten. Gleichzeitig ist St. Mariä Himmelfahrt ein stolzes Monument Wittelsbacher Pietät und somit ein politisches Bekenntnis innerhalb der Kriegswirren von 1618-1648. Ihre, wie Smith formuliert „respectful architecture“³⁰¹ besteht, ähnlich wie am Vorgängerbau in Molsheim, aus einer Kombination von alten mit neuen Architekturstilen, deren „selbstbewusster Durchmischung“ sich die Jesuiten häufig bedienten. So wirkt die massive Westfassade seiner Ansicht nach bestechend neu und gleichzeitig alt vertraut.³⁰² Der Architekt des Kirchenbaus, Christoph Wambser³⁰³, hielt sich nur kurze Zeit in Köln auf. Nachweisbar ist sein Aufenthalt zwischen dem 16. Mai 1618 und Dezember 1623. Die Vollendung des in gotisierenden Formen errichteten Longitudinalbaus, mit dem um vier Stufen erhöhtem Langchor mit 3/6 Chorschluss konnte erst 1627 erfolgen. Die letzten vier Jahre hat Valentin Boltz die Bauleitung übernommen. Unterstützt von Konrad Wolff (1599-1653?) und Bruder Johann Münch (1599-1658), der ebenfalls Steinbildhauer war, überwachte der Tischler und Schreiner Boltz auch die sich anschließende Ausstattung des Bauwerks.³⁰⁴ Johann Jakob Merlo zitiert in seinem Lexikon zu den Kölner Künstlern Wilhelm Friessems Buch „Geistliche und Gottseelige Bruderschaften,[...]“ von 1670, der über den aus Thüringen stammenden Valentin Boltz folgendes berichtet: Er war „Schreiner und in Wahrheit ein guter Bawmeister, in seinem kleinen Leib verborge er eine grosse Kunst und Arbeit.

³⁰⁰ Smith 2002, S.170; vgl. dazu Hilger 1982, S. 9-30; Bellot Himmelfahrt 2005, S. 44-63.

³⁰¹ Vgl. Smith 2002, S. 166.

³⁰² Ebd., S. 169-170.

³⁰³ Wambser baute ebenfalls den Chor von St. Pantaleon. Vgl. Kap. 4.1. und Anm. 254; Rinn 2002, S. 118-121.

³⁰⁴ Vgl. Schütz 2000, S. 32; Sutthoff 1990, S. 37 und 39. Ältere Untersuchungen sind vorhanden; vgl. dazu Braun 1908, Bd. I, S. 47; Rahtgens 1911, S. 129-134.

[...] Diss bezeugt insonders Cöllen, Aachen, beyde Münster, Bonn, und andere Collegia, in erbawung der Kirchen, der Altär, der Häusser.³⁰⁵ Nach Angaben Beissels war 1626 der Rohbau im Wesentlichen beendet, d.h. erst drei Jahre nach dem Weggang Wambasers.³⁰⁶ „Freilich ist die Fassade wenig geeignet, einen befriedigenden Eindruck zu machen, weil die beiden sie einschliessenden Thürme romanische Grundformen nachahmen, das grosse Fenster in der Mitte sowie die Seitenfenster, gotisch gebildet, die Strebepfeiler dagegen mit Renaissanceformen umsäumt sind und unter geschweiften Giebeln enden. Desto gewaltiger ist der Eindruck des Innern.“³⁰⁷ So das Urteil Stephan Beissels von 1892, der die Qualitäten des Innern hervorhebt, die im Äußeren seiner Meinung nach nicht in diesem Maße anzutreffen sind.

4.4.2. Der neue Hochaltar. Konstruktion und Bestückung

Die Jesuitenkirche und ihr theologisches Programm ist des Öfteren dokumentiert worden.³⁰⁸ Dabei wird darauf hingewiesen, dass Architektur und Ausstattung großen Einfluss auf Folgemaßnahmen in Köln und auch im Rheinland hatten.³⁰⁹ In der Literatur gelten der Hochaltar und der Apostelzyklus der Kirche als Vorbild und Grundstein für die Entwicklung der barocken Kunst.³¹⁰ Seinen Grund hatte dies nach Smith darin, dass: "The Jesuits took extraordinary care in designing and placing their art to influence the worshippers' experience."³¹¹ So schenkte man dem Hochaltar der Jesuitenkirche St. Maria Himmelaht in Köln, der in vier Jahren errichtet wurde (1624-1628), besondere Aufmerksamkeit. In seinem harmonischen Aufbau und seinen wohldurchdachten Proportionen verrät er die schöpferische Kraft eines erfahrenen Meisters.³¹² Der Altar bildet den programmatischen Höhepunkt der Ausstattung des Sakralraumes. Gemälde und Plastik dienen der Darstellung einer Idee: Der Erlösung der Menschheit durch Christus und Maria als Vorbilder im Glauben.³¹³ Zusammen mit den Reliquienschränken im Hochchor, den monumentalen Standfiguren am Vierungsbogen, den Seitenaltären und den Aposteln im Langhaus, bietet sich dem Gläubigen ein überreiches Schauspiel, das maßgeblich von der großplastischen Skulptur mitgetragen wird.

4.4.2.1. Die Konstruktion

Das hinter der Mensa steil aufwachsende Retabel bereitet die imposante Kulisse für die heilige Messe (Abb. 90). Die bis in die Gewölbezone auf 22,5 Meter Höhe aufragende Konstruktion füllt die Apsis vollständig aus und ist als feststehendes und flügelloses Retabel in dieser Zeit für das Rheinland einzigartig.³¹⁴ Die Säulen

³⁰⁵ Merlo 1895, Sp. 94. Er wurde 1618 in den Jesuitenorden aufgenommen und starb 1653 in Köln.

³⁰⁶ Beissel 1892, Sp. 48-50.

³⁰⁷ Ebd., Sp. 51.

³⁰⁸ Vgl. Rahtgens 1911, S. 140-155; Hansmann 1981, S.16-28; Hilger 1982, S. 25; Goergen 1982, S. 89-117; Hansmann 1982, S. 223-247; Schulden 1982, S. 248-268; Legner 1982, S. 269-298; Lindemann 1982, S. 299-319; Seidler 1994, S. 229-230.

³⁰⁹ Hilger 1982, S. 28-30.

³¹⁰ Weirauch 1973, S. 23; vgl. Bellot Himmelfahrt 2005, S. 68-75.

³¹¹ Smith 2002, S. 171; Rahtgens 1911, S. 142; Hilger 1978, S. 143.

³¹² Roeßler-Mergen 1942, S. 30-31. Roeßler-Mergen spricht von einem großen Künstler. Für diese Zeit und für Köln ist diese Begrifflichkeit m.E. problematisch.

³¹³ Wilmers 1998, S. 136.

³¹⁴ Smith 2002, S. 175.

und ihre Schmuckformen, wie die gewellte Kannelierung, die Kapitelle kompositen Ordnung, darauf lagernde Gebälkstücke mit schmückendem Puttenkopf oder mehrteilige Konsolen mit Voluten, erinnern an die in der Stiftskirche St. Ulrich und Afra in Augsburg von Hans Degler 1604-1607 gefertigten monumentalen Schnitzaltäre.³¹⁵ Der „Arcularius“ und „Architectus“ von St. Mariä Himmelfahrt, Valentin Boltz, unter dessen Führung die Ausstattung des Innenraumes stattfand, war vermutlich vertraut mit den Vorlagen aus Wendelin Dietterlins „Architectura“ von 1598. So sind z. B. die über den Säulenschäften des zweiten Geschosses aufwachsenden Kapitelle (Abb. 92), die nach drei Seiten ausschwingen und mit Voluten dekoriert sind, an der Vorlage Dietterlins orientiert (Abb. 91).³¹⁶

Durch die Schmalheit des Chores und des Altars musste der Architekt der Konstruktion mit Postamenten und Zwischengeschossen Übergänge schaffen, um die Figuren proportionsgerecht einfügen zu können. Die schmalen Räume zwischen Säulen und Gemälden ließen nur eine relativ geringe Größe der Figuren zu, ohne sie überlängelt und damit verzerrt erscheinen zu lassen. Eine den Bildern „angemessene“ Größe der Figuren hätte eine wesentlich breitere oder vollkommen andere Konstruktion verlangt.

Das Verhältnis Figur und Gemälde im Kölner Retabel kommt vor allem dem in der Jesuitenkirche St. Michael in München vorgeprägten Schema nahe. Unmittelbar neben den Gemälden werden Säulenpaare aufgestellt. Deren Umrandung bilden Plastiken, die außerdem als Auflockerung der starren Formen des Umrisses des Altars benutzt werden. Dabei handelt es sich ausschließlich um Darstellungen von Engeln. Ihre kleine Dimension ist denen der Figuren am Kölner Retabel vergleichbar.³¹⁷

4.4.2.2. Die Malerei

In die drei Etagen der Konstruktion war jeweils mittig ein Gemälde eingefügt. Von unten nach oben werden die Bildflächen kleiner, wobei die oberste ausschließlich Rundgemälde erfassen konnte. Der die beiden unteren Bildfelder schließende Rundbogen schob sich jeweils in die darüber liegende Retabeletage hinein, so dass eine Verklammerung der Ebenen stattfand. Ein konstruktiver Kunstgriff, der die Zusammengehörigkeit der Darstellungen auf den Gemälden bereits in ihrer Rahmung dokumentiert und den aufstrebenden Charakter der Konstruktion betont. Für jede Etage standen mindestens vier Bilder zur Verfügung.³¹⁸ So waren im unteren Bildfeld die Geburt Christi, die Kreuzigung, die Auferstehung und der predigende Hl. Franz Xaver vorgesehen. Darüber konnte man die Beschneidung, Christus im Garten Getsemane, die Himmelfahrt und die Himmelfahrt Mariens anbringen. Den Abschluss bildeten die Anbetung der Könige, die Hl. Dreifaltigkeit, Pfingsten und der Hl. Franz Xaver mit Christus im Himmel. Von den insgesamt 12 Leinwandbildern stammten drei von dem Rubensschüler Cornelis Schut (1597-1655), wie bereits Braun in seiner Bearbeitung festhält, bei der er sich auf die Aussagen des Jesuiten Adrian Horn beruft, der 1654 das Innere der neu erbauten Kirche beschrieb.³¹⁹ Zum Zeitpunkt der Fertigstellung 1628 war nur der erste der drei Zyklen, bisher einem

³¹⁵ Zu dem Bildhauer Hans Degler siehe Müller 1963, S. 17 und 86.

³¹⁶ Vgl. Dietterlin, Taf. 180.

³¹⁷ München 1997, S.118, Taf. VI.

³¹⁸ Wilmers 1996, S.136-140 (Kat. A 71-A 74) und S. 388-389 (Abb. A71-A74).

³¹⁹ Wilmers 1996, S. 136; vgl. dazu Braun 1908, Bd. I, S. 89.

unbekannten Künstler in München zugeschrieben, verfügbar. Die anderen beiden Ausstattungszyklen entstanden im Verlauf der Zeit und wurden nach und nach in Auftrag gegeben.

4.4.2.3. Die Skulptur

Die Rahmung des Retabels und die in diese eingefügten siebzehn Figuren, die auf der Fotografie von 1930 sichtbar sind (Abb. 90), entsprechen wahrscheinlich der ursprünglichen, 1628 vollendeten Konstruktion. Deutlich spürbar ist, dass die dekorativen Elemente kompositorisch mit den figürlichen Elementen abgestimmt sind. Das figürliche Programm ergänzte die jeweils wechselnden Gemäldezyklen, war aber nicht wandelbar. Die These, es handele sich um zwei Zyklen, zum einen um Propheten, die einen äußeren Kreis bilden und als Vorläufer/Vorboten Christi zu verstehen sind und zum anderen um einen inneren Zirkel mit Engeln, die als Entourage Mariens fungieren, ist eine mögliche Deutung des skulpturalen Programms.³²⁰

Die Krönung des Retabels bildet die thronende Muttergottes, an die sich das Jesuskind eng anschmiegt. Sie wird von einer doppelten Strahlenglorie umfungen, die von zwei stehenden Engeln emporgehalten wird. Zu den Seiten, etwas tiefer angebracht, stehen Moses und Aaron (Abb. 93). Die beiden verkörpern das Gesetz und die hohe Priesterschaft. Diese aus Plastiken zusammengefügte Szenerie bildet den unveränderlichen Höhepunkt des ikonographischen Programms des Hochaltars. Ihre zweifach pyramidale Komposition, ein inneres Dreieck geformt durch die Engel und die Marienfigur und ein äußeres, bestehend aus der Verbindung von Moses, Aaron und der Gottesmutter, läßt ein harmonisches und elegantes Gesamtgefüge entstehen. Ersichtlich ist bereits hier, dass diese „vierte Etage“ des Hochaltars als selbstständige Präsentation, als ein in sich geschlossenes System komponiert wurde. Dieser Aspekt läßt sich auch an den anderen Ebenen erkennen. So wird das dominierende monumentale Rundbild der dritten Etage von vier Figuren flankiert, die sich durch ihre Mimik und Gestik aufeinander beziehen. Das an dieser Stelle sich auf über sieben Meter verbreiternde Retabel, wovon das im Bildfeld eingefügte Gemälde nur knapp ein Drittel einnimmt, wird seitlich durch jeweils zwei auf Postamenten erhöht stehende Propheten geschmückt (Abb. 94). Anstelle von Retabelflügeln erscheinen Skulpturenpaare, die die sich verbreiternde Rahmenkonstruktion geschickt überspielen. Drei, in ihrer Schmalheit und Feingliedrigkeit fast zerbrechlich wirkenden Plastiken, tragen keine Attribute. Der einzig sichtbare Hinweis auf die Bedeutung ist die Harfe einer zudem gekrönten Figur, die somit als König David erkennbar gestaltet ist. Überdimensioniert wirken die als riesige Köpfe ausgebildeten Konsolen der Rahmung, die das Gebälk des Abschlussgesimses tragen. Sie sind gleichzeitig mittig eingebunden in die bekrönenden Muscheln der Nischen, vor denen die Figuren plaziert sind. Im direkten Vergleich sind diese Köpfe doppelt so groß wie die der Propheten (Abb. 109).

Die im ersten und zweiten Geschoss stehenden Begleitfiguren sind jeweils durch Säulen voneinander getrennt (Abb. 95 und 96). Die monumentalen, in sich gedrehten und mit Weinranken überzogenen Säulen des ersten Geschosses sind

³²⁰ Wilmers 1996, S. 136. Wilmers weist darauf hin (vgl. Anm. 169), dass ihre Zusammenfassung der Ikonografie des Altars auf Hilgers Begleittext zu Grosches Arbeit basiert; vgl. dazu Hilger 1978, S. 122-123.

freistehend vor die Rahmenkonstruktion gesetzt (Abb. 96). Unmittelbar neben diesen werden die Figuren platziert, die auf das mittig eingefügte Gemälde ausgerichtet sind. Um auf halber Höhe des Gemäldes als begleitende Figuren aufgestellt werden zu können, müssen die Plastiken auf einem reich geschmückten und sehr hohen Postament angebracht werden (Abb. 90). Die eng am Körper geführten Bewegungen der Arme, ihre zurückhaltende Schrittbewegung und die Überschneidungen mit der Säulenkonstruktion machen die komplizierten und engen Raumverhältnisse spürbar. In ähnlicher Art und Weise musste bei den Figuren des zweiten Säulengeschos vorgegangen werden (Abb. 95).

4.4.3. Der Werkstattbetrieb und der Meister

Die umfangreiche Kirchenfabrik (Fabrica) der Jesuiten bestand aus Handwerkern, die dem Orden angehörten und Künstlern, die man zusätzlich anwarb. Der hauseigene „Stamm“, die sog. Sodaliät³²¹, die die Arbeiten ausführten, bildeten die Basis, zu der man nur „für schwierige Aufgaben außenstehende Künstler“ hinzuzog, um die Kosten für die Gemeinschaft so gering wie möglich zu halten.³²² Namentlich sind Valentin Boltz (Schreiner), der Bildschnitzler Conrad Wolf und Johannes Münch bekannt, die die ‚Schnitzlerwerkstatt‘ des Klosters leiteten. In diesem Zusammenhang sind sie als Meister für die Holzarbeiten, vor allem die Kanzel und den Hochaltar, in der Literatur benannt worden.³²³ Elfriede Roeßler-Mergen hingegen sah den aus Augsburg über München nach Köln gekommenen Jeremias Geisselbrunn als den ausschlaggebenden Künstler an. Aus ihrer Sicht konnte nur ihm die Konstruktion des Retabels mit den Statuen „zu einer großen, rahmenden Einheit für die Füllung der Mitte durch die Gemälde“ gelingen.³²⁴ Durch seine Erfahrung kommt er zu einer neuen Monumentalität.³²⁵ Wie bereits angemerkt ist diese harmonische Einheit aus Malerei und Skulptur am Beispiel der Münchener Jesuitenkirche bereits vorgeprägt und keine Innovationsleistung eines genialen Entwerfers und Bildhauers in Köln. Roeßler-Mergen stützt sich bei der Beurteilung der Künstlerschaft des Hochaltars auf Stephan Beissels Angaben von 1892,³²⁶ der sich Bernd W. Lindemann in seiner Abhandlung zur stilistischen

³²¹ Roeßler-Mergen 1942, S. 29.

³²² Die künstlerische Rolle der Jesuitenwerkstatt und ihre Bedeutung für die Stadt Köln ist bisher nicht eingehend genug untersucht worden. Es ist zu vermuten, dass ihre Eigenständigkeit und Unabhängigkeit von der städtischen Gaffel ihr künstlerisches Potential ausmachte. Ohne diese Struktur wären dieser Sakralbau und seine Ausstattung in solch kurzer Zeit und in solcher Qualität vermutlich nicht entstanden. Schemper-Sparholz bemerkt in ihren Studien zur Werkstattpraxis der Barockskulptur zu diesem Phänomen „Es ist sozialgeschichtlich bemerkenswert, dass es für einen Bildhauer des 17. und 18. Jhs. in Österreich außer seiner Eingliederung in eine städtische Zunft (s.z. B. Bildhauerfamilien Zürn und Schwanthaler), einer Position an einem der Höfe oder seit der Neugründung der Akademie 1726 in Wien als akademischer Bildhauer noch eine weitere Möglichkeit gab, sich als Meister eine angesehene Stellung zu verschaffen. Er konnte in den Dienst eines Klosters treten. Die Klöster, die ja seit ihrer Entstehung als selbständige Wirtschaftskörper und kulturelle Zentren eigene Werkstätten führten, waren bestrebt, begabte junge Bildhauer oder anerkannte Bildhauer, die eine soziale Absicherung suchten, an sich zu binden. So gelang es z. B. Josef Matthias Götz (1696-1760) aus Bamberg, sich gegen den Willen der Passauer Bildhauerzunft in Passau niederzulassen.“; vgl. dazu Schemper-Sparholz 1992, S. 327-340, hier S. 327.

³²³ Braun 1908, Bd. I, S. 89.

³²⁴ Roeßler-Mergen 1942, S. 32.

³²⁵ Ebd. .

³²⁶ Roeßler-Mergen stützt sich auf Beissels Aussagen von 1892: „Die Kanzel kostetet 500 Taler und wurde vom Senator Wimmer geschenkt, den Hochaltar gab der Kölner Kurfürst Ferdinand. Für dessen Holzwerk und Statuen zahlte er dem Jeremias Geisselbrunn 4000 Imperialen.“ Beissel beruft sich auf Hermann Püttmanns Publikation „Kunstschätze und Baudenkmäler am Rhein“ von 1843. Es ist fraglich ob Beissel selbst Belege

Entwicklung im Werk des Jeremias Geisselbrunn anschließt.³²⁷ Lindemann sieht die Ähnlichkeiten der Hochaltarfiguren mit den um 1620 geschaffenen Bildwerken Christi und Maria in St. Pantaleon, weist jedoch darauf hin, dass: „die Erstellung des Risses und die Anfertigung des figürlichen Schmucks in verschiedenen Händen lag“.³²⁸ Das kann zu der Interpretation führen, dass Boltz als Verantwortlicher über den Altarriss zu entscheiden hatte und Geisselbrunn als Bildhauer für Teile der figürlichen Ausstattung zuständig war. Eine definitive Zuschreibung ist nach jetzigem Kenntnisstand nicht möglich.³²⁹ Ob Geisselbrunn als Urheber in Betracht kommt, soll im Folgenden diskutiert werden.

4.4.4. Die Plastik am Hochaltar

Der Hochaltar wurde 1941 vernichtet und nur die dritte Etage und der darüber befindliche Auszug konnten gesichert werden (Abb. 94 und 93). Deshalb ist eine Untersuchung der Plastiken der beiden unteren Ebenen nur anhand von historischen Photographien durchführbar.³³⁰ Entgegen Jeffrey Chipps Smith, der die Meinung vertritt, dass die Retabelrahmung von eher konservativen Aspekten bestimmt und daher, im Verhältnis zu den Gemälden eher zu vernachlässigen ist,³³¹ muss einigen Plastiken eine künstlerisch herausragende Qualität zugebilligt werden. An diesem Retabel ist somit nicht mehr allein die Malerei die dominante Kunstgattung. Die sichtbaren Unterschiede im Stil und bei der Form der Skulpturen könnten neben den verschiedenen Bildhauern auch darauf hindeuten, dass den Bildwerken unterschiedliche Bedeutung beigemessen wurde. Dabei scheinen die qualitätvolleren Stücke durchaus aus dem Gestaltungswillen und dem Ehrgeiz des Bildhauers entwickelt worden zu sein, diese Figuren aus dem rein schmückenden Status herauszuführen.

gesehen hat, denn er führt keine einzige Angabe zu schriftlichen Quellen an. Vgl. Beissel 1892, S. 47 und Anm. 3.

³²⁷ Lindemann 1982, S. 306.

³²⁸ Ebd., S. 314.

³²⁹ Ob alle Quellen, die in diesem Zusammenhang relevant sind, aufgefunden und untersucht wurden, ist meines Erachtens zweifelhaft. Dagegen ist Smith der Meinung „Geisselbrunn, an Augsburg native who likely worked in Munich before being called to Cologne may have collaborated on the retabels design, though the quality of the statues does not match his apostles and pulpit in the nave. Definite statements about attribution are impossible [...] destroyed 1941.“; vgl. Smith, S. 176.

³³⁰ Der umfangreiche Bestand des Rheinischen Bildarchivs der Stadt Köln hat auch in diesem Fall eine Untersuchung ermöglicht. Die Detailvergrößerungen aus den Nummern 600 942 und 11974 bilden die Grundlage der Analyse. Außerdem sind Photographien des Archivs Foto Marburg, konkret die Nummern 623364 und 42992 herangezogen worden. Zusätzlich konnten die Fotobestände des Landeskonservators Rheinland in der Abtei Brauweiler genutzt werden.

³³¹ Smith 2002, S. 176-177. Die Gemälde sind für ihn von herausragender Bedeutung „Valentine Boltz imposing frame is richly ornamented with angels, prophets, and patriarchs who, like a heavenly chorus, adore the seated Mary and Christ child. The statues exaggerated physical gestures of awe and admiration direct the viewers attention to the accompanying biblical paintings. The frame and its sculpture offer a stable backdrop for the mutability (stabiler Hintergrund für die Wandlungsfähigkeit) of the rest of the altarpiece. The retabels true novelty and rhetorical potential are manifest most clearly in the paintings.“ Smith sieht als unmittelbaren Vorläufer den Hochaltar von Rubens, den dieser für die Schwesterkirche in Antwerpen entworfen hat. Zwischen 1617-1618 malte er an zwei monumentale Gemälde, die nach ihrer Fertigstellung in den Altar abwechselnd eingefügt wurden. Am Ende hatte man vier Bilder, mit denen der Altar bestückt werden konnte. Dabei diente der aus Marmor gefertigte Rahmen des Hans van Mildert als dauerhafte Haltekonstruktion. Dies war die entscheidende Neuerung die in Köln in der Jesuitenkirche übernommen wurde.

4.4.4.1. Werkgruppen – Ein Ergebnis des Werkstattbetriebes

Bei den zu untersuchenden Figuren scheint es sich um Werkgruppen zu handeln, die Etage für Etage für das Retabel angefertigt und erarbeitet wurden.

Die jeweils als Paar aufzufassenden Figurengruppen, die seitlich die Gemälde am Hochaltar der Marienkirche begleiten und in allen drei Geschossen des Retabels zu finden sind, lassen die Struktur der Konstruktion des Retabels in den Hintergrund treten. Selbst die zwischen ihnen im ersten und zweiten Geschoss eingefügte Säule verliert ihren statischen Charakter und ihre Dominanz. Das Retabel wird sichtlich „bevölkert“ von Engels- und Prophetenfiguren, so dass der Gedanke an himmlische Heerschaaren, eine Versammlung der Heiligen, aufkeimt. Die Figuren des ersten Geschosses bilden die erste Werkgruppe (Abb. 96-98). Sie zeichnet sich aus durch die mit vielen schmalen Faltenstegen modellierte Gewandung, die die Haltung und das Volumen der Figurenkörper deutlich unterstreicht.

Vom ersten Geschoss bereits in der bildhauerischen Qualität zu unterscheiden sind die Figuren der zweiten Ebene (Abb. 95). Dabei scheinen die monumentalen Engelsfiguren stilistisch noch recht nah mit den Kompositionen des ersten Geschosses verwandt. Deutlich dagegen abgesetzten sind die beiden außen stehenden Heiligen, deren Gewänder durch wulstige Röhrenfalten summarisch strukturiert sind. Der dargestellte Umhang legt sich als breites, quer gelagertes Band mit kantiger Faltung über den Körper. Die Haltung der Figuren wirkt zudem weniger geschmeidig. Die dritte Werkgruppe bilden die sieben Plastiken des Dritten und des Auszugsgeschosses (Abb. 93 und 94). Die gemeinsamen Stilelemente, die eine Mischung aus denen der beiden ersten Werkgruppen bilden, bewirken eine Art Verklammerung beider Retabelebenen. Es entsteht ein kompositorisch einheitliches Bild im oberen Bereich der Konstruktion, welches gleichfalls die inhaltliche Verbindung der Figuren miteinander dokumentiert. Es bleibt bei der Interpretation der Bildwerke jedoch zu beachten, dass stilistische Abweichungen dieser Form auch auf die übliche Art der Arbeitsteilung bei der Errichtung großer, über mehrere Etagen in die Höhe aufwachsender Retabel, zurückzuführen sind. Ein recht ausführlich daraufhin untersuchtes Beispiel ist der Hochaltar des Überlinger Münsters. Die Bildhauerfamilie Zürn, genauer Jörg Zürn, hat Ende 1613 den Auftrag erhalten, die Bildhauerarbeiten für den neuen Hochaltar im Überlinger Münster St. Nikolaus auszuführen.³³² Nach den Untersuchungen von Zoege von Manteuffel ist das Hauptgeschoss ausschließlich mit Arbeiten von Jörg Zürn ausgestattet. Das zweite vor allem mit Arbeiten von Martin, das dritte von Michael Zürn. Es erscheint zeitgemäß, dass man bei der Errichtung größerer Retabel diese Form der Arbeitsteilung vornimmt, demzufolge ist es vorstellbar, dass auch die Werkstatt der Jesuiten für die Errichtung des Hochaltarretabels diesen Weg wählte.

4.4.4.2. Das erste Geschoss und seine Figuren

Die Figuren in der ersten Etage des Retabels (Abb. 97 und 98), welche auf die Einbindung in den Gesamtraum hin betrachtet auf einer Ebene mit den Figuren

³³² Von Manteuffel 1969, S. 41-42, 71-80.

am Triumphbogen und dem Apostelzyklus im Langhaus zu stehen kommen, bilden eine erste Gruppe.³³³

Die dabei in Stil und Form nochmals herausragenden Engelsfiguren des ersten Geschosses tragen ein knielanges, tunikaartiges Obergewand, das direkt unter der Brust gebunden ist. Es wird überreich gefältelt und in den Säumen weit ausschwingend dargestellt. Ein bis zu den Füßen herabfallendes Untergewand folgt teilweise sehr eng anliegend dem anatomischen Verlauf des Körpers. Auch hier ist eine reiche Parallelfältelung auffällig, die zusammen mit der Gewandgestaltung an antike Vorbilder, wie z.B. an die beiden sog. Farnese Floren erinnern (Abb. 99).³³⁴ Der Eindruck der nassen Gewandung, die am Körper zu kleben scheint, die reiche Parallelfältelung und die ausschwingenden Gewandsäume der Tunika, finden sich hier vorgebildet. In den graphischen Blättern von Maarten de Vos wird die Formsprache dieser Antiken ebenfalls spürbar. Seine Komposition des Erzengels Gabriel gründet sich auf diese antiken Vorbilder, um dann mit christlichen Bildinhalten bereichert und von diesen überformt zu werden (Abb. 100),³³⁵ wie dies auch bei den Engelsfiguren der Jesuitenkirche St. Michael in München ersichtlich wird (Abb. 101).³³⁶ Für Roeßler-Mergen ähnelt dies dem Faltenstil der sogenannten Augsburger Schule des frühen 17. Jahrhunderts, der diese kleinteiligen, knittrigen Formen wie ein Netz über die Figuren zieht. Die Art der Gewandung, die keine schleierartigen, dünnen Gewebe, sondern feste, undurchsichtige Stoffe aufweist, verbindet sie zudem mit den Aposteldarstellungen im Langhaus.³³⁷ Nimmt man Roeßler-Mergens „Spur“ auf und zieht den Vergleich mit den frühen Arbeiten z.B. Hans Deglers, wie die Figur des Auferstandenen aus dem Weihnachtsaltar von 1604 (Abb. 103), wird jedoch deutlich, dass die Fältelung der Gewänder an den Figuren des Augsburger Bildhauers eher dem Aneinanderfügen einzelner, flächiger Kompartimente ähnelt und der Eindruck der Art von Stofflichkeit wie bei den Kölner Figuren nicht entsteht. Deglers und Elias Greuters künstlerische Handschrift, in St. Ulrich und Afra in Augsburg (Abb. 103) oder die Figur der Muttergottes in St. Sebastian in Augsburg (Abb. 102), eine späte Arbeit aus dem Jahre 1626, zeigen eine kantige, gebrochene Faltenmodulation. Die Figuren Deglers am ehemaligen Hochaltar der Stiftskirche in Kremsmünster (1614-18) zeigen eine stärker weich fließende Fältelung, die die Gewandung rythmisiert. Dieser Stil weist Ähnlichkeiten mit der Darstellung der Gewandung bei den Figuren am Hochaltar in St. Mariae Himmelfahrt auf. Die Figur Johannes des Täufers erinnert in ihrem Haltungsmotiv an die Darstellung des Kölner David.³³⁸

³³³ Die Figuren am Triumphbogen und der Apostelzyklus im Langhaus sind Werke des Jeremias Geisselbrunn. Bewiesen ist dies durch die bis ins 19. Jahrhundert noch vorhandenen Modelli zu den Großfiguren, die signiert waren; vgl. Weirauch 1973, S. 26.

³³⁴ Haskell/Penny 1981, S. 75, Abb. 9. Bereits Roeßler-Mergen sieht in Geisselbrunns Arbeiten den Einfluss der italienischen Kunst, aber vor allem die Anregung aus der flämischen Malerei. Leider werden diese Gedanken nicht anhand konkreter Beispiele spezifiziert; vgl. Roeßler-Mergen 1942, S. 28.

³³⁵ Schuckmann/De Hoop Scheffer (Hollstein, Dutch and Flemish) Part I/ 1996, S. 170, Nr. 756-764. Insgesamt sind es neun nummerierte Blätter mit Darstellungen der Erzengel. Das Blatt Nr. 757 (16,2x9,3 cm) zeigt die Darstellung des Erzengel Gabriel und rechts im Bildhintergrund die Verkündigung. Am linken unteren Bildrand ist die Inschrift M. de Vos inuent, im Zentrum Crisp.de Pas sculp und auf der rechten Seite die Angabe des Verlegers Ph(i)(ip)s Galle excud eingefügt. Ebd., Part II/1995, Nr. 757/1; vgl. dazu Nr. 765 und 766.

³³⁶ Diemer 1988, S. 116-117, MIV, MVI, M8.

³³⁷ Roeßler-Mergen, die Geisselbrunn den Hochaltar zuschreibt, sieht eine auf Degler und Meneler sich gründende, aber darüber hinausgehende Formensprache. Die Figuren sind noch „völlig durchsetzt mit klassischen Schönheitsbegriffen [...] Was bei diesen (Degler und Meneler) schöne Linie, pathetische Geste war, wird bei ihm (Geisselbrunn) kraftvolle Beseelung; vgl. Roeßler-Mergen 1942, S. 31.

³³⁸ Maria mit dem Kind im Franziskanerkloster zu Ingolstadt; vgl. dazu Feuchtmayr 1953, S. 153; vgl. Krapf 1994, S. 138, Abb. 87.

Der Einfluss der sogenannten Augsburger Schule ist meiner Meinung nach eher an dem augsburgischen Bildhauer Hans Reichle festzumachen, dessen Gewandbehandlung, z. B. bei seiner Triumphkreuzgruppe für St. Ulrich und Afra in Augsburg (Abb. 35), stärker an dem natürlichen Fall und Aussehen des Stoffes orientiert ist.³³⁹ Die Bündelung der Falten läuft sichtbar über den Körper, dabei kann der Verlauf der Draperie nachvollzogen werden, wie z. B. bei einem Mantelbausch, der unter dem Arm zusammengehalten und dadurch festgehalten wird. Diese Art des Umgangs mit der Draperie lässt sich auch für den am Hochaltar in St. Mariae Himmelfahrt tätigen Bildhauer belegen. Auch bei ihm werden die fließenden Formen der Stoffbahnen in ihrem natürlichen Fall gezeigt und die Schwere des Materials durch die Breite der Wülste und Mulden wiedergegeben (Abb. 97 und 98). Die Gewänder umgeben die Figuren auf natürliche Weise.³⁴⁰ Eine körpernahe und raumgreifende Gewanddraperie, fast eine gewisse Verspieltheit der Gewandung ist bei einer kleinplastischen Darstellung des Kampfes des Hl. Michael mit dem Teufel, die zuletzt von Peter Volk um 1595-1600 datiert und einem Münchner bzw. Augsburger Meister zugeschrieben wurde,³⁴¹ sichtbar (Abb. 104). Diese Art an Verspieltheit und Verlebendigung der Draperie spiegelt sich auch in den Kölner Figuren.

Im ersten Geschoss auf der Südseite steht neben dem Engel eine Plastik, die eine männliche, wahrscheinlich alttestamentarische Gestalt darstellt (Abb. 97). Die elegante Komposition des Heiligen erinnert an die Haltung der Figur des Apoll vom Belvedere. Die weite Schrittstellung mit dem hoch erhobenen linken Arm und der neben der rechten Seite eng am Körper geführte rechte Arm, dessen Hand bei der Altarfigur das Gewand greift und es vor dem Körper leicht nach oben zieht, sind ausreichende Charakteristika, um der barocken Figur eine ähnliche Wirkung und Ausstrahlungskraft wie der antiken Plastik zu geben. Dabei ist die Erinnerung an das antike Standbild bewusst evoziert. Da es sich wahrscheinlich um Figuren aus dem Alten Testament handelt, ist man versucht, die Zeit der Antike auch in der Komposition der Gewandung, in der Art der Fältelung und damit in der stofflichen Qualität wiederzufinden.

Das zweite Figurenpaar der ersten Ebene (Abb. 98) ist dem ersten in der Ausformung und der Komposition sehr verwandt, wobei die Haltung beider Plastiken nicht so elegant und durchkomponiert erscheint. Beide Darstellungen wirken etwas hölzern, ihre Gewandfaltung reliefartiger und leicht summarisch. Alle vier Großfiguren wenden sich zur Mitte, zum Zentrum der Präsentation. Ihre lebhaften Gebärden binden die Aufmerksamkeit der Betrachter, lenken sie dann aber unmittelbar auf das Gemälde im zentralen Mittelfeld der Retabelkonstruktion. Form und Stil dieser Bildwerke im größten Geschoss des Retabels zeichnen sich gegenüber den anderen Figuren durch ihre bildhauerische Qualität besonders aus. Roeßler-Mergen sieht in den Figurenengeln des ersten Geschosses und den vier Figuren des dritten Geschosses eigenhändige Arbeiten Geisselbrunns.³⁴² Meines Erachtens ist die lineare Fältelung der Gewandung der Engelsfiguren an den Pfeilerfiguren und an den Figuren des dritten Geschosses nicht sichtbar. Die eher hölzern und gotisierend wirkenden Figuren des dritten Geschosses könnten im Umfeld Geisselbrunns oder in seiner Werkstatt, eventuell nach den Modellen für die Apostel, entstanden sein.³⁴³

³³⁹ Zu Hans Reichle vgl. Kriegbaum 1931, NF 5. Bd., S. 232-233, Taf. XXI.

³⁴⁰ Ebd. .

³⁴¹ Vgl. München 1997, S. 421.

³⁴² Roeßler-Mergen 1942, S. 34.

³⁴³ Vgl. Kap. 4.4.8.

4.4.4.3. Das zweite Geschoss und seine Figuren

Die Plastiken des zweiten Geschosses werden dem Bildhauer und Mitglied des Jesuitenordens, Johannes Münch, zugewiesen.³⁴⁴ Die beiden aussen stehenden Bildwerke (Abb. 95 und 105) weisen kompositorisch mit einer Figur Verwandtschaften auf, die vermutlich ehemals in dem im nördlichen Nebenchor positionierten Kreuzaltar aufgestellt war und möglicherweise einen Apostel darstellt (Abb. 107). In Stil und Formgebung zeigt er eine reliefartig breit gezogene Komposition in der unteren Hälfte der Figur. Haltung und die Faltung der Gewandung wirken grober, etwas steif und hölzern. Eine weitere Figur, die zum Bestand von St. Mariae Himmelfahrt gehört, deren Aufstellungsort bisher jedoch ungeklärt ist, weist ähnliche Form- und Stilmerkmale auf und ist aus diesem Grunde ebenfalls diesem Werkkreis zuzuordnen (Abb. 106). Diese Figuren aus der Jesuitenkirche in Köln scheinen der Figur des Hl. Petrus vom Hochaltar der ehemaligen Jesuitenkirche in Koblenz (Abb. 108), leider nur in einer sehr verschwommenen Reproduktion überliefert, sehr verwandt. Die Ausstattung wurde von Johannes Münch zwischen 1638/48 angefertigt und eine gewisse Ähnlichkeit im Stil der Figuren deutet darauf hin, dass Münch für die Außenfiguren des zweiten Geschosses am Hochaltar in St. Mariae Himmelfahrt mitverantwortlich gewesen sein könnte.³⁴⁵

4.4.4.4. Das dritte Geschoss und der Retabelauszug

Für die figürliche Ausgestaltung des dritten Geschosses des Retables ist nach Angabe von Roeßler-Mergen wieder die Handschrift des augsburgischen Meisters Jeremias Geisselbrunn deutlich erkennbar und so werden die vier wahrscheinlich alttestamentarische Gestalten darstellende Plastiken, die „in ihrer Plastizität, der Gewandung und im Kopftypus stärkste Verwandtschaft mit den Pfeilerskulpturen zeigen“, ihm zugewiesen (Abb. 109 und 110).³⁴⁶ In diesem Zusammenhang scheint eine auffällige Ähnlichkeit zwischen der Figur, die unmittelbar neben der Darstellung des König David präsentiert wird (Abb. 110) und Apostelfiguren des Langhauses z. B. die Skulptur des Mattäus (Abb. 145) ausschlaggebend für Roeßler-Mergens Wertung. Dabei ist die Körperhaltung der Skulptur des dritten Geschosses der im ersten Geschoss des Retabels (Abb. 97) sehr verwandt, vor allem an der Haltung der Arme und der Gewandführung ersichtlich. Grundlegend anders präsentiert sich jedoch die stilistische Umsetzung der Formen. Die Gewandung der Figur im dritten Geschoss (Abb. 110) wird in schweren, reiches Volumen ausbildenden Faltungen dargeboten. Besonders augenfällig an dem über die linke Hüfte vor den Körper gezogenen Mantel, der an dieser Stelle mit vielen tiefen Schüsselfalten ausgestattet, selbst körperhaft und völlig

³⁴⁴ Vgl. Thieme/Becker 1907-1950, Bd. 25, S. 250. Der Bildhauer Johannes Münch oder Münnich wird 1599 in Köln geboren und stirbt am 14.12.1658 in Münster. Er ist seit 1621 Mitglied der Gesellschaft der Jesuiten, für deren Bauten er 1623/31 in Köln, 1632/34 in Aachen, 1636 in Trier und 1638/48 in Koblenz tätig war. Vgl. auch Rahtgens 1911, S. 133 und 141.

³⁴⁵ Vgl. Roeßler-Mergen 1942, S. 34.

³⁴⁶ Roeßler-Mergen sieht den augsburger Bildhauer als verantwortlichen und stilprägenden Künstler, dem der Entwurf und damit die harmonische Gesamtwirkung des Retabels zu verdanken sind und der durch diese Arbeit ebenfalls für die Ausstattungen anderer Jesuitenkirchen richtungweisend wurde. So werden die Bauten in Koblenz und Aachen durch seinen Stil geprägt. Sie sieht die Qualität der Ausstattung in der Himmelfahrtskirche als Indiz für die Prägung durch Geisselbrunn an und urteilt: „Mit dem Entwurf für die Jesuitenkirche reiht sich Geisselbrunn ebenbürtig in die Reihe der Künstler des Frühbarock ein.“; vgl. dazu Roeßler-Mergen 1942, S. 34-35. Weirauch vertritt hingegen die Meinung, dass die starken stilistischen und qualitativen Unterschiede auf eine Ausführung durch die Klosterwerkstatt hindeuten; vgl. dazu Weirauch 1973, S. 27.

eingeständig als Kompositionselement zu wirken scheint. Dieses Motiv sowie die Art der Gewandauffassung, die als gestalterisches Mittel bei der Ausformung des Volumens einer Figur dient, deutet auf Geisselbrunns Darstellung der Apostel im Langhaus (Abb. 129 und 145). Bei den eher schmal aufwachsenden Figuren des dritten Geschosses, vor allem auf der Nordseite (Abb. 109), deren Gewänder in feiner Parallelfältelung die eng am Körper anliegen, ausgestaltet sind, ist der Stil dominant, der bei den Figuren des Auszugs (Abb. 111 und 112) und der Gestalt des David (Abb. 117) charakteristisch ist. Es handelt sich bei den drei Skulpturen des dritten Geschosses wahrscheinlich ebenfalls um Prophetenfiguren, vermutlich um die Darstellungen Isaias, Jeremias und Ezechiels. Sie sind mit bodenlangen Gewändern bekleidet und zusätzlich in einen Umhang gehüllt, der jeweils auf sehr lebendige und vielfältige Weise den Körper umspielt. Alle drei Figuren stehen im klassischen Kontrapost, wobei die ausgestreckten Arme und gestenreich verweisenden Hände einen lebendigen Dialog andeuten. Die gleiche künstlerische Gestaltung findet sich an den insgesamt fünf Großfiguren des Auszugsgeschosses, bestehend aus den Darstellungen des Mose und Aaron, zwei Tragengeln und dem Brustbildnis der Muttergottes mit Kind (Abb. 93). Die die Körper rhythmisierende, eng anliegende Gewandung, die stereotype, etwas steif wirkende Haltung mit dem jeweils zur Seite gesetzten Spielbein, dessen anatomisch korrekte Anbindung nur an den beiden Figuren des Moses und des Davids gelingt (Abb. 111 und 110), verdeutlichen den Stil und die Fähigkeiten dieses Meister.³⁴⁷

Die Analyse der Bildwerke beschränkt sich bisher auf den reinen Stilvergleich, da die Schriftquellen nicht vorliegen. Eine weitere Annäherung könnte, wie dies bereits von Weirauch an einigen Stellen vorgenommen wurde,³⁴⁸ die Suche nach möglichen Anregungen sein.

Eine zu fast neunzig Prozent im Original erhaltene Plastik ist die Figur des Propheten Moses (Abb. 111), die bekrönend neben der thronenden Muttergottes mit dem Kind auf dem abschließenden Gesims des Retabels angebracht ist. Dieser als Pendant gegenübergestellt ist die Figur des Propheten Aaron (Abb. 112). Beide gehören zu den „erhaltenen Originalstücken“, die mit Ergänzungen versehen und restauriert wieder in die Rekonstruktion des Retabels eingefügt werden konnten. Die ca. 180 cm große Plastik des Propheten Mose, der durch die vor ihm ehemals auf dem Boden stehenden Gesetzestafeln als solcher ausgewiesen war (Abb. 113), trägt ein sehr eng anliegendes Gewand. Dieses wird durch einen Hüftgurt, der vor dem Bauch zusammengeknotet ist, gehalten. Das Gewand bedeckt die rechte Körperseite nur bis oberhalb des Knies der Figur, zur anderen Seite fällt es bis zum Knöchel herab und bedeckt das linke Standbein völlig. Ein Umhang ist über die Schulter geführt, fällt hinter dem Rücken bis auf den Boden, wo er sich hinter dem Standbein aufstützt und detailreich aufbauscht. Der Gewandschnitt mit der diagonal geführten Saumkante sowie die Gestaltung des Umhangs im Bein und Fußbereich erinnern unmittelbar an die Figur des Pilatus, die ehemals in der Stiftskirche von St. Andreas in Köln (Abb. 42) einstand. Im Vergleich zur älteren Plastik fällt die divergierende Fältelung und Anatomie des Körpers besonders auf. In dieser Komposition wird - unterstützt durch die Haltung- der Körper stark betont, ja geradezu

³⁴⁷ Roeßler-Mergen unterlässt eine Beurteilung der im oberen, bekrönenden Auszugsgeschoss angebrachten Figuren. In der Nacht vom 7. auf den 8. Juli 1941 wurden die Dächer der Kirche durch Bomben zerstört. Die bekrönende Altarfigur, das Rundbild und einige Figuren verbrannten. Die geretteten Skulpturen der dritten Etage und das Auszugsgeschoss konnten in Sicherheit gebracht werden und sind heute wieder in die Konstruktion eingefügt; vgl. dazu Mainzer 1982, S. 93 und Abb. 46.

³⁴⁸ Weirauch 1973, S. 48-58.

herausgestellt. Die Haltung der Figur, mit diesem in der Hüfte weit ausschwingenen Kontrapost, erinnert an die antike Figur des sog. Antinous.³⁴⁹ Bei der Gewandbehandlung fällt die über dem linken Bein sehr eng am Körper geführte Draperie auf, die den Eindruck eines nassen, an dieser Stelle anhaftenden Kleides erweckt. Haltung und Gewandung erinnern an Darstellungen des Marten de Vos, sichtbar z.B. in der graphischen Darstellung des Joachim (Abb. 114), der die leicht aufgebauschte Gewandung im Bauchbereich, den Schwung in der Hüfte und das eng am Bein anliegende Kleid, mit diagonal verlaufendem Saum, vorbildhaft präsentiert.³⁵⁰

In dem Bildwerk zitiert der Bildhauer ein Motiv der im zentralen Mittelfeld in einem Grabmal eingebundenen Plastik des Mose, die von Michelangelo für San Pietro in Vincoli in Rom 1516 angefertigt wurde: Moses greift sich mit seiner rechten Hand in den bis zum Bauchnabel reichenden langen Bart.³⁵¹ Die Anlehnung an die Handhaltung, die Bartfülle und der besorgte, fast drohende Blick des Propheten, lassen auf eine bewusste Bezugnahme auf dieses berühmte Vorbild schließen. Gleichzeitig bedient sich der Meister der kompositionellen Vorlagen von Carlo Pallago, die dieser um 1582 für die Kirche St. Ulrich und Afra in Augsburg entwickelt hat.³⁵² Pallagos Statuetten, für deren Entwicklung sich der Italiener an graphischen Vorlagen von Marten de Vos orientierte, beeinflussten auch die Kompositionen der Apostel im Langhaus von St. Mariä Himmelfahrt.³⁵³

Die Figur des Aaron (Abb. 112), die auf der gleichen Ebene wie die Plastik des Moses stand, ist durch den blühenden Stab ausgewiesen. Ein bodenlanges Untergewand, das eng am Körper anliegt und direkt unter der Brust von einem Gürtel gebunden wird, der das Gewand zweimal umschlingt, bedeckt den Körper. Darüber trägt die Figur einen Mantel. Dieser wird über die linke Schulter gelegt, fällt auf dieser Seite herab, wird verknotet mit dem zweiten Mantelende und fällt dann in Kaskadenfalten reich gefältelt nach unten. Hinter dem Rücken auf die rechte Seite geführt, wird der Mantel dann über die rechte Hüfte wieder auf die linke Seite herübergezogen. Der Umhang fällt in zahlreichen breiten, aber flachen Schüsselfalten über den Körper, so dass die rechte Seite des Unterkörpers völlig bedeckt, wenn auch nicht überformt wird, wie es bei der Figur des dritten Geschosses der Fall ist (Abb. 110). Die verwirrende Vielfalt der Fältelungen dominiert die Komposition der Figur. Ihr rechter Arm wird erhoben und deren rechte Hand im ermahnenden Oratorengestus dargestellt. Die imposant wirkende Erscheinung der Figur zeigt zudem einen wallenden, bis auf die Brust reichenden Bart und dichtes, langes Kopfhaar. Eine leichte Kontrapoststellung verleiht der Gesamtfigur einen S-Schwung, der etwas starr bleibt. Die Figur des Aaron wird meist mit einer abgewandelten bischöflichen Kleidung mit Purpurrock und Glöckchen oder Fransen, einem hohen Hut, der Tiara, oder der quer als „Hörnermitra“ aufgesetzten Bischofsmitra dargestellt. Zu erkennen ist der Prophet zudem an dem Brustschild mit den zwölf Edelsteinen, einem goldenen

³⁴⁹ Beck 1989, S. 168, Fig. 10.

³⁵⁰ Schuckmann/De Hoop Scheffer (Hollstein, Dutch and Flemish) I/ 1995, S. 76, Fig. 163/1, S. 77, Fig. 165/1, S. 87, Fig. 185/1 und 186/1.

³⁵¹ Tolnay 1969, Fig. 334; Fischer Pace 1980, Bd. 1, Abb. 233, S. 446-447. Am Grabmal für Papst Julius II († 1513), mit den von Michelangelo gearbeiteten Figuren der Rahel, Lea und des Moses, erscheint zum ersten Mal an einer Sitzfigur der konsequent durchgeführte Kontrapost.

³⁵² Siehe dazu Weirauch 1973, S. 42-43, Abb. 162-165. Weirauch verweist auf die Beobachtungen von Adolf Feulner von 1926, der die Bezüge zwischen Jeremias Geisselbrunn und Carlo Pallago benennt. Außerdem verweist sie auf Anton Feuchtmayrs Zuschreibungen der Terrakottplastiken an Pallago.

³⁵³ Vgl. Das folgende Kapitel zu den Aposteln im Mittelschiff von St. Mariae Himmelfahrt.

Stirnband, dem Stab oder der Rute sowie Buch und Rauchfass.³⁵⁴ Von den üblicherweise gewählten Darstellungen wendet sich der Bildhauer deutlich ab und wählt nur den Stab als Erkennungsmerkmal. Diese Form der Reduktion in der äußerlichen Erscheinung der Figur ist auch an fast allen anderen Plastiken des Retables feststellbar und geht überein mit der Gleichförmigkeit in der Haltung und der Gestik der Protagonisten. In diesem Zusammenhang sind die stilistischen Unterschiede, die eindeutig zum Tragen kommen, besonders hervorzuheben und unterstützen die These, dass die Figuren „etagenweise“ von verschiedenen Meistern angefertigt wurden.

Die beiden Propheten begleiten die Figur der Muttergottes (Abb. 115), die in einem von Engeln emporgehobenen doppelten Strahlenkranz erscheint. Das aus einer Wolkenbank herausragende Bildnis ist direkt unterhalb der Hüfte beschnitten. Die Figur trägt ein unter der Brust gegürtetes Gewand mit langen Ärmeln. In ihrer rechten Hand hält sie das Zepter, mit der Linken drückt sie seitlich das Kind fest an den Oberkörper. Die Köpfe beider Figuren neigen sich einander zu. Der rechte Arm des Kindes ist vor dem Hals der Mutter ausgestreckt, seine Linke trägt auf der flachen, offenen Hand den Reichsapfel. Bei dem in den Trümmern der Himmelfahrtskirche gefundenen Kopf eines Kindes (Abb. 116) könnte es sich um einen ähnlichen oder den originalen Kopf des Jesuskindes aus dieser Gruppe handeln. Die ausgeprägte Gesichtsform mit der vollen Wangenpartie und einer extrem hohen Stirn ist auch an der Figur des Kindes am Hochaltarretabel sichtbar. Die vollplastisch ausgearbeitete Kopfform, der weit nach hinten gesetzte Haaransatz und die prägnante Modulation sprechen für ein besonderes Werkstück. Die Vermutung von Hans Peter Hilger, die Mutter-Kind-Gruppe aus Bonn, die der Hand Geisselbrunnens zugewiesen wird, gäbe uns bis ins Detail eine Vorstellung vom Aussehen der bekrönenden Figur am Hochaltar von Himmelfahrt, ist nur bedingt zutreffend (Abb. 117).³⁵⁵ Anhand der historischen Photographie ist deutlich sichtbar, dass sich bei der von Hilger in Erwägung gezogenen Gruppe aus Bonn die Haltung des Kindes und der Ausdruck der Maria von der Kölner Gruppe unterscheidet. Eng scheint hingegen der Bezug der Kölner Retabelplastik zu der Standfigur der Muttergottes mit Kind, die heute in St. Peter in Köln aufbewahrt wird (Abb. 89). Dies wird vor allem deutlich in der Art der Gestik und der Haltung des Kindes.

In Form und Stil eng verwandt sind, wie erwähnt, die auf der direkt darunter sich befindlichen Ebene aufgestellten vier Großfiguren, von denen nur das rechts aussen angebrachte Bildwerk durch zugefügte Attribute als König David zu erkennen ist (Abb. 118).³⁵⁶ Alle anderen schmal aufwachsenden Plastiken zeigen keine sichtbare Kennzeichnung.

Komposition und Stil des David erinnern an Marten de Vos Serie von acht Stichen mit den Darstellungen aus dem Lied Salomons von ca. 1585.³⁵⁷ Der mit einem römischen Brustpanzer bekleidete Soldat (Abb. 119) weist eine ähnliche Körperhaltung wie die Kölner Figur auf. Diese erweckt jedoch einen noch stärker

³⁵⁴ LCI 1968-76, Bd. 1, Sp-2-4.

³⁵⁵ Hilger 1974, S. 180: „Die Bonner Muttergottes in St. Remigius stimmt bis in die Details und in etwa auch in der Größe mit jener dreiviertelfigurigen Statue der Muttergottes überein, die bis zur Kriegszerstörung 1943 den bekrönenden Abschluß des riesigen Hochaltaraufbaus in der ehemaligen Jesuitenkirche St. Mariae Himmelfahrt in Köln gebildet hat. Entsprechend ist 1973 ein Abguss der Bonner Madonna dem rekonstruierten Hochaltar der Kölner Kirche eingefügt worden. Wie weit die stilistische Übereinstimmung zwischen beiden Bildwerken ging, läßt sich allerdings aufgrund von Photographien nur erahnen.“

³⁵⁶ Eine Detailaufnahme der Harfe ist bei Roeßler-Mergen abgebildet; vgl. Roeßler-Mergen 1942, S. 34, Abb.

12.

³⁵⁷ Schuckmann/De de Hoop Scheffer (Hollstein, Dutch and Flemish) Part I/ 1996, S. 50, Nr. 185/1.

manirierten Eindruck, der auf italienische Kompositionen des 16. Jahrhunderts verweist. Im Unterschied zur grafischen Vorlage ist der Körper gelängt, die Gliedmaßen eher filigran, die Ausbildung der Muskulatur zurückhaltender.

4.4.5 Die Deutung des figürlichen Programms

Die insgesamt sechs Figuren des dritten Geschosses und des Retabelauszugs entstammen wahrscheinlich einer Meisterhand, wobei ein zweiter Meister bei der neben König David im dritten Geschoss einstehenden Figur tätig gewesen sein muss. Ikonographisch ist diese Präsentation möglicherweise mit dem Figurenprogramm der Wallfahrtskirche in Scherpenheuvel verwandt. Die dort im Innern in Wandnischen eingestellten alttestamentarischen Stammesväter und Propheten sind nach der Untersuchung von Claudia Banz komplementäre Bestandteile eines seelsorgerischen Programms, dessen zentrales Thema die Marienverehrung darstellt.³⁵⁸ Der Figurenzyklus, für den Robert de Nole 1622 unter Vertrag genommen wurde,³⁵⁹ zeigt Mose (Abb. 120), Jesaja, Ezechiel (Abb. 123), Daniel, Jeremia (Abb. 122) und David (Abb. 121). Jeweils mit einer Schriftzeile auf der Sockelung bestückt, kann ihr Sinngehalt näher bestimmt werden. Die Figur des Mose versinnbildlicht die göttlichen Gebote; Jesaja repräsentiert die Verkündigung, Ezechiel die unbefleckte Empfängnis; die Darstellung des Daniel symbolisiert nach Banz die Teilung der Niederlande, Jeremia die Rettung Israels und die Vision des Friedens. Den Abschluss des Zyklus bildet die Figur des David, der für Gerechtigkeit und Recht steht. Banz sieht hier die Verbindung theologischer und politischer Thematik. Dabei verkünden die alttestamentarischen Stammesväter und Propheten dem Volk, inspiriert vom göttlichen Geist, ein neues heilvolles Schicksal, personifiziert in der Figur der Maria.³⁶⁰

Man könnte den Figurenzyklus in Köln als Variation der Scherpenheuveler Ikonografie sehen, die einen noch stärkeren Bezug zur marianischen Thematik zeigt. Die Figur des Aaron, der für die hohe Priesterschaft und das göttliche Gesetz steht, wird neben seinem Bruder Mose platziert.³⁶¹ Die Darstellung des Daniel, der vor dem politischen Hintergrund für die Teilung der Niederlande und den Unfrieden steht, entfällt. Damit konzentriert sich der Zyklus auf Maria und das göttliche Gesetz, das durch die Priesterschaft dem Volk vermittelt wird. Die Figuren ergänzen die in den Bilderzyklen geschilderten Viten Mariens und Christi und betonen den Absolutheitsanspruch der katholischen Kirche. In der Figur der Maria, als Mutter der Kirche und „konfessionsspezifische Symbolfigur“³⁶² kulminiert und sammelt sich das Verständnis der jesuitischen Bildideologie von St. Mariae Himmelfahrt in Köln. Die Bekrönung des Hochaltars bildet das alte und

³⁵⁸ Banz 1998, S. 161-171.

³⁵⁹ Ebd., S. 171, Anm. 3.

³⁶⁰ Ebd., S. 167.

³⁶¹ Moses wird sechs Tage von der Herrlichkeit des Herrn in einer Wolke bedeckt, fastet 40 Tage und erhält die Anweisungen für den Kult und Kultgeräte: den siebenarmigen Leuchter, den Vorhang und die priesterliche Kleidung für Aaron sowie die beiden Tafeln mit den zehn Geboten. Als er im Zorn die Tafeln zerbricht, geht er erneut auf den Berg, haut selbst Tafeln aus dem Fels und schreibt die Gebote auf. Als er mit den Tafeln zurückkommt glänzt sein Haupt. Diese Begebenheit ist durch einen Übersetzungsfehler oder einen Schreibfehler falsch übertragen worden. So findet sich statt „coronata“ der Begriff „cornuta“ im lateinischen Text. Die Folge war, dass man die Figur des Moses mit Hörnern ausstattete; vgl. Keller 1968, S. 384.

Aaron, der erste Hohepriester des alten Bundes, trägt als Attribut den mit Sprossen oder Blüten besetzten Stab. Dieser hatte als einziger der zwölf, an der Bundeslade niedergelegten Stäbe der 12 Stämme ausgetrieben.

Daraufhin wurde Aaron auserwählt und als Priester bestätigt; vgl. dazu Keller 1968, S.11.

³⁶² Banz 1998, S. 170.

neue heilvolle Schicksal, versinnbildlicht in dem im doppelten Strahlenkranz gezeigte Bildwerk der Muttergottes mit Kind. Diese Thematik wird an der Außenfassade von St. Mariae Himmelfahrt im obersten Geschoss, sozusagen auf der gleichen Ebene, vorbereitet. In der im Giebel eingefügten Nische steht eine Marienfigur, die von zwei Engeln flankiert wird. Damit wird auf barocke Art und Weise Innen- und Außenraum miteinander verklammert und das Thema der Marienkirche, ihre Bedeutung an prominentester Stelle betont. Die Marienkirche in Köln ist dabei, ähnlich wie die Wallfahrtskirche in Scherpenheuvel, auch ein politisches Manifest der Jesuiten. Ihre Ordensgründer, die Heiligen Ignatius und Franz Xaver sind an der Fassade und am Hochaltar in den Gemäldezyklen prominent repräsentiert und, wie bereits von Jeffrey Chipps Smith formuliert, die tragenden und treibenden Kräfte der katholischen Reformbestrebungen in der Stadt.

Die in den beiden unteren Geschossen eingestellten Figurenpaare zeigen jeweils einen Engel und eine männliche Begleitperson. Als theologische Grundlage für diese Paarungen bietet sich die Vorlage aus dem Alten Testament an.³⁶³ Es könnte sich hier um die Elohim, die Engel, die in der Schöpfungsgeschichte genannt werden, handeln. In frühchristlicher Zeit begrenzt sich ihre Zahl auf sieben, von denen vier auch in späteren Jahrhunderten dargestellt wurden. Dabei ist der Erzengel Gabriel für alle Verkündigungen (an Zacharias, Joachim, Josef, Maria, die Hirten und die Könige) verantwortlich. Die Darstellung des Erzengels Michael fungiert als „Fürst der Engel“ mit Posaune und Seelenwaage beim Jüngsten Gericht und als Drachentöter. Das Bildwerk des Erzengels Raphael wird in Verbindung mit Tobias zu einem Bildnis des Schutzengels. Vollendet wird die Gruppe durch Uriel, der die himmlischen Sänger anführt, die Tag und Nacht lobpreisen. Die Figur der Maria gilt als die Fürstin der Engel, die von diesen Scharen beschützt und gen Himmel getragen wird.³⁶⁴ Da den Engeln jegliche Differenzierung anhand von Attributen oder Kleidung fehlt, ist ihre definitive Interpretation als Erzengel fraglich. Dennoch können sie als Vierergruppe auch in dieser Hinsicht gewertet zu werden. Die Begleitfiguren, die ebenfalls völlig unspezifisch auftreten, lassen gleichfalls mehrere Möglichkeiten der Zuordnung offen. Bisher werden sie als Könige gedeutet.

4.4.6. Der Rang der Bildwerke im Zusammenspiel mit Malerei und Architektur

Wie bereits angemerkt ist am Ende des 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts die Monumentalplastik im deutschsprachigen Raum wenig ausgeprägt. Die Aufgaben der Werkstätten bestanden somit nicht allein in der Neuausstattung der Kirchenräume nach den Richtlinien des Tridentinischen Konzils (1545-1563), sondern auch in der Invention einer neuen, großfigurigen Plastik im Zusammenspiel mit der Malerei und der Architektur. Um diese Aufgabe zu bewältigen mussten sich die Künstler an Vorbildern orientieren können.

Für die in der Jesuitenkirche St. Mariae Himmelfahrt in Köln gefertigten Figuren sieht Roeßler-Mergen einen engen stilistischen Zusammenhang mit der schwäbisch-augsburgischen Schule, mit den Künstlern Hans Degler und Christian

³⁶³ Es sind die Elohim, die in der Schöpfungsgeschichte genannt werden; ein Seraph berührt die Lippen des Jesaias (Attribut ist der blühende Zweig); Cherubim bewachen das Tor des Paradieses; Hesekiel schaut das Viergetier, die späteren Evangelistensymbole nach Tobias; Daniels Gesichte werden ihm von Erzengel Gabriel erklärt; Erzengel Raphael geleitet Tobias; vgl. dazu Keller 1968, S. 174 -175.

³⁶⁴ Da es sich bei diesem Altar nicht um einen Kreuzaltar oder Grabaltar handelt, tragen die Engel keine Leidenswerkzeuge.

Meneler, die hier als Vorbilder gedient haben könnten. Weirauch verweist hingegen auch auf die Vorbildfunktion von Peter Paul Rubens, den Münchner Bildhauer Hubert Gerhard und Hans Reichle und entdeckt Verbindungen nach Italien. Für Lindemann ist der sehr enge Bezug zu Peter Paul Rubens, der seines Erachtens bis in die Detailformen sichtbar ist, prägend. Roeßler-Mergen, Weirauch und Lindemann gehen u.a. aus diesen Gründen davon aus, dass für die Plastiken am Hochaltarretabel der aus Augsburg stammende Bildhauer Jeremias Geisselbrunn mitverantwortlich war. Als Künstler konnte er in der Werkstatt Hans Deglers mit monumentalen Retabeln Erfahrungen sammeln,³⁶⁵ bevor er über München nach Köln kam. Nur er wies den bildhauerischen Hintergrund auf, der einer solchen Aufgabe entsprach. Dass dieser Künstler über viel Erfahrung und das nötige Wissen verfügte, ist unbestritten. Durch die bis dato nicht aufgearbeiteten Hintergründe zu Valentin Boltz, Johannes Münch und der Werkstatt der Jesuiten, ist aber nicht bekannt, inwieweit diese vorgebildet und erfahren waren. Die Komposition des Retabels, geprägt durch das harmonische Zusammenspiel von Architektur, Malerei und Skulptur machen deutlich, dass verschiedene Meister nach einem gemeinsamen Plan an dieser Aufgabe mitwirkten. Zudem ist ersichtlich, dass es verschiedene Bildhauer der Jesuitenwerkstatt waren, die vermutlich unter der Mitwirkung Geisselbrunns, die siebenzehn Großfiguren des Hochaltars anfertigten.

Dabei wurden die Bildschnitzer im Verhältnis zu den Malern für die Gesamtkonstruktion wohl eher in einem nachgeordneten Rang gesehen. Die Art der Darbietung der Plastik, ihr Standort, die Art der Aufstellung, z. B. auf hohen Podesten und das durch ihre Größe bedingte Maß der von ihr erregten Aufmerksamkeit in der Gesamtschau, belegen diese Rolle. Damit sind indirekt auch die Funktion und der Stellenwert im Gesamtzusammenhang verdeutlicht. Trotz des offensichtlich beigeordneten Ranges, besteht jedoch spürbar der Anspruch, dass das durch die Malerei und die Architektur vorgegebene künstlerische Niveau auch in der Ausformung der Plastik erreicht werden sollte. Sie fügt sich perfekt in die Dimensionen der Konstruktion ein, innerhalb derer sie eine schmückende Funktion einnehmen soll. In ihrer künstlerisch beachtlichen Ausformung wird der Anspruch deutlich, Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Die Dominanz der Skulptur im dritten und im Auszugsgeschoss belegt ihre gewichtige inhaltliche Aufgabe. Im Gegensatz zu den Pfeilerfiguren im Langhaus, ist der Einzelstatus der meisten Plastiken eher als gering zu bewerten. Sie müssen keine autonome Aussage treffen, sondern ordnen sich in Komposition und Funktion der Malerei unter. Diese Aufgabe hat bei der überwiegenden Zahl der Bildwerke Stil und Form mitdefiniert. Bei einigen Plastiken ist der Wille zur herausragenden Qualität und raumgreifenden Plastik, die gleichwertig zur Malerei zum Tragen kommt, spürbar. Vermutlich ist an diesen Figuren ein Mitwirken Jeremias Geisselbrunns anzunehmen, der die führende Rolle der Plastik und ihre kraftvolle Wirksamkeit eindrucksvoll in den Kompositionen der Apostel im Langhaus der Jesuitenkirche hervorhebt.

4.4.7. Zusammenfassung

Das Retabel besteht aus einer reinen Holzkonstruktion, in die Figuren aus Holz meist als schmückende Akzente der primären Tragekonstruktion beigeordnet oder vorgeblendet werden. Für diese in die Höhe und Breite gestaffelten,

³⁶⁵ Geisselbrunn könnte bereits bei der Ausstattung der Andechser Klosterkirche 1608/09 mitgewirkt haben oder bei der Errichtung des neuen Choraltars im Stift Reichersberg 1617.

architektonisch ausgereiften Retabel gibt es im süddeutschen Raum etablierte Vorbilder.³⁶⁶ Die in St. Mariae Himmelfahrt in ihrer Gesamterscheinung reife Retabelkomposition, wie schon bei Smith benannt, verweist jedoch gleichfalls auf flämische Vorbilder.³⁶⁷

Die Konstruktion des Retabels ist Maß und Form gebend für die Skulptur. In diesem Zusammenhang ist die Herleitung von Roeßler-Mergen, die den ehemaligen Hochaltar von St. Mariae Himmelfahrt eher mit den Schnitzaltären Deglers in Augsburg in Verbindung bringt, als mit dem Retabel der Michaelskirche in München, nach wie vor bedeutsam. Sie interpretiert die Art, wie die einzelnen Geschosse ohne sichtbare Unterteilung übereinander aufwachsen und der Altar in seinem Aufbau die starke Betonung des Vertikalen zeigt, als ein im Grunde noch gotisches Formempfinden. Es wird zudem verstärkt, durch den Reichtum an Figuren und Ornamenten. Dieses Formempfinden entspricht der gotischen Architektur des Sakralbaus, in die der Hochaltar eingefügt wurde. Unterstützt wird diese Grundhaltung durch die stärkere Betonung der Rolle der Plastik und die statuarische Form, d. h. die stilbildende Steifheit und Schmalheit der Figuren, die sich von denen im Langhaus unterscheidet. Im Unterschied zu Degler, der „große, vierteilige Schreinerarchitekturen überspannen mit einer Fülle von Figuren und Ornamenten“ anfertigte, fasste, nach Roeßler-Mergen, Geisselbrunn „Aufbau und Statuen und Gemälde zusammen“ und „kommt so zu einer neuen Monumentalität“.³⁶⁸ Wie bereits angemerkt, ist die Rolle des Bildhauers Geisselbrunn an diesem Retabel nicht geklärt. Ob Entwurf und Ausführung aus einer Hand stammen und dieser mit dem Namen Geisselbrunn in Verbindung gebracht werden kann, wird nicht mehr zu klären sein. Deutlich sichtbar ist jedoch, dass gotisches Formempfinden auch an der Ausbildung der Figuren spürbar ist. Die Längung der Figuren und ihre schmale Silhouette unterstützen den vertikalen Charakter des Retabels. Gleichfalls wird die primäre Tragekonstruktion überdeckt, der Umriss verfremdet. In den beiden unteren Geschossen charakterisieren sich die Bildwerke durch eine wenig raumgreifende, nur leicht geschwungene Körperhaltung, wobei die starke Ausformung der Hüftpartie der Engel an süddeutsches Formengut, z. B. der Zürns oder eines Steinle erinnert. Die reliefartig flachen Kompositionen der begleitenden Heiligen des zweiten Geschosses erinnern in ihrem statischen Aufbau an die verinnerlichte Art und die stille Haltung spätgotischer Bildwerke. Dazu gegensätzlich sind die beiden, recht antikisierend anmutenden Außenfiguren des ersten Geschosses zu bewerten. Ihre Bewegtheit und die Feinheit der Gewandung, deren stoffliche Charakterisierung herausgearbeitet wird überrascht und transportiert eine frühbarocke, gelöste Formsprache.

Ein weiterer spätgotischer Aspekt ist die Kleinheit der vielen Einzelfiguren, gegenüber der monumentalen Konstruktion. Dabei fällt auf, dass die Sockelungen der Figuren in erster Linie dazu dienen, ihren richtigen Standort in bezug auf die Gemälde und innerhalb der Retabelkonstruktion auszutarieren. Damit werden sie Teil der Konstruktion und sind kein Bestandteil der Figur, zu der sie normalerweise gezählt werden.

Bei den Ausformungen der Figuren am Hochaltar werden verschiedene Handschriften sichtbar. Die reiche kleinteilige Fältelung, die Betonung der Anatomie sowie die gestenreiche Artikulation der Figuren des Auszuggeschosses deuten auf einen erfahrenen Meister, dessen Arbeiten Merkmale frühbarocker

³⁶⁶ Als erstes sei der Hochaltar der Jesuitenkirche St. Michael in München genannt. Dazu und zu weiteren Beispielen ist die Untersuchung Launs heranzuziehen; vgl. dazu Laun 1982, Teil VI, S. 92- 187.

³⁶⁷ Smith sieht ein mögliches Vorbild in dem von Rubens für die Jesuitenkirche in Antwerpen geschaffenen Hochaltar; vgl. dazu Smith 2002, S. 176.

³⁶⁸ Roeßler-Mergen 1942, S. 32.

Plastik zeigt. Bei den mit eleganter Körperhaltung versehenen Figuren des ersten Geschosses ist mit sicherer Hand antikisierende Gewanddraperie, gleichfalls eine sensible Gestik und eindringliche Mimik dargestellt. Die ausgereifte Bildsprache und die anatomisch korrekte Ausbildung der plastischen Körper belegt die Handschrift eines an barocker Bildsprache geschulten und innovativ gestaltenden Bildhauers, vermutlich Jeremias Geisselbrunn.

4.4.8. Die Apostelfiguren im Langhaus

Herman Josef von Harzheim³⁶⁹ nennt in seiner 1747 in Köln erschienenen „Bibliotheca Coloniensis“ Jeremias Geisselbrunn als „statuarius“ für die Apostel in St. Mariae Himmelfahrt. Auch bei Johann Jakob Merlo, der die Modelle zu den Apostelfiguren in der Sammlung des Karthäusers Engelbert Marx mit ihren Signaturen J.G. (für Jeremias Geisselbrunn) und den Jahreszahlen 1624 und 1627 versehen noch mit eigenen Augen gesehen hatte, nennt sie Geisselbrunns Werk.³⁷⁰ Auf beides bezieht sich Roeßler-Mergen bei ihrer Bearbeitung des Oeuvres von Geisselbrunn, der wahrscheinlich um 1594-96 geboren, 1659 in Köln starb und begraben wurde.³⁷¹

Die ca. 160 cm hohen Figuren der Apostel im Langhaus der Jesuitenkirche, die die Arkadenbögen flankieren, sind durch ihre Körperhaltung, ihre Blickführung und die Gestik als Paare zusammengehörig aufeinander bezogen (Abb. 124 und 125). Dieser Aspekt, keine Einzelplastik zu schaffen, sondern Anbindung und Bezugnahme in der Komposition der Plastik mitanzulegen, scheint in den Bildwerken des Hochaltarretabels vorgeformt zu sein. Dabei fällt die ausgereifte zusammengehörige Komposition an den Langhausfiguren gegenüber denen nur nebeneinander platziert wirkenden Figuren am Retabel auf. Der aus dreizehn Skulpturen bestehende Zyklus ist zusammen mit den Figuren des Salvator und der Muttergottes eine figürliche und inhaltliche Ergänzung zu dem Retabel im Hochchor. Diesen Plastiken ist die Rolle von „Zeugen“ und ersten „Gläubigen“ zugedacht, die den zu vermittelnden Inhalten den nötigen Nachdruck und die angemessene Bedeutung verleihen sollen.

4.4.8.1. Werkprozess und Werkstattsammlung der Jesuiten

Am beginnenden 17. Jahrhundert waren die künstlerischen Möglichkeiten für die Bildhauer unmittelbar abhängig vom Niveau und der Größe einer Werkstatt. Nur aufbauend auf den vorhandenen Werkstattsammlungen und den Erfahrungen der Meister, konnte sich im Werkprozess Stil und Form des neuen barocken Stiles herausbilden. Aus den in jüngster Zeit publizierten Untersuchungen zu Werkstattpraxis und Werkstattsammlungen, ist ein Einblick in die täglichen Arbeitsprozesse gewonnen worden.³⁷² Leider ist von den wahrscheinlich in Köln vorhandenen umfangreichen Sammlungen nach bisherigem Kenntnisstand nichts erhalten geblieben. Es ist davon auszugehen, dass die Jesuitenwerkstatt eine eigene Werkstattsammlung besaß und zudem die Künstler, die sie unter Vertrag nahmen, ihre Werksammlungen mit in die Gemeinschaft einbrachten. Ob den

³⁶⁹ Harzheim 1747, S. 155. Hermann Josef von Harzheim, 1694-1763, Mitglied der Societas Jesu, Doktor der Theologie; vgl. dazu von der Ketten 1983-1986, Bd. II, S. 433.

³⁷⁰ Merlo 1895, Sp. 263; Roeßler-Mergen 1942, S. 15-16; Bellot Himmelfahrt 2005, S. 101-102.

³⁷¹ Roeßler-Mergen 1942, S. 15-16; vgl. dazu Anm. 273.

³⁷² In jüngster Zeit wurde diese Thematik von Frank Matthias Kammel zusammenfassend dargestellt und mit Literaturangaben versehen; vgl. dazu Kammel 2001, S. 13-18.

Meistern Zugang zu Bibliothek und Grafiksammlung des Kollegs gewährt wurde, die bereits zu diesem frühen Zeitpunkt umfangreich gewesen sein kann, ist nicht zu klären.³⁷³ Wahrscheinlich trugen die Bildhauer selbst zu einem großen Teil zu Qualität und Innovation bei, indem sie mit ihren Skizzenbüchern von Reisen und mit ihren eigenen kleinen Sammlung ausgestattet, Kompositionen erstellten. Anhand der im folgenden präsentierten Vorbilder für die Figuren der Apostel in St. Mariae Himmelfahrt ist offensichtlich, dass eine Orientierung an umfangreichem Vorlagenmaterial stattfand, auch wenn die Art der Vermittlung, d. h. die Wege nicht mehr eindeutig zu eruieren sind. So wird im nach hinein nicht mehr festzustellen sein, ob der Künstler vor Ort Skizzen angefertigt hat, in der Werkstatt Abgüsse, Modelli oder Skizzenblätter vorhanden waren oder in den Beständen der Auftraggeber graphische Blätter als „Überträger/Vermittler“ existierten.

4.4.8.2 Der Zyklus

Die fast vollrund durchkomponierten Plastiken der Apostel in St. Mariae Himmelfahrt wurden auf reich geschmückten, teilweise mit Masken versehenen Konsolen präsentiert. Es handelt sich bei diesem Zyklus um insgesamt dreizehn Figuren, die an der nördlichen und südlichen Arkade des Mittelschiffs sowie an der im Westen errichteten Empore Aufstellung fanden.

Zu diesem Ensemble gehörten die monumentalen Plastiken des Salvators und der Maria, die auf gleicher Höhe wie die Apostel am Triumphbogen angebracht waren, um eine Überleitung zum Hochchor mit der Reliquienzone und dem Hochaltarretabel zu schaffen.³⁷⁴ Aufgrund der ehemals vorhandenen Holzmodelle,³⁷⁵ die größtenteils bereits 1624 entstanden und signiert waren, können die Plastiken als für Jeremias Geisselbrunn gesicherte Werke angesehen werden. Die Figur des Matthias, die am ersten Südpfeiler im Mittelschiff angebracht war und unmittelbar auf die Plastik der Muttergottes folgte, trägt die Jahreszahl 1631 (Abb. 164).³⁷⁶ Vom Entwurf bis zur Aufstellung der monumentalen Plastiken vergingen somit acht Jahre. Albert E. Brinkmann hat als erster in einem 1925 erschienenen Aufsatz „die Pfeilerskulpturen der kölnen Jesuitenkirche“ ins Blickfeld der kunstgeschichtlichen Betrachtung gerückt. Er charakterisiert sie als „massig barocke, gotisch durchströmte Gestalten,[...] die unter den deutschen Barockwerken einen hohen Rang einnehmen“.³⁷⁷ Die Beschränkung dieser Analyse auf scheinbar markante Merkmale des Skulpturenzyklus lässt die Qualitäten der Einzelfiguren und die Herkunft ihrer Komposition außer Acht. Bei eingehender Betrachtung fällt auf, dass der Stil der

³⁷³ Vgl. Spengler 2003, S. 84 und S. 183: „Der Sammlungsbestand fungierte dabei in der Weise eines Musterbuches für die konzipierenden und ausführenden Künstler.“

³⁷⁴ Weirauch 1973, S. 27-28.

³⁷⁵ Zuletzt im 19. Jahrhundert in der Sammlung Marx verwahrt; vgl. dazu Roeßler-Mergen 1942, S. 16. Wann und wodurch sich ihre Spur verliert, ist bisher nicht näher untersucht worden.

³⁷⁶ Weirauch 1973, S. 28.

³⁷⁷ Brinckmann 1925, S. 42: „Aus dieser Werkstatt (der von Hans Reichel in Augsburg) ist Geisselbrunn hervorgegangen. Er übertrifft nicht den Meister, erreicht nicht dessen herbe Mächtigkeit. Wo Reichel gratig ist, wird Geisselbrunn quellend - das ist ein Schritt gegen den italienischen Barock, dessen Wucht manche der Apostelköpfe zustreben, doch hat der Schüler auch Raffaellos Contraposti der Schule von Athen wohl berücksichtigt. Wo Reichel pointiert, wird Geisselbrunn füllig.“ Vielleicht geht Weirauchs Angabe: „die Apostel gehen althergebrachte ikonographische Typen zurück“ auf Brinckmanns Analyse zurück; vgl. dazu Weirauch 1973, S. 28. Sie sieht Gemeinsamkeiten in den Figuren des Petrus und Paulus. Die Figur des Jakobus Major fällt nach ihrer Einschätzung heraus und wird als Zitat einer italienischen Komposition erkannt; vgl. dazu Weirauch 1973, S. 28, Anm. 2.

Einzelformen nicht gleichförmig ist, die Plastiken sich fast ausschließlich an italienischen und flämischen Vorbildern des 16. Jahrhunderts orientieren und wenig Bezug zu gotischen Stilelementen spürbar ist.

Diese Bildhauerarbeit basiert auf den Kompositionsideen zeitgenössischer oder berühmter Künstler, die anhand graphischer Blätter bekannt waren und die Jeremias Geisselbrunn in das plastische Medium der Skulptur übertrug. Bei der Erarbeitung des Apostelzyklus beschäftigte er sich eingehend mit den graphischen Arbeiten von Antonio Tempesta (1555-1630), dessen Radierungen zu seinen Lebzeiten bereits über ganz Europa verbreitet waren.³⁷⁸ Tempesta fertigte oft mehrere Folgen gleichen Inhalts, die nur in Format und kompositorischen Einzelheiten Abweichungen aufwiesen. Sämtliche Blätter sind Originale, d.h. er entwarf die Komposition und bearbeitete die Druckplatten selbst.³⁷⁹ Bei den hier als Vorlage verwendeten graphischen Zyklen handelt es sich einmal um die aus 14 Einzelblättern bestehende Stichfolge mit den Darstellungen Christi und der Aposteln. Das erste Blatt stellt den auf einer Wolkenbank thronenden Christus mit der Weltkugel dar (Abb. 77), der bereits für die Kompositionen der Figuren in St. Pantaleon vorbildhaft gewesen ist. Diesem folgen die Bilder der zwölf Apostel und zum Abschluss ein Bildnis des selbsternannten Apostel Paulus. Die Blätter sind jeweils am unteren Rand nummeriert, mit "ATF" (Antonio Tempesta Fecit) signiert und alle im gleichen Maßstab von 193x138 mm gefertigt. Der zweite Apostelzyklus, der sich aus fünfzehn Blättern in deutlich größerem Format (520 x 371 mm) zusammensetzt, wird im unteren rechten Randbereich mit "Nicolaus van Aelst formis" versehen (Abb. 126 und 127).³⁸⁰ Der Begriff „Formis“ bezeichnet den Drucker und Verleger der Blätter.³⁸¹ Beidseitig, auf der Höhe der Köpfe der Apostel, befindet sich eine Inschrift, die einen fortlaufenden Text bildet und somit die Einzelblätter zu einer Reihe miteinander verbindet. Es handelt sich um die Wiedergabe des Glaubensbekenntnisses in römischer Majuskel. Die kleinen, szenischen Darstellungen aus den Martyrienlegenden der Heiligen im Bildhintergrund werden ebenfalls durch Inschriften ergänzt und verleihen den Blättern einen lehrhaften Charakter. Der Textverlauf des Glaubensbekenntnisses bestimmt bei beiden Grafikserien die Abfolge der Darstellungen der Apostel und auffälligerweise die Reihenfolge der Präsentation der Apostel in St. Mariae Himmelfahrt, die am älteren Zyklus von Antonio Tempesta ausgerichtet scheint. Die ersten sechs Plastiken entsprechen bis auf eine Ausnahme namentlich den ersten sechs des graphischen Zyklus. So finden auf der Nordseite des Mittelschiffs von Osten nach Westen folgende Figuren Aufstellung: Petrus, Paulus, Andreas (Abb. 124 und 125), Jakobus Major, Johannes und Jakobus Minor. Die Darstellung des Apostel Thomas, der in Tempesta's Zyklus unter den ersten sechs eingereiht wurde, wird hier durch die Figur des Paulus ausgetauscht. Dementsprechend waren auf der West- und Südseite Thomas, Philippus, Bartholomäus, Matthäus, Simon, Thadaeus und Matthias platziert (Abb. 128).

³⁷⁸ Vgl. Anm. 282.

³⁷⁹ Die Ausnahmen bilden die bei Bartsch unter den Nummern 560-595 und 1388-1427 geführten Blätter, denen die Zeichnungen Otto van Veens (1556-1629) zugrunde liegen. Dazu kommen Reproduktionen nach Michelangelo, die unter den Nummern 1371 und 1372 bei Bartsch verzeichnete sind; vgl. dazu Buffa (The illustrated Bartsch) 1984, drei Bände.

³⁸⁰ Nikolaus van Aelst (1527-1612) lebte in Rom und betrieb einen sehr regen Graphikhandel. Auf den Blättern findet sich folgende Angabe: Roma Nicola Van Aelst for(mis). Es gibt die Vermutung, dass er nur gehandelt und nicht mehr selbst gestochen hat; vgl. dazu Bénézit 1999, Bd. 1, S. 86.

³⁸¹ Anthony Griffiths listet in seinem Handbuch zur Graphik unter Abbreviations and Lettering den Begriff FORMIS auf. Er bedeutet „at the press, where the printer is also the publisher“; vgl. dazu Griffiths 1980, S. 133.

Die Gründe für die Motivübernahmen und die Abfolge in der Aufstellung der Figuren sind wahrscheinlich vielschichtiger Natur. Sie können arbeitsökonomisch bedingt und mit dem Gedanken verbunden sein, dass eine Anlehnung an bereits etablierte und somit akzeptierte „Bilderfindungen“ zum Erfolg der Werke beitragen.³⁸² Bereits die signierten Modelli, die Geisselbrunn zwischen 1621 und 1624 herstellte, boten den vollständigen Zyklus bis ins Detail dar und waren wahrscheinlich Teil des Accords (Vertrags), der mit ihm abgeschlossen wurde. Nur anhand dieser Modelli konnten die Auftraggeber eine Vorstellung vom Aussehen der Figuren gewinnen und nur durch diese Entwürfe konnte man prüfen, ob alle Vereinbarungen von Seiten des Künstlers eingehalten wurden. Es ist zudem durchaus vorstellbar, dass man dem Bildhauer die graphischen Vorlagen vorschrieb. Inwieweit die Jesuiten oder die Stifter hier Einfluss ausübten ist jedoch ungeklärt. Die Apostel sind in einfacher und einheitlich weißer Gewandung gefasst. Sie tragen ein knöchellanges, teilweise über der Brust geknöpftes Untergewand und darüber das Pallium. Einige der Figuren tragen Sandalen, die meisten sind jedoch barfüßig. Ihr häufigstes Attribut ist das Buch und die Lanze und nur Wenigen wurde das Symbol ihres Martyriums als eindeutige Kennzeichnung beigefügt. Die Art der Darstellung scheint sich auf die Vorgaben des in der damaligen Zeit vorherrschenden Reformschrifttums zu beziehen. So ist in den Schriften des einflussreichen Bildertheologen Johannes Molanus (1533-1585) aus Löwen die Empfehlung niedergelegt: „die Apostel nicht wie bisher in blau oder rot leuchtenden Gewändern wiederzugeben, sondern in einem Pallium von glanzlosem Weiß, Braun oder Schwarz, barfüßig, höchstens mit Sandalen und einer Schriftrolle versehen.“³⁸³

4.4.8.3. Einzelbildnisse und ihre Vorbilder

Die nebeneinander gefügten Bilder der Stichserie stellen auf traditionelle Art den Kanon des Glaubensbekenntnisses personifiziert durch die Figuren der Apostel dar und sie werden für einige der Kölner Plastiken formbildend.³⁸⁴ Der Vorbildcharakter des Hl. Andreas (Abb. 130) aus der kleinformatischen Serie des „Salvator und die Apostel“, von Antonio Tempesta um 1600³⁸⁵ angefertigt, ist bei der figürlichen Darstellung des Heiligen gleichen Themas in St. Mariae Himmelfahrt besonders deutlich (Abb. 129).

Der in ein langes Untergewand gekleidete Apostel trägt einen Mantel, der in voluminösem Faltenwurf um die Hüfte geführt wird und dessen Ende in den spitzen Winkel der Kreuzbalken gelegt ist. Das zweite, über die rechte Schulter

³⁸² Bernd Wolfgang Lindemann verweist in seiner kurzen Bearbeitung zu Ferdinand Tietz auf ökonomische Lösungen, die sich aus der positiven Erfahrung mit Bildmotiven und aus bewerteten Anleihen bei anderen Meistern speisten. Erst dadurch sieht er eine Werkstatt in die Lage versetzt größere Mengen zu produzieren; vgl. dazu Lindemann 1992, S. 61-66.

³⁸³ Molanus 1570, lib. II. cap. 13, S. 156-157. Das im Lexikon der Kunst, Leipzig 1987, Bd. 1, S. 213-214 für Molanus unter cap. 12 angegebene Zitat konnte von der Verfasserin nicht verifiziert werden. Mit den Traktaten von Molanus hat sich Christian Hecht ausführlich auseinandergesetzt; vgl. dazu Hecht 1997.

³⁸⁴ Die Ikonografie des Apostelzyklus ist seit dem Mittelalter unmittelbar mit dem Text des Glaubensbekenntnisses verbunden. Figürliche und bildliche Darstellungen werden aus dieser Tradition heraus als Versinnbildlichung des Glaubensbekenntnisses verstanden; vgl. dazu LCI 1968-76, Bd. 1, Sp. 155.

Außer Tempesta hat sich z.B. auch Jaques de Geyn II mit dieser Thematik beschäftigt. Sein Apostelzyklus entstand 1591-92 nach Carel van Manders Vorlage. Im unteren Randbereich ist in lateinischer Sprache das Glaubensbekenntnis zitiert; vgl. dazu Kok/Leesberg (The New Hollstein) 2000, Part I, S. 120-136.

³⁸⁵ Das Blatt gehört zu einer Serie mit 14 Stichen „Christus und die Apostel“; vgl. dazu Buffa (The illustrated Bartsch) 35/1984, S. 111, Abb. 333. Der Zyklus muss vor 1613 gedruckt worden sein, da Nicolas van Aelst 1613 stirbt und er auf den Druckplatten als Drucker und Verleger vermerkt ist.

geführte Mantelende fällt seitlich gerade herab. Die Figur ist an das ihm zur rechten Seite gestellte Kreuz angelehnt. Dabei werden die übereinander gelegten Hände auf einen Folianten aufgestützt, der auf dem Kreuzbalken aufliegt. Der erhobene Kopf und der sehnsuchtsvoll nach oben gerichtete Blick unterstützen den Ausdruck des faltenreichen Gesichtes. Das fast bis zur Brust reichende, strähnige Barthaar überdeckt leicht die hängenden Mundwinkel, die der melancholischen Schwermut des Apostels den nötigen Nachdruck verleiht. Tempesta's Bilderfindung prägt die Skulptur bis ins Detail, wobei der Bildhauer einzelne Partien verstärkend ausformuliert, z.B. sichtbar an dem flehentlichen Blick und den wehenden Barthaaren der Plastik. Statt der flachen Brettkonstruktion des Kreuzes in der grafischen Vorlage, werden für das Bildwerk die Natur nachahmende Stämme verwendet. Die Darstellung der Faltenwürfe reduziert sich zugunsten der Konzentration auf das Haltungsmotiv der Figur, die als sanft geschwungene Serpentina der Komposition einen insgesamt eleganten, stärker in sich geschlossenen Charakter verleiht. Tempesta setzt in der Grafik mehrere belebende Akzente durch die überreiche Fältelung und Verschlingung des Mantels um die Kreuzbalken und die Figur. Über diese Draperiegestaltung wird der Umriss der Gestalt, des ansonsten statisch wirkenden Körpers, enorm belebt. In der dreidimensionalen Übersetzung von Tempesta's Bildmotiv ist diese „Belebung der Figur“ stark reduziert.

Ebenso ist die Komposition der Figur des Apostel Paulus (Abb. 131) von Tempesta's Bildideen geprägt. Aus der kleinformatigen Serie, bestehend aus 14 Blättern, übernahm der Bildhauer für seine Figur das Motiv der locker auf dem Griff des Richtschwertes aufgelegten Hand (Abb. 132).³⁸⁶ Dieses Detail verband er mit der Komposition des Apostels aus der zweiten Vorlagenserie zu einer plastischen Neudefinition des Themas (Abb. 133). Einer solchen Figurenfindung muss ein Entwicklungsprozess vorausgegangen sein, dessen Grundlage mindestens die zwei eben benannten Stichvorlagen waren. Der Bildhauer hat sicherlich mehrere Vorzeichnungen angefertigt, die ihm das Zusammenspiel der Details verdeutlichten, um zu dem endgültigen Entwurf zu finden. Diese Vorzeichnungen und Skizzen konnten bisher nicht nachgewiesen werden. Ob sie bereits in der Werkstatt zerstört wurden, da das Material dem Werkprozess diene und man ihm keinen Eigenwert zubilligte, oder später, ist nicht mehr zu klären. Neben der Zeichnung fertigte der Bildhauer Modelle in Wachs oder Ton an. In diesem Stadium der Bearbeitung bestand die Möglichkeit in diesem schnell verformbaren Material das Miteinander der verschiedenen Teile der Komposition auszuprobieren.³⁸⁷ Auch von diesen Modellen ist nichts mehr vorhanden. Die graphische Arbeit Tempesta's erinnert an Taddeo Zuccaros (1529-1566) Figur des Paulus aus der Wandmalerei „Paulus heilt die Krüppel“ in S. Marcello al Corso

³⁸⁶ Diese Motiv fand ebenso in der Malerei Verwendung, so z. B. bei Cavaliere d'Arpinos (1568-1640) Madonna mit Kind zwischen Petrus und Paulus, um 1608/09; vgl. dazu London 2001, S. 34, Abb. 122. Diese Art der Darstellung geht vermutlich auf Raphaels Gemälde der Hl. Cäcilie von 1514 zurück. Auffällig ist bei d'Arpinos Gemälde die Darstellung des Gewandes. Das Unterkleid ist durch Röhrenfalten strukturiert, das Pallium in raumgreifender, geschwungener Fältelung über eine Schulter und den linken Unterarm gelegt. Es bildet sich über der rechten Seite ein bewegtes Faltenspiel, das kaskadenartig zu Boden fällt. Diese Gewandmotive sind an verschiedenen Aposteln in Köln immer wieder auffindbar.

³⁸⁷ Zu dieser Thematik schreibt Kammel, dass Werkskizzen in unaufwendig formbarem Material insbesondere seit der Zeit der italienischen Renaissance geläufig waren; vgl. dazu Kammel 2001, S. 13. Für Giovanni Lorenzo Bernini (1598-1680) ist durch Mantagu nachgewiesen, dass er für seinen marmornen Longinus 22 Bozetti schuf; vgl. dazu Montagu 1986, S. 11. Die kleinformatigen, durchgearbeiteten Lösungen – die sogenannte Modelli – waren u.a. zur anschaulichen Information für den Auftraggeber bestimmt. Diese kleinen Formate wanderten- wie bereits erwähnt- in die Mustersammlungen der Werkstätten und bildeten neben anderen einen Formenvorrat, der die Arbeit in der Werkstatt erleichtern und ökonomischer gestalten sollte.

in Rom (Abb. 134).³⁸⁸ Ob der Bildhauer sich bewusst auch an diesen Kompositionen orientieren wollte oder sollte und Tempesta Bildidee vor diesem Hintergrund auswählte, bleibt ungewiss. Deutlich wird jedoch die klare Ausrichtung der Komposition der Plastik ausschließlich an italienischen Vorbildern.

Bei der Entwicklung der Figur des Apostel Simon (Abb. 135) nutzte der Künstler ebenfalls die graphische Vorlage (Abb. 136),³⁸⁹ fügte seiner Komposition aber ein neues Standmotiv hinzu. Anstatt der originären Schrittstellung stützt sich der Apostel bei überkreuzten Beinen und einem lässig aufgesetzten rechten Fuß mit dem gesamten Körpergewicht auf die neben ihm aufrecht gestellte Säge. Damit erhält die Gesamtstruktur des Bildwerkes einen neuen Charakter und die gedachte Mittelachse des Körpers muss gänzlich neu ausponderiert werden. Mit beiden Händen hält der Heilige das aufgeschlagene Buch auf Brusthöhe vor sich und scheint lesend darin versunken. Tief einschneidende Stirnfalten und ein fest geschlossener Mund bewirken einen sorgenvollen Eindruck des Gesichts.³⁹⁰

Für die Gesamtkomposition prägend ist jedoch das neu hinzugefügte Standmotiv, welches den Charakter der Figur bestimmt. Völlig in sich versunken und meditierend stellt sich der Apostel für den Betrachter dar. Seit der Antike ist dieses Standmotiv der überkreuzten Beine geläufig und wird als „Attribut“ für Figuren verwandt, die u.a. die Meditation und Contemplation visualisieren.³⁹¹ Das knöchellange Untergewand des Apostel wird ähnlich wie bei der Figur des Andreas mit einem Mantel verhüllt, der über der linken Schulter aufliegt und hinter dem Rücken über die rechte Hüfte geführt, auf dem linken Unterarm gelegt wird und dessen Ende frei und gerade herabfällt. In großen voluminösen Faltschwüngen wird dieser Mantel in der graphischen Vorlage drapiert, die Schrittstellung des Heiligen unterstreichend. Diese tiefen Unterschneidungen entfallen bei dem Bildwerk. Während der Apostel bei Tempesta sehr in sich versunken und konzentriert dargestellt wird, zeigt der Gesichtsausdruck der Kölner Figur eine angespannte, fast verzweifelt sinnende Mimik. Durch die tiefen Parallelfalten an der Nasenwurzel und den scheinbar über das Buch hinaus gerichteten Blick wirkt der Heilige geistig entrückt.

Die von Antonio Tempesta entworfene Figur des Apostel Matthias (Abb. 137)³⁹² gewinnt Vorbildcharakter für Geisselbrunns großformatige Darstellung des Hl. Thaddaeus (Abb. 138). Besonders auffällig sind bei dieser Komposition die Adaption des detailreich drapierten Mantels und seine verhüllende bzw. schützende Funktion. Der verspielt wirkende Faltenwurf, der besonders in der Frontalansicht vor den Beinen der Figur zum tragen kommt, der Griff der linken Hand in das Gewand und die Haltung der rechten Hand, die einen Gegenstand zu umfassen scheint, sind Zitate aus der Vorgabe des Graphikers.

Neben den Werken Antonio Tempestras bediente sich der Bildhauer Geisselbrunn der Graphiken Agostino Carraccis (1557-1602), Marten de Vos (1584-1651) - der

³⁸⁸ Gere 1969, Abb. 91.

³⁸⁹ Buffa (The illustrated Bartsch) 35/1984, S. 119, Abb. 341.

³⁹⁰ Smith erinnern die Apostel an Akteure eines Tableau vivant, die wie erstarrt wirken. Er beschreibt den Apostel Simon als lesenden, intensiv konzentriert auf sein Buch blickenden. Sein Gewicht völlig auf die rechte Seite verlagert, erwartet der Betrachter jeden Moment eine gegenläufige und damit ausgleichende Bewegung; vgl. Smith 2002, S. 172.

³⁹¹ Vgl. Lavin 1999, S. 53: "The crosslegs were a frequent attribute of figures representative of unhurried meditation and contemplation, and in this case the motif expresses one of the fundamental attributes of gods justice, that it is slow and deliberate."

³⁹² Buffa (The illustrated Bartsch) 35/1984, S. 135, Abb. 356 (137).

sich an Tempesta orientierte - und Cornelis Cortis (um 1533- nach 1578) sowie der Bildwerke Jacopo Sansovinos (1486-1570) und namhafter Bildhauer der italienischen Renaissance. Der Ausschlag für diese Wahl ist wahrscheinlich in dem Höchstmaß an künstlerischer Kompetenz und in der Neudefinition der monumentalen Plastik zu finden. Darüber hinaus haben diese Werke bereits in ihrer Zeit breite Akzeptanz und einen gewissen Berühmtheitsgrad erfahren. So verweist bereits Ursula Weirauch auf die als Vorbild dienende Figur des Hl. Jakobus von Jacopo Sansovino in S. Maria in Monserrato in Rom, ehemals in S. Giovanni degli Spagnoli (Abb. 139).³⁹³

Es handelt sich bei der Komposition Sansovinos um eine ca. 1511 entstandene Plastik. Um 1577 ist diese Figur des Jakobus Major aus S. Maria in Monserrato in einem Kupferstich, vermutlich von Agostino Carracci, reproduziert und als bildliche Darstellung weit verbreitet worden (Abb. 142).³⁹⁴

Geisselbrunn greift auf Sansovinos Plastik für seine Figur des Apostel Jakobus zurück (Abb. 140).³⁹⁵ Die an der Kölner Figur prägend wirkenden Motive, wie der Griff der linken Hand in das Gewand und das gleichzeitige Halten eines Buches, der quer über der Brust getragene Pilgergürtel, das lockig auf die Schultern fallende Haar, der umgeklappte Mantelsaum am linken Unterarm, die Draperie des Mantels und das Haltungsmotiv, in welchem die Antike Statue des Apoll vom Belvedere³⁹⁶ anklingt, sind Übernahmen vom italienischen Vorbild. Dabei orientierte sich der Bildhauer zusätzlich an der von Jacopo Sansovino, ca. 1510 gefertigten Komposition des Apostels Jakobus im Dom von Florenz, die dort als Nischenfigur fungiert (Abb. 141).³⁹⁷ Ihre sehr elegante und in sich ruhend

³⁹³ Nach Weirauch ist der gleiche ikonographische Typus wie ihn Geisselbrunns Jakobus Major zeigt, noch an zwei Beispielen nachweisbar. Zum einen an der Skulptur Sansovinos in Rom und an einer Bleiplakette im Bayerischen Nationalmuseum, die jedoch eine abweichende Komposition zeigt. Weirauch konnte keine kleinplastischen Nachbildungen und Stiche von Sansovinos Jakobusfigur nachweisen und hält es für unwahrscheinlich, dass Stiche existiert haben. Für sie ist es aus diesem Grunde denkbar, dass Geisselbrunns Kenntnis der römischen Statue aus eigener Anschauung stammt; vgl. dazu Weirauch 1973, S. 28, Abb. 104, S. 120, Anm. 122, Anm. 474. Zu Sansovino ist der umfassende Katalog von Bruce Boucher grundlegend; vgl. dazu Boucher 1991, Bd. 2, S. 321-322 (Kat. Nr. 11), Abb. 78-81.

³⁹⁴ Der Stich, der bei Bartsch Carracci zugewiesen wird, aber als nicht gesichert gilt und damit auch als „Anonym Italien 1577“ untertitelt zu finden ist, wir heute in Wien aufbewahrt und ist 422x285 mm groß; vgl. dazu Bohlin (The illustrated Bartsch) 39/ 1980, S. 133; Bohn (The illustrated Bartsch) 1995, S. 446. Carraccis Kunstverständnis beschreibt Gramaccini folgendermaßen: „Richtig und befolgt wäre es, dass das Naturstudium die Grundlage des Kunstschaffens bilde und dass die antike Statuenkunst dem modernen Künstler in der Finsternis vorausleuchte. Der Verbindung des einen mit dem anderen entwachse die vollkommene Kunst.“; vgl. dazu Gramaccini 1989, S. 83.

³⁹⁵ Die Figur ist vollrund gearbeitet, wie die Photographien im Rheinischen Bildarchiv Nr. 35369 und 115900 belegen. Zur Figur des Jakobus vgl. Roeßler-Mergen 1942, S. 21, Abb. 4.

³⁹⁶ Zum Apoll von Belvedere in diesem Zusammenhang vgl. Beck 1989, S. 18, Fig. 8; Münster 1976, S. 125: „Als römische Kopie nach einem verlorenen griechischen Bronzeoriginal steht die berühmte Marmorskulptur selbst beispielhaft für das Prinzip „Bilder nach Bildern“. Die meisten griechischen Bronzeoriginal sind nur in römischen Marmorkopien überliefert. [...] Das der Skulptur zugrunde liegende Bronzeoriginal wird Leochares zugeschrieben und in die Zeit um 330-323 v. Chr. datiert. Die Marmorkopie entstand um 120 n.Chr.. Sie wurde vermutlich in den Kriegswirren verschüttet und gegen Ende des 15. Jahrhunderts wieder entdeckt: einer der frühesten und bedeutsamsten Antikentfunde der Renaissance in Italien. Kardinal Giuliano della Rovere erwarb sie und ließ sie 1503 nach seiner Wahl zum Papst Julius II. im Statuengarten des Belvedere aufstellen. Seither trägt die Skulptur den Beinamen „vom Belvedere“. Die überlebensgroße Statue (224 cm) stellt einen bis auf Mantel und Sandalen unbekleideten Mann dar, der durch Pythonschlange, Köcher und Lorbeerkrans als Apoll gekennzeichnet ist. Er hat das rechte Bein vorgesetzt, das Körpergewicht ist auf beide Beine verteilt. Der Blick folgt der Richtung des ausgestreckten linken Armes, der ursprünglich einen Bogen trug. Über Kupferstiche (Marcantonio Raimondi) und Agostino Veneziano wurde die Skulptur wiedergegeben und als berühmte Sehenswürdigkeit Roms bekannt gemacht.“

³⁹⁷ Boucher 1991, Bd. 2, S. 318-319, Abb. 45-48; Pope Hennesy III/1963, Nr. 51.

wirkende Haltung wird an der Kölner Figur aufgegriffen. Für beide Figuren könnten Graphiken die Vermittlerrolle übernommen haben und entweder zum Bestand der Jesuitenwerkstatt, des Bildhauers oder des Auftraggebers gehört haben.

Die Arbeit Geisselbrunns überrascht in ihrer detailgenauen und künstlerisch erfahrenen Umsetzung des graphischen Blattes. Seine Kunstfertigkeit zeigt sich z. B. in der Wiedergabe der Faltung des Gewandes an der Stelle, an der der Pilgergürtel über die Brust der Figur geführt wird (Abb. 140). Bei der Grafik wird an dieser Stelle eine Fülle an Fältelung mit malerischer Wirkung sichtbar (Abb. 142). Geisselbrunn vereinfacht diese Partie und gibt ihr ein veristisches, an der Naturbetrachtung geprüftes Aussehen. Das an dieser Stelle normalerweise glatt aufliegende Gewand wird durch den Gürtel an den Körper gedrückt und dadurch leicht in Falten gelegt. Auf dem Stich wird der Apostel in jugendlicher Heldenhaftigkeit und idealer Schönheit wiedergegeben. Die Haltung dieser Figur ist dem Apoll von Belvedere entnommen. Nur der linke Arm liegt eng am Körper an. In der Hand hält er ein geschlossenes Buch, die beiden ausgestreckten Finger - Zeigefinger und Mittelfinger - raffen das Gewand nach oben, so dass eine regelrechte Vertiefung entsteht und das linke Knie sichtbar wird. Der Faltenwurf über den Knien an dieser Stelle ist sehr dicht und in vielen Kaskaden sehr ausdrucksstark drapiert. Die Gesamterscheinung des Apostel vermittelt eine ähnliche Wirkung wie der Apoll: ein edles in sich ruhendes Wesen, das etwas Göttliches in sich trägt. Der Bildhauer übernimmt diese Komposition in groben Zügen. Durch die Abwandlung der Schrittstellung in den einfachen Kontrapost, indem er das linke Bein leicht eingeknickt neben das rechte stellt und den erhobenen rechten Arm, der die Lanze hält, verliert die Figur an Ruhe und Eleganz. Der Kopf ist leicht nach oben gedreht. Die Komposition wirkt statisch und kraftlos gegenüber der Vorlage von Agostino Carracci. Sie hat nichts Bewegtes und Bewegendes mehr. Dennoch scheint Geisselbrunn an dem „Wiedererkennen der Vorlage“ gelegen, indem er z. B. das Gewand des Pilgers hinter dem Rücken bis auf den Boden herabfallen lässt, die Fältelung über dem linken Knie regelrecht kopiert und das aufgebauschte Hemd über dem Bauchgurt sowie die umgeschlagene Mantelecke auf der linken Schulter zitiert. Geisselbrunn ist bemüht, die Vorlage in seiner Arbeit wiedererkennbar einzubinden, sie so „am Leben zu erhalten“, obwohl er ihre kompositorische Gesamtidee missachtet.

Für die Ausformung der Figur des Apostels Petrus³⁹⁸ (Abb. 143) ist als Ideengeber ebenfalls Agostino Carracci nachweisbar (Abb. 144).³⁹⁹ Die Plastik des Petrus geht unmittelbar auf die graphische Vorlage zurück, die auf 1583 datiert wird.⁴⁰⁰ Das Blatt, welches heute in New York im Metropolitan Museum liegt, gehört zu einem Zyklus: Christus, Jungfrau, Johannes der Täufer und die zwölf Apostel. Die in diesem Zyklus eingebundene Figur des Petrus, die Geisselbrunn kompositorisch vorbildhaft verwendet, trägt ein fast bodenlanges Untergewand, darüber einen Umhang, der vor der Brust durch einen Knopf zusammengehalten wird und dann über die Schultern herabfällt. Dabei wird der Mantel quer über den Körper zur anderen Seite herübergezogen und unter dem von Petrus in der linken Hüftbeuge aufgestützten Buch festgehalten. Durch den linken, nach außen gestreckten Arm des Apostels öffnet sich der Mantel an dieser

³⁹⁸ Roeßler-Mergen 1942, S. 21, Abb. 6; Weirauch 1973, Abb. 100.

³⁹⁹ Bohlin (The illustrated Bartsch) 39/1980, S. 100, Abb. 51. Die Graphik des Hl. Petrus aus der Serie „Christus, die Jungfrau, Johannes der Täufer und die zwölf Apostel“ misst 105x61mm. Sie gehört zum Bestand des Metropolitan Museum of Art in New York und wird auf 1583 datiert; vgl. dazu Bohn (The illustrated Bartsch) 1995, S. 145.

⁴⁰⁰ Ebd. .

Stelle und wird in breiten raumgreifenden Stoffbahnen drapiert. Die geöffnete Hand verweist auf die am Boden sichtbare Tiara. Der Fall der linken Mantelhälfte staucht sich über dem angewinkelten Arm. Der Saum wird umgeschlagen und damit wird die rechte Hand mit Buch und Schlüssel gut sichtbar. Zwischen den Fingern hält er einen Schlüssel an dem, durch ein Band befestigt, der Zweite herabhängt. Der Apostel schaut gen Himmel und verweist sinnbildlich auf seine Stellung auf der Erde, als erster Papst und Stellvertreter Gottes. Diese Komposition Carraccis wird von dem Bildhauer nur leicht variiert. Er senkt den Kopf und damit den Blick des Apostels zum Betrachter hin und unterstützt durch die verweisende Geste der linken Hand dieses Motiv. Der Apostel hält, entgegen dem Vorbild, den Schaft eines Schlüssels mit seinem rechten Zeigefinger fest und verbindet beide an dem schmuckreich verzierten Köpfen. Ihr Aussehen wird wiederum fast kopienhaft von der graphischen Vorlage übernommen. Im Unterschied zum Maler und Grafiker Agostino Carracci wählt Geisselbrunn jedoch einen anderen Umgang mit der Draperie. Viele Parallelfalten beleben die Körperform der Holzfigur. Die Stauchungen der Stoffbahn, die frei vor dem Körper sich aufbauschenden Mantelenden und damit eine vom Körper losgelöste, eigenständige Formung der Draperie entfällt. Die Gewandung der Kölner Figur scheint am Körper zu haften. Betrachtet man das Bildwerk leicht von der Seite, wie in der Bearbeitung von Roeßler-Mergen abgebildet,⁴⁰¹ wird deutlich, dass der Bildhauer Volumen und naturnahe Bewegtheit in seine Plastik verwirklichte. Eine durch die graphische Vorlage nicht vorgegebene und somit vom Meister hinzukomponierte Ansichtseite zeigt dessen Gestaltungswillen. Es fällt die in sich geschlossene Schmalheit der Komposition auf. Außer am linken Unterarm gibt es keine raumgreifenden Elemente an dieser Figur. Ihre Qualitäten erinnern - auch im Vergleich zu den bisher besprochenen Bildwerken - an die Skulpturen des Hochaltartabels der Himmelfahrtskirche. Die eng geführte Draperie, die Schmalheit des Körpervolumens und die etwas versteift wirkende Gesamtfigur, zeigt ihre künstlerische Verwandtheit zu den in der ersten Etage flankierend zu den Engeln platzierten Großplastiken (Abb. 96).⁴⁰²

Ein weiteres Beispiel für Übernahmen aus Vorlagen ist die Figur des Hl. Matthäus (Abb. 145),⁴⁰³ deren Komposition sich an dem Stich von Cornelis Cort (Abb. 146)⁴⁰⁴ nach Andrea del Sartos Madonna der Harpien (Abb. 147)⁴⁰⁵ und Giovanni Bolognas Hl. Philippus in S. Marco in Florenz (Abb. 148)⁴⁰⁶ orientiert.

Die beiden Figuren des Salvators und der Maria bilden Anfang und Ende des Apostelzyklus in St. Mariae Himmelfahrt. Die an den östlichen Vierungspfeilern der Jesuitenkirche in ca. 5 m Höhe aufgestellten Plastiken sind größer als die Figuren des Apostelzyklus und auf reich geschmückten Podesten, die auf massigen Konsolen aufstehen, platziert.⁴⁰⁷ Bei der Komposition dieser beiden wichtigen Skulpturen werden verschiedene Vorbilder herangezogen, um die an der bedeutenden Verbindungsstelle zum Hochchor stehenden monumentalen Holzbildwerke ihrer Gewichtung entsprechend zu zeigen. Beide Plastiken zeichnen sich durch massige Gewandfülle, lebhaftige Gestik und eine detailreiche

⁴⁰¹ Roeßler-Mergen 1942, S. 24, Abb. 6.

⁴⁰² Kapitel 4.4.4.2. .

⁴⁰³ Weirauch 1973, Abb. 115.

⁴⁰⁴ Sellink/Leeflang (The New Hollstein) Bd. II/ 2000, S. 174-175, Abb. 125.

⁴⁰⁵ Florenz 1986, S. 112-114.

⁴⁰⁶ In der Untersuchung Averys zu Giovanni Bologna ist die Capella Salviati mit der Nischenfigur des Hl.

Philippus abgebildet; vgl. dazu Avery 1987, Taf. VII.

⁴⁰⁷ Roeßler-Mergen 1942, S. 18-21, Abb. 1 und 2.

Komposition aus. Die Figur des Salvators (Abb. 149)⁴⁰⁸ bietet sich in klassischer Kontraposthaltung dar, wobei das rechte Bein leicht erhöht nach vorn gesetzt ist, eine vorwärts gerichtete Bewegung markierend. Die linke Hand liegt über der Weltkugel, der rechte Arm ist zum Segensgestus erhoben, der Kopf leicht zur Seite gedreht und der Blick in die Ferne gerichtet. Über dem knöchellangen Untergewand trägt die Figur das Pallium, das in wulstartiger Fältelung auf der linken Schulter aufliegt, hinter dem Rücken nach vorn zur anderen Körperseite geführt und hier über dem rechten Oberschenkel in voluminösen Falten zusammengerafft wird. Der über den linken Arm herabfallende Mantel liegt neben der Weltkugel und wird bis auf die Höhe der Knie drapiert. Das zweite Mantelende scheint hinter der Kugel auf die andere Körperseite geführt zu werden, um an dieser Stelle in detailreicher Fältelung lose herabzufallen. Die wulstartigen Faltschwünge, die die Schwere des Stoffes widerspiegeln sollen, umspielen mit ihrer geschwungenen, raffinierten Linienführung abwechslungsreich den Erdball und beleben die ansonsten etwas starren Konturen der Plastik. Die Weichheit in der Darstellung der Faltenläufe verbindet sich in harmonischer Weise mit dem Ausdruck des dargestellten Erlösers, dessen offener Blick und zartes Handauflegen auf die Weltkugel der Figur eine sanftmütige Ausstrahlung verleiht. Mehrere Stichvorlagen mit der Darstellung des Salvators scheinen für diese Komposition maßgeblich gewesen zu sein, wobei keine für die Ausformung der Falten als Vorbildhaft zu bezeichnen ist. Neben Antonio Tempesta's Kompositionen, die bereits für die Darstellung der Apostel gestaltbildend wirkten, wird ein stärkerer Niederschlag der Stiche von Marten de Vos (1532-1603) erkennbar, der besonders durch die Verarbeitung der Motive aus dem bereits erwähnte Zyklus „Christ, der Apostel Paulus und die zwölf Apostel“ entsteht.⁴⁰⁹ Der als jugendlich und kraftvoll dargestellte Christus (Abb. 150) vereinigt in sich alle Merkmale, die der Bildhauer der Kölner Figur in seinem Werk verankert. Die Art wie der Erlöser die Weltkugel mit sich führt, die schwerelos zu schweben scheint, wird in dem Bildwerk durch das Verschieben der Hand noch stärker betont. Die ehemals mit einem Kreuz geschmückte Weltkugel wird nur von der von oben aufgelegten flachen Hand berührt. Die Umwandlung dieses Motivs demonstriert den bildhauerischen Gestaltungswillen und die innovative Kraft des Meisters. Bei der Gewandung wird das auf den Vorlagen von de Vos oft sehr eng am Körper haftende Unterkleid, das die Konturen der Beine abbildet, übernommen. Dies wird sehr deutlich z. B. bei der Darstellung des Jakobus Major von 1601 sichtbar (Abb. 152).⁴¹⁰ Die Form der Gewandfalten am Mantel ist dahingehend verändert, dass ihre etwas abwertend als „teigig“⁴¹¹ bezeichnete Fältelung wohl eher als Weichheit des Stoffes zu deuten ist. Diese umfließen sanft den Körper, um seine Konturen und Bewegtheit zu betonen. Die Art der Gestaltung erinnert an Jacopo Tintoretto's Gemälde, z. B. „Die Speisung mit Manna“ von 1591/2 in San Giorgio Maggiore in Venedig,⁴¹² „Christus unter den Gelehrten“ von 1541/2⁴¹³ und „Sacra Conversazione“ von 1540 (Abb. 151).⁴¹⁴ Auf allen Bildern wird die gleiche Art der geschmeidig um den Körper fließenden Gewandung sichtbar, die den Dargestellten ein gewisse Eleganz und den Stoffen eine regelrechte Kostbarkeit verleiht, die wie geschmeidige Pelze dahinzufließen scheinen. Man sollte somit die wulstig

⁴⁰⁸ Ebd., S. 18, Abb. 1; Weirauch 1973, S. 27-28, 51-52, Abb. 99.

⁴⁰⁹ Schuckmann/De Hoop Scheffer (Hollstein, Dutch and Flemish) Bd. I/1996, S. 178-79, Nr. 804/I.

⁴¹⁰ Ebd. Nr. 807/I.

⁴¹¹ Roeßler-Mergen 1942, S. 18.

⁴¹² Nichols 1999, S. 235.

⁴¹³ Ebd., S. 32.

⁴¹⁴ Ebd., S. 34.

erscheinenden und kräftig geschwungenen schweren Gewandlagen nicht nur mit dem Zeitgenossen Geisselbrunn, Peter Paul Rubens in Verbindung bringen, sondern auch andere Einflussfaktoren berücksichtigen, wie z.B. die Gemälde des Venezianers.

Die Abkehr von kantiger Faltung und hart wirkender Stofflichkeit, die de Vos in seinen Stichen reproduziert, zu sanft geschwungenen und schweren Stoffen, findet sich auch bei der Figur der Muttergottes, dem Gegenpart zum Salvator am Chorpfeiler der Himmelfahrtskirche (Abb. 153). Die Figur der Muttergottes trägt ein bodenlanges Kleid, das direkt unter und einmal quer über der Brust geschnürt ist.⁴¹⁵ In ähnlicher Haltung wie der Salvator präsentiert sich Maria als Himmelskönigin mit dem Zepter in der Rechten und erhobener linker Hand. Ihr Pallium ist, ähnlich wie bei ihrem Gegenüber, nur über eine Schulter gelegt und dann in raumgreifender dichter Fältelung um die Hüfte geführt. Die Mantelenden liegen über dem rechten Oberarm und fallen gerade nach unten. Ihr Kopf ist mit einem Schleier bedeckt. Gestik und Mimik der Figur erinnern an Tempestas Darstellung der Hl. Jungfrau (Abb. 154),⁴¹⁶ wobei der Schleier wiederum von Marten de Vos übernommen sein könnte. Bei de Vos sind die Durchmuldung des Gewandes und die dazwischen extrem von Licht gehöhten Faltengrade, z.B. am Ärmel des linken Unterarms der dargestellten Trauernden, vorgebildet (Abb. 155). Diese Strukturierung findet sich an der großen Gewandfalte, die quer über dem Körper der Muttergottes liegt wieder, um auf ganz ähnliche Weise wie im schwarz weiß Medium der Graphik, das Spiel von Licht und Schatten künstlerisch zu gestalten. Durch den vor dem Bauch querliegenden breiten Mantel wird der Oberkörper der Plastik wie in eine Art Rahmung eingefasst und damit besonders hervorgehoben. Eine sanft lächelnde und erhaben wirkende Maria, die mit offenem Blick und Herrschaftsinsignien ausgestattet ist, tritt ihrem Sohn ebenbürtig gegenüber.⁴¹⁷ Für die Haltung und Gestalt der Maria ist bisher keine direkte Vorlage ermittelt worden. Auffällig ist, dass in der Plastik die Komposition des seine Wundmale präsentierenden Christus impliziert ist, wie man sie z.B. auf dem von Marten de Vos entworfenen und von Hieronimus Wierix gestochenen Blatt von 1593 sehen kann. Dieser Stich ist als Frontispiz zu P. Geronimo Nadals „*Evangelicae historiae imagines*“ in Antwerpen 1593 publiziert worden (Abb. 156).⁴¹⁸

4.4.9. Zusammenfassung

Die Plastiken der Apostel und die Figuren des Salvators und der Maria sind von herausragender künstlerischer Bedeutung. Ihnen ist eine stille Erhabenheit, fast Beseeltheit eigen, die sich mit aus der bildhauerischen Qualität heraus entwickelt. Die künstlerische Verankerung dieser plastischen Werke, die nachweislich von dem aus Augsburg stammenden Bildhauer Jeremias Geisselbrunn angefertigt wurden, ist vielfältig. So sind die Bezüge zur süddeutschen Skulptur sichtbar, wie z.B. zu Hans Reichels Marienfigur (Abb. 35) in St. Ulrich und Afra in Augsburg. Dessen gratige Oberflächenbehandlung, die eine zittrige, nervöse Atmosphäre schafft, verschwindet bei den Figuren des nach Köln zugewanderten Meisters. Der in sich ruhende Gesamteindruck der monumentalen Figuren in St. Mariae Himmelfahrt entsteht vor allem durch die

⁴¹⁵ Roeßler-Mergen 1942, S. 18, Abb. 2; Weirauch 1973, S. 27-28, 47, 51, Abb. 98; Lindemann 1982, S. 301-302, Abb. 177.

⁴¹⁶ Buffa (The illustrated Bartsch) 35/1984, S. 155, Nr. 697.

⁴¹⁷ Roeßler-Mergen 1942, S. 18.

⁴¹⁸ Schuckmann/De Hoop Scheffer (Hollstein, Dutch and Flemish) Part I/1996, S. 303, Nr. 1554/I.

Rundung und den weichen parallelen Verlauf der Falten. Durch das Einfügen von kleinen Mulden entstehen zusätzliche Grate, die das Licht reflektieren. Bereits bei der Komposition der Muttergottes aus St. Peter sichtbar (Abb. 89), beleben sie die ansonsten zu breiten und schwer wirkenden Flächen und tragen zur künstlerischen Ausdruckskraft der Skulptur bei. Geisselbrunn nutzt zur Kompositions- und Formfindung das Spektrum aller ihm zur Verfügung stehenden Kunstgattungen. Eine erste Orientierung bieten zeitgenössische Bildwerke, wie z.B. die in der Scherpenheuveler Marienwallfahrtskirche präsentierten Plastiken von Robert und Andris de Nole, die vermutlich auch für die Figuren des Hochaltars bedeutsam waren. Ihre weiche und gerundete Faltenformung, die eng am Körper geführte Gewandung sowie die wenig raumgreifende Gesamtkomposition scheinen für die Figuren in St. Mariae Himmelfahrt von nicht geringer Bedeutung (Abb. 120-123).

Außerdem bedient sich der Bildhauer zahlreicher Stiche. Der geübte Umgang mit graphischen Vorlagen ist besonders deutlich an den Apostelfiguren im Langhaus der Marienkirche in Köln sichtbar. Die bildhauerische Umsetzung der zweidimensionalen Vorlage ist qualitativ, wobei auch mehrere Vorlagen dem Meister als Grundlage für eine neue Komposition dienten. Besonders hervorzuheben sind die graphischen Arbeiten von Antonio Tempesta, dessen Bedeutung für die Skulptur und die Malerei des 17. Jahrhunderts bisher nicht ausreichend untersucht ist. Die graphischen Blätter verzeichnen die Haltung, den Umriss der Figur, ihre Gestik und Mimik. Ergänzend dazu nutzt der Bildhauer Gemälde als Vorbilder für die Darstellung von Volumina und Lichtführung. In diesem Zusammenhang sind die Gemälde von Peter Paul Rubens bedeutsam, die in der Darstellung von Licht und Schatten vorbildhaft wirken. Es ist jedoch zu betonen, dass die Faltung der Gewandung und der Charakter ihrer Stofflichkeit stärker von der venezianischen Malerei des 16. Jahrhunderts beeinflusst sind.

Abschließend sollte angemerkt werden, dass Ideen aus der italienischen Plastik aufgegriffen werden. Die Gewandung, die sich vom Körperlichen löst und den Ausdruck von Kraft und Monumentalität maßgeblich formt, erinnert vor allem an den künstlerischen Ansatz Gianlorenzo Berninis. Einige seiner Plastiken entwickeln ihre dominierende Kraft im Raum nur über die in reiche und voluminös ausgreifende Gewänder gehüllten Körper. Dabei wird ein Grad an Abstraktion erreicht, der zur völligen Auflösung der Körper unter der Draperie zu führen scheint. Geisselbrunns Arbeiten bleiben im Verhältnis dazu verhalten und kontrolliert. In der Darstellung von Gestik und Körperlichkeit scheint der Süddeutsche den künstlerischen Idealen François Duquesnoys und Francesco Algardis näher zu stehen. Ihren Kompositionen ist das Gleichgewicht zwischen Körper und Gewand zu Eigen. Die innere Bewegtheit der Dargestellten wird äußerlich sichtbar in der Bewegtheit der Figur und ihrer Gewandung.

Mit den Figuren des Salvators und der Muttergottes ist das figürliche Programm im Langhaus der Jesuitenkirche vollständig. Diese beiden Plastiken, die in ihrer Komposition und Größe im Vergleich herausragen, schließen durch die aufeinander bezogene Gestik den Zyklus der Apostel ab und öffnen ihn gleichzeitig an dieser Stelle, indem sie von den Chorpfeilern zum Skulpturenprogramm und dem plastischen Schmuck der Reliquienwände im Chorjoch und zuletzt zur hochaufragenden Konstruktion des Retabels weiterleiten. Ikonographisch sind sie die Vermittler zwischen dem Neuen Bund, repräsentiert durch die Apostel im Langhaus und das von ihnen versinnbildlichte Glaubensbekenntnis und dem Alten Bund, dargestellt durch die am Hochaltar präsentierten Propheten und Engel.

4.5. Die Qualität des Bildhauers

Geisselbrunn lernte graphische Vorlagen, wie z. B. Blätter von Antonio Tempesta, Marten de Vos und Cornelis Cort wahrscheinlich bereits in Augsburg und später in München, vermutlich bei dem niederländischen Künstler Hubert Gerhard (1540-1620) kennen.⁴¹⁹ Im Unterschied zu Gerhard (Abb. 158) ist Geisselbrunn stärker an der plastischen Umsetzung der Stiche interessiert. Er überträgt nicht alleine Gewandmotive, sondern auch die Körperhaftigkeit und den sinnlichen Ausdruck der Vorlagen in seine Skulpturen, wie dies z. B. bei der Figur des Johannes sichtbar wird (Abb. 157). Der leise Schwung in der Körperachse der Figur, der ihr Volumen verleiht und die bewegende Kraft der volumenreich drapierten Gewandung charakterisieren das Bildwerk, das wahrscheinlich nach der graphischen Vorlage von Marten de Vos entstanden ist (Abb. 159). Bei der Skulptur ist der Eindruck einer weichen Stofflichkeit betont, der die Zartheit des Gestus und den jugendlichen Ausdruck unterstützt. Geisselbrunn erarbeitet somit auf der Basis des Stiches eine eigenständige, harmonische Komposition, die der Gattung der Skulptur gerecht zu werden versucht.

Neben Antonio Tempesta ist der Maler und Zeichner Marten de Vos für Geisselbrunn von prägender Bedeutung. De Vos arbeitete vornehmlich für Graphikhändler und Verleger und gilt als einer der entscheidenden Ideengeber für neue barocke Formen in den südlichen Niederlanden. Sein Oeuvre besteht aus ca. 1600 Originalgraphiken und ca. 800 Reprinten. Er wird aus diesem Grund zu Recht als „precursor of Rubens“ bezeichnet.⁴²⁰

Den bisherigen Untersuchungen zu Geisselbrunns Oeuvre liegt die reine Stilanalyse zugrunde. Dabei ist auffällig, dass die Vorbilder fast ausschließlich im deutschsprachigen und flämischen Raum vermutet und der Einfluss von Peter Paul Rubens im Oeuvre des Bildhauers Jeremias Geisselbrunn als entscheidend beurteilt wird.⁴²¹ Dennoch scheint, wie bereits Weirauch an der Figur des Jakobus Major in St. Mariae Himmelfahrt feststellt, eine starke Verbindung zur italienischen Skulptur des Cinquecento zu bestehen. Geisselbrunn orientiert sich an der italienischen Plastik des 16. Jahrhunderts anhand des bereits um 1600 umfangreich vorhandenen graphischen Materials, deren reicher Bestand bereits von Spengler in seiner Untersuchung der Jesuitensammlung konstatiert wird.⁴²² Das Medium der Reprografik ermöglichte eine kostengünstige und zudem recht

⁴¹⁹ Geisselbrunn ging vermutlich nach seiner Lehre in Augsburg nach München; vgl. dazu Weirauch 1973, S. 38. Es ist nicht auszuschließen, dass er selbst in der Werkstatt Hubert Gerhards tätig war und hier mit einer umfangreichen Werkstattsammlung in Berührung kam. Zu Hubert Gerhards Figuren in der Jesuitenkirche St. Michael in München vgl. München 1997, S. 124, Taf. XII. Zu den Figuren Gerhards und seiner Zusammenarbeit mit Carlo Palago ist jüngst eine umfangreiche, zweibändige Publikation erschienen; vgl. dazu Diemer 2004.

⁴²⁰ Schuckmann/De Hoop Scheffer (Hollstein, Dutch and Flemish) Part I/II 1995 und Part I/1996. Der Stecher Marten de Vos (1523-1603) lebte in Antwerpen. War Schüler des Pieter de Vos und Gefolgsmann von Frans Floris sowie vermutlich Jacopo Tintoretto in Venedig von ca. 1552-1556/58. Ab dem Jahr 1558 ist er als Meister der St. Lukas Gilde in Antwerpen nachweisbar. Einer seiner Schüler ist Wenzel Coeberger.

⁴²¹ Lindemann 1982, S. 301-302. Lindemann weist auf die Abkehr Geisselbrunns von Hubert Gerhards Überlagerung der Körper durch reliefartig geformte Gewandung hin. Die Parallelisierung der Falten und ihre Verräumlichung führt er auf den Einfluß der flämischen Malerei, besonders auf Rubens zurück.

⁴²² Die Grafik war in der damaligen Zeit ein gern genutztes Medium zur kostengünstigen und schnellen Verbreitung bildpropagandistischer Inhalte. So nutzten die Jesuiten eine große Zahl der begabtesten Stecher ihrer Zeit, um die Verteidigung und Verbreitung des Katholizismus voranzutreiben. Hendrik Goltzius, Jacques de Gheyn, Philipps Galle, Sadeler und Bolswert, um nur einige zu nennen, verdienten ihr Geld u.a. mit der Herstellung „propagandistischer“ Stichserien im Auftrag der Jesuiten. Nicht bei allen, aber in einigen Fällen sind diese Blätter innovative Kunstwerke, die ihrerseits wiederum reproduziert wurden; vgl. dazu Spengler 1996, S. 162-163. Zur Entwicklung des Graphikmarktes in Antwerpen und dessen Einfluß ist die Untersuchung von Jan van der Stock grundlegend; vgl. dazu Stock 1998.

schnelle Verbreitung der zeitgenössischen Kompositionen, so dass fast unmittelbar nach Neupräsentationen bereits erste Drucke im Umlauf sein konnten. Zudem ist nicht auszuschließen, dass Geisselbrunn selbst in Italien war. Der Zugang zu kleinformatischen plastischen Vorlagen - wie zu Modellen und Kleinbronzen - kann als gesichert angesehen werden. Nur auf diese Weise ist die dreidimensionale Perfektion, die seine Plastik aufweist, erklärbar.

Auffällig sind die Verwandtschaften in der Auffassung von Figur- und Gewandkomposition mit zeitgenössischen Bildhauern, vor allem im flämischen Raum. In der Werkstatt der Bildhauer Jan und Robert de Nole, und ein paar Jahre darauf auch bei Andris de Nole, werden sanft fließende Faltschwünge und eigenes Volumen bildende Gewanddraperien geformt (Abb. 160, 120-123), die der künstlerischen Arbeit Geisselbrunns näher zu stehen scheinen, als die Werke der süddeutschen Meister (Abb. 82). Der enge Mitarbeiter von Rubens, Hans van Mildert (1588-1638)⁴²³ und später Cornelis van Mildert (1613-1668) beeinflussen den Kölner Meister vermutlich stärker, als die Gemälde des Malers (Abb. 81).

Der Rückgriff auf verschiedenste Vorlagen aus diversen Gattungen und die Fähigkeit, sie miteinander zu kombinieren und in die bildhauerische Arbeit einfließen zu lassen und dabei künstlerisch innovativ zu gestalten, zeichnet den Bildhauer Geisselbrunn aus.⁴²⁴

4.6. Die Plastik der Kölner Minoritenkirche

Nach der Errichtung der Jesuitenkirche werden Neuausstattungen im Augustiner-Eremitenklster und in der Kölner Minoritenkirche vorgenommen. Der neue, aus zwei Etagen bestehende Hochaltar des Augustinerklosters war mit sieben Figuren bestückt, von denen leider keine erhalten geblieben ist.⁴²⁵ Anders verhält es sich mit der Ausstattung des Minoritenklosters. In der mittelbaren Nachfolge zu den Figuren in St. Mariae Himmelfahrt entsteht ein Apostelzyklus für die Annexkirche des Kölner Domes, der ebenfalls der Werkstatt des Jeremias Geisselbrunn zugewiesen wird und der heute in St. Nikolaus in Eupen aufgestellt ist.⁴²⁶ Die ehemals auf Konsolen über den Pfeilern am Mittelschiff der Minoritenkirche aufgestellten Plastiken trugen Wappen, nach denen sie um 1640 entstanden waren.⁴²⁷ In der Kirche in Eupen werden ebenfalls die lebensgroßen Figuren der Hll. Petrus und Paulus verwahrt. Diese stammen, wie bereits erwähnt,

⁴²³ Brüssel 1977, S. 61-67 und 246-250; Kitlitschka 1972, S. 223-224; Philippot 2003, S. 783-790.

⁴²⁴ Die resümierende Feststellung Schirmers, dass „erst nach dem 30ig jährigen Krieg neue Kräfte frei“ werden, ist nicht haltbar; vgl. dazu Schirmer 1991, S. 147.

⁴²⁵ Es handelte sich bei den Figuren um Darstellungen Christi, Maria, Johann Evangelist, Augustinus, Monika, Fulgentius und Thomas von Villanova, die 1630 am Hochaltar aufgestellt wurden; vgl. dazu Bellot 2001/2, S. 121.

⁴²⁶ Bereits Roeßler-Mergen verweist auf diesen Zusammenhang. Sie erwähnt das Verzeichnis von Kunstwerken in den Kölner Kirchen von 1802, woraus hervorgeht, dass die Figuren Arbeiten des Jeremias Geisselbrunn sind. Sie werden 1866 an die St. Nikolauskirche in Eupen verkauft. Bei der Neuaufstellung wurden bei einigen Figuren die Konsolen verwechselt. Judas Thaddäus mit der Keule ist als Jakobus Minor bezeichnet, St. Matthias mit dem Beil als Judas Thaddäus, St. Jakobus Minor mit der Walkerstange als St. Thomas und St. Thomas mit dem Winkelmaß als St. Matthias; vgl. dazu Roeßler-Mergen 1942, S. 44; Weirauch 1973, S. 33-36; Hilger 1974, S. 183.

⁴²⁷ Rahtgens/Roth 1929, S. 34. Die Figuren wurden 1866 von der Pfarrgemeinde St. Nikolaus in Eupen erworben. Im Verzeichnis von 1802 werden sie als Werke des Jeremias Geisselbrunn benannt; vgl. dazu HASTK, Städtische Akten I 7 D I ½. Christoph Claser vertritt die Ansicht, dass die Figuren nach 1636 zu datieren sind; vgl. dazu Claser 2001/2, S. 242-244.

möglicherweise vom ehemaligen Hochaltar der Minoritenkirche in Köln von ca. 1620.⁴²⁸

4.6.1. Die Figuren des Apostelzyklus

Die Figuren des Apostelzyklus aus der Klosterkirche der Minderen Brüder sind das Ergebnis der Auseinandersetzung mit dem Apostelzyklus in St. Mariae Himmelfahrt in Köln. Dabei entstand eine Variante des älteren und in sich heterogeneren Vorbildes, das mit ähnlichen Methoden erarbeitet, in der Gesamterscheinung aber eine Vereinfachung darstellt. Man orientierte sich unter anderem an graphischen Vorlagen Antonio Tempestas und Marcantonio Raimondis (um 1475/80 – um 1527/34). So gründet sich die Komposition der Plastik des Hl. Simon (Abb. 161) auf den Stich Marcantonio Raimondis mit der Darstellung des Apostels (Abb. 162).⁴²⁹ Bis ins Detail verfolgt der Bildhauer diese Vorlage, welche einzig in der Kopfhaltung und der Haartracht abweicht. Die Darstellung des Hl. Matthias, in Eupen fälschlicherweise auf der Konsole des Judas angebracht (Abb. 163), lehnt sich sehr eng an die Komposition des Apostels gleichen Themas in der Himmelfahrtskirche in Köln an (Abb. 164). Die Figuren der Evangelisten Matthäus (Abb. 165) und Johannes (Abb. 166), sowie des Hl. Jakobus Minor (Abb. 167) folgen in Einzelaspekten den graphischen Vorlagen aus den Apostelzyklen des Marten de Vos, die dieser 1578 bis 1592 entwarf (Abb. 168-170).⁴³⁰ Den graphischen Blättern sind am unteren Bildrand die Verse des Glaubensbekenntnisses beigefügt, welche die Abfolge der Darstellungen definiert. Das Bildwerk des Evangelisten Johannes scheint sich zudem an der von Jan oder Andris de Nole zwischen 1627 und 1641 angefertigten Darstellung des Heiligen für St. Rombaut in Mecheln zu orientieren (Abb. 171). Das Bildwerk des Apostel Petrus in Eupen (Abb. 172) ist wie das des Hl. Matthäus (Abb. 173) gleichfalls an den Vorlagen Antonio Tempestas orientiert (Abb. 174 und 175).⁴³¹ Alle Figuren des Zyklus prägt ein harmonisches Formgefüge, das sie deutlich erkennbar miteinander verbindet und als eine Weiterentwicklung zum Vorläufer in Himmelfahrt zu deuten ist. Dieser verbindende Formenkanon, stets gleiche Gewandung, gleiche Fältelung, gleiche Haltung, gleiches Mimenspiel, gleiche Fassung, macht die Figuren fast zu Stereotypen. Die formale Gleichheit, die im Zyklus von St. Mariae Himmelfahrt noch nicht so deutlich ausgeprägt war, verbindet die Figuren zu einer untrennbaren Gruppe, ebenfalls an der Darstellung des Salvators und der Maria ablesbar (Abb. 176 und 177). Man gewinnt den Eindruck, dass jegliche Individualität unterbunden wird und das „Produkt“ Apostelzyklus kompositorisch ausgereift für die Einbringung in Kirchenräume zur Verfügung stand. Denkbar wäre in diesem Zusammenhang eine serielle Produktion, sodass innerhalb der

⁴²⁸ Vgl. Kapitel 3.3.4. . Ein Grund für die Zuschreibung der Apostelfiguren der Minoritenkirche an Geisselbrunn liegt auch in der verwandtschaftliche Bindung zu Meister Tilman von Grevenstein, dessen Tochter er zur Frau nimmt; vgl. dazu Roeßler-Mergen 1942, S. 49.

⁴²⁹ Zerner (The illustrated Bartsch) 1979, S. 24, Fig. 16; vgl. dazu Oberhuber (The illustrated Bartsch) 1978, S. 165, Fig. 133.

⁴³⁰ Schuckmann/De Hoop Scheffer (Hollstein, Dutch and Flemish) Part I/1996, S. 183, Fig. 849 (Apostel Johannes), 851/II (Jakobus minor), 854 (Matheus). Die Plastik des Apostel Petrus aus der Minoritenkirche folgt kompositorisch dem Blatt Nr. 791/I aus dem zweiten großen Apostelzyklus von 1592, der aus 15 Platten bestand.

⁴³¹ Buffa (The illustrated Bartsch) 35/1984, S. 109, Fig. 331, S.118, Fig. 340. Die Figur des Apostel Matthäus ist bereits vorgeprägt in dem kleinformatigen Bildwerk gleichen Themas an der Kanzel von St. Mariae Himmelfahrt; vgl. dazu Weirauch 1973, Abb. 128.

Werkstatt des Meisters in recht kurzer Zeit ein dementsprechender Auftrag ausgeführt werden konnte.

Bestätigung erfährt diese These, wenn man die Figuren vom Hochaltar der alten Remigiuspfarre in Bonn hinzuzieht, die ebenfalls Geisselbrunn zugewiesen werden. Durch die Stiftung des Kurfürsten Maximilian Heinrich von Bayern wurden 1651 ein neuer Hochaltar (Abb. 178) und neue Seitenaltäre in der Kirche errichtet.⁴³² Die dazugehörigen großformatigen Figuren der Apostel Petrus und Paulus belegen den engen Bezug zu den Skulpturen in Eupen und die Uniformität der Gestaltung (Abb. 179).⁴³³

Die Komposition der Muttergottes der Minoritenkirche (Abb. 177) wird in der Figur einer weiblichen Heiligen am Hochaltar der Bonner Minoritenkirche weitestgehend übernommen (Abb. 180). Eine Folgeerscheinung dieser beiden bildet schließlich das Standbild der Muttergottes mit Kind in St. Servatius in Siegburg (Abb. 181). In diesem Zusammenhang ist eine langsame aber deutlich spürbare Verkantung der Fältelung erkennbar, die Stil und Form der Plastiken wieder näher an frühbarocke, süddeutsche Vorbilder heranrückt. Ein Vergleich hierzu ist das Standbild der Muttergottes aus St. Laurentius in Ohlstadt (Abb. 183), die der Werkstatt des Bartholomäus Steinle zugewiesen wird.

Dieser Stilstufe gehört auch eine kleinplastische Figur an, die heute in St. Andreas in Düsseldorf verwahrt wird (Abb. 182). Die Skulptur ist nach einem Model von Geisselbrunn gefertigt worden und hat in zahlreichen Varianten im Rheinland weite Verbreitung gefunden.⁴³⁴ Sie ist ein weiteres Beispiel für die dominante Stellung dieses Bildhauers im Rheinland und seine prägende Kraft.

Neben den Arbeiten an Einzelskulpturen und Skulpturenzyklen, die vermutlich auch nach vorgefertigten Modellen in der Werkstatt des Meisters entstanden sind übernimmt Geisselbrunn Aufträge zur Neugestaltung von Choranlagen und deren Ausschmückung mit Retabeln.

4.7. Die Plastik in St. Gereon und St. Ursula

Die Werkstatt des Jeremias Geisselbrunn ist für die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts für Entwurf und Ausführung von Ausstattungsstücken und die Neugestaltung des Innenraumes mehrerer ehrwürdiger mittelalterlicher Kirchen verantwortlich. Dabei handelt es sich u.a. um die Stiftskirche der Chorherren von St. Gereon und die Kirche der adeligen Klosterfrauen St. Ursula.

4.7.1. Die Plastik in St. Gereon

Mit der Errichtung des neuen Hochaltarretabels in St. Gereon beginnt die umfangreiche barocke Umgestaltung des Innenraumes der Stiftskirche. Der 1635

⁴³² Beim Abbruch der Kirche 1806 wurde der Altar in die Bonner Minoritenkirche versetzt, von wo der Altaraufbau 1898 nach Siegburg, der größte Teil der Figuren in den Kreuzgang der Minoritenkirche gelangte; vgl. dazu Roeßler-Mergen 1942, S. 64, Abb. 27 und 28.

⁴³³ Hilger verweist auf die Abbildungen bei Roeßler-Mergen; vgl. dazu Hilger 1974, S. 181. In den Quellen werden noch weitere Figuren Geisselbrunns erwähnt. So berichtet Merlo, dass er 1635 für die Bruderschaft des Hl. Achatius ein Standbild des Patronen gefertigt habe und das Verzeichnis der Kunstwerke in Kölner Kirchen von 1802 nennt einen Hl. Nikolaus in einer Seitenkapelle des Kölner Domes. Die Figur des Hl. Achatius ist nicht auffindbar. Bei der Figur des Domes könnte es sich um die von Rode 1960 und von Weirauch 1973 publizierte Figur handeln; vgl. Merlo 1895, Sp. 261-263; Weirauch 1973, Abb. 148 und Abb. 149.

⁴³⁴ Vgl. Hilger 1974, S. 182.

veränderte Aufbau des Altars, der das Patrozinium des Hl. Stephanus trug, geschah dahingehend, dass man über der Mensa eine schwarzmarmorner Retabelrahmung errichtete, in die ein Gemälde eingebracht wurde. Auf dem halbrund ausgeformten Giebel dieser Rahmung stand die aus Alabaster gefertigte Figur der Heiligen Helena (Abb. 183-185).⁴³⁵ Nach Hans Peter Hilger wurde im Kapitelsprotokoll 1635 der Meister Hieronimus (Jeremias) Geisselbrunn als für diese Konstruktion verantwortlicher Handwerker benannt.⁴³⁶ Der Ädikulaaltar stand unmittelbar vor dem mittleren Apsisfenster des Hochchores, wie der Grundrissplan von Josef Otto aus dem Jahr 1763 belegt (Abb. 186).⁴³⁷ Damit wurden der obere Teil der Retabelrahmung und die bekrönende Figur im Gegenlicht ansichtig.⁴³⁸

Die Darstellung der Kaiserin Helena, die der Legende nach das Kreuz auf einer Pilgerreise im Heiligen Land auffindet, gilt gemeinhin auch als Versinnbildlichung des Triumphes der Christlichen Religion über die Häresie. So könnte man ihre Positionierung als Bekrönung der Retabelkonstruktion des Stiftsaltars unter Einbindung der Lichtsymbolik als Inszenierung des siegreichen christlichen Glaubens interpretieren. Die Figur, die auf einem aus schwarzem Marmor gearbeiteten Podest aufstand, wurde auf beiden Seiten von weiteren schmückenden Figuren oder Symbolen begleitet. Über deren Ikonografie ist nichts bekannt. Das Altarblatt mit der Darstellung des Traumes des Hl. Anno von ca. 1635 sowie die Retabelrahmung sind gänzlich verloren.⁴³⁹

Die im Hinblick auf den Aufstellungsort hin komponierte Figur der Hl. Helena wurde demzufolge eine maßgebliche, auf Fernwirkung ausgerichtete Ansichtsseite zuteil. Wichtig ist das in frontaler Ansicht neben ihr platzierte Kreuz, das im Gegenlicht weithin sichtbar war und die weibliche Begleitfigur eindeutig identifizierte. Der Bildhauer nutzte dafür das prominente Vorbild Michelangelos, der mit seiner Darstellung des aus weißem Marmor gefertigten Christus (1519/20)⁴⁴⁰ in Santa Maria Sopra Minerva in Rom eine richtungsweisende und für die folgenden Jahrhunderte prägende Komposition vorlegte. Diese erfuhr, zeitgleich zu den Antiken in Rom, eine reiche Rezeption, wie z. B. in dem von Angelo Marini für die Fassade der Certosa di Pavia geschaffenen Bildwerk der Hl. Helena, das um 1600 datiert ist, deutlich wird (Abb. 187).⁴⁴¹

⁴³⁵ Von dieser Altarkonstruktion haben wir nur eine wage Vorstellung, aber keinerlei Abbildung. Es ist mit Verwunderung festzustellen, dass bei der Dokumentation der Kölner Kirchen 1838-40 auf Veranlassung des damaligen Stadtbaumeisters Johann Peter Weyer, der Hochaltar von St. Gereon nicht berücksichtigt wurde. Eine Nachlässigkeit, die unbegreiflich ist, bei der Fülle an Zeichnungen.

⁴³⁶ Hilger 1984, S. 611. Diese von Hans Peter Hilger gemachte Angabe bleibt leider ohne genauen Quellenvermerk. In einer Bearbeitung des gleichen Themas von 1974 verweist er auf Nattermann 1960; vgl. dazu Hilger 1984, S. 611; Nattermann 1960, S. 418.

⁴³⁷ Vgl. Schäfke 1984, S. 293, Fig. 124. Die erst kürzlich wiederaufgefundenen Originale lagern im Archiv des Erzbistums Köln unter der Inv. - Nr. AEK, Plan C 240 a und b.

⁴³⁸ Vgl. Kier/Krings (Bildband) 1984, Nr. 343. Der Druck stammt von 1880 und zeigt den Blick in den Chor von St. Gereon.

⁴³⁹ Rahtgens 1911, S. 60. Die Größe des Gemäldes ist wahrscheinlich zwischen der Größe des Gemäldes am Hochaltar und den Gemälden in den Kapellen des Dekagons anzusiedeln. Bisher gibt es keinerlei Angaben in welcher Form der Hl. Stephan an diesem Altar verehrt wurde; vgl. dazu Rahtgens 1911, S. 60; Bellot 2003/4, S. 52-53, Abb. 10.

⁴⁴⁰ „Entgegen den bisherigen Interpretationen stellt Michelangelos Marmorfigur wahrscheinlich weder den zeitlosen <Schmerzensmann> noch Christus im Augenblick seiner <Auferstehung> dar. Sein Kreuz und seine Nacktheit charakterisieren ihn als den <Neuen Adam>, der Sünde und Tod des Alten Adam überwand.“; vgl. Panofsky 1991, Umschlagtext.

⁴⁴¹ Vgl. Brinckmann 1919, S. 214, Abb. 223.

Die Figur der Helena in St. Gereon überzeugt gleichwohl in der Nahaufnahme. Die aus Alabaster geschnittene ca. 127 cm hohe Plastik ist in ein eng am Körper anliegendes Untergewand gekleidet, das am Hals von einer Schmuckbordüre geziert wird. Darüber trägt sie einen knielangen Rock, dessen Saum durch ein wappenschildähnlich eingeschnittenes, umlaufendes Muster geprägt ist. Darüber fällt der Mantel, der vor der Brust von einer üppigen Brosche zusammengehalten wird und dessen Enden jeweils hochgerafft unter ihrem rechten Arm und dem Kreuz eingeklemmt werden. Mit ihren bloßen Händen hält die Kaiserin das neben ihr auf der rechten Seite stehende Kreuz. Ihr Haupt schmückt eine Kaiserkrone unter der ein Schleier sichtbar ist, der bis auf die Schultern herabfällt. Die üppig hervorquellende Haarfülle wird zusätzlich geschmückt von Perlenketten und einem über der Stirn mittig am Scheitel sichtbaren großen Edelstein. Sie trägt eine reich mit Edelsteinen besetzte Krone, die an die byzantinischen Herrschaftsinsignien erinnert.⁴⁴²

Die kontrapostisch um die gedachte Mittelsenkrechte des Körpers sich nach oben windende Bewegung der Figur verweist wiederum auf Michelangelos Christus in Rom, wobei der elegante Eindruck, den die Kölner Figur erweckt, eher durch die bewegte reiche Gewandfülle und die Feinheit der Gestik und Mimik hervorgerufen wird. Die überaus reiche Fältelung erinnert an antike Statuen, lässt jedoch keinerlei Blick auf den darunter sich befindenden Körper zu. Eine Ausnahme bildet das Knie des leicht nach vorn gesetzten rechten Beines. In Form und Gestalt erinnert die bekrönende Plastik des Stephansaltars unmittelbar an die von Angelo Marini geschaffene Helena für die Fassade der Certosa di Pavia, die an fein ausgearbeitete antike Gewandstudien gemahnt und diese nachzuahmen scheint.⁴⁴³

Ein zweites, gleichfalls aus Alabaster geschaffenes Bildwerk, das ebenfalls im Hochchor aufgestellt wurde, ist ein heute in der Sakristei verwahrtes monumentales Kruzifix (Abb. 188).⁴⁴⁴ Form und Gestalt des sterbenden Christus erinnern an Vorbilder aus der Malerei, z. B. an die von Geldorp Gortzius 1597-1602 für den Ratssaal in Köln gefertigte Kreuzigung (Abb. 189) oder den

⁴⁴² Hilger 1974, S. 185, Abb. 157. Hilger verweist auf die Mitteilung Alfred Schädlers, der die Alabasterskulptur Geißelbrunn zuschreibt. Belegt wird diese stilkritische Zuweisung durch eine Nachricht in den Stiftsprotokollen, wie Schädler angibt. Hier stiftet der Chorbischof von St. Gereon, Canonicus Dr. theol. Petrus Cutsem einen schwarz-marmornen Aufbau für den Stephanusaltar, [...] den der Meister Hiernonymus Geißelborn für 1000 Kölnische Taler anfertigte (25. Sept. 1635). Diese Quelle zog Schädler aus Nattermann; vgl. Hilger 1974, S. 185, Abb. 157; Nattermann 1960, S. 418. Die Skulptur wurde am 9. 1. 1989 nach umfangreichen Restaurierungsmaßnahmen in einer der nördlichen Kapellen des römischen Dekagons in St. Gereon wiederaufgestellt. Die Restauratoren Michael Woznik und Maria Sadowska beseitigten die Schäden in Abstimmung mit dem Landeskonservator mit einer Wachs-Harz-Mischung, die durch einen Heizspachtel aufgetragen, geschliffen und anschließend hochpoliert wurde. Die fehlenden Teile des Kreuzes wurden neu aus Alabaster gemeißelt und mit Edelstahldübeln auf dem Originalstumpf befestigt. An Krone, Schmuckteilen und Säumen des Gewandes wurden Goldreste entdeckt; vgl. dazu Kölnische Rundschau 10.1.1989, Artikel „St. Helena in neuem Glanz“.

⁴⁴³ Vgl. Brinckmann 1919, S. 214, Abb. 223.

⁴⁴⁴ Hilger 1974, S. 186, Abb. 159: „Der nach d’Hâme ursprünglich frei inmitten des Chores gestanden hat.“ Hilger vermutet, dass der Grundriss von St. Gereon von Josef Otto, der im Bestand des Archivs des Erzbistums verwahrt wird, den Platz innerhalb des Stiftschores anzeigt. Es ist jedoch hier wohl eher eine Öffnung zur Krypta verzeichnet, wie der zweite Plan, der den Querschnitt der Anlage dokumentiert, belegt. Auf einer Zeichnung aus der Sammlung Weyer ist das Kreuz im Umriss erkennbar. Direkt vor die erste Reihe des auf der Nordseite stehenden Chorgestühls nach Osten hin platziert, hängt der Korpus an einem monumentalen Kreuzstamm, der auf einem Podest angebracht ist. Davor kniet vermutlich eine Figur; vgl. dazu Schäfke 1993, S. 93. Das Kruzifix wurde ebenfalls 1989 von dem Restaurator Michael Woznik gereinigt und in Teilen ergänzt, sowie Risse und Brüche beseitigt. Vgl. Bellot 2003/4, S. 94-95, Abb. 38.

Gekreuzigten von Peter Paul Rubens von 1610-12 (Abb. 190), der auf Gortzius rekurriert.⁴⁴⁵ Rubens wählte bei seiner Darstellung den Moment kurz vor dem eintretenden Tode. Der Gekreuzigte wird dabei von vier Wunden gezeichnet, wie sie bei Justus Lipsius in seinen theologischen Schriften beschrieben werden.⁴⁴⁶ Außerdem werden die Nägel nicht, wie sonst üblich, in die Handflächen geschlagen, sondern unmittelbar in das Gelenk, in die Handwurzelknochen gesetzt. Die Beine werden parallel nebeneinander gelegt während die Füße, jeweils mit einem Nagel ans Kreuz geschlagen, sich leicht überlappen. Der Kopf ist in den Nacken geworfen und der Blick richtet sich schmerzvoll gen Himmel. Diese Details sind alle an dem Gekreuzigten in St. Gereon wiederauffindbar. Den sterbenden Christus in der Schatzkammer in San Giovanni in Laterano, der von F. Negri Arnoldi als originales Werk des François Duquesnoy identifiziert wurde, könnte den Bildhauer ebenso in seiner Entwicklung bereichert haben (Abb. 191),⁴⁴⁷ wie das Stefano Maderno zugeschriebene Kruzifix in der Cappella Santori bzw. Santa Severina in Rom.⁴⁴⁸ Die Struktur der anatomischen Details, die Formung des Torso, des Rippenbogens, der Oberschenkel, sind in ihrer Massivität vergleichbar mit dem Kruzifix in St. Gereon. Die Äderung, die Form der Hände, das dornengekörnte Haupt und die enge Fältelung des Lententuches zeigen bereits eine Verfeinerung und lassen an dem Kölner Bildwerk einen eigenständigen Formwillen eindeutig erkennen. In Untersicht wirkt dieser Korpus schwer und voluminös (Abb. 192), wobei bei einer frontal ausgerichteten Präsentation eine schmal aufstrebende Gestalt sichtbar wird. Dies ist der Hinweis für die ursprüngliche Art der Aufstellung, bei der die Figur frontal, wahrscheinlich nur leicht aus einer Untersicht, vielleicht sogar unmittelbar auf Augenhöhe inszeniert wurde. Ein Aquarell aus der Sammlung Weyer könnte den ursprünglichen Aufstellungsort des Gekreuzigten dokumentieren.⁴⁴⁹ Der monumentalen Plastik vergleichbar ist der von Hilger bereits genannte Elfenbeinkruzifixus (Abb. 193) in der Schatzkammer des Kölner Domes, der wohl Geisselbrunn zu zuweisen ist.⁴⁵⁰ Im Zusammenhang mit kleinplastischer Produktion ist zudem ein Elfenbeinkruzifix im Bestand des Erzbischöflichen Diözesanmuseums in Köln (Abb. 194), als aus diesem künstlerischen Umfeld stammend, zu nennen. Geisselbrunns künstlerische Kapazität wird auch bei dieser Komposition ersichtlich, die im Vergleich zu einer Arbeit seines Zeitgenossen Jörg Petel, wie dem Kruzifix, das um 1623 entstanden ist (Abb. 195), umso deutlicher erkennbar wird.

Mit diesen beiden Plastiken in St. Gereon werden erstmals großplastische Werke in Alabaster greifbar, deren Komposition und Anfertigung einen erfahrenen Meister voraussetzen. Vor allem bei der Gestaltung des Kruzifixus zeigt sich Geisselbrunns anatomische Bildung und sein handwerkliches Vermögen. Es ist

⁴⁴⁵ Judson 2000, S. 123-126, Abb. 96.

⁴⁴⁶ Ebd. .

⁴⁴⁷ Brüssel 1977, S. 325, Nr. 294. Hilger sieht in dieser Plastik den Typus des lebenden Christus, der dem Kruzifixus von Peter Paul Rubens von ca. 1610/11 nahesteht. Das Gemälde ist heute in der Gemäldegalerie des Museum für Schöne Künste in Antwerpen; vgl. dazu Brüssel 1977, S. 325, Nr. 294. Judson schreibt "There are no extant examples of this type of christ on the cross known to me before the seventeenth century in Netherlandish art where the savior is still living and imploring heaven. This type of ecstatic expression, the focal point of the painting, is very much in the spirit of Federico Barocci's painting of c. 1604 (Heute im Prado in Madrid, d. Verf.). Es gab von Paulus Pontius einen Stich der Kreuzigung von Rubens "Christ on the cross, Victorious over Death and Sin" transportiert und den Sterbenden, dessen Füße mit zwei Nägeln dicht nebeneinander an den Kreuzstamm geschlagen sind, zeigt; vgl. Judson 2000, Kat.-Nr. 30, Abb. 96 und S. 125.

⁴⁴⁸ Ferrari/Papaldo 1999, S. 152.

⁴⁴⁹ Schäfke 1993, S. 93 und Anm. 440.

⁴⁵⁰ Hilger 1974, S. 187-188, Abb. 158.

anzunehmen, dass es sich hier nicht um seine ersten Arbeiten in diesem Material handelt.

Ob die Werkstatt Geisselbrunn auch bei der Neugestaltung des Hochaltars tätig wurde, entzieht sich unserer Kenntnis. Nach den neuesten Untersuchungen steht jedoch fest, dass Arnold Lyskirchen bereits 1640 ein monumentales Gemälde von Cornelis Schut für 1400 Reichstaler ankaufte, um es dem Stift von St. Gereon zu überlassen. Es wurde erst 1655, nach vehementen Streitigkeiten mit einem Kanoniker aus St. Gereon, der den mittelalterlichen Gereonsaltar belassen wollte, in die barocke Retabelrahmung eingefügt.⁴⁵¹ Zwischen 1635, dem Beginn der Arbeiten am Stiftsaltar und 1640, dem Ankauf eines neuen Bildes für den Hochaltar, veränderte das Kapitel alle im Dekagon vorhandenen Altäre mit barocken Aufbauten. Inwieweit man sich um die Altäre in der Krypta bemühte ist ungeklärt. Leider sind von diesen Veränderungen keine Fragmente erhalten.

Als Ergänzung ist anzumerken, dass gleichzeitig die Stephanuskapelle (1639) im Chorumgang des Kölner Domes mit einem barocken Retabel ausgestattet wurde. Welche Werkstatt in diesem Zusammenhng unter Vertrag stand ist nicht belegt. Mit der Neubelebung der Verehrung des Hl. Gregor, dessen Grab in dieser Kapelle verehrt wurde, ließ man ein Bildwerk mit seiner Darstellung und zudem die Figuren der Hll. Sylvester und Kunibert als Begleitfiguren an diesem Retabel anbringen. Diese Konstruktion verschwand bereits 1842, von den Skulpturen fehlt jede Spur.⁴⁵² Der sich in zwei Etagen gliedernde Aufbau des Retabels, zeigte im Mittelfeld die Steinigung des Hl. Stephanus, im Auszug das Rundgemälde mit der Anbetung der Heiligen Drei Könige.⁴⁵³ Beide Leinwandgemälde wurden von dem Kölner Maler Johann Hulsman(n) angefertigt. Die Figuren der Hll. Sylvester und Kunibert flankierten wahrscheinlich das Altarblatt des Hauptgeschosses. Über dem Auszug war vermutlich die Figur des Hl. Gregor angebracht. Möglicherweise sind diese Figuren in das Umland Kölns abgewandert.

4.7.2. Die Plastik in St. Ursula

Zeitgleich zur Umgestaltung in St. Peter⁴⁵⁴ errichtete man in St. Ursula einen neuen barocken Hochaltar, der ebenfalls der Werkstatt Geisselbrunn zugeschrieben wird.⁴⁵⁵ Dabei wurde das hinter der Mensa stehende gotische Holzgehäuse für die drei Reliquienschreine belassen und gänzlich von der neuen Konstruktion überbaut.⁴⁵⁶ Den Altar von 1640, der 1643 von seinem Stifter

⁴⁵¹ Wilmers 1996, S. 108.

⁴⁵² Kroos 1979/80, S. 115-117.

⁴⁵³ Vgl. Herrmann 1998, S. 47-53, Abb. 2.

⁴⁵⁴ Rahtgens/Roth 1929, S. 189, 194-198, 200. Die Autoren dokumentieren die Umgestaltung des Hochaltars und die Errichtung von Seitenaltären. Zu den Figuren sind keinerlei nähere Angaben bekannt. Das bei Peter Paul Rubens in Auftrag gegebene Hochaltarbild wird 1642 in die Retabelrahmung eingefügt; vgl. dazu Hanstein 1996, S. 26.

⁴⁵⁵ Vgl. Hilger 1974, S. 188. Nach der Ansicht von Hilger weist Roeßler-Mergen den Altar zu Recht Geisselbrunn zu; vgl. dazu Hilger 1974, S. 188. Vgl. Roeßler-Mergen 1942, S. 62, Abb. 26; Weirauch 1973, S. 29, 35, 58, Abb. 154. Vgl. Opitz Ursula 2005, S. 411-413. In dieser Zeit entstanden in St. Cäcilien, ca. 1640-50, St. Christoph 1646 und in Corpus Christi weitere Hochaltäre. Zu den Plastiken fehlen jegliche Angaben.

⁴⁵⁶ Rahtgens 1934, S. 48 ff, Fig. 28-31. Vgl. Hilger 1974, S. 188; Bereits 1606 wird im äußeren südlichen Seitenschiff ein neuer Marienaltar aufgerichtet, der den 1460 mit Bildern geschmückten mittelalterlichen ersetzte. Ob dieses Retabel in zeitgenössischen Formen ausgebildet wurde ist nicht bekannt.

Georg Paul Stravius⁴⁵⁷ geweiht wurde, sowie die Chorausstattung von etwa 1770 zeigt eine historische Photographie von ca. 1900 (Abb. 196).⁴⁵⁸ Nur durch dieses bildliche Dokument sind wir über das Aussehen der Konstruktion informiert, die nach den Angaben von Roeßler-Mergen „die stärksten stilistischen Zusammenhänge mit Geisselbrunns Altarbauten in der Jesuitenkirche“ zeigt.⁴⁵⁹ Sie verweist auf die Altäre in der Ignatius und Franziskus Xaverius-Kapelle und sieht das Retabel in St. Ursula als Variante dieser Aufbauten.

Zur Bestückung des Hochaltars von St. Ursula verwandte die Werkstatt monumentale Gemälde und Bildwerke, deren raumgreifende Wirkung durch die Rahmung unterstützt wurde. Die beeindruckende Ädikulakonstruktion setzt sich zusammen aus rankenumwundenen, gedrehten Säulen, die von kompositen Kapitellen geschmückt werden und dem darüber aufliegenden, sie miteinander verbindenden flachen Bogenschluss. Darüber erhebt sich der Auszug, der die Breite des Bildfeldes übernimmt. Hierin ist mittig ein zweites Bildfeld eingefügt, welches jedoch nicht ausgefüllt wurde. An dieser Stelle würde man ein Relief oder eine Inschrift erwarten. Zu beiden Seiten flankierend erscheinen breite Pilaster, die mit Fruchtgirlanden geschmückt sind. Darüber beschließt ein flacher Dreiecksgiebel, mit einem Kreuz bekrönt, den Aufbau.

Der reiche figürliche Schmuck des Altars, der begleitet wird von ausladenden Volutenkonstruktionen, fülligem Muschelwerk und einer baldachinähnlichen Konstruktion zu beiden Seiten der Säulen, überdeckt die primären Strukturen des Retabels. Im Vergleich zum Hochaltar von Himmelfahrt reduziert man die Anzahl der Figuren und ordnet diese nach den Vorgaben der monumentalen Ädikulastruktur an. Das geschnitzte Holzwerk, das für das große Mittelbild in erster Linie eine dienende Funktion haben sollte, ist im Vergleich zur Konstruktion in Himmelfahrt bereits um eine Entwicklungsstufe gereift. Der Umriss des Retabelaufbaus definiert sich durch die ihn schmückenden, monumentalen Bildwerke. Bei einer auf Fernwirkung hin abzielenden Komposition ist dies ein wesentlicher Faktor in der Betonung der Rolle des Bildwerkes. Hier übernimmt die Plastik formbildenden Charakter innerhalb der Konstruktion.

Die beiden das Hauptgeschoss flankierenden Heiligen stellen einen Papst mit Tiara und Kreuzstab mit drei Kreuzarmen, wahrscheinlich den Hl. Gregorius, und einen Bischof mit Krümme dar, wahrscheinlich den Hl. Augustinus. Auf den Schrägen des Bogens lagern bewaffnete Krieger, deren Lanzen spitz in den Raum hineinragen. Auf dem Scheitelpunkt des Bogenschlusses thront Maria mit dem Kind. Sie trägt die Krone und das Zepter als Zeichen ihrer Herrschaft. Über ihr, auf dem Dreiecksgiebel schweben zwei Putten, die mit ihren ausgestreckten Armen etwas über das Haupt der Muttergottes halten (Abb. 197).⁴⁶⁰

Die thronende Figur sitzt auf einer Wolkenbank unmittelbar vor dem Bildfeld des Auszugsgeschosses und scheint auf dem Scheitelpunkt des Segmentbogens zu balancieren. Das Sitzmotiv, mit dem sehr weit zurück und stark hochgesetzten

⁴⁵⁷ Dr. jur. Georg Paul Stravius war von 1641 bis 1661 Weihbischof und von 1633-1661 Kanoniker am Dom sowie Präsenzmeister (1644-1654) des Ursulastiftes.

⁴⁵⁸ Das Foto wurde von Anselm Schmitz angefertigt und gehörte zum Bestand des Kölnischen Stadtmuseums, Inv.-Nr. H.M. 1910/114; vgl. dazu Rahtgens 1934, S. 51.

⁴⁵⁹ Roeßler-Mergen 1942, S. 62-64. Der Altar wurde um 1900 abgerissen, Figuren und Säulen angeblich nach Paris verkauft.

⁴⁶⁰ Roeßler-Mergen bespricht im Vergleich dazu anschließend den Hochaltar von St. Remigius in Bonn, der in der Folge entstanden ist. Vergleicht man beide, so fallen die Ähnlichkeit im Aufbau und die Divergenz in der Ausschmückung auf. Es werden an dem Bonner Retabel mehr Figuren präsentiert, aber ihre Gestaltung wirkt seriell und ohne Bewegtheit. Gänzlich zu fehlen scheinen Muschel- und Knorpelwerk. So erweckt der Bonner Altar einen eher steifen Eindruck, gegenüber dem dramatisierenden und lebendigen Retabel von St. Ursula; vgl. dazu Roeßler-Mergen 1942, S. 65.

linken Bein, definiert Haltung und Form der Gesamtfigur. Auf diesem hochgestellten Bein ist das Kind platziert, sodass beide Köpfe fast auf gleicher Höhe sichtbar werden und die Gesamtkomposition an dieser Stelle verdichtet wird. Der rechte Arm der Maria ist seitlich ausgestreckt und hält in der Hand das Zepter. Die aufrecht Sitzende hat ihr gekröntes Haupt gerade nach vorn gerichtet, der offene Blick geht direkt in den Raum hinein. Die Komposition der thronenden Gottesmutter ist an dieser exponierten Stelle und in dieser ungewöhnlichen Sitzhaltung im Rheinland einzigartig. Die tiefe Unterschneidung des Gewandes an der Bruchstelle zwischen den Beinen und die Draperie auf der linken Seite unter der Figur des Kindes, verleihen ihr einen lebhaften Charakter und eine kraftvolle Wirkung. Der von Michelangelo für S. Pietro in Vincoli in Rom angefertigte Moses könnte in der Wahl der Beinhaltung und der damit intendierten Bewegtheit vorbildhaft sein.⁴⁶¹ Wenige Jahre vor der Neugestaltung des Hochaltars der Ursulakirche hatte Silvio Volloni oder Francesco di Cusart in der Portalsnische der Kirche Santa Maria della Scala in Rom eine thronende Muttergottes eingefügt (Abb. 198). Bei der wahrscheinlich um 1633 gefertigten Figurengruppe ist das hoch- und zurückgesetzte linke Bein der Maria und die tiefe, bewegte Faltung des Mantels vorgebildet.⁴⁶² Die Kölner Komposition erinnert außerdem an die im Hochaltar der ehemaligen Jesuitenkirche in Antwerpen präsentierte thronende Muttergottes. Der 1621 geweihte Altar wird Hans van Mildert zugeschrieben. Der Auszug der aus Marmor gearbeiteten Konstruktion bildet eine mit Rundbogen geschlossene Nische in die die thronende Muttergottes mit Kind eingefügt ist (Abb. 199).⁴⁶³ Eine detailliertere Untersuchung ist aufgrund des mangelhaften Fotomaterials nicht möglich. Die wahrscheinlich lebensgroßen Heiligenfiguren entsprechen in ihrer Ausführung den in der Jesuitenkirche in Köln verwendeten Gestaltungsprinzipien. So übernimmt die Figur des heiligen Gregorius Haltung und Komposition der Kleinplastik gleichen Themas von der Kanzel in St. Mariae Himmelfahrt (Abb. 200 und 201). Dies ist gleichfalls für die Figur des Heiligen Ambrosius festzustellen. Stil und Form der Darstellung erinnern wiederum an Arbeiten aus der Werkstatt de Nole, wie die heute in St. Gommaire in Lierre aufbewahrten Figuren der Hll. Ambrosius und Augustinus (Abb. 202 und 203).⁴⁶⁴ Die erneute Nutzung bereits verwendeter Kompositionsideen erleichtert dabei den Werkprozess und definiert die Handschrift des Meisters und seiner Werkstatt. Diese durchaus übliche Arbeitsweise lässt sich auch auf die Altarkonstruktion erweitern. Eine gewisse Rationalisierung im Umgang mit der Retabelfertigung war bereits Roeßler-Mergen aufgefallen, die den Hochaltar von St. Ursula von 1642 als Variante der Altäre in der St. Ignatius und Franziskus Xaverius-Kapelle der Jesuitenkirche interpretierte.⁴⁶⁵ Auffällig an der Gesamtkomposition sind Unstimmigkeiten im Zusammenspiel von Skulptur und Konstruktion. So verstellt die Sitzgruppe über dem Segmentgiebel regelrecht die sich dahinter befindliche Auszugskonstruktion, bzw. stört dieser hölzerne Aufbau die Wirkung und Ausstrahlungskraft der eleganten Plastik. Diese Unstimmigkeiten könnten auf eine Planänderung, eine Ergänzung oder spätere Überarbeitung hinweisen. Von dem Altar, der 1889 abgebaut und in Teilen vermutlich verkauft wurde, konnten bisher keinerlei Fragmente gefunden werden.⁴⁶⁶

⁴⁶¹ Vgl. Von Einem 1973, Abb. 46.

⁴⁶² Ferrari/ Papaldo 1999, S. 327.

⁴⁶³ Becker 1990, Nr. 49, Fig. 9.

⁴⁶⁴ vgl. Philippot 2003, S. 690 (Hl. Ambrosius), S. 772 (Hl. Augustinus)

⁴⁶⁵ Roeßler-Mergen 1942, S. 63 verweist auf Rahtgens 1934, S. 51

⁴⁶⁶ Vgl. Anm. 459.

4.7.3. Zusammenfassung

Im Unterschied zum Retabel in St. Mariae Himmelfahrt übernimmt die Plastik an den beiden Altären in St. Gereon und St. Ursula eine zentralere und damit gewichtigere Aufgabe. Für die auf Fernwirkung hin konzipierten Prinzipalstücke der Kirchengestaltung werden sie zum tragenden und ausschlaggebenden Faktor, dem als umrissgestaltendes Element eine bedeutende Rolle beigemessen wird. In Stil und Form stark an die Apostelfiguren im Langhaus von St. Mariae Himmelfahrt erinnernd, bilden sie eine kraftvollere Körperlichkeit aus, die durch die Gewandgestaltung noch stärker hervorgehoben wird. In diesem Zusammenhang werden Licht- und Schattenbildung als expressiv gestaltende Aspekte in die Kompositionen miteingebunden. So scheint das, was Geisselbrunn in Himmelfahrt vorgebildet hat, in einer gewissen Fortentwicklung nun in St. Gereon und St. Ursula in großplastischer Form an den prominentesten Orten seinen Platz gefunden zu haben. In diesem Zusammenhang wären weitere Beispiele sehr hilfreich, um Geisselbrunns Etablierung als führender Meister und die damit in Zusammenhang stehende Weiterentwicklung seiner künstlerischen Fähigkeiten als Bildhauer, Entwerfer und Planer von Chorausstattungen intensiver zu erforschen.

Zu den in diesem Zeitraum neu angefertigten Altarkonstruktionen, wie z.B. die Aufrichtung des neuen Retables in St. Peter mit der berühmten Kreuzigung Petri von Peter Paul Rubens, existiert bedauerlicherweise zur Konstruktion und den möglicherweise in diesem Zusammenhang angefertigten Figuren keinerlei schriftliches Material und somit fehlen die Angaben zur ausführenden Werkstatt.⁴⁶⁷ Zu dem 1645-47 in der Pfarrkirche St. Christoph aufgerichteten Hochaltarretabel,⁴⁶⁸ dem 1655 geweihten neuen Hochaltar in St. Gereon und seinem plastischen Schmuck fehlen ebenfalls genauere Dokumentationen.⁴⁶⁹ Wenige Informationen sind zu dem 1658 in St. Johann Baptist aufgestellten neuen Hochaltar mit der bekrönenden Figur des Salvators überliefert. Eine historische Photographie gibt leider nur schemenhaft das Aussehen des Retables wieder, Meisternamen existieren nicht.⁴⁷⁰ Nur die am Nikolausaltar in der hohen Domkirche aufgestellten Figuren der Hll. Nikolaus und Franziskus, die bisher um 1650 datiert werden⁴⁷¹ und die in der Folge näher untersucht werden, sind erhalten. So muss diese erste Phase der Ablösung der Geisselbrunn'schen Werke von der „Jesuitenwerkstatt“ und die damit einhergehende künstlerische Entfaltung als bisher nicht ausreichend dokumentiert angesehen werden.

5. Die Reife Form. Hochbarocke Plastik in Köln von 1650 bis 1675

Durch teilweise umfangreiche Umgestaltungsmaßnahmen in den Kölner Sakralbauten entstanden erste barocke Ausstattungsensembles, an deren Anfertigung die Werkstatt des aus Augsburg stammenden Bildhauers Jeremias Geisselbrunn maßgeblich beteiligt war. Der daraus gewonnene Formenkanon bildet die Grundlage für den sich nun kontinuierlich weiterentwickelnden Kunststil des Barock. Dabei werden die neu entwickelten kompositorischen und

⁴⁶⁷ Für die freundliche Auskunft von Professor Horst Vey sei an dieser Stelle herzlich gedankt.

⁴⁶⁸ Peter Raupp/Raupp 2001/2, S. 176-177, Abb. 3.

⁴⁶⁹ Bellot 2003/4, S. 61-62, Abb. 17.

⁴⁷⁰ Roessle 2003/4, S. 178-179, Abb. 8.

⁴⁷¹ Vgl. Rode 1960.

stilistischen Merkmale der Plastik weiter formuliert und die Stärkung ihrer Bedeutung innerhalb der Kunstgattungen merklich forciert.

In zwei Fällen konnten Bildwerke, die dieser reiferen Phase angehören wiedergefunden und gesichert werden. Es handelt sich zum einem um die sogenannte Kolumbamadonna, heute im Diözesanmuseum in Köln und zum anderen um die Figuren vom ehemaligen barocken Hochaltar von St. Andreas, von denen bislang jegliche Spur fehlte. Zwei weitere Hochaltarretabel mit reicher figürlicher Ausstattung gehören dieser Phase an, wobei für die Neugestaltung in Klein St. Martin nur noch schriftlichen Quellen vorhanden sind. Das barocke Retabel von St. Maria Lyskirchen kann anhand historischer Bildmaterialien näher untersucht werden. Zudem finden sich in den Sakralbauten noch Einzelplastiken, die stilistisch dieser Zeitspanne zuzurechnen sind, zu deren künstlerischer Herkunft und ihrem liturgischen Zusammenhang die Quellen fehlen.

5.1. Die Plastik aus St. Kolumba

Die heute im Erzbischöflichen Diözesanmuseum in Köln befindliche Madonnenfigur stellt nur noch den Torso der ursprünglichen Komposition dar (Abb. 204).⁴⁷² Die aus Alabaster gefertigte Plastik, mit einer Gesamthöhe von 103 cm, gehört zum Bestand von St. Kolumba, ehemals einer der ältesten und wichtigsten Pfarrkirchen Kölns. Jakob von Grootte (um 1630-1680), der wohl „bedeutendste Auftraggeber kirchlicher Arbeiten um die Mitte des 17. Jahrhunderts in Köln“,⁴⁷³ stiftete diese Figur 1677 der Pfarrgemeinde.⁴⁷⁴ Das Bildwerk befand sich vorher wahrscheinlich im Privatbesitz von Groottes, da es bisher an keiner anderen Stelle verortet werden konnte. Auf einer Zeichnung aus der Sammlung Weyer,⁴⁷⁵ die den barocken Hochaltar des 18. Jahrhunderts zeigt und zudem den Blick in den dahinter liegenden Chor ermöglicht, ist in der Apsis der Pfarrkirche eine thronende Figur schemenhaft zu erkennen (Abb. 205). Es könnte sich hier um die Muttergottes handeln, die auf einer Stütze vor der Apsiswand oder in einer Nischenkonstruktion stand. Das um 1838 angefertigte Blatt würde demzufolge den Blick durch die offene Konstruktion des Baldachinaltars hindurch auf die Muttergottes im Sternenkranz dokumentieren. Als erster gesicherter Standort der Figur ist der 1652 in barocken Formen neu errichtete Marienaltar in St. Kolumba anzusehen, wo zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein schadhaftes Gemälde entfernt und durch die Plastik ersetzt werden musste. Dabei erhielt das Bildwerk einen Thron und eine zusätzliche Marmorrahmung in Form einer Nische, die in das Bogenfeld des bestehenden Retabelrahmens eingelassen wurde.⁴⁷⁶

Das heute als Fragment präsentierte Werk wird allgemein Jeremias Geisselbrunn zugeordnet und zum Spätwerk des Künstlers gezählt.⁴⁷⁷ Die elegant erscheinende

⁴⁷² Vgl. Weirauch 1973, Abb. 152 und 153; vgl. Raupp 2003/4, S. 270-271, Abb. 37.

⁴⁷³ Jakob von Grootte (17.7.1627-1.10.1681) gehörte einer aus Belgien nach Köln eingewanderten Kaufmannsfamilie an. Seine um die Mitte des 17. Jahrhunderts umfangreichen Stiftungen lassen Rückschlüsse auf seine enorme Finanzkraft und großes künstlerisches Engagement zu; vgl. dazu von der Ketten, Bd. II, S. 343; Roeßler-Mergen 1942, S. 68;

⁴⁷⁴ Vgl. Ewald/Rahtgens 1916, S. 211. Nach Ferrier im Jahr 1677 von Jakob de Grootte geschenkt.

⁴⁷⁵ Schäfke 1993, S. 146, Taf. 4.

⁴⁷⁶ AEK, Pfarrarchiv St. Kolumba, NC 25; Grosche 1978, S. 117, Abb. 23 und 24; Hegel 1996, S. 199-200; Ewald/Rahtgens 1916, S. 211; Schäfke Kommentarband 1994, S. 221.

⁴⁷⁷ Roeßler-Mergen 1942, S. 67, Abb. 30; Weirauch 1973, S. 33, 36, 58, 59, 60, Abb. 152, Abb. 153; Lindemann 1982, S. 312, Abb. 189.

Figur saß wahrscheinlich auf einer schmalen Sockelung, die den Blick auf die Details der Komposition förderte und z.B. die Gewandung an den Seiten nicht verdeckte. Möglich wäre eine Präsentation wie bei der Sitzfigur der Hl. Magdalena von Christoforo Stati in S. Andrea della Valle in Rom oder Pietro Berninis Johannes der Täufer von 1615 (Abb. 206).⁴⁷⁸ Diese Art der Sockelung unterstützt die Komposition in ihrer Bewegtheit und aufwärtsstrebenden Eleganz und begünstigt die Ansicht von den Seiten. Dabei sitzt die Figur im Kontrapost und der Oberkörper wird in frontaler, leicht nach rechts gedrehter Haltung dargeboten. Die leichte Dehnung nach hinten bewirkt eine größere Distanz zu der Figur des Kindes und betont die Komposition des stehenden Knaben. Dieser erscheint als fast freistehende, eigenständige Plastik. In der Hinwendung des Kopfes zu dem Christusknaben wird ihr Gesicht im Dreiviertelprofil präsentiert, was der Ansicht des Knabenkopfes bei frontaler Betrachtung entspricht. Der auf ihrem linken Knie stehende Knabe hat seine rechte Hand liebevoll um den Hals der Mutter gelegt. In der Linken hält er eine für seine Hand zu große, mit einem Kreuz geschmückte Kugel, die er an der Hüfte abstützt. Im klassischen Kontrapost steht die Figur mit erhobenem rechten Arm und erinnert an die Darstellung des Salvators. Die Figur der Maria ist gänzlich auf den Knaben hin ausgerichtet. Mit ihren beiden Händen stützt sie das Kind, dabei unterfasst ihre Linke den Fuß, während ihre Rechte das Windeltuch aufnimmt, um es vor dem Bauch des Knaben hochzuführen und ihn damit zu stützen. Das fein gefältelte Untergewand mit Gürtel und Brusttuch fällt bis auf den Boden herab. Darüber liegt der Mantel, der nur über ihrer linken Schulter aufliegt und den restlichen Oberkörper völlig unbedeckt lässt. Durch den in vielen breiten, diagonal geführten Falten über den Schoß drapierten Mantel schafft Geisselbrunn eine verwirrende Vielfalt an Über- und Unterschneidungen und damit ein beeindruckendes Spiel von Licht und Schatten.

Geisselbrunn bündelt in dieser Komposition Erfahrung und Formwillen, wobei seine Wahl auf Alabaster fiel, das sehr weich in der Bearbeitung ist. Der Bildhauer nutzt die Charakteristiken dieses Materials, das eine eigene Strahlkraft besitzt, um das Spiel von Licht und Schatten auf der Oberfläche der Komposition zu ergänzen. Im jetzigen, gereinigten Zustand ist wieder etwas spürbar geworden von der Brillanz der Oberfläche und der Fragilität des Steins. Im Unterschied dazu wirkt die Figur der heiligen Helena in St. Gereon (Abb. 184) recht massiv und ihre Oberfläche stumpf. Die delikate Fältelung des Kopftuches der Figur in St. Kolumba, das in einem völlig frei stehenden Steg auf die rechte Schulter herabfällt und sich verspielt um den Oberarm der Figur schmieg, bildet den Schlussakkord dieser sensibel rhythmisierten Plastik.

Im Rückenbereich ist die Plastik grob bearbeitet, mit mehreren Höhlungen und mit einer großen und tiefen Rundnische versehen (Abb. 207). Nach eingehender Betrachtung bleiben die groben Abarbeitungen, die dadurch entstandenen Fehlstellen im Gewand und die Abbrüche unerklärlich. Auf der Höhe der Schulter und rechts unten wurden Vertiefungen eingefügt - an diesen Stellen lassen sich auch Rostspuren feststellen - die man als große grobe Dübellocher begreifen kann, in die eventuell ein bearbeiteter Alabasterblock eingehängt werden konnte, der die Figur im Rücken vollplastisch ergänzte. Durch diese Analyse entsteht die Annahme, dass die Rundbogennische, die ca. 35 cm hoch, 20 cm breit und 15 cm tief ist, wahrscheinlich zur Unterbringung einer Reliquie diente. Die Figur weist sehr viele Fassungsreste auf. Überarbeitungen z. B. am Gesicht der Maria,

⁴⁷⁸ Hoffmann 1938, S. 118.

viele Kittspuren und übergreifende Verklebungen sind sichtbar. Die an einigen Stellen auffälligen Brandstellen weisen auf Kriegsschäden hin.⁴⁷⁹

Das für Köln einzigartige Werk ist gänzlich als Schöpfung eines erfahrenen Meisters, wahrscheinlich Jeremias Geisselbrunn, anzusehen. Ob es eine Auftragsarbeit für Jakob von Grootte war, der Geisselbrunn wohl gekannt hat,⁴⁸⁰ ist bisher nicht geklärt. Deutlich spürbar sind die Vorbilder, etwa in der Madonna des sogenannten Breuningerepitaphs des augsburgischen Meisters Christoph Murmann von 1605.⁴⁸¹ Die Prägung des Meisters der Kolumbamadonna durch Agostino Carracci (1557 - 1602), hier besonders die Komposition der „heiligen Familie, mit der heiligen Elisabeth, Johannes Baptista und den vier Engeln“ von 1570 (Abb. 208) ist ebenfalls evident.⁴⁸² Die Haltung des Knaben ist so ausgebildet, wie bereits bei Andrea del Sarto nachweisbar.⁴⁸³ Gleichzeitig zeigen sich Verwandtschaften mit Giulio Clovio's „Mutter mit Kind und zwei Engeln“, durch einen Stich von Cornelis Cort 1565 und 1578 von Philips Galle reproduziert (Abb. 209).⁴⁸⁴ Anklänge an Kompositionen Federico Zuccari (1529 - 1566) sind spürbar, wie z. B. an sein Gemälde der thronenden Muttergottes umgeben von Heiligen, welches von Jacob Matham gestochen wurde (Abb. 210). Auch Jacopo Sansovinos Figur der Muttergottes vom Martelli Altar in S. Agostino in Rom scheint vorbildhaft für Geisselbrunns Darstellung (Abb. 211). Diese sog. Madonna del Parto von 1516, aus Carrara Marmor mit einer Höhe von 188 cm, prägt Geisselbrunns Grundstruktur in der Gestaltung. Er zitiert die aufrecht Sitzende und das frei, fast neben der Maria stehende Kind. Die verhaltene Ruhe und statische Wirkung der Plastik Sansovinos wird von Geisselbrunn in barocker Manier umgeformt. Es gelingt ihm durch die Bezugnahme beider Figuren, ihre Berührungen und die verstärkte kontrapostische Stellung der Beine, eine von Diagonalen geprägte Komposition zu schaffen, die sich gegen die Horizontalen und Vertikalen des Aufbaus der Gruppe bei Sansovino absetzt. Damit lösen sich die statischen Aspekte weitestgehend auf und der Eindruck einer im Fluss der Bewegung unterbrochenen Szenerie wird in dieser Darstellung evoziert. Wie bereits bei den Apostelfiguren der Himmelfahrtskirche nachgewiesen, ist Geisselbrunns direkter künstlerischer Bezug zu den italienischen Meistern grundlegender Natur, so dass die Augsburger Lehr- und seine Münchner Wanderjahre immer noch die Basis seines Schaffens darstellen, er sich aber eigenständig weiterentwickelt hat. Bei einer solchen Figur, die wahrscheinlich zwischen 1655 und 1659 angefertigt wurde, orientiert sich der reife Künstler nicht mehr an seinen Lehrmeistern. Den regionalen Einflüssen setzt er internationale Prägungen entgegen. Dennoch sind deutliche Unterschiede zu den italienischen Skulpturen dieser Zeit offenichtlich. Ein zeitgleich entstandenes Stück ist die von Alessandro Algardi für den Altar der römischen Kirche St. Nikolaus von Tolentino angefertigte Madonna mit Kind von 1654 (Abb. 212 und

⁴⁷⁹ Für die freundliche Beratung und Hilfe sei an dieser Stelle Anke Müller herzlich gedankt.

⁴⁸⁰ Für den Hochaltar von Klein St. Martin werden in den Abrechnungsbelegen Grootes mit Meister Conradus Juggen Vergleiche mit Geisselbrunn angestellt. Daraus schließt man zu Recht, dass beide sich kannten; vgl. dazu Roeßler-Mergen 1942, S. 67.

⁴⁸¹ Ebd., S. 69, 78, Anm. 12. Roeßler-Mergen möchte anstatt der Prägung durch Sansovino alleine den augsburgischen Einfluss für diese Komposition geltend machen.

⁴⁸² Nach Babette Bohn stach Carracci nach dem Gemälde „Die heilige Familie“ von Giovanni Battista Ramenghi, genannt „Bagnacavallo Junior“ (1521-1601); vgl. dazu Bohn (The illustrated Bartsch) 1995, S. 11; Ostrow 1966, S. 472.

⁴⁸³ Vgl. Boucher 1991, Bd. 2, Fig. 62.

⁴⁸⁴ Leeftang/Sellink (The New Hollstein) 2000, Part 2, S. 74, Fig. 92/1, Engraving 26,5 x 21,6 cm. Aufgegriffen von Antonius Blocklant 1578, nach dem Phillippus Galleus sticht. Vgl. Sellink/Leesberg (The New Hollstein) 2001, Part 2, S. 142, Fig. 227.

213).⁴⁸⁵ Im direkten Vergleich ist die Freiheit in der Bewegung, die den Raum erfüllt, maßgeblich. Im römischen Barock Algardis wird der szenische Charakter der Situation neu definiert und die Einbindung des Betrachters als unmittelbar an der Handlung Beteiligter manifestiert. Diese „actio“ als grundlegendes, formbildendes Element der bildhauerischen Aussage ist bei Geisselbrunn wenig spürbar.⁴⁸⁶ Er bleibt damit auch in seinen späten Arbeiten verhalten gegenüber der raumgreifenden Gestik und dramatisierenden Szenerie. Dieses Charakteristikum, welches für die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts in Italien und anderen Ländern greift, wird im Unterschied dazu in der Kölner barocken Plastik nicht erfasst.

5.2. Die Plastik in St. Andreas

Die erst kürzlich wiederaufgefundenen monumentalen Plastiken stammen vom ehemaligen barocken Hochaltar der Stiftskirche St. Andreas. Für die Errichtung des Retabels und die damit verbundene Neuausstattung des Chorraumes war der Meister Jeremias Geisselbrunn und seine Werkstatt verantwortlich. Der Auftrag verlangte nicht nur bildhauerisches Können, sondern erforderte erneut die Erfahrung der Werkstatt im Umgang mit älteren Sakralbauten und ihrer Umgestaltung. Wahrscheinlich bereits an der Neugestaltung von St. Pantaleon beteiligt, sollte Geisselbrunn ein umfangreiches neues Konzept für St. Andreas erarbeiten.

5.2.1. Die Neuausstattung in St. Andreas

Bisher in der Forschung nicht berücksichtigt, aber durch die Quellen eindeutig zu belegen ist Geisselbrunns Beteiligung an der Planung und seine Mitarbeit bei der Umgestaltung des Stiftschores von St. Andreas. Anhand des umfangreichen Quellenmaterials, welches sich im Pfarrarchiv von St. Andreas⁴⁸⁷ erhalten hat wird deutlich, dass die Stiftsherren im Hinblick auf das „Heilige Jahr“ 1650⁴⁸⁸ im Kircheninnern umfangreiche Renovierungs- und Umgestaltungsmaßnahmen zu realisieren gedachten. Der Schwerpunkt dieser Arbeiten lag im Bereich des Stiftschores und der sich anschließenden Treppenanlage. Zusätzlich zu den Bauarbeiten wurden im Wesentlichen zwei neue Ausstattungselemente, bestehend aus der Chorschranke (lat. cancello) und dem Hochaltar, eingebracht. Die Bewältigung dieser Aufgaben lag in den Händen des erfahrenen Meisters Jeremias Geisselbrunn und seiner Werkstatt. Für den inzwischen seit über dreißig Jahren in der freien Reichsstadt Köln tätigen Werkmeister, sollte dieser Auftrag der letzte sein. Bevor die Arbeiten zum Abschluss kamen starb Geisselbrunn Anfang 1659. Durch seine Mitarbeit an großen Aufträgen zur Neugestaltung von

⁴⁸⁵ Vgl. Montague 1985, S. 367 (Cat. Nr. 66), Abb. 136-137

⁴⁸⁶ Ebd., S. 367. Montague datiert die Vollendung der Figur vor dem Tod Algardis 1654, da sie in den Nachrichten der in der Werkstatt verbliebenen unfertigen Stücke nicht aufgeführt ist.

⁴⁸⁷ AEK, Pfarrarchiv St. Andreas, A II 23; AEK, Pfarrarchiv St. Andreas, A II 142; AEK, Pfarrarchiv St. Andreas, CII 9;

⁴⁸⁸ Von Rom ausgehend wurde jedes volle und halbe Jahrhundert ein „Heiliges Jahr“ ausgelobt. „The Year of the half century, 1650, was, according to custom, designated a Holy Year, a year when Rome was to be filled with visitors, the traffic disrupted day and night by processions of various confraternities from Rome and the Lazio.“ In Rom nahm man dieses Jubiläum zum Anlass, die Kirchen zu renovieren und sie mit ihren Patronen neu zu präsentieren; vgl. dazu Montagu 1985, S. 111. Dieser Regeln folgte man im Jahr 1650 auch in St. Andreas; vgl. dazu Ewald/Rahtgens 1916, S. 35; Breuer 1925, S. 11.

sakralen Innenräumen (St. Pantaleon, St. Mariä Himmelfahrt, St. Mariä Empfängnis [Minoritenkirche], St. Gereon, St. Ursula, St. Maria im Pesch und St. Remigius in Bonn) war er wahrscheinlich der erfahrenste und renommierteste Meister seiner Zunft. Leider haben sich die Pläne und Skizzen zur Chorumgestaltung nicht erhalten, so dass sich die Informationen in den Quellen auf Material, Größe, Künstler und Kosten beschränken. Neben Jeremias Geisselbrunn sind demnach Meister Hans Heinrich (Neuss, d. Verf.), Meister Reinart von Aachen, Meister Bartel als 'Steinmetzer' und Meister Gereon als 'Mähler' beteiligt. Die Renovierung des Chores und das Einbringen der neuen Treppenanlage konnte zum Heiligen Jahr 1650 vollendet werden. Die zwar geplante aber noch ausstehende Errichtung der Chorschranke und des Hochaltars wurde in dem sich anschließenden Jahrzehnt umgesetzt.⁴⁸⁹

Die 1639 im Kapitel von St. Andreas diskutierten nötigen Renovierungen der Kirche im Innern, vor allem im Chorbereich,⁴⁹⁰ fanden ihren Abschluss in der Weihe des neuen Hochaltars 1663.⁴⁹¹

Nur die beiden seitlich an den Chorwänden angefügten Tragengel sind als eigenhändige Werke des „Altmeisters“ zu bezeichnen, die von Meister Gereon vergoldet wurden (Abb. 214). Aus den noch vorhandenen Abrechnungsbelegen zu diesen Werkstücken hat die Verfasserin das Todesdatum Geisselbrunns ermitteln können, das damit erstmals für die Forschung zur Verfügung steht. So wird er bei der Abrechnung vom März 1659 durch den Kanoniker Schulcken als „mein Schwager Jeremias sehlig“ verzeichnet.⁴⁹² Für die „zwei Engelsköpfe oder dragstein“ erhielt seine Witwe 29 Reichstaler und 39 Alben.⁴⁹³

5.2.2. Der barocke Hochaltar

Die Planung und Errichtung des neuen Hochaltarretabels (Abb. 215) war für die Gesamtanlage von entscheidender Bedeutung. Nach dem Tode Geisselbrunns wurde das Stift nun gezwungen einen neuen Meister für dessen Ausführung zu suchen. Der noch vorhandene „Verdingniß Zettel“⁴⁹⁴ nennt den „schnizler“ Horstgen Munbaß als „Erben“ des Auftrages (Abb. 216).

Adolph Schulcken, Hartger Henot, Joannes Gelenius, Rechtsgelehrte und Theologen, Angehörige des hohen Domstiftes, Kanoniker an den Kollegiatkirchen Severin, ad Gradus und St. Andreas und Johannes Hochstein, Kanonikus von St. Kunibert und St. Maria im Kapitol sowie Johann Schwolgen schlossen den Vertrag mit „dem Erben und meister Hörstgen Munbaß, schnizler allhie zu cöln“. Er sollte

⁴⁸⁹ Vgl. Eberhardt 2001/2, S. 81-82.

⁴⁹⁰ HASTK, Bestand 201, 9 I, S. 50, 322-325, 332-335, 340-341, 365, 387, 404, 502. Grosche berichtet, dass um die Mitte des 17. Jahrhunderts fast überall neue Retabel errichtet werden, so auch in St. Andreas; vgl. dazu Grosche 1978, S. 36. Dies lässt vermuten, dass man sich auch in anderen Gemeinden und Gemeinschaften auf das Heilige Jahr vorbereitete.

⁴⁹¹ HASTK, Bestand 201 9 K, Fol. 11. Fast alle neun Altäre der Kirche wurden in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts barock überformt oder erhielten, wie etwa der Hochaltar, ein neues Retabel. Zusätzlich entstanden vier große marmorne Epitaphien, sechs ovale Gemälde mit vergoldeten Rahmen, ca. acht Gemälde auf Tuch, acht Statuen, sieben versilberte Reliquienbüsten, eine Orgel, eine Kanzel, fünf große und fünf kleine Beichtstühle, drei Kommunionbänke, ein Chorsitz für zwei Personen, ein großes und vier kleine Pulte für die Chorbücher und ein eichener Schrank hinter dem hohen Altar; vgl. dazu AEK, Pfarrarchiv St. Andreas, CII 8; vgl. Grosche 1973, S. 67. Grosches Ausführungen zur Ausstattung von St. Andreas unterscheiden sich von den Angaben in den Quellen.

⁴⁹² AEK, Pfarrarchiv St. Andreas, A II 142.

⁴⁹³ Ebd.; vgl. dazu AEK, Pfarrarchiv St. Andreas A II 23; Grosche 1978, S. 109. Der gesamte Umbau der Choranlage hatte 841 Reichstaler und 75 Alben gekostet; vgl. dazu AEK, Pfarrarchiv St. Andreas, A II 142.

⁴⁹⁴ AEK Pfarrarchiv St. Andreas, CII 9.

den Hochaltar der Stiftskirche für die Summe von 425 Reichstalern anfertigen. Unterzeichnet wurde der Vertrag am 4. Juni 1660.⁴⁹⁵

Das im Typus einer monumentalen Ädikula gestaltete Retabel erhob sich über einem Postament aus dunkel gefasstem Holz bis in eine Höhe von ca. 8 Metern. Davor standen auf Piedestalen zwei mächtige gewundene Säulen mit kompositen Kapitellen, die von Gebälkstücken, die nach innen volutenartig eingerollt wurden, bekrönt waren. Die Rahmung wurde an den Längsseiten mit Anschwüngen aus Muschelwerk geschmückt, die die frei im Raum stehende Konstruktion zu den Seiten hin belebte. Den Auszug bildete ein breites Postament mit Inschriftplatte, ähnlich dem bekrönenden Postament am Hochaltar von St. Mariae Himmelfahrt (Abb. 93). Die rein konstruktiven Elemente des an sich flachen Retabels fanden eine harmonische Ergänzung in den vorgestellten gewundenen Säulen, die im Hinblick auf die zeitnah entstandenen Berninis in St. Peter in Rom als Zitat derselben zu verstehen und so zu deuten sind.

Das in die Rahmung mittig eingebettete Gemälde zeigte die Darstellung des Martyriums des Hl. Andreas von Bernard Fuckerad (1601-1662) von 1662 (Abb. 217).⁴⁹⁶ Komposition und Ausführung deuten auf flämische Vorbilder. Horst Vey verweist auf Fuckerads Vorliebe für ein „schon recht altertümliche(s) Schema“,⁴⁹⁷ welches bei dem Lehrmeister von Rubens, Otto van Veen (1556-1629), bereits ausgebildet war. Van Veen hatte zwischen 1597-1599 für die St. Andreaskirche zu Antwerpen eine Andreasmarter geschaffen, die u. a. auf eine graphische Vorlage von Marten de Vos (1531-1603), die auch von Rubens zitiert wurde, zurückgriff.⁴⁹⁸ Es ist anzunehmen, dass Fuckerad das Gemälde van Veens während seiner Studienzeit in Antwerpen kennen gelernt hatte. Sicherlich war ihm gleichermaßen das von Peter Paul Rubens 1636-1638 für das Hospital der Flamen in Madrid gemalte Andreasmartyrium bekannt. Besonders stark von dieser Komposition beeinflusst ist die Frauengestalt am rechten unteren Bildrand des Kölner Bildes, ebenso ist die Darstellung des Schergen, der am Kreuz zerrt, eine in Rubens' Kompositionen vorgeprägtes Motiv. Der Kopf des Andreas, der stark übermalt ist, ist der Darstellung des Kopfes Petri in der Kreuzigung Petri von Rubens verwandt. Die graphische Sammlung des Wallraf-Richartz-Museum/Fondation Corboud besitzt die Vorzeichnung Fuckerads für das Altarblatt in St. Andreas, die durch Vey publiziert wurde. Auf dieser Grundlage fußt die Datierung und die sichere Zuschreibung des Hochaltargemäldes.⁴⁹⁹

5.2.3. Die Skulptur des Retabels

Von der Arbeit des Schnitzlers Munbaß sind ein Fragment des schmückenden Muschelwerks der seitlichen Anschwünge, sowie ein Großteil der Figuren

⁴⁹⁵ Ebd. .

⁴⁹⁶ Vgl. Vey 1964, S. 136-140, Abb. 100-102. Das Altarblatt von St. Andreas hat die Maße 235 x 400 cm und wird heute an der Ostwand des nördlichen Seitenchores von St. Andreas verwahrt. Vgl. Mering/Reischert 1844, S. 70; Merlo 1895, Sp. 255-256; Ewald/Rahtgens 1916, S. 53; Breuer 1925, S. 19; Thieme/Becker, Bd. 12, S. 552; Grosche 1978, S. 80-81, 109, 144, Abb. 12; Schäfke/Kommentarband 1993, S. 287.

⁴⁹⁷ Vey 1964, S. 136.

⁴⁹⁸ Schuckmann/De Hoop Scheffer (Hollstein, Dutch and Flemisch)II/ 1996, S. 31, Abb. 828. Zu Otto van Veen vgl. Münster 1990, S. 49, Abb. 18.

⁴⁹⁹ Vgl. Wallraf-Richartz-Museum/Fondation Corboud, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 302. „Rote und etwas schwarze Kreide, grau laviert und mit Feder schwarzbraun überarbeitet, auf weißem Papier. Etwa 425 x 325 mm. Mitte unten mit Feder (BF) Inven(tor) und In Coelen/ BF 1658. Verschmutzt und beschädigt. Die Komposition stimmt mit derjenigen des Altarbildes schon recht genau überein. Auch ein gemalter Modello zu diesem Bild scheint überkommen, derzeit im Londoner Kunsthandel.“ Zitat von Vey 1964, S. 136-140, Abb. 100-102.

vorhanden und können untersucht werden.⁵⁰⁰ Munbaß stammt vermutlich aus der Geisselbrunnischen Werkstatt und war bereits bei anderen Projekten mit der Ausführung großfiguriger Plastiken nach den Entwürfen seines Meisters betraut worden.⁵⁰¹ Das neue Retabel war mit fünf großfigurigen Plastiken bestückt, die das ikonographische Programm ergänzten, aber vor allem die künstlerische Qualität des Barockaltars grundlegend definierten. Alle Plastiken sind völlig freistehend und vollrund durchkomponiert. Sowohl als Einzelwerke als auch als Gruppe zeigen sie eine höchst qualitätvolle Ausführung. Dabei ist die Figur Gottvaters, die auf dem mit einer Inschriftentafel geschmückten breiten Postament des Auszuges thront und in der erhobenen rechten Hand ein Blitzbündel hält als besonders herausragend zu bezeichnen (Abb. 218-221). Das Mimenspiel der bekrönenden Figur des Hochaltarretabels ist geprägt von tief eingeschnittenen Stirn- und Brauenfalten und erweckt den Eindruck starker Besorgnis (Abb. 221). Das volle, lockige Haar und der füllige Bart, der bis auf die Brust reicht, erscheinen wie von stürmischem Wind bewegt. Der rechte Arm ist hoch erhoben und in der Hand hielt die Figur ein Blitzbündel auf dem die Heiliggeist-Taube aufsaß, wie anhand der Zeichnung deutlich wird (Abb. 215). Der linke Arm ist zur Seite hin ausgestreckt. Die Figur steigt tief aus den Wolken heraus empor, dabei beugt sich der schwer wirkende Körper leicht nach vorn. Ein unter der Brust geschnürtes langes Unterkleid fällt bis auf den Boden herab und umhüllt die durch die Gewandung sichtbaren, muskulösen Beine. Um die Schultern trägt sie einen Mantel, der vor der Brust zusammengehalten wird. Die Vertiefung am Gewandsaum weist darauf hin, dass an dieser Stelle eine Brosche angebracht war. Der Mantel wird im Schulterbereich zu einem Kragen umgeschlagen und lässt die Halspartie unbedeckt. Er fällt über die beiden erhobenen Armen weit nach außen, so dass beide Mantelsäume an den Rändern in einer raumgreifenden Wellenfaltung sehr bewegt nach unten schwingen. Diese dramatische Gestaltung der Haltung und der Draperie der Figur findet ihre Ergänzung in der Ausformung des Mimenspiels des Bildwerkes. Die Brauen sind stark zusammengezogen und über der Nasenwurzel wird eine wulstartige tiefe Falte sichtbar. Eine weitere, tiefe Furche durchbricht die Stirnpartie. Zusammen mit den weit geöffneten Augen, dem offenen Mund und den eingefallenen Wangen erscheint der Gesichtsausdruck bedrohlich und gleichzeitig traurig. Ähnlichkeiten lassen sich zu den Aposteln Paulus und Thomas in St. Mariä Himmelfahrt feststellen (Abb. 131). Das Mimenspiel und die Haar- und Barttracht der Bildwerke sind sehr ähnlich ausgestaltet, wobei der offene Mund Gottvaters eher eine erstaunte Sprachlosigkeit signalisiert. Die Form der Mundpartie beim Apostel, mit einer kraftvoll ausgeformten Unterlippe, erweckt stärker den Eindruck der Entschlossenheit. Bei der Figur des Apostels Simon (Abb. 135) in der Himmelfahrtskirche wird der Bezug zusätzlich deutlich. Trotz der starken Ähnlichkeiten ist bei der Plastik aus St. Andreas eine Entwicklung hin zum anatomisch korrekten Abbild spürbar. Die Lider der Augen sind runder und veristischer. Die in den älteren Bildwerken summarisch gefassten Augenpartien, d.h. in eine Halbkugel wird eine schlitzzartige Öffnung eingelassen, die den Augapfel formt, werden dreißig Jahre später durch eine verstärkt anatomisch korrekte Wiedergabe des geschwungenen Augenlides geformt und bewirken eine Verlebendigung des Gesichtes (Abb. 221).⁵⁰² In der Bewegtheit der Plastik lassen sich gewisse Bezüge zu Kompositionen der venezianischen Plastik feststellen, wie

⁵⁰⁰ Die Plastiken sind von der Verfasserin im Kloster der Spiritanergemeinschaft in Knechtsteden wieder aufgefunden und dokumentiert worden. Für die freundliche Unterstützung sei Pater Rees herzlich gedankt.

⁵⁰¹ Bisher ist dieser Bildhauer nicht bekannt. Auch konnte in den Listen des Rechnungsbuches der Kölner Bildhauerzunft keine Eintragung seines Namens gefunden werden.

⁵⁰² Weirauch 1973, Abb. 118 und 120.

z. B. zur Figur des Hl. Hieronymus in SS. Giovanni e Paolo in Venedig von Alessandro Vittoria (1525-1608),⁵⁰³ aber auch zu der von Nicolas Cordiers (1567-1612) gefertigten Figur des Hl. Gregor in S. Gregorio Magno al Celio in Rom von 1602.⁵⁰⁴ Es war der erste wichtige Auftrag Cordiers in Rom, dessen Komposition wahrscheinlich auf eine Vorlage Michelangelos zurückgeht. Die sehr kompakt, aber kraftvoll wirkende Gestalt trägt die Albe mit der Stola, die unter dem Gürtel eingebunden ist. Dieses Detail findet sich bei der Figur in St. Andreas wieder. Die Komposition der Kölner Figur erinnert noch stärker an die Darstellungen der Repräsentationsstatuen der Päpste, so z. B. an die von Guglielmo della Porta 1574-1575 angefertigte Porträtskulptur Pauls III. (Abb. 222).⁵⁰⁵ Ebenso sind Ambrogio Bonvicinos Grabmal für Urban VII., welches ab 1606 in Santa Maria Sopra Minerva aufgestellt wurde (Abb. 223)⁵⁰⁶ oder Gianlorenzo Berninis Statue Urbans VIII. von 1640 (Abb. 224) als prägend zu nennen.⁵⁰⁷

Die Darstellung Gottvaters in der Kombination mit einem Blitzbündel ist recht ungewöhnlich. Abgeleitet wird sie von der heidnischen Göttergestalt Jupiter, der die Giganten bekämpft, wie z. B. bei Alessandro Algardis Jupiterplastik von 1655 (Abb. 225) sichtbar wird.⁵⁰⁸

Auf den Gebälkstücken der Prunksäulen des Retabels in St. Andreas, wo traditioneller Weise adorierende Engelsfiguren oder Allegorien ihren Platz finden,⁵⁰⁹ knien Christus und Maria. Die hagere jugendliche Gestalt des Jesus (Abb. 226-228), dessen Lenden durch ein schmales Tuch und dessen Körper von dem über die linke Schulter gehängten Mantel, der quer über den Rücken gelegt nach unten über die rechte Hüfte auf den Oberschenkel fällt, bekleidet ist, wendet sich der Gestalt Gottvaters zu. Er streckt ihm seinen linken Arm entgegen und blickt sehnsuchtsvoll entrückt zur Vatergestalt. Sein rechter Arm ist nach hinten ausgestreckt, der Kopf leicht in den Nacken geworfen. Die Figur war in ihrer ursprünglichen Anbringung auf ansteigendem Niveau postiert und von der Seite her sichtbar, so dass für den Gläubigen das Bildwerk aus starker Untersicht im Profil und mit weit ausgreifenden Bewegungen ansichtig wurde (Abb. 223). Dieser Standort im Retabel definierte Bewegung und Haltung der Plastik, die sich in der beschriebenen Komposition mit einem sehr bewegten Umriss und somit sehr ausdrucksstark darbietet. Die Haltung der Figur und die sich daraus entwickelnde Dramatik erinnern an ein Gemälde mit der Darstellung des Hl. Hieronymus von Augustin Braun (1570-1639), das heute in der Schatzkammer von Groß St. Martin aufbewahrt wird (Abb. 229).⁵¹⁰ Zu der Plastik finden sich verwandte Beispiele in den adorierenden Begleitfiguren eines kleinen Altars aus dem ersten Drittel des 17. Jahrhunderts (Abb. 230), die sich heute in Braunschweig, im Herzog Anton Ulrich-Museum befinden. Diese charakterisieren eine individuelle, ausdrucksstarke Physis und raumgreifende Gestik, die ihnen eine ähnliche Lebendigkeit, wie sie bei der Figur in Köln ausgebildet ist, verleihen.⁵¹¹ Auch in der Zartheit der Glieder und ihren schmalaufwachsenden, zerbrechlich wirkenden Körpern finden sich Bezüge.

⁵⁰³ Pope-Hennessy II/1963, S. 114, 116, Abb. 129.

⁵⁰⁴ Ferrari/Papaldo 1999, S. 169.

⁵⁰⁵ Zollikofer 1994, S. 71, Abb. 29.

⁵⁰⁶ Ferrari/Papaldo 1999, S. 264.

⁵⁰⁷ Zollikofer 1994, Abb. 27.

⁵⁰⁸ Montagu II/1985, Abb. 225.

⁵⁰⁹ Ein Beispiel bietet der Hochaltar von San Agostino in Rom, der zwischen 1626 und 1628 entstanden ist; vgl. dazu Ferrari/Papaldo 1999, S. 13. Für Köln wäre die Inszenierung am Hochaltar von St. Ursula in diesem Zusammenhang zu nennen; vgl. dazu Weirauch 1973, Abb. 154.

⁵¹⁰ Vey 1995, S. 218, Abb. 8..

⁵¹¹ Berlin 1995/1996, S. 548, Kat.-Nr. 206 und 207.

Auch die Kölner Figuren sind in ihrer Bewegtheit spiegelbildlich aufeinander ausgerichtet und geben gestenreich ihren Fürbitten Ausdruck. Die Figur der Maria ist gleichfalls in kniender Haltung wiedergegeben (Abb. 231 und 232). Sie streckt ihren rechten Arm nach dem auf der gegenüberliegenden Seite dargestellten Christus aus. Die Figur ist mit einem langen unter der Brust geschnürten Kleid und einem Mantel bekleidet. Dieser ist über die rechte Schulter gelegt, bedeckt den Rücken und wird auf der anderen Seite unter dem linken Unterarm eingeklemmt. So ist die linke Körperseite der Muttergottes frei sichtbar und durch die Drehung des Oberkörpers nach vorn wird der Körper der Maria, ähnlich wie der des Christus, zum Betrachter hin ausgerichtet. Mit ihrer linken Hand zieht sie ihren Schleier zur Seite, so dass man das flammende Herz auf ihrer Brust, das mit einem Dolch durchstoßen ist, frontal sehen kann. Ihr verwundetes Herz wird bildlich sichtbar und unterstützt im Ausdruck die Gestik und Mimik der Figur. Ihre weit geöffneten Augen, die Neigung des Kopfes und der leicht geöffnete Mund zeigen etwas von der hingebungsvollen Liebe und der schmerzhaften Trauer der Muttergottes.

In den beiden bereits erwähnten Kleinbronzen der Hll. Anna und Joachim (vgl. Abb. 230) ist diese expressive Art der Darstellung vorgebildet.⁵¹² Das Haltungsmotiv der Maria erinnert gleichfalls an die Stefano Maderno zugeschriebene Figur der heiligen Brigida in der Sakramentskapelle von San Paolo fuori le Mura in Rom (Abb. 233).⁵¹³ Die in eine Nische eingefügte Heilige kniet auf einem schräg ansteigenden Podest. Ihr rechter Arm ist nach vorn ausgerichtet, der Linke nach hinten gestreckt und gesenkt. Der Blick ist gen Himmel gerichtet und der Mund leicht geöffnet. Die um 1600 datierte Marmorplastik charakterisiert ein hingebungsvoller Ausdruck, der im Zusammenspiel mit der Haltung prägend scheint, sowohl für die Komposition der Maria, als auch des Christus am Kölner Retabel. Ebenfalls scheint die von Hans Waldburger vor 1630 gefertigte Figur der knienden Maria, heute in Wien, eine mögliche Orientierung für den Kölner Bildhauer gewesen zu sein (Abb. 234).⁵¹⁴

Dieses figürliche Programm wird durch die beiden Figuren des Apostel Matthäus und des Erzengels Michael, die am Fuß des Retabels aufgestellt sind, komplettiert. Jeweils links und rechts auf Podesten erhöht stehend, sind der Evangelist Matthäus und der Erzengel Michael als monumentale Plastiken ausgebildet.⁵¹⁵ Nur anhand des von Cranz gezeichneten und von Wegelin aquarellierten Blattes mit der Darstellung des Hochaltars von ca. 1838-40⁵¹⁶ erkennt man den Umriss der kämpfenden Gestalt des Erzengels (Abb. 235). Dabei steht die Figur auf dem Rücken des Teufels, dessen Flügel nach oben gestreckt erscheinen. Die Komposition zeigt den Hl. Michael mit drohend erhobenem rechten Arm, der in der Hand vermutlich ein Schwert hält. Der linke Arm ist nach unten, wahrscheinlich auf den Teufel, ausgerichtet. Die Komposition erinnert an eine kleinplastische Bronze Alessandro Algardis, die sich heute im Museo Civico in Bologna befindet und zwischen 1650 und 1666 datiert wird (Abb. 236).⁵¹⁷ Auch hier drückt der Erzengel Michael den niedergeworfenen Teufel mit seinem Bein zu Boden, während seine Linke den zur Abwehr gereckten Arm des

⁵¹² Ebd. .

⁵¹³ Ferrari/Papaldo 1999, S. 371.

⁵¹⁴ Barockmuseum 1923, S. 162.

⁵¹⁵ Eberhardt 2003, S. 82-84; Hilger 1978, S. 109. Hilger hat bereits aufgrund von Ähnlichkeiten eine Verwandtschaft mit dem Hochaltar in St. Ursula konstatiert und den Altar „versuchsweise“ Geißelbrunn zugeschrieben, wie Neu-Kock anmerkt; vgl. dazu Schäfke Kommentarband 1994, S. 287.

⁵¹⁶ Schäfke 1993, S. 233.

⁵¹⁷ Berlin 1995/1996, S. 490; Montagu 1985, S. 365, Abb. 193.

Teufels mittels einer straffen und kurz geführten Kette zu bändigen sucht. Algardi dreht den Körper des Besiegten nach außen, so dass das Antlitz des Satans sich vom Sieger abwendet und seine Unterlegenheit sich zusätzlich in dieser Windung zeigt. Das flatterige Gewand und die durch den Wind starr nach hinten gedrückten Haare des Erzengels unterstreichen die kraftvolle Bewegtheit und Siegessicherheit des Engels. In ähnlicher Weise war wahrscheinlich die heute leider verlorene Figur in St. Andreas durchkomponiert, wobei gleichzeitig Motive aus Raphaels Komposition des Kampfes des Michael mit dem Teufel (Abb. 237),⁵¹⁸ wie z. B. die nach oben weisenden Flügel des Satans, der bäuchlings auf dem Boden liegt, zum tragen gekommen sein könnten. Außerdem sollte man die an der Kanzel von St. Mariä Himmelfahrt angebrachte kleinplastische Komposition des Hl. Michael berücksichtigen (Abb. 238), die sicherlich unmittelbaren Einfluss hatte. Die in München in St. Michael vorgeführte Darstellung des Erzengels im Hochaltarblatt von Christoph Schwarz⁵¹⁹ sowie Guido Renis Komposition des Hl. Michael von ca. 1633-35,⁵²⁰ heute in S. Maria della Concezione in Rom, sind mittelbar als wichtige Vorläufer in der Gattung der Malerei zu berücksichtigen. Unabhängig von der Art und Weise der Darstellung ist der allgegenwärtige Sinngehalt der Figur in der Zeit der katholischen Reform. Thematisiert wird der Triumph der römisch-katholischen Kirche über die Häresie und in dieser Zeit über den Protestantismus. Der Erzengel Michael wurde als Verteidiger des Glaubens, der christlichen Tugenden und in seiner Eigenschaft als Titularheiliger Roms, als Beschützer der Ewigen Stadt und des Papsttums angesehen.⁵²¹ Den bedeutendsten Auftrag zu seiner Darstellung erhielt Guido Reni, der 1635/36 das berühmte Altarbild mit dem Erzengel Michael für die Kapelle der Barberini in S. Maria della Concezione in Rom schuf.⁵²² In der Figur des Heiligen am Hochaltarretabel in Köln kommt dieser Sinngehalt, ähnlich wie in der Jesuitenkirche in München, in Form einer plastischen Gestalt zum Tragen. Dem „Seelenwäger“ stand die Figur des Evangelisten Matthäus gegenüber (Abb. 239 und 240). Auch für diese Plastik war über dem Durchgangsportal ein postamentähnlicher Aufbau angebracht worden, um die Figur in etwa auf der Höhe des Hochaltarblattes aufstellen zu können. Die monumentale bärtige Gestalt trägt ein bodenlanges Gewand, das unter der Brust gegürtet und von einer Knopfleiste geziert ist. Ein kleiner Kragen schmückt die Halspartie der Figur. Das linke Bein ist nach vorn und leicht erhöht gesetzt. Der linke Arm ist erhoben, mit der rechten Hand hält er einen großen Folianten am oberen Rand, der auf dem Oberschenkel des nach vorn gestellten Beines ruht. Auf der linken Seite stand ehemals dicht neben ihm ein kleiner Engel. Heute bildet nur noch die glatte, unbehandelte Holzfläche an der Seite der Apostelfigur den Anhaltspunkt dafür, dass eine zweite Gestalt vorhanden war. Ein schwerer Mantel hüllt die Skulptur des Evangelisten ein. Er ist quer über den Rücken gelegt, wird einmal über den linken Arm geschlagen und zum anderen über die rechte Hüfte vor dem Bauch auf die andere Körperseite geführt. Diese plastische Darstellung des Apostel mit dem Kindengel ist in Köln vorgebildet in einer der kleinformatischen Figuren der Kanzel von St. Mariä Himmelfahrt (Abb. 242) und in der Plastik gleichen Themas, die ehemals in der Minoritenkirche in Köln um 1640 Aufstellung fand und heute in St. Nikolaus in Eupen verwahrt wird (Abb. 241).⁵²³

⁵¹⁸ Boorsch (The illustrated Bartsch) 1982, S. 274, Fig. 30.

⁵¹⁹ München 1997, S. 116. Das Hochaltargemälde von Christoph Schwarz „Der Sieg des Erzengels Michael über Luzifer“ entstand 1587-1588.

⁵²⁰ Spear 1997, S. 298, Abb. 154.

⁵²¹ Berlin 1995/1996, S. 490.

⁵²² Anm. 515; vgl. dazu Bologna 1988, S. 152-153; Wimböck 2002, Einleitung, S. 9, Taf. I.

⁵²³ Weirauch 1973, Abb. 128 und Abb. 143.

Damit ist die figürliche monumentale Plastik, bestehend aus dem Erzengel Michael, dem Evangelisten Matthäus, den Figuren Christus, Maria und Gottvater, als rahmende Begleitung des monumentalen Altarblattes vollständig präsentiert.

Es handelt sich bei den figürlichen Darstellungen auf dem Gebälk des Hochaltars nach der Meinung von Neu-Kock um eine erweiterte Trinitätsdarstellung. Die zu beiden Seiten knienden werden als Fürbittende für den auf dem Altarblatt dargestellten Apostel Andreas gedeutet.⁵²⁴ Nimmt man die über den Portalen stehenden Skulpturen hinzu, so lässt die Auswahl der Heiligen die Vermutung aufkommen, dass es sich hier um eine abgewandelte Form des aus dem Mittelalter bekannten Partikulargerichts handeln könnte. Zur Darstellung kam das Gottesgericht über die Seelen, die durch die fürbittenden Heiligen gerettet und so in den Himmel gelangten.⁵²⁵ Die bildliche Präsenz des Weltgerichtes fehlt am Retabel. Nur die sehr spezielle Auswahl der Gemeinschaft der Heiligen und ihre besonderen Aufstellungsorte, z.B. als Fürbittende in adorierender Stellung, erinnert an die mittelalterliche Ikonographie. Die Dramatik in der Darstellung der Heiligen überrascht in ihrer Gegensätzlichkeit. So wirkt die hingebungsvolle Darstellung der Maria und des Christus zu dem kämpferischen Impetus, repräsentiert in der Figur des Michael und der Darstellung des drohenden Gottvaters, gegensätzlich. Im Zusammenspiel mit der Darstellung des Martyriums des Hl. Andreas, das in leuchtenden Farben das zentrale Bildfeld dominiert, ergibt sich eine spannungsreiche Gesamtkonzeption, die in ihrer gestenreichen Bewegtheit und szenische Dramatik zu den herausragenden Werken des Kölner Hochbarock zählt.

5.3. Der barocke Hochaltar in Klein St. Martin und seine Figuren

Unmittelbar nach der Errichtung des Hochaltarretabels von St. Andreas wird für die Pfarrkirche Klein St. Martin die Anfertigung eines neuen Retabels vertraglich vereinbart. Zum Vertragsabschluss kam es am 30. November 1661 zwischen Jakob von Groote (1631-1680) und Meister Dirick.⁵²⁶ Groote, der bereits in Verbindung mit der sogenannten Kolumbamadonna erwähnt wurde, stiftete um die Mitte des 17. Jahrhunderts aus eigenem Kapital zahlreiche Hochaltarretabel und trat damit als dominierender Mäzen in Köln auf.⁵²⁷

In dem im Archiv des Erzbistums vorliegenden Originalvertrag zum barocken Retabel von Klein St. Martin werden die anzufertigenden Bildwerke aufgelistet. Demnach sollte „ein Salvator mit dem Stück Mantels, ein Hl. Martin und eine Hl. Barbara“ von Meister Conrad ausgeführt werden.⁵²⁸ Zusammen „mit Meister Dierich accordiert wegen des schnitzwerks und bilder am hohen Altar zu Klein St. Martin“ fertigte er gleichfalls den „Zierat“ (Schmuck) für das Retabel.⁵²⁹ Ein

⁵²⁴ Schäfke Kommentarband 1993, S. 287.

⁵²⁵ Köln 1994, S. 282-283, Kat.-Nr. 91. Als Beispiel das Epitaph der Dinkelsbühler Familie Scholl, kurz nach 1500 entstanden.

⁵²⁶ Die wiederaufgefundenen Quellen zur Pfarrkirche Klein St. Martin, die die Rechnungslegung und den Vertrag zum Hochaltar beinhalten, sind alle im Bestand des Pfarrarchivs der Elendskirche einsehbar; vgl. dazu AEK, Pfarrarchiv Elendskirche A II 109, p. 14. Der vollständige Vertragstext steht im Anhang zur Verfügung. Im Inventar der Kunstdenkmäler der Stadt Köln werden lediglich Neuerungen verzeichnet, die z.B. das Archiv betreffen; vgl. dazu Arntz 1937, S. 77, vgl. Rinn 2005, S. 247-248.

⁵²⁷ Zur Person Jakob von Grootes gibt es bisher wenige Informationen. Bereits bei Roeßler-Mergen wird er als potenter Stifter erwähnt, der für insgesamt fünf große Altarretabel und Umbauten z. B. in St. Kolumba verantwortlich zeichnet; vgl. dazu Anm. 17 und Anm. 473.

⁵²⁸ AEK, Pfarrarchiv Elendskirche A II 109, p.14.

⁵²⁹ Ebd., p. 7, 14.

weiterer Beleg vom 24. Mai 1666 bestätigt die Bezahlung von Meister Conrad Juggen für die Postamente zu beiden Seiten, Engelsfiguren und Schmuckarbeiten.⁵³⁰ Nach den Angaben der Archivalien dauerte die Fertigung fünf Jahre (1661-1666). Alle Bildwerke wurden dem Maler und „bilstoffierer“ Jakob Priester ausgehändigt, der von an Beginn an vertraglich in das Projekt eingebunden wurde.⁵³¹ Die komplette Retabelkonstruktion wurde mit 300 Reichstalern entlohnt. Von dieser Summe erhielt der Bildhauer 110 Taler.⁵³² Anhand der Quellen wird deutlich, dass bei der Herstellung dieses Retabels ein Schreinermeister für die Konstruktion, ein Bildhauer für die Fertigung der Plastik und ein Maler für die Fassung beauftragt wurde. Dabei scheinen die beiden letzteren auf Anweisung des Schreinermeisters zu handeln, da sie von ihm ausbezahlt werden.⁵³³

Aus den Quellen wird ersichtlich, dass es sich um eine Konstruktion aus gewundenen Säulen mit Laubwerkverzierung handelte.⁵³⁴ An den Seiten waren Anschwünge angebracht, die mit Engeln verziert wurden. Links und rechts befanden sich wahrscheinlich Türen und darüber Postamente, auf denen Figuren standen. Anhand dieser wenigen Angaben lässt sich vermuten, dass es sich um eine dem Altar in St. Andreas sehr ähnliche Konstruktion handelte und die Bildwerke sich in Stil und Form ebenfalls diesen Vorgaben anschlossen.

Es handelt sich bei dem Bildhauer Conrad Juggen möglicherweise ebenfalls um ein Mitglied aus der Werkstatt des verstorbenen Jeremias Geisselbrunn. Wie bereits erwähnt, kannten sich Jakob von Groote und Geisselbrunn und insofern wäre eine Übernahme seiner Plastiker durchaus schlüssig. Von den Bildwerken gibt es bisher keinerlei bildliche Überlieferung.

Gleichzeitig zu den Barockisierungsmaßnahmen in Klein St. Martin erhielt die Kirche des Kartäuserklosters St. Barbara 1666 ein neues Altarensemble. Der Kunstschreiner Christian Erckenrath fertigte den neuen Hochaltar, dessen Altarbilder ausgewechselt werden konnten und die Seitenaltäre.⁵³⁵ Die begleitenden Figuren stammten von „Meister Johannes“.⁵³⁶ Die um diese Zeit in den Zunftakten geführten Meister mit diesem Namen sind Meister Johann Schrader und Johann Franck, die 1662/63 zur Meister- und Bruderschaft zugelassen wurden sowie Johannes Widmann und Johann Olep, die ab 1665 verzeichnet sind.⁵³⁷ Sie kämen für die Ausführung der Maßnahme im Kartäuserkloster in Betracht. Bisher sind zu allen Bildhauern jedoch keine Werke bekannt, sodaß eine nähere Vorstellung zur Plastik nicht möglich ist.

5.4. Die monumentale Plastik der Muttergottes in St. Maria Lyskirchen

In die gleiche Zeitspanne fallen die Umgestaltungsmaßnahmen in der Pfarrkirche St. Maria Lyskirchen, die 1664 einen neuen Hochaltar mit der monumentalen Standfigur einer Muttergottes im zentralen Bildfeld erhielt. Im Kunstdenkmälerinventar von 1911 findet sich die Angabe, dass mehrere Barockfiguren auf der Empore, darunter eine Madonna mit Kind auf der

⁵³⁰ Ebd., p. 9.

⁵³¹ Ebd., p. 16.

⁵³² Ebd., p. 11.

⁵³³ Ebd. .

⁵³⁴ Ebd., p. 7

⁵³⁵ Merlo 1895, S. 223

⁵³⁶ Klother 2001/2, S. 138

⁵³⁷ HASStK, Zunft Nr. A 105, Rechnungsbuch des Steinmetz- und Zimmermannsamtes (Ohne Paginierung).

Mondsichel, ca. 215 cm hoch und zwei Hll. Bischöfe gelagert werden.⁵³⁸ Bei diesen hier aufgeführten Figuren handelt es sich vermutlich u.a. um die ehemals im Hochaltar eingestellte Plastik der Muttergottes, die anhand der Zeichnungen in der Weyerschen Dokumentation belegbar, aber nicht erkennbar ist (Abb. 243).⁵³⁹ Nur durch eine historische Photographie (Abb. 246)⁵⁴⁰ erhält man eine ungefähre Vorstellung von dieser Skulptur, die als die vermutlich erste monumentale Einzelplastik, die in einem Kölner Hochaltar im zentralen Bildfeld präsentiert wurde, zu bezeichnen ist.

5.4.1. Die Konstruktion des Retabels

Das Retabel besteht aus einer Konstruktion von vier Säulen, wovon zwei den unmittelbaren Rahmen für die Immakulata bilden (Abb. 244) und die restlichen flankierend zu den Seiten der Mensa platziert sind. Ein weit auskragendes flaches Gebälk verbindet die beiden rechts und die beiden links des Bildfeldes stehenden Stützen im Winkel von 90° Grad. Das Mittelfeld wird nicht durch Gebälk nach oben hin abgeschlossen, sondern bindet eine monumentale Strahlengloriole in die architektonische Struktur ein, eventuell eine Maßnahme aus dem 18. Jahrhundert. Somit ist eine Raum ausbildende Konstruktion entstanden, die sich auf beiden Seiten öffnet und den Blick auf die im Mittelfeld eingestellte Figur ermöglicht. Zu dieser außergewöhnlichen Konstruktion existieren noch mehrere Quellen, die den Auftraggeber Jakob von Groote und die Meisternamen nennen.⁵⁴¹ Das wichtigste Schriftstück stellt die Abschrift des Vertrages zur Anfertigung des Hochaltarretabels von 1664 dar, die ohne Unterschrift und Namensnennung vorliegt (Abb. 245).⁵⁴² Hierin gelobt der Meister: „Bekenne ich entzbenannter dass ich angenohmen habe den hogen altar zu Lyßkirchen 42 fuß hoog 18 fuß breidt mit dubbel pilar und drei bilder nemblich unser liebe frauw rundt und mit große strahlen und zwey engele von manß grösse, die schilderey rahm mit gewunden lauf, tabernakel vor und hinden, auf dy pilar corinthische capitele der rechten bauwordnung⁵⁴³ nach und alle das schnitzwerk auff das zierlichst und mit sonderlichem fleys außgearbeit mit drei tritt under dem altar zu

⁵³⁸ Rahtgens 1911, S. 307. Rahtgens sieht in den Skulpturen Fragmente, die vermutlich von einem Altar stammen. Die Monographie zu St. Maria Lyskirchen von Ralf Krombholz verzeichnet Arbeiten im Chorbereich 1658-1662; vgl. dazu Krombholz 1992, S. 151. Im Anschluß daran erhielten der Chor und die Seitenkapellen neue Altäre. Der neue Hochaltar zeigte ein Gemälde. Er sieht in Geisselbrun eine treibende Kraft des Umbaus. Ob er künstlerisch daran beteiligt war, ist nicht mehr zu ermitteln. Der auf dem Weyerschen Aquarell dokumentierte Retabelbau wird von ihm als frühklassizistisch gesehen und auf 1785 datiert. Die von Rahtgens dokumentierte Muttergottes wird 1785 datiert und bestand nach den Angaben bei Krombholz aus Stuck; Ebd., S. 168-69, Abb. 98; vgl. Opitz Lyskirchen 2005, S. 181, Abb. 10.

⁵³⁹ Schäfke 1993, S. 102, Taf. XII,4 und XII,5.

⁵⁴⁰ Bildarchiv Foto Marburg, Nr. 76 485.

⁵⁴¹ Die von Roeßler-Mergen bearbeiteten Quellen entsprechen dem hier vorgestellten Bestand, der heute im Pfarrarchiv der Elendkirche eingeordnet ist; vgl. dazu Roeßler-Mergen 1942, S. 68; AEK, Pfarrarchiv Elendkirche A II 109, p. 25.

⁵⁴² Es handelt sich hier um Abschriften der Originale. Wahrscheinlich dienten sie der Dokumentation und Verwaltung im Hause Groote; vgl. dazu AEK, Pfarrarchiv Elendkirche A II 109, p. 25.

⁵⁴³ Wahrscheinlich ist hier die für Retabel gebräuchliche korinthische Säulenordnung gemeint, die vor allem durch Gianlorenzo Bernini durchgesetzt wurde. Anhand der seit dem Anfang des 17. Jahrhunderts zur Verfügung stehenden Säulenbücher konnten die Meister sich gemäß den Vorgaben an einem allgemein akzeptierten Kanon orientieren. Deutlich wird hier, dass im Bereich des Retabels die korinthische Ordnung zur Anwendung kommt. Das zentrale Beispiel für den korinthischen Kirchenraum war die Peterskirche. Die Hoheit und Einheitlichkeit des Kirchenraumes in St. Peter bestand in den Augen der Vitruvianer zum guten Teil darin, dass die Korinthia den Habitus des Ganzen wie der einzelnen Teile bestimmte; vgl. dazu Forssman 1961, S. 94. Die korinthisch-komposite Säule war über ganz Europa vor allem an den Altären verbreitet.

folg durch Jakob de Groote mihr geliebertem abryß. Von gantz trukenem holtz inwendig secgß monats mit gottes hülff fertig zu liebern und monatlich an Meister Gedeon ein groß stückwerk zu schicken und die hand daran zu halten, dass alles sein dicht und sauber, dass schnitzwerk grad und rein außgefertigt werde davon nach auffgerichteter und zu guttem genüge gelieberter arbeit von Jakob de Groote gaben solln in allem Reichstaler zweihundert - also veraccordiert in Cölln Adi 7 oct 1664.“⁵⁴⁴

Auf diesem Schriftstück befindet sich außerdem die Auflistung der Zahlungen an Meister Christoffel, der damit als Meister für die Konstruktion und wahrscheinlich auch für die Bildwerke verantwortlich zeichnet.⁵⁴⁵ Wie bei St. Andreas und Klein St. Martin kann man davon ausgehen, dass auch für die Fertigung dieses Retabels ein Schnitzlermeister verpflichtet wurde.⁵⁴⁶

Ein zweiter Vertrag lautet:

„Bekenne ich letzbenannter den hohen Altar zu Lyskirchen angenommen zu haben sampt dy zierath und bilder auff eß zierlichst zu staffiere, die pilar leisten bilder und alles waß geschnitzt ist zu vergülen, den grund von schilpaddn, kein golt gereitschaft und arbeit zu sparen auf dass der gantze altar auff es schönst und zierlig außstaffiert werde und gelobe mit allem fleyß mich darahn zu halten, dass er zukünfft Pfinster so mich Gott gesund sparet geliefert werde. Vor erlegte arbeit und Unkost nach Überlieferung zu geben genüg und auff bestimmte zeitt Jakob de Groote mihr gelobt zu geben einhundert achtzig Reichstaller damit wollzu fride bin und solle auch kein gelt fordere eß seyn dan dubbel an der arbeit verdient. Also veraccordiert in Cölln A 12 Novemb 1664.“⁵⁴⁷

Auf dem gleichen Blatt werden wiederum die Zahlungen, die nach und nach erfolgt sind, festgehalten. Insgesamt erhält Meister Ger(d)eon und seine Kinder 180 Reichstaler. Der herrschenden Zunftordnung zufolge, dürfte es sich hier um einen Maler handeln, dem die Bildwerke in die Werkstatt geliefert werden, um sie zu fassen (sta (o)ffiere) und in Teilen zu vergolden. Es stand unter hoher Strafe, falls man gewahr werden sollte, dass ein Bildhauer die Figuren gleichfalls fasste. Ein solcher Fall ist anhand der Unterlagen im Archiv noch für Meister Tilman von Grevenstein überliefert, der eine Geldstrafe zu entrichten hatte und vom Rat angewiesen wurde, sich zukünftig nur in seinem Tätigkeitsfeld, der Bildhauerei zu betätigen und das „stoffieren“ zu unterlassen.⁵⁴⁸ Eine weitere schriftliche

⁵⁴⁴ AEK, Pfarrarchiv Elendskirche A II 109, p. 25.

⁵⁴⁵ Der Schreiber hat die an Meister Christoffel geleisteten Zahlungen aufgelistet, die sich insgesamt auf 240 Reichstaler belaufen, davon 225 für den Altar; vgl. dazu AEK, Pfarrarchiv Elendskirche A II 109, p. 25.

⁵⁴⁶ Zu den Aufgaben der Schnitzlermeister gehörte nach der Amtsordnung von 1570: „Zum ersten ist fürnemblich der Schnitzlermeisterstück ein Tresoir (Schränke) ..., zum anderen sollen die Schnitzler machen orgelwerck und gestoln, Altäre, Tafeln und abgeschlossene ()örger, noch bekleidung mit feinen portalen; vgl. dazu HASTK Zunft Nr. 135, Fol. 399. In den Akten ist keine neuere Ordnung des 17. Jahrhunderts auffindbar, so dass man von der Gültigkeit der Vereinbarung von 1570 ausgehen sollte. Die Aufgabe der Schnitzler hatte sich jedoch dahingehend verändert, dass die Errichtung der monumentalen Retabelkonstruktionen nun einen kenntnisreichen Architekten erforderlich machte. Erst 1744/45 wird eine erneute Festlegung der Kompetenzen schriftlich fixiert: „Dem Schreineramt privative competirende arbeit auß dem mit dem Zimmeramt Anno 1570 eingegangenen Vergleich.“ Es folgt die Liste der bereits genannten Aufgaben. Erneut tauchen Orgelwerk, Gestühl und Altäre auf. Im Anschluß an die Liste werden einige Beispiele von Pilaren, Wandauflagen, Kassetierungen und Deckenformen dargestellt. Die Schreiner beklagen 1744/45 Übergriffe der Zimmerleute auf ihren Arbeitsbereich. Aufgrund dieser Auseinandersetzung wird eine aktuelle Liste erstellt, die auf diejenige von 1570 zurückgeht; vgl. dazu HASTK, Zunft A Nr. 126, Fol. 197, Fol. 272 und 276.

⁵⁴⁷ AEK, Pfarrarchiv Elendskirche A II 109, p. 27.

⁵⁴⁸ Der Bildhauer Johann Tilman von Grevenstein wurde zu Anfang des XVII. Jahrhunderts von Seiten des Maleramtes verklagt. Er wurde beschuldigt, „dass er sich des stoffierens und malens sollte unternommen haben“. Der Streit konnte erst am 2. Januar 1618 durch gütlichen Vergleich beigelegt wurde; vgl. dazu Merlo 1895, Sp. 878.

Übereinkunft für das Retabel von Lyskirchen dokumentiert Steinmetzarbeiten und Materiallieferungen:

„Daß ich Entzbenannter von Jakob de Groote dieses empfangen habe Reichstaler zwanzig und hiesig dato Reichstaler fünfzig mach zusammen Reichstaler siebenzig vor dy arbeit zu Lißkirchen zwei rote marmel pilar sampt zugehörigen Capitalen und baaß und vier fuß schwartz marmele tritt dagegen noch schuldig bin zu lieberrn sauber ausgearbeit die 2 alabaster Capitale und baas oder fuß under die Pilar, 1 rodt pilargen auff den grabluchters stein buy dy herrn Kreuzbrüder und dass alabaster werk von Lißkirchen gantz außgeliefert so ich alßbald nach meiner zurückkompst gelobe zu verrichten und zu lieberrn bezeuge mit dieser meiner hand underschrift Cölln 16 Februar 1677.

Bekenne wie oben wahr zu sein Mr Jakob Neus, bedanke mich guter bezahlung.“⁵⁴⁹

Dieses Schriftstück nennt den Steinmetzen Jakob Neuss als Lieferanten für zwei rote Marmorsäulen und die dazu gehörenden Kapitelle und Basen. Ein vier Fuß großer, aus schwarzem Marmor bestehender Tritt wurde noch nicht, die aus Alabaster bestehenden Kapitelle und Basen jedoch bereits für Lyskirchen geliefert. Dies bedeutete, dass der Altar in der Pfarrkirche spätestens zu diesem Zeitpunkt fertiggestellt war. Jakob Neuss demonstriert mit seinem Kommentar und einer zusätzlichen Dankesformel, dass er sich als gebildeter und selbstbewusster Steinmetz entsprechend geriert. Anhand des Schriftzuges ist belegbar, im Vergleich zu anderen Unterschriften, dass er einen geübten Umgang mit Schriftgut hatte. Für die Errichtung und Bestückung des Altars werden, wie bei Klein St. Martin, drei Werkstätten unter Vertrag genommen. Meister Christoffel für die Holzkonstruktion und die Figuren, Meister Ger(d)eon für die Malerarbeiten und Meister Jakob Neuss für die Steinarbeiten. Sie alle hatten sich nach den Vorgaben des Auftraggebers, in diesem Falle Jakob von Groote, zu richten, der den Entwurf (abrisse) für den Altar bereitstellte. Dieser war vermutlich nach den neuesten Vorlagen entwickelt und an den Regeln der Säulenbücher orientiert.⁵⁵⁰ Die Konstruktion und das schmückende Ornament konnten die Handwerker den Vorlagen entnehmen. Anders verhielt es sich vermutlich mit der figürlichen Arbeit. Hier waren die Bildhauer auf ihre eigenen Erfahrungen angewiesen, bzw. mussten aus der zweidimensionalen Vorlage, in Form von Stichen oder Zeichnungen, die Kompositionen ins Dreidimensionale übersetzen.

5.4.2. Die Plastik der Muttergottes

Die im zentralen Mittelfeld eingefügte Figur ist nach den aufgeführten Quellen der Werkstatt des Meisters Christoffel zuzuweisen (Abb. 246). Die Darstellung zeigt Maria, die ein bodenlanges Gewand und darüber einen Mantel trägt, der vor der Brust von einer Brosche zusammengehalten wird. Auf ihrem linken, angewinkelten Arm sitzt das Christuskind, das segnend zum Betrachter hin ausgerichtet ist.

Die Sockelung der Muttergottes in Lyskirchen besteht aus einer Wolkenbank, die zusätzlich mit Puttenköpfen geschmückt ist. Die feine Fältelung des Mantels, die unterhalb des Kindes in einer reichen Kaskade herabfällt und die in

⁵⁴⁹ AEK, Pfarrarchiv Elendskirche A II, 109, P. 28.

⁵⁵⁰ Irmischer 1999, Vorbemerkung; Forssman 1961, S. 18-20.

Schrittstellung dargebotene Komposition belegen eine differenzierte künstlerische Ausarbeitung.

Ihr linker Fuß setzt auf einer umgekehrten Mondsichel auf. Sie verkörpert damit die Darstellung des „apokalyptischen Weibes“, deren Schilderung in der Offenbarung des Johannes vorliegt. Gleichzeitig wird sie durch die Herrschaftsinsignien Zepter und Krone als Königin präsentiert. In Form und Komposition verweist sie durch die gerade und kompakte Art auf die bekannten Bildwerke dieser Zeit, die von Jeremias Geisselbrunn oder seiner Werkstatt angefertigt wurden.⁵⁵¹ Besonders die aus Silber getriebene Statuette der Maria auf der Weltkugel, die wahrscheinlich in der Kölner Jesuitenwerkstatt eventuell von dem Laienbruder Antonius Klemens nach einer Idee Jeremias Geisselbrunns gefertigt wurde, könnte als Vorbild fungiert haben (Abb. 182).⁵⁵² Im Unterschied zur Gestaltung ihrer Oberfläche erscheinen die Fältelungen der Muttergottes in Lyskirchen feingratiger und ihr Verlauf strahlenartig aufgefächert und nebeneinander rhythmisiert. Die Plastik erweckt dadurch den Eindruck von Geschmeidigkeit und Eleganz. Diese Aspekte erinnern u.a. an Darstellungen nach Rubens, wie z.B. auf dem Stich von Cornelis Galle nach einer Vorlage des flämischen Malers (Abb. 247).⁵⁵³

Dieser in St. Maria Lyskirchen im Hochaltar dargebotene Typus der Mariendarstellung ist sehr häufig im Rheinland anzutreffen. So befand sich eine weitere Plastik in St. Kolumba in Köln (Abb. 249) und in der sog. Kapelle des Erzbischofs Arnold von Wied (Kapelle St. Maria und St. Clemens) in Schwarzhendorf (Abb. 248).⁵⁵⁴

Nach bisherigem Kenntnisstand bildet der reine Figurenaltar in Lyskirchen, der an die Tradition der spätgotischen Altarretabel mit ihren Bildwerken anschließt, ein für Köln bis dahin einmaliges Konstrukt. Zudem wird das begleitende „Prinzip“ der Altarplastik hier erstmals aufgegeben und eine monumentale barocke Plastik im Zentrum präsentiert. Damit erwächst für die Figur eine neue Aufgabe als dominanter Träger der Aussage und der Bildhauer gewinnt, anstelle des Malers, ein Höchstmaß an Verantwortung. Die auf dem Foto mit Polierweißfassung präsentierte Monumentalplastik war ursprünglich wahrscheinlich bunt gefasst. Nicht direkt im Altar, aber in seiner Nähe standen zwei weitere großformatige Bildwerke, die das ikonographische Programm vervollständigen - also gewissermaßen Protagonisten der gleichen Szenerie darstellen. Es handelt sich um die Figuren des heiligen Maternus und des heiligen Nikolaus. Die Gewandung, die Körperhaltung und das Mimenspiel machen deutlich, dass diese Figuren zu einem späteren Zeitpunkt entstanden. Wahrscheinlich gehören sie der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts an. Die im Vertrag von 1664 genannten zum Hochaltarretabel gehörigen „mannshohen Engel“ sind nicht mehr auffindbar.

5.5. Einzelbildwerke aus verschiedenen Sakralbauten

Aus dem Umfeld der Geisselbrunnischen Werkstatt und seiner Nachfolge stammt eine Gruppe von Figuren, die wahrscheinlich als Einzelbildwerke an Pfeilern und

⁵⁵¹ Kap. 4.6. Die Plastik der Kölner Minoritenkirche, Abb. 180-182.

⁵⁵² Diese Statuette ist der monumentalen Holzplastik der Madonna in St. Servatius in Siegburg nachgebildet, die ebenfalls Geisselbrunn zugeschrieben wird. Vgl. Düsseldorf 1971, S. 215-216, Taf.107; zur Siegburger Madonna, vgl. Weirauch, Düsseldorf 1973, Abb. 147 und 146 (Minoritenkirche Köln).

⁵⁵³ Vlieghe 1972, Kat.-Nr. 33, Abb. 75. Das Gemälde ist verschollen, nur anhand des Stiches von Cornelis Cort, um 1615, ist die Komposition bekannt.

⁵⁵⁴ Peter Raupp/Raupp 2003/4, S. 271, Abb. 38; Eine weitere Figur dieses Typus befindet sich in Eupen; vgl. dazu Hilger 1974, S. 179-190 Abb. 149.

Wänden Aufstellung fanden. Ihnen gemeinsam ist die Adaption Geisselbrunnischer Formsprache, die jeweils auf unterschiedliche Art zum Tragen kommt und mit neueren Stilmerkmalen überformt wird. Die Figuren sind als Fragmente einer wohl ehemals recht umfangreichen Bestückung der Kircheninnenräume mit hochbarocker Plastik anzusehen.

Der 1658 von Martin Schnellen sowie dem Ehepaar Maximilian von Kreps und Anna Margareta Cronenberg gestiftete Hochaltar von St. Johann Baptist bildet den Anfang barocker Ausstattung der Pfarrkirche, der umfangreiche Umbaumaßnahmen, vor allem im Chorbereich, vorangingen.⁵⁵⁵ In der Folge werden an den Pfeilern des Mittelschiffs Heiligenfiguren platziert. Auf der originären barocken Konsole steht heute noch die unterlebensgroße Figur des Hl. Christophorus (Abb. 250).⁵⁵⁶ In weiter entspannter Schrittstellung stützt der Heilige sich auf den massiven Stab in seiner Linken, der ihn sicher durch das Wasser, versinnbildlicht durch ein mit wellenförmigen Graten durchzogenen Sockel, führen soll. Auf seiner rechten Schulter, die durch den in die Hüfte gestemmtten Unterarm einen besonders guten Halt bietet, sitzt das Jesuskind. Das rechte Bein des Kindes ist seitlich aufgesetzt. Es stützt sich mit dem linken Arm auf den Kopf des Heiligen, während die rechte Hand auf der Weltkugel liegt. Beide Figuren sind sich freundlich, fast innig zugewandt. Der Bildhauer fügt die schmale Figur des Heiligen mit dem Kind zu einer beredten Einheit zusammen. Der Blick des Trägers richtet sich nicht auf den Weg durch den Fluss, sondern er wendet sich mit dem Kopf seinem Schutzbefohlenen zu. In der Gestaltung der Köpfe und der Formung der Gewandung erkennt man das Geisselbrunnische Vorbild. Die Komposition lehnt sich an die Darstellung des Apostels Jakobus (Abb. 140) an. Die Positionierung des Stabes, die Draperie des Umhangs über der Schulter sowie die Raffung der Stofflagen zu kaskadenförmigen Fältelungen erinnern an diese Plastik.⁵⁵⁷

Ein zweites Bildwerk zeigt die etwas unterlebensgroße Darstellung Johannes des Täufers (Abb. 251). Der Heilige ist mit Fell und Mantel bekleidet und trägt mit der linken Hand ein Buch, auf dem das Lamm ruht. Seine Rechte verweist auf dieses Symboltier. Der sanfte Schwung der Körperhaltung verbunden mit verhaltener Gestik erinnert an Geisselbrunn. Der Bildhauer betont die Einheit von Körper und Gewand und greift damit die Komposition der Apostel von St. Mariä Himmelfahrt wieder auf. Sichtbar wird dies z. B. an der Figur des Hl. Petrus (Abb. 143). Die Plastik des Täufers stellt dabei eine künstlerische Weiterentwicklung dieses Bildwerkes dar.⁵⁵⁸ Die Figur zeigt eine gewisse Eleganz im Ausdruck, die sich aus ihrer schmalen Silhouette und ihrer rundplastisch durchkomponierten Gestaltung heraus entwickelt. Dieser Komposition sehr verwandt ist die Darstellung des Salvators in St. Andreas (Abb. 252). Die heute in St. Andreas auf der Orgelempore verwahrte Figur gehörte ehemals wohl zum Bestand des Kölner Dominikanerklosters Hl. Kreuz.⁵⁵⁹ Beide Bildwerke stimmen in Haltung, Gestik und im Stil überein, so dass man von der gleichen Bildhauerhand ausgehen kann.

⁵⁵⁵ Vogts 1953, S. 174-186.

⁵⁵⁶ Lindemann 1982, S. 313, Abb. 191.

⁵⁵⁷ Ebenso sind Bezüge zur Figur des Apostel Thomas vorhanden; vgl. dazu Weirauch, Abb. 113.

⁵⁵⁸ Lindemann sieht in der Figur zumindest eine Arbeit aus dem Werkstattkreis Geisselbrunn; vgl. dazu Lindemann 1982, S. 313, Abb. 192. Dies würde bedeuten, dass die Figur um 1659 in der Werkstatt Geisselbrunn oder unmittelbar danach gefertigt wurde. Im Vergleich mit den Figuren aus dem Retabel von St. Andreas, z. B. mit der Standfigur des Evangelisten Matthäus, ergeben sich jedoch deutliche Unterschiede. Die Figur in St. Johann Baptist könnte von einem ehemaligen Mitarbeiter der 1659 aufgelösten Werkstatt angefertigt worden sein. Sie ist jedoch vermutlich erst zehn bis fünfzehn Jahre später angefertigt worden.

⁵⁵⁹ Grosche 1978, S. 109; vgl. Geis 2003/4, S. 285-286, Abb. 11.

Die Figur des Salvators weist in der Komposition Ähnlichkeiten mit der in Silber getriebenen Statue gleichen Themas an einer der Stirnwände des Engelbertschreines im Kölner Domschatz auf.⁵⁶⁰ Wie Weirauch nachgewiesen hat, wurden die Modelle zur Anfertigung der Kleinplastiken für den Engelbertschrein von Jeremias Geisselbrunn entworfen.⁵⁶¹ Nach Hilger folgt die Großplastik in St. Andreas dieser Komposition bis ins Detail.⁵⁶² Es ist jedoch festzustellen, dass die Monumentalplastik im Standmotiv, der daraus resultierenden Schwingung der Körperachse und dem sich wiederum darauf aufbauenden Faltenwurf bewegter und mit anatomisch starker Präsenz ausgestattet wird. Das statuarische der Silberarbeit und die Verkantungen im Faltenwurf werden zugunsten einer organischen Bewegtheit und parallelen Faltschwüngen weiterentwickelt. So setzt sich der Salvator aus Elementen Geisselbrunnischer Vorlagen, die verfeinert und in ein harmonisches Zusammenspiel gefügt werden, zusammen. Ein weiteres Beispiel dieser Art wird in der Figur der Muttergottes aus St. Kolumba sichtbar (Abb. 249). Die ca. 160 cm hohe Plastik vereinigt organische Körperlichkeit und verfeinerte Gewandung.

Im Unterschied zu dieser Figurengruppe zeigt sich in der Komposition der Figur des Hl. Severus in St. Johann Baptist, die der Darstellung des Hl. Maternus in St. Maria Lyskirchen kopienhaft nachgebildet erscheint, eine blockhaft und steif wirkende Darstellung (Abb. 253).⁵⁶³ In einem prächtigen Ornat, frontal zum Betrachter hin ausgerichtet, wird der Heilige mit Bischofshut präsentiert. In der Rechten hält die Figur den Stab mit schmuckreicher Krümme, die Linke stützt ein Buch in die Hüfte, das den darunter gerafften Chormantel zusammenhält. Eine filigran gearbeitete Schließe und ein reich mit Borten geschmückter Bischofshut vervollständigen die Komposition. Die zwillingshafte Ähnlichkeit mit der Figur in St. Severin verdeutlicht die typisierte Bildwerksproduktion dieser Zeit, die auf den Ideen Geisselbrunns basieren. Beide Figuren greifen als Vorlagen auf die Skulpturen am Hochaltar von St. Ursula und die des Hl. Hubertus im Kölner Dom zurück.⁵⁶⁴ Allein durch das Auswechseln der Attribute entstehen aus einem Grundtypus verschiedene Heiligenfiguren. Es handelt sich hier vermutlich um einen Bildhauer, der die Arbeiten Geisselbrunns vor Ort studierte und darauf seine Ausformungen stützte. Die künstlerische Qualität der Plastiken erreicht nicht das Niveau und den Reifegrad, wie es in den Bildwerken des Salvators und des Johannes Baptist zum Ausdruck kommt.

⁵⁶⁰ Hilger 1974, S. 183; Breuer 1925, S. 19.

⁵⁶¹ Weirauch sieht in der Figur eine Werkstattwiederholung: "Bei der Salvatorstatue in St. Andreas in Köln, die fast wörtlich mit der Silberstatuette übereinstimmt, scheint es sich um eine Werkstattwiederholung zu handeln. Wie in großen Bildhauerwerkstätten überhaupt mit der mehrmaligen Wiederholung der Modelle des Meisters zu rechnen ist."; vgl. dazu Weirauch 1973, S. 30 -37, Anm. 275 und S. 59.

⁵⁶² Hilger 1974, S. 183. Bereits von Weirauch wird die Bezugnahme zu der vermutlich von J.T.W. Lentz geschaffenen Grabfigur der Hl. Ursula, die um 1660 entstanden ist, zur Silberstatuette aus Düsseldorf bis ins Detail analysiert; vgl. dazu Weirauch 1973, S. 59, Abb. 156 und 157. Hilger bezieht dies nicht in seine Betrachtungen mit ein.

⁵⁶³ Lindemann 1982, S. 313, Abb..

⁵⁶⁴ Vgl. Weirauch 1973, Abb. 154 und 155.

5.5.1. Zwei barocke Plastiken aus St. Alban

In der Pfarrkirche Neu St. Alban haben sich die Figuren der Muttergottes und Johannes des Täufers erhalten. Sie gehörten ehemals zu einer Kreuzigungsgruppe der im zweiten Weltkrieg zerstörten Pfarrkirche St. Alban (Abb. 254-257).⁵⁶⁵

Die Plastik der Maria ist in Schrittstellung dargeboten, dabei sind das rechte Bein und der Fuß soweit nach vorn gesetzt, dass sie über die Plinthe hinausreichen. Gegenläufig zur Stellung der Füße wird die linke Schulter nach vorn, die rechte hingegen nach hinten gedreht. Der Kopf der Figur wendet sich nach links, die gefalteten Hände sind entgegengesetzt dazu auf der rechten Körperseite sichtbar. Über dem bodenlangen, langärmeligen Kleid ist ein Umhang gebreitet, der den bereits mit einem weißen Tuch verschleierten Kopf zusätzlich bedeckt. Der Mantel liegt über der rechten Schulter. Er fällt gerade nach unten und wird unterhalb des linken Armes vor dem Körper auf die rechte Seite herübergezogen, sodass er das Knie des linken Beines als körperhaftes Motiv darunter sichtbar werden lässt. Beide Mantelenden verbinden sich an der Stelle, wo die gefalteten Hände der Muttergottes am Körper aufliegen. Die von ihrer Kompositionsidee her anspruchsvolle Figur wirkt in der bildhauerischen Umsetzung blockhaft und undifferenziert. Der durch das Haltungsmotiv implizierte Schwung, der die gedachte Mittelachse des Korpus durchströmen sollte, ist nicht spürbar. Die Figur scheint nur „verdreht“, womit sie sich der rein frontalen Betrachtung entzieht. Daraus resultierend bietet sie mehrere Ansichtseiten, die sich wenig überzeugend zu einem Gesamtgefüge verbinden. Die Fältelung der Gewandung wirkt in ihrer Darstellung flach und summarisch. Durch das Aneinanderfügen muldenförmiger Vertiefungen und scharfer Abkantung wird der Eindruck vermittelt, es handle sich um eine Plastik aus Metall. Der Körper der Figur verschwindet fast vollständig hinter dieser Art der Bearbeitung.

Der Frankfurter Barockbildhauer Justus Glesker (um 1620-1681) hat bei der Komposition seiner Kreuzigungsgruppe für den Bamberger Dom 1648-53⁵⁶⁶ eine recht ähnliche Haltung für die Plastik der Maria gewählt. Er kommt jedoch zu einer völlig anderen Lösung bei der Präsentation der Gewandung. Sichtbar wird bei Glesker die ausgewogen ausponderierte Figur, die in spannungsreich aufsteigender Bewegtheit zu schwingen scheint. Hier stimmen Standmotiv und Ausrichtung der Körperachsen mit der anatomisch korrekten Präsentation des Körpers überein.

Die Figur des Johannes der Kölner Gruppe wirkt in ähnlicher Weise blockhaft und hart (Abb. 256-257). Ebenfalls in kontrapostischer Haltung dargeboten reicht ein Fuß der Skulptur wiederum über die Kante der Standplatte hinaus. Der Oberkörper ist frontal präsentiert, der Kopf nach links ausgerichtet. Über einem knöchellangen Untergewand, das über der Hüfte von einem Gürtel zusammengebunden ist, trägt der Apostel einen Mantel, der auf beiden Schultern aufliegt, von einem umgeschlagenen Kragen geschmückt ist und über der Brust zusammengehalten wird. Das rechte Mantelende wird dabei unter den Gürtel der Tunika gesteckt, die linke Mantelseite von dem Folianten in seiner linken Hand nach oben geschoben. Beide Motive scheinen sich auf eine Vorlage zu beziehen. So erinnert der hochgeraffte und unter den Gürtel geklemmte Mantelbausch an die Komposition des Evangelisten Johannes von Jeremias Geiselbrunn in St. Mariä Himmelfahrt (Abb. 157). Der Bildhauer der jüngeren Figur zitiert regelrecht den alten Meister, fügt jedoch eigene Motive hinzu. Vor allem gewinnt die

⁵⁶⁵ Die beiden Plastiken sind ca. 125 cm hoch und waren ursprünglich über dem Altar im südlichen Seitenschiff angebracht; vgl. dazu Scholten 2001/2, S. 67.

⁵⁶⁶ Pinder 1933, S. 48, Abb..

Darstellung des Körpers unter der Gewandung enorme Bedeutung, die sich z.B. an dem über dem linken Oberschenkel angespannten Stoff zeigt, der die Konturen deutlich nachzeichnet. Die künstlerische Umsetzung wirkt zwar steif und kantig, aber die Idee hinter dieser Figur entspricht der zeitgenössischen Form. Die Bewegung des Körpers, die Schwingung um eine gedachte Mittelachse, beherrscht die Komposition. Ihr sollten sich Gewandung und Gestik unterordnen und eine Figur zeigen, die sich aus verschiedenen Ansichtsseiten speist. In den Grundlagen ist die Idee des Bildhauers vorhanden, die vollendete Umsetzung scheint jedoch nicht möglich gewesen zu sein.

Die Auffassung der Stofflichkeit der Gewandung beider Figuren, die ungleich dünner und feiner und damit leichter wirkt als bei den Skulpturen noch um die Mitte des 17. Jahrhunderts, z. B. an der Hochaltarplastik von St. Andreas, ist gratig und die Falten brechen an den Kanten regelrecht weg. Der geschmeidige Fall des Gewandes, der an der Figur des Hl. Johann Baptist in der gleichnamigen Pfarrkirch oder des Salvators in St. Andreas eine Eleganz der Figur erzeugt, ist hier nicht spürbar. Der Bildhauer dieser Plastiken adaptiert Aspekte Geisselbrunnischer Arbeiten um sie in einen eigenen Stil zu transferieren. Dabei gewinnt die Verbindung von bewegter Anatomie und differenzierter Gewanddraperie nicht die nötige Harmonie, um eine im Ausdruck ausgewogene Komposition anzufertigen. Die Idee des Bildhauers ist offensichtlich an seinem bildhaurischen Vermögen gescheitert. Vermutlich handelt es sich, ähnlich wie bei der Figur des Hl. Severus um einen Meister, der nicht in der Werkstatt Geisselbrunns mitgearbeitet hat.

5.5.2. Die Figur des Apostel Andreas in St. Andreas und verwandte Plastiken

Besonders deutlich wird das Zusammenspiel tradierter und neuer Einflüsse bei einer Plastik, die heute in der so genannten Vorhalle von St. Andreas steht und den Apostel Andreas darstellt (Abb. 258).⁵⁶⁷ Die 185 cm hohe, aus Holz gefertigte Plastik stand ursprünglich über dem nördlichen Abgang zur Krypta von St. Andreas. Der im Kontrapost dargebotene Heilige, dessen Körperachse leicht nach rechts zu dem neben ihm stehenden Kreuz ausgerichtet ist, blickt verklärten Himmel. Das eng am Körper anliegende Kleid mit Kragen und einer Knopfleiste über der Brust ist knöchellang und mit einem goldenen Saum geschmückt. Der Gürtel sitzt auf Bauchhöhe und wird mit einer raffinierten Schlinge gebunden. Nur über der linken Schulter liegt der Umhang des Heiligen, der im Rückenbereich gerade herunterfällt. Er ist über der rechten Hüfte wieder nach vorne und dann quer über den Körper nach links gezogen und unter dem angewinkelten linken Arm in einem Bausch zusammengerafft und eingeklemmt. Durch den breiten Umschlag des Mantels vor dem Unterkörper werden mehrere übereinander liegende Stofflagen sichtbar, die in gegenläufigen Diagonalzügen des Saumes differenziert ausformuliert werden. Dabei wird die Gewandung stets eng, fast gespannt über die Körperglieder gezogen und so ihre Anatomie sichtbar.

Die Darstellung des Andreas erinnert unmittelbar an die Komposition des gleichen Themas von dem flämischen Bildhauers François Duquesnoy (1594-1643) für St. Peter in Rom.⁵⁶⁸ Besonders augenfällig ist bei der Kölner Figur das

⁵⁶⁷ Eberhardt Andreas 2001/2, S. 95, Abb. 24.

⁵⁶⁸ Boucher 1998, S. 51; Pope-Hennessy Bd. III/1963, Taf. 160.

Aufgreifen der hier vorgebildeten Diagonalen in den Saumzügen der Gewandung am Unterkörper (Abb. 259). Dem Bildhauer in Köln gelingt die Übertragung der Komposition der römischen Monumentalplastik in moderater Form, d. h. die raumgreifende Gestik wird nicht ausformuliert. Die in sich ruhende und schmale Gestalt erinnert stärker an die Figur der Maria am Grabmal des Bischofs Antoine Triest (Abb. 261)⁵⁶⁹ von Jérôme Duquesnoy (1602-1654), dem Bruder von François Duquesnoy. Die von Durian-Ress in ihrer Analyse zum barocken Grabmal in den südlichen Niederlanden als für ihn konstatierte typische Blockgebundenheit in der Bewegung und kleinteilige Faltensprache des Gewandes,⁵⁷⁰ findet sich auch bei der Figur des Apostels in St. Andreas. Jérôme Duquesnoy orientierte sich vermutlich an der von dem Antwerpener Artus Quellinus d. Ä. (1609-1668) vorgebildeten „neuen Organisierung der plastischen Werte [...], die den Körper in seiner plastischen Schwellkraft organisch unter der Substanz des Gewandes fühlbar“ werden lässt. Der Körper „verschmilzt nun mit diesem (dem Gewand, d. Verf.) zu linear deutlich umgrenzten Formkomplexen.“⁵⁷¹ Artus Quellinus entwickelt zudem ein System, welches es ihm ermöglicht, die unterschiedliche Textur der Stoffe in ihrer Materialität differenziert darzustellen.⁵⁷²

Die anspruchsvolle Darstellung der Stofflichkeit ist bei der Kölner Figur nicht ablesbar, lässt man die Fassung der Plastik außer Acht. Hingegen wird der Körper unter der Gewandung in seiner anatomischen Ausformung sichtbar, sodass beim Betrachter unmittelbar der Eindruck entsteht, dass dieser Aspekt im Mittelpunkt der kompositionellen Idee steht. Die sich im Kern an Geisselbrunnische Kompositionen anlehrende Figur, am deutlichsten in der Gestaltung des Kopfes und der Gestik ablesbar, adaptiert Elemente der flämischen Skulptur des Hochbarock und setzt sich damit deutlich von den bisher untersuchten Plastiken aus der Nachfolge Geisselbrunns ab.

Ähnliche Aspekte sind bei der unterlebensgroßen Figur der Muttergottes mit Kind in St. Johann Baptist festzustellen (Abb. 260). Die mit einem blauen Gewand bekleidete Marienfigur trägt einen weiten, in breiten Gewandfalten über beiden Armen gerafften, goldfarbenen Mantel. Auf ihrem linken Arm sitzt das lebhaft bewegte Kind, in der Rechten hält sie das Zepter. Beide Figuren tragen eine aus Metall gearbeitete Krone. Komposition und Ausformung unterscheiden sich von den im Zusammenhang mit der Figur aus St. Maria Lyskirchen genannten Typen (Abb. 246-249). Am auffälligsten ist dabei das in zahlreichen Parallelfalten um die Beine geführte Kleid, das in leichtem Schwung nach außen geführt wird und sanft am Boden aufsetzt. Das rechte Spielbein ist sichtbar und der rechte Fuß berührt nur noch mit den Zehen den Boden. Der schwingende Mantelsaum unterstützt die elegante körperorientierte Gewandung. Die Komposition der Maria erinnert ebenfalls an die von Jérôme Duquesnoy gefertigte Maria am Grabmal des Antoine Triest. Die Feinheit des Unterkleides, die in Wellen den Körper rahmenden Mantelsäume, der Gesichtsschnitt, Haartracht und Kopfhaltung scheinen Vorbildhaft für die Kölner Figur. Die kapriziöse Schrittstellung, die die Bewegtheit des unteren Körperbereichs bewirkt, verliert sich im Oberkörper. Die

⁵⁶⁹ Durian-Ress 1974, S. 245-252, Abb. 3.

⁵⁷⁰ Ebd., S. 246.

⁵⁷¹ Ebd., S. 246.

⁵⁷² „Der Organisierung der plastischen Werte folgt bei Quellinus unter dem Eindruck der Naturempfindung des Rubens eine Fähigkeit für Differenzierung plastischer Oberflächenstruktur, die dem stofflichen der Dinge eine neue Charakterisierung abzugewinnen vermag.“; vgl. dazu Durian-Ress 1974, S. 426. Leider bleibt unklar, wie sich dies an dem Oeuvre des Quellinus zeigt und wie sich diese „neue Grammatik“ im Einzelnen aufschlüsselt.

Komposition erscheint in diesem Bereich seltsam starr und verhaftet in den tradierten Vorbildern, vor allem Geisselbrunnischer Herkunft.

Eine weitere Figur, die zum Bestand von St. Georg gehörte, könnte diesem Umfeld zugewiesen werden. Es handelt sich bei der Figur um die Darstellung Johannes des Täufers (Abb. 262).⁵⁷³ Bisher kann die Plastik nur anhand einer unscharfen älteren Fotografie vorgestellt werden.⁵⁷⁴ Der nur mit einem Umhang bekleidete Körper steht im Kontrapost. Die rechte Hand umgreift den Stamm eines übermannshohen Kreuzes mit Banner. Vor allem die Gewandung, mit diagonal verlaufenden Säumen und fein rhythmisierter, kleinteiliger Fältelung erinnert an die benannten Stilformen und die Adaption flämischer Vorbilder. Eine eindeutige Zuweisung zur Gruppe des Hl. Andreas und der Muttergottes in St. Johann Baptist ist jedoch aufgrund der bisherigen Untersuchungsmöglichkeiten nicht zu leisten.⁵⁷⁵

5.6. Zusammenfassung

Bleibt die Komposition der thronenden Muttergottes mit Kind aus St. Kolumba in der Gestik und Bewegtheit der Figuren zurückhaltend, so zeigt sich in der Oberflächenbehandlung eine ausdrucksstarke Rhythmisierung. Durch Über- und Unterschneidungen bei der Formung der Gewandung entsteht ein reizvolles Spiel von Licht und Schatten und erzeugt einen lebendigen Ausdruck. Ähnlich wirkt das Zusammenspiel von Mutter und Kind. Die künstlerische Gestaltung ergibt sich in diesem Zusammenhang durch gleichzeitiges Ab- und Zuwenden, gegenseitiges Berühren und Abstützen sowie in der Verbindung von Sitz- und Standmotiv. Bei der harmonischen Verbindung der Einzelelemente wird die präzise Darstellung der Anatomie verfolgt, die vor allem in den verschiedenen Ansichtsseiten erkennbar wird. So gewinnt man den Eindruck, dass der Anschein des Lebendigen in der sinnlichen Wahrnehmung erzeugt werden soll. Mit dieser innovativen und vielschichtigen Komposition, deren Idee aus verschiedenen Vorlagen heraus entwickelt wurde, löst sich Geisselbrunn aus den vorgeformten Schemata.

Die Untersuchung der Hochaltarfiguren aus St. Andreas, welche von dem Bildhauer Hortsgen Munbaß angefertigt wurden, belegt eine ähnliche Ausdruckskraft und künstlerische Qualität. Im Vergleich zu den älteren Plastiken der ehemaligen Minoritenkirche oder den Bildwerken in St. Mariä Himmelfahrt, fällt auf, dass die Mimik der Apostel sich nur unmerklich ändert, ihre plastische Ausformung jedoch veristischer gestaltet wird. Die Gewandbehandlung wird spürbar raumgreifender und die Figuren erhalten mehr Körpervolumen, indem sie vollrund durchkomponiert und ausgearbeitet werden. Dabei gelingt mit der Figur Gottvaters eine überzeugende und repräsentative Komposition, die in ihrer anatomisch präzisen Bewegtheit und der ausponderierten Körperform an die Muttergottes in St. Kolumba erinnert. Wahrscheinlich entstand das Bildwerk noch nach einem Entwurf Geisselbrunns. Das Augenmerk liegt hier nicht in der Vielfalt der Oberflächengestaltung und dem reizvollen Spiel von Licht- und Schatten. Die Figur zeichnet sich durch raumgreifende Gestik und einen dramatisierenden Gesichtsausdruck aus, der eine effektvolle Wirkung erzielt. Die psychische

⁵⁷³ Museum Schnütgen, Inv.-Nr. A 505, Holz, H. 166 cm.

⁵⁷⁴ Die Skulptur wurde von der Verfasserin im nördlichen Treppenturm von St. Georg wiederaufgefunden. Sie gehört zum Bestand des Museum Schnütgen und wird zur Zeit einer umfangreichen Restaurierung unterzogen.

⁵⁷⁵ Die stark zerstörte Plastik konnte bisher nur unzureichend analysiert werden. Erst durch die Rekonstruktion der Fehlstellen und die Sicherung der Fassungsreste wird eine Betrachtung möglich sein.

Anspannung der Figur, sichtbar am Ausdruck des Gesichtes, spiegelt sich in der wehenden und aufgeblähten Draperie des Umhangs sinnbildlich wieder.

Bei allen Retabelplastiken ist eine genaue und detailreich ausgeformte Anatomie zu beobachten. Die Augäpfel werden in die geschwungene Form des Lides eingepasst und nicht mehr schlitzförmig eingetieft, wie dies bei einigen älteren Werken Geisselbrunns der Fall ist. Unter den Gewändern und an der Ausformung der Anatomie wird die Anspannung des Körpers spürbar, die sich auch im Gesichtsausdruck zeigt. Die raumgreifende, dramatisierende Darstellung Christi und Mariens sind Protagonisten der gleichen künstlerischen Idee, die sich in der Figur Gottvaters als Kulminationspunkt darbietet.

Die verhaltene Ruhe und statuarische Versunkenheit der Plastiken in St. Mariä Himmelfahrt ist in St. Andreas nicht mehr spürbar, die Figuren sind erwacht, so scheint es. In diesen Kompositionen werden Entwicklungen der italienischen Plastik, z. B. aus dem Werk Madernos, Algardis und Berninis sichtbar. Eine Steigerung der Expressivität im Ausdruck und in der Gestik ist verbunden mit anatomisch korrekter Wiedergabe des Körpers. Dabei ist weiterhin die Ausrichtung an klassisch erhabener, antiker Form zu beobachten, wie sie auch in der Figur der Muttergottes aus Kolumba anklingt.

Auch bei der Komposition der Muttergottes in St. Maria Lyskirchen ist eine ähnliche Reife sichtbar. Als Himmelkönigin und apokalyptisches Weib ist sie für die Rheinlande vorgebildet in der bereits untersuchten Muttergottes mit Kind, aus dem Depot des Museum-Schnütgen, die wahrscheinlich zu Anfang des 17. Jahrhunderts entstanden ist (Abb. 34). Im direkten Vergleich beider Plastiken wird ihre Unterschiedlichkeit deutlich. Volumen, Dreidimensionalität, veristische, feinfältige Gewandung, kindliche Anatomie des Christus, ausponderierte Schrittbewegung, die die Schwingung innerhalb der Figur definiert, prägen die Darstellung der Maria in Lyskirchen. Hier ist das barocke Formengut voll ausgebildet und steht im Gegensatz zu der eher reliefartig flachen Komposition der Figur im Museum-Schnütgen, deren scharfkantige Falten fast einen metallenen Eindruck machen. In diesen Merkmalen werden die zwischen beiden Kompositionen liegenden Jahrzehnte und die damit verbundene Entwicklung in der Plastik greifbar, in deren Verlauf die Idee des Barock umgesetzt wurde und somit in Köln Fuß gefasst hatte. Der verantwortliche Bildhauer Meister Christoffel ist wie Meister Horstgen Munbaß vermutlich aus der Schule der Geisselbrunnischen Werkstatt hervorgegangen. Ähnlich wie Munbaß besitzt er die Kapazität vorgeprägte Kompositionen eigenständig fortzuentwickeln und in einer reifen, wenn auch manierierten Form auszugestalten.

Diesem Stil sind die zeitgleich und in der Folge entstanden Figuren der Hll. Johannes Baptist und Christophorus und des Salvators und der Maria verwandt. Sie präsentieren verhaltene, in sich geschlossene Kompositionen mit kaum raumgreifender Gestik. Die analysierten Figuren transportieren eine manierierte, d. h. verfeinerte Art Geisselbrunnischer Kompositionsideen. Dabei scheint die Darstellung des Salvators und der Muttergottes aus St. Kolumba die ausgereifte, vollendete Version einer Entwicklung, die in der Figur Johannes des Täufers ihren Anfang nahm. Vermutlich handelt es sich bei dem verantwortlichen Bildhauer um einen ehemaligen Mitarbeiter der 1659 aufgelösten Werkstatt des Augsburger Jeremias Geisselbrunn. Ob es sich hier um weitere Arbeiten Meister Christoffels handelt, ist bisher nicht zu belegen.

Mit den Darstellungen der Hll. Severin und Maternus werden gleichzeitig Skulpturen gefertigt, die in der Tradition der Werkstattwiederholungen einen bekannten Typus reproduzieren. Die schwerfällige Art der Komposition und ihre bildhauerische Präsentation ist ein Anzeichen für einen in diesem Betätigungsfeld

ungeübten Meister. Die Plastiken in Neu St. Alban dokumentieren eine weitere Stilvariante. Mit ihrer scharfkantigen Draperie und einer leicht raumgreifenden Gestik wirken sie im Verhältnis zu den in der Geisselbrunnischen Tradition stehenden Plastiken bewegter. Die Fertigkeiten des Bildhauers in der Gewandbehandlung sind im Vergleich dazu jedoch als gering zu bewerten.

In der Folge wird der Einfluss der flämischen und niederländischen Plastik deutlich. Der Stil des Jérôme Duquesnoy und des Artus Quellinus d. Ä. mit der Betonung auf der organischen Körperhaftigkeit wird in den Figuren des Apostel Andreas in St. Andreas, in der Muttergottes aus St. Johann Baptist und vermutlich im Johannes Baptist aus St. Georg spürbar. Die klassisch elegante Gewandung mit feinsten Fältelungen rhythmisiert und unterstützt in harmonischer Einheit mit der kontrapostischen Körperhaltung und der korrekt gestalteten Anatomie die Gesamtkomposition. Die anatomische Ausformung der Skulptur, ihre Haltung und ihre Gewandung bilden eine sinnfällige Einheit. Allen drei Bereichen wird das gleiche Gewicht beigemessen. Dabei ist deutlich hervorzuheben, dass nur auf Grund der korrekten Anatomie und ihrer Präsenz in der Darstellung, die beiden anderen Faktoren unterstützend funktionieren können. So werden neben der Ausstrahlungskraft der Geisselbrunnischen Kompositionen im Verlauf der Zeit Einflüsse flämischer und niederländischer Barockbildhauer deutlich. Um die Mitte des 17. Jahrhunderts in voller Blüte stehend, beeinflussen die potenten Werkstätten, allen voran die des Artus Quellinus d.Ä., die Bildwerke.⁵⁷⁶ Der flämische Hochbarock und die ausgereiften Kompositionen der Meister aus der Geisselbrunnischen Werkstatt prägen das dritte Viertel des 17. Jahrhunderts.

5.7. Die Bildhauerwerkstatt Neuss und die barocke Umgestaltung des Kölner Domes

Mit dem Tod des Jeremias Geisselbrunn verliert die Stadt den führenden Bildhauer und den Leiter der größten bisher bekannten Bildhauerwerkstatt der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Die Vollendung des letzten umfangreichen Auftrages wird von Horstgen Munbaß, wahrscheinlich ein Mitarbeiter Geisselbrunns, ausgeführt.⁵⁷⁷ In Stil und Form sichtlich an dessen Vorbild orientiert, löst sich Munbaß jedoch aus dessen Schemata. Seine lebendigen und dramatisch in Szene gesetzten Figuren überzeugen in Anatomie und Gewanddarstellung. Daneben werden Meister tätig, die ebenfalls den Stil Geisselbrunns tradieren und mit neuen Aspekten ergänzen, aber nur in Einzelbildwerken nachweisbar sind. Es scheint keinem zu gelingen, eine neue und potente Werkstatt auszubilden. In der Folge kann sich eine Kölner Bildhauerfamilie etablieren, die die entstandene Lücke nutzt und prominente Aufträge an sich bindet. Die vom Domstift geplanten Umgestaltungsmaßnahmen im Chorbereich überschneiden sich mit dem Wegfall der scheinbar monopolartig residierenden Geisselbrunnwerkstatt und begünstigen die Bildhauer der Familie Neuss, die bisher nur als Mitarbeiter am Hochaltar von Lyskirchen nachweislich in

⁵⁷⁶ Leon Lock bearbeitet die Werke von Artus Quellinus d.Ä. und Artus Quellinus d.J. . Für seine stets hilfsbereite und kollegiale Art sei an dieser Stelle herzlich gedankt. Die vorhandene Literatur zu Artus Quellinus d.Ä. ist weit verstreut und oft überaltert. Zuletzt u.a. bearbeitet bei Philippot 2003, S. 836-851 und S.1092.

⁵⁷⁷ Munbaß ist nach bisherigen Untersuchungen nicht in die Zunft aufgenommen worden und aus diesem Grunde nicht berechtigt einen eigenen Meisterbetrieb zu führen und als Bildhauer weiter zu arbeiten. Ob er in einer anderen Werkstatt eine Anstellung fand ist unbekannt; vgl. dazu HASTK, Bestand 95 (Zunft), A 105.

Erscheinung getreten sind.⁵⁷⁸ So ergeht an sie der Auftrag, ein völlig neues Gesamtbild im Binnenchor und im Chorumgang des Domes (Abb. 263) nach den Plänen des Stiftes anzufertigen.

5.7.1 Die barocke Umgestaltung des Kölner Domes

Der Erhebung der Gebeine des heiligen Engelbert 1622 folgt ihre Neupräsentation in einem barocken Schrein 1633 (Abb. 264 und 265)⁵⁷⁹ und damit der Beginn barocker Umgestaltung in der hohen Domkirche.⁵⁸⁰ Sukzessive werden im 17. Jahrhundert barocke Retabel errichtet, wie z. B. der Stephanusaltar von 1639. Die maßgeblichen Veränderungen im Bereich des Hochchors und des Chorumganges, der in der Topographie des Sakralbaus von herausragender Bedeutung ist, werden aber erst Mitte des Jahrhunderts durchgeführt. Die Maßnahmen betrafen die Umgestaltung des Hochaltaaraufsatz (1665), die Anfertigung des Grabdenkmals für den Hl. Engelbert (1665), die Errichtung des barocken Dreikönigenmausoleums im Chorumgang (1668-1683) und der Altäre in den Chorkranzkapellen. Gleichzeitig wurden der Altar der Marienkapelle 1662-1663 und der Nikolauskapelle – vermutlich um 1660 – barockisiert.

Die einzige bis heute an ihrem originalen Aufstellungsort verbliebene barocke Komposition stellt der Kreuzaltar im nördlichen Chorumgang, an der östlichen Stirnwand der ersten Seitenkapelle (Kreuzkapelle), dar.⁵⁸¹

Große Teile der Umgestaltungsmaßnahmen lagen in den Händen der Kölner Bildhauerwerkstatt Neuss. Nur bei der Anfertigung des neuen barocken Retabels des Nikolaus-Altars scheinen ehemalige Mitarbeiter Geisselbrunns beteiligt.⁵⁸²

5.7.2. Der Nikolaus-Altar in der Nikolauskapelle des Kölner Domes

Im südlichen Querschiff des Kölner Domes stand ehemals der Nikolaus-Altar, der im zentrierten Mittelfeld ein Altarblatt mit der Darstellung der Verkündigung an Maria und zu beiden Seiten die Begleitfiguren der Hll. Nikolaus und Franziskus zeigte. Sein Aussehen wird bei D´Hame in seiner „historischen Beschreibung der berühmten hohen Erz-Domkirche zu Cöln am Rhein“ von 1821 erläutert. D´Hame schreibt, dass vor dem Agilolphusaltar im südlichen Querhaus ein Altar stand, welcher „das schöne Gemälde der Verkündigung der Menschwerdung unseres Heilandes“ zeigte. Daneben waren die „schönen Holzfiguren der h. Nicolaus und Franziscus“ aufgestellt.⁵⁸³ Bereits 1821 hatte man die Plastiken an die nahe Südmauer versetzt und das Retabel wahrscheinlich entfernt.⁵⁸⁴ In dieser Beschreibung wird zudem festgehalten, dass dieser Altar von dem im Jahre 1680 verstorbenen und vor demselben beerdigten Vikar Franziskus Lesgarre de Bellerive errichtet worden war. Der Vorname des Vikars war wahrscheinlich

⁵⁷⁸ Vgl. Kapitel 5.4.1. Für das Jahr 1633 ist der Steinmetzmeister Heinrich von Neuss bezeugt; vgl. dazu HASTK, Bestand 135 (Zunft), p. 511ff; Merlo 1895, Sp. 618; Vogts 1966, S. 691; Weirauch 1973, S. 108.

⁵⁷⁹ Weirauch 1973, S.16 -20 und S. 74 -100.

⁵⁸⁰ Deml 2003, S. 281.

⁵⁸¹ Deml 1999, S. 186. Arnold Wolff vermerkt, dass der Domherr Heinrich von Mering den Altarraahmen für das Gerokreuz nach einem aus Rom mitgebrachten Kupferstich errichten ließ; vgl. dazu Schäfke Kommentarband 1994, S. 207.

⁵⁸² Köln 1956, S. 46.

⁵⁸³ D´Hame 1821, S. 271.

⁵⁸⁴ Ebd. .

Anlass und Grund für die Anbringung der Figur des Hl. Franziskus an diesem Retabel.⁵⁸⁵ Die zuletzt 1956 in der Ausstellung „Der Kölner Dom, Bau- und Geistesgeschichte“ gezeigten Figuren werden von Herbert Rode im Kölner Domblatt von 1960 der Bildhauerwerkstatt Geisselbrunn zugeschrieben und um 1650 datiert (Abb. 266 und 267).⁵⁸⁶ Dabei stützt sich der Autor auf eine Quelle im Historischen Archiv der Stadt Köln, die bereits von Roeßler-Mergen ausgewertet worden war.⁵⁸⁷ Weirauch folgt Rodes Thesen und vergleicht die Figuren mit den späten Geisselbrunnwerken der 1650er Jahre, wie z. B. dem Hl. Hubertus im Dom (Abb. 268) und der Madonna in der Kolumbakirche (Abb. 204).⁵⁸⁸ Heute verwahrt man die Plastiken in der Modellkammer der Hohen Domkirche.

Beide Figuren sind aus Lindenholz gearbeitet, im Rückenbereich ausgehöhlt und weisen in ihrem heutigen Zustand eine Höhe von ca. 168 cm auf. Das untere Viertel, der Bereich kurz unterhalb der Knie der Plastiken, ist verloren, sodass wir von einer ursprünglichen Gesamthöhe von etwa 200 cm auszugehen haben. Der Figur des Hl. Nikolaus fehlen beide Arme und der Nasenrücken ist abgebrochen (Abb. 267). Der Plastik des Hl. Franziskus fehlt der rechte Oberarm, über der rechten Stirnseite klafft eine Spalte, Teile der Wange und des Bartes und die Nase sind herausgebrochen (Abb. 266). Ebenso ist an der Frontseite der Figur ein Teil des Spielbeines verloren. Reste alter Fassung sind an beiden Figuren vorhanden. Die recht statisch gestalteten Heiligenfiguren stammen vermutlich von der gleichen Hand. Dabei adaptiert der Bildhauer bei der Figur des Hl. Nikolaus Motive aus der Komposition des Hl. Hubertus im Dom, die Geisselbrunn zugeschrieben wird.⁵⁸⁹ In der Ausführung bleibt das Bildwerk jedoch sehr flach und in den Details summarisch. Vergleicht man den Schnitt der Augen, die wie zwei scharfkantig geschlitzte geometrische Formen aussehen, die von einer glatten, leblosen Stirnpartie überfangen wird, werden die Qualitätsunterschiede unmittelbar deutlich und im Vergleich der Gesichtsmodulation insgesamt sehr klar. Die Ausführung des Pluviales, mit der umlaufenden Schmuckbordüre, ist gleichfalls sehr summarisch und ohne jegliches Volumen. Die bärtige Figur trägt eine Mitra,⁵⁹⁰ von der der obere Teil verlorengegangen ist und die auf der Rückseite mit herabhängenden Zierstreifen versehen war. Eine Seite des Umhangs wird vor den Körper auf die andere Seite herübergeführt und hochgerafft. Dabei bleibt der Faltenwurf statisch und ohne Volumen.

Die Figur des Hl. Franziskus ist einer ähnlichen Tendenz in der Bearbeitung unterworfen. Der Heilige hält die Arme gekreuzt vor der Brust und trägt eine einfache Kutte mit Kapuze (ohne Skapulier) und Leibriemen, der rückwärtig sichtbar wird. Der Schnitt der Augen, die undifferenzierte Stirnpartie und die gleichförmig unbewegt gestaltete Haartracht entsprechen der Gestaltung des Hl.

⁵⁸⁵ Rode 1960, S. 154.

⁵⁸⁶ Köln 1956, S. 46, Nr. 80, Taf. 22; Köln 1948, Nr. 49.

⁵⁸⁷ Rode 1960, S. 151-154. Im „Verzeichnis der in den hiesigen Kirchen vorfindlichen Kunstgegenstände“ von 1817 wird für den Kölner Dom unter der Rubrik „hölzerne Bilder“ ein St. Nikolaus von Jeremias Geisselbrunn in der Nikolauskapelle genannt; vgl. dazu HASTK, Bestand 400, I 7 D 1 ½. Dieser Eintrag ist bereits bei Roeßler-Mergen dokumentiert. Die Figuren werden von ihr irrtümlich als Verlust gekennzeichnet; vgl. dazu Roeßler-Mergen 1942, S. 52.

⁵⁸⁸ Weirauch schreibt „die überlebensgroßen Holzplastiken vom ehemaligen Nikolausaltar, ..., zeichnen sich durch wenige, besonders gratig wirkende Faltenbahnen aus.“ Sie vermutet aus diesem Grund Werkstattausführungen; vgl. dazu Weirauch 1973, S. 37., Abb. 148 und 149.

⁵⁸⁹ Weirauch weist den Hl. Hubertus erstmals Geisselbrunn zu. Die Figur gehörte ehemals zum Bestand von St. Maria im Pesch und wird in die 1650er Jahre datiert; vgl. Weirauch 1973, S. 34 und 36, Abb. 155; Neu/Witte 1937, S. 250, Fig. 186. Im Inventarband als „barocke Arbeit um 1700, wohl vom Hubertusaltar“ vermerkt.

⁵⁹⁰ Rode 1960, S. 153.

Nikolaus. Der Faltenwurf ist gerade herabfallend, sehr reduziert und ohne Volumen ausgebildet. Auffällig ist die an den Händen sichtbare detaillreiche Äderung.

Beide Werke stehen in der Tradition Geisselbrunnischer Arbeiten, wobei die Gestaltung des Nikolaus unmittelbar auf die Komposition des Hl. Hubertus zurückzueht. Vergleicht man die Plastiken mit den Arbeiten von Horstgen Munbaß, so wird ein deutlicher Qualitäts- und Stilunterschied sichtbar. Es ist vorstellbar, dass das Paar von einem Bildhauer aus der ehemaligen Werkstatt Geisselbrunn gefertigt wurde, der jedoch nicht die Meisterschaft von Munbaß erreicht. Ob man in diesem Zusammenhang die Datierung um 1650 aufrechterhalten kann, ist aus den genannten Gründen fraglich. Es dürfte sich hier um Skulpturen handeln, die nach dem Tode Geisselbrunn und vermutlich von Werkstattfremden gefertigt wurden, womit ihre im Verhältnis gesehen mindere Qualität in Verbindung stehen könnte. Somit wäre eine Datierung nach 1659 als sehr wahrscheinlich anzusehen. Es ist durchaus denkbar, dass es sich hier um erste Arbeiten der Werkstatt Neuss handelt, die in der Folge nachweislich in der Kathedrale tätig wird.

5.7.3. Der barocke Marienaltar im Kölner Dom

Der erste umfangreiche Auftrag an die Bildhauerwerkstatt Neuss, die anhand der Quellen belegbar ist,⁵⁹¹ war die Anfertigung eines neuen barocken Retabels für den in der Marienkapelle stehenden Marienaltar 1662/63. Anhand der Angaben aus den Akten leitete Ingo M. Deml die Rekonstruktion des Retabels ab. Der in barocken Formen gestaltete Aufbau zeigte das verehrte mittelalterliche Standbild der sog. Mailänder Madonna in einer Rundbogennische (Abb. 269).⁵⁹²

Der Stifter des Altars war der Kölner Weihbischof Adrian van Walenburch (1609-1669). Die Akten des Domstiftes verzeichnen für den 3. Juli 1662, dass der Weihbischof: „dero Versprechens wegen auffrichtung eines newen Altars in der Capella B.M.V. allhier im Thumb Capitulariter erinnert worden sei“.⁵⁹³ Mit der Stiftung von 800 Reichstalern zur Anfertigung des Altars wurden auch die Finanzmittel bereitgestellt, die die am Altar abzuhaltenden Memorien betrafen. In dem erhaltenen Vertrag vom 18. Juli 1662, der von F. Egon von Fürstenberg, Heinrich Mering und Heribert Neuss unterschrieben wurde, legte man Aussehen, Material und Arbeitszeit fest. So sollte er das neue Retabel: [...] „(im) zukünftigen Jahr vor dem Winter völlig verfertigen und aufrichten“.⁵⁹⁴ Für die zu leistende Arbeit werden insgesamt „zwölfhundert Reichstaler“ ausgezahlt. Der Domkapitular Heinrich van Mering (1620-1700), der auch als Initiator für die Umgestaltung des Hochaltars, für die Errichtung des Dreikönigenmausoleums und des Kreuzaltars verantwortlich ist, könnte als Mitunterzeichner des Vertrages nicht unwesentlich an seiner Gestaltung beteiligt gewesen sein.⁵⁹⁵

⁵⁹¹ Hans Lückger stellt das Konvolut erstmals vor; vgl. dazu Lückger 1934, S. 172-173.

⁵⁹² Deml 1999, S. 184.

⁵⁹³ Ebd., S. 204-206.

⁵⁹⁴ Der vollständige Text des Vertrages ist bei Lückger abgedruckt; vgl. dazu Lückger 1934, S. 172-173. Dieser weist darauf hin, dass das Material in der Literatur als Marmor angegeben wird, in den Rechnungen ist jedoch überwiegend von Alabaster die Rede; Kroos 1979/80, S. 121, Anm. 1050.

⁵⁹⁵ Deml 1999, S. 213 und 214.

Neuss (1640-um1683),⁵⁹⁶ der zu diesem Zeitpunkt 22 Jahre alt war, errichtete eine von vier Säulen getragene Konstruktion, die eine Nische umschloss. Ein aus Alabaster gefertigter Rahmen, der wolkenähnliche Strukturen zeigte, die mit Putten durchsetzt waren, schmückten das rundbogig geschlossene Feld (Abb. 270). Im Zentrum stand die Figur der Mailänder Madonna. Über dem abschließenden Gebälk war in einem Auszug ein querrrechteckiges Relief eingefügt, das die Darstellung Gottvaters in den Wolken zeigte (Abb. 271).⁵⁹⁷ Der erhaltene Nischenrahmen weist im unteren Bereich nur Puttenköpfe auf, die die in wulstigen Formen stilisiert wiedergegebenen Wolkenbänder durchsetzten. Auf halber Höhe an den seitlichen Rahmenleisten werden jeweils auf einer Seite Putten als Ganzfiguren ausgebildet. Im rundbogigen Abschlusselement liegen sich zwei ganzfigurige Putten gegenüber und halten eine heute verlorene Krone über das Haupt der in der Nische eingestellten Figur. Zusammen mit der ehemals darüber im Auszug positionierten Gestalt Gottvaters wurde, wie Kroos betont, eine traditionell an dieser Stelle seit ca. 1265 verbildlichte Darstellung der Assumptio in barocker Inszenierung gegenwärtig.⁵⁹⁸ Die in ihrer bildhauerischen Qualität eher einfach zu nennende Komposition erinnert in der Ausformung der Kindengel an die von François Duquesnoy gefertigten Putten (Abb. 272). Dabei ist der mit verschrenkten Armen an der rechten Seite der Rahmung eingefügte Putto eine Adaption aus antiker Zeit. Die Darstellung des Flussgottes Nil als Liegefigur mit spielenden Putten zeigt einen in einem Füllhorn auf Kopfhöhe mit der Gottheit angebrachten Putto, der dem in Köln mittelbar als Vorbild gedient hat (Abb. 273).⁵⁹⁹ Bereits Lückger vermerkt, dass die „teils zu Paaren in entzückendem Bewegungsspiel zusammenkomponiert(en)“ Engel im Relief des bekrönenden Auszuges von hoher bildhauerischer Qualität sind.⁶⁰⁰ Sie umspielen die aus den Wolken hervorkommende Figur Gottvaters (Abb. 271). Das in heftiger Bewegung nach links gewandte Haupt ist von einem prächtigen Bart umrauscht und wird zusätzlich von der spiralförmig hinter dem Kopf aufwehenden Gewandung hinterfangen. An der Figur Gottvaters sind, im Gegensatz zur Ausarbeitung der Putten, die Körperverhältnisse nicht proportional und die Gewandbehandlung stilisiert und ohne Volumen. Lückger nennt die Arbeit „in jeder Beziehung armselig“.⁶⁰¹ Vergleicht man die Darstellung Gottvaters am Hochaltar von St. Andreas des Horstgen Munbaß mit dem Gottvaterrelief vom Altar der Mailänder Madonna von 1662/1663 im Dom zu Köln, so tritt der Unterschied in der Entwicklungsstufe und zugleich in der Qualität deutlich zutage (Abb. 218). Die Neussche Komposition wirkt traditioneller, bildet eine wenig körperlich greifbare Figur aus und betont die formale, symbolhafte Wiedergabe

⁵⁹⁶ Deml 1999, S. 211; Lückger 1934, S. 173. Im Taufbuch von St. Kolumba fand Hans Vogts das Geburtsdatum des Heribert Neuss, der 1. Januar 1640. Die Paten des Kindes waren Heribertus Wedig und Johanna Geyselbrunn. Hier wird eine enge Beziehung zur Familie Geisselbrunn und damit zum Bildhauer selbst greifbar; vgl. dazu Vogts 1966, S. 692-693. Merlo berichtet, dass Neuss 1663 bei der Steinmetzzunft in Köln aufgenommen wurde; vgl. dazu Merlo 1895, Sp. 618.

⁵⁹⁷ Lückger schreibt über den Verbleib der Säulen, dass zwei zur Flankierung des Sitzungssaales im Stadthaus dienten, die Beiden anderen im Depot lagern. Der rundbogig geschlossene Reliefrahmen kam in den sog. Löwenhof des Rathauses. Das 1910 noch vorhandene Relief Gottvaters ist nach seiner Ansicht verloren; vgl. dazu Lückger S. 173. Diese Angaben werden von Heinrich Neu und Fritz Witte im Inventarband des Kölner Domes 1937 aufgenommen; vgl. dazu Neu/Witte 1937, S. 205.

⁵⁹⁸ Nach dem Inventar von 1748 war auch die Vorstellung des apokalyptischen Weibes in zwölf „um dem Mutter Gottes Bildt daselbst hangenden Sternen (aus Silber) mitverbildlicht“; vgl. dazu Kroos 1979/80, S. 121; AEK A II 105, 1748; Lückger 1934, S.172-173, Fig. 18.

⁵⁹⁹ Zur antiken Darstellung des Flussgottes Nil liefert van der Meulen eine Abbildung und Einordnung; vgl. dazu van der Meulen 1995, Abb. 174.

⁶⁰⁰ Lückger 1934, S. 175.

⁶⁰¹ Lückger 1934, S. 178.

der Figur Gottes, eingebunden in ein statisches, ornamenthaftes Bildfeld. Somit erinnert die Komposition an Reliefdarstellungen, wie z.B. die Figur Gottvaters von Gian Antonio Rusconi am Sakramentsaltar in San Giuliano in Venedig (Abb. 274).⁶⁰² Dennoch muss betont werden, dass die Ausformung des zur Seite gewendeten Kopfes und die Mimik der bildhauerischen Qualität der Putten nicht nachsteht. Im direkten Vergleich zu zeitnahen Kompositionen, wie z. B. zu Alessandro Algardis Relief mit der Darstellung der heiligen Dreifaltigkeit nach 1635 (Abb. 275), wird die Formelhaftigkeit der Kölner Arbeit und der Rückbezug auf den Stil des 16. Jahrhunderts sehr deutlich.⁶⁰³ Die Bewegtheit und naturnahe lebendige Szenerie der römischen Komposition ist in dem Kölner Relief nicht zu finden, wohl jedoch in der monumentalen Plastik der bekrönenden Figur vom Hochaltar in St. Andreas. Der Stil und die Form der Reliefplastik am Marienaltar des Kölner Domes überraschen durch ihre konservative Ausrichtung in Verbindung mit einer durchaus guten handwerklichen Ausführung.

5.7.3.1. Exkurs: Zur Konstruktion des Retables

Deml vergleicht das Retabel mit dem in der Cappella Paolina in S. Maria Maggiore in Rom vorhandenen Altar. Er stellt dabei auch die Unterschiede heraus, die nach Ansicht der Verfasserin die Retabel eindeutig in ihrer Konstruktion voneinander trennen. Es ist zudem die Frage, ob das Gebälk über der Altarnische vorgezogen war, wie Deml annimmt.⁶⁰⁴

Die Rekonstruktion nach Rode (Abb. 269)⁶⁰⁵ entspricht wahrscheinlich eher dem ursprünglichen Aussehen des Retabels in der Marienkapelle des Kölner Doms. Dabei ist offensichtlich, dass der Auszug in die Flucht des Hauptgeschosses zurücktritt und die das Prinzipalstück flankierenden Säulen frei vor dem Retabel zu stehen kommen. Damit gewinnt die Konstruktion eine gewisse räumliche Tiefe, liefert aber gleichzeitig genügend Licht für die Figur der Muttergottes im Mittelfeld.

Der ehemalige Hochaltar der Jesuitenkirche St. Carolus Borromäus (Abb. 199) und das Retabel der Kathedrale Unsere Liebe Frau in Antwerpen zeigen Konstruktionen,⁶⁰⁶ die am Marienaltar in Köln vorbildhaft strukturierend gewirkt haben könnten. Durch den Stich des Retabels aus der Kathedrale, der bisher Adrian Lommelin (1636/37 - um 1673)⁶⁰⁷ zugeschrieben wird, fand die Art des Aufbaus weite Verbreitung. Maßgeblich ist hier die Konstruktion mit zwei vorgestellten Säulen, zwei freistehenden flankierenden Säulen und einem Auszug auf dem geraden Gebälk, der mit einem Giebel bekrönt wird. Dabei spielen die Schmuckformen nur eine untergeordnete Rolle. Sie konnten je nach Auftrag neu gewählt und eingefügt werden, ohne die Konstruktion in ihren Grundstrukturen zu verändern.

⁶⁰² Pope-Hennessy bildet den Altar von Gian Antonio Rusconi aus dem 16. Jahrhundert ab. Im Relieffeld des Auszuges findet sich eine Darstellung Gottvaters mit ausgebreiteten Armen, den Kopf leicht zur Seite geneigt und von einer Mantelkalotte hinterfangen. Diese Art der Darstellung entstand in der italienischen Renaissance. Sie ist als vorbildhaft für die Neussche Komposition zu werten; vgl. dazu Pope-Hennessy I/1963, S. 82, Fig. 111.

⁶⁰³ Montagu 1985, Bd. II, Nr. 36 und Abb. 61.

⁶⁰⁴ Deml 1999, S. 225, Abb. 13.

⁶⁰⁵ Ebd., S. 199, Abb. 10.

⁶⁰⁶ Philippot 2003, S. 170, Abb. 1, S. 171, Abb. .

⁶⁰⁷ Das Geburtsdatum Lommelins wird im Künstlerlexikon Thieme-Becker angezweifelt. Falls Bénézits Angaben zutreffen, kann der Kupferstich nicht von Adrian Lommelin stammen, da er bereits 1631 entstanden ist. Vielleicht ist sein Vater der Stecher dieses Blattes gewesen; vgl. dazu Bénézit 1999, Bd. 8, S. 768.

5.7.4. Die Konstruktion des barocken Hochaltars im Kölner Dom

Im Anschluss an die Umgestaltung des Marienaltars wird der Hochaltar des Domes verändert. Von dem konkreten Erscheinungsbild des barocken Hochaltars ist bisher keine Abbildung bekannt. Die Bearbeitung der Aktenbestände des Kölner Doms durch Renate Kroos ergeben, dass von dem Ensemble der zwölf Apostel, Maria und Petrus am Hochaltar, zwischen 1607 und 1645 die beiden größeren Figuren der Maria und des Petrus verloren gegangen sind. So zeigt ein Pilgerblatt von 1671 zu den Seiten des älteren Kapitelskreuzes ausschließlich die zwölf Apostel von gleicher Größe und Machart.⁶⁰⁸ Im Anschluss stellt Kroos fest, dass die Verwendung der Silberapostel auf dem Altar in den Quellen nach den 1650er Jahren des 17. Jahrhunderts nicht mehr nachweisbar ist. Daraus folgert sie, dass dies als ein Resultat der Umgestaltung des Hochaltars mit den Alabasterfiguren der Werkstatt Neuss anzusehen ist. Vom „alten Bestand“ blieben demnach nur die vier Säulen mit darauf befestigten Engelsleuchtern erhalten, die erst mit dem Faynschen Altar 1767 abgebaut wurden.⁶⁰⁹

Walter Schulten berichtet 1979/80 im Kölner Domblatt ausführlich über den barocken Hochaltar des Kölner Domes.⁶¹⁰ Nach seinen Erläuterungen setzte man den Schrein des Hl. Engelbert 1636 auf den mittelalterlichen Hochaltar auf, wobei er nach den Angaben von Leonhard Ennen von 1872 in einem verschlossenen Glasgehäuse aufgestellt wurde. Domherr Heinrich von Mering beauftragte 1665 den Bildhauer Heribert Neuss mit der Herstellung einer fast lebensgroßen Muttergottesstatue und der Figur des Hl. Petrus, die auf einer neu zu errichtenden Konstruktion am Hochaltar platziert werden sollten.⁶¹¹ Nach einer leider nicht archivalisch abgesicherten Nachricht sei zu Lichtmess 1667 erstmals wieder feierlich Gottesdienst am Hochaltar gehalten worden, vorher fünfzehn Monate lang nicht.⁶¹² Die wahrscheinlich aus Marmor bestehende Konstruktion auf oder neben der mittelalterlichen Mensa bildete den Unterbau für die neuen Statuen der Hll. Petrus und Maria.⁶¹³ Nach den Untersuchungen von Kroos kann die genaue Platzierung nicht festgestellt werden: „man müsste denn ein Kapitelsprotokoll von 1735 wörtlich nehmen, wonach der Glasmacher zweimal jährlich reinigen musste die „drey Statuen auffm hohen Altar“.⁶¹⁴ Vermutlich standen die 158 und 167 cm hohen massiven Alabasterfiguren auf einer gesonderten Sockelung, die die bestehende Mensa zu den Seiten und im rückwärtigen Bereich umfasste.

Zum Chorumgang hin war zusätzlich eine Nische/Gestell aus schwarzem Marmor in die Konstruktion eingelassen, in der der Engelbertschrein in einem Glasgehäuse inszeniert wurde. Darüber wurde die aus Alabaster gefertigte Liegefigur des Erzbischofs Engelbert aufgestellt.⁶¹⁵ Die Grabfigur war bereits

⁶⁰⁸ Kroos 1979/80, S. 67.

⁶⁰⁹ Ebd., S. 70.

⁶¹⁰ Schulten 1979/80, S. 352.

⁶¹¹ Beide Plastiken gehören heute noch zum Bestand des Kölner Domes. Inv.- Nr. Kölner Dom 210.

⁶¹² Kroos 1979/80, S. 73; Deml 1999, S. 220.

⁶¹³ In den Kunstdenkmälern wird von den auf dem Altar stehenden hölzernen Figuren der Hl. Maria und des Petrus berichtet. Durch das Eingreifen Merings wurden diese entfernt und durch marmorne Statuen ersetzt, die von Heribert Neuß stammen und auf 1675 datiert werden; vgl. dazu Neu/Witte 1937, S.210, 212 und 250. Ob diese neuen Figuren an der gleichen Stelle standen wie ihre Vorgänger ist ungewiss. Um die Last dieser Marmorfiguren tragen zu können, ist sicherlich eine Substruktion nötig gewesen.

⁶¹⁴ Kroos 1979/80, S. 73, Anm. 432.

⁶¹⁵ Deml 1999, S. 220. Die Liegefigur befindet sich heute in der Kreuzkapelle, die Standfiguren der Hll. Petrus und Maria werden in der ehemaligen Schatzkammer verwahrt. Die Konstruktion des Hochaltars wurde 1767/70 zerstört; vgl. dazu Kroos 1979/80, S. 73. In den Kunstdenkmälern wird von der Rückseite des Altars gesprochen, an der die Liegefigur, die mit zwei Engeln geschmückt war, angebracht war. In einem Glasgehäuse war der

1664 von Mering in Auftrag gegeben worden. Zur gleichen Zeit hatte man sieben Stufen im rückwärtigen Bereich der Mensa aufgeführt, die in das Innere eines von Mering gestifteten Baldachins führten.⁶¹⁶ Bisher ist nicht geklärt wie das Grabdenkmal zusammen mit der Stufenanlage harmonisierte.⁶¹⁷ An welcher Stelle der Schrein wann aufgestellt wurde, bleibt nach diesen Angaben unklar. Ebenso sind das Aussehen der Mensa und die darauf oder daneben befindlichen Konstruktionen vermutlich nicht mehr rekonstruierbar.

5.7.4.1. Das Grabdenkmal des Hl. Engelbert

Die kirchliche Verehrung des im 13. Jahrhundert ermordeten Erzbischofs Engelbert wurde durch den Erlass Erzbischof Ferdinands von 1617 gefördert.⁶¹⁸ Im Jahr 1622 erhob man seine Gebeine, um sie in einem prächtigen Silberschrein eingebettet zu präsentieren. Die feierliche Translation erfolgte am 7. November 1633. Wie Kroos anführt sind zu diesem Zeitpunkt keine Nachrichten bezüglich Umbauten am Hochaltar zu finden. Der Schrein ist „nur provisorisch“ - hier zitiert sie Gelenius- aufgestellt worden, was vermutlich aus der finanziellen Notlage der Kirche zu erklären ist. Der konkrete Aufstellungsort dieses kostbaren Prunkstückes ist unerklärlicherweise nicht mit Sicherheit festzustellen.⁶¹⁹ Mehr als drei Jahrzehnte später erfolgte die bereits erwähnte Ergänzung durch eine Liegefigur. Diese wurde hinter dem Hochaltar in Kombination mit dem Schrein präsentiert, wodurch sich der Raum bis zur Vergitterung radikal verkleinerte. Kroos vermutet, dass dadurch keine Zelebration mehr von der Ostseite möglich war.⁶²⁰

Der Schrein und die dazugehörige Liegefigur sowie die beiden Alabasterstatuen, die ehemals gemeinsam den barocken Hochaltar schmückten, sind heute an verschiedenen Orten im Dom aufgestellt und demzufolge als zusammengehöriges Ensemble nicht mehr wahrnehmbar.⁶²¹ Die Liegefigur des Grabdenkmals wird heute in der Kreuzkapelle gezeigt. Die Plastik ruht auf einer 80,5 x 174 cm großen Bodenplatte und zeigt den Bischof auf der rechten Seite liegend. Sein Kopf stützt sich auf die geballte Faust der rechten Hand auf (Abb. 276). In der Komposition des Engelbert liegt das linke Bein über dem angewinkelten rechten, leicht hochgesetzt. Auf dem Knie ruht seine linke Hand, die einen kleinen Gegenstand, der heute verloren ist, hält. Nach diesem greift der hinter seinen Füßen stehende geflügelte Putto. Die kleine Gestalt klettert auf den Mantel des Liegenden, schiebt diesen etwas zur Seite mit der Linken den Gegenstand in der Hand des Verstorbenen zu fassen. Von dieser Szenerie völlig unberührt richtet sich der Blick der Statue des Hl. Engelbert mit leicht angehobenem Kopf und weit geöffneten Augen in die Ferne. Die Figur trägt bischöfliches Ornat, das aus einem schweren Pluviale mit Bordüre, einer reich geschmückten Mitra und den Handschuhen besteht. Das Pluviale bedeckt das in zahlreiche kleine Fältchen

Engelbertschrein untergebracht; vgl. dazu Neu/Witte 1937, S. 210. Diese Angaben werden bei der Beschreibung Demls wenig berücksichtigt.

⁶¹⁶ Über alle diese hier von Schulten gemachten Angaben konnten bei der Sichtung der Archivmaterials von Renate Kroos nichts ermittelt werden; vgl. dazu Kroos 1979/80, S. 352.

⁶¹⁷ Köln 1982, S. 66, Abb. 3. Die Skizze von 1871 dokumentiert die von Etienne Fayn umgebaute Binnenchoranlage. Der Baldachin des Domherrn von Mering kann hier nicht dokumentiert sein.

⁶¹⁸ Kroos 1979/80, S. 98.

⁶¹⁹ Ebd., S. 73: „Erklärlich zur Zeit schlimmster Kriegslasten, als das Kapitel nicht einmal den fertigen Engelbertschrein vertragsmäßig abzahlen konnte.“ In Anm. 428 verweist sie auf die Protokollauszüge bei Weirauch; vgl. dazu Weirauch 1973, S. 103ff.

⁶²⁰ Kroos 1979/80, S. 73.

⁶²¹ Neu/Witte 1937, S. 212. Heute wird die Figur des Hl. Engelbert auf einem modernen Untersatz präsentiert.

gelegte Kleid. Es wäre möglich, dass es sich bei dem fehlenden Gegenstand in der Hand des Bischofs um den Ring des Engelbert gehandelt hat, da dieser nicht an der Hand angebracht ist. Die ursprüngliche Szenerie zeigte einen zweiten Putto, der vermutlich auf der Plinthe stand und auf dem linken Fuß des Liegenden verankert war.⁶²² Ein Indiz dafür ist ein auf dem Fußbrücken eingefügtes neues Materialstück und eine seitlich an der Plinthe verfüllte Öffnung. Die bildhauerische Qualität des Putto ist deutlich zu unterscheiden von der Ausarbeitung der Liegefigur. Die wohlgenährte Körperfülle und kräftige Agilität des Kindengels überzeugt in allen Ansichten und erinnert wiederum an die Darstellung der Putten von François Duquesnoy (1597-1643)⁶²³ und Jérôme Duquesnoy (1602-1654), z. B. am Grabdenkmal des Antoine Triest in der Genter Kathedrale St. Bavo (Abb. 277).

Wie bereits Durian-Ress feststellte gehört neben Darstellungen der anbetenden, knienden Effigies, das Liegebildnis des Verstorbenen auf der Tumba zum beliebtesten Typus des Bischofsgrabmals im 17. Jahrhundert.⁶²⁴ Der Typus des Demi-Couché,⁶²⁵ dessen Darstellung in den Niederlanden bis weit in das 16. Jahrhundert zurückreicht, ist in Hinblick auf die Kölner Skulptur ausschlaggebend. So ist die von dem Bildhauer Heribert Neuss gefertigte Plastik auch als Referenz gegenüber den Liegefiguren der Schauenburg Grabdenkmäler von Cornelis Floris (Abb. 1 und 2) zu sehen.⁶²⁶ Die direkten Vorläufer zu diesem 1665 entstandenen Kölner Bildwerk sind vor allem in der italienischen Grabmalplastik zu finden.⁶²⁷ Ein prägendes Beispiel ist das von Nicolas Cordier vor 1642 errichtete Grabmal für Silvestro Aldobrandini in der Kapelle der Aldobrandini in S. Maria Sopra Minerva in Rom. Dabei stützt der Verstorbene den Kopf, der mit der Mitra bedeckt ist, in die Hand und blickt versonnen nach oben. Das Grabmal des Bischofs Antoine Triest von Jérôme Duquesnoy, das 1654 in der Kathedrale St. Bavo in Gent aufgerichtet wurde, ist ein berühmter Vertreter des Liegebildnisses. Der am 8. August 1651 abgeschlossene Vertrag sah die Ausführung der Arbeiten für die Jahre 1652-1654 vor.⁶²⁸ Das gleichzeitig errichtete Grabmal des Carolus Maes, das 1666 von Rombout Pauli⁶²⁹ in St. Bavo in Gent angefertigt wurde, versinnbildlicht diesen Typus gleichfalls sehr eindrücklich und ist der Komposition des Engelbert-Grabmals in Köln stark verwandt (Abb. 278). Betrachtet man beide im direkten Vergleich, fällt die Ungeübtheit des Kölner Meisters besonders ins Auge. Der Bildhauer scheint vertraut gewesen zu sein mit den Ideen und den zeitgenössischen Darstellungsweisen der Grabmalplastik. Die künstlerische Umsetzung dieser Ideen gestaltet sich jedoch als schwierig. Es stellt sich in diesem konkreten Zusammenhang erneut die Frage, warum das Domkapitel nicht auf einen der vielen flämischen Bildhauer zurückgriff.

Am Beginn des 17. Jahrhunderts werden Grabmäler im flämischen Bereich nachweislich vor durchbrochener Chorschranke platziert, wie es beispielhaft das Grabmal des Carolus Maes in St. Bavo in Gent, das Grabmal Hovius in der Kathedrale in Mecheln und die Bischofsgräber in der Kathedrale von Antwerpen

⁶²² Es ist zu vermuten, dass diese Figur noch vorhanden ist.

⁶²³ Fransolet 1942, Pl. XV.

⁶²⁴ Durian-Ress 1974, S. 273.

⁶²⁵ Panofsky 1964, S. 90.

⁶²⁶ Kap. 2.1.1.

⁶²⁷ Ferrari/Papaldo 1999, S. 266.

⁶²⁸ Durian-Ress 1974, S. 245; Bruhns 1940, S. 344 und 345.

⁶²⁹ Zu dem flämischen Bildhauer Rombout Pauwels, alias Pauli (Mecheln 1625-Gent 1692) finden sich Angaben im Katalog zur Ausstellung „Plastik im Zeitalter des Rubens“, die 1977 in Brüssel stattfand. Das Grabmal wird auf das Jahr 1666 datiert; vgl. dazu Brüssel 1977, S. 140.

zeigen. Möglich wäre es, dass man sich auch in Köln entschied, auf diese Art das Grabdenkmal des Hl. Engelbert zu darzubieten. Dessen Besonderheit hätte zudem darin bestanden, dass es gegenüber dem Mausoleum der Heiligen Drei Könige platziert gewesen und Engelbert in ewiger Betrachtung der Reliquien präsentiert worden wäre.

Bisher ist man davon ausgegangen, dass auf der Rückseite des Hochaltars in den Altartisch eine Nische eingelassen war, in die der Schrein eingestellt wurde. Darüber kam dann die Grabmalsplastik zu stehen. Denkbar wäre aber auch eine hinter der Mensa zu den Schranken hinweisende Konstruktion, die dann nah an die Abgrenzung heranreichte, damit den im Umgang stehenden Laien eine Betrachtung möglich war. In diesem Fall würde der Hl. Engelbert in direktem Bezug zu den Reliquien der Heiligen Drei Könige stehen, die in der Scheitelkapelle des Chorumgangs verehrt wurden.

5.7.4.2. Die barocken Plastiken der Maria und des Petrus am Hochaltar des Kölner Domes

Zur gleichen Zeit wie die Liegefigur des Hl. Engelbert entstanden 1665 die fast lebensgroßen Figuren der Hll. Petrus und Maria (Abb. 283 und 279). Beide Figuren standen bis 1767 an den Seiten des Hochaltars, wurden dann am Eingang des Chorgestühls an die Plätze gesetzt, die für die Besuche des Papstes und des Kaisers reserviert waren.⁶³⁰ Von dort überführte man sie an die Stirnseite des nördlichen Querhauses, von wo sie letztlich in die Beichtkapelle des Kölner Domes versetzt wurden. Die Alabasterstatuen ergänzten die größtenteils noch aus mittelalterlicher Zeit herrührende Ausstattung. Auch in diesem Fall ist, ähnlich wie bei der Frage nach dem Standort des Grabdenkmals und seines Aussehens, bis zum jetzigen Zeitpunkt unklar, wie der Hochaltar auf der Westseite aussah. Die beiden Figuren wurden nicht aus einem Block geschnitten. Das jeweils untere Drittel ist in seiner Farbigkeit heller und mit mehr Äderungen durchsetzt. Beide Figuren weisen an der Stelle, an der das hellere Material angestückt wurde, einen glatten Durchschnitt auf. Die Skulpturen sind vollrund gearbeitet und stehen auf einer rundlichen, flachen Plinthe.

Bei der Darstellung der Muttergottes handelt es sich um die Figur der Maria, die den Christusknaben im linken Arm hält (Abb. 279).⁶³¹ Sie drückt das sehr kräftige und sich an ihre Brust schmiegende Kind mit der linken Hand an sich, ihr rechter Unterarm und die Hand stützen die Beine des Säuglings. Ihr Blick geht seitlich über den Knaben hinweg, der Mund ist leicht geöffnet. Das züchtig zu einem Knoten am Hinterkopf zusammengesteckte Haar, der Mittelscheitel, die hohe Stirn, die lange Nase und die hohen schmalen Wangenknochen, erwecken den Eindruck von eleganter Würde und Strenge. Das sehr fein gefälte Untergewand fällt bis auf den Boden, so dass die Gewandsäume in kleinen Wellen nebeneinanderliegend drapiert werden und in sanftem Schwung die Figur tänzelnd umfließen. Flach über den nackten Füßen aufliegend und in Röhrenfalten auf dem Boden entlanglaufend bedecken sie fast die ganze Fläche und betonen die Schrittbewegung der Plastik. Der Mantel, der im Rücken recht eng anliegt und gerade herabfällt, wird in der rechten Armbeuge gehalten und über die linke Schulter nach vorn geführt, wo er auf die rechte Körperseite hinübergezogen wird.

⁶³⁰ Neu/Witte 1937, S. 210.

⁶³¹ Neu/Witte 1937, S. 250.

Komposition und Stil der Darstellung erinnern an die Marienstatue am Grabmal des Antonius Triest in Gent in St. Bavo (Abb. 261). Der Bildhauer Jérôme Duquesnoy hatte 1654 dieses monumentale Grabdenkmal errichtet.⁶³² Auch bei diesem Werk wird in der Literatur stets die Bezugnahme zur römischen Plastik des Cinquecento betont, ja die regelrechte Übernahme vollständiger Teile der Komposition. Dabei bleibt der Bildhauer auch in seiner künstlerischen Arbeit dem Stil und der plastischen Auffassung der Künstler des 16. Jahrhunderts verbunden. So wird Jérôme Duquesnoy eine „gewisse Blockgebundenheit in der Bewegung und eine kleinteilige Faltensprache des Gewandes“ zugesprochen, wie sie sich ebenfalls an der Muttergottesstatue des Grabmals in Gent zeigt.⁶³³ Auffällig ist jedoch, dass Duquesnoy die Gewanddraperie teilweise vom Körper löst, ihr ein eigenes Volumen und eine Gestalt verleiht. Insofern zeigt sich bei ihm bereits eine weiterführende Entwicklungsstufe, die sich von den Vorgaben seines Bruders François zu lösen beginnt. An der 1629 entstandenen Hl. Susanna, die am 29. März 1633 in der Kirche Santa Maria di Loreto in Rom aufgestellt wurde, ist der antikisierende Stil François Duquesnoy exemplarisch ablesbar (Abb. 280). Die engen Faltenläufe, die Körperhaftigkeit der Gewandung, die vielen hintereinander gelegten Tuchbahnen, die eine sensibel strukturierte Oberfläche gestalten, stehen im Gegensatz zu den plan über die Körperteile gelegten und diese überspannenden Stoffbahnen. In dieser scheinbaren Gegensätzlichkeit, mit der eine Spannung erzeugt wird, liegt der Stil François Duquesnoys begründet, der im direkten Vergleich zu Bernini als der antikisierendere Bildhauer gilt. Seine Kompositionen werden in zahllosen Bronzen, Tonstatuetten und Graphiken reproduziert⁶³⁴ und damit als Vorbilder auch der Kölner Bildhauerfamilie Neuss wahrscheinlich. So ist die Kölner Figur der Muttergottes mit Kind ohne Duquesnoys Plastik nicht vorstellbar. Heribert Neuss nutzt sie als schablonenartige Vorlage, in die er leichte Veränderungen einarbeitet, wie die andere Gestaltung der Armhaltung der Muttergottes. Bei vielen Bildwerken stützt diese das Kind mit der leicht ausschwingenden Hüfte über dem Standbein ab.⁶³⁵ Bei der Kölner Figur vermittelt die Positionierung des Kindes auf dem Spielbein ein Gefühl der Labilität. Da Neuss sich aber an der Susanna von François Duquesnoy und an dessen Ausrichtung der Armhaltung orientiert, fügt er ohne größere Änderung vornehmen zu müssen an dieser Stelle den Knaben ein. Das Kind, das sich zur Mutter ausrichtet, greift mit der linken Hand in den Gewandsaum der Maria und zerrt ihn nach vorne. Die beinahe ungebrochene Übernahme der Komposition von Duquesnoy lässt darauf schließen, dass Neuss sein Vorbild erkennbar adaptieren wollte. Er legt großen Wert auf die Charakteristika seines ideellen und idealen Vorbildes, das er in seiner Komposition unverändert sehen möchte. Die von François Duquesnoy in Rom geschaffene Plastik wird in diesem Sinne wie eine antike Figur behandelt, die rezipiert und als wieder erkennbares Bildnis kultiviert wird. Es ist davon

⁶³² Brüssel 1977, S. 92-93, Kat.-Nr. 58; Mecheln 1997, S. 31; Durian-Ress 1974, S. 246 und 247, Abb. 2. Durian Ress betont richtiger Weise die Anlehnung, ja wie sie schreibt, eklektische Verwendung plastischer Vorbilder des römischen Cinquecento.

⁶³³ Ebd., S. 246.

⁶³⁴ Das Werk Duquesnoys ist zuletzt von Philippot vorgestellt worden; vgl. dazu Philippot 2003, S. 795-821. In diesem Zusammenhang aufschlussreich sind die Untersuchungen Nebendahls, der einige wertvolle kunsttheoretische Traktate vorstellt, sowie die Vorlieben der römischen Gesellschaft im 17. Jahrhundert. Diese Vorlieben scheinen auch für das Rheinland prägend; vgl. dazu Nebendahl 1990, S. 119-125, Abb. 48. Verschiedene Reproduktionen der Statue des Hl. Susanna sind bei Mariette Fransolet abgebildet; vgl. dazu Fransolet 1947, S. XX-XXII.

⁶³⁵ Dieses Motiv ist sichtbar bei Alessandro Algardis Rosenkranz-Madonna, die um 1650 entstanden ist; vgl. dazu Schlegel 1978, Abb. 16 (Kat. Nr. 10). Eine weiteres Beispiel ist eine Muttergottes mit Kind, die in der 2. Hälfte 17. Jahrhundert entstanden ist; vgl. dazu Eberhardt 1996, S. 20-21; Ebd. S. 30-31.

auszugehen, dass Neuss Stiche oder Zeichnungen der Susanna, wie die z. B. im graphischen Kabinett in Lüttich erhaltene, kannte.⁶³⁶ Er ist durch dieses Studienmaterial in der Lage eine überzeugende Ansichtsseite der Muttergottes herauszuarbeiten. Die Seitenansichten sind mit einigen Schwächen durchsetzt. So verliert das Bildwerk nie seinen blockhaften Charakter und gewinnt nie den Schwung des Vorbildes, der dieses zu beleben scheint. Betrachtet man die Neussche Plastik von der Seite oder wirft einen Blick auf die Rückseite, so werden sehr schnell die Grenzen gegenüber der römischen Figur sichtbar. Neuss scheint sich vorsichtig in das teure Material hineinzuarbeiten. In seinen Unterlassungen zeigt sich folglich nicht nur sein Unvermögen gegenüber der barocken Komposition, sondern in nicht geringerer Weise seine Ungeübtheit mit dem Material umzugehen. Die Qualität des flämischen Meisters gründet sich unter anderem auf die Vielansichtigkeit der Figur und ihres sich dadurch stets verändernden Ausdrucks. Die Skulptur in ihrer Gänze zu erfassen kann sich nur aus einer Anschauung aller ihrer Seiten entwickeln. Diese Vielansichtigkeit ist Neuss nicht gelungen, da er auch nur einer eindimensionalen Reproduktion habhaft werden konnte. Er bemühte sich an der Figur verschiedene Ansichtsseiten herauszuformen, aber diese bleiben im Vergleich zur Vorderseite flach und unbelebt. Die Fältelungen der Gewandung strukturieren nur die Oberfläche und bilden keine Einheit mit der anatomischen Bewegtheit der Komposition. So entsteht keine wirkliche Verbindung zwischen den unterschiedlichen Ansichtsseiten der Plastik. Aus der Figur heraus entwickelt sich keine innere Bewegtheit, die den Betrachter beim Standortwechsel überrascht. Die Kölner Skulptur vermittelt im Ausdruck eine den Betrachter distanzierende Eleganz, die Standfestigkeit und Kraft in sich trägt.⁶³⁷

Das Christuskind wird nackt präsentiert, wobei die Beine leicht gespreizt werden und der Blick auf das Geschlecht des Kindes freigegeben wird. Die Darstellung der Nacktheit ist bereits bei Masaccio sichtbar, der, rekurrierend auf die Skulpturen der Antike, dieses umstrittene Thema im 15. Jahrhundert in seine Kompositionen einbindet.⁶³⁸ Für den damaligen Betrachter in Florenz der Renaissance war die Nacktheit nur akzeptabel, wenn sich die Künstler an diesen Antiken orientierte, wie der von Leo Steinberg zitierte Meiss betont.⁶³⁹ Die in Köln von der Seite sichtbare Präsentation des Kindes lässt an Corregios Madonna del Latte von 1525 (Abb. 281) denken.⁶⁴⁰ Bei dem Vorzeigen der Genitalien des Kindes fühlt man sich an die oftmals dargestellte „Begutachtung“ des ältesten Waisen erinnert, der im Zusammenhang mit der Anbetung der „Heiligen drei Könige“ angeführt wird. Bei einigen dieser Szenerien liegt die Aufmerksamkeit unmissverständlich auf dem Genitalbereich des Kindes, wie dies bei den Bildern Pontormos, Andreas Andreanis und Marco Pinos der Fall ist, die von Steinberg in seiner Untersuchung über Sexualität in der Kunst der Renaissance herangezogen werden.⁶⁴¹ In der Komposition von Federico Zuccari von ca. 1571/72, die später von Cornelis Cort gestochen wurde, ist dieser Aspekt der Begutachtung eindrücklich und unmissverständlich verdeutlicht (Abb.

⁶³⁶ Brüssel 1977, S. 80, Cat. 46.

⁶³⁷ Die Figur der Muttergottes am Engelbertschrein von 1633 diente Neuss ebenfalls als Orientierung; vgl. dazu Weirauch 1973, S. 56, Abb. 171 und 173, Tafel III. Maßgeblich ist jedoch Duquesnoys Skulptur.

⁶³⁸ Steinberg 1996, S. 149.

⁶³⁹ Meiss 1969. Eine antike Statue ist z.B. der Silen mit Dionysoskind, heute in der Glyptothek in München. Außerdem eine nach der Antike geformte Figur von Andrea Briosco, gen. Riccio (1470-1532), der Knabe mit einer Gans, die um 1520 entstanden ist; vgl. dazu Berlin 1995/1996, S. 194-195.

⁶⁴⁰ Steinberg 1996, Fig. 182.

⁶⁴¹ Steinberg 1996, S. 173.

282).⁶⁴² In diesem Zusammenhang wird der ältere König als kniend vor dem Kind positioniert. In anderen Fällen wird der Fuß des Knaben in die Hand genommen und geküsst. Gleichzeitig prüft der König den Genitalbereich des Kindes, um die Geburt des Gottessohnes definitiv festzustellen. Die Selbst-Berührung des Kindes kann ergänzend dazukommen und die Verkörperung des Erlösers zusätzlich unterstreichen.⁶⁴³ Innerhalb der christlichen Kunst galt es unterschiedlichen Aufgaben gerecht zu werden. Unter anderem zählte die „restoral of the genital factor to the integrity of the incarnation“ dazu und einige Künstler der Renaissance dramatisierten dies, indem sie das Glied des Kindes in erigierter Form darboten.⁶⁴⁴ In der Nacktheit und in dem Zurschaustellen der Genitalien sah man eine Möglichkeit „den nackten Mensch als geschlechtliches Wesen, aber ohne Sünde zu präsentieren“. ⁶⁴⁵ So konnte der Sündenfall Adam und Evas, der sich in ihrer Nacktheit und in den Genitalien zeigt, bildlich in der Form der Nacktheit des Knaben überwunden werden.⁶⁴⁶ In der Kölner Plastik scheint dieser ikonographische Zusammenhang eingeflossen zu sein. An dem von Neuss errichteten Mausoleum der Hll. Drei Könige findet sich dieses Thema erneut. Hier kniet der König vor dem Kind und prüft sein Geschlecht (Abb. 289).⁶⁴⁷

Das Gegenstück der Marienfigur bildet die Darstellung des Hl. Petrus (Abb. 283). Die ca. 167 cm hohe Plastik⁶⁴⁸ stand am oder auf dem Hochaltar, wobei die Marienfigur links (Norden) und Petrus rechts (Süden) Aufstellung fand. Das Bildwerk des Hl. Petrus wirkt noch blockhafter als sein Gegenpart. Sein Untergewand ist über der Brust geöffnet und auf der rechten Seite zerrissen, so dass es über die rechte Schulter herabfällt. Der Hals, die rechte Schulter und der Brustbereich sind nackt. Die von Sehnen und Muskeln durchzogenen Partien finden in der kantigen und stämmigen Kopfform des Apostels ihre stimmige Ergänzung. Das Kleid ist unterhalb der Brust geschnürt und fällt, ähnlich wie bei der Maria, in zahlreichen Falten auf den Boden, wo sie spielerisch die an den Ecken abgerundete rechteckige Plinthe berühren. Der über der linken Schulter und um die rechte Hüfte geführte Mantel bildet eine breite Diagonale, die sich über den Körper legt und die Komposition zu zerschneiden scheint. An der Stelle, wo beide Mantelenden sich treffen, befinden sich die Hände des Heiligen, die ein Buch festhalten. Die linke Hand hält zwei Schlüssel auf dem Buchrücken fest und weist einen ausgestreckten Zeigefinger auf. Der massige Körper der Darstellung und ihre herkulische Kraft erinnert an die Camillo Mariani zugeschriebenen Marmorplastiken Petrus und Paulus (Abb. 285)⁶⁴⁹ in Santa Maria sopra Minerva in Rom, die um 1604 datiert werden. Ihre kraftvolle Massivität, die Draperie der Gewandung des Paulus und dessen Haltungsmotiv sowie die Ausformung der Haar und Barttracht des Petrus, der zwei Schlüssel in der rechten Hand hält,

⁶⁴² Sellink/Leeflang (The New Hollstein) Bd. II/2000, S. 59, Nr. 87, Abb. S. 58.

⁶⁴³ Steinberg 1996, S. 173-174, Abb. 191, 192, 193. Die Vorführung der Nacktheit des Knaben kann unterschiedlichste ikonografische Bedeutungen haben und in vielen Varianten dargestellt werden. So legt Steinberg dar, dass die Berührung des Penis durch das Kind selbst, im 15. und manchmal im 16. Jahrhundert, als Referenz für die Beschneidung gewertet werden kann, die den Beginn der Passion darstellt. Dieses Motiv gibt es in der Paganen Bildwelt nicht und so wird es als Innovation der Christlichen Ikonographie gewertet und mit dieser Bedeutung versehen; vgl. dazu Steinberg 1996, S.182-183.

⁶⁴⁴ Steinberg 1996, S. 310: “The movement of Christian art [...] had set itself certain tasks, among other, the restoral of the genital factor to the integrity of the Incarnation (Integrität der Wiedergeburt, d.Verf.) and some renaissance artists dramatise this restoral in the depiction of the infant erection.”

⁶⁴⁵ Steinberg 1996, S. 323.

⁶⁴⁶ Ebd..

⁶⁴⁷ Kap. 5.7.5..

⁶⁴⁸ Neu/Witte 1937, S. 250.

⁶⁴⁹ Ferrari/Papaldo 1999, S. 270, Abb. .

könnten als Orientierung für die Kölner Figur gedient haben. Die Vorbildhaftigkeit der Geissebrunnischen Apostel ist noch spürbar, z.B. zu der Figur des Hl. Petrus (Abb. 143) oder zum Hl. Matthäus (Abb. 145) und Andreas (Abb. 129). Die Fältelung der Gewandung ist jedoch feingratiger und betont stärker die anatomischen Merkmale der Darstellung, wie an der Figur des Apostel Andreas sichtbar (Abb. 258).

Eine gewisse formsprachliche Verwandtschaft lässt sich auch zu der um 1620 entstandenen Figur des Hl. Petrus (Abb. 284)⁶⁵⁰ von Hans van Mildert in der Kathedrale von Antwerpen feststellen. Der geöffnete Kragen und die knochige Halspartie ähneln sich sehr. Ein Zeitgenosse von Neuss, der Quellinusschüler Pieter Verbruggen d. Ä. (1615-1686), fertigte 1660 für St. Jakob in Antwerpen die Figur des heiligen Petrus, der als Bekrönung zu einem Epitaph dient (Abb. 286). Die muskulöse, breit gelagerte Gestalt, die vollen Kopf- und Barthaare erinnern an die Kölner Plastik. Dennoch ist auch hier zu bemerken, dass Verbruggen seiner Figur durch den Kontrapost, Mimik und Gestik eine Dramatik einverleibt, die man am zeitgleichen Gegenstück vermisst. Neuss adaptiert sowohl Kölner als auch flämische und italienische Einflüsse in seiner Komposition des Hl. Petrus. Dennoch bleibt seine Umsetzung säulenhaft und leblos.

5.7.5. Das barocke Dreikönigenmausoleum

Im Anschluss an die Umgestaltung des Hochaltars erfolgt Anfang 1668 ein Vertragsabschluss über „ein marmelstein Mausoleum“ für den Dreikönigenschrein, das ebenfalls von Heribert Neuss ausgeführt werden soll.⁶⁵¹ Erst für das Jahr 1683 ist die Schlussabrechnung mit der Witwe des inzwischen verstorbenen Bildhauers dokumentiert.⁶⁵² 1690 wurden die neuen Gitter fertig und 1699 die beiden Marmorfiguren der Hll. Nabor und Felix des Bildhauers Michiel van der Voort (1667-1737) aufgestellt. Dazu kam noch ein Brustbild des Gregor von Spoleto, welches im Segmentgiebel der Rückseite aufgestellt war. Im Jahr 1889/90 wurde das Mausoleum abgebrochen.⁶⁵³ Beide, Vorder- und Rückfront sind erhalten. Die Vorderfront dient heute als Retabel im nördlichen Querhausarm (Abb. 287 und 288).

Das Mausoleum stand ehemals in der Achskapelle des Chorumganges, wobei ein Drittel des 4,65 m langen und 4,10 m breiten Gehäuses aus der Kapelle herausragte. Die Schauseite misst bis zur Giebelspitze 5,5 m, besteht aus drei Achsen, die durch kannelierte Halbsäulen und Pilaster mit ionischen Kapitellen untergliedert wird. Diese Struktur wird im zweiten Geschoss aufgenommen, wobei einfache gerahmte Pilaster mit floralem Schmuck fortlaufend über den Säulen und schmucklose gerahmte Sockel über den Pilastern aufsitzen. Das Mittelfeld des Hauptgeschosses wird durch ein in Ohrmuschelwerk geziertes vergoldetes Gitterwerk gebildet, in das zusätzlich drei Kronen eingebettet waren. Dahinter verbarg sich der Schrein der Hll. Drei Könige.⁶⁵⁴ Das zweite Geschoss

⁶⁵⁰ Grote 1992, Abb. 5.

⁶⁵¹ Deml 2003, S. 220; Schäfke/Kommentarband 1993, S. 207; Kroos 1979/80, S. 143 und 145, Anm. 1439; Schulden 1982, S. 64-65.

⁶⁵² Kroos, S. 146. Jakob de Groeth hatte für das Mausoleum 1000 Reichstaler gestiftete; vgl. dazu Schulden 1982, S. 66.

⁶⁵³ Schäfke/Kommentarband 1994, S. 207; Kroos 1979/80, S. 148. Sie spricht von einer „durchaus fragwürdigen Aktion“ in Bezug auf den Umgang mit dem einst sehr verehrten Bauwerk. Ohne Dokumentation und größere Sicherung wird es in Einzelstücke zerlegt und in den Depots verstaut.

⁶⁵⁴ Kroos 1979/80, S. 239. Kroos liefert eine eingehende Beschreibung der Nischen in den Seiten und deren Inschriften. Auch die Inschrift über dem Relief wird von ihr dokumentiert.

zeigt ein mittig eingefügtes, querrechteckiges Relief (Abb. 289), das von einem flachen Spitzgiebel überfangen wird, auf dessen Schrägseiten allegorische Frauengestalten aufliegen (Abb. 290). Sie halten jeweils das Wappen des Kurfürsten und das des Kapitels. Die Verbindung zwischen den das Bildfeld flankierenden Pilastern und den Sockeln, die auf dem weit auskragenden flachen Gebälk stehen, stellen leicht gestauchte Volutenspiralen dar, aus denen sich ein nach oben auslaufendes Band löst, das sich unterhalb des Gesimses wieder zu einer kleinen Ziervolute zusammenrollt. Die dadurch geschweifte Flanke des Auszuges, verblendete gleichzeitig die dahinter liegende Verdachung des Mausoleums. Auf den gerahmten Sockeln stehen die Figuren Felix und Nabor. Diese bilden die Stirnseiten der Balustraden, die -mit einer Standplatte versehen- zu Podesten umfunktioniert werden.

Die Reliefplatte im Auszug der Schaufassade ist aus Alabaster gearbeitet und zeigt eine Fülle von Figuren. Neben der Anbetung der Könige im Vordergrund wird ein reichhaltiges Figurenprogramm im Hintergrund deutlich sichtbar (Abb. 289). Der Übergang in die mit Putten bevölkerte Himmelsphäre ist fließend.

Im Zentrum und im Vordergrund ist die kniende Figur des Königs positioniert, der den Fuß des Knaben in seine linke Hand nimmt und sich verbeugt. Das Christuskind liegt im Schoß der Mutter und reckt dem Weisen beide Arme entgegen. Maria ist in ein reich gefälteltes Gewand mit Kopfschleier gehüllt. Sie hält den Kopf gesenkt, auf die Handlung des Königs ausgerichtet. Am Boden sind antike Trümmer sichtbar. Am äußeren rechten Bildrand wird die Rückenfigur eines mit Harnisch und Federhelm geschmückten Kriegers sichtbar. Er legt dem unter ihm knienden Knaben, der das Gewand des Königs hochhält, fürsorglich die Hand auf den Kopf. Diese Figurengruppe ist fast vollplastisch herausgearbeitet. In der künstlerischen Umsetzung ist diese Darstellung gegenüber dem Werk am Marienaltar ausgereifter. Die vielfigurige Komposition zeigt das Bestreben, durch die mehrfache Staffelung der Figuren tiefe Räumlichkeit herzustellen. Bewegungsstruktur und Anatomie der Körper erscheinen schlüssiger, wobei die räumliche Tiefenstaffelung eher als ein Übereinandertürmen aussieht. Die malerische Qualität der Komposition ist offensichtlich und in diesem Bereich ist auch das mögliche Vorbild für diese Reliefplatte zu suchen.⁶⁵⁵ Die Komposition erinnert an Agostino Carraccis Darstellung gleichen Themas und an das Blatt von Cornelis Cort nach Federico Zuccar von 1571/72 (Abb. 282).⁶⁵⁶ Neuss hat im Unterschied zu Carracci und Zuccari das rechte Bein des Kindes bildparallel angebracht, so dass hier eine Sichtsperrung entsteht. Er orientiert sich in diesem Punkt wahrscheinlich an älteren Kompositionen wie z.B. Andrea Botticellis 1475 gemalte Anbetung. Das Geschlecht des Kindes wird, ähnlich wie bei der Standfigur der Madonna mit Kind (Abb. 279) am Hochaltar für den Betrachter nicht direkt sichtbar.

Die beiden auf den Schrägseiten der Giebel platzierten weiblichen Liegefiguren sind spiegelbildlich zueinander komponiert (Abb. 290). Sie sind in lange Gewänder gehüllt, die an den Saumkanten in leichter Wellenbewegung aufgeweht dargeboten werden. Ihre Fältelung versinnbildlicht die feine Stofflichkeit des Gewebes, das eng an den Körperformen orientiert ist und diese nachzeichnet. Dabei verlaufen die feinen Grate oft zueinander parallel, so dass eine gewisse Steifheit spürbar wird. Dieser Eindruck wird durch die Haltung der Oberkörper der Wappenhalter unterstützt, die gerade und starr aufgeführt wird.

⁶⁵⁵ Deml 2003, S. 228-230.

⁶⁵⁶ Bohlin (The illustrated Bartsch) 39/1980, S. 58; vgl. Sellink/Leeflang (The New Hollstein) Part II/ 2000, S. 59, Nr. 87, Abb. S. 58.

Im unmittelbaren Vergleich zu den beiden von Michiel von der Voort ca. 1699 geschaffenen Alabasterfiguren der Hll. Felix und Nabor, die auf den flankierenden Sockelungen aufgestellt wurden, ist diese Ungelenktheit besonders auffällig.⁶⁵⁷ Die Rückseite des Mausoleums war entsprechend der Vorderseite gestaltet (Abb. 288). Im Auszug befand sich ein Relief mit der Darstellung des feierlichen Einzugs der Reliquien der Heiligen drei Könige in den Kölner Dom (Abb. 291).⁶⁵⁸ Die künstlerische Präsentation der vielfigurigen Szene wird geprägt durch hinter- und nebeneinander gestaffelte, recht linear ausgeformte Figurengruppen. Dabei wirkt deren Wiedergabe fast ornamental und sehr summarisch. So kann man einen qualitativen Unterschied zur Vorderseite konstatieren.

5.7.6. Zusammenfassung

Die Untersuchung der barocken Plastik im Kölner Dom, die anhand der in barocker Zeit getätigten Neugestaltung der Altarretabel und der damit in Zusammenhang stehenden Statuen und des neu errichteten Mausoleums vorgenommen wurde, könnte übertitelt sein mit „Kölner Bildwerke in antikisierendem Stil“. In dieser Bewertung verbergen sich mehrere Aussagen und sie bedarf einer Erläuterung.

Die Orientierung an italienischen und flämischen Vorbildern, z. B. an Camillo Mariani, Giani Rusconi, François und Jérôme Duquesnoy oder Hans van Mildert ist nachweislich vorhanden. Die künstlerische Umsetzung bleibt jedoch weit hinter der Vorlage zurück.

Die Auswahl der Vorbilder lässt eine Orientierung an vorwiegend mit „antikisierenden“ Formen in ihrem Oeuvre arbeitenden Künstlern erkennen. Am deutlichsten spürbar ist dies an der Vorbildhaftigkeit der Putten François Duquesnoys und seiner Figur der Hl. Susanna im Zusammenhang mit der Alabasterfigur der Maria am Hochaltar des Domes. Die oftmals angemerkte Steifheit der Figuren, die in gewisser Weise ein Unvermögen dokumentiert, könnte auch dahingehend ausgelegt werden, dass man diese als ein Stilmittel, als Merkmal „antikisierender Plastik“ deutet und versteht. Da den Meistern nur Graphiken und Zeichnungen zur Verfügung standen und sich über dieses Medium die korrekte Gestalt des Vorbildes vermittelte, blieb die Vielansichtigkeit unberücksichtigt. Vermutlich fehlte die Anschauung der Originale und die Schulung an der Natur.

Die Gestaltung der Liegefigur des Hl. Engelbert ist wahrscheinlich bereits zum Zeitpunkt ihrer Aufstellung als nicht sonderlich gelungen aufgefasst worden. Beim Vergleich mit den beiden prominenten Schaumburg Epitaphien, die zu diesem Zeitpunkt im Binnenchor der Kathedrale platziert waren, fiel die unterschiedliche künstlerische Qualität besonders ins Gewicht. Aber auch die Plastiken von St. Andreas, von St. Maria Lyskirchen, die Madonna aus St. Kolumba und der Hochaltar in St. Ursula, mit der bekrönenden Figur der Muttergottes sind Beispiele, die die ausgereifte bildhauerische Arbeit in Köln, deren künstlerische Kompositionen und innovativen Charakter zeigen.

Im Vergleich zu den Figuren im Kölner Dom ist deshalb festzustellen, dass Heribert Neuss als Bildhauer unerfahrener und die Kompositionen stark an den

⁶⁵⁷ Die Figuren des Felix und Nabor werden in einem späteren Zusammenhang besprochen. Sie gehören zusammen mit anderen Plastiken einer Phase an, während derer viele flämische Bildhauer nach Köln zuwanderten um sich hier anzusiedeln. Vgl. Kap. 6.3.1. .

⁶⁵⁸ Deml 2003, S. 234-235.

Vorbildern verhaftet sind. Es handelt sich zudem nicht um eine Neugestaltung des Hochaltars und seiner unmittelbaren Umgebung, sondern um Ergänzungen bereits bestehender Strukturen. Selbst bei dieser reduzierten Aufgabenstellung gelingt keine überzeugende figurale Komposition.

Die zu dieser Zeit bereits in hohem Ansehen stehenden flämischen Bildhauer, wie Lucas Faydherbe, Artus Quellinus d. Ä. und deren Schülerschaft setzten ausgereifte Kompositionen in den Kirchen der Niederlande dagegen. Mit der Errichtung der Jesuitenkirche St. Mariä Himmelfahrt und ihrer prächtigen Innenraumgestaltung sowie durch die Neueinrichtung des gotischen Hochchores von St. Andreas, waren selbst in unmittelbarer Nähe des Domes ausgereifte barocke Inszenierungen sichtbar. Vor diesem Hintergrund sind die Zurückhaltung im Ausmaß der Neugestaltung und der Zugriff auf regionale und künstlerisch eher unerfahrenere Bildhauer vermutlich nur mit der schlechten finanziellen Situation des Domkapitels in Köln zu erklären. Die traditionell eher prägende und leitende Rolle der Kathedrale kann in künstlerischer Hinsicht nicht fortgeführt werden.

6. Von der Verfeinerung zur Typisierung. Spätbarocke Plastik von 1675 bis 1700

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts vermag sich kein einziger Meister dauerhaft in der Nachfolge der potenten Geissebrunnischen Werkstatt in Köln zu etablieren, Schüler nach zeitgenössischen Vorbildern anzuleiten und zur Ausbildung einer eigenständigen Kölner Barockplastik beizutragen. So hängt die Entwicklung der Kölner Plastik im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts fast ausschließlich vom Einfluss der flämischen Bildhauerkunst ab. In der freien Reichsstadt finden sich Betriebe, die flämische Meister unter Vertrag nahmen bzw. gegen Ende des 17. und vor allem zu Anfang des 18. Jahrhunderts gründen die zumeist aus den südlichen Niederlanden zugewanderten Künstler neue Werkstätten. Zudem ist ein Import von Skulpturen zu verzeichnen, der die in Köln vorherrschende Misere nachdrücklich verdeutlicht. Die Situation ist vermutlich vergleichbar mit der Lage in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. In großer Zahl wurden spätgotische Schnitzaltäre in Antwerpen angekauft um dann in Kölner Kirchen aufgestellt zu werden.⁶⁵⁹

Bei den jungen Bildhauern, die um 1670 und später ins Rheinland abwanderten, handelte es sich bereits um die zweite Generation an Barockmeistern. Sie wurden vermutlich in den Familienbetrieben z. B. in Antwerpen, Brüssel oder Mecheln ausgebildet. Ihre breite Bildung und ihr ausgereiftes handwerkliches Können baute auf den Werken der bereits zu ihren Lebzeiten berühmten Meister Artus Quellinus d. Ä. (1609-1668), Pieter Verbruggen d.Ä. (1615-1686), Lukas Faydherbe (1617-1697) oder Mathieu van Beveren (1630-1690) auf.⁶⁶⁰

Hans Vlieghe definiert die spätbarocke Kunst Antwerpens (1660 bis 1700) vor dem Hintergrund, dass in dieser Zeitphase die Eleganz und die Verfeinerung der bisherigen Formen der Plastik stufenweise zunimmt und sozusagen eine manierierte Form entsteht.⁶⁶¹ Er schreibt, dass sich erst nach 1660 eine jüngere

⁶⁵⁹ Hansmann/Hoffmann 1998, S. 7-10 und S. 218.

⁶⁶⁰ Zu Artus Quellinus d.Ä. vgl. Philippot 2003, S. 836-851. Zu Pieter Verbruggen d.Ä. vgl. Philippot 2003, S. 854-862. Zu Luc Faydherbe vgl. Philippot 2003, S. 863-885. Zu Mathieu van Beveren vgl. Philippot 2003, S. 913-917.

⁶⁶¹ Vlieghe 1998, S. 250. Nach Grote kann eine Periodisierung in drei Schritten erfolgen. Er unterteilt in die Phasen Frühbarock von 1608-1640, Hochbarock von 1640-1680 und Spätbarock (Prärokoko) von 1680- Anfang 18. Jahrhundert; vgl. dazu Grote 1992, S. 17. Philippot unterteilt in die Entwicklungsstufen des heranreifenden

Generation flämischer Bildhauer der Vitalität Gianlorenzo Berninis zuwandte, dessen Stil am besten auf die neuen Bedürfnisse und neuen Forderungen nach einer triumphierenden Plastik einging. Die liturgische Skulptur diente dabei seiner Ansicht nach dem Bedürfnis, Funktionales und Strukturelles zu verdecken. So verschwanden hinter figürlicher Plastik die Retabelkonstruktion, die Orgelgehäuse, die Beichtstühle und die Kanzeln. Ausgebildet wurden dramatische Szenerien, die die Lehre der römischen Kirche glorifizierten und in propagandistischer Form darstellten. Die täuschend echt wirkenden Figuren wurden in überschwänglicher Gestik und Gefühlsregung dargeboten.⁶⁶² Von diesen Entwicklungen wird die Kölner Plastik beeinflusst. In den Figuren, die mit der Errichtung des bedeutenden barocken Hochaltarretabels von St. Maria im Kapitol ab 1677 in Szene gesetzt werden, werden diese „Verfeinerungen“ sichtbar.

6.1. Die Plastik der Stiftskirche St. Maria im Kapitol

Ein erster, deutlicher Einfluss dieser neuen Formsprache wird in der Figur des Salvators, die den neuen Hochaltar in St. Maria im Kapitol und den Binnenchor dominierte, greifbar. In St. Maria im Kapitol entstand eine offene Retabelkonstruktion, die sich an die Neuerungen des in St. Maria Lyskirchen 1666 verwirklichten Projektes nahtlos anschloss. Der gleiche Auftraggeber der in der Pfarrkirche eine für seine Zeit ungewöhnliche Retabellösung formuliert, und diese mit einer eher traditionellen Bildhauerarbeit bestücken lies, ist zehn Jahre später für die Stiftung des neuen Hochaltars in St. Maria im Kapitol verantwortlich. Jakob von Groote schließt 1677 Verträge mit Werkstätten ab, die einen frei im Binnenchor stehenden Altar fertigen sollten, der mit drei Figuren bestückt werden sollte. Bei der im zentralen Bildfeld eingebrachten Plastik des Salvators wird in Stil und Form die zeitgenössische Skulptur der südlichen Niederlande vorbildhaft aufgegriffen.

6.1.1. Verträge zum Retabel

Im Jahr 1677 werden in der Stiftskirche umfangreiche Umgestaltungen abgeschlossen, die als Vorbereitung zur Errichtung eines neuen barocken Hochaltarretabels zu bezeichnen sind. Langwierige Planungen gingen dem kostenintensiven Projekt voraus, in dessen Mittelpunkt das neue Barockretabel und seine Figuren standen. Bereits im April 1677 wurde der Kölner Meister Henricus Heidt für die gelieferten Materialien an St. Maria im Kapitol entlohnt.⁶⁶³ In einem Zusatz erwähnt Heidt ausstehende Materialien, die er noch anliefern werde.⁶⁶⁴ In den Quellen werden zwei rotmarmorne Säulen, ein rotmarmorner, achtkantiger Schaft, einen Fuß aus schwarzem Marmor, verschiedene Zierstücke und Alabaster genannt. Dabei handelt es sich wahrscheinlich ausschließlich um Material, das in Verbindung mit dem neuen Hochaltarretabel steht. Am 5. April 1677 stellt Heidt u.a. ein aus Achat geschliffenes Köpfchen und ein

Barock 1620-25- 1645-50, des Hochbarock 1650-1680 und des Spätbarock 1680-1770; vgl. dazu Philippot 2003, S. 203, 285 und 409.

⁶⁶² Vlieghe 1998, S. 250.

⁶⁶³ AEK, Pfarrarchiv Elendskirche A II 109. Der vollständige Text ist im Appendix unter V.a. dokumentiert.

⁶⁶⁴ AEK, Pfarrarchiv Elendskirche A II 109, p. 47.

„Lauretbiltgen“ sowie nochmals Marmor und Alabaster in Rechnung, den er an „de Groot“ nach St. Maria im Kapitol geliefert hatte.⁶⁶⁵

Der erste uns bekannte Vertrag zum Hochaltarretabel datiert auf den 25. Mai desselben Jahres (Abb. 292).⁶⁶⁶ Die Vereinbarung zwischen „Jacob von Nuyß, Stefan do Paris“⁶⁶⁷ und Jacob de Grootte schrieb fest, dass in fünf Monaten das fertige, auspolierte Retabel nach dem „Abriss und dem Begehren de Grootes“ aufgerichtet sein musste. Dies bedeutete, dass de Grootte einen Entwurf für das Retabel vorgab, dem die Meister folgen mussten. Zudem waren seine Vorstellungen und Sonderwünsche bindend für die beteiligten Handwerker. Diese hatten jeweils ein Paar aus rotem Marmor gefertigte Säulen mit Base und Kapitell aus Alabaster herzustellen. Anschließend sollte Jacob von Neuss auf die achtkantigen Postamente „Marmorstück aufbringen“, die übergangslos in vierkantige Sockel aufstockten. Außerdem musste „der Altarstein vom Orksal“ (Unleserlich im Text. Wahrscheinlich Dorsal, d. Verf.) gelängt werden, um die Ausdehnung des „alten altars“ zu erreichen.⁶⁶⁸ Für die Skulpturen und die „Gehänge“ war der Bildhauer Conrad Tappe,⁶⁶⁹ der diese nach den Vorgaben Jakob de Grootes herzustellen hatte, verantwortlich. Arnold von Gülich⁶⁷⁰ führte die Aufsicht über den Verlauf der gesamten Arbeiten und seine Knechte halfen bei der Aufrichtung der Konstruktion, der „Aufsetzung des steinernen Kruzifixes“, der Bilder und des Altarsteins.⁶⁷¹

Jakob von Neuss stellt für den 14. und den 21. Juni und in Folge bis zum 17. Juli seine Arbeit in Rechnung, wobei sich seine Forderungen im Monat Juli auf die Errichtung des Hochaltars beziehen.⁶⁷² Anhand eines weiteren Vertragsabschlusses wird offensichtlich, dass die vereinbarte Fertigstellung zum 25. Oktober nicht eingehalten und die Arbeiten unterbrochen werden mussten. Man beschloss daraufhin, dass „zufolg der ahngefangen ordnung“ vor Ostern die vier Säulen und der Architrav und vor „nechste“ Himmelfahrt das „Frontispiz Kreutz, bilder und underste Tritt und den volligen Altar nach allem behör und glantz“ fertig sein mussten. Um diese Aufgaben zu bewältigen, wurden zusätzlich drei Marmorhandwerker und zwei Schleifer, darunter die Werkleute „Martin und Mattheiß“, in die Arbeiten eingebunden. Jacob de Grootte verpflichtete sich seinerseits die nötigen Hilfen bereitzustellen und benannte erneut Arnold von Gülich mit der Beaufsichtigung des Vorhabens. Unterzeichnet ist der Vertrag von Ehtien de Perei, Arnold Gülich und Jacob de Grootte. Perei quittiert am 27. Mai seine Auszahlung und gibt seiner Zufriedenheit Ausdruck, so dass man annehmen kann, dass mit diesem Datum die Arbeit am neuen Retabel abgeschlossen war.⁶⁷³

⁶⁶⁵ AEK, Pfarrarchiv Elendskirche A II 109, p. 46.

⁶⁶⁶ AEK, Pfarrarchiv Elendskirche A II 109, p. 29. Der vollständige Vertragstext ist im Appendix unter V.b. dokumentiert.

⁶⁶⁷ Es handelt sich hier um Jakob von Neuss, der zur Bildhauerfamilie von Neuss gehört und in diesem Zusammenhang erstmals genannt wird. Bei Stephan do Paris (auch Ethien de Perei) handelt es sich um den bereits bei Merlo genannten Stephan de Perey; vgl. dazu Merlo 1895, Sp. 662; Vogts 1966, S. 693; vgl. Eberhardt Kapitol 2000, S. 129; vgl. Hagendorf-Nußbaum Kapitol 2005, S. 134.

⁶⁶⁸ Es könnte sich hier um eine Zusammenlegung zweier Altäre handeln. Die Mensenplatte vom „Dorsal“ musste in der Länge dem Altartisch im Binnenchorbereich angepasst werden.

⁶⁶⁹ Mit den Angaben im Vertrag zu St. Maria im Kapitol können Tapp erstmals Skulpturen sicher zugeschrieben werden. Zu dem Bildhauer Conrad Tappe vgl. Merlo 1895, Sp. 873; Vogts 1966, S. 693. Vogts schreibt versehentlich Konrad Lapp.

⁶⁷⁰ Vogts 1966, S. 680.

⁶⁷¹ AEK, Pfarrarchiv Elendskirche A II 109, p. 29.

⁶⁷² AEK, Pfarrarchiv Elendskirche A II 109, p. 37. Die Rechnung von Jakob von Neuss, siehe Appendix V.c

⁶⁷³ AEK, Pfarrarchiv Elendskirche AII 109, P. 38.

In der französischen Fassung des Vertrages vom 29. Februar 1678, die wahrscheinlich eine Abschrift des an den französisch sprechenden Perei ausgehändigten Textes darstellt, werden einzelne Teilstücke genauer als in der deutschen Version benannt (Abb. 293). In dieser Quelle ist die Rede von vier Säulen und Architrav, „et devant la prochains ascension lo frontispico crucifix et statuos“ und außerdem werden „statuos et bas relief“ verzeichnet.⁶⁷⁴ Aufgrund dieser Angaben wird klar ersichtlich, dass es sich um eine aus vier Säulen und Architrav bestehende Konstruktion handelte, die mit einem „Auferstandenen“, einem Kruzifix und Statuen ausgestattet war. Es ist davon auszugehen, dass es sich bei dem Kruzifix um ein Relief handelt. Von diesen hier genannten Werkstücken ist lediglich die Figur des Auferstandenen erhalten geblieben, der heute im Umgang der Ostkonche auf einem Marmorkapitell steht.⁶⁷⁵

Die bisherigen Aufträge von Grootes ergingen an Werkstätten der freien Reichsstadt Köln. Die Namen der Künstler waren u. a. Meister Christoffel, Meister Gedeon und Meister Jakob von Neuss. Zu diesen Handwerkern, die nur teilweise in der Kölner Zunft eingetragen und damit berechtigt waren ihr Handwerk auszuüben, gibt es nur wenige Informationen. Wo und wie sie ihren Werkstattbetrieb den zeitgenössischen Erfordernissen angingen („modernisierten“), ist größtenteils ungeklärt.⁶⁷⁶ In den noch vorhandenen umfangreichen Quellen zum Hochaltar von St. Maria im Kapitol ist ein Name verzeichnet, der einem aus Belgien oder Frankreich stammenden Künstler zugehörig scheint. Ethien de Perei oder Stefan do Perei ist zusammen mit Jacob von Neuss für die Rahmenkonstruktion zuständig, die nach dem Abriss (Entwurf), den Grootes bereitstellte, ausgeführt werden sollte. Grootes bediente sich demzufolge eines fremden, französisch sprechenden Steinmetzen, der sicherlich die nötige Kenntnis und Erfahrung für diese Konstruktion mitbrachte.

6.1.2. Die Konstruktion des Retabels und die möglichen Vorbilder

Am 23. Januar 1678 wird eine umfangreiche Rechnung des Johann Heinrich Neuss, der zusätzlich zu seiner Unterschrift seine Profession, die des „bilthawer“, dokumentiert, beglichen. Darin werden die gelieferten schwarzen und roten Marmor- und Alabasterstücke verzeichnet. Eine weitere Rechnung datiert auf den 5. Februar 1678 und belegt eine zweite Materiallieferung für das Damenstift. Das Aussehen der aus Marmor und Alabaster bestehenden Retabelkonstruktion belegt eine Aquarellzeichnung in der Sammlung Kölner Altherthümer von Johann Peter Weyer (Abb. 294).⁶⁷⁷ Der Innenraum ist in gleißendes, von Südwesten eindringendes Sonnenlicht getaucht, so dass die Hochaltarkonstruktion nur schemenhaft erkennbar wird. Eine Fotografie vom Ende des 19. Jahrhunderts zeigt den Binnenchor und den Bereich vor dem nordöstlichen Vierungspfeiler. Durch sie lässt sich die monumentale Konstruktion des ehemaligen barocken Hochaltars so konkret bestimmen, dass eine Rekonstruktion des Aufbaus möglich wird (Abb. 295).⁶⁷⁸

⁶⁷⁴ AEK, Pfarrarchiv Elendskirche A II 109, p. 35.

⁶⁷⁵ Die ca. 180 cm hohe Figur des Salvators steht auf einem Marmorkapitell aus dem 19. Jahrhundert.

⁶⁷⁶ Ob die Kölner Meister auf Reisen gingen und wohin, ob Werkstattsammlungen bestanden und wie diese aussahen oder ob man fremde Meister einlud, ist bisher oftmals ungeklärt.

⁶⁷⁷ Schäfke 1993, S. 36, Abb. I, 3.

⁶⁷⁸ Eberhardt Kapitol 2000, S. 126, Abb. 1. Das Foto befindet sich im Rheinischen Amt für Denkmalpflege in Brauweiler.

Die raumhaltige, triumphale Schaubühne, die frei im Binnenchor der Stiftskirche aufgerichtet stand, war für Köln in jeder Hinsicht bemerkenswert. Der Aufbau des Altars mit vier Vollsäulen - wobei die beiden mittleren aus der Flucht um die Tiefe der Mensa nach hinten versetzt sind - mit zentralem rundbogigen und seitlich flachem Abschluss, ist jedoch nicht ungewöhnlich. Hier wird unmittelbar das Motiv der Serliana⁶⁷⁹ deutlich, welches an die Struktur der antiken Triumphbogenarchitektur und an zeitgenössische Tabernakelkonstruktionen erinnert. Überraschend ist die extrahierte Form der Darbietung, bei der nur die reine Rahmenkonstruktion mit eingestellten, vollrund ausgearbeiteten Figuren präsentiert wird. Die durchscheinende, elegant wirkende Komposition im Binnenchor des Sakralbaus bezieht auf direkte Weise die Wirkung des Lichtes in die Ausdruckskraft des Altars mit ein. Es wird zum fundamentalen Bestandteil der Konstruktion des Retabels. Die zentrale Gestalt des Programms bildet die im Mittelfeld eingestellte Figur des segnenden Christus, dem zu beiden Seiten die Figur eines Hl. Kriegers beigeordnet wird.⁶⁸⁰ Bei einem bestimmten Lichteinfall, besonders wenn die Sonne durch die Fenster der Ostkonche den Binnenchor hell erleuchtet, kommt die offene Rahmenkonstruktion, die raumgreifende Gestik und die Figur des Salvators auf dramatische Weise zur Geltung.

In jüngster Zeit sind Zusammenhänge mit antiker Architektur, wie z. B. mit dem sog. Kanopus der Villa Hadriani in Rom vermutet worden. Darüber hinaus sind zeitgenössische Entwicklungen ebenso zu berücksichtigen.⁶⁸¹ Bei den nun folgenden Vergleichsbeispielen handelt es sich um verwandte Kompositionen des 16. und 17. Jahrhunderts, die gleichfalls antike Formen rezipieren und wahrscheinlich als Vermittler vorbildhaften Charakter für den Kölner Altaraufbau hatten.⁶⁸² So ist auf ein Gemälde von Siciolante da Sermoneta mit der Darstellung der Taufe des Clovis zu verweisen, das ca. 1548-49 entstanden und heute in Rom in S. Luigi dei Francesi bewahrt wird. Es zeigt den Altarraum einer Renaissancekirche (Abb. 296).⁶⁸³ Auf der Mensa erblickt man ein mächtiges Kreuz, an dem der Körper des verstorbenen Christus zu sehen ist. Der Querbalken des Kreuzes liegt auf der Höhe des umlaufenden, weit auskragenden Gesimses, das fortlaufend in nördlicher und südlicher Richtung den Kirchenraum horizontal gliedert. Das Vorchorjoch mit Tonnengewölbe öffnet sich zum Mittelschiff mit einem leicht gestelzten Rundbogen, der von einer kannelierten Verblendung überfangen ist. Verbindet man diese Schmuckform mit dem Gesims und den tragenden Säulen mit kompositen Kapitellen, so ergibt sich die Konstruktion des Hochaltars von St. Maria im Kapitol in Köln. Diese monumentale Architekturform der Renaissance, die den Altarraum strukturierend gliedert, wird in der Folge in den Retabelbau übernommen und findet in kleinformatigen Konstruktionen, z. B. an Tabernakeln Verwendung. Als Beispiel einer Retabelkonstruktion sei auf den Hochaltar der alten Klosterkirche der „Grands Augustine“ in Paris (Abb. 297)⁶⁸⁴ verwiesen. Die Pariser Komposition von 1674 bestand aus bemaltem und vergoldetem Holz. Das mit Säulen korinthischer

⁶⁷⁹ Die Serliana bezeichnet eine architektonische Struktur mit drei Öffnungen, deren Zentrum mit einem gerundeten Bogen, die beiden begleitenden Felder von einem Architrav abgeschlossen werden. Auf Sebastiano Serlio, der in seinen Traktaten erstmals diesen Aufbau definiert, geht der Begriff zurück; vgl. dazu Koepf 1974, S. 283.

⁶⁸⁰ Die Figur ist vollrund gearbeitet und war ursprünglich gefasst. Von der Fassung sind nur geringe Reste erhalten. Die beiden Kriegerfiguren, ca. 180 cm hoch und ebenfalls gefasst, konnten bisher nicht aufgefunden werden; vgl. dazu Czymmek 1988, S. 102, Abb. 4; Eberhardt Kapitol 2000, S. 131, Abb. 5.

⁶⁸¹ Eberhardt Kapitol 2000, S.127-128, Abb. 3 und 4.

⁶⁸² Ebd., S. 128.

⁶⁸³ Hibbard 1993, S. 107, Abb. 62.

⁶⁸⁴ Souchal 1977, Bd. A-F, S. 265.

Ordnung und mit einer Viertelkuppel ausgestattete Werk wurde mit mehreren monumentalen Plastiken geschmückt, dabei befand sich im zentralen Bildfeld die Figur Gottvaters mit der Heilig Geist Taube. Als Beispiel kleinplastischer Adaption kann das Tabernakel in der Kapelle der heiligen Dreifaltigkeit in Fontainebleau, welches zwischen 1679 und 1680 in Marmor und Bronze hergestellt wurde (Abb. 298)⁶⁸⁵ und ein Tabernakel der Kirche St. Johannes am Markt in Troyes herangezogen werden (Abb. 299).⁶⁸⁶

Ausgehend von römischen Entwicklungen der Renaissance scheinen diese Formen über Frankreich Einfluss auf die Rheinlande genommen zu haben. In diesem Zusammenhang liegt die Vermutung nahe, dass der Auftraggeber Jakob von Groote sich des Öfteren in Paris aufhielt und so ein französisches Vorbild für das Retabel in St. Mariae Himmelfahrt in Betracht zog. Die gezeigten Beispiele, könnten ihm als Anregungen für die eigenen Ideen gedient haben. Um diese Konstruktion für Köln umzusetzen, bediente er sich folglich eines französischen bzw. belgischen Steinmetzmeisters.

6.1.3. Die Figur des Salvators

Im Zentrum des filigranen Hochaltarretabels in St. Maria im Kapitol wurde die ca. 180 cm hohe Figur des segnenden Christus präsentiert (Abb. 300).⁶⁸⁷ Die von Konrad Tapp gefertigte Skulptur versinnbildlicht den aus den Wolken Herabsteigenden, der mit dem rechten Fuß die Erdkugel betritt und dessen linkes Bein noch auf der Wolkenbank verharret. Seiner zum Segensgestus erhobenen rechten Hand, folgen der Kopf und der Blick des Salvators. Gegenläufig dazu ist der rechte Arm gesenkt und in der Hand hielt die Figur ehemals wahrscheinlich den Kreuzstab. Bekleidet ist die Gestalt nur mit einem um die Hüfte geschlungenen Tuch, das locker über den rechten Oberarm liegt, um nach unten hin gerade bis auf die Wolkenbank herabzufallen.

Die Plastik, die heute leider durch grobe Ergänzungen beider Arme in ihrer Gesamterscheinung verändert ist, spricht für einen handwerklich erfahrenen Meister. Vor allem überzeugt die sensibel und filigran ausformulierte Beinpartie mit den schmal und detailreich geformten Gliedmaßen. Diese ist insofern von Bedeutung, als die schmale Fessel des Standbeines die Standfläche der Komposition definiert, die die Last des gesamten Körpers trägt und im Gleichgewicht hält. Das als zusätzliche Stütze dienende Tuch im rückwärtigen Bereich ist soweit bearbeitet, dass es im Schatten der Beinpartie verschwindet, um den Eindruck von tänzelnder Leichtigkeit nicht zu stören. Durch dieses Motiv entwickelt sich der leichte, fast schwebende Eindruck der Figur. Ebenfalls sind Bauch- und Brustpartie sowie die Modulation des Gesichtes überzeugend ausgearbeitet. Im Unterschied zur gelungenen Komposition der Körperhaltung ist die Ausformulierung der Proportionen teilweise zu bemängeln. Blickt man von der Seite auf das Profil des Kopfes und den abgesenkten linken Arm fällt der zu kurze Oberschenkel des linken Beines auf (Abb. 302). Insofern wird deutlich, dass nicht alle Seiten dieser Plastik in gleichem Maße künstlerisch überzeugen und das Hauptaugenmerk des Bildhauers der frontalen Ansicht galt. Die Draperie des Tuches erscheint in Teilen recht belebt, aber in seiner Fältelung sehr summarisch ausgearbeitet.

⁶⁸⁵ Ebd., Bd. G-L., S. 46.

⁶⁸⁶ Ebd., S. 63.

⁶⁸⁷ Eberhardt Kapitol 2000, S. 131, Abb. 5; vgl. Hagendorf-Nußbaum Kapitol 2005, S. 135-137, Abb. 14.

Die massiv und muskulös wirkende Gestalt erinnert an antike Götterstatuen, wie z. B. an die antike Figur Jupiters in Rom im Palazzo Braschi.⁶⁸⁸ In ihrer Haltung steht sie dem von Sansovino vor 1550 entwickelten „Jupiter tonans“ (Abb. 304) sehr nahe, dessen leichtfüßiges Tänzeln lasziv wirkt und im Oeuvre des François Duquesnoy wiederkehrt.⁶⁸⁹ Die Komposition der Schrittbewegung, die bei der Figur des Salvators in eine elegante Abwärtsbewegung umgeformt ist, erinnert ebenfalls an die antike Statue des Apollo Belvedere.⁶⁹⁰

Den Hintergrund für die detailgetreue Rezeption der Antike bildet das in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts betonte Studium der Proportionen. Die Antiken wurden zu diesem Zweck genauestens vermessen und den Bildhauern empfohlen, ihre nach der Natur entstandenen Zeichnungen an den Antiken zu orientieren.⁶⁹¹ Die bereits von Sébastien Bourdon (1617-um 1672)⁶⁹² eingeforderte Maßgenauigkeit, die den Künstler verpflichtete mit dem Messgerät in der Hand vor dem Original zu arbeiten, wurde von Nicolas Poussin weiterentwickelt. Giovanni Pietro Bellori hatte in seinem Buch „Le vite dei pittori, scultori et architetti moderni“⁶⁹³ im Beitrag über Nicolas Poussin, dessen „Forschungen an der antiken Skulptur“ ein eigenes Kapitel gewidmet war, u.a. den Stich des sog. Antinous vom Belvedere 1672 zur Veranschaulichung publiziert. Poussin unternahm seine Vermessung des Antinous vom Belvedere⁶⁹⁴ - nach Bellori - gemeinsam mit François Duquesnoy (1597-1643). Das Standmotiv des Kontrapost wird bei dieser Statuette in extremster Form übersteigert. Der Schwung der Hüfte und das Einknicken des linken Spielbeines, das besonders eng neben das rechte gesetzt ist, scheinen den Schwerpunkt der Komposition gefährlich zu verschieben und das Gleichgewicht zu bedrohen. Das linke Knie sackt dabei soweit unter das rechte, dass der Körper an dieser Stelle aus der Form geraten und überdehnt erscheint. Zusätzlich weicht der Oberkörper zurück und unterstützt damit die Last auf den Beckenbereich und den spezifischen Schwung des Körperumrisses. Hierin besteht die Faszination der Figur, die trotz extremer Instabilität ihr Gleichgewicht hält. Duquesnoy hatte das antike, nur als Fragment erhaltenen Werk in Ton nachgebildet und in seine umfangreiche Werkstattdsammlung integriert. Davon ausgehend entwickelte er die für ihn typischen, fast lasziv wirkenden männlichen Figuren.⁶⁹⁵ Diese Körperhaltung, die tatsächlich nur unter extremen Schmerzen und nur wenige Sekunden aushaltbar ist, entspricht in ihren Proportionen der korrekten Anatomie eines menschlichen Körpers in dieser Position. Das Vorbild der Antike ist dabei weiterformuliert und von Duquesnoy mit den Kenntnissen seiner Zeit vervollständigt worden. So sind unzählige Studien nach dem lebenden Modell im Vorfeld entstanden, die, das Vorbild der Antike korrigierend vor Augen, erneut gezeichnet wurden.⁶⁹⁶ Die Entwicklung der Komposition des Antinous mit seiner überdehnten Hüftpartie sowie die Proportionierung der Körpervolumina durch François Duquesnoy ist als beispielhaft für die Herangehensweise der Bildhauer im 17. Jahrhundert zu sehen. Auch Konrad Tapp, dessen bildhauerisches Können mit der Plastik des Salvators für Köln erstmals fassbar ist, entwickelt seine

⁶⁸⁸ Vrede 1998, S. 110, Abb. 34.

⁶⁸⁹ List 1983, S. 106, Abb. 59.

⁶⁹⁰ Ebd., Fig. 2.; Winner (Paragone) 1998, S. 240, Abb. 15.

⁶⁹¹ Goldstein 1989, S. 169.

⁶⁹² Paris 2000.

⁶⁹³ Bellori 1672, S. 74 -77.

⁶⁹⁴ Berlin 1995/96, Abb. S. 501, Kat.- Nr. 180.

⁶⁹⁵ Berlin 1995/96, S. 500, Kat.- Nr. 180. Teile der Sammlung fanden später Eingang in die Sammlung François Girardon, dem Hofbildhauer Ludwigs XIV; vgl. dazu Berlin 1995/96, S. 105.

⁶⁹⁶ Goldstein 1989, S. 169.

Komposition aus verschiedenen Vorlagen und skizziert im Vorfeld Einzelpartien der Figur. Von diesen Studien ist bisher nichts bekannt geworden.

Die unmittelbaren flämischen Vorläufer für die Kölner Skulptur werden z. B. bei der monumentalen Plastik des Salvator am Grabmal des Carolus van den Bosch von Géry Picq (1660-1665) in der Kathedrale St. Bavo in Gent greifbar (Abb. 305).⁶⁹⁷ Gemeinsame Merkmale finden sich in der Haltung der Gesamtfigur, der Modulation der Anatomie, im Faltenwurf, in der Gewanddraperie und in Gesichtsschnitt und Haartracht. Besonders hervorzuheben ist die an der Genter Figur ausschwingende Hüfte, die den ausladenden S-förmigen Schwung und die daraus resultierende elegante Bewegtheit provoziert, die - von Duquesnoy vorgebildet - in die Darstellung des herabsteigenden Salvators in Köln ausdrucksstark Aufnahme fand.⁶⁹⁸ Im direkten Vergleich der flämischen mit der Kölner Figur werden jedoch die Unterschiede in der künstlerischen Qualität sehr deutlich. Im Vergleich zu dem segnenden Christus in der Genter Kathedrale ist die Kölner Plastik als etwas schwerfällig und statisch zu bezeichnen. Die Figur am Grabmal Carolus van den Bosch von Géry Picq, die 1665 vollendet war,⁶⁹⁹ scheint eine Weiterentwicklung zweier Vorläufer zu sein. Bereits 1654 hatte Jérôme Duquesnoy einen Christus für das Grabmal des Antoine Triest in der Genter Kathedrale angefertigt (Abb. 306). Im Jahr 1660 erging an Lucas Faydherbe der Auftrag für ein Grabmal des Bischofs Andreas Cruesen in der Kathedrale in Mecheln, welches ebenfalls mit einer Christusfigur bestückt war (Abb. 307). Die Kenntnis dieser beiden älteren Skulpturen führt bei dem Kölner Bildwerk zwar zu Korrekturen, die von Géry Picq entwickelte Komposition bestimmt aber dennoch den Gesamtausdruck des Salvators in St. Maria im Kapitol. Zusätzlich orientiert sich Tapp an dem Standmotiv der Pallas Athene (Abb. 308),⁷⁰⁰ einer Figur die Artus Quellins d. Ä. 1646 in Kleve errichtet hatte.

Aus diesen Erläuterungen wird deutlich, dass es sich bei der Figur des Salvators um eine Komposition handelt, die sich aus mehreren Vorbildern zusammenfügt. Dabei ist vor allem die Nachahmung eines Kunstwerkes für die Gesamtkomposition prägend, das in der Werkstatt eines erfahrenen und gebildeten Bildhauers entwickelt wurde. Die Schwächen der Kölner Figur, u. a. die stellenweise mangelhafte Wiedergabe der Proportionen, die Ausrichtung der Figur auf eine Ansichtsseite und die nur grob ausgearbeitete, steif wirkende Draperie, könnten darauf zurückzuführen sein, dass ein Studium des Originals nicht möglich war.

6.1.4. Die Begleitfiguren

Die beiden monumentalen Wächterfiguren, den Hl. Vitalis und den Hl. Mauritius darstellend, sind nach Angaben der Quellen ebenfalls der Hand Konrad Tapps zuzuweisen (Abb. 309 und 310).⁷⁰¹ Sie waren differenziert ausgearbeitet und farbig gefasst, was Rückschlüsse auf die Fassung des Salvators zulässt. Die mit einem Umhang und einer Rüstung ausgestattete Plastik stellt wahrscheinlich den

⁶⁹⁷ Durian-Ress 1974, S. 258, Abb. 12.

⁶⁹⁸ Ebd., S. 258, Abb. 12.

⁶⁹⁹ Ebd., S. 239, 241, Abb. 1, Abb. 12 und S. 268-270; Grote 1992, Abb. 287.

⁷⁰⁰ Philippot 2003, S. 845, Abb. 4.

⁷⁰¹ Vgl. Appendix I, V.b.; AEK, Pfarrarchiv Elendskirche A II 109, p. 29: „und Conrad Tappe solle die bilder und [...] zierath außarbeite“. Die im Bildappart gezeigten Reproduktionen sind Details aus einem Foto von August Sander, welches in den 20er oder 30er Jahren entstanden ist. Beide Figuren sind rechts und links einer Kapelle in der Krypta aufgestellt; vgl. dazu Euler-Schmidt 1985, S. 156, Abb. 35 e.

Hl. Mauritius als heiligen Ritter dar (Abb. 309).⁷⁰² So steht ein Kölner Stadtheiliger, der mit Schild und Lanze bewaffnet ist, als wehrhafter Krieger dem Herabsteigenden zur Seite. Die Fältelung seiner Gewandung erinnert - soweit auf dem Foto noch erkennbar - in ihrer gleichförmigen Ordnung der Parallelfalten und der Kaskadenfältelung an die Draperie des Umhangs bei der Figur des Salvators. Auch bei dem heiligen Krieger wird der im Rückenbereich herabfallende Mantel als stützende Konstruktion genutzt, die mit der unteren Beinpartie einen gemeinsamen Werkblock ausbildet. Das Gleiche findet sich an der Plastik des Hl. Vitalis (Abb. 310). Die Figur trägt einen römischen Waffenrock und ist mit einem Schwert und einer Lanze ausgerüstet. Die Draperie der Gewandung, wiederum in Parallelfalten gelegt und eine lebendige Oberfläche bildend, die ebenfalls an den Saumenden in gleichförmigen Serpentinaen nach unten fällt, zeigt die Verwandtschaft mit den beiden anderen Altarplastiken. Der Gesichtsausdruck beider Soldatenheiligen erscheint streng und ist zudem durch die vollen Bärte und den bis tief in die Stirn sitzenden Helm, nur begrenzt wahrnehmbar. Dieser Eindruck der Ernsthaftigkeit wird durch die Haltung und die Gewandung unterstützt. Die etwas starr wirkende kontrapostische Haltung beider Plastiken demonstriert ihre Entschlossenheit, die sie zu standfesten Gegenpolen in Bezug auf die schwebende Leichtigkeit der Zentralfigur werden lässt. Durch die über die gesamte Breite der Körperausdehnung sich im Rückenbereich ausbreitenden Mäntel erreichen beide ein Höchstmaß an Ausdruckstärke in Bezug auf die Idee der Wehrhaftigkeit, die in dieser breit angelegten Komposition überzeugend umgesetzt ist.

6.1.5. Die Figur des Gekreuzigten

Eine weitere Plastik, die die Tappschen Stilmerkmale erkennbar transportiert, kann dieser Gruppe hinzugefügt werden. Es handelt sich um ein heute leider verlorenes Bronzekruzifix (Abb. 311) aus der Pfarrkirche Klein St. Martin.⁷⁰³ Die mit kräftigen Konturen durchmodellerte Anatomie des Brustkorbes, der wulstförmige Rippenbogen und die Bauchmuskulatur weisen starke Ähnlichkeiten zu der Figur des Salvator auf. Die Fältelung des Lententuches und die Modellierung von Haar und Barttracht ergänzen diesen Eindruck. Der Kruzifixus, sollte er dem Oeuvre Tapps angehören, zeigt bereits einen reiferen, formsichereren Bildhauer, der im Detail und in der Gesamtkomposition mit sicherer Hand zu Werke geht. Dies lässt darauf schließen, dass diese Arbeit zu einem späteren Zeitpunkt, nach 1677, entstanden ist. Außer den stilistischen Anhaltspunkten gibt es keine weiteren Informationen, die diese Skulptur Konrad Tapp zuordnen.

6.1.6. Die Figur des Christus

Der heute im sog. Lapidarium von St. Maria im Kapitol aufbewahrte Korpus eines toten, als Liegefigur konzipierten Christus, gehörte ursprünglich zu einer Pietà (Abb. 312). Die ca. 180 cm lange Plastik ist gefasst und vollrund ausgearbeitet.

⁷⁰² Köln 1993, S. 362, Abb. S. 363, Kat.-Nr. 62.

⁷⁰³ Die Fotogarbie stammt aus dem beginnenden 20. Jahrhundert; vgl. dazu Eberhardt Kapitol 2000, S. 131-132, Abb. 6; Hilger 1971, S. 74, Abb. 34; Arntz 1937, S. 85, Abb. 58. Hilger sieht eine Verwandtschaft zu den Werken des flämischen Bildhauers Johann Franz van Helmont; vgl. dazu Hilger Geyr 1974, S. 171, Abb. 11. Dagegen sprechen viele Details und vor allem die differenzierende Feinheit in der Modellierung des Korpus bei der Plastik van Helmonts. Das Bronzekruzifix wirkt dagegen regelrecht robust.

Mit nur leicht angewinkelten Beinen liegt der im Bauch und Brustbereich sehr schmal gehaltene Korpus auf dem Rücken. Der linke Arm lag ehemals gerade und eng am Körper an, der Rechte ist seitlich herabgesunken. Ein fein gefälteltes Lententuch breitet sich wie ein schmales Band über der Scham des Toten aus. Der nach hinten und zur Seite weggesackte Kopf zeigt ein ebenmäßiges Gesicht mit wallendem Haar und lockigem Kinnbart, um den Eindruck eines jugendlichen Christus mit einem zarten, geschmeidigen Körper zu unterstreichen. Der Betrachter wird unmittelbar an Michelangelos „Römische Pietà“ von 1499 erinnert, die sich seit 1749 in St. Peter befindet (Abb. 313).⁷⁰⁴ Die Haltung des Korpus in Köln weicht im Schwung vom römischen Vorbild ab. Dies mag man der wahrscheinlich graphischen Vorlage oder einer der zahlreichen Nachbildungen zuschreiben, die in der Folge entstanden sind. Deutlich sind jedoch die Parallelen zu erkennen, die sich in der Gestaltung und Haltung des Kopfes, des Korpus, der Draperie, kurz in der Gesamterscheinung widerspiegeln. Gianlorenzo Bernini nimmt in seiner Komposition des heiligen Sebastian von 1617⁷⁰⁵ bezug auf Michelangelos Pietà und ist so ebenfalls mögliches Vorbild für die Gestaltfindung der Kölner Plastik (Abb. 314).⁷⁰⁶ In einer Studie Domenichinos von 1612-1616, die als Skizze zu einer Pietà diente, scheint ein weiteres Vorbild gefunden (Abb. 315).⁷⁰⁷ Ob die ehemalige Figurengruppe, vergleichbar der Pietà des Michelangelo, als Andachtsbild in St. Maria im Kapitol verehrt wurde, ist nicht ermittelt.⁷⁰⁸

6.1.7. Zusammenfassung

Die drei monumentalen Plastiken vom ehemaligen barocken Hochaltar in St. Maria im Kapitol sind nachweislich dem Kölner Bildhauer Konrad Tapp zuzuschreiben. Damit ist es möglich den bisher nur namentlich bekannten Meister in seiner künstlerischen und handwerklichen Fertigkeit kennen zu lernen und zu analysieren. Für den völlig frei im Binnenchor aufgestellten Hochaltar konzipierte Tapp eine vollrund durchkomponierte Figur, die mit tänzelnder Leichtigkeit herabzusteigen scheint. Die filigran ausgearbeitete Anatomie der Körperteile und die Durchformung des ganzen Korpus ist trotz einiger Schwächen von beachtlicher künstlerischer Ausdruckskraft. Die körperliche Präsenz und die Unmittelbarkeit des Ausdrucks lässt eine Orientierung an der Antike und der zeitgenössischen, vor allem flämischen Plastik um die Mitte des 17. Jahrhunderts sichtbar werden. Im Vergleich zu der Figur des Salvators in St. Mariä Himmelfahrt (Abb. 149) wird unmittelbar deutlich mit welcher Kraft und Dynamik die reife barocke Skulptur ausgestattet ist und wie modern sie sich zeitgleich zu den Nachbarländern gestaltet.

Im Unterschied zur ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts werden die Bildwerke wie im Zeitalter der Renaissance erneut vollrund durchkomponiert und gefasst. Ihre anatomisch korrekte Wiedergabe ist von ebenso großer Bedeutung, wie ihre raumgreifende Gestik. Im Kontrast zu den drastischen Darstellungen der Malerei steht nun die Schönheit, d.h. die Vollkommenheit und Unversehrtheit des

⁷⁰⁴ Die ursprünglich als „Andachtsbild“ in Santa Petronilla, der Kapelle der französischen Könige, aufgestellte Plastik, besteht aus einem Marmorblock und zeigt die Maße H. 174, T: 130 cm; vgl. dazu Schwedes 1998, S. 73-94, Abb. 12-14; Paolucci 1997, S. 9-74.

⁷⁰⁵ Gianlorenzo Bernini, Hl. Sebastian, 1617, Marmor, ungefasst, H. 98,8 cm, Sammlung Thyssen-Bornemisza, Madrid; vgl. dazu Rom 1998, S. 78-95.

⁷⁰⁶ Wittkower 1966, Abb. 5.

⁷⁰⁷ Mailand 1996, S. 482, Abb. 56.

⁷⁰⁸ Eberhardt Kapitol 2000, S. 134, Abb. 11.

Körpers im Mittelpunkt der Darstellung. Um diesen Ansprüchen zu genügen mussten sich die Bildhauer z.B. mit der Lehre der Proportion vertraut machen. Zu den Zeitgenossen Tapps zählen die Bildhauer der Familie Neuss, die wie bereits erwähnt, um 1667 die Umgestaltung des Kölner Domes im Chorbereich vornahmen. Hier ist besonders Heribert Neuss zu nennen, dessen monumentale Plastiken der Maria und des Hl. Petrus (Abb. 279 und 280) seine künstlerische Fertigkeit deutlich machen. Da bereits Jakob von Neuss an der Anfertigung des barocken Hochaltars von St. Maria im Kapitol beteiligt war, stellt sich die Frage, warum nicht sein Bruder Heribert als Bildhauer für die Anfertigung der Figuren verpflichtet wurde. Die Wahl Jakob von Grootes fiel jedoch auf Konrad Tapp und ist vermutlich begründet mit dessen künstlerischen Fähigkeiten. Tapp, der noch ein Schüler der Geisselbrunnischen Werkstatt sein könnte, ist im Unterschied zu Neuss raumgreifender in der Komposition und vor allem in der Darstellung der Anatomie ein erfahrener Künstler. Im Hinblick auf das Figurenprogramm am Retabel in St. Maria im Kapitol war diese spezifische Fertigkeit Tapps von ausschlaggebender Bedeutung. Grootes muss demzufolge im Vorfeld mit dem Werk des Bildhauers vertraut gewesen sein. Bisher sind uns jedoch keine weiteren Arbeiten von Konrad Tapp bekannt geworden.

Bemerkenswert ist, dass durch die Person und die Stiftungen Jakob von Grootes, dessen Leben bisher wenig erforscht wurde,⁷⁰⁹ die barocke Plastik eine dominante Rolle in der sakralen Ausstattung übernimmt. Sie bildet den Mittelpunkt der Retabelkonstruktionen und verdrängt das Altarblatt von seinem angestammten Platz. Damit wird in Köln eine Entwicklung greifbar, die im Flämischen spürbar zunimmt und aus der Dominanz und machtvollen Stellung der Bildhauerwerkstätten nach dem Tode des Peter Paul Rubens entsteht. Hier waren ein steigender Anteil der Plastik und die wachsende Bedeutung der Antwerpener Bildhauerwerkstätten für die flämische Kunst der zweiten Hälfte des 17. und des frühen 18. Jahrhunderts ein wichtiges Phänomen. Nach den Untersuchungen Ulrich Beckers sind es

„weniger die ausgeprägten Italienerfahrungen, welche die nun führenden Bildhauer zu dieser Leistungssteigerung motiviert haben, wiewohl natürlich die Begegnung mit der hochbarocken Szenographie nicht zu überschätzen ist. Eher ist es das klassische Konkurrenzverhältnis zur Malerei (die zu diesem Zeitpunkt keine besondere Qualität mehr erzielt), welches unzweifelhaft den Boden für die aufstrebende Skulptur in den südlichen Niederlanden mit ihrem Zentrum Antwerpen bereitet hat.“⁷¹⁰

Anhand der beiden Hochaltaretabel St. Maria Lyskirchen (1664) und St. Maria im Kapitol (1677) kann man zusammenfassend folgendes feststellen:

1. Mit der Errichtung dieser beiden Altäre wird die Vorherrschaft des Gemäldealtars gebrochen.
2. Die monumentalen Bildwerke stellen, im Unterschied zu den überwiegend in den Gemälden dargestellten Martyrien, repräsentative Standbilder vor, die in ihrer Vielansichtigkeit formvollendete, d.h. anatomisch korrekte Abbilder inszenieren.
3. In diese verräumlichten Konstruktionen werden zur Verstärkung der ikonographischen Darstellung Lichteffekte eingebunden. Bei beiden

⁷⁰⁹ Zur Familie von Grootes, die 1548 von Antwerpen nach Köln übersiedelte ist bisher nur wenig erschienen; vgl. dazu Köln 1981, S. 92-93.

⁷¹⁰ Becker 1990, S. 160.

Altären ist das durch die Chorfenster einströmende Licht von ausserordentlicher Bedeutung.

6.2. Die Rezeption flämischer Meister und das Fortleben des Geisselbrunnischen Stiles in der Kölner Plastik

Trotz der Präsenz flämisch geschulter und fremder Meister in Köln ist der Stil der Geisselbrunnischen Werke fest verankert und wird bis zum Ende des 17. Jahrhunderts tradiert. So finden sich neben den Skulpturen, die zeitgenössische flämische Vorlagen regelrecht kopieren, Plastiken, die eng mit dem „gotisierenden Barockstil“ der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts verbunden sind. Im Folgenden werden Einzelwerke aus Kölner Kirchen analysiert, die diese parallelen Entwicklungen, ihre Brüche und Kontinuitäten aufzeigen.

6.2.1. Plastiken im Depot des Museum Schnütgen

Die Kölner Bildhauer der letzten drei Dekaden des 17. Jahrhunderts scheinen sich in auffälliger Art und Weise an den berühmten Werkstätten der flämischen Meister zu orientieren, die nicht nur stilbildend wirkten, sondern in der Lage waren, die in der sakralen Ausstattung bis dahin dominierende Gattung der Malerei in den Hintergrund zu drängen. Im Bestand des Museum Schnütgen werden zwei Plastiken verwahrt, die sich unmittelbar an Kompositionen des Artus Quellinus d. Ä. (1609-1668)⁷¹¹ anlehnen.

Bei den Depotfiguren in Köln handelt sich zum einen um die Darstellung des Hl. Petrus (Abb. 316-318). Das Bildwerk präsentiert den Apostel neben dem umgekehrten Kreuz stehend, dass er mit gefalteten Händen, in denen er zwei mächtige Schlüssel hält, umfasst. Zu seinen Füßen steht der Hahn. Die Gewandung bildet eine einfache römische Tunika, die über der linken Schulter liegt und hinter dem Rücken auf die andere Körperseite hinübergezogen ist. Im Rückenbereich fällt sie gerade nach unten herab. Die rechte Schulterpartie und ein Teil der Brust sind nicht bedeckt und durch den knapp oberhalb der Knöchel endenden Umhang werden die nackten Füße und ein Teil des rechten Unterschenkels sichtbar. Die Haar- und Barttracht des Heiligen, der Gesichtsausdruck mit der in Falten gelegten Stirn und den über der Nasenwurzel zusammengezogenen Brauen, verleihen der Figur einen markanten Ausdruck. Die Skulptur ist in weiten Teilen an der Plastik des Hl. Petrus von Artus Quellinus in St. Andreas in Antwerpen (Abb. 319)⁷¹² von 1658 orientiert. Der dort über dem Untergewand in weiten Falten drapierte Mantel, der u.a. unter dem Kreuz zu einem Bausch zusammen- und hochgerafft ist, ist an der Kölner Figur nicht zu beobachten. Die Gewandung besteht aus zwei Kleidungsstücken, deren Fältelung summarisch durch Parallelfalten und leicht kantig wirkenden Schüsselfalten gebildet wird. Zudem wird sie eng am Körper geführt und bildet wenig Eigenvolumen aus. Dadurch fällt die Spannung, die in der Figur der Marmorplastik überwiegt, bei der Kölner Plastik weg. Das zentrale Moment der

⁷¹¹ Der in Antwerpen geborene Meister war Schüler von François Duquesnoy und Mitarbeiter von Peter Paul Rubens. Seine Hauptwerke entstanden in seiner Amsterdamer Zeit und er entwickelte sich zu einem der Hauptmeister des flämischen Barock, der vor allem den klassizistischen Stil seines Lehrmeisters verfeinerte; vgl. dazu Philippot 2003, S. 836-851.

⁷¹² Grote 1992, Abb. 13. Zu dem Bildwerk in Marmor in der St. Andreaskirche existiert noch ein Terrakottamodell, das heute im königlichen Museum für Schöne Künste in Brüssel verwahrt wird; vgl. dazu Brüssel 1977, S. 151-152 (Inv.-Nr. 2428); Düsseldorf 1971, S. 302, Kat.-Nr. 246, Tafel 182.

Komposition des Quellinus besteht im Dialog der wallenden, schweren Gewandung mit dem Ausdruck der schwermütigen Gedankenwelt, in die der Apostel versunken scheint. Dieser verliert sich in der bildhauerischen Arbeit des namentlich nicht bekannten Kölner Meisters.

Für die andere Figur im Depot des Museum Schnütgen, die Darstellung des Hl. Johannes Baptista (Abb. 320-322), gibt es im bisher bekannten Oeuvre des Quellinus kein unmittelbares Vorbild. Die ebenfalls aus Lindenholz gefertigte Skulptur, die im Rückenbereich ausgehöhlt ist, wird mit einem aufgeschlagenen Buch ausgestattet. Der Umhang, der an der Innenseite mit einer Fellstruktur ausgeschmückt ist und damit die Darstellung des Johannes Baptista definiert, wird nur über die linke Schulter gelegt und bedeckt diese Körperseite fast vollständig. Bis auf der Höhe der Hüfte ist die rechte Körperseite unbekleidet. Der Gewandverlauf ist auch bei dieser Figur eng am Körper orientiert, wobei die Schrittbewegung des Täufers durch die Fältelung betont wird. Die an den Seiten kaskadenähnlich ausgeformte Struktur der Gewandung ist im Vergleich zur Darstellung des Petrus lebendiger und körperbetonter und trägt zu einer gewissen Eleganz in der Bewegtheit und der Ausstrahlung der Figur des Johannes bei.

Auffällige Ähnlichkeiten ergeben sich mit Skulpturen von Artus Quellinus dem Jüngeren (1626-1700). So verweist z. B. die Modulation der Haartracht bei der Kölner Skulptur auf die Plastik des Hl. Jonathan in der Kathedrale von Antwerpen (Abb. 323)⁷¹³, die eher gegen Ende des 17. Jahrhunderts zu datieren ist. Motive, wie die in die Länge gezogenen und dabei eingerollten Locken des fließenden Haares, der weich geschwungene, füllige Bart, der auf der Brust zur Seite geweht ist und etwas zerzaust aussieht, kehren an der Kölner Figur wieder.⁷¹⁴

Beide Kölner Plastiken, die mit einer an vielen Stellen sich lösenden alten Polierweissfassung versehen sind, wurden 1914 für die Sammlung des Museum Schnütgen erworben.⁷¹⁵ Sie sind der Kölner Plastik des letzten Drittels des 17. Jahrhunderts zuzuweisen und gehören als Paar zu einem heute verlorenen Altarretabel.

6.2.2. Die Plastik am Hochaltar von St. Maria vom Frieden

Der barocke Hochaltar von St. Maria vom Frieden, der etwa 1683 aufgerichtet werden konnte, bedeckte die komplette Rückwand des Chores der Klosterkirche (Abb. 324).⁷¹⁶ Die breit gelagerte und mehrachsige Ädikulakonstruktion bestand aus zwei Geschossen. In dem schwarz gefassten Holzretabel war im zentralen Mittelfeld in einer Nische das Gnadenbild der „Maria vom Frieden“ und in den Nischen der seitlich angefügten Kompartimente monumentale Plastiken, die von wuchtigen, gedrehten Säulen flankiert wurden, eingestellt. Darüber erhob sich ein zweigeschossiger Aufsatz. Über den äußeren Säulen der Geschosse setzten Giebelstücke auf, auf denen einmal geflügelte Engel, im oberen Geschoss große Putten aufsaßen. Auf dem Rundbogen des Hauptgeschosses hielten zwei Putten das Stifterwappen. In der architektonischen Gliederung mehr in die Breite gelagert und der Konstruktion von St. Maria im Kapitol mit ihrem Triumphbogenmotiv verwandt, verweisen die Einzelformen noch stark auf das Retabel in St. Mariä Himmelfahrt. Trotz der Vielfalt der figürlichen Ausstattung -

⁷¹³ Kehrer 1922, Abb. 200.

⁷¹⁴ Ebd., S. 272.

⁷¹⁵ Museum Schnütgen, Inventarband A (Holzplastik), Inv.-Nr. A 274 und A 275.

⁷¹⁶ Im zweiten Weltkrieg ist diese Konstruktion völlig zerstört worden; Scholten 2003/4, S. 388, Abb. 5.

acht Großfiguren und fünf kleinplastische Bildwerke stellen ein umfangreiches ikonographisches Programm dar - kann die Dominanz der flächigen Konstruktion nicht gebrochen werden. Auf traditionelle Weise sind dabei die Einzelbildwerke gestaltet, die gestenreich aufeinander bezogen, jedoch innerhalb der Konstruktion fest verortet und räumlich voneinander getrennt sind.

Für den Gnadenaltar, der wahrscheinlich auf ein französisches Vorbild zurückzuführen ist, können die Plastiken nur noch schemenhaft anhand historischer Fotografien erfasst werden (Abb. 325). Eine genauere Untersuchung der Komposition ist aus diesem Grunde problematisch. Es hat den Anschein, dass die Körper der großen Figuren sehr schmal bis überdehnt geformt waren. Die Draperie der Gewandung und das Aussehen der Köpfe sind dem Stil der Geisselbrunn'schen Arbeit um die Mitte des 17. Jahrhunderts verwandt. Das 1642 von Maria de Medici für die Klosterkirche gestiftete Gnadenbild, welches fotografisch gut dokumentiert ist,⁷¹⁷ scheint aus dem Flämischen zu stammen (Abb. 326 und 327).

Zur gleichen Zeit entsteht eine neue Retabelkonstruktion für Kloster Steinfeld, deren Altarfiguren eine Vorstellung vermitteln, von den in St. Maria im Frieden in Köln verlorenen Plastiken vom Ende des 17. Jahrhunderts, zu denen bisher keine schriftlichen Quellen gefunden wurden. Die Komposition des Aufbaus und der Stil der Figuren am Steinfelder Altar sind dem Retabel der Marienkirche recht verwandt (Abb. 328).⁷¹⁸ Das 1683 in barocken Formen neu errichtete Hochaltarretabel bildet zwei Geschosse aus, in deren zentralen Bildfeldern Gemälde eingefügt waren. Das Hauptgeschoss zeigt zwischen zwei Säulen die auf Konsolen stehenden Figuren der Hll. Petrus und Paulus (Abb. 329 und 330). Den Auszug flankieren die auf den äußeren Gebälkzonen stehenden Figuren der Hll. Felicius, Simplicius, Norbert und Hermann Josef. Ein Brustbild der Muttergottes mit Kind krönt den Aufbau. Zweifellos sind die beiden Figuren der Apostel von herausragender Qualität und geprägt von den Kompositionen der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts, speziell den Pfeilerfiguren in St. Mariä Himmelfahrt. Die Bilderfindungen des Jeremias Geisselbrunn dienen dem Meister in Steinfeld unmittelbar als Vorlage, wobei er die Betonung auf die körperlich bewegte Gestalt legte, die durch die Gewandung unterstützt wird. Die schmale Figur des Paulus wird nicht mehr von der raumgreifenden Gewandung verhüllt, sondern feine Fältelungen begleiten den Schwung. Diese geht von dem leicht nach vorn gesetzten rechten Fuß über die zur Gegenseite ausschwingende Hüfte hinauf bis zum Kopf des Heiligen, der sich wiederum nach rechts zur Seite wendet (Abb. 330). Die Gewandung umfließt wie in einem gespannten Bogen den Korpus, wobei die tiefen, einschneidenden Falten diese Anspannung unterstreichen. Im Gegensatz dazu präsentiert sich die Figur des Petrus „entspannt“ (Abb. 329). Die im Kontrapost stehende Figur folgt dem von Geisselbrunn für Himmelfahrt angefertigten Petrus, der nachweislich auf eine Vorlage Agostino Carraccis zurückgeht (Abb. 143). Der Meister der Steinfelder Figur längt und schmälert den Körper, dessen Gestik, Mimik und Form der Gewandung jedoch eng am Vorbild verbleibt, wobei die Stofflichkeit feiner und leichter gestaltet wird. Die Verfeinerungen der Geisselbrunn'schen Formen, die an diesen Figuren sichtbar werden, erinnern an die bereits im dritten Viertel des 17. Jahrhunderts in Köln verbreiteten Skulpturenstil. Vermutlich kann man in diesem Zusammenhang von einer Stil-Tradition sprechen, die von einigen Bildhauern weiter gepflegt wird.

⁷¹⁷ Für den freundlichen Hinweis sei Marion Opitz herzlich gedankt.

⁷¹⁸ Schmidt 1951, S. 82 und S. 71, Abb. 71.

6.2.3. Ein Bildwerk in St. Gereon

In der ehemaligen Stiftskirche St. Gereon in Köln, die eine umfangreiche Neuausstattung bereits in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts erfahren hatte,⁷¹⁹ befindet sich heute noch eine Plastik, die dem Ende des 17. Jahrhunderts zuzuweisen ist.⁷²⁰ Die Figur zeigt eine Darstellung des Hl. Gereon, die im Zusammenhang mit den Wandreliquiaren - durch eine umfangreiche Stiftung des Chorbischofs Franz van Eick 1683 ermöglicht - steht (Abb. 331). Für die Herstellung wurde der wahrscheinlich in Köln beheimatete Bildhauer Hermann Kessel beauftragt, der am 2. März 1686 eine Abschlagszahlung erhielt.⁷²¹ Mit der im März 1689 an die Witwe Kessels ausgehändigten Restsumme, ist das Datum der Fertigstellung definiert. In von gedrehten Säulen flankierten Rundbogennischen der insgesamt ca. 18,5 m langen Wandreliquiare, standen knapp unterlebensgroße Statuen der Führer der thebäischen Legion. Von den insgesamt acht Plastiken ist noch die des Hl. Gereon erhalten, die heute im Hochchor präsentiert wird.⁷²²

Das aus Holz vollrund gearbeitete und mit einer Fassung des 19. Jahrhunderts versehene Bildwerk ist mit einem römischen Waffenrock und mit einem geschmückten Helm ausgestattet. Das auf dem Boden aufsetzende Schild wird nur am oberen Rand von der Rechten des Soldatenheiligen gehalten. Mit der Linken stützt er eine Lanze. Proportion und Anatomie der Komposition sind von überzeugender Qualität, die von der in Parallelfalten abwechslungsreich inszenierten Gewandung sowie durch Gestik und Minenspiel stimmig ergänzt werden. So erweckt die Plastik den Eindruck von Wehrhaftigkeit, die an die beiden Begleitfiguren des Salvators in St. Maria im Kapitol erinnert (Abb. 309 und 310).

6.2.4. Ein neuer Apostelzyklus für St. Pantaleon vom Ende des 17. Jahrhunderts

Nach Quellenangabe wurde 1694 für die Kirche der Benediktinerabtei St. Pantaleon ein Apostelzyklus angekauft, von dem heute noch elf Figuren erhalten sind.⁷²³ Aufstellung fanden die überlebensgroßen Figuren ehemals an den Chorseitenwänden und über den Mittelschiffpfeilern auf figürlich geschmückten Konsolen. Die vollrund ausgeformten und in weiß gefassten Holzfiguren lassen sich stilistisch in Werkgruppen unterteilen. Sechs Plastiken mit einem stark kantigen Faltenwurf und expressiver Bewegtheit stehen vier Großfiguren in beruhigter Haltung und antikisierenden Gewandung gegenüber. Die Darstellung

⁷¹⁹ Vgl. Kap. 4.7.1. .

⁷²⁰ Zwei Engel, die ein Christusmonogramm hielten, sind vermutlich bei den Restaurierungsarbeiten 1883-1891 verloren gegangen. Die nur noch anhand von bildlichen Darstellungen nachweisbaren Plastiken wären in diesem Zusammenhang interessante Vergleichsstücke. Die schlechte Bildqualität lässt jedoch keine Untersuchung zu.

⁷²¹ Kessel ist bei Merlo im Künsterlexikon von 1895 nicht verzeichnet. Vgl. Rahtgens 1911, S. 70; Nattermann 1960, S. 420; Legner 1980, S. 284-286; Ders. 1989, S. 104; Schommers 1993, S. 213-214; Bellot 2003/4, S. 78-81.

⁷²² Für die freundliche Unterstützung bei der Bearbeitung danke ich herzlich Uta Scholten.

⁷²³ Rahtgens/Roth 1929, S. 135. Rahtgens zitiert die Quelle: „gekauft zwölf neue und ganz illuminierte Bilder der Apostolen sambt ihren Füßen undt allem Zubehör vor 320 Rthlr.“. Vgl. Rinn Pantaleon 2005, S. 316-317.

eines Apostel Paulus lässt sich keiner Gruppe zuweisen und nimmt daher einen Sonderstatus ein.

Der erstgenannten Gruppe (Abb. 332-337) ist ein scharfkantiger, stark raumgreifender Faltenwurf als Stilmerkmal gemeinsam, der zu extremen Verschattungen der Oberfläche führt. Die Gewänder liegen unmittelbar auf der Körperoberfläche, so dass die hohen und teilweise breiten Stege der Faltung an den Konturen der Anatomie aufliegen. Im Gesamteindruck erscheinen sie wie künstlich angeheftete Rippen oder Schalungen, deren scharfe Kanten wie erstarrte Materie wirken und den Verlauf der Körperform überlagern. Diesem eigenwillig „wildem“ Faltenwurf werden an zwei Gewändern wie durch Wind bewegt Säume angefügt (Abb. 332 und 334). Unterstützt wird diese Expressivität im Ausdruck durch die unterschiedlichen Körperhaltungen in Kombination mit übergroßen Füßen und Händen, die teilweise weit auseinander gespreizte, überlange Finger zeigen (Abb. 332-334).

Bei der Figur des Johannes (Abb. 335) liegt in engen, tief einschneidenden Parallelfalten das Gewand über dem Körper und rhythmisiert diesen regelrecht. Seine Gesamtkomposition, besonders die Haltung und Ausrichtung der Arme, erinnert an Raphaels Komposition des Apostels gleicher Thematik (Abb. 339).⁷²⁴ Dieser könnte wiederum vorbildhaften Charakter für einen von dem Antwerpener Bildhauer Michiel van der Voort d. Ä. (1667-1737) 1693 gezeichneten Entwurf haben (Abb. 338), der eine raumgreifende, expressiv bewegte Figur ausbildet. Gleichzeitig schuf Voort hier eine schmale Heiligengestalt mit tänzelnder Leichtigkeit im Ausdruck. Der Entwurf gehört zu einem Zyklus von Zeichnungen, die als Vorstudien zu den zwölf Apostelstatuen für St. Paul in Antwerpen (1700-1720) entwickelt wurden. Neben den Skizzen gab es Bozetti und Modelle zu den Einzelfiguren, die heute, bis auf den des Hl. Andreas im Königlichen Museum für Schöne Künste in Brüssel, verloren sind (Abb. 340).⁷²⁵ Anhand dieser Kleinplastik lässt sich feststellen, dass sie einen divergierenden Stil zu den Kölner Bildwerken aufweist. Die runden und volumenreichen Faltenschwünge des Modello charakterisieren den Ausdruck der Komposition. Auch die monumentalen Figuren von 225 cm Höhe, die mit ihren Attributen oberhalb der zwölf Säulen des Mittelschiffs von St. Paul präsentiert werden, charakterisiert ein wulstförmiger, schwer wirkender Faltenwurf, der die zumeist ohne Unterkleid dargestellten Heiligen kraftvoll umschlingt. Der an diesen Plastiken ablesbare Bildhauerstil Michiel van der Voorts ist an den Kölner Figuren nicht auffindbar, dennoch können Skizzen aus seiner Hand als mögliche Ideengeber berücksichtigt werden, was weitere Vergleiche verdeutlichen (Abb. 341 und 342).

Für die scharfkantige Brechung der Draperie an den Kölner Figuren und die tiefen Unterschneidungen scheinen Gianlorenzo Berninis Kompositionen, u.a. die Figuren der Cathedra Petri in St. Peter in Rom wegweisend. Hier werden die überwältigenden Gewandmassen von weit ausgreifender Gestik und weit geöffneten Handflächen begleitet.⁷²⁶ Die Körper der Figuren bleiben jedoch verdeckt und nur die Gewandung bildet die Größe und die Form des Umrisses aus. Bei den Pantaleonsfiguren überwiegt jedoch die gratige Oberflächenstruktur im Zusammenspiel mit der Anatomie, so dass man verstärkt an die Skulpturen der Engelsbrücke, die nach Entwürfen Berninis entstanden sind, erinnert wird.⁷²⁷ Bei diesen Figuren wird der Körper zur Haftfläche für die stakkatohaft

⁷²⁴ Rom 1984/85, S. 353, Abb. 133c.

⁷²⁵ Sirjacobs 2001, S. 128-129.

⁷²⁶ Montagu 1989, S. 120, Fig. 148.

⁷²⁷ Ebd., S. 142-145, Fig. 185-194.

gebrochenen Falten, die als spiralförmige Bahnen um die Gliedmaßen herumschwingen oder sie in zahllosen Parallellinien überwuchern. An der Ausführung dieser Entwürfe waren u.a. Ercole Ferrata (1610-1686), Melchior Caffa (1635-1667) und Domenico Guidi (1625-1701) beteiligt. Die Tendenz zur scharfkantigen Faltung im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts, wie sie außerdem auch bei Ercole Ferratas Darstellung des Apostel Andreas (Abb. 343) oder der Grabplastik Clemens X. feststellbar ist, wirkt sich auf die Darstellung der Kölner Figuren aus. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts verstärkt sich dieser Aspekt und wird bei dem in Italien arbeitenden französischen Bildhauer Pierre Le Gros d. J. (1666-1719) z. B. im Relief des „Hl. Aloysius Gonzaga in der Glorie“ in St. Ignazio in Rom (Abb. 344) und in der Komposition des Hl. Thomas in S. Giovanni in Laterano (Abb. 345) sichtbar.⁷²⁸ Die Gestaltung dieser monumentalen Plastik, die zu dem berühmten Apostelzyklus gehört, weist solch starke Parallelen zu den Kölner Figuren auf, dass Zweifel an der Datierung der Pantaleonsapostel aufkommen.

Für ihre Entstehung am Ende des 17. Jahrhunderts können jedoch weitere Einflüsse geltend gemacht werden. So erinnern die Kompositionen an Arbeiten des Artus Quellinus d. J. (1625-1700), Mathieu van Beverens (um 1630-1690) und Guilielmus Kerricx (1652-1719). Der Stil der flämischen Bildhauer spiegelt den ihres Lehrers Artus Quellinus d. Ä. ebenso wie den ihrer römischen Vorbilder Bernini, Algardi und Duquesnoy, die sie während ihrer Lehr- und Wanderjahre studierten.⁷²⁹ Dabei wird der von Duquesnoy auf seinen Schüler Artus Quellinus d. Ä. übertragene Formenkanon gleichsam hin zu bewegten, raumgreifenden Komposition fortentwickelt. Die „raumbildenden Schleifen und Schlingen“⁷³⁰ des Faltenstils von Mathieu van Beverens Figuren Narziss und Chronos am Grabmal Thurn und Taxis (Abb. 346) gehen, wie bereits Theuerkauff feststellte, eher auf die Figuren und somit den Gewandstil des Artus Quellinus d. J. zurück, exemplarisch sichtbar am Hochaltar von St. Jakob in Antwerpen, der bereits 1685 (Abb. 347) errichtet worden war.⁷³¹ Das Spiel des „Verhüllens und Enthüllens“, unmittelbar darstellbar durch das direkte Auflegen bzw. schalenartige dicke Bedecken des Körpers mit grenzenlos formbarer Materie, scheint diesen Bildhauern ein gemeinsames Anliegen zu sein. Eben diese Art der Gestaltung wird in den sechs Figuren der Apostel aus St. Pantaleon spürbar. Folglich sollte man davon ausgehen, dass es sich bei diesen Skulpturen um künstlerische Auseinandersetzungen mit den zeitaktuellen Themen der Plastik am Ende des 17. Jahrhunderts handelt.

Bei der Figur des Apostel Paulus (Abb. 348) löst sich die Draperie von der anatomischen Form und ihre stoffliche Beschaffenheit soll den Eindruck des dicken, schweren Materials vermitteln, welches den Körper als Hülle umfließt und schützt. Ihre verwirrend bewegte Oberfläche entwickelt dabei eigendynamisch gestaltende Qualität, die von der Anatomie völlig unabhängig zu sein scheint. Gesteigert wird diese Expressivität im Ausdruck noch durch die Körperdrehung und den gegenläufig dazu extrem nach rechts gewendeten Kopf. Der Körper

⁷²⁸ Titi 1987, S. 233, Abb. 817.

⁷²⁹ Theuerkauff 1975, S. 58; Ders. Bossuit 1975, S. 121. Zu Beginn der Lehrzeit waren die Jungen etwa 12-14 Jahre alt. Für die Dauer von 4-6 Jahren sollten sie in einer Werkstatt lernen, bevor sie mit ungefähr zwanzig auf Wanderschaft gingen. Jean del Cour (1627-1707) war bereits mit 17 unterwegs, Artus Quellinus d.Ä. und Pieter Verbruggen waren mit 25 bzw. mit 35 Jahren in Rom. Michiel van der Voort und Jean Baptist Xavery waren 23 bzw. 22 Jahre alt. Ihr Hinweg führte sie über Paris, Lyon, Genua. Auf dem Rückweg wurde meist die Route Bologna, Florenz, Venedig, Verona, Augsburg, Frankfurt und Köln gewählt.

⁷³⁰ Ebd., S. 58.

⁷³¹ Ebd., S. 60 und Abb. 32.

schraubt sich regelrecht in die Höhe. Über den aufgestützten linken Arm führt die Bewegung zum abgewandten Kopf, wo sie abrupt endet. Das Standmotiv, bereits bei der Figur des Apostel Simon in St. Mariä Himmelfahrt vorgebildet (Abb. 135), und die Gesamtkomposition erinnern an Darstellungen Raphaels, z.B. an seine Figur des Apostel Paulus auf dem Gemälde „Pala di Santa Cecilia“ in Bologna (Abb. 349), die das antike Vorbild der Vetturia in sich trägt.⁷³² Als vorbildhaft sollten ebenso die Darstellung des Hl. Bartholomäus aus dem Apostelzyklus von Marco Dente da Ravenna (1493-1527) nach Vorlagen von Raphael (Abb. 350)⁷³³ und eine Muse von Marcantonio Raimondi nach Raphael⁷³⁴ angesehen werden. Die künstlerische Auseinandersetzung mit der Figur der Justitia am Grabmal Urbans VIII. von Gianlorenzo Bernini definiert hingegen den bildhauerischen Stil und die Formung der Draperie (Abb. 351). Da nur an dieser Figur diese Art der Gewandgestaltung und die Überdehnung der Körperwendung auffindbar ist, muss sie als Einzelphänomen innerhalb des Kölner Zyklus begriffen werden. Ob daraus die Schlussfolgerung gezogen werden kann, dass es sich hier um einen weiteren Bildhauer handelt, der an diesem Bildwerkszyklus tätig war, ist jedoch fraglich.

Die Kompositionen der vier Bildwerke der zweiten Gruppe (Abb. 352-355) präsentieren sich alle im Kontrapost und sind mit knöchellangen Gewändern und Umhängen bekleidet. Ihre Draperie ist auf klassisch antikisierende Art gestaltet und unterstützt einen ruhigen, gefestigten Gesamteindruck. Die Gleichförmigkeit der Gewandung, deren schmale, parallel geführte Faltenstege die Körperformen umfließen, unterstützt den Eindruck der Eleganz.

Die Darstellung des Hl. Andreas in St. Pantaleon (Abb. 352) ist weitestgehend eine Anlehnung an die Komposition der Figur gleichen Themas von François Duquesnoy (1597-1643), die im Juli 1639 in St. Peter in Rom errichtet und am 2. März 1640 in Anwesenheit des Papstes enthüllt wurde (Abb. 259).⁷³⁵ Zudem lässt sich feststellen, dass sich der Bildhauer mit dem Stil der Fassadenfiguren von St. Andrea della Valle in Rom von ca. 1660 auseinandergesetzt hatte, vorrangig mit der von Ercole Ferrata geschaffenen Figur des Apostel Andreas (Abb. 343). Die reich bewegte und von dem sich in der Nische fangenden Licht umspielte Figur, nutzt die Haltung der Komposition Duquesnoys und gibt sie spiegelverkehrt wieder. Dabei konzentriert Ferrata die Last auf das rechte Bein, dessen Fuß leicht über die Plinthe hinausragt. Das Linke wird spielerisch angehoben und zur Seite versetzt. Die aufwärtsstrebende Blickachse, die in diesem Motiv angelegt ist, findet ihre Fortführung in den nach rechts oben erhobenen, betenden Händen. Gegenläufig dazu wird der Kopf nach links und leicht nach hinten gedreht, so dass er sich fast an dem Kreuzbalken anzulehnen scheint. Die Gewandung umspielt diese in sich spannungsreiche Körperhaltung, indem sie zum einen den Körper enthüllt, ihn zum anderen vollständig zu verbergen sucht. Damit werden Körper und Gewand fast gleichrangige Gefährten bei der Aufgabe, die Idee der Komposition zu verwirklichen. Die muskulöse Anatomie des Körpers in seiner An- und Entspannung entspricht gewissermaßen dem Dialog des Bedeckens und Enthüllens durch das Mittel der Draperie.⁷³⁶ Die Kölner Figur zitiert die Komposition Ferratas, verhüllt jedoch den Körper fast vollständig durch Kleidung. Am Kölner St. Andreas wirkt die feine Fältelung des mit einem knöchellangen Gewand bekleideten Heiligen beruhigend und elegant. Indem der Bildhauer die Komposition Duquesnoys mit einem Untergewand bekleidet und gleichförmig mit

⁷³² Locher 1994, S. 235, Abb. 36; Montague 1989, S. 169, Abb. 233.

⁷³³ Rom 1984/85, S. 353, Abb. 133 g.

⁷³⁴ Oberhuber (The Illustrated Bartsch) 1978, S. 258, Abb. 265.

⁷³⁵ Pope-Hennessy II/1963, S. 137-139.

⁷³⁶ Montagu 1989, S. 94, Fig. 114.

einem Raster schmalstegiger Falten überzieht, nimmt er ihr ihre Massivität und kraftdominierte Präsenz. Der Gesamteindruck einer an antike Skulpturen erinnernden Figur entwickelt sich, deren distanzierte, symbolhafte Wirkkraft grundlegend erscheint.

Die übereinander gelegten dünnen Stoffbahnen, deren Säume in gegenläufigen Diagonalen über den Unterkörper laufen, beziehen sich wiederum auf die Merkmale der Duquesnoys Skulptur, verweisen jedoch möglicherweise auch auf den Flamen Michiel van der Voort. Vergleichbar scheinen hier die für das Grabmal des Erzbischofs Precipiano 1709 angefertigten Figuren und deren Gewandstil zu sein (Abb. 356). Die bereits von Durian-Ress als für den „barocken“ Klassizismus van der Voorts als charakteristisch bezeichnete „vereinheitlichte fließende Körperbewegung und Gewandführung“, die zu einer „schwingenden Eleganz“ führt, ist bereits an den 15 Jahre älteren Figuren in Pantaleon im Ansatz sichtbar.⁷³⁷ Es könnte sich bei den Ausformungen dieser Bildwerke um eine erste Entwicklungsstufe des flämischen „barocken“ Klassizismus handeln, der unter der Beteiligung van der Voorts entstand. Diese Überlegungen können bisher nur anhand stilistischer Vergleiche entwickelt werden. Eine Untersuchung zum Frühwerk van der Voorts wäre zur Klärung sehr hilfreich.⁷³⁸

Im Gegensatz zu dieser Darbietung steht die Belebung der Gewandmodulation im Werk des Arnold Hontoire (1650-1709). Die für St. Andreas in Lüttich gefertigte monumentale Plastik des Hl. Andreas von 1690 (Abb. 357),⁷³⁹ die im Stil Jean Del Cours (1627-1707) flatterig und wild in den Raum hineingreifende Draperie adaptiert, gibt der Skulptur einen völlig anderen Ausdruck und eine dramatisierende Note. Dieser in den Lütticher Werkstätten um Del Cour charakteristische Gestaltungsmodus (Abb. 358) scheint mit der Plastik in der Benediktinerabtei wenig verwandt.

Resümierend bleibt festzustellen, dass das heterogene Erscheinungsbild des Gesamtzyklus überrascht und die Herkunft der Einzelformen nicht klar und eindeutig bestimmbar ist. Auch können die Bedenken der Verfasserin zu der bisher akzeptierten Datierung nicht unerwähnt bleiben, die man eventuell nicht auf das Jahr 1694 beschränken, sondern auf einen Zeitraum 1694 - 1700 ausdehnen sollte. Es ist jedoch gerade die Heterogenität dieses Zyklus, die ihn zu einem interessanten Studienobjekt macht. Der oder die Bildhauer, die diese Skulpturen anfertigten, adaptierten verschiedene Bildhauerstile des 17. Jahrhunderts.

6.2.5. Zusammenfassung

Die überlieferten Ausstattungsstücke des letzten Drittels des 17. Jahrhunderts zeigen verschiedenste Stilformen. Die Vielfalt in der Gestaltung der Kölner Plastik dieses Zeitraumes ermöglicht keine klare Definition, was ein barockes Bildwerk definiert. Die Adaption des Stils des Jeremias Geisselbrunn, Einflüsse der flämischen Bildhauerschule des Quellinus, eklektizistische Plastiken, die beides miteinander verbinden, importierte Modelle, die in Köln in monumentale Plastik umgesetzt werden, wie es bei dem in St. Maria im Kapitol von Konrad Tapp

⁷³⁷ Durian-Ress 1974, S. 273, Abb. 16.

⁷³⁸ Tralbaut 1950, S. 42. Die frühesten bekannten Werke sind die beiden am Dreikönigenrelief 1699 angebrachten Heiligen. Zu diesem Zeitpunkt war van der Voort bereits 32 Jahre alt. Insofern ist sein gesamtes Frühwerk und die Arbeiten die er in Rom 1690-1704 anfertigte bisher unbekannt.

⁷³⁹ Lesuisse 1953, S. 187, pl. 117.

gefertigten Salvator der Fall gewesen sein könnte, Kopien nach berühmten Vorbildern, wie die Figur des Apostel Petrus im Depot des Museum Schnütgen, sind wenige Beispiele einer an Skulptur wahrscheinlich reichen Zeit. Ein möglicher Grund für dieses reiche Spektrum könnte das Fehlen einer großen, dominierenden Werkstatt sein.

Da es dem Bildhauer an Farbe zur Gestaltung dramatisierender Atmosphären mangelt, greift er scheinbar auf die Gewandung, als frei verfügbare Materie mit der Kraft Licht und Schatten darzustellen, zurück. Die prägenden Bildhauerarbeiten in diesem Zusammenhang, sind die Werke Gianlorenzo Berninis, dessen Ideen noch am Ende des 17. Jahrhunderts spürbar bleiben. Dabei werden sie von einer neuen Generation an Meistern in den Zentren Antwerpen und Paris weiterformuliert und gelangen so auch nach Köln. Mit dem Apostelzyklus von St. Pantaleon wird eine Entwicklungsstufe zeitgenössischer Skulptur in der Rheinmetropole sichtbar, deren dramatische Bewegtheit und gleichzeitig klassizistische Erhabenheit den Spannungsbogen möglicher Gestaltung in sich trägt. Die beiden seit den 30er Jahren konkurrierenden Stilrichtungen, deren Auseinandersetzung auch als „Kontroverse des Barock gegen den Klassizismus“ bezeichnet wird, scheinen in dem am Ende des 17. oder am Beginn des 18. Jahrhunderts geschaffenen Zyklus, bildlich vorgeführt zu werden. Die Stilrichtungen, die auch mit den Begriffen dynamisch und dramatisierend gegenüber statisch ruhig und posierend umschrieben werden, haben bis zum Ende des Jahrhunderts ihren Fortbestand. Erst um 1700 scheint sich der „klassizistische“ Barock durchzusetzen, der vor allem aus der Schülerschaft des Meisters Artus Quellinus d. Ä., der die Organisation von gedrehtem Körper und fließendem Gewand typisiert, herauswächst. Artus Quellinus d. J., Mathieu van Beveren und Michiel van der Voort, die den Gewandstil maßgeblich neu definieren, bilden den Grundstock einer neuen Generation. Gleichzeitig entwickelt sich die französische Plastik und gewinnt an Einfluss, vor allem durch den Bildhauer Pierre Le Gros. Am Ende des 17. Jahrhunderts werden von ihm verstärkt lineare Kompositionsmuster entwickelt, die stilistisch den flämischen Strömungen verwandt sind. In den Kompositionen der Apostel finden sich bereits die Spuren verschiedener Meister, die in der Folge stilbildend wirken sollten.

Als Fazit könnte man von einer Überwindung der geraden Frontstruktur der Plastik, der starren Linie sprechen, die sich vor allem in der Belebung der Bewegung niederschlägt. Durch diese Lockerung des skulpturalen Aufbaus werden die Figuren besser erlebbar.⁷⁴⁰

Diese Bruchstelle in der Entwicklung der barocken Skulptur und der damit eng verbundenen Retabelkonstruktion zeigt eine grundlegende Wandlung im Aussehen der Ausstattung. Die neue Rolle der Skulptur, die als dreidimensionales Werk vorgeführt und als zentrale Figur den Hochaltar dominiert, bildet den Beginn einer Entwicklung, bei der der Altar zur Bühne umgestaltet wird und bei der die Skulptur als Verkörperung einer Illusion fungiert.

⁷⁴⁰ Die Lockerung des skulpturalen Aufbaus ist direkt mit der Entwicklung neuer, raumhaltiger Retabelkonstruktionen verbunden. Die gestenreicheren und vollrund durchkomponierten Bildwerke werden in eigens dafür geschaffene, nischenartige Konstruktionen oder offene Säulenaufbauten eingefügt; vgl. dazu Becker 1990, S. 167. Becker schreibt: „Der Altar muss einen Raum schaffen für die Skulptur – dies war beim Gemälde nicht nötig, hier genügte ein Rahmen. Der Nischenaltar entsteht anstelle des Adikulaaltars.“

6.3. Die Bildwerke flämischer Meister in Köln

Erstmals werden am Ende des 17. Jahrhunderts die Namen Michiel van der Voort, Johannes van Damm oder Martin Vinx und damit mehrerer aus den südlichen Niederlanden übersiedelnder Bildhauer greifbar. Es handelte sich um ausgebildete und erfahrene Meister, deren Stil für die kommenden dreißig Jahre prägend wird. Sie und die noch folgenden Bildhauer, wie Franz Langhemans und Johann Franz van Helmont, dominieren mit monumentalen Retabelkonstruktionen, reich geschmückten Kanzeln, Beichtstühlen und mehrteiligen Orgelprospekten die Ausstattung der Sakralräume. Dabei sind die Anfänge ihres Einflusses bescheiden und die Auseinandersetzungen mit den Kölner Zünften langwierig und am Ende erfolglos.

6.3.1. Zwei Figuren Michiel van der Voorts am Mausoleum der Heiligen drei Könige im Kölner Dom von 1699

Der bereits erwähnte Michiel van der Voort (1667-1737)⁷⁴¹ nutzte, wie seine Zeitgenossen, verschiedene Vorbilder und verarbeitete sie in seinen Arbeiten. Während seiner Studienjahre in Italien (1690-1693)⁷⁴² konnte er vor Ort die Antike, die Renaissance, Michelangelo und den römischen Barock - allen voran Bernini - am Original studieren. Diesen Formenkanon immer wieder neu variierend entwickelt van der Voort ein Repertoire, das von seinen Mitarbeitern in Antwerpen beliebig reproduziert und erweitert wurde. Die meisten der in seiner Werkstatt gefertigten Altäre, Kanzeln, Beichtstühle, sakralen und profanen Plastiken befinden sich in seiner Heimatstadt Antwerpen.⁷⁴³ Voort erhielt jedoch auch Aufträge ausländischer Kunden, wie die 1699 für den Kölner Dom gefertigten Alabasterfiguren belegen.⁷⁴⁴

Die Figuren am Mausoleum der Heiligen Drei Könige, die die dort verehrten Hll. Felix und Nabor darstellen, gehören zu seinen frühesten gesicherten Werken (Abb. 359 und 360).⁷⁴⁵ Die beiden Standfiguren wurden nachträglich auf den seitlichen Stirnseiten der abschließenden Balustrade des Dreikönigenmausoleums, die somit zur Sockelung umfunktioniert wurden, platziert (Abb. 287). Heute ist die westliche Schaufassade des barocken Bauwerks zu einem Marienaltar umgestaltet worden, der im nördlichen Querschiff der Domkirche seinen Platz hat. Das komplette Figurenprogramm wurde dabei wiederverwendet und die beiden Alabasterstatuen als bekrönende Bildwerke an ihrem angestammten Platz positioniert.⁷⁴⁶ Ihr bewegter Kontrapost ist spiegelbildlich komponiert, so dass sich die beiden jugendlichen Soldatenfiguren sowohl einander, als auch dem mittig im Auszug eingefügten Relief zuwenden. Die mit Brustpanzer, Waffenrock und Mantel bekleideten Krieger stützen die rechte bzw. linke Hand auf einen seitlich auf dem Boden aufgesetzten Schild, dessen Spiegel leer ist. In den Detailformen, namentlich den Sandalen, den Gamaschen, der fast weiblich wirkenden Gestik und der im Gegensatz dazu kräftigen und männlich wirkenden Anatomie sowie in den geschwungenen Schleifen und der in grobkantiger Raffung dargebotenen Gewandung, gründet

⁷⁴¹ Philippot 2003, S. 995-1006.

⁷⁴² Tralbaut 1950, S. 21; Brüssel 1977, S. 219; Düsseldorf 1971, S. 324. Theuerkauff vermutet van der Voort von 1690-92/93 in Italien. Möglicherweise hat er auch Reisen nach Paris und London unternommen.

⁷⁴³ Brüssel 1977, S. 219.

⁷⁴⁴ Deml 2003, S. 230-232, Abb. 14-16.

⁷⁴⁵ Tralbaut 1950, S. 42-45, Abb. 18; Eberhardt 2000, S. 192-194, Abb. 3.

⁷⁴⁶ Kap. 5.7.5..

sich die charakteristische Formsprache der Figuren. Ihre sich aus dieser Mannigfaltigkeit zusammensetzende Komposition definiert den Stil und den Charakter der Bildwerke, der an antike römische Plastiken erinnert.⁷⁴⁷ Im unmittelbaren Vergleich zu diesen beiden aus Alabaster gefertigten Plastiken müssen Figuren aus dem Depot des Museums Schnütgen (Abb. 361 und 367) herangezogen werden, die zeitgleich entstanden sind.

6.3.2. Figuren im Depot des Museum Schnütgen

Im Museum Schnütgen der Stadt Köln werden vier Holzskulpturen (Abb. 361, 367, 373 und 374) verwahrt, deren Entstehung im Führer des Schnütgen-Museums von 1936 mit der Neuausstattung der Rathauskapelle vom Ende des 17. Jahrhunderts in Verbindung gebracht wird.⁷⁴⁸ Christian Theuerkauff stellt in seiner Bearbeitung von 1971 einen Bezug der Bildwerke zu den Eintragungen in den Kölner Ratsprotokollen her.⁷⁴⁹ Daraus will er schlussfolgern, dass die Werke möglicherweise den Bildhauern Johannes van Damm und Martin Vinx zu zuschreiben sind. In diesem Zusammenhang konstatiert Theuerkauff ebenfalls die enge stilistische Verwandtschaft mit den Figuren van der Voorts.⁷⁵⁰

Beide Holzbildhauer sind in den Zunftakten als auch in den Ratsprotokollen für diesen Zeitraum verzeichnet. Unter anderem wird festgehalten, dass am 7. Dezember 1695 Johannes van Damm⁷⁵¹ und Martin Vinx⁷⁵² in das Kölner Schreineramt Aufnahme fanden. Um die Meisterschaft zu erlangen musste je eine Gebühr von 24 Reichstalern entrichtet werden und der Rat verlangte, dass „jeweils ein Kunststück irer angerumbter kunst“ für die Aufstellung in der Ratskapelle kostenlos anzufertigen sei.⁷⁵³ Im Januar 1699 hatte Martin Vinx die ihm gestellte Aufgabe zum „zierrath der Rathscapellen... noch zu keiner perfection gestelt“, d.h. das Bildwerk war noch nicht fertig.⁷⁵⁴ Der Rat setzte ihm daraufhin eine Frist von vier Wochen für die Vollendung. Weitere Nachrichten gibt es in der Folge nicht, so dass man vermuten kann, dass Vinx die ihm gesetzte Frist nutzte. Nach der erst kürzlich anhand der Quellen durchgeführten Bestandsaufnahme zur Ausstattung der Ratskapelle konnten keinerlei Hinweise auf beide Meister gefunden werden.⁷⁵⁵ Wahrscheinlich waren bildliche

⁷⁴⁷ In diesem Zusammenhang sind Darstellungen auf Sarkophagen möglicherweise vorbildhaft; vgl. dazu Winner 1998, S. 381, Abb. 6 und S. 386, Abb. 19.

⁷⁴⁸ Witte 1936, S. 86. Erwähnt werden fünf Standbilder, angeblich aus dem Kölner Rathaus, um 1700, Linde, durchschnittlich H: 200 cm, ohne Fassung. Die Bearbeiter Schnitzler und Sprung schreiben weiter: „Die beiden Männergestalten in römischer Soldatenkleidung, die mittlere der drei Frauen wahrscheinlich Maria von einer Kreuzigungsgruppe; die Sockel mit Engelsköpfen und Knorpelwerk aus etwas früherer Zeit, die beiden anderen Ende 18. Jh.“

⁷⁴⁹ Düsseldorf 1971, S. 221. Er verweist auf den Katalog des Schnütgen-Museums von 1936, S. 68, Nr. 5 und auf Vogts 1930, S. 270. Vogts nennt in diesem Zusammenhang drei Figuren. In seiner Publikation zum Kölner Wohnhaus von 1966 werden die Bildhauer vorgestellt und die Protokolle verzeichnet; vgl. dazu Vogts 1966, S. 693, Rpr. V 23.10., 16.11., 25.11., 7.12.1695.

⁷⁵⁰ Düsseldorf 1971, S. 221.

⁷⁵¹ Merlo 1895, Sp. 182: Dam, von, Bildhauer. Eine ältere schriftliche Notiz sagt, dass der Bildhauer „von Dam“ einen Altar in die Klosterkirche zu den Macchabäern gefertigt hat. Vgl. Bennezeit, S. 208, Bd. 4: Dam von ou Dahn, XVIII siècle. Allemand. Sculpteur. Il etait actif a Cologne vers 1731.

⁷⁵² Merlo 1895, Sp. 901: Vincks, Martin, ein Bildhauer, der gemäss einer Notiz des Stadtsekretärs Dr. Fuchs, im Jahre 1701 mit dem Magistrat zu thun bekam und in den Rathsverhandlungen genannt ist.

⁷⁵³ HASTK, Zunft A 135, S. 309/310; Rpr. Bd. 142, fol. 281v, 282v/283r, 285 r/v, 299v-300v (7. Dezember 1695).

⁷⁵⁴ HASTK, Rpr. Bd. 146, fol. 21r/v (16. Januar 1699).

⁷⁵⁵ Für die Informationen danke ich Isabelle Kirgus recht herzlich.

Darstellungen der Hll. Ursula, Gereon und ihrer Gefährten in dem kleinen Sakralbau sichtbar, zu dessen wertvollstem Bestand die Reliquien der Märtyrer gehörte.⁷⁵⁶ Ob es sich dabei um Gemälde, Skulpturen oder eventuell um Wandmalereien handelte ist jedoch unklar.

Da die Figuren im Depot des Museum Schnütgen weder signiert, noch ihr ehemaliger Standort geklärt sind, bleibt zu ihrer näheren Bestimmung nur die Untersuchung stilistischer Merkmale. Ähnliches gilt für zwei weitere Skulpturen, zu denen die Darstellung eines Heiligen in Ordenstracht, vermutlich ein Hl. Bernhard zu zählen ist und eine Muttergottesstatue mit Kind, die in Stil und Komposition den Großplastiken sehr nahe steht.

6.3.2.1. Vier Heiligenfiguren vom Ende des 17. Jahrhunderts

Die aus Lindenholz gefertigte Plastik eines Hl. Kriegers, der mit Brustpanzer, Waffenrock, Helm und Mantel ausgestattet ist, soll vermutlich die Darstellung des Hl. Gereon verkörpern (Abb. 361). Bei der 141 cm hohen Figur stützt sich die linke Hand auf ein hinter dem Spielbein auf dem Boden stehenden Schild. Die Rechte hält eine übermannshohe Lanze unmittelbar unterhalb der Klinge fest. Durch die gegenläufige Ausrichtung der Arme und Hände wird die Komposition der im Kontrapost stehenden Figur auf die raumgreifende Gestik ausgedehnt. Der linke Arm entspricht dabei dem eingeknickten Spielbein, der rechte hoch erhobene und ausgestreckte Arm verlängert und betont die Achse des Standbeins. Die Figur stammt nach den Angaben im Inventar der Sammlung aus Köln und wird ins 17. Jahrhundert datiert.⁷⁵⁷ Ursprünglich trug sie einen Helmkamm, der jedoch bei einer Restaurierung entfernt wurde (Abb. 362).⁷⁵⁸ Der im Katalog des Museums von Schnitzler/Sprung erwähnte zugehörige Sockel⁷⁵⁹ könnte eine der heute ebenfalls im Depot verwahrten, aus Eichenholz gefertigten Konsolen mit geflügelten Köpfen sein (Abb. 379 und 380).⁷⁶⁰ Im Gesamteindruck vermittelt diese einen eher harten und metallisch glatten Eindruck. Dieser wird hervorgerufen von der Ausformung der kantigen, fast scharfen Faltenstege am Umhang, der Modulation des eher hageren Gesichtes und der sehnigen Art der anatomischen Struktur. Die Anatomie und die Gesamtkomposition des bärtigen Kriegers im Depot des Museums (Abb. 361) erinnert an die Darstellung des Salvators von Lucas Faydherbe (1617-1697) von 1659-66 (Abb. 364).⁷⁶¹ Dabei ist vor allem die muskulös sehnige Art, die Körperhaltung und die Modulation des Gesichtes bei der Begleitfigur am Monument des Andreas Cruesen in der Kathedrale St. Rombout von Mecheln

⁷⁵⁶ Nach den Angaben von Kirgus. In der Kapelle befand sich eine mit Gold und Edelsteinen bestückte Kleinplastik (sog. Scherpenheuveler Madonna, ein Andachtsbild) die 1705 von Johann von Ryck (Jan van Rick, d. Verf.), einem flämischen Bildhauer, ausgebessert wurde. Außerdem wird ihm die Figur eines heiligen Bruno von 1709 in der Kapelle zugewiesen; vgl. dazu Benezit, Bd. 12, S. 134. Möglicherweise gehört dieser Meister zu den bereits 1695 in der Stadt ansässigen fremden Meistern, wie Johann van Damm und Martin Vinx.

⁷⁵⁷ Museum Schnütgen, Inventarband A (Holz), Inv.-Nr. A 792.

⁷⁵⁸ Vgl. Düsseldorf 1971, S. 220 (Kat. Nr. 143, Tafel 108)

⁷⁵⁹ Witte 1936, S. 68.

⁷⁶⁰ Museum Schnütgen, Inventarband A (Holz), Inv.-Nr. A 791. Sie werden mit Köln, 17. Jahrhundert datiert. Reste alter Fassung sind noch sichtbar.

⁷⁶¹ Mecheln 1997, S. 41, Abb. 23 und S. 165; Durian-Ress 1974, S. 256, Abb. 9. Faydherbe war Bildhauer und Architekt und gilt neben Artus Quellinus d.Ä. als der schulbildende Künstler in den südlichen Niederlanden. Prägend war seine Mitarbeit in der Werkstatt von Peter Paul Rubens in den Jahren 1636-1639. Zu seinen bedeutendsten Werken gehören das Grabmal des Erzbischofs Cruesen von 1669 und der Hochaltar in St. Rombout in Mecheln von 1665. Faydherbe gilt als Vertreter des sogenannten pathetischen Barock, der besonders von den Werken Berninis beeinflusst wurde.

hervorzuheben. Der Schwung, der den Körper der Mechelner Figur durchzieht und bis in die erhobene linke Hand hineinreicht, wird in der Kölner Plastik spürbar. Der vorgewölbte Bauch- und zurückgelehnte Brustbereich unterstützt den Hüftschwung der Komposition und bewirkt die elegante Haltung der Figur. Die Modulation der Draperie bei der Figur des Museum Schnütgen in scharfkantige Faltenpartien, die mit Muldungen durchsetzt sind (Abb. 370), erinnern ebenfalls an Faydherbes Stil, der starke Licht und Schattenreflexe durch diese künstlerische Gestaltung hervorruft.⁷⁶² Anhand dieser Analyse steht der bereits erwähnte Bildhauer Martin Vinxs, der aus Mecheln stammte, in Verdacht die Figur des bärtigen Kriegers angefertigt zu haben. Er kannte die Faydherbsche Formensprache aus unmittelbarer Anschauung und so erhielt seine bildhauerische Schulung und die daraus erwachsene künstlerische Qualität eine nachdrückliche Prägung.

Die zweite, eine männliche Kriegerfigur repräsentierende Plastik, trägt einen Waffenrock, einen Brustpanzer und einen Umhang, der über der rechten Schulter von einem Band, das beide Enden des Mantels umschnürt, gehalten wird (Abb. 367-369).⁷⁶³ Durch die in die Hüfte gesetzte linke Hand stößt der Ellbogen den Umhang zur Seite und nach hinten, so dass der Körper der Figur völlig frei sichtbar und der Mantel zum reinen Hintergrund, zu einer Art Folie, umfunktioniert wird. In klassischem Kontrapost mit ausgestrecktem rechten Arm und Verweisungsgestus posiert der Dargestellte regelrecht vor dem Betrachter. Die Komposition der Plastik des bartlosen Kriegers (Abb. 367) scheint vorgebildet in der gegen 1690 entstandenen Statue mit der Darstellung Ludwigs XIV. (Abb. 365).⁷⁶⁴ Diese greift auf die Komposition Martin van den Bogaerts, gen. Desjardins, von Karl dem Großen von ca. 1680 zurück (Abb. 366).⁷⁶⁵ Durch die durchgedrückten Knie, den geraden Rücken und das leicht erhobene Haupt gewinnt die Kölner Figur die Herrschaftspose, die eine gewisse Starre aber gleichzeitig Erhabenheit hervorruft. Der in der Hüfte abgestützte linke Handrücken und die Gestik der Rechten, die wahrscheinlich ein Heerrschaftssymbol herzeigte, vervollständigen den Eindruck einer imposant wirkenden Persönlichkeit.⁷⁶⁶

Es ist festzuhalten, dass die Kompositionen beider männlichen Figuren im Museum Schnütgen vermutlich auf die von Artus Quellinus d. J. um 1680 geschaffene Figur des Hl. Jonathan in der Kathedrale von Antwerpen (Abb. 363) zurückgreifen.⁷⁶⁷ Diesem Vorbild scheint ebenfalls Michiel van der Voort verpflichtet (Abb. 359, 360). Die Charakteristika der Komposition seiner Figuren am Dreikönigenmausoleum liegen in der Weichheit der Kontur der Darstellung und in der Betonung der fließenden Gewandung in Harmonie mit der anatomischen Gestalt. Diese Merkmale sind in der Skulptur des Hl. Jonathan bereits verankert und beeinflussen van der Voorts Werke nachträglich.⁷⁶⁸ Die Plastiken im Kölner Museum Schnütgen verweisen in Komposition und Form auf eine gemeinsame Entstehung, wahrscheinlich am Ende des 17. bzw. zu Anfang des 18. Jahrhunderts. Ein Vergleich mit den von Michiel van der Voort 1699 für das Dreikönigenmausoleum im Kölner Dom gefertigten Figuren der Hll. Felix und Nabor (Abb. 359 und 360), bekräftigt diese Datierung. Bei der näheren

⁷⁶² Mecheln 1997, S. 36, Abb. 18. In der Gewandformung bei der Figur der Kronos werden diese, in breite Faltenwürfe zusätzlich eingelassenen Mulden sehr deutlich.

⁷⁶³ Museum Schnütgen, Inventarband A (Holz), Inv.-Nr. A 795.

⁷⁶⁴ Düsseldorf 1971, S.389, Kat.-Nr. 358, Abb. 197.

⁷⁶⁵ Ebd., S. 359, Kat.-Nr. 326, Abb. 199 b.

⁷⁶⁶ Ebd..

⁷⁶⁷ Kehrler 1922, S. 265, Abb. 200.

⁷⁶⁸ Vgl. Anm. 741.

Betrachtung fällt jedoch auf, dass es feine stilistische Unterschiede gibt. Van der Voorts fließende und weiche Modulation der Körper und der Draperie scheint sich in der Figur des unbewaffneten Kriegers im Bestand des Museum Schnütgen (Abb. 367 und 369) wiederzufinden. Vor allem die weichen Gesichtszüge, die fließende Struktur der gerundeten Gewandfalten und das bewegte Spiel in der Fältelung des Waffenrocks deuten auf eine Verwandtschaft. Der Bildhauer dieser Figur steht vermutlich in enger Beziehung zu van der Voorts Werkstatt in Antwerpen, bzw. er könnte ein Mitarbeiter des flämischen Bildhauerbetriebes sein, der vermutlich nach Köln übersiedelte.

Die dritte Depotfigur zeigt eine herrschaftlich gekleidete, weibliche Figur (Abb. 371-373)⁷⁶⁹ von 141 cm Höhe, die ebenfalls im Rückenbereich ausgehöhlt und mit dunkelbrauner Lasur überzogen ist. Sie wird in langem Untergewand, mit geschnürtem Leibchen und Hermelinumhang bekleidet präsentiert. Die Plastik ist zudem reich mit Schmuck geziert. Ausgestattet wurde sie mit einer Perlenkette am Hals, einer Schulterkette mit Medaillons, einer Kette um die Hüftpartie, sowie reichem Perlenschmuck im Haar. Im Verhältnis zu den anderen Skulpturen ist sie durch den reichen Schmuck deutlich hervorgehoben, so dass es sich hier um die Darstellung der wahrscheinlich ranghöchsten Persönlichkeit handeln könnte.⁷⁷⁰ Diese Figur, die mit Perlenschnüren in den Haaren anstatt der an dieser Stelle traditionellen Krone geschmückt ist, scheint einer Plastik verwandt, die in Aalst in der Kathedrale St. Martin Aufstellung fand (Abb. 375). Es handelt sich dabei um die Darstellung der Hl. Katharina aus Alexandrien, unmittelbar ersichtlich an dem ihr zu Füßen liegenden zerbrochenen Rad. Sie trägt ebenfalls Perlenschnüre, die wahrscheinlich auf ihre adelige Herkunft verweist. Ihre linke Hand ist an die Brust geführt, in der ausgestreckten Rechten hält sie einen Palmenzweig als Symbol ihres Martyriums.⁷⁷¹ Gesichtsschnitt, Hals und Schulterpartie sowie Haltung und Ausformung der Hände sind bei beiden Figuren sehr ähnlich. Die Gewandbehandlung bei der Aalster Figur wirkt im Stil eher schwerfällig im Gegensatz zu der Fülle kleinster Parallelfalten, die den Unterkörper der Kölner Plastik überspielen. Hier sind sie eng an den Körper gefasst und schwingen lebhaft bewegt über dem Boden aus. Dieses Merkmal erinnert an die von Theuerkauff bereits erwähnten Bezüge zu den Werkstätten Verbruggen, Quellinus d. J. und Ludevicus Willemsen, die alle der Antwerpener Schule angehören und wahrscheinlich Einfluss auf den Bildhauer, eventuell der erwähnte Johann van Damms aus Antwerpen, gehabt haben.⁷⁷² So weisen die Darstellungen der weiblichen Heiligen Ähnlichkeit auf mit den von Ludovikus Willemsen (1630-1702) um 1680/90 gefertigten zwei Allegorien an einem Beichtstuhl in der Pfarrkirche St. Andreas in Antwerpen (Abb. 377).⁷⁷³ Ebenfalls vergleichbar in der Gewanddraperie sind die Darstellung der Temperantia und der Fortitudo in St. Lambertus in Wouw (Abb. 378).⁷⁷⁴ Eine stilistische enge Bezugnahme läßt sich zu einem späteren Werk Guillaume Ignace Kerricx d.J. konstatieren, der Figur einer Trauernden am Beichtstuhl von St. Bernard in Hemiksem, die um 1713 entstanden ist (Abb. 376).⁷⁷⁵ Im Stil verweist die

⁷⁶⁹ Museum Schnütgen, Inventarband A (Holz), Inv.-Nr. A.790; Düsseldorf 1971, S. 222, Kat.-Nr. 144, Taf. 109.

⁷⁷⁰ Museum Schnütgen, Inventarband A (Holz), Inv.-Nr. A.793.

⁷⁷¹ Brussel 1977, S. 316-317.

⁷⁷² Düsseldorf 1971, S. 221.

⁷⁷³ Düsseldorf 1971, S. 329, Taf. 161. Die Figuren können vermutlich auch Werkstattarbeiten sein.

⁷⁷⁴ Philippot 2003, S. 910, Abb. 1 und 2.

⁷⁷⁵ Philippot 2003, S. 1020.

Kompositoin der reich geschmückten Kölner Heiligen eindeutig auf flämische Vorbilder, die vor allem mit Antwerpener Bildhauern in Verbindung stehen. Die vierte Plastik stellt eine Heilige dar, die mit einem bodenlagen Unterkleid versehen ist, das den Sockel und die Schuhe in reicher Fältelung umspielt (Abb. 374).⁷⁷⁶ Darüber liegt ein knielanges Gewand, welches bis zum Hüftbereich von einem Leibchen eingeschnürt wird. Ein mit Hermelin gefütterter Mantel liegt über beiden Schultern und wird breit umgeschlagen, so dass ein weiter Kragen die Schulterpartie bedeckt. Über der Brust wird der Umhang von einer Brosche zusammengehalten. Beide Arme der Figur sind ausgebreitet, die Hände geöffnet. Das Haar ist mittig gescheitelt, streng zurückgekämmt und auf dem Kopf sind mit Spangen zusätzlich zwei kleine Haarknoten zusammengesteckt. Zwei füllige Strähnen fallen gelockt bis auf die Schultern herab und verbinden sich hier mit dem Schmuckkragen des Kleides. Die wie durch Wind bewegt wirkenden Faltensäume sowie die Troddeln der Schnürbrust, die zur Seite ausschwingen, beleben die streng und etwas steif wirkende Gesamterscheinung der Plastik. Bei dieser weiblichen Heiligengestalt ist die Ausformung der Draperie lebhafter und die kantige Faltegestaltung strukturiert in unregelmäßigem Verlauf die Oberfläche. In dieser Art der scharfkantigen Faltenlagen scheint sie dem bewaffneten Krieger aus dem Depot des Museums näher verwandt zu sein. Ihr Gesichtsschnitt erscheint schmal und eher dem klassischen Ideal verhaftet, wie es von François Duquesnoy überliefert ist. Eindeutig liegen auch bei dieser Komposition die Bezüge in der flämischen Kunst.

Anhand der aufgezeigten Vergleichsstücke wird deutlich, dass die Datierung Ende 17. oder Anfang 18. Jahrhundert, wie sie Theuerkauff vornimmt, zutrifft. Der Beweis für die Zuweisung an Johannes van Damm⁷⁷⁷ oder Martin Vinx kann jedoch nach wie vor nicht erbracht werden. Als einziger stilistischer Hinweis bleibt demnach der bereits von Theuerkauff gesehene Bezug zu der Figur des 1737 entworfenen Salvators im nördlichen Choraltar des Bonner Münsters, der von Johannes von Damm gefertigt wurde (Abb. 457).⁷⁷⁸

6.3.2.2. Zwei Heiligenfiguren flämischer Meister

Dem stillistischen Umfeld dieser Figuren ist die Komposition einer Muttergottes zuzuweisen, die ebenfalls zum Bestand des Museum Schnütgen gehört (Abb. 381).⁷⁷⁹ Die ca. 70 cm hohe Skulptur zeigt ein identisches Haltungsmotiv wie die weibliche Heiligengestalt (Abb. 374). Der Schmuckkragen, der Gesichtsschnitt, die Haartracht, bis hin zu einer auf die Schulter herabfallende Locke, sind identische Merkmale beider Bildwerke. Die Fältelung des Gewandsaumes im Fußbereich, die sich aufstützt und sich in der Form eines halbierten Kleeblattes öffnet, ist gleichfalls ein Zitat, welches in der Komposition der fast lebensgroßen Figur sichtbar ist. Ähnlichkeiten ergeben sich auch mit der zweiten zuvor beschriebenen weiblichen Herrscherin. So ist die eng am Körper geführte Gewandung und die teilweise gespannt wirkende Fältelung, wie z.B. der über das Knie gezogene Mantel, der die Anatomie an dieser Stelle betont, sehr verwandt. Die feine Fältelung rhythmisiert die Oberfläche der Plastik, deren Haltung etwas

⁷⁷⁶ Düsseldorf 1971, S. 222 (Kat. Nr. 144, Tafel 109).

⁷⁷⁷ Düsseldorf 1971, S. 220-222.

⁷⁷⁸ Verbeek 1979, S. 26, Abb. 26. Johannes van Damm und Werkstatt, Salvator vom Kreuzaltar des Bonner Münsters, datiert 1733.

⁷⁷⁹ Museum Schnütgen, Muttergottes aus Lindenholz, Ende 17. Anfang 18. Jahrhundert, H. ca. 70 cm, Inventar Nr. A 16.

ungelenk wirkt. Die Komposition mit dem ihr zur Seite auf einer Wolkenbank platzierten Christuskind erinnert an einen von Michiel van der Voort um 1709 skizzierten Entwurf (Abb. 382).⁷⁸⁰ Die Zeichnung für eine heilige Magd mit Kind entstand im Zusammenhang mit der Arbeit an dem Marmorgrabmal des Erzbischofs Humbertus Guilielmus Graf von Precipiano in der Kathedrale St. Romuald in Mecheln.⁷⁸¹ Ein Vergleich mit den Skulpturen des Grabmals zeigt, dass der fließende Faltenstil und die lineare Struktur Ähnlichkeiten mit der Kölner Figur aufweisen. Es könnte sich demzufolge um eine Arbeit handeln, die der Werkstatt oder dem Umkreis Michiel van der Voorts zuzuweisen ist. Berücksichtigt man gleichfalls den Bezug zu den Großfiguren im Depot des Museums, so könnte man eine Einflussnahme des Antwerpener Michiel van der Voorts vermuten.⁷⁸²

Zu dieser Gruppe ist vermutlich ebenfalls die Figur eines Heiligen mit bodenlangem Gewand zuzuordnen, die stilistisch besonders den weiblichen Figuren nahe steht.⁷⁸³ Die Standfigur aus Holz ist weiß gefasst und im Rückenbereich ausgehöhlt (Abb. 383-385). Bei dem in Ordenstracht gekleideten, der bartlos und mit einem Haarkranz dargestellt ist, fällt die undifferenzierte Bearbeitung des Gesichtes auf. Sie steht im Gegensatz zu der reichen Parallelfältelung des bodenlangen Gewandes und dem in Muldenfalten strukturierten Kapuzenumhang, der vorn bis über die Brust herabfällt. Dieser Faltenstil und die Präsentation der Gewandung am Körper erinnern stark an die Arbeit des Antwerpener Bildhauers Ludovikus Willemsen, z. B. an die Darstellung des heiligen Gerardus von 1690-1693 in der Sant Lambertuskirche in Wouw (Abb. 386).⁷⁸⁴ Ursprünglich gehörte die Figur zur Ausstattung der St. Bernardusabtei in Hemiksem und scheint eine Darstellung des Kirchenpatrons zu versinnbildlichen.⁷⁸⁵ Die Ähnlichkeit mit der Figur im Kölner Depot ist so gravierend, dass man in diesem Zusammenhang von einer regelrechten Kopie reden könnte.

6.4. Zusammenfassung

Anhand einiger Skulpturen konnte festgestellt werden, dass am Ende des 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts in Köln mehrere flämische Bildhauer tätig waren, bzw. Bildwerke flämischer Meister angekauft wurden. Vermutlich stammte ein Großteil aus den Metropolen der südlichen Niederlande, wie Antwerpen und Mecheln. Namentlich bekannt sind die beiden Meister Johannes van Damm aus Antwerpen und Martin Vinx aus Mecheln, die Ende des 17. Jahrhunderts in die Kölner Zunft aufgenommen wurden. Der größte Teil der überlieferten Plastiken ist nicht signiert und die eindeutigen schriftlichen Belege fehlen bislang, so dass eine endgültige Zuschreibung nicht möglich ist. Eine Ausnahme bilden die beiden Heiligenfiguren von Michiel van der Voort. Ausgehend von diesen Alabasterfiguren konnte anhand stilistischer Ähnlichkeiten der Einfluß dieses flämischen Meisters für die unsignierten Skulpturen festgestellt und eine Datierung für die Entstehung aller Figuren vorgenommen werden. Vermutlich

⁷⁸⁰ Tralbaut, S. 64, Abb. 22; Düsseldorf 1971, S. 327, Kat.-Nr. 280, Abb. 184 a.

⁷⁸¹ Philippot 2003, S. 661, Abb. 1. und S. 997, Abb. 2.

⁷⁸² Eine in der Komposition sehr ähnliche, künstlerisch jedoch weniger ausgereifte Figur befindet sich in St. Stephan in Bergneustadt. Es handelt sich hierbei um eine Plastik, die ehemals im Besitz von Alexander Schnütgen war. Reutsch 1967, S. 25, Abb. 16.

⁷⁸³ Museum Schnütgen, Inventarband A (Holz), Inv.-Nr.536 (?). Standfigur eines Heiligen, um 1700, H. 170 cm.

⁷⁸⁴ Vlieghe 1998, S. 252, Abb. 357.

⁷⁸⁵ Utrecht 1963, Kat.-Nr. 75.

gründeten die „fremden Meister“ nach Aufnahme in die Kölner Zunft eine gemeinsame Werkstatt in Köln, der sich weitere flämische Bildhauer anschlossen.

Die Zuwanderer kamen aus der Schülerschaft und Nachfolge der Quellinus-Werkstatt und dessen Umkreis in Antwerpen, bzw. aus der Werkstatt und dem Umfeld Lucas Faydherbes (1617-1697) in Mecheln. Anhand der noch vorhandenen Bildwerke läßt sich die Vorbildhaftigkeit der Antwerpener bzw. Mechelner Schule deutlich erkennen. Festzustellen ist die herausragende Qualität und der homogen flämisch geprägte Charakter der Skulpturen, die sich in der künstlerischen Handschrift ausgesprochen ähnlich sind. Man gewinnt den Eindruck, dass ein kraftvoller individueller Stil nicht mehr im Zentrum des Interesses der Bildhauer verankert war. Viel eher scheint es zu einer Durchmischung der verschiedenen tradierten Stilrichtungen zu kommen, aus der sich eine verstärkt am klassischen Ideal orientierte Form bildet.

7. Die Übersteigerung des Ideals. Die Inszenierung der spätbarocken Skulptur von 1700 bis 1730

Am Anfang des 18. Jahrhunderts entstehen monumentale Nischenretabel, die mit reichhaltigem Figurenprogramm bestückt werden. Dazu werden Kanzeln und Orgelprospekte, Beichtstühle und Kirchenbänke in den Sakralbauten aufgestellt, wobei die flämischen Bildhauerarbeiten die Innenräume dominieren. Von diesen umfangreichen und kostspieligen Ausstattungen sind nur wenige Stücke erhalten. Die noch vorhandenen Prinzipalstücke werden in der Folge im Hinblick auf ihre Konstruktion, aber vor allem ihre bildhauerische Qualität und ihren Stil untersucht.

7.1. Die Skulptur der Ursulinenkirche von 1711

Durch den zweiten Weltkrieg ist die Ausstattung des Innenraumes der Klosterkirche völlig zerstört und damit die farbenprächtige Inszenierung der drei maßgeblichen Retabel vernichtet worden. Die Klosterkirche der Ursulinen, die durch den venezianischen Baumeister Matteo Alberti (1646-1735) in dreieinhalbjähriger Bauzeit (1709–1712) errichtet wurde,⁷⁸⁶ besaß einen aus Stuckmarmor⁷⁸⁷ gefertigte Hochaltar. Durch Photographien hat man eine konkrete Vorstellung von dieser großen Arkadenstruktur, deren konstruktive Teile sich wie eine Folie auf die geschwungene Apsiswand legten, so dass ein selbstständig tragender Aufbau entfiel.⁷⁸⁸ Das von jeweils einer Säule und einem Pilaster flankierte Bildfeld setzte sich über die Gebälkzone hinausgehend bis in das Giebfeld des überfangenden Segmentbogens hinein fort. Die auf hohen Podesten aufsitzenden Säulen werden zudem nach vorn gezogen und vor Pilasterauflagen positioniert. Die somit eine gewisse Räumlichkeit gewinnende Konstruktion ist in sich konvex geschwungen und schmiegt sich nahtlos in das Halbrund der Apsis ein. Das eigentliche Bildfeld, eine nischenartige Vertiefung, ist

⁷⁸⁶ Gamer 1978, S. 185-197, Abb. 85-93. Alberti war Oberbaudirektor des Kurfürsten Johann Willhelm von der Pfalz. Herzog zu Jülich und Berg etc.. Auf Gamer baut die Untersuchung von Martin Seidler auf; vgl. dazu Seidler 2001/2, S. 180, Abb. 85-93.

⁷⁸⁷ Stuckmarmor wird aus Alabastergips und verschiedenen Farbpigmenten angerührt und nach der Trocknung in zahlreichen Schleifvorgängen hochpoliert (d.Verf.).

⁷⁸⁸ Schemper-Sparholz 1998, S. 52 und S. 55, Abb. 17. Schemper-Sparholz beschreibt Pozzos Einfluss auf die Entwicklung des Barockaltars in Österreich. Ihre Beobachtungen treffen jedoch auch für diesen Kölner Altar zu.

in die Wand eingelassen. Die Attikazone zeigt ein querrrechteckiges Bildfeld flankiert von nach vorn und zur Seite herablaufenden Voluten, die jeweils auf Konsolen, die direkt auf den Pilastern des Hauptgeschosses aufsitzen, lagern. Zwei Giebelstücke und ein auf einem Sockel angebrachtes Kreuz, das scheinbar von Putten gehalten wird, schließen die Komposition ab.⁷⁸⁹ Das ursprüngliche Bildwerk oder Relief, welches das Hauptgeschoss füllte, ist nicht bekannt.⁷⁹⁰ Der Altar ist dem „Allerheiligsten Altarsakrament“ geweiht und demzufolge könnte die Darstellung des Abendmahls oder des eucharistischen Kelches als zentrales Bildthema eingefügt gewesen sein. Das in der Attika präsentierte Relief mit der Figur Gottvaters, das ikonografisch diesen Zusammenhang ergänzt, ist überliefert.⁷⁹¹

Die Gesamtkonstruktion des Retabels erinnert sehr an Pietro da Cortonas (1596-1669) Entwurf für San Giovanni dei Fiorentini, bzw. an den von Francesco Borromini (1599-1667) dann in der Kirche errichteten Hochaltar (Abb. 388).⁷⁹² Das Retabel präsentiert sich in der Form des eintorigen Triumphbogens, dessen Arkade das Hauptbild mit der Reliefdarstellung der Taufe Christi enthält. Seitlich ist sie je von zwei Säulen, die auf hohen Postamenten stehen, eingefasst. Auf den Säulen ruht das Gebälk in ganzer Breite auf, überfangen von einem Segmentbogen, in dessen Mitte ein liegender Okulus die Heilig Geist Taube einschließt. Darauf erhebt sich eine Attika⁷⁹³ die im Vergleich zum Hauptfeld nicht unwesentlich schmaler ist und nach oben von zwei Giebelstücken bekrönt wird, in deren Mitte ein von Putten begleiteter Sockel eingefügt ist, auf dem ein Kreuz aufsteht. Im Bildfeld der Attika befindet sich ein zweites Relief mit der Darstellung Gottvaters in den Wolken, begleitet von Engeln.⁷⁹⁴ Borromini nutzte diesen Entwurf Cortonas, der den Altar mit zusätzlichen Lichtquellen im seitlichen Apsisbereich und von oben, mit kleinen Fenstern im Arkadenbogen, versah.⁷⁹⁵ Irvin Lavin schreibt zu dieser Erfindung Cortonas:

“Independent Illumination for the altarpiece was here employed on an unprecedented (noch nie dagewesen) scale, in a new form and with a new kind of meaning. By placing the light sources behind the tabernacle frame, Cortona ensured that the illumination of the Altarpiece would be distinct (verschieden) from that of the altar. Narrative sculpture and actual light, which served as divine illumination within the scene, thus created a self-contained unit.”⁷⁹⁶

Cortonas Entwurf gilt als richtungsweisende Fortentwicklung im Bereich der barocken Inszenierung des Sakralen. Vorher hatten sich bereits Giacomo Vignola (1507-1573)⁷⁹⁷ und Gianlorenzo Bernini⁷⁹⁸ um die effektvolle Inszenierung mit Hilfe natürlicher Lichtquellen bemüht. Ihre Einbindung als direktes Stilelement in die Konstruktion und in die Präsentation des Altartblattes wird von Cortona

⁷⁸⁹ Seidler 2003, S. 182, Abb. 4 und S. 184, Abb. 6.

⁷⁹⁰ Auf einer Fotografie um 1935 ist die Figur des Herzjesu sichtbar, die wahrscheinlich aus dem 19. Jahrhundert stammt.

⁷⁹¹ Auf diesem Foto, das vermutlich um 1935 entstand, ist gleichfalls die Darstellung Gottvaters gut erkennbar.

⁷⁹² Lavin 1980, Bd. 1, S. 33; Lavin 1980, Bd. 2, Abb. 56 und 57.

⁷⁹³ Attika, lat. Attisch. Bezeichnet einen niedrigen Aufbau über dem Hauptgesims eines Bauwerks; vgl. dazu Koepf 1974, S. 32.

⁷⁹⁴ Frankfurt 1978, S. 13.

⁷⁹⁵ Lavin 1980, Bd. 1, S. 35, Abb. 56 und 57.

⁷⁹⁶ Ebd., S. 35.

⁷⁹⁷ Ebd., S. 33, Abb. 51 und 52.

⁷⁹⁸ Ebd., S. 33: “The light is therefore part of the very substance of the altarpiece.”

weiterentwickelt und mit dem Entwurf von San Giovanni dei Fiorentini 1634 perfektioniert.⁷⁹⁹

Die Ähnlichkeiten der Konstruktion und der Lichtinszenierung des Kölner Altars mit dem italienischen Retabel wird durch die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts angefertigten Zeichnungen aus der Sammlung Weyer zur Ursulinenkirche verdeutlicht (Abb. 389).⁸⁰⁰ Sichtbar wird anhand der bildlichen Dokumentation, dass im Bogenfeld der Arkade ein Fenster angebracht war - wahrscheinlich mit einer Heilig Geist Taube geschmückt - das den liegenden Okulus des Cortona-Entwurfes bzw. den von Borromini in San Giovanni dei Fiorentini ausgeführten Altar in diesem Motiv zitiert.⁸⁰¹ Das Reliefbild mit der Darstellung Gottvaters ist eine vollständige Adaption der Cortona-Vorlage (Abb. 387 und 388). Aufgrund der schlechten bildlichen Überlieferung ist jedoch eine genauere Untersuchung dieses Bildwerks nicht möglich. Merlo verweist auf eine Schriftquelle im Nachlass Ferdinand Franz Wallrafs, die den bereits genannten Jan van Rick, hier als Vareck aufgeführt, als Meister der Altäre und der Orgel benennt.⁸⁰² Anhand von Quellen konnte diese Zuschreibung bisher nicht bestätigt werden. Außerdem werden dem flämischen Bildhauer zwei für die Schaufassade angefertigte, überlebensgroße geflügelte Engel (Abb. 390 und 391) zugewiesen.⁸⁰³

Diese heute noch erhaltenen Figuren flankieren das Hauptportal und begleiten in adorierender Haltung den darüber dargebotenen eucharistischen Kelch. Die beiden überlebensgroßen Figuren sind in bewegter Haltung dargestellt. Der Faltenwurf der Gewandung definiert sich durch feine Parallelfältelung und dünne Parallelstege, die in kantiger Brechung den Körper umgeben. An manchen Stellen werden die Säume der Gewänder hochgeweht oder zu aufgebauchten, fast skulpturartigen Gebilden drapiert. Quer über den Unterkörper des in der rechten Nische eingestellten Engels (Abb. 391) legt sich ein stark strukturierter und zu einem Wulst gedrehter Umhang, der den Charakter der Figur dominiert. Die Hände über der Brust übereinander gelegt, den Kopf leicht gesenkt und mit wallendem, dicht gelocktem Haar präsentiert sich der Engel.

Ursprünglich waren die Beine beider Figuren unbekleidet und vermittelten dadurch einen völlig anderen Eindruck. Dies kann anhand einer älteren Fotografie noch erahnt werden (Abb. 392).⁸⁰⁴ Ihre Flügel sind weit ausgebreitet, so dass sie die Nischenarchitektur vollständig ausfüllen. Ihre schmalen Gesichter, mit schmalen aber langen Nase, kleinen Mündern und weit geschwungenen mandelförmigen Augenlidern, erinnern an italienische Vorbilder, wie die Kompositionen der monumentalen Engelsgestalten an der Engelsbrücke in Rom nach Entwürfen von Gianlorenzo Bernini.⁸⁰⁵ Die scharfkantig geformten Fältelungen sowie der scheinbar hochgewehrte Saum der Kölner Plastiken verweisen auf die Figur einer weiblichen Heiligen im Depot des Museum Schnütgen (Abb. 374). Der quer über den Körper gelegte Wulst, der die Fassadenfigur in zwei Hälften teilt, ist vergleichbar mit der Komposition der Immaculata in St. Georg in Köln, die Jan van Rick zugeschrieben wird (Abb.

⁷⁹⁹ Ebd., Abb. 56.

⁸⁰⁰ Schäfke 1993, S. 172, Taf. XXIV/3.

⁸⁰¹ Lavin 1980, Bd. 1, Abb. 56.

⁸⁰² Merlo 1895, S. 895. Diese Angaben werden von Theuerkauff und Gamer übernommen; vgl. dazu Düsseldorf 1971, S. 220 (Kat. Nr. 142); Gamer 1978, S. 194, Abb. 88 und 90.

⁸⁰³ Auch die Verträge zur figürlichen Ausstattung der Klosterkirche sind bisher nicht aufgefunden, so dass es bisher keine gesicherte Quelle gibt. Hans Vogt nennt Reick nicht im Zusammenhang mit der Ursulinenkirche; vgl. dazu Vogt 1966, S. 694.

⁸⁰⁴ Die Figuren sind im 20. Jahrhundert überarbeitet worden und erhielten Beinkleider.

⁸⁰⁵ Ferrari/ Papaldo 1999, S. 455-460.

394).⁸⁰⁶ In dieser Skulptur verbinden sich lebendige Draperie und expressive Gewandgestaltung mit eleganter Gestik und jugendlicher Anatomie. Dies sind die Charakteristika, die bei den Figuren in den Fassadennischen der Ursulinenkirche gleichfalls zum Tragen kommen. Im Umfeld dieses flämischen Meisters ist wahrscheinlich noch eine kleinplastische Figur eines Engels entstanden, die im Depot des Museum Schnütgen verwahrt wird (Abb. 393).⁸⁰⁷ Außerdem ist dieser Figurengruppe stilistisch die Figur eines Schutzengels verwandt, die zum Bestand der Stiftskirche St. Andreas gehörte und heute leider verloren scheint (Abb. 395).⁸⁰⁸ Die Flügel der Figur sind weit ausbreitet und zu ihren Füßen ist ein betendes Kind zu sehen. Die Draperie der Gewandung und die Ausformung der anatomischen Gestalt verweisen auf die Figuren an der Außenfassade der Ursulinenkirche sowie auf die Engelsfigur im Depotbestand des Museum Schnütgen.

7.2. Die Figur des Hl. Josef im Hochaltar von St. Jakob

Unmittelbar nach der Errichtung der Ursulinenkirche erhielt das Augustinerinnenkloster „Zum Lämmchen“ 1712 einen neuen Hochaltar, der von dem Faydherbeschüler Frans Langhemans (1661 - um 1720) entworfen und angefertigt wurde.⁸⁰⁹ Erhalten ist von dem Altar nur eine aquarellierte Entwurfszeichnung des Bildhauers, die im zentralen Bildfeld die plastische Ausgestaltung der Figur des Hl. Josef dokumentiert (Abb. 396).⁸¹⁰ Auf dieser Abbildung ist die Vorderseite der Mensa mit einer handschriftlichen Notiz versehen, die den Bildhauer und sein Werk benennen „Dit houtaerken is ghemackt in het/lemeken op de borchmoer tot Ceulen 1712/ voor hondertvythien Rycksdaelers/ het ghene te wynich ist gheweest./F Langhemans fe...“. Ein darüber angebrachter Maßstab lässt den Schluss zu, dass der Altar etwa 300 cm breit und 600 cm hoch war.⁸¹¹ In der üblichen Form des Ädikularetabels gehalten, stand die Figur des Hl. Josef mit Kind in einer nischenähnlichen Architektur ein. Dies in der gegenreformatorischen Ikonographie sehr beliebte Thema legte die Betonung auf die Rolle des Josef im Heilsgeschehen.⁸¹²

Das Jesuskind steht neben Josef auf dem Boden und wendet sich dem Kreuz zu, das es in seinen Armen hält (Abb. 397). Ein Tuch liegt über dem linken Unterarm und bedeckt das Geschlecht des Kindes. Daneben steht der Nährvater in ein bodenlanges Gewand und einen Mantel gekleidet, der über seiner linken Schulter von einem Knopf gehalten wird. Die quer und schräg über den Körper verlaufenden Säume der Stofflagen erinnern an die bereits bei François Duquesnoy auffälligen Fältelungen der Draperie. Der im eleganten Kontrapost stehende Josef wendet seinen Kopf dem Kind zu und legt diesem die linke Hand auf das Haupt. Der ausgestreckte rechte Arm korrespondiert mit dem zur Seite

⁸⁰⁶ Düsseldorf 1971, Abb. 105 (Kat.-Nr. 142).

⁸⁰⁷ Museum Schnütgen, Kleiner Leuchterengel, Holz, H: ca. 45 cm.

⁸⁰⁸ Eberhardt Andreas 2001/2, S. 94-95, Abb. 23; vgl. Bellot/Scholten 2003/4, S. 166-169, Abb. 5.

⁸⁰⁹ Für die Einsichtnahme in das Manuskript zur Dokumentation der barocken Ausstattung des Augustinerinnenklosters „Zum Lämmchen“ auf der Burgmauer, danke ich herzlich Frau Uta Scholten. Nach Ihren Untersuchungen ist über den Verbleib des Retabels und der Figur nach der Aufhebung des Klosters Anfang des 19. Jahrhunderts nichts bekannt.

⁸¹⁰ Wallraf-Richartz-Museum, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. Z 5768, Zeichnung, Feder in Braun, aquarelliert, 360 x 200 mm; vgl. dazu Robels 1983, S. 186, Abb. 330, Farbtafel S. 227.

⁸¹¹ Für diese Information danke ich Uta Scholten.

⁸¹² Zur Ikonographie und Bedeutung des Hl. Josef ist die Untersuchung von Mikuda-Hüttel grundlegend; vgl. dazu Mikuda-Hüttel 1997.

und nach vorn gesetzten rechten Spielbein, dessen Fuß über den Sockel hinausreicht. In seiner Rechten hält er einen fast mannshohen blühenden Ast. Der Entwurf Langhemans erinnert unmittelbar an eine Zeichnung des Antwerpener Malers und Bildhauers Guilielmus Ignatius Kerricx (1682-1745), die nach 1700 entstand (Abb. 398).⁸¹³ Es handelt sich dabei um den Entwurf für einen Josefsaltar, der wahrscheinlich von der Antwerpener Zimmermannszunft gestiftet wurde.⁸¹⁴ Vorgeformt ist in dieser Komposition die mit doppelten Stützen gerahmte Nische, die mit aus Holz gefertigten stilisierten Vorhängen geschmückt ist. Die Attika schwingt auf Volutenstützen nach oben aus und wird mit einem Segmentgiebel geschlossen. Der Kölner Entwurf weicht insofern von der Vorlage ab, als der Piedestal der inneren Säulen und die Nische aus der Flucht hervortreten und der Konstruktion somit eine raumhaltige Struktur verleihen. Ansonsten ist die von Kerricx entwickelte Retabelstruktur und die im zentralen Bildfeld eingestellte Figurengruppe für den Bildhauer Langhemans grundlegend vorbildhaft. Beide Kompositionen sind jedoch auch auf Lucas Faydherbes Hl. Josef mit Kind von 1655 zurückzuführen, das ehemals in der Jesuitenkirche in Brüssel stand (Abb. 399).⁸¹⁵ Die Figur war für die Aufstellung in einer Nische bestimmt, so dass die Rückseite der Gruppe unbearbeitet blieb. Sie gehört zu einer Reihe von Kompositionen gleichen Themas und scheint eine Variante seiner Josefsfigur in der Mechelner Kathedrale St. Rombout, welche nur einige Jahre früher entstand, zu sein.⁸¹⁶ Die Skulptur seines Schülers Frans Langhemans zeigte eine Weiterentwicklung der von Faydherbe entwickelten Idee und war in ihrer Ausformung eine Art Verfeinerung auch in stilistischen Aspekten, die sich in der Streckung des Körpers, der Betonung seiner Anatomie und in der Feinheit der Fältelung manifestierte. Als Beispiel für Langhemans Figurenstil kann die Madonna auf der Mondsichel dienen, die diese spezifischen Charakteristika veranschaulicht (Abb. 400). Die Gewandung verhüllt einerseits die Anatomie, andererseits schmückt sie beiwerkartig die elegante schmale Kontur. Dieses Wechselspiel von belebtem Schwung der Figur und expressiver Gestalt der Draperie verleiht ihr einen spezifischen Ausdruck. In dieser Art war wahrscheinlich die Figur des Hl. Josef in Köln ausgeformt, gegen die die Faydherbsche Komposition eher schwer und verhüllt wirken.⁸¹⁷ In der Figurenauffassung ist die Lanhemansche Plastik so auch eher mit der von Pierre Scheemaekers d. Ä. (1652-1714) 1684 angefertigte Skulptur des Hl. Josef (Abb. 401)⁸¹⁸ vergleichbar. Ein weiteres Beispiel stellt die 1723-24 entstandene Figur gleichen Themas von Jean-Baptiste van der Haeghen (1688-1738/40) dar (Abb. 402). Ähnlichkeiten ergeben sich durch ihre explizite Eleganz, hervorgerufen durch die Längung der Gliedmaßen und im Ausdruck des jugendlichen Nährvaters. Dazu kommt die Kleinteiligkeit der Fältelung, die einen fast linearen Charakter ausweist und wenig Volumen ausbildet. In der betonten Ruhe und der Zartheit folgt sie dem Ideal der klassisch antiken Darstellung. Das Barocke wird nur mehr markiert in der dynamischen Komposition und der Formung der Gewandung, die vor allem dem Spiel von Licht- und Schattenreflexen auf der Körperoberfläche dient.⁸¹⁹

⁸¹³ Düsseldorf 1971, S. 289-292.

⁸¹⁴ Becker 1990, S. 133, Abb. 78.

⁸¹⁵ Mecheln 1997, S. 160-161. Heute wird die Plastik im Kloster der Patres der Redemptoristen in Doornik aufbewahrt.

⁸¹⁶ Ebd., S. 158-159, Kat.-Nr. 36.

⁸¹⁷ Ebd., S. 201, Kat. Nr. 74.

⁸¹⁸ Philippot 2003, S. 964.

⁸¹⁹ Ebd., S. 1023-24, Abb. 2 und 3.

7.3. Die Holzvertäfelung der Loretokapelle in St. Josef in Köln

Kurze Zeit später wird die so genannte Loretokapelle in der neu errichteten Karmeliterinnen Klosterkirche St. Josef⁸²⁰ mit einer Holzvertäfelung von außen geschmückt (Abb. 402). Auf den aus einzelnen Panelen zusammengefügt Holztafeln präsentierte sich ein Bildzyklus mit Darstellungen des Marienlebens, flankiert und gerahmt durch Architekturelemente. Die Verblendung mit Relieifarbeiten an der nun in den Saalbau integrierten Gnadenkapelle der „schwarzen Muttergottes“ ist zwischen 1711 und 1723, vermutlich um 1715 erfolgt.⁸²¹ In diesem Zusammenhang findet erstmals der flämische Bildhauer Johann Franz van Belmont (um 1715-1739) Erwähnung.⁸²² Ihm und Jan van Rick, der als sein Schüler bezeichnet wird, werden diese Relieifarbeiten ohne schriftlichen Nachweis zugewiesen.⁸²³

Auf den Langseiten der Kapelle befanden sich die Darstellungen der Anbetung der Hirten (Abb. 404) und der Heiligen Drei Könige (Abb. 405 und 406). Diese wurden zu beiden Seiten über den vier Zugängen ergänzt durch Reliefs des Tempelgangs Mariens, ihrer Vermählung, der Verkündigung und der Heimsuchung. Zum Langhaus hin schmückte die Bildtafel mit der thronenden Muttergottes, die das segnende Christuskind in den Armen hält, die Kapelle (Abb. 407). Diese Szenerie stand ikonographisch in unmittelbarem Zusammenhang mit dem ikonographischen Programm des Hochaltars, das dem heiligen Josef gewidmet war. Das Thema der Innenausstattung der Klosterkirche bildete die Verehrung des Elternpaares, die in getrennten Darbietungen den Raum inhaltlich zu einem Gesamtgefüge miteinander verklammerte.

Von der Konstruktion des Hochaltars und den hier eingestellten Figuren, die im Anschluss vorgestellt werden, ist nichts erhalten. Ebenso ist die Vertäfelung der Kapelle im zweiten Weltkrieg vollständig verbrannt. Die Reliefs beider Anbetungsszenarien und die der thronenden Muttergottes sind glücklicherweise durch die Dokumentation von Hugo Rahtgens von 1911 überliefert, von den vier Supraporten fehlt jedoch jegliches Bildmaterial.⁸²⁴

7.3.1. Die einzelnen Bildfelder des Zyklus

Das dominante Bildfeld des Zyklus bildet die Darstellung der auf einer Wolkenbank thronenden Maria, die von den im unteren Bildfeld dargestellten Heiligen Ignatius von Loyola und Franz Xaver angebetet wird (Abb. 407). Maria hält den auf ihrem rechten Oberschenkel stehenden Christusknaben mit beiden Händen fest. Auf der Gebälkzone darüber ist das Allianzwappen der Stifter angebracht.⁸²⁵ Diese repräsentative Komposition erinnert an Guido Renis „Pala

⁸²⁰ Seit der Säkularisation als Pfarrkirche genutzt und mit dem Patrozinium St. Mariä Himmelfahrt belegt.

Umgangssprachlich als St. Maria in der Kupfergasse bezeichnet.

⁸²¹ Rahtgens 1911, S. 76. „Die Außenwände haben nach Ausweis der Wappen auf der Südseite zwischen 1711 und 1723, also vermutlich im Anschluss an den Neubau der 1715 vollendeten Kirche, eine reichgeschnitzte Holzverkleidung erhalten.“ Theuerkauff sieht den Beginn der Holzvertäfelungen nach 1712; vgl. dazu Düsseldorf 1971, S. 216. Zu dem Bildhauer Johann van Rick sind ebenfalls Theuerkauffs Darlegungen heranzuziehen; vgl. dazu Düsseldorf 1971, S. 219; vgl. Raupp 2003/4, S. 418-421, Abb. 14-16.

⁸²² Rahtgens Belmont 1911, S. 76; Rahtgens 1911, S. 280-281, Abb. 197.

⁸²³ Rahtgens 1911, S. 76. Gamer erkennt hier Entwürfe Mattheo Albertis, die ein anderer Bildhauer umgesetzt hat; vgl. dazu Gamer 1978, S. 273-274, Abb. 169-170.

⁸²⁴ Rahtgens Belmont 1911, S. 76; Eberhardt 2000, S. 198; Thieme/Becker 1907-1950, Bd. 16, S. 352.

⁸²⁵ Rahtgens 1911, S. 280-281. Die Stifter waren Graf Johann von Oxenstierna und seine Frau, die Reichsgräfin Anna Elisabeth von Limburg-Styrum († 1723), 1711 geheiratet; vgl. dazu Rahtgens 1911, S. 280-281; Grosche 1978, S. 59.

della Peste“ von 1631 (Abb. 408).⁸²⁶ Das im Auftrag des Senates der Stadt Bologna angefertigte Votivbild zeigt die Madonna mit sieben Heiligen, darunter die Heiligen Franz Xaver und Ignatius von Loyola.⁸²⁷

Die Besonderheit der Kölner Darstellung liegt in der Ausrichtung der Ikonographie auf die Loreto Legende, nach der das heilige Haus aus Nazareth von Engeln nach Loreto überführt wurde. Im Hintergrund der Kölner Tafel wird dieses szenisch dargestellt.⁸²⁸ In reicher Anzahl ist die Wolkenbank Mariens mit geflügelten Putten bevölkert. Darunter befindet sich die Darstellung eines Kindengels, der sich zur linken Seite der Thronenden niedergelassen hat und diese unmittelbar anschaut. Der Bildhauer greift hier wahrscheinlich auf Kompositionen Raphaels und seiner Zeitgenossen zurück. Vorbildhaft könnte z.B. ein graphisches Blatt mit der Darstellung der „Jungfrau und Kind auf Wolken“ von ca. 1511 (Abb. 409) gewesen sein und die zeitgleich entstandene Madonna di Foligno (1511-1512) (Abb. 410).⁸²⁹ Das Motiv eines die Madonna schauenden Puttos ist in der Kölner Tafel ebenso übernommen worden, wie die Gestaltung der Wolkenbank und die darin verwobenen Putten. Die Figur des Christus in der Kölner Relieftarbeit wird dagegen stehend auf dem Schoß der Mutter positioniert.

Auf der Relieftafel mit dem Thema „Anbetung der Hirten“ (Abb. 404) wird im Zentrum der Komposition die Figur der Maria auf einem Mauervorsprung dargestellt. Diese beugt sich sanft zu dem vor ihr liegenden Kind, dessen Windeltuch sie mit der Hand zur Seite hochzieht (Abb. 411). Der Knabe ist ihr zugewandt und scheint verspielt mit den Händen zu gestikulieren. Zwischen beiden wird die Halbfigur eines Mannes mit gefalteten Händen sichtbar. Die Intimität der Komposition und einzelne Motive scheinen unmittelbar aus Raphaels sog. Madonna di Loreto (Madonna del Velo) von 1509-10 übernommen (Abb. 412).⁸³⁰ Die hinter der Muttergottes bei der Kölner Darstellung platzierten heraneilenden Hirten bilden das kompositorische Gegengewicht zu der vor ihr sich gruppierenden Szenerie. Das Zentrum beider Gruppen bildet sozusagen die Marienfigur. Die am linken Bildrand positionierte Rückenfigur, deren rechter Arm erhoben und vor die Stirn gelegt ist, erinnert an Rubens Anbetung der Hirten von ca. 1608. Das heute in der Eremitage ausgestellte Bild, präsentiert eine Figur in ähnlicher Haltung, die in der Rubenschen Version jedoch von der Seite dargestellt wird (Abb. 413).⁸³¹ Ferner erinnern einige Motive, wie der schaftragende Hirte mit nacktem Oberkörper und der als Rückenfigur dargestellte Hirte mit umgehängter Tasche und Hirtenstab an ein Gemälde gleichen Themas von Jan Cossier (1600-1671).⁸³² Die Anbetung der Heiligen Drei Könige ist auf ähnliche Weise kompositorisch aufgeteilt (Abb. 405). Auch hier bildet die Zentralfigur die Muttergottes, die sich zur Seite dem knienden König zuwendet, der seinerseits dem Christusknaben auf ihren Knien huldigt. Die Szenerie wird

⁸²⁶ Wimböck 2002, Taf. XV.

⁸²⁷ Frankfurt 1988, S. 423, C13. Heute befindet sich das Bild in der Pinakothek in Bologna. Das Gemälde wurde aus Dankbarkeit für die Abwehr der Pest 1630 gestiftet und jährlich in einer feierlichen Prozession in die Kapelle der „Madonna del Rosario“ überführt, in der es drei Tage verblieb.

⁸²⁸ Zu Loreto und die mit dem Kult in Verbindung stehenden Darstellungen bietet Grimaldi einen Einblick; vgl. dazu Grimaldi 1975, Abb. 104 und 106; Schwarz 2000, S. 213-226.

⁸²⁹ Paris 1983, S. 327; Oberhuber (The illustrated Bartsch) 1978, S. 67, Nr. 47; Oberhuber 1999, S. 131, Abb. 118.

⁸³⁰ Paris 1983, S. 125. Hier ist eine Kopie des von Raphaelo Sanzio (1483-1520) angefertigten Bildes abgebildet. Das Original der sogenannten Madonna von Loreto oder Madonna del Velo von 1509-10, Öl auf Holz, 120 x 90 cm, ist heute im Musée Condé in Chantilly.

⁸³¹ Fermo, Pinacoteca Civica, Peter Paul Rubens, Anbetung der Hirten, ca. 1608, Öl auf Leinwand, 300x192 cm; vgl. dazu Laneyrie-Dagen 2003, Abb. 41.

⁸³² Lehmann 1979, S. 48.

hinterfangen von einer auf einer sehr hohen Sockelung aufstehenden Säule. Diese Figurengruppe bildet eine bereits in sich abgeschlossene Komposition und erinnert an ein von Carlo Maratti (1625-1713) gestochenes Blatt mit der Darstellung des gleichen Themas (Abb. 414).⁸³³ In der „Beschreibung des Inhaltes der Sammlung der Gemälde älterer Meister des Herrn Johann Peter Weyer. Coeln 1852“ findet sich die Angabe: „Maratta (Cavaliere Carlo) geb. 1623, gest. 1713, Die Mutter Gottes Maria wird von einer Schaar lieblicher Engel, wovon einer einen Bund Lilien hält, gegen Himmel geleitet. Das Haupt der Maria ist mit einem Kranze lichter Sterne umgeben, es hält dieselbe die Arme über die Brust gekreuzt, und sieht liebevoll nach der Erde, welche sie verlassen hat, zurück.“⁸³⁴ Das 23 Zoll hohe und 18 Zoll breite Gemälde war mit einem vergoldeten Rahmen versehen. Damit ist nachweislich ein Bild Marattas mit ähnlichem Thema in Kölner Besitz belegt. Vermutlich gab es weitere Arbeiten dieses Meisters, wie z.B. Reproduktionsgrafiken, die stilbildenden Einfluß hatten und vorbildhaft für Kompositionen herangezogen wurden. Vermutlich ist zudem die Wirkung eines Stiches Bartolomeo Biscainos (um 1632-1657) zum gleichen Thema (Abb. 415) zu berücksichtigen.⁸³⁵ Biscainos Darstellung der Heiligen Drei Könige, darunter eine Gestalt mit schwarzafrikanischem Aussehen und die kindliche Figur eines Dieners, der den Königen zur Hand geht, scheint in die Kölner Darstellung eingeflossen zu sein.

Hinter der Gottesmutter leicht erhöht positioniert, wird völlig abgesondert und in sich versunken die Figur des melancholischen Josef sichtbar. Bei der Darstellung der am rechten Bildrand mit nachdenklicher Geste präsentierten Figur des Königs, der kompositorisch im Dialog zu dem Nährvater steht, ist möglicherweise ein Stich Marcantonio Raimondis vorbildhaft gewesen. Die Gestalt des sinnenden, am rechten Bildrand aufrecht stehenden Königs ähnelt außerdem einer Figur in Raphaels Parnassus von 1515-20, die in einem Stich von Marcantonio Raimondi (um 1480- vor 1534) vervielfältigt wurde (Abb. 416).⁸³⁶

Die recht flächig gearbeiteten Reliefs, von denen sich nur wenige Details plastisch lösen und dreidimensional ausgearbeitet sind, zeigen einen einheitlichen künstlerischen Stil. Einzelne Partien, wie z. B. die Gestaltung des Kopfes der Josefsfigur aus der Anbetung der Könige, die in genau gleicher Machart bei der Hirtenfigur mit Schaf sichtbar wird, finden versatzstückartig an andere Stelle Wiederverwendung. Die kleinteilige Fältelung der Gewänder besteht aus schmalen, langen Furchen und aus kleinen, nebeneinander gereihten Mulden, deren Stoßkanten scharfe Brüche ausbilden. Ergänzend werden gezackte Brechungen sichtbar, die einen dramatisierenden Effekt hervorrufen sollen. An der Rückenfigur des Hirten mit dem Hund (Abb. 404) wird diese Ausdruckssteigerung greifbar. Hier sind inhaltliche Aspekte, wie das Erschrecken des Hirten über die Ereignisse, Maßstab für die Art der Wiedergabe des Gewandstils. Das Empfinden der Figur wird nicht nur in der Gestik sondern auch in der Ausformung der Gewandung greifbar.

Die mit einer Ausnahme alle im Profil präsentierten Gesichter zeichnen sich durch weiche Zeichnung der Brauen und volle Mundpartien, lange schmale Nasen und

⁸³³ Bellini (The illustrated Bartsch) 1983, S. 15.

⁸³⁴ Beschreibung des Inhaltes der Sammlung der Gemälde älterer Meister des Herrn Johann Peter Weyer. Coeln 1852, S. 94, Nr. 341. Ein Exemplar dieses Kataloges ist in der Kunst- und Museumsbibliothek der Stadt Köln unter der Signatur YU Weyer 1852 vorhanden.

⁸³⁵ Bellini (The illustrated Bartsch) 1983, S. 200, Abb. 9. Eine Vorzeichnung zu diesem Blatt befindet sich im Städels/Frankfurt unter der Inv. Nr. 3963.

⁸³⁶ Mailand 2001, S. 166-167. Das Blatt befindet sich heute in der Bibliotheque National de France in Paris. Es trägt die Inschrift: Raphael pinxit in Vaticano.

wallendes volles Haar aus. Die anatomische Gestaltung ist als feingliedrig und zart zu bezeichnen, was besonders deutlich an der Ausformung der Hände hervorsticht. Die wellenförmig geformten Bodenpartien werden mit diversen Details ergänzt und belebt, dabei bleibt der Bereich des Himmels, bis auf ein paar spielende Putten, unstrukturiert. Die Eleganz in der Darstellung scheint durch diese reduzierte, bzw. fehlende räumliche Definition des Hintergrundes mitverantwortet. Nur die trennenden Mauervorsprünge und die abgebrochene Säule werden als raumbildende Elemente, wie Attribute eingefügt.

Die geschmeidige Eleganz der Kölner Relieffiguren kommt in ihrer Bewegtheit und Gestik zum Ausdruck. Von diesen Stilmerkmalen ausgehend stellt bereits Theuerkauff fest, dass diese Werke verwandt sind mit den Figuren an der Fassade der Ursulinenkirche.⁸³⁷

In weit größerem Maße sollte jedoch die stilistische Vorbildhaftigkeit anderer Reliefarbeiten zum Vergleich herangezogen werden. So erinnert die Fältelung und die Art der Gewandung, die sich besonders kunstfertig in dem mit der linken Hand der Maria emporgehobenen Gewandbausch bei der „Anbetung der Heiligen Drei Könige“ zeigt (Abb. 406), an die von Lucas Faydherbe gefertigten Reliefs in Mecheln. Vor allem die Tafel der Anbetungsszene an der Balustrade der Sängerempore in der Kirche „Unsere Liebe Frau von Liliendäel“ in Mecheln von 1672, scheint stilistisch verwandt (Abb. 418), obwohl die Komposition eine völlig andere ist.⁸³⁸ Bettet man die Tafeln in einen über Köln und Flandern hinausreichenden Kontext, so sind sie auch in der Tradition der römischen Reliefarbeiten um Alessandro Algardi (1598-1654) und Giovanni Battista Foggini (1652-1725) zu verorten.

Die für die Corsini Kapelle in Florenz gefertigten Bildwerke scheinen gleichfalls einen prägenden Einfluss zu haben. Der 1683 geweihte kleine Sakralraum in Santa Maria del Carmine: „is one of the great showcases of Florentine High Baroque sculpture and a testimonial to Giovanni Battista Foggini’s artistic prowess.“⁸³⁹ Sie wurde mit Reliefs, Statuen und Büsten ausgestattet und entsprach damit der neuen Mode, die unter anderem durch die für Sant’Agnese in Agone in Rom gefertigten Darstellungen gefördert, die üblichen Tafelbilder aus dem zentralen Bildfeld der Retabelkonstruktion verdrängte.⁸⁴⁰ Das Mittelrelief des Grabmals des Hl. Andrea Corsini 1677-83 von Foggini gefertigt, zeigt den Verstorbenen mit der auf der Brust ruhenden Hand und dem in den Nacken gelegten Kopf. Dieses Motiv erinnert an die Kölner Komposition des am rechten Bildrand sich auf einen Stock stützenden Hl. Josef (Abb. 404). Ein weiteres Beispiel für die mögliche Vorbildhaftigkeit dieser römischen Werke ist das Relief im linken Seitenaltar der Kapelle (Abb. 420).⁸⁴¹ Der Gesichtsschnitt der Figuren, ihre Haartracht, die Gewandbehandlung und die Haltungsmotive erinnern sehr stark an die Kompositionen der Vertäfelung der Loretokapelle. Der Kölner Bildhauer scheint sich nachhaltig an diesem Stil vom Ende des 17. Jahrhunderts zu orientieren. Dabei verbleiben die Kölner Arbeiten mehr in der Flächigkeit, im

⁸³⁷ Düsseldorf 1971, S. 220.

⁸³⁸ Grote 1992, Abb. 227.

⁸³⁹ Boucher 2001-2002, S. 224.

⁸⁴⁰ Ebd., S. 214, Kat.-Nr. 53. Eine ganze Reihe solcher Marmoraltäre mit Reliefdarstellungen schmückte die Kirche Sant’Agnese in Agone in Rom. Danach entwickelte sich eine regelrechte Welle für das Medium der Reliefdarstellung, welches als Ersatz für gemalte Altarbilder modern wurde. Dieser Trend hielt bis ins 18. Jahrhundert an. Aus diesem Zusammenhang heraus könnten auch die Holztafeln für die Loretokapelle in der Kupfergasse in Köln entstanden sein.

⁸⁴¹ Lankheit 1988, Abb. 20 und 24.

Unterschied zu Fogginis Werken.⁸⁴² Ein weiteres Beispiel für den Einfluß des römischen Bildhauers ist die 1685-91 entstandene Darstellung der Anbetung der Hirten (Abb. 419).⁸⁴³ Die Form dieser Köpfe scheint versatzstückartig in die Kölner Holzarbeit transferiert worden zu sein. Ebenso verweist die im Vordergrund platzierte Darstellung des Geißblattes und die strukturierte Bodengestaltung an den Tafeln der Loretokapelle auf Fogginis Komposition. Das im Trierer Dom von Johann Mauritz und Johann Wilhelm Gröninger gefertigte Relief für den Dreikönigsaltar von 1701-1703⁸⁴⁴ scheint stilistisch verwandt, demonstriert jedoch eine andere Art im Umgang mit dem Medium des Reliefs (Abb. 421 und 422). Die Bildhauer transferieren hier die Komposition eines Gemäldes in die bildhauerische Gattung der Reliefs. Dabei werden Vorder-, Mittel- und Hintergrund unterschiedlich plastisch ausgearbeitet. Zusätzlich ist jede Fläche der Tafel durch malerische Motive geschmückt.⁸⁴⁵ Diese Art der Präsentation ist von derjenigen der Holzvertäfelung in der Kupfergasse zu unterscheiden. Die dort vorherrschende Reduktion auf das Körperliche und die Negation des Malerischen bedeutet vor allem eine Konzentration auf das Figürliche. Die Bewegung der Figur, die Drehung der Körperachsen, die Schaffung raumhaltiger Illusion durch das Einfügen von Rückenfiguren und Architekturgliedern, werden in diesen Arbeiten hervorgehoben und in der schwierigen Gattung der Relieftafel eingearbeitet.

7.3.2. Vergleichbare Werke in Kölner Sakralbauten

Die vielfigurigen Szenen mit den mehrfach hintereinander gestaffelten Darstellungen, die in gestenreichen Bezügen zueinander stehen, sind Einzelstücke. Bisher konnten für Köln keine weiteren Holzvertäfelungen dieser Art rekonstruiert oder aus Beständen der Museen zugewiesen werden. Vergleichbare Arbeiten finden sich nur in den kleinformatigen Reliefs z.B. am Beichtstuhl in St. Maria in der Kupfergasse, der ehemals aus St. Kolumba stammt. Hier werden an den Puttenhermen Ähnlichkeiten mit den Engeln an der Südseite der Loretokapelle sichtbar (Abb.423). Die mittlere der drei bekrönenden Kartuschen des Beichtstuhles zeigt die Darstellung des guten Hirten (Abb. 424). Der Stil dieser Reliefarbeit verweist über die Ausformung des Gewandes, den Schnitt der Falten und die Gestaltung des Kopfes unmittelbar auf die Handschrift des Künstlers, der an der Holzvertäfelung der Loretokapelle arbeitete. Unterhalb des schmückenden Aufsatzes sind auf einer Plakette eine Inschrift und das Datum der Entstehung des Dreizellenstuhles im Jahr 1711 lesbar. Anhand der stilistischen Ähnlichkeiten und der zeitnahen Entstehung der Holzvertäfelung und des Beichtstuhles kann man folgern, dass Beides in der gleichen Werkstatt bzw. von einem Bildhauer angefertigt wurde.

An der Kanzel von St. Kolumba waren an den Seiten des Korbes Reliefarbeiten sichtbar (Abb. 427 und 428). Diese Darstellungen der vier Evangelisten charakterisierte eine eher voluminöse Ausformung der Figur und ihrer

⁸⁴² Lankheit macht aufmerksam auf die Klassifizierung einer „nordischen“ und einer italienischen Reliefauffassung, der er entgegensetzt, dass „auch das dynamisch-bewegte, raumhaltige, luminaristische Relief nicht nur das flächengerechte- seinen Ursprung in Rom hat.“ Das es andererseits deutsche Werke gibt, deren Gestaltungsgesetz die Fläche ist. Damit ist dieses Kriterium kein Hinweis auf die Herkunft eines Reliefs; vgl. dazu Lankheit 1957-59, S. 46, Abb. 6 und 11.

⁸⁴³ Lankheit 1957-9, S. 35-60; Kieven 1989, S. 69-95; Montagu 1989, S. 15, Fig. 16.

⁸⁴⁴ Grote 1992, Abb. 223-226.

⁸⁴⁵ Die Komposition der „Anbetung der Hirten“ von Peter Paul Rubens ist für diese Arbeit Gröningers vorbildhaft; vgl. dazu Grote 1992, Abb. 223-226.

Gewandung, begleitet von einem bewegten Faltenwurf. Dennoch verweisen Ähnlichkeiten in der Ausformung der Gesichter, wie z. B. das spitze Profil des Evangelisten Lukas (Abb. 428) an der Kanzel und das eines Hirten an der Loretokapelle auf künstlerische Gemeinsamkeiten. Eine gewisse Weichheit in der Darstellung der Anatomie und in der Bewegung der Gliedmassen ist bei beiden Kunstwerken sichtbar.⁸⁴⁶ Die Kanzel wird auf 1710 datiert und liegt somit im unmittelbaren zeitlichen Umfeld zur Vertäfelung der Loretokapelle. Aufgrund der benannten Gemeinsamkeiten könnte man einen Werkstattzusammenhang vermuten.

Die Reliefverzierungen der ehemals in St. Maria ad Gradus in Köln präsentierten Kanzel (Abb. 429 und 426),⁸⁴⁷ die 1718 von Johann Franz van Helmont angefertigt und signiert wurde, weisen ebenfalls Verwandtschaften mit den Tafeln der Loretokapelle auf. Das erste signierte und damit gesicherte Werk des flämischen Bildhauers stellt einen Predigtstuhl vor, der in seiner Konstruktion und künstlerischen Ausgestaltung auf die monumentalen flämischen Prunkkanzeln zurückzuführen ist. Die ca. 400 cm hohe Konstruktion wird dominiert von einem mit zahlreichen Figuren bestückten Kanzelhut. Konkav und konvex schwingende Gesimsstücke sind im Wechsel sichtbar und formen eine Bühne, auf der sich diverses Schmuckwerk, kirchliche Symbole, Kartuschen, Ranken, Voluten und florale Gebinde in reicher Fülle versammeln. Die Gestaltung dieser Kanzel, die zusätzlich mit szenisch inszenierten Aspekten bestückt ist, wie den einen Vorhang zurückhaltenden Putten, ist für das Rheinland etwas Neues.

Die den Kanzelkorb schmückenden Medaillons zeigen Büsten Heiliger Bischöfe, deren ausdrucksstarke Mimik von überzeugender Prägnanz und hoher Qualität sind (Abb. 430). Die in hochovalen Reliefs dargestellten Köpfe weisen in der Feinheit des Gesichtsschnitts und der hierin unterlegten innigen Sensibilität ein hochdifferenziertes Minenspiel auf. Diese Merkmale sind an den Figuren der Relieftafeln in St. Maria in der Kupfergasse nur schwer sichtbar. Es ist jedoch deutlich zu erkennen, dass an der Figur des Hl. Josef (Abb. 404) oder der Darstellung des sinnnierenden Königs mit dem Weirauchfaß (Abb. 405) eine differenzierte Mimik angelegt wurde. Da die Vertäfelung verbrannt ist, ist eine vergleichende Untersuchung mit den Medaillons der Kanzel nicht mehr möglich.

7.4. Der Figurenaltar in St. Josef von 1715

Der barocke Hochaltar der Klosterkirche St. Josef⁸⁴⁸, der die gesamte Breite des Chores einnahm, bildete die ikonographische Ergänzung zur unmittelbar gegenüber platzierten Loretokapelle (Abb. 431 und 433).⁸⁴⁹ Da der Hochaltar, ähnlich wie die Vertäfelung der Loretokapelle im zweiten Weltkrieg verbrannt ist, geht die folgende Beschreibung ausschließlich auf historische Fotos und die in der Sammlung Weyer verwahrten Aquarelle zurück. Anhand dieser Quellen ist die Konstruktion des Retabels darstellbar, als sehr wage muss jedoch die Benennung und die Analyse der figürlichen Darstellungen angesehen werden.⁸⁵⁰

⁸⁴⁶ Eberhardt 2000, S. 194, Abb. 4 a / b.

⁸⁴⁷ Kisky 1953, Abb. 1 und 6. Die im Katalog Europäische Barockplastik abgebildeten italienischen Reliefs - z.B. von Soldani Benzi - haben wenig Bezug zu den Kölner Tafeln; vgl. dazu Düsseldorf 1971, Abb. 237-240; Klother 2003/4, S. 403-404, Abb. 7-9.

⁸⁴⁸ Nach der Säkularisierung als Pfarrkirche St. Mariä Himmelfahrt genutzt; vgl. dazu Anm. 820.

⁸⁴⁹ Zur Geschichte und Baugeschichte sowie zur ehemaligen barocken Ausstattung sollte man auf die Untersuchung von Rahtgens zurückgreifen; vgl. dazu Rahtgens 1911, S. 277-281. Schäfke Kommentarband 1994, S. 234-237; Raupp 2003/4, S. 413-415.

⁸⁵⁰ Schäfke 1993, S. 165, XXII, 3.

Auf einer hohen, zweistufigen Sockelung saß das 1715 errichtete Retabel auf, dessen Hauptgeschoss mittig eine schmale hohe Nischenarchitektur ausbildete. Darin stand auf einem geschwungenen Sockel die Figur des heiligen Josef mit dem Christuskind auf dem Arm. Beidseitig flankierten zwei Pilaster mit schmückender Auflage die Konstruktion. Diesen schräg in den Raum hineinreichenden Architekturgliedern wurden jeweils zu den äußeren Seiten ein Pilaster und abschließend eine monumentale, gedrehte Säule angefügt. Vor diesen Aufbau platzierte man beiderseits, unmittelbar die Altarmensa flankierend, jeweils eine weitere monumentale gedrehte Säulen. Damit entstand eine raumhaltige Konstruktion, die im Kölner Retabelbau als Neuerung anzusehen ist. Ein umlaufendes verkröpftes Gebälk verband dieses „Stützensystem“ miteinander. Die Attika bildete ein seitlich geschwungener und durch Sprenggiebel geschmückter Aufbau, über dem die Figur Gottvaters thronend vor der Strahlengloriole präsentiert wurde. Dieser wurde zusätzlich von einer Rahmenkonstruktion mit flankierender Säulenstellung hinterfangen. Die über den vorgesetzten Säulen angebrachten Sprenggiebel trugen Sitzfiguren, die wahrscheinlich die Hll. Petrus und Paulus darstellten. Zu den Seiten war der monumentalen Nischenkonstruktion jeweils noch ein gerahmtes, rundbogig geschlossenes flaches Bildfeld angefügt, das wiederum von Pilastern flankiert und mit verkröpftem Gebälk überfangen war. In diesen Rahmungen waren Figuren aufgestellt, die wahrscheinlich Darstellungen des Johannes Baptist und des Johannes Evangelist zeigten.⁸⁵¹

Die dominierende Ädikulakonstruktion, die einer bühnenartigen Inszenierung ähnelt, erinnert an die von dem italienischen Baumeister und Maler Andrea Pozzo (1642-1709) für die Kapelle des Hl. Ignazius in Il Gesù in Rom konzipierte Altarkonstruktion von 1699 (Abb. 436).⁸⁵² Die monumentale Massivität dieses Hochaltars, die vor allem durch die flankierenden Doppelsäulen hervorgerufen wird, wird in dem Kölner Retabelbau durch die angefügten Seitenflügel gemildert. Dennoch werden in den beiden gedrehten Säulen, die zu beiden Seiten der Zentralnische aufgestellt wurden, Charakteristika der römischen Inszenierung übernommen.

Nach Robert Grosche wurden die Figuren am Altar für St. Maria in der Kupfergasse von dem Kölner Bildhauer Alexander Wilhelm Imhoff angefertigt.⁸⁵³ Grosche hat bei seiner Untersuchung von 1921 den Hochaltar in der Kirche in seiner reduzierten Form gesehen und dokumentiert. Die seitlich angefügten Bildfelder mit Gebälk und Standfiguren sowie die hinter der thronenden Figur Gottvaters angebrachte Konstruktion wurden nach 1844 entfernt.⁸⁵⁴ Dabei versetzte man die Heiligenfiguren über die im verbliebenen Sockelgeschoss eingefügten Portale, die als Zugang zu den Klostergebäuden dienten. Eine nähere Beschreibung der Plastiken unterbleibt bei Grosche ebenso wie die Erläuterung des ikonographischen Programms. Der Autor gibt ausschließlich zu Kenntnis, dass

⁸⁵¹ Die maßgebliche historische Photographien verwahrt das Rheinische Bildarchiv Köln unter der Nummer: 98 843.

⁸⁵² Kerber 1971, S. 140, Abb. 82. Zur Entstehungsgeschichte vermerkt Kerber, dass die Errichtung dieses Retabels das bedeutendste bildhauerische Unternehmen Italiens zum Ende des 17. Jahrhunderts darstellte. Die Konstruktion des Wandelaltars konnte am 8. Oktober 1699 geweiht werden. Später ist dieses Projekt in Andrea Pozzos theoretische Abhandlung: „Perspektiva Pictorum et Architectorum eingeflossen“; vgl. dazu Ferrari/Papaldo 1999, S. 95. Die Statue in der Nische ist aus Silber gefertigt, das Original von Pierre Le Gros il Giovane (1699); vgl. dazu Souchal 1977-1983, Bd. G-L, S. 275-77, Abb. 4-7.

⁸⁵³ Grosche 1978, S. 42. Merlo nennt nur den Hochaltar in der Mariengarten-Kirche als sein Werk. Dafür schreibt er dem Sohn Johann Josef Imhoff die Figuren in St. Maria in der Kupfergasse zu; vgl. dazu Merlo 1895, Sp. 437-438. Gegen diese These spricht, dass der Sohn Imhoffs bei der Weihe der Altäre vermutlich noch nicht geboren war.

⁸⁵⁴ Rahtgens 1911, S. 279.

sich anhand dieser Figuren Bezüge zur Quellinusschule feststellen lassen.⁸⁵⁵ Dies würde bedeuten, dass Imhoff sich an flämischen Vorbildern orientierte. Etwas deutlicher als die Plastik des Hochaltars ist auf den historischen Fotos die der Nebenaltäre sichtbar. Der Annen-Altar (1715 geweiht) und der Theresia-Altar (1715 geweiht) präsentierten jeweils in einer vertieften nischenartigen Konstruktion monumentale Plastik. Die Figur der heiligen Theresia zeigte eine weibliche Gestalt in Ordenstracht mit leicht vorgesetztem linken Bein und verhaltener Gestik (Abb. 432). Dabei wird die Gewandung wenig raumgreifend drapiert. Sie wird vielmehr an manchen Stellen sehr eng am Körper geführt, was die Anatomie deutlich hervortreten lässt. Die Figur wirkt insgesamt jedoch hölzern und unbelebt. Aus dem vorliegenden Material kann abschließend keine stilistische Beurteilung der Figuren vom Hochaltar vorgenommen werden. Es ist durchaus möglich, dass sie von den Arbeiten der Quellinusschule beeinflusst waren. Da sie in einem Zeitraum entstehen, wo diese Stilrichtung eine dominante Stellung im flämischen und auch im kölnischen Raum einnimmt, ist Grosches Beobachtung vermutlich zutreffend. Ungeklärt bleibt jedoch die Frage, wer diese Figuren angefertigt hat. Die Skulpturen der Nebenaltäre, die anhand der fotografischen Aufnahmen etwas deutlicher sichtbar sind, zeigten eine undifferenzierte Oberflächenbearbeitung und eine unbelebte Gesamtkomposition. Sie unterscheiden sich grundlegend von den Relieifarbeiten an der Loretokapelle und zeigen keinerlei Verbindung zur Quellinusschule.⁸⁵⁶

7.5. Die Skulpturen des Makkabäer-Altars

Als wohl wichtigstes erhaltenes monumentales Retabel aus spätbarocker Zeit ist der Hochaltar aus der ehemaligen Benediktinerinnenabtei Zu den Hll. Makkabäern zu bezeichnen.⁸⁵⁷ Das Retabel ist 1717 als reiner Figurenaltar angefertigt worden und galt bereits zu Anfang des 19. Jahrhunderts als „barocker Prachtbau“ (Abb. 434 und 435).⁸⁵⁸ Der Aufbau und der darin aufbewahrte Schrein der Hll. Makkabäer,⁸⁵⁹ sind aufgrund der Auflösung des Konvents bereits 1808 in die Stiftskirche St. Andreas verbracht worden.⁸⁶⁰ Seit 1967 wird der umfangreich restaurierte Hochaltar in der Pfarrkirche St. Mariä Himmelfahrt in der Kupfergasse genutzt.⁸⁶¹ Im Folgenden sollen die neue Raumbildung durch die Retabelkonstruktion und die bildhauerische Qualität der Skulptur näher untersucht werden.

⁸⁵⁵ Grosche 1978, S. 42.

⁸⁵⁶ Der Begriff „Quellinusschule“ wird hier verwendet für Artus Quellinus d. Ä. und seinen Neffen Artus Quellinus d.J.. In diesem Sinne hat vermutlich auch Grosche diesen Terminus eingeführt.

⁸⁵⁷ Bellot/Gechter 2003/4, S. 358-362; Eberhardt 2000, S. 202-203, Taf. XVI; Vey 1968, S. 22; Grosche 1978, S. 45-46 und 58, Abb. 39. Grosche schreibt: „Es ist als löse sich alle Erdgebundenheit in jubelnde Seligkeit. [...] Die Figuren des Machabäeraltars sind der Höhepunkt der Kölnischen Altarskulptur.“ Die Legende der Hll. Makkabäer (Apokryphen, Altes Testament) schildert das Martyrium der Mutter und ihrer sieben Söhne, die ihrem jüdischen Glauben nicht entsagen wollten und daraufhin hingerichtet werden; vgl. dazu LCI 1968-76, Bd. 3, S. 143; Grahms-Thieme 1990, S. 101.

⁸⁵⁸ HASTK, Bestand 400 I- 7D-1 ½; Ewald/Rahtgens 1916, S. 53, Abb. 33.

⁸⁵⁹ Eberhardt 2000, S. 202.

⁸⁶⁰ Der Schrein wurde im südlichen Seitenschiff aufgestellt; vgl. dazu Ewald/Rahtgens 1916, S. 53. Die durch einen Brand 1883 verursachten Schäden wurden durch die Werkstatt Johannes und Heinrich Bong behoben; vgl. dazu AEK, Pfarrarchiv St. Andreas, CII 9; Renard 1923, S. 177, Abb. 176.

⁸⁶¹ Eberhardt 2000, S. 202-203, Taf. XVI. Der Schrein der Hll. Makkabäer ist in der Pfarrkirche St. Andreas verblieben.

7.5.1. Konstruktion und Aufbau

Die zentrale Nische des Retabels, die auf einer sehr hohen Sockelzone aufsteht, wird gerahmt von freistehenden, gedrehten Säulen, die Sprenggiebel tragen. Der die Nische schließende Segmentbogen ist hinter diese Giebelstücke zurückgesetzt und liegt auf schlanken, glatten Säulenschäften auf. Diese Konstruktion bildet das Kernstück des Retabels. Damit folgt sie dem bekannten Palladiomotiv, das unter anderem durch den von Andrea Pozzo (1642-1709)⁸⁶² in der Jesuitenkirche Il Gesù in Rom errichteten Altar des Hl. Ignatius berühmt wurde und den Bogenschlag über frei stehenden Säulen bezeichnet (Abb. 436). Die Doppelung der Säulen, die Wölbung in den Altarraum hinein, die Sprenggiebel sowie die Begleitfiguren auf selbständiger Sockelung an der Kölner Konstruktion sind Motive, die bereits am Retabel in Il Gesù in Rom vorgebildet sind.⁸⁶³

Die beiden prunkvoll geschmückten Säulen des Kölner Altars, die die zentrale Nische flankieren kopieren die Säulenkomposition Gianlorenzo Berninis am Baldachin in St. Peter in Rom.⁸⁶⁴ Sie wurden mit ihren Sockelungen um ca. 20 Grad um ihre eigene Achse nach außen gedreht und folgten damit einem bereits in Il Gesù am Ignatiusaltar praktizierten architektonischen Motiv. Dieser Ausrichtung folgen in Köln in gleicher Weise die auf den Säulen lagernden Gebälkstücke und der darüber gespannte Segmentbogen und zusätzlich die Seitenwände der Nischenkonstruktion, so dass sich nicht nur die Rahmung sondern auch die raumbildende Konstruktion in den Kirchenraum hinein öffnet. Darüber werden Architekturglieder zu einer Ädikulakonstruktion mit Auszug zusammengefügt, deren Seiten die Schrägstellung der Seitenwände und Giebelstücke im unteren Bereich wiederholen.

Das 1717 aufgestellte, komplett aus Holz gefertigte Retabel, scheint auf den ersten Blick ganz in der Tradition der Ädikularetabel zu fußen. Im Vergleich mit dem drei Jahre älteren Aufbau in der Kupfergasse (Abb. 431 und 433), bei dem eine nischenartige Konstruktion des zentralen Rahmenfeldes keine räumliche Ausdehnung zum Chorraum produziert, wird deutlich, dass am sog. Makkabäer-Altar neuere Entwicklungen greifen. In ihrer Untersuchung zur Entstehung der Retabelkonstruktion schreibt Schemper-Sparholz: „Das traditionelle Ädikularetabel [wird] zugunsten einer architektonisch gegliederten Altar Bühne“ aufgegeben, deren Entwicklung von dem italienischen Maler und Architekten Antonio Beduzzi (1675-1735) vorangetrieben wird.⁸⁶⁵ Dabei werden der Raum des Chores und seine Form zu Raum und Form des Retabels. Diese Entwicklungen sind an der Konstruktion des sog. Makkabäer-Altars deutlich ablesbar. Die Gestalt der Nischenkonstruktion erinnert an die Form eines polygonal gebrochenen Chorraumes, der durch gesimsähnliche Architekturelemente und einen Fries strukturiert wird. Dieser inszenierte „Scheinraum“, der bei der Kölner Konstruktion ohne direkte Nutzung der Bausubstanz selbständig funktioniert, liefert den Hintergrund für szenische

⁸⁶² Kerber 1971, S. 140-180, Abb. 82; Ferrari/Papaldo 1999, S. 95.

⁸⁶³ Enggass 1976, Abb. 1.

⁸⁶⁴ Boucher 1998, Abb. 1.

⁸⁶⁵ Schemper-Sparholz 1998, S. 52. Unter dem Gesichtspunkt der Flexibilität und Modernität der Ädikulakonstruktion sieht Schemper-Sparholz in den Entwürfen Antonio Beduzzis eine Bruchstelle, da er das traditionelle Ädikularetabel aufgab zugunsten einer architektonisch gegliederten Altar Bühne, im Entwurf für den Hochaltar der Stiftskirche von Melk (1711) sichtbar. Die Raumform wird zur Form des Retabels, der Raum zur Bühne. Für die Entwicklung des Kölner Retabels sollte auch der Einfluß der flämischen Retabel geltend gemacht werden. Besonders ist der Hochaltar von Quellinus d.J. von 1686 in St. Jakob in Antwerpen zu nennen sowie das Hochaltarretabel in St. Bavo in Gent von 1702 bis 1714 errichtet; vgl. dazu Becker 1990, Abb. 38.

Darstellungen.⁸⁶⁶ Dabei werden die Wände der bühnenartigen Nische zusätzlich zu den Architekturelementen mit Wolkenbändern, geflügelten Putten und Cherubim geschmückt und zeigen die Plastiken so vor einem kulissenartigen Hintergrund.

7.5.2. Das figürliche Programm und mögliche Vorbilder der Plastiken

Auf mehreren Etagen, im Vorder-, Mittel- und Hintergrund der Konstruktion verteilt sich das figürliche Programm, das fast ausschließlich aus Großplastiken besteht. Die zentrale Nische enthält die Figurengruppe der Mutter mit ihrem jüngsten Sohn (Abb. 437). Über dieser Szenerie erhebt sich auf einer Wolkenbank, mit Kelch und Buch ausgestattet und von Putten begleitet, die Standfigur des Hl. Benedikt (Abb. 438). Im abschließenden Bildfeld ist die fast vollplastisch ausgearbeitete Büste Gottvaters mit Weltkugel und Zepter eingefügt (Abb. 438). Im Sockelbereich sind seitlich des Retabels Türen angefügt, die begleitet und bekrönt werden von jeweils zwei Großfiguren (Abb. 439). So gewinnt die Gesamtkonstruktion einen pyramidalen Umriss, dessen Spitze von einem Kreuz gebildet wird. Auf den Giebelstücken der gedrehten Säulen sitzen große Figuren auf. Links die allegorische Darstellung des Glaubens (Abb. 440), als Attribut führt sie das Kreuz bei sich und rechts die Allegorie der Hoffnung, die mit dem Anker ausgezeichnet ist (Abb. 441). Auf den geschweiften Giebelstücken am Auszug werden Putten angebracht. Als verbindendes Moment zwischen Altarauszug und der Giebelverdachung wählte der Bildhauer herablaufende und sich nach innen einrollende Voluten. Daran anschließend liegen Fruchtgirlanden (Festons) über dem Gebälk, deren Enden frei nach unten herabfallen. Geflügelte Puttenköpfe, Schleierbretter, flammende Vasen und geschlängelte Füllhörner dienen dazu, dass der bereits von Witte monierte kantige Eindruck der Retabelkonstruktion durch dieses schmückende Beiwerk gemildert wird.⁸⁶⁷

7.5.2.1. Die Zentralfigur der Märtyrerin

Die an zentraler Stelle positionierte Figurengruppe der Mutter mit ihrem jüngsten Sohn bildet den ikonographischen Mittelpunkt der gesamten Präsentation (Abb. 437 und 442). In dramatisch bewegter Pose, mit weit ausgestrecktem und hoch erhobenem linken Arm, blickt die Märtyrerin flehentlich gen Himmel. Ihr zur Rechten steht auf einem wolkenähnlichen Sockel ihr jüngstes Kind. Dieser folgt der Bewegung der Mutter und hat ebenfalls die rechte Hand ausgestreckt. Die Linke ruht auf der Brust des Knaben. Beide tragen bodenlange Gewänder und zusätzlich einen Umhang, der bei der Mutter faltenreich drapiert und eng am Körper anliegend, zur linken Seite weit ausgreifend gestaltet ist. Die nach oben und seitwärts wehende Gewandung ist durch die Faltung mit scharfkantigen, zittrig wirkenden Brüchen und tiefen Unterschneidungen versehen. Dies ist der einzige dramatisierende Effekt der Gesamtkomposition, welcher eine gewisse Spannung andeutet.

Gestik und Mimik der Figur erinnern an die von Le Gros gefertigte Zentralfigur des Ignatius-Altars in Il Gesù in Rom (Abb. 436)⁸⁶⁸ und ebenso an die von

⁸⁶⁶ Hierzu ist die Untersuchung von Hubala von 1986 aufschlussreich; vgl. dazu Hubala 1986.

⁸⁶⁷ Witte schreibt: „Der Aufbau zunächst nicht übermäßig geschickt; vor allem wirkt die Einbettung der mittleren Hauptfigur in eine polygon gestaltete Nische etwas zimmermannsmäßig.“; vgl. dazu Witte 1932, S. 271.

⁸⁶⁸ Siehe Anm. 852.

Langhemans in St. Josef in Köln im Hochaltar eingestellte Gruppe des Josef mit dem Kind (Abb. 398). Die weit zur Seite ausgreifende Draperie des Umhangs der Märtyrerin scheint verwandt mit der Gewandgestaltung des Jean del Cour, wie sie z.B. an der Figur der Muttergottes im Museum für religiöse Kunst in Liège sichtbar ist (Abb. 443).⁸⁶⁹ Die Falten werden in zahlreichen wellenförmigen Graten über die Oberfläche „geweht“, so dass eine verwirrende Vielfalt an bewegter Materie in Kombination mit Licht und Schatten der Skulptur den Ausdruck expressiver Dramatik verleiht. Im Gegensatz dazu ist bei der Kölner Figur die Gewandung in eher linear geformten Parallelfalten über den Körper gelegt und schwingt zur Seite elegant aus. Der etwas kantige Eindruck wird gemindert durch die kunstvollen, tiefen Unterschneidungen des aufgewehten Umhangs. Haltung und Komposition erinnern in Kombination mit diesen stilistischen Merkmalen stärker an eine ein paar Jahre später von Michiel van der Voort gefertigte Figur für die Kanzel von St. Rombout in Mecheln, zu der noch ein Teracottamodell erhalten ist (Abb. 444 und 445).⁸⁷⁰

Die Figur der Mutter im Makkabäer-Altar demonstriert in ihrer Körperhaltung und ihrer Mimik einen „gehaltenen Ernst“⁸⁷¹, die eine Idealität herzustellen sucht.

7.5.2.2. Die Figuren des Auszugsgeschosses

Über dieser Figurengruppe wird die dominierende, überlebensgroße Plastik des Hl. Benedikt, des Begründers der Ordensgemeinschaft (Abb. 446) positioniert. Seine Körperhaltung wiederholt spiegelverkehrt die der Märtyrerin. Dabei ist sein linkes Bein auf einem Wolkensockel erhöht aufgesetzt. Darauf steht ein aufgeschlagener Foliant, der durch die linke Hand abgestützt wird. Das Buch ist zum Betrachter hin weit geöffnet und dient als Attribut des Heiligen, der mit seinen neuen Ordensregeln eine Reform der geistlichen Gemeinschaften begründete. Als weitere Symbole werden der in der ausgestreckten Rechten gehaltene Kelch, aus dem eine kleine Schlange entweicht und ein auf dem Boden platzierter Rabe sichtbar. Die eng am Körper anliegende Gewandung, die durch feine Parallelfältelung rhythmisiert ist, erinnert an Ludovicus Willemsens Komposition des Hl. Gerhardus, auch wenn die Fältelung weniger zahlreich und gratig ausfällt (Abb. 386), was eventuell auf die Haltung der Figur zurückzuführen ist.

Begleitet wird der Ordensgründer von zwei rechts und links auf den vorgesetzten Giebelstücken aufsitzenden Allegorien (Abb. 440 und 441). Ihm zur Rechten wird die sinnbildhafte Darstellung des Glaubens, ihm zur Linken die der Hoffnung angebracht. Die in antikisierender Gewandung dargestellten Figuren sitzen auf den Giebelstücken, wobei jeweils das rechte bzw. linke Bein angewinkelt ist und über den Giebel hinausragt. Die Gewandung ist an dieser Stelle eng anliegend geformt und über die Gebälkkante in weitem Bogen drapiert. An dieser Stelle entwickelt sich eine eigene Plastizität, die die konstruktiven Elemente des Retabels überlagert. Ähnlich wie bei der Figur der Mutter dient die Formung des Gewandes der Gesamterscheinung der Komposition, die dadurch verlebendigt und theatralischer wirkt. Die Gewandbehandlung, die schalenartig ausschwingt, erinnert an die von Arthus Quellinus d. J. in St. Jakob in Antwerpen für den Hochaltar gefertigten Figuren der Dreifaltigkeit (Abb. 347) und an die Kompositionen Mathieu van Beverens (Abb. 346). Seine kantigen

⁸⁶⁹ Lüttich 1994, S. 17, Kat. Nr. 4.

⁸⁷⁰ Antwerpen 1999 (?), S. 72-73.

⁸⁷¹ Kehrer charakterisiert so den Stil des Artus Quellinus d.J.; vgl. dazu Kehrer 1922, S. 266 und 269.

Faltenumschläge und ihr eigenständiges Volumen scheinen vorbildhaft für die Kölner Figuren.⁸⁷²

Auch an der bekrönenden Figur Gottvaters am Makkabäer-Altar wird diese Art der Formgebung greifbar. Die als Halbfigur präsentierte segnende Gestalt (Abb. 447), dessen Linke ein Zepter hält und auf der Weltkugel ruht, ist in einen Mantel gehüllt, der über die Brust gelegt nach hinten geführt wird und den Kopf der Gestalt hinterfängt. Diese Art des hochwallenden, raumbildenden Mantelwurfs ist an der Figur Gottvaters am Lettner von St. Sauveur in Brügge von Artus Quellinus d. J. prominent vorgebildet (Abb. 514). Die Modulation der Figur erinnert ebenfalls an van der Voorts Darstellung Gottvaters aus dem bekrönenden Auszug des Hochaltars von St. Sulpice et Denis in Diest, der von 1724-27 erstellt wurde (Abb. 448).⁸⁷³ Die Feingliedrigkeit und die Eleganz in ihrer Bewegtheit verbinden beide Bildwerke, wobei die Modulation der Kopfform bei der Plastik am Makkabäer-Altar eine divergierende Gestaltung zeigt.

7.5.2.3. Die Kriegerfiguren

Von den insgesamt sieben Söhnen, die nach der Legende zusammen mit ihrer Mutter hingerichtet wurden, werden sechs in antikisierender Rüstung, jeweils paarweise gegenüberstehend positioniert. Dabei bilden die beiden Ältesten den äußeren Rahmen. Kennzeichnend ist die Betonung des klassischen Kontrapostes, hervorgerufen durch stark gerundete Hüftpartie und kräftige Gliedmaßen, die damit den durch das Haltungsmotiv vorgeprägten Schwung des Umrisses der Figur zusätzlich akzentuieren.

Die beidseitig der Portale stehenden Krieger sind mit Lanze und Schild bewaffnet (Abb. 449 und 450). Ihr kräftiges, muskulöses Erscheinungsbild verdeutlicht ihre Wehrhaftigkeit, die in der Bearbeitung von von Euw als Darstellung der „ecclesia militans“ im Zusammenspiel mit der „ecclesia triumphans“, verkörpert durch die Art Darstellung der Mutter, interpretiert wird.⁸⁷⁴ Die auf der rechten Seite angebrachte Kriegerfigur ist nach der Anatomie und der Mimik zu urteilen wahrscheinlich als Darstellung des ältesten Sohnes zu beurteilen (Abb. 450). Seine körperlich kräftige Gestalt, sein kantiger Gesichtsschnitt und die weit geöffneten Augen mit wulstiger Brauenpartie, unterstreichen Willenskraft und Wehrhaftigkeit der Figur. Durch den auf dem Boden aufstehenden hüfthohen Schild, eine mehrere Meter hohe Lanze und den Helm mit fülligem Federbusch, wird die Plastik in einer repräsentativen Ansicht, gleich einem Standbild, vorgeführt. Ein im Rücken bis auf den Boden herabfallender Mantel wird auf der linken Schulter von einem Knopf gehalten, über die Brust in elegantem Bogen zur rechten Seite herübergezogen und nach hinten geworfen. Der Saum des Mantels fällt dabei an der Seite in reichen Kaskaden kunstvoll drapiert zu Boden. Witte bemerkt dazu: „Die Figuren sind von fast klassischer Ruhe, prall in der Körperformung, mit starker Betonung von Standbein und Spielbein und auffälliger Ausbiegung der Hüften. Die Schwellung des Körperlichen von innen heraus erinnert fast an Reichels Michael in Augsburg.“⁸⁷⁵

Die Gestaltung des Kriegers erinnert ebenso an die Schreinswächter des Hochaltars der Franziskanerkirche in Salzburg (Abb. 451).⁸⁷⁶ Dieser von Johann

⁸⁷² Das Werk Mathieu van Beverens wurde zuletzt bei Philippot vorgestellt; vgl. dazu Philippot 2003, S. 913-917; Theuerkauff 1975.

⁸⁷³ Philippot 2003, S. 425.

⁸⁷⁴ Anton von Euw stellt den Makkabäer-Altar vor; vgl. dazu Köln 1963, S. 785, Anm. 47.

⁸⁷⁵ Witte 1932, S. 271.

⁸⁷⁶ Sedlmayr 1976, S. 151-152, S. 277 und Taf. 139.

Bernhard Fischer von Erlach (1656-1723) entworfene und 1709 bis 1710 errichtete Hochaltar ersetzte den gotischen Wandelaltar Michael Pachere unter Beibehaltung der dort präsentierten Muttergottes, die in das barocke Retabel als Gnadenbild übernommen wurde.⁸⁷⁷ Über den auf beiden Seiten des Retabels angefügten Durchgängen in Salzburg stehen die Schreinswächter, der Hll. Georg und Florian. Dabei finden sich einzelne Motive der Komposition des Hl. Georg, wie der ausladende Hüftschwung, der hüfthohe Schild und die Präsentation der Lanze auch an der Kölner Skulptur. Die Gesamtkomposition des Hl. Georg ist bewegter und raumgreifender, als die ruhig und etwas starr erscheinende Kölner Plastik (Abb. 452). Hervorzuheben sind jedoch die ähnlich füllige Ausformung der Hüftpartie sowie die kräftige anatomische Struktur der Figur. Die Salzburger Skulptur weicht stilistisch deutlich von dem Kölner Werk ab. Ihre wellenförmig strukturierte Oberfläche und die Verspieltheit in der Bewegung deuten auf andere künstlerische Zusammenhänge und gehören dem sog. süddeutschen Rokoko an. Die Art der Darstellung des heiligen Kriegers am sog. Makkabäer-Altar erinnert stärker an die Gestaltungsprinzipien der Arbeiten des Artus Quellinus d. J. (1626-1700).⁸⁷⁸ Für die für die Kathedrale von Antwerpen gefertigte Figur des Hl. Jonathan betont Quellinus die gleichen Körperpartien und formt sie auf gleiche Weise (Abb. 363). Die Art der Bearbeitung der Gewandung, die Ausformung des römischen Cuiras, mit besonderer Betonung der üppigen Hüften und das Standmotiv, werden an den Figuren der älteren Söhne am Makkabäer-Altar sichtbar (Abb. 449 und 450).⁸⁷⁹

Bei allen sechs Figuren, die die Söhne der Märtyrerin verkörpern, werden nur wenige Variationen in den Details vorgenommen. Die grundlegende Komposition und der Ausdruck der Plastiken bleiben stets gleich, so dass Zusammensetzung und Gestalt der beiden älteren Kriegerfiguren als vorbildhaft für die Darstellung aller übrigen zu werten ist. Die Figur des Hl. Kriegers (Abb. 450) kann regelrecht als prototypisch für die folgenden beurteilt werden. Von ihm aus erschließt sich ebenfalls der narrative Aufbau der Inszenierung. Der Blick der Figur ist zu ihrem auf gleicher Höhe, auf der gegenüberliegenden Altarseite angebrachten Pendant ausgerichtet. Ähnlich ausgestattet, nur mit erhobenem Schild gerüstet, hebt dieser den Kopf und schaut auf die Szenerie im Zentrum des Retabels und den über dem rechten Portal stehenden dritten Krieger. Dieser Vorgabe der Blickrichtung folgend, wandert auch der Blick des Betrachters über die zentrale Darstellung in der Nische auf die nächst folgende, höhere Ebene und damit zu dem zweiten Bruderpaar (Abb. 453 und 454). In antikisierender Kleidung und mit einem hinter dem Spielbein auf dem Boden aufstehenden Schild, aber ohne Helm und Lanze, machen beide Figuren einen weniger abwehrenden Eindruck. Es handelt sich hier um die Darstellung der zweitältesten Geschwister. In diesen beiden Kompositionen ist der Bezug zu den von Michiel van der Voort am Dreikönigenmausoleum im Kölner Dom gefertigten Plastiken der Hll. Felix und Nabor am deutlichsten (Abb. 359 und 360). Die Krieger am Makkabäer-Altar wenden sich beide zu den etwas tiefer platzierten und unmittelbar vor der zentralen Figurengruppe stehenden jüngeren Brüdern (Abb. 455 und 456). Diese, unmittelbar vor der Nische stehenden, tragen einen Brustharnisch und einen knielangen Rock. Ihr schulterlanges, wallendes Haar und die weiche

⁸⁷⁷ An dieser Arbeit beteiligt waren der Maler Balthasar Pöckel (Böckl), der Bildhauer Simeon Frieß und der Tischler Lorenz Windbichler; vgl. dazu Sedlmayr 1976, S. 277.

⁸⁷⁸ Das Werk des Jüngeren Artus Quellinus hat zuletzt Philippot vorgestellt; vgl. dazu Philippot 2003, S. 886-903; Brüssel 1977, S. 158-169.

⁸⁷⁹ Die Figur des Hl. Jonathan wird nach 1680 datiert. Quellinus Lohn für eine solche Skulptur ist durch ein von Kehrer aufgeführtes Zitat belegt: „Vor eine Figur von Lebensgröße bekommt er ungefehr 300 Rdhl.“; vgl. dazu Kehrer 1922, S. 265, Abb. 200.

Modulation der Gesichter geben den Figuren eine weibliche Note, die zudem durch die extrem fülligen Hüften und gerundeten Körperpartien betont wird. Ein mit einem Band vor der Brust gehaltener Mantel, der über die rechte bzw. linke Armbeuge geschlungen wird, fällt im Rücken gerade zu Boden. In der Hand halten beide einen Palmwedel, der auf die Nische mit der Figur der Mutter ausgerichtet ist und als Symbol das Martyrium andeutet. Von diesen, im Vergleich zu den älteren Kriegerern wesentlich kleineren Figuren, wendet sich der eine unmittelbar an den Betrachter (Abb. 456), der zweite direkt der zentralen Gruppe mit dem jüngsten Bruder und der Mutter zu (Abb. 455).

7.5.2.4. Der Gesamteindruck

In einer bildhaft visionären Komposition ist die Mutter mit ihren sieben Söhnen am Retabel des ehemaligen Benediktinerinnenklosters Zu den Hll. Makkabäern in Szene gesetzt. Der Betrachter nimmt scheinbar unmittelbar Teil an dieser Inszenierung, die die Nähe zu den Heiligen evoziert.⁸⁸⁰ Die Art der erhabenen Stille im Ausdruck und die harmonische Gleichförmigkeit der Plastiken lassen gleichzeitig eine respektvolle Distanz entstehen.

Die Konstruktion des Retabels stellt eine neuere Entwicklung innerhalb der Altarkonstruktion dar. Dabei kann der erste Eindruck der Holzkonstruktion als recht massiv und kantig beurteilt werden.⁸⁸¹ Man muss jedoch feststellen, dass dieses Retabel seiner Funktion als Bühne, mit architektonischer Gliederung und schmückender Kulisse, auf recht perfekte Art und Weise gerecht wird. Die künstlerische Qualität der Figuren ist ebenso überzeugend.⁸⁸² Die beschriebene innere Ruhe der Plastiken, hier spricht Fritz Witte von „klassischer Ruhe“ und vom „klassisch heroischen Typ“,⁸⁸³ transportiert den Gestaltcharakter der Figuren des Artus Quellinus d.Ä. (1609-1668) und seines Neffen, Artus Quellinus d.J. ⁸⁸⁴ Kehrer sieht im „gehaltene[n] Ernst des idealen Kopfes“, so wie Quellinus ihn komponiert ein wichtiges Motiv, dass der Gesamtfigur eine besondere Note verleiht.⁸⁸⁵ Ebenso scheinen abwechslungsreiche lebendige Gestaltungen nicht im Blickfeld der Bearbeitung zu sein oder wie Kehrer meint: „Es lag ihm (Quellinus, d.Verf.) nicht viel an der Individualisierung der Einzelform.“⁸⁸⁶ Diese Aspekte, die wie ein ästhetisches Prinzip stilbildend wirksam werden, charakterisieren das Werk der beiden flämischen Bildhauer grundlegend und sind für die Darstellung der Figuren am Makkabäeraltar maßgeblich. Gleichfalls vorbildhaft war die Quellinusschule für die Figuren der Hll. Nabor und Felix, die 1699 von Michiel van

⁸⁸⁰ Witte 1932, S. 271.

⁸⁸¹ Witte bemängelt das Aussehen des Retables: „Der Aufbau zunächst ist nicht übermäßig geschickt; vor allem wirkt die Einbettung der mittleren Hauptfigur in eine polygon gestaltete Nische etwas zimmermannsmäßig.“ Vgl. Witte 1932, S. 271.

⁸⁸² Bereits Grosche ist von der Qualität der Figuren überzeugt; vgl. dazu Grosche 1978, S. 45-46 und 58, Abb. 39. Er schreibt: „Es ist als löse sich alle Erdgebundenheit in jubelnde Seligkeit.“ Und im Folgenden: „Die Figuren des Machabäeraltars sind der Höhepunkt der Kölnischen Altarskulptur.“

⁸⁸³ Witte 1932, S. 271.

⁸⁸⁴ Der Bildhauer Artus Quellinus d.Ä. ist zuletzt von Philippot gewürdigt worden; vgl. dazu Philippot 2003, S. 836-851; Neurdenburg 1948, Kap. X, S. 173-200; Kehrer 192. Bereits Rahtgens, der den Altar als Hauptwerk Johann Franz van Helmonts ansieht, vergleicht die Art der Darstellung mit der „antikisierenden Schlichtheit und Würde mancher Arbeiten des älteren Quellinus“, vgl. dazu Rahtgens 1911, S. 68.

⁸⁸⁵ Kehrer 1922, S. 266.

⁸⁸⁶ Für Kehrer ist Quellinus d.J. eine erhabene Wirklichkeit zu Eigen. „Sein Barockideal ist geprägt, von der Erhöhung der menschlichen Erscheinung.“; vgl. dazu Kehrer 1922, S. 269-270. Witte schreibt: „Die Figuren sind von fast klassischer Ruhe“; vgl. dazu Witte 1932, S. 271.

der Voort angefertigt wurden. Die Kompositionen der Figuren am Makkabäer-Altar schließen sich damit nahtlos an die überzeugenden Gestaltungen Michiel van der Voorts am Dreikönigenmausoleum im Kölner Dom an. Aufgrund dieser Analysen ist vermutlich van der Voort an der Fertigung des Makkabäer-Retabels beteiligt oder die ausführenden Bildhauer gehörten in sein näheres Umfeld.

Der Mangel an schriftlichen Quellen zum Makkabäer-Altar⁸⁸⁷ hat in Bezug auf die Künstlerzuschreibung zu umfangreicher Diskussion in der Forschung geführt. Der 1695 erstmals in Köln genannte Johann van Damm⁸⁸⁸ aus Antwerpen wird dabei neben dem wohl ebenfalls aus Antwerpen stammenden Johann Franz van Helmont⁸⁸⁹ als verantwortlicher Künstler genannt.⁸⁹⁰ Zum Zeitpunkt der Errichtung des Retabels gibt es weder für van Damm noch für van Helmont gesicherte Werke. Eine nachweislich von van Damm gefertigte Plastik ist die des Christus am Kreuzaltar im Bonner Münster von 1733 (Abb. 457).⁸⁹¹ Die Standfigur geht auf die Komposition der antiken Figur des Jupiter zurück (Abb. 458).⁸⁹² Die Betonung der Anatomie durch die Ergänzung einer dafür modellierten Gewandung findet sich ähnlich wie bei den Figuren am Makkabäer-Altar auch an diesem 12 Jahre später entstandenen Bildwerk. Die Gewandmodulation, die Formung des Gesichtes und der Gesichtszüge zeichnet jedoch eine gewisse Kantigkeit und Härte aus, die nicht in dieser Form an den Retabelfiguren ausgebildet ist. Dieser härtere Eindruck in der Oberflächengestaltung, den die Bonner Figur vermittelt, erinnert an die Figur des Kriegers im Depot des Museum Schnütgen (Abb. 361).⁸⁹³

Dagegen könnte man eine Figur im näheren Umfeld des Makkabäer-Altars ansiedeln, die ehemals als Altarfigur in St. Kolumba diente. Die um 1736 gefertigte Plastik des Evangelisten Markus (Abb. 459)⁸⁹⁴ zeigt eine Weichheit in der Formung der Gesichtszüge, rundliche Gliedmaßen und die schalenförmig gestalteten Gewandfalten, die eng über die Gliedmaßen gezogenen werden. In diesen Motiven erinnert diese Komposition sehr stark an die beiden auf den Sprenggiebeln aufsitzenden Allegorien des Makkabäer-Altars (Abb. 440 und 441). Die Figur des Evangelisten wirkt wie ein Folgeprodukt der auf den Giebelstücken platzierten weiblichen Plastiken am Makkabäer-Altar. Der Ausdruck erscheint nahezu identisch. Die Altarfigur des Markus-Altars ist, zusammen mit dem

⁸⁸⁷ Der Vertrag und die Rechnungslegung zum Altarretabel sind bisher nicht aufgefunden.

⁸⁸⁸ HASTK Zunft Nr. 135 Fol. 309. Johannes van Damm kam aus Antwerpen, war Maler und Bildhauer und erhielt 1695 die Meisterschaft. Er war beim Schreineramt und dem Steinmetzenamt eingeschrieben. Wohnte in dem Hause zu St. Peter in der Marzellenstraße in der Nähe des Jesuitengymnasiums, betätigte sich als Bildhauer an der Börse auf dem Heumarkt und lieferte 1699 das Stadtwappen zu dem Kamin des Zeughauses für 45 Gulden. Außerdem fertigte er Schildereien für die Stadt und für den Umgang der Brüder am Weidenbach. Ab dem 20.5.1708 ist er auch Meister der Kölner Malergaffel. 1733 bekleidet er das Amt des Werkverständigen des Schnitzleramtes. Er entwarf und fertigte 1733 den Choraufgang und zwei Altäre im Münster zu Bonn, zusammen mit seinem Schwiegersohn Josef Metzler. Zwei Jahre später starb van Damm; vgl. dazu Vogts 1966, S. 693; Vogts 1950, S. 287.

⁸⁸⁹ Helmont stammt vermutlich aus Antwerpen. Seinem 1715 eingereichten Gesuch um Zulassung zur Meisterschaft wird 1718 stattgegeben. Er wurde 1728 bis 1739 an den Brühler Hof berufen. Zu den gesicherten Werken aus Köln zählen der Hochaltar von St. Kolumba, die Kanzel aus St. Maria ad Gradus und die Kanzel aus St. Johann Baptist; vgl. dazu Rahtgens Helmont 1911; Vogts 1966, S. 694; Düsseldorf 1971, S. 216.

⁸⁹⁰ Rahtgens schreibt den Altar ohne Begründung Helmont zu; vgl. dazu Rahtgens Helmont 1911, S. 67. Witte und Vogts sehen wie Wallraf van Damms Autorschaft für den Altar. Vey, der hier noch hinzugefügt werden sollte, schließt sich dieser Meinung an; vgl. dazu Vey 1968, S. 22. Theuerkauff zieht hingegen eine Beteiligung van Damms und van Helmonts in Erwägung; vgl. dazu Düsseldorf 1971, S. 216 und 221.

⁸⁹¹ Clemen 1905, S. 83 f.; Düsseldorf 1971, S.221.

⁸⁹² Popham/Wilde 1949, Abb. 67.

⁸⁹³ Dies ist bereits von Theuerkauff vermerkt worden; vgl. dazu Düsseldorf 1971, S. 221.

⁸⁹⁴ Ewald/Rahtgens 1916, S. 212; Hegel 1996, S. 203; Hilger 1976, S. 172-74; Grosche 1978, S. 38; Schäfer Kommentarband 1994, S. 221.

Kreuzaltar und dem Hochaltar in St. Kolumba Johann Franz van Helmont und seiner Werkstatt zuzuweisen. Aus diesen Einzelbeobachtungen ist im Gegensatz zu den bisherigen Forschungen davon auszugehen, dass der Makkabäer-Altar als Kunstwerk seiner Zeit eindeutig in dem Umfeld Michiel van der Voorts zu verankern ist. Die Bildhauer Johannes van Damms und Johann Franz van Helmonts sollte man weiterhin als ausführende Künstler in Erwägung ziehen. So könnte man davon auszugehen, dass sie gemeinsam mit van der Voort an diesem umfangreichen Auftrag beteiligt waren.⁸⁹⁵

7.6. Zusammenfassung

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts werden die Retabel der Kirchen als Gesamtkomposition in Szene gesetzt, wobei eine Tendenz zu verzeichnen ist, die Architekturen der Sakralbauten zu verdecken bzw. sie als gestaltendes Element in die Altäre einzubinden. In das zentrale Bildfeld fügen sich jeweils lebensgroße Einzelfiguren, die oftmals als Teil einer Figurengruppe in ein größeres Ganzes einfließen. Sie werden dabei, ähnlich wie bei einer Schauspielaufführung in einer Kulisse dargeboten, als deren Teil sich der Retabelaufbau definiert und somit als selbstständiges Element nicht mehr zum tragen kommt. Diese Tendenz zur Inszenierung des Sakralraumes wird ebenfalls durch Vertäfelungen von Raumkörpern und anhand reich ausgestalteter Kanzeln sichtbar. Die führende Rolle, die die Skulptur nun gegenüber der Malerei einnimmt, wird auf besonders bestechende Art und Weise in den hier verwendeten Relieifarbeiten sichtbar. Neben der Inszenierung der Altarräume wird die Inszenierung der Retabelkonstruktion wichtig. Durch direkt in die Altaraufbauten eingefügte natürliche Lichtquellen, wird eine temporäre Beleuchtung in die Gesamtkomposition einbezogen. Damit ist eine zeitlich begrenzte, illusionistisch wirkende Präsentation der Skulptur möglich. Der ephemere Charakter dieser künstlerischen Gestaltung fördert die ästhetischen Prinzipien die in den Figuren angelegt sind in ihrer Wirkkraft auf besondere Weise. So wird der Ausdruck der Komposition einer Plastik durch die Veränderung der Lichtführung nachhaltig beeinträchtigt. Dabei kann eine effektvolle Darstellung durch gezielte Ausleuchtung kurzfristig eine dramatische Wirkung erzielen.

Der Stil der Bildhauerarbeiten, sowohl im Relief als auch in der vollplastischen Skulptur, scheint sich ausschließlich an der flämischen und italienischer Plastik zu orientieren, bzw. es sind fast ausschließlich flämische Meister die zu Anfang des 18. Jahrhunderts als Bildhauer in Köln tätig werden. Merkmale ihrer Arbeiten sind die Eleganz im Ausdruck der Komposition, getragen von verhaltener Gestik und antikisierender Gewandung. Der meist verwendete Kontrapost dient der Idee Idealfiguren in „gehaltenem Ernst“, ohne individuelle Einzelformen auszubilden. Nur in den Details werden stilistische Unterschiede greifbar, die vor allem in der Ausformung der Gesichter und der Gewandung zum Tragen kommen. Zwischen gespannten Flächen, die in den Raum hineinreichen, eng am Körper anliegenden Parallelfalten und scharfkantig brechenden Faltenschwüngen oszilliert das Spektrum der Gewandmodulation. Die Figur gewinnt eine zusätzliche Dramatik in ihrer physischen Präsenz. Das Gewand wird zum Sinnbild, zur Illustration der

⁸⁹⁵ In der Literatur werden ausschließlich van Damm und van Helmont als ausführende Bildhauer diskutiert.

Leider gibt es in dem Katalog Düsseldorf 1971 keine eigene Katalognummer zum Makkabäer-Altar. Er wird lediglich im Zusammenhang mit den Figuren im Depot des Museum-Schnütgen und im Zusammenhang mit dem Bildhauer Helmut erwähnt. Theuerkauff sieht einen Zusammenhang mit den Depotfiguren und mit den für van Dam gesicherten Werken des Bonner Münsters von 1733; vgl. dazu Düsseldorf 1971, S. 221.

inneren Befindlichkeit, wie z. B. an der Figur der Mutter am Makkabäer-Altar feststellbar ist. Maßgeblich für die stilistische Entwicklung der Kölner Plastik ist vor allem der Bildhauer Artus Quellinus d. Ä. und sein Neffe Artus Quellinus d.J.. Hierbei geht es jedoch nicht um Kompositionen, die nur unter dem Einfluss dieser beiden Bildhauer entstehen. Es handelt sich bei den nach Köln einwandernden Bildhauern vor allem um Künstler, die aus der Metropole Antwerpen stammen und von dort, aus unmittelbarer Anschauung, die Werke der Quellini kannten und in den Werkstätten der Nachfolger und Schüler ihre Ausbildung erhielten. Daneben ist der Einfluss des Mechelner Bildhauers Lucas Faydherbe spürbar. Die in seiner Tradition künstlerisch tätigen Bildhauer, entwickeln ihre Ideen in dem Sinne weiter, als dass sie sich den klassischen Prinzipien der Quellinusschule annähern und den Faydherbe Stil dahingehend verfeinern.

7.6.1. Exkurs

Die Gründe, die zur Favorisierung dieser „idealtypischen, klassischen Gestaltung“ führten, könnten unter anderem in dem Einfluss des von Gerard Lairesse 1707 erstmals publizierte „Mahler-Buch“ liegen.⁸⁹⁶ Im neunten Buch (oder Kapitel, d. Verf.), das er der Bildhauerkunst widmet schreibt Lairesse:

„Das bildhauen ist eine nachahmung der gantzen natur, welches ihre objecten durch eine kräftige bewegung des leibes und behändigkeit der hände ausführet. Es bestehet in der symmetrie oder genauen abtheilung der besonderen Qualitäten der objecten, besonders bei einer Menschenfigur, worinnen sie auch am meisten hervorleuchtet. [...] dass alles sehr rund und dem leben sehr gleichförmig seye. Als welches die vornehmste von ihren beschaffenheiten ist.“⁸⁹⁷

Die naturnahe Darstellung mit runden Formen, einer bewegten Körperhaltung und eine reiche Gestik scheinen wichtig. Elemente, die in den Bildwerken des Makkabäer-Altars sichtbar sind. Lairesse geht auf die Formsprache Berninis, Kaysers und François Duquesnoys ein, wobei ihm der letzte am vortrefflichsten erscheint. Ohne lehrmeisterlich eine Richtung vorzuschreiben, wird in seiner Untersuchung deutlich, dass die Nähe François Duquesnoys zur Griechischen Plastik wohl den Ausschlag gibt, der ihn dazu bewegt, dieser Formsprache den Vorzug zu geben.⁸⁹⁸ Als Vorlagenwerke und bildende Quellen gibt Lairesse die Empfehlung:

„ein wohlgesinnter bildhauer hat folgende bücher unumgänglich nöthig. Die statuen perriers (Francois Perrier, Icones et Segmenta illustrum Marmore Tabularum..., 1645), die iconologia oder sinnbildlichen bedeutungen des caesar a ripa, des oudaans römische macht, und andere bücher des alterthumes mehr, samt den vornehmsten historien, vor allem aber les caracteres des passions de mr. de la chambre, und andere von den Affecten, wie auch von Kleidungen oder Gewändern nicht weniger solche, die von den Thieren u. handeln. Zu ihrer übung oder praxi aber gips-bilder,

⁸⁹⁶ Lairesse 1730, S. 237. Das hier verwendete Original befindet sich im Besitz der Kunst- und Museumsbibliothek der Stadt Köln. Zu Lairesse ist ebenfalls die Untersuchung von Alain Roy zu empfehlen; vgl. dazu Roy 1992, S. 96.

⁸⁹⁷ Lairesse 1730, S. 239.

⁸⁹⁸ Ebd., S. 253-254.

basreliefs, medaillen, brust-bilder, hände und füsse, löwen und löwinnen, sphinxe, termen und andere dinge mehr, so zu bekommen seynd; nicht weniger auch modelle von wachs, töpfer-erde oder auf papier.⁸⁹⁹

Die Schulung in der Zeichenkunst gehört zu den Grundlagen, die jeder Bildhauer in Perfektion beherrschen muss. Dazu kommen vor allem das Antikenstudium, die Ikonographie und das Studium der sog. Affektenlehre. Eine umfassende Vorbildung ist die Grundlage eines Bildhauers. Ob die Kölner Bildhauer diese Theorie kannten und ihr folgten, ist bisher ungeklärt. Es lassen sich jedoch gewisse Tendenzen anhand der Holzvertäfelung in St. Josef und der Plastiken am Makkabäer-Altar feststellen, die auf die Kenntnis der Lairesse'schen Theorie und sein Ideal, die griechische Plastik, hinweisen.

7.7. Dramatisierung der Inszenierung

In der Folge der Konstruktion in der Benediktinerinnenkirche „Zu den Hll. Makkabäern“ entstehen Hochaltäre, die bis in die Gewölbezone mit monumentalen, vollrund ausgearbeiteten Plastiken bestückt werden. Die kleinteilige Ausschmückung wird zugunsten klar gegliederter Konstruktionen mit ausreichend Raum für lebensgroße Plastiken aufgegeben. Dabei lösen sich die Altäre von ihrer wandgebundenen Aufstellung und werden als offene Säulenkonstruktionen mit reichhaltigen szenischen Aufbauten frei in den Chören bzw. in den Langhäusern aufgestellt. Die mit Wandflächen geschlossenen Partien treten völlig in den Hintergrund bzw. werden gänzlich aufgegeben. Die Figuren gewinnen an mimischem Ausdruck, der von wallenden Gewändern und künstlich wirkenden Draperien begleitet wird. Bei den zeitgenössischen Bildwerken und denen der unmittelbaren Nachfolge wird dem Ausdruck in Mimik und Gestik und der effektvollen Draperie, die diese Passionen unterstützend begleiten, künstlerisch mehr Raum gegeben. Die Tendenz zum klassisch antiken Moment tritt zurück.

7.7.1. Der barocke Hochaltar von St. Severin

Zum ehemaligen barocken Hochaltar von St. Severin sind anhand der 1925 von Hermann Heinrich Roth gesichteten und ausgewerteten Verträge umfangreiche Kenntnisse vorhanden.⁹⁰⁰ Das Stiftskapitel hatte demzufolge 1717 mit dem flämischen Bildhauer „Heinrich“ Langhemans und dem wahrscheinlich aus Köln stammenden Schnitzlermeister Leon Rhindorff Verträge geschlossen. Es handelt sich hier sicherlich um den bereits am Augustinerinnenkloster „Zum Lämmchen auf der Burgmauer“ tätigen Meister Frans Langhemans (1661-ca. 1720), der 1661 in Mecheln geboren wurde und zu den Schülern und Gesellen des Lucas Faydherbe zählt.⁹⁰¹ Danach hatte Langhemans, von dem der Altar entworfen wurde, die Bildhauerarbeiten anzufertigen und Rhindorff oblag die Herstellung des architektonischen Aufbaus.⁹⁰² Die Verträge von 1717 dokumentieren, das „alle bilder deren fünf seindt acht captitälger, festons, schnittwerke, engeln,

⁸⁹⁹ Ebd., S. 241.

⁹⁰⁰ Roth 1925, S. 87-90; Rahtgens/ Roth 1929, S. 284-286; Grosche 1978, S. 23-24; Schäfke 1993 Kommentarband, S. 150-163; vgl. Hagendorf-Nußbaum Severin 2005, S. 366-369.

⁹⁰¹ Mecheln 1997, S. 65-67; Büssel 1977, S. 138-139; Vey 1968, S. 22; Philippot 2003, S. 992-993.

⁹⁰² Roth 1925, S. 88.

deren acht seindt, for alle bildhawers, arbeit zu machen“.⁹⁰³ Der monumentale Aufbau aus Eichenholz wurde mit 1550 Reichstalern vergütet, wobei Rhindorff den etwas geringeren Anteil von 750 Talern erhielt. Der offenbar komplikationslose Ablauf des Gesamtprojektes führte dazu, dass man bereits am 20. Oktober 1718 den die gesamte Breite der Apsis einnehmenden Aufbau fertigstellen konnte. Nach einer erneuten Stiftung konnte das Retabel 1723 teilweise vergoldet werden.⁹⁰⁴

7.7.1.1. Die Konstruktion und die Figuren

Nur anhand der bereits bei Roth abgebildeten Zeichnung aus der Sammlung Weyer, kann das ehemalige barocke Retabel der Stiftskirche beschrieben werden, da bisher keinerlei Fragmente wiederaufgefunden wurden (Abb. 462).⁹⁰⁵ Die zweifelsohne beeindruckende Inszenierung wurde, wie Hermann Roth berichtet: „Ohne jede Pietät für das Empfinden weiter Volkskreise in den 80er Jahren (1880er, d.Verf.) nach und nach vollständig beseitigt.“⁹⁰⁶ Über den Verbleib der Figuren und den Aufbau des Hochaltars fehlt jegliche Information. Die völlig frei im Raum stehende Konstruktion bestand aus sechs tragenden Säulen, wobei jeweils zwei dicht nebeneinander gestellt die zentrale Nische mit der Figur des Hl. Severin rahmten und jeweils eine an den äußeren Seiten die schmälere Seitenfelder flankierte. Die Ausrichtung der nebeneinander gestellten Säulenpaare orientierte sich an dem Verlauf der polygonal gebrochenen Apsis, was die Grundrisszeichnung der Stiftskirche aus der Sammlung Weyer verdeutlicht (Abb. 464).⁹⁰⁷ Auf dieser im Grundriss ein Trapez ausbildenden Vierstützengruppe lagerte zusätzlich zum Gebälk mittig ein baldachinartiger Aufbau. Vier erst nach außen und dann nach innen schwingende Stützen, die jeweils auf einem Podest ruhten, trugen eine kuppelartige Haube, auf der ein Kreuz, das auf einer Weltkugel aufstand, positioniert war. Unter dem Baldachin sind Christus und Gottvater platziert, unter der Kuppel die Heilig Geist Taube. Das breite, weit auskragende Gebälk wird an den Seiten, in der Achse der darunter stehenden Säulen von „Urnen“ geschmückt, wie Roth schreibt.⁹⁰⁸ Es scheint sich hierbei um Schmuck in Form von stehenden Schilden zu handeln, die einen leeren Spiegel aufwiesen. In der Zentralnische stand auf einem hohen, geschwungenen Sockel der Hl. Severin, begleitet von Putten, wovon einer ein Modell der Stiftskirche trug. Zu seiner Rechten war der Hl. Cornelius, zu seiner Linken der Hl. Cyprianus in den schmälere Bildfeldern eingestellt. Hinter dem Retabel blieb die auf spätromanischen Säulen lagernde Platte, auf der der Schrein des heiligen Severin aufsaß, erhalten. Wahrscheinlich durch mechanische Hilfsmittel unterstützt, konnte der Schrein durch den Sockel der Figur nach vorn geschoben und über dem Tabernakel ausgesetzt werden.⁹⁰⁹ Ein differenzierteres Bild von der Konstruktion und der figürlichen Ausstattung ermöglicht der in der grafischen Sammlung in München aufbewahrte Altarriss, der aller Wahrscheinlichkeit nach als Entwurfszeichnung des Severinsaltars in

⁹⁰³ Ebd..

⁹⁰⁴ Ebd..

⁹⁰⁵ Schäfke 1993, Bd. IX, 8.

⁹⁰⁶ Roth 1925, S. 88-89.

⁹⁰⁷ Schäfke 1993, Bd. IX, 1.

⁹⁰⁸ Roth 1925, S. 40. Roth publiziert die Zeichnung aus den Weyer Bänden erstmals 1925. Das Original befindet sich im Kölnischen Stadtmuseum, Inv.-Nr. A I 3/1092; vgl. dazu Rahtgens/Roth 1929, S. 247, S. 165, Abb. 125.

⁹⁰⁹ Roth 1925, S. 88; Rahtgens/ Roth 1929, S. 216; Schäfke Kommentarband 1994, S. 161, Abb. 9; Schäfke 1993, Bd. IX, 8.

Köln gewertet werden kann (Abb. 464).⁹¹⁰ Das Figurenprogramm und die Einzelkompositionen sind stark ausdifferenziert dargestellt und die Konstruktion des Retabels für einen apsidialen Chorraum ausgelegt. Anhand der Konstruktion, bei der die beiden inneren Säulen in der Apsis verankert sind und die folgenden sich entlang der Chorseitenwände aufreihen, wird deutlich, dass für die Umsetzung in St. Severin eine Umplanung vorgenommen werden musste, die wie bereits beschrieben, mit der Architektur des Raumes aufs Trefflichste korrespondierte. Der Riss aus München ist von besonderem Wert, da er als einziger eine etwas klarere Vorstellung von der Komposition des Hl. Severin in der zentralen Nische und seinen Begleitfiguren vermittelt. Die Figuren sind leider nicht mehr auffindbar, was besonders gravierend ist, da sie vermutlich von herausragender Qualität waren. Die Gestalt des Heiligen ist halb kniend mit erhobenen Armen und flehentlichem Blick, der gen Himmel gerichtet ist, dargestellt. Er scheint über der Sockelung mit der Aufschrift: RELIQUIAES SEVERINI zu schweben. Ebenso kunstvoll sind die Begleitfiguren und Nebenpatrone des Hochaltars ausformuliert, wie die auf dem Gebälk schwebende Dreifaltigkeitsgruppe. Bereits bei dieser Entwurfszeichnung ist die bildhauerische Kompetenz spürbar, die an den Figuren nicht nur Haltungsmotiv und Draperie andeutet, sondern bereits das Zusammenspiel von Anatomie und Gewandung ausformuliert. Besonders beeindruckend ist die Darstellung der Dreifaltigkeitsgruppe, die in bewegter Gestik und mit dramatisch aufwehender Draperie die Aufmerksamkeit des Betrachters bindet. Über der Konstruktion halten fliegende Putten Fruchtgebilde, die einen zusätzlichen festlichen Rahmen ausbilden. Die Plastiken für das in St. Severin errichtete Retabel sind auf der Zeichnung Weyer von 1838 nur in Umrissen erkennbar. Es hat jedoch den Anschein, dass man sich eng am ikonographischen Programm des Entwurfes orientierte. Dabei scheint die Christusfigur der bekrönenden Gruppe den linken Arm nicht verweisend nach unten auszustrecken, sondern dieser wurde vor die Brust geführt. Ebenso ist die rechte Hand Gottvaters nicht zum Sohn hin ausgestreckt, sondern vor den Körper gelegt.

Der von Artus Quellinus d. J. unter Mitarbeit z. B. von Ludovicus Willemsen geschaffene Hochaltar der Kirche St. Jakob in Antwerpen von 1685 scheint unmittelbares Vorbild für die Konstruktion und die Komposition der Plastiken des Kölner Retabels gewesen zu sein (Abb. 465).⁹¹¹ Langhemans nutzt die Grundstruktur und ergänzt die Idee des Quellinus mit zwei weiteren, in den Seitenkompartimenten einsetzenden Heiligenfiguren. Anhand der Zeichnung wird sehr deutlich, dass die Figuren mit wallenden, raumgreifenden Gewändern ausgestattet waren. An einigen Körperpartien liegt das Gewand wie eine zweite Haut über den Gliedern. Der dadurch hervorgerufene Effekt der Bewegtheit und der scheinbaren Regung der Skulptur unterstützt den Eindruck einer szenischen Inszenierung. Das von allen Seiten mit Licht durchflutete Retabel besaß eine gewisse Leichtigkeit, fast Schwerelosigkeit, die mit dem in der zentralen Nische dargestellten, auf Wolken entschwebenden Hl. Severin kompositorisch harmonisierte. Damit hatte Langhemans, in Zusammenarbeit mit Rhindorf, eine für den Hochchor von St. Severin vor Ort optimierte Komposition errichtet, die extrem abhängig von den Lichtverhältnissen war. Ihre Transparenz lässt die Skulpturen in ihren bewegten Umrissen dominant hervortreten. In ihrem

⁹¹⁰ München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 14612. Es handelt sich um eine Federzeichnung (580x403 mm), die um 1717 entstanden ist; vgl. dazu Vey 1964, S. 159, Abb. 119 und S. 162, Abb. 124. Der unter dem Künstler Johann Franz van Belmont archivierte Altarriß zeigt einen Severinaltar. Publiziert ist der Riss ebenfalls bei Theuerkauff; vgl. dazu Düsseldorf 1971, S. 218, Taf. 117.

⁹¹¹ Philippot 2003, S. 898.

gestenreichen Spiel miteinander und mit dem Betrachter werden sie zu Protagonisten einer gemeinsamen Geschichte.

7.7.2. Der Hochaltar von St. Kolumba und sein Figurenprogramm

Gleichzeitig zur Errichtung des neuen Retabels in St. Severin wurde ein flämischer Bildhauer mit der „Fertigstellung“ eines seit mehreren Jahren unvollkommenen Altars beauftragt. Es handelt sich um Johann Franz van Helmont, der sich wahrscheinlich um 1715 in Köln ansiedelt und am 16. Februar 1718 die Meisterschaft in der Kölner Bildhauerzunft erlangte.⁹¹² In der Literatur bereits des Öfteren untersucht und als der wichtigste Vertreter seiner Zunft am Beginn des 18. Jahrhunderts bezeichnet,⁹¹³ konnte seine genaue Herkunft und der Ort seines Todes bisher nicht ermittelt werden. Die Aufgabe Helmonts bestand darin, das bereits seit 1702 im Bau befindliche Retabel, dessen Konstruktion sich an einem römischen Vorbild orientierte, fertigzustellen.⁹¹⁴ Es handelt sich um einen Säulenaltar, der mit seiner Konstruktion und der Auswahl seines Standortes eine bemerkenswerte, aber wohl auch schwierig zu realisierende Komposition darstellte. Der Altaraufbau aus Marmor mit einer Höhe von ca. 500 cm und einem Durchmesser von ca. 250 cm sollte von van Helmont mit Holzfiguren und einer aus Holz gearbeiteten Krone bestückt werden.⁹¹⁵ Dabei orientierte sich der Meister an der im Flämischen üblichen Bauweise, bei der man die bekrönenden Aufsätze aus leichterem Material fertigte, um die Belastung des Säulenaufbaus so gering als möglich zu halten. Die geringeren Materialkosten waren in diesem Zusammenhang sicherlich erheblich. Ein bekanntes Beispiel für diese Vorgehensweise ist der Hochaltar des Artus Quellinus d.J. in St. Jakob in Antwerpen (Abb. 465).⁹¹⁶

7.7.2.1. Konstruktion und figürliche Ausstattung

Es handelt sich bei der Konstruktion des Retabels um einen frei im Raum stehenden, im Grundriss ein Oval⁹¹⁷ ausbildenden Tabernakelaltar (Abb. 466). Diese ist vermutlich auf die Komposition des Hochaltars in S. Maria in Traspontina in Rom zurückzuführen ist (Abb.467).⁹¹⁸ Rahtgens, der noch in van Helmont den Schöpfer der Altarkonstruktion vermutete, stellt die These auf, dass über die Darstellung dieses von Carlo Fontana (1634-1714) errichteten Altars in dem 1684 publizierten Stichwerk von De Rubeis (auch de Rossi) die Vermittlung des römischen Retabels möglich wurde.⁹¹⁹ Der Altar in S. Maria in Traspontina ist jedoch ebenfalls bei Johann Jakob von Sandrart (1655-1698) abgebildet. Der Schüler und Großneffe des bekannten Nürnberger Malers und Radierers Joachim von Sandrart d. Ä. (1606-1688), unternahm in jüngeren Jahren eine Studienreise

⁹¹² Rahtgens Helmont 1911, S. 66; Witte 1932, S. 271; Vey, 1964, S. 154; Ders. 1968, S. 22; Kisky 1953, S. 53-58; Kretschmar 1984, S. 100; Eberhardt 2000, S. 200; Raupp Kolumba 2003/4, S. 254-257.

⁹¹³ Hilger 1985/86, S. 96. „Hier (bei den Figuren, d. Verf.) handelt es sich nicht nur um das Werk des wohl bedeutendsten Bildhauers des 18. Jahrhunderts in Köln, Johann Franz van Helmont war auch für den kurkölnischen Hof an den Schlössern Augustsburg und Falkenlust in Brühl tätig“.

⁹¹⁴ Eberhardt 2000, S. 200; Raupp Kolumba 2003/4, S. 254-257.

⁹¹⁵ Ewald/Rahtgens 1916, S. 70; Hilger 1986, S. 91; Eberhardt 2000, S. 200.

⁹¹⁶ Philippot 2003, S. 898. Für den Hinweis auf diesen speziell die Konstruktion betreffenden Aspekt sei Leon Lock herzlich gedankt.

⁹¹⁷ Schäfke 1993, S. 143, Bd. XVIII, 1.

⁹¹⁸ Rahtgens Helmont 1911, S. 73; Ferrari/Papaldo 1999, S. 331.

⁹¹⁹ Rahtgens Helmont 1911, S. 73, Anm. 1.

nach Italien (Rom und Venedig). Nach Nürnberg zurückgekehrt (1680), veröffentlichte er mehrere Kupferstich-Folgen von Prospekten und architektonischen Bauwerken nach seinen eigenen Vorlagen. Das Tafelwerk 'Altaria et sacella varia templorum Romae, a celeberrimis quondam architectis structa, quibus sistuntur singulorum orthographia exterior scenographia, ichnographia: Cum Additis ubique mensuris' um 1685 veröffentlicht, bestand aus 39 Kupferstichen und einem gestochenen Titelblatt. Auf Tafel XXIII wird die Ausstattung der Kirche von S. Maria in Traspontina abgebildet. Der Stich dokumentiert eine auf der Mensa stehende Erdkugel mit Kreuzifix, flankiert von vier Doppelsäulen.⁹²⁰ Darüber, auf den Gebälkstücken, werden vier Engel, die eine Krone halten, präsentiert. Auf Sockelhöhe rechts und links sind zwei Prophetenfiguren positioniert. Der Kupferstich (470x320 mm) zeigt die von Carlo Fontana entworfene und mit ihrer Erstdekoration bestückte Retabelkonstruktion.⁹²¹ Somit besteht durchaus die Möglichkeit, dass der in Köln tätige Architekt oder Bildhauer sich an diesem Tafelwerk orientierte.⁹²² Nach neueren Untersuchungen von Jörg Gamer könnte der Kölner Entwurf von dem Oberbaudirektor des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz-Neuburg und Herzog zu Jülich und Berg etc., Matteo Alberti (1646-1735) stammen. Gamer, der in einer umfangreichen Monografie diesen Baumeister vorstellt, gründet seine Vermutung auf Vergleichsbeispiele, kann jedoch keinen Quellenbeleg für Albertis Autorschaft anführen.⁹²³

Der Altar für die Pfarrkirche von St. Kolumba steht im Zusammenhang mit den bereits im ausgehenden 17. Jahrhundert errichteten Prunkarchitekturen, die als Kulisse für die Aussetzung der Eucharistie dienten.⁹²⁴ Für die in diesem Zusammenhang verstärkter praktizierte „Quarantore Feierlichkeit“, das sogenannte Vierzigstundengebet, war die Form des Tabernakel-Altars, die von allen Seiten den Blick auf das Allerheiligste ermöglichte, prädestiniert. Die Konstruktion des Kölner Tabernakelaltars bestand aus einem hohen schwarzemarmornen Sockelgeschoss, auf dem vier schlanke Marmorsäulenpaare kompositen Ordnung aufstanden. Darauf lastete ein weit auskragendes, aus schwarzem und weißem Marmor gefertigtes Gebälk. In der Verlängerung der Säulenachsen lagerten vier in Voluten endende Giebelstücke, die nach innen ragten. Sie bildeten das Postament für die von van Helmont gearbeiteten filigranen Engel, die in weit ausgreifender Bewegung eine goldene Krone emporhalten. Im Sockelgeschoss des Altars waren acht Stufen eingelassen (Abb. 468), die es dem Priester ermöglichten, die Monstranz auf dem hierfür gefertigten Expositorium aufzusetzen (Abb. 469).⁹²⁵ Dieser Aussetzungsthron bestand aus einer zylinderförmigen, geschweiften Sockelung (Abb. 470) auf der eine Weltkugel befestigt war. Darüber erhob sich eine stilisierte Wolkenbank, die zwei

⁹²⁰ Eigentlich besteht die Konstruktion aus acht Säulen. Dies ist jedoch nur anhand des Grundrisses ersichtlich.

⁹²¹ Ferrari/Papaldo, 1999, S. 331.

⁹²² Für die freundliche Auskunft zum Stichwerk von J.J. von Sandrart durch Herrn Arno Adler, Buchhandlung und Antiquariat in Lübeck, möchte ich mich herzlich bedanken.

⁹²³ Gamer 1978, S. 275.

⁹²⁴ Guido Reuter schreibt in seiner Untersuchung zu den barocke Hochaltären in Süddeutschland, dass im Zusammenhang mit den Quarantore Feierlichkeiten die Theatra Sacra des Jesuitenfraters und Ausstattungskünstlers Andrea Pozzo diese mächtigen Prunkarchitekturen als Kulisse für die Aussetzung der Eucharistie und Handlungsort des ekklesiologischen Bildprogramms entstanden. Pozzos 1685 und 1695 ausgeführten Entwürfe erlangten eine große Popularität, da der Künstler diese im Zusammenhang seines bis dahin entstandenen Oeuvres im Rahmen eines Traktates samt Stichsammlung publizierte; vgl. dazu Reuter 2002, S. 91-92. Die zweibändige Arbeit von Ursula Brosette über die „Inszenierung des Sakralen“ ist in diesem Zusammenhang grundlegend; vgl. Brosette 2002.

⁹²⁵ In die Sockelung des Altars eingelassenen Stufen sind z. B. bei Pellegrino Tibaldi († 1596) Entwurf für den Hochaltartabernakel des Mailänder Doms dargestellt; vgl. dazu Imorde 1997, S.44.

adorierende Engel schmückten. Am Fuße der Konstruktion wurden zusätzlich Kleinplastiken in adorierender Haltung platziert. Ergänzend zu diesen Bildwerken standen sechs weitere Engelsfiguren am oder neben dem Altar (Abb. 471).

7.7.2.2. Die Plastik am Hochaltar

Die Auswertung der Veträge für die Fertigstellung des Hochaltars wurde durch Hugo Rahtgens bereits 1911 vorgenommen⁹²⁶ und belegen van Helmont als einzig tätigen Bildhauer an dem bereits seit 1702 in der Errichtung befindlichen Baldachinaltar.⁹²⁷ Noch vor Erlangung des Meistertitels beauftragte demnach die Pfarrgemeinde den Flamen mit der Fertigung des figürlichen Schmucks für das Prinzipalstück der Ausstattung. So entstanden zwischen 1717 und 1719: „2 Engel auf Wolken knieend neben der Monstranz (Abb. 472 und 473), eine Weltkugel, 2 kleine Figuren, den Kaiser und die Kaiserin darstellend (Abb. 470), 4 weitere auf dem Altar knieende Engel (Abb. 474-477) und ebensoviele Blumenvasen“ und „tot Siraet (Zierrat, d. Verf.) van het Tabernakulum“.⁹²⁸ Außerdem werden zwei knieende, fackeltragende Engel berechnet.⁹²⁹ Hierbei handelt es sich wahrscheinlich um die zwischen den Marmorsäulen platzierten größten Engelsfiguren (Abb. 478-481). Am 19. Januar 1719 schließt man einen weiteren Vertrag mit dem Bildhauer über die Anfertigung einer Altarbekrönung ab, bestehend aus einer Krone, die von fliegenden Engeln emporgehalten wird (Abb. 482-485). Diese sollte zusätzlich noch mit Schmuck versehen werden, wie dies im Entwurf (Abriss) vorgegeben wurde.⁹³⁰ Damit kann wahrscheinlich im Verlauf des Jahres 1719 die bereits 1702 begonnene Errichtung des neuen barocken Hochaltars endgültig abgeschlossen werden.

7.7.2.3. Untersuchung der Altarfiguren

Die ehemals zwischen den Säulenpaaren platzierten fackeltragenden Leuchterengel sind mit einer Höhe von ca. 130 cm die größten Plastiken im unteren Bereich der Konstruktion (Abb. 478-481).⁹³¹ Die in adorierender Haltung dargestellten Leuchterengel knien auf einem Bein. Das Zweite ist jeweils rechtwinklig angewinkelt nach vorn aufgesetzt. Die Oberkörper und die Bauchpartie sind in fast aufrechter Haltung dargeboten. Jeweils eine Hand ist an die Brust geführt, die zweite zur Seite weit nach außen gestreckt und mit einer Fackel bestückt. Beide Figuren entsprechen sich spiegelbildlich in der Komposition. Ihre Flügel sind weit geöffnet, so dass sie zu beiden Seiten etwas über Kopf Höhe erscheinen. Ein unter der Brust gegürtetes langes Kleid und ein Umhang bedecken die Figuren. Über den waagrecht stehenden Oberschenkeln wird die Gewandung reich drapiert und fällt in üppiger Faltung zu Boden. Bei

⁹²⁶ Rahtgens Helmont 1911, S. 70; Ewald/Rahtgens 1916, S. 209-210; Renard 1923, S. 100, Fig. 94; Grosche 1978, S. 49, Abb. 51; Hegel 1979, S. 250-251, Abb. 43, 44 und S. 255, Abb. 42.

⁹²⁷ Bisher wurde stets das Jahr 1703 als Datum der Grundsteinlegung angegeben; vgl. dazu Rahtgens Helmont 1911, S. 70; Eberhardt 2000, S. 200. Nach der im Jahr 2002 vorgenommenen Umsetzung des Altars von St. Gereon in die Kirche der Ursulinen konnte eine Inschrift im Sockelbereich entdeckt werden, durch die die Grundsteinlegung im Jahr 1702 eindeutig belegt ist. Für diese Information danke ich Martin Seidler.

⁹²⁸ Rahtgens Helmont 1911, S. 70 und Anm 3.

⁹²⁹ Ebd., S. 72.

⁹³⁰ Ebd., S. 72. Helmont erhält für diese Arbeit die Summe von 240 Rtl.. Im Jahr darauf quittiert er erneut 49 Rtl. für Wolken, Strahlen, Engel und andere Ornamente unter der Krone; vgl. Hegel 1996, S. 205-07, Abb. 56; Ders. 1964, S. 93.

⁹³¹ Ewald/Rahtgens 1916, S. 209-210, Abb.114; Döry 1964, S. 182-183, Abb. 139 und 140.

diesem Motiv, das den „Leerraum“ zwischen den Beinen geschickt bedeckt, wird die künstlerische Handschrift van Helmonts in Bezug auf die Draperie gut greifbar. Kantige und teilweise spitzwinklig zulaufende Faltenstrukturen, die des Öfteren mit tiefen Unterschneidungen versehen sind, beleben die Komposition. Diese fast graphisch anmutende künstlerische Gestaltung, die sich völlig frei gegenüber den eng an der Anatomie orientierten Faltungen gebiert, ist bisher in dieser Form innerhalb der Kölner Plastik nicht auffindbar. Die über der Bauchpartie und am Unterschenkel scheinbar haftenden Gewebe, die nur durch die in leichten Wellen über der Körperstruktur zusätzlich angebrachten Grate als solche ersichtlich sind, betonen die Anatomie. Das Zusammenwirken beider Muster bildet ein Charakteristikum Helmontscher Formsprache.⁹³² Das Wechselspiel zwischen kantig, wild bewegter Gewandung und den weichen Rundungen des „nackt erscheinenden“ Körpers, bildet ein spannungsreiches Moment dieser Kompositionen, die für den Betrachter den besonderen Reiz ausmachen. Gleichzeitig formuliert dieses Spannungsverhältnis die künstlerische Aussage, die Idee des Bildhauers, der mit diesen Stilmitteln ein ikonographisch traditionelles Thema neu inszeniert. Die Spannung, die diese Figuren auf ihrer Oberfläche zeigen, scheint in Verbindung zu stehen mit der Anspannung beim Erblicken des Allerheiligsten. Die weit geöffneten Augen und der leicht geöffnete Mund unterstützen diesen Eindruck.

Ein stilistisch auffälliges Detail ist der scheinbar „hochgeklappte“ Daumen der Engel, der auf der Brust aufliegt und der aus einer geraden Fläche mit den Fingern herauszuwachsen scheint. Gleiches ist bei den Figuren der Holzvertäfelung an der Loretokapelle in St. Josef zu beobachten, z. B. an der Hand des rechts im Bildhintergrund stehenden bärtigen Josef und der kniend dargestellten Rückenfigur (Abb. 404). In diesem Detail ist ein Hinweis gegeben, der die Beteiligung Helmonts an der Fertigung der Relieftafeln für die Loretokapelle belegen könnte.

Der Eindruck der Detailgenauigkeit und der Feinheit in der Bearbeitung der Bildwerke werden gestört, wenn man sich der Rundansichtigkeit der Plastiken zuwendet. Da der Bildhauer den Ansatz der Oberschenkel an den Torso durch Gewandung überlagert, verdeckt er an diesen Stellen Schwachpunkte seiner Arbeit. Die Oberschenkel des jeweils aufgestützten Beines sind zu kurz und durch die Drehung der Körper wirken die einzelnen Körperglieder wie nebeneinandergesetzte Teilstücke (Abb. 478) eines Ganzen, wie eine Anstückung ohne korrekte anatomische Verbindung (Abb. 481). Vier weitere, jeweils zu Paaren zusammengehörige Plastiken, sind in ähnlich adorierender Haltung wiedergegeben (Abb. 471, 474-477). Stilistisch sind sie der gleichen Hand zuzuweisen. In der Komposition fällt auf, dass einige weniger raumgreifend gestaltet sind, was z. B. an den recht eng am Körper geführten Flügeln sichtbar wird (Abb. 486 und 487). Alle Vier sind im Verhältnis zum ersten Paar wesentlich kleiner dimensioniert. Die auf stilisierten Wolkensockeln angebrachten Figuren konnten variabel auf der Mensa des Retabels oder davor platziert werden.⁹³³

Für den Altartisch entwarf Helmont einen Expositorienthron,⁹³⁴ der über eine rückseitig in den Altarsockel eingelassene Treppe erreichbar war. Über diese konnte der Zelebrant auf die Altarmensa steigen, um das Allerheiligste auszusetzen. Es ist zu vermuten, daß dieser Zugang erst mit der figürlichen Ausgestaltung Helmonts, also nach 1717, eingefügt wurde. Bei den kleinplastischen Engeln auf der Wolkenbank am Expositorium sind beide Beine in

⁹³² Eberhardt 2000, S. 201, Abb. 9a.

⁹³³ Eberhardt 2000, S. 201. Die Fotografie gehört zum Bestand des RBA Köln, Neg.-Nr. 136 912.

⁹³⁴ Scholten 2000, S. 176, Abb. 6 u. 7; Eberhardt 2000, S. 202;

kniender Haltung geformt und aufgesetzt (Abb. 472 und 473). Sie beugen sich leicht nach vorn und werden mit betenden Händen dargestellt. Dabei erwecken sie den Eindruck, dass sie auf den Wolken schweben. Die Flügelpaare sind in angespannter Haltung wiedergegeben und die Gewänder wirken wie durch heftigen Wind an die Körper gedrückt. Hier wird das Wechselspiel von eng über den Körper gezogenen und raumgreifend losgelösten Gewandpartien bildhauerisch in noch gesteigerter Form umgesetzt, so dass tiefe Muldungen und schalenförmige Überlappungen extreme Verschattungen ergeben, die eine verstärkte Dramatik bewirken.

Bei der Darstellung der bekrönenden Engel orientierte sich Helmscholtz unmittelbar an dem römischen Vorbild des Hochaltars in S. Maria in Traspontina.⁹³⁵ Im Unterschied zu Fontanas Komposition wählt er jedoch den Moment aus, bei dem die Engel die Krone noch in der Luft festhalten (Abb. 482 mit 467).⁹³⁶ Die beiden nach Westen ausgerichteten Tragefiguren stützen sich mit dem nach hinten auf dem Giebelstück aufgelegten Bein ab. Das zweite berührt nur wenig die Gebälkkante, so dass insgesamt ein schwereloser Eindruck entsteht, der jedoch ebenfalls eine höchst instabile Position der Figuren aufzeigt. Mit beiden Armen greifen sie nach oben zur Krone, wobei ihr Blick in die entgegengesetzte Richtung nach unten, auf den Aussetzungsthron, gerichtet ist. Ihre Körper sind nur mit einem Tuch bekleidet, welches von einem über die Schulter geführten Riemen gehalten wird (Abb. 484 und 485). Nur die Hüft- und Beckenpartie der Protagonisten sind dabei bedeckt. Anhand des Originaltorsos einer der beiden Figuren (Abb. 485), kann man die Körperanspannung in dem gegenläufig ausgerichteten Brust- und Beckenbereich erkennen.⁹³⁷ Der Gesichtsschnitt der Figuren (Abb. 484 und 488) ist dem der adorierenden Engel verwandt, bei der Gestaltung der Haare gibt es jedoch deutliche Unterschiede. Auffällig sind die zu schmalen mandelförmigen Schlitzern reduzierten Augenpartien und die tief unterschrittenen Lider, die eine Verschattung des Augapfels bewirken. Der dadurch hervorgerufene Blick der Figur wirkt undefinierbar und entrückt. Die gezogenen Locken, die teilweise reich bewegt nach außen stehen, erinnern an den Stil des Arthus Quellinus d. J. (Abb. 363).

Die beiden nach Osten ausgerichteten Trageengel berühren kaum die Giebelstücke (Abb. 483). Sie sind mit fast völlig ausgestrecktem Körper dargestellt und die Komposition vermittelt den Eindruck, als seien sie nur mit den Händen, die die Krone fassen, mit dem Retabel verbunden. Die Enden der Gewandtücher werden entgegen der Bewegung der Körper nach hinten frei flatternd dargestellt. Die Gesamtanlage des Aufsatzes des Retabels, bestehend aus vier Figuren und einer mächtigen Krone, ist von höchst filigraner Struktur. Kombiniert wird dies mit einem Höchstmaß an raumgreifender Skulptur und Draperie. Die dadurch intendierte Spannung im Betrachter geht überein mit der bereits erwähnten Anspannung beim Betrachten der Leuchterengel, die auf der Sockelung der Mensa Aufstellung fanden. Im Unterschied zu diesen Einzelbildwerken erwächst die Dramatik der Darstellung der Krönungseln aus ihrem scheinbar frei im Raum schwebenden Dasein, ihren jeweils anders gestalteten Kompositionen und deren Zusammenwirken. Die Inszenierung dieser schwebend wirkenden Szenerie gelingt dem Bildhauer durch die Komposition dieser filigran wirkenden und scheinbar im Affekt handelnden Bildwerke.

⁹³⁵ Ferrari/ Papaldo 1999, S. 331; Titi 1987, S. 410-411.

⁹³⁶ Eberhardt 2000, S. 202.

⁹³⁷ Erzdiözese Köln, Depot des Generalvikariats, Fragment einer Figur vom Hochaltar in St. Kolumba, Lindenholz, Reste alter Fassung, H: ca. 110 cm.

Die überaus schmalen Gliedmaßen der Plastiken, ihre überdehnte Körperhaltung, die ein Höchstmaß an Instabilität in Verbindung mit der tragenden Funktion hervorrufen, sind im Vergleich zu den zwei Jahre älteren Bildwerken der Leuchterengel an der Mensa des Retabels von enormer Entwicklung geprägt. Der vorher an einigen Stellen bemängelte Eindruck angestückter Gliedmaßen, die eine gewisse Steifheit im Ausdruck entstehen ließen, ist an diesen Figuren gänzlich verschwunden. Hier scheint gerade die Betonung auf der bis ins extrem überdehnten Anatomie und ihrer empirisch korrekten Wiedergabe zu liegen. Jede der vier großen Trageengel weist dabei eine unterschiedliche, je grundlegend neue Komposition auf, was darauf hindeuten kann, dass hier auch die Anatomie der Körper zur Anschauung kommen soll. Die Leichtigkeit, die das engelhaftes widerspiegeln soll, wird durch die Verspieltheit in der Variation der Komposition noch unterstützt. Helmont bedient sich bei diesen Darstellungen der Vorbilder Bernini und Algardi, wie z.B. den von Bernini an der Kathedra Petri (1657-66) auf dem Gebälk angebrachten großfigurigen Engeln. Sie sind von ähnlich feingliedriger Anatomie und expressiver Bewegtheit.⁹³⁸ Neben der Ähnlichkeit in der anatomischen Gestalt fallen die schmalen Gesichter, an klassisch griechische Porträts erinnernd, mit den mandelförmigen Augen besonders auf (Abb. 488). Zu nennen ist hier die Vorbildhaftigkeit Alessandro Algardis, z.B. die Kopfformung in der Darstellung der Allegorie der Freiheit am Grabmal Leos XI. von 1677 (Abb. 489), die Darstellung bei der bereits erwähnten Figur der Muttergottes aus dem Altar des Nikolaus von Tolentino (Abb. 213) oder der Kopf eines Engels aus dem Monument Philipo Neri in Rom, das in S. Maria in Vallicella aufgestellt fand (Abb. 490 und 491).⁹³⁹ Die Orientierung an diesem Bildhauer, auch an dessen Gewandgestaltung scheint im Oeuvre des Flamen grundlegend zu sein. Ähnlich wie seine ebenfalls in Köln arbeitenden Landsleute, wie der bereits erwähnte Langhemans, zeichnen sich seine Bildwerke durch Ruhe und Sinnlichkeit in der Gesichtsmodulation in Verbindung mit expressiver Gewandfaltung aus.

7.7.2.4. Begleitfiguren des Altars

Zwei weitere in Zusammenhang mit dem Hochaltar stehende Plastiken sind die ehemals am nördlichen und südlichen Chorpfeiler stehenden Figuren des Hl. Josef (Abb. 492, 493 und 496)⁹⁴⁰ und des Hl. Johannes von Nepomuk (Abb. 494 und 495)⁹⁴¹. Beide Bildwerke haben die Funktion von Begleitfiguren des Hochaltars und sind von van Helmont gefertigt (Abb. 471). Im Unterschied zu den Heiligenfiguren am Retabel von S. Maria in Traspontina, die seitlich über den Portalen aufgestellt waren, müssen die Bildwerke in St. Kolumba aus Platzmangel an die Stirnseiten der Chorjochwände gesetzt werden und schmücken den Treppenaufgang zur Apsis (Abb. 498).⁹⁴²

Im Inventar der Kölner Pfarrkirche von 1916 werden beide Figuren namentlich aufgeführt und auch Ferdinand Franz Wallraf erwähnt in seiner kurzen Betrachtung zu St. Kolumba „noch 3-4 gute Statuen“.⁹⁴³ Außerdem dokumentiert

⁹³⁸ Fagiolo dell' Arco 1967, Abb. 114.

⁹³⁹ Montagu 1985, Abb. 33, Kat.-Nr. 63, Abb. 137, Kat.-Nr. 66, Abb. 47 und 49, Kat.-Nr. 75.

⁹⁴⁰ Die Figur wurde im Depot des Diözesanmuseum Köln von der Verfasserin untersucht und St. Kolumba zugewiesen. Sie ist vollständig erhalten und weist viele Fassungsreste auf; vgl. dazu Raupp Kolumba 2003/4, S. 270.

⁹⁴¹ Die Skulptur wurde im Turmdepot von St. Mariae Himmelfahrt von der Verfasserin wiederaufgefunden.

⁹⁴² Der Apsisboden war gegenüber dem Niveau des Langhauses um ca. 140 cm erhöht. Darunter befand sich eine Grablege, die vom nördlichen und südlichen Seitenschiff zugänglich war.

⁹⁴³ Ewald/Rahtgens 1916, S. 217; HASTK Best. 1105, Nr. 74/75, fol. 41.

die Rechnungslegung zu einer im 19. Jahrhundert umfassenden Restaurierung die Figur eines Hl. Josef, dessen Lilie neu geschnitzt werden musste.⁹⁴⁴

Die Haltung der Figur des Hl. Josef (Abb. 492,493 und 496), ihre Gestik und der Gesichtsausdruck sind geprägt von Eleganz und innerer Ruhe. Die Draperie, einmal eng über die Gliedmaßen gespannt, dann wieder in kantigen Falten herabfallend, erzeugt hingegen den Eindruck von starker Bewegtheit. Die ehemals mit einer Polierweißfassung ausgestattete Plastik bietet extrem verschattete Partien im Gegensatz zu den hochglänzenden Faltenkanten. Diese graphisch strukturierte Oberfläche, die den natürlichen Fall des Stoffes in keinsten Weise aufgreift, überformt die perfekte Anatomie des Körpers. Die Körperachse ist zugunsten der nach rechts ausschwingenden Hüftpartie der Figur leicht verschoben. Durch diese kaum spürbare Überdehnung und das stark angewinkelte Spielbein ist kein natürliches Gleichgewicht mehr vorhanden. Diese Art der Achsenspannung und die Überformung des Körpers mit scharfkantiger, teilweise expressiver Fältelung machen die Gestaltungskraft des Bildhauers deutlich. Dabei gleiten diese Stilmittel nicht ins Extreme ab, so dass der Umriss der Figur eine elegante Geschlossenheit aufweist und Gestik und Mimik Sanftheit und Erstaunen ausdrücken.

Die Komposition der Figur des Hl. Johannes von Nepomuk (Abb. 494 und 495) ist von ähnlich elegantem Ausdruck und weist in den Einzelmotiven die gleichen künstlerischen Mittel auf. So ist auch an dieser Figur das Spannungsverhältnis zwischen raumgreifender Fältelung und auf dem Körper unmittelbar haftender Gewandung thematisiert. Die Gestaltung der Gewandung erinnert erneut an die kantig gebrochene und auf dem Körper haftende Faltung in den Kompositionen des flämischen Bildhauers Mathieu van Beveren (1630-1690).⁹⁴⁵ Dieses Charakteristikum zeigt sich besonders deutlich auch an der weiblichen Figur am Grabmonument Claude François Lamoral von 1678 in Nôtre Dame de Victoire au Sablon in Brüssel (Abb. 497).⁹⁴⁶ Beverens Stil im Umgang mit Licht und Schatten bei der Oberflächengestaltung der Bildwerke ist von prägendem Einfluß auf Johann Franz van Helmont.

Dieses ästhetische Prinzip ist auch an anderen Figuren der ehemaligen Ausstattung der Pfarrkirche von St. Kolumba sichtbar. Von dem umfangreichen Bestand an Skulpturen, wie den Figuren des Grabaltars Geyr-Strevesdorf von 1736 (Abb. 499),⁹⁴⁷ ist nur wenig erhalten. Weitestgehend unversehrt blieben zwei aus Alabaster gefertigte weibliche Allegorien, die am Retabel des aus Marmor gefertigten Grabaltars an den Seiten des zentralen Bildfeldes positioniert waren (Abb. 500 und 501).⁹⁴⁸ Sie gehören unzweifelhaft zu den künstlerisch herausragenden Arbeiten des in Köln tätigen van Helmont.⁹⁴⁹ Daneben ist die bereits erwähnte Figur des Evangelisten Markus (Abb. 459 und 502) zu nennen, die im Retabel des Markusaltars eingefügt war und im Depot des

⁹⁴⁴ AEK, Pfarrarchiv St. Kolumba, C V 9. Der Schnitzer Friedrich Lehmann, der dem Hl. Josef eine neue Lilie gemacht hat, stellt am 5. Dezember 1890 eine Rechnung aus.

⁹⁴⁵ Beverens Einfluß auf die Figuren am Makkabäer-Altar wurde bereits erwähnt; vgl. dazu Kap. 7.5.2.2. und Anm. 872.

⁹⁴⁶ Philippot 20003, S. 403.

⁹⁴⁷ Ewald/Rahtgens 1916, S. 211-212; Hilger (Geyr) 1974, S. 159-176; Schäfke Kommentarband 1994, S.221; Raupp Kolumba 2003/4, S. 261-262, Abb. 19.

⁹⁴⁸ Heute werden die ca. 83 cm hohen Alabasterfiguren im Depot des Generalvikariats aufbewahrt. Hilger vergleicht die Gewandfalten mit den Nymphen-Figuren im unteren Vestibül des Schlosses Falkenlust bei Brühl, die nach seiner Einschätzung wohl nach Modellen von Johann Franz van Helmont geschaffen wurden. Aufgrund der Ähnlichkeiten weist er die Figuren in St. Kolumba Helmont zu; vgl. dazu Hilger 1974, S. 166-167, Abb. 3-5.

⁹⁴⁹ Das Oeuvre van Helmonts ist umfangreich und weit verstreut. Leider ist der Name dieses Bildhauers bisher nur für das Rheinland gesichert. In den Untersuchungen der flämischen Plastik, aktuell in der Darstellung Philippots, ist dieser Meister nicht verzeichnet.

Stadtkonservators verwahrt wird.⁹⁵⁰ Die genannten Bildwerke sind wesentlich später als die Hochaltarfiguren entstanden und sie waren aus anderen Materialien gefertigt. Deutlich sichtbar ist jedoch die Weiterformulierung der an den Figuren des Tabernakelaltars angelegten Gestaltungsprinzipien und die Verfeinerung ihrer stilistischen Merkmale. Die Vollkommenheit in der Ausformung der einzelnen Partien der Gewandung zeigt sich besonders im harmonischen Zusammenspiel mit der perfekten anatomischen Gestaltung der Komposition. Dabei hat die Darstellung der Stofflichkeit der Draperie eine solche Reife entwickelt, dass sie sich dem Ausdruck transparenter, überaus dünner Gewebe nähert. Wie eine dünne Beschichtung überziehen sie die Körper der Figuren und beleben ihre Oberfläche (Abb. 501).

7.7.2.5. Zusammenfassung

Die Aufgabe des Bildhauers Johann Franz van Helmont bestand darin, für eine in weiten Teilen bereits errichtete Retabelkonstruktion ein Skulpturenprogramm zu komponieren. Die in großen Teilen noch erhaltenen Figuren lassen sich dabei in zwei Gruppen unterteilen. Für den Altartisch entwarf er einen der Funktion des Retabels entsprechenden Expositorienthron. Die dazu gehörigen sechs schmückenden Engelsfiguren konnten variabel auf oder neben der Mensa platziert werden.⁹⁵¹ Stilistisch handelt es sich um raumgreifende ausgereifte Kompositionen, die sich durch belebte Oberflächenbehandlung und eine zartgliedrige Anatomie auszeichnen. Die kantigen und teilweise spitzwinklig zulaufenden Faltenstrukturen wirken fast grafisch in ihrer künstlerischen Gestaltung. Sie stehen im Gegensatz zu den eng an der Anatomie orientierten Gewandstrukturen, die teilweise bogenförmige Grate ausbilden und somit die Körperform betonen. Dieses Spannungsverhältnis ist bisher in dieser Form innerhalb der Kölner Plastik nicht auffindbar und bildet ein Merkmal Helmontscher Formsprache.

Die ein paar Jahre später gefertigten Figuren des bekrönenden Retabelaufsatzes wirken wie eine Streckung, eine Steigerung der Komposition der älteren Engelsfiguren. Spürbar wird dies in der Längung der Körper, ihrer raumfüllenden, artistischen Körperhaltung und der expressiv gestalteten Draperie. Diese Figuren belegen eine Weiterentwicklung, eine größere Sicherheit im Umgang mit der Anatomie. Die bei den Leuchterengeln noch angemerkten Schwächen im Umgang mit anatomischen Strukturen sind an diesen Plastiken überwunden. Die Gesamterscheinung aller vier Bildwerke wirkt wie die szenische Darstellung eines Balanceaktes. Durch die Bewegtheit der fliegenden Engel und das emporheben der Krone wird die Gesamtkomposition gegenüber der römischen Vorlage leicht gelängt. Zudem fallen die von Carlo Fontana entwickelten flankierenden Standfiguren und die seitlichen Portale weg. Helmont löst die Begleitfiguren des Kölner Tabernakelaltars aus dessen unmittelbarem konstruktiven Zusammenhang und positioniert sie an den Stirnseiten der Zungenwände des Chorjochs. Damit unterstützt er die filigrane Gesamtwirkung des Hochaltars.

Bei den Begleitfiguren handelt es sich um die reifsten Bildwerkskompositionen des Flamen, die in diesem Zusammenhang angefertigt wurden. Dabei fällt vor allem der künstlerisch ausgereifte Umgang mit der Materialität der Stoffe und

⁹⁵⁰ Bei Besichtigung des Depots (Juli 2000) war die Figur nicht auffindbar. Hilger schreibt diese Figur nicht Helmont zu. Er vermutet, dass sie erhalten, aber nicht nachweisbar ist; vgl. dazu Hilger (Geyr) 1974, S. 172, Abb. 12, Raupp Kolumba 2003/4, S. 263, Abb. 21.

⁹⁵¹ Scholten 2000, S. 176, Abb. 6 und 7.

ihrer Draperie im harmonischen Zusammenspiel mit der Anatomie auf. Der spürbar spielerische Umgang mit den Einzelmotiven versetzt ihn in die Lage mit seiner Gestaltungskraft frei zu kombinieren. Die Entwicklungsstufe der Begleitfiguren ist von den Leuchterengeln und den bekrönenden Engeln am Hochaltar zu unterscheiden und deutet auf eine Entstehung zu einem späteren Zeitpunkt. Da sie stilistisch den erst 1736 entstandenen Allegorien am Kreuzaltar sehr nahe stehen, ist eine Datierung in den frühen dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts zu vermuten.

7.7.3. Die Kanzel von St. Johann Baptist

Die 1720/21 für Johann Baptist gefertigte, ca. 500 cm hohe Kanzel ist aufgrund der Quellen ebenfalls eindeutig datierbar und als ein Werk des flämischen Bildhauers Johann Franz van Belmont belegt.⁹⁵² So entstand dieser Predigtstuhl in der unmittelbaren Nachfolge zum Hochaltar in St. Kolumba und dokumentiert die Weiterentwicklung des Helmontschen Stiles (Abb. 503 und 504).⁹⁵³ Der zu Anfang des Zweiten Weltkrieges durch eine einfache Kriegskanzel ersetzte Predigtstuhl ist heute nicht mehr auffindbar. Nur das über dem Schalldeckel am Pfeiler des Kirchenschiffs angebrachte lebensgroße Relief mit der Darstellung Gottvaters und der Weltkugel (Abb. 505) ist in großen Teilen erhalten und wird ausgestellt.⁹⁵⁴ Rekonstruieren lässt sich die Gesamtkomposition anhand von Fotografien und durch die Untersuchungen von Esser, Rahtgens und Vogts.⁹⁵⁵ Die Kanzel war komplett aus Eicheholz gefertigt und nur punktuell mit goldenen Inschriften und in Gold gefassten Holzelementen geschmückt. Den im Verhältnis zum Schalldeckel und dessen Bekrönung sehr klein wirkenden sechseckigen Kanzelkorb schmückten Reliefs (Abb. 504). Dieser Bildzyklus zeigte die Verkündigung, die Geburt, Johannes den Täufer, die Kreuzigung und die Auferstehung Christi auf der Kanzeltür. Auf den Kanten des Korbes saßen Prophetenfiguren, die in der Art von Hermen ausgebildet, Darstellungen des Isaias, Jeremias, Ezechiel und Daniel (Abb. 506) zeigten. Diese wurden jeweils von Konsolen unterfangen, die die vier Evangelistensymbole versinnbildlichten. Ein bauchig ausladender Boden trug diesen reich geschmückten Korpus. Die an diesem Sockelbereich leicht schräg angefügten Relieftafeln zeigten die Darstellungen der Hll. Ambrosius, Gregor, Augustinus, Hieronymus und Antonina, der zweiten Patronin der Kirche. Ein sich windender und bedrohlich züngelnder Drache schloss die prächtige Komposition nach unten ab (Abb. 507). In sehr bewegter Haltung, mit kurzen Flügeln, schuppenartigem Fischleib, starken Brüsten, wulstigen Klauen und einer langen Zunge aus Eichenblatt wandte dieser sich abwehrend an den Betrachter.⁹⁵⁶

⁹⁵² Vogts 1953, S. 188-191. Außerdem ist der Entwurf Helmonts zu einer Kanzel ähnlicher Komposition erhalten; vgl. dazu Vey 1964, S. 154-157, Abb. 116. Zur Kanzel existierte ein Tonmodell, das heute leider verloren ist.

⁹⁵³ Eberhardt 2000, S. 206. Die erste detaillierte Beschreibung auch aller Inschriften des Predigtstuhls liefert bereits Wilhelm Esser in seiner Geschichte der Pfarre St. Johann Baptist in Köln; vgl. dazu Esser 1885, S. 46-47; Rahtgens 1911, S. 114; Rahtgens Helmont 1911, S. 69-70;

⁹⁵⁴ Roessle 2003/4, S. 182, Abb. 12; Eberhardt 2000, S. 203-205; Rahtgens Helmont 1911, S. 69.

⁹⁵⁵ Im Bestand des RBA Köln und Foto Marburg sind zahlreiche historische Aufnahmen erhalten. Außerdem sind die Beschreibungen bei Esser und Rahtgens sehr hilfreich. Die bearbeiteten Quellen von Vogts geben ausführlich Auskunft zu handwerklichen Aspekten und zur Datierung; vgl. dazu Vogts 1953, S. 188-191.

⁹⁵⁶ Laut Inventarbuch des Museum Schnütgen kam der Teufelsdrache 1926 als Leihgabe der Pfarre St. Johann Baptist in das Museumsdepot, Inv.-Nr. A 356. Im Juni 1940 gab man den „ungeliebten Kanzelfuß“ an die Pfarrkirche zurück. Seit dem Zweiten Weltkrieg ist diese Figur verschollen.

Die Verbindung zum Schalldeckel bildete ein auf dem Mittelschiffpfeiler aufliegendes und dessen Maße adaptierendes Paneel mit der Darstellung des Sündenfalls (Abb. 504). Meist durch den weit auskragenden Schalldeckel verschattet, ist die Szenerie kaum wahrnehmbar und nur als schwärzliche Fläche auszumachen. Diese mächtige Hutkonstruktion ist mit einer monumentalen Liegefigur Gottvaters bekrönt und mit Wolken, Posaunen blasenden Engeln und flammenden Schilden reich geschmückt (Abb. 505). Durch die Darstellung stilisierter Strahlenbündel und herabfallender, flammender Schilde erhält das Gesamtgefüge zusätzlich eine stark raumgreifende Komponente.

Die Gestalt Gottvaters ist gegen die von Kreuz und Szepter bekrönte Erdkugel gelehnt und thront über dem Hl. Geist, versinnbildlicht durch die darunter in einem Strahlenkranz präsentierte Taube (Abb. 508). Von hier ausgehend werden die sieben Gaben des Hl. Geistes: Weisheit und Verstand, Rat und Stärke, Wissenschaft und Frömmigkeit und die Furcht des Herrn, für alle sichtbar am Kanzelhut in den flammenden Schilden als Inschriften dargestellt. Die Früchte des heiligen Geistes: Liebe, Freude, Friede, Geduld, Milde, Güte, Langmut, Sanftmut, Treue, Mäßigkeit, Enthaltensamkeit und Keuschheit werden als Inschriften auf Bändern unter dem Kanzelhut positioniert und scheinen wie „flammende Tropfen“ aus dem Wolkenhimmel herabzufließen (Abb. 504).

Das aus Eichenholz gefertigte und in großen Teilen ungefasste sakrale Möbel steht in der reichen Tradition flämischer Prunkkanzeln. Bekannte Beispiele sind die von Artus Quellinus d.J. 1665 in der Liebfrauenkirche in Vilvoorde, von Hendrik Frans Verbruggen 1699 in St. Gudula in Brüssel und von Michiel van der Voort 1713 in der Liebfrauenkirche in Antwerpen errichteten Predigtstühle.⁹⁵⁷ Besonders die Kanzel in Brüssel in St. Jean et Etienne aux Minimes, die von Frans Verbruggen zu Anfang des 18. Jahrhunderts angefertigt wurde, zeigt in den Details Ähnlichkeiten mit der Arbeit van Helmonts (Abb. 509).⁹⁵⁸ Auffällig sind die ganzfigurigen Putten am Kanzelhut, die in ihrer Gestalt, besonders in der Komposition der Haartracht, den Putten Helmonts sehr verwandt sind. Die Kompositionen stehen in der Tradition der von Quellinus d.J. geformten Kindengel, wie sie z.B. am Hochaltar der St. Jakobskirche in Antwerpen auftreten (Abb. 465).⁹⁵⁹ Die Komposition des Propheten Daniel an der Kölner Kanzel (Abb. 506) ist mit der Figur gleichen Themas am Beichtstuhl der Kathedrale von Antwerpen, die Willem Kerricx Anfang des 18. Jahrhunderts fertigte (Abb. 510), durchaus verwandt.⁹⁶⁰ Die Darstellung des züngelnden Drachen, dessen Korpus Helmont regelrecht unter dem Kanzelboden aufhängt, orientierte sich vorbildhaft an einer grafischen Vorlage des Italieners Bartolommeo Biscaino (1632-1657). In der Stichserie zur Legende der Hl. Margaretha (Abb. 511) formt Biscaino eine aggressive Drachengestalt, die Helmont vermutlich als Vorbild für seine Plastik diente.⁹⁶¹

Die Komposition der Figur Gottvaters besteht aus einer breit gelagerten, reliefartigen Szenerie (Abb. 508). Die halb liegende Gestalt stützt sich auf eine massive Weltkugel und wird von geflügelten Puttenköpfen begleitet. Van Helmont

⁹⁵⁷ Susanne Geese untersucht in ihrer Dissertation zwei sog. „Naturkanzeln“. Außerdem gibt sie einen kurzen Überblick zur Entwicklung der Kanzel, speziell zur Prunkkanzeln in den südlichen Niederlanden. Dabei stellt sie fest, dass „sich offenbar ein Wandel vom funktionsbestimmten Werkzeug des Gottesdienstes hin zur szenographisch durchdrungenen Inszenierung“ vollzog. Der Prediger wird „als Überbringer des Wortes Gottes wie auf einer Schaubühne“ präsentiert; vgl. dazu Geese 1997, S. 19.

⁹⁵⁸ Philippot 2003, S. 561, Abb. 1.

⁹⁵⁹ Ebd., S. 898-899, Abb. 1 und 2.

⁹⁶⁰ Zajadac-Hastenrath 1970, Abb. 179, Nr. 12, 2.

⁹⁶¹ Bellini (The illustrated Bartsch) 1983, S. 226. Bartolommeo Biscaino war Maler und Radierer in Genua.

stattet seine Schöpfergestalt mit intensiver Mimik und überreich ausgeformter Gewandoberfläche aus. Der Blick, der tief unter den Brauen liegenden Augen, ist sorgenvoll nach unten auf den Betrachter gerichtet (Abb. 512 und 513). Die leicht geschwungenen, weichen Lippen sind eine Spalt weit geöffnet. Das lockige Barthaar gleitet auf die Brust und wird zu Seite geweht. Die schmalen, jugendlichen Hände liegen auf der Weltkugel. Die in einen reich gefälten Umhang gekleidete, halb liegend positionierte Figur ist mit nackten Füßen dargestellt. Die zahlreichen kantigen Faltungen und vielen raumhaltigen Unterschneidungen der Oberfläche beleben die Komposition mit einem expressiven Zusammenspiel von Licht und Schattenpartien. Auch in dieser Komposition wird Helmonts Vorliebe für graphisch strukturierte und reliefartig ausformulierte Oberflächen greifbar, die über die Körper der Figuren gespannt werden.⁹⁶²

In diesem Zusammenhang ist die am Lettner der Salvatorkirche in Brügge von Artus Quellinus d.J. gefertigte Schöpfergestalt von nicht geringem Einfluss (Abb. 514 und 515).⁹⁶³ Die auf dem Scheitelpunkt des Torbogens aufsitzende Gestalt wirkt wie eine zusätzlich Barriere zu der Konstruktion des Lettners. Dabei soll die erhobene, nach vorne offene Hand, die bewegte Sitzhaltung mit weit auseinander gestellten Beinen und der wehende Mantel, der wie eine Kalotte das Haupt hinterfängt, ein Innehalten und verstummen des Betrachters bewirken. Mit ihrem ernsten, tiefen Blick zwingt diese Skulptur den sich Nähernden zur Distanz und zu einer stillen Aufmerksamkeit. Gegenüber der Brügger Komposition dominiert bei van Helmont Sanftheit und Geschmeidigkeit den Ausdruck des jugendlichen Gottes. Die expressive Art des Minenspiels, die aufwehende Gewandung (Abb. 505) und kantige Formung der Draperie und das nach vorne Überbeugen der Gestalt verleiten dazu, in Helmonts Komposition eine noch kraftvollere Gestaltung zu entdecken. Dabei stehen die Feinheit der Glieder des Körpers und ihre bewegende Eleganz im Mittelpunkt seiner Arbeit. Die Modulation des Kopfes und das Profil der Figur erinnern an die Darstellung des Hl. Augustinus an der Kanzel in St. Augustin in Antwerpen, die 1697 von Henri François Verbrugghen angefertigt wurde (Abb. 516).⁹⁶⁴ Die Komposition und die Ausführung der Figur Gottvaters, die unmittelbar nach den bekrönenden Engelsfiguren von St. Kolumba entstanden ist, wirkt im Vergleich zu den Altarfiguren ausgereifter. In den Details als auch in der Gesamtkomposition können keine Unregelmäßigkeiten an der Kanzelplastik festgestellt werden. Das Zusammenspiel von Draperie und anatomischer Struktur wird mit Leichtigkeit inszeniert. Von beachtlicher Qualität ist die Ausformung des expressiven Minenspiels und der Gewandoberfläche, die die Ausdruckskraft der Figur maßgeblich leitet. Dies sind Aspekte, die diese Helmontsche Komposition mit der Quellinusfigur in Brügge verbinden. Auch die Brügger Plastik wird in ihrer Wirkkraft maßgeblich geleitet von dem gestrengen Blick der Gottvatergestalt und der expressiv ausformulierten Gewandform.

⁹⁶² Hilger Geyr 1974, S. 170. Hilger charakterisiert die Faltung als kristallisch-facettenhaft.

⁹⁶³ Theuerkauff sieht die unmittelbaren Vorläufer bezüglich der Ikonographie, des Typus und im Stil in der Lettnergruppe des jüngeren Artus Quellinus (1626-1700) von 1682 in St. Salvator in Brügge. Der enge Bezug zu den Leuchterengeln des Hochaltars wird von ihm ebenfalls hervorgehoben; vgl. dazu Düsseldorf 1971, S. 216-217, Taf. 111; Eberhardt 2000, S. 205; Vlieghe 1998, S. 251, Abb. 355; Philippot 2003, S. 335, Abb.2 und S. 897, Abb. 1 und 2.

⁹⁶⁴ Philippot 2003, S. 981.

7.7.3.1. Vergleichbare Skulpturen

Drei Großfiguren im Depot des Museum Schnütgen verweisen in ihrem Stil auf die Bildwerke von van Helmont. Zwei Plastiken⁹⁶⁵ gehören zu einer Dreifaltigkeitsgruppe (Abb. 517 bis 520), die als bekrönende Figurengruppe in einem monumentalen Retabel aufgestellt waren, vergleichbar der Komposition am Hochaltar von St. Severin (Abb. 462 und 463). Die dritte Skulptur stellt die Standfigur eines Hl. Bischofs⁹⁶⁶ dar, deren Gestik und Kopfhaltung darauf hinweisen, dass sie flankierend zum zentralen Mittelfeld eines Retabels aufgestellt war (Abb. 521 bis 523).

Die zusammengehörigen Bildwerke des Christus (H. 134 cm) und Gottvaters (H. 120 cm) sind aus Eichenholz gefertigt und jeweils auf einer stilisierten Wolkensockelung aufgesetzt. Massive Anstückungen, Wurmfraß und Abbrüche, vor allem an der Figur des Christus, haben zwar zur Abschwächung der Wirkung der Skulpturen geführt, sie haben aber keine tief greifende Auswirkung auf den jeweiligen Korpus der Plastiken.⁹⁶⁷ Die Figur Gottvaters ist sitzend und mit übereinander geschlagenen Beinen dargestellt. Der Oberkörper lehnt sich gegen und der linke Arm liegt auf einer Weltkugel, die mit einem Schmuckband geziert ist (Abb. 518). Ein langes, unterhalb der Brust geschnürtes Gewand fällt über die übereinander geschlagenen Beine bis zum Boden herab. Durch einen Umhang, der eng an den Beinen angelegt und in breite, teilweise kantige Falten drapiert ist, wird dieses Kleid weitestgehend bedeckt. Eine breite Schließe über der Brust hält den schweren Mantel, der mit einer umlaufenden Borte geschmückt ist und im Schulterbereich elegant aufrecht absteht. Die somit an dieser Stelle entstehende Verschattung unterstützt den tief bewegten Gesichtsausdruck der Figur. Die über der Nasenwurzel zusammengezogenen wulstigen Augenbrauen, die mit flachem gleichmäßig breitem Rücken versehene gekrümmte Nase, der leicht geöffnete Mund mit den wulstigen Lippen und der zur Seite gewehrte, lange Bart bilden den Charakter des Kopfes aus (Abb. 520). Trotz der Höhe ihrer Anbringung - die Figur war vermutlich in einem Retabel in fünf bis sechs Meter Höhe platziert - widersetzt sie sich in keinsten Weise einer Betrachtung aus der Nähe. Die bis ins Detail ausformulierten Einzelmotive machen dieses Stück zu einer interessanten Einzelplastik, deren künstlerische Gesamterscheinung und Wirkung unabhängig von ihrer Positionierung in der Retabelkonstruktion zu bewerten ist. Folglich legte der Bildhauer Wert auf die naturnahe Darstellung und deren Ausformulierung in allen Einzelaspekten. Stil und Komposition der Darstellung Gottvaters können als Variante der Figur gleichen Themas an der Kanzel in St. Johann Baptist angesehen werden (Abb. 508). Bereits an dieser Skulptur ist die Tendenz spürbar, ein hohes Maß an anatomischer Perfektion umzusetzen. An der Figur im Depot des Museums ist aus dieser Tendenz ein grundsätzliches Stilmerkmal geworden. Die zahlreichen kantigen Faltungen werden nicht mehr in reliefartig, graphischer Struktur zur Belebung der Oberfläche eingesetzt. An der Figur der Dreifaltigkeitsgruppe definiert die Anatomie des Korpus und die Konstellation der einzelnen Glieder zueinander die Gewandfaltung, deren naturnahe Gestaltung nun selbst zum künstlerischen Mittel heranreift. Die Verfeinerung in der Gesichtsmodulation ist gleichfalls erkennbar. Anhand dieser Analyse ist festzustellen, dass diese Figur im Depot des Museum

⁹⁶⁵ Köln, Museum Schnütgen, Inv.-Nr. A 336 a, Gottvater, H. 120 cm; Inv.-Nr. A 336 b, Christus, H. 134 cm; vgl. dazu Eberhardt 2000, S. 206, Abb. 12 a und b.

⁹⁶⁶ Köln, Museum Schnütgen, Inv.-Nr. A 280, Hl. Bischof.

⁹⁶⁷ Für die freundliche Unterstützung bei der Untersuchung der Figuren sei Anke Müller herzlich gedankt.

Schnütgen als Werk Johann Franz van Helmonts oder seines engsten Werkstattkreises zu bewerten ist.

Das Pendant zu dieser Plastik bildet die halbaufgerichtete Gestalt des Christus auf einer Wolkenbank (Abb. 517 und 519). Der muskulös ausgearbeitete, jugendlich geformte Körper wird nur von dem schmalen Tuch, das über beide Oberschenkel gelegt ist und so die Scham verbirgt, bedeckt. Dieses ist das Endstück des Umhangs, auf dem die Figur sitzt und der ihren Rückenbereich fast vollständig hinterfängt. Mit dem rechten Unterarm wird das neben der Skulptur stehende Kreuz abgestützt, die rechte Hand umfängt den mächtigen Balken. Der linke Arm ist vor den Körper gelegt, die Finger der linken Hand berühren sanft die Brust. Die Komposition basiert auf der Ausbalancierung des Körpers, dessen gesamtes Gewicht auf dem rechten Fuß lastet. Im Unterschied zu der entspannt sitzenden Gestalt Gottvaters beugt sich die Skulptur nach vorn und scheint sich dabei aufzurichten. Demzufolge ist die Darstellung des unbekleideten Körpers geprägt von angespannter, wulstiger Muskulatur und bewegter Körperhaltung.

Das schmale, fein geschnittene Gesicht des Christus ist entgegen der Anspannung des Körpers entspannt und sinnlich (Abb. 519). Die wulstigen Brauen, die gezogenen Locken am Kopf und der wallende weiche Bart erinnern dabei an die Darstellung des Hl. Jonathan von Artus Quellinus d.J. (Abb. 323), der um 1680 datiert wird und der vermutlich die Kölner Komposition beeinflusste.

Die kraftvollen Falten, die der Figur Gottvaters ihren Rhythmus verleihen, scheinen bei der Gestaltung des Christus durch das kraftvolle Muskelspiel ersetzt. Auch an diesem Bildwerk ist die anatomisch ausgereifte Präsentation der einzelnen Körperpartien auffällig, wie z.B. an den im Kniebereich angebrachten Hautfalten, die mit Akribie die anatomisch korrekte Struktur dieses Bereiches wiedergeben. Ein Detail, welches wiederum nur bei der unmittelbaren nahen Begutachtung zur Geltung kommt. Auch an dieser Komposition wird deutlich, dass die bildhauerische Arbeit unabhängig vom Ort der Anbringung eigenwertig gehandhabt wird und das künstlerische Augenmerk des Bildhauers auf der veristischen Ausformung der Plastik liegt.

Motive, wie das über die Oberschenkel geführte schmale Tuch, das übermannshohe Kreuz und das Aufrichten des Korpus bei der Figur des Christus und die Komposition der Gottvaterfigur, speziell der den Nacken schalenförmig hinterfangende Umhang, sind in einer Entwurfszeichnung van Helmonts zu einer Altarkonstruktion (Abb. 521) vorgebildet.⁹⁶⁸ Diese um 1730 datierte Zeichnung könnte die Retabelkonstruktion wiedergeben, in der die beiden Großplastiken ehemals eingefügt waren. Danach wären beide Bildwerke nach 1730 zu datieren und als Arbeiten van Helmonts bzw. seiner Werkstatt zu deklarieren.

Eine weitere Figur, die dieser Gruppe zugehörig scheint, zeigt die Darstellung eines Hl. Bischofs, der mit seiner rechten Hand ein Buch in die Hüfte stemmt (Abb. 522 und 523). Die Hand hält zusätzlich noch das Horn mit den Fingern fest, das Symbol des heiligen Cornelius (Abb. 524). Die Linke ist im Redegestus dem Betrachter zugewandt. Der Kopf des Heiligen wendet sich in die entgegengesetzte Richtung nach links, wahrscheinlich dem zentralen Bild in der Retabelmitte zu. Die 1914 vom Museum erworbene Plastik⁹⁶⁹ ist über einem bodenlangen Kleid zusätzlich mit einem knielangen, mit reicher Saumborte geschmückten Gewand ausgestattet. Außerdem ist die Figur in einen mit Saumborte geschmückten Mantel, der über der Brust von einer Schließe gehalten

⁹⁶⁸ Vey 1964, S. 159, Abb. 119; Hilger 1974, S. 165.

⁹⁶⁹ Museum Schnütgen, Inv.-Nr. A 280.

wird, gehüllt. Bei dem im leichten Kontrapost stehenden Bildwerk ist das linke Bein als Spielbein leicht zur Seite und nach vorn gesetzt. An dieser Stelle liegt die Gewandung angespannt über dem Knie und dem Unterschenkel auf. Zwischen beiden Beinen und zu den Seiten fällt die Kleidung in enger Parallelfältelung zu Boden, wo sie schwungvoll ausläuft und die Stellung der Füße umspielt. Der recht schwer wirkende Umhang öffnet sich leicht durch die angehobenen Arme, fällt ansonsten in steifen, geraden Falten zu Boden. Nur um die Schultern ist er kragenähnlich hochgestellt und ähnelt in diesem Bereich der Draperie bei der Figur Gottvaters. Die Bischofsskappe ist an den Seiten des Kopfes mit einer flachen Partie versehen, über der Stirn und am Hinterkopf wird sie gerundet und passt sich so der Kopfform an. Der Gesichtsschnitt, mit einer leicht nach vorn gebogenen Nase, den schwungvoll geformten, wulstigen Brauen und der Andeutung von Falten auf der Stirn, erinnert an die Figur Gottvaters. Der leicht geöffnete Mund mit wulstigen weichen Lippen und das volle Haar, das in Wellen zu den Seiten geweht wird sowie das Barthaar, das in sanftem Schwung bis auf die Brust herabfällt, alle diese Details stammen von der gleichen Werkstatt, die auch für die Figuren Christus und Gottvater verantwortlich ist. Das Motiv, des mit den Fingern gehaltenen Horns vor dem Folianten (Abb. 524), ist ebenfalls auf der Entwurfszeichnung (Abb. 521) sichtbar. Flankierend zum eigentlichen Altaraufbau werden von van Helmont zwei Figuren über Portalen eingeplant. Über dem nördlichen Durchgang ist die Gestalt eines Bischofs, über dem südlichen die Darstellung eines Kriegers eingezeichnet. Der Entwurf der Bischofsfigur weist neben dem erwähnten Horn noch eine seitliche Wendung des Körpers, Bischofsgewandung und lebhaftige Gewandgestaltung auf. Alle diese Kompositionselemente sind an der Figur im Depot des Museums plastisch ausformuliert. Daraus lässt sich folgern, dass es sich hier um eine Retabelfigur handelt, die nach einem Entwurf Helmonts gefertigt wurde. Möglicherweise gehört sie zum gleichen Altaraufbau wie die Dreifaltigkeitsgruppe.

Auch die in der Zeichnung dargestellten Figuren des Hl. Martin und des Bettlers im zentralen Bildfeld sowie die Plastik des Hl. Kriegers über dem südlichen Seitenportal (Abb. 521) befinden sich vermutlich im Bestand des Museum Schnütgen. Die ebenfalls aus Eichenholz gefertigten Plastiken sind allesamt abgelaugt.⁹⁷⁰

Die Figur des Hl. Martin (Abb. 525-527), die als sehr schmale und hochaufwachsende Gestalt ausgeformt ist, trägt einen Waffenrock. Ein reich geschmückter Helm (Abb. 528) und ein Umhang, der hinter dem Rücken, aber nur zu einer Seite in Kaskadenfalten drapiert herabfällt, vervollständigen die Komposition. Das fast weiblich wirkende Gesicht, die nach beiden Seiten ausgebreiteten Arme und die zierlich abgespreizten Finger sowie die kontrapostische Haltung erwecken den Eindruck eines Tänzers. Das rechte Spielbein berührt nur leicht mit dem Fuß den Boden, das linke Bein zeigt einen leichten Schwung. Jede Partie des Oberkörpers, der zwar mit einem Kürass bekleidet ist, bleibt anatomisch sichtbar und wird in seiner Struktur erlebbar dargestellt. Man fühlt sich erinnert an die feingliedrigen Kompositionen Giovanni Bolognas, an einen tanzenden Faun oder eine Nymphe. Die Zartheit des männlichen Kämpfers überrascht. Zu dieser Figur gehören ein weiterer Krieger (Abb. 529 und 530) und die Figur eines halbaufgerichteten Bettlers (Abb. 531).

⁹⁷⁰ Museum Schnütgen, Inv.-Nr. A 839, Krieger in römischer Tracht, H. 185 cm. Museum Schnütgen, Inv.-Nr. A 840, Krieger in stark bewegter Haltung, H. 175. Museum Schnütgen, Inv.-Nr. A 316 a, Figur eines Bettlers von einer großen St. Martingruppe, H. 105 cm. Museum Schnütgen, Inv.-Nr. A 316 b, Knecht von einer großen Martingruppe, H. 178. Seit dem Zweiten Weltkrieg verloren.

Beiden Figuren ist eine größere Strenge im Ausdruck, aber die gleiche Formgebung in der Faltung der Gewandung und in der Bearbeitung der Anatomie zu eigen. Trotz der im Inventar des Museum Schnütgen getrennten Verzeichnung ist die Zusammengehörigkeit der Gruppe sehr wahrscheinlich.

Die elegante Bewegtheit aller sechs Figuren, ihr feiner, makelloser Gesichtsschnitt, die Modulation der Draperie und nicht zuletzt die Übereinstimmungen mit dem Altarentwurf Helmonts verleiten zu der Annahme, dass alle Figuren ehemals zu einem monumentalen Retabelaufbau gehörten, der von Johann Franz van Helmont und seiner Werkstatt angefertigt wurde.

7.7.3.2. Plastik aus dem Umfeld und der Nachfolge

Nach den Angaben im Inventarbuch des Museum Schnütgen gehörte zur Figur des Hl. Bischof Cornelius (Abb. 522) ein Gegenstück. Diese zweite, ebenfalls einen Hl. Bischof darstellende Plastik (Abb. 532) ist zwar von gleicher Höhe, im Ausdruck und in der Form werden jedoch Unterschiede deutlich. Die zweite Figur zeigt noch Reste der ursprünglichen Polierweißfassung. Bei dieser Bischofsdarstellung fällt im Vergleich zur Figur des Hl. Cornelius die Schmalheit im Körperwuchs und im Gesichtsschnitt auf (Abb. 533 und 534). Die Modulation der Augen-, Nasen- und Mundpartie, ebenso wie die Haar- und Barttracht und die Fältelung der Gewandung, mal über die Gliedmaßen gespannt, mal in feine Parallelfältelungen verspielt dargestellt, entspricht wiederum dem bereits vorgestellten Stilmuster. Die durch ihre Schmalheit eleganter und schwungvoller wirkende Plastik ist mit einer kapriziösen Drehung des Körpers versehen, wobei das Standmotiv der im rechten Winkel zueinander gesetzten Füße wie ein tänzeln wirkt. Die Längung der Figur des Hl. Bischofs fällt im Vergleich zu den bereits untersuchten Plastiken besonders ins Auge und könnte auf eine andere, spätere Stilstufe oder einen weiteren Bildhauer verweisen.

Eine vierte Figur aus den Depotbeständen des Museum Schnütgen stammt wahrscheinlich aus der gleichen Zeit wie die zweite Bischofsfigur. Es handelt sich um die Darstellung eines Hl. Johannes von Nepomuk (Abb. 535 und 536). Die künstlerische Qualität ist sehr überzeugend und im Vergleich mit der Figur des Hl. Johannes von Nepomuk in St. Kolumba (Abb. 494 und 495) zeigt sich in der Draperiemodulation, der gezierten Fingerhaltung und in der Ausgestaltung der Gewandung van Helmonts Handschrift, die seiner Werkstatt oder eines Nachfolgers.

In diese Zeit um 1730 gehören die nachweislich von van Helmont stammenden Kanzelfiguren in St. Ägidius in Münster (Abb. 537)⁹⁷¹ und eine Dreifaltigkeitsgruppe im Kölner Dom (Abb. 538)⁹⁷², bei der es sich vermutlich um das Epitaph von Croy handelt. Die 1728 aus Stein gefertigte Figurengruppe zeigt Gottvater und Christus auf einer Wolkenbank sitzend. Zwischen beiden Figuren wird die Weltkugel dargestellt. Zahlreiche Putten werden in der stilisierten Wolkensockelung sichtbar. Die feingliedrige Ausformung der Körper und die Weichheit im Ausdruck erinnert an van Helmonts Stil. Besonders auffällig ist der wie hochgeklappt wirkende Daumen der Christusfigur, der als Kennzeichen der Arbeit des flämischen Bildhauers zu werten ist. Der Gekreuzigte und die Figur des Saturn am Grabaltar Geyr/Strevesdorf in St. Kolumba (Abb. 499), der

⁹⁷¹ Matzner/Schulze 1995, S. 161.

⁹⁷² Köln 1956, S. 46, Kat.-Nr. 79.H. 125, B. 77.

Johann Franz van Helmont zugeschrieben und 1736 datiert wird,⁹⁷³ weisen ähnliche stilistischen Merkmale auf, wie die erwähnten Figuren im Dom zu Köln.

7.7.3.4. Zusammenfassung

Mit der Kanzel von St. Johann Baptist ist die künstlerische Gestaltungskraft und die bildhauerische Kapazität Johann Franz van Helmonts vollausgereift. Sowohl in den Reliefarbeiten als auch in der fast vollplastisch ausgeformten Figur Gottvaters ist eine formvollendete Arbeit erkennbar. Auf dieser gründen sich die im Folgenden erstellten Bildwerke, die eine Verfeinerung der in der Kanzel von St. Johann Baptist angelegten Stilmerkmale aufweisen. Dabei werden die Figuren in ihrer körperlichen Präsenz immer stärker ausgestaltet und bis in anatomische Details hinein minutiös ausgearbeitet. Die körperliche Ausdrucksstärke wird zu einem sinnlichen Erlebnis erweitert, was sich durch die Längung und Dehnung der Figuren verstärkt. Einige Kompositionen erhalten einen leichten und tänzelnden Charakter. In der Plastik des heiligen Martin, die vermutlich als Zentralfigur einer 1730 von van Helmont geplanten Retabelinszenierung fungierte, wird die Gestaltungskraft des Bildhauers deutlich spürbar. In dieser Figur entwickelt sich die Komposition zu einer schwebenden, synästhetisch wirkenden Plastik. Ihr tänzelndes Auftreten, ihre schwingende Körperachse und die „dirigierenden“ Armbewegungen lassen den Eindruck einer musikalisch bewegten Gestalt entstehen. Anhand der Vergleiche mit weiteren Bildwerken, die nachweislich von van Helmont sind oder ihm zugeschrieben werden, kann man die Entstehungszeit der sechs großfigurigen Skulpturen im Depot des Museum Schnütgen auf die Jahre zwischen 1730 und 1736 beschränken.

Trotzdem die Plastiken sich durch ihre Standorte z.B. über Portalen, in den zentralen Bildfeldern der Retabelkonstruktionen und vor allem in den Auszugsgeschossen einer nahen Betrachtung entziehen, sind sie bis in kleinste anatomische Details ausgearbeitet. Darin wird deutlich, dass die künstlerische Gestaltung der Einzelheiten einer Komposition weitestgehend unabhängig vom Standort gehandhabt wird. Folglich stellt die naturnahe, empirisch belegbare Darstellung der Anatomie der Körpers einen Eigenwert bei der Präsentation einer Plastik dar. Diese Art der Gestaltung dient nicht nur dazu, die Illusion einer lebenden Person zu erwirken. In der Skulptur des beginnenden 18. Jahrhunderts wird sichtbar, dass die Plastik als Kunstgattung an Eigenwert gewinnt und infolgedessen weniger dienende Funktionen hat. Sie löst sich aus ihrem unmittelbaren Funktionszusammenhang und gewinnt an künstlerischem Ausdruck. Durch die wachsende Autonomie der Skulptur wird ihre herausragende Bedeutung innerhalb der Kunstgattungen deutlich. Damit verbunden ist ein höheres Maß an Ästhetisierung und das Streben nach künstlerischer Vollendung.

⁹⁷³ Hilger 1974, S. 161-63, Abb. 1 und 2.

8. Schlussbetrachtung

Die Gesamterscheinung der Kölner Plastik von 1600 bis 1730 wurde als zusammenhängender Organismus in dieser Arbeit vorgestellt.⁹⁷⁴ Einige der Werke wurden ausführlicher analysiert, nicht zuletzt auf Grund der glücklicherweise erhaltenen schriftlichen Quellen. Deren Auswertung ermöglichte die definitive Verankerung dieser Plastiken, d.h. ihre Datierung, die Bildhauer und Auftraggeber und ihre Herkunft sind belegt. Durch diese gesicherten Daten konnte die stilistische Analyse in ihrer Argumentation gefestigt und zweifelhafte Zuweisungen entkräftet werden. Mit der Einbindung der Kölner Bildwerke in die Entwicklung der europäischen Barockplastik, vor allem im Vergleich zu Italien, den Niederlanden und Süddeutschland, zeigten sich die künstlerischen Bezüge und die Qualitäten der Werkstätten und ihrer Meister.

Die Untersuchung der 160 Originalplastiken, die vor allem dem Bestand der vor der Säkularisierung in Köln barock ausgestatteten ca. 80 größeren Sakralbauten zuzurechnen sind, erfolgte weitestgehend chronologisch. Sie beginnt mit Werken der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, deren herausragende Stücke ausschließlich von Künstlern aus den Niederlanden gefertigt wurden. Ein spezifischer Kölner Renaissancestil entwickelte sich nicht, was vor allem auf die fehlenden künstlerischen Kräfte in der Rheinmetropole selbst zurückzuführen ist. In diesen Werken sind bereits wichtige künstlerische Merkmale, die im Verlauf des 17. Jahrhunderts weiterformuliert und zu prägenden Motiven werden, angelegt.⁹⁷⁵ Nach 1610 entstehen in Köln erste großformatige Plastiken, die diese Einflüsse aufnehmend gleichzeitig aus niederländischen, süddeutschen und italienischen Kompositionen Motive übernehmen. Dabei werden nicht nur Skulpturen, sondern vor allem Stichvorlagen herangezogen und in plastische, frühbarocke Formen übertragen. Der wohl wichtigste Impuls zur Anfertigung großformatiger figürlicher Plastiken ist vermutlich in der Errichtung monumentaler Altartafeln zu sehen. Man sollte davon ausgehen, dass die bereits zu Anfang des 17. Jahrhunderts angefertigten Altaraufbauten, wie z.B. der barocke Hochaltar der Kapuzinerkirche, der 1617 geweiht werden konnte, mit vollplastischer figürlicher Großplastik bestückt war. Die wenigen uns bekannten großformatigen Plastiken dieser Zeit zeichnen sich durch ihre Vertikalität in der Gesamtkomposition, verhaltene Bewegungen und eine monoton strukturierte Faltendraperie aus. Ihnen ist die Auseinandersetzung mit italienischen, niederländischen und süddeutschen Werken anzumerken. Der ungewohnte Umgang mit der sich neu entwickelnden Großplastik und der fremden Formsprache führen zu einer statischen Gesamtheit, die nur in Details erstaunlich lebhaft ausfällt. Zur dieser Gesamtwirkung trägt die Verankerung der Bildhauer in den Kompositionsschemata der Spätgotik nicht unwesentlich bei. Beziehen sie sich ausschließlich auf graphische Vorlagen zur Kompositionsgewinnung für ein Bildwerk, so kann man von regelrechten Deutungsversuchen eines in Köln noch fremden künstlerischen Prozesses sprechen.

Gleichzeitig existiert monumentale Skulptur, deren vollplastische Ausformung sehr qualitativ und ausgereift erscheint und mit den Plastiken aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, z. B. mit den Werken des Cornelis Floris,⁹⁷⁶ vergleichbar ist.

⁹⁷⁴ Ganz im Sinne des von Brinckmann als Präoium zitierten Gedankens, den dieser 1917 formulierte.

⁹⁷⁵ Ursula Schirmer stellt in ihrer Untersuchung zur rheinischen Plastik im 16. Jahrhundert diese neuen Merkmale vor; vgl. dazu Schirmer 1991, S. 147.

⁹⁷⁶ Brüssel 1996, S. 167, Abb. 202 (Geel, Sint-Dimfnakerk, Grab des Jan van Merode und der Anna van Gistel) und S. 206, Abb. 246 (Zoutlew, Sint-Leonarduskerk, Sakramentshaus mit der Darstellung alttestamentarischer Könige).

Durch die Nutzung der Reproduktionsgraphiken als Studienmaterial ist die Verbreitung aktueller internationaler Entwicklungen möglich und die regionale Begrenzung in der künstlerischen Prägung überwunden. Dabei gewinnt die Aktualität der Vorlage neben der Ausrichtung auf berühmte Kunstwerke der Renaissance und der Antike an Raum. So ist es nicht verwunderlich, dass die von niederländischen und italienischen Kulturkreisen beeinflussten Werke gleichzeitig neben solchen angefertigt werden, die ihre Prägung aus dem süddeutschen Raum erhalten.⁹⁷⁷ Im Hochaltarretabel von St. Mariae Himmelfahrt finden sich neben süddeutschen und flämischen auch italienische Vorbilder. Durch den verstärkten und ständig sich ausdehnenden Graphikmarkt wird die Bildung eines einheitlichen, internationalen Stiles gefördert. Damit unterliegen die einzelnen Bildhauer einer ständig wachsenden Konkurrenz und der Notwendigkeit zur dauernden Fortentwicklung.

Mit der Anfertigung des Apostelzyklus für St. Mariae Himmelfahrt und der dazugehörigen Figuren des Salvator und der Maria sind für Köln herausragende, stilbildende Plastiken entstanden, die nachweislich auf Kompositionen des Bildhauers Jeremias Geisselbrunn zurückgehen. In dieser Persönlichkeit wird erstmals ein Meister seines Faches greifbar und kein importierter, sondern in Köln ausgebildeter Bildhauerstil deutlich. Anhand der Analyse der Figuren zeigt sich Geisselbrunns Ringen um die neuen Formen und der Entwicklungsprozess der Skulpturen von der Idee bis zu ihrer Umsetzung. Diese Plastiken sind im Einzelnen und als Zyklus als in Köln entwickelte Schöpfungen zu bezeichnen und nur wenig vergleichbar mit bis dahin bekannten Darstellungen.

Die künstlerische Verankerung dieser plastischen Werke ist vielfältig und so der Zeit entsprechend international. Geisselbrunn bedient sich zur Kompositions- und Formfindung aller Kunstgattungen. Neben zeitgenössischen Bildwerken, wie den Plastiken von Robert und Andris de Nole, François Duquesnoy und Alesandro Algardi nutzt er zahlreiche Stichreproduktionen. Dabei fällt sein geübter Umgang mit graphischen Vorlagen auf. Eine enge Anlehnung gibt es an die Werke des Italieners Antonio Tempesta. Zudem ist der Einfluss der venezianischen Malerei des 16. Jahrhunderts deutlich erkennbar und neben den Werken der flämischen Malerei wirksam.

Im Unterschied zur Retabelplastik in St. Mariae Himmelfahrt sind die Figuren an den Hochaltären von St. Gereon (1635) und von St. Ursula (1642) in der Relation zur Gesamtkonstruktion größer und damit gleichrangig zur Malerei zu bewerten. An den auf Fernwirkung hin konzipierten Konstruktionen werden diese Bildwerke zu einem bedeutenden Faktor, da sie als umrissgestaltende Elemente maßgeblich für die Gesamtkomposition sind. Ihre künstlerische Gestaltung ähnelt denen der Apostelfiguren von St. Mariae Himmelfahrt. Mit den Bildwerken des Apostelzyklus aus der Minoritenkirche (1640), gewinnen die Kompositionen Geisselbrunns eine gemeinsame, stilistisch vereinheitlichte Ausformung. Die plastische Gruppe stellt vordergründig eine vereinfachte Variante des älteren, in sich heterogeneren Vorbildes aus St. Mariae Himmelfahrt dar. Maßgeblich ist jedoch die bewusst herbeigeführte Einheitlichkeit in der Erscheinung und damit die ausdrücklich gewünschte Definition eines Stiles, den man als „Werkstattstil Geisselbrunns“ bezeichnen sollte. In diesem Zyklus, der nachweislich als Resultat eines eigenständig formulierenden Meisters zu bezeichnen ist, der nicht an die Weisungen der Jesuitengemeinschaft gebunden ist, kann der gewünschte

⁹⁷⁷ Der Hochaltar der Kapuzinerkirche nach südniederländischen Vorbildern 1617 angefertigt. Ab 1618 ist in St. Pantaleon eine Werkstatt tätig, deren Bildhauer sich in der Folge mit italienischen Vorlagen beschäftigt. Besonders deutlich wird diese Vermischung der Regionen bei der Ausstattung der Jesuitenkirche von St. Mariae Himmelfahrt.

Werkstattstil gänzlich zum Ausdruck gebracht werden. Geisselbrunn gestaltet demzufolge ein Produkt, das repräsentativ für sein bildhauerisches Können und das seines Betriebes zu sein hat. Die Figuren am barocken Hochaltar der Minoritenkirche in Bonn (1651) sind ein Produkt dieses unternehmerischen Willens. In diesem Gefüge ist eine Untersuchung von Komposition und Stil regelrecht überflüssig. Man sollte viel eher davon ausgehen, dass der Auftraggeber aus Kenntnis existierender Erzeugnisse die Geisselbrunnische Werkstatt beauftragte. Aus diesen Zusammenhängen ist die Skulptur der thronenden Muttergottes mit Kind aus St. Kolumba, die vermutlich in den 1650er Jahren entstand, herauszulösen. Die ausgesprochen vielfältige und detailreiche Komposition ist im Gegensatz zu den Aposteln in jeder Einzelheit differenziert ausformuliert um sich der solitären Idee des Ganzen einzufügen. Zu dieser Figur gibt es weder einen unmittelbaren Vorläufer, noch ist in der Folge eine weitere vergleichbares Bildwerk bekannt. In ihrer Gestik und Bewegtheit zurückhaltend, zeigt sich in der Oberflächenbehandlung des Bildwerkes eine ausdrucksstarke Rhythmisierung. Das lebendige und reizvolle Spiel von Licht und Schatten findet sein Pendant in dem spannungsreichen Zusammenwirken von Mutter und Kind. Motive der Ab- und Zuwendung, des Festhaltens und Abstützens sowie das Stehen und das Sitzen sind in dieser Komposition harmonisch miteinander verbunden. Auf der präzisen Darstellung der Anatomie, die vor allem in der Komposition des Christkindes dargeboten wird, liegt außerdem ein besonderes Augenmerk. Einzelaspekte verbinden die Gestaltung unmittelbar mit Geisselbrunns Werkstattstil. Die Gesamtkomposition ist hingegen durch ihre Vielfältigkeit und spannungsreiche Darstellung als Meisterstück zu bewerten. In diesem Werk ist die künstlerische Gestaltungskraft des Bildhauers vom Auftraggeber ausdrücklich eingefordert worden. Aus einer Fülle von Vorlagen herausgefiltert wirken in diesem Madonnenbild, das vermutlich nicht in einem größeren Sakralraum verehrt wurde, ältere Ideen nach. Die Bewegungsmuster in ihrer Verhaltenseinheit und die versinnlichte Mimik erinnern neben den Schöpfungen der Renaissance an französische Werke des 14. und 15. Jahrhunderts.⁹⁷⁸

Die Loslösung aus dem Werksbetrieb der Jesuitengemeinschaft und die Gründung einer eigenen Werkstatt Geisselbrunns fällt in den Zeitraum von 1630 bis um 1640 und ist anhand der vorgestellten Figuren in Ansätzen nachvollziehbar. Eine gewisse Vereinheitlichung der Formen und eine Reduktion auf Kompositionsschemata sind die Folge. Mit dem Tod Geisselbrunns und der damit einhergehenden Auflösung seines Unternehmens werden wieder neue Entwicklungen in der Skulptur greifbar. Sie bauen auf den etablierten Gestaltungsformen auf und erweitern bzw. verlebendigen diese. In beeindruckender Art und Weise bringen dies die wiederaufgefundenen Figuren des barocken Hochaltars der Stiftskirche von St. Andreas zum Ausdruck. So wird in dem Verlust des prägenden Meisters gleichzeitig auch ein Neubeginn manifest, der anderen Bildhauern zu ihren Ausdrucksmöglichkeiten verhilft.

Der Meister Horstgen Munbaß, der vermutlich aus der Werkstatt Geisselbrunns stammt, fertigte nach dessen Tod 1659 die Figuren für das Hochaltarrretabel von St. Andreas. Dabei wurden die Entwürfe des Meisters zwar respektiert, aber nun konnte der junge Bildhauer prägend gestalten. Seine Figuren zeichnet die raumgreifende, signalähnliche Gestik aus, die mit ausdrucksstarkem Mienenspiel gepaart eine effektvolle Wirkung hervorrufen, getragen von der Formung der Draperie. Die plastische Ausformung der Körper und ihrer Gewandung wird

⁹⁷⁸ In diesem Zusammenhang ist die thronende Muttergottes mit Kind, die um 1320-1330 in Paris entstand, beispielhaft. Die Elfenbeingruppe gehört zur Schatzkammer von S. Francesco in Assisi; vgl. dazu Paris 1981, S. 25 (Kat.-Nr. 139).

veristischer und raumgreifender herausgearbeitet. Seine Gestaltungskraft kulminiert in der Darstellung der Figur Gottvaters.

Es ist anzunehmen, dass Munbaß kontinuierlich sein Studium der Anatomie vorantrieb. Die ausgereifte und empirisch korrekte Gestaltung der Körperformen verdeutlichen dieses Streben. Die Bildhauer wurden bereits in der Werkstatt Geisselbrunns zum Studium der antiken Form und der Anatomie angehalten, dass sie demzufolge auch später weiterführten.

In der Komposition der Muttergottes in St. Maria Lyskirchen wird eine ähnliche Entwicklung spürbar. Die Gewandgestaltung, die Anatomie der Figuren und das ausgewogene Abwägen der Körperachsen, die die elegante Haltung der Figur bewirken, lässt die rundplastisch gearbeitete Gesamtgestalt als in sich geschlossenes vollkommenes System erscheinen. Auch der Bildhauer dieser Skulptur, Meister Christoffel, ist vermutlich aus der Geisselbrunnischen Werkstatt hervorgegangen. In seiner Figur werden ebenfalls bekannte Muster aufgegriffen, jedoch - im Unterschied zur Arbeitsweise von Horstgen Munbaß - eher mit dem statuarischen Formempfinden Geisselbrunns weiterentwickelt. Der Bildhauer gestaltet eine differenzierte veristische Gewandung ohne mit seiner Komposition in den Raum vorzustoßen. Insofern ist dieser Meister zurückhaltender in der Weiterformulierung der künstlerischen Idee aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Weitere Bildwerke dieser Prägung, mit verhaltener, in sich geschlossener Komposition, belegen die auch in der zweiten Hälfte noch existierende Bedeutung der Geisselbrunnischen Formen. Gleichzeitig gibt es kopienartig hergestellte Bildwerke, die eine Typus reproduzieren und leicht abwandeln. Gleichzeitig fertigt man Skulpturen, die leicht raumgreifende Bewegung und dramatisierende Gestik aufweisen, aber von geringer Qualität in der Darstellung der Anatomie sind. Bei den beiden zuletzt genannten Beispielen ist die Vermutung nahe liegend, dass die verantwortlichen Meister nicht zur ehemaligen Werkstatt Geisselbrunns zu rechnen sind.

In der Folge bleibt die anatomische Ausformung der Skulptur die wichtigste Grundlage der bildhauerischen Arbeit. Sie bildet gemeinsam mit der Haltung der Figur und ihrer Gewandung eine sinnfällige Einheit. Stilistisch bemerkt man den zunehmenden Einfluss der flämischen und niederländischen Plastik. Die Werke der Bildhauer aus der Familie Duquesnoy und von Artus Quellinus d. Ä. werden weiterhin vorbildhaft genutzt. Ein prägnantes Beispiel ist die Figur des Apostel Andreas in St. Andreas. Seine klassische Gewandung mit feinsten Fältelungen und die kontrapostische Körperhaltung verleihen ihr ein elegantes Aussehen. Die Wirkung der Geisselbrunnischen Formsprache verliert sich dann im Verlauf des dritten Viertels des 17. Jahrhunderts gänzlich aufgrund des immer stärker werdenden Einflusses niederländischer Kompositionen. Die um die Mitte des 17. Jahrhunderts in voller Blüte stehenden potenten niederländischen Werkstätten von Lucas Faydherbe und Artus Quellinus beherrschen ab diesem Zeitpunkt jegliche bildhauerische Entwicklung.

Den Plastiken aus dem Kölner Dom war ein gesondertes Kapitel gewidmet, da sie mit der kontinuierlichen Weiterentwicklung Geisselbrunnischer Ideen wenig in Verbindung stehen. Der Kölner Dom wird in einigen Bereichen mit barocken Ergänzungen versehen, die von der Werkstatt Neuss ausgeführt wurden. Der verantwortliche Bildhauer war Heribert Neuss, der vermutlich aus Unerfahrenheit stark an den erwähnten Vorbildern haften blieb. Zudem konnte er - möglicherweise in Ermangelung des Studiums der Originale - keine rundplastischen Kompositionen anfertigen. In diesem Zusammenhang ist es bemerkenswert, dass die Auftraggeber sich nicht einer erfahrenen Werkstatt

bedienten. Die zusammenfassende Bezeichnung „Kölner Bildwerke in antikisierendem Stil“ kann die Merkmalhaftigkeit der Skulpturen verdeutlichen. Die Orientierung der Bildhauer an italienischen und flämischen Vorbildern ist nachweislich vorhanden. Die künstlerische Umsetzung und infolgedessen auch ihre Bedeutung bleiben jedoch oft weit hinter den erwählten Vorbildern zurück. Den Bildwerken im Kölner Dom ist eine blockhafte Steifheit zu Eigen, die vermutlich auf das fehlende Studium der Anatomie und der Originale zurückzuführen ist.⁹⁷⁹

Die von Konrad Tapp für St. Maria im Kapitol gefertigte Plastik des Salvators von 1677 bildet nach und neben den Aposteln Geisselbrunns in St. Mariae Himmelfahrt, der Muttergottes aus St. Kolumba und der Figur Gottvaters auf dem Hochaltar in St. Andreas einen weiteren künstlerischen Höhepunkt in der kontinuierlich sich weiterentwickelten Formung der Kölner Barockplastik. Die frei im Binnenchor in einer Triumphbogenartigen Konstruktion präsentierte Figur des Erlösers versinnbildlicht die Auferstehung und damit die Erlösung Christi. Der ehemals vom Chorumgang aus allseitig ansichtige Korpus war Teil und Höhepunkt einer planvollen Inszenierung. Die bildhauerische Qualität Tapps zeigt sich vor allem in der Umsetzung des schwierigen Entwurfs, der bedingt durch die Körperhaltung, minutiös ausponderierte Körperachsen und Körperglieder vorgab, die zudem von allen Seiten eine anatomisch korrekte Verbindung zueinander eingehen mussten. Wenn auch in einzelnen Teilbereichen korrekturbedürftig so ist die angefertigte Figur doch im Ganzen von herausragender Konsequenz. Tapps Orientierung an der Antike und der zeitgenössischen, vor allem flämischen Plastik um die Mitte des 17. Jahrhunderts ist evident. Es sollte in diesem Zusammenhang jedoch auch auf die Rolle des Auftraggebers aufmerksam gemacht werden. Jakob von Groote, in dessen Besitz die sog. Kolumbamadonna war, könnte bei der Komposition der Figur größeren Einfluss geltend gemacht haben. Leider findet sich zu dieser Thematik nichts in den Quellen. Das in der Zeit der Renaissance herrschende Postulat der „von allen Seiten schön“ ansichtigen Skulptur wird mit dieser Komposition wieder erfüllt. Im Unterschied zur barocken Malerei - wie z.B. in dem von Bernhard Fuckerad 1660 hergestellten Altarblatt für den Hochaltar von St. Andreas mit der Darstellung des Martyriums des Hl. Andreas - kommt in der Bildhauerei die Vollkommenheit und Unversehrtheit des Körpers zur Darstellung.

Konrad Tapp war ein Zeitgenosse von Heribert Neuss und Kollege von Jakob von Neuss. Letzterer war an der Herstellung des Hochaltars in St. Maria im Kapitol beteiligt. Dennoch wurde Tapp von Jakob von Groote mit der Herstellung dieser schwierigen Komposition beauftragt, woraus man schließen kann, dass Groote Tapp künstlerisch den Vorzug gab. Außerdem lässt sich folgern, dass er frühere Werke dieses Meisters kannte. Eventuell hatte er solche in der Werkstatt Geisselbrunns gesehen, der Tapp angehört haben könnte oder wir haben es hier mit einem Bildhauer zu tun, der in Werkstätten in Antwerpen oder Brüssel ausgebildet wurde, die von Groote aufgesucht hat. In diesem Zusammenhang ist hervorzuheben, dass durch die privaten Stiftungen Jakob von Grootes, der auch für den Hochaltar in St. Maria Lyskirchen verantwortlich ist, die Plastik die zentrale Rolle in der Ausstattung einnahm. Eine Entwicklung, die in den Niederlanden bereits merklich zunimmt, wird damit ab den 1660er Jahren in Köln übernommen.

⁹⁷⁹ In diesem Zusammenhang wäre der Frage nachzugehen, welche Bedeutung das Domkapitel den neuen künstlerischen Entwicklungen beimaß und inwieweit man sich durch die Zurückhaltung in der Neuausstattung gegen die Reformen der katholischen Kirche wandte. Auch im 18. Jahrhundert bleibt diese abwehrende Haltung spürbar.

Die in der Folge angefertigten Bildwerke zeigen weder eine kontinuierliche Weiterentwicklung aktueller bestehender Formen noch eine Konzentration auf eine bestimmte Richtung. Die verschiedensten Stilformen werden ansichtig, so dass eine genaue Definition der prägenden Aspekte diese Phase entfallen muss. Neben dem Nachklingen des Stils der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, sind Einflüsse von Artus Quellinus d. Ä., die Vermischung beider Stile oder kopienhafte Abbilder berühmter Skulpturen fassbar. Ein Produkt dieser ausgeprägten Vielfältigkeit ist in den am Ende des Jahrhunderts in St. Pantaleon aufgestellten Apostelzyklus zu sehen. Ist bei den Aposteln in St. Mariae Himmelfahrt eine gewisse gestalterische Komplexität, vor allem in der Gewandausformung auffällig, so wird diese beim Zyklus für die Minoritenkirche völlig negiert und die Gleichförmigkeit bis in die Details konsequent befolgt. Die monumentalen Plastiken für St. Pantaleon bilden dazu einen regelrechten Gegensatz. Die künstlerische Stilvielfalt ist das vorherrschende Ausdrucksmittel und nur die Ikonographie bindet die zwölf Figuren zu einer Einheit zusammen. Zwischen dramatisches Bewegtheit und antiker Erhabenheit oszilliert des Spektrum des Dargestellten, verbunden mit stets abwechslungsreich gestalteter Gewandform und Gestik. Die sog. „Kontroverse des dramatisierenden gegen den klassizistischen Barock“ wird in diesem Zyklus ebenso greifbar wie die Vielfalt der damit verbundenen stilistischen Ausformungen. Zu einer Einheitlichkeit findet man erst um 1700. Der sog. klassizistische Barock setzt sich durch und wird in der Folge zu einer Typisierung der Dargestellten führen. Die Vielfalt der letzten Dreißig Jahre verschwindet und bedingt die Gleichförmigkeit der kommenden Jahrzehnte. Als dominierende Vorbilder sind Artus Quellinus d.Ä. und d.J. sowie Mathieu van Beveren und Michiel van der Voort zu nennen. Ihr fließender Gewandstil wird prägend für alle in Köln tätigen Bildhauerwerkstätten. Außerdem ist der Einfluss der französischen Plastik geltend zu machen. Für die Entwicklung der Skulptur ist jedoch auch weiterhin die Weiterformulierung der Retabelkonstruktionen mitverantwortlich. Durch die sich formierenden raumhaltigen Altaraufbauten werden raumgreifende, vollplastische Figuren, aber vor allem szenisch Kompositionen mit vielfigurigen Darstellungen möglich. Damit wird das Retabel bühnenartig genutzt und die Figur zum schauspielhaften Darsteller. Die Plastiken werden zu Hauptdarstellern einer inszenierten Illusion. Die Inszenierung des Sakralraumes, die sich in Vertäfelungen von Raumkörpern, an reich ausgestalteten Kanzeln und Beichtstühle sowie an den monumentalen Orgelprospekten zeigt, und bei der der Skulptur die führende Rolle gegenüber der Malerei zukommt, wird teilweise unterstützt durch natürliche Lichtquellen. Die temporäre Beleuchtung fördert die Ausdruckskraft der Präsentation und begünstigt ihre ästhetischen Prinzipien. So kommt es zeitweise zu effektvollen Schauspielen, die durch gezielte Ausleuchtung und Beleuchtung ausgelöst wird. Die Bildhauer, die diese Inszenierungen anfertigen, stammen zumeist aus den Kunstzentren der südlichen Niederlande. Johannes van Damm, Martin Vinx, Michiel van der Voort, Frans Langhemans und Franz van Belmont sind die bisher herausragenden Persönlichkeiten dieser Phase. Ihre künstlerischen Handschriften sind sich in Teilen so ausgesprochen ähnlich, dass man den Eindruck gewinnt, die Ausbildung eines individuellen Stils steht nicht mehr an erster Stelle ihres Interesses. Das Streben gilt eher der Erarbeitung idealer Formen und typisierter Perfektion. Dabei ist die Orientierung an der klassischen Antike vorbildhaft.⁹⁸⁰

⁹⁸⁰ Inwieweit in den Einzelheiten die flämische Plastik dem klassischen griechischen Kanon folgt, sollte jedoch dezidiert untersucht werden.

Die Merkmale ihrer Arbeiten sind die Eleganz im Ausdruck der Komposition, getragen von verhaltener Gestik und antikisierender Gewandung. Eine Ausnahme bilden in diesem Zusammenhang die ab dem 2. Viertel des 18. Jahrhunderts gefertigten Kompositionen des Johann Franz van Helmont. Seine stark raumgreifenden Figuren, besonders die krönenden Engel am Hochaltar von St. Kolumba und die Arbeiten, die sich durch eine verwirrende Vielfalt von Faltenstrukturen und durch eine flirrende Oberflächen darbieten, sind hervorzuheben. Das spannungsreiche Miteinander der anatomischen Partien der Oberfläche einer Figur mit den Bereichen, die die Gewandung materiell widerspiegeln, ist ein zentrales Moment in seiner künstlerischen Auseinandersetzung. In der Kombination die figürlich, gegenständliche Masse mit der leblosen, willkürlich formbaren Gestalt der Umhüllung, drückt sich sein bildhauerisches Vermögen aus. Ein Resultat dieses Prozesses ist die Konzentration auf die Darstellung der Anatomie. Die herausragenden Werke bilden die Plastiken, in deren Mittelpunkt die ausformulierte Anatomie des Körpers steht. Das tänzelnde Auftreten der Figur des Hl. Martin ist Ausdruck dieser künstlerischen Gestaltung, die einen schwebenden, fast körperlosen Eindruck vermitteln soll. Die bis in die kleinsten Details sezierend genau herausformulierten Körperpartien, die in ihrer Gestaltung über ihre natürliche Erscheinung hinausgehend geglättet und idealisiert werden, erwecken in ihrer Gesamtheit einen künstlichen, fast synthetischen Eindruck. Daneben verfolgt van Helmont, z.B. in den Figuren des Gekreuzigten und des Chronos am Kreuzaltar, die Vervollkommnung der Wirklichkeitstreue. Als verbindendes Element beider Spielarten sind die Übersteigerung in der Gestaltung und die damit einhergehende Überdehnung der künstlerischen Idee in der Umsetzung in die Plastik zu beobachten.

Die bedeutende und unangefochtene Rolle, die die Skulptur am Anfang des 18. Jahrhunderts einnimmt, führt im Werk Johann Franz van Helmonts auch zu einer verzerrenden Übersteigerung in der Formgebung. Es ist zu vermuten, dass durch den Mangel an künstlerischer Konkurrenz und das fehlende Einwirken anderer Kunstgattungen, an erster Stelle ist hier die Malerei zu nennen, eine Korrektur und die befruchtende Wirkung gattungsfremder Elemente ausbleibt.

Drei Künstlergenerationen prägen somit den Zeitraum 1600 bis 1730. Die erste ist verantwortlich für den Übergang von renaissancehaftem zu frühbarockem Stil und damit einhergehend für die Neuschaffung großplastischer sakraler Plastik in Köln. In der Folge werden ihre reifen Werke und die ihrer Schüler den Hochbarocken Stil mit der Entwicklung neuer Darstellungsformen, die eine größere Wirklichkeitsnähe erkennen lassen, Maßstäbe setzten. Parallel dazu sind Werkstätten tätig, deren Kompositionen sich allein aus der Adaption fremder Ideen speist. Die Auswirkungen der Zuwanderung flämischer und französischer Bildhauer und Steinmetzen sind in der Rheinmetropole kaum zu überschätzen. Diese letzte Generation bildet neue Werkstätten aus und dominiert die Produktion sakraler Plastik vollständig. Die perfekt ausgebildeten Meister prägen den Spätbarock und setzten Maßstäbe für die Plastik des gesamten 18. Jahrhunderts. In ihrem Arbeiten ist der Grundstein für die Entwicklung der klassizistischen Formsprache vorgebildet.

9. Appendices

9.1. Appendix I (Verträge und Rechnungen)

I. Vertrag des Stiftes Sankt Andreas mit Horstgen Munbaß über die Erstellung des Hohen Altars zu St. Andreas⁹⁸¹

Zu wissen sey nemiglich, durch diesen ausgeschnittenen Verdingniß zettel, dass uff dato undengeschrieben, die hoch –und ehrwürdige ... adolphus sculkenius, hartgerus henotus, joannes ghelenius alle respective ihro heiligen Schrift und beider rechten Doctores, der hohen dumbstift canonichen capitulares, wie auch ihren collegiat kirchen s. severini, ad gradus b. mariae, st. Andrea und apostolorum Probsten und versandten, johannes hochstein s.cuniberti et b. mariae in capitolio canonicus, alß zugerechnete provisoeres collegi, von weilandt dem wolehrwürdigen ... und hochgelehrten herhen ? johan schwolgen beider rechten doctoren des hohen Dumbstifts und Collegias S.Maria in Capitolio Priester Canoniker, senioren, und versandten zu St. Andreas (: daßen sachen gott gnade:) im gymnasio montano aufgericht , und für... .. churfürstlichen cölnischen geistlichen hoffgerichts procurator, alß wolgemelter abgelebten herken fundatoris blutsverwandte. , dem Erbern und ... meister hörstgen munbaß schnitzler allhie in cöln, einen altar, benantlich den hohen altar zu st. Andreas zumachen anverdinget haben, dergestalt und .., das die underste gemalte taffeluff tuch dreizehn fuoß hoch, und acht fuoß breit sein, und hinden ahngemelter gemaleten taffelen mit einem tannen pinal zugemacht, dort in platz den understen blindtflügelen, zwei bilder gemacht, und verfolglic gemurter altar, nach außweisung der patrone allerdings verfertigt werden sollen, gestalt dan gedachten meister hörstgen munbaß bauverdingten Altar zu guten arbeit außzufertigen angenommenen und druf prochen; welche verdingnuß beschehen und angangen umb und für vier hundert fünf und zwanzig reichsthaler, und zwo rosen.. zugesagts meister hörstgen haußfrawen für ..; dabei den [...] Am vierten monats tag juni , des jahres tausend sechshundert sechzig

II. Quellen zum Hochaltar von Klein St. Martin⁹⁸²

„Die pilaren mit gewunden Laub.die blindflügeln mit fein außgeschnizten Engeln und die Capiteln der rechten bauordnung und abrüß nach sein zu verziere mich alsbald daran zu geben und in seigß monat von dato alleß gelobe zu liebern auch deßwegen ich noch Meister Derich von Jakob de Groote ... soweit meine arbeit betrifft geld fordern werde biß dass dieselbe zu vollen genüge dass gemelte de Groote geliewert seyn bezeuge hiemith in Cölle December 1661

C I i (Signatur Conrad Juggen, d.Verf.)

Meister Dierich wegen vor diese arbeit mit ihm accordiert vor Rt 110-alles auß schnitzwerk zu machen weilen aber die bilder großer als Meister Dierich sie angegeben, wie wol hingegen die Pilar nicht mit gewunden laub gemacht sint gleichwoll zum zu gelagt bey ab...ung 6 September 1662 cassa 38 rt 15 – und noch 1 bey auffsitze ?

⁹⁸¹ AEK, Bestand Pfarrarchiv St. Andreas, C II 9. Der Spaltzettelvertrag beinhaltet die Vereinbarungen zwischen den Stifthern von St. Andreas und dem Kölner Schnitzler Horstgen Munbaß. Bei diesem Verfahren wurde der Vertragstext zweimal auf ein Blatt geschrieben und zwar so, dass er sich spiegelverkehrt gegenüberstand. Dazwischen fügte man in großen Lettern verfasst eine formelhafte Klausel ein. Diese wurde anschließend in zackenförmigem Schnitt durchschnitten und die beiden Textpassagen voneinander getrennt, wobei jeder der Vertragspartner einen Teil erhielt. Nur durch das wieder Zusammenfügen beider Teile konnte die Prüfung der Echtheit erfolgen.

⁹⁸² AEK, Pfarrarchiv Köln, Elendskirche A II 109

(Merlo, Sp. 187: Derich. Das Verzeichnis der Mitgleider einer frommen Verbrüderung, welche in der Antoniterkirche zu Köln bestand, nennt unter den im Jahre 1637 Neuaufgenommenen: " Mr. Derich Steinmetzer".

Quittung von Meister Conrad über den Zusatz vor den hohen Altar St. Martin so beiy ihm noch zum theil im Hauß und auf seine kostn schuldih ist auffzurichten und fertig zu liebern auff mein oder der meinigen begehren A 24 may 1666.

Vor die geschnittenen rahm an die schilderey

Daß ich letztbenannter von Jakob de Groote empfangen habe vorgin im April Reichstaler 50 und heuth dato 24 may Rt Einhundert vor den gemachten Aufsatz auff dem hohen altar zu klein St. Martin, postiment zu beiden Seiten und thürre auch engeln und zierath und eine kap oben darauf werden? Die 2 große und zwei kleine Engel, die oberste kap und knopf und einige leiste noch in meinem Haus, so ich auf gemelter de Groote und der seinige begehre gereicht bin außzuliebern und auff meine kost aufzurichten nach begehre und zu gutter arbeit zu verfertige also davuon völlig vergnüget bin solches bezeuge mit diesem meinem handtzeichen zu cölln Adi 24 May 1666

C I i (Signatur Conrad Juggen, d.Verf.)

Bekenne ich Unterschriebener von Meister M [?] Steinbeitelschnitzler empfangen zu haben vor zehn Rt holz

Meister Conrad⁹⁸³

Gelobe ich underbenannt dass ich den an Meister Dierich anverdongenen hohen Altar St. Martin so balt mir einige arbeit darvon überliefert wirt auff das zierlichst stoffiere wolle und mit allem fleyß darahn halten auff dass er auff dy bestümbten zeit geliefert werde auch kein golt, gereitschaft noch arbeit sparen wolle auff dass der gantzen altar und schönst außstaffiert werde... einhundert fünfzig reichstaler jakob de groote mir gelobt zu geben veraccordiert in Cölln den 1? December 1661 in Cöln

Jacob Priester
Mahler Meister

B. Auszug aus der Rechnung von Conradus Juggen an Jakob von Groote⁹⁸⁴

Erstlich gemacht einen Aufsatz auf den hohen Altar zu klein St. Martin

Noch geschnitten ein Kreuz auf den Aufsatz

Item ein grossen Engelskopf oben auf dem Kreuz

Item zwei Blendflügeln nebem den Aufsatz

Noch 2 sitzende Engeln

Item unden ahn den Altar 2 Thürren

-

-

insg.

200 Reichsthaler

⁹⁸³ In den Zunftakten HASTK Zunft Nr. A 105 : Rechnungsbuch vom Steinmetz-und Zimmermansampt von 1590-1707 wird 1679 ein Johann Juger verzeichnet. Evtuell ein Verwandter des Conrad. Johan Juger war Amtmeister und Ratsherr.

⁹⁸⁴ AEK, Pfarrarchiv Köln, Elendskirche A II 109, p. 23

III. Vertrag zum Marienaltar im Kölner Dom vom Bildhauer Heribert Neuß⁹⁸⁵

Altare

Zu wissen hirmit dahs heut dato den 18, July jahrs tausend sechshundert sechszigs zwey mit Heribert Neuhs, Bildhawern in Cölln, nahmens eines hochwürdigen Thumb-Capituls dahin abgehandlet worden, dass er ein Marmornen Altar in unser Lieben Frauen Capell im Thumb zu Collen verfertigen und aufrichten solle wie folget.

Nemblich dahs dem abrihs gemees dahs untere Postiment, da dahs Antipendium vor kombt zu stehen, von gutem fasten Drachenfeltzer Stein gemacht werden solle, die zwei Postimenter auff den Seithen von schwarzem Marmor, die vier Postimenter, so daruaf kommen mit ihrem Zubehoer imgleichen, die Baasen unter die vier Pilahr sollen gemacht werden von weihsem Alabaster, die vier seuhlen oder Pilahr von rothem Marmor, die Capitellen daruaff von Alabaster, die Pilasternso hinter die Seulen kommen mit sambt ihrer Raamenfrihs von schwarzem Marmor, Itam die Architrab, Friehs und Hauptgesims, Item die zwey Postimenter, so ahn den Seithen daruaf kommen, die Plint zwischen beyden dergleichen. Die zween termen, so darauff kommen mit ihren Basen und Capitellen von weißem Alabaster, die Pilaster so hinter die Termen kommen, Blindflügel, die Architrab, Friehs Hauptgesims, und drey Postimenter, daroben von schwarzem Marmor. Das Bahsorelieuv, so in die Mitten koombt, wie auch ein Wapsten vonweihsem Alabster, und dahs besagter Heribertus solchen Altar auff seine Unkosten zukünfftog jahr vor dem Winter völlig verfertigen, aufrichten, eysen und Bley darschaffen solle. Ein hochwürdig Thumb-Capitul aber nothwendig Holtz zu den Stellungen hergeben. Hingegen sollen Ihm vor solchem Altar Arbeit und Mühe in allem bezahlt werden Zwölff hundert Reichsthaler, so dan in früheren Terminen auf sein Begehren hergeben werden sollen. Zur Urkund hat man diesen Brief beyderseiths unterschrieben. Geschehen in Cölln auff Jahr und Tags wie oben.

F.Egon B. zu Fürstenberg
Heinrich Mering
Danach folgen sechs Quittungen.⁹⁸⁶

Herbertus Neuhs
Bilthawer

IV Vertrag zum Hochaltar von St. Maria Lyskirchen 1664⁹⁸⁷

Bekenne ich Entzbenannter dass ich angenohmen habe den hohen altar zu Lyskirchen 42 fuß hoog, 18 fuß breidt mit dubbel pilar und drei bilder nemblich unse liebe fraw rundumb mit großen strahlen und zwey engeln von manß größe die schilderey rahm mit gewunden lauf, tabernakel vor und hinden, auff (Fehlstelle) pilary corinthische Capitele der rechten bauwordnung nach und alle dass Schnitzwerk auff eß zierlichst und mit sonderlichem fleyß außgearbeit mit drey tritt under dem altar zu folg durch Jacob de Groote mihr geliebterem abryß Von ganz truckenem holtz inwendig sechs monats mit Gottes hülf fertig zu liebern und monatlich an Meister Gedeon ein groß stück wercks zu schickn Und die hand daran zu halten dass alles fein, dicht und sauber, dass schnitwewrk grob und rein außgefertigt wurde davor nach auffgerichter und zu guttem genüge gelieberter arbeit von Jacob de Groote haben solln in allem Reichsthaler zeweyhundert. Also veraccordiert in Cölln Adi 7 Octob 1664

(Eine Notiz unter dem Vertragstext verzeichnet den Betrag von 225 Reichstalern für das Retabel, d. Verf.)

⁹⁸⁵ Hans Lückger, Der frühere Marienaltar im Kölner Dom und andere Werke des Bildhauers Heribert Neuß, in: Jahrbuch des Kölnischen Geschichtsvereins e.V., Bd. 16, Köln 1934, S. 172-179

⁹⁸⁶ Ebd. S. 172-173

⁹⁸⁷ AEK, Pfarrarchiv Köln, Elendskirche A II 109, p. 25

V Quellen zum Hochaltar von St. Maria im Kapitol 1677

A. Materialrechnung von Henricus Heidt Ao 1677⁹⁸⁸

Rechnung den 25 Marty und 3 April:

Bekenne ich entzbenannter an Jacob de Groote verkauft und übergelassen zu haben den 25 marty und 3 april

1 rote marmele schaft und fuß 8 kántig vor R 12

2 rote marmele pilar darab ein gebrochen und zu kurz vor R 18

1 schwarz marmele fuß auff ein runde verdaching R 4

1 agatt braun köpgen und die loretanische capel in agatt r 20

1 klein Alabaster füßge under ein kruzifix waneß außgebessert 1

1 marmelstein von schwartz marmel bey ? 8

1 ditto gegen den thumb thore von 10 fuß und 1 ½ breid 13

1 groß schwarz grabstein von 7 fuß länge auff ein seite rein gehawen und auff meine gefahr durchzu lassen setzen R 20

19 fuß alabaster weiß und rot 17

2 vierkante schwarze stuck jeder 3 fuß ins vierkant 1 fuß diek 7

6 fuß alabaß a 1R oder 10 fuß von gebrochenen rode marmo pilar 6

obige steinwerk alist die rib vor st. Mergen kirch zu liebere gantz und vor druy abriß 4 (Nach Verrechnung mit allen bereits geleisteten Zahlungen- auch an Arnold Gülich bleiben noch R 50)

Unterzeichnet von Henricus Heidt Ao 1677 5 Aprilis

B. Vertrag zum Hochaltar von St. Maria im Kapitol 1677⁹⁸⁹

Bekennen wir Unterschriebene Meister Jacob von Nuyß und Stefan do Paris ahngenommen zu haben den marmel hohe altar St. Mergen von dato in fünf monats zeit fertig und sauber gearbeit, auch schön außpoliert zu liebern, zu folg den abryß und begehrt von Jacob de Groote, darzu ein jeder von unß ein paar roten marmele Pilaren sambt zugehöriger baaß und kapitel von Alabast vor pfinsten hatt fertig zu liebern und ich Jakob darauf alßbald vorunjun? Soll auff die 8 kantigen postamente zwey von schwartz marmel so auß der acht kant in die vier kant lauffe zu verfertige und darauf rothe Moschele; alßdan zwey schwarze postamente undar dy ubengemelte pilare und den altarstein vom Ork?sall zu länge auff die nöthige länge deß alten altars. Und ich steften alle dy arbeit so mihr ahnbe folgt wird treulig und fleißig bearbeitet und zu dass bawherrn ehr und vorthail verfertige solle, und Conrad Tappe solle die bilder und gehänry ? zierath auß arbeite alles nach Jakob de Groote verordnung und begehrt, solcheß geloben wir also sampt und sonders mit möglichstem fluyß und eifer zu verrichten auch dass deßwegen kein zwuyspalt oder missverstand vielh weniger einiges widerwillig böse word oder nachrudt gespürtt oder gehört sollen werden, sundere ergeben unß in allen unsereß bawherrn verordnung und willen, denn zwey stegen wird stückwerks oder im taglohn mit einem jeden von unß zu accordiert. Zu wahrheits urkund und haußhaltung alles obengemelte hab ich meister jacob, meinem bruder? Meister arnold gülich ersucht dieses accord mitt zu unterschreiben und buyderseits aufsicht mit auf eß werk zu haben welcher auch sein knecht so viehl nötig zu auffrichtung dieses altars ab und auffsetzung deß steinern cruzifix und bildery auch altarsteinß legen und darstelle solle. Also vergliche und beschlosse in Cölln 25 May 1677

ESTINE do Peris

⁹⁸⁸ AEK, Pfarrarchiv Köln, Elendskirche A II 109, p. 30

⁹⁸⁹ AEK, Pfarrarchiv Köln, Elendskirche A II 109, p. 29

C. Rechnung von Jakob Neuss an Jakob von Grote⁹⁹⁰

Anno 1677 den 14 Juny vor Signor de Grott zwo marmore plinthen gehawn,
geschliffen und polerett darvon verdhundert zum wenigsten 5 guldn

- Item zwey postamenter zu selbigen plinthen gehawn ausgeschliffen und auch ...poleret
inder ad einem halben ..

Anno 1677 den 21 juni für singohr zu sant mergen restlich mit einem knecht angefangen
zu arbeiten biß auf den 17 juli ihn werender tritt hab ich gearbeit eilf dags weniger ein ...
Item hat peter zu sant mergen gearbeit ...Matthias segs dags und ein friwdall...

Zieht die Summe von t 52,12

Item erstritt mir von Singohr wegen der pilaren so ad sampt capitels und basen
unterschrieben von Jacob Neus

D. Zweiter Vertrag zum Hochaltar von St. Maria im Kapitol⁹⁹¹

„Lo 27 May io suis contento et païy lo cet accord- Ehtien de Perei.“

Der zweite Vertrag:

Con Gottes Nahmen Amen

Die Entzbenannten zeigen hiermit ahngenommen zu haben zu verfertigen mit allem fleiß
und sorg den Marmel Altar St. Mergen und sauber und weiss gehauwen und poliert
darzustellen nach dem Abriß und abredt und zuzufolg der ahngefangenen ordnung und
begehren von Jakob de Groote nemblich vor Passa (Ostern) die vier seulen und Architrav
und vor nechste Himmelfahrt das Frontispitz Kreutz bilder und underste tritt und den
volligen Altar nach allem behör und glantz. derowegen von nun ab dy hand stätig gelobe
daran zu halten sampt drey Marmelhanwerk und zwey Schleiffers darunder Martin und
Mattheiß mit sein sollen. Zu dem nudt solle Jacob de Grotte verschaffen die nötige stein,
bley, Eisen, bilder holtz und bord zu Auffrichtung deß Altars nöttig, auch Zimmermanß
oder Steinmetzens hülff bey auffziehung deß Kruzifix und bilder vor eß übrige den altar
alda volkommentlich zu liebern solle iroh? haben Einhundert Sechzig Reichstaler vor und
nach dem dy arbeit wird avanzieren und auff dass Meister Arnold die aufsicht und
wissenschaft ? von alles habe, hab ihn ersucht

gleich den vorige also auch diesen accord mit zu unterschreiben. In wahrheitß urkund
bestettiigen wir alles obengemeltes Cölln 29 februar 1678 Jacob de Groote, Ehtien
de Perei , Arnold Gülich

⁹⁹⁰ AEK, Pfarrarchiv Köln, Elendskirche A II 109, p. 37

⁹⁹¹ AEK, Pfarrarchiv Köln, Elendskirche A II 109, p. 38

9.2. Appendix II (Künstlerlisten)

9.2.1. Bildhauerliste

(Auszug aus dem Rechnungsbuch des Steinmetz- und Zimmermannsamtes von 1590-1707)⁹⁹²

- 1625 Jakob von Neuss (?) für die Meisterschaft
1627 Jakob Odendall für die Meisterschaft 72 Rtl.
Wylem Fryrbaum für die Meisterschaft 72 Rtl.
1627 Peter Schaffer (?) für die Meisterschaft und Bruderschaft
1633 Adolf von Olep für die Kost
Peter Schefer (?)
1638 Jeremias Geisselbrunn
1643 Jeremias Geisselbrunn für die Kost
1648 Clas (Nikolaus) Krakamp vor die Meister- und Bruderschaft
1650 A. von Aachen vor die Meisterschaft
1656 Arnold Gülich zur Meister und Bruderschaft
Hans Heinrich zu Neuß-bildhauer zur Meister und Bruderschaft
1659 ...? Dormagen zur Meister und Bruderschaft
1660 Lambert Khurt (?) zur Meister und Bruderschaft
1661 Conrad Taap bilderhauer zur Meister- und Bruderschaft (fol 241)
1662 Heinrich von Dormagen zur Meisterschaft (Steinmetz)
1662 Johann Schrader zur Meister und Bruderschaft
1663 Johann Franck zur Meister und Bruderschaft
1664 Peter Gailenkirchen von Meister- und Bruderschaft
1664 Corht (?) van Waldorf
1665 Heripertus Neuss
1665 Jakobus Neus vor Meisterschaft
1665 Johann Widmann vor Meisterschaft
1665 Johann Olep vor sein Meisterschaft
1665 ...(?) von Brusberg (?) zur Meisterschaft
1665 Friedrich Offermann vor Meister und Bruderschaft
1666 Christian Casmann vor Meisterschaft
1666 Dionisius Olep vor Meisterschaft
1666 Joannes Fochem (Franken?) vor Meisterschaft
1667 Johann Gummersbach vor Meisterschaft
1667 Stephan Kamp vor Meisterschaft
1667 Constantinus Erklentz vor Großmeisterschaft (fol. 258)
1667 Johann Schanradt (?) vor Meisterschaft
1668 Peter Odenthall vor Meisterschaft
1668 Sa..(?) Schmitz vor Meisterschaft
1668 Andries ? Schmitz
1668 Joannes Birkendorff vor Meisterschaft
1668 Hermann Offermann ? vor Meister- und Bruderschaft
1668 Johan Odenthall- vor die cammer
1669 Johann Gogor vor Meisterschaft
1669 Tilman Wirkrad vor Meisterschaft
1669 Johanne Schlebusch vor Meisterschaft
1670
1671 Michael Krakamp vor Meisterschaft
1671 Martin Steinhauser vor Meisterschaft
1672
1673
1674 Johann Pirkendorff (?)
1674 Wilhelm Breybach (?)
1674 Meister Johann Lutzenkirchen

⁹⁹² HASTK, Bestand Zunft A 105

1674 Hinrich Schlebusch vor sein Meisterschaft
1674 ..(?) Weber vor sein Meisterschaft
1674 Meister Peter Wārths vor sein Meisterschaft
1675 ...(?) Flostorf vor Meisterschaft (wahrsch. Heinrich, d. Verf.)
1675 Johann Zimmermann vor Meisterschaft
1676 Paulus Roß vor Meisterschaft
1676 Walter Altenbruch (?) vor Meisterschaft
1676 Peter Greß (?)
1676 Caspar Mosstorff vor Meister- und Bruderschaft
1676 Johann Ronning (?)
1676 Ahnrich Baumen (?)
1676 Johann Lechenich (?)
1677 G (B)illis (G)obbels (?)
1677 Peter Lützenkirchen für Vierundvierziger
1678 Johann Wolgemuth vor Meister- und Bruderschaft
1678 Stephan de Peray vor Meisterschaft in Marmelstein allein zu houwen und arbeiten erlangt
1679 Jakob Honeff, Johann Juger, Paulus Roß als Amptmeister und Rathherrn
1679 Niclas Lohrr vor Meisterschaft
1679 Paulus Krautgarden vor Meisterschaft
1679 Lenardt von Con...(?) vor Meisterschaft erlangt aber allein in marmelstein 92
Rtl (fol. 297)
1680 Nikolas Halberstein iunior-meister und bruderschaft
1681 Nikolas Kirchnes (?) für Meister- und Bruderschaft
1681 Meiser Thomas Weber vor Weinmeisterschaft
1681 Clemens Bachem vor Meisterschaft 76 Rtl.
1682
1683
1684 Albert Burschmid (?)
1684 Weinmeister Leinard von Aachen
1684 Hinrich Brewer vor Meisterschaft
1684 Gerhard Schieffer vor Meisterschaft 76 Rtl.
1684 Peter Krakamp
1685 Martinus von W?rt vor Meister und Bruderschaft
1685 Gillis Stelzmann vor Meister und Bruderschaft
1685 Hinrich Schieffer vor Meister und Bruderschaft
1686 Peter Kimkelis vor Meister und Bruderschaft 76 Rtl.
1687 Hinricus Franken vor Meister und Bruderschaft
1688 Andries Schmitz empfangen vor Meister und Bruderschaft
1688 Lambert Schieffstahl (?) vor Meister und Bruderschaft
1688 Paulus Schorrost vor Meister und Bruderschaft
1688 Joannis Adolphus Krakamp für Meister und Bruderschaft
1689 Leinhardt Odentall vor Weinmeisterschaft
Lücke im Verzeichnis von Zehn Jahren
1699 Johannes Brah(s?)art für Meister und Bruderschaft 76 Rtl.
1700 -
1701 -
1702 Petrus Schorwaß vor Meister und Bruderschaft
1702 Heribertus Morstorff vor Meister und Bruderschaft
1703 Hermanus Bütgens (?) vor Meisterschaft
1703 Hans Jacob Butz vor Meister und Bruderschaft
1703 Johannes F(?)ott vor Meisterschaft
1703 Henricus Gobbels vor Meisterschaft
1704 -
1705 Großmeister Johannes de Waldt
1706 (verzeichnet wird eine Liste mit Namen)
Petrus Cracamp
Gerardus Schiefer

Jacobus Dormagen
 Winandus Floirdorf
 Bannerherr Cracamp
 Vierundvierziger Lambertus Schif(?)dahl (?)
 Winandus Floisdorf
 Weinmeister Hermanns Büttgen
 Großmeister Johannes Cracamp
 Joannes Schiefer
 Henricus Gobbels
 Cosmas Floistorf
 Georgius Schmitz
 Jacobus Dormagen
 Christoffel Zeitz
 Gilles Stelzmann
 Henricus Weilerswiß (?)
 Georgius Schmitz
 Herrnicus Francken
 Engelbertus Schmitz vor Meisterschaft 38

1707 (letzte Liste in diesem Verzeichnis)
 Jakobus Dormagen
 Winandus Florstorff
 Petrus Ringens
 Clemens Bacchem
 Bannerherr Nicolaris Cracamp
 Vierundvierziger Lambertus Schifsdachl (?)
 Winandus Floistorf
 Weinmeister Hermannus Büttgen
 Großmeister Joannes Cracamp

Dazu werden noch verzeichnet:
 Constantinus Erkelenz
 Paulus Schuras (?)
 Joes Dewalt
 Wilhelmus Schiefer
 Hermannus Büttgen
 Joannes Rellen (?)

9.2.2. Malerliste (Liste der bei der Zunft eingeschriebenen Maler) ⁹⁹³

1622	H. Franciskus Klaphawer mahler, ratsverwalter und bannerherr	
1622	Diederich Pottgiesser	
1622	Balthasar Colbert	
1622	Johan Hirtzbach	
1631	Johan Tosin	
1632	H. Christian Neumann 44	27. April
1637	H. Bernhard Kemp ratverwandter	14. Januar
1637	Abraham Kuper	8. October
1638	H. Gereon Gierlich 44	9. October
1644	Franziscus Geldorff	24. October
1652	H. Franziscus Vriendt ratsverwandter	
1655	Christian Cawenberg	13. July

⁹⁹³ HASTK, Bestand Zunft A, Nr. 85. „Alles zu höchsten Ehren Gottes. Ambtbuch eines löblichen Mahler Ambt. [...] Aufgericht von ampts- Meister Johann Henrichen Meermann- im Jahr als die separation von den glasswerkern bey einem hochweißen Magistrat durch ein Mahler amt erhalten. Anno 1696, am 29 October“

1656	H. Johan Wilhelm Pottgiesser 44	4 Februar
1657	Henrich Hogawtz	29 July
1662	Johan Todt	24 September
1663	Friedrich de Solms	6. Nov.
1664	Gerhardt Pinno	9. Jan.
1667	Aegidius Cawenberg	20 September
1667	Hilger Boge	1 October
1668	Johan Söntgen	11 marty
1668	Johan Böntz	10 juni
1671	Philippus albertus Willemart	8 January
1671	Nicolaus Priester	15 oct
1671	Gerwinus Tosin	9 Nber
1673	Michael Hambach	16 august
1675	Georgius Sieger	30 May
1677	Hilger Gierlich	30 Jan
1677	Jakob de Wett	28 September
1678	Henrich Schilken	30 Sep
1679	H. Gerhardt Reckmann 44	26 August
1679	Andreas Gries	26 August
1680	H. Johan Henrich Meerman 44	16 Jan
1684	Wilhelm Cols	24 May
1686	Jodocus Justus Borgert	20 Feb
1686	Henrich Noel	13 Oct
1687	Christian Leman	3 April
1687	Johan Bailgow	13 Aug
1687	Bertholett Flemal	25 Nov
1690	Johan Böningen	22 Feb
1690	Matthias Barthels	21 April
1690	Frank Henrich Frios	18 May
1690	Gerhardt Hansson	23 May
1691	H. Johan Neumann ratsverwandter	4 Jan
1691	Nicolaus Scharrenberg	4 Jan
1691	H. Engelbert Priester 44	30 Jan
1696	Karsh	
1696	Johan Michael Bröchler	
1697	Johan Anton Neuman ratsverwandter	9 Feb
1697	Andreas Cortois	17 July
1698	Gerhardt Drach 44, Bannerher und ratsverwandter	3 Feb
1698	Bernhardus Wolschläger	6 obris
1702	Johan Volrath Leman	24 August
1705	Johan Odendall	24 Jan
1706	Rosier	18 Jan
1707	Andreas Hambach	15 Jan
1708	von Dam	
1708	Jo Volrath Lehman	20 May
1708	Joseph Herff 44	20 July
1709	Johann de Veer	14 August
1710	Jo Peter Habelius	6 Feb
1710	Jo. Henricus van Kahnn	12 April
1711	Anthon Bramerts	12 Feb
1711	Matthias Schuhmacher	17 obris
1711	H. Pancratius Kreyer 44	24 obris
1712	H. Henricus Langen senat.	24 May
1712	Henricus Munie	18 Juli
1712	Hubertus de le Gleys	24 obris
1713	Johann Frider Fibus	13 May
1713	Christianus Dens	17 May
1714	Joannes Habelius	25 August

1714	Engelbert Werden senat	8 August
1719	Petrus August Schmitz	15 obris
1721	P. Egens	
1721	Petrus Tack	
1721	Jh. Georg Koch	30 Aug
1722	H. Cornelius Engelberg senat	27 April
1723	J. Wilhelmus Leuchtfeld	20 April (gest. 7. Jul. 1762)
1724	N.N. Everhardt	24 April (gest. 12 marty 1741)
1724	Arnold Braun	24 Ja
1725	V. Mouser	
1726	Hermanus Nesselraht	21 Juni
1726	Casparus Xavery	15 Nov
1726	N.N. de Neis	12 abris
1727	Martin Philipp	30 idary
1728	Joh. Bingh (?)	29 April
1728	R. Amberg	9 Junus
1728	Frings (?)	9 August
1728	Lemon (?)	10 October
1730	H. Nave	18 Sep
1730	H. Hoffman 44	2 Oct
1731	Engelbert Kreuz	23 Feb
1732	Teodor Habelius	14 Oct
1733	Philipp von Dantz	22 Juni
1733	Carl Rietterscheidt	19 Oct
1735	Leonhard Blanckart 44	17 Junius
1735	Peter Koesberg	27 Bry
1736	Engelbert de Cort	22 May
1736	Joseph Tack	7 August
1736	Joh. Heinrich Vechant	14 Dec
1737	Antonius Horis	16 Sep
1740	Jan Batist Dielkuis (?)	24 Marty (gest. 19 Aug. 1773)
1740	Antonius Gertmann	6 Oct
1744	Antonius Horns	
1744	Joannes (?) Lehmann	18 July
1743	Der Halbmeister N.N. Zander	26 Oct
1744	Der Halbmeister Johann Hänseler	6 Oct
1747	Meister Niklaus Vink	
1748	Jungmeister Joannes (?) Frank	
1748	H. Herzog	
1749	H. Eugartz	
1749	H. Prister	
1749	Conrat Schweitzer	
1755	Hermann Joseph Dielkens	
1755	Anton Gulden	
1755	Joannis Gerardi Dijk	
1757	Paulus Elter	
1757	Xavery Schweitzer	
1758	Jakob Henseler	
1759	Jakobus Schmitz 44	
1759	Joann Michael Aldenkirche	
1759	Conrad Ostermeyer	
1761	Johann Langen	
1763	Engelbert von Kahn 44	
1763	Wilhelm Braun	
1763	Joann Wilhelm Leuchtefeld	
1763	Joann Hermann Joseph Tack	
1764	Joannes Schaffer	
1764	Tilman Joseph Feldmüller	

1765 Joann Josef Zimmermann
1765 Peter Joseph Manskiers
1766 Mathias Horn
1766 Johann Wilhelm Brewer
1768 Martin Metz
1769 Henricus Mungersdorff
1771 Norbert Siegfrid
1772 Joseph Rantz
1773 Frantz Maximilian Görzelman
1773 Hernicus Broichhoven
1773 Joan Valentin Hoffman
1773 Joan Peter Liefs
1774 Joan Weinand Roserey
1774 Franziskus Hieronimus Schmitz
1776 Conradus Maubach
1777 Clemens Broch
1778 Mathias Brashart
1778 Caspar Odendall
1779 Hermann Wirtz
1780 Peter Richartz
1781 Theodos Elter
1781 Joan Wilhelm Caris
1783 Carl Joseph Siegfrid
1785 Joann Godfried Gier
1785 Joannes Petrus German
1785 Maximilian Fuchs
1785 Joann Peter Maubach
1786 Peter Bernhard Schnorrenberg
1786 Joannes Baptista Zillicken
1787 Joseph Windeck
1787 Benedikt Beckenkam
1787 Christianus Walter
1787 Franziskus Siegfrid
1787 Aegidius Mengelberg
1787 Ferdinand Siegfried
1788 Godfried Manskirch
1788 Jaonnes Dohm
1788 Joann Peter Weyman
1788 Joan Aloy. Engelbert Martelaux (durchgestrichen, d. Verf.)
1789 Joan Jakob Aussem
1790 Godfried Mungersdorff
1791 Franziskus Servatius Lövenfuhs
1791 Caspar Grein
1792 Bernhard Rheinbroel
1793 Leonhard Cöller
1794 Henrich Joseph Gau
Kafitz
Owin
Birrenbach
Rheinbrohl

10. Quellen- und Literaturverzeichnis

Ungedruckte Quellen

Archiv des Erzbistums Köln [AEK]

AEK, Plan C 240 a und b

AEK, Pfarrarchiv Köln, St. Andreas, A II 142

AEK, Pfarrarchiv Köln, St. Andreas, C II 8

AEK, Pfarrarchiv Köln, St. Andreas, A II 23

AEK, Pfarrarchiv Köln, St. Andreas, C II 9

AEK, Pfarrarchiv Köln, Elendskirche, A II 109

AEK, Pfarrarchiv Köln, Klein St. Martin, A 81

AEK, Pfarrarchiv Köln, Dom, A II 107

AEK, Pfarrarchiv Köln, Dom, A II 105

AEK, Pfarrarchiv Köln, Dom D II 9

AEK, Pfarrarchiv Köln, St. Kolumba, NC 25

AEK, Pfarrarchiv Köln, St. Kolumba, A II 29

AEK, Pfarrarchiv Köln, St. Kolumba, C V 9

Historisches Archiv der Stadt Köln [HASTK]

HASTK, Chroniken und Darstellungen (C+D), Nr. 246

HASTK, Domstift Akten 255, fol. 25r

HASTK, Bestand 201 (St. Andreas), 9 i, S. 630, 760,768

HASTK, Bestand 201 (St. Andreas) 9 I, S. 50, 322-325, 332-335,
340-341, 365, 387, 404, 502

HASTK, Bestand 201 (St. Andreas) 9 K, fol. 11

HASTK, Bestand 1105 (Nachlass Wallraf), Nr. 74/75, Bll. 37-45

HASTK, Bestand 1105 (Nachlass Wallraf), Nr. 73

HASTK, Bestand 95 (Zunft), A 135, fol. 107

HASTK, Bestand 95 (Zunft), A 105

HASTK, Bestand 95 (Zunft), A 126, fol. 197, 272, 276

HASTK, Bestand 95 (Zunft), A 135, fol. 309/310

HASStK, Bestand 95 (Zunft) A 135, fol. 399
HASStK, Ratsprotokolle, V 23.10., 16.11., 25.11., 7.12.1695.
HASStK, Ratsprotokolle, Bd. 146, 16. 1. 1699
HASStK, Ratsprotokolle, Bd. 142, 7. 12. 1695
HASStK, Ratsprotokolle, V 14.9.1620
HASStK, Bestand 400 I 7 D 1 ½
HASStK, Geistliche Abteilung 206, Bl. 165a
HASStK, Geistliche Abteilung 211, 13. März 1771

Gedruckte Quellen

Bellori 1672

Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*. Rome 1672
(Reprint: Turin 1976, Evelina Borea Hg.)

Canisius 1614

Peter Canisius, *Catechismus durch Figuren fürgestellt*. Augsburg: Christoph Mang 1614

Dietterlin 1598

Wendel Dietterlin, *Architectura*, Nürnberg 1598 (Reprint: Wissenschaftliche
Buchgesellschaft 1965. Mit einer Einführung von Hans Gerhard Evers)

Guckeisen 1600

Jakob Guckeisen, *Säulenbuch* 1600

Hartzheim 1747

Joseph Hartzheim, *Bibliotheca Coloniensis in qua vita et libri typo vulgati et manuscripti
recensentur omnium Archi-Dioeceseos Coloniensis, [...] Colonia Augustae Agrippinensium*
1747

Lairesse 1730

Des Herrn Gerhard de Lairesse, Welt-belobten Kunst-Mahlers, *Grosses Mahler-Buch*. Worinnen
die Mahler-Kunst in all ihren Theilen gründlich gelehret, durch Beweisthümer und Kupferstiche
erkläret, auch mit Exempeln aus den besten Kunst-Stücken der berühmtesten alten und neuen
Mahler bestätigt, anbey derselben Wohl- und Übelstand angewiesen wird. Zweyter Theil. Aus
dem Holländischen in das Hoch-Teutsche übersetzt. Nürnberg, im Verlage Johann Christoph
Weigel, Kunst-Händlers, seel. Wittib. Gedruckt bey Lorenz Bieling, 1730.

Molanus 1570

Johannes Molanus, *Traité des saintes images. De historia ss. Imaginum*, Löwen 1570.
(Reprint: Paris 1996)

Perrier 1638

François Perrier, *Kunst Kabinett*. In Kupfer geschnitten von Cornelis van Dalen de Oude. 1638

Pozzo 1706

Andrea Pozzo, *Perspectiva pictorum atque architectorum*, Augsburg 1706

Ripa 1603

Cesare Ripa, *Iconologia o vero descrizione di diverse imagini cavate dall' antichità, & di propria inuentione, trovate, dichiarate da Cesare Ripa Perugino, cavaliere de santi mauritio & lazaro. Di nova revista [...] in Roma. MDCIII (1603)*

De Rossi 1620-60

Giovanni Giacomo de Rossi (Hg.), *Giovanni Giacomo de Rossi, Nuova Racolta di Fontane che si vedano nel almo Citta di Roma, Tivoli e Frascati (1647); Pietro Ferrerio, Palazzi di Roma de piu celebri Architetti (1655); Nova racolta degl' Obelischi et Colonne antiche dell' alma Citta di Roma con le sue dichiarazioni (1650); Matteo Piccioni, in Arcu Costantini (1660); Egidius Sadeler [d.J.], Vestigi delle antichita di Roma, Tivoli, Pozzuolo et altri luochi (1660); Philippe Thomassin, Antiquarium statuarum urbis Romae. Liber primus (1620), Rom 1620-1660*

Sandrart 1685

Joachim von Sandrart, *Altaria et sacella varia templorum Romae, a celeberrimis quondam architectis structa, quibus sistuntur singulorum orthographia exterior scenographia, ichnographia: Cum Additis ubique mensuris, um 1685*

Serlio 1608

Sebastiano Serlio, *Von der Architectur der Fuenff Buecher: Darin(n) die gantze lobliche und zierliche Bawkunst/sampt den Grundlegungen und Auffzuegen manigerley Gebaeuwen/vollkomlich auß den Fundamenten gelehrt/und mit vielfeltigen Exemplen und Kunststucken/Antiquen und Neuwen/gantz deutlich erklert wirdt/ wie auß des Authoris Vorred weitleunffiger zuvernemen. Allen kunstlichen Handwercken/Bawherren/Werkmeistern/Steinmetzen/Bildhawern/Schreineren/Mahleren/ und allen so sich des Cirkels und Richtscheits gebrauchen/ hochdienstlich und nutzlich. Jetzundt zum ersten auß dem Italiaenischen und Niederlaendischen/ der Bawkunst liebhabern zu nutz/ in die gemeine hochdeutsche Sprache/ auffs fleissigst verwendet und ubergesetzt. Basel 1608*

Lexika und Nachschlagewerke

AKL 1983-

Günter Meissner u.a., *Allgemeines Künstlerlexikon, München/Leipzig 1983-*

The illustrated Bartsch

Adam Bartsch, Walter L. Strauss (Hg.), John T. Spike (Hg.), *The illustrated Bartsch, New York 1978-*

Bénézit 1999

Emmanuel Bénézit, *Dictionaire critique et documentaire des Peinture, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs. Paris 1999*

Hollstein, Dutch and Flemish

Friedrich Wilhelm Heinrich Hollstein u.a., *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450-1700. 50 Bde. Amsterdam/Rotterdam 1949-1997*

Hollstein, German

Friedrich Wilhem Heinrich Hollstein u.a., *German Engravings, Etchings and Woodcuts, ca. 1400-1700. 45 Bde. Amsterdam/Rotterdam 1954-1998*

The New Hollstein

Friedrich Wilhelm Heinrich Hollstein u.a., *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450- 1700. The New Hollstein, Amsterdam/Rotterdam 1998-*

Keller 1968

Hiltgart L. Keller, *Reclams Lexikon der Heiligen und Biblischen Gestalten, Stuttgart 1968*

Koepf 1974

Hans Koepf, Bildwörterbuch der Architektur, Stuttgart 1974

von der Ketten 1983-1986

Gabriel von der Ketten, Die genealogisch-heraldische Sammlung des Kanonikus Johann Gabriel von der Ketten in Köln, abgeschrieben, alphabetisch neu geordnet und mit Ergänzungen versehen von Herbert M. Schleicher, Veröffentlichungen der Westdeutschen Gesellschaft für Familienkunde, N.F., Nr.22, 24,27,32,33, 5 Bde., Köln 1983-1986

LCI 1968-76

Engelbert Kirschbaum (Hg.), Lexikon der Christlichen Ikonografie, Bde 1-8, Rom, Freiburg u.a., 1968-1976

Merlo 1850

Johann Jakob Merlo, Nachrichten von dem Leben und den Werken Kölnischer Künstler. Köln 1850

Merlo 1895

Johann Jakob Merlo, Kölnische Künstler in alter und neuer Zeit, Publikation der Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde, Bd. 9. Neu bearbeitete und erweiterte Fassung von Eduard Firmenich-Richartz (Hg.) unter Mitwirkung von Hermann Keussen. Nachdruck der Ausgabe Düsseldorf 1895, Nieuwkoop 1966.

Nagler 1835-1852

Georg Kaspar Nagler (Bearb.), Neues allgemeines Künstler-Lexikon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Lithographen, Formschneider, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter etc., 25 Bände. Nachdruck der Ausgabe München 1835-1852, Leipzig 1948

Thieme/Becker 1907-1950

Ulrich Thieme (Bearb.), Felix Becker (Bearb.), Hans Vollmer (Hg.), Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, 37 Bände. Leipzig 1907-1950

Sekundärliteratur**Appel 1929**

Heinrich Appel, Niederrheinische Skulptur von 1560-1620 und ihre Beziehungen zu den Niederlanden. Diss. Phil. Köln 1929. Wiederabgedruckt in: Heinrich Appel, Plastik und Malerei im Rheinland. Düren 1983, S. 13-64.

Appel 1983

Heinrich Appel, Plastik und Malerei im Rheinland. Düren 1983

Apphun-Radtke 2000

Sibylle Apphun-Radtke, Visuelle Medien im Dienst der Gesellschaft Jesu: Johann Christoph Storer (1620-1671) als Maler der katholischen Reform. Regensburg 2000

Arasse/Tönnemann 1997

Daniel Arasse und Andreas Tönnemann, Der europäische Manierismus 1520-1610. München 1997

Arntz 1934

Ludwig Arntz, Hugo Rahtgens, Heinrich Neu und Hans Vogts, Die kirchlichen Denkmäler der Stadt Köln: St. Ursula, Ursulinenkirche, St. Elisabeth, St. Maria Ablaß, Karthause, Deutz und die übrigen Vororte (Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln, Bd. 7, Abtl. 3). Düsseldorf 1934

Arntz 1937

Ludwig Arntz, Heinrich Neu, Hans Vogts, Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln: Ergänzungsband. Die Ehemaligen Kirchen, Klöster, Hospitäler und Schulbauten der Stadt Köln (Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln, Bd. 7, Abtl. 4). Düsseldorf 1937

Asche 1978

Sigfried Asche, Balthasar Permoser, Leben und Werk. Berlin 1978

Avery 1981

Charles Avery, Fingerprints of the Artist, Arthur M. Sackler Collection and European Terracotta. Washington 1981

Avery 1987

Charles Avery, Giambologna, la scultura. Firenze 1987

Bailey 2003

Gauvin Alexander Bailey, Between Renaissance and Baroque, Jesuit Art in Rome, 1565-1610. Toronto, Buffalo, London 2003

Baker 1996

Malcom Baker, The Production and viewing of Bronze Sculpture in 18th century England, in: Alvar Gonzales-Palacios, La Scultura II, Antologia di Belle Arti (Studi in onore di Andrew S. Ciechanowiecki) Nuova serie, nn. 52/55. Turin 1996, S. 144-153

Ballestrem/Hilger 1982

Agnes Gräfin Ballestrem/Hans Peter Hilger, Eine Halbfigur Gottvaters von Johann Franz van Helmont im Expositorium des Hochaltars, in: Mainzer 1982, S. 118-128

Banz 1998

Claudia Banz, Pax-Liberalitas-Pietas, Anmerkungen zum Ausstattungsprogramm der Marienwallfahrtskirche in Scherpenheuvel, in: Ausst. Kat. Löwen 1998, S. 161-171

Barockmuseum 1923

Österreichisches Barockmuseum Wien, Das Barockmuseum im unteren Belvedere. Wien 1923

Bartsch-Molden 1990

Regina Bartsch-Molden, Artus Quellinus Einfluss auf das Norddeutsche Grabmal. Hamburg 1990

Baudouin 1972

Frans Baudouin, Altars and Altarpieces before 1620, in: Johan Rupert Martin, Rubens before 1620. Princeton 1972, S. 45-92

Beck/Schulze 1989

Herbert Beck und Sabine Schulze (Hg.), Antikenrezeption im Hochbarock. Berlin 1989

Becker 1990

Ulrich Becker, Studien zum flämischen Altarbau im 17. und 18. Jahrhundert (Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten, Jaargang 52). Brüssel 1990

Beissel 1892

Stephan Beissel S.J., Die Kirche "Mariae Himmelfahrt" zu Köln und ihr sogenannter "Jesuitenstil", in: Alexander Schnütgen (Hg.), Zeitschrift für Christliche Kunst, Jahrgang V. Düsseldorf 1892, Sp. 47-54

Bellini (The illustrated Bartsch) 1983

Paolo Bellini, The Italian Masters of the seventeenth Century (The illustrated Bartsch, Bd. 47, Teil 2). New York 1983

Bellot 2001/2

Christoph Bellot, St. Augustinus, Kirche des Augustinereremiten-Klosters, in: Kölner Barock 2001/2. Köln 2003, S. 120-124

Bellot 2003/4

Christoph Bellot, St. Gereon, Kirche des Kanonikerstifts, seit 1802 Pfarrkirche, in: Kölner Barock 2003/4. Köln 2004, S. 33-103

Bellot/Gechter 2003/4

Christoph Bellot, Marianne Gechter, Zu den hll. Machabäern, Kirche des Benediktinerinnenklosters, in: Kölner Barock 2003/4. Köln 2004, S. 353-363

Bellot/Scholten 2003/4

Christoph Bellot, Uta Scholten, St. Jakob, Kirche des Augustinerinnenklosters zum Lämmchen auf der Burgmauer, in: Kölner Barock 2003/4. Köln 2004, S. 161-171

Bellot Himmelfahrt 2005

Christoph Bellot, St. Maria Himmelfahrt, Kirche des Jesuitenkollegs, in: Kölner Barock 2005. Köln 2005, S. 33-102

Berliner/Egger 1981

Rudolf Berliner und Gerhart Egger, Ornamentale Vorlageblätter des 15. bis 18. Jahrhunderts, 3 Bde. . München 1981 (2. Aufl.)

Bieneck 1992

Dorothea Bieneck, Gerard Seghers 1591-1651. Leben und Werk des Antwerpener Historienmalers. (Flämische Maler im Umkreis des grossen Meisters) Lingen 1992

Blunt 1976

Anthony Blunt, Maestri Romani, 2 Bde. Rom 1976

Bohlin (The illustrated Bartsch) 1980

Diane De Grazia Bohlin, Italian Master of the sixteenth century (The illustrated Bartsch, Bd. 39). New York 1980

Bohn (The illustrated Bartsch) 1995

Babette Bohn, Italian Masters of the sixteenth century. Agostino Carracci (The illustrated Bartsch, Bd. 39, Teil 1, Kommentar). New York 1995

Boorsch (The illustrated Bartsch) 1982

Suzanne Boorsch, Italian Masters of the sixteenth Century (The illustrated Bartsch, Bd. 29, Teil 2). New York 1982

Boorsch/Spike (The illustrated Bartsch) 1985

Suzanne Boorsch and John Spike, Italian Masters of the sixteenth Century (The illustrated Bartsch, Bd. 31). New York 1985

Boschloo 1974

Anton W. A. Boschloo, Annibale Carracci in Bologna, Visible Reality in Art after the council of Trent (Kunsthistorische Studien von het Nederlands Instituut te Rome, Deel III- Band I). The Hague 1974

Boucher 1991

Bruce Boucher, The sculpture of Jacopo Sansovino, 2 Bde.. New Haven/ London 1991

Boucher 1998

Bruce Boucher, Italian Baroque Sculpture. London 1998

Braun 1862

W. Josef Braun, Das Minoritenkloster und das neue Museum zu Köln, Eine historische Denkschrift. Köln 1862

Braun 1908

Josef Braun, S.J., Die Kirchenbauten der deutschen Jesuiten (Stimmen aus Maria-Laach), 2 Bde.. Freiburg 1908

Breuer 1925

Joseph Breuer, Die Stifts- und Pfarrkirche St. Andreas zu Köln. Köln 1925

Brinckmann 1917

Albert Erich Brinckmann, Barockskultur, Entwicklungsgeschichte der Skulptur in den Romanischen und Germanischen Ländern seit Michelangelo bis zum 18. Jahrhundert (Handbuch der Kunstwissenschaft). Berlin 1917

Brinckmann Bozetti 1925

Albert Erich Brinckmann, Barock-Bozetti. Frankfurt am Main 1925

Brinckmann 1925

Albert Erich Brinckmann, Die Pfeilerskulpturen der Kölner Jesuitenkirche, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. 2.. Leipzig 1925, S. 34-43

Brosette 2002

Ursula Brosette, Die Inszenierung des Sakralen, Das theatralische Raum-und Ausstattungsprogramm süddeutscher Barockkirchen in seinem liturgischen und zeremoniellen Kontext. Weimar 2002

Bruhns 1923

Leo Bruhns, Würzburger Bildhauer 1540-1650. München 1923

Bruhns 1940

Leo Bruhns, Das Motiv der ewigen Anbetung in der römischen Grabplastik des 16., 17. und 18. Jahrhunderts, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. 4.. Wien/München 1940, S. 253-432

Buffa (The illustrated Bartsch) 1984

Sebastian Buffa, Antonio Tempesta, Italian Masters of the sixteenth century (The illustrated Bartsch, Bd. 35). New York 1984

Casteels 1961

Marguerite Casteels, De beeldhouwers de Nole te Kamerijk, te Utrecht en te Antwerpen. Brüssel 1961

Chevalley 1995

Denis A. Chevalley, Der Dom zu Augsburg (Kunstdenkmäler in Bayern NF, 1). München/Oldenburger 1995

Claser 2001/2

Christoph Claser, St. Franziskus, in: Kölner Barock 2001/2. Köln 2003, S. 199-248

Clemen 1894

Paul Clemen, Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Kreises Düsseldorf. Düsseldorf 1894

Clemen 1905

Paul Clemen, Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Kreises Bonn. Bonn 1905

Clemen 1922

Paul Clemen, Belgische Kunstdenkmäler. München 1922

Clemen/Neu/Witte 1937

Paul Clemen, Heinrich Neu, Fritz Witte, Der Dom zu Köln (Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln, Bd. 1, Abtl. 3). Köln 1937

Czymmek 1988

Sabine Czymmek, Schattenrisse, Zur barocken Ausstattung von St. Maria im Kapitol, in: Förderverein Romanischer Kirchen Köln e.V. (Hg.), Colonia Romanica, Jahrbuch des Fördervereins Romanischer Kirchen Köln e.V., Bd. 3. Köln 1988, S. 99-111

Deml 1999

Ingo Matthias Deml, Der Altar der Mailänder Madonna und die Neuausstattung des Kölner Domes im 17. Jahrhundert, in: Kölner Domblatt (Jahrbuch des Zentral-Dombau-Vereins, Bd. 64). Köln 1999, S. 183-226

Deml 2003

Ingo Matthias Deml, Das barocke Dreikönigenmausoleum im Kölner Dom, in: Kölner Domblatt (Jahrbuch des Zentral-Dombau-Vereins, Bd. 68). Köln 2003, S. 209-290

Depel 1961

Erich Depel, Bemerkungen zur Plastik im Herrschaftsbereich Clemens August, in: Aust. Kat. Kurfürst Clemens August, Landesherr und Mäzen des 18. Jahrhunderts. Brühl 1961, S. 86-91

Diemer 1988

Dorothea Diemer, Hubert Gerhard und Carlo Pallago als Terrakottaplastiker, in: Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, Bd. 4. München 1988, S. 19-142

Diemer 2004

Dorothea Diemer, Hubert Gerhard und Carlo Pallago. München 2004

Dinzinger 1985

Gertraud Dinzinger, Hans Plötzlinger und die Süddeutsche Plastik in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts. Regensburg 1985

Doorslaer 1939-40

Georges van Doorslaer, Sculpture en buis executees a Malines au XVIIeme siecle, in: Revue Belge d'archéologie et d'histoire de l'art, Antwerpen 1939-1940, S. 317-331

Döry 1964

Ludwig Baron Döry, Spätwerke des Kölner Hofbildhauers Johann Franz van Helmont im Jagdschloß Falkenlust, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. 26. Köln 1964, S. 167-186

Durian-Ress 1974

Saskia Durian-Ress, Das barocke Grabmal in den südlichen Niederlanden, Studien zur Ikonographie und Typologie, in: Aachener Kunstblätter Bd. 45. Köln 1974, S. 235-330

Ebeling 2000

Dietrich Ebeling (Hg.), Aufbruch in eine neue Zeit, Gewerbe, Staat und Unternehmer in den Rheinlanden des 18. Jahrhunderts (Der Riss im Himmel, Bd. 8). Köln 2000

Eberhardt 1996

Silke Eberhardt, Bildwerke von 1600-1800 (Meisterwerke im Schnütgen-Museum Köln). Köln 1996

Eberhardt Kapitel 2000

Silke Eberhardt, Der ehemalige barocke Hochaltar von St. Maria im Kapitol, in: Förderverein Romanischer Kirchen (Hg.), Colonia Romanica, Jahrbuch des Fördervereins Romanischer Kirchen Köln e.V.. Köln 2000, S. 126-136

Eberhardt 2000

Silke Eberhardt, Flämische Bildhauer in Köln, Die stilistische Entwicklung der Kölner Skulptur vom ausgehenden 17. Jahrhundert bis in die ersten drei Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts, in: Zehnder Ideal 2000, S. 189-210

Eberhardt Andreas 2001/2

Silke Eberhardt, St. Andreas in Köln, in: Kölner Barock 2001/2. Köln 2003, S. 79-96

Eberhardt 2003

Silke Eberhardt, Die Stiftskirche St. Georg im 17. Jahrhundert, in: Thomas Deres u.a. (Hg.), Geschichte in Köln, Zeitschrift für Stadt- und Regionalgeschichte, Bd. 50. Köln 2003, S. 196-206

Von Einem 1973

Herbert von Einem, Michelangelo, Bildhauer-Maler-Baumeister. Berlin 1973

Enggass 1976

Robert Enggass, Early Eighteenth Century Sculpture in Rome, 2 Bde.. University Park/London 1976

Esser 1885

Wilhelm Esser, Geschichte der Pfarre St. Johann Baptist in Köln. Köln 1885

Eubel 1906

Konrad Eubel, Geschichte der Kölnischen Minoriten-Ordensprovinz (Veröffentlichungen des Historischen Vereins für den Niederrhein, Bd. 1). Köln 1906

Euler-Schmidt 1985

Michael Euler-Schmidt, Kölns Romanische Kirchen, Gemälde-Grafik-Fotos-Modelle. Köln 1985

Ewald/Rahtgens 1916

Wilhelm Ewald, Hugo Rahtgens, Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln: St. Alban, St. Andreas, Antoniterkirche, St. Aposteln, St. Cäcilia, St. Columba, St. Cunibert, Elendskirche, St. Georg (Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln, Bd. 6, Abtl. 4). Düsseldorf 1916

Fagiolo dell' Arco 1967

Maurizio e Marcello Fagiolo dell' Arco, Bernini – un' introduzione al gran teatro del barocco. Roma 1967

Ferrari/Papaldo 1999

Oreste Ferrari, Serenita Papaldo, Le sculture del seicento a Roma. Roma 1999

Feuchtmayr 1953

Karl Feuchtmayr, Der Bildhauer Philipp Dirr aus Weilheim, in: Das Münster, Bd. 6. München 1953, S. 146-158

Feuchtmayr/Schädler 1973

Karl Feuchtmayr, Alfred Schädler, Georg Petel 1601/2-1634. Berlin 1973

Feulner 1921/22

Adolf Feulner: Hans Krumpers Nachlass, in: Münchner Jahrbuch für Bildende Kunst, Bd. 12. München 1921/22, S. 61-86

Feulner 1926

Adolf Feulner, Die deutsche Plastik des 17. Jahrhunderts. München 1926

Feulner/Müller 1953

Adolf Feulner, Theodor Müller, Geschichte der deutschen Plastik. München 1953

Firmenich 1964

Heinz Firmenich, St. Johann Baptist. Köln 1964

Fischer Pace 1980

Ursula Verena Fischer Pace, Kunstdenkmäler in Rom, 2 Bde.. Darmstadt 1988

Von Förster 1931

Otto von Förster, Kölner Kunstsammler vom Mittelalter bis zum Ende des bürgerlichen Zeitalters, Ein Beitrag zu den Grundfragen der neueren Kunstgeschichte. Berlin 1931

Forssman 1956

Erik Forssman, Säule und Ornament, Studien zum Problem des Manierismus in den nordischen Säulenbüchern und Vorlageblätter des 16. und 17. Jahrhunderts (Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm Studies in History of Art, Bd.1). Stockholm 1956

Forssman 1961

Erik Forssman, Dorisch, Ionisch, Korinthisch, Studien über den Gebrauch der Säulenordnung in der Architektur des 16.-18. Jahrhunderts (Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm Studies in History of Art, Bd. 5). Stockholm 1961

Fransolet 1942

Mariette Fransolet, François du Quesnoy sculpteur d'Urbain VIII, 1597-1643. Bruxelles 1942

Frommel/Schütze 1998

Christoph Luitpold Frommel, Sebastian Schütze, Pietro da Cortona, Atti del convegno internazionale. Rom 1998

Gabels 1999

Helmut Gabels, Der Kölner Kurstaat und das Rheinland im Spannungsfeld der europäischen Mächte, Voraussetzungen und Entwicklungslinien mächtropolitischer Orientierung vom Westfälischen Frieden bis zum Ende des Ancien Régime, in: Zehnder 1999, S. 43-61

Gamer 1978

Jörg Gamer, Matteo Alberti, Oberbaudirektor des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz, Herzog zu Jülich und Berg etc. (Die Kunstdenkmäler des Rheinlandes, Beiheft 18). Düsseldorf 1978

Gechter 2003/4

Marianne Gechter, St. Johannes und Cordula, Kirche der Johanniterkommende (1807 abgebrochen), in: Kölner Barock 2003/4. Köln 2004, S. 219-227

Geese 1997

Susanne Geese, Kirchenmöbel und Naturdarstellungen, Kanzeln in Flandern und Brabant. Ammersbek/Hamburg 1997

Geiss 2003/4

Walter Geiss, Hl. Kreuz, Kirche des Dominikanerordens, in: Kölner Barock 2003/4. Köln 2004, S. 276-286

Geissler 1983

Heinrich Geissler, Die Zeichnungen des Augsburger Bildhauers Caspar Meneller, Überlegungen zum Kopierwesen in Deutschland um 1600, in: Münchner Jahrbücher der Bildenden Kunst, 3. Folge, Bd. 34. München 1983, 59-100

Gere 1969

John A. Gere, Taddeo Zuccaro, His development studied in his drawings. London 1969

Goergen 1982

Anton Goergen, Der Hauptaltar, Seine Geschichte, in: Mainzer 1982, S. 89-117

Goldstein 1989

Carl Goldstein, A new role for the Antique in Academies, in: Herbert Beck, Sabine Schulze (Hg.), Antikenrezeption im Hochbrock (Schriften des Liebighauses). Berlin 1989, S. 155-172

Golzio 1960

Vincenzo Golzio, Seicento e Settecento (Storia dell'arte classica Italiano, 2 Bde.). Turin 1960

Gramaccini 1989

Norberto Gramaccini, Annibale Carraccis neuer Blick auf die Antike, in: Beck/Schulze 1989, S. 59-84

Grams-Thieme 1990

Marion Grams-Thieme, Der Makkabäerschrein, in: Förderverein Romanischer Kirchen Köln e.V. (Hg.), Colonia Romanica, Jahrbuch des Fördervereins romanische Kirchen Köln e.V., Bd. 5. Köln 1990, S. 101-110

Griffiths 1980

Antony Griffiths, Prints and Printmaking. London 1980

Grimaldi 1975

Floriano Grimaldi, Loreto, Basilica Santa Casa. Bologna 1975

Grimme 1977

Ernst Günter Grimme, Europäische Bildwerke vom Mittelalter zum Barock (Aachener Kunstblätter des Museumsvereins). Köln 1977

Grosche 1978

Robert Grosche, Der Kölner Altarbau des 17. und 18. Jahrhunderts. Köln 1923 (Reprint: Köln 1978. Mit Beiträgen von Christian Pesch und Hans Peter Hilger)

Grote 1992

Udo Grote, Johann Mauritz Gröninger, Ein Beitrag zur Skulptur des Barock in Westfalen. Bonn 1992

Hadermann-Misguish 1970

Lydie Hadermann-Misguish, Les Du Quesnoy. Gembloux 1970

Haedeke 1960

Hans Ulrich Haedeke, Kunstgewerbe-Museum-Köln, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. 22. Köln 1960, S. 236-238

Hagen/Wegener-Hüssen 1994

Bernt von Hagen, Angelika Wegener-Hüssen, Stadt Augsburg (Denkmäler in Bayern). München 1994

Hagendorf-Nußbaum Kapitäl 2005

Lucia Hagendorf-Nußbaum, St. Maria im Kapitäl, Kirche des Damenstiftes, in: Kölner Barock 2005. Köln 2005, S. 114-174

Hagendorf-Nußbaum Severin 2005

Lucia Hagendorf-Nußbaum, St. Severin, in: Kölner Barock 2005. Köln 2005, S. 366-369

Hame 1821

Anton D´Hame, Historische Beschreibung der berühmten hohen Erz-Domkirche zu Cöln am Rhein [...]. Cöln 1821

Hanstein 1996

Mariana Hanstein, Peter Paul Rubens´ Kreuzigung Petri, Ein Bild aus der Peterskirche zu Köln. Köln u.a. 1996

Hansmann 1986

Wilfried Hansmann, St. Mariae Himmelfahrt in Köln (Rheinische Kunststätten, Bd. 250). Neuss 1986 (3. Auflage)

Hansmann/Hoffmann 1998

Wilfried Hansmann, Godehard Hoffmann, Spätgotik am Niederrhein, Rheinische und flämische Flügelaltäre im Licht neuer Forschung. Köln 1998

Härting 1989

Ursula Härting, Frans Francken der Jüngere (1581-1642), Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog (Flämische Maler im Umkreis der grossen Meister, Bd. 2). Freren 1989

Hardering 2001/2

Klaus Hardering, St. Agnes, Kirche des Franziskanerobservantenklosters Ad Olivas oder Mons Olivarum, in: Kölner Barock 2001/2. Köln 2003, S. 39-57

Hartmann/Renard 1910

Paul Hartmann, Edmund Renard, Die Kunstdenkmäler des Kreises Düren (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Bd. 9, Abtl. 1). Düsseldorf 1910

Hecht 1997

Christian Hecht, Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock, Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriel Paleotti und anderen Autoren. Berlin 1997

Hegel 1964

Eduard Hegel, Der Standort des vorbarocken Hochaltars von St. Kolumba in Köln, in: Joseph Hoster, Albrecht Mann (Hg.), Vom Bauen, Bilden und Bewahren (Festschrift für Willy Weyres). Köln 1964, S. 93-99

Hegel 1979

Eduard Hegel, Das Erzbistum Köln zwischen Barock und Aufklärung, Vom Pfälzischen Krieg bis zum Ende der französischen Zeit 1688-1814 (Geschichte des Erzbistums Köln, Bd. 4). Köln 1979

Hegel 1996

Eduard Hegel, St. Kolumba in Köln, Eine mittelalterliche Großstadtpfarrei in ihrem Werden und Vergehen (Studien zur Kölner Kirchengeschichte, Bd. 30). Siegburg 1996

Heinz/Rothbrust/Schmid 2004

Stefan Heinz, Barbara Rothbrust, Wolfgang Schmid, Die Grabdenkmäler der Erzbischöfe von Trier, Köln und Mainz. Trier 2004

Henze/Nash/Sichtermann 1981

Anton Henze, Ernest Nash, Helmut Sichtermann, Rom und Latium, Kunstdenkmäler und Museen (Reclams Kunstführer Italien, Bd. 5). Stuttgart 1981

Herding 1970

Klaus Herding, Pierre Puget. Berlin 1970

Herrmann 1998

Barbara Herrmann, Johann Hulsmann, Ein Kölner Maler des 17. Jahrhunderts. Frankfurt 1998

Hibbard 1993

Howard Hibbard, Caravaggio. London 1993

Hilger 1967

Hans Peter Hilger, Bildnerei in Siegburg, in: Heimatbuch der Stadt Siegburg, Bd. 2. Siegburg 1967, S. 321-342

Hilger 1969

Hans Peter Hilger, Eine Silberstatue der Muttergottes nach Jeremias Geisselbrunn, in: Pantheon, Bd. 27, München 1969, S. 299-305

Hilger 1971

Hans Peter Hilger, Die Kruzifixe des Gabriel Grupello, in: Ausst. Kat. Düsseldorf 1971, S. 73-76

Hilger Bischofsbüsten 1971

Hans Peter Hilger, Drei Bischofsbüsten aus der Nachfolge des Jeremias Geisselbrunn, in: Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege, Bd. 28. Düsseldorf 1971, S. 85-96

Hilger 1974

Hans Peter Hilger, Zum Werk des Kölner Barock-Bildhauers Jeremias Geisselbrunn, in: Günter Borchers (Hg.), Beiträge zur Rheinischen Kunstgeschichte und Denkmalpflege, Albert Verbeek zum 65. Geburtstag (Die Kunstdenkmäler des Rheinlandes, Beiheft 20). Düsseldorf 1974, S. 179-190

Hilger Geyr 1974

Hans Peter Hilger, Der Grabaltar Geyr-Strevesdorf in S. Columba in Köln, Ein Spätwerk Johann Franz van Helmonts, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. 36. Köln 1974. S. 159-176

Hilger 1975

Hans Peter Hilger, Ein Gedächtnisaltar für den Jungherzog Karl Friedrich von Jülich-Kleve-Berg in der ehemaligen Zisterzienserabteikirche Altenberg ?, in: Severin Corsten u.a. (Hg.), Festschrift Eduard Hegel (Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein, Bd. 177). Bonn 1975, S. 290-301

Hilger 1978

Hans Peter Hilger, Robert Grosche, Der Kölner Altarbau im 17. und 18. Jahrhundert, in: Robert Grosche 1978, S. 97-129

Hilger 1982

Hans Peter Hilger, Die ehemalige Jesuitenkirche St. Mariae Himmelfahrt in Köln, "monumentum Bavaricae pietatis", in: Mainzer 1982, S. 9-30

Hilger 1984

Hans Peter Hilger, Die Sammlung Johann Peter Weyer, in: Kier/Krings 1984, S. 602-615

Hilger 1985/86

Hans Peter Hilger, Der barocke Hochaltar aus St. Columba in Köln als Monument Kaiserlicher Pietas Eucharistica, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. 46/47. Köln 1985/86, S. 91-100

Hirth 1941

Alfried Hirth, Studien zur Malerei Kölns im 17. Jahrhundert. Jena 1941

Hoffmann 1938

Hans Hoffmann, Hochrenaissance, Manierismus, Frühbarock, Die italienische Kunst des 16. Jahrhunderts. Zürich/Leipzig 1938

Holderbaum 1983

James Holderbaum, The Sculptor Giovanni Bologna. New York/London 1983

Hubala 1986

Erich Hubala, Apsidiale Barockaltäre, in: Wilhelm Schlink, Martin Sperlich (Hg.), Forma et Subtilitas, Festschrift Wolfgang Schöne. Berlin/New York 1986

Huvenne 1997

Paul Huvenne, Das Rubenshaus. Antwerpen 1997

Imorde 1997

Josef Imorde, Präsenz und Repräsentanz oder: Die Kunst, den Leib Christi auszustellen. Berlin 1997

Irmscher 1999

Günter Irmscher, Kölner Architektur- und Säulenbücher um 1600. Bonn 1999

Jászai 1989

Géza Jászai, Das Werk des Bildhauers Gerhard Gröninger 1582-1652 (Bildhefte des Westfälischen Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Nr. 28). Münster 1989

Jedin 1963

Hubert Jedin, Das Tridentinum und die bildenden Künste, in: Zeitschrift für Kirchengeschichte, Bd. 74. Stuttgart 1963, S. 321-339

Jedin 1998

Hubert Jedin, Geschichte des Konzils von Trient. Freiburg 1998 (Neuaufgabe)

Jones/Penny 1983

Roger Jones/Nicholas Penny, Raphael. New Haven/London 1983

Judson 2000

J. Richard Judson, Rubens, The Passion of Christ (Corpus Rubenianum Ludwig Burchhard, Bd. 6). Antwerpen 2000

Kaiser 2001/2

Jürgen Kaiser, St. Aposteln in Köln, in: Kölner Barock 2001/2. Köln 2003, S. 104 -118

Kalinowski 1992

Konstanty Kalinowski (Hg.), Studien zur Werkstattpraxis der Barockskulptur im 17. und 18. Jahrhundert. Poznan 1992

Kammel 2001

Frank Matthias Kammel, Die Lust am Unvollendeten, Über das Sammeln und den Reiz des Bozettos, in: Ausst. Kat. Nürnberg 2001, S. 13-18

Karpinski (The illustrated Bartsch) 1983

Caroline Karpinski, Italian Chiaroscuro woodcuts (The illustrated Bartsch, Bd. 48). New York 1983

Kehrer 1922

Hugo Kehrer, Über Artus Quellinus den Jüngeren, in: Clemen 1922, S. 259-280

Kerber 1971

Bernhard Kerber, Andrea Pozzo (Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 6). Berlin 1971

Kier/Krings 1984

Hiltrud Kier, Ulrich Krings (Hg.), Köln: Die Romanischen Kirchen. Von den Anfängen bis zum Zweiten Weltkrieg (Stadtspuren, Bd. 1). Köln 1984

Kier/Krings (Bildband) 1984

Hiltrud Kier, Ulrich Krings (Hg.), Köln: Die Romanischen Kirchen. Von den Anfängen bis zum Zweiten Weltkrieg (Stadtspuren, Bd. 3). Köln 1984

Kieven 1989

Elisabeth Kieven, Überlegungen zur Architektur und Ausstattung der Capella Corsini, in: E. De Benedetti (Hg.), L'architettura da Clemente XI. a benedetto XIV., pluralita di tendenze (Studi sul Settecento Romano, Bd. 5). Rom 1989, S. 69-95

Kirgus 2000

Isabelle Kirgus, Renaissance in Köln, Architektur und Ausstattung 1520-1620. Bonn 2000

Kirgus 2003

Isabelle Kirgus, Die Rathauslaube in Köln (1569-1573), Architektur und Antikerezeption. Bonn 2003

Kirgus 2005

Isabelle Kirgus, St. Maria in Jerusalem, Kapelle des Rates der Stadt Köln, in: Kölner Barock 2005. Köln 2005, S. 103-113

Kisky 1953

Hans Kisky, Die Anfänge des Johann Franz van Helmont in Köln und die niederrheinische Barockplastik, in: Die Heimat, Zeitschrift für niederrheinische Heimatpflege, Bd. 24, Krefeld 1953, 53-58

Kitlitschka 1972

Werner Kitlitschka, Hans van Milderts Stellung innerhalb der niederländischen Plastik des Frühbarock, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. 25. Wien 1972, S. 223-224

Klosterführer Rheinland 2003

Rheinischer Verein für Denkmalpflege und Landschaftsschutz (Hg.), Klosterführer Rheinland. Köln 2003

Klother 2001/2

Eva Maria Klother, St. Barbara, in: Kölner Barock 2001/2. Köln 2003, S. 132-144

Klother 2003/4

Eva Maria Klother, St. Maria ad Gradus, Stiftskirche, in: Kölner Barock 2003/4. Köln 2004, S. 398-408

Knipping 1940

John Baptist Knipping, De Iconografie van de contra-reformatie in de nederlanden, 2 Bde.. Hilversum 1940

Knopp 1982

Gisbert Knopp, Avita fide, Zur Wittelsbacher Hausmacht und Kirchenpolitik am Ende des 16. und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, in: Mainzer 1982, S. 135-154

Kölner Barock 2001/2

Förderverein Romanischer Kirchen Köln e.V. (Hg.), Kölner Kirchen und ihre Ausstattung in Renaissance und Barock (Colonia Romanica, Jahrbuch des Fördervereins romanische Kirchen Köln e.V., Bde. 16/17). Köln 2003

Kölner Barock 2003/4

Förderverein Romanischer Kirchen Köln e.V. (Hg.), Kölner Kirchen und ihre Ausstattung in Renaissance und Barock (Colonia Romanica, Jahrbuch des Fördervereins romanische Kirchen Köln e.V., Bde. 18/19). Köln 2004

Kölner Barock 2005

Förderverein Romanischer Kirchen Köln e.V. (Hg.), Kölner Kirchen und ihre Ausstattung in Renaissance und Barock (Colonia Romanica, Jahrbuch des Fördervereins romanische Kirchen Köln e.V., Bd. 20). Köln 2005

Kölner Domblatt 1855

Vorstand des Central-Dombau-Vereins Köln (Hg.), Kölner Domblatt mit Geschichtlichen, Artistischen und Literarischen Beiträgen (2. Serie der Monatsschrift des Central-Dombau-Vereins). Köln 1855, S. 119-130

Köln Wegweiser 1989

Museum für angewandte Kunst der Stadt Köln, Ein Wegweiser von A bis Z. Köln 1989

Kok/Leesberg (The New Hollstein) 2000

Jan Piet Filedt Kok, Marjolein Leesberg, The de Gheyn Family (The New Hollstein, Dutch & Flemish Engravings, Etchings and woodcuts, Bd. 10/1 u. 2). Rotterdam 2000

Koller 1999

Manfred Koller, Bildhauer und Fassmaler um 1620, Hans und Anton Waldburger, in: Manfred Koller, Gefasste Altäre und Skulpturen des Barock 1600-1780 (Restauratorenblätter, Bd. 20). Klosterneuburg/Wien 1999

Krapf 1994

Michael Krapf, Plastik, in: Günter Brucher, Die Kunst des Barock in Österreich. Wien 1994, S. 129-196

Kretschmar 1984

Frantz Kretschmar, Kirchen, Klöster und Kapellen im Erftkreis. Köln 1984

Kriegbaum 1931

Friedrich Kriegbaum, Hans Reichle, in: Jahrbuch der Königlichen Sammlung, Neue Folge, Bd. 5. Wien 1931, S. 189-266

Krombholz 1992

Ralf Krombholz, Köln: St. Maria Lyskirchen (Stadtspuren, Bd. 18). Köln 1992

Kroos 1979/80

Renate Kroos, Liturgische Quellen zum Kölner Domchor, in: Kölner Domblatt (Jahrbuch des zentralen Dombauvereins, Bd. 44/45). Köln 1979/80, S. 35-202

Kruft/Roth 1973

Hanno Walter Kruft, Anthony Roth, The della Porta Workshop in Genua (Annali della scuola normale superiore di Pisa, Serie 3, Bd.3, 3). Pisa 1973

Küppers 1974

Leonhard Küppers (Hg.), Die Gottesmutter, Marienbild in Rheinland und in Westfalen, 2 Bde.. Recklinghausen 1974

Kulenkampff 1984

Angela Kulenkampff, St. Maria im Kapitol, Dreikonchenanlage und Binnenchor der Stiftskirche im 17. und 18. Jahrhundert, in: Kier/Krings 1984, S. 381-391

Laneyrie-Dagen 2003

Nadeije Laneyrie-Dagen, Rubens. Paris 2003

Lankheit 1957-59

Klaus Lankheit, Die Corsini-Kapelle in der Carmine-Kirche zu Florenz und ihre Reliefs, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Bd. 8. Florenz 1957/59, S. 35-60

Lankheit 1962

Klaus Lankheit, Florentinische Barockplastik, Die Kunst am Hofe der letzten Medici (1670-1714). München 1962

Lau 1897

Friedrich Lau, Das Buch Weinsberg, Kölner Denkwürdigkeiten aus dem 16. Jahrhundert (Publikationen/ Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde, Bd. 3). Bonn 1897

Laun 1982

Rainer Laun, Studien zur Altarbaukunst in Süddeutschland 1560-1650. München 1982

Lavin 1980

Irving Lavin, Bernini and the Unity of the visual arts, 2 Bde.. New York/London 1980

Lavin 1999

Irving Lavin, Bernini's bumbling Barberini Bees, in: Joseph Imorde, Fritz Neumeyer, Tristan Weddigen, Barocke Inszenierungen. Emsdetten/Zürich 1999

Leeuwenburg 1973

Jaap Leeuwenburg, Beeldhouwkunst in het Rijksmuseum. Amsterdam 1973

Legner 1980

Anton Legner, Reliquienpräsenz und Wanddekoration, in: Mainzer 1982, S. 284-286

Legner 1989

Anton Legner, Vom Glanz und der Präsenz des Heiltums, Bilder und Texte, in: Ausst. Kat. Köln 1989, S.33-139

Legner 2003

Anton Legner, Kölner Heilige und Heiligtümer. Köln 2003

Lehmann 1979

Jürgen M. Lehmann, Staatliche Kunstsammlungen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Schloß Wilhelmshöhe (Bildheft mit 100 Meisterwerken). Kassel 1979

Lesuisse 1953

René Lesuisse, Le sculpteur Jean Del Cour. Nivelles 1953

Liedke 1978

Volker Liedke, Maler, Bildhauer, Seidensticker usw., Das Meisterbuch der Münchner Zunft (Ars Bavarica, Bd. 10). München 1978

Lindemann 1982

Bernd Wolfgang Lindemann, Zur stilistischen Entwicklung im Werk des Jeremias Geisselbrunn mit einem Exkurs: Zu Johann Reutter, Glockengiesser in Köln, in: Mainzer 1982, S. 299-329

Lindemann 1992

Bernd Wolfgang Lindemann, Zeichnungen und Modelli im Oeuvre des Ferdinand Tietz, in: Konstanty Kalinowski (Hg.), Studien zur Werkstattpraxis der Barockskulptur im 17. und 18. Jahrhundert. Poznan 1992, S. 61-66

List 1983

Claudia List, Kleinbronzen Europas vom Mittelalter bis zur Gegenwart. München 1983

Locher 1994

Hubert Locher, Raffael und das Altarbild der Renaissance, Die „Pala Baglioni“ als Kunstwerk im sakralen Kontext. Berlin 1994

Lückger 1934

Hans Lückger, Der frühere Marienaltar im Kölner Dom und andere Werke des Bildhauers Heribert Neuß, in: Jahrbuch des Kölnischen Geschichtsvereins e.V., Bd. 16. Köln 1934, S. 172-179

Mainzer 1982

Udo Mainzer (Hg.), Die Jesuitenkirche St. Mariae Himmelfahrt in Köln, Dokumentation und Beiträge zum Abschluß ihrer Wiederherstellung 1980 (Beiträge zu den Bau- und Kunstdenkmälern im Rheinland, Bd. 28). Düsseldorf 1982

Von Manteuffel 1969

Claus Zoege von Manteuffel, Die Bildhauerfamilie Zürn 1606-1666. Weißenhorn 1969

Marchal 1895

Edmond Marchal, La sculpture et les chef d'œuvre Belges. Bruxelles 1895

Matzner/Schulze 1995

Florian Matzner, Ulrich Schulze, Barock in Westfalen. Münster 1995

Mauquay-Hendrickx 1978-83

Marie Mauquay-Hendrickx, Les estampes des Wierix. Brüssel 1978-1983

Maurer 2001

Emil Maurer, Manierismus, Figura serpentina und andere Figurenideale. München 2001

Meiss 1969

Millard Meiss, French painting in the time of Jean de Berry, The late Fourteenth Century and the Patronage of the duke. London/New York 1969

Mering/Reischert 1839

Friedrich Ewald von Mering, Ludwig Reischert, Zur Geschichte der Stadt Köln am Rhein von ihrer Gründung bis zur Gegenwart, 4. Bde.. Köln 1839

Mering/Reischert 1844

Friedrich Everhard von Mering, Ludwig Reischert, Die Bischöfe und Erzbischöfe von Köln nach ihrer Reihenfolge, 2 Bde.. Köln 1844

van der Meulen 1995

Marjon van der Meulen, Rubens copies after the Antique (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, 3 Bde.). London 1994-95

Mikuda-Hüttel 1997

Barbara Mikuda-Hüttel, Vom „Hausmann“ zum Hausheiligen des Wiener Hofes. Zur Ikonographie des Hl. Joseph im 17. und 18. Jahrhundert (Bau- und Kunstdenkmäler im östlichen Mitteleuropa, Bd. 4). Marburg 1997

Miller-Lawrence 1981

Cynthia Miller-Lawrence, Flemish Baroque 1566-1725. London 1981

Mitsch 1977

Erwin Mitsch, Die Rubenszeichnungen in der Albertina. Wien 1977

Mölich 2000

Georg Mölich, Gerd Schwerhoff (Hg.), Köln als Kommunikationszentrum. Studien zur Frühneuzeitlichen Stadtgeschichte (Der Riss im Himmel, Bd. 4). Köln 2000

Montagu I 1985

Jennifer Montagu, Alessandro Algardi, Bd. 1. New Haven/London 1985

Montagu II 1985

Jennifer Montagu, Alessandro Algardi, Bd. 2. New Haven/London 1985

Montagu 1986

Jennifer Montagu, Disegni, Bozzetti, Legnetti and Modelli in Roman Seicento Sculpture, in: Herbert Beck (Hg.) Entwurf und Ausführung in der europäischen Barockplastik, Beiträge zum internationalen Kolloquium des Bayerischen Nationalmuseums und des Zentralinstituts für Kunstgeschichte München. München 1986, S. 9-30

Montagu 1989

Jennifer Montagu, Roman Baroque sculpture, The industry of art. London 1989

Montagu 1994

Jennifer Montagu, The expression of the passions, The origin and influence of Charles le Brun's (1619-1690) Conference sur l'expression generale et particuliere. Paris 1994

Müller 1963

Theodor Müller, Deutsche Plastik der Renaissance bis zum Dreißigjährigen Krieg. Königstein 1963

Müller 1966

Theodor Müller, Sculpture in the Netherlands, Germany, France and Spain 1400-1600. London 1966

Munuscula Discipulorum 1968

Tilmann Buddensieg, Matthias Winner (Hg.), Munuscula Discipulorum, Kunsthistorische Studien (Hans Kauffmann zum 70. Geburtstag 1966). Berlin 1968

Naldi 2002

Riccardo Naldi, Andrea Ferrucci (1465-1526). Milano 2002

Nalis (The New Hollstein) 1998

Henk Nalis, The van Doetecum Family, The Antwerp Years 1554-1575 (The New Hollstein, 4 Bde.). Rotterdam 1998

Nattermann 1960

Johannes Christian Nattermann, Die Goldenen Heiligen, Geschichte des Stiftes St. Gereon zu Köln (Veröffentlichung des Kölnischen Geschichtsvereins, Bd. 22). Köln 1960

Nebendahl 1990

Dorthe Nebendahl, Die schönsten Antiken Roms, Studien zur Rezeption antiker Bildhauerwerke im römischen Seicento. Worms 1990

Neu-Kock 1994

Roswitha Neu-Kock, Zeichnungen zu kirchlichen Gegenständen in Cöln, in: Schäfke Kommentarband 1994, S. 274-290

Neurdenburg 1948

Elisabeth Neurdenburg, De zeventiende Eeuwsche Beeldhouwkunst in de noordelijke Nederlanden, Hendrik de Keyser, Artus Quellinus, Rombout Verhulst en Tijdgenooten. Amsterdam 1948

Nichols 1999

Tom Nichols, Tintoretto, Tradition and Identity. London 1999

Oberhuber (The illustrated Bartsch) 1978

Konrad Oberhuber, The works of Marcantonio Raimondi and of his school (The illustrated Bartsch, Bd. 26). New York 1978

Oberhuber 1999

Konrad Oberhuber, Raffael, Das malerische Werk. München 1999

Ohm/Verbeek 1970

Annalies Ohm, Albert Verbeek, Die Denkmäler des Rheinlandes, Kreis Bergheim, Bd. 1. Düsseldorf 1970

Opitz 2001/2

Marion Opitz, St. Cäcilia, in: Kölner Barock 2001/2. Köln 2003, S. 163-173

Opitz Lyskirchen 2005

Marion Opitz, St. Maria Lyskirchen, Pfarrkirche, in: Kölner Barock 2005. Köln 2005, S. 175-190

Opitz Ursula 2005

Marion Opitz, St. Ursula, in: Kölner Barock 2005. Köln 2005, S. 408-434

Ost 2001

Hans Ost, Rubens und Monteverdi in Mantua, in: Ulrich Heinen, Andreas Thielemann (Hg.), Rubens passioni, Kultur der Leidenschaften im Barock. Göttingen 2001

von der Osten 1966

Gert von der Osten, Wallraf Richartz Museum Köln. Köln 1966

Ostrow 1966

Stephen E. Ostrow, Agostino Carracci. New York 1966

Panofsky 1964

Erwin Panofsky, Grabplastik. Köln 1964

Panofsky 1991

Gerda S. Panofsky, Michelangelos „Christus“ und sein römischer Auftraggeber. Worms 1991

Paolucci 1997

Antonio Paolucci, Michelangelo, Le Pietà. Mailand 1997

Pedrocco 2000

Filipo Pedrocco, Tizian. München 2000

Peter Raupp/Raupp 2003

Hanna Peter Raupp, Hans Joachim Raupp, St. Christoph, Pfarrkirche, in: Kölner Barock 2003, S. 174-179

Petzet 1986

Michael Petzet, Denkmäler in Bayern. München 1986

Pinder 1933

Wilhelm Pinder, Deutsche Barockplastik. Königstein im Taunus/Leipzig 1933

Philippot 2003

Paul Philippot, Denis Coekelberghs, Pierre Loze, Dominique Vautier, L'Architecture religieuse et la Sculpture Baroque dans les Pays-Bas meridionaux et la principauté de Liège 1600-1700. Sprimont 2003

Pope-Hennessy I/1963

John Pope-Hennessy, Italian High Renaissance and Baroque Sculpture, Bd.1. London 1963

Pope-Hennessy II/1963

John Pope-Hennessy, Italian High Renaissance and Baroque Sculpture, Bd. 2. London 1963

Pope-Hennessy III/1963

John Pope-Hennessy, Italian High Renaissance and Baroque Sculpture, Bd. 3. London 1963

Pope-Hennessy 1964

John Pope-Hennessy, Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria & Albert Museum London, Bd. 3. London 1964

Popham/Wilde 1949

Arthur Edward Popham, Johannes Wilde, Italian Drawings at Windsor Castle of the XV. and XVI. Centuries. London 1949

Rahtgens Helmont 1911

Hugo Rahtgens, Johann Franz van Helmont, Ein Bildhauer des 18. Jahrhunderts in Köln (Rheinischer Verein für Denkmalpflege und Heimatschutz, Mitteilungen, 5. Jahrgang, Heft 1). Düsseldorf 1911, S. 64-81

Rahtgens 1911

Hugo Rahtgens, Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln: St. Gereon, St. Johann Baptist, Die Marienkirchen, Gross St. Martin (Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln, Bd. 7, Abtl. 1). Düsseldorf 1911

Rahtgens/Roth 1929

Hugo Rahtgens und Hermann Roth, Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln: Minoritenkirche, St. Pantaleon, St. Peter, St. Severin (Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln, Bd. 7, Abtl. 2). Düsseldorf 1929

Ramharter 1999

Johannes Ramharter, Historische Quellen zur Barockaltarherstellung in Österreich, in: Manfred Koller, Gefasste Altäre und Skulpturen des Barock 1600-1780 (Restauratorenblätter, Bd. 20). Klosterneuburg/Wien 1999

Raupp 2003/4

Hanna Peter Raupp, Hans Joachim Raupp, St. Maria Himmelfahrt in der Kupfergasse, Kirche des Klosters der unbeschulten Karmeliterinnen, in: Kölner Barock 2003/4. Köln 2004, S. 409-422

Raupp Kolumba 2003/4

Hanna Peter Raupp, Hans Joachim Raupp, St. Kolumba, Pfarrkirche, in: Kölner Barock 2003/4. Köln 2004, S. 247-275

Renard 1907

Edmund Renard, Köln (Berühmte Kunsstätten, Bd. 38). Leipzig 1907

Reuter 2002

Guido Reuter, Barocke Hochaltäre in Süddeutschland 1660-1770. Petersberg 2002

Reutsch 1967

Dietrich Reutsch, Die Denkmäler des Rheinlandes: Bergneustadt, Marienberghausen. Düsseldorf 1967

Riegl 1923

Alois Riegl, Stilfragen, Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik. Berlin 1923

Riegl 1929

Alois Riegl, Spätromische Kunstindustrie. Wien 1929

Rinn 2002

Barbara Rinn, Die Pracht der neuen Zeit, Architektur und Ausstattung der Kölner Abtei St. Pantaleon im 17. und 18. Jahrhundert, in: Freundeskreis von St. Pantaleon e. V. (Hg.), St. Pantaleon, Theophanu und Köln, Ausgewählte Vorträge. Köln 2002, S. 110-131

Rinn 2005

Barbara Rinn, Klein St. Martin, Pfarrkirche, in: Kölner Barock 2005. Köln 2005, S. 240-257

Rinn Pantaleon 2005

Barbara Rinn, St. Pantaleon, in: Kölner Barock 2005. Köln 2005, S. 280-320

Robels 1983

Hella Robels, Niederländische Zeichnungen vom 15. bis 19. Jahrhundert im Wallraf-Richartz-Museum Köln. Köln 1983

Rode 1960

Herbert Rode, Zwei unbekannte Altarplastiken im Kölner Dom von Jeremias Geisselbrunn, in: Kölner Domblatt (Jahrbuch des Zentral-Dombauvereins, Bd. 18/19). Köln 1960, S. 151-154

Roessle 2003/4

Jochen Roessle, St. Johann Baptist, Pfarrkirche, in: Kölner Barock 2003/4, S. 172-192

Roeßler-Mergen 1942

Elfriede Roeßler-Mergen, Jeremias Geisselbrunn und die kölnische Plastik des 17. Jahrhunderts. Bonn 1942

Roth 1925

Hermann Heinrich Roth, St. Severin in Köln, Ein Kollegiatstift, Aufgehoben 1802. Augsburg 1925

Rousseau 1911

Henry Rousseau, La sculpture aux XVII et XVIII siècles. Bruxelles/Paris 1911

Roy 1992

Alain Roy, Gérard de Lairesse (1640-1711). Paris 1992

Schäfke 1984

Werner Schäfke, St. Gereon, in: Kier/Krings 1984, S. 278-297

Schäfke 1993

Werner Schäfke (Hg.), Johann Peter Weyer, Kölner Alterthümer, Bd. 1. Köln 1993

Schäfke Kommentarband 1994

Werner Schäfke (Hg.), Johann Peter Weyer, Kölner Alterthümer, Bd. 2. Köln 1993

Schäfke 1999

Werner Schäfke (Hg.), Coelln eyn Croyn. Renaissance und Barock in Köln (Der Riss im Himmel, Bd. 1). Köln 1999

Schemper-Sparholz 1992

Ingeborg Schemper-Sparholz, Barockbildhauer im Dienst der Klöster in Österreich, Zwischen Künstlertum und Handwerksstand, in: Kalinowski 1992, S. 327-340

Schemper-Sparholz 1998

Ingeborg Schemper-Sparholz, Barockaltäre in Österreich, Möbel, Schaubühne, Denkmal, Versuch einer Typologischen Ordnung, in: Ausst. Kat. Wien 1998, S. 49-64

Schikola 1970

Gertraud Schikola, Wiener Plastik der Renaissance und des Barock, in: Verein für Geschichte der Stadt Wien, Geschichte der bildenden Kunst Wien, NF, Bd. 7.1. Wien 1970, S. 85-162

Schirmer 1991

Ursula Schirmer, Die Plastik von 1520 bis 1620 innerhalb der alten Grenzen des Erzbistums Köln. Frankfurt/ Bern/ New York/Paris 1991

Schlaefli 1995

Louis Schlaefli, Über den Werkmeister Christoph Wambser aus Wolfach, in: Veröffentlichungen des Historischen Vereins für Mittelbaden, Die Ortenau, Jahrgang 75, Offenburg 1995, S. 413-430

Schlagberger 1976

Adelheid Schlagberger-Simon, Süddeutsche Entwurfszeichnungen des 18. Jahrhunderts. Berlin 1976

Schlegel 1978

Ursula Schlegel, Die italienischen Bildwerke des 17. und 18. Jahrhunderts in Stein, Holz, Ton, Wachs und Bronze mit Ausnahme der Plaketten und Medaillen (Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Die Bildwerke der Skulpturengalerie Berlin, Bd.1). Berlin 1978

Schlegel 1988

Ursula Schlegel, Die italienischen Bildwerke des 17. und 18. Jahrhunderts, Erwerbungen der Skulpturengalerie Berlin (West) von 1978 bis 1988. Berlin 1988

Schmid 1994

Wolfgang Schmid, Stifter und Auftraggeber im spätmittelalterlichen Köln. Köln 1994

Schmid 1999

Wolfgang Schmid, Grabdenkmäler und Kunstpolitik der Erzbischöfe von Trier und Köln im Zeitalter der Gegenreformation, in: Michael Embach u.a., Santa Treveris (Festschrift für Franz Ronig zum 70. Geburtstag). Trier 1999, S. 515-552

Schmidt 1951

Jakob Heinrich Schmidt, Steinfeld, Die ehemalige Prämonstratenser Abtei (Rheinisches Bilderbuch, Nr. 4). Ratingen 1951

Schmidt 2001

Werner Schmidt, Der Bildhauer Wilhelm Albermann (1835-1913), Leben und Werk. Köln 2001

Schöller 1992

Bernadette Schöller, Kölner Druckgraphik der Gegenreformation, Ein Beitrag zur Geschichte religiöser Bildpropaganda zur Zeit der Glaubenskämpfe mit einem Katalog der Einblattdrucke des Verlages Johann Bussemacher. Köln 1992

Scholten 2000

Uta Scholten, Kult als Kommunikationsmittel, Sakrale Inszenierung im Rheinland des 17. und 18. Jahrhunderts, in: Zehnder Ideal 2000, S. 167-188

Scholten 2001/2

Uta Scholten, St. Alban, in: Kölner Barock 2001/2. Köln 2003, S. 57-68

Scholten 2003/4

Uta Scholten, St. Maria vom Frieden, Kirche des Karmeliterinnenklosters, in: Kölner Barock 2003/4. Köln 2004, S. 385-398

Schommers 1993

Annette Schommers, Rheinische Reliquiare, Goldschmiedearbeiten und Reliquieninszenierungen des 17. und 18. Jahrhunderts. Rheinbach-Merzbach 1993

Schorn/Verbeek 1940

Wilhelm Schorn, Albert Verbeek, Die Kirche St. Georg in Köln. Berlin 1940

Schreiner/Tontsch 1999

Peter Schreiner, Monika Tontsch, Die Abteikirche St. Nikolaus und St. Medardus in Brauweiler, Baugeschichte-Ausstattung-Lapidarium der Kirche. Pulheim 1999 (2. erweiterte Auflage)

Schuckmann/De Hoop Scheffer (Hollstein, Dutch and Flemish) 1/1995

Christian Schuckmann, D. de Hoop Scheffer, Maarten de Vos (Hollsteins Dutch & Flemish Etchings, Engravings and woodcuts 1450-1700, Bd. 45), Bd. 1. Rotterdam 1995

Schuckmann/De Hoop Scheffer (Hollstein, Dutch and Flemish) 2/1995

Christian Schuckmann, D. de Hoop Scheffer, Maarten de Vos (Hollsteins Dutch & Flemish Etchings, Engravings and woodcuts 1450-1700, Bd. 46), Bd. 2. Rotterdam 1995

Schuckman/De Hoop Scheffer (Hollstein, Dutch and Flemish) 1996

Christian Schuckmann, D. de Hoop Scheffer, Maarten de Vos (Hollsteins Dutch & Flemish Etchings, Engravings and woodcuts 1450-1700, Bd. 44). Rotterdam 1996

Schuckman (The New Hollstein) 1997

Christian Schuckman, Gerard van Groeningen (The New Hollstein, Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700, Bd. 5), Bd. 2. Rotterdam 1997

Schütz 2000

Bernhard Schütz, Die kirchliche Barockarchitektur in Bayern und Oberschwaben 1580-1780. München 2000

Schulten 1979/80

Walter Schulten, Der barocke Hochaltar des Kölner Domes, in: Kölner Domblatt (Jahrbuch des zentralen Dombauvereins, Bd. 44/45). Köln 1979/80, S. 341-372

Schulten 1982

Walter Schulten, Der Ort der Verehrung der Heiligen Drei Könige, in: Ausst. Kat. Köln 1982, S. 61-72

Schwarz 2000

Petra Schwarz, Clemens August und die Verehrung der Loreto-Madonna, in: Zehnder 2000, S. 213-226

Schwedes 1998

Kerstin Schwedes, Historia in Statua, Zur Eloquenz plastischer Bildwerke Michelangelos im Umfeld des Christus von Santa Maria Sopra Minerva zu Rom. Frankfurt 1998

Schwedes 2000

Kerstin Schwedes, Michelangelos „Römische Pietà“, in: Michael Rohlman und Andreas Thielemann (Hg.), Michelangelo, Neue Beiträge (Akten des Michelangelo Kolloquiums 1996 in Köln). Berlin 2000, S. 93-112

Sedlmayr 1997

Hans Sedlmayr, Johann Bernhard Fischer von Erlach. Stuttgart 1997 (2. Auflage)

Seidler 1983

Martin Seidler, Gregor von Spoleto am barocken Dreikönigenmausoleum, in: Kölner Domblatt (Jahrbuch des zentralen Dombauvereins, Bd. 48). Köln 1983, S. 279-281

Seidler 1994

Die Kirche St. Mariae Himmelfahrt, in: Schäfke Kommentarband 1994, S. 227-231

Seidler 2001/2

Martin Seidler, Corpus Christi (Fronleichnam), Kirche des Ursulinenklosters, in: Kölner Barock 2001/2. Köln 2003, S. 180-187

Seifert 1983

Angelika Seifert, Westfälische Altarretabel (1650-1720), Ein Beitrag zur Interpretationsmethodik barocker Altarbaukunst. Bonn 1983

Sellink/Leesberg (The New Hollstein) 1/2001

Manfred Sellink, Marjolein Leesberg, Philips Galle (The New Hollstein, Dutch & Flemish Etchings, Engraving and woodcuts 1450-1700, Bd. 11/1). Rotterdam 2001

Sellink/Leesberg (The New Hollstein) 2/2001

Manfred Sellink, Marjolein Leesberg, Philips Galle (The New Hollstein, Dutch & Flemish Etchings, Engraving and woodcuts 1450-1700, Bd. 11/2). Rotterdam 2001

Sellink/Leesberg (The New Hollstein) 3/2001

Manfred Sellink, Marjolein Leesberg, Philips Galle (The New Hollstein, Dutch & Flemish Etchings, Engraving and woodcuts 1450-1700, Bd. 11/3). Rotterdam 2001

Sellink/Leesberg (The New Hollstein) 4/2001

Manfred Sellink, Marjolein Leesberg, Philips Galle (The New Hollstein, Dutch & Flemish Etchings, Engraving and woodcuts 1450-1700, Bd. 11/4). Rotterdam 2001

Sellink/Leeflang (The New Hollstein) 1/ 2000

Manfred Sellink, Huigen Leeflang, Cornelis Cort (The New Hollstein, Dutch and Flemish Etching, Engraving and woodcuts, 1450-1700, Bd. 9/1). Rotterdam 2000

Sellink/Leeflang (The New Hollstein) 2/ 2000

Manfred Sellink, Huigen Leeflang, Cornelis Cort (The New Hollstein, Dutch and Flemish Etching, Engraving and woodcuts, 1450-1700, Bd. 9/2). Rotterdam 2000

Sellink/Leeflang (The New Hollstein) 3/2000

Manfred Sellink, Huigen Leeflang, Cornelis Cort (The New Hollstein, Dutch and Flemish Etching, Engraving and woodcuts, 1450-1700, Bd. 9/3). Rotterdam 2000

Sirjacobs 2001

Raymond Sirjacobs, Sint-Pauluskerk (Historische Gids). Antwerpen (2001)

Six 1910

Jan Six, Hendrik de Keyser als Beeldhouwer. (ohne Ort, d. Verf.) 1910

Smith 1994

Jeffrey Chipps Smith, German Sculpture of the later Renaissance c. 1520-1580, Art in the Age of uncertainty. Princeton 1994

Smith 2002

Jeffrey Chipps Smith, Sensuous worship, Jesuits and the art of the early catholic Reformation in Germany. Oxford 2002

Souchal 1967

François Souchal, Les Slodtz, Sculpteurs et decorateur du Roi (1685-1764), 2 Bde.. Paris 1967

Souchal 1977

Francois Souchal, French Sculptors of the 17th and 18th centuries, The reign of Louis XIV., Illustrated Catalogue, 4 Bde.. Oxford 1977

Spear 1997

Richard E. Spear, The „Divine“ Guido, Religion, Sex, Money and the Art in the world of Guido Reni. New Haven/London 1997

Spengler 1996

Dietmar Spengler, Die „Ars Jesuitica“ der Gebrüder Wierix, In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. 57. Köln 1996, S. 161-194

Spengler 2003

Dietmar Spengler, spiritualia et pictura, Die Graphische Sammlung des ehemaligen Jesuitenkollegs in Köln, Die Druckgraphik. Köln 2003

St. Caroluskirche 1987

Kirchenvorstand St. Carolus (Hg.), Kunst in der St. Caroluskirche. Mailand 1987

Steinberg 1996

Leo Steinberg, The sexuality of Christ in Renaissance Art and in modern Oblivion. Chicago/London 1996

Stiegemann 1989

Christoph Stiegemann, Heinrich Gröninger um 1578-1631, Ein Beitrag zur Skulptur zwischen Spätgotik und Barock im Fürstbistum Paderborn (Studien und Quellen zur westfälischen Geschichte, Bd. 26). Paderborn 1989

Stock 1998

Jan van der Stock, Printing Images in Antwerp, The Introduction of printmaking in a city, Fifteenth century to 1585. Rotterdam 1998

Stracke 1994

Gottfried Stracke, Die Kirche der Hl. Ursula, in: Schäfke Kommentarband 1994, S. 97-105

Sutthoff 1990

Ludger J. Sutthoff, Gotik im Barock. Münster 1990

Terpitz 1997

Dorothea Terpitz, Figürliche Grabdenkmäler des 15. bis 17. Jahrhunderts im Rheinland. Leipzig 1997

Theuerkauff 1966

Christian Theuerkauff, Bildwerke des Barock (Bildhefte des Kunstmuseums Düsseldorf 2). Düsseldorf 1966

Theuerkauff 1975

Christian Theuerkauff, Anmerkungen zum Werk des Antwerpener Bildhauers Matthieu van Beveren (um 1630-1690), in: Oud Holland Bd. 89. Amsterdam 1975, S. 19-62

Theuerkauff Bossuit 1975

Christian Theuerkauff, Zu Francis van Bossuit (1635-1692), " Beeldsnyder in Yvoor", in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. 40. Köln 1975, S. 119-182

Thierhoff 1997

Bianca Thierhoff, Ferdinand Franz Wallraf (1748-1824), Eine Gemäldesammlung für Köln. Köln 1997

Titi 1987

Filippo Titi, Studio di Pittura, scuoltura et architettura nelle chiese di Roma (1674-1763), 2 Bde.. Rom 1987

Tolnay 1969

Charles de Tolnay, The sistine chapel. Princeton 1969

Tralbaut 1950

Mark Edo Tralbaut, De Antwerpse „Meester constbeldthouwer“ Michiel van der Voort de Oude (1667-1737), Zijn Leven en Werken. Antwerpen 1950

Trippen 1931

Peter P. Trippen, Minoriten, unsere Kolpings- und Gesellenkirche in Gefahr. Köln 1931

Veldman 1993

Ilja M. Veldman, „Keueln als toevluchtsoord voor Nederlandse kunstenaars (1567-1612)“, in: Oud Holland, Bd. 107. Amsterdam 1993, S. 34-58

Veldman (The illustrated Bartsch) 1991

Ilja M. Veldman, Dirck Volkertsz. Coornhert (The Illustrated Bartsch, Supplement, Bd. 55). New York 1991

Veldman (The New Hollstein) 1993

Ilja M. Veldman, Ger Luijten, Maarten van Heemskerck (The New Hollstein, Dutsch, Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700, Bd. 1). Amsterdam 1993

Verbeek 1979

Albert Verbeek, Das Münster in Bonn (Rheinische Kunststätten). Neuss 1979

Verscharen 1996

Franz Josef Verscharen, Kirche der Minoriten, in: Schäfke Kommentarband 1994, S. 191-194

Vey 1964

Horst Vey, Kölner Zeichnungen aus dem 16., 17. und 18. Jahrhundert, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. 26. Köln 1964, S. 73-166

Vey 1968

Horst Vey, Südniederländische Künstler und ihre kölnischen Auftraggeber, in: Jaarboek van het Koninklijk Museum voor schone Kunsten Antwerpen. Antwerpen 1968, S. 7-32

Vey 1995

Horst Vey, Augustin Braun als Stecher, als Zeichner für Stecher und als Maler, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. 56. Köln 1995, S. 141-224

Vlieghe 1972

Hans Vlieghe, Saints I (Corpus Rubenianum Ludwig Burchhard, Bd. 8). Brüssel 1972

Vlieghe 1990

Hans Vlieghe, Entwicklung der Antwerpener monumentalen Historien- und Porträtmalerei zur Zeit des Jan Boeckhorst, in: Ausst. Kat. Münster 1990, S. 48- 62

Vlieghe 1998

Hans Vlieghe, Flemish Art and Architecture 1585-1700. New Haven/London 1998

Vogts 1930

Hans Vogts, Die profanen Denkmäler der Stadt Köln (Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln, Bd. 7, Abtl. 4). Düsseldorf 1930

Vogts 1950

Hans Vogts, Köln im Spiegel seiner Kunst. Köln 1950

Vogts 1953

Hans Vogts, Nachrichten über Bauarbeiten und Kunstwerke der Pfarrkirche St. Johann Baptist in Köln im 17. Jahrhundert, in: Jahrbuch des Kölnischen Geschichtsvereins, Bd. 28,. Köln 1953, S. 188-191

Vogts 1966

Hans Vogts, Das Kölner Wohnhaus bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts (Jahrbuch des Rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz), 2 Bde.. Neuss 1966

Vrede 1998

Henning Vrede, Römische Antikenprogramme, in: Winner 1998, S. 83-116

Weihrauch 1935

Hans Robert Weihrauch, Studien zum bildnerischen Werk Sansovinos. Strassburg 1935

Weirauch 1973

Ursula Weirauch, Der Engelbertschrein von 1633 im Kölner Domschatz und das Werk des Bildhauers Jeremias Geisselbrunn (Kunstdenkmäler des Rheinlandes, Beiheft 21). Düsseldorf 1973

Wilm 1938

Hubert Wilm, Hans Buchheit, Max Goering, Sammlung Georg Schuster München (Auktionskatalog Julius Böhler). München 1938

Wilmers 1998

Gertrude Wilmers, Cornelius Schut 1597-1655, A painter of the high baroque. Turnhout 1998

Wimböck 2002

Gabriele Wimböck, Guido Reni (1575-1642), Funktion und Wirkung des religiösen Bildes. Regensburg 2002

Winner/Heitkamp 1997/98

Matthias Winner, Detlev Heitkamp (Hg.), Der Maler Federico Zuccari, Ein Römischer Virtuoso von Europäischem Ruhm (Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana, Bd. 32, Beiheft). München 1997/98

Winner 1998

Matthias Winner, Bernard Andreae, Carlo Pietrangeli (Hg.), Il cortile delle Statue, der Statuenhof des Belvedere im Vatikan (Akten des internationalen Kongresses zu Ehren von Richard Krautheimer, Rom 21.- 23. Oktober 1992). Mainz 1998

Winner Paragone 1998

Matthias Winner, Paragone mit dem Belvederischen Apoll, in: Winner 1998, S. 227-252

Witte 1932

Fritz Witte, Tausend Jahre deutsche Kunst am Rhein, Die Denkmäler der Plastik und des Kunstgewerbes auf der Jahrtausendausstellung in Köln, Bd. 1. Berlin 1932

Witte 1936

Fritz Witte, Hermann Schnitzler, Annemarie Sprung, Führer durch das Schnütgen-Museum der Hansestadt Köln. Köln 1936

Witte Johann Baptist

Fritz Witte, Kleiner Führer zu St. Johann Baptist. Köln (ohne Jahr, d.Verf.)

Wittkower 1966

Rudolf Wittkower, Gian Lorenzo Bernini, The sculptor of the Roman Baroque. London 1966

Zajadacz-Hastenrath 1970

Salome Zajadacz-Hastenrath, Das Beichtgestühl der Antwerpener St. Pauluskirche und der Barockbeichtstuhl in den südlichen Niederlanden. Brüssel 1970

Zehnder 1999

Frank Günter Zehnder (Hg.), Im Wechselspiel der Kräfte, Politische Entwicklungen des 17. und 18. Jahrhunderts in Kurköln (Der Riss im Himmel, Bd. 2). Köln 1999

Zehnder Tradition 1999

Frank Günter Zehnder (Hg.), Eine Gesellschaft zwischen Tradition und Wandel, Alltag und Umwelt im Rheinland des 18. Jahrhunderts (Riss im Himmel, Bd. 3). Köln 1999

Zehnder 2000

Frank Günter Zehnder (Hg.), *Hirt und Herde, Religiosität und Frömmigkeit im Rheinland des 18. Jahrhunderts (Der Riss im Himmel, Bd. 5)*. Köln 2000

Zehnder Ideal 2000

Frank Günter Zehnder (Hg.), *Das Ideal der Schönheit, Rheinische Kunst in Barock und Rokoko (Riss im Himmel, Bd. 6)*. Köln 2000

Zehnder Bühne 2000

Frank Günter Zehnder (Hg.), *Die Bühne des Rokoko, Theater, Musik und Literatur im Rheinland des 18. Jahrhunderts (Der Riss im Himmel, Bd. 7)*. Köln 2000

Zerner (The illustrated Bartsch) 1979

Henri Zerner, *Italian Artists of the sixteenth century, School of Fontainebleau (The illustrated Bartsch, Bd. 33/2)*. New York 1979

Zohner 1993

Wilhelm Zohner, *Bartholomäus Steinle, um 1580-1628/29, Bildhauer und „Director über den Kirchenbau zu Weilheim“*. Weißenhorn 1993

Zollikofer 1994

Kaspar Zollikofer, *Berninis Grabmal für Alexander VII., Fiktion und Repräsentation*. Worms 1994

Ausstellungskataloge**Amsterdam 1993/94**

Ger Luijten, Ariane van Suchtelen u.a. (Hg.), *Dawn of the Golden Age, Northern Netherlandish Art 1580-1620*, Rijksmuseum Amsterdam. Amsterdam 1993/94

Amsterdam 2003

Frits Scholten, Willem van Tetrode, *Sculptor (c. 1525-1580)*. Amsterdam/New York 2003

Antwerpen 1977

Peter Paul Rubens, *Gemälde-Ölskizzen-Zeichnungen*, Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Antwerpen 1977

Antwerpen 1999

17th and 18th century Terracottas, The van Herck collection. Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Antwerpen 1999 (?)

Berlin 1995

Volker Krahn, *Von allen Seiten schön, Bronzen der Renaissance und des Barock*. Altes Museum Berlin. Berlin 1995

Bologna 1975

Andrea Emiliani, Giovanna Gaeta Bertela, *Mostra di Federico Barocci*, Museo Civico. Bologna 1975

Bologna 1988

Guido Reni 1575-1642, Pinacoteca Nazionale, Los Angeles County Museum of Art. Bologna 1988

Braunschweig 2004

Ulrich Heinen, Nils Büttner, Rubens Leidenschaften, 250. Jahre Herzog-Anton-Ulrich Museum Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich Museum Braunschweig. Braunschweig 2004

Brühl 1961

Kurfürst Clemens August, Landesherr und Mäzen des 18. Jahrhunderts, Schloß Augustusburg. Köln 1961

Brühl 2000

Frank Günter Zehnder, Werner Schäfke (Hg.), Der Riss im Himmel, Clemens August und seine Epoche, Katalog zum Gesamtprojekt Bonn-Brühl, Köln, Jülich, Miel, Schloß Augustusburg, Zitadell Jülich, Schloß Miel. Köln 2000

Brüssel 1965

Le siècle de Rubens, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. Bruxelles 1965 (2. Auflage)

Brüssel 1977

De beeldhouwkunst in de eeuw van Rubens in de Zuidelijke Nederlanden en het prinsbisdom Luik, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België. Brussel 1977

Coburg 1995

Christiane Wiebel, Die Brüder Wierix, Graphik in Antwerpen zwischen Bruegel und Rubens, Veste Coburg. Coburg 1995

Düsseldorf 1971

Europäische Barockplastik am Niederrhein, Grupello und seine Zeit, Kunstmuseum Düsseldorf. Düsseldorf 1971

Essen 1968

Marienbild im Rheinland und Westfalen. Villa Hügel Essen 1968

Florenz 1986-87

Dipinti e disegni a Firenze di Andrea del Sarto 1486-1530, palazzo Pitti Firenze. Firenze 1986

Frankfurt 1978

Anton Merk, Altarkunst des Barock, Liebighaus. Frankfurt 1978

Frankfurt 1989

Sybille Ebert-Schifferer, Andrea Emiliani, Erich Schleier, Guido Reni und Europa, Ruhm und Nachruhm, Schirn Kunsthalle Frankfurt. Frankfurt 1989

Köln 1948

Anton Wolff, Helft dem Kölner Dom, Haus Tüllmann, Kommödienstraße 28/30. Köln 1948

Köln 1956

Werner Jüttner, Herbert Rode, Der Kölner Dom, Bau- und Geistesgeschichte, Historisches Museum Köln. Köln 1956

Köln 1993

Frank Günter Zehnder (Hg.), Stefan Lochner Meister zu Köln, Herkunft-Werke-Wirkung, Wallraf-Richartz-Museum/Museum Ludwig. Köln 1993

Köln 1994

Peter Jezler (Hg.), Himmel, Hölle, Fegefeuer, Das Jenseits im Mittelalter, Joseph-Haubrich-Halle Köln. Zürich 1994

Lemgo 2002

Heiner Borggrefe, Thomas Fusenig, Barbara Uppenkamp, Hans Vredeman de Vries und die Renaissance im Norden, Lemgo, Antwerpen, München. München 2002

Löwen 1998

Albert & Isabella, 2 Bde.. Löwen 1998

London 2001

Beverly Louise Brown, The Genius of Rome 1592-1623, Royal Academy London. London 2001

London 2001-2002

Bruce Boucher, Earth and Fire, Italian Terracotta from Donatello to Canova. New Haven 2001-2002

Lüttich 1994

Albert Lemeunier, Jean del Cour et la sculpture baroque a Liège. Liège 1994

Mailand 2001

Claudio Nasso, Tim Stroud, Raphael, Grace and Beauty. Milano 2001

Mecheln 1997

Heidi de Nijn, Hans Vlieghe, Hans Devisscher, Lucas Faydherbe 1617-1697, Mechels Beeldhouwer & Architect. Mecheln 1997

München 1964

Theodor Müller, Alfred Schädler, Georg Petel 1601-1634, Bayerisches Nationalmuseum. München 1964

München 1980

Hubert Glaser (Hg.), Wittelsbach und Bayern. München 1980

München 1997

Reinhold Baumstark (Hg.), Rom in Bayern, Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten. München 1997

Münster 1976

Gerhard Langemeyer, Reinhart Schleier, Bilder nach Bildern, Druckgrafik und die Vermittlung von Kunst, Westfälisches Landesmuseum. Münster 1976

Münster 1990

Paul Huvenne, Jan Boeckhorst, Maler der Rubenszeit. Münster 1990

Nürnberg 2001

G. Ulrich Großmann (Hg.), Kleine Ekstasen, Barocke Meisterwerke aus der Sammlung Dessauer. Nürnberg 2001

Oxford 1981

Francis Haskell, Nicholas Penny, The most beautiful Statues, The taste for Antique Sculpture 1500-1906. Oxford 1981

Paris 1981

Les Fastes du Gothique. Paris 1981

Paris 1984

Raphael dans les collection françaises, Galeries nationales du Grand Palais. Paris 1983

Paris 2000

Jacques Thuillier, Sebastien Bourdon, 1616-1671, Catalogue critique et chronologique de l'œuvre complet. Paris 2000.

Princeton 2002

Richard Verdi, Anthony van Dyck (1599-1641). Princeton 2002

Ravensburg 1996/97

Bernd M. Mayer, Von Schongauer zu Rembrandt. Ravensburg 1996/97

Rom 1984/85

Giorgio Muratore (Hg.), Raffaello in Vaticano. Rom 1984/85

Rom 1996/97

Domenichino 1581-1641. Milano 1996

Rom 1998

Anna Coliva, Sebastian Schütze, Bernini Scultore, La nascita del Barocco in Casa Borghese. Rom 1998

Utrecht 1963

Het Beeld in de Nederlandse Barock, Catrijnekonvent. Utrecht 1963

Waldsee 1998

Claus Zoege von Manteuffel, Die Waldseer Bildhauer Zürn. Bad Waldsee 1998

Wien 1967-68

Konrad Oberhuber, Die Kunst der Graphik 4, Zwischen Renaissance und Barock, Das Zeitalter von Bruegel und Bellange, Graphische Sammlung Albertina. Wien 1968

Wien 1998

Michael Krapf, Gerbert Frodl, Triumph der Phantasie, Barocke Modelle von Hildebrandt bis Mollinarolo. Wien 1998

Wien 2004

Ann Marie Logan u.a., Peter Paul Rubens, Zeichnungen, Graphische Sammlung Albertina. Wien 2004

10.1. Abkürzungen

Abb.	Abbildung(en)
Abtl.	Abteilung
AEK	Archiv des Erzbistum Köln
Anm.	Anmerkung
Ausst.Kat.	Ausstellungskatalog
Bd./Bde.	Band/Bände
Bearb.	Bearbeiter
bearb.	bearbeitet
Bl.	Blatt
Fol.	Folio (Blatt)
HASStK	Historisches Archiv der Stadt Köln
Hg.	Herausgeber
Jh./Jhs.	Jahrhundert/Jahrhunderts
Kap.	Kapitel
Kat.	Katalog
Kat.-Nr.	Katalog-Nummer
KDR	Kunstdenkmäler des Rheinlandes
m.E.	meines Erachtens
Nr.	Nummer
p.	Pagina (Seite)
o. Pag.	ohne Pagina (Seitenzahl)
r	recto (Vorderseite eines Blattes)
RBA	Rheinisches Bildarchiv
Rpr.	Ratsprotokolle, Bestand HASStK
S.	Seite(n)
Slg.	Sammlung
Sp.	Spalte
Taf.	Tafel
u.a.	unter anderem
v	verso (Rückseite eines Blattes)
vgl.	vergleiche
Vol.	Volume
WRJb	Wallraf-Richartz-Jahrbuch
Zit. n.	Zitiert nach
zug.	Zugeschrieben

11. Abbildungsverzeichnis und Bildnachweis

- Abb. 1 Köln, Dom, Cornelis Floris, Epitaph Adolf III. von Schaumburg, vor 1562, (RBA 65 122)
- Abb. 2 Köln, Dom, Cornelis Floris, Epitaph Anton von Schaumburg, vor 1562, (RBA 179 685)
- Abb. 3 Köln, Dom, Cornelis Floris, Allegorie der Gerechtigkeit am Epitaph Adolf III. von Schaumburg, vor 1562, (Foto Marburg Nr. 1.274.142)
- Abb. 4 Rom, S. Maria del Popolo, Andrea Sansovino, Figur der Temperantia am Grabmal Kardinal Basso della Rovere, 1507, (Pope-Hennessy I/1963, Fig. 58)
- Abb. 5 Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Philipps Galle, Jahel, um 1560, (Sellink/Leesberg (The New Hollstein) 2001, Bd. 1, S. 191, Nr. 131/II)
- Abb. 6 Brauweiler, St. Nikolaus und Medardus, Michaelsaltar, 1561, (Schreiner/Tontsch 1999, S. 55)
- Abb. 7 Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Adrian de Weert nach Willem van Tetrode, Venus, Jupiter und Merkur, 1574, (Amsterdam 2003, S. 59, Abb. 64)
- Abb. 8 Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Adrian de Weert nach Willem van Tetrode, Venus, Cupido und Satyr, 1574, (Amsterdam 2003, S. 59, Abb. 65)
- Abb. 9 Amsterdam, Rijksmuseum, Willem van Tetrode, Schreitender Krieger, 1562-1567, (Amsterdam 2003, S. 51, Abb. 57)
- Abb. 10 Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Isaac Duchemin nach Willem van Tetrode, Geisselung Christi, um 1575, (Amsterdam 2003, S. 61, Abb. 69-74)
- Abb. 11 Köln, Museum für angewandte Kunst, Willem van Tetrode, Christus an der Geisselsäule, 1562-1565, (Köln Wegweiser 1989, S. 81, Abb. 2)
- Abb. 12 New York, Hearn Family Trust, Willem van Tetrode, Christus an der Geisselsäule, 1565-1575, (Amsterdam 2003, S. 64, Abb.77)
- Abb. 13 Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Adrian de Weert nach Willem van Tetrode, Merkur und Minerva, 1575, (Amsterdam 2003, S. 65, Abb. 79)
- Abb. 14 Köln, Kölnisches Stadtmuseum, Abraham Aubry nach Johann Toussyn, Detail aus der Ansicht der Rathauslaube von Westen, um 1655, (Kirgus 2003, S. 150)
- Abb. 15 Köln, Rathauslaube, Wilhelm Albermann, Aedikula mit der Figur der Justitia, 1879-81, (Kirgus 2003, S. 203)
- Abb. 16 Köln, Kölnisches Stadtmuseum, Abraham Aubry nach Johann Toussyn, Ansicht der Rathauslaube von Westen, um 1655, (Kirgus 2003, S. 150)
- Abb. 17 Düsseldorf, St. Lambertus, Gerhard Scheben, Grabmal Herzog Wilhelmus V. von Jülich-Kleve-Berg, 1595-99, (Kirgus 2000, S. 37)
- Abb. 18 Düsseldorf, St. Lambertus, Gerhard Scheben, Zwei allegorische Figuren am Grabmal Herzog Wilhelmus V. von Jülich-Kleve-Berg, 1595-1599, (Clemen 1894, Taf. III)
- Abb. 19 Genua, Universität, Giovanni Bologna, Figur der Prudentia, 1579, (Holderbaum 1983, Abb. 182)
- Abb. 20 Düsseldorf, Kunstmuseum, Gerhard Scheben (?), Zwei Evangelistenfiguren, Ende 16. Jahrhundert, (Theuerkauff 1966, Abb. 2)
- Abb. 21 Köln, St. Maria vom Berge Karmel, Werkstatt des Meister „HK“ (?), Fragmente vom Epitaph Heinrich von Reuschenberg, 1603, (Kirgus 2000, S. 233)
- Abb. 22 Köln, St. Johann Baptist, Werkstatt Meister „HK“, Retabel des Annenaltars, 1605, (RBA 634 308)
- Abb. 23 Köln, St. Johann Baptist, Werkstatt Meister „HK“, Relief des Retabels am Annenaltar, 1605, (Foto Eberhardt)

- Abb. 24 Köln, St. Gereon, Wendelin Beyschlag, Sakramentshaus, 1608, (RBA 76 330)
- Abb. 25 Köln, Rathaus, Melchior von Rheydt, Eine Hälfte des Portals aus dem Kölner Zeughaus, 1601, (Kirgus 2000, S. 143)
- Abb. 26 Antwerpen, St. Paul, Anton Gunther Gheringh, Innenraum von St. Walburga in Antwerpen, 1641-1660, (Philippot 2003, S. 25, Abb. 2, Ausschnitt)
- Abb. 27 Antwerpen, St. Jakob, Altar des Hl. Hubertus, 1600-1606, (Philippot 2003, S. 165, Abb. 2)
- Abb. 28 Antwerpen, St. Jakob, Altarretabel in der Dreikönigskapelle, 1600-1606, (Philippot 2003, S. 165, Abb. 3)
- Abb. 29 Diest, St. Sulpice et Denis, Altar des Hl. Josef, 1617, (Philippot 2003, S. 166, Abb. 1)
- Abb. 30 Köln, Dom, Fragment einer Gottvaterfigur, Anfang 17. Jahrhundert, (RBA 96 016)
- Abb. 31 Paderborn, Dom, Heinrich Gröninger, Figur vom Fürstenberg-Grabmal, 1615/16-22, (Stiegemann 1989, Abb. 136)
- Abb. 32 London, Victoria & Albert Museum, Christusbüste, 1. Hälfte 16. Jahrhundert, (Pope-Hennessy 1964, S. 261, Abb. 433)
- Abb. 33 Überlingen, Münster St. Nikolaus, Jörg Zürn, Detail aus der Krönung Mariä im Marienaltar, 1607/1610, (Waldsee 1998, Abb. 1)
- Abb. 34 Köln, Museum Schnütgen, Muttergottes, Anfang 17. Jahrhundert, (RBA 99 839)
- Abb. 35 Schwarzhof, St. Clemens, Muttergottes, Anfang 17. Jahrhundert, (Eberhardt 1996, S. 30)
- Abb. 36 Augsburg, St. Ulrich und Afra, Hans Reichle, Trauernde Maria, 1605, (Kriegbaum 1931, Ausschnitt aus Tafel XX)
- Abb. 37 München, Mariensäule, Hubert Gerhard, Patrona Bavariä, 1613, (Feulner/Müller 1953, S. 470, Abb. 383)
- Abb. 38 München, Bayerisches Nationalmuseum, Madonna mit Kind, Anfang 17. Jahrhundert, (Foto Marburg x111 413)
- Abb. 39 München, Bayerisches Nationalmuseum, Thronende Muttergottes, Anfang 17. Jahrhundert, (Foto Marburg x111 354)
- Abb. 40 Coburg, Kunstsammlung der Veste Coburg, Anton Wierix nach Philip de Vos, sog. Antwerpener Madonna, 1587, (Coburg 1995, S. 35, Abb. 26)
- Abb. 41 Köln, Museum Schnütgen, Madonna mit Kind, Anfang 17. Jahrhundert, (RBA 51002)
- Abb. 42 Knechtsteden, St. Maria Magdalena und St. Andreas, Figur des Pilatus, Anfang 17. Jahrhundert, (Stadtkonservator, BAL 16799-7)
- Abb. 43 Knechtsteden, St. Maria Magdalena und St. Andreas, Seitenansicht der Figur des Pilatus, Anfang 17. Jahrhundert, (Stadtkonservator, BAL 16800-1)
- Abb. 44 Knechtsteden, St. Maria Magdalena und St. Andreas, Figur des Ecce Homo, Anfang 17. Jahrhundert, (Stadtkonservator, BAL 16805-3)
- Abb. 45 Knechtsteden, St. Maria Magdalena und St. Andreas, Seitenansicht der Figur des Ecce Homo, Anfang 17. Jahrhundert, (Stadtkonservator, BAL 16805-1)
- Abb. 46 New York, Metropolitan Museum of Art, Department of Drawings and Prints, Johannes und Lukas Doetecum, Ecce Homo, 1562, (Nalis (The New Hollstein) 1998, Bd. II, S. 106, Abb. 287)
- Abb. 47 Antwerpen, Museum Plantin-Moretus, Gerhard van Groeningen, Ecce Homo, 1573, (Schuckman (The New Hollstein) 1997, Bd. II, S. 112, Abb. 349/I)
- Abb. 48 Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Willem Jacobsz Delff nach Adrian van de Venne, Porträt von Frederik Hendrik, 1619, (Amsterdam 1993/94, Kat. Nr. 263)
- Abb. 49 Antwerpen, St. Jakob, Robert de Nole, Hl. Krieger, 1616, (Casteels 1961, Abb. 23)

- Abb. 50 Genua, Palazzo dell'Università, Giovanni Bologna, Geisselung Christi, um 1579, (Holderbaum 1983, S. 196, Tafel CV, Ausschnitt)
- Abb. 51 Wien, Graphische Sammlung Albertina, Philips Galle, Christus an der Geisselsäule, um 1580, (Sellink/Leesberg (The New Hollstein) 2001, Bd. II, S. 136, Nr. 223/I)
- Abb. 52 Ahlen, St. Marien, Gerhard Gröninger, Schmerzensmann, um 1625/1630, (Jászai 1989, S. 129, Abb. 119)
- Abb. 53 Paderborn, Dom, Gerhard Gröninger, Ecce Homo, 1625, (Jászai 1989, S. 105, Abb. 89)
- Abb. 54 Eupen, St. Nikolaus, Figur des Hl. Petrus, um 1620, (Claser 2003, S. 246, Abb. 35)
- Abb. 55 Brüssel, Koninklijke Bibliotheek Albert I, Prentenkabinet, Maarten de Vos, Hl. Petrus, 1592, (Schuckman/De Hoop Scheffer (Hollstein, Dutch and Flemish) Bd. II/1995, S. 18, Nr. 791/I)
- Abb. 56 Greve, Badia di Passignano, Andrea Ferrucci (?) nach Sansovino, St. Peter und Paul, 1520, (Boucher Bd. II/1991, Abb. 64)
- Abb. 57 Bösensell, St. Johannes der Täufer, Gerhard Gröninger/Werkstatt, Salvator, um 1623/1625, (Jászai 1989, S. 77, Abb. 51)
- Abb. 58 Köln, Museum Schnütgen, Muttergottes von einer Kreuzigungsgruppe, um 1620, (RBA 130 727)
- Abb. 59 Hohenpeißenberg, Pfarr- und Wallfahrtskirche zu Unserer Lieben Frau, Bartholomäus Steinle (zugeschrieben), Muttergottes, um 1617, (Zohner 1993, Abb. 108)
- Abb. 60 Köln, St. Maria im Kapitol, Kruzifix, um 1620, (Foto Marburg 11812)
- Abb. 61 Zangenberg, Herz-Jesu-Kirche, Bartholomäus Steinle, Kruzifix, 1604, (Zohner 1993, Abb. 23)
- Abb. 62 Köln, St. Johann Baptist, Epitaph Schultz/Viator, 1612, (RBA 137 167)
- Abb. 63 Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Maarten de Vos, Kreuzigung Christi, um 1587, (Schuckman/De Hoop Scheffer (Hollstein, Dutch and Flemish) Bd. I/1995, S. 155, Nr. 416)
- Abb. 64 Antwerpen, Stedelijk Prentenkabinet, Maarten de Vos, Kreuzigung Jesu, um 1580 (?), (Schuckman/De Hoop Scheffer (Hollstein, Dutch and Flemish) Bd. I/1995, S. 221, Nr. 647)
- Abb. 65 Brüssel, Koninklijke Bibliotheek Albert I, Prentenkabinet, Maarten de Vos, Kreuzigung Christi, 1603, (Schuckman/De Hoop Scheffer (Hollstein, Dutch and Flemish) Bd. I/1995, S. 221, Nr. 649)
- Abb. 66 Freising, Kathedrale, Philipp Dirr, Hochaltar, 1625, (Philippot 2003, S. 175)
- Abb. 67 Salzburg, St. Peter, Zeichnung des Hochaltars von 1625 vor dem Abbruch 1779, (Koller 1999, S. 70)
- Abb. 68 Köln, St. Pantaleon, Ansicht des Chores mit dem 1749 errichteten Hochaltar, (Foto Marburg 76 561)
- Abb. 69 Köln, St. Pantaleon, Salvator, um 1625, (RBA 51722)
- Abb. 70 Paderborn, Restaurierungswerkstatt Ochsenfahrt, Figur des Salvator, um 1625, (Foto Eberhardt)
- Abb. 71 Paderborn, Restaurierungswerkstatt Ochsenfahrt, Figur des Salvator, um 1625, (Foto Eberhardt)
- Abb. 72 Köln, St. Pantaleon, Figur des Salvator, um 1625, (RBA 79577, Ausschnitt)
- Abb. 73 Köln, St. Pantaleon, Figur des Salvator, um 1625, (RBA 51733)
- Abb. 74 Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Peter Paul Rubens/Werkstatt, Salvator und Muttergottes, 1609/1610, (Judson 2000, Abb. 198-199)
- Abb. 75 Antwerpen, Museum Platijn-Moretus, Cornelis Galle nach Rubens, Salvator Mundi, um 1610 (Judson 2000, Abb. 200)
- Abb. 76 Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Antonio Tempesta, Apostel Thomas, Anfang 17. Jahrhundert, (Buffa (The illustrated Bartsch) 35/1984, S. 114, Nr. 336)

- Abb. 77 Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Antonio Tempesta, Thronender Christus, Anfang 17. Jahrhundert, (Buffa (The illustrated Bartsch) 35/1984, S. 108, Nr. 330)
- Abb. 78 Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Antonio Tempesta, Apostel Philippus, Anfang 17. Jahrhundert, (Buffa (The illustrated Bartsch) 35/1984, S. 116, Nr. 338)
- Abb. 79 Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Antonio Tempesta, Apostel Bartholomäus, Anfang 17. Jahrhundert, (Buffa (The illustrated Bartsch) 35/1984, S. 117, Nr. 339)
- Abb. 80 Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Maarten de Vos, Darstellung des Salvator, 1601 (Schuckmann/De Hoop Scheffer (Hollstein, Dutch and Flemish) Bd. II/1995, S. 22, Nr. 804/I, Ausschnitt)
- Abb. 81 Lierre, St. Gommaire, Hans van Mildert, Figur des Salvator, um 1626, (Philippot 2003, S. 785)
- Abb. 82 Meersburg, Rathaus, David Zürn, Figur des Salvator, um 1625, (Waldsee 1998, S. 124)
- Abb. 83 Foy-Notre-Dame, Notre Dame, Figur des Salvator am Hochaltarretabel, 1626, (Philippot 2003, S. 184)
- Abb. 84 Würzburg, Universitätsbibliothek, Werkstatt des Friedrich Sustris (?), Detail des Hochaltarentwurfs von St. Michael, 1593/94, (München 1997, S. 392, Ausschnitt)
- Abb. 85 Köln, St. Pantaleon, Muttergottes, um 1625, (RBA 51724)
- Abb. 86 Paderborn, Restaurierungswerkstatt Ochsenfahrt, Figur der Muttergottes, um 1625, (Foto Eberhardt)
- Abb. 87 Paderborn, Restaurierungswerkstatt Ochsenfahrt, Figur der Muttergottes, um 1625, (Foto Eberhardt)
- Abb. 88 Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Antonio Tempesta, Madonna auf der Mondsichel, (Buffa (The illustrated Bartsch) 35/1984, S. 105, Nr. 327)
- Abb. 89 Köln, St. Peter, Muttergottes mit Kind, nach 1625, (RBA 102004)
- Abb. 90 Köln, St. Mariae Himmelfahrt, Hochaltar, 1624-1628, (Peter Corkovic, Berlin)
- Abb. 91 Wendel Dietterlin, Detail aus „Architectura“, 1598, (Dietterlin 1598, Taf. 180, Ausschnitt)
- Abb. 92 Köln, St. Mariae Himmelfahrt, Detail vom Hochaltar, 1624-1628, (RBA 600 942, Ausschnitt)
- Abb. 93 Köln, St. Mariae Himmelfahrt, Auszug des Hochaltarretabels, 1624-1628, (RBA 600 942, Ausschnitt)
- Abb. 94 Köln, St. Mariae Himmelfahrt, 3. Geschoss des Hochaltarretabels, 1624-1628, (RBA 600 942, Ausschnitt)
- Abb. 95 Köln, St. Mariae Himmelfahrt, 2. Geschoss des Hochaltarretabels, 1624-1628, (RBA 600 942, Ausschnitt)
- Abb. 96 Köln, St. Mariae Himmelfahrt, 1. Geschoss des Hochaltarretabels, 1624-1628, (RBA 600 942, Ausschnitt)
- Abb. 97 Köln, St. Mariae Himmelfahrt, Figurenpaar am 1. Geschoss des Hochaltarretabels, 1624-1628, (Roebler-Mergen 1942, Abb. 11)
- Abb. 98 Köln, St. Mariae Himmelfahrt, Figurengruppe am 1. Geschoss des Hochaltarretabels, 1624-1628, (Roebler-Mergen 1942, Abb. 10)
- Abb. 99 Oxford, Christ Church, Andrea Boscoli, sog. Farnese Floras, 2. Hälfte 16. Jahrhundert, (Oxford 1981, S. 75, Abb. 9)
- Abb. 100 Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Kongelige Kobberstiksamling, Maarten de Vos, Erzengel Gabriel, Ende 16. Jahrhundert, (Schuckman/De Hoop Scheffer (Hollstein, Dutch and Flemish) Bd. II/1995, Nr. 757/1)
- Abb. 101 München, St. Michael, Hubert Gerhard, Engelsfiguren, vor 1590, (Diemer 1988, S. 116, M IV und M V)
- Abb. 102 Augsburg, St. Sebastian, Hans Degler, Muttergottes, 1626, (Hagen/Wegener-Hüssen 1994, S. 411)

- Abb. 103 Augsburg, St. Ulrich und Afra, Hans Degler und Elias Greuter, Ausschnitt aus dem Weihnachtsaltar, 1604, (Kunstpostkarte, Kunstverlag Peda 2002)
- Abb. 104 Dresden, Staatliche Kunstsammlung, Statuette des Erzengels Michael, um 1595-1600, (München 1997, S. 421)
- Abb. 105 Köln, St. Mariae Himmelfahrt, Figurenpaar vom 2. Geschoss des Hochaltarretabels, 1624-1628, (RBA 600 942, Ausschnitt)
- Abb. 106 Köln, St. Mariae Himmelfahrt, Figur vom ehemaligen Kreuzaltar, um 1628, (RBA 122486)
- Abb. 107 Köln, St. Mariae Himmelfahrt, Figur vom ehemaligen Kreuzaltar, um 1628, (RBA L 1 461/67)
- Abb. 108 Koblenz, Figur vom Hochaltar der ehemaligen Jesuitenkirche, um 1638, (RBA 110094, Ausschnitt)
- Abb. 109 Köln, St. Mariae Himmelfahrt, Figurenpaar am 3. Geschoss des Hochaltarretabels, 1624-1628, (Foto Marburg 76 468)
- Abb. 110 Köln, St. Mariae Himmelfahrt, Figurenpaar am 3. Geschoss des Hochaltarretabels, 1624-1628, (RBA 600 942, Ausschnitt)
- Abb. 111 Köln, St. Mariae Himmelfahrt, Figur des Mose während der Restaurierung, um 1980, (Mainzer 1982, Tafel XIII)
- Abb. 112 Köln, St. Mariae Himmelfahrt, Figur des Aaron vom Hochaltarretabel, 1624-1628, (RBA L 1461/45)
- Abb. 113 Köln, St. Mariae Himmelfahrt, Figur des Mose am Hochaltarretabel, 1624-1628, (RBA 600 942, Ausschnitt)
- Abb. 114 Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Maarten de Vos, Joachim, 1585, (Schuckman/De Hoop Scheffer (Hollstein, Dutch and Flemish) Bd.I/1995, S. 87, Nr. 186/I, Ausschnitt)
- Abb. 115 Köln, St. Mariae Himmelfahrt, Figur der Muttergottes und Tragengel am Hochaltarretabel, 1624-1628, (RBA 600 942, Ausschnitt)
- Abb. 116 Köln, St. Mariae Himmelfahrt, Kopf aus dem Trümmern der Himmelfahrtskirche, 1624-1628, (RBA 630 739)
- Abb. 117 Köln, St. Mariae Himmelfahrt, Figur des David von 1624-1628 mit Ergänzungen, (Mainzer 1982, Tafel XIV)
- Abb. 118 Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Maarten de Vos, Aus dem Lied Salomons, Ende 16. Jahrhundert, (Schuckman/De Hoop Scheffer (Hollstein, Dutch and Flemish) Bd. I/1995, S. 65, Nr. 133, Ausschnitt)
- Abb. 119 Salzburg, Barockmuseum, Darstellung König Davids, 17. Jahrhundert, (Barockmuseum 1923, S. 40)
- Abb. 120 Scherpenheuvel, Marienwallfahrtskirche, Robert de Nole, Figur des Mose, 1616, (Banz 1998, S. 164, Abb. 4)
- Abb. 121 Scherpenheuvel, Marienwallfahrtskirche, Robert de Nole, Figur des David, 1616, (Banz 1998, S.167, Abb. 9)
- Abb. 122 Scherpenheuvel, Marienwallfahrtskirche, Robert de Nole, Figur des Jeremia, 1616, (Banz 1998, S. 166, Abb. 8)
- Abb. 123 Scherpenheuvel, Marienwallfahrtskirche, Robert de Nole, Figur des Ezechiel, 1616, (Banz 1998, S. 165, Abb. 6)
- Abb. 124 Köln, St. Mariae Himmelfahrt, Blick von der Empore auf die Apostel Petrus und Paulus, (RBA 121 144)
- Abb. 125 Köln, St. Mariae Himmelfahrt, Blick von der Empore auf die Apostel Paulus und Andreas, (RBA 600 939)
- Abb. 126 Leiden, Prentenkabinet der Rijksuniversiteit, Antonio Tempesta, Darstellung des Salvator aus einem Apostelzyklus mit fünfzehn Blättern, Anfang 17. Jahrhundert, (Buffa (The illustrated Bartsch) 35/1984, S. 122, Nr. 344)
- Abb. 127 Leiden, Prentenkabinet der Rijksuniversiteit, Antonio Tempesta, Darstellung des Apostel Matthias aus einem Apostelzyklus mit fünfzehn Blättern, Anfang 17. Jahrhundert, (Buffa (The illustrated Bartsch) 35/1984, S. 135, Nr. 356)
- Abb. 128 Köln, Kölnisches Stadtmuseum, Sammlung Weyer, Grundriss von St. Maria Himmelfahrt von 1838/1840, (Schäfke 1993, S. 153, Bd. XX, 1; Eintragungen von Eberhardt)

- Abb. 129 Köln, St. Mariae Himmelfahrt, Figur des Apostel Andreas, 1628-1631, (RBA 35570)
- Abb. 130 Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Antonio Tempesta, Apostel Andreas, Anfang 17. Jahrhundert, (Buffa (The illustrated Bartsch) 35/1984, S. 111, Nr. 333)
- Abb. 131 Köln, St. Mariae Himmelfahrt, Figur des Apostel Paulus, 1628-1631, (RBA 35372)
- Abb. 132 Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Antonio Tempesta, Apostel Paulus, Anfang 17. Jahrhundert, (Buffa (The illustrated Bartsch) 35/1984, S. 110, Nr. 332)
- Abb. 133 Leiden, Prentenkabinet der Rijksuniversiteit, Antonio Tempesta, Apostel Paulus, Anfang 17. Jahrhundert, (Buffa (The illustrated Bartsch) 35/1984, S. 136, Nr. 357)
- Abb. 134 Rom, S. Marcello al Corso, Taddeo Zuccaro, Paulus heilt die Kranken, Mitte 16. Jahrhundert, (Gere 1969, Abb. 91)
- Abb. 135 Köln, St. Mariae Himmelfahrt, Figur des Apostel Simon, 1628-1631, (RBA 35 365)
- Abb. 136 Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Antonio Tempesta, Apostel Simon, Anfang 17. Jahrhundert, (Buffa (The illustrated Bartsch) 35/1984, S. 119, Nr. 341)
- Abb. 137 Leiden, Prentenkabinet der Rijksuniversität, Antonio Tempesta, Darstellung des Apostel Matthias, Anfang 17. Jahrhundert, (Buffa (The illustrated Bartsch) 35/1984, S. 135, Nr. 356)
- Abb. 138 Köln, St. Mariae Himmelfahrt, Figur des Apostel Thaddeus, 1628-1631, (RBA 35 371)
- Abb. 139 Rom, S. Maria di Montserrat, Jacopo Tati, gen. Sansovino, Figur des Jakobus, 1511, (Foto Kempkens)
- Abb. 140 Köln, St. Mariae Himmelfahrt, Figur des Apostel Jakobus, 1628-1631, (RBA 35 369)
- Abb. 141 Florenz, Dom, Jacopo Tati gen. Sansovino, Figur des Jakobus, 1510 (Boucher 1991, Tafel III)
- Abb. 142 Wien, Graphische Sammlung Albertina, Agostino Carracci, Darstellung des Jakobus, 1577, (Bohlin (The illustrated Bartsch) 39/1980, S. 113, Nr. 70)
- Abb. 143 Köln, St. Mariae Himmelfahrt, Figur des Apostel Petrus, 1628-1631, (Weirauch 1973, Abb. 100)
- Abb. 144 New York, Metropolitan Museum of Art, Agostino Carracci, Darstellung des Hl. Petrus aus einem Apostelzyklus, um 1583, (Bohlin (The illustrated Bartsch) 39/1980, S. 100, Nr. 51)
- Abb. 145 Köln, St. Mariae Himmelfahrt, Figur des Apostel Matthäus, 1628-1631, (RBA 35361)
- Abb. 146 Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, Cornelis Cort nach Andrea del Sarto, Darstellung des Evangelisten Johannes, Ende 16. Jahrhundert, (Sellink/Leeflang (The New Hollstein) Bd. II/2000, S. 174, Nr. 125)
- Abb. 147 Florenz, Galleria degli Uffizi, Andrea del Sarto, sog. Madonna der Harpien, um 1516, (Florenz 1986-1987, S. 28, Abb. 1)
- Abb. 148 Florenz, S. Marco, Giovanni Bologna, Figur des Hl. Philippus, vor 1578, (Kriegbaum 1931, Abb. 243)
- Abb. 149 Köln, St. Mariae Himmelfahrt, Salvator, 1628-1631, (Weirauch 1973, Abb. 99)
- Abb. 150 Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, , Maarten de Vos, Darstellung des Salvator, 1601, (Schuckmann/De Hoop Scheffer (Hollstein, Dutch and Flemish) Bd. II/1995, S. 22, Nr. 804/I, Ausschnitt)
- Abb. 151 Privatsammlung, Jacopo Tintoretto, Sacra Conversazione, 1540, (Nichols 1999, S. 34, Abb. 13)
- Abb. 152 Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Maarten de Vos, Darstellung des Jakobus Major, 1601, (Schuckmann/De Hoop Scheffer (Hollstein, Dutch and Flemish) Bd. II/1995, S. 23, Nr. 807/I, Ausschnitt)

- Abb. 153 Köln, St. Mariae Himmelfahrt, Figur der Maria, 1628-1631, (Weirauch 1973, Abb. 98)
- Abb. 154 Leiden, Prentenkabinet der Rijksuniversität, Antonio Tempesta, Darstellung der Maria, Anfang 17. Jahrhundert, (Buffa (The illustrated Bartsch) 35/1984, S. 123, Nr. 345)
- Abb. 155 Braunschweig, Herzog Anton-Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett, Maarten de Vos, Salvator und Maria, um 1600, (Schuckman/De Hoop Scheffer (Hollstein, Dutch and Flemish) Bd. I/1995, S. 234, Nr. 697)
- Abb. 156 Brüssel, Koninklijke Bibliotheek Albert I., Prentenkabinet, Maarten de Vos, Frontispiz mit der Darstellung des segnenden Christus, 1593, (Schuckman/De Hoop Scheffer (Hollstein, Dutch and Flemish) Bd. II/1995, S. 255, Nr. 1554/I)
- Abb. 157 Köln, St. Mariae Himmelfahrt, Figur des Apostel Johannes, 1628-1631, (RBA 35368)
- Abb. 158 München, St. Michael, Hubert Gerhard, Apostel Johannes und Thomas, 1590, (Diemer 2004, Bd. II, S. 385, Taf. 201 b)
- Abb. 159 Brüssel, Koninklijke Bibliotheek Albert I, Prentenkabinet, Maarten de Vos, Apostel Johannes, Ende 16. Jahrhundert, (Schuckman/De Hoop Scheffer (Hollstein, Dutch and Flemish) Bd. II/1995, S. 19, Nr. 793/1)
- Abb. 160 Antwerpen, St. Jakob, Robert und Jan de Nole (?), Apostel Johannes, 1620/1627, (Philippot 2003, S. 198)
- Abb. 161 Eupen, St. Nikolaus, Apostel Simon, um 1640 (Claser 2003, S.242, Abb.31)
- Abb. 162 London, British Museum, Prints and Drawings Room, Marcantonio Raimondi, Darstellung des Apostel Simon, 1527/34, (Oberhuber (The illustrated Bartsch) 1978, S. 165, Nr. 133)
- Abb. 163 Eupen, St. Nikolaus, Figur des Apostel Matthias, um 1640, (Claser 2003, S. 243, Abb. 32)
- Abb. 164 Köln, St. Mariae Himmelfahrt, Figur des Apostel Matthias, 1628-1631, (RBA 35 367)
- Abb. 165 Eupen, St. Nikolaus, Figur des Apostel Mathäus, um 1640, (Claser 2003, S. 242, Abb. 30)
- Abb. 166 Eupen, St. Nikolaus, Figur des Evangelisten Johannes, um 1640, (Claser 2003, S. 243, Abb. 33)
- Abb. 167 Eupen, St. Nikolaus, Figur des Apostel Jakobus Minor, um 1640, (Roeßler-Mergen 1942, Abb. 20)
- Abb. 168 Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Maarten de Vos, Darstellung des Evangelisten Johannes, Ende 16. Jahrhundert, (Schuckman/De Hoop Scheffer (Hollstein, Dutch and Flemish) Bd. II/1995, S. 35, Nr. 849)
- Abb. 169 Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Maarten de Vos, Darstellung des Jakobus Minor, Ende 16. Jahrhundert, (Schuckmann/De Hoop Scheffer (Hollstein, Dutch and Flemish) Bd. II/1995, S. 35, Nr. 851/II)
- Abb. 170 Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Maarten de Vos, Darstellung des Apostel Mathäus, Ende 16. Jahrhundert, (Schuckman/De Hoop Scheffer (Hollstein, Dutch and Flemish) Bd. II/1995, S. 36, Nr. 854)
- Abb. 171 Mecheln, St. Rombaut, Jan oder Andries de Nole, Figur des Evangelisten Johannes, zwischen 1627 und 1641, (Grote 1992, Abb. 6)
- Abb. 172 Eupen, St. Nikolaus, Figur des Apostel Petrus, um 1640, (Roeßler-Mergen 1942, Abb. 21)
- Abb. 173 Eupen, St. Nikolaus, Figur des Evangelisten Mathäus, um 1640, (Weirauch 1973, Abb. 143)
- Abb. 174 Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Antonio Tempesta, Darstellung des Apostel Petrus, 1570 (?), (Buffa (The illustrated Bartsch) 35/1984, S. 109, Nr. 331)

- Abb. 175 Leiden, Prentenkabinet der Rijksuniversiteit, Antonio Tempesta, Darstellung des Evangelisten Mathäus, nach 1570 (?), (Buffa (The illustrated Bartsch) 35/1984, S. 132, Nr. 353)
- Abb. 176 Eupen, St. Nikolaus, Figur des Salvator, um 1640 (Claser 2003, S. 240, Abb. 28)
- Abb. 177 Eupen, St. Nikolaus, Figur der Maria, um 1640, (Claser 2003, S. 241, Abb. 29)
- Abb. 178 Bonn, Minoritenkirche, Hochaltar von 1651, (Hilger 1974, Abb. 150)
- Abb. 179 Bonn, Minoritenkirche, Figuren vom Hochaltar von 1651, (Roeßler-Mergen 1942, Abb. 27 und 28)
- Abb. 180 Bonn, Minoritenkirche, Figur vom Hochaltar von 1651, (Roeßler-Mergen 1942, Abb. 29)
- Abb. 181 Siegburg, St. Servatius, Figur der Muttergottes mit Kind, um 1650, (Hilger 1967, Abb. 131)
- Abb. 182 Düsseldorf, St. Andreas, Muttergottes mit Kind, nach 1650, (RBA 36 671)
- Abb. 183 Ohlstadt, St. Laurentius, Werkstatt des Bartholomäus Steinle, Muttergottes mit Kind, 1613/15, (Zohner 1993, Abb. 93)
- Abb. 184 Köln, St. Gereon, Figur der Hl. Helena, 1635, (www.stgereon.de/Basilika/allgemein/DivBilder/Helena.jpg)
- Abb. 185 Köln, St. Gereon, Figur der Hl. Helena, 1635, (RBA 120 544)
- Abb. 186 Köln, Archiv des Erzbistums, Josef Otto, Ausschnitt aus einer Zeichnung des Grundrisses von St. Gereon, 1763, (Foto Eberhardt)
- Abb. 187 Pavia, Kartause, Angelo Marini, Figur der Hl. Helena, um 1600, (Brinckmann 1917, S. 215, Abb. 223)
- Abb. 188 Köln, St. Gereon, Kruzifix, 1635, (Stadtkonservator, BAL 8790/5,6)
- Abb. 189 Köln, Rathaus, Geldorp Gorzius, Kreuzigung, 1597-1602, (Judson 2000, Abb. 100)
- Abb. 190 Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schoone Kunsten, Peter Paul Rubens, Kreuzigung, 1610-1612, (Judson 2000, Abb. 96)
- Abb. 191 Rom, S. Giovanni in Laterano, François Duquesnoy, Kruzifix, nach 1630, (Brüssel 1977, S. 325, Nr. 294)
- Abb. 192 Köln, St. Gereon, Kruzifix, 1635, (Hilger 1974, Abb. 159)
- Abb. 193 Köln, Dom, Schatzkammer, Kruzifix, nach 1635, (Hilger 1974, Abb. 158)
- Abb. 194 Genua, Privatbesitz, Georg Petel, Kruzifix, um 1623, (Feuchtmayr/Schädler 1973, Abb. 3)
- Abb. 195 Köln, Diözesanmuseum, Kruzifix, nach 1635, (Diözesanmuseum)
- Abb. 196 Köln, St. Ursula, Hochaltar, 1642, (Roeßler-Mergen 1942, Abb. 26)
- Abb. 197 Köln, St. Ursula, Hochaltar, 1642, (Roeßler-Mergen 1942, Abb. 26 Ausschnitt)
- Abb. 198 Rom, S. Maria della Scala, Silvio Valloni oder Francesco di Cusart, Figur der Muttergottes über dem Hauptportal, ca. 1633, (Ferrari/Papaldo 1999, S. 327)
- Abb. 199 Antwerpen, St. Carolus Borromäus, Retabelkonstruktion und Figuren des Hans van Mildert, 1621, (St. Caroluskirche 1987, S. 6-7)
- Abb. 200 Köln, St. Mariae Himmelfahrt, Kanzelfigur, um 1630, (Weirauch 1973, Abb. 137)
- Abb. 201 Köln, St. Mariae Himmelfahrt, Kanzelfigur, um 1630, (Weirauch 1973, Abb. 135)
- Abb. 202 Lierre, St. Gommaire, Robert und Jan de Nole, Hl. Ambrosius, 1615-1623, (Löwen 1998, S. 257, Nr. 355)
- Abb. 203 Lierre, St. Gommaire, Robert und Jan de Nole, Hl. Augustinus, 1615-1623, (Löwen 1998, S. 256, Nr. 354)
- Abb. 204 Köln, St. Kolumba, Muttergottes mit Kind, um 1655, (RBA 33701)
- Abb. 205 Köln, Kölnisches Stadtmuseum, Sammlung Johann Peter Weyer, Zeichnung des barocken Hochaltars, 1838/40, (RBA 118102)
- Abb. 206 Rom, S. Andrea della Valle, Christoforo Stati, Hl. Magdalena, 1615; Pietro Bernini, Johannes der Täufer, 1615, (Hoffmann 1938, S. 98, Abb. 83/84)

- Abb. 207 Köln, Diözesanmuseum, Jeremias Geisselbrunn, Muttergottes, Rückansicht, (Diözesanmuseum)
- Abb. 208 Wien, Graphische Sammlung Albertina, Agostino Carracci, Muttergottes mit Kind, 1570, (Bohlin (The illustrated Bartsch) 39/1980, S. 94, Nr. 44-II)
- Abb. 209 Brüssel, Prentenkabinet, Koninklijk Bibliotheek Albert I, Philips Galle nach Antoine von Blocklandt, Madonna mit Kind, 1578 (Sellink/Leesberg (The New Hollstein) Part II/2001, S. 142, Nr. 227)
- Abb. 210 London, British Museum, Jacob Matham nach Zuccari, Muttergottes mit den Heiligen, 2. Hälfte 16. Jahrhundert (Strauss (The illustrated Bartsch) 4/1980, S. 211, Nr. 234)
- Abb. 211 Rom, S. Agostino, Jacopo Sansovino, Muttergottes mit Kind, 1516, (Boucher II/1991, Abb. 66)
- Abb. 212 Rom, S. Nicola da Tolentino, Alessandro Algardi, Hochaltarretabel, 1640 (Montagu II/1985, Abb. 136)
- Abb. 213 Rom, S. Nicola da Tolentino, Alessandro Algardi, Ausschnitt aus dem Hochaltarretabel, 1640 (Montagu II/1985, Abb. 137)
- Abb. 214 Köln, St. Andreas, Jeremias Geisselbrunn, Schmuckkonsole am nordöstlichen Vierungspfeiler, 1658/59 (Hilger 1974, Abb. 168)
- Abb. 215 Köln, Kölnisches Stadtmuseum, Sammlung Johann Peter Weyer, Zeichnung vom barocken Hochaltar von St. Andreas, 1838/40 (Schäfer 1993, Taf. XXIX, 21)
- Abb. 216 Köln, Archiv des Erzbistums, Vertrag zum Hochaltar von St. Andreas, 1659 (Archiv des Erzbistums, Scan Eberhardt 2004)
- Abb. 217 Köln, St. Andreas, Bernhard Fuckerad, Kreuzigung des Apostel Andreas, 1660 (Eberhardt Andreas 2003, S. 83, Abb. 6)
- Abb. 218 Knechtsteden, Spiritanerkloster, Wirtschaftsgebäude, Horstgen Munbaß, Figur Gottvaters vom abgebrochenen barocken Hochaltar aus St. Andreas, 1660, (Stadtkonservator, Heiermann 05/02, BAL 16795-3)
- Abb. 219 Knechtsteden, Spiritanerkloster, Wirtschaftsgebäude, Horstgen Munbaß, Seitenansicht der Figur Gottvaters vom abgebrochenen barocken Hochaltar aus St. Andreas, 1660, (Stadtkonservator, Heiermann 05/02, BAL 16795-8)
- Abb. 220 Knechtsteden, Spiritanerkloster, Wirtschaftsgebäude, Horstgen Munbaß, Seitenansicht der Figur Gottvaters vom abgebrochenen barocken Hochaltar aus St. Andreas, 1660 (Stadtkonservator, Heiermann 05/02, BAL 16796-1)
- Abb. 221 Knechtsteden, Spiritanerkloster, Wirtschaftsgebäude, Horstgen Munbaß, Detail der Figur Gottvaters vom abgebrochenen barocken Hochaltar aus St. Andreas, 1660, (Stadtkonservator, Heiermann 05/02, BAL 16796-3)
- Abb. 222 Rom, St. Peter, Guglielmo della Porta, Papst Paul III., 1574-1575 (Pope-Hennessy 1963 I, Abb. 145)
- Abb. 223 Rom, S. Maria sopra Minerva, Ambrogio Bonvicino, Urban VII., 1606, (Ferrari/Papaldo 1999, S. 264, Ausschnitt)
- Abb. 224 Rom, St. Peter, Gianlorenzo Bernini, Urban VIII., 1640 (Ferrari/Papaldo 1999, S. 476)
- Abb. 225 Stonor Park, Collection Lord Camoys, Alessandro Algardi, Figur des Jupiter, um 1655 (Montagu II/1985, Abb. 225, Ausschnitt)
- Abb. 226 Knechtsteden, Spiritanerkloster, Wirtschaftsgebäude, Horstgen Munbaß, Seitenansicht der Figur des Christus vom abgebrochenen barocken Hochaltar aus St. Andreas, 1660, (Stadtkonservator, Heiermann 05/02, BAL 16796-7)
- Abb. 227 Knechtsteden, Spiritanerkloster, Wirtschaftsgebäude, Horstgen Munbaß, Detail der Figur des Christus vom abgebrochenen barocken Hochaltar aus St. Andreas, 1660, (Stadtkonservator, Heiermann 05/02, BAL 16797-1)
- Abb. 228 Knechtsteden, Spiritanerkloster, Wirtschaftsgebäude, Figur des Christus vom abgebrochenen barocken Hochaltar aus St. Andreas, 1660, (Stadtkonservator, Heiermann 05/02, BAL 16796-4)
- Abb. 229 Köln, Groß St. Martin, Augustin Braun, Hl. Hieronymus (Vey 1995, Abb. 8)

- Abb. 230 Braunschweig, Herzog Anton Ulrich- Museum, Hl. Joachim und Hl. Anna, 1. Drittel 17. Jahrhundert (Berlin 1995, S. 549, Nr. 206 und 207)
- Abb. 231 Knechtsteden, Spiritanerkloster, Wirtschaftsgebäude, Horstgen Munbaß, Figur der Maria vom abgebrochenen barocken Hochaltar aus St. Andreas, 1660, (Stadtkonservator, Heiermann 05/02, BAL 16798-8)
- Abb. 232 Knechtsteden, Spiritanerkloster, Wirtschaftsgebäude, Horstgen Munbaß, Seitenansicht der Figur der Maria vom abgebrochenen barocken Hochaltar aus St. Andreas, 1660, (Stadtkonservator, Heiermann 05/02, BAL 16798-6)
- Abb. 233 Rom, St. Paul vor den Mauern, Stefano Maderno zug., Hl. Brigida, um 1600, (Ferrari/Papaldo 1999, S. 371)
- Abb. 234 Wien, Barockmuseum, Hans Waldburger, Kniende Maria, vor 1630 (Pinder 1933, S. 28)
- Abb. 235 Köln, Kölnisches Stadtmuseum, Sammlung Johann Peter Weyer, Detail aus der Zeichnung vom barocken Hochaltar von St. Andreas, 1838/40 (Schäfke 1993, S. XXIX, 21, Ausschnitt)
- Abb. 236 Bologna, Museo Civico, Alessandro Algardi, Hl. Michael, nach 1650 (Montagu II/1985, Abb. 193)
- Abb. 237 Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Nicolas Beatrizet nach Raphael, Hl. Michael besiegt den Teufel (Boorsch (The illustrated Bartsch) 29, 1982, S. 274, Nr. 30)
- Abb. 238 Köln, St. Mariae Himmelfahrt, Figur des Hl. Michael von der Kanzelbekrönung, um 1630, (Weirauch 1973, S. 125)
- Abb. 239 Knechtsteden, Spiritanerkloster, Wirtschaftsgebäude, Horstgen Munbaß, Figur des Evangelisten Matthäus vom abgebrochenen Hochaltar aus St. Andreas, 1660, (Stadtkonservator, Heiermann 05/02, BAL 16797-6)
- Abb. 240 Knechtsteden, Spiritanerkloster, Wirtschaftsgebäude, Horstgen Munbaß, Detail der Figur des Evangelisten Matthäus vom abgebrochenen Hochaltar aus St. Andreas, 1660, (Stadtkonservator, Heiermann 05/02, BAL 16798-1)
- Abb. 241 Eupen, St. Nikolaus, Figur des Evangelisten Matthäus, um 1640, (Weirauch 1073, Abb. 143)
- Abb. 242 Köln, St. Mariae Himmelfahrt, Kanzelfigur des Evangelisten Matthäus, um 1630 (RBA 122 470)
- Abb. 243 Köln, Kölnisches Stadtmuseum, Zeichnung vom barocken Hochaltar in St. Maria Lyskirchen, 1838/40, (Schäfke 1993, S. 102, XII, 4)
- Abb. 244 Köln, Kölnisches Stadtmuseum, Zeichnung des Innenraumes von St. Maria Lyskirchen mit Blick auf die im barocken Hochaltar einstehende Marienfigur, 1664, (Schäfke 1993, S. 103, XII,5)
- Abb. 245 Köln, Archiv des Erzbistums, Vertrag zum barocken Hochaltar von St. Maria Lyskirchen, 1664, (Archiv des Erzbistums, Scan Eberhardt 2004)
- Abb. 246 Köln, St. Maria Lyskirchen, Figur der Maaria vom ehemaligen barocken Hochaltar in St. Maria Lyskirchen, 1664 (Foto Marburg 76485, Ausschnitt)
- Abb. 247 Antwerpen, Stedelijk Prentenkabinet, Cornelis Galle nach Peter Paul Rubens, Madonna in der Portalnische, nach 1615 (Philippot 2003, S. 697, Abb. 3)
- Abb. 248 Schwarzhemd, St. Maria und St. Clemens, Muttergottes mit Kind, 2. Hälfte 17. Jahrhundert (Schwarzhemd, Postkarte)
- Abb. 249 Köln, St. Kolumba, Muttergottes mit Kind, 2. Hälfte 17. Jahrhundert (Stadtkonservator, K 121/15)
- Abb. 250 Köln, St. Johann Baptist, Figur Johannes des Täufers, drittes Viertel 17. Jahrhundert, (RBA 53537)
- Abb. 251 Köln, St. Andreas, Figur des Salvator, 3. Viertel 17. Jahrhundert, (Foto Eberhardt)
- Abb. 252 Köln, St. Johann Baptist, Figur des Hl. Christophorus, drittes Viertel 17. Jahrhundert, (Lindemann 1982, S. 307, Abb. 191)

- Abb. 253 Köln, St. Maria Lyskirchen, Hl. Maternus, drittes Viertel 17. Jahrhundert, (Stadtkonservator, K 19/21)
- Abb. 254 Köln, Neu St. Alban, Figur der trauernden Maria von einer Kreuzigungsgruppe, drittes Viertel 17. Jahrhundert, (RBA 137796)
- Abb. 255 Köln, Neu St. Alban, Figur der trauernden Maria von einer Kreuzigungsgruppe, drittes Viertel 17. Jahrhundert, (RBA 137797)
- Abb. 256 Köln, Neu St. Alban, Figur des Evangelisten Johannes von einer Kreuzigungsgruppe, drittes Viertel 17. Jahrhunderts, (RBA 137794)
- Abb. 257 Köln, Neu St. Alban, Figur des Evangelisten Johannes von einer Kreuzigungsgruppe, drittes Viertel 17. Jahrhundert, (RBA 137795)
- Abb. 258 Köln, St. Andreas, Figur des Apostel Andreas, drittes Viertel 17. Jahrhundert, (Eberhardt 2003, S. 95, Abb. 24)
- Abb. 259 Rom, St. Peter, François Duquesnoy, Figur des Hl. Andreas, 1629-40 (Vlieghe 1998, S. 239, Abb. 340)
- Abb. 260 Köln, St. Johann Baptist, Figur der Muttergottes mit Kind, drittes Viertel 17. Jahrhundert (RBA 52096)
- Abb. 261 Gent, St. Bavo, Hieronymus Duquesnoy II, Figur der Maria am Grabmal Antoine Triest, 1654 (Durian-Ress 1974, S. 248, Abb. 3)
- Abb. 262 Köln, St. Georg, Figur Johannes des Täufers, drittes Viertel 17. Jahrhundert, (Schorn/Verbeek 1940, S. 19, Ausschnitt)
- Abb. 263 Köln, Kölnisches Stadtmuseum, Aquarellzeichnung der Achskapelle im Kölner Dom mit dem mittelalterlichen Gittergehäuse, 1633, (Deml 2003, S. 239, Abb. 20)
- Abb. 264 Köln, Domschatzkammer, Engelbertschrein 1633, (RBA 20699)
- Abb. 265 Köln, Domschatz, Detail der Liegefigur des Hl. Engelbert vom Engelbertschrein, 1633 (Weirauch 1973, Taf. 1, Ausschnitt)
- Abb. 266 Köln, Domdepot, Figur des Hl. Franziskus, ca. 1660 (RBA 606008)
- Abb. 267 Köln, Domdepot, Figur des Hl. Nikolaus, ca. 1660 (RBA 606006)
- Abb. 268 Köln, Dom, Figur des Hl. Hubertus, ca. 1650 (RBA 33620)
- Abb. 269 Köln, Dom, Rekonstruktion des barocken Marienaltars nach Rode 1952, (Deml 1999, S. 199, Abb. 10)
- Abb. 270 Köln, Historisches Rathaus, Löwenhof, Heribert Neuss, Rahmung des barocken Marienaltars aus dem Kölner Dom, 1662-63, (Deml 1999, S. 192, Abb. 6)
- Abb. 271 Brüssel, Sammlung Dulière, François Duquesnoy, Detail aus einer Szenerie mit einem schlafenden Silen, das Original von 1626-30, (Fransolet 1942, Tafel VII, Ausschnitt)
- Abb. 272 Rom, Vatikanische Museen, Figur des Nil, 3. Jahrhundert n. Chr., (van der Meulen 1995, Abb. 174)
- Abb. 273 Köln, Dom, Heribert Neuss, Relief vom Auszug des barocken Marienaltars, 1662-63, (RBA 630631)
- Abb. 274 Venedig, San Giuliano, Gian Antonio Rusconi, Sakramentsaltar, 16. Jahrhundert, (Pope-Hennessy I/1963, Abb. 111)
- Abb. 275 Rom, S. Luca e Martina, Alessandro Algardi, heilige Dreifaltigkeit, ca. 1639, (Montagu II/1985, Abb. 61)
- Abb. 276 Köln, Dom, Heribert Neuss, Liegefigur vom Grabmal Engelbert I. von Berg, 1665, (Deml 1999, S. 221, Abb. 18)
- Abb. 277 Gent, St. Bavo, Hieronymus Duquesnoy II, Grabmal Antoine Triest, 1654, (Durian-Ress 1974, S. 247, Abb. 2)
- Abb. 278 Gent, St. Bavo, Rombout Pauli, Grabmal Carolus Maes, 1666, (Durian-Ress 1974, S. 274, Abb. 26)
- Abb. 279 Köln, Dom, Heribert Neuss, Figur der Muttergottes vom ehemals barock überformten Hochaltar, 1665, (RBA 48212)
- Abb. 280 Rom, S. Maria di Loreto, François Duquesnoy, Hl. Susanna, 1633, (Ferrari/Papaldo 1999, S. 227)
- Abb. 281 Budapest, Musée des Beaux Arts, Correggio, Madonna del Latte, ca. 1525 (Steinberg 1996, Abb. 182)

- Abb. 282 Paris, Département des estampes et de la photographie, Bibliothèque Nationale de France, Cornelis Cort nach Federico Zuccaro, Anbetung der Heiligen Drei Könige, 1571/72, (Sellink/Leeflang (The New Hollstein) II/2000, S. 110, Nr. 35)
- Abb. 283 Köln, Dom, Heribert Neuss, Figur des Petrus vom barock überformten Hochaltar, 1665, (RBA 48213)
- Abb. 284 Antwerpen, Kathedrale, Hans van Mildert, Petrus, um 1620, (Grote 1992, Abb. 5)
- Abb. 285 Rom, S. Maria sopra Minerva, Camillo Mariani, Petrus und Paulus, 1604, (Ferrari/Papaldo 1999, S. 270)
- Abb. 286 Antwerpen, St. Jakob, Pieter Verbruggen d.Ä., Figur des Petrus am Grabdenkmal Haze, 1660, (Philippot 2003, S. 859, Abb. 2)
- Abb. 287 Köln, Dom, Heribert Neuss, Vorderseite vom ehemaligen Dreikönigenmausoleum, 1668-83 (Deml 2003, S. 212, Abb. 3)
- Abb. 288 Köln, Dom, Heribert Neuss, Rückseite vom ehemaligen Dreikönigenmausoleum, 1668-83, (Deml 2003, S. 213, Abb. 4)
- Abb. 289 Köln, Dom, Heribert Neuss, Relief der Vorderseite vom ehemaligen Dreikönigenmausoleum, 1668-83, (Deml 2003, S. 229, Abb. 13)
- Abb. 290 Köln, Dom, Heribert Neuss, Giebelfiguren der Vorderseite vom ehemaligen Dreikönigenmausoleum, 1668-83, (Deml 2003, S. 233, Abb.18)
- Abb. 291 Köln, Dom, Heribert Neuss, Relief der Rückseite vom ehemaligen Dreikönigenmausoleum, 1668-83, (Deml 2003, S. 236, Abb. 19)
- Abb. 292 Köln, Archiv des Erzbistums, Vertrag vom barocken Hochaltar in St. Maria im Kapitol, 1677 (Archiv des Erzbistums, Scan Eberhardt 2004)
- Abb. 293 Köln, Archiv des Erzbistums, Vertragstext vom barockem Hochaltar in St. Maria im Kapitol in französischer Fassung, 1678, (Archiv des Erzbistums Köln, Scan Eberhardt)
- Abb. 294 Köln, Kölnisches Stadtmuseum, Sammlung Weyer, Zeichnung mit der Ansicht des barocken Hochaltars und des südlichen Seitenaltars von St. Maria im Kapitol, 1838/40, (Schäfke 1993, S. 36, I,3, Ausschnitt)
- Abb. 295 Rekonstruktion des barocken Hochaltars von St. Maria im Kapitol (Skizze und Scan Eberhardt 2002)
- Abb. 296 Rom, S. Luigi dei Francesi, Siccio di Sermoneta, Taufe des Clovis, ca. 1548-49 (?), (Hibbard 1993, S. 107, Abb. 62)
- Abb. 297 Paris, Kloster der Augustiner, Darstellung des Tabernakelaltars, 1674, (Souchal 1977, Bd. A-F, Drouilly, S. 265, Abb. 5)
- Abb. 298 Fontainebleau, Kapelle zur heiligen Dreifaltigkeit, Tabernakel, 1679-80 (Souchal 1977, Bd. G-L, S. 46, Abb. 46)
- Abb. 299 Troyes, St. Johannes, Tabernakel vom Hochaltar, nach 1691 (Souchal 1977, Bd. G-L, S. 63, Abb. 80 a)
- Abb. 300 Köln, St. Maria im Kapitol, Conrad Tapp, Figur des Salvator, 1677, (Foto Heiermann 2000)
- Abb. 301 Köln, St. Maria im Kapitol, Conrad Tapp, Figur des Salvator, 1677, (Foto Heiermann 2000)
- Abb. 302 Köln, St. Maria im Kapitol, Conrad Tapp, Figur des Salvator, 1677, (Foto Heiermann 2000)
- Abb. 303 Köln, St. Maria im Kapitol, Conrad Tapp, Detail der Figur des Salvator, 1677, (Foto Heiermann 2000)
- Abb. 304 Wien, Kunsthistorisches Museum, Sansovino, Figur des Jupiter tonans, vor 1550, (List 1983, S. 106, Abb. 59)
- Abb. 305 Gent, St. Bavo, Gery Picq, Figur des Salvator am Grabmal Karl van den Bosch, 1660-65, (Philippot 2003, S. 391, Abb. 1, Ausschnitt)
- Abb. 306 Gent, St. Bavo, Hieronymus Duquesnoy, Figur des Christus am Grabmal Antoine Triest, 1654 (Durian-Ress 1974, S. 249, Abb. 4)
- Abb. 307 Mecheln, St. Rombaut, Luc Faydherbe, Figur des Salvator am Grabmal Andre Cruesen, 1660-69, (Durian-Ress 1974, S. 256, Abb. 9)
- Abb. 308 Kleve, Museum Kurhaus, Artus Quellinus d. Ä., Pallas Athene, 1646, (Philippot 2003, S. 845, Abb. 4)

- Abb. 309 Köln, St. Maria im Kapitol, Conrad Tapp, Wächterfigur, 1677, (RBA 59456, Ausschnitt)
- Abb. 310 Köln, St. Maria im Kapitol, Conrad Tapp, Wächterfigur, 1677, (RBA 59456, Ausschnitt)
- Abb. 311 Köln, Klein St. Martin, Kruzifix, um 1677, (RBA 46816)
- Abb. 312 Köln, St. Maria im Kapitol, Figur des Christus von einer Pietagruppe, um 1677, (Stadtkonservator, Körper 4/80)
- Abb. 313 Rom, St. Peter, Michelangelo, Pietà, 1499, (Schwedens 2000, S. 95, Abb. 1)
- Abb. 314 Lugano, Sammlung Thyssen-Bornemisza, Gianlorenzo Bernini, Figur des Hl. Sebastian, 1620, (Rom 1998, S. 78, Nr. 5)
- Abb. 315 Windsor castle, Königliche Sammlung, Domenichino, Christusstudie, 1612-1616, (Rom 1996/97, S. 482, Nr. 56)
- Abb. 316 Köln, Museum Schnütgen, Figur des Apostel Petrus, 3. Drittel 17. Jahrhundert, (Eberhardt 2002)
- Abb. 317 Köln, Museum Schnütgen, Figur des Apostel Petrus, 3. Drittel 17. Jahrhundert, (Eberhardt 2002)
- Abb. 318 Köln, Museum Schnütgen, Figur des Apostel Petrus, 3. Drittel 17. Jahrhundert, (Eberhardt 2002)
- Abb. 319 Brüssel, Königliches Museum, Artus I Quellinus d. Ä., Modell des Apostel Petrus, ca. 1658, (Philippot 2003, S. 847, Abb. 2)
- Abb. 320 Köln, Museum Schnütgen, Figur des Johann Baptist, 3. Drittel 17. Jahrhundert (Eberhardt 2002)
- Abb. 321 Köln, Museum Schnütgen, Figur des Johann Baptist, 3. Drittel 17. Jahrhundert (Eberhardt 2002)
- Abb. 322 Köln, Museum Schnütgen, Figur des Johann Baptist, 3. Drittel 17. Jahrhundert (Eberhardt 2002)
- Abb. 323 Antwerpen, Kathedrale, Artus Quellinus d. J., Figur des Hl. Jonathan, nach 1680, (Kehrer 1922, S. 265, Abb. 200)
- Abb. 324 Köln, St. Maria vom Frieden, ehemaliger barocker Hochaltar, ca. 1683 (Stadtkonservator)
- Abb. 325 Köln, St. Maria vom Frieden, Figuren am ehemaligen barocken Hochaltar, ca. 1683 (Stadtkonservator)
- Abb. 326 Köln, St. Maria vom Frieden, das im zentralen Bildfeld des barocken Hochaltars präsentierte Gnadenbild, 1642, (RBA 39919)
- Abb. 327 Köln, Kölnisches Stadtmuseum, Andachtsbild mit der Darstellung des Gnadenbildes von St. Maria vom Frieden, 1655-67 (Kölnisches Stadtmuseum, Foto Eberhardt 2000)
- Abb. 328 Steinfeld, ehemalige Prämonstratenserabtei, barocker Hochaltar, 1683 (Schmidt 1951, S. 71, Abb. 71)
- Abb. 329 Steinfeld, ehemalige Prämonstratenserabtei, Figur des Hl. Petrus am barocken Hochaltar, 1683, (Schmidt 1951, S. 71, Abb. 71, Ausschnitt)
- Abb. 330 Steinfeld, ehemalige Prämonstratenserabtei, Figur des Hl. Paulus am barocken Hochaltar, 1683, (Schmidt 1951, S. 71, Abb. 71, Ausschnitt)
- Abb. 331 Köln, St. Gereon, Figur des Hl. Gereon, Ende 17. Jahrhundert, (Stadtkonservator K 170/63)
- Abb. 332 Köln, St. Pantaleon, Figur eines Apostel, 1694, (RBA 51728)
- Abb. 333 Köln, St. Pantaleon, Figur eines Apostel, 1694, (RBA 51609)
- Abb. 334 Köln, St. Pantaleon, Figur eines Apostel, 1694, (RBA 51612)
- Abb. 335 Köln, St. Pantaleon, Figur eines Apostel, 1694, (RBA 51613)
- Abb. 336 Köln, St. Pantaleon, Figur des Apostel Petrus, 1694, (RBA 51725)
- Abb. 337 Köln, St. Pantaleon, Figur eines Apostel, 1694, (RBA 51726)
- Abb. 338 Antwerpen, Stedelijk Prentenkabinet, Michiel van der Voort, Entwürfe für eine Apostelfigur, um 1693, (Brüssel 1977, S. 224, Abb. 183, Ausschnitt)
- Abb. 339 Rom, Vatikanische Museen, Marco Dente da Ravenna nach Raphael, Apostel Johannes, vor 1527, (Rom 1984/85, S. 353, Nr. 133, Ausschnitt)
- Abb. 340 Brüssel, Musée Royeaux, Michiel van der Voort, Modell des Apostel Andreas, um 1693, (Brüssel 1977, S. 227, Abb. 186)

- Abb. 341 Antwerpen, Stedelijk Prentenkabinet, Michiel van der Voort, Entwurf für eine Apostelfigur, um 1693, (Tralbaut, Taf. 180, Ausschnitt)
- Abb. 342 Antwerpen, Stedelijk Prentenkabinet, Michiel van der Voort, Entwurf für eine Apostelfigur, um 1693, (Brüssel 1977, S. 225, Abb. 184, Ausschnitt)
- Abb. 343 Rom, S. Andrea della Valle, Ercole Ferrata, Figur des Hl. Andreas und Modello, 1667, (Ferrari/Papaldo 1999, S. 33)
- Abb. 344 Rom, S. Ignazio, Pierre Le Gros, Hl. Aloysius, 1698-1699, (Boucher 1998, Abb. 140 Ausschnitt)
- Abb. 345 Rom, San Giovanni in Laterano, Pierre Le Gros, Figur des Hl. Thomas, nach 1700, (Boucher 1998, Abb. 175)
- Abb. 346 Brüssel, Notre Dame du Sablon, Matthieu van Beveren, Grabmal von Thurn und Taxis, 1678, (Philippot 2003, S. 403 Ausschnitt)
- Abb. 347 Antwerpen, St. Jakob, Artus Quellinus d. J. und Mitarbeiter, Bekrönung des Hochaltars, 1685, (Philippot 2003, S. 412, Abb. 1 Ausschnitt)
- Abb. 348 Köln, St. Pantaleon, Figur des Apostel Paulus, 1694, (RBA 51729)
- Abb. 349 Bologna, Pinacoteca Comunale, Raffaello Santi, Pala di Santa Cecilia, 1520, (Locher 1994, Abb. 36)
- Abb. 350 Neapel, Gesù Nuovo, Cosimo Fanzago, Jeremiah, ca. 1646, (www.artandarchitecture.org.uk/images/conway/co44bedO.html)
- Abb. 351 Rom, St. Peter, Gianlorenzo Bernini, Figur der Justitia am Grabmal Urban VIII., 1627-1647, (Wittkower 1999, S. 140)
- Abb. 352 Köln, St. Pantaleon, Figur des Apostel Andreas, 1694, (RBA 51610)
- Abb. 353 Köln, St. Pantaleon, Figur eines Apostel, 1694, (RBA 51607)
- Abb. 354 Köln, St. Pantaleon, Figur eines Apostel, 1694, (RBA 51611)
- Abb. 355 Köln, St. Pantaleon, Figur eines Apostel, 1694, (RBA 51608)
- Abb. 356 Mecheln, St. Romuald, Michiel van der Voort, Grabmal Guillielmus Precipiano, 1709, (Durian-Ress 1974, S. 262, Abb. 16)
- Abb. 357 Liège, St. Jacques, Arnold Hontoire, Figur des Hl. Andreas, 1690, (Philippot 2003, S. 954)
- Abb. 358 Liège, Musée d' Art religieux, Jean Del Cour, Figur des Hl. Rochus, 1692, (Lesuisse 1953, Taf. 91)
- Abb. 359 Köln, Dom, Dreikönigenaltar, Michiel van der Voort, Figur des Hl. Felix, 1699, (Deml 2003, S. 230, Abb. 14)
- Abb. 360 Köln, Dom, Dreikönigenaltar, Michiel van der Voort, Figur des Hl. Nabor, 1699, (Deml 2003, S. 230, Abb. 15)
- Abb. 361 Köln, Museum Schnütgen, Figur eines Hl. Kriegers, um 1700, (RBA C 14370)
- Abb. 362 Köln, Museum Schnütgen, Figur eines Hl. Kriegers, um 1700, (RBA 82122)
- Abb. 363 Antwerpen, Kathedrale Unsere Liebe Frau, Artus Quellinus d. J., Figur des Hl. Jonathan, um 1680, (Kehrer 1922, S. 265, Abb. 200)
- Abb. 364 Mecheln, St. Rombaut, Luc Faydherbe, Figur des Salvator am Grabmal Cruesen, 1659-1666, (Mecheln 1997, S. 41, Abb. 23)
- Abb. 365 Maincy, Collection Chateaux Vaux-le-Vicomte, Ludwig XIV., gegen 1690, (Düsseldorf 1971, Abb. 197)
- Abb. 366 Paris, Sammlung Jean Feray, Martin van den Bogaert gen. Desjardin, Karl der Große, gegen 1680, (Düsseldorf 1971, Abb. 199b)
- Abb. 367 Köln, Museum Schnütgen, Figur eines Herrschers, um 1700, (RBA C 14374)
- Abb. 368 Köln, Museum Schnütgen, Figur eines Herrschers, um 1700, (RBA C 14375)
- Abb. 369 Köln, Museum Schnütgen, Detail der Figur eines Herrschers, um 1700, (RBA C 14376)
- Abb. 370 Köln, Museum Schnütgen, Detail der Figur eines Kriegers, um 1700, (RBA C 14371)
- Abb. 371 Köln, Museum Schnütgen, Figur einer Herrscherin, um 1700, (Foto Eberhardt)
- Abb. 372 Köln, Museum Schnütgen, Figur einer Herrscherin, um 1700, (Foto Eberhardt)

- Abb. 373 Köln, Museum Schnütgen, Figur einer Herrscherin, um 1700, (RBA 82124)
- Abb. 374 Köln, Museum Schnütgen, Figur einer Heiligen, um 1700, (RBA 130754)
- Abb. 375 Aalst, St. Martinus, Figur der Hl. Katharina von Siena, 4. Viertel 17. Jahrhundert, (Brüssel 1977, S. 317, Nr. 290)
- Abb. 376 Hemiksen, St. Bernard, Guillaume I. Kerricx, Figur eines Beichtstuhls, nach 1713, (Philippot 2003, S. 1020)
- Abb. 377 Antwerpen, St. Andreas, Ludovicus Willemssens, Figuren eines Beichtstuhls, um 1692, (Düsseldorf 1971, Abb. 161)
- Abb. 378 Wouw, St. Lambertus, Ludovicus Willemssens, Temperantia und Fortitudo, 1690-1699, (Philippot 2003, S. 910, Abb. 1 und 2)
- Abb. 379 Köln, Museum Schnütgen, Konsolen mit geflügelten Köpfen, um 1700, (Foto Eberhardt)
- Abb. 380 Köln, Museum Schnütgen, Konsolen mit geflügelten Köpfen, um 1700, (Foto Eberhardt)
- Abb. 381 Köln, Museum Schnütgen, Figur einer Muttergottes mit Kind, nach 1700, (RBA 98452)
- Abb. 382 Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schoone Kunsten, Michiel van der Voort, Muttergottes mit Kind, um 1709, (Büssel 1977, S. 230, Nr. 190)
- Abb. 383 Köln, Museum Schnütgen, Figur des Hl. Bernhard (?), um 1700, (Foto Eberhardt)
- Abb. 384 Köln, Museum Schnütgen, Figur des Hl. Bernhard (?), um 1700, (Foto Eberhardt)
- Abb. 385 Köln, Museum Schnütgen, Figur des Hl. Bernhard (?), um 1700, (Foto Eberhardt)
- Abb. 386 Wouw, St. Lambertus (ehemals in St. Bernhard), Ludovicus Willemssens, Figur des Hl. Gerardus, 1690-1699, (Utrecht 1963, Nr. 75)
- Abb. 387 Köln, Corpus Christi, Camillo Gualardi, Hochaltar, 1711/12, (RBA 34536)
- Abb. 388 Windsor Castle, Royal Library, Pietro da Cortona, Hochaltarentwurf für San Giovanni dei Fiorentini, 1634, (Frommel/Schütze 1998, S. 271, Abb. 27)
- Abb. 389 Köln, Kölnisches Stadtmuseum, Sammlung Weyer, Corpus Christi, Hochaltar und flankierende Seitenaltäre, 1838/40, (RBA 118147)
- Abb. 390 Köln, Corpus Christi, Engel von der Aussenfassade, 1711, (RBA 132171 Ausschnitt)
- Abb. 391 Köln, Corpus Christi, Engel von der Aussenfassade, 1711, (RBA 132172 Ausschnitt)
- Abb. 392 Köln, Corpus Christi, Engel von der Aussenfassade, 1711, (RBA 65176 Detail)
- Abb. 393 Köln, Museum Schnütgen, Engel, Anfang 18. Jahrhundert, (RBA 133820)
- Abb. 394 Köln, St. Georg, Jan van Rick (?), Immaculata, Anfang 18. Jahrhundert, (RBA 129604)
- Abb. 395 Köln, St. Andreas, Schutzengel, Anfang 18. Jahrhundert, (Stadtkonservator, BAL 16388-5))
- Abb. 396 Köln, Wallraf-Richartz-Museum/Fondation Corbout, Frans Langhemans, Altarentwurf, 1712, (RBA 67044)
- Abb. 397 Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schoone Kunsten, Guillaume I. Kerricx (?), Altarentwurf, nach 1700, (Becker 1990, Abb. 78)
- Abb. 398 Köln, Wallraf-Richartz-Museum/Fondation Corbout, Frans Langhemans, Altarentwurf, 1712, (RBA 67044 Ausschnitt)
- Abb. 399 Doornik, Kloster der Redemptoristen, Lucas Faydherbe, Figur des Hl. Josef mit Kind, 1655, (Mecheln 1997, S. 160, Nr. 37)
- Abb. 400 Mecheln, St. Rombout, Frans Langhemans, Immaculata, 1720 (Mecheln 1997, S. 201, Nr. 74)
- Abb. 401 Antwerpen, St. Jakob, Artus Quellinus d.Ä., Hl. Josef mit Kind, 1650, (Philippot 2003, S. 708 Ausschnitt)
- Abb. 402 Aarschot, Notre Dame, Pierre Scheemakers d.Ä., Hochaltarfigur, 1684, (Philippot 2003, S. 964 Ausschnitt)
- Abb. 403 Köln, St. Maria in der Kupfergasse, Johann Franz van Helmont (?), Südseite der Loretokapelle, 1715 (?), (RBA 98844)

- Abb. 404 Köln, St. Maria in der Kupfergasse, Johann Franz van Helmont (?), Relief der Ostseite, 1715 (?), (Rahtgens 1911, S. 78, Abb. 41)
- Abb. 405 Köln, St. Maria in der Kupfergasse, Johann Franz van Helmont (?), Relief der Westseite, 1715 (?), (Rahtgens 1911, S. 79, Abb. 42)
- Abb. 406 Köln, St. Maria in der Kupfergasse, Johann Franz van Helmont (?), Relief von der Westseite, 1715 (?), (Rahtgens 1911, S. 79, Abb. 42 Ausschnitt)
- Abb. 407 Köln, St. Maria in der Kupfergasse, Johann Franz van Helmont (?), Relief von der Südseite, 1715 (?), (RBA 98844, Ausschnitt)
- Abb. 408 Paris, Musée du Louvre, nach Raphaelo Santi, Madonna mit Kind, um 1511 (Rom 1984/85, S. 270, Nr. 98)
- Abb. 409 Bologna, Pinacotheca Nazionale, Guido Reni, sog. Madonna del Rosario, 1620, (Frankfurt 1989, S. 27, Abb. 12)
- Abb. 410 Rom, Vatikanische Museen, Raphaelo Santi, Sacro Conversazione (Madonna di Foligno), 1512, (Rom 1984/85, S. 265, Nr. 97)
- Abb. 411 Köln, St. Maria in der Kupfergasse, Johann Franz van Helmont (?), Relief der Ostseite, 1715 (?), (Rahtgens 1911, S. 78, Abb. 41 Detail)
- Abb. 412 Chantilly, Musée Condé, Raphaelo Santi, sog. Madonna del Velo (Madonna von Loreto), 1509-1510, (Jones/Penny 1983, S. 86)
- Abb. 413 Fermo, Museo Civico, Peter Paul Rubens, Anbetung der Hirten, 1608, (Antwerpen 1977, S. 56)
- Abb. 414 Agostino Carracci, Anbetung der Hirten, 1590 (?), (Bohlin (The illustrated Bartsch) 39/1980, S. 57, Abb. 9)
- Abb. 415 Frankfurt, Städel, Carlo Maratti, Anbetung der Könige, um 1700, (Bellini (The illustrated Bartsch) 47/1983, S. 15, Nr. 5)
- Abb. 416 New York, Metropolitan Museum of Art, Andrea Andreani nach Luini, Anbetung der Könige, um 1600, (Karpinsky (The illustrated Bartsch) 48/1983, S. 28, Nr.4)
- Abb. 417 Paris, Bibliothèque National de France, Marcantonio Raimondi nach Raphaelo Santi, Parnassus, 1515-1520 (Mailand 2001, S. 167, Abb. 416)
- Abb. 418 Mecheln, Unsere Liebe Frau von Liliendäel, Lucas Faydherbe, Anbetung der Könige, 1672, (Grote 1992, Abb. 227 Ausschnitt)
- Abb. 419 St. Petersburg, Eremitage, Giovanni Battista Foggini, Anbetung der Hirten, Ende 17. Jahrhundert, (Montagu 1989, S. 15, Abb. 16)
- Abb. 420 Florenz, S. Carmine, Giovanni Battista Foggini, Entwurf für das linke Seitenrelief der Corsini-Kapelle, um 1685, (Lankheit 1957-59, S. 44, Abb. 9)
- Abb. 421 Trier, Dom, Johann Mauritz Gröninger, Relieftafel des Dreikönigen-Altars, 1701-1703, (Grote 1992, Abb. 224)
- Abb. 422 Trier, Dom, Johann Mauritz Gröninger, Detail des Dreikönigen-Altars, 1701-1703, (Grote 1992, Abb. 225)
- Abb. 423 Köln, St. Kolumba, Beichtstuhl von 1711, (Stadtkonservator A 20/163/1 Detail)
- Abb. 424 Köln, St. Maria in der Kupfergasse, Detail des Beichtstuhls von 1711, (Foto Eberhardt)
- Abb. 425 Köln, St. Maria in der Kupfergasse, Johann Franz van Helmont (?), Südseite der Loretokapelle, 1715 (?), (Stadtkonservator A 27/5/1 Ausschnitt)
- Abb. 426 Gymnich, St. Kunibert, Johann Franz van Helmont, Kanzel, 1718, (LVR Nr. 30169 Ausschnitt)
- Abb. 427 Köln, St. Kolumba, Kanzel, 1710 (RBA 33696)
- Abb. 428 Köln, St. Kolumba, Kanzel, 1710, (RBA 33696, Ausschnitt)
- Abb. 429 Gymnich, St. Kunibert, Johann Franz van Helmont, Kanzel, 1718 (LVR Nr. 30169)
- Abb. 430 Gymnich, St. Kunibert, Johann Franz van Helmont, Kanzel, 1718, (Kisky 1953, Abb.1)
- Abb. 431 Köln, Kölnisches Stadtmuseum, Sammlung Weyer, Hochaltar in St. Maria in der Kupfergasse, Zeichnung von 1838/40, (Foto Eberhardt)
- Abb. 432 Köln, St. Maria in der Kupfergasse, Seitenaltar, (RBA 55585 Detail)

- Abb. 433 Köln, St. Maria in der Kupfergasse, Hochaltar nach den Umbauten von 1844, (RBA 55585 Ausschnitt)
- Abb. 434 Köln, St. Maria in der Kupfergasse, sog. Makkabäer-Altar, (Zehnder Ideal 2002, S. 144, Taf. XVI)
- Abb. 435 Köln, St. Andreas, sog. Makkabäer-Altar, (RBA 56415)
- Abb. 436 Rom, Il Gesù, Andrea Pozzo, Ignatiusaltar, 1696-1700 (Kerber 1971, Abb. 82)
- Abb. 437 Köln, St. Maria in der Kupfergasse, Makkabäer-Altar, 1717, (RBA 131009)
- Abb. 438 Köln, St. Maria in der Kupfergasse, Makkabäer-Altar, 1717, (Foto Eberhardt)
- Abb. 439 Köln, St. Andreas, Makkabäer-Altar, 1717, (RBA 65170)
- Abb. 440 Köln, St. Maria in der Kupfergasse, Makkabäer-Altar, 1717, (Foto Eberhardt)
- Abb. 441 Köln, St. Maria in der Kupfergasse, Makkabäer-Altar, 1717, (Foto Eberhardt)
- Abb. 442 Köln, St. Maria in der Kupfergasse, Makkabäer-Altar, 1717, (RBA 131009 Ausschnitt)
- Abb. 443 Liège, Musée d'Art religieux et d'Art mosan, Jean del Cour, Muttergottes mit Kind, 1693 (Lesuisse 1953, S. 152, Abb. 87)
- Abb. 444 Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schoone Kunsten, Michiel van der Voort, Muttergottes, um 1721, (Antwerpen 1999 (?), S. 73)
- Abb. 445 Mecheln, St. Romuald, Michiel van der Voort, Figur von der Kanzel, nach 1721 (Tralbaut 1950, Abb. 88)
- Abb. 446 Köln, St. Maria in der Kupfergasse, Makkabäer-Altar, 1717, (Foto Eberhardt)
- Abb. 447 Köln, St. Maria in der Kupfergasse, Makkabäer-Altar, 1717, (Foto Eberhardt)
- Abb. 448 Diest, St. Sulpice et Denis, Michiel van der Voort, Hochaltar, 1724-1727, (Philippot 2003, S. 425, Abb. 1)
- Abb. 449 Köln, St. Maria in der Kupfergasse, Makkabäer-Altar, 1717, (Foto Eberhardt)
- Abb. 450 Köln, St. Maria in der Kupfergasse, Makkabäer-Altar, 1717, (Foto Eberhardt)
- Abb. 451 Salzburg, Dommuseum, Johann Bernhard Fischer von Erlach, Entwurf für den Hochaltar der Franziskanerkirche, 1709/10, (Wien 1998, S. 93, Nr. 4)
- Abb. 452 Salzburg, Franziskanerkirche, Detail des Hochaltars, nach 1710, (Sedlmayr 1997, S. 259, Abb. 298 Ausschnitt)
- Abb. 453 Köln, St. Maria in der Kupfergasse, Makkabäer-Altar, 1717, (Foto Eberhardt)
- Abb. 454 Köln, St. Maria in der Kupfergasse, Makkabäer-Altar, 1717, (RBA 65170 Ausschnitt)
- Abb. 455 Köln, St. Maria in der Kupfergasse, Makkabäer-Altar, 1717, (Foto Eberhardt)
- Abb. 456 Köln, St. Maria in der Kupfergasse, Makkabäer-Altar, 1717, (Foto Eberhardt)
- Abb. 457 Bonn, St. Martin, Johannes van Damm, Kreuzaltar, 1729, (LVR Nr. 1271 Ausschnitt)
- Abb. 458 Windsor, Windsor Castle, Giacomo Peruzzi, Jupiter, um 1650 (Popham/Wilde 1949, Abb. 67)
- Abb. 459 Köln, St. Kolumba, Johann Franz van Helmont (?), Figur vom Markusaltar, 1736, (RBA 137 720)
- Abb. 460 Köln, St. Maria in der Kupfergasse, Makkabäer-Altar, 1717, (Foto Eberhardt)
- Abb. 461 Köln, St. Maria in der Kupfergasse, Makkabäer-Altar, 1717, (Foto Eberhardt)
- Abb. 462 Köln, Kölnisches Stadtmuseum, Sammlung Weyer, Hochaltar von St. Severin, Zeichnung um 1838, (Schäfke 1993, S. 86, Bd. IX,8)
- Abb. 463 München, Staatliche Graphische Sammlung, Entwurf für einen Severin-Altar, 1717, (Vey 1964, Abb. 124)

- Abb. 464 Köln, Kölnisches Stadtmuseum, Sammlung Weyer, Detail des Grundriss von St. Severin, Zeichnung um 1838, (Schäfer 1993, S. 82, Bd. IX,1 Detail)
- Abb. 465 Antwerpen, St. Jakob, Artus Quellinus d.J. u.a., Hochaltar, 1685, (Philippot 2003, S. 412, 898-899)
- Abb. 466 Köln, St. Kolumba, ehemaliger barocker Hochaltar, 1702-1719, (RBA L 8278/3)
- Abb. 467 Rom, St. Maria in Traspontina, Carlo Fontana, Hochaltar, 1674-1675, (Ferrari/Papaldo 1999, S. 331)
- Abb. 468 Köln, St. Kolumba, Sockel des zerstörten Hochaltars 1974, (RBA 144 857)
- Abb. 469 Köln, St. Kolumba, Johann Franz van Helmont, Aussetzungsthron des Hochaltars, 1717, (RBA 86 960)
- Abb. 470 Köln, St. Kolumba, Johann Franz van Helmont, Aussetzungsthron des Hochaltars, 1717, (RBA 136 921)
- Abb. 471 Köln, St. Kolumba, Hochaltar, 1702-1719, (RBA L 8278/3, Ausschnitt)
- Abb. 472 Köln, St. Maria vom Frieden, Johann Franz van Helmont, Engel vom Hochaltar aus St. Kolumba, 1717, (RBA 136912 Ausschnitt)
- Abb. 473 Köln, St. Maria vom Frieden, Johann Franz van Helmont, Engel vom Hochaltar aus St. Kolumba, 1717, (RBA 136912 Ausschnitt)
- Abb. 474 Köln, St. Maria vom Frieden, Johann Franz van Helmont, Engel vom Hochaltar aus St. Kolumba, 1717, (RBA 136912 Ausschnitt)
- Abb. 475 Köln, St. Maria vom Frieden, Johann Franz van Helmont, Engel vom Hochaltar aus St. Kolumba, 1717, (RBA 136912 Ausschnitt)
- Abb. 476 Köln, St. Maria vom Frieden, Johann Franz van Helmont, Engel vom Hochaltar aus St. Kolumba, 1717, (RBA 136912 Ausschnitt)
- Abb. 477 Köln, St. Maria vom Frieden, Johann Franz van Helmont, Engel vom Hochaltar aus St. Kolumba, 1717, (RBA 136912 Ausschnitt)
- Abb. 478 Köln, St. Maria vom Frieden, Johann Franz van Helmont, Engel vom Hochaltar aus St. Kolumba, 1717, (RBA 105 918)
- Abb. 479 Köln, St. Maria vom Frieden, Johann Franz van Helmont, Engel vom Hochaltar aus St. Kolumba, 1717, (RBA 105 919)
- Abb. 480 Köln, St. Maria vom Frieden, Johann Franz van Helmont, Engel vom Hochaltar aus St. Kolumba, 1717, (RBA 136 914)
- Abb. 481 Köln, St. Maria vom Frieden, Johann Franz van Helmont, Engel vom Hochaltar aus St. Kolumba, 1717, (RBA 136 913)
- Abb. 482 Köln, St. Kolumba, Hochaltar in St. Kolumba, 1702-1719, (RBA 600979 Detail)
- Abb. 483 Köln, St. Gereon, Detail von der Rekonstruktion des Hochaltars aus St. Kolumba, (Foto Eberhardt)
- Abb. 484 Köln, St. Maria vom Frieden, Johann Franz van Helmont, Fragment eines Krönungsengels, 1719, (RBA 136 908)
- Abb. 485 Köln, Erzbischöfliches Generalvikariat Köln, Johann Franz van Helmont, Fragment eines Krönungsengels, 1719, (Foto Eberhardt)
- Abb. 486 Köln, St. Maria vom Frieden, Johann Franz van Helmont, Engel vom Hochaltar, 1717, (Stadtkonservator A 23/11/4)
- Abb. 487 Köln, St. Maria vom Frieden, Johann Franz van Helmont, Engel vom Hochaltar, 1717, (Stadtkonservator A 23/11/7)
- Abb. 488 Köln, St. Maria vom Frieden, Johann Franz van Helmont, Fragment eines Krönungsengels und Kopf eines Krönungsengels, 1719, (RBA 136 907)
- Abb. 489 Rom, St. Peter, Alessandro Algardi, Detail des Grabmals Leo XI., 1677, (Montagu Bd. II/1985, Abb. 39 Ausschnitt)
- Abb. 490 Rom, S. Maria in Vallicella, Alessandro Algardi, Denkmal Philip Neri, 1670, (Montagu Bd. II/1985, Abb. 49 Ausschnitt)
- Abb. 491 Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, Alessandro Algardi, Terracottamodell für den Kopf des Engels am Denkmal Philip Neri, (Montagu Bd. II/1985, Abb. 50)
- Abb. 492 Köln, Erzbischöfliches Diözesanmuseum, Johann Franz van Helmont, Figur des Hl. Josef aus St. Kolumba, um 1730, (Stadtkonservator, BAL 16247-3)

- Abb. 493 Köln, Erzbischöfliches Diözesanmuseum, Johann Franz van Belmont, Figur des Hl. Josef aus St. Kolumba, um 1730, (Stadtkonservator, BAL 16247-6)
- Abb. 494 Köln, Erzbischöfliches Generalvikariat, Johann Franz van Belmont, Figur des Hl. Johannes von Nepomuk aus St. Kolumba, um 1730, (Foto Eberhardt)
- Abb. 495 Köln, St. Kolumba, Johann Franz van Belmont, Figur des Hl. Johannes von Nepomuk in St. Kolumba, um 1730, (RBA 600 979)
- Abb. 496 Köln, Erzbischöfliches Diözesanmuseum, Johann Franz van Belmont, Figur des Hl. Josef aus St. Kolumba, um 1730, (Stadtkonservator, BAL 16247-10)
- Abb. 497 Brüssel, Nôtre Dame, Mathieu van Beveren, Grabmal Lamoral, 1678, (Philippot 2003, S. 403 Ausschnitt)
- Abb. 498 Köln, Kölnisches Stadtmuseum, Sammlung Weyer, Grundriss von St. Kolumba mit Eintragungen von S. Eberhardt, (Schäfer 1993, S. 143)
- Abb. 499 Köln, St. Kolumba, Johann Franz van Belmont, Ausschnitt vom Kreuzaltar von 1736, (RBA 33 700)
- Abb. 500 Köln, St. Kolumba, Johann Franz van Belmont, Allegorie des Glaubens vom Kreuzaltar, 1736, (RBA 137 723)
- Abb. 501 Köln, St. Kolumba, Johann Franz van Belmont, Allegorie der Hoffnung vom Kreuzaltar, 1736, (RBA 137 722)
- Abb. 502 Köln, St. Kolumba, Johann Franz van Belmont (?), Figur vom Markusaltar, um 1736, (RBA 137 719)
- Abb. 503 Köln, St. Johann Baptist, Johann Franz van Belmont, Kanzel, 1720/21, (RBA 137 164)
- Abb. 504 Köln, St. Johann Baptist, Johann Franz van Belmont, Seitenansicht der Kanzel, 1720/21, (RBA 137 646)
- Abb. 505 Köln, St. Johann Baptist, Johann Franz van Belmont, Figur Gottvaters an der Kanzel, 1720/21, (RBA 137 165 Ausschnitt)
- Abb. 506 Köln, St. Johann Baptist, Johann Franz van Belmont, Figur am Kanzelkorb der Kanzel, 1720/21, (Stadtkonservator A 17/163/6)
- Abb. 507 Köln, Museum Schnütgen, Drachenfigur von der Kanzel in St. Johann Baptist, 1720/21, (RBA 36 760)
- Abb. 508 Köln, St. Johann Baptist, Figur Gottvaters von der Kanzel, 1720/21, (RBA 131 058)
- Abb. 509 Brüssel, St. Jean et Etienne aux Minimes, H.F. Verbrugghen zug., Kanzel, Anfang 18. Jahrhundert, (Philippot 2003, S. 561)
- Abb. 510 Antwerpen, Unsere Liebe Frau, Willem Kerricx, Kopf der Figur König Davids an einem Beichtstuhl, (Postkarte)
- Abb. 511 Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Bartholomeo Biscaino, Hl. Margarete und der Drachen, Mitte 17. Jahrhundert, (Bellini (The illustrated Bartsch) 1983, S. 226)
- Abb. 512 Köln, St. Johann Baptist, Johann Franz van Belmont, Kopf Gottvaters von der ehemaligen barocken Kanzel, 1720/21, (RBA 131 060)
- Abb. 513 Köln, St. Johann Baptist, Johann Franz van Belmont, Kopf Gottvaters von der Kanzel, 1720/21, (Stadtkonservator, Nr. 2495)
- Abb. 514 Brügge, St. Sauveur, Artus Quellinus d.J., Lettneranlage mit der Figur Gottvaters, 1680-1682, (Philippot 2003, S. 335 Ausschnitt)
- Abb. 515 Brügge, St. Sauveur, Artus Quellinus d.J., Figur Gottvaters am Lettner, 1680-1682, (Philippot 2003, S. 335 Detail)
- Abb. 516 Antwerpen, St. Augustin, H. F. Verbrugghen, Kopf einer Figur an der Kanzel, 1697, (Philippot 2003, S. 981)
- Abb. 517 Köln, Museum Schnütgen, Johann Franz van Belmont (?), Christusfigur, um 1730, (RBA C 14367)
- Abb. 518 Köln, Museum Schnütgen, Johann Franz van Belmont (?), Figur Gottvaters, um 1730, (RBA C 14365)
- Abb. 519 Köln, Museum Schnütgen, Johann Franz van Belmont (?), Detail der Christusfigur, um 1730, (RBA C 14368)

- Abb. 520 Köln, Museum Schnütgen, Johann Franz van Helmont (?), Kopf Gottvaters, um 1730, Foto 1998 (RBA C 14366)
- Abb. 521 München, Staatliche Graphische Sammlung, Johann Franz van Helmont, Altarentwurf, um 1730, (Vey 1964, Abb. 119)
- Abb. 522 Köln, Museum Schnütgen, Johann Franz van Helmont (?), Figur des Hl. Cornelius, um 1730, (Foto Eberhardt)
- Abb. 523 Köln, Museum Schnütgen, Johann Franz van Helmont (?), Detail der Figur des Hl. Cornelius, um 1730, (Foto Eberhardt)
- Abb. 524 Köln, Museum Schnütgen, Johann Franz van Helmont (?), Detail der Figur des Hl. Cornelius, um 1730, (Foto Eberhardt)
- Abb. 525 Köln, Museum Schnütgen, Johann Franz van Helmont (?), Figur eines Hl. Kriegers, um 1730, (RBA C 14377)
- Abb. 526 Köln, Museum Schnütgen, Johann Franz van Helmont (?), Figur eines Hl. Kriegers, um 1730, (RBA C 14378)
- Abb. 527 Köln, Museum Schnütgen, Johann Franz van Helmont (?), Detail von der Figur eines Hl. Kriegers, um 1730, (RBA C 14376)
- Abb. 528 Köln, Museum Schnütgen, Johann Franz van Helmont (?), Detail von der Figur eines Hl. Kriegers, um 1730, (RBA 47573)
- Abb. 529 Köln, Museum Schnütgen, Johann Franz van Helmont (?), Figur eines Hl. Kriegers, um 1730, (RBA C 14372)
- Abb. 530 Köln, Museum Schnütgen, Johann Franz van Helmont (?), Detail von der Figur eines Hl. Kriegers, um 1730, (RBA C 14373)
- Abb. 531 Köln, Museum Schnütgen, Johann Franz van Helmont (?), Figur eines Bettlers, um 1730, (RBA C 14369)
- Abb. 532 Köln, Museum Schnütgen, Figur eines Hl. Bischofs, um 1730, (Foto Eberhardt)
- Abb. 533 Köln, Museum Schnütgen, Seitenansicht der Figur eines Hl. Bischofs, um 1730, (Foto Eberhardt)
- Abb. 534 Köln, Museum Schnütgen, Detail der Figur eines Hl. Bischofs, um 1730, (Foto Eberhardt)
- Abb. 535 Köln, Museum Schnütgen, Figur des Hl. Johannes von Nepomuk, um 1730, (Foto Eberhardt)
- Abb. 536 Köln, Museum Schnütgen, Detail der Figur des Hl. Johannes von Nepomuk, um 1730 (Foto Eberhardt)
- Abb. 537 Köln, Dom, Johann Franz van Helmont (?), Figurengruppe mit der Darstellung Gottvaters und Christus (ursprünglich Dreifaltigkeitsgruppe), um 1728, (RBA 96306)