

Christian Freigang

Asynchrone Zeitraster: Bildzyklen im Kölner Domchor

Dieser Essay soll untersuchen, wie in dreidimensionalen, architektonisch strukturierten Bilderräumen – dem Kölner Hochchor – Bilderzyklen der Heilsgeschichte in verschiedene Zeitsysteme differenziert, dabei kondensiert und gerichtet oder auch in einer infiniten Repetition aufgehoben werden können.¹ Die in den Bildzyklen angelegten Zeitvektoren bzw. ihre Ausgangspunkte markieren liturgische Räume und setzen diese zugleich absichtsvoll von anderen, temporal unterschiedlich definierten Bereichen des Binnenchores, insbesondere im Obergaden und im Bereich um den Hochaltar, ab. Der Essay fügt sich zu Beobachtungen von ALEXANDER NAGEL und CHRISTOPHER WOOD zu *multiple temporalities*, also verschiedenen sich im Bild durchdringenden Zeitschichten.² In meinem Essay sind aber nicht wie dort differierende historische Referenzebenen angesprochen; vielmehr geht es um die Überlagerung verschiedener zeitlicher Logiken in Bildzyklen, bei denen jeweils temporale Abgrenzung (Anfangs- und Endpunkte), Binnengliederung (Kontinuität und Rhythmus) sowie Zielgerichtetheit (zyklischer Verlauf, Wiederholung, Vektorialität) zu vergleichen sind und auf liturgische Zeitstrukturen (Offizium, Messfeier, Jahreszyklus) und solche der individuellen Rezeption von Bilderreihen zu beziehen sind. Insoweit gliedern sich die Überlegungen in das in diesem Buch verhandelte Oberthema der Asynchronien ein und führen zugleich Analysen komplex miteinander verschränkter Bildzyklen in dreidimensionalen Ordnungen fort, wie sie etwa von WOLFGANG KEMP und jüngst von HANNA CHRISTINE JACOBS vorgelegt wurden.³ Außer dem

1 Außer den hier reproduzierten Abbildungen s. v. die fotografische Dokumentation auf https://www.koelner-dom.de/erleben/rundgang-durch-denkoelner-dom?tx_positionkey_positionfrontendkey%5Baction%5D=listkategorien&tx_positionkey_positionfrontendkey%5Bcontoller%5D=Positionen&cHash=0b2b073496f4e19ef52ff9961d43b7f3 (letzter Zugriff 27.1.22).

2 NAGEL, ALEXANDER / WOOD, CHRISTOPHER S.: *Anachronic Renaissance*, New York 2010.

3 KEMP, WOLFGANG: *Sermo corporeus*, die Erzählung der mittelalterlichen Glasfenster, München 1987; KEMP, WOLFGANG: Parallelismus als Formprinzip. Zum Bibelfenster der Dreikönigskapelle des Kölner Doms, in: *Kölner Domblatt* 56 (1991), S. 259–294; JACOBS, HANNA CHRISTINE: *Raumerzählung. Narration und räumliche Disposition hagiographischer Bildzyklen des Tre- und Quattrocento*, Berlin / München 2019.

fallweisen Rekurs auf narratologische Begrifflichkeiten nach GÉRARD GENETTE⁴ beziehe ich die Termini „Chronologie / chronologisch“ durchgehend auf historische bzw. historiographische Zeitmessung und -beschreibung.



Abb. 1: Köln, Dom, Binnenchor nach Osten mit Chorgestühl und Chorschranken, © Dombauarchiv Köln

I.

Gegenstand der Überlegungen bilden mehrere Bildzyklen im Binnenchor des Kölner Doms, die in horizontaler Staffelung aufeinander abfolgen und allesamt Anfang des 14. Jahrhunderts ausgeführt wurden, so dass sie zur Chorweihe 1322 oder kurz danach vollendet gewesen sein dürften. Unmittelbar über dem hölzernen Chorgestühl mit zahlreichen, nicht in eine logische Ordnung zu bringenden Szenerien und Bildmotiven erstreckt sich in den drei westlichen Jochen des Langchors an den Chorschrankeninnenseiten auf der Nord- und Südseite jeweils eine kleinformatige Reihe von Darstellungen stehender Herrscher. (Abb. 1, 8, 10) Im Süden ist es die Abfolge der Kaiser, schon mit Julius Cäsar

4 GENETTE, GÉRARD: Die Erzählung, München ³2010.

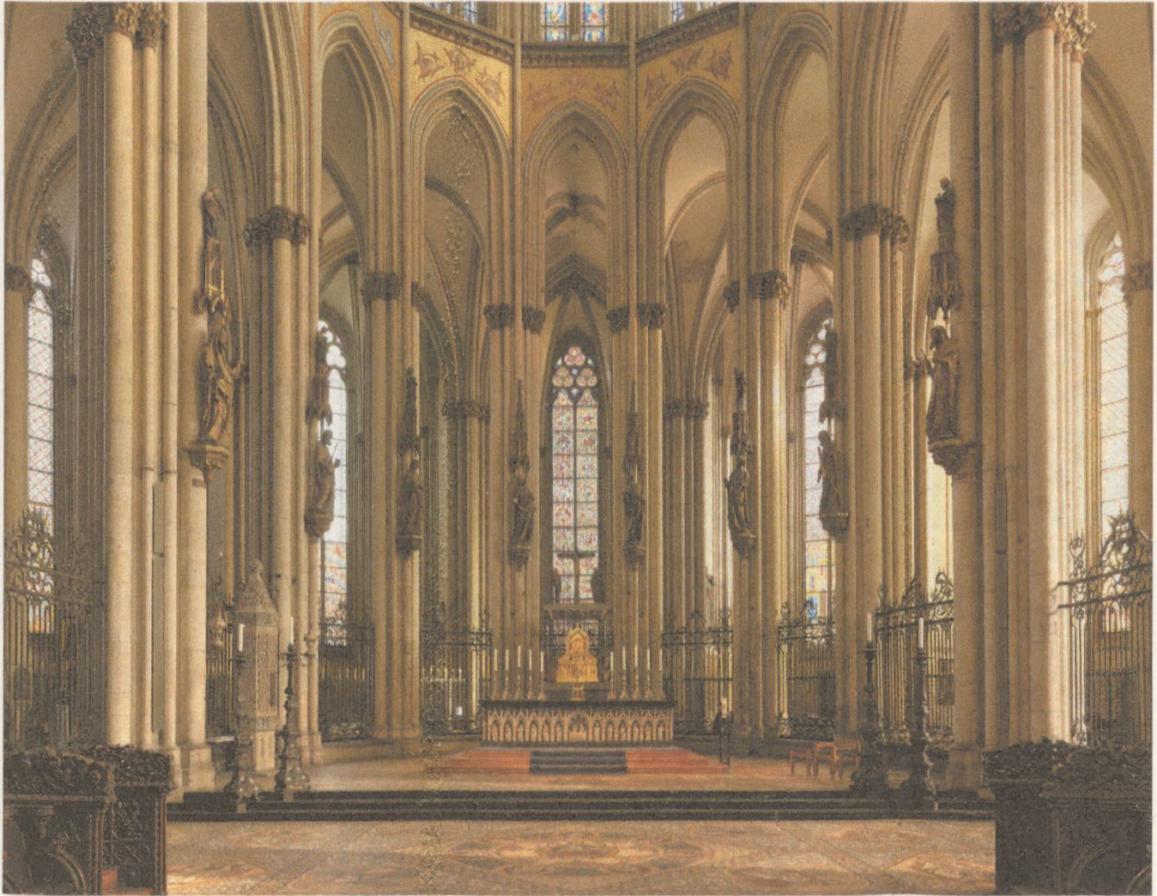


Abb. 2: Köln, Dom, Binnenchor nach Osten mit Hochaltar und Apostelzyklus, © Dombauarchiv Köln

einsetzend, im Norden der Kölner Bischöfe bzw. Erzbischöfe seit Maternus, in beiden Fällen von Ost nach West chronologisch geordnet. Unmittelbar darüber erhebt sich ein großformatiger Bildzyklus, der in gleicher Erzählrichtung im Süden die Viten Mariae, der Heiligen Drei Könige und anderer Kölner Heiliger abbildet, im Norden die Viten von Petrus, Konstantin und Sylvester schildert. Östlich davon steht im Chorpolygon der Hauptaltar, der auf jeder Seite eine Szene aus dem Marienleben sowie viele Heilige zeigt. In der nächsten Höhengschicht folgen, jeweils als elegante Standskulpturen unter einem Baldachin an den Pfeilern angebracht, Apostel, die in variationsreicher Gestik auf die Figuren von Christus und der gekrönten Gottesmutter an dem Pfeilerpaar im Chorscheitel ausgerichtet sind. (Abb. 2) Zugehörig sind die im 19. Jahrhundert erneuerten großformatigen Wandmalereien inzensierender Engel in den Hocharkadenzwickeln. Dieser Zyklus bleibt im Folgenden, da er keine Narration verbildlicht, außerhalb der Diskussion. In den Glasfenstern des Obergadens wird das Thema der Herrscherreihe in monumentaler Form wieder aufgenommen.⁵

⁵ Gute Abbildungen auf: <https://www.koelner-dom.de/fenster/koenigsfenster-im-obergaden-des-chores> (letzter Zugriff am 27.1.22). RODE, HERBERT: Die mittelalterlichen Glasmalereien des

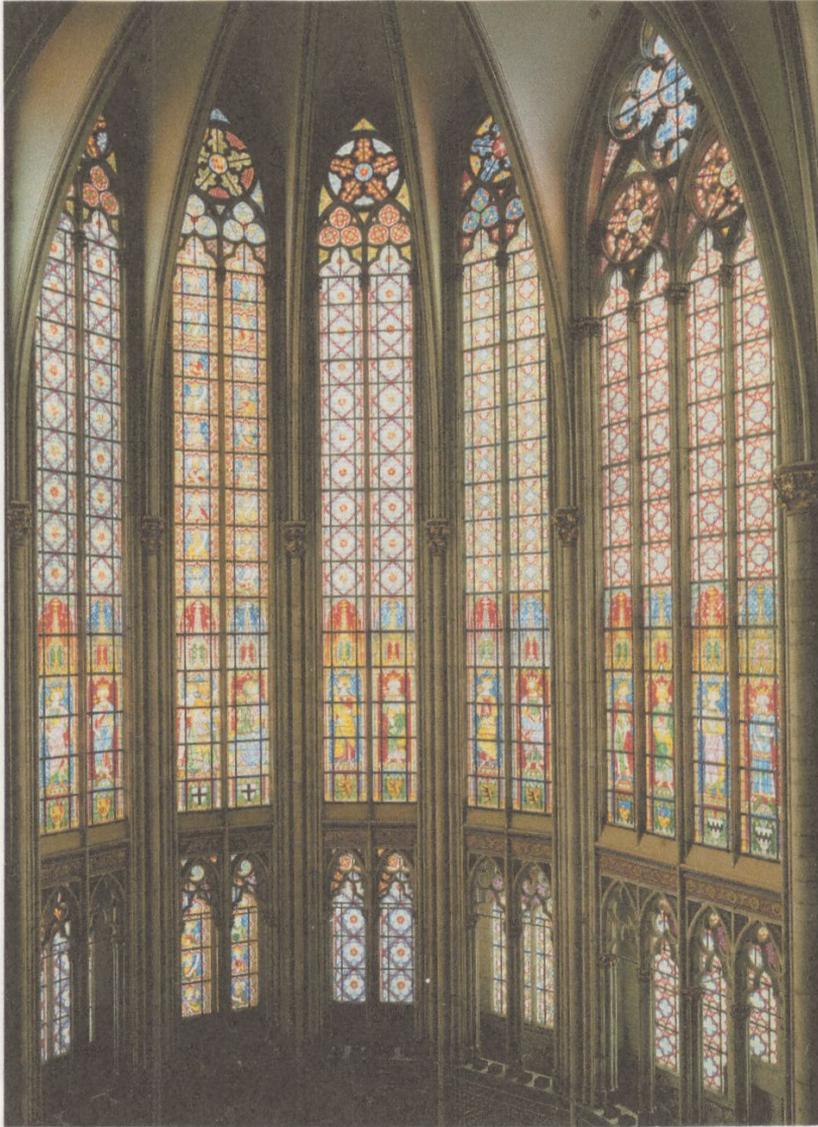


Abb. 3: Köln, Dom, Obergadenverglasung mit Anbetung der Könige im Scheitelfenster und Herrscherdarstellungen © Dombauarchiv Köln

Über sämtliche Fenster des Langchors und des Polygons reiht sich eine Folge von achtundvierzig gekrönten Herrschern, in deren Mitte, nämlich im Achsfenster im Osten, die Anbetung Jesu durch die drei Magier erscheint. (Abb. 3) Über diesen Scheiben erheben sich zwei vertikale Bahnen, die Brustbilder von Pro-

Kölner Domes, Berlin 1974 (= *Corpus vitrearum medii aevi*, Deutschland IV, 1); BRINKMANN, ULRIKE / LAUER, ROLF: Die mittelalterlichen Glasfenster des Kölner Domchores, in: *Himmelslicht. Europäische Glasmalerei im Jahrhundert des Kölner Dombaus (1248–1349)*. Ausstellungskatalog. Köln 1998, hg. v. HILTRUD WESTERMANN-ANGERHAUSEN, Köln 1998, S. 23–33; OIDTMANN, HEINRICH: Die rheinischen Glasmalereien vom 12. bis zum 16. Jahrhundert. 2 Bde., Düsseldorf 1912, Bd. I, S. 171–188; OIDTMANN, HEINRICH: Die Glasgemälde des Obergadens im Hochchor des Kölner Doms, in: *Zeitschrift für christliche Kunst* 22 (1909), Sp. 99–110 u. 131–138; vgl. a. HOSTER, JOSEPH: Zur Symbolik des Kölner Hochchores, in: *Kölner Domblatt* 4–5 (1950), S. 65–81.

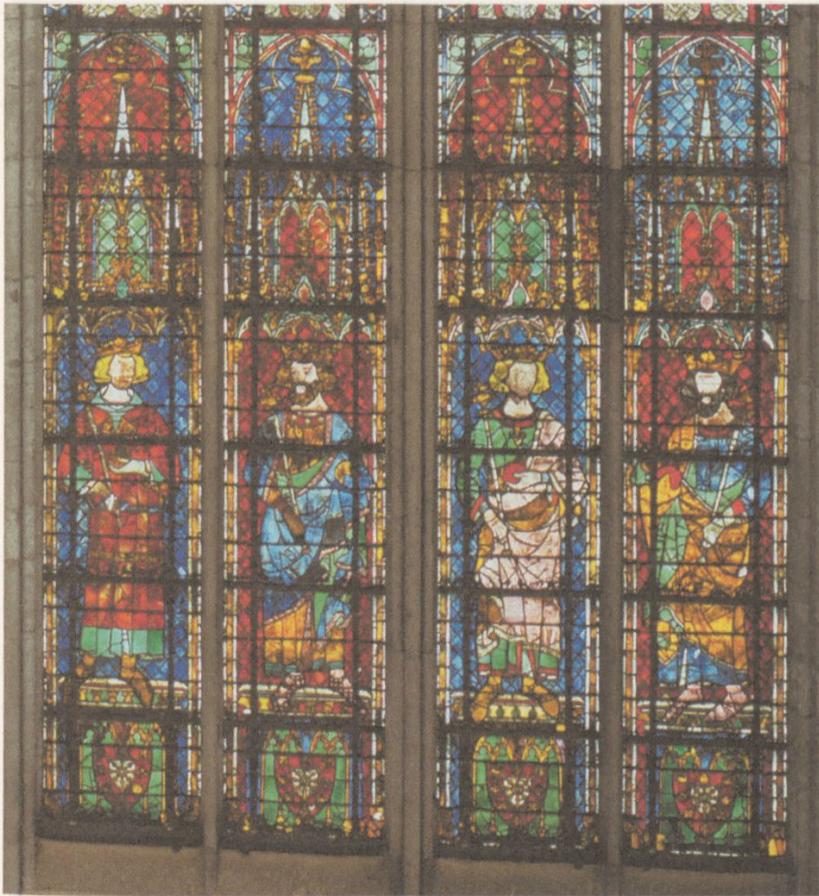


Abb. 4: Köln, Dom, Obergaden (nördliches Übergangsjoch zum Polygon), © Dombauarchiv Köln
 pheten und Königen zeigen und als priesterliche und königliche Vorfahren Christi zu deuten sind.

Das Thema der temporalen Strukturen einleitend sei zunächst auf diese lange waagerechte Herrscherreihe näher eingegangen. (Abb. 3, 4) Ihre ikonographische Benennung ist unklar: Die inschriftlich nicht bezeichneten und einander sehr ähnlichen Figuren könnten sich auf die jüdischen Könige als Vorläufer des Königtums Christi beziehen,⁶ allerdings bedeutete dies eine eigenartige Variation der Thematik des Achsfensters. Auch eine Kombination aus vierundzwanzig jüdischen Königen und den vierundzwanzig Ältesten der Apokalypse wurde vorgeschlagen, doch weisen die Attribute (Reichsapfel, Szepter und Krone) auf eine Identifizierung mit deutschen Kaisern und Königen hin.⁷ Dazu tendiert die jüngere Forschung, unter anderem, weil sich dies mit der Politik des Kölner Erzbischofs verbinden lässt, seine Rolle als Koronator bei der Inthronisation des römisch-deutschen Kaisers in Aachen als den eigentlich legitimierenden Akt der Königserhebung herauszustellen, die solchermaßen einer päpstlichen Appro-

6 RODE: Glasmalereien (s. Anm. 5), S. 102–103; HOSTER: Symbolik (s. Anm. 5) interpretiert den Obergadenzyklus als Darstellung des Jüngsten Gerichts.

7 OIDTMANN: Glasgemälde (s. Anm. 5).

bation nicht mehr bedurfte.⁸ Der um 1200 angefertigte Dreikönigschrein verbildlicht dieses Selbstverständnis auf seiner Stirnseite, wo sich Otto IV. in die drei biblischen Herrscher einreihet, um Christus als *rex regum* seine unmittelbare Reverenz zu erweisen.⁹ Der Obergadenzyklus verstünde sich in diesem Sinne als eine verallgemeinernde Multiplikation der Anbetungsszenarie mit Otto IV. am Dreikönigsschrein. Das sollte umso deutlicher sinnfällig werden, als nur wenige Jahre nach der Einbringung der Fenster der Schrein unter Abänderung seines ursprünglich geplanten Standortes in der Vierung in der zentralen Radialkapelle, also in einer Achse unter dem mittleren Obergadenfenster, aufgestellt wurde, wobei die Frontseite des Schreins wie das Achsfenster nach Westen, in Richtung des Hochchores zeigte.¹⁰ Gänzlich unterschiedlich sind allerdings die chronologischen Settings beider Bildzyklen: Die Szene am Schrein verbindet anachron die biblische Anbetungsszene mit einem bestimmten, historisch genau fixierten politischen Akt, nämlich Epiphania im Jahre 1200, als Otto drei Goldkronen zugunsten des Schreins stiftete. Im Gegensatz dazu bleiben die Herrschergestalten im Obergaden eigenartig anonym und ihre chronologische Einordnung unmöglich. Zwar alterniert monoton ein bärtiger mit einem bartlosen, mithin ein älterer mit einem jüngeren Herrscher, aber ansonsten entziehen sich die Abbilder einer zeitlich-historischen Einordnung.

Diese Unbestimmtheit unterscheidet sich von anderen Zyklen weltlicher Herrscher, etwa in Form der skulptierten Königsgalerien in Paris (Notre-Dame und königliche Stadtresidenz), Reims, Chartres, Amiens und Lincoln oder der Glasfensterzyklen in Reims und Straßburg sowie der Herrscherdarstellungen an den Langseiten des Aachener Karlsschreins, auf der Scheide des Reichsschwertes sowie in mehreren illustrierten Herrscherchroniken. Hier sind die Darstellungen

- 8 KURMANN, PETER: Heinrich II. von Virneburg, der Koronator Friedrichs des Schönen als Donator des Dreikönigsfensters im Hochchor des Kölner Doms, in: Die Königserhebung Friedrichs des Schönen im Jahr 1314. Krönung, Krieg und Kompromiss, hg. v. MATTHIAS BECHER / HARALD WOLTER VON DEM KNESEBECK, Köln / Weimar / Wien 2017, S. 209–228.
- 9 <https://www.koelner-dom.de/bedeutendewerke/dreikoenigenschrein-vorderseite-um-1200-1> (letzter Zugriff 27.1.22). STEHKÄMPER, HUGO: Könige und Heilige Drei Könige, in: Die Heiligen Drei Könige – Darstellung und Verehrung. Ausstellungskatalog Köln 1982–1983, Köln 1982, S. 37–50; LAUER, ROLF: Der Schrein der Heiligen Drei Könige, Köln 2006 (Meisterwerke des Kölner Doms 6); CIRESI, LISA VICTORIA: A Liturgical Study of the Shrine of the Three Kings in Cologne, in: Objects, Images, and the Word. Art in the Service of Liturgy, hg. v. COLUM HOURIHANE, Princeton 2003 (Index of Christian Art, Occasional Papers VI), S. 202–230; PETERSOHN, JÜRGEN: Kaisertum und Kultakt in der Stauferzeit, in: Politik und Heiligenverehrung im Hochmittelalter, hg. v. JÜRGEN PETERSOHN, Sigmaringen 1994 (Vorträge und Forschungen XLII), S. 101–146; TORSY, JAKOB: Achthundert Jahre Dreikönigenverehrung in Köln, in: Kölner Domblatt 23–24 (1964), S. 15–162, v. a. S. 26–35.
- 10 LAUER, RUDOLF: Bildprogramme des Kölner Domchores vom 13. bis zum 15. Jahrhundert, in: Dombau und Theologie im mittelalterlichen Köln, hg. v. LUDWIG HONNEFELDER / NORBERT TRIPPEN / ARNOLD WOLFF, Köln 1998 (Studien zum Kölner Dom 6), S. 185–232.

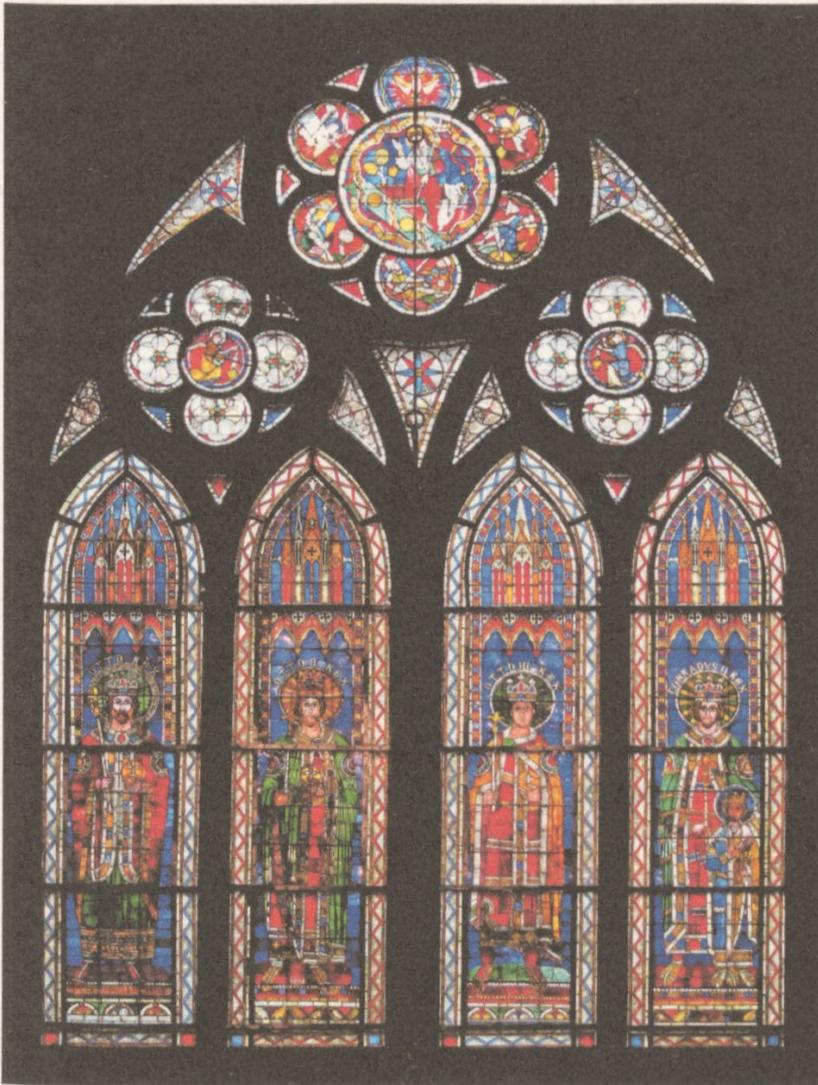


Abb. 5: Straßburg, Münster, Nordseitenschiff des Langhauses (2. Joch) mit Herrscherdarstellungen, © Velvet / Wikimedia Commons CC BY-SA 3.0

entweder variationsreich individualisiert oder durch Inschriften identifizierbar und damit im Sinne einer Amtsgenealogie chronologisch geordnet.¹¹ Im Zusammenhang mit temporalen Kategorien ist hier insbesondere die Königsreihe in den Glasfenstern im Nordseitenschiff des Straßburger Münsterlanghauses

11 KURMANN: Heinrich II. von Virneburg (s. Anm. 8); MEIER, CLAUDIA ANNETTE: *Chronicon pictum: von den Anfängen der Chronikenillustration zu den narrativen Bilderzyklen in den Weltchroniken des hohen Mittelalters*, Mainz 2005; NILGEN, URSULA: *Amtsgenealogie und Amtsheiligkeit. Königs- und Bischofsreihen in der Kunstpropaganda des Mittelalters*, in: *Studien zur mittelalterlichen Kunst 800–1250. Festschrift für Florentine Mütherich zum 70. Geburtstag*, hg.v. KATHARINA BIERBRAUER / PETER K. KLEIN / WILLIBALD SAUERLÄNDER, München 1985, S. 217–234. In Paris gab es im Portalbereich eine Liste der in der Galerie abgebildeten Könige, in Reims war zumindest eine Königsdarstellung, Karl der Große, als Ausgangspunkt des Zyklus klar identifizierbar.

(1170/80 bzw. 1250/70) zu erläutern¹² (Abb. 5). Trotz zahlreicher späterer Veränderungen ist offensichtlich, dass eine chronologische Amtsgenealogie dargestellt wird: Gemäß dem ursprünglichen Konzept waren achtundzwanzig Herrscher wohl in chronologischer Abfolge von West nach Ost angeordnet; teilweise sind genealogische Beziehungen gar in den Inschriften angegeben. Die Bilder zeigen Amtsinhaber, deren – freilich platzbedingt nicht lückenlose – Sukzession auf einen bestimmten Kaiser in der östlichsten Lanzette zulief. Auch wenn dieses Fenster noch im 13. Jahrhundert zugesetzt wurde, kann man annehmen, dass es sich um Friedrich II., also den zu Beginn des Langhausbaus und der Fenstereinbringung regierenden Kaiser handelte. Mit seiner Positionierung am Ostabschluss des Langhauses, gegenüber der Nordwestecke des Lettners, kam sein Bildnis dem Chor als dem liturgischen Zentrum am nächsten, während sich die historisch älteren Herrscher sukzessive nach Westen staffelten.¹³ Der Herrscherzyklus übernimmt damit – das ist prinzipiell *communis opinio* – bestimmte Verfahren der mittelalterlichen Weltchronistik, insbesondere die durch ANNA-DOROTHEE VON DEN BRINCKEN als *series temporum* definierten, oft katalogartig listenden Herrscherabfolgen. Gegliedert nach *generationes* oder den Regierungsperioden münden diese in die Jetztzeit und sind häufig in parallel aufgeführten Reihen von Königen / Kaisern bzw. Päpsten angeordnet.¹⁴ Die Chronistik

12 BEYER, VICTOR / WILD-BLOCK, CHRISTIANE / ZSCHOKKE, FRIDTJOF: Les vitraux de la cathédrale de Strassbourg. Paris 1986 (Corpus vitrearum, France Vol. IX-1), S. 141–200, v. a. S. 148–150.

13 BEYER / WILD-BLOCK / ZSCHOKKE: vitraux (s. Anm. 12), S. 149; nicht mehr eingearbeitet werden konnte die kritische, für eine ekklesiologische Deutung eintretend Analyse des diffizilen Originalbestandes: KURMANN-SCHWARZ, BRIGITTE / KURMANN, PETER: Heilige Kaiser und Könige im Straßburger Münster: staufische Bildpropaganda oder lebendige Steine der Kirche?, in: Federico II e l'architettura sacra tra regno e impero, hg. v. FRANCESCO GANGEMI / TANJA MICHALSKY (Studi della bibliotheca Hertziana, 14), Mailand 2021, S. 95–114.

14 Vgl. mehrere parallel geführte Papst- und Kaiserlisten in Monumenta Germaniae historica, Scriptores, Bd. XXIV, hg. v. OSWALD HOLDER-EGGER, Hannover 1879, S. 33–39 und S. 81–149, v. a. die *Flores temporum*, in: ebd., S. 226–250. https://www.dmgh.de/mgh_ss_24/index.htm#page/226/mode/1up (letzter Zugriff am 12.1.22) s. dazu <https://www.geschichtsquellen.de/werk/2272?> (letzter Zugriff am 13.1.22). Grundlegend zur Universalchronistik VON DEN BRINCKEN, ANNA-DOROTHEE: Studien zur lateinischen Weltchronistik bis in das Zeitalter Ottos von Freising, Düsseldorf 1957; s. a. Mensch und Weltgeschichte. Zur Geschichte der Universalgeschichtsschreibung (7. Forschungsgespräch des Int. Forschungszentrums für Grundfragen der Wissenschaften, Salzburg), hg. v. ALEXANDER RANDA, Salzburg / München 1969, hier insb. VON DEN BRINCKEN, ANNA-DOROTHEE: Die lateinische Weltchronistik, S. 43–77; KRÜGER, KARL HEINRICH: Die Universalchroniken (Typologie des sources du Moyen Âge occidental, fasc. 16), Turnhout 1976; zentral v. a. die Universalchronik des Martin von Troppau (1268), vgl. VON DEN BRINCKEN, ANNA-DOROTHEE: Martin von Troppau, Chronicon Pontificum et Imperatorum (<http://www.mgh.de/ext/epub/mt/index.htm>, letzter Zugriff am 27.8.21). Zu den *Flores temporum*: VON DEN BRINCKEN, ANNA-DOROTHEE: Anniversaristische und chronikalische Geschichtsschreibung in den „Flores Temporum“ (um 1292), in: Geschichtsschreibung und Geschichtsbewußtsein im späten Mittelalter, hg. v. HANS PATZE,

wie auch der Straßburger Herrscherzyklus schreiten somit – keineswegs ungewöhnlich – parataktisch vor, weil sie die jeweiligen, realiter unterschiedlich langen Regierungsperioden als je gleiche chronologische Untereinheiten verstehen, die in sich kaum zeitliche Entwicklung, eher eine Auflistung politischer Ereignisse aufweisen.¹⁵ Gleich den Gliedern einer Kette entsteht aus der Abfolge der Regierungsperioden eine unterbrechungslose zeitliche Abfolge. Schon Isidor von Sevilla hat, diesem Befund entsprechend, den Begriff *chronica* als *temporum series* umschrieben und ins Bild von ‚Girlanden ineinandergreifender Blumen‘ gefasst.¹⁶ So ähnlich funktioniert auch der Straßburger Zyklus, der nach vertrauter Manier einander vergleichbare, ‚statische‘ Standfiguren zeigt, die in hieratisierende Rahmen eingestellt sind. Erst die sequenzielle Anordnung der historisch identifizierbaren Herrscherfiguren im Raum des Seitenschiffs indiziert eine klare Gerichtetheit. Diese ist nun auch im Abschreiten, etwa im Rahmen einer Prozession, somatisch, räumlich und zeitlich erfahrbar. Zwei asynchrone Vektoren konvergieren auf dieser Ebene: Das Abschreiten mündet in der liturgisch evozierten Präsenz Christi im Chorbereich, und dieses Ziel stimmt prinzipiell mit demjenigen der historischen Sukzession der Herrscher überein, die chronologisch in die Jetztzeit eines langen Zeitstrahls sowie räumlich in die unmittelbare Nähe Christi mündet. Analog dazu sind im Triforium darüber die Glasbilder der Vorfahren Christi angeordnet, die nach Lukas 3,23–38 in einer Generationenabfolge von Gottvater und Adam bis zu Jesus verliefen und entsprechend in Straßburg von West nach Ost, parallel zum Herrscherzyklus, angeordnet waren.¹⁷ Da die christlichen Herrscher im Erdgeschoss die heilsgeschichtliche Epoche *sub gratia* vertreten, entsteht zusammen mit dem Zyklus der Vorfahren Christi darüber eine typologische Konkordanz zwischen Altem und Neuem Bund. Doch diese beruht nicht wie häufig auf bildmotivischen Übereinstimmungen, sondern auf der asynchronen Parallelisierung der beiden Zeitvektoren bis zur Menschwerdung Jesu bzw. der Zeit des Neuen Bundes, die mit der Parusie Christi im Jüngsten Gericht endet. Das im Triforienzyklus thematisierte historische Erscheinen Christi als genealogischem Endpunkt der Ära *sub*

voneinander abwenden. Analog zu der gängigen Deutung der Drei Könige als

Sigmaringen 1987 (Vorträgen und Forschungen 31), S. 195–214 (<https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/vuf/article/view/16151/10005>, zuletzt konsultiert 26.07.21); MIERAU, HEIKE JOHANNA / SANDER-BERKE, ANTJE / STUDT, BIRGIT: Studien zur Überlieferung der Flores temporum, Hannover 1996 (MGH, Studien und Texte 14).

15 MÜLLER, MARKUS: Die spätmittelalterliche Bistumsgeschichtsschreibung. Überlieferung und Entwicklung, Köln u. a. 1998 (Archiv für Kulturgeschichte, Beihefte 44), S. 3–4.

16 Isidori Hispalensis Etymologiarum sive Originum Libri XX, hg. v. W. M. LINDSAY, Oxford 1911, I, 41, 2 (https://penelope.uchicago.edu/Thayer/L/Roman/Texts/Isidore/1*.html#41, letzter Zugriff am 20.12.21) und V, 28 (https://penelope.uchicago.edu/Thayer/L/Roman/Texts/Isidore/5*.html#28, letzter Zugriff am 20.12.21); VON DEN BRINCKEN: Geschichtsschreibung (s. Anm. 14), S. 196.

17 BEYER / WILD-BLOCK / ZSCHOKKE: vitraux (s. Anm. 12), S. 257–283.

lege entspricht der liturgisch-eucharistischen Präsenz Christi als dem Zielpunkt des Herrscherzyklus in der Erdgeschosszone.¹⁸

II.

Der Zyklus im Kölner Obergaden scheint zwar mit seinen in architektonisierten Rahmen eingestellten Herrschern der Straßburger Bildnisfolge formal zu entsprechen, impliziert insoweit ebenfalls eine chronologische Ratio, die allerdings anders gerichtet wäre: Als Abbilder der deutschen Könige leiten sie sich einer nach dem anderen von den Heiligen Drei Königen ab, die sich als erste weltliche Herrscher direkt Christus unterstellt hatten. Die Vorschichte wird in den Propheten- und Königsbildern des Achsfensters vermittelt, über die zentrale Episode der Epiphanie verströmt sich sodann die Virtus des Erlösers in die historische Zeit der irdischen Herrscher. Die implizite Leserichtung wäre dann von Ost nach West.¹⁹ – Allerdings sind im Kölner Obergaden keine chronologischen oder historischen Indizien für eine solche Sukzession zu erkennen. Die einzelnen Königsdarstellungen erscheinen vielmehr einheitlich als gleichsam farbig gefasste Statuen, die auf Sockeln mit (auf die Stifter der Scheiben zu beziehenden) Wappen stehen. (Abb. 4) Umgeben und überfangen sind die Scheinstandbilder von hohen, aufwendig filigranen Tabernakeln. Damit ist eine bemerkenswerte räumliche Entrückung verbunden, denn wie den Scheinstatuen eine gewisse illusionistische Plastizität eignet, so weisen die Sockel und Architekturrahmen klare perspektivische Verkürzungen auf. Gemeint sind also Nischen mit einer gewissen Räumlichkeit, in die Statuen auf polygonalen Sockeln eingestellt sind. Der enge Bezug zwischen Glasbildern und Architektur manifestiert sich auch in den abgebildeten Baldachinen. In ihrem Formenbestand wie auch ihrer perfekten Einpassung zwischen die Fensterstäbe und die Solbank sind sie vollständig mit der umgebenden steinernen Architektur kommensurabel. Diese setzt sich gleichsam im Medium der Glasmalerei fort, transzendiert dabei deren materi-

18 Die Langhaussüdseite wies vor ihren spätmittelalterlichen Veränderungen vermutlich einen Apostel- und Prophetenzyklus auf, was prinzipiell in die Thematik der Ankunft Christi einzubinden, aber mangels weiterer Informationen nicht argumentativ belastbar ist.

19 Prinzipiell denkbar wäre auch eine Verbindung beider Varianten, nämlich jeweils eine Seite des Zyklus als Sphäre *sub lege*, die andere als die Periode *sub gratia* zu interpretieren, was sich aber bildrhetorisch nicht belegen lässt. Dass aber auch solche Lesarten in Drehrichtung prinzipiell nicht auszuschließen ist, macht der Hinweis auf die Glasfenster der Sainte-Chapelle in Paris deutlich, in der ein vollständiger Heilszyklus gegeben wird, der von der Genesis bis in die Gegenwart führt, welcher von der Nordwestseite der Kapelle über die Ostpolygonverglasung bis wieder zurück auf die Südostseite reicht (KEMP: Parallelismus (s. Anm. 3), S. 268–277). Als Scharnier fungiert der Passionszyklus, der bezeichnenderweise im Achsfenster der Kapelle eingebracht ist.

ellen Status, indem das filigrane Steinwerk nunmehr lichtdurchflutete starkfarbige Helligkeit annimmt und dabei eine illusionistische Räumlichkeit zu öffnen vermag. Der bildräumliche Ort, den die Herrscherdarstellungen in diesem virtuellen Mauerrelief einnehmen, ist präzise zu bestimmen. Denn diese überschneiden teilweise die seitlichen Blendarkaden, scheinen also davor zu stehen. Auch die Sockel und Baldachinbekrönungen scheinen mit ihrer vorderen Hälfte gegenüber den rahmenden seitlichen Blendarkaden nach vorne hervorzutreten, während sich die hintere Hälfte als Nische nach ‚außen‘ einzutiefen scheint. Die Figuren stehen mithin in einer um sie illusionierten, eng an die Architektur rückgebundenen Räumlichkeit, aus der sie leicht nach vorne, ins Chorinnere hervorzutreten scheinen. Mit diesem Bildstatus als Statuen im Bildmedium der Glasmalerei erinnern die Figuren formal an die plastischen ‚Denkmäler‘ der französischen Königsgalerien, erhalten aber vor allem eine ambivalente Zeitlichkeit: Es handelt sich um statuenhafte Repräsentationen, die keineswegs vorgeben können, als direkte ‚Portraits‘ verstanden zu werden. Die im Medium der Glasmalerei imaginierten Statuen von Königen – eine mehrfach gebrochene Struktur der Repräsentation – erscheinen in ihrer Gewandung einerseits ganz offenbar gegenwärtig, verweisen aber auf historische Referenten, die anonym und insoweit zeitlich unbestimmbar bleiben.

Die einzelnen Königsdarstellungen gleichen sich bis in Details, ja, die Glasmaler haben ganz offenbar mit immer denselben Schablonen für die Köpfe, Arm- und Handhaltungen, Attribute usw. gearbeitet. Geringe Variationen sind in Fußstellungen und Armhaltungen auszumachen, ohne dass sich das inhaltlich differenziert deuten ließe. Umso mehr fällt auf, dass regelmäßig ein sog. junger, bartloser, mit einem bärtigen, sog. älteren König alterniert. Diese beiden Gesichtstypen gleichen denjenigen der beiden stehenden Magier aus der Anbetungsgruppe im Achsfenster, denen die Herrscher bildkonzeptuell buchstäblich getreu ‚nachfolgen‘. Die beiden Königstypen sind eindeutig als Pendants aufgefasst. Jeweils paarweise in einer Doppellanzette angeordnet, wenden sie sich leicht einander zu, was umgekehrt dazu führt, dass sich benachbarte Paare voneinander abwenden. Analog zu der gängigen Deutung der Drei Könige als Vertreter verschiedener Altersstufen verbildlichen die Paarungen Alt-Jung inhaltlich Generationenzeiten, Vater-Sohn- oder Vorgänger-Nachfolger-Beziehungen. Dabei steht der jüngere in beinahe allen Lanzetten heraldisch rechts, womit eine zeremonielle Favorisierung und insoweit eine legitime Amtsgenealogie indiziert ist. Auch vergleichbare Herrscherzyklen stellen fallweise eine derartige Generationenabfolge heraus, indem in Beischriften Vater-Sohn-Verhältnisse benannt sind oder aber über die Barttracht jüngere von älteren Herrschern differenziert werden.²⁰

²⁰ Vgl. außer dem oben besprochenen Straßburger Zyklus die Miniaturen der Anonymen

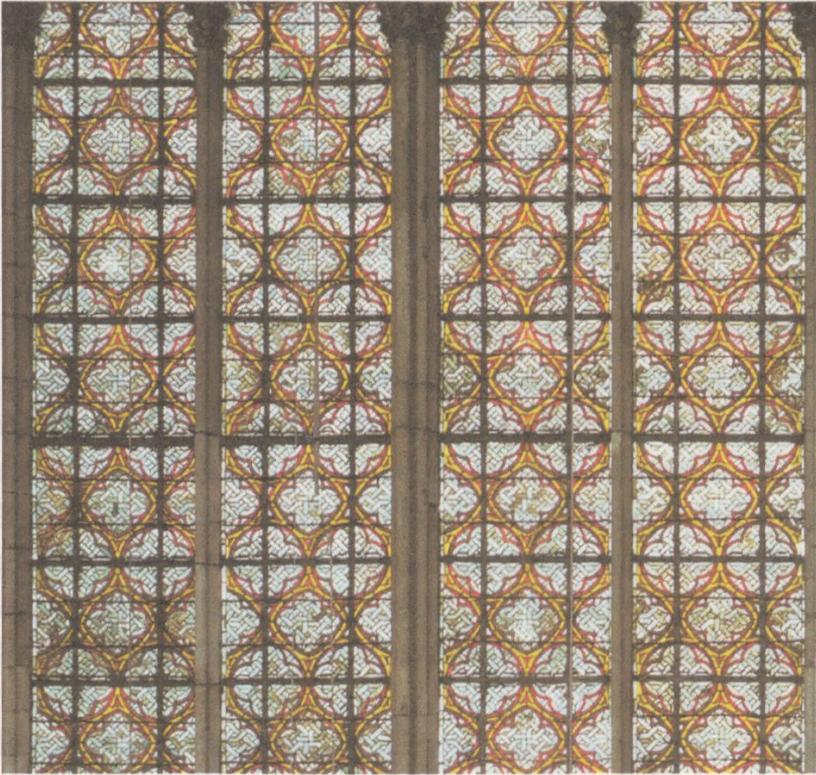


Abb. 6: Köln, Dom, Ornamentverglasung im Obergadenfenster (4. Joch, Nordseite), © Dom-
bauarchiv Köln

Diese Sukzession von Jung auf Alt wird im Kölner Obergaden vierundzwanzig Mal wiederholt. Somit ergibt sich ein beständig erneutes, aber nicht sukzessives Ansetzen dieses kurzen, aber jeweils identischen Zeitimpulses. Es handelt sich also nicht einfach um eine a-temporale Gruppierung von Herrschern, sondern um eine nicht-sequentielle Multiplikation von chronologischen Modulen, die aber gestalterisch engstens auf die Anbetungsgruppe bezogen ist. Die Unterdrückung jeglicher Sukzession zwischen den Bildpaaren geschieht auch durch die architektonische und ornamentale Rahmung der Herrscherdarstellung. Die hierarchisierenden Paarbildungen in den Fensterlanzettten werden zwar einerseits von den Hintergrundfarben und Ornamentmustern der Scheiben unterstützt; so geht das Alternieren von Jung und Alt mit abwechselnden Farben der Hintergründe der Figuren und Baldachinbekrönungen einher. Andererseits weist jedes Fenster mit seinen (im Langchor) je vier Königsdarstellungen eine eigene, homogene, wiederum eng auf die Architektur bezogene Ornamentierung in maßwerkähnlichen Mustern in den Scheiben oberhalb der figürlichen Bildfelder wie auch in den Fenstern des Triforiums darunter auf. (Abb. 6) In der Großstruktur sind die Fensterscheiben nicht gemäß einer sequentiellen Ratio des Nebeneinanders bzw. der Abfolge angeordnet. Vielmehr entsprechen sich die

Kaiserchronik, Cambridge, Corpus Christi College, fol. 373 (1112–1114), passim und die um 1240 entstandene *Chronica Regia Coloniensis* in Brüssel (KBR ms. 467).

ornamentale bzw. architektonische Großstruktur, die nachdrücklich einen einheitlichen Innenraum konstituiert, dessen Grenze sich materialiter klar konkretisiert, nämlich in derjenigen Ebene, in der die Herrscherdarstellungen illusionistisch eingefügt sind. Hier wird Zeitlichkeit aber keineswegs aufgehoben, im Gegenteil ist sie potentiell in den Herrscherpaaren durchaus angelegt, aber anstatt ein chronologisches Hintereinander zu evozieren, handelt es sich um eine gleichsam pulsierende Belebung, die sich in der Anbetung der Magier beständig, gleichsam ewig ereignet. Die realzeitliche Belebung wird vor allem auch in der je nach Tageszeit und Lichteinfall wechselnden Akzentuierung einzelner Fensterzonen deutlich: Bei Sonnenaufgang erhält zunächst die – inhaltlich zentrale – Anbetung im Ostfenster das meiste Licht, im weiteren Verlauf erstrahlen dann vor allem die Fenster der Südseite.

Liturgisch lassen sich für diese rhythmisch pulsierende, keinen Endpunkt indizierende Zeitlichkeit mühelos mehrere Verbindungen erstellen: Die Doxologie, also das liturgische Rühmen der Herrlichkeit Gottes, enthält immer die Beschwörung der zeitüberspannenden Dauer dieser Herrlichkeit. So schließt die Handwaschung bei der Gabendarbringung – die die Heiligen Könige vorbildhaft vertreten! – mit mehrfach verschränkten Temporaliten: am Anfang (Vergangenheit), jetzt und immer (präsentischer Moment und Dauer) und in der multiplizierten Zukunft: *Gloria Patri, et Filio, + et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio, et nunc et semper, + et in saecula saeculorum. Amen.* Zugleich lässt sich die Vervielfachung der verkürzten Herrscherdynastien mit der Liturgie zum Hauptfest der Heiligen Drei Könige verbinden, bei der die Gesamtheit der weltlichen Herrscher redundant metonymisch aufgerufen wird. Das im Obergaden biblisch zentrale Hauptthema der Epiphanie (6. Januar), in Köln als besonders aufwändiges Duplex-Hochfest mit neun Lesungen begangen,²¹ markiert die durch die Magier vollzogene und durch zahlreiche Herrscher aus allen Ländern bestätigte Anerkennung als König der Könige.²² *Ecce advenit dominator dominus et regnum in manu eius et potestas et imperium* beginnt der Introitus des Hochamtes.²³ Der Vers Isaias 60,3 aus der Festtagslesung *Et ambulabunt gentes in lumine tuo, et reges in splendore ortus tui* könnte nachgerade die

21 AMBERG, CHRISTOPH: *Ceremoniale Coloniense*. Die Feier des Gottesdienstes durch das Stiftskapitel an der Hohen Domkirche zu Köln bis zum Ende der reichsstädtischen Zeit, Siegburg 1982 (Studien zur Kölner Kirchengeschichte 17), S. 28, 40, 82–87.

22 NILGEN: *Amtsgenealogie* (s. Anm. 11).

23 Auch wenn die Messteile allgemeine Gültigkeit haben, sei hier auswahlweise auf zeitgenössische Belegstellen in Kölner liturgischen Handschriften verwiesen: Köln, Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek, Cod. 226 (*Graduale et Antiphonarium officii*, 1353–1358), f. 32r (<https://digital.dombibliothek-koeln.de/hs/content/titleinfo/304672>, letzter Zugriff am 14.1.22).

Textvorlage für den Bilderzyklus abgeben.²⁴ *Omnes de Saba venient, aurum et thus deferentes, et laudem Domino annuntiantes* wird anschließend im Graduale und an diesem Tag mehrfach während des Offiziums gesungen.²⁵ Hier ist auch wie im Festtagsoffertorium gemäß Psalm 71 auf die Könige aus Tharsis, Arabien und Saba Bezug genommen: *Reges Tharsis et insulae munera offerent reges Arabum et Saba dona adducent Et adorabunt eum omnes reges terrae, omnes gentes servient ei.*²⁶ Solchermaßen wird der Beginn der Zeit *sub gratia* nachdrücklich zeremoniell herausgehoben und im Kölner Kontext mit dem *Sacrum Imperium* verbunden: Die Christus huldigenden Herrscher der Welt treten als denkmalhaft gestaltete deutsche Könige auf und unterstellen sich ostentativ und auf immer direkt Christus. Mehrfach schlug sich das rituell in ‚Staatsakten‘ mit königlicher Beteiligung an Epiphanie nieder: Otto IV. stiftete an diesem Tag im Jahr 1200 die Kronen der Heiligen Drei Könige, 1249 überreichte Wilhelm von Holland am Fest der Erscheinung Weihegeschenke zugunsten der Magier, zwei Jahre später feierte er erneut das Dreikönigsfest in Köln, immer gleichsam in Präsenz der liturgisch evozierten und bildlich vermittelten Herrscher der Welt.²⁷

III.

Man erkennt, dass sich der Obergadenzyklus hinsichtlich seiner temporalen Kriterien vom historisch argumentierenden Straßburger Zyklus unterscheidet. Mit diesem vergleichbar sind in Köln indessen die beiden Erzählregister auf den Chorschranken²⁸ (Abb. 1, 8, 10). Zunächst zur unteren, recht niedrigen Reihe:

24 Köln, Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek, Cod. 209 (*Breviarium Coloniense*, Anf. 14. Jh.), f. 62v (<https://digital.dombibliothek-koeln.de/hs/content/titleinfo/183581>, letzter Zugriff am 14.1.22); Köln, Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek, Cod. 151 (Kölner Missale, Ende 15. Jh.), f. 25r (<https://digital.dombibliothek-koeln.de/hs/content/zoom/153706>, letzter Zugriff am 14.1.22).

25 *Breviarium Coloniense* (s. Anm. 24), f. 63r–63v (<https://digital.dombibliothek-koeln.de/hs/content/titleinfo/183581>, letzter Zugriff am 14.1.22); *Graduale* (s. Anm. 23), f. 178r–181r.

26 *Graduale* (s. Anm. 23), f. 32r/v.

27 STEHKÄMPER: Könige (s. Anm. 9), S. 40; TORSY: Dreikönigenverehrung (s. Anm. 9), S. 33–35.

28 Gute Abbildungen auf: <https://www.koelner-dom.de/erleben/rundgang-durch-den-koelner-dom/chorschranken> (letzter Zugriff 27.1.22). FREIGANG, CHRISTIAN: Architektur und Erzählung in den Chorschrankenmalereien des Kölner Doms, in: Kölner Domblatt 86 (2021), S. 79–109; BORNKESSEL, KATHARINA: Die Drölerien der Chorschrankenmalereien des Kölner Domes, 2 Bde., Köln 2019; WACHSMANN, UTE: Die Chorschrankenmalereien im Kölner Dom. Untersuchungen zur Ikonologie, 2 Bde. Diss. phil., Bonn 1985; QUEDNAU, ROLF: Zum Programm der Chorschrankenmalereien im Kölner Dom, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 43 (1980), S. 244–279; SCHMIDT, GERHARD: Die Chorschrankenmalereien des Kölner Domes und die europäische Malerei, in: Kölner Domblatt 44–45 (1979/80), S. 293–340; HAUSSHERR, REINER: Die Chorschrankenmalereien des Kölner Doms, in: Vor Stephan Lochner. Die Kölner Maler von 1300–1430. Ergebnisse der Ausstellung und des Kolloquiums Köln 1974,

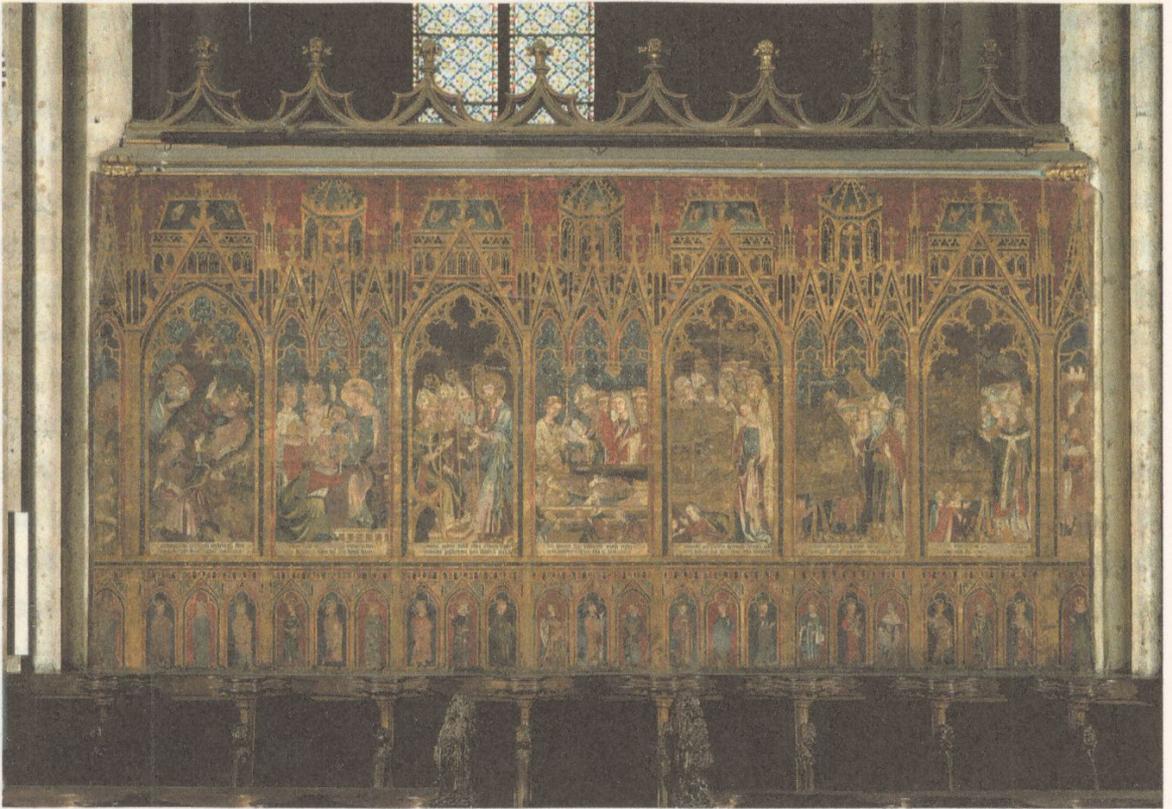


Abb. 8: Köln, Dom, Dreikönigsschranke auf der Südseite des Hochchors (2. Joch). © Dombauarchiv Köln

Hier sind bzw. waren die Herrscher jeweils inschriftlich inklusive der Regierungszeiten benannt.²⁹ Zwar gibt es immer wiederkehrende Schemata in den Darstellungen, doch fällt eine vielfältige Variation in den Figurendarstellungen auf, deren nummerierte Reihung sich überdies klar mit durchzählenden Kaiser- und Bischofskatalogen in Verbindung bringen lässt.³⁰ Die um 1240 anzusetzende

Köln 1977 (Kölner Berichte zur Kunstgeschichte 1), S. 28–59; RODE, HERBERT: Die Chorschrankenmalereien des Kölner Domes als Abbild des Sacrum Imperiums, in: Kölner Domblatt 6–7 (1952), S. 20–38; CLEMEN, PAUL: Der Dom zu Köln, Düsseldorf 1937 (Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln 1,3), S. 158–167; CLEMEN, PAUL: Die gotischen Monumentalmalereien der Rheinlande, 2 Bde., Düsseldorf 1930, Textbd., S. 179–199, Tafelband Tf. 38–49; STEFFENS, ARNOLD: Die alten Wandgemälde auf der Innenseite der Chorbrüstungen des Kölner Domes, in: HONNEFELDER / TRIPPEN / WOLFF: Dombau (s. Anm. 10), S. 99–150 (zuerst in: Zeitschrift für Christliche Kunst 15 (1902), Sp. 129–144, 161–170, 193–206, 225–234, 257–264, 289–298).

²⁹ RODE: Chorschrankenmalereien (s. Anm. 28). Die schlechte Erhaltung verbietet in vielen Fällen eine klare Identifizierung, auch ließ man wohl aus Platzgründen offensichtlich die lange Kaiserreihe auf den Westbereich der Bischofsreihe hinüberlaufen, wo dann sukzessive durch jeweils aktuelle Bischofsbilder übermalt wurde.

³⁰ Für den Kölner Kontext s. v. a. Monumenta Germaniae historica, Scriptorum, XIII, hg. v. GEORG WAITZ u. a., Hannover 1881, S. 282–287 (https://www.dmgh.de/mgh_ss_13/index.htm#page/282/mode/1up, letzter Zugriff 5.10.20) und XXIV, hg. v. GEORG WAITZ u. a., Hannover 1879, S. 332–362 (https://www.dmgh.de/mgh_ss_24/index.htm#page/332/mode/1up, letzter Zugriff 5.10.20).

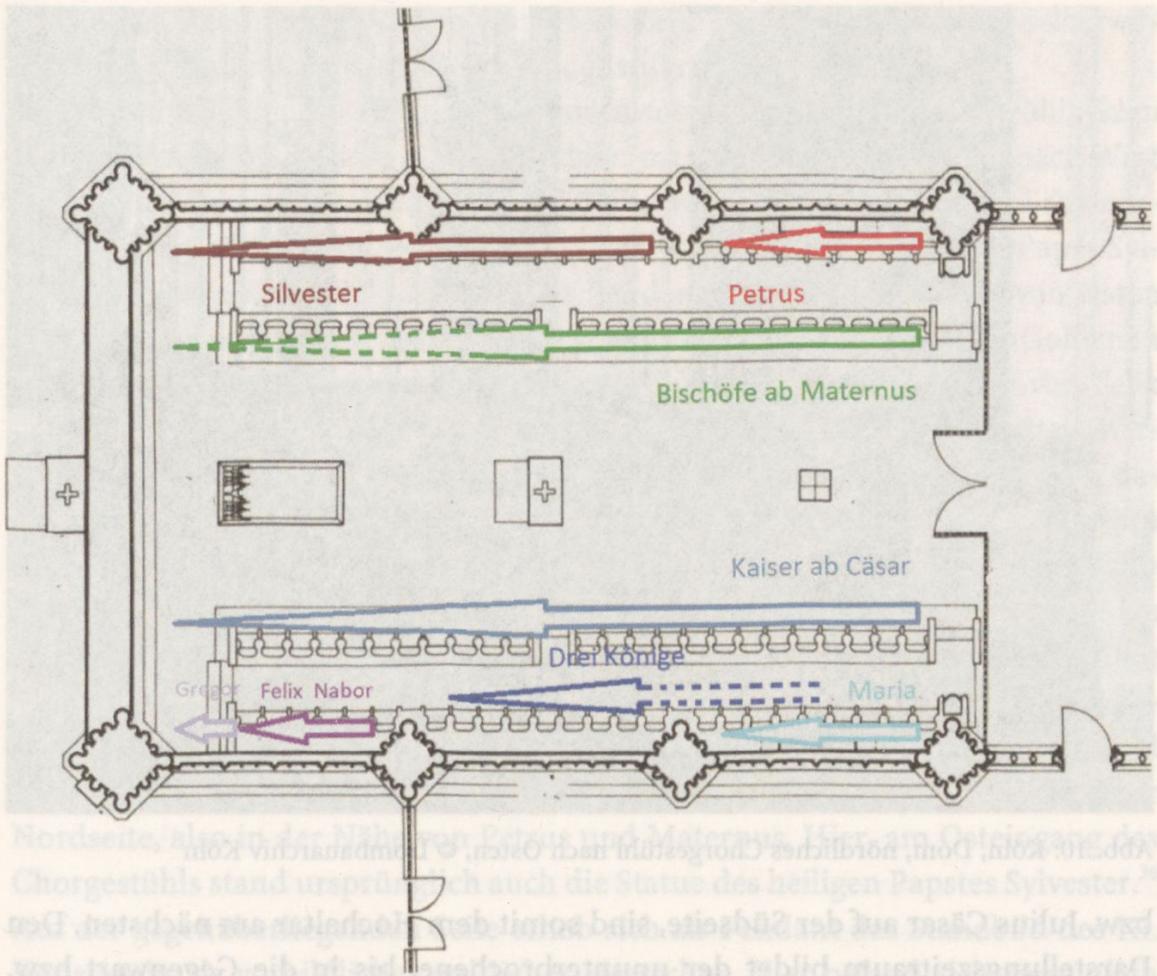


Abb. 9: Köln, Dom Grundriss des Psallierchores mit Erzählvektoren, © Chr. Freigang, nach Kat. Verschwundenes Inventarium. Ausst.-Kat. Köln 1984, S. 81

Handschrift der *Chronica Regia Coloniensis* in Brüssel (KBR ms. 467) enthält vergleichbar sieben großformatige Miniaturen, die Karl den Großen und die damals jüngsten deutschen Könige aus der Stauferdynastie thronend oder stehend in Architekturrahmen zeigen.³¹ Die chronologische Richtung verläuft in Köln – anders als in Straßburg – von Ost nach West, also von Hochaltar weg; die jeweils ältesten Vertreter, Maternus als der erste Kölner Bischof auf der Nord-

31 WAITZ, GEORG: *Chronica Regia Coloniensis, Annales maximi Colonienses; cum continuationibus in monasterio S. Pantaleonis scriptis aliisque historiae Coloniensis monumentis*, Hannover 1880; *Monumenta Germaniae historica, Scriptores*, XVII, Hannover 1861, hg. v. GEORG HEINRICH PERTZ, S. 729–847 ([https://www.dmgh.de/mgh_ss_17/index.htm#page/\(722a\)/mode/1up](https://www.dmgh.de/mgh_ss_17/index.htm#page/(722a)/mode/1up), letzter Zugriff 5.10.20); dazu *Geschichtsquellen des deutschen Mittelalters*: (<https://www.geschichtsquellen.de/werk/239> letzter Zugriff 5.2.21); SWARZENSKI, HANNS: *Die lateinischen illuminierten Handschriften des XIII. Jahrhunderts in den Ländern an Rhein, Main und Donau*, 2 Bde., Berlin 1936, Nr. 9; MEIER: *Chronicon pictum* (s. Anm. 11); SKRIVER, ANNA: *Die Taufkapelle von St. Gereon in Köln*, Köln 2001 (*mediaevalis, Beiträge zur Kunst des Mittelalters* 2), S. 117–128 u. 163–168; SKRIVER, ANNA: *Pictor et illuminator: die „Aachener Königschronik“ in Brüssel im Vergleich mit den Wandmalereien der Taufkapelle von St. Gereon in Köln*, in: *Wallraf-Richartz Jahrbuch* 60 (1999), S. 25–46.



Abb. 10: Köln, Dom, nördliches Chorgestühl nach Osten, © Dombauarchiv Köln

bzw. Julius Cäsar auf der Südseite, sind somit dem Hochaltar am nächsten. Den Darstellungszeitraum bildet der ununterbrochene, bis in die Gegenwart bzw. theoretisch an das Jüngste Gericht reichende *tempus gratiae*.³² Dies entspricht gemäß der mittelalterlichen Chronistik – vor allem der weit verbreiteten Weltchronik des Martin von Troppau³³ – der vierten *aetas* der Weltgeschichte, oder aber nach der augustinisch-orosianischen Definition dem sechsten Weltalter. Dies ist auch in der ebenfalls weit kursierenden dominikanischen Chronik der *Flores temporum* explizit benannt.³⁴ Da hier die Kaiserreihe wie in Köln mit Julius Cäsar einsetzt, dürfte sich der Bildzyklus eher auf die Tradition der *Flores tem-*

32 Allerdings musste die Kaiserreihe, die vor allem römische Herrscher zeigt, aus Platzgründen auf der Westseite der gegenüberliegenden Schranke fortgeführt werden.

33 Martin von Troppau – *Chronicon Pontificum et Imperatorum*, Vorrede (<http://www.mgh.de/ext/epub/mt/histrom.htm>, letzter Zugriff 5.10.20); vgl. auch die alte Edition in *Monumenta Germaniae historica, Scriptorum*, XXII, Hannover 1872, hg.v. GEORG HEINRICH PERTZ, Hannover 1872, S. 377–475 (https://www.dmgh.de/mgh_ss_22/#page/377/mode/1up, letzter Zugriff 5.10.20), hier S. 406–407.

34 *Flores temporum* (s. Anm. 14), S. 242: „Incipit tempus graciae sive etas sexta, in qua iam sumus et durat usque ad antichristum“. Hierzu VON DEN BRINCKEN: *Geschichtsschreibung* (s. Anm. 14).

porum beziehen, zumal deren imperiale Tendenz sich gut in das Selbstverständnis und die Politik des Kölner Hochstifts einfügen lässt.³⁵

Diese chronologische Abfolge ist nun in subtiler Weise mit den Erzählzyklen auf den großen Bildfeldern darüber verklammert: Im Norden (von Ost nach West voranschreitend) erscheinen, in einer Reihe von drei mal sieben, in Scheinarchitekturen gefassten Bildfeldern, die Viten von Petrus, sodann von Papst Sylvester und von Kaiser Konstantin. Das Pendant im Süden, ebenfalls von Osten nach Westen zu lesen, reiht die Viten von Maria – mit der Szene an der Goldenen Pforte beginnend – und der Heiligen Drei Könige, sodann diejenigen von Felix und Nabor sowie von Gregor von Spoleto aneinander. Die historischen Wirkungszeiten von Petrus und Maternus bzw. Cäsar und Maria liegen nach damaliger Auffassung eng zusammen und sind jeweils durch eine Generation miteinander verbunden: Maternus galt als Schüler Petri, und Cäsar als unmittelbarer Vorläufer Oktavians bildet das Pendant zur Geburt Mariae. Jeweils an der Ostkante der Chorschranken werden somit gemeinsame, inhaltlich vielfältig verknüpfte chronologische Initia gesetzt, die ein komplexes räumliches Bezugssystem markieren. Denn in der Rangordnung der Sedilien im Chorgestühl vor den Schrankenbildern erhielt der Erzbischof seinen Platz am Ostende der Nordseite, also in der Nähe von Petrus und Maternus. Hier, am Osteingang des Chorgestühls stand ursprünglich auch die Statue des heiligen Papstes Sylvester.³⁶ Auf der gegenüberliegenden Seite erhob sich als Pendant das Standbild des Hl. Konstantin als vorbildlicher weltlicher Herrscher. Hier befand sich vermutlich auch der Ehrensitz des jeweiligen weltlichen Machthabers. Ähnlich wie es für den Fall der Pariser Kathedrale bekannt ist,³⁷ dürften die Chorherren ihre Stallen nach Dienstalder von Westen nach Osten gestaffelt eingenommen haben: je älter, desto näher am liturgischen Zentrum, dem Hochaltar im Polygon östlich des Kanonikerchores.

Die miteinander korrespondierenden Initia bilden also eine symbolische Nord-Süd-Achse, die als Begrenzung des sich nach Westen erstreckenden, in den

35 RODE: Chorschrankenmalereien (s. Anm. 28), S. 34–38; MIERAU, HEIKE JOHANNA: Die Einheit des imperium Romanum in den Papst-Kaiser-Chroniken des Spätmittelalters, in: Historische Zeitschrift 282 (2006), S. 281–312, hier S. 293–294.

36 WACHSMANN: Chorschrankenmalereien, Bd. I, (s. Anm. 28), S. 286–288; KROOS, RENATE: Liturgische Quellen zum Kölner Domchor, in: Kölner Domblatt 44–45 (1979–80), S. 35–202, v. a. S. 63–72; SEIDLER, MARTIN / WOLFF, ARNOLD: Der Kölner Domchor und seine Ausstattung zur Zeit des Kölnischen Krieges, in: Verschwundenes Inventarium. Der Skulpturenfund im Kölner Domchor. Ausstellungskatalog Köln 1984, hg. v. ULRIKE BERGMANN, Köln 1984, S. 79–82; HILGER, HANS PETER: Das mittelalterliche Erscheinungsbild des Kölner Domchores, in: ebd., S. 83–92; Zur Neugestaltung der liturgischen Topographie im späteren 14. Jahrhundert LAUER: Bildprogramme (s. Anm. 10).

37 WRIGHT, CRAIG: Music and Ceremony at Notre Dame of Paris, 500–1550, Cambridge 1989, S. 98–101.

Vitenerzählungen evident gemachten Zeit-Raumes fungiert. Diese räumliche Anordnung umschreibt ein gelängtes Rechteck, entsprechend dem Chorgestühl in den ersten drei Mittelschiffsjochen des Langchors und der provisorischen Westwand des Chores auf Höhe der Vierungspfeiler, an deren Stelle sich sicher eine Lettnerwand als Chorabschluss erheben sollte (Abb. 9). Insgesamt ergibt sich ein temporal und chronologisch strukturierter Binnenraum, der prinzipiell homogen und geordnet erscheint. Im Grundriss zeigen sich dabei auffällige formale Parallelen zu den Seitenspiegeln der zeitgleichen Weltchronistik – gerade bei den genannten Martinianen und den *Flores temporum* –, die in den älteren Redaktionen einer zweiseitigen, einem Rechteck angenäherten Tabellenform folgt, bei der die oberste Zeile historisch synchrone Ereignisse benennt.³⁸ Inhaltlich vermitteln diese Chroniken den Anspruch einer bruchlosen Kontinuität von antikem und deutschem Imperium als spezifischer Schutzmacht der zeitgleich einsetzenden Ära des *tempus gratiae* mit ihrer geistlichen Macht der Kirche:³⁹ Der Raum der *ecclesia universalis* vollzieht sich in der temporalen Dimension der *aetas sub gratia*, von Christi Geburt bis zum Jüngsten Gericht. In dieser (im Einzelnen durchaus unterschiedlich akzentuierenden) Ideologie korreliert die zeitliche Kontinuität der Papst- und Kaiserreihen mit einer idealisierten Homogenität des Herrschaftsraums. Dieser, als Fortsetzung des weströmischen Reichs vermittelt, blendet in der Weltchronistik andere Machtbereiche, selbst des oströmischen und byzantinischen Reichs weitgehend aus.⁴⁰ Der gewichtige inhaltliche Unterschied zu den Universalchroniken besteht allerdings darin, dass die Chorschrankenmalereien nicht Papst- und Kaiserreihe synchronisieren, sondern jene durch die Abfolge der Kölner Stuhlinhaber ersetzen. Die Tradition solcher Bischofskataloge geht im Falle Kölns mindestens auf um 1200 zurück und verbindet sich bezeichnenderweise auch im Bereich der Kölner Chronistik eben im späten 13. und frühen 14. Jahrhundert mit der Tradition der Martinianen und der *Flores temporum*.⁴¹ Der Kölner Metropolit, nicht der Papst, vertritt ostentativ die Rolle des Sacerdotiums.

38 MIERAU / SANDER-BERKE / STUDDT: Überlieferung (s. Anm. 14), S. 22–41.

39 Martin von Troppau – *Chronicon Pontificum et Imperatorum*, Ende der Vorrede: „Hec sunt duo luminaria magna, que posuit Deus in firmamento celi, id est in universali ecclesia, que sunt pontificalis auctoritas et imperialis potestas.“ (<http://www.mgh.de/ext/epub/mt/histrom.htm>, letzter Zugriff am 5.10.20).

40 MIERAU: Einheit (s. Anm. 35); BREUER, NORBERT: Geschichtsbild und politische Vorstellungswelt in der Kölner Königschronik sowie der Chronica S. Pantaleonis, Diss. phil. München 1966, Düsseldorf-Gerresheim 1966, S. 55–61.

41 HOLDER-EGGER: MGH SS XXIV (s. Anm. 14), S. 332–365. (https://www.dmgh.de/mgh_ss_24/index.htm#page/332/mode/lup, letzter Zugriff 26.10.20); ECKERTZ, GOTTFRIED: Cronica presulum et Archiepiscopum Coloniensis ecclesie, in: Annalen des historischen Vereins für den Niederrhein, insbesondere die alte Erzdiözese Köln 4 (1857), S. 181–250; nochmals in ECKERTZ, GOTTFRIED: Fontes adhuc inediti rerum Rhenanarum. Niederrheinische Chroni-

Im Domchor ist diese Denkfigur der zeiträumlichen Kohärenz des Imperiums in die konkrete Binnenräumlichkeit des Kanonikerchors überführt. Dieser ist überdies strukturell streng in die architektonische Gliederung eingepasst, indem die vier Langchorpfeilerpaare die Langseiten in drei Abschnitte einteilen. Aber mehr noch: Die gleichmäßig rhythmisierten Scheinarchitekturen, die die Binnenrahmung der Chorschrankenmalereien abgeben, gliedern jedes Jochfeld in sieben Scheinarkaden sowie je zwei seitliche Lanzetten, eine Gliederung, die sich subtil (aber hier nicht weiter auszuführen) auf den Rhythmus des achteiligen Triforiums bezieht (Abb. 3, 4, 8). Die sich rhythmisch wiederholenden Scheinarchitekturen der Bildfelder illusionieren insgesamt eine mauerartige Abfolge von Turmaufbauten. Diese öffnen sich scheinhaft in großen Arkaden ins Innere des Binnenchors, bieten somit eine galerieartige Bühne für die hier dargestellten Szenen. An ihren Rückwänden hingegen scheinen die Architekturen geschlossen bzw. mit kostbaren, droheriegeschmückten Wandbehängen ausgekleidet zu sein. Die Arkaden öffnen sich also nachdrücklich nach innen und lassen insoweit den Bereich des liturgischen Chores als eine exklusive, hofähnliche Anlage erscheinen, die in voller Länge durch das Chorgestühl als ausgezeichnetem Ort des Gotteslobs sowie die Chorschrankenmalereien als historische Veranschaulichung des Imperiums zu deuten ist.

In diesem architektonisch und bildlich evident gemachten sowie chronologisch durch die Herrscherreihen getakteten Raum des Imperiums ereignen sich nunmehr vielfältige Narrationen. Die Chorschrankenmalereien erzählen die Geschichten der wesentlichen Patrone und Reliquien der Kölner Kirche: Maria, Petrus, Dreikönige, Nabor und Felix sowie Gregor von Spoleto. Die Petrusgeschichte setzt sich in den Viten von Sylvester und Konstantin fort, die ideologisch für die Kölner Kirche wichtig waren. Diese Viten sind auf subtile Weise zu räumlichen und zeitlichen Parallelen und Kontinuitäten buchstäblich verwoben. Dabei fällt zunächst auf, wie markant der gemeinsame Anfang strukturiert ist: Ähnlich einem Auftakt ist auf der Südseite die Verkündigung an Joachim an der Goldenen Pforte wiedergegeben; dem entspricht in der Kaiserreihe Julius Cäsar als Auftakt zu Oktavian. Im Norden wird in analoger Erzählstrategie die nicht häufig verbildlichte Berufung Petri und Andreae dargestellt. Die Petrus-erzählung verbindet sich inhaltlich mit dem darunter dargestellten angeblichen Petrus-schüler Maternus. Somit wird nicht nur eine eindeutige Genealogie erstellt, sondern die Sukzession der Kölner Bischöfe bildet eine ‚Abzweigung‘ aus der Petrusvita. Als Pendants auf der Südseite fungieren Geburt Mariae und der zeitgleich regierende Julius Cäsar, mit dem gemäß der imperialen Geschichtsschreibung die Sukzession der später namensgebenden ‚Cäsaren‘ / ‚Kaiser‘ schon

ken 1, Köln 1864, S. 1–52, 54–64 (<https://www.geschichtsquellen.de/werk/1046>, letzter Zugriff 26.10.20); MÜLLER: Bistumsgeschichtsschreibung (s. Anm. 15), S. 106–111 u. 309–315.

bereits kurz vor Christi Geburt unter Oktavian eingesetzt habe.⁴² Ähnlich den Universalchroniken sind also die Vorgeschichten zweier synchroner Narrationen, des Lebens Christi und der Abfolge der Kaiser, geschildert, die sich im Moment von Christi Geburt unter Oktavian / Augustus miteinander verbinden. Somit markiert die Ostkante des Kanonikerchors nicht nur die oben beschriebene räumliche Achse und Grenze, sondern bildet auch die Initialebenen verschiedener, sich verzweigender temporaler Vektoren. Auf der Südseite bezeichnet der Marienzyklus den historischen Beginn des Neuen Bundes und reicht, über die Geburt Jesu bis zur Marienkrönung im 7. Bildfeld, entsprechend der Breite des ersten Großabschnittes (also des dritten Langchorjochs). In Art einer Rückblende zurückspringend auf den Zeitpunkt der Geburt und aus dem Marienzyklus abzweigend setzt in den folgenden Bildfeldern mit der Sternenerscheinung und der Anbetungsszene der Dreikönigszyklus ein; er füllt dieses Joch gänzlich aus und endet chronologisch mit der Reliquienübertragung nach Köln 1164 und der Schreinbettung um 1200 (Abb. 8). Darauf folgen im letzten Großabschnitt (im westlichsten Joch des Langchors), wiederum historisch zurückspringend, die um 300 anzusetzenden Szenen aus dem Leben von Felix, Nabor und Gregor. – Die hierarchisch höherwertigen und zugleich historisch älteren Viten befinden sich also im Osten, gefolgt von den jeweils hierarchisch nachgeordneten und zeitlich späteren nach Westen. Chronologisch richtig ist dabei, wie die Initien der einzelnen Erzählstränge korrekt von Ost nach West hintereinander abfolgen. Die Erzählsequenzen selbst unterscheiden sich aber beträchtlich in Detailliertheit und Länge der Narration, sowohl was die berichtete Erzählung als auch was deren Szeneneinteilung betrifft. Ausführlich-langsame und abkürzend-schnelle Erzählweisen verbinden sich zu Rhythmuseffekten (gemäß GENETTE: Anisochronien); im Fall des Dreikönigszyklus und der Geschichte ihres Schreins lässt sich die Narration auf die Marienvita rückbeziehen und entfaltet sich sodann detailliert als eigenständige, bis in die Jetztzeit führende Vita der Drei Könige. Der Dreikönigszyklus verbindet also die Vorgeschichte Christi mit der Gegenwart; bezeichnenderweise ist der damals gerade ein Jahrhundert alte reale Schrein, wenige Meter vom Chor entfernt aufgestellt, portraithaft in den letzten beiden Bildfeldern wiedergegeben. Verschiedene längere und kürzere Stränge erscheinen zudem miteinander gleichsam verwoben oder übergreifen sich. Die Dreikönigsgeschichte etwa nimmt sieben, die Sylvestersequenz vierzehn Bildfelder gegenüber zwei für die Vita Gregors von Spoleto ein. Die Zeitspanne der Dreikönigsgeschichte umgreift historisch die eher kurz geschilderten Vitensegmente von Felix und Nabor sowie von Gregor von Spoleto. Sämtliche Szenen können zumindest theoretisch auch chronologisch mit der Kaiserreihe verbunden werden, das gilt selbstverständlich für die Geburt Christi

42 MIERAU: Einheit (s. Anm. 35), *passim*.

unter Oktavian, aber auch für Gregor von Spoleto sowie für Felix und Nabor, die unter den unmittelbar aufeinanderfolgenden Kaisern Diokletian und Maximian um 300 ihr Martyrium erlitten. Analog gilt dies für die Nordschranke, bei der man Petrusvita und Maternusdarstellung – wie oben benannt – miteinander verbinden kann. In der Chronistik wird Maternus auf Kaiser Hadrian bezogen, welcher – obwohl nicht mehr erhalten – sicherlich in der Kaiserreihe zu rekonstruieren ist.⁴³ Ebenso gilt dies selbstverständlich für die lange Sylvestervita, die engstens mit derjenigen Kaiser Konstantins verbunden ist, welcher ebenfalls Teil der Kaiserreihe im Süden bildete.⁴⁴

Insgesamt sind es also vier Zeitvektoren, die ähnliche Ausgangspunkte haben, kürzer und länger sind, aber immer resolut nach Westen in Gegenwart und Zukunft streben: die beiden großen, mit Maria und Petrus einsetzenden Schrankenzyklen sowie die Herrscher- bzw. Bischofsreihe darunter (Abb. 9). Die Abfolge der römischen Kaiser und der Kölner Bischöfe bildet die chronologische Grundeinteilung der Zeit *sub gratia*, die sich im Mittelschiff des Langchors scheinhaft ereignet und zusammen mit dem Chorgestühl eine klar umgrenzte Räumlichkeit annimmt. Im Gegensatz zu der kleinformatischen, parataktischen Reihung der Kaiser- und Bischofsregister entfalten sich die Zyklen darüber aber in einer bemerkenswerten narrativen Dichte von variierender Länge und Ausführlichkeit: Es gibt eine durchgehende Kontinuität (Dreikönigszyklus), parallele kurze Vektoren und narrative Verzweigungen, immer konsequent nach Westen gerichtet. Auf absolute Chronologien bezogen sind die Zeiträume höchst unterschiedlich: etwa 1300 Jahre für die Dreikönigsgeschichte, etwa 50 Jahre für die Sylvestervita, nur wenige Tage im Fall des Martyriums von Felix und Nabor. Historisch überschneiden sich die Sylvestervita im Norden und die Lebensläufe von Felix, Nabor und Gregor im Süden: Deren Martyrien fallen in Sylvesters Jugendzeit, die Konstantinsgeschichte schließt historisch an diese Erzählung der Christenverfolgung an. Die teilweise kleinteilig detaillierte Narration bedient sich zahlreicher damals neuer Kunstgriffe, so der bildlichen Illusionierung von Räumlichkeit ‚hinter‘ der gemalten Arkatur. Mehrere Szenerien, z. B. die Berufung Petri und die Errettung aus dem Kerker, erstrecken sich über zwei Bildfelder, ‚hinter‘ den Arkaturstreben entlang, an einigen Stellen ragen Füße und Gewandzipfel in Art eines Trompe-l'oeil über die Bildrahmen, so zum Beispiel im Dreikönigszyklus in der Szene der Bischofsweihe durch den Apostel Thomas. Hinzu kommt eine ungewöhnlich ausdrucksstarke Körperhethorik der Protagonisten, etwa in den Martyrienszenen, in Verbindung mit einer konsequent eingehaltenen innerbildlichen Leserichtung von Ost nach West. Derartige, fallweise

43 RODE: Chorschrankenmalereien (s. Anm. 28), S. 28.

44 Ebd., S. 28.

bereits vermerkte und etwa mit analogen Erzählrhetoriken Giottos vergleichbare Strategien können hier nicht weiter vertieft werden.⁴⁵

Markant tritt die bewegte und in kräftiger Farbigkeit geschilderte Narration der Chorschrankenbilder hervor. Deren asynchrone Parallelisierung mit kleinformatigen Zeitleisten in Form von Herrscherbildern einerseits und die dichte, komplexe, narratologische Kausalität voraussetzende Vitenschilderung in großen Bildern darüber andererseits gehen erneut sehr gut mit den zeitgleichen Tendenzen der Chronistik zusammen. Wie MÜLLER und JOHANEK herausgestellt haben, dienen die Herrscherkataloge als Grundgerüst für eine detaillierende, argumentierende und kontextspezifische Formung der Geschichtsschreibung, insbesondere auch bei der Bischofschronistik, die mit den sequenziell getakteten Herrscherlisten gleichsam verwoben wird. Für diese Zeitkonzeption asynchroner, aber sich verwebender Zeitsysteme vermittelt der Kompilator der *Flores temporum* literarisch das Bild eines dicht miteinander verzweigenden Dornbuschs:

Die Zeiten und Jahre aller römischen Herrscher habe ich kurz vermerkt, nicht zu ihrem Lob, sondern zum Ruhm und zur Ehre der mit ihnen zugleich lebenden Heiligen, auf dass zwischen den Dornen [bzw. dem Rückgrat – *spina*] der irdischen Herrscher die himmlischen Rosen und die paradiesischen Lilienzweige der Heiligen hervorsprossen.⁴⁶

Im Falle des Kölner Zyklus wären es die Blütentriebe der Heiligenviten, die – mal länger, mal kürzer sich miteinander verzweigend und neu austreibend in leuchtender Farbigkeit erblühend – entlang den Herrscherreihen von der Zeit um Christi Geburt in Richtung des Jüngsten Gerichts wachsen. Die von Isidor evozierte, regelmäßige Girlande der *series temporum* verwebt sich gleichsam mit den sprossenden Ranken der Heiligenviten. Der solchermaßen räumlich und zeitlich verdichtete Raum des liturgischen Chors erhält bei jeder Chormesse, die ja östlich davor am Hauptaltar zelebriert wird und deren Feier von Christi Tod und Auferstehung immer auch den Beginn der Gnadenzeit kommemoriert, eine neue Aktualisierung. Von dort aus ereignet sich der *tempus gratiae* in den Bildzyklen

45 Nach KEMP; sermo (s. Anm. 3), wird die illusionistische Räumlichkeit nachgerade zum Zweck bildlicher Narration entwickelt; FREIGANG: Architektur (s. Anm. 28), S. 100–108; SCHMIDT: Chorschrankenmalereien (s. Anm. 27), passim.

46 *Flores temporum* (s. Anm. 14), S. 231, Z. 30–35: „... omnium regum Romanorum tempora et annos breviter annotavi, non ad eorum laudem, sed ad sanctorum eisdem contemporaneorum gloriam et honorem, ut inter spinas principum terrenorum celice rose pullulent et lilia beatorum.“ Übersetzung nach RODE: Chorschrankenmalereien (s. Anm. 28), S. 37; JOHANEK, PETER: Weltchronistik und regionale Geschichtsschreibung im Spätmittelalter, in: Geschichtsschreibung und Geschichtsbewußtsein im späten Mittelalter, hg.v. HANS PATZE, Sigmaringen 1987 (Vorträgen und Forschungen 31), S. 287–330, hier S. 306–308 (<https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/vuf/article/view/16154/10008>, letzter Zugriff 21.11.20); VON DEN BRINCKEN: Geschichtsschreibung (s. Anm. 14); MIERAU / SANDER-BERKE / STUDDT: Überlieferung (s. Anm. 14), S. 1–4; MÜLLER: Bistumsgeschichtsschreibung (s. Anm. 15), S. 309.

als virtueller, sich immer erneuernder, klar gerichteter Zeitstrahl in Richtung Gegenwart bzw. das Jüngste Gericht.

IV.

Die im Bild des zeitlich strukturierten Wachsens mehrerer Triebe umschriebene Verdichtung von Zeitvektoren kontrastiert indessen markant mit zwei weiteren Bildzyklen in unmittelbarer Nachbarschaft der Chorschranken: Das bilderreiche Chorgestühl zeigt verschiedene Szenen vornehmlich aus dem Alten Testament, sodann Alltags- und Minnethemen, auch Musiker, Tierdarstellungen, groteske Drollerien usw. (Abb. 10). Wenn auch mehrere Motive typologisch auf die Epoche *sub gratia* bezogen werden können, so gehören die Szenerien aber erkenntlich nicht den Zyklen darüber an.⁴⁷ Auch herrscht hier trotz vielfältiger Versuche der Forschung, Bildgruppen zu ordnen, ein offenbar nicht systematisierbares Durcheinander ohne temporale oder narrative Systematik, welches erst im gemalten Zyklus aus der Ära *sub gratia* darüber in eine klare, zielgerichtete zeitliche Kontinuität überführt ist. Auch in der Materialität zeigt sich ein klarer Kontrast: Weist das Chorgestühl die übliche Holzichtigkeit auf, so setzen sich die Chorschrankenmalereien darüber – eigentlich die gewöhnliche Stelle von hölzernen Dorsalen einnehmend – aufgrund ihrer starken Farbigkeit im Blau-Rot-Gold-Akkord und in ihrem präziösem Farbauftrag klar davon ab.⁴⁸ Anders verhält es sich mit der ikonographischen Ausstattung des Polygons, die an zwei Stellen die überzeitliche Erfüllung des Heilsplans anzeigt: so im Apostelzyklus der Pfeilerstatuen, die einer Marienkrönung an den Pfeilern des Chorscheitels in höfischer, gleichsam himmlischer Grazie assistieren. Dies nimmt offenbar inhaltlich Bezug auf die Hochaltarmensa (Abb. 2). Diese zeigte ähnlich wie in der heutigen Rekonstruktion auf vier Seiten einen Marienzyklus, mit den Szenen von Verkündigung (Süden), Anbetung der Könige (Osten), Darbringung (Norden) und der Marienkrönung auf der Westseite, jeweils begleitet von Heiligenstatuetten, nicht aber von erzählenden Motiven.⁴⁹ Die dem Langchor zugewandte Seite veranschaulichte wie der Pfeilerstatuenzyklus also gewissermaßen das Ziel der sich im Psallierchor verdichtenden Zeit *sub gratia*. Bezeichnenderweise unterscheidet sich die Hochaltarmensa, die nie ein Retabel erhalten hat, auch farblich deutlich von der

47 BERGMANN, ULRIKE: Das Chorgestühl des Kölner Doms, 2 Bde., Neuss 1987, Bd. I, S. 88–110.

48 GEORG, MAUL: Geschichte, Konservierung und Technologie der Chorschrankenmalereien, in: Kölner Domblatt 57 (1992), S. 239–260.

49 BEEH, WOLFGANG: Die Ikonographie des Hochaltares im Kölner Dom, in: Kölner Domblatt 18–19 (1960), S. 7–24.

buntpfarbigen Chromatik der Chorschrankenmalereien.⁵⁰ Der Hochaltar besteht aus schwarzem Marmor, der kontrastreich von den partiell vergoldeten, ansonsten aber nicht polychromierten, in ihrer Nicht-Farbigkeit dem Natürlichen entrückten figürlichen Darstellungen aus weißem Marmor umschlossen wird.⁵¹

Man muss abschließend betonen, dass die analysierten asynchronen Überlagerungen verschiedener Zeitlichkeiten nur im Zusammenwirken mit der architektonisch-räumlichen Struktur des Binnenchors gelesen werden können. Wenn im Obergaden die Könige als eng auf die architektonische Struktur bezogene Scheinstatuen in zwei Lebensalterstufen wiedergeben sind, dann geht es um die Omnipräsenz der Unterwerfung weltlicher Herrschaft unter Christus. Im Andeuten von Amtsgenealogien sind Zeitlichkeiten durchaus präsent, aber als Multiplikation von Zeitmodulen ausformuliert, die sich in keine temporale Reihung eingliedern lassen, entsprechend keinen Anfang und kein Ende aufweisen, sondern als räumliche Gegenüber ebenso wie als Nebeneinander erscheinen. Freilich wird die Rolle dieser idealen weltlichen Herrscher entsprechend der Kölner Krönungstheorie anschaulich durch deutsche Könige ausgefüllt, aber diese sind nicht – wie etwa in Straßburg – als kontinuierliche Abfolge im Sinne einer chronikalisch-historischen Zeitlichkeit, sondern eher als Veranschaulichung von Ewigkeit zu verstehen. Ganz im Gegenteil dazu kreieren die Chorschrankenmalereien räumliche und zeitliche Markierungen, insbesondere in der subtilen topographischen Herausstellung des Zeitpunktes des Erscheinens Christi an der Ostkante des Kanonikerchors und der Ausweitung der temporalen Dimension in den drei folgenden Langchorbinnenjochen, die an eben diesem Ort buchstäblich einen homogenen Zeit-Raum bilden, der sich in dieser Qualität von den umgebenden Räumen, also etwa den Seitenschiffen, absetzt und auch nur vom Inneren des Kanonikerchors nachvollzogen werden kann. Die hier veranschaulichte historische Zeit vergegenwärtigt den *tempus gratiae* in vielfältig verwundenen und verdichteten asynchronen narrativen Vektoren innerhalb einer illusionistischen, gleichwohl fest in den architektonischen Raster eingefügten Räumlichkeit. Hier, und nur hier, öffnen sich die verzweigten Viten der Kölner Heiligen, vielfältig und in kräftigen Farben, gleichsam als die „Blüten der Zeiten“ – *flores temporum*.

50 MICHLER, JÜRGEN: Die Einbindung der Skulptur in die Farbgebung gotischer Innenräume, in: Kölner Domblatt 64 (1999), S. 89–108.

51 Vgl. KRIEGER, MICHAELA: Grisaille als Metapher: zum Entstehen der Peinture en Camaieu im frühen 14. Jahrhundert, Wien 1995 (Wiener kunstgeschichtliche Forschungen 6).