

Michael Reuter

**Studien zur
Entwicklung der barocken Altarbaukunst
in den Rheinlanden**

Münster 2010

Unveränderte Fassung der Dissertation von 2001

KUNSTGESCHICHTE

**Studien zur
Entwicklung der barocken Altarbaukunst
in den Rheinlanden**

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades

der

Westfälischen Wilhelms-Universität

zu

Münster (Westf.)

vorgelegt von

Michael Reuter

aus Münster

Druckjahr 2010

Unveränderte Fassung der Dissertation von 2001

Tag der mündlichen Prüfung: 26.06.2001

Dekan: Prof. Dr. Thränhardt

Referent: Prof. Dr. Noehles

Korreferent: Prof. Dr. Jacobsen

Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkung.....	1
1. Einleitung.....	2
1.1. Methodik und Aufbau der Arbeit.....	2
1.2. Forschungsstand.....	5
2. Die historische Situation in den Rheinlanden im 17. und 18. Jahrhundert.....	15
2.1. Kurköln und Wittelsbach.....	15
2.2. Kurköln – Die sakrale Kunst und ihre Auftraggeber.....	22
3. Geschichte der formalen Entwicklung des Altarretabels.....	35
3.1. Die Entwicklung des Altarretabels in nachtridentinischer Zeit.....	37
3.1.1. Italien.....	37
3.1.2. Flandern.....	51
3.1.3. Süddeutschland.....	59
4. Zur Ikonographie und Ikonologie des Barockaltars.....	71
4.1. Die Säule – Vokabel der Architektursprache.....	71
4.2. Der Triumphbogen.....	75
4.3. Barocktheater und Altarbau.....	79
4.3.1. Theater und Absolutismus.....	79
4.3.2. Kirche als Thronsaal.....	81
4.3.3. Geistliche Theaterspiele.....	82
4.3.4. Der Barockaltar als Bühne des Theatrum sacrum perpetuum.....	84
5. Die Altarretabel des Barock im Rheinland.....	94
5.1. Voraussetzung – Die Altarretabel des Manierismus (1600 bis ca. 1630).....	94
5.1.1. Das architektonisch reicher durchgebildete Tafel- retabel.....	96
5.1.2. Das Geschoßretabel.....	101
5.1.3. Das Ädikularretabel mit Attika.....	119
5.2. Die Retabelarchitektur des Frühbarock (ca. 1630/50 bis 1680).....	122
5.2.1. Der Typus des einfachen Portalaltars.....	122

5.2.2.	Das Geschoßretabel.....	132
5.2.2.1.	Das voll ausgebildete Geschoßretabel.....	132
5.2.2.2.	Das reduzierte Geschoßretabel.....	141
5.2.3.	Das Ädikularetabel mit Attika.....	146
5.2.3.1.	Die Ädikula mit Attikaplatte.....	146
5.2.3.2.	Die Ädikula mit Attikanische.....	148
5.2.3.3.	Die Ädikula mit Kartuschenattika.....	152
5.2.4.	Das Portalretabel.....	158
5.3.	Die Altarretabel des Hochbarock (1680 bis 1720).....	175
5.3.1.	Die Ädikula.....	175
5.3.2.	Monumentalisierung des Portaltypus.....	187
5.3.2.1.	Stufung der Seitenkompartimente.....	187
5.3.2.2.	Der dreiachsige Triumphbogen.....	206
5.3.3.	Wand- und Bühnenaltäre.....	213
5.3.3.1.	Öffnung des Portalretabels zum Raum.....	213
5.3.3.2.	Verräumlichung und Dynamisierung des Wandaltares.....	228
5.3.3.3.	Transparente apsidiale Altararchitekturen.....	265
5.3.4.	Das Ziborium – Funktion.....	275
5.3.4.1.	Die Ziborien im Rheinland.....	276
5.4.	Die Retabelarchitektur des Spätbarock (1720 bis 1770).....	288
5.4.1.	Das kurvierte Portalretabel.....	289
5.4.1.1.	Das kurvierte Portalretabel mit breiter Attika.....	289
5.4.1.2.	Der kurvierte Portaltypus mit Medaillonauszug.....	296
5.4.1.3.	Das Portalretabel mit skulptierter Attika.....	306
5.4.1.4.	Das Portalretabel mit Baldachinauszug.....	312
5.4.2.	Transparente Altararchitekturen des Spätbarock.....	320
5.4.2.1.	Das Halbkreisziporium.....	321
5.4.2.2.	Das Ziborium.....	340
6.	Zusammenfassung.....	346
7.	Literaturverzeichnis.....	354
8.	Katalog.....	400
9.	Abbildungsverzeichnis.....	481

Vorbemerkung

Die vorliegende Untersuchung entstand auf Anregung von Herrn Prof. Dr. Karl Noehles, der die Arbeit auch betreute. Ihm gilt an erster Stelle mein besonderer Dank für sein Interesse, seine Anregungen, seine Geduld und seine stets fruchtbare Kritik. Mein Dank gilt auch Herrn Prof. Dr. Werner Jacobsen für die Übernahme des Korreferats.

Den zahlreichen Mitarbeitern der von mir besuchten Institutionen und Archive schulde ich ebenso Dank: dem Historischen Archiv der Stadt Köln, dem Historischen Archiv des Erzbistums Köln, der Graphischen Sammlung des Kölnischen Stadtmuseums, dem Rheinischen Amt für Denkmalpflege in Brauweiler, insbesondere dort dem Bildarchiv, dem Stadtarchiv der Landeshauptstadt Düsseldorf. Danken möchte ich auch Herrn Dr. Wilfried Hansmann, LVR-Rheinisches Amt für Denkmalpflege, für sehr instruktive Gespräche wie auch Herrn Dr. Udo Grote, Bischöfliches Generalvikariat Münster. Vor allem aber gilt mein Dank den Mitarbeitern zahlreicher Pfarreien im Rheinland, die mir einen ungehinderten Zugang zu den Altären und das Fotografieren im Kirchenraum erst ermöglichten. Bei meinen Freunden und Kommilitonen bedanke ich mich für hilfreiche Unterstützung, insbesondere bei meinem Bruder für die Organisation und Bearbeitung des Bildbestandes. Dankbar widme ich die Arbeit meiner Mutter und dem Andenken meines Vaters.

1. Einleitung

Im Zeitalter des Barock bildete der architektonische Aufbau hinter dem Hochaltar, das Altarretabel, den inhaltlichen und optischen Zielpunkt des gesamten Kirchenraums. Dabei entwickelten sich die hoch aufragenden, raumgreifenden Altararchitekturen in Verbindung mit vermittelnden Skulpturen und Gemälden zu einem Gesamtkunstwerk der drei Gattungen Architektur, Plastik und Malerei. Zugleich gingen der Hochaltar und die Seitenaltäre eine Verbindung mit dem Chor- und gesamten Kirchenraum ein. Der Barockaltar bildete in seiner Erscheinung somit den uneingeschränkten Höhepunkt der nachmittelalterlichen Altarkunst.

1.1. Methodik und Aufbau der Arbeit

In der vorliegenden Untersuchung soll der Entwicklungsprozeß der barocken Retabelarchitektur in den Rheinlanden vom einfachen, flachschichtigen Altarportal über Räumlichkeit illusionierende Triumphbögen zu tiefenräumlichen Altarbühnen und schließlich zu transparenten Altararchitekturen dargestellt werden.

Da die Altarretabel in den Rheinlanden nicht aus sich selbst heraus entstanden, sondern Strukturen und Entwicklungen der allgemeinen Barockarchitektur, insbesondere aber die im Sinne der Gegenreformation vorbildhaften römischen, süddeutschen bzw. flämischen Retabelarchitekturen reflektieren, sind die Altarretabel nach ihren Ursprüngen zu untersuchen. In diesem Zusammenhang wird die Rezeption der zur damaligen Zeit verbreiteten Stichvorlagen erforscht, seien es die Vorlagenwerke von Ornamentstechern oder die in Form von Stichwerken herausgegebenen Kompendien zur römischen Barockarchitektur.

Weiterhin gilt es zu ergründen, inwieweit die Kölner Kurfürsten und Erzbischöfe, die dem Hause Wittelsbach angehören, bei ihren Altarstiftungen auf Vorbilder römischer Barockaltäre, die eine Rom- und Papstverbundenheit ausdrücken, zurückgreifen. Ferner ist zu klären, ob die Retabelarchitekturen, die unter dem Einfluß der Kölner Kurfürsten und Erzbischöfe und der Düsseldorfer Kurfürsten von Pfalz-Neuburg entstanden, möglicherweise stilprägenden Charakter im Rheinland besaßen. Neben diesen Fragestellungen gilt es darüber hinaus, die Wirkung der barocken Retabelarchitekturen in den zumeist mittelalterlichen Kirchenräumen zu ergründen.

Die Untersuchung der barocken Altarbaukunst in den Rheinlanden wird geographisch auf das alte Erzbistum Köln eingegrenzt, wobei der Raum Köln-Bonn den Studienschwerpunkt bildet. Ausgeklammert wird der westfälische Teil des Erzbistums¹ (Abb. 1). Das alte Erzbistum Köln umfaßte die Territorien des Kurfürstentums Köln, die Herzogtümer Jülich-Berg, Kleve sowie die reichsunmittelbaren Abteien Werden und Kornelimünster und die freien Reichsstädte Köln und Aachen (Abb. 2).

Der gesamte zu bearbeitende Zeitraum, circa 1620/30 bis in die sechziger/siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts, ist in chronologische Stilstufen als Rahmenbedingungen unterteilt. Innerhalb der einzelnen Zeitabschnitte erfolgt eine Unterteilung nach Altartypen von einfachen zu komplexeren architektonischen Strukturen. Dazu wurde ein unbearbeiteter oder nicht hinreichend bearbeiteter Bestand an barocken Altarretabeln im Rheinland zunächst gesammelt und nach Gemeinsamkeiten und Ähnlichkeiten bestimmter Retabel in einer Typologie geordnet. Aus diesem Bestand wurden exemplarisch diejenigen Altarretabel ausgewählt, die für die Entwicklung der barocken Retabelarchitekturen relevant sind und an denen sich bestimmte Strukturen verdeutlichen lassen.

Im Rahmen der Bearbeitung werden die Altarretabel in Einzelanalysen untersucht. Dazu wird das jeweilige Retabel zunächst deskriptiv in seiner Morphologie erfaßt. Soweit erforderlich, wird auch auf die Ikonographie der Bildwerke eingegangen. Da ein Hochaltarretabel nicht isoliert im Kirchenraum steht, wird für die Beurteilung eines Hochaltars das Kirchengebäude in seiner Baugeschichte, vielmehr aber in seiner Baubeschreibung mit wenigen Sätzen umrissen, so daß man eine Vorstellung von den Raumverhältnissen und von der Wirkung des jeweiligen Hochaltars bzw. des Altarensembles im Raum gewinnen kann.

Leider wurde eine größere Zahl rheinischer Barockaltäre im Zweiten Weltkrieg zerstört, wobei die einzelnen Altäre zumeist nur über eine einzige photographische Gesamtansicht dokumentiert sind. Besonders schwer wiegen die Verhältnisse in der rheinischen Metropole. Hier wurden beinahe die gesamten Barockaltäre der Kölner Kirchen bereits im 19. Jahrhundert abgebaut oder in Anpassung an den damaligen Zeitgeschmack in ihrer Architektur erheblich reduziert, so daß teilweise nur noch barocke Altarfragmente erhalten blieben, die entweder gegen Ende des 19. Jahrhunderts entfernt oder ein Opfer des Zweiten Weltkrieges wurden.

¹ Die Barockaltäre in Westfalen wurden bearbeitet von: Angelika Seifert: Westfälische Altarretabel (1650–1720). Ein Beitrag zur Interpretationsmethodik barocker Altarbaukunst, Diss. Münster 1982, Bonn 1983, (Habelts Dissertationsdrucke, Reihe Kunstgeschichte, Heft 7).

Der Großteil der Kölner Altäre ist in seinem ursprünglichen Zustand allein über aquarellierte Zeichnungen, die Thomas Craz und Adolph Wegelin zwischen 1838 und 1841 im Auftrage des Kölner Stadtbaumeisters Johann Peter Weyer anfertigten, dokumentiert. Dabei sind die Altäre zumeist nur auf allgemeinen Innenansichten der Kirchenräume zu erkennen. In den Analysen wird versucht, die nicht mehr vorhandenen Barockaltäre, die darüber hinaus zum Teil nur durch die Zeichnungen dokumentiert sind, „rekonstruierend“ zu beschreiben und zu interpretieren.

Wie bereits erwähnt, steht im Vordergrund der Bearbeitung die Darstellung der Entwicklung der barocken Altarbaukunst in den Rheinlanden. In den Hintergrund tritt hingegen die Frage der Zuschreibungen von Altarretabeln an Bildhauer oder Architekten. Da die Arbeit typologisch angelegt ist, konnten auf Grund der Fülle des Materials gesonderte Studien in den zahlreichen Pfarrarchiven des Rheinlandes nicht geleistet werden. Soweit Bildhauer oder Architekten durch Literatur erschlossen sind, wird eine Zuschreibung nach stilistischen Kriterien diskutiert.

Der Aufbau der vorliegenden Studie gliedert sich in einen in die Thematik einführenden Teil und die Materialanalyse. In der Einführung soll neben einer ausführlichen Darlegung des Forschungsstandes mit der historischen Situation im Rheinland im Zeitalter des Barock vertraut gemacht werden. Dabei liegt der Schwerpunkt in der Vorstellung der Kölner Kurfürsten und Erzbischöfe, die durchgehend aus dem Hause Wittelsbach stammen. Auf die Kölner Kurfürsten gehen wiederum maßgebliche Altarstiftungen zurück. Weiterhin wird ein allgemeiner kunsthistorischer Überblick über die Stiftungsaktivitäten der Wittelsbacher und der Pfalz-Neuburger im Bereich der sakralen Kunst geliefert.

Als Voraussetzung für das Verständnis der Materialanalyse wird die Genese des Altarbaus in der nachtridentinischen Zeit dargestellt. Ausgehend von den grundlegenden römischen Barockaltären wird ebenso der süddeutsche und flämische Altarbau in seinen maßgeblichen Strukturen vorgestellt. In einem weiteren Schritt wird der Barockaltar aus ikonographischer und ikonologischer Sicht erörtert, wobei der Barockaltar als Bühne eines *Theatrum sacrum* besondere Berücksichtigung findet.

1.2. Forschungsstand

In seinen Beiträgen zur Kunstgeschichte Italiens führte Jakob Burckhardt im Jahre 1898 als Desiderat eine Gesamtdarstellung des christlichen Altares aller Länder an. Diese sollte den Gegenstand in seinen unterschiedlichen Erscheinungsformen, geographisch und chronologisch nach den dominierenden Altartypen differenziert, beschreiben.¹ Dabei sollten die Objekte nicht allein deskriptiv erfaßt, sondern auch in Abbildungen vorgestellt werden, um von dem jeweiligen Typus einen Eindruck zu gewinnen.

Erste Schritte einer kunsthistorischen Entwicklungsgeschichte des Altares existieren seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts von den Autoren Friedrich Laib und Franz Joseph Schwarz² sowie von Andreas Schmid³, der neben dem Altar auch die Ausstattungsstücke berücksichtigte. Eine Gesamtdarstellung im Sinne Burckhardts publizierte Joseph Braun 1924 mit seinem zweibändigen Standardwerk über den christlichen Altar.⁴ Braun erschließt im ersten Band systematisch die unterschiedlichen Altartypen und deren Bestandteile, während er im zweiten Band die formale, stilistische und künstlerische Entwicklung der Altarausstattungen, wie beispielsweise Antependien, Ziborien, Retabel, Altarschranken usw. behandelt. Beide Bände werden jeweils durch einen umfangreichen Abbildungsteil ergänzt.

Den Barock beurteilt Joseph Braun in der ablehnenden Haltung des 19. Jahrhunderts⁵, wenn er zur Anordnung des Retabels hinter dem Altar bemerkt:

Es war damit allen Ausschreitungen Tür und Tor geöffnet. Die barocken Riesenretabel, machtvolle Haufen schwerster, massigster Architekturstücke, aber arm an Geist, weil arm an Bildwerk, welches allein dem Retabel seine Bedeutung verleiht, wären nie zustande gekommen, wenn das Altarretabel nicht Hinterbau geworden wäre.⁶

Weiterhin beanstandet Braun, daß das Retabel zum Hauptgegenstand des Interesses wurde, während der Altar selbst als eigentliches Zentrum der eucharistischen Handlung schlicht zum Anhängsel degradiert sei:

¹ Vgl. Jakob Burckhardt: Beiträge zur Kunstgeschichte Italiens, Berlin 1898, S. 3.

² Vgl. Friedrich Laib / Franz Joseph Schwarz: Studien zur Geschichte des christlichen Altars, Stuttgart 1857.

³ Vgl. Andreas Schmid: Der christliche Altar und sein Schmuck, Regensburg 1871; in einer Neubearbeitung herausgegeben von Oscar Doering: Der christliche Altar, sein Schmuck und seine Ausstattung, nach Andreas Schmid neu bearbeitet unter Mitwirkung von Lorenz Bauer, Paderborn 1928.

⁴ Vgl. Joseph Braun: Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung, 2 Bde., München 1924.

⁵ Braun urteilt im Sinne des Burckhardtschen Verdikts zum Barockaltar: „Die übelsten Eigenschaften des Styls culminieren allerdings in dem centralen Prachtstück der Kirchen: dem Hochaltar, und in den Altären überhaupt.“, Jakob Burckhardt: Der Cicerone, Basel 1855, S. 389.

⁶ Braun 1924, Bd. 2, S. 288.

Altar und Zelebrans verschwinden förmlich gegenüber den Riesenarchitekturen, die hinter dem Altar sich machtvoll emporrecken und alle Aufmerksamkeit für sich in Anspruch nehmen.¹

In den architektonischen Retabelbauten sieht Braun „einen Schmuck des Gotteshauses“² anstatt des Altares, und er stellt fest,

man wollte daher, daß es in Höhe und Breite, in Gliederung und Ausdruck seiner Umgebung angepaßt werde, daß es sich in aller Beziehung harmonisch in dieselbe einordne.“³

Trotz der genannten Verurteilungen bildeten Joseph Brauns Kapitel „Das Altarciborium in der Zeit der Renaissance und des Barocks“⁴ und „Das Retabel der Renaissance und des Barocks“⁵, neben einer Reihe weiterer Kapitel, die unter anderem auch das Barockretabel unter verschiedenen Aspekten tangieren, die erste Darstellung, Beschreibung und Einordnung der barocken Altararchitektur Deutschlands und der europäischen Nachbarländer. Seine Ergebnisse zum Altar der katholischen Kirche und den Altarausstattungen hat er in zahlreichen Artikeln zusammengefaßt.⁶

Erste zeitlich und regional eingegrenzte Untersuchungen zum Barockaltar erschienen im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. Die Retabel der Renaissance und des Barock im Erzbistum München-Freising untersuchte Richard Hoffmann⁷, der ebenso ein umfangreiches Tafelwerk über die Altarbaukunst⁸ ganz Bayerns publizierte, in welchem er ein charakteristisches Bild der Altarbestände Bayerns vom 14. Jahrhundert bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts zu geben versucht. Chronologisch folgt

¹ Ebd., Bd. 2, S. 288-289. An anderer Stelle wiederholt Braun zum barocken Retabel: „Es waren Berge von Stein, Holz oder Stuck, was man aufeinandertürmte, Riesenbauten, denen gegenüber die Hauptsache, der Altar, oft geradezu verschwand oder doch zur Bedeutungslosigkeit herabsank;“ ebd., Bd. 2, S. 398.

² Braun 1924, Bd. 2, S. 398.

³ Ebd., Bd. 2, S. 398.

⁴ Ebd., Bd. 2, S. 234-241.

⁵ Ebd., Bd. 2, S. 363-407, Braun behandelt hier die „Formale und stilistische Ausgestaltung des Retabels“.

⁶ Vgl. ders., in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, hrsg. von Otto Schmitt, Bd. 1, Stuttgart 1937, „Altar“, Sp. 412-429; „Altarantependium“, Sp. 441-459; „Altarbaldachin“, Sp. 465-469; „Altarbekleidung“, Sp. 469; „Altarciborium“, Sp. 473-485; „Altardecke“, Sp. 489; „Altargerät“, Sp. 489-492; „Altarglöckchen“, Sp. 493-495; „Altarhaus“, Sp. 495-499; „Altarkreuz“, Sp. 500-506; „Altarleuchter“, Sp. 511-517; „Altarpult“, Sp. 523-527; „Altaretabel“, Sp. 529-564; „Altarschranken“, Sp. 602-603; „Altartabernakel“, Sp. 605-611; „Altartuch“, Sp. 611-615; „Altarumgang“, Sp. 616; „Altarvelen“, Sp. 621-623; „Baldachin“, Sp. 1389-1394.

Vgl. ders., in: Lexikon für Theologie und Kirche, hrsg. von Josef Höfer / Karl Rahner, Bd. 1, Freiburg / Br. 1930, „Altar“, Sp. 294-297.

⁷ Vgl. Richard Hoffmann: Der Altarbau im Erzbistum München und Freising in seiner stilistischen Entwicklung vom Ende des 15. bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts. Beiträge zur Geschichte, Topographie und Statistik des Erzbistums München und Freising, hrsg. von Martin von Deutinger, 9. Bd., Neue Folge, III. Bd., München 1905.

⁸ Vgl. Richard Hoffmann: Bayerische Altarbaukunst, München 1923.

die Dissertation Robert Grosches¹ über den Kölner Altarbau. Darauf wird am Ende dieses Kapitels eingegangen. Renaissance-, Barock- und Rokokoretabel des Mittelrheines erforschte Auguste Rivoir², die einen durch die Inventarbände erfaßten Bestand an Altären bearbeitete.³

Monographisch-typologische Arbeiten zum Altarbau Balthasar Neumanns bzw. Egid Quirin Asams legten Hans W. Hegemann⁴ und Herbert Brunner⁵ vor. Hegemann beurteilte die Altäre in Zusammenhang mit Neumanns Innenraumarchitektur und er zeigte Entwicklungsstufen seiner Innenräume sowie Altararchitekturen auf. Neumanns Gesamtaltarwerk unterteilte er in fünf Altartypen. Das Verhältnis von Altar und umgebendem Raum spielt gleichfalls bei den Altarbauten Egid Quirin Asams eine bedeutende Rolle und wurde von Herbert Brunner ebenso ergründet wie die formgeschichtliche Entwicklung der Altäre.

Zahlreiche regional eingegrenzte und typologisch angelegte Forschungen zum barocken Altarbau erschienen sukzessive: Horst Keller⁶ untersuchte stilkritisch einen unbekanntes Altarbestand in der Provinz Sachsen. Ausschließlich mit der Entwicklung der Barockaltäre Roms befaßte sich Renate Jürgens.⁷ Sie ordnete das Material chronologisch und arbeitete die wichtigsten Typen für die einzelnen Zeitabschnitte heraus. Studien zum österreichischen barocken Altarbau liegen von F. Moser⁸, Gudrun Rotter⁹ und Johanna Felmayer¹⁰ vor.

¹ Vgl. Robert Grosche: Der Kölner Altarbau im 17. und 18. Jahrhundert, Diss. Köln 1923, mit Beiträgen von Christian Pesch und Hans Peter Hilger, Siegburg 1978, (Veröffentlichung des Vereins für christliche Kunst im Erzbistum Köln und Bistum Aachen).

² Vgl. Auguste Rivoir: Typenentwicklung des Altars vom Ausgang der Gotik bis zum Klassizismus im Gebiete des Mittelrheins, Diss. (maschinenschriftlich), Frankfurt 1925.

³ Rivoir beschreibt als erste die Altäre des Arnold Harnisch und seiner Werkstatt, Mainz, vgl. ebd., S. 43-47, der Altäre aus der Frankfurter Werkstatt des Johann Wolfgang Frölicher, vgl. ebd., S. 57-62, Altäre von Maximilian von Welsch, vgl. ebd., S. 65-68, und vom kurmainzischen Hofstukkateur und Baurat Johann Peter Jäger, vgl. ebd., S. 85-104.

⁴ Vgl. Hans W. Hegemann: Die Altarbaukunst Balthasar Neumanns, Diss. Marburg 1936, Marburg 1937.

⁵ Vgl. Herbert Brunner: Altar- und Raumkunst bei Egid Quirin Asam, Diss. (maschinenschriftlich), München 1951; vgl. ferner ders.: Schaubühne und Ciborium in der Altarbaukunst Egid Quirin Asams zwischen 1730 und 1740, in: Das Münster 7, 1954, S. 220-228.

⁶ Vgl. Horst Keller: Barockaltäre in Mitteldeutschland, Diss. Halle-Wittenberg 1937, Burg b. Magdeburg 1939.

⁷ Vgl. Renate Jürgens: Die Entwicklung des Barockaltars in Rom, Diss. (maschinenschriftlich), Hamburg 1956.

⁸ Vgl. F. Moser: Der Altar im Lande Salzburg vom Jahre 1600 bis 1770, Diss., Wien 1925.

⁹ Vgl. Gudrun Rotter: Die Entwicklung des österreichischen Altarbaues im 17. Jahrhundert, Diss. (maschinenschriftlich), Wien 1965.

¹⁰ Vgl. Johanna Felmayer: Die Altäre des 17. Jahrhunderts in Nordtirol, Innsbruck 1967, (Schlern-Schriften, Nr. 246).

Neuere Forschungen zur Altararchitektur Süddeutschlands leisteten Hasso von Poser, Rainer Laun und Gabriele Heitsch. Poser¹ beschäftigte sich in seiner Monographie über den Bildhauer Johann Joachim Dietrich ausführlich mit dem von François Cuvilliers d. Ä.² entworfenen und von J. J. Dietrich ausgeführten Dießener Hochaltar und seiner vollendeten Theater-Altar Konzeption. Retabel von der Spätrenaissance bis zum Frühbarock aus Bayern und Baden-Württemberg erforschte Rainer Laun³, der eine bis dahin kaum überschaubare Fülle an Erscheinungsformen durch ein Ordnungsschema übersichtlich strukturierte und so Formen, Typen und die Stilentwicklung im Altarbau darstellte. Gabriele Heitsch⁴ grenzte ihre Arbeit auf Unterfranken ein und beschränkte sich in ihrer Typologie der Retabel auf drei architektonische Grundformen, deren Weiterentwicklungen und formalen Wandel. Die Altarretabel Westfalens untersuchte Angelika Seifert⁵, die ihren Schwerpunkt über die beschreibenden Altaranalysen Leo Meyers⁶ hinaus auf die Frage nach Vorbildern, Rezeptionssträngen und Einflüssen durch Mäzene oder Künstler legte. Weiterhin gab sie neue Ansätze zur Szenographie und Ikonologie der Barockaltäre. Der flämische Altarbau wurde von Ulrich Becker⁷ einer eingehenden Untersuchung unterzogen, wodurch neue Erkenntnisse zu Rubens, Colyn de Nole, Lucas Faydherbe und Hendrik Frans Verbruggen vorliegen.

Neben den aufgeführten Studien überwiegend zum deutschsprachigen Raum hat sich die Forschung in den letzten Jahrzehnten verschiedentlich ebenso in Aufsätzen und Ausstellungen dem Altar des 17. und 18. Jahrhunderts gewidmet.

Eine Ausstellung in Frankfurt⁸ informierte allgemein in knapper Form an Hand von signifikanten Beispielen aus dem süddeutschen Raum über die Altarkunst des Barock. Das Landesdenkmalamt Baden-Württemberg publizierte eine Aufsatzsammlung zum Barockaltar. Neben konservatorisch-technologischen Fragen erörterten dort Richard Zürcher, Albert Knoepfli und Josef Anselm Graf Adelman den Altar in seiner historischen Entwicklung, seinen ästhetischen Zusammenhängen und seiner

¹ Vgl. Hasso von Poser: Johann Joachim Dietrich und der Hochaltar zu Dießen, Diss. München 1975, München 1975.

² Zur Künstlerfrage, vgl. ebd., S. 34-42.

³ Vgl. Rainer Laun: Studien zur Altarbaukunst in Süddeutschland: 1560–1650, Diss. München, München 1982, (tuduv-Studien, Reihe Kunstgeschichte, Bd. 3).

⁴ Vgl. Gabriele Heitsch: Der unterfränkische Altarbau des ausgehenden 17. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts, Diss. Heidelberg, München 1986, (tuduv-Studien, Reihe Kunstgeschichte, Bd. 18).

⁵ Vgl. Seifert 1983.

⁶ Vgl. Leo Meyer: Der westfälische Altar in seiner Entwicklung von 1650–1780, Diss. Münster 1938, Münster 1938.

⁷ Vgl. Ulrich Becker: Studien zum flämischen Altarbau im 17. und 18. Jahrhundert, Diss. Bonn 1987/88, Brüssel 1990, (Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten, Jg. 52, Nr. 49).

⁸ Vgl. Altarkunst des Barock, bearbeitet von Anton Merk, Cordula Kähler, Katalog der Ausstellung im Liebieghaus Museum alter Plastik, Frankfurt o. J. [1978].

liturgischen Bedeutung.¹ In einer Ausstellung in München wurde die kirchliche Rokokokunst des Kurfürstentums Altbayern präsentiert. Dazu trug man unter anderem zahlreiche Altarentwürfe und erhaltene Altar- wie auch Tabernakelmodelle zusammen.² Als neuere Aufsätze mit allgemeinen Aussagen zum Barockaltar neben ihren speziellen Untersuchungszielen seien drei Veröffentlichungen angeführt: Erich Hubala³ fordert in zwei Publikationen eine stärkere Berücksichtigung des Grundrisses neben dem Aufriß eines Altares, ebenso eine konsequent systematische Typologie. Ausführlich widmete er sich der freistehenden Hochaltararchitektur mit den drei Grundformen Ziborium, transparente Kolonnadenschanke und apsidale Kolonnade.

Romverbundenheit und Papsttreue macht Karl Noehles⁴ für den deutschsprachigen Raum exemplarisch an den Hochaltären der ehemaligen Prämonstratenser-Abteikirche von Osterhofen und der ehemaligen Schloßkirche von Sandizell sowie am Hochaltartabernakel der ehemaligen Klosterkirche von Fürstzell deutlich. Er erörterte eingehend Rezeptionselemente des paradigmatischen Bernini-Ziboriums und des Sakramentstabernakels von St. Peter zu Rom, sowie die direkte Bernini-Rezeption der thronenden Statue des Grabmals Urbans VIII. durch Egid Quirin Asam und seine Umsetzung im Hochaltar von Sandizell.

Nach dieser allgemeinen Literaturübersicht soll der Forschungsstand zum barocken Altarbau im Rheinland in seinen wichtigsten Grundzügen dargestellt werden.

Der Kölner Altarbau des 17. und 18. Jahrhunderts wurde in einer 1923 von Robert Grosche⁵ eingereichten Dissertation untersucht. Im Gegensatz zu Joseph Braun⁶ mit seinem ein Jahr später erschienenen Standardwerk urteilte Grosche aus damaliger neuester Forschungssicht:

¹ Vgl. Albert Knoepfli / Richard Zürcher u.a.: Der Altar des 18. Jahrhunderts. Das Kunstwerk in seiner Bedeutung und als denkmalpflegerische Aufgabe, München / Berlin 1978, (Forschungen und Berichte der Bau- und Kunstdenkmalpflege in Baden-Württemberg, Bd. 5). Bei den Aufsätzen handelt es sich um Referate einer im Januar 1975 vom Landesdenkmalamt Baden-Württemberg für Denkmalpfleger und Restauratoren veranstalteten Tagung zum Barockaltar.

² Vgl. Bayerische Rokokoplastik. Vom Entwurf zur Ausführung, Theodor Müller zum 80. Geburtstag, hrsg. von Peter Volk, Katalog der Ausstellung im Bayerischen Nationalmuseum München, München 1985.

³ Vgl. Erich Hubala: Apsidale Barockaltäre, in: *Forma et subtilitas*. Festschrift für Wolfgang Schöne zum 75. Geburtstag, hrsg. von Wilhelm Schlink und Martin Sperlich, Berlin / New York 1986, S. 145-168; vgl. ders.: Altararchitektur im Hochstift Würzburg 1700–1760. Otto Meyer zum 25. Oktober 1986, in: *Jahrbuch für Fränkische Landesforschungen* 47, 1987, S. 83-104.

⁴ Vgl. Karl Noehles: Altartabernakel, Retabel und Kirchenraum des Hochbarock. Anmerkungen zu ihrem formalen und theologischen Bezugssystem, in: *Religion und Religiosität im Zeitalter des Barock*, hrsg. von Dieter Breuer, Bd. 1, Wiesbaden 1995, S. 331-352, (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Bd. 25).

⁵ Vgl. Grosche 1978, die Dissertation wurde an der Philosophischen Fakultät der Universität Köln angenommen, betreut von A. E. Brinkmann.

⁶ Braun 1924; hingewiesen sei auf die am Anfang des Kapitels genannten Zitate.

Gerade im Altar, der im Barock und Rokoko zum bedeutendsten Stück der kirchlichen Innenarchitektur wird, offenbart sich das künstlerische Wollen und Können der Zeit. Architektur, Skulptur und Malerei finden sich gerade im Barockaltar zusammen, um ein Gesamtkunstwerk ganz eigener Art zu schaffen. Für die Entwicklung des Altarbaus überhaupt bedeutet ohne Zweifel das Zeitalter des Barock und Rokoko den Höhepunkt.¹

Grosche schränkte seine Untersuchung nicht allein auf die Retabelarchitektur ein, sondern er weitete die Bearbeitung des Altares aus dem Aspekt eines „Gesamtkunstwerkes ganz eigener Art“² auf die Altarskulptur und Malerei aus. Den Retabelbau faßte er in fünf Altartypen zusammen, nicht stringent an der Architektur ausgerichtet und aus heutiger Sicht zweifelsohne unzureichend, an denen er die formale Entwicklung der Altäre aufzuzeigen versucht. Neben der Architektur interpretierte er die Funktion der Skulptur im Altaraufbau und behandelte die stilistischen Entwicklungen und Rezeptionen der Altarplastik. In der Malerei beschränkte er sich auf einen allgemeinen Überblick. Im letzten Kapitel unternimmt Grosche einen ersten Versuch, die liturgischen Bedingtheiten und religiösen Frömmigkeiten der Zeit darzustellen, um abschließend den Altar in seinem Verhältnis zum Sakralraum zu interpretieren, in dem der Hochaltar als „Herzpunkt des Kirchenraumes“³ herausgehoben ist, aber mit der „Gesamtdecoration des Innenraumes zu einem wohlgeordneten Ganzen“⁴ verschmilzt.

Fünfundfünfzig Jahre später veröffentlichte Hans Peter Hilger die Dissertation Robert Grosches in unveränderter Form, da sein Beitrag grundlegend sei für neuere Forschungen, die sich mit der Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den Rheinlanden auseinandersetzen. Darüber hinaus habe er angesichts der umfassenden Zerstörungen durch den Zweiten Weltkrieg den Charakter einer Quellenschrift und er habe Quellenwert „im Hinblick auf die geistige Wiederbegegnung mit den Werken einer auch heute noch oftmals abgelehnten Epoche“.⁵ In seinem Kommentar trug Hilger die neueren Forschungsergebnisse zum barocken Altarbau in Köln nach und leistete einen Beitrag zur Ikonographie ausgewählter Kölner Altäre, zu ihren Bildprogrammen und ikonographisch-theologischen Bezügen.⁶

¹ Grosche 1978, S. 29. An anderer Stelle schreibt Grosche: „Der Barock kennt nur einen Hauptakzent, dem er alles unterordnet. Ihn trägt ideell und künstlerisch der Hochaltar.“, ebd., S. 80.

² Ebd., S. 29.

³ Ebd., S. 81.

⁴ Ebd., S. 82.

⁵ Hans Peter Hilger: „Robert Grosche, Der Kölner Altarbau im 17. und 18. Jahrhundert“, in: Grosche 1978, S. 97.

⁶ Vgl. ebd., S. 121-129.

Edmund Renard¹ und Franz Graf Wolff Metternich² konstatierten im Laufe der beiden Jahrzehnte von circa 1908 bis 1928 ein erwachtes Verständnis für Kirchenausstattungen des Barock, „denen zum mindesten ein hoher dekorativer Wert beizumessen ist.“³ Beide Autoren berichteten von einer Reihe guter Ausstattungen, im besonderen von Altären, die noch zu Beginn des Jahrhunderts und vor allem im Zuge des Stilpurismus des 19. Jahrhunderts entfernt worden wären, nun aber sorgfältig wiederhergestellt und an ihrem ursprünglichen Standort oder in Neubauten aufgerichtet wurden. Auf barocke Ausstattungen auch am Niederrhein, speziell in Hüls und Uerdingen, machten Opladen⁴ und Heinrich Linssen⁵ in *Miszellen* aufmerksam.

Verschiedene Kölner Retabelbauten der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts schrieb Elfriede Roeßler-Mergen⁶ in ihrer Monographie dem aus Augsburg stammenden und in Köln tätigen Bildhauer Jeremias Geisselbrunn zu, dessen großplastische Werke sie in ihrer grundlegenden Studie untersuchte. Neue Forschungsergebnisse zu Geisselbrunn lieferten Ursula Weirauch⁷, Hans Peter Hilger⁸ und Bernd Wolfgang Lindemann⁹.

Zum Abschluß der Wiederherstellung der Jesuitenkirche St. Mariae Himmelfahrt in Köln erschien ein Band mit einer Sammlung von Aufsätzen, die die umfangreichen Rekonstruktions- und Restaurierungsarbeiten dokumentieren und neue Erkenntnisse

¹ Vgl. Edmund Renard: Wiederaufstellung von abgebauten Barockaltären, in: *Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege* III, 1927, S. 66 ff.

² Vgl. Franz Graf Wolff Metternich: Instandsetzung von Barockaltären, in: *Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege* IV, 1928, S. 83-101. Metternich führt hauptsächlich Beispiele aus der Erzdiözese Trier an. Die Bestände an Barockausstattungen waren zu damaliger Zeit noch in denjenigen Gebieten recht zahlreich, die sich im 19. Jahrhundert wirtschaftlich nicht so sehr entwickelt hatten, während größerer Wohlstand am Niederrhein aufwendigere historistische Neuausstattungen zur Folge hatte. Vgl. ebd., S. 88.

³ Ebd., S. 83.

⁴ Vgl. Opladen: Barock am Niederrhein, in: *Die Heimat. Zeitschrift für niederrheinische Heimatpflege* 7, 1928, S. 92-93.

⁵ Vgl. Heinrich Linssen: Die Kunstschatze der Peterskirche zu Uerdingen. Ein Beitrag zur Erforschung des Barock am Niederrhein, in: *Die Heimat. Zeitschrift für niederrheinische Heimatpflege* 15, 1936, S. 198-204.

⁶ Vgl. Elfriede Roeßler-Mergen: Jeremias Geisselbrunn und die kölnische Plastik des 17. Jahrhunderts, Diss. Bonn 1939, Bonn 1942.

⁷ Vgl. Ursula Weirauch: Der Engelbertschrein von 1633 im Kölner Domschatz und das Werk des Bildhauers Jeremias Geisselbrunn, Düsseldorf 1973, (*Die Kunstdenkmäler des Rheinlandes*, Beiheft 21).

⁸ Vgl. Hans Peter Hilger: Zum Werk des Kölner Barock-Bildhauers Jeremias Geisselbrunn, in: *Beiträge zur rheinischen Kunstgeschichte und Denkmalpflege*, Bd. 2, Düsseldorf 1974, S. 179-190, (*Die Kunstdenkmäler des Rheinlandes*, Beiheft 20).

⁹ Vgl. Bernd Wolfgang Lindemann: Zur stilistischen Entwicklung im Werk des Jeremias Geisselbrunn, in: *Die Jesuitenkirche St. Mariae Himmelfahrt in Köln. Dokumentation und Beiträge zum Abschluß ihrer Wiederherstellung* 1980, Düsseldorf 1982, S. 299-319, (*Beiträge zu den Bau- und Kunstdenkmälern im Rheinland*, Bd. 28).

zur Baugeschichte der Kirche sowie zu ikonographischen und historischen Zusammenhängen lieferten.¹ Anton Goergen² ging auf die Geschichte des Hochaltarretabels, seiner Zerstörung, seines Wiederaufbaues, seines architektonischen Grundgerüsts und der Bildwerke des Jeremias Geisselbrunn ein, während Walter Schulten³ das Tabernakel einer ausführlichen Interpretation unterzog.

Eine erste Würdigung des wohl bedeutendsten Bildhauers des 18. Jahrhunderts in Köln, Johann Franz van Helmont, und gleichzeitig eine erste Wertschätzung des Barock in Köln nahm Hugo Rahtgens⁴ im Jahre 1911 in seinem grundlegenden monographischen Beitrag vor. Neben den von Rahtgens ausführlich vorgestellten Helmont-Altären konnte Horst Vey⁵ insgesamt vier Entwürfe des Johann Franz van Helmont für kirchliches Mobiliar, darunter zwei Altarentwürfe, in der Staatlichen Graphischen Sammlung zu München ausfindig machen. Die Zeichnungen lassen sich allerdings mit überlieferten oder erhaltenen Werken nicht in Verbindung bringen.

In zwei Studien zum genannten Bildhauer setzte sich Hans Peter Hilger mit zwei Altären der bedeutendsten Pfarrkirche Kölns in reichsstädtischer Zeit, St. Kolumba, auseinander. Auf der Grundlage der neuen Forschungsliteratur unternahm Hilger eine stillkritisch begründete Zuschreibung eines bisher wenig beachteten Seitenaltares, des Grabaltares der Familie Geyr / Strevesdorf, an Johann Franz van Helmont und ergänzte Helmonts Spätwerk um eine Gruppe von Bildwerken aus dem religiösen Bereich.⁶ In einer weiteren Studie erörterte Hilger den Hochaltar von St. Kolumba, an dem Helmont nachweislich gearbeitet hat. Er interpretierte eingehend den Expositi-onsthron mit dem anbetenden Kaiserpaar vor der Weltkugel⁷ als Zeugnis einer barock akzentuierten Ikonologie des Kaisertums.

¹ Vgl. Die Jesuitenkirche St. Mariae Himmelfahrt in Köln. Dokumentation und Beiträge zum Abschluß ihrer Wiederherstellung 1980, Düsseldorf 1982, (Beiträge zu den Bau- und Kunstdenkmalern im Rheinland, Bd. 28).

² Vgl. Anton Goergen: Der Hauptaltar, in: Jesuitenkirche 1982, S. 89-117.

³ Vgl. Walter Schulten: Der Tabernakel der Kirche St. Mariae Himmelfahrt, in: Jesuitenkirche 1982, S. 210-222.

⁴ Vgl. Hugo Rahtgens: Johann Franz van Helmont. Ein Bildhauer des 18. Jahrhunderts in Köln, in: Mitteilungen des Rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz 5, 1911, S. 64-81.

⁵ Vgl. Horst Vey: Kölner Zeichnungen aus dem 16., 17. und 18. Jahrhundert, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. XXVI, 1964, S. 73-166.

Zum nachweisbaren Spätwerk Helmonts im Schloßbau des Kurfürsten Clemens August zu Köln: Vgl. Ludwig Baron Döry: Spätwerke des Kölner Hofbildhauers Johann Franz van Helmont im Jagdschloß Falkenlust, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. XXVI, 1964, S. 167-186. Döry gibt eine Übersicht über die ältere Literatur.

Vgl. ferner Wilfried Hansmann: Fünf unbekannte Modelle des kurkölnischen Hofbildhauers Johann Franz van Helmont, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. XXXIII, 1971, S. 161-174.

⁶ Vgl. Hans Peter Hilger: Der Grabaltar Geyr / Strevesdorf in St. Columba in Köln – Ein Spätwerk Johann Franz van Helmonts, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. XXXVI, 1974, S. 159-176.

⁷ Vgl. ders.: Der barocke Hochaltar aus St. Columba in Köln als Monument kaiserlicher Pietas Eucharistica, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. XLVII, 1986, S. 91-100.

Den Hochaltar der ehemaligen Franziskaner- und Schloßkirche zu Brühl, entworfen von Balthasar Neumann und vom Kölner Kurfürsten und Erzbischof Clemens August von Bayern in Auftrag gegeben, behandelte Wilfried Hansmann¹ in einem Aufsatz, in dessen Bearbeitung er fünf Zeichnungen der Planungsphasen² mit der ausgeführten Altararchitektur verglich; darüber hinaus ging er der praktischen Funktion und ikonographischen Bedeutung des Spiegels in der Öffnung des Fürstenatoriums nach.

Der ehemalige barocke Hochaltar des Kölner Domes wurde von Walter Schulten³ eingehend in ikonographischer und ikonologischer Hinsicht erforscht. Schulten nennt Vergleichsbeispiele aus dem Aachen-Lütticher Raum und führt die Ursprungsform des Kölner Hochaltars auf Berninis Sakramentstabernakel in St. Peter zu Rom zurück. Abschließend erörterte er die Wirkung des barocken Ziborienaltars in dem hochgotischen Chorraum.

Die Barockisierungen des Chores der ehemaligen Damenstiftskirche St. Maria im Kapitol zu Köln beschrieb Sabine Czymmek⁴ in einem Aufsatz. Sie erörterte die Retabelarchitektur des Hochaltars und seiner enthaltenen Bildwerke, ging auf die Grabmäler der Königin Plektrudis und der Äbtissin Ida ein, beschrieb die Seitenaltäre und besprach abschließend die Raumwirkung des gesamten Ensembles.

Einen Aufsatz zum im Zweiten Weltkrieg zerstörten Hochaltar der ehemaligen Benediktiner-Abteikirche Alt St. Heribert in Köln-Deutz veröffentlichte Christoph Bellot.⁵ Jüngst konnte Rupert Schreiber zwei Altarrisse für den spätbarocken Hochaltar der Kölner Elendskirche St. Gregor im Stadtarchiv Hürth ausfindig machen, die er in einem Aufsatz publizierte.⁶

Die neuere Forschung in den Rheinlanden hat sich, wie berichtet, vereinzelt einigen Altären, vornehmlich innerhalb der Stadt Köln, zugewandt und sie in ihrer Architektur und ihren Bildwerken untersucht. Von diesen wenigen Aufsätzen abgesehen, befindet sich das Wissen um die Entwicklung und Rezeption der Retabelarchitekturen des 17. und 18. Jahrhunderts in Köln auf dem Stand der 1923 verfaßten

¹ Vgl. Wilfried Hansmann: Der Hochaltar Balthasar Neumanns in der Pfarrkirche St. Maria von den Engeln zu Brühl – Entwurf und Ausführung, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. XL, 1978, S. 49-58.

² Nur ein Entwurf ging im Zweiten Weltkrieg nicht verloren.

³ Vgl. Walter Schulten: Der barocke Hochaltar des Kölner Domes, in: Kölner Domblatt. Jahrbuch des Zentral-Dombau-Vereins 44. / 45. Folge, 1979 / 80, S. 341-372.

⁴ Vgl. Sabine Czymmek: Schattenrisse – Zur barocken Ausstattung von St. Maria im Kapitol, in: Colonia Romanica. Jahrbuch des Fördervereins Romanische Kirchen Köln, III, 1988, S. 99-111.

⁵ Christoph Bellot: Fragen zum ehemaligen barocken Hochaltar der Deutzer Abteikirche, in: Colonia Romanica. Jahrbuch des Fördervereins Romanische Kirchen Köln, XIII, 1998, S. 59-67.

⁶ Rupert Schreiber: Zwei neu entdeckte Altarrisse für den Hochaltar der Elendskirche St. Gregor in Köln, in: Denkmalpflege im Rheinland, 17. Jg., 2000, S. 13-17.

Dissertation Robert Grosches. Darüber hinaus ist der Bestand barocker Altararchitekturen im Rheinland bisher gänzlich unbekannt und von der Literatur unberücksichtigt, so daß weder über eine mögliche Vorbildfunktion von Kölner Altarretabeln für das Rheinland etwas bekannt ist noch darüber, welche Bedeutung die Altarstiftungen der Kölner Kurfürsten aus dem Hause Wittelsbach für die Altarbaukunst in den Rheinlanden gehabt haben mögen. Weiterhin ist unbekannt, in wieweit italienische oder flämische Vorbilder im Rheinland rezipiert wurden, bzw. welche Bedeutung den verbreiteten, zeitgenössischen Stichwerken beizumessen ist. Darüber hinaus sind weder die Altarretabel der freien Reichsstadt Köln noch die Altarretabel des Rheinlandes bisher auf den Aspekt des *Theatrum sacrum* hin untersucht worden.

Aus diesen zahlreichen ungeklärten Fragestellungen wird ersichtlich, daß dieses Thema grundsätzlich ein Desideratum in der Forschung zur Stadt Köln wie auch zum Rheinland darstellt.

2. Die historische Situation in den Rheinlanden im 17. und 18. Jahrhundert

In der historischen Einführung werden die Kurfürsten und Erzbischöfe von Köln aus dem Hause Wittelsbach, die sich als Förderer des Kirchenbaus und seiner Ausstattung zum Zwecke der Glaubenspropaganda und Selbstdarstellung unterschiedlich hervortaten¹, in ihrer kirchenpolitischen Bedeutung² zusammenfassend dargestellt. Zuvor soll in geraffter Form der Stellenwert Kurkölns für Bayern verdeutlicht werden.

2.1. Kurköln und Wittelsbach

Seit dem hohen Mittelalter hatte Bayern neben anderen auswärtigen Mächten versucht, Teile der Rheinlande auf Grund ihrer politischen und wirtschaftlichen Bedeutung in seinen Besitz zu bringen. Die Erzbischöfe der drei Erzbistümer Mainz, Köln und Trier nahmen unter den geistlichen Fürsten Deutschlands den obersten Rang ein, da sie neben den Pfalzgrafen dem Kreis der sieben Kurfürsten angehörten, denen das ausschließliche Recht der Königswahl zustand. Der Erzbischof von Mainz leitete das Kurkollegium, während die Krönung des Königs bzw. Kaisers dem Kölner Erzbischof oblag.³ Als Kurfürsten und Erzkanzler des Reichs übten die rheinischen Erzbischöfe auf die Reichspolitik oftmals starken Einfluß aus. Von den drei Kurfürstentümern war Köln mit seinen ausgedehnten, wirtschaftlich günstig gelegenen Gebieten am Rhein und in Westfalen das reichste und bedeutendste. Gleichwohl war Kurköln seiner Stellung gemäß dem Kurfürstentum Mainz untergeordnet.⁴

¹ Darauf wird im folgenden Kapitel eingegangen.

² Zur Abrundung des Gesamtbildes des jeweiligen Kurfürsten wird auch die Regierungspolitik mit einigen Sätzen tangiert. Zu kriegerischen und politischen Auseinandersetzungen vgl. Max Braubach: Vom Westfälischen Frieden bis zum Wiener Kongreß, (1648–1815), in: Rheinische Geschichte, hrsg. von Franz Petri / Georg Droege, Bd. 2, Neuzeit, Düsseldorf 1976, S. 227-294.

³ Vgl. Rudolf Lill: Wittelsbach am Rhein, in: Kurfürst Clemens August. Landesherr und Mäzen des 18. Jahrhunderts, Katalog der Ausstellung in Schloß Augustusburg zu Brühl, Köln 1961, S. 58.

1562 wurde die Krönung erstmals am Wahlort Frankfurt statt in Aachen vorgenommen. Damit machte der Mainzer Kurfürst dem Kölner das Krönungsrecht streitig. Erst nach langen Auseinandersetzungen erhielten die Kölner Kurfürsten das verbriefte Krönungsrecht zurück. Vgl. ebd., S. 58.

⁴ Vgl. ebd., S. 58.

Mit der Reformation und den anschließenden Kämpfen setzte im Zuge der katholischen Gegenreformation die Zeit des vorherrschenden Einflusses des Hauses Wittelsbach im Reich ein, begründet von Herzog Albrecht V. (1528–1579). Dieser hatte sich kompromißlos dem militanten Katholizismus angeschlossen, wie ihn die Kurie und die Jesuiten vertraten.¹ Herzog Albrecht V. und die nachfolgenden bayerischen Wittelsbacher wurden für das Papsttum die zuverlässigsten und wichtigsten Verbündeten im Reich.²

Bayerns Hauptinteresse galt dem Kurfürstentum Köln, nachdem in den siebziger Jahren des 16. Jahrhunderts die meisten mitteldeutschen Bistümer bereits an die umliegenden evangelischen Fürstnhäuser übergegangen waren und die protestantische Reformation unaufhaltsam schien. Achtzehn Jahre währte das Ringen um das Kurfürstentum, bis 1583 das Kölner Domkapitel Herzog Ernst von Bayern (1554–1612), den Sohn Herzog Albrechts V., zum Erzbischof wählte,³ da der vorherige Kölner Erzbischof, Gebhard Truchseß von Waldburg (1547–1601), 1582 zum Protestantismus übergetreten war und versuchte, das Erzstift zu säkularisieren.⁴ Köln wäre protestantisch geworden, und angesichts bestehender Unsicherheiten in Kleve und in den westfälischen Bistümern bestand die Gefahr, daß ganz Nordwestdeutschland dem Katholizismus verlorenginge. Darüber hinaus hätte eine protestantische Mehrheit im Kurkollegium schwerwiegendste Konsequenzen für künftige Kaiserwahlen zur Folge gehabt. Der Sieg des bayerischen Prinzen, Herzog Ernst von Bayern, sicherte hingegen die katholische Macht in den Gremien des Reiches und gleichzeitig wurde eine der wichtigsten Grundlagen für die katholische Restauration im Westen und Nordwesten Deutschlands gelegt. Mit dieser neu begründeten Art von Sekundogenitur am Rhein (1583–1761) hatte das Haus Wittelsbach einen beträchtlichen Machtzuwachs erreicht, indem es seinen Einfluß von zwei Zentren im Reich ausüben konnte. Des weiteren erlangte Bayern indirekt Sitz und Stimme im Kurfürstenkollegium. Neben dem Erzbistum Köln war Kurfürst Ernst von Bayern seit 1573 Bischof von Hildesheim, 1581 erhielt er das Fürstbistum Lüttich und die Administratur der Abteien

¹ Vgl. Günther von Lojewski: Bayerns Kampf um Köln, in: Katalog München 1980, Wittelsbach und Bayern, Bd. 2,1: Um Glauben und Reich. Kurfürst Maximilian I., Beiträge zur Bayerischen Geschichte und Kunst, 1573–1657, hrsg. von Hubert Glaser, München / Zürich 1980, S. 40.

² Vgl. Manfred Weitlauff: Die Reichskirchenpolitik des Hauses Bayern im Zeichen gegenreformatorischen Engagements und österreichisch-bayerischen Gegensatzes, in: Katalog München 1980, Bd. 2,1, S. 49.

³ Zu den anstrengenden Bemühungen und diplomatischen Interventionen Bayerns um Kurköln, vgl. Lojewski 1980, S. 40-44.

Umfassend vgl.: Günther von Lojewski: Bayerns Weg nach Köln. Geschichte der bayerischen Bistumspolitik in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, Bonn 1962, (Bonner Historische Forschungen, Bd. 21).

⁴ Am 19. Dezember 1582 stellte Gebhard Truchseß seinen Untertanen die Religion frei und sagte sich „von der Finsternis des Papsttums“ los. Nachdem der Erzbischof im Februar 1583 geheiratet hatte, wurde er am 1. April exkommuniziert und von Papst Gregor XIII. seines Amtes als Erzbischof enthoben. Vgl. Lojewski 1980, S. 43.

Stablo und Malmedy. 1585 wurde er Bischof von Münster. Das Haus Wittelsbach übernahm damit den Schutz der Kirche in Westdeutschland und es verfügte über einen Herrschaftsbereich zwischen Maas und Weser, der als bedeutendster und eigenständigster Machtfaktor im nordwestdeutschen Raum anzusehen ist.¹

München hatte seinen eigenen Machtbereich, vom Papst bei der Wahl Herzog Ernsts von Bayern zum Kölner Erzbischof unterstützt, ausgeweitet und die römische Kurie hatte nach dem Rückzug der katholischen Kirche in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts im Reich wieder an Boden gewonnen. Die Kurie und der Münchner Hof trafen sich in ihren Zielen, beide waren indes aufeinander angewiesen: Jeder konnte sein Ziel nur mit Hilfe des anderen erreichen.²

Kurfürst Ernst, religiös wenig interessiert und um die Durchsetzung der tridentinischen Reformbestrebungen nicht bemüht,³ unterstützte gleichwohl die Jesuiten bei der Gründung ihrer Niederlassungen in Emmerich, Bonn, Neuß, Aachen, Hildesheim und Münster. Ebenso berief er die Kapuziner an den Rhein.⁴ Da er allerdings einem leichtfertigen, unsittlichen Lebenswandel nachging, wies der Papst ihn 1595 an, seinen Neffen Ferdinand zum Koadjutor anzunehmen, der nach seiner Wahl durch das Domkapitel, verbunden mit dem Recht der Nachfolge, sogleich die kirchliche Verwaltung übernahm. Erzbischof Ernst zog sich auf das westfälische Schloß in Arnsberg zurück, behielt sich allerdings seine kurfürstlichen Rechte gegenüber dem Reich vor, die er auch bis zu seinem Lebensende im Jahre 1612 ausübte.

Nach dessen Tode übernahm Ferdinand die volle Regierung mit der feierlichen Inthronisation im Dom zu Köln am 12. März 1612.⁵ Auch in den übrigen Bistümern folgte er seinem verstorbenen Onkel als Bischof nach; zusätzlich erhielt er das Bistum Paderborn. Damit stand der größte Länderkomplex Nordwestdeutschlands unter seiner Leitung.

¹ Vgl. Gisbert Knopp: *Avita fide – Zur Wittelsbachschen Hausmacht- und Kirchenpolitik am Ende des 16. und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, in: *Die Jesuitenkirche St. Mariae Himmelfahrt in Köln. Dokumentation und Beiträge zum Abschluß ihrer Wiederherstellung 1980*, Düsseldorf 1982, S. 136, (Beiträge zu den Bau- und Kunstdenkmälern im Rheinland, Bd. 28).

² Vgl. Lojewski 1980, S. 44-45; vgl. Knopp 1982, S. 138.

³ Vgl. August Franzen: *Die Kölner Archidiakonate in vor- und nachtridentinischer Zeit. Eine kirchen- und kirchenrechtsgeschichtliche Untersuchung über das Wesen der Archidiakonate und die Gründe ihres Fortbestandes nach dem Konzil von Trient*, Münster 1953, S. 138, (Reformationsgeschichtliche Studien und Texte, Heft 78 / 79); vgl. Knopp 1982, S. 141.

⁴ Vgl. Lill 1961, S. 61; vgl. Knopp 1982, S. 141.

⁵ Vgl. August Franzen: *Der Wiederaufbau des kirchlichen Lebens im Erzbistum Köln unter Ferdinand von Bayern, Erzbischof von Köln 1612–1650*, Münster 1941, S. 18, (Reformationsgeschichtliche Studien und Texte, Heft 69 / 71); vgl. Gottfried Amberg: *Tod und Begräbnis des Kurfürsten Ernst von Bayern und die Inthronisation seines Neffen Ferdinand von Bayern als Kurfürst von Köln im Jahre 1612*, in: *Kölner Domblatt. Jahrbuch des Zentral-Dombau-Vereins* 49. Folge, 1984, S. 111-128.

Unter den Kölner Wittelsbachern ist Kurfürst Ferdinand (1577–1650) an erster Stelle zu nennen, da seine Bedeutung für den Katholizismus am Niederrhein und in ganz Nordwestdeutschland nicht hoch genug einzuschätzen ist.¹

Ferdinand, der dritte Sohn Herzog Wilhelms V. von Bayern, war schon früh zum geistlichen Stande bestimmt und, wie für katholische Fürstensöhne üblich, von den Jesuiten erzogen worden. Dem Studium der Theologie und Philosophie in Ingolstadt schloß sich im Winter 1592/93 ein Romaufenthalt an. Seine Persönlichkeit, die durch die Jesuiten stark geprägt worden war, charakterisieren eine tiefe Religiosität. So fand die Gegenreformation in ihm einen eifrigen Freund und tatkräftigen Förderer.

Zur Durchführung der kirchlichen Reform ließ Ferdinand als erster Kölner Erzbischof Visitationen vornehmen. Das Tridentinische Konzil legte im Sinne des kirchlichen Aufbauwerkes der Visitationstätigkeit größte Bedeutung bei², vornehmlich um den Welt- und Ordensklerus zu kontrollieren.³ Ab 1616 setzte in der Kölner Diözese eine außerordentlich rege und systematische Tätigkeit unter Leitung der Generalvikare ein.⁴

Ferdinand hielt Synoden ab und gründete 1601 den Kirchenrat. Hierbei handelt es sich um eine Kongregation zur Durchführung der Beschlüsse des Tridentinums,⁵ die in den Anfangsjahren von 1601 bis 1610 eine rege Tätigkeit entfaltete und „den Anfang der Wiedergeburt der Erzdiözese Köln“⁶ bezeichnet. Vom Kölner Erzbischof wurden ferner Agende (1614), Brevier (1618) und Missale (1626) neu herausgegeben.⁷

Das wichtigste Instrument der Rekatholisierungsbestrebungen des Wittelsbachers waren Klosterneugründungen. Dabei bevorzugte er kontemplative Orden mit gegenreformatorischer Seelsorgetendenz verbunden mit einer straffen Organisation und Zucht. Neben den Jesuiten galten die Kapuziner als die rühtigsten und erfolgreichsten Vorkämpfer der katholischen Restauration, die sich vornehmlich der Seelsorge des einfachen Volkes widmeten. Auf Anregung Ferdinands und des päpstlichen Nuntius entstand 1611 in Köln das erste Kapuzinerkloster Westdeutschlands⁸, von dem aus der Orden rasche Verbreitung im ganzen Nordwesten des Reiches fand.

¹ Vgl. Franzen 1941, S. 3, S. 19; vgl. Lill 1961, S. 61; vgl. Weitlauff 1980, S. 61.

² Vgl. Franzen 1941, S. 225-246.

³ Vgl. ebd., S. 227; vgl. Weitlauff 1980, S. 59.

⁴ Vgl. Franzen 1941, S. 226.

⁵ Vgl. ebd., S. 26; vgl. Weitlauff 1980, S. 59; vgl. Knopp 1982, S. 143.

⁶ Franzen 1941, S. 26.

⁷ Vgl. August Franzen: Ferdinand, Herzog von Bayern, Kurfürst und Erzbischof von Köln, in: Neue Deutsche Biographie, Bd. 5, Berlin 1961, S. 90; vgl. Knopp 1982, S. 143.

⁸ Vgl. Ludwig Arntz / Heinrich Neu / Hans Vogts: Die ehemaligen Kirchen, Klöster, Hospitäler und Schulbauten der Stadt Köln, Düsseldorf 1937, S. 188, (Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln, 2. Bd., III. Abt., Erg.-Bd., = Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, 7. Bd., III. Abt., Erg.-Bd.); vgl. Knopp 1982, S. 144.

Abgesehen von weiteren Klosterneugründungen durch Karmeliten, Serviten und Frauenorden in der Stadt Köln¹ wurde der Orden der Franziskaner-Rekolekten, der sich besonderen Bußwerken und der Kontemplation widmete, von Kurfürst-Erzbischof Ferdinand gefördert. Allein 15 von insgesamt 17 Konventen, die im 17. Jahrhundert in der Kölner Erzdiözese gegründet wurden, entstanden bis 1650 innerhalb der Regierungszeit Ferdinands.²

Von allen Orden stand Ferdinand die Societas Jesu, die sein größtes Vertrauen genoß, am nächsten. So befanden sich ständig Jesuitenpatres als Berater und Beichtväter an seinem Hof. Ferdinand, der besonders die seelsorgerische Tätigkeit und den Jugendunterricht des Ordens schätzte, erwartete von den Jesuiten die Rückgewinnung der an die Protestanten verlorenen Gebiete. Dabei unterstützte er den Orden nicht nur finanziell, sondern auch mit seinem Ansehen, so daß sich die Jesuiten erst mit seiner Hilfe am Niederrhein etablieren und eine Anzahl neuer Niederlassungen gründen konnten.³ Bei manchem Kirchen- und Kollegsbau war der Kurfürst Förderer und Stifter.⁴ Trotz seiner unermüdlichen Anstrengungen, die „Reinheit“ des katholischen Glaubens wiederherzustellen, und trotz seiner Integrität hat sich Ferdinand stets geweigert, die Gelübde der höheren Weihen abzulegen, obwohl er sich bei seinem Regierungsantritt in Köln und Münster verpflichtet hatte, binnen kurzer Frist die Priester- und Bischofsweihe zu empfangen.⁵

In der kurkölnischen Politik zeigte Ferdinand selten eigenständigen Charakter, vielmehr schloß er sich den Zielen seines Bruders Maximilian (1573–1651), Herzog und Kurfürst von Bayern, an.⁶ Er bewies jedoch Selbständigkeit, wenn es galt, die Interessen seines Territoriums zu wahren. So war er während des Dreißigjährigen Krieges bemüht, das Land vor finanzieller Erschöpfung zu bewahren, und war darauf bedacht, die Neutralität Kurkölns gegenüber Holland zu wahren. Durch seine vorsichtige Politik wurde das Erzstift Köln im Dreißigjährigen Krieg nicht so sehr in Mitleidenschaft gezogen und geschädigt wie andere Gegenden Deutschlands.⁷

Auf Ferdinand folgt 1650 sein Neffe Herzog Maximilian Heinrich von Bayern (1621–1688) als Kurfürst und Erzbischof von Köln, der bereits 1642 vom Domkapitel,

¹ Vgl. Franzen 1941, S. 13-14, S. 122-123; vgl. Knopp 1982, S. 143-145.

² Vgl. Knopp 1982, S. 145.

³ Vgl. Franzen 1941, S. 270-271.

⁴ Auf die Förderung des Kirchenbaues wird im folgenden Kapitel eingegangen.

⁵ Vgl. Franzen 1941, S. 21; vgl. Weitlauff 1980, S. 61.

⁶ Vgl. Heinrich Schneider: Die Politik des Kölner Kurfürsten Ferdinand (1577–1650) im Dreißigjährigen Krieg, in: Robert Haaß / Joseph Hoster: Zur Geschichte und Kunst im Erzbistum Köln. Festschrift für Wilhelm Neuss, Düsseldorf 1960, S. 135-136, (Studien zur Kölner Kirchengeschichte, Bd. 5); vgl. Franzen 1961, S. 90.

⁷ Vgl. Schneider 1960, S. 136.

wenn auch nur mit knapper Mehrheit, zum Coadiutor cum iure successionis gewählt worden war. Ebenso trat er in Hildesheim und Lüttich die Nachfolge seines Onkels an.

1651 wurde Maximilian Heinrich vom Kölner Nuntius Fabio Chigi (1599–1667), dem späteren Papst Alexander VII., im Bonner Münster zum Bischof geweiht. In seinem kirchlichen Wirken setzte er die Linie seines Vorgängers fort und bemühte sich um die Konsolidierung der innerkirchlichen Reformarbeit. Zu seinem besonderen Anliegen gehörte die Straffung der Disziplin beim Welt- und Ordensklerus. Die Franziskaner und Jesuiten wurden hingegen von ihm besonders gefördert. In seiner Kirchenpolitik wandte er sich gegen Jurisdiktionsansprüche der Kurie, da er angesichts der Konsolidierung der innerkirchlichen Reform die Nuntiaturrechte als nicht mehr notwendig erachtete.¹

Der Regierungsstil Maximilian Heinrichs war stark von seinen Ratgebern geprägt, maßgeblich von den beiden Brüdern Franz Egon (1626–1682) und Wilhelm Egon von Fürstenberg (1629–1704), denen er die Außenpolitik weitgehend überließ. Diese banden als die im Reich überzeugtesten und tatkräftigsten Anhänger des französischen Königs Ludwig XIV. (1638–1715) Kurköln eng an Frankreich.² Maximilian ging 1671 ein Offensivbündnis mit dem französischen König ein, wobei er, als das Erzstift zum Kriegsgebiet wurde, seine Residenz Bonn 1673 an die kaiserlichen Truppen verlor. Der Kurfürst zog sich daraufhin für über zehn Jahre in die Abtei St. Pantaleon in Köln zurück.

Nach dem Tode Maximilian Heinrichs im Jahre 1688 ernannte Papst Innozenz XI. (1611–1689) Maximilians Neffen, Joseph Clemens (1671–1723), zum Erzbischof, der gegenüber seinem Konkurrenten, dem französischen Parteigänger Wilhelm Egon von Fürstenberg, nur von einer Minderheit des Kölner Domkapitels gewählt worden war.³

Joseph Clemens war gegen seinen Willen durch seinen älteren Bruder, den bayerischen Kurfürsten Maximilian II. Emanuel (1662–1726), dem geistlichen Stand zugeführt worden, um erneut die geistliche Kur von Köln dem Hause der Wittelsbacher zu sichern. Er übernahm die kirchlichen Ämter, ebenso die Bistümer Hildesheim und Lüttich, schob allerdings die Annahme der höheren Weihen auf Grund ungelöster Gewissensfragen mehrfach hinaus.⁴

¹ Vgl. Günter Christ: Maximilian Heinrich, Herzog von Bayern, Kurfürst und Erzbischof von Köln, in: *Neue Deutsche Biographie*, 16. Bd., Berlin 1990, S. 496-500.

² Vgl. Eduard Hegel: *Das Erzbistum Köln zwischen Barock und Aufklärung. Vom Pfälzischen Krieg bis zum Ende der Französischen Zeit, 1688–1814*, Köln 1979, S. 35, (*Geschichte des Erzbistums Köln*, Bd. 4).

³ Vgl. ebd., S. 35-43.

⁴ Vgl. Max Braubach: *Die vier letzten Kurfürsten von Köln. Ein Bild rheinischer Kultur im 18. Jahrhundert*, Bonn / Köln 1931, S. 31.

In politischen Fragen von seinem Bruder Max Emanuel abhängig, schloß er zusammen mit diesem bei Beginn des Spanischen Erbfolgekrieges 1701 ein Bündnis mit Ludwig XIV. von Frankreich. Bereits ein Jahr später, als Kurköln von verschiedenen Heeren besetzt und verwüstet wurde, verließ er sein Land und ging für zwölf Jahre ins Exil, zunächst nach Belgien, später nach Frankreich. In den Jahren der Verbannung machte er eine innere Sinneswandlung durch: Unter dem Einfluß seiner Vertrauensperson, des Obristkanzlers Baron Karg von Bebenburg, und den Ausführungen des Erzbischofs von Cambrai, François Fénelon (1651–1715), entschloß er sich, die Gelübde abzulegen. 1706 empfing er daraufhin die Priesterweihe und ein Jahr später fand die Weihe zum Bischof statt.¹

Mit dem Sieg des Kaisers und seiner Verbündeten wurden er und sein Bruder Maximilian Emanuel in die Reichsacht erklärt. Durch die Friedensschlüsse von 1714 in all seine Würden und Länder wieder eingesetzt, konnte er ein Jahr später nach Bonn zurückkehren. Seit dieser Zeit bemühte er sich, seine kirchlichen Pflichten als Bischof zu erfüllen.²

Dem Zeitgeschmack entsprechend neigte der Kurfürst nach den Jahren im Exil zu höfischer Prachtentfaltung, wie er es in Frankreich kennengelernt hatte. Er war fortan bestrebt, seinen Hof auszubauen und seiner Residenz vielfachen Glanz zu verleihen.

Auf Joseph Clemens folgt der letzte der fünf Wittelsbacher als Kurfürst und Erzbischof von Köln, Herzog Clemens August I. von Bayern (1700–1761). Er war der vierte Sohn des bayerischen Kurfürsten Max Emanuel, der seinen Sohn aus Gründen der wittelsbachischen Hausmachtpolitik entgegen seinen Neigungen dem geistlichen Stande zuführte, ebenso wie er vormals seinen Bruder Joseph Clemens für den Klerikerstand bestimmt hatte.³ Nach einem zweijährigen Bildungsaufenthalt in Rom von 1717 bis 1719 wurde Clemens August Ende März des Jahres 1719 zum Fürstbischof der Bistümer Münster und Paderborn erhoben. Der kurfürstliche Vater hatte seinen Sohn allerdings aus machtpolitischen Gründen für die Nachfolge seines Onkels Joseph Clemens in den Bistümern Köln, Hildesheim und Lüttich vorgesehen. Um das bedeutende Erzbistum Köln für ihn zu sichern und um die Zustimmung zur Koadjutur von Joseph Clemens zu erhalten, beglich Max Emanuel einen Teil der Schulden seines erzbischöflichen Bruders. Neben dem Kurfürsten bemühte man sich anläßlich der Kandidatur auch erfolgreich um die Gunst der Kölner Domherren, so daß Clemens August

¹ Vgl. Hegel 1979, S. 47.

² Vgl. ebd., S. 48.

³ Vgl. ebd., S. 51-59, hier S. 51; vgl. Eduard Hegel: Clemens August als Kirchenfürst, in: Katalog Brühl 1961, S. 23-25; vgl. ferner Gisbert Knopp: Kurfürst Clemens August. Erziehung, geistlicher Werdegang, Priesterweihe und Primiz, in: Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein 188, 1985, S. 91-136.

am 9. Mai 1722 vom Domkapitel einstimmig zum Koadjutor mit dem Rechte der Nachfolge gewählt wurde.¹ Bereits ein Jahr später, nach dem Tode Joseph Clemens', trat Clemens August die Regierung der Kölner Kirche und des Kurstaates an. 1724 folgte die Wahl zum Fürstbischof des Bistums Hildesheim, 1728 erhielt er den Bischofsstuhl des Bistums Osnabrück und 1732 die Würde eines Hochmeisters des Deutschen Ordens. Clemens August verfügte damit über weit ausgedehnte Territorien in Nordwestdeutschland und die wittelsbachische Familienpolitik hatte eine bis dahin kaum dagewesene Kumulierung geistlich-weltlicher Würden auf eine Person erreicht. Der „Monsieur de Cinq-Églises“, wie er in einer zeitgenössischen Flugschrift bezeichnet wurde², gebot damit über mehr Macht als jeder seiner Vorgänger.

Nach der Wahl zum Fürstbischof von Hildesheim ließ sich Clemens August 1725 zum Priester weihen, nachdem Max Emanuel Bedenken seines Sohnes hatte ausräumen können. 1727 folgte die Konsekration zum Bischof durch Papst Benedikt XIII. (1649–1730).

Clemens August war wie sein Onkel Joseph Clemens gläubig und fromm. Er zelebrierte Gottesdienste, verrichtete geistliche Übungen, weihte Kirchen und konsekrierte Bischöfe. Seine Religiosität war von barocker Volksfrömmigkeit geprägt, wobei Heiligenverehrung, besonders die Verehrung Mariens, eine große Rolle spielte. Alle Frömmigkeit und aller katholischer Eifer beschränkte sich dennoch zumeist auf Äußerlichkeiten, denn in erster Linie war Clemens August Fürst und Grandseigneur, der sich als bedeutendster Bauherr Nordwestdeutschlands im 18. Jahrhundert und großzügiger Mäzen hervortat.

Die kirchliche und politische Rolle des Erzbischof-Kurfürsten ist eher von untergeordneter Bedeutung. Clemens August verfügte nicht über die notwendigen Eigenschaften eines Regenten, glich diesen Mangel allerdings durch befähigte Mitarbeiter aus. Zum Generalvikar des Erzbistums Köln ernannte er den bewährten Johann Arnold de Reux (1665–1746), den er von seinem Vorgänger übernahm. Dieser bat 1730 um Entlassung aus seinem Amte vermutlich wegen der Launenhaftigkeit, der Empfindlichkeit und des Mißtrauens seines Erzbischofs. Im Gegensatz zu den Generalvikaren, die wenig hervortraten und mit dem Erzbischof nicht in direktem Kontakt standen, übten die Bonner Hoftheologen aus dem Jesuitenorden in wichtigen kirchlichen Verwaltungsvorgängen größeren Einfluß aus. Das wichtigste innerkirchliche Ereignis, das auf Clemens August zurückgeht, ist die Wiedererrichtung des Priesterseminars im Jahre 1738, das 1746 bis 1749 einen Neubau am Domhof erhielt. Als Novum in der

¹ Vgl. Hegel 1979, S. 52-55, Zusammenfassung der Kandidatur und Wahl Clemens Augusts, mit älterer Literatur; vgl. Weitlauff 1980, S. 65.

² Vgl. Hegel 1979, S. 23; vgl. Max Braubach: Kurfürst Clemens August, in: Katalog Brühl 1961, S. 17-22, hier S. 18; vgl. Braubach 1931, S. 41-78, hier S. 47.

deutschen Priesterausbildung erließ Clemens August 1749 die Verordnung, jeder Priesteraspirant habe wenigstens ein Jahr in dem Seminar zu verbringen.¹

In der Politik verließ sich der Kurfürst zunächst auf den fähigen Minister Graf Ferdinand von Plettenberg (1690–1737), der die kurkölnische Politik im Einvernehmen mit dem Kurfürsten von der bayerischen Bevormundung zu befreien suchte und an die Seite des habsburgischen Kaisers führte. Nach dem Sturz Plettenbergs im Jahre 1733 aus Anlaß eines Duells, in dem der von Clemens August hochgeschätzte Deutschordenskomtur Freiherr von Roll (1665–1733) durch die Hand eines Anhängers Plettenbergs sein Leben verlor, wechselten die politischen Berater, die in der Gunst des Kurfürsten standen. Ebenso änderte er mehrfach seinen politischen Kurs zwischen Frankreich und Österreich, oftmals von finanziellen Subsidien bestimmt.² Mit diesen Geldern konnte der Kurfürst-Erbischof Clemens August ein glanzvolles Hofleben nach französischem Muster entfalten und seine Baulust finanzieren.

Der letzte Wittelsbacher auf dem Kölner Erzstuhl verstarb auf der Reise von Bonn nach München auf der kurfürstlich-trierischen Residenz zu Ehrenbreitstein am 6. Februar 1761.³ Die Leiche wurde mit dem Schiff zur Aufbahrung nach Bonn gebracht, am 31. März nach Köln überführt und in der Dreikönigenkapelle des Domes am gleichen Tage beigesetzt. Damit endet die Sekundogenitur der Wittelsbacher in Köln nach 178 Jahren.

¹ Vgl. Hegel 1961, S. 24-25; vgl. Braubach 1931, S. 77.

² Vgl. Hegel 1979, S. 57-59; vgl. Braubach 1961, S. 19-21.

³ Vgl. Hegel 1979, S. 59; vgl. Braubach 1931, S. 74.

2.2. Kurköln – Die sakrale Kunst und ihre Auftraggeber

Die von 1583 bis 1761 währende Präsenz der Wittelsbacher in Kurköln hat neben dem Wiedererstarken der katholischen Kirche und der Machtausweitung des Hauses Bayern ebenso ihre Auswirkungen in der sakralen Kunst gezeitigt. Im 17. und 18. Jahrhundert werden die geistlichen und weltlichen Landesherren zu bedeutenden Trägern und Förderern des neuen Kirchenbaues und seiner zeitgenössischen Ausstattungen, da sie den Sakralbau neben dem Bau von Residenzen als ein weiteres Objekt der barocken Selbstdarstellung und der politischen Repräsentation ansehen. Außer den Landesherren gehören selbstverständlich die Orden mit ihren Klöstern, die die Basis der gegenreformatorischen Ideen bilden und die Gemeinschaften des allgemeinen kirchlichen Lebens darstellen, zu den Bauträgern neuer Kirchen und Kirchengestaltungen. Gefördert wurden die Orden wiederum oftmals von den Landesherren, auf deren Initiative beispielsweise neue Ordensniederlassungen gegründet wurden und die nicht selten die finanziellen und materiellen Mittel für Baumaßnahmen oder Innenausstattungen bereitstellten und zum Teil stifteten. Die katholische Restauration in Verbindung mit den Wittelsbachern bot somit den Impuls für etliche kirchliche Bautätigkeiten.

Im Gegensatz zu den Landesherren und Orden traten große Stiftungen des Bürgertums, die im Spätmittelalter reiche Ausstattungen in den Stadtpfarrkirchen ermöglicht hatten, zurück, da auf Grund der zahlreichen Kriegshandlungen in den Rheinlanden im Verlauf des 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts die finanzielle Kraft des Bürgertums erschöpft war.¹

Im 16. Jahrhundert war in Köln als letzter größerer nennenswerter Kirchenneubau die dreischiffige spätgotische Gewölbebasilika von St. Peter in der Zeit um 1515 bis 1530² errichtet worden. Die mittelalterliche Bautätigkeit am Kölner Dom wurde nach Vollendung und Weihe des Chores 1322 und dem schleppenden Ausbau von Querschiff, Westfassade, Südturm und Langhaus in den folgenden zwei Jahrhunderten

¹ Vgl. Hegel 1979, S. 239-240.

Das Rheinland hatte besonders unter dem Pfälzischen Krieg, 1688 bis 1697, zu leiden. Verschiedene Klöster und Kirchen hatten beträchtlich gelitten, wurden zerstört oder geplündert. Während des Spanischen Erbfolgekrieges, 1701 bis 1714, wurden wiederum rheinische Städte und Dörfer in Mitleidenschaft gezogen. Vgl. ebd., S 238-239.

² Vgl. Götz Czjymmek: Anmerkungen zum Werk Christoph Wamsers, in: Jesuitenkirche 1982, S. 202.

im Jahre 1560 unvermittelt eingestellt.¹ Profane Bauaufgaben rückten in Köln wie im übrigen Deutschland nun verstärkt in den Vordergrund: So erhielt das alte Kölner Rathaus nach den Plänen des Niederländers Wilhelm Vernukken 1569 bis 1573 eine repräsentative zweigeschossige Vorhalle, die zu den bedeutendsten Bauwerken der niederländischen Renaissance im Rheinland zählt. 1594 bis 1606 folgt der Bau des Zeughauses, dessen Portalentwurf auf den Niederländer Peter Cronenborch zurückgeht. Dem Rathaus gegenüber entsteht 1608 der „Spanische Bau“, der dem Rathaus als Versammlungsstätte diente.²

Seit der Fertigstellung von St. Peter stagnierte für die Dauer von fast einhundert Jahren die Bautätigkeit im Bereich der Sakralarchitektur bis zum Neubau der Jesuitenkirche St. Mariae Himmelfahrt, dem besonderen Anliegen des Kölner Kurfürsten und Erzbischofs Ferdinand von Bayern und seines Bruders Herzog Maximilian I. Als großer Förderer setzte sich Ferdinand für die Beschaffung des Baugrundes und der Geldmittel ein und bat 1616 seinen Bruder um „[...] eines erfahrenen Architekti, der solchenn baw mit nutzen Vorstendig sein könnte, [...], selbiger aber dieser Land nicht erfindlich ist, [...]“³. Es bedurfte also eines auswärtigen Architekten, um an die Kirchenbautraditionen wieder anzuknüpfen: Über Vermittlung seines Bruders ging der Bauauftrag an den süddeutschen Architekten Christoph Wamser, der zuvor die Jesuitenkirche von Molsheim im Elsaß erbaut hatte, die als unmittelbares Vorbild für den Neubau in Köln diente.⁴ Bei Baubeginn legte am 15. Mai 1618 der Kölner Dompropst Friedrich von Hohenzollern in einem feierlichen Zeremoniell den Grundstein im Namen des Herzogs Maximilian von Bayern und des ganzen bayerischen Fürstenhauses.⁵ Fast zwei Drittel der bis 1633 entstandenen Baukosten spendete Herzog Maximilian, während Kurfürst Ferdinand neben anderen Wohltätern die restliche Summe stiftete.

¹ Vgl. Paul Clemen: Der Dom zu Köln, in Verbindung mit Heinrich Neu u. Fritz Witte, Düsseldorf 1937, S. 64, (Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln, 1. Bd., III. Abt., = Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, 6. Bd., III. Abt.); vgl. Arnold Wolff: Der Kölner Dom, Stuttgart ³1982, S. 17; vgl. Czymmek 1982, S. 202.

² Vgl. Czymmek 1982, S. 202-203.

³ Joseph Braun: Neue Funde zur Baugeschichte der Kölner Jesuitenkirche, in: Stimmen aus Maria Laach, Bd. 76, 1909, S. 286; vgl. ferner Wilfried Hansmann: St. Mariae Himmelfahrt in Köln, Neuss ³1986, S. 5, (Rheinische Kunststätten, Heft 250).

⁴ Vgl. Joseph Braun: Die Kirchenbauten der deutschen Jesuiten. Ein Beitrag zur Kultur- und Kunstgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts. Erster Teil: Die Kirchen der ungeteilten rheinischen und der niederrheinischen Ordensprovinz, Freiburg im Breisgau 1908, S. 103-104; vgl. Hilger 1978, S. 102; vgl. Czymmek 1982, S. 201, S. 203-204; vgl. Hansmann ³1986 a, S. 3, 5.

⁵ Vgl. Braun 1908, S. 73; vgl. ferner Hansmann ³1986 a, S. 5-6.

Die Jesuitenkirche, nach dem Dom die größte Kirche Kölns, ist nicht allein als ein „monumentum Bavaricae pietatis“¹ auf kurkölnischem Boden anzusehen, sondern sie ist ebenso ein Zeichen der wiedererstarkten katholischen Kirche und symbolisiert Präsenz, Repräsentation und Herrschaftsanspruch des Hauses Wittelsbach in Kurköln, veranschaulicht offenkundig durch die Wappenkartusche des Herzogs Maximilian I. über dem Hauptportal der Kirche und durch das Wappen des Kurfürsten Ferdinand am Hochaltarretabel.²

Durch die Verbundenheit der Jesuiten zu den Wittelsbachern kamen außer dem Aschaffenburg Baumeister Christoph Wamser, der für den Bau auch Werkleute aus dem Elsaß mitbrachte³, für die Ausgestaltung des Kircheninneren Kunsthandwerker, zumeist Brüder der Kollegwerkstätten⁴, aus Mittel- und Süddeutschland nach Köln. Leiter der Werkstatt war der aus Thüringen gebürtige Schreiner und Laienbruder Valentin Boltz, dessen führender Anteil an den Altären, der Kanzel und den Beichtstühlen überliefert ist.⁵ Die bildnerische Ausstattung der Kirche erfolgte durch den schwäbischen Bildhauer Jeremias Geisselbrunn.⁶ Insgesamt wurde nicht nur die einheitliche, auf Repräsentation und Wirkung angelegte Inneneinrichtung der Jesuitenkirche für die kölnische Plastik des 17. Jahrhunderts von entscheidender Bedeutung, vielmehr bildete der Neubau von St. Mariae Himmelfahrt grundsätzlich den bestimmenden Auftakt kirchlicher Bautätigkeit in Köln. Dies äußerte sich hauptsächlich in Umbauten und Barockisierungen mittelalterlicher Kirchen, vor allem der großen Kloster- und Stiftskirchen.⁷

Bereits während der Bauarbeiten an der Jesuitenkirche beauftragte im Jahre 1618 Heinrich Spichernagel, Abt des Kölner Benediktinerklosters St. Pantaleon,

¹ In einem Brief vom 27. August 1615 an seinen Vater, Herzog Wilhelm V., bittet Kurfürst Ferdinand, „[...] seine mildreiche Hand zum Werk zu reichen und das in der Stadt Köln begonnene monumentum Bavaricae pietatis vollenden zu helfen.“ Braun 1909, S. 284; vgl. ferner Hans Peter Hilger: Die ehemalige Jesuitenkirche St. Mariae Himmelfahrt in Köln, „monumentum Bavaricae pietatis“, in: Jesuitenkirche 1982, S. 9; vgl. ferner: Knopp 1982, S. 149.

² Die Stiftung des Hochaltares geht auf Kurfürst und Erzbischof Ferdinand zurück. Der Halbbruder des Herzogs Maximilian I., Franz Wilhelm Graf von Wartenberg, Bischof von Osnabrück und Stiftspropst in Bonn, stiftete den Marienaltar im südlichen Nebenchor; zur Biographie des Franz Wilhelm Graf von Wartenberg vgl. Neue Deutsche Biographie, 5. Bd., Berlin 1961, S. 365.

³ Vgl. Hilger 1982, S. 12; vgl. ausführlich: Anton Goergen: Steinmetzzeichen in St. Mariae Himmelfahrt, in: Jesuitenkirche 1982, S. 85-88; vgl. Hansmann ³1986 a, S. 5.

⁴ Aus Gründen der Kostenersparnis wurde in der Klosterwerkstatt der größte Teil der Ausstattung selber gearbeitet; vgl. Braun 1908, S. 89-90.

⁵ Vgl. Hilger 1982, S. 28. Neben seiner Funktion als Werkstattleiter übernahm er von Christoph Wamser zusätzlich ab 1623 die Bauleitung, die er auf Wamsers Grundlage weiterführte. Wamser hatte die Leitung nach Fertigstellung des Rohbaus niedergelegt.

⁶ Vgl. Lindemann 1982, S. 299-314, mit grundlegender älterer Literatur.

⁷ Vgl. Hilger 1982, S. 28-29; vgl. ferner Grosche 1978, S. 36.

Christoph Wamser mit dem Umbau der Klosterkirche, während dieser gleichzeitig an der Jesuitenkirche arbeitete. Ab 1620 wurde das Mittelschiff von St. Pantaleon um einen neuen Obergaden mit gotisierenden Maßwerkfenstern aufgestockt und ein Netzgewölbe eingezogen; der Chor erhielt eine eingezogene dreiseitige Apsis ebenfalls mit gotisierenden Maßwerkfenstern und einem Rippengewölbe. Die Umbaumaßnahmen waren 1622 mit der Weihe abgeschlossen.¹ Aus dieser Zeit stammen die Glasgemälde der Apsisfenster, figürliche Malereien des Heinrich Bruin des Jüngeren, die die Mitglieder des Hauses Wittelsbach stifteten, wie aus den Wappen ersichtlich wird: Das Ostfenster mit einer Kreuzigungsgruppe zeigt das Wappen des Kölner Erzstiftes, dem das wittelsbachsche Stammwappen aufgelegt ist; Kurfürst und Erzbischof Ferdinand von Bayern stiftete das nordöstliche Apsisfenster, während das südöstliche auf seinen Schwager Pfalzgraf Wolfgang Wilhelm von Pfalz-Neuburg, Herzog von Jülich und Berg, und seine Gemahlin Magdalena zurückgeht. Pfalzgraf Wolfgang Wilhelm entstammt der wittelsbachschen Nebenlinie Neuburg, seine Gemahlin Magdalena ist Tochter Herzog Wilhelms V. von Bayern und Schwester des Kurfürsten Ferdinand.² Die beiden genannten, den Chorscheitel flankierenden Fenster stellen Standfiguren Heiliger dar.

Mitglieder des Hauses Wittelsbach stifteten 1626 ebenso Fenster für die Kölner Kartause, die wiederum von dem bereits erwähnten Glasmaler Heinrich Bruin dem Jüngeren ausgeführt wurden. Es handelte sich um Darstellungen von Ordenspatronen, zusätzlich mit dem jeweiligen Stifterwappen, so den Wappen des Kurfürsten Ferdinand, seines Vaters, seines Bruders Maximilian und des Pfalzgrafen Wolfgang Wilhelm von Pfalz-Neuburg.³

In Bonn, der Residenzstadt der Kölner Kurfürsten und Erzbischöfe, gründeten die Kapuziner im Jahre 1618 ein Kloster, dem der Erzbischof eine bestehende Kapelle und ein Konventsgebäude zuwies. 1625 ließ er für den Orden eine neue Kirche zusammen mit einem Kloster erbauen. Ein Jahr später, am 11. Oktober 1626, fand die feierliche Einweihung der Kirche in seiner Gegenwart statt.⁴ Auf Anregung und Stiftung des Erzbischofs wurde im Jahre 1620 am nördlichen Seitenschiff der Bonner Minoritenkirche eine kleine Seitenapsis angefügt; zusätzlich stiftete der Erzbischof der Kirche einen neuen Hochaltar, der allerdings erst 1644 geweiht wurde.⁵

¹ Vgl. Hilger 1982, S. 29; vgl. Czymmek 1982, S. 204; vgl. Knopp 1982, S. 149.

² Vgl. Knopp 1982, S. 149-151.

³ Vgl. ebd., S. 151. Die Fenster sind nicht mehr erhalten.

⁴ Vgl. Paul Clemen: Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Kreises Bonn, Düsseldorf 1905, S. 120, (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, 5. Bd., III.); vgl. Knopp 1982, S. 144.

⁵ Vgl. Clemen 1905, S. 134-135. Hochaltar und Ausstattung wurden bei der Beschießung Bonns 1689 durch einen Brand zerstört. Ebenso der Kirchturm und das Dach.

Auf Kurfürst und Erzbischof Ferdinand geht auch der Neubau der Kirche auf dem Kreuzberg oberhalb von Schloß Poppelsdorf bei Bonn zurück.¹ Anstelle der kleinen verfallenen Kreuzkapelle mit der seit dem 15. Jahrhundert betriebenen Wallfahrt entschloß sich Kurfürst Ferdinand zu einem größeren Neubau, der die Andacht der Kapelle fortsetzen und gleichzeitig zu einer Gebetsstätte zur Abwehr der Pest werden sollte. Im Jahre 1627, am Tage des Festes der Kreuzauffindung, legte Kurfürst Ferdinand von Bayern selbst den Grundstein für den Neubau, der nach den Plänen des Baumeisters Christoph Wamser errichtet wurde. Kurfürst Ferdinand und der Bonner Stiftsprobst Franz Wilhelm Graf von Wartenberg trugen sich mit größeren Beträgen in die Spendenliste ein.² Da sich der Kurfürst persönlich um die Arbeiten gekümmert haben soll, konnte der Bau bereits ein Jahr nach der Grundsteinlegung geweiht werden. Um 1628 ließ der Kurfürst als Stiftung für das neue Gotteshaus ein Gnadenbild der schmerzreichen Mutter, ein Vesperbild aus dem wundertätigen Holz der Eiche von Foy-Notre-Dame bei Dinant, schnitzen. Das Vesperbild wird dem Münchner Hofbildhauer Hans Krumper zugeschrieben.³

Die Kirche wurde von Kurfürst Ferdinand zum Hauptheiligtum der Bruderschaft der Sieben Schmerzen der Gottesmutter erklärt und seit 1637 von eigens aus Innsbruck berufenen Bettelmönchen des Servitenordens betreut.⁴

Eine weitere Stiftung des Kurfürsten und Erzbischofs Ferdinand, zusammen mit dem Domkapitel, stellt der Engelbertschrein des Kölner Domes dar, eine der bedeutendsten Goldschmiedearbeiten des Frühbarock in Deutschland.⁵ Kurfürst Ferdinand hatte 1618 die Feier eines Engelbertfestes für den am 7. November 1225 ermordeten Kölner Erzbischof⁶ angeordnet. Auf sein Betreiben und das des Domkapitels wurden 1622 die Gebeine aus der Katharinenkapelle des Domes gehoben und in einem Bleibehälter in der Domsakristei aufbewahrt. Seit dieser Zeit war ein Silberschrein geplant.⁷ 1630 wurde bei dem Kölner Goldschmied Conrad Duisbergh ein Schrein in Auftrag

¹ Vgl. Walter Schulden: Die Heilige Stiege auf dem Kreuzberg zu Bonn. Ein Beitrag zur Kunst- und Frömmigkeitsgeschichte der Barockzeit, Düsseldorf 1964, (Bonner Beiträge zur Kunstwissenschaft, Bd. 8); vgl. ders.: Die Heilige Stiege und Wallfahrtskapelle auf dem Kreuzberg in Bonn, Neuss ⁵1986, S. 3, (Rheinische Kunststätten, Heft 20); vgl. Czymmek 1982, S. 206-207; vgl. Knopp 1982, S. 146-147.

² Vgl. Knopp 1982, S. 146.

³ Vgl. Schulden ⁵1986, S. 4-6.

⁴ Vgl. ebd., S. 3; vgl. Knopp 1982, S. 147.

⁵ Vgl. Weirauch 1973, S. 7; vgl. Hilger 1982, S. 28; vgl. ferner Annette Schommers: Rheinische Reliquiare. Goldschmiedearbeiten und Reliquieninszenierungen des 17. und 18. Jahrhunderts, Diss. Bonn 1991, Rheinbach-Merzbach 1993, S. 104-114.

⁶ Erzbischof Engelbert I. von Köln (1216–1225) ist nicht heilig gesprochen worden, sein Name erscheint allerdings 1583 im Martyrologium Romanum, vgl. Weirauch 1973, S. 95.

⁷ Zur Engelbertverehrung, vgl. ebd., S. 95-97.

gegeben, der 1633 zur feierlichen Translation der Reliquien am 7. November fertiggestellt war. Die Gußmodelle der Silberstatuetten des Schreines lieferte der bedeutende, bereits für St. Mariae Himmelfahrt genannte Bildhauer Jeremias Geisselbrunn.¹

Am 8. Oktober 1651 wurde Herzog Maximilian Heinrich von Bayern durch Kardinal Fabio Chigi, den späteren Papst Alexander VII., in der ehemaligen Bonner Pfarrkirche St. Remigius zum Erzbischof von Köln geweiht. Zum Gedenken an die vollzogene Bischofsweihe stiftete der Erzbischof der Pfarrkirche 1651 den Hochaltar, der Jeremias Geisselbrunn zugeschrieben wird.² Eine Stiftung Maximilian Heinrichs ist ebenso der um 1670 entstandene Hochaltar der ehemaligen Jesuitenkirche St. Donatus in Münstereifel. Die Kirche des Kollegs wurde in den Jahren 1659 bis 1668 errichtet und 1670 durch den Kölner Weihbischof Peter von Walenburch konsekriert.³ Am 14. September 1686 legte Maximilian Heinrich selbst den Grundstein zum Bau der Jesuitenkirche in der Residenzstadt Bonn. Der Neubau wurde nach Plänen des aus der Schweiz stammenden kurfürstlichen Ingenieurs und Maurermeisters Jakob de Candrea ausgeführt, während der Kurfürst die finanziellen Mittel zur Verfügung stellte. Bei seinem Tode am 3. Juni 1688 vermachte Maximilian Heinrich den Jesuiten weitere Gelder für den Bau der Kirche und bestimmte gleichzeitig in seinem Testament, daß der Innenraum nach dem Vorbild von St. Gereon in Köln auszumalen sei.⁴ Durch das Bombardement der Stadt Bonn 1689 und die anschließende Besetzung durch die Franzosen hatte der Neubau stark gelitten, die Bauarbeiten wurden aber 1692 wieder aufgenommen, so daß die Kirche 1694 in Benutzung genommen werden konnte. Der weitere Ausbau zog sich bis 1698 hin; in den Jahren 1700 bis 1701 erhielt die Kirche einen Hochaltar und Seitenaltäre, die 1704 gefaßt und vergoldet wurden. Die Konsekration der Kirche erfolgte erst 1717.⁵

Kurfürst und Erzbischof Joseph Clemens hatte am 8. Mai 1693 als Zeichen seiner Frömmigkeit eine Bruderschaft zu Ehren des Hl. Erzengels Michael gestiftet

¹ Zu ausführlichen stilistischen Analysen und Einflüssen, vgl. ebd., S. 30-58; zur Integration des Schreines als Bundeslade in den vom Architekten Etienne Fayn im Jahre 1767 entworfenen und 1770 errichteten Hochaltar vgl. Schulden 1979 / 80, S. 350-351, 352, 357-360, zur Verehrung des Heiligen vgl. ebd., S. 353-354.

² Vgl. Clemen 1905, S. 136-138; vgl. Roeßler-Mergen 1942, S. 64-67; vgl. Hilger 1974 b, S. 181-183; vgl. Hilger 1978, S. 118.

³ Vgl. Ernst Polaczek: Die Kunstdenkmäler des Kreises Rheinbach, Düsseldorf 1898, S. 103-104, (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, 4. Bd., II.); vgl. Braun 1908, S. 129-135; vgl. Ruth Schmitz-Ehmke: Stadt Bad Münstereifel. Historische Einleitung Gisbert Knopp, Berlin 1985, S. 57-58, 60-62, (Die Bau- und Kunstdenkmäler von Nordrhein-Westfalen, I. Rheinland, 9. Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Euskirchen, 1. Stadt Bad Münstereifel).

⁴ Die Stiftskirche St. Gereon in Köln wurde 1683 neu ausgemalt; vgl. Braun 1908, S. 177, Anm. 1.

⁵ Vgl. Clemen 1905, S. 114-116; vgl. Braun 1908, S. 173-186; vgl. Dehio 1977, S. 76-77.

und am 29. September des gleichen Jahres einen „Ritterorden der Beschützer göttlicher Ehren unter dem Schutze des Erzengels Michael“ gegründet.¹ Aus Anlaß der Gründung errichtete er 1697 bis 1699 auf dem Godesberg eine neue Kapelle unter Benutzung von Resten der vormaligen Michaelskapelle, die im Truchsessischen Krieg bei der Belagerung 1583 halb abgebrochen worden war. Joseph Clemens ließ die Kapelle von Giovanni Pietro Castelli mit Altären und reichen Stukkaturen und von Johann Schießel mit Deckenmalereien ausstatten, die dem Michaelsorden gewidmet sind. Er übergab die Kapelle dem Ritterorden des Hl. Michael als Oratorium.²

Die bedeutendste Stiftung des Kurfürsten und Erzbischofs Clemens August in seinem Residenzbereich Bonn-Brühl ist das 1746 bis 1751 errichtete Gebäude der Heiligen Stiege, das die Nachbildung der römischen Scala Sancta beim Lateran birgt. Der Stiegenbau ist dem Chor der Kirche auf dem Kreuzberg in Bonn vorgelagert. Zeitgleich zur Anlage der Stiege ließ Clemens August die Kirche renovieren und stiftete eine neue Ausstattung mit einem Ziborienaltar und einer Kanzel.³

Die Ausstattung der seit 1735 als Schloßkirche umgestalteten Franziskaner-Klosterkirche in Brühl zählt ebenso zu den bedeutenden Stiftungen des Kurfürsten Clemens August. An den Chor wurde ein zweigeschossiges Oratorium angebaut und die Verbindung zwischen dem Schloß und der Kirche durch einen Orangerietrakt hergestellt.⁴ Im Jahre 1745 erhielt die Kirche einen neuen Hochaltar nach Entwürfen von Balthasar Neumann. Dekor und Skulpturen schuf der Würzburger Hofbildhauer Johann Wolfgang von der Auwera.

Als eine weitere bedeutsame Schenkung des Kurfürsten ist die Capella Clementina anzuführen. Es handelt sich um einen reichgestickten Paramentenornat, beste-

¹ Vgl. Erwin Schalkhauser: Clemens August als Großmeister des Michaelordens, in: Katalog Brühl 1961, S. 197.

² Vgl. Edmund Renard: Die Bauten der Kurfürsten Joseph Clemens und Clemens August von Köln. Ein Beitrag zur Geschichte des Rokoko in Deutschland, Bonn 1896, S. 182-183; vgl. Clemen 1905, S. 290-293; vgl. Walter Haentjes: Geschichte der Godesburg, Bonn 1960, S. 96-102; vgl. Dehio 1977, S. 208-209; vgl. Wilfried Hansmann / Gisbert Knopp: Internationale Künstler am Bonner Hof der Kurfürsten von Köln (1700–1784). Bildende Kunst zur Zeit der Kurfürsten Joseph Clemens und Clemens August, in: Internationale Künstler in Bonn. 1700–1860, bearbeitet von Wilfried Hansmann u. a., Ausstellung des Stadtarchivs und der wissenschaftlichen Stadtbibliothek Bonn, Bonn 1984, S. 28-29, (Veröffentlichungen des Stadtarchivs Bonn, Bd. 35).
Auf der Spitze des Godesberges existierte vermutlich schon seit frühromanischer Zeit eine dem Erzengel Michael geweihte Kapelle. Mit der Errichtung einer Burg im Jahre 1210 durch den Kölner Erzbischof Dietrich von Hengebach wurde die Kapelle abgetragen und tiefer am Bergabhang neu aufgebaut. Im Truchsessischen Krieg wurde die Burg bei der Belagerung im Jahre 1583 gesprengt; vgl. Clemen 1905, S. 291.

³ Vgl. Clemen 1905, S. 233-238; vgl. Schulten 1964, S. 41-81, S. 31-37; vgl. ders. ⁵1986; vgl. Dehio 1977, S. 83-85.

⁴ Vgl. Wilfried Hansmann: Stadt Brühl. Historische Texte von Gisbert Knopp, Berlin 1977, S. 24-30, 106-108, (Die Bau- und Kunstdenkmäler von Nordrhein-Westfalen, I. Rheinland, 7. Die Bau- und Kunstdenkmäler des Erftkreises, 3. Stadt Brühl).

hend aus 33 Hauptteilen, die der Kurfürst 1742 anlässlich der Kaiserkrönung seines Bruders Karl VII. in Lyon gekauft hatte. Nach der Krönung übereignete der Kurfürst der Kölner Domkirche die Gewänder mit genauen Anweisungen, zu welchen Handlungen die Paramente bei Pontifikalämtern zu tragen seien.¹

Abgesehen von diesen bedeutenden Stiftungen gewährte Kurfürst Clemens August finanzielle und materielle Hilfe beim Bau und bei den Innenausstattungen folgender Kirchen: 1729 legte Kurfürst Clemens August eigenhändig den Grundstein für das Damenstift Dietkirchen in Bonn, das bei der ersten Belagerung Bonns 1673 zerstört worden war.² Die Gemeinde St. Ägidius in Hersel erhielt 1744 für den Neubau ihrer Kirche, die im Truchsessischen Krieg und bei der Belagerung Bonns 1689 schwer gelitten hatte, finanzielle Unterstützung durch den Kurfürsten.³ Ebenso wurde mit kurfürstlicher finanzieller Hilfe ab 1750 die Kirche des Welschnonnenklosters in Bonn errichtet, die Johann Conrad Schlaun zuzuschreiben ist.⁴ Eine Stiftung des Kurfürsten ist der 1743 nach Plänen von Schlaun entworfene Hochaltar in der Pfarr- und Wallfahrtskirche St. Salvator in Nievenheim. Anstelle der baufälligen und für die jährlich wachsende Pilgerschar zum Gnadenbild zu klein gewordenen Kirche aus dem 12. Jahrhundert entstand 1741 bis 1743 die neue Nievenheimer Wallfahrtskirche als dreischiffige Halle.⁵ Auf Initiative Clemens Augusts und mit Hilfe seiner finanziellen Unterstützung wurde 1745 bis 1748 das Kempener Franziskanerkloster aus dem 17. Jahrhundert baulich erweitert und modernisiert. Die Klosterkirche, die 1631 bis 1640 erbaut worden war, erhielt in diesem Rahmen im Jahre 1748 ein neues Gewölbe und eine neue Ausstattung. Am 13. September 1748, dem Ende der Bauzeit, senkte der Kurfürst selbst den Grundstein an einen frei gelassenen Platz zwischen Chor und Sakristei in die Erde.⁶

¹ Vgl. Hermann Filitz: Die Kaiserkrönungen von 1742 und 1745, Katalogtext, in: Katalog Brühl 1961, S. 212.

² Vgl. Edith Ennen, Stadt Bonn, Bd. 2, S. 279; vgl. Dehio 1977, S. 79; die Stiftskirche wurde 1881 abgebrochen.

³ Vgl. Clemen 1905, S. 307; vgl. Dehio 1977, S. 238; vgl. Hegel 1979, S. 240.

⁴ Nach Aufhebung des Klosters im Jahre 1802 und anschließender militärischer Nutzung wurden Kirche und Kloster 1907 abgebrochen; vgl. Barbara Bußkamp: Johann Conrad Schlaun, 1695–1773. Die Sakralbauten, Diss. Münster 1990, Münster 1992, S. 195-204, (Schlaunstudie V); vgl. ferner Florian Matzner / Ulrich Schulze: Johann Conrad Schlaun (1695–1773) – Das Gesamtwerk, hrsg. von Klaus Bußmann, Stuttgart 1995, Kat.-Nr.: 51, S. 523-525.

⁵ Vgl. Paul Clemen: Die Kunstdenkmäler des Kreises Neuss, Düsseldorf 1895, S. 104-105, (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, 3. Bd., III.); vgl. Meyer 1938, S. 62-63, vgl. Seifert 1983, S. 380, 462-463; vgl. Klaus Bußmann: Johann Conrad Schlaun, Entwurf zum Hochaltar der Kirche zu Nievenheim, Münster 1989; vgl. Matzner / Schulze 1995, Kat.-Nr. 40, S. 393-395.

⁶ Vgl. Paul Clemen: Die Kunstdenkmäler des Kreises Kempen, Düsseldorf 1891, S. 81, (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, 1. Bd., I.); vgl. Jakob Hermes: Das alte Kempen. Eine Stadt im Spiegel der Jahrhunderte, Krefeld 1982, S. 116; vgl. Vera Lüpkes: Das ehemalige Franziskanerkloster in Kempen, Neuss 1995, S. 4-8, (Rheinische Kunststätten, Heft 412).

Neben den Kurfürsten und Erzbischöfen von Köln förderten ebenso die in Düsseldorf residierenden weltlichen Landesherren, die Herzöge von Jülich-Berg, den Kirchenbau und seine Ausstattung. Unter den Herrschern aus dem Hause Pfalz-Neuburg sind besonders Pfalzgraf Wolfgang Wilhelm (1578–1653) und Kurfürst Johann Wilhelm (1658–1716) hervorzuheben.

Wolfgang Wilhelm ließ den seit 1619 in Düsseldorf ansässigen Jesuiten in den Jahren 1622 bis 1629 eine Klosterkirche nach dem Vorbild der Hofkirche in Neuburg an der Donau errichten. Die Jesuitenkirche, die zugleich als Hof- und Grabkirche der Neuburger bestimmt war, erhielt nach 1667 im Chorscheitel ein Mausoleum, das die Sarkophage der Pfalz-Neuburger aufnahm.¹

Auf Johann Wilhelm, seit 1679 Regent der Herzogtümer Jülich und Berg und seit 1690 Kurfürst, geht die Stiftung des Gnaden-Altars in der Franziskanerklosterkirche in Neviges zurück.² Den Ursulinen in Köln ließ Kurfürst Johann Wilhelm 1709 bis 1712 eine neue Klosterkirche nach Plänen seines kurfürstlich-pfälzischen Oberbaudirektors, des Venezianers Graf Matteo Alberti, erbauen.³ Stiftungen zum Neubau der 1712 bis 1715 errichteten Karmeliten-Klosterkirche St. Joseph in Düsseldorf trugen der Kurfürst und die Kurfürstin neben weiteren Personen des Hofadels und der bergischen Landstände bei.⁴ Der Hochaltar der Benediktiner-Abteikirche St. Liudger in Essen-Werden stellte eine weitere Stiftung Johann Wilhelms dar.⁵

Die geistlichen Orden gehörten gleichfalls zu den bedeutenden Förderern des neuen Kirchenbaues und seiner Innenausstattungen. Die alten Abteien der Benediktiner, Zisterzienser und Prämonstratenser erweiterten oftmals ihre bestehenden Kirchengebäude oder ersetzten sie durch Neubauten. So wurde die 1583 zerstörte gotische Benediktiner-Abteikirche St. Heribert in Deutz unter Benutzung der alten Funda-

¹ Vgl. Paul Clemen: Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Kreises Düsseldorf, Düsseldorf 1894, S. 25-30, (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, 3. Bd., I.); vgl. Braun 1908, S. 199-220; vgl. Hugo Schnell: Düsseldorf – St. Andreas, München / Zürich 1975, S. 2-3; vgl. Dehio 1977, S. 125-126.

² Vgl. Paul Clemen: Die Kunstdenkmäler der Städte Barmen, Elberfeld, Remscheid und der Kreise Lennep, Mettmann, Solingen, Düsseldorf 1894, S. 78-80, (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, 3. Bd., II.); vgl. Dehio 1977, S. 505.

³ Vgl. Jörg Gamer: Matteo Alberti. Oberbaudirektor des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz, Herzogs zu Jülich und Berg etc, Düsseldorf 1978, S. 185-197, (Die Kunstdenkmäler des Rheinlandes, Beiheft 18).

⁴ Vgl. Clemen 1894 a, S. 33-34; vgl. Gamer 1978, S. 251-256.

⁵ Vgl. Viktor H. Elbern: Die Propsteikirche St. Ludgerus und ihre Filialkirche St. Lucius zu Essen-Werden, Essen-Werden ⁷1989, S. 14-18.

mente 1659 bis 1663 in postumer Gotik neu erbaut.¹ Die Benediktiner-Abteikirche St. Michael in Siegburg erhielt nach einem Brand im Jahre 1649 ein neues Langhaus, das an den in seinen Hauptteilen erhaltenen spätgotischen Chor angefügt wurde. Das Langhaus war im Jahre 1667 vollendet.² Für die Zisterzienser-Abteikirche St. Maria in Kamp wurden unter den Äbten Andreas Holtermann und Edmundus Richterich in den Jahren 1683 bis 1700 ein neues Langhaus und Klostergebäude errichtet. Dabei veränderte man die Grundrißdisposition des ursprünglichen Baues von 1410 bis 1415 nur geringfügig.³ Die Brigitten-Klosterkirche St. Maria in Marienbaum erhielt 1712 bis 1714 ein neues Langhaus, das man an den gotischen Chor anfügte.⁴ Der Aachener Architekt Johann Josef Couven erbaute für die Zisterziensernonnen von dem Salvatorberge bei Aachen im Auftrage der Äbtissin Anna Karola Margareta von Renesse aus Elderen (1730 bis 1750) die neue Abteikirche St. Johann Baptist in Burtscheid in den Jahren 1730 bis 1754.⁵ Ganz neue Kirchengebäude entstanden überwiegend für diejenigen Orden, die sich im Rheinland neu ansiedelten, wie die Jesuiten, die Karmeliter und Karmeliterinnen sowie die Franziskaner.⁶

Landesherren und Ordenskommunitäten bildeten die Träger zahlreicher kirchlicher Bauaktivitäten, die sich in Erweiterungen bzw. Neubauten und vor allem in Barockisierungen der bestehenden mittelalterlichen Kloster- und Stiftskirchen äußerten. Gleichzeitig veranlaßten solche Baumaßnahmen auf Grund der Vorbildfunktion der Ordenskirchen vielfach ebenso die Pfarreien in den Städten und Dörfern, ihre Goteshäuser zumindest mit neuen Innenausstattungen als Umsetzung der Dekrete des Konzils von Trient und damit der neuen theologischen und liturgischen Vorstellungen, einzurichten oder bei Kriegsschäden durch Neubauten zu ersetzen.

¹ Vgl. Ludwig Arntz u. a.: Die kirchlichen Denkmäler der Stadt Köln. S. Ursula – Ursulinenkirche – S. Elisabeth – S. Maria Ablass – Kartause, Deutz und die übrigen Vororte, die Friedhöfe, Düsseldorf 1934, S. 201-203, 214-216, zur Ausstattung S. 218-223, (Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln, 2. Bd., III. Abt. = Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, 7. Bd., III. Abt.).

² Vgl. Edmund Renard: Die Kunstdenkmäler des Siegkreises, Düsseldorf 1907, S. 231, (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, 5. Bd., IV.).

³ Vgl. Paul Clemen: Die Kunstdenkmäler des Kreises Moers, Düsseldorf 1892, S. 29-30, (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, 1. Bd., III.); vgl. ferner Christophorus Verhallen: Die Abtei Kamp. Das erste deutsche Cistercienser-Kloster in Vergangenheit und Gegenwart, Köln 1967, S. 25-26, 37-38.

⁴ Vgl. ebd., S. 35; im Jahre 1711 brach man das alte Kirchenschiff ab; 1712 legte man den Grundstein für den Saalbau.

⁵ Vgl. Karl Faymonville: Die Kirchen der Stadt Aachen. Mit Ausnahme des Münsters, Düsseldorf 1922, S. 245-247, Baubeschreibung und Ausstattung S. 249-260, (Die Kunstdenkmäler der Stadt Aachen, II., = Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, 10. Bd., II.); die von Kaiser Otto III. im Jahre 997 gegründete Burtscheider Benediktinerabtei wurde gegen Anfang des 13. Jahrhunderts aufgelöst. Um 1220 / 1221 übernahmen die aus dem Benediktinerorden hervorgegangenen, oben genannten Zisterzienserinnen das Kloster, vgl. ebd., S. 239, 241-242; vgl. ferner Wilhelm Zimmermann: St. Johann in Aachen-Burtscheid, Neuss 1979, S. 3-4, (Rheinische Kunststätten, Heft 230).

⁶ Vgl. Hegel 1979, S. 241.

Für die vielfältigen Aufgaben fehlte es im Rheinland an einheimischen Künstlern und Kunsthandwerkern, die den gestellten Anforderungen gewachsen gewesen wären und aus dem damaligen modernen Formenrepertoire hätten schöpfen können. Auswärtige Baumeister, Bildhauer und Kunsthandwerker wurden aus Süddeutschland, Italien, den südlichen Niederlanden, Antwerpen und Frankreich herangezogen. Dieses Zusammenwirken von internationalen Künstlern bildete ein Wesensmerkmal der Bonner Hofkunst der Kölner Kurfürsten und Erzbischöfe. In der kirchlichen Bildhauerkunst der rheinischen Metropole Köln hingegen dominierten süddeutsche Künstler und Künstler aus den südlichen Niederlanden und Antwerpen, aus deren Schule wiederum einheimische Kräfte hervorgingen.

Das Haus Wittelsbach setzte mit seinen Stiftungen im Bereich der Sakralbauten und Ausstattungen entscheidende Impulse für die Entwicklung der sakralen barocken Kunst, die unter der Ägide des Kurfürsten Clemens August zu Höhepunkten sakraler Ausstattungen geführt wurden und zugleich dem angemessenen Repräsentationsbedürfnis der barocken Landesherren entsprachen.

3. Geschichte der formalen Entwicklung des Altarretabels

Im Rahmen der Geschichte des Altares bildeten sich unterschiedliche Formtypen heraus, die in der nachfolgenden Einführung allgemein vorgestellt werden sollen. Daran schließt sich eine zusammenfassende Darstellung der formgeschichtlichen Entwicklung des Altarretabels an.

Der Form nach haben sich unterschiedliche Typen des feststehenden Altares, des *altare fixum*, im Laufe der Zeit entwickelt, wobei sich jedweder Altartyp aus den Elementen *Stipes* und *Mensa* zusammensetzt. Den ältesten Typus bildet der vierstützige Tischaltar aus Holz.¹

Kastenaltäre setzen sich aus vier Platten zusammen, die einen Hohlraum bilden und über einen Schacht die Verbindung zur *Confessio* und zum Märtyrergrab im Boden ermöglichen. In späterer Zeit diente der Hohlraum auch zur Unterbringung von Reliquienbehältern oder wurde als Schatzkammer und zur Aufbewahrung liturgischer Gerätschaften benutzt.²

Blockaltäre sind massiv gemauert oder bestehen aus einem Steinblock, in den oftmals kleine Nischen für Berührungs- und Körperreliquien eingearbeitet sind.³

Der Typus des Sarkophagaltares, der im 16. Jahrhundert auftrat und im 17. und 18. Jahrhundert Verbreitung fand, verkörpert durch die bei der Konsekration beigesetzten Reliquien ein Heiligengrab, das durch seine Formgebung auch als Grabmal sichtbar werden sollte.⁴

Es wurde seit dem 4. Jahrhundert Brauch, bei der Konsekration eines Altares Reliquien im *Sepulcrum* zu bergen. Der Altar erhält damit die Funktion eines Heiligenschreines, d.h. ihm wird Heiltumscharakter zuteil.

Schriftliche Quellen über Altarretabel, d. h. Tafeln, die auf der *Mensa* hinten aufgestellt sind, existieren seit dem 11. Jahrhundert; Zeugnisse solcher Retabel sind allerdings nicht mehr vorhanden. Die ältesten erhaltenen Altaraufsätze stammen aus dem 12. Jahrhundert, allgemein gebräuchlich waren sie hingegen noch nicht. Größere Verbreitung fand das Retabel im 14. Jahrhundert, bis es sich im 15. Jahrhundert allgemein durchsetzte.⁵

Ihre Entstehungsgeschichte verdanken die Retabel einer Lockerung der gestrengen Vorschrift, daß auf dem Altar nur das Meßgerät zu stehen habe. Seit dem 9. Jahr-

¹ Vgl. Braun 1924, Bd. 1, S. 125-177.

² Vgl. ebd., S. 191-219.

³ Vgl. ebd., S. 220-227, 237-239.

⁴ Vgl. ebd., S. 240-241.

⁵ Vgl. Braun 1924, Bd. 2, S. 277-281.

hundert durften auch Leuchter, Altarkreuz und Reliquiare auf der Mensa aufgestellt werden. Zweihundert Jahre später übertrug man die Malereien, die gewöhnlich die Wand hinter dem Altar ausfüllten, auf Tafeln und stellte diese als Ersatz für die Reliquiare auf den Altar.

Die Aufsätze der Romanik, die Malereien, getriebene Metallplatten oder figürliche Reliefs aufweisen, sind von querrrechteckiger Form in der Breite der Mensa. Die profilierte Rahmung schließt oben gerade, kann in der Mitte rundbogig überhöht sein oder mit einem dreipaßförmigen Abschluß enden.

Gotische Retabel, die zumeist die Rechteckform beibehalten, kennzeichnen sich durch reiche architektonische Zierformen, die den Schrein mit seinen Gefachen in sich gliedern. Darin eingestellt sind Statuetten und Reliquienbehältnisse.

Als ein entwicklungsgeschichtlich neuer Retabeltypus entsteht im 14. Jahrhundert in Deutschland der wandelbare Flügelaltar. Dem Schrein wurden beidseitig drehbare Flügel angefügt, die einerseits den Schreininhalt, die Reliquiensubstanz, bewahren und sichern, gleichzeitig ändert sich durch Öffnen und Schließen der Flügel das Erscheinungsbild des Altares im Laufe des liturgischen Jahres; an den wenigen kirchlichen Hochfesten wurde damit die Schaustellung der Reliquien inszeniert. Der Reliquienschrank ist als der ursprüngliche, gestaltgebende Vorgänger des Flügelaltares anzusehen.¹

Im 15. Jahrhundert verliert die Reliquie beim Flügelaltar an Bedeutung zugunsten von szenischen figürlichen Reliefs. Seinen Höhepunkt erreicht das Flügelretabel in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts.

Gotische Altartypen behaupten sich in Deutschland weiterhin im 16. Jahrhundert, allerdings nehmen sie im Laufe der Zeit anstelle des gotischen Formenrepertoires antikisierenden ornamentalen Dekor der von Italien ausgehenden Renaissancebewegung auf.

¹ Vgl. Harald Keller: Der Flügelaltar als Reliquienschrein, in: Festschrift für Carl Theodor Müller, München 1965, S. 125-144.

3.1. Die Entwicklung des Altarretabels in nachtridentinischer Zeit

Die Entwicklung des Altarbaus in der Zeit nach dem Tridentinum (1545 bis 1563) hat ihren Ausgangspunkt in Rom als dem Zentrum der Gegenreformation und der Wiege des Barock genommen. So wird zunächst als Voraussetzung schwerpunktmäßig der römische Altarbau in den wichtigsten Grundzügen erörtert, da auch im Rheinland Altäre römischer Kirchen, vermittelt über Architekturkompendien, als Inspiration zu neuen Altargestaltungen dienten. Ebenso rezipierte und variierte man bestimmte Elemente eines Altares, wie beispielsweise gedrehte Säulen, um über dieses Architekturmotiv Allusionen an das berühmte Altarziborium Berninis in der Petersbasilika zu Rom zu wecken und eine Verbundenheit mit Rom bzw. mit dem Papsttum zu demonstrieren.

Anschließend an den römischen / italienischen Altarbau wird in den wichtigsten Grundzügen die Entwicklung der Altarbaukunst in Flandern und Süddeutschland vorgestellt, da wiederum der Altarbau in den Rheinlanden wichtige Impulse von den dortigen Kunstzentren erhielt.

3.1.1. Italien

Die universale römische Kirche war durch die Reformation als politisch-soziale Macht wie auch als kulturell-religiöses System in den Grundfesten erschüttert worden. So verlor sie an Einfluß in den deutschen Territorien, vor allem in Nord- und Westdeutschland, und in den meisten übrigen europäischen Ländern. Allein in Italien und auf der Iberischen Halbinsel setzten sich reformatorische Aktivitäten nicht durch, da sie sofort mit aller Härte unterdrückt wurden. Auf Grund des zunehmenden Druckes der Reformation konnte sich die katholische Kirche allerdings nicht gegen eine eigene Reform sperren, und vor allem konnte sie nicht ohne Anpassung an die veränderte Situation die bereits dem Katholizismus verloren geglaubten Länder zurückerobern. So berief Papst Paul III. (1468–1549) katholische Kleriker zu einem allgemeinen Konzil nach Trient ein, das in drei Perioden (1545 bis 1547; 1551/52; 1562/63) tagte. Die katholische Kirche grenzte sich hier scharf vom Protestantismus ab, indem man die Lehre und Praxis der Reformation entschieden ablehnte. Statt dessen wurde die altkatholische Lehre von der Transsubstantiation, den Sakramenten, der Messe, dem Heiligenkult u. a. erstmals dogmatisch klar definiert. Die Feier der Eucharistie rückte erneut in den Mittelpunkt.

Über die Dekrete, von denen weiterhin exemplarisch das Bekenntnis zur Latinität, zur Scholastik und zur Hierarchie genannt seien, gab sich die katholische Kirche erstmals eine klar definierte Form, an der sich die Reform und die gegenreformatorischen Aktivitäten orientieren konnten. Darüber hinaus war das Papsttum gestärkt aus den Verhandlungen hervorgegangen, und somit lag die folgende Erneuerung der Kirche gänzlich in den Händen des Papstes. Genau dies bildete die künftigen zentralen Inhalte der päpstlichen Politik angesichts der Ausweitung der reformatorischen Bewegung. Die Papstkirche entwickelte dazu ein umfangreiches Programm an Aktivitäten. So wurde ein Netz an Nuntiaturen aufgebaut, über die zusammen mit Bischöfen und Klöstern die Durchführung der Beschlüsse des Konzils von Trient kontrolliert wurde. Weiterhin errichtete man in Rom und andernorts neue Lehr- und Studienanstalten zur Ausbildung des Priesternachwuchses.

Wie die siegreiche Gegenreformation von Rom ausging, deren Speerspitze der Jesuitenorden bildete mit seiner auf Erhaltung der katholischen Macht ausgerichteten straffen Organisation und strengen Ordensideologie, so entwickelte sich auch die Barockarchitektur in Rom, fußend auf der römischen baulichen Tradition des 16. Jahrhunderts, auf Grund der herausragenden künstlerischen Kräfte, die in Rom versammelt waren. Darüber hinaus wurde Kunst als ein Propagandamittel der Gegenreformation und der Autorität der Kirche anerkannt und vom Papsttum und dem Jesuitenorden besonders gefördert.

Der römische Barockaltar geht entwicklungsgeschichtlich in den Grundstrukturen auf den in der italienischen Renaissance neu entstandenen Typus des Ädikula-Retabels zurück. Dieses weist den klassischen Architektur-Formenapparat auf, dessen sich der Barock bedient, den dieser aber genau entgegen die auf Maß und Proportion bezogene Harmonielehre der Renaissance einsetzt.

Das klassische Ädikula-Retabel der italienischen Hochrenaissance bildet über einem Sockel eine Travée aus zwei Säulen, die das Gebälk und den abschließenden Dreieck- oder Segmentgiebel tragen. Die Einzelelemente weisen hinsichtlich der Statik ein formal ausgewogenes Verhältnis von Stütze und Last auf und schließen sich zu einem architektonischen Organismus zusammen. Die strenge architektonische Struktur bildet ein Rahmengerüst, in das eine bildliche Darstellung bzw. ein Bildwerk eingelassen ist. Beide, das Bild bzw. Bildwerk wie auch das architektonische Gehäuse, sind aufeinander bezogen, aber gleichzeitig eigenwertig. Verhältnismäßig eigenständigen Charakter behält das Retabel auch gegenüber der Rückwand, der es vorgesetzt ist. Das Motiv der klassischen Ädikula, das von antiken Vorbildern übernommen worden

war, wurde bereits lange, besonders in Florenz, als Dekoration für Fenster, Portale und Statuennischen benutzt.¹

Der Typus des klassischen, strengen Ädikula-Retabels ist die beherrschende Grundform im 16. Jahrhundert. Aus dieser strengen Form entwickelt sich im letzten Viertel des Jahrhunderts in Italien ein neuer, manieristischer Typus: die Ädikula mit Attika. Die architektonische Grundstruktur der Ädikula bleibt erhalten, wird allerdings in ihren Proportionen übermäßig in die Höhe gestreckt. Zwischen dem gesprengten Giebel ist dem Retabel als architektonischer Aufbau eine Attika labil aufgesetzt, welche die Retabelfläche des Hauptgeschosses fortzusetzen scheint. Insgesamt ist das ausgewogene statische Gefüge des Retabels aufgehoben, der konstruktive Aufbau ist labil, die architektonischen Einzelelemente scheinen eher locker zusammengefügt und der Grundfläche vorgeblendet zu sein.²

Dieser Typus der Ädikula mit Attika erhält erstmals in dem Retabel der Cappella Gregoriana in St. Peter zu Rom, 1572 bis 1583 von Giacomo della Porta geschaffen, seine charakteristische Ausprägung (Abb. 3).³ Das eindrucksvollste Beispiel dieses Altares bildet aber der ca. 1584 entstandene ehemalige Hochaltar von Il Gesù (Abb. 4), der Mutterkirche der Jesuiten. Der Altar geht auf Della Porta zurück und hat die Verbreitung dieses neuen Retabeltyps stark beeinflusst.

In Il Gesù stellt die Attika der Innenraumarchitektur Giacomo da Vignolas den Wechsel und die Vermittlung zwischen den Pilastern mit auflagerndem, durchgehenden, kräftigen Gebälk und ausladendem Kranzgesims und den in die Höhe gestreckten Proportionen des Tonnengewölbes her. Giacomo della Portas Altarattika streckt den Retabelkörper in die Höhe und leitet zur Wölbung und Kuppel über, lenkt diesen Wirkungsraum umgekehrt über die labile Struktur der Altararchitektur ebenso nach unten. Die fassadenhafte Architektur des Altares unterstreicht die Ausrichtung auf den Chor und weist gleichzeitig zur Wölbung und Kuppel der zentralisierten Langhauskirche empor.⁴

Anregungen für diese neue Gestaltung fand Giacomo della Porta in der Porta Pia Michelangelos. Das Tor blieb zwar bis in das 19. Jahrhundert hinein in seinem oberen Teil unvollendet, war aber als Projekt in Stichen überliefert. Ebenso hatte Vignola, der in seinem Fassadenentwurf für Il Gesù aus dem Jahre 1569 bereits eine Attika als Bekrönung der Portalrahmung vorsah, Einfluß ausgeübt, zumal Della Porta nach dem

¹ Vgl. Jürgens 1956, S. 18-20.

² Vgl. ebd., S. 39-41.

³ Zum Altar der Madonna del Soccorso vgl. Louise Rice: The altars and altarpieces of new St. Peter's. *Outfitting the Basilica, 1621-1666*, Diss., Cambridge / Rome 1997, S. 25-25, 27, (Monuments of Papal Rome).

⁴ Vgl. ebd., S. 48-50, 338-339.

Tod Vignolas die Fassade nach eigenen Entwürfen ausführte und Vignolas Planungen gekannt haben dürfte.¹

Als eine weitere Form des italienischen manieristischen Altarretabels existiert im ausgehenden 16. Jahrhundert die klassische Ädikula, deren architektonische Stützen durch Hermen und Karyatiden ersetzt sind. Ein Beispiel ist der zwischen 1580 und 1595 entstandene Altar der Cappella Glorieri in Santo Spirito in Sassia zu Rom (Abb. 5). Gedrehte, von Ranken umwundene Säulen, die ebenso den statischen Charakter des Altares entwerfen, werden von Hermen flankiert. Dieser Altartyp ist in Rom nicht sehr verbreitet gewesen.²

Typischer für den römischen Manierismus hingegen ist die Bereicherung der Altararchitektur mit plastischem Schmuck. Girlanden, Voluten, Puttenköpfe sind am Bildrahmen, in der Frieszone oder im Giebelfeld als dekorative Schmuckformen der Architektur hinzugefügt und benutzen diese als Folie, vor der sie ihr Eigenleben entfalten. Sie bereichern die Architektur und bewirken vor allem eine optische Angleichung der Retabelfront an das Wandsystem.³ Der Frühbarock übernimmt diese Motive, setzt sie aber in steigender Anzahl zur Prachtentfaltung ein.

Die Zeit des römischen Frühbarock (ca. 1600 bis 1630/40) greift auf die bereits entwickelten Altartypen der klassischen Ädikula und der manieristischen Ädikula mit Attika zurück, hebt allerdings deren Stilprinzipien auf und verleiht ihnen neue Strukturen. Grundlage jedes architektonischen Retabelaufbaues werden erneut die klassischen Säulenordnungen; die einzelnen architektonischen Elemente entfalten ein neues Eigenleben und zeigen in ihrer Disposition eine gewisse Dynamik, weisen aber durch Konzentration der Kräfte eine innere Bindung auf. Die Altararchitektur erhält damit neue, dynamische Ausdruckswerte. Der Zusammenschluß der selbständigen Einzelelemente unter die Gesamteinheit folgt dem Prinzip der Massenkonzentration, die zu einer Schwere der Formensprache führt.

Der Hochaltar Carlo Madernas in Santa Maria della Pace (1611 bis 1614)⁴ (Abb. 6) zeigt die Grundform einer Ädikula mit doppelter Säulenstellung in frühbarockem Rücksprungmotiv, Dreieckgiebel und lagernden Giebelfiguren. Durch die doppelten,

¹ Vgl. ebd., S. 43-44.

² Dagegen findet sich das Motiv der Hermensäulen an einem Seitenaltar in S. Fedele zu Mailand, den der dortige Stadt- und Dombaumeister Pellegrino Tibaldi 1569 entwarf; vgl. Jürgens 1956, S. 52-53, 317; vgl. auch die von Tibaldi entworfene Fassade der Kirche Santuario della Madonna dei Miracoli in Saronno. Tibaldi benutzte hier als Portalrahmung ein Paar mächtiger Hermen mit einem abschließenden Dreieckgiebel, vgl. Peter Murray: Renaissance, Stuttgart 1989, S. 128, Abb. 235.

³ Vgl. Jürgens 1956, S. 56.

⁴ Vgl. ebd., S. 325; zum Altar vgl. ferner Altari barocchi in Roma, a cura di Emilio Lavagnino / Giulio R. Analdi / Luigi Salerno, Roma 1959, S. 53-55.

gestuften Säulen erhält der Altar eine Breitenausdehnung, die über die vorgekröpften inneren Säulen eine Konzentration des Altares auf die Mitte bewirken.

Die neuen frühbarocken Strukturen zeigen sich vollends beim Altar der Cappella Paolina von Santa Maria Maggiore¹ (Abb. 7). Der Altar weist eine breitgelagerte Ädikula mit gekuppelten Säulen und eine Attika auf. Durch die Säulenkupplung werden die Seitenkompartimente betont, und zugleich wird die Breitenausdehnung des Retabels verstärkt. Die Attika wird durch den gesprengten Segmentgiebel fest verklammert und ebenso in ihrem Höhendrang gehindert. Die Streckung der manieristischen Ädikula mit Attika ist aufgehoben zugunsten einer neuen Schwere der Formensprache, die sich in doppelten Säulenstellungen als Konzentration der Masse sowie eines breitgelagerten Retabelkörpers und einer Verklammerung der Attika ausdrückt.²

Eine Variante des Frühbarockaltares bildet die Ädikula mit Attika von gelockelter Formensprache. Die wichtigsten Beispiele finden sich in den Hochaltären von San Lorenzo in Miranda (ca. 1625)³ (Abb. 8), in Sant'Agostino (1627/28)⁴ und in Santa Maria del Popolo (ca. 1627)⁵ (Abb. 9). Wiederum bildet das Prinzip der Massenkonzentration die Grundlage dieses Retabeltypus, seine geschlossene Gestalt wird allerdings aufgelockert. Die Ädikula weist wiederum Doppelsäulen auf, die allerdings nicht gekuppelt, sondern zur Mitte nach vorn gestuft sind. Diese Vorkröpfung und Steigerung zur Mitte führt zu einer Lockerung der Masse im Gegensatz zur Bündelung der Säulen, wie sie am Altar der Cappella Paolina von Santa Maria Maggiore zu finden ist. Zusätzlich wird die bekrönende Attika in den strukturellen Gesamtaufbau eingebunden, sie ist nicht mehr durch die gesprengten Segmentgiebel fest eingeklammert, sondern wird eher optisch mit der unteren Zone verzahnt. Dieser Altartyp weist insgesamt schlankere Proportionen auf, wobei die Attika die Vertikale verstärkt.⁶

Der Frühbarock hat die aus dem 16. Jahrhundert stammenden Altartypen übernommen und die letzten Gestaltungsmöglichkeiten der wandparallel aufgebauten Ädikula ausgeschöpft. Im Gegensatz zur Hochrenaissance und zum Manierismus kennzeichnet den Frühbarock das Prinzip der Massenkonzentration, also der Zusammenschluß der Einzelelemente. Die Tendenz zu einer gewissen hochbarocken Bewegtheit ist in der Altararchitektur allerdings schon enthalten.

Von den Altartypen wird die klassische Ädikula mit geschlossenem oder gesprengtem Giebel selten als Hochaltar eingesetzt; vielmehr findet im Frühbarock der Typus der Ädikula mit Attika besonders in den zwanziger Jahren des 17. Jahrhun-

¹ Vgl. Jürgens 1956, S. 368-369.

² Vgl. ebd., S. 76-80.

³ Vgl. ebd., S. 343.

⁴ Vgl. ebd., S. 344.

⁵ Vgl. ebd., S. 344.

⁶ Vgl. ebd., S. 81-86.

derts als Hochaltar Verbreitung. Ebenso wird dieser Altartyp auch als Seitenaltar benutzt.

In der Zeit des Hochbarock (ca. 1630/40 bis 1670/90) entwickelt sich aus der frühbarocken wandparallelen Ädikula der gleiche Altartyp über bewegtem Grundriß und bringt damit die im Frühbarock enthaltenen Tendenzen zur Entfaltung. Die frühbarocke Konzentration der Kräfte führt im Hochbarock zu einer besonders engen Verbindung der Einzelemente untereinander und mit der Retabelfront. Die innere Dynamik des architektonischen Systems kommt zur Wirkung und kann dabei das einzelne Element mitreißen.

Das gesamte Retabel mit seiner Sockelzone, dem Gebälk und Giebel gerät in Bewegung: Es kann konkav eingezogen sein oder sich konvex vorwölben, es kann eine einfache Kurvenform beschreiben oder in gebrochener oder wellenförmiger Linie verlaufen. Säulen und Pilaster sind dabei entsprechend dem Grundrißverlauf angeordnet, ebenso folgt der Giebel in geschlossener oder gesprengter Form mit seinen Verkröpfungen und Voluten der Bewegung des Gebälks. Eine eingefügte Attika beschreibt meist eine geschweifte, ornamentalisierte Form.

Zur Bewegung des gesamten Retabelkörpers tritt im Spätbarock eine Größensteigerung der Ädikula hinzu, und zwar dergestalt, daß Sockel und Säulen stärker emporstreben, d.h. höher proportioniert sind. Dabei scheint das Retabel an Schwere zu verlieren.

Die hochbarocke bewegte Ädikula ist im Kirchenraum kein Ausstattungsstück mehr, sondern erhält raumgreifende Funktion und verschmilzt mit der Architektur des Innenraumes.¹

Francesco Borromini entwarf für seine Kirchenbauten Altäre, die in das Wandsystem integriert sind. 1634 bis 1639 errichtete er als ersten selbständigen Auftrag die Kirche des spanischen Ordens der Trinitarier, San Carlo alle Quattro Fontane. Der Kirchenraum (Abb. 10) beschreibt im Grundriß ein Tiefenoval, das sich zusätzlich in den Diagonalen zusammenzieht und gerade Wandjoche ausbildet. Zwischen diesen Jochen sind die Kurven in der Hauptachse Apsis – Eingang stark gebogen gespannt, während in den Querachsen die Kurven eine flache Biegung beschreiben. Die schwingende Bewegung der gleichsam biegsamen Säulenwand, die den Raum sich ausbreiten und zusammenziehen läßt, wird an dem ohne Verkröpfungen durchgehenden Gebälk sichtbar.² Um die Einheit seines Raumes nicht zu zerstören, mußte die Altararchitektur mit der vorhandenen Wandgliederung durch Säulen identisch sein, sie

¹ Vgl. ebd., S. 95-97.

² Vgl. Werner Hager: Barock. Architektur, Baden-Baden 1968, S. 45-47.

mußte aus dieser hervorgehen. Die eigentliche Altararchitektur besteht daher aus zwei Säulen, die das Bildfeld des Altarblattes erfassen. Über dem durchgehenden Gebälk schließt ein Dreieckgiebel die Travée. Damit besteht die Grundstruktur einer Ädikula. Der konkave Grundriß der Ädikula ergibt sich aber aus der Raumstruktur, in welche die Ädikula integriert ist. Innerhalb der Einheit des Raumes wird der Altar über die Architektur artikuliert, die Altararchitektur kann nicht als unabhängiges Element ausgeklammert werden. Der Bildrahmen des Altarblattes hingegen ist von der architektonischen Rahmung unabhängig und der Wandgrenze, nicht dem Gliederungssystem zugehörig.¹

Diese Einbindung der Altararchitektur und des Altarbildes in das Wandsystem charakterisiert Borrominis persönlichen Stil und findet sich im Oratorio dei Filippini und in der Cappella dei Re Magi im Collegio di Propaganda Fide.² Eine unmittelbare Nachfolge dieser Art der Einbindung einer Ädikula in die Wandstruktur, wie sie beispielhaft in San Carlo alle Quattro Fontane zu finden ist, existiert allerdings nicht.

Im Gegensatz zu diesen in das Wandsystem integrierten Altären schuf Borromini in der Cappella Filomarino der 1626 bis 1633 neu erbauten und 1649 konsekrierten Theatinerkirche Santi Apostoli zu Neapel einen raumgreifenden Altar³ (Abb. 11). Dieser wurde Ende des Jahres 1646 bis Anfang 1647 errichtet, Borrominis erster Entwurf dürfte allerdings schon 1635 vorgelegen haben.⁴

In die bestehende Querhauskapelle fügte er vor die Schildmauer eine dreiachsige Triumphbogen-Altarwand über bewegtem Grundriß ein. Der Altar ist in seiner gesamten Breite konkav eingeschwungen, während die Altarmitte konvex vorspringt. Die Mittelachse wird von einem Giebel, der aus den Elementen Rund- und Dreieckgiebel zu einer geschlossenen Komposition verschmilzt, überfangen und hervorgehoben.⁵ Dieser Grundstruktur entspricht Borrominis Fassade des Oratorio di San Filippo

¹ Vgl. Jürgens 1956, S. 101-103, 379.

² Vgl. ebd., S. 104; zum Altar vgl. ferner Lavagnino / Analdi / Salerno 1959, S. 127-133.

³ Vgl. Sebastian Schütze: Die Cappella Filomarino in SS. Apostoli. Ein Beitrag zur Entstehung und Deutung von Borrominis Projekt in Neapel, in: Römische Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana, Bd. 25, 1989, S. 295-327, hier S. 300-303. 1635 äußerte Ascanio Filomarino gegenüber dem Orden den Wunsch, im Querhaus der Evangelienseite eine neue Familienkapelle einzurichten. 1636 wurde mit den Ausstattungsarbeiten begonnen, an der 1639 Borromini als führender Architekt erwähnt wird. Die Kapelle wurde 1647 geweiht.

⁴ Am 17. November 1635 bestätigte das Kapitel die ausformulierten Bedingungen, die *condiciones*, die alle wesentlichen Ausstattungselemente der Kapelle enthielten. Die ausführlichen *condiciones* setzen einen Gesamtentwurf voraus, der die einzelnen Elemente einer einheitlichen Konzeption einordnet. Vgl. ebd., S. 300-301, S. 309-311.

⁵ Schütze wies anhand der plastischen Qualität des Gebälks Borrominis Auseinandersetzung mit der Architektur Michelangelos nach. Elemente des Gebälks, d.h. die Dimensionierung der einzelnen Gebälkglieder und den Typus des Kompositkapitells, hatte Borromini direkt aus Michelangelos Cappella Sforza in Santa Maria Maggiore übernommen. Vgl. ebd., S. 304-307, S. 312-313.

Neri (Abb. 12), die 1637 bis 1640 ausgeführt wurde. Den Entwurf¹ des fassadenhaften Altares mit seinem entwickelten Giebelmotiv hatte er wieder aufgenommen und dieser Entwurf bildete den Ausgangspunkt für die Gestaltung der Gebäudehauptansicht des römischen Oratoriums.²

Die genannten hochbarocken Altäre Francesco Borrominis sind jeweils in ihrer Mitte mit einem Altarblatt ausgestattet. Einen für die weitere Entwicklung der Altarbaukunst entscheidenden neuen Typus schuf Pietro da Cortona 1634 mit dem Hochaltar in der römischen Kirche San Giovanni dei Fiorentini (Abb. 13). Cortona hatte ein originalgroßes Altarmodell entworfen, das sich für circa zwei Jahrzehnte in der Kirche befand, bis dieses Modell 1664 bis 1667 durch einen neuen Hochaltar von Borromini ersetzt wurde. Cortonas Altar entspricht dem Typus der klassischen, wandparallelen Ädikula. Über dem Sockel rahmen zwei gekuppelte Säulen, an den Außenseiten flankiert von Pilastern, das zurückliegende, rechteckige Altarrelief. Auf den Säulen lastet ein verkröpftes Gebälk, das von einem Segmentgiebel mit integriertem, liegendem Ovalfenster überfangen wird. Beidseitig lagern auf den verkröpften Segmentstücken Giebelfiguren. Der Ädikula ist eine Attika ohne jegliche Giebelverklammerung aufgesetzt. Die Attika, die seitlich mit Volutenanschwüngen und Fruchtschnüren versehen ist, weist in ihrer Mitte ein Relief auf. Die Attika mit gesprengtem Segmentgiebel bekrönt ein von Engeln gehaltenes Kreuz vor einer Fensteröffnung. Das Neuartige dieses Altares liegt nicht in seinem architektonischen Aufbau, sondern in der Erfindung eines von unsichtbaren Lichtquellen beleuchteten, bühnenartigen Raumes im Hauptgeschoß, in dem als Relief und teilweise vollplastisch die Taufe Christi dargestellt ist.³

¹ Bei der Fassade des Oratoriums war Borromini in der Wahl der architektonischen Mittel und Materialien auf Grund des Ranges von Kirche und Konventsgebäude gebunden. Dagegen mußte er in der Kapelle die verschiedenen Ausstattungselemente in einen architektonischen Gesamtentwurf einbinden. Vgl. ebd., S. 304.

In dem Konkavschwung der Oratoriumsfassade wird der Besucher empfangen bzw. umschlossen, während die Fassade in ihrer axialen konvexen Ausbuchtung dem Besucher entgegentritt. Die Architektur geht eine Wechselwirkung mit dem davorliegenden städtischen Raum ein.

Eine aktive Wechselwirkung zwischen Platz und Fassade schuf Borromini 1653 ferner in dem konkaven Fassadenschwung von Sant'Agnese in Agone an der Piazza Navona.

² Vgl. ebd., S. 311-313. Zur Datierung des Altares vgl. ebd., S. 308-313, Anm. 42 und 43 mit älterer Literatur, die dazu bereits kontrovers Stellung bezogen hat.

³ Vgl. Karl Noehles: Architekturprojekte Cortonas. Zum 300. Todesjahr des Künstlers, in: Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst, III. Folge, Bd. XX, 1969, S. 171-206; hier S. 183-184; vgl. ders.: Altari scenografici nel seicento Romano, in: Bolletino del centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio, 17, 1975, S. 161-172, hier S. 163-165.

Auf die Bedeutungen der Altararchitektur als Folie eines Theatrum sacrum wird in Kapitel 4.3.4. eingegangen.

In der Nachfolge dieses Altarmodells Pietro da Cortonas entwickelte Gian Lorenzo Bernini mehrmals Bühnenaltäre: 1638 bis 1648 entstand in San Pietro in Montorio die Cappella Raimondi (Abb. 14, 15). Bernini vergrößerte die Cappella, indem er eine quadratische Grabkapelle einfügte, an deren Seitenwänden sich die Grabmäler der Verstorbenen Gerolamo und Francesco Raimondi befinden.¹ In den apsidialen Schluß paßte Bernini als Altararchitektur eine Ädikula über konkav geführtem Grundriß mit verkröpftem Segmentgiebel ein. Die Retabelmitte zeigt ein Hochrelief von Francesco Barratta mit der Darstellung der Stigmatisation des Hl. Franziskus. Das Relief wird hier erstmals von Bernini mit verdeckten Lichtquellen beleuchtet.²

In den Jahren 1647 bis 1652 richtete Bernini in Santa Maria della Vittoria das linke Querhaus für den venezianischen Kardinal Federico Cornaro als Familienkapelle ein (Abb. 16). An den Seitenwänden der Kapelle befinden sich Scheinlogen mit vollplastischen Reliefs bereits verstorbener Mitglieder der Familie Cornaro in Devotion, im Gespräch oder in stiller Anwesenheit.³

Die Kapellenstirnwand weist beidseitig Inkrustrationsfelder auf, während der Altar vor der Wand raumhaltig in die Kapelle vordringt (Abb. 17). Über konvexem Grundriß mit leicht konkav geschweiften Seitenkompartimenten beschreibt der Altar im Aufriß die Form einer Ädikula mit gekuppelten Säulen, die ein verkröpftes Gebälk mit Dreieckgiebel tragen. Der zurückgestufte, konvexe Mittelteil des Altares öffnet sich in seinem Inneren zu einer als querovalen Tempietto erweiterten Figurennische, die den Schauplatz für das Geschehen der Verzückung der spanischen Mystikerin Theresa von Avila bildet, die als vollplastische Gruppe auf Wolken schwebend darge-

¹ Monsignore Francesco verstarb 1638, Monsignore Gerolamo bereits zehn Jahre früher. Gerolamo war als Kleriker der päpstlichen Kammer unter Urban VIII. tätig. Seine Gebeine wurden 1648 in die Kapelle überführt.

Bernini stellt über den trapezförmigen Sarkophagen die Bildnisse der Verstorbenen in Büsten dar. Dabei ragt die Büste des Monsignore Francesco aus der Nische hervor, nach links schauend, während Bernini den Verstorbenen Gerolamo aufmerksam in einem Buch lesend zeigt. Neben dieser lebensnahen Wiedergabe der Verstorbenen werden sie auch als Tote im Sarkophag liegend dargestellt. Die Sargdeckel heben jeweils zwei Putten an, die mit einer Fackel hineinleuchten bzw. diese löschen und teilweise beim Anblick des Toten zurückweichen.

² Vgl. Jürgens 1956, S. 105-107; 351; zum Altar vgl. ferner Lavagnino / Ansaldo / Salerno 1959, S. 77-81; vgl. ferner Noehles 1975, S. 162-163. Zum Einsatz des Kulissenlichtes vgl. Kapitel 4.3.4.

³ Vgl. Rudolf Preimesberger: Berninis Cappella Cornaro. Eine Bild-Wort-Synthese des siebzehnten Jahrhunderts?, Zu Irving Lavins Bernini-Buch, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 49, 1986, S. 190-219, hier S. 207.

stellt ist.¹ In die Figurennische fällt aus einer verdeckten Laterne Tageslicht ein, das durch eine gelbe Verglasung unbestimmt erscheint.²

Für den 1649 bis 1650 entstandenen Altar der Allaleona-Kapelle (Abb. 18) in der Kirche Santi Domenico e Sisto lieferte Bernini die Entwürfe, während Raggi, beaufsichtigt von Bernini, die Arbeiten ausführte. Für diesen Bühnenaltar benutzt Bernini ebenso wie in der Cappella Cornaro den Grundtypus der bewegten Ädikula. Der Altar beschreibt eine Ädikula über konvexem Grundriß vor der geraden Kapellenwand. Von den seitlich einfassenden Pilastern ausgehend wölbt sich der Altar mit einer Säulenstellung konvex vor, Gebälk wie auch Segmentgiebel sind gesprengt. Als Neues tritt bei Bernini die unverdeckte Einbeziehung eines Fensters in die architektonische Gestaltung hinzu: Der Bereich des Giebels wird von einem Rundbogenfenster lichtüberstrahlt.

Die muldenförmig ausgenischte Altarrückwand, die anstelle einer nicht ausgeführten Wandbekleidung aus Marmor durch eine gemalte Landschaftskulisse ersetzt wurde, läßt im Zentrum des Altares einen ovalen Raum entstehen, in dem Christus und Magdalena als vollplastische Gestalten wie reale Personen agieren, die Szene des „noli me tangere“ darstellend. Im Bereich des Giebels erscheint ein Engel mit Kreuz vor blendendem Gegenlicht.³

Als die bedeutendste Kirche Berninis gilt Sant'Andrea al Quirinale, die Noviziatskirche der Jesuiten, die er 1658 bis 1670 im Auftrage des Kardinals Camillo Pamphilji erbaute. Die Konzeption und Gestaltung des Kirchenbaues hatte Bernini insgesamt im Sinne eines vollendeten *Theatrum sacrum* angelegt. Das Queroval des Innenraumes wird von der liturgischen Hauptachse Vestibül – Chorraum durchschnitten und durch die architektonische, skulpturale und lichttechnische Ausgestaltung dergestalt bestimmt, daß die flach gerundete Wand mit dem Hochaltarraum zu einer Schauwand wird, welche die Dominante des Innenraumes bildet. Gleichzeitig soll die Schauwand auch als theatralisches Ereignis begriffen werden.⁴

Die eigentliche Altararchitektur (Abb. 19) bilden vorgekröpfte Doppelsäulen hinter denen sich ein apsidialer Altarraum erstreckt. Eine eigene, vom Kirchenraum aus nicht sichtbare ovale Kuppel läßt den Raum in hellem Licht erstrahlen. Das Altar-

¹ Vgl. Jürgens 1956, S. 111, 352; vgl. Noehles 1975, S. 161-162; vgl. ferner Irving Lavin: *Bernini and the Unity of the visual Arts*, 2 Bde., New York / London 1980; vgl. Preimesberger 1986, S. 200-201; vgl. Noehles: *Rhetorik, Architekturallégorie und Baukunst an der Wende vom Manierismus zum Barock in Rom*, in: *Die Sprache der Zeichen und Bilder: Rhetorik und non-verbale Kommunikation in der frühen Neuzeit*, hrsg. von Volker Kapp, Marburg 1990, S. 190-227, hier S. 219, (*Ars rhetorica*, Bd. 1).

² Zur Szenographie des Kapellenraumes vgl. Kapitel 4.3.4.

³ Vgl. Jürgens 1956, S. 112-114, 127-128, 132-134, 353; zum Altar vgl. ferner Lavagnino / Ansaldi / Salerno 1959, S. 99-101; zum Aspekt des *Theatrum sacrum* vgl. Kapitel 4.3.4.

⁴ Vgl. Noehles 1990, S. 219-221.

gemälde mit der Darstellung des Martyriums des Hl. Andreas wird, von der Wand gelöst, von Engeln gleichsam schwebend gehalten. Die vorderen vorgekröpften Doppelsäulen tragen ein aus dem Gebälk vorkragendes, konkav geführtes Gebälk, bis zu dessen Sturz sich der Hochaltarraum öffnet. Ein gesprengter, verkröpfter Segmentgiebel über konkavem Grundriß überschneidet den Kuppelansatz. In seinem Giebelfeld erscheint der Titelheilige der Kirche, der in einer Apotheose als vollplastische Einzelfigur auf Wolken in die Kuppelwölbung gen Himmel emporschwebt.

Die Rahmung des Altarraumes bildet somit eine Säulenädikula über bewegtem Grundriß. Durch die Dreiviertel- und Vollsäulen hebt sich die Ädikula aus dem Hauptraum, der durch Pilaster streng gegliedert und klar begrenzt ist, heraus.¹

Berninis Bühnensaltäre, die in einem späteren Kapitel noch einmal unter dem Aspekt des *Theatrum sacrum* erörtert werden, wirkten als Anregung und Vorbild für die große barocke Inszenierungskunst in süddeutschen Sakralbauten, insbesondere für die Altar-Theaterbühnen der Gebrüder Asam.²

Einen weiteren vorbildlichen Altartyp schuf Bernini in dem Hochaltarziborium von San Pietro in Vaticano (Abb. 20), dem Paradigma des barocken Ziboriums. Nachdem 1589 bis 1593 die Kuppel von Neu St. Peter geschlossen und in den neunziger Jahren der Papstaltar über dem Grab des Apostelfürsten vergrößert worden war, führte die Entwicklung über den unter Papst Paul V. errichteten Engelbaldachin Ambrogio Buonvicinos aus der Zeit um 1618 zu Berninis Altarziborium.³

Bernini war von Papst Urban VIII. mit der Ausführung eines neuen Ziboriums beauftragt worden. 1624 begann er mit den Arbeiten. Durch den Baldachin Buonvicinos war in der Vierung ein rechteckiger Grundriß für ein künftiges Projekt festgelegt. Über diesen Grundriß errichtete Bernini ein monumentales Ziborium aus teilweise vergoldeter Bronze mit vier Spiralsäulen. Diese Schraubensäulen erinnern an die gewundenen Weinrankensäulen des konstantinischen Altarziboriums in Alt St. Peter und an die Chorschranksäulen Kaiser Konstantins, die jener in Jerusalem erworben haben soll und die aus dem zerstörten Tempel des Salomon stammen

¹ Vgl. Jürgens 1956, S. 155-158, 373-374; zum Altar vgl. ferner Lavagnino / Ansaldo / Salerno 1959, S. 89-92; zur Funktion der Säulen als rahmendes Proszenium der Altar Bühne siehe Kapitel 4.3.4.

² Vgl. Hager 1968, S. 54; vgl. Noehles 1975, S. 172; vgl. ders. 1990, S. 221; zur Rezeption italienischer Vorbilder in süddeutschen Kirchen vgl. ders. 1995, S. 331-352.

³ Vgl. Hans Kauffmann: Berninis Tabernakel, in: *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, III. Folge, Bd. VI, 1955, S. 222-242.

sollten.¹ Mit der Entscheidung für Spiralsäulen wurde damit unabhängig von der Bekrönung ein „Denkmal des fortdauernden Alten“ gesetzt.²

Berninis Säulen tragen einen Baldachin, über dem abschließend Volutenpyramiden aufragen, bekrönt von der Weltkugel und dem Kreuz. Die Volutenpyramide ragt als überfangende Krone über den Säulen auf und symbolisiert eine triumphale Auszeichnung des Märtyrers Petrus, während die Weltkugel mit Kreuz, von Bienen, dem Wappentier Maffeo Barberinis, gestützt, den universalen päpstlichen Machtanspruch beinhaltet.³

Bernini hat das Ziborium, das 1633 fertiggestellt war, in seiner Proportionierung den Dimensionen der Vierung Michelangelos angepaßt. Dabei bilden die Spiralsäulen die charakteristische Hauptform des Ziboriums.

Die gedrehte Säule stellt eine dynamische und emphatische Variation einer »normalen« Säule dar, und so gelingt es dem Baldacchino, den großartigen Raum, der ihn umgibt, zu beherrschen und zu zentralisieren.⁴

Gerade dieser Säulentyp fand als Reminiszenz an die salomonischen Säulen bzw. als formales Zitat an das Ziborium in St. Peter an zahllosen Altarretabeln nördlich der Alpen Verwendung, um über diesen Säulenbezug des zentralen Heiligtums der katholischen Kirche „Romverbundenheit und Papsttreue zu demonstrieren.“⁵

In Zusammenhang mit dem Hochaltarziborium darf Berninis Cathedra Petri nicht außer Acht gelassen werden (Abb. 21), die 1657 bis 1666 unter dem Pontifikat Papst Alexanders VII. entstand. Bernini hatte die Cathedra Petri als Schlußprospekt in der Westtribuna in den Phasen der Vorplanung hinsichtlich ihrer Wirkung exakt kalkuliert, denn beim Blick durch das Mittelschiff nach Westen erscheint in der Mitte des Ziboriums die Cathedra, gerahmt von den Spiralsäulen des Hochaltarziboriums.⁶

Im Gegensatz zu den Bühnenaltären der Cappella Raimondi, Cornaro und Allaleona und dem Theatrum sacrum in Sant'Andrea al Quirinale hat Bernini hier eine

¹ Im Rahmen der Neugestaltung der Vierung 1627 bis 1641 wurden die Säulen, die vom Ziborium und der Schranke der alten konstantinischen Basilika stammen, restauriert und in die Reliquienbalkone der Pfeiler, die zusammen mit den ebenerdigen Statuennischen entstanden, wieder eingesetzt. Vgl. Franco Borsi: Gian Lorenzo Bernini. Architekt, Das Gesamtwerk, Stuttgart / Zürich 1982, S. 296-297.

² Vgl. Kauffmann 1955, S. 227.

³ Der erste Entwurf der Bekrönung wurde 1631 aus künstlerischen und konzeptuellen Gründen verworfen; dazu vgl. Sebastian Schütze: Liturgie und Herrscherpanegyrik im Pontifikat Urbans VIII. – Beobachtungen zum Hochaltarziborium von St. Peter in Rom, in: Breuer 1995, Teil-Bd. 1, S. 353-373, hier S. 362-364; zur Barberiniheraldik mit älterer Literatur, S. 355ff. Die wichtigste ältere Literatur zu Berninis Ziborium ist zusammengestellt in Anmerkung 1, S. 353-354.

⁴ Christian Norberg-Schulz: Barock, Stuttgart 1986, S. 178.

⁵ Noehles 1995, S. 337.

⁶ Vgl. Kauffmann 1955, S. 241; vgl. Noehles 1995, S. 338, mit älterer relevanter Literatur; vgl. ferner Rice 1997, S. 265-271.

Altargruppe ohne architektonische Rahmung konzipiert: Die Freifiguren der vier Kirchenväter, die Bischöfe Ambrosius und Augustinus als Vertreter der Westkirche und die Bischöfe Athanasius und Johannes Chrysostomus als Repräsentanten der Ostkirche, stützen die Cathedra Petri, in welcher sich die Reliquie des Stuhles befindet, während darüber in realem Licht, die Engelschöre durchbrechend und von dem Strahlenkranz der Glorie umgeben, die Erscheinung des Heiligen Geistes in Gestalt der Taube dargestellt ist.¹

In der Zeit des römischen Spätbarock (ca. 1670/90 bis 1750), besonders seit den siebziger Jahren des seicento, entwickeln sich die Ädikula-Altäre über bewegtem Grundriß zu massiven, kompakten Anlagen. Diese Altäre erscheinen allerdings nicht raumhaltig, sondern die Altararchitektur wird wieder an die Fläche zurückgebunden. Durch die Größe der Retabel wird ein in den Raum vordringendes Volumen wieder ausgeglichen und eine Schwere der Formensprache wird durch Verkröpfungen, durch die Disposition der Säulen und durch die Gestaltung der Giebelzone aufgelockert.

So weist der in den Raum vordringende monumentale Ignatius-Altar des Andrea Pozzo in Il Gesù (Abb. 22, 23) ein festes architektonisches Gefüge auf, er verliert aber durch die Verwendung von farbigem Marmor und vergoldeter Bronze an Schwere.²

Pozzos Gonzagaaltar in Sant'Ignazio (1685–1699) weist hingegen ein aufgelockertes architektonisches Gefüge auf³ (Abb. 24). Durch seine paarweise im Gegensinn gedrehten Säulen in Kombination mit den Pilastern und Profilierungen wird die materielle Schwere bzw. Masse und Kontur aufgelöst und scheint nach den Seiten zu vergleiten. Der geschlossene architektonische Aufbau ist gelockert worden, es hat aber keine Zersetzung des Architekturgerüsts stattgefunden. Durch das Zerfließen des Konturs und die scheinbare Leichtigkeit des Aufbaus verbindet sich der Altar optisch mit der Architektur des Kirchenraumes.⁴

¹ Literatur: vgl. Noehles 1995, Anm. 18.

² Zum Ignatius-Altar vgl. Bernhard Kerber: Andrea Pozzo, Berlin / New York 1971, S. 140-180, (Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 6); vgl. ferner Volkmar Greiselmayer: Zur Ikonographie von Andrea Pozzos Altar des Heiligen Ignatius von Loyola in Ss. Nome di Gesù in Rom, Erlangen 1987.

³ Zum Gonzaga-Altar vgl. Kerber 1971, S. 181-186; vgl. ferner Lavagnino / Ansaldi / Salerno 1959, S. 183-191; vgl. ferner Maurizio Gargano: Religious Architecture: altars, chapels, churches. Andrea Pozzo and the Altar of the Blessed Aloysius Gonzaga in the Church of Sant'Ignazio in Rome: a Model between Projects and Studies, in: The Triumph of the Baroque. Architecture in Europe 1600–1750, hrsg. von Henry A. Millon, Ausstellung in Venedig, Palazzo Grassi, London 1999, S. 558-561.

⁴ Vgl. Jürgens 1956, S. 119-121.

Die römischen Ädikula-Altäre des 17. Jahrhunderts bleiben zwar innerhalb des Kirchenraumes ein Ausstattungsstück, es wird aber eine Angleichung an die Innenraumarchitektur angestrebt. Im späten Manierismus ordneten sich die Ädikula-Altäre als Mikroarchitektur in das System der Raumgliederung ein und ordnen sich dieser gleichzeitig unter, während sich dieser Altartyp jetzt zur Makroarchitektur wandelt. Durch eine sich im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts entwickelnde Monumentalität behaupten sich die Altäre gegenüber der Innenarchitektur des Kirchenraumes.¹

Als ein Beispiel der Angleichung von Altar- und Innenarchitektur sei der Hochaltar (ca. 1675) Carlo Rainaldis in der Kirche Gesù e Maria zu Rom genannt (Abb. 25). Grundlage der Konzeption bildet der von seinem Vater Gerolamo bevorzugte Typ der Ädikula mit Attika.² Die monumentale Ädikula mit doppelter, abgestufter Säulenstellung wird von einer breiten Attika mit Segmentgiebel bekrönt. Säulen und Pilaster sind diagonal nach außen disponiert, während sich das Gebälk des Mittelteils konvex vorwölbt. Analogien in der Retabelarchitektur und dem Chorraum finden sich in dem durchlaufenden horizontalen Gebälk. Insgesamt besteht eine enge Beziehung zwischen Ausstattung und Innenarchitektur durch die wandgebundene Aufstellung und durch Entsprechungen in Materialwahl und Farbgebung.³

Die gleiche Struktur einer monumentalen, wandgebundenen Ädikula mit Attika in Hauptgeschoßbreite weist der bereits 1660 bis 1667 von Melchiorre Cafà errichtete Hochaltar in Santa Caterina a Magnanapoli auf (Abb. 26). Die Retabelfront mit mehrfach diagonal disponierten Seitenkompartimenten füllt den gesamten Chorschluß aus und dringt mit dem Segmentbogen bis in die Gewölbezone ein. Analogien in der Retabel- und Innenraumarchitektur sind hier ebenso schon vorhanden wie bei Rainaldis Altar in Gesù e Maria.⁴

Bei dem Hochaltar (1675) von San Lorenzo in Lucina, Rom, wählt Rainaldi statt des Attika-Altars den Typus der Ädikula (Abb. 27). Das Mittelstück des Altares schwingt konvex vor, während die Seitenkompartimente mit Doppelsäulen und einer Halbsäule an den Schmalseiten in einem Knick nach vorn umgebrochen sind. Die klar strukturierte, sich nach vorn wölbende und zu den Seiten ausgreifende Retabelfront

¹ Vgl. ebd., S. 121-122.

² Vgl. ebd., S. 122-123, 356; zum Altar vgl. ferner Lavagnino / Ansaldi / Salerno 1959, S. 149-155.

Zu Gerolamo und Carlo Rainaldi vgl. ferner Karl Noehles: Rezension zu Furio Fasolo, *L'opera di Hieronimo e Carlo Rainaldi*, Roma 1961, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 25, 1962, S. 166-177.

³ Vgl. Heitsch 1986, S. 74.

⁴ Vgl. Jürgens 1956, S. 111-112, 355; zum Altar vgl. ferner Lavagnino / Ansaldi / Salerno 1959, S. 135-138.

weist wie in *Gesù e Maria* einen wandartigen Charakter auf und schließt damit den Chorraum ab.¹

Von den römischen Ziborien sei der 1674 konsekrierte Hochaltar in Santa Maria in Traspontina (Abb. 28) angeführt, der von Carlo Fontana, einem Schüler Berninis und dem führenden römischen Architekten der Zeit um 1700, errichtet wurde. Acht Säulen bilden das Grundgerüst des frei im Raum stehenden Ziboriums, das seitlich durch Schranken mit der Wand verbunden ist. Die Säulen tragen einen Gebälkring mit Giebelsegmenten. Engel, die auf den Segmenten knien, halten eine Krone, während in der Mitte des Ziboriums das Marienbild von Engeln schwebend hineingetragen wird.²

Nach diesem Überblick über die wichtigsten Altarretabel des römischen Barock ist außerdem auf den Hauptvertreter des oberitalienischen Spätbarocks, Guarino Guarini, hinzuweisen. Der aus Modena gebürtige Theatinermönch erbaute, nachdem er sich 1666 in Turin niedergelassen hatte, als eines seiner Hauptwerke, das für die Weiterentwicklung des Kirchenbaues von großem Einfluß gewesen ist, 1668 bis 1687 die Turiner Theatinerkirche San Lorenzo. Guarinis transparente Skelettstruktur des reduzierten Zentralbaues diente als Anregung und fand Nachfolge in der Architektur des süddeutschen und böhmischen Spätbarock, unter anderem von der Baumeisterfamilie Dientzenhofer bis zu Balthasar Neumann.³

3.1.2. Flandern

Die flämischen Barockaltäre spielten ebenso für die Altarbaukunst in den Rheinlanden eine wichtige Rolle. Antwerpen und die südlichen Provinzen der Niederlande fielen im Jahre 1585 nach der Rückeroberung von den Protestanten durch Alessandro Farnese, Herzog von Parma, erneut der spanischen Krone zu. Damit setzte unter Farnese die Rekatholisierung Flanderns ein, verbunden mit der Restaurierung bzw. dem Wiederaufbau der beschädigten Kirchen. Die Kunst vor allem der Scheldehauptstadt

¹ Vgl. ebd., S. 123; 356; auf Rainaldis vollendete Altarkomposition, den Hochaltar in Santa Maria in Campitelli, wird hier nicht eingegangen, da der Altar selbst mit der Innenarchitektur verschmilzt und für eine direkte Rezeption nicht relevant ist; vgl. ebd., S. 206-208.

² Vgl. ebd., S. 115, Anm. 138. Das Marienbild steht heute monstranzartig auf einem Sockel, ebd., Anm. 138.

³ Vgl. Norberg-Schulz 1986, S. 126-143, hier S. 131-133; vgl. ferner Claudia Müller: Unendlichkeit und Transzendenz in der Sakralarchitektur Guarinis, Diss. Berlin 1982, Hildesheim / Zürich / New York 1986, (Studien zu Kunstgeschichte, Bd. 38).

Antwerpens erlebte so im Rahmen der großen religiösen Erneuerung unter den nachfolgenden Erzherzögen eine große Blütezeit, so daß sich insbesondere mit der Rückkehr des Peter Paul Rubens aus Italien eine qualitätvolle Ausstattungskunst entwickeln konnte, an der sich in den folgenden Jahren benachbarte, noch nicht so weit fortgeschrittene Regionen wie beispielsweise das Rheinland orientierten.

Im Altarbau kann eine Entwicklung des Ädikula-Retabels von der Frührenaissance über die Stufen der Hoch- und Spätrenaissance bis zum Barock, wie sie in Italien zu konstatieren ist, für die flämische Kunst nicht festgestellt werden. Im Bereich der sakralen Ausstattung fand die Renaissance in Flandern Eingang über Jean Mone, der neben seinem Hauptwerk, dem Hochaltar (1530–1533) in St. Martin zu Hal¹, unter anderem den Altar (um 1536) der Maes-Kapelle in St. Gudula zu Brüssel und das Wandgrab (1528) des Kardinals Wilhelm von Croy in der Kapuzinerkirche zu Enghien² schuf. Dieses Denkmal entspricht dem Typus der großen italienischen Nischengräber und stellt eine unmittelbare Rezeption des Grabmals des Kardinals Ascanio Sforza in Santa Maria del Popolo zu Rom dar, das Andrea Sansovino im Jahre 1505 schuf.³ In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts dominierte in der flämischen Kunst der Antwerpener Architekt und Bildhauer Cornelis Floris, der durch den Bau des Antwerpener Rathauses (1561–1566) großen Einfluß auf die Renaissancebaukunst bzw. auf den Bautypus des Rathauses in den Niederlanden und ganz Norddeutschland ausübte. Seine größte Bedeutung lag aber auf dem Gebiet der Ornamentik, wobei Floris die Grotteske, die er in Rom kennengelernt hatte, mit anderen Zierformen wie Rollwerk, Kartuschen, Masken und Fruchtschnüren zu neuen Stilformen synthetisierte. Damit schuf er den nach ihm benannten kleinteiligen Dekorati-

¹ Vgl. Erwin Hensler: Die Grabmäler von Jean Mone, in: Belgische Kunstdenkmäler, hrsg. von Paul Clemen, Bd. 2, Vom Anfang des sechzehnten bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts, München 1923, S. 91-94; vgl. Braun 1924, Bd. 2, S. 382; vgl. Georg Kauffmann: Die Kunst des 16. Jahrhunderts, Nachdruck, Frankfurt am Main / Berlin / Wien 1984, S. 279, (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 8).

² Ursprünglich befand sich das Wandgrab in der 1526 konsekrierten Klosterkirche der Zölestiner zu Héverlé. Im Zuge der Zerstörungen durch die französische Revolution und mit dem Abriß der Kirche 1816 lagerten Einzelteile des Wandgrabes im Keller des Schlosses zu Héverlé, bis Herzog Prosper von Arenberg 1842 das Wandgrab in der Kapuzinerkirche zu Enghien, Hennegau, wieder errichten ließ. Vgl. Hensler 1923, S. 98-99.

³ Vgl. ebd., S. 101-102, Abb. 83, 84. Sansovino wurde im Jahre 1504 von Papst Julius II. nach Rom berufen. In seinem Auftrage errichtete er die Grabmäler der Kardinäle Ascanio Sforza (1505) und Girolamo Basso della Rovere (1507) im Chorraum der Kirche. Sansovino übertrug das Triumphbogenmotiv der Antike in modifizierter Form auf das Sforza-Wandgrab und schuf damit einen neuen Grabmaltypus. Die Figur des Verstorbenen, dessen Körper auf einen Ellenbogen abgestützt ruht, fand als Sansovino-Motiv in der Renaissance-Plastik des 16. Jahrhunderts weite Verbreitung. Dieser Typus wie auch die Anlage des Wandgrabmals wurde richtungweisend. Das Sforza-Grabmal bildet auch das direkte Vorbild für die Schauenburg-Grabmäler (um 1560) des Cornelis Floris im Dom zu Köln.

onsstil, der durch die Herausgabe zweier Bände mit Ornamentstichfolgen (1556 und 1557) weite Verbreitung fand, in der Folgezeit vielfach rezipiert wurde und in dem der niederländische Manierismus seinen Höhepunkt erreichte.¹

Altäre in der Cornelis-Floris-/-Vredemann-de-Vries-Tradition entstanden noch nach der Jahrhundertwende, wie das Beispiel eines späten Flügelaltars in Form des landesüblichen, traditionellen Triptychons, des 1610 bis 1611 aufgestellten Kreuzaufstellungsaltars der Walburgiskirche zu Antwerpen, beweist. Die Gemälde dieses Hochaltars, dessen Altarbilder den Chorraum in seiner Breite auszufüllen hatten, stammen von Rubens, der allerdings nicht an dem Altarentwurf beteiligt war.² Dieses konservative und typologisch gesehen veraltete Altarwerk war in der Zeit um 1600 in vielen flämischen Kirchen verbreitet, wobei die Triptychen oft ein kleinteiliges, manieristisches Rahmenwerk aufwiesen, sonst in ihrer Struktur aber wenig Variationsmöglichkeiten boten.³

Als ein modernerer Altartypus der Zeit vor 1600 hat sich der Gildenaltar der „Jonge Handboog“ erhalten (Abb. 29), der ursprünglich vor einem der südlichen Langhauspfeiler der Antwerpener Kathedrale aufgestellt war.⁴ Dieser qualitätvolle Altar entstand nach 1589 und stammt von dem aus Utrecht gebürtigen Bildhauer Robert Colyn de Nole, der zusammen mit seinem Bruder Jan in Antwerpen einen umfangreichen Werkstattbetrieb führte. In seiner Grundstruktur entspricht der Altar dem Typus der Ädikula. Eine Travée aus zwei Vollsäulen korinthischer Ordnung ohne Pilasterrücklage faßt ein hochrechteckiges Altarblatt mit profilierter Rahmung ein; die Säulen tragen ein verkröpftes Gebälk mit gesprengtem Segmentgiebel, während in der Mitte des Gebälks sich ein eigenständiger Dreieckgiebel erhebt. Auf diesem lagern Engelshermen als Unterkonstruktion des Postamentes der bekrönenden Skulptur des Hl. Sebastian. Dieser wird beidseitig von Engeln mit Palmwedeln und Kränzen flankiert. Neben den bekrönenden Skulpturen stehen zusätzlich in der Zone des Hauptgeschosses zu seiten der Altararchitektur Skulpturen, Bogenschützen, die eine für flämi-

¹ Vgl. Robert Hedicke: Cornelis Floris und die Florisdekoration. Studien zur niederländischen und deutschen Kunst im 16. Jahrhundert, 2 Bde., Berlin 1913, S. 4-13.

² Vgl. Frans Baudouin: Altars and Altarpieces before 1620, in: Rubens before 1620, ed. by John Rupert Martin, the Art Museum, Princeton University, Princeton 1972, S. 73-75; vgl. Becker 1990, S. 91-92, Anm. 12 mit der älteren relevanten Literatur zum Kreuzaufstellungsaltar.

³ Die meisten Altäre des ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts existieren nicht mehr. Die Flügel wurden meist in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entfernt bzw. die Altäre ganz abgebaut oder während der Französischen Revolution zerstört. Für eine Beurteilung der Epoche muß somit oftmals auf Interieurbilder zurückgegriffen werden. Vgl. Baudouin 1972, S. 75-79.

⁴ Der Altar befindet sich heute im südlichen Seitenschiff der Antwerpener Jakobskirche. Vor den Langhauspfeilern der Kathedrale waren Gemäldealtäre der Zünfte und religiösen Bruderschaften aufgestellt, die die abgeschrankten Kultorte der jeweiligen Gruppen bildeten. Vgl. Becker 1990, S. 93.

sche Altäre recht seltene Anordnung darstellen. Die Bereicherung dieses Altares mit Bildwerken übersteigt nicht das Niveau additiver Beigaben, während der Altar in seiner Architektur allerdings schon den Typus des barocken Portalaltares ankündigt. Bei den relativ schlichten Altären des 17. Jahrhunderts bleibt trotz eines Stilwandels die architektonische Grundstruktur dieses Altares mit einem Altarblatt in profilierter Rahmung und den elementaren Bestandteilen Sockel, Säule, Gebälk und Giebel erhalten.¹

Die Schlüsselfigur des flämischen barocken Altarbaues bildet Peter Paul Rubens, der im Dezember des Jahres 1608 aus Italien zurückkehrte. Nachdem im April des folgenden Jahres im Rahmen des Freiheitskrieges der Niederlande ein auf zwölf Jahre befristeter Waffenstillstand zwischen Spanien und den nördlichen Niederlanden, den Vereinten Provinzen, geschlossen wurde, setzte die Wiederherstellung der in den südlichen Niederlanden im Laufe der religiösen Wirren und Kriege beschädigten und zerstörten Kirchen ein, religiöse Orden kehrten nach Antwerpen zurück bzw. neue Orden wurden gegründet und neue Ordenskirchen errichtet. Erzherzog Albrecht und Erzherzogin Isabella hatten dafür ein umfangreiches Förderprogramm zum Bau und Wiederaufbau von Kirchen, ebenso Gelder für die Restaurierung alter Altarbilder wie auch für die Bestellung neuer bereitgestellt. In den folgenden zehn bis elf Jahren produzierte Rubens in diesem Zusammenhang mehr Altarblätter als in einer sonstigen Zeit seiner Karriere.²

Von großem Interesse für Rubens war neben der Malerei auch die architektonische Rahmung seiner Altargemälde und die Ausstattung der Altäre mit Bildwerken.³ Auf Grund seines Italienaufenthaltes und seinen dortigen Auseinandersetzungen, kirchliche Innenräume mit großformatigen Malereien auszustatten, war er auch in der Lage, beispielsweise bei dem Bau der Antwerpener Jesuitenkirche 1615 bis 1621 in Kooperation mit dem Architekten Pieter Huyssens und dem Rektor des Kollegs, François Aguilon, „Aufgaben in monumentalem Maßstab zu lösen und Skulptur bzw. Figur in eine Interrelation mit der umgebenden, stark plastisch aufgefaßten Architektur treten zu lassen.“⁴

¹ Siehe beispielsweise der Dreifaltigkeitsaltar, um 1630, in St. Jakob, Antwerpen; vgl. Becker 1990, S. 95-96, Abb. 19.

² Vgl. Baudouin 1972, S. 45-47. Einen Überblick zum Bau neuer Ordenskirchen in Antwerpen und zu Rubens umfangreichen Aufträgen neuer Altarblätter gibt David Freeberg: Kunst und Gegenreformation in den südlichen Niederlanden, 1560–1660, in: Von Breugel bis Rubens. Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei, hrsg. von Ekkehard Mai / Hans Vlieghe, Ausstellung des Wallraf-Richartz-Museums, Köln, Köln 1992, S. 55-70, hier S. 57-59.

³ Rubens zeigte ein durchgängiges Interesse an Architektur, wie das Stichwerk über die Paläste von Genua und die Edition der Pompa Introitus Fernandi beweisen. Abgesehen von Altären ist nur sein Wohnhaus in gebaute Architektur umgesetzt worden. Rubens setzte Architektur primär als Kulisse für seine Malerei ein.

⁴ Becker 1990, S. 59.

Das erste Beispiel einer Altararchitektur, an dessen Planung Rubens großen Anteil gehabt haben dürfte, ist der im Jahre 1618 von dem Bildhauer Hans van Mildert errichtete ehemalige Hochaltar aus Marmor der Brüsseler Kirche Notre-Dame-de-la-Chapelle¹, zu dem Rubens das Gemälde lieferte.² Bei dem Altar (Abb. 30) handelt es sich in der Grundform um eine Ädikula mit Auszug. Über der verkröpften Sockel- und Postamentzone befindet sich im Hauptgeschoß ein hochrechteckiges Altarblatt. Dieses wird im Gegensatz zu der schlichten Rahmung des bereits genannten Gildenaltares von einem Säulenpaar mit korinthischen Kapitellen flankiert, hinterfangen jeweils von einem breiten Pilaster. Zwischen dem gesprengten, verkröpften Segmentgiebel, auf dem geflügelte Engel lagern, erhebt sich ein Auszug mit Volutenanschwüngen und Segmentbogenabschluß; im Zentrum des Auszuges erscheint Gottvater in einem Medaillon, Maria aufnehmend.

Der Aufriß und die differenzierte Abstufung der Architektur setzen für diesen Altar die Kenntnis zeitgenössischer italienischer Retabel voraus, vor allem da in den südlichen Niederlanden aus dieser Zeit kein vergleichbares Werk existiert.³

Der erste frühbarocke Altar in Flandern und einer der bedeutendsten Altäre der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts überhaupt, für den Rubens den Entwurf lieferte, stellt der Hochaltar der neu erbauten Jesuitenkirche St. Karl Borromäus zu Antwerpen dar (Abb. 31). Die vom Architekten Peter Huyssens erbaute Kirche wurde zusammen mit dem Hochaltar 1621 konsekriert. Die beiden Rubens-Gemälde für den Wechselaltar, die entsprechend dem liturgischen Kalender ausgetauscht werden konnten, waren bereits 1617/18 fertiggestellt, während der Bildhauer Hans van Mildert 1619/20 die Altararchitektur und die Skulpturen ausführte.⁴ Dabei weist der Altar den für die flämische Altarbaukunst typischen Schwarzweiß Kontrast auf, indem schwarzer Marmor für die Architektur verwendet wurde und Alabaster für Skulpturen und dekorative Elemente.

Der Form nach handelt es sich bei dem Altar um eine breitgelagerte Ädikula mit Nischenauszug. Über der hohen Sockel- und Postamentzone dominiert im Zentrum

¹ Der Altar wurde 1870 in die Kirche St.-Josse-ten-Node, in der Nähe von Brüssel gelegen, übertragen; vgl. Baudouin 1972, S. 80-82; vgl. Becker 1990, S. 65-66.

² Das Gemälde mit der Himmelfahrt Mariä wurde nach 1700 an den Düsseldorfer Kurfürsten Johann Wilhelm verkauft. Eine Kopie, 1711 angefertigt von dem Brüsseler Maler Van der Borcht, befindet sich noch heute in dem Altar. Vgl. Baudouin 1972, S. 82; vgl. Becker 1990, S. 65.

³ Vgl. Becker 1990, S. 66.

⁴ Vgl. Martin Konrad: Antwerpener Binnenräume im Zeitalter des Rubens, in: Clemen 1923, S. 204-215, hier S. 209-211; vgl. Baudouin 1972, S.85-91; vgl. Ulrich Söding: Das Grabbild des Peter Paul Rubens in der Jakobskirche zu Antwerpen, Diss. Würzburg 1985, Hildesheim / Zürich / New York 1986, S. 51-52, (Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 43); Becker 1990, S. 29-30, 32, hier S. 72-76.

des Retabels das hochrechteckige Altarblatt, das von einer breiten Profilierung gerahmt wird. Beidseitig flankieren das Gemälde zwei kannelierte Säulen kompositischer Ordnung in dem erstmals auftretenden frühbarocken Säulentrübsprung, wobei die äußeren, zurückliegenden Säulenachsen auf Volutenkonsolen ruhen. Das verkröpfte Gebälk wird in der Frieszone von der segmentbogigen Rahmenprofilierung des Altarblattes überschritten. Unterhalb dieses Bogens halten geflügelte Engel eine Kartusche mit dem Marienmonogramm. Die Säulen mit Gebälk tragen einen gesprengten Segmentgiebel, auf dem geflügelte Engel lagern. Ein rundbogiger Nischenauszug mit verkröpftem Satteltgiebel ist der Ädikula aufgesetzt. Der Auszug wird flankiert von Volutenschwüngen, die zu geflügelten Engelsköpfen, im Profil dargestellt, übergleiten. In die Nische, die von einem breiten Rankenband umsäumt wird, ist eine vollplastische Figur der Sitzmadonna als „regina coeli“ eingestellt. Doppelt geknüpft Festons zwischen den inneren Giebelenden und der axialen Engelskonsole der Madonna verschleifen die Übergänge.

Mit demselben Kirchenbau entstanden die Seitenkapellen des Hl. Ignatius und der Mutter Gottes, die vier Jahre nach der Kirchweihe konsekriert wurden.¹ Zum Großteil geht die einheitliche Ausstattung der Liebfrauenkapelle, die zu den frühesten barocken Binnenräumen des Nordens zählt, auf Entwürfe und Zeichnungen des Peter Paul Rubens zurück. Auch der Marienaltar (Abb. 32, 33) soll von Rubens entworfen worden sein, zu dem er als Altarblatt nachträglich eigenhändig die Himmelfahrt Mariä malte. In den kleinen, eingezogenen Kapellenchorraum ist der Altar in die anspruchsvolle Umgebung mit den seitlichen „coretti“ integriert. Die Retabelarchitektur selbst besteht aus einer Travée gedrehter Marmorsäulen mit Kompositkapitellen, Architravstücken und einem überfangenden Rundbogen mit Scheitelkonsole. Dem Rundbogen liegt ein verkröpfter Segmentgiebel, der in Voluten endet, auf. Die Halbfigur Gottvaters auf einer Wolkenbank inmitten von Engeln bekrönt das Retabel, wobei Gottvater seine Rechte der auffahrenden Maria vom Altarblatt entgegenstreckt. Die Retabelarchitektur ist primär in der Funktion einer Gemälderahmung konzipiert, um die Hauptaussage dem Altarblatt zu überlassen. Gleichzeitig liefert dieser Altar das erste und eindringliche Beispiel, wie eine enge inhaltliche und gestalterische Verknüpfung zwischen Malerei und Skulptur hergestellt wird. Eine vergleichbare Konstellation sollte ein Jahr später am Hochaltar der Antwerpener Kathedrale realisiert werden.²

Der Altar der Kathedrale stellt ein weiteres wichtiges Retabel für die Entwicklung des flämischen frühbarocken Altarbaues dar. 1624 bis 1626 wurde der Altar der Kathedrale von den Brüdern Jan und Robrecht Colyn de Nole errichtet, während das

¹ Vgl. Konrad 1923, S. 206, 214-215.

² Vgl. Becker 1990, S. 30-32; zur Szenographie der Liebfrauenkapelle vgl. Seifert 1983, S. 85, 86, 200-205, 328-329.

Altargemälde, die Himmelfahrt Mariens, für das Rubens dem Kapitel schon 1618 Entwürfe in Zusammenhang mit der Architektur vorgelegt hatte, 1625/26 entstand.¹ Das Aussehen des 1798 abgebrochenen Altares ist über einen Kupferstich A. Lommelins aus dem Jahre 1631 überliefert² (Abb. 34).

Bei diesem Altar handelt es sich um ein frühbarockes Portalschema. Über einer verkröpften Sockel- und Postamentzone wird das rundbogig schließende Altarblatt im Hauptgeschoß von zwei Säulen mit korinthischen Kapitellen, die von innen nach außen zurückgestuft sind, flankiert. Die Säulen tragen ein verkröpftes Gebälk mit fasziertem Architrav, Frieszone und Kranzgesims. Auf den Segmenten des gesprengten Giebels lagern geflügelte Engel. Dazwischen erhebt sich ein von Volutenanschwüngen flankierter Auszug mit einer auf dem Kranzgesims aufsetzenden Rundbogennische, in die als Ganzfigur Christus eingestellt ist, der, sich zur Maria auf dem Altarblatt vorbeugend, ihr die Krone entgegenhält. Darüber ist auf dem Architrav des Auszugs die Heilig-Geist Taube sichtbar, während im Tympanon des den Auszug abschließenden, verkröpften Segmentgiebels die Halbfigur Gottvaters erscheint.

An dieses kompakte Portalschema wurde 1626 in der Zone des Hauptgeschosses in einer weiteren Rückstufung eine freistehende Säulenachse mit korinthischem Kapitell und Gebälkstücken angefügt, um den Altar im Verhältnis zu seinem hohen Auszug zu verbreitern und damit in seinen Proportionen ausgewogener erscheinen zu lassen und um ihn optisch besser in den Chorschluß einzufügen.

Dieser frühbarocke Grundtyp eines Portalaltares bzw. eines eintorigen Triumphbogens mit durchgehender Sockel- und Postamentzone sowie Säulenrücksprung, wie er in dieser Stringenz erstmals in dem Hochaltar der Antwerpener Kathedrale auftritt, fand seine hochbarocke Umsetzung in dem Hochaltar der ehemaligen Dominikanerkirche St. Paulus (Abb. 35). Der Altar wurde nach den Plänen des Antwerpener Architekten François Steerbeek von den Bildhauern Peter I. und Peter II. Verbruggen ausgeführt und war im Jahre 1670 vollendet.³

Der Altar steht frei in dem polygonalen Chorschluß, bühnenartig erhöht durch ein mehrstufiges Podest. Über der Sockel- und Postamentzone bildet das Hauptgeschoß mit dem rundbogig schließenden Altarblatt das Zentrum des Retabels. Dieses wird von zwei kulissenartig nach innen gestaffelten Säulen mit Kompositkapitellen flankiert. Akanthusanschwünge mit geflügelten Engelsköpfen rahmen den eintorigen

¹ Vgl. Baudouin 1972, S. 82-85; vgl. Söding 1986, S. 47-51; vgl. Becker 1990, S. 68-72.

² 1794 wurde das Gemälde durch die Franzosen beschlagnahmt und nach Paris transportiert, 1815 kehrte es nach Antwerpen zurück; vgl. Söding 1986, S. 48.

³ Vgl. Konrad 1923, S. 200; vgl. Becker 1990, S. 120-121; vgl. Seifert 1983, S. IV, 21, 348, 383-384; vgl. Eva-Maria Höper: Ambrosius von Oelde. Ein Kapuzinerarchitekt des Frühbarock im Dienst der westfälischen Fürstbischöfe, Diss. Münster 1990, Dülmen 1990, S. 268, (Rhenania Franciscana Antiqua, Bd. 5).

Triumphbogen an den Außenseiten. Die Säulen tragen ein verkröpftes Gebälk mit gesprengtem, geschweiftem Segmentgiebel, dessen Enden sich innen zu Voluten einrollen. Auf den Giebelsegmenten lagern die Personifikationen der „Fides“ und „Veritas“. In der Mitte erhebt sich über dem Hauptgeschoß ein Nischenauszug mit der eingestellten Skulptur des Apostels Paulus in rhetorischem Gestus.¹ Den Abschluß des Auszuges bildet ein Satteldach zwischen gesprengten, geschweiften Giebelsegmenten mit Liegefiguren. Ein Kreuz mit Wolkennimbus und Strahlenkranz bekrönt das Retabel.

Der Hochaltar der Pauluskirche entspricht ganz der typologischen Tradition des Portalaltares. Hauptgeschoß, Auszug und Bekrönung stehen dabei in einem ausgewogenen Verhältnis zueinander. Gleichzeitig weist der Altar mit seiner bühnenartigen Erhöhung und vor allem in seiner Säulenstaffelung, die den Tiefenzug des Langchores aufnimmt und perspektivisch zum Altarblatt überleitet, hochbarocke szenographische Strukturen auf, die von beispielhafter Bedeutung sind.

Der Typus des flämischen Portalaltares ist damit in seinen Grundformen, die formal eine Beschränkung auflegen und auch nicht überschritten worden sind, beschrieben und ausgereizt. Bei der bestehenden Grundform bot einzig der Auszug gewisse Variationsmöglichkeiten, die auch genutzt wurden, wobei die paradigmatische Rolle der Nischenauszüge bei den Hochaltären der Antwerpener Kathedrale und Jesuitenkirche nicht zu überschätzen ist.²

Im späten 17. Jahrhundert wächst die Bedeutung der Antwerpener Bildhauerwerkstätten und allgemein nimmt der Anteil der Plastik im Altarbau zu. Der in seiner baulichen Gestalt und bildhauerischen Qualität bedeutendste flämische Altarbau entstand im Jahre 1685 mit dem Hochaltar der Antwerpener Kirche St. Jakob (Abb. 36), der nach der Kathedrale größten und wichtigsten Kirche der Stadt.³ Der Altar geht aus einer Zusammenarbeit verschiedener Künstler hervor; den Entwurf lieferte der Architekt J. Ykens. Die Architektur- und Dekorationselemente führten die Bildhauer Ludovicus Willemssens und G. Kerricx der Ältere aus, während das ausgezeichnete Bildwerk des Altar- und Kirchenpatrons Artus Quellinus der Jüngere schuf.⁴

Der Altar steht vor den spitzbogigen Arkaden des Chorumganges. Es handelt sich um den Typus eines transparenten apsidialen Kolonnadenaltares aus sechs gegen-

¹ Vgl. Becker 1990, S. 150.

² Vgl. Becker 1990, S. 149-150.

³ Vgl. Hugo Kehr: Über Artus Quellinus den Jüngeren, in: Clemen 1923, S. 270, 277-278; vgl. Konrad 1923, S. 217-219; vgl. Seifert 1983, S. 279, 382; vgl. Becker 1990, S. 161-166; vgl. Höper 1990, S. 268-269.

⁴ Vgl. Becker 1990, S. 166.

ständig gewundenen Säulen über einer hohen, verkröpften Sockel- und Postamentzone. Zu seiten der apsidial eingezogenen Mitte bilden über Eck gestellte Pfeiler ein Gelenk, an dem jeweils die Seitenkompartimente mit einer freistehenden Säule nach außen umgeknickt werden. Die apsidial eingezogene Mitte bildet die Kernzone des Altares. Sie stellt den Entfaltungsspielraum für die Skulptur, den Apostel Jakobus, her, der vor dem mittleren Interkolumnium in der Apotheose erscheint. Über dem verkröpften Gebälk mit Kranzgesims erscheint die Trinität. Gottvater und Christus thronen auf einer Wolkenbank vor einer breit ausladenden, dreipassig geschweiften Muschelnische mit der Heilig-Geist Taube. Ein Auszug mit dem Auge Gottes und abschließend ein Kreuz bekrönen den Altar. Auf der Muschelnische turnen geflügelte Putten, während seitlich Posaune blasende Engel stehen.

Die stark illusionistisch bestimmte Architektur verwandelt den Altar zu einer transparenten Lichtbühne, auf der das sakrale Schauspiel der Apotheose des Apostels Jakobus minor in Szene gesetzt ist, der auf Wolken emporschwebt, mit ausdrucksvollem Gestus, den Blick auf die Trinität in der himmlischen Zone des Retabels gerichtet.

In seiner architektonischen Grundstruktur geht der Hochaltar der Antwerpener Jakobskirche auf ein römisches Vorbild zurück, den Hochaltar der Kirche Santissima Trinità dei Monti. Den von Giovanni Sciampagna Francese entworfenen Altar nahm Giovanni Giacomo de Rossi in sein Stichwerk, „Disegni di vari Altari e Cappelle“, auf Tafel 52 auf (Abb. 37). Giov. Giac. de Rossis Stichwerk wurde erstmals im Jahre 1684 in Rom ediert. Neuauflagen erschienen in den Jahren 1699 und 1713.¹

3.1.3. Süddeutschland

Die Gegenreformation setzte im Deutschen Reich zuerst in Bayern ein, begründet von Herzog Albrecht V., der sich dem militanten Katholizismus angeschlossen hatte. Mit ihm und den nachfolgenden Wittelsbachern, die die wichtigsten Verbündeten des Papsttums im Reich darstellten, erwuchs Bayern zur Vormacht der Gegenreformation im Hl. Römischen Reich. Über die Wittelsbacher, wie beispielsweise Maximilian I. von Bayern, ein Schüler der Jesuiten, gelangte wiederum italienischer Kunsteinfluß an den Münchener Hof bzw. nach Bayern. Entsprechende Kunstströmungen kamen wiederum über die Kölner Kurfürsten aus dem Hause Wittelsbach in das Rheinland.

¹ Giovanni Giacomo de Rossi: Disegni di vari Altari e Capelle, Rom [1713], Neudruck, Richmond 1972.

Die im Jahre 1597 konsekrierte Jesuitenkirche St. Michael in München bildet in Deutschland das architektonische Hauptwerk der Gegenreformation des 16. Jahrhunderts. Herzog Wilhelm V. hatte 1583 den Grundstein für den unter seiner Schutzherrschaft stehenden Kirchenbau gelegt, während er den Hochaltar stiftete.¹ Nach dem Einsturz des Turmes am 10. Mai 1590 wurde der alte Chor abgetragen. Über die Planungen und über das Aussehen des ersten Hochaltares, der möglicherweise nur bis zu den Fundamenten gediehen war, ist nichts bekannt. 1593 nahm man die Bauarbeiten wieder auf und vergrößerte den Kirchenbau um ein Querhaus und einen stark eingezogenen Chor. Die erweiterten Raumdimensionen erforderten gleichzeitig einen größeren Altar, der vermutlich in dem Zeitraum zwischen der Einwölbung im Jahre 1595 und der Weihe am 6. Juli 1597 errichtet worden sein muß. Die Altararchitektur ist im Entwurf Friedrich Sustris zugeschrieben worden² (Abb. 38). Zwei auf das Jahr 1593 datierte Entwürfe, ein Gesamt- und Teilentwurf, es handelt sich vermutlich um Reinzeichnungen, die beide eine Entstehung im Sustris-Atelier nahelegen, stilistisch aber nicht zwingend sind, vermitteln im Gegensatz zu den späteren Hinzufügungen einen Eindruck vom ursprünglichen Aussehen des Altares³ (Abb. 39).

Eine Kurzbeschreibung des Altares soll an dieser Stelle genügen:⁴ Der Altar stand dem Aufriß nach auf einem vierstufigen Podest vor dem breiteren, rückwärtigen Retabelsockel. Die hohe Predella nimmt in der zentralen Rundbogennische das Tabernakel auf. Eine spätere Hinzufügung stellen die gekuppelten Säulen und außen stehenden Engel dar, mit der die untere Zone auf die Breite des Hauptgeschosses ausgedehnt wurde. Im Gegensatz zur Predella umfaßt das stark verbreiterte Hauptgeschoß zwei Etagen. Das Zentrum bildet ein sehr hohes, rundbogig schließendes Altarblatt, welches von gekuppelten Säulen in zwei Etagen flankiert wird, die ursprünglich auf Volutenkonsolen ruhten. Engelfiguren auf Konsolen stehen pro Geschoß an den Außenseiten des Retabels anstelle von ursprünglich geplanten Propheten. Das Hauptgeschoß

¹ Zum Hochaltar vgl. Laun 1982, S. 56-69; vgl. Lothar Altmann: Die ursprüngliche Ausstattung von St. Michael und ihr Programm, in: St. Michael in München. Festschrift zum 400. Jahrestag der Grundsteinlegung und zum Abschluß des Wiederaufbaus, hrsg. von Karl Wagner und Albert Keller, München / Zürich 1983, S. 81-111, hier S. 90-92.

² Vgl. Laun, S. 57.

³ Vgl. Peter Volk: Katalognummern 90, 91, (IV. Der Bau der Münchner Jesuitenkirche), in: Rom in Bayern. Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten, hrsg. von Reinhold Baumstark, Katalog Bayerisches Nationalmuseum, München, München 1997, S. 390-392.

Ein Kupferstich, Katalognummer 110, ebd., mit der Darstellung einer 1628 ereigneten Wunderheilung eines gelähmten Knaben in der St. Michaelskirche zeigt im Hintergrund die Predellenzone des Hochaltares.

Zum ursprünglichen Aussehen des Altares vgl. auch die Beschreibung in der Einweihungsfestschrift, vgl. Laun 1982, S. 61.

Die flankierenden Doppelsäulen in der Predellenzone fügte man vermutlich 1697 hinzu, als die Kirche mit neuen Seitenaltären und einer Kanzel ausgestattet wurde; vgl. ebd., S. 62.

⁴ Ausführlich vgl. Laun 1982, S. 62-69.

wird durch ein verkröpftes Gebälk mit ausladendem Kranzgesims abgeschlossen. Der Altarauszug weist eine Ovalöffnung mit dem eingestellten Salvator mundi auf, flankiert von geflügelten Engeln über den Säulenachsen des Hauptgeschosses. Ihre Stelle hätten, entsprechend der Reinzeichnung, Ritterheilige¹ einnehmen sollen. Den Abschluß der Retabelarchitektur bildet eine Auszugsplatte mit der Heilig-Geist Taube, während das Retabel von einer Gloriole mit dem Christusmonogramm bekrönt wird.

Dem Altar kommt in der Ausführung mit dem großformatigen Altargemälde, besonders aber mit den gekuppelten Säulen und der Zweistöckigkeit im Hauptgeschoß in seiner monumentalisierenden Wirkung eine große stilgeschichtliche Bedeutung zu. Die renaissancehafte Kleinteiligkeit ist überwunden zugunsten eines in großem Maßstab verwirklichten Triumphbogens mit raumbeherrschender Architektur. Dieser an der Wende von der Spätrenaissance zum Frühmanierismus einzuordnende Hochaltar der Jesuitenkirche hatte für eine Reihe von Altären des 17. Jahrhunderts eine vorbildhafte Funktion.²

Die Neuinterpretation eines spätmittelalterlichen Kirchenraumes im Sinne der Gegenreformation stellt die ehemalige Benediktinerstiftskirche St. Ulrich und Afra in Augsburg dar. Im Jahre 1604 wurde der Chorraum mit einem neuen Hochaltar ausgestattet, dem 1607 die Seitenaltäre folgten (Abb. 40). Die Altäre entstanden vermutlich nach Entwürfen Hans Krumpers, ausgeführt von Hans Degler.³ Die fünfgeschossigen Altäre weisen im Hauptgeschoß jeweils eine rundbogig schließende Nische auf, die den Schrein für figurenreiche Darstellungen bildet. Jeweils eine Heiligenfigur unter einer Arkade flankiert den Schrein an den Außenseiten. In drei Geschossen verjüngt sich der durchbrochene Auszug mit eingestellten vollplastischen Figuren nach oben. Die Altäre, die dem süddeutschen, sogenannten volkstümlichen Manierismus zuzuschreiben sind, weisen eine Monumentalität auf, die jedoch durch ihre Kleinteiligkeit und Figurenfülle teilweise wieder aufgehoben wird. In Form und Aufbau bleiben sie dem spätgotischen Schreinaltar verhaftet.⁴

Die gesamte Chorausstattung stellt dennoch einen bedeutsamen Versuch dar, einen Kirchenraum zeitgemäß in gegenreformatorischen Sinne zu gestalten. Die Seitenaltäre am Choreingang und der Hochaltar im Langchor sind in perspektivischer Tiefenwirkung kulissenartig gestaffelt und verleihen dem Chorraum einen bühnenartigen Charakter. Gleichzeitig schließen sie den gesamten Chorraum zu einer Einheit zusammen und assoziieren eine überdimensionale dreitorige Triumphbogenanlage.

¹ Vermutlich die Heiligen Georg und Wilhelm.

² Vgl. ebd., S. 67.

³ Vgl. ebd., S. 116-131.

⁴ Einen starken Anschluß an die Spätgotik zeigt ebenso Jörg Zürns 1613 bis 1616 errichteter Hochaltar im Münster St. Nikolaus zu Überlingen.

Einen der wichtigsten und bedeutendsten frühbarocken Altäre Süddeutschlands stellt der 1619/20 im Entwurf Hans Krumper zugeschriebene und von Heinrich Schön ausgeführte Hochaltar der Münchner Frauenkirche dar, der in Zusammenhang mit dem Bennobogen von Herzog Maximilian von Bayern in Auftrag gegeben war. Im Zuge der Regotisierung der Frauenkirche wurde der Altar allerdings 1858 abgebrochen¹ (Abb. 41).

In Abstimmung auf die Dimensionen des Chorraumes der Metropolitan- und Pfarrkirche wies der Altar eine enorme Größe auf. Es handelte sich in seinem Grundtyp um eine monumentale Ädikula mit Auszug. Der Altar stand auf einem mehrstufigen Podest vor dem Retabelsockel, der zusammen mit der Postamentzone verkröpft war. Ein Paar kannelierter, im unteren Schaft mit Pfeifen gefüllter, korinthischer Säulen, von Pilastern hinterlegt, bildet die architektonische Rahmung des zentralen, hochrechteckigen Altarblattes. Das verkröpfte Gebälk mit kräftigem Kranzgesims trug einen gesprengten Dreieckgiebel, zwischen dem ein ovales Auszugsgemälde auftrug.

Dieser Altar weist durch eine sparsame Ornamentierung, das rechteckige Altarblatt und eine Schwarz-Gold-Fassung der Architektur einen sehr strengen, in barockem Sinne architekturbetonten Charakter auf.

Nicht von solch architektonischer Strenge, aber dennoch in der Nachfolge der frühbarocken Stilströmung der Münchner Hofkunst steht der 1623 von Philipp Dirr entworfene und 1623 bis 1625 errichtete Hochaltar des Freisinger Domes² (Abb. 42). Der Altar entspricht einem eintorigen Triumphbogen mit einem rundbogig schließenden Altarblatt, das von zwei Säulen in frühbarockem Rücksprungmotiv flankiert wird. Die Säulen stehen allerdings in etwas veralteter Form auf auskragenden Volutenkonsolen, gleichzeitig ist in dem Rücksprungwinkel jeweils eine Skulptur eingestellt. Durch die Volutenkonsolen, die eingestellten Skulpturen und den Rundbogenschluß des Altarblattes, der den Architrav und Fries des Gebälks sprengt, wird die strenge Tektonik des Retabels aufgehoben. Ein geschweiffter und gesprengter Volutengiebel faßt die von Engeln gehaltene Kartusche mit der Heilig-Geist Taube ein. Die Architektur wirkt im Gegensatz zum ehemaligen Hochaltar der Frauenkirche eher plastisch-bildhauerisch, wie dies unter anderem auch an den von Blattranken umwundenen Säulen

¹ Vgl. Laun 1982, S. 157-158; vgl. Karin Berg: Der „Bennobogen“ der Münchner Frauenkirche. Geschichte, Rekonstruktion und Analyse der frühbarocken Binnenchoranlage, Diss., München 1979, S. 60-63, 272-278, (tuduv Studien, Reihe Kunstgeschichte, Bd. 1).

² Vgl. Laun 1982, S. 159-161. Eine ausführliche Architekturbeschreibung bei Laun; vgl. ferner Leo Weber: Die Erneuerung des Domes zu Freising 1621–1630. Mit Untersuchungen der Goldenen-Schnitt-Konstruktionen Hans Krumpfers und zum Hochaltar des Peter Paul Rubens, München 1985.

lenschäften ersichtlich ist. Die Motive des Säulenrücksprungs und der Volutenkonsolen weisen Parallelen zum 1621 konsekrierten Hochaltar der Antwerpener Jesuitenkirche auf.¹

Einen mächtigen, hochbarocken Altarbau von ausgeprägter Architektur mit untergeordneter Ornamentik stellt der Hochaltar der ehemaligen Jesuitenkirche St. Ignatius in Landshut dar, der 1662/63 errichtet wurde² (Abb. 43). Das Retabel steht nicht mehr als isoliertes Ausstattungsstück in dem zweijochigen Chor, sondern es geht mit dem Innenraum eine Verbindung ein. Es beherrscht den gesamten Kirchenraum als Zielpunkt auf Grund seiner Dimensionen und Massivität. Der Altar, Grundtyp einer Ädikula mit Attika, baut sich über einem durchgehenden, verkröpften Sockel auf. Das zentrale Altarblatt wird beidseitig von drei gestuften Säulen flankiert, deren mittlere, gedrehte Säule vorgezogen ist. Die Säulen, die auf ausladenden, geflügelten Engelspostamenten stehen, tragen ein kräftiges, verkröpftes, gesprengtes Gebälk, auf dem der Auszug mit Dreieckgiebel und überfangendem Segmentbogen ruht. Der von Kurfürst Ferdinand Maria von Bayern mit finanzierte Altar ist stark vom römischen Hochbarock beeinflusst.

Der Bau der Münchner Theatinerkirche St. Kajetan, zugleich Hof- und Votivkirche, geht auf die gemeinsame Stiftung des Kurfürstenpaares Ferdinand Maria von Bayern und Henriette Adelheid von Savoyen zurück. Den Anlaß gab nach jahrelanger Kinderlosigkeit die Geburt des Erbprinzen Max Emanuel im Jahre 1662. Der Sakralbau, der zugleich Ordenskirche der von der Kurfürstin aus Turin nach München berufenen Theatiner werden sollte, wurde 1663 bis 1675 nach den Plänen des Oberitalieners Agostino Barelli aus Bologna errichtet.³ Als Gesamtbild der Münchner Kirche hatte Kurfürstin Henriette Adelheid die Mutterkirche des Ordens, Sant'Andrea della Valle zu Rom, bestimmt, von Barelli im Grundriß in modifizierter Form variiert. Die in ihrem Inneren mit reichen und schweren Stuckdekorationen ausgestattete Kirche weist in der Chorapsis ein mächtiges, im Entwurf auf Barelli zurückgehendes Hoch-

¹ Peter Paul Rubens lieferte für den Altar ein Gemälde mit der Darstellung des „Apokalyptischen Weibes“. Auf Grund der aufrißlichen Übereinstimmung des Portalmotivs mit dem Säulenrücksprung und den Volutenkonsolen vermutet Becker, daß Rubens konzeptuell an der Altararchitektur vielleicht beteiligt gewesen sein könne. Vgl. Becker 1990, S. 70.

² Vgl. Joseph Braun: Die Kirchenbauten der deutschen Jesuiten. Ein Beitrag zur Kultur- und Kunstgeschichte des 16., 17. und 18. Jahrhunderts, zweiter Teil, Die Kirchen der oberdeutschen und der oberrheinischen Ordensprovinz, Freiburg im Breisgau 1910, S. 97, 104-105.

³ Zur Baugeschichte vgl. Dorith Riedl, in: Münchens Kirchen, hrsg. von Norbert Lieb / Heinz Jürgen Sauermost, München 1973, S. 113 ff.
Nach Barellis Abberufung 1667 führte der Theatinerpater Propst Antonio Spinelli den Bau fort, bis 1674 Enrico Zuccalli zum Bau der Kirche herangezogen wurde.

altarretabel (Abb. 44) auf¹, das in hochbarockem Sinne mit dem Innenraum über formale Entsprechungen nicht nur eine enge Verbindung eingeht, sondern mit diesem verschmilzt. Schwere, gegenständig gedrehte, blattwerkumrankte, gekuppelte Säulen staffeln sich über einer hohen Sockel- und Postamentzone räumlich nach innen in die Tiefe auf das zentrale, rundbogig schließende Altarblatt.² Dabei nimmt der eigentliche Altar den Gesamtzug des Raumes zum Hochaltar als Zielpunkt über die Tiefenstaffelung der Säulen selbst auf. Das kräftige, verkröpfte Gebälk ist gesprengt und wird in seiner Mitte von zwei Allianzwapenkartuschen verdeckt. Der geschweifte, gesprengte Segmentgiebel, auf dem Kolossalfiguren stehen³, verklammert eine Attika in Form des mittleren Chorfensters, das ebenso von gekuppelten, gedrehten Säulen in perspektivischer Staffelung eingefasst und von einem gesprengten Segmentgiebel überfangen wird. Eine von Engeln gehaltene Kartusche mit dem Ordenswappen der Theatiner, kraftvoll verspannt mit der Apsiswölbung, bekrönt die Altararchitektur.

Von dem Hochaltar als wandfestes Schlußretabel ist die eigentliche vorgezogene Mensa mit Tabernakel räumlich getrennt. Der Vorderaltar war mit einer lettnerartigen Schrankenwand mit integrierten Durchgängen, flankiert von den Evangelistenfiguren Balthasar Ableithners⁴, verbunden, wodurch der Mönchschor, der auch hofkirchliche Funktionen und einen Musikchor einbezog, vom Laienraum abgetrennt wurde.

Der Innenraum der Kirche bot darüber hinaus Platz für die Errichtung ephemerer Architekturen. So errichtete Zuccalli im Jahre 1676 das *Castrum doloris* der Kurfürstin Henriette Adelheid unter der Vierung; weiterhin baute man an den Passionstagen das *Theatrum sacrum* des Heiligen Grabes von Johann Anton Gumpff auf. Gumpff⁵ hatte 1691 ein Kulissenheiligrab in Form einer eintorigen Triumphbogenarchitektur, die zeitgenössischen Altararchitekturen entsprach, entwickelt (Abb. 44 a). Auf einer erhöhten Plattform als Bühne ist figürlich die alttestamentarische Szene der Opferung Isaaks dargestellt, während darüber die von Engeln gehaltene Monstranz schwebt. Die Szenerie ist in einer aufwendigen, Tiefenräumlichkeit illusionierenden

¹ Vgl. Norbert Lieb: München. Die Geschichte seiner Kunst, München ²1977, S. 133-134; vgl. Katalog Frankfurt o. J. [1978], S. 16-17; vgl. Ulrike Besch: Studien zur Ausstattung von St. Kajetan in München – Ein Beitrag zur Funktion ephemerer Systemelemente in der Kunst des Barock, Diss. München 1983, München 1983, S. 37-43.

² Das 1675 von Antonio Zanchi in Venedig gemalte Altarblatt mit der Darstellung der Apotheose der hl. Adelheid und des hl. Kajetan verbrannte im Zweiten Weltkrieg, vgl. Besch 1983, S. 39.

³ Es handelt sich um die Heiligen Brigitta von Schweden, Karl der Große, Ludwig der Heilige und die selige Margareta von Savoyen.

⁴ Die Schranke wurde im zweiten Weltkrieg zerstört, vgl. ebd., S. 185, Anm. 88; zu den ehemals an der Chorschranke aufgestellten Evangelistenfiguren Balthasar Ableithners, die er laut einer Rechnung in den Jahren 1670 bis 1673 fertigte, vgl. Heinrich Stern: Münchener Barockplastik von 1660–1720, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, Neue Folge, Bd. 9, 1932, S. 162-210, hier S. 164-167.

⁵ Zum Heiligen Grab des Johann Anton Gumpff vgl. Besch 1983, S. 76-85; vgl. Andrea Feuchtmayr: Kulissenheiligräber im Barock. Entstehungsgeschichte und Typologie, München 1989, S. 47-50, (Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München, Bd. 38).

Architektur aus gestaffelten, gedrehten Säulen dargestellt, überfangen von einem kassettierten Bogen. Im Bereich des Auszuges erscheint Gottvater richtend. Dieser frei im Raum stehende Triumphbogen war in seiner architektonischen Struktur der Makroarchitektur des Innenraumes angeglichen bzw. nahm er über Wiederholungen architektonischer Einzelformen Verbindung mit diesem auf.

Gumpp übertrug bei diesem beispielhaften ephemeren Festapparat aus dem Theaterbau die Kulissentechnik und die Elemente Proszenium – vorgekröpfte Säulentravée – und Bühne auf den Festapparat im Kirchenraum. Damit stand er in der Tradition der in Italien gebräuchlichen Quarant'ore-Apparati, die auf die Entwicklung des Barockaltares mit szenographischen Gestaltungen großen Einfluß ausübten.¹

Zur Münchner Theatinerkirche St. Kajetan bleibt abschließend insgesamt festzuhalten, daß diese Kirche nicht nur den ersten wirklichen Barockbau in Bayern darstellte, sondern vielmehr den Markstein in der Einführung italienischer Barockkunst in Süddeutschland bildete. „Mit St. Kajetan empfing München das barocke Wahrzeichen des »deutschen Rom«.“²

Ausgehend von der Wandparallelität der Retabelarchitektur mit einer zentralperspektivischen Säulenstaffelung verräumlicht sich das architektonische System in einem weiteren Schritt über die diagonale Abwinklung der Säulen ab den neunziger Jahren des 17. Jahrhunderts. Diese Abwinklung wurde in Süddeutschland erstmals bei den Seitenaltären in den Langhauskapellen der Passauer Domkirche St. Stephan umgesetzt (Abb. 45). Die Altäre aus Stuckmarmor wurden 1690 bis 1695 von dem aus einer italienischen Künstlerfamilie stammenden Giovanni Battista Carlone und seiner Werkstatt errichtet.³ Es handelt sich um den Typus des eintorigen Triumphbogens mit rundbogig schließendem Altarblatt, das beidseitig innen von diagonal gestellten Säulen und an den Außenseiten von wandparallelen Pilastern flankiert wird.

In einem weiteren Prozeß öffnet sich der Retabelkörper zum Raum mit der Auflösung der diagonal gestellten Flanken. Die seitlichen Säulen treten in diesem Falle weiter auseinander, was zu einer Transparenz der Flanken führt. Als ein Beispiel der Öffnung dieser seitlichen Säulenstellungen sei der 1694 gearbeitete Hochaltar in Stift Haug zu Würzburg genannt (Abb. 46), auf dessen Konzeption vermutlich der in Trient

¹ Vgl. dazu die Ausführungen in Kapitel 4.3.4.

² Lieb ²1977, S. 136.

³ Wie Angelika Seifert durch einen direkten Vergleich nachweisen konnte, hatte Carlone einen der Kapellenaltäre in sehr starker Anlehnung an einen Altar-Entwurf des Cortona-Schülers Ciro Ferri entworfen. Ferris Entwurf war wiederum in dem Stichwerk des Giovanni Giacomo de Rossi publiziert; vgl. Seifert 1983, S. 365-366.

geborene Antonio Petrini als Architekt der Kirche maßgeblichen Einfluß genommen hat.¹

Im weiteren Entwicklungsgang kann sich der Altarbau einerseits in konkaver Kurve zum Raum öffnen oder er greift andererseits in borrominesker, d.h. konvex-konkav-konvexer Wandkürvatur in den Raum aus. Exemplarisch ist aus dem Bereich des österreichischen Barock der 1702 bis 1704 errichtete Hochaltar der Stiftskirche in Vorau zu nennen (Abb. 47), der zu den bedeutendsten Werken des aus Schlesien stammenden Virtuosen Matthias Steinl zu rechnen ist. In borrominesker Kürvatur und guarinesker Transparenz treten die Kolonnaden der Seitenachsen, gestützt von Säulen korinthischer Ordnung, vor dem blendenden Gegenlicht der Apsisfenster vor, während die zentrale breitere Mitteltravée vor der dunklen, mit einem Altarblatt versehenen Chorwand konkav einschwingt. Gleichzeitig bildet der mittlere Abschnitt eine Altar-bühne für die Skulpturengruppe der den leeren Sarkophag umstehenden Apostel, während ein Engel auf das gemalte Altarblatt der Himmelfahrt Mariens im Auszug weist.² Vor dramatischer, kontrastvoller Lichtsituation, kombiniert mit wechselnden Raum-verhältnissen hat Steinl hier ein *Theatrum sacrum* inszeniert.

Szenische Altarbühnen mit einem *Theatrum sacrum* verwirklichten in höchster Vollendung die Brüder Asam. Egid Quirin Asam, der beim Münchner Hofbildhauer Andreas Faistenberger zum Bildhauer und Stukkateur ausgebildet wurde und sich zu Studienzwecken auch in Rom aufgehalten hatte, schuf mit seinem Hauptwerk, dem 1723 vollendeten Hochaltar der ehemaligen Augustinerchorherren-Stiftskirche St. Mariä Himmelfahrt in Rohr, einen alle Konventionen sprengenden, spätbarocken Hochaltar³ (Abb. 48). Dieser den Kirchenraum völlig dominierende Altar beansprucht in seinen Ausmaßen die gesamte gestelzte Chorapsis. Mächtige Säulen in tiefer Kulissenstaffelung bilden eine Triumphal- und gleichzeitig rahmende Proszeniumsarchitektur für den Aktionsraum der Altar-bühne, auf der sich die Himmelfahrt Mariens ereignet, während die Apostel staunend den leeren Sarkophag umstehen.

¹ Der Altarentwurf stammt von dem Bildhauer Kaspar Brand, die Ausführung geht auf den Hofschreiber Ferdinand Bielefeld zurück. Vgl. Heitsch 1986, S. 73-74.

² Vgl. Günter Brucher: *Barockarchitektur in Österreich*, Köln 1983, S. 238-240; vgl. Michael Krapf: *Plastik*, in: *Die Kunst des Barock in Österreich*, hrsg. von Günter Brucher, mit Beiträgen von G. Brucher, M. Krapf, L. Lorenz, H. Schmidhuber, F. Wagner, Salzburg / Wien 1994, S. 133-134, 148.

³ Die Hochaltäre von Rohr und Weltenburg sollen hier im Rahmen der Allgemeinentwicklung nur erwähnt werden, ohne an dieser Stelle auf die *Theatra sacra* näher einzugehen. Zum Aspekt des *Theatrum sacrum* vgl. Kapitel 4.3.4.

Vgl. Brunner 1951, S. 27-45; vgl. Norbert Lieb: *Barockkirchen zwischen Donau und Alpen*, München⁵1984, S. 33-37.

Zur Theatralisierung des Retabelaltars vgl. Veit Loers: *Rokokoplastik und Dekorationssysteme. Aspekte der süddeutschen Kunst und des ästhetischen Bewußtseins im 18. Jahrhundert*, München / Zürich 1976, S. 71-77, (*Münchener kunsthistorische Abhandlungen*, Bd. VIII).

Diese überirdische Realität des Wunders wird auf der Altarbühne durch indirektes, aus den Zwischenräumen der Retabelschichten einfallendes Tageslicht in Szene gesetzt. Egid Quirin Asam hat in Rohr vergleichend zur Münchner Theatinerkirche den Zelebrationsaltar mit Tabernakel räumlich von der Altarbühne und optisch durch eine Schranke, die einen Stiftschor ausgrenzt, getrennt.

Auf der Grundlage verschiedener Vorbilder synthetisierte Asam den Hochaltar zu dieser einzigartigen Form: Die architektonische Gestaltung ist inspiriert von dem bereits erwähnten, in der Karwoche in St. Kajetan zu München aufgestellten Heilig-Grab Aufbau des Johann Anton Gumpf sowie von *Theatra sacra* in den Architekturwerken des Andrea Pozzo, während als Vorbild der freiplastischen Gruppe der auf-fahrenden Maria Berninis *Verzückung der Hl. Theresa* in der Cornaro-Kapelle in Santa Maria della Vittoria zu Rom gedient hat.¹

Cosmas Damian Asam ist der Architekt der Weltenburger Benediktiner-Klosterkirche St. Georg und Martin, die er in Zusammenarbeit mit seinem Bruder Egid Quirin vollendete. Schöpfer des Hochaltars ist Egid Quirin, während die Idee zu einem rückwärtigen Hauptaltarraum vermutlich auf Cosmas Damian zurückgeht. In seiner endgültigen Gestalt ist der Altar aber ein Gemeinschaftswerk der Brüder² (Abb. 49). Beim Eintritt in den dämmrigen Kirchenraum wird der Blick vom Hochaltar mit einer Theaterszene vor strahlendem Lichtgrund angezogen. Der tiefovale Kircheninnenraum bildet mit dem Chorbogen und den beiden östlichen Kapellen das Motiv des dreitorigen Triumphbogens. In dem Chorbogen steht der Hochaltar in einer Triumphgasse mit seitlichen *Coretti* als *Proszenium*. Der Altar selbst bildet mit zwei Paar gedrehten, gestuften Säulen das Triumphtor für den aus der Bühnentiefe entgegenreitenden Hl. Georg, der die rechts hinter ihm erscheinende Prinzessin von dem züngelnden Drachen auf der linken Seite befreit hat. Georg ist mit seinem schreitenden Pferd auf einem Postament als Reiterdenkmal vor einer hell erleuchteten Hintergrundbühne dargestellt.³ Die Aufnahme Mariens in den Himmel ist als plastische Gruppe vor einem Glorienfenster im Auszugsbereich des Altares wiedergegeben. Das Triumphtor flankieren links Martin als *Patonatsheiliger* in *Bischofsornat* und rechts der Hl. Maurus, Namenspatron des Bauherrn Abt Maurus Bächl.

Die spätbarocken Altäre der Asams, die integraler Bestandteil der Innenarchitektur sind, weisen über Sockel, Säule und Gebälk in ihrer Architektur ein hohes Maß an Schwere und Würde auf.

¹ Vgl. Heinz Jürgen Sauermost: *Die Asams als Architekten*, München / Zürich 1986, S. 45-51, hier S. 46.

² Vgl. Brunner 1951, S. 45-56; vgl. Lieb ⁵1984, S. 37-42.

³ Zur Allusion des hl. Georg auf den Landesherrn, Kurfürst Max Emanuel von Bayern, vgl. Lieb ⁵1984, S. 42; vgl. Sauermost 1986, S. 29-32.

Der bereits angesprochene Prozeß der Auflockerung und Verräumlichung der Retabelarchitektur greift ab circa 1720 auch auf den Retabelauszug über. Korrespondierend zum Hauptgeschoß beschreibt der Auszug die gleiche Grundrißkurvierung und greift ebenso in den Raum aus. Die ursprünglich wandmäßige Attika wird entfestigt, indem die ehemals tektonischen Säulen und Pilaster des Auszuges zu dekorativen, begrenzenden Voluten umgewandelt werden. Der mit Dekor und Skulpturen erheblich bereicherte Auszug wird zu einem bekrönenden Akzent des Retabels. Diese Struktur zeigt exemplarisch der Auszug des 1723 errichteten Hochaltars der Benediktiner-Abteikirche in Weingarten¹ (Abb. 50).

In der Zeit des Rokoko ab 1740 wandeln sich die begrenzenden Voluten zu lose zusammengefügte Spangen und der Auszug kann sich zu einem lichtdurchstrahlten Gebilde auflösen. Ebenso strebt das tektonische Gefüge im Hauptgeschoß in dieser Zeit eine höchste Auflösung an, indem sich Säulen verjüngen und die Interkolumnien verbreitern. Nur noch schmale Kranzgesimsbrücken verbinden die Säulen miteinander.² Die Altararchitektur schließt sich nicht mehr der körperhaften Gliederung des Innenraumes an, sondern die malerisch bewegten Innenräume gleichen sich dem Hochaltar an bzw. der Hochaltar ergreift „in Abstufungen über den Altarraum und das Priesterhaus mehr oder weniger den ganzen Kirchenraum.“³ Als Beispiele seien die Hochaltäre der Benediktiner-Abteikirchen in Zwiefalten, Ottobeuren und Rott am Inn genannt. In dieser Phase weisen allerdings nur noch die Hoch- und Querhausaltäre Säulen als Würdeformen auf, während bei den übrigen Altären der architektonische Aufbau einem einfachen ornamentalen Rahmensystem weicht.

Neben dem Typus des Altarretabels entstehen zu Beginn des 18. Jahrhunderts Ziborienaltäre, die das repräsentative, paradigmatische Bernini-Ziborium über der Confessio Petri im Petersdom zu Rom variieren.

So entstand in Deutschland des 18. Jahrhunderts als erster Ziborienaltar der ehemalige Hochaltar des Würzburger Domes in den Jahren 1701 bis 1703. Der Altar geht auf Michael Reiß und Balthasar Esterbauer zurück.⁴ Formal wird in diesem Altar der Baldachinaltar von St. Peter zu Rom variiert, indem der römische Grundtypus über quadratischem in einen trapezförmigen Grundriß abgewandelt wurde. Der Altar öffnete sich einerseits zum Langhaus, war aber zugleich in sich geschlossen.

Als nächster Ziborienaltar wurde um 1710 der sechssäulige Hochaltar im Dom zu Fulda (Abb. 51) nach Entwürfen von Johann Dientzenhofer errichtet. Dientzenhofer war unmittelbar nach der Rückkehr von der Studienreise nach Italien (1699–1700)

¹ Vgl. Zürcher 1978, S. 64-65.

² Vgl. ebd., S. 64-65, 70-72.

³ Vgl. ebd., S. 54; vgl. ferner S. 78.

⁴ Vgl. Heitsch 1986, S. 107, 108; der Altar wurde 1945 zerstört.

zum Sitftsbaumeister in Fulda ernannt worden und führte den Umbau des Domes (1704–1712) unter Abt Adalbert von Schleifras durch. Bei der Neukonzeption des Domes unter Benutzung alter Fundamente stand Dientzenhofer noch ganz unter dem Eindruck der römischen Barockarchitektur, deren Einfluß im Innenraum in der etwas kühlen Strenge deutlich erkennbar ist.

Bei dem sechssäuligen Ziborienaltar werden die vier inneren Säulen durch das Gebälk in einem Dreiviertelkreis zusammengefaßt. Seitlich ist der Altar um flügelähnliche Anbauten in Form einer Säulentravée erweitert. Ein an Berninis Ziborium in St. Peter zu Rom erinnernder Volutenbaldachin bekrönt die Architektur. Diese raumbegrenzende und zugleich blickdurchlässige Altararchitektur riegelt den Mönchschor der Benediktiner lettnerartig vom übrigen Kirchenraum ab.

Der um 1714 entstandene Hochaltar (Abb. 52) der ehemaligen Benediktiner-Klosterkirche Banz in Franken geht ebenfalls im Entwurf auf Johann Dientzenhofer zurück, der sich auch für den Neubau der Klosterkirche (1710–1718) verantwortlich zeichnet. Banz bildet den eindrucksvollsten Sakralbau Johann Dientzenhofers, der hier die guarineske Gewölbebildung mit imaginären Raumkörpern, die einander durchdringen und sich in den Gewölbeschale verschneiden, aufgegriffen hatte, die sein älterer Bruder Christoph Dientzenhofer bereits in Eger, St. Klara (1707–1711), und in der Benediktiner-Klosterkirche Brevnov (1708–1715) bei Prag entwickelt hatte.¹

Den Hochaltar in Banz führte Balthasar Esterbauer aus. Die mittlere Travée über konkavem Grundriß mit gekuppelten Säulen und einem zentralen Altarblatt wird erstmals von transparenten Seitenflügeln mit begrenzenden Außensäulen flankiert. Die Außenflügel schwingen hinter der Mitteltravée konkav ein und scheinen diese zu hinterfangen. In den Interkolumnien stehen auf Postamentbrücken Standfiguren. Der Einfluß Guarinis ist auch beim Hochaltar spürbar, der vom Tabernakel von San Nicolo zu Verona, das in Guarinis *Stichwerk*² publiziert war, angeregt zu sein scheint.

Ausgehend von Johann Dientzenhofers Hochaltar in Banz entwickelte Balthasar Neumann den Typus des Halbkreisziporiums weiter. Beim Hochaltar zu Worms, 1738 bis 1740 errichtet (Abb. 53), fügte er an das im Grundriß halbkreisförmige Ziborium aus Säulen, Gebälk und Rippenbaldachin seitlich auseinandergeklappte Flügel mit äußeren begrenzenden Säulen an.³ Im Gegensatz zu Banz stellte Neumann nun in jeder der seitlichen Interkolumnien vollplastische Bildwerke ein. Die Mensa des in der

¹ Vgl. dazu auch Heinrich Gerhard Franz: Balthasar Neumanns kurvierte Räume und ihre Vorstufen bei Borromini, Guarini und in Böhmen, in: Balthasar Neumann. Kunstgeschichtliche Beiträge zum Jubiläumsjahr 1987, hrsg. von Korth / Poeschke, München 1987, S. 31 ff.

² Guarino Guarini: *Architettura Civile*, Turin 1737 (Vorabdruck: Turin 1686), Neudruck, Mailand 1968.

³ Vgl. Hegemann 1937, S. 18-22; vgl. Ursula Röhlig: Ein Entwurf Balthasar Neumanns für den Hochaltar des Domes zu Worms, in: *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, III. Folge, Bd. XIX, 1968, S. 157-168.

Breite ausschwingenden Halbkreisziporiums wird wiederum durch die zusammenfassende und überhöhende Baldachinkrone ausgezeichnet. Dieser Prototyp diente Neumann als Vorbild für den Hochaltar (1745) der ehemaligen Franziskanerkloster- und Schloßkirche St. Maria von den Engeln zu Brühl, auf den dessen Analyse im Hauptteil verwiesen wird.¹ Dem Vorbild des Wormser Hochaltares sind ebenso Neumanns Hochaltäre der ehemaligen Stiftskirche St. Paulinus zu Trier (1755) sowie der Peterskirche zu Bruchsal (1747) verpflichtet.²

¹ Vgl. Kapitel 5.4.2.1.

² Vgl. Hans Reuther: Balthasar Neumann. Der mainfränkische Barockbaumeister, München 1983, S. 90.

4. Zur Ikonographie und Ikonologie des Barockaltars

Nachfolgend wird der Barockaltar aus unterschiedlichen ikonographischen und ikonologischen Aspekten erörtert, um den Bedeutungsgehalt des Altarretabels und die Entwicklung des Altares zu einem *Theatrum sacrum* im Zeitalter des Barock zu vermitteln.

4.1. Die Säule – Vokabel der Architektursprache

Die Säule als ein senkrecht stehendes Bauelement dient in ihrer Grundfunktion der punktwisen Aufnahme von Lasten. Über diese Grundfunktion und die Verkörperung des Aufstrebens und Tragens hinaus verfügt der Architekt der Neuzeit in den fünf Säulenordnungen der Antike über ein System von Bauformen, mit dem er eindeutige Aussagen anstreben kann. Die *ordini* sind eine im 16., 17. und 18. Jahrhundert lebendige Architektursprache¹, die dem Eingeweihten unmittelbar verständlich war, auch wenn ihr Bedeutungsgehalt im Laufe der Zeit Veränderungen unterlag. Vitruv hat in seinen zwischen 33 und 14 v. Chr. verfaßten „*De Architectura Libri Decem*“, der einzig vollständig erhaltenen Gesamtdarstellung der antiken Architektur², auf der das architekturtheoretische Schrifttum seit der Renaissance basiert, die drei klassischen Stile mit griechisch-römischen Göttern in Verbindung gebracht und den Säulen menschliche Proportionen und Charaktere zugeordnet. So sieht Vitruv in den gedrun- genen Proportionen der dorischen Säule „Stärke und Anmut des männlichen Körpers“, die jonische Säule verbindet er mit der „fraulichen Schlankheit“ und die korinthische

¹ Leonhard Christoph Sturm formuliert dies 1716 mit den Worten: „Die Glieder der Ordnungen sind gleichsam das Alphabet der Baukunst, dann wie aus 24 Buchstaben unzählich unterschiedene Wörter und Reden zusammengesetzt werden, also kan man durch mancherley Zusammenfügung der Glieder, derer nicht viel mehr als der Buchstaben sind, gantz unterschiedene Bauzierathen nach sechserley Ordnungen zusammen setzen [...]“, zitiert nach Erik Forssman: *Dorisch, Jonisch, Korinthisch. Studien über den Gebrauch der Säulenordnungen in der Architektur des 16.–18. Jahrhunderts*, Stockholm / Göteborg / Uppsala 1961, S. 28, (*Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm Studies in History of Art*, Bd. 5); vgl. ferner Norberg-Schulz 1986, S. 16.

² Vgl. Hanno-Walter Kruft: *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart*, München ⁴1995, S. 20-30; vgl. ferner Georg Germann: *Einführung in die Geschichte der Architekturtheorie*, Darmstadt ²1987, S. 9-29; vgl. Günter Irmscher: *Kölner Architektur- und Säulenbücher um 1600*, Bonn 1999, S. 11-16, hier S. 11, (*Sigurd Greven-Studien*, Bd. 2).

mit der „jungfräulichen Zartheit“.¹ Dieser Säulenkanon, später erweitert durch die toskanische und komposite Ordnung, behielt seine Gültigkeit von der Renaissance bis in das ausgehende 18. Jahrhundert. Die Theorie der Säulenordnungen bildet oftmals den Schwerpunkt der Architekturtraktate von Alberti über Serlio und Vignola bis zu den nordischen Säulenbüchern. So erblickt beispielsweise der deutsche Architekturtheoretiker Leonhard Christoph Sturm in den Säulenordnungen „den Grund der gantzen Bau-Kunst“². Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein formuliert um 1670 in seiner kulturgeschichtlich bemerkenswerten Schrift, dem „Werk von der Architektur“,

Die Ordnung von der 5 Seilen seint so vornehm, daß ohne selbige nichts kan geziehret werden, kein Altar, kein Kirchen, kein Cadetra, Triumph- und andere Porten, kein Haus kan geziehret werden, iberall miessen aus disen 5 ordnungen eine oder etliche alles thun und praestiren ...³

Von den fünf Säulenordnungen ist für das Thema des Barockaltars primär die korinthische Ordnung relevant. Sie entsteht nach Vitruv aus der jonischen. Beide unterscheiden sich nur durch das Kapitell, das bei der korinthischen Ordnung die gesamte Höhe des unteren Säulendurchmessers aufweist und damit die Ordnung schlanker erscheinen läßt als die jonische. Vitruvs Charakterisierung der Ordnung als der jungfräulichen wird von Serlio in christlichem Sinne uminterpretiert auf die Jungfrau Maria und auf jungfräuliche Heilige allgemein. Darüber hinaus kommt die korinthische Ordnung am ehesten für den Kirchenbau in Frage, da sie als die reichste und schönste der fünf Ordnungen betrachtet wird.⁴ So sieht Scamozzi in der *Corinthia* die Krone der Architektur, in der sich die „Aufrichtigkeit der Seele“ in Anbetracht der „Majestät des höchsten Wesens“⁵ ausdrücke. Von der korinthischen Ordnung inhaltlich kaum zu unterscheiden ist die *Composita*, die Scamozzi als „die Anmutige“ bezeichnet. Das figurativ reich behandelte Kapitell der *Composita* setzt sich aus Elementen des korinthischen und ionischen Kapitells zusammen.⁶

Als das zentrale Beispiel eines von der korinthisch-kompositen Ordnung insgesamt bestimmten Kircheninnenraumes sei der Neubau von San Pietro in Vaticano

¹ Paul von Naredi-Rainer: *Architektur und Harmonie. Zahl, Maß und Proportion in der abendländischen Baukunst*, Habilitationsschrift Graz 1982, Köln⁵1995, S. 97; vgl. ferner Forssman 1961, S. 16, 17.

² Ulrich Schütte: *Säulenordnungen*, in: *Katalog Wolfenbüttel 1984, Architekt und Ingenieur. Baumeister in Krieg und Frieden*, bearbeitet von Ulrich Schütte in Zusammenarbeit mit Hartwig Neumann, Ausstellungskatalog der Herzog August Bibliothek Nr. 42, Wolfenbüttel 1984, S. 162-163; vgl. Naredi-Rainer⁵1995, S. 97.

³ Zitiert nach Forssman 1961, S. 57. Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein (1611–1684), Bauherr und Kunstsammler, lebte in Wien; er verstand sich selbst als Dilettant; hinsichtlich der Säulenordnungslehre war er auf Vignola fixiert; vgl. Hellmut Lorenz: *Architektur*, in: Brucher 1994, S. 11-79, hier S. 28.

⁴ Vgl. Forssman 1961, S. 90-91; vgl. ferner Irmscher 1999 b, S. 30.

⁵ Forssman 1961, S. 91. Für die Prachtentfaltung in der Profanarchitektur des französischen Absolutismus war ebenso die korinthische Ordnung am angemessensten, vgl. ebd., S. 111.

⁶ Vgl. ebd., S. 91.

angeführt.¹ Bernini paßt sich bei der Neugestaltung der Vierung der vorgegebenen Raumwirkung mit seinem Ziborium über dem Petersgrab (Abb. 20) und der Einfügung von Reliquienbalkonen (Abb. 54) in die Schrägseiten der Kuppelpfeiler an. Wie bereits erwähnt, benutzt er für das Ziborium gedrehte Säule mit kompositen Kapitellen.² Mit dem Typus der gewundenen Säulen bezieht sich Bernini auf die zwölf antiken Weinrankensäulen, die, paarweise zu einer Art Pergola verbunden, die Chorschranke vor dem Hochaltar von Alt-St. Peter bildeten und nach damaligem Glauben vom bedeutsamsten biblischen Bau, dem Salomonischen Tempel in Jerusalem, stammen sollten. Sechs dieser Säulen wurden im 4. Jahrhundert unter Kaiser Konstantin als Spolien aufgestellt, sechs weitere Säulen schenkte im 8. Jahrhundert der Exarch Eutychius von Ravenna Papst Gregor III.³ Während der Bauzeit von Neu-St. Peter gingen drei dieser Säulen verloren; in der Pietà-Kapelle steht eine einzelne Säule, die „Colonna santa“, an die sich der Legende nach Christus angelehnt haben soll. Im Rahmen der Neugestaltung der Vierungspfeiler setzt Bernini diese antiken „salomonischen“ Säulen jeweils paarweise in die vier Ädikulen der Reliquienbalkone ein, in die Pfeilerschrägseiten zwischen die korinthischen Kolossalpilaster Michelangelos. Mit den vier Bronzesäulen des Ziboriums ist damit die ursprüngliche Zwölfzahl der „salomonischen“ Säulen wiederhergestellt.⁴

Berninis Spiralsäulen erhalten ihre besondere Bedeutung, indem sie formal die antiken Säulen wiederholen. Dieser gewundene „salomonische“ Säulentypus wurde an zahllosen Altären wiederholt, da der christliche Kirchenraum als „novum templum Salomonis“⁵ gedeutet wird.

Ganz offensichtlich wird im rekatholisierten Norden absichtsvoll durch formale Zitate und ikonologische Allusionen auf liturgisch wesentliche Ausstattungsstücke der Vatikanischen Basilica rekuriert, um Romverbundenheit und Papsttreue zu demonstrieren. [...] Dabei werden die Motive frei variiert und kombiniert, doch sichtlich legt man Wert darauf, daß der ikonologische Bezug zum zentralen Heiligtum der katholischen Welt offenbar ist. Der viersäulige Baldachin über dem Petrusgrab, dessen Stützen in der orthogonalen Ansicht sich optisch hintereinander staffeln, wird, da man in der Regel keinen freistehenden Baldachin, sondern ein in das Chorschaupt einzubettendes Retabel braucht, das Vorbild entweder auf zwei Säulen reduziert oder je zwei Stützen werden in reduzierter Raumtiefe gestaffelt. In der Regel aber suchen die Altarkon-

¹ Vgl. ebd., S. 94-95. Zum Gebrauch der Corinthia in der nachtridentinischen Sakralarchitektur vgl. Hermann Hipp: Studien zur „Nachgotik“ des 16. und 17. Jahrhunderts in Deutschland, Böhmen, Österreich und der Schweiz, Diss. Tübingen 1974, Tübingen 1979, S. 705-737.

² Vgl. Kapitel 3.1.1.

³ Vgl. Alois Fuchs: Die Spiralsäule in der Kunstgeschichte, in: Westfalen, 29, 1951, S. 130-138; vgl. ferner Forssman 1956, S. 43-44, 207-208.

⁴ Zur gedrehten Säule, vgl. Wolfgang Schmidt: Die gewundene Säule in der Architekturtheorie von 1500 – 1800, Diss. Karlsruhe 1977, Stuttgart 1978.

⁵ Noehles 1995, S. 337; vgl. dazu Peter Hawel: Der spätbarocke Kirchenbau und seine theologische Bedeutung. Ein Beitrag zur Ikonologie der christlichen Sakralarchitektur, Diss. München 1986, Würzburg 1987.

strukture die optische Illusion einer dreidimensionalen Baldachinarchitektur hervorzurufen: Die Mensa soll von der Würdeformel salomonisch-petrinischer Säulen umfungen werden.¹

Zusätzlich zu dieser symbolischen Bedeutung der gedrehten Säule und den genannten Umdeutungen der vitruvianischen ordini in christlichem Sinne sei auch auf die Säule in ihrer historischen Bedeutung als Hoheitszeichen hingewiesen. So sind beispielsweise römischen Triumphbögen Säulen nicht aus statischen Gründen, sondern allein als Zeichen höchster Würde vorgeblendet, denn die Säule ist „eine Hoheitsform, das größte Hoheitssymbol, welches die Menschheit kennt.“² Aus dem tektonischen Zusammenhang gelöst, in isolierter Aufstellung, kann die Säule auch ihre Bedeutung als Staatssymbol bekommen oder als Mal³, zu denen Grabsäulen, Ehrensäulen, Gerichtssäulen oder auch Mariensäulen⁴, die vor allem im 17. und 18. Jahrhundert Verbreitung fanden, gehören.

Säulen bzw. Stützen mittelalterlicher Kirchenbauten wurden nach mittelalterlicher Auffassung als Personifikationen der Apostel und Propheten gedeutet, die das Kirchengebäude, den Gottesstaat, tragen. Dergestalt beschreibt Abt Suger die zwölf Säulen in der Mitte von St. Denis.⁵ Zur sinnfälligen Verdeutlichung der anthropomorphen Bedeutung der Säulen stellte man ihnen, wie im Kölner Dom, Apostelfiguren auf Konsolen vor, von Baldachinen überfangen.⁶ Eine Namensgebung von Säulen findet sich schon beim Salomonischen Tempel. Es handelt sich um die beiden

¹ Ebd. S. 337-338. Eine ausführliche theologisch-eschatologische Interpretation der gewundenen Säule, die an dieser Stelle nicht wiederholt zu werden braucht, findet sich bei Seifert 1983, S. 215-220.

Auf die Nachbildung der Bernini Säulen an dem 1662 konsekrierten ehemaligen Hochaltar des Paderborner Domes wies schon Fuchs hin, vgl. Fuchs 1951, S. 138; zur Rezeption von Rom über Flandern nach Paderborn, vgl. Seifert 1983, S. 212-213.

Neben dem von Karl Noehles angeführten Beispiel der Rom-Rezeption unter anderem der Säulen des Asam-Hochaltars in der ehemaligen Prämonstratenser-Abteikirche von Osterhofen, vgl. Noehles 1995, S. 335-336, sei auch, abgesehen von zahllosen anderen Beispielen, auf die gewundenen korinthischen Doppelsäulen des Hochaltars der 1675 konsekrierten Münchner Theatinerkirche hingewiesen.

² Hans Gerhard Evers: *Tod, Macht und Raum als Bereiche der Architektur*, München ²1970, S. 97.

³ Die Anfänge der Säule in der Bedeutung als anthropomorph gedachtes Wesen „reichen in Schichten animistischer Religiosität, als Stein und Baum an sich als Gottheit verehrt wurden.“ Günter Bandmann: *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*, Darmstadt ⁸1985, S. 79.

⁴ Zu Mariensäulen vgl. Artikel: Säule, in: *Marienlexikon*, hrsg. im Auftrag des Institutum Marianum Regensburg von Remigius Bäumer u. Leo Scheffczyk, Bd. 5, St. Ottilien 1993, S. 620-626.

⁵ Vgl. Bandmann ⁸1985, S. 64-65, 78. „Da für die Christen das Bauwerk ein Gleichnis für die aus lebendigen Gliedern bestehende ecclesia ist, nehmen auch die Säulen anthropomorphe Bedeutung an. Christus wird im Schlußstein erkannt, der das Bauwerk krönt und zusammenhält.“ Ebd., S. 65; vgl. ferner ders.: *Ikonologie der Architektur*, in: *Politische Architektur in Europa vom Mittelalter bis heute. Repräsentation und Gemeinschaft*, hrsg. von Martin Warnke, Köln 1984, S. 19-71, hier S. 30.

⁶ Vgl. Dagobert Frey: *Kunstwissenschaftliche Grundfragen. Prolegomena zu einer Kunstphilosophie*, Wien 1946, S. 115; vgl. Germann ²1987, S. 37.

ehernen Säulen am Eingang des Tempels, deren rechte als Jachin und deren linke Säule als Boas bezeichnet wurde, die wahrscheinlich als „firmitas“ und „fortitudo“ zu deuten sind. Die Säulen von stattlichen, unteretzten Proportionen standen vermutlich ohne architektonische Bindung frei als Türhüter vor dem Portal. In ihrer Erscheinungsform, ihrer Aufstellung und Deutung bereiten diese Säulen in der architekturtheoretischen Literatur des 17. Jahrhunderts die Auffassung „von den Portalsäulen als den Repräsentanten der Macht und Stärke“¹ vor.

Säulen als Hoheitszeichen und Würdemotiv zeichnen somit auch das Retabel in Gestalt eines Triumphbogens in besonderer Weise aus. Hauptsächlich aber heben die Säulen den Hochaltar durch ihren Bedeutungsgehalt und ebenso auch optisch, vor allem bei barockisierten mittelalterlichen Innenräumen, als Zielpunkt des Kirchenraumes heraus.

4.2. Der Triumphbogen

In weitestem Sinne stellen das Portalmotiv bzw. der eintorige Triumphbogen die verbreitete Grundform barocker Altarretabel dar. Im Altarbau bilden sie nicht einfach ein Rahmenwerk für bildliche Darstellungen, sondern sie symbolisieren den Ort des Überganges, der Transzendenz. Im folgenden sollen das Portal in seiner Architektur und Würdeform sowie der Triumphbogen, der im Kirchenbau in mehrfacher Form als Raumgrenze und Würdezeichen Verwendung findet, exemplarisch an der ehemaligen Benediktiner-Abteikirche Zwiefalten dargestellt werden.

Ein Portal ist in seiner Form und Funktion nicht einfach eine Öffnung in einer Wand, sondern es ist ein selbständiges, architektonisch und künstlerisch gestaltetes

¹ Forssman 1956, S. 44-46, hier S. 46. Der spanische Jesuit Juan Bautista de Villalpando gab zusammen mit seinem Ordensbruder Girolamo Prado 1596–1604 ein dreibändiges Werk über die Vision des Ezechiel heraus. In Villalpandos zweitem, architekturgeschichtlichen Band, der 1604 in Rom erschien und in der architekturtheoretischen Literatur des 17. Jahrhunderts oft zitiert wird, stellte er das gesamte damalige Wissen über den Salomonischen Tempel zusammen und rekonstruiert den Tempel auf 15 zum Teil großformatigen Tafeln. Die Säulen der Tempelrekonstruktion, die salomonische Ordnung, weisen eine Ähnlichkeit mit der korinthischen Ordnung auf. Auf Grund der von Villalpando aufgestellten Verwandtschaft wurde der Corinthia im 17. Jahrhundert eine besondere Bedeutung beigemessen, denn Sturm empfiehlt die Corinthia für die Innenarchitektur eines Kirchenraumes, „weil die Corinthische mit der heil. Ordnung des Tempels zu Jerusalem übereinkommt“. Forssman 1956, S. 208-210, hier S. 209.

Bauelement, das sich aus der Wand heraushebt. In modifizierter Form als Triumphbogen bzw. Ehrenpforte erhält das Portal autonomen Charakter. Bei beiden Erscheinungsformen tritt neben die Säule als Auszeichnungsmotiv der Bogen als weitere wesentliche Würdeform. Dieser verleiht der ihn durchschreitenden Person Erhöhung und Dignität.¹

Das Hauptportal eines Sakralbaues kann metaphorisch als das Tor zum himmlischen Jerusalem gedeutet werden; es bildet die Schwelle zwischen dem profanen und sakralen Bereich.² Seit der Renaissance wurde auch das aus der römischen Repräsentationsarchitektur entlehnte Triumphbogenschema auf Eingangsfassaden von Kirchenbauten übertragen, wie es in eindeutiger Form Leon Battista Alberti bei der Fassade von Sant'Andrea in Mantua umgesetzt hat.³ In der Zeit des Barock schließlich fand der Triumphbogen als standardisierte Architekturform allgemein große Verbreitung und gehörte zu den wichtigsten zeichenhaften Architekturen im Profan- wie auch Sakralbereich. Gerade in dieser Zeit sind die Kirchenfassaden in ihrer Gestaltung von Triumphbögen und Festdekorationen beeinflusst; sie stellen sich als selbständig konzipierte, triumphale Schauwände dar, die von der dahinter liegenden Raumform unabhängig und als architektonisches Gestaltungsmoment dem Innenraum vorgeblendet sind.⁴ Dies veranschaulicht beispielsweise die Triumphwand der Westfassade des Salzburger Domes, dessen Entwurf auf den aus der Lombardei berufenen Architekten Santino Solari zurückgeht.⁵

¹ Vgl. Evers ²1970, S. 104-108.

² In konkreter Form bezeichnet dies die Kartuscheninschrift über dem Hauptportal der Benediktiner-Abteikirche Ottobeuren: „Haus Gottes und Himmels Pforte“, Lieb ⁵1984, S. 92; vgl. ferner ebd., S. 13; vgl. ferner Josef Anselm Graf Adelman: Der Barockaltar als Bedeutungsträger von Theologie und Frömmigkeit, in: Knoepfli / Zürcher 1978, S. 122. Zur weiteren christlichen Ikonographie des Portals vgl. Adolf Reinle: Zeichensprache der Architektur. Symbol, Darstellung und Brauch in der Baukunst des Mittelalters und der Neuzeit, Zürich / München 1976, S. 279-281.

³ Im Jahre 1470 hatte Alberti die Entwürfe geliefert, 1472 wurde der Grundstein gelegt. Alberti variiert das Thema des Triumphbogens der Cappella dei Pazzi in Santa Croce, Florenz, und schuf einen dreitorigen Triumphbogen, der eine Synthese aus römischen Triumphbögen und antiker Tempelfront darstellt.

Zum Motiv des Triumphbogens als Ehrenpforte zu Beginn des 16. Jahrhunderts vgl. Sven Lüken: Kaiser Maximilian I. und seine Ehrenpforte. In memoriam Hartmut Bookmann, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 61, 1998, S. 449 ff.

⁴ Vgl. Reinle 1976, S. 226; vgl. ferner Hager 1968, S. 34-35.

⁵ Die Westfassade ist als Triumphwand gegenüber dem Langhaus selbständig konzipiert und eher auf den Kirchplatz abgestimmt. Die dreibogige Portalöffnung zeigt in ihrer Gleichordnung noch nicht das barocke Subordinationsprinzip; vgl. Renate Wagner-Rieger: Architektur und Plastik in Zentraleuropa, in: Erich Hubala: Die Kunst des 17. Jahrhunderts, Nachdruck, Frankfurt am Main / Berlin / Wien 1984, S. 293, (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 9); vgl. ferner Brucher 1983, S. 18-23; vgl. ferner Hellmut Lorenz: Architektur, in: Brucher 1994, S. 14.

Vom Innenraum unabhängige Fassaden können über das verbreitete Triumphbogenmotiv Korrespondenzen zwischen der Eingangsfassade und dem Altarbau herstellen. Die ehemalige Benediktiner-Abteikirche Zwiefalten¹, eine Wandpfeilerkirche mit einschiffigem Langhaus, spiegelt in der Fassade mit eintorigem Triumphbogen nicht den Innenraum, vielmehr bezieht sich sein Architekt, Johann Michael Fischer, mit diesem Motiv formal auf den Hochaltar im Chorraum und reflektiert diesen als Vorbereitung in der Fassade (Abb. 55, 56). So bestehen im formalen Aufbau abstrahiert Analogien zwischen dem Eingangsportal und dem Tabernakel, zwischen der großen Ordnung des Triumphbogens und der Säulenarchitektur des Retabels sowie abschließend zwischen dem die Fassade zusammenfassenden Frontispiz und dem zusammenfassenden Auszugsgeschoß des Retabels.² Der Altar dagegen bildet „gewissermaßen eine heilige Resonanz der Fassade.“³ Grundsätzlich orientiert sich der Altar mit seiner Schauseite wiederum als Fassade in den Kirchenraum vergleichbar einer Kirchenfront, die auf den Vorplatz ausgerichtet ist.⁴

Der Innenraum der Zwiefaltener Abteikirche (Abb. 57) ist als Wegbau angelegt, in dem der Gläubige den „heiligen Weg“, die Via triumphalis, vom Eingang zum Hochaltar, in dem sich die Realpräsenz Gottes in Gestalt der Eucharistie befindet, beschreitet. Dabei nimmt die Folge der kolossalen Wandsäulen die Motivik einer Prozession auf, die sich über die Kapellenaltäre, Prozessionsstationen gleich, hin zum Gnadenaltar, Chor und Hochaltar bewegt. Der Gnadenaltar, integriert in das dreitorige, scheinperspektivische Chorgitter mit Triumphbogenmotiv, steht wiederum unter dem Triumphbogen des Kirchenraumes, der die Schwelle zum Mönchschor und Hauptaltarraum hervorhebt. Diese aus liturgischer Funktion entstandenen Triumphbögen trennen realiter und in ihrer Bedeutung als Würdezeichen den Laienraum vom Presbyterium. Blickpunkt, Abschlußprospekt und in der kultischen Funktion Zentrum und Zielpunkt des gesamten Kirchenraumes bildet der Hochaltar als eintoriger Triumphbogen. Das ursprünglich heidnische Triumphbogenmotiv ist hier formal und in der ikonographischen Bedeutung des Sieges auf den Triumph Christi übertragen. Dieser triumphale Sinngehalt wird zusätzlich durch die korinthische Säulenordnung verdeut-

¹ Baubeginn 1739, 1741 Berufung Johann Michael Fischers zum Baumeister, Konsekration der Kirche 1765. Zwiefalten wurde 1750 als reichsunmittelbar anerkannt; im gleichen Jahr begann man mit dem Bau der Fassade. Vgl. Lieb ⁵1984, S. 74.

² Vgl. Zürcher 1978, S. 65, Anm. 25; vgl. ferner Lieb ⁵1984, S. 81; in diesem Zusammenhang ist ebenso an die Benediktinerabtei Weltenburg zu erinnern. Die Fassade weist das Motiv eines dreiachsigen Triumphbogens auf, das sich im Kircheninnenraum im Zusammenschluß des Chorbogens und den beiden östlichen Kapellen wiederholt. Der Hochaltar ist hier allerdings als reale Ehrenpforte gestaltet, in welcher der aus einem Illusionsraum hineinreitende heilige Georg erscheint; vgl. Katalog Frankfurt o. J. [1978], S. 28; vgl. Sauermost 1986, S. 23-24.

³ Lieb ⁵1984, S. 81.

⁴ Zu den Entsprechungen zwischen Fassaden und Altären vgl. Hermann Schlimme: Die Kirchenfassade in Rom. ‚Reliefierte Kirchenfronten‘ 1475–1765, Diss. Techn. Univ. Braunschweig 1998, Petersberg 1999, S. 57-58, (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, Bd. 5).

licht, die auch römische Triumphbögen in diesem Sinne auszeichnet und ebenso in der architekturtheoretischen Literatur als die triumphale interpretiert wird.¹

Grundsätzlich bilden die zumeist als „Porta triumphalis“ gestalteten Altäre formal und symbolisch den „Ort der Übergänge, der mystischen Wandlung, wo das Jenseits sich dem Diesseits öffnet“.² So bittet der Gläubige in seinen kontemplativen Gebeten über den Hochaltar als weithin sichtbare Quelle des Heils um Gnade und Barmherzigkeit. Dabei stellen die Engel, die oftmals in der Bedeutung der Himmelsleiter die Altararchitektur bereichern, die Verbindung zwischen der irdischen Realität und der himmlischen Zone her. Die zu seiten der Bildarkade stehenden Heiligen, zumeist Patronats- und Volksheilige, fungieren als Gnadenvermittler und leiten zur zentralen Arkade über, die mit einer bildlichen oder plastischen Darstellung³ „gleichsam einen Durchblick in einen entfernteren, irdisch-himmlischen Raum“⁴ ermöglicht. Dabei wird z. B. das Wunder mit den bildhaften Mitteln des Illusionismus und einer ekstatischen Emotionalität des Heiligen dem Gläubigen vergegenwärtigt, um diesen mit allen Sinnen zu erfassen. Auf diese Zone als dem Bereich einer höheren, überirdischen, auf Gott hinweisenden Realität, in welcher dem barocken Menschen der geistlich-sittliche Weg in die Vollendung, d. h. in den Himmel, vor Augen geführt wird⁵, folgt im Auszug der himmlische Bereich mit der Trinität als Kulminationspunkt. Diese wird im Sinne einer Auszeichnung von einer goldgefaßten Strahlenglorie hinterfangen. Während die Gebete der Gläubigen entsprechend den barocken Frömmigkeitsformen durch mystisches Sich-Versenken zum Himmel emporsteigen, ergießt sich ein göttlicher Gnadenstrom in einer Gegenbewegung, gelenkt durch die Architektur, über die Gemeinde in den Kirchenraum.⁶

¹ Vgl. Forssman 1956, S. 34-35.

² Zürcher 1978, S. 77-78.

³ Es kann sich um aktuelle theologische Themen handeln, um das Martyrium bzw. Wunder zumeist des Patronatsheiligen. Besonders verbreitet sind aber mariologische Themen, wie die Himmelfahrt Mariens und ihre Krönung, da im Zuge der Gegenreformation die Pflege des Marienkultes zu einer demonstrativ katholischen Glaubensäußerung wurde.

⁴ Reinle 1976, S. 282.

⁵ „[...] bilden die seitlichen Heiligen, die gleichsam noch halb auf dem Boden der Wirklichkeit wie auf einem Proszenium stehen, einen Reflex, indem sie gleichsam das Erleben des Betrachters vorwegnehmen und diesen wie im Theater veranlassen, es nachzuvollziehen.“ Loers 1976, S. 70.

⁶ Vgl. Zürcher 1978, S. 54-55, 59; das Motiv der Bewegung in einen Illusionsraum und der Gegenbewegung aus dem Tiefenraum zurück in den Zuschauer- oder Gemeinderaum rührt von der italienischen Tiefenbühne des Theaters des 17. Jahrhunderts her: „Der Zuschauerraum erweitert und vertieft sich im Illusionsraum und klingt in weiten Fernblicken aus, gleich den Alleen und Schneisen der barocken Gärten. Die Bewegung des Spieles von hinten nach vorne in dieser Tiefenachse ist auf den Zuschauer und in den Zuschauerraum hinein gerichtet, in den sie sich ideell fortsetzt, und strömt über Treppen von der Bühne in ihn ein, in gleicher Art wie der heilige Georg in Weltenburg aus dem Illusionsraum hinter dem Altar durch eine Pforte in den Gemeinderaum hineinreitet.“ Frey 1946, S. 188-189.

4.3. Barocktheater und Altarbau

Theater und Altarbau gehen im Zeitalter des Barock eine enge Verbindung ein. Im folgenden wird zunächst die Bedeutung des Theaters und seine Verflechtung mit dem Absolutismus einleitend erörtert. Dieser allgemeine Zeitgeist spiegelt sich sowohl im liturgischen Zeremoniell wie auch im Aufleben geistlicher Theaterspiele. Abschließend soll die Entwicklung des Barockaltars, der sich zu einer Bühne für ein fortwährendes *Theatrum sacrum* entfaltet, vorgestellt werden.

4.3.1. Theater und Absolutismus

Die Welt ist ein Theater. Dies ist der zentrale Gedanke der barocken Weltsicht, die sich von der iberischen Halbinsel ausgehend über Europa verbreitet und zur geistesgeschichtlichen Grundlage eines ganzen Zeitalters für Kunst und Literatur, für die Lebensform des Menschen schlechthin wird. Im Gegensatz zur Anthropozentrik der Renaissance sieht sich der Mensch nun im Verhältnis zur Ewigkeit Gottes und erkennt die Flüchtigkeit seines irdischen Daseins¹, das „transitorische Wesen der menschlichen Existenz“.² Aus dem Bewußtsein der Endlichkeit der Zeit, vielmehr der raschen Vergänglichkeit des Lebens erwachsen der Ruf des „carpe diem“ und das „memento mori“ als die täglich warnende Stimme, denn alles befindet sich in einem fortwährenden, dynamischen Prozeß, nichts ist von Dauer.

Das Theater kann sich auf Grund dieser Weltsicht, die den vorüberrauschenden, von szenischem Bewegungsorganismus und innerer Verwandlung geprägten Schauspielen des Barock entspricht, wie in keinem anderen Zeitalter in glanzvollster, vollendetster Form entwickeln und wird zum Gleichnis der Welt. Das Leben ist Theater, das Theater ist Leben. Die Welt bildet die Bühne, auf welcher der Mensch schauspielerhaft agiert und von Gott als dem Spielleiter des *Theatrum mundi* gelenkt wird. Mit dem Tod endet die Vorstellung auf der Weltenbühne und Gott, der Gericht

¹ Vgl. Heinz Kindermann: *Theatergeschichte Europas*. III. Bd., *Das Theater der Barockzeit*, Salzburg 1959, S. 13-16; vgl. Richard Alewyn: *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste*, München ²1985, S. 60-62; vgl. ferner Manfred Brauneck: *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, 2. Bd., Stuttgart / Weimar 1996, S. 2-9, S. 95-105.

² Karl Noehles: *Eine antikisierende Kolonnadenarchitektur Berninis von 1629 für eine Kanonisationsfeier*, in: *Boreas, Münstersche Beiträge zur Archäologie*, Bd. 5, 1982, S. 191-200, hier S. 191.

hält, läßt nach einem Sinnbild Calderons zur himmlischen Festtafel.¹ Pathos und Theatralik kennzeichnen den ganzen Lebenshabitus des extravertierten barocken Menschen, der auf der Bühne der Welt stets Selbstdarstellung und Selbstbestätigung² durch übersteigerte Repräsentation sucht, wie es im höfischen Leben am augenfälligsten in Erscheinung tritt.

Zahlreiche triumphale, prunkvollen Feste, für die namhafte Künstler Concetti entwerfen, eigens ephemere Festarchitekturen, illusionistische Theatermaschinen und dergleichen erbauen, werden an den Höfen in Versailles, Wien, Prag, Dresden, München und London inszeniert³. Diese höfischen Schauspiele dienen neben dem Amüsement und der Zerstreung des Herrschers der Demonstration seiner „grandeur“, seiner Macht und vor allem der Darstellung der absolutistischen Weltordnung, die sich teilweise in den theatralischen Festaufführungen auf transzendierte, allegorische Art spiegelt und die königliche Person im Schlußakt als eine verzauberte höhere Existenz, als mythologische Apotheose oder Epiphanie vorführt⁴ und verherrlicht.

Zeremonielle Regelungen als festlicher, theatralischer Vollzug von Verhaltensformen, die Ehrerbietung, Distanz und Achtung bezeugen, sind für diese Weltordnung mit ihrer hierarchischen Stufung signifikant. Das Hofzeremoniell bildet eine feste

¹ Vgl. Alewyn ²1985, S. 60; vgl. Johann A. Doerig: Einige Wesenszüge der spanischen Barockliteratur, in: Die Kunstformen des Barockzeitalters, hrsg. von Rudolf Stamm, Bern 1956, S. 304-322, (Sammlung Dalp, Bd. 82); vgl. Kindermann 1959, S. 16; vgl. ferner Brauneck 1996, S. 62-63, S. 128-151.

² „[...] es sind Menschen, die sich immer beobachtet und bewundert fühlen, und wenn sie einmal allein sind, sich selbst beobachten und bewundern. Alles gewinnt erst Existenz, indem es sich im andern erlebt und im andern spiegelt. Im Spiegelbild liegt die wahre Realität für diese Zeit. Man fühlt seine eigene Wirklichkeit, indem man auf den andern wirkt oder zu wirken glaubt; man fühlt sich als das, als was man erscheint oder zu erscheinen wünscht.“ Frey 1946, S. 195.

³ Vgl. Margarete Baur-Heinhold: Theater des Barock. Festliches Bühnenspiel im 17. und 18. Jahrhundert. München 1966, S. 7, 8; vgl. Richard Alewyn: Feste des Barock, in: Absolutismus, hrsg. von Walther Hubatsch, Darmstadt 1973, S. 238-247, hier S. 240-243.

⁴ In der 1634 am Stuart-Hof in London aufgeführten „Masques“ „Coelum Britannicum“ von Thomas Carew, für die Inigo Jones die Bühnenmaschinerie entwarf, erscheint der Hof als Modell des Olymp, in dem der König als Jupiter herrscht. Roy Strong, ein Zeitgenosse, schreibt dazu: „All seine Masken feierten den Monarchen als Stifter von Harmonie und Ordnung durch die Unterwerfung der Natur. Sie fangen alle mit Unordnung und Chaos an und schreiten zu Ordnung und Harmonie fort, indem sie den König und seine Höflinge in emblematischer Form als Götter und Göttinnen, Helden und Heldinnen, Sonne und Sterne auftreten lassen. [...] Die Perspektive machte den König zum emblematischen und ethischen Zentrum der höfischen Theateraufführungen und betonte die hierarchischen Abstufungen des höfischen Lebens. Alle Linien trafen sich im Auge des Königs, und je wichtiger man am Hof war, je näher man dem König stand, umso näher war man dem Schauspiel und dem Verständnis davon. [...] Die zentrale lebens- und lichtspendende Funktion des Monarchen war also die Grundabsicht des höfischen Schauspiels. [...] Der ganze Hof spielte mit, verkleidet und vermummt wurden die Höflinge zu Göttern, Nymphen, Naturkräften, abstrakten Tugenden, angeführt vom Königspaar, womit das Prinzip von der Bühne als Welt buchstäblich in die Tat umgesetzt war.“ Zitiert nach Hermann Bauer: Barock. Kunst einer Epoche. Berlin 1992, S. 117-118; vgl. ferner Baur-Heinhold 1966, S. 8.

Ordnung von ritualisierten Umgangsformen zwischen dem Herrscher oder Fürsten, seiner aristokratisch-höfischen Gesellschaft und den subalternen Bediensteten. Dies drückt sich, abgesehen von dem zentralen Ritus des „Lever et Coucher“ Ludwigs XIV.¹, beispielsweise als zeremonieller Ablauf in der Art und Anzahl der Verbeugungen bei einer Begrüßung, in Gestik und Mimik, in der Regelung der Schritte, in den Sitzordnungen², in der Auswahl und Art der Stühle aus.

4.3.2. Kirche als Thronsaal

Dem Zeitgeist des höfischen Zeremoniells, einem Versuch, „eine gottgewollte Ordnung auf Erden anschaulich zumachen“³, entsprechen im katholischen Ritus die triumphalen, kultischen Verehrungsformen des eucharistischen Christus, der in seiner konkreten Anwesenheit in Gestalt der Hostie wie ein hofhaltender, thronender Fürst behandelt wird. So ist die Aufstellung des Zelebranten und der Kleriker im Presbyterium genau vorgeschrieben, der Liturge darf sich nur unter zahlreichen Kniebeugungen dem ausgesetzten Sanctissimum nähern oder sich von ihm entfernen. Klerus und

¹ Zu soziologischen Aspekten des höfischen Zeremoniells, der Privilegien- und Prestigezuweisungen innerhalb des Herrschaftsgefüges am französischen Hof vgl. Norbert Elias: Die höfische Gesellschaft, Neuwied / Berlin 1969.

Die starre Übertragung zeremonieller Regelungen des Versailler Hofes an den Hof des Kölner Kurfürsten Joseph Clemens führte zu erheblichem Bedeutungs- und Wirkungsverlust. Den Zeremonien fehlte aufgrund einer festgelegten Starrheit und Künstlichkeit die sinnvolle Möglichkeit von Prestigezuweisungen, wie sie Ludwig XIV. an seinem Hof einsetzte. Im Gegensatz dazu konnte sich am Hofe des Kurfürsten Clemens August die politisch-soziale Funktion des höfischen Zeremoniells, den Hofadel zu beschäftigen und zu kontrollieren, vor allem aber durch das Zeremoniell den Fürsten kultisch zu verklären, durchsetzen; vgl. dazu Aloys Winterling: Der Hof der Kurfürsten von Köln. 1688–1794. Eine Fallstudie zur Bedeutung „absolutistischer“ Hofhaltung, Diss., Bonn 1986, (Veröffentlichung des Historischen Vereins für den Niederrhein, insbesondere das Alte Erzbistum Köln, Bd. 15).

² Nach einem Referat von Andrea Sommer-Mathis über 'Rang- und Sitzordnungen bei theatralischen Veranstaltungen am Wiener Hof' saßen in dem 1653 von Giovanni Burnacini in Regensburg errichteten Holztheater der Kaiser und die Kaiserin auf erhöht aufgestellten Lehnstühlen im Parterre axial zur Zentralperspektive der Bühne. Erst Franz Stephan von Lothringen gab der kaiserlichen Loge in der Galerie den Vorzug, behielt jedoch im Rahmen der Kammerfeste die Plätze in der Parterremitte bei. Die Bevorzugung der Loge kann einerseits als Rückzug ins Private interpretiert werden, es sind aber auch Aspekte der Steigerung, Distanzierung und Entrückung, wie bei anderen historischen Sitzordnungen zu beobachten, in Betracht zu ziehen. Vgl. Doris Gerstl: Zeremoniell als höfische Ästhetik im Europa des 15. bis 18. Jahrhunderts, Tagungen, in: Kunstchronik, 47, 1994, S. 4-5; vgl. ferner Baur-Heinhold 1966, S. 7.

³ Bauer 1992, S. 168.

Gläubige haben die Realpräsenz des Gottessohnes in Gestalt der Eucharistie in bestimmter Form zu grüßen.¹

Korrespondierend zu dieser Sakramentsfrömmigkeit ist der Kirchenraum selbst wie ein monarchisches System strukturiert. So ist nach zeitgenössischen barocken Predigten die Kirche der „Palast des Königs“², der Kirchenraum ein Thronsaal mit dem zentralen Altar und seinem Tabernakel als dem Thron Gottes. Die Nebenaltäre bilden in dem monarchisch geordneten Raum die Thronassistenten, die den Gläubigen einer Prozession vergleichbar von Station zu Station zum Hochaltar geleiten, während das den Chorraum flankierende Altarpaar oftmals Thronwächtern gleichkommt. Am eigentlichen Hochaltar, der dem Monarchen gleichgesetzt ist, bilden die assistierenden Heiligen und Engel den ihm zugehörigen Hofstaat.³

4.3.3. Geistliche Theaterspiele

Neben der starken Ausprägung liturgischer Riten, die eine Distanzierung und Überhöhung bewirken und damit das Numinose beim andächtigen Gläubigen verstärken, bedient sich die katholische Kirche im Gegensatz zur Bilderfeindlichkeit des Protestantismus bewußt theatralischer, religiöser Inszenierungen im Sinne der „propaganda fidei“ zur Vermittlung der Glaubensinhalte und zur sinnfälligen Darstellung des Heilsgeschehens.⁴ Hierbei steht der Jesuitenorden an zentraler Stelle, da, ausgehend von den ignatianischen „exercitia spiritualia“⁵ mit ihrer Versinnlichung der katholischen Lehren, die Jesuiten das geistliche Schauspiel als ein Mittel zur tiefen religiösen Rührung einsetzen.⁶ Diese neue Spielbewegung verbreitet sich im süddeutschen Raum und findet darüber hinaus begeisterte Aufnahme und aktive Teilnahme bei Laiengruppen in bayerischen Dörfern und Städten bis hin zu einem Spielfieber bei allen denk-

¹ Vgl. Theodor Klauser: Kleine abendländische Liturgiegeschichte. Bonn 1965, S. 138-139; vgl. Klaus Lankheit: Eucharistie, in: RDK, Bd. 6, München 1973, Sp. 154 ff., hier Sp. 159.

² Adelman 1978, S. 95.

³ Vgl. ebd., S. 95-98. In seiner systematischen Untersuchung der Jubel- und Kirchweihpredigten des 18. Jahrhunderts konnte Peter Hawel mehrfach in Predigten den Aspekt des Hofstaates durch Heilige anführen, vgl. Hawel 1987, S. 39, 48, 120, 231.

⁴ Vgl. Ludwig Andreas Veit / Ludwig Lenhart: Kirche und Volksfrömmigkeit im Zeitalter des Barock, Freiburg 1956, S. 77, 78.

⁵ Die „exercitia spiritualia“ stellen eine Neugestaltung der spätmittelalterlichen „imitatio christi“ dar, vgl. Frey 1946, S. 135.

⁶ Vgl. Wolfgang Kautzsch: Das Barocktheater im Dienste der Kirche. Die theatralische Raumkunst des Barock in ihren Hauptphasen (1550–1790), Diss. Leipzig, Leipzig 1931, S. 8-9; vgl. ferner Brauneck 1996, S. 359-378.

baren religiösen Festgelegenheiten.¹ Insgesamt 78 Dramatiker sind aus dem deutschen Jesuitenorden zwischen 1555, dem Entstehen erster jesuitischer Dramen, und der Ordensaufhebung 1772 hervorgegangen.² Szenen aus dem Alten und Neuen Testament, Heiligenlegenden oder Ordensgeschichten zu Einweihungsfesten einer Hauptbeziehungsweise Filialkirche³ bilden dabei den Stoff der geistlichen Theaterspiele. In den dramatischen Aufführungen mit eigens errichteten Bühnenarchitekturen werden alle sinnhaften Reize⁴, wie Musik, Gesang und Tanz, Theaterbaukunst, Dekorationsmalerei und Kostümierung⁵, im Dienste des göttlichen Gedankens und Heilswerkes eingesetzt, um den Zuschauer in seinem Innersten zu ergreifen und sein gläubiges Bewußtsein zu vertiefen.⁶

Am bemerkenswertesten ist die Wirkung der allegorisch-symbolischen Tragödie „Cenodoxus“ (1602), dem Hauptwerk des Jakob Bidermann, des bedeutendsten Vertreters der deutschen barocken Jesuitendramen.⁷ In der ersten Inszenierung im Jahre 1609 im Münchner Jesuitenkolleg sind die Zuschauer so ergriffen,

daß vierzehn der vornehmsten Männer am Münchner Hof sich bald nach dem Spiel zur Teilnahme an den geistlichen Exerzitien meldeten.⁸

Hier wird die religiös-erzieherische Wirkung des Barockdramas sichtbar, das sich als eines der eindrucksvollsten Hilfsmittel zur Katholisierung und Vertiefung des gläubigen Bewußtseins bewährte.⁹

¹ Das altbayerische religiöse Brauchtum und die neue Theaterleidenschaft verschmilzt mit den Ordensdramen zu Volksschauspielen; dies äußert sich in den beliebten Prozessionen und in den kleinen bis großen Passionsspielen, vgl. Detta Patzet: Theater, in: Kat. Bayern, Kunst und Kultur, München 1972, S. 272.

² Vgl. Veit/ Lenhart 1956, S. 94.

³ Zur Einweihung der Kölner Jesuitenkirche St. Mariae Himmelfahrt 1627 wurde eine dreiteilige Bühne errichtet; vgl. Dorothea Eimert: Jesuitendrama und Bühnenbau in der Kölner Kirche St. Mariä Himmelfahrt, in: Das Münster, 28, 1975, S. 324-330.

Beispiele weiterer Bühnenaufbauten zu Einweihungen oder Jahresfeiern: 1712, Augsburg, St. Ulrich und Afra; 1735, Stiftskirche, Dießen; 1750, Wallfahrtskirche Neubirnaun; vgl. Kautzsch 1931, S. 12.

⁴ Grundsätzlich benutzt das Barocktheater jegliche Möglichkeiten der Versinnlichung und schließt dabei extreme Darstellungen ein, da das barocke Publikum sich durch eine sensationsgierige Schaulust auszeichnet, vgl. Kindermann 1959, S. 17, 18; vgl. Alewyn ²1985, S. 62-68.

⁵ Vgl. Willi Flemming: Geschichte des Jesuitentheaters in den Landen deutscher Zunge, Berlin 1923, S. 282.

⁶ Vgl. Veit/ Lenhart 1956, S. 95.

⁷ Bidermanns Dramen sind geprägt durch das bereits angeführte barocke Grunderlebnis der Vergänglichkeit und Nichtigkeit alles Irdischen. Vgl. Kindermann 1959, S. 442-446; vgl. ferner Brauneck 1996, S. 372-376.

⁸ Veit/ Lenhart 1956, S. 95. Die Inszenierungen waren nicht betont kontemplativ, wie man dem Zitat nach vermuten mag, sondern Komik wurde als Kontrast und zur Unterstützung dem aufrüttelnden Geschehen gegenübergestellt. Über die Wirkung heißt es in einem Bericht zur Cenodoxus-Aufführung aus der Vorrede der 1666 erschienen Bidermann-Ausgabe: „daß beinahe vor Lachen die Bänke brachen, nichtsdestoweniger im Geiste der Zuschauer eine so große Bewegung wahrer Frömmigkeit hervorgerufen wurde, daß, was hundert Predigten kaum vermocht hätten, die wenigen diesem Schauspiel gewidmeten Stunden zustande brachten.“ Zitiert nach Patzet 1972, S. 272; vgl. Kindermann 1959, S. 443-444.

⁹ Veit/ Lenhart 1956, S. 95, 98.

4.3.4. Der Barockaltar – Bühne eines *Theatrum sacrum perpetuum*

Durch diese Begeisterung für Inszenierungen und dramatische Gestaltungen fand auch eine Neubelebung besonders der mittelalterlichen Fronleichnamsspiele und -prozessionen statt, die sich zu imposanten „demonstrationes catholicae“ entfalteten.¹ Diese Form der Verehrung des Hl. Sakramentes außerhalb der Liturgie hängt ursächlich mit der zeitlich getrennten Erörterung und Definition kirchlicher Lehr-entscheidungen auf dem Konzil von Trient (1545–1563) zusammen. So wurden einzeln auf der 13., 21. und 22. Sitzung die Wesensarten der Eucharistie definiert. Diese getrennten Bearbeitungen zur Eucharistielehre hinsichtlich der Realpräsenz Christi, der Kommunionpraxis unter einer Gestalt und der Messe als wirklichem und eigentlichem Opfer ließen in der nachfolgenden Zeit das Interesse an einer dogmatischen Synthese schwinden. Dies führte zu unterschiedlichen Formen der Verehrung und Anbetung des leibhaftig gegenwärtigen Christus in Gestalt des hl. Sakramentes auch außerhalb der Messe.² Seine liturgische Entsprechung fand diese Entwicklung in dem neuen Aufleben des Corpus-Domini-Festes.³

In den folgenden Ausführungen sollen die Voraussetzungen und die Entwicklung zum Barockaltar als Bühne für ein *Theatrum sacrum* zusammengefaßt werden. Daran schließt sich exemplarisch Berninis Cornaro Kapelle als herausragende und vollendete Altar- und Raumgestaltung für ein *Theatrum sacrum* an. Berninis Altargestaltungen haben wiederum die szenographische Altararchitektur nördlich der Alpen stark beeinflußt.

Neben der speziellen Form des Fronleichnamsfestes kam es, wie im letzten Kapitel angeführt, allgemein zu einem neuerlichen Aufleben mittelalterlicher religi-

¹ Abgesehen von Fronleichnamsspielen sei beispielsweise an das Oberammergauer Passionsspiel erinnert, das seit 1634 entsprechend eines im Pestjahr 1633 gegebenen Gelübdes in einem Zyklus von zehn Jahren von den Bewohnern Oberammergaus aufgeführt wird.

² Vgl. Karl Noehles: Visualisierte Eucharistietheologie. Ein Beitrag zur Sakralikonologie im Seicento Romano, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, III. Folge, Bd. XXIX, 1978, S. 92; vgl. J. Betz: Eucharistie, in: LThK, Bd. 3, Freiburg 1959, Sp. 1147, 1150, 1154-1157; vgl. Lankheit 1973, Sp. 154-156, 159.

³ Beschreibungen von Fronleichnamsprozessionen vgl. Veit/ Lenhart 1956, S. 83-88.

öser Schauspiele. Hier ist dem liturgischen Zeremoniell des Heilig-Grabes¹ besondere Bedeutung beizumessen.

In Mailand wurde im Jahre 1527 angesichts drohender Kriegsgefahr das Vierzigstündige Gebet außerhalb der Liturgie der Kartage viermal im Jahr, zu Pfingsten, zum Fest Marä Himmelfahrt und zu Weihnachten als Sühneandacht eingeführt.² Seit dem Jahre 1536 übertrug man das Vierzigstündige Gebet vor der nun ausgesetzten Eucharistie auf die ganze Stadt und dehnte es auf das ganze Jahr aus. Dadurch erwuchs aus dem Vierzigstündigen Gebet die Ewige Anbetung. Diese neue Übung verbreiteten die Barnabiten und Kapuziner noch im 16. Jahrhundert in ganz Italien. In Rom wurde die Ewige Anbetung im Jahre 1592 in den Hauptkirchen der Stadt durch die Bulle „Graves et diurnas“ Papst Clemens‘ VIII. vorgeschrieben.³ Hierdurch sollte auf Grund der Bedrängnis durch die Türken und der konfessionellen Bürgerkriege in Frankreich eine größere Gnadenwirkung der Eucharistie für den Frieden und die Einheit der Kirche erlebt werden, um die Positionen des Papsttums zu stärken und zu festigen. Dieses Bitten um Überwindung von Unglauben und Häresie stellt „ein kirchenpolitisch bedeutungsvolles Anliegen der gegenreformatorischen Kirche“⁴ dar.

Von der Karwoche und dem Zeremoniell der Ewigen Anbetung gelöst, wurde das Vierzigstündige Gebet in Rom zu einer selbständigen Sühneandacht während der Zeit des Karnevals, also den drei Tagen vor Beginn der Fastenzeit. Damit sollten die Menschen von ausufernden profanen Vergnügungen abgehalten werden. Drei Jahre nach der Bulle Papst Clemens‘ VIII. entstanden in der Jesuitenkirche Il Gesù in Rom jährlich Quarant'ore-Apparati, die sich im Laufe der Zeit zu aufwendigen, ephemeren Schaugerüsten „in forma di Teatro“⁵ entwickelten, veranstaltet von der Congregazi-

¹ Zur Ehrung der Grabesruhe Christi durch Gebet und Wachen legte man in verdunkelten Kircheninnenräumen in dem Zeremoniell der Depositio einen Kruzifixus oder die Eucharistie unter Gesängen in den von Kerzen illuminierten Heilig-Grab Aufbau, der sich zumeist in den Seitenschiffen befand, nieder. Am Ostermorgen wurde der Kruzifixus oder das hl. Sakrament in einer glanzvollen Auferstehungsfeier, der Elevatio, verbunden mit einer Prozession, wieder erhoben und zurückgetragen;vgl. Noehles 1978, S. 92; vgl. ferner Feuchtmayr 1989, S. 9-18; vgl. ferner Mark S. Weil: The Devotion of the Forty Hours and Roman Baroque Illusions, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 37, 1974, S. 220.

² Vgl. Otto Nußbaum: Die Aufbewahrung der Eucharistie, Bonn 1979, S. 165-166, (Theophaneia. Beiträge zur Religions- und Kirchengeschichte des Altertums, Bd. 29); vgl. Weil 1974, S. 221; vgl. ferner H. Vorgrimmler: Ewige Anbetung, in: LThK, Bd. 3, Freiburg 1959, Sp. 1263; vgl. ferner J. A. Jungmann: Vierzigstündiges Gebet, in: LThK, Bd. 10, Freiburg 1965, Sp. 783

³ Vgl. Nußbaum 1979, S. 166; zu den von Papst Clemens VIII. erlassenen strengen Vorschriften gegen eine Ausartung des Ritus der Ewigen Anbetung siehe Weil 1974, S. 223. Die in diesem Zusammenhang wichtigste Vorschrift befaßte sich mit der Dekoration des Altares, auf dem die Eucharistie ausgestellt werden sollte:

„The rule forbade the decoration of the altar or the altar chapel with profane images or an extraordinary number of candles and lamps. Instead, the chapel was to be darkened and the altar prepared with a tabernacle to receive the Sacrament, which was to be screened from view by a thin silk veil. The tabernacle was to be illuminated by a maximum of six candles and six oil lamps.“ Ebd. S. 223.

⁴ Noehles 1978, S. 92-93; vgl. Weil 1974, S. 222.

⁵ Noehles 1978, S. 92.

one dei Nobili dell'Assunta.¹ Apparati, wortgewaltige Predigten und Musik wurden effektivvoll inszeniert, um

die Menge durch den Einsatz aller rhetorischen Register barocker Kunst, durch das simultane Sinnenerlebnis des dargebotenen Schauspiels in den Bann zu schlagen und lebhaftige Gefühlsbewegung auszulösen.²

Once established, the theater of the Forty Hours at the Gesù grew in importance and took on a form that made it a major date on the liturgical calendar of Rome.³

Diese Apparati, die sich in der ersten Dekade des 17. Jahrhunderts zu komplexen Architekturbühnen entwickeln⁴, sind auf Grund ihres ephemeren, experimentellen Charakters zweifelsohne von großem Einfluß auf dauerhafte Altararchitekturen.

La disposizione scenografica, l'uso di gruppi di figure a scaglione e l'illuminazione per mezzo di fonti di luce indiretta in altari, cappelle, e infine in intere chiese, non poteva certo essersi sviluppata in forme tanto rilevanti senza passare attraverso le decorazioni delle Quarant'ore [...]⁵

Eines der ersten durch eine Zeichnung überlieferten Quarant'ore Projekte ist ein kurz nach 1600 zu datierender Architekturapparat (Abb. 58), der entsprechend seiner Formensprache nach Mailand, gewiß aber geographisch in die Lombardei einzuordnen ist.⁶ Es handelt sich um eine Perspektivbühne mit einem zentralen eintorigen Triumphbogen, der von in rechtem Winkel weit vortretenden laubenartigen Architekturen mit abschließender Balustrade flankiert wird. Der Triumphbogen ist mit Skeletten geschmückt, während auf den Balustraden der Lauben der Kaiser, der Papst und andere gekrönte Häupter erscheinen, deren Körper allerdings als Skelette dargestellt sind. Dieser Teil des Apparates ist damit der grausigen Welt der Toten gewidmet. In der Öffnung des Triumphbogens erscheint im Zentrum von fünf konzentrischen, indirekt beleuchteten Kulissen als Rettung das Ostensorium mit der Eucharistie in einer Gloriole. Zu seiten der Eucharistie sind auf dem Prospekt links die Auferstandenen und rechts die in die Hölle Verdamnten dargestellt. Der Apparat ist entsprechend der bereits erwähnten Bedrängnis durch die Türken und Hugenotten ganz im Geiste der Enzyklika Papst Clemens' VIII. gestaltet, denn: „Il mondo viene dipinto a tinte oscure.

¹ Es handelt sich hier um eine Kongregation, die aus einflußreichen Förderern und hohen Würdenträgern des Jesuitenordens bestand. Vgl. ebd., S. 93.

² Ebd., S. 93.

³ Weil 1974, S. 224; vgl. ferner Per Bjurström: Baroque Theater and the Jesuits, in: Baroque Art: The Jesuit Contribution, ed. by Rudolf Wittkower / Irma B. Jaffe, New York 1972, S. 99-110, hier S. 104-105.

⁴ Um die Jahrhundertmitte herrschen allegorische Tableaux mit historischen und biblischen Themen vor, vgl. Weil 1974, S. 218. Zu den theologisch-didaktischen Quarant'ore-Dekorationen seit den vierziger Jahren in Il Gesù siehe ausführlich Noehles 1978, S. 96ff.

⁵ Karl Noehles: Teatri per le Quarant'ore e altari barocchi, in: Barocco romano e barocco italiano. Il teatro, l'effimero, l'allegoria, hrsg. von Marcello Fagiolo / Maria Luisa Madonna, Rom 1985, S. 88.

⁶ Vgl. ebd., S. 92.

La grazia proveniente dall'adorazione dell'Eucaristia indicherà il cammino per uscire dalle tenebre verso la gloria eterna.“¹

Neben dieser ersten erhaltenen Darstellung eines Festapparates, in dem wie in allen folgenden Apparati selbstverständlich die Eucharistie, umgeben von einer Glorione, das Zentrum bildet, entsteht im Februar 1633 mit ungeheuerem Aufwand eine Quarant'ore Dekoration in der römischen Kirche San Lorenzo in Damaso (Abb. 59), die bedeutenden Einfluß auf die Entwicklung des barocken Altarbaues in Rom und auf seine weitere szenographische Gestaltung ausgeübt hat. Der Entwurf des Apparates stammt von Pietro da Cortona, der, unterstützt von zahlreichen Gehilfen, mehrere Wochen an der Ausführung arbeitete.

Cortona überträgt hier erstmals in der zeitgenössischen Theaterszenographie übliche Kulissenarchitektur auf einen Festapparat im Kirchenraum. Dabei verwandelt er das Mittelschiff in einen Theater- und gleichzeitig feierlichen Oratoriensaal, während das Sakramentstabernakel im Chorraum erscheint. Fünf von insgesamt sechs Arkadenöffnungen, die das Mittelschiff mit den Seitenschiffen verbinden, schließt Cortona durch Holzarchitektur und faßt den Raum so zu einer Einheit zusammen. Dieser Raum wird durch eine unterschiedliche Gestaltung der fünf Achsen rhythmisiert. Ein vorgekröpftes Mittelkompartiment mit Vollsäulen wird beidseitig flankiert von schmalen Durchgängen, die mit Stoffbahnen verhängt sind, um die Raumwirkung nicht zu beeinträchtigen. Auf die Durchgänge folgen die leicht vorgekröpften Außenachsen mit Pilastern und Figurennischen. Der Chor wird beidseitig von einer eingezogenen Architekturverkleidung, bestehend aus Säulen und Figurennischen im Erdgeschoß sowie Pilastern und Inschrifttafeln im Obergeschoß, flankiert. Auf diese Intensivierung der Gliederstruktur folgt ein den Chorraum vom Saal abtrennender Triumphbogen mit gekuppelten, in der Tiefe gestaffelten Säulen.

Die Einziehung des ephemeren Architekturapparates in Kombination mit der Anhäufung von Säulen bewirkt eine Ausdruckssteigerung vor dem Triumphbogen und entspricht einem Proszenium im Theaterbau. Der Blick wird in einem sich steigernden Prozeß auf den Triumphbogen gelenkt, in dem sich das eigentliche Bühnenbild mit dem von Engeln gehaltenen Tabernakel in der Strahlenglorie öffnet. Das Tabernakel, umgeben von Engelwolken, wird von verdeckten Lichtquellen beleuchtet und erscheint in einem irrealen Schwebezustand, so daß es im Gegensatz zu den Gläubigen im verdunkelten Saal einer höheren Realitätsebene angehört.²

Aus dem Theaterbau überträgt Cortona die Elemente Proszenium und Bühne auf den Festapparat. Das Hl. Sakrament im bühnenhaften Altarraum, dem Ort einer

¹ Ebd., S. 92-93; zur Beschreibung des Apparates vgl. ebd., S. 93.

² Vgl. Noehles 1969, ausführlich S. 186-190, hier S. 188.

höheren Realität, wird mit optischen Mitteln dem Betrachter nahegebracht, gleichzeitig wird es durch das Proszenium von ihm abgesondert und distanziert. Das Proszenium dieses Festapparates bildet allerdings keine strikte Trennungslinie zwischen der Bühne und dem Gemeinderaum, da dieser selbst Theatercharakter besitzt. Darüber hinaus überschneiden Wolken den distanzierenden Triumphbogen im oberen Bereich und strahlen vom Bühnenbild in den Gemeinderaum aus.¹

Der hier sich abzeichnende dialektische Prozeß, der den Betrachter einerseits in einen größeren, hierarchisch gestuften formalen Gesamtkomplex einbezieht, ihn aber andererseits von dem Bereich einer gesteigerten Realität des Sakralen distanziert, den er in erster Linie in der Form einer optischen Vision wahrzunehmen vermag, ist ein spezifisch barockes Phänomen, das [...] mit der Quarant'ore-Dekoration vom Jahre 1633 in besonders prononciierter Form zum Ausdruck gekommen ist [...]²

Cortonas ephemerer Apparat für die Feier des Vierzigstündigen Gebetes ist mindestens bis zum Jahre 1648 wiederverwandt worden und übte großen Einfluß auf zeitgenössische realisierte Architektur aus, ebenso auf den illusionistischen Quarant'ore Apparat Carlo Rainaldis für Il Gesù, der zum 26. Februar 1650³ errichtet wurde (Abb. 60, 61). Darüber hinaus hat dieser Apparat vermutlich auch Bernini in der Gestaltung des Altares von Sant'Andrea al Quirinale mit dem proszeniumsartigen Säulenprospekt vor der Altarbühne und der Apotheose des Heiligen in der über dem Giebel aufsteigenden Wolke beeinflusst, worauf nachfolgend noch eingegangen wird.⁴

Ein Jahr nach Cortonas szenographischer Festdekoration für San Lorenzo in Damaso errichtet er in einer Weiterentwicklung den ersten Bühnenaltar als originalgroßes Altarmodell (1634) in der römischen Kirche San Giovanni dei Fiorentini⁵ (Abb. 13). Das Modell, das für die Genese der Altarbaukunst von großer Bedeutung

¹ Vgl. ebd., S. 189.

² Ebd., S. 189-190; vgl. ferner ders. 1990, S. 190-227, hier S. 213-217.

Zur politischen Bedeutung der von der Familie Urbans VIII. ausgerichteten „Quarant'ore“ Feier im Jahre 1633, zusammenfassend nach einem Bericht von Joseph Imorde (ETH Zürich), vgl. Damian Dombrowski: »Pietro da Cortona«. Internationaler Kongreß Rom, Palazzo Barberini und Accademia di S. Luca, 12.-14. Nov. 1997 / Florenz, Kunsthistorisches Institut, 15. Nov. 1997, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 62, 1999, S. 277-290, hier S. 279-280.

³ Rainaldis Quarant'ore Dekoration schließt sich an die Vierungspfeiler von Il Gesù an. Auf Kulissengründe gemalte Architektur aus jeweils paarweise eng gekoppelten schlanken Säulen, die weit von der Wand abgerückt auf hohen Postamenten stehen, illusionieren anstelle der Apsis eine Raumausdehnung, die ungefähr der Tiefe des Kirchenschiffes entspricht. In dem um zwei Stufen erhöhten Bühnenraum ist Salomon mit seinem Volk dargestellt, der zu Ehren Gottes das Opfer vollzieht. Im Bereich des Gewölbes, in einer Engelwolke, erscheint schwebend ein Tempietto mit dem Sakrament, von Engeln gehalten; darüber Gottvater auf einer Wolkenbank. Das Bühnenbild endet in einer Portalarchitektur, durch die weitere Menschenmassen zum Opferaltar strömen. Gleichzeitig wird der Blick auf eine Landschaft und den Himmel freigegeben.

Vgl. Noehles 1962, S. 166-177, hier S. 168; vgl. ferner Bjurström 1972, S. 106-107; vgl. Weil 1974, S. 235; vgl. Feuchtmayr 1989, S. 29, 35-37; vgl. Bauer 1992, S. 274.

⁴ Vgl. Noehles 1969, Anm. 44, S. 205. Beschreibung der Altararchitektur vgl. Kapitel 3.1.1.

⁵ Vgl. ausführlich Noehles 1969, S. 183-186.

ist, verblieb für circa zwei Jahrzehnte in der Kirche, bis der Chorraum durch Borromini umgestaltet und mit einem neuen Altar von ihm ausgestattet wurde.

In eine konventionelle Retabelarchitektur¹ aus Sockel- und Postamentzone, gekuppelten Vollsäulen vor Pilastern im Hauptgeschoß und geradem, verkröpften Gebälk fügt Cortona in der Hauptgeschoßnische mit gerader Rückwand die Taufe Christi ein, die sich aus Relieffiguren zu sich vollplastisch lösenden Skulpturen entwickeln. Die Gruppe, die von seitlichen Lichtquellen unsichtbar beleuchtet wird, scheint sich in der Tiefe eines bühnenartigen Raumes zu befinden, der aber effektiv nur eine geringe räumliche Tiefe aufweist. Diese Illusion erreicht Cortona durch eine weiche Tageslichtbeleuchtung, die sich durch seitliche Lichtschächte gelenkt über die Skulpturen in einem Vergleiten von Helligkeitswerten ergießt und die Gruppe „aus dem Dämmerlicht als irreale bildhafte Erscheinung aufleuchten“² läßt. Das beidseitig einströmende Tageslicht wurde zusätzlich durch Säulen, die in die Lichtgassen eingestellt waren, gedämpft, während dem Betrachter die Lichtkanäle dadurch zugleich verborgen blieben. Die Skulpturengruppe wird auch von oben durch ein verborgenes Fenster beleuchtet, das gleichzeitig das Ovalfenster mit der Heilig-Geist-Taube im Segmentgiebel belichtet. Über der Attika mit dem Relief Gottvaters erscheint das Kreuz im Gegenlicht des großen Fensters der Chorschildwand überstrahlt und entmaterialisiert.³

Cortona schafft durch die Architektur eine auf Dauer angelegte Altar Bühne, auf der das Szenarium eines *Theatrum perpetuum* dargeboten wird. Die vollplastische Taufszene findet auf einer erhöhten Bühne statt. Eine Engelgruppe in Wolken senkt sich, entsprechend zeitgenössischer Theaterszenographie, wie aus einem Schnürboden auf die Szene herab. Die Heilig-Geist-Taube wird, durch das Glasfenster entmaterialisiert, „zum Symbol des unfaßbaren Geistes“.⁴ Gottvater erscheint in dem Relief wie ein *Deus ex machina*, während das bekrönende Kreuz im entmaterialisierenden Gegenlicht den göttlichen Heilsplan durch die Epiphanie veranschaulicht.

Dadurch daß der Altarraum durch Tageslicht erhellt wird, entrückt die Szenerie aus der Welt des Betrachters in einen anderen Realitätsbereich und wird gleichzeitig

¹ Vgl. auch die Beschreibung in Kapitel 3.1.1.

² Noehles 1969, S. 184.

³ Vgl. ebd., S. 184.

⁴ Noehles 1990, S. 218.

durch das „intensivierende „Aufscheinen“ der Szenenarrangements“¹ dem Betrachter nahe gebracht.²

In der Nachfolge von Cortonas Altarmodell entstanden Altargestaltungen des Gian Lorenzo Bernini, die sich durch theaterhaft szenographische Effekte auszeichnen in einem Zusammenspiel von Architektur und Plastik im Kulissenlicht.

So verwendet Bernini erstmals in der Cappella Raimondi (1638–1648) in San Pietro in Montorio zu Rom eine verdeckte Lichtquelle zur Beleuchtung des zentralen Altarreliefs, des Hochreliefs mit der Darstellung der Entrückung des Hl. Franziskus (Abb. 15). Der Altarraum der Kapelle tritt aus den Umfassungsmauern der Kirche heraus. Auf der linken Seite legt Bernini eine Fensteröffnung in der Außenmauer an, durch die seitlich von oben artikulierendes Streiflicht auf die Darstellung fällt und sie aus dem Dunkel des Altares, hervorgerufen durch einen größeren Zwischenraum zwischen der Altararchitektur und dem Relief, heraushebt. Die Altar-Ädikula verdeckt dabei das Kulissenlicht.³ Die Verstorbenen Gerolamo und Francesco Raimondi, deren Bildnisse in Büsten über den geöffneten Sarkophagen auf den Seitenwänden der Kapelle erscheinen, nehmen an der auf dem Altar in Szene gesetzten Stigmatisation des Hl. Franziskus teil.⁴

In der Cornaro Kapelle⁵ setzt Bernini alle szenographischen Mittel ein, um nun den ganzen Raum in ein *Theatrum sacrum* zu verwandeln (Abb. 16, 17). Die Scheinlogen mit illusionistischer Perspektivarchitektur auf den Seitenwänden der Kapelle zeigen Verstorbene der Familie in Devotion, im Gespräch, in stiller Anwesenheit, in

¹ Ebd., S. 218.

² Neben diesen Effekten und Beleuchtungspraktiken aus der Theaterszenographie strebt Cortona in dem Quarant'ore-Apparat, dem Altarmodell und in der römischen Akademiekirche Santi Luca e Martina „vor allem optische Entmaterialisierung, Auflösung und Entgrenzung durch das Licht“ an. Ebd., S. 218-219. Zur Funktion des Lichts und der kosmologisch begründeten Idea-Spekulationen bei Cortonas Architekturen vgl. Noehles 1969, S. 180-186; vgl. vor allem die umfassenden theoretischen Ausführungen bei Noehles 1990, S. 190-227.

³ Vgl. auch die Ausführungen zum Altar und den Grabmälern Francesco und Gerolamo Raimondis in Kapitel 3.1.1.

⁴ Vgl. Noehles 1975, S. 162-163.

⁵ Vgl. die Beschreibung der Altararchitektur in Kapitel 3.1.1. Zur Cornaro Kapelle vgl. Lavin 1980; vgl. Preimesberger 1986, S. 190-219.

Wendung an den Betrachter.¹ Die in weißem Marmor ausgeführten Personen leiten den Blick des Betrachters auf den Altar, dessen Architektur eine dunkle Bühne von geringer räumlicher Tiefe rahmt, auf der die Verzückung der Hl. Theresa von Avila dargestellt ist. Die Heilige erscheint schwebend auf Wolken in Erwartung des symbolischen Pfeils der göttlichen Liebe, den ein Engel in Händen hält. Da die plastische Gruppe aus weißem Marmor von indirektem Tageslicht von oben beleuchtet und aus dem Dunkel herausgehoben wird, scheint der Engel die materialisierte Form des einströmenden göttlichen Lichtes – die göttliche Gnade, die in die Seele der Heiligen eindringt – darzustellen. Aber das Licht breitet sich auch scheinbar vom freskierten Gewölbe mit der Darstellung der Taube des Heiligen Geistes in der ganzen Kapelle aus.

Der ganze Raum, vorn begrenzt von einer Balustrade, bildet das Proszenium mit den Seitenlogen, in denen die verstorbenen Mitglieder der Familien gegenwärtig sind, um an der mystischen Vereinigung der Heiligen teilzunehmen. Die Altararchitektur stellt Kulissen dar, während auf der Hinterbühne mit indirekter Beleuchtung die plastische Gruppe inszeniert ist.²

Neben dieser komplizierten Altar-/ Raumkomposition der Cornaro Kapelle sei auch auf den bereits erwähnten Altar der Jesuitennoviziatskirche Sant'Andrea al Quirinale in aller Kürze eingegangen (Abb. 19). Bernini schuf hier mit szenographisch-illusionistischen Mitteln einen Bühnenaltar.³

Der selbständige tiefe Chorraum besitzt, wie bereits beschrieben, eine eigene Kuppel als Oberlicht. Diese indirekte Lichtquelle beleuchtet von oben das Szenarium: Engel halten scheinbar schwebend das von der Wand abgelöste Altarbild mit der Darstellung des Andreasmartyriums. Der Chorraum wirkt durch das Szenarium in Kombination mit der eigenen Beleuchtung wie der Bühnenraum eines *Theatrum sacrum*,

¹ Vgl. Preimesberger 1986, S. 207; in diesem Zusammenhang sei an das Motiv der ewigen Anbetung erinnert. Verstorbene, die über ihre Bildnisse in den realen Architekturraum aufgenommen und in Bezug zum Altar mit der Eucharistie gestellt sind, erscheinen als im Bilde real gegenwärtig, verlebendigt in „ewiger Anbetung“. Durch ihre reale Gegenwärtigkeit „in effigie“ scheinen sie zusammen mit den Gläubigen im Kirchenraum an den Gottesdiensten teilzunehmen und den Gnadenwirkungen, die von der Eucharistie auf dem Altar ausgehen, teilhaftig zu werden; vgl. Frey 1946, S. 128-130, hier S. 128; vgl. ferner Max Deuzler: Ewige Anbetung, in: RDK, Bd. 6, München 1973, Sp. 572-599, hier Sp. 573; vgl. auch die Porträtbüsten der Verstorbenen in der Cappella-Fonseca in San Lorenzo in Lucina zu Rom, vgl. auch die zwischen 1680 bis 1683 ausgeführten, in szenographischer Abfolge über den Kirchenraum verteilten Bolognetti-Grabmäler in der Kirche Gesù e Maria zu Rom; vgl. auch die ehemalige Prämonstratenser-Abteikirche von Osterhofen: Egid Quirin Asam fügte hier zwei Gruppen von Stifterfiguren, zwei frühe bayerische Herzöge mit ihren Gemahlinnen, auf Balkonen zu seiten des Hochaltares vor den seitlichen Fenstern ein, vgl. Lieb ⁵1984, S. 61.

² Vgl. dazu Noehles 1975, S. 161-162.

³ Zur formalen Beschreibung dieses Altares sei auf das Kapitel 3.1.1. verwiesen.

der durch die äußeren rahmenden Doppelsäulen, die die Proszeniumsarchitektur bilden, vom Gemeinderaum abgegrenzt und distanziert wird. Da die freistehenden Säulen den Blick auf die hinteren Seitenwände nicht erlauben, kann von außen die effektive räumliche Tiefe nicht erfaßt werden, so daß das Szenarium den Eindruck eines szenographischen Erscheinungsbildes vermittelt. Durch das Proszenium wird der Betrachter vom Chorraum als dem Bereich höherer Weihen und einer scheinbar überirdischen Realität distanziert und optisch zugleich angezogen.

Auf dem von Licht umflossenen Bühnenarrangement ist das Martyrium dargestellt, um beim Betrachter im aristotelischen Sinne eine Katharsis herbeizuführen.

Jedoch gehört zur barocken Inszenierung der Tragödie auch der Jubel der Apotheose, die Erlösung aus der irdischen Drangsal, die auch dem Gläubigen verheißen wird, nämlich dereinst wie der hl. Andreas in die paradiesischen Gefilde aufzusteigen.¹

Im Giebelfeld der Proszeniumsarchitektur und damit innerhalb des Gemeinderaumes erscheint der Hl. Andreas als vollplastische Figur auf Wolken und schwebt empor in den symbolischen Kuppelhimmel in Richtung auf die Engelglorie am Lateranenrand.

Bernini hat mit seinen Bühnenaltären sehr stark und nachhaltig die szenographischen Altararchitekturen im Norden beeinflußt. Dies zeigt sich eindrucksvoll bei den Altarkompositionen der Gebrüder Asam, speziell bei den Bühnenaltären in Weltenburg (Abb. 49), Rohr (Abb. 48) und St. Johann Nepomuk in München. In Rohr bildet der Hochaltar das inszenierte Zentrum des Kirchenraumes. Draperien, Lichtführung und kulissenartig einspringende Säulenstellungen geben den Bühnenraum für das *Theatrum sacrum* mit den rund um den Sarkophag gestikulierenden, überlebensgroßen Apostelfiguren, während Maria, von Engeln gestützt, gen Himmel emporschwebt.

Eindrücke von Berninis Cornaro Kapelle und des vom Proszeniumgiebel aufschwebenden Hl. Andreas in Sant'Andrea al Quirinale verarbeitet Egid Quirin Asam in der Gestaltung und Komposition seiner Marienfigur. Das gelb leuchtende Glorienfenster des Asam-Altars geht wiederum auf Berninis *Cathedra Petri* zurück.

Eine direkte Rezeption von Asam-Altären mit der theaterhaften Inszenierung solch plastisch-räumlicher Altarbühnen kann nicht festgestellt werden. Dennoch haben die Schaubühnen der Asam die Altarbaukunst allgemein beeinflußt. Im 18. Jahrhundert fand im süddeutschen Raum eine Theatralisierung des Retabelaltars statt. Charakteristisch hierfür ist eine Retabelarchitektur mit zentralem Altarblatt und seitlich vermittelnden Heiligenskulpturen, während im Altarauszug die vollplastische Darstel-

¹ Noehles 1990, S. 221.

lung der Trinität erscheint. Beispiele solcher Altarkompositionen finden sich in Dießen, Rott am Inn und Schäflarn.

5. Die Altarretabel des Barock im Rheinland

Die rheinischen Altarretabel im Zeitalter des Barock sollen nachfolgend in Einzelanalysen erörtert werden. Zuvor sind als Voraussetzungen Altarretabel des Manierismus exemplarisch vorzustellen, wobei der Schwerpunkt auf dem Köln-Bonner Raum liegt. Die zweifelsohne wichtigste Voraussetzung für die barocke Altarbaukunst in den Rheinlanden stellt das Hochaltarretabel der Kölner Jesuitenkirche St. Mariae Himmelfahrt dar, das in seiner Bedeutung nicht hoch genug eingeschätzt werden kann. Aus diesem Grunde werden der Hochaltar wie auch die übrigen Altäre der Jesuitenkirche ausführlich analysiert.

5.1. Voraussetzungen – Die Altarretabel des Manierismus (1600 bis ca. 1630)

Zu Beginn des 17. Jahrhunderts dominierte im Raum Köln-Bonn im Bereich der sakralen Ausstattungen, bezogen auf Altarretabel und Epitaphien, das als Floris-Stil bezeichnete Dekorationssystem. Der Antwerpener Architekt und Bildhauer Cornelis Floris hatte dieses System entwickelt, indem er die Grotteske, die er während seines Romaufenthaltes kennengelernt hatte, nach seiner Rückkehr nach Antwerpen in freier Form weiterverarbeitete und mit Motiven wie Beschlag- und Rollwerk, Masken, Fruchtschnüren oder Tragefiguren kombinierte. Durch die Inventien des Cornelis Floris fand dieser Stil in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zunehmende Verbreitung und wurde zum Allgemeingut.¹

Diese Formensprache, die sich durch den charakteristischen Dekorationsapparat, das Material Marmor und den für die Werkstatt typischen Floris-Manierismus auszeichnet, fand in Köln Eingang mit den Wandgräbern der Erzbischöfe Adolph und Anton von Schauenburg. Die Wandgräber aus der Zeit um 1560 stammen aus der Ant-

¹ Vgl. auch Kapitel 3.1.2.; vgl. ferner Hedicke 1913, S. 4-13; vgl. Günter Irmscher: Kleine Kunstgeschichte des europäischen Ornaments seit der frühen Neuzeit. 1400–1900, Darmstadt 1984; vgl. Christoph Stiegemann: Heinrich Gröninger, um 1578–1631. Ein Beitrag zur Skulptur zwischen Spätgotik und Barock im Fürstbistum Paderborn, Diss. Münster 1988 / 89, Paderborn 1989, S. 32-36, (Studien und Quellen zur westfälischen Geschichte, Bd. 26); vgl. Ursula Schirmer: Die Plastik von 1520–1620 innerhalb der alten Grenzen des Erzbistums Köln, Diss. Bonn 1990, Frankfurt am Main / Bern / New York / Paris 1991, S. 111-112, (Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Kunstgeschichte, Bd. 129).

werpener Werkstatt des Cornelis Floris und waren ursprünglich als Gegenstücke im Binnenchor des Kölner Domes über dem Chorgestühl an den Schranken aufgestellt.¹

Von den aus Antwerpen importierten Schauenburg-Grabmälern und der Vorlagengraphik des Cornelis Floris beeinflusst, findet sich der Floris-Stil auch beim Kölner Bildhauer Gerhard Scheben (1545–1610); sein einziges, urkundlich gesichertes Werk stellt das Wandgrabmal Herzog Wilhelm V. in St. Lambertus zu Düsseldorf dar.² In dem dreizonigen Aufbau des Wandgrabes finden sich Parallelen zu Entwürfen und auch ausgeführten Werken des Cornelis Floris. Eine Weiterbildung Schebens in den Niederlanden oder möglicherweise sogar in der Floris-Werkstatt scheint daher durchaus wahrscheinlich.

Zu dem Prunkgrabmal Herzog Wilhelm des Reichen existieren im Raum Köln-Bonn eine ganze Reihe weiterer Werke – Altäre und Epitaphien –, die aus motivischer, architektonischer und stilistischer Sicht Parallelen zum Düsseldorfer Wandgrab aufweisen. Diese Einheitlichkeit des Stils liegt in der Kölner Werkstatt „HK“ begründet, der diese Werkgruppe zuzuschreiben ist. Bei der Werkstatt „HK“ handelte sich um einen größeren Betrieb, für den sich Werke – Reliefs, Epitaphien und Altäre – für den Zeitraum von 1597 bis 1622 zuordnen lassen.³ Die qualitätvollen Arbeiten wurden in das Umland exportiert. Nach einer Vermutung Ursula Schirmers könnte Gerhard Scheben als leitender Meister der Werkstatt fungiert haben, in der ihrer Mutmaßung zufolge eine Reihe bedeutender Bildhauerpersönlichkeiten nebeneinander arbeiteten⁴, so daß sie einen in der Größe der Floris-Werkstatt vergleichbaren Betrieb annimmt.⁵

Zusammenfassend stellt Schirmer für die Objekte eine deutliche Anlehnung an die Floris-Werkstatt fest. Dies äußert sich in der virtuosen Handhabung des Architektur- und Dekorationsapparates, feststellbar in dekorativen Details, in der Kombination

¹ Vgl. Schirmer 1991, S. 112-116.

² Das Wandgrab wurde im Auftrag des Sohnes Johann Wilhelm 1595 bis 1599 von Gerhard Scheben errichtet. Zum Wandgrab ausführlich: vgl. ebd., S. 69-71, 120-124, 167-168; zu Gerhard Scheben vgl. ferner Hans Vogts: Das Kölner Wohnhaus bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, Neuss 1966, S. 470, 689, (Rheinischer Verein für Denkmalpflege und Landschaftsschutz, Jahrbuch 1964-65).

³ Vgl. Schirmer 1991, S. 125-138.

⁴ Schirmer stellt ihre Annahme zur Diskussion. Sie untermauert ihre Äußerung damit, daß Scheben den Düsseldorfer Auftrag erst im fortgeschrittenen Alter von circa 50 Jahren erhalten habe. Darüber hinaus würden ansonsten Empfehlungsstücke für den Düsseldorfer Großauftrag fehlen. Lieferschwierigkeiten für das Düsseldorfer Wandgrab könnten mit einer Überforderung der Werkstatt an Aufträgen erklärt werden. Ebenso hält sie zwei getrennte Werkstätten dieser Größenordnung in Köln eher für unwahrscheinlich; vgl. ebd., S. 137.

⁵ Vgl. ebd., S. 138.

von Stütze und Gebälk und in dem gesamten architektonischen Charakter der Epitaphien und Altäre.¹ Allerdings ist der reichere und verspieltere Floris-Stil einer klareren Formensprache gewichen.

Die manieristischen Altäre der Werkstatt „HK“ weisen als architektonische Grundstruktur des Hauptgeschosses eine rahmende Säulentravée mit zentralem Relief auf. Dies bildet die Grundlage für den frühbarocken Typus des einfachen Portalaltares.

5.1.1. Das architektonisch reicher durchgebildete Tafelretabel

Im folgenden sollen insgesamt drei Altäre aus der Werkstatt und Nachfolgewerkstatt „HK“ in gebotener Kürze vorgestellt werden. Diese drei Retabel vertreten in der architektonischen Gestaltung, in der Wahl des Materials, dem Stil und der Formensprache den Floris-Stil. Es handelt sich hier um einen nicht nur auf Cornelis Floris beschränkten Eklektizismus, der allgemein um die Jahrhundertwende im Kölner Raum verbreitet war.²

Typologisch sind die ausgewählten Altäre formal in ihrer allgemeinen Grundstruktur dem architektonisch reicher durchgebildeten Tafelretabel zuzuordnen. Es handelt sich hierbei um überwiegend eingeschossige Retabel mit einer hochrechteckigen Relieftafel. Das jeweilige reliefierte Bildwerk ist in ein architektonisches Gerüst eingefügt, das dem Figürlichen den nötigen Halt geben und nicht einfach als Rahmung einer bildlichen Darstellung dienen soll. Bei diesem Altartyp besteht das Architekturgerüst entsprechend dem Floris-Stil aus schwarzem Marmor. Es setzt sich zusammen aus einer Sockelzone, flankierenden Säulen aus zumeist farbigem Marmor im Hauptgeschoß, weiterhin dem Architrav, einem Fries und Kranzgesims sowie einem bekrönenden, architektonischen Aufsatz. Zur Architektur in schwarzem Marmor kontrastieren entsprechend der Floris-Tradition Architekturbestandteile wie Basen und Kapitelle in weißem Marmor sowie das Hauptrelief und plastische figürliche Ausstattungen in weißem Marmor bzw. Alabaster.

¹ Vgl. ebd., S. 137.

² In der Architektur wurde auf Cornelis Floris zurückgegriffen; beim 1597 errichteten Epitaph des Johann Wilhelm Gertzen gen. Sinzich in der ehemaligen Benediktiner-Stiftskirche St. Chrysanthus und Daria, Münstereifel, stellt das Relief des Obergeschosses eine Hubertusszene dar, die auf einen gleichnamigen Stich Dürers zurückgeht; vgl. Schmitz-Ehmke 1985, S. 42. Das Hauptrelief des Seitenaltares in der Pfarrkirche St. Mariae Himmelfahrt, Marialinden, entstand nach einer Vorlage, die schon um 1530 für den Altar in Heumar, Alt St. Cornelius, vorgelegen hat; vgl. Schirmer 1991, S. 126, 140.

Ehemals Köln, St. Johann Baptist, Annenaltar

Jetzt Bonn, Münster St. Martin

Der Annenaltar aus dem Jahre 1605¹ (Abb. 62), der ursprünglich in der Kölner Pfarrkirche St. Johann Baptist stand², und der 1608 errichtete Sakramentsaltar (Abb. 63) stehen im Bonner Münster; beide Retabel stammen aus der Kölner Werkstatt „HK“. Sie kennzeichnen sich durch die angeführte, kontrastierende Verwendung von schwarzem, farbigen und weißen Marmor.

Das Hauptgeschoß des Annenaltars (Abb. 62) ragt über der Sockelzone mit Inschriftplatte und seitlichen Volutenkonsolen auf. Die zentrale Relieftafel mit der Darstellung der Auferweckung des Jünglings von Naim wird von einem breiten, gekehlten Rahmenprofil eingefasst. Auf den Volutenkonsolen der Sockelzone stehen vollrunde Säulen toskanischer Ordnung vor Wandvorlagen. Die Säulen tragen ein verkröpftes Gebälk, dessen Kranzgesims beidseitig weit auskragt. Volutenschwünge, die nach oben breit ausladen und konsolartig den Gesimsüberstand stützen, fassen das Hauptgeschoß ein.

Ein Aufsatz mit Rundbogennische, in die eine Anna-Selbdritt Gruppe eingestellt ist, bekrönt das Retabel. Den Übergang zwischen Gesims und Aufsatz verschleifen am Fuß ausladende Wangen. Ein geschweiffter, mehrfach profilierter Segmentbogen schließt den Aufsatz ab. Über den Säulenachsen stehen auf Postamenten Heiligenfiguren. Die ausladenden Gesimsüberstände tragen beidseitig Wappenkartuschen.³

Bonn, Münster St. Martin, Sakramentsaltar

Der Sakramentsaltar in Bonn⁴ (Abb. 63) weist im Hauptgeschoß die gleichen Grundstrukturen auf: Das hochrechteckige Relief, die Taufe Christi darstellend, wird von einem breiten, gekehlten Rahmenprofil eingefasst. Säulen toskanischer Ordnung tragen das verkröpftes Gebälk. Schlanke Volutenschwünge mit aufgesetzten, geflügelten Engelsköpfen rahmen das Hauptgeschoß.

¹ Vgl. Hugo Rahtgens: Die kirchlichen Denkmäler der Stadt Köln. St. Gereon, St. Johann Baptist, die Marienkirchen, Groß St. Martin, Düsseldorf 1911, S. 112, (Die Kunst Denkmäler der Stadt Köln, 2. Bd., I. Abt., = Die Kunst Denkmäler der Rheinprovinz, 7. Bd., I. Abt.); vgl. Grosche 1978, S. 38, 55; vgl. Hilger 1978, S. 143; vgl. Schirmer 1991, Kat.-Nr. 59, S. 195-196.

² Der Altar befindet sich heute in Köln, St. Severin.

³ Zur Architektur vgl. Schirmer 1991, S. 73; zur Plastik ausführlich ebd., S. 132-134.

⁴ Vgl. Clemen 1905, S. 80-81; vgl. Albert Verbeek: Das Münster in Bonn, Neuss ²1983, S. 14, 24, (Rheinische Kunststätten, Heft 213); vgl. Schirmer 1991, S. 73, zur Plastik S. 134-135, Kat.-Nr. 11, S. 158-159 mit älterer Literatur.

Der Bonner Altar wird von einer Attika mit Relieftondo und abschließendem Dreieckgiebel bekrönt. Volutenanschwünge fassen die Attika ein und verschleifen den Übergang vom Hauptgeschoß zum Auszug. Heiligenfiguren auf Postamenten stehen als Akroter über den Säulenachsen und auf der Giebelspitze.

Im Jahre 1732 wurde die Sockelzone des 1608 errichteten Retabels dergestalt verändert, indem man den Sockelbereich insgesamt streckte, um eine Rundbogennische einfügen zu können. Darin eingestellt wurde die Büste der Schmerzhaften Muttergottes. Durch diese nachträgliche Veränderung wurde die Sockelzone insgesamt gestelzt.

Bonn, Münster St. Martin, Geburt-Christi Altar

Der Geburt-Christi Altar (Abb. 64) aus der Nachfolgewerkstatt „HK“, bei dem es sich um einen Epitaphaltar handelt, stammt aus dem Jahre 1622 und befindet sich im Bonner Münster.¹ Gewisse Grundstrukturen sind mit den beiden zuvor genannten Altären identisch.

Das Retabel erhebt sich über einer Sockelzone mit Inschriftplatte und seitlichen Volutenkonsolen. Farbige Marmorsäulen korinthischer Ordnung vor Wandvorlagen tragen das verkröpfte Gebälk. Volutenanschwünge mit Ohren rahmen beidseitig das Hauptgeschoß. Als zentrales Relief erscheint die Geburt Christi, von zwei Rundbögen überfangen. Die seitlich kniende vollplastische Figur des Stifters ist in die Szene der Anbetung des Kindes integriert. Gleichzeitig ragt der Stifter aber mit seinen Beinen links aus dem Relieffeld heraus und überschneidet den Bereich der Architektur. Im Gegensatz zu den vorgenannten Retabeln wird das Relief auch nicht von einer Rahmenprofileiste, welche die bildliche Darstellung nach außen begrenzt und nach innen zusammenschließt, eingefasst.

Ein Auszug mit Rundbogennische und Relieftondo ist dem Retabelhauptgeschoß aufgesetzt. Die Nische mit der eingestellten Sitzfigur des Papstes Urbanus wird von Lisenen flankiert, die Architrav und Gesims stützen. Ausladende Volutenanschwünge flankieren den Nischenauszug. Ein Halbgoschoß mit einem Relieftondo, das zur Hälfte aus dem Goschoß herausragt und von einer rundbogigen Simsleiste eingerahmt wird, schließt die Retabelarchitektur ab.

Über den Säulenachsen stehen Heiligenfiguren auf Postamenten. Wappenschilder als Ahnenprobe zieren den Fries sowie Lisenen und Architrav des Nischenauszuges. Üppige Fruchtschnüre hängen an den Seiten vom Halbgoschoß herab, während in den

¹ Vgl. Clemen 1905, S. 82-83; vgl. Verbeek²1983, S. 14; vgl. Schirmer 1991, S. 73, S. 135-136, Kat.-Nr. 12, S. 159 mit älterer Literatur.

oberen Zwickeln geflügelte Puttenköpfe das Tondo rahmen. Bekrönt wird das Retabel von einem Puttenkopf mit Spruchband auf einer Konsole.

Vergleich

Bei einem Vergleich dieser drei Retabel ist festzustellen, daß der Annenaltar (Abb. 62) insgesamt ausgewogen proportioniert ist. Gleichwohl weist der Altar durch den breiten Gesimsüberstand für die Wappenkartuschen, gestützt von den konsolartigen Voluten, eine starke Breitenausdehnung auf, die zusätzlich durch den geschweiften Segmentbogen des nicht sehr hohen Auszuges optisch unterstrichen wird. Im Gegensatz dazu zeigt der Sakramentsaltar (Abb. 63), ohne die nachträglichen Veränderungen im Bereich der Sockelzone zu berücksichtigen, manieristisch gestreckte Proportionen auf, so daß eine vertikalisierende Tendenz in der Architektur überwiegt. Das Hauptgeschoß ist ausgesprochen hochrechteckig angelegt, die hohen, schlanken Säulen werden von ebenso gestreckten Volutenanschwüngen flankiert. Die Dominanz der Vertikalen setzt sich in der schlanken Attika mit dem bekrönenden Dreieckgiebel fort.

Beide Altäre kennzeichnen eine Eigenständigkeit des architektonische Gerüstes, das in seiner Grundstruktur die Entwicklung zum Altarportal beinhaltet. Von der Altararchitektur getrennte Eigenständigkeit zeigen auch die Hauptreliefs, die jeweils durch eine rahmende Profilleiste begrenzt und eingefasst werden.

Den Geburt-Christi Altar (Abb. 64) charakterisiert ebenso eine Betonung der Vertikalen durch die Übereinanderschichtung von Geschossen. Die Architektur, d. h. der Fries und der Nischenauszug, ist mit Wappenschilden (Ahnenprobe) und Fruchtschnüren versehen und dadurch teilweise zu einer Art Dekorfolie umfunktioniert. Damit wird die Architektur in ihrer Tektonik entwertet. Ebenso wie der Fries und Nischenauszug von plastischem Dekor dominiert wird, zeigt das Relief des Hauptgeschosses nicht mehr die strikte Abgrenzung von der Architektur, vielmehr wird es von zwei Rundbögen, die zur Rückwand der Retabelarchitektur gehören, überfangen. Darüber hinaus ragt, wie bereits beschrieben, die vollplastische Figur des Stifters aus der Relieftafel heraus und tangiert die Retabelarchitektur.

Insgesamt erscheint der Altar von manieriert unruhigem Charakter und ist nicht in sich abgeschlossen¹ wie die Retabel der Werkstatt „HK“ trotz ihrer manieristischen Tendenzen. Architektur und Bildwerk sind im Bereich des Hauptgeschosses nicht mehr strikt abgegrenzt und getrennt, vielmehr führt die rahmende Architektur optisch den Blick des Betrachters in den perspektivisch angelegten Bildraum des Hauptreliefs.

¹ Vgl. Schirmer 1991, S. 74.

Die Retabelarchitektur und der Bildraum vergeilen in gewissem Sinne, zumal wenn man die vollplastische, frei vor dem Relief stehende Figur des Stifters am linken Rand berücksichtigt, dessen Füße aus dem Relieffeld herausragen und die Architektur überragen, während der Stifter gleichzeitig in die Anbetungsszene des Kindes integriert ist.

Bei näherer Betrachtung der Architektur weist der Epitaphaltar der Nachfolgerwerkstatt „HK“ allerdings einen Ekklektizismus auf, der sich in deutlichen Parallelen zum Epitaph des Johann Wilhelm von Gertzen gen. Sinzich in der ehemaligen Benediktiner-Stiftskirche St. Chrysanthus und Daria in Münstereifel äußert. Der Bonner Epitaphaltar aus dem Jahre 1622 wie auch das Epitaph der Werkstatt „HK“, das Schirmer entsprechend der Inschrift auf das Jahr 1585 datiert¹, zeigen den gleichen formalen Aufbau über Sockelzone mit Inschriftplatte, Hauptgeschoß, Auszug und Attika. Neben der konventionellen Disposition von Heiligen als Simsfiguren über den Säulenachsen fällt besonders die Ausstattung des Epitaphaltars mit Wappenkartuschen auf, wie es in ähnlicher Form bei dem Münstereifeler Epitaph zu finden ist. Das Motiv der Rundbogennische im Auszugsbereich mit eingestellter Skulptur ist wiederum vom Kölner Annenaltar aus St. Johann Baptist übernommen.

Der Ekklektizismus erreicht mit diesem Epitaphaltar einen Endpunkt. Diese Retabelarchitektur führt nicht in den Frühbarock weiter. Die Betonung des Dekorativen und die manieristische, additive, labile Übereinanderschichtung von Geschossen lassen aus diesen retrospektiven Strukturen keine frühbarocken Retabel entstehen. Dennoch ist die Grundlage für die Entwicklung zum frühbarocken Portalaltar, der in Köln in einfacher, etwas unproportionierter Form erstmals im Jahre 1626 auftaucht², in den beiden ersten beschriebenen Altären gelegt.

¹ Vgl. ebd., Kat.-Nr. 93, S. 219; vgl. ferner Schmitz-Ehmke 1985, S. 42-43; Heinrich Appel wies darauf hin, daß das Chronostichon das Jahr „1585“, das Todesjahr des Johann Wilhelm von Gertzen gen. Sinzich, angibt. Auf Grund stilistischer Überlegungen datiert Appel das Epitaph eher in die Zeit nach 1600; vgl. Heinrich Appel: Niederrheinische Skulptur von 1560 – 1620 und ihre Beziehungen zu den Niederlanden, Diss. Köln 1929, Emsdetten 1934, S. 41-42, Anm. 20.

² Vgl. Kapitel 5.2.1.

5.1.2. Das Geschoßretabel

Mit dem Bau und der Ausstattung der Jesuitenkirche St. Mariae Himmelfahrt zu Köln entsteht der erste monumentale Hochaltar des 17. Jahrhunderts in der Stadt Köln, der die Altarbaukunst des 17. Jahrhunderts im Rheinland und in Westfalen stark beeinflusste. Er ist „einer der vorzüglichsten seiner Art auf deutschem Boden“.¹ Grundsätzlich bildet die Inneneinrichtung der Jesuitenkirche die Initialzündung für die einsetzende Barockisierungswelle mittelalterlicher Kirchen in Köln und im Rheinland.

Der Hochaltar wurde im Zweiten Weltkrieg gänzlich zerstört und unter Verwendung originaler aufgefundener Bestandteile in den Jahren 1964 bis 1979 rekonstruiert. Nach Befund von Fassungsfreilegungen an Fragmenten erhielt der Altar die ursprüngliche Schwarz-Rot-Gold-Fassung anstelle der Weiß-Gold-Fassung aus dem Ende des 19. Jahrhunderts. Die untergegangenen Skulpturen (Haupt- und erstes Obergeschoß) ersetzte man durch barocke Bildwerke aus der ehemaligen Benediktiner-Abteikirche St. Pantaleon, Köln, und durch Neuerwerbungen aus dem Schweizer Kunsthandel, während erhaltene, beschädigte Figuren (Bereich der Attika und bekrönende Bildwerke mit Ausnahme der zerstörten Maria mit Kind und des linken Engels) ergänzt, restauriert und wieder in die Architektur integriert wurden.

Grundlage der nachfolgenden Beschreibung und Analyse des Altares bilden Vorkriegsaufnahmen, die den Hochaltar in seinem ursprünglichen Zustand dokumentieren (Abb. 65-72), auch wenn bisweilen die Weiß-Gold-Fassung des 19. Jahrhunderts etwas verfremdend wirken kann. In Ergänzung zu den Vorkriegsaufnahmen sind auch Farbfotos des rekonstruierten Hochaltares (Abb. 73-75) hinzugefügt, durch die der Eindruck von der ursprünglichen kontrastvollen Farbwirkung des Altares in dem lichtdurchfluteten Chorraum vermittelt wird.

*Köln, ehem. Jesuitenkirche St. Mariae Himmelfahrt, Hochaltar
Architektur*

Der im Jahre 1628 errichtete Hochaltar (Abb. 65-72) steht vor der Stirnwand des dreiseitig schließenden Langchores. In seiner Grundstruktur handelt es sich um ein

¹ Braun 1908, S. 93.

einachsiges Triumphbogenretabel von drei Geschossen, das in Holzverarbeitung ausgeführt ist.¹

Vor der Retabel-Substruktion in Hauptgeschoßbreite stehen beidseitig Piedestale², die die Last der Geschoßsäulen aufnehmen. Zwischen diesen Piedestalen befindet sich, um ein dreistufiges Podest erhöht, der Blockaltar mit einer hoch aufragenden Tabernakelarchitektur. Diese besteht in ihrer Grundeinheit aus einem Depositorium und Tempietto mit mittlerem, drehbarem Expositorium, in dem das Allerheiligste wie ein »Deus ex machina« erscheinen konnte.³ Eine dreistufige Leuchterbank flankiert das Tabernakel (vgl. rekonstruierter Zustand, Abb. 74).

Auf die Substruktion folgt die Postamentzone des Hauptgeschosses (Abb. 66), die entsprechend dem Grundriß der Seitenkompartimente verkröpft ist. Das Zentrum des Hauptgeschosses bildet das rundbogig schließende Altarblatt, das mit seinem Bogenschluß das Gebälk des Hauptgeschosses sprengt und zusammen mit den schwebenden Engeln in die Postamentzone des Obergeschosses eindringt. Die Engel präsentieren die zentrale, bekrönende Wappenkartusche des Kölner Kurfürsten und Erzbischofs Ferdinand von Bayern. Die Architektur des Retabels, die das Altarblatt einfaßt, weist zusammen mit den verkröpften Postamenten eine triangulare Disposition auf, d. h., je eine in der Mitte vorgekröpfte, gedrehte Vollsäule mit korinthischem Kapitell vor einer Wandvorlage wird beidseitig von zurückgekröpften Skulpturen auf eigenen Postamenten flankiert (Abb. 67, 68). Die Skulpturen vor Wandvorlagen mit Füllungen stehen in Vertretung einer Säulen- oder Pilasterordnung und wecken Assoziationen an figürliche Gebälkträger, allerdings erfüllen sie hier keine tektonische Funktion. Über den Skulpturen, in Höhe der Kapitellzone der Säulen, sind Engelskopfkonsolen als Träger des verkröpften, ornamentierten Gebälks angeordnet.

Das erste Obergeschoß (Abb. 69-71) weist einen nahezu identischen Aufriß auf. Die Seitenkompartimente entsprechen in ihrer Disposition im Grundriß und in der Abfolge „Skulptur, Säule, Skulptur“ dem Hauptgeschoß. Wie im Hauptgeschoß stehen die Skulpturen auf eigenen Postamenten vor Wandvorlagen mit Füllungen, während über ihnen in der Kapitellzone Ornamentkonsolen das verkröpfte Gebälk des Obergeschosses stützen. Vorgekröpfte Vollsäulen mit korinthischen Kapitellen tragen das Gebälk. Das Altarblatt des Obergeschosses erscheint in seinem unteren Ansatzpunkt

¹ Vgl. Braun 1908, S. 89-90, 93-95; vgl. Rahtgens 1911 a, S. 141-142; vgl. Grosche 1978, S. 33-35; vgl. Hilger 1978, S. 102-103, 121, 143-144; vgl. Goergen 1982, S. 89-117; vgl. Hansmann ³1986 a, S. 14-17; vgl. Martin Seidler: Die Kirche St. Maria Himmelfahrt, (Bd. XX, Tafel 1-9), in: Katalog Köln 1994, Johann Peter Weyer. Kölner Alterthümer, hrsg. von Werner Schäfer unter Mitarbeit von Ulrich Bock, Kommentarband, Ausstellung des Kölnischen Stadtmuseums, Köln 1994, S. 227-231, hier S. 229.

² Die Piedestale stammen aus der Zeit der Erneuerung des Hochaltares im 19. Jahrhundert; vgl. Rahtgens 1911 a, S. 142.

³ Zum Tabernakel ausführlich: Walter Schulten: Der Tabernakel der Kirche St. Mariae Himmelfahrt, in: Jesuitenkirche 1982, S. 210-222.

durch den Rundbogenschluß des Hauptgeschoßgemäldes hochgeschoben. Korrespondierend zum Hauptgeschoß schließt das Altarblatt rundbogig. Es weist an seinem Bogenansatz allerdings Ohren auf und bietet durch einen konkaven Einzug in seinem Scheitel Raum für einen plastischen geflügelten Engelskopf. Der faszierte Architrav und Fries des verkröpften Gebälks wird ebenso durch den Rundbogenschluß des Altarblattes gesprengt, während das durchgehende Gesims vom Altarblatt segmentbogig hochgeschoben wird. Das Obergeschoß verklammert mit einem gesprengten Dreieckgiebel, hinterfangen von einem gesprengten Segmentgiebel, das dritte Geschoß in Form einer eingezogenen Attika.

Die Attika (Abb. 69-70) nimmt ein durch das Gesims des Obergeschosses leicht nach oben versetztes Tondo auf, das von tiefer stehenden Skulpturen flankiert wird. Die inneren Skulpturen stehen auf Postamenten vor Muschelnischen, während die äußeren Skulpturen frei auf Postamenten in der Superposition über den Säulenachsen disponiert sind (Abb. 72). Die Muschelnischen der inneren Skulpturen gehen oben in üppig ornamentierte Engelskopfkonsolen über, die das verkröpfte Gebälk stützen. Ebenso wie bei den vorherigen Geschossen werden der Architrav und Fries durch das Tondo gesprengt, während das Kranzgesims aufgekröpft ist. Die Attika bekrönt ein geschweiffter, gesprengter Segmentgiebel, der an den inneren, hinteren Kanten zu Voluten einrollt. Hinter den geschweiften Giebelsegmenten stehen auf Postamenten Skulpturen.

Den bekrönenden Abschluß des Retabels bildet, über einem querrrechteckigen Postament, das Halbbildnis der Madonna mit Kind auf einer Wolkenbank, von einer Aureole hinterfangen. Zu beiden Seiten erscheinen je ein adorierender Engel auf dem querrrechteckigen Postament.

Zum Skulpturenprogramm des Altares bleibt nachzutragen, daß jeweils ein Propheten- und Engelszyklus dargestellt war. Den Altargemälden zugewandt erschienen innen im Haupt- und Obergeschoß Engelsgestalten, die in ihrer Abfolge vermutlich die Jakobsleiter symbolisieren sollten. An den Außenseiten, in der Attikazone und im Bereich der Bekrönung war ein Zyklus von Propheten angeordnet, von denen sich nur wenige auf Grund sonst fehlender Attribute identifizieren lassen. So kann in der Attikazone rechts König David mit der Harfe zweifelsfrei bestimmt werden wie auch links Moses mit den Gesetzestafeln zu seiten der bekrönenden Muttergottes. Ihm gegenüber steht vermutlich Aaron, der als Attribut einen Stab in Händen hält. Wie bereits erwähnt, bildete eine Halbfigur der Maria mit Kind die Bekrönung.¹

¹ Vgl. Hilger 1978, S. 122-123; vgl. Goergen 1982, S. 98; für die Auflistung der zerstörten bzw. erhaltenen und restaurierten Bildwerke sei auf den Katalog verwiesen.

Ornament

Diese mehrgeschossige Retabelarchitektur ist von Ornament überzogen, wird aber in ihrem architektonischen Aufbau nicht verunklärt. In der Postamentzone des Hauptgeschosses (Abb. 66-68) sind die Skulpturenpostamente mit Flammleistenfüllungen und Beschlagornament verziert. Die zweifach unterteilten Säulenpostamente erweitern sich nach oben. Im unteren Bereich zieren das Postament auf der Front Volutenbänder in Füllungen, während oben beidseitig c-förmige Volutenspangen das Postament einklammern. Unterhalb des Altarblattes, zu seiten des Tabernakels, zieren Flammleistenfüllungen mit geflügelten Engelsköpfen, die von c-förmigen Volutenspangen mit Knorpelornament auf ihren Schultern eingefaßt sind, die Postamentzone.

Zu seiten des Hauptgeschoß-Altarblattes (Abb. 67-68) stehen die Skulpturen auf schlanken, hohen Sockeln mit Volutenanschwüngen und geflügelten Engelsköpfen auf der oberen Stirnfläche. Über den Skulpturen stützen Engelskopfkonsolen das Gebälk, wobei die Konsolen beidseitig spiralförmig auslaufen. Die nur schwach tordierten Säulen des Hauptgeschosses sind mit einer Manschette mit üppigem Akanthusornament versehen, während oberhalb der Manschette feinfiedriges Akanthusblatt wie ein Gespinst den Säulenschaft überzieht. Das Hauptgeschoß fassen beidseitig Anschwünge aus teigigem, teilweise verschlungenem und weit ausladendem Knorpelornament ein.¹

Die Säulen des Obergeschosses (Abb. 71) weisen ebenso eine Manschette auf, versehen mit keulenschwungartigem Ornament und einem zentralen geflügelten Engelskopf. Oberhalb der Manschetten sind die Säulen von gewellten Flammleisten² ummantelt. Über den Skulpturen stützen zu Voluten einrollende Ornamentkonsolen das Gebälk.

Beim Attikageschoß füllt teigig knorpeliges Ornament die Eckzwickel des Tondos.

¹ Braun beschreibt das Knorpelornament der Anschwünge als „Am unbändigsten [...] bei den seitlichen Ansätzen des Hubertus-, des Hoch- und des Kreuzaltares [...]“, vgl. Braun 1908, S. 93.

² Vergoldete Flammleisten, die als Dekor Säulen ummanteln, als Rahmung die Altarblätter einfassen oder die dekorative, rahmende Zierleiste von Füllungsfeldern darstellen, treten als früheste Beispiele in West- und Norddeutschland erstmals in Köln an den Altären und der Kanzel der Jesuitenkirche auf. Wiederum ein Kölner, der Architekt und Kunstschreiner Rutgerus Kasemann, stellte 1630 in seiner „Architectvra“ das früheste faßbare Gerät, die Flammlade mit dem Flammhobel, mit einer Erläuterung dar.

Entwickelt wurden die Flammleisten allerdings von süddeutschen Tischlern; Verwendung fanden sie im wesentlichen im 17. und frühen 18. Jahrhundert. Dabei bildeten sie vor allem im 17. Jahrhundert den üblichen Zierrat an kirchlichem Mobiliar.

Von den Ausstattungen der Kölner Jesuitenkirche verbreitete sich wiederum die Verzierung von Mobiliar mit Flammleisten in der Stadt Köln selbst, weiterhin in den Ausstattungen der neu gegründeten Jesuitenkirchen im Rheinland, wie auch in den kirchlichen Neuausstattungen im Rheinland selbst; vgl. Josef Maria Greber: Flammleiste, revidiert und ergänzt von Ingrid Haug, in: RDK, Bd. 9, München 1995, Sp. 752-806, speziell auch Sp. 785-789.

Zuschreibung

Die Grundsteinlegung der Jesuitenkirche fand im Mai 1618 im Namen des Herzogs Maximilian von Bayern und des ganzen bayerischen Fürstenhauses statt, während die eigentliche „Seele und Triebfeder des Unternehmens“¹ der unermüdliche Rektor des Kollegs und zugleich der „director fabricae templi“², Pater Heinrich Scheren, war. Der Kirchenbau, eine dreischiffige gewölbte Emporenbasilika mit leicht betontem östlichen Querschiff, dreiseitig geschlossenem Langchor und zwei Nebenhören, wurde nach Entwürfen und unter der Leitung des süddeutschen Architekten Christoph Wamser errichtet und war 1624 bis auf den Chorturm und den nördlichen Fassadenturm im Rohbau fertiggestellt. Die Ausstattung der Kirche mit Skulpturen, Dekorationen und Mobiliar erfolgte hauptsächlich in den Jahren 1625 bis 1630/31, wobei das Mobiliar aus Gründen der Kostenersparnis in der eigenen Kollegwerkstatt angefertigt wurde.³ Im Jahre 1628 wurden der Hochaltar, der Kreuz- und Muttergottesaltar in den polygonalen Nebenhören sowie der Ignatius- und Franz Xaveraltar in den Nebenkappen der Seitenschiffe errichtet.⁴ Im folgenden Jahr nahm man die Kirche in Benutzung. Die Reliquiarzonen im Hochchor und in den Nebenhören entstanden in den Jahren 1629/30.⁵ Der Zyklus der Pfeilerfiguren, deren Bozzetti mit „J.G.“ monogrammiert und mit den Jahreszahlen „1624“ oder „1627“ datiert waren, wurde als Großfiguren 1630/31 von dem schwäbischen Bildhauer Jeremias Geisselbrunn⁶ oder Mitarbeitern seiner Werkstatt ausgeführt.⁷

¹ Braun 1908, S. 75.

² Braun 1908, S. 78.

³ Braun 1908, S. 89-90. Die Arbeitskräfte in der Kollegwerkstatt kamen zumeist aus Süd- und Mitteldeutschland. Dagegen erhob die Kölner Schreinerzunft Einspruch, da es den Kölner Satzungen zuwider laufe. Erst nachdem sich die Jesuiten um Schutz ihrer Privilegien an den Erzbischof und Kölner Rat wandten, konnten die Feindseligkeiten der Zunft 1628 beigelegt werden. Vgl. ebd., S. 91; vgl. ders. 1909 b, S. 295; vgl. ferner Roeßler-Mergen 1942, S. 29; vgl. Anton Goergen: Der Hauptaltar. Seine Geschichte, in: Jesuitenkirche 1982, S. 89.

⁴ Vgl. Braun 1908, S. 89; vgl. Grosche 1978, S. 33; vgl. Goergen 1982, S. 89; vgl. Hilger 1982, S. 21.

⁵ Vgl. Braun 1908, S. 91; vgl. Anton Legner: Reliquienpräsenz und Wanddekoration, in: Jesuitenkirche 1982, S. 269-296; vgl. ders.: Kölnische Hagiophilie. Die Domreliquienschränke und ihre Nachfolgeschaft in Kölner Kirchen, in: Kölner Domblatt, Jahrbuch des Zentral-Dombau-Vereins, 51, 1986, S. 195-270, hier S. 251-254; vgl. Schommers 1993, S. 207-211; vgl. ferner Martin Seidler: Die Kirche St. Maria Himmelfahrt, in: Katalog Köln 1994, S. 227-231, hier S. 230.

1629 wurden die Reliquiarzonen begonnen. Im gleichen Jahr waren bereits die zwanzig Beichtstühle der Kirche durch die Kollegwerkstatt fertiggestellt worden; vgl. dazu Wilhelm Schlombs: Die Beichtpraxis der Jesuiten und ihr Einfluß auf Bau und Ausstattung ihrer Kollegkirchen, in: Jesuitenkirche 1982, S. 172-186, hier S. 180.

⁶ Zur Vita des Jeremias Geisselbrunn, der aus einer alteingesessenen Augsburger Handwerkerfamilie stammt, vgl. Roeßler-Mergen 1942, S. 13-16.

⁷ Die Bozzetti der Apostelfiguren sind verschollen; sie befanden sich noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts in der Sammlung des Kartäusermönchs Engelbert Marx. Zu den Pfeilerfiguren Geisselbrunns vgl. Roeßler-Mergen 1942, S. 16-28; vgl. Hilger 1978, S. 117; vgl. ders. 1982, S. 19; vgl. Lindemann 1982, S. 299-314, hier S. 299-300; vgl. Hansmann³ 1986 a, S. 23-24.

Leiter der eigenen Kollegwerkstatt war der aus Thüringen gebürtige Valentin Boltz¹, ein Laienbruder, der hauptsächlich als Schreiner tätig war, um das Jahr 1633 die Oberaufsicht der Stuckarbeiten in der Düsseldorfer Jesuitenkirche St. Andreas führte², aber auch von Köln aus vorübergehend als Architekt an Projekten der Societas Jesu arbeitete.

Ein Wunder ist's, was vor ein arbeitsamer, fleissiger, nützlicher Arbeiter er gewesen. Diss bezeuget insonders Cöllen, Aachen, beyde Münster, Bonn, und andere Collegia, in erbawung der Kirchen, der Altär, der Häusser.³

Boltz übernahm vermutlich die Bauführung der Kölner Jesuitenkirche, nachdem Christoph Wamser gegen Ende des Jahre 1623 in dieser Funktion ausgeschieden war.⁴ Unter der Leitung des in den Katalogen des Kollegs stets als arcularius, nur im Jahre 1639 auch als architectus aufgeführten Valentin Boltz ist der größte Teil der Kirchengenausstattung in der Kollegwerkstatt entstanden.

Entgegen Johann Jakob Merlo⁵ und Stephan Beissel⁶, die den Entwurf des Hochaltars dem aus Augsburg stammenden Bildhauer Jeremias Geisselbrunn zuschreiben, konnte Joseph Braun durch eine Angabe im „*liber consuetudinum*“ des Kölner Dreikönigengymnasiums nachweisen, daß Boltz die fünf Altäre konzipiert und

¹ Valentin Boltz wurde im Januar 1591 geboren; 1618 trat er in Köln in den Jesuitenorden ein, nachdem er zuvor konvertiert war; am 19. April 1654 stirbt er im Kölner Kolleg, das er allein 1645 für ein Jahr für einen Aufenthalt im Düsseldorfer Kolleg verlassen hatte. Boltz war von Beruf Schreiner, ist aber schon während seines Noviziats im Kolleg als arcularius tätig. Der Jesuit Pater Horn, ein Zeitgenosse des Valentin Boltz, der ebenso im Kölner Kolleg lebte, bezeichnet Boltz in seinen Aufzeichnungen über den Bau der Jesuitenkirche als Architekten. Gleiches findet sich im Nekrolog, wonach er „auch von benachbarten Adeligen erbeten sei.“ Darüber hinaus hat er auch den Aufriß der Westfassade des Kölner Domes in der „*Historia trium regum*“ des Jesuiten Hermann Crombach (Kölner Dom-Archiv) gezeichnet; vgl. Braun 1908, S. 90-91; vgl. Johann Jakob Merlo: *Kölnische Künstler in alter und neuer Zeit*. Neubearbeitete und erweiterte Nachrichten von dem Leben und den Werken Kölnischer Künstler, hrsg. von Eduard Firmenich-Richartz / Hermann Keussen, Düsseldorf 1895, Sp. 94-95, (Publikationen der Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde, Bd. 9); vgl. Sven-Wieland Staps: Boltz, in: *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, begr. und mithrsg. von Günter Meissner, Bd. 12, München / Leipzig 1996, S. 427.

² Vgl. Braun 1908, S. 204.

³ In: »Geistliche vnd Gottseelige Bruderschaft, Das ist, Leben Deren, welche in der Societät Jesu im Standt der zeitlichen Coadjutoren Gott wol gedienet, vnd seeliglich gestorben. Beschrieben durch einen der Societät Jesu Priestern.« Anno 1670. Cöllen, Bey Wilhelm Friessem, zitiert nach Merlo 1895, Sp 94.

⁴ Vgl. Braun 1908, S. 90; vgl. Braun 1909, S. 292; vgl. Wilfried Hansmann: Abriß der Baugeschichte in ihren wichtigsten Daten, in: *Jesuitenkirche* 1982, S. 33; vgl. Hansmann ³1986 a, S. 6-7.

⁵ Merlos Angabe, auch Hochaltar und Kanzel seien ein eigenhändiges Werk des Jeremias Geisselbrunn, beruht allein auf einer Überlieferung; vgl. Merlo 1895, Sp. 263.

⁶ Beissel nennt einen Rechnungsbeleg, nach dem der Kölner Kurfürst Jeremias Geisselbrunn für Holzwerk und Statuen des Hochaltars 4000 Imperiales zahlte. Dieser Rechnungsbeleg ist nicht mehr auffindbar; vgl. Stephan Beissel: Die Kirche „*Maria Himmelfahrt*“ zu Köln und ihr sog. „*Jesuitenstil*“, in: *Zeitschrift für christliche Kunst*, V. Jg., 1892, Sp. 47-54, hier Sp. 48-49.

zusammen mit seinen Kollegbrüdern selbst ausgeführt hat.¹ Seit Elfriede Roeßler-Mergen² wurde der Gesamtentwurf des Hochaltars wiederum Jeremias Geisselbrunn zugeschrieben³,

[...] mag die zeichnerische Umsetzung und vor allem die Ausführung auch bei den urkundlich genannten, von der älteren Forschung hervorgehobenen Schreibern und Bildschnitzern, die oftmals als Laienbrüder dem Kolleg angehörten, gelegen haben.⁴

Im Zuge der Wiederherstellungsarbeiten der Kirche tendieren Anton Goergen wie auch Wilfried Hansmann dahingehend, dem Laienbruder Boltz den Entwurf der Altäre zuzuschreiben.⁵

Berücksichtigt man, daß Valentin Boltz vermutlich seit 1624 von Christoph Wamser die Bauleitung der Kirche übernommen hatte, grundsätzlich die umfangreichen Arbeiten in der Kollegwerkstatt leitete und gelegentlich als Architekt auch an weiteren Bauprojekten des Jesuitenordens mitarbeitete, wobei Wilhelm Friessem ohne nähere Angaben allgemein ebenso Altäre, die er erbaut habe, erwähnt⁶, so ist schwerlich vorstellbar, daß sich die Tätigkeit und Verantwortung des Valentin Boltz beim Hochaltar auf „untergeordnete Schreiner- und Schnitzarbeiten“⁷ beschränkt haben soll, wie es Ursula Weirauch vermutet.

Die Altararchitektur ragt mehrgeschossig mit der Wandrücklage bis in das Gewölbe empor, die ersten beiden Geschosse weisen modifiziert das Motiv des ein-torigen Triumphbogens auf, während eine Attika mit Tondo das Retabel abschließt. Mit dieser architektonischen Grundstruktur geht das typisch manieristische Altarretabel mit seiner für den Manierismus charakteristischen Labilität – es ist noch nicht die für den Barock typische Geschlossenheit und konstruktive Behandlung angestrebt –

¹ „Valentinus Boltz ... cam (scil. cathedram) concepit et per se et fratres elaboravit sicut et quinque altaria templi idem fecit.“ Braun 1909, Anm. 1, S. 296; vgl. Fritz Witte: Tausend Jahre Deutscher Kunst am Rhein. Die Denkmäler der Plastik und des Kunstgewerbes auf der Jahrtausend-Ausstellung in Köln, 1. Bd., Berlin 1932, S. 264; vgl. Grosche 1978, S. 33; vgl. Roeßler-Mergen 1942, S. 28.

² Vgl. Roeßler-Mergen 1942, S. 28-44, hier S. 29. Roeßler-Mergen stützt sich auf die Angaben von Johann Jakob Merlo und Stephan Beissel.

³ Vgl. Weirauch 1973, S. 26-27.

⁴ Hilger 1978, S. 99. Mehrfach unterstreicht Hans Peter Hilger, daß Geisselbrunn für die gesamte bildnerische Ausstattung einschließlich der „großen Altaraufbauten“ als Planer verantwortlich gewesen sei; vgl. ebd., S. 99, 103, 116, 143.

1982 sieht Hilger zwar die Altäre „als Werke des Valentin Boltz und der Kolleg Werkstatt überliefert ...“, S. 20, und er konzidiert den führenden Anteil des Valentin Boltz an den Altären, gibt allerdings unter anderem zu bedenken, „daß der Hochaltaraufsatz von St. Mariae Himmelfahrt wohl nicht ohne die Kenntnis des Hochaltars der Jesuitenkirche St. Michael in München entwickelt worden sein dürfte, wo Geisselbrunn während seiner Ausbildung einige Zeit zugebracht hat.“ Hilger 1982, S. 28.

⁵ Vgl. dazu Goergen 1982, S. 89-90; vgl. Hansmann ³1986 a, S. 16.

⁶ Vgl. Merlo 1895, Sp. 94.

⁷ Weirauch 1973, S. 26.

im Entwurf eher auf einen Architekten zurück als auf einen Bildhauer. So wird Valentin Boltz den Hochaltar entworfen und den Altarriß angefertigt haben, während die Ausführung bei der Kollegwerkstatt lag, in der die Bildschnitzer Conrad Wolff und Johannes Münch arbeiteten.¹

Im 17. Jahrhundert stellt der berufliche Wechsel vom Schreiner zum Architekten nichts Außergewöhnliches dar. Erinnert sei in diesem Zusammenhang beispielsweise an Heinrich Schickhard (1558–1634), der ursprünglich das Schreinerhandwerk erlernt hatte, über die Anfertigung von Baumodellen zur Steinarchitektur gelangte und 1590 zum Hofarchitekten des Herzogs von Württemberg ernannt wurde. Vitruvianische Schreinerarchitekten hatten sich mit der gesamten hölzernen Ausstattungs- und Innenarchitektur auseinanderzusetzen. Neben Wandvertäfelungen und Kassettendecken zählten dazu auch repräsentative Ausstattungsobjekte wie Portale, Altäre und Epitaphien.² Auf Grund der Vita des Valentin Boltz erscheint es durchaus angemessen, Boltz als Schreinerarchitekten anzusehen, auf den somit auch die Konzeption der Altäre zurückgeht.

Hinsichtlich der einheitlichen Ausstattung des Altares mit Bildwerken dürfte eine enge Zusammenarbeit zwischen Jeremias Geisselbrunn und der Kollegwerkstatt stattgefunden haben. Geisselbrunn werden die Engel des Hauptgeschosses und die vier alttestamentlichen Skulpturen des Attikageschosses zugeschrieben, während die qualitativ schlechteren Bildwerke in der Kollegwerkstatt oder in Geisselbrunns Werkstattbetrieb entstanden sind.³

¹ Zum Bildhauer Wolff vgl. Braun 1909, S. 295; vgl. Grosche 1978, S. 84, Anm. 13; zum Bildhauer Münch vgl. Braun 1908, S. 47; vgl. Braun 1909, S. 295; vgl. Roeßler-Mergen 1942, S. 34; vgl. Grosche 1978, S. 84 Anm. 14.

² Vgl. Günter Irmscher: Kölner Ornamentstiche und nichtornamentale Vorlagenwerke von der Mitte des 16. bis zum Ende des 17. Jahrhunderts, in: Coellen eyn Croyn. Renaissance und Barock in Köln, hrsg. von Werner Schäfke, Köln 1999, S. 351-378, hier S. 359, (Der Riß im Himmel. Clemens August und seine Epoche, Bd. 1); vgl. ferner ders.: Kölner Architektur- und Säulenbücher um 1600, Bonn 1999, S. 67-74, hier S.72-74, (Sigurd Greven-Studien, Bd. 2).

³ Vgl. dazu Roeßler-Mergen 1942, S. 29, 33-34.

Formaler Wandel und Wirkung im Raum

Das Hochaltarretabel der Kölner Jesuitenkirche ist für Braun

der großartigste Retabelbau, der im 17. Jahrhundert im Nordwesten Deutschlands geschaffen wurde [...] ¹.

An Harmonie der Verhältnisse, an Reichtum des figürlichen Schmuckes, an Leben, Leichtigkeit und Zielstrebigkeit im Aufbau überragt er unstreitig selbst den berühmten Hochaltar der Michaelskirche zu München um vieles. ²

Das Retabel füllt in seiner Breite wie auch in seiner Höhe die mittlere Travée des dreiseitigen Schlusses des Langchores aus (Abb. 73). Der dreijochige Chor in Mittelschiffsbreite wird beidseitig von drei hohen, dreiteiligen Maßwerkfenstern, die ursprünglich mit einer schlichten Klarverglasung versehen waren, lichtdurchflutet und hebt sich von dem dunklen Mittelschiff der dreischiffigen Emporenbasilika ab. Die Reliquiarzonen an den Chorwänden, unterhalb der Fensterschrägen, deren Schreine mit Paradiesbildern verschlossen sind und nur an besonderen Festtagen geöffnet wurden, leiten über zum Hochaltarretabel.

Auf Grund seiner Dreigeschossigkeit und grundsätzlichen Monumentalität benötigt das Retabel eine auf seine Proportionen abgestimmte Substruktion, die allerdings nahezu bis zur Unterkante der Reliquiarzone emporragt. Dadurch konnte auf dem Altar, entsprechend den Dekreten des Tridentinischen Konzils und den Bestimmungen in den „Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae“ des Mailänder Bischofs Carlo Borromeo (1538–1584, 1610 heiliggesprochen), die hoch aufragende Tabernakelarchitektur, die in ihrer Größe auf das Retabel und den Kirchenraum bemessen ist, aufgestellt werden. ³ Durch die hohe Substruktion und anschließende Postamentzone des Hauptgeschosses wird das Altarblatt nicht durch das Tabernakelgebäude verdeckt. Gleichzeitig ermöglicht der erhöht stehende Tempietto mit dem Expositorium die freie Sicht des Gläubigen vom Mittelschiff aus auf die Eucharistie.

Die Retabelarchitektur (Abb. 65) weist in ihrem Haupt- und Obergeschoß die modifizierte Form des Triumphbogenmotivs auf. Entgegen dem klassischen Kanon durchbricht das Altarblatt das Gebälk und hebt damit die Tektonik auf. Korrespondierend dazu werden die axialen Säulen der Seitenkompartimente von Skulpturen

¹ Braun 1924, Bd. 2, S. 374.

² Braun 1908, S. 93.

³ „Die Größe des Tabernakels bemißt sich nach der Größe der Kirche, in welcher es aufgestellt wird; seinen Schmuck und seine Form – sei sie nun achteckig oder rund – wähle man passend zum Kirchenraum.“ Instructiones, 13. Kapitel, Über das Sakramentstabernakel, Susanne Mayer-Himmelheber: Bischöfliche Kunstpolitik nach dem Tridentinum. Der Secunda-Roma-Anspruch Carlo Borromeos und die mailändischen Verordnungen zu Bau und Ausstattung von Kirchen, Diss., München 1984, S. 111, S. 117-118, (tuduv-Studien, Reihe Kunstgeschichte, Bd. 11).

gleichsam als anthropomorphe Stützen flankiert. Dabei scheinen die Engel und alttestamentlichen Figuren die Säulen zu personifizieren. Auf die Übereinanderschichtung zweier abstrahierter Triumph Tore folgt konventionell als oberer Abschluß eine Attika mit Tondo.

Dominierend bei dieser Retabelarchitektur sind die durch breite Rahmenprofilierungen hervorgehobenen und in dichter Folge aufeinandergetürmten Altarblätter, die wesentlich die Vertikalausrichtung des gesamten Retabels prägen. Da die Skulpturen nicht die tektonische Funktion von Säulen einnehmen und die eigentlichen, schwach gedrehten Säulen selbst mit Ornament überzogen und in ihrer Tektonik nicht betont sind, benötigt die Altarwand zur Stabilität eine konstruktive Rücklage in Form eines Fachwerkes. Darüber hinaus muß das Retabel, da es sich um einen Wandelaltar handelt, von der Rückseite aus in den drei Etagen zugänglich sein, um die Altarblätter, dem liturgischen Kalenderjahr entsprechend, auswechseln zu können.

In seiner gewissen tektonischen Labilität sowie in seiner vertikalen Dominanz und Dynamik handelt es sich um ein manieristisches Retabel in einem Langchor mit kontrastierender frühbarocker Lichtführung. Die in ihrem Grundton schwarz gefaßte Retabelwand (Abb. 73), mit Gold akzentuiert und bereichert, setzt sich von dem weiß getünchten Chorschluß ab und hebt sich gleichzeitig aus dem hellen, lichtdurchfluteten Chorraum¹ heraus. Auf Grund des Hell-Dunkel-Kontrastes scheint der Altar auch optisch in das Mittelschiff, das durch die hochgeschobenen Obergadenfenster nur gedämpft beleuchtet wird, zu drängen. Umgekehrt wird der Blick des Betrachters aus dem Halbdunkel des Mittelschiffs direkt in den lichtdurchfluteten Chor auf den Hochaltar gezogen. Dabei bildet der Triumphbogen am Beginn des Langchores eine optisch akzentuierende Rahmenfunktion für den hellichten Chor. Durch die Lichtführung ist der Raum richtungsbestimmt, er hat als Zielpunkt den Hochaltar als Ort der kultischen Handlung mit dem Tabernakel, in dem Christus substantiell in Gestalt der Eucharistie gegenwärtig ist.

Vergleiche mit zeitgenössischem Altarbau

Das Hochaltarretabel der ehemaligen Kölner Jesuitenkirche ist hinsichtlich der Frage eines Vorbildes mehrfach mit dem Altar des Friedrich Sustris in der Münchner

¹ Schon Carlo Borromeo verherrlicht das Tageslicht, und entsprechend heißt es in den Bestimmungen des achten Kapitels, die Fenster betreffend, in den „Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae“: „Ferner sollten die Fenster möglichst hell verglast werden, und – damit das Tageslicht Kirchenraum und Kapellen wahrhaft strahlend erhelle – sollten die Scheiben nicht als Bildträger verwandt werden;“ Mayer-Himmelheber 1984, S. 105.

Jesuitenkirche St. Michael verglichen worden.¹ Der Münchner Hochaltar dürfte zur Weihe am 6. Juli 1597 fertiggestellt gewesen sein (Abb. 38).

Zunächst scheint eine offensichtliche Übereinstimmung von drei Geschossen feststellbar. Dies stimmt allerdings nur bedingt, da der Münchner Altar ursprünglich nur eine eingezogene, hochrechteckige Predella mit Rundbogennische für das Tabernakel besessen hat. Darüber erhoben sich das breite Hauptgeschoß und der Auszug. Vermutlich gegen Ende des 17. Jahrhunderts wurde die hochrechteckige Predella auf die Gesamtbreite des Altares erweitert, indem korrespondierend zum Hauptgeschoß gekuppelte Säulen und zusätzlich an den Außenseiten Volutenanschwünge mit vorgestellten Engelfiguren angefügt wurden.²

Geht man von der ursprünglichen Gestalt des Hochaltares aus, wie dies durch den Entwurf überliefert ist³ (Abb. 39), so relativiert sich die Vorbildfunktion des Münchner Hochaltares. Die Übereinstimmung zwischen dem Münchner und Kölner Hochaltar (Abb. 65) liegt jeweils in dem dominierenden, rundbogig schließenden Altarblatt des Hauptgeschosses, in der Variation des Triumphbogenmotivs.

Das in München im Raum sehr hoch ansetzende Hauptgeschoß steht auf einer gestelzten Predella, die das Tabernakel in der Rundbogennische betont. Dieses gehörte neben dem Tabernakel der Würzburger Universitätskirche (1587) zu einem der frühesten Beispiele in Deutschland.

Im Gegensatz zu München ist in Köln die Retabelsubstruktion sehr weit hochgezogen, und das Hauptgeschoß setzt mit der Postamentzone im Gegensatz zu München viel tiefer an. Durch die erhöhte Substruktion und anschließende Postamentzone bleibt dennoch genügend Raum für ein 420 Zentimeter hohes Tabernakel. Statt wie in München die Architektur des Hauptgeschosses in zwei Etagen mit gekuppelten Säulen aufzuteilen, erscheint beim Kölner Altar die Architektur der Seitenkompartimente gestreckt – dieser Eindruck wird durch die bewegten Skulpturen auf den Postamenten verstärkt. Gleichzeitig sprengt der Bogenschluß des Altarblattes das Gebälk und leitet zum Obergeschoß über. Dadurch, daß in Köln das Hauptgeschoß tiefer ansetzt, konnte hier ein Obergeschoß mit Altarblatt als verkleinerte Form des Hauptgeschosses eingefügt werden. Das Obergeschoß sprengt mit seinem Altarblatt zwar das Gebälk, das Gesims wird von dem Altarblatt aber nur hochgeschoben. Damit wird der Vertikaldrang und die Dynamik, die vom Hauptgeschoß ausgeht, in dem Obergeschoß mit dem kleineren Altarblatt gebremst, während der Höhendrang und die Dynamik in dem Tondo der Attika den gemeinsamen Ruhepunkt findet.

¹ Vgl. Grosche 1978, S. 33, 34; vgl. Hilger 1982, S. 28; vgl. Hansmann ³1986 a, S. 16; vgl. Bellot 1998, S. 65-66.

² Vgl. Laun 1982, S. 60-69; vgl. Katalog München 1997, Kat.-Nr. 90, 91, S. 390-392.

³ Vgl. Katalog München 1997, Kat.-Nr. 90, S. 391.

Der verbleibenden Dynamik in Köln steht die strenge, dreifach stufenförmige Schichtung des Retabels in München gegenüber. So kann man das Münchner Retabel nicht als direktes Vorbild heranziehen, vielmehr haben das Hauptgeschoß und das Triumphbogenmotiv, mit dem den Raum dominierenden, rundbogig schließenden Altarblatt als Anregung zu einer neuen Gestaltung gedient.

Nach der Münchner Jesuitenkirche bilden die neuen Altäre in der ehemaligen Benediktinerstiftskirche St. Ulrich und Afra zu Augsburg (Abb. 40) die bedeutendste zeitgemäße Ausstattung nach den neuen liturgischen Richtlinien des Konzils von Trient. Die von Hans Krumper entworfenen Altäre wurden vom Weilheimer Bildhauer Hans Degler in den Jahren 1604 bis 1606 ausgeführt, konsekriert wurden die Altäre im Jahre 1607.

Die Altäre weisen im Hauptgeschoß das Portal- bzw. Triumphbogenmotiv auf mit einer vielfigurigen Gruppenszene in der rückwärtig geschlossenen Arkade. Beim Hochaltar verjüngt sich der nach hinten offene, transparente Auszug in drei Stufen nach oben. Die Augsburger Altäre kennzeichnen sich durch eine additive Schichtung der Geschosse und reiche figürliche Ausstattung im Haupt- wie auch in den Obergeschossen. Sie sind ins Monumentale gesteigert und dominieren den Kirchenraum als Schauwand. Die Monumentalität wird aber durch die Vorliebe für eine Kleinteiligkeit, durch die figürliche und ornamentale Überwucherung gemindert.

Parallelen zwischen dem Augsburger Hochaltar und dem Altar der Kölner Jesuitenkirche bestehen neben dem Triumphbogenmotiv im Hauptgeschoß grundsätzlich in der Mehrgeschossigkeit und Monumentalität, die den Altar zur dominierenden Schauwand im Kirchenraum werden läßt.

Im Gegensatz zum Augsburger Altar hob man in Köln die Kleinteiligkeit sowie ornamentale und figürliche Überwucherung auf zugunsten einer betonteren Tektonisierung und Straffung des Retabels, auch wenn die Gebälklagen der Geschosse durch die den Altar dominierenden Gemälde gesprengt sind.

In Köln geht nicht nur die Altarwand von der Sockel- bis in die Gewölbezone als eine geschlossene Rückwand durch, sondern die Retabelrückwand weist insgesamt einen geschlossenen Charakter auf. Allgemein hat der Augsburger Altar auf Grund seiner Mehrgeschossigkeit und Dominanz im Kirchenraum in gewisser Weise ebenso wie das Münchner Beispiel als Anregung für den Kölner Altar gedient, ohne wiederum als ein direktes Vorbild angesehen werden zu können.

Vorlagenwerke

Zur Zeit der Konzeption des Altarretabels um 1624 existierten zahlreiche Vorlagenwerke, die auch Altarentwürfe enthielten. Wendel Dietterlin (1550/51–1599) übte mit seinen zwischen 1593 und 1598 edierten Bänden der „Architectvra“¹ auf die nachfolgenden Architektur- und Säulenbücher u. a. des Johann Jacob Ebelmann (1598–1609 tätig)², des Gabriel Krammer (1564–1606)³ und des Rutger Kasemann (1615–1653 tätig)⁴ großen Einfluß aus. Die teilweise mehrmals sukzessive neu aufgelegten Architekturwerke der letztgenannten Schreiner druckte überwiegend der Kölner Verleger Johann Bussemacher⁵ von 1598 bis in die zwanziger Jahre des 17. Jahrhunderts hinein.⁶

Diese Stichwerke enthalten architektonische Entwürfe, die hauptsächlich für eine Ausführung in Holz angelegt waren, sich aber auch in Stein umsetzen ließen. Dargestellt sind Säulen, Portale, Altäre, Epitaphien, Tabernakel und Möbel. Die Vorlagenwerke, in denen meist architekturhistorische und bautechnische Erläuterungen fehlen, waren als Bücher von Schreibern für Schreiner zum Zwecke des Selbststudiums angefertigt. Sie dienten auch als Anschauungs- und Unterrichtsmaterial für Schreinerzünfte, ebenso werden sie als preisgünstige Vorlagenwerke im Gegensatz zur kostspieligen „Architectvra“-Ausgabe des Wendel Dietterlin in größeren Werkstattbetrieben vorgelegen haben.⁷ Hier wurden sie speziell im Bereich des Altarbaues nicht als eine direkte Bauanleitung angesehen, sondern stellten eine lockere Anregung für formale, typologische und stilistische Gestaltungsfragen dar. Die Vorlagen

¹ Wendel Dietterlin: *Architectvra. Von Austheilung, Symmetrie und Proportion der fünff Seulen*, Nürnberg 1598, Neudruck, Darmstadt 1965.

² Vgl. Simon Jervis: *Printed furniture designs before 1650*, Leeds 1974, S. 36-38; vgl. Laun 1982, S. 82; vgl. Irmischer 1999 a, S. 360; vgl. ders. 1999 b, S. 109-132, mit Bibliographie der älteren Literatur.

Johann Jakob Ebelmann: *Architectvra Lehr und Kvnstbvch allerhant Portalen, Reisebetten, und Epitaphien*, Köln 1600.

³ Vgl. Jervis 1974, S. 38-39; vgl. Laun 1982, 77-79; vgl. Irmischer 1999 a, S. 361; vgl. ders. 1999 b, S. 135-157, mit Bibliographie der älteren Literatur.

Gabriel Krammer: *Architectvra. Von den fvnf Sevlen sambt iren Ornamenten vnd Zierden als nemlich Tvscana Dorica Ionica Corintia Composta*. Köln [1610].

⁴ Vgl. Jervis 1974, S. 40; vgl. Laun 1982, S. 83; vgl. Irmischer 1999 a, S. 361-362; vgl. ders. 1999 b, S. 157-185, mit Bibliographie der älteren Literatur.

Rutger Kasemann: *Architectvra Lehr Seivlen Bochg nachg reichertier Mas vnd Semeitrei Avsteilvng deir fvnf Svlen Tvscana Dorica Ionica Corintica Composita gar fleisichg ausz dien anteiqvitetien giezogien vnd nveileichg in koffer giemacht 1615 Rotgervs Kaseman Inventor gietrvckt zo Collen bei Iohan Bvchsenmacher*, Köln 1615.

⁵ Zu Bussemacher vgl. Bernadette Schöller: *Bussemacher*, in: AKL, Bd. 15, München / Leipzig 1997, S. 341; vgl. ferner dies.: *Kölner Druckgraphik der Gegenreformation. Ein Beitrag zur Geschichte religiöser Bildpropaganda zur Zeit der Glaubenskämpfe mit einem Katalog der Einblattdrucke des Verlages Johann Bussemacher*, Diss. Marburg 1990, Köln 1992, (Veröffentlichungen des Kölnischen Stadtmuseums, Bd. 9).

⁶ Irmischer 1999 b, S. 77.

⁷ Vgl. Irmischer 1999 a, S. 358-359; vgl. Irmischer 1999 b, S. 71, 76.

[...] waren ja nicht primär dazu gedacht 'buchstabengetreu' kopiert zu werden. Mit ihrem muster-gültigen Anschauungsmaterial sollte vielmehr die Phantasie der Benutzer angeregt werden.¹

Entgegen der naheliegenden Vermutung, daß die in Köln neu herausgegebenen Schreinerarchitekturen als Anregung für den Altar der Jesuitenkirche gedient haben könnten², geht der Altar in seiner Grundkonzeption mit entsprechenden Anpassungen auf die Kölner Situation auf Vorlagenblätter des Wendel Dietterlin zurück. Dietterlin lieferte in seiner „Architectvra“³ sechs Teilentwürfe für Altaraufsätze, die insgesamt drei Vollentwürfe ergeben. Dabei stellt er pro Entwurf ein Gestaltungsproblem in den Vordergrund. Neben den Gestaltungsfragen „Ornament“ und „Skulptur“ behandelt er auf den Tafeln 206 (Abb. 76) und 207 (Abb. 77) die Architektur. Tafel 206 (Abb. 76) zeigt über einer eingezogenen Predella ein Retabelhauptgeschoß mit einer ausgesetzten Monstranz vor einer rundbogig schließenden Fläche. Der Rundbogenschluß, der von drei C-förmigen Spangen mit knorpeligem Ornament und einem geflügelten Engelskopf im Scheitel überschritten wird, sprengt das Gebälk des Hauptgeschosses. Dieses wird von einer vorgestellten korinthischen Säule mit Ornamentmanschette vor einer Wandvorlage getragen. Die Säule wird innen flankiert von einer in den Architekturrücksprung eingestellten Skulptur auf eigener Konsole, dem Hl. Bartholomäus, während außen über ausgestellter Konsole eine Terme die Säule flankiert. In der Grundkonzeption ist in diesem Entwurf das Hauptgeschoß des Kölner Altares enthalten.

Tafel 207 (Abb. 77) zeigt den Auszug des Altares in zwei Varianten, wobei hier die linke Hälfte von Interesse ist. Der Dietterlinsche Auszug ist eingezogen. Das Zentrum bildet eine rundbogig schließende Fläche für ein Altarblatt. Der Rundbogenschluß sprengt das Gebälk. Flankiert wird die Freifläche links von einem breiten Pilaster vor einer Wandrücklage. Vor dem Pilaster sitzt die Hl. Katharina, links neben ihr über der Säulenachse des Hauptgeschosses steht der Hl. Liborius, neben ihm ein Putto. Die Wandrücklage weist in Höhe der stilisierten Kapitellzone der Pilaster an der Außenseite eine auskragende Engelskopfkonsole auf. Ein gesprengter Segmentgiebel, auf dem eine weibliche Heilige oder Personifikation sitzt, schließt die Rücklage oben ab. Eine Engelskopfkonsole über dem Scheitel des Altarblattes stützt das Postament für die bekrönende Skulptur der Maria immaculata, hinterfangen von einer Aureole.

Auch der Altarauszug entspricht in seiner Grundkonzeption, d. h. der Disposition der Heiligen, den Pilastern vor Wandrücklagen, den seitlich auskragenden Engelskopfkonsolen und dem bekrönenden Skulpturenarrangement, wiederum dem bekrönenden Attikageschoß des Kölner Hochaltares. Neben dem architektonischen

¹ Laun 1982, S. 88.

² Vgl. Grosche 1978, S. 34.

³ Vgl. Dietterlin (1598) 1965.

Aufbau finden sich auch Übereinstimmungen zwischen den Postamenten korinthischer Ordnung, Tafel 137 (Abb. 78), aus Dietterlins „Architectvra“ und den Säulen- und Skulpturenpostamenten des Hauptgeschosses.

In den Grundzügen geht der Altar offensichtlich auf Vorlagenblätter aus Dietterlins „Architektvra“ zurück, auch wenn Dietterlin in seinem Altarentwurf nur ein Hauptgeschoß mit Auszug aufweist. In Köln ist dieses eingeschossige Altarretabel mit Auszug auf die Größenverhältnisse des Chores angepaßt worden, indem ein weiteres Geschoß eingeschoben wurde.

Hinsichtlich der Geschoßausbildung des Kölner Altares können die Vorlagenwerke des Gabriel Krammer, der Tischler am Hofe Kaiser Rudolfs II. in Prag war, als eine weitere Anregung gedient haben. Krammers „Architectvra“ wurde 1600 in Prag mit kaiserlichem Privileg herausgegeben und nach seinem Tode von Bussemacher in Köln in den Jahren 1610, 1611 und 1616 mit leichten Veränderungen¹ neu ediert. Krammer liefert in seinem Vorlagenwerk Altarentwurfshälften der dorischen, ionischen und korinthischen Säulenordnungen, die durchgängig eine additive Schichtung von drei Geschossen aufweisen bei klar ausgeprägtem tektonischem Gerüst. Im Hauptgeschoß dominiert überwiegend das Portal- bzw. Triumphbogenmotiv. Krammers Entwürfe, die nicht durch Dekor in ihrer Tektonik verunklärt werden, belegen wiederum in ihrer additiven Mehrgeschossigkeit, dem Triumphbogenmotiv und dem auf Blatt 19, „CORINTHIA. V.“² (Abb. 79), rundbogig schließenden, das Gebälk sprengenden Altarblatt die allgemeinen Tendenzen, die im Altarbau des Manierismus virulent waren und in der Jesuitenkirche ihre Umsetzung in einer Weiterentwicklung erfuhren.

¹ Bussemacher hat Monogramme und Datierungen fast immer fortgelassen, die Bezeichnungen der Ordnungen wurden versetzt, Skalen für Maßangaben wurden teilweise nicht übernommen; vgl. Irmischer 1999 b, S. 149.

² Krammer [1610].

Der Typus des Geschoßaltares im Hochchor der Jesuitenkirche wurde in den Nebenchören variiert. Die dortigen Altäre, im nördlichen Seitenchor der Kreuzaltar, im südlichen der Marienaltar, sind jeweils in ihrem Aufbau identisch. Sie weisen die gleiche Geschoßeinteilung auf wie beim Hochaltar – d. h. Haupt- und Obergeschoß sowie Attika mit bekrönender Skulptur –, zeigen allerdings einen vollkommen anderen strukturellen Aufbau.¹

Um die Unterschiede verdeutlichen zu können, sind die Altäre zuvor in ihrer Morphologie zu erfassen. Dazu soll exemplarisch der Marienaltar im südlichen Nebenchor beschrieben werden (Abb. 80), der im Zweiten Weltkrieg nicht zerstört wurde. Darüber hinaus hatte sich an diesem Altar die Originalfassung – eine Schwarz-Rotbraun-Gold-Marmorierung – unter der Weiß-Gold-Fassung des ausgehenden 19. Jahrhunderts gut erhalten. Der Altar wurde in den Jahren 1963 bis 1966 restauriert. Nachfolgend wird der Altar in seinem restaurierten Zustand beschrieben.

Die Substruktion in Gesamtbreite des Retabels bildet an beiden Außenseiten vorgekröpfte Sockel mit Kredenzmuschelnischen aus. Dazwischen befindet sich die Mensa, auf dem das einstufige Tabernakel über einer zweistufigen Leuchterbank steht, die mit dem Gesims der Substruktion abschließt. Über diesem Unterbau erhebt sich das Hauptgeschoß mit der Postamentzone.

Das einachsige Hauptgeschoß mit zentralem Altarblatt, von einer breiten, mehrfach profilierten Rahmenleiste eingefasst, wird anstelle von Säulen von geflügelten Engeln auf Konsolen vor Wandvorlagen flankiert. Über den Engeln stützen Engelskopfkonsolen das verkröpfte Gebälk, das insgesamt durch den hoch aufragenden dreiseitigen Schluß des ursprünglichen Altarblattes gesprengt ist. An besonderen Festtagen wurde das Altarblatt entfernt, um das Bildwerk einer thronenden Madonna aus dem 14. Jahrhundert in der dahinter befindlichen Nische zur Schau zu stellen. Über dem ehemaligen Gemälde wird das Stifterwappen des Altares beidseitig von geflügelten Engeln, die bis in die Giebelzone eindringen, gehalten. Der gesprengte, geschweifte Giebel des Hauptgeschosses leitet fließend über zum Obergeschoß.

In Superposition über den Engelachsen des Hauptgeschosses stehen auf Postamenten geflügelte Engel, die das eingezogene Obergeschoß flankieren. Leicht toridierte Säulen mit Akanthusmanschetten, Flammleistemummantelung und korinthischem Kapitell rahmen das rundbogig schließende Altarblatt, welches das verkröpfte

¹ Zu den Altären vgl. Braun 1908, S. 95; vgl. Rahtgens 1911 a, S. 143-144; vgl. Grosche 1978, S. 35; vgl. Hilger 1978, S. 144; vgl. Hansmann³1986 a, S. 18-19.

Gebälk mit Dreieckgiebel zur Gänze sprengt. Reiche Volutenanschwünge mit Engelskopfkonsolen fassen das Obergeschoß ein, während auf den gesprengten Giebelsegmenten musizierende Putti lagern.

Der Bogenschluß des Gemäldes, der in die Giebelzone eindringt, scheint das mittlere Gebälkstück hochgeschoben zu haben. Über diesem leistenartigen Gebälkausschnitt erhebt sich eine Attikakartusche, flankiert von Putten auf kleinen Postamenten. Ein geflügelter Engel bekrönt das Retabel.

Formaler Wandel

Bei diesem Geschoßaltar handelt es sich um ein manieristisches Retabel von atektonischem Aufbau. Die Position von Säulen, die normalerweise die Last des Gebälks und der Auszüge tragen, nehmen geflügelte Engel in bewegter Haltung und ausgreifendem Gestus ein. Im Gegensatz zu figürlichen Gebälkträgern wie Karyatiden, Atlanten oder Hermen übernehmen diese Skulpturen keine tektonische Funktion, korrespondierend zum Hochaltar. Der dreiseitige Schluß des ursprünglichen Altarblattes sprengt gänzlich die Gebälklage mit den eher rudimentär erscheinenden Giebelsegmenten. Die Retabelwand führt fließend weiter zum Obergeschoß, das durch den Rundbogenschluß des Altarblattes, welches das Gebälk sprengt, eine starke Vertikalausrichtung vermittelt. Wiederum additiv sind dem Retabel die Kartuschenattika und der bekrönende Engel aufgesetzt. Eine Tektonik existiert bei diesem Altar nicht, vielmehr benötigt das Retabel die hinterfangende Rückwand des Chorschlusses, um in seiner additiven Geschoßschichtung überhaupt aufgestellt werden zu können. Im Gegensatz zu diesem labilen manieristischen Retabel weist der Hochaltar in gewisser Weise eine beginnende Tektonisierung des manieristischen Geschoßaltartypus auf.

Vorlagenwerke

Für den Hochaltar konnten als grundsätzliche Anregung Altar-Vorlagenblätter Dietterlins nachgewiesen werden, auf denen er die Architektur als Gestaltungsproblem thematisiert. Wie bereits erwähnt, dienten Vorlagenblätter der Inspiration und nicht zur getreuen Umsetzung der Stiche in gebaute Altararchitekturen. Geht man von dieser Prämisse aus, so kann wiederum ein Entwurf Dietterlins mutatis mutandis als Anregung herangezogen werden. Auf den Tafeln 204 (Abb. 81) und 205 (Abb. 82) liefert Dietterlin zwei Altarteilentwürfe, die zusammengesetzt als Vollentwurf ein dreige-

schossiges Retabel ergeben. Dietterlin behandelt hier das Gestaltungsproblem Skulptur. Auffällig ist, daß Dietterlin auf seinem Entwurf in allen drei Geschossen anstelle von Säulen jeweils Skulpturen disponiert, diese auch in der Superposition über dem Haupt- und ersten Obergeschoß anordnet. Vergleicht man das erste Obergeschoß des Entwurfs (Abb. 82) mit dem Hauptgeschoß des Altares (Abb. 80), so bestehen die motivischen Übereinstimmungen darin, daß ein zentrales Altarblatt mit breiter Rahmenprofilierung das Gebälk sprengt und Skulpturen anstelle von tektonischen Säulen das Altarblatt flankieren. Darüber hinaus sind in Superposition über den figürlichen Bildwerken wiederum Skulpturen angeordnet. Das Motiv der hochgeschobenen Gebälkleiste findet sich bei dem Entwurf sehr ähnlich im ersten Obergeschoß. Die Kartuschenattika mit flankierenden Putti (Abb. 80) zeigt abstrahiert gewisse Analogien in dem Motiv des schlanken Auszuges und der beidseitig flankierenden Skulpturen (Abb. 81). Im Entwurf bekrönt der Erzengel Michael als Drachentöter den Altar, während in Köln diese Stelle ein geflügelter Engel einnimmt.

Genau so wie Dietterlin in seiner „Architectvra“ Altarentwürfe zu den Gestaltungsproblemen Architektur und Skulptur liefert, werden in Köln zwei unterschiedliche Geschoßaltartypen ausgeführt. Beim Hochaltar werden Architektur und Skulptur miteinander verbunden, während bei den Altären der Seitenchöre die Skulpturen, abgesehen von den zentralen Altarblättern, die Retabelwand dominieren.

Eine große Anregung zur Gestaltung des Hochaltars wie auch der Seitenaltäre in den Nebenchören ist ganz offensichtlich von den Vorlagenblättern aus Dietterlins „Architectvra“ ausgegangen. Der Dietterlinsche Einfluß läßt sich deutlich erkennen.

5.1.3. Das Ädikularetabel mit Attika

Köln, ehem. Jesuitenkirche St. Mariae Himmelfahrt
Kapellenaltäre

Das Mittelschiff der Kölner Jesuitenkirche faßt als Kult- und Hörraum die Gläubigen zusammen; die Seitenkapellen, die eigene Altäre und Andachtsbilder aufnehmen, dienen der privaten Frömmigkeit und auch untergeordneten gottesdienstlichen Verrichtungen. Diese theologisch und liturgisch begründeten Unterscheidungen haben auch kleinere Räume entsprechend ihrer Bestimmung zur Konsequenz.

An das nördliche und südliche Seitenschiff schließt sich vor dem Querhaus jeweils ein kleiner einjochiger Kapellenraum auf der Nord- und Südseite an. Die Kapellen sind durch eine Brüstung und ein Balustergitter von den Seitenschiffen getrennt.¹ Ein Kapellenaltar ist jeweils an der Ostwand aufgestellt; dieser reicht mit seinem Retabel bis in die Gewölbezone.

Der Altar der nördlichen Kapelle ist Ignatius von Loyola (Abb. 83), dem Begründer des Jesuitenordens, der Altar der südlichen Kapelle ist Franziskus-Xaverius (Abb. 84) geweiht, der sich 1533 in Paris Ignatius anschloß. Ignatius wie auch Franz Xaver wurden 1622 heiliggesprochen.

Die Kapellenaltäre wurden 1628 zusammen mit dem Hochaltar und den Altären der Nebenchöre errichtet. Da die Kapellenaltäre formal identisch sind, soll nachfolgend exemplarisch der 1966 bis 1968 restaurierte Altar der südlichen Kapelle, der Franziskus-Xaverius Altar (Abb. 84), behandelt werden.²

Der Blockaltar steht auf einem zweistufigen Podest. Über diesem erhebt sich das Retabel in Form einer Ädikula mit verklammerter Attika. Die Sockelzone des Retabels mit seitlichen Postamenten ist verkröpft. Das Hauptgeschoß bildet eine Travée aus gedrehten Säulen mit Akanthusblattmanschetten und korinthischen Kapitellen. Über den Manschetten werden die Säulen, die vor Wandvorlagen mit Muschelnischen stehen, von Weinranken umwunden. Die Säulen tragen über Architrav- und Friesstücken

¹ In der Abtrennung der Kapellen durch ein Gitter werden wiederum die Bestimmungen in den „Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae“ des Carlo Borromeo befolgt. So wird im zweiten, dem Kircheninnenraum gewidmeten Teil, im 15. Kapitel formuliert:

„Jede Kapelle – und dies gilt auch für den Chor der Kirche – muß durch ein Gitter vom Kirchenraum getrennt werden; dieses sollte man, sofern es die Mittel erlauben, in wohlgefälligen Formen schmieden lassen. In seinem unteren Teil muß das Gitter besonders dicht gearbeitet sein, damit keine Hunde hindurchschlüpfen können; in seiner Mitte befindet sich eine verschließbare Tür. Nichts spricht dagegen, den unteren Teil des Gitters durch eine Marmorbalustrade zu ersetzen [...]“ Mayer-Himmelheber 1984, S. 122.

² Zu den Altären vgl. Braun 1908, S. 95-96; vgl. Rahtgens 1911 a, S. 144-145; vgl. Grosche 1978, S. 35; vgl. Hilger 1978, S. 144; vgl. Hansmann³1986 a, S. 19-20.

einen gesprengten, verkröpften Dreieckgiebel. Das Zentrum des Hauptgeschosses bildet ein Altarblatt, das von einer breiten, profilierten Flammleiste mit schulterbogigem Schluß und Engelskopfkonsole im Scheitel eingefaßt ist. Der Bogenschluß des Altarblattes sprengt das Gebälk und schiebt sich direkt bis unter das durchgehende Gesims des gesprengten Dreieckgiebels. Zwischen den Giebelsegmenten ist die Attika eingestellt mit einem zentralen, rundbogig schließenden Altarblatt. Dieses wird von gedrehten Säulen mit Akanthusmanschetten und korinthischen Kapitellen eingefaßt, die einen kräftig ausgebildeten Rundbogen tragen. Auf dem Bogenscheitel setzt ein Postament auf für die bekrönende Kartusche mit dem Christusmonogramm „IHS“ im Spiegel.

Das Retabel wird an den Außenseiten von Skulpturen, Heiligen des Jesuitenordens, auf eigenen Engelskopfkonsolen flankiert. Die Skulpturen werden von flachschichtigen, rundbogigen Ornamentbaldachinen überfangen. Sie weisen Knorpelornament auf, einen geflügelten Engelskopf, einen seitlichen Traubenabhängling und einen bekrönenden obeliksartigen Abschluß.

Die Attika, eingefaßt von Anschwüngen, wird beidseitig flankiert von Skulpturen auf Postamenten, während auf dem Bogen geflügelte Engel lagern, die auf die bekrönende Kartusche weisen und dahin überleiten.

In der Kapelle wurde in Abstimmung auf die Raumverhältnisse eine kompakte Retabellösung in Form einer Ädikula mit Attika gewählt. Die Säulenordnung des Hauptgeschosses trägt im Gegensatz zu den bereits genannten, eher labilen Geschoßretabeln mit den fingierten figürlichen Gebälkträgern den gesprengten Giebel. Wiederum im Gegensatz zur additiven Geschoßschichtung verklammert der Giebel die eingezogene Attika, deren Bogenschluß auf Säulen als Stützgliedern ruht. Bei diesem Altarretabel wird die Tektonik eher betont bzw. die einfache Geschoßschichtung zugunsten einer Verklammerung und Tektonisierung aufgegeben. Dadurch, daß der schulterbogige Schluß des Altarblattes den Architrav und Fries des Gebälks sprengt, bleibt eine gewisse Labilität auf Grund der Flachschichtigkeit der Retabelrückwand erhalten, so daß eine wandgebundene Aufstellung nach wie vor unerlässlich ist; dennoch wird die Tendenz zur stärkeren Architektonisierung des Retabels deutlich.

Das Retabelhauptgeschoß wird beidseitig von freistehenden Skulpturen unter flachschichtigen Baldachinen flankiert. In diesem Motiv wird formal der Typus des Schreinwächters, wie er sich bei mittelalterlichen Altarretabeln findet, wiederholt.

Zusammenfassung

Zusammenfassend bleibt festzuhalten, daß die Altarretabel der Jesuitenkirche zum einen den Typus des manieristischen Geschoßretabels mit Altarblättern in zwei Variationen reflektieren: Einerseits ist bei den Altären der Nebenchöre die labile Variante mit Skulpturen, beim Hochaltar hingegen der Geschoßtypus unter manieristisch architektonischem Gesichtspunkt ausgeführt. Der letzte Typus wird sich in der Zeit des Barock zu einem architektonischen Geschoßaltar wandeln. In den Kapellenaltären der Jesuitenkirche drückt sich hingegen die Tendenz zur Straffung und Architektonisierung des Altaraufsatzes aus.

Grundsätzlich findet bei den Altären der Jesuitenkirche eine Umsetzung süddeutschen Einflusses im Bereich der Altarbaukunst statt, der sich in Köln erstmals in diesen Altären widerspiegelt. Dies drückt sich auch in der Holzverarbeitung aus, die für den süddeutschen Altarbau charakteristisch ist. Mit den Altären der Jesuitenkirche setzt eine neue Entwicklung im Bereich der Altarbaukunst im Rheinland ein.

5.2. Die Retabelarchitektur des Frühbarock (ca. 1630/50 bis 1680)

Die Retabelarchitektur des Frühbarock setzt in der rheinischen Metropole Mitte der dreißiger Jahre des 17. Jahrhunderts mit dem Typus des einfachen Portalaltares ein, der in seiner Grundform erstmals in Köln im Jahre 1626 in Erscheinung tritt. Das mehrgeschossige Hochaltarretabel der Kölner Jesuitenkirche wird in den folgenden Jahren im Rheinland rezipiert und erfährt einen fortschreitenden Architektonisierungsprozeß. Des weiteren tritt der Typus des Ädikularretabels mit Attika in unterschiedlichen Variationen auf. Ferner soll die Entwicklung zum frühbarocken Portalaltar bzw. eintorigen Triumphbogen wiederum an Hand von exemplarischen Altarretabeln veranschaulicht werden.

5.2.1. Der Typus des einfachen Portalaltares

Im Gegensatz zu den in Holz ausgeführten Retabeln der Jesuitenkirche mit ihrer süddeutschen Rezeption steht der in Köln über einen langen Zeitraum immer wieder aufgegriffene Typus des einfachen Portalaltares aus schwarzem und farbigem Marmor. Dies setzt zunächst grundsätzlich eine flämische Rezeption voraus, da in Flandern die Verarbeitung von schwarzem und farbigem bzw. weißem Marmor seit Cornelis Floris vorherrschte. In Köln war diese Materialverwendung seit den Schauenburg-Grabmälern auch verbreitet, wie dies bereits in dem Kapitel über das architektonisch reicher durchgebildete Tafelretabel angeführt wurde.¹

Köln, kath. Pfarrkirche St. Kolumba, Kolumbaaltar

Die Grundform des einfachen Portalaltares bildet eine Travée aus zwei rahmenenden Säulen mit einem zentralen, rundbogig schließenden Altarblatt und einer das Altargemälde überfangenden, ausgeprägten Verdachung. Man könnte diesen Retabeltypus auf Grund des dominierenden Gemäldes auch als architektonisch akzentuiertes Gemälderetabel bezeichnen. Dieser Typus tritt in Köln erstmals im Jahre 1626 in der

¹ Vgl. Kapitel 5.1. und 5.1.1.

Pfarrkirche St. Kolumba auf. Es handelt sich um einen Epitaphaltar, welcher der Patronatsheiligen der Kirche geweiht ist.¹ Der Altar ist nur auf einer Photographie mit der Innenansicht nach Südosten, angeschnitten am linken Bildrand, dokumentiert. Somit muß der Betrachter den linken Rand der Retabelarchitektur, d. h. die Säulenordnung mit Anschwung, gedanklich ergänzen (Abb. 85, 86). Die Kirche wurde 1945 bis auf Reste der Umfassungsmauern zerstört; ebenso wurde auch die Barock-Ausstattung ein Opfer der Kriegszerstörung.

Das Retabel steht auf der Mensa auf einer breiten verkröpften Postamentzone aus schwarzem Marmor von nur geringer Höhe. Die Postamente sind mit einer Diamantierung versehen, während zwischen den Postamenten, unterhalb des Altarblattes, die Inschrifttafel des Stifters eingelassen ist.² Das Zentrum des Retabels bildet ein hohes, rundbogig schließendes Altarblatt, das von einer breiten, profilierten schwarzen Marmorrahmung eingefasst ist. Die Retabelarchitektur besteht aus einem Paar flankierender Säulen toskanischer Ordnung in farbigem Marmor. Die Säulen tragen Gebälkstücke, bestehend aus einem faszierten Architrav und Fries; darauf lagert ein gesprengter, geschweifeter Segmentgiebel. Das Altarblatt sprengt nicht einfach mit seinem Bogenschluß das Gebälk, sondern es ist in Höhe des Kapitells und gesprengten Architravs weiter gerade hochgeführt. Erst mit dem Friesstück des Gebälks setzt der Bogenanfänger des Rahmenprofils an. Der gesprengte Giebel läuft in einer Schweifung über den Säulenachsen aus, während das Mittelstück in Form einer mehrfachen Profilierung sich über das Rahmenprofil des Rundbogenschlusses legt und mit diesem zu einem breiten abschließenden Gesims verschmilzt. Aus dem Scheitel des Bogens ragt ein Schlußstein als Konsole für eine ehemals vermutlich bekrönende Skulptur auf. Seitlich wird das Retabel von Volutenanschwüngen eingefasst.

Charakteristisch für dieses Retabel ist die Dominanz des Altarblattes. Der Architektur kommt nur eine akzentuierende und aus der Umgebung heraushebende Funktion des beherrschenden Gemäldes zu. Die Säulen übernehmen keine strukturelle Aufgabe, vielmehr ist die Retabelarchitektur dem Gemälde insgesamt subordiniert und zu einer dekorativen Rahmung des Altarblattes reduziert. Gleichwohl bleibt die strukturelle Grundform des Portal- bzw. Triumphbogenschemas erhalten.

Sucht man nach den möglichen Ursprüngen dieses Retabeltypus, so können im Grundaufbau interessante Parallelen an dem Gemäldealtar der „Rubenskapelle“ in der

¹ Vgl. Wilhelm Ewald / Hugo Rahtgens: Die kirchlichen Denkmäler der Stadt Köln. St. Alban – St. Andreas – Antoniterkirche – St. Aposteln – St. Cäcilia – St. Columba – St. Cunibert – Elendskirche – St. Georg, Mit Quellenübersichten und Beiträgen von J. Krudewig, Düsseldorf 1916, S. 211; (Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln, 1. Bd., IV. Abt., = Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, 6. Bd., IV. Abt.); vgl. Grosche 1978, S. 37.

² Inschrift vgl. Katalog, Nr.: 45.

Antwerpener Jesuitenkirche St. Karl Borromäus (1615–1621) ausgemacht werden (Abb. 32, 33). Die gesamte anspruchsvolle Ausstattung der Kirche, die von den bedeutendsten Künstlern der südlichen Niederlande der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts konzipiert und ausgeführt wurde, war im Jahre 1621 vollendet. Besonders Peter Paul Rubens nahm auf die gesamte barocke Innenausstattung der Kirche bedeutenden Einfluß. So gehen nicht nur nachweislich die Gewölbedekorationen und das Altarblatt¹ der Kapelle auf Rubens zurück, sondern es zeigt sich ebenso Rubens unmittelbarer Einfluß in der gesamten, äußerst anspruchsvollen Kapellen-Chorausstattung.²

In der für den flämischen Altarbau typischen Art besteht der Altar (Abb. 33) aus kontrastierendem weißen und schwarzen Marmor. Bei diesem Altar rahmen über verkröpfter Sockel- und Postamentzone gedrehte Säulen das dominierende, rundbogig schließende Gemälde. Dieses sprengt das Gebälk und ragt mit seinem Bogenschluß über die Gebälkzone hinaus. Das Gemälde wird von einem architektonischen, leicht gestelzten Rundbogen mit Konsolstein im Scheitel überfangen. Von dem Keilstein hängen beidseitig üppige Fruchtschnüre über dem Rundbogen herab. Auf diesem ist ein Segmentbogen mit Volutenenden geschichtet, während im Scheitel die plastische Halbfigur Gottvaters zwischen Engeln erscheint. Dieser blickt herab auf die bildliche Darstellung und streckt seine Rechte der auf dem Altarblatt auffahrenden Maria entgegen.

Diese äußerst geniale Konzeption des Altares, in der eine Beziehung zwischen der Darstellung auf dem Gemälde und der bekrönenden Skulptur hergestellt wird, wie dies in ähnlicher Form bei dem 1624 bis 1626 errichteten ehemaligen Hochaltar der Antwerpener Kathedrale zu finden ist, wurde nicht im entferntesten bei dem Kölner Epitaphaltar realisiert. Dennoch scheint der Altar der Liebfrauenkapelle auf Grund der formalen Analogien – Priorität des Gemäldes, die Altararchitektur in ausschließlich rahmender Funktion, Sprengung des Gebälks, ein überfangender Rund- bzw. Segmentbogen – die direkte Anregung zur Gestaltung des Kolumbaaltares geliefert zu haben. Die Rubenskapelle war durch ihre überragende Ausstattung im 17. Jahrhundert weithin bekannt. Fünf Jahre nach ihrer Fertigstellung könnte somit ein Kölner Bildhauer oder eine Bildhauerwerkstatt den Gedanken des reinen Gemäldealtares ohne das Wechselverhältnis von Gemälde und bekrönender Skulptur aufgegriffen und auf die Verhältnisse eines Seitenaltares in einer Kölner Pfarrkirche übertragen haben.

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang das von der Stadt Antwerpen in Auftrag gegebene und 1642 edierte Stichwerk „Pompa Trivmphalis Introitus Fernan-

¹ Vgl. Becker 1990, S. 31; mit Bibliographie der älteren relevanten Literatur zur Kapelle, vgl. Anm. 19, S. 30.

² Zur Liebfrauenkapelle vgl. ebd., S. 29-32; zu einer möglichen italienischen Rezeption vgl. Seifert 1983, S. 200-201, 202.

di“¹. Darin sind in Kupferstichen die von Rubens entworfenen Triumphbögen und Bühnen dokumentiert, die im Jahre 1635 zum feierlichen Einzug des Kardinalinfanten Ferdinand, des neuen Statthalters der südlichen Niederlande, aufgestellt waren. Blatt „pag. 11 / a“, „ADVENTVS SEREN^{MI} PRINCIPIS GRATVLATIO“², zeigt eine von Peter Paul Rubens entworfene, als Triptychon gestaltete Willkommensbühne (Abb. 87), dessen zentraler Triumphbogen mit einem von einer Attika gestützten Rundbogen schließt, wie dies in einfacherer Grundform beim Gemäldealtar auftritt. Auf Blatt „pag. 143.“, „ARBOR / GENEALOGIAE AVSTRIACAE“³, ist eine Bühne mit dem Stammbaum der Habsburger abgebildet (Abb. 88). Hier ist die Architektur, die eine Variation des Altares der Liebfrauenkapelle darstellt, ebenso auf eine Rahmenform reduziert. Diese Bühne mit dem Bildportal, an der Rubens keinen Anteil hatte, war bezeichnenderweise von Mitgliedern der Antwerpener Lukasgilde entworfen und ausgeführt worden. Offensichtlich kommt dieses Motiv des Bildportals mit architektonischem Rahmen, das von Rubens in der Liebfrauenkapelle eingeführt wurde, einerseits Rubens als Maler wie auch grundsätzlich Malern als eine würdige Rahmenform von Gemälden sehr entgegen. Nicht umsonst wurde über zehn Jahre nach der Konzeption der Liebfrauenkapelle dieses Portalmotiv in veränderter Form nochmals aufgegriffen.

Der einfache Portalaltar bzw. das architektonisch akzentuierte Gemälderetabel hielt mit dem Kolumbaaltar in Köln Einzug. Dieser Retabeltypus wurde für die Kapellenaltäre in den Konchen im Dekagon von St. Gereon wieder aufgegriffen. Unterschiedliche Stifter ließen sechs neue Altarretabel in dem Zeitraum von 1635 bis 1640 in den Konchen errichten, von denen fünf Retabel dem Typus des einfachen Portalaltars bzw. des architektonisch akzentuierten Gemäldealtars entsprechen.⁴ Die Altäre in den Konchen des Dekagons fielen den Kriegszerstörungen anheim, so daß eine Beurteilung nur noch auf Grund der erhaltenen Fotodokumente möglich ist. Exemplarisch sei an dieser Stelle der Mauritiusaltar aus dem Jahre 1638⁵ beschrieben, um die weitere Entwicklung dieses Retabeltypus zu verdeutlichen.

¹ Peter Paul Rubens: *Pompa Trivmphalis Introitus Ferdinandi Avstriaci Hispaniarvm Infantis, & c. in Urbem Antverpiam*, Antwerpen 1642, Neudruck, New York 1971. Mit diesem Stichwerk soll die politische Bedeutung des Einzugs des Kardinalinfanten dokumentiert werden. Theodor van Thulden war für die Abbildungen verantwortlich, während der Stadtsekretär Caspar Gevaerts das Werk ausführlich erläuterte.

² Vgl. John Rupert Martin: *The Decorations for the Pompa Introitus Fernandi*, Büssel 1972, S. 36-42, Abb. 2, (*Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Part XVI*).

³ Vgl. ebd., S. 175-176, Abb. 88.

⁴ Vgl. Rahtgens 1911 a, S. 60-64; vgl. Grosche 1978, S. 37, 39.

⁵ Vgl. Rahtgens 1911 a, S. 64; vgl. Grosche 1978, S. 37.

Köln, ehem. Stiftskirche St. Gereon, Mauritiusaltar

Zwischen den zweifach geschweiften Postamenten aus schwarzem Marmor befindet sich unterhalb des Gemäldes die Inschriftplatte des Stifters¹ (Abb. 89). Auf den Postamenten steht auf Plinthe und attischer Basis jeweils eine monolithische farbige Marmorsäule mit einem korinthischen Kapitell vor einer Wandvorlage. Die Bauglieder Basis und Kapitell kontrastieren in weißem Marmor. Die Säulen tragen ein gesprengtes Gebälk, bestehend aus faszierten Architrav- und Friesstücken. Ein verkröpfter, gesprengter Segmentgiebel, der in geschweiften Giebelenden ausläuft, schließt die Retabelarchitektur ab. Das Zentrum des Retabels bildet ein rundbogig schließendes Altarblatt, das von einer mehrfach profilierten Rahmung aus schwarzem Marmor eingefasst ist. Das Gemälde sprengt mit seinem Rundbogenschluß das Gebälk und reicht bis zum geschweiften Segmentgiebel empor, wobei die Profilierungen des Rahmens und des verdachungsartigen Giebels miteinander zu einem breiten Abschluß verschmelzen. Im Scheitel der Rahmung ist das Stifterwappen angebracht.

Im Gegensatz zu dem 1626 errichteten Kolumbaaltar (Abb. 85, 86) weisen die Retabel in den Konchen des Dekagons von St. Gereon ausgewogenere Proportionen auf. Die Retabel sind schmaler, komprimierter, die Architektur ist aufgewertet und erhält in frühbarockem Sinne als Bildportal eine stärkere Gewichtung und Eigenwertigkeit; folglich ist die Architekturrahmung dem Gemälde nicht mehr rein subordiniert. Gleichzeitig fehlen dem Retabel auch flankierende, vergleitende Anschwünge, die die Architektur verunklären würden.

Köln, ehem. Stiftskirche St. Gereon, Petrusaltar

Eine gewisse Variation dieses in St. Gereon ausgeprägten Typus besteht darin, daß beim 1637 konsekrierten Petrusaltar² (Abb. 90, 91), der dem vorgenannten Altar formal identisch ist, dem geschweiften Segmentgiebel ein hochrechteckiges Relief in profilierter Rahmung mit Volutenanschwüngen aufgesetzt ist. Darüber hinaus sind die Postamente, die jeweils vier Wappenschilder zieren, nicht geschweift, sondern rechteckig und das Retabel weist eine Schweifwerkkartusche mit der Stiftungsinschrift auf.

¹ Inschrift vgl. Katalog, Nr. 40.

² Vgl. Rahtgens 1911 a, S. 64; vgl. Grosche 1978, S. 37.

Köln, ehem. Stiftskirche St. Gereon, Marienaltar

Der 1639 konsekrierte Marienaltar¹ gleicht den anderen Altären in seinem formalen Aufbau, allerdings wurde der Altar von einer Skulptur bekrönt, während auf den gesprengten Giebelsegmenten adorierende Engel lagern. Ursprünglich war das Retabel mit einem Gemälde versehen, das in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entfernt wurde, um an dessen Stelle das bekrönende Bildwerk einzusetzen. Als Bekrönung des Altares diente nun ein lateinisches Kreuz. Dieser Zustand ist auf einer historischen Photographie dokumentiert (Abb. 92). In der Sammlung der aquarellierten Zeichnungen Kölner Kirchen des Johann Peter Weyer (1794–1864)², die der Kölner Stadtbaumeister zwischen 1838 und 1841 von Thomas Cranz (1786–1853) und Adolph Wegelin (1810–1881) anfertigen ließ, ist in dem Band über St. Gereon eine Innenansicht des Dekagons nach Nordosten wiedergegeben, auf welcher am linken Rand der Marienaltar mit dem Altargemälde und der Bekrönungsfigur zu erkennen ist (Abb. 93).

Der Typus des Gemäldealtars wurde hier erstmals richtungsweisend mit seitlich auf den Giebelsegmenten lagernden Engeln und einer mittleren bekrönenden Skulpturen ausgestattet, wie dies wenige Jahre später beim typologisch identischen Altar in der Kölner Pfarrkirche St. Peter anzutreffen ist.

Zu bemerken bleibt, daß die einfachen Portal- bzw. architektonisch akzentuierten Gemäldealtäre in den Konchen des Dekagons in ihrer Größenordnung in einem ausgewogenen Verhältnis auf die Kapellenräume abgestimmt sind und sich harmonisch in diese einfügen. Darüber hinaus bestehen formale Korrespondenzen zwischen der Makroarchitektur und den Retabeln: So öffnen sich die Konchen zum Innenraum über Korbbögen, während die Altäre mit ihrer geschweiften Verdachung das Bogenmotiv in ähnlicher Form reflektieren.

Köln, kath. Pfarrkirche St. Peter, Hochaltar

Die bisher genannten Altäre sind in untergeordneter Funktion als Seiten- oder Kapellenaltäre genutzt worden. Ein Funktions- und somit auch Bedeutungswandel dieses Altartypus findet mit dem im Jahre 1642 errichteten Hochaltar von St. Peter,

¹ Vgl. Rahtgens 1911 a, S. 63; vgl. Grosche 1978, S. 37.

² Zum 31bändigen Sammelwerk des Johann Peter Weyer vgl. Ulrich Bock: Johann Peter Weyers Sammlung aquarellierter Zeichnungen, in: Johann Peter Weyer. Kölner Alterthümer, hrsg. von Werner Schäfke unter Mitarbeit von Ulrich Bock, Ausstellung im Kölnischen Stadtmuseum, Köln 1993, S. 7-11.

der ehemaligen Pfarrkirche des Kölner Cäcilienstiftes, statt¹ (Abb. 94). Der Altar wurde von der überaus wohlhabenden Kölner Kaufmannsfamilie Jabach gestiftet. Everhard IV. Jabach gab dazu das Altarbild bei Peter Paul Rubens in Auftrag. Es sollte sich ikonographisch um eine Darstellung aus dem Leben des Patronatsheiligen handeln, dessen Themenwahl dem Künstler allerdings freigestellt war.² Rubens, der in St. Peter getauft worden war und dessen Vater im Chor von St. Peter seine letzte Ruhesstätte gefunden hatte, übernahm den Auftrag und entschied sich thematisch für die Kreuzigung Petri.³ Der Altar wurde 1896 im Rahmen der Beseitigung der barocken Innenausstattung unter Pfarrer Leopold Neuhöfer abgebaut, während man das Gemälde auf den südlichen Seitenaltar übertrug.⁴ Die Beschreibung des Altares erfolgt nach einer aquarellierten Zeichnung des Thomas Cranz und Adolph Wegelin, Sammlung Weyer, die eine Innenansicht des Kirchenraumes nach Osten wiedergibt. Das Blatt entstand zwischen 1838 und 1841.

Der Hochaltar stand, von den Wänden leicht abgesetzt, frei in dem dreiseitigen Chorschluß. Formal beschreibt er den Typus des einfachen Portal- bzw. architektonisch akzentuierten Gemäldealtars aus schwarzem Marmor mit farbigen Marmorsäulen und Kapitellen aus weißem Marmor. Das Retabel wird von einem gesprengten und verkröpften Segmentgiebel mit geschweiften Enden abgeschlossen. Die profilierte Marmorrahmung des Gemäldes verschmilzt wiederum mit dem Bogenprofil des Segmentgiebels. Im Bogenscheitel befindet sich eine geflügelte Engelskopfkonsolle für die bekrönende Skulptur des Auferstandenen. Auf den geschweiften Gie-

¹ Vgl. Hugo Rahtgens / Hermann Roth: Die kirchlichen Denkmäler der Stadt Köln. Minoritenkirche – St. Pantaleon – St. Peter – St. Severin, Düsseldorf 1929, S. 189, (Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln, 2. Bd., II. Abt., = Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, 7. Bd., II. Abt.); vgl. Grosche 1978, S. 67; vgl. Hilger 1978, S. 148.

² Vgl. Horst Vey: Südniederländische Künstler und ihre kölnischen Auftraggeber, in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor schone Kunsten Antwerpen*, 7, 1968, S. 7-32, hier S. 17-19; vgl. Friedhelm Mennekes: Ein „Rubens“ für Sankt Peter, in: Mariana Hanstein: Peter Paul Rubens' Kreuzigung Petri. Ein Bild aus der Peterskirche zu Köln, mit einem Beitrag von Friedhelm Mennekes, Köln / Weimar / Wien 1996, S. 1-2; vgl. dazu ausführlich Hans Ost: Peter Paul Rubens' »Kreuzigung Petri« in der Peterskirche zu Köln, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Bd. LV, 1994, S. 139-156, hier S. 139-140.

³ Zum Rubens-Gemälde vgl. Ost 1994; vgl. Hanstein 1996; vgl. ferner Norberto Gramaccini: Rubens' Petrus-Martyrium im Exil, in: *Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler*, hrsg. von Hiltrud Kier u. Frank Günter Zehnder, Ausstellung in der Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln, Köln 1995, S. 91-112; vgl. ferner Roland Krischel: Die Rückkehr des Rubens. Kölns Kunstszene zu Beginn der preußischen Epoche, in: *Katalog Köln 1995*, S. 91-112.

⁴ Am südlichen Seitenaltar montierte man das Rubens-Gemälde mit einer Wendeautomatik vor einer Himmelfahrt Mariens, hinter der man es gegen Zahlung eines Obulus wieder hervorwenden konnte. Nach weiteren unterschiedlichen Standorten im Zeitraum von 1941 bis 1988 befindet sich das Gemälde seit 1994 wieder auf dem Hochaltar in einer modernen Rahmenkonstruktion aus Stahlrohren; vgl. Mennekes 1996, S. 11-18.

belenden lagern seitlich geflügelte Engel. Flankierende Volutenanschwünge fassen das Retabelhauptgeschoß ein.

Das Retabel fügte sich harmonisch in den nur flachen, als dreiseitige Nische heraustretenden Chor ein. Der dreiseitige Chorschluß ist circa bis zur Erdgeschoßhöhe als geschlossene Wandfläche gemauert. Darüber setzen drei, jeweils dreibahnige Spitzbogenfenster mit Fischblasmaßwerk an. Das zentrale, freistehende Hochaltarretabel stand vor der Wandfläche. Leicht unterhalb der Fenstersohlbank setzte der geschweifte Segmentgiebel an, so daß das figürliche bekrönende Bildwerk des Retabels vor dem blendenden Gegenlicht der Fenster erschien. Mit dieser Konzeption wurden gleichzeitig die Glasgemälde aus der Zeit von 1528 und 1530 dergestalt berücksichtigt, daß eine ungehinderte Sicht auf die Glasmalerei erhalten blieb.

Die Retabelarchitektur bildete eine würdige Rahmung des bedeutenden Rubens Gemäldes, denn:

als ein Werk von europäischem Rang war seine Aufstellung das wichtigste Kunstereignis in Köln im 17. Jahrhundert und danach das meistbeachtete Gemälde der Stadt. Schon bald nach seiner Entstehung beschrieb es der Chronist Aegidius Gelenius als sehenswertes Denkmal Kölns, so wie es nach ihm unzählige journal- und briefeschreibende Reisende des 18. Jahrhunderts aufsuchen und besprechen. Die *Kreuzigung Petri* als eines der letzten Altarbilder eines Künstlers, der als Sohn der Stadt galt, wurde dann auch zu einem Meilenstein der Rubensrezeption in Deutschland.¹

Köln, kath. Pfarrkirche St. Johann Baptist, Hochaltar

In ähnlicher Gestaltung wie in St. Peter wird der Typus des architektonisch akzentuierten Gemäldealtars ein weiteres Mal als Hochaltar in der Kölner Pfarrkirche St. Johann Baptist aufgestellt (Abb. 95). Der Altar, der nachfolgend an Hand einer aquarellierten Zeichnung Cranz / Wegelins aus der Zeit um 1835 mit der Innenansicht des Kirchenraumes nach Osten beurteilt wird, geht auf eine Stiftung von Martin Schnellen sowie das Ehepaar Maximilian Kreps und Anna Marg. Cronenberg zurück und wurde 1658 konsekriert²; er stand frei im 3/8-Schluß des Chores und erhob sich mit seiner schwarzen Marmorarchitektur und den farbigen Marmorsäulen korinthischer Ordnung wiederum bis zum Fenstersohlbankgesims der drei spitzbogigen Maßwerkfenster. In gleicher Höhe mit dem Sohlbankgesims setzte der geschweifte Segmentbogen an, auf dem seitlich geflügelte Engel lagern. Ein querrechteckiger Auszug mit Anschwüngen und gesprengtem, geschweiftem Giebel war dem Retabel aufgesetzt. Der Auszug war vermutlich mit einem Gemälde versehen. Bekrönt wurde das

¹ Hanstein 1996, S. 19.

² Vgl. Rahtgens 1911 a, S. 111-112; vgl. Grosche 1978, S. 37-38; vgl. Hilger 1978, S. 106, 146-147; vgl. Helmut Fußbroich: Die Kirche St. Johann Baptist, (Bd. IV, Tafel 1-6), in: Katalog Köln 1994, S. 113-119, hier S. 113, 116.

Retabel von einer Kreuzigungsgruppe, die von dem blendenden Gegenlicht des Ostfensters gleichsam entmaterialisiert wurde. Die Retabelarchitektur des Hauptgeschosses faßten weit ausladende, verschleifende Anschwüngen ein.

Im Jahre 1894 wurden die Attika einschließlich der bekrönenden Kreuzigungsgruppe entfernt, während die seitlich auf den Giebelsegmenten lagernden Engelfiguren erhalten blieben. Wenige Jahre nach 1894 baute man den Altar ganz ab.

Vergleichbar der Chorgestaltung von St. Peter (Abb. 94) ist das Hochaltarretabel von St. Johann Baptist dergestalt in die Makroarchitektur integriert, daß das Hauptgeschoß die geschlossene Chorrückwand in der Höhe nicht übersteigt, während deckungsgleich mit dem Fenstergesims der geschweifte Segmentgiebel mit dem Auszug ansetzt. Dadurch stehen der Auszug wie auch die Kreuzigungsgruppe vor blendendem Gegenlicht. Der Altar mit dem aufragenden Retabel beherrscht als Zielpunkt das Mittelschiff, wobei der Hochaltar zugleich in die Makroarchitektur integriert ist. Das Altarblatt bildet das Zentrum, während die Retabelarchitektur nicht über eine rahmende Funktion hinausgeht.

Zusammenfassung

Wie an den beschriebenen Retabeln dargelegt, geht die Entwicklung des einfachen Portal- bzw. architektonisch akzentuierten Gemäldealtars von dem 1626 errichteten einfachen Seitenaltar zum komprimierteren, ausgewogen proportionierten Kapellenaltar, bei dem die Retabelarchitektur eine größere Gewichtung und Eigenwertigkeit erhält. Dieser Altartypus wird auch als Hochaltar eingesetzt, wobei die formale Grundform unverändert beibehalten wird. Einzig der Hochaltar von St. Johann Baptist erfährt eine Bereicherung durch einen Auszug mit bekrönender Kreuzigungsgruppe, womit eine Höhenanpassung an den Chorraum angestrebt wird.

Insgesamt ist der einfache Portal- bzw. architektonisch akzentuierte Gemäldealtar ein bis zum ausgehenden 17. Jahrhundert in den Kölner Kirchen sehr verbreiteter Altartypus, der überwiegend als Seitenaltar Verwendung fand. Die Pfarrkirche St. Kolumba besaß vier Seitenaltäre, St. Peter wurde sukzessive mit vier Seitenaltären dieses Typus ausgestattet, ebenso findet sich in St. Johann Baptist ein Seitenaltar dieser Art. Zwei Seitenaltäre aus dem Jahre 1639 und 1641 gelangten aus einer abgebro-

chenen Kapelle des Kölner Alexianerklosters im Jahre 1828 nach Overath in die Pfarrkirche St. Walburga.¹

Der Typus des einfachen Portalaltares ist auch aus der freien Reichsstadt Köln exportiert worden. So lieferte im Jahre 1671 ein „Hubert Neuß aus Köln“², bei dem es sich mit sehr großer Wahrscheinlichkeit nur um den Kölner Bildhauer Heribert von Neuß handeln kann³, einen Hochaltar vom Typus des einfachen Portalaltares in die Pfarrkirche St. Medardus nach Nörvenich, Kreis Düren. Der Altar wurde mit sechs Fahrzeugen aus Köln abgeholt. Meister Neuß erhielt für den Altar „die vertraglich festgelegte Summe von 310 Reichstalern, dazu 4 Malter Roggen und den Preis für 4 Stein Flachs.“⁴ Das Altarretabel, das ein Gemälde mit der Darstellung der Apotheose des Patronatsheiligen im Stil der Rubensschule aufnahm⁵, hatte Freiherr Werner von Harff zu Geilenkirchen gestiftet.⁶

Eine gravierende Entwicklung des einfachen Portalaltares im Sinne eines barocken Architektonisierungsprozesses ist bei den genannten Altarretabeln nicht zu konstatieren. Der Grundtyp wurde vielmehr in nur geringen Variationen, die zumeist die Form des Retabelaufsatzes betrafen, immer wieder aufgegriffen.

¹ Edmund Renard: Die Kunstdenkmäler der Kreise Gummersbach, Waldbroel und Wipperfürth, Düsseldorf 1900, S. 127, (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, 5. Bd., I.); vgl. Dehio / Gall ²1949, S. 232; vgl. Gerda Panofsky-Soergel: Reinisch-Bergischer Kreis, Bd. 3, Olpe – Wipperfürth, Düsseldorf 1974, S. 25, (Die Denkmäler des Rheinlandes, 20. Bd); vgl. Dehio 1977, S. 535; vgl. Hans Peter Neuheuser: St. Walburga in Overath, Neuss ²1980, S. 12-13.

² Karl Heinz Türk: Kirchen und Burgen in der Gemeinde Nörvenich bei Düren, Neuss 1983, S. 18, (Rheinische Kunststätten, Heft 285); vgl. ders.: 800 Jahre Pfarre Nörvenich. Zur Geschichte von Pfarre und Kirche, Nörvenich 1977, S. 41-41.

³ Vgl. Vogts 1966, S. 692-693.

⁴ Türk 1977, S. 41.

⁵ Vgl. Paul Hartmann / Edmund Renard: Die Kunstdenkmäler des Kreises Düren, Düsseldorf 1910, S. 273-274, (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, 9. Bd., I.).

⁶ Vgl. ebd., S. 274; vgl. Türk 1977, S. 40, 41; vgl. ders. 1983, S. 18.

5.2.2. Das Geschoßretabel

Wie bereits angeführt¹, wird die Altarbaukunst im Rheinland und in Westfalen im 17. Jahrhundert sehr stark von dem im Jahre 1628 errichteten Hochaltar der Kölner Jesuitenkirche beeinflusst. Dieses manieristische Altarretabel ist in unterschiedlichen Formen rezipiert worden und hat als Anregung zur Umsetzung neuer früh- und hochbarocker mehrgeschossiger Altarretabel gedient.

5.2.2.1. Das voll ausgebildete Geschoßretabel

Aachen, ehem. Franziskaner-Klosterkirche St. Nikolaus, Hochaltar

Das Hochaltarretabel der Kölner Jesuitenkirche hat seine nächste Rezeption im Rheinland im Hochaltar der ehemaligen Franziskaner-Klosterkirche St. Nikolaus zu Aachen gefunden (Abb. 96, 97). Es handelt sich hier um eine dreischiffige gotische Hallenkirche mit dreijochigem Langchor, der in einem 5/8-Schluß endet. Der Grundstein zum frühbarocken Hochaltar wurde am 22. April 1630 gelegt.² Er entstand mit besonderer Unterstützung des Werner Freiherrn von Palant und dürfte um 1630/31 fertiggestellt gewesen sein. Das Altarretabel, das mit seinen Geschossen bis weit in die Gewölbekappen des Chorschlusses beinahe bis zum Schlußstein aufragt, steht in einem Abstand vor dem Ostfenster, das dieses vollständig verdeckt.

Die sehr breite, verkröpfte Substruktion und die darauf aufsetzende, gestreckte Postamentzone in einer Rahmen-, Füllungskonstruktion ragt bis zum Ansatz der Chorfenster auf. Schmale oblonge Muschelnischen mindern optisch die Breite des Unterbaues und lassen den insgesamt vorherrschenden Vertikalismus des Retabels schon in der unteren Zone anklingen; darüber hinaus bilden sie eine optische Überleitung zu den Säulen des Hauptgeschosses. Substruktion und Postamentzone sind in drei Abstufungen von außen nach innen vorgetreppet. Vor diesem Retabel-Unterbau steht der Altar auf einem dreistufigen Podest. Über der Mensa ragt ein zweistufiges Tabernakel mit Depositorium und Expositorium auf. Der Sarkophagaltar und das Tabernakel stellen nachträgliche Veränderungen des Hochaltars aus dem 18. Jahrhundert dar.

Analog zur Unterkonstruktion stuft sich die Retabelarchitektur im Haupt- und Obergeschoß sowie bei der abschließenden Attika von jeweils einer außen stehenden

¹ Vgl. Kapitel 5.1.2.

² Vgl. Faymonville 1922, S. 166-167; vgl. Dehio / Gall ²1949, S. 116; vgl. Dehio 1977, S. 24.

Skulptur über zwei Säulenachsen in einer Diagonalen nach vorn zum jeweils zentralen Altargemälde. Die kräftig gedrehten Hauptgeschoß-Säulen mit ionisierenden Kapitellen sind mit stark ornamentierten Manschetten versehen, während die gegenläufigen Windungen der vorgestuftten Säulen von üppigen Weinranken umwunden werden. Durch ihre ausgeprägte Plastizität und durch die unterschiedliche Drehung erscheinen die Säulen spannungsvoll dynamisch. Die außenstehenden Skulpturen nehmen in ihrer ausgreifenden Gestik optisch den Blick von der Architektur des Chores auf und leiten über auf die vorgetreppten Säulen zum zentralen, rundbogig schließenden Altarblatt. Das Gemälde mit breiter profilierter Flammleistenrahmung sprengt gänzlich das kräftig ausgebildete, verkröpfte Gebälk. Die Säulen tragen als Gebälk Architrav- (fasziert) und Friesstücke, während das verkröpfte Kranzgesims des Hauptgeschosses in breitem Überstand weit vorkragt.

Das Gesims bildet wiederum die Plattform für das eingezogene Obergeschoß, das formal im Grund- und Aufriß dem Hauptgeschoß entspricht. Anstelle der gedrehten Säulen mit Weinranken werden die Säulenschäfte über den ornamentierten Manschetten von Flammleisten ummantelt. Die Säulen mit korinthisierenden Kapitellen tragen wiederum ein kräftig ausgebildetes, breit überstehendes Gebälk, das von dem Schulterbogenschluß des Altarblattes gesprengt wird.

Eine eingezogene Attika mit Tondo schließt das Geschoßretabel ab. Die das Attikageschoß flankierenden Skulpturen sind aus dem Schema der diagonalen Fluchtung „Skulptur, Säule, Säule“ leicht vorgezogen. Das Tondo wird von einer Flammleistenrahmung eingefasst. Mit Weinranken versehene, gedrehte Säulen tragen das verkröpfte Kranzgesims mit Segmentgiebel, auf dessen Frontfläche die Heilig-Geist Taube erscheint.

Bei dem Retabel der ehemaligen Franziskaner-Klosterkirche zu Aachen handelt es sich um eine direkte Rezeption des Hochaltars der Kölner Jesuitenkirche St. Mariae Himmelfahrt (Abb. 65, 73). Ebenso wie der Kölner baut sich der Aachener Altar in drei Geschossen auf, wobei die dominierenden Altarblätter rundbogig, im Obergeschoß der Franziskanerkirche in veränderter Form mit einem Schulterbogen schließen. Die Attika ist bei beiden Altären mit einem Tondo versehen. Die Gemälde des Haupt- und Obergeschosses sprengen zwar das Gebälk, durchstoßen allerdings nicht wie beim Kölner Hochaltar die imaginären Gesimslinien.

Analog zum Retabel der Kölner Jesuitenkirche kragt das Kranzgesims des Hauptgeschosses weit aus und ist in der Mittelachse gesprengt. Auf jegliche Form eines verklammernden Giebels wird beim Aachener Altar grundsätzlich verzichtet. Darüber hinaus fehlen zwischen den Geschossen in der Mittelachse vermittelnde Bildwerke, wie beispielsweise geflügelte Engel, die ein Stifterwappen halten, oder Engelsköpfe, so daß die einzelnen Geschosse rein additiv übereinandergeschichtet sind. Die-

sen Eindruck der Übereinanderschichtung eigenständiger Geschosse unterstützen die außenstehenden, die Architektur flankierenden Skulpturen, die rückwärtig ohne jegliche Postamente unvermittelt auf den Gesimsen stehen und deren Ansichtigkeit in den Obergeschossen somit durch den weit vorkragenden Gesimsüberstand beeinträchtigt ist.

Die Skulpturen übernehmen optisch eine vermittelnde Funktion zwischen dem Chorraum und den zentralen bildlichen Darstellungen. Hinsichtlich ihrer Vermittlungsfunktion lassen sich gewisse Parallelen zu den Bildwerken des Kölner Hochaltars konstatieren, allerdings ist die triangulare Disposition mit der Abfolge „Skulptur, Säule, Skulptur“ aufgegeben. In Aachen wecken die Skulpturen keine Assoziationen mehr an figürliche Gebälkträger, da sie ohne Postamente und überfangende Engelskopfkonsolen außerhalb der Architektur stehen. Der gewissen Labilität des Kölner Altares ist eine tektonischere Gestaltung der Seitenkompartimente gewichen. Anstelle von fingierten gebälktragenden Skulpturen stehen an der Innenseite des Retabels vollrunde freistehende Säulen, die über das jeweils weit vorkragende Hauptgesims die Last des Obergeschosses bzw. der Attika aufnehmen. Dabei sind die Säulen nicht wie in Köln schwach tordiert und mit einem Gespinst von Akanthusornament überzogen, sondern im Sinne des Frühbarock in ihrer Architektur kräftig ausgebildet, wobei das Ornament sich der Architektur unterordnet. Trotz der additiven Schichtung hat eine Tektonisierung des manieristischen Geschoßtypus stattgefunden, auch wenn das Retabel in seinem Vertikalismus nach wie vor eine durchgehende Wandrücklage benötigt.

Der Hauptcharakter dieses Retabels besteht in der Konzentration auf die Altargemälde, die in der Vertikalen übereinandergeschichtet sind. Dieser vorherrschende Vertikalismus der Altararchitektur, zusätzlich mit seinem Schwarz-Gold Kontrast, dominiert den lichtdurchfluteten dreijochigen Chor mit 5/8-Schluß. Gleichzeitig korrespondiert dieser vertikalisierte Geschoßaltar mit dem Vertikalismus der achtjochigen, dreischiffigen Hallenkirche, deren Raumeindruck von den Rundpfeilern, die stark gestelzte Kreuzrippengewölbe tragen, geprägt ist.

Aachen, ehem. Jesuitenkirche St. Michael, Hochaltar

Die nächste Variante und Weiterentwicklung des Geschoßaltartypus stellt der im Jahre 1664 aufgerichtete Hochaltar der ehemaligen Aachener Jesuitenkirche St. Michael dar, der 1669 konsekriert wurde¹ (Abb. 98). Die 1618 bis 1628 erbaute

¹ Vgl. Braun 1908, S. 110, 117; vgl. Faymonville 1922, S. 140-141; Dehio / Gall ²1949, S. 115.

Kirche wurde am 6. August 1628 geweiht¹ und in den folgenden Jahren sukzessive mit einer angemessenen Ausstattung versehen. Den ursprünglichen, im Jahre 1632 von der Stadt gestifteten Hochaltar vergoldete man erst im Jahre 1646 für die Summe von 300 Talern.² Bei der großen Aachener Feuersbrunst vom 2. Mai 1656 fielen große Teile des Kirchengebäudes einschließlich der Ausstattung den Flammen zum Opfer. Nachdem die Kirche wieder in Stand gesetzt war, begann man mit der neuen Ausstattung des Innenraumes ab dem Jahr 1659. Die Reliquienverkleidungen im Chorraum wurden 1663 erneuert, während man ein Jahr später den Hochaltar aufrichtete.³ Ob es sich dabei um eine Rekonstruktion des ehemaligen Hochaltars oder um eine Neukonzeption handelt, läßt sich nicht belegen, jedoch sollte man aus Gründen der Glaubenspropaganda des Jesuitenordens einen neuen Altarentwurf in Zusammenhang mit der Neuausstattung vermuten. Da die Einrichtung im Zweiten Weltkrieg vernichtet wurde, bilden historische Fotodokumente die Grundlage für eine Beschreibung und Analyse des Altares.

Der Altar mit einem zweistöckigen Tabernakeltempietto aus Holz, das an hohen Festtagen gegen ein silbergetriebenes Tabernakel aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ausgetauscht wurde, steht auf einem dreistufigen Podest. Hinter dem Altar ragt die an den Seiten verkröpfte Substruktion und Postamentzone hoch auf. Vor den Muschelnischen der Postamente stehen kleine Heiligenstatuetten, während geflügelte Engelsköpfe in Füllungsfeldern die breite Zone unterhalb des Altarblattes zu beiden Seiten des Tabernakels zieren.

Im Zentrum des Hauptgeschosses steht ein schulterbogig schließendes Altarblatt, eingefasst von einer breiten Flammleistenrahmung. Zwei nach vorn gestufte Säulen korinthischer Ordnung bilden die architektonische Rahmung und Portalsituation des Hauptgeschosses. Die Säulen auf Plinthe und attischer Basis weisen einen glatten Schaft auf, sind im unteren Drittel allerdings mit einer keulenschwungartigen Ornamentmanschette versehen. Sie tragen ein verkröpftes Gebälk, dessen faszierter Architrav und Fries mit geflügelten Engelsköpfen gesprengt ist, während das durchgehende Kranzgesims das Haupt- vom Obergeschoß trennt.

Das eingezogene Obergeschoß setzt unvermittelt auf dem Gesims auf. Es entspricht in seinem Aufriß – Doppelsäulen korinthischer Ordnung mit glattem Schaft flankieren ein Altarblatt – weitgehend dem Hauptgeschoß, allerdings weisen die Seitenkompartimente eine andere Grundrißdisposition auf. Die Säulen stufen sich im Gegensatz zum Hauptgeschoß perspektivisch nach innen. Dabei stehen die äußeren Säulen in Superposition über den inneren Säulenachsen des Hauptgeschosses. Von den äußeren Obergeschoßsäulen wird der Blick in diagonaler Fluchtung über die nach

¹ Zur Bau- und Ausstattungsgeschichte vgl. Braun 1908, S 105-110, 116.

² Ebd., S. 108.

³ Ebd., S. 110.

innen gestuften Säulen zum zentralen Gemälde mit dreiseitigem Schluß geleitet. Auch dieses Altarblatt sprengt das verkröpfte Gebälk bis auf das Kranzgesims.

Ein geschweiffter, gesprengter Segmentgiebel verklammert locker einen eingezogenen Auszug, in den im Jahre 1714 eine Uhr eingesetzt wurde.¹ Das Retabel bekrönt eine Figur des Patronatsheiligen, des Erzengels Michael, zwischen dem gesprengten Segmentgiebel des Auszuges.

Das Altarretabel der Aachener Jesuitenkirche hängt in seiner Entwicklungs-genese eng zusammen mit dem Geschoßaltar der ehemaligen Franziskaner-Klosterkirche St. Nikolaus zu Aachen (Abb. 97); in übergeordnetem Zusammenhang steht es in der Nachfolge des Hochaltars der ehemaligen Kölner Jesuitenkirche St. Mariae Himmelfahrt (Abb. 65, 73). Von Köln mit dem architektonischen, aber dennoch manieristisch-labilen Retabel ausgehend, fand in St. Nikolaus in den Seitenkompartimenten ein erster Architektonisierungsprozeß statt, wobei die additive Schichtung der Geschosse und eine durch alle Geschosse durchgehende Wandrücklage beibehalten wird.

In St. Michael ist der genannte Vorgängertyp in seiner Tektonik differenziert weiterentwickelt. Die Disposition der Säulen im Hauptgeschoß entspricht der Säulenordnung von St. Nikolaus. Anstelle kräftig gedrehter, ornamentierter Säulen wurden in St. Michael glatte Säulenschäfte mit Ornamentmanschetten verwendet, die im Gegensatz zu der gewundenen Variante den struktiven Aufbau verdeutlichen, zumal die außenstehenden Säulen des Obergeschosses in Superposition über den inneren Säulenachsen des Hauptgeschosses stehen, wobei die Last des Obergeschosses direkt auf das Hauptgeschoß, die Postamente und Substruktion abgeleitet wird. Das verkröpfte Kranzgesims ist auch im Gegensatz zu St. Nikolaus nicht gesprengt, sondern es wird nur von dem Schulterbogen der Altarblattrahmung berührt. Auch wenn das Obergeschoß dem Hauptgeschoß ohne eine vergleitende Giebelverklammerung additiv aufgesetzt erscheint, so nimmt es gleichwohl über die Superposition der Säulen zu diesem Verbindung auf. Die durchgehende Säulenachse bildet gewissermaßen auch ein Gelenk der Säulenstellung; im Hauptgeschoß stufen sich die Säulen nach vorn, während das Obergeschoß eine zentralperspektivische Spiegelung der Säulendisposition des Hauptgeschosses darstellt. Haupt- und Obergeschoß stehen somit über die durchgehende Säulenachse und gespiegelte Disposition in wechselseitiger Beziehung zueinander. Trotz einer fehlenden spannungsvollen Verklammerung des Obergeschosses durch eine gesprengte Giebelform ist die anfängliche additive Übereinanderschichtung mit der durchgehenden Wandrücklage zugunsten eines zusammenhängenden tektonischen Aufbaues überwunden.

¹ Vgl. Faymonville 1922, S. 412.

Köln-Deutz, ehem. Benediktiner-Abteikirche Alt St. Heribert, Hochaltar

Ein weiteres bedeutendes frühbarockes Hochaltarretabel, das sich in der direkten Rezeption vom Hochaltar der Kölner Jesuitenkirche St. Mariae Himmelfahrt ableitet, befindet sich in der Kirche der ehemaligen Benediktinerabtei Alt St. Heribert zu Köln-Deutz (Abb. 99-101). Die Kirche wurde unter Abt Johannes Hasert (1641–1672)¹ in den Jahren 1659 bis 1663 über den Fundamenten zweier mittelalterlicher Vorgängerbauten als dreijochige, gotisierende Basilika mit einem dreijochigen Langchor mit 5/8-Schluß neu erbaut. Die Hochaltarmensa wurde bereits am 23. April 1663 konsekriert², während Abt Andreas Steprath (1674–1701) das Hochaltarretabel errichten und vergolden ließ.³ Das Retabel dürfte wenige Jahre nach dem Amtsantritt des Abtes, also um 1675, entstanden sein.⁴ Im Jahre 1772 errichtete man unter Abt Aemilianus Behren (1769–1786)⁵ neue Seitenaltäre, stattete den Langchor mit einer neuen Wandvertäfelung sowie Reliquiarzone aus und nahm Veränderungen am Hochaltar vor. Im Zweiten Weltkrieg wurde die Barockausstattung gänzlich zerstört, so daß wiederum nur historische Fotodokumente die Beschreibungs- und Beurteilungsgrundlage bilden können.

Das Hochaltarretabel⁶ steht in dem 5/8-Schluß des Chores, von der Ostwand abgerückt, und füllt die Stirnmauer des spitzbogigen Blendfensters aus. Auf einem Zweistufenpodest steht ein Rokoko-Sarkophagaltar mit einer Antrittstufe für den Zelebranten vor der mittleren Stipes. Gleichhoch mit der Mensa schließt die verkröpfte Substruktion ab, auf der die Postamentzone mit Füllungsfeldern aufsetzt. Seitlich stellen rundbogige Durchgangstüren mit Reliquiensupraporten und bekrönenden Flammvasen, letzteres sind eine Hinzufügung aus dem Jahre 1772, einen fließenden Übergang zur Reliquiarzone her.

Das Zentrum des Hauptgeschosses bildet ein ursprünglich rundbogig schließendes Altarblatt mit einer breiten Flammleistenrahmung. Das Gemälde wurde 1772 entfernt und an seine Stelle der Sarkophag des Hl. Heribert mit der knienden Figur des Patronatsheiligen in die muschelartige Nische gestellt; zu seiten des Heiligen halten

¹ Vgl. Bellot 1998, S. 62.

² „23. 4. 1663: consecrata ecclesia conventus Tuitiensis OSB cum summo Altari in hon. BMV et s. Heriberti.“ Torsy 1969, S. 160; vgl. Bellot 1998, S. 62.

³ Vgl. Bellot 1998, S. 62; zum Altar vgl. ferner Arntz u.a. 1934, S. 218; vgl. Dehio / Gall ²1949, S. 214; vgl. Grosche 1978, S. 28, 36-37, 54, 74, 77, 82; vgl. Hilger 1978, S. 145.

⁴ Vgl. Grosche 1978, S. 36; vgl. Dehio / Gall ²1949, S. 214.

⁵ Vgl. Bellot 1998, S. 62.

⁶ Trotz der eingehenden Erörterung des Altares durch Christoph Bellot, vgl. Bellot 1998, S. 59-70, bedarf es dennoch einer grundlegenden Analyse des Hochaltares durch die nachfolgende Bearbeitung.

Putti seine Attribute. Die Darstellung der Apotheose des Hl. Heribert wird flankiert von breiten architektonischen Seitenkompartimenten über triangulärer Grundrißdisposition mit der Abfolge „Säule, vorgekröpfte Skulptur, Säule“. Die kräftig gedrehten Stützglieder mit Ornamentmanschetten und korinthischen Kapitellen vor Wandvorlagen, wie auch die vorgekröpften Skulpturen, die von kräftigen, auskragenden Volutenkonsolen als Gebälkstützen überfangen werden, stehen auf eigenen Postamenten im Bereich des Hauptgeschosses. Das ursprüngliche Altarblatt dringt mit seinem Rundbogen nur leicht in die Gebälkzone ein, wobei es den faszierten Architrav sprengt und das kräftig ausgebildete, verkröpfte Kranzgesims nur leicht emporzuschieben scheint. Eine Wappenkartusche mit geflügeltem Engelskopf im Scheitel des ursprünglichen Altarblattes verschleift den Übergang zwischen dem Bogenschluß und dem Kranzgesims. Die Seitenkompartimente bekrönen in der Mitte Flammvasen auf geschweiften Postamenten, an den Außenseiten flankiert von turnenden Putti. Bei den Flammvasen wie auch Putti handelt es sich um Ergänzungen aus dem Jahre 1772.

Dem Hauptgeschoß ist ein eingezogenes Obergeschoß aufgesetzt, das diesem im Grund- und Aufriß sehr ähnelt. Die mehrfach profilierte Rahmung des ursprünglichen Gemäldes ist schulterbogig angelegt, die triangularen Seitenkompartimente weisen auf Postamenten drei gedrehte Säulen mit Ornamentmanschetten und korinthischen Kapitellen auf. Durch den Rahmenschluß wird der faszierte Architrav und Fries des verkröpften Gebälks gesprengt, während das Kranzgesims aufgekröpft wird. Im Rahmen der Veränderungen des Jahres 1772 erscheint anstelle des Altarblattes auf einem Postament eine Halbfigur der Himmelskönigin auf einer Wolkenbank, die von zum Teil schwebenden Putten begleitet wird. Seitlich lagern auf dem Kranzgesims des Obergeschosses Engel mit Blick auf die plastische Darstellung der Himmelskönigin.

Eine eingezogene Attika mit Tondo, in der die Heilig-Geist Taube in einem Kreis von Flammenzungen als Pfingstdarstellung erscheint, schließt das Geschoßretabel ab. Die Seitenkompartimente sind flachsichtig angelegt in Form von zwei Lisenen und einer vorgekröpften mittleren korinthischen Säulenordnung. Das verkröpfte Gebälk schließt mit einem segmentbogigen Kranzgesims. Ein gesprengter Segmentgiebel, auf dessen Enden Vasen mit einem Blumenbouquet stehen, faßt über einem geschweiften Postament eine Bekrönung, bestehend aus einer Strahlenkranzkartusche mit Waage als Motiv der Seelenwaage im Endgericht, ein. Bei den figürlichen Ausstattungen des Retabels handelt es sich um Hinzufügungen des 18. Jahrhunderts.

Das Hochaltarretabel von Alt St. Heribert rezipiert in seiner Grundkonzeption und in seinen Hauptstrukturen den Hochaltar der Kölner Jesuitenkirche (Abb. 65, 73), gleichzeitig kann ein Zusammenhang mit dem Altar der ehemaligen Franziskanerklosterkirche St. Nikolaus zu Aachen (Abb. 92, 93) festgestellt werden. Die Gemeinsamkeiten bestehen in dem Geschoßtypus, den Altarblättern mit rund- und schulterbo-

gigem Schluß und dem Tondo. Die Geschosse sind ohne eine architektonische Verklammerung durch einen gesprengten Giebel übereinandergeschichtet. Die Altarblätter sprengen das Gebälk gänzlich oder schieben zumindest das jeweilige Geschoßkranzgesims empor.

Alt St. Heribert weist die gleiche triangulare Grundrißdisposition der Seitenkompartimente wie in der Kölner Jesuitenkirche auf, allerdings ist das Verhältnis Skulpturen / Säulen umgekehrt. Anstelle der seitlichen figürlichen Bildwerke beim Hochaltar der Jesuitenkirche sind in Alt St. Heribert kräftig gedrehte Säulen getreten, und im Austausch für die axialen Stützen bei St. Mariae Himmelfahrt finden sich in Alt St. Heribert Skulpturen in statischer Ponderation. Gedrehte Säulen in triangulärer Anordnung bilden die Stützglieder des Obergeschosses, während Lisenen und eine Säule in gleicher grundrißlicher Anordnung als flachsichtige Architektur der Attika erscheinen.

In Alt St. Heribert wird zwar der manieristische Geschoßaltartypus aus dem Jahre 1628 aufgegriffen, es setzt aber bei diesem Altar ein konsequenter frühbarocker Architektonisierungsprozeß ein. Die Grundrißdisposition der seitlichen Stützelemente von St. Mariae Himmelfahrt wird beibehalten, die Tektonik aber durch die doppelten gedrehten Säulen, deren Postamente bis in die Gemäldezone hochgezogen sind, betont. Die axialen Skulpturen der Seitenkompartimente ordnen sich trotz ihrer exponierten Stellung der Architektur unter und wecken auch nicht wie in St. Mariae Himmelfahrt Assoziationen an figürliche Gebälkträger. Das verkröpfte Gebälk mit ausgeprägtem Kranzgesims wird nur leicht hochgeschoben, so daß das Hauptgeschoß einen insgesamt geschlossenen Eindruck und eine lagernde Schwere vermittelt. Obergeschoß und Attika, die jeweils ebenso in sich abgeschlossen zu sein scheinen, sind nach wie vor ohne eine architektonische Verklammerung additiv übereinandergeschichtet. Der strukturelle Aufbau des voll ausgebildeten Geschoßretabels erscheint schlüssig.

Beim Hochaltar der ehemaligen Aachener Franziskaner-Klosterkirche St. Nikolaus setzt zwar ein Architektonisierungsprozeß der Seitenkompartimente ein, die Säulen stehen allerdings ohne Postamente auf den Kranzgesimsen, die Gebälke sind gesprengt; eine durchgehende Wandrücklage ist zwingend. Das Altarretabel in Alt St. Heribert weist hingegen ausgewogene Proportionen auf, wodurch die Funktion des Tragens und Lastens von der Seitenarchitektur konsequent übernommen wird. Ebenso auf Grund der durchgehenden Kranzgesimse scheint eine vertikale Wandrücklage nicht mehr nötig zu sein.

In seiner Breiten- und Höhenausdehnung ist das Retabel insgesamt auf den Schluß des Langchores berechnet und der Aufbau der Retabelarchitektur entspricht auch trotz der Ergänzungen aus dem Jahre 1772 weitgehend seiner ursprünglichen Konzeption. Christoph Bellot äußerte in einem Aufsatz wiederholt die Vermutung, daß

die seitlichen, in die Hauptgeschoßarchitektur integrierten Skulpturen im Rahmen der Veränderungen des 18. Jahrhunderts anstelle von gedrehten Säulen dort aufgestellt worden wären.¹ Darüber hinaus hält er das gesamte Attikageschoß für einen Entwurf des 18. Jahrhunderts.² Da der Altar nicht mehr existiert und im Chorraum erfahrbar ist, hält er eine Beurteilung für sehr schwierig, zumal es sich um einen „Pasticcio“ handle, „der ursprüngliche Entwurf war stark verändert, man kann sich nur noch eine vage Vorstellung von ihm machen.“³

Einer solchen Beurteilung des Altares kann nicht zugestimmt werden. Wie bereits angeführt, handelt es sich bei dem Hochaltarretabel um eine frühbarocke Variante des voll ausgebildeten Geschoßtypus, der als eine direkte Weiterentwicklung des Altares der Kölner Jesuitenkirche anzusehen ist. Die Seitenkompartimente entsprechen in ihrer Kombination aus Stützgliedern und je einem Bildwerk der ursprünglichen Konzeption. Darüber hinaus sind die Skulpturen in ihrer statuarischen Haltung, dem verhaltenen Gestus und der schlichten Gewandbehandlung in die Entstehungszeit des Altares und keinesfalls in die siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts zu datieren. Durch die beschriebene Anordnung wird das Hauptgeschoß architektonisch aufgelockert. Den Gegensatz dazu bildet das Obergeschoß mit dem gestuften, plastisch wirkenden Säulentriplett und die seitlich flachschichtig gestufte Attika. Daß die triangulare Disposition von Säulen mit einer vorgestellten Skulptur im Altarbau allgemein gebräuchlich war, zeigen nachfolgenden Beispiele: der Hochaltar (1683, Abb. 152) der ehemaligen Prämonstratenser-Abteikirche St. Maria und Potentinus in Steinfeld⁴, südwestlich von Köln in der Eifel gelegen, ebenso der Hochaltar (um 1700, Abb. 159) in der ehemaligen Dominikaner-Klosterkirche St. Mariä Heimsuchung in Marienheide⁵, im Oberbergischen Kreis, sowie der Hochaltar (1714/16, Abb. 163) der ehemaligen Benediktiner-Abteikirche St. Liudger in Essen-Werden.⁶ Die allgemeine Verbreitung dieses Motivs belegt auch exemplarisch der Hochaltar (1680, Abb. 167) der Stadtpfarrkirche Mariä Himmelfahrt im bayerischen Landsberg am Lech.

Entgegen Bellots Vermutung entspricht auch das Attikageschoß mit Tondo durchaus der ursprünglichen Konzeption, wie Vergleiche mit dem Altar der Kölner

¹ Vgl. Bellot 1998, S. 63; ebd., S. 64-65: „Hinsichtlich des ursprünglichen Verhältnisses zwischen Architektur und Bildwerken bliebe zu fragen, ob die Kombination von Säulen und Figuren nicht doch Ergebnis späterer Veränderungen ist, ob nicht drei gedrehte Säulen auf beiden Seiten des unbekanntes, sicher ebenfalls dem Heribert gewidmetes Bildes im unteren Geschoß standen, mithin die beiden zuletzt über Benedikt und Scholastika angebrachten großen, starkplastischen Konsolvoluten Ergänzungen des 18. Jahrhunderts waren.“

² „Das abschließende Geschoß scheint vollständig erneuert zu sein.“, ebd., S. 64.

³ Vgl. ebd., S. 65.

⁴ Zur Beschreibung und Analyse des Altares vgl. Kapitel 5.3.2.1.

⁵ Zur Beschreibung und Analyse des Altares vgl. Kapitel 5.3.2.1.

⁶ Zur Beschreibung und Analyse des Altares vgl. Kapitel 5.3.2.1.

Jesuitenkirche (Abb. 65) und dem der Franziskaner-Klosterkirche zu Aachen (Abb. 97) bereits gezeigt haben.

Das Hochaltarretabel von Alt St. Heribert in Köln-Deutz ist in seinem architektonischen Aufbau im 18. Jahrhundert nicht verändert worden. Abgesehen von den Wandvertäfelungen in Kombination mit Reliquiengehäusen wurden im Jahre 1772 eine neue Mensa in Sarkophagform und ein neues Tabernakeltempietto aufgestellt. Ebenso wurden die das Retabel flankierenden Durchgangstüren mit neuen Füllungen und Rocailleornament versehen, wie auch die Reliquiensupraporten mit geschweiften Rahmungen, Rocailles und bekrönenden Flammvasen als eine Hinzufügung des 18. Jahrhunderts anzusehen sind. Beim Retabel beschränkten sich die Ergänzungen auf die nachträglich hinzugefügten Bildwerke. Anstelle von Gemälden wird das Retabel nun in der Vertikalen von Skulpturengruppen bestimmt.

Der Hochaltar, die Chorvertäfelung und die Seitenaltäre waren ursprünglich dunkelbraun gebeizt oder schwarz gefaßt und zum Teil vergoldet, wie man einer Photographie des 19. Jahrhunderts aus dem Bildbestand des rheinischen Amtes für Denkmalpflege, Brauweiler, entnehmen kann (Abb. 101). Einzig die Bildwerke sowohl des Hochaltars wie auch der Seitenaltäre und Reliquiarzone hoben sich in einer Weißfassung von der dunkel gehaltenen Architektur ab. Durch die Chorvertäfelung erhielt der lichtdurchflutete Langchor einen Tiefenzug auf den dunkel gefaßten, dominierenden Hochaltar. Dieser wiederum schien dem Betrachter im Kirchenraum optisch auf Grund des Hell-Dunkel-Kontrastes gleichsam in den Raum entgegenzutreten. Die gesamte Konzeption erinnert auch hierin an die Kölner Jesuitenkirche St. Mariae Himmelfahrt mit der hervorragenden frühbarocken Lichtführung und dem überwältigenden Hochaltar, allerdings fehlt hier dem Raum eine mitreißende Kraft wie in der Jesuitenkirche, der Raumentwurf scheint vielmehr verflacht.

5.2.2.2. Das reduzierte Geschoßretabel

Wie im vorigen Kapitel beschrieben, ist das Geschoßretabel vom Typ des Hochaltars der Kölner Jesuitenkirche mit seiner dominierenden Vertikalen mehrfach im Rheinland aufgegriffen worden. Ausgehend von diesem manieristischen Retabel fand bei den folgenden Altarbauten ein frühbarocker Architektonisierungs- und Umwandlungsprozeß statt, mit dem nach und nach die additive Übereinanderschichtung, verbunden mit einer Labilität im Retabelbau, zugunsten eines tektonischeren, struktiveren Aufbaues und Gefüges überwunden wurde.

Neben diesen mehrgeschossigen Altarretabeln tritt ebenso der Typus des reduzierten Geschoßretabels auf. Diese frühbarocken Altaraufsätze kennzeichnen sich wie bei dem vorgenannten Typus durch eine Vertikalausrichtung, indem das rundbogig schließende Altarblatt des Hauptgeschosses das Gebälk sprengt und in den Bereich des Auszuges empordringt. Dieser kann unterschiedlich gestaltet sein. Eine Mehrgeschossigkeit schließt sich allerdings auf Grund der jeweiligen räumlichen Situation aus. Mit der Vertikalausrichtung und Sprengung des Gebälks ist auch eine Labilität der Altararchitektur verbunden, wie exemplarisch an nachfolgenden Altären verdeutlicht werden soll.

Lommersum, kath. Pfarrkirche St. Pankratius, Hochaltar

Der Hochaltar der Pfarrkirche St. Pankratius in Lommersum, Kreis Euskirchen, stammt aus der Mitte des 17. Jahrhunderts (Abb. 102). Er stand ursprünglich in dem eingezogenen Chorquadrat mit Halbkreisapsis der spätromanischen Pfeilerbasilika. Im Rahmen der östlichen Erweiterung der Kirche im Jahre 1832 erhielt der Chor einen 5/8-Schluß, während 1872 ein hölzernes Rippengewölbe in den Chorraum eingezogen wurde.¹

Das Altarretabel steht auf einer Substruktion, die die gesamte Retabelbreite einnimmt; darauf setzt eine gestreckte Postamentzone als Neukonstruktion des 20. Jahrhunderts² in Anpassung an das hoch aufragende zweistöckige Rokokotabernakel auf, damit eine ungehinderte Sicht auf das Altargemälde gewährleistet ist. Über dem Sockelgesims kragen beidseitig Konsolen aus, auf denen nicht ursprünglich zum Retabel gehörende Skulpturen des 18. Jahrhunderts, die Hll. Petrus und Paulus, die Postamentzone flankieren.

Das eigentliche Altarretabel entspricht im Grundtypus einem eintorigen Triumphbogen. Das Zentrum bildet das rundbogig schließende Altarblatt mit einem breiten, profilierten Flammleistenrahmen. Über dem Gemälde befindet sich im Scheitel des Bogenschlusses ein Inschriftband. Ein verkröpftes Gesims unterteilt das Hauptgeschoß vom gleichbreiten Auszug, der mit einem zentralen, dreipassig geschweiften Gemälde versehen ist, das von einer Flammleistenrahmung eingefasst wird.

Das Hauptgeschoß und der Attikaauszug werden von einer zweigeschossigen Retabelarchitektur zusammengefaßt. Auf Plinthe und attischer Basis stehen beidseitig

¹ Vgl. Paul Clemen / Edmund Renard: Die Kunstdenkmäler des Kreises Euskirchen, Düsseldorf 1900, S. 140, (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, 4. Bd., IV); vgl. Dehio 1977, S. 459.

² Die gestreckte Postamentzone wurde circa in den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts eingefügt.

des Gemäldes zwei Säulen korinthischer Ordnung mit glattem Schaft in zentralperspektivischer Stufung nach innen. Die Säulen tragen ein verkröpftes Gebälk, das durch den Rundbogenschluß des Altarblattes gesprengt wird. Ein gesprengter Dreieckgiebel über den äußeren Säulenachsen verklammert den Auszug. Auf dem Gebälk des Hauptgeschosses setzt im Rücksprung der inneren Säulenachsen wiederum ein Sockel auf. Auf diesem steht in Superposition der inneren Säulen jeweils eine weitere Säule korinthischer Ordnung, während in Superposition der äußeren Säulen Skulpturen den Auszugsbereich flankieren. Die Säulen des Auszuges tragen ein verkröpftes Gebälk mit Architrav, Fries und Kranzgesims. Das Gebälk mit dem Kranzgesims wird in der Mitte von dem dreipassig geschweiften Gemälde gesprengt, wobei der Mittelteil des gesprengten Kranzgesimses gleichsam aufgekröpft wird. Flammvasen stehen außen über den Säulenachsen, während eine Strahlenkranzkartusche mit dem Christusmonogramm „IHS“ im Spiegel das Retabel bekrönt. Engelskopfanschwünge rahmen das Hauptgeschoß, während Knorpelwerkanschwüngen den Auszugsbereich einfassen.

Das doppelgeschossige Altarretabel ist von einer Vertikalausrichtung geprägt: Das Gemälde des Hauptgeschosses sprengt das Gebälk, drängt in den Auszugsbereich und scheint die Attika gleichsam zu komprimieren. Im Gegenzug sprengt das dreipassig geschweifte Gemälde des Auszuges das Kranzgesims, da es auf Grund der eigenen scheinbaren Stauchung von unten wiederum emporgeschoben wird.

Durch den Höhendrang des Hauptgeschoßgemäldes wird das Gebälk der flankierenden Retabelarchitektur gänzlich gesprengt. Die perspektivisch nach innen gestuften Säulen, verbunden mit jeweils einer inneren Säule in Superposition, übernehmen bei diesem Retabel nicht die Funktion des Tragens und Lastens, da schwere Gebälklagen nicht ausgebildet sind, sondern die Stützglieder dienen vielmehr einer Stabilisierung der in der gesamten Höhe durchgehenden labilen Retabelwand. Die Altararchitektur in Form der eng zusammenstehenden gestuften Doppelsäulen und einer Säulenordnung in Superposition unterstreichen zusätzlich die Vertikalausrichtung des gesamten Retabels.

Düsseldorf-Oberkassel, St. Anna, Sakramentsaltar

Ein weiteres Beispiel eines in gewisser Form reduzierten Geschoßtypus stellt das Retabel in St. Anna in Düsseldorf-Oberkassel dar (Abb. 103). Der Altar ist in die Zeit um 1650/60 zu datieren.

Über der verkröpften Sockel- und Postamentzone erhebt sich ein Retabel von atektonischem Aufbau. Gedrehte Säulen mit korinthischen Kapitellen rahmen das Hauptgeschoß, dessen hoch aufragende ehemalige Altarblattrahmung das verkröpfte Gebälk und den Segmentgiebel sprengt. Das Retabel setzt sich fort in einem nur leicht

eingezogenen Auszug mit einem schulterbogigen Gemälde, das von einem Säulenpaar auf Blattkonsolen flankiert wird. Die Säulen der Attika weisen jeweils einen glatten Schaft und ein ionisches Kapitell auf. Sie tragen ein verkröpftes Gebälk mit gesprengtem Dreieckgiebel. Darüber erhebt sich eine seitlich konkav eingezogene Platte mit einem abschließenden Segmentgiebel mit geflügeltem Puttenkopf.

Volutig einrollende Knorpelwerkanschwünge sind dem Hauptgeschoß angefügt, während zu seiten des Auszuges von geflügelten Engelsköpfen ausgehend üppige Fruchtschnüre bis über den Segmentgiebel des Hauptgeschosses herabhängen; dabei stellen die Fruchtschnüre eine vergleitende Überleitung zwischen dem Auszug und Hauptgeschoß her.

Kennzeichen dieses Altarretabels ist die additive Schichtung der Gemälde in der Vertikalen, wobei die bei den Geschoßretabeln gebräuchlichen Rahmenformen mit Rund- und Schulterbogenschluß Verwendung finden. Gebälk und Giebel des Hauptgeschosses werden von dem ursprünglichen Altarblatt gesprengt. In atektonischer Form setzt sich die durchgehende Retabelwand in dem Auszug fort, wobei die Attika auf Blattkonsolen ansetzt. Dieses in seiner Architektur labile Retabel benötigt zur Aufstellung zwingend eine Wandrücklage, da der reduzierten additiven Geschoßschichtung ein konsequenter tektonischer Aufbau fehlt.

Essen-Rellinghausen, St. Annenkapelle, Hochaltar

Einen weiteren Altar vom Typus des reduzierten Geschoßretabels stellt der Altar der Annenkapelle in Essen-Rellinghausen dar¹ (Abb. 104). Der zeitgleich mit dem Kapellenneubau im Jahre 1707 entstandene Altar steht vor dem dreiseitigen Chorschluß und läßt einen rückwärtigen Raum frei. Dieser Raum wird zusammen mit den beidseitigen rundbogigen Durchgangstüren, die von kleinen Pavillons mit eingestellten Skulpturen und abschließenden Flammvasen bekrönt werden, vom übrigen Kapellenraum abgetrennt.

Beim Retabel setzt über der verkröpften Substruktion mit Sockelgesims die ebenfalls verkröpfte Postamentzone auf. Über dem Hauptgeschoß verjüngt sich das Retabel zu einer eingezogenen Attika mit einer abschließenden bekrönenden Halbfigur.

Das Zentrum des Hauptgeschosses bildet ein Altarblatt mit eingezogenem Segmentbogenschluß. Dieses wird flankiert von gestuften Seitenkompartimenten. Vor den äußeren Pfeilern stehen Heiligenfiguren auf Volutenkonsolen. Die Figuren werden von

¹ Paul Clemen: Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Kreises Essen, Düsseldorf 1893, S. 68, (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, 2. Bd., III.).

Engelskopfkonsolen mit Muscheln überfangen, wobei die figürlichen Konsolen das Gebälk abstützen. In einem Rücksprung nach innen folgen gedrehte Säulen mit korinthischen Kapitellen. Die Altararchitektur fassen außen kräftige Volutenanschwünge ein. Anschwünge, Pfeiler und Säulen stützen ein verkröpftes Gebälk, dessen Architrav und Fries durch das hoch aufragende Altarblatt gesprengt wird, während der Bogenschluß des Altarblattes das Kranzgesims segmentbogig hochschiebt. Ein verkröpfter, geschweiffter Segmentgiebel, der gesprengt ist, leitet über zur eingezogenen Attika, die sich aus der über dem Kranzgesims durchgehenden Retabelwand entwickelt. Dabei stützen gedrehte Säulen auf Engelskopfkonsolen, außen flankiert von üppigen Akanthusanschwüngen, das verkröpfte Attika-Gebälk. Dieses wird durch das Gemälde, das unten wie auch oben einen eingezogenen Rundbogenschluß aufweist, gesprengt und gleichzeitig wird das verkröpfte Kranzgesims segmentbogig hochgeschoben. Ein gesprengter Segmentgiebel, der jeweils in einem konkaven Schwung nach außen in einer Volute einrollt, schließt die Attika ab. Eine Halbfigur Gottvaters auf einer Wolkenbank bekrönt das Retabel.

Die Gemälde des Hauptgeschosses und der Attika sprengen jeweils das Gebälk und drücken das Gesims empor. Dadurch wird die Vertikalausrichtung bzw. Vertikalachse des Retabels betont. Zusätzlich verursacht die jeweilige Sprengung der Gebälklagen eine Labilität der Retabelarchitektur. Diese Atektion drückt sich ebenso in der schmalen, gestreckten Attika aus, die nicht in konstruktiver Folgerichtigkeit direkt auf dem Gebälk des Hauptgeschosses aufsetzt, sondern erst in Höhe der Giebelenden über einem Zwischenstück der Retabelwand. Trotz der Atektion des Retabels ist die Attika nicht additiv aufgesetzt, vielmehr werden Hauptgeschoß und Auszug durch den geschweiften, gesprengten Segmentgiebel in verschleifender Form miteinander verbunden.

Zusammenfassung

Die beschriebenen Altarretabel kennzeichnen sich durch eine Vertikalausrichtung, Schichtung der Geschosse und durch einen atektonischen Aufbau, der eine durchgehende, stabilisierende Retabelrückwand unerlässlich werden läßt oder zu einer wandgebundenen Aufstellung zwingt. Die Altarretabel weisen zwar eine Geschoßschichtung auf, da sie aber auf die Verhältnisse von kleineren Kircheninnenräumen angepaßt sind, ergibt sich automatisch im Gegensatz zu den dreigeschossigen Hochaltarretabeln eine reduzierte Geschoßausbildung. In der Vertikalausrichtung und in der zum Teil additiven Geschoßschichtung der beschriebenen Retabel klingen deutlich die Grundstrukturen des Hochaltarretabels der Kölner Jesuitenkirche nach.

5.2.3. Das Ädikularetabel mit Attika

Der Typus des manieristischen Geschoßretabels, wie er beim Hochaltar der Kölner Jesuitenkirche in Erscheinung tritt, hat, wie bereits beschrieben, in nachfolgenden weiteren Retabeln einen frühbarocken Architektonisierungsprozeß durchlaufen; er hat ebenso in veränderter Form als reduzierter Geschoßaltartypus Verbreitung gefunden. Zeitgleich mit dem Geschoßretabel werden in den Kapellen der Jesuitenkirche Altäre vom Typus der Ädikula mit Attika errichtet, die ein neues Formgefühl verraten, wie schon Grosche bemerkte.¹

Im folgenden werden, bevor der frühbarocke Typus des Portalaltares erörtert wird, exemplarisch zumeist Seitenaltäre von einfacher Formgebung behandelt, die den Typus der schlichten Ädikula mit Attika des Frühbarock variieren. Die Grundform dieser Retabel stellt eine Ädikula dar, die mit einem Paar Säulen als Stützgliedern und einem zumeist gesprengten Dreieck- oder Segmentgiebel die Umrahmung eines Gemäldes oder einer Skulpturen-Nische bildet. Diese klassische Form der Ädikula wird durch Dekorationen und formal unterschiedliche Aufsätze variiert, wobei grundsätzlich das strukturelle System des architektonisch aufgebauten Rahmens bestehen bleibt.

5.2.3.1. Die Ädikula mit Attikaplatte

Schleiden-Olef, kath. Pfarrkirche St. Johann Baptist, Seitenaltäre

Beispiele eines schlichten Ädikula-Altars mit aufgesetzter Attikaplatte finden sich in den Seitenaltären der Pfarrkirche St. Johann Baptist in Schleiden-Olef, in der Rureifel gelegen. Die Seitenaltäre² sind in die siebziger Jahre des 17. Jahrhunderts zu datieren, wobei entsprechend der architektonischen Erscheinungsform der dem Hl. Michael geweihte Altar zu Beginn (Abb. 105) und der Altar der Maria Immaculata (Abb. 106) gegen Ende der siebziger Jahre entstanden sein dürfte.

¹ Vgl. Grosche 1978, S. 35-36.

² Vgl. Ernst Wackenroder: Die Kunstdenkmäler des Kreises Schleiden, in Verbindung mit Johannes Krudewig u. Hans Wink, Düsseldorf 1932, S. 282., (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, 11. Bd., II.); vgl. Dehio / Gall ²1949, S. 137; vgl. Dehio 1977, S. 569; vgl. Ruth Schmitz-Ehmke / Barbara Fischer: Stadt Schleiden. Historische Einleitung von Hermann Hinsin, Berlin 1996, S. 198, 203-204, (Die Bau- und Kunstdenkmäler von Nordrhein-Westfalen, I. Rheinland, 9. Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Euskirchen, 9. Stadt Schleiden).

Das auf der Mensa stehende Retabel des Michael-Altars (Abb. 105) ist von einfacher Formgebung. Über einer verkröpften Postamentzone mit Füllungsfeldern erhebt sich die Retabelarchitektur. Auf Plinthe und attischer Basis stehen Säulen mit Kompositkapitellen einfacher Gestaltung vor einer Wandvorlage mit Füllungen. Die Säulen tragen ein verkröpftes Gebälk mit fasziertem Architrav und glattem Fries, während das verkröpfte Kranzgesims und der gesprengte Dreieckgiebel mit horizontal eingeknickten Giebelenden einen ausgeprägten Zahnschnitt aufweisen. Säulen und Gebälk rahmen eine Muschelnische mit eingezogenem Rundbogenschluß. Die Nische ist von einer mehrfach profilierten Rahmenleiste eingefasst. Der Bogenschluß der Nische sprengt Architrav und Fries, ohne das Kranzgesims zu tangieren.

Der gesprengte Giebel verklammert eine flachsichtige, additiv aufgesetzte Attikaplatte. Diese weist über einem verkröpften Sockelgesims mit Zahnschnitt beidseitig Pilaster auf, die mit Profilleisten und einem überfangenden Rundbogen verziert sind. Über Kranzgesimsstücken von breitem Überstand schließt ein Segmentgiebel die Attikaplatte ab. In der Mitte ziert den Altaraufsatz eine hochrechteckige Füllung mit breitem Rahmenprofil, bekrönt von Akanthusornament.

Dem Hauptgeschoss ist an einer Seite ein Ornamentanschwung angefügt.

Beim Marienaltar (Abb. 106) wird diese Retabelgrundform wiederholt, allerdings ist der Ädikula beidseitig eine zusätzliche Säulenordnung im Rücksprungmotiv hinzugefügt. Das Hauptgeschoß stuft sich nun von den flankierenden Volutenanschwünge über zwei Säulen in diagonaler Flucht nach vorn. Da die Architektur um eine weitere Säulenordnung bereichert ist, sind auch Gebälk und Kranzgesims mehrfach verkröpft und abgestuft. Darüber hinaus wird die flachsichtige Attikaplatte von dem gesprengten Giebel spannungsvoller verklammert, da die Attikaplatte seitlich von den horizontal umgeknickten Giebelenden überschritten wird.

Der Altar des Erzengels Michael zeigt im Aufriß eine schlichte Ädikula mit aufgesetzter Attikaplatte, die nur schwach von dem gesprengten Giebel verklammert wird. Beim Marienaltar wird die einfache Flachsichtigkeit der Ädikula durch die Säulenstufung aufgehoben. Das Retabel wird in seiner Architektur stärker betont, und die Attikaplatte erscheint durch die spannungsvollere Verklammerung nicht einfach aufgesetzt, sondern sie wird über die Giebelenden mit der Ädikula verzahnt und scheint eher organisch aus dieser hervorzugehen.

Nörvenich, kath. Pfarrkirche St. Medardus, Seitenaltäre

Die Seitenaltäre der Pfarrkirche St. Medardus zu Nörvenich, Kreis Düren, stellen ebenso den Typus der einfachen Ädikula mit Attika dar (Abb. 107, 108). Die Altäre, ein Sebastians- und Kreuzaltar, entstanden 1699 und 1719.¹ Das jeweils auf der Mensa stehende Retabel weist eine verkröpfte Postamentzone auf. Zwei Säulen mit korinthischen Kapitellen rahmen eine rundbogig schließende Nische, die von einer Flammleistenrahmung eingefasst ist. Anstelle der Nische mit Bildwerken waren die Altäre ursprünglich mit Gemälden versehen. Die Säulen tragen ein verkröpftes Gebälk mit fasziertem Architrav und Fries, der allerdings von dem zentralen Rundbogenschuß gesprengt wird. Ein gesprengter Segmentgiebel schließt die Ädikula ab und verklammert gleichzeitig die verkröpfte Attikaplatte mit Gemälde, das unten wie auch oben rundbogig schließt. Den Attikaabschluß bildet jeweils ein Segmentgiebel.

Üppige Akanthusanschwünge in Verbindung mit einem geflügelten Engelskopf flankieren die Ädikula, während die Attika Akanthusblattornament und Fruchtschnüre zieren.

Die Attikaplatten dieser Ädikulen werden durch die Segmentgiebel verklammert und gehören organisch zum gesamten Retabelaufbau. Dieser Eindruck wird zusätzlich durch die verschleifenden üppigen Akanthusanschwünge und die bekrönenden Akanthusblattaufsätze unterstrichen, so daß insgesamt die kompakte, geschlossene Retabelform einer Ädikula mit Attika entstanden ist.

5.2.3.2. Die Ädikula mit Attikanische

Xanten, Stiftskirche St. Viktor, Helenaaltar

Im nördlichen Teil des ehemaligen Erzbistums Köln, am Niederrhein, ist der Typus der Ädikula mit Nischenattika verbreitet. Eines der frühen Beispiele dieses Typus findet sich bei einem Seitenaltar der Stiftskirche St. Viktor in Xanten, Kreis Moers.

Es handelt sich um einen spätgotischen, dreiachsigen Altarschrein der Hl. Helena, eine Stiftung der Xantener Schneiderzunft aus dem Jahre 1518, der dem neuen

¹ Vgl. Hartmann / Renard 1910, S. 275; vgl. Türk 1977, S. 46-47; vgl. ders. 1983, S. 19.

frühbarocken Zeitgeschmack angepaßt wurde¹ (Abb. 109). Der auf einer Predella stehende hochrechteckige Altarschrein mit rundbogig überhöhtem Mittelteil wird von einer profilierten Rahmenleiste eingefasst. Die um 1650 zu datierende Barockisierung dieses Gehäuses fand dadurch statt, indem dem Schrein ein Gebälk mit gesprengtem Giebel und bekrönender Muschelnische aufgesetzt wurde. Architrav und Fries des Gebälks werden wiederum durch den mittelachsigen Rundbogenschluß des Schreines gesprengt. Zu seiten des Frieses, der mit vegetabilem Knorpelornament geschmückt ist, stützen Volutenkonsolen das verkröpfte Kranzgesims mit einem gesprengten, geschweiften Segmentgiebel, dessen Enden zu einer Volute mit einer Rosette im Herzstück einrollen. Der Segmentgiebel faßt eine kleine Muschelnischenattika ein, die von verschleifenden Knorpelornamentanschwüngen flankiert wird. In der Muschelnische war ursprünglich eine Statuette eingestellt oder zumindest geplant. Ein Giebel mit Konsole schließt die kleine Attika ab, die von einem Strahlenkranz mit dem Christusmonogramm „IHS“ auf dem Spiegel bekrönt wird. Neben diesem Aufsatz wurde der kantige Schrein mit einem Knorpelwerkanschwung versehen, um die Kastigkeit des Gehäuses aufzuheben. Ein korrespondierender Anschwung dürfte sich auch auf der linken Seite des Schreines befunden haben, falls der Altar ursprünglich stärker von der Wand abgerückt war. Korrespondierend zum Schrein wurden der Architekturaufsatz sowie der Anschwung in seiner Holzichtigkeit belassen und es wurde nur das Knorpelornament akzentuierend vergoldet.

Das Motiv einer Attika mit Muschelnische, wie dies beim barockisierten Helenaaltar in verkleinerter Form realisiert ist, stellt einen im flämischen Retabelbau des Frühbarock häufig verwendeten Aufsatz dar. So findet sich eine Nischenattika mit verkröpftem Segment- bzw. Dreieckgiebel beim ehemaligen, 1624 bis 1626 errichteten Hochaltar der Kathedrale von Antwerpen² (Abb. 34), ebenso beim Antwerpener Hochaltar der 1621 konsekrierten Jesuitenkirche³ (Abb. 31). Die genannten Beispielen stellen die exponiertesten Objekte des flämischen Altarbaues dar, die allgemein bekannt waren und deren paradigmatische Rolle nicht zu überschätzen ist. Hinsichtlich der Attikanische bestehen auch Analogien zur zeitgenössischen flämischen Portalarchitektur. Daß es sich bei der Attika des Helenaaltars in Xanten nicht um eine direkte Rezeption eines der beiden Antwerpener Vorbilder handelt, ist offensichtlich. Vielmehr hat man hier ein im flämischen Altarbau gebräuchliches Attikamotiv aufge-

¹ Vgl. Clemen 1892, S. 120; vgl. Dehio / Gall ²1949, S. 20-21; vgl. Dehio 1977, S. 660; vgl. Hans Peter Hilger: Der Dom zu Xanten, Neuss ³1985, S. 25; vgl. Hans Peter Hilger: Der Dom zu Xanten und seine Kunstschatze. Mit neuen Beiträgen zu Domschatz, Archiv und Bibliothek von Udo Grote, von Udo Grote und Heinrich Heidbüchel überarbeitete und erweiterte Auflage, Königstein im Taunus ²1997, S. 18, 19, (Die blauen Bücher).

² Vgl. Becker 1990, S. 68-72; vgl. ferner ebd., S. 149-150.

³ Vgl. ebd., S. 72-76.

griffen und im Rahmen der Barockisierung eines spätmittelalterlichen Altarschreines, in dem das Nischenmotiv bereits Verwendung findet, angepaßt.

Xanten, Stiftskirche St. Viktor, Clemensaltar

Einen schlichten frühbarocken Seitenaltar vom Typus der Ädikula mit Attikani-sche stellt der 1657 errichtete Clemensaltar (Abb. 110) in der Xantener Stiftskirche dar, der auf eine Stiftung der Kanoniker Jos. Holter, Herm. Cox, Arn. Holter sowie Jac. Cox zurückgeht.¹ Das Retabel entspricht dem Typus der einfachen Ädikula. Über einer Postamentzone mit Wappenschilden und Inschriftkartusche rahmen zwei gedrehte Säulen mit korinthischen Kapitellen vor Wandvorlagen das zentrale Altarblatt mit schulterbogigem Schluß. Die Säulen tragen ein verkröpftes Gebälk, dessen Architrav und Fries vom Bogenschluß des Gemäldes hochgeschoben wird.

Der Ädikula ist in atektonischer Form eine flachschichtige Nischenattika, die eine einfache Fortsetzung der Retabelwand darstellt, aufgesetzt. Aus einem flachen gesprengten, geschweiften Segmentgiebel erhebt sich in konkavem Einschwung eine eingezogene Attika mit Muschelnische, in welche auf einer Engelskopfkonsole mit Knorpelornament eine Skulptur, der Titelheilige des Altares, eingestellt ist. Die Attika verbreitert sich seitlich zu überstehenden Ohren und schließt mit einem verkröpften Segmentgiebel.

Zu seiten der Postamente flankieren die Hll. Krispinus und Krispianus auf eigenen Volutenkonsolen das Retabel. Darüber fassen Knorpelwerkanschwünge die Ädikula ein, während Flammvasen auf dem Kranzgesims der Ädikula stehen.

Brüggen-Born, kath. Pfarrkirche St. Peter, Seitenaltar

Neben dieser schlichten, in ihrer Tektonik labilen Ädikula mit Attika existieren in der Pfarrkirche St. Peter in Brüggen-Born, Kreis Kempen-Krefeld, frühbarocke Seitenaltäre des gleichen Typus.² Die Altäre sind in die Mitte des 17. Jahrhunderts zu datieren. Für eine Beurteilung sei exemplarisch der Altar des nördlichen Seitenschiffes ausgewählt (Abb. 111).

Das Retabel weist eine verkröpfte Postamentzone mit Füllungsfeldern auf, deren mittleres Feld mit einer Ornamentkartusche versehen ist. Das hochrechteckige Altarblatt wird beidseitig von Säulen in frühbarockem Rücksprungmotiv flankiert. Die

¹ Vgl. Clemen 1892, S. 122; vgl. Dehio / Gall ²1949, S. 21; vgl. Dehio 1977, S. 661; vgl. Hilger ³1985, S. 25.

² Vgl. Clemen 1891 a, S. 16; vgl. Dehio 1977, S. 96.

Säulen mit korinthischen Kapitellen sind mit einer Ornamentmanschette versehen, während Weinranken an den Säulenschäften spiralgig emporwachsen. Die Stützglieder tragen ein verkröpftes, kräftig ausgebildetes Gebälk mit einem gesprengten Segmentgiebel, dessen Enden jeweils zu einer großen Voluten einrollen.

Im Gegensatz zum frühbarocken Aufriß der Ädikula, verbunden mit einer konsequenten Tektonik, ist dem Hauptgeschoß eine in ihrer Phänomenologie eher manierierte Attikanische aufgesetzt. Die rundbogig schließende Nische mit eingestellter Skulptur rahmen ornamentierte Termenpilaster, die einen verkröpften, gesprengten Dreieckgiebel tragen. Das Auge Gottes als Trinitätssymbol, umgeben von einem Strahlenkranz, bekrönt das Retabel. Ausladende Ohrmuschelanschwünge fassen die Attika ein.

Die formal eher manierierte Attikanische wird in frühbarocker Form von dem Segmentgiebel des Hauptgeschosses verklammert und von den Volutenenden des Giebels am Rande spannungsvoll überschritten. Das Hauptgeschoß des Retabels hat sich in seiner Architektur von einer einfachen Ädikula zu einem frühbarocken Portal entwickelt, dem in antiquierter Form eine manierierte Attika mit Termen und Ohrmuschelanschwüngen aufgesetzt ist.

Xanten, Stiftskirche St. Viktor, Bonifatiusaltar

Die späte Form einer schlichten Ädikula mit Attikanische bildet der im Jahre 1696 errichtete Bonifatiusaltar (Abb. 112) im Xantener Dom.¹ Das zentrale Altargemälde mit eingezogenem Segmentbogenschluß wird von gedrehten Säulen mit korinthischen Kapitellen gerahmt. Weinranken wachsen in den Säulenwindungen empor. Die Säulen tragen verkröpfte Gebälkstücke. Durch den Segmentbogenschluß des Gemäldes wird die Frieszone mit Akanthusornament aufgekröpft. Über dem Gemälde halten schwebende Engel eine Bügelkrone. Das verkröpfte Kranzgesims der Ädikula wird korrespondierend zum Gemäldeschluß geschweift schulterbogig aufgekröpft, während der gesprengte Segmentgiebel die Attika verklammert. Diese ist in Form einer eingezogenen Muschelnische mit der eingestellten Skulptur des Titelheiligen der Ädikula aufgesetzt. Die beidseitig von üppigen Fruchtbändern gerahmte Nische wird von einem profilierten rundbogigen Gesims mit seitlichem Überstand abgeschlossen.

Die Ädikula flankieren Akanthusblattanschwünge, die von herabhängenden Gewinden aus Laub, Früchten und Blüten durchzogen sind. Aus den Anschwüngen erwächst im oberen Drittel jeweils ein geflügelter Engelskopf. Üppige Akanthusanschwünge mit einem geflügelten Engelskopf rahmen ebenso die Attika. Wiederum

¹ Vgl. Clemen 1892, S. 122; vgl. Hilger³1985, S. 20.

Akanthusornament mit einer zentralen Inschriftkartusche, die das Christogramm „IHS“ auf dem Spiegel trägt, bekrönt das Retabel.

5.2.3.3. Die Ädikula mit Kartuschenattika

Neben den bisher aufgeführten Seitenaltären vom Typus der Ädikula mit Attikaplatte und Nischenattika sei auch der am Niederrhein vertretene Typus der Ädikula mit konkav eingezogener Attika angeführt.

Xanten, Stiftskirche St. Viktor, Barbaraaltar

Ein exemplarisches Beispiel dieses Altartypus ist der im Jahre 1668 errichtete Barbaraaltar (Abb. 113) im Dom zu Xanten, Kreis Moers.¹ Das Retabel steht auf der Mensa des Altares. Die Postamentzone des Altaraufsatzes ist verkröpft. Volutenkonsohlen flankieren außen die Postamente, die auf der Front geflügelte Engelsköpfe zieren. Die mittlere, zurückgekröpfte Zone weist ein Füllungsfeld mit Flammleistenrahmung auf, in die eine schmale, gestreckte Kartusche mit freibleibendem Spiegel eingeschrieben ist.

Das Zentrum der Ädikula bildet eine flache Muschelnische für die spätgotische Skulptur der Hl. Barbara des Klever Bildhauers Dries Holthuys.² Diese im Kontrast zur Holzichtigkeit des Retabels blau gefaßte Nische wird von einem perspektivischen Rahmenfeld mit beidseitigem Fries aus üppigen Laub- und Fruchtschnüren eingefäßt. Den äußeren Rahmen bildet eine Profilleiste mit Ohren, in dessen oberen Eckzwickeln geflügelte Engelsköpfe eingefügt sind.

Zwei gedrehte Säulen mit korinthischen Kapitellen fassen beidseitig das zentrale Bildwerk ein. Die Säulen sind in dem typisch frühbarocken orthogonalen Rücksprungmotiv disponiert. Die Stützglieder tragen ein verkröpftes Gebälk mit fasziertem Architrav und Fries. Das Kranzgesims mit ionischem Kymation ist mehrfach verkröpft. Ein verkröpfter sowie gesprengter Segmentgiebel über den inneren Säulenachsen verklammert die Attika des Retabels. Diese setzt auf der Ädikula auf und verschmilzt mit den

¹ Vgl. Clemen 1892, S. 122; vgl. Dehio / Gall ²1949, S. 21; vgl. Dehio 1977, S. 661; vgl. Hilger ³1985, S. 20; vgl. Hilger ²1997, S. 19.

² Vgl. Hilger ³1985, S. 20; vgl. Heinrich Janssen / Udo Grote (Hrsg.): Zwei Jahrtausende Geschichte der Kirche am Niederrhein, hrsg. von, Münster 1998, Kat.-Nr. 127 a, S. 205-206, mit Literatur zur Skulptur.

rückwärtigen gesprengten Giebelsegmenten. In einem kräftigen konkaven Schwung, der in der Kontur auch als C-Form gelesen werden kann, zieht sich die Attika beidseitig ein. Ein flachbogiges Gesims mit seitlichem Überstand schließt die Attika ab. Eine schlanke, gestreckte Knorpelwerkkartusche mit Krone und Inschrift auf dem Spiegel ziert die Front der Attika.

Diese rein holzsichtige Retabelarchitektur flankieren zu seiten der Ädikula üppige Fruchtgebilde als Anschwünge. Geflügelte Engel stehen auf dem Kranzgesims über den äußeren Säulenachsen. Von den Flanken der Attika hängen üppige Füllhörner auf die rückwärtigen Giebelsegmente herab. Füllhörner liegen ebenso auf dem flachbogigen Kranzgesims der Attika. Diese sind an dem zentralen Postament mit Feston aufgehängt und verknotet. Eine auf dem Postament stehende Vase mit überquellenden Früchten bekrönt das Retabel.

Die üppige Dekorausstattung dieses Altaraufsatzes mit Fruchtschnüren und Füllhörnern weist motivisch auf eine flämische Formenrezeption hin. So finden sich dekorative Girlanden beim Hochaltar (1621) der ehemaligen Antwerpener Jesuitenkirche (Abb. 31), ebenso beim Grabaltar (1645/50) der Rubenskapelle in der Antwerpener Jakobskirche (Abb. 114), um nur die beiden renommiertesten Beispiele anzuführen. Es bleibt allerdings zu bemerken, daß hier grundsätzlich nur das Motiv üppiger Fruchtgebilde rezipiert wird. Im flämischen Altarbau stellen die Girlanden meistens einen Kontakt zwischen den Attikakonsolen und den Enden der gesprengten Segmentgiebel her, wie beispielsweise beim Hochaltar der ehemaligen Jesuitenkirche, oder sie hängen, wie beim Altar der Rubenskapelle, von der Nischenattika herab und liegen auf den gesprengten Giebelsegmenten auf. Beim Barbaraaltar in Xanten wecken zumindest die auf den Giebelsegmente aufliegenden Füllhörner rudimentär Assoziationen an den Altar der Antwerpener Rubenskapelle in der Jakobskirche.

Neben den üppigen Fruchtschnüren bildet auch die konkav eingezogene Attika ein Motiv aus flämischer Rezeption. Erstmals taucht das Motiv eines niedrigen Kartuschenauszuges bei einem Entwurf des Peter Paul Rubens zum Hochaltar der Antwerpener Jesuitenkirche auf (Abb. 115).¹ Dieser Entwurf ist, wie bekannt, nicht ausgeführt worden und weist auch keine Ähnlichkeiten zu dem realisierten Werk auf. Die im Entwurf angelegte Bekrönungsform wurde allerdings fast wörtlich an den Seitenaltären der Brüsseler Kirche Notre-Dame-de-la-Chapelle aufgegriffen (Abb. 30). Aus dieser genannten Grundgestalt entwickeln sich größere Kartuschenaufsätze mit konkav eingezogenen Flanken, wie das Beispiel des Altares in der im Jahre 1649 vollendeten Auferstehungskapelle in der Antwerpener Jakobskirche belegt (Abb. 116).² In

¹ Vgl. Becker 1990, S. 78-80.

² Vgl. ebd., S. 150, Abb. 21.

monumentalisierter Form tritt dieser Kartuschenauszug als konkav eingezogene Attika beim 1671 errichteten Hochaltar der Mechelner Beginnenkirche auf, den Jan van den Steen schuf.¹

Beim Barbaraaltar in Xanten ist die Form des Kartuschenaufsatzes vom Altar der Antwerpener Auferstehungskapelle motivisch aufgegriffen und weiterentwickelt worden. Der Aufsatz in Xanten wurde erheblich gestreckt und vergrößert, darüber hinaus ist er dem Kranzgesims nicht einfach wie beim Antwerpener Beispiel aufgesetzt, sondern er ist mit den rückwärtigen Giebelsegmenten verschmolzen und wächst aus diesen in konkavem Einschwung gleichsam organisch empor. Diese Einheit aus Ädikula und Attikakartusche wird, wie bereits erörtert, mit üppigen Fruchtschnüren, -gebunden sowie Füllhörnern dekorativ bereichert. Das Dekor nimmt bei diesem Retabel eine dominierende Wirkung ein und stellt zusätzlich über die Füllhörner den Kontakt zwischen dem Auszug und den Giebelsegmenten her, so daß insgesamt bei dem Retabel ein architektonisch-plastischer Dialog entsteht.

Kevelaer, Kerzenkapelle, Hochaltar

Ein weiteres bedeutendes Beispiel des Retabeltypus der Ädikula mit Kartuschenattika stellt der Hochaltar der Kerzenkapelle in Kevelaer, Kreis Geldern, dar (Abb. 117, 118). Als Hochaltar ist dieses Retabel verständlicherweise den Dimensionen eines schlichten Seitenaltares entwachsen und entspricht bereits dem Portalaltar, wenngleich morphologisch der Typus der Ädikula unverändert erhalten bleibt.

Vor einer nachfolgenden Beschreibung und Analyse des Hochaltares soll zuvor der geschichtliche Hintergrund des Gnadenbildes und der Wallfahrt einführend dargestellt werden.

Hendrick Busman, ein Händler aus Geldern, hörte kurz vor Weihnachten 1641 dreimal eine Stimme, die ihn aufforderte, an der Kreuzung der alten Handelswege Amsterdam-Köln und Münster-Brüssel ein Kapellchen zu erbauen. Nachdem seiner Frau in der Nacht ein Licht mit einem Heiligenhäuschen und einem Andachtsbild erschienen war, errichtete er im Jahre 1642 auf eigene Kosten einen Bildstock für ein Gnadenbild, einen kleinen Antwerpener Kupferstich von 1640 mit der Darstellung der sogenannten Luxemburger Madonna. Vorbild des Luxemburger Andachtsbildes war wiederum das Marienbild in Scherpenheuvel, zu dem sich seit der Zeit um 1500 eine Wallfahrt, die von den Oratorianern betreut wurde, entwickelt hatte. Im Sinne der Gegenreformation förderten der Statthalter der spanischen Niederlande, Erzherzog Albert und Erzherzogin Isabella von Österreich, die Scherpenheuveler Wallfahrt und

¹ Vgl. ebd., S. 148, Abb. 44.

ebenso die Wallfahrt nach Kevelaer, die nach der Aufstellung des Gnadenbildes einen rasch einsetzenden Pilgerstrom erfuhr. Erzherzog Albert und seine Gemahlin sowie der für Kevelaer zuständige Bischof von Roermond veranlaßten die Betreuung der Kevelaer Wallfahrt durch die flämischen Oratorianer.

Bereits 1643 bis 1645 wurde für die anwachsende Zahl der Pilger die erste Wallfahrtskirche, die Kerzenkapelle, benannt nach den großen, von den Pilgern der Gottesmutter dargebrachten Kerzen, von Hendrik Arssen nach dem Vorbild der Kirche Maria t'Zand bei Roermond errichtet.¹ Es handelt sich hierbei um einen postgotischen Backsteinsaal.

Der Hochaltar steht in dem fensterlosen dreiseitigen Schluß des zweijochigen Chores, der mit einer Holzvertäfelung ausgekleidet ist. Am Beginn des zweiten Chorochoes von Osten stehen zwei einfache Seitenaltäre vom Typus der Ädikula mit Attikaplatte, die in die siebziger bis achtziger Jahre des 17. Jahrhunderts zu datieren sind. Jeweils eine gedrehte Säule mit korinthischem Kapitell rahmt ein hochrechteckiges Altarblatt. Die Säulen tragen ein verkröpftes Gebälk und einen gesprengten Segmentgiebel, der eine Attikaplatte mit profiliertem Rahmung, verkröpftem Segmentgiebel mit Engelskopf und bekrönender Flammvase verklammert. Durch die Seitenaltäre in ihrer kulissenhaften Anordnung und den Hochaltar im Chorschluß wird der nachgotische Saal bereits in eine barocke Tiefenbühne verwandelt.

Das Hochaltarretabel steht hinter der Mensa auf einer rückwärtigen Substruktion, in die seitlich Kredenznischen integriert sind. Die Postamentzone des Retabels ist verkröpft. Die eigentlichen Postamente sind mit Füllungen versehen, während reiches Knorpelornament die mittlere Zone ziert. Zu seiten der Postamente kragen Volutenkonsolen für die das Retabel flankierenden Skulpturen aus. Zwei gedrehte Säulen mit korinthischen Kapitellen in orthogonaler Rückstufung bilden die Travée des Hauptgeschosses, die die zentrale, rundbogig schließende Nische mit einer eingestellten Skulptur der Maria mit Kind rahmt. Über Maria schweben in der Kalotte zwei Engel, während über dem Haupt Mariens im Kalottenscheitel die Heilig-Geist Taube erscheint. Die von einer profilierten Rundbogenrahmung eingefasste Nische ist wiederum in ein weiteres, rechteckiges Rahmenfeld eingeschrieben, das die Nische mit einem Kartuschenauszug bekrönt. Die Flanken des Auszuges, den ein verkröpfter Sattelgiebel abschließt, sind konkav eingezogen. Der Kartuschenspiegel ist von einer üppigen Blattrahmung eingefasst.

¹ Vgl. Janssen / Grote 1998, S. 408, 409-410; vgl. ferner Clemen 1891 b, S. 45-46; vgl. Dehio 1977, S. 284

Die gestuften Säulen tragen ein verkröpftes Gebälk mit fasziertem Architrav und Fries. Gebälk und Kranzgesims werden von dem vorstehenden Kartuschenauszug mit Giebel gänzlich überschritten. Der Segmentgiebel der Ädikula ist mehrfach verkröpft und gesprengt. Dieser verklammert eine Kartuschenattika, die sich vom hinteren Giebelsegment beidseitig in einem kräftigen konkaven Einschwung von c-förmiger Kontur über dem Hauptgeschoß erhebt. Ein segmentbogiges Kranzgesims schließt die Attika ab.

Das zentrale Bildwerk der Madonna wird links vom Gründer der Oratorianer, deren flämische Mitglieder in Kevelaer wirkten, dem Hl. Philippus Neri, und rechts vom Hl. Franz Xaver, einem der am meisten verehrten und dargestellten Heiligen des Jesuitenordens, flankiert. Auf den Giebelsegmenten lagern Engel, deren Linker zur Marienfigur schaut, während der Rechte den Blick auf die Gläubigen im Saal richtet. Abschließend bekrönt Christus als Salvator den Hochaltar.

Wie bereits beim Barbaraaltar in Xanten erörtert, liegen die Ursprünge der Kartuschenattika im flämischem Altarbau. Dieses Motiv ist wiederum bei der Attika des Hochaltars der Kerzenkapelle variiert. Das Hauptgeschoß des Kevelaer Retabels stellt in seinen Grundstrukturen ebenfalls eine flämische Rezeption dar. Direkte Bezüge bestehen zum Liebfrauenaltar der Gommaruskirche zu Lier, den Artus Quellinus der Jüngere im Jahre 1667 geschaffen hatte¹ (Abb. 119, 120). So wird das Motiv der gedrehten Säulen mit korinthischen Kapitellen in orthogonaler Stufung vom Hochaltar zu Lier übernommen. Weiterhin wurde das Motiv der zentralen Rundbogennische zur Aufnahme einer Madonnenstatue wiederholt. In Lier wird die Nische von einem kantigen Rahmenfeld mit Giebel, der ebenso den Architrav und Fries des Gebälks überschneidet, überfangen. Die Zwickel des Rahmenfeldes füllen Akanthusblätter aus, während eine Akanthusagraffe mit geflügeltem Engelskopf den Nischenscheitel wie auch Giebel miteinander verklammert. In Kevelaer ist der Nischenaufsatz verkompliziert, indem anstelle eines einfachen Giebels mit Engelskopf (Lier) ein höher aufragender Kartuschenaufsatz mit konkaver Einziehung und steilem Giebel dem Nischenfeld aufgesetzt wurde. Damit wurde einerseits dem Hauptgeschoß eine scheinbar eigenständige, stilisierte, verkleinerte Retabelform ohne Architektur eingeschrieben, die im Gegensatz zu Lier das Gebälk und Kranzgesims hoch überschneidet. Andererseits stellt der Kartuschenaufsatz der Nische eine verkleinerte Form der bekrönenden Kartuschenattika dar, auch wenn die beiden abschließenden Giebelformen variieren.

Neben der zentralen Nische wurde weiterhin das Motiv der auf den Giebeln lagernden Engel vom Liebfrauenaltar in Lier übernommen. Dazu muß allerdings ein-

¹ Vgl. Becker 1990, S. 122; vgl. ferner Kehrer 1923, S. 265, Abb. 197, 198.

schränkend bemerkt werden, daß auf Giebelsegmenten lagernde Engel schon seit dem Hochaltar der ehemaligen Antwerpener Jesuitenkirche (1621) gebräuchlich waren.

Der Hochaltar der Kevelaer Kerzenkapelle dürfte Anfang der siebziger Jahre des 17. Jahrhunderts, also wenige Jahre nach der Entstehung des Vorbildes, des Liebfrauenaltares in der Gommaruskirche zu Lier (1667), entstanden sein.¹ Allerdings erreicht der Hochaltar der Kerzenkapelle im Gegensatz zu seinem Vorbild nicht solch eine kompositorische Geschlossenheit. 1682 fertigten die Antwerpener Goldschmiede Jean und Philippe Mormans in ihrer Werkstatt ein qualitätvolles, prächtiges Silbertabernakel für den Hochaltar an.² Diese Orientierung an flämischer Kunst bzw. die Auftragserteilung des Tabernakels an eine Antwerpener Werkstatt liegt darin begründet, daß Kevelaer, wie bereits erwähnt, dem Bischof von Roermond unterstand, der auch flämische Oratorianer dorthin bestellt hatte. Darüber hinaus hatte sich in Antwerpen und den südlichen Provinzen der Niederlande bereits qualitätvolle Ausstattungskunst entwickeln können, da die Gegenreformation dort bereits im ausgehenden 16. Jahrhundert vorangetrieben worden war.

¹ Paul Clemen datiert den Altar allgemein zwischen 1645 und 1682. Im Jahre 1682 wurde das Tabernakel hergestellt; vgl. Clemen 1891 b, S. 45-46.

² Vgl. ebd., S. 45-46.

5.2.4. Das Portalretabel

Nach der Darstellung der unterschiedlichen Erscheinungsformen von im Aufriß eher schlichten zu architektonisch-plastisch komplexeren Ädikularetabeln soll der Typus des frühbarocken Portal- bzw. Triumphbogenretabels in seiner Entwicklung näher betrachtet werden.

Die charakteristische Grundform eines frühbarocken Altarportals bildet eine monumentale eintorige Triumphbogenarchitektur mit einem rundbogig schließenden Gemälde, das den Blick in einen entfernten irdisch-himmlischen Raum eröffnet. Dieses symbolische Tor des Übergangs wird von einer besonderen architektonischen Rahmung in Form eines Säulenpaares oder von beidseitig doppelten Säulen in frühbarocker orthogonaler Rückstufung eingefasst. Dabei stützen die Säulen ein durchgehendes, verkröpftes Gebälk mit einem gesprengten Dreieck- oder Segmentgiebel, der wiederum zumeist eine Attika verklammert.

Köln, ehem. Stiftskirche St. Ursula, Hochaltar

Eine Vorform dieses beschriebenen, architektonisch klar strukturierten eintorigen Triumphbogens stellt der Hochaltar der ehemaligen Kölner Stiftskirche St. Ursula dar. Der Kölner Weihbischof Georg Paul Stravius stiftete der Kirche, dessen Kapitel er als Kanoniker angehörte, im Jahre 1640 einen neuen Hochaltar aus Holz, den er 1642 konsekrierte.¹ Im Rahmen einer umfangreichen Erneuerung des Chores in den Jahren 1887 bis 1889 unter der Leitung von Franz Schmitz wurde der Hochaltar 1888 abgebaut. Eine Photographie mit der Innenansicht nach Osten dokumentiert den Altar mit einem neugotischen Tabernakel kurz vor dem Abbruch (Abb. 121); mit seinem ursprünglichen Tabernakel ist der Altar auf der aquarellierten Zeichnung Cranz / Wegelins, Sammlung Weyer, aus der Zeit um 1840, die den Innenraum nach Südosten wiedergibt, in seinen Grundstrukturen zu erkennen (Abb. 122). Die nachfolgende Beschreibung des Altares basiert weitgehend auf der Photographie.

Die Retabelarchitektur stand auf einer sehr breiten, mauerartigen Substruktion mit seitlichen Kredenznischen und auf einer in Retabelbreite eingezogenen Leuchterbank. Vor der Substruktion befand sich der Altar auf einem dreistufigen Podest im

¹ Vgl. Arntz u. a. 1934, S. 20; vgl. Roeßler-Mergen 1942, S. 62-64; vgl. Grosche 1978, S. 36, 80; vgl. Hilger 1978, S. 100, 109, 121, 124, 144; vgl. Hilger 1982, S. 29; vgl. Karen Künstler: St. Ursula. Der Kirchenbau des 12. Jahrhunderts und seine Ausgestaltung bis zum Zweiten Weltkrieg, in: Köln: Die großen romanischen Kirchen. Von den Anfängen bis zum Zweiten Weltkrieg, hrsg. von Hiltrud Kier / Ulrich Krings, Köln 1984, S. 537-538; vgl. Gottfried Stracke: Kirche der heil. Ursula, in: Katalog Köln 1994, S. 102-103.

Zentrum des um eine Stufe erhöhten Chorpolygons. Altar und Retabel standen somit frei im 5/8-Schluß des Chores. Der barocke Kastenaltar verdeckt den darunter befindlichen gotischen Blockaltar, der trotz der Barockisierung weitgehend unangetastet blieb. Ebenso unangetastet ließ man auch vier im Quadrat hinter dem Altar stehende Säulen, auf denen ein dreifach unterteiltes, schlichtes hölzernes Reliquiengehäuse stand. Dieses Gehäuse nahm die drei Reliquienschreine der Hl. Ursula, des Hl. Aetherius, ihres Bräutigams, und des Hl. Hippolytus auf.¹

Hinter dem Altar erhebt sich über einer verkröpften Postamentzone die Retabelarchitektur. Gedrehte Säulen, auf deren Windungen Weinranken emporwachsen, tragen über korinthischen Kapitellen das verkröpfte Gebälk mit fasziertem Architrav und Fries, das durch das hoch aufragende zentrale Altarblatt mit segmentbogigem Schluß gänzlich gesprengt wird. Eine Flammleistenrahmung faßt das Gemälde ein. Die Stützglieder tragen einen verkröpften Segmentgiebel mit ausgeprägtem Zahnschnitt, der den Bogenschluß des Altarblattes verdachungsartig überfängt. Eine Kartusche mit bekrönendem Kardinalshut befindet sich im Bogenscheitel unterhalb der Giebelverkröpfung.

Dem Giebel ist eine querrrechteckige, eingezogene Attika mit Pilastern, deren Front üppige Fruchtschnüre zieren, aufgesetzt. Die Mitte der Attika weist ein querrrechteckiges Füllungsfeld mit Flammleistenrahmung auf. Das Kranzgesims der Attika ist verkröpft, ein ebenso verkröpfter Dreieckgiebel bildet den Abschluß des Aufsatzes.

Die beschriebene Retabelarchitektur wird um Bildwerke und Ornament bereichert: Das Hauptgeschoß flankieren auf auskragenden Engelskopfkonsolen lebensgroße Skulpturen, die jeweils von baldachinartigem, rundbogigen Ohrmuschelornament mit Abhängling überfangen werden. Zu seiten des Gemäldes mit der Darstellung des Martyriums der Hl. Ursula mit ihren Gefährtinnen² stehen links Papst Cyriakus, der Ursula in Rom empfangen hatte, und rechts ein Bischof in Pontifikalkleidung, der möglicherweise den Hl. Pantalus von Basel darstellen könnte. Bischof Pantalus schloß sich der Legende zufolge mit Papst Cyriakus und weiteren Bischöfen der Rückkehr der Hl. Ursula und ihrer Jungfrauen nach Köln an, um mit ihnen den Märtyrertod zu erleiden.³ Auf den Giebelsegmenten lagern zwei Kriegerfiguren in antikisierender Rüstung, die jeweils eine aufrecht gestellte, ursprünglich aber diagonal abgewinkelte

¹ Vgl. Künstler 1984, S. 532-533, Fig. 267, 268; vgl. ferner Stracke 1994, S. 97; vgl. ferner Verena Fuchß: Das Altarensemble. Eine Analyse des Kompositcharakters früh- und hochmittelalterlicher Altarausstattung, Diss. Marburg 1993, Weimar 1999, S. 183-184.

² Das Gemälde stammt von dem Antwerpener Maler Cornelis Schut, vgl. Grosche 1978, S. 36, 64, 67; Hilger 1978, S. 131, Anm. 15.

³ Vgl. Hiltgart L. Keller: Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten. Legende und Darstellung in der bildenden Kunst, Stuttgart ⁶1987, 556-559, hier S. 557; vgl. G. Nitz: Ursula, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, hrsg. von Engelbert Kirschbaum, Bd. 8, Rom / Freiburg / Basel / Wien 1976, Sp. 521-527.

Lanze in Händen halten, wie der Zeichnung Cranz / Wegelins zu entnehmen ist (Abb. 122). Unterhalb dieser Figuren rollt sich bandartiges Ornament zu einer Ohrmuschel ein. Die Attika fassen ebenso ohrmuschelartige Anschwünge ein. Vor der Attika thront die Gottesmutter mit Kind auf einer Wolkenbank über dem Segmentbogen. Mit einer Krone auf ihrem Haupt und einem Zepter in ihrer rechten Hand ist Maria als „Regina Coeli“ aufgefaßt. Zwei Putti auf dem Giebel huldigen der Gottesmutter. Ein Kreuz mit Strahlenkranz bekrönt das Retabel.

Der Hochaltar der Stiftskirche entspricht noch nicht dem zu Anfang des Kapitels beschriebenen klassischen Typus des Portalaltares. Vielmehr klingt in stark veränderter Form die Grundstruktur des in Köln verbreiteten, einfachen Portalaltares bzw. des architektonisch akzentuierten Gemäldealtares mit einem rundbogig schließenden, das Gebälk sprengenden Altarblatt und dem verdachungsartig überfangenden Segmentgiebel nach.¹ Dieser Typus ist in den Proportionen den Größenverhältnissen des Chores von St. Ursula angeglichen. Der Altar wurde allerdings nicht wie der zuvor genannte Typus in Stein, sondern in Holz ausgeführt und erhielt damit sogleich einen plastischeren Grundcharakter. Dies drückt sich in den gedrehten Säulen mit dem eucharistischen Symbol der emporwachsenden Weinranken aus, den Engelskopfkonsolen der außenstehenden Skulpturen, den überfangenden Ornamentbaldachinen und den üppi-gen Fruchtschnüren auf den Pilastern des Auszuges. In den formalen Grundstrukturen erinnern wiederum die Säulen, Konsolen und Baldachine sowie die Zweigeschossigkeit des Retabels an die Kapellenaltäre der Kölner Jesuitenkirche (Abb. 83, 84).² Diese Altäre süddeutscher Rezeption scheinen somit variiert wie auch formal der Kölner Typus des einfachen Portalaltares, der, wie beschrieben, auf flämische Vorbilder zurückgeht. Süddeutsches Formempfinden wurde demnach mit dem in Köln verbreiteten Altartypus synthetisiert.

Zu einer solchen künstlerischen Leistung im Bereich der Altarbaukunst kann in der Stadt Köln zur damaligen Zeit nur der aus Augsburg stammende, bedeutende Bildhauer Jeremias Geisselbrunn nach dem derzeitigen Forschungsstand befähigt gewesen sein. Darüber hinaus spiegelt sich im Bereich der Bildwerke nach Elfriede Roeßler-Mergen

in Haltung und Typus des figürlichen Schmuckes seine Persönlichkeit so deutlich wieder, daß kein anderer als er und seine Werkstatt als Schöpfer angesprochen werden können.³

¹ Vgl. Kapitel 5.2.1.

² Vgl. Roeßler-Mergen 1942, S. 63.

³ Roeßler-Mergen 1942, S. 64; vgl. ferner Weirauch 1973, S. 29, 58, 60; vgl. ferner Hilger 1978, S. 100, 121.

Bevor der Hochaltar der Stiftskirche weiterhin in seiner Raumwirkung näher erörtert werden kann, sollen zuvor die im Rahmen der Barockisierung des Kirchenraumes vorgenommenen Veränderungen vor allem des Chores beschrieben werden, um den damaligen neuen Raumeindruck annähernd vermitteln zu können.

Der Altar steht in einem hochgotischen, eingezogenen, dreijochigen Langchor mit 5/8-Schluß aus dem vierten Viertel des 13. Jahrhunderts. Über einer hohen Sockelzone belichten vierbahnige Spitzbogenfenster den Chorraum. Die Spitzbogenfenster des Chorhauptes sind dreibahnig. Dieser ursprünglich mit farbigen gotischen Glasmalereien ausgestattete „gläserne Schrein“ erhielt im Rahmen der Barockisierungsmaßnahmen im Jahre 1642 anstelle der farbigen Glasfenster eine neue helllichtige Verglasung. Dabei wurde das ursprüngliche Maßwerk entfernt und die Fenster zum Teil mit einfachen Stäben versehen. Zu gleicher Zeit brach man den vermutlich gotischen Lettner ab, so daß den Gläubigen im Langhaus eine ungehinderte Sicht auf das Zentrum des Kirchenraumes, den neuen barocken Hochaltar mit dem Tabernakel, möglich wurde. Im Jahre 1656 stattete man den Chorraum weiterhin mit insgesamt elf Reliquienkästen aus.¹ Diese wurden den Wänden unterhalb der Fenster vorgeblendet. Über den Kästen standen in der Mittelachse der Fenster, vor blendendem Gegenlicht, Skulpturen auf Konsolen, die vermutlich die Apostel darstellten.²

Neben den beschriebenen umfassenden Veränderungen des Chores wurden Mitte des 17. Jahrhunderts unter anderem auch die östlichen Emporen in den Querarmen niedergelegt, so daß sich die Querhäuser über große, rundbogige Gurtbögen zum Langhaus öffnen. Dies entspricht dem barocken Bestreben nach einer Vereinheitlichung des Raumes anstelle von eigenständigen Teilräumen.

Wie bereits erwähnt, setzt nach dem Bau der Kölner Jesuitenkirche eine Barockisierungswelle bei den großen mittelalterlichen Kirchen Kölns ein. Korrespondierend zur kontrastierenden Lichtführung von Chor und Langhaus in der Jesuitenkirche erstrahlt auch der Langchor der Stiftskirche St. Ursula lichterfüllt vor dem eher dunklen romanischen Mittelschiff. Auf der vor 1882 entstandenen Photographie ist der

¹ Zur ausführlichen Beschreibung der baulichen Veränderungen vgl. Rahtgens 1934, S. 30 ff.; vgl. Künstler 1984, S. 536-538.

Zur spezifisch kölnischen Tradition der Reliquienpräsentation vgl. Legner 1982, S. 269-298; vgl. Schommers 1993, 201-207.

² Um die Gegenlichtwirkung im Chorraum aufzuheben, vermauerte man 1767 die Fenster des Chorhauptes. Die entstandene Kalotte malte F. X. Schweitzer aus; vgl. Künstler 1984, S. 538; im Rahmen umfangreicher Restaurierungsmaßnahmen des Chorraumes in den Jahren 1888 / 89, und im Sinne einer Regotisierung wurden die Fenster des Chorhauptes wieder geöffnet; darin setzte man 1892 bei Dixon in London in Auftrag gegebene neugotische Fenster ein. Vgl. Heinz Firmenich: St. Ursula und die Maria-Ablaß-Kapelle in Köln, Neuss ⁴1984, S. 15, (Rheinische Kunststätten, Heft 128).

Hochaltar mit einem neugotischen Tabernakel in weißer, klassizistischer Fassung dokumentiert. Die aquarellierte Zeichnung Cranz / Wegelins (Abb. 122) hingegen zeigt den Altar in dunkleren Brauntönen, der sich vor dem Chorschluß in helleren Farben absetzt. Von der dunklen Altararchitektur setzten sich die Säulen vor allem mit den Kapitellen, weiterhin der Segment- und Dreieckgiebel in lichterem Farben ab. Demnach war der Hochaltar vermutlich ursprünglich schwarz gefaßt. Die Weinranken auf den gedrehten Säulen dürften vergoldet gewesen sein, sicherlich aber die Kapitelle, der Segmentbogen und das Kranzgesims der Attika.

In dem hellen, von Licht durchfluteten Chorraum hob sich somit als Zielpunkt des ganzen Kirchenraumes kontrastvoll der Hochaltar in einer wahrscheinlichen Schwarz-Gold-Fassung optisch heraus. Im Gegensatz zur Jesuitenkirche reichte der Altar allerdings nicht bis in das Gewölbe hinauf, sondern er stand frei von Licht umstrahlt im Gegenlicht. In der Stiftskirche dürfte ebenso auf Grund der kontrastierenden Lichtführung eine optische Sogwirkung vom dunkleren romanischen Mittelschiff in den lichten Chor bestanden haben, wie es dem Raumeindruck der Jesuitenkirche zueigen ist.

Köln, ehem. Stiftskirche St. Andreas, Hochaltar

Nach der ausführlichen Erörterung des Hochaltars von St. Ursula ist in komprimierterer Form auf den Hochaltar der ehemaligen Kölner Stiftskirche St. Andreas einzugehen (Abb. 123-126). Das Altarretabel entstand um 1650¹; Kanonikus Pflingsthor trug als Stiftung 300 Imperiales „Pro illustrando et inaurando summo altari“² bei. 1875 wurde der Altar um die Attika und Seitenwände mit Skulpturen dezimiert, um eine ungehinderte Sicht auf die neu eingesetzten Fenster zu erhalten; der Altar erhielt 1854 ein neugotisches Tabernakel sowie zwei moderne, adorierende Engel auf dem Kranzgesims und als Bekrönung ein lateinisches Kreuz. 1897 entfernte man den Hochaltar. Der Altar ist in seiner ursprünglichen Gestalt über zwei aquarellierte Zeichnungen von Thomas Cranz und Adolph Wegelin, Sammlung Weyer, dokumentiert. Einerseits handelt es sich um eine Innenansicht nach Osten (Abb. 125), die allein den Raumeindruck wiedergeben kann, wobei der Hochaltar nur skizziert ist. Andererseits sind in Band XXIX der Sammlung Weyer 24 Aquarelle von Cranz / Wegelin zu Ausstattungsstücken Kölner Kirchen zusammengestellt, von denen auf Tafel 21 drei Altäre abgebildet sind, die aus St. Kunibert, St. Ursula und St. Andreas stammen. Über die

¹ Vgl. Ewald / Rahtgens 1916, S. 52-53; vgl. Hilger 1978, S. 109, 144; vgl. Roswitha Neu-Kock: Zeichnungen zu kirchlichen Gegenständen in Köln, (Bd. XXIX, Tafel 1 – 24), in: Katalog Köln 1994, S. 274-290, hier S. 287; vgl. Günther Sellen: Die Stiftskirche St. Andreas, (Bd. VI, Tafel 1 – 9), in: Katalog Köln 1994, S. 127-130, hier S. 128-129.

² Ewald / Rahtgens 1916, S. 53.

Hälfte des Blattes füllt der Hochaltar von St. Andreas aus (Abb. 124). Dieses Blatt bildet die Grundlage der nachfolgenden Beschreibung. Darüber hinaus vermittelt eine Photographie von 1889 einen Eindruck vom Hochaltar, der allerdings bereits deziert im Chorraum steht (Abb. 126).

Formal nähert sich das Retabel sehr stark dem klassischen Typus des Portalaltares an und ist in modifizierter Form als solcher schon zu bezeichnen. Der Altar stand in dem zentralisierend ausgeweiteten 7/10-Schluß des dreijochigen spätgotischen Langchores, wie man dem Grundriß von Cranz / Wegelin entnehmen kann (Abb. 123). Die eigentliche Altarmensa ist um ein dreistufiges Podest erhöht und aus dem Zentrum des Chorschlusses leicht nach Osten versetzt. Die Mensa wird von der Substruktion und verkröpften Postamentzone des Retabels eingefasst. Die Retabelarchitektur bilden zwei gedrehte, von Weinranken umwundene Säulen mit Kompositkapitellen, wie der schematischen aquarellierten Zeichnung des Thomas Cranz / Adolph Wegelin zu entnehmen ist (Abb. 124). Ornamentanschwünge fassen das Hauptgeschoß ein. Auf den Kapitellen ruht ein verkröpftes, gesprengtes Gebälk mit fasziertem Architrav und Fries. Die Säulen rahmen das zentrale, hochrechteckige Altarblatt mit typischer Flammleistenrahmung. Das Gemälde, das mit einem eingezogenen Rundbogen schließt, sprengt das Gebälk und drückt das verkröpfte Kranzgesims rundbogig empor. Mit ausgeprägtem Zahnschnitt und breitem Überstand überfängt das Kranzgesims das Altarblatt verdachungsartig. Ein gesprengter, geschweiffter Giebel verklammert den Rundbogen des Kranzgesimses. Auf den Giebelsegmenten knien links Christus mit Siegesfahne und auf der rechten Seite Maria.

Dem Hauptgeschoß ist eine Attika mit Inschrifttafel aufgesetzt. Hermenpilaster der Attika tragen das verkröpfte Kranzgesims. Auf einer Wolkenbank, die das Kranzgesims überschneidet, von Engeln flankiert, erscheint Gottvater, der mit seiner erhobenen rechten Hand ein Blitzbündel schleudert, während über ihm die Heilig-Geist Taube schwebt.¹

An die Retabelarchitektur fügen sich seitlich als Raumabschluß und zugleich als Wandanschluß rundbogige Türen an. Diese Anschlußwände mit Türen fügen sich mit dem Retabel zu einer Einheit zusammen; sie sind diagonal nach hinten zu den Bündelpfeilern abgewinkelt. Die Türen werden von einem eingezogenen Aufsatz mit segmentbogiger Verdachung bekrönt. Auf der Verdachung stehen Skulpturen, links der Erzengel Michael als Drachentöter, rechts der Apostel Matthäus. Die Retabelarchitektur mit den Seitenwänden und mit der gesamten skulpturalen Ausstattung bildet ins-

¹ Zur Ikonographie der erweiterten Trinitätsdarstellung vgl. Neu-Kock 1994, S. 287.

gesamt als Abschlußprospekt des erweiterten Chorschlusses eine kompositionell geschlossene Einheit.

Der Hochaltar von St. Andreas weist in architektonischen Details stilistische Parallelen zum bereits ausführlich besprochenen Hochaltar von St. Ursula auf (Abb. 121). Parallelen sind in dem breiten Überstand des Kranzgesimses und in dem ausgeprägten Zahnschnitt zu erkennen. Darüber hinaus scheinen bei beiden Altären, wenn auch in unterschiedlichem Grade, die Flammleistenrahmung des Gemäldes mit dem Kranzgesims beinahe zu verschmelzen. Ebenso wird bei beiden Altären das Gemälde vom Kranzgesims verdachungsartig überfangen. Parallelen finden sich auch in der gleichen Art der Auskragung der seitlichen Gebälkstücke. Die von Hans Peter Hilger mit „Vorbehalt geäußerte Zuschreibung des Barockaltars in St. Andreas an Jeremias Geisselbrunn“¹ auf Grund der Ähnlichkeit des Altartyps mit dem Hochaltar von St. Ursula kann durch die beschriebenen architektonischen Details nur bestätigt und bekräftigt werden. Beide Altäre zeigen die Handschrift eines Künstlers oder Werkstattbetriebes. Hans Peter Hilger weist in diesem Zusammenhang weiterhin auf Ähnlichkeiten zwischen der Skulptur des Erzengels Michael vom Andreas-Altar und dem Drachentöter auf dem Kanzelschalldeckel der Jesuitenkirche hin. Eine Zuschreibung des Altares von St. Andreas an Jeremias Geisselbrunn wird dadurch zusätzlich unterstützt.

Bei einem Vergleich der Altäre von St. Ursula und St. Andreas ist darüber hinaus eine Weiterentwicklung der Retabelarchitektur zu konstatieren. Im Gegensatz zu St. Ursula ist das Retabel von St. Andreas in den Proportionen gestreckt, dem hochgotischen Chorraum angepaßt. Durch die seitlichen Wandanschlüsse mit Türen wird eine Verbindung zu den Chorwänden hergestellt, so daß das Retabel nicht mehr isoliert im Chorschluß steht. In St. Ursula stehen die seitlichen Skulpturen in eher veralteter Form auf Konsolen und werden von Baldachinen überfangen. Das Hauptgeschoß in St. Andreas wird ebenso von Skulpturen flankiert, nur stehen diese auf den segmentbogigen Verdachungen der Türen. Die dominierende Retabelarchitektur erhält damit eine größere Eigenständigkeit, ohne auf flankierende Skulpturen verzichten zu müssen. Das Retabel füllt mit den seitlichen Türen und den bekrönenden Skulpturen die gesamte Breite des Chores aus. In einer ausgewogenen, pyramidalen Komposition verjüngt sich das Retabel von den außenstehenden Heiligenfiguren in der irdisch-himmlichen Zone zur erweiterten Trinitätsdarstellung im himmlischen Bereich mit Christus und Maria in fürbittendem Gestus zum bekrönenden Gottvater mit der Heilig-Geist Taube.

¹ Hilger 1978, S. 109; vgl. ferner Sellen 1994, S. 128-129.

Um eine Vorstellung von der ursprünglichen Wirkung des Barockaltars in dem gotischen Langchor gewinnen zu können, sind die Barockisierungsmaßnahmen des Chores in Kürze anzuführen.

Im Jahre 1650 wurde der Lettner abgebrochen und ein schmiedeeisernes Gitter aufgestellt.¹ Die Fenster des gesamten Chores wurden um 1680 mit einer neuen klarsichtigen Verglasung ausgestattet.² Zu dem gedrungen proportionierten, plastisch durchgliederten Langhausbau und der niedrigen, dunklen Vierung mit achteiligem Kuppelgewölbe kontrastiert somit die lichtdurchflutete gotische Chorhalle mit dem von Licht umstrahlten barocken Hochaltar. Entsprechend zu St. Ursula war die Altararchitektur ursprünglich schwarz gefaßt. Ornament und Architekturglieder wie Säulen, Kapitelle und Gesimse wurden durch eine Vergoldung akzentuiert. Somit hob sich in deutlichem Kontrast der dunkle Hochaltar aus dem hellichten Chorschluß heraus.

Bonn, ehem. Pfarrkirche St. Remigius, Hochaltar

Eine stringente Weiterentwicklung der Altararchitektur zu einem klar strukturierten Portalaltar stellt der Hochaltar der ehemaligen Pfarrkirche St. Remigius zu Bonn dar (Abb. 127). Der Altar wurde mit dem Abbruch der alten Remigiuskirche im Jahre 1806 in die aufgehobene Bonner Minoriten-Klosterkirche, die zur neuen Pfarrkirche St. Remigius ernannt wurde und auch deren Patronat übernahm, übertragen. 1898 baute man den Altar erneut ab und stellte ihn im Chorraum der Siegburger Benediktiner-Abteikirche St. Michael auf (Abb. 128), dessen ursprüngliche Ausstattung nach der Säkularisation veräußert worden war. Der Altar gelangte allerdings ohne das Rokoko-Tabernakel, die Skulpturen und Gemälde nach Siegburg. In restauriertem Zustand wurde der Hochaltar unverändert dort aufgestellt; er erhielt lediglich ein neues Tabernakel sowie neue Gemälde und als Bekrönung eine Halbfigur Gottvaters auf einer Wolkenbank. Die neu angeschaffte Barockausstattung wurde im Zweiten Weltkrieg gänzlich zerstört.³

¹ Vgl. Joseph Breuer: Die Stifts- und Pfarrkirche St. Andreas zu Köln, Köln 1925, S. 11; vgl. ferner Barbara und Ulrich Kahle: St. Andreas, in: Kier / Krings 1984 a, S. 154-182, hier S. 170. Wie bereits in Zusammenhang mit den Kapellen der ehemaligen Kölner Jesuitenkirche erwähnt, entspricht die Aufstellung eines Gitters sowohl bei Kapellen wie auch beim Chor den Bestimmungen in den „Instrctiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae“ des Carlo Borromeo. 15. Kapitel: „Jede Kapelle – und dies gilt auch für den Chor der Kirche – muß durch ein Gitter vom Kirchenraum getrennt werden; dieses sollte man, sofern es die Mittel erlauben, in wohlgefälligen Formen schmieden lassen.“ Mayer-Himmelheber 1984, S. 122.

² Vgl. Kahle 1984 a, S. 176; der Chorraum erhielt 1875 / 76 eine neue Farbverglasung.

³ Vgl. ebd., S. 118.

Es handelt sich bei dem Hochaltar um eine Stiftung des Kölner Kurfürsten und Erzbischofs Maximilian Heinrich von Bayern zum Gedenken an den Empfang seiner Bischofsweihe am 8. Oktober 1651 durch Nuntius Fabio Chigi, den späteren Papst Alexander VII. (1655–1667). Der Altar ist somit in die Zeit um 1651 zu datieren, während die seitlichen Wandanschlüsse mit Durchgängen und das Tabernakel eine Ergänzung circa aus der Mitte des 18. Jahrhunderts darstellen.¹

Auf einem Dreistufenpodest steht der Kastenaltar. Dahinter erhebt sich, von der Ostwand abgerückt, das Retabel in Form eines Portalaltares über einer Substruktion, die mit der Mensa abschließt, und einer gestreckten, verkröpften Postamentzone. Die sehr hoch aufragende Postamentzone bietet genügend Raum für ein zweiteiliges Tabernakel mit Depositorium und Expositorium, ohne störend in den Bereich des zentralen Altarblattes einzudringen und einen Teil der bildlichen Darstellung zu verdecken.

Zwei Säulen vor einer Wandvorlage bilden die Rahmung des zentralen, rundbogig schließenden Altarblattes. Die Säulen weisen in ihrem unteren Drittel eine Ornamentmanschette mit geflügeltem Engelskopf auf. Die Stege der kannelierten Schäfte sind mit einem Perlband verziert. Korinthische Kapitelle tragen Gebälkstücke aus fasziertem Architrav und Fries. Darauf lastet der gesprengte, verkröpfte Dreieckgiebel. Das Kranzgesims, das in der Mitte segmentbogig hochgeschoben ist, und die Giebelsegmente weisen einen ausgeprägten Zahnschnitt auf. Das Gemälde des Hauptgeschosses sprengt mit seinem Rundbogenschluß das Gebälk. Knorpelornament füllt die Zwickel über dem Bogenschluß. Über dem Gemälde befindet sich das erzbischöfliche Stifterwappen, das von dem Segmentbogen des Kranzgesimses überfangen wird.

Der gesprengte Dreieckgiebel verklammert eine architekturlose Attika mit zentralem Tondo, das von einer profilierten Rahmung mit Ohren eingefasst ist. Ein gesprengter Segmentgiebel mit bekrönender Skulptur schließt die Attika ab.

Hauptgeschoß und Attika werden von verschleifenden, formal unterschiedlichen Anschwüngen eingefasst. In Höhe der Säulenmanschetten rahmen Volutenanschwünge von geschweifter Kontur, die sich nach oben zu einer flachen Volutenleiste verjüngen, das Hauptgeschoß. Die Attika wird hingegen von üppigen Knorpelwerkanchwüngen, die eine Überleitung zwischen der Attika und den Giebelsegmenten herstellen, eingefasst.

Die Retabelarchitektur mit Anschwüngen ist mit Skulpturen, die in einem relativ lockeren Zusammenhang mit der Architektur stehen, bereichert: Vor den Piedestalen,

¹ Vgl. Clemen 1905, S. 136-138; vgl. Renard 1927, S. 69; vgl. Roeßler-Mergen 1942, S. 64-67; Dehio / Gall ²1949, S. 242-243, 255; Hilger 1974 b, S. 180-181; vgl. Hilger 1978, S. 99-100, 118, 144; vgl. ferner Hans Peter Hilger: Die Pfarr- und Minoritenkirche St. Remigius in Bonn, Neuss ³1987, S. 10, (Rheinische Kunststätten, Heft 170).

zu seiten des Tabernakels, befinden sich die Hll. Petrus und Paulus. Zwei weitere männliche Heiligenfiguren stehen über den seitlichen Durchgängen, neben dem Hauptgeschoß, während zwei weibliche Heilige die Attika in Superposition über den Säulenachsen flankieren. Eine Halbfigur der Muttergottes bildete die Bekrönung des Retabels.¹

Im Gegensatz zu den Hochaltären der ehemaligen Kölner Stiftskirchen St. Ursula (Abb. 121) und St. Andreas (Abb. 124) findet das Bonner Retabel in seiner Architektur eine stärkere Betonung und Aussagekraft. Das Hauptgeschoß wird nicht von ausladenden Ornamentanschwüngen flankiert, wie sie in St. Andreas vorhanden sind, sondern von Volutenanschwüngen, die sich dem Hauptgeschoß anschmiegen und die Tektonik der Säulen zusätzlich unterstreichen. Die Säulen und der gesprengte, verkröpfte Dreieckgiebel bilden eine klare architektonische Portalrahmung für das zentrale Altargemälde mit Rundbogenschluß. Trotz der frühbarock-manieristischen Ornamentik in Form der Säulenmanschetten mit jeweils einem Engelskopf sowie den kannelierten Säulenschäften mit Perlband und Akanthusblättern an den Schaftansätzen bleibt eine klare Tektonik bestehen. Auch das gesprengte Gebälk und das scheinbar vom Bogenschluß des Altarblattes segmentbogig emporgeschobene Kranzgesims schmälert die architektonische Eindeutigkeit nicht.

Elfriede Roeßler-Mergen sah in diesem Altar nach dem damaligen Kenntnissstand „eine Abwandlung des Typus der Seitenaltäre in der St. Ignatius- und Franziskus-Xaverius-Kapelle der Kölner Jesuitenkirche.“² Zweifelsohne ist eine solche Zuordnung nicht mehr haltbar. Weiterhin schrieb sie den Altar dem in Köln tätigen Bildhauer Jeremias Geisselbrunn zu, darin entschieden bekräftigt von Hans Peter Hilger.³

Wie bereits erwähnt, zeigt der Portalaltar eine andere Struktur als die Hochaltäre der ehemaligen Stiftskirchen St. Ursula und St. Andreas. Korrespondierend zu diesen Altären weist der Bonner Hochaltar in seinem Dekor süddeutsches Formempfinden auf. Eine mögliche Anregung zu einer stärkeren Betonung der Architektur könnte unter anderem von dem im Jahre 1625 in Rom edierten Vorlagenwerk „Diversi Ornamenti“ des Mailänder Architekten und Zeichners Giovanni Battista Montano⁴ ausgegangen sein. Auf Tafel sechs (Abb. 129) ist ein Epitaph mit korinthischen Säulen, gesprengtem Giebel und einer Attika mit einem abschließenden Dreieckgiebel entwickelt. Die Attika wird von volutig einrollenden Akanthusanschwüngen eingefasst, die anstelle von Säulen oder Pilastern den Giebel abzustützen scheinen. Flankierende Skulpturen stehen seitlich neben der Architektur. Tafel eins stellt einen Altarentwurf

¹ Zum Bildwerk der Muttergottes vgl. Hilger 1974 b, S. 179 ff.

² Roeßler-Mergen 1942, S. 64.

³ Vgl. Hilger 1978, S. 118, 144.

⁴ Giovanni Battista Montano: *Diversi Ornamenti capricciosi per depositi e Altari*, Rom 1625.

(Abb. 130) mit einer nahezu identischen Hauptgeschoßarchitektur dar, die von ausgeprägten Volutenanschwüngen, auf denen Putti sitzen, gerahmt wird. Es wäre denkbar, daß Kurfürst und Erzbischof Maximilian Heinrich von Bayern durch Nuntius Fabio Chigi in den Besitz dieses Vorlagenwerkes gelangt ist. Zumindest lag das Stichwerk zur Zeit des Erzbischofs Ferdinand noch nicht vor, da erstmals mit dem Bonner Hochaltar dieser stringente Portaltypus mit Attika im Köln-Bonner Raum in Erscheinung trat. Für den Auftrag des Erzbischofs dürfte in Köln als einziger qualifizierter Bildhauer von Rang nur Jeremias Geisselbrunn mit seiner Werkstatt in Frage gekommen sein, denn italienische und süddeutsche Formelemente sind hier zu einem deutlich strukturierten Portalaltar synthetisiert. Darüber hinaus läßt sich der Altar ohne weiteres in die Reihe der Geisselbrunn zugeschriebenen, eintorigen Triumphbogenretabel der ehemaligen Stiftskirchen einreihen.

Der Altar fügte sich in die St. Remigius-Pfarrkirche, ehemalige Minoriten-Klosterkirche, mit dem zweijochigen Chorraum mit 5/8-Schluß in ausgewogener Form ein. Der mutmaßlich schwarz gefaßte und teilweise vergoldete Hochaltar füllte das Ostfenster in seiner Breite aus, während der Altar von oben und von den Seiten lichtumstrahlt wurde. In dem farblichen Kontrast zwischen lichten Fenstern und dunkler, mit Gold akzentuierter Altararchitektur bildete der Portalaltar den ausdrucksstarken Zielpunkt und Abschluß des Kirchenraumes.

Münstereifel, ehem. Jesuitenkirche St. Donatus, Hochaltar und Seitenaltäre

Eine Stiftung des Kölner Kurfürsten und Erzbischofs Maximilian Heinrich von Bayern stellt auch der Hochaltar (Abb. 132) in der ehemaligen Jesuitenkirche St. Donatus zu Münstereifel dar.¹ Der Grundstein zum Bau der Kirche wurde am 10. August 1659 gelegt; im November 1668 siedelten die Jesuiten von der Michaelskapelle in die neu erbaute Kirche mit den bereits fertiggestellten Holzaltären über. Im Jahre 1670 konsekrierte schließlich der Kölner Weihbischof von Walenburg die Kirche.²

Der Hochaltar und die beiden Seitenaltäre aus der Erbauungszeit bilden als eine Altartrias ergänzende Gegenstücke³ (Abb. 131). Zunächst soll der Hochaltar, der dem

¹ Vgl. Braun 1908, S. 130; Schmitz-Ehmke 1985, S. 61.

² Vgl. Polaczek 1898, S. 103; vgl. Braun 1908, S. 129-130; „25. 8. 1670: consecravit ecclesiam Patrum Societatis Jesu in M.“ Torsy 1969, S. 408.

³ Vgl. Polaczek 1898, S. 104; vgl. Braun 1908, S. 130, 133-134; Dehio 1977, S. 493; Schmitz-Ehmke 1985, S. 61-62.

Kirchenpatron geweiht ist, in seiner architektonischen Struktur beschrieben werden (Abb. 132).

Es handelt sich um einen Portalaltar mit Attika. Die Mensa mit einem 1870/80 in den Formen des Rokoko neu hinzugearbeiteten Tabernakels steht auf einem vierstufigen Podest. Dahinter nimmt die Substruktion mit seitlichen Postamenten die gesamte Breite der Ostwand ein. Auf die Substruktion, die die Mensa in der Höhe übersteigt, setzt die Retabelarchitektur mit einer verkröpften Postamentzone auf. Zu beiden Seiten des zentralen Gemäldes stehen zwei Säulen korinthischer Ordnung vor Wandvorlagen. Die Säulen sind in typisch römischem, frühbarocken Rücksprungmotiv disponiert. Dabei tragen die inneren Stützglieder Gebälkstücke aus fasziertem Architrav und Fries, während auf den äußeren nur ein verkröpfter, faszierter Architrav lagert. Ornamentanschwünge über dem Architrav verschleifen den Übergang zur Frieszone. Die Säulen bilden die architektonische Rahmung des Altarblattes, das mit seinem bis zum Kranzgesims hochragenden Rundbogenschluß den Architrav und Fries sprengt. Auf den inneren Stützgliedern lastet ein eingezogenes, verkröpftes Kranzgesims mit gesprengtem Dreieckgiebel.

Der Giebel verklammert über einer verkröpften Sockelzone eine Attika mit Tondo. Die Attika, die am Fuß jeweils von einem ohrmuschelartigen Anschwung eingefasst wird, weist verkröpfte Ornamentpilaster auf. Ein gesprengter Segmentgiebel bildet den architektonischen Abschluß des Auszuges, bekrönt von einem Strahlenkranzmedaillon mit dem Christusmonogramm „IHS“ auf dem Spiegel.

Die Seitenaltäre¹ (Abb. 133, 134) weisen, abgesehen von der Substruktion, im Grund- und Aufriß einen nahezu identischen Aufbau auf. Die rundbogig schließenden Altarblätter sprengen allerdings nicht das Gebälk. Anstelle eines Tondos trägt die Attika eine quadratische bildliche Darstellung mit abgeschrägten Ecken. Da die Attika jeweils ohne Sockelzone auf dem Kranzgesims aufsetzt, ragt sie im Vergleich zum Hochaltar nicht so weit empor und erscheint von dem Giebel spannungsvoller verklammert. Darüber hinaus sind die abschließenden gesprengten Segmentgiebel stärker gestaucht. Korrespondierend zum Hochaltar bekrönt jeweils ein ovales Strahlenkranzmedaillon die Seitenaltäre.

Die Altäre der Münstereifeler Jesuitenkirche stellen eine konsequente Weiterentwicklung des in Bonn erstmals in der Pfarrkirche St. Remigius aufgetretenen Portalaltars dar (Abb. 127, 128). Anstelle von Säulenmanschetten, Kanneluren mit verzierten Stegen und Volutenanschwüngen werden die Münstereifeler Retabel von reiner Archi-

¹ Vgl. Braun 1908, S. 130, 133-134; vgl. Schmitz-Ehmke 1985, S. 61-62.

tektur dominiert. Damit herrscht eine eindeutige Portalstruktur vor. Diese Dominanz der Portalarchitektur wird noch dadurch unterstrichen, indem auf jegliche vermittelnde Bildwerke bei den Altären verzichtet wurde. Somit konzentriert das Altarportal die alleinige Kernaussage auf die bildlichen Darstellungen, die den Blick in jenseitige, irdisch-himmlische Bereiche öffnen.

Das Motiv des Altarportals wird durch die beidseitigen doppelten korinthischen Säulen in frühbarockem Rücksprung betont. Es ergibt sich allerdings eine tektonische Unklarheit durch den eingezogenen Dreieckgiebel, denn Giebel und Attika ruhen allein auf den beiden inneren Stützgliedern. Die rückwärtigen Säulen verbreitern das Retabel und verleihen der Portalstruktur vor allem größeres Pathos, sie erfüllen aber keine strukturelle Funktion, da das Gebälk nicht bis über die äußeren Säulen verkröpft ist. Die Pathosform des Altarportals wird durch das seitlich fehlende Gebälk in Verbindung mit dem eingezogenen Dreieckgiebel leicht gemindert. Darüber hinaus fehlt dem Hochaltar eine spannungsvolle Verklammerung der Attika, da diese auf einer verkröpften Sockelzone über dem Kranzgesims aufsetzt und hochschoben wird. Die statische, lagernde Breitenausdehnung des Hauptgeschosses kontrastiert in gewisser Weise mit dem schlanken, gesprengten Dreieckgiebel und dem Vertikaldrang der Attika.

In der dominierenden architektonischen Struktur des Hauptgeschosses mit dem frühbarocken Säulnrücksprung sowie in dem Motiv des über die inneren Säulen eingezogenen Giebels erinnern die Altarretabel der Münstereifeler Jesuitenkirche an römische Altäre des Frühbarock. Die genannten Strukturen weisen beispielsweise der Portalaltar in der von Giacomo della Porta und Carlo Maderna im Jahre 1602 geschaffenen Cappella Aldobrandini in Santa Maria sopra Minerva (Abb. 135) auf sowie Carlo Madernas 1614 geweihter Hochaltar in Santa Maria della Pace¹ (Abb. 6). Bei diesen Altären ist das verkröpfte Gebälk allerdings bis über die rückwärtigen Säulen durchgezogen, so daß die Altäre kompositionell geschlossen sind. Darüber hinaus wird diese Geschlossenheit auch nicht durch die Einfügung einer Attika entwertet.

Der Hochaltar der Münstereifeler Jesuitenkirche wurde vom Kölner Kurfürsten und Erzbischof gestiftet. Auf Grund dieser Verbindung zum Bonner Hof ließe sich eine allgemeine Beeinflussung von italienischen Vorbildern erklären. In diesem Zusammenhang sei ebenfalls an die Altarstiftung des Erzbischofs in der Bonner Remigiuskirche erinnert.

Die Portalaltäre sollen nun abschließend in ihrer Erscheinung und Beziehung zum Raum erörtert werden. In dem nachgotischen weiträumigen Saalbau mit Emporen wird die Altartrias in Form von drei eintorigen Triumphbögen auf einen Blick sichtbar. Der eingezogene, einjochige Chorraum mit 3/8-Schluß ist um sieben Stufen erhöht.

¹ Vgl. Jürgens 1955, S. 325; vgl. Lavignino 1959, S. 53-55.

Die Seitenchöre sind in der Höhe dem Hauptchor angeglichen, so daß für den Betrachter vom Kirchenschiff aus ebenfalls eine ungehinderte Sicht auf die Seitenaltäre gewährleistet wird. Um den in ihren Proportionen kleineren Nebenaltären vor den Ostwänden des Saales einen gewissen Entfaltungsraum ihrer Architektur zu ermöglichen, wurden in die Außenwände Nischen eingesetzt. Durch die seitlichen Fenster werden die Nebenaltäre aus dem Halbdunkel des Saales leicht hervorgehoben, während sie gleichzeitig in ihrer architektonischen Struktur auf den Hochaltar vorbereiten. In einem breiten Triumphbogen öffnet sich der hellichte Chorraum dem dämmrigen Kirchenschiff. Über Rundbogenfenster mit klarsichtiger Verglasung strömt Seitenlicht in den weiß getünchten Chorraum. In effektvollem Kontrast hebt sich der schwarz gefaßte Portalaltar mit marmorierten und vergoldeten Architekturgliedern von der Stirnwand ab. Von der Lichtführung wie auch von der Altararchitektur wird der Blick über die Seitenaltäre auf das zentrale, in seinen Proportionen monumentale Altarportal in den lichtdurchfluteten Chorraum gelenkt.

Düsseldorf-Kaiserswerth, ehem. Kapuziner-Klosterkirche, Hochaltar

Wiederum eine Weiterentwicklung des Portalaltartypus stellt der Hochaltar der ehemaligen Kapuziner-Klosterkirche in Düsseldorf-Kaiserswerth dar (Abb. 136, 137). Nachdem sich die Kapuziner im Jahre 1654 in Kaiserswerth, gefördert vom Kölner Kurfürsten und Erzbischof Maximilian Heinrich von Bayern, niedergelassen hatten, erbauten sie in der Zeit von 1670 bis 1672 eine Kirche.¹ 1674 bis ca. 1679 wurde das Konventsgebäude nach den Planungen des Kapuzinerarchitekten Ambrosius von Oelde errichtet, der hier erstmals als Provinzarchitekt in Erscheinung tritt.²

Der Hochaltar steht in dem eingezogenen Chorraum, wobei er von dem platten Chorschluß abgerückt ist. Hinter dem um ein Stufenpodest erhöhten Altar ragt die verkröpfte Substruktion auf, die über einem Gesims in eine hohe Postamentzone mit Flammleistenfüllungen übergeht.

Die Portalarchitektur bilden zwei Säulen, die das zentrale Altargemälde mit Rundbogenschluß rahmen. Die Säulen weisen über attischen Basen plastisch gestaltete Manschetten auf, die mit Girlanden, geflügelten Engelsköpfen im Hochrelief, Kartuschen und Ohrmuschelornament verziert sind. Die Schäfte werden von Flammleisten ummantelt, wobei die Säulen durch eine schwache Veränderung ihrer reliefierten Oberflächenstruktur eine flachsichtige, jeweils gegenläufige Windung erhalten. Korinthische Kapitelle bilden die Kopfstücke der Stützen. Sie nehmen die Last des

¹ Vgl. Clemen 1894 a, S. 139; vgl. Dehio 1977, S. 146; vgl. Irmgard Achter: Düsseldorf-Kaiserswerth, Neuss³1994, S. 24.

² Zum Konventsgebäude vgl. Höper 1990, S. 19, 82, 84-85, 323.

verkröpften Gebälks mit fasziertem Architrav, Fries und ausgeprägtem Kranzgesims auf. Eine Wappenkartusche mit üppigem Knorpelwerk leitet optisch vom Bogenschluß des Gemäldes zur Attika über. Diese wird von einem kräftigen, gesprengten Segmentgiebel spannungsvoll verklammert.

Pilaster rahmen das Tondo der Attika. Sie tragen ein verkröpftes Gebälk mit ausgeprägtem Kranzgesims. In der Mitte des Gebälks ist ein Maskaron angeordnet, aus dessen Mund üppige Festons bogenförmig zu den Pilastern, an denen sie verknötet sind, durchhängen. Mit Schleifen gebundene Bänder hängen an den Pilastern herab.

Das Retabel wird beidseitig flankiert von Durchgängen mit geradem Sturz, über denen Skulpturen, die Hll. Paulus und Petrus, unter einer Rundbogenarkade stehen. Üppiges Ornament im Ohrmuschelstil überfängt die Bögen und bildet einen vergleichenden Übergang zu den Anschwüngen des Hauptgeschosses.

Im Gegensatz zu den betont architektonischen Retabeln in Münstereifel entwickelt sich der Hochaltar in Kaiserswerth zu einem kompakten, raumdominierenden Architekturportal, das indessen gleichzeitig mit stark plastischem Dekor bereichert ist. Die Säulenmanschetten weisen eine ausgesprochene Plastizität auf, die mit den flachreliefierten Schäften kontrastiert. Dieser plastische Kontrast wird zusätzlich durch die gegensätzlichen Fassungen – schwarzgrundige Manschetten mit weiß gefaßten Engelsköpfen, Säulenschäfte weißgrundig vor schwarzer Retabelwand – unterstrichen. Die Portalstruktur und Tektonik der Architekturglieder wird durch diesen Dekor aber nicht verunklärt. Dem Portal ist eine Attika aufgesetzt, die spannungsvoll von den kräftig ausgebildeten, gesprengten Giebelsegmenten verklammert wird und mit dem Altarportal organisch verschmilzt. Eine Vertikalausrichtung der Attika, wie in Münstereifel gegeben, kann durch die hoch aufragenden, verklammernden Giebelsegmente nicht entstehen.

Die Rundbögen mit den eingestellten Skulpturen über den seitlichen Durchgängen werden von Ornament in Teig- und Ohrmuschelstil überfangen. Das Ornament, das in die Anschwünge übergeht, verschleift optisch die Arkaden mit der Retabelarchitektur, so daß durch die formale Wiederholung des Bogenmotivs ein stilisierter, dreitoriger Triumphbogen im Chorraum steht. In der Bereicherung der Architektur mit Ornament sowie in der plastischen Behandlung der Säulen weist der Altar süddeutsches Formempfinden auf.

Der tonnengewölbte Saalbau wird von dem monumentalen Portalaltar dominiert. Dabei stuft sich der Chorraum von den östlichen Stirnwänden mit den Seitenaltären über den Triumphbogen als Steigerungsmoment zum Hochaltar im quadratischen Chor.

Zusammenfassung

Die im vorhergehenden angeführten Altarretabel, die in dem Zeitraum von den vierziger Jahren des 17. Jahrhunderts bis in die siebziger Jahre entstanden, beschreiben eine konsequente Entwicklung zum architektonischen Portalaltar.

Die Entwicklung zum frühbarocken Portalaltar im Raum Köln / Bonn ist um die Mitte des 17. Jahrhunderts maßgeblich von dem aus Augsburg stammenden Bildhauer Jeremias Geisselbrunn mit seiner Kölner Werkstatt geprägt. In der rheinischen Metropole waren seit der Errichtung des überragenden Hochaltars der Jesuitenkirche bis ins vierte Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts keine maßgeblichen Choraltäre entstanden, die zumindest zeichnerisch oder im Bilde dokumentiert sind. In der Kölner Stiftskirche St. Ursula wurde im Rahmen der Barockisierung ein erstes Retabel als Hochaltar erbaut, bei dem Geisselbrunn einerseits den Typus des Kapellenaltars der Jesuitenkirche formal variierte, andererseits aber auch scheinbar eine Synthese mit dem in der Hauptstadt verbreiteten Typ des einfachen Portalaltars flämischer Rezeption herstellte. Beim Hauptaltar der Stiftskirche St. Andreas, Köln, modifiziert Geisselbrunn den Grundtypus. Der Hochaltar der Pfarrkirche St. Remigius zu Bonn, von Kurfürst Maximilian Heinrich gestiftet, wird ebenfalls Jeremias Geisselbrunn zugeschrieben. Der Altar, der in seiner Ornamentik wiederum süddeutschem Formenvokabular entspricht, scheint in der Architektur möglicherweise unter anderem von den manieristisch-frühbarocken Stichwerken des Mailänders Giovanni Battista Montano beeinflusst zu sein. Eine Weiterentwicklung und Betonung der Portalarchitektur unter Verzicht auf verschleifender Ornamentik, wie sie für den süddeutschen und flämischen Altarbau des Frühbarock kennzeichnend ist, fand bei den Altären der Jesuitenkirche zu Münster-Eifel statt, indem die Hauptgeschoßsäulen verdoppelt und in dem charakteristischen römisch-frühbarocken Rücksprungmotiv disponiert sind. Durch die Disposition der Stützglieder wird zugleich die Portalöffnung mit der bildlichen Darstellung hervorgehoben. Ein gesprengter Dreieckgiebel verklammert wiederum die Attika.

Am Hochaltar der Kapuziner-Klosterkirche in Düsseldorf-Kaiserswerth findet sich ebenso eine unverwechselbare Ausprägung des Portalmotivs. Der Altar weist zwar eine Ornamentierung insbesondere der Stützglieder auf, diese tritt allerdings gegenüber der dominierenden Architektur mit einem monumentalen gesprengten Segmentgiebel in den Hintergrund.

An den wichtigsten Altären wurde die Entwicklung zum Portalaltar dargestellt. Dieser Typus fand im Rheinland weitere Verbreitung. Beispielhaft seien hier wiederum die Hochaltäre kleinerer Pfarrkirchen angeführt, ohne in Beschreibungen auf die Altäre näher einzugehen: die Pfarrkirchen von Rheinbach-Flerzheim, Kreis Bonn,

St. Martin (Hochaltar, 3. Viertel 17. Jahrhundert) sowie Liblar, Kreis Euskirchen, St. Alban (Hochaltar, 3. Viertel 17. Jahrhundert) und Gymnich, Kreis Euskirchen, St. Kunibert (Hochaltar, 1703, übernommen aus der Pfarrkirche in Merten, Kreis Bonn).

5.3. Die Altarretabel des Hochbarock (1680 bis 1720)

5.3.1. Die Ädikula

Bevor auf komplexe, hochbarocke Altararchitekturen, die den gesamten Chorschluß als gerade, perspektivisch geschichtete oder borrominesk kurvierte Retabelwand ausfüllen, eingegangen wird, soll zuvor der Typus des einfachen Ädikula-Altars des Hochbarock zusammenfassend betrachtet werden. Dieser Typus fand primär als Seitenaltar Verwendung. Exemplarisch werden nachfolgend primär Altäre aus dem Bereich der Bonner bzw. Düsseldorfer Hofkunst vorgestellt, die sich grundsätzlich schon durch die Verwendung von Marmor als teurerem Material auszeichnen.

Köln, Dom St. Peter und Maria, Kreuzkapelle

Der Kölner Domherr Heinrich von Mering stiftete im Jahre 1683 der Kreuzkapelle des Domes, am nördlichen Chorumgang gelegen, ein neues Altarretabel aus Marmor¹, welches den Cruzifixus des Erzbischofs Gero² aufnahm (Abb. 138). Die Kapelle war um zwei Stufen erhöht und durch eine Schranke mit schweren Balustern vom umgebenden Raum abgetrennt.³ Wie der Altarinschrift zu entnehmen ist, geht der Entwurf des Altares auf den Domherrn selber zurück:

[...] HENRICVS MERING SENIOR PRESBYTER CANONICVS ET CAPITVLARIS CON-
CEPIT ET EREXIT.⁴

Heinrich Friedrich von Mering war im Jahre 1620 in Köln geboren. Er hatte in Rom am Collegium Germanicum studiert und an der Kölner Universität promoviert. Nuntius Fabio Chigi begleitete er zu den Verhandlungen des Westfälischen Frieden; vom Bischof von Osnabrück wurde er als Agent in die Kölner Nuntiatur geschickt, später erhielt er vom Papst die Ernennung zum apostolischen Notar, Abreviator und zum Auditor, dem Stellvertreter des Nuntius. Seit 1658 gehörte Heinrich von Mering

¹ Zur Restaurierung des Kreuzaltares vgl. Arnold Wolff: 18. Dombaubericht. Von September 1975 bis September 1976, in: Kölner Domblatt. Jahrbuch des Zentral-Dombau-Vereins 41. Folge, 1976, S. 149-156; vgl. ferner Renate Kroos: Liturgische Quellen zum Kölner Domchor, in: Kölner Domblatt. Jahrbuch des Zentral-Dombau-Vereins 44. / 45. Folge, 1979 / 80, S. 95-96.

² Zur Restaurierung des Cruzifixus vgl. Christa Schulze-Senger u. a.: Das Gero-Kreuz im Kölner Dom. Ergebnisse der restauratorischen und dendrochronologischen Untersuchungen im Jahre 1976, in: Kölner Domblatt. Jahrbuch des Zentral-Dombau-Vereins 41. Folge, 1976, S. 9-56.

³ Die Schranke wurde Anfang des 19. Jahrhunderts entfernt. Fragmente sind nicht erhalten; vgl. Wolff 1976, S. 156.

⁴ Clemen 1937, S. 241.

dem Kölner Domkapitel an. Er war ein enger Vertrauter des Kurfürsten und Erzbischofs Maximilian Heinrich von Bayern, der ihn als Präsidenten des kurfürstlichen Kammergerichtes einsetzte. Am 4. April 1700 verstarb Domherr Heinrich von Mering im Alter von 80 Jahren. Beigesetzt wurde er in der Kreuzkapelle vor dem von ihm gestifteten Altar.¹

Heinrich von Mering war der eigentliche Initiator der barocken Neuausstattung des Domchores, von der sich einzig der Kreuzaltar an seinem ursprünglichen Standort erhalten hat.

Der Blockaltar steht auf einem zweistufigen Podest. Hinter dem Altar befindet sich die seitlich breit überstehende Substruktion, die gleichhoch mit der Mensa abschließt. Die verkröpfte Postamentzone des Retabels trägt auf den eigentlichen Postamenten einen Teil der Altarinschrift. Zwei Säulen korinthischer Ordnung vor Wandvorlagen bilden die Rahmenform der Ädikula. Die kannelierten Säulenschäfte bestehen aus schwarzem Marmor, während Basis und Kapitell in Alabaster kontrastieren. Die Säulen tragen ein verkröpftes, gesprengtes Gebälk mit abschließendem Dreieckgiebel.

In die Ädikulaarchitektur aus schwarzem Marmor ist auf einem am Fuß breiten Postament, das sich nach oben in einem konkaven Schwung verjüngt und mit der Altarinschrift versehen ist, das Gerokreuz eingestellt. Der auf flachen Kreuzbalken angeheftete, etwa lebensgroße Kruzifixus wird von einer Mandorla mit Gloriole hinterfangen. Eine querovale Inschriftentafel mit Blattrahmung befindet sich im Giebelbereich.

Dieses Ädikularetabel von kraftvollem Aufbau wirkt durch das kostbare Material Marmor und durch seine reine, strenge Architektur, da auf verschleifendes Ornament und vermittelnde Bildwerke verzichtet wurde. Wie bereits angeführt, hatte Domherr Heinrich von Mering der Inschrift zufolge den Altar selbst entworfen, wobei er wohl weniger einen Altarriß gezeichnet, sondern vielmehr dem Bildhauer ausführliche Anweisungen erteilt haben dürfte. Wie der Biographie zu entnehmen ist, unterhielt der Domherr enge Beziehungen zu Rom; weiterhin ist überliefert, daß er den Kreuzaltar

¹ Vgl. 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, 64. Folge, 1999, S. 183-226, hier S. 207-209 mit älterer relevanter Literatur zur Biographie des Domherrn.

nach dem Vorbild eines römischen Altares habe ausführen lassen.¹ Ein direktes römisches Vergleichsbeispiel konnte zwar nicht ausfindig gemacht werden, allerdings sei an dieser Stelle allgemein in den Grundstrukturen auf verbreitete römische Ädikulaaltäre verwiesen. Exemplarisch sei als Standardtypus des Ädikula-Retabels in Renaissance-Tradition ein Kapellenaltar in S. Maria in Vallicella zu Rom angeführt (Abb. 139).

Entgegen den ausgewogenen Proportionen solcher Retabel-Grundtypen ragt das Hauptgeschoß des Kölner Altares steil auf, wobei das Gebälk insgesamt gesprengt ist. Durch die Gebälksprengung wird der schlanken Ädikula zusätzlich ein dynamisches, aufwärtsstrebendes Moment verliehen. Gleichzeitig erinnert das Motiv der gänzlichen Gebälksprengung und des überfangenden Giebels formal an den in Köln bis zum Ende des Jahrhunderts verbreiteten Typus des architektonisch akzentuierten Gemäldealtars. Möglicherweise sollte durch die bewußte Rezeption dieses Motivs eine Synthese zwischen der Grundform einer klassisch italienischen Ädikula und dem traditionellen Kölner Altarbau hergestellt werden.

Bei den architektonisch akzentuierten Gemäldealtären² erfüllt die Architektur die Funktion der Rahmung einer bildlichen Darstellung, auf welcher der Hauptakzent liegt. Die Architektur entfaltet kein Eigenleben. Beim Kreuzaltar ist die Architektur hingegen in hochbarockem Sinne in den Dimensionen zu einem imposanten Architekturrahmen von ausgeprägter Plastizität gesteigert; dadurch und auf Grund der Monumentalität erhält die Architektur eine Eigenwertigkeit. Zugleich wurde das altehrwürdige Gero-Kreuz durch die noble Schlichtheit der Architektur aus der Umgebung herausgehoben. Damit einhergehend erfuhr das mittelalterliche Bildwerk eine neue aufblühende Verehrung.

Neviges, kath. Pfarr-, Kloster- und Wallfahrtskirche der unbefleckten Empfängnis, Seitenaltar

Italienische Rezeptionen weisen ebenso zwei Ädikula-Altäre aus dem Bereich der Düsseldorfer Hofkunst auf. Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg, seit 1679 Regent der Herzogtümer von Jülich und Berg und seit 1690 Kurfürst, stiftete der Pfarr- und

¹ Vgl. Braun 1924, Bd. 2, S. 369, Abb. 291. Zur Frage der Herkunft des Altares behauptet A. E. d'Hame 1826 ohne eine Angabe von Quellen, Domherr Heinrich von Mering habe den Kreuzaltar nach einem von ihm in Rom gesehenen Vorbild anfertigen lassen. Dieses Vorbild habe er in Kupfer stechen lassen und nach Köln mitgebracht. Vgl. Wolff 1976, S. 151, Anm. 35, Abb. 13. Der von d'Hame als Vorbild angeführte Kupferstich diene eher als Gebetszettel oder wurde zu anderen Zwecken gebraucht. Es handelt sich hier nicht um ein Vorbild; vgl. ebd., S. 154-155, ebenso Anm. 39.

² Vgl. Kapitel 5.2.1.

Franziskaner-Klosterkirche der Unbefleckten Empfängnis in Neviges¹ einen Seitenaltar für ein Gnadenbild, einen Kupferstich des 17. Jahrhunderts mit der Darstellung der Maria Immaculata. Dieses Bild hatte der Franziskanerpater Antonius Schirley im Sommer 1681 aus Anlaß einer schweren Erkrankung Ferdinands von Fürstenberg, des Fürstbischofs von Münster und Paderborn, von Dorsten nach Neviges gebracht.² Aus Dank für die Genesung fand die erste von Ferdinand gelobte Wallfahrt am 25. Oktober 1681 statt. Neben Fürstenberg führten die Wallfahrt der Abt von Werden und Helmstedt, Ferdinand von Oefte und Erwitte, sowie Pfalzgraf Johann Wilhelm an. Diese drei Fürsten sind die Begründer und Förderer der Wallfahrt nach Neviges. Pfalzgraf Johann Wilhelm stellte die Prozessionen und das Franziskanerkloster, das die Seelsorge im Bergischen Land übernommen hatte, unter seinen Schutz.³ Die Gemahlin des Kurfürsten, Erzherzogin Maria Anna von Österreich, stiftete im Jahre 1684 für das Gnadenbild eine in Augsburg gearbeitete Tragemonstranz in Form eines Tafelreliquiars.⁴

Nachfolgend wird der Gnadenaltar (Abb. 140) aus farbigem Marmor, der sein Pendant im südlichen Seitenaltar hat, zunächst beschrieben, um anschließend das Problem der Datierung und der Zuschreibung zu erörtern.

Die Substruktion des Retabels schließt mit einem verkröpften Sockelgesims in gleicher Höhe mit der Altarmensa. Eine breite Ädikula erhebt sich über der Substruktion. Die verkröpfte Postamentzone der Ädikula weist von vergoldeten Profilleisten eingefasste Spiegel auf.

Die Retabelarchitektur bilden Doppelsäulen vor Pilastern, welche die zentrale, rundbogig schließende Nische mit einer eingestellten Gottesmutter rahmen. Die Säulen und Pilaster stehen jeweils auf Sockel, Plinthe und attischer Basis. Jeweils ein ionisches Kapitell auf einer mit Rosetten besetzten Halsmanschette bildet das Kopfstück der Stützglieder. An den Außenseiten steht eine Halbsäule vor einem Pilaster; dabei schließt die Säule mit der äußeren Kante des Pilasters ab. Die innere Säule ist in einer Stufung nach vorn versetzt. Es handelt sich um eine Dreiviertelsäule, die die Ecke des vorgestufteten Pilasters einschließt. Der nach innen zur Hälfte freistehende Pilaster bildet einen optisch abgestuften Übergang zur zentralen Nische, in die

¹ Der Kirchenbau wurde im Jahre 1670 durch eine Stiftung von Anna von Bernsau errichtet. 1676 stiftete sie dem seit dem gleichen Jahr in Neviges tätigen Franziskanerkonvent ein Kloster; Fürstbischof Ferdinand von Fürstenberg unterstützte den Konvent nach seiner Genesung beim Bau des neuen Klosters, dessen Grundstein 1680 gelegt wurde. 1697 Fertigstellung des Gebäudes. Da die Kirche zum besuchten Wallfahrtsort wurde – 1688 suchten bereits 20.000 Pilger Neviges auf –, erneuerte man den Bau im Jahre 1728. 1737 wurde der Wallfahrtsort der Gottesmutter bestätigt; vgl. Clemen 1894 b, S. 79; vgl. Dehio 1977, S. 505; vgl. Karl Bernd Heppe: Die Wallfahrt nach Hardenberg-Neviges, in: Wallfahrten am Niederrhein, bearb. von Irene Markowitz u. Karl Bernd Heppe, Ausstellung des Stadtmuseums Düsseldorf, Düsseldorf 1982, S. 92.

² Vgl. Heppe 1982, S. 92.

³ Vgl. ebd., S. 92.

⁴ Vgl. ebd., Kat.-Nr. 556, S. 95; vgl. Dehio 1977, S. 505.

ursprünglich die Tragemonstranz mit dem Gnadenbild eingestellt war.¹ Die Nische wurde im Jahre 1750 mit einem schmiedeeisernen Gitter verschlossen.

Säulen und Pilaster tragen ein verkröpftes, durchgehendes Gebälk mit fasziertem Architrav, Frieszone sowie dreifach verkröpftem Kranzgesims. Über der Nische ist vor dem Gebälk das herzogliche Wappen mit Kurfürstenkrone angebracht. Ein gesprengter, dreifach verkröpfter Segmentgiebel in der Breite der inneren Säulenachsen schließt die Ädikula ab. Die mittlere Giebelkröpfung wird im Tympanon von einer Agraffe mit Akanthusblatt und Fruchtgebilde abgestützt. Bekrönt wird das Retabel von Akroterfiguren auf Polsterpostamenten, seitlichen Engelputzen und der Maria Immaculata in der Mitte.

Nach Ruth Schmitz-Ehmke habe Kurfürst Johann Wilhelm den Altar im Jahre 1682 gestiftet.² Hierbei dürfte es sich um eine irrtümliche Angabe handeln, denn Johann Wilhelm erhielt erst 1690 die Kurwürde. Das Wappen des Altares trägt die Kurfürstenkrone, so daß der Gnadenaltar grundsätzlich nach 1690 entstanden sein dürfte. Auf Grund von stilistischen Details wie der gelappten Akanthusagraffe mit Fruchtgebilde im Segmentgiebel und den Polsterpostamenten über dem Giebel, dürfte der Altar eher in die späten neunziger Jahre des 17. Jahrhunderts zu datieren sein. Darüber hinaus ist die architektonische Grundstruktur mit dem nachfolgend zu behandelnden Altar der Kapelle des alten Wasserschlosses in Benrath, der in die Zeit um 1700 datiert und dem Venezianer Architekten Matteo Alberti zugeschrieben wird, weitgehend identisch, so daß auch der Gnadenaltar in Neviges dem Œuvre Albertis zugeordnet werden kann und annähernd in dem gleichen Zeitraum entstanden sein dürfte. Auf venezianische Rezeptionen wird in Zusammenhang mit dem nachfolgenden Beispiel der Düsseldorfer Hofkunst eingegangen.

Benrath, Kapelle des alten Wasserschlosses, Altar

Ein formal in der Grundstruktur nahezu identisches Retabel bildet der um 1700 entstandene qualitätvolle Altar (Abb. 141) der erhaltenen Kapelle des alten Wasserschlosses Benrath.³ Auch hier handelt es sich um ein Ädikularetabel aus Marmor mit einer zentralen Nische. Auf einem Dreistufenpodest steht ein Marmor-Blockaltar mit

¹ Das Gnadenbild befindet sich seit 1968 in der nach Plänen von Gottfried Böhm neu errichteten Wallfahrtskirche „Maria, Königin des Friedens“, daselbst in einer von Elmar Hillebrand, Köln, 1971 errichteten Mariensäule; vgl. P. L. R. Reifenrath: Neviges. Wallfahrtskirche „Maria, Königin des Friedens“, München / Zürich ⁸1983, S. 14.

² Vgl. Dehio 1977, S. 505.

³ Vgl. Gamer 1978, S. 269-270; vgl. ferner Irene Markowitz: Schloß Benrath, Düsseldorf ³1982, S. 8.

einem Antependium in der für das Rheinland seltenen Scagliola-Technik.¹ Hinter der Mensa befindet sich die Retabel-Substruktion, auf der wiederum die verkröpfte Postamentzone mit Spiegeln aufsetzt.

Das Retabelzentrum bildet eine Muschelnische mit einer plastischen Heilig-Geist Taube in der Kalotte. Korrespondierend zu Neviges sind der Kämpfer wie auch die Nischenarchivolte architraviert. Gerahmt wird die Nische von nur einer Travée aus einer ionischen Dreiviertel-Säulenordnung und einem nach außen versetzten Pilaster. Die Stützglieder tragen ein verkröpftes Gebälk mit einem faszierten Architrav und einer Polsterfrieszone. Das Kranzgesims ist wiederum dreifach verkröpft. Vor dem Gebälk hängt das Allianzwappen der Eltern des Kurfürsten Johann Wilhelms, Herzog Philipp Wilhelm und seiner Gemahlin Elisabeth Amalie Magdalena von Hessen-Darmstadt, über dem die Krone des Kurfürsten erscheint, der den Altar in Erinnerung an seine Eltern gestiftet hatte.² Abgeschlossen wird das Retabel von einem gesprengten, dreifach verkröpften Segmentgiebel, in dessen Tympanon eine Agraffe wiederum mit Akanthusblatt und Fruchtgebilde eingeschrieben ist. Der Giebel ist in seiner Verkröpfung und seinem Überstand im Gegensatz zu Neviges kräftiger ausgebildet. Auf eine Bereicherung der Ädikula mit bekrönenden Bildwerken wurde aus Gründen einer ausgewogenen Proportionierung bei diesem schlankeren Retabel verzichtet.

In der zentralen Nische war bis 1854 die Skulptur einer Maria Immaculata vom Düsseldorfer Hofbildhauer Gabriel Grupello eingestellt, die ebenfalls aus den Jahren um 1700 stammt;³ danach hatte man ein Kruzifix von Grupello eingestellt, wie man der älteren Photographie entnehmen kann. Beide Bildwerke befinden sich heute in der katholischen Pfarrkirche St. Cäcilia zu Benrath.⁴

Die Altäre in Neviges wie auch Benrath, die im Auftrage des Kurfürsten Johann Wilhelm entstanden, sind in ihrem Grundaufbau formal identisch. In Neviges stuft sich die breite Ädikula beidseitig über zwei Säulen in Kombination mit nach innen versetzten Pilastern zur Mitte, während die Kombination Säule-Pilaster in Benrath umgekehrt erscheint und auf eine Säulenachse reduziert ist. Dadurch handelt es sich automatisch um eine schmalere Ädikula.

Die Kombination und stufige Anordnung der Stützglieder Pilaster-Säule und auch die Form des Segmentgiebels ist bei venezianischen Altären des 17. Jahrhunderts sehr verbreitet. In diesem Zusammenhang kann auf den um 1600 entstandenen Altar in der Cappella dei Corrieri in S. Giovanni Elemosinario (Abb. 142) hingewiesen wer-

¹ Scagliola-Technik fand sich weiterhin beim Hochaltar der Corpus-Christi-Kirche zu Köln.

² Das Allianzwappen wurde von Else Rümmler entschlüsselt, vgl. Gamer 1978, S. 270.

³ Udo Kultermann: Gabriel Grupello, Berlin 1964, S. 158.

⁴ Vgl. Europäische Barockplastik am Niederrhein. Grupello und seine Zeit, bearbeitet von Christian Theuerkauff u.a., Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum Düsseldorf, Düsseldorf 1971, Kat.-Nr. 79, S. 169, Tafel 46.

den.¹ Dieses Vorbild einer Ädikula mit einer Säule und versetztem Pilaster, gesprengtem Gebälk, dreifach verkröpftem Segmentgiebel und flankierenden Seitenfeldern wurde in Neviges (Abb. 140) durch die Verdopplung der Säulen-Pilasterstellung optisch in der Wirkung gesteigert und in seiner Tektonik durch das durchgehende Gebälk konsequent gestaltet. In Benrath ist das Retabel entsprechend dem Vorbild auf die reine Ädikula reduziert.

Den Benrather Kapellenaltar konnte Jörg Gamer bereits dem aus Venedig stammenden Architekten Matteo Alberti, der 1694 in die Dienste des Kurfürsten eintrat², zweifelsfrei zuschreiben.³ Wie bereits erwähnt, ist auf Grund des sehr ähnlichen Aufrisses und übereinstimmender Details der Gnadenaltar in Neviges ebenso als eine weitere Zuschreibung dem Œuvre des Architekten Matteo Alberti hinzuzufügen.

Neben diesen exemplarisch ausgewählten Ädikularetabeln venezianischer Rezeption sollen weiterhin Marmoraltäre des gleichen Grundtypus angeführt werden, die ebenso auf italienische Vorbilder zurückgehen, allerdings über flämische Vermittlung den Weg in den Köln-Bonner Raum fanden.

Bonn, Münster St. Martin, Altäre der Querhausemporen, Seitenaltäre

Der Altar des Erzengels Michael (Abb. 143) in der Pfarrkirche St. Mariä Empfängnis in Wuppertal-Vohwinkel stammt ursprünglich aus dem Münster St. Martin zu Bonn, der ehemaligen Stiftskirche St. Cassius und Florentius. Nach Aufhebung des Stiftes im Jahre 1802 wurde die Kirche dem Pfarrgottesdienst übergeben und erhielt das Patrozinium der 1812 abgebrochenen Pfarrkirche St. Martin.

In der dreischiffigen Pfeilerbasilika mit Ostquerhaus und Langchor stand der Altar auf der nördlichen Querschiffempore⁴ und hatte sein Gegenstück in dem Dreifal-

¹ Vgl. Gamer 1978, S. 269, Abb. 162.

² Vgl. ebd., S. 28-29.

³ Vgl. ebd., S. 269.

⁴ Die spätgotischen Emporen erhielten 1696 ihre noch heute bestehenden Marmorbrüstungen mit den Treppenaufgängen im Auftrage von Stifthserr Rütger Vehelen; vgl. Heinrich Neu: Die Geschichte der Altäre des Bonner Münsters, in: Rheinland – Reich – Westeuropa. Gesammelte Schriften von Heinrich Neu, Festgabe zur Vollendung des siebenzigsten Lebensjahres am 11. Mai 1976, hrsg. von Ernst Heinen und Carl August Lückcrath, Bonn 1976, S. 10-19, hier S. 15.

tigkeitsaltar (Abb. 144) auf der südlichen Empore¹ (Abb. 145). Der Michaelsaltar ist durch die Inschrift auf das Jahr 1700 datiert², der Dreifaltigkeitsaltar auf das Jahr 1704.³ Um 1885 entsprachen die Altäre auf den Emporen nicht mehr dem Zeitgeschmack der neuromanischen Neuausstattung und so verschenkte man beide Altäre an ärmere Pfarreien. Das Marmorretabel des Dreifaltigkeitsaltars konnte um 1965 aus Krefeld-Verberg nach Bonn zurückgeholt werden⁴, während der dem Erzengel Michael geweihte Altar in Vohwinkel verblieb.

Der Michaelsaltar wurde von dem Bonner Kanonikus Jodokus de Krufft gestiftet, beim Dreifaltigkeitsaltar handelt es sich um eine Stiftung von Kanonikus Heinrich Everhard Contzen.⁵

Das Retabel des dem Erzengel Michael geweihten Altares (Abb. 143) entspricht dem Typus einer einfachen Ädikula. Die Architektur besteht aus schwarzem und bräunlich-gelblichem Marmor. Die Postamentzone des Retabels ist verkröpft. Dabei sind die Postamente in schwarzem Marmor mit versenkten Spiegeln in hellem Marmor versehen. In der Mitte ist dem Retabel eine Expositionsniische mit Muschelkalotte und flankierenden, geflügelten Engelsköpfen vorgestellt.

Jeweils zwei Säulen korinthischer Ordnung, die in orthogonaler Stufung disponiert sind, bilden die Stützglieder der Retabelarchitektur. Die Säulen rahmen eine zentrale, rundbogig schließende Nische mit der eingestellten Skulptur des Erzengels Michael, der mit seinem Flammenschwert den Teufel zu seinen Füßen bezwingt. Die Nische wird von einer breiten profilierten Rahmung in hellem Marmor eingefasst. Das faszierte Kämpfergesims der Nische setzt sich in Verkröpfungen seitlich als Gesims über die Retabelrückwand fort. Geflügelte Engelsköpfe füllen die Spandrippen zu beiden Seiten des Rundbogens.

Die Säulen tragen ein verkröpftes, durchgehendes Gebälk. Über den inneren, vorgestuftes Säulen schließt ein gesprengter, verkröpfter Segmentgiebel die Ädikula ab. Auf den Giebelsegmenten lagern geflügelte Engel, die eine üppige Akanthusblatt-

¹ Ursprünglich stand auf der südlichen Empore der Altar des hl. Joseph. Nach Heinrich Neu handelte es sich um einen marmorierten Holzaltar mit der Skulptur des hl. Joseph. Eine Datierung und Abbildung dieses Altares ließ sich nicht eruieren.

Der Altar wurde an die im 19. Jahrhundert noch bestehende Kapelle an der Höhe abgegeben, wobei man die Skulptur behielt. Diese setzte man im 19. Jahrhundert in den Dreifaltigkeitsaltar ein, der ursprünglich mit einem Gemälde versehen war und zuvor auf der Südseite am zweiten Pfeiler von Westen gestanden hatte; vgl. Neu 1976, S. 16, 18; vgl. ferner Clemen 1905, S. 84.

² Vgl. Clemen 1905, S. 84; vgl. ferner Katalog Düsseldorf 1971, Kat.-Nr. 145, S. 222-223; vgl. Neu 1976, S. 15-16.

³ Vgl. Clemen 1905, S. 84; vgl. Neu 1976, S. 16; vgl. Albert Verbeek: Das Münster in Bonn, Neuss²1983, S. 14, 15, 23, 26, (Rheinische Kunststätten, Heft 213).

⁴ Vgl. Verbeek²1983, S. 23.

⁵ Vgl. Clemen 1905, S. 84; vgl. Neu 1976, S. 16; vgl. Verbeek²1983, S. 26.

kartusche im Tympanon des Giebels halten. Bekrönt wird die Ädikula in Vohwinkel von einem Wappenschild anstelle eines ursprünglich flammenden Herzens.¹

Eine im Grund- und Aufriß nahezu identische Ädikula stellt der Dreifaltigkeitsaltar (Abb. 144) im Bonner Münster dar. Die Postamentzone von gleichem Grundriß weist in der Mitte anstelle einer Expositionsniße einen Inschriftenspiegel auf. Die Säulen aus rotem Marmor mit Basen und Kompositkapitellen in Alabaster sind in der gleichen orthogonalen Stufung disponiert. Anstelle einer Nische rahmen die Säulen ein rundbogig schließendes Altarblatt, das von einem breiten, mit Akanthusblatt reliefierten Rahmen eingefast wird. Wiederum füllen geflügelte Engelsköpfe die Spandrilien, während ein geflügeltes, vollplastisches Engelskopfpaar im Scheitel des Reliefrahmens eingearbeitet ist. Architrav und Fries des mehrfach verkröpften Gebälks werden durch den Bogenschluß des Gemäldes allerdings gesprengt. Wiederum schließt ein gesprengter, verkröpfter Segmentgiebel über dem inneren Säulenpaar die Ädikula ab. Ebenso lagern wie beim Altarpendant geflügelte Engel auf den Giebelsegmenten.

Beide Altarretabel zeichnen sich durch eine strenge Architektur aus, die zumindest durch den Rundbogenschluß der Nische bzw. des Gemäldes aufgelockert wird. Allein der Dreifaltigkeitsaltar ist mit einer dezenten Ornamentierung in Form des reliefierten Rahmens versehen. Diese schlichten Altararchitekturen weisen direkte Parallelen zum italienischen Altarbau auf.

So zeigt der Altar im nördlichen Querschiff in der 1589 bis 1631 erbauten Jesuitenkirche Santi Ambrogio e Andrea zu Genua (Abb. 146) einen nahezu identischen Grund- und Aufriß. Korinthische Säulen im Rücksprungmotiv bilden die Rahmung des zentralen Gemäldes mit der Darstellung des Wunders des heiligen Ignatius (1616/17) von Peter Paul Rubens. Ein gesprengter, verkröpfter Segmentgiebel über den inneren Säulenachsen schließt die Ädikula ab. Auf den Giebelsegmenten lagernde Engel halten eine bekrönende Wappenkartusche, gleichzeitig befindet sich eine Kartusche im Tympanon des Giebels.

Parallelen zum Genueser Altar und den Bonner Retabeln finden sich im orthogonalen Rücksprungmotiv, dem gesprengten und verkröpften Segmentgiebel und den auf den Giebelsegmenten lagernden Engeln. Insgesamt ist das Genueser Vorbild in Bonn auf die Raumverhältnisse des Münsters in den Proportionen erheblich reduziert und angepaßt.

¹ Es handelt sich um ein flammendes Herz anstelle der irrtümlichen Angabe „flammende Bombe“, Clemen 1905, S. 84.

Neben dem Gemälde für den Querschiffaltar hatte Peter Paul Rubens im Jahre 1605 bereits das Altarblatt für den Hochaltar der Genueser Jesuitenkirche geliefert. In dem im Jahre 1622 in Antwerpen erschienenen Stichwerk „Palazzi di Genova“ des Peter Paul Rubens ist die Jesuitenkirche im Querschnitt mit Blick zum Chor wie auch im Längsschnitt mit der Ansicht nach Norden einschließlich der Altararchitekturen wiedergegeben (Abb. 147).¹ Über das Stichwerk fand diese Form des italienischen Ädikularetabels im Antwerpener Kunstkreis und darüber hinaus Verbreitung. Das Motiv des gesprengten und verkröpften Segmentgiebels findet sich außer am Genueser Querschiffaltar ebenso bei Berninis Altararchitektur der Cappella Raimondi (Abb. 15) sowie bei den Segmentgiebeln der Reliquienbalkone (Abb. 54), die Bernini in die Vierungspfeiler der Petersbasilika eingesetzt hatte. Allerdings sind die Ädikulen hier über konkavem Grundriß eingezogen.

Die Altäre der Querschiffemporen stammen aus einer Kölner Werkstatt. Möglicherweise handelt es sich um Frühwerke des Antwerpener Bildhauers Johannes van Damm, der im Jahre 1695 in Köln die Zulassung zur Meisterschaft erhielt.² Spätwerke des Johannes van Damm stellen die beiden Altäre am Choraufgang dar, auf die nachfolgend eingegangen wird.

Wie bereits erwähnt, standen die Seitenaltäre auf den Emporen an den Ostwänden der Querschiffe. Eine Freitreppe führte zu dem um circa sieben Stufen erhöhten Chor. Unter dem Triumphbogen stand zu damaliger Zeit noch ein gotischer Lettner aus der Zeit um 1320, der den Stiftsherrenchor im Westen vom Laienschiff abtrennte.

Im Jahre 1733 brach man den Lettner ab, um einen freien Blick in den Langchor mit dem abschließenden frühbarocken Hochaltar zu ermöglichen.³ Zu gleicher Zeit wurde eine neue zweiläufige Freitreppe im Bereich der Vierung angelegt, die über zwei diagonal abgewinkelte Treppenläufe den Zutritt in den Langchor ermöglichte. Gleichzeitig stellte man diagonal vor den Eckbündelpfeilern des Triumphbogens symmetrisch zwei neue Ädikulaaltäre auf, die am 8. Juli 1735 konsekriert wurden.⁴

¹ Vgl. Peter Paul Rubens: Palazzi di Genova, Antwerpen 1622, hrsg. von Heinz Schomann, Neudruck, Dortmund 1982, Tafel 135, Tafel 136.

² Zu Johannes van Damm vgl. Merlo 1895, Sp. 182; vgl. Vogts 1966, S. 693; zur Zuschreibung vgl. Katalog Düsseldorf 1971, S. 222-223, vgl. Verbeek²1983, S. 14-15.

³ Vgl. Neu 1976, S. 14; im Jahre 1778 wurde der frühbarocke Hochaltar, ein Altarretabel aus Holz, entfernt. An seine Stelle sollte in Anlehnung an den 1768–1770 errichteten Hochaltar des Kölner Domes ein neuer Altar treten, der allerdings bis 1794 noch nicht fertiggestellt war. Anfang des 19. Jahrhunderts ergänzte man die bestehende Barockausstattung durch den spätbarocken Hochaltar aus dem aufgehobenen Bonner Welschnonnenkloster. Dieser Altar mußte wiederum 1863 einem neuen neuromanischen Hochaltar, den der Architekt Heinrich Wiethase entworfen hatte, weichen; vgl. Neu 1976, S. 13-14; vgl. Verbeek²1983, S. 14, 15, 17, 26.

⁴ Vgl. Torsy 1969, S. 138.

Beim linken Kreuzaltar (Abb. 148) übernahm man das Patrozinium des abgebrochenen Lettner-Kreuzaltares, während man den gegenüberstehenden Altar dem Hl. Johannes von Nepomuk (Abb. 149) weihte.¹

Beide Altarretabel wiederholen nahezu im Grund- und Aufriß die Emporenaltäre. Die Altararchitektur besteht wiederum aus schwarzem und farbigem Marmor sowie Alabaster. Zwei Säulen mit Kompositkapitellen in orthogonalem Rücksprung rahmen eine rundbogig schließende Nische mit einer eingestellten Skulptur. Die inneren Säulen tragen einen gesprengten und verkröpften Segmentgiebel, während das verkröpfte Gebälk gänzlich gesprengt ist. Über den Rundbögen leiten Wolkengebilde mit geflügelten Engelsköpfen in den Giebelbereich mit einer üppigen Kartusche. Auf den Giebelsegmenten lagern Tugenden. Bekrönt wird die Ädikula von einem Volutenkreuz mit Strahlenkranz auf einer Volutenkonsole.

Gleichsam als Schrägkulissen in Kombination mit den diagonal angelegten Treppenläufen leiten die Seitenaltäre, die die Emporenaltäre in ihrer Architektur reflektieren, den Blick perspektivisch in den Langchor auf den damaligen frühbarocken Hochaltar in der Apsis (Abb. 150).

Den Auftrag für die Treppenanlage sowie die Seitenaltäre hatte man Johannes van Damm im Jahre 1733 erteilt, der die Arbeiten gemeinsam mit seinem Schwiegersohn Joseph Metzler² bis 1735 ausführte. In den Seitenaltären des Choraufganges variierte Johannes van Damm mit nur geringfügigen Veränderungen die Altarretabel der Querschiffemporen (Abb. 143, 144), die bereits im Jahre 1700 bzw. 1704 errichtet worden waren. Auch wenn Johannes van Damm bewußt im Sinne einer Angleichung und Steigerung die Emporenaltäre in ihren Strukturen wiederholte, so griff er jedoch ein für das Jahr 1733 veraltetes Retabelkonzept auf, das sich vor allem in der geraden Retabelwand und dem Motiv des orthogonalen Säulentrücksprungs ausdrückt. Architektonisch der Zeit angemessen wäre vielmehr – unter Beibehaltung des Ädikulatypus – eine Retabelwand über leicht konvexem Grundriß mit diagonal abgewinkelten Seitenkompartimenten. Damit hätte sich das Retabel hervorragend dem Vierungspfeiler angeschmiegt bei einer gleichzeitigen optimalen verschleifenden Überleitung in den Langchor, ohne daß sich die Retabelarchitekturen jeweils formal allzuweit von den Emporenaltären entfernt hätten.

¹ Vgl. Clemen 1905, S. 83-84; vgl. Torsy 1969, S. 138; vgl. Neu 1976, S. 15; zu den Altären vgl. ferner Hilger 1978, S. 152.

² Vgl. Vogts 1966, S. 695.

Zusammenfassung

Die beschriebenen strengen Marmorädikulen italienischer Prägung, die zum Teil über Vermittlung flämischer Künstler Eingang fanden, wurden im Rheinland von kleineren Werkstätten rezipiert und in veränderter Form in Holz als preisgünstigerem Material umgesetzt. Dabei konnte bisweilen die strenge Architektur durch ornamentalen Dekor in Form von üppigen Akanthusanschwüngen wieder aufgehoben werden. In kleineren Kapellen fand dieser Altartyp gelegentlich Verwendung.

5.3.2. Monumentalisierung des Portaltypus

Vom flachschichtigen Triumphbogen zur tiefenräumlichen Altar Bühne

Im vorhergehenden Kapitel ist der Typus des Ädikularetabels in Marmorverarbeitung exemplarisch behandelt worden, wobei Rezeptionen oberitalienischer Retabelarchitekturen dargelegt werden konnten, die wiederum in ihrem Grundtyp zum Teil über flämische Vermittlung, d. h. durch die Stichwerke des Peter Paul Rubens, Verbreitung fanden.

Im folgenden soll der Typus des Portalaltares bzw. eintorigen Triumphbogens, der sich zur raumbeherrschenden Makroarchitektur entwickelt und den Chorraum als gerade Altarwand abschließt, in seinem architektonischen Aufbau und in seiner räumlichen Wirkung näher erörtert werden. Dabei verläuft die Entwicklung von einem flachschichtigen, eintorigen Triumphbogen zu einer tiefenräumlichen Altar Bühne.

5.3.2.1. Stufung der Seitenkompartimente

Ehem. Prämonstratenser-Abtei Steinfeld

In den Jahren 1142 bis 1150 wurde die dreischiffige Basilika der ehemaligen Prämonstratenser-Abtei Steinfeld in der Nordeifel errichtet. Die Kirche ist Maria und dem Hl. Potentinus geweiht. Diesem Bau ging eine Kirche aus dem Jahre 920 voraus, der im 11. Jahrhundert eine Klostergründung folgte. Seit 1121 gehörte das Kloster den Augustinerchorherren, die nach 1126 die Regeln des Prämonstratenserordens annahmen, den der Hl. Norbert von Xanten 1120 in Prémontré gegründet hatte. 1184 erhob man Steinfeld zur Abtei. Steinfeld ist das älteste deutsche Prämonstratenserkloster und eines der bedeutendsten Klöster des Ordens auf deutschem Boden.¹

Die romanische Basilika mit spätgotischen Gewölbemalereien wurde im 17. und 18. Jahrhundert durch eine neue beherrschende Ausstattung, die sukzessive unter verschiedenen Äbten in Auftrag gegeben wurde, umfassend barockisiert.

In beherrschender Form bildet der Hochaltar den Abschlußprospekt des Kirchenraumes (Abb. 151, 152). Abt Theodor Firmenich (1680–1693), der in Köln stu-

¹ Zur Geschichte und Baugeschichte vgl. Bernward Meisterjahn: Kloster Steinfeld, München / Zürich ²1989, S. 2; vgl. Dehio 1977, S. 611-612; vgl. Hegel 1979, S. 201-204, hier S. 201.

diert hatte, beauftragte 1683 den Laienbruder Michael Pirosson mit dem Bau des Altares, der über der alten Mensa errichtet wurde.¹

Der Altar, dessen Gemälde entsprechend dem liturgischen Kalender des Kirchenjahres ausgewechselt werden konnte, bildet als monumentalisierter Portaltypus den Ostabschluß des quadratischen Chorhauses; dabei trennt das Retabel die eingezogene, halbrunde Chorapsis räumlich und optisch von der gesamten Raumwirkung ab.

Die Mensa mit einem Antependium aus der Mitte des 18. Jahrhunderts ist um ein dreistufiges Podest erhöht. Darauf steht, dem Retabel vorgestellt, eine breite, zweigeschossige Tabernakelarchitektur mit Depositorium und Expositorium. Das flach schließende Tabernakel mit ausgeprägtem, mehrfach verkröpftem Kranzgesims wird über einer Akanthuskartusche von einem Pelikan, der sich die Brust aufschlitzt und mit seinem Blut die Jungen nährt, als Symbol des gekreuzigten Christus bekrönt.

Mensa und Tabernakel stehen vor einer mächtigen Retabelwand. Eine hoch aufragende, verkröpfte Substruktion bildet dessen Unterbau. In diese Substruktion sind zu seiten der Mensa rundbogig schließende Türen, die in einer Rahmen-, Füllungskonstruktion ausgeführt sind, integriert. Auf dem Sockelgesims setzt die verkröpfte Postamentzone des Retabels auf, die mit geflügelten Engelsköpfen und Wappenkartuschen in den Füllungsfeldern geschmückt ist.

Das Zentrum des Hauptgeschosses bildet ein rundbogig schließendes Altarblatt in einem breiten Rahmenprofil. Dieses Zentrum wird von breiten, dreiachsigen Seitenkompartimenten (153, 154), deren Mittelachse im Grundriß vorgestuft ist, gerahmt. Zu seiten des vorgekröpften mittleren Pfeilers stehen innen eine gedrehte Säule mit Engelskopfmanschette und korinthischem Kapitell und außen wiederum eine gerade Säule mit Manschette, die eine Knorpelwerkkartusche ziert, und korinthischem Kapitell. Vor dem Pfeiler, auf einem vorgestuftem Postament mit einem Kartuschensockel, steht jeweils eine überlebensgroße Skulptur, links der Hl. Petrus, rechts der Hl. Paulus. Die Bildwerke sind jeweils in Körperhaltung und Gestus leicht der Altarmitte zugewandt.

Die Stützglieder – Pfeiler und Säulen – tragen ein mehrfach verkröpftes Gebälk mit fasziertem Architrav, einer mit Blattrosetten besetzten Frieszone und einem kräftigen Kranzgesims. Der Architrav wird vom Bogenschluß des Gemäldes gesprengt, während Frieszone und Kranzgesims segmentbogig hochgeschoben werden. Über dem Altarblatt halten im Bereich der Frieszone schwebende Putti das Stifterwappen.

Über dem ausgestellten Kranzgesims der Pfeilerverkröpfung leitet ein gesprengter Segmentgiebel zum Altarauszug über und verklammert diesen nur in lockerer

¹ Vgl. J. Heinrich Schmidt: Steinfeld. Die ehemalige Prämonstratenser Abtei, Ratingen 1951, S. 82; vgl. Meisterjahn ²1989, S. 11.

Form. Dem Hauptgeschoß ist eine stark eingezogene Attika über einer kleinen Sockelzone aufgesetzt. Die Attika wiederholt in Grund- und Aufriß das Hauptgeschoß. Ein kleineres rundbogig schließendes Gemälde wird wiederum von dreiachsigen Seitenkompartimenten mit der Abfolge gedrehte Säule mit Manschette, Pfeiler mit vorgestellter Skulptur und Säule mit geradem Schaft gerahmt. Der faszierte Architrav des verkröpften Gebälks wird ebenso vom Altarblatt gesprengt, Frieszone und Kranzgesims werden segmentbogig hochgeschoben. Wie beim Hauptgeschoß bildet ein gesprengter Segmentgiebel die Überleitung zur Bekrönung in Form einer Halbfigur der Regina coeli vor einer Strahlenglorie.

Neben den in die Seitenkompartimente integrierten Skulpturen wird das Retabel weiterhin um zwei Skulpturen bereichert, die auf dem Kranzgesims des Hauptgeschosses auf kleinen Postamenten in Superposition der äußeren Säulenachsen stehen. Kleine, auf den Enden der Giebelsegmente turnende Putti leiten jeweils zur Attika bzw. zur bekrönenden Skulptur über. Ebenso in verschleifender Funktion sind dem Hauptgeschoß Ohrmuschelanschwünge mit einem Puttenkopf und der Attika schlichte Anschwünge der gleichen Art ohne Puttenkopf angefügt.

Wie bereits angeführt, hatte Abt Theodor Firmenich sein theologisches Studium an der Kölner Universität absolviert wie auch die nachfolgenden Äbte Michael Küll (1693–1723) und Christian Steinheuer (1732–1744). Grundsätzlich bestand eine enge Verbindung zwischen Kloster Steinfeld und Köln, da seit dem Jahre 1614/15 das Collegium Norbertinum, es handelt sich um ein Ordensseminar in der Immunität von St. Gereon zu Köln, unter der Leitung des Steinfelder Abtes stand und den Prämonstratensern der westfälischen Circarie das Theologie-Studium in Köln ermöglichte. Bis zum Jahre 1704 wurde der gesamte Ordensnachwuchs an der Kölner Universität ausgebildet.¹

Diese engen Verflechtungen zwischen Köln und Kloster Steinfeld zeigen sich neben dem Bezug zur Kölner Universität auch in der Neuausstattung der Abteikirche. So hat Hans Peter Hilger mehrfach auf die Hochaltarskulpturen, die Hll. Petrus und Paulus, hingewiesen, die im Typus den Aposteln im Mittelschiff der Kölner Jesuitenkirche St. Mariae Himmelfahrt entsprechen.² Die Ausstattung des Chores mit dem Hochaltar und der anschließenden Reliquiarzone³ (Abb. 155) erinnert ebenso an die Reliquienpräsentation in der Kölner Jesuitenkirche wie auch an die 1685 bis 1688 entstandene Reliquiarzone an der Langchorwand von St. Gereon zu Köln.

¹ Vgl. Hegel 1979, S. 202.

² Vgl. Hilger 1978, S. 120; vgl. ders. 1982, S. 29-30.

³ Vgl. dazu Schommers 1993, S. 215-216.

Vergleich und formaler Wandel

Der Hochaltar der Steinfelder Abteikirche steht wiederum in der allgemeinen Nachfolge des Hauptaltars der Kölner Jesuitenkirche (Abb. 65, 73). Beim Steinfelder Altar handelt es sich allerdings nicht um eine direkte Rezeption, sondern der Entwicklungsprozeß hängt eng mit dem Hochaltar der ehemaligen Benediktiner-Abteikirche Alt St. Heribert in Deutz (Abb. 99) zusammen, der wiederum nicht ohne das Vorbild der Jesuitenkirche zu denken ist.

Die Hauptgeschosse in Deutz und Steinfeld sind in ihrem Grund- und Aufriß nahezu identisch. Ein rundbogig schließendes Altarblatt, das beim Deutzer Altar im 18. Jahrhundert entfernt wurde, bildet bei beiden Altären das Zentrum des Hauptgeschosses. In Deutz setzt das Gemälde bereits über dem Sockelgesims an und wird von verkröpften Postamenten und Säulen flankiert, während in Steinfeld die verkröpfte Postamentzone durchgehend gestaltet ist, so daß Säulen und Gemälde in der gleichen Höhe über dem Postamentgesims ansetzen.

Diese zentrale bildliche Darstellung wird jeweils von breiten, dreiachsigen Seitenkompartimenten gerahmt. Beim Deutzer Altar steht zwischen zwei gedrehten Säulen auf einem vorgestuftem Postament eine Skulptur, die von einer kräftig ausgebildeten Volutenkonsole als Stütze des auskragenden Gebälks überfangen wird. Skulpturen und Säulen überschneiden sich teilweise in ihren Konturen, so daß den Heiligenfiguren kein Entfaltungsspielraum gegeben ist. Die Seitenkompartimente in Steinfeld sind im Gegensatz zu Deutz breiter und in ihrer Tektonik schlüssiger konzipiert. Zwischen den Säulen ist hier in der gleichen Flucht ein Pfeiler eingefügt. Damit werden die Seitenkompartimente verbreitert und die Last des Gebälks wird nun von drei Stützgliedern getragen, so daß eine mächtige Volutenkonsole als Gebälkstütze (Deutz) überflüssig wird. Durch die breiten, eingefügten Pfeiler stehen die vorgestellten Skulpturen vor einer glatten Rückwand mit Flammleistenfüllungen, die den Bildwerken eine größere Gewichtung und Wirkung verleihen. Bei beiden Altären wiederum übereinstimmend ist das Motiv der Ornamentmanschette, die das untere Drittel der Säulenschäfte einfaßt.

Ebenso weitgehend deckungsgleich ist bei beiden Altären die Gebälkführung. Der Rundbogenschluß des Gemäldes sprengt jeweils den faszierten Architrav und drückt die Frieszone wie auch das Kranzgesims segmentbogig empor.

Auf Grund dieser Übereinstimmungen der Hauptgeschosse wird die Vorbildlichkeit des Deutzer Altares offensichtlich. In Steinfeld erfuhr die Retabelwand in hochbarockem Sinne einen weiteren Architektonisierungsprozeß. Damit einhergehend wurde sie soweit verbreitert, daß sie den Ostabschluß des Chorhauses bildet. Dabei stellen die Anschwünge einen verschleifenden Übergang zu den seitlich freibleibenden

Wandstreifen her. Es ist allerdings zu berücksichtigen, daß der Deutzer Hochaltar in einem postgotischen Langchor stand, während der Hauptaltar in Steinfeld auf die gedrungeneren Proportionen einer romanischen Architektur angepaßt ist.

Reminiszenzen zum Deutzer Hochaltar wie auch zum Hochaltar der Kölner Jesuitenkirche bestehen weiterhin in der Attika. Diese bildet in Steinfeld eine exakte Kopie des Hauptgeschosses, wobei die Architektur der Seitenkompartimente vor den Bildwerken in den Hintergrund tritt. Das Motiv der Hauptgeschoß-Wiederholung findet sich ebenso beim ersten Obergeschoß des Hochaltares der Jesuitenkirche, wie auch in modifizierter Form beim Deutzer Altar.

Der Hochaltar der ehemaligen Prämonstratenser-Abteikirche stellt somit ein hervorstechendes Beispiel des richtungsweisenden Einflusses der Kölner Altarbaukunst im Rheinland dar.

Der von Abt Firmenich in Auftrag gegebene Altar wurde von dem als Meister nachgewiesenen Laienbruder Michael Pirosson ausgeführt. Pirosson (geb. 1645 in Wehr, Profeß 1683, gest. 1724) hatte eine dreijährige Lehrzeit beim nassauischen Hofschler Johann Brum in Hadamar, Kreis Limburg-Weilburg, absolviert und daraufhin sechs Jahre in der Abtei Maria Laach gearbeitet.¹ 1673 fertigte er ein neues Orgelprojekt für die Steinfelder Abteikirche an.² Da die Äbte durch das Collegium Norbertinum und durch die Universität einen engen Bezug zu Köln hatten, dürfte die Grundkonzeption des Hochaltares vermutlich auf Abt Firmenich selbst zurückgehen, während die Realisierung und Anpassung des Altares auf die Verhältnisse des Chores von Steinfeld vom Laienbruder Pirosson ausgeführt wurde.

Bevor der Hochaltar in seiner Raumwirkung erörtert werden kann, sind zuvor die Seitenaltäre, die für den Raumeindruck nicht unberücksichtigt bleiben können, kurz anzuführen.

Der Hochaltar entstand im Jahre 1683. Die vier Seitenaltäre, die jeweils symmetrisch als Paar vor den Pfeilern des ersten Langhausjoches und den Pfeilern des zweiten Langhausjoches von Osten stehen, entstanden nach Fertigstellung des Hochaltares, in den 90er Jahren des 17. Jahrhunderts unter Abt Michael Kuell, der auch die Kanzel erbauen ließ. Diese Datierung leitet sich auf Grund stilistischer Kriterien aus einer

¹ Vgl. Wackenroder 1932, S. 380; vgl. Thieme / Becker, 27. Bd., Leipzig 1933, S. 88.

² Vgl. ebd., S. 380; nach Schmidt wurde das Orgelgehäuse 1678 hergestellt, vgl. Schmidt 1951, S. 113; vermutlich handelt es sich hier um einen Irrtum, denn 1678 wurden sechs 1484 konsekrierte Altäre abgebrochen, die Abt Johann VII. Luckenrath (1661–1680) in das Westende verlegte. Diese Altäre wurden unter Abt Firmenich ganz entfernt, vgl. Wackenroder 1932, S. 380, 395; vgl. Meisterjahn ²1989, S. 14.

kräftigeren Architektur und üppigen Akanthusanschwüngen sowie Akanthusblattmanschetten ab.

Vor den Pfeilern des zweiten Langhausjoches von Osten steht jeweils ein einfaches Ädikula-Retabel mit Attika (Abb. 156). Über einer Postamentzone mit Volutenkonsolen rahmen kräftig gedrehte Säulen mit Blütenkapitellen vor einer Wandvorlage mit Füllungen das zentrale, rundbogig schließende Gemälde. Die Säulen tragen einen faszierten Architrav und Fries, der jeweils vom Gemälde gesprengt wird. Das kräftige Kranzgesims ist verkröpft und weist einen breiten Überstand auf. Ein geschweiffter, gesprengter Segmentgiebel faßt eine kleine Attika ein. Diese weist ebenso einen verkleinerten architektonischen Aufbau auf in Form eines verkröpften Sockels, eines Tondos mit vier in Kreuzform ausgestellten Ecken und gedrehten Säulen mit Blattkapitellen, die ein verkröpftes Gebälk mit gesprengtem Dreieckgiebel tragen.

Üppig ausladende Akanthusblattanschwünge mit Fruchtgebilde und Füllhorn fassen seitlich das Hauptgeschoß ein und stellen einen verschleifenden Übergang her.

Die Seitenaltäre (Abb. 157) des ersten Langhausjoches von Osten wiederholen den Typus der Ädikula mit Attika. Diese Altäre sind in ihrem architektonischen Aufbau erheblich gesteigert. Das zentrale Altarblatt mit breiter, profilierter Rahmung wird beidseitig von kräftigen gedrehten Säulen, die vor einer Wandvorlage mit Füllungen stehen, flankiert. Die Säulen sind über Eck disponiert. Akanthusblattmanschetten fassen das untere Drittel der Säulen ein, während korinthische Kapitelle die Überleitung zum Gebälk herstellen. Architrav und Fries werden vom Rundbogenschluß des Gemäldes gesprengt. Ein kräftiges, mehrfach verkröpftes Kranzgesims mit breitem Überstand schließt das Hauptgeschoß ab, wobei der Bogenschluß des Gemäldes das Kranzgesims segmentbogig emporschiebt. Wiederum ein kräftiger, geschweiffter Segmentgiebel verklammert durch seine Sprengung eine breite, gelagerte Attika.

Das zentrale, querovale Gemälde der Attika wird wiederum von über Eck angeordneten, kleinen gedrehten Säulen mit korinthischen Kapitellen flankiert. Die Säulen tragen ein kräftig ausgebildetes, verkröpftes Kranzgesims mit einem abschließenden gesprengten und verkröpften Segmentgiebel.

Die Seitenaltäre stammen ebenso wie der Hochaltar vom Laienbruder Michael Pirosson. Wie bereits angeführt, entstand der Hochaltar im Jahre 1683, während die Seitenaltäre in die neunziger Jahre des 17. Jahrhunderts zu datieren sind. Bei den Seitenaltären finden sich anstelle von Ohrmuschel- nun üppige Akanthusanschwünge und ebensolches Ornament.¹ Gleichzeitig stellen sich die Seitenaltäre in ihrer Architektur kraftvoller und kompakter dar als der Hochaltar. So wird die Attika beim Seitenaltar-

¹ Die Akanthusblattmanschetten der Seitenaltäre stimmen stilistisch mit den Säulenmanschetten am polygonal gebrochenen Kanzelkorb, den Abt Michael Kuell erbauen ließ, überein.

paar des ersten Langhausjoches von Osten spannungsvoller von den gesprengten Giebelschenkeln verklammert, als dies beim Hochaltar festzustellen ist. Durch die Verklammerung erscheint die Attika nicht additiv aufgesetzt, sondern sie scheint sich aus dem Hauptgeschoß organisch zu entwickeln.

Raumwirkung

Beim Betreten des Kirchenraumes (Abb. 151) wird der Blick über das erste, schlicht gestaltete Seitenaltarpaar am zweiten Jochpfeiler des Langhauses zum nächsten, im Sinne einer Steigerung zu architektonisch komplexeren Seitenaltären gelenkt. Die Blickführung gleitet weiter über den Triumphbogen in den hellichten Chorraum und über die Reliquiarzone zum Hochaltar als Zielpunkt des gesamten Kirchenraumes. Dabei wird das Langhaus durch die Seitenaltäre rhythmisiert, die zugleich eine kontinuierliche perspektivische Fortsetzung zum Hochaltar bewirken. Dadurch daß die Seitenaltäre über die Mauerflucht der Pfeiler vorspringen – in der Tiefe gestaffelten Kulissenpaaren des Theaterbaues vergleichbar¹ –, schließen sich die überkragenden Seiten der Altäre perspektivisch zusammen und führen zusätzlich mit der Säulenflucht der Reliquiarzone den Blick perspektivisch in die Tiefe auf den Hochaltar als Kulminationspunkt. Dieser beherrscht den Raum und wird in seiner subordinierenden Wirkung zur beherrschenden Dominante der gesamten Ausstattung. Der hervorragende, mächtige Hochaltar tritt als eine gerade, durch die Seitenkompartimente plastisch durchgliederte und optisch, aber noch nicht räumlich wirkende Wandgestaltung in Erscheinung.

Marienheide, ehem. Dominikaner-Klosterkirche St. Mariä Heimsuchung, Hochaltar

Ein stark plastisch durchgliedertes, hochbarockes Altarretabel (Abb. 158, 159) in Form einer geraden Altarwand befindet sich ebenso in der ehemaligen Dominikaner-Klosterkirche St. Mariä Heimsuchung in Marienheide, Oberbergischer Kreis.

Im Jahre 1420 erwarb der Eremit Henricus auf Grund einer Vision in Köln ein Marienbild, das sich auf dem Weg nach Marienheide bereits als wundertätig erwies.

¹ Nach dem durch den Florentiner Architekten und Ingenieur Bernardo Buontalenti 1585 im Teatro Mediceo zu Florenz eingeführten Typus der Periaktenbühne des Manierismus entwickelte Giovanni Battista Aleotti die Kulissenbühne, die er erstmals 1618/19 in dem richtungweisenden Bau des Teatro Farnese zu Parma zu voller Wirkung entfaltete; vgl. Edmund Stadler: Die Raumgestaltung im barocken Theater, in: Stamm 1956, S. 195-197, 210-213; vgl. Baur-Heinhold 1966, S. 120-121, 125; vgl. Bauer 1992, S. 227-232; vgl. Brauneck 1996, S. 23-24.

Schon im folgenden Jahr berief Graf Gerhard von der Mark die Dominikaner zur Betreuung der Wallfahrer in den Ort. Eine dreischiffige, dreijochige Hallenkirche mit Querhaus, Vorchorjoch und polygonaler Apsis entstand in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Zu Anfang des 16. Jahrhunderts wurde die polygonale Apsis durch einen zweijochigen Langchor mit geradem Schluß ersetzt.¹

Der Hochaltar² steht in dem langgestreckten Mönchschor, von dem geraden Chorschluß leicht abgerückt. Die architektonische Struktur des Hauptgeschosses entspricht in ihrem Grund- und Aufriß weitgehend dem Steinfelder Retabel. Ein Gemälde mit eingezogenem, segmentbogigen Schluß wird von breiten Seitenkompartimenten gerahmt. Diese bestehen in einer Flucht aus den Stützgliedern Säule, Pfeiler, Säule. Eine Skulptur ist dem Pfeiler jeweils vorgestellt. Wie in Steinfeld steht die Skulptur auf einem vorgestuftem Postament und Sockel mit Akanthuskartusche. Das Haupt der jeweiligen Skulptur, es handelt sich um die Dominikaner-Ordensheiligen Dominikus und Thomas von Aquin, wird von einer Muschel mit üppigem Blüten- und Fruchtornament hinterfangen und bekrönt. Die gedrehten Säulen sind im unteren Bereich mit Engelskopfmanschetten versehen; üppige Weinranken wachsen als eucharistisches Symbol in den Säulenwindungen empor. Säulen und Pfeiler tragen ein mehrfach verkröpftes Gebälk, dessen Architrav und Frieszone durch das Altarblatt gesprengt, während das Kranzgesims segmentbogig emporgeschoben wird.

Ein gesprengter Segmentgiebel, auf dem Engel mit gefalteten Händen und Blick zum Hauptgeschoß lagern, verklammert eine Attika mit Tondo. Die Seitenkompartimente der Attika stufen sich über eine außenstehende Skulptur, jeweils ein Heiliger des Dominikanerordens, und eine gedrehte Säule mit rankendem Blattwerk in den Windungen perspektivisch nach innen. Die Attika schließt mit einem mehrfach verkröpften Gebälk und gesprengten Segmentgiebel, auf dem Putti liegen. Bekrönt wird das Retabel von Maria mit Kind als Himmelskönigin, beidseitig flankiert von einer Amphore mit Blütenstiel.

Üppig rankendes Akanthusornament faßt das zweistöckige Tabernakel ein (Abb. 160), ebenso wird das Hauptgeschoß von kräftigen, ausladenden Akanthusanschwüngen mit einer kräftigen Blütenrosette und dazwischen turnenden Putti eingefasst.

Das Retabel bildet im Gegensatz zum Hochaltar in der Steinfelder Abteikirche (Abb. 152) keine flächige Retabelwand, die den gesamten Chorschluß in der Breiten-

¹ Vgl. Edmund Renard: Die Kunstdenkmäler der Kreise Gummersbach, Waldbroel und Wipperfürth, Düsseldorf 1900, S. 42-44, (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, 5. Bd., I.); vgl. Dehio 1977, S. 464; vgl. Marlies Tacke: Die Wallfahrtskirche St. Mariä Heimsuchung in Marienheide, Neuss 1987, S. 4; (Rheinische Kunststätten Heft 312); zur Wallfahrt vgl. ferner: Wallfahrt 1981, S. 150.

² Zum Hochaltar vgl. Dietrich Rentsch: Oberbergischer Kreis, Bd. 2, Marienheide – Wiehl, Düsseldorf 1967, S.14 f., (Die Kunstdenkmäler des Rheinlandes); vgl. Tacke 1987, S. 10.

und Höhengestaltung ausfüllt, vielmehr ist die Retabelarchitektur komprimiert und gleichzeitig kraftvoll sowie ausdrucksstark gestaltet. Die Stützglieder der Seitenkompartimente stehen dichter zusammen und wirken dadurch kompakter. Das Gebälk, besonders das Kranzgesims, erscheint in seiner mehrfachen Verkröpfung differenzierter und gleichzeitig durch die geringeren Kröpfungsabstände kraftvoller.

Durch den Zusammenschluß des Retabels wird die Attika auch nicht mehr wie in Steinfeld locker, sondern durch die Überschneidungen der gesprengten Giebelsegmente und der verkröpften Postamentzone der Attika spannungsvoll verklammert. Einen vergleichenden Übergang zu den Attikaskulpturen stellen die auf den Giebelsegmenten lagernden Engel her. Darüber hinaus wiederholt die Attika in Marienheide nicht einfach das Hauptgeschoß, sondern die Seitenkompartimente stufen sich perspektivisch über die Skulptur und Säule zum zentralen Tondo.

Im besonderen wirkt das Retabel aber durch seine ausgeprägte, bereits beschriebene Ornament-Plastizität. Dabei verschleifen die ausladenden Akanthusanschwünge in gewisser Weise die Schichtenstruktur des Retabels zum Raum; gleichzeitig beleben sie die Architektur durch den Eindruck lebendigen Wuchses.

Dem Dominikaner-Orden als Auftraggeber des Altares oder der ausführenden Werkstatt dürfte als Anregung für die üppigen Akanthusanschwünge wie auch Laubwerkfüllungen das im Jahre 1695 in Augsburg erschienene Vorlagenbuch „Newes Zierathen Buch“ des Johannes Unselt vorgelegen haben (Abb. 161).¹

Johannes Unselt, der im Jahre 1681 das Meisterrecht erhalten hatte, war seit 1690 für den Verleger Ulrich Stapf tätig. Er gilt als einer der bedeutendsten Vertreter des Laubwerkstils des ausgehenden 17. Jahrhunderts. Seine Ornamentvorlagen für Kunstschreiner kennzeichnen sich durch die Verwendung von üppigen Akanthusranken als Anschwünge von Altären, als Wangenverzierungen, Füllungen, Stuhllehnen oder auch als Verkleidung eines ganzen Kutschwagens, wie das Titelblatt seines Vorlagenbuches zeigt.²

Bemerkenswert ist in Marienheide auch der Raumeindruck. So wird die dreischiffige, dreijochige Halle mit einem etwas beengt wirkenden Mittelschiff beidseitig nur durch ein schmales, spitzbogiges, maßwerkloses Fenster pro Joch belichtet. Dagegen kontrastiert der lichtdurchflutete, zweijochige Langchor, der in jedem Joch auf der Südseite durch ein großes dreiteiliges Fenster mit Fischblasmaßwerk von Tageslicht erhellt wird. Die ursprünglichen Fenster auf der Ost- und Nordseite wurden vermauert, da die Klostergebäude an diese Wände anstoßen.

¹ Johannes Unselt: *Newes Zierathen Buch*, Augsburg 1695.

² Vgl. *Fantastische Formen. Ornamente von Dürer bis Boucher*, hrsg. von Gert Unverfehrt, Katalog Kunstgewerbe-Sammlung der Stadt Bielefeld, Stiftung Huelsmann, Kunstsammlung der Universität Göttingen, Göttingen 1992, S. 41, Kat.-Nr. 71.

Wie schon bei Kölner Kirchen beschrieben¹, steht auch in Marienheide der barocke Hochaltar in einem hellichten Chorhaus, das einen wirkungsvollen Kontrast zum dunkleren Mittelschiff bildet. Dabei wird der Blick des Betrachters optisch durch die Lichtführung in den Chorraum auf den Hochaltar gezogen.

Essen-Werden, ehem. Benediktiner-Abteikirche St. Liudger, Hochaltar

Den Typus des monumentalisierten Portalaltares bzw. des monumentalen ein-torigen Triumphbogens stellt weiterhin der Hochaltar (Abb. 162) in der spätromani-schen dreischiffigen Emporenbasilika in Werden dar. Die ehemalige Benediktiner-Abteikirche St. Liudger² erhielt unter Abt Coelestin von Geismar (1706–1718) eine neue Innenausstattung mit einem barocken Hochaltar, Chorgestühl, Seitenaltären im Querhaus und einer Kanzel. Das Wappen des Abtes findet sich am Marienaltar im nördlichen Querhaus und an der Kanzel. Der Hochaltar trägt das Wappen des Kurfür-sten Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg. Die Stiftung des in Düsseldorf residierenden Kurfürsten scheint ein demonstrativer Beweis einer guten nachbarschaftlichen Bezie-hung zwischen Werden und Düsseldorf darzustellen. So oblag es dem Düsseldorfer Kurfürsten, auf die Einhaltung der vertraglich festgelegten Konfessionsrechte der Katholiken außer in den Territorien Kleve, Mark und Ravensberg auch in Werden zu achten. Brandenburg-Preußen versuchte nämlich in den Jahren von 1711 bis 1714, sich das Stiftsland Werden einzuverleiben.³ Vermutlich erst mit der Wiederherstellung der Herrschaft des Abtes im Jahre 1714 dürfte die Neuausstattung der Abteikirche abgeschlossen oder damit sogar erst begonnen worden sein. So ist die Ausstattung zwischen 1714 und 1716, dem Todesjahr des Düsseldorfer Kurfürsten, zu datieren.⁴

¹ Erinnert sei in diesem Zusammenhang an die ehemalige Jesuitenkirche St. Mariae Himmelfahrt, an die Stiftskirchen St. Ursula und St. Andreas.

² Zur Exemption der reichsunmittelbaren Abtei von der erzbischöflichen Jurisdiktion und zu den besonderen Privilegien, die es den Äbten erlaubten, in ihrem Territorium wie eigenständige Bischöfe zu handeln vgl. Hegel 1979, S. 116.

³ Die Territorien Kleve, Mark und Ravensberg gingen 1614 mit dem Vertrag von Xanten, der den Jülich-Klevischen Erbfolgestreit beendete, an Kurbrandenburg über.

⁴ Vgl. Victor H. Elbern: Erinnerungen an Sankt Liudger aus dem Kunstbesitz der ehemaligen Abteikirche zu Essen-Werden, in: Festschrift Sankt Liudger. Gedenkschrift zum 1150. Todestage des Heiligen, hrsg. vom Pfarramt St. Ludgerus, Essen-Werden 1959, S. 73-102, hier S. 92-93; zur Konfessionspolitik vgl. ferner Hegel 1979, S. 133, 195; zum Hochaltar vgl. Paul Clemen: Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Kreises Essen, Düsseldorf 1893, S. 93, (Die Kunstdenk-mäler der Rheinprovinz, 2. Bd., III.); Clemen datiert den Altar in die Zeit um 1700, da er fäl-schlicherweise das Wappen des Hochaltares als dasjenige des Abtes Ferdinand von Erwitte (1670–1706) ansah, vgl. dazu Elbern 1959, S. 91-92; zum Hochaltar vgl. ferner Victor H. Elbern: Die Propsteikirche St. Ludgerus und ihre Fialiikirche St. Lucius zu Essen-Werden, Essen-Werden⁷1989, S. 18; vgl. ferner Walter Sölter: Die ehemalige Abteikirche Essen-Werden, Neuss 1981, Nachdruck 1989, S. 25, Rheinische Kunststätten, Heft 254).

Die um mehrere Stufen erhöhte Choranlage der Abteikirche setzt sich aus einem quadratischen Chorjoch und einem eingezogenen, um fünf Seiten des Achtecks gebrochenen Chorschluß zusammen, in dem der Hochaltar raumbherrschend steht. Das Retabel (Abb. 163, 164) ist mit der spätromanischen Sandsteinmensa, dekoriert mit Bogenfries und Doppelsäulen, kombiniert. Die breite Substruktion hinter dem Altar schließt mit einem Sockelgesims in gleicher Höhe mit der Mensa. Auf der Mensa, dem Retabel vorgeschoben, steht ein breites Tabernakel mit einem Depositorium. Das Tabernakel, das die Postamentzone in der Höhe nicht übersteigt, schließt mit einem Kranzgesims korrespondierend zum Postamentgesims. Die stufige Postamentzone ist verkröpft und endet an den Außenseiten in antiquierter Form in ausgestellten Volutenkonsolen. Die dreiachsigen Seitenkompartimente weisen wie die vorhergehenden Retabel in einer Flucht die Stützgliederfolge Säule, Pfeiler, Säule auf. Die Säulen mit korinthischen Kapitellen sind durch die tiefen Windungen kräftig gedreht, wobei die Windungen der Seitenkompartimente jeweils gegenständig geführt sind. Vor dem Pfeiler als mittlerem Stützglied steht jeweils eine Skulptur auf vorgestuftem Postament. Engel als anthropomorphe Konsolen stützen das über den Skulpturen verkröpfte Gebälk. Säulen und Pfeiler tragen das gesprengte, mehrfach verkröpfte Gebälk mit fasziertem Architrav, Fries und kräftigem Kranzgesims. Ein gesprengter, korrespondierend zum Gebälk verkröpfter Segmentgiebel schließt das Hauptgeschoß ab. Diese beschriebene Retabelarchitektur faßt in ihrer Mitte ein Altarblatt ein, das mit seinem Segmentbogenschluß und dem bekrönenden Stifterwappen, von Löwen gehalten, Gebälk und Giebel sprengt.

Dem Hauptgeschoß ist eine eingezogene, dennoch breite Attika aufgesetzt. Diese stuft sich perspektivisch von den Seiten zur Mitte über außenstehende, vorgekröpfte gedrehte Säulen mit korinthischen Kapitellen und in einem Rücksprung nach innen über Skulpturen vor Pfeilern. Das Mittelfeld der Attika beschreibt ein leicht ovales Hochrelief mit einer Madonna mit Kind in einem Wolkenkranz. Dekoriert wird das Mittelfeld von einer aufgezogenen, im Flachrelief ausgeführten Vorhangdrapierung, die in der Mitte und zu seiten des Reliefs mit Schleifen verknötet ist und seitlich in Kaskaden herabhängt. Die Säulen und Pfeiler tragen ein gestuftes, mehrfach verkröpftes Gebälk mit einem ebensolchen Segmentgiebel. Eine Engelskopfkonsole im Tympanon trägt die mittlere Verkröpfung. Üppiges Akanthusblatt rankt von der Konsole schwungvoll zu den Seiten.

Die Retabelarchitektur wird um folgendes ikonographisches Skulpturenprogramm bereichert: Im Hauptgeschoß, der irdisch-himmlischen Zone, stehen vor den Pfeilern der Seitenkompartimente links der Patronatsheilige, St. Liudger, und rechts Karl der Große, der als Mitbegründer der Abtei verehrt wird. Auf dem Kranzgesims flankieren seitlich die Hll. Benedikt und Scholastika als Ordensgründer die Attika. Im Zentrum der Attika, der himmlischen Zone, erscheint im Hochrelief die Madonna mit

Kind in Wolken, während seitlich die Apostelfürsten Paulus und Petrus stehen. Bekrönt wird das monumentale Retabel von Christus als Salvator, hinterfangen von einer Strahlenglorie, flankiert von adorierenden Engeln.

Das Zentrum dieser monumentalen, eintorigen Triumphbogenarchitektur bildet das Gemälde, das einem Vorhang vergleichbar in einer Art Schnürboden, der noch heute funktionstüchtig ist, aus dem Rahmen heraufgezogen werden kann und den Wandel vom Altargemälde zu einer tiefenräumlichen Bühne eröffnet. Gruppen von drei Wolkenkulissenpaaren, zwischen denen in symmetrischer Anordnung wiederum drei Puttenpaare schweben, staffeln sich in die Tiefe. Zwischen diese Kulissen konnten zu einer indirekten, bühnenhaften Beleuchtung Kerzen eingestellt werden. Im Zentrum der Nische, deren räumliche Ausdehnung aus der Entfernung nicht abschätzbar ist, erscheint die Apotheose des Patronatsheiligen. Der Hl. Liudger, himmelwärts schauend, in bischöflichem Ornat gekleidet, dem eine Gans als Attribut beigegeben ist, scheint auf einer Wolkenbank zusammen mit dem Reliquiensarkophag, der ebenfalls auf Wolken aufliegt, von Putten gestützt, emporzuschweben. Auf dem Sarkophag lagern drei Putti, die die christlichen Tugenden Fides, Spes und Caritas, symbolisiert durch die Attribute Kreuz, Anker und Herz, personifizieren. In dem Sarkophag befand sich ursprünglich der Reliquienschrein des Patronatsheiligen.¹

Dieses *Theatrum sacrum* mit einer Bühne, deren räumliche Tiefe nicht auszumachen ist und deren Darstellung dem Betrachter somit ins Irreale entrückt erscheint, wird von architektonischen Seitenkompartimenten in der Funktion einer Proszeniumsarchitektur der Theaterbühnen gerahmt. Das Motiv eines aufgezogenen Bühnenvorhangs, der die Madonna mit Kind in einem Wolkenkranz gleichsam in der

¹ Bereits Abt Adalwig (1066–1081) hatte die Gebeine des Heiligen aus der spätkarolingischen Ringkrypta in den Chor erhoben und die Tumba, die den Schrein aufnahm, über vier Säulen hinter dem Hochaltar errichtet. So wurde der Altar zum Mittelpunkt des Liudgerkultes. Seit 1909 ruhten die Reliquien wieder in der Grabkammer, in einem neuromanischen Schrein; vgl. Elbern 1959, S. 82, 84; 1984 wurden die Gebeine des Heiligen in einen neuen Ludgerus-Schrein gebettet anlässlich seines 1175. Todesjahres; vgl. ders. ⁷1989, S. 7-10; vgl. ferner ders.: St. Liudger und Werden 1948–1998 in der Rückschau eines Kunsthistorikers, in: Das Jahrtausend der Mönche. Kloster Welt Werden 799–1803, hrsg. von Jan Gerchow, Ausstellung des Ruhrlandmuseums Essen im Museumszentrum Essen und in der Schatzkammer der Propsteikirche Werden, Essen / Köln 1999, S. 205, 208.

Oberbühne schwebend erscheinen läßt, ist ebenso motivisch dem barocken Theater entlehnt und als theatralisches Element auf den Altar übertragen.¹

Anregungen zu dieser Altarbühne mit Wolkenkulissen² gab vermutlich das im Jahre 1649 in der dritten Auflage in Paris erschienene Stichwerk „La Perspective Pratique“ des Jesuitenpaters Jean Dubreuil. Darin stellt Dubreuil auf einem Blatt einen Wandelaltar dar (Abb. 165). Das Retabel bilden zwei Säulen korinthischer Ordnung, die das Rahmenprofil eines ursprünglichen Altarblattes einfassen. Anstelle des Gemäldes erscheint eine Architektur aus vier Pfeilern mit eingestelltem Allerheiligsten. Dubreuil rechnet mit einem Raum von zwei oder drei Fuß Tiefe und einer Konstruktion aus zwei oder drei getrennten Kulissenpaaren zur Steigerung der illusionistischen Wirkung und mit einem abschließenden Prospekt. Entsprechend dem liturgischen

¹ Erinnert sei in diesem Zusammenhang an das in der Kölner Jesuitenkirche im Jahre 1627 aufgeführte geistliche Schauspiel „Stephanus“. Diese von Studienpräfekt Adam Kasen organisierte Darbietung stellte den Höhepunkt der Schuldramen des Gymnasium Tricornatum dar. Die Bühne war im Mittelschiff aufgebaut. Über der eigentlichen Bühne befand sich eine Oberbühne, die Adam Kasen wie folgt beschreibt: „Über den beiden Vorhängen war eine Bühne, in der der Himmel mit Baumwollstoff bedeckt war, und dessen Vorhänge auseinander gingen, wenn es erforderlich war. In diesem Himmel herrschte Maria, St. Georg, St. Martin, Engel, Gnade und die Tugenden.“ Zitiert nach: Dorothea Eimert: Jesuitendrama und Bühnenbau in der Kölner Kirche St. Mariä Himmelfahrt, in: Das Münster, 28, 1975, S. 324-330, hier S. 326; vgl. ferner Carl Niessen: Studien zur Geschichte des Jesuiten-Dramas in Köln, Habilitationsschrift (maschinenschriftlich), Köln 1919; das Modell der rekonstruierten Bühne in der Kölner Jesuitenkirche ist abgebildet in: Jesuitenkirche 1982, S. 221, Abb. 101.

Im Gegensatz zur Horizontalbühne der Renaissance erweitert sich im Zeitalter des Barock das Theater grundsätzlich nach oben und unten zur Vertikalbühne. Mit Hilfe von Maschinerien für Bühnenflugwesen wurde der Luftraum erobert. Der Himmel öffnet sich und der Götterhimmel der Mythologie oder der „deus ex machina“ erscheint und senkt sich herab oder Heilige und Allegorien bevölkern den Himmel. Das barocke Theater umspannt die gesamte christliche Welt vom Himmel über die Erde zur Hölle.

So wird in der im Jahre 1696 in Wien aufgebauten Sacra Rappresentazione in einem dreistöckigen Bühnenaufbau in der Hölle, auf der Erde und im Himmel die Wirkung des Leidens Christi, vergegenwärtigt im ausgesetzten Sanctissimum am Heiligen Grabe, dargestellt; vgl. Frey 1946, S. 146-147.

Nicola Sabbattini (um 1574–1654) formuliert in seiner im Jahre 1638 in Ravenna erschienenen „Pratica di Fabricar Scene e Machine ne' Teatri“: „Für die Vorstellungen, die gegeben werden sollen, ist zunächst (wenn möglich) ein genügend weiter Raum zu wählen, und zwar von solcher Ausdehnung, daß hinter, neben, über und unter den Hintergründen wie der Szenerie genügend Platz sei für die vielerlei Maschinen, die zur Verwendung kommen sollen, für die Erscheinungen des Himmels, der Erde, des Meeres und der Unterwelt, auch für die Erweiterungen und Verkürzungen, die erforderlich sind.“ zitiert nach Brauneck 1996, S. 16; vgl. ferner Bauer 1992, S. 227-233; vgl. Alewyn ²1985, S. 68-69; vgl. Baur-Heinhold 1966, S. 121-123.

² Die Schlußbühne des Hochaltars in der ehemaligen Augustiner-Chorherren-Stiftskirche St. Maria zu Dießen am Ammersee mit dem versenkbaren Altarblatt und den drei hinter dem Gemälde in der Tiefe gestaffelten Kulissenpaaren sowie den abschließenden, wechselnden, teils szenischen Bühnenbildern der Heilsgeschichte – Geburt Christi, Kreuzigung und Auferstehung – entstand erst im Jahre 1738 nach einem Entwurf von François Cuvilliers; Konsekration des Altars zusammen mit dem Kirchnerneubau am 7. September 1739; vgl. Poser 1975, S. 7; vgl. Lieb ⁵1984, S. 62, 64; vgl. ferner Baur-Heinhold 1966, S. 136, 284; vgl. Bauer 1992, S. 249; zum Dießener Hochaltar allgemein vgl. Zürcher 1978, S. 60-63.

Kalender konnte auch eine Kulissenkonstruktion aus Wolken und Engeln zur Aussetzung der Eucharistie eingesetzt werden, wie ein weiteres Blatt Dubreuil's zeigt (Abb. 166).¹ Dieses letzt genannte Kulissenarrangement könnte durchaus eine Anregung zu der späteren, modifizierten Umsetzung der Wolkenkulissen auf der Altarbühne in Werden geliefert haben.

Diese monumentale, eintorige Triumphbogenarchitektur wiederholt in der Grundrißdisposition der Seitenkompartimente das ältere Schema, das bereits an vorhergehenden Retabeln beschrieben wurde. Nicht zeitgemäß erscheinen die ausgestellten Volutenkonsolen, welche die Last der außen stehenden, gedrehten Säulen ableiten. Diese eher veraltete Lösung erinnert an die seitlichen, auf Volutenkonsolen stehenden Säulen des im Jahre 1625 von Philipp Dirr errichteten Hochaltares im Dom zu Freising (Abb. 42). Allerdings auch über fünfzig Jahre später wird dieses Motiv noch immer verwendet. So weist das Hochaltarretabel in der Stadtpfarrkirche im oberbayerischen Landsberg am Lech (Abb. 167) nach wie vor ausgestellte Volutenkonsolen auf. Der Altar, der einer der größten und bedeutendsten hochbarocken Altäre Oberbayerns darstellt, wurde im Jahre 1680 von den Bernbeurer Kistlern Jörg und Paul Pfeiffer² errichtet und weist ebenso die gestufte, triangulare Disposition der Seitenkompartimente mit doppelten gedrehten Säulen und jeweils einer mittleren, vorgestuftem Heiligenskulptur auf. Im Gegensatz zum Landsberger Altar, dessen Architektur mit üppigem Dekor nahezu überfrachtet erscheint, dominiert beim Werdener Altar hingegen die klare architektonische Struktur des Retabels.

In diesem Zusammenhang ist auch auf die Form des mehrfach verkröpften Segmentgiebels hinzuweisen. Wie bereits bei den von Kurfürst Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg gestifteten Altären in Neviges (Abb. 140) und Benrath (Abb. 141) beschrieben, leitet sich die Form eines Segmentgiebels mit mittlerer Verkröpfung von venezianischen Altären ab. Eine entsprechende Gebälkverkröpfung ist auch bei dem Segmentgiebel dieses Altares zu konstatieren. So sind an dieser Altararchitektur wiederum süddeutsche und oberitalienische Rezeptionen synthetisiert.

Eine Beeinflussung oder sogar Konzeption des Altares durch Düsseldorfer Hofkünstler scheint angesichts der Giebelform und der theatralischen Inszenierung sehr wahrscheinlich, zumal es sich um eine Stiftung des Düsseldorfer Kurfürsten handelt. Ob der Altar allerdings auf den flämischen Bildhauer Michael Chatelan (nachweisbar tätig 1689–1716) zurückgeht, der als Hofbildhauer in Diensten des Kurfürsten Johann

¹ Vgl. Bjurström 1972, S. 102, 108, Abb. 58 a, b; zu Jean Dubreuil vgl. ferner Brauneck 1996, S. 201-203.

² Vgl. Georg Dehio: Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Bayern IV: München und Oberbayern, bearb. von Ernst Götz u. a., München / Berlin 1990, S. 574-575; vgl. ferner Lothar Altmann / Hugo Schnell: Kath. Stadtpfarrkirche Mariä Himmelfahrt in Landsberg a. Lech, Regensburg ¹⁴1996, S. 6.

Wilhelm von Pfalz-Neuburg stand, bleibt fraglich. Von Chatelan stammt eine Madonna mit Kind (1691–1694), die ursprünglich als Mittelfigur im Hochaltar der Düsseldorfer ehemaligen Stiftskirche St. Lambertus stand.¹

Mit dem Gemälde ausgestattet, stellt sich das Werdener Retabel als eine gerade, parallel geschichtete Altarwand eher konventionellen Charakters dar, die raumbeherrschend in dem polygonalen eingezogenen Chorschluß steht. Wird das Gemälde allerdings in den Schnürboden hochgezogen, erfährt das Retabel eine Wandlung zu einem zu damaliger Zeit modernen *Theatrum sacrum* mit proszeniumsartigen Seitenkompartimenten und einer tiefenräumlichen Bühne mit der Inszenierung der Apotheose des Titelheiligen.

Wuppertal-Beyenburg, ehem. Kreuzherren-Klosterkirche St. Maria Magdalena, Hochaltar und Seitenaltäre

Neben diesen geraden, monumentalisierten Altarretabeln mit dreiachsigen, wandparallel gestuften Seitenkompartimenten soll ein weiteres Beispiel eines gerade schließenden Altarportals erörtert werden.

Die ehemalige, der Hl. Maria Magdalena geweihte Kirche des Kreuzherrenklosters in Beyenburg, es handelt sich um einen fünfjochigen, kreuzrippengewölbten Saalbau vom Ende des 15. Jahrhunderts mit einem 5/8-Chorschluß, wurde gegen Ende des 17. Jahrhunderts durch eine neue Ausstattung umfassend barockisiert. Im Westen zog man in den Jahren 1693/94 eine Orgelempore ein und errichtete ein neues Orgelpropekt. Gegen Ende des Jahrhunderts folgte an der Südwand des Saales eine Kanzel. Zu gleicher Zeit wurde das spätgotische Chorgestühl barockisiert und man stattete den Chorraum im Jahre 1698 mit einer neuen Altartrias aus (Abb. 168).²

Der Hochaltar (Abb. 169) steht in dem Chorschluß, leicht abgerückt von der Ostwand, dessen ursprüngliches Fenster vermauert wurde. Das Retabel reicht in seiner Höhe bis zur Gewölbekappe, während es trotz seiner Breite nicht den gesamten Chorschluß ausfüllt, sondern die beiden seitlichen, dreibahnigen Chorfenster nur leicht überschneidet.

¹ Vgl. Katalog Düsseldorf 1971, Kat.-Nr. 106, S. 194-195; die ursprüngliche Marienfigur wurde durch eine Madonna aus der Nachfolge Gabriel Grupellos ersetzt.

² Der Hochaltar ist durch eine Inschrift „ANNO / 1698“ datiert. Diese Inschrift befindet sich getrennt auf den seitlichen vorgestuften Postamenten, jeweils über der Flammleistenfüllung; vgl. Clemen 1894 b, S. 33; vgl. Hermann Hirschberg: Kath. Kloster- und Pfarrkirche St. Maria Magdalena Wuppertal-Beyenburg, München / Zürich 1985, S. 7-10.

Auf einem zweistufigen Podest steht der Altar¹ vor einer hohen Substruktion in Retabelbreite. Dieser Unterbau ist im Grundriß, korrespondierend zum Hauptgeschoß, in den Seitenkompartimenten mehrfach gestuft und verkröpft. Die insgesamt sehr hohe, bis zum Fenstersims aufragende Substruktion wird durch ein Gesims in eine Sockel- und Postamentzone unterteilt. Füllungen mit Flammleistenrahmungen strukturieren beide Zonen. Jeweils eine Vase mit Blütenstiel im Hochrelief dekoriert die seitlich vorgekröpften Füllungen der Postamentzone. Diese zweizonige Substruktion schließt mit einem steigenden Akanthuskarnies und einem verkröpften, profilierten Sockelgesims.

Das Zentrum des Hauptgeschosses bildet ein hohes, rundbogig schließendes Altarblatt, das von einer plastischen, vergoldeten Akanthusblattrahmung eingefasst wird. Das Gemälde setzt direkt über dem Sockelgesims an. Die bildliche Darstellung wird von breiten Seitenkompartimenten flankiert. Auf hohen Postamenten stehen vier kräftige, gedrehte Säulen mit korinthischen Kapitellen. Drei der vier Säulen stufen sich in diagonaler Flucht perspektivisch nach innen zum Gemälde, während die vierte, äußere Säulenachse in einem kräftigen Rücksprung disponiert ist. Neben dieser Rückstufung und Treppung vermitteln die Säulen jeweils durch ihre gegenständigen Windungen in alternierendem Rhythmus zusätzlich ein Moment der Dynamik und Bewegung. Die Säulen tragen ein mehrfach verkröpftes Gebälk mit fasziertem Architrav, Fries und kräftigem Kranzgesims. Durch den Rundbogenschluß des Gemäldes wird der Architrav gesprengt und das Kranzgesims dreiseitig gebrochen hochgeschoben. Ein gestaffelter Segmentgiebel schließt das Hauptgeschoß ab. Über den beidseitig vorgestellten Säulenachsen leiten gesprengte Giebelsegmente über zum rückwärtigen, mehrfach verkröpften Giebel, der die inneren Säulenachsen und das zentrale Gemälde segmentbogig überfängt. Der äußere gesprengte Giebel wie auch der innere Segmentgiebel schließt die Altararchitektur zusammen.

Das Retabel wird von einer stark eingezogenen Nischenattika über einem verkröpften Sockel bekrönt. Wiederum verkröpfte Ornamentpilaster, die mit üppigen Blüten- und Fruchtgebinden dekoriert sind, flankieren die Nische, die oberhalb des Kranzgesimses mit einem Rundbogenschluß und eingeschriebener Muschel abschließt. Ein Vesperbild ist der Nische eingestellt. Ein Tatzenkreuz, das Kennzeichen des Ordens, in einem Strahlenkranz bekrönt die Retabelarchitektur.

Üppige, hochrankende Akanthusanschwünge fassen beidseitig die Nischenattika ein. Die Anschwünge rollen sich an ihrem Fuß zu einer Volute mit einer Rosettblüte in ihrem Auge ein. Von den Akanthusanschwüngen hängen seitlich wiederum üppige

¹ Der Altar ist mit einem Antependium versehen, das von Kurfürst Johann Wilhlem 1715 gestiftet wurde. Wappen und Datierung befinden sich rechts unten am Antependium. Die ehemaligen Seitenaltäre waren ebenfalls mit Antependien des Kurfürsten versehen; vgl. Hirschberg 1985, S. 7-8, 12-13; vgl. ferner Dehio 1977, S. 646.

Fruchtschnüre herab. Anschwünge und Fruchtschnüre bilden eine Überleitung zwischen dem Segmentgiebel des Hauptgeschosses und der dem Giebel aufgesetzten Attika.

Neben dem Vesperbild ist das Retabel zusätzlich mit zwei bekrönenden Skulpturen, links dem Hl. Augustinus und rechts der Hl. Helena, versehen, die auf Postamenten über den gesprengten Giebelsegmenten stehen.

Dieser monumentale Portalaltar wird durch seinen reinen architektonischen Aufbau in Form der zweizonigen Substruktion in Retabelbreite und in Form des Hauptgeschosses mit der Akkumulation gedrehter Säulen und dem zusammenfassenden Segmentgiebel charakterisiert. Dabei verdichtet sich die Architektur zum Gemälde über das diagonal fluchtende, perspektivisch gestufte Säulentriplett. Die Zusammengehörigkeit des Triplets wird zusätzlich durch den zusammenschließenden Giebel unterstrichen. Durch die zentralperspektivische Stufung der Säulen, die eine größere räumliche Tiefe illusionieren, wird der Blick des Betrachters optisch in die Tiefe auf die zentrale bildliche Darstellung der Kreuzigung gezogen.

Dieses kraftvolle, betont architektonische, breite Retabel erhält durch die perspektivische Säulenstufung eine illusionierende Tiefenräumlichkeit und durch die Form der gedrehten Säulen, deren Windungen alternierend gegenständig angeordnet sind, einen plastischen, vor allem aber dynamischen Charakter, wobei gleichzeitig die Mittelachse hervorgehoben wird.

Zu diesem im Chorschluß stehenden, den Saal beherrschenden Retabel gehörten ursprünglich zwei zeitgleich entstandene Seitenaltäre (Abb. 168), die allerdings im Jahre 1965 entsprechend dem neuen Liturgieverständnis des zweiten Vatikanischen Konzils entfernt wurden.¹ Diese Altäre, die im Grund- wie auch Aufriß eine in den Proportionen verkleinerte Form des Hochaltars darstellten, standen parallel zum Hochaltar im zweiten Joch von Osten.

Durch die Barockisierung des Saalbaues wurde der spätgotische Raum in eine barocke Tiefenbühne verwandelt. Dabei bilden die Seitenaltäre gewissermaßen das Proszenium, das den Zuschauerraum, d. h. den Gemeindesaal, von der Bühne trennt. In der Tiefe des Mönchschores, des sich nach hinten ausweitenden Bühnenraumes, erscheint zwischen den kulissenhaft aufgestellten Seitenaltären der Hochaltar als dominierender Abschlußprospekt. Gleichzeitig entsteht durch die Schichtung der Altäre, verbunden mit der perspektivischen, Räumlichkeit illusionierenden Stufung der Säulen, ein tiefenräumliches Bühnenbild. Zugleich schließt sich bei dieser Art von

¹ Vgl. Hirschberg 1985, S. 12.

Guckkastenbühne die Altartrias in übertragenem Sinne zu einem stilisierten räumlichen dreitorigen Triumphbogen zusammen.

Der Hochaltar der Beyenburger Kreuzherren-Klosterkirche könnte in dem Motiv der Säulenakkumulation unter anderem von der römischen Kirchenfassade Santi Vincenzo e Anastasio (Abb. 170), die in den Jahren 1646 bis 1650 errichtet wurde, inspiriert worden sein.¹ Der Architekt Martino Longhi der Jüngere (1602 – 1660) hatte die Front mit dem charakteristischen, gestuft nach vorn tretenden, eng gestellten Säulentriplett und einem zusammenschließenden Segmentgiebel im Auftrage von Kardinal Giulio Mazzarino als Schauwand gegenüber der Fontana di Trevi errichtet.² Domenico de Rossi nahm die Fassade im Auf- und Grundriß in sein Stichwerk „Studio d'Architettura civile di Roma“, das erstmals 1684 in Rom ediert wurde, auf (Tafel 39).³ Dieses Stichwerk war möglicherweise über den Düsseldorfer Hof dem Kreuzherren-Kloster zugänglich.⁴

Die Gestaltung des Beyenburger Hochaltars könnte von der aufwendigen Portalrahmung der römischen Kirche beeinflusst sein. Anstelle der korinthischen Säulenordnung stehen allerdings gedrehte Säulen, um über die salomonisch-petrinische Ordnung den Bezug zum zentralen Heiligtum in der Petersbasilika in Rom herzustellen. Das ähnlich der römischen Fassade eng gestellte Säulentriplett in Beyenburg weist im Gegensatz dazu eine zentralperspektivische Stufung zum Gemälde auf und zusätzlich wurde das Triplett um eine Säulen im Rücksprung erweitert. Diese vierte Säulenachse verleiht dem Retabel eine dem Raum angemessene Breitenausdehnung, steigert zusätzlich das Pathos und die Monumentalität des Retabels und bildet zugleich in dem Rücksprungmotiv einen verschleifenden Übergang zur Makroarchitektur. Diese möglichen römischen Anregungen wurden wiederum mit dem im flämischen Altarbau verbreiteten Motiv der Attikanische, erinnert sei an das Hochaltarreta-

¹ Der Neubau geht auf den Architekten Gaspare de' Vecchi zurück. Diesem bereits errichteten Kirchenbau wurde die Fassade vorgeblendet.

Als vergleichende Abbildung wird auf die graphische Darstellung, auf das Stichwerk des Domenico de Rossi: Studio d'Architettura civile di Roma, Teil III, Rom 1721, Tafel 39, verwiesen.

² Das von Martino Longhi dem Jüngeren in Santi Vincenzo e Anastasio eingeführte Motiv des Säulentriplets ist ebenso an der Fassade der Benediktiner-Abteikirche Zwiefalten variiert worden. Das Triplett-Motiv findet sich hier in dem konvex vorschwingenden Triumphtor mit Doppelsäulen und einem Pilaster; vgl. Christian Norberg-Schulz: Spätbarock und Rokoko, Stuttgart 1985, S. 81.

Zur Fassade von Santi Vincenzo e Anastasio und zu römischen «reliefierten Kirchenfronten» vgl. Schlimme 1999, S. 36, 74, 215.

³ Folgende Ausgabe lag vor: Domenico de Rossi: Studio d'Architettura civile di Roma, 3 Bde., Rom 1702, 1711, 1721, Neudruck, Richmond 1972.

⁴ Eine Verbundenheit des Düsseldorfer Hofes zum Kreuzherren-Kloster in der rheinischen Diaspora im Stromgebiet der Wupper belegen drei im Jahre 1715 von Kurfürst Johann Wilhelm gestiftete Antependien für den Hochaltar und die Seitenaltäre. Zu den Antependien vgl. Hirschberg 1985, S. 7-8, 12-13.

bel in der Antwerpener Jesuitenkirche sowie an das Retabel in der St. Pauluskathedrale, zu einer neuen Variante synthetisiert.

Zusammenfassung

Im vorhergehenden wurde der Typus des monumentalisierten, flachschichtigen Portalretabels des Hochbarock an Hand von exemplarisch ausgewählten Altararchitekturen beschrieben.

Charakteristisch für die Retabel der ehemaligen Prämonstratenser-Abteikirche Steinfeld, der ehemaligen Dominikaner-Klosterkirche zu Marienheide und der ehemaligen Benediktiner-Abteikirche zu Werden ist jeweils die triangulare Disposition der Seitenkompartimente mit jeweils einem axialen, vorgestellten Bildwerk. Die flachschichtig gestuften Seitenkompartimente mit vermittelnden Heiligenfiguren bilden die Rahmung des zentralen Altargemäldes. Der Hochaltar der Steinfelder Abteikirche ist dabei in seiner architektonischen Struktur von den Kölner Geschoßaltären stark beeinflusst und weist noch eine lockere Geschoßschichtung auf. Das Hochaltarretabel in Marienheide ist hingegen in seiner Architektur straffer und konsequenter gestaltet. Zugleich wird die Architektur von üppigem Akanthusornament bereichert. Rezeptionen des Kölner Geschoßaltartypus sind nicht mehr zu konstatieren, vielmehr wird in der üppigen Ornamentierung die Rezeption süddeutscher Ornamentvorlagen deutlich.

Ein entschiedener Architektonisierungsprozeß mit dominierender Retabelarchitektur ohne verschleifende Ornamentik hat schließlich in den Hochaltarretabeln zu Werden und Beyenburg stattgefunden. Oberitalienische und römische Vorbilder werden variiert und zum Teil mit Architekturmotiven des flämischen Altarbaus in abgeänderter Form kombiniert.

Bemerkenswert ist auch, daß im Rahmen der Barockisierung bestehender mittelalterlicher Kirchenbauten der Sakralraum über die Schichtung der Altartrias in eine tiefenräumliche barocke Kulissenbühne verwandelt wird oder der Hochaltar selbst die Verwandlung zu einer Altarbühne, zu einem *Theatrum sacrum* erfährt, wie in Essen-Werden anschaulich vor Augen geführt werden konnte.

5.3.2.2. Der dreiachsige Triumphbogen

Die bisher angeführten hochbarocken monumentalen Portalaltäre verblenden als gerade schließende Retabelwände einen apsidialen oder polygonalen mittelalterlichen Chorschluß. Im folgenden soll ein ebenso gerade schließendes, raumbeherrschendes, hochbarockes Altarretabel behandelt werden, das allerdings gleichzeitig in Zusammenhang mit dem Kirchenneubau entstanden ist.

Köln, Karmelitesen-Klosterkirche St. Maria in der Schnurgasse, Hochaltar

Der Grundstein zum Bau der Karmelitesen-Klosterkirche St. Maria in der Schnurgasse zu Köln wurde durch den Kölner Erzbischof Ferdinand von Bayern am 16. Juli 1643 gelegt. Anlaß dazu gab die Schenkung eines Gnadenbildes durch Königin Maria von Medici, Gemahlin König Heinrichs IV. von Frankreich, im Jahre 1642. Aus Frankreich vertrieben, hatte Maria von Medici in dem Kloster Aufnahme gefunden und die Marienstatue, die sie in Brüssel aus einem Stück der wundertätigen Eiche von Scherpenheuvel hatte schnitzen lassen, dem Kloster aus Dankbarkeit wenige Tage vor ihrem Tode vermacht. Die Schenkung wurde vom päpstlichen Gesandten Rosetti und von Nuntius Fabio Chigi bestätigt.¹

Der Kirchenbau der Discalzeatessen², die sich 1637 in Köln aus dem Antwerpener Konvent kommend niedergelassen hatten und direkt dem Ordensverband und

¹ Vgl. Katalog Düsseldorf 1982, Kat.-Nr. 507, S. 87; vgl. ferner Hilda Lietzmann: Die Klosterkirche „Im Dau“ und St. Maria in der Schnurgasse zu Köln und verwandte Bauten des Ordens der Unbeschuhten Karmeliten, Diss. maschinenschriftlich, Köln 1954, S. 9; vgl. dies.: Die Kölner Klosterkirche der Unbeschuhten Karmeliten „im Dau“ und „St. Maria vom Frieden“, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 35, 1972, S. 198-227, hier S. 205-206; vgl. ferner Helmut Fußbroich: Kirche St. Maria in der Schnurgasse, (Bd. XXIII, Tafel 1-4), in: Katalog Köln 1994, S. 238-241, hier S. 238.

Zur Legende der Scherpenheuveler Eiche mit dem eingestellten wundertätigen Bildwerk der Muttergottes, vgl. Annick Boesmans: Die Wallfahrt Köln – Maastricht – Scherpenheuvel, in: Wallfahrt 1981, S. 25-65, hier S. 33-36.

² Die Gründung des Karmelitenordens, der seinen Namen vom Berge Karmel im Heiligen Land erhalten hat, fand im 13. Jahrhundert statt. Im 15. Jahrhundert führte eine Lockerung der als zu streng empfundenen Ordensregeln zur Spaltung des Ordens in die „Konventualen“ mit gemilderten Regeln und in die „Observanten“, die an den ursprünglichen Regeln festhielten. Eine Erneuerung des Ordens fand im 16. Jahrhundert durch die in der spanischen Stadt Avila geborene heilige Theresa (1515–1582) statt. Im Jahre 1535 legte sie im Kloster „Unserer Lieben Frau auf dem Berge Karmel“ den Profest ab; im Alter von 47 Jahren gründete sie in Avila das erste Reformkloster des Ordens. Neben den ursprünglichen Ordensregeln verlangte Theresa zusätzlich größte Armut, Strenge und Abgeschiedenheit. Dieser reformierte Zweig des Ordens bürgerte sich namentlich als „Unbeschuhte Karmeliten“ oder „Discalceati“ ein, da sie nur Sandalen trugen. Schuhe und weiße Wollstrümpfe gehörten zum Ordenshabit der „Beschuhten Karmeliten“, die weiterhin die gemilderten Regeln befolgten; vgl. Lietzmann 1954, S. 5-6; vgl. dies. 1972, S. 198-199.

dem Kölner Karmeliterkloster „Im Dau“ unterstellt waren, wurde auf Grund von Geldmangel bald nach der Fundamentierung unterbrochen. Im Jahre 1677 nahm man die Bauarbeiten wieder auf, so daß fünf Jahre später Gewölbe und Kuppel vollendet waren. Im Oktober 1685 übertrug man das Gnadenbild der „Königin des Friedens“ in die Kirche, verbunden mit der ersten Meßfeier in dem neuen Kirchenbau, der allerdings erst am 18. September 1692 konsekriert wurde. Die Westfassade wurde im Jahre 1716 vollendet.¹

Der Kirchenbau über kreuzförmigem Grundriß mit einem Langhaus von drei queroblungen Jochen endet nach der Vierung und dem flachen Querhaus in einem nicht ganz quadratischen Chorraum mit geradem Schluß. Der im Jahre 1683 errichtete Hochaltar², der im zweiten Weltkrieg verbrannte³, füllt den Chorschluß in seiner ganzen Breite aus und reicht bis in das Gewölbe (Abb. 171).

Der Hochaltar beschreibt die Form eines dreiachsigen Triumphbogens, der sich in drei Geschossen nach oben verjüngt. Der Altar steht auf einem vierstufigen Podest, während der Chorschluß um eine dreistufige Anlage erhöht ist. Neben diesen Erhöhungen zur Herausstellung des Altares ist der gesamte Chorraum um vier Stufen angehoben. Unter dem Chor und der im Osten anschließenden Sakristei befand sich, wie bei Karmelitern üblich, die Gruft.⁴

Die Substruktion der Retabelwand bilden vier hohe, verkröpfte Piedestale mit Füllungen aus üppigen Fruchtgebinden bzw. Kredenznischen zu seiten des Altares. Zwischen den Piedestalen befinden sich in den Seitenachsen rundbogige Türen als Durchgänge in die Sakristei. Auf den Piedestalen stehen wiederum hohe Postamente, die geflügelte Puttenköpfe in Füllungen zieren. Die Felder über den Rundbogentüren sind mit Ornament flächig gefüllt. Jeweils ein vollplastischer Putto schwebt im Scheitel über der Tür. Auf dem Altar steht ein zweigeschossiges Tabernakel mit Depositorium und rundbogig schließender Expositions-nische. Das Tabernakel wird von einer Leuchterbank flankiert, während die Postamentzone oberhalb der Mensa zu seiten des Tabernakels Festons schmücken.

Die Hauptgeschoßwand wird von vier gedrehten Säulen mit korinthischen Kapitellen vor Wandvorlagen gegliedert. Die Säulen, die auf den Piedestalen stehen, unterteilen die Wand in drei Achsen: Der breiten Mittelachse mit dem eingestellten Gna-

¹ Vgl. Rahtgens 1911 a, S. 316-317; vgl. ferner Lietzmann 1954, S. 9.

² Vgl. Rahtgens 1911 a, S. 323; vgl. Grosche 1978, S. 40-41.

³ Die Kirche brannte am 28. April 1942 aus; vgl. Hilger 1978, S. 148; vgl. Fußbroich 1994 e, S. 238; zu den Kriegsschäden vgl. Heinz Peters: Die Baudenkmäler in Nord-Rheinland. Kriegsschäden und Wiederaufbau, in: Jahrbuch der rheinischen Denkmalpflege in Nord-Rheinland, XIX. Bd., 1951, 308-309.

⁴ Vgl. Lietzmann 1954, S. 10.

denbild und den beiden schmalen Seitenachsen mit Muschelnischen, in denen jeweils eine Skulptur eingestellt ist. Die Nischen werden von gekehlten Pilastern und einer ebensolchen Archivolte eingefasst. Jeweils ein Feston mit Puttenkopf befindet sich als Dekorationsmotiv über den Nischen.

Die Mittelachse mit dem eingestellten Bildwerk wird in besonderer Weise aus der fassadenhaften Wand herausgehoben. Ein aus der Flucht der Retabelwand vorge-
stufes Rahmenprofil mit einer Flammleiste hebt die zentrale Nische mit Segmentbogens-
schluß aus der Wand heraus und akzentuiert diese. Darin eingestellt sind drei
eigenständige, in der Tiefe gestaffelte Ädikulen: Jeweils auf einem Postament stehen
gedrehte Säulen mit korinthischen Kapitellen, die bei gesprengtem Gebälk einen seg-
mentbogigen, an den Enden leicht geschweiften Giebel tragen. Das Zentrum dieser
drei perspektivisch geschichteten Ädikulen bildet eine Rundbogennische, in welche
das Gnadenbild eingestellt ist. In den Zwickeln über der Nische schweben zwei Putti.

Die Säulen des Hauptgeschosses tragen ein verkröpftes Gebälk mit fasziertem
Architrav, Frieszone und Kranzgesims. Der Architrav wird in der Mittelachse von dem
Segmentbogenschluß der Nische gesprengt, Frieszone und Kranzgesims werden seg-
mentbogig emporgeschoben. Putti halten eine Wappenkartusche über dem Nischen-
scheitel im Bereich der Frieszone. Über den äußeren Säulenachsen schließen
gesprengte Giebelsegmente, auf denen geflügelte Engel knien, das Hauptgeschoß ab.

Dem Hauptgeschoß ist eine Attika, die auf die Breite der Mittelachse einge-
zogen ist, aufgesetzt. In Superposition über den Säulen des Hauptgeschosses sind die
wiederum gedrehten Säulen des Obergeschosses disponiert. Die vorgestufte Säulen
werden beidseitig von einer Skulptur im Rücksprungmotiv flankiert, wobei jeweils die
außenstehende Skulptur von einem baldachinartigen Ornamentbogen überfangen wird.
Das Zentrum des Obergeschosses bildet ein Altarblatt mit schulterbogigem Schluß.
Die Säulen tragen ein mehrfach verkröpftes Gebälk mit gesprengtem Segmentgiebel,
auf dessen Giebelenden Putten sitzen, während der Giebel wiederum die abschlie-
ßende Attika verklammert.

Die eingezogene Attika stuft sich über zwei gedrehte Säulen zur längsovalen
zentralen bildlichen Darstellung. Das mehrfach verkröpfte Kranzgesims wird in der
Mitte durch das ovale Gemälde flachbogig aufgekröpft.

Das Altarretabel füllt den geraden Chorschluß in seiner Breiten- wie auch Höhe-
ausdehnung fassadenhaft aus. Es bildet den raumbeherrschenden Abschluß des Cho-
res und ersetzt gleichsam die gerade schließende Chorwand. Die Retabel-architektur
wird selbst zur Makroarchitektur und verschmilzt gleichzeitig über architektonische
Korrespondenzen mit dem Struktursystem des Innenraumes. So ist beispielsweise das
Gebälk im Langhaus, Querhaus und Chorraum bis auf die Ost- und Westwand
umlaufend. Im Chorraum wird die Gebälkunterbrechung in gleicher Höhe durch das

Gebälk der Retabelarchitektur fortgeführt, so daß der Flächenzusammenhang keine gravierende Unterbrechung erfährt.¹

Trotz gewisser Angleichungen beherrscht das Altarretabel weiterhin den Kirchenraum durch seine Fassadenhaftigkeit und den wirkungsvollen farblichen Kontrast. So war der Raum ursprünglich gekälkt, während sich die Architekturglieder wie Sockel, Kapitelle, Gebälk, Gurtbögen und Rippen von dem hellen Putzgrund in sandsteinfarbiger Fassung mit weiß aufgetragenen Fugen absetzten.² Zu dieser lichten Farbgebung des Raumes kontrastierte der Hochaltar in sehr dunkel gebeiztem Holz. Von der Holzwand setzten sich wiederum die Säulen in schwarzer, hochglänzender Lackfassung ab.³ Die Architekturglieder wie Basen und Kapitelle sowie das Ornament waren voaussichtlich vergoldet. Durch den farblichen Kontrast der fast schwarzen Retabelarchitektur in einem hellen, lichten Raum wurde der Blick des Betrachters unmittelbar auf den Hochaltar konzentriert. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, daß in der Kirche die frühbarocke kontrastierende Lichtführung, wie sie in Köln erstmals in der Jesuitenkirche auftrat, aufgegeben wurde zugunsten einer gleichmäßigen, hellen Belichtung des Raumes durch große Fenster.

Wie angeführt, wird der Blick durch den Kontrast auf den Hochaltar gelenkt. In seinem Zentrum steht das Gnadenbild in einer Nische.

Drei perspektivisch geschichtete, eigenständige Ädikulen leiten den Blick in die Tiefe auf das Bildwerk. Optisch besonders wirkungsvoll zeigt sich dabei die Akkumulation der gedrehten Säulen der einzelnen Ädikulen, die eine Verdichtung des Retabels auf die Mitte, auf die Skulptur bewirken. Außergewöhnlich ist darüber hinaus, daß in der Altarwand wiederum drei Ädikulaarchitekturen integriert sind. Durch die Schichtung der Architekturen wird einerseits eine größere räumliche Tiefe illusioniert, zugleich wird der Blick in die Tiefe auf das Bildwerk gezogen. Darüber hinaus heben die drei nach innen gestuften Ädikulen das Gnadenbild aus der fassadenhaften Altarwand heraus.

Formal erinnern diese Ädikulen in ihrer Grundform – Postament, Säule, gesprengtes Gebälk, Segmentgiebel mit geschweiften Enden – sehr stark an den in Köln verbreiteten Typus des architektonisch akzentuierten Gemäldealtars. Diesen Grundtypus übertrug man offensichtlich in modifizierter Form auf den Hochaltar der Karmelitessen-Klosterkirche.

¹ Vgl. dazu auch Grosche 1978, S. 40.

² Vgl. Lietzmann 1954, S. 12-13; vgl. dies. 1972, S. 210

³ Auf den Schwarzweißphotographien ist eine Grauwertabstufung zwischen den schwarzen Säulen und der Retabelwand festzustellen.

Die primäre motivische Anregung zur Gestaltung dieses dreiachsigen, fassadenhaften Triumphbogenretabels geht von einem Triumphbogen aus dem im Jahre 1642 in Antwerpen erschienenen Stichwerk „Pompa Trivmphalis Introitvs Fernandi“ des Peter Paul Rubens aus.¹ Die Kupfertafel „pag. 19.“ dokumentiert einen zweigeschossigen Triumphbogen (Abb. 172), den „ARCVS LVSITANICI“², den die portugiesischen Kaufleute innerhalb des Triumphzuges zum Einzug des Kardinalinfanten Ferdinand in Antwerpen errichtet hatten. Der nicht von Rubens, sondern von Ludovicus Nonnius³ entworfene Bogen weist als Rahmung des zentralen Triumphtores gekuppelte korinthische Säulen auf. In den Nischen der Seitenachsen sind Porträts von Königen dargestellt. Übereinstimmungen zwischen dem Kölner Hochaltar und dem Triumphbogen bestehen in der grundsätzlichen Dreiachsigkeit und der Attika. Beide Triumphbogenversionen weisen in den Seitenachsen rundbogig schließende Nischen mit eingestellten Skulpturen bzw. Ganzfigurenporträts auf. Die Nischen des Triumphbogens der Portugiesen werden architektonisch von Pilastern und einer Archivolte eingefasst. Die gleiche, allerdings eingetiefte Gestaltungsform findet sich ebenso beim Kölner Hochaltar. Die in die Nischen eingestellten Skulpturen sind beim Kölner Hochaltar im Gegensatz zum Triumphbogen des Stichwerkes jedoch zu groß proportioniert. Beim Triumphbogen der portugiesischen Kaufleute werden die gemalten Ganzfiguren vom Nischenbogen als eine Würdeformel überfangen. Diese Funktion wird jedoch beim Altarretabel auf Grund der Größe der Skulpturen aufgehoben.

Eine weitere Übereinstimmung zwischen dem Vorbild und dem Altarretabel bildet die auf die Breite der Mittelachse eingezogene Attika. Die Attiken setzen bei beiden Varianten auf einer Postamentzone auf. Beim Kölner Altar ist die Attika allerdings durch die gedrehten Säulen stärker architektonisch konzipiert. Die Seitenkompartimente zeigen in ihrer Abfolge „Skulptur, Säule, Skulptur“ Anlehnungen an das Vorbild des Hochaltars der Kölner Jesuitenkirche (Abb. 65, 73), ebenso in dem dritten, abschließenden Obergeschoß. Durch dieses Geschoß erscheint die ursprüngliche Grundform des eintorigen Triumphbogens mit Attika verwandelt zu einer mehrgeschossigen Triumphbogenarchitektur, deren Geschoßschichtung sich vom Altar der Jesuitenkirche ableitet. In St. Mariae Himmelfahrt nahm die Attika ein Tondo auf, während in Anlehnung daran die Attika der Karmeliten-Klosterkirche mit einem längsovalen Gemälde versehen ist.

Zusammenfassend kann also festgestellt werden, daß sich an diesem Altar Anregungen des Rubens-Stichwerkes mit dem Kölner Geschoßaltartypus zu einem fassadenhaften, dreiachsigen Retabel von drei Geschossen synthetisieren.

¹ Anmerkungen zum Stichwerk vgl. Kapitel 5.2.1.; vgl. Rubens (1642) 1971.

² Rubens (1642) 1971, S. 19; vgl. auch die Rückseite des Triumphbogens, die architektonisch formal mit der Vorderseite identisch ist, Tafel 22, ebd., S. 22.

³ Vgl. Martin 1972, S. 64-66, hier S. 65.

In diesem Zusammenhang ist auch auf das Dreikönigen-Mausoleum (Abb. 173) in der Achskapelle des Kölner Domes hinzuweisen, zu dem im September 1683 die Schlußabrechnung erfolgte. Die Stiftung zu einer neuen Umbauung des Dreikönigen-schreines erfolgte im Jahre 1660 durch den Kölner Kurfürsten und Erzbischof Maximilian Heinrich von Bayern. Domherr Heinrich von Mering und andere sollten dafür einen Plan und Aufriß entwerfen und dem Domkapitel vorlegen. 1668 schloß man einen Vertrag mit dem Bildhauer Heribert Neuss über ein Marmor-Mausoleum, zu dem das Material im Kurfürstentum Trier gebrochen wurde. Erst im Jahre 1683 wurde das Mausoleum fertiggestellt – Heribert Neuss war bereits verstorben – und in der Achskapelle errichtet. Weitere Arbeiten an dem Mausoleum zogen sich allerdings bis zur Jahrhundertwende hin. So lieferte im Jahre 1699 Michael van der Voorst die bekrönenden Standfiguren der Hll. Felix und Nabor über den Außenachsen.¹

Ohne auf das Mausoleum näher einzugehen, sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, daß die Fassade dieser Umbauung in ihrer Grundstruktur wiederum auf den bereits angeführten Triumphbogen der portugiesischen Kaufleute aus dem Stichwerk des Peter Paul Rubens zurückgeht, wie ein oberflächlicher Vergleich sogleich offensichtlich werden läßt.

Diese Beispiele belegen, daß das Stichwerk des Peter Paul Rubens durchaus als Vorlagenwerk für eine modifizierte Umsetzung von Triumphbogenarchitekturen in Kölner Kirchen gedient hat.

Zusammenfassung

Die bisher beschriebenen hochbarocken Altararchitekturen haben sich zu monumentalisierten Portalaltären, zu eigenständigen Makroarchitekturen, entwickelt, die den Chorraum als eine gerade, plastisch gestaltete Altarwand abschließen. Dabei nehmen die Retabelarchitekturen bei bestehenden mittelalterlichen Kirchenbauten beispielsweise über das Kranzgesims Bezüge zur Innenarchitektur des Chores auf, so daß anstelle einer Zäsur eine Angleichung zwischen Altar und Chorraum hergestellt wird, die zusätzlich über weiteres barockes Mobiliar wie Chorgestühl und mehrachsige Reliquiarzonen an den Chorlängswänden unterstrichen wird.

Im Gegensatz zu diesen Barockisierungen bestehender Kirchen fügen sich Altararchitekturen, die bei Neubauten mitkonzipiert wurden, sogleich harmonisch in den Kirchenraum ein, indem die Altarretabel Formen der Makroarchitektur aufnehmen.

¹ Vgl. Kroos 1979 / 80, S. 145-148; vgl. ferner Clemen 1937, S. 237-241; vgl. ferner Wolff 1994, S. 206-207.

Charakteristisch für die gerade schließenden Portalarchitekturen sind in einem Vor- und Rücksprung stufig gestaltete Seitenkompartimente über triangularem Grundriß, wobei Architektur und Bildwerke miteinander kombiniert werden. Dieser Altartypus kann eine starke Bereicherung mit Ornament zu architektonisch-plastischen Seitenkompartimenten erfahren. Späte Varianten dieses Typus werden hingegen eher in ihrer Architektur und Tektonik betont. Darüber hinaus geht die Entwicklung bei diesem Typus von einer Wandelbarkeit des Altares durch Gemälde – je nach den liturgischen Erfordernissen des Kirchenjahres – zu einer eher konventionellen Retabelform mit Gemälde, das nicht nur ausgetauscht, sondern in einen Schnürboden hochgezogen werden kann und nun die Bühne für ein tiefenräumliches barockes *Theatrum sacrum* öffnet.

Abgesehen von diesen Altären mit triangular gestuften Seitenkompartimenten sind für gerade schließende Altarwände des Hochbarock weiterhin in mehreren Stufen geschichtete, zentralperspektivisch angelegte Seitenkompartimente charakteristisch. Durch eine mehrfache Säulenstufung findet eine Verdichtung auf die Mitte statt, die den Blick auf die zentrale bildliche Darstellung lenkt und zugleich eine größere räumliche Tiefe der Retabelarchitektur illusioniert.

5.3.3. Wand- und Bühnensaltäre

Nachdem im vorhergehenden Kapitel gerade schließende Altarretabel des Hochbarock in ihren unterschiedlichen Erscheinungsformen erörtert wurden, soll im folgenden auf die erstmals auftretende diagonale Abwinklung der Seitenkompartimente an rheinischen Barockaltären eingegangen werden. Damit verbunden erscheint im Rheinland ebenso erstmals ein *Theatrum sacrum* mit einer szenischen Darstellung auf einem Hochaltar.

5.3.3.1. Öffnung des Portalretabels zum Raum

Godesberg, Michaelskapelle, Hochaltar und Seitenaltäre

Eine Abwinklung der Seitenkompartimente tritt das erste Mal an den drei Altären der Michaelskapelle auf dem Godesberg auf (Abb. 174). Kurfürst und Erzbischof Joseph Clemens ließ die Kapelle in den Jahren 1697 bis 1699 wieder errichten.

Nachfolgend wird zunächst die Baugeschichte der Kapelle einführend dargelegt, um im Anschluß daran die Seitenaltäre und den Hochaltar zunächst deskriptiv in den Strukturen zu erfassen und das *Theatrum sacrum* zu interpretieren. Nach diesen Erörterungen wird auf den Stukkateur Giovanni Pietro Castelli sowie auf die Ursprünge einer Abwinklung der Säulenachsen eingegangen

Vermutlich schon seit frühromanischer Zeit befand sich auf der Spitze des Berges eine dem Erzengel Michael geweihte Kapelle, die allerdings im Jahre 1210 mit dem Bau einer Burg durch den Kölner Erzbischof Dietrich I. von Hengebach (1150–1224) abgetragen und tiefer am Berghang wieder aufgebaut wurde. Im Truchsessischen Krieg (1583–1588) brach man die Kapelle im Jahre 1583 im Rahmen der Belagerung der Burg vermutlich ab und füllte sie als Schutzwall mit Erdreich auf. Die Kapelle blieb als Ruine bestehen, bis Kurfürst Joseph Clemens Schiff und Chorturm wieder erbauen ließ.¹

¹ Vgl. Renard 1896, S. 182-183; vgl. Clemen 1905, S. 290-293; vgl. Dehio / Gall ²1949, S. 248; vgl. Haentjes 1960, S. 96-102; vgl. Dehio 1977, S. 208-209; vgl. Hegel 1979, S. 48, 220, 240, 259; vgl. Wilfried Hansmann / Gisbert Knopp 1984, S. 28-29.

Anlaß dieses Wiederaufbaus war die Errichtung einer Michaelsbruderschaft durch Joseph Clemens in Bonn. Der Kölner Kurfürst hatte im Jahre 1693 die gleichnamige Bruderschaft in der Schloßkapelle der Josephsburg, dem kurfürstlichen Sitz in Berg am Laim bei München, gestiftet, verbunden mit der Gründung des hochadeligen „Ritterorden[s] der Beschützer göttlicher Ehren unter dem Schutze des Hl. Erzengels Michael“.¹

Es handelt sich bei der Kapelle um einen tonnengewölbten Saalbau mit einem breiten Triumphbogen, der den Saal vom gleichbreiten, kuppelgewölbten Chorhaus trennt. Das Gewölbe wie auch die Kuppel sind mit reichem Stuckdekor von dem aus der Gegend um den Luganer See stammenden Giovanni Pietro Castelli (nachweisbar 1695–1737) ausgestattet, der auch die Altäre schuf.² Die dem Michaelsorden gewidmeten Malereien stammen von Johann Schießel. Im Scheitel des Triumphbogens präsentieren zwei Engel das kurfürstliche Wappen, während über diesem zwei Putti die Kurfürstenkrone halten.

Die Altartrias aus Stuckmarmor entstand in den Jahren 1698/99. Dies belegen nachfolgende Rechnungen über Arbeiten in der Godesberger Kapelle, ausgeführt von Giovanni Pietro Castelli, auch Johann Peter Castelli genannt:

- 86 – Vermög anschaffung vom 19. Februar 1698 dem Stuckador Johan Peter Castelli wegen anerdungener arbeith bey St. Michaelis Capellen zu gudesberg zahlt p. 80 albus 125 Rthlr.
88 – Vermög anschaffung vom 19. Februar 1698 so der Baurechnung ex anno etc. 1697 in annum 1699 sub No 86 beygelegt worden
dem stockador Castelli wegen anerdungener Arbeith in St. Michaelis Capellen zu Gudesberg, über bezahlte 125 Rthlr noch zahlt per 80 albus 100 Rthlr
89 – Vermög anschaffung vom 6 octobris 1699 gemelten Stuckador wegen verfertigter arbeit in St. Michaelis Capellen zu Gudesberg zu einer Reconpens(atio) 100 Rthlr³

Vor dem Triumphbogen befinden sich die beiden Seitenaltäre, die den Erzengeln Gabriel (links) (Abb. 175) und Raphael (rechts) (Abb. 176) geweiht sind. Die in ihrem Aufbau formal identischen Retabel stehen jeweils auf einem Blockaltar. Sie entsprechen dem Typus einer Ädikula mit Attika und sind jeweils mit Altargemälden ausgestattet.

Die seitlichen Säulenpostamente sind leicht vorgekröpft, diagonal disponiert und durch eine Nut abgesetzt. Ein kurzes, konkav eingezogenes Wandstück vermittelt zum breiten Postament-Mittelrisalit mit bekrönendem Cherubkopf.

¹ Schalkhausen 1961, S. 197-200, hier S. 197.

² Auf Giovanni Pietro Castelli wird nach der Altaranalyse eingegangen; dort entsprechende Literaturhinweise.

³ Hauptstaatsarchiv Düsseldorf Kurköln IV 4350, 4352, gedruckt in: Hansmann / Knopp 1984, S. 29.

Vorgekröpfte Dreiviertelsäulen mit Akanthusblattkapitellen, deren Eckvoluten sich entgegen dem klassischen Kanon umgekehrt nach oben einrollen, also invertiert sind, stehen vor geraden, nicht abgewinkelten Pilastern mit ebensolchen Kapitellen. Von den Stützgliedern schwingt die Rückwand in einer flachen, konkaven Rundung zum zentralen Altarblatt, das von einer breiten, polsterartigen Profilleiste eingefasst und von Doppelputzenköpfen als Überleitung zum Kranzgesims bekrönt wird. Von den Putzenköpfen hängen beidseitig Blattgirlanden als verschleifender Dekor über der Gemälderahmung herab. Säulen und Pilaster tragen ein mehrfach verkröpftes Gebälk mit fasziertem Architrav, Frieszone und breitem, überstehenden Kranzgesims.

Dem Hauptgeschoß ist eine Attika mit hochovalen Gemälden in mehrfach profilierter Rahmung aufgesetzt. Korrespondierend zur Säulenordnung des Hauptgeschosses wird das Gemälde von diagonal angeordneten Volutenpilastern eingefasst. Putzen turnen auf den Voluten. Über dem Gemälde hängen Blattgirlanden im Bogen zu den seitlichen Volutenkapitellen der Pilaster, auf dessen Stirnseite sich die Girlanden als Dekor fortsetzen. Das seitlich diagonal disponierte Gebälk wird in der Mitte in einem konkav-konvex-konkav Schwung aufgekröpft und von einem Kreuz bekrönt, das Putzen auf einer Wolkenbank halten. Die Putzen leiten gleichzeitig über zu den wappentragenden Engeln im Scheitel des Triumphbogens.

Im Chorhaus steht der Hochaltar aus Stuckmarmor (Abb. 177, 178), der nahezu eine identische Struktur der Seitenkompartimente aufweist. Hinter dem Blockaltar befindet sich die breite, im Grundriß bereits zum Hauptgeschoß korrespondierende Substruktion des Retabels, die mit einem Sockelgesims in gleicher Höhe mit der Mensa abschließt.

Die Postamente der Hauptgeschoßsäulen sind wiederum vorgekröpft und diagonal angeordnet, während die Postamentzone in einem konkaven Einschwung zur Mitte überleitet. Ein dreiachsiges Tabernakel, das auf der Mensa steht, ist der Postamentzone vorgeschoben.

Diagonal angeordnete Säulen bilden die Rahmung der Altarbühne. Die Stützglieder stehen vor breiten, über Eck angeordneten Pilastern, die an den Außenseiten als gemuldete Eckpilaster zum rechtwinkligen Abschluß überleiten. Säulen und Pilaster sind mit Akanthusblattkapitellen versehen, die formal mit den Kapitellen der Seitenaltäre identisch sind. Von dem stärker aus der Ebene vorgekröpften Säulenpaar schwingt das Retabel kurvig zur Mitte, zur Altarbühne, ein. Diese öffnet sich in einem rundbogigen, seitlich von Quadersteinen abgefangenen und mit Blattpflanzen bewachsenen Grotteingang.

Die Stützglieder des Hauptgeschosses tragen ein verkröpftes, korrespondierend zu den vorgekröpften Säulen diagonal abgewinkeltes und zur Mitte kurvig einschwin-

gendes Gebälk. Architrav und Frieszone des Gebälks werden in der Mitte von dem plastisch modellierten Höhleneingang überschritten.

Die diagonale Disposition der Säulen wird zusätzlich durch Giebelsegmente, die aus der Mitte zu den Seiten aufsteigen, unterstrichen. Dieses äußerst seltene, antikleisische Giebelmotiv entstammt dem Florentiner Manierismus; erinnert sei in diesem Zusammenhang an die Architekten Bernardo Buontalenti (1531–1608) und Bartolomeo Ammanati (1511–1592). Auf dem Rücken dieser Giebelsegmente lagert jeweils eine Engelsgestalt, deren Linke in ihrer Gestik auf die Himmelsöffnung des Auszuges weist, während der rechte Engel mit seinem rechten Arm auf das Bühnengeschehen deutet.

Den Auszug dominiert eine Himmelsöffnung in Form eines ovalen Wolkenkranzes, umgeben von einer Gloriole. In der Öffnung erscheint die vollplastische Figur des Erzengels. Puttenköpfe verteilen sich auf dem Wolkenkranz, während zwei weitere Putti mit einem abschließenden Kreuz die Himmelsöffnung bekrönen.

Dieser himmlische Bereich mit Gloriole wird architektonisch hinterfangen von einer Attika mit diagonal gestellten Volutenpilastern, Gebälk und abschließendem, flachbogigen Segmentgiebel. Die Attikaarchitektur bleibt aber weitgehend unsichtbar, da sie von der Gloriole überdeckt wird.

Ikonographisch wird auf der Altarbühne in szenischer Form die nach der Legenda aurea erste Erscheinung des Erzengels Michael in einer Grotte im Jahre 493 auf dem Monte Gargano vergegenwärtigt, einem Berg in Apulien, in der Nähe der Stadt Siponto gelegen (Abb. 179). Der Legenda zufolge ließ ein reicher Mann namens Garganus eine große Herde von Schafen und Rindern am Berge weiden. Ein Stier entfernte sich von seiner Herde und kam am Abend nicht zurück. Daraufhin suchte Garganus das Tier mit seinen Knechten und fand es wie gebannt vor einer Höhle stehen. Erzürnt schoß der Besitzer einen Pfeil auf das Tier, jedoch kehrte der Pfeil im Fluge zurück und verwundete den Schützen. Die Knechte, über das Ereignis erstaunt, trauten sich nicht, die Höhle zu betreten. Sie eilten zum Bischof von Siponto, um ihn über das Geschehen zu informieren. Dieser ordnete ein dreitägiges Fasten mit Gebeten an. Nach Ablauf der Fastentage erschien dem Bischof in einer Vision der Erzengel Michael mit den Worten:

Ihr sollt wissen, daß jener Mensch durch meinen Willen von seinem Pfeil ist getroffen worden, denn ich bin Michael der Erzengel, und es hat mir gefallen an diesem Ort auf Erden zu wohnen und sein zu hüten. Also wollte ich mit diesem Zeichen kund tun, daß ich selber dieses Ortes Hüter und Wächter will sein.¹

¹ Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine, aus dem lateinischen übersetzt von Richard Benz, Köln / Olten 1969, S. 744.

Dargestellt ist auf dem Altar im Hauptgeschoß als der irdischen Zone die Erscheinung des Erzengels Michael an dem Ort des Wunders. Im Bühnenhintergrund wird der unverletzte Stier sichtbar, während am Grotteneingang links der Bischof von Siponto und rechts Garganus in ausdrucksstarken Gesten erscheinen. Den Vordergrund der Szene beherrscht die Figur des Erzengels als ritterlicher Kämpfer, erhöht auf einem Podest stehend. In Harnisch mit erhobenem Flammenschwert hat er dem Satan in Teufelsgestalt zu seinen Füßen eine Kette angelegt. Diese Skulptur des Erzengels gehört nicht zur ursprünglichen Konzeption, sondern die Figur wurde nachträglich hinzugefügt. Im Auszug des Altares, dem himmlischen Bereich, erscheint der Erzengel in einer Wolkenöffnung vor einer Gloriole.

Der Hochaltar und die Seitenaltäre beschreiben auf Grund einer einheitlichen Konzeption einen nahezu identischen Grundriß mit vorgekröpften, flankierenden Säulen. Diese sind aus der bis dahin im Rheinland üblichen orthogonalen Projektion um 45 Grad in die Diagonale gedreht. Da die Säulen über den runden Schaft keine Richtung vermitteln können, wird die Schrägstellung der Säulenachsen über die Architekturelemente Postament und Gebälk, hier mit breitem Gesimsüberstand, sowie über Plinthe und Kapitell artikuliert.

Durch die Schrägstellung der vorgekröpften Säulen öffnet sich die Retabelarchitektur des Hochaltares in den Raum. Dieser Eindruck wird zusätzlich unterstrichen durch den gesprengten Giebel, der aus der Mitte zu den Seiten aufsteigt. Der Blick wird gleichzeitig durch die abgewinkelte Säulenstellung, verbunden mit der anschließenden konkaven Rundung der Retabelwand, in die Tiefe der Altarbühne gelenkt.

Die Seitenaltäre bleiben trotz der Schrägstellung, die durch die abgewinkelten, einrollenden Voluten über dem Kranzgesims plastisch unterstrichen wird, weitgehend flachschichtig im Gegensatz zum Hochaltar, der eine größere räumliche Tiefe illusioniert, die sich über den Grotteneingang in der Altarbühne fortsetzt.

Die bereits beschriebene Retabelarchitektur bildet die Rahmenform der Altarbühne, da auf ein Rahmenprofil, wie es die Gemälde der Seitenaltäre aufweisen, verzichtet wurde. Dieser Architekturrahmen wird allerdings im oberen Bereich stark verschleiert, indem die Modellierung des Höhleneinganges das durchgehende Gebälk überlappt, während gleichzeitig von oben die Strahlen der Gloriole das Kranzgesims und Gebälk überschneiden. Zusätzlich wird die Attika gänzlich von der Gloriole überdeckt. Durch die Verschleierung der architektonischen Rahmung erscheint die Begrenzung der Retabelarchitektur nach oben hin aufgehoben.

Auf der tiefenräumlichen Altarbühne stehen die weiß gefaßten, Marmor illusionierenden Figuren im Kontrast zur in der Tiefe vergeleitenden Dunkelheit der Bühne.

Die Szenerie des isoliert im Chorhaus stehenden Altares wird zugleich von seitlichem, durch den Triumphbogen verdeckten Kulissenlicht – es handelt sich um natürliches Tageslicht, das jeweils durch ein Seitenfenster in der Süd- und Nordwand einströmt – beleuchtet. Diese indirekte Beleuchtung läßt die Figuren plastisch durch das artikulierende Streiflicht aus dem Dunkel der Altarbühne wirkungsvoll heraustreten (Abb. 177).

Der Einsatz indirekter Lichtquellen, der als spezifisches Phänomen des barocken Altarbaues angesehen werden kann, hat seinen Ursprung in den Beleuchtungseffekten des barocken Theaters. Die Verwendung des Kulissenlichtes übertrug Cortona auf das bereits beschriebene Altarmodell in der Florentiner Nationalkirche San Giovanni dei Fiorentini zu Rom, während Bernini bei seinen Bühnenaltären die Lichtwirkungen weiterentwickelte. Auch wenn der Godesberger Altar nicht solch ausgeklügelte Lichteffekte aufweist, wie Bernini sie in seinen Bühnenaltären¹ und die Asams in den spätbarocken Altären in Weltenburg und Rohr verwandten², so steht der Altar doch mit dem Einsatz indirekter Lichtquellen in der Tradition der hochbarocken Altarbaukunst Roms.

Der isoliert im Chorhaus stehende Altar mit der szenischen Darstellung auf der Altarbühne wird räumlich und optisch durch den Triumphbogen vom Saal getrennt. Die Seitenaltäre in Verbindung mit dem Triumphbogen bilden das Proszenium als eine Grenze zwischen Betrachter- und Bühnenraum. Dabei schafft die Proszeniumsarchitektur eine Distanz zwischen dem Gläubigen und dem Chorraum als dem Bereich höherer Weißen und einer übergeordneten Realitätsebene, in dem die Erscheinung des Erzengels als ein übernatürliches, reales Ereignis inszeniert ist. Durch die polimentweiße Fassung scheinen die Skulpturen zusätzlich der irdischen Realität entrückt zu sein. Der Betrachter wird von dem lichten Arrangement vor der dunklen Altarbühne optisch angezogen und nach damaligem Theologieverständnis kontemplativ in den Illusionsraum hineingezogen, um die himmlische Vision mitzuerleben und nachzuvollziehen.

Durch die räumliche Parallelschichtung des Seitenaltarpaars und des Hochaltars in Kombination mit dem Triumphbogen ist eine hochbarocke Tiefenbühne entstanden, in der sich hinter dem Proszenium der Raum nach hinten ausweitet. Wie bei einer Guckkastenbühne erscheint in der Tiefe des Raumes die Inszenierung, die zusätzlich durch das Kulissenlicht plastisch herausgehoben und wie auf einer Bühne beleuchtet wird.

¹ Vgl. dazu Kapitel 3.1.2. und 4.3.4.

² Zur indirekten Beleuchtung bei den Asam-Altären vgl. Kapitel 3.1.4.

Wie bereits erwähnt, ließ Kurfürst und Erzbischof Joseph Clemens die Kapelle von dem Stukkateur Giovanni Pietro Castelli ausstatten, der aus der Stukkatoren-Familie vom Luganer See stammte und einer der qualitativsten Stukkateure wurde. Die Castellis waren vom 16. bis 18. Jahrhundert in Bayern, Franken, Thüringen, im kurkölnischen Raum sowie in der Schweiz und in Polen tätig. Da Überlieferungen zu den Familienmitgliedern lückenhaft sind, der Name oftmals als bloße Werkstattbezeichnung diente und eine enge Zusammenarbeit einzelner Künstler aus wenigstens zwei Generationen stattfand, fehlen nach derzeitigem Forschungsstand genaue Angaben über Lebensdaten und verwandschaftliche Verhältnisse; deshalb müssen auch Händescheidungen zum Teil offen bleiben.

Giovanni Pietro Castelli, von dem weder das Geburts- noch Todesjahr bekannt ist, wird im Jahre 1695 mit einer Bewerbung um die Stuckierung der Hofkapelle des herzoglichen Residenzschlosses Ehrenburg im fränkischen Coburg erstmals in Deutschland nachweisbar.¹ Danach ist er in Bonn faßbar. Im Rahmen des Neubaus der kurfürstlichen Residenz zu Bonn, die 1689 durch die Franzosen zerstört worden war, erhielt Castelli den Auftrag zur Stuckierung der Schloßkapelle. Die Kapelle wie auch der Neubau des Schlosses² entstanden nach den Plänen des bayerischen Hofbau-meisters Enrico Zuccalli (um 1642–1724), der aus Roveredo stammte, einem Ort im heutigen Schweizer Kanton Graubünden.³ Im Jahre 1698 wurde der Grundstein für die Kapelle gelegt, die im Jahre 1700 konsekriert werden konnte, während man die Bauarbeiten am Schloß im Jahre 1702, als Kurköln im Spanischen Erbfolgekrieg (1701–1714) durch verschiedene Heere besetzt wurde und der Kurfürst ins Exil ging, einstellte.⁴ Bis zum französischen Exil orientierte sich Kurfürst Joseph Clemens, wie an Zuccalli und Castelli offenbar wird, in der Architektur und Ausstattung an italieni-

¹ Vgl. P. Grove: Castelli (Castello), Giovanni Pietro (Johann Peter), in: AKL, Bd. 17, München / Leipzig 1997, S. 195-196; zu Castelli vgl. ferner Wilfried Hansmann: Das Treppenhaus und das Große Neue Appartement des Brühler Schlosses. Studien zur Gestaltung der Hauptraumfolge, Diss. Bonn 1969, Düsseldorf 1972, S. 76; vgl. ferner Katalog Bonn 1984, S. 13, 18, 21, 28-29. vgl. ferner Wolfgang Jahn: Stukkaturen des Rokoko. Bayreuther Hofkünstler in markgräflichen Schlössern und in Würzburg, Eichstätt, Ansbach, Ottobeuren, Diss. Erlangen-Nürnberg 1985, Sigmaringen 1990, S. 268-270.

² Im Jahre 1697 fand die Grundsteinlegung des Schlosses statt.

³ Vgl. Katalog Bonn 1984, S. 13, 20; vgl. ferner Sabine Heim: Henrico Zuccalli (um 1642–1724). Der kurbayerische Hofbaumeister, München / Zürich 1984, S. 66-68.

⁴ Nach der Rückkehr des Kurfürsten aus dem Exil ließ Joseph Clemens den Bau von Robert de Cotte in den Jahren 1715 bis 1723 zu einer offenen Rokokoanlage nach französischem Vorbild umgestalten. Im Jahre 1777 fielen das Hauptgebäude und die doppelgeschossige Schloßkapelle einem großen Schloßbrand zum Opfer.

Mit der Besetzung Kurkölns während des spanischen Erbfolgekrieges ging Castelli nach Thüringen. Um 1720 kehrt er nach Kurköln zurück und führt die Stuckarbeiten an den Schlössern zu Bonn, Brühl und Poppelsdorf aus.

schem Zeitgeschmack, den er in seiner Heimatstadt München beispielhaft in der Theatinerkirche sowie in den Schloßbauten und Bauprojekten seines Bruders Kurfürst Max Emanuel kennengelernt hatte.

In Zusammenhang mit dem aus München berufenen Architekten Enrico Zuccalli könnte der Stukkateur Giovanni Pietro Castelli möglicherweise durch seine Vermittlung an den kurkölnischen Hof gekommen sein. Während der Zeit des spanischen Erbfolgekrieges und der Besetzung Kurkölns ging Castelli nach Thüringen. Um 1720 kehrte er wieder nach Kurköln zurück. Hier arbeitete er zusammen mit seinen beiden Söhnen Domenico und Carlo Pietro am Schloß zu Bonn und am Poppelsdorfer Schloß. Ferner geht auf Giovanni Pietro Castelli und seine Söhne unter anderem die Stuckausstattung im heute zerstörten Palais Thurn und Taxis zu Frankfurt (1733–1737) zurück.

Die Ausbildung dürfte Giovanni Pietro Castelli bei dem Stukkateur und Bildhauer Giovanni Battista Carlone (nachweisbar ab 1673, gest. 1707), der aus dem oberitalienischen Ort Scaria im Val d'Intelvi stammte, erfahren haben, wie ein nachfolgender Vergleich des Godesberger Altares mit einem Stuckmarmoraltar Carlones in einer der Langhauskapellen des Passauer Domes verdeutlichen wird.

Carlone arbeitete als Wanderkünstler mit seinem Werktrupp, in dem je nach Auftragsvolumen zwischen neun und zwölf Handwerker tätig waren, in den Sommermonaten in Passau bzw. im Passauer Raum sowie in Oberösterreich. In den Wintermonaten kehrte er nach Scaria zurück. In den Jahren 1677 bis 1695 war Carlone mit der Barockisierung des Passauer Domes beschäftigt.¹ Dort stattete er die nach einem Stadtbrand (1662) stark beschädigte und durch den Prager Dombaumeister Carlo Lurago (ca. 1618–1684) wiederhergestellte (1668–1677) Domkirche St. Stephan in ihrem Inneren mit schweren Stuckdekorationen von plastischem Volumen, kombiniert mit ausdrucksstarken Stuckfiguren korrespondierend zum Maßstab der Architektur, aus sowie mit Stuckmarmoraltären im Querschiff und in den Langhauskapellen.²

Im nördlichen Seitenschiff befindet sich in der ersten Kapelle von Osten ein dem Hl. Paulus geweihter Altar vom Typus einer Ädikula mit Attika (Abb. 180). Dieser Altar stammt von Giovanni Battista Carlone aus dem Jahre 1692/93.³ Wie bei den Godesberger Altären sind die rahmenden Säulen vorgekröpft und um 45 Grad abgewinkelt. Ein konkav eingezogener Pilaster bildet die vergleitende, optische Überleitung zum zentralen Altarblatt. Das Gebälk, das in seiner Grundrißlinie der Abwinkelung und konkaven Rundung entspricht, wird ebenso wie in Godesberg von einem

¹ Vgl. P. Grove: Carlone, Giovanni Battista (Johann Baptista), in: AKL, Bd. 16, München / Leipzig 1997, S. 441-442.

² Vgl. Georg Dehio: Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Bayern II: Niederbayern, bearb. von Michael Brix, München / Berlin 1988, S. 496-506; vgl. Gottfried Schäffer / Gregor Peda: Der Stephansdom zu Passau, Freilassing⁸1996, S. 16-22.

³ Vgl. Schäffer / Peda⁸1996, S. 32; vgl. Dehio 1988, S. 505.

aus der Mitte zu den Seiten aufsteigenden, allerdings um 45 Grad nach außen gedrehten Segmentgiebel mit Volutenenden bekrönt. Eine eingezogene Attika mit abgewinkelten Volutenpilastern und Altarblatt schließt das Retabel ab.

Abgesehen von den genannten Übereinstimmungen der Abwinklung, der konkaven Krümmung, des umgekehrten Segmentgiebels und der abgewinkelten Volutenpilaster bestehen weitere Analogien im Dekor. Beim Passauer Altar sind in der Mitte der Postamentzone breite Segmentbögen, die einen Kreis bilden, ausgeschieden, während die Godesberger Seitenaltäre dieses Motiv als Segmentklammern variieren. Die Voluten der Kapitelle sind an Carlones Paulusaltar invertiert. Diese gleiche Motivform wiederholt Carlone ebenso an den Pilastern der von ihm in den Jahren 1694 bis 1698 ausstuckierten Zisterzienser-Abteikirche Waldsassen.¹ Castelli übernimmt dieses Volutenmotiv ebenso wie er korrespondierend zu Carlones Paulusaltar die Stirnflächen der Volutenpilaster mit Stuckdekor verziert. In Passau wie auch in Godesberg ist stark plastischer Stuckdekor über die Altarblattrahmung gelegt. Die Gemälderahmung der Attika ist in Passau polsterartig profiliert und die Ecken sind zu einer gerundeten, fließenden Form abgewandelt. Eine gleiche Polsterrahmung und Eckabrundung findet sich bei den Gemälden der Seitenaltäre in Godesberg. Die Godesberger Retabel bekrönen Putti, die das Kreuz umfassen. In diesem Falle rezipiert Castelli die Puttenbekrönung des Waldsassener Hochaltares. Carlone schuf diesen monumentalen Stuckmarmoraltar im Jahre 1696² (Abb. 181). Abgesehen von den bekrönenden Putti rahmen das Hauptgeschoß des Waldsassener Hochaltares jeweils zwei Säulen in diagonaler Disposition. In ihrer rhythmischen Staffelung leiten die Säulen den Blick wiederum über ein konkav geführtes Gebälk auf die zentrale bildliche Darstellung.

Die Abwinklung der Säulenachse und damit verbunden die Öffnung des Retabels zum Raum hat Carlone wiederum von einem Altar des Ciro Ferri (1633–1689), des Cortona-Schülers, rezipiert, wie Angelika Seifert durch die überein-

¹ Das Motiv der invertierten Voluten an Kapitellen entstand in der italienischen Renaissance und findet sich beispielsweise an Andrea Sansovinos Wandgrabmälern in Santa Maria del Popolo zu Rom. In der Zeit des römischen Hochbarock charakterisieren dieses Detail die Architekturen Borrominis. Als sehr verbreitetes Motiv in der Sakralarchitektur und Ausstattung erscheinen ebenso invertierte Voluten an Kapitellen im süddeutschen Spätbarock und Rokoko, insbesondere bei den Architekturen der Brüder Asam. Im Gegensatz zur klassischen Form unterstreicht diese Variante die Vertikalität der Stützglieder. Darüber hinaus scheint ein derartig gestaltetes Kapitell, das ursprünglich formal das Vermittlungselement zwischen Stütze und lastendem Architrav darstellt, die Last des Gebälks zu entwerten, da es mit scheinbarer Leichtigkeit getragen wird. Zu dem Motiv der invertierten Voluten vgl. Martin Raspe: *Das Architektursystem Borrominis*, Diss. Freiburg 1991, München 1994, S. 40-42, (Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 62). Nach den Arbeiten am Passauer Dom wurde Carlone zur Ausstuckierung der Zisterzienser-Abteikirche Waldsassen berufen. Dieses Großprojekt, Waldsassen zählt neben der Zisterzienser-Abteikirche Fürstenfeld zu den größten Barockkirchen Altbayerns, konnte am besten Carlone mit seinem leistungsfähigen Werkstattbetrieb meistern.

² Vgl. Georg Dehio: *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Bayern V: Regensburg und die Oberpfalz*, bearb. von Jolanda Drexler und Achim Hubel unter Mitarbeit von Astrid Debold-Kritter u. a., München / Berlin 1991, S. 783-784.

stimmende Gegenüberstellung eines Kapellenaltares aus dem Passauer Dom mit dem Ferri-Altar in der Cappella de Signori Gabrielli in der Chiesa della Minerva nachgewiesen hat.¹ Dieser Altar ist auf Tafel 28 in dem Stichwerk des Giovanni Giacomo de Rossi dargestellt, das in Rom im Jahre 1684 und in neuer Auflage 1699 sowie 1713 ediert wurde² und zusammen mit dem dreibändigen Stichwerk des Domenico de Rossi, „Studio d'Architettura civile di Roma“³, zu den Standardwerken über römische Barockarchitektur gehörte.⁴ Carlone hatte die architektonische Grundstruktur seines Altares mit der Anbetung der Hirten – nördliches Seitenschiff, dritter Altar von Osten – weitgehend direkt aus dem Stichwerk de Rossis übernommen, während er teilweise verschleifenden Stuckdekor sowie die Skulpturen nach eigenen Entwürfen hinzufügte.⁵

Wie bereits beschrieben, öffnet sich beim Godesberger Hochaltar die Retabelarchitektur durch die Abwinklung der Säulenachsen in den Raum. Gleichzeitig führt das konkave Gebälk und die ebenso konkav gerundete Retabelwand den Blick optisch in die Tiefe, wobei eine größere Räumlichkeit des Retabels illusioniert wird.

Diese Säulenabwinklung stellt eine neue Entwicklung in der Retabelarchitektur dar. Bisher war in der Altarbaukunst eine zentralperspektivische Säulenstufung, verbunden mit einer gerade schließenden Retabelwand, gebräuchlich. Diese linearperspektivische Säulenprojektion nahm die normale Flucht des Raumes in sich auf.

Diese neue Entwicklung in der Altarbaukunst, deren Ursprünge in der Altararchitektur des römischen Hochbarock zu finden sind, hat bereits Seifert angeführt.⁶ So ist an Borrominis Gestaltung des Kapellenaltares in Santi Apostoli zu Neapel (Abb. 11) zu erinnern. Der 1646/47 errichtete Altar, dessen Konzeption bereits im Jahre 1635 vorgelegen haben muß, ist in seiner gesamten Breite konkav eingeschwungen, während die Mittelachse in einer Gegenbewegung konvex vorgewölbt ist. Die Fassade des Oratorio di San Filippo Neri (Abb. 12), Rom, errichtet in den Jahren 1637 bis 1640, weist den gleichen Grundriß mit einer konkaven Einziehung über die gesamte Breite und einer konvexen Gegenbewegung der Mittelachse auf.⁷ Ebenso ist an die römische Kirche Sant'Agnese in Agone an der Piazza Navona zu erinnern, deren Front Borromini mit einer konkaven Fassadenkurve (1653–1657) ausführte.

Eine diagonale Abwinklung der Seitenkompartimente findet sich ebenso bei Carlo Rainaldi's Ehrenpforte (Abb. 182) für den Possess Clemens X. vom 8. Juni

¹ Vgl. Seifert 1983, S. 366.

² Giovanni Giacomo de Rossi: *Disegni di vari Altari e Cappelle*. Rom 1684 / 1699 / 1713.

³ Rossi (1702, 1711, 1721) 1972.

⁴ Vgl. Noehles 1973, S. 128.

⁵ Vgl. Seifert 1983, Abbildungsteil B, Abb. 257, 258.

⁶ Vgl. im nachfolgenden Seifert 1983, S. 364-367.

⁷ Vgl. auch Kapitel 3.1.1.

1670. Es handelt sich hier um die Ehrenpforte von Ranuccio II. Farnese vor dem Titusbogen. Neben der Schrägstellung der Seitenkompartimente setzte Rainaldi auch eine für Ehrenportalen ungebräuchliche Toröffnung mit geradem Sturz ein und eine Attika mit Segmentgiebel. Diese Ehrenpforte wurde in ihrer Abwinklung, dem Sturz und dem abschließenden Segmentbogen auch von Zeitgenossen als ungewöhnlich empfunden.¹ Auf eine diagonale Abwinklung der Seitenkompartimente greift Rainaldi fünf Jahre später ebenso beim Hochaltar (1675) von San Lorenzo in Lucina zu Rom (Abb. 27) zurück.² Neben der diagonalen Abwinklung wölbt sich das Retabel in der Mitte in einer konvexen Gegenbewegung in den Raum vor. Die Auswirkungen dieser Bewegung und Gegenbewegung beschreibt Angelika Seifert wie folgt:

Die Flankenkompartimente an Fassaden und Altären [...] erschließen in einer konkaven Diagonale die Tiefenschicht, die in einer konvexen Gegenform – oft kurviert – aus dem Zentrum in den Raum greift. Aus dieser Synthese von gegenläufigen Wand- und Raumbewegungen, die einander durchschneiden, entsteht eine gelöstere und allseitig integrative Szenographie, die [...] den Umraum aktiv gestaltet und nicht wie die traditionelle Zentralperspektive ihn nur wie ein Kontinuum einlinig in sich hineinziehen kann [...]³

Das Motiv der dynamisch vortretenden Mitte findet sich in der Architektur Roms in der kurvierten, raumhaften Fassade von Santa Maria della Pace, die Pietro da Cortona in den Jahren 1655 bis 1657 errichtete in gleichzeitiger Planung mit der Piazza, die auf die Fassade abgestimmt ist. Mit seinem Meisterstück schuf er eine der bewegtesten Barockfassaden Roms. So schwingen an der Schauseite die Seitenflügel des Obergeschosses konkav ein und scheinen den vortretenden Mittelbau zu hinterfangen. In spannungsvoller Dynamik springt der Mittelbau mit vorwölbendem, kräftig modelliertem Obergeschoß vor, während dem Erdgeschoß ein halbkreisförmiger Tempietto vorgelagert ist. Die seitlichen, an den Mittelbau im Erdgeschoß anschließenden Wandstücke täuschen einerseits eine Dreischiffigkeit des einschiffigen Kirchenbaues vor, gleichzeitig verschleiern sie die Anordnung der konkaven Obergeschoßflügel.⁴

Diese kulissenhafte Gestaltung der Architektur rezipierte der nordeuropäische Raum nach Angelika Seifert über oberitalienisches Einflußgebiet, beispielsweise über den Cortona-Schüler Ciro Ferri.⁵ Wie bereits angeführt, ist bei dem Altar des Ciro Ferri die vordere Säulenachse in der Diagonalen abgewinkelt. Durch diese Schrägstellung der Seitenkompartimente erscheint die gesamte Retabelarchitektur „dynamisch

¹ Vgl. Hans Martin Freiherr von Erffa: Die Ehrenportalen für den Possess der Päpste im 17. und 18. Jahrhundert, in: Festschrift für Harald Keller. Zum sechzigsten Geburtstag dargebracht von seinen Schülern, Darmstadt 1963, S. 335-370, hier S. 347-350.

² Die Altararchitektur umschließt das Gemälde „Christus am Kreuz“ (1637/38) von Guido Reni. Seifert 1983, S. 365.

⁴ Vgl. ausführlich Noehles 1969, S. 192-193; vgl. ferner Schlimme 1999, S. 20, 24.

⁵ Vgl. J. Kurzwelly: Ferri, Ciro, in: Thieme / Becker, 11. Bd., Leipzig 1915, S. 479-482.

und plastisch“.¹ Das Retabel öffnet sich in den Raum, es scheint sich in diesen zu entfalten. Über die Architektur wird optisch ein enger Bezug zum Betrachter hergestellt, d. h. durch die Säulenabwinklung, verbunden mit einer entsprechenden Gebälkführung, wird der Blick in das Altarzentrum gelenkt, während gleichzeitig die zentrale bildliche oder plastische Darstellung über die Architektur in den Raum projiziert zu werden scheint.²

Giovanni Battista Carlone hat diese Säulenabwinklung und Öffnung des Retabels von Ciro Ferri übernommen, während Giovanni Pietro Castelli die architektonische Struktur und zum Teil die Gestaltung des plastischen Stuckdekores wiederum von Carlones Altären rezipierte. Bei den Godesberger Stuckmarmoraltären tritt erstmals eine Säulenabwinklung der Retabelarchitektur im Rheinland auf³, im besonderen bildet aber Castellis *Theatrum sacrum* die für die Zeit der Jahrhundertwende erste szenische Darstellung auf einem Hochaltar im gesamten nordwestdeutschen Raum.

Köln, kath. Pfarrkirche St. Alban, Hochaltar

Die Diagonalstellung der Retabelarchitektur und damit einhergehend die Öffnung des Retabels zum Raum findet sich nach den Godesberger Altären im Rheinland erstmals wieder am Hochaltar der Kölner Pfarrkirche St. Alban (Abb. 184, 185). Die kleine romanische Basilika wurde vom 14. bis 17. Jahrhundert mehrfach erweitert und umgebaut, wobei eine grundlegende Umgestaltung des Inneren in den Jahren 1668 bis

¹ Seifert 1983, S. 366.

² Vgl. ebd., S. 366.

³ Neben den von Carlone entworfenen Seitenaltären in den Langhauskapellen (1690–1695) des Passauer Dom und dem Hochaltar in Waldsassen (1696) verbreitet sich das Motiv der diagonalen Abwinklung der Seitenkompartimente weiter in Franken. So findet sich die Schrägstellung beim 1945 verbrannten Hochaltar von Stift Haug in Würzburg. Der Grundstein zum ersten barocken Großbau in Franken, entworfen von Antonio Petrini (1624–1701), wurde am 26. April 1670 gelegt, die Kirche im Jahre 1691 konsekriert. Der Hochaltar entstand im Jahre 1694 nach den Entwürfen des Bildhauers Kaspar Brand, während der Hofschreiner Ferdinand Bielefeld die Arbeiten ausführte. Auf die Konzeption des Hochaltars, d. h. auf seine Einbindung in den Innenraum und auch spezifische Formgebungen, dürfte Petrini als Architekt wahrscheinlich Einfluß genommen haben, zumal es sich bei dieser Kirche um sein Hauptwerk handelt. Ebenso der Hochaltar der von Antonio Petrini erbauten Wallfahrtskirche zu Fährbrück, Kreis Würzburg, weist eine diagonale Abwinklung der Seitenkompartimente auf. Der Altar dürfte gegen Ende der neuziger Jahre des 17. Jahrhunderts entstanden sein. Auf Grund formaler Analogien zwischen dem ehemaligen Hochaltar von Stift Haug und dem Hochaltar der Fährbrücker Wallfahrtskirche geht Gabriele Heitsch davon aus, daß Antonio Petrini bei der Konzeption beider Altäre Einfluß genommen hat; vgl. Heitsch 1986, S. 72–74; zur Architektur Petrinis vgl. ferner Lucia Longo: Antonio Petrini (um 1620/21–1701). Ein Barockarchitekt in Franken, München / Zürich 1985.

1672 unter der Leitung des Architekten Arnold Gülich stattfand.¹ Gülich gestaltete den Innenraum zu einer weiten, dreischiffigen Halle mit beherrschendem Mittelgeviert, welches die ursprüngliche Mittelschiffsbreite weit überschritt, während der dreiseitig schließende Chor weiterhin der Breite des alten Mittelschiffes entsprach. Die Kirche wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört. Der barocke Hochaltar wurde durch einen von Mengelberg angefertigten Altar im Jahre 1885 ersetzt. Historische Photographien haben sich von dem Barockaltar nicht erhalten, so daß eine Beschreibung und Beurteilung nur an Hand der um 1838 entstandenen aquarellierten Zeichnungen Cranz / Wegelins möglich ist. Hierfür werden der Grundriß (Abb. 183) sowie Innenansichten nach Osten (Abb. 184) und Nordosten (Abb. 185) herangezogen.

Das Retabel steht von dem dreiseitigen Schluß abgerückt frei im Chorraum, wobei es fast seine gesamte Breite einnimmt. Die Mensa über dreistufigem Podest wird von der rückwärtigen Retabelsubstruktion mit diagonal abgewinkelten, verkröpften Seiten gleichsam verklammert. In gleicher Höhe mit der Mensa schließt die Substruktion mit einem Sockelgesims ab. Darauf setzt eine hohe Postamentzone auf, die mit Füllungen versehen ist. Eine Tabernakelarchitektur mit Depositorium und Expositions-nische ist der Postamentzone vorgestellt, wobei die Architektur des Tabernakels mit bekrönendem vollplastischen Agnus Dei das Postamentgesims überschneidet und in die Zone des Hauptgeschosses eindringt.

Das hoch aufragende Hauptgeschoß wird im Zentrum von einem Altarblatt mit eingezogenem, rundbogigen Schluß dominiert², flankiert von diagonal abgewinkelten, gestuften Seitenkompartimenten mit Doppelsäulen. Die Säulen mit Pilasterrücklagen stehen auf Plinthen und Basen, weisen glatte Schäfte auf und enden in korinthischen oder kompositen Kapitellen. Die Stützglieder nehmen die Last des mehrfach verkröpften Gebälks auf, bestehend aus fasziertem Architrav, Fries und Kranzgesims mit kräftigem Überstand. Der Architrav und Fries des Gebälks wird in der Mitte von dem hoch aufragenden Rundbogenschluß des Altarblattes gesprengt, gleichwohl verbleibt über dem Gemälde ein Fries mit zwei vermutlich reliefierten Palmwedeln. Der mittlere Fries und das Kranzgesims werden vom Gemälde segmentbögig hochgeschoben.

¹ Vgl. Ewald / Rahtgens 1916, S. 2 ff.; vgl. Franz-Josef Verscharen: Die Pfarrkirche St. Alban (Bd. XXI, Tafel 1–6), in: Katalog Köln 1994, S. 232-233, hier S. 232; vgl. Marianne Gechter: St. Alban, in: Colonia Romanica, Jahrbuch des Fördervereins Romanische Kirchen Köln, X, 1995, Bd. 1, Kölner Kirchen und ihre mittelalterliche Ausstattung, S. 38-39, hier S. 38; St. Alban ist nach dem Zweiten Weltkrieg nicht in den ursprünglichen Formen wieder erbaut worden, sondern dient als dachlose Ruine dem Gedächtnis der Toten der Weltkriege; vgl. Dehio 1977, S. 401, vgl. ferner Hiltrud Kier / Celia Körber-Leupold: Köln, München / Berlin 1988, S. 253-254. Zu Arnold Gülich vgl. Vogts 1966, S. 534, 680.

² Nach Franz-Josef Verscharen stellte das Gemälde den Märtyrertod des Patronatsheiligen dar, das dem Maler Matthias van Damm zugeschrieben wird. Matthias van Damm war zwischen 1708 und 1730 in Köln tätig; vgl. Verscharen 1994, S. 233; vgl. ferner Merlo 1895, Sp. 182.

Auf dem Kranzgesims stehen über den Säulenachsen Flammvasen. Bekrönt wird das Retabel von einer figürlichen Trinität auf einer Wolkenbank in pyramidalen Komposition. Auf der linken Seite thront Christus, der das Kreuz mit seinem linken Arm hält, ihm gegenüber, auf Wolken erhöht, Gottvater, während über ihnen in der Mitte die Taube des Heiligen Geistes schwebt. Die Trinität wird von einer Gloriole, dessen Zentrum in der Geist-Taube liegt, hinterfangen.

Der dreiseitig schließende, die Breite des alten Mittelschiffs einnehmende Chor wurde von zwei halbkreisförmigen, konvex in den Raum vorwölbenden Kommunionbänken mit Balustern als ein Bereich höherer Weihe abgeschränkt.

Die Architektur des Retabels dürfte mutmaßlich aus Holz gefertigt worden sein, entgegen der Annahme Franz-Josef Verscharens, der einen Aufbau aus Marmor vermutet.¹ Das überwiegend gebräuchliche Material bestand im Rheinland aus dem leichter zu verarbeitenden und kostengünstigeren Holz. Der aquarellierten Zeichnung nach zu urteilen, waren die Füllungen und Säulenschäfte in einem dunklen Farbton gefaßt, die Kapitelle, die profilierte Altarblatttrahmung und das Lamm auf dem Tabernakel wahrscheinlich vergoldet. Die übrige Retabelarchitektur und vermutlich auch die Trinität dürften in einem helleren Holzfarbton gefaßt gewesen sein, die Gloriole war vermutlich ebenfalls vergoldet.

Die Retabelarchitektur mit abgewinkelten Seitenkompartimenten und einem zentralen Altargemälde sowie der plastischen, von einer Gloriole hinterfangenen Trinität ist in die Zeit um 1710/15 zu datieren.

Durch die Schrägstellung der Seitenkompartimente paßt sich das Retabel dem dreiseitigen Chorschluß an. Die Abwinklung der gestaffelten Säulen illusioniert eine größere Tiefenräumlichkeit, während zugleich der Blick in die Tiefe auf die zentrale bildliche Darstellung geführt wird. Im Gegensatz zum Gemälde erscheint über der Retabelarchitektur im himmlischen Bereich die Trinität vollplastisch von Licht umflossen.

Da das Retabel vom dreiseitigen Chorschluß abgerückt nach vorn in den Chorraum vorgezogen war, wurde die Trinität von den beiden rückwärtigen Chorfenstern – jeweils zweibahnige Lanzettfenster mit Klarsichtverglasung – im besonderen aber von dem Südostfenster von Licht umstrahlt. Es wäre sehr wohl denkbar, daß ursprünglich auch die Chorstirnwand durchfenstert war, so daß die Trinität gänzlich in blendendem Gegenlicht erschien. Erinnert sei in diesem Zusammenhang an den gotischen Chor von St. Ursula, dessen Fenster im Jahre 1767 vermauert wurden.² Dadurch

¹ Vgl. Verscharen 1994, S. 233.

² Vgl. Hilger 1978, S. 114.

daß die Trinität rückwärtig von Licht umflossen war, wurde sie gleichsam entmaterialisiert und bildete gewissermaßen die himmlische Lichterscheinung im Kirchenraum.

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang die Abstimmung des Retabels auf die Innenarchitektur. So weisen die Fenstersohlbänke und das Kranzgesims des Altars die gleiche Höhe auf, so daß nicht die Retabelarchitektur, sondern kalkuliert nur die Dreieinigkeit in blendendem Gegenlicht erscheint. Analogien zwischen der Innenarchitektur und dem Retabel bestehen zwischen dem kräftig ausgebildeten, verkröpften Kranzgesims des Retabels und den Pfeilerkapitellen mit breitem Simsüberstand. Architektonische Entsprechungen finden sich ebenso in den Rundbögen des betonten Mittelraumes und in dem eingezogenen Rundbogenschluß des Altargemäldes.

Zuletzt bleibt zu den aquarellierten Zeichnungen des Thomas Cranz und Adolph Wegelin aus der Sammlung Weyer¹ mit den Innenansichten nach Osten und Nordosten anzumerken, daß das Retabel im Chorraum relativ schlank dargestellt ist. In seiner Breiten- und Höhenausdehnung dürfte es hingegen stärker raumbeherrschend gewesen sein, als dies die Zeichnungen vermitteln. Entsprechend dem Grundriß füllte es nahezu die gesamte Breite des Chores aus, während das Retabel in der Zeichnung stärker eingezogen erscheint. Der Innenansicht nach Osten zu urteilen, ragte die Altararchitektur, mit Vorbehalt geäußert, in der Höhe beinahe bis zu den Pfeilerkapitellen auf. Die Weiträumigkeit der Halle benötigte als inhaltlichen und optischen Zielpunkt ein monumentales Hochaltarretabel, das in seiner Wirkung sicherlich überwältigender gewesen sein dürfte, als es die Zeichnungen vermitteln.

¹ Kommentare dazu vgl. Verscharen 1994, S. 233.

5.3.3.2. Verräumlichung und Dynamisierung des Wandaltares

Die bisher beschriebenen Altararchitekturen weisen schräg gestellte Seitenkompartimente in Kombination mit einer geraden Rückwand bzw. einer tiefenräumlichen Altarbühne auf. Durch die Diagonalstellung der Seitenkompartimente öffnete sich die Retabelarchitektur zum Raum und fügte sich zugleich dem Chorschluß harmonisch ein. Im folgenden soll der Prozeß der weiteren Verräumlichung und Dynamisierung der Retabelarchitekturen durch Kurvierung bzw. Faltung der Retabel mit borrominesken gegenläufigen Bewegungsrichtungen an Hand von bedeutenden, für die Entwicklung relevanten Kölner Altären des Hochbarock dargestellt werden.

Köln, Corpus-Christi-Kirche, Hochaltar und Seitenaltäre

Die Entwicklung der in den Raum konkav ausgreifenden Altarretabel beginnt mit dem Hochaltar der Kölner Klosterkirche der Ursulinen (Abb. 187). Die Corpus-Christi-Kirche, genannt Fronleichnamskirche, wurde in den Jahre 1709 bis 1712 nach den Plänen des venezianischen Architekten Graf Matteo Alberti erbaut. Alberti arbeitete als Oberbaudirektor in Diensten des in Düsseldorf residierenden Kurfürsten Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg, unter dessen Schutz der Kirchenbau gestellt war.¹ Es handelt sich um eine kleine, nach Nordosten ausgerichtete Saalkirche mit einem Tonnengewölbe aus verputzten Holzlatten.² Die Längswände werden von zwei rhythmischen Travéen aus Blendarkaden mit Rundbogenfenstern gegliedert, unterteilt von breiten Wandvorlagen mit jeweils zwei ionischen Eckpilastern. Den Chorschluß bildet eine stark eingezogene, von einem ausgeprägten Triumphbogen gerahmte Apsis mit dem Hochaltar. Die Seitenaltäre stehen im Vorchorjoch in einer Ecklösung schräg vor dem Triumphbogen, während sich der Hochaltar der Rundung des apsidialen Schlusses anpaßt. Der gesamte Chorraum, der sich aus Vorchorjoch und Apsis zusam-

¹ Die ersten Ursulinen ließen sich im Jahre 1639 in Köln nieder. Sie erhielten allerdings erst 1652 das ständige Aufenthaltsrecht in Köln. 1671 erwarben die Ursulinen vom Domkapitel ein Grundstück an der Makkabäerstraße. Nach dem Bau des Klosters in den Jahren 1673 bis 1676 entstand in der Zeit von 1693 bis 1695 eine Schule, in welcher die Töchter des Adels und der wohlhabenden Bürger unterrichtet wurden; vgl. Arntz u. a. 1934, S. 106-118; vgl. Heinz Firmenich: Die Fronleichnamskirche der Ursulinen in Köln, Neuss ²1976, S. 6-8, (Rheinische Kunststätten, Heft 116); vgl. Gamer 1978, S. 185-197, hier S. 185-186; vgl. Martin Seidler: Kirche der Ursulinerinnen (Bd. XXIV, Tafel 1-4), in: Katalog Köln 1994, S. 242-244, hier S. 242; vgl. Holger Kempkens: Corpus Christi, genannt Fronleichnam, in: Colonia Romanica, Jahrbuch des Fördervereins Romanische Kirchen Köln, X, 1995, Kölner Kirchen und ihre mittelalterliche Ausstattung, Bd. 1, S. 141.

² Die Kirche wurde im Zweiten Weltkrieg bis auf die Umfassungsmauern und den Triumphbogen zerstört. Im Zuge des Wiederaufbaues ersetzte man die Holztonne durch eine Rabitztonne; vgl. Peters 1951, S. 322; Dehio 1977, S. 398-399.

mensetzt, ist in seinem Niveau insgesamt um drei Stufen erhöht. Eine Kommunionbank mit, vom Gemeindesaal aus gesehen, geraden Flanken und einem kräftigen konkaven Einschwing setzt den Chorraum als Ort höherer Weißen optisch vom Laienraum ab.

Die Fronleichnamskirche nimmt unter den neu errichteten Kölner Kirchenbauten des Barock eine Sonderstellung ein, da der Architekt Graf Matteo Alberti den Sakralbau vom Bautypus und in seiner Wandgliederung nach dem Vorbild venezianischer Saalkirchen des 17. und 18. Jahrhunderts gestaltete.¹

Die Ursulinenkirche ist die größte Leistung der Sakralarchitektur des 18. Jahrhunderts in Köln, in Konzeption und Durchführung ist sie den beiden anderen Gotteshäusern [St. Maria in der Kupfergasse (1705–1715), Elendskirche (1765–1771)] weit überlegen. Die Stellung des Baus wird aber dadurch einzigartig, daß er als Repräsentant der venezianischen Architektur des 17. und 18. Jahrhunderts keine Verwandte im Rheinland und den anschließenden Kunstlandschaften besitzt.²

Die Gesamtkonzeption der Altartrias wird ebenso dem Architekten Matteo Alberti zugeschrieben. Nach Gamer wurde die Substruktion des Hochaltars vor dem Winter 1711/12 aufgemauert. In den Wintermonaten führte der kurfürstliche Gipsmarmolierer Camillo Gualardi mit seinen Gehilfen den Hochaltar aus, zu dem Kurfürst Johann Wilhelm die Materialien stellte und den Arbeitslohn bezahlte. Im Jahre 1712 wurden die Seitenaltäre von dem Stukkateur Bellasio errichtet.³ Am 16. Oktober 1712 fand schließlich die feierliche Konsekration der Kirche zusammen mit den Altären statt.⁴ Da die Ausstattung im Zweiten Weltkrieg zerstört wurde, wird für die Beschreibung der Grundriß Cranz / Wegelins (Abb. 186), eine Vorkriegsaufnahme (Abb. 187) sowie eine Aufnahme, die die Kriegszerstörungen dokumentiert (Abb. 188), herangezogen.

Das Hochaltarretabel über konkav geführtem Grundriß (Abb. 186, 187) schmiegt sich harmonisch in den apsidialen Chorschluß ein. Die Substruktion mit versenkten Spiegeln ist verkröpft und schließt mit einem Sockelgesims in gleicher Höhe mit der Mensa. Auf die Substruktion setzt eine schmale Postamentzone mit ebensolchen Spiegeln auf. Ein Tabernakel mit Depositorium, flankiert von vier gedrehten Säulen, und Expositionsniße, die beidseitig drei gedrehte Säulen rahmt, ist der Postamentzone vorgeschoben und ragt in das Hauptgeschoß hinein.

¹ Vgl. dazu ausführlich Gamer 1978, S. 195-197.

² Gamer 1978, S. 197.

³ Vgl. ebd., S. 186.

⁴ „16. 10. 1712: consecravit ecclesiam monasterii monialium Ursularum Coloniae cum tribus altaribus: Kirche u. Hochaltar in hon. Venerabilis Sacramenti; Altar auf der Evangelienseite in hon. BMV et s. Josephi; Altar auf der Epistelseite in hon. s. Ursulae et sociarum virginum martyrum, s. Augustini et s. Caroli Borromaei; Reliquien de societate s. Ursulae.“ Torsy 1969, S. 347; vgl. ferner Gamer 1978, S. 186.

Das Zentrum des Hauptgeschosses bildet eine Ädikula über geradlinigem Grundriß. Zwei Säulen kompositen Ordnung stehen vor Pilasterrücklagen gleicher Ordnung. Die Stützglieder tragen ein verkröpftes, gesprengtes Gebälk mit dreifach fasziertem Architrav, glatt belassenen Friesstücken und gesprengtem, verkröpftem Kranzgesims. Ein gesprengter, dreifach verkröpfter Segmentgiebel schließt die Ädikula ab. Säulen und Giebel bilden die Rahmenform der zentralen Muschelnische, die von einer Profilierung und einem schmalen Wandstreifen umschlossen wird und bis in die Giebelzone eindringt.¹ Eine Agraffe mit geflügeltem Engelskopf verbindet den Rundbogenscheitel der Nische mit der mittleren Giebelkröpfung. Von der geraden Ädikula greifen kurze Konkavflügel aus in Form eines schmalen Wandstückes und eines abschließenden Pilasters mit Kompositkapitell. Das Wandstück ist mit Scagliola-Arbeiten, die im Rheinland sehr selten sind, geschmückt. Ein geflügelter Engelskopf ziert die Frieszone des Wandstückes. Pilaster und Wandstück tragen ein verkröpftes Gebälk.

Das Hauptgeschoß wird von einem Auszug in gleicher Breite, der sich nach oben verjüngt, abgeschlossen. Eine geradlinige Attika in Travéebreite der Ädikula weist als Stützglieder des verkröpften Kranzgesimses kannelierte Pilaster mit Engelskopfkapitellen und einrollenden Volutenenden auf, die in Superposition der Säulen angeordnet sind. In der Mitte der Attika ist ein profiliertes Rahmenfeld mit eingezogenem flachbogigen Schluß eingeschrieben, in welchem von rechts oben, auf Wolken schwebend, die Halbfigur Gottvaters im Hochrelief mit ausgebreiteten Armen, von Engeln umgeben, erscheint. Die plastische Gruppe ist vor einem Fenster, das in die rückwärtige Apsiswand eingelassen ist, angeordnet. Erstmals im Rheinland wird hier ein Fenster, das bei der Aufnahme der Kriegszerstörungen sichtbar wird (Abb. 188), in den Altarbau integriert, wodurch die Halbfigur Gottvaters von indirektem Licht von hinten beleuchtet wurde. Die gerade Attika wird wiederum von gebogenen Flanken mit einer unteren schmalen Attikazone und sich zum Giebel verjüngenden Wandanschwüngen eingefasst. Die Anschwüngen zieren an ihrem Fuß auf der Front eine Rosette. Putti sitzen auf den Anschwüngen und halten Trauben als Enden üppiger Fruchtschnüre empor, die seitlich vom Kranzgesims herabhängen. Gesprengte Giebelsegmente schließen die Attika ab und verklammern lose die Altarbekrönung, gebildet von zwei Putten, die auf einer auf dem Kranzgesims beidseitig auslaufenden Volutenkonsolle sitzen und das abschließende, bekrönende lateinische Kreuz mit Strahlenkranz halten.

¹ In der Muschelnische steht eine Herz-Jesu Figur, die in das Ende des 19. Jahrhunderts zu datieren ist, vgl. Gamer 1978, S. 271; vgl. Hilger 1978, S. 111.

Jörg Gamer stellte in seiner Monographie über den Architekten Graf Matteo Alberti nicht nur den vorbildhaften Zusammenhang zwischen venezianischen Saalkirchen des 17. und 18. Jahrhunderts und der Kölner Ursulinenkirche her, sondern verwies auch auf den venezianischen Altartypus des Barock, den Alberti im Hochaltar der Fronleichnamskirche variierte. Gamer nennt als eines der typischen Beispiele den Altar der Scuola dei Calafati in Santo Stefano zu Venedig¹ (Abb. 189). Formale Analogien zwischen dem venezianischen Vorbild und dem Kölner Hochaltar bestehen in der Grundstruktur der Ädikula. Beim Altar der Scuola dei Calafati tragen ein Paar korinthischer Säulen das gesprengte und verkröpfte Gebälk mit dreifach fasziertem Architrav und glatt belassenem Friesstück. Ein dreifach verkröpfter Segmentgiebel schließt die Ädikula ab. Diese bildet die Rahmenform eines rundbogig schließenden Altarblattes, das wiederum von einem Pilasterpaar und einer Archivolte eingefasst wird und bis in die Giebelzone hinaufragt. Der Archivoltscheitel und die mittlere Krüpfung des Segmentgiebels werden wiederum von einer Agraffe verbunden. Der Hochaltar der Fronleichnamskirche variiert diese beschriebene Grundform. Die Ädikula des venezianischen Altares wird außen zusätzlich von einer Säulenordnung im Rücksprungmotiv flankiert. Dabei bleibt der Altar flachschichtig.

Alberti greift zwar das Grundmotiv der venezianischen Ädikula auf, aber er bindet sie über geradlinigem Grundriß in eine insgesamt breite, gebogene Retabelwand ein. Durch die schmalen Flügelwände wird einerseits das Retabel rhythmisiert, zugleich scheinen aber auch die Seitenwände in ihrer flachen konkaven Krümmung die vortretende Ädikula zu hinterfangen. Zumindest wird dieser Eindruck durch das verkröpfte Kranzgesims vermittelt, das hinter dem Kranzgesims der Ädikula bzw. dem verkröpften Segmentgiebel zu verschwinden scheint. Durch diesen Kunstgriff wird bei dem Retabel in gewissen Grenzen eine größere räumliche Tiefe illusioniert. Die flach gebogenen Seitenwände stehen aber vielmehr in einem dynamischen Spannungsverhältnis zur statischen, geradlinigen Ädikula mit der Attika.

Eine Anregung zu diesen kontrastierenden Formen des Konkavschwunges mit einem statischen Mittelblock dürfte Borrominis römische Fassade von Sant'Agnese in Agone geliefert haben. Den von Girolamo und Carlo Rainaldi im Jahre 1652 begonnenen Kirchenbau übernahm Borromini im Jahre 1653, während Carlo Rainaldi den Bau ab 1657 zu Ende führte. Die im wesentlichen von Borromini gestaltete Fassade schwingt zwischen den Türmen konkav ein, während in der Mitte die geradlinige Ädikula mit dem Hauptportal gegenüber den Konkavflügeln vortritt. Die römische Architektur dürfte Alberti vermutlich während der Zeit seiner Ausbildung kennengelernt haben, und ihm werden darüber hinaus auch die gedruckten Standardwerke zur römischen Barockarchitektur vorgelegen haben.² So hat Alberti in dem Altar der Fronleich-

¹ Vgl. Gamer 1978, S. 271.

² Vgl. Gamer 1978, S. 17.

namskirche nicht einfach „die Variante eines geläufigen venezianischen Altartyps der Barockzeit in der leichteren Formgebung des 18. Jahrhunderts“¹ übertragen, sondern hat an diesem Altar venezianisches Formenvokabular mit römischer Architekturauffassung synthetisiert.

Das Motiv der tiefenräumlichen Illusion wird an dem Altar wiederum in der himmlischen Zone, der Attika, mit der zentralen plastischen Erscheinung Gottvaters vor einer Fensteröffnung aufgegriffen. Wie ein *Deus ex machina* schwebt die Halbfigur Gottvaters als Hochrelief auf flachreliefierten Wolken von rechts oben herab und scheint aus dem Rahmenfeld herauszudrängen. An der rechten unteren und auf der Gottvater gegenüberliegenden linken Ecke sind hochreliefierte Putten wie auch Puttenköpfe zu erkennen. Zwischen der herabschwebenden Gottvaterfigur auf Wolken und den Putti ist auf der Vorkriegsaufnahme (Abb. 187) links ein heller Punkt erkennbar, durch den das Apsisfenster im Hintergrund zu erahnen ist. Zur Verdeutlichung dieser Situation und zum besseren Verständnis des nachfolgenden Versuchs einer Rekonstruktion des Lichteinfalls und seiner Wirkung, ist die Aufnahme der Kriegszerstörung heranzuziehen, auf dem die Fensteröffnung deutlich erkennbar wird (Abb. 188) sowie der Grundriß (Abb. 186), von dem abzulesen ist, daß das allerdings nicht eingezeichnete Fenster im Apsisscheitel nicht von Architektur verdeckt wurde.

Die Kombination von plastischem Arrangement und einem nicht sichtbar in Erscheinung tretenden, aber dennoch vorhandenen Apsisfenster war so angelegt, daß die Figur Gottvaters auf Wolken, bedingt durch die Ausrichtung des Kirchengebäudes nach Nordosten und durch die plastische Fülle innerhalb des Rahmenfeldes, bei frühmorgentlichem Sonnenstand² vermutlich nur am Rand seines rechten Unterarmes und an den Wolkengebilden einen zarten Lichtsaum erhielt, während wahrscheinlich die linke untere Puttengruppe an ihrem oberen Rand von einem Lichtsaum umgeben war. Möglicherweise wurde Gottvater durch das von hinten einfallende Tageslicht, das vielleicht allgemein in dem Relieffraum reflektiert wurde, von unten schwach aufgehellt.

Den Einsatz indirekter Lichtquellen im Altarbau dürfte Alberti von Altären des römischen Hochbarock rezipiert haben, wobei an das im Jahre 1634 errichtete originalgroße Hochaltarmodell Pietro da Cortonas in San Giovanni dei Fiorentini³ (Abb. 13) zu erinnern ist, das allerdings nach zwei Jahrzehnten Borrominis neuem Hochaltar weichen mußte. Der um das Jahr 1646 geborene Matteo Alberti kann also das Altarmodell, das 1654 abgebaut wurde, nicht mehr in Augenschein genommen haben.

¹ Ebd., S. 271.

² Die vorliegende Photographie zeigt den Einfall natürlichen Tageslichtes von Südwesten.

³ Zum Altarmodell vgl. Kapitel 3.1.2. und 4.3.4.

Jedoch dürften ihm allgemein die Bühnenaltäre Berninis, die sich durch indirekte Lichtquellen auszeichnen, bekannt gewesen sein.

Inspirationen zum Motiv des auf Wolken schwebenden Gottvaters¹ im Bereich der Attika könnte Matteo Alberti von Algardis Hochaltar in San Nicola da Tolentino zu Rom (Abb. 190) erhalten haben, ebenso könnte die Attika dieses römischen Altares Alberti als eine mögliche Anregungen für die Gestaltung des Kölner Altarauszuges gedient haben. Giov. Giac. de Rossis hatte Algardis Altar wiederum als Tafel 25 in sein Stichwerk, das auch Alberti gekannt haben dürfte, aufgenommen.²

Seitenaltäre

Da die Seitenaltäre (Abb. 187) zeitgleich mit dem Hochaltar entstanden und Alberti sie zusammen mit diesem konzipierte, dürfen sie im Rahmen der Gesamtbeurteilung nicht außer Acht gelassen werden. Wie bereits zu Anfang dieses Kapitels erwähnt, errichtete der Stukkateur Bellasio die Altäre im Jahre 1712.³ Der Seitenaltar der Evangelienseite wurde der Jungfrau Maria und dem Hl. Joseph, der Altar der Epistelseite der Hl. Ursula und ihren Gefährtinnen sowie den Hll. Augustinus und Carl Borromäus geweiht. Im Jahre 1732 hat Johann Friedrich Fibus nicht näher bezeichnete Arbeiten an den Seitenaltären ausgeführt, wobei es sich um die knienden Putti und das Rocailledekor handeln dürfte. Gleichzeitig stellte man die Skulpturen einer Maria Immaculata und einer Hl. Ursula, die Alexander Wilhelm Imhoff geschaffen hatte, auf den Seitenaltären auf.⁴

Die Altäre aus Stuckmarmor stehen im Vorchor und sind über Eck angeordnet. Vor einer weiteren Erörterung soll der Altar der Evangelienseite, der mit dem Altar der Epistelseite formal identisch ist, zunächst in seiner Morphologie erfaßt werden:

¹ Im Gegensatz zu dieser Darstellung Gottvaters sei zusammenfassend die flämische Variante dieses Motivs angeführt, die im 17. Jahrhundert im Altarbau Flanders einen ikonographischen Topos innerhalb der Bekrönungszone bildet. So wird bei Altären der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts Gottvater zumeist als halbfigurige Büste mit dem Gestus der ausgestreckten Rechten dargestellt. Im Altarbau der zweiten Jahrhunderthälfte dominiert er als Sitzstatue die Altararchitektur. In der flämischen Barockplastik bildet die bedeutendste, paradigmatische Ausformung Gottvaters als Sitzstatue die mächtige thronende Gottvaterfigur auf dem Lettner in der Kathedrale St. Salvator zu Brügge. Dieses Marmorbildwerk wurde im Jahre 1682 von dem Antwerpener Bildhauer Artus Quellinus dem Jüngeren geschaffen; vgl. Becker 1990, S. 31-32, 153-154; vgl. Kehrer 1923, S. 270, 276, Abb. 208.

² Vgl. Rossi [1713] 1972.

³ Vgl. Gamer 1978, S. 186.

⁴ Vgl. ebd., S. 186, 187; vgl. Grosche 1978, S. 43, 59-60, S. 88 Anm. 23, 24; vgl. Hilger 1978, S. 120; die Skulpturen sind laut Grosche für Imhoff gesichert. Der von Theuerkauff vorgenommenen Zuschreibung der Skulpturen an Jan van Rick stimmt Hilger nicht zu, wie ein Vergleich der Maria Immaculata (Kat.-Nr. 142, Taf. 105) mit der Altarskulptur nahelegt, vgl. Katalog Düsseldorf 1971, S. 220; vgl. Hilger 1978, S. 134 Anm. 77.

Über dem Altar, dessen Form durch ein vorgestelltes Antependium typologisch nicht näher bestimmt werden kann, ragt eine verkröpfte Postamentzone auf, die seitlich über der Mensa übersteht. Ein rundbogig schließendes Reliquienexpositorium des ausgehenden 19. Jahrhunderts ist in der Mitte der Postamentzone vorgeschoben.

Das Retabelhauptgeschoß wird beidseitig von einer diagonal nach außen umgeknickten Säule kompositen Ordnung mit Pilasterrücklage gerahmt. Die Retabelwand ist nach innen leicht konkav eingezogen und wird seitlich von Pilastern der gleichen Ordnung eingefasst. Das Zentrum bildet eine Wandfläche mit einem profilierten Rahmenfeld, welchem Imhoffs Maria Immaculata vorgestellt ist. Die Stützglieder tragen ein verkröpftes, durchgehendes Gebälk aus fasziertem Architrav, glatt belassenem Fries und Kranzgesims. Ein gesprengter, korrespondierend zur Säulenordnung diagonal gestellter Segmentgiebel verklammert lose eine gerade Attika, die von offensichtlich entsprechend dem Hauptgeschoß gebogenen Volutenanschwüngen flankiert wird. Das Mittelfeld der Attika ziert ein Monogramm in einer Rocaillekartusche. Ein verkröpfter Satteldachgiebel, dem eine Kartusche vorgehängt ist, schließt die Attika ab. Diese bekrönt die Büste eines Bischofs in pontificaler Meßkleidung, vermutlich den Hl. Augustinus darstellend. Das Retabel wird zusätzlich um einen Putto bereichert, der auf dem Rücken des gesprengten, dem Chor zugewandten Segmentgiebels niederkniet und in Ehrfurcht auf die Skulptur des Hauptgeschosses herabblickt.

Die Seitenaltäre sind schräg vor dem rechtwinkligen Triumphbogen disponiert. Dabei stellen die nach außen umgeknickten, diagonal gestellten Säulen eine optische Anbindung und Überleitung vom Innenraum zur inneren Retabelwand her, die sich wiederum durch die konkave Einziehung harmonisch in die Ecke einfügt. Zugleich lenken die Seitenaltäre als retardierendes Moment durch ihre dynamische, rhythmisierte Architektur, die einer wellenförmigen Bewegung gleichkommt über die äußeren abgewinkelten Säulen und die innere konkave Krümmung, den Blick auf den Hochaltar in der eingezogenen Apsis, auf den sie ebenso vorbereiten.

In der Kölner Ursulinenkirche werden erstmals im Rheinland Seitenaltäre schräg disponiert. Damit wird motivisch eine Entwicklung aufgegriffen, die ihren Ausgangspunkt in der römischen Kirche Sant'Agnese in Agone nahm. Borromini hat die Kirche als Zentralbau über dem Grundriß eines griechischen Kreuzes mit tieferen Quer- als Längsarmen angelegt. In die abgeschrägten Pfeiler des Zentralbaues und damit in diagonaler Disposition sind jeweils Nischen mit Altären und konkav geschwungenen Altarreliefs eingefügt. Damit stellt Borromini eine „Diagonalkonzeption der Raumachsen“¹ her, die der Modeneser Theatinerpater Guarino Guarini (1624–1683) in der

¹ Seifert 1983, S. 369.

ab 1668 errichteten Ordenskirche San Lorenzo zu Turin weiterführte, indem er bei dem um ein Oktogon herum entwickelten Zentralbau die Diagonalpfeiler zu linsenförmigen Raumzellen mit konkaven Altarnischen und vorderen konvexen Bogenstellungen auflöste.¹ Guarinis Ideen wurden mit der Publikation seiner Stichwerke im Jahre 1686 allgemein bekannt.² Johann Lukas von Hildebrandt (1668–1745) führt die Gedanken Guarinis mit dem Baubeginn der Kirche St. Laurentius zu Gabel, nordöstlich von Prag gelegen, im Jahre 1699 in Böhmen ein. Da er den Grundriß seiner Kirche von San Lorenzo zu Turin ableitet, finden sich auch hier in den Diagonalachsen konkav eingezogene Seitenaltäre. Das Motiv der diagonalen Raumachsen mit schräg gestellten Seitenaltären greift Georg Dientzenhofer (1643–1689) in dem Neubau der ehemaligen Jesuitenkirche zum Namen Jesu zu Bamberg auf.³ Der von ihm konzipierte und im Jahre 1686 begonnene Neubau wird nach seinem Tode (1689) von seinem Bruder Leonhard fortgeführt, während Giovanni Battista Brenno in den Jahren 1706 bis 1710 die Seitenaltäre aus Stuckmarmor ausführte, die schräg vor die Kuppelpfeiler disponiert sind. Durch Christoph Dientzenhofer (1655–1722), der Guarinis Prinzipien der Raumdurchdringungen anwendet, werden vor allem in den böhmischen Kirchenbauten auch die Schrägstellung der Seitenaltäre gebräuchlich, ebenso in den süddeutschen guarinesken Sakralräumen des Spätbarock und Rokoko. Als Beispiel sei die Kirche St. Peter und Dionysius des ehemaligen Benediktinerklosters Banz in Oberfranken angeführt. Dabei handelt es sich um den eindrucksvollsten Sakralbau des Johann Dientzenhofer (1663–1726).⁴ Die schräg vor den östlichen Wandpfeilern disponierten Seitenaltäre entstanden im Jahre 1728 nach Entwürfen von Johann Thomas Wagner (1691–1769), der auch die Bildhauerarbeiten ausführte.

Diese Schrägstellung der Seitenaltäre wird in der Fronleichnamskirche erstmals in Köln rezipiert. Zugleich bildet auch die diagonale Disposition der Seitenaltäre eine neue Szenographie, indem die Altäre nicht mehr kulissenartig den Blick verengen und den Ausblick auf eine guckkastenartige tiefenräumliche Altar Bühne freigeben, sondern die Altäre bilden einen verschleifenden, linearperspektivischen Übergang zum Hoch-

¹ Vgl. dazu Müller 1986, S. 50.

² Guarini publizierte die Stichwerke 1686 unter dem Titel „Disegni d’architettura civile ed ecclesiastica“; postum wurde 1737 eine vollständige, von B. Vittone herausgegebene Ausgabe veröffentlicht; zur Architekturtheorie seines Traktates vgl. Müller 1986, S. 203-219.

³ Beginn der Bauarbeiten im Jahre 1686, die Kirche wurde 1693 konsekriert, der Turm 1696 vollendet; in den Jahren 1700/1701 entstand der Hochaltar aus Stuckmarmor von Giovanni Battista Brenno; im Jahre 1803 wurde das Patronat der abgebrochenen Pfarrkirche St. Martin auf die ehemalige Jesuitenkirche übertragen; heute Stadtpfarrkirche St. Martin.

⁴ Die Klosterkirche wurde nach Plänen von Johann Dientzenhofer erbaut. Erste Entwürfe entstanden im Jahre 1709. Die Grundsteinlegung erfolgte 1710; Konsekrierung der Klosterkirche 1719; der Hochaltar, 1714, entstand nach Entwürfen von Johann Dientzenhofer, Ausführung von Balthasar Esterbauer.

altar¹, der in die Rundung der Apsis integriert ist. Trotz dieser verbleibenden Schrägstellung der Seitenaltäre bildet der Triumphbogen mit stukkierten Engeln, die das Altarsakrament in der Gloriole verherrlichen, das Proszenium. Dieses sondert den Altarraum als geheiligten Bereich höherer Ordnung mit dem Hochaltar als Ort der Aussetzung der *sacra species* und der irrationalen bühnenhaften Erscheinung Gottvaters in der himmlischen Zone vom Gläubigen im Gemeindesaal ab.

*Köln, St. Maria Himmelfahrt, genannt St. Maria in der Kupfergasse,
ehemaliger Hochaltar und ehemalige Seitenaltäre*

Drei Jahre nach der Fertigstellung der Ursulinenkirche wurde der Neubau der Karmeliten-Klosterkirche in der Kupfergasse geweiht. Die in Zusammenhang mit dem Kirchenbau entstandene Altartrias schließt sich in einer Weiterentwicklung zu einer ineinander übergehenden, tiefenräumlich gestaffelten Altarbühne zusammen (Abb. 192). Bevor die Altäre im weiteren erörtert werden, soll zuvor der Kirchenraum in seiner Gesamterscheinung beschrieben werden.

Am 24. März 1705 legte man den Grundstein für die neue Klosterkirche.² Der Neubau sollte die in den Jahren 1673 bis 1675 für das Gnadenbild der Schwarzen Muttergottes errichtete Loreto-Kapelle umschließen, die sich bald nach der Errichtung der Kapelle für die große Zahl der Gläubigen aus Köln und der Umgebung als zu klein erwies. Die Klosterkirche entstand vermutlich unter der Bauleitung von Winand Floistorf innerhalb von zehn Jahren.³ Am 5. Mai 1715 konsekrierte der Kölner Kurfürst und Erzbischof Joseph Clemens die Kirche mit den drei Altären.⁴ Dabei wurden das

¹ Vgl. Bußkamp 1992, S. 157.

² Vgl. Torsy 1969, S. 343-346, hier S. 344. Die ursprünglich in der nordbrabantischen Stadt s'Hertogenbusch lebenden Unbeschuhten Karmeliterinnen waren, nachdem die Stadt von den Calvinisten erobert worden war, aus s'Hertogenbusch vertrieben worden. Im Jahre 1630 ließen sie sich in Köln nieder, da in Deutschland noch kein Karmel existierte, der sich dem Reformorden der Theresa von Avila angeschlossen hatte. Die Unbeschuhten Karmeliterinnen unterstellten sich anstelle des Kölner Ordensprovinzials direkt dem Kölner Erzbischof. In den Jahren 1660 bis 1666 wurde ein neues Kloster in der Kupfergasse errichtet. Östlich des Klosters erbaute man die oben genannte Loreto-Kapelle. Vgl. Karl-Heinz Scherer: Geschichte und Beschreibung der Kirche und Gnadenkapelle St. Maria in der Kupfergasse. Hrsg. aus Anlaß der 300-jährigen öffentlichen Verehrung der Schwarzen Mutter Gottes in der Kupfergasse zu Köln 1675-1975, hrsg. von Werner Plenker, Köln o. J. [1975], S. 8, 12-16; Dehio 1977, S. 361-362; Wallfahrt 1981, S. 142; Helmut Fußbroich: Kirche St. Maria in der Kupfergasse, (Bd. XXII, Tafel 1-4), in: Katalog Köln 1994, S. 234.

³ Vgl. Clemen, S. 278; vgl. Vogts 1966, S. 730; vgl. Scherer o. J. [1975], S. 17.

⁴ Vgl. Torsy 1969, S. 344.

Kirchengebäude und der Hochaltar zu Ehren des Hl. Joseph, des Nährvater Jesu, geweiht.¹

Bei dem nach Süden ausgerichteten Sakralbau handelt es sich um einen einschiffigen, kreuzgratgewölbten Saalbau von fünf Jochen mit dreiseitigem Chorschluß. Im fünften Joch von Osten befindet sich zwischen den Eingängen die umbaute Loreto-Kapelle.

In der Sammlung Weyer existiert nur eine einzige aquarellierte Zeichnung von Thomas Cranz und Adolph Wegelin mit einer Ansicht des Innenraumes nach Südwesten, die den ursprünglichen Zustand des Kirchenraumes mit dem Hochaltar und den Seitenaltären dokumentiert (Abb. 192). Für eine Beurteilung der Altäre ist neben dieser Innenansicht zusätzlich der von Cranz / Wegelin angefertigte Grundriß heranzuziehen, auf dem die Altäre in ihrer ursprünglichen Architektur mit dünnen Bleistiftlinien eingezeichnet sind (Abb. 191). Eine Vorstellung der Altäre vermittelt weiterhin eine Photographie aus dem Ende des 19. Jahrhunderts (Abb. 193), die die Altararchitekturen allerdings in dem Zustand von 1842 wiedergeben. Der Bildhauer Christoph Stephan hatte die Altarretabel in ihren Architekturen klassizistischem Zeitgeschmack entsprechend erheblich reduziert, vermutlich nach Empfehlungen des Dombaumeisters Ernst Friedrich Zwirner.² Im Zweiten Weltkrieg wurde die Ausstattung der Kirche vernichtet.

Die Schrägansicht nach Südwesten (Abb. 192) zeigt einen lichtdurchfluteten Chorraum, in den durch das hohe rundbogige Chorfenster mit Klarverglasung das Licht ungebrochen von Osten einströmt. Obwohl sich Adolph Wegelin als Aquarellist an den natürlichen Lichtverhältnissen orientiert, kann der aquarellierten Zeichnung nicht ganz eine „luminaristische Inszenierung“, wie Helmut Fußbroich bemerkt³, abgesprochen werden:

Er hüllt das Sanktuarium in gleißendes Licht, den Laienraum hingegen tönt er dunkel ab. Mit in diese Lichtregie hineingenommen ist auch der Seitenaltar, der, obwohl im abgedunkelten Laienraum stehend, vom Licht des Sanktuariums überstrahlt wird.⁴

¹ „5. 5. 15: EB. Joseph Clemens kons. die Klk. der unbeschuheten Karmelitessen in der Kupfergasse zu Köln mit drei Altären: Kirche u. Hochaltar in kon. s. Josephi nutritii Christi Domini; Altar auf der Evangelienseite in hon. s. Annae et s. Joachimi parentum BMV; währenddessen kons. der WB. altare in sacello Lauretano ibidem in hon. BMV annunciatae, et reliquias de s. Vincentio mart., s. Clarae et s. Christinae virg. mart. dicto altari inclusit; nach der Konsekration zelehr. der WB an dem v. ihm konsekrierten Altar sowie die Äbte [Conradus Kochen] v. St. Pantaleon u. [Henricus Obladen] v. Groß St. Martin an den beiden Seitenaltären je eine hl. Messe; der EB. zelehr. am Hochaltar ein pontificale sacrum;“ vgl. ebd., S. 344.

Nach der Aufhebung des Konvents im Jahre 1802 wurde die ehemalige Klosterkirche 1803 zur Pfarrkirche erhoben. Nun erhielt die Kirche an erster Stelle das Marienpatrozinium mit dem Titel St. Mariae Himmelfahrt, genannt St. Maria in der Kupfergasse; vgl. Fußbroich 1994 d, S. 234.

² Vgl. Fußbroich 1994 d, S. 234; vgl. ferner Grosche 1978, S. 42; vgl. Hilger 1978, S. 106, 110.

³ Fußbroich 1994 d, S. 236.

⁴ Ebd., S. 236.

In dem einjochigen Chor mit dreiseitigem Schluß steht das Hochaltarretabel als ein den Saal beherrschendes „Wandretabel“, das die gesamte Breite des Chores einnimmt und den eigentlichen Chorschluß nahezu gänzlich verdeckt. Die Retabelwand ist dreiaxial; sie setzt sich aus einer axialen, mehrfach geschichteten und mehrzonigen Ädikula mit Attika mit der eigentlichen Mensa und anschließenden diagonal abgewinkelten Flügelwänden zusammen, wie dem Grundriß zu entnehmen ist (Abb. 191). Die nachfolgende Beschreibung beginnt am äußeren Eckpunkt der Flügelwände und setzt sich zur Altarmitte fort.

Eckpilaster über einer Substruktion und Postamentzone mit Füllungen (Abb. 192) sind um die von Dreiviertelsäulen flankierten, nach innen eingeknickten Pilaster des Gurtbogens, mit dem der Chorschluß beginnt (vgl. auch Abb. 193), verkröpft. Die Pilaster der Retabelwand tragen ein mehrfach verkröpftes Gebälk mit fasziertem Architrav, einem Fries, der von jeweils einer zentralen Rosette geschmückt wird, und einem Kranzgesims mit breitem Überstand. Auf den inneren Kranzgesimsstücken standen, zur Altarmitte gewandt, ganzfigurige Heiligenskulpturen. Auf der Cranz / Wegelin Zeichnung ist nur die rechte Skulptur zu erkennen, die sich auf Grund fehlender eindeutiger Attribute auch nicht näher identifizieren läßt.¹

In die Retabelwände waren im Bereich der Sockel- und Postamentzone architravierte Durchgangstüren vermutlich in einer Rahmen-, Füllungskonstruktion eingelassen. Die Flügelwände wurden architektonisch strukturiert von Pilastern, die eine Paneele rahmten. Dieser Täfelung waren, erhöht auf Kartuschenkonsolen, die Standfiguren Johannes des Täufers² (vgl. Photographie, Abb. 193, linke Skulptur) und eines männlichen Heiligen, bartlos, mit jugendlichem Gesicht vorgestellt, bei dem es sich möglicherweise um den Evangelisten Johannes gehandelt haben könnte (vgl. Photographie, Abb. 193, rechte Skulptur). Ein durchgehendes Gebälk mit glatt belasenen Fries und vermutlich kräftigem Kranzgesimsüberstand schließt jeweils die Flügelwände ab.

Das Wandretabel kulminiert, einem Crescendo vergleichbar, in einem Triumphportal, das stufig in den Chorraum hineinragt und in seiner Grundform eine monumentale Ädikula mit zweifach gestufter Attika beschreibt.

Über dreistufigem Podest ist die Mensa zwischen die seitlich vorgestufte Retabelsubstruktion mit Kredenznischen eingestellt. Ein Tabernakel mit Depositorium und Expositionsniße ist der verkröpften Postamentzone, die mit üppigem Ornament

¹ Es handelt sich bei den Figuren nicht um die Heiligen Petrus und Paulus, wie Helmut Fußbroich irrtümlich annimmt, da die genannten Heiligen auf den Giebelsegmenten der Altarmitte lagerten; vgl. Fußbroich 1994 b, S. 236.

² Johannes der Täufer stand vor der südöstlichen Blendwand. Als Attribut war ihm zu Füßen das Lamm Gottes als realistisches Begleittier beigegeben. Einen Kreuzstab hielt er in seiner rechten Hand.

verziert war, vorgestellt. Über zwei gedrehte Säulen in orthogonaler, sich überschneidender Disposition (vgl. Grundriß, Abb. 191) stuft sich das Retabel nach vorn. Die Säulen mit üppigen Weinranken in den Windungen enden in korinthischen Kapitellen. Die vorderen Säulenachsen bilden als Stützglieder zusammen mit dem gesprengten Segmentgiebel die Ädikula-Rahmenform. Abgeschrägte Pilaster leiten von den rahmenden, gedrehten Säulen optisch über zur zentralen Rundbogennische. Diese wird wiederum durch vier in einem Halbkreis angeordnete Pilaster, die mit Sockeln, ionischen Kapitellen und verkröpftem Gebälk versehen sind, architektonisch strukturiert. Vor dieser Architekturfolie steht auf einem Sockel die Ganzfigur des Hl. Joseph mit dem Jesukinde auf seinem linken Arm. Ihm zu Füßen kniet ein bärtiger Heiliger mit einer runden Kappe als Kopfbedeckung. Er weist mit seiner Linken auf das Jesuskind, während er mit seiner Rechten ein Architekturmodell hält, bei dem es sich vermutlich um ein Kirchenmodell handelte. Den Attributen zufolge könnte möglicherweise der Hl. Severinus von Köln dargestellt sein.

Die Säulen und Pilaster der Ädikula tragen ein mehrfach verkröpftes, kräftig ausgebildetes Gebälk, das formal mit den Flügelwänden identisch ist. Über der Nische hängt in der Mitte das Allianzwappen, das sich nicht näher identifizieren läßt.

Über den vorderen Säulen schließt ein gesprengter Segmentgiebel das Hauptgeschoß ab, während auf den Giebelschenkeln die Apostelfürsten Petrus und Paulus sitzen. Petrus als linke Sitzfigur ist mit charakteristischem Rundkopf, Bart und Stirnlocke dargestellt, ihm gegenüber sitzt Paulus, der mit seiner Linken das Schwert als Attribut hält. Der gesprengte Giebel verklammert gleichzeitig die rückwärtige, in der Flucht der Retabelwand liegende, stark konkav eingezogene und sich nach oben verjüngende Attika. Diese schließt wiederum mit einem Segmentgiebel, der durch einen tiefen konkaven Einschnitt gesprengt ist.

In der Breite des Hauptgeschosses hinterfängt eine schmale Attika den Auszugsbereich des Altares. Über dieser Attika bilden Volutenanschwünge mit bekrönenden Flammvasen die Überleitung zur geradlinigen, hohen Attikarücklage, die die konkav geschweifte vordere Attika hinterfängt. Pilaster bilden die Stützglieder der Attikarücklage. Sie tragen ein verkröpftes Gebälk mit kräftigem Kranzgesimsüberstand. Ein abschließender Segmentbogen überhöht die Attika. In dem tiefen, konkav eingezogenen Einschnitt der vorderen Attika erscheint die Gestalt Gottvaters, der auf der von der Schlange umwundenen Weltkugel thront. Die Erscheinung Gottvaters mit zum Segensgestus erhobener Rechten ist von einem Wolkenkranz umgeben. Gleichzeitig bildet die rückwärtige Attika seine architektonische Rahmenform. Die Bekrönung des Retabels bildet ein lateinisches Kreuz mit Strahlenkranz, das von zwei Engelputzen gehalten wird. Skizzierte Füllhörner gießen sich zu den Enden des Segmentgiebels aus.

Seitenaltäre

Die Seitenaltäre vom Typus der Ädikula mit Attika (Abb. 192) sind dem nur geringfügig eingezogenen Triumphbogen diagonal vorgestellt. Im folgenden sollen die Altäre zunächst deskriptiv erfaßt werden.

Die verkröpfte Substruktion des rechten Retabels schließt den Altar, der dem Typus eines Block oder Kastenaltars entspricht, beidseitig ein. Mensa und Sockelgesims schließen in gleicher Höhe ab. Der verkröpften Postamentzone, deren Füllungen mit üppigem Ornament versehen sind, ist ein kantiges Tabernakel in Kastenform vorgestellt.

Die Travée der Hauptgeschoß-Ädikula bilden zwei vorgekröpfte, gedrehte Säulen mit korinthischen Kapitellen vor Pilasterrücklagen. Die vorgekröpften Säulen werden beidseitig von identischen Säulen in orthogonalem Rücksprung flankiert. Die Altararchitektur der Ädikula stuft sich über zwei Pilaster nach innen zur zentralen Muschelnische, in die eine Standfigur der Patronatsheiligen des jeweiligen Altars eingestellt ist.¹ Säulen und Pilaster tragen ein mehrfach verkröpftes Gebälk, das einen breiten Kranzgesimsüberstand aufweist. Über der stark vorgekröpften Säulenachse schließt ein Segmentbogen mit kräftig profiliertem Gesims und einer konisch zulaufenden Rippenverdachung die Ädikula ab. Auf dem Kranzgesims stehen an den Außenseiten Vasen mit überquellendem floralen Dekor.

Die Ädikula wird im Bereich der Rücklage von einer architekturlosen, flachschichtigen Attika bekrönt. Die Attika setzt offensichtlich in Hauptgeschoßbreite über den äußeren Säulenachsen an und verjüngt sich in einem konvex-konkav Schwung nach oben. Ein Satteldach als Kranzgesims schließt die Attika ab. Auf den konvex geschwungenen Attikarändern lagerten beidseitig Engelfiguren, während in der Mitte jeweils ein Brustbildnis einer Heiligenfigur im Hochrelief auszumachen ist. Die Seitenaltäre werden jeweils von einem lateinischen Kreuz bekrönt, während auf dem Satteldach Fruchtgehänge lagen, die auf der Zeichnung Cranz / Wegelins nur skizziert sind.

Der eineinhalbjochige Chorraum (vgl. Grundriß, Abb. 191) ist insgesamt um drei Stufen über dem Bodenniveau des Gemeindesaales erhöht. Eine eingeschwungene Balusterkommunionbank trennt den Chorbereich vom Laienraum.

¹ Der Altar der Epistelseite ist der heiligen Anna und dem heiligen Joachim geweiht; vgl. Torsy 1969, S. 344. Im Hauptgeschoß steht entsprechend eine Skulptur der heiligen Anna mit der mädchenhaften Maria. Im Bereich der Attika dürfte das Brustbildnis des heiligen Joachim dargestellt gewesen sein.

Der Altar der Evangelienseite ist der heiligen Theresa von Avila geweiht; vgl. Torsy 1969, S. 344. Eine entsprechende Standfigur befand sich im Hauptgeschoß.

Gesamteindruck

Der Betrachter in dem kleinen Saalbau stand einer raumbherrschenden, überwältigenden Altartrias gegenüber. Die schräg vor dem Triumphbogen stehenden Seitenaltäre ragten in ihrer Architektur weit in den Raum vor und bildeten einen optisch vergleitenden Übergang zum Abschlußprospekt in Form der monumentalen, raumbherrschenden Hochaltarwand, mit der sich die Seitenaltäre, vom Mittelgang aus betrachtet, zu einer räumlichen dreitorigen Triumphbogenarchitektur zusammenschlossen. Durch das Ostfenster im Chorraum wurde die Altarwand von artikulierendem Seitenlicht beleuchtet, wobei die Fenster der Ost- wie auch Westseite durch den eingezogenen Triumphbogen weitgehend verdeckt wurden, von den beiden mittleren Bankreihen aus gesehen, und der Chorraum somit von einer unsichtbaren Lichtquelle beleuchtet schien. Die Seitenaltäre wurden von dem Licht innerhalb des Gemeindeganges erhellt. Diese getrennte Beleuchtung unterstrich zusätzlich die Tiefenräumlichkeit der Altar Bühne.

Vorlagenwerke und Einflüsse

Vor einer Erörterung möglicher einflußnehmender Vorlagenwerke soll der Hochaltar zusammenfassend betrachtet werden: Die Hochaltarwand öffnet sich durch die Flügelwände zum Innenraum und wird zugleich durch die Blendwände rhythmisiert. Darüber hinaus lenken die Flanken durch die diagonale Abwinklung optisch den Blick auf das axiale Triumphportal, das durch die abgeschrägten Pilaster nach innen geschichtet ist und sich in einer rundbogig schließenden Nische öffnet; diese kann durch die in Halbkreisform angeordneten Pilaster als halbiertes Monopteros interpretiert werden. Im Auszugsbereich des Retabels, der himmlischen Zone, ist das Retabel durch eine rückwärtige Attika, die die hinterfangende Rahmenform Gottvaters darstellt, nach hinten geschichtet. Der Hochaltar, der in der Höhe die Seitenaltäre überragt, kulminiert somit inhaltlich wie auch optisch in dem Triumphportal, das bis weit in die Gewölbekappe hinaufragt.

Die Anregungen zu diesem raumgreifenden Wandaltar dürften unter anderem in der von Andrea Pozzo ((1642–1709) im Jahre 1695 entworfenen *Theatrum sacrum* Dekoration für Il Gesù zu suchen sein, die auf Tafel 73 (Abb. 194) im zweiten Teil seines Traktates „*Perspectiva pictorum atque architectorum*“ vorlag. Der zweite Traktatteil erschien in einer lateinisch-italienischen wie auch italienisch-deutschen Aus-

gabe im Jahre 1700. Eine lateinisch-deutsche Ausgabe des zweiten Teiles wurde vom Kunsthändler Jeremias Wolff in Augsburg im Jahre 1709 verlegt.¹

Die konkave, dem Chorrund angeglichene Dekoration gestaltete Pozzo zu einer architektonischen Raumschale mit zentralem Triumphtor. Die Raumschale setzt an dem Triumphbogen mit verkröpften Pilastern an. Konkav gebogene Zwischenwände über einer hohen Substruktion und Postamentzone, in die wiederum Durchgangstüren integriert sind, werden von Halbsäulen strukturiert. Die Seitenwände leiten zum Triumphbogenmotiv über. Pilaster mit gesprengten Segmentgiebeln bilden die Rahmenform des Triumphtores mit überhöhtem Rundbogen und geschweiffter Attika. Innerhalb des Triumphtores erscheint ein von Pilastern strukturiertes Halbrund, darüber, im Rundbogen, das Christusmonogramm in einer Gloriole mit anbetenden Engeln.

Gerade das zuletzt beschriebene Halbrund, das sich beim Kölner Altar in der zentralen Nische wiederfindet, verrät die Kenntnis des Pozzo-Stichwerkes. In der architektonischen Grundstruktur ist der raumgreifende Altar der Klosterkirche der Gesù-Dekoration des Andrea Pozzo sehr ähnlich, auch wenn konzeptionell Unterschiede bestehen. Im Gegensatz zu Pozzos Raumschale sind die Flanken des Altares diagonal abgewinkelt, führen in die Tiefe (vgl. Grundriß, Abb. 191) und scheinen die Altarmitte zu hinterfangen. Das Triumphportal ist nicht wie bei Pozzo konkav in die Schale eingefügt, sondern kröpft sich über zwei gedrehte Säulenstellungen wiederum in den Raum vor.

Grundsätzliche Anregungen zu dieser Altargestaltung könnten auch von Tabernakelarchitekturen des Giov. Batt. Montano ausgegangen sein, die in dem im Jahre 1628 edierten römischen Stichwerk „*Tabernacoli diversi*“ abgebildet sind.² Ein entsprechendes Grundprinzip findet sich auf Tafel 19 (Abb. 195). Hier ist bereits eine Tabernakelarchitektur mit konkav einschwingenden Flügelwänden und einer sich in den Raum vorkröpfenden mittleren Triumphalarchitektur dargestellt.

Neben diesen italienisch-römischen Einflüssen weist das Retabel darüber hinaus in seiner üppigen Ornamentierung und der bekrönenden Gottvaterfigur flämische Rezeptionen auf. In diesem Zusammenhang sei an die im Jahre 1682 von Artus Quellinus dem Jüngeren geschaffene mächtige, thronende Gottvaterfigur erinnert, die den Lettner in der Kathedrale von St. Salvator zu Brügge bekrönt.

¹ Vgl. Kerber 1971, S. 267-270; folgende Ausgabe wurde als Vergleichsmaterial verwendet: Andrea Pozzo: *Perspectiva pictorum atque architectorum*, 2 Bde., lateinisch-deutsche Ausgabe, Rom 1711.

² Vgl. Montano 1628.

Zuschreibung

Johann Jakob Merlo zufolge stammt der Hochaltar vom Bildhauer Johann Joseph Imhoff dem Älteren (1739–1802)¹, der der Sohn des aus Darle bei Recklinghausen gebürtigen Alexander Wilhelm Imhoff (1689–1760) war. Merlos Angabe kann allerdings schon allein auf Grund der Lebensdaten des Johann Joseph Imhoff des Älteren nicht zutreffen. Diesen Irrtum korrigierte bereits Hugo Rahtgens, indem nach Merlos Angaben nur Alexander Wilhelm Imhoff für die Altäre in Betracht kommen könne.² Robert Grosche nennt der Literatur zufolge Alexander Wilhelm Imhoff als den Erbauer des Altares³, wobei er die Skulpturen des Hochaltars, die er noch vor den Kriegszerstörungen selbst in Augenschein genommen hatte, als „recht mittelmäßige handwerkliche Arbeiten“⁴ bezeichnet. Merlo zufolge kam der am 28. Dezember 1689 geborene Alexander Wilhelm Imhoff nach Köln, „um sich bei unserem berühmten J. F. van Helmont zum Bildhauer heranzubilden.“⁵ Entgegen Merlos Angaben ist allerdings kaum vorstellbar, daß die Altäre im Entwurf auf Alexander Wilhelm Imhoff zurückgehen, der am Tage der Konsekration des Kirchengebäudes und der Altäre, dem 5. Mai 1715⁶, noch nicht das Alter von 26 Jahren erreicht hatte. Imhoff hat zunächst bei Johann Franz van Helmont das Handwerk des Bildhauers erlernt und wurde erst 1722 als Kölner Meister qualifiziert.⁷ Die beschriebene überwältigende Retabelarchitektur setzt in der Konzeption und in der Ausführung einen qualifizierten Bildhauer oder Architekten voraus, dem die Kompendien über römische Architektur vorgelegen haben müssen, der weiterhin mit der flämischen Kunst vertraut war – vergleiche die Gottvaterfigur – und der über einen Werkstattbetrieb verfügt haben muß, der solche umfangreichen Arbeiten ausführen konnte. Für diese Aufgabe könnte mit Vorbehalt Johann Franz van Helmont in Betracht kommen. Zu einem besseren Verständnis soll nachfolgend zunächst die Vita des flämischen Bildhauers umrissen werden.

Johann Franz van Helmont

Helmont kam vermutlich von Antwerpen, wo er mit großer Wahrscheinlichkeit seine Ausbildung bei Artus Quellinus dem Jüngeren erfahren hat⁸, nach Köln. Hier wird er am 4. September 1715 in Ratsprotokollen mit dem Gesuch um Aufnahme als

¹ Vgl. Merlo 1895, Sp. 438.

² Rahtgens 1911 a, S. 281.

³ Vgl. Grosche 1978, S. 42.

⁴ Ebd., S. 60.

⁵ Merlo 1895, Sp. 437.

⁶ Vgl. Torsy 1969, S. 344.

⁷ Vgl. Vogts 1966, S. 695.

⁸ Vgl. Ballestrem / Hilger 1982, S. 120-121, „Seine Schulung durch Artus Quellinus den Jüngeren muß als sicher angesehen werden.“, ebd. S. 125.

Bürger und um Zulassung zur Meisterschaft erstmals nachweisbar. Das Recht zur Meisterschaft erteilte ihm der Rat allerdings erst am 16. Februar 1718.¹

Bis in die zwanziger Jahre hinein war Helmont ausschließlich mit kirchlichen Aufträgen beschäftigt, während er von 1728 bis 1739 beim Ausbau von Schloß Augustsburg zu Brühl unter der Leitung von François Cuvilliés und Michael Leveilly tätig ist. 1729 wird er als Hofbildhauer in die Dienste des Kurfürsten Clemens August von Köln aufgenommen und erhält ein tägliches Gehalt in Höhe von 30 Stüber, ohne daß einzelne Arbeiten in den Rechnungen genannt werden.² Im Jahre 1756 wird er als verstorben erwähnt.

Zwischen 1715 und 1723 arbeitete der Überlieferung des 19. Jahrhunderts zufolge Helmont vermutlich zusammen mit seinem Schüler Jan van Rick³, der zwischen 1701 und 1723 in Köln tätig war, an der Holzverblendung der Außenwände der Loretokapelle⁴, die von der Klosterkirche der Karmeliterinnen umbaut worden war. Die Holzarchitektur wurde mit Flachreliefdarstellungen religiöser Thematik versehen, die Rahtgens in der Ausführung Jan van Rick zuschreibt.⁵ Rahtgens vermutet auch, daß die „gediegenen Schnitzereien“ der beiden um 1715 entstandenen Beichtstühle der Klosterkirche „von Helmont oder in seiner Werkstatt gearbeitet“⁶ worden seien.

Nach Merlo hat Johann Franz van Helmont den Makkabäeraltar des gleichnamigen Klosters im Jahre 1717 im Auftrage von „Johann Georg Molitor, erzbischöflicher Kommissarius beim genannten Kloster,“⁷ ausgeführt. In der Zeit von 1717 bis 1720 entstanden von Helmont die Bildwerke und die Bekrönung des Hochaltares einschließlich des Tabernakels von St. Kolumba. Für das Jahr 1718 ist eine Kanzel datiert und mit „J. F. van Helmont“ bezeichnet, die sich ursprünglich vermutlich in der Kölner Stiftskirche „St. Maria ad gradus“ befand und zu Beginn des 19. Jahrhunderts in die Pfarrkirche St. Kunibert in Gymnich, Kreis Euskirchen, übertragen wurde.⁸

Eine weitere Kanzel, die im Zweiten Weltkrieg bis auf die bekrönende Gottvaterfigur zerstört wurde, schuf Helmont 1720/21 für die Kölner Pfarrkirche St. Johann Baptist. Auch diese Kanzel war laut Merlo mit dem Namenszug des Künstlers bezeichnet.⁹ Entsprechend den Forschungsergebnissen von Barbara Bußkamp haben

¹ Vgl. Rahtgens 1911 b, S. 65-66.

² Vgl. ebd., S. 67, 80.

³ Vgl. Vogts 1966, S. 694; vgl. Katalog Düsseldorf 1971, S. 219-220; vgl. Grosche 1978, S. 59; vgl. Hilger 1978, S. 119.

⁴ Wie bereits erwähnt, wurde die Loretokapelle für das Gnadenbild der Schwarzen Muttergottes in den Jahren 1673 bis 1675 erbaut; zur Zuschreibung der Reliefs im Entwurf an Helmont und in der Ausführung an Jan van Rick vgl. Merlo 1895, Sp. 341; vgl. Rahtgens 1911 b, S. 76-80.

⁵ Vgl. Rahtgens 1911 b, S. 78-79.

⁶ Ebd., S. 79.

⁷ Merlo 1895, Sp. 340.

⁸ Vgl. Kisky 1953, S. 54-56; vgl. Matthias Weber: St. Kunibert in Erfstadt-Gymnich, Neuss ¹1980, S. 12-14, (Rheinische Kunststätten, Heft 245).

⁹ Vgl. Merlo 1896, Sp. 340.

Helmont oder seine Werkstattmitarbeiter die Kanzel in der ehemaligen Kapuzinerkirche St. Aegidii zu Münster zwischen 1726 und den letzten Zahlungsanweisungen im Jahre 1731 geschaffen. Die Münsteraner Kanzel hat Helmont nach Entwürfen des Architekten Johann Conrad Schlaun ausgeführt.¹

Abgesehen von den profanen Bildwerken für Schloß Augustusburg und Jagdschloß Falkenlust zu Brühl² konnte Hans Peter Hilger auf Grund stilkritischer Analysen der Bildwerke den 1736 entstandenen Seitenaltar in der ehemaligen Kölner Pfarrkirche St. Kolumba, es handelt sich um den Grabaltar der Familie Geyr / Strevesdorf, Johann Franz van Helmont zuschreiben (ein Spätwerk). Nach Merlo hat Helmont im Jahre 1730 die Kanzel und den Hochaltar für die von Mering'sche Familienkirche in Kreuzberg im Rheinisch-Bergischen Kreis geschaffen. Von dieser Ausstattung hat sich einzig die Kreuzigungsgruppe des Hochaltars erhalten, die in den neugotischen Neubau übernommen wurde.³

Von den religiösen Arbeiten sei noch auf die Statue der Muttergottes im Rathaus zu Bonn hingewiesen, die in die Zeit zwischen 1736 und 1748 zu datieren ist. „Die Bonner Statue der Muttergottes [...] zählt sicherlich zu den reifsten Werken des Meisters.“⁴ Diese Angaben mögen ohne Anspruch auf Vollständigkeit eine allgemeine Übersicht über den Umfang der religiösen Bildhauerarbeiten des Johann Franz van Helmont vermitteln.

Zusätzlich zu diesen ausgeführten Arbeiten publizierte Horst Vey vier Zeichnungen für kirchliches Mobiliar, die sich in der Staatlichen Graphischen Sammlung zu München befinden.⁵ Neben einer Zeichnung für eine Kanzel und ein Chorgestühl existieren zwei Altarentwürfe, von denen einer signiert ist und ein weiterer Helmont zugeschrieben werden konnte. Die Entwürfe werden im weiteren Verlauf noch erörtert.

Wie oben angeführt, wird Helmont in Köln erstmals in Ratsprotokollen mit dem Gesuch um Aufnahme als Bürger und um Zulassung zur Meisterschaft im Jahre 1715 nachweisbar. Bekannt ist auch, daß Helmont bereits als fertiger Meister nach Köln kam. Bevor Helmont allerdings das Gesuch um Aufnahme als Bürger in der Stadt stellte, dürfte er sich in Köln angesiedelt und in gewissen Grenzen bereits etabliert haben. Es wäre denkbar, daß sich Johann Franz van Helmont vielleicht bereits um

¹ Vgl. Bußkamp 1992, S. 124-126.

² Ein Verweis auf die oben genannte Literatur mag an dieser Stelle genügen.

³ Vgl. Merlo 1895, Sp. 341; vgl. Hilger 1974, S. 167-168

⁴ Hilger 1974, S. 174.

⁵ Vgl. Vey 1964, S. 154-159.

1710 in Köln niedergelassen haben könnte¹ und einen Werkstattbetrieb einrichtete, um seinen Lebensunterhalt zu finanzieren. So ließen sich auch die um 1715 entstandenen Schnitzereien der beiden Beichtstühle in der Klosterkirche der Karmeliterinnen, St. Maria in der Kupfergasse, nach Rahtgens Vermutung Helmont zuschreiben.²

Die Altartrias der Kölner Klosterkirche könnte vielleicht in ihrer Architektur Johann Franz van Helmont zugeschrieben werden, wie im nachfolgenden an Hand einer stilkritischen Analyse im Vergleich mit Helmont zugeschriebenen Altären bzw. Altarentwürfen dargelegt werden soll.

Ein Charakteristikum des Makkabäeraltares (Abb. 196, 197) und der Entwürfe zum Martin- (Abb. 198) wie auch Nikolausaltar (Abb. 199) – die Altäre werden im Anschluß an die Zuschreibung ausführlich erörtert – bilden schräg gestellte Pilaster, die die zentrale bildliche Darstellung einfassen und auf sie optisch überleiten. Die gleiche Anordnung findet sich am Hochaltar und an den Seitenaltären der Klosterkirche. Der Hochaltar der Karmeliterinnen weist eng hintereinander gestaffelte Säulen auf, wobei die hintere gedrehte Säule von der vorderen optisch leicht überschritten wird. Eine ähnliche engstehende Säulenordnung mit dem Motiv einer leichten Säulenüberschneidung wiederholt sich beim Makkabäeraltar und beim Grabaltar der Familie Geyr / Strevesdorf (Abb. 200), St. Kolumba, der wiederum den Makkabäeraltar in der Grundform seines Hauptgeschosses variiert. Der Makkabäeraltar wird durch einen segmentbogigen verkröpften Giebel in der Art einer Verdachung mit Rippen ausgezeichnet, der einen tiefenräumlichen Retabelkern überfängt. Das Motiv eines verdachungsartigen Segmentgiebels mit Rippen scheint bereits bei den Seitenaltären der Klosterkirche formuliert. Doppelte Pilaster, deren innerer der Zeichnung zufolge wieder schräg disponiert ist, bilden ebenso ein stark tiefenräumliches Hauptgeschoß, wie es beim Makkabäeraltar in perfektionierter Form umgesetzt ist. Jeweils ein Rosettenmotiv an den Stirnseiten der Kröpfungen im Bereich des Gebälkfrieses schmückt den Makkabäeraltar sowie den Hochaltar und die Seitenaltäre der Klosterkirche (Abb. 192). Weiterhin stimmen die Blickführungen der Giebelfiguren – die rechte Figur schaut jeweils in den Gemeindesaal, die linke Figur blickt zu Gottvater auf – am Makkabäeraltar und am Hochaltar der Klosterkirche überein. Analogien bestehen auch in den ornamentalen Giebelbekrönungen der Attiken. So sind am Hochaltar der Karmeliterinnen-Klosterkirche Füllhörner skizziert, die in eleganter, graziler Form ebenso den geschweiften Giebel des Makkabäeraltares bekrönen. Zuletzt sei auf die Flammvasen der Seitenaltäre hingewiesen, die stilistisch mit den Vasen auf den Entwürfen zum Martins- (Abb. 198) und Nikolausaltar (Abb. 199) übereinzustimmen scheinen. Hel-

¹ Robert Grosche gibt an, daß Johann Franz van Helmont im Jahre 1713 nach Köln kam. Den Beleg bleibt Grosche allerdings schuldig; vgl. Grosche 1978, S. 43.

² Vgl. Rahtgens 1911 b, S. 79.

mons Altarentwürfe wie auch den Makkabäeraltar kennzeichnen auch üppige Girlanden im Bereich des Auszuges. Girlanden sind auf der Cranz / Wegelin Zeichnung zur Klosterkirche bei den Seitenaltären schemenhaft zu erkennen, die jeweils auf dem Sattelgiebel der Attika auflagen. Vermutlich Reste der ursprünglichen Girlanden schmückten jeweils die Frontseite der Seitenaltar-Attiken nach den Veränderungen von 1842, wie auf der Vorkriegsaufnahme (Abb. 193) zu erkennen ist.

Möglicherweise könnten auf Grund der genannten stilistischen Übereinstimmungen der Hochaltar und die Seitenaltäre in ihrer Architektur mit Vorbehalt als ein Kölner Frühwerk Johann Franz van Helmont zugeschrieben werden. Weitere Zuschreibungen schließen sich allerdings aus, da es sich nur um Mutmaßungen handeln könnte. So können auch keine Aussagen über eine mögliche Mithilfe oder Mitarbeit von Alexander Wilhelm Imhoff, der ein Schüler des Johann Franz van Helmont gewesen sein soll, gemacht werden, da das Lehrer-Schüler Verhältnis bisher nur der Überlieferung des 19. Jahrhunderts zufolge bestand.¹

Zum Abschluß sollen die durch den Bildhauer Christoph Stephan im Jahre 1842 vorgenommenen Veränderungen der Altäre im Stile des Klassizismus beschrieben werden, die er vermutlich nach Empfehlungen des Kölner Dombaumeisters Ernst Friedrich Zwirner ausführte. Diesen Zustand dokumentiert die Vorkriegsaufnahme der Klosterkirche (Abb. 193).

Der Hochaltar wurde in seiner Architektur auf das Mittelteil, den eintorigen Triumphbogen, reduziert. Weiterhin entfernte man die rückwärtige Attika, die die Architekturfolie der Gottvaterfigur bildete, und die seitlichen Architekturanschwünge mit bekrönenden Flammvasen, die auf dem Kranzgesims turnenden Putti und die barocke Ornamentik. Erhalten blieben die seitlichen Durchgänge, die man direkt an die Altararchitektur in gerader Linie anschloß und die Standfiguren, die ursprünglich vor den Wandpaneelen auf Konsolen standen. Diese Skulpturen fanden ihren neuen Platz als Bekrönung über den Durchgängen.

Die Seitenaltäre reduzierte man in der Breite um die äußere Säulenachse. Die ursprünglich tiefenräumlich angelegten Altäre wurden in flachschichtige strenge Retabel umgewandelt, indem man die Architektur bis auf die rückwärtige Retabelwand reduzierte und jeweils nur eine Säulentravée als Rahmung der zentralen Nische der Wand vorstellte. Der ursprüngliche Segmentbogen fiel ebenso den Purifizierungen zum Opfer. Die bekrönenden Vasen des Kranzgesimses wurden wiederverwandt. Die Attika scheint nur in der Höhe reduziert worden zu sein. Die Girlanden auf der Attikafont könnten vielleicht vom ehemaligen Sattelgiebel stammen; auf der Cranz / Wegelin Zeichnung waren sie dort nur schemenhaft angedeutet.

¹ Vgl. Merlo 1895, Sp. 437.

Die Altäre wurden durch erhebliche Reduzierungen der klassizistischen Formenstrenge angepaßt und damit ihrer ursprünglich raumbeherrschenden Wirkung beraubt. Im Gegensatz zur ehemaligen Ausstattung blieben einzig „Altarfragmente“ erhalten, die nur annähernd einen Eindruck von der barocken Triumphalarchitektur vermitteln können. Im Zweiten Weltkrieg wurde auch diese reduzierte Ausstattung gänzlich vernichtet.

Köln, ehem. Klosterkirche St. Makkabäer, Hochaltar

Jetzt: Köln, St. Maria Himmelfahrt, genannt St. Maria in der Kupfergasse,

Makkabäeraltar

Johann Georg Molitor, erzbischöflicher Kommissar des Benediktinerinnenklosters zu den heiligen Makkabäern in Köln, stiftete den zuvor erwähnten Makkabäeraltar (Abb. 196, 197) der Klosterkirche im Jahre 1717 für den Makkabäerschrein. Der in den Jahren 1520 bis 1527 gefertigte spätgotische Schrein birgt die Reliquien der Makkabäer, die der Legende zufolge Rainald von Dassel 1164 zusammen mit den Reliquien der Heiligen Drei Könige von Mailand nach Köln überführt haben soll. Im Jahre 1178 wurde auf Veranlassung von Erzbischof Philipp von Heinsberg neben der Kirche ein Benediktinerinnenkloster gegründet. Nach dem Klosterbau entstand um 1200 eine neue Kirche, dessen Chor im Jahre 1232 konsekriert wurde. Ein Brand zerstörte das Kloster im Jahre 1462. In Zusammenhang mit dem Neubau des Klosters zu Beginn des 16. Jahrhunderts durch Helias Mertz, erzbischöflicher Kommissar des Klosters, wurde auch die Kirche neu errichtet. Mit dem Tode des Helias Mertz im Jahre 1527 war die Kirche bis auf weniges Ausstattungsmobiliar fertiggestellt. Es handelte sich bei dem Kirchenbau um eine dreischiffige, spätgotische Halle mit Emporen, gerade schließenden Seitenschiffen und einem polygonalen Chorschluß mit Maßwerkfenstern über einer hohen Sockelzone. Der Makkabäerschrein stand als Mittelpunkt auf dem vermutlich von Helias Mertz entworfenen Hochaltar.¹

Fast zweihundert Jahre später ließ Johann Georg Molitor einen neuen Hochaltar errichten, der den Schrein umschließen sollte. Als das Kloster im Jahre 1802 säkularisiert wurde, befand sich die Kirche bereits in ruinösem Zustand. Mit dem Abbruch des Klosters im Jahre 1808 übertrug man den Altar einschließlich seines Schreines und der zugehörigen Kommunionbank in die ehemalige Stiftskirche St. Andreas und

¹ Vgl. Karen Künstler-Brandstädter: St. Makkabäer, in: Colonia Romanica. Jahrbuch des Fördervereins Romanische Kirchen Köln, Kölner Kirchen und ihre mittelalterliche Ausstattung, Bd. 2, XI, 1996, S. 45-49, hier S. 45-46.

stellte das Ensemble im südlichen Querarm auf¹ (Abb. 196). Nach den Zerstörungen durch den Zweiten Weltkrieg gelangte der Altar als Hochaltar in die ehemalige Karmeliten-Klosterkirche St. Maria in der Kupfergasse zu Köln (Abb. 197), da die Chorausstattung dieser Kirche völlig vernichtet worden war.² Der spätgotische Makkabäerschrein verblieb in St. Andreas.

Die Architektur wie auch die unterlebensgroßen Skulpturen des Makkabäeraltars sind aus ungefaßtem, braun gebeizten Eichenholz gearbeitet.

Bei dem Retabel handelt es sich formal um den Typus einer Ädikula mit Attika. Die breite Substruktion und Postamentzone des Retabels ist verkröpft und entspricht im Grundriß dem Hauptgeschoß. Der eigentliche Altar ist in die Substruktion integriert, während das dreiachsige, eingeschossige Tabernakel ohne Expositorium der Postamentzone vorgeschoben ist, wobei das Tabernakel mit seinem Kranzgesims in gleicher Höhe mit dem Postamentgesims abschließt. Einzig die vier abschließenden Volutenspannen des Tabernakels, bekrönt von einem Pelikan als Christussymbol, überragen das Gesimsniveau und ragen in die Zone des Hauptgeschosses hinein.

Das Retabel-Hauptgeschoß wird in den Außenachsen von jeweils einer Säule korinthischer Ordnung mit glattem Schaft über orthogonal disponiertem Postament und ebensolchem Gebälkstück eingefaßt. Die Innenachsen des Retabels bilden an der Stirnseite jeweils eine gedrehte Säule der gleichen Ordnung, die auf vorgekröpftem, diagonal gestellten Postament vor einem Eckpfeiler mit korinthischem Kapitell steht.

Die gedrehten Säulen entsprechen in ihrer Gestaltung dem Vorbild der „salomonischen“ Säulenordnung von S. Pietro in Vaticano. Von den Stützgliedern ausgehend verjüngt sich die Retabelarchitektur dem Grundriß eines Trapezes entsprechend nach innen. Die Seitenwände sind in einer Rahmen-, Füllungskonstruktion ausgeführt. Eckpilaster bilden die hinteren Stützglieder der Retabelarchitektur. Innerhalb der Nische ragt im unteren Drittel ein Podium in Form einer Rahmen-, Füllungskonstruktion vor, auf dem die Mutter der Makkabäischen Söhne, Salome, steht. Ursprünglich war in dieser Schrankkonstruktion der Makkabäerschrein untergebracht.

Zur Exposition der Reliquien konnte die Tabernakelbekrönung mit dem Pelikan und der mittlere Teil der Holzvertäfelung dahinter abgenommen und der Schrein auf das Tabernakel vorgezogen werden.³

¹ Vgl. Rahtgens 1911 b, S. 67; vgl. Ewald / Rahtgens 1916, S. 53; der Altar gelangte auf Wunsch von Johann Arnold Glessen, Kanoniker von St. Andreas, in die Stiftskirche, vgl. Breuer 1925, S. 25.

² Vgl. Dehio 1977, S. 361-362; vgl. Hilger 1978, S. 98, 101, 149; vgl. Sellen 1994, S. 128; vgl. Birgit Lambert: St. Maria Himmelfahrt, genannt St. Maria in der Kupfergasse, in: *Colonia Romanica. Jahrbuch des Fördervereins Romanische Kirchen Köln, Kölner Kirchen und ihre mittelalterliche Ausstattung*, Bd. 2, XI, 1996, S. 76.

³ Rahtgens 1911 b, S. 69.

Die Säulen, Pfeiler und Pilaster der Ädikula tragen ein mehrfach verkröpftes, durchgehendes Gebälk mit dreifach fasziertem Architrav, Ornamentfries und kräftig ausgebildetem Kranzgesims. Ein verkröpfter, im Gegensatz zur trapezförmig gemuldeten Nische sich konvex vorwölbender Segmentgiebel, der sich nach innen über applizierte Ornamentstreben verjüngt, überspannt die Nische.

Dem Hauptgeschoß ist eine in der Höhe zweifach gestufte, eingezogene Attika aufgesetzt. Das gerade Attika-Mittelstück wird von schräggestellten Seitenkompartimenten flankiert, die aus Pilastern mit im Kapitellbereich geflügelten Engelsköpfen bestehen, während sie in großen Voluten über den Kröpfungen des Segmentgiebels auslaufen. Das verkröpfte Attikagebälk trägt einen gesprengten, geschweiften Segmentgiebel, der die abschließende Attika mit geschweiftem Kranzgesims verklammert.

Das Retabel wird von Durchgangstüren in einer Rahmen-, Füllungskonstruktion eingefasst. Die Türen werden von einem geraden Sturz mit Ornamentfries und einem abschließenden Segmentbogen überfangen. Holzblenden mit Konsolen schließen das Retabel beidseitig ab.

Das Retabelhauptgeschoß wird von verschleifenden Volutenanschwüngen in Kombination mit einem geflügelten Puttenkopf und floralem Ornamentdekor eingefasst. Üppige Girlanden hängen rückwärtig über den Giebelsegmenten herab. Auf den gesprengten, geschweiften Segmentgiebeln der Attika stehen außen Flammvasen, während Putti innen auf dem Scheitel der Giebelschenkel sitzen. Auf dem abschließenden, geschweiften Kranzgesims liegen beidseitig üppige Füllhörner, die eine Volutenkonsole flankieren, der ein bekrönendes Kreuz mit Strahlenkranz aufgesetzt ist.

Die Architektur bildet die Folie für das ikonographische Skulpturenprogramm der alttestamentlichen Darstellung der Machabäermutter Salome mit ihren sieben Söhnen. Die Ikonographie des Altares sei nachfolgend in aller Kürze beschrieben:¹

In der Mittelnische des Aufsatzes steht Salome, die Mutter der sieben machabäischen Brüder, an der Hand den jüngsten und flankiert von den sechs übrigen, die je nach Alter einander paarig zugeordnet sind. Die ältesten, geharnischt und mit langen Lanzen versehen, rahmen den Altaufbau wie Altarwächter neben den seitlich ansetzenden Türen.²

Die Ikonographie des Hauptgeschosses faßt Anton von Euw wie folgt zusammen:

¹ Zur Ikonographie vgl. J. Paul / W. Busch: Makkabäische Brüder, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, 3. Bd., Rom / Freiburg / Basel / Wien 1971, Sp. 144-145; vgl. ferner Breuer 1925, S. 23-25; Rahtgens 1911 b, S. 67-69.

² Hilger 1978, S. 123.

In der Ekstase kommt sie [Salome] der Ecclesia triumphans gleich, und die geharnischten Söhne mit Palmen, Schildern und Lanzen sind die Glieder einer Ecclesia militans. Im Sinne der antiken Apotheose umstehen die jüdischen Märtyrer als Teilhaber am Sieg des Glaubens ihrer Mutter, die zum Sinnbild Mariens und der Kirche wird.¹

Auf den Giebelsegmenten lagern die Personifikationen der Fides und Spes, während über dem Giebel der Hl. Benedikt als Ordensgründer auf hereinströmenden Wolken erscheint, flankiert von Engeln, die seine Attribute halten. Das Bildprogramm kulminiert in der abschließenden Halbfigur Gottvaters mit Weltkugel und Zepter.²

Die Skulpturen des Hauptgeschosses und des Auszugsbereiches sind jeweils in einer pyramidalen Komposition in die Retabelarchitektur eingebunden. Dabei steigern sich im Bereich des Hauptgeschosses die Skulpturen von den außen stehenden, begrenzenden Machabäersöhnen in statuarischer Haltung über die jüngeren Söhne zur dynamischen Kontrapostfigur der Mutter Salome im Retabelzentrum. Im Auszugsbereich wiederholt sich die pyramidale Komposition, ausgehend von den Personifikationen auf den Giebelsegmenten über den Hl. Benedikt mit den flankierenden Engeln, kulminierend in der Halbfigur Gottvaters. Diese beiden in der Höhe gestaffelten rhythmischen Dreieckscompositionen sind wiederum in eine Gesamtpyramide eingeschrieben, die von den äußeren ältesten Makkabäersöhnen über die Tugenden auf den Giebelsegmenten in Gottvater den Endpunkt der Pyramide finden.

Dieser dynamischen Skulpturenkomposition, welche die Vertikale betont, antwortet in ebenso dynamischer Weise die Retabelarchitektur. Die Flanken in Form der Durchgangstüren und die Abschlußblenden mit Volutenkonsolen sind schräg disponiert. In einem Abstand darauf antworten die diagonal gestellten Seitenkompartimente, die im Gegensatz zu den äußeren Flanken stärker angewinkelt sind und damit in entschiedenerer Form zur Mitte konvergieren und den Blick zum Altarzentrum lenken. Über die Schrägstellung der Flanken und Seitenkompartimente wird eine rhythmische Schichtung und zunehmende Konzentration auf die Altarmitte hergestellt. Aus der Tiefe des Retabels drängt die zentrale Skulptur wiederum in einer Gegenbewegung gleichsam in den Raum hinein.

Im Gegensatz zur kantig-konkaven Retabeleinziehung wölbt sich die Altararchitektur gleichzeitig durch den verkröpften Segmentgiebel in einer borrominesken Gegenbewegung konvex in den Raum vor. Zugleich wird über den Konvexschwung des Giebels der in den Raum ausgreifende Grundriß des Retabels verdeutlicht. Diese zur Ädikulanische gegenläufige Konvexbewegung wurde zusätzlich auf die zeitgleich

¹ Anton von Euw: Die Makkabäerbrüder. Spätjüdische Märtyrer der christlichen Heiligenverehrung, in: Monumenta Judaica. 2000 Jahre Geschichte und Kultur der Juden am Rhein, Handbuch, Ausstellung im Kölnischen Stadtmuseum 1963 / 64, Köln 1963, S. 785.

² Zur halbfigurigen Darstellung Gottvaters vgl. Agnes Gräfin Ballestrem / Hans Peter Hilger: Eine Halbfigur Gottvaters von Johann Franz van Helmont im Expositorium des Hochaltars, in: Jesuitenkirche 1982, S. 118-128, hier S. 125-126.

konzipierte Kommunionbank übertragen, die in ihrem Mittelteil konvex ausgreifend in den Raum vorschwingt.

Die konkav-konvex Dynamik des Altares entspricht der Architektur des römischen Hochbarock. In diesem Zusammenhang sind allgemein an die bereits in diesem Kapitel genannten Altäre und Fassaden Borrominis zu erinnern; ebenso an die erwähnte Ehrenpforte Carlo Rainaldis wie auch an Rainaldis Hochaltar von San Lorenzo in Lucina zu Rom. In dem Motiv der diagonalen Säulenabwinklung ist ebenso an die Altäre des Ciro Ferri zu erinnern, die in das bereits 1684 erschienene Stichwerk De Rossis, „Disegni di Vari Altari“, aufgenommen waren. Neben diesen römischen Vorbildern dürfte Helmont, der ein Schüler von Artus Quellinus dem Jüngeren war, auch von seinem Hauptwerk, dem Hochaltar der Jakobskirche zu Antwerpen (Abb. 36), allgemein beeinflußt worden sein.

Der Kölner Makkabäeraltar scheint in seinem Grund- und Aufriß aber auch sehr stark auf Anregungen durch den Ignatiusaltar in Il Gesù zu Rom zurückzugehen, wie ein Vergleich der beiden Altäre verdeutlichen soll. Pozzos Ignatiusaltar lag als Stich auf Tafel 60 (Abb. 201; der ausgeführte Altar Abb. 22) im zweiten Teil seines bereits angeführten Traktates „Perspectiva pictorum atque architectorum“ vor, das bereits im Jahre 1700 als lateinisch-italienische sowie italienisch-deutsche Ausgabe ediert worden war¹ und das Helmont vermutlich schon über Artus Quellinus den Jüngeren und seinen den Antwerpener Kunstkreis kennengelernt haben könnte.

Architektur analogien zwischen Pozzos Ignatius- und Helmonts Makkabäeraltar bestehen in der Ädikula über konvex geführtem Grundriß, in den Doppelsäulen als Stützgliedern und in dem verkröpften Segmentgiebel.² Darüber hinaus weist auch die zentrale Skulptur der Salome in Körperhaltung, Gestus und Blickrichtung auf das direkte Vorbild der Ignatiuskulptur. Letzteres bemerkte schon Robert Grosche, allerdings sah er keine direkte Beeinflussung durch ein italienisches Vorbild.³ Neben der zentralen Skulptur bestehen weiterhin Parallelen in der Anordnung der Bildwerke zu seiten der Altararchitektur. Beim Ignatiusaltar stehen abgestufte Figurengruppen aus Marmor als Personifikationen zu seiten des Altares auf getrennten Postamenten. In

¹ Vgl. benutzte Ausgabe: Pozzo 1711, Bd. 2, Tafel 60.

² Maximilian von Welsch, der seit 1704 als Architekt in Diensten des Fürstbischofs Lothar Franz von Schönborn in Mainz arbeitete, hatte im Jahre 1710 einen Hochaltar für die Wallfahrtskirche auf dem Schönenberg bei Ellwangen in starker Anlehnung an Pozzos Ignatiusaltar entworfen (Ausführung 1711 bis 1714). Von Welsch veränderte das Vorbild allerdings, indem er seinem Altar durch das Einfügen von Eckpfeilern eine größere räumliche Tiefe verlieh und den Altar durch eine Attika erhöhte und so auf die Verhältnisse der Wallfahrtskirche anpaßte. Vgl. auch Fritz Arens: Maximilian von Welsch (1671–1745). Ein Architekt der Schönbornbischöfe, unter Verwendung eines Vortragstextes von Wolfgang Einsingbach, München / Zürich 1986, S. 65.

³ Vgl. Grosche 1978, S. 45; auch Rahtgens erkennt nicht das scheinbar unmittelbare italienische Vorbild, sondern er sieht in dem Machabäeraltar eine „ganz selbständige Schöpfung [...], die aber doch den niederländischen Ursprung des Meisters [...]“ spüren lasse; Rahtgens 1911 b, S. 73

Anlehnung daran hat Helmont wiederum die Skulpturen der älteren Machabäersöhne disponiert.

Diese motivischen Übereinstimmungen weisen zwar einerseits auf die Rezeption des italienischen Vorbildes hin, gleichzeitig wird aber auf Grund der Veränderungen deutlich, mit welcher künstlerischer Eigenständigkeit der Ignatiusaltar als Anregung zu einer neuen Altargestaltung umgesetzt wurde.

Im Gegensatz zum italienischen Vorbild mit der zentralen Rundbogennische über segmentbogigem Grundriß weist der Machabäeraltar eine größere Tiefenräumlichkeit durch eine Nische in Trapezform auf. Die Seitenkompartimente wurden, um eine tiefere Nische zu erreichen, zu Seitenwänden mit Eckpfeilern und Eckpilastern erweitert. Dadurch greifen die schräggestellten Flanken stärker in den Raum aus und verleihen dem Altar in Verbindung mit dem Segmentgiebel eine größere Dynamik. Mit den vorgekröpften, gedrehten, dreifach unterteilten Säulen rezipiert Helmont wiederum die „salomonische“-Säulenordnung von St. Peter zu Rom. Von der sich konvex vorwölbenden Ädikula hat Helmont die äußere, hintere Säulenstellung durch ihre orthogonale Disposition abgesetzt, wodurch er ebenso der Retabelarchitektur eine stärkere Dynamik und Plastizität verleiht. Zugleich bleibt aber die hintere Säulenstellung in die Gesamtkomposition einbezogen.

Im Gegensatz zu römischen Altären, die sich durch ihre reine Architektur auszeichnen, hat Helmont das Hauptgeschoß des Machabäeraltars mit verschleifenden Volutenanschwüngen und Ornamentdekor in Form von seitlich hinter dem Giebel herabhängenden Girlanden geschmückt. Dadurch wird einerseits Helmonts flämische Herkunft spürbar – erinnert sei in diesem Zusammenhang beispielhaft an die Anschwünge in Verbindung mit Cherubköpfen, die den Hochaltar der Antwerpener Pauluskirche (1670) (Abb. 35) flankieren – zugleich wird aber auch deutlich, daß ein Bildhauer und eben kein Architekt den Altar konzipiert hat. Dies zeigt sich im besonderen im Auszugsbereich, der sich durch eine reiche, teils kleinteilige Skulpturenausstattung charakterisiert, während die Attika-Architektur, durch die geflügelten Engelsköpfe und die großen ausschwingenden Voluten eher plastisch aufgefaßt, nur in untergeordneter Form als Folie für das Skulpturenprogramm dient.

Zuschreibung

Johann Jakob Merlo schrieb den Makkabäeraltar dem flämischen Bildhauer Johann Franz van Helmont zu.

Einige seiner Hauptwerke sind uns noch erhalten [...]. Zuvörderst verdient der meisterhaft aus Holz gearbeitete grosse Altar, in welchem die machabäische Mutter Salome und ihre sieben Söhne in lebensgroßen Figuren dargestellt sind, genannt zu werden; derselbe schmückte die Kir-

che des niedergerissenen Machabäerklosters, für welche ihn im Jahre 1717 Johann Georg Mollitor, [...], durch unsern berühmten van Helmont hatte ausführen lassen;¹

Merlo lag zusätzlich eine „ältere schriftliche Notiz“ vor mit der Aussage, „dass der Bildhauer „von Dam“ einen Altar in die Klosterkirche zu den Macchabäern gefertigt habe.“² Nach Hans Vogts bezeichnete Ferdinand Franz Wallraf den „prächtigen Hochaltar der Machabäerkirche“³ als van Damms‘ Werk.⁴ Bevor die Zuschreibung des Altares geklärt werden kann, soll zuvor als Voraussetzung die Vita des Johannes van Damm kurz umrissen werden.

Nach den Kölner Ratsprotokollen vom 16. und 21. November 1695 sollten die aus Antwerpen stammenden Bildhauer Johannes van Damm und Martin Vinx das Meisterrecht erhalten, wenn jeder ein Werk seiner künstlerischen Arbeit in der Ratskapelle abliefern. Während Martin Vinx bis 1699 kein Bildwerk abgegeben hatte, scheint van Damm möglicherweise 1696 in Auftrag gegebene Skulpturen des Salvators und der Maria, die heute nicht näher bekannt sind, in die Rathauskapelle geliefert zu haben oder möglicherweise vier Wandfiguren. Diese Wandfiguren, es handelt sich um unterlebensgroße Heiligenfiguren aus ungefaßtem Lindenholz, sind in die Zeit um 1700/1710 zu datieren und befinden sich heute im Schnütgen-Museum zu Köln.⁵ Im Jahre 1695 wird van Damm zumindest Meister der Schreiner. Van Damm war auch beim Steinmetzamt eingeschrieben. 1699 fertigt er das Stadtwappen für einen Kamin im Zeughaus an⁶, 1704 erhält er von der Mittwochsrentkammer den Auftrag für eine Schilderei.⁷ 1733 tritt er als Sachverständiger des Schnitzleramtes auf. Johannes van Damm werden in der Konzeption die marmornen Seitenaltäre in der ehemaligen Stiftskirche St. Kassius und Florentinus in Bonn zugeschrieben, die in die neue Treppeanlage über den Kryptaeingang integriert und im Jahre 1735 von seinem Schwiegersohn Josef Metzler ausgeführt wurden. Im Jahre 1735 verstarb van Damm in Köln.

Vergleicht man nun die bereits beschriebene Retabelarchitektur der Bonner Seitenaltäre⁸ (Abb. 148, 149) in ihrem Grund- und Aufriß – Typus der einfachen Ädikula mit orthogonalem, parallelschichtigem Säulenrücksprungmotiv, gerade schließende

¹ Merlo 1895, Sp. 339-340.

² Merlo 1895, Sp. 180; von Merlo übernommen: Kisky 1953, S. 58; Vogts 1966, S. 693; Katalog Düsseldorf 1971, S. 221.

³ Vogts 1966, S. 693.

⁴ Vgl. ebd., S. 693.

⁵ Vgl. Hans Vogts: Die profanen Denkmäler, Düsseldorf 1930, S. 271-272 (Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln, 2. Bd., IV. Abt., = Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, 7. Bd., IV. Abt.); vgl. Theuerkauff, Kat.-Nr. 143, 144, in: Katalog Düsseldorf 1971, S. 220-221, 222; es handelt sich um die Wandfiguren eines männlichen Heiligen in Rüstung – hl. Gereon (?) (Kat.-Nr.: 143), zweier weiblicher Heiligen, hl. Ursula (?) (Kat.-Nr.: 144), hl. Helena (?), ein männlicher Heiliger; die Figuren befinden sich in den Beständen des Schnütgen-Museums, Köln.

⁶ Vgl. Theuerkauff, Kat.-Nr. 143, in: Katalog Düsseldorf 1971, S. 221.

⁷ Vgl. Vogts 1930, S. 272.

⁸ Vgl. Kapitel 5.3.1.

Rückwand mit flankierenden schlanken Volutenanschwüngen – mit der dynamischen, von Bewegung und Gegenbewegung geprägten Architektur des 18 Jahre älteren Machabäeraltares, so fällt die konservative, obsolete Architekturkonzeption der jüngeren Bonner Retabel umso mehr ins Gewicht. So kann man als gesichert davon ausgehen, daß der Machabäeraltar in seinem gesamten Entwurf sowohl in der Architektur wie auch in den Bildwerken allein auf Johann Franz van Helmont zurückzuführen ist. Das Stichwerk des Andrea Pozzo dürfte Helmont vorgelegen haben und es wurde auch von ihm als Inspirationsquelle eingesetzt. In wieweit die Skulpturen des Altares, insbesondere die der älteren Makkabäersöhne, möglicherweise Johannes van Damm ausgeführt haben könnte, bedürfte einer detaillierten, vergleichenden stilkritischen Analyse der Skulpturen.¹

Exkurs: Die Altarentwürfe des Johann Franz van Helmont

Im Rahmen der Bearbeitung der Helmont-Altäre sollen hier auch die Altarentwürfe des Johann Franz van Helmont behandelt werden. So liegt in der Staatlichen Graphischen Sammlung München das Blatt eines mit „J : F : van Helmont“ signierten Nikolausaltars² vor und ein Entwurf eines Martinaltares, den Horst Vey auf Grund eines nicht näher erörterten Vergleiches der Figuren mit dem Nikolausaltar, dem signierten Entwurf eines Chorgestühls sowie einem signierten Kanzelentwurf Helmont zuschrieb.³ Weiterhin wird nachfolgend der Johann Franz van Helmont zugeschriebene Entwurf eines Severinaltares erörtert. Beim Nikolausaltar handelt es sich typologisch um einen Kolonnadenaltar mit Bogenarchitektur, der Martinaltar stellt eine Ädikula mit Attika über bewegtem Grundriß dar und der Severinaltar ein mehrachsiges Wandretabel.

Entwurf eines Nikolausaltars

Von Helmont existiert ein signierter Entwurf eines Nikolaus-Altars in der Staatlichen Graphischen Sammlung München⁴ (Abb. 199) (Inv. Nr.: 38557, Feder in Hellbraun, grau laviert, auf weißem Papier, 517x332mm, Mitte unten mit Feder: J : F : Van

¹ Vgl. dazu auch Theuerkauff, Katalog Düsseldorf 1971, Kat.-Nr. 143, S. 220-222, hier S. 221.

² Vgl. Vey 1964, S. 157.

³ Vgl. ebd., S. 157.

⁴ Vgl. ebd., S. 157; vgl. Katalog Düsseldorf 1971, Kat.-Nr. 238, S. 217; vgl. Hilger 1978, S. 150.

Helmont, daneben Marke Luget 2723, unten rechts alte Inv.-Nr.: 4467, dreimal zur Hälfte und einmal in der Mitte gefaltet gewesen).

Wie bereits angeführt, handelt es sich hierbei typologisch um einen transparenten Kolonnadenaltar mit einer Bogenarchitektur und eingestellten Skulpturen.

Der Unterbau der Kolonnade setzt sich aus einem flachen Sockel und einer gestreckten Postamentzone zusammen. Sockel und Postamentzone sind diagonal abgewinkelt und mehrfach verkröpft. Aus der Diagonalflucht ist das Interkolumnium mit dem mittleren, konvex vorgewölbten Skulpturenpostament vorgekröpft. Die Mensa auf zweistufigem Podest ist nicht näher ausgeführt.

Die Bogenarchitektur mit eingestelltem Tabernakel sowie die plastische Skulpturengruppe des Hl. Nikolaus bilden das Zentrum der Kolonnade. Eine Travée aus schräg gestellten Säulen kompositer Ordnung trägt ein verkröpftes Gebälk mit dreifach fasziertem Architrav, glatt belassenem Fries und kräftigem Kranzgesims. Die Travée überspannt ein architravierter sphärischer Bogen. Travée wie auch Bogen lenken den Blick auf die Mitte. Von der Säulentravée verköpft sich die Architektur in einem Rücksprung nach innen. Pilaster in orthogonaler Disposition stützen das zurückgekröpfte Gebälk, das einen Kassettenrundbogen mit eingeschriebenen Rosetten trägt. Zugleich bilden die orthogonal angeordneten Pilaster eine rückwärtige, würdige Rahmung der zentralen szenischen Skulpturengruppe, die durch die Architektur des Rundbogens überhöht wird. Zugleich scheinen Pilaster und Bogen den Blick des Betrachters gleichsam aufzufangen.

Der zentrale Bogen wird von schräg abgewinkelten, transparenten, tiefenräumlichen Seitenflügeln eingefaßt, die von einer korinthischen Säule abgeschlossen werden. In dem Interkolumnium steht jeweils eine Heiligenfigur, Petrus und Paulus, die wiederum vor einer rückwärtig angeordneten korinthischen Säule steht. Ein mehrfach verkröpftes Gebälk mit breitem Kranzgesimsüberstand schließt die Kolonnade ab. Eine eingezogene Attika mit Volutenanschwüngen ist dem Hauptgeschoß aufgesetzt und schließt den sphärischen Bogen ein. Die Wände der Attika sind schräg disponiert und konvergieren zur Mitte mit der zentralen Mariendarstellung. Ein verkröpftes Kranzgesims mit gesprengtem Segmentgiebel schließt die Attika ab.

In die Architektur sind das Tabernakel und Bildwerke integriert: Auf der Mensa steht ein Tabernakel mit Muschelnische, flankiert von diagonal disponierten Pilastern und abgeschlossen von einem verkröpften, segmentbogigen Giebel und einer geschweiften Attika. Seitlich fassen im rechten Winkel Volutenanschwüngen die Gehäusearchitektur ein; dahinter steht auf dem Postamentgesims der Kolonnade ein vierkantiger, kastenartiger Aufbau, auf welchem auf einer Art Felsenplinthe die zentrale bildliche Darstellung des Hl. Nikolaus von Myra in pontifikalischer Meßkleidung wiedergegeben ist. Von links reicht eine Magd einen Bottich mit drei unbekleideten

Knaben als Symbol des Wunders der Wiedererweckung der Jünglinge zum Leben. Im Bogenfeld ist ein Strahlenkranz skizziert, in welchem die Heilig-Geist Taube erscheint. Über der Mitra des Heiligen ist der Kopf des Jesuskindes mit Strahlennimbus skizzenhaft eingezeichnet.

Die über dem Tabernakel erhöht angeordnete Szenerie wird seitlich in den Interkolumnien von den niedriger stehenden Hll. Petrus und Paulus flankiert. Damit sind die Skulpturen in einer Dreieckskomposition in die Architektur integriert. Das Retabel wird bekrönt von der auf einer Wolkenbank thronenden Maria mit Kind als Regina Coeli, hinterfangen von einer Strahlengloriole. Zwei adorierende Engel knien bzw. sitzen auf den gesprengten Giebelsegmenten. Flammvasen stehen über den äußeren Säulenachsen. Girlanden hängen seitlich über den Volutenanschwüngen, sind durch die Ösen der Flammvasen geführt und hängen über dem Kranzgesims herab.

Bei diesem Entwurf mit einer dominierenden Bogenarchitektur bei schräg gestellten, transparenten Seitenflügeln handelt es sich um einen Altar, der sich wiederum harmonisch freistehend in einen mittelalterlichen Chorraum einfügen würde. Die Skulpturen in den Interkolumnien würden von rückwärtigem Gegenlicht überstrahlt, gleichsam entmaterialisiert, und kämen einer himmlischen Erscheinung nahe.

In seinem Entwurf variiert Helmont das Bogen-Grundmotiv, indem er in den beiden Seitenöffnungen zusätzlich zu den eingestellten Skulpturen rückwärtig wiederum Säulen disponiert. Dadurch wie auch durch die ausgeprägte Gebälkverkröpfung rhythmisiert er die Architektur in die Tiefe auf den zentralen Bogen. Weiterhin verengt er diesen Rundbogen durch die Einfügung eines hinteren Pilasterpaares, welches wiederum einen Kassettenbogen trägt. Durch die Diagonalstellung der Flanken, verbunden mit der dritten, nach hinten versetzten Säule, und zusätzlich durch das hintere Pilasterpaar mit Bogen illusioniert Helmont eine große räumliche Tiefe der Altararchitektur und stellt damit einen Bühnenraum für die Inszenierung eines *Theatrum sacrum* her.

Anregungen zu dieser transparenten Altararchitektur dürfte Helmont in Guarinis Stichwerk gefunden haben, das, wie bereits erwähnt, im Jahre 1686 als Vorabdruck erschienen war. Ein Beispiel für eine transparente Kolonnadenarchitektur stellt auf Tafel 22 das Tabernakel für San Nicolo zu Verona dar¹ (Abb. 202). Es handelt sich dabei um eine dreigeschossige Architektur mit schräg gestellten Flanken, die sich rhythmisch in die Tiefe auf das Zentrum staffeln. Eine direktere Anregung und Umsetzung in einen Altarentwurf könnte von dem Querschnitt der Theatinerkirche San Lorenzo zu Turin auf Tafel 6 (Abb. 203)) ausgegangen sein. Hier wird der Raum in seiner unteren Zone durch eine Serlianengliederung mit akzentuierter Mitte verein-

¹ Vgl. Guarini (1737) 1968.

heitlicht. In der Theatinerkirche wölben sich die Serlianen konvex in den Raum vor. Der Serlianabogen zum Chorraum wird dabei von einer volutenförmigen Attikarahmung eingefasst. Helmont scheint das Bogen-Grundmotiv von Guarini einschließlich der geschweift konturierten Attika übernommen, auf die Verhältnisse heimischer Sakralbauten allerdings durch die im Vergleich zu Turin gegenläufige Diagonalstellung der Flanken transformiert zu haben.

Entwurf eines Martinaltares

Der Entwurf eines unsignierten Martinaltares befindet sich ebenso in der Staatlichen Graphischen Sammlung München (Abb. 198), (Inv.-Nr.: 33332, Feder in Braun, braun, blau, grau aquarelliert, auf weißem Papier, 461 x 352 mm, Mitte unten Marke Luget 2723, rechts unten alte Inv.-Nr.: 4037).

Die Ädikula des Martin-Altars steht auf einem Einstufen-Podest, ebenso ist die Altarmensa, die in der Zeichnung nicht weiter ausgeführt ist, um ein einstufiges Podest erhöht. Die Substruktion, die in gleicher Höhe mit der Mensa abschließt, ist zu seiten des Altars diagonal abgewinkelt. Der mehrfach verkröpften Postamentzone ist in der Mitte ein Tabernakel vorgestellt, welches beidseitig von reliefierten Puttenköpfen und Girlanden flankiert wird. Die Tabernakeltür ziert als eucharistisches Symbol das Relief eines Kelches mit Hostie über einer Ährengarbe.

Das Hauptgeschoßzentrum bildet eine geradlinige Retabelwand mit einer scheinbaren Toröffnung, die einen geraden Sturz aufweist. Diese Toröffnung mit einer szenischen, plastischen Darstellung wird gerahmt von schräggestellten Pilastern mit Kompositkapitellen und wiederum von zwei diagonal gestellten, im Rücksprung gegeneinander rückversetzten Vollsäulen kompositen Ordnung. Die Stützglieder tragen ein mehrfach verkröpftes Gebälk mit dreifach fasziertem Architrav, glatt belassener Frieszone und kräftigem Kranzgesims mit breitem Überstand.

Das Hauptgeschoß wird bekrönt von einer Attika in gleicher Breite, die korrespondierend zum Hauptgeschoß im Grundriß konkav eingezogen ist und die hinterfangende Raumschale der plastischen Trinität bildet. Die Attika begrenzen seitlich massive verkröpfte Baluster. Ein gesprengter Segmentgiebel verklammert die sich konkav nach oben verjüngende Attika, die mit einem verkröpften Satteldach abschließt. Füllhörner liegen auf dem Satteldach und Girlanden hängen von den Giebelenden herab. Engel knien in Anbetung der Trinität auf den gesprengten Giebelsegmenten. Von den bekrönenden Vasen mit Blütendekor über den äußeren Balustern hängen wiederum Girlanden zu den Seiten der Attika herab.

Die Triumphbogenarchitektur bildet die Folie eines szenischen *Theatrum sacrum*. Dargestellt ist der Legende zufolge die Begegnung des in antikisierender Rüstung gekleideten Martin mit einem nackten Bettler am Stadttor von Amiens, dem er die Hälfte seines mit dem Schwert geteilten Mantels schenkt. Dabei prüft Christus in Gestalt des Bettlers Martin von Tours. Martin steht links auf einer Grasplithe, ihm zu Füßen kniet rechts der Bettler. Am rechten Rand der Toröffnung, dem symbolischen Stadttor von Amiens, ist Martins Pferd mit Zaumzeug dargestellt. Hinter dem Pferd scheint wiederum Martin skizziert, mit Helm und Hellebarde, die aus der Toröffnung in das Gebälk hinaufragt. Aus dem Himmel schwebt eine Puttenschar auf einem Wolkenstrom zu Martin von Tours herab.

Den himmlischen Bereich füllt die plastische Darstellung der Trinität auf Wolken aus, wobei der Auferstandene wie auch Gottvater auf die Szene des Hauptgeschosses herabschauen.

Die Retabelarchitektur wird beidseitig von Durchgängen flankiert, auf denen die vermittelnden Heiligenfiguren Hubertus, links, und Sebastian, rechts, als plastische Bildwerke zur zentralen szenischen Darstellung überleiten.

Die Seitenkompartimente des Retabels sind diagonal angeordnet und illusionieren dadurch einerseits eine größere räumliche Tiefe. Ähnlich dem Makkabäeraltar öffnet sich die Altarbühne über die schräg gestellten Pilaster und die vorgekröpfte, diagonal gestellte erste Säulenachse zum Raum, allerdings sind die Pilaster wie auch die erste Säulenachse in einem flacheren Winkel abgeschrägt. Folglich wurde eine stärkere Öffnung angestrebt, als dies beim Makkabäeraltar zu konstatieren ist. Zugleich wird beim Martinaltar die Architektur aufgelockert, indem die äußeren, in einem Rücksprung versetzten Säulenachsen als Vollsäulen ohne jegliche Retabelrücklage frei im Raum stehen. Die Säulen sind freilich noch nicht so weit auseinandergestellt, daß in den entstehenden Interkolumnien Skulpturen eingestellt werden könnten. Eine Auflockerung wird ebenso dadurch erreicht, daß auf einen das Hauptgeschoß zusammenfassenden Giebel verzichtet wurde, so daß Hauptgeschoß und Attika nur noch durch das Kranzgesims voneinander getrennt werden. Die trennende Funktion des Kranzgesimses wird durch den Wolkenstrom mit Putten, der das Kranzgesims überschneidet, wiederum verschleiert. Darüber hinaus ist bei diesem Altarentwurf erstmals zwischen der himmlischen und irdisch-himmlischen Zone ein Bezug über die Blickrichtungen des Auferstandenen und Gottvaters auf den Hl. Martin im Hauptgeschoß hergestellt.

Anregungen zum Entwurf des Martinaltars dürften von dem bedeutendsten flämischen Altar, dem Hochaltar der Antwerpener Jakobskirche (Abb. 36) ausgegangen sein. Bei beiden Bühnenaltären öffnet sich die Architektur, die sich auch beim Martinaltar seitlich zu transparenten Säulenstellungen auflöst, zum Raum. Im Zentrum der Altararchitekturen wird jeweils ein sakrales Schauspiel inszeniert. Jeweils eine voll-

plastische Trinität erscheint im Auszugsbereich, die in Antwerpen von einer konkaven Muschelnische hinterfangen wird, während beim Martinaltar eine konkavschalige Attika die Rückwand der Trinität bildet.

Entwurf eines Severinaltares

Neben dem zuletzt beschriebenen Altarentwurf von Johann Franz van Helmont befindet sich in der Staatlichen Graphischen Sammlung zu München unter Helmonts Namen ein weiterer unsignierter Entwurf eines Altares (Abb. 204), (Inv.-Nr.: 14612, Feder in Braun, braun, blau, grau und gelb laviert, auf weißem Papier, 580 x 404 mm, Mitte: Marke Luget 2723, unten rechts alte Inv.-Nr.: 4473).

Es handelt sich auf Grund der Beschriftung über dem Tabernakel „RELIQUIE / S / SEVERINI“ um einen Severinaltar, den Horst Vey als Entwurf für den ausgeführten Hochaltar der Kölner Stiftskirche St. Severin ansieht¹ (Abb. 208). Da der Mechelner Bildhauer Frans Langhemans zusammen mit dem Kölner Schreiner Leon Rhindorf den Hochaltar für St. Severin in den Jahren 1717 bis 1718 errichtete², schreibt Horst Vey die Zeichnung ohne weitere Überprüfung Frans Langhemans zu.³ Christian Theuerkauff allerdings schließt die Münchener Zuschreibung an Johann Franz van Helmont nicht aus⁴, wohingegen Hans Peter Hilger von einer „irrtümlichen“ Zuordnung an Helmont ausgeht.⁵ Gerta Wolff vermutet in der aquarellierten Federzeichnung als Autoren ebenfalls Frans Langhemans, obwohl sie in ihrem Beitrag über St. Severin in der Bildüberschrift des zum Vergleich abgebildeten Entwurfes wiederum Helmont als Künstler angibt.⁶

Der Entwurf des Severinaltares (Abb. 204) ist im Vergleich zum bereits besprochenen, signierten Nikolaus- (Abb. 199) und unsignierten Martinaltar (Abb. 198) auf Grund zeichnerischer stilistischer Übereinstimmungen der Heiligenfiguren und Engelpütten, sowie der Kapitelle und Balusterbekrönungen als Architekturdetails, weiterhin der Girlanden und Flammvasen zweifelsohne als ein Blatt des flämischen Bildhauers Johann Franz van Helmont zu identifizieren.

Bei dem Altar handelt es sich ähnlich dem Hochaltar der Kölner Klosterkirche St. Maria in der Kupfergasse um ein mehrachsiges „Wandretabel“ (Abb. 192), dessen

¹ Vgl. Vey 1964, S. 163.

² Vgl. dazu die Ausführungen im nachfolgenden Kapitel 5.3.3.3.

³ Vgl. Vey 1964, S. 164.

⁴ Vgl. Katalog Düsseldorf 1971, S. 219.

⁵ Vgl. Hilger 1978, S. 150, Kommentar zu Tafel 37, Abb. 41; vgl. ferner ebd., S. 110.

⁶ Vgl. Wolff 1994 b, S. 160, 161, Abb. 9.

Architektur sich in einem Crescendo zur axialen Heiligenfigur des Severinus und der darüber befindlichen Trinität in der himmlischen Zone steigert.

An den abschließenden Stirnseiten der Seitenflügel stehen Pilaster mit Kompositkapitellen. Die Pilaster auf Postamenten sind um einen fiktiven Wandpfeiler für den Gurtbogen des Chorschlusses verkröpft. Sie tragen ein verkröpftes Gebälk mit zweifach fasziertem Architrav, glatt belassenem Fries und kräftigem Kranzgesims. Auf diesem zieren Akanthuskartuschen mit frei belassenen Spiegeln die Stirnseiten. An die Pilaster der Stirnseiten schließen sich nach innen leicht schräg disponierte Pilaster an, die als Teil der ebenso diagonal angeordneten Flügelwände zu den Seitenachsen überleiten. In diese Seitenachsen sind Türöffnungen mit Ohrenrahmungen und konkav eingezogenen Aufsatzpostamenten eingelassen, auf denen Heiligenfiguren vor rechteckigen Füllungsfeldern mit profilierter Rahmung stehen. Eine Kartusche mit Puttenköpfen ist über den Heiligenfiguren angeordnet. Die Figuren befinden sich vor dunklen Rechteckfeldern, während durch die linke Türöffnung Tageslicht in den Bereich des Hochchores einfällt. Helmont hat also durchaus eine differenzierte Darstellung mit einer Licht- / Schattenwirkung einzusetzen gewußt. Dies beweist, daß die Figuren vor Füllungspanneelen und nicht in scheinbaren Interkolumnien einer Kolonnadenarchitektur stehen. Darüber hinaus wären grundsätzlich Durchgangstüren in den Interkolumnien einer Kolonnade gänzlich unüblich.

Der Wandaltar kulminiert von den schräg gestellten Seitenflügeln zur architektonischen Mitte, die durch zwei kannelierte Säulen kompositen Ordnung vor Pilasterrücklagen ausgezeichnet wird. Die wie Kulissen angeordneten Säulen, die auf Postamenten stehen und mit kannelierten Manschetten versehen sind, stufen sich zentralperspektivisch im rechten Winkel nach innen zurück. Ein dreiseitiger Schluß aus schräg disponierten schmalen Seitenkompartimenten, verbunden mit einer Pilasterordnung, und einer rückwärtigen geradlinigen Wandpaneel bildet den architektonischen Abschluß des Wandaltars. Die Säulen und Pilaster tragen das von den Seitenflügeln durchgehende, mehrfach verkröpfte Gebälk

Die Mitte des Wandaltars wird von einer Baldachinarchitektur bekrönt, die auf den vier Hauptgeschoßsäulen ruht. Vier Baluster über den Säulenachsen werden außen durch ein Gesims miteinander verbunden und grenzen eine zur Mitte offene Trapezform ein.

Über den Balustern erheben sich geschweifte Volutenspangen, die wiederum ein verkröpftes Kranzgesims über hexagonalem Grundriß tragen mit Lambrequins als stofflich herabhängendem Abschluß. Wiederum vier Volutenspangen schwingen sich zur Mitte auf, abgeschlossen von einer Weltkugel mit bekrönendem Dreipaßkreuz mit Strahlenkranz.

In diesen zunächst in seiner architektonischen Grunddisposition erfaßten Wandaltar ist in der Mitte die Mensa mit dem Reliquienschrein des Hl. Severinus wie auch das Skulpturenprogramm, das ein *Theatrum sacrum* bildet, integriert.

Auf der Altarmensa über zweistufigem Podest steht eine bewegt geschweifte Verblendung mit schräg gestellten, verkröpften Volutenflanken und zentraler, vorgekröpfter, geradliniger Tür, hinter welcher der Schrein mit der Inschrift „RELIQUIE / S / SEVERINI“ verschlossen ist.

Über dieser Blendarchitektur schwebt der Titelheilige auf Wolken kniend gen Himmel empor, begleitet von Engelputen, die Kirchenmodell und Mitra als seine Attribute halten. Über den Durchgangstüren der Seitenflügel stehen die Hll. Papst Cornelius (links) in pontifikaler Meßkleidung mit den Attributen Tiara, Kreuzstab und Buch sowie Bischof Cyprianus (rechts), der in Pontifikaltracht mit Stab und Schwert als Attribut dargestellt ist. In der himmlischen Zone erscheint die Dreifaltigkeit auf Wolken thronend. Der Auferstandene und Gottvater sind einander zugewandt, während die Heilig-Geist Taube in einer Strahlenglorie erscheint. Engelputen auf Wolken, die über das Gebälk hinabreichen, schweben dem Hl. Severinus entgegen. Über dem bekrönenden Baldachin halten Engelputen Girlanden.

Dieser illusionistisch-tiefenräumliche Wandaltar erfährt einerseits einen stark plastischen Akzent durch die dominierende Figur des Titelheiligen sowie durch die Trinität in der himmlischen Zone, zugleich wird durch die illusionistische Architektur ein Aktionsraum für ein *Theatrum sacrum* geschaffen. In bewegter, dynamischer Form schweben auf Wolken die Engelputen, die die Attribute des Severinus halten, während in der Mitte in einer Apotheose der Heilige gen Himmel emporschwebt. Aus der himmlischen Zone fliegen Engelputen auf Wolken dem Heiligen entgegen. Dadurch daß die Wolken das Gebälk überschneiden, wird die Grenze zwischen der Zone des Heiligen und dem himmlischen Bereich verunklärt. Darüber hinaus schaut der Auferstandene zum Titelheiligen herab und stellt somit einen Blickkontakt her, zugleich nimmt er ihn mit dem Gestus seiner ausgestreckten Linken in den Himmel auf. Der Heilige wiederum schwebt vor einer polygonal gebrochenen, opaken Wandgestaltung, während die Dreifaltigkeit im Bereich des Obergadens vor einem vorauszusetzenden rückwärtigen Fenster in blendendem Gegenlicht gleichsam in einem offenen Himmel erscheinen würde.

Anregungen zur Konzeption eines solchen Wandaltares könnten von Andrea Pozzos Chorgestaltung von Sant'Ignazio zu Rom möglicherweise ausgegangen sein. Pozzo hat in den apsidialen Schluß einen dreiachsigen, eine Raumschale bildenden Wandaltar eingesetzt. Die Seitenfelder, die außen von Pilastern begrenzt werden, sind mit Durchgangstüren versehen. Darüber befinden sich in einer profilierten Rahmung

hochrechteckige Altargemälde. Putti halten in der Kapitellzone wiederum Kartuschen. Die Mittelachse mit hochrechteckigem Altarblatt wird von kannelierten Säulen korinthischer Ordnung gerahmt. Das durchgehende Gebälk ist mehrfach verkröpft. Oberhalb des Kranzgesimses erscheint das Kalottenfresko.

Pozzo hatte die Gestaltung des Chores von Sant' Ignazio auf Tafel 81 (Abb. 205) im zweiten Band seiner bereits im Jahre 1700 edierten „*Perspectiva*“ aufgenommen¹, die Helmont, wie bereits erwähnt, vorgelegen haben dürfte. Eine Anregung könnte von diesem Blatt ausgegangen sein, auch wenn gravierende Abänderungen in dem Entwurf in Form der Doppelsäulen, des dreiseitigen Schlusses, vor allem der abschließenden Baldachinarchitektur sowie der geplanten Bildwerke vorgenommen wurden.

Möglicherweise eher denkbar wäre auch, daß der Entwurf des Severinaltares unter dem zu damaliger Zeit nach wie vor allgemein bestehenden und nachwirkenden Einfluß des Hochaltares der Antwerpener Jakobskirche entstanden sein könnte. Zumindest die Trinitätsgruppe des Entwurfs scheint vom Antwerpener Altar inspiriert zu sein. In der offenen Voluten-Baldachinbekrönung sollten zumindest Allusionen an Berninis Baldachin über der Confessio Petri in der Vatikanischen Basilika zu Rom geweckt werden.

Dieser Entwurf eines Wandaltares, der Johann Franz van Helmont zugeschrieben werden kann, könnte wiederum die mit Vorbehalt geäußerte Zuschreibung des Hochaltares von St. Maria in der Kupfergasse (Abb. 192), Köln, ebenso an den flämischen Bildhauer Helmont bekräftigen. Der Grundtypus des Wandaltares mit diagonal gestellten Seitenwänden und vor den Wandpaneelen angeordneten Skulpturen, sowie der Kulmination auf das Zentrum erscheint jeweils sehr ähnlich. Allerdings kennzeichnen sich beide Altäre schon durch einen unterschiedlichen Entwicklungsstand.

Zusammenfassend bleibt zu den Helmont-Entwürfen festzuhalten, daß sich alle Blätter durch ihre Größe und einen präzisen, weitgehend detailliert ausformulierten zeichnerischen Stil kennzeichnen, so daß es sich hier offensichtlich um Präsentationsentwürfe für einen jeweiligen Auftraggeber gehandelt haben dürfte. Es wäre denkbar, daß es sich bei dem Entwurf des Martinaltares um einen Vorschlag für eine geplante barocke Neuausstattung der ehemaligen Kölner Benediktiner-Klosterkirche Groß St. Martin gehandelt haben könnte. In der dreischiffigen staufischen Gewölbekirche hätte der frei im Raum stehende Hochaltar den Mönchschor vom Laienraum abgetrennt. Möglicherweise hätte es sich auch um einen Entwurf für die ehemalige

¹ Vgl. benutzte Ausgabe: Pozzo 1711, Bd. 2, Tafel 81.

Martinskirche in Bonn, einen Rundbau aus dem 12. Jahrhundert, der im Jahre 1812 abgerissen wurde, gehandelt haben können.

Ob der Entwurf des Nikolausaltars für einen dem gleichnamigen Patron geweihten Kölner Sakralbau gedacht gewesen sein könnte, bleibt fraglich, da in Köln ehemals nur Nikolauskapellen existierten. Von den Kapellen könnte einzig die Kapelle und Klausur St. Nikolaus, die neben der Kirche St. Augustinus lag, in Betracht kommen. Seit 1446 gehörte die Kapelle dem Augustinerinnenorden. Nach Umbauten im Jahre 1629 handelte es sich um ein fast quadratisches Schiff, an den sich ein eingezogener einjochiger Chorraum mit Fünftschluß anfügte.¹ 1804 wurden die Gebäude nach Aufhebung des Klosters verkauft; Abbildungen der Kapelle existieren nicht. Es bleibt eher zu vermuten, daß der Entwurf des Nikolausaltars für einen weiträumigeren Kirchenbau angelegt war.

Beim Entwurf des Severinaltars handelte es sich offensichtlich um einen Konkurrenzentwurf des Johann Franz van Helmont für den geplanten barocken Hochaltar der Kölner Stiftskirche St. Severin. Der nach einer anderen Konzeption ausgeführte Hochaltar wird nachfolgend erörtert.

¹ Vgl. Marianne Gechter: St. Nikolaus, in: *Colonia Romanica. Jahrbuch des Fördervereins Römische Kirchen Köln*, Bd. XI, 1996, *Kölner Kirchen und ihre mittelalterliche Ausstattung*, Bd. 2, S. 160.

5.3.3. Transparente apsidiale Altararchitekturen

Die Homogenisierung der raumbeherrschenden triumphalen Altararchitektur mit der Makroarchitektur des Raumes schreitet von wandparallelen, reliefierten sowie in der Tiefe geschichteten Retabeln weiter über eine Abwinklung der Seitenkompartimente zu dynamischen Wandaltären über konkav kurviertem oder bewegt gewinkelttem Grundriß. Dabei entwickelt die Retabelarchitektur entsprechend dem gesteigerten Anspruch an ein *Theatrum sacrum* einen Aktionsraum für eine szenische Darstellung aus der Legende des jeweiligen Patronatsheiligen oder für die Darstellung seiner Apotheose, verbunden mit der vollplastischen Vergegenwärtigung Gottvaters oder der Trinität als inhaltlichem Kulminationspunkt im Auszugsbereich, der himmlischen Zone. Wie bereits an den Entwürfen des Johann Franz van Helmont veranschaulicht, können sich entweder die Seitenkompartimente zu transparenten kulissenhaften Säulenstellungen auflösen oder die dominierende Altarskulptur erscheint im Gegenlicht entmaterialisiert in einer insgesamt transparenten exedralen Altararchitektur. Helmonts beschriebene Entwürfe sind allerdings nicht ausgeführt.

Köln, ehem. Stiftskirche St. Severin, Hochaltar

Eine erste transparente apsidiale Altararchitektur entstand mit dem Hochaltar in der ehemaligen Kölner Stiftskirche St. Severin (Abb. 207, 208). Der am 20. Oktober 1718 fertiggestellte Hochaltar¹ stand in dem über der Krypta erhöhten, zweijochigen spätstaufischen Langchor mit apsidialem Schluß², der sich an die spätgotische Gewölbekirche mit östlichen Querflügeln anfügt.³ Der Hochaltar ist nur auf den um 1838/41 entstandenen aquarellierten Zeichnungen Cranz / Wegelins aus der Sammlung Weyer dokumentiert (Abb. 208). Auf einer historischen Photographie aus dem Jahre 1880 (Abb. 209) mit einer Innenansicht nach Osten ist zu erkennen, das der barocke Hochbau des Altares bis auf die Substruktion und Postamentzone bereits abgebaut war, während die Skulpturen an ihrem ursprünglichen Platz bestehen blieben. Im Rahmen der Planungen für die Errichtung eines neuen Hochaltares von Wilhelm Mengelberg wurden 1888 auch die Reste des Hauptaltares und die bis dahin noch am Choraufgang bestehenden spätbarocken Seitenaltäre entfernt. Eine Beschreibung und Beurteilung des Hochaltares erfolgt auf der Grundlage der aquarellierten

¹ Vgl. Rahtgens / Roth 1929, S. 286.

² Zum salischen, 1043 geweihten Chorbau vgl. Gerta Wolff: St. Severin, in: Kier / Krings 1984 a, S. 485-488; zur spätstaufischen Chorverweiterung, 1230–1237, Einwölbung des Langchores, Erweiterung um eine Apsis mit Flankentürmen, Verlängerung der Hallenkrypta nach Osten, vgl. ebd., S. 489-497; zur Geschichte der Severinskirche vgl. dies. 1994 b, S. 151-152.

³ Zum Umbau des Langhauses ab 1479 vgl. Wolff 1984, S. 501-504.

Cranz / Wegelin Zeichnung mit einer leichten Schrägansicht nach Nordosten in den Langchor (Abb. 208). Weiterhin ist von Cranz / Wegelin der Grundriß der Kirche mit in die Beurteilung einzubeziehen, da dort auch der Altargrundriß dokumentiert ist (Abb. 206).

Der in Mecheln im Jahre 1661 geborene Bildhauer Frans Langhemans¹, der mit dem bei Rahtgens und Roth genannten Heinrich Langheman identisch sein dürfte², lieferte einen „Abriss“ des Altares³, der verschollen ist und nicht mit dem irrtümlich Langhemans zugeschriebenen Altarentwurf zu verwechseln ist. Der genannte, Johann Franz van Helmont zugeschriebene Entwurf wurde bereits im vorhergehenden Kapitel erörtert.

Entsprechend dem „Abriss“ schloß das Stiftskapitel am 14. Juni 1717 mit Langhemans einen Vertrag über den Altar ab, ebenso am 18. Juni 1717 mit dem Kölner Schreinermeister Leon Rhindorff.⁴ Der 1718 für insgesamt „1550 Rtlr.“⁵ errichtete Altar wurde 1723 für „600 Rtlr.“⁶ in Gold gefaßt. Im Jahre 1718 wurde Langhemans in Köln zur Meisterschaft zugelassen.⁷ In der Zeit von 1701 bis 1706 soll er sich in Düsseldorf und Köln aufgehalten und für den Düsseldorfer Kurfürsten Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg wie auch für den Erzbischof von Köln gearbeitet haben.⁸ Danach kehrte er nach Mecheln zurück. In Köln muß sich Frans Langhemans wieder um 1708 und 1710/13 sowie 1717/18 aufgehalten haben, da er in den Jahren 1708 und 1713 jeweils einen Seitenaltar für das Augustinerinnenkloster zum Lämmchen fertigte sowie im Jahre 1712 den Hochaltar für das genannte Kloster. Die Klosterkirche besaß ebenfalls eine Kanzel von Frans Langhemans.⁹ 1715 und 1718 ist Langhemans auch in Mecheln tätig, 1720 verstarb er dort.¹⁰ Langhemans war Schüler des flämischen Bildhauers Lucas Faydherbe.

¹ Zu Frans Langhemans vgl. Merlo 1895, Sp. 522; vgl. Marguerite Devigne: Langhemans (Langhems usw.), François, in: Thieme / Becker, 22. Bd., Leipzig 1928, S. 345; vgl. Vey 1964, S. 164; vgl. Vogts 1966, S. 694; vgl. Katalog Düsseldorf 1971, S. 218; vgl. Grosche 1978, S. 46; vgl. Hilger 1978, S. 109.

² Vgl. Rahtgens / Roth 1929, S. 285.

³ Vgl. ebd., S. 285.

⁴ Vgl. ebd., S. 285-286; vgl. Vogts 1966, S. 737, Vogts nennt hier Aegidius Rhindorf (Rheindorf), der mit dem genannten Leon Rhindorf identisch sein dürfte.

⁵ Vgl. Rahtgens / Roth 1929, S. 285.

⁶ Ebd., S. 286.

⁷ Vgl. Vogts 1966, S. 694.

⁸ Vgl. Devigne 1928, S. 345; vgl. Katalog Düsseldorf 1971, S. 218.

⁹ Vgl. Merlo 1895, Sp. 522; Arntz / Neu / Vogts 1937, S. 225-226, nach Aufhebung des Klosters im Jahre 1802 brannte das Gebäude am 27. April 1805 bis auf die Mauern ab, vgl. ebd., S. 225.

¹⁰ Vgl. Devigne 1928, S. 345.

Von Robert Grosche wurde die Altararchitektur mit wenigen Sätzen beschrieben.¹ Gerta Wolff hingegen hat zwar den Altar insbesondere auch hinsichtlich der Präsentation des Schreines ausführlich deskriptiv erfaßt², dennoch soll an dieser Stelle nicht auf eine Beschreibung verzichtet werden, um gelegentliche Ungenauigkeiten des Wolff'schen Textes, die sich auf den Grundriß und die Tektonik beziehen, zu korrigieren.

Die Altararchitektur steht frei in dem apsidialen Chorschluß. Das Zentrum bildet der im Jahre 1237 konsekrierte Blockaltar mit dem zu gleicher Zeit erhobenen Schrein, in dem sich die Gebeine des Heiligen befinden. Der Schrein³ steht in einem vergitterten Kasten auf vier spätromanischen Säulen hinter dem Altar und wird von der barocken Altararchitektur verdeckt. Zu beiden Seiten des Blockaltars ist die verkröpfte Substruktion der Altararchitektur diagonal abgewinkelt und schließt mit einem Sockelgesims in gleicher Höhe mit der Mensa. Eine verkröpfte Postamentzone setzt auf der Substruktion auf. Von den schräg gestellten Flanken sind die diagonal angeordneten Postamente der mittleren Travée vorgekröpft und direkt auf den hinteren Ecken des Blockaltars disponiert.⁴ Auf der Mensa steht ein Tabernakel in schlichter Kastenform, bekrönt von einem abnehmbaren Altarkreuz; das Tabernakel steht vor einem Unterbau in Sakrophagform.

Über dem durchgehenden, verkröpften Postamentgesims erhebt sich eine dreiachsige Kolonnadenarchitektur. Die Flanken bilden zwei glatte Säulen mit skizzierten, vermutlich kompositen Kapitellen vor Pilasterrücklagen. In den schmalen Interkolumnien sind die Skulpturen der Hll. Papst Cornelius und Bischof Cyprian⁵ eingestellt. Die mittlere breite Travée wird aus zwei vorgekröpften Säulen wiederum vor einer Pilasterrücklage gebildet. Diese Säulen werden innen von einem Pilasterpaar flankiert, das einerseits die mittlere Interkolumnie einengt und zugleich die zentrale, auf einem Podest stehende Heiligenfigur rahmt. Die Figur des Hl. Severin ist von Engelpütten umgeben, die seine Attribute halten. Wie bereits Gerta Wolff darauf hinwies, verbarg sich hinter dem zu öffnenden Postament der Schrein, der an hohen litur-

¹ Vgl. Grosche 1978, S. 46.

² Vgl. Wolff 1994 b, S. 159-160.

³ Der Schrein des 11. Jahrhunderts wurde mit der Besetzung der Stadt Köln durch französische Revolutionstruppen im Jahre 1794 zerstört bzw. das Material verkauft. Im Jahre 1819 fertigte man einen neuen Schrein an; vgl. Wolff 1994 b, S. 150.

⁴ Vgl. Wolff 1994 b, S. 159.

⁵ Zu Ehren der hll. Cornelius und Cyrian soll der hl. Severin, Bischof von Köln, den neu gegründeten Kirchenbau geweiht haben. Vermutlich nicht vor dem 9. Jahrhundert gelangten Reliquienpartikel der genannten Heiligen, die in der Kirche verehrt werden, nach Köln. Der Leichnam des der Legende zufolge in Bordeaux verstorbenen hl. Severin wurde nach Köln überführt und in der den hll. Cornelius und Cyprian konsekrierten Kirche bestattet.

gischen Festtagen des Kirchenjahres vorgeschoben werden konnte und damit den Gläubigen sichtbar präsentiert wurde.¹

Die Stützglieder in Form der Säulen mit Pilasterrücklage tragen ein mehrfach verkröpftes Gebälk mit fasziertem Architrav, glatt belassenem Fries und kräftigem Kranzgesims. Dabei ist das Gebälk der schräg gestellten Seitenflügel geradlinig geführt, während im Gegensatz dazu das Gebälk der mittleren Travée konkav eingezogen ist.

Ein sich konvex vorwölbender Baldachin bekrönt die Architektur. Über den insgesamt vier mittleren Säulenachsen stehen sich nach oben verjüngende Postamente, auf denen wiederum Volutenspannen aufsetzen. Diese tragen einen im Grundriß konvexen Baldachin mit verkröpftem Kranzgesims, Lambrequins sowie einer Halbkuppel. Zwei Voluten auf dem Baldachin fassen rückwärtig ein Postament ein, welches das bekrönende lateinische Kreuz mit Strahlenglorie trägt. Unter dem Baldachin und von diesem beschirmt, erscheint die heilige Dreifaltigkeit: Der Auferstandene und Gottvater thronen einander gegenüber, unter dem Baldachinhimmel schwebt die Heilig-Geist Taube. Flammvasen bekrönen die Architektur über den äußeren Säulenachsen.

Wie bereits erwähnt, steht der barocke apsidiale Kolonnadenaltar frei im spätaufischen Chorschluß, in den er sich harmonisch einfügt. So reicht die Substruktion und Postamentzone bis hinauf zur Schräge der Sechspaßfenster, so daß die Heiligenfiguren in den seitlichen Interkolumnien vor den Paßfenstern stehen und, wegen des Abstandes zu diesen, rückwärtig von einer Lichtaura umgeben werden. Ob der Patronatsheilige im axialen Interkolumnium auch ursprünglich vom Licht des rückwärtigen Fensters umflossen wurde, läßt sich zwar an Hand der aquarellierten Zeichnung Cranz / Wegelins nicht beurteilen, aber nach barockem Verständnis sollte man es vermuten. Es ist denkbar, daß das Fenster zur Kontrastmilderung zeitweilig mit Vorhängen verdeckt war wie im Obergaden, denn auf der Photographie von 1880 (Abb. 209) steht der Hl. Severin vor dem lichten Fenster. Zumindest scheint auf der aquarellierten Zeichnung die Wölbung der Achskapelle den Patronatsheiligen gleichsam schirmend zu hinterfangen.

Während die Hll. Cornelius und Cyprian in der Hauptgeschoßzone von Licht umflossen werden, erscheint die Trinität in der lichten Zone des Obergadens, vom schützenden Baldachin bekrönt und ausgezeichnet. Auf der aquarellierten Zeichnung von Cranz / Wegelin sind die Obergadenfenster zum Teil von transparenten Vorhängen zur Milderung des Kontrastes entgegen barockem Empfinden verhängt. Korrespondierend zu anderen mittelalterlichen Kirchen Kölns wurden wahrscheinlich eigens im

¹ Vgl. ebd., S. 159-160.

Rahmen der Barockisierung des Chores in den Sechspaßfenstern sowie im Obergaden neue farblose Glasfenster eingesetzt.¹ So thronten Gottvater und der Auferstandene ursprünglich in blendendem Gegenlicht. Die Dreifaltigkeit wurde rückwärtig und von den Seiten von Licht überstrahlt und erschien gleichsam entmaterialisiert als eine himmlische Erscheinung.

Die transparente apsidiale Kolonnade fügt sich in den staufischen Chor ein und schließt sich mit diesem zu einer harmonischen Raumwirkung zusammen, da Korrespondenzen zwischen der Altararchitektur und der Makroarchitektur über die Kolonnadensäulen und Dienste der fünfteiligen Rippenkuppel sowie zwischen dem durchgehenden Obergadengesims und dem Kranzgesims der Kolonnadenarchitektur hergestellt werden.

Hans Peter Hilger vermutete, daß zu Beginn des 19. Jahrhunderts zwei weitere Seitenflügel, die eine Anbindung zu den Wandvorlagen des Gurtbogens hergestellt hätten, möglicherweise entfernt worden wären.² Von einer solchen Fünffachsigkeit der Altararchitektur ist allerdings nicht auszugehen, denn der Mechelner Bildhauer Frans Langhemans wurde im wesentlichen von dem Hauptwerk des flämischen barocken Altarbaues, dem 1685 errichteten Hochaltar der Antwerpener Jakobskirche³ (Abb. 36), bei der Gestaltung des Kölner Hochaltares von St. Severin beeinflusst.

So wurde in den nachgotischen Chorraum der Antwerpener Kathedrale ein barockes, transparentes Schaugerüst integriert, das die Apotheose des Hl. Jakobus minor auf Wolken schwebend darstellt, während in der himmlischen Zone die Trinität vor einer dreipassig geschweiften Art von Muschelnische erscheint.

Analogien in der Architektur zwischen dem Antwerpener Vorbild und dem Kölner Altar bestehen in der mittleren Travée, deren vorgekröpfte, schräg disponierte Säulen mit Pilasterrücklage ebenso auf Postamenten auf den rückwärtigen Ecken der Mensa stehen. Das Gebälk ist ebenso konkav eingezogen, wobei eine Säulentravée die Figur des Patronatsheiligen hinterfängt. Motivische Parallelen finden sich ebenso in der Bekrönung des Altares durch die Trinität. Die geschweifte Muschelnische setzt auf Postamenten auf, die sich nach oben verzüngen und mit einem Gesims abschließen. In Köln setzen die Volutenspannen des Baldachins wiederum auf ähnlichen Postamenten auf. In der Volutenbekrönung bezieht sich Langhemans allerdings nicht auf das Antwerpener Vorbild, sondern über die freie Variation des Voluten-Baldachin-Motivs sollen Allusionen an Berninis Baldachin über der Confessio Petri in S. Pietro in Vaticano

¹ Vgl. Rahtgens / Roth 1929, S. 245; vgl. Wolff 1984, S. 506.

² Vgl. Hilger 1978, S. 110, 150 Kommentar zu Tafel 36, Abbildung 40.

³ Zum Altar vgl. Becker 1990, S. 161-166; vgl. ferner Kehrler 1923, S. 270, 277, Taf. 36; Konrad 1923, S. 217-219.

zu Rom geweckt werden, um damit zugleich eine Romverbundenheit und Papsttreue zu demonstrieren.

Eine motivische Ähnlichkeit zum Antwerpener Vorbild besteht wiederum in den bekrönenden Flammvasen, die über den äußeren Säulenachsen stehen. Beim Antwerpener Altar ist die seitliche, außen stehende Säule in gerader Flucht disponiert, während sich beim Kölner Altar allerdings diagonal gestellte transparente Seitenflügel an die mittlere Travée anschließen. Zum Motiv von transparenten, diagonal gestellten Seitenflügeln könnte Frans Langhemans von Guarinis Sticwerk angeregt worden sein. So zeigt Tafel 22 das Tabernakel von San Nicolo zu Verona¹ (Abb. 202) mit dreifach diagonal gestellten, rhythmisch gestaffelten Flanken, die zur Mitte konvergieren.

Düren, ehem. Jesuitenkirche St. Anna, Hochaltar

Fünf Jahre nach Fertigstellung des Hochaltars der Kölner Stiftskirche St. Severin wurde in der Dürener Kirche St. Anna im Jahre 1723² eine monumentale transparente Altararchitektur errichtet (Abb. 210, 211). Um 1900 wurde der Altar allerdings wegen angeblicher Schadhaftheit abgebaut. Für eine Beschreibung und Analyse des Altares kann deshalb nur auf die vorliegende historische Photographie zurückgegriffen werden.

Bei dem Sakralbau handelt es sich um eine dreischiffige gotische Basilika von sieben Jochen, die in der Mitte von einem Querschiff unterbrochen wurde. An das Langhaus schließt sich im Osten ein einjochiger Chor mit 5/10-Schluß an.³ Die ursprüngliche Pfarrkirche war seit dem 12. März 1629 durch Pfalzgraf Wolfgang Wilhelm von Pfalz-Neuburg dem Jesuitenorden übertragen worden⁴, worauf im Jahre 1659 die Kirche endgültig durch Papst Alexander VII. dem Jesuitenkollegium inkorporiert wurde.⁵

¹ Vgl. Guarini (1737) 1968.

² Datierung nach Hartmann / Renard 1910, S. 86; Dehio / Gall ²1949, S. 131; nach Appel habe Jakob von Laufenberg, Stadtarchivar in Düren, für den Altar die Jahreszahlen 1718 und 1719 in den Jesuitenannalen eruieren können. Aus den Angaben geht nicht hervor, ob es sich um die Planungsphase, die Errichtung oder Konsekration des Altares handelt. Jakob von Laufenberg's handschriftliche Ergänzungen sind in dem Handexemplar Hartmann / Renard 1910, Stadtarchiv Düren, verzeichnet, vgl. Heinrich Appel: Die älteren Ausstattungsstücke der Annakirche, in: St. Anna in Düren, hrsg. von Erwin Gatz, mit Beiträgen von Heinrich Appel u. a., Mönchengladbach 1972, S. 65-92, hier S. 76-78, 91.

³ Zur Beschreibung des Kirchenbaues vgl. Paul Hartmann / Edmund Renard 1910, S. 76-86; Dehio / Gall ²1949, S. 130-131; 1944 wurde die Kirche bis auf das spätromanische Südportal zerstört, vgl. Peters 1951, S. 36; 1954 bis 1956 Errichtung eines Neubaus nach Plänen von Rudolf Schwarz.

⁴ Vgl. Erwin Gatz: Zur Dürener Kirchengeschichte, in: Gatz 1972, S. 17-19.

⁵ Vgl. Hartmann / Renard 1910, S. 74.

Bei Errichtung des Hochaltars wurde der offensichtlich als zu eng empfundene Chorraum vergrößert, indem er um ein Joch nach Westen in das Kirchenschiff hineingezogen wurde, wie es die „Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae“ des Carlo Borromeo als eine Möglichkeit der Chorerweiterung einräumen, wenn die Proportionen des Kirchenbaues dies zulassen.¹ Darüber hinaus wurde das Bodenniveau um vermutlich drei Stufen erhöht. Eine Balusterkommunionbank schrankt den Chorraum als Bereich höherer Weihen vom Gemeinderaum ab. Der Hochaltar steht frei unter dem Triumphbogen und reicht mit seiner abschließenden Strahlenglorie bis unter den Scheitel des gedrückten Spitzbogens. Die seitlichen Trennwände des Altares, die nahezu bis zum Fenstergesims hinaufreichen und eine Anbindung zu den Chorwänden herstellen sowie einen rückwärtigen Mönchschor ausgrenzen, stellen eine nachträgliche Hinzufügung des 19. Jahrhunderts dar.

Es handelt sich bei dem Altar um eine transparente, reich bewegte Säulenarchitektur von zwei Geschossen.

Der Altar in Sarkophagform steht vor einer Substruktion in Retabelbreite, die gleichhoch mit der Mensa schließt. Der verkröpften, korrespondierend zum Hauptgeschoß reich bewegten Postamentzone mit Füllungen ist ein Tabernakel mit rundbogig schließender Expositionsniische, flankiert von Doppelsäulen, vorgestellt.

Das Zentrum des Hauptgeschosses bildet eine zylindrische, offene Architektur mit Baldachin, die rückwärtig von zwei Säulen mit Kompositkapitellen und einem axialen Pfeiler gestützt wird. Diese offene Architektur, die Allusionen an einen halbierten Monopteros weckt, wird vorn von vorgekröpften, schräg gestellten Säulen gleicher Ordnung flankiert, die zusammen mit dem gesprengten, geschweiften Segmentgiebel eine rahmende Ädikula bilden.

Die Altararchitektur schwingt über einen Pfeilerkern mit konkaven, kannelierten Pilastern zu den Seiten aus. Abgeschlossen wird die Architektur beidseitig von einer Säule über konkav ausgestelltem Postament und Gebälk. Die charakteristische borromineske Bewegung und Gegenbewegung der Architektur wird vor allem über das verkröpfte Gebälk mit ausgeprägtem Kranzgesimsüberstand vermittelt.

Dem Hauptgeschoß ist eine hoch aufragende, transparente Ädikula aufgesetzt. Hierbei handelt es sich um eine Travée, bestehend aus einem Pfeiler mit an der Front schräg nach innen angeordneten Pilastern, die außen von Halbsäulen flankiert werden. Die Säulen schwingen in vollkommen neuartiger Form an ihrem Fuß entsprechend dem Verlauf des Pfeilerkerns aus und schmiegen sich dem nach oben verjüngenden Stützkern in fließender Bewegung an.

¹ Vgl. Mayer-Himmelheber 1984, S. 110.

Pfeilerkern, Pilaster und Säulen tragen ein verkröpftes Gebälk mit gesprengtem Segmentgiebel. In der transparenten bekrönenden Ädikula stehen rückwärtig zwei diagonal angeordnete gedrehte Säulen, welche die abschließende Kalotte der Ädikula tragen.

Das besondere der transparenten Obergeschoß-Ädikula besteht in der Verwendung einer ungewöhnlich neuen Säulenart, die dem klassischen Kanon zuwider läuft und als „colonne sedenti“ bezeichnet wird. Wie bereits oben beschrieben, schwingt der Pfeiler im unteren Bereich aus, während der Schaft der Halbsäule in einem kurvigen Schwung dem Pfeiler aufgelegt ist. Im Verlauf des nachfolgenden Textes wird auf die Ursprünge und Bedeutung dieser Säulenart noch eingegangen.

In der Architektur steht im Hauptgeschoß erhöht auf einem kurvig-konkav eingezogenen Postament die Skulpturengruppe der Hl. Anna als Erzieherin der mädchenhaften Maria. Flankiert wird die Skulpturengruppe von den Hll. Joachim und Joseph.¹ In der Ädikula des Obergeschosses ist die Verkündigungsszene mit Maria in kniender Haltung und dem Erzengel Gabriel dargestellt, während darüber die Taube des Heiligen Geistes sowie Gottvater in Engelwolken mit dem Auge Gottes als Trinitätssymbol erscheint. Gottvater im Wolkenkranz wird von einer großen Strahlenglorie hinterfangen. Engelputzen knien auf den gesprengten Giebelsegmenten. Die Verkündigungsszene rahmen in Superposition der äußeren Säulenachsen die Hll. Zacharias und Elisabeth.²

Der Hochaltar, der um 1900 wegen vermeindlicher Schadhaftheit abgebrochen wurde, allerdings wohl eher nicht mehr dem Zeitgeschmack entsprach, schließt sich mit dem gotischen Mittelschiff und rückwärtigen Chor zu einer harmonischen Raumwirkung zusammen. So paßte sich der Hochaltar in seiner Transparenz und Vertikalausrichtung der aufstrebenden diaphanen Struktur der Makroarchitektur ein. Darüber hinaus fügen sich das kräftige gotische Gesims, welches das Arkadengeschoß vom Obergaden trennt, mit dem nahezu in gleicher Höhe befindlichen Kranzgesims des Hochaltar-Hauptgeschosses optisch in der Raumwirkung nahezu zusammen. Trotz der ausgewogenen Einfügung eines barocken Hochaltares in eine gotische Basilika steht die transparente Altararchitektur zugleich raumbeherrschend und zentrierend unter dem Triumphbogen, der zugleich eine äußere Rahmenform der Altararchitektur bildet.

¹ Die Ikonographie der beiden Heiligenfiguren nach Heinrich Appel: Die älteren Ausstattungsstücke der Annakirche, in: Gatz 1972, S. 77.

² Die Ikonographie der beiden Heiligen nach Hartmann / Renard 1910, S. 86.

Die Architektur des Dürener Hochaltares hat ihren Ursprung in zwei Altar-entwürfen des Andrea Pozzo aus dem zweiten Band seines Traktates „*Perspectiva pictorum*“¹, dessen erste Auflage bereits im Jahre 1700 erschienen war.

So ist das Hauptgeschoß des Altares aus dem Entwurf für den Sebastianaltar der Kirche San Sebastiano zu Verona entwickelt.² Dieser Entwurf ist auf Tafel 77 (Abb. 212) wiedergegeben. Die Seitenkompartimente des Altares bestehen aus einer freistehenden Säulenchse über konkav eingezogenem Postament und Gebälk. Eine sich konvex vorwölbende, in den Raum ausgreifende Ädikula mit gesprengtem Segmentgiebel bildet die Rahmung der Altarmitte mit einer eingestellten Skulptur des Patronatsheiligen auf einem konkav eingezogenen Volutenpostament. Die Skulptur wird rückwärtig gerahmt von zwei Pilastern.

Dieser freistehende, im Grundriß eine konkave Raumschale bildende Altar mit transparenten Seitenkompartimenten bildete ein Vorbild des Dürener Hochaltares.

In Düren ist das Hauptgeschoß im Gegensatz zum Kupferstich aus konstruktiven Gründen verbreitert, um die Last des Auszugsgeschosses ableiten zu können. So wurde zwischen dem konkav ausschwingenden Seitenkompartiment und der konvex ausgreifenden Ädikula ein breiter Pfeiler eingezogen, der sich in der Auszugsädikula fortsetzt. Durch den verbreiterten Pfeiler konnten wiederum Skulpturen vor den konkaven, kannelierten Pilastern gestellt werden, die das ikonographische Programm des Altares im Gegensatz zum Vorbild erweiterten.

Korrespondierend zum Entwurf des Sebastianaltares steht in Düren die zentrale Skulpturengruppe auf einem konkav eingezogenen Volutenpostament und ebenso wird die Bildwerkgruppe von zwei hinterfangenden Säulen gerahmt. Wiederum aus Gründen der Tektonik ist zwischen den beiden Säulen ein Pfeiler eingezogen. Das Pozzo-Vorbild des konkaven, opaken Altares mit freigestellten Seitenkompartimenten ist zu einer transparenten Säulenarchitektur umgewandelt.

Das Hauptgeschoß wurde mit einer bekrönenden transparenten Ädikula kombiniert. Dieses Auszugsgeschoß entspricht in Pozzos zweitem Traktat dem „*Altare capriccioso*“³, der auf Tafel 75 (Abb. 213) dargestellt ist. Hier handelt es sich um eine transparente Ädikula mit schräg nach innen gestellten Seitenkompartimenten und einem gesprengten Segmentgiebel, auf dem Engel lagern, die eine Ziborienbekrönung abstützen. Die Seitenkompartimente bestehen aus einem Pilaster, einem unten ausschwingenden Pfeiler, dem wiederum ein kurvig ausschwingender Schaft der Dreiviertelsäule („*Colonne sedenti*“) aufgelegt ist. Pozzo hatte diese transparente Zibo-

¹ Vgl. Pozzo 1711, Bd. 2.

² Zum Entwurf vgl. Kerber 1971, S. 127, 136-137.

³ Kerber 1971, S. 135, zum Entwurf vgl. ebd., S. 135-136.

rienarchitektur für eine „Chiesa principale“¹ der Stadt Rom entworfen, die allerdings „wegen der unerhörten Neuheit der beschriebenen „Colonne sedenti“ abgelehnt“² wurde. Pozzo selber versuchte seinen ungewöhnlichen und auch befremdlichen Entwurf mit folgenden Argumenten zu rechtfertigen:

Es haben unsere Vorfahren / wann wir dem Vtruvio / glauben / sich oefters an statt der Saeulen oder Thuer-Gestellen mannlicher oder / weiblicher Statuen / die sie Cariatidas genennt / bedienet. Nun frage ich / woher / es noethig seye / daß solche Bilder eben stehend / und nicht auch sitzend doerfften ge= / macht werden; in deme sie auf diese letztere Weiß eben so gut und wohl ihr Amt / verrichten koenten; Ist aber hierinn keine Unzierde oder Ungeschicklichkeit zu tad= / len; so sehe ich auch nicht / daß es absurd seye / die Saeulen gebogner / und gleich= / sam / so zu reden / sitzend zu machen.³

Von Pozzos „Figura 75“ wurde nicht die Ziborienform mit der Bekrönung rezipiert, sondern gerade die Form der „unerhörten Neuheit der „Colonne sedenti“.⁴ Daß die Jesuiten diese widersinnige Säulenkonstruktion in ihr Hochaltarkonzept aufnahmen, dürfte sich damit begründen lassen, daß die Dürener Jesuiten das Stichwerk ihres Ordensbruders gleichsam als „Katechismus“ werteten. Im Gegensatz zu Pozzos Ziborienarchitektur, die sich aus zwei gegenüberstehenden Halbschalen zusammensetzt, entstand in Düren eine transparente Ädikulaarchitektur mit einer die Jungfrau Maria überfangenden Kalotte, die von gedrehten Säulen abgestützt wurde, allerdings verdeckt von der Gottvaterfigur vor der Strahlenglorie.

Dieser ungewöhnliche Hochaltar dürfte vermutlich, wie es bei Jesuiten üblich war, von Ordensbrüdern der eigenen Werkstatt angefertigt worden sein. Mögliche Zuschreibungen an einen im nahegelegenen Köln tätigen Bildhauer oder eine dortige Werkstatt wären reine Mutmaßungen.

1 Ebd., S. 135.

2 Ebd., S. 135.

3 Pozzo 1711, Figura 75.

4 Kerber 1971, S. 135.

5.3.4. Das Ziborium – Funktion

In der bisherigen Bearbeitung wurde die Entwicklung des barocken Altarretabels in seinen unterschiedlichen Erscheinungsformen dargestellt. Neben den Retabeln existiert schon seit mittelalterlicher Zeit weiterhin der Typus des Altarziboriums. Hierbei handelt es sich um einen über einen Altar errichteten Überbau über quadratischem Grundriß, der auf vier freistehenden Säulen oder Pfeilern als Stützgliedern ruht. Der eigentliche Überbau bildet eine vierseitige Verdachung. Ein freistehendes Ziborium ermöglicht somit von allen Seiten eine ungehinderte Sicht auf den Altar.

Ziborien waren bereits in mittelalterlicher Zeit ein besonderes und auch seltenes Ausstattungsstück in Kirchenräumen. Sie sind Schmuck des Altares und heben diesen zugleich als Haupteinrichtungsgegenstand sowie liturgisches Zentrum des gesamten Sakralraumes heraus. Neben dieser schmückenden und auszeichnenden Funktion soll das Ziborium darüber hinaus den Altar vor Verunreinigungen schützen.¹

Entsprechend mittelalterlicher Ausstattungstradition formuliert der Mailänder Bischof Carlo Borromeo im 15. Kapitel über die Gemeinsamkeiten von Hoch- und Nebenaltären in den „Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae“, die im Jahre 1576 erschienen:

Sollte ein Altar nicht von einem Gewölbe überspannt werden oder sollte dieses Gewölbe so hoch liegen, daß es nur schwer zu reinigen ist, dann versehe man den Altar mit einer Bedeckung, dem sog. Capocielo. Sofern es sich um einen freistehenden Altar handelt, ruht dieser Capocielo auf vier Säulen – handelt es sich hingegen um einen Nebenaltar, so genügen zwei Säulen, um ihn zu stützen. Der Capocielo selbst wird aus festem Naturstein, Marmor oder Ziegelwerk hergestellt; man kann ihn aber auch aus Holz oder blau bemalter Leinwand fertigen; in diesem Fall muß er mit eisernen Ketten oder etwas ähnlichem an der dahinterliegenden Mauer befestigt werden. Immer jedoch soll der Capocielo so weit gespannt werden, daß er sowohl den zelebrierenden Priester als auch den Altar vor herabfallendem Schmutz schützt. Am besten bringe man ihn so hoch an, daß er einerseits dem Altar zur Zierde gereicht, andererseits aber leicht und problemlos zu reinigen ist.²

Bemerkenswert ist, daß Carlo Borromeo einen „Capocielo“ auch bei Seitenaltären vorschreibt. In dem im Jahre 1600 erschienenen römischen *Caeremoniale episcoporum* wird speziell ein Baldachin allerdings nur über dem Hochaltar empfohlen. Dieser soll in seiner Größe den Altar und auch die Altarstufen überdecken sowie den Farben des liturgischen Kalenders entsprechend ausgewählt werden. Auf einen Baldachin kann allerdings verzichtet werden, wenn der Altar von einem Ziborium über-

¹ Vgl. Braun 1924, Bd. 2, S. 271-275.

² Mayer-Himmelheber 1984, S. 121; vgl. ferner Braun 1924, Bd. 2, S. 186.

deckt wird. Die Benutzung eines Baldachins nach den Anweisungen des *Caeremoniale episcoporum* wurde allerdings in Italien wie auch selbst in Rom nur selten verwirklicht.¹

Das Paradigma des barocken Ziboriums entstand über dem Hochaltar und der Confessio von St. Peter zu Rom (Abb. 20), das in den Jahren 1624 bis 1633 nach Entwürfen von Gianlorenzo Bernini errichtet wurde. Wie bereits im einleitenden Kapitel beschrieben², tragen vier gedrehte Bronzesäulen einen zum Teil vergoldeten, schirmenden Bronzebaldachin, der als hängende, Stofflichkeit illusionierende Abschlüsse seitlich konkav eingezogene Lambrequins aufweist. In Superposition der Säulen stehen vier Engel, die Girlanden halten. Eine abschließende, feste Dachform ist aufgelöst in Form einer transparenten Bekrönung aus vier diagonal aufstrebenden, konvergierenden Volutenrippen, die ein abschließendes Dreipaßkreuz mit Weltkugel tragen. Berninis Hochaltar der Petersbasilika stellt damit eine Synthese eines Altarziboriums und Altarbaldachins dar.

5.3.4.1. Die Ziborien im Rheinland

Düsseldorf, kath. Pfarrkirche St. Lambertus, Hochaltar

Im Rheinland ist der Typus des Ziboriums auch in der Zeit des Barock ein seltenes und besonderes Ausstattungsstück in Kirchenräumen. Eine abgewandelte Form einer Ziborienarchitektur hat hier erstmals mit dem Hochaltar der Düsseldorfer Pfarrkirche St. Lambertus Eingang gefunden (Abb. 214-216).

Die ursprünglich dem Hl. Lambertus geweihte Kirche, die seit 1288 mit einem Kanonikerstift verbunden war, erhielt mit der Konsekration des Kirchenneubaus am 13. Juli 1394 das Marienpatrozinium. Darüber hinaus war die Kirche den Hll. Thomas, Lambertus, Apollinaris, Severin sowie Anno dediziert. Mit der Aufhebung des

¹ Vgl. Braun 1924, Bd. 2, S. 185, 187.

² Vgl. Kapitel 3.1.1.

Stiftes zwischen 1803 und 1805 wechselte die Pfarrkirche das Patronat wieder auf den Hl. Lambertus.¹

Bei dem gotischen Kirchenbau handelt es sich um eine dreischiffige Halle, deren einzelne Schiffe die gleiche Breite aufweisen. Um den Binnenchor mit 5/8-Schluß sind die Seitenschiffe als Umgang herumgeführt, die sich in engen Spitzbogenarkaden zum Chor öffnen. Der Altarraum wird vom Chorumgang durch ursprünglich bemalte Schranken zwischen den beiden ersten Pfeilerpaaren und ein schmiedeeisernes Rautegitter im Chorschluß abgetrennt.²

Der Hochaltar geht auf eine Stiftung des Kanonikus Aldenhoven zurück.³ Im Jahre 1687 legt der Architekt und Ingenieur Michael Cagnon⁴ dem Stiftskapitel Entwürfe für den Hochaltar vor. Am 9. September 1687 entscheidet sich das Stiftskapitel für einen zweiten Altarentwurf. Die Ausführung der Schreinerarbeiten wird am 15. Dezember 1687 Meister Wolter Hassenburg, Bürger von Dortmund, übertragen, der acht Säulen mit einer abschließenden Krone in der Mitte abzuliefern hat. Ein Reliquiengehäuse soll an der Rückseite des Altares ausgeführt werden.⁵ Im Rohbau war der Altar am 5. September 1689 fertiggestellt.⁶ Am 10. Dezember 1689 beauftragte das Stiftskapitel den aus Roermond stammenden Bildhauer Michael Chatelan⁷ entsprechend seines eigenen Angebotes, eine Entwurfszeichnung für die zentrale Madonna anzufertigen. Im Jahre 1691 wird an Chatelan der Auftrag vergeben. 1694 hat er die Madonna fertiggestellt.⁸ Den Auftrag für die beiden bekrönenden Engel erhält Chatelan am 27. April 1694. Dieser Ausführung folgt am 2. August 1695 der Auftrag für die vier Titelheiligen Thomas, Apollinaris, Lambertus und Pankratius.⁹ Um 1698 dürfte der Hochaltar insgesamt fertiggestellt worden sein.¹⁰

¹ Vgl. Heinz Peters: Die Ausstattung, in: Günter Aders u. a.: Die Stifts- und Pfarrkirche St. Lambertus zu Düsseldorf, Ratingen 1956, S. 85-169, hier S. 85, (Rheinisches Bilderbuch Nr. 8); vgl. Norbert Nußbaum: St. Lambertus in Düsseldorf, Neuss 1984, S. 3-4, (Rheinische Kunststätten, Heft 293).

² Zur Baubeschreibung vgl. Clemen 1894 a, S. 36-38; Nußbaum 1984, S. 5-10.

³ Vgl. Heinz Peters: Die Ausstattung, in: Aders u. a. 1956, S. 92.

⁴ Michael Cagnon wird in den Kirchenbüchern im Jahre 1680 als Architectus et Ingenior geführt, 1684 wird er als Architecta a Machinis bellicis genannt, 1691 wurde er zusätzlich Zeughausverwahrer und stieg zum Hofkammerrat sowie Ober-Ingenieur auf. Am 19. März 1700 ist er verstorben, vgl. Friedrich Lau: Beiträge zur Geschichte der Kunstbestrebungen des Kurfürsten Johann Wilhelm, in: Düsseldorfer Jahrbuch 1913 / 14, Bd. 26, S. 239-252, hier S. 243, (Beiträge zur Geschichte des Niederrheins).

⁵ Vgl. die Transkription der Stiftsprotokolle in ebd., S. 243 Anm. 5.

⁶ Vgl. ebd., S. 243.

⁷ Vgl. Nußbaum 1984, S. 10; vgl. Katalog Düsseldorf 1971, S. 194; vgl. Chatelan, Michael, in: AKL, Bd. 18, München / Leipzig 1998, S. 316.

⁸ Vgl. Lau 1913 / 14, S. 244; vgl. Katalog Düsseldorf 1971, S. 195.

⁹ Vgl. Katalog Düsseldorf 1971, S. 194-195.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 194.

Bei dem Altar handelt es sich in der Kernanlage um eine zwischen den Arkadenpfeilern eingestellte transparente Ziborienarchitektur, die an der Front durch die Akkumulation der Säulen und die Säulen zusammenfassenden Segmentbögen zu Pylonenarchitekturen umgewandelt ist. Die Altararchitektur ist innerhalb des Binnenchores den Spitzbogenarkaden vorgestellt. Die verkröpfte, hoch aufragende Substruktion ist mit Füllungen versehen, ebenso wie die Postamente, die auf den Unterbau aufsetzen. Die Substruktion und Postamentzone ist in ihrer gesamten Breite durchgehend gestaltet.

Vor den Pfeilern der Arkade ragt jeweils eine Pylonenarchitektur aus drei gegenständig gedrehten Säulen mit korinthischen Kapitellen auf. Die Säulen in triangularer Disposition stehen vor einem gestuften Pfeilerkern und tragen ein verkröpftes Gebälk aus dreifach fasziertem Architrav, glatt belassenem Fries und Kranzgesims. Jeweils ein in der Mitte verkröpfter Segmentbogen schließt die Pylonen ab und faßt jeweils das Säulentriplett zusammen. Akanthusornament und Weinreben bekrönen den Segmentbogen. Über den Pylonen stützen vollplastische Engel, die in ihrer Anbringung über dem Segmentgiebel den Zustand freien Schwebens illusionieren, mit einer Hand die abschließende, scheinbar schwebende Bügelkrone, während sie in der anderen Hand Palmwedel halten.

Zwischen den beiden Pylonen bleibt eine Travée frei, in der auf einem Postament als Mittelfigur ursprünglich das ganzfigurige Bildwerk einer Maria mit Kind von Statuarius Michael Chatelan eingestellt war.¹ 1960 wurde die Figur durch eine Madonna aus der Grupello-Nachfolge ersetzt.² Außer der zentralen Marienfigur sind zu seiten des Altares vor den Arkadenpfeilern die Nebenpatrone Thomas und Lambertus sowie Apollinaris und Pankratius auf Konsolen disponiert.

Die beschriebene Pylonenarchitektur, zwischen die die Madonnenskulptur eingestellt war, führt in die Tiefe und ist um die Arkadenpfeiler verkröpft. Auf der Rückseite des Altares bilden wiederum zwei gedrehte Säulen auf zweifach gestuften Postamenten eine Travée. Die Säulen tragen ein verkröpftes, gesprengtes Gebälk mit kräftig ausgebildetem Kranzgesims. Verschleifende Akanthusanschwünge mit turnenden Putti flankieren die Säulen. Von der Rückseite ist ebenso die freie Sicht auf das vollrunde, ganzfigurige Bildwerk möglich (Abb. 216). Im Bereich der Substruktion bildet der Altar auf der Rückseite einen Schrank, der von einem schmiedeeisernen Gitter in Rautenform abgeschlossen ist. In dem vergitterten Schrank werden die Schreine des Hl. Willeicus, des Hl. Apollinaris sowie des Hl. Pankratius aufbewahrt.³

¹ Abbildung der Madonna vgl. Katalog Düsseldorf 1971, Kat.-Nr. 106, Abb. 81 a; vgl. ebenso Nußbaum 1984, Abb. 10, S. 10; auf alten Photographien des Hochaltares ist die Madonna im Strahlenkranz dargestellt. Bei dem Strahlenkranz handelt es sich vermutlich um eine Hinzufügung des 19. Jahrhunderts.

² Vgl. Nußbaum 1984, S. 10.

³ Vgl. Clemen 1894 a, S. 50; vgl. Heinz Peters: Die Ausstattung, in: Aders u. a. 1956, S. 94.

Der Architekt Michael Cagnon hatte die Aufgabe, in den Binnenchor, dessen Chorumgang sich, wie bereits erwähnt, über Spitzbogenarkaden zum Altarraum öffnet, einen Hochaltar zu integrieren, in den wiederum sichtbar Reliquienschreine eingestellt werden sollten. Darüber hinaus sollte sich der Hochaltar als liturgisches Zentrum des Kirchenraumes herausheben. Durch eine konventionelle Retabelarchitektur in Form eines Attikaaltares wäre die östliche Arkade zu einem großen Teil verschlossen und der transparente Raumeindruck des Binnenchores und Chorumganges stark beeinträchtigt worden. Darüber hinaus hätte eine Retabelarchitektur das Wandgrabmal Herzog Wilhelm des Reichen verdeckt. Wahrscheinlich hat sich das Kapitulum in diesem Zusammenhang unter anderem für einen transparenten Altarbau entschieden, um den Verstorbenen über die Grabfigur im barocken Sinne der ewigen Anbetung an der Liturgie teilnehmen und an der Gnadenwirkung teilhaftig werden zu lassen.

Cagnon hat zwischen die Arkadenpfeiler eine Altararchitektur über längsrechteckigem Grundriß eingefügt. Damit wäre zwar die Grundform einer Ziborienarchitektur – vier Säulen über quadratischem oder rechteckigem Grundriß – gegeben, die Umsetzung eines konventionellen Ziboriums zwischen Arkadenpfeilern wäre allerdings in angemessener Form schwerlich zu realisieren gewesen. So kombinierte Cagnon im Binnenchor die herkömmliche Form architektonischer Seitenkompartimente, wie sie bei Retabelarchitekturen vom Typus des eintorigen Triumphbogens gebräuchlich waren, in ganz neuer Gestaltung mit der Transparenz und Bekrönung eines Ziboriums.

Eine Anregung zu einem Ziborium und der von Engeln gehaltenen Krone kann Cagnon aus dem bereits erwähnten, erstmals im Jahre 1684 erschienenen Stichwerk, „Disegni di vari altari e cappelle“, des Giovanni Giacomo de Rossi¹ erhalten haben. Auf Tafel 27 (Abb. 28) ist das Altarziborium von Santa Maria in Traspontina zu Rom dargestellt, das auf den Entwurf des Bernini-Schülers Carlo Fontana zurückgeht. Der Architekt Michael Cagnon scheint von dem römischen Motiv der von Engeln gehaltenen Krone, die sich bei Fontanas Altar auf das wiederum von Engeln über Wolken und die Erdkugel emporgehaltene marianische Gnadenbild des 13. Jahrhunderts bezieht, inspiriert worden zu sein. Das Motiv ‚Engel und Krone‘ übernahm Cagnon, wandelte es aber in erheblicher Form ab und verlieh seiner Bekrönung eine Leichtigkeit und Eleganz, die mit der massiven Pylonenarchitektur in Kontrast steht. Anzumerken bleibt, daß Carlo Fontanas Ziborienaltar ein wundertätiges Madonnenbild einschließt, ebenso wie das Düsseldorfer Altarziborium für ein Marienbildwerk geplant war.

¹ Vgl. Rossi [1713] 1972.

Der Hochaltar mit seiner zentralen Skulptur wird einerseits durch die Akkumulation der Säulen, die aus tektonischer Sicht einzig die Last des Gebälks und Segmentbogens ableiten und somit funktional überdimensioniert sind, sowie durch die schwebende, über eine Kette auf dem Dachboden verankerte Krone als Zentrum des Sakralraumes herausgehoben. Zugleich dient die Krone als besonderer Schmuck des Altares, der die geplante Marienfigur im Sinne einer Himmelskönigin auszeichnet und überhöht.

Wie bereits beschrieben, verkröpft sich die Altararchitektur von der Frontseite räumlich in die Tiefe und schließt mit einer rückwärtigen Säulentravée. Drei in den schrankartigen Retabelunterbau eingeschobene Reliquienschreine, von einem Gitter gesichert, waren dem Kirchenbesucher vom Chorumgang aus sichtbar untergebracht.

Heinz Peters klassifiziert den Altar als „nicht in die vordere Reihe der bedeutenden Retabel“¹ gehörig, der einer Planung aus der Zeit um 1900 zufolge abgebaut werden sollte, um ihn durch einen neugotischen Altar im Sinne einer Stilreinheit zu ersetzen. Dennoch ist zu konstatieren, daß sich der Hochaltar gerade durch seine Transparenz harmonisch in die Spitzbogenarkaden einfügt; zugleich wird durch die plastisch artikulierten Pylonen und durch die schwebende Bekrönung ein optischer Mittelpunkt gesetzt und der Hochaltar als liturgisches Zentrum der dreischiffigen, gotischen Hallenkirche herausgehoben.

Der Hochaltar besaß vermutlich kein Tabernakel zur Aufbewahrung der Eucharistie, die weiterhin in dem spätgotischen Sakramentshaus, das sich an der nördlichen Außenseite des Chorhauptes befindet, verwahrt wurde. Für eine weitere Benutzung des Sakramentshauses spricht auch, daß man im 17. Jahrhundert die Eckpfeiler am Tabernakel des Häuschens mit erneuerten Baldachinfigürchen versah, die die Evangelisten und Kirchenväter darstellen.²

Köln, kath. Pfarrkirche St. Kolumba, Hochaltar

Die erste formal reine Ziborienarchitektur entstand im Rheinland mit dem Hochaltar der Kölner Pfarrkirche St. Kolumba (Abb. 218). Der Altar in kontrastreicher Kombination aus poliertem Blaustein und weißem Marmor stand frei im Mittelschiff der spätgotischen, fünfschiffigen Hallenkirche. An den Längsseiten des östlichen, dreiseitigen Chorschlusses, dessen insgesamt um vier Stufen erhöhter Raum dem Chorgebet der Pfarrgeistlichkeit diente, stand das Chorgestühl.

¹ Heinz Peters: Die Ausstattung, in: Aders u. a. 1956, S. 94.

² Vgl. auch Nußbaum 1984, S. 16.

Der im Zeitraum von 1703, der Grundsteinlegung, bis 1720 in Etappen errichtete Altar soll zunächst grundlegend beschrieben werden, um daran anschließend die Baugeschichte, Datierung sowie Zuschreibung zu erörtern. Auf die Rezeption näher einzugehen erübrigt sich, da bereits Hugo Rahtgens¹ und Jörg Gamer² das Verhältnis zum römischen Vorbild, dem Hochaltar von Santa Maria in Traspontina von Carlo Fontana (Abb. 28), ausführlich dargelegt haben.

Der durch eine Kommunionbank abgeschrankte Altarraum war insgesamt um drei Stufen, der eigentliche Blockaltar nochmals um ein dreistufiges Podest erhöht. An den Altar schloß sich rückwärtig die freistehende Ziborienarchitektur über elliptischem Grundriß an.

Die verkröpfte Substruktion des Ziboriums schließt mit dem Sockelgesims in gleicher Höhe mit der Altarmensa. Darauf setzt die wiederum verkröpfte Postamentzone mit Spiegeln auf. In den Scheiteln der großen Halbachsenlänge sind außen Volutenkonsolen vorgekröpft, auf denen die ursprünglich Fackeln tragenden Engel in den Interkolumnien knien. Die Postamente in den seitlichen Kurven der grundrißlichen Ellipse sind gegeneinander versetzt.

An der Front- wie auch an der Rückseite des Ziboriums tragen jeweils vier Säulen kompositen Ordnung das mehrfach verkröpfte Gebälk mit fasziertem Architrav, Frieszone mit Inschrift und kräftig ausgebildetem Kranzgesims. Lambrequins als unterer Gebälkabschluß illusionieren Stofflichkeit. Das Allianzwappen der Familie von Geyr und von Groote ist an der Front dem Gebälkscheitel vorgehängt.

Über dem Gebälk der äußeren, vorgekröpften Säulenachsen ragen vier gesprengte Segmentbögen, die sich innen zu Voluten einrollen, zur Mitte empor. Auf den Bogensegmenten sitzen in bewegter Haltung geflügelte Engel, die mit einem Arm die illusionierend schwebende, abschließende Bügelkrone halten, während sie auf den Altar niederschauen. Der Krone mit zusammenlaufenden Bügeln und applizierten Kugeln ist ein Akanthusschopf aufgesetzt. Eine Kugel mit einem Dreipaßkreuz bildet den bekrönenden Abschluß.

Unterhalb der Krone erscheint die Heilig-Geist Taube, ursprünglich von einem Wolkenband umgeben, in einer Strahlengloriole. Im Zentrum des Ziboriums befand sich anstelle eines Tabernakels ursprünglich ein auf einem Postament erhöht angeordneter Expositionsthron zur feierlichen Aussetzung der Hostie in der Monstranz.³ Die

¹ Vgl. Rahtgens 1911 b, S. 73-74.

² Vgl. Gamer 1978, S. 275.

³ Zu dem von Johann Franz van Helmont eigenständig entwickelten Expositionsthron in Verbindung mit dem Kaiserpaar vor der Weltkugel vgl. ausführlich Hans Peter Hilger: Der barocke Hochaltar aus St. Columba in Köln als Monument kaiserlicher Pietas Eucharistica, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. XLVII, 1986, S. 91-100; vgl. ferner ders. 1978, S. 127-129.

Eucharistie wurde hingegen weiterhin im spätgotischen Sakramentshaus, das sich zwischen den beiden nordöstlichen Seitenaltären befand, aufbewahrt.¹ Im Jahre 1776 ersetzte man allerdings das Expositorium durch ein Tabernakel, das die Familien von Geyr und von Groote stifteten. Weiterer Zierat wie beispielsweise Leuchterengel und Vorhänge wurden entfernt.²

Baugeschichte des Altares

Peter Hausmann, der in der Zeit von 1689 bis 1710 Pfarrer der Kirche und Autor des im Jahre 1690 begonnenen Handbuches „Rituale Columbanum“ war³, erteilte im Jahre 1699 den Auftrag, den Raum vor dem Hochaltar nach Westen zu erweitern, um den Ministranten ausreichenden Platz zu gewähren, und den Chorraum mit neuen Steinplatten zu belegen.⁴ Wie Eduard Hegel nachweisen konnte, stand der alte Hochaltar bereits frei im Raum in der Vierung.⁵ Im Jahre 1703 fand daraufhin die Grundsteinlegung des neuen Hochaltars statt, der auf eine Stiftung des kurkölnischen Generalsteuereinnehmers Baron Rudolph Adolph von Geyr und seiner Gemahlin Anna Maria de Groote zurückgeht. Der Hochaltar trug unter anderem als Inschriften, die sich auf dem Grundstein im Sockelbereich, ohne daß eine nähere Lokalisierung genannt wird, befanden und im Rahmen der Restaurierung im Jahre 1890 entdeckt wurden, das Chronogramm „ARA IN MEDIO CHORI ERECTA“⁶ sowie die Grundsteininschrift der Stifter

RUDOLPH VON GEYR UND MARIA DE GROOT, EHELEUT, HABEN DEN ERSTEN STEIN DAZU GELEGT.⁷

Demnach errichtete man den Altar in der Mitte des Chores im Jahre 1703. Im Juni des Jahres 1704 übertrug man den Kreuztitel des ehemaligen Hochaltars auf einen Seitenaltar an der Nordwand. Den neuen Hochaltar konsekrierte man auf das Patronat der Titelheiligen der Kirche, das vom 1626 errichteten Seitenaltar übernom-

¹ Vgl. Ewald / Rahtgens 1916, S. 213-214; vgl. Hilger 1986, S. 93.

² Vgl. Ewald / Rahtgens 1916, S. 210; vgl. Hilger 1986, S. 93.

³ Zu Pfarrer Peter Hausmann und zum „Rituale Columbanum“ vgl. Eduard Hegel: Stadtkölnischer Pfarrgottesdienst zwischen Barock und Aufklärung. Peter Hausmanns Pfarrbuch von St. Kolumba, in: Zur Geschichte und Kunst im Erzbistum Köln. Festschrift für Wilhelm Neuß, hrsg. von Robert Haas und Joseph Hoster, Düsseldorf 1960, S. 204-232, (Studien zur Kölner Kirchengeschichte, Bd. 5).

⁴ Vgl. Eduard Hegel: Der Standort des vorbarocken Hochaltars von St. Kolumba in Köln, in: Vom Bauen, Bilden und Bewahren. Festschrift für Willy Weyres zur Vollendung seines 60. Lebensjahres, hrsg. von Joseph Hoster und Albrecht Mann, Köln 1964, S. 93-99, hier S. 94.

⁵ Vgl. ebd., S. 96.

⁶ Ewald / Rahtgens 1916, S. 209, das Chronogramm wurde schon von Mehring / Reischelt als Grundsteininschrift bezeichnet; vgl. ferner Rahtgens 1911 b, S. 70 Anm. 2.

⁷ Ewald / Rahtgens 1916, S. 209.

men wurde.¹ Diesen dedizierte man wieder seinem ursprünglichen Nikolauspatrozinium.² In einem Nachtragsblatt des *Rituale Columbanum* schreibt Pfarrer Peter Hausmann:

Summum S. Columbae post extensum chorum in medio antiqui chori erectum. S. Crucis translatum e medio ad latus versus coemeterium, ubi chori extensio facta. Anno 1704 in Junio.³

Dem Chronogramm und der Inschrift auf dem Grundstein zufolge wurde der erste Stein im Jahre 1703 gelegt und der Altar in der Höhe aufgerichtet, während entsprechend dem angeführten Nachtrag des Pfarrers Peter Hausmann aus dem Jahre 1704 der Hochaltar nach der Vergrößerung des Chorraumes in der Mitte des alten Chores errichtet worden sei.⁴ Damit war der marmorne Ziborienaltar in seinem architektonischen Grundgerüst, bestehend aus Substruktion, Postamentzone, acht Säulen, Gebälk und vier gesprengten Segmentgiebeln, im Juni des Jahres 1704 fertiggestellt.

Wie seit Hugo Rahtgens⁵ bekannt, erhielt Johann Franz van Helmont im Jahre 1717 für die Ausführung des Expositionsthrones⁶, vier weiteren auf dem Altar knienden Engeln und gleichvielen Blumenvasen 92 Reichstaler.⁷ Im gleichen Jahr zahlte man Helmont für zwei kniende, Fackeln haltende Engel 60 Reichstaler.⁸ Diese geflügelten Engel standen in den Interkolumnien der Ziborienarchitektur. Am 19. Januar 1719 wurde ein Vertrag mit Helmont über die Anfertigung der Krone, der vier die Krone haltenden Engel sowie weiterem Zierat entsprechend dem Aufriß abgeschlossen. 1720 erhielt Helmont für diese Bildhauerarbeiten aus Holz 240 Reichstaler.⁹ Weiterer zusätzlicher bildhauerischer Schmuck wie Engel, Wolken, Strahlen und andere Ornamente unterhalb der Krone vergütete man im gleichen Jahr mit 49 Reichstalern.¹⁰ Nach Rahtgens waren die Engel ursprünglich versilbert, d. h. sie waren in Silberlüster gefaßt, um die Illusion in Silber getriebener Skulpturen hervorzurufen. 1786 wurden die Engel nach klassizistischem Zeitgeschmack weiß gefaßt.¹¹

¹ Vgl. Hegel 1964, S. 95; vgl. ders. 1960, S. 211.

² Vgl. Hegel 1960, S. 211.

³ Zitiert nach Hegel 1964, S. 95.

⁴ Eduard Hegel geht davon aus, daß der neue Hochaltar nach der Chorraumvergrößerung gegenüber dem Vorgängeraltar leicht aus der Ost-West-Achse versetzt wurde. So erklärt sich Hausmanns Bezeichnung „antiqui chori“; vgl. ebd., S. 96.

⁵ Vgl. Rahtgens 1911 b, S. 70-72.

⁶ Zum Expositorium vgl. Hilger 1986, S. 91-100; vgl. ferner ders. 1978, S. 127-129.

⁷ Vgl. Rahtgens 1911 b, S. 70, vgl. ferner ebd., S. 70 Anm. 3.

⁸ Vgl. ebd., S. 72.

⁹ Vgl. ebd., S. 72.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 72.

¹¹ Vgl. Rahtgens 1911 b, S. 72 Anm. 3.

Zuschreibung

Entsprechend der überlieferten Datierung des Grundsteines und dem Nachtrag im *Rituale Columbanum* durch Pfarrer Peter Hausmann errichtete man die Altararchitektur aus Marmor in der Zeit von 1703 bis 1704, während Helmont in dem Zeitraum von 1717 bis 1720 der Ziborienarchitektur den bildhauerischen Schmuck aus Holz hinzufügte und das Ciborium damit vollendete. Somit stand die gesamte Konzeption des Altares bereits bei der Grundsteinlegung im Jahre 1703 fest.

Rahtgens geht freilich davon aus, daß der gesamte Altarentwurf von Helmont stamme. Demnach sei der Altar im Jahre 1703 bis zum Sockelbereich errichtet worden und fragmentarisch bis zur Ankunft Helmonts in Köln im Jahre 1715 liegengeblieben, der daraufhin eine neue Gesamtkonzeption entwarf. Oder Helmont setzte ab 1715 die weitere Ausführung des bis dahin bestehenden Altarfragmentes nach dem bereits vorliegenden Entwurf von 1703 fort.¹ Letzteres ist unter der Amtszeit des bedeutendsten Pfarrers von St. Kolumba, Peter Hausmann, schwerlich vorstellbar, da er für die Liturgie zumindest einen Hochaltar mit vollständiger Ziborienarchitektur gewünscht und sich nicht mit einem fragmentarischen Hochaltar begnügt haben dürfte. Darüber hinaus ging die Finanzierung der Altararchitektur auf das Stifterehepaar von Geyr und de Groote zurück, während den bildhauerischen Schmuck finanziell vermutlich die Pfarrgemeinde trug.² So kann die gesamte Konzeption des Altares auf Grund der genannten Argumente nicht Johann Franz van Helmont zugeschrieben werden. Rahtgens begründet seine Helmont-Zuschreibung damit, daß „[...] der figürliche Schmuck mit dem architektonischen Aufbau eine eng geschlossene künstlerische Einheit bildet [...]“³ Hans Peter Hilger schreibt den Altar in seinem Entwurf ausnahmslos Johann Franz van Helmont zu, der

[...] in einer genialen, aus den Gegebenheiten des spätgotischen Kirchenraums entwickelten Konzeption den ganz auf die Verehrung des Altarsakraments abgestimmten, von einem offenen Baldachin überwölbten Hochaltar [...]⁴

errichtete. An anderer Stelle schreibt Hans Peter Hilger explizit

Die Art der Umsetzung des auf Carlo Fontana zurückgehenden Altars in S. Maria Traspontina in Rom in dem von Helmont geschaffenen Hochaltar in St. Columba in Köln, läßt den Rang des Bildhauers erkennen.⁵

Auch wenn sich Helmont schon einige Jahre vor 1715, wie bereits erörtert, in Köln niedergelassen hatte, so ist dennoch nicht davon auszugehen, daß er schon von circa 1702 bis 1704 in Köln arbeitete. Die gesamte Konzeption des Altares und die

¹ Vgl. ebd., S. 73-74.

² Vgl. ebd., S. 72.

³ Ebd., S. 72.

⁴ Hilger 1978, S. 107.

⁵ Ebd. 1978, S. 118.

Ausführung des Architekturoberbaues kann zwar nicht Johann Franz van Helmont zugeschrieben werden, dennoch schmälert dies nicht die überragende Qualität der von Helmont eingefügten bildhauerischen Arbeiten.

Hugo Rahtgens Zuschreibung wird von Robert Grosche und nahezu von der gesamten nachfolgenden Literatur bis hin zu jüngeren Publikationen übernommen.¹ Eine Ausnahme bildet Jörg Gamer, der den Altar dem Düsseldorfer Oberbaudirektor Graf Matteo Alberti zuschreibt.² Gamers Zuschreibung sollte näher in Erwägung gezogen werden: Bei Matteo Alberti handelt es sich um einen versierten Architekten, der in der Lage war, den Altar im Gegensatz zum römischen Vorbild, – den Hochaltar von Santa Maria in Traspontina zu Rom, entworfen von Carlo Fontana und als Kupferstich in das 1684 erschienene Architekturkompendium des Giovanni Giacomo de Rossi³ aufgenommen (Abb. 28), – in eleganterer und grazilerer Form umzugestalten und das Vorbild, ein vorn offenes Ziborium über dem Grundriß eines Dreiviertelkreises, in ein Ziborium über elliptischem Grundriß umzuwandeln.

Des weiteren lag das römische Stichwerk bereits in den achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts am Düsseldorfer Hofe vor und wurde als Inspiration rezipiert, wie der vorhergehende Vergleich mit dem Hochaltar der Düsseldorfer Stiftskirche St. Lambertus gezeigt hat. Darüber hinaus hat sich, wie bereits dargelegt, Johann Franz van Helmont von Altararchitekturen des Andrea Pozzo aus dem zweiten Band der „*Perspectiva pictorum atque architectorum*“⁴ mehrfach inspirieren lassen, hingegen konnte eine Rezeption des De Rossi Stichwerkes bei den Helmont-Altären bisher nicht festgestellt werden. Offensichtlich lag Helmont dieses Stichwerk nicht vor.

Gamer bemerkt allerdings zum Hochaltar von St. Kolumba, daß im Jahre 1701 ein Holzmodell dafür hergestellt und der Altar von Meister Lambert errichtet worden sei.⁵ Da Jörg Gamer weder das Holzmodell mit dem Entstehungsjahr „1701“ noch einen Meister Lambert⁶ in den Anmerkungen archivalisch oder über Literatur belegt, scheinen diese Angaben in einem Irrtum des Jörg Gamer begründet zu sein.

¹ Robert Grosche, Hans Peter Hilger und Franz-Josef Verscharen gehen davon aus, daß der Altar im Gesamtentwurf Johann Franz van Helmont zuzuschreiben sei, vgl. Grosche 1978, S. 49; vgl. Hilger 1978, S. 107, 118; vgl. ders. 1986, S. 93; vgl. Verscharen 1994 b, S. 221.

² Vgl. Gamer 1978, S. 275.

³ Vgl. Rossi [1713] 1972.

⁴ Vgl. Pozzo 1711, Bd. 2.

⁵ Vgl. Gamer 1978, S. 275.

⁶ Vogts führt von im Bauwesen tätigen Kölner Meistern als städtischen Baubeamten einzig einen Lambert an, der im Jahre 1396 den Stadtsteinmetzdienst ausgeführt hat, vgl. Vogts 1966, S. 677.

Wirkung des Hochaltares im Raum

Wie bereits angeführt und von Rahtgens erkannt, ist der Hochaltar von St. Kolumba nach dem Vorbild des Hochaltares von Santa Maria in Traspontina zu Rom, von Carlo Fontana 1674 entworfen, gestaltet (Abb. 28). Der Altar ist in das genannte, erstmals 1684 erschienene römische Stichwerk des Giovanni Giacomo de Rossi aufgenommen. Rahtgens bemerkte schon, daß der Kölner Altar im Vergleich zum Vorbild in seiner gesamten Erscheinung eleganter gestaltet sei. Dies äußert sich in wohlproportionierteren Säulenordnungen und anmutig auf den Segmentgiebeln sitzenden Engeln, die die Krone im Gegensatz zum Vorbild höher emporheben, wodurch dem Altar eine größere Leichtigkeit und grazilere Wirkung verliehen wird.¹

Erst durch die Ziborienarchitektur, die frei im Raum steht, – in der Vierung der fünfschiffigen spätgotischen Hallenkirche von unregelmäßigem Grundriß mit einem Chorschluß, der in der Raumwirkung verschwindet – findet der Hochaltar seine Bedeutung als Mittelpunkt des Sakralraumes und als liturgisches Zentrum.² Das Ziborium fügt sich einerseits durch seine Transparenz harmonisch in die von zahlreichen Durchblicken gekennzeichnete Fünfschiffigkeit ein, zugleich wird die Hochaltarmensa durch die Ziborienarchitektur mit der Bekrönung ausgezeichnet und herausgehoben.

Zu bemerken bleibt, daß das Ziborium nach Ausweis eines Kupferstiches von Peter Maassen (Abb. 219) vor den Veränderungen des Jahres 1776 ursprünglich mit Vorhängen ausgestattet war, die vom Gebälk herabhängen und hinter die Fackel haltenden Engel zwischen den Interkolumnien zur Seite gezogen waren. Damit wurde dem Ziborienaltar der Charakter eines *Theatrum sacrum*, einer Altarbhühne verliehen, auf der man an besonderen Festtagen des liturgischen Kalenders das transitorische Moment der Erscheinung der Eucharistie, dargeboten auf dem Expositionsthron mit dem Kaiserpaar, der Weltkugel, einer Wolkenbank und adorierenden Engeln, inszenierte.³

St. Kolumba als eine der ältesten Pfarrkirchen Kölns wurde im Zweiten Weltkrieg bis auf die schwer beschädigten Umfassungsmauern zerstört. Der am 2. März 1945 durch das herabstürzende Gewölbe zerschlagene Altar konnte in seinen Fragmenten geborgen und rekonstruiert werden. Der ehemalige Hochaltar von St. Kolumba hat nun im Westjoch des Langchores von St. Gereon Aufstellung gefunden.⁴

¹ Vgl. Rahtgens 1911 b, S. 74; vgl. Grosche 1978, S. 50; vgl. Gamer 1978, S. 275.

² Vgl. auch Hegel 1960, S. 209.

³ Vgl. auch Hilger 1986, S. 96.

⁴ Vgl. Werner Schäfer: St. Gereon in Köln, Neuss 1984, S. 29; vgl. Kath. Pfarrkirche St. Gereon, in: Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege, Forschungen und Berichte, Bd. 30 / 31, 1985, S. 541; vgl. Hilger 1986, S. 94.

Ein Verlust bleibt weiterhin der Expositionsthron, von dem sich einzig die Wolkenbank erhalten hat.

Zusammenfassung

In der Zeit des Hochbarock bis um circa 1720 hat es bis auf die beiden genannten Beispiele keine weiteren Ziborien im Rheinland gegeben. Daß Ziborien nicht so häufig in Kirchenräumen als Hochaltäre Verwendung fanden, dürfte darin begründet sein, daß sich im Rahmen der Barockisierung eines bestehenden mittelalterlichen Kirchenraumes – zum Beispiel vom Grundtyp einer dreischiffigen Basilika mit Chorquadrat oder rechteckigem Chorjoch, oftmals zum Langchor verlängert, und mit apsidialem oder polygonalem Schluß – ein Ziborium oftmals nur schwerlich angemessen in den Raum integrieren ließ. Darüber hinaus bietet ein Ziborium über kreisrundem oder quadratischem Grundriß nicht in solchem Maße und nicht problemlos die Möglichkeit, den jeweiligen Patronatsheiligen als Bildwerk in Zusammenhang mit vermittelnden Nebenheiligen als Assistenzfiguren den Gläubigen zu präsentieren. Letzteres wurde allerdings auch in der Düsseldorfer Pfarrkirche St. Lambertus auf hervorragende Weise realisiert. Ein Ziborium bildete für die beiden beschriebenen Hallenkirchen den idealen Altartypus schlechthin, der sich harmonisch in den jeweiligen Sakralraum einfügt bzw. eingefügt hat.

5.4. Die Retabelarchitektur des Spätbarock (1720 bis 1770)

In der Zeit des Hochbarock geht die Entwicklung von geradlinigen, einachsigen Triumphbogenarchitekturen mit Seitenkompartimenten, die über mehrfach kulissenhaft gestaffelte, parallel geschichtete Säulen eine größere Tiefenräumlichkeit illusionieren, zu Altarbühnen, die sich dem Raum öffnen. Wie beschrieben, wird eine Öffnung zum Raum durch die Schrägstellung der Seitenkompartimente erreicht. In der weiteren Entwicklung entstanden in Köln monumentale, raumgreifende, dynamische Wandaltäre von konkav kurviertem oder bewegt gewinkelt Grundriß. In einem nächsten Schritt werden die opaken Altararchitekturen zu transparenten Säulenstellungen aufgelöst. Des weiteren rezipiert das Rheinland ebenso den Typus des römischen hochbarocken Ziboriums.

In der Zeit des Spätbarock ab circa 1720 ist weiterhin der bereits entwickelte Grundtyp des eintorigen Triumphbogens stark verbreitet. Dieser erweitert sich zu monumentalen, wandgebundenen, nahezu die gesamte Chorwand ausfüllenden Retabeln, bei denen sich die Seitenkompartimente über kurviertem Grundriß mehrfach mit Pilastern und vorgekröpften Säulen in den Raum vorwölben und in diesen ausgreifen, wobei gleichzeitig in umgekehrter Lesart die Tiefenschichtung des Retabels erschlossen wird. In der charakteristisch borrominesken Bewegung und Gegenbewegung wird die gesamte Altarwand von schwingender Bewegung erfaßt und entfaltet eine reiche innere Dynamik. Dieser Grundtypus kommt in Variationen vor. Ein ursprünglich die Attika verklammernder gesprengter Segmentgiebel verschwindet im Laufe der Zeit gänzlich.

Diese beschriebene dynamische Triumphbogenarchitektur wird mit Auszügen unterschiedlicher Formgebung kombiniert. Architektonisch strukturierte Attiken in der Breite des Hauptgeschosses lösen sich zu flachschichtigen, atektonischen Auszügen von bewegter Kontur auf. Diese Attiken ragen zumeist fließend zweigeschossig empor, wobei auf ein gliederndes, geschoßteilendes Gesims verzichtet wird. Als weitere Variante können auch Tondo-Auszüge die Altararchitektur bekrönen. Ebenso schließen skulptierte Auszüge wie auch Attiken mit überfangendem und auszeichnendem Baldachin die Portalarchitekturen ab. Neben diesen opaken, wandgebundenen Altartypen finden sich im Rheinland weiterhin Altäre vom Typus des freistehenden Ziboriums und des in den polygonalen Chorschluß integrierten Halbkreisziporiums.

5.4.1. Das kurvierte Portalretabel

Im folgenden soll die Entwicklung der einzelnen Typenausprägungen an Hand von exemplarischen Beispielen anschaulich vor Augen geführt werden. Dabei beginnt die Darstellung wiederum mit dem Typus des eintorigen Triumphbogens.

5.4.1.1. Das kurvierte Portalretabel mit breiter Attika

Aachen, Kreuzherren-Klosterkirche, Hochaltar und Seitenaltäre

Den Typus des monumentalen kurvierten Portalaltares stellt der Hochaltar der ehemaligen Kreuzherren-Klosterkirche zu Aachen dar (Abb. 220, 221).

Bei der Heilig-Kreuz Kirche handelt es sich um einen schlichten, im 17. Jahrhundert errichteten Saalbau mit einem 3/8-Chorschluß. Der Innenraum ohne eine besondere architektonische Gliederung wird auf der Südseite von sechs Rundbogenfenstern durchlichtet. Der Chorraum, der die räumliche Tiefe von drei Fensterachsen der Südwand einnimmt, ist um eine Stufe erhöht und wird von einer geradlinigen Kommunionbank vom Laienraum getrennt.¹

Die Klosterkirche erhielt von kunstfertigen Laienbrüdern² im 18. Jahrhundert eine neue Ausstattung. Davon sind der Hochaltar und die Seitenaltäre in die zwanziger Jahre des 18. Jahrhunderts zu datieren.

Nach der Säkularisation im Jahre 1802 wurde die Klosterkirche am 1. März 1804 zur Pfarrkirche erhoben. 1897 wurde die Kirche abgebrochen und durch einen Neubau nach den Plänen des Aachener Architekten Buchkremer ersetzt.³ Von den Mobilien der alten Kirche erwarb das Suermond-Museum das Couven-Tabernakel, während die Schnitzereien der Altäre, der Täfelungen des Chorraumes, der Beichtstühle und der Orgel in den Besitz der Stadt gelangten und zum Teil zur Einrichtung des Rathauses wiederverwandt wurden.⁴ Da die Altäre nicht mehr existieren, dient als Grundlage der nachfolgenden Beschreibung eine historische Photographie aus dem Fotoarchiv des Rheinischen Amtes für Denkmalpflege, Brauweiler (Abb. 221).

¹ Vgl. Faymonville 1922, S. 109-110.

² Vgl. ebd., S. 110.

³ Vgl. ebd., S. 108

⁴ Vgl. ebd., S. 110, 111.

Seitenaltäre

Zwei rechtwinklig angeordnete Seitenaltäre bereiten mit ihren Altarretabeln auf den Hochaltar vor. Die Seitenaltäre sollen an dieser Stelle nur mit wenigen Sätzen umrissen werden: Die Retabel wölben sich über konvexem Grundriß beidseitig mit zwei korinthischen Säulen vor Pilasterrücklagen in den Raum vor. Die vorderen doppelten Säulen sind weiß gefaßt, der rückwärtige Pilaster dunkelfarben marmoriert. Die die Nische flankierenden inneren Säulenachsen sind vorgekröpft. In der Mitte des Retabels öffnet sich eine Rundbogennische mit einer eingestellten Skulptur.¹

Geschweifte, gesprengte Segmentgiebel verklammern eine Attika von konkav eingezogener Kontur. Wiederum ein gesprengter Segmentgiebel mit mittlerer konkaver Einziehung schließt die Attika ab. Bekrönt wird das Retabel jeweils von einem reliefierten Medaillon² in einer Strahlenglorie.

Bemerkenswert ist an diesen Seitenaltären, daß jeweils das Hauptgeschoß im Grund-, wie auch Aufriß sehr stark vom Ignatius-Altar des Andrea Pozzo inspiriert ist, der im zweiten Band der „*Perspectiva*“ auf Tafel 60 (Abb. 201) dargestellt wurde.³ Verändert sind die Säulenanzahl, der gesprengte Segmentgiebel wie auch der Auszug, der formal wiederum an Pozzos *Theatrum sacrum* Dekoration für Il Gesù, Tafel 73 (Abb. 194), erinnert.⁴

Hochaltar

Der Hochaltar steht als monumentales Wandretabel im dreiseitigen Chorschluß. Das Retabel öffnet sich dem Raum über schräg gestellte, verkröpfte Seitenkompartimente.

Die verkröpfte Substruktion und Postamentzone ragt hoch auf. Die Mensa über dreistufigem Podest steht vor der Substruktion. Das der Postamentzone vorgestellte, zweigeschossige Tabernakel mit Depositorium, Expositorium und bekrönendem Baldachin stellt eine spätere Hinzufügung dar. Es handelt sich hierbei um ein Tabernakel nach Entwürfen von Johann Joseph Couven.⁵

Das Zentrum des Hauptgeschosses bildet eine Nische mit eingezogenem Rundbogenschluß. Die Nische mit eingestelltem Kreuzifix wird von Lisenen strukturiert, die

¹ Linker Seitenaltar: Maria mit Kind; rechter Seitenaltar: heiliger Joseph.

² Linker Seitenaltar: Heilig-Geist Taube; rechter Seitenaltar: Auge Gottes.

³ Vgl. Pozzo 1711, Bd. 2, Tafel 60.

⁴ Vgl. ebd., Tafel 73.

⁵ Zum Tabernakel vgl. Faymonville 1922, S. 110; vgl. Küpper 1962 / 63, S. 188, 191, 201-202; vgl. Paul Schoenen: Johann Joseph Couven, Düsseldorf 1964, S. 117.

jeweils ein eingeschriebenes Rosettenmotiv zieren. Eine Säule korinthischer Ordnung bildet die Rahmung der Nische.

Von dieser Säulenrahmung sind die Seitenkompartimente schräg abgewinkelt über einen Pilaster, gefolgt von einer vorgekröpfter Säule und einer weiteren Säule im Rücksprungmotiv. Vor dem Pilaster stehen auf Volutenkonsolen als fürbittende Assistenzfiguren Maria und Johannes. Säulen und Pilaster tragen ein mehrfach verkröpftes Gebälk aus fasziertem Architrav, glatt belassenem Fries und Kranzgesims. Der Bogenschluß der Nische drückt wiederum die Gebälklage segmentbogig empor.

Dem Hauptgeschoß ist nahezu in der gesamten Breite eine Attika mit geradlinigem Mittelteil und abgewinkelten Seitenflügeln aufgesetzt. Das geradlinige Attika-Mittelteil wird seitlich von Pilastern begrenzt. Vor einem Rautengitter-Flächenornament thront in der Mitte auf einer Agraffen-Volutenkonsole die Sitzfigur Gottvaters.¹ In einer konkaven Einziehung verjüngt sich die Attika nach oben und schließt mit einem geschweiften Sattelgiebel, der in einer Volute einrollt. Unterhalb der Volute und über dem Haupt Gottvaters erscheint ein geflügelter Puttenkopf. Die Attika-Mitte wird von konkav gebogenen, verkröpften Flügelwänden flankiert. Kräftig ausgebildete Volutenschwünge bilden einen verschleifenden Übergang von den äußeren rückwärtigen Säulenachsen zu den Seitenwänden. Über den vorgekröpften Säulen ist die Attika verkröpft. In Superposition der Säulen knien Engel, welche die Arma Christi in Händen halten: Die Lanze und der Essigschwamm sowie das Schweiß Tuch als Hinweis auf die unblutige Erneuerung des Kreuzesopfers, das im heiligen Meßopfer auf dem Altar vollzogen wird, wie auch als Hinweis auf das Kreuzesopfer selbst. Flammvasen bekrönen die seitlichen Gebälkverkröpfungen.

Die Retabelarchitektur wird von seitlichen Durchgangstüren mit Akanthussupraporten und eingeschriebener Kartusche flankiert. Über den Supraporten stehen als weitere Assistenzfiguren lebensgroße Skulpturen, Bischöfe in pontifikaler Meßkleidung.

Der kleine Saalbau wird von einem monumentalen, fassadenhaften Wandretabel, das nahezu den gesamten Chorschluß ausfüllt, diesen gleichsam ersetzend, in seinen Dimensionen beherrscht. Durch die ausgreifende Abwinklung der Seitenkompartimente öffnet sich der Retabelkörper einerseits dem Raum, zugleich ist die gesamte Retabelmasse durch die Abwinklung und Verkröpfungen nicht einfach stark plastisch modelliert, sondern auch lebhaft bewegt. Die Retabelfassade wird gleichsam von einem Bewegungsmoment ergriffen.

¹ Vgl. Faymonville 1922, S. 110.

Wie bereits erwähnt, haben sich die Schreiner bei den Seitenaltären vom Ignatiusaltar des Andrea Pozzo anregen lassen. Der Hochaltar geht in seinen Grundstrukturen ebenfalls auf einen Altarentwurf des Andrea Pozzo aus dem zweiten Band seiner „*Perspectiva pictorum*“ zurück. Es handelt sich um den Entwurf auf Tafel 64¹ (Abb. 222), der einen Vorentwurf für den Gonzaga-Altar in S. Ignazio zu Rom darstellt. Pozzos Entwurf (Tafel 64) ist im Grundriß konkav eingezogen. Im Zentrum des Altares steht ein offen belassenes Feld, das unten und oben in einem Rundbogenschluß endet. Das Mittelfeld wird von einem schräg gestellten Pilaster mit Ornamentdekor flankiert. Vor dem Pilaster stehen auf Konsolen Skulpturen. Eine gedrehte, von Weinranken umwundene Säule mit korinthischem Kapitell vor Pilasterrücklagen ist in die Architektur eingestellt. Die Stützglieder tragen wiederum ein verkröpftes Gebälk, das in der Mitte segmentbogig von der Darstellung des Hauptgeschosses hochgeschoben ist. Eine Agraffe stützt die Scheitelkröpfung des Segmentgiebels. Auch die Attika mit der konkaven Einziehung, dem Satteltiegel und der gesprengten Giebelverklammerung entspricht in den Grundzügen dem ausgeführten Aachener Altar.

Beim ausgeführten Altar knien auf dem Kranzgesims Engel, die die Arma Christi präsentieren, anstelle von Engelputzen mit Palmwedeln als Märtyrersymbol beim Pozzo-Vorbild.

Der Aachener Altar ist von Andrea Pozzos Altarentwurf inspiriert, im Gegensatz zum Vorbild allerdings auf die Verhältnisse eines Hochaltares, der beinahe den Chorschluß gänzlich ausfüllen soll, verbreitert worden, wobei folgerichtig die Anzahl der Stützglieder vermehrt wurde. Durch die Verbreiterung konnte die Nischentravée zusätzlich von einer korinthischen Säulentravée als Pathosformel gerahmt werden. Durch die Verbreiterung, Schrägstellung der Flanken und Vorkröpfungen der Säulen wird dem Altar auch ein größeres Maß an Dynamik im Unterschied zum Pozzo-Vorbild verliehen.

Eine weitere Inspiration zur Gestaltung des Aachener Hochaltares ging ebenso von Pozzos bereits erwähntem Ignatius-Altar in Il Gesù (Abb. 201) aus, von dem das Motiv der Hauptgeschoßnische übernommen wurde sowie Anregungen zur Gliederung der eigentlichen Nische.

Abschließend bleibt anzumerken, daß der schlichte Saalbau von den Fenstern der Südseite belichtet wurde, während die Nordseite auf Grund des anschließenden Kreuzganges zur Gliederung des Innenraumes nur mit Blendfenstern versehen war. Im Nordosten stellte allerdings ein Fenster die Verbindung zum Betsaal des Klosters her. Dadurch wurde den Ordensbrüdern ein Blick auf den Altar ermöglicht.

¹ Vgl. Pozzo 1711, Bd. 2, Tafel 64.

Als ein weiteres Beispiel einer zunehmenden Dynamisierung der Altararchitektur sei der Hochaltar der Aachener Pfarrkirche St. Peter genannt. Der Altar (Abb. 223, 224) stand in einer dreischiffigen, vierjochigen Hallenkirche im eingezogenen Rechteckchor von zwei Jochen. Der barocke Backsteinbau war nach Plänen des Architekten Laurenz Mefferdatis (um 1677 bis um 1744) in den Jahren 1714 bis 1718 errichtet worden; die Konsekration des Hochaltars auf die Hll. Petrus, Joseph und Johannes von Nepomuk fand am 9. Oktober 1729 statt.¹ Im Zweiten Weltkrieg wurde die Ausstattung vernichtet, so daß wiederum nur die beiden vorliegenden historischen Photographien einen Eindruck vom Hochaltar vermitteln können.

Es handelt sich bei dem Retabel typologisch um einen eintorigen Triumphbogen wie auch um den Typus eines Geschoßretabels, da dem Hauptgeschoß zwei Attikageschosse aufgesetzt sind.

Die Mensa und das Tabernakel stellen nachträgliche Veränderungen aus dem Jahre 1873 dar.² Die Substruktion und Postamentzone des Retabels ist verkröpft.

Das Hauptgeschoß weist in der Mitte eine Rundbogennische auf, in welcher die Skulptur des Hl. Joseph eingestellt ist. Die Nische wird von Pilastern mit korinthischen Kapitellen gerahmt. Das Mittelfeld des Hauptgeschosses, bestehend aus der Nische mit Pilasterrahmung, ist im Grundriß insgesamt stark konkav eingezogen. Die Seitenkompartimente, gebildet aus zwei glatten Säulen korinthischer Ordnung und einer mittleren gedrehten Säule, wölben sich dagegen in konvexer Stufung in den Raum vor. In spannungsvollem Kontrast steht die dynamische, gedrehte Säule auf einem kantigen Postament, während sich die anderen Postamente gerundet darstellen und somit, abgesehen von den Kapitellen, keine Bewegungsrichtung vermitteln können. Die mittlere Säule ist aus dem rechten Winkel nach außen gedreht, wie aus der Disposition des Postamentes zu erkennen ist. Die Stützglieder tragen wiederum ein mehrfach verkröpftes, in der Mitte konkav eingezogenes Gebälk. Entsprechend der Disposition der mittleren Säule sind das Gebälk wie auch der gesprengte Segmentgiebel ebenso aus dem rechten Winkel nach außen versetzt.

Dem Hauptgeschoß ist eine von Lisenen begrenzte Attika aufgesetzt, die in der Breite bis zur Achse der gedrehten Säulen reicht. In einem kräftigen Konkavschwung ist die Attika im Grundriß eingezogen. Zusätzlich ist eine tiefe Nische ausgebildet, in der die plastische Darstellung der Trinität erscheint. Bemerkenswert ist, daß das kurvierte dynamische Hauptgeschoß in seiner konvex-konkav-konvex Bewegung von einem kräftigen Konkavschwung der Attika überfangen wird, der bis zu den Konvex-

¹ Vgl. ebd., S. 200; vgl. ferner Dehio / Gall ²1949, S. 116-117.

² Vgl. Faymonville 1922, S. 200.

zügen der Seitenkompartimente reicht. Bewegung und Gegenbewegung überschneiden sich somit in der Retabelarchitektur.

Der Attika mit kräftig ausgebildetem Kranzgesims ist wiederum eine stark eingezogene, abschließende Attika mit einem Okulus, in dem als Glasmalerei die Heilig-Geist Taube erstrahlt, aufgesetzt. Das Okulus wird flankiert von adorierenden Engeln. Zur Retabelarchitektur gehören auch die seitlichen Durchgangstüren mit Supraporten, auf denen als Assistenzfiguren die Hll. Sebastian und Barbara stehen.

Erstmals im Rheinland wurde an diesem Altar ein Okulus in den Retabelaufbau integriert, um in realem Licht mit sicherlich erstrahlendem Gelbglass den Heiligen Geist in Gestalt der Taube wirkungsvoll in Erscheinung treten zu lassen. Mit diesem Motiv, frei variiert, bezog man sich direkt auf Berninis Cathedra Petri in S. Pietro in Vaticano zu Rom (Abb. 21), um über die Rezeption dieses liturgisch wesentlichen Ausstattungstückes der Vatikanischen Basilika wiederum eine Romverbundenheit zum Ausdruck zu bringen. Zugleich liegt auch auf Grund des gleichen Patroziniums der Aachener Kirche die Rezeption eines Motivs aus der Petersbasilika nahe.

Abschließend sei zur Ausstattung der Aachener Kirche angemerkt, daß die nachträglich im Jahre 1749 nach Entwürfen von Johann Joseph Couven angefertigte Kommunionbank¹ auf die Dynamik der Retabelarchitektur, die in ihrer Konvexstufung in den Raum ausgreift und den Raum zugleich in dem Konkavschwung in sich aufnimmt, abgestimmt ist, indem sie die borromineske Bewegung des Retabels reflektiert.

Düsseldorf, ehem. Karmelitessen-Klosterkirche, Hochaltar

Bracht, kath. Pfarrkirche St. Maria, Hochaltar

Zusammenfassend seien abschließend zwei Hochaltäre angeführt. Zum einen der Hochaltar der ehemaligen Karmelitessen-Klosterkirche in Düsseldorf² (Abb. 225) wie auch der Hauptaltar der Pfarrkirche St. Maria in Bracht (Abb. 226), Kreis Kempen-Krefeld.³ Beide Altäre sind in den architektonischen Grundstrukturen des Hauptgeschosses wie auch des Auszuges identisch und veranschaulichen die weitere Entwicklung. Der Hochaltar der Düsseldorfer Klosterkirche entstand im Jahre 1732⁴, fiel allerdings den Zerstörungen des Zweiten Weltkrieges zum Opfer, während der in situ

¹ Vgl. ebd., S. 201.

² Vgl. Clemen 1894 a, S. 33-34;

³ Vgl. Clemen 1891 a, S. 18; vgl. Dehio 1977, S. 88.

⁴ Vgl. Clemen 1894 a, S. 34; vgl. Dehio / Gall ²1949, S. 54; nach der Kriegszerstörung wurde der Außenbau wiederhergestellt, von der Ausstattung ist nur ein schmiedeeisernes Eingangsgitter erhalten geblieben.

befindliche Hochaltar in Bracht in die späten dreißiger / Anfang vierziger Jahre des 18. Jahrhunderts zu datieren ist.

Die Altäre weisen eine mittlere Travée über geradlinigem Grundriß mit einer Nische und einem eingestellten Bildwerk auf. Möglicherweise konnte in Düsseldorf die Nische durch ein Gemälde geschlossen werden. Die Seitenkompartimente beider Hochaltäre wölben sich in einem rhythmisierten Stützenwechsel in mehrfacher Brechung konvex in den Raum vor. Dabei beschreiben die Stützglieder den alternierenden Rhythmus a-b-a-b, d. h. Säule und Pilaster wechseln einander ab. Die dynamisch ausgreifende konvexe Bewegungsrichtung der Seitenkompartimente findet ihren Endpunkt in der äußeren, schräggestellten Säulenachse. Zwischen die Säulen ist jeweils eine Skulptur auf einer Volutenkonsole als Assistenzfigur angeordnet.

Die hoch aufragenden Attiken weisen bei beiden Retabeln ein durchgehendes Oberblatt über geradlinigem Grundriß auf. Die Attikaarchitektur wölbt sich in den Flanken allerdings nicht korrespondierend zum Hauptgeschoß konvex vor, sondern die Architekturrahmung ist analog zur außen stehenden Säulenachse des Hauptgeschosses schräg abgewinkelt, so daß sich jeweils die Attika dem Raum zu öffnen scheint.

Die Altarretabel fügen sich mit den Attiken in den Chorraum ein und sind harmonisch auf diesen abgestimmt. So korrespondiert in Düsseldorf der abschließende Segmentbogen mit der Tonnenwölbung der Kreuzarme, wie auch die zweifache konkave Einziehung der Attika in Bracht harmonisch auf das filigrane, spätgotische Netzgewölbe des Chores abgestimmt ist.

Da beide Altäre in ihrem formalen Grundaufbau sehr ähnlich angelegt sind, könnte man vermuten, daß sie in der gleichen Werkstatt gearbeitet wurden. Allerdings ist der Hochaltar in Bracht erheblich eleganter gestaltet, denn der dynamische Bewegungsfluß, den das Retabel im Hauptgeschoß im Grundriß beschreibt, setzt sich hier als fließende Bewegung in der Höhe fort, indem jeweils über die vorgekröpften Säulen des Hauptgeschosses aufwärtsschwingende Voluten ansetzen. Darüber hinaus verjüngt sich die Attika in einer zweifachen rhythmischen konkaven Einziehung nach oben. Damit einhergehend scheint sich auch die tektonische Struktur des Auszuges zunehmend aufzulösen.

5.4.1.2. Der kurvierte Portaltypus mit Medaillonauszug

Von den beschriebenen, in der Breite angelegten und zugleich raumgreifenden, borrominesk kurvierten Retabelarchitekturen geht die Entwicklung zu eleganteren, in ihrer Architektur auf die Mitte konzentrierten Altarretabeln. Dabei wird der Typus des eintorigen Triumphbogens formal beibehalten, allerdings ist die Attika in ihrer Architektur aufgelöst zu einem reinen Gemäldeauszug. Exemplarisch sollen als herausragende Beispiele der ab dem Jahre 1741 errichtete Hochaltar der ehemaligen Düsseldorfer Jesuiten-Klosterkirche St. Andreas sowie der im Jahre 1754 konsekrierte Hochaltar der ehemaligen Karmelitessen-Klosterkirche St. Theresia zu Aachen angeführt werden. Beide Altäre gehen auf Entwürfe von Johann Joseph Couven zurück, dem damaligen Stadtarchitekten der Reichsstadt Aachen. Vor einer weiteren Beschreibung und Erörterung der spätbarocken Altararchitekturen soll zunächst zu einem besseren Verständnis die Vita des Architekten sowie seine wichtigsten Projekte kirchlicher Architektur und Ausstattung in aller Kürze umrissen werden.

Johann Joseph Couven

Johann Joseph Couven wurde im Jahre 1701 als Sohn des Ersten Sekretärs und Notars der Reichsstadt Aachen, Johann Jakob Couven, geboren. Bis zum 23. Lebensjahr sind über Johann Joseph keine biographischen Daten außer dem Besuch des Aachener Jesuitengymnasiums bekannt. Über seine künstlerische Ausbildung ist nichts überliefert, wie sich auch Reisen archivalisch nicht haben belegen lassen. Auf Grund seiner Architektur ist jedoch zu vermuten, daß er den fränkischen Spätbarock aus eigener Anschauung her kennengelernt hatte.

Erste Architekturentwürfe sind archivalisch für das Jahr 1727 für den Umbau der Aachener Rathausfassade belegt. Im Jahre 1739 stellt Couven an den Rat der Reichsstadt Aachen das Gesuch um Anstellung und Honorierung als Stadtarchitekt, wozu er noch im gleichen Jahr ernannt wurde. Des weiteren bekleidete Couven ab dem Jahre 1742 die Stelle des Dritten Ratssekretärs, durch die er allerdings nur untergeordnete Schreibaarbeiten zu verrichten hatte. Im Alter von 62 Jahren verstarb Johann Joseph Couven.¹

¹ Zur Vita des Johann Joseph Couven vgl. Paul Schoenen: Johann Joseph Couven, Düsseldorf 1964, S. 13-27; Katalog Aachen 1983, Johann Joseph Couven. Ein Architekt des 18. Jahrhunderts zwischen Rhein und Maas, bearbeitet von Katharina Köver, hrsg. von der Stadt Aachen und dem Museumsverein Aachen, Aachen 1983, S. 10-22, (Aachener Kunstblätter, Sonderband IX); vgl. M. Losse: Couven, Johann Joseph (J. Josef) von, in: AKL, Bd. 22, München / Leipzig 1999, S. 43.

Couvens aktive Bautätigkeit fällt in den Zeitraum von circa 1730 bis 1760. Neben Schloßbauten, Bürgerhäusern und seiner Tätigkeit als Stadtarchitekt beschäftigten ihn auch zunehmend kirchliche Aufträge:

Im Jahre 1735 erhielt Couven von der Äbtissin der reichsunmittelbaren Zisterzienserinnen-Abtei in Burtscheid, Margaretha von Renesse, den Auftrag zum Neubau der Klosterkirche. Mit dem Bau der Kirche wurde erst nach dem Abbruch des gotischen Vorgängerbaues im Jahre 1748 begonnen. Die Bauarbeiten zogen sich bis zum Jahre 1754 hin. Ein Konsekrationsdatum ist allerdings nicht überliefert. Die Abteikirche St. Johann in Burtscheid, ein Longitudinalbau mit zentraler Kuppel über quadratischem Grundriß und apsidialem Chorschluß, bildete Couvens ersten und zugleich bedeutendsten Sakralbau seines Lebenswerkes.¹

Westlich der Abteikirche entstand nach Couvens Entwürfen in der Zeit von 1748 bis 1751 die Pfarrkirche St. Michael als dreischiffige Pfeilerbasilika mit Vierung, Querschiff und Chor. Die Bauherrin war wiederum die oben genannte Äbtissin.²

Im Jahre 1748 erhielt Couven den Auftrag, die wegen Baufälligkeit niedergelegte Ungarische Kapelle am Münster zu Aachen – die Kapelle hatte König Ludwig der Große von Ungarn (1326–1382) im Jahre 1367 für ungarische Aachenpilger gestiftet – durch einen Neubau zu ersetzen. Der von 1748 bis 1753 errichtete Rohbau mußte im September 1755 wegen unzureichender Fundamentierung und weiterer Mängel niedergelegt werden. Couven sah den überlieferten Entwürfen zufolge eine polygonale Kapelle in stilistisch ausgereiftem, einheitlich geplanten Raumbild des Rokoko vor, wie er es in seinen sonstigen Bauten nicht hatte erreichen können.³

Weiterhin errichtete Couven vor dem Jahre 1748 für den Fabrikanten Goertz die Privatkapelle in Nispert bei Eupen. Es handelt sich dabei um einen kleinen rechteckigen Saalbau mit apsidialem Chor.⁴

Neben den angeführten Sakralbauten wurde Couven auch mehrfach mit der Konzeption von Kirchengestaltungen beauftragt. So hat Johann Joseph Couven Altäre sowohl für seine Kirchen wie auch gelegentlich für die vom Architekten Laurenz Mefferdatis (um 1677 bis um 1744) errichteten Kirchengebäude entworfen. Nachfolgend wird die Bearbeitung der Couven-Altäre allerdings auf ausgewählte Bei-

¹ Vgl. Joseph Buchkremer: Die Architekten Johann Joseph Couven und Jakob Couven, Aachen 1896, S. 17-21, (Sonderdruck aus Band XVII der Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins); vgl. Faymonville 1922, S. 229 ff.; vgl. Peters 1951, S. 19; vgl. Schoenen 1964, S. 30-37; vgl. Wilhelm Zimmermann: St. Johann in Aachen-Burtscheid, Neuss 1979, S. 3-6 (Rheinische Kunststätten, Heft 230); vgl. Katalog Aachen 1983, S. 23-28.

² Vgl. Buchkremer 1896, S. 45-48; vgl. Faymonville 1922, S. 279 ff.; vgl. Peters 1951, S. 20; vgl. Schoenen 1964, S. 37-42; vgl. Katalog Aachen 1983, S. 28-32; vgl. Helmut und Ingrid Doerenkamp: St. Michael, Aachen-Burtscheid, o. O., o. J., S. 7-21.

³ Vgl. Buchkremer 1896, S. 49-53; vgl. Schoenen 1964, S. 42-47; vgl. Katalog Aachen 1983, S. 32-34.

⁴ Vgl. Buchkremer 1896, S. 48-49; vgl. Schoenen 1964, S. 48; vgl. Katalog Aachen 1983, S. 34-36.

spiele seiner spätbarocken Retabelarchitekturen eingegrenzt. Seine Rokoko-Altäre in der von ihm bevorzugten Form des Tabernakelaltares bleiben unberücksichtigt, da sie ihren mobilen Charakter verlieren und mit dem Raum zu einem dekorativen Gesamtsystem verschmelzen.¹ Außer Altarretabeln stammen von Couven weiterhin einige Tabernakel², die entweder in älteren Retabeln integriert oder zusammen mit Neuplanungen konzipiert wurden, sowie ein Entwurf einer Kanzel für die Theresienkirche zu Aachen. Darüber hinaus gehen auf ihn Kommunionbänke³ zurück, Beichtstühle⁴ wie auch ein Orgelprospekt.⁵

Düsseldorf, ehem. Jesuitenkirche St. Andreas, Hochaltar

Ein Beispiel einer spätbarocken Retabelarchitektur vom Grundtypus eines eintorigen Triumphbogens mit einem architekturlosen Gemäldeauszug stellt der von Johann Joseph Couven im Jahre 1739 entworfene Hochaltar der ehemaligen Düsseldorfer Jesuitenkirche St. Andreas dar (Abb. 227, 228). Der ab November des Jahres 1741 errichtete Altar fiel den Zerstörungen durch den Zweiten Weltkrieg anheim.⁶

Die in dem Zeitraum von 1622 bis 1629 errichtete Jesuitenkirche besaß offensichtlich bis in das 18. Jahrhundert hinein nur einen provisorischen Hochaltar, da Herzog Wolfgang Wilhelm von Pfalz-Neuburg (1578–1653) auf seinem Sterbebett den Wunsch zur Vollendung der von ihm gestifteten Kirche seinem Sohn Philipp Wilhelm (1615–1690) angetragen hatte. Diesem Wunsch, den Kirchenraum mit einem würdigen Hochaltar auszustatten, kamen weder Herzog Philipp Wilhelm noch sein Sohn Kurfürst Johann Wilhelm (1658–1716) nach. Erst unter Kurfürst Karl Philipp (1661–1742) wurde das Projekt zu einem Ende geführt.⁷ So bat man im Jahre 1733 einen Kunstschreiner aus Erkelenz, der ein Jahr zuvor den Hochaltar der Düsseldorfer Karmelitessen-Klosterkirche errichtet hatte, nach Düsseldorf, um einen Altarentwurf

¹ Couven hatte einen Tabernakelaltar für die Ungarische Kapelle entworfen; entsprechende Altartypen entstanden ebenso für die Pfarrkirche St. Michael in Burtscheid sowie für die Kapelle in Nispert.

² Auf Couven gehen Tabernakel der folgenden Aachener Kirchen zurück: St. Nikolaus, St. Theresia, Kreuzherrenkirche; ehemalige Benediktiner-Abteikirche St. Kornelius in Kornelimünster; St. Nikolaus, Eupen; vgl. Küpper 1962 / 63, S. 181-217; vgl. Schoenen 1964, S. 113-121.

³ Zu nennen sind die Kommunionbänke der ehemaligen Benediktiner-Abteikirche in Kornelimünster und der Peterskirche zu Aachen. Die letzt genannte ist heute aufgestellt in der Ungarnkapelle am Münster zu Aachen; vgl. Schoenen 1964, S. 114.

⁴ Beichtstühle in St. Johann, Burtscheid, und als Zuschreibung in St. Peter, Aachen; vgl. Schoenen 1964, S. 121.

⁵ Orgelprospekt der Abteikirche in Kornelimünster; vgl. Schoenen 1964, S. 121.

⁶ Vgl. Peters 1951, S. 133.

⁷ Vgl. F. Kück: Beiträge zur Kunstgeschichte Düsseldorfs, in: Beiträge zur Geschichte des Niederrheins. Jahrbuch des Düsseldorfer Geschichts-Vereins, 11. Bd., 1897, S. 64-81, hier S.78-79.

für die Jesuitenkirche auszuarbeiten.¹ Da kein Konsens zustande kam, ruhte das Projekt für weitere sechs Jahre. Im Jahre 1739 baten die Jesuiten den Kurfürsten, die Kosten für einen neuen Hochaltar, die sich auf etwa 3000 Thaler belaufen sollten, durch die Einkünfte aus der Ravensteinschen Lotterie zu finanzieren. Mit der kurfürstlichen Zusage wurde daraufhin im gleichen Jahr Johann Joseph Couven zur Ausarbeitung eines Entwurfes nach Düsseldorf berufen. Couven reichte einen leider heute verschollenen Altarentwurf ein zusammen mit einem Memorial, nach dem sich die Holzarbeiten auf eine Summe von 2700 Thalern belaufen sollten. Die Kosten für den Altar könnten nach Couven um 400 Thaler reduziert werden, wenn man auf die Ausführung der Skulpturen verzichten würde. Weitere Kosten in Höhe von 700 Thalern sollten für die Illumination des Altares durch den Faßmaler A. Wesselink aus Düsseldorf entstehen. Da die Gelder der Lottereeinnahmen zwischenzeitlich für anderweitige Aufwendungen verbraucht wurden, konnte erst nach mehrmaligen Bittgesuchen der Jesuiten im November 1740 sowie im April 1741 nach der kurfürstlichen Anweisung der Gelder im November 1741 mit dem Bau des Altares begonnen werden.²

Bei der im 17. Jahrhundert erbauten Jesuitenkirche handelt es sich um eine dreischiffige, kreuzrippengewölbte Emporenhalle mit einem in Mittelschiffsbreite eingezogenen, zwei-jochigen Chorraum, der dreiseitig schließt. Der Hochaltar stand frei im Chor geringfügig vor dem Gurtbogen, der das Chorhaupt vom ersten Joch trennt.³ Hinter dem Blockaltar auf dreistufigem Podest ist die Substruktion in Verbindung mit der hohen Postamentzone verkröpft. Die Füllungen der Postamente zieren Hochreliefs mit christlich symbolischen Darstellungen. Ein Tabernakel mit Depositorium und Expositions-nische, bekrönt von einem Pelikan als Symbol des Opfertodes Christi, ist der Postamentzone vorgestellt.

Das Hauptgeschoß-Zentrum bildet ein flachbogig schließendes Altarblatt mit der Darstellung der Anbetung des x-förmigen Martyriumskreuzes durch den Hl. Andreas. Das Gemälde ist in ein rechteckiges Rahmenfeld eingeschrieben. Flankiert wird es von diagonal gestellten Seitenkompartimenten mit jeweils drei Säulen. Diese sind in Stufen kulissenhaft in der Diagonalen von hinten nach vorn stark vor die Bildebene vorgekröpft. Die beiden vorderen Säulen korinthischer Ordnung vor Pilasterrücklagen sind mit Manschetten versehen, die unten und oben von einem Akanthuskranz einge-

¹ Vgl. ebd., S. 79.

² Vgl. ebd., S. 79-80; zum Memorial vgl. S. 80, Anm. 2.

³ Zum Hochaltar vgl. Clemen 1894 a, S. 28; vgl. Küch 1897, S. 78-81; vgl. Braun 1908, S. 206, 210-211; vgl. Dehio / Gall ²1949, S. 53; vgl. Peters 1951, S. 133; vgl. Schoenen 1964, S. 21; vgl. Hugo Schnell: Düsseldorf, St. Andreas, München / Zürich 1975, S. 3, 5-6, 14; vgl. Dehio 1977, S. 126; vgl. Katalog Aachen 1983, S. 38; vgl. Udo Mainzer: Geschichte aus dem Baukasten oder: Von der Lust zum Rekonstruieren, in: Rheinische Heimatpflege, 28. Jg., N. F., 1991, S. 169-181, hier S. 178.

faßt werden, während die Manschettentrommeln ein reliefiertes Banddekor ziert, das von gebundenen Schleifen gehalten wird. Die Stützglieder tragen ein Gebälk mit fasziertem Architrav, Akanthusfries und Kranzgesims. Durch die Disposition der Seitenkompartimente in Kombination mit den inneren Säulenachsen mit gesprengtem Segmentgiebel findet eine Konzentration auf die Mitte, auf das Altarbild, statt. Ebenso wird durch die Diagonalstellung und das räumlich zurückliegende Altarblatt eine raumillusionistische Tiefenwirkung der Mitte erzielt.

Auf den Giebelsegmenten knien Engel, die auf ein illusionierend schwebendes Oberblatt in Form eines hochovalen Medaillons hinweisen. Das Gemäldemedailon mit der Darstellung der Himmelfahrt Mariens – formal weckt es Assoziationen an eine Mandorla – scheint auf einer plastischen Puttenwolke emporzuschweben. Eingefaßt wird das Oberblatt von einer Lorbeerrahmung und zugleich wird es von einer Strahlenglorie hinterfangen. Zwei Engelputten zu seiten der Rahmung halten über der Mariä-Himmelfahrt Darstellung eine Krone. Hierdurch wird die Krönung Mariens durch die Heilige Dreifaltigkeit, die in den Medaillons des Kuppelgewölbes dargestellt ist, versinnbildlicht. Der bereits erwähnte Aspekt des Emporschwebens wird durch die schwebenden Engel wie auch durch die Lösung des Auszuges von der Retabelarchitektur bzw. durch den völligen Verzicht auf eine architektonische Rahmenform unterstrichen.

Über dem Kranzgesims knien auf länglichen Postamenten als Assistenzfiguren der auffahrenden Madonna die Ordensheiligen Ignatius von Loyola mit dem Attribut der Märtyrerpalme und Aloysius mit einem Kreuz. Seitlich hinter ihnen bildet jeweils eine Urne den äußeren Abschluß.

Die frei stehende Retabelarchitektur, deren Seitenkompartimente sich aus der Tiefe des Chorhauptes in den Raum vorkröpfen, wird beidseitig von schräg angeordneten Durchgängen flankiert, die eine Anbindung zur Makroarchitektur herstellen. Die rundbogigen Durchgänge schließen mit einem Kranzgesims in gleicher Höhe mit dem Postamentgesims des Retabels ab. Als Assistenzfiguren der zentralen bildlichen Darstellung sind über den Durchgängen in bewegter, gestenreicher Haltung die Ordensheiligen Ignatius, Franz Xaver, Franz Borgia und Stanislaus Kostka, letzterer mit dem Attribut des Wanderstabes, dargestellt.¹ Jeweils die äußeren Heiligen knien, während die inneren Heiligenfiguren in bewegtem Kontrapost wiedergegeben sind. Durch die knienden und stehenden Skulpturen ergibt sich eine von der Seite zur Mitte aufsteigende Linie, die zugleich einen vergleichenden Übergang von der Makro- zur Retabelarchitektur bewirkt.

¹ Die Ordensheiligen sind bis auf zwei Ausnahmen durch Attribute nicht näher charakterisiert. So stützt sich die Ikonographie der Heiligenfiguren auf Joseph Braun S. J., der den Altar noch selbst in Augenschein nehmen konnte; vgl. Braun 1908, S. 211.

Johann Joseph Couven hat das frei stehende Altarretabel, das aus der Tiefe dem Betrachter räumlich entgegentritt und in seiner Einziehung auf die Mitte eine Kulmination auf das Zentrum darstellt, harmonisch in den Chorraum eingefügt. Das Kranzgesims der Retabelarchitektur konnte zwar nicht auf Grund der räumlichen Gegebenheiten gleichhoch mit dem Kämpfergesims der Makroarchitektur im Sinne einer Homogenisierung abschließen, dafür hat Couven das Oberblatt in Medaillonform auf die drei Medaillons in den Gewölbefeldern des Chorhauptes abgestimmt. Neben der formalen Angleichung ist der Altarauszug auch ikonographisch angepaßt, indem die himmlische Sphäre des Altares mit der auffahrenden Maria von dem Himmelsraum mit der Trinität in den Kappen des Klostergewölbes – Christus im linken Medaillon, ihm gegenüber Gottvater im rechten Medaillon, in der Mitte die Heilig-Geist Taube – überfangen wird.

Das Altarretabel wird beidseitig von hohen Rundbogenfenstern im ersten Chorjoch von Osten von Tageslicht lichtüberflutet. Da die seitlichen Fenster für den Betrachter aus dem Mittelschiff weitgehend unsichtbar bleiben, erhält der Altar eine indirekte Beleuchtung. Zusätzlich wird der Altar von kleineren Rundbogenfenstern, die in den Schrägseiten des Chorschlusses angelegt sind und ein Kulissenlicht darstellen, indirekt beleuchtet, so daß auch die rückwärtigen, dunkel gefaßten Säulen ebenso beleuchtungstechnisch herausgehoben sind.

Durch das indirekte Seitenlicht werden die das Hauptgeschoß wie auch den Auszug flankierenden Altarfiguren sowie die kulissenartig aufgestellten Säulen Bühnenhaft beleuchtet und aus dem Dunkel des Chorhauptes plastisch herausgehoben. Die Hochaltarfiguren erscheinen in einer durchlichteten, überirdischen Sphäre des Altares, wodurch ihnen zugleich ein höherer Realitätsgrad zuteil wird. Durch die Lichteffekte, die kulissenhafte Anordnung der Säulen sowie durch die bewegten, gestenreichen Heiligenfiguren werden theatralisierende Momente mit dem Retabelschema, das in seiner Mitte ein Altarblatt aufweist, zu einer Altarbühne, zu einem *Theatrum sacrum*, verbunden. Auf dieser Bühne knien bzw. stehen die Ordensheiligen in ihrem scheinbar realen existentiellen Dasein, zu seiten der Altararchitektur aber durchaus zu seinem Architekturraum gehörend, und vermitteln jeweils zum Altarblatt, welches den gemalten Bildvielmehr Bühnenraum einer Szene aus der Heiligenlegende bzw. der Himmelfahrt Mariens darstellt. Dabei gehören die bildlichen Darstellungen im Gegensatz zu den Altarfiguren graduell wiederum einem höheren Realitätskreis an.

Im besonderen bemerkenswert an dem Hochaltar ist die Präsentation des hochovalen Altarbildes von plastischen Engeln. Dieses Motiv erinnert an römische Altäre des Hochbarock mit einem von Engeln getragenen Altarbild. Entsprechende Darstellungen existierten bereits in der Zeit des Frühbarock bei der Anbringung von kleinen Marienbildern, allerdings hat erst Bernini dieses Motiv auf großformatige Altarbilder

an barocken Altarretabeln übertragen. In diesem Zusammenhang sind Berninis im Jahre 1658 entstandene Querschiffaltäre von Santa Maria del Popolo zu nennen, bei denen zwei vollplastische Engel einen rechteckigen Rahmen aus der Ädikulaarchitektur herauslösen und das Bild in einem Schwebezustand zu tragen scheinen.¹ Eine hervorragende Altarlösung realisierte Bernini in dem Hochaltar von San Tommaso da Villanova in Castel Gandolfo (Abb. 229), außerhalb des römischen Stadtgebietes gelegen. Bei dem Altarretabel über konkav geführtem Grundriß halten zwei schwebende Engel ein großes Altarbild von ovaler Form mit der Darstellung der Kreuzigung Christi von Pietro da Cortona.² Dabei haben die Engel das Bild aus der Mitte nach oben emporgehoben, so daß es bereits in den Bereich der Attika hinaufreicht. Ebenso in der Hochaltarkapelle von Sant'Andrea al Quirinale halten Engel das Altarbild mit der Darstellung des Martyriums des Hl. Andreas.³ Hier ist das hochrechteckige Bild allerdings gänzlich von einer architektonischen Bindung enthoben. Zum Schluß seien zwei für den Düsseldorfer Altar maßgeblich einflußnehmende Kapellen mit hochovalen Bildern angeführt:

Erstens ist der Altar in der 1660 bis 1666 errichteten Fonseca-Kapelle in San Lorenzo in Lucina zu Rom anzuführen⁴, abgebildet in dem De Rossi Stichwerk „Disegni di vari Altari e Cappelle“⁵, das bereits erstmals 1684 ediert worden war (Abb. 230). In der Fonseca-Kapelle ist zwar optisch noch eine architektonische Rahmung des Altares vorhanden, Bernini hat das ovale Altarbild mit der Verkündigung an Mariä jedoch ohne Bezug dazu an der Rückwand des Raumes angebracht. Gehalten wird das Bild von schwebenden, dunklen Bronzeengeln. Darüber hinaus findet der Engelreigen auf der bildlichen Darstellung über der Verkündigungsszene seine Fortsetzung in dem plastischen Engelschwarm im Bereich der kassettierten Kuppelwölbung.

Zweitens und im besonderen ist die Cappella de Silva in S. Isidoro zu nennen, die ebenfalls auf Bernini zurückgeht (Abb. 231). Hier wird ohne jegliche architektonische Rahmung das von Engeln getragene Bild schwebend vor der Kapellenwand gehalten. Auch der Altar dieser Kapelle war in dem oben genannten Stichwerk, das Johann Joseph Couven sicherlich gekannt haben dürfte, abgebildet. Diese beiden zuletzt genannten Altäre dürften für Couven vermutlich eine große Anregung dargestellt haben. Das Motiv der von Engeln getragenen Altarbilder variierte er wiederum in freier Form und übertrug es auf den Hochaltar der Düsseldorfer Jesuitenkirche.

¹ Vgl. Jürgens 1956, S. 180-182, 370.

² Vgl. ebd., S. 182-198, 370; vgl. Borsi 1983, S. 341-344.

³ Vgl. Jürgens 1956, S. 198-199, 373-374.

⁴ Vgl. ebd., S. 199-201, 374-375; vgl. Borsi 1983, S. 345-346.

⁵ Vgl. benutzte Ausgabe Rossi [1713] 1972.

Mit dem Hochaltar der Düsseldorfer Jesuitenkirche hatte Couven eine Altarlösung mit Régence-Dekor geschaffen, die als sehr gelungen zu bezeichnen ist; zweifelsohne kann dieser Altar zu den hervorragenden Altarretabeln des Spätbarock im Rheinland gezählt werden.

Aachen, ehem. Karmelitessen-Klosterkirche St. Theresia

Die Grundkonzeption des zuvor genannten Altares der Düsseldorfer Jesuitenkirche hat Johann Joseph Couven in der Ausstattung der ehemaligen Karmelitessen-Klosterkirche St. Theresia zu Aachen erneut aufgegriffen und in modifizierter Form in das Rokoko übertragen. Die Innenausstattung der Kirche wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört, konnte aber unter Verwendung der erhaltenen Teile rekonstruiert werden (Abb. 232).

Die Klosterkirche wurde in der Zeit von 1739 bis 1748 nach Entwürfen des Architekten Laurenz Mefferdatis erbaut. Es handelt sich um einen schlichten, kreuzrippengewölbten Saalbau von drei Jochen mit eingezogenem Chor über quadratischem Grundriß. Die Inneneinrichtung der Kirche stiftete der Aachener Tuchkaufmann und spätere Bürgermeister Johann von Wespien im Jahre 1751. Couven stattete den kleinen Saalbau mit einer Altartrias, deren Altäre jeweils das Allianzwappen des Johann von Wespien und seiner Gemahlin tragen, und einer den ganzen Kirchenraum umfassenden Wandvertäfelung in den Jahren 1751 bis 1754 aus. Die Täfelung in einer Rahmen-, Füllungskonstruktion mit Rocailleornament in den Füllungsfeldern reicht bis zur Höhe der Fenstersohlbank. In den Fensterachsen ragt die Täfelung mit einem geschweiften Giebel bis in den Bereich der Fensterschrägen hinein.¹

Die beiden schlichten Seitenaltäre stehen vor dem Triumphbogen.² Es handelt sich typologisch um eine Ädikula mit geschweifter Attika.

Aus der verkröpften Substruktion ragt die integrierte, kantige Altarmensa vor. Die verkröpfte Postamentzone schließt an den Außenseiten in gleicher Höhe mit dem Kranzgesims der Wandvertäfelung ab.

Eine Travée aus vorgekröpften, schräg gestellten Säulen kompositischer Ordnung, an die sich an den Außenseiten konkav gerundete Pilaster anschließen, beschreibt zusammen mit dem verkröpften Gebälk aus fasziertem Architrav, Frieszone und dem Kranzgesims mit breitem Überstand die Hauptgeschoß-Ädikula. Durch die Schrägstellung der Säulen über konvex ausgreifendem Grundriß, verdeutlicht durch die Posta-

¹ Zur Täfelung vgl. Schoenen 1964, S. 116-117; von der geplanten Kanzel existiert nur ein Entwurf von Couvens Hand. Die vorhandene Kanzel wurde aus der Kreuzherrenkirche, Aachen, nach St. Theresia übertragen; vgl. ebd., S. 120.

² Zu den Seitenaltären vgl. ferner Faymonville 1922, S. 220-221.

mente und vor allem durch das ausgeprägte Kranzgesims, wird in gewissen Grenzen eine Tiefenräumlichkeit vor dem zentralen Altarbalk, das von einer üppigen Rocail-lerahmung eingefasst wird, illusioniert. Bemerkenswert ist schon an dem Kranzgesims der Seitenaltäre eine leichte Aufbiegung in der Mitte, die beim Hochaltar noch stärker in Erscheinung tritt. Das Hauptgeschoß wird von einer geschweiften Attika mit einem oberen wellenförmigen Rand bekrönt. Reiches Rocailleornament faßt die Attika ein. Zu seiten der Attika stehen auf dem Kranzgesims des Hauptgeschosses Flammvasen im Stil des Rokoko. Eine plastische Strahlenglorie bekrönt jeweils die Seitenaltäre.

Obwohl die Seitenaltäre nicht eigentlicher Gegenstand dieser Bearbeitung sind, soll dennoch nicht unerwähnt bleiben, daß Couven sich bei der Gestaltung dieser Altäre in den architektonischen Grundstrukturen an einem römischen Vorbild orientierte, dem Altar der Alaleona-Kapelle in Santi Domenico e Sisto (Abb. 18). Die von Bernini entworfene, 1649 errichtete, strenge, klassische Architektur dringt in den Kirchenraum vor und entwickelt eine Raumhaltigkeit, die von der plastischen „Noli me tangere“-Gruppe eingenommen wird. Der Altar der Alaleona-Kapelle war wiederum als Tafel 20 in dem Stichwerk „Disegni di vari Altari e Cappelle“ des Giov. Giacomo de Rossi¹ publiziert.

Der Hochaltar² füllt den geraden Chorschluß in der Breite aus und ragt zugleich bis in die Gewölbekappe hinein. Der Unterbau des Retabels aus verkröpfter Substruktion und Postamentzone schließt wiederum gleichhoch mit dem Kranzgesims der Chortäfelung. Ein Tabernakel mit Depositorium und Expositionsniische ist in die Postamentzone integriert.³ Doppelsäulen vor Pilasterrücklagen schwingen in einer Kurvung vor und bilden mit dem Gebälk die Portalarchitektur mit der zentralen bildlichen Darstellung. Das Gemälde mit einem Rocailrahmen schließt mit einem geschweiften Bogen und scheint den faszierten Architrav des Gebälks emporzuschieben. In diesem Zusammenhang bedarf das Gebälk einer näheren Betrachtung: Durch den ausgeprägten Kranzgesimsüberstand werden die Bewegungsrichtungen des Gebälks deutlich artikuliert. So schwingt das Gebälk über den Säulen kurvig nach vorn, während das Kranzgesims in der Mitte von dem Allianzwapen in der Vertikalen regelrecht aufgebogen wird. Diese Vertikalbewegung nehmen die kurvig geschweiften, gesprengten Giebelsegmente über den inneren Säulenachse auf. In einer fließenden Bewegung steigt über dem aufwärts drängenden Gebälk und den Segmenten des

¹ Vgl. Rossi [1713] 1972.

² Zum Hochaltar vgl. Buchkremer 1896, S. 73-74; vgl. ferner Faymonville 1922, S. 220; vgl. ferner Schoenen 1964, S. 119; vgl. Katalog Aachen 1983, S. 36-38; vgl. Marie Luise Stembert: St. Theresia, Aachen o. J. [1994], S. 13-19.

³ Zum Tabernakel vgl. Küpper 1962 / 63, S. 196-197.

Giebels eine kurvig eingezogene Attika empor. Die Attika, die mit einem Rundbogen schließt, wird von Rocailleornament gesäumt, so daß eine deutliche Umrandung gleichsam aufgehoben ist. Die aufwärtsstrebende Altararchitektur findet scheinbar optisch in dem medaillonartigen Gemälde einen abbremsenden Ruhepol. Ein Strahlenkranz mit dem Herzen Jesu im Spiegel, umwunden von der Dornenkrone, bildet den krönenden Abschluß des Altares. Zu seiten der Attika stehen in der hinteren Retabelschicht Flammvasen als Bekrönung des Hauptgeschosses. Auf dem Kranzgesims sitzen außen Engelputzen in Silberlüster, während das Hauptgeschoß seitlich Weihrauchfaß schwenkende Engel flankieren, die allerdings eine nachträgliche Hinzufügung des 19. Jahrhunderts darstellen.¹

Johann Joseph Couven nahm in den Grundstrukturen die spätbarocke Portalarchitektur des Düsseldorfer Altares wieder auf. In vereinfachter, allerdings stark modifizierter Form paßte er den Altar auf den kleinen Saalbau des Laurenz Mefferdatis an.

Im Gegensatz zum Hochaltar der Düsseldorfer Jesuitenkirche mit insgesamt sechs Säulen reduzierte Couven die Altararchitektur der Theresienkirche auf vier Stützglieder. Anstelle einer Säulenstufung in den Diagonalachsen und einer raumillusionistischen Tiefenwirkung ließ Couven die Säulen kurvig zur Mitte vorschwingen. Damit bleibt der Altar der Theresienkirche zwar stärker in der Fläche gebunden, aber die Seitenkompartimente sind in dynamische fließende Bewegung geraten, wie dies sichtbar durch das Gebälk vermittelt wird. Zusätzlich zur Bewegungsschwingung nach vorn setzt eine Vertikalbewegung durch das Aufbiegen des Gebälks ein, fortgesetzt in dem scheinbaren Emporstreben des Medaillonauszugs. Durch diesen beschwingten Bewegungsfluß in der Horizontalen wie in der Vertikalen wird die Architektur ihrer Schwere enthoben und wandelt sich zu einer für die Stilstufe des Rokoko typischen Leichtigkeit, die ebenso der verhalten angewandten ornamentalen Dekoration in Form der asymmetrischen, spielerisch-bewegten Rocaille inhärent ist.

¹ Vgl. Faymonville 1922, S. 220.

5.4.1.3. Das Portalretabel mit skulptierter Attika

Wie bereits angemerkt, bleibt der Grundtypus des eintorigen Triumphbogens bzw. Portalretabels im 18. Jahrhundert bestehen. Dieser Typus wird in seinem formalen Aufbau variiert, indem die Seitenkompartimente konvex in den Raum ausgreifen oder tiefenräumlich in den Diagonalachsen angelegt sein können. Dabei variiert die Anzahl der Stützglieder aus Säulen und Pilastern. Eine Akkumulation der Säulen bewirkt eine ausdrucksstarke Konzentration auf die Mitte, während durch einen größeren Abstand und eine Rhythmisierung der Stützglieder die Seitenkompartimente in der Breite aufgefächert werden. Ebenso wurde bereits die Entwicklung von der tektonischen zur atektonischen Attika in Hauptgeschoßbreite wie auch der Typ des Medaillonauszuges beschrieben.

Eine weitere Variante stellt der Grundtyp des eintorigen Triumphbogens mit einer skulptierten Attika dar. Exemplarisch sollen der Hochaltar der Pfarrkirche in Eupen wie auch der Altar aus der ehemaligen Kapuzinerkirche in Bonn angeführt werden.

Eupen, kath. Pfarrkirche St. Nikolaus, Hochaltar

Der Altar der Pfarrkirche St. Nikolaus in Eupen¹ (Abb. 233), südlich von Aachen im Bistum Lüttich gelegen, geht wiederum auf einen Entwurf des Architekten Johann Joseph Couven zurück. Erbaut wurde die dreischiffige, lichte Staffelhalle mit apsidialem Chorschluß nach Plänen des Architekten Laurenz Mefferdatis in den Jahren 1721 bis 1724.²

Nachdem die Kirche 1729/30 mit Bodenfliesen, einer Kanzel und Kirchenbänken ausgestattet war, wurden die weiteren Arbeiten an der Ausstattung eingestellt, da es zu Rechtsstreitigkeiten zwischen dem Pfarrer und dem Bürgermeister hinsichtlich der Kirchenverwaltung kam. Mit der Annahme eines Vergleichs durch den neuen Pfarrer Johann Joseph Haghen (1738–1757) konnte die Vervollständigung der Ausstattung wieder aufgenommen werden.³

¹ Mit den Friedensschlüssen des 1. Weltkrieges, speziell dem Versailler Vertrag vom 28. Juni 1919 zwischen dem Deutschen Reich und 27 alliierten und assoziierten Mächten, fielen Eupen-Malmedy – nach einer strittigen Volksbefragung – an Belgien.

² Vgl. Heribert Reiners: Die Kunstdenkmäler der Landkreise Aachen und Eupen, Düsseldorf 1912, S. 199-206, hier S. 201-202, (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, 9. Bd., II.); vgl. Alfred Minke: Kath. Pfarrkirche St. Nikolaus Eupen, München / Zürich 1988, S. 3, (Schnell, Kunstführer Nr. 1733).

³ Vgl. Minke 1988, S. 6.

Johann Joseph Couven entwarf den Altar 1739/40. Am 7. April 1740 verpflichtete sich der Lütticher Schreiner und Bildhauer Hubert Hyard, den Hochaltar bis zum 24. Juni 1741, dem Fest Johannes des Täufers, fertigzustellen. Am 27. Juli 1743 beschloß man die Fassung und Vergoldung des Altares, worüber ein Vertrag mit Jakob Haineux aus Lüttich abgeschlossen wurde. Die Kosten des 1744 fertiggestellten Altarretabels beliefen sich auf 2276 Reichsthaler einschließlich der Kosten für die Vergoldung in Höhe von 800 Reichsthalern.¹

In den apsidialen Chorschluß mit kassetierter Kalotte fügte Couven eine mächtige, spätbarocke Altararchitektur aus gefäßigem Eichenholz harmonisch ein. Die Retabelarchitektur wird von insgesamt sechs Säulen kompositorischer Ordnung über bewegtem Grundriß dominiert. Die Säulen stehen auf einem Unterbau aus einer hoch aufragenden Substruktion mit Füllungen, sowie auf Postamenten mit Füllungsfeldern, in denen Brustbilder der zwölf Apostel in ovalen Kartuschen eingeschrieben sind. Vor der Substruktion steht auf einem vierstufigen Podest der Altar in Sarkophagform. Die Stipesfront zieren ein Rautengitter als Flächenornament und in der Mitte ein Medaillon mit einem Brustbildnis des Erlösers. Das Tabernakel mit Depositorium und Expositorium ragt mit seiner Bekrönung, bestehend aus dem Agnus Dei zwischen Volutenspangen und dem abschließenden Altarkreuz, bis in das Hauptgeschoß empor.² Das Zentrum des Hauptgeschosses bildet eine Nische mit eingezogenem Rundbogenschluß; darin befinden sich in zwei Ebenen Bildwerkgruppen. Die irdisch-himmlische Sphäre über dem Tabernakel stellen der Patronatsheilige, Nikolaus von Myra, und der Lütticher Diözesanpatron, der Hl. Lambertus, dar, jeweils in pontifikaler Meßkleidung. Über ihnen halten Putti deren Mitra und Pedum. Innerhalb des Hauptgeschosses geht die irdisch-himmlische Zone fließend in den himmlischen Bereich über mit der Darstellung des Auferstandenen und Gottvaters auf Wolkenbänken über der Weltkugel. Die himmlische Zone reicht bis in den Bereich des Altarauszuges hinauf und verbindet sich mit der dortigen plastischen Heilig-Geist Taube ikonographisch zur Trinität.

Die zentrale Nische wird von einem Rocaille Rahmen eingefasst. Gekehlte Pilaster leiten über zu den kurvierten, ausgreifenden Seitenkompartimenten, die jeweils aus einem verkröpften Säulentriplett gebildet werden. Couven hat für diesen Altar freistehende Säulen ohne Pilaster- oder Wandrücklage konzipiert. Über den inneren Pilastern, gefolgt von den beiden Säulen, greift der Altar in einer konkav-konvexen Kurvature in den Raum aus, während die dritte, außen stehende, zurückgekröpfte Säule den Bewegungsfluß hinterfängt und zugleich eine verschleifende Anbindung zur Makroar-

¹ Vgl. Buchkremer 1896, S. 70; vgl. Minke 1988, S. 8; zum Hochaltar vgl. Buchkremer 1896, S. 70-71, 78; vgl. Reiners 1912, S. 203; vgl. Dehio / Gall ²1949, S. 128; vgl. Schoenen 1964, S. 113, 118-119; vgl. Minke 1988, S. 8-9.

² Zum Tabernakel vgl. Küpper 1962 / 63, S. 200-201.

chitektur herstellt. Die Bewegungsrichtungen der Säulen werden durch die Kapitelle, vor allem aber durch das Gebälk vermittelt, das aus fasziertem Architrav, glatt belasener Frieszone und ausgeprägtem Kranzgesims besteht. Das Gebälk beschreibt dabei mit seinen Verkröpfungen fließende konkav-konvex Bewegungen. Die zentrale Nische sprengt in ihrem Höhendrang mit dem Bogenschluß Architrav und Fries, während sie zugleich das Kranzgesims in einer fließenden Bewegung segmentbogig emporschiebt.

Die himmlische Zone setzt sich in dem Altarauszug fort. Über den inneren Säulenachsen des Hauptgeschosses erheben sich in einem kräftigen Konvex-konkavzug Volutenspangen als äußere Begrenzung des konkavschaligen Auszuges. Dieser schließt mit einem eingezogenen, segmentbogigen Kranzgesims. Im Zentrum des konkaven Auszuges erscheint die Heilig-Geist Taube vor einer Strahlenglorie, umgeben von plastischen Puttenwolken, die sich über das Kranzgesims des Hauptgeschosses ausbreiten. Dieser himmlische Auszugsbereich wird von sechs stufig angeordneten Engelputzen unterschiedlicher Größe bekrönt. Dabei halten zwei Engel über dem Scheitel des Auszuges eine Kartusche.¹

Couven fügte den von Säulen dominierten Hochaltar harmonisch in die weiträumige Staffelhalle ein, deren Gewölbe wiederum hohe, schlanke Rundpfeiler mit toskanischen Kapitellen tragen. Dennoch hebt sich der Altar durch seine dunkel marmorierten Säulen kontrastvoll von dem weiß getünchten, lichten Kirchenraum ab. Neben der kontrastierenden Fassung wird das Hochaltarretabel auch durch das Pathos der Säulenakkumulation betont. Die Akkumulation der Stützglieder führt darüber hinaus zu einer Konzentration auf die Altarmitte mit den in Ebenen übereinander geschichteten Skulpturen. Dabei kontrastieren die Bildwerke in ihrer weißen, Marmor illusionierenden Fassung mit dem Perlgrau der Nische, die wiederum durch ihre dunkle Farbgebung eine größere räumliche Tiefe illusioniert. Tiefenräumlichkeit wird des weiteren durch die Anordnung der Skulpturen erreicht, indem die Hll. Nikolaus und Lambertus aus der Nische hervortreten und in ihren Gesten über die Rahmung in den Raum ausgreifen, während der Auferstandene und Gottvater im Kontrast dazu in der Tiefe der Nische deutlich hinter der Rahmung angeordnet sind und im Raum, der himmlischen Sphäre, zu schweben scheinen. Die himmlische Sphäre setzt sich im Auszugsbereich mit der Heilig-Geist Taube, den Puttenwolken und schwebenden Engelputzen fort. Dabei wird der Auszug in Form der konkaven Schale von Bildwerken dominiert, wobei sich die Auszugsarchitektur zu Volutenspangen, die die Allusion an das Ziborium in St. Peter zu Rom hervorrufen sollen, auflöst und der Auszug nur mehr eine Folie der Skulpturen bildet.

¹ Auf dem Kartuschenspiegel befindet sich folgende Stiftungsinschrift mit Datierung: „EVPEN / DEDIT / 1741“.

Bemerkenswert bleibt, daß Johann Joseph Couven den Altar nahezu zeitgleich mit dem Hochaltar der ehemaligen Düsseldorfer Jesuitenkirche St. Andreas entwarf. Der Düsseldorfer (Abb. 228) Altar bildet zwar insgesamt ein *Theatrum sacrum*, in seiner Architektur ist er allerdings, auch wenn die Seitenkompartimente diagonallachsig angelegt sind, eher klassisch, streng und statisch. Das Konzept des Eupener Hochaltars dürfte nur geringfügig später entstanden sein. Couven hat diesen Altar sowohl im Grund-, wie auch Aufriß stark dynamisch angelegt. So greift der Altar einerseits über seine bewegt kurvierte Architektur in den Raum aus und weist zugleich einen dynamischen Höhendrang auf, der sich besonders in dem aufgebogenen Gebälk verdeutlicht. Durch das Gebälk wie auch durch die konkavschalige Attika mit rahmenenden Voluten findet Formaflösung der Retabelarchitektur im Stile des Rokoko statt.

Im Gegensatz zu Düsseldorf konnte Couven in Eupen kein Kulissenlicht einsetzen. Dennoch erscheinen die Säulen in einer kulissenhaften Anordnung, da diffuses Seitenlicht durch die hohen Rundbogenfenster des südlichen Seitenschiffes auf den Hochaltar fällt und das Licht die freistehenden, in dunklem Stuckmarmor gefaßten Säulen hinterfängt und sie somit von der weiß getünchten Wand räumlich abhebt. In Eupen hat Couven das *Theatrum sacrum* auf die Mittelachse des Altares konzentriert, wobei in der himmlischen Sphäre, im Bereich des Auszuges, die Figurenstaffage zum Rand erweitert wird und zugleich den Auszug belebt.

Bonn, ehem. Kapuziner-Klosterkirche, Hochaltar

Jetzt: Bonn, ehem. Jesuitenkirche Name-Jesu, Hochaltar

Ein weiteres Beispiel eines qualitätvollen Altarretabels mit einem skulptierten Auszug stellt der Hochaltar der ehemaligen Kapuziner-Klosterkirche zu Bonn dar (Abb. 234). Den Altar schuf der in den Diensten des Kölner Kurfürsten Clemens August stehende Bildhauer Bartholomäus Dierix¹ in den Jahren 1754 bis 1756. Nachdem die Kirche im Jahre 1754 einem Brand zum Opfer gefallen war, wurde der Sakralbau – eine zweischiffige Kirche, deren Hauptschiff von einem Tonnengewölbe überspannt war – wieder errichtet. Man stattete den Kirchenraum mit dem bereits genannten Hochaltar aus, mit Seitenaltären von Melchior Jouanny (gest. 1758) und einer Kanzel vom Bildhauer Aurelius Radoux (gest. 1773). Als Stukkateur arbeitete der Künstler Josef Ferretti (gest. 1754) in der Kirche.²

¹ Bartholomäus Dierix, Hofbildhauer und Kammerdiener des Kurfürsten Clemens August, ist zwischen 1732 und 1775 nachweisbar; am 16. Februar 1775 verstarb Dierix in Bonn. Dierix ist durch profane Arbeiten für Schloß Falkenlust sowie das Bonner und Brühler Schloß bekannt; vgl. Thieme / Becker, 9. Bd., Leipzig 1913, S. 95; vgl. Depel 1961, S. 86-87, 90; vgl. Vogts 1966, S. 695.

² Vgl. Clemen 1905, S. 120.

Mit der Aufhebung des Klosters im Jahre 1802¹ übertrug man die Altäre aus der Kapuzinerkirche in die Namen-Jesu-Kirche zu Bonn, die ehemalige Jesuitenkirche, die im Jahre 1800 der Junggesellensodalität überwiesen wurde. Der ursprüngliche, im Jahre 1701 errichtete Hochaltar der Jesuitenkirche – ein zwölfsäuliges Altarretabel – wurde während der Besetzung durch die Franzosen von 1794 bis 1800 und der damit verbundenen Umnutzung des Kirchengebäudes in einen Pferdestall zerstört.²

Der Hochaltar der ehemaligen Kapuzinerkirche ist architekturtypologisch als eintoriger Triumphbogen mit skulptierter Attika zu klassifizieren.³

Zwischen der verkröpften Substruktion steht der Altar über dreistufigem Podest. Die Stipes schmückt ein reich vergoldetes Antependium mit Rocailleornament und Monogrammen. In der Mitte erscheint das Christogramm „IHS“, seitlich das Marien- und Josephsmonogramm jeweils vor einem Strahlenkranz. Ein hoch aufragendes, zweigeschossiges Tabernakel, bekrönt von einem Pelikan mit seinen Jungen als Symbol des Opfertodes Christi, steht in der Mitte der verkröpften Postamentzone. Mit dem Expositoriumsaufbau ragt das Tabernakel bis in das Hauptgeschoß hinein.

Das Zentrum des Hauptgeschosses, die überirdische Sphäre, bildet ein Altarblatt mit der Darstellung der Heiligen Familie in einer reichen Rocaille-rahmung. Das Altarbild wird von vorgekröpften, breiten Pilastern, die leicht nach außen diagonal abgewinkelt sind, flankiert. Vor den breiten Pilastern stehen Säulen kompositen Ordnung vor eigenen vorgekröpften Pilasterrücklagen. Die Stützglieder tragen ein verkröpftes Gebälk aus fasziertem Architrav, Frieszone und Kranzgesims. Das Altarblatt, das bis in die Gebälkzone eindringt, scheint dem Architrav und Fries nur vorgeblendet zu sein, so daß die aufliegende, tragende Hauptbalkenlage nicht vom Altarblatt gesprengt wird. Hingegen wird das Kranzgesims durch das Wappen des Kurfürsten zu einem geschweiften Bogen emporgeschoben und zugleich gesprengt, denn die Kurfürstenkrone des Wappens befindet sich bereits in dem Bereich des Auszuges.

Über dem Hauptgeschoß ragt eine sich nach oben verjüngende Attika empor, seitlich von stark konkav eingezogenen Voluten begrenzt. Ein konkav einziehendes Kranzgesims schließt die Attika ab. In seiner Architektur ist der Auszug gleichsam aufgelöst durch die vollplastische Erscheinung Gottvaters auf einer Wolkenbank. Gottvater, dargestellt mit Weltkugel und Zepter, seine Rechte zum Segensgestus erhoben, beugt sich vor und schaut zur Heiligen Familie herab. Umgeben wird Gottvater von üppigen Puttenwolken, hinterfangen von einer Strahlenglorie. Über dem Kranzgesims bekrönen Flammvasen die Säulenachsen und zugleich rahmen sie den Altarauszug.

¹ 1897 brach man die Kirche ab, vgl. ebd., S. 121.

² Vgl. Braun 1908, S. 178, 186.

³ Zum Altar vgl. Clemen 1905, S. 118-120; vgl. Dehio / Gall ²1949, S. 241; vgl. Kisky 1954, S. 167; vgl. Dehio 1977, S. 77.

An das Retabel sind seitlich Durchgänge mit Türen in einer Rahmen-, Füllungs-konstruktion angefügt. Die Durchgänge schließen in gleicher Höhe mit dem Postamentgesims ab und stellen insgesamt eine Anbindung an die Makroarchitektur her. Als vermittelnde Heiligenfiguren stehen über diesen Durchgängen Franziskus von Assisi mit dem Jesukind auf seinen Armen und Elisabeth, dargestellt in fürstlichem Gewande mit einer Krone auf ihrem Haupt. Die Heilige trägt auf ihrem rechten Arm als Attribute eine Kanne und eine Schale mit Broten. Das gesamte Hauptgeschoß wird von einer Vorhangdrapierung, die seitlich von Putten gerafft wird, hinterfangen. Das von einer Fransenborte gesäumte Velum ist außen gold gefaßt, während das Futter in Schwarz gehalten ist.

Bartholomäus Dierix konzipierte hier einen theatralisierten Retabelaltar für die Bonner Kapuzinerkirche, indem er theatralische Elemente in den Altarbau einbezog. So erscheint der Portalvorhang für die Bühne eines *Theatrum sacrum* gerade aufgezogen. In der leichten diagonalen Abwinklung der Säulen und Pilaster öffnet sich die Bühne zum Raum, zugleich wird der Blick durch die Triumphalarchitektur in eine höhere Welt, in den Bereich der bildlich dargestellten überirdischen Realität geführt. Zusätzlich wird durch den dunklen Futterstoff der Vorhangdrapierung eine größere räumliche Tiefe des zentralen Altarbildes suggeriert. Über dem Bild als dem Bereich einer höheren Realität öffnet sich die himmlische Sphäre; der Himmel senkt sich herab und Gottvater, der über den Blick zur Heiligen Familie einen Bezug zum Hauptgeschoß herstellt, scheint wie ein *Deus ex machina* herabzuschweben. Die Attika wird von der skulpturalen Bekrönung mehrfach überschritten, so daß sie in ihrer Struktur dahinter verschwindet, gleichsam aufgelöst wird und nur mehr die Funktion einer Folie für die Himmelsdarstellung übernimmt.

5.4.1.4. Das Portalretabel mit Baldachinauszug

Neben den bisher beschriebenen Retabeltypen tritt in der Zeit des Spätbarock, speziell in Köln, auch der Grundtyp des Triumphbogens mit einem Baldachinauszug auf. Hier ist ebenso die Tendenz feststellbar, daß die architektonische Rahmenform des Auszuges, der Attika, weitgehend aufgelöst wird. Im folgenden soll exemplarisch an Hand von zwei Altarretabeln – dem Hochaltar der ehemaligen Benediktiner-Abteikirche St. Pantaleon und dem Altarretabel der katholischen Pfarrkirche St. Mauritius zu Köln – dieser Altartyp und seine Variationen näher erörtert werden.

Köln, ehem. Benediktiner-Abteikirche St. Pantaleon, Hochaltar

Vor einer Erörterung des Hochaltarretabels der ehemaligen Benediktiner-Abteikirche St. Pantaleon zu Köln (Abb. 238, 239) ist zuvor der Kirchenraum mit den für den barocken Raumeindruck relevanten baulichen Veränderungen zusammenfassend darzustellen.

Die ehemalige Benediktiner-Abteikirche wurde ausgehend vom ottonischen Gründungsbau, einem flachgedeckten Saal mit niedrigen östlichen Querflügeln, Krypta unter dem gerade schließenden Chor und Westwerk, in verschiedenen Bauphasen zu einer dreischiffigen Basilika mit polygonaler Chorapsis und östlichen Querflügeln mit Apsiden erweitert und verändert. Im Jahre 1503 stiftete Abt Johann Lüninck der Kirche einen steinernen Lettner, der das Mittelschiff in zwei Teile schied. Gravierende Raumveränderungen entstanden 1619 bis 1622 mit den Erweiterungen durch den Architekten Christoph Wamser. So entfernte er die ottonische Flachdecke, stockte das Langhaus um einen Obergaden mit gotisierenden Maßwerkfenstern auf und zog ein Netzgewölbe ein. Über dem Unterbau der ottonischen Chorapsis errichtete Wamser einen dreiseitig schließenden Chor ebenfalls mit Maßwerkfenstern. Die Krypta wurde 1695/96 bis auf den östlichsten Teil eingebrochen, um das Bodenniveau des Chorraumes zu senken. Zu gleicher Zeit versetzte man den Lettner an das Westende des Mittelschiffs, so daß eine räumliche Trennung von Mittelschiff und Chor aufgehoben wurde. Der Lettner wurde nun zu einer Orgelempore umfunktioni-ert. Im Rahmen dieser Veränderungen wurden auch die Gebeine der Kaiserin Theophanu (ca. 960–991) in den Hochchor überführt.¹

Abt Eberhart Schallenberg ließ den Chorraum in den Jahren 1747 bis 1749 mit einer neuen Einrichtung ausstatten. Vor Errichtung des neuen Hochaltares trug man

¹ Vgl. Helmut Fußbroich: St. Pantaleon, in: Kier / Krings 1984 a, S. 447-473, hier S. 447-464; vgl. ders.: Die Abteikirche St. Pantaleon, (Bd. V, Tafel 1-6), in: Katalog Köln 1994, S. 120-126, hier S. 120.

zunächst den alten, im Jahre 1626 auf den Hl. Maurinus konsekrierten Hochaltar, der auch dessen Reliquienschrein aufnahm, ab. Bei den Fundamentierungsarbeiten zum neuen Altar stieß man am 22. Februar 1747 auf das Grab des Klostergründers, des Erzbischofs Bruno (925–965), in der ehemaligen Krypta. Den Sarkophag übertrug man daraufhin in eine Gruft in den Chorraum, in der Mittelachse vor dem neuen Hochaltar.¹ Im Rahmen der neuen Chorgestaltung errichtete man axial im Bereich der Vierung, vor den Stufen zum Chor, eine barocke Tumba mit der Liegefigur des Verstorbenen. Korrespondierend dazu wurden in den Ecken des Triumphbogens über den Gräbern der bereits in den Chor überführten Kaiserin Theophanu (gest. 991) sowie des Abtes Hermann I. (gest. 1121) diagonal gestellte Tumben ebenso mit Liegefiguren angelegt (Abb. 235, siehe auch Photographie, Abb. 237). Die Tumba des Abteigründers, Erzbischof Bruno, hat sich bis heute erhalten, allerdings steht sie heute im nördliche Querflügel; im Rahmen der Wiederherstellungsarbeiten der Kirche nach dem Zweiten Weltkrieg zerschellten die Tumben der Kaiserin Theophanu und des Abtes Hermann I. Einen Eindruck der barocken Umgestaltungen vermittelt der von Cranz / Wegelin um 1838/41 angefertigte Grundriß mit dem eingezeichneten Hochaltar wie auch den barocken Tumben (Abb. 235). Ebenso gibt den barocken Raumeindruck eine aquarellierte Zeichnung von Cranz / Wegelin mit einer leichten Schrägansicht des Innenraumes nach Nordosten wieder (Abb. 236). Eine Photographie aus der Zeit um 1890 dokumentiert ebenso die Barockausstattung (Abb. 237). Den Hochaltar geben zeitgenössische Photographien wieder (Abb. 238, 239).

Das Zentrum der spätbarocken Chorausstattung bildet der Hochaltar aus Stuckmarmor (Abb. 239). Unter dem Triumphbogen steht das Altarretabel frei in der eingezogenen Apsis. Der eigentliche Altar in einer Rahmen-, Füllungskonstruktion steht auf einem dreistufigen Podest, eingefügt in die verkröpfte Retabelsubstruktion, die mit einem Sockelgesims gleichhoch mit der Mensa abschließt. Über der Substruktion setzt wiederum die verkröpfte Postamentzone auf. Nachträglich wurde ein Tabernakel mit einer Expositionsniche über einem breiten Sockel, flankiert von adorierenden Engeln, in der Mitte der Postamentzone vorgeschoben. Das Tabernakel stammt vom ehemaligen Hochaltar der Kirche in Vilich, während die Engel im Jahre 1925 von P. Fink angefertigt wurden.²

Das Hauptgeschoß bildet in der Mitte eine stark konkav eingezogene Travée, gerahmt von gekehlten Pilastern mit korinthischen Kapitellen. In dieser Raumschale, in einem hochrechteckigen Rahmenfeld, erscheint die Apotheose des Hl. Pantaleon auf einer Wolkenbank, umgeben von einem Wolkenkranz mit Putti. Das Retabelzentrum wird von vorgekröpften, diagonal gestellten, die gesamte Hauptgeschoßhöhe

¹ Vgl. Fußbroich 1984, S. 465.

² Vgl. Rahtgens / Roth 1929, S. 125; vgl. Karl Heinz Bergmann: St. Pantaleon in Köln, Neuss³ 1982, S. 28, (Rheinische Kunststätten, Heft 146).

einnehmenden Voluten anstelle von Säulen flankiert. Parallel dazu schließt sich ein Wandvorsprung mit einem vorgekröpften Pilaster an. Seitlich wird das Hauptgeschoß von schräg gestellten, monumentalen Voluten begrenzt. An die Stelle tektonischer Stützglieder sind rein dekorative, ausschwingende Voluten getreten. Pilaster scheinen nur noch das mehrfach verkröpfte, in der Mitte konkav eingezogene Gebälk aus fasziertem Architrav, glatter Frieszone und Kranzgesims mit breitem Überstand zu tragen. Eine Rocaillekartusche ist unterhalb des Kranzgesimses angebracht.

Abgeschlossen wird das Retabel von einem attikaartigen, konkav eingeschwungenen Auszug mit einem zentralen Okulus, in dem sich gleichsam der Himmel öffnet und der Heilige Geist in Gestalt der Taube in gelbem, blendenden Gegenlicht in einer Strahlenglorie in Erscheinung tritt.¹ Das Okulus als Himmelsöffnung wird von einem reliefierten Wolkenkranz mit Puttenköpfen umsäumt, während sich der konzentrische Strahlenkranz der Glorie mit plastischen Wolken auf dem Attikaauszug fortsetzt. Seitlich stützen wiederum korrespondierend zum Hauptgeschoß dekorative, gegeneinander versetzte, verkröpfte Doppelvoluten von geschweifter Kontur einen schirmenden Baldachin, der das Altarzentrum überfängt. Lambrequins am unteren Rand schließen den polygonal gebrochenen Rippenbaldachin, der eine Stofflichkeit illusioniert, ab, während Festons die Baldachindecke zieren. Der Baldachin wird von einem Reich-Christi-Kreuz bekrönt. Auf dem Kranzgesims schweben zu seiten des Auszuges Engelputten.

Das frei unter dem Triumphbogen stehende Retabel erhält über schräg gestellte Flügelwände mit Durchgangstüren eine Anbindung an die Makroarchitektur. Die Türen werden von einem gesprengten Segmentbogen sowie einer Attika mit geschweiftem Kranzgesims und einem Korb mit Girlanden bekrönt. Vor den schräg gestellten Flügelwänden sind vor dem Triumphbogen Postamente mit Skulpturen vorgekröpft. So stehen auf der linken Seite der Hl. Benedikt und auf der rechten Seite der Hl. Sebastian. In die Seitenkompartimente des Retabelhauptgeschosses sind wiederum als Standfiguren links der Hl. Mauritius und rechts der Hl. Quirin integriert.

In Zusammenhang mit dem Hochaltar wurde der gesamte Chorraum mit einer Wandvertäfelung versehen, die mit einem Kranzgesims gleichhoch mit dem Postamentgesims des Altarretabels abschließt. Die Vertäfelung in einer Rahmen-, Füllungskonstruktion wurde bis in die Vierung, in der wiederum das Chorgestühl stand, als Chorschranke fortgeführt (Abb. 236).

Der spätbarocke Hochaltar wurde im Rahmen der Neugestaltung und Neuausstattung des Chorraumes harmonisch in diesen eingefügt, zugleich stellt er in barockem

¹ Nach Grosche schwebte „... die Taube des Hl. Geistes vor gelbem Oberlicht ...“, Grosche 1978, S. 47.

Sinne den Kulminationspunkt des Innenraumes dar. Im Gegensatz zu bisher behandelten Altarretabeln, die im allgemeinen mit ihrer Bekrönung bis in die Gewölbekappen hinaufreichen, weist das Retabel von St. Pantaleon insgesamt eher gedrungene Proportionen, insbesondere des Hauptgeschosses, auf. Die Konzeption eines relativ niedrigen Altarretabels hängt nicht mit dem Unvermögen des entwerfenden Bildhauers oder Architekten zusammen, vielmehr wurde der Altar mit Rücksicht auf die 1622 eingesetzten figürlichen Glasmalereien des Heinrich Bruin des Jüngeren¹ in seiner Höhe beschränkt und die Glasmalereien ikonographisch in das Programm des Hochaltars einbezogen. So wird in dem dreibahnigen Maßwerkfenster über dem Baldachin mit der Heilig-Geist Taube Christus am Kreuz als Erlöser dargestellt. Bemerkenswert ist hierbei, daß die Glasmalereien auf die drei oberen Fensterfelder beschränkt sind, während die vier unteren Felder mit einer helllichtigen Verglasung versehen waren, so daß der Altar in seinem oberen Bereich, der himmlischen Zone, von Licht umstrahlt wurde.

Die Pilaster der konkav eingezogenen Mitte mit dem Patronatsheiligen werden seitlich von den flankierenden Voluten zu einem Teil sichtbar überschritten, wodurch eine größere räumliche Tiefe der konkav eingezogenen Altarmitte, der Raumschale, illusioniert wird. Da das Hauptgeschoß in seinen Proportionen gedrungen ist, versuchte man mit Hilfe der geschoßhohen, aufschwingenden Voluten dieser Tendenz entgegenzuwirken und dem Geschoß eine stärkere Vertikalausrichtung zu verleihen; zugleich wurde durch den Einsatz der Voluten die gesamte Altarwand in der Tektonik entwertet. Das Moment des Aufstrebens unterstreicht wiederum in übertragenem Sinne den Aspekt des Emporschwebens des Hl. Pantaleon in der Apotheose.

Wie bereits erwähnt, weist das Retabel eine Heilig-Geist Taube in ursprünglich gelbem Gegenlicht auf. Mit diesem Motiv sollen beim Betrachter Allusionen an Berninis *Cathedra Petri* geweckt werden, wie auch das Voluten- und Baldachinmotiv des Auszuges an das Ziborium der Petersbasilika zu Rom erinnert. Abgesehen von diesen vorbildhaften Ausstattungsstücken der Vatikanischen Basilika könnten Anregungen zur Gestaltung des Baldachins auch vom Hochaltar in S. Maria in Traspontina zu Rom (Abb. 28) sowie von Pozzos „*Altare capricciosa*“ (Abb. 213) ausgegangen sein. Insbesondere aber in Köln selbst existierten bereits mehrere Baldachinaltäre, die einerseits als Vorläufer anzusehen sind, aber auch großen Einfluß ausgeübt haben dürften: Neben dem Hochaltar von St. Columba (Abb. 218) ist vor allem der Baldachin des Hochaltars von St. Severin (Abb. 208) mit den ausgeprägten Voluten und der Baldachinbekrönung zu nennen. Ebenso ist die Volutenbekrönung des Hochaltars der Minoriten-Klosterkirche anzuführen (Abb. 245).

¹ Vgl. dazu Rahtgens / Roth 1929, S. 120-122.

Der Baldachin von St. Pantaleon konnte auf Grund seiner geringen Abmessungen – es handelt sich in gewisser Weise um einen Miniaturbaldachin – offenbar nicht als schützender Schirm vor Verunreinigungen gedacht sein, sondern er schmückte den Hochaltar gemäß seiner Bedeutung und zeichnete ihn als liturgisches Zentrum des Sakralraumes zusätzlich aus.

Abschließend bleibt anzumerken, daß mit der neuen Ausstattung des Chorraumes eine in barockem Sinne rhythmische Steigerung auf den Hochaltar als Kulminationspunkt des Kirchenraumes gelungen war. So führte der Blick des Betrachters (Abb. 235, Abb. 237) über die axial in der Vierung vor den Chorstufen aufgestellte Tumba mit der Liegefigur des Klostergründers zu den hinteren, in den Ecken vor dem Triumphbogen stehenden Tumben der Kaiserin Theophanu und des Abtes Hermann III. Von dieser Zone der irdischen Realität mit den triangular angelegten Tumben wird der Blick aufwärts geführt in den irdisch-himmlichen Bereich über die seitlichen Heiligenfiguren zur zentralen Darstellung der Apotheose des Patronatsheiligen, während sich darüber, von Licht umstrahlt, der himmlische Bereich öffnet, in dem die vom Gegenlicht entmaterialisierte Geist-Taube erscheint. Christus als Erlöser innerhalb der in Glasmalerei ausgeführten Kreuzigungsgruppe schließt die Ikonographie der neuen Chorausstattung ab. Darüber hinaus wurde der Chorraum, beginnend mit der Vierung, von einer umlaufenden Wandvertäfelung eingefasst, um so den Chor als einen Bereich höherer Weißen vom Laienraum auszugrenzen und zugleich auszuzeichnen.

*Köln, ehem. Pfarr- und Benediktinerinnen-Klosterkirche St. Mauritius
Hochaltar*

Ein weiteres Beispiel eines Altarretabels vom Typus des eintorigen Triumphbogens mit einem Baldachinauszug stellt der Hochaltar der ehemaligen Pfarr- und Benediktinerinnen-Klosterkirche St. Mauritius dar (Abb. 240). Bei dem im Jahre 1144 vollendeten Sakralbau, der ältesten vollständig eingewölbten Kirche Kölns, handelt es sich um eine dreischiffige Pfeilerbasilika von drei kreuzgratgewölbten Jochen im gebundenen System. Der einjochige Chorraum schließt mit einer nur geringfügig eingezogenen Apsis, die sich in nahezu voller Höhe dem Langhaus öffnet. Der Basilika, die als Pfarrkirche diente, war ein dreigliedriger Westbau vorgelagert, in dem die Benediktinerinnen ungestört vom Pfarrgottesdienst die Liturgie feiern konnten. Kirchenrechtlich wurde die Pfarrkirche im Jahre 1328 der Pantaleonsabtei inkorporiert.¹ Die Kirche wurde 1859/60 abgetragen, da sie einem neugotischen Bau weichen muß-

¹ Vgl. Helmut Fußbroich: St. Mauritius, in: Kier / Krings 1984 a, S. 561-568, hier S. 561; zur Baugeschichte vgl. ders. 1994 c, S. 178-183, hier S. 178.

te.¹ Im Jahre 1860 noch vorhandene Kirchenmöbel, u. a. Altaraufbauten, wurden am 23. April 1860 versteigert; den Hochaltar baute man am 3. Juli 1860 ab, allerdings ist über seinen Verbleib nichts bekannt.² Eine Ansicht des Altares existiert nur in der um 1838 entstandenen aquarellierten Zeichnung von Cranz / Wegelin, Sammlung Weyer, mit einer Innenansicht des Kirchenraumes nach Osten (Abb. 240). Der Grundriß von Cranz / Wegelin wurde nicht berücksichtigt, da der Altar dort nicht eingezeichnet ist.

Die Pfarrkirche erhielt im Jahre 1752 einen neuen Hochaltar aus gefäßigem Holz, der auf eine Stiftung von Agatha von Junkersdorf, einer Schwester der Äbtissin Anna Maria von Junkersdorf, zurückgeht.³ Die eigentliche Retabelarchitektur füllt in ihrer Breite und Höhe die Apsis bis auf einen schmalen, frei bleibenden Rand aus. Das Retabel ist allerdings von der Apsiswand leicht abgerückt, so daß ein rückwärtiger Umgang frei bleibt. Über Durchgangstüren und darüber angeordneten Nischen mit eingestellten Heiligenfiguren ist die Altararchitektur mit den Chorwänden, vielmehr mit dem Triumphbogen verbunden. Die Retabelsubstruktion wird von der Mensa verdeckt. Über der Substruktion setzt eine hohe, verkröpfte Postamentzone auf. Dabei sind die Postamente der Seitenkompartimente korrespondierend zum Hauptgeschoß diagonal disponiert.

In der Mitte der Postamentzone steht ein zweigeschossiges Tabernakel mit Depositorium und rundbogiger Expositionsniche, die von zwei schräggestellten, gedrehten Säulen – die Tabernakel-Seitenkompartimente korrespondieren mit der Altararchitektur – flankiert wird. Das Tabernakel ragt insgesamt mit seinen zwei Geschossen und der abschließenden Bekrönung in das Retabelhauptgeschoß hinein, dessen Höhe es zur Hälfte ausfüllt. Auf der Tabernakelbekrönung steht als die zentrale Figur der Kirchenpatron vor der flach konkav gerundeten Hauptgeschoßwand. Zwei vorgekröpfte, schräg gestellte Säulen korinthischer oder kompositer Ordnung – wahrscheinlich vor Pilasterrücklagen – rahmen das Hauptgeschoß. Bemerkenswert ist, daß jeweils die äußere Säule in veralteter Form auf Volutenkonsolen steht. Die Säulen tragen ein mehrfach verkröpftes Gebälk aus fasziertem Architrav, glatter Frieszone und Kranzgesims mit kräftigem Überstand.

Dem Hauptgeschoß ist eine Attika aufgesetzt, die in Analogie zum Hauptgeschoß leicht konkav eingezogen ist. Die Attika begrenzen seitlich Pilaster oder Lisenen, vor denen jeweils eine nicht näher zu identifizierende Ganzfigur lagert, während im Zentrum des Auszuges, leicht nach oben verrückt, die nur skizzenhaft dargestellte Heilig-Geist Taube vor Wolken in einer Strahlenglorie erscheint.⁴

¹ Vgl. Arntz / Neu / Vogts 1937, S. 91-92.

² Vgl. ebd., S. 97.

³ Vgl. ebd., S. 89.

⁴ Helmut Fußbroich vermutet irrtümlicherweise in dem Auszug die Darstellung des thronenden Gottvaters in einer Wolke, von Strahlen umgeben, vgl. Fußbroich 1994, S. 182.

Überfangen wird der Auszug von einem durch Rippen segmentierten Baldachin, der auf dem verkröpften Gebälk mit konvex vorwölbendem Kranzgesims ruht. Über den seitlichen Pilastern / Lisenen stehen Vasen, während eine von Engelputen gehaltene Amphore den Baldachin bekrönt. Vom konvex vorgewölbten Kranzgesims des Auszuges, an den Innenseiten der Gebälkstücke, sind Velen hinter den lagernden Ganzfiguren zur Seite gezogen. In üppiger Drapierung hängt der Stoff seitlich am Retabel herab und ist am Triumphbogen der Apsis in Schlaufen gerafft.

Wie bereits erwähnt, wird das in der Apsis stehende Retabel beidseitig von Türen in einer Rahmen-, Füllungskonstruktion flankiert. Über den Durchgängen stehen auf Konsolen in Höhe des Postamentgesimses die Skulpturen des Hl. Benedikt und der Hl. Scholastika.¹

Das Altarretabel in St. Mauritius öffnet sich einerseits durch die schräg gestellten, verkröpften Seitenkompartimente dem Raum und zugleich findet durch die Säulen eine rhythmische Stufung auf die Mitte statt. Über die diagonal gestellten, verkröpften Seitenkompartimente in Verbindung mit der konkav eingezogenen Retabelmitte beschreibt das Altarretabel im Grundriß eine flachkonkave Raumschale, die Bezug zum apsidialen Chorschluß aufnimmt, diesen reflektiert und ihn zugleich in der strukturierten Form eines Triumphportals ersetzt.

Wie beschrieben, wird das Hauptgeschoß von einem Auszug mit einem schirmenden, sich konvex in den Raum vorwölbenden Baldachin überfangen. Die Wölbung der Baldachindecke nimmt formal Bezug auf den Triumphbogen. Wiederum stellt der Baldachin einen Schmuck des Hochaltars dar, der ihn seiner hohen Bedeutung gemäß als liturgisches Zentrum auszeichnet. Durch die seitlich geraffte, schwere Draperie wird einerseits die Illusion eines Stoffbaldachins evoziert, zugleich scheint der Altar durch das theatralische Element der gerafften Vorhangdrapierung wie eine ephemere Erscheinung enthüllt und bald wieder verhüllt zu werden, wobei die Heiligenfiguren der irdisch-himmlischen Zone sichtbar werden. So erscheinen in seitlichen Nischen links der Hl. Benedikt, Gründer des gleichnamigen Ordens, der einen Bezug zur Hauptkirche, der Abtei St. Pantaleon, herstellt und rechts seine Zwillingsschwester, die Hl. Scholastika, als Begründerin des weiblichen Ordenszweiges der Benediktiner, die in St. Mauritius eine Niederlassung hatten, während in einem Crescendo in der Mitte der Patronatsheilige der Filialkirche in einer Apotheose emporzuschweben scheint.

Abschließend bleibt anzumerken, daß der Baldachinauszug zwar architektonisch strukturiert ist, wie an den seitlichen Gebälkstücken zu erkennen ist, die architektoni-

¹ Vgl. Arntz / Neu / Vogts 1937, S. 97; vgl. Fußbroich 1994, S. 182.

schen Stützglieder werden aber durch die Vorhangdrapierung wie auch durch die davor lagernden Skulpturen verdeckt und somit in ihrer tektonischen Funktion entwertet.

5.4.2. Transparente Altararchitekturen des Spätbarock

Im vorhergehenden wurden spätbarocke Altararchitekturen vom weiterhin bestehenden Grundtypus des eintorigen Triumphportals mit Auszugsgeschoß in seinen unterschiedlichen Variationen näher erörtert. Wie dargelegt, bleibt die tektonische Struktur des zumeist kurvierten Hauptgeschosses, das eine ausschwingende Bewegung oder einen kompakten, gefalteten Wandaufbau beschreibt, erhalten, während sich die Architektur des jeweiligen Auszugsgeschosses auflockert, ohne sich allerdings bereits in ein lichtdurchstrahltes Gebilde aufzulösen.

In der Zeit des Hochbarock entstanden bereits neben wandgebundenen, opaken Altarretabeln transparente Altararchitekturen über apsidialem oder bewegtem Grundriß, bei denen sich die gliedernden Wandsäulen des Triumphbogenschemas zu Freisäulen auflösten. Transparente Altarretabel des römischen Hoch- und Spätbarock fanden über Vermittlung des flämischen Barock – den Hochaltar der Antwerpener Jakobskirche – bzw. durch die Stichwerke des Giovanni Giacomo de Rossi und des Andrea Pozzo Eingang in die freie Reichsstadt Köln und den Kölner Raum, wie an den Hochaltären der ehemaligen Kölner Stiftskirche St. Severin und der ehemaligen Dürener Jesuitenkirche St. Anna dargelegt wurde. Ebenso wurde der oberitalienische Spätbarock durch die Stichwerke des Guarino Guarini rezipiert, wie unter anderem an Hand von Entwürfen des Johann Franz van Helmont gezeigt werden konnte.

Nachfolgend soll der weitere Entwicklungsverlauf der zunehmend raumgreifenden, transparenten Altararchitekturen vom Typus des Halbkreisziporiums dargestellt werden. Da dieser Altartypus ebenso wie das Altarziporium im Rheinland im Gegensatz zu Retabelaltären nicht sehr verbreitet war, werden die ehemals im Köln-Bonner Raum überhaupt existierenden Halbkreisziporien herangezogen. Es handelt sich in chronologischer Folge um die Hochaltäre der ehemaligen Kölner Stiftskirche St. Kunibert und der ehemaligen Minoritenkirche Kölns sowie als herausragendes Objekt um den von Balthasar Neumann entworfenen Hochaltar der Schloßkirche St. Maria zu den Engeln in Brühl.

5.4.2.1. Das Halbkreisiborium

Köln, ehem. Stiftskirche St. Kunibert, Hochaltar

Der Hochaltar der ehemaligen Kölner Stiftskirche St. Kunibert entstand in den Jahren 1724 bis 1730 im Auftrage des Propstes Scampar.¹

Es handelt sich bei dem spätstaufischen Kirchenbau² um eine dreischiffige Basilika über T-förmigem Grundriß. An den mächtigen Westquerhauskubus schließt sich ein dreijochiges, kreuzrippengewölbtes Langhaus im gebundenen System an. Der Baukörper der Choranlage besteht aus einer querechteckigen, kreuzrippengewölbten Vierung mit rechteckigen Querflügeln und einer Apsis mit zweigeschossigem Wandaufbau aus fünf Rundbogennischen mit Umgang im Erdgeschoß und Laufgängen im Obergeschoß. Die zweigeschossigen, fünfschigen Bogenreihen mit kleinen rundbogigen Erdgeschoßfenstern und großen Rundbogenfenstern im Obergaden werden von Drillingsäulen abgestützt, während eine Kalotte die Apsis schließt.

Der ehemalige Stiftschor erstreckte sich über diese beschriebene Choranlage hinaus bis in das erste Joch des Mittelschiffs. Seitlich grenzten Chorschranken und vorn ein Gitter den Stiftschor vom Laienraum ab. Nach einer Beschreibung von Johann Peter Mertens bestand das Gitter in seinem unteren Teil aus einem Marmorsockel, in dem ein aus 26 Stäben gebildetes Eisengitter eingelassen war.³ Ein Gitter als Chorabschluß entspricht wiederum den Vorschriften im 15. Kapitel des zweiten Teiles der mailändischen „Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae“ des Carlo Borromeo⁴ und dürfte somit zeitgleich mit der Errichtung des neuen Hochaltars oder sogar schon Mitte des 17. Jahrhunderts⁵ entstanden sein, um eine ungehinderte Sicht auf den Altar als Zentrum des gesamten Kirchenraumes zu gewährleisten. Das Gitter ersetzte vermutlich einen nicht mehr nachweisbaren steinernen Lettner, wie er ebenso in anderen Konventskirchen üblich war.

Im Jahre 1828⁶ wurde der in das Mittelschiff vorgezogene Stiftschor beseitigt, d. h. man entfernte die Chorschranken und das Abschlußgitter, legte das Bodenniveau

¹ Vgl. Ewald / Rahtgens 1916, S. 277; vgl. Grosche 1978, S. 50; vgl. Ulrich Krings: Die Stiftskirche St. Kunibert, (Bd. XIV, Tafel 1-8), in: Katalog Köln 1994, S. 184-190, hier S. 185.

² Zur Baugeschichte vgl. Ewald / Rahtgens 1916, S. 242-258; vgl. Christoph Machat: St. Kunibert. Das Bauwerk von den Anfängen bis zum Zweiten Weltkrieg, in: Kier / Krings 1984, S. 306-330, hier S. 307; vgl. Krings 1994, S. 185; die dreitürmige Baugruppe von St. Kunibert bildet das nördliche Gegenstück zur dreitürmigen ehemaligen Stiftskirche St. Severin im Süden Kölns.

³ Vgl. Johann Peter Mertens: Die letzten fünfzig Jahre der Kirche St. Cunibert in Köln. Festschrift zum 25jährigen Bestehen des Geselligen St. Cunibert-Bau-Vereins, Köln 1870, S. 7.

⁴ Vgl. dazu Mayer-Himmelheber 1984, S. 122.

⁵ In diesem Zusammenhang sei an das im Jahre 1650 errichtete Chorgitter in der ehemaligen Kölner Stiftskirche St. Andreas erinnert.

⁶ 1802 wurde das Stift aufgehoben und die Kirche von der Pfarrgemeinde übernommen.

des Mittelschiffjoches tiefer und erweiterte den Gemeinderaum bis zum Chorgeviert. Diese Umbaumaßnahme liegt darin begründet, daß Johann Peter Weyer, der damalige Stadtbaumeister und ‚Denkmalpfleger‘ von Köln, den Westbau wegen baulicher Mängel und Schäden absperren mußte. Der verbleibende Raum reichte der Gemeinde nicht mehr zum Pfarrgottesdienst, so daß man den Laienraum bis zum Chorgeviert erweiterte.¹ Diesen baulichen Zustand dokumentieren die um 1838/41 entstandenen aquarellierten Zeichnungen von Thomas Crantz und Adolph Wegelin, Sammlung Weyer (Abb. 241).

Wie bereits erwähnt, wurde der Stiftschor mit einem neuen Hochaltar zwischen 1724 und 1730 ausgestattet. Zuvor tünchte man den Innenraum einheitlich weiß und überdeckte damit die mittelalterlichen Wandmalereien. Die spätromanische Mensa² versetzte man innerhalb der Apsis weiter nach Osten. Ihren Standort kann man dem nach 1828 entstandenen Grundriß des Sulpiz Boisserée³ entnehmen (Abb. 242), während Thomas Crantz und Adolph Wegelin auf die Einzeichnung von Altären grundsätzlich verzichteten und einen idealisierten Grundriß ohne jegliche Annexgebäude wiedergeben.⁴ Der Grundriß des Sulpiz Boisserée zeigt allein die Hochaltarmensa ohne fragmentarische Retabelreste. Im Rahmen der umfassenden Veränderungen des Stiftschores baute man im Jahre 1828 auch den Hochaltar, der einer Reparatur bedurfte, bei dieser Gelegenheit aus Gründen einer Stileinheitlichkeit ab, um nun wieder die freie Sicht auf die Architektur zu erhalten.⁵ Die vermutlichen Rudimente des ehemaligen Hochaltars sind auf einer aquarellierten Zeichnung Crantz / Wegelins mit einer Ansicht in den Chorraum dokumentiert (Abb. 241).

Der Altar steht frei in der Mitte der Apsis, räumlich hinter dem Chorbogen und der schmalen Spitzbogentonne, die zwischen dem Bogen und der Kalotte eingezogen ist. Das Bodenniveau der Apsis ist um vier Stufen über dem Niveau des Chorgeviertes und des Querbaues erhöht, die wiederum drei Stufen höher liegen als der Laienraum.

Vom ehemaligen Hochaltar könnten sich adorierenden Engel erhalten haben, die zu seiten des Altares auf geschwungenen Postamenten stehen. Die Postamente sind mit dem Altar über schmale Brückenelemente verbunden. Auch das zweigeschossige Tabernakel, das sich aus einem Depositorium und Expositorium zusammensetzt, soll

¹ Vgl. Machat 1984, S. 309; vgl. Krings 1994, S. 186.

² Zum Blockaltar aus der Erbauungszeit um 1226 vgl. Ewald / Rahtgens 1916, S. 276-277; vgl. Birgit Rosendahl: St. Kunibert, in: Colonia Romanica. Jahrbuch des Fördervereins Romanische Kirchen Köln, X, 1995, Kölner Kirchen und ihre mittelalterliche Ausstattung, Bd. 1, S. 288-300, hier S. 289-290.

³ Sulpiz Boisserée (Hrsg.): Denkmale der Baukunst vom VII. bis zum XIII. Jahrhundert am Niederrhein, München 1833.

⁴ Vgl. dazu Krings 1994, S. 189; der Crantz / Wegelin Grundriß vgl. Katalog Köln 1993, S. 108.

⁵ „Da er die schöne Architektur des Chores verdeckte, so änderte man ihn bei dieser Gelegenheit so weit ab, daß er jene Formen nicht mehr wie früher beeinträchtigte.“ Mertens 1870, S. 26; vgl. ferner Krings 1994, S. 190

vom ehemaligen Altar stammen.¹ In der rundbogig schließenden Expositions-
nische ist ein Altarkreuz eingestellt. Eine flankierende Säulenordnung und ein abschließendes
Kranzgesims bildet die Tabernakelarchitektur, die von einem Agnus Dei bekrönt wird.
Das Tabernakeldepositorium wird von einer dreistufigen Leuchterbank eingefasst.

Weiterhin scheinen sich vom ehemaligen Hochaltar die Heiligenfiguren des
Nikolaus von Myra und der Ursula erhalten zu haben, die auf geschweiften, sich nach
oben verjüngenden Postamenten seitlich vor dem Chorbogen stehen.² Der Hl. Niko-
laus, in pontifikaler Meßkleidung und einem vor ihm schemenhaft zu erahnenden Bot-
tich mit Knaben dargestellt, steht links vor dem Bogen. Ihm gegenüber ist die fürstlich
gekleidete Hl. Ursula angeordnet, die den Pfeil ihres Martyriums in Händen hält. Wei-
tere mutmaßliche Skulpturen oder Fragmente des ehemaligen Hochaltars sind auf der
Cranz- / Wegelin-Zeichnung nicht auszumachen und somit nicht in den Chorraum
integriert.

Eine Vorstellung der ehemaligen Hochaltararchitektur scheint eine Ansicht von
dem aus Regensburg stammenden Kupferstecher Lorenz Moser³ (nachweisbar in Köln
tätig von 1784 bis 1813) zu vermitteln (Abb. 243). Es handelt sich um einen im Kölni-
schen Stadtmuseum aufbewahrten Kupferstich aus der Zeit um 1790, links unten sig-
niert: „Moser f Coll“; Text, Mitte, unten: „Salve Cuniberte! Salus agrippinee / facit
Simus perte Salve Sine fine“. Der Kupferstich stellt eine Gesamtansicht des dem
Hl. Kunibert geweihten Hochaltars der Stadt Köln dar. An der Mensa erscheinen
zelebrierende Priester.

Propst Scampar ließ den Hochaltar nach dem Vorbild des Hochaltars von
St. Peter zu Rom errichten.⁴ Der Altar soll die ganze Breite des Chores eingenommen
und in der Höhe bis in den Obergaden hinaufgereicht haben, wobei zwischen den Säu-
len der Hl. Kunibert, die Hll. Ewalde sowie die Hll. Nikolaus von Myra und Ursula
aufgestellt waren.⁵

Auf Grund dieser Angaben – Vorbild, Ausmaße, ikonographisches Programm –
ist eine grundsätzlich annähernde Zuverlässigkeit des Stiches in Erwägung zu ziehen.
In den Grundzügen könnte das Blatt einen ungefähren Eindruck vom ursprünglichen
Aussehen des Altares vermitteln, da der Kupferstecher gleichsam ein Erinnerungsblatt

¹ Nach Grosche war das Tabernakel noch im Jahre 1923 vorhanden, vgl. Grosche 1978, S. 77.

² Ein Postament ist isoliert als Detailzeichnung im Weyer-Album, Bd. XXIX, Tafel 14, doku-
mentiert, vgl. Kat. Köln 1993, S. 227; vgl. kommentierend dazu Neu-Kock 1994, S. 280.

³ Vgl. Rahtgens / Roth 1916, S. 276; vgl. Merlo 1895, Sp. 608.

⁴ Vgl. Friedrich Everhard Freiherr von Mering / Ludwig Reischert: Die Bischöfe und Erzbischöfe
von Köln nach ihrer Reihenfolge, nebst Geschichte des Ursprungs, des Fortganges und Verfalles
der Kirchen und Klöster der Stadt Köln, 2 Bde., Köln 1844, Bd. 1, S. 49; vgl. Mertens 1870, S.
26; vgl. Grosche 1978, S. 50; vgl. Krings 1994, S. 190.

⁵ Vgl. Rahtgens / Roth 1916, S. 278; Grosche 1978, S. 50.

des dem Hl. Kunibert geweihten Hochaltares angefertigt haben dürfte. Es handelte sich hier vermutlich um einen Gebetszettel oder ein hagiographischen Zwecken dienendes Blatt, bei dem nicht eine dokumentarisch detailgetreue Wiedergabe im Vordergrund stand.

Nachfolgend soll mit dem nötigen Vorbehalt der Versuch einer rekonstruierenden Beschreibung des Altares unternommen werden.

Es dürfte sich bei der Altararchitektur um eine transparente apsidiale Kolonnade gehandelt haben. Die Altarmensa wird von einer verkröpften Substruktion eingefasst, die in gleicher Höhe mit der Mensa mit einem Sockelgesims abschließt. Auf dem Sockel setzt wiederum die verkröpfte Postamentzone der Kolonnade auf. Beide Zonen sind mit kreuzförmigen Füllungen versehen, wobei die Postamentfüllungen der inneren Säulenachsen Reliquien aufnehmen, wie schemenhaft dargestellt ist.

Die eigentliche Kolonnade besteht aus insgesamt acht Stützgliedern. In einer breiten Interkolumnie erscheint in der Mitte das zentrale Bildwerk des Patronatsheiligen, während die Interkolumnien der raumgreifenden Kolonnadenflügel, die im folgenden zunächst deskriptiv zu erfassen sind, eine geringere Breite aufweisen. Bei jedem Kolonnadenflügel rahmen jeweils eine von Weinranken umwundene Spiralsäule in der Außen- und Innenachse zwei mittlere Säulen. Scheinbar Kämpferkapitelle übertragen die Last des Gebälks auf die Stützglieder. Die Säulen werden von stilisierten Kompositkapitellen bekrönt, die an einem Akanthusblattkranz und abschließenden Voluten als Wulsträgern zu erkennen sind. Das Gebälk, das die Stützglieder miteinander verbindet, scheint auf ein verkröpftes Kranzgesims reduziert zu sein. Entsprechend den Postamenten und dem Kranzgesims könnte der Altar folgende raumbildende Grundrißform beschrieben haben: Die inneren Spiralsäulen scheinen diagonal abgewinkelt gewesen zu sein, gefolgt von einer schräg disponierten Säule mit vorgekröpftem Kranzgesims. Die Kolonnadenarchitektur dürfte daraufhin in einer konkav eingezogenen Kurvung ausgeschwungen sein, wobei im Kurvenscheitel wiederum eine Säule disponiert schien. Mit einer leicht schräg angeordneten Spiralsäule, die die mögliche raumgreifende Bewegung aufgefangen haben könnte, schließt die Kolonnade ab.

Geschweifte, gesprengte Segmentgiebel verklammern das Auszugsgeschoß. So beschreibt die Attika eine rechteckige Rahmenform, die die Breite des mittleren Interkolumniums bis zu den inneren gedrehten Säulenachsen überschreitet. Scheinbar diagonal gestellte, übereck angeordnete Voluten rahmen die Attika, die mit einem eingezogenen Segmentbogen schließt. Im Rahmenfeld erscheint in der Mitte, vermutlich im Gegenlicht, von einem Wolkenkranz und einer Strahlengloriole umgeben das Tetragramm.

Die Kolonnadenarchitektur ist mit Skulpturen bereichert. So stehen an den äußeren Ecken vor den Postamenten links die Hl. Ursula und rechts der Hl. Nikolaus von Myra, dem seitlich ein Bottich mit Knaben beigelegt ist. In den Kolonnadenflügeln stehen vor den Säulen auf Volutenpostamenten und nicht in die Interkolumnien integriert, die Hll. Ewalde in Meßkleidung mit den Attributen Keule bzw. Schwert und jeweils einem Palmzweig. Erzbischof Anno II. von Kön (1010–1075) hatte bereits die Reliquien der beiden angelsächsischen Märtyrer, die sich seit dem 8. Jahrhundert in St. Kunibert befanden, auf den Altar erhoben. In dem breiten, mittleren Interkolumnium erscheint erhöht in einem geschweiften Rahmenfeld das ganzfigurige Bildwerk des Patronatsheiligen in bischöflichem Ornat, während über seinem Haupt die Taube schwebt, die ihm bei einer Meßfeier in St. Ursula die Grabstätte der gleichnamigen Heiligen offenbarte. Auf den geschweiften Giebeln stehen Engelputzen, die möglicherweise ein Weihrauchfaß schwenken oder einen Kordelzug mit Quasten eines nicht dargestellten gerafften Vorhanges in Händen halten. Geflügelte Puttenköpfe bekrönen den Flachbogenschluß der Attika.

In seinen Ausmaßen könnte der Hochaltar von St. Kunibert mit dem Hochaltar der ehemaligen Kölner Stiftskirche St. Severin vergleichbar gewesen sein, den er vermutlich noch übertroffen haben dürfte.

Im Gegensatz zum Kupferstich, der den Altar mit gedrungenen Kolonnadenflügeln darstellt, dürfte es sich eher um eine raumhaltige monumentale apsidiale Kolonnade gehandelt haben, die sich in der Tiefe sicherlich nach vorn bis in das Joch der Spitztonne ausdehnte und in der Breite bis nah an die Makroarchitektur heranreichte, ohne eine Anbindung aufzuweisen. Somit stand der Altar wahrscheinlich wie in St. Severin frei im Chorraum. Die eigentliche Kolonnadenarchitektur dürfte der Erdgeschoßhöhe der Makroarchitektur entsprochen haben, d. h., die Kolonnade reichte einschließlich der Kapitelle bis zur Höhe des Gurtgesimses des Chorraums, während oberhalb des Gesimses das Gebälk bzw. Kranzgesims der Kolonnade anzusetzen sein dürfte, vergleichbar dem Hochaltar von St. Severin. Die geschweiften Giebelsegmente mit den bekrönenden Engelputzen, vor allem aber die breite, hoch aufragende Attika verdeckten wahrscheinlich die Fenster des Apsisobergades.¹

Auf weitergehende Interpretationen wird an dieser Stelle verzichtet, da es sich nur um Mutmaßungen handeln könnte.

¹ Es handelt sich bei den drei Fenstern um den ältesten erhaltenen Glasgemäldezyklus Kölns. Die Fenster entstanden mit dem Bau des Chores und sind in die Zeit um 1220 bis 1230 zu datieren.

Köln, ehem. Minoriten-Klosterkirche St. Franziskus, Hochaltar

In der ehemaligen Kölner Minoritenkirche St. Franziskus wurde im Jahre 1733 ein Halbkreischor errichtet, das allerdings frei im Chorraum stand und den rückwärtigen Mönchschor abschnürte (Abb. 245, 246).

Die dreischiffige, gotische Gewölbebasilika entstand in der Zeit von 1244/45 bis um 1350, wobei der Chor bereits im Jahre 1260 konsekriert wurde. An das achtjochige Mittelschiff schließt sich ein einjochiger Chor in Mittelschiffsbreite mit 5/10-Schluß an. Die Chorwände sind in Fensterflächen aufgelöst. Spitzbogenfenster mit zwei eingeschriebenen Lanzetten, gekuppelt mit einem Maßwerkkreis, lassen den Chorraum mit einer hellen Verglasung lichtdurchflutet erscheinen. Der Obergaden des Mittelschiffs hingegen ist weit in die Gewölbezone hinaufgeschoben. Nach der Aufhebung des Klosters im Jahre 1802 wurde die Kirche 1849 dem Kölner Domkapitel überwiesen.¹

In der Zeit von 1621 bis 1642 unterzog man den Kircheninnenraum bereits einer umfassenden Barockisierung. So schloß man im Jahre 1621 einen Vertrag mit Johann Tilmann aus Grevenstein² über einen neuen Hochaltar ab, der innerhalb von zwei Jahren fertiggestellt werden sollte. 1625 stiftete Graf Anholt ein neues Altarblatt sowie Skulpturen für den Altar. 1642 wurde der Chorraum dergestalt verändert, daß man den Altar weiter nach vorn rückte, das Chorgestühl hinter den Altar in den Chorschluß einpaßte und den Lettner an das westliche Ende des Mittelschiffs versetzte. Nach den Veränderungen wurde der Hochaltar im Jahre 1643 neu konsekriert.³

Der alte Hochaltar wurde Jahre 1733⁴ durch einen neuen ersetzt, der 1737 gefaßt und vergoldet wurde.⁵ Im Rahmen der Instandsetzung des Kircheninnenraumes durch Vincenz Statz in der Zeit von 1862 bis 1866 wurde der Hochaltar entfernt. Der Zustand des barockisierten Innenraumes ist nur über die um 1840 entstandenen Aquarelle Cranz / Wegelins dokumentiert. Für die Beschreibung wird einerseits der von Cranz / Wegelin angefertigte Grundriß (Abb. 244) mit dem eingezeichneten Hochaltar sowie eine Innenansicht des Kirchenraumes nach Nordosten (Abb. 245) herangezogen. Zu-

¹ Zur Baugeschichte vgl. Rahtgens / Roth 1929, S. 8-13; vgl. Franz-Josef Verscharen: Kirche der Minoriten, in: Kat. Köln 1994, S. 191-193, hier S. 191; vgl. Holger Kempkens: St. Franziskus, in: Colonia Romanica. Jahrbuch des Fördervereins Romanische Kirchen Köln, X, 1995, Kölner Kirchen und ihre mittelalterliche Ausstattung, Bd. 1, 142-144.

² Vgl. Vogts 1966, S. 691; vgl. ferner Rahtgens / Roth 1929, S. 30.

³ Vgl. Rahtgens / Roth 1929, S. 10-11, 30; vgl. Verscharen 1994, S. 191, 192; im Rahmen der Barockisierung erhielt die Kirche eine Kanzel, um 1640, und einen zu gleicher Zeit entstandenen Apostelzyklus, den Jeremias Geisselbrunn schuf. Die Apostel standen auf Konsolen zwischen den Mittelschiffarkaden, vor den Gewölbediensten. 1866 verkaufte man den Apostelzyklus für 145 Taler an die katholische Pfarrkirche St. Nikolaus in Eupen; vgl. Rahtgens / Roth 1929, S. 34-35; vgl. Hilger 1978, S. 108-109, 120, 151; vgl. Minke 1988, S. 15.

⁴ Vgl. Rahtgens / Roth 1929, S. 30.

⁵ Vgl. Verscharen 1994, S. 192.

sätzlich ist der Hochaltar auf einem gesonderten Blatt als isolierte Gesamtansicht dargestellt (Abb. 246). Dieses Blatt bildet die nachfolgende Beschreibungsgrundlage.

Der Hochaltar¹ über flach konkavem Grundriß (Abb. 244) steht frei im ersten Chorjoch. Um auch einer größeren Anzahl von Priestern während einer feierlichen Liturgie angemessenen Raum zur Zelebration zu ermöglichen, erstreckt sich der gesamte Chorraum um ein Joch in das Mittelschiff nach Westen.

Der eigentliche Altar ist um ein dreistufiges Podest erhöht. Hinter der Mensa ragt die sehr hohe Sockel- und Postamentzone des Halbkreisziporiums auf. Die Substruktion ist im Aufriß geschweift konturiert und schließt mit einem Sockelgesims oberhalb der Mensa. Auf den Unterbau setzt die Postamentzone auf, die mit Hochrechteckfüllungen versehen ist. Ein dreiachsiges, breit gelagertes Tabernakel ist in die Postamentzone integriert. Dabei bildet das Kranzgesims des Tabernakels mit dem Postamentgesims eine durchgehende Horizontale, während das geschweifte Tabernakel-Haubendach diese überragt und zugleich das Postament für das zentrale Bildwerk der Maria Immaculata darstellt.

Insgesamt sechs marmorierte Säulen² korinthischer oder kompositer Ordnung sowie zwei Pfeiler bilden zusammen mit dem verkröpften Gebälk, das sich aus einem faszierten Architrav, einer glatt belassenen Frieszone und dem Kranzgesims zusammensetzt, die transparente Architektur des Halbkreisziporiums.

Jeweils neben der äußeren Säulenachse befindet sich ein verkröpfter Pfeiler, der das Gelenk zwischen der konkav eingezogenen Architektur und einer nach innen diagonal vorgekröpften Säule darstellt. Durch die beidseitig schräg nach innen disponierten vorderen Säulenachsen in Kombination mit den richtungsbetonenden Gebälkstücken entsteht eine spannungsgeladene, konvexe Gegenbewegung zur konkav eingezogenen, transparenten Architektur. Zusätzlich erscheint durch die Diagonalstellung der Säulenachsen das zentrale Bildwerk optisch verklammert.

Bemerkenswert ist die Eckdisposition der Stützglieder. So stehen die Säulen jeweils dicht an den Pfeilern, so daß jeder Säule ein verkröpfter Pfeiler zuzuordnen ist und diese Stützgliederkombination gleichsam zu Seitenkompartimenten verschmilzt. Hinter dieser Säulen / Pfeiler-Akkumulation wird die Altararchitektur rhythmisiert, indem die seitlichen Interkolumnien schmaler als das mittlere, breitere Interkolumnium gestaltet sind. So wird der Altararchitektur neben der konkaven Einziehung und der konvexen Gegenbewegung ein weiteres zusätzliches dynamisches Spannungsmoment durch die Rhythmisierung der Stützglieder verliehen.

¹ Da der Altar noch nicht erschöpfend von Franz-Josef Verscharen und Roswitha Neu-Kock behandelt wurde, wird er im folgenden eingehend erörtert; vgl. Verscharen 1994, S. 192; vgl. Neu-Kock 1994, S. 288.

² Irrtümlicherweise geht Roswitha Neu-Kock von acht Säulen aus, vgl. Neu-Kock 1994, S. 288.

Über dem Gebälk verklammern außen gesprengte Segmentgiebel die Bekrönung, zu der sie zugleich einen verschleifenden Übergang herstellen. Volutenspangen mit einem kräftigen konvex-konkav Schwung tragen eine abschließende Bügelkrone, die von einem lateinischen Kreuz bekrönt wird. Flammvasen stehen auf den Knickstellen der Voluten.

In die Architektur des Halbkreisziporiums sind Bildwerke integriert. Vor den kompakten Seitenkompartimenten stehen auf Engelskopfkonsolen die Heiligen des Franziskanerordens, rechts der Gründer des Minoritenordens, der Hl. Franziskus von Assisi, und links der Hl. Antonius von Padua. Als zentrales Bildwerk ist erhöht eine Maria Immaculata dargestellt, von adorierenden Engeln flankiert. Im Bereich des luftigen Auszuges erscheint die Heilig-Geist Taube in einem Wolkenkranz mit geflügelten Puttenköpfen, hinterfangen von einer ausladenden Strahlengloriole. Die Strahlen der Gloriole überschneiden nach unten das Gebälk des Hauptgeschosses, so daß ein fließender Übergang der Zonen erreicht wird und somit eine strikte Abgrenzung aufgehoben ist. Abschließend bleibt anzumerken, daß auf der Mensa, neben dem Expositorium, passig geschweifte Reliquienschaugefäße aufgestellt sind.

Das frei im ersten Chorjoch stehende Halbkreisziporium wird beidseitig über hohe, hölzerne Trennwände in einer geschwungenen konkav-konvex Bewegung mit dem Wandpfeiler des Triumphbogens, der nur durch eine Halbsäulenvorlage akzentuiert ist, verbunden. Die über Füllungen, Pilaster, Kranzgesims und abschließender Balustrade architektonisch strukturierte Chorschranke schließt in gleicher Höhe mit dem Postamentgesims des Altares ab. Dabei scheint die Schranke die Substruktion und Postamentzone des Hochaltars gleichsam zu hinterfangen, wodurch der Altarunterbau optisch dem Betrachter wiederum stärker plastisch entgegentritt und hervorgehoben wird. Zugleich führt die Chorschranke den Blick in einer kräftigen Kurve in die Tiefe auf den Hochaltar. Das im ersten Chorjoch stehende Halbkreisziporium bildet ein blickdurchlässiges Abschlußgitter, das den Kirchenraum einerseits abtrennt, aber zugleich auch den dahinter liegenden Raum des Mönchschores erkennen läßt.

Der Hochaltar steht frei in dem lichtdurchfluteten, frühgotischen Chorraum. In der aquarellierten Zeichnung von Thomas Cranz und Adolph Wegelin, die eine Gesamtansicht des Innenraumes nach Nordosten wiedergibt (Abb. 245), ist der Altar mit Vorhangdraperien gegen den lichtdurchströmten Chorraum abgesetzt. Hierbei handelt es sich entgegen der Lichteuphorie des Barock um eine Verdeckung sicherlich des späten 18. Jahrhunderts, die in Zusammenhang mit der Aufklärung und der sich parallel dazu entwickelnden klassizistischen Stilrichtung zu sehen ist, die seit den späten 1760er Jahren an Bedeutung gewannen.

Das Halbkreisziporium ist glücklicherweise in seiner ursprünglich angelegten Transparenz in der aquarellierten Cranz / Wegelin Zeichnung (Abb. 246) dokumentiert. Demnach waren die Ordensheiligen vor der Säulen / Pfeiler Akkumulation angeordnet, während die adorierenden Engel in den seitlichen Interkolumnien bereits von Licht umflossen waren. Gänzlich im Gegenlicht erschien das zentrale Bildwerk der Maria Immaculata, die durch die Lichtfülle gleichsam entmaterialisiert wurde, ebenso wie die Heilig-Geist Taube im Zentrum des Auszuges in der Strahlengloriole.

In seiner Transparenz und Leichtigkeit fügt sich die Altarachitektur in seiner den Chorschluß „paraphrasierenden Eleganz“¹ harmonisch in den lichtdurchfluteten, frühgotischen Chorraum ein.

Im Entwurf geht der im Jahre 1733 errichtete Hochaltar auf den Architekten und Laienbruder Christoph Kannenkrämer zurück, der auch die Disposition des Klosters, wie es bis zum Abbruch im Jahre 1855 bestand, in einem Grundriß 1738 dokumentierte.² In der Ausführung wird der Hochaltar dem Kölner Bildhauer Alexander Wilhelm Imhoff zugeschrieben.³

Der Architekt Christoph Kannenkrämer ist in seinem Entwurf des Hochaltars der Minoritenkirche von verschiedenen Altären beeinflusst. So weist die Grunddisposition der Altarachitektur mit den charakteristischen Gelenkpfeilern auf den im Jahre 1685 errichteten Hochaltar der Antwerpener Jakobskirche (Abb. 36), der bereits mehrfach erwähnt wurde und hier in näheren Ausführungen nicht wiederholt zu werden braucht. Der Auszug in Form einer luftigen Volutenbekrönung ist wiederum vom Hochaltar der Kölner Stiftskirche St. Severin (Abb. 208) inspiriert und in modifizierter, eleganterer und fließenderer Form umgesetzt worden, wie schon Robert Grosche richtig erkannte.⁴ Die direkte Anregung zur Umsetzung einer Bügelkrone ist in der Bekrönung des Ziborienaltars von St. Kolumba zu finden (Abb. 218), allerdings kommt der Altar „[...] besonders in der steiferen Bekrönung der vornehmen Eleganz der Helmonschen Krone nicht gleich.“⁵ Da die Altarachitektur primär eine direkte Rezeption des Hochaltars der Antwerpener Jakobskirche darstellt und der Hochaltar von St. Kolumba nur in seiner Bügelkrone rezipiert wird, kann die von Hans Peter Hilger vertretene Meinung, „der offene, mit Bildwerken und abschließender Krone

¹ Hilger 1978, S. 108.

² Vgl. Rahtgens / Roth 1929, S. 30, zum Kloster vgl. diess., S. 22.

³ Vgl. Merlo 1895, S. 211; vgl. Grosche 1978, S. 50.

⁴ Vgl. Grosche 1978, S. 50.

⁵ Ders., S. 50.

versehene Baldachinaltar stand in der Nachfolge des Hochaltars von St. Columba.“¹ in dieser Form nicht aufrechterhalten werden.

Brühl, ehem. Franziskanerkloster- und Schloßkirche St. Maria von den Engeln, Hochaltar und ehemalige Seitenaltäre

Neben dem hochbarocken Ziborium in St. Kolumba und dem Halbkreisziporium in St. Severin stellen die beschriebenen transparenten Altararchitekturen der ehemaligen Stiftskirche St. Kunibert wie auch der Minoriten-Klosterkirche St. Franziskus die Höhepunkte des spätbarocken Altarbaues in Köln dar. Als das bedeutendste Halbkreisziporium im Köln-Bonner Raum ist allerdings der vorzügliche Hochaltar der ehemaligen Franziskanerkloster- und Schloßkirche St. Maria von den Engeln in Brühl anzusehen. Die im Jahre 1493 zusammen mit dem Kloster konsekrierte Kirche – ein einschiffiger, achtjochiger Backsteinbau mit 5/8-Chorschluß – ließ Kurfürst Clemens August von Bayern ab 1735 beginnend mit baulichen Maßnahmen an der Außen- wie auch Innenarchitektur zur Schloßkirche umbauen und nachfolgend mit einer prächtigen Ausstattung versehen.

Zunächst wurde um 1740 die Kirche mit dem Schloß Augustusburg über eine Orangerie mit Galerie verbunden, um dem Kurfürsten einen bequemen Zugang zur Kirche zu ermöglichen. An die Ostwand des Chorpolygons ließ der Kurfürst einen zweigeschossigen Anbau für die Sakristei im Erdgeschoß und das kurfürstliche Oratorium im Obergeschoß anfügen, so daß er vom Oratorium aus der Liturgie ungestört beiwohnen konnte.

In dem Zeitraum von 1745 bis 1757 erhielt der spätgotische Kircheninnenraum eine umfassende Neuausstattung. Um 1745 errichtete man im zweiten Joch von Osten anstelle eines hölzernen Chorgitters ein schmiedeeisernes Gitter², das den eigentlichen Hochchor vom insgesamt dreijochigen Chor abtrennt. Zur gleichen Zeit stellte man schräg vor dem Gitter seitlich zwei neue Nebenaltäre auf. Die diagonal gestellten, transparenten Stuckmarmoraltäre, die den Heiligen des Franziskanerordens, Franziskus von Assisi und Antonius von Padua, geweiht waren, beschrieben zusätzlich zur

¹ Hilger 1978, S. 108; als Abbildungskommentar mit einer versehentlich um drei Jahre jüngeren Datierung schreibt Hilger dezidiert: „Der offene Baldachin des 1736 nach dem Vorbild des Hochaltars in der nahen Columbakirche errichteten Hochaltars ...“, ders S. 151; in gemilderter Form spricht Franz-Josef Verscharen von einer Anlehnung an den Hochaltar von St. Kolumba, vgl. Verscharen 1994, S. 192.

² Das Gitter wurde im Rahmen der Wiederherstellung der Kirche nach den Zerstörungen durch den Zweiten Weltkrieg und der Umnutzung als Pfarrkirche an das vorletzte Westjoch versetzt; vgl. Trude Cornelius: Der Hochaltar der Franziskanerklosterkirche in Brühl, in: Katalog Brühl 1961, S. 124-126, hier S. 126; zum Gitter vgl. auch Hansmann 1977, S. 29.

Schrägstellung einen flachkonkaven Grundriß und leiteten somit in einem fließenden Übergang, Schrägkulissen vergleichbar, den Blick auf den triumphalen Hochaltar. Bevor auf den Hochaltar eingegangen wird, sollen zuvor die im Zweiten Weltkrieg stark beschädigten und im Zuge des Wiederaufbaues der Kirche demontierten Seitenaltäre zumindest deskriptiv erfaßt werden.¹

Seitenaltäre

Der Langchor wird durch eine Balusterkommunionbank vom Laienraum getrennt. Die Seitenaltäre (Abb. 247), die im dritten Joch von Osten stehen, sind jeweils mit Sarkophagaltären versehen. Die Front der Stipes ist verglast, um ornamental angeordnete Reliquien zu präsentieren. Die Altarmensa wird von der Retabelsubstruktion hinterfangen. Über der Substruktion, die mit einem Sockelgesims in gleicher Höhe mit der Mensa abschließt, setzt die mehrfach verkröpfte Postamentzone auf. Korrespondierend zu den vier Hauptgeschoßsäulen handelt es sich um vier eigenständige, vorgekröpfte Postamente, die durch rückgekröpfte Mauerelemente miteinander verbunden sind. Die Front der äußeren Postamente sind wiederum zur Präsentation von Reliquien verglast. Das zentrale Tabernakel, das mit seiner geschweiften Haube stark in die Hauptgeschoßzone hinaufreicht, wird jeweils von einem Pelikan als Christussymbol bekrönt.

Das Hauptgeschoß der Seitenaltäre bildet eine transparente Kolonnade aus vier Säulen korinthischer Ordnung, die die zentrale, rundbogig schließende Nische rahmen mit der Standfigur des Hl. Franziskus bzw. Hl. Antonius. Die Säulen tragen ein konkav eingezogenes Gebälk mit fasziertem Architrav, frei belassener Frieszone und Kranzgesims. Architrav und Fries werden von der Nische gesprengt, das Kranzgesims ist allerdings nur zurückgekröpft. Geflügelte Puttenköpfe in Verbindung mit einer Agraffe und seitlichen Girlanden verschleifen den Übergang von der Nische zum Auszugsbereich.

Ein Auszug mit einem mehrfach geschweiften Giebel schließt die konkav eingezogene Kolonnade ab. Der Giebel faßt als Flächenornament durchbrochenes Netzwerk ein mit einer zentralen Rocaillekartusche, die auf der Südseite das Hauswappen des Kurfürsten Clemens August und auf der Nordseite sein Herrschaftswappen darstellt. Putti sitzen über den äußeren Voluten des Auszuges, während Rocailleflammen, die zur Mitte an Größe zunehmen, den geschweiften Giebel säumen; den Auszug bekrönt abschließend ein Kurhut.

¹ Zu den Seitenaltären vgl. ferner Hansmann 1977, S. 29.

In ihrer kulissenhaften Aufstellung leiten die transparenten Seitenaltäre fließend zum Hochaltar über, zugleich rhythmisieren sie aber auch den langgestreckten einschiffigen Kirchenraum und verleihen dem Raum damit eine größere Tiefenstaffelung.

Hochaltar

Anfang des Jahres 1745 gab Kurfürst Clemens August den Hochaltar beim Würzburger Hofarchitekten Balthasar Neumann (1687–1753) in Auftrag. Bereits 1740 wurde Neumann vom Kurfürsten zur Beratung von Bauunternehmungen an seinen Hof berufen und schon im folgenden Jahr präsentierte er dem Kurfürsten ein Modell des künftigen Treppenhauses von Schloß Augustusburg zu Brühl. Neben den Arbeiten am Schloß führte Neumann auch weitere Aufträge für den Kurfürsten, der seine Gegenwart sehr schätzte, aus, auf die an dieser Stelle allerdings nicht einzugehen ist.

Nachdem sich Neumann Ende Januar / Anfang Februar mit den räumlichen Gegebenheiten der Franziskanerkirche auseinandergesetzt hatte, übersandte er dem Kurfürsten am 1. März 1745 aus Ehrenbreitstein einen vermutlich von Johannes Seiz gezeichneten Entwurf¹ eines Marmorhochaltars zur Approbation. Die Ausführung des Hochaltars in Würzburg dürfte bald nach der Gutheißung des Entwurfs durch den Kurfürsten begonnen worden sein. Dabei oblag dem fränkischen Bildhauer Johann Wolfgang van der Auvera (1708–1756) die Anfertigung der Skulpturen und des plastischen Schmucks.² Am 9. November 1745 traf der Altar einschließlich des Spiegels für das Oratorium in Brühl ein. In den folgenden Tagen ließ Neumann den Hochaltar aufrichten, wobei ein Teil der Arbeiten in Anwesenheit des interessierten Kurfürsten stattfand.

Obwohl der Hochaltar (Abb. 248) bereits von Hans W. Hegemann³, Trude Cornelius⁴ und insbesondere von Wilfried Hansmann⁵ erörtert wurde, soll dennoch nach-

¹ Auf die Entwürfe wird nach der Beschreibung des Hochaltars eingegangen; vgl. dazu auch Hansmann 1978, S. 49-58.

² Zu Auvera vgl. Fr. Leitschuh: Auvera, Johann Wolfgang van der, in: Thieme / Becker, Bd. 2, Leipzig 1908, S. 264; vgl. Mechthild Kranzbühler: Johann Wolfgang von der Auvera. Ein fränkischer Bildhauer des 18. Jahrhunderts, in: Städel-Jahrbuch, VII. / VIII. Bd., 1932, S. 182-219, betr. Brühl, S. 201-204; vgl. Michael Heyder: Auvera, van der, in: AKL, Bd. 5, München / Leipzig 1992, S. 697-698.

³ Vgl. Hegemann 1936, S. 23-26.

⁴ Vgl. Trude Cornelius: Der Hochaltar der Franziskanerklosterkirche in Brühl, in: Katalog Brühl 1961, S. 124-126.

⁵ Vgl. Hansmann 1977, S. 25, 26-29; zu den Altarentwürfen vgl. ausführlich ders. 1978, S. 49-58; vgl. ders.: Balthasar Neumann. Leben und Werk, Köln 1986, S. 78, 171-175; vgl. ders.: Balthasar Neumann, Köln 1999, S. 125-129.

folgend auf den Altar eingegangen werden, um einerseits die Interpretationen zu vervollständigen, aber auch um ein abgerundetes Bild der Altarbaukunst in den Rheinlanden zu vermitteln. Nachfolgend wird der im Zweiten Weltkrieg zerstörte und wiederaufgebaute Hochaltar in seiner rekonstruierten Form beschrieben.

Das Halbkreisziporium¹ mit Seitenflügeln ist mit der Innenwand des Chores fest verbunden. Die Stützglieder der transparenten Altararchitektur, bestehend aus Säulen und Pilastern, stehen auf leicht gebauchten Sockeln und Postamenten, die die hohen, freistehenden Piedestale bilden und durch ein profiliertes Postamentgesims miteinander verbunden sind. Die Sockel und Postamente sind jeweils allseitig mit Spiegeln versehen. Vier Säulen über apsidialem Grundriß stehen um den Sarkophagaltar, während die Seitenflügel in einer konkaven Kurve nach hinten zurückschwingen und über Pilaster mit der Wand verbunden sind. Die Stützglieder mit korinthischen Kapitellen und Kämpferaufsätzen, bestehend aus faszierten Architrav- und Friesstücken, tragen das verkröpfte, ausladende Kranzgesims, das in der Mittelinterkolumnie für eine freie Sicht auf den Spiegel des Fürstenatoriums flachbogig emporgeschoben ist. Über den Säulenachsen, auf kleinen, sich nach oben verjüngenden Postamenten setzen vier Baldachinvoluten auf, die in einem geschweiften Bogen emporschwingen. Im oberen Drittel der Volutenrippen sind zusätzlich beidseitig Voluten angefügt. Der luftige Auszug wird insgesamt von der Kurkrone mit Kreuz unter dem Schlußstein des Sternengewölbes abgeschlossen.

Die apsidiale, von Wand zu Wand geführte Architektur umschließt den zentralen Sarkophagaltar. Es handelt sich um einen Doppelaltar, dessen Vorderseite dem Laienraum zugewandt ist, während die Rückseite als Altar für den Mönchschor bzw. für das Fürstenatorium dient. Die Vorderseite des Sarkophagaltars ist über konkav geführtem Grundriß leicht eingezogen. Die Stipes ziert in der Mitte eine Rocaillekartusche, flankiert von queroblonden Spiegeln. Der Altar der Rückseite ist schmaler angelegt und ebenfalls konkav eingezogen.

Dem Altar ist ein Tabernakel (Abb. 249) über quadratischem Grundriß mit Depositorium und drehbarem Expositorium aufgesetzt. Das De- wie auch Expositorium wird jeweils über eine zweiflügelige, konvex gewölbte Tür verschlossen. Die Türen des Depositoriums zieren als Flachreliefs die eucharistischen Symbole Trauben

¹ Hans W. Hegemann unterteilt Neumanns Altäre typologisch in Chorziporien, zu denen er auch den Altar in Brühl rechnet, zentrale Gnadentäler, Altäre mit plastischem Rücktischaufsatz, Chorkadenaltäre und Wandnischenaltäre; vgl. Hegemann 1936, S. 3; Erich Hubala fordert, stärker die Grundrisse im Altarbau zu berücksichtigen. Nach Hubala wäre der Brühler Hochaltar als transparente apsidiale Kolonnade zu bezeichnen. Diesen Typus leitet er u. a. von Palladios Hochaltar in Il Redentore, Venedig, ab; vgl. Hubala 1986, S. 152 ff. Der Autor entschied sich jedoch für die Bezeichnung eines Halbkreisziporiums, da dieser Altartyp sich zweifelsfrei ursprünglich von Berninis Ziporium ableitet.

und Ähren, während auf den Expositoriumstüren die Opferung Isaaks durch Abraham und das Brandopfer Abels dargestellt sind. Diagonal gestellte Volutenanschwünge fassen die Tabernakelfront ein. An das Tabernakel schließen sich beidseitig konkav eingezogene Flügelmauern in der Breite der Mensa an, die den Doppelaltar optisch nach zwei Seiten teilen. Die äußeren Schmalseiten der Flügelmauern sind konkav eingezogen und mit Volutenkonsolen versehen, die das kräftig ausgebildete Kranzgesims zu stützen scheinen. Die Flügelmauern weisen an beiden Seiten Okuli auf, in denen die Reliquienbüsten der Hll. Clemens und Augustinus, die Namenspatrone des Kurfürsten, eingestellt sind. Die Okuli werden von üppigen Rocaille-rahmungen eingefasst. Das untere Gesimsprofil des kräftig ausgebildeten Kranzgesimses wird vom Expositorium karniesbögig hochgeschoben. Über dem Bogenscheitel ist das Lamm als eucharistisches und apokalyptisches Zeichen dargestellt. Den Tabernakelabschluß bildet ein zylindrischer Aufsatz, geschmückt mit Volutenpilastern und Rokokoornament sowie Puttenköpfen auf Wolken.

Die beiden Flügelmauern stellen einerseits eine optische Trennung des Doppelaltars dar, so daß der Zelebrant auf der Rückseite für die Gemeinde nicht sichtbar ist. Zugleich bilden die Flügelmauern mit dem kräftig ausgebildeten Kranzgesims die Plattform für die szenische Darstellung der Verkündigung. In polierweißer Fassung erscheint links der Erzengel Gabriel, welcher der rechts knienden Maria gegenübertritt. Vom Kapitell der linken Säule zu seiten der Verkündigung zieht sich ein Wolkenband um den Säulenschaft herab, an dessen Ende die Heilig-Geist Taube der Verkündigung erscheint. Die Verkündigungsszene wird eingefasst von zwei stehenden Leuchterengeln in den seitlichen, inneren Interkolumnien, während in den äußeren Interkolumnien adorierende Engel angeordnet sind. Die Stuckfiguren in polierweißer Fassung illusionieren einerseits Marmor, zugleich sind sie aber auch durch das Weiß der Fassung von der Wirklichkeit des Betrachters entrückt und gehören einer übergeordneten Realität an.

Als Schmuck sind in den Interkolumnien des Architekturgerüsts gold gefaßte Girlanden eingehängt, die in ihrer Zartheit das architektonische Gerüst nicht verunklären. Vier flammende, vergoldete Rocaillekartuschen ragen über dem Kranzgesims in den Auszugsbereich empor. Sie verlebendigen die Architektur und unterstreichen zusätzlich die aufwärtsstrebende Tendenz des Auszuges. Die Mittelinterkolumnie wird von einer Kartusche mit dem Wappen des Kurfürsten überragt, hinterfangen von überkreuztem Schwert und Krummstab als Zeichen geistlicher und weltlicher Macht. Bekrönt wird die Kartusche von der Kurfürstenkrone mit Dreipaßkreuz.

Oberhalb der Verkündigungsgruppe ist in der Mittelinterkolumnie an der Ostwand der Spiegel des Fürstenatoriums zu sehen (Abb. 250), von einer üppigen Rocaille-rahmung umschlossen und von einer Strahlenglorie, die die Makroarchitektur überschneidet, hinterfangen. Im Zentrum des Spiegels, scheinbar frei im Raum schwe-

bend, ist in einer Gloriole das Trinitätssymbol, das Auge Gottes in einem Dreieck, dargestellt.

Nach der detaillierten Beschreibung des ausgeführten Hochaltares sollen nachfolgend vier Entwürfe vorgestellt werden, die den Entwicklungsprozeß veranschaulichen.

Den Ausgangspunkt bildet eine Bleistiftskizze mit einem Grund- und Aufriß des Hochaltares¹ (Abb. 252). Dieses Blatt zeigt den Altar in einer frühen Planungsphase, in dem die Grundkonzeption bereits entwickelt ist. Den Ausgangspunkt bildet der Grundriß mit einem Halbkreis als Hauptfigur. Der Kreisradius durchläuft dabei die Mittelpunkte der vier Säulen. Die seitlichen Kreissegmente, die zum Pilaster führen, würden ergänzt den gleichen Radius bilden. Wie ersichtlich, umschließt die Halbkreisform die Doppelmensa. Aus dem Grundriß ist der Aufriß entwickelt, der allerdings in den Proportionen noch unausgewogen erscheint, da die untere Zone, die Piedestale, im Gegensatz zum oberen Bereich, den Säulen und der Bekrönung, zu hoch aufragt. Dieses unausgewogene Verhältnis behob Neumann, indem er die Piedestale in der Höhe verringerte und schlanker gestaltete. Die Säulen sind nun stärker gestreckt. Dies veranschaulicht die unvollendete Bleistiftskizze mit dem Aufriß des Altares² (Abb. 253). Hier setzt die Volutenbekrönung darüber hinaus nicht mehr direkt über dem Kranzgesims auf, wie auf dem ersten Blatt (Abb. 252) zu erkennen, sondern auf eingeschwungenen Postamenten, wie sie auch in der Ausführung realisiert wurden. Ebenfalls schon der Ausführung recht nahe kommend sind die Spiegel der Piedestale gestaltet.

¹ Bleistiftskizze, ehemals im sogenannten Skizzenbuch der Sammlung Eckert, Würzburg, SE XXXII, 1945 verbrannt, Photographie im Kunsthistorischen Institut der Universität Würzburg; vgl. Joachim Hotz: Katalog der Sammlung Eckert aus dem Nachlaß Balthasar Neumanns im Mainfränkischen Museum Würzburg, Würzburg 1965, S. 100, (Quellen und Darstellungen zur Fränkischen Kunstgeschichte, Bd. 3.1.); vgl. Hansmann 1978, S. 49, 52.

² Unvollendete Bleistiftzeichnung, teilweise mit Feder nachgezogen, ehemals im sogenannten Skizzenbuch der Sammlung Eckert, Würzburg, SE XXXVIII, 1945 verbrannt, Photographie im Kunsthistorischen Institut der Universität Würzburg; vgl. Hotz 1965, S. 100; vgl. Hansmann 1978, S. 49, 52-53.

Neben diesen beiden Entwurfsskizzen, die einen Entwicklungsprozeß darlegen, existierten zwei weitere Entwürfe mit einem Aufriß¹ (Abb. 254) und Grundriß² (Abb. 255). Hier präsentiert sich die architektonische Idee des Altares nicht nur in ausgereifter Form, sondern diese beiden Entwürfe bestechen auch in ihrer prachtvollen detaillierten Durchführung und den genauen Beschriftungen. Hierbei dürfte es sich um die Präsentationsentwürfe handeln – nach Wilfried Hansmann ist beim Aufriß die Art der Durchführung dem zeichnerischen Stil des Johannes Seitz des Älteren sehr verwandt³ – die Neumann aus Ehrenbreitstein dem Kurfürsten zur Approbation übersandte. Entsprechend dem Aufriß des Präsentationsentwurfes sollten jeweils zwei aufschwingende Baldachinvoluten zusammenlaufen. Aus den Verschmelzungspunkten sollte jeweils eine Rippenvolute als Stütze der Kurfürstenkrone emporkwachsen. In der Ausführung (Abb. 248) entschied man sich aber für vier Doppelvoluten. Die größte Bedeutung liegt aber in einer konzeptionell unterschiedlichen Oratoriumsöffnung. Entsprechend dem Entwurf (Abb. 254) war ein zweiflügeliges Oratoriumsfenster geplant, von dessen Brüstung ein Velum mit dem Wappen des Kurfürsten in faltenreicher Drapierung herunterhing. Bei dieser Konzeption hätte der Kurfürst nur unbequem vom Oratorium aus die Liturgie am Altar verfolgen können. Statt dessen dürfte kurz vor der Ausführung die Konzeption zugunsten eines Spiegels verändert worden sein.

An der unteren Hälfte der ausgeführten Spiegelrahmung des Oratoriums befinden sich beidseitig Engelputzen, die einen Strick in Händen halten (Abb. 250). Damit illusionieren die Engel einen Seilzugmechanismus, über den sie den Spiegel aus der Vertikalachse zu schwenken scheinen. Sicherlich konnte der Spiegel, der vermutlich ebenso an seiner Rückseite mit einem Spiegelglas versehen war, in seiner horizontalen Achse gedreht werden.⁴ Bei Anwesenheit des Kurfürsten in der Oratoriumsloge wurde der Spiegel um seine horizontale Achse soweit gedreht bzw. gekippt, bis der Kurfürst den Zelebranten an der Rückseite der Doppelmensa im Spiegel sehen und somit an der Liturgie teilnehmen konnte (Abb. 251). Da die Oratoriumsloge eine Brüstung besaß, dürfte der Kurfürst auch bei geöffnetem Spiegel für die Gemeinde nicht sichtbar in

¹ Feder aquarelliert, oben beschriftet: *Auftrag des hohen altars in die löbb[liche] franciscaner Kirchen zu Bryhl Littera A. B ist daß churfürst[liche] oratorium.* Unten rechts signiert und datiert: *Balthasar Neumann obrister von Würzburg 22 febr. 1745.* Ehemals Würzburg, Martin von Wagnersche Sammlung der Universität, 1945 verbrannt, Photographie im Bildarchiv des Rheinischen Amtes für Denkmalpflege, Brauweiler; vgl. Hansmann 1978, S. 49, 53.

² Ergänzungsblatt zum Aufriß, Feder aquarelliert, oben links beschriftet: *GrundRiß zu den hohen altar in der löb[lichen] franciscaner Kirchen zu Bryhl, Zu den auftrag sub Littera A.* Oben in der Mitte: *seiner Churfürst[lichen] Durchleicht oratorium.* Unten rechts signiert: *Balthasar Neumann obrister 22. febr. 1745.* Ehemals Würzburg, Martin von Wagnersche Sammlung der Universität, 1945 verbrannt, Photographie im Bildarchiv des Rheinischen Amtes für Denkmalpflege, Brauweiler; vgl. Hansmann 1978, S. 49.

³ Vgl. Hansmann 1978, S. 53.

⁴ Die Oratoriumsöffnung wie auch die Tür zur Sakristei wurden bereits im 19. Jahrhundert vermauert; vgl. Hansmann 1978, S. 54-55.

Erscheinung getreten sein, wie Wilfried Hansmann darlegt.¹ Damit widerlegt Hansmann die von Dagobert Frey vertretene Meinung, daß der Spiegel mit dem Trinitätssymbol entfernt wurde und an seine Stelle der betende Kurfürst in der Oratoriumsöffnung erschien,

wie ein lebendes Bild in einem goldenen Rahmen gefaßt, aus der Wirklichkeitssphäre der Kirchenbesucher herausgehoben, wie aus einer anderen Welt herniedergestiegen und doch wieder leibliche Wirklichkeit wie der Betrachter selbst.²

Wilfried Hansmann stellt dagegen die zentrale Bedeutung des Spiegels innerhalb des Altares heraus, ohne den der gesamte Altar sinnentleert würde. So weist der Erzengel Gabriel mit dem Gestus seiner linken Hand nicht auf die Heilig-Geist Taube sondern auf den Spiegel mit dem Trinitätssymbol. Gerade in der Verkündigungsgruppe wird wiederum die Wirksamkeit der Dreieinigkeit veranschaulicht, indem Maria vom Heiligen Geist den Sohn Gottes empfängt, während nach den Worten des Verkündigungse Engels die Kraft Gottvaters sie überschattet. Darüber hinaus symbolisiert der Spiegel nach zeitgenössischen Schriften Gott selbst. So erhält der Spiegel im Altaraufbau die Bedeutung Gottvaters, die Taube stellt den Heiligen Geist dar und Christus erscheint in dem eucharistischen und apokalyptischen Lamm über dem Expositorium.³ Der Spiegel bildet infolgedessen Teil des gesamten ikonographischen Programms und konnte somit auch nicht entfernt werden.

Dagobert Frey interpretiert die Oratoriumsöffnung in Zusammenhang mit der Doppelmensa weiterhin dergestalt, daß gleichsam

[...] die Gemeinde durch den durchbrochenen Altaraufbau in einen anderen Kirchenraum blickte und als unbeobachteter Beschauer den Kurfürsten in seiner Privatkapelle belauschte, der aber doch wieder wie eine Vision an Gottes statt vor ihren Blicken erscheint.⁴

Wilfried Hansmann korrigiert auch Dagobert Freys Interpretation, nach welcher der Kurfürst wie eine Vision an Gottes statt erscheine. So legt Hansmann dar, daß der Fürst vielmehr zwischen Gott und den Menschen stehe, allerdings näher zu Gott;⁵ eine Gleichsetzung und Verehrung des Fürsten als Gott bedeutete für das christlich geprägte Zeitalter des Barock hingegen Blasphemie. So faßt Wilfried Hansmann zusammen:

¹ Vgl. Hansmann 1987, S. 55.

² Frey 1946, S. 131.

³ Vgl. Hansmann 1978, S. 55-56; das Motiv des Spiegels, der „das Sinnbild der Herrlichkeit Gottes und das Abbild ermöglichen“ soll, belegte ebenso Hugo Schnell mit dem Spiegel in der Wallfahrtskirche Mariä Himmelfahrt in Birkenstein, Oberbayern, Hugo Schnell: Christliche Lichtsymbolik in den einzelnen Kunstepochen. Ein entscheidendes Element in der Metamorphose der Ikonologie des Kirchengebäudes und von den Stilen, in: Das Münster, 31, 1978, S. 21-46, hier S. 41.

⁴ Frey 1946, S. 131.

⁵ Hansmann begründet dies mit Zitaten aus dem „Arminius“ des: Daniel Caspar von Lohenstein: Großmütiger Feldherr Arminius oder Hermann als ein tapferer Beschirmer der deutschen Freyheit etc., 2 Bde., Leipzig 1689-90, vgl. Hansmann 1978, S. 56.

Der Brühler Altar veranschaulicht den Gedanken, daß der Kurfürst Gott in seiner Allmacht und Allgegenwart nachgeordnet, wenn auch dem Bereich des Göttlichen näher ist als jeder andere Sterbliche. Die Rolle Gottes vor aller Augen verkörpern zu wollen, wäre eine undenkbbare Vermessenheit. Daher bleibt der Kurfürst hinter dem Spiegel – in Gottes Nähe – verborgen.¹

Mit dem Hochaltar der Schloßkapelle zu Brühl greift Balthasar Neumann formal auf den Typus des Halbkreisziporiums mit Seitenflügeln zurück, den er erstmals in dem 1738 bis 1740 errichteten Hochaltar des Wormser Domes entwickelt hatte (Abb. 53). Hierbei handelt es sich um ein im Grundriß halbkreisförmiges Ziporium aus vier Säulen, Gebälkring und Rippenbaldachin, an den seitlich auseinandergeklappte Flügel mit äußeren, begrenzenden Säulen angefügt sind.² In diesem Prototyp hat Neumann als Vorbilder³ den ersten Ziporienaltar Deutschlands, das ehemalige, von Michael Rieß und Balthasar Esterbauer in den Jahren 1701 bis 1703 errichtete Halbkreisziporium des Würzburger Domes⁴ sowie den 1710 nach Entwürfen von Johann Dientzenhofer errichteten Hochaltar im Dom zu Fulda (Abb. 51) und den 1714 in Auftrag gegebenen Hochaltar der Klosterkirche in Banz (Abb. 52) mit rahmenden Seitenflügeln, von Johann Dientzenhofer entworfen und von Esterbauer ausgeführt, zu einer neuen Form des Chorziporiums synthetisiert. Das Halbkreisziporium des Würzburger Domes, das den Baldachinaltar von St. Peter zu Rom variierte, öffnete sich zum Langhaus und war zugleich in sich geschlossen. Der viersäulige, durch ein Kranzgesims zusammengefaßte Ziporienaltar im Dom zu Fulda wurde um seitliche flügelähnliche Anbauten erweitert. Der Hochaltar in Banz hingegen weist erstmals in den Raum ausschwingende Seitenflügel mit begrenzenden Außensäulen und Postament-Gesimsbrücken auf. In Worms schließlich kombinierte Neumann das Halbkreisziporium mit leicht schräg in den Chorraum hereinragenden Seitenflügeln.

Im Gegensatz zum Hochaltar des Wormser Domes bog er beim Hochaltar der Brühler Schloßkapelle die Seitenflügel allerdings in einer konkaven Krümmung nach hinten um und stellte über Pilaster eine Anbindung an die Innenwände des Chores her. Mit den Pilastern des Altares greift Neumann die vorgegebenen, gliedernden Strukturen der Makroarchitektur auf und fügt den Altar so in diese harmonisch ein. Das Postament- wie auch Kranzgesims wird nun von Wand zu Wand geführt und läßt den Altar insgesamt als ein Stück von der Wand abgelöster Innenarchitektur erscheinen. In einer kräftigen Einziehung, das Zentrum betonend, umschließt das transparente Chorziporium raumbildend und zugleich raumbegrenzend den Doppelaltar und durchzieht als architektonisches Gitterwerk den gesamten Chorraum. Dabei trennt es den Kir-

¹ Hansmann 1978, S. 56.

² Vgl. Hegemann 1937, S. 18-22; vgl. Röhlig 1968, S. 157-168.

³ Vgl. dazu auch die Erörterungen in Kapitel 3.1.3.

⁴ Vgl. Heitsch 1986, S. 107, 108; der Altar wurde 1945 zerstört.

chenraum von dem rückwärtigen Mönchschor, der einen schmalen Umgang bildet, ab. Zugleich läßt die transparente Altararchitektur den schmalen Mönchschor erkennen, vor allem aber wird der Blick auf den zentralen Spiegel mit dem Auge Gottes in der Mittelinterkolumnie freigelassen.

Das Raumziborium Balthasar Neumanns steht in dem lichtdurchfluteten Chor, dessen Fensteröffnungen Neumann eigens mit einer neuen Klarverglasung zu Lichtbahnen umgestaltete. So steht der Altar in der Helligkeit des Raumes in blendendem Gegenlicht, wodurch die Leichtigkeit des architektonischen Gerüsts unterstrichen wird. Zusätzlich werden die Skulpturen in ihrer polierweißen Fassung, die die einfallenden Sonnenstrahlen reflektiert, so daß die Skulpturen selbst zu strahlen scheinen, ebenso durch das Gegenlicht entmaterialisiert. Die von Licht umfluteten Skulpturen stehen so in einer übergeordneten, dem Himmel näher gerückten, überirdischen Realität.

Von dem Altar der Brühler Schloßkapelle angetan, bestellte der Kurfürst von Trier für die von Balthasar Neumann entworfene Stiftskirche St. Paulin in Trier (Grundsteinlegung 1734, Ausführung 1738–1743) bei Neumann einen Hochaltar nach dem Brühler Vorbild.¹

¹ Vgl. Hegemann 1936, S. 26.

5.4.2.2. Das Ziborium

Neben den beschriebenen Altären, die dem Typus des Halbkreisziporiums entsprechen und in ihrer grundrißlichen Gestaltung auf die Raumverhältnisse bestehender mittelalterlicher Kircheninnenräume angepaßt wurden, entstanden in der Zeit des Spätbarock auch vereinzelt reine Ziborienaltäre über kreisrundem Grundriß. Die Ziborien beschränken sich im Rheinland allerdings auf den Hochaltar der Wallfahrtskirche auf dem Kreuzberg bei Bonn und auf den Hochaltar des Kölner Domes. Da beide Altäre bereits eingehend in der Literatur erörtert wurden, sollen sie nachfolgend zur Vermittlung eines abgerundeten Bildes der barocken Altarbaukunst in den Rheinlanden nur in ihren wichtigsten Grundzügen dargestellt werden.

Bonn-Poppelsdorf, Wallfahrtskirche auf dem Kreuzberg, Hochaltar

Die Wallfahrtskirche auf dem Kreuzberg wurde 1627 / 28 vom Architekten Christoph Wamser, der auch die Kölner Jesuitenkirche errichtet hatte, auf Veranlassung von Kurfürst und Erzbischof Ferdinand von Bayern über der alten Kreuzbergkapelle erbaut.¹ An den bestehenden Kirchenbau, einen kreuzgratgewölbten Saal² mit schwach ausgebildeten Kreuzflügeln und einem eingezogenen, einjochigen Chor mit dreiseitigem Schluß, ließ Kurfürst Clemens August nach Entwürfen von Balthasar Neumann im Osten eine Heilige Stiege als Nachbildung der Scala sancta beim Lateran zu Rom errichten. Die Heilige Stiege entstand in den Jahren 1746 bis 1751.³ Zwischen dem Stiegenbau und der Wallfahrtskirche bildet das zu gleicher Zeit erbaute Fürstenoratorium einen Verbindungstrakt. Dabei ist das Oratorium jeweils durch ein Fenster zur Kirche wie auch zur Stiege geöffnet. In Zusammenhang mit dem Bau der Heiligen Stiege wurde zugleich der Innenraum der Wallfahrtskirche renoviert. Kurfürst Clemens August stiftete einen neuen Hochaltar aus Stuckmarmor (Abb. 256, 257), der in der Zeit von 1746 bis 1750 errichtet wurde. Die Stuckmarmoraufbauten entstanden von den Wessobrunnern Ignatius Finsterwalder und Jakob Rauch sowie von dem Stukateur Martin Hörmannstorffer aus München.⁴

¹ Vgl. Clemen 1905, S. 234-237; vgl. Schulden 1964, S. 27-31; vgl. ders. ⁵1986, S. 3-6; vgl. Czymmek 1982, S. 206-207; Eine zusammenfassende Darstellung zur Kreuzbergkirche vgl. Kapitel 2.2.

² Dem Saal sind seitenschiffartig ausgebaute Kapellen angefügt.

³ Zur Heiligen Stiege ausführlich Schulden 1964, S. 41-110; vgl. ders. ⁵1986, S. 6-14; vgl. ferner Kat. Brühl 1961, S. 223-225; vgl. Hansmann 1986 b, 149-151.

⁴ Vgl. Schulden 1964, S. 34; vgl. ders. ⁵1986, S. 4.

Das Altarziborium¹ steht frei im Chorraum und kann umschritten werden. Die zylindrische Architektur wird an der Front beidseitig von schräg gestellten, gekuppelten Säulen mit kompositen Kapitellen flankiert. Von der Säulenkuppelung schwingen seitlich konkav gebogene, schmale Zylinder-Segmentwände nach hinten, die jeweils rückwärtig von einer Säule mit kompositem Kapitell abgeschlossen werden. Die Stützglieder und Segmentwände tragen ein ausgeprägtes, in der Mitte gesprengtes Gebälk, wodurch eine ungehinderte Sicht auf das Fenster des Fürstenoratoriums an der Ostwand des Chores gewährleistet ist. Die Architektur wird von einem Stuckbaldachin auf einschwingenden Voluten bekrönt. Das Ziborium beschirmt einen Doppeltaltar, der eine Mensa zur Feier der Liturgie mit der Gemeinde aufweist sowie eine rückwärtige Mensa für die Eucharistiefeier, an der der Kurfürst von seinem Oratorium aus teilnehmen konnte. In der Mitte des Ziboriums, auf dem Tabernakel, steht die Skulptur der Hl. Helena, die mit ihren Armen das Kreuz umfängt. Es handelt sich hierbei um eine verkleinerte Nachbildung des Bronzewarderkes aus dem Bonner Münster.²

Wilfried Hansmann beschreibt zusammenfassend die Konzeption des Oratorienfensters an der Ostwand des Chores im Gegensatz zu dem ursprünglich schwenkbaren Spiegel des Fürstenoratoriums in der Brühler Schloßkapelle folgendermaßen:

Wiederum umschließen Säulen und Baldachin aus der Sicht der Gläubigen in der Kirche das Oratoriumsfenster. Da der Kurfürst im Gesamtsinn des Altares – im Gegensatz zum Brühler Altar – eine aktive Rolle spielte, erschien er hier für das Kirchenvolk sichtbar wie ein lebendes Altarbild. Die Sinnmitte des Altares war jedoch nicht er, sondern eine lebensgroße Bronzestatue der hl. Helena über dem Tabernakel, die niedergekniet ist, um das Kreuz Christi in ihren Hände zu verehren. Der Kurfürst gesellte sich gleichsam der ersten Verehrerin der Leidensreliquien zu [...]³

Anregungen zur Gestaltung der reinen Ziborienarchitektur könnten von Andrea Pozzos „Altare Capriccioso“ (Abb. 213) ausgegangen sein, der als Kupfertafel 75 in Band zwei der „*Perspectiva pictorum et architectorum*“⁴ erschienen war. Beide Altäre kennzeichnen sich durch das Motiv der gegenüberstehenden Segmentschalen, diagonal abgewinkelten Seitenkompartimenten, einer zentralen Heiligenfigur sowie einer Baldachinbekrönung. Möglicherweise könnte auch Carlo Fontanas Altarziborium in S. Maria in Traspontina, Rom, (Abb. 28) das Gio. Giac. de Rossis⁵ in sein Stichwerk „*Disegni di vari Altari e cappelle*“, aufgenommen hatte, als Inspiration für den Hochaltar der Kreuzbergkirche gedient haben. In diesem Zusammenhang ist auch auf den Hochaltar von St. Kolumba in Köln (Abb. 218) hinzuweisen, der sich wiederum direkt

¹ Auf die ausführliche Beschreibung der Altararchitektur, seiner Ikonographie, einer vergleichenden Analyse mit dem Hochaltar der Brühler Franziskanerkloster- und Schloßkirche sei verwiesen auf Schulten 1964, S. 31-34.

² Zur Skulptur der heiligen Helena vgl. ebd., S. 32-33.

³ Hansmann 1978, S. 56.

⁴ Vgl. Pozzo 1711, Bd. 2, Figura 75.

⁵ Vgl. Rossi [1713] 1972.

von Carlo Fontanas Hochaltar ableitet. Das Motiv der Baldachinbekrönung findet sich außer bei der Kreuzbergkirche auch beim Hochaltar in St. Pantaleon, Köln, der 1749 fertiggestellt wurde, während der Altar der Wallfahrtskirche 1747 bis 1750 entstand. Welche Bekrönung einflußnehmend gewirkt haben könnte, läßt sich auf Grund einer ungefähren zeitgleichen Entstehung nicht beurteilen.

Köln, Dom St. Peter und Maria, Hochaltar

Die spätbarocke Altarbaukunst fand ihren Ausklang in der Barockisierung des Kölner Domes (Abb. 258). Gegen Anfang des 18. Jahrhunderts hatte das Metropolitankapitel bereits den Wunsch nach einem neuen Hochaltar geäußert, dem das Kapitel aber erst am 25. Juni 1766 seine Zustimmung erteilte. In dem Protokoll heißt es:

Es ist beliebt und beschlossen worden, einen neuen hohen Altar in hiesiger Domkirche, und zwar nur mit einem mittleren tabernacul, sonst aber ganz offen und frei, auch ohne colonnes a la papale, weniger nicht zwei neue Neben- und Seitenaltäre von Marmorstein fertigen und diese beiden überzweg stellen, sodann den mittleren Raum zwischen Presbyterium und Chor vernichten und des Endes die beiden itzo daselbst verseienden eisernen Gitter wegbringen und dahingegen dem Volk untenher dem Chor einen anderen absondernden Platz, um auf den Altar füglich sehen zu können, fördersam bestimmen, übrigens auch um diesen Prospect annoch mehr zu veranlassen, sowohl an einer Seite des hohen Altares die Stühle pro D. celebrante et D. D. diaconis als auch zur anderen Seite das daselbst stehende große tabernacul abbrechen, fort anstatt gleich besagten Stühlen drei Lehnessel verfertigen und herstellen zu lassen.¹

Der vom Lütticher Architekten Etienne Fayn² (1712 – nach 1790) im folgenden Jahre vorgelegte Entwurf für einen neuen Hochaltar und Seitenaltäre (Abb. 259) wurde daraufhin vom Kapitel genehmigt.

Das gotische Sakramentshaus wurde zunächst für die Neuausstattung abgebrochen. Im Jahre 1767 erhielten die Pfeiler, Wände und Gewölbe eine barocke Weißfassung. Neben dem neuen Hochaltar gehörten zur umfassenden Umgestaltung zwei neue Seitenaltäre, schmiedeeiserne Gitter, große Leuchter, Lesepulte, Treppenanlagen, ein Fußboden aus farbigem Marmor und eine Sockelummantelung des erhöhten Binnenchores. Im Jahre 1770 waren die Arbeiten abgeschlossen.

Das Zentrum der spätbarocken Ausstattung bildete der neue Ziborienaltar (Abb. 258). Der eigentliche, am 27. September 1322 konsekrierte Blockaltar aus schwarzem Marmor mit der einteiligen, reich profilierten Mensa und der Stipes mit Maßwerkarkaden aus Carrara-Marmor, in die Heiligenfiguren aus weißem Marmor eingestellt sind,

¹ Leonard Ennen: Der Dom zu Köln. Ein nothwendiger Führer für die Freunde und Besucher des Domes, Köln 1872, S. 177; vgl. Grosche 1978, S. 80-81; vgl. Schulten 1979 / 80, S. 359.

² Zum Lütticher Architekten und Kupferstecher vgl. G. Jorissenne: Fayn (Fayen), Etienne, in: Thieme / Becker, 11. Bd., Leipzig 1915, S. 321-322.

blieb an der Front und an den Seiten unangetastet, während er rückwärtig und zum Teil seitlich von der barocken Altarerweiterung umschlossen wurde und auf der Mensa einen Aufbau in Form eines Ziboriums erhielt.

Das Ziborium über siebenseitigem Grundriß weist einen Unterbau mit vorgekröpften Sockeln und Postamenten aus Marmor auf. Der Unterbau wird an fünf Seiten von geschweiften Öffnungen, die von vergoldeten Kupferrahmen eingefasst sind, durchbrochen und bildet innen einen Hohlraum. Über dem Unterbau erhebt sich die Ziborienarchitektur aus sieben kannelierten Säulen, die aus weißem Marmor bestehen. Die Säulen stehen auf attischen Basen und enden in korinthischen Kapitellen, jeweils aus vergoldetem Kupfer. Arkaden auf toskanischen Pilastern bilden die innere, siebenseitige Gehäusearchitektur. Puttenköpfe zieren als Hochrelief die Rundbogenscheitel.

Die Gehäusearchitektur wird von einem kräftigen Gebälk mit fasziertem Architrav, glatt belassener Frieszone und ausgeprägtem Kranzgesims abgeschlossen. Dabei wird das Gebälk in einem verschleifenden, fließenden Übergang über den Stützgliedern vorgekröpft.

Über der Architektur erhebt sich ein eingezogener Tambour mit ovalförmigen Öffnungen. Der Tambour wird von einem verkröpften Gebälk abgeschlossen. Pilaster schwingen über den Säulenachsen in Voluten aus. Eine durchbrochene Rippenkuppel schließt die Architektur ab. Bekrönt wird die Ziborienarchitektur von einer Gloriole mit dem Auge Gottes als Trinitätssymbol und dem Namen „Jahwe“.

An die Ziborienarchitektur schließen sich beidseitig dreistufige Leuchter- und Reliquienbänke an, die in gleicher Höhe mit dem Ziborienunterbau abschließen. Die untere Leuchterbank wölbt sich dabei in einer konvexen Kurvung leicht vor. Die Bänke schwingen als Altarerweiterung zu den Seiten aus und umgreifen in einer leicht konkav geführten Kurve den Altar. Den seitlichen Abschluß der Flügelwände bilden jeweils kräftige Voluten, auf denen die Patronatsheiligen des Domes sitzen, links Maria mit Kind und rechts Petrus. Es handelt sich dabei um weiß gefaßte Holzbildwerke, die ursprünglich durch Marmorskulpturen ersetzt werden sollten.¹

An der Rückseite des Altares war beidseitig ein siebenstufiges Podest angelegt, damit der Geistliche von einer erhöhten Arbeitsebene aus die Monstranz auf den beweglichen Expositionsthron stellen konnte. Zur Aussetzung der Eucharistie wurde der Thron in einer bühnenhaften Erscheinung sodann über Gleitschienen ohne sonst übliche Kurbeln und Winden in die Mitte des Ziboriums geschoben.

In den Unterbau, der wie beschrieben über geschweifte Fensteröffnungen einsehbar war, wurde der bereits im Jahre 1633 von Konrad Duisberg angefertigte Schrein des Hl. Engelbert eingestellt, indirekt beleuchtet von insgesamt 14 Lichtquel-

¹ Vgl. Schulten 1979 / 80, S. 366.

len.¹ Dazu wurden jeweils zwei Kerzen in Lichtnischen in den Ecken des Sockels eingestellt. Der Schrein im Untergeschoß übernimmt dabei die Bedeutung der Bundeslade, da

jede vom Bischof geweihte Reliquienlade ihr Urbild in der alttestamentlichen Bundeslade hat, deren Bild Gott dem Moses auf dem Berge zeigte.²

Mit seinen sieben Säulen stellt das Ziborium das Haus der Weisheit dar. Dies besagen auf der Rückseite der Leuchterbank in vergoldeten Buchstaben eingeprägte Verse aus dem Buch der Sprüche:

*Sapientia aedificavit sibi domum excidit columnas septem. Immovalit victimas suas, miscuit vinum et proposuit mensam et bibite vinum quod miscui vobis.*³

Die geheiligte Zahl sieben ist in den gesamten Raumverhältnissen auf das Bauwerk des gotischen Chores bezogen. Das siebensäulige Ziborium des Spätbarock bildet darin den

Kulminationspunkt, der das gotische Gebäude architektonisch und inhaltlich zusammenfaßt und deutet. Es war nicht nur die Siebenzahl der Marmorsäulen des Tempiettos, die der Siebenzahl der Kapellen, der Arkaden im Chorhaupt und der Säulen antwortete, sondern auch die Gesamthöhe mit den Altarstufen entspricht etwa einem Siebtel der Scheitelhöhe des gotischen Gewölbes.⁴

Die siebensäulige Altararchitektur reichte mit ihrer Rippenkuppel mit dem bekrönenden, von der Gloriole hinterfangenen Trinitätssymbol bis in die Zone der Pfeilerfiguren des Chores hinauf. Damit verband sie

sinnvoll den mittelalterlichen Apostelzyklus mit Christus und Maria an der Spitze mit dem Hochaltar. Christus und Maria, zwischen denen sich die Kuppel erhob, wirkten nun wie Bezeichnungen des Tempels der Weisheit. Christus gilt seit alter Zeit als die Weisheit des Vaters, Maria wird gleichermaßen als Weisheit und Haus der Weisheit bezeichnet.⁵

Dem Kapitelsprotokoll vom 25. Juni 1766 ist zu entnehmen, daß der Altar nicht die typische Form der „päpstlichen Säulen“ aufweisen sollte. Der Lütticher Architekt Etienne Fayn konnte somit als Anregung bzw. Vorbild nicht auf Berninis Ziborium über der Confessio von St. Peter zu Rom zurückgegriffen. Eine mögliche Inspiration könnte allerdings von dem Ziborium in der Sakramentskapelle der Vatikanischen Basilika zu Rom ausgegangen sein. Das von Bernini entworfene Sakramentstabernakel wurde 1673 bis 1675 in vergoldeter Bronze ausgeführt. Wiederum hatte es Giov. Giac. de Rossi⁶ in sein Stichwerk „Disegni di Vari Altari e Cappelle“ aufgenommen.

¹ Zur Interpretation der vierzehn Lichter vgl. ebd., S. 355-357.

² Ebd., S. 357; zu weiteren Analysen vgl. ebd., S. 357-358.

³ Ebd., S. 352; vgl. Grosche 1978, S. 51.

⁴ Ebd., S. 354.

⁵ Ebd., S. 354; zu weiteren theologischen Interpretationen vgl. ebd., S. 354-355.

⁶ Vgl. Rossi [1713] 1972.

Für einen ausführlichen Vergleich zwischen Berninis Sakramentstabernakel und dem Hochaltar des Kölner Domes sei auf die Analysen Walter Schultens verwiesen.¹

Zur Einfügung der spätbarocken Altararchitektur in den Kölner Dom bemerkt Walter Schulten

Die Gesamtgestalt des Kölner Hochaltars ist im Hinblick auf die gotische Architektur des Chores bewundernswert. Zwar setzt er einerseits den gewünschten deutlichen Akzent, läßt andererseits aber überall die gotische Struktur und das farbige Licht der alten Fenster durchscheinen. Er fügt sich dem gotischen Bau harmonisch ein. Der weiße Marmor aus Carrara paßt zur weißen gotischen Arkatur und den gotischen Figuren der Altarmensa, die ebenfalls aus Carraramarmor bestehen. Das Rot-Blau des Marmors und das Gold antworten dem Farbenspiel der gotischen Fenster und Figuren. Der Anstoß im vorigen Jahrhundert, den Aufbau zu beseitigen, liegt denn auch vornehmlich an dem barocken Formen- und Farbenspiel, das man für eine gotische Kathedrale als störend empfand.²

Auch wenn der Hochaltar auf Grund seiner Ausmaße im Chorraum beeindruckend gewesen sein dürfte, so ist er dennoch in seiner Nüchternheit und Erstarrung nicht mehr zu einer überwältigenden illusionistischen barocken Altarbühne fähig, auf der ein Geschehen aus einer Heiligenlegende als übernatürliches Ereignis effektiv in Szene gesetzt ist, um den Betrachter kontemplativ in den Illusionsraum mitzureißen.

¹ Vgl. ebd., S. 364-366.

² Ebd., S. 366-367.

6. Zusammenfassung

Die Entwicklung der barocken Altarbaukunst in den Rheinlanden wurde an Hand von umfangreichen Einzelanalysen der wichtigsten Altarretabel und Altartypen beschrieben. Nachfolgend sollen die Einzeluntersuchungen in einer zusammenfassenden Betrachtung dargestellt werden, um einen Überblick über die Entwicklungstendenzen und Einflußnahmen in der Altarbaukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den Rheinlanden zu vermitteln.

Mit dem Bau der Pfarrkirche St. Peter in Köln in den Jahren 1515 bis 1530 und der Einstellung der Arbeiten am Kölner Dom im Jahre 1560 ging die Epoche der großen Kirchenbauten in Köln zu Ende und zugleich stagnierten die Aktivitäten auf dem Gebiet der sakralen Architektur. Der erste Kirchenneubau im 17. Jahrhundert bildete die Kölner Jesuitenkirche St. Mariae Himmelfahrt, die in der Zeit von 1618 bis 1628 entstand. Herzog Maximilian I. von Bayern stiftete fast zwei Drittel der entstandenen Baukosten, während der Kölner Kurfürst und Erzbischof Ferdinand von Bayern, der entschiedene Förderer des Kirchenbaus, neben weiteren Stiftern die restliche Summe beitrug. Mit dem Neubau, einem „monumentum Bavaricae pietatis“ auf kurkölnischem Boden, setzten die Wittelsbacher ein Zeichen der wiedererstarkten katholischen Kirche in der freien Reichsstadt Köln. Zugleich symbolisiert der Sakralbau die Präsenz und den Herrschaftsanspruch des Hauses Wittelsbach in Kurköln, veranschaulicht durch das Wappen Herzog Maximilians I. von Bayern über dem Hauptportal sowie durch das Wappen Kurfürst Ferdinands von Bayern am Hochaltar.

Die Jesuiten, die ihre straffe Organisation und strenge Ordensideologie auf die Erhaltung der kirchlichen Macht ausgerichtet hatten und die Gegenreformation maßgeblich vorantrieben und durchsetzten, entschieden sich vermutlich zusammen mit Kurfürst Ferdinand, der seinen Bruder um einen erfahrenen Architekten bat, in Köln für einen der spätmittelalterlichen Gotik verpflichteten Kirchenbau. Dieser Rückgriff auf eine postgotische Formensprache bedeutete kein Nachlassen der künstlerischen Kräfte, sondern es war Ausdruck eines bestimmten Kunstwillens. So wurde an die große mittelalterliche Tradition der Stadt angeknüpft, um damit vor allem eine Kontinuität des Katholizismus zu demonstrieren, der im späten 16. und beginnenden 17. Jahrhundert im Erzstift gefährdet war.¹

Im Gegensatz zur Nachgotik der Architektur besticht die Kirche in ihrem Inneren durch einen großartigen Raumeindruck, bestimmt von einer frühbarocken Lichtführung. Das breite, saalartige Mittelschiff ist nur gedämpft beleuchtet, während der Chorraum von Licht durchflutet wird. Hier gipfelt der Kirchenraum in dem über-

¹ Vgl. Hilger 1982, S. 15.

wältigenden, den gesamten Raum beherrschenden Hochaltar (1628, vgl. S. 100 ff.). Kurfürst Ferdinand von Bayern ist der Stifter des Altares, der in seiner mehrgeschossigen, von einem Vertikalismus geprägten Architektur die Hochaltäre der Münchner Jesuitenkirche St. Michael sowie der ehemaligen Benediktiner-Stiftskirche St. Ulrich und Afra in Augsburg allgemein reflektiert.

Das Hauptgeschoß des Kölner Hochaltares wie auch der Attikaauszug scheinen in der architektonischen Grundstruktur allerdings maßgeblich von Altar-Teilentwürfen aus der „Architektvra“ des Wendel Dietterlin inspiriert zu sein.¹ Dietterlins Tafeln 206 und 207 ergeben zusammengesetzt ein eingeschossiges Retabel mit Attika. Um in Köln eine dem gesamten Raum angemessene Höhe des Hochaltares zu erreichen, wurde, ausgehend von dem Dietterlinschen Entwurf, ein weiteres Geschoß eingefügt.

Neben dem Hochaltar scheinen auch die Altäre der Nebenchöre (1628, vgl. S. 115 ff.) in ihrer Gestaltung stark von weiteren Altar-Teilentwürfen aus dem Stichwerk des Wendel Dietterlin angeregt zu sein.

Im Entwurf gehen die Altäre mit sehr großer Wahrscheinlichkeit auf den Laienbruder und Schreinerarchitekten Valentin Boltz zurück, den Leiter der Kollegwerkstatt, die die Schreiner- und Schnitzerarbeiten der Ausstattung ausführte. Seit 1623 war Valentin Boltz darüber hinaus Bauleiter der Kölner Jesuitenkirche, nachdem der Architekt Christoph Wamser in dieser Funktion ausgeschieden war.

Der manieristische Hochaltar steht in einem fließend durchgehenden Kirchenraum, der durch eine frühbarocke kontrastierende Lichtführung in Form des dunkel gehaltenen Mittelschiffs und des lichtdurchfluteten Chorraums charakterisiert ist. Damit wurden in Köln erstmals in der Jesuitenkirche Richtlinien aus dem ersten Handbuch zur kirchlichen Architektur und christlichen Kunst zur Anwendung gebracht, den im Jahre 1576 erschienenen „Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae“, deren Autor der Mailänder Erzbischof Carlo Borromeo war.² Der sonst so nüchterne Carlo Borromeo, der Glasmalerei verbot, steigerte sich in der Verherrlichung des Tageslichtes sogar zu einer wahren Lichteuphorie.

Nicht in ihrer postgotischen Architektur, sondern in ihrem überwältigenden frühbarocken Raumeindruck und in ihrer richtungweisenden Ausstattung kann die Bedeutung der Kölner Jesuitenkirche nicht hoch genug eingeschätzt werden, denn sie bildet den Auftakt für eine nachfolgend einsetzende Barockisierungswelle der mittelalterlichen Kirchenbauten in Köln.

So entfernte man die alten Hochaltäre und ersetzte sie durch frühbarocke Altararchitekturen zumeist in einer Schwarz-Gold-Fassung. Die Altäre wurden fortan mit einem Tabernakel ausgestattet, in dem die Realpräsenz Gottes in Gestalt der Eucharis-

¹ Vgl. Dietterlin (1598) 1965.

² Vgl. Mayer-Himmelheber 1984.

tie ruhte. Sakramentshäuser wurden dadurch obsolet. Entsprechend Carlo Borromeos Bestimmungen stattete man die Chorfenster meistens mit einer neuen klarsichtigen Verglasung aus, so daß der Chor in hellem Licht erstrahlte, während sich der neue Hochaltar in schwarz-goldenem Farbklang kontrastierend aus dem hellen Chorraum heraushob. Um den gesamten Innenraum zu vereinheitlichen, brach man entweder die vorhandenen mittelalterlichen Lettner ab oder man versetzte sie an das Westende des Mittelschiffs und funktionierte sie zu einer Orgelempore um. Der Chor wie auch die Seitenkapellen wurden statt dessen nur noch durch ein begrenzendes, aber blickdurchlässiges Gitter vom Laienraum getrennt.

Der manieristische Hochaltar der Kölner Jesuitenkirche, mit dem erstmals im 17. Jahrhundert süddeutsches Formenvokabular im Rheinland Eingang fand, wurde in der Zeit des Frühbarock von ca. 1630 bis ca. 1675 in seinen Grundstrukturen mehrfach rezipiert, wobei das Retabel in zunehmendem Maße eine in barockem Sinne deutliche Tektonisierung der Architektur erfuhr. Dies kann anschaulich vor Augen geführt werden an den Hochaltären der ehemaligen Franziskaner-Klosterkirche St. Nikolaus zu Aachen (1630/31, vgl. S. 131 ff.) sowie der ehemaligen Aachener Jesuitenkirche St. Michael (1664, vgl. S. 133 ff.). Weiterhin ist der Hochaltar der ehemaligen Benediktiner-Abteikirche St. Heribert in Köln-Deutz zu nennen (siebziger Jahre 17. Jahrhundert, vgl. S. 136 ff.).

Neben dem überragenden, in Holz verarbeiteten Hochaltarretabel der Kölner Jesuitenkirche tritt in der freien Reichsstadt erstmals im Jahre 1626 in St. Kolumba, Kolumbaaltar (vgl. S. 121 ff.), und dann nachfolgend ab 1635 ein neuer, frühbarocker Retabeltypus flämischer Rezeption auf, der sich durch die Verarbeitung in schwarzem, weißen und farbigen Marmor charakterisiert. Es handelt sich um einen einfachen Portalaltar, den man auch als architektonisch akzentuierten Gemäldealtar bezeichnen kann. In der architektonischen Grundstruktur – einer rahmenden Säulentravée – existierte dieser Altartyp in Köln bereits seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts, wie ein Hinweis auf den Annenaltar in St. Johann Baptist nahelegt (1605, vgl. S. 96 f.). Anstelle eines üblichen von Säulen und einem geraden Gebälk eingefassten Marmorreliefs, wie man es beim Annenaltar vorfindet, rahmt beim einfachen Portalaltar eine Säulentravée ein zentrales, dominierendes Altarblatt, überfangen von einem geschweiften und gesprengten Segmentgiebel. In seiner architektonischen Grundstruktur leitet sich dieser Altartyp vom Marienaltar der Liebfrauenkapelle in der ehemaligen Jesuitenkirche St. Karl Borromäus zu Antwerpen ab. Peter Paul Rubens soll den in Zusammenhang mit der einheitlichen Ausstattung im Jahre 1621 vollendeten Altar entworfen haben, zu dem er nachträglich als Altarblatt eine Himmelfahrt Mariä malte.

Der Typus des einfachen Portalaltars fand in der rheinischen Metropole ohne gravierende Formveränderungen bis zum Ende des Jahrhunderts große Verbreitung.

Dabei setzte man ihn in überwiegendem Maße als Kapellenaltar ein, wie die Beispiele in St. Gereon, Köln, beweisen (vgl. S. 123 ff.); dieser Retabeltyp wurde aber auch als Hochaltar verwendet, wobei bekrönende Skulpturen oder zusätzlich eine Attika hinzugefügt werden konnten. Dies belegen die Hochaltäre in St. Peter (1642, vgl. S. 126 ff.) und St. Johann Baptist (1658, vgl. S. 128 f.) zu Köln.

Eine Rezeption flämischer frühbarocker Altartypen ist ab der Jahrhundertmitte auch am Niederrhein zunächst bei Seitenaltären vermehrt festzustellen. Hier wird allerdings nicht auf den Typ des für Köln charakteristischen einfachen Portalaltares zurückgegriffen, sondern es finden sich zwei Variationen der Ädikula mit Attika, die sich formal in der unterschiedlichen Ausbildung der Attika – einer Nischen- sowie einer Kartuschenattika – differenzieren lassen. Ädikulaaltäre mit Nischenattika, in die eine Heiligenfigur eingestellt ist, sind exemplarisch in der Xantener Stiftskirche St. Viktor vertreten (vgl. S. 147 ff.). Ein qualitätvolles Beispiel einer Ädikula mit beidseitig stark konkav eingezogener Kartuschenattika stellt der Hochaltar der Kevelaer Kerzenkapelle (Anfang siebziger Jahre 17. Jahrhundert, vgl. S. 153 ff.) dar.

In der freien Reichsstadt Köln tritt hingegen um die Mitte des 17. Jahrhunderts der frühbarocke Portalaltar süddeutscher Prägung auf, bei dem es sich um die Hochaltäre der Kölner Stiftskirchen St. Ursula (1642, vgl. S. 157 ff.) und St. Andreas (um 1650, vgl. S. 161 ff.) handelt, die dem aus Augsburg stammenden Bildhauer Jeremias Geisselbrunn zuzuschreiben sind.

Im Jahre 1651 stiftete der Kölner Kurfürst und Erzbischof Maximilian Heinrich von Bayern der Pfarrkirche St. Remigius zu Bonn einen frühbarocken Hochaltar (vgl. S. 164 ff.), der stark von den manieristisch-frühbarocken Stichwerken des Mailänder Architekten und Zeichners Giov. Batt. Montano¹ beeinflusst zu sein scheint. Von diesem Stichwerk angeregt, setzte Jeremias Geisselbrunn, dem dieser Altar zugeschrieben wird, hier einen frühbarocken Portalaltar italienisch-süddeutscher Prägung um. Dieser einfache Portalaltar wurde in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts im Rheinland rezipiert. Dabei kann die Grundform architektonisch klar strukturiert sein oder durch verschleifende Akanthusanschwünge sowie Akanthusornament in der Struktur verunklärt werden.

Eine konsequente Weiterentwicklung dieses Grundtypus im Sinne einer Betonung der architektonischen Struktur fand in der Altartrias der ehemaligen Jesuitenkirche St. Donatus zu Münstereifel statt (um 1668/70, vgl. S. 167 ff.). Hier weist das Hauptgeschoß jeweils eine doppelte Säulenstellung in typisch römischem, frühbarocken Rücksprungmotiv auf, während ein gesprengter Dreieckgiebel eine Attika

¹ Vgl. Montano 1925.

verklammert. Durch die gestuften Doppelsäulen erhält der Altar eine stärkere Breitenausdehnung, während gleichzeitig die vorgekröpfte innere Säulentravée eine Konzentration auf die Mitte bewirkt. Bezeichnenderweise stiftete der Kölner Kurfürst Maximilian Heinrich von Bayern den Hochaltar.

Zusammenfassend sind für die Phase des Frühbarock in Köln zwei dominierende Rezeptionsstränge zu konstatieren. Es handelt sich zum einen um eine Orientierung an süddeutscher Kunst, die über Vermittlung der Kölner Kurfürsten aus dem Hause Wittelsbach nach Köln importiert wurde; die Kurfürsten von Köln standen in enger Verbindung mit den bayerischen Wittelsbachern, die die wichtigsten und zuverlässigsten Verbündeten des Papsttums im Reich darstellten. Kirchenpolitisch wurde über die neue künstlerische Ausstattung der Sakralräume mit Altären die katholische Reform, in der die Feier der Eucharistie erneut in den Mittelpunkt rückte, den Gläubigen anschaulich vor Augen geführt.

Neben der Ausrichtung nach Süddeutschland wurde zum anderen besonders in Köln flämische Kunst rezipiert. In Flandern, speziell der Kunsthauptstadt Antwerpen, hatte sich bereits eine qualitätsvolle Ausstattungskunst entwickeln können, da Antwerpen und die südlichen Provinzen bereits 1585 erneut der spanischen Krone zugefallen waren und unter Alessandro Farnese, Herzog von Parma, und den nachfolgenden Erzherzögen rekatholisiert wurde. Im Rahmen der großen religiösen Erneuerung blühte die Kunst durch zahlreiche Aufträge für Neuausstattungen von Kirchen und Klöstern auf.

Abgesehen von diesen Gründen hängt die Rezeption des einfachen Portalaltares, der in Köln sehr verbreitet war, mit der deutlichen Bevorzugung von Gemälden bzw. mit der Blütezeit der Rubensschule zusammen. Zahlreiche Altarblätter für Kölner Kirchen wurden bei flämischen Künstlern in Auftrag gegeben, und selbst Peter Paul Rubens hatte für die Kölner Kapuzinerkirche sowie für die Pfarrkirche St. Peter jeweils ein Altarblatt geliefert.

Neben der süddeutschen und flämischen Rezeption gewannen sukzessive die Stichwerke des Giov. Batt. Montano und des Giov. Giac. de Rossi an Bedeutung. So ließen sich die Bildhauer oder Architekten von Altarentwürfen aus diesen italienisch-römischen Vorlagenwerken für ihre Aufträge inspirieren, oder Altäre wurden in sehr enger Anlehnung daran entworfen.

In der Zeit des Hochbarock wurde der Typus des Portalaltares, der die Gestalt eines eintorigen Triumphbogens beschreibt, gleichsam monumentalisiert und plastisch wandparallel geschichtet. Dabei füllt das Retabel als Schauwand raumbherrschend die gesamte Ostwand des Chores aus. Ein solcher qualitätvoller Hochaltar, der wiederum enge Bezüge zu Köln aufweist, steht in der ehemaligen Prämonstratenser-

Abteikirche St. Maria und Potentinus in Steinfeld, in der Nordeifel gelegen (1683, vgl. S. 186 ff.).

Eine ausgesprochene Homogenisierung der Hochaltararchitektur mit der Makroarchitektur des Raumes fand in der ehemaligen Kölner Karmelitesen-Klosterkirche St. Maria in der Schnurgasse statt (um 1683, vgl. S. 205 ff.). Der Altar ersetzt gleichsam die Chorwand, die als Fläche beinahe nicht mehr sichtbar war. Mit großer Wahrscheinlichkeit geht eine Anregung zu dieser beherrschenden Altar-Schauwand von einer eintorigen Triumphbogenarchitektur aus dem Stichwerk „Pompa Trivmphalis Introitus Fernandi“ des Peter Paul Rubens¹ aus. Zugleich weist dieser fassadenhafte Altar in seiner Dreigeschossigkeit Nachwirkungen des epochemachenden Hochaltars der Kölner Jesuitenkirche auf.

Der Hochaltar (1698) der Kreuzherren-Klosterkirche zu Beyenburg (vgl. S. 200 ff.) scheint in dem Motiv der Akkumulation der gestuften Säulen vom Hauptportal mit Säulentriplett, das die Fassade der römischen Kirche Santi Vincenzo e Anastasio charakterisiert, inspiriert zu sein. Einen Grund- und Aufriß der Kirchenfassade hatte Domenico de Rossi als Kupferstich in sein Architekturkompendium zum römischen Barock, „Studio d'Architettura civile di Roma“², aufgenommen. In Beyenburg sind die Säulen allerdings zentralperspektivisch in der Tiefe geschichtet und die Altararchitektur ist mit einer Nischenattika kombiniert, die motivisch dem flämischen Altarbau entlehnt zu sein scheint.

Neben dem Hochaltar existierten in Beyenburg Seitenaltäre, die in ihrer Architektur eine verkleinerte Form des Hochaltars darstellten. Der räumlich durch die Architektur nicht differenzierte Saal wurde hingegen durch die Seitenaltäre wie vorgeschobene Kulissen in Schichten gegliedert. Dadurch verwandelte man den Chorraum in eine barocke Tiefenbühne bzw. den Saal in einen Prospektraum mit dem Hochaltar als Schlußprospekt. Der Hochaltar und die Seitenaltäre bildeten eine Gruppe von Raumkulissen, die allerdings nur in der direkten Betrachtung aus der Längsachse ihre volle Wirkung entfalten konnten.

Ein Jahr später entstand in Godesberg in der Michaelskapelle im Auftrag des Kurfürsten Joseph Clemens eine qualitätsvolle und hervorragende Altarausstattung (1699, vgl. S. 212 ff.) mit einer Inszenierung eines *Theatrum sacrum*, wie es für die Zeit ungewöhnlich und grundsätzlich für das Rheinland unvergleichlich ist. Die Altäre aus Stuckmarmor gehen im Entwurf und in der Ausführung auf Giovanni Pietro Castelli zurück, der gebürtig aus der Gegend um den Luganer See stammte.

¹ Vgl. Rubens (1642) 1971.

² Vgl. Rossi (1702, 1711, 1713) 1972.

Zwei Seitenaltäre mit erstmals im Rheinland diagonal disponierten Seitenkompartimenten stehen vor einem Triumphbogen, der in Verbindung mit den Altären ein Proszenium bildet, das den Betrachtterraum von der Altarbühne abgrenzt. Der Hochaltar, dessen Seitenkompartimente ebenfalls diagonal abgewinkelt sind und den Altar zum Raum hin öffnen, steht frei im Chorhaus und bildet eine tiefenräumliche Altarbühne, auf welcher eine Szene aus der Michaelslegende das Drama des *Theatrum sacrum* bildet, das von den Heiligen in Permanenz vergegenwärtigt wird.

Durch das Proszenium wird der Gläubige vom Chorraum als einem Bereich höherer Weihen und einer übergeordneten Realität mit szenischer Darstellung distanziert. Zugleich zieht das lichte Szenenarrangement vor der dunklen Altarbühne den Betrachter optisch an und kontemplativ in den Illusionsraum hinein, um die himmlische Vision nachzuvollziehen und mitzuerleben.

Als ein weiteres theatralisches Mittel wird die Inszenierung auf der Tiefenbühne durch Kulissenlicht plastisch herausgehoben und erscheint wie auf einer Bühne beleuchtet.

Die im Bereich der Bonner Hofkunst entstandene Ausstattung der Godesberger Kapelle ist nicht nur für das Rheinland einzigartig, sondern das *Theatrum sacrum* bildet für die Zeit der Jahrhundertwende die erste szenische Darstellung auf einem Hochaltar im gesamten nordwestdeutschen Raum.

Nach der Jahrhundertwende setzte in Köln im zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts eine zweite Phase der Rezeption italienisch-römischer Vorbilder durch die Stichwerke „*Perspectiva Pictorum*“ des Andrea Pozzo¹ ein. Zugleich fand dabei eine Monumentalisierung des Altar-Hauptgeschosses in der Höhe und Breite statt.

Anregungen zu der im Jahre 1715 konsekrierten Altarausstattung der ehemaligen Kölner Karmeliten-Klosterkirche St. Maria in der Kupfergasse (vgl. S. 235 ff.) scheinen von *Theatrum sacrum* Dekorationen für Il Gesù, die im zweiten Teil des Pozzo-Traktes vorlagen, auszugehen. Der raumgreifende und raumschaffende, borrominesk bewegte Hochaltar der Klosterkirche entfaltete sich nach den Seiten und in die Mitte in den Raum hinein. Dabei schien der Wandaltar den Kirchenraum gleichsam illusionistisch zu erweitern. Mit diesem Altarensemble, das möglicherweise der flämische Bildhauer Johann Franz van Helmont entworfen haben könnte, wurden Altarbühnen für szenische Bildwerke entwickelt. An vorderster Stelle der Bühnenaltäre sind der Hochaltar der ehemaligen Stiftskirche St. Severin zu Köln (1717/18, vgl. S. 264 ff.), entworfen vom Mechelner Bildhauer Frans Langhemans, und der Entwurf für einen Severin-Altar (um 1717, vgl. S. 259 ff.), der Johann Franz van Helmont zugeschrieben wird, zu nennen. Auf den Altären wird jeweils die Apotheose des hl. Severin

¹ Vgl. Pozzo 1711.

dargestellt, während im Bereich des luftigen, lichtüberstrahlten Auszuges, der himmlischen Zone, die Trinität erschien, überfangen von einer Baldachinkrone, die Allusionen an die Bekrönung des Ziboriums von St. Peter zu Rom weckte. Der Kölner Severin-Altar ist wiederum direkt inspiriert vom Hochaltar der Antwerpener Kirche St. Jakob, einer transparenten Lichtbühne, auf dem das Schauspiel der Apotheose des Jakobus minor von Artus Quellinus dem Jüngeren in Szene gesetzt ist.

Der Typus des freistehenden Baldachinaltares entstand in Köln zu Beginn des 18. Jahrhunderts in dem Hochaltar (1703) der Stadtpfarrkirche St. Kolumba, der zwischen 1717 und 1720 von Johann Franz van Helmont vollendet wurde (vgl. S. 279 ff.). Der Altarentwurf, der auf das römische Vorbild des Hochaltares von S. Maria in Traspontina zurückgeht, dürfte mit großer Wahrscheinlichkeit dem Venezianer Architekten Matteo Alberti, Oberbaudirektor am Düsseldorfer Hofe, zugeschrieben werden.

Im Jahre 1733 wurde in der ehemaligen Kölner Minoriten-Klosterkirche St. Franziskus ein Halbkreisziporium (vgl. S. 325 ff.) errichtet, das begrenzend, aber blickdurchlässig frei im Chorraum stand und den rückwärtigen Mönchschor vom Laienraum abtrennte. Auch dieser Altar war in seiner architektonischen Grundstruktur wiederum stark vom Hochaltar der Antwerpener Jakobskirche beeinflusst.

Als hervorragendste Altarschöpfung entstand schließlich von Balthasar Neumann im Auftrage des Kurfürsten Clemens August der apsidiale transparente Baldachinaltar (1745) für die Schloßkapelle zu Brühl (vgl. S. 329 ff.). Wiederum im Auftrage des Kölner Kurfürsten Clemens August wurde in Bonn-Poppelsdorf in der Wallfahrtskirche auf dem Kreuzberg ein freistehender qualitätvoller Baldachinaltar (1746 bis 1751) errichtet (vgl. S. 339 ff.).

Mit diesen herausragenden Altären aus dem Kreis der Bonner Hofkunst fand der barocke Altarbau in den Rheinlanden seinen Endpunkt. Danach gab noch im Jahre 1767 das Kölner Domkapitel einen siebensäuligen, das Haus der Weisheit darstellenden Baldachinaltar (vgl. S. 341 ff.) in Auftrag, der allerdings in seiner Nüchternheit dem spätbarocken Klassizismus zuzuordnen ist. Zu einer Altarbühne mit einem illusionistischen *Theatrum sacrum*, in dem Szenen aus einer Heiligenlegende dem Betrachter visualisiert werden, ist diese Architektur nicht mehr fähig.

7. Literaturverzeichnis

7.1. Stichwerke

Dietterlin (1598) 1965

Wendel Dietterlin: *Architectvra. Von Austheilung, Symmetrie und Proportion der fünff Seulen*, Nürnberg 1598, Neudruck, Darmstadt 1965.

Dubreuil 1649

Jean Dubreuil: *La perspective Pratique*, Paris 1649.

Guarini (1737) 1968

Guarino Guarini: *Architettura Civile*, Turin 1737 (Vorabdruck: Turin 1686), Neudruck, Mailand 1968.

Indau 1686

Johannes Indau: *Wienerisches Architectur-, Kunst- und Säullen-Buch*, Wien 1686.

Kasemann 1615

Rutger Kasemann: *Architectvra Lehr Seivlen Bochg nachg reichtier Mas vnd Semeitrei Avsteilvng deir fvnf Svlen Tvscana Dorica Ionica Corintica Composita gar fleisichg ausz dien anteiqvitetien giezogien vnd nveileichg in koffeir giemacht* 1615 Rotgervs Kaseman Inventor gietrvckt zo Collen bei Iohan Bvchsenmacher, Köln 1615.

Krammer [1610]

Gabriel Krammer: *Architectvra. Von den fvnf Sevlen sambt iren Ornamenten vnd Zierden als nemlich Tvscana Dorica Ionica Corintia Composta*. Köln [1610].

Montano 1625

Giovanni Battista Montano: *Diversi Ornamenti capricciosi per depositi e Altari*, Rom 1625.

Montano 1628

Giovanni Battista Montano: *Tabernacoli diversi*, Rom 1628.

Pozzo 1711

Andrea Pozzo: *Perspectiva pictorum atque architectorum*, 2 Bde., lateinisch-deutsche Ausgabe, Rom 1711.

Radi 1619 a

Bernardino Radi: Vari Disegni de Arghitettura ornati de Porte inventati, Rom 1619.

Radi 1619 b

Bernardino Radi: Disegni varii di depositi o sepulcri, Rom 1619.

Rossi (1702, 1711, 1721) 1972

Domenico de Rossi: Studio d'Architettura civile di Roma, 3 Bde., Rom 1702, 1711, 1721, Neudruck, Richmond 1972.

Rossi [1713] 1972

Giovanni Giacomo de Rossi: Disegni di vari Altari e Cappelle nelle Chiese di Roma, Rom [1713], Neudruck, Richmond 1972.

Rubens (1622) 1982

Peter Paul Rubens: Palazzi di Genova, Antwerpen 1622, Neudruck, hrsg. von Heinz Schomann, Dortmund 1982.

Rubens (1642) 1971

Peter Paul Rubens: Pompa Trivmphalis Introitvs Ferdinandi Avstriaci Hispaniarvm Infantis, & c. in Urbem Antverpianam, Antwerpen 1642, Neudruck, New York 1971.

Sturm 1719

Leonhard Christoph Sturm: Durch einen grossen Theil von Deutschland und den Niederlanden biß nach Paris gemachte Architectonische Reiseanmerkungen, Augsburg 1719.

Unsel 1695

Johannes Unsel: Newes Zierathen Buch, Augsburg 1695.

Unteutsch o. J. [um 1640]

Friedrich Unteutsch: Neues Ziratenbuch ander theil Durch Meister Friderich Unteütsch Stattschreiner in Frankfurth Zufinden in Nürnberg Bey Paulus Fürsten Kunstschreiner, o. O., o. J. [um 1640].

7.2. Sekundärliteratur

Adelmann 1978

Josef Anselm Graf Adelmann: Der Barockaltar als Bedeutungsträger von Theologie und Frömmigkeit, in: Knoepfli / Zürcher 1978, S. 84-124.

Aders u. a. 1956

Günter Aders u. a.: Die Stifts- und Pfarrkirche St. Lambertus zu Düsseldorf, Ratingen 1956, (Rheinisches Bilderbuch Nr. 8).

AKL

Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, begr. und mithrsg. von Günter Meissner, Bd. 1 ff., Leipzig 1983 ff.

Alewyn 1973

Richard Alewyn: Feste des Barock, in: Absolutismus, hrsg. von Walther Hubatsch, Darmstadt 1973, S. 238-247.

Alewyn²1985

Richard Alewyn: Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste, München²1985.

Altmann 1983

Lothar Altmann: Die ursprüngliche Ausstattung von St. Michael und ihr Programm, in: Wagner / Keller 1983, S. 81-111.

Amberg 1982

Gottfried Amberg: Ceremoniale Coloniense. Die Feier des Gottesdienstes durch das Kapitulum an der Hohen Domkirche zu Köln bis zum Ende der reichsstädtischen Zeit, Siegburg 1982, (Studien zur Kölner Kirchengeschichte, Bd. 17).

Amberg 1984

Gottfried Amberg: Tod und Begräbnis des Kurfürsten Ernst von Bayern und die Inthronisation seines Neffen Ferdinand von Bayern als Kurfürst von Köln im Jahre 1612, in: Kölner Domblatt. Jahrbuch des Zentral-Dombau-Vereins 49. Folge, 1984, S. 111-128.

André 1939

G. André: Architektur und Kunstgewerbe als Gegenstand der Ikonographie, in: Festschrift für Richard Hamann, 1939, S. 3 ff.

Appel 1934

Heinrich Appel: Niederrheinische Skulptur von 1560–1620 und ihre Beziehungen zu den Niederlanden, Diss. Köln 1929, Emsdetten 1934.

Arntz u. a. 1934

Ludwig Arntz u. a.: Die kirchlichen Denkmäler der Stadt Köln. S. Ursula – Ursulinenkirche – S. Elisabeth – S. Maria Ablass – Kartause, Deutz und die übrigen Vororte, die Friedhöfe, Düsseldorf 1934, (Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln, 2. Bd., III. Abt., = Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, 7. Bd., III. Abt.).

Arntz / Neu / Vogts 1937

Ludwig Arntz / Heinrich Neu / Hans Vogts: Die ehemaligen Kirchen, Klöster, Hospitäler und Schulbauten der Stadt Köln, Düsseldorf 1937, (Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln, 2. Bd., III. Abt., Erg.-Bd., = Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, 7. Bd., III. Abt., Erg.-Bd.)

Aubin 1926

Hermann Aubin (Hrsg.): Geschichtlicher Atlas der Rheinprovinz, bearb. von Josef Niessen, Köln / Bonn 1926.

Aubin / Frings / Müller 1926

Hermann Aubin / Theodor Frings / Josef Müller: Kulturströmungen und Kulturprovinzen in den Rheinlanden. Geschichte, Sprache, Volkskunde, Bonn 1926.

Aubin 1965

Hermann Aubin: Grundlagen und Perspektiven geschichtlicher Kulturräumforschung und Kulturmorphologie. Aufsätze zur vergleichenden Landes- und Volksgeschichte aus viereinhalb Jahrzehnten anlässlich der Vollendung des 80. Lebensjahres des Verfassers, hrsg. von Franz Petri, Bonn 1965.

Ballestrem / Hilger 1982

Agnes Gräfin Ballestrem / Hans Peter Hilger: Eine Halbfigur Gottvaters von Johann Franz van Helmont im Expositorium des Hochaltars, in: Jesuitenkirche 1982, S. 118-128.

Bandmann 1984

Günter Bandmann: Ikonologie der Architektur, in: Politische Architektur in Europa vom Mittelalter bis heute, hrsg. von Martin Warnke, Köln 1984, S. 19-71.

Bandmann ⁸1985

Günter Bandmann: Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger, Darmstadt ⁸1985.

Baudouin 1972

Frans Baudouin: Altars and Altarpieces before 1620, in: Katalog Princeton 1972, S. 45-91.

Bauer 1978

Hermann Bauer: Christliches in der barocken Architektur, in: Das Münster 31, 1978, S. 15-20.

Bauer 1989

Hermann Bauer: Zum Illusionismus Berninis, in: Beck / Schulze 1989, S. 129-142.

Bauer 1992

Hermann Bauer: Barock. Kunst einer Epoche, Berlin 1992.

Baur-Heinhold 1966

Margarete Baur-Heinhold: Theater des Barock. Festliches Bühnenspiel im 17. und 18. Jahrhundert, München 1966.

Beck / Schulze 1989

Herbert Beck / Sabine Schulze (Hrsg.): Antikenrezeption im Hochbarock, Berlin 1989, (Schriften des Liebieghauses).

Becker 1989

Thomas Paul Becker: Konfessionalisierung in Kurköln. Untersuchungen zur Durchsetzung der katholischen Reform in den Dekanaten Ahrgau und Bonn anhand von Visitationsprotokollen 1583–1761, Diss. Freiburg i. Br., Bonn 1989, (Veröffentlichung des Stadtarchivs Bonn, Bd. 43).

Becker 1990

Ulrich Becker: Studien zum flämischen Altarbau im 17. und 18. Jahrhundert, Diss. Bonn 1987 / 88, Brüssel 1990, (Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten, Jaargang 52, Nr. 49).

Beissel 1892

Stephan Beissel: Die Kirche „Maria Himmelfahrt“ zu Köln und ihr sogen. „Jesuitenstil“, in: Zeitschrift für christliche Kunst, Jg. V, 1892, Sp. 47-54.

Bellot 1998

Christoph Bellot: Fragen zum ehemaligen barocken Hochaltar der Deutzer Abteikirche, in: Colonia Romana. Jahrbuch des Fördervereins Romanische Kirchen Köln, XIII, 1998, S. 59-67.

Bergmann ³1982

Karl Heinz Bergmann: St. Pantaleon in Köln, Neuss ³1982, (Rheinische Kunststätten, Heft 146).

Berliner / Egger ²1981

Rudolph Berliner / Gerhard Egger: Ornamentale Vorlagenblätter des 16.–19. Jahrhunderts, 3 Bde., München ²1981.

Besch 1983

Ulrike Besch: Studien zur Ausstattung von St. Kajetan in München – Ein Beitrag zur Funktion ephemerer Systemelemente in der Kunst des Barock, Diss. München 1983, München 1983.

Betz 1959

J. Betz: Eucharistie, in: LThK, 3. Bd., Freiburg 1959, Sp. 1142-1157.

Beyer 1999

Nicole Beyer: Das Werk des Johann Wolfgang Frölicher. Ein Beitrag zur barocken Skulptur im Deutschland des 17. Jahrhunderts, Diss. Mainz 1996, Mainz 1999, (Quellen und Abhandlungen zur mittelrheinischen Kirchengeschichte, Bd. 92).

Bjurström 1972

Per Bjurström: Baroque Theater and the Jesuits, in: Wittkower / Jaffe 1972, S. 99-110.

Bock 1994

Ulrich Bock: Die Stiftskirche St. Cäcilien, (Bd. III, Tafel 1–6), in: Katalog Köln 1994, S. 106-112.

Boisserée 1833

Sulpiz Boisserée (Hrsg.): Denkmale der Baukunst vom VII. bis zum XIII. Jahrhundert am Niederrhein, München 1833.

Borsi 1982

Franco Borsi: Gian Lorenzo Bernini. Architekt, Das Gesamtwerk, Stuttgart / Zürich 1982.

Braubach 1931

Max Braubach: Die vier letzten Kurfürsten von Köln. Ein Bild rheinischer Kultur im 18. Jahrhundert, Bonn / Köln 1931.

Braubach 1976

Max Braubach: Vom Westfälischen Frieden bis zum Wiener Kongreß, (1648–1815), in: Rheinische Geschichte, hrsg. von Franz Petri / Georg Droege, Bd. 2, Neuzeit, Düsseldorf 1976, S. 227-294.

Braun 1905

Joseph Braun: Gemälde von Rubens, van Dyk und Gerhard Seghers in der Mariä-Himmelfahrtskirche zu Köln, in: Zeitschrift für christliche Kunst, Jg. XVIII, 1905, Sp. 343-348.

Braun 1907

Joseph Braun: Die belgischen Jesuitenkirchen. Ein Beitrag zur Geschichte des Kampfes zwischen Gotik und Renaissance, Freiburg im Breisgau 1907.

Braun 1908

Joseph Braun: Die Kirchenbauten der deutschen Jesuiten. Ein Beitrag zur Kultur- und Kunstgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts, 1. Teil: Die Kirchen der ungeteilten rheinischen und niederrheinischen Ordensprovinz, Freiburg im Breisgau 1908.

Braun 1909

Joseph Braun: Neue Funde zur Baugeschichte der Kölner Jesuitenkirche, in: Stimmen aus Maria Laach, Bd. 76, 1909, S. 282-296.

Braun 1910

Joseph Braun: Die Kirchenbauten der deutschen Jesuiten. Ein Beitrag zur Kultur- und Kunstgeschichte des 16., 17. und 18. Jahrhunderts, 2. Teil: Die Kirchen der oberdeutschen und der oberrheinischen Ordensprovinz, Freiburg im Breisgau 1910.

Braun 1924

Joseph Braun: Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung, 2 Bde., München 1924.

Braun 1937 a

Joseph Braun: Altar, in: RDK, Bd. 1, Stuttgart 1937, Sp. 412-429.

Braun 1937 b

Joseph Braun: Altarciborium, in: RDK, Bd. 1, Stuttgart 1937, Sp. 473-485.

Braun 1937 c

Joseph Braun: Altarretabel, katholisch, in: RDK, Bd. 1, Stuttgart 1937, Sp. 529-564.

Braun 1937 d

Joseph Braun: Altartabernakel, in: RDK, Bd. 1, Stuttgart 1937, Sp. 605-611.

Brauneck 1996

Manfred Brauneck: Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters, Bd. 2, Stuttgart / Weimar 1996.

Breuer 1925

Joseph Breuer: Die Stifts- und Pfarrkirche St. Andreas zu Köln. Ein Führer durch das Gotteshaus und sein kirchliches Gebiet in alter und neuer Zeit, zugleich ein Beitrag zur Geschichte der Kirche, des Stiftes und der Pfarre St. Andreas, Köln 1925.

Breuer 1995

Dieter Breuer (Hrsg.): Religion und Religiosität im Zeitalter des Barock, 2 Bde., Wiesbaden 1995, (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Bd. 25).

Brucher 1983

Günter Brucher: Barockarchitektur in Österreich, Köln 1983.

Brucher 1994

Günter Brucher (Hrsg.): Die Kunst des Barock in Österreich. Mit Beiträgen von Günter Brucher, Michael Krapf, Hellmut Lorenz, Helmut Schmidhuber, Franz Wagner, Salzburg / Wien 1994.

Brunner 1951

Herbert Brunner: Altar- und Raumkunst bei Egid Quirin Asam, Diss. (maschinenschriftlich), München 1951.

Brunner 1954

Herbert Brunner: Schaubühne und Ciborium in der Altarbaukunst Egid Quirin Asams zwischen 1730 und 1740, in: Das Münster 7, 1954, S. 220-228

Buchkremer 1896

Joseph Buchkremer: Die Architekten Johann Joseph Couven und Jakob Couven, Aachen 1896. (Sonderdruck aus Band XVII der Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins).

Buser 1986

Thomas Buser: The supernatural in baroque religious art, in: Gazette des Beaux-Arts 108, 1986, S. 38-42.

Bußkamp 1992

Barbara Bußkamp: Johann Conrad Schlaun, 1695 – 1773. Die Sakralbauten, Diss. Münster 1990, Münster 1992, (Schlaunstudie V).

Clemen 1891 a

Paul Clemen: Die Kunstdenkmäler des Kreises Kempen, Düsseldorf 1891, (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, 1. Bd., I.).

Clemen 1891 b

Paul Clemen: Die Kunstdenkmäler des Kreises Geldern, Düsseldorf 1891, (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, 1. Bd., II.).

Clemen 1892

Paul Clemen: Die Kunstdenkmäler des Kreises Moers, Düsseldorf 1892, (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, 1. Bd., III.).

Clemen 1893

Paul Clemen: Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Kreises Essen, Düsseldorf 1893, (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, 2. Bd., III.).

Clemen 1894 a

Paul Clemen: Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Kreises Düsseldorf, Düsseldorf 1894, (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, 3. Bd., I.).

Clemen 1894 b

Paul Clemen: Die Kunstdenkmäler der Städte Barmen, Elberfeld, Remscheid und der Kreise Lennep, Mettmann, Solingen, Düsseldorf 1894, (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, 3. Bd., II.).

Clemen 1895

Paul Clemen: Die Kunstdenkmäler des Kreises Neuss, Düsseldorf 1895, (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, 3. Bd., III.).

Clemen / Renard 1900

Paul Clemen / Edmund Renard: Die Kunstdenkmäler des Kreises Euskirchen, Düsseldorf 1900, (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, 4. Bd., IV.)

Clemen 1905

Paul Clemen: Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Kreises Bonn, Düsseldorf 1905, (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, 5. Bd., III.).

Clemen 1923

Paul Clemen (Hrsg.): Belgische Kunstdenkmäler. In Verbindung mit Julius Baum, Max Creutz u. a., Bd. 2, Vom Anfang des sechzehnten bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts, München 1923.

Clemen 1937

Paul Clemen: Der Dom zu Köln. In Verbindung mit Heinrich Neu u. Fritz Witte, Düsseldorf 1937, (Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln, 1. Bd., III. Abt., = Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, 6. Bd., III. Abt.).

Cornelius 1961

Trude Cornelius: Der Hochaltar der Franziskanerklosterkirche in Brühl, in: Katalog Brühl 1961, S. 124-126.

Corsten / Knopp 1986

Severin Corsten / Gisbert Knopp (Hrsg.): Eduard Hegel: Ecclesiastica Rhenana: Aufsätze zur rheinischen Kirchengeschichte, Bonn 1986, (Veröffentlichungen des Historischen Vereins für den Niederrhein, insbesondere das alte Erzbistum Köln, Bd. 16).

Czymmek 1988

Sabine Czymmek: Schattenrisse – Zur barocken Ausstattung von St. Maria im Kapitol, in: Colonia Romanica. Jahrbuch des Fördervereins Romanische Kirchen Köln, III, 1988, S. 99-111.

Dehio / Gall ²1949

Georg Dehio: Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Die Rheinlande von der holländischen Grenze bis zum Rheingau, neu bearb. von Ernst Gall, München / Berlin ²1949.

Dehio 1977

Georg Dehio: Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Nordrhein-Westfalen, I. Rheinland, bearb. von Ruth Schmitz-Ehmke, München / Berlin 1967, unveränderte Neuauflage 1977.

Dehio 1988

Georg Dehio: Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Bayern II: Niederbayern, bearb. von Michael Brix, München / Berlin 1988.

Dehio 1990

Georg Dehio: Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Bayern IV: München und Oberbayern, bearb. von Ernst Götz, München / Berlin 1990.

Dehio 1991

Georg Dehio: Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Bayern V: Regensburg und die Oberpfalz, bearb. von Jolanda Drexler und Achim Hubel unter Mitarbeit von Astrid Debold-Kritter u. a., München / Berlin 1991.

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 64. Folge, 1999, S. 183-226.

Depel 1961

Erich Depel: Bemerkungen zur Plastik im Herrschaftsbereich Clemens Augusts, in: Katalog Brühl 1961, S. 86-91.

Deuzler 1973

Max Deuzler: Ewige Anbetung, in: RDK, Bd. 6, München 1973, Sp. 572-599.

Devigne 1928

Marguerite Devigne: Langhemans (Langhmans usw.), François, in: Thieme – Becker, 22. Bd., Leipzig 1928, S. 345.

Doerenkamp o. J.

Helmut Doerenkamp / Ingrid Doerenkamp: St. Michael – Aachen-Burtscheid, o. O., o. J.

Döry 1964

Ludwig Baron Döry: Spätwerke des Kölner Hofbildhauers Johann Franz van Belmont im Jagdschloß Falkenlust, in: Wallraff-Richartz-Jahrbuch, Bd. XXVI, 1964, S. 167-186.

Duhr 1907, 1913, 1921, 1928

Bernhard Duhr: Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge, 4 Bde., Freiburg 1907, 1913, München / Regensburg 1921, 1928.

Dura 1994

Ulrike Dura: Elend Kirche, (Bd. XXV, Tafel 1–5), in: Katalog Köln 1994, S. 245.

Durian-Ress 1974

Saskia Durian-Ress: Das barocke Grabmal in den südlichen Niederlanden, Diss. München 1974, in: Aachener Kunstblätter 45, 1974, S. 235-330.

Elbern 1959

Viktor H. Elbern: Erinnerungen an Sankt Liudger aus dem Kunstbesitz der ehemaligen Abteikirche zu Essen-Werden, in: Festschrift Sankt Liudger. Gedenkschrift zum 1150. Todestage des Heiligen, hrsg. vom Pfarramt St. Ludgerus, Essen-Werden 1959, S. 73-102.

Elbern ⁷1989

Viktor H. Elbern: Die Propsteikirche St. Ludgerus und ihre Filialkirche St. Lucius zu Essen-Werden, Essen-Werden ⁷1989.

Elbern 1999

Victor H. Elbern: St. Liudger und Werden 1948–1998 in der Rückschau eines Kunsthistorikers, in: Das Jahrtausend der Mönche. Kloster Welt Werden 799–1803, hrsg. von Jan Gerchow, Ausstellung des Ruhrlandmuseums Essen im Museumszentrum Essen und in der Schatzkammer der Propsteikirche Werden, Essen / Köln 1999, S. 204-211.

Eggert 1937

Helmuth Eggert: Altarretabel, protestantisch, in: RDK, Bd. 1, Stuttgart 1937, Sp. 565-602.

Eimert 1975

Dorothea Eimert: Jesuitendrama und Bühnenbau in der Kölner Kirche St. Mariä Himmelfahrt, in: Das Münster 28, 1975, S. 324-330.

Erffa 1958

Hans Martin von Erffa: Ehrenpforte, in: RDK, Bd. 4, Stuttgart 1958, Sp. 1443-1504.

Erffa 1963

Hans Martin von Erffa: Die Ehrenpforten für den Posses der Päpste im 17. und 18. Jahrhundert, in: Festschrift für Harald Keller. Zum sechzigsten Geburtstag dargebracht von seinen Schülern, Darmstadt 1963, S. 335-370.

Erschens-Schmitt 1998

Elke Erschens-Schmitt: Altarbauer aus Neuerburg / Eifel und ihre Werke im Zusammenhang des Barock im Bereich Eifel und Ardennen, Diss. Trier 1995, Frankfurt a. M. / Berlin / Bern / New York / Paris / Wien 1998, (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII, Kunstgeschichte, Bd. 318).

Evers ²1970

Hans Gerhard Evers: Tod, Macht und Raum als Bereiche der Architektur, München ²1970.

Ewald / Rahtgens 1916

Wilhelm Ewald / Hugo Rahtgens: Die kirchlichen Denkmäler der Stadt Köln. St. Alban – St. Andreas – Antoniterkirche – St. Aposteln – St. Cäcilia – St. Columba – St. Cunibert – Elendskirche – St. Georg, mit Quellenübersichten und Beiträgen von Johannes Krudewig, Düsseldorf 1916, (Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln, 1. Bd., IV. Abt., = Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, 6. Bd., IV. Abt.).

Faymonville 1922

Karl Faymonville: Die Kirchen der Stadt Aachen. Mit Ausnahme des Münsters, Düsseldorf 1922, (Die Kunstdenkmäler der Stadt Aachen, II., = Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, 10. Bd., II.).

Felmayer 1967

Johanna Felmayer: Die Altäre des 17. Jahrhunderts in Nordtirol, Innsbruck 1967, (Schlern-Schriften, Nr. 246).

Feuchtmayr 1989

Andrea Feuchtmayr: Kulissenheiligräber im Barock. Entstehungsgeschichte und Typologie, München 1989, (Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München, Bd. 38).

Firmenich 1965

Heinz Firmenich: St. Johann-Baptist und die Elendskirche. Köln, Neuss 1965, (Rheinische Kunststätten, Heft 1 – 2).

Firmenich 1968

Heinz Firmenich: Köln. Fronleichnamskirche der Ursulinen, Neuss 1968, (Rheinische Kunststätten, Heft 3).

Firmenich ⁴1984

Heinz Firmenich: St. Ursula und die Maria-Ablaß-Kapelle in Köln, Neuss ⁴1984, (Rheinische Kunststätten, Heft 128).

Fischer Pace 1988

Ursula Verena Fischer Pace: Kunstdenkmäler in Rom, 2 Bde., Darmstadt 1988.

Forssman 1956

Erik Forssman: Säule und Ornament. Studien zum Problem des Manierismus in den nordischen Säulenbüchern und Vorlageblättern des 16. und 17. Jahrhunderts, Stockholm / Göteborg / Uppsala 1956, (Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm Studies in History of Art, Bd. 1).

Forssman 1961

Erik Forssman: Dorisch, Ionisch, Korinthisch. Studien über den Gebrauch der Säulenordnungen in der Architektur des 16.–18. Jahrhunderts, Stockholm / Göteborg / Uppsala 1961, (Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm Studies in History of Art, Bd. 5).

Franz 1987

Heinrich Gerhard Franz: Balthasar Neumanns kurvierte Räume und ihre Vorstufen bei Borromini, Guarini und in Böhmen, in: Balthasar Neumann. Kunstgeschichtliche Beiträge zum Jubiläumsjahr 1987, hrsg. von Korth / Poeschke, München 1987, S. 31 ff.

Franzen 1941

August Franzen: Der Wiederaufbau des kirchlichen Lebens im Erzbistum Köln unter Ferdinand von Bayern, Erzbischof von Köln 1612–1650, Diss. Bonn 1941, Münster 1941, (Reformationsgeschichtliche Studien und Texte, Heft 69 / 71).

Franzen 1947

August Franzen: Innerdiözesane Hemmungen und Hindernisse der kirchlichen Reform im 16. und 17. Jahrhundert. Mit besonderer Berücksichtigung des Erzbistums Köln, in: Colonia sacra. Studien und Forschungen zur Geschichte der Kirche im Erzbistum Köln, hrsg. von E. Hegel, Bd. 1: Festgabe für Wilhelm Neuss zur Vollendung seines 65. Lebensjahres, Köln 1947, S. 163-220.

Franzen 1951

August Franzen: Die Durchführung des Konzils von Trient in der Diözese Köln, in: Das Weltkonzil von Trient. Sein Werden und Wirken, hrsg. von G. Schreiber, Bd. 2, Freiburg 1951, S. 267-294.

Franzen 1953

August Franzen: Die Kölner Archidiakonate in vor- und nachtridentinischer Zeit. Eine kirchen- und kirchenrechtsgeschichtliche Untersuchung über das Wesen der Archidiakonate und die Gründe ihres Fortbestandes nach dem Konzil von Trient, Münster 1953, (Reformationsgeschichtliche Studien und Texte, Heft 78 / 79).

Frey 1946

Dagobert Frey: Kunstwissenschaftliche Grundfragen. Prolegomena zu einer Kunstphilosophie, Wien 1946.

Frey 1976

Dagobert Frey: Geschichte und Probleme der Kultur- und Kunstgeographie, in: Bausteine zu einer Philosophie der Kunst, hrsg. von Gerhard Frey, Darmstadt 1976, S. 260-319.

Friedrichs 1984

Otto Friedrichs: Materialien zur Lebensgeschichte des Bildhauers Joseph Ignatius Feill (1733–1794), in: Westfalen 62, 1984, S. 198-207.

Fuchs 1951

Alois Fuchs: Die Spiralsäule in der Kunstgeschichte, in: Westfalen 29, 1951, S. 127-140.

Fußbroich 1994 a

Helmut Fußbroich: Die Kirche St. Johann Baptist, (Bd. IV, Tafel 1–6), in: Katalog Köln 1994, S. 113-119.

Fußbroich 1994 b

Helmut Fußbroich: Die Abteikirche St. Pantaleon, (Bd. V, Tafel 1–6), in: Katalog Köln 1994, S. 120-126.

Fußbroich 1994 c

Helmut Fußbroich: Die Kirche St. Mauritius, (Bd. XIII, Tafel 1–5), in: Katalog Köln 1994, S. 178-183.

Fußbroich 1994 d

Helmut Fußbroich: Kirche St. Maria in der Kupfergasse, (Bd. XXII, Tafel 1–4), in: Katalog Köln 1994, S. 234-237.

Fußbroich 1994 e

Helmut Fußbroich: Kirche St. Maria in der Schnurgasse, (Bd. XXIII, Tafel 1–4), in: Katalog Köln 1994, S. 238-241.

Gamer 1978

Jörg Gamer: Matteo Alberti. Oberbaudirektor des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz, Herzogs zu Jülich und Berg etc., Diss. Heidelberg 1962, Düsseldorf 1978, (Kunstdenkmäler des Rheinlandes, Beiheft 18).

Gatz 1972

Erwin Gatz (Hrsg.): St. Anna in Düren. Mit Beiträgen von H. Appel, B. Gombert, K. Köster u. a., Mönchengladbach 1972.

Goergen 1982

Anton Goergen: Der Hauptaltar. Seine Geschichte, in: Jesuitenkirche 1982, S. 89-117.

Götz 1958

Wolfgang Götz: Gotische Plastik in barockem Gehäuse, in: Festschrift Johannes Jahn zum 22. November 1957, Leipzig 1958, S. 187-193.

Greber 1995

Josef Maria Greber: Flammleiste, revidiert und ergänzt von Ingrid Haug, in: RDK, Bd. 9, Lieferung 102, 103, München 1995, Sp. 752-806.

Greismayer 1987

Volkmar Greismayer: Zur Ikonographie von Andrea Pozzos Altar des Heiligen Ignatius von Loyola in Ss. Nome di Gesù in Rom, Erlangen 1987.

Grosche 1978

Robert Grosche: Der Kölner Altarbau im 17. und 18. Jahrhundert, Diss. Köln 1923, mit Beiträgen von Christian Pesch und Hans Peter Hilger, Siegburg 1978, (Veröffentlichung des Vereins für christliche Kunst im Erzbistum Köln und Bistum Aachen).

Güthlein 1978

Klaus Güthlein: Die Fassade der Barnabiterkirche San Paolo in Bologna. Ein Beitrag zur Tätigkeit der Architekten Girolamo und Carlo Rainaldi für die Familie Spada, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 17, 1978, S. 125-155.

Haentjes 1960

Walter Haentjes: Geschichte der Godesburg, Bonn 1960.

Hager 1962

Hellmut Hager: Die Anfänge des italienischen Altarbildes. Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte des toskanischen Hochaltarretabels, München 1962, (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, Bd. 17).

Hager 1957

Werner Hager: Über Raumbildungen in der Architektur und in den darstellenden Künsten, in: Studium Generale 10, 1957, S. 630-645.

Hager 1961

Werner Hager: Guarini. Zur Kennzeichnung seiner Architektur, in: Miscellanea Bibliothecae Hertzianae, zu Ehren von Leo Bruhns, Franz Graf Wolff Metternich, Ludwig Schudt, München 1961, S. 418-428.

Hager 1968

Werner Hager: Barock. Architektur, Baden-Baden 1968.

Hager 1969

Werner Hager: Barock. Skulptur und Malerei, Baden-Baden 1969.

Hamperl / Rohner 1984

Wolf-Dieter Hamperl / P. Aquilas Rohner: Böhmischoberpfälzische Akanthusaltäre, München / Zürich 1984.

Hansmann 1971

Wilfried Hansmann: Fünf unbekannte Modelle des kurkölnischen Hofbildhauers Johann Franz van Helmont, in: Wallraff-Richartz-Jahrbuch, Bd. XXXIII, 1971, S. 161-174.

Hansmann 1977

Wilfried Hansmann: Stadt Brühl. Historische Texte von Gisbert Knopp, Berlin 1977, (Die Bau- und Kunstdenkmäler von Nordrhein-Westfalen, I. Rheinland, 7. Die Bau- und Kunstdenkmäler des Erftkreises, 3. Stadt Brühl).

Hansmann 1978

Wilfried Hansmann: Der Hochaltar Balthasar Neumanns in der Pfarrkirche St. Maria von den Engeln zu Brühl – Entwurf und Ausführung, in: Wallraff-Richartz-Jahrbuch, Bd. XL, 1978, S. 49-58.

Hansmann ⁵1983

Wilfried Hansmann: Schloß Augustsburg zu Brühl, Neuss ⁵1983, (Rheinische Kunststätten, Heft 23).

Hansmann / Knopp 1984

Wilfried Hansmann / Gisbert Knopp: Internationale Künstler am Bonner Hof der Kurfürsten von Köln (1700–1784). Bildende Kunst zur Zeit der Kurfürsten Joseph Clemens und Clemens August, in: Katalog Bonn 1984, S. 13-34.

Hansmann 1985

Wilfried Hansmann: Kurfürst Clemens August (1700–1761). Seine Persönlichkeit und sein Wirken als Bauherr in Kurköln, in: Kurköln. Land unter dem Krummstab, Essays und Dokumente, hrsg. vom Nordrhein-Westfälischen Hauptstaatsarchiv, Düsseldorf / Kevelaer 1985, S. 313-326.

Hansmann ³1986 a

Wilfried Hansmann: St. Mariae Himmelfahrt in Köln, Neuss ³1986, (Rheinische Kunststätten, Heft 250).

Hansmann 1986 b

Wilfried Hansmann: Balthasar Neumann. Leben und Werk, Köln 1986.

Hanstein 1996

Mariana Hanstein: Peter Paul Rubens' Kreuzigung Petri. Ein Bild aus der Peterskirche zu Köln, mit einem Beitrag von Friedhelm Mennekes, Köln / Weimar / Wien 1996.

Hartmann / Renard 1910

Paul Hartmann / Edmund Renard: Die Kunstdenkmäler des Kreises Düren, Düsseldorf 1910, (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, 9. Bd., I.)

Hawel 1987

Peter Hawel: Der spätbarocke Kirchenbau und seine theologische Bedeutung. Ein Beitrag zur Ikonologie der christlichen Sakralarchitektur, Diss. München 1986, Würzburg 1987.

Hedicke 1913

Robert Hedicke: Cornelis Floris und die Florisdekoration. Studien zur niederländischen und deutschen Kunst im 16. Jahrhundert, 2 Bde., Berlin 1913.

Hegel 1960

Eduard Hegel: Stadtkölnischer Pfarrgottesdienst zwischen Barock und Aufklärung. Peter Hausmanns Pfarrbuch von St. Kolumba, in: Zur Geschichte und Kunst im Erzbistum Köln. Festschrift für Wilhelm Neuß, hrsg. von Robert Haas und Joseph Hoster, Düsseldorf 1960, S. 204-232, (Studien zur Kölner Kirchengeschichte, Bd. 5).

Hegel 1961

Eduard Hegel: Clemens August als Kirchenfürst, in: Katalog Brühl 1961, S. 23-25.

Hegel 1964

Eduard Hegel: Der Standort des vorbarocken Hochaltars von St. Kolumba in Köln, in: Vom Bauen, Bilden und Bewahren. Festschrift für Willy Weyres zur Vollendung seines 60. Lebensjahres, hrsg. von Joseph Hoster und Albrecht Mann, 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, Köln 1979, (Geschichte des Erzbistums Köln, Bd. 4).

Hegemann 1937

Hans W. Hegemann: Die Altarbaukunst Balthasar Neumanns, Diss. Marburg 1936, Marburg 1937.

Heinen 1996

Ulrich Heinen: Rubens zwischen Predigt und Kunst. Der Hochaltar für die Walburgenkirche in Antwerpen, Diss. Köln 1995, Weimar 1996.

Heitsch 1986

Gabriele Heitsch: Der unterfränkische Altarbau des ausgehenden 17. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts, Diss. Heidelberg, München 1986, (tuduv-Studien, Reihe Kunstgeschichte, Bd. 18).

Heppe 1982

Die Wallfahrt nach Hardenberg-Neviges, in: Katalog Düsseldorf 1982, S. 92-95.

Hermes 1982

Jakob Hermes: Das alte Kempen. Eine Stadt im Spiegel der Jahrhunderte, Krefeld 1982.

Hilger / Merian 1965 / 67

Hans Peter Hilger / Hans Merian: Graefenthal oder Neukloster bei Goch. Ehemalige Zisterzienserinnenabtei und Grabstätte des Hauses Geldern, in: Gelre. Bijdragen en Mededelingen 62, 1965 / 67, S. 2 ff.

Hilger 1974 a

Hans Peter Hilger: Der Grabaltar Geyr / Strevesdorf in St. Columba in Köln – Ein Spätwerk Johann Franz van Helmonts, in: Wallraff-Richartz-Jahrbuch, Bd. XXXVI, 1974, S. 159-176.

Hilger 1974 b

Hans Peter Hilger: Zum Werk des Kölner Barock-Bildhauers Jeremias Geisselbrunn, in: Beiträge zur rheinischen Kunstgeschichte und Denkmalpflege, Bd. 2, Düsseldorf 1974, S. 179-190, (Die Kunstdenkmäler des Rheinlandes, Beiheft 20).

Hilger 1978

Hans Peter Hilger: „Robert Grosche, Der Kölner Altarbau im 17. und 18. Jahrhundert“, in: Grosche 1978, S. 97-136.

Hilger 1981

Hans Peter Hilger: Paul Clemen und die Denkmäler-Inventarisierung in den Rheinlanden, in: Ekkehard Mai / Stephan Waetzhold (Hrsg.): Kunstverwaltung. Bau- und Denkmalpolitik im Kaiserreich, Berlin 1981, S. 383-398.

Hilger 1982

Hans Peter Hilger: Die ehemalige Jesuitenkirche St. Mariae Himmelfahrt in Köln, „monumentum Bavaricae pietatis“, in: Jesuitenkirche 1982, S. 9-30.

Hilger 1984

Hans Peter Hilger: Die Sammlung Johann Peter Weyer, in: Kier / Krings 1984 a, S. 602-615.

Hilger³1985

Hans Peter Hilger: Der Dom zu Xanten, Neuss³1985, (Rheinische Kunststätten, Heft 275).

Hilger 1986

Hans Peter Hilger: Der barocke Hochaltar aus St. Columba in Köln als Monument kaiserlicher Pietas Eucharistica, in: Wallraff-Richartz-Jahrbuch, Bd. XLVII, 1986, S. 91-100.

Hilger²1997

Hans Peter Hilger: Der Dom zu Xanten und seine Kunstschatze. Mit neuen Beiträgen zu Domschatz, Archiv und Bibliothek von Udo Grote, von Udo Grote und Heinrich Heidbüchel überarbeitete und erweiterte Auflage, Königstein im Taunus²1997, (Die blauen Bücher).

Hipp 1979

Hermann Hipp: Studien zur „Nachgotik“ des 16. und 17. Jahrhunderts in Deutschland, Böhmen, Österreich und der Schweiz, 3 Bde., Diss. Tübingen 1974, Tübingen 1979.

Hirschberg 1985

Hermann Hirschberg: Kath. Kloster- und Pfarrkirche St. Maria Magdalena Wuppertal-Beyenburg, München / Zürich 1985.

Hitchcock 1981

Henry Russel Hitchcock: German Renaissance Architecture, Princeton 1981.

Hoffmann 1905

Richard Hoffmann: Der Altarbau im Erzbistum München und Freising in seiner stilistischen Entwicklung vom Ende des 15. bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts, Diss., München 1905, (Beiträge zur Geschichte, Topographie und Statistik des Erzbistums München und Freising, 9. Bd., Neue Folge III).

Hoffmann 1923

Richard Hoffmann: Bayerische Altarbaukunst, München 1923.

Hofmann 1972

Sigfrid Hofmann: Arbeitsgemeinschaften bei oberbayerischen Altarbauten des 17. und 18. Jahrhunderts, in: Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte 35, 1972, S. 164-173.

Höper 1990

Eva-Maria Höper: Ambrosius von Oelde. Ein Kapuzinerarchitekt des Frühbarock im Dienste der westfälischen Fürstbischöfe, Diss. Münster 1990, Dülmen 1990, (Rhenania Franziscana Antiqua, Bd. 5).

Hotz 1965

Joachim Hotz: Katalog der Sammlung Eckert aus dem Nachlaß Balthasar Neumanns im Mainfränkischen Museum Würzburg, Würzburg 1965, (Quellen und Darstellungen zur Fränkischen Kunstgeschichte, Bd. 3.1.).

Hubala 1970

Erich Hubala: Die Kunst des 17. Jahrhunderts, Frankfurt am Main / Berlin / Wien 1984, Nachdruck, (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 9).

Hubala 1972

Erich Hubala: Guarineskes an der Fassade der Münchner Dreifaltigkeitskirche, in: Das Münster 25, 1972, S. 165-172.

Hubala 1986

Erich Hubala: Apsidale Barockaltäre, in: Forma et subtilitas. Festschrift für Wolfgang Schöne zum 75. Geburtstag, hrsg. von Wilhelm Schlink und Martin Sperlich, Berlin / New York 1986, S. 145-168.

Hubala 1987

Erich Hubala: Altararchitektur im Hochstift Würzburg 1700–1760. Otto Meyer zum 25. Oktober 1986, in: Jahrbuch für Fränkisch Landesforschungen 47, 1987, S. 83-104.

Hugot ²1979

Leo Hugot: Aachen-Kornelimünster. Geschichte, Denkmäler und Schätze, Neuss ²1979, (Rheinische Kunststätten, Heft 66).

Humfrey 1990

Peter Humfrey: Co-ordinated altarpieces in Renaissance Venice: the progress of an ideal, in: Peter Humfrey (Hrsg.) u. a.: The Altarpiece in the Renaissance, Cambridge / New York / Melbourne / Port Chester / Sydney 1990, S. 190-211.

Huse / Wolters 1986

Norbert Huse / Wolfgang Wolters: Venedig. Die Kunst der Renaissance, Architektur, Skulptur, Malerei, 1460–1590, München 1986.

Irmscher 1984

Günter Irmscher: Kleine Kunstgeschichte des europäischen Ornaments seit der frühen Neuzeit. 1400–1900, Darmstadt 1984.

Irmscher 1999 a

Günter Irmscher: Kölner Ornamentstiche und nichtornamentale Vorlagenwerke von der Mitte des 16. bis zum Ende des 17. Jahrhunderts, in: Schäfke 1999, S. 351-378.

Irmscher 1999 b

Günter Irmscher: Kölner Architektur- und Säulenbücher um 1600, Bonn 1999, (Sigurd Greven-Studien, Bd. 2).

Janssen / Grote 1998

Heinrich Janssen / Udo Grote (Hrsg.): Zwei Jahrtausende Geschichte der Kirche am Niederrhein, Münster 1998.

Janssen 1998

Heinrich Janssen: Wallfahrten am Niederrhein, in: Janssen / Grote 1998, S. 397-401.

Jesuitenkirche 1982

Die Jesuitenkirche St. Mariae Himmelfahrt in Köln. Dokumentation und Beiträge zum Abschluß ihrer Wiederherstellung 1980, Düsseldorf 1982, (Beiträge zu den Bau- und Kunstdenkmälern im Rheinland, Bd. 28).

Jervis 1974

Simon Jervis: Printed Furniture Designs before 1650, Leeds 1974.

Jürgens 1956

Renate Jürgens: Die Entwicklung des Barockaltars in Rom, Diss. (maschinenschriftlich), Hamburg 1956.

Jüsten-Hedtrich 1994

Margit Jüsten-Hedtrich: Die Stiftskirche St. Gereon, (Bd. X, Tafel 1–8), in: Katalog Köln 1994, S. 164-167.

Kahle 1984

Barbara und Ulrich Kahle: St. Andreas, in: Kier / Krings 1984 a, S. 154-182.

Kalnein 1956

Wend Graf Kalnein: Das kurfürstliche Schloß Clemensruhe in Poppelsdorf. Ein Beitrag zu den deutsch-französischen Beziehungen im 18. Jahrhundert, Düsseldorf 1956, (Bonner Beiträge zur Kunstwissenschaft, Bd. 4).

Katalog Aachen 1983

Johann Joseph Couven. Ein Architekt des 18. Jahrhunderts zwischen Rhein und Maas, bearbeitet von Katharina Köver, hrsg. von der Stadt Aachen und dem Museumsverein Aachen, Aachen 1983, (Aachener Kunstblätter, Sonderband IX).

Katalog Bielefeld 1992

Fantastische Formen. Ornamente von Dürer bis Boucher, hrsg. von Gerd Unverfehrt, KunstgewerbeSammlung der Stadt Bielefeld / Stiftung Huelsmann, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Göttingen 1992.

Katalog Bonn 1984

Internationale Künstler in Bonn. 1700–1860, bearbeitet von Wilfried Hansmann u. a., Ausstellung des Stadtarchivs und der wissenschaftlichen Stadtbibliothek Bonn, Bonn 1984, (Veröffentlichungen des Stadtarchivs Bonn, Bd. 35).

Katalog Bonn 1989

Himmel, Ruhm und Herrlichkeit. Italienische Künstler an rheinischen Höfen des Barock, hrsg. von Hans M. Schmidt, Köln / Bonn 1989, (Kunst und Altertum am Rhein, Nr. 128).

Katalog Bruchsal 1981

Barock in Baden-Württemberg. Vom Ende des Dreißigjährigen Krieges bis zur Französischen Revolution, bearbeitet von Marion Faber, Walther Franzius, Johann Michael Fritz u. a., Katalog der Ausstellung in Schloß Bruchsal 1981, 2 Bde., Karlsruhe 1981.

Katalog Brühl 1961

Kurfürst Clemens August. Landesherr und Mäzen des 18. Jahrhunderts, Katalog der Ausstellung in Schloß Augustsburg zu Brühl 1961, Köln 1961.

Katalog Düsseldorf 1971

Europäische Barockplastik am Niederrhein. Grupello und seine Zeit, bearbeitet von Christian Theuerkauff u. a., Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum Düsseldorf, Düsseldorf 1971.

Katalog Düsseldorf 1982

Wallfahrten am Niederrhein, bearbeitet von Irene Markowitz und Karl Bernd Heppe, Katalog der Ausstellung im Stadtmuseum Düsseldorf, Düsseldorf 1982.

Katalog Frankfurt o. J. [1978]

Altarkunst des Barock, bearbeitet von Anton Merk, Cordula Kähler, Katalog der Ausstellung im Liebieghaus Museum alter Plastik, Frankfurt o. J. [1978].

Katalog Hamburg 1977

Barockplastik in Norddeutschland, hrsg. von Jörg Rasmussen, mit Beiträgen von S. Asche, M. Kühn, L. L. Möller u. a., Katalog der Ausstellung im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Mainz 1977.

Katalog Köln 1993

Johann Peter Weyer. Kölner Alterthümer, hrsg. von Werner Schäfke unter Mitarbeit von Ulrich Bock, Ausstellung des Kölnischen Stadtmuseums, Köln 1993.

Katalog Köln 1994

Johann Peter Weyer. Kölner Alterthümer, hrsg. von Werner Schäfke unter Mitarbeit von Ulrich Bock, Kommentarband, Ausstellung des Kölnischen Stadtmuseums, Köln 1994.

Katalog Köln 1995

Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenaldler, hrsg. von Hiltrud Kier u. Frank Günter Zehnder, Ausstellung in der Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln, Köln 1995.

Katalog München 1972

Bayern. Kunst und Kultur, München 1972.

Katalog München 1980

Wittelsbach und Bayern, Bd. 2,1: Um Glauben und Reich. Kurfürst Maximilian I., Beiträge zur Bayerischen Geschichte und Kunst, 1573–1657, hrsg. von Hubert Glaser, München / Zürich 1980.

Katalog München 1985

Bayerische Rokokoplastik. Vom Entwurf zur Ausführung, Theodor Müller zum 80. Geburtstag, hrsg. von Peter Volk, Katalog der Ausstellung dem Bayerischen Nationalmuseum München, München 1985.

Katalog München 1997

Rom in Bayern. Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten, hrsg. von Reinhold Baumstark, Katalog zur Ausstellung des Bayerischen Nationalmuseums München, München 1997.

Katalog Münster 1995

Johann Konrad Schlaun, 1695–1773. Architektur des Spätbarock in Europa, hrsg. von Klaus Bußmann / Florian Matzner / Ulrich Schulze, Ausstellung des Westfälischen Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Stuttgart 1995.

Katalog Princeton 1972

Rubens before 1620, ed. by John Rupert Martin, the Art Museum, Princeton University, Princeton 1972.

Katalog Venice 1999

The Triumph of the Baroque. Architecture in Europe 1600–1750, ed. by Henry A. Millon, Exhibition in Venice, Palazzo Grassi, London 1999.

Katalog Wadersloh, Bünde u. a., 1993

Fromme Propaganda. Glaube und religiöse Kunst im Barock, bearbeitet von Claus Veltmann u. a., Wanderausstellung des Westfälischen Museumsamtes Münster, Münster 1993.

Katalog Wolfenbüttel 1984

Architekt und Ingenieur. Baumeister in Krieg und Frieden, bearbeitet von Ulrich Schütte, mit Beiträgen von Andreas Beyer, Eva Brües u. a., Katalog der Ausstellung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel Nr. 42, Wolfenbüttel 1984.

Kauffmann 1955

Hans Kauffmann: Berninis Tabernakel, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, III. Folge, Bd. VI, 1955, S. 222-242.

Kautzsch 1931

Wolfgang Kautzsch: Das Barocktheater im Dienste der Kirche. Die theatralische Raumkunst des Barock in ihren Hauptphasen (1550–1790), Diss. Leipzig, Leipzig 1931.

Kehrer 1923

Hugo Kehrer: Über Artus Quellin den Jüngeren, in: Clemen 1923, S. 259-280.

Keller 1939

Horst Keller: Barockaltäre in Mitteldeutschland, Diss. Halle-Wittenberg 1937, Burg b. Magdeburg 1939.

Kerber 1971

Bernhard Kerber: Andrea Pozzo, Berlin / New York 1971, (Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 6).

Kier / Krings 1984 a

Hiltrud Kier / Ulrich Krings (Hrsg.): Köln: Die romanischen Kirchen. Von den Anfängen bis zum Zweiten Weltkrieg, mit Beiträgen von Günther Binding, Hugo Borger u. a., Köln 1984, (Stadtspuren – Denkmäler in Köln, Bd. 1).

Kier / Krings 1984 b

Hiltrud Kier / Ulrich Krings (Hrsg.): Köln: Die romanischen Kirchen im Bild. Architektur, Skulptur, Malerei, Graphik, Photographie, ausgewählt von Günther Binding, Helmut Fußbroich u. a., Köln 1984, (Stadtspuren – Denkmäler in Köln, Bd. 3).

Kindermann 1959

Heinz Kindermann: Theatergeschichte Europas, III. Bd., Das Theater der Barockzeit, Salzburg 1959.

Kisky 1953

Hans Kisky: Die Anfänge des J. F. van Helmont in Köln und die nieder-rheinische Barockplastik. Bemerkungen zur Kunstgeschichte des Niederrheins um 1700, in: Die Heimat. Zeitschrift für niederrheinische Heimatpflege 24, 1953, S. 53-58.

Kisky 1954

Hans Kisky: Bemerkungen zum Werk des kurkölnischen Hofbildhauers Kirchoff, in: Bonner Geschichtsblätter. Jahrbuch des Bonner Heimat- und Geschichtsvereins, Bd. VIII, 1954, S. 166-175.

Kisky 1965

Hans Kisky: Studien zur Ausstattung kurkölnischer Hofkunst des 18. Jahrhunderts am Niederrhein, in: Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein 167, 1965, S. 106-123.

Klauser 1965

Theodor Klauser: Kleine abendländische Liturgiegeschichte. Bericht und Besinnung, Bonn 1965.

Klein 1991

Agnes Klein / Reinhold Klein: Vor 500 Jahren Grundsteinlegung zum Franziskanerkloster mit Kirche „Maria von den Engeln“. Brühl, Brühl 1991, (Schriftenreihe zur Brühler Geschichte, Bd. 15).

Klessmann 1956

Rüdiger Klessmann: Unbekannte Altarentwürfe von Johann Baptist Straub, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft 10, 1956, S. 73-96.

Konrad 1923

Martin Konrad: Antwerpener Binnenräume im Zeitalter des Rubens, in: Clemen 1923, S. 185-242.

Knoepfli / Zürcher 1978

Albert Knoepfli / Richard Zürcher u. a.: Der Altar des 18. Jahrhunderts. Das Kunstwerk in seiner Bedeutung und als denkmalpflegerische Aufgabe, München / Berlin 1978, (Forschungen und Berichte der Bau- und Kunstdenkmalpflege in Baden-Württemberg, Bd. 5).

Knoepfli 1978

Albert Knoepfli: Das organische Gesamtkunstwerk des Barock und die Gefahr des Auseinanderrestaurierens, in: Knoepfli / Zürcher 1978, S. 9-52.

Knopp 1982

Gisbert Knopp: Avita fide – Zur Wittelsbachschen Hausmacht- und Kirchenpolitik am Ende des 16. und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, in: Jesuitenkirche 1982, S. 135-154.

Knopp 1985

Gisbert Knopp: Kurfürst Clemens August. Erziehung, geistlicher Werdegang, Priesterweihe und Primiz, in: Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein 188, 1985, S. 91-136.

Kranzbühler 1932

Mechthild Kranzbühler: Johann Wolfgang von der Auwera. Ein fränkischer Bildhauer des 18. Jahrhunderts, in: Städel-Jahrbuch, VII. / VIII. Bd., 1932, S. 182-219.

Krapf 1994

Michael Krapf: Plastik, in: Brucher 1994, S. 129-196.

Krings 1994

Ulrich Krings: Die Stiftskirche St. Kunibert, (Bd. XIV, Tafel 1–8), in: Katalog Köln 1994, S. 184-190.

Kroos 1979 / 80

Renate Kroos: Liturgische Quellen zum Kölner Domchor, in: Kölner Domblatt. Jahrbuch des Zentral-Dombau-Vereins 44. / 45. Folge, 1979 / 80, S. 35-202.

Kruft ³1991

Hanno-Walter Kruft: Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart, München ³1991.

Küch 1897

F. Küch: Beiträge zur Kunstgeschichte Düsseldorfs, in: Beiträge zur Geschichte des Niederrheins. Jahrbuch des Düsseldorfer Geschichts-Vereins, 11. Bd., 1897, S. 64-81.

Kulenkampff 1984

Angela Kulenkampff: St. Maria im Kapitol. Dreikonchenanlage und Binnenchor der Stiftskirche im 17. und 18. Jahrhundert, in: Kier / Krings 1984 a, S. 381-391.

Kultermann 1959

Udo Kultermann: Die religiösen Arbeiten Grupellos, in: Düsseldorfer Jahrbuch 49, 1959, S. 196 ff.

Kultermann 1968

Udo Kultermann: Gabriel Grupello, Berlin 1968.

Künstler 1984

Karen Künstler: St. Ursula. Der Kirchenbau des 12. Jahrhunderts und seine Ausstattung bis zum Zweiten Weltkrieg, in: Kier / Krings 1984 a, S. 523-545.

Küpper 1962 / 63

Hans Küpper: Tabernakelkonstruktionen des 18. Jahrhunderts in der Diözese Lüttich unter besonderer Berücksichtigung der Couvenschen Arbeiten, in: Aachener Kunstblätter 24 / 25, 1962 / 63, S. 181-217.

Küpper 1964

Hans Küpper: Couvensche Einrichtungsteile in der ehemaligen Praemonstratenserinnenkirche zu Wenau, in: Aachener Kunstblätter 29, 1964, S. 193-215.

Laib / Schwarz 1857

Friedrich Laib / Franz Joseph Schwarz: Studien über die Geschichte des christlichen Altars, Stuttgart 1857.

Lankheit 1973

Klaus Lankheit: Eucharistie, in: RDK, Bd. 6, München 1973, Sp. 154-239.

Lau 1913 / 14

Friedrich Lau: Beiträge zur Geschichte der Kunstbestrebungen des Kurfürsten Johann Wilhelm, in: Düsseldorfer Jahrbuch, 1913 / 14, Bd. 26, S. 239-252, (Beiträge zur Geschichte des Niederrheins).

Laun 1982

Rainer Laun: Studien zur Altarbaukunst in Süddeutschland, 1560–1650, Diss. München, München 1982, (tuduv-Studien, Reihe Kunstgeschichte, Bd. 3).

Lavagnino / Ansaldi / Salerno 1959

Emilio Lavagnino / Giulio R. Ansaldi / Luigi Salerno: Altari barocchi in Roma, Rom 1959.

Lavin 1980

Irving Lavin: Bernini and the Unity of the visual Arts, 2 Bde., New York / London 1980.

Legner 1982

Anton Legner: Reliquienpräsenz und Wanddekoration. Mit einem Beitrag über die Kriegsschäden und Wiederherstellung von Anton Goergen, in: Jesuitenkirche 1982, S. 269-298.

Legner 1986

Anton Legner: Kölnische Hagiophilie. Die Domreliquienschränke und ihre Nachfolgeschafft in Kölner Kirchen, in: Kölner Domblatt. Jahrbuch des Zentral-Dombau-Vereins 51. Folge, 1986, S. 195-270.

Lehnen o. J.

Philipp Lehnen: Die Marienkirche in Brühl, unter besonderer Berücksichtigung des Bronzeportals, 4. verbesserte Auflage, Brühl o. J.

Lengeling 1966

Emil J. Lengeling: Die Bedeutung des Tabernakels im katholischen Kirchenraum, in: Liturgisches Jahrbuch 16, 1966, S. 156-186.

Levin 1905

Theodor Levin: Beiträge zur Geschichte der Kunstbestrebungen in dem Hause Pfalz-Neuburg, in: Beiträge zur Geschichte des Niederrheins, Jahrbuch des Düsseldorfer Geschichtsvereins 19, 1905, S. 97-213.

Levin 1913 / 14

Theodor Levin: Beiträge zur Geschichte der Kunstbestrebungen in dem Hause Pfalz-Neuburg, Johann Wilhelm, in: Beiträge zur Geschichte des Niederrheins, Jahrbuch des Düsseldorfer Geschichtsvereins 20, 1913 / 14, S. 123-249.

Lieb ²1977

Norbert Lieb: München. Die Geschichte seiner Kunst. München ²1977.

Lieb ⁵1984

Norbert Lieb: Barockkirchen zwischen Donau und Alpen, München ⁵1984.

Lietzmann 1954

Hilda Lietzmann: Die Klosterkirche „Im Dau“ und St. Maria in der Schnurgasse zu Köln und verwandte Bauten des Ordens der Unbeschuhten Karmeliten, Diss. (maschinenschriftlich), Köln 1954.

Lietzmann 1972

Hilda Lietzmann: Die Kölner Klosterkirchen der Unbeschuhten Karmeliter „im Dau“ und „St. Maria vom Frieden“, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 35, 1972, S. 198-227.

Lindemann 1982

Bernd Wolfgang Lindemann: Zur stilistischen Entwicklung im Werk des Jeremias Geisselbrunn, in: Jesuitenkirche 1982, S. 299-314.

Linssen 1936

Heinrich Linssen: Die Kunstschatze der Peterskirche zu Uerdingen. Ein Beitrag zur Erforschung des Barocks am Niederrhein, in: Die Heimat. Zeitschrift für niederrheinische Heimatpflege 15, 1936, S. 198-204.

Loers 1976

Veit Loers: Rokokoplastik und Dekorationssysteme. Aspekte der süddeutschen Kunst und des ästhetischen Bewußtseins im 18. Jahrhundert, München / Zürich 1976, (Münchner Kunsthistorische Abhandlungen, Bd. VIII).

Lojewski 1980

Günther von Lojewski: Bayerns Kampf um Köln, in: Katalog München 1980, Bd. 2,1, S. 40-47.

LThK

Lexikon für Theologie und Kirche, hrsg. von Josef Höfer und Karl Rahner, Bd. 1 ff., Freiburg / Br. 1930 ff.

Lüpkes 1995

Vera Lüpkes: Das ehemalige Franziskanerkloster in Kempen, Neuss 1995, (Rheinische Kunststätten, Heft 412).

Mâle ²1951

Émile Mâle: L'Art Religieux de la fin du XVIe siècle, du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle. Étude sur l'iconographie après le concile de trende, Italie – France – Espagne – Flandres, Paris ²1951.

Markowitz ³1982

Irene Markowitz: Schloß Benrath, Düsseldorf ³1982.

Maria vom Frieden 1958

Maria vom Frieden. Köln, Kirche des Kölner Klosters der Unbeschulten Karmelitinnen, Geschichte und Kunst, zsgst. v. e. Unbeschulten Karmelitin aus Köln, München / Zürich 1958.

Martin 1972

John Rupert Martin: The decorations for the Pompa Introitus Fernandi, Brüssel 1972, (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Part XVI).

Matzner / Schulze

Florian Matzner / Ulrich Schulze: Johann Conrad Schlaun (1695–1773) – Das Gesamtwerk, hrsg. von Klaus Bußmann, 2 Bde., Stuttgart 1995.

Maurer 1982

Emil Maurer: Vom Ziborium zum Triumphbogen. Skizzen zu einer Ikonologie des frühen Bilderrahmens, in: Architektur und Sprache. Gedenkschrift für Richard Zürcher, hrsg. von Carlpeter Braegger, München 1982, S. 191-215.

Mayer 1941

Anton L. Mayer: Liturgie und Barock, in: Jahrbuch für Liturgiewissenschaft 15, 1941, S. 67-154.

Mayer 1971

Anton L. Mayer: Die Liturgie in der europäischen Geistesgeschichte. Gesammelte Aufsätze, hrsg. von Emmanuel von Severus OSB, Darmstadt 1971.

Mayer-Himmelheber 1984

Susanne Mayer-Himmelheber: Bischöfliche Kunstpolitik nach dem Tridentinum. Der Secunda-Roma-Anspruch Carlo Borromeos und die mailändischen Verordnungen zu Bau und Ausstattung von Kirchen, Diss., München 1984, (tuduv-Studien, Reihe Kunstgeschichte, Bd. 11).

Mering / Reischert 1844

Friedrich Everhard Freiherr von Mering / Ludwig Reischert: Die Bischöfe und Erzbischöfe von Köln nach ihrer Reihenfolge, nebst Geschichte des Ursprungs, des Fortganges und Verfalles der Kirchen und Klöster der Stadt Köln, 2 Bde., Köln 1844

Meisterjahn ²1989

Bernward Meisterjahn: Kloster Steinfeld, München / Zürich ²1989.

Meißner 1987

Helmuth Meißner: Kirchen mit Kanzelaltären in Bayern, München / Berlin 1987, (Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 57).

Mennekes 1996

Friedhelm Mennekes: Ein „Rubens“ für St. Peter, in: Hanstein 1996, S. 1-18.

Meyer 1938

Leo Meyer: Der westfälische Altar in seiner Entwicklung von 1650–1780, Diss. Münster 1938, Münster 1938.

Merlo 1895

Johann Jakob Merlo: Kölnische Künstler in alter und neuer Zeit. Neu bearbeitete und erweiterte Nachrichten von dem Leben und den Werken Kölnischer Künstler, hrsg. von Eduard Firmenich-Richartz, unter Mitwirkung von Hermann Keussen, Düsseldorf 1895, (Publikationen der Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde, Bd. 9).

Mertens 1870

Johannes Peter Mertens: Die letzten fünfzig Jahre der Kirche St. Cunibert in Köln. Festschrift zum fünfundzwanzigjährigen Jubiläum des geselligen St. Cuniberts-Bau-Vereins, Köln 1870.

Messerer 1972

Wilhelm Messerer: Altäre in der Ikonologie des süddeutschen Barock, in: Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte 35, 1972, S. 135-163.

Metternich 1928

Franz Graf Wolff Metternich: Instandsetzung von Barockaltären, in: Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege IV, 1928, S. 83-101.

Minke 1988

Alfred Minke: Kath. Pfarrkirche St. Nikolaus – Eupen, München / Zürich 1988.

Molitor 1994

Hansgeorg Molitor: Mehr mit den Augen als mit den Ohren glauben. Frühneuzeitliche Volksfrömmigkeit in Köln und Jülich-Berg, in: Hansgeorg Molitor / Heribert Smolinsky (Hrsg.): Volksfrömmigkeit in der frühen Neuzeit, Münster 1994, S. 89-105, (Katholisches Leben und Kirchenreform im Zeitalter der Glaubensspaltung, Bd. 54).

Moser 1925

F. Moser: Der Altar im Lande Salzburg vom Jahre 1600 bis 1770, Diss. (maschinenschriftlich), Wien 1925.

Moser-Rath 1991

Elfriede Moser-Rath: Dem Kirchenvolk die Leviten gelesen. Alltag im Spiegel süddeutscher Barockpredigten, Stuttgart 1991.

Müller 1981

Wolfgang Müller: Katholische Volksfrömmigkeit in der Barockzeit, in: Katalog Bruchsal 1981, S. 399-408.

Müller 1986

Claudia Müller: Unendlichkeit und Transzendenz in der Sakralarchitektur Guarinis, Diss. Berlin 1982, Hildesheim / Zürich / New York 1986, (Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 38).

Naredi-Rainer ⁵1995

Paul von Naredi-Rainer: Architektur und Harmonie. Zahl, Maß und Proportion in der abendländischen Baukunst, Habilitationsschrift Graz 1982, Köln ⁵1995.

Nattermann 1960

Johannes Christian Nattermann: Die goldenen Heiligen. Geschichte des Stiftes St. Gereon zu Köln, Köln 1960, (Veröffentlichungen des Kölnischen Geschichtsvereins, Bd. 22).

Neu 1976

Heinrich Neu: Die Geschichte der Altäre des Bonner Münsters, in: Ernst Heinen / Carl August Lückcrath (Hrsg.): Rheinland – Reich – Westeuropa. Gesammelte Schriften von Heinrich Neu, Festgabe zur Vollendung des siebzigsten Lebensjahres am 11. Mai 1976, Bonn 1976, S. 10-19.

Neuheuser ²1980

Hanns Peter Neuheuser: St. Walburga in Overath, Neuss ²1980, (Rheinische Kunststätten, Heft 82).

Neu-Kock 1994

Roswitha Neu-Kock: Zeichnungen zu kirchlichen Gegenständen in Köln, (Bd. XXIX, Tafel 1–24), in: Katalog Köln 1994, S. 274-290.

Niessen 1917

Carl Niessen: Dramatische Darstellungen in Köln 1526–1700, Diss., Köln 1917.

Niessen 1919

Carl Niessen: Studien zur Geschichte des Jesuiten-Dramas in Köln, Habilitationsschrift (maschinenschriftlich), Köln 1919.

Niessen 1924

Carl Niessen: Das Bühnenbild, Bonn 1924.

Niessen 1926

Josef Niessen: Geschichtlicher Handatlas der Rheinprovinz, Köln / Bonn 1926.

Noehles 1961

Karl Noehles: Das Tabernakel des Ciro Ferri in der Chiesa Nuova zu Rom, in: *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae*, zu Ehren von Leo Bruhns, Franz Graf Wolff-Metternich, Ludwig Schudt, München 1961, S. 429-436.

Noehles 1962

Karl Noehles: Rezension zu Furio Fasolo, *L'opera di Hieronimo e Carlo Rainaldi*, Roma 1961, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 25, 1962, S. 166-177.

Noehles 1969

Karl Noehles: Architekturprojekte Cortonas. Zum 300. Todesjahr des Künstlers, in: *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, III. Folge, Bd. XX, 1969, S. 171-206.

Noehles 1970

Karl Noehles: Der Hauptaltar von Sto Stefano in Pisa: Cortona, Ferri, Silvani, Foggini, in: *Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte*, Bd. I, 1970, Festschrift Günther Fiensch zum 60. Geburtstag, S. 87-123.

Noehles 1973

Karl Noehles: Die Clemenskirche und das Hospital der Barmherzigen Brüder in Münster, in: *Johann Conrad Schlaun, 1695–1773, Ausstellung zu seinem 200. Todestag*, Landesmuseum Münster, Textteil, hrsg. von Klaus Bußmann, Münster 1973, S. 125-157, (Schlaunstudie I).

Noehles 1975 a

Karl Noehles: Altari scenografici nel Seicento Romano, in: Bolletino del Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio XVII, 1975, S. 161-173.

Noehles 1975 b

Karl Noehles: Zu Cortonas Dreifaltigkeitsgemälde und Berninis Ziborium in der Sakramentskapelle von St. Peter, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 15, 1975, S. 169-182.

Noehles 1978

Karl Noehles: Visualisierte Eucharistietheologie. Ein Beitrag zur Sakralikonologie im Seicento Romano, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, III. Folge, Bd. XXIX, 1978, S. 92-116.

Noehles 1982

Karl Noehles: Eine antikisierende Kolonnadenarchitektur Berninis von 1629 für eine Kanonisationsfeier, in: Boreas, Münstersche Beiträge zur Archäologie, Bd. 5, 1982, S. 191-200.

Noehles 1985

Karl Noehles: Teatri per le Quarant'ore e altari barocchi, in: Barocco romano e barocco italiano. Il teatro, l'effimero, l'allegoria, hrsg. von Marcello Fagiolo / Maria Luisa Madonna, Rom 1985, S. 88-99.

Noehles 1990

Karl Noehles: Rhetorik, Architekturallegorie und Baukunst an der Wende vom Manierismus zum Barock in Rom, in: Die Sprache der Zeichen und Bilder: Rhetorik und nonverbale Kommunikation in der frühen Neuzeit, hrsg. von Volker Kapp, Marburg 1990, S. 190-227, (Ars rhetorica, Bd. 1).

Noehles 1995

Karl Noehles: Altartabernakel, Retabel und Kirchenraum des Hochbarock. Anmerkungen zu ihrem formalen und theologischen Bezugssystem, in: Breuer 1995, Bd. 1, S. 331-352.

Norberg-Schulz 1985

Christian Norberg-Schulz: Spätbarock und Rokoko, Stuttgart 1985.

Norberg-Schulz 1986

Christian Norberg-Schulz: Barock, Stuttgart 1986.

Nußbaum 1984

Norbert Nußbaum: St. Lambertus in Düsseldorf, Neuss 1984, (Rheinische Kunststätten, Heft 293).

Oechslin / Buschow 1986

Werner Oechslin / Anja Buschow: Festarchitektur. Der Architekt als Inszenierungskünstler, Stuttgart 1986.

Opladen 1928

Opladen: Barock am Niederrhein, in: Die Heimat. Zeitschrift für nieder-rheinische Heimatpflege 7, 1928, S. 92-93.

Oorschot 1979

Theo van Oorschot: Die Kölner Katechismusspiele. Eine literarische Sonderform aus der Zeit der Gegenreformation, in: Daphnis. Zeitschrift für Mittlere Deutsche Literatur 8, 3-4, 1979, S. 217-234.

Ost 1994

Hans Ost: Peter Paul Rubens' »Kreuzigung Petri« in der Peterskirche zu Köln, in: Wallraff-Richartz-Jahrbuch, Bd. LV, 1994, S. 139-158.

Panofsky-Soergel 1974

Gerda Panofsky-Soergel: Rheinisch-Bergischer Kreis, Bd. 3, Olpe – Wipperfürth, Düsseldorf 1974, (Die Denkmäler des Rheinlandes, 20. Bd.).

Pauli 1926

Gustav Pauli: Venedig, Leipzig 1926.

Pax 1961

E. Pax: Licht, liturgisch, in: LThK, 6. Bd., Freiburg 1961, Sp. 1026-1027.

Peters 1951

Heinz Peters: Die Baudenkmäler in Nord-Rheinland. Kriegsschäden und Wiederaufbau, in: Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege in Nord-Rheinland, XIX. Jg., 1951, S. 3-438.

Petri / Droege²1970

Franz Petri / Georg Droege: Zum Geschichtlichen Werden der Rheinlande und des Landesteiles Nordrhein, in: Franz Petri / Georg Droege / Klaus Fink (Hrsg.): Nordrhein-Westfalen. Landesteil Nordrhein, Stuttgart²1970, S. XVII-LXIX, (Handbuch der historischen Stätten Deutschlands, Bd. 3).

Petzet 1972

Detta Petzet: Theater, in: Katalog München 1972, S. 270-280.

Polaczek 1898

Ernst Polaczek: Die Kunstdenkmäler des Kreises Rheinbach, Düsseldorf 1898, (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, 4. Bd., II.).

Ponert 1986

Dietmar Jürgen Ponert: Zur Entwurfstätigkeit der Bildhauer-Werkstatt des Joseph Anton Feuchtmayer, in: Entwurf und Ausführung in der europäischen Barockplastik. Beiträge zum internationalen Kolloquium des Bayerischen Nationalmuseums und des Zentralinstituts für Kunstgeschichte München, 24. bis 26. Juni 1985, München 1986, S. 193-214.

Pönbacher 1983

Karl Pönbacher: Jesuitentheater und Jesuitendichtung in München, in: Wagner / Keller 1983, S. 200 ff.

Poser 1975

Hasso von Poser: Johann Joachim Dietrich und der Hochaltar zu Dießen, Diss. München 1975, München 1975.

Preimesberger 1986

Rudolf Preimesberger: Berninis Capella Cornaro. Eine Bild-Wort-Synthese des siebzehnten Jahrhunderts?, Zu Irving Lavins Bernini-Buch, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 49, 1986, S. 190-219.

Preimesberger 1987

Rudolf Preimesberger: Ephemere und monumentale Festdekoration im Rom des 17. Jahrhunderts, in: Stadt und Fest. Zu Geschichte und Gegenwart europäischer Festkultur, hrsg. von Paul Hugger, Stuttgart / Unterägeri 1987.

Rahtgens 1911 a

Hugo Rahtgens: Die kirchlichen Denkmäler der Stadt Köln. St. Gereon, St. Johann Baptist, die Marienkirchen, Groß St. Martin, Düsseldorf 1911, (Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln, 2. Bd., I. Abt., = Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, 7. Bd., I. Abt.).

Rahtgens 1911 b

Hugo Rahtgens: Johann Franz van Helmont. Ein Bildhauer des 18. Jahrhunderts in Köln, in: Mitteilungen des Rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz 5, 1911, S. 64-81.

Rahtgens / Roth 1929

Hugo Rahtgens / Hermann Roth: Die kirchlichen Denkmäler der Stadt Köln. Minoritenkirche – St. Pantaleon – St. Peter – St. Severin, Düsseldorf 1929, (Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln, 2. Bd., II. Abt., = Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, 7. Bd., II. Abt.).

Ramharter 1996

Johannes Ramharter: „Weil der Altar altershalben unförmlich und pauffellig ...“ Rechtsfragen zur Ausstattung der Sakralbauten im Salzburger Raum, Wien 1996, (Fontes rerum Austriacarum: 3. Abt., Fontes juris, Bd. 12).

RDK

Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, hrsg. von Otto Schmitt, Bd. 1 ff., Stuttgart 1937 ff.

Reiners 1912

Heribert Reiners: Die Kunstdenkmäler der Landkreise Aachen und Eupen, Düsseldorf 1912, (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, 9. Bd., II.).

Reinle 1976

Adolf Reinle: Zeichensprache der Architektur. Symbol, Darstellung und Brauch in der Baukunst des Mittelalters und der Neuzeit, Zürich / München 1976.

Renard 1896

Edmund Renard: Die Bauten der Kurfürsten Joseph Clemens und Clemens August von Köln. Ein Beitrag zur Geschichte des Rokoko in Deutschland, Bonn 1896.

Renard 1900

Edmund Renard: Die Kunstdenkmäler der Kreise Gummersbach, Waldbroel und Wipperfürth, Düsseldorf 1900, (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, 5. Bd., I.).

Renard 1907

Edmund Renard: Die Kunstdenkmäler des Siegkreises, Düsseldorf 1907, (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, 5. Bd., IV.).

Renard 1927

Edmund Renard: Wiederaufstellung von abgebauten Barockaltären, in: Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege III, 1927, S. 66 ff.

Rice 1997

Louise Rice: The altars and altarpieces of new St. Peter's. Outfitting the Basilica, 1621–1666, Diss., Cambridge / Rome 1997, (Monuments of papal Rome).

Rivoir 1925

Auguste Rivoir: Typenentwicklung des Altars vom Ausgang der Gotik bis zum Klassizismus im Gebiete des Mittelrheins, Diss. (maschinenschriftlich), Frankfurt 1925.

Rode 1950

Herbert Rode: Der Altar der Mailänder Madonna, in: Kölner Domblatt. Jahrbuch des Zentral-Dombau-Vereins 4. / 5. Folge, 1950, S. 61 ff.

Rode 1956 a

Herbert Rode: Der Dom im Barock, in: Kölner Domblatt. Jahrbuch des Zentral-Dombau-Vereins 1956, S. 45-51.

Rode 1956 b

Herbert Rode: Barockausstattung im Altarraum des Hochchores, in: Katalog: Der Kölner Dom. Bau- und Geistesgeschichte, Historisches Museum, Köln 1956.

Roeßler-Mergen 1942

Elfriede Roeßler-Mergen: Jeremias Geisselbrunn und die kölnische Plastik des 17. Jahrhunderts, Diss. Bonn 1939, Bonn 1942.

Röhlig 1968

Ursula Röhlig: Ein Entwurf Balthasar Neumanns für den Hochaltar des Domes zu Worms, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, III. Folge, Bd. XIX, 1968, S. 157-168.

Rotter 1965

Gudrun Rotter: Die Entwicklung des österreichischen Altarbaues im 17. Jahrhundert, Diss. (maschinenschriftlich), Wien 1965.

Rossacher

Kurt Rossacher: Der Aufruf der Seligen zum Elysium als Konzept von Neu-St.-Peter, in: Pantheon 44, S. 61-71.

Sahner 1947

Wilhelm Sahner: Deutsch-holländische Wechselbeziehungen in der Baukunst der Spätrenaissance und des Frühbarock, Diss., Gelsenkirchen-Buer / Gladbeck 1947.

Sauermost 1986

Heinz Jürgen Sauermost: Die Asams als Architekten, München / Zürich 1986.

Savelsberg 1850

D. J. Savelsberg: Der alte Altar in St. Ursula, in: Kölner Domblatt 59, 1850.

Schäfke 1999

Werner Schäfke (Hrsg.): Coellen eyn Croyn: Renaissance und Barock in Köln, Köln 1999, (Der Riß im Himmel. Clemens August und seine Epoche, Bd. 1).

Schäffer / Peda⁸ 1996

Gottfried Schäffer / Gregor Peda: Der Stephansdom zu Passau, Freilassing⁸ 1996.

Schalkhausen 1961

Erwin Schalkhausen: Clemens August als Großmeister des Michaelsordens, in: Katalog Köln 1961, S. 197-201.

Schatz 1982

Klaus Schatz: Jesuiten in Köln von der Gegenreformation bis zur Aufklärung (1543–1773), in: Jesuitenkirche 1982, S. 155-171.

Scherer o. J. [1975]

Karl-Heinz Scherer: Geschichte und Beschreibung der Kirche und Gnadenkapelle St. Maria in der Kupfergasse. Hrsg. aus Anlaß der 300-jährigen öffentlichen Verehrung der Schwarzen Mutter Gottes in der Kupfergasse zu Köln 1675 – 1975, hrsg. von Werner Plenker, Köln o. J. [1975].

Schiffler 1983

Rainer Schiffler: Gemeinde Kerken. Historische Texte Gisbert Knopp, Berlin 1983, (Die Bau- und Kunstdenkmäler von Nordrhein-Westfalen, I. Rheinland, 11. Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Kleve, 7. Gemeinde Kerken).

Schiffler 1987

Rainer Schiffler: Stadt Straelen. Historische Beiträge von Gisbert Knopp, Berlin 1987, (Die Bau- und Kunstdenkmäler von Nordrhein-Westfalen, I. Rheinland, 11. Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Kleve, 13. Stadt Straelen).

Schindling / Ziegler 1991

Anton Schindling / Walter Ziegler (Hrsg.): Die Territorien des Reiches im Zeitalter der Reformation und Konfessionalisierung. Land und Konfession 1500–1650, Bd. 3, Der Nordwesten, mit Beiträgen von H.-G. Aschoff, Fr. Bosbach u. a., Münster 1991, (Katholisches Leben und Kirchenreform im Zeitalter der Glaubensspaltung, Bd. 51).

Schirmer 1991

Ursula Schirmer: Die Plastik von 1520–1620 innerhalb der alten Grenzen des Erzbistums Köln, Diss. Bonn 1990, Frankfurt a. M. / Bern / New York / Paris 1991, (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII, Kunstgeschichte, Bd. 129).

Schlafke 1989

Jakob Schlafke: Wallfahrt im Erzbistum Köln, Köln 1989.

Schleicher 1983 – 1986

Herbert M. Schleicher (Hrsg.): Die genealogisch-heraldische Sammlung des Kanonikus Joh. Gabriel van der Ketten in Köln, 5 Bde., Köln 1983–1986, (Veröffentlichungen der westdeutschen Gesellschaft für Familienkunde Neue Folge, 22, 24, 27, 32, 33).

Schlimme 1999

Hermann Schlimme: Die Kirchenfassade in Rom. ‚Reliefierte Kirchenfronten‘ 1475 – 1765, Diss. Techn. Univ. Braunschweig 1998, Petersberg 1999, (Studien zur internationalen Architektur und Kunstgeschichte, Bd. 5).

Schlombs 1982

Wilhelm Schlombs: Jesuiten in Köln von der Gegenreformation bis zur Aufklärung (1543–1773), in: Jesuitenkirche 1982, S. 172-186.

Schmidt 1951

J. Heinrich Schmidt: Steinfeld. Die ehemalige Prämonstratenser Abtei, Ratingen 1951, (Rheinisches Bilderbuch).

Schmidt 1978

Hans Wolfgang Schmidt: Die gewundene Säule in der Architekturtheorie von 1500 bis 1800, Diss. Karlsruhe 1977, Stuttgart 1978.

Schmitt 1979

Jürgen Schmitt: Der Einfluß der Kölner Jesuitenkirche auf die Kollegskirchen im Rheinland und in Westfalen. Mit einem Exkurs auf die niedersächsischen Kollegskirchen in Hildesheim und Westfalen. Ein Beitrag zur Geschichte der Sakral-Architektur des Frühbarock in Nordwest-Deutschland, Frankfurt a. M. 1979.

Schmitz 1969

Karl Josef Schmitz: Grundlagen und Anfänge barocker Kirchenbaukunst in Westfalen, Diss. Münster 1961, Paderborn 1969, (Studien und Quellen zur Westfälischen Geschichte, Bd. 10).

Schmitz-Ehmke 1985

Ruth Schmitz-Ehmke: Stadt Bad Münstereifel. Historische Einleitung Gisbert Knopp, Berlin 1985, (Die Bau- und Kunstdenkmäler von Nordrhein-Westfalen, I. Rheinland, 9. Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Euskirchen, 1. Stadt Bad Münstereifel).

Schmitz-Ehmke / Fischer 1996

Ruth Schmitz-Ehmke / Barbara Fischer: Stadt Schleiden. Historische Einleitung von Hermann Hinsin, Berlin 1996, (Die Bau- und Kunstdenkmäler von Nordrhein-Westfalen, I. Rheinland, 9. Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Euskirchen, 9. Stadt Schleiden).

Schneider 1960

Heinrich Schneider: Die Politik des Kölner Kurfürsten Ferdinand (1577 – 1650) im Dreißigjährigen Krieg, in: Robert Haaß / Joseph Hoster: Zur Geschichte und Kunst im Erzbistum Köln. Festschrift für Wilhelm Neuss, Düsseldorf 1960, S. 117-136, (Studien zur Kölner Kirchengeschichte, Bd. 5).

Schnell 1975

Hugo Schnell: Düsseldorf – St. Andreas, München / Zürich 1975.

Schnell 1978

Hugo Schnell: Christliche Lichtsymbolik in den einzelnen Kunstepochen. Ein entscheidendes Element in der Metamorphose der Ikonologie des Kirchengebäudes und von den Stilen, in: Das Münster 31, 1978, S. 21-46.

Schoenen 1964

Paul Schoenen: Johann Joseph Couven. Düsseldorf 1964.

Schommers 1993

Annete Schommers: Rheinische Reliquiare. Goldschmiedearbeiten und Reliquieninszenierungen des 17. und 18. Jahrhunderts, Diss. Bonn 1991, Rheinbach-Merzbach 1993.

Schreiber 2000

Rupert Schreiber: Zwei neu entdeckte Altarrisse für den Hochaltar der Elendskirche St. Gregor in Köln, in: Denkmalpflege im Rheinland, 17. Jg., 2000, S. 13-17.

Schröder 1989

Gerhart Schröder: Das freche Feuer der Moderne und das Heilige. Zu Berninis Capella Cornaro, in: Beck / Schulze, 1989, S. 193-204.

Schulten 1961

Walter Schulten: Die Heiliggeistkapelle des Schlosses Augustsburg zu Brühl, in: Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein 163, 1961, S. 166-175.

Schulten 1964

Walter Schulten: Die Heilige Stiege auf dem Kreuzberg zu Bonn. Ein Beitrag zur Kunst- und Frömmigkeitsgeschichte der Barockzeit, Düsseldorf 1964, (Bonner Beiträge zur Kunstwissenschaft, Bd. 8).

Schulten 1979 / 80

Walter Schulten: Der barocke Hochaltar des Kölner Domes, in: Kölner Domblatt. Jahrbuch des Zentral-Dombau-Vereins 44. / 45. Folge, 1979 / 80, S. 341-372.

Schulten 1982 a

Walter Schulten: Der Ort der Verehrung der Heiligen Drei Könige, in: Die Heiligen Drei Könige – Darstellung und Verehrung, Katalog zur Ausstellung, Köln 1982, S. 61-72.

Schulten 1982 b

Walter Schulten: Der Tabernakel der Kirche St. Mariae Himmelfahrt, in: Jesuitenkirche 1982, S. 210-222.

Schulten ⁵1986

Walter Schulten: Die Heilige Stiege und Wallfahrtsstätte auf dem Kreuzberg in Bonn, Neuss ⁵1986, (Rheinische Kunststätten, Heft 20).

Schulze-Senger u. a. 1976

Christa Schulze-Senger u. a.: Das Gero-Kreuz im Kölner Dom. Ergebnisse der restauratorischen und dendrochronologischen Untersuchungen im Jahre 1976, in: Kölner Domblatt. Jahrbuch des Zentral-Dombau-Vereins 41. Folge, 1976, S. 9-56.

Schütte 1979

Ulrich Schütte: „Ordnung“ und „Verzierung“. Untersuchungen zur deutschsprachigen Architekturtheorie des 18. Jahrhunderts, Diss., Heidelberg 1979.

Schütte 1981

Ulrich Schütte: „Als wenn eine ganze Ordnung da stünde ...“ Anmerkungen zum System der Säulenordnungen und seiner Auflösung im späten 18. Jahrhundert, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 44, 1981, S. 15-37.

Schütte 1984

Ulrich Schütte: Das Architekturbuch in Deutschland, in: Katalog Wolfenbüttel 1984, S. 32-38.

Schütze 1989

Sebastian Schütze: Die Cappella Filomarino in SS. Apostoli. Ein Beitrag zur Entstehung und Deutung von Borrominis Projekt in Neapel, in: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana, Bd. 25, 1989, S. 295-327.

Schütze 1995

Sebastian Schütze: Liturgie und Herrscherpanegyrik im Pontifikat Urbans VIII. – Beobachtungen zum Hochaltarziborium von St. Peter in Rom, in: Breuer 1995, S. 353-373.

Schwarz 1930

R. Schwarz: Breslauer Barockaltäre, Diss., Breslau 1930.

Sedlmayr 1960

Hans Sedlmayr: Das Licht in seinen künstlerischen Manifestationen, in: Studium Generale 13, 1960, S. 313-324.

Seidler 1983

Martin Seidler: Gregor von Spoleto am barocken Dreikönigenmausoleum, in: Kölner Domblatt. Jahrbuch des Zentralen-Dombau-Vereins 48. Folge, 1983, S. 279-281.

Seidler 1994 a

Martin Seidler: Die Kirche St. Maria Himmelfahrt, (Bd. XX, Tafel 1–9), in: Katalog Köln 1994, S. 227-231.

Seidler 1994 b

Martin Seidler: Kirche der Ursulinerinnen, (Bd. XXIV, Tafel 1–4), in: Katalog Köln 1994, S. 242-244.

Seidler 1997

Martin Seidler: Der Schatz von St. Heribert in Köln-Deutz, Neuss 1997, (Rheinische Kunststätten, Heft 423).

Seifert 1983

Angelika Seifert: Westfälische Altarretabel (1650–1720). Ein Beitrag zur Interpretationsmethodik barocker Altarbaukunst, Diss. Münster 1982, Bonn 1983, (Habelts Dissertationsdrucke, Reihe Kunstgeschichte, Heft 7).

Seifert 1993

Angelika Seifert: Stilkristische, szenographische und ikonologische Aspekte der barocken Kirchen- und Altararchitektur im Fürstbistum Münster, in: *Imagination des Unsichtbaren. 1200 Jahre bildende Kunst im Bistum Münster*, hrsg. von Géza Jászai, Ausstellung des Westfälischen Landesmuseums Münster, Münster 1993, S. 214-245.

Sellen 1994

Günther Sellen: Die Stiftskirche St. Andreas, (Bd. VI, Tafel 1–9), in: *Katalog Köln 1994*, S. 127-130.

Söding 1986

Ulrich Söding: Das Grabbild des Peter Paul Rubens in der Jakobskirche zu Antwerpen, Diss. Würzburg 1985, Hildesheim / Zürich / New York 1986, (*Studien zur Kunstgeschichte*, Bd. 43).

Souchal 1977, 1987

François Souchal: *French Sculptors of the 17th and 18th centuries*, 3 Bde., Bd. 1 / 2 Oxford 1977, Bd. 3 Oxford 1987.

Sowade 1998

Herbert Sowade: Katholische Reform zwischen Absolutismus und Aufklärung (1609 – 1794), in: *Janssen / Grote 1998*, S. 301-332.

Stadler 1956

Edmund Stadler: Die Raumgestaltung im barocken Theater, in: *Stamm 1956*, S. 190-226.

Stafski 1978

Heinz Stafski: Zur Rezeption der Renaissance in der Altarbaukunst Süddeutschlands, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 41, 1978, S. 134-147.

Stamm 1956

Rudolf Stamm (Hrsg.): *Die Kunstformen des Barockzeitalters, Vierzehn Vorträge von Hans Barth, Pierre Beausire u. a.*, Bern 1956, (*Sammlung Dalp*, Bd. 82).

Stern 1932

Heinrich Stern: Münchener Barockplastik von 1660–1720, in: *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst, Neue Folge*, Bd. 9, 1932, S. 162-210.

Stracke 1994

Gottfried Stracke: Kirche der heil. Ursula, (Bd. II, Tafel 1–7), in: *Katalog Köln 1994*, S. 97-105.

Sutthoff 1990

Ludger J. Sutthoff: *Gotik im Barock. Zur Frage des Stiles außerhalb seiner Epoche*, Diss. Saarbrücken 1989, Münster 1990.

Tacke 1987

Marlies Tacke: Die Wallfahrtskirche St. Mariä Heimsuchung in Marienheide, Neuss 1987, (Rheinische Kunststätten, Heft 1987).

Tapié 1972

Victor-Lucien Tapié: Retables baroques de Bretagne et spiritualité du XVIII. siècle. Etude semigraphique et religieuse, Paris 1972.

Thauer 1984

Dagmar Alexandra Thauer: Der Epitaphaltar, Diss. München 1983, München 1984.

Thieme / Becker

Ulrich Thieme / Felix Becker (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, I–XXXVII, Leipzig 1907 / 50.

Thünker 1945

Annemarie Thünker: Die Barockisierung mittelalterlicher Kircheninnenräume in Süddeutschland, Diss. (maschinenschriftlich), München 1945.

Tintelnot 1939

Hans Tintelnot: Barocktheater und barocke Kunst, Berlin 1939.

Tintelnot 1956

Hans Tintelnot: Zur Gewinnung unserer Barockbegriffe, in: Stamm 1956, S. 1-91.

Torsy 1969

Jakob Torsy: Die Weihehandlungen der Kölner Weihbischöfe. 1661–1840. Nach den Weihbischöflichen Protokollen, Düsseldorf 1969, (Studien zur Kölner Kirchengeschichte, Bd. 10).

Türk 1977

Karl Heinz Türk: 800 Jahre Pfarre Nörvenich. Zur Geschichte von Pfarre und Kirche, Nörvenich 1977.

Türk 1983

Karl Heinz Türk: Kirchen und Burgen in der Gemeinde Nörvenich bei Düren, Neuss 1983, (Rheinische Kunststätten, Heft 285).

Veit/ Lenhart 1956

Ludwig Andreas Veit / Ludwig Lenhart: Kirche und Volksfrömmigkeit im Zeitalter des Barock, Freiburg 1956.

Verbeek²1969

Albert Verbeek: Kölner Kirchen. Die kirchliche Baukunst in Köln von den Anfängen bis zur Gegenwart, Köln²1969.

Verbeek²1983

Albert Verbeek: Das Münster in Bonn, Neuss ²1983, (Rheinische Kunststätten, Heft 213).

Verscharen 1994 a

Franz-Josef Verscharen: Kirche der Minoriten, (Bd. XV, Tafel 1–7), in: Katalog Köln 1994, S. 191-194.

Verscharen 1994 b

Franz-Josef Verscharen: Die Pfarrkirche St. Columba, (Bd. XVIII, Tafel 1–6), in: Katalog Köln 1994, S. 220-223.

Verscharen 1994 c

Franz-Josef Verscharen: Die Kirche St. Peter, (Bd. XIX, Tafel 1–6), in: Katalog Köln 1994, S. 224-226.

Verscharen 1994 d

Franz-Josef Verscharen: Die Pfarrkirche St. Alban, (Bd. XXI, Tafel 1–6), in: Katalog Köln 1994, S. 232-233.

Vey 1964

Horst Vey: Kölner Zeichnungen aus dem 16., 17. und 18. Jahrhundert, in: Wallraff-Richartz-Jahrbuch, Bd. XXVI, 1964, S. 73-166.

Vey 1968

Horst Vey: Südniederländische Künstler und ihre kölnischen Auftraggeber, in: Jaarboek van het Koninklijk Museum voor schone Kunsten Antwerpen, 7, 1968, S. 7-32.

Vogts 1930

Hans Vogts: Die profanen Denkmäler, mit Quellenübersichten von Johannes Krudewig, Düsseldorf 1930, (Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln, 2. Bd., IV. Abt., = Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, 7. Bd., IV. Abt.).

Vogts 1953

Hans Vogts: Nachrichten über Bauarbeiten und Kunstwerke der Pfarrkirche St. Johann Baptist, in: Jahrbuch des Kölner Geschichtsvereins 28, 1953, S. 189.

Vogts 1966

Hans Vogts: Das Kölner Wohnhaus bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, 2. Bd., Neuss 1966, (Rheinischer Verein für Denkmalpflege und Landschaftsschutz, Jahrbuch 1964-65).

Wackenroder 1932

Ernst Wackenroder: Die Kunstdenkmäler des Kreises Schleiden, in Verbindung mit Johannes Krudewig u. Hans Wink, Düsseldorf 1932, (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, 11. Bd., II.).

Wagner / Keller 1983

Karl Wagner / Albert Keller (Hrsg.): St. Michael in München. Festschrift zum 400. Jahrestag der Grundsteinlegung und zum Abschluß des Wiederaufbaus, München / Zürich 1983.

Wallfahrt 1981

Wallfahrt im Rheinland. Hrsg. vom Amt für rheinische Landeskunde in Verbindung mit dem Volkskunderat Rhein-Maas und dem Niederrheinischen Freilichtmuseum, Köln / Bonn 1981, („Werken und Wohnen“, Volkskundliche Untersuchungen im Rheinland, Bd. 14).

Wallfahrtskirche 1996

Die Wallfahrtskirche auf dem Kreuzberg in Bonn. Geschichte und Restaurierung, Wilfried Hansmann u. Gisbert Knopp (Red.), Köln / Bonn / Warschau 1996, (Arbeitsheft der rheinischen Denkmalpflege, Bd. 35).

Walter 1960

Ewald Walter: Ein unbekannter, dem hl. Johannes und den Heiligen Drei Königen geweihter Altar im Kölner Dom, in: Zur Geschichte und Kunst im Erzbistum Köln, Düsseldorf 1960, S. 259-267, (Studien zur Kölner Kirchengeschichte, Bd. 5).

Warnke 1968

Martin Warnke: Italienische Bildtabernakel bis zum Frühbarock, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, III. Folge, Bd. XIX, 1968, S. 61-102.

Weber 1980

Matthias Weber: St. Kunibert in Erftstadt-Gymnich, Neuss 1980, (Rheinische Kunststätten, Heft 245).

Weil 1974

Mark S. Weil: The Devotion of the forty Hours and Roman Baroque Illusions, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 37, 1974, S. 218-248.

Weirauch 1973

Ursula Weirauch: Der Engelbertschrein von 1633 im Kölner Domschatz und das Werk des Bildhauers Jeremias Geisselbrunn, Diss. Freiburg i. Br. 1968, Düsseldorf 1973, (Die Kunstdenkmäler des Rheinlandes, Beiheft 21).

Weitlauff 1980

Manfred Weitlauff: Die Reichskirchenpolitik des Hauses Bayern im Zeichen gegenreformatorischen Engagements und österreichisch-bayerischen Gegensatzes, in: Katalog München 1980, Bd. 2,1, S. 48-76.

Westfehling 1994

Uwe Westfehling: Die Kirche St. Maria bei Lyskirchen, (Bd. XII, Tafel 1-7), in: Katalog Köln 1994, S. 176-177.

Winands o. J.

Petra Winands: Der Grotenrather Altar als Zeugnis barocker Altarbaukunst. Zugleich ein Beitrag zur Wanderung sakraler Kunstgegenstände, Sonderdruck aus: Jahrbuch des Historischen Vereins für das Fürstentum Liechtenstein, Bd. 84, o. J.

Winkler 1972

A. Winkler: Barocke Altäre im 18. Jahrhundert in Wien und Niederösterreich, Diss. (maschinenschriftlich), Wien 1972.

Winterling 1986

Aloys Winterling: Der Hof der Kurfürsten von Köln: 1688–1794. Eine Fallstudie zur Bedeutung „absolutistischer“ Hofhaltung, Bonn 1986, (Veröffentlichungen des Historischen Vereins für den Niederrhein, insbesondere das Alte Erzbistum Köln, Bd. 15).

Wirth 1958

Karl-August Wirth: Einsatzbild, in: RDK, Bd. 4, Stuttgart 1958, Sp. 1006-1020.

Witte 1932

Fritz Witte: Tausend Jahre Deutscher Kunst am Rhein. Die Denkmäler der Plastik und des Kunstgewerbes auf der Jahrtausend-Ausstellung in Köln, 4 Bde., Berlin 1932.

Witte 1939

Robert B. Witte (Hrsg.): Das katholische Gotteshaus. Sein Bau, seine Ausstattung, seine Pflege im Geiste der Liturgie, der Tradition und der Vorschrift der Kirche, Mainz 1939.

Wittkower / Jaffe 1972

Rudolf Wittkower / Irma B. Jaffe (Hrsg.): Baroque Art: The Jesuit Contribution, New York 1972.

Wolff 1976

Arnold Wolff: 18. Dombaubericht. Von September 1975 bis September 1976, in: Kölner Domblatt. Jahrbuch des Zentral-Dombau-Vereins 41. Folge, 1976, S. 149-156.

Wolff 1984

Gerta Wolff: St. Severin, in: Kier / Krings 1984 a, S. 474-517.

Wolff 1994 a

Arnold Wolff: Der Dom, (Bd. XVI, Tafel 1–21), in: Katalog Köln 1994, S. 195-214.

Wolff 1994 b

Gerta Wolff: Die Stiftskirche St. Severin, (Bd. IX, Tafel 1–10), in: Katalog Köln 1994, S. 150-163.

Wright 1990

A. D. Wright: The altarpiece in Catholic Europe: post-Tridentine transformations, in: Peter Humfrey: The altarpiece in the renaissance, Cambridge / New York / Melbourne / Port Chester / Sydney 1990, S. 243-260.

Zeeden 1960

E. W. Zeeden: Gegenreformation, in: LThK, 4. Bd., Freiburg 1960, Sp. 585-588.

Zehnder 1999

Frank Günter Zehnder: Im Wechselspiel der Kräfte. Politische Entwicklungen des 17. und 18. Jahrhunderts in Kurköln, Köln 1999, (Der Riß im Himmel. Clemens August und seine Epoche, Bd. 2).

Zerhusen 1980

Agnete Zerhusen: Die Geschichte der Pfarrkirche und des Gnadenbildes in Nievenheim, Dormagen 1980.

Zimmermann 1936

Walther Zimmermann: Künstlerische Beziehungen in Eupen-Malmedy, in: Rheinische Vierteljahresblätter 6, 1936, S. 280-294.

Zimmermann 1952

Walther Zimmermann: Kunstgeographische Grenzen im Mittelrhein, in: Rheinische Vierteljahresblätter 12, 1952, S. 89-119.

Zimmermann 1979

Wilhelm Zimmermann: St. Johann in Aachen–Burtscheid, Neuss 1979, (Rheinische Kunststätten, Heft 230).

Zürcher 1978

Richard Zürcher: Die kunstgeschichtliche Entwicklung an süddeutschen Barockaltären, in: Knoepfli / Zürcher 1978, S. 53-83.

8. Katalog

Hinweise zur Benutzung des Kataloges

1. Die Objekte sind nach Orten in alphabetischer Reihenfolge aufgelistet. Werden mehrere Kirchengemeinden innerhalb eines Ortes aufgeführt, so findet wiederum eine alphabetische Abfolge der Kirchengemeinden nach den entsprechenden Patronaten statt. Die Ordnung mehrerer Objekte innerhalb eines Kirchengebäudes erfolgt in chronologischer Aufzählung. Ist eine Altartrias vorhanden, so wird im Katalog zuerst der Hochaltar behandelt; die Seitenaltäre schließen sich daran an.

2. In der Rubrik „Literatur“ werden Titel nur dann vollständig bibliographisch erfaßt, wenn sie ausschließlich für das jeweilige Objekt relevant sind. Die angegebenen Kürzel sind über das Literaturverzeichnis zu entschlüsseln.

3. Altarentwürfe: An den Objektkatalog in alphabetischer Ortsauflistung schließt sich der Katalog der Altarentwürfe an, sortiert nach Aufbewahrungsorten in alphabetischer Reihenfolge.

Kat.-Nr.:	1
Ort:	AACHEN St. Kreuz , ehem. Kreuzherren-Klosterkirche
a)	
Objekt:	Hochaltar (Abb. 220, 221)
Standort:	Altar abgebrochen
Datierung:	zwanziger Jahre 18. Jahrhundert
Stifter:	—
Beschreibung:	vgl. Kapitel 5.4.1.1.
Material:	Holz, gefaßt
Fassung:	—
Zustand:	Die Kirche wurde 1897 abgebrochen; 1897 kaufte die Stadt Aachen das Schnitzwerk der Altäre, Wandvertäfelungen, Beichtstühle und der Orgel auf; Teile des Mobiliars wurden bei der Wiederherstellung des Rathauses wieder eingesetzt.
Künstler:	Laienbrüder des Kreuzherren-Klosters

Ikonographie: Skulpturen, Hauptgeschoß: Kreuzigungsgruppe;
Auszug: Sitzfigur Gottvaters; Engel mit den Arma Christi: Lanze
und Essigschwamm, Schweiß Tuch;
über den seitlichen Durchgängen: Bischöfe in pontificaler Meßklei-
dung.

Bemerkung: Der Altar erhielt nachträglich ein Tabernakel von Johann Joseph
Couven; 1897 ging das Tabernakel an das Suermondt-Museum,
Aachen.

Literatur: Faymonville, 1922, S. 110, 111; Küpper 1962 / 63, S. 188, 191,
201-202; Schoenen 1964, S. 117.

Kat.-Nr.: 2

Ort: **AACHEN**

St. Kreuz, ehem. Kreuzherren-Klosterkirche

b)

Objekt: Seitenaltäre; nördlicher Seitenaltar: Marienaltar; südlicher
Seitenaltar: Josephsaltar (Abb. 220, 221).

Standort: Altäre abgebrochen

Datierung: zwanziger Jahre 18. Jahrhundert

Stifter: —

Beschreibung: vgl. Kapitel 5.4.1.1.

Material: Holz, gefaßt

Fassung: —

Zustand: Altäre in Zusammenhang mit der Kirche 1897 abgebrochen

Künstler: Laienbrüder des Kreuzherrenklosters

Ikonographie: Evangelienseite, Skulptur, Hauptgeschoß: Maria mit Kind;
Auszug: Heilig-Geist Taube;
Epistelseite: Skulptur, Hauptgeschoß: Hl. Joseph;
Auszug: Auge Gottes.

Bemerkung: —

Literatur: unveröffentlicht

Kat.-Nr.: 3

Ort: **AACHEN**
Kath. Pfarrkirche St. Michael, ehem. Jesuiten-Klosterkirche

Objekt: Hochaltar (Abb. 94)

Standort: Altar im Zweiten Weltkrieg zerstört

Datierung: 1664 errichtet, 1669 konsekriert durch den Abt des ehemaligen Benediktinerklosters von Lobbes, zwischen Charleroi und Mau-beuge gelegen.

Stifter: —

Beschreibung: vgl. Kapitel 5.2.2.1.

Material: Holz, gefaßt, teilweise vergoldet

Fassung: vermutl. Schwarz-Gold-Fassung

Zustand: Das Altarblatt, Hauptgeschoß, wurde 1811 durch Ferdinand Jansen gereinigt und ausgebessert; um 1830 restauriert durch den Maler Schleiden; 1915 restauriert durch Johannes Kratz.

Künstler: Architektur: keine Angabe;
Altarblatt, Hauptgeschoß, von Gerard Honthorst, 1632, (das Gemälde stammt vom ersten, im Jahre 1632 errichteten Hochaltar).

Ikongraphie: Altarblatt, Hauptgeschoß: Grablegung Christi;
Altarblatt, Obergeschoß: Der Gekreuzigte, in Anlehnung an das Kruzifixusbild des Anton van Dyck, Belvedere, Wien.

Bemerkung: Im Jahre 1714 wurde in die Altararchitektur eine Uhr integriert.

Literatur: Braun 1908, S. 108, 109, 110, 117, 118; Faymonville 1922, S. 140-142; Dehio / Gall ²1949, S. 115-116; Schoenen 1964, S. 160.

Quellen: Historia Collegii Aquisgranensis, Staatsbibliothek zu Berlin, (Cod. Bor. fol. 762 b), Auszug gedruckt in: Braun 1908, S. 110.
ad a. 1664: Ara maxima cum suis novem angelis, novem Choros repraesentantibus hoc anno exstructa est
Lambert du Chasteau: Historia diplomatica collegii Aquensis, 1729, Auszüge gedruckt in: Faymonville 1922, S. 140.
ad a. 1664: Ara maxima cum suis angelis exsurgere coepit
ad a. 1667: Reverendissimus item dominus a Mezaga praelatus in Clostenraht dederat seu assignarat 1665 duas quercus et totidem fagos. Reverendissimus quoque et illustris dominus baro Isaac de

Landtschron imperialis et exemptae abbatae Cornelii ad Jndam praelatus duas quercus, uti et generosa domina vidua von Obsinnig tres quercus, prae-nobilis item dominus Alexander Corasco 8 quercus. Praenobilis dominus Leonardus von Dammerscheid unam quercum, item dominus baro in Turnich unam. Domini item de Brouch et Meuten duas fagos, communitas Burgensis 2 quercus, quas omnes arbores hoc prius (!) anno pro fabrica summi altaris accepimus.

ad a. 1669: Eximio templum nostrum honore effecit reverendissimi abbatis Lobbiensis ordinis sancti Benedicti inter Mosam et Sambrem siti, solemnis consecratio, pontificante et ad aram summam consecrante aldefato pontificis legato

ad a. 1714: Accessit quoque in apice principis arae horologium dono devotarum virginum.

Kat.-Nr.:	4
Ort:	AACHEN Kath. Pfarrkirche St. Nikolaus , ehem. Franziskaner-Klosterkirche
Objekt:	Hochaltar (Abb. 96, 97)
Standort:	in situ
Datierung:	22. April 1630, Grundsteinlegung des Altares zu Ehren der Heiligen Dreifaltigkeit, der Himmelskönigin Jungfrau Maria, den Hll. Franziskus und Nikolaus und aller anderen Heiligen durch Bruno von Bisterfeld, Kanoniker des Aachener Domkapitels; der Altar wurde vermutlich um 1630/31 errichtet.
Stifter:	Werner Freiherr von Palant
Beschreibung:	vgl. Kapitel 5.2.2.1.
Material:	Holz, gefaßt
Fassung:	Schwarz-Gold-Fassung
Zustand:	Hochaltar nach Kriegszerstörung nur noch als Torso erhalten, Altar rekonstruiert.
Künstler:	Architektur: keine Angabe; ursprüngliche Altarblätter von Abraham Diepenbeeck (geb.: 1596 in Herzogenbusch, gest.: 1675 in Antwerpen).
Ikongraphie:	ursprüngliche Altarblätter:

- Altarblätter: Hauptgeschoß: Kreuzigungsgruppe;
Obergeschoß: Kreuzabnahme;
Tondo: Vesperbild;
- Skulpturen: Hauptgeschoß: zwei Evangelisten;
Obergeschoß: Hll. Antonius von Padua, Franz von Assisi;
Bildwerk, im Segmentgiebel: Trinitätssymbol.
- Bemerkung: —
- Literatur: Faymonville 1922, S. 166-167; Dehio / Gall ²1949, S. 116;
Schoenen 1964, S. 160; Dehio 1977, S. 24.
- Quellen: Düsseldorf, Landes- u. Stadtbibliothek, Kopialbuch der Kölner
Ordensprovinz der Franziskaner, II, Bl. 44, Auszug gedruckt in: Fay-
monville 1922, S. 166.

Anno 1630 die 22 Aprilis per R. A. D. Brunonem de Bisterfeldt, patria Coloniensem, regalis basilicae Beatae Mariae Virginis Aquisgranensis canonicum capitularem, equitem hierosolymitanum, conventus autem spiritualem vere patrem, in honorem sanctae trinitatis, Beatae Virginis Mariae coelorum reginae, sancti Francisci, sancti Nicolai episcopi ecclesiae patroni, omniumque sanctorum primus lapis feliciter positus est.

Extractus ex manuscriptis Aquisgranensibus, VII, de templis etc. Ecclesia s. Nicolai et conventus Patrum Franciscanorum, p. 923, Pfararchiv, Auszug gedruckt in: Faymonville 1922, S. 166.

Anno 1630 illustris ac generosus dominus Wernerus Baro de Palant et Reulant... illud ipsum altare novum plane eleganti ac sumptuoso opere curavit atque auro liberalissime picturis exquisitissimis ornavit.

Aachen, Klosterarchiv der Franziskaner. Liber recommendationum praecipuorum benefactorum etc., Auszug gedruckt in: Faymonville 1922, S. 166.

ad 14. Juli 1653: obiit generosus dominus Wernerus baro de Palandt et Reulandt, tertii ordinis S. P. N. Francisci, qui pro summo altari, fenestris in choro et necessitatibus Fratrum dedit successive ultra 3 millia imperialium.

Kat.-Nr.: 5

Ort: **AACHEN**
Kath. Pfarrkirche St. Peter

Objekt: Hochaltar (Abb. 223, 224)

Standort: Altar im Zweiten Weltkrieg zerstört

Datierung: 9. Oktober 1729, Hochaltar konsekriert zu Ehren der Hll. Petrus, Joseph und Johannes von Nepomuk.

Stifter: —

Beschreibung: vgl. Kapitel 5.4.1.1.

Material: Holz, Stuck mit marmorierter Politur

Fassung: —

Zustand: Ausstattung im Zweiten Weltkrieg zerstört

Künstler: —

Ikonographie: Skulptur, Hauptgeschoß: Hl. Petrus;
Skulpturengruppe, Obergeschoß: Hl. Dreifaltigkeit;
Skulpturen, Obergeschoß: adorierende Engel;
Okulus: Heilig-Geist Taube;
Skulpturen über den seitlichen Durchgängen: Hll. Sebastian, Barbara.

Bemerkung: —

Literatur: Faymonville 1922, S. 200; Dehio / Gall ²1949, S. 116-117.

Quellen: Abgeruckt in: Faymonville 1922, S. 200.

Johannes Baptista Gillis dei et apostolicae sedis gratia episcopus Amyzonensis, celsissimi Georgii Ludovici, eadem gratia episcopi ac principis Leodiensis ... notum facimus, nos anno Domini millesimo septingentesimo vigesimo nono mensis Octobris die nona dominica 2da Octobris benedixisse ecclesiam parochialem s. Petri Aquisgrani et in eadem consecrasse summum altare cum duobus collateralibus, summum scilicet sub invocatione et ad honorem s. Petri apostoli, Joannis Nepomuceni et Josephi, aliud a latere evangelii in honorem B. Mariae Virginis s. Georgii et s. Barbarae

Kat.-Nr.: 6

Ort: **AACHEN**
St. Theresia, ehem. Karmelitessen-Klosterkirche, heute Filialkirche
der kath. Pfarrkirche St. Kreuz

a)

Objekt: Hochaltar (Abb. 232)

Standort: in situ

Datierung: Altar errichtet 1751 bis 1754

Stifter: Johann von Wespien und seine Gemahlin, Wappenkartusche

Beschreibung: vgl. Kapitel 5.4.1.2.

Material: Holz, ungefaßt, teilweise vergoldet

Fassung: —

Zustand: nach Kriegszerstörung die Altäre, Kommunionbank, Wandvertäfe-
lung, Kanzel und Orgel unter Verwendung der erhaltenen Teile
rekonstruiert.

Künstler: Architektur: Johann Joseph Couven, Aachen;
neu erworbenes Altarblatt, Hauptgeschoß, Hl. Katharina, von Josef
Adam Ritter von Molk (1714-1794).

Ikongraphie: Altarblatt, Hauptgeschoß: ursprünglich Transvision der Hl. Theresia;
Maria und Joseph, begleitet von Engeln, steigen vom Himmel zur
Theresia hinab; heute: Hl. Katharina;
Altarblatt, Auszug: ursprünglich Anna mit Maria; heute: Vision der
Hl. Theresa;
Bekrönung, vollplastisch: Herz Jesu mit Dornenkrone;
Skulpturen zu seiten des Hauptgeschosses: adorierende Engel, Hin-
zufügung des 19. Jahrhunderts.

Bemerkung: —

Literatur: Buchkremer 1896, S. 73-74; Faymonville 1922, S. 220; Dehio / Gall
²1949, S. 117; Küpper 1962 / 63, S. 196-197; Schoenen 1964, S.
119; Dehio 1977, S. 24; Katalog Aachen 1983, S. 36-38; Marie
Luise Stembert: St. Theresia, Aachen o. J. [1994], S. 13-19.

Kat.-Nr.: 7
Ort: **AACHEN**
St. Theresia, ehem. Karmelitessen-Klosterkirche, heute Filialkirche der kath. Pfarrkirche St. Kreuz

b)

Objekt: Seitenaltäre (Abb. 232), nördlicher Seitenaltar: Marienaltar; südlicher Seitenaltar: Josephsaltar.

Standort: in situ

Datierung: Altäre errichtet 1751 bis 1754

Stifter: Johann von Wespien und seine Gemahlin, Wappenkartuschen

Beschreibung: vgl. 5.4.1.2.

Material: Holz, ungefaßt, teilweise vergoldet

Fassung: —

Zustand: Altäre nach Kriegszerstörung unter Wiederverwendung der erhaltenen Teile rekonstruiert.

Künstler: Johann Joseph Couven, Aachen

Ikongraphie: Evangelienseite, Altarblatt, Hauptgeschoß: ursprünglich Maria Immaculata mit Dreifaltigkeit und den vier huldigenden Erdteilen; heute: Marienkrönung;
Epistelseite, Altarblatt, Hauptgeschoß: ursprünglich Josephs Traum; heute: Hl. Joseph.

Bemerkung: —

Literatur: Faymonville 1922, S. 220-221; Schoenen 1964, S. 119; Marie Luise Stembert: St. Theresia, Aachen o. J. [1994], S. 19.

Kat.-Nr.: 8
Ort: **BENRATH**
Kapelle des alten Wasserschlosses

Objekt: Kapellenaltar (Abb. 141)

Standort: in situ

Datierung: um 1700

Stifter: Kurfürst Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg; am Altar das Allianzwappen der Eltern, des Herzogs Philipp Wilhelm von Pfalz-Neuburg und seiner Gemahlin Elisabeth Amalie Magdalena von

Hessen-Darmstadt, abschließend die Kurfürstenkrone Johann Wilhelms

- Beschreibung: vgl. Kapitel 5.3.1.
Material: schwarzer Marmor
Fassung: —
Zustand: —
Künstler: Matteo Alberti, Architekt
Ikonographie: Hauptgeschoß, Nische: Kruzifix
Bemerkung: in der Kapelle stand bis 1854 eine Maria Immaculata von Gabriel Grupello, danach ein Grupello-Kruzifix; die Bildwerke befinden sich heute in der kath. Pfarrkirche St. Cäcilia zu Benrath.
Literatur: Clemen 1894, S. 88; Kultermann 1968, S. 158; Dehio 1977, S. 140; Gamer 1978, S. 269-270; Inge Zacher: Schloß und Park Benrath in Düsseldorf, Neuss ²1998, S. 4, (Rheinische Kunststätten, Heft 14).

- Kat.-Nr.: 9
Ort: **BONN**
Münster St. Martin, ehem. Stiftskirche St. Kassius und Florentinus

a)

- Objekt: Sakramentsaltar (Abb. 63)
Standort: in situ, südliches Querschiff, Südostwand
Datierung: dat.: 1608; dat.: 1731
Stifter: —
Beschreibung: vgl. Kapitel 5.1.1.
Material: schwarzer, weißer und farbiger Marmor
Fassung: —
Zustand: —
Künstler: Monogrammist Meister „HK“, Köln
Ikonographie: Untere Zone, Bildwerk: Schmerzhafte Muttergottes;
Relief, Hauptgeschoß: Taufe Christi;
Architrav: Heilig-Geist Taube;
Auszug, Medaillon: Brustbild Gottvaters;

- Akroterfiguren: ein Bischof, Hl. Katharina; als Bekrönung: Johannes Evangelista.
- Bemerkung: 1732 wurde der Sakramentsaltar zum Muttergottesaltar umgewandelt;
1753 Retabel mit neuem Sarkophagaltar versehen, Stiftung des Kanonikus Stemberg.
- Literatur: Clemen 1905, S. 80-81; Appel 1934, S. 54, 61; Dehio / Gall ²1949, S. 240; Neu 1976, S. 18; Dehio 1977, S. 74-75; Verbeek ²1983, S. 11, 14, 24; Schirmer 1991, S. 73, 134-135, 158-159.
- Inschriften: Sarkophagaltar, Wappen mit Inschrift:
PETRUS FRIDERICUS STAMBERG CANONICUS ME POSUIT
1753
Inschrift unter der Schmerzhaften Muttergottes:
SANCTA MARIA CONSOLATRICE AFFLICTORUM ORA PRO
NOBIS. ANNO MDCCXXXII
Inschrift unter dem Relief, Hauptgeschoß:
TRINO ET UNI DEO
Volutenkonsolen unterhalb des Hauptgeschosses, Wappenkartuschen mit Inschriften:
ANNO 1608, ANNO 1731
- Kat.-Nr.: 10
- Ort: **BONN**
Münster St. Martin, ehem. Stiftskirche St. Kassius und Florentinus
- b)
- Objekt: Geburt-Christi-Altar (Abb. 64)
- Standort: in situ, südlicher Vierungspfeiler
- Datierung: dat.: 1622
- Stifter: Damian von der Leyen (Stiftung durch den Bruder Johann Friedrich von der Leyen, kurfürstlich-trierischer Statthalter, ausgeführt).
- Beschreibung: vgl. Kapitel 5.1.1.
- Material: Schwarzer, weißer und farbiger Marmor
- Fassung: —
- Zustand: —

Künstler: Nachfolgewerkstatt Meister „HK“, Köln
Ikonographie: Hochrelief, Hauptgeschoß: Anbetung der Hirten; davor kniet in voller Rüstung der Stifter auf einem Kissen;
 Auszug: Sitzfigur Hl. Papst Urbanus;
 Attika: Medaillon mit Brustbild Gottvaters;
 Bekrönung: Engelhalbfigur mit Spruchband;
 Akroterfiguren: Hl. Cassius, Hl. Helena.
Bemerkung: 16 Wappenschilder als Ahnenprobe des Stifters
Literatur: Clemen 1905, S. 82-83; Dehio / Gall ²1949, S. 240; Appel 1934, S. 58; Neu 1976, S. 16-17; Dehio 1977, S. 75; Verbeek ²1983, S. 16, 23; Schirmer 1991, S. 73, 135-136, 159.
Inscription: DEI VERBO INCARNATO ET SANCTO URBANO PAPAEMARTYRI PRAENOBILIS ET STRENUUS DOMINUS DAMIANUS VON DER LEYEN, REVERENDISSIMI ET ILLUSTRISSIMI PATRIS ARCHIEPISCOPI TREVERENSIS PRINCIPIS ELECTORIS IN EADEM URBE LOCUM TENENS ET CONSILIARIUS, DOMINUS IN ARTZDORF, MUCHWEILER, REINHEIM ETC. EX PIA VOLUNTATE CARISSIMI FRATRIS SUI DOMINI JOHANNIS FREDERICI VON DEN LEYEN IN ADENDORF ETS., QUI AD MEMORIAM SUORUM MAIORUM COOPERAT, HAERES POST FATAEIUS PERFECIT ET DEDICAVIT ANNO MDCXXII.
 Bekrönende Engelhalbfigur mit Spruchband:
 GLORIA IN EXCELSIS DEO

Kat.-Nr.: 11

Ort: **BONN**

Münster St. Martin, ehem. Stiftskirche St. Kassius und Florentinus, Michaelsaltar

siehe WUPPERTAL-VOHWINKEL

Kat.-Nr.:	12
Ort:	BONN Münster St. Martin , ehem. Stiftskirche St. Kassius und Florentinus
c)	
Objekt:	Dreifaltigkeitsaltar (Abb. 144)
Standort:	ursprünglich südliche Querschiffempore; heute: nördliches Seitenschiff, 5. Joch von Osten, Nordwand.
Datierung:	dat.: 1704
Stifter:	Heinrich Everhard Contzen, Stiftscholastiker
Beschreibung:	vgl. Kapitel 5.3.1.
Material:	Schwarzer, weißer und farbiger Marmor
Fassung:	—
Zustand:	—
Künstler:	aus einer Kölner Werkstatt, möglicherweise von Johannes van Damm, Köln.
Ikonographie:	Altarblatt: Heilige Dreifaltigkeit und die Stadtpatrone Hll. Helena, Kassius, Florentius, Mallusius über der Vedute von Bonn.
Bemerkung:	um 1885 wurde der Altar an eine ärmere Pfarrei verkauft. Das Gemälde verblieb in Bonn. Im 19. Jahrhundert entfernte man das Gemälde und setzte statt dessen eine Holzskulptur des Hl. Joseph ein. 1965 konnte der Altar aus Krefeld-Verberg zurückerworben werden. Das ursprüngliche Altarblatt wurde wieder eingesetzt.
Literatur:	Clemen 1905, S. 84; Katalog Düsseldorf 1971, S. 222; Neu 1976, S. 16; Dehio 1977, S. 75; Verbeek ² 1983, S. 15, 23, 26.
Inschrift	IN HONOREM SACROSANCTAE ET INDIVIDUAE TRINITATIS HENRICUS EVERHARDUS CONTZEN, HUIUS ECCLESIAE SCHOLASTICUS ET CANONICUS SENIOR, ERIGI CURAVIT. ORBIT I. DECEMBRIS ANNO MDCCI. <u>OMNES SANCTI</u> , <u>INTERCEDITE</u> PRO <u>NOBIS</u>

Kat.-Nr.: 13

Ort: **BONN**
Münster St. Martin, ehem. Stiftskirche St. Kassius und Florentinus

d)

Objekt: Seitenaltäre am Choraufgang: Nordseite: Kreuzaltar; Südseite: Johann Nepomukaltar (Abb. 148, 149).

Standort: in situ

Datierung: Seitenaltäre und Treppenanlage 1733 in Auftrag gegeben, Seitenaltäre am 8. Juli 1735 konsekriert.

Stifter: —

Beschreibung: vgl. Kapitel 5.3.1.

Material: Schwarzer, weißer und farbiger Marmor

Fassung: —

Zustand: —

Künstler: Entwurf: Johannes van Damm, Köln; Ausführung: Johannes van Damm und Joseph Metzler, Köln.

Ikongraphie: Kreuzaltar: Standfigur Christi mit Kreuz; Johann Nepomukaltar: Standfigur des gleichnamigen Heiligen;
auf den Giebelsegmenten: Personifikationen der Tugenden: Kreuzaltar: links Caritas, rechts Justitia; Johann Nepomukaltar: links Fortitudo, rechts vermutl. Temperantia

Bemerkung: —

Literatur: Clemen 1905, S. 83-84; Witte 1932, Bd. 1, S. 272; Dehio / Gall²1949, S. 240; Katalog Düsseldorf 1971, S. 223; Hilger 1974, S. 165; Neu 1976, S. 15; Dehio 1977, S. 74; Grosche 1978, S. 48, 60-61, 88 Anm. 16; Hilger 1978, S. 108, 152; Verbeek²1983, S. 14-15, 26.

Quellen: Historisches Archiv des Erzbistums Köln, Protocolla suffraganeatus, gedruckt in: Torsy 1969, S. 138.

8. 7. 1735: kons. duo altaria lateralia in choro dictae ecclesiae muro affixa; Altar an der Evangelienseite in hon. s. Crucis; Altar an der Epistelseite in hon. s. Joannis Nepomuceni; Reliquien de societibus s. Ursulae et s. Mauritii nec non aliae reliquiae in veteribus destructis altaribus repertae.

Kat.-Nr.: 14

Ort: **BONN,**
Kath. Pfarrkirche und Minoriten-Klosterkirche St. Remigius

Objekt: ehem. Hochaltar (Abb. 127, 128)

Standort: Altar im Zweiten Weltkrieg zerstört

Datierung: um 1651/52

Stifter: Kölner Kurfürst und Erzbischof Maximilian Heinrich von Bayern

Beschreibung: vgl. Kapitel 5.2.4.

Material: Holz, gefaßt, teilweise vergoldet

Fassung: —

Zustand: —

Künstler: Architektur / Bildwerke: Jeremias Geisselbrunn, Köln, zugeschrieben;
 Altarblatt von Johann Spilberg (1619 – 1690), Hofmaler des Düsseldorfer Kurfürsten Wolfgang Wilhelm von Pfalz-Neuburg.

Ikonographie: Altarblatt, Hauptgeschoß: Hl. Remigius in bischöflichem Ornat, den vor ihm knienden Chlodwig taufend;
 Skulpturen, Postamentzone: Hll. Johannes der Täufer, Johannes der Evangelist;
 Skulpturen, Hauptgeschoß: Hll. Lucia, Adelheid;
 Skulpturen, zu seiten des Auszuges: Hll. Petrus und Paulus.

Bemerkung: 1806 Abbruch der alten Remigiuskirche; der Hochaltar wurde in die aufgehobene Bonner Minoriten-Klosterkirche übertragen, die man zur neuen Pfarrkirche St. Remigius ernannte; 1898 gelangte der Hochaltar ohne das Rokoko-Tabernakel, die Skulpturen und Gemälde von Bonn nach Siegburg, in die Benediktiner-Abteikirche St. Michael. Im Zweiten Weltkrieg wurde der Hochaltar zerstört. Das Altarblatt verblieb in St. Remigius, es wurde im Zweiten Weltkrieg allerdings zerstört.

Literatur: Clemen 1905, S. 136-138; Renard 1927, S. 69; Roeßler-Mergen 1942, S. 64-67; Dehio / Gall ²1949, S. 242-243, 255; Hilger 1974 b, S. 180-181; Dehio 1977, S. 577; Hilger 1978, S. 99-100, 118, 144; ders.: Die Pfarr- und Minoritenkirche St. Remigius in Bonn, Neuss ³1987, S. 10, (Rheinische Kunststätten, Heft 170).

Kat.-Nr.: 15
Ort: **BONN**
Ehem. Kapuziner-Klosterkirche, Hochaltar
Objekt: Hochaltar (Abb. 234)
Standort: Bonn, Namen-Jesu-Kirche, ehem. Jesuiten-Klosterkirche, heute kath. Universitäts-Pfarrkirche, Hochaltar.
Datierung: 1754 bis 1756
Stifter: —
Beschreibung: vgl. Kapitel 5.4.1.3.
Material: Holz, Stuckmarmor
Fassung: —
Zustand: —
Künstler: Bartholomäus Dierix, am Hofe des Kölner Kurfürsten Clemens August von Bayern tätig.
Ikonographie: Altarblatt: Hl. Familie, Mitte 18. Jahrhundert;
Skulptur, Auszug: Gottvater mit Weltkugel und Szepter auf Wolken, umgeben von Putten und Engelsköpfen;
Skulpturen, zu seiten des Hauptgeschosses: Hll. Franziskus von Assisi, Elisabeth von Thüringen.
Bemerkung: Im Jahre 1803 gelangten der Hochaltar und die Seitenaltäre nach Aufhebung des Kapuzinerklosters in die ehemalige Bonner Jesuitenkirche Namen-Jesu.
Literatur: Clemen 1905, S. 118-120; Dehio / Gall ²1949, S. 241; Kisky 1954, S. 167; Dehio 1977, S. 77.

Kat.-Nr.: 16
Ort: **BONN-POPPELSDORF**
Wallfahrtskirche auf dem Kreuzberg, ehem. von Serviten, heute von Franziskanern betreut, Hochaltar
Objekt: Hochaltar (Abb. 231, 232)
Standort: in situ
Datierung: 1746 bis 1750
Stifter: Kurfürst und Erzbischof Clemens August von Bayern

- Beschreibung: vgl. Kapitel 5.4.2.2.
- Material: Holz, Stuckmarmor
- Fassung: —
- Zustand: —
- Künstler: Entwurf: Balthasar Neumann, Würzburg, zugeschrieben;
 Stuckmarmoraufbau: Martin Hörmannstorffer, München, 1747 / 48;
 Stuckbekrönung, Putten, Seitenfiguren: Ignatius Finsterwalder und Jakob Rauch, Wessobrunner Stukkateure, 1750;
 Stuckrahmen des Oratoriumfenters: Pietro Morsegni und Giuseppe Brillie, 1752;
 Vergoldungen: P. Schmitz, Bonner Hofvergolder;
 Skulptur der Hl. Helena, 1755: Willem und Hendrik Rottermond, Bleigießer aus 's-Gravenhage.
- Ikongraphie: Skulptur, Hauptgeschoß: Hl. Helena; verkleinerte freie Nachbildung des Bronzewarderkes des Münsters zu Bonn;
 Skulpturen, über den Durchgängen: Hll. Philippus Benitius, Juliana von Falconieri.
- Bemerkung: —
- Literatur: Clemen 1905, S. 236; Frey 1946, S. 131; Dehio / Gall ²1949, S. 244; Peters 1951, S. 287; Reuther 1960, S. 48; Erich Depel: Die Bautätigkeit des Kurfürsten Clemens August in seinem Residenzbereich Bonn – Brühl, in: Katalog Brühl 1961, S. 224-225; Schulten 1964, S. 31-34; Dehio 1977, S. 83-84; Hansmann 1978, S. 56; Hegel 1979, S. 251; Schulten ⁵1986, S. 4; Gisbert Knopp: Vom Kreuz zur Heiligen Stiege. Zur Geschichte der Wallfahrtsstätte auf dem Kreuzberg bei Bonn, in: Wallfahrtskirche 1996, S. 13; Wilfried Hansmann: Die Wallfahrtskirche und die Heilige Stiege auf dem Kreuzberg. Baugestalt und Ausstattung, in: Wallfahrtskirche 1996, S. 18, 20.
- Kat.-Nr.: 17
- Ort: **BRÜGGEN-BORN**, Kreis Kempen-Krefeld
Kath. Pfarrkirche St. Peter
- Objekt: Seitenaltäre: nördlicher Seitenschiff: Annenaltar (Abb. 111), südliches Seitenschiff: Katharinenaltar (ohne Abb.).

Standort: in situ
 Datierung: Mitte 17. Jahrhundert
 Stifter: —
 Beschreibung: vgl. Kapitel 5.2.3.2., Seitenaltäre formal identisch
 Material: Holz, gefaßt, teilweise vergoldet
 Fassung: —
 Zustand: —
 Künstler: —
 Ikonographie: nördl. Seitenaltar, Altarblatt: Hl. Anna, die mädchenhafte Maria unterweisend;
 Skulptur, Auszugsnische: Hl. Johannes der Täufer;
 südl. Seitenaltar, Altarblatt: Hl. Katharina;
 Skulptur, Auszugsnische: Hl. Nikolaus.
 Bemerkung: —
 Literatur: Clemen 1891 a, S. 16; Hohmann 1973, S. 14; Dehio 1977, S. 96;
 Josef Heinrichs: Heimat im Seengebiet der Schwalm. Beiträge zum
 Verständnis der heimat, ihrer Geschichte, ihrer Bedeutung, ihrer
 Aufgabe, Born 1985, S. 185-187.

Kat.-Nr.: 18
 Ort: **BRACHT**, Kreis Kempen-Krefeld
Kath. Pfarrkirche St. Maria
 Objekt: Hochaltar (Abb. 226)
 Standort: in situ
 Datierung: späte dreißiger / Anfang vierziger Jahre 18. Jahrhundert
 Stifter: —
 Beschreibung: vgl. Kapitel 5.4.1.1.
 Material: Holz, ungefaßt, teilweise vergoldet
 Fassung: —
 Zustand: —
 Künstler: —
 Ikonographie: Skulptur, Hauptgeschoß, Mittelnische: Madonna;

- Skulpturen, seitlich auf Konsolen: Hll. Johannes der Täufer, Joseph, Nährvater Jesu;
Altarblatt, Auszug: Trinität.
- Bemerkung: —
- Literatur: Clemen 1891 a, S. 18; Hohmann 1973, S. 16; Dehio 1977, S. 88-89.
-
- Kat.-Nr.: 19
- Ort: **BRÜHL**, Kreis Köln
Schloßkirche St. Maria von den Engeln, ehem. Franziskaner-Klosterkirche, später Hofkirche, seit 1953 Rektorats-Pfarrkirche
- a)
- Objekt: Hochaltar (Abb. 226-230)
- Standort: in situ
- Datierung: 1745
- Stifter: Kurfürst und Erzbischof Clemens August von Bayern
- Beschreibung: vgl. Kapitel 5.4.2.1.
- Material: Stuckmarmor
- Fassung: —
- Zustand: Umfassende Restaurierung 1930-1934; Altar im Zweiten Weltkrieg (28.12.1944) zerstört, nur eine statisch gefährdete Ruine blieb bestehen; Wiederherstellung des Hochaltares von Ende 1955 bis Ostern 1961.
- Künstler: Entwurf: Balthasar Neumann, Würzburg;
Skulpturen: Johann Wolfgang von der Auwera, Würzburg.
- Ikongraphie: Skulpturen, mittleres Interkolumnium: Verkündigungsgruppe mit Heilig-Geist Taube;
seitliche innere Interkolumnien: Leuchterengel;
seitliche äußere Interkolumnien: adorierende Engel;
Relief, Spiegel: Auge Gottes.
- Bemerkung: —
- Literatur: Clemen / Polaczek 1897, S. 77; Karl Lohmeyer: Die Briefe Balthasar Neumanns an Friedrich Karl von Schönborn, Saarbrücken / Berlin / Leipzig / Stuttgart 1921, S. 156, (Das rheinisch-fränkische Barock, Bd. 1); Kranzbühler 1932, S. 201-204; Franz Graf Wolff

Metternich: Die ehemalige Franziskaner- (Schloß-) Kirche zu Brühl und ihre Instandsetzung, in: Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege, 10 / 11, 1934, S. 93-102; Hegemann 1937, S. 23-26; Frey 1946, S. 130-131; Dehio / Gall ²1949, S. 219; Peters 1951, S. 396; Kisky 1954, S. 172-173, 174; Cornelius 1961, S. 124-126; Lehnen o. J., S. 2, 3, 6-8; Joachim Hotz: Katalog der Sammlung Eckert aus dem Nachlaß Balthasar Neumanns im Mainfränkischen Museum Würzburg, Würzburg 1965, S. 100, (Quellen und Darstellungen zur Fränkischen Kunstgeschichte, Bd. 3, I. Teil); Röhlig 1968, S. 160, 164-165, 166; Dehio 1977, 97; Hansmann 1977, S. 25, 26-29; Hansmann 1978, S. 49-58; Hegel 1979, S. 251; Wilfried Hansmann: Schloß Augustsburg zu Brühl, Neuss ⁵1983, S. 28, (Rheinische Kunststätten, Heft 23); ders.: Balthasar Neumann. Leben und Werk, Köln 1986, S. 78, 171-175; Agnes und Reinhold Klein: Vor 500 Jahren Grundsteinlegung zum Franziskanerkloster mit Kirche „Maria von den Engeln“, Brühl, Brühl 1991, S. 23, 25-27, (Schriftenreihe zur Brühler Geschichte, Bd. 15); Wilfried Hansmann: Balthasar Neumann, Köln 1999, S. 125-129.

Kat.-Nr.:	20
Ort:	BRÜHL , Kreis Köln Kath. Schloßkirche St. Maria von den Engeln , ehem. Franziskaner-Klosterkirche, später Hofkirche, seit 1953 Rektorats-Pfarrkirche
b)	
Objekt:	Seitenaltäre: nördl. Seitenaltar: Hl. Franziskus von Assisi-Altar, südl. Seitenaltar: Hl. Antonius von Padua-Altar (Abb. 247).
Standort:	Seitenaltäre im Zweiten Weltkrieg zerstört
Datierung:	um 1745
Stifter:	Kurfürst und Erzbischof Clemens August von Bayern
Beschreibung:	vgl. Kapitel 5.4.2.1., Seitenaltäre formal identisch
Material:	Stuckmarmor
Fassung:	—
Zustand:	—
Künstler:	—

Ikonographie: nördl. Seitenaltar, Skulptur, Hauptgeschoß: Hl. Franziskus von Assisi;
 südl. Seitenaltar, Skulptur, Hauptgeschoß: Hl. Antonius von Padua.

Bemerkung: —

Literatur: Clemen / Polaczek 1897, S. 77; Cornelius 1961, S. 126; Lehnen o. J., S. 3, 6; Hansmann 1977, S. 29.

Kat.-Nr.: 21

Ort: **DÜREN**
St. Anna, ehem. Jesuitenkirche, urspr. Pfarrkirche St. Martin

Objekt: Hochaltar (Abb. 210, 211)

Standort: Altar im Jahre 1900 abgebrochen; ursprünglich: Mittelschiff, 1. Joch von Osten.

Datierung: 1723

Stifter: —

Beschreibung: vgl. Kapitel 5.3.3.

Material: Holz, gefaßt, teilweise vergoldet

Fassung: —

Zustand: Der angeblich sehr schadhafte Altar wurde im Jahre 1900 entfernt.

Künstler: mit Vorbehalt Johann Franz van Helmont zugeschrieben

Ikonographie: Skulpturengruppe, Hauptgeschoß: Hl. Anna als Erzieherin der mädchenhaften Maria;
 Skulpturen, seitlich: Hll. Joachim und Joseph;
 Skulpturengruppe, Obergeschoß: Verkündigung mit Erzengel Gabriel, Maria, Heilig-Geist Taube;
 Skulpturen, seitlich: Hll. Zacharias und Elisabeth;
 Skulpturen, Bekrönung: Gottvater auf Wolken mit Engelputzen, Auge Gottes.

Bemerkung: Nach Abbruch des Altares wurde die mittlere Figurengruppe der Hl. Anna mit Maria neu polychromiert und in der Marienkapelle aufgestellt. Mit der Zerstörung der Kirche im Zweiten Weltkrieg (16.12.1944) ging auch die Skulpturengruppe verloren.

Literatur: Hartmann / Renard 1910, S. 86; Dehio / Gall ²1949, S. 131; Heinrich Appel: Die älteren Ausstattungstücke der Annakirche, in: Gatz 1972, S. 76-78.

Kat.-Nr.: 22

Ort: **DÜSSELDORF**

Kath. Pfarrkirche St. Andreas, ehem. Jesuiten-Klosterkirche

Objekt: Hochaltar (Abb. 227, 228)

Standort: Altar im Zweiten Weltkrieg zerstört

Datierung: Entwurf: 1739, Ausführung ab November 1741

Stifter: Kurfürst Karl III. Philipp von der Pfalz

Beschreibung: vgl. Kapitel 5.4.1.2.

Material: Holz, gefaßt, teilweise vergoldet

Fassung: —

Zustand: —

Künstler: Johann Joseph Couven, Aachen

Ikonographie: Altarblatt, Hauptgeschoß: Anbetung des x-förmigen Martyriumskreuzes durch den Hl. Andreas;
Altarblatt, Auszugsmedaillon: Mariä Himmelfahrt;
Skulpturen, über den seitlichen Durchgängen: Hll. Stanislaus Kostka, Franz Borgia, Ignatius, Franz Xaver;
Skulpturen, Auszug: Engelpütten;
Skulpturen, zu seiten des Medaillons: Hll. Ignatius von Loyola, Aloysius.

Bemerkung: —

Literatur: Clemen 1894 a, S. 28; vgl. Küch 1897, S. 78-81; vgl. Braun 1908, S. 206, 210-211; vgl. Dehio / Gall ²1949, S. 53; vgl. Peters 1951, S. 133; vgl. Schoenen 1964, S. 21; vgl. Hugo Schnell: Düsseldorf, St. Andreas, München / Zürich 1975, S. 3, 5-6, 14; Irmgard Büchner: St. Andreas in Düsseldorf, Neuss 1976, S. 13, (Rheinische Kunststätten, heft 186); vgl. Dehio 1977, S. 126; vgl. Katalog Aachen 1983, S. 38; vgl. Udo Mainzer: Geschichte aus dem Baukasten oder: Von der Lust zum Rekonstruieren, in: Rheinische Heimatpflege, 28. Jg., N. F., 1991, S. 178.

Quellen: Johann Joseph Couven fertigte für den Hochaltarentwurf ein Memorial an. Dieses befindet sich nach Küch 1897, S. 78, Anm. 4, im Düsseldorfer Staatsarchiv, Aktenfaszikel: Jülich-Berg Geistl. Sachen 177; „Memoriale und Überschlag über den neuen Altar, wan selbiger vermög mein Dessein würde verfertigt werden.“, abgeruckt in: Küch 1897, S. 80.

Für diesen Altar nach obspecificirte Conditionen sowohl als auch sonst in allem nach dem von mir verfertigten Dessein treu meisterlich von gutem, reinen drucknen Holtz, ohne Spindt, mit dem Tabernacul, welcher sich dan auch hinten den Altar öffnen solle; item zweimal über einander gebund, nemblich unter die Nische und am 2. Aufsatz eine untere bewegliche Stiege für in die Nische kommen zu können mit ihren Handlehn, Altarfuss, grosse und kleine Bilder, nemblich sieben grosse Statuae, vier grosse Englen, sechs kleine Englen, alle Zierathen, in summa Alles complet nach Dessein franco alhier geliebert, aufgestellt und verputzet zusammen vor die Summ von 2700 Rthlr. courant. Würden aber die Statuae a parte genomen wollen werden und vielleicht ausser diesen Accord vorbehalten bleiben, so ginge hiervor von obbedachter Summ 400 Rthlr. ab. Joh. Jos. Couven, architect de la ville d'Aix.

Kat.-Nr.: 23
Ort: **DÜSSELDORF**
Ehem. Karmelitessen-Klosterkirche St. Joseph, heute Kapelle des Theresienhospitals
Objekt: Hochaltar (Abb. 225)
Standort: Im Zweiten Weltkrieg zerstört
Datierung: 1732
Stifter: —
Beschreibung: vgl. Kapitel 5.4.1.1.
Material: Holz, gefaßt, teilweise vergoldet
Fassung: —
Zustand: Gesamte Innenausstattung im Zweiten Weltkrieg zerstört
Künstler: —

Ikonographie: Skulptur, Hauptgeschoß: Kruzifixus
Altarblatt, Auszug: Himmelfahrt Mariä

Bemerkung: —

Literatur: Küch 1897, S. 79; Clemen 1894 a, S. 34; Dehio / Gall ²1949, S. 54;
Torsy 1969, S. 175-176; Dehio 1977, S. 131.

Quellen: Historisches Archiv des Erzbistums Köln, Protocolla suffraganeatus,
gedruckt in: Torsy 1969, S. 175-176.

7. 7. 1739: ecclesia Carmelitesarum Discalceatarum Dusseldorpii
fuit consecrata in hon. s. Iosephi; altare summum in hon. s. Iosephi,
Viti et Walburgis; a latere Evangelii in hon. BMV de monte Carme-
lo, Simonis vonfessoris, Joannis a Cruce et Alberti; a latere Epistolae
in hon. s. Theresiae, Joannis Nepomuceni, Mariae Magdalenae de
Pazzis; Kirchweihfest: 31. August.

Kat.-Nr.: 24

Ort: **DÜSSELDORF**
Kath. Pfarrkirche St. Lambertus

Objekt: Hochaltar (Abb. 214-216)

Standort: in situ

Datierung: Entwurf: 1687, Ausführung, Architektur: 1687 bis 1689;
Ausführung, Bildwerke: Madonna, 1691 bis 1694; Engel, 1694; vier
Titelheilige, 1695 ff.; Hochaltar um 1698 fertiggestellt.

Stifter: Aldenhoven, Kanoniker

Beschreibung: vgl. Kapitel 5.3.4.1.

Material: Holz, gefaßt, teilweise vergoldet

Fassung: —

Zustand: —

Künstler: Architektur, Entwurf: Michael Cagnon, Düsseldorf; Cagnon erhielt
für seine Entwürfe 6 Rtler und ein Familiengrab;
Architektur, Ausführung: Meister Wolter Hassenburg, Dortmund;
Hassenburg erhielt für die Ausführung der Holzarbeiten 50 Rtler im
voraus, 196 Rtler nach erfolgter Ausführung und Aufstellung, 4 Rtler
Trinkgeld;

- Skulpturen, Entwurf und Ausführung: Michael Chatelan, in Düsseldorf tätig; für die Lieferung der Madonna erhielt Chatelan 40 Rthler.
- Ikonographie:** Skulptur, Hauptgeschoß: ursprünglich Maria mit Kind von Michael Chatelan; heute Madonna aus der Nachfolge Gabriel Grupellos; Skulpturen, Auszug: Palmwedel haltende Engel; Skulpturen, zu seiten der Altararchitektur, auf Konsolen an den Pfeilern stehend: Hll. Thomas, Apollinaris, Lambertus, Pankratius.
- Bemerkung:** —
- Literatur:** Clemen 1894 a, S. 38; Lau 1913 / 14, S. 240, 243-244; Dehio / Gall²1949, S. 54; Heinz Peters: Die Ausstattung, in: Aders u. a. 1956, S. 85, 88, 90, 92-95; Torsy 1968, S. 172; Katalog Düsseldorf 1971, S. 194-196; Dehio 1977, S. 128; Nußbaum 1984, S. 10, 11; Inge Kähler: Zur Raumausstattung von St. Lambertus, Düsseldorf, in der Zeit des Historismus. Die Restaurierung durch L. Becker (Mainz), (1891 – 1909), in: Düsseldorfer Jahrbuch. Beiträge zur Geschichte des Niederrheins, Bd. 67, 1997, S. 302-303, 375-377.
- Quellen:** Stiftsprotokoll, Hauptstaatsarchiv Düsseldorf, Auszüge gedruckt in: Lau 1913 / 14, S. 243.
- 1687 Mai 31 (S. 141). Ingenioso Canon deferatur delineatio summi altaris ad revidendum eam capitulariter. September 9 (S. 147). Quantum in nummis sit pro summo altari aedificando, respiciatur et requiratur ad altaris erectionem secundum delineationem a Chanon (!) perficiendam, Serenissimi ingenioso. December 15 (S. 153). Cum magistro Woltero Hassenburg, cive Tremoniensi, et ingeniaro ducis Cagnon saepius capitulariter actum est de novo summo altari erigendo in nostra ecclesia. Tandem omnibus mensuratis et examinatis capitulo placerunt quatuor delineationes factae a domino Cagnon, in quibus una repraesentabat in fundo altare faciendum, altera columnas octo cum coronide superiore in medio exhibebat, tertia incrustationem dabat super reliquias altaris retro faciendi, in quarta erat expressa additamentum sedibus lateralibus illigandum.

Kat.-Nr.: 25
Ort: **DÜSSELDORF-KAISERSWERTH**
Ehem. Kapuziner-Klosterkirche
Objekt: Hochaltar (Abb. 136, 137)
Standort: in situ
Datierung: Hochaltar aus der Erbauungszeit der Kirche, um 1672
Stifter: —
Beschreibung: vgl. Kapitel 5.2.4.
Material: Holz, gefaßt, teilweise vergoldet
Fassung: —
Zustand: umfassende Restaurierung um 1964
Künstler: —
Ikonographie: Altarblatt, Hauptgeschoß: oberitalienischer Provenienz, um 1964 erworben;
Skulpturen, zu seiten des Hauptgeschosses: um 1964 erworben.
Bemerkung: —
Literatur: Dehio 1977, S. 146; Irmgard Achter: Düsseldorf-Kaiserswerth, Neuss ³1994, S. 24, (Rheinische Kunststätten, Heft 252).

Kat.-Nr.: 26
Ort: **DÜSSELDORF-OBERSKASSEL**
St. Anna
Objekt: Sakramentsaltar (Abb. 103)
Standort: in situ
Datierung: um 1650/1660
Stifter: —
Beschreibung: vgl. Kapitel 5.2.2.2.
Material: Holz, gefaßt, teilweise vergoldet
Fassung: Schwarz-Gold-Fassung
Zustand: —
Künstler: —
Ikonographie: Skulptur, Hauptgeschoß: Kruzifix;
Altarblatt, Auszug: Hl. Antonius

Bemerkung: anstelle eines ursprünglichen Altarblattes im Hauptgeschoß befindet sich heute ein Kruzifix.

Literatur: unveröffentlicht

Kat.-Nr.: 27

Ort: **ESSEN-RELLINGHAUSEN**

St. Annenkapelle

Objekt: Hochaltar (Abb. 104)

Standort: in situ

Datierung: um 1707, aus der Zeit des Kapellenneubaus

Stifter: —

Beschreibung: vgl. Kapitel 5.2.2.2.

Material: Holz, gefaßt

Fassung: —

Zustand: —

Künstler: —

Ikonographie: Altarblatt, Hauptgeschoß: keine Angabe;
Altarblatt, Obergeschoß: Hl. Anna mit Maria;
Skulpturen, Hauptgeschoß: Hll. Paulus und Johannes der Täufer;
Skulpturen, über den Durchgängen: Hl. Anna mit Maria, männlicher Heiliger.

Bemerkung: —

Literatur: Clemen 1893, S. 63; Wilhelm Schlombs: Untersuchungen über die Verwendung niedrig liegender Fenster an der Hofkapelle St. Ägidius in Frechen-Hücheln, in: Vom Bauen, Bilden und Bewahren. Festschrift für Willy Weyres zur Vollendung seines 60. Lebensjahres, hrsg. von Joseph Hoster und Albrecht Mann, Köln 1964, S. 127.

Kat.-Nr.: 28

Ort: **ESSEN-WERDEN**
Ehem. Benediktiner-Abteikirche St. Liudger, heute Propsteikirche

Objekt: Hochaltar (Abb. 162-164)

Standort: in situ

Datierung: 1714 bis 1716 errichtet

Stifter: Kurfürst Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg

Beschreibung: vgl. Kapitel 5.3.2.1.

Material: Holz, gefaßt, teilweise vergoldet

Fassung: —

Zustand: —

Künstler: —

Ikonographie: Altarblatt, Hauptgeschoß: Verzückung des Hl. Ludgerus;
Skulptur, Hauptgeschoß, Mittelteil: Apotheose des Hl. Ludgerus
Skulpturen, Hauptgeschoß: Hll. Ludgerus, Karl der Große;
Skulpturen, Obergeschoß: Außenseiten: Hll. Benedikt, Scholastika;
Mitte, außen: Hll. Petrus und Paulus; Mitte: Maria mit Kind in Wolken als Hochrelief;
Skulpturen, Bekrönung: Christus als Salvator, adorierende Engel.

Bemerkung: —

Literatur: Clemen 1893, S. 93-94; Dehio / Gall ²1949, S. 63-64; Elbern 1959, S. 91-92; Dehio 1977, S. 188; Elbern ⁷1989, S. 18; Walter Sölter: Die ehemalige Abteikirche Essen-Werden, Neuss 1981, Nachdruck 1989, S. 25, (Rheinische Kunststätten, Heft 254).

Kat.-Nr.: 29

Ort: **EUPEN**
Kath. Pfarrkirche St. Nikolaus

Objekt: Hochaltar (Abb. 233)

Standort: in situ

Datierung: dat.: 1741; Entwurf und Ausführung: 1739–1741, Fassung und Vergoldung 1743/44.

Stifter: Stadt Eupen
 Beschreibung: vgl. Kapitel 5.4.1.3.
 Material: Holz, gefaßt, teilweise vergoldet
 Fassung: —
 Zustand: —
 Künstler: Entwurf: Johann Joseph Couven, Aachen; Ausführung: Hubert Hyard, Lüttich; Fassung und Vergoldung: Jakob Haineux, Lüttich.
 Ikonographie: Skulpturen, Hauptgeschoß: Hll. Nikolaus von Myra, Lambertus; Christus als Auferstandener, Gottvater; Auszug: Heilig-Geist Taube, verbindet sich mit Christus und Gottvater, Hauptgeschoß, zur Trinität.
 Bemerkung: —
 Literatur: Buchkremer 1896, S. 70-71; Reiners 1912, S. 203; Dehio / Gall²1949, S. 128; Küpper 1962 / 63, S. 200-201; Schoenen 1964, S. 113, 118-119; Minke 1988, S. 8-9.
 Inschrift: Kartuschenspiegel:
 EVPEN DEDIT 1741

Kat.-Nr.: 30
 Ort: **GODESBERG**, Kreis Bonn
Michaelskapelle
 Objekt: Hochaltar (Abb. 174, 177-179)
 Standort: in situ
 Datierung: 1698/99
 Stifter: Kölner Kurfürst und Erzbischof Joseph Clemens von Bayern
 Beschreibung: vgl. Kapitel 5.3.3.1.
 Material: Stuckmarmor
 Fassung: —
 Zustand: —
 Künstler: Giovanni Pietro Castelli
 Ikonographie: Skulpturen, Hauptgeschoß: erste Erscheinung des Erzengels Michael, Bischof von Siponto, Garganus als Hirte, Stier;

Skulptur, Hauptgeschoß, nachträglich hinzugefügt: Erzengel Michael als ritterlicher Kämpfer mit Flammenschwert, Teufelsgestalt;

Skulpturen, Auszug: Engelputzen auf Giebelsegmenten; Mitte: Erzengel Michael.

- Bemerkung: das Tabernakel, Holz, gefaßt, wurde nachträglich hinzugefügt ebenso die Skulptur des Erzengels Michael mit Flammenschwert.
- Literatur: Renard 1896, S. 182-183; Clemen 1905, S. 292; Dehio / Gall ²1949, S. 248; Dehio 1977, S. 209; Hegel 1979, S. 240, 259; Hansmann / Knopp 1984, S. 13, 28-29.
- Quellen: Hauptstaatsarchiv Düsseldorf Kurköln IV 4350, 4352, gedruckt in: Hansmann / Knopp 1984, S. 29.

86 – Vermögensanschaffung vom 19. Februar 1698 dem Stuckador Johan Peter Castelli wegen anerdungener arbeith bey St. Michaelis Capellen zu gudesberg zahlt p. 80 albus 125 Rthlr.

88 – Vermögensanschaffung vom 19. Februar 1698 so der Baurechnung ex anno etc. 1697 in annum 1699 sub No 86 beygelegt worden dem stockador Castelli wegen anerdungener Arbeith in St. Michaelis Capellen zu Gudesberg, über bezahlte 125 Rthlr noch zahlt per 80 albus 100 Rthlr

89 – Vermögensanschaffung vom 6 octobris 1699 gemelten Stuckador wegen verfertigter arbeit in St. Michaelis Capellen zu Gudesberg zu einer Reconpens(atio) 100 Rthlr

- Kat.-Nr.: 31
- Ort: **GODESBERG**, Kreis Bonn
Michaelskapelle
- Objekt: Seitenaltäre (Abb. 175, 176)
- Standort: in situ
- Datierung: 1698/99
- Stifter: Kölner Kurfürst und Erzbischof Joseph Clemens von Bayern
- Beschreibung: vgl. Kapitel 5.3.3.1.
- Material: Stuckmarmor
- Fassung: —

Zustand: —
Künstler: Giovanni Pietro Castelli
Ikonographie: Evangelienseite: Altarblatt, Hauptgeschoß: Verkündigung;
Altarblatt, Attika: Engelputten mit Christusmonogramm „IHS“;
Skulpturen, Attika: Engelputten;
Epistelseite: Altarblatt, Hauptgeschoß: Erzengel Raphael;
Altarblatt, Attika: Engelputten mit Marieninschrift;
Skulpturen, Attika: Engelputten;
Bemerkung: —
Literatur: Renard 1896, S. 182-183; Clemen 1905, S. 292; Dehio / Gall ²1949,
S. 248; Dehio 1977, S. 209; Hegel 1979, S. 240, 259; Hansmann /
Knopp 1984, S. 13, 28-29.

Kat.-Nr.: 32
Ort: **KEVELAER**, Kreis Geldern
Kerzenkapelle
Objekt: Hochaltar (Abb. 116-117)
Standort: in situ
Datierung: Anfang siebziger Jahre 17. Jahrhundert
Stifter: —
Beschreibung: vgl. Kapitel 5.2.3.3.
Material: Holz, ungefaßt, teilweise vergoldet
Fassung: —
Zustand: —
Künstler: —
Ikonographie: Skulpturen, Hauptgeschoß: Maria mit Kind, schwebende Putten;
über Maria: die Heilig-Geist Taube;
Skulpturen zu seiten des Hauptgeschosses: Hll. Franziskus Xaverius,
Philippus Neri;
Skulpturen auf den Giebelsegmenten: Engel;
Skulptur, Bekrönung: Christus als Salvator.
Bemerkung: —

Literatur: Clemen 1891 b, S. 45; Dehio / Gall ²1949, S. 31; Dehio 1977, S. 284; Johannes Oomen: Kevelaer. Entstehung und Geschichte der Wallfahrt und ihrer Heiligtümer, Kevelaer 1978, S. 23; Karl-Heinz Hohmann: Bau- und Kunstdenkmäler im Kreis Kleve. Ein kursorischer Überblick, Neuss 1995, S. 72, (Rheinische Kunststätten, Heft 419 S); Janssen / Grote 1998, S. 410.

Kat.-Nr.: 33

Ort: **KÖLN**

Dom St. Peter und Maria

Objekt: Kreuzaltar (Abb. 138)

Standort: in situ

Datierung: dat.: 1683

Stifter: Domherr Heinrich von Mering

Beschreibung: vgl. Kapitel 5.3.1.

Material: schwarzer und weißer Marmor

Fassung: —

Zustand: —

Künstler: Entwurf: Domherr Heinrich von Mering

Ikonographie: Skulptur: Kruzifixus des Erzbischof Gero

Bemerkung: —

Literatur: Ennen 1872, S. 131; Clemen 1937, S. 241; Dehio / Gall ²1949, S. 157; Wolff 1976, S. 149-156; Dehio 1977, S. 314-315; Grosche 1978, S. 43; Hilger 1978, S. 114, 120, 133 Anm. 56, 148; Kroos 1979 / 80, S. 74, 95-96; Wolff 1994, S. 202, 207; Deml 1999, S. 186, 188, 209, 214, 222-223, 225..

Inschrift: CRUCIFIXI DOMINI NOSTRI JESU CHRISTI HUMANITATI. NOSTER INTELLECTUS, QUEM SPIRITUS VERITATIS ILLUMINAT, GLORIAM CRUCIS COELO TERRAQUE RADIANTEM PURO AC LIBERO CORDE SUSCIPIAT: LEO PAPA. QUI PASSUS ES PRO NOBIS PER SANCTA VULNERA TUA, SALUTIS NOSTRAE PRETIA, MISERERE NOSTRI DOMINE, MISERERE NOSTRI. CERTA ET SECURA EST EXPECTATIO PROMISSAE BEATUDINIS, UBI EST PARTICIPATIO DOMINICAE PASSI-

ONIS. LEO PAPA. HENRICVS MERING SENIOR PRESBYTER
CANONICVS ET CAPITVLARIS CONCEPIT ET EREXIT.

Kat.-Nr.:	34
Ort:	KÖLN Dom St. Peter und Maria
Objekt:	Hochaltar (Abb. 233-235)
Standort:	Abbruch des Altares: 2. November 1895; heute: Modellkammer des Domes.
Datierung:	dat.: 1770; Entwurf: 1767; Ausführung: 1767 bis 1770
Stifter:	—
Beschreibung:	vgl. Kapitel 5.4.2.2.
Material:	Holz, Stuckmarmor, Marmor, Kupfer, vergoldet
Fassung:	—
Zustand:	1895 Hochaltar und Seitenaltäre abgetragen
Künstler:	bez.: Entwurf: Etienne Fayn, Lüttich; Ausführung: Hubert Josef Boreux, Lüttich; Treibarbeiten aus vergoldetem Kupfer: vermutlich Légeune; Skulpturen: vermutlich Johann Joseph Imhoff der Ältere.
Ikongraphie:	Skulpturen: rechts Hl. Petrus, links Maria mit Kind
Bemerkung:	—
Literatur:	Ennen 1872, S. 177; Clemen 1937, S. 209-212; Rode 1956, S. 45, 49-50; Vey 1968, S. 22-23; Neu 1976, S. 13; Grosche 1978, S. 50-51, 74, 77, 80-81; Hilger 1978, S. 113-114, 123, 153-154; Schulten 1979 / 80, S. 341-372; Kroos 1979 / 80, S. 74-80; Wolff 1994, S. 206, 209-210, 211.
Inschrift:	Rückseite: SAPIENTIA AEDIFICAVIT SIBI DOMINUM, EXCIDIT COLUMNAS SEPTEM, IMMOLAVIT VICTIMAS SUAS: INIS- CUIT VINUM. ET PROPOSUIT MENSAM SUAM. VENITE, COMEDITE PANEM MEUM: ET BIBITE VINUM QUOD MIS- CUI VOBIS. PR. 9. Rückseite: FAYN INV. BOREUX PERFEC. DIONANTI 1770.

Kat.-Nr.: 35
Ort: **KÖLN**
Kath. Pfarrkirche St. Alban
Objekt: Hochaltar (Abb. 184, 185)
Standort: der Hochaltar wurde 1885 abgebrochen
Datierung: um 1710/1715
Stifter: —
Beschreibung: vgl. Kapitel 5.3.3.1.
Material: Holz, gefaßt, teilweise vergoldet
Fassung: —
Zustand: —
Künstler: Architektur: keine Angabe; Altarblatt: Matthias van Damm
Ikonographie: Altarblatt, Hauptgeschoß: Märtyrertod des Hl. Alban;
Skulpturen, Auszug: Trinität.
Bemerkung: —
Literatur: Ewald / Rahtgens 1916, S. 11; Verscharen 1994, S. 233.

Kat.-Nr.: 36
Ort: **KÖLN**
Kath. Pfarrkirche St. Andreas, ehem. Stiftskirche
Objekt: Hochaltar (Abb. 123-126)
Standort: Altar 1897 abgebrochen
Datierung: um 1650
Stifter: der Kanoniker Pingsthorn (1651 – 1662) stiftete 300 Imperiales „pro illustrando et inaurando summo altari“.
Beschreibung: vgl. Kapitel 5.2.4.
Material: Holz, gefaßt, teilweise vergoldet
Fassung: vermutlich ursprünglich Schwarz-Gold-Fassung
Zustand: 1875 wurde der Altar um die Attika und Seitenwände mit Skulpturen dezimiert, um eine ungehinderte Sicht auf die neu eingesetzten Fenster zu erhalten; 1897 entfernte man den Hochaltar.
Künstler: Architektur und Skulpturen: Jeremias Geisselbrunn, Köln, Zuschreibung;

Altarblatt: Bernard Fuckerad.

Ikongraphie: Altarblatt: Martyrium des Hl. Andreas;
Skulpturen, auf den Giebelsegmenten: Christus, Maria;
Skulptur, Auszug: Gottvater auf einer Wolkenbank, flankiert von
zwei Engeln; Heilig-Geist Taube;
Skulpturen, über den Durchgängen: Erzengel Michael als
Drachentöter, Hl. Matthäus.

Bemerkung: Das ehemalige Altarbild hängt heute an der Ostwand des nördlichen
Querschiffes.

Literatur: Ewald / Rahtgens 1916, S. 53; Breuer 1925, S. 11, 19; Hilger 1978,
S. 109, 144; Barbara und Ulrich Kahle: St. Andreas, in: Kier /
Krings 1984 a, S. 178; Neu-Kock 1994, S. 287; Sellen 1994, S.
128-129.

Kat.-Nr.: 37

Ort: **KÖLN**

Corpus-Christi-Kirche, genannt Fronleichnamskirche

a)

Objekt: Hochaltar (Abb. 187, 188)

Standort: Ausstattung im Zweiten Weltkrieg zerstört

Datierung: 1711 bis 1712; 16. Oktober 1712 Konsekration der Kirche und der
Altäre.

Stifter: —

Beschreibung: vgl. Kapitel 5.3.3.2.

Material: Stuckmarmor

Fassung: —

Zustand: —

Künstler: Architektur, Entwurf: Matteo Alberti; Ausführung: Stukkateur
Camillo Gualardi.

Ikongraphie: Skulptur, Hauptgeschoß: Herz-Jesu-Figur (Ende 19. Jh.);
Auszug: Gottvater auf Wolken, begleitet von Engelputen;
Engelputen halten das bekrönenden Kreuz.

Bemerkung: —

Literatur: Arntz u. a. 1934, S. 113; Dehio / Gall ²1949, S. 205; Peters 1951, S. 322; Firmenich ²1976, S. 14-15; Gamer 1978, S. 270-271; Grosche 1978, S. 43, 80; Hilger 1978, S. 113, 149; Seidler 1994, S. 242, 244.

Quellen: Historisches Archiv des Erzbistums Köln, Protocolla suffraganeatus, Auszug gedruckt in: Torsy 1969, S. 347.

16. 10. 1712: consecravit ecclesiam monasterii monialium Ursularum Coloniae cum tribus altaribus: Kirche u. Hochaltar in hon. Venerabilis Sacramenti; Altar auf der Evangelienseite in hon. BMV et s. Josephi; Altar auf der Epistelseite in hon. s. Ursulae et sociarum virginum martyrum, s. Augustini et s. Caroli Borromaei; Reliquien de societate s. Ursulae.

Kat.-Nr.: 38

Ort: **KÖLN**

Corpus-Christi-Kirche, genannt Fronleichnamskirche

b)

Objekt: Seitenaltäre (Abb. 187)

Standort: Ausstattung im Zweiten Weltkrieg zerstört

Datierung: 1712; Skulpturen 1732 hinzugefügt

Stifter: —

Beschreibung: vgl. Kapitel 5.3.3.2.

Material: Stuckmarmor

Fassung: —

Zustand: —

Künstler: Architektur, Entwurf: Matteo Alberti; Ausführung: Stukkateur Belasio;

Skulpturen, nachträglich hinzugefügt, Alexander Wilhlem Imhoff, Köln.

Ikongraphie: Evangelienseite, Skulptur: Hl. Ursula;

Epistelseite, Skulptur: Maria Immaculata.

Bemerkung: —

Literatur: Dehio / Gall ²1949, S. 205; Peters 1951, S. 322; Firmenich ²1976, S. 15; Grosche 1978, S. 43, 48, 60; Hilger 1978, S. 113, 120; Seidler 1994, S. 242, 244.

Kat.-Nr.: 39
Ort: **KÖLN**
Kath. Pfarrkirche St. Gereon, ehem. Stiftskirche
Objekt: Petrusaltar (Abb. 90, 91)
Standort: Altar mit der übrigen Ausstattung 1942 verbrannt
Datierung: dat.: 1637
Stifter: —
Beschreibung: vgl. Kapitel 5.2.1.
Material: schwarzer, weißer und farbiger Marmor;
Auszug, Relief: Kupferblech, vergoldet.
Fassung: —
Zustand: —
Künstler: —
Ikonographie: Altarblatt: Befreiung Petri;
Relief, Auszug: Beweinung Christi von Engeln.
Bemerkung: Auf den Säulenpostamenten befinden sich jeweils vier Wappen, im Scheitel der Verdachung ein Allianzwappen.
Literatur: Rahtgens 1911 a, S. 64; Grosche 1978, S. 37, 67; Hilger 1984, S. 611; Jüsten-Hedtrich 1994, S. 166.
Inscription: AD D. O. M. GLORIAM ET HONOREM SS. APOSTOLORUM PETRI ET PAULI ALTAREHOC ADORNANDAE PRAESENTI ECCLESIAE AB ADMODUM REVERENDO ET NOBILI DOMINO D. HILDEBRANDO AB HARDENRODT J. V. D. EIUSDEMQUE DUM SUPERFUIT CANONICO ET CAMERARIO IN VITA PIENTISSIME DEPUTATUMPOST MORTEM DD. EXECUTORES SUBIECTA FORMA ERIGI FECERUNT AO. MDCXXXVII, XVIII. AUGUSTI.

Kat.-Nr.: 40
Ort: **KÖLN**
Kath. Pfarrkirche St. Gereon, ehem. Stiftskirche
Objekt: Mauritiusaltar (Abb. 89)
Standort: Altar 1942 mit der übrigen Ausstattung verbrannt
Datierung: dat.: 1638
Stifter: Gerard von Pilgrum
Beschreibung: vgl. Kapitel 5.2.1.
Material: schwarzer, weißer und farbiger Marmor
Fassung: —
Zustand: im Zweiten Weltkrieg zerstört
Künstler: —
Ikonographie: Altarblatt: thronende Maria mit Kind, den Hl. Mauritius empfangend; es folgen Hl. Gereon, ein schwarzer Thebäer (Gregorius).
Bemerkung: —
Literatur: Rahtgens 1911 a, S. 64; Grosche 1978, S. 37, 67; Hilger 1978, S. 145.
Inscription: D. O. M. OMNIUMQUE SANCTORUM REGINAE ET SANCTO MAURITIO HUIUS ALTARISPATRONO GERARDUS DE PILGRUM SANCTI GEREONIS CANONICUS POSUIT AO. 1638.

Kat.-Nr.: 41
Ort: **KÖLN**
Kath. Pfarrkirche St. Gereon, ehem. Stiftskirche
Objekt: Marienaltar (Abb. 92, 93)
Standort: Altar mit der übrigen Ausstattung 1942 verbrannt
Datierung: dat.: 1639
Stifter: —
Beschreibung: vgl. Kapitel 5.2.1.
Material: schwarzer, weißer und farbiger Marmor
Fassung: —
Zustand: —
Künstler: —

Ikonographie: Hauptgeschoß: ursprünglich ein Gemälde; in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die ursprünglich bekrönende Marienfigur anstelle des Gemäldes in das Hauptgeschoß versetzt;
Skulpturen, auf den Giebelsegmenten: adorierende Engel;
ursprüngliche Bekrönung: Marienfigur.

Bemerkung: —

Literatur: Rahtgens 1911 a, S. 63; Grosche 1978, S. 37; Hilger 1984, S. 610; Jüsten-Hedtrich 1994, S. 166.

Inschrift: D. O. M. DEATAEET IMMACULATAE SEMPER VIRGINI MARIAE, SS. MARTYRIBUS GEREONI, GREGORIO SOCIISQUE EORUM AC S. HELENAE REGINAE, HUIUS ECCLESIAE FUNDATRICI, POSUIT DOMINUS CASPARUS PAULI HUIUS ECCLESIAE SCHOLASTICUS, QUI PIE IN DOMINO OBDORMIVIT 6 FEB. AD. 1639.

Kat.-Nr.: 42

Ort: **KÖLN**
Kath. Pfarrkirche St. Johann Baptist

Objekt: Annenaltar (Abb. 62)

Standort: St. Johann Baptist, Neubau, nördliches Seitenschiff

Datierung: dat.: 1605

Stifter: Marcus Beywegh, Caecilia Therlaen

Beschreibung: vgl. Kapitel 5.1.1.

Material: schwarzer und rötlicher Marmor
Relief: Alabaster

Fassung: —

Zustand: —

Künstler: Monogrammist Meister „HK“, Köln

Ikonographie: Relief, Hauptgeschoß: Auferweckung des Jünglings von Naim;
Skulpturen, Kranzgesims: Hll. Johannes der Täufer, Antonia;
Skulptur, Auszug: Anna selbdritt.

Bemerkung: —

Literatur: Rahtgens 1911 a, S. 112; Appel 1934, S. 44; Dehio / Gall ²1949, S. 178; Heinz Firmenich: St. Johann-Baptist und die Elendskirche,

Köln, Neuss 1965, S. 13, (Rheinische Kunststätten, Heft 1-2); Dehio 1977, S. 343; Grosche 1978, S. 38, 55, 88 Anm. 15; Hilger 1978, S. 143; Schirmer 1991, S. 195-196.

Inschrift:

Architrav, Chronostichon:

TER QVINAS SENASQVE VICES FEBRVARAT, VT ECCE
QVINTO VBIVS CONSVL MARCE BEATVS ABIS.

Sockel:

D. O. M. S. D. M. VIRG. S. JOH. BAPT. TVT. AMPLISSIMO
NOBILISSIMO ET PRUDENTISSIMO VIRO DOMINO MARCO
BEYWEG, HUIUS INCLITAE LIBERAE IMPERIALIS REIP.
AGRIPPINENS. PER VARIOS HONORE GRADUS QUINTUM
CONS. AEDIS ISTIUS ASSERVATORII HOSPITALIS ET PAU-
PERUM IN VICINA RESTAURATORIPATRONO POST MUL-
TOS LABORES, POST CURAS GRAVES, POST LEGATIONES
DIUTURNAS ET LONGINQUAS PRO PATRIASUSCEPTAS ET
ADMINISTRATAS. IN IPSO REGIMINE DENATO, HIC APUD
SUOS CUM FASCIBUS DEPOSITO, INQUE HIS, INQUE ILLO
MUNERIBUS PUBL. B. M. PIETATIS COL. CLERI STUDIO-
SIMO. – CAECILIA TERLAEN VIVO OPTIMO MAERENS
MORTIS MEMOR SIBI LIBERIS AC POSTERIS PIA IN AVGT
IN REI DIVINE IN SUBSIDIUM PAUPERUM, HUNC LOCUM
MEMORABLEM REDDITU DOTANS VIVA POSUIT. VIXIT
ANNOS 74 MENSES 5. DIES 29. NON. KAL. MARTIAS IN
VIGILIA CATH. S. PETRI CUM VITA MAGISTRATUM DEPO-
NENS COELIS GLORIAE SEDEM OCCUPAVIT. AO. CHRISTI
1605.

Kat.-Nr.:

43

Ort:

KÖLN

Kath. Pfarrkirche St. Johann Baptist

Objekt:

Hochaltar (Abb. 95)

Standort:

Hochaltar wenige Jahre nach 1894 abgebaut

Datierung:

1658

Stifter:

Martin Schnellen, Ehepaar Maximilian von Kreps und Anna Marg.
Cronenberg.

Beschreibung: vgl. Kapitel 5.2.1.
Material: schwarzer und farbiger Marmor
Fassung: —
Zustand: —
Künstler: —
Ikonographie: Altarblatt, Hauptgeschoß: Taufe Christi;
Skulpturen, auf den Giebelsegmenten: geflügelte Engel;
Skulpturen, Bekrönung: Kreuzigungsgruppe.
Bemerkung: 1894 wurde die Attika einschließlich der bekrönenden Kreuzigungsgruppe entfernt; erhalten blieben die auf den Giebelsegmenten lagernden Engelfiguren; endgültiger Abbruch des Altares wenige Jahre nach 1894.
Literatur: Rahtgens 1911 a, S. 111-112; Grosche 1978, S. 37-38, 84 Anm. 3; Hilger 1978, S. 106, 146-147; Fußbroich 1994 a, S. 113, 116.

Kat.-Nr.: 44
Ort: **KÖLN**
Kath. Pfarrkirche St. Kolumba

a)

Objekt: Hochaltar (Abb. 203-205)
Standort: heute: kath. Pfarrkirche St. Gereon, ehem. Stiftskirche, Hochaltar.
Datierung: 1703 Architektur errichtet;
1717 Tabernakel und Fackel haltende Engel;
1719 bis 1720 Anfertigung der Krone einschließlich der Engel und Verzierungen.
Stifter: Eheleute Rudolph von Geyr und Anna Maria de Groote
Beschreibung: vgl. Kapitel 5.3.4.1.
Material: Architektur: schwarzer und weißer Marmor;
Basen, Kapitelle, Lambrequin, Krone vergoldet;
Skulpturen: Holz, ursprünglich in Silberlüster gefaßt, 1786 erhielten die Skulpturen eine Weiß-Fassung.
Fassung: —

- Zustand:** zwischen den seitlichen Interkolumnien waren ursprünglich Stoffdraperien eingehängt;
1776 erhielt das Ziborium ein neues Tabernakel aus schwarz gebeiztem Holz mit Messingauflagen;
das ursprüngliche Tabernakel wurde entfernt; das Tabernakel ist heute vorschollen.
- Künstler:** Architektur: Matteo Alberti, Düsseldorf, Zuschreibung;
Tabernakel, Bildwerke, Bekrönung: Johann Franz van Helmont, Köln.
- Ikonographie:** Skulpturen, zwischen den seitlichen Interkolumnien: Fackel haltende Engel.
- Bemerkung:** —
- Literatur:** Merlo 1895, Sp. 341; Rahtgens 1911 b, S. 70-74; Ewald / Rahtgens 1916, S. 209-210; Dehio / Gall ²1949, S. 180; Peters 1951, S. 306; Kisky 1953, S. 54, 58; Hegel 1960, S. 208-210, 211, 212, 225; Döry 1964, S. 180, 182; Hegel 1964, S. 93-96; Vogts 1966, S. 694; Vey 1968, S. 22; Katalog Düsseldorf 1971, S. 216; Hilger 1974, S. 159, 165, 169, 170; Dehio 1977, S. 345; Gamer 1978, S. 274-275; Grosche 1978, S. 49-50, 74, 80, 91 Anm. 9; Hilger 1978, S. 98, 107, 108, 118, 127-129, 132 Anm. 35, 150-151; Hegel 1979, S. 251; Werner Schäfke: St. Gereon in Köln, Neuss 1984, S. 29, (Rheinische Kunststätten, Heft 300); Kath. Pfarrkirche St. Gereon, in: Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege, Forschungen und Berichte, Bd. 30 / 31, 1985, S. 541; Hilger 1986, S. 91-99; Verscharen 1994 b, S. 221-222.
- Inschriften:** Chronogramm: ARA IN MEDIO CHORI ERECTA; anlässlich einer Restaurierung im Jahre 1890 soll das Chronogramm, das die Jahreszahl 1703 ergibt, im Bereich des Sockels entdeckt worden sein.
Gebälk, Fries: ANNO MDCCXXVII ALTAREPRIVILEGIATUM QUOTIDIANO PERPETUO A BENEDICTO P.P.XIII, es handelt sich um die Privilegierung des Altars im Jahre 1727.
- Quellen:** Pfarrarchiv St. Kolumba Urk. Nr. 452: „Verzeichnis deren zum Ornat des hohen Altaris in St. Kolumbae-Kirch verwendeten Gelderen“, Auszüge gedruckt in: Rahtgens 1911 b, S. 70, 72.

1717 erhält Helmont 92 Reichstaler „tot Siraet van het Tabernaculum“;

1717 erhält Helmont in derselben Abrechnung 60 Reichstaler für die beiden Fackel tragenden Engel von „6 VoetProportionis“;

19. Januar 1719, Vertragsabschluß mit Helmont über die Summe von 240 Reichstalern, „daß nämlich Hr. Johann Franz van Helmont die Krone auf dem Hohen Altar sambt Engeln und im Abriß befindlichem Zierath der Gebühr nach umb zukünftige Kirchweyhung verfertigt zu haben gelobet“;

1720 – Helmont quittiert den Empfang der oben genannten Summe; zusätzlich erhält er 49 Reichstaler für „Wolken, Strahlen, Engel, und andere Ornamente unter der Krone“.

Kat.-Nr.:	45
Ort:	KÖLN Kath. Pfarrkirche St. Kolumba
b)	
Objekt:	Kolumbaaltar (Abb. 85-86)
Standort:	gesamte Barockausstattung im Zweiten Weltkrieg zerstört
Datierung:	dat.: 1626
Stifter:	Eheleute Ratsherr Johann von Cölln und Lucretia del Prato
Beschreibung:	vgl. Kapitel 5.2.1.
Material:	schwarzer und farbiger Marmor
Fassung:	—
Zustand:	—
Künstler:	—
Ikonographie:	Altarblatt: Martyrium der Hl. Kolumba
Bemerkung:	—
Literatur:	Ewald / Rahtgens 1916, S. 211; Hegel 1960, S. 210, 211; ders. 1964, S. 95; Grosche 1978, S. 37, 67.
Inscription:	Postamentzone: DEO TRINO ET VNI SACRO ET HONORI S. COLUMBAE SENONENSIS VIRGINIS AC MARTYRIS HUIUS ECCLESIAE PATRONAEALTAREISTUD PARIO LAPIDE PICTURAQUE NOBILE JOANNES VON CÖLLN SENATOR VRBIS COLO-

NIENSIS ET LVCRETIA DEL PRATO CONIUGES ANNO
MDCXXVI PP.

über der Inschrift die nachträglich hinzugefügte Inschrift:

NVNC ALTARES. NICOLAI EPISCOPI AO. MDCC HVC
TRANSLATVM.

Kat.-Nr.:	46
Ort:	KÖLN Kath. Pfarrkirche St. Kunibert , ehem. Stiftskirche
Objekt:	Hochaltar (Abb. 222, 223)
Standort:	der Altar wurde 1828 abgebaut
Datierung:	1724/1730
Stifter:	Propst Scampar
Beschreibung:	vgl. Kapitel 5.4.2.1.
Material:	Holz, vermutlich gefaßt, vermutlich teilweise vergoldet
Fassung:	—
Zustand:	—
Künstler:	—
Ikonographie:	Skulptur, zentrale Interkolumnie: Hl. Kunibert; Skulpturen zu seiten des Patronatsheiligen: Hll. Ewalde; Skulpturen in den seitlichen äußeren Interkolumnien: Hll. Ursula, Nikolaus von Myra; Skulpturen auf geschweiften Giebelsegmenten: Engelputzen.
Bemerkung:	Kupferstich von Lorenz Moser, Kölnisches Stadtmuseum
Literatur:	Mertens 1870, S. 26; Ewald / Rahtgens 1916, S. 251, 276, 277-278; Grosche 1978, S. 50, 77; Machat 1984, S. 309, 326; Schäfke 1985, S. 159; Krings 1994, S. 185, 189, 190.
Beschriftung:	Salve Cuniberte! Salus agrippinee / facut simus perte Salve sine Fine
Beschriftung:	links unten: Moser / Coll.

Kat.-Nr.:	47
Ort:	KÖLN St. Makkabäer , ehem. Benediktinerinnen-Klosterkirche
Objekt:	Hochaltar (Abb. 196-197)
Standort:	heute: Köln, St. Maria Himmelfahrt, genannt St. Maria in der Kupfergasse, Hochaltar.
Datierung:	1717
Stifter:	Johann Georg Molitor, erzbischöflicher Kommissar des Benediktinerinnenklosters.
Beschreibung:	vgl. Kapitel 5.3.3.2.
Material:	Holz, ungefaßt
Fassung:	—
Zustand:	1883, Altar bei einem Brand zum Teil beschädigt, 1892 Restaurierung durch den Bildhauer Bong.
Künstler:	Architektur und Bildwerke, Entwurf: Johann Franz van Helmont, Köln; Ausführung: Johann Franz van Helmont vermutlich unter Beteiligung des Johannes van Damm, Köln.
Ikongraphie:	Skulptur, Hauptgeschoß, Zentrum, erhöht: Makkabäermutter Salome mit ihrem jüngsten Sohn; zu Füßen der Makkabäermutter: zwei jüngere Makkabäersöhne; Skulpturen, zu seiten der Altararchitektur: vier ältere Makkabäersöhne, geharnischt; Skulpturen, auf den gesprengten Giebelsegmenten: Personifikationen der theologischen Tugenden Fides und Spes; Skulptur, Auszug: Hl. Benedikt auf Wolken, flankiert von Engelputten, die seine Attribute halten; Skulptur, Auszugobergeschoß: Halbfigur Gottvaters mit Weltkugel und Zepter.
Bemerkung:	Die Benediktinerinnen-Klosterkirche St. Makkabäer wurde im Jahre 1808 abgebrochen; den Altar einschließlich des Schreines und der Kommunionbank übertrug man nach St. Andreas, Köln; nach dem Zweiten Weltkrieg wurde der Makkabäeraltar in der ehem. Kölner Karmelitessen-Klosterkirche St. Maria in der Kupfergasse als Hochaltar aufgestellt; Der eigentliche Zelebrationsaltar der Benediktinerinnen-Klosterkirche St. Makkabäer befindet sich heute in der Vierung von St. Severin, Köln.

Literatur: Franz Bock (Hrsg.): Das heilige Köln. Beschreibung der mittelalterlichen Kunstschatze in seinen Kirchen und Sakristeien, aus dem Bereiche des Goldschmiedegewerkes und der Paramentik, Leipzig 1858, S. 22; Merlo 1895, Sp. 182, 340; Rahtgens 1911 b, S. 65, 67-69; Ewald / Rahtgens 1916, S. 53-55; Breuer 1925, S. 23-30; Witte 1932, Bd. 1, S. 271-272; Dehio / Gall ²1949, S. 164; Kisky 1953, S. 54, 58; Depel 1961, S. 87; Döry 1964, S. 179, 181-182; Anton von Euw: Die Makkabäerbrüder. Spätjüdische Märtyrer der christlichen Heiligenverehrung, in: Monumenta Judaica. 2000 Jahre Geschichte und Kultur der Juden am Rhein, Handbuch, Ausstellung im Kölnischen Stadtmuseum 1963 / 64, Köln 1963, S. 785; Firmenich ²1976, S. 3; Vey 1968, S. 22; Katalog Düsseldorf 1971, S. 216, 221-222, 432; Hilger 1974, S. 165; Scherer 1975, S. 21-22; Dehio 1977, S. 326, 361-362; Grosche 1978, S. 45-46, 74; Hilger 1978, S. 98, 101, 113, 119, 123, 149, 150; Hegel 1979, S. 250; Gräfin Ballestrem / Hilger 1982, S. 125, 126, 127; Seifert 1983, S. 369; Kahle 1984, S. 177-178; Bußkamp 1992, S. 124; Sellen 1994, S. 128; Christoph Schaden: St. Severin, Neuss ³1997, S. 11, (Rheinische Kunststätten, Heft 196).

Kat.-Nr.: 48
 Ort: **KÖLN**
Kath. Pfarrkirche St. Mariae Himmelfahrt, ehem. Jesuitenkirche
 a)
 Objekt: Hochaltar (Abb. 65-75)
 Standort: in situ
 Datierung: dat.: 1628
 Stifter: Kölner Kurfürst und Erzbischof Ferdinand von Bayern, vgl. Wapenkartusche über dem Hauptgeschoß.
 Beschreibung: vgl. Kapitel 5.1.2.
 Material: Holz, gefaßt, teilweise vergoldet
 Fassung: Schwarz-Rot-Gold-Fassung ursprünglich, Befund nach Fassungsfreilegungen von Fragmenten; die Weiß-Gold-Fassung stammte aus dem Ende des 19. Jahrhunderts;

- Zustand: Renoviert 1741, 1832; im Zweiten Weltkrieg zerstört, Rekonstruktion 1964-1979.
- Künstler: Architektur, Entwurf: Valentin Boltz, Köln; Ausführung: Valentin Boltz und Kollegwerkstatt, Köln;
Skulpturen: Jeremias Geisselbrunn und Werkstatt, Köln.
- Ikonographie:
- Altarblätter: Die Altarblätter konnten entsprechend dem liturgischen Kalenderjahr ausgetauscht werden; die drei ersten Altarbilder stammten aus München, Öl auf Leinwand, Maler unbekannt;
alle Gemälde wurden im 2. Weltkrieg vernichtet;
ursprüngliche Gemälde, 17. Jahrhundert:
Hauptgeschoß: 1. Christi Geburt, 2. Kreuzigung, 3. Auferstehung, 4. Hl. Franziskus Xaverius, die Heiden bekehrend;
Obergeschoß: 1. Beschneidung, 2. Christus in Gethsemane, 3. Himmelfahrt Jesu, 4. Himmelfahrt Mariä;
Attika, Tondo: 1. Anbetung der Könige, 2. Hl. Dreifaltigkeit, 3. Ausgießung des Heiligen Geistes, 4. Jesus und Hl. Franziskus Xaverius;
heutiges Altarblatt, Hauptgeschoß: Himmelfahrt Mariens, von Johann Hülsmann, um 1643; Leihgabe aus St. Aposteln, Köln.
- Skulpturen: Ein Großteil der Bildwerke wurde im 2. Weltkrieg zerstört;
ursprüngliches Skulpturenprogramm: ein Engel- und ein Prophetenzyklus; Bekrönung: Halbfigur der Maria mit Kind
Haupt- und Obergeschoß, Innenseiten: Engel; Außenseiten: Propheten;
Attika: rechts außen: König David; Propheten;
Bekrönungszone: links, Moses mit Gesetzestafeln, rechts, vermutl. Aaron, Attribut: Stab; Abschluß: Madonna mit Kind als Himmelskönigin auf einer Wolkenbank, von einer Aureole hinterfangen; beidseitig adorierende Engel.
Im 2. Weltkrieg zerstörte Bildwerke: Skulpturen des Haupt- und Obergeschosses, bekrönende Marienfigur und der linke Engel (nur Kopf erhalten); weitgehend alle Engelsköpfe und Engelskopfkonsolen.
Erhaltene Bildwerke: Wappenkartusche und Kartusche präsentierende Engel; Attikazone: Skulpturen erhalten, Fehlstellen rekonstruiert; Bekrönung: Moses und vermutl. Aaron, Fehlstellen ergänzt, rechter Engel, Fehlstellen ergänzt.

An die Stelle der zerstörten Skulpturen traten im Rahmen der Rekonstruktion barocke Figuren aus dem Apostelzyklus von St. Pantaleon, Köln, sowie die Hll. Petrus und Paulus aus dem Schweizer Kunsthandel; die Halbfigur der Maria mit Kind stellt den Abguß eines Bildwerkes aus St. Remigius zu Bonn dar; die Skulptur ist nahezu identisch mit der untergegangenen Gottesmutter.

Bemerkung:

—

Literatur:

Beissel 1892, Sp. 48-49; Braun 1908, S. 89, 91, 93-96; Braun 1909, S. 296; Rahtgens 1911 a, S. 141-142; Witte 1932, Bd.1, S. 264; Roeßler-Mergen 1942, S. 28-35; Dehio / Gall ²1949, S. 185; Vey 1968, S. 20-21; Torsy 1969, S. 331; Weirauch 1973, S. 26-27; Dehio 1977, S. 350, 352-353, 378; Grosche 1978, S. 33-37, 54, 56-57, 67, 80; Hilger 1978, S. 99, 101-102, 103, 104, 106, 116, 117, 121-123, 143-144; Hegel 1979, S. 250; Goergen 1982, S. 89-117; Hansmann 1982, S. 34; Hilger 1982, S. 20-22, 28; Knopp 1982, S. 148-149; Seifert 1983, S. 152, 162, 185, 209, 220, 259, 311, 345, 349; Hansmann ³1986, S. 14-17; Hans Peter Hilger: Die Pfarr- und Minoritenkirche St. Remigius in Bonn, Neuss ³1987, S. 10, (Rheinische Kunststätten, Heft 170); Seidler 1994 a, S. 227, 229; Bellot 1998, S. 65-66.

Inschriften:

Wappenkartusche über dem Altarblatt des Hauptgeschosses:
FERDINANDUS BAVARIAEDUX D. G. ARCHIEPISCOPUS
ELECTOR COLONIENSIS MDCXXVIII. – RESTAURATUM
SUB ARCHIESPISCOPO FERDINANDO AUGUSTO
MDCCCXXXII.

Quellen:

Historisches Archiv des Erzbistums Köln, Protocolla suffraganeatus, Auszug gedruckt in: Torsy 1969, S. 331.

8. 5. [16]78: consecravit ecclesiam et altare summum PP. societatis Jesu Coloniae in hon.ssmae Trinitatis, BMV in caelos assumptae ecclesiae Patronae et ss. Petri, Pauli, Bartholomaei, Matthiae et aliorum apostolorum; Reliquien ss. apostolorum Petri, Pauli, Bartholomaei et Mathiae.

- Kat.-Nr.: 49
- Ort: **KÖLN**
Kath. Pfarrkirche St. Mariae Himmelfahrt, ehem. Jesuitenkirche
- b)
- Objekt: Marienaltar, südlicher Nebenchor (Abb. 80)
- Standort: in situ
- Datierung: dat.: 1628
- Stifter: Bischof Franz Wilhelm von Wartenberg, Wappenkartusche über dem Hauptgeschoß.
- Beschreibung: vgl. Kapitel 5.1.2.
- Material: Holz, gefaßt, teilweise vergoldet
- Fassung: Schwarz-Rotbraun-Gold-Marmorierung
- Zustand: Der Altar war im Krieg nicht zerstört, die Originalfassung hatte sich teils gut erhalten; Restaurierung 1963 bis 1966.
- Künstler: Entwurf: Valentin Boltz, Köln; Ausführung: Valentin Boltz und Werkstatt, Köln;
 Altarblätter von Gerhard Seghers, Antwerpen.
- Ikonographie:
- Altarblätter: Himmelfahrt Mariä;
 Auszug: Krönung Mariens.
- Skulpturen: Geflügelte Engel. Nische: Madonna mit Kind, 14. Jahrhundert; ehemals stand in der Nische eine Marienfigur aus Alabaster aus dem Achatiuskloster.
- Bemerkung: —
- Literatur: Braun 1905, Sp. 346-348; Braun 1908, S. 95; Rahtgens 1911 a, S. 143-144; Roeßler-Mergen 1942, S. 35; Dehio / Gall ²1949, S. 185; Torsy 1969, S. 331; Dehio 1977, S. 353; Grosche 1978, S. 35; Hilger 1978, S. 102, 118, 144; Hansmann ³1986, S. 18-19; Seidler 1994 a, S. 229.
- Inschriften: Inschrift auf der oberen Kartusche:
 D.O.M. FRANCISCUS GUILIELMUS A WARTENBERG.DEI AC
 SEDIS APOSTOLICAE GRATIA OSNABRUGENSIS
 ECCLESIAE EPISCOPUS, S. R. IMP. PRICEPS, GLORIOSISSI-
 MAE VIRGINI MARIAE MATRIDOMINAE AC PATRONAE IN
 COELOS ASSUMPTAE AMORIS, HONORIS AC DEVOTIONIS
 AFFECTUM NOCCE MONUMENTO DEVOTISSIME
 DECLARABAT ANNO A VIRGINEO PARTU MDCXXXVIII.

Quellen: Historisches Archiv des Erzbistums Köln, Protocolla suffraganeatus, Auszug gedruckt in: Torsy 1969, S. 331.

12. 5. [16]78: consecravit quatuor altaria in consecrata nuper ecclesia PP. societatis Jesu in inferiore parte eiusdem ecclesiae constructa, videlicet primum ad latus Evangelii in hon. DNJC Crucifixi, ss. Stephani, Laurentii, Adriani, aliorum ss. martyrum; Reliquien ss. martyrum Fabiani, Sebastiani, Laurentii et Cosmae; secundum ad latus Epistolae in hon. BMV ad caelos assumptae, ss. Iosephi, Joachimi, Annae, Geroldi mart.; Reliquien ss. martyrum Mauriti, Erasmi et Georgii; tertium ad latus Evangelii in hon. ss. Ignatii, Francisci Borgiae, s. Stanislai conf., s. Caeciliae, s. Ursulae cum sodalibus; Reliquien de martyribus Innocentibus, s. Vito et s. Alexio; quartum ad latus Epistolae sub invocatione s. Francisci Xaverii, Sebastiani, beatorum trium martyrum Japponensium, s. Rochi, s. Aloisii, s. Rosaliae virg.; Reliquien de s. Christophoro et s. Prothasio et Donato.

Kat.-Nr.: 50

Ort: **KÖLN**

Kath. Pfarrkirche St. Mariae Himmelfahrt, ehem. Jesuitenkirche

c)

Objekt: Kreuzaltar, nördlicher Nebenchor (ohne Abb.)

Standort: in situ

Datierung: 1628

Stifter: Elisabeth Becker

Beschreibung: vgl. Kapitel 5.1.2.

Material: Holz, gefaßt, teilweise vergoldet

Fassung: Schwarz-Rotbraun-Gold-Fassung

Zustand: Der Altar war im Krieg bis auf die Bildwerke, die zuvor ausgelagert worden waren, zerstört; Rekonstruktion 1963 bis 1966.

Künstler: Entwurf: Valentin Boltz, Köln; Ausführung: Valentin Boltz und Kollegwerkstatt, Köln;
ursprüngliches Altarblatt, Hauptgeschoß, von Gerard Seghers, Antwerpen.

Ikonomie:
Altarblätter: ursprünglich: Auffindung des hl. Kreuzes; Auszug: Beweinung Christi. Altarbilder verschollen.
Skulpturen: Heiligenfiguren. Nische: Kreuzigungsgruppe, um 1430, Leihgabe aus St. Kolumba, Köln; ursprünglich: Kruzifix;
über dem Altarbild des Hauptgeschosses: Kartusche mit Pelikan;
Obergeschoß: plastische Gruppe der Auferstehung Christi.
Bekrönung: Christus als Auferstandener.
Bemerkung: —
Literatur: Braun 1905, Sp. 346-348; Braun 1908, S. 95; Rahtgens 1911 a, S. 143; Roeßler-Mergen 1942, S. 35; Dehio / Gall ²1949, S. 185; Torsy 1969, S. 331; Dehio 1977, S. 353; Grosche 1978, S. 35; Hilger 1978, S. 102; Hansmann ³1986, S. 18-19.

Kat.-Nr.: 51
Ort: **KÖLN**
Kath. Pfarrkirche St. Mariae Himmelfahrt, ehem. Jesuitenkirche
d)
Objekt: Franziskus-Xaverius-Altar, südliche Kapelle (Abb. 84)
Standort: in situ
Datierung: 1628
Stifter: Altarblätter u. Ausstattung: Cäcilia und Elisabeth Lith
Beschreibung: vgl. Kapitel 5.1.3.
Material: Holz, gefaßt, teilweise vergoldet
Fassung: Schwarz-Gold-Fassung
Zustand: Restaurierung 1966 bis 1968
Künstler: Entwurf: Valentin Boltz, Köln; Ausführung: Valentin Boltz und Kollegwerkstatt, Köln;
Altarblatt, Hauptgeschoß: Van Dyck oder Werkstatt, Antwerpen.
Ikonomie:
Altarblätter: Altarblatt, Hauptgeschoß: ursprünglich: Empfang des Hl. Franz Xaver bei König Bungo in Japan, Van Dyck oder Werkstatt, Antwerpen, Gemälde vorhanden; heute: Abbeviatur des Martyriums der

zwölf Japaner, zwei Koreaner, sechs Franziskaner, fünf Jesuiten,
Kreuzigung;

Auszug: Mönch mit Eingeborenen, der sich vor einem Kelch ver-
neigt, nicht ursprünglich.

Skulpturen: Hauptgeschoß: Hll. Franziskus Xaverius und Aloysius;
Auszug: Heilige in antikisierender Kleidung (Evangelisten?), Engel.

Bemerkung: —

Literatur: Braun 1905, Sp. 343-3-346; Braun 1908, S. 95, 96; Rahtgens 1911 a,
S. 144-145; Roeßler-Mergen 1942, S. 35; Dehio / Gall ²1949, S.
185; Torsy 1969, S. 331; Dehio 1977, S. 353; Grosche 1978, S. 35;
Hansmann ³1986, S. 19-20; Seidler 1994 a, S. 229.

Kat.-Nr.: 52

Ort: **KÖLN**

Kath. Pfarrkirche St. Mariae Himmelfahrt, ehem. Jesuitenkirche

e)

Objekt: Ignatiusaltar, nördliche Kapelle (Abb. 83)

Standort: in situ

Datierung: 1628

Stifter: Ägidius Campius, Holland

Beschreibung: vgl. Kapitel 5.1.3.

Material: Holz, gefaßt, teilweise vergoldet

Fassung: Schwarz-Gold-Fassung

Zustand: —

Künstler: Entwurf: Valentin Boltz, Köln; Ausführung: Valentin Boltz und Kol-
legwerkstatt, Köln;

Altarblatt, Hauptgeschoß: Rubenswerkstatt, Antwerpen.

Ikongraphie: Altarblatt, Hauptgeschoß: Papst Paul III. überreicht dem Hl. Ignatius
die Ordensbestätigung, Rubenswerkstatt, Antwerpen, Gemäde
vorhanden;

Auszug: Christus erscheint dem Hl. Ignatius.

Skulpturen: Hauptgeschoß: Hll. Ignatius und Franz Borgia;

Auszug: Hll. Petrus und Paulus, Engel.

Bemerkung: —

Literatur: Braun 1908, S. 95, 96; Rahtgens 1911 a, S. 144; Roeßler-Mergen 1942, S. 35; Dehio / Gall ²1949, S. 185; Torsy 1969, S. 331; Dehio 1977, S. 353; Grosche 1978, S. 35; Hansmann ³1986, S. 19.

Kat.-Nr.: 53

Ort: **KÖLN**
Kath. Pfarrkirche St. Maria Himmelfahrt, genannt St. Maria in der Kupfergasse, ehem. Karmelitessen-Klosterkirche, früher St. Joseph

a)

Objekt: Hochaltar (Abb. 192, 193)

Standort: Altar im Zweiten Weltkrieg zerstört

Datierung: Konsekration: 5. Mai 1715

Stifter: Kurpfälzischer Rat Hermann Joseph von Weipeler und seine Gemahlin.

Beschreibung: vgl. Kapitel 5.3.3.2.

Material: Holz, gefaßt, marmoriert, teilweise vergoldet

Fassung: —

Zustand: 1842 das Hochaltarretabel und die Seitenaltäre in ihrer Architektur maßgeblich durch den Bildhauer Christoph Stephan dezimiert; Hochaltar und Seitenaltäre im Zweiten Weltkrieg zerstört, 31. Mai 1945.

Künstler: Architektur und Bildwerke: Johann Franz van Helmont, Köln, zugeschrieben, Alexander Wilhelm Imhoff, Köln, abgeschrieben.

Ikongraphie: Skulpturen: Konsolfiguren vor der Wandvertäfelung: Hll. Johannes der Täufer, Johannes der Evangelist;
Skulpturen, Mittelnische: Hl. Joseph mit Kind, ihm zu Füßen vermutlich Hl. Severinus;
Skulpturen, auf den Giebelsegmenten: Hll. Petrus und Paulus;
Skulptur, Bekrönung: Gottvater.

Bemerkung: —

Literatur: Rahtgens 1911 a, S. 281; Torsy 1969, S. 344; Scherer o. J. [1975], S. 18, 19; Grosche 1978, S. 42; Hilger 1978, S. 106, 110, 149; Fußbroich 1994 d, S. 234, 236.

Quellen Historisches Archiv des Erzbistums Köln, Protocolla suffraganeatus, Auszug gedruckt in: Torsy 1969, S. 344.

5. 5. [17]15: EB.[Erzbischof] Joseph Clemens kons. die Klk.[Klosterkirche] der unbeschuheten Karmelitessen in der Kupfergasse zu Köln mit drei Altären: Kirche u. Hochaltar in kon. s. Josephi nutritii Christi Domini; Altar auf der Evangelienseite in hon. s. Annae et s. Joachimi parentum BMV; währenddessen kons. der WB.[Weihbischof] altare in sacello Lauretano ibidem in hon. BMV annunciatae, et reliquias de s. Vincentio mart., s. Clarae et s. Christinae virg. mart. dicto altari inclusit; nach der Konsekration zelehr. der WB[Weihbischof] an dem v. ihm konsekrierten Altar sowie die Äbte [Conradus Kochen] v. St. Pantaleon u. [Henricus Obladen] v. Groß St. Martin an den beiden Seitenaltären je eine hl. Messe; der EB.[Erzbischof] zelehr. am Hochaltar ein pontificale sacrum.

Kat.-Nr.: 54

Ort: **KÖLN**

Kath. Pfarrkirche St. Maria Himmelfahrt, genannt St. Maria in der Kupfergasse, ehem. Karmelitessen-Klosterkirche, früher St. Joseph

b)

Objekt: Seitenaltäre (Abb. 192, 193)

Standort: Altäre im Zweiten Weltkrieg zerstört

Datierung: Konsekration: 5. Mai 1715

Stifter: —

Beschreibung: vgl. Kapitel 5.3.3.2.

Material: Holz, gefaßt, marmoriert, teilweise vergoldet

Fassung: —

Zustand: 1842 das Hochaltarretabel und die Seitenaltäre in ihrer Architektur maßgeblich durch den Bildhauer Christoph Stephan dezimiert;

- Hochaltar und Seitenaltäre im Zweiten Weltkrieg zerstört, 31. Mai 1945.
- Künstler: Architektur und Bildwerke: Johann Franz van Helmont zugeschrieben, Alexander Wilhelm Imhoff abgeschrieben.
- Ikonographie: Evangelienseite: Skulpturengruppe, Hauptgeschoß: Hl. Anna mit mädchenhafter Maria; Auszug: Brustbildnis vermutl. des Hl. Joachim;
Epistelseite: Skulptur, Hauptgeschoß: Hl. Theresa von Avila.
- Bemerkung: —
- Literatur: Rahtgens 1911 a, S. 281; Torsy 1969, S. 344; Scherer o. J. [1975], S. 19; Grosche 1978, S. 42; Hilger 1978, S. 106, 110, 149; Fußbroich 1994 d, S. 234, 236.
-
- Kat.-Nr.: 55
- Ort: **KÖLN**
Karmelitessen-Klosterkirche St. Maria in der Schnurgasse
- Objekt: Hochaltar (Abb. 171)
- Standort: die Kirche brannte am 28. April 1942 aus
- Datierung: um 1683
- Stifter: —
- Beschreibung: vgl. Kapitel 5.3.2.2.
- Material: Holz, gefaßt, teilweise vergoldet
- Fassung: Schwarz-Gold-Fassung
- Zustand: —
- Künstler: —
- Ikonographie: Skulptur, Hauptgeschoß, Mitte: Gnadenbild der „Maria vom Frieden“;
Skulpturen, seitlich: Hll. Joseph und Theresa von Avila.;
Altarblatt, Obergeschoß: Bekleidung der Hl. Theresa von Avila durch Joseph und Maria;
Altarblatt, Auszug: flammendes Herz und Kreuz in Strahlenkranz.
- Bemerkung: —
- Literatur: Rahtgens 1911 a, S. 323; Dehio / Gall ²1949, S. 191; Grosche 1978, S. 40-41; Hilger 1978, S. 148; Fußbroich 1994 e, S. 240.

Inschriften: Kartusche über der zentralen Nische, Inschrift:
 ALTARE QUOTIDIE PRIVILEGIATUM
 Obergeschoß, Gesims, Inschrift:
 DEO AC BENEFACTORE LARGIENTIBUS RENOVATUM

Kat.-Nr.: 56
 Ort: **KÖLN**
Ehem. Pfarr- und Benediktinerinnen-Klosterkirche St. Mauritius

Objekt: Hochaltar (Abb. 221)
 Standort: Altar nicht mehr existent, die gesamte Kirche wurde 1859 / 60 abgetragen
 Datierung: 1752
 Stifter: Agatha von Junkersdorf
 Beschreibung: vgl. Kapitel 5.4.1.4.
 Material: Holz, gefaßt, vermutlich teilweise vergoldet
 Fassung: —
 Zustand: —
 Künstler: —
 Ikonographie: Skulptur, zentrale Nische: Hl. Mauritius;
 Skulpturen, Auszug, seitlich: nicht näher zu identifizierende Ganzfiguren; Auszug, Zentrum: Heilig-Geist Taube vor einer Strahlenglorie;
 Skulpturen, über den seitlichen Durchgängen: Hll. Benedikt und Scholastika.

Bemerkung: Abbau des Hochaltars am 3. Juli 1860; eine Ansicht des Hochaltars findet sich nur bei einer aquarellierten Zeichnung Cranz / Wegelins, Sammlung Weyer, Band XVIII, Tafel 4

Literatur: Arntz / Neu Vogts 1937, S. 89, 97; Helmut Fußbroich: St. Mauritius, in: Kier / Krings 1984 a, S. 566; ders. 1994 c, S. 178, 181-182.

Kat.-Nr.: 57
Ort: **KÖLN**
Ehem. Minoritenkirche St. Franziskus, heute Annexkirche des Domes
Objekt: Hochaltar (Abb. 224-225)
Standort: 1862 bis 1866 wurde der Hochaltar im Rahmen der Instandsetzung des Kircheninneren durch Vinzenz Statz entfernt.
Datierung: 1733 errichtet; 1737 gefaßt und vergoldet
Stifter: —
Beschreibung: vgl. Kapitel 5.4.2.1.
Material: Holz, gefaßt, teilweise vergoldet
Fassung: —
Zustand: —
Künstler: Entwurf: Christoph Kannenkrämer, Köln, Architekt; Ausführung: Alexander Wilhelm Imhoff, Köln, zugeschrieben.
Ikonographie: Skulptur, Zentrum: Maria Immaculata, von adorierenden Engeln flankiert;
Skulpturen, in seitlichen Interkolumnien: Hll. Antonius von Padua und Franziskus von Assisi;
Auszug: Heilig-Geist Taube vor einer Strahlengloriole.
Bemerkung: —
Literatur: Merlo 1895, Sp. 437; Rahtgens / Roth 1929, S. 30; Grosche 1978, S. 50, 55, 74, 87 Anm. 67, 88 Anm. 23; Hilger 1978, S. 108, 151; Neu-Kock 1994, S. 288; Verscharen 1994, S. 192.

Kat.-Nr.: 58
Ort: **KÖLN**
Kath. Pfarrkirche St. Pantaleon, ehem. Benediktiner-Abteikirche
Objekt: Hochaltar (Abb. 236, 237)
Standort: in situ
Datierung: 1749
Stifter: —
Beschreibung: vgl. Kapitel 5.4.1.4.

Material: Stuckmarmor
 Fassung: —
 Zustand: —
 Künstler: —
 Ikonographie: Skulptur, Hauptgeschoß: Apotheose des Hl. Pantaleon;
 Skulpturen, linke Seite: Hll. Mauritius, Benedikt;
 Skulpturen, rechte Seite: Hll. Quirinus, Sebastian;
 Skulpturen, zu seiten des Auszuges: adorierende Engel;
 Auszug: Heilig-Geist Taube, flachreliefierter Strahlenkranz.
 Ursprünglich: Tumben mit Liegefiguren, in den seitlichen Ecken:
 Abt Hermann I., Kaiserin Theophanu; axial, vor den Stufen zum
 Hochchor, Tumba mit der Liegefigur des Erzbischofs Bruno.
 Bemerkung: Die Tumba des Abteigründers, Erzbischof Bruno, hat sich erhalten;
 sie steht heute im nördliche Querflügel; die Tumben der Kaiserin
 Theophanu und des Abtes Hermann I. zersprangen bei den Wieder-
 herstellungsarbeiten der Kirche nach dem Zweiten Weltkrieg.
 Literatur: Rahtgens / Roth 1929, S. 125, 127; Dehio / Gall ²1949, S. 196;
 Peters 1951, S. 318; Dehio 1977, S. 378; Grosche 1978, S. 46-47;
 Hilger 1978, S. 106, 153; Bergmann ³1982, S. 21, 28; Helmut Fuß-
 broich: St. Pantaleon, in: Kier / Krings 1984 a, S. 465, 469, 470, 473
 Anm. 59; Fußbroich 1994 b, S. 120, 121, 122, 124.

Kat.-Nr.: 59
 Ort: **KÖLN**
Kath. Pfarrkirche St. Peter, ehem. Pfarrkirche des Cäcilienstifts
 Objekt: Hochaltar (Abb. 94)
 Standort: Altar 1896 abgebrochen
 Datierung: 1642
 Stifter: Erben des Eberhard Jabach III. und seiner Gemahlin Anna Reuter
 Beschreibung: vgl. Kapitel 5.2.1.
 Material: schwarzer, weißer und farbiger Marmor
 Fassung: —
 Zustand: —
 Künstler: Altarblatt: Peter Paul Rubens, Antwerpen

- Ikonographie:** Altarblatt: Kreuzigung Petri;
Skulpturen, auf den Giebelsegmenten: geflügelte Engel;
Skulptur, Bekrönung: Christus als Auferstandener.
- Bemerkung:** Das Rubens-Gemälde wurde 1794 nach Paris entführt;
1815 holte Everhard von Groote, ein entfernter Verwandter der
Jabachs und Kölner Freiwilliger in preußischen Diensten, das
Gemälde aus dem Louvre und brachte es nach St. Peter zurück;
seit 1994 befindet sich das Gemälde wieder auf den Hochaltar, in
einer modernen Rahmenkonstruktion aus Stahlrohren.
- Literatur:** Rahtgens / Roth 1929, S. 189, 194-196; Vey 1968, S. 17-19; Gro-
sche 1978, 37, 63-64, 67; Hilger 1978, 103, 148; Ost 1994, S.
153-155; Verscharen 1994 c, S. 225; Friedhelm Mennekes: Ein
„Rubens“ für Sankt Peter, in: Hanstein 1996, S. 3, 7-8, 11; Hanstein
1996, S. 21; Gudrun Sporbeck: St. Peter, in: Colonia Romana.
Jahrbuch des Fördervereins Romanische Kirchen Köln, XI, 1996,
Bd. 2, S. 191; Horst Vey: Eberhard Jabach III. (1567 – 1636), in:
Schäfer 1999, S. 147.
- Inscription:** Auf den Sockelplatten befand sich folgende Inschrift:
D. O. M. IN MEMORIAM PIORUM PARENTUM EBERHARDI
JABACHS SENATORIS COLONIENSIS, AEDILIS HUIUS
ECCLESIAE, ET ANNAE REUTERS CONJUGUM RELICTI
GENERI, FILIAE ET FILIUS POSUERUNT ANNO REPARATAE
SALUTIS MDCXLII. – S. P. A. GERARDUS AB IMSTENRAEDT
ET ANNA JABACHS, FRANCISCUS BRASSART ET HELENA
JABACHS, JOHANNES HUNTHUM ET SYBILLA JABACHS,
ITELIUS FRIDERICUS WINTZLER CUM MARIA JABACHS ET
EVERHARDUS JABACH.
- Kat.-Nr.:** 60
- Ort:** **KÖLN**
Kath. Pfarrkirche St. Severin, ehem. Stiftskirche
- Objekt:** Hochaltar (Abb. 207, 208)
- Standort:** Vor 1880 wurde der barocke Altar-Hochbau bereits entfernt bis auf
die Substruktion und Postamentzone; 1888 wurde auch die barocke
Restarchitektur abgebaut.

Datierung: 1717 bis 1718; Altar fertiggestellt am 18. Oktober 1718
 Stifter: —
 Beschreibung: vgl. Kapitel 5.3.3.
 Material: Holz, gefaßt, teilweise vergoldet
 Fassung: 1723 wurde der Altar vergoldet
 Zustand: —
 Künstler: Entwurf: Frans Langhemans; Ausführung der Bildhauerarbeiten:
 Frans Langhemans, der für die Arbeiten 800 Rtlr. erhielt; Aus-
 führung des architektonischen Aufbaues: Leon Rhindorff, Köln, der
 für die Arbeiten 750 Rtlr. ausgezahlt bekam.
 Ikonographie: Skulpturen, Hauptgeschoß, Mitte: Apotheose des Hl. Severinus von
 Köln, begleitet von Putten, die seine Attribute halten;
 in den Interkolumnien: links Hl. Cornelius, rechts Hl. Cyprianus;
 unter dem Baldachin: Trinität: Christus, Gottvater, Heilig-Geist
 Taube unter dem Baldachinhimmel.
 Bemerkung: —
 Literatur: Merlo 1895, Sp. 522; Hermann Heinrich Roth: St. Severin in Köln.
 Ein Kollegiatstift, aufgehoben 1802, Augsburg 1925, S. 88-89, (*Ger-
 mania sacra*, Abt. *Rhenania sacra*, Serie A: *Rhenania sacra saecu-
 laris*, I. Kollegiatstifte); Rahtgens / Roth 1929, S. 285-286; Witte
 1932, Bd. 1, S. 272; Kisky 1954, S. 167; Vey 1964, S. 163-164;
 Vogts 1966, S. 694, 737; Vey 1968, S. 22; Grosche 1978, S. 46, 50,
 74, 91 Anm. 7; Hilger 1978, S. 109-110, 123-124, 150; Wolff 1984,
 S. 506; Wolff 1994 b, S. 157, 159-160, 162.

Kat.-Nr.: 61
 Ort: **KÖLN**
Kath. Pfarrkirche St. Ursula, ehem. Stiftskirche
 Objekt: Hochaltar (Abb. 121, 122)
 Standort: Altar 1888 abgebaut
 Datierung: 1642
 Stifter: Goerg Paul Stravius, Kölner Weihbischof
 Beschreibung: vgl. Kapitel 5.2.4.
 Material: Holz, gefaßt, teilweise vergoldet

Fassung: ursprünglich vermutl. Schwarz-Gold-Fassung
 Zustand: —
 Künstler: Architektur und Bildwerke: Jeremias Geisselbrunn, Köln, zugeschrieben;
 Altarblatt: Cornelis Schut, Antwerpen.
 Ikonographie: Altarblatt: Martyrium der Hl. Ursula und ihrer Gefährtinnen;
 Skulpturen: zu seiten des Hauptgeschosses: links Hl. Papst Cyriakus, rechts vermutl. Hl. Pantalus von Basel;
 auf den Giebelsegmenten: Kriegerfiguren; in der Mitte: Maria mit Kind auf einer Wolkenbank; Engelputzen auf dem Dreieckgiebel.
 Bemerkung: Von dem Altar haben sie die beiden huldigenden Engelputzen auf dem Dreieckgiebel erhalten; sie sind heute im Turmmagazin deponiert.
 Literatur: Arntz u. a. 1934, S. 48; Roeßler-Mergen 1942, S. 62-64; Weirauch 1973, S. 58, 60; Grosche 1978, S. 36, 80; Hilger 1978, S. 100, 109, 121, 124, 144; Hilger 1982, S. 29; Firmenich ⁴1984, S. 15; Künstler 1984, S. 537-538; Stracke 1994, S. 97, 98, 102-103.

Kat.-Nr.: 62
 Ort: **KÖLN-DEUTZ**
Alt St. Heribert, ehem. Benediktiner-Abteikirche
 Objekt: Hochaltar (Abb. 99-101)
 Standort: Ausstattung im Zweiten Weltkrieg zerstört
 Datierung: siebziger Jahre 17. Jahrhundert
 Stifter: Wappenschild, Feld durch Teilungslinie in oberen und unteren Platz unterteilt; drei Flammen im oberen Platz, Andreaskreuz im unteren Platz; Wappen nicht identifiziert.
 Beschreibung: vgl. Kapitel 5.2.2.1.
 Material: Holz, gefaßt, teilweise vergoldet
 Fassung: ursprünglich Schwarz-Gold-Fassung
 Zustand: —
 Künstler: —
 Ikonographie: Skulpturen, Hauptgeschoß, Zentrum: Apotheose des Hl. Heribert; zu seiten: Hll. Benedikt und Scholastika;

- Obergeschoß: Maria mit Kind, Putten und Engelputzen;
 Auszug: Heilig-Geist Taube mit Flammenzungen als Pfingst-
 darstellung.
- Bemerkung: Das Altarretabel war ursprünglich mit auswechselbaren Gemälden
 versehen. Über die Gemälde ist nichts bekannt. 1772 wurden
 anstelle der Gemälde Skulpturen eingesetzt.
- Literatur: Arntz u. a. 1934, S. 218; Dehio / Gall ²1949, S. 214; Grosche 1978,
 S. 28, 36-37, 54, 74, 77, 82; Hilger 1978, S. 145; Bellot 1998, S.
 59-67.
- Inscription: Auf dem Sarkophag: „SANCTI HERIBERI“.
- Quellen: Historisches Archiv des Erzbistums Köln, Protocolla suffraganeatus,
 gedruckt in: Torsy 1969, S 160.
24. 4. 1663: consecrata ecclesia conventus Tuitiensis OSB cum
 summo altari in hon. BMV et s. Heriberti.
- Kat.-Nr.: 63
- Ort: **LOMMERSUM**, Kreis Euskirchen
Kath. Pfarrkirche St. Pankratius
- Objekt: Hochaltar (Abb. 102)
- Standort: in situ
- Datierung: Mitte 17. Jahrhundert
- Stifter: —
- Beschreibung: vgl. Kapitel 5.2.2.2.
- Material: Holz, gefaßt, teilweise vergoldet
- Fassung: —
- Zustand: 1953 restauriert
- Künstler: —
- Ikongraphie: Altarblatt, Hauptgeschoß: Anbetung der Hirten; Auszug: Gottvater
 mit Heilig-Geist Taube;
 Skulpturen: Hauptgeschoß: Hll. Petrus und Paulus; Auszug: Hll.
 Nikolaus und Lucia.
- Bemerkung: Im 19. Jahrhundert wurden die Skulpturen der Hll. Petrus und Pau-
 lus dem Altar hinzugefügt.

Literatur: Clemen / Renard 1900, S. 140; Dehio 1977, S. 459.

Kat.-Nr.: 64

Ort: **MARIENHEIDE**, Oberbergischer Kreis
Kath. Pfarrkirche St. Mariä Heimsuchung, ehem. Dominikaner-Klosterkirche

Objekt: Hochaltar (Abb. 158-160)

Standort: in situ

Datierung: um 1700

Stifter: —

Beschreibung: vgl. Kapitel 5.3.2.1.

Material: Holz, gefaßt, teilweise vergoldet

Fassung: —

Zustand: 1953/54 nach Befund neu gefaßt

Künstler: —

Ikonographie: Altarblatt, Hauptgeschoß: Heilige Dreifaltigkeit mit dem Allianz-wappen Nagel und Weichs; Tondo: Maria Immaculata;
Skulpturen, Hauptgeschoß: links Hl. Dominikus, rechts Hl. Thomas von Aquin; Attika: links Hl. Hyazinth, rechts Hl. Petrus; auf den Giebelsegmenten: Engelpütten;
Bekrönung: Maria als Regina coeli.

Bemerkung: —

Literatur: Renard 1900, S. 45; Dietrich Rentsch: Oberbergischer Kreis, Bd. 2, Marienheide – Wiehl, Düsseldorf 1967, S. 14 f., (Die Kunstdenkmäler des Rheinlandes); Dehio 1977, S. 464; Tacke 1987, S. 10, 12.

Kat.-Nr.: 65
Ort: **MÜNSTEREIFEL**, Kreis Euskirchen
Kath. Gymnasialkirche St. Donatus, ehem. Jesuiten-Klosterkirche

a)

Objekt: Hochaltar (Abb. 132)
Standort: in situ
Datierung: um 1668 / 1670
Stifter: Kölner Kurfürst und Erzbischof Maximilian Heinrich von Bayern
Beschreibung: vgl. Kapitel 5.2.4.
Material: Holz, gefaßt, teilweise vergoldet
Fassung: —
Zustand: —
Künstler: —

Ikonographie: ursprüngliches Altarblatt des hl. Donatus verschollen; Altarblatt, Hauptgeschoß: Fürsprache für die armen Seelen im Fegefeuer; Auszug: Hl. Ignatius im Meßgewand und Hl. Franz Xaver in Ordenstracht mit Heilig-Geist Taube.

Bemerkung: Substruktion des Altars und Sockelzone der Säulen in einfacherer Form 1870/80 erneuert. Zu gleicher Zeit wurde auch ein neu gearbeitetes Tabernakel und Antependium im Akanthusstil hinzugefügt.

Literatur: Polaczek 1898, S. 104; Braun 1908, S. 130, 133-134; Dehio 1977, S. 493; Schmitz-Ehmke 1985, S. 60-61.

Quellen: Historisches Archiv des Erzbistums Köln, Protocolla suffraganeatus, gedruckt in: Torsy 1969, S. 408.
25. 8. 1670: consecravit ecclesiam Patrum Societatis Jesu in M.

Kat.-Nr.: 66
Ort: **MÜNSTEREIFEL**, Kreis Euskirchen
Kath. Gymnasialkirche St. Donatus, ehem. Jesuiten-Klosterkirche

b)

Objekt: Seitenaltäre, nördlicher Seitenaltar: geweiht ursprünglich dem Heiligen Kreuz und dem Hl. Ignatius (Abb. 133);

südlicher Seitenaltar: geweiht ursprünglich der Jungfrau Maria und dem Hl. Franz Xaver (Abb. 134).

Standort: in situ

Datierung: um 1668/1670

Stifter: nördlicher Seitenaltar: Friedrich von Goltstein, Amtmann von Jülich.

Beschreibung: vgl. Kapitel 5.2.4.

Material: Holz, gefaßt, teilweise vergoldet

Fassung: —

Zustand: Nördlicher Seitenaltar im Zweiten Weltkrieg zerstört, Altar rekonstruiert.

Künstler: —

Ikonographie: nördlicher Seitenaltar: Altarblatt, Hauptgeschoß: Kreuzigung; Auszug: Hl. Ignatius vor dem Heiland; südlicher Seitenaltar: Altarblatt, Hauptgeschoß: Verkündigung; Auszug: Hl. Franz Xaver vor der Gottesmutter.

Bemerkung: südlicher Seitenaltar: Antependium nicht zugehörig, aus der ehemaligen Stiftskirche übernommen.

Literatur: Polaczek 1898, S. 104; Braun 1908, S. 130, 133-134; Dehio 1977, S. 493; Schmitz-Ehmke 1985, S. 61.

Kat.-Nr.: 67

Ort: **NEVIGES**, Kreis Düsseldorf-Mettmann
Kath. Pfarr-, Kloster- und Wallfahrtskirche der Unbefleckten Empfängnis

Objekt: Seitenaltar, Gnadenaltar, Nordseite (Abb. 140)

Standort: in situ

Datierung: um 1700

Stifter: Kurfürst Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg

Beschreibung: vgl. Kapitel 5.3.1.; der südliche Seitenaltar ist formal identisch

Material: schwarzer, weißer und farbiger Marmor

Fassung: —

Zustand: —

Künstler: Zuschreibung: Matteo Alberti

Ikongraphie: Hauptgeschoß, Mitte: ursprünglich das Marien-Gnadenbild; heute: Skulptur, Maria mit Kind; bekrönende Skulpturen, seitlich: Engelpütten, Maria Immaculata.

Bemerkung: die zentrale Nische wurde 1750 mit einem schmiedeeisernen Gitter verschlossen; das Gnadenbild befindet sich heute in der nach Plänen von Gottfried Böhm neu erbauten Wallfahrtskirche „Maria, Königin des Friedens“.

Literatur: Clemen 1894, S. 79; Dehio 1977, S. 505.

Inscription: Inschrift des Gitters:
ZUFLUCHT DER SÜNDER / MARIA / 1750 / ABSQUE MACULA.

Kat.-Nr.: 68

Ort: **NÖRVENICH**, Kreis Düren
Kath. Pfarrkirche St. Medardus

a)

Objekt: Hochaltar (ohne Abb.)

Standort: in situ

Datierung: dat.: 1671

Stifter: Werner Freiherr von Harff

Beschreibung: Typus vgl. Kapitel 5.2.1.

Material: schwarzer und weißer Marmor

Fassung: —

Zustand: —

Künstler: Meister Neuß, Köln; vermutlich Heribert von Neuß; Neuß erhielt für den Altar 310 Reichstaler.

Ikongraphie: Altarblatt: Apotheose des Hl. Medardus; Skulpturen, Bekrönung des Giebels: Kreuzigungsgruppe; Büsten über den seitlichen Durchgängen: links Maria mit Kind, rechts Hl. Medardus.

Bemerkung: —

Literatur: Hartmann / Renard 1910, S. 273-274; Türk 1977, S. 40-41; ders. 1983, S. 18.

- Inscription: Postamentzone, zu beiden Seiten des Tabernakels:
 PERILVSTRIS ET GENEROSVS DOMINVS WERNERS BARO
 AB HARFF ET LANDSCRON IN GEYLENKIRCHEN DOMINVS
 IN HVLSS SERENISSIMAE IVLIAE ET MONTIVM DVCIS
 CONSELLARIVS INTIMVS CAMERARIVS ET CVCATVS
 IVLIAE AVLAEPRAEFECTVS HAEREDITARIVS ET SATRAPA
 IN GEYLENKIRCHEN POSVIT AO MDCLXXI.
- Quellen: Historisches Archiv des Erzbistums Köln, Protocolla suffraganeatus,
 gedruckt in: Torsy 1969, S. 423.
 5. 10. 1664: consecrata ecclesia cum summo altari in hon. s. Medardi;
 Reliquien de societate s. Ursulae et aliorum.
- Kat.-Nr.: 69
 Ort: **NÖRVENICH**, Kreis Düren
Kath. Pfarrkirche St. Medardus
- b)
 Objekt: Seitenaltäre, nördlicher Seitenaltar: Kreuzaltar (Abb. 108); südlicher
 Seitenaltar: Sebastianaltar (Abb. 107).
- Standort: in situ
 Datierung: nördlicher Seitenaltar dat.: 1719; südlicher Seitenaltar dat.: 1695
 Stifter: südlicher Seitenaltar: Hermann Isenkraedt, Pfarrer (1694–1735).
 Beschreibung: vgl. Kapitel 5.2.3.1.
 Material: Holz, gefaßt, teilweise vergoldet
 Fassung: —
 Zustand: —
 Künstler: —
 Ikonographie: die Altäre waren ursprünglich mit einem Gemälde versehen;
 nördlicher Seitenaltar, Skulptur, Hauptgeschoß: Kreuzifix; Altarblatt,
 Auszug: Arma christi;
 südlicher Seitenaltar, Skulptur, Hauptgeschoß: Hl. Sebastian;
 Altarblatt, Auszug: Hl. Sebastian.
- Bemerkung: —

- Literatur: Hartmann / Renard 1910, S. 274; Türk 1977, S. 46-48; ders. 1983, S. 19.
- Inschriften: nördlicher Seitenaltar, Postamentzone:
 ARA CRVCIS DOMINI PRAESENS EST ET VENERATVR IN
 ARA.
 südlicher Seitenaltar, Postamentzone:
 HERM. ISENKRAEDT PASTOR DEDIT ET TRINO VNIQVE
DEO MARIAE SANCTOQUE SEBASTIANO EREXIT LAVS
 EST TIBI VIVA TRIAS.
- Quellen: Historisches Archiv des Erzbistums Köln, Protocolla suffraganeatus, gedruckt in: Torsy 1969, S. 423.
 6. 10. [16]64: consecrata duo altaria lateralia ibidem: ad latus Evangelii in hon. BMV et ss. Nicolai, Sebastiani, Quirini, Huberti, Cornelii, Antonii et Elisabethae; Reliquien de societate s. Ursulae et aliorum.
- Kat.-Nr.: 70
- Ort: **SCHLEIDEN-OLEF**
Kath. Pfarrkirche St. Johann Baptist
- Objekt: Seitenaltäre, nördlicher Seitenaltar: Maria Immaculata-Altar (Abb. 106), südlicher Seitenaltar: Michaelsaltar (Abb. 105).
- Standort: in situ
- Datierung: siebziger Jahre 17. Jahrhundert
- Stifter: —
- Beschreibung: vgl. Kapitel 5.2.3.1.
- Material: Holz, gefaßt, teilweise vergoldet
- Fassung: —
- Zustand: 1968 bis 1970 Altäre restauriert
- Künstler: —
- Ikonographie: Skulpturen, südlicher Seitenaltar: Erzengel Michael; nördlicher Seitenaltar: Maria Immaculata.
- Bemerkung: —

Literatur: Wackenroder 1932, S. 282; Dehio / Gall ²1949, S. 137; vgl. Dehio 1977, S. 569; vgl. Ruth Schmitz-Ehmke / Barbara Fischer: Stadt Schleiden. Historische Einleitung von Hermann Hinsen, Berlin 1996, S. 198, 203-204, (Die Bau- und Kunstdenkmäler von Nordrhein-Westfalen, I. Rheinland, 9. Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Euskirchen, 9. Stadt Schleiden).

Kat.-Nr.: 71

Ort: **STEINFELD**, ehem. Prämonstratenserabtei, Nordeifel
Ehem. Prämonstratenser-Abteikirche St. Maria und Potentinus,
heute kath. Pfarr- und Klosterkirche

a)

Objekt: Hochaltar (Abb. 152)

Standort: in situ

Datierung: 1683

Stifter: —

Beschreibung: vgl. Kapitel 5.3.2.1.

Material: Holz, gefaßt, teilweise vergoldet

Fassung: —

Zustand: —

Künstler: Michael Pirosson, Laienbruder

Ikongraphie:

Altarblätter: auswechselbar

Hauptgeschoß: Versammlung der Ordensstifter unter Heiligenhimmel mit der Erscheinung des Erzengel Michael;
zu Festzeiten: Geburt Christi, Kreuzabnahme, Auferstehung Christi;
Auszug: Pfingstwunder; Anbetung der Hl. Drei Könige.

Skulpturen: Hauptgeschoß: links Hl. Petrus, rechts Hl. Paulus; auf dem Kranzgesims: links Hl. Norbert, rechts Hl. Herman Joseph;
Auszug: links Hl. Laurentius, rechts Hl. Stephanus;
Bekrönung: Maria mit Kind.

Bemerkung: —

- Literatur: Wackenroder 1932, S. 395-396; Schmidt 1951, S. 82, 86; Dehio 1977, 614; Meisterjahn ²1989, 11-14; Schommers 1993, 215-216; Hilger 1978, S. 120; Hilger 1982, S. 29-30.
- Kat.-Nr.: 72
- Ort: **STEINFELD**, ehem. Prämonstratenserabtei, Nordeifel
Ehem. Prämonstratenser-Abteikirche St. Maria und Potentinus,
heute kath. Pfarr- und Klosterkirche
- b)
- Objekt: Seitenaltäre, 1. Langhausjoch von Osten: nördlicher Seitenaltar: Potentinus-Altar (Abb. 157); südlicher Seitenaltar: Hermann-Joseph-Altar (ohne Abb.).
- Standort: in situ
- Datierung: neunziger Jahre 17. Jahrhundert; südlicher Seitenaltar, Hermann-Joseph-Altar, 1698 gestiftet.
- Stifter: südlicher Seitenaltar: Reinerus Kuell, Pfarrer in Zülpich
- Beschreibung: vgl. Kapitel 5.3.2.1.
- Material: Holz, gefaßt, teilweise vergoldet
- Fassung: —
- Zustand: —
- Künstler: Michael Pirosson, Steinfeld
- Ikonographie: nördlicher Seitenaltar, Altarblatt, Hauptgeschoß: Martyrium des Hl. Potentinus, seiner Söhne Felicius und Simplicius und seiner Tochter Castrina;
südlicher Seitenaltar, Altarblatt, Hauptgeschoß: mystische Vermählung des sel. Hermann Joseph mit der Gottesmutter.
- Bemerkung: —
- Literatur: Wackenroder 1932, S. 397; Dehio 1977, S. 614; Meisterjahn ²1989, S. 8.

Kat.-Nr.: 73
 Ort: **STEINFELD**, ehem. Prämonstratenserabtei, Nordeifel
Ehem. Prämonstratenser-Abteikirche St. Maria und Potentinus,
 heute kath. Pfarr- und Klosterkirche

c)

Objekt: Seitenaltäre, 2. Langhausjoch von Osten: nördlicher Seitenaltar:
 Auferstehungs-Altar (Abb. 156); südlicher Seitenaltar: Mutter-Gottes-Altar (ohne Abb.).

Standort: in situ

Datierung: neunziger Jahre 17. Jahrhundert

Stifter: —

Beschreibung: vgl. Kapitel 5.3.2.1.

Material: Holz, gefaßt, teilweise vergoldet

Fassung: —

Zustand: —

Künstler: Michael Pirosson, Steinfeld

Ikongraphie: nördlicher Seitenaltar, Altarblatt, Hauptgeschoß: Auferstehung Christi;
 südlicher Seitenaltar, Altarblatt, Hauptgeschoß: Muttergottes verleiht das Skapulier.

Bemerkung: —

Literatur: Wackenroder 1932, S. 397; Dehio 1977, S. 614; Meisterjahn ²1989, S. 8.

Kat.-Nr.: 74
 Ort: **WUPPERTAL-BEYENBURG**
Kath. Pfarrkirche St. Maria Magdalena, ehem. Kreuzbrüder-Klosterkirche

a)

Objekt: Hochaltar (Abb. 168-169)

Standort: in situ

Datierung: dat.: 1698

Stifter: —

Beschreibung: vgl. Kapitel 5.3.2.1.

Material: Holz, gefaßt, teilweise vergoldet
Fassung: —
Zustand: —
Künstler: —
Ikonographie: Altarblatt, Hauptgeschoß: Kreuzigung;
Skulpturen, Auszug, Mitte: Vesperbild; seitlich: Hll. Augustinus und
Helena.
Bemerkung: Antependium, dat.: 1715, Auffindung des Kreuzes Christi durch die
Hl. Helena; Stiftung von Kurfürst Johann Wilhelm von Pfalz-Neu-
burg.
Literatur: Clemen 1894 b, S. 33; Dehio / Gall ²1949, S. 74; Dehio 1977,
S. 646; Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege, Bd. XX, 1956, S.
115; Hirschberg 1985, S. 7-10, 13.
Inscription: an dem linken und rechten vordersten Säulenpostament:
ANNO / 1698.

Kat.-Nr.: 75
Ort: **WUPPERTAL-BEYENBURG**
Kath. Pfarrkirche St. Maria Magdalena, ehem. Kreuzbrüder-
Klosterkirche
b)
Objekt: Seitenaltäre, nördlicher Seitenaltar: Mariä-Himmelfahrts-Altar; süd-
licher Seitenaltar: Altar der Heiligen-Familie (Abb. 168).
Standort: Altäre 1965 abgebaut
Datierung: 1698, zeitgleich mit dem Hochaltar
Stifter: —
Beschreibung: vgl. Kapitel 5.3.2.1.
Material: Holz, gefaßt, teilweise vergoldet
Fassung: —
Zustand: die Seitenaltäre wurden angeblich im Jahre 1850 unter Verwendung
des alten Schnitzwerkes und der Antependien erneuert; Altäre 1952
restauriert.
Künstler: —

- Ikonographie:** nördlicher Seitenaltar, Skulpturengruppe, Hauptgeschoß:
Himmelfahrt Mariä;
Skulpturen, Auszug, Mitte: Statuette eines Heiligen; seitlich: Christus und Hl. Augustinus; spätgotische Bildwerke von früheren Altären;
südlicher Seitenaltar, Hauptgeschoß: Heilige Familie;
Skulpturen, Auszug, Mitte: Statuette eines Heiligen; seitlich: Maria mit Kind, ein Hl. Bischof; spätgotische Skulpturen eines älteren Altares.
- Bemerkung:** Antependien, dat.: 1715, nördlicher Seitenaltar: Christus vor Maria Magdalena; Stiftung des Kurfürsten Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg; südlicher Seitenaltar: Aufdeckung der Reliquien der Hll. Ida und Odilia durch Bruder Novellan.
Die Antependien befinden sich heute westlich des Kreuzkapelleneinganges.
- Literatur:** Clemen 1894 b, S. 33; Dehio / Gall ²1949, S. 74; Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege, Bd. XX, 1956, S. 115; Dehio 1977, S. 646; Hirschberg 1985, S. 12-13.

- Kat.-Nr.:** 76
- Ort:** **WUPPERTAL-VOHWINKEL**
Kath. Pfarrkirche St. Marien
- Objekt:** Michaelsaltar (Abb. 143)
- Standort:** ursprünglich: Bonn, Münster St. Martin, Querschiff, nördliche Empore; heute: Wuppertal-Vohwinkel, St. Marien, nördlicher Seitenaltar.
- Datierung:** dat.: 1700
- Stifter:** Jodokus de Krufft, Kanoniker
- Beschreibung:** vgl. Kapitel 5.3.1.
- Material:** schwarzer, weißer und farbiger Marmor
- Fassung:** —
- Zustand:** —
- Künstler:** aus einer Kölner Werkstatt, möglicherweise von Johannes van Damm, Köln.

Ikonographie: Skulptur: Erzengel Michael als Bezwinger des Satans
Bemerkung: Altar um 1885 vom Bonner Münster St. Martin erworben
Literatur: Clemen 1905, S. 84; Katalog Düsseldorf 1971, S. 222-223; Neu 1976, S. 15-16; Dehio 1977, S. 75, 649; Verbeek²1983, S. 15, 26.
Inscription: DEO OPTIMO MAXIMO, BEATISSIMAE MARIAE VIRGINI, BEATOMICHAELI ARCHANGELO, ANCTO SERVATIO, ALTARIS PATRONO OFFERT JODOCUS DE KRUFFT, HUIUS ECCLESIAE CANONICUS SENIOR, ANNO MDCC.
Kartuscheninschrift:
QUIS UT DEUS

Kat.-Nr.: 77
Ort: **XANTEN**, Kreis Moers
Dom – Stiftskirche St. Viktor, heute kath. Pfarrkirche
a)
Objekt: Helenaaltar (Abb. 109)
Standort: ursprünglich: nördlicher, den Lettner flankierender Pfeiler; heute: nördliches Seitenschiff.
Datierung: Altar 1518 konsekriert, um 1650 barockisiert
Stifter: Schneiderzunft
Beschreibung: vgl. Kapitel 5.2.3.2.
Material: Holz, ungefaßt, teilweise vergoldet
Fassung: —
Zustand: —
Künstler: —
Ikonographie: Skulpturen, Schrein, Mittelfigur: Hl. Helena; zu seiten Hl. Apollonia und Hl. Urbanus.
Bemerkung: —
Literatur: Clemen 1892, S. 120; Dehio / Gall²1949, S. 20-21; Dehio 1977, S. 660; Hilger³1985, S. 25; ders.,²1997, S. 18, 19.

Kat.-Nr.: 78
Ort: **XANTEN**, Kreis Moers
Dom – Stiftskirche St. Viktor, heute kath. Pfarrkirche

b)

Objekt: Clemensaltar (Abb. 110)
Standort: ursprünglich: nördlicher, den Lettner flankierender Pfeiler
Datierung: 1657
Stifter: Kanoniker Johannes Holter, Hermann Cox, Arnold Ho(l)ter und Jakob Cox.
Beschreibung: vgl. Kapitel 5.2.3.2.
Material: Holz, gefaßt
Fassung: —
Zustand: —
Künstler: Altarblatt: Werkstatt Jakob Jordaens, um 1620
Ikonographie: Altarblatt, Hauptgeschoß: Anbetung der Hirten;
Statuetten, zu seiten des Hauptgeschosses: links Hl. Krispinus,
rechts Hl. Krispianus; Skulptur, Auszug: Hl. Clemens.
Bemerkung: —
Literatur: Clemen 1892, S. 122; Dehio / Gall ²1949, S. 21; Dehio 1977, S. 661;
Hilger ³1985, S. 25.

Kat.-Nr.: 79
Ort: **XANTEN**, Kreis Moers
Dom – Stiftskirche St. Viktor, heute kath. Pfarrkirche

c)

Objekt: Barbaraaltar (Abb. 113)
Standort: nördliches Seitenschiff, westliches Joch
Datierung: dat.: 1668
Stifter: —
Beschreibung: vgl. Kapitel 5.2.3.3.
Material: Eichenholz, ungefaßt; Nische und Spiegel gefaßt
Fassung: —
Zustand: —

Künstler: Skulptur, Hl. Barbara, von Dries Holthuys, um 1500
 Ikonographie: Skulptur, Hauptgeschoß: Hl. Barbara; Auszug: Engelputen
 Bemerkung: —
 Literatur: Clemen 1892, S. 122; Dehio / Gall ²1949, S. 21; Dehio 1977, S. 661;
 Hilger ³1985, S. 20; Hilger ²1997, S. 19.
 Inschrift: HAC SVB ARA IACET SEPVLTVS GVILIELMVS VONHOFF
 PER ANNOS VIGINTI QVATVOR SCHOLASTICVS XAN-
 TENSIS
 Kartusche, Inschrift auf dem Spiegel:
 DOM / S . S / Georgio / Remigio / Barbara

Kat.-Nr.: 80
 Ort: XANTEN, Kreis Moers
Dom – Stiftskirche St. Viktor, heute kath. Pfarrkirche
 d)
 Objekt: Bonifatiusaltar (Abb. 112)
 Standort: Westvorhalle, nördliches Joch
 Datierung: dat.: 1696
 Stifter: —
 Beschreibung: vgl. Kapitel 5.2.3.2.
 Material: Holz, gefaßt, teilweise vergoldet
 Fassung: —
 Zustand: —
 Künstler: —
 Ikonographie: Altarblatt: Hll. Agnes und Ursula, Konpatrone des Altares;
 Skulptur, Auszug: Hl. Bonifatius.
 Bemerkung: —
 Literatur: Clemen 1892, S. 122; Hilger ³1985, S. 20.

Altarentwürfe

- Kat.-Nr.: 81
- Ort: **KÖLN, Dompropstei**
Dom, St. Peter und Maria
- Objekt: Entwurf zur Barockisierung des Hochchores, Kölner Dom
(Abb. 234)
- Inventar-Nr.:
- Material: Zeichnung in Sepia und schwarzer Tusche auf Papier
- Maße: Höhe: 58,5 cm, Breite: 101,5 cm
- Datierung: dat., links unten: Liège ce 19. sbre 1767
- Künstler: bez., rechts unten: E. Fayn, Architecte; Bildwerke aus Lindenholz
vermutlich von Johann Joseph Imhoff dem Älteren.
- Beschreibung: Ausführung vgl. Kapitel 5.4.2.2.
- Ikonographie: Das Haus der Weisheit auf sieben Säulen;
Nordseite des Altares: Maria mit Kind, thronend;
Südseite des Altares: Hl. Petrus, thronend.
- Bemerkung:
- Literatur: Rode 1956, S. 49; Grosche 1978, S. 50-51; Hilger 1978, S. 153-154;
Schulten 1979 / 80, S. 346.
- Beschriftung: unten, Aufschrift in französisch:
Façade Géométrale
rechts unten:
Approbatum in Capitulo Metropolitano Colniensi 7 mâ Octobris
1767. S. M. Bollich, Secretarius
Aufschrift auf der Rückseite:
Haus der Weisheit auf sieben Säulen
SAPIETIA AEDIFICAVIT SIBI DOMUM, EXCIDIT COLUMNAS
SEPTEM. Prov. 9,1.

Kat.-Nr.: 82
Ort: **MÜNCHEN, Staatliche Graphische Sammlung**
Objekt: Entwurf für einen St. Severin-Hochaltar (Abb. 204)
Inventar-Nr.: 14612
Material: Feder in Braun, braun, blau, grau, gelb laviert, auf weißem Papier
Maße: Höhe: 58 cm, Breite: 40,4 cm, Blatt oben bogig zugeschnitten
Datierung: um 1717
Künstler: Johann Franz van Helmont, Zuschreibung
Beschreibung: vgl. Kapitel 5.3.3.2.
Ikonographie: Zentrum: Apotheose des Hl. Severin, begleitet von Putten, die seine Attribute halten;
über den seitlichen Durchgängen: Hll. Cornelius und Cyprianus in bischöflichem Ornat;
Auszug: Trinität; Christus als Auferstandener und Gottvater auf einer Wolkenbank, Heilig-Geist Taube in einer Strahlenglorie;
Bekrönung: Reich-Christi-Kreuz.
Bemerkung: Konkurrenzentwurf zum 1717/18 von Frans Langhemans errichteten Hochaltar von St. Severin, Köln.
Literatur: Vey 1964, S. 161-164; Katalog Düsseldorf 1971, S. 218-219; Hilger 1978, S. 110, 150; Wolff 1994 b, S. 160, 161.
Beschriftung: geschweifte Schreinverkleidung, über der dreiseitig schließenden Öffnung:
RELIQUIAE / S / SEVERINI
alte Inventar-Nr., rechts unten: 4473.

Kat.-Nr.: 83
Ort: **MÜNCHEN, Staatliche Graphische Sammlung**
Objekt: Entwurf eines Martinaltares (Abb. 198)
Inventar-Nr.: 33332
Material: Feder in Braun, grau, braun, blau laviert, auf weißem Papier
Maße: Höhe: 46,1 cm, Breite: 35,2 cm
Datierung: zwanziger Jahre 18. Jahrhundert
Künstler: Johann Franz van Helmont, Zuschreibung

Beschreibung: vgl. Kapitel 5.3.3.2.
Ikonographie: Hauptgeschoß, Mitte: Hl. Martin, Ganzfigur, den Mantel teilend, zu
seiten sein Pferd, rechts Christus in Gestalt eines Bettlers;
über den seitlichen Durchgängen: links Hl. Hubertus, rechts
Hl. Sebastian;
Auszug: Trinität, Christus als Auferstandener, Gottvater, Heilig-
Geist Taube, seitlich adorierende Engel.
Bemerkung: ein Auftraggeber oder eine Ausführung ist nicht bekannt
Literatur: Vey 1964, S. 157; Katalog Düsseldorf 1971, S. 217.
Beschriftung: alte Inventar-Nr., rechts unten: 4037.

Kat.-Nr.: 84
Ort: **MÜNCHEN, Staatliche Graphische Sammlung**
Objekt: Entwurf eines Nikolaus-Hochaltares (Abb. 199)
Inventar-Nr.: 38557
Material: Feder in Hellbraun, grau laviert, auf weißem Papier
Maße: Höhe: 51,7 cm, Breite: 33,2 cm
Datierung: zwanziger Jahre 18. Jahrhundert
Künstler: bez.: „J: F: van Helmont“, auf der Stipes, unten
Beschreibung: vgl. Kapitel 5.3.3.2.
Ikonographie: Hauptgeschoß, Mitte, auf dem Tabernakel: Hl. Nikolaus in pontifi-
kaler Meßkleidung, Bottich mit Knaben, dargereicht von der Mutter
oder einer Magd;
in den seitlichen Interkolumnien: die Hll. Petrus und Paulus;
unter dem Selianenbogen: Kopf mit Sternen-Dreiviertelkranz und
Heilig-Geist Taube, vermutlich nicht eigenhändig, wahrscheinlich
später hinzugefügt;
Auszug: Maria mit Kind auf Wolken, hinterfangen von einer Strah-
lenglorie, seitlich adorierende Putti.
Bemerkung: ein Auftraggeber oder eine Ausführung ist nicht bekannt
Literatur: Vey 1964, S. 157; Katalog Düsseldorf 1971, S. 217; Hilger 1978, S.
150.
Beschriftung: signiert, siehe oben;
alte Inventar-Nr., rechts unten, halb angeschnitten: 4467.

Kat.-Nr.: 85
Ort: **EHEM. WÜRZBURG, Martin von Wagnersche Sammlung der Universität**
Brühl, Schloßkirche St. Maria von den Engeln, ehem. Franziskaner-Klosterkirche, später Hofkirche, seit 1953 Rektorats-Pfarrkirche
Objekt: Entwurf für den Hochaltar, Aufriß
Inventar-Nr.: —
Zustand: Entwurf 1945 verbrannt; Foto im Bildarchiv, Rheinisches Amt für Denkmalpflege, Brauweiler.
Material: Feder, aquarelliert, auf Papier
Maße: —
Datierung: dat., unten rechts: 22. febr. 1745
Künstler: signiert, unten rechts: Balthasar Neumann obrister von Würzburg
Beschreibung: Ausführung vgl. Kapitel 5.4.1.2.
Ikonographie: mittleres Interkolumnium: Verkündigung;
seitliche innere Interkolumnien: Leuchter tragende Engel
seitliche äußere Interkolumnien: adorierende Engel
Bemerkung: —
Literatur: Hansmann / Knopp 1977, S.24; Hansmann 1978, S. 49, 51; ders. 1986, S. 171.
Beschriftung: oben beschriftet:
Auftrag des hohen altars in die löbb[liche] franciscaner Kirchen zu Bryhl Littera A. B ist daß churfürst[liche] oratorium.
Unten rechts signiert und datiert:
Balthasar Neumann obrister von Würzburg 22 febr. 1745.

Kat.-Nr.: 86
Ort: **EHEM. WÜRZBURG, Martin von Wagnersche Sammlung der Universität**
Brühl, Schloßkirche St. Maria von den Engeln, ehem. Franziskaner-Klosterkirche, später Hofkirche, seit 1953 Rektorats-Pfarrkirche
Objekt: Entwurf für den Hochaltar, Grundriß

Inventar-Nr.: —
Zustand: Entwurf 1945 verbrannt; Foto im Bildarchiv, Rheinisches Amt für Denkmalpflege, Brauweiler.
Material: Feder, aquarelliert, auf Papier
Maße: —
Datierung: dat., unten rechts: 22. febr. 1745
Künstler: signiert, unten rechts: Balthasar Neumann obrister von Würzburg
Beschreibung: Ausführung vgl. Kapitel 5.4.1.2.
Ikonographie: —
Bemerkung: —
Literatur: Hansmann / Knopp 1977, S.24; Hansmann 1978, S. 49, 51.
Beschriftung: oben links beschriftet:
Grundriß zu den hohen altar in der löb[lichen] franciscaner Kirchen zu Bryhl, Zu den auftrag sub Littera A.
Oben in der Mitte:
seiner Churfürst[lichen] Durchleicht oratorium.
Unten rechts signiert:
Balthasar Neumann obrister 22. febr. 1745.

Kat.-Nr.: 87
Ort: **EHEM. WÜRZBURG, ehem. im sogenannten Skizzenbuch der Sammlung Eckert, SE XXXII**
Brühl, Schloßkirche St. Maria von den Engeln, ehem. Franziskaner-Klosterkirche, später Hofkirche, seit 1953 Rektorats-Pfarrkirche
Objekt: Entwurf für den Hochaltar, Grund- und Aufriß (Abb. 252)
Inventar-Nr.: —
Zustand: Entwurf 1945 verbrannt; Foto im Kunsthistorischen Institut der Universität Würzburg.
Material: Bleistift auf Papier
Maße: —
Datierung: vor Februar 1745
Künstler: —

Beschreibung: Ausführung vgl. Kapitel 5.4.1.2.
Ikonographie: mittleres Interkolumnium: Verkündigung;
seitliche innere Interkolumnien: Leuchter tragende Engel
seitliche äußere Interkolumnien: adorierende Engel
Bemerkung: —
Literatur: Hotz 1965, S. 100; Hansmann 1978, S. 49, 52.

Kat.-Nr.: 88
Ort: **EHEM. WÜRZBURG, ehem. im sogenannten Skizzenbuch der Sammlung Eckert, SE XXXVIII**
Brühl, Schloßkirche St. Maria von den Engeln, ehem. Franziskaner-Klosterkirche, später Hofkirche, seit 1953 Rektorats-Pfarrkirche
Objekt: Entwurf für den Hochaltar, Aufriß (Abb. 253)
Inventar-Nr.: —
Zustand: Entwurf 1945 verbrannt; Foto im Kunsthistorischen Institut der Universität Würzburg.
Material: Bleistift auf Papier, teilweise mit Feder nachgezogen
Maße: —
Datierung: vor Februar 1745
Künstler: —
Beschreibung: Ausführung vgl. Kapitel 5.4.1.2.
Ikonographie:
Bemerkung: —
Literatur: Hotz 1965, S. 100; Hansmann 1978, S. 49, 52-53.

9. **Abbildungsnachweis**

1. Die Bistümer des Kurfürsten Clemens August, Karte, (Katalog Brühl 1961, Abb. 1).
2. Die weltlichen Territorien des Kurfürsten Clemens August, Karte, (Katalog Brühl 1961, Abb. 2).
3. Rom, St. Peter, Cappella Gregoriana, Altar der Madonna del Soccorso, (F: Rice 1997, Fig. 27).
4. Rom, Il Gesù, Innenansicht nach Osten, Andrea Sacchi, (F: Wittkower / Jaffe 1972, Abb. 17a).
5. Rom, S. Spirito in Sassia, Cappella Glorieri, (F: Seifert 1983, Teil B, Abb. 104).
6. Rom, S. Maria della Pace, Hochaltar, (F: Lavagnino / Ansaldi / Salerno 1959, S. 55).
7. Rom, S. Maria Maggiore, Cappella Paolina, (F: Rossi 1702, 1711, 1721) 1972, Taf. 43).
8. Rom, S. Lorenzo in Miranda, Hochaltar, (F: Seifert 1983, Teil B, Abb. 109).
9. Rom, S. Maria del Popolo, Hochaltar, (F: Fischer Pace 1988, Bd. 1, Abb. 210).
10. Rom, S. Carlo alle Quattro Fontane, Hochaltar, (F: Norberg-Schulz 1986, Abb. 130).
11. Neapel, SS. Apostoli, Filomarino-Kapelle, (F: Schütze 1989, Abb. 1).
12. Rom, Oratorium S. Filippo Neri, Fassade, (F: Schütze 1989, Abb. 8).
13. Rom, S. Giovanni dei Fiorentini, Hochaltar, (F: Noehles 1969, Abb. 10).
14. Rom, S. Pietro in Montorio, Raymondi-Kapelle, (F: Fischer Pace 1988, Bd. 2, Abb. 500).
15. Rom, S. Pietro in Montorio, Raymondi-Kapelle, (F: Borsi 1983, Abb. 225).
16. Rom, S. Maria della Vittoria, Cornaro-Kapelle, (F: Fischer Pace 1988, Bd. 1, Abb. 224).
17. Rom, S. Maria della Vittoria, Cornaro-Kapelle, (F: Maurizio Fagiolo: Bernini, unter Mitarbeit von Angela Cipriani, Rom / Königstein im Taunus 1981, S. 21).
18. Rom, SS. Domenico e Sisto, Allaleona-Kapelle, (F: Borsi 1983, Abb. 260).
19. Rom, S. Andrea al Quirinale, Hochaltar, (F: Johann Conrad Schlaun, 1695 – 1773, hrsg. von Klaus Bußmann, Ausstellung zu seinem 200. Todestag, Landesmuseum Münster, Textteil, Münster 1973, S. 144, Abb. 17).
20. Rom, S. Pietro in Vaticano, Ziborium, (F: Borsi 1983, Abb. 39).
21. Rom, S. Pietro in Vaticano, Cathedra Petri, (F: Borsi 1983, Abb. 236).
22. Rom, Il Gesù, Ignatius-Altar, (F: Lavagnino / Ansaldi / Salerno 1959, S. 171).
23. Rom, Il Gesù, Ignatius-Altar, Detailansicht, (F: Lavagnino / Ansaldi / Salerno 1959, S. 183).

24. Rom, S. Ignazio, Gonzaga-Altar, (F: Lavagnino / Ansaldi / Salerno 1959, S. 185).
25. Rom, Gesù e Maria, Hochaltar, (F: Lavagnino / Ansaldi / Salerno 1959, S. 151).
26. Rom, S. Caterina a Magnanapoli, Hochaltar, (F: Lavagnino / Ansaldi / Salerno 1959, S. 136).
27. Rom, S. Lorenzo in Lucina, Hochaltar, (F: Seifert 1983, Teil B, Abb. 250).
28. Rom, S. Maria in Traspontina, Hochaltar, (F: Rossi [1713] 1972, Tafel 27).
29. Antwerpen, Jakobskirche, Gildenaltar „Jonge Handboog“, (F: Becker 1990, Abb. 13).
30. Brüssel, Notre-Dame-de-la-Chapelle, Hochaltar, (F: Becker 1990, Abb. 35).
31. Antwerpen, ehem. Jesuitenkirche, Hochaltar, (F: Stan Leurs: Barokkerken te Antwerpen (St. Carolus-Borromeus – St. Augustijn Decoratie en Mobilier van St. Paulus, Antwerpen 1935, (Ars Belgica, II).
32. Antwerpen, ehem. Jesuitenkirche, Liebfrauenkapelle, (F: Stan Leurs: Barokkerken te Antwerpen (St. Carolus-Borromeus – St. Augustijn Decoratie en Mobilier van St. Paulus, Antwerpen 1935, (Ars Belgica, II).
33. Antwerpen, ehem. Jesuitenkirche, Liebfrauenkapelle, Marienaltar, (F: Stan Leurs: Barokkerken te Antwerpen (St. Carolus-Borromeus – St. Augustijn Decoratie en Mobilier van St. Paulus, Antwerpen 1935, (Ars Belgica, II).
34. Antwerpen, Kathedrale, ehem. Hochaltar, (F: Katalog Princeton 1972, Abb. 40).
35. Antwerpen, St. Paulus, Hochaltar, (F: Stan Leurs: Barokkerken te Antwerpen (St. Carolus-Borromeus – St. Augustijn Decoratie en Mobilier van St. Paulus, Antwerpen 1935, (Ars Belgica, II).
36. Antwerpen, Jakobskirche, Hochaltar, (F: Becker 1990, Abb. 24).
37. Rom, SS. Trinita de Monti, Hochaltar, (F: Rossi [1713] 1972, Taf. 52).
38. München, St. Michael, Hochaltar, (F: Katalog München 1997, Abb. VI).
39. München, St. Michael, Entwurf, Hochaltar, (F: Katalog München 1997, Kat.-Nr.: 90).
40. Augsburg, St. Ulrich und Afra, Hochaltar und Seitenaltäre, (F: Hoffmann 1923, Abb. 94).
41. München, Frauenkirche, Hochaltar, (F: A. Mayer: Die Domkirche Unserer Lieben Frau in München, München 1868, S. 130).
42. Freising, Dom, Hochaltar, (F: Katalog Frankfurt o. J. [1978], S 18).
43. Landshut, St. Ignatius, Hochaltar, (F: Katalog Frankfurt o. J. [1978], S. 19).
44. München, St. Kajetan, Hochaltar, (F: Orig.-Aufn. Fritz Witzig, München, Nr. 83 a).
45. Passau, Dom, Paulusaltar, (F: Schäffer / Peda ⁸1996, S. 33).
46. Würzburg, Stift Haug, Hochaltar, (F: Hoffmann 1923, Abb. 144).
47. Voralpe, Stiftskirche, Hochaltar, (F: Brucher 1983, Abb. 115).
48. Rohr, Augustiner-Chorherren-Stiftskirche, Hochaltar, (F: Lieb ⁵1984, Abb. 23).

49. Weltenburg, Benediktiner-Abteikirche, Hochaltar, (F: Lieb ⁵1984, Abb. 30).
50. Weingarten, Benediktiner-Abteikirche, Hochaltar, (F: Lieb ⁵1984, Abb. 11).
51. Fulda, Dom, Hochaltar, (F: Wilhelm Pinder: Deutscher Barock, Königstein im Taunus / Leipzig 1929, S. 65).
52. Banz, ehem. Benediktiner-Abteikirche, Hochaltar, (F: Thomas Korth / Ingeborg Limmer: Franken. Die Region 4: Städte und Landkreise Bamberg, Coburg, Forchheim, Kronach, Lichtenfels, München 1991, Abb. 72).
53. Worms, Dom, ehem. Hochaltar, (F: Hansmann 1978, Abb.2).
54. Rom, S. Pietro in Vaticano, Reliquienbalkon, (F: Borsi 1983, Abb. 52).
55. Zwiefalten, Benediktiner-Abteikirche, Fassade, (F: Lieb ⁵1984, Abb. 81).
56. Zwiefalten, Benediktiner-Abteikirche, Hochaltar, (F: Lieb ⁵1984, Abb. 89).
57. Zwiefalten, Benediktiner-Abteikirche, Innenansicht nach Osten, (F: Lieb ⁵1989, Abb. 82).
58. Italien, Quarant'ore-Apparat, (F: München, Staatl. Graph. Sammlung).
59. Rom, S. Lorenzo in Damaso, Quarant'ore-Apparat, (F: Noehles 1969, Abb. 12).
60. Rom, Quarant'ore-Apparat für il Gesù, (F: Wittkower / Jaffe 1972, Abb. 55).
61. Rom, Il Gesù, mit eingesetzter Quarant'ore-Dekoration, (F: Wittkower / Jaffe 1972, Abb. 56).
62. Köln, St. Johann Baptist, Annenaltar, (F: Rheinisches Bildarchiv, Köln).
63. Bonn, Münster St. Martin, Sakramentsaltar, (F: Rheinisches Amt für Denkmalpflege, Brauweiler).
64. Bonn, Münster St. Martin, Geburt-Christi-Altar, (F: Rheinisches Amt für Denkmalpflege).
65. Köln, St. Mariae Himmelfahrt, Hochaltar, (F: Bildarchiv Foto Marburg, Vorkriegsaufnahme).
66. Köln, St. Mariae Himmelfahrt, Hochaltar, Hauptgeschoß, (F: Rheinisches Amt für Denkmalpflege, Vorkriegsaufnahme).
67. Köln, St. Mariae Himmelfahrt, Hochaltar, Hauptgeschoß, (F: Rheinisches Amt für Denkmalpflege, Vorkriegsaufnahme).
68. Köln, St. Mariae Himmelfahrt, Hochaltar, Hauptgeschoß, (F: Rheinisches Amt für Denkmalpflege, Vorkriegsaufnahme).
69. Köln, St. Mariae Himmelfahrt, Hochaltar, Obergeschoß, (F: Rheinisches Amt für Denkmalpflege, Vorkriegsaufnahme).
70. Köln, St. Mariae Himmelfahrt, Hochaltar, Obergeschoß, (F: Rheinisches Amt für Denkmalpflege, Vorkriegsaufnahme).
71. Köln, St. Mariae Himmelfahrt, Hochaltar, Obergeschoß, (F: Bildarchiv Foto Marburg, Vorkriegsaufnahme).
72. Köln, St. Mariae Himmelfahrt, Hochaltar, Attika, (F: Bildarchiv Foto Marburg, Vorkriegsaufnahme).

73. Köln, St. Mariae Himmelfahrt, Hochaltar, (F: Rheinisches Amt für Denkmalpflege, Brauweiler).
74. Köln, St. Mariae Himmelfahrt, Hochaltar, Hauptgeschoß, (F: Rheinisches Amt für Denkmalpflege, Brauweiler).
75. Köln, St. Mariae Himmelfahrt, Hochaltar (F: Rheinisches Amt für Denkmalpflege, Brauweiler).
76. W. Dietherlin, Altarteilentwurf, (F: Dietherlin (1598) 1965, Taf. 206).
77. W. Dietherlin, Altarteilentwurf, (F: Dietherlin (1598) 1965, Taf. 207).
78. W. Dietherlin, Altarteilentwurf, (F: Dietherlin (1598) 1965, Taf. 137).
79. G. Krammer, Altarentwürfe, (F: Irmscher 1999 b, Abb. 30).
80. Köln, St. Mariae Himmelfahrt, Nebenchor, Marienaltar, (F: Rheinisches Amt für Denkmalpflege, Brauweiler).
81. W. Dietherlin, Altarteilentwurf, (F: Dietherlin (1598) 1965, Taf. 204).
82. W. Dietherlin, Altarteilentwurf, (F: Dietherlin (1598) 1965, Taf. 205).
83. Köln, St. Mariae Himmelfahrt, nördliche Kapelle, (F: Rheinisches Bildarchiv, Köln).
84. Köln, St. Mariae Himmelfahrt, südliche Kapelle, (F: Rheinisches Amt für Denkmalpflege, Brauweiler, Repro).
85. Köln, St. Kolumba, Kolumbaaltar, (F: Rheinisches Bildarchiv, Köln).
86. Köln, St. Kolumba, Kolumbaaltar, Detail, (F: Rheinisches Bildarchiv, Köln).
87. P. P. Rubens, Willkommensbühne, (F: Rubens (1642) 1971, pag. 11 a).
88. P. P. Rubens, genealogischer Stammbaum der Habsburger, (F: Rubens (1642) 1971, pag. 143).
89. Köln, St. Gereon, Mauritiusaltar, (F: Rheinisches Amt für Denkmalpflege, Brauweiler, Repro).
90. Köln, St. Gereon, Petrusaltar, (F: Rheinisches Amt für Denkmalpflege, Brauweiler, Repro).
91. Köln, St. Gereon, linke Kapelle: Petrusaltar, (F: Rheinisches Bildarchiv, Köln).
92. Köln, St. Gereon, linke Kapelle: Marienaltar, (F: Rheinisches Bildarchiv, Köln).
93. Köln, St. Gereon, linke Kapelle: Marienaltar, (F: Rheinisches Bildarchiv, Köln).
94. Köln, St. Peter, Hochaltar, (F: Rheinisches Bildarchiv, Köln).
95. Köln, St. Johann Baptist, Hochaltar (F: Rheinisches Bildarchiv, Köln).
96. Aachen, St. Nikolaus, Hochaltar, (F: Rheinisches Amt für Denkmalpflege, Brauweiler, Repro).
97. Aachen, St. Nikolaus, Hochaltar, (F: Rheinisches Amt für Denkmalpflege, Brauweiler, Repro).
98. Aachen, St. Michael, Hochaltar, (F: Rheinisches Amt für Denkmalpflege, Brauweiler, Repro).
99. Köln-Deutz, Alt St. Heribert, Hochaltar, (F: Rheinisches Bildarchiv, Köln).

100. Köln-Deutz, Alt St. Heribert, Innenansicht nach Osten, (F: Rheinisches Bildarchiv, Köln).
101. Köln-Deutz, Alt St. Heribert, Innenansicht nach Osten, (F: Rheinisches Amt für Denkmalpflege, Brauweiler).
102. Lommersum, St. Pankratius, Hochaltar, (F: Foto Haupt, Köln-Sülz).
103. Düsseldorf-Oberkassel, St. Anna, Sakramentsaltar, (F: Rheinisches Amt für Denkmalpflege, Brauweiler, Repro).
104. Essen-Rellinghausen, Hochaltar, (F: Presse Foto Papke, Essen, Repro).
105. Schleiden-Olef, St. Johann Baptist, Michaelsaltar, (F: Rheinisches Amt für Denkmalpflege, Brauweiler, Repro).
106. Schleiden-Olef, St. Johann Baptist, Marienaltar, (F: Rheinisches Amt für Denkmalpflege, Brauweiler, Repro).
107. Nörvenich, St. Medardus, Sebastiansaltar, (F: Rheinisches Amt für Denkmalpflege, Brauweiler, Repro).
108. Nörvenich, St. Medardus, Kreuzaltar, (F: Rheinisches Amt für Denkmalpflege, Brauweiler, Repro).
109. Xanten, Stiftskirche St. Viktor, Helenaaltar, (F: Krapohl-Verlag, Grevenbroich, Schloß Hülchrath, O 109).
110. Xanten, Stiftskirche St. Viktor, Clemensaltar, (F: Krapohl-Verlag, Grevenbroich, Schloß Hülchrath, O 107).
111. Brüggen-Born, St. Peter, Annenaltar, (F: Rheinisches Amt für Denkmalpflege, Brauweiler, Repro).
112. Xanten, Stiftskirche St. Viktor, Bonifatiusaltar, (F: Krapohl-Verlag, Grevenbroich, Schloß Hülchrath, O 90).
113. Xanten, Stiftskirche St. Viktor, Barbaraaltar, (F: Krapohl-Verlag, Grevenbroich, Schloß Hülchrath, O 85).
114. Antwerpen, Jakobskirche, Rubenskapelle, (F: Söding 1986, Abb. 7).
115. P.P. Rubens, Altarentwurf, (F: Becker 1990, Abb. 50).
116. Antwerpen, Jakobskirche, Auferstehungskapelle, (F: Becker 1990, Abb. 21).
117. Kevelaer, Kerzenkapelle, Ansicht nach Osten, (F: Landesbildstelle Rheinland, Düsseldorf).
118. Kevelaer, Kerzenkapelle, Hochaltar, (F: Norbert Muddemann, Telgte).
119. Lier, Gommaruskirche, Liebfrauenaltar, (F: Stan Leurs: Lier, Antwerpen 1935, (Ars Belgica III).
120. Lier, Gommaruskirche, Liebfrauenaltar, (F: Stan Leurs: Lier, Antwerpen 1935, (Ars Belgica III).
121. Köln, St. Ursula, Hochaltar, (F: Rheinisches Bildarchiv, Köln).
122. Köln, St. Ursula, Innenansicht nach Osten, (F: Rheinisches Bildarchiv, Köln).
123. Köln, St. Andreas, Grundriß, (F: Rheinisches Bildarchiv, Köln).
124. Köln, St. Andreas, Hochaltar, (F: Rheinisches Bildarchiv, Köln).

125. Köln, St. Andreas, Innenansicht nach Nordosten, (F: Rheinisches Bildarchiv, Köln).
126. Köln, St. Andreas, Hochaltar, (F: Rheinisches Amt für Denkmalpflege, Brauweiler, Repro).
127. Bonn, St. Remigius, Hochaltar, (F: Rheinisches Amt für Denkmalpflege, Brauweiler).
128. Siegburg, St. Michael, Hochaltar, (F: Rheinisches Amt für Denkmalpflege, Brauweiler, Repro).
129. G. B. Montano, Epitaphentwurf, (F: Montano 1625, Tafel 6).
130. G. B. Montano, Altarentwurf, (F: Montano 1625, Tafel 1).
131. Münstereifel, St. Donatus, Innenansicht nach Osten, (F: J. Reuter, Münster).
132. Münstereifel, St. Donatus, Hochaltar, (F: Rheinisches Amt für Denkmalpflege, Brauweiler, Repro).
133. Münstereifel, St. Donatus, nördl. Seitenaltar, (F: Rheinisches Amt für Denkmalpflege, Brauweiler, Repro).
134. Münstereifel, St. Donatus, südl. Seitenaltar, (F: Rheinisches Amt für Denkmalpflege, Brauweiler, Repro).
135. Rom, S. Maria sopra Minerva, Aldobrandini-Kapelle, (F: Lavagnino / Ansaldi / Salerno 1959, S. 17).
136. Düsseldorf-Kaiserswerth, ehem. Kapuziner-Klosterkirche, Innenansicht nach Osten, (F: Rheinisches Amt für Denkmalpflege, Brauweiler, Repro).
137. Düsseldorf-Kaiserswerth, ehem. Kapuziner-Klosterkirche, Hochaltar, (F: Rheinisches Amt für Denkmalpflege, Brauweiler, Repro).
138. Köln, Dom St. Peter und Maria, Kreuzaltar, (F: Rheinisches Bildarchiv, Köln).
139. Rom, Chiesa Nuova, Langhauskapelle, (F: Braun 1924, Bd. 2, Tafel 291).
140. Neviges, Wallfahrtskirche, Gnadenaltar, (F: Rheinisches Amt für Denkmalpflege, Brauweiler, Repro).
141. Benrath, Kapelle des alten Wasserschlosses, Altar, (F: Landesbildstelle Rheinland, Düsseldorf, Repro).
142. Venedig, S. Giovanni Elemosinario, Cappella dei Corrieri, (F: Gamer 1978, Abb. 162).
143. Wuppertal-Vohwinkel, St. Marien, Michaelsaltar, (F: Katalog Düsseldorf 1971, Abb. 110).
144. Bonn, Münster St. Martin, Dreifaltigkeitsaltar, (F: Verbeek²1983, Abb. 33).
145. Bonn, Münster St. Martin, Innenansicht nach Südosten, (F: Rheinisches Amt für Denkmalpflege, Brauweiler, 19. Jahrhundert, Repro).
146. Genua, SS. Ambrogio e Andrea, nördl. Querschiff, Ignatiusaltar, (F: Wilhelm Suida: Genua, Leipzig 1906, Abb. 82).
147. P. P. Rubens, Palazzi di Genova, Genua, SS. Ambrogio e Andrea, (F: Rubens (1622) 1982, Fig. 67).

148. Bonn, Münster St. Martin, Kreuzaltar, (F: Rheinisches Amt für Denkmalpflege, Brauweiler, Repro).
149. Bonn, Münster St. Martin, Johann Nepomukaltar, (F: Rheinisches Amt für Denkmalpflege, Brauweiler, Repro).
150. Bonn, Münster St. Martin, Innenansicht nach Nordosten, (F: Rheinisches Amt für Denkmalpflege, Brauweiler, um 1900, Repro).
151. Steinfeld, St. Maria und Potentinus, Ansicht nach Osten, (F: Salvator-Verlag, Kloster Steinfeld).
152. Steinfeld, St. Maria und Potentinus, Hochaltar, (F: J. Reuter, Münster).
153. Steinfeld, St. Maria und Potentinus, Hochaltar, hl. Petrus, (F: Landesbildstelle Rheinland, Düsseldorf).
154. Steinfeld, St. Maria und Potentinus, Hochaltar, hl. Paulus, (F: Landesbildstelle Rheinland, Düsseldorf).
155. Steinfeld, St. Maria und Potentinus, Chorraum, Reliquiarzone, (F: J. Reuter, Münster).
156. Steinfeld, St. Maria und Potentinus, Seitenaltar, (F: J. Reuter, Münster).
157. Steinfeld, St. Maria und Potentinus, Seitenaltar, (F: J. Reuter, Münster).
158. Marienheide, St. Mariä Heimsuchung, Hochaltar, (F: Rheinisches Amt für Denkmalpflege, Brauweiler, Repro).
159. Marienheide, St. Mariä Heimsuchung, Hochaltar, (F: Rheinisches Amt für Denkmalpflege, Brauweiler, Repro).
160. Marienheide, St. Mariä Heimsuchung, Hochaltar, Akanthusanschwung, (F: Rheinisches Amt für Denkmalpflege, Brauweiler, Repro).
161. J. Unselt, Akanthusanschwung, (F: Katalog Bielefeld 1992, Abb. 70).
162. Essen-Werden, St. Liudger, Ansicht nach Osten, (F: Rheinisches Amt für Denkmalpflege, Brauweiler, Repro).
163. Essen-Werden, St. Liudger, Hochaltar, (F: Rheinisches Amt für Denkmalpflege, Brauweiler, Repro).
164. Essen-Werden, St. Liudger, Hochaltar, (F: Rheinisches Amt für Denkmalpflege, Brauweiler, Repro).
165. J. Dubreuil, Altarentwurf, (F: Wittkower / Jaffe 1972, Abb. 58 a).
166. J. Dubreuil, Kulissen, (F: Wittkower / Jaffe 1972, Abb. 58 b).
167. Landsberg am Lech, St. Mariä Himmelfahrt, Hochaltar, (F: August Beißer, Augsburg).
168. Wuppertal-Beyenburg, St. Maria Magdalena, Hochaltar, (F: Rheinisches Amt für Denkmalpflege, Brauweiler, Repro).
169. Wuppertal-Beyenburg, St. Maria Magdalena, Hochaltar, (F: Kunstverlag Karl Storms, Mönchengladbach).
170. Rom, SS. Vincenzo e Anastasio, (F: Rossi (1702, 1711, 1721) 1972, Tafel 39).

171. Köln, St. Maria in der Schnurgasse, Hochaltar, (F: Rheinisches Bildarchiv, Köln).
172. P. P. Rubens, Pompa Introitus Fernandi, Triumphbogen, (F: Rubens (1642) 1971, Pag. 19).
173. Köln, Dom St. Peter und Maria, Dreikönigenmausoleum, (F: Rheinisches Bildarchiv, Köln).
174. Godesberg, Michaelskapelle, Ansicht nach Osten, (F: M. Reuter, Münster).
175. Godesberg, Michaelskapelle, Gabrielaltar, (F: M. Reuter, Münster).
176. Godesberg, Michaelskapelle, Raphaelaltar, (F: M. Reuter, Münster).
177. Godesberg, Michaelskapelle, Hochaltar, (F: M. Reuter, Münster).
178. Godesberg, Michaelskapelle, Hochaltar, (F: M. Reuter, Münster).
179. Godesberg, Michaelskapelle, Hochaltar, Detail, (F: M. Reuter, Münster).
180. Passau, Dom St. Stephanus, Paulusaltar, (F: Schäffer / Peda ⁸1996, S. 33).
181. Waldsassen, Abteikirche, Hochaltar, (F: Geoffrey Beard: Stuck, London / Herrsching 1988, Abb. 53).
182. C. Rainaldi, Ehrenpforte, (F: Erffa 1963, Abb. 8).
183. Köln, St. Alban, Grundriß, (F: Rheinisches Bildarchiv, Köln).
184. Köln, St. Alban, Hochaltar, (F: Rheinisches Bildarchiv, Köln).
185. Köln, St. Alban, Ansicht nach Nordosten, (F: Rheinisches Bildarchiv, Köln).
186. Köln, Corpus-Christi-Kirche, Grundriß, (F: Rheinisches Bildarchiv, Köln).
187. Köln, Corpus-Christi-Kirche, Ansicht nach Osten, (F: Rheinisches Bildarchiv, Köln).
188. Köln, Corpus-Christi-Kirche, Kriegszerstörungen, (F: Rheinisches Bildarchiv, Köln).
189. Venedig, S. Stefano, Altar der Scuola dei Calafati, (F: Gamer 1978, Abb.164).
190. Rom, S. Nicola da Tolentino, Hochaltar, (F: Rossi [1713] 1972, Tafel 25).
191. Köln, St. Maria in der Kupfergasse, Grundriß, (F: Rheinisches Bildarchiv, Köln).
192. Köln, St. Maria in der Kupfergasse, Ansicht nach Südwesten, (F: Rheinisches Bildarchiv, Köln).
193. Köln, St. Maria in der Kupfergasse, Vorkriegsaufnahme, (F: Rheinisches Amt für Denkmalpflege, Brauweiler, Repro).
194. A. Pozzo, Il Gesù, Theatrum sacrum Dekoration, (F: Pozzo 1711)
195. G. B. Montano, Tabernakelarchitektur, (F: Pietro da Cortona, 1597 – 1669, Mailand 1997, Abb. 130).
196. Köln, St. Andreas, Makkabäeraltar, (F: Rheinisches Amt für Denkmalpflege, Brauweiler, Repro).
197. Köln, St. Maria in der Kupfergasse, Makkabäeraltar, (F: Wim Cox, Köln).
198. München, Staatl. Graph. Sammlung, Entwurf eines Martin-Altars, (F: München, Staatl. Graph. Sammlung).

199. München, Staatl. Graph. Sammlung, Entwurf eines Nikolaus-Altars, J. F. van Helmont, (F: München, Staatl. Graph. Sammlung).
200. Köln, St. Kolumba, Grabaltar Geyr / Strevesdorf, (F: Rheinisches Bildarchiv, Köln).
201. A. Pozzo, Ignatiusaltar, (F: Pozzo 1711, Fig. 60).
202. G. Guarini, Tabernakel, S. Nicolo zu Verona (F: Guarini (1737) 1968, Taf. 22).
203. G. Guarini, San Lorenzo, Turin, (F: Guarini (1737) 1968, Taf. 6).
204. München, Staatl. Graph. Sammlung, Entwurf eines Severinaltars, (F: München, Staatl. Graph. Sammlung).
205. A. Pozzo, S. Ignazio, (F: Pozzo 1711).
206. Köln, St. Severin, Grundriß, (F: Rheinisches Bildarchiv, Köln).
207. Köln, St. Severin, Ansicht nach Osten, (F: Rheinisches Bildarchiv, Köln).
208. Köln, St. Severin, Hochaltar, (F: Rheinisches Bildarchiv, Köln).
209. Köln, St. Severin, Ansicht nach Osten, (F: Rheinisches Bildarchiv, Köln, vor 1880).
210. Düren, St. Anna, Hochaltar, (F: Rheinisches Amt für Denkmalpflege, Brauweiler, vor 1900, Repro).
211. Düren, St. Anna, Hochaltar, (F: Rheinisches Amt für Denkmalpflege, Brauweiler, vor 1900, Repro).
212. A. Pozzo, Altarentwurf, S. Sebastiano zu Verona, (F: Pozzo 1711, Fig. 77).
213. A. Pozzo, Altare capriccioso, (F: Pozzo, Fig. 75).
214. Düsseldorf, St. Lambertus, Hochaltar, (F: Walter Klein, Düsseldorf).
215. Düsseldorf, St. Lambertus, Hochaltar, (F: Rheinisches Amt für Denkmalpflege, Brauweiler, Repro).
216. Düsseldorf, St. Lambertus, Hochaltar, Rückseite, (F: Rheinisches Amt für Denkmalpflege, Brauweiler, Repro).
217. Köln, St. Kolumba, Grundriß, (F: Rheinisches Bildarchiv, Köln).
218. Köln, St. Kolumba, Hochaltar, (F: Rheinisches Bildarchiv, Köln).
219. Köln, St. Kolumba, Peter Maassen, Kupferstich, (F: Rheinisches Amt für Denkmalpflege, Brauweiler, Repro).
220. Aachen, Kreuzherren-Kirche, (F: Rheinisches Amt für Denkmalpflege, Brauweiler, Repro).
221. Aachen, Kreuzherren-Kirche, (F: Rheinisches Amt für Denkmalpflege, Brauweiler, Repro).
222. A. Pozzo, Altarentwurf, (F: Pozzo 1711, Fig. 64).
223. Aachen, St. Peter, Ansicht nach Osten, (F: Rheinisches Amt für Denkmalpflege, Brauweiler, Repro).
224. Aachen, St. Peter, Hochaltar, Kriegszerstörung, (F: Rheinisches Amt für Denkmalpflege, Brauweiler, Repro).

225. Düsseldorf, ehem. Karmelitessen-Klosterkirche, Hochaltar, (F: Rheinisches Amt für Denkmalpflege, Brauweiler, Repro).
226. Bracht, St. Maria, Hochaltar (F: Kreisbildstelle Kempen-Krefeld, Repro).
227. Düsseldorf, St. Andreas, Hochaltar (F: Rheinisches Amt für Denkmalpflege, Brauweiler, Repro nach Meßbildaufnahme, um 1910).
228. Düsseldorf, St. Andreas, Hochaltar (F: Rheinisches Amt für Denkmalpflege, Brauweiler, Repro nach Meßbildaufnahme, um 1910).
229. Castel Gandolfo, S. Tomaso da Villanova, Hochaltar, (F: Borsi 1982).
230. Rom, Cappella Fonseca, (F: Rossi [1713] 1972, Taf. 49).
231. Rom, Cappella da Silva, (F: Rossi [1713] 1972, Taf. 16).
232. Aachen, St. Theresia, Ansicht nach Osten, (F: Fotostudio Dirk Stephan, Aachen, Repro).
233. Eupen, St. Nikolaus, Hochaltar, (F: Reiners 1912, S. 203).
234. Bonn, Namen-Jesu-Kirche, Hochaltar, (F: Rheinisches Amt für Denkmalpflege, Brauweiler, Repro).
235. Köln, St. Pantaleon, Grundriß, (F: Rheinisches Bildarchiv, Köln).
236. Köln, St. Pantaleon, Innenansicht nach Nordosten, (F: Rheinisches Bildarchiv, Köln).
237. Köln, St. Pantaleon, Innenansicht nach Osten, (F: Rheinisches Bildarchiv, Köln).
238. Köln, St. Pantaleon, Hochaltar, (F: Rheinisches Bildarchiv, Köln).
239. Köln, St. Pantaleon, Hochaltar, (F: Rheinisches Bildarchiv, Köln).
240. Köln, St. Mauritius, Ansicht nach Osten, (F: Rheinisches Bildarchiv, Köln).
241. Köln, St. Kunibert, Ansicht nach Nordosten, (F: Rheinisches Bildarchiv, Köln).
242. Köln, St. Kunibert, Grundriß, (F: Boisserée 1833).
243. Köln, St. Kunibert, Hochaltar, L. Moser, (F: Rheinisches Bildarchiv, Köln).
244. Köln, Minoritenkirche, Grundriß, (F: Rheinisches Bildarchiv, Köln).
245. Köln, Minoritenkirche, Ansicht nach Nordosten, (F: Rheinisches Bildarchiv, Köln).
246. Köln, Minoritenkirche, Hochaltar, (F: Rheinisches Bildarchiv, Köln).
247. Brühl, St. Maria von den Engeln, Ansicht nach Osten, (F: Foto Neff, Brühl, Vorkriegsaufnahme).
248. Brühl, St. Maria von den Engeln, Hochaltar, (F: Hansmann 1978, Abb.1).
249. Brühl, St. Maria von den Engeln, Tabernakel, (F: J. Reuter, Münster).
250. Brühl, St. Maria von den Engeln, Hochaltar, (F: J. Reuter, Münster).
251. Brühl, St. Maria von den Engeln, (F: Hansmann 1978, Abb. 8).
252. Brühl, Entwurf, Grund- und Aufriß, (F: Hansmann 1978, Abb. 5).
253. Brühl, Entwurf, Aufriß, (F: Hansmann 1978, Abb. 6).
254. Brühl, Entwurf, Aufriß, (F: Rheinisches Amt für Denkmalpflege, Brauweiler).
255. Brühl, Entwurf, Grundriß, (F: Rheinisches Amt für Denkmalpflege, Brauweiler).

256. Bonn-Poppelsdorf, Kreuzbergkirche, Innenansicht nach Osten, (F: M. Reuter, Münster).
257. Bonn-Poppelsdorf, Kreuzbergkirche, Hochaltar, (F: M. Reuter, Münster).
258. Köln, Dom St. Peter und Maria, Ansicht nach Nordosten, (F: Rheinisches Amt für Denkmalpflege, Brauweiler).
259. E. Fayn, Altarentwurf für den Dom zu Köln, (F: Rheinisches Bildarchiv, Köln).
260. Köln, Dom St. Peter und Maria, ehem. Hochaltar, (F: Rheinisches Bildarchiv, Köln).

