Die Bibel in der Kunst / Bible in the Arts

Online-Zeitschrift 3, 2019

„Biblische Theologie“ im Kölner Dom

Klaus Koenen

DEUTSCHE
BIBEL
GESELLSCHAFT

„Biblische Theologie“ im Kölner Dom

Klaus Koenen

Professor für Altes Testament
Institut für Evangelische Theologie, Universität zu Köln

Abstract

What is the relationship between Old and New Testament? While the antithetical model considers the Old Testament to be negative and obsolete, different synthetical models emphasise the continuity between both Testaments. This article looks at Cologne Cathedral to show that in its art program, for example the figures and stain glass windows, one can discover all these different models. The antithetical model can be found in the tympanon of the main entrance, the promise – fulfilment model in the second of the Bavarian windows, where the birth of Christ is shown above the four Great Prophets of the Old Testament. More dominant however are other models: The typological model, which finds Christ prefigurated in the Old Testament, shapes almost all the representations of Old Testament scenes from the first building phase of the cathedral (13th -16th centuries), beginning with the central window of the choir. In the second building phase (19th century), however, the salvation historical model, which emphasises the historical continuity of God's action, enters the centre, for example in the wall figures of the main entrance, even though this can be found already on the shrine of the Three Holy Kings (12th/13th centuries) and in the root of Jesse window (1509 AD). Moreover, the thematical model, which draws lines with regard to the contents between both Testaments, is well represented in the second building phase, for example in the figures of the Portal of the Three Holy Kings and in the west window of the cathedral.

Unter dem Begriff „Biblische Theologie“ wird in den Bibelwissenschaften diskutiert, wie sich das Alte Testament zum Neuen verhält und welche Relevanz es für Christen hat. Beide Fragen wurden im Christentum schon sehr früh gestellt und führen bis heute in zum Teil heftigen Kontroversen zu sehr verschiedenen Antworten. Diese lassen sich zu einer Reihe von Modellen systematisieren, die entweder den Gegensatz zwischen beiden Testamenten hervorheben oder in unterschiedlicher Weise versuchen, die Verbindung zwischen ihnen darzustellen.[1] In ihrer grundsätzlichen Systematik sind die Modelle auf die Verhältnisbestimmung der Testamente in allen Epochen applizierbar. Eine ganz andere Frage ist, wie das Verhältnis der Modelle zueinander z.B. in bestimmten zeitlichen und konfessionellen Kontexten gesehen wurde, ob die Modelle also als gegensätzlich oder als sich ergänzend wahrgenommen wurden.

[1] Vgl. z.B. Preuß, Predigt, 61–164; Oeming, Das Alte Testament, passim; ders., Biblische Theologie, *passim*.

Im Kölner Dom wird das Alte Testament breit aufgenommen, vor allem in Figuren, Reliefs und Glasmalereien. Im Folgenden soll gezeigt werden, dass das Verhältnis von Altem und Neuem Testament in diesen Darstellungen sehr unterschiedlich gesehen wird und dass im Grunde alle wesentlichen Modelle zur Verhältnisbestimmung von Altem und Neuem Testament – so verschieden sie auch sein mögen – im Kölner Dom zu finden sind. Allerdings dürfen die unterschiedlichen Modelle hier nicht im Rahmen von Kontroversen des 20. und frühen 21. Jh.s gesehen werden. Im Kontext des Doms zeigen sie vielmehr nur unterschiedliche Aspekte, die sich ergänzen, und innerhalb der immer vorausgesetzten Einheit der Testamente zu verstehen sind.

> Für das 19. Jh. sei dazu auf Johann Kreuser (Andeutungen, 391–394) verwiesen, der in seinem Entwurf zur Gestaltung des Figurenprogramms der Dom-Portale die Einheit der Testamente hervorhebt. „In beiden … lebt Christus.“ (394). Deswegen „wohnen friedlich und einander bedürfend und ergänzend im Hause des Herrn der alte Bund mit seinen Patriarchen und der neue Bund mit allen seinen Erscheinungen in Leben und Schrift. Aus dem alten und aus dem neuen Bunde spricht kein verschiedener, sondern der eine und derselbe Gott. … Beide Testamente sind anzusehen als ein einziges Buch, vereinigt vom hl. Geiste.“ (392).

1. Das antithetische Modell

Dieses seit der Frühzeit des Christentums immer wieder vertretene Modell sieht Altes und Neues Testament in einem Gegensatz. Das Anliegen dieses Ansatzes besteht darin, das Christusgeschehen ins Zentrum zu rücken und das qualitativ Neue des Neuen Testaments hervorzuheben. Dies geschieht jedoch auf Kosten des Alten Testaments, das dann entweder abgelehnt oder für den Christen als irrelevant betrachtet oder auch als eine negative Folie gesehen wird, die nur insofern von Wert ist, als sie dem Menschen zeigen kann, wie sehr er von Sünde, Gesetz und Tod betroffen ist, um ihn damit auf die im Neuen Testament verkündete Gnade zu verweisen. Das antithetische Modell findet sich schon im Neuen Testament, z.B. in der Gegenüberstellung von Adam und Christus (Röm 5,12ff.) sowie Mose und Christus (Joh 1,17), allerdings wird es dem Alten Testament nicht gerecht wird, weil dieses keineswegs nur von Sünde, Gesetz und Tod spricht, sondern auch den gnädigen Gott verkündet.

Am Kölner Dom findet sich das antithetische Modell im Tympanon des Hauptportals der Westfassade. Das Bildprogramm der Westfassade des Kölner Doms stammt – wie das aller Portale mit Ausnahme des Petersportals in der südlichen Westfassade (14. Jh.) – nicht aus dem Mittelalter, sondern erst aus dem 19. Jh., der zweiten Bauphase des Doms. Welche Pläne man im Mittelalter für die bildliche Ausgestaltung hatte, wissen wir nicht. Für die Westfassade zeigt der um 1280 gefertigte, seit den 1790er Jahren verschollene, aber 1814 unter

kuriosen Umständen [2] wieder aufgetauchte Fassadenplan F[3] in den Tympana keine Reliefs, sondern allenfalls geometrische Architekturelemente und in den Gewänden keine Figuren, sondern nur Sockel, auf denen Figuren zu stehen kommen sollten. Das heutige Bildprogramm – nicht nur das der Westfassade – ist 1845 von dem in Köln geborenen Kunstsammler Sulpiz Boisserée (1783–1854), der die Wiederaufnahme des Dombaus im 19. Jh. maßgeblich vorangetrieben hat, konzipiert worden.[4] Beschlossen wurde es von Domkapitel und Erzbischof in überarbeiteter Form 1847,[5] endgültig aber erst 1872, nachdem die Arbeiten bereits begonnen hatten.[6] Umgesetzt wurde es in erneut abgewandelter Form[7] von dem Bildhauer Peter Fuchs (1829–1898), der zwischen 1869 und 1884 über 700 Skulpturen[8] für den Dom geschaffen hat.[9]

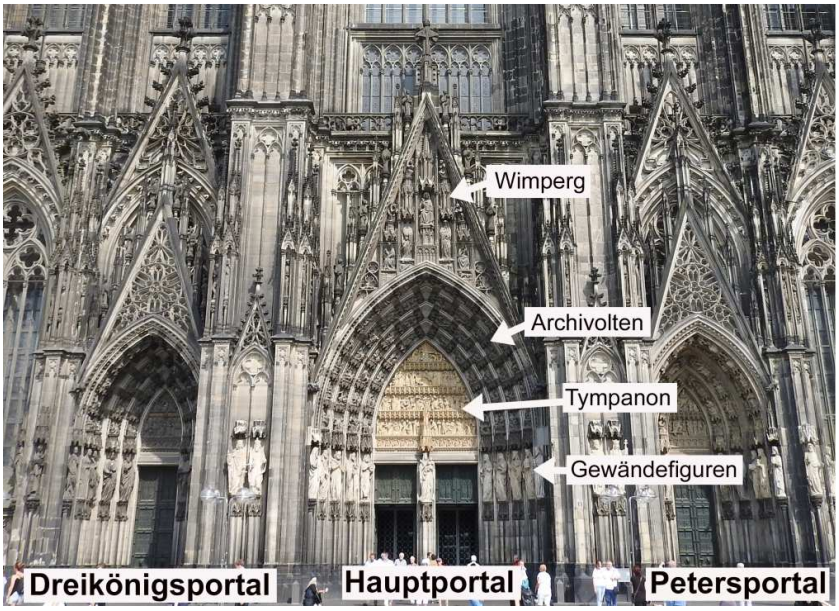

Abb. 1 Westfassade des Kölner Doms.

[2] Vgl. Boisserée, Geschichte I, 5–7; Steinmann, Westfassade, 13–40.
[3] Vgl. Steinmann, Westfassade, *passim*.
[4] Schon 1823 hat Boisserée (Geschichte II, 45–47) erste Überlegungen zum Figurenprogramm angestellt. Ein detailliert ausgearbeitetes Konzept hat er am 17. April 1845 unter dem Titel „Vorschlag, die heiligen Bildwerke am Dom zu Köln betreffend“ (hg. v. H. Rode, 141–148) an Dombaumeister Ernst Friedrich Zwirner geschickt (Brief 97 in der Ausgabe von Wolff). Hier führt er aus, welche Figuren bzw. Darstellungen wohin kommen sollen. Zur Bedeutung Boisserées und seinem geistesgeschichtlichen Kontext vgl. Niehr, Gotikbilder, 159–176.251–265; Bisky, Bau, 93–108. Der Frage nach der theologischen Vorbildung Boisserées und seinem theologischen Konzept näher nachzugehen, wäre eine lohnende Aufgabe. Bei Johann Kreuser, einem Lehrer am Marzellengymnasium, der einen Entwurf zum Figurenprogramm der Portale einreichte (Kreuser, Andeutungen, 377–541), welcher jedoch nicht umgesetzt wurde, wird das theologische Konzept deutlicher.
[5] Die überarbeitete Fassung bietet Rodes Edition von Boisserée, Vorschlag, 148–151.
[6] Vgl. den Briefwechsel zwischen Boisserée und Zwirner aus den Jahren 1845–1846 (in der Ausgabe von Wolff die Briefe 97, 99, 101, 125, 126; vgl. dort auch die Anmerkungen des Hg.). Vgl. ferner Becker, Plastikprogramm, 17f.; Lauer, Skulptur, 27f.; Matthaei, Boisserée, 391–397.
[7] Auch das tatsächlich ausgeführte Figurenprogramm bietet Rodes Edition von Boisserée, Vorschlag, 152–159.
[8] Vgl. Wolff, Dom, 13.
[9] Zum Diskussionsprozess vgl. Becker, Plastikprogramm, 15–18.– Zu den einzelnen Gewändefiguren wurde jeweils ein erster Entwurf gezeichnet, nach Begutachtung durch Dombaumeister

Im Tympanon des Hauptportals der Westfassaden gotischer Kathedralen findet sich häufig eine Darstellung des Jüngsten Gerichts (vgl. z.B. in Amiens, Bourges, Chartres, Metz und Paris, Notre Dame). In Köln bietet das Tympanon dagegen Reliefs mit Szenen aus dem Alten und Neuen Testament, während Christus als Weltenrichter etwas höher im Wimperg thront. Allerdings klingt das Gericht in den ausgewählten Szenen durchaus an. Die oberste Reihe des Tympanons zeigt den Sündenfall im Garten Eden, die zweite Reihe von links nach rechts die Sintflut, die Gott angesichts der Sünde über die Welt kommen ließ, die Gabe der mosaischen Gesetze, die die Menschen wegen ihrer Sünde erhielten, und das Goldene Kalb als Urbild von Sünde und anschließendem Tod. Die dritte und vierte Reihe bezieht sich auf das Neue Testament: Ankündigung der Geburt Jesu, Geburt, Darbringung, Lehre im Tempel, Taufe und – in symmetrischer Entsprechung zur Lehre im Tempel – die Verkündigung der Bergpredigt.[10] Aus dem Alten Testament sind hier nicht Szenen ausgewählt, die (typologisch) auf Christus verweisen oder eine heilsgeschichtliche Linie zu ihm aufzeigen, sondern Szenen, die um das Thema Sünde, Gesetz und Tod kreisen.[11] Für die Auswahl der neutestamentlichen Szenen spielt dieses Thema dagegen keine Rolle, vielmehr werden hier Geburt und frühes Wirken des Erlösers ins Zentrum gerückt. Damit zeigt die Auswahl der Szenen, insbesondere der alttestamentlichen: Das Alte Testament wird hier negativ bzw. als negative Folie gesehen und ihm wird das Neue Testament gegenübergestellt, wie ihm die Lehre Jesu in den Antithesen

Abb. 2 Im Tympanon über dem Haupteingang des Kölner Doms werden Altes und Neues Testament antithetisch gegenübergestellt.

und Domkapitel ggf. ein überarbeiteter zweiter (z.B. wurde bei Adam und Eva deren Nacktheit gerügt und beseitigt), dann wurde ein Gipsmodell angefertigt, ehe die Steinfigur in Arbeit ging. Vgl. die Zusammenstellung dieser Vorarbeiten in Lauer / Puls, Skulptur am Dom, 317–319.

[10] Zur Geschichte der Entwürfe des Tympanons vgl. Lauer, Skulptur, 52; Lauer / Puls, Skulptur am Dom, 311.

[11] Wenig überzeugend ist Huppertz' These (Dom, 64), hier sei „die Geschichte der Erlösung im Alten Testamente" dargestellt.

der Bergpredigt gegenübergestellt wird, auf die ja die letzte Szene verweist.[12] Mit der Geburt Jesu (Weihnachten) beginnt in den beiden unteren Reihen etwas Neues, die Geschichte des Erlösers, deren Darstellung sich in den Tympana des Südportals (Kreuz und Auferstehung; Ostern) sowie des Nordportals (Ausgießung des H. Geistes und Gründung der Kirche; Pfingsten) fortsetzt. Gebrochen wird die Gegenüberstellung der Testamente allenfalls, wenn man die Lehre Jesu, vor allem die Bergpredigt, gesetzlich versteht, was angesichts der Gerichtsaussagen anderer Tympanoi gotischer Kathedralen sowie der Darstellung des Weltenrichters im Wimperg über dem Tympanon nicht unmöglich ist. Insofern klingt hier das thematische Model an (s.u.), denn dann würde hier auf die Geschichte und die Kriterien des Endgerichts verwiesen.

> Im oberen Teil des zweiten Bayernfensters (s.u.S. 14f.) wird die zentrale Szene mit der Ankündigung der Geburt Jesu von zwei kleineren Bildern gerahmt: Links verführt die Schlange Adam und Eva zur Sünde, rechts wird die Schlange von der unbefleckten Maria zertreten.[13] Eva und Maria stehen hier in einem antithetischen Verhältnis und insofern werden hier auch die beiden Testamente antithetisch gesehen. Sofern Marias Zertreten der Schlange jedoch auf Gen 3,15 rekurriert (in der Vulgata: *ipsa* [!] *conteret caput tuum* „sie [!] zertritt dein Haupt"), klingt das Modell Verheißung – Erfüllung an.

2. Synthetische Modelle

Es gibt eine Reihe sehr unterschiedlicher synthetischer Modelle, die das Neue Testament nicht vom Alten abheben, sondern in unterschiedlicher Weise die Kontinuität betonen.

2.1. Das heilsgeschichtliche Modell

Nach dem heilsgeschichtlichen Modell besteht die Relevanz des Alten Testaments darin, dass hier von Gottes Handeln in der Geschichte erzählt wird: Dieses Handeln und mit ihm die Geschichte laufen auf ein Ziel zu, nämlich

---

[12] Boisserées Vorschlag von 1845 (144) hatte für das Tympanon vorgesehen: „Die Schöpfung und die Offenbarung des Herrn im Alten Bunde, bei Abraham, Moses usw., bis zur Geburt Christi" (so wörtlich auch der beschlossene Entwurf von 1847; ebenda, 149). Die Formulierung ist wenig präzise und die Umsetzung weicht von ihr ab.– Lauers Behauptung (Skulptur, 28; vgl. Lauer / Puls, Skulptur am Dom, 308), im Tympanon erscheine „die Heilsgeschichte vom Sündenfall bis zur Bergpredigt, also die Zeit des Alten Bundes", kann die Auswahl der Szenen nicht erklären; abgesehen davon würde ein Bogen bis zur Bergpredigt deutlich über die Zeit des Alten Bundes hinausgehen. Treffender ist v. Naredi-Rainer (Kunstvolles, 86), nach dem hier Szenen gezeigt werden, „vom Sündenfall bis zur Bergpredigt, um das Zeitalter vor der Erlösung zu repräsentieren"; dies entspricht dem Gesamtprogramm der Portale, nach dem das Südportal Tod und Auferstehung Jesu und damit die Erlösung (Ostern) thematisiert, das Nordportal dann die Zeit des Geistes und damit der Kirche (Pfingsten). Innerhalb des damit abgesteckten Rahmens entspricht die Auswahl der alttestamentlichen Szenen dem antithetischen Modell.

[13] Zur Gegenüberstellung vgl. J. Fournée, Art. Immaculata Conceptio, in: LCI, Bd. 2, Rom u.a. 1970, 342; Dahmen, Bayernfenster, 236.

Jesus Christus. Angesichts der Kontinuität im Geschichtshandeln Gottes besteht auch zwischen den beiden Testamenten, die dieses Handeln darstellen, eine Kontinuität. Insofern bildet das Neue Testament die Fortsetzung des Alten, das Alte die Voraussetzung des Neuen.

Abb. 3 Die Gewändefiguren im Hauptportal des Kölner Doms. Im Zentrum steht Maria mit dem Jesuskind als Ziel der Heilsgeschichte.

Bei einem Durchgang durch den Kölner Dom bringen schon am Eingang die Gewändefiguren des Hauptportals genau diese heilsgeschichtliche Kontinuität zum Ausdruck. Einander gegenüber stehen von außen nach innen: 1. Adam (Norden) und Eva (Süden), 2. Noah und Abraham, mit denen Gott jeweils einen Bund schloss, 3. Mose und Samuel, beide Propheten der vorstaatlichen Zeit, 4. David und Salomo, beide Könige des 10. Jh.s, 5. Elia und Elisa, beide Propheten des 9. Jh.s, 6. Joachim und Anna, die Eltern Marias, und 7. Johannes der Täufer, der auf Christus verweist, und Josef mit einer weißen Lilie als Symbol der Reinheit und Keuschheit, weil er gerade nicht der leibliche Vater Jesu ist.[14] Im Zentrum des Bildprogramms steht zwischen beiden Türen des Portals Maria mit dem Jesus-Kind auf dem Arm. Als Königin trägt sie eine Krone, zugleich steht sie in Aufnahme von Offb 12,1 auf einer Mondsichel (sog. Mondsichel-Madonna) und erscheint damit als Himmelskönigin. Dabei zertritt sie in Anspielung auf Gen 3 eine Schlange und erscheint so als Siegerin über das Böse. Der Zyklus, der mit Adam und Eva beginnt, kommt damit zum Ziel. Die dargestellten Personen sind chronologisch

Maria Jesus	
Johannes	Josef
Joachim	Anna
Elia	Elisa
David	Salomo
Mose	Samuel
Noah	Abraham
Adam	Eva

Abb. 4 Plan zu den Gewändefiguren im Hauptportal des Kölner Doms, die in ihrer Abfolge der heilsgeschichtlichen Kontinuität zwischen Altem und Neuem Testament Ausdruck geben.

[14] Im Vorschlag Boisserées von 1845 (144) waren für die drei inneren Gegenüberstellungen andere Figuren vorgesehen: Kaspar, Melchior, Balthasar, Josef, Johannes der Täufer und Elia (so auch noch in dem 1847 beschlossenen Entwurf). Davon abweichend kamen die Hl. Drei Könige dann jedoch in den Nordeingang der Westfassade (s.u.S. 27f.).

angeordnet und führen vom Alten Testament nahtlos zum Neuen. Es gibt also keinen Bruch, sondern Kontinuität, die der Kontinuität des göttlichen Heilshandelns entspricht.

Figuren im Stil der Gewändefiguren finden sich auch an den Pfeilern des Doms und auch sie zeigen eine heilsgeschichtliche Abfolge. In der Vorhalle beginnt das Programm mit Adam und Eva unmittelbar rechts und links neben dem Haupteingang. Am ersten Pfeilerpaar folgen in symmetrischer Entsprechung Abraham und Mose, Melchisedek und Aaron sowie David und Elia, am zweiten Pfeilerpaar Jesaja und Jeremia[15], Daniel und Ezechiel[16] sowie – die Grenze des Alten Testaments bereits überschreitend – Johannes der Täufer und Josef, ferner die nördliche und südliche Säule einbeziehend Zacharias und Elisabeth, die Eltern des Täufers, sowie Anna selbdritt und der fromme Simeon, der bei der Darbringung Jesu im Tempel die Bedeutung des Kindes erkennt (Mt 2,22–38).

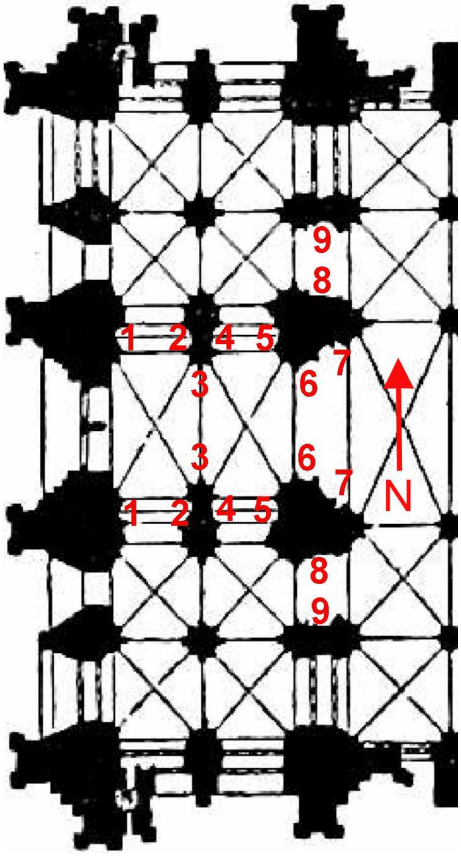

Abb. 5
Die Pfeilerfiguren in der Vorhalle des Doms eröffnen mit Personen des Alten Testaments einen Gang durch die Heilsgeschichte:
1Nord Adam, 1Süd Eva; 2N Abraham, 2S Mose;
3N Melchisedek, 3S Aaron; 4N David, 4S Elia;
5N Jesaja, 5S Jeremia; 6N Daniel, 6S Ezechiel;
7N Johannes der Täufer, 7S Josef;
8N Elisabeth, 8S Anna selbdritt
9N Zacharias; 9S Simeon.

Abb. 6 Aaron (rechts) und Elia (links) am ersten südlichen Pfeiler der Vorhalle; im Hintergrund an der inneren Westwand erscheint Eva als Anfang der Heilsgeschichte.

Das Programm setzt sich in den Pfeilerfiguren der Vierung und des Chors fort: Evangelisten und Apostel repräsentieren hier die Zeit des Neuen Testaments. In der Vierung finden sich auch vier lateinische Kirchenväter (Augustinus, Hieronymus, Gregorius, Ambrosius), die sich wie die Pfei-

[15] Mit einem Schriftband: ERO EIS IN DEUM ET IPSI ERUNT MIHI IN POPULUM „Ich werde ihnen Gott sein und sie werden mir Volk sein“ (Jer 31,33).
[16] Mit einem Schriftband: SPIRITUM NOVUM „einen neuen Geist“ (Ez 18,31; 36,26).

lerfiguren des Mittelschiffs und der Querhäuser, die Heilige – Kirchenlehrer, Bischöfe und Märtyrer – darstellen, auf die Zeit der Kirche beziehen.

Wesentlich ausführlicher zeigt sich die heilsgeschichtliche Kontinuität im Turmfensterzyklus, der im Erdgeschoss der beiden Turmhallen des Kölner Doms acht Fenster umfasst, von denen im Hauptfeld sechs 8 x 4 und zwei 2 x 4 Einzelbilder bieten. Das Programm wurde vom Domkapitel erstellt; die Entwürfe lieferte der Wiener Glasmaler Johannes Klein (1823–1883),[17] der die Fenster zwischen 1879 und 1884 unter Aufnahme mittelalterlicher Bildtraditionen – die Medaillons entsprechen dem älteren und jüngeren Bibelfenster (s.u.) – auch herstellte. Allerdings blieben im 2. Weltkrieg nur die beiden Nordfenster von Zerstörung verschont, da sie 1940, als man alle mittelalterlichen Fenster auslagerte, irrtümlich mitausgebaut wurden. Sie konnten bereits 1956 wieder eingesetzt werden, während die übrigen 1994–2010 nach den originalen Farbskizzen Kleins neu hergestellt werden mussten.[18]

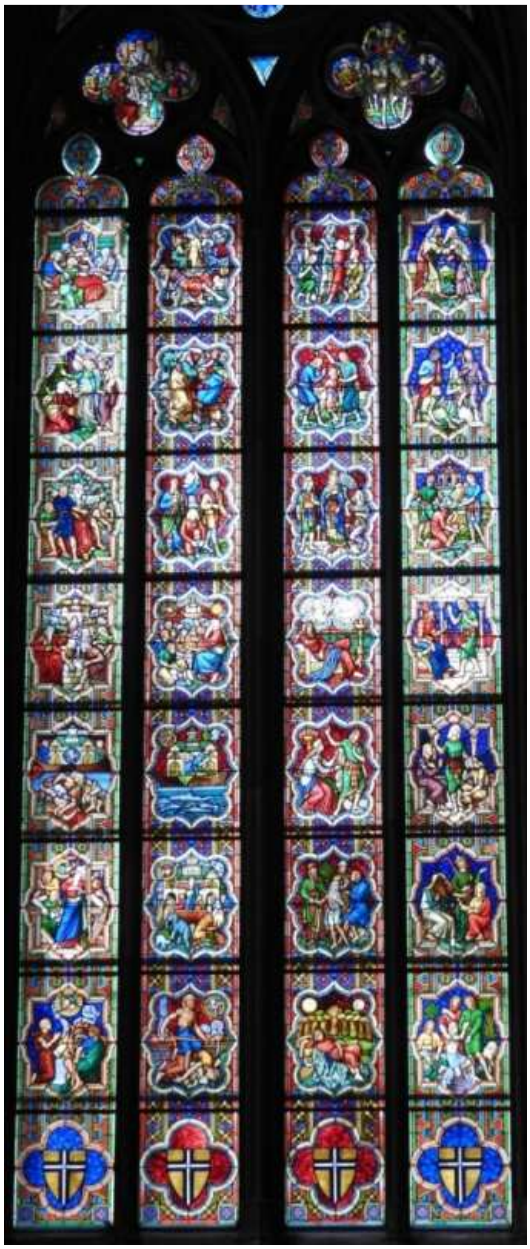

Abb. 7 Darstellungen zum Buch Genesis als Teil eines heilsgeschichtlichen Programms (westliches Nordfenster der Turmhalle des Kölner Doms).

Inhaltlich spannt der Zyklus mit seinen über 200 Bildern einen Bogen von den ersten Kapiteln der Bibel bis zu ihren letzten bzw. von der Schöpfung bis zum Jüngsten Gericht. Er bietet damit eine umfassende Darstellung der Heilsgeschichte. Dabei entfallen auf die nördliche Turmhalle vier Fenster zum Alten Testament, auf die südliche vier zum Neuen.[19]

[17] Zu Klein vgl. Fontaine, Klein, 5–42, speziell zu seinen Domfenstern 61–64.
[18] Vgl. Brinkmann / Lambert, Geschichten, 3–5.
[19] Zu den einzelnen Fenstern vgl. Brinkmann / Lambert, Geschichten, 6–23 mit guten Abbildungen.

1. Der Zyklus beginnt mit einem Halbfenster in der Westwand der Nordturmhalle, das Bilder zu Gen 2–3 zeigt: Im oberen Teil erscheint Gott auf seinem Thron sowie bei der Erschaffung von Adam und Eva. Acht Medaillons führen in zwei Zeilen oben links beginnend vom Verbot, von der Frucht des Baumes zu essen, zu den Mühen des Lebens außerhalb des Paradieses.
2. Das Fenster veranschaulicht die Ordnung der Welt, indem von unten beginnend die vier Elemente, die vier Himmelsrichtungen, die vier Tageszeiten, die vier Jahreszeiten sowie die zwölf Monate dargestellt werden.
3. Das westliche Nordfenster illustriert das übrige Buch Genesis. Die linke Hälfte zeigt unten links beginnend die Erzählungen von Kain und Abel bis zu Jakobs Traum von der Himmelsleiter oben rechts (Gen 4–28), die rechte Hälfte gilt dann erneut unten links beginnend der Josefsgeschichte (Gen 37–46), die darüber im Couronnement ihr Ende findet.
4. Das östliche Nordfenster ist nicht in zwei Hälften geteilt, vielmehr sind die vier Bilder jeder Reihe unten beginnend jeweils von links nach rechts zu betrachten. Die vier unteren Reihen führen von der Knechtschaft in Ägypten bis zur Eroberung des Landes unter Josua, die beiden nächsten von der Zeit der Richter über Saul, David und Salomo bis zu Elia, ehe schließlich auf Tobit, Daniel und Nehemia sowie im Couronnement Szenen aus den Makkabäerbüchern ins Bild gesetzt werden.
5. Das gegenüberliegende östliche Südfenster der Südturmhalle eröffnet die Darstellung des Neuen Testaments. Es beginnt unten links mit der Ankündigung der Geburt Johannes' des Täufers und endet oben rechts mit der Grablegung Jesu. Im Couronnement darüber finden sich Bilder zu Auferstehung, Himmelfahrt und Ausgießung des Heiligen Geistes.

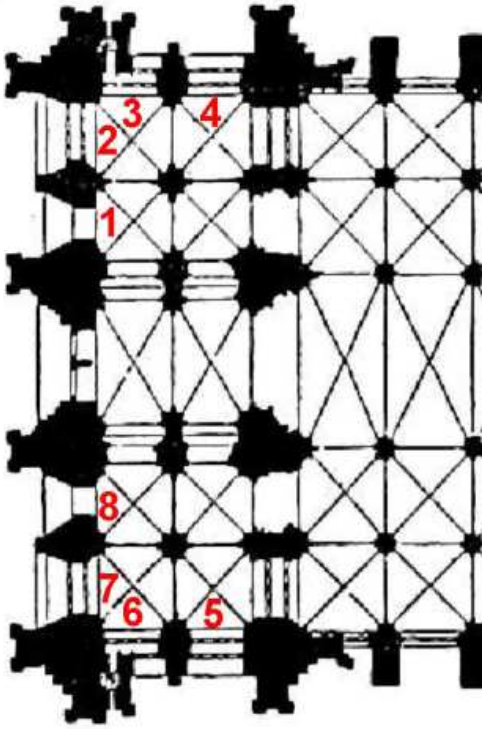

Abb. 8 Plan zum heilsgeschichtlichen Programm der Turmhallenfenster.

6. Das westliche Südfenster bezieht sich auf die Offenbarung des Johannes. Es beginnt unten links mit der Eingangsvision von Offb 1,9–20 und endet im Couronnement mit der Vision vom neuen Jerusalem (Offb 21,22–27). Nur die 8. Reihe von unten hebt sich ab, denn sie zeigt Christus, die triumphierende Kirche und Kirchenlehrer (z.B. Augustin).
7. Das südliche Westfenster gliedert sich in drei Teile. Die beiden linken Spalten illustrieren unten links beginnend das Gleichnis vom verlorenen Sohn (Lk 15,11–32), die dritte Spalte das Gleichnis vom barmherzigen Samariter (Lk 10,25–37) und die vierte das Gleichnis vom reichen Mann und armen Lazarus (Lk 16,19–31).[20]
8. Im Couronnement sieht man Christus als Weltenrichter sowie Petrus und Paulus im Kreis der Apostel. Das Halbfenster darunter gliedert sich in zwei Teile. Die vier linken Bilder sind unten links beginnend gegen den Uhrzeigersinn zu lesen, die vier

[20] Genau diese drei Gleichnisse werden schon in den mittelalterlichen Fenstern der nördlichen Chorhälfte der Kathedrale von Bourges gezeigt (um 1200). Die Gleichnisse vom verlorenen Sohn und vom barmherzigen Samariter sind in der nördlichen Chorhälfte der Kathedrale von Sens zusammengestellt (13. Jh.). Das Gleichnis vom verlorenen Sohn wird in der Kathedrale von Chartres (um 1210) ausführlich wiedergegeben. Vgl. zu diesen Fenstern Kemp, Sermo, 23–56.88–105.127–132.

rechten unten rechts beginnend dagegen im Uhrzeigersinn. In beiden Teilen geht es um Tod und Auferstehung, links führt der Weg in den Himmel, rechts in die Hölle.

Die Turmhallenfenster spannen somit einen Bogen von der Schöpfung bis zum Jüngsten Gericht. Altes und Neues Testament werden gleichberechtigt als Zeugen der Heilsgeschichte herangezogen.

Auch das Bildprogramm des zweigeschossigen Dreikönigenschreins, der 1225 vollendet worden ist, bietet eine heilsgeschichtliche Konzeption. Die beiden Langseiten des unteren Geschosses zeigen im Zentrum auf der südlichen Seite David, auf der nördlichen Salomo, also die beiden Könige, die auf der linken Seite der Reichskrone (10. Jh.) abgebildet waren und den Kaisern des Heiligen Römischen Reichs als Identifikations- bzw. Legitimationsfiguren dienten. Neben den Königen befinden sich jeweils sechs Figuren, die in Beischriften namentlich vorgestellt und als „PROPHETA“ bezeichnet werden, nämlich neben David links Mose, Jona (mit Jona 1,12*) und Obadja[21], rechts Daniel[22], Jojakim („JOAHIM“) und Jeremia[23], neben Salomo links Amos[24], Nahum und Joel, rechts Ezechiel, Habakuk und Aaron.[25] Es überrascht, dass hier auch Aaron, der Ahnvater der Priester, und sogar Jojakim, einer der letzten Könige Judas, als Propheten gelten. Unklar bleibt, nach welchem Kriterium die 12 Personen ausgewählt worden sind und warum z.B. Jesaja fehlt. Entscheidend ist: All diese Figuren stehen für die Zeit des Alten Testaments. Das zeigt sich an

Abb. 9 Der Dreikönigenschrein im Kölner Dom.

[21] Das Spruchband Obadjas zitiert den Anfang des Michabuchs: VERBUM DOMINI QUOD FACTUM EST AD MICHAM „Wort des Herrn, das an Micha erging“.

[22] Das Spruchband bietet mit CUM VENERIT SANCTUS SANCTORUM CESSABIT UNCTIO „Wenn der Heilige des Höchsten kommt, wird die Salbung aufhören.“ ein in der Vulgata nicht belegtes Wort, das aber in einer verbreiteten, in der Weihnachtsmatutin aufgenommenen Predigt Pseudo-Augustins als Wort Daniels (9,24) zitiert wird (Sermo contra Judaeos, paganos et Arianos, 12; J.P. Migne, Patrologia Latina, Bd. 42, 1117–1130, 1124) und ausdrückt, dass die letzte Ölung mit der Wiederkunft Christi unnötig wird.

[23] Das Spruchband Jeremias zitiert den Anfang des Obadja-Buchs: VISIO ABDIAE HAEC DICIT DOMINUS „Vision des Obadja: So spricht der Herr.“

[24] Amos hält ein Buch mit dem Anfang des Hoseabuchs: VERBUM DOMINI QUOD FACTUM EST AD OZEE „Wort des Herrn, das an Hosea erging“.

[25] Zu Beschädigungen des Schreins in der französischen Zeit und seiner Renovierung im 19. Jh. mit Veränderungen in der Abfolge der Propheten vgl. Schulten, Schrein, 37–41. Die aktuelle Abfolge der Propheten, die auf die Renovierung im 20. Jh. zurückgeht, entspricht den damals zugrunde gelegten Angaben Vogels von 1781 (Vogel, Sammlung, 21.23).

Mose, der zwei Tafeln hält, auf denen jedoch nicht die Zehn Gebote stehen, sondern Gen 1,1 zitiert wird: IN PRINCIPIO CREAVIT DEUS CAELUM ET TERRAM. Das ist der Anfang der Heilsgeschichte. Auf den nach oben anschließenden Dachflächen folgten einst – inzwischen nicht mehr vorhanden, aber in Beschreibungen und Kupferstichen von 1781 dokumentiert[26] – Szenen aus dem Leben Jesu, die die Zeit des Neuen Testaments abbilden. Darüber zeigen die beiden Langseiten des oberen Geschosses in der Mitte einen Cherub, der die PLENITUDO SCIENTIAE „Fülle des Wissens" verkörpert (Davidseite), und einen Seraph, der ARDENS CARITATE „brennend vor Liebe" ist (Salomoseite), sowie die Zwölf Apostel, die jeweils das Modell einer Kirche halten, so dass sie als Gründer der Kirche erscheinen. Sie stehen hier also nicht für die Zeit des Neuen Testaments, sondern für die der Kirche. Das heilsgeschichtliche Programm endete einst auf den oberen Dachflächen mit inzwischen verschwundenen Szenen zu Weltgericht und Auferstehung.[27] Schon der Dreikönigenschrein spannt also wie der über 600 Jahre später entstandene Turmfensterzyklus einen Bogen von der Schöpfung bis zum Jüngsten Gericht.

> Das Petrus-Wurzel-Jesse-Fenster im nördlichen Seitenschiff des Doms stammt aus dem Jahr 1509. Es zeigt rechts das verbreitete Motiv von der Wurzel Jesse: einen Baum, der aus Jesse, dem Vater Davids, sprießt. In den Ranken werden dem Stammbaum Jesu entsprechend Könige Judas, die an ihrem Szepter erkennbar sind, dargestellt, zwölf an der Zahl, von denen jedoch nur David an seiner Harfe identifizierbar ist. Das Rankenwerk führt zu Maria und Jesus und stellt damit eine heilsgeschichtliche Verbindung zwischen Jesse und Jesus, zwischen Altem und Neuem Testament her.[28]

2.2. Das Modell Verheißung – Erfüllung

Dieses Modell sieht den Wert des Alten Testaments in seinen Verheißungen. Im Neuen Testament erzählte Ereignisse werden als Erfüllung dieser Verheißungen betrachtet und damit soll insbesondere Christus als Messias ausgewiesen werden.[29] Belegt ist dieser Ansatz schon im Neuen Testament selbst, z.B. in den Reflexionszitaten des Matthäusevangeliums, die das Leben und Sterben Jesu als Erfüllung alttestamentlicher Verheißungen verstehen (Mt 1,23; 2,6.15. 18.23; 4,15f.; 8,17; 12,18–21; 13,14–15.35; 21,5; 27,9f.). Ihm entspricht auch der Aufbau des christlichen Kanons, in dem das Alte Testament anders als die Hebräische Bibel mit den Prophetenbüchern, konkret mit der Ankündigung eines Boten in Mal 3,1 endet und das Neue Testament im Matthäusevangelium daran

---

[26] Vogel, Sammlung, 22–24.

[27] Vgl. Schulten, Schrein, 29; Lauer, Schrein, 16–21; mit Typologie (so Lauer, 17f.) hat das Bildprogramm des Schreins allerdings nichts zu tun.

[28] Vgl. Rode, Die mittelalterlichen Glasmalereien, 193–197.

[29] Vgl. C. Rösel, Art. Verheißung / Erfüllung, in: Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet (www.wibilex.de), 2006 (Zugriff: 30.3.2019; http://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/ 14477/).

unmittelbar anschließend mit der Darstellung eben dieses Boten, nämlich Johannes' des Täufers, beginnt.

Durchschreiten wir den Kölner Dom erneut vom Eingang her, so wird die Verbindung von alttestamentlicher Verheißung und neutestamentlicher Erfüllung schon im Wimperg des Mittelportals deutlich. In der Mitte thront Christus als Weltenrichter auf einem Salomonischen Thron.[30] Als solcher hat er die rechte Hand erhoben und präsentiert in der linken das aufgeschlagene Buch des Lebens, auf dem die Buchstaben Alpha und Omega (Offb. 22,13) zu lesen sind. Rechts und links von ihm stehen bzw. sitzen abgestuft nach unten die vier Großen Propheten des Alten Testaments, innen Jesaja und Jeremia, außen Ezechiel und Daniel. Sie halten Schriftbänder mit Ankündigungen, die auf Christus bezogen wurden,[31] und so stehen sie für die Christusverheißungen des Alten Testaments.

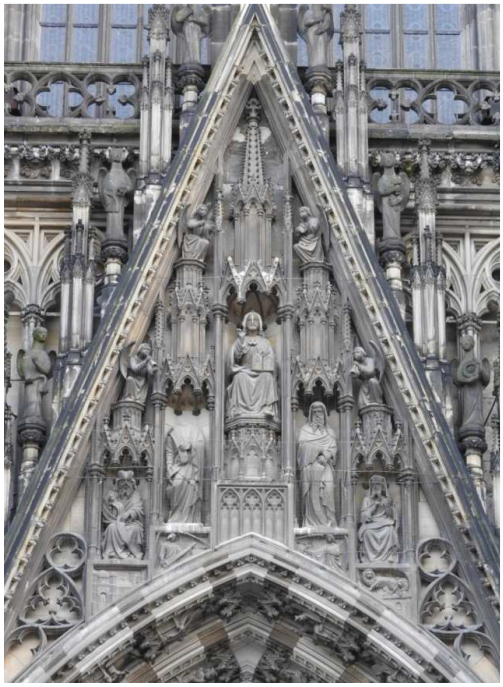

Abb. 10 Die Großen Propheten des Alten Testaments umgeben Christus als Weltenrichter, da ihre Worte als Verheißungen Christi verstanden wurden (Wimperg des Mittelportals der Westfassade).

Unterhalb dieses Wimpergs bieten die beiden inneren Archivoltenreihen Vorfahren Josefs aus dem Stammbaum Jesu (Mt 1,6–16), die als Vorfahren auf Christus verweisen. Die dritte Reihe zeigt die Zwölf Kleinen Propheten in ihrer kanonischen Reihenfolge (auf der Nordseite beginnend) sowie zwei Sibyllen, die hier erscheinen, weil ihre Botschaft als Christusankündigung verstanden wurde.

Abb. 11 Der Prophet Jesaja im Petrus-Wurzel-Jesse-Fenster.

Im Innern des Doms findet sich im nördlichen Seitenschiff das Petrus-Wurzel-Jesse-Fenster aus dem Jahr 1509. Jede seiner vier Bahnen endet oben mit der Darstellung eines Propheten, der in einem Schriftband namentlich vorgestellt wird. Von links nach rechts sind dies: Daniel, Jesaja, Sacharja und Jeremia. Die Reihe der vier

[30] Vgl. Huppertz, Dom, 64; Wolff, Dom, 13f.

[31] Von links nach rechts: Ezechiel: SUSCITABO SUPER EA PASTOREM UNUM QUI PASCAT (Ez 34,23), Jesaja: VOCABITUR NOMEN EIUS DEUS FORTIS PATER FUTURI SAECULI PRINCEPS PACIS (Jes 9,5), Jeremia: FACIET IUDICIUM ET IUSTITIAM IN TERRA (Jer 23,5), Daniel: OMNES POPULI TRIBUS (Dan 7,14).

Großen Propheten wird also durchbrochen, da statt Ezechiels Sacharja erscheint – wohl angesichts der messianischen Auslegung von Sach 9,9. Im Kontext werden die Propheten als diejenigen rezipiert, die das Christusgeschehen angekündigt haben.

Gegenüber dem Petrus-Wurzel-Jesse-Fenster wird im Südschiff die Abfolge von Verheißung und Erfüllung im zweiten der sog. Bayernfenster deutlich. Bei den Bayernfenstern handelt es sich um die fünf Fenster des südlichen Seitenschiffs, die König Ludwig I. von Bayern 1848 zur 600-Jahrfeier der Grundsteinlegung des Doms gestiftet hat und die in der Königlichen Glasmalereianstalt in München hergestellt worden sind.[32] Zusammen bilden sie einen Zyklus. Das Konzept geht auf Sulpiz Boisserée zurück,[33] die Kompositionsskizzen stammen von Heinrich Maria von Hess (1798–1863), die Farbentwürfe von Josef Anton Fischer (1814–1859; Figuren) und Max Emanuel Ainmiller (1807–1870; Architekturen und Ornamente).[34] Gegenüber mittelalterlichen Fenstern zeichnen sich diese Fenster dadurch aus, dass nicht verschiedenfarbige Gläser zusammengesetzt worden sind, sondern Glas bemalt wurde, und zwar mit einer deutlich höheren Zahl an Farbtönen, so dass sie an Ölgemälde erinnern. Der Zyklus, der im Westen beginnt und der Gründung des Christentums sowie der Kirche gewidmet ist, zeigt im Zentrum drei breite, vierbahnige Fenster, die sich auf die drei wichtigsten Feste des Christentums – Weihnachten, Karfreitag /

Abb. 12 Die Großen Propheten des Alten Testaments als diejenigen, die Jesu Geburt angekündigt haben (zweites Bayernfenster im südlichen Seitenschiff).

[32] Vgl. Matthaei, Boisserée, 404f.

[33] Zum theologischen Konzept vgl. Dahmen, Bayernfenster, 142–159.183–186; zur Rolle Boisserées vgl. Dahmen, Bayernfenster, 96–104.105–121 und bes. 186–189.216f. Dafür, dass das theologische Programm auf Boisserée zurückgeht, sprechen Übereinstimmungen mit dem von ihm konzipierten Skulpturenprogramm. So beziehen sich die drei großen Fenster wie die Bildprogramme der drei Hauptportale insbesondere der Tympana (vgl. Boisserée, Vorschlag, 143f.; Lauer, Skulptur, 28) auf Weihnachten (Westportal), Karfreitag / Ostern (Südportal) und Pfingsten bzw. den Anfang der Kirche (Nordportal), und die Figuren im unteren Bereich der Fenster entsprechen den Figuren im Wimperg der Portale: vier Große Propheten (Westportal), vier Evangelisten (Südportal) und vier lateinische Kirchenväter, Augustinus, Hieronymus, Gregorius, Ambrosius (Nordportal); vgl. innen die Pfeilerfiguren: vier Große Propheten in den Turmhallen, vier Evangelisten und vier lateinische Kirchenväter in der Vierung.

[34] Vgl. Dahmen, Bayernfenster, 83–88.

Ostern und Pfingsten – beziehen. Sie werden von zwei schmalen zweibahnigen Fenstern gerahmt. Die Fenster zeigen: 1. Johannes den Täufer, den Vorläufer Christi, 2. die Anbetung der Hirten und der Heiligen Drei Könige nach Jesu Geburt, 3. die Beweinung nach Jesu Tod und darüber der Auferstandene, der Maria Magdalena (links) und dem Apostel Thomas (rechts) erscheint, 4. die Ausgießung des Heiligen Geistes und 5. die Steinigung des Stephanus, des ersten Märtyrers.[35] Im unteren Teil des zweiten, 1846 fertiggestellten Fensters stehen die vier Großen Propheten Jesaja, Jeremia, Ezechiel und Daniel,[36] die in Verbindung mit der Geburtsszene als die alttestamentlichen Zeugen des Christusgeschehens, als „Verkünder der Verheißungen" (Weyden, 30) erscheinen. Sie haben angekündigt, was hier geschehen ist. Auch die weiter oben im Fenster klein dargestellten Figuren des Alten Testaments – David und Salomo im Zentrum, gerahmt von Abraham, Noah, Jakob und Isaak – erscheinen hier wohl, weil das in ihnen repräsentierte Alte Testament auf das Neue verweist.

> Die vier Propheten finden Parallelen in den vier Evangelisten und vier lateinischen Kirchenvätern (Augustinus als Kardinal, Hieronymus als Mönch, Gregorius als Papst, Ambrosius als Bischof) im unteren Bereich des dritten großen Bayernfensters. So zieht sich eine dem heilsgeschichtlichen Modell entsprechende Linie vom Alten Testament zum Neuen und darüber hinaus in die Zeit der Kirche.

An der Südwand des Südquerhauses befindet sich ein über vier Meter hohes Ölgemälde von Friedrich Overbeck (1789–1869), das ursprünglich zum Altar der Marienkapelle im südlichen Chor gehörte, nach dessen Abriss 1949 jedoch versetzt wurde. Es zeigt – einem Vorschlag Boisserées entsprechend (1835)[37] – die Himmelfahrt Mariens. Da das erst 1854 vollendete Bild jedoch in einer Zeit entstanden ist, in der die Vorstellung von der Unbefleckten Empfängnis Marias zum Dogma erhoben wurde (1854), ist es auch als ein aktueller, auf dieses Dogma bezogener Beitrag Overbecks zu verstehen, der 1813 zur Katholischen Kirche konvertiert war. Im oberen Teil des Bildes schwebt von Engeln umgeben Maria in einer Mandorla. Darunter befinden sich auf einer Wolke Personen des Alten Testaments, die meist nach oben blicken: Im Vordergrund links kniet Abraham, der an seinem Messer zu erkennen ist, dahinter befinden sich Isaak und Jakob sowie Adam und Eva; im Vordergrund rechts sitzt David, hinter ihm

---

[35] Vgl. Dahmen, Bayernfenster, 26–45. Zum dezidiert katholischen Profil der Bayernfenster im damals protestantisch finanzierten Dombau vgl. K.G. Beuckers Rezension zu: Dahmen, Bayernfenster, in: Journal für Kunstgeschichte, 14 (2010), 133–136, 134f.

[36] In einem um 1844 gefertigten ersten Entwurf sind die Großen Propheten relativ klein oberhalb der Hauptszene rechts und links der Ankündigungsszene zu sehen, während unten zwei Bilder mit der Überführung der Gebeine der Hl. Drei Könige erscheinen (vgl. Erichsen / Puschner, Ludwig I., 192 [mit Abb. auf S. 226]; Dahmen, Bayernfenster, 61–66 und Farbabb. 28f.). Gegenüber diesem Entwurf gewinnen die Propheten in der ausgeführten Fassung, mit der sich Boisserée gegenüber Hess durchgesetzt hat (vgl. Dahmen, Bayernfenster, 112–113), deutlich an Gewicht.

[37] Vgl. Lohmann, Overbeck, 182.

sieht man Mose sowie die vier Großen Propheten. Zwischen Abraham und David befindet sich eine Gruppe von Frauen, unter ihnen Ester, Judit und Sara als typologische Vorläufer Marias. Unten im Bild erscheint auf einem Berg deutlich kleiner gemalt eine Gruppe von Aposteln neben dem leeren Grab Marias. Unten links werden zwei Kölner Erzbischöfe dargestellt, zu deren Amtszeit das Bild entstanden ist. Die alttestamentlichen Figuren stehen in diesem Bild für die Verheißungen des Alten Testaments. Sie werden als Zeugen späterer Ereignisse betrachtet. Gilt Jesaja schon im Matthäusevangelium als Zeuge der Jungfrauengeburt, so gelten die hier dargestellten Personen als Zeugen der Himmelfahrt Marias und im Kontext der seinerzeit aktuellen Diskussion auch als Zeugen ihrer unbefleckten Empfängnis. Himmelfahrt und unbefleckte Empfängnis werden hier somit, ohne dass auf konkrete Texte rekurriert wird oder werden könnte, als Erfüllungen alttestamentlicher Verheißungen in Szene gesetzt.[38]

Abb. 13 Personen des AT als Zeugen der Himmelfahrt Marias (Altarbild von Friedrich Overbeck).

Abb. 14 Jeremia kündigt mit Jesajas Worten die Passion Christi an (Rückseite des Dreikönigenschreins).

Das Modell Verheißung – Erfüllung findet sich auch auf der Rückseite des Dreikönigenschreins. Zwischen der Geißelung und der Kreuzigung Jesu steht Jeremia („IEREMIAS PROPHETA“) mit einem Spruchband, das allerdings ein Wort Jesajas wiedergibt, nämlich mit Abkürzungen Teile von Jes 53,4–5: *Vere languores nostros ipse tulit et dolores nostros ipse portavit, cujus livore, sanati sumus*. „Fürwahr, er hat unsere Krankheiten getragen und er hat sich unsere Schmerzen aufgeladen, durch seine Wunde wurden wir geheilt.“ Das alttestamentliche Prophetenwort wird – wie schon im Neuen Testament – als Ankündigung der Passion Christi verstanden. Das Wort mag dabei auf Jeremia übertragen worden sein, da er als Urbild des leidenden Propheten und insofern als Vorabbildung Christi galt.[39]

[38] Vgl. Lohmann, Overbeck, bes. 192f.; Niederländer, Gottesdienst, 383–385.

[39] Ausschlaggebend können aber auch inhaltliche Verbindungen zwischen Jes 53 (sowie den anderen Gottesknechtsliedern) und dem Jeremiabuch, insbesondere den Konfessionen Jeremias, gewesen sein (vgl. Haag, Botschaft, 184–189). Nach Ibn Esra (Kommentar zu Jes 52,13)

2.3. Das typologische Modell

Dieses im antiken und mittelalterlichen Christentum verbreitete Modell geht davon aus, dass beide Testamente als Offenbarung des einen Gottes zu verstehen sind und dass dem Alten Testament ein tieferer Sinn innewohnt, der den Autoren nicht bewusst gewesen sein muss. Nach diesem tieferen Sinn kann schon das Alte Testament von Christus handeln. Personen und Ereignisse können dann als Typos, d.h. als typologische Vorabschattung, neutestamentlicher Personen und Ereignisse gelten. Darüber hinaus können alttestamentliche Aussagen als Allegorie, als Bild verstanden werden, das auf das Neue Testament verweist. Die allegorische Auslegung liest Texte als Bilder und will ihnen damit einen tieferen Sinn abgewinnen und die Christusverkündigung im Alten Testament breit angelegt sehen. Derartige Auslegung findet sich bereits im Neuen Testament, z.B. in 1Kor 10,1–5, wenn hier der Fels, aus dem die Wüstengeneration des Alten Testaments Leben spendendes Wasser erhielt, als Bild für Christus in Anspruch genommen wird (vgl. auch 2Kor 3,12–15; Gal 4,21–31). Das Modell kann somit christozentrisch sein, ohne – wie das antithetische Modell – das Alte Testament als Negativ-Folie zu sehen.[40] Es zielt vielmehr auf eine sehr enge Verknüpfung von Altem und Neuem Testament.

Im Kölner Dom findet sich das typologische Modell im mittleren der fünf Renaissancefenster des nördlichen Seitenschiffs.[41] Dieses Fenster ist 1507 vom Rat der Stadt Köln gestiftet worden. Das zentrale Hauptbild zeigt die Geburt Jesu. Das frisch geborene Kind liegt auf der Erde und wird von Engeln und Hirten angebetet, die Jungfrau Maria erscheint groß und mit leuchtenden Farben im Zentrum des Bildes, während Josef unscheinbar am rechten Rand bleibt. Dieses Bild nimmt in der Breite drei Viertel des Fensters ein. Das linke Viertel zeigt eine Szene aus dem Alten Testament: Mose vor dem brennenden Dornbusch (Ex 3,1–6).

---

hat Saadia Gaon (10. Jh.) den Gottesknecht mit Jeremia identifiziert (vgl. Driver / Neubauer, Fifty-Third Chapter, 43f.). Ob diese Auffassung im Mittelalter vor allem auch in der christlichen Auslegung vertreten wurde und für die Darstellung am Dreikönigsschrein prägend gewesen sein kann, bedarf näherer Untersuchungen.

[40] Anregungen für Darstellungen typologisch ausgelegter Texte fanden Theologen und Künstler schon im Mittelalter in Handbüchern, die in der Blüte der Scholastik aufkamen und in Listen alt- und neutestamentliche Szenen zusammenstellten, zwischen denen man eine Verbindung entdecken wollte. Zu nennen sind die unbebilderten anonymen Schriften „Pictor in carmine“, ein Werk, das um 1200 in England verfasst worden ist (Wirth, Pictor, 13), und seine Weiterführung „Rota in medio rotae“, die seit der zweiten Hälfte des 13. Jh.s im deutschsprachigen Raum verbreitet war. In Bildern findet sich eine derartige Zusammenstellung in der Biblia pauperum, deren älteste erhaltene Handschrift aus dem 14. Jh. stammt, die aber wohl schon Mitte des 13. Jh.s entstanden ist und im Mittelalter sehr verbreitet war (Brinkmann, Bilderkreis, 154f.). Im Zentrum jeder Seite steht hier in chronologischer Abfolge jeweils eine neutestamentliche Szene, die rechts und links von alttestamentlichen Szenen umgeben ist, welche der neutestamentlichen entsprechen sollen. Weitergeführt wurde diese Art der Zusammenstellung im Speculum humanae salvationis (um 1300). Vgl. Bloch, Nachwirkungen, 747–750; Brinkmann, Studien, 9–13.

[41] Vgl. Rode, Die mittelalterlichen Glasmalereien, 197–200.

Diese Szene wurde als Vorabschattung der Jungfrauengeburt verstanden: „Wie der Dornbusch, in dem Gott erscheint, brennt, aber nicht verbrennt, so trug Maria Gott in sich, ohne zu vergehen“.[42] Der Busch, der trotz des Feuers nicht vergeht, verweist auf die Jungfräulichkeit Marias, die trotz der Geburt nicht vergeht. Belegt ist diese Deutung schon in der Alten Kirche, z.B. bei Cyrill von Alexandrien;[43] im Mittelalter war sie verbreitet. Die Zusammenstellung der beiden Szenen findet sich z.B. in Pictor in carmine I,4 (Edition Wirth, 132; um 1200), bildlich belegt ist sie in der Biblia pauperum (14. Jh.; s. Anm. 40), in der Glasmalerei im älteren (1260) und jüngeren (1280) Bibelfenster des Doms (s.u.) sowie in den Achsfenstern der ehemaligen Benediktiner-Abteikirche St. Vitus in Mönchengladbach (um 1275),[44] der Ritterstiftskirche St. Peter in Wimpfen (um 1275–80; heute: Darmstadt, Hessisches Landesmuseum),[45] der Dominikanerinnenkirche in Stetten (um 1280–90; heute: Michaelskapelle auf Schloss Hohenzollern)[46] und der Klosterkirche St. Pauli in Brandenburg a.d. Havel (um 1330 / 1868/70).[47]

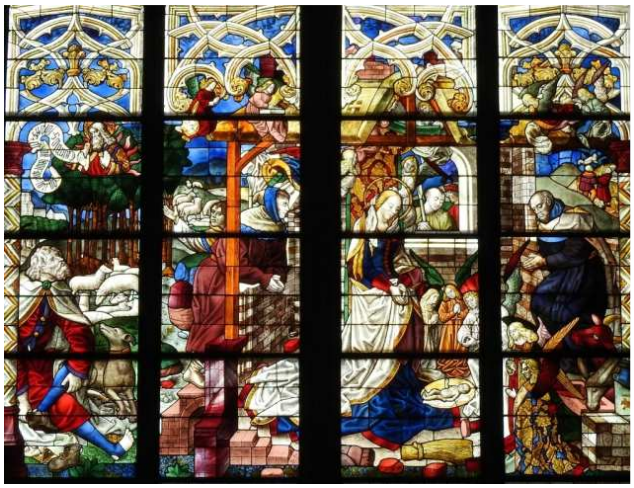

Abb. 15 Mose (links) vor dem Dornbusch, der brennt, ohne zu verbrennen. Er galt als Verweis auf Maria, die gebiert, ohne ihre Jungfräulichkeit zu verlieren (Fenster im nördlichen Seitenschiff).

Das östlich benachbarte Fenster, das der Kölner Erzbischof Hermann von Hessen (1480–1508) gestiftet hat, weist die gleiche Aufteilung auf.[48] Das Hauptbild erstreckt sich über die drei rechten Bahnen und zeigt Maria mit dem Kind, dem die Heiligen Drei Könige, die mit ihrem Gefolge aus der Ferne gekommen sind, mit Geschenken ihre Aufwartung machen. Links erscheint auf eine Bahn beschränkt eine alttestamentliche Szene, die als Vorabschattung der neutestamentlichen galt: Die Königin von Saba, die aus der Ferne gekommen ist, macht König Salomo mit Geschenken ihre Aufwartung (1Kön 10). Die Königin von Saba

[42] F.B. Wißmann, Art. Dornbusch, in: Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet (www.wibilex.de), 2008 (Zugriff: 30.3.2019; http://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/16615/).

[43] βάτος προδιατυποῖ τὸ θεοτόκον σῶμα τῆς Παρτένου „der Busch soll im voraus ein Typos für den Gott gebärenden Leib der Jungfrau sein“ (Cyrill, Adversus Anthropomorphitas, 26, in: J.P. Migne, Patrologia Graeca, Bd. 76, 1129).

[44] Vgl. Brinkmann, Studien, 107–132.

[45] Vgl. Brinkmann, Studien, 219–235.

[46] Vgl. Brinkmann, Studien, 243–260.

[47] Belege s. M.Q. Smith, Art. Dornbusch, brennender, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 1, Rom u.a. 1968, 510f.; Brinkmann, Bilderkreis, 170; dies., Studien, 27–30; Wißmann, a.a.O. (Anm. 42).

[48] Vgl. Rode, Die mittelalterlichen Glasmalereien, 200–205.

und die Drei Könige wurden schon früh als Wurzel und Vertreter der Kirche der Völker verstanden.[49] Die Zusammenstellung der beiden Szenen ist sehr verbreitet, findet sich z.B. in Pictor in carmine XIV,3 (Edition Wirth, 151; um 1200), in der Kunst auf dem Klosterneuburger Altar des Nikolaus von Verdun (1181) und in der Biblia pauperum (14. Jh.), speziell in der Glasmalerei im Zweiten Typologischen Fenster im nördlichen Seitenschiffs der Kathedrale von Canterbury (um 1180), im älteren (1260) und jüngeren (1280) Bibelfenster des Kölner Doms (s.u.) sowie z.B. im Bibelfenster der ehemaligen Benediktiner-Abteikirche St. Vitus in Mönchengladbach (um 1275), der Dominikanerinnenkirche in Stetten (um 1280–90; heute: Michaelskapelle auf Schloss Hohenzollern) und der Frauenkirche von Esslingen (um 1330)[50].

Abb. 16 Die Königin von Saba überreicht Salomo Geschenke, die Heiligen Drei Könige bringen Christus ihre Gaben (Fenster im nördlichen Seitenschiff).

Besonders exponiert begegnet das typologische Modell im älteren Bibelfenster.[51] Dieses befindet sich in der Dreikönigenkapelle auf der Achse des Doms und stellt damit das ranghöchste Fenster der Kathedrale dar. Es wurde 1250–1260 n. Chr. gefertigt und ist das älteste Fenster des Doms. Über 13 m hoch teilt es sich senkrecht in zwei Bahnen, die in zehn Zeilen links Szenen aus dem Alten und rechts aus dem Neuen Testament zeigen. Diese Szenen sind auf beiden Seiten jeweils gerahmt, und zwar mit gleichen Rahmen, so dass die Gleichheit der Verbundenheit der beiden Testamente Ausdruck gibt.[52] Die rechte, neutestamentliche Bahn ist geschichtlich aufgebaut. Von unten nach oben zeigen zehn Einzelbilder Stationen von der Geburt Mariens bis zur Himmelfahrt Christi und bilden damit einen Erzählzusammenhang. Verbunden sind die Bilder zudem von einem grünen Stamm mit feinen Ranken, der das Motiv vom Lebensbaum aufnimmt,[53] zugleich das von der Wurzel Jesse, denn zwischen den Szenen befinden sich in die Ranken eingebunden Brustbilder, die ohne erkennbares System, etwa eine chronologische Reihenfolge, sowohl Große und Kleine

[49] Vgl. Brinkmann, Bilderkreis, 171f.; dies., Studien, 31–36; zur Salomo-Szene vgl. Koenen, Salomo, 17–22.
[50] Vgl. Brinkmann, Studien, 321–335.
[51] Vgl. Rode, Die mittelalterlichen Glasmalereien, 48–57; Brinkmann, Bilderkreis, 151–183; dies., Studien, 17–105.
[52] Vgl. Brinkmann, Bilderkreis, 181; dies., Studien, 104.
[53] Vgl. Brinkmann, Studien, 56–58.

Propheten[54] als auch Erzväter und Könige Judas, aber auch Israels, merkwürdigerweise zudem Absalom zeigen.[55] Die Propheten, aber auch die anderen Figuren des Alten Testaments erscheinen hier wohl, weil man in ihnen einen Verweis auf das Neue Testament sah. Insofern klingt hier innerhalb des typologischen Fensters das Modell „Verheißung – Erfüllung“ an.

Die linke Bahn hat keine derartigen verbindenden Elemente, folgt auch keiner chronologischen Anordnung, vielmehr sind hier unverbunden, durch den Wechsel zwischen rotem und blauem Hintergrund sogar voneinander abgesetzt alttestamentliche Szenen zusammengestellt, die jeweils als Präfigurationen des rechts dargestellten neutestamentlichen Geschehens verstanden wurden.[56] Die beiden Szenen jeder Zeile bilden so gleichsam einen Parallelismus membrorum, der Altes und Neues Testament sachlich miteinander verbindet und den Betrachter das Heilshandeln Gottes meditieren lässt, von dem beide Testamente handeln. Der Betrachter derart strukturierter sogenannter „Bibelfenster“ muss nämlich den Bezug, das tertium comparationis suchen und entdecken, was die beiden Szenen jeweils miteinander verbindet, dann aber auch überlegen, inwiefern die Analogie der Szenen einen begründenden Charakter hat, d.h. inwiefern das Alte Testament die Botschaft des Neuen Testaments begründen soll und kann. In der Struktur des Fensters hat die horizontale Leserichtung gegenüber vertikalen, die der Erzählung dient (und links fehlt), mithin eine ganz andere Funktion, nämlich die „der theologischen Argumentation“.[57] Im Einzelnen ergibt sich Folgendes:

---

[54] Vgl. Brinkmann, Studien, 78–82. Jesaja, Ezechiel und Daniel erscheinen sogar doppelt, doch muss das nicht ursprünglich sein. Jesaja und Daniel finden sich im untersten, erst Anfang des 20. Jh.s eingesetzten Fenster, und das obere „Ezechiel“ dürfte eine bei einer Renovierung erfolgte Verschreibung von Ezechias = Hiskia sein (vgl. Rode, Die mittelalterlichen Glasmalereien, 50; Brinkmann, Studien, 67).

[55] Vgl. das Wurzel-Jesse-Fenster im nördl. Seitenschiff des Doms mit Königen und Propheten (Daniel, Jesaja, Sacharja, Jeremia; s.o.S. 13); vgl. Rode, Die mittelalterlichen Glasmalereien, 193–197.

[56] Vgl. Brinkmann, Studien, 84–86. Es gibt ältere Kirchenfenster mit typologischen Zusammenstellungen, doch sind die Szenen hier nicht nach Bahnen, sondern weitaus komplexer angeordnet (z.B. in der Kathedrale von Canterbury, um 1180). Ein vergleichbares zweibahniges Bibelfenster findet oder fand sich, da sein Format gotischer Architektur gut entspricht, in einer ganzen Reihe gotischer Kirchen als zentrales Achsfenster, z.B. in der ehemaligen Benediktiner-Abteikirche St. Vitus in Mönchengladbach (ca. 1275; vgl. Brinkmann, Studien, 107–132). Eine Zusammenstellung der zweibahnigen Bibelfenster bietet Brinkmann (Studien, 107ff.; vgl. dies., Bibelfenster, 3–9; Scholz, Rahmen, 97–100; Bloch, Kunst, 127–142). Nach Kemp (Parallelismus, 259.282) und Brinkmann (Studien, 13.91–105.337f.) handelt es sich bei dem Kölner Bibelfenster um das älteste derartige Fenster. Demgegenüber meldet Scholz (97) Zweifel „hinsichtlich der Originalität der Erfindung für den Kölner Dom“ an. In Köln bietet das „zweibahnige“ Deckenfresko in St. Maria Lyskirchen eine Parallele (um 1250). Einen dreizeiligen Aufbau weist schon der Klosterneuburger Altar des Nikolaus von Verdun auf (1181): Die mittlere Bildzeile zeigt eine chronologisch geordnete Reihe von 17 neutestamentlichen Szenen, denen je zwei alttestamentliche Szene – eine darüber, eine darunter – zugeordnet sind. Ein dreibahniges Achsfenster mit vergleichbarer Anlage bietet z.B. die Frauenkirche in Esslingen (erstes Drittel 14. Jh.). Zur Geschichte der bildlichen Umsetzung typologischer Auslegung vgl. Bloch, Nachwirkungen, 747–750.

[57] Vgl. Kemp, Sermo, 56–87.192f. (Zitat S. 86f.); ders., Parallelismus, 282–293; Brinkmann, Bilderkreis, 183; dies., Studien, 104. Ein den Bibelfenstern vergleichbares Bildprogramm sollten

Abb. 17 Das ältere Bibelfenster im Chor des Kölner Doms (ab der dritten Zeile).

1. Das unterste Fensterpaar ist nicht im Original erhalten und sein ursprünglicher Inhalt unbekannt.[58] Die jetzigen Fenster stammen erst aus dem Jahr 1901. Das rechte zeigt die Geburt Marias: Anna, Marias Mutter, liegt auf einem Bett, während Dienerinnen das Kind baden. Als Vorabschattung dieser Geburt erscheint links die Erschaffung Evas (Gen 2,21f.). Hinter der Zusammenstellung steht die Vorstellung von Maria als der neuen Eva. Sie findet sich schon in der Alten Kirche, z.B. bei Justin (Dialog mit dem Juden Trypho, 100), wenn er Eva, die auf die Schlange hörte und Sünde und Tod gebar, Maria gegenübergestellt, die Christus gebar, der die Schlange getötet sowie Sünde und Tod vernichtet hat (vgl. das antithetische Modell). Im Bild findet sich die Gegenüberstellung schon auf der Hildesheimer Bronzetür von Bischof Bernward (1015 n. Chr.): Links die stillende Eva, die unter Schmerzen geboren hat, rechts die stillende Maria.[59]
2. Der Ankündigung der Geburt Jesu durch einen Engel (Lk 1,26–38) entspricht die Brautwerbung um Rebekka durch Eliezer, den Knecht Abrahams (Gen 24), der Rebekka hier einen Ring anbietet. Damit wird die breite allegorische Auslegungstradition von Gen 24 aufgenommen, die Rebekka mit der Kirche gleichsetzt.[60] Wenn nämlich Isaak, der sein Holz tragen muss und geopfert werden soll (Gen 22,1–19), auf Christus verweist, der sein Kreuz tragen muss und den Opfertod stirbt, so verweist Isaaks Braut Rebekka auf die Braut Christi, als die man die Kirche betrachtet.[61] Wie aus Rebekka bzw. der Kirche die Christen hervorgehen, so aus Maria Christus. Dies kündigt sich in der Brautwerbung Rebekkas bzw. der Ankündigung des Engels an.
3. Der brennende Dornbusch (Ex 3,1–6) bietet eine Vorabschattung der Geburt Jesu aus der Jungfrau Maria (dazu s.o.S. 17f.).
4. Die Königin von Saba erscheint vor Salomo (1Kön 10) als Typos der Hl. Drei Könige vor Christus (dazu s.o.S. 18f.).
5. Als Maria 40 Tage nach Jesu Geburt das Haus wieder verlassen durfte, brachten die Eltern Jesus nach Jerusalem, um ihn – wie bei Jungen üblich – im Tempel Gott zu weihen (Lk 2,22–24). Diese sog. „Darbringung Jesu“ findet links ihr alttestamentliches Pendant in der Weihe Samuels, der ebenfalls als kleines Kind von seiner Mutter zum Tempel, allerdings dem in Silo, gebracht und Gott geweiht worden ist (1Sam 1,24–28). In beiden Bildern erscheint das Kind auf einem ähnlich dargestellten Altar, links steht der Priester, rechts Maria bzw. die Eltern, wobei der Vater gegenüber der

nach der Ausschreibung von 1879/80 die Bronzetüren des Westportals des Doms bieten (ein Entwurf stammte u.a. von Peter Fuchs), doch wurde dieses nicht verwirklicht; vgl. Geis, Portale, 361f.

58 Vgl. Brinkmann, Studien, 86–91.

59 Zur Gegenüberstellung Eva – Maria vgl. Bloch, Nachwirkungen, 745.

60 Vgl. die Belege bei Brinkmann, Bilderkreis, 169; dies., Studien, 23f.; Guest, Women, 113.

61 Vgl. schon Ambrosius: „Rebecca veniebat: typus in ea praefigurabatur Ecclesiae.“ (Expositio in psalmum David CXVIII; in: J.P. Migne, Patrologia Latina, Bd. 15, 1245); ebenso die detailreiche allegorische Auslegung bei Hugo von St. Viktor (1097–1141): „Nuptiae Isaac et Rebecca designannt nuptias Christi et Ecclesiae.“ (Allegoriae in Vetus Testamentum, Lib. 1; in: J.P. Migne, Patrologia Latina, Bd. 175, 648).

biblischen Vorlage hervorgehoben wird, während die Mutter im Hintergrund bleibt, aber durchaus zu sehen ist (anders Brinkmann, Studien, 41). Die Zusammenstellung der beiden Szenen findet sich z.B. in Pictor in carmine XVI,3 (Edition Wirth, 153; um 1200), bildlich in Köln im Deckenfresko von St. Maria Lyskirchen (um 1250), ferner in der Biblia pauperum (14. Jh.), in der Glasmalerei im Zweiten Typologischen Fenster im nördlichen Seitenschiff der Kathedrale von Canterbury (um 1180) sowie in den Bibelfenstern von St. Vitus in Mönchengladbach (um 1275), der Dominikanerinnenkirche in Stetten (dreibahnig; um 1280–90; heute: Michaelskapelle auf Schloss Hohenzollern) und St. Dionys in Esslingen (um 1300)[62].

6. Zentrale Elemente der Darstellung der Taufe Jesu sind Wasser, insbesondere der Jordan, und das Herabfahren des Geistes in Gestalt einer Taube. Ihr entspricht auf der alttestamentlichen Seite als Symbol der Rettung die Arche, die sicher über das Wasser gleitet und aus der Noah hervorschaut, um die Taube in Empfang zu nehmen, die als Lebenszeichen einen grünen Zweig bringt (Gen 8,11) und die im Mittelalter auf den Heiligen Geist bezogen werden konnte. Die allegorische Auslegung der Fluterzählung auf die Taufe geht auf das Neue Testament selbst zurück. Schon 1Petr 3,18–22 betrachtet die Rettung durch die Taufe als Gegenbild (ἀντίτυπος) zur Rettung durch die Arche, die damit umgekehrt zum Vorbild der Taufe avanciert. Als Lebensbild ist Noah mit der Taube schon in der frühchristlichen Kunst belegt, z.B. in der Petrus- und Marcellinus-Katakombe in Rom (4. Jh.). Die Zusammenstellung der beiden Szenen findet sich z.B. auch in den Bibelfenstern der Katharinenkirche in Oppenheim (um 1280)[63] und der Klosterkirche St. Pauli in Brandenburg a.d. Havel (um 1330 / 1868/70).

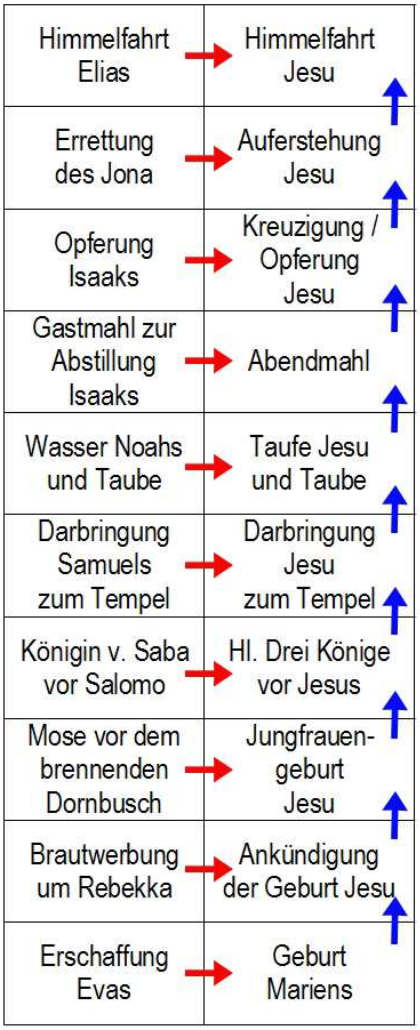

Abb. 18 Plan zu Aufbau und Leserichtungen des älteren Bibelfensters.

7. Von der Taufe macht der Zyklus einen großen Sprung zum Letzten Abendmahl. Diesem Mahl entspricht auf der alttestamentlichen Seite nach der Deutung Rodes[64] die Darstellung des großen Festmahls, das Abraham nach Gen 21,8 anlässlich der Entwöhnung Isaaks veranstaltet hat. Das Bild zeigt ein Festmahl und eine Dienerin, die Isaak seiner Mutter von der Brust nimmt. In der patristischen und mittelalterlichen Literatur gibt es m.W. keinen Beleg, der zwischen diesen beiden Szenen eine Verbindung herstellt. Zwar hat z.B. Rupert von Deutz (1070–1129) Abrahams Gastmahl allegorisch ausgelegt,[65] jedoch keinen Bezug zum Abendmahl hergestellt. Auch in der Bildkunst werden die beiden Szenen m.W. nur in dem Kölner Bibelfenster zusammen gezeigt. Für sich genommen hat die Darstellung von

[62] Vgl. Brinkmann, Studien, 275–298.
[63] Vgl. Brinkmann, Studien, 149–157.
[64] Rode, Glasmalereien, 54f.; ders., Die mittelalterlichen Glasmalereien, 55; vgl. Brinkmann, Bilderkreis, 173f.
[65] De Trinitate et operibus eius, In Genesim, VI,19, in: J.P. Migne, Patrologia Latina, Bd. 27, 419.

Abrahams Gastmahl allerdings mindestens zwei bislang übersehene Parallelen in der Buchmalerei, nämlich in einem altenglischen Hexateuch (2. Viertel 11. Jh.)[66] und in einer Handschrift der Concordantiae caritatis, einer spätmittelalterlichen Weiterführung der Biblia pauperum (14. Jh.),[67] wo die Szene allegorisch auf Jesu Darbringung im Tempel bezogen wird.

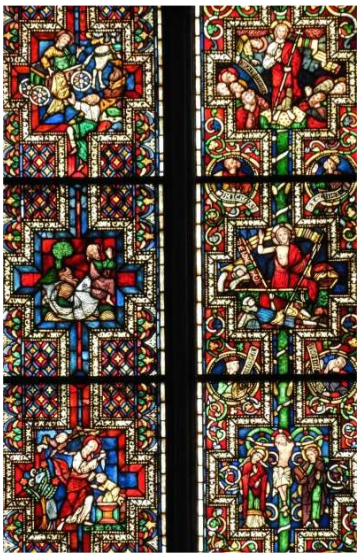

Abb. 19 Kreuzigung, Auferstehung und Himmelfahrt mit ihren alttestamentlichen Vorabschattungen (älteres Bibelfenster des Kölner Doms).

8. Der Kreuzigungsszene wird die sog. Opferung Isaaks als Präfiguration an die Seite gestellt (Gen 22,1–19). Damit wird die seit der Zeit der Alten Kirche verbreitete Auslegung von Gen 22 aufgenommen. Auch in der christlichen Kunst hat die Darstellung der Opferung Isaaks angesichts ihrer typologischen Auslegung seit der Antike ihren festen Ort, z.B. in der Katakombe an der Via Latina in Rom (4. Jh.). Eine parallele Darstellung von Kreuzigung Jesu und Opferung Isaaks findet sich am Klosterneuburger Altar des Nikolaus von Verdun (1181) und in der Biblia pauperum (14. Jh.) sowie in der Glasmalerei im zentralen Apsisfenster der Kathedrale von Canterbury (um 1200), nördlich neben dem Achsfenster in der Kathedrale von Bourges (um 1210) und in Köln im zentralen oberen Apsisfenster der romanischen Kirche St. Kunibert, dort im Kontext einer Darstellung der Wurzel Jesse (um 1230), ferner in der Katharinenkirche in Oppenheim (um 1280) sowie der ehem. Franziskanerkirche St. Georg (dreibahnig; um 1320)[68] und der Frauenkirche (dreibahnig; um 1330), beide in Esslingen.

9. Der Darstellung der Auferstehung Christi steht als Prolepse die berühmte Szene aus der Jonaerzählung voran, in der der Prophet von einem rettenden Fisch an Land gespuckt wird (Jona 2,1). Diese Szene ist schon in Mt 12,40 auf die Auferstehung bezogen: „Wie Jona (nur) drei Tage und drei Nächte im Bauch des Fisches war, so wird der Menschensohn (nur) drei Tage und drei Nächte im Schoß der Erde sein.“ Diese Auslegung ist breit rezipiert worden und so ist die Ausspuckszene auch in der christlichen Sepulkralkunst schon früh belegt, z.B. auf dem berühmten Jona-Sarkophag (um 300) in den Vatikanischen Museen, der die ganze Jona-Erzählung abbildet. Neben der Darstellung der Auferstehung findet sich die besagte Jona-Szene z.B. in der Biblia pauperum (14. Jh.),[69] in der Glasmalerei z.B. auch in den beiden oben genannten Apsisfenstern in der Kathedrale von Canterbury und in St. Kunibert in Köln, auch dort jeweils oberhalb des Szenenpaars Opferung Isaaks // Kreuzigung, dann in St. Vitus in Mönchengladbach (um 1275), St. Peter und Paul in Weißenburg im Elsaß (um 1275/80)[70] sowie in der Dominikanerinnenkirche in Stetten (dreibahnig; um 1280–90; heute: Michaelskapelle auf Schloss Hohenzollern), ferner in drei Kirchen in Esslingen, St. Dionys (um 1300), St. Georg (dreibahnig; um 1320) und der Frauenkirche (dreibahnig; um 1330).

10. Der Himmelfahrt Christi ist die Himmelfahrt des Propheten Elia an die Seite gestellt. Man sieht Elia in einem von einem Pferd aufwärts gezogenen Wagen, während er seinem Schüler Elisa seinen Mantel gibt und ihn damit symbolisch als

[66] Ms. Cotton Claudius B.IV., fol.35 v. London, British Library.

[67] Ms. Lilienfeld, N.Ö., Zisterzienserstift, Hs. 151; Abbildung in: H.M. von Erffa, Art. Darbringung im Tempel, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 3, München 1954, 1057–1076, Abb. 9 (auch in: RDK Labor [http://www.rdklabor.de/w/?oldid=89142, Zugriff: 29.03.2019]).

[68] Vgl. Brinkmann, Studien, 299–320.

[69] Vgl. Pictor in carmine CX,6 (Edition Wirth, 246; um 1200).

[70] Vgl. Brinkmann, Studien, 191–207.

Nachfolger einsetzt. Elisa schaut dabei wie rechts die Apostel nach oben, dem entschwindenden Herrn hinterher. Die Himmelfahrt des Elia ist schon in der Alten Kirche als Vorabschattung der Himmelfahrt Christi verstanden worden. Eine Darstellung der Himmelfahrt des Elia findet sich z.B. schon an der Tür von St. Sabina in Rom (432 n. Chr.). Zusammen finden sich die beiden hier verbundenen Himmelfahrtsszenen z.B. in Pictor in carmine CXV,7 (Edition Wirth, 249; um 1200), im Bild auch auf dem Klosterneuburger Altar des Nikolaus von Verdun (1181) sowie in der Biblia pauperum (14. Jh.), in Köln zudem im Deckenfresko von St. Maria Lyskirchen (um 1250), in der Glasmalerei – wie schon die beiden letzten Szenenpaare – im zentralen Apsisfenster der Kathedrale von Canterbury (um 1200), aber auch in den Bibelfenstern von St. Vitus in Mönchengladbach (um 1275), St. Georg in Esslingen (dreibahnig; um 1320) und in der Dominikanerkirche von Wimpfen (dreibahnig; um 1300–1320; heute: Württembergisches Landesmuseum Stuttgart)[71].

Nur wenige Meter südwestlich vom älteren Bibelfenster befindet sich in der Stephanuskapelle das jüngere Bibelfenster (um 1280),[72] welches das ältere aufnimmt, aber auch das Bibelfenster der ehemaligen Benediktiner-Abteikirche St. Vitus in Mönchengladbach (um 1275). Ursprünglich bildete das jüngere Bibelfenster das Achsenfenster der Kölner Dominikanerkirche Heilig Kreuz, die einst 100 m nördlich der noch heute existierenden Dominikanerkirche St. Andreas zwischen Marzellenstraße und Stolkgasse stand, jedoch 1804 im Zuge der Säkularisation abgerissen wurde. Doch konnte das Fenster, das von dem Kölner Erzbischof Siegfried von Westerburg und vermutlich auch Albertus Magnus gestiftet worden ist,[73] der dem Dominikanerorden angehörte und lange in Köln gelebt und gelehrt hat, gerettet werden und ist nach Zwischenstationen seit 1892 an seinem heutigen Ort im Dom zu sehen. Statt der ursprünglich 2 x 12 biblischen Szenen sind allerdings nur noch 2 x 10 zu sehen, und von diesen sind vier alttestamentliche und eine neutestamentliche 1892 erneuert worden, ohne dass die ursprüngliche Darstellung der verschwundenen Originale bekannt war.[74] Der Aufbau des Fensters entspricht dem des älteren Bibelfensters: In zwei Bahnen finden sich rechts – von unten nach oben zu lesen – Szenen aus dem Neuen Testament in chronologischer Abfolge und diesen Szenen sind links jeweils alttestamentliche Szenen zugeordnet, die als Vorabschattungen der neutestamentlichen Szenen zu verstehen sind. Gehen wir vom jetzigen Zustand dieses Bibelfensters aus, so zeigt es gegenüber dem älteren Bibelfenster auf der neutestamentlichen Seite in acht Fällen dieselbe Szene. Es fehlen die Geburt Marias und die Darbringung im Tempel, dafür sieht man die Geißelung Jesu und die Ausgießung des Hl. Geistes. Von den acht identischen Szenen des Neuen Testaments haben vier dieselbe alttestamentliche Szene als Pen-

[71] Vgl. Brinkmann, Studien, 261–273.
[72] Vgl. Rode, Die mittelalterlichen Glasmalereien, 83–91; Brinkmann, Bibelfenster, 10–29; dies., Studien, 133–148.
[73] Zu den Unsicherheiten vgl. Brinkmann, Bibelfenster, 2f.
[74] Moderne Ergänzungen sind: Gideon mit Vlies; Abraham und Melchisedek; Jonas Rettung; Himmelfahrt des Elia; Auferstehung Jesu.

dant erhalten, vier dagegen eine andere. So ergeben sich jetzt folgende Bildpaare:

1. Der Zyklus beginnt mit der Ankündigung der Geburt Jesu. Das alttestamentliche Fenster, das erst 1892 geschaffen wurde, zeigt Gideon und ein Lammfell und bezieht sich damit auf das Beglaubigungswunder bei der Berufung dieses Richters: Ausgebreitete Wolle ist am ersten Morgen nass vom Tau, während die Umgebung trocken ist, und am zweiten Morgen ist es umgekehrt (Ri 6,36–40). Diese Erzählung wurde im Mittelalter häufig auf die Jungfrauengeburt bezogen: Wie die Wolle Feuchtigkeit empfing, während ihre Umgebung trocken blieb, so konnte Maria empfangen, während ihre Jungfräulichkeit unangetastet blieb.[75] Bilder des Vlieswunders finden sich schon in der byzantinischen Buchmalerei,[76] mit der Geburtsankündigung zusammengestellt wurde es z.B. auch in Pictor in carmine I,8 (Edition Wirth, 133; um 1200), im Bild in der Biblia pauperum (14. Jh.), in den früheren Bibelfenstern der Dominikanerinnenkirche in Stetten (dreibahnig; um 1280–90; heute: Michaelskapelle auf Schloss Hohenzollern) und der Ritterstiftskirche St. Peter in Wimpfen (um 1275–80; heute: Darmstadt, Hessisches Landesmuseum).

Gabe des Gesetzes an Mose	Ausgießung des Hl. Geistes
Himmelfahrt Elias	Himmelfahrt Jesu
Errettung des Jona	Auferstehung Jesu
Aufrichtung der Ehernen Schlange	Kreuzigung / Opferung Jesu
Achior an einem Baum gefesselt	Geißelung Jesu
Abraham und Melchisedek	Abendmahl
Naamans Bad im Jordan	Jesu Taufe im Jordan
Königin v. Saba vor Salomo	Hl. Drei Könige vor Jesus
Mose vor dem brennenden Dornbusch	Jungfrauen-geburt Jesu
Gideon mit dem Vlies	Ankündigung der Geburt Jesu

Abb. 20 Plan zum Aufbau des jüngeren Bibelfensters in seiner heutigen Fassung (urspr. um 1280; Themen der gelb markierten Felder stimmen mit dem älteren Bibelfenster überein).

2. Wie im älteren Bibelfenster gilt die Dornbuschszene als Vorabschattung der Jungfrauengeburt. In dem Busch ist hier – anders als im Fenster im nördlichen Seitenschiff (s.o.) und wohl auch im älteren Bibelfenster – nicht Gott-Vater dargestellt, sondern ausweislich der Inschrift Jesus Christus.
3. Ebenfalls wie im älteren Bibelfenster wird das Erscheinen der Hl. Drei Könige mit dem der Königin von Saba parallelisiert.
4. Als Pendant zur Taufe Jesu im Jordan erscheint hier die Reinigung Naamans im Jordan. Der aramäische Hauptmann, der von Aussatz befallen war, hat sich auf Anraten des Propheten Elisa im Jordan gebadet und die Krankheit damit erfolgreich bekämpft (2Kön 5,1–19). Die Parallelität zur Taufe Jesu wird hier in der Gleichartigkeit der Gestaltung der beiden Bilder deutlich. Die Zusammenstellung beider Szenen findet sich z.B. auch in Pictor in carmine XXVII,4 (Edition Wirth, 162; um 1200), bildlich in Köln im Deckenfresko von St. Maria Lyskirchen (um 1250) sowie in der Glasmalerei in den Bibelfenstern von St. Vitus in Mönchengladbach (um 1275) und St. Dionys in Esslingen (um 1300).
5. Von der Taufe springt der Zyklus zum Letzten Abendmahl. Auf der alttestamentlichen Seite erscheint in dem von 1892 stammenden Fenster Melchisedek, der Priesterkönig von Jerusalem, der Abraham Brot und Wein gibt (Gen 14,18–20). Diese Szene konnte schon in der Alten Kirche auf die Einsetzung des Abendmahls bezogen werden, z.B. bei Clemens von Alexandrien (Stromata IV 161,3). Zusammen sind beide Szenen bildlich z.B. auf dem Klosterneuburger Altar des Nikolaus von Verdun (1181) zu sehen sowie in der Biblia Pauperum (14. Jh.) und im Speculum humanae salvationis (14. Jh.), ferner in der Glasmalerei in den Bibelfenstern

[75] Vgl. S. Epp / S. Appuhn-Radtke, Art. Gideon, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte Labor (http://www.rdklabor.de/w/?oldid=95463), 2016 (Zugriff: 29.3.2017).
[76] Vgl. H. Sachs, Art. Gedeon, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 2, Freiburg i. Br. 1970, 125.

der Frauenkirche in Esslingen (dreibahnig; um 1330) und der Klosterkirche St. Pauli in Brandenburg a.d. Havel (um 1330 / 1868/70).
6. Als Vorabschattung der Geißelung Jesu, bei der Jesus hier an eine Gerichtssäule gebunden ist, erscheint eine Szene aus dem Buch Judit. Der Ammoniter Achior hatte Holofernes, dem Feldherrn des „assyrischen" (historisch freilich babylonischen) Königs Nebukadnezar, abgeraten, Israel anzugreifen, da dessen Gott unbesiegbar sei. Wegen dieses Defätismus hat Holofernes ihn an einen Baum binden lassen (Jdt 6,9 Vulgata!). Zusammen können sich die beiden Fesselungsszenen auch im Speculum humanae salvationis (14. Jh.) und einer Erweiterung der Biblia pauperum (15. Jh.) finden, in der Glasmalerei z.B. in den Bibelfenstern von St. Vitus in Mönchengladbach (um 1275) und in der Dominikanerkirche von Wimpfen (dreibahnig; um 1300–1320; heute: Württembergisches Landesmuseum Stuttgart) sowie in den drei Esslinger Kirchen St. Dionys (um 1300), St. Georg (dreibahnig; um 1320) und der Frauenkirche (dreibahnig; um 1330).
7. Als Vorläufer der Kreuzigung wird im alttestamentlichen Fenster die eherne Schlange gezeigt, die Moses in der Wüste anlässlich einer Schlangenplage aufgerichtet hatte. Israeliten, die gebissen worden waren, konnten sie anschauen und blieben dann am Leben (Num 21,4–9). Die eherne Schlange ist also wie das Kreuz ein Lebenszeichen bzw. prägnant formuliert: Die Schlange an der Stange ist Christus am Kreuz. Diese Auslegung der ehernen Schlange findet sich schon im Johannesevangelium (Joh 3,14) und hat von da aus eine weite Verbreitung erfahren. Bildlich ist die Zusammenstellung der beiden Szenen schon auf dem Tragaltar aus Stavelot (um 1150) bezeugt, später in der Biblia pauperum (14. Jh.), zudem vielfach in der Glasmalerei, nämlich in den Bibelfenstern von St. Vitus in Mönchengladbach (um 1275), der Ritterstiftskirche St. Peter in Wimpfen (um 1275–80; heute: Darmstadt, Hessisches Landesmuseum), der Dominikanerkirche in Wimpfen (dreibahnig; um 1300–1320; heute: Württembergisches Landesmuseum Stuttgart), der Dominikanerinnenkirche in Stetten (dreibahnig; um 1280–90; heute: Michaelskapelle auf Schloss Hohenzollern) sowie der drei Esslinger Kirchen St. Dionys (um 1300), St. Georg (dreibahnig; um 1320) und ursprünglich wohl ebenfalls der Frauenkirche (dreibahnig; um 1330), aber auch der Klosterkirche St. Pauli in Brandenburg a.d. Havel (um 1330 / 1868/70).
8. Der Auferstehung Jesu wird wie im älteren Bibelfenster die Rettung des Jona als alttestamentliche Vorabschattung vorangestellt. Beide Scheiben wurden 1892 erneuert.
9. Ebenfalls wie im älteren Bibelfenster wird die Himmelfahrt Jesu mit der des Elia parallelisiert. Bei der linken Scheibe handelt es sich um eine Erneuerung von 1892.
10. Der Gabe des Hl. Geistes an Pfingsten entspricht in der alttestamentlichen Bahn die Gabe der beiden Gesetzestafeln mit den Zehn Geboten an Mose (Ex 20). Wie damals Gott im Feuer herabgefahren ist, so an Pfingsten der Hl. Geist in Feuerflammen. Dabei rückt die Darstellung Maria ins Zentrum. Die Zusammenstellung der beiden Szenen findet sich z.B. auch auf dem Klosterneuburger Altar des Nikolaus von Verdun (1181) und in der Biblia pauperum (14. Jh.), zudem in der Glasmalerei im Bibelfenster von St. Vitus in Mönchengladbach (um 1275).

Dem typologischen Modell sind auch die Bildteppiche der Barockzeit verpflichtet, die Peter Paul Rubens, der bis zu seinem 10. Lebensjahr in Köln lebte, 1625–1627 entworfen hat und die um 1640 in Brüssel gewebt worden sind.[77] Sie hingen von 1688–1842 im Chorraum vor den Chorschranken und bildeten damit den Rahmen der Eucharistiefeier (heutzutage werden sie nur noch von Ostern bis Himmelfahrt an den Längsseiten des Mittelschiffs aufgehängt). Inhaltlich zeigen sie den Sieg der Eucharistie, auf einem Bild Luther und Calvin als besiegt

[77] Vgl. Naredi-Rainer, Kunstvolles, 76f.

auf der Erde liegende Ketzer. Vier Teppiche, die beiden westlichen und die beiden östlichen, bieten alttestamentliche Szenen, die auf die Eucharistie bezogen werden: Manna als himmlische Speise, ein Engel reicht Elia Brot und Wein, Melchisedek reicht Abraham Brot und Wein sowie das Opfer im Salomonischen Tempel mit Blut und Schaubroten.

Abb. 21 Die Speisung Israels mit Manna wurde als Vorabschattung des Abendmahls verstanden (Wandteppich nach einem Entwurf von Peter Paul Rubens).

2.4. Das thematische Modell

Gegenüber dem typologischen Modell will dieses Modell die Texte des Alten Testaments viel stärker in ihrer ursprünglichen Aussageabsicht zu Wort kommen lassen und zeigen, dass es im Blick auf Gottes Handeln, aber auch auf Glauben, Zweifeln und Hoffen der Menschen sowie ethische Aussagen zwischen Altem und Neuem Testament Übereinstimmungen gibt.

Bei dem Nord-Portal der Westfassade des Doms handelt es sich um das sog. Dreikönigsportal. Dessen Gewändefiguren hat der Bildhauer Peter Fuchs im 19. Jh. geschaffen,[78] doch sind Hiob und die Königin von Saba sowie die Köpfe der meisten anderen Figuren nach dem 2. Weltkrieg von der Bildhauerin Elisabeth Baumeister-Bühler erneuert worden, [79] und so trägt die Königin von Saba Mode der 1950er Jahre. Die Auswahl der Figuren läuft auf die für Köln so wichtigen Heiligen Drei Könige zu, die auch im Tympanon dargestellt sind, und zeigt, dass sie als fromme Könige und als fromme Ausländer im Alten Testament der Sache nach Vorläufer hatten.[80]

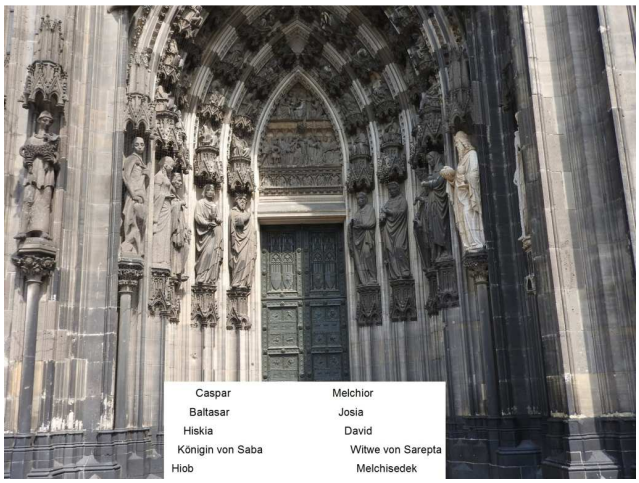

Abb. 22 Im AT gab es fromme Könige und fromme Ausländer, so dass sich thematische Linien zu den Heiligen Drei Könige ziehen lassen (Drei-Königs-Portal).

[78] Vgl. Fuchs' Entwurf des Portals von 1870 in: Lauer / Puls, Skulptur am Dom, 310.
[79] Wolff, Dom, 14.
[80] Das Figurenprogramm weicht deutlich von Boisserées Vorschlag von 1845 (144) ab. Er hatte Bilder der Hl. Drei Könige im Hauptportal vorgesehen (s.o. Anm. 14) und im Nordportal solche der Zwölf Kleinen Propheten sowie von Melchisedek und Aaron (so auch noch der 1847 beschlossene Entwurf). Diese Figuren hätten den vorgegebenen, schon im Mittelalter vollende-

Die linke Reihe beginnt mit Hiob, zu dessen Füßen ein Hund sitzt. Bei diesem handelt es sich um eine Aufnahme von Lk 16,21. Die Hunde, die dort die Geschwüre des armen Lazarus lecken, sind hier auf Hiob übertragen, der ebenfalls an Geschwüren litt. Für das Bildprogramm ist jedoch entscheidend, dass es sich bei Hiob um einen frommen Ausländer handelt, stammt er doch aus dem Land Uz (Hi 1,1), das in Syrien oder Edom zu lokalisieren ist.[81] Ihm gegenüber steht Melchisedek, der auch kein Israelit war, sondern König Jerusalems in vorisraelitischer Zeit. Er hat Abraham freundschaftlich empfangen, ihm Brot und Wein gereicht und sich insofern als frommer Ausländer erwiesen (Gen 14,18–20). In der Reihe der Figuren folgen zwei Frauen: aus dem fernen Süden die Königin von Saba, die Salomo ihre Aufwartung gemacht hat (1Kön 10), und aus dem Norden die Witwe von Sarepta, die Elia versorgt hat (1Kön 17,8–16) und an dem Gefäß in ihrem Arm zu erkennen ist, das auf Elias wunderbare Ölvermehrung verweist. Beide Frauen gelten als fromme Ausländerinnen. Den vier positiv gezeichneten Nicht-Israeliten folgen drei Könige Israels, die als fromm gelten können, links Hiskia, der ein Götzenbild zertritt (2Kön 18,3f.), rechts David und Josia, der ein Buch, das aufgefundene Gesetzbuch, hält (2Kön 22,1ff.). Abgeschlossen wird die Reihe von den Hl. Drei Königen, links Baltasar und Caspar, rechts Melchior. Diese frommen Könige aus dem fernen Morgenland sind der Zielpunkt des Dreikönigsportals. Thematisch sind sie jedoch nichts Neues, gab es doch schon im Alten Testament sowohl fromme Ausländer, als auch fromme Könige, doch werden diese beiden Linien in ihnen zusammengeführt.

Abb. 23 Hiob und die Königin von Saba repräsentieren fromme Ausländer (Dreikönigsportal).

Wie sehr Altes und Neues Testament eine Einheit bilden, zeigt vor allem das Fenster im Zentrum der Westfassade des Doms. Es wurde vom preußischen Kronprinzen Friedrich, dem späteren „99-Tage-Kaiser“ Friedrich III., und seiner Frau Victoria gestiftet, und er bestimmte auch das Programm, das einem von der Aufklärung geprägten Protestantismus entsprechend die Ethik ins Zentrum des Glaubens bzw. der Kirche rückt. Auch wenn die ethischen Aussagen katholischen Moralvorstellungen durchaus entsprechen und das Fenster insofern um konfessionellen Ausgleich bemüht ist,[82] setzt das preußische Prinzen-

ten Gewändefiguren des Südportals entsprochen, von denen jedoch im 19. Jh. nur fünf erhalten waren, die übrigen von Fuchs erneuert worden sind: Zwölf Apostel sowie Paulus und Barnabas (statt Barnabas und dem für Judas nachgerückten Matthias hatte Boisserée [144] jedoch Simeon und Zacharias vorgesehen [so auch noch der 1847 beschlossene Entwurf]).

[81] Vgl. M. Witte, Art. Uz, in: Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet (www.wibilex.de), 2009 (Zugriff: 30.3.2019; http://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/46111/).

[82] Vgl. Lymant, Glasmalereien, 353.

paar hier gegenüber den katholisch geprägten Bayernfenstern von König Ludwig einen durchaus protestantischen Akzent, zumal die Beischriften am Fuß jedes Bildes die Übersetzung der Lutherbibel aufnehmen. Entwurf und Ausführung des Fensters übertrug das Prinzenpaar Carl Julius Milde aus Lübeck (1803–1875). Eingesetzt wurde das Fenster 1877.

Das Hauptfeld des Fensters teilt sich in zwei Hälften mit jeweils 3 x 3 Feldern, darüber wird im Couronnement auf das Jüngste Gericht und damit auf die eschatologischen Folgen ethischen Handelns verwiesen. Die linke Hälfte des Hauptfeldes zeigt Szenen, die gute Taten und Eigenschaften veranschaulichen und auffälligerweise mehrheitlich dem Alten Testament entnommen sind, die rechte bietet dagegen Szenen, die schlechte Taten und Werte illustrieren und mehrheitlich aus dem Neuen Testament stammen.

Abb. 24 Gute und schlechte Taten werden an Beispielen aus Altem und Neuem Testament illustriert (Westfenster des Kölner Doms; 1877).

In der rechten Hälfte gilt jede Bahn einem Thema: Die linke beginnt mit der Erzählung vom Goldenen Kalb (Ex 32), die nach einer verbreiteten, schon in der Alten Kirche belegten Auslegung zeigt, dass Gold und Reichtum zur Sünde verführen (vgl. z.B. Tertullian, De cultu feminarum II, 13.16). Die Beischrift zitiert die Gerichtsankündigung Ex 32,34. Es folgt das Gleichnis vom reichen Mann und armen Lazarus (Lk 16,19–31). Die Beischrift zitiert hier einen Text, der nicht zum Gleichnis gehört, nämlich Mk 10,23: „Wie schwer werden die Reichen in das Reich Gottes kommen!“. Das dritte Bild sieht Ananias und Sapphira, die Geld unterschlagen hatten, als negatives Beispiel (Apg 5,1–11). Die negative Sicht von Reichtum ist der rote Faden, der diese drei Erzählungen verbindet. Die

mittlere Bahn gilt dem Thema Mord: Kain tötet Abel (Gen 4,1–16), Salome lässt Johannes den Täufer enthaupten (Mk 6,14–29; die Beischrift zitiert Mt 17,12) und Judas wird bezahlt, weil er Jesus verraten und damit dem Tod ausgeliefert hat (Mt 26,48f.). Die rechte Bahn hat das Thema Überheblichkeit als roten Faden: Der babylonische König Belsazar hat sich in wahnwitziger Selbstüberschätzung gegen Gott erhoben und bei einem Gastmahl aus den Gefäßen des Jerusalemer Tempels getrunken (Dan 5,2.23). Die Beischrift zitiert das vernichtende Urteil Daniels (Dan 5,27). Im Gleichnis vom Pharisäer und Zöllner erscheint der Pharisäer als jemand, der sich selbst erhöht (Lk 18,9–14; die Beischrift zitiert Lk 18,11). Simon Magus ließ sich von seinen Anhängern als „die große Kraft Gottes" verehren (Apg 8,10). Reichtum, Mord und Überheblichkeit sind also die Themen der drei Bahnen, die aus Altem wie Neuem Testament ethisch verwerfliches Handeln explizieren.

Gute Werke und Werte			**Schlechte Werke und Werte**		
Gottes Gesetz halten **Mose**	*Gottwohlgefällig leben* **Abel**	*Gott gehorsam sein* **Abraham**	*Reichtum* **Goldenes Kalb**	*Mord* **Kain tötet Abel**	*Überheblichkeit* **Belsazars Fest**
Freundschaft **David und Jonatan**	*Sexualität* **Josef und Potifars Frau**	*Treue* **Rut und Noemi**	*Reichtum* **Reicher Mann / armer Lazarus**	*Mord* **Enthauptung des Johannes**	*Überheblichkeit* **Pharisäer und Zöllner**
Buße **Der verlorene Sohn**	*Vergebung* **Stephanus**	*Barmherzigkeit* **Samariter**	*Reichtum* **Ananias und Sapphira**	*Mord* **Bezahlter Judaskuss**	*Überheblichkeit* **Simon Magus**

Abb. 25 Plan zum Westfenster des Kölner Doms.

Die linke Hälfte des Fensters ist nicht in thematische Bahnen, sondern Reihen aufgeteilt. In der obersten Reihe geht es primär um das Verhalten gegenüber Gott. Im ersten Fenster zeigt Mose auf die Zehn Gebote, die er von Gott erhalten hat, und die Beischrift zitiert aus Dtn 8,6 Gottes Forderung, die Gebote zu halten. Die rechts folgende Darstellung des gottwohlgefälligen Opfers Abels impliziert die Aufforderung zu einem gottwohlgefälligen Wandel. Die anschließende Opferung Isaaks wird hier ganz anders verstanden als im älteren Bibelfenster: nicht als Verweis auf die Kreuzigung, sondern Abraham erscheint in seiner Gottesfurcht – die Beischrift zitiert Gen 22,12 – aber auch seinem Gehorsam als Vorbild. Die mittlere Reihe thematisiert deutlich das Verhalten gegenüber Mitmenschen. Das erste Bild stellt die Freundschaft von David und Jonatan als Vorbild hin. Das zweite Bild zeigt die Potifarszene der Josefsgeschichte: Josef weigert sich, Ehebruch zu begehen. Das Verhältnis von Rut und Noomi veranschaulicht schließlich Treue. In der dritten Reihe, die auf neutestamentliche Erzählungen Bezug nimmt, klingen sowohl die zwischenmenschliche Ebene als auch das Verhältnis zu Gott an. Beim Gleichnis vom verlorenen Sohn wird in der Beischrift Lk 15,21 zitiert: „Vater, ich habe gesündiget gegen den Himmel und vor dir; ich bin fort nicht mehr wert, daß ich dein Sohn heiße." Die Buße des

Sohnes wird dadurch ins Zentrum gerückt und als vorbildlich propagiert. Zur folgenden Steinigung des Stephanus werden dessen letzte Worte zitiert: „Herr Jesu, nimm meinen Geist auf!“ und „Herr, behalt ihnen diese Sünde nicht!“ (nach der Zählung der damaligen Lutherbibel wird Apg 7,58.59 statt Apg 7,59.60 genannt). Damit rückt die vorbildliche Vergebungsbereitschaft des Stephanus in den Fokus. Der Zyklus schließt mit dem Gleichnis vom Barmherzigen Samariter, zu dem aus der Bergpredigt Mt 5,7 zitiert wird: „Selig sind die Barmherzigen, denn sie werden Barmherzigkeit erlangen.“

3. Ergebnis

Das Alte Testament wird im Kölner Dom sehr breit rezipiert und dabei durchweg positiv gesehen. Das antithetische Modell findet sich zwar an exponierter Stelle im Tympanon des Haupteingangs, hat ansonsten jedoch kein Gewicht. Das Modell Verheißung – Erfüllung ist dagegen häufiger belegt. Von zentraler Bedeutung sind jedoch die drei übrigen genannten Modelle. Das typologische Modell, das das Christusgeschehen schon im Alten Testament präfiguriert findet, prägt fast alle alttestamentlichen Darstellungen aus der ersten Bauphase des Doms (13.–16. Jh.). In der zweiten Bauphase (19. Jh.) steht dagegen das heilsgeschichtliche Modell im Zentrum, das allerdings auch schon das Bildprogramm des Dreikönigenschreins (12./13. Jh.) und des Wurzel-Jesse-Fensters (1509) bestimmt. Die Verbindung zwischen den Testamenten wird hier als geschichtliche Kontinuität gesehen. Daneben ist in der zweiten Bauphase auch das thematische Modell, das zwischen den Testamenten inhaltliche Verbindungslinien zieht und die sachliche Kontinuität herausstellt, gut vertreten. Ein Gang durch den Kölner Dom lädt somit ein, die Modelle der „Biblischen Theologie“ in ihrer Vielfalt zu studieren und es bietet sich an, diesen Gang in der benachbarten Kirche St. Andreas fortzusetzen …

Literaturverzeichnis

Becker, J., Das Plastikprogramm des Kölner Domes 1845–57, Kölner Domblatt 1970, 15–28

Bisky, J., „… in einem unendlichen Bau der Stadt Gottes auf Erden“. Boisserées *Domwerk* im Kontext romantischer Architekturtheorie, G. von Graevenitz (Hg.), Die Stadt in der europäischen Romantik, Würzburg 2000, 93–108

Bloch, P., Nachwirkungen des Alten Bundes in der christlichen Kunst, in: K. Schilling / K. Hackenberg (Hgg.), Monumenta Judaica. 2000 Jahre Geschichte und Kultur der Juden am Rhein, Köln 1963, 735–781

Bloch, P., Kölner Skulpturen des 19. Jahrhunderts, Wallraf-Richartz-Jahrbuch 29 (1967), 243–290

Bloch, P., Typologische Kunst, in: P. Wilpert, Lex et Sacramentum im Mittelalter, Berlin 1969, 127–142

Boisserée, S., Geschichte und Beschreibung des Doms von Köln, nebst Untersuchungen über die alte Kirchenbaukunst, als Text zu Ansichten, Risse und einzelne Theile des Doms von Köln, 1. Aufl., Stuttgart 1823 (2. Aufl. 1842)

Boisserée, S., Ansichten, Risse und einzelne Theile des Doms von Köln, mit Ergänzungen nach dem Entwurf der Meister, nebst Untersuchungen über die alte Kirchen-Baukunst und ver-

gleichenden Tafeln ihrer vorzüglichsten Denkmale, Stuttgart 1821–1831 (2. veränderte Aufl., München 1842; 3. Aufl. neu hg. v. A. Wolff, Köln 1979)
Boisserée, S., Vorschlag, die heiligen Bildwerke zum Dom von Köln betreffend, hg. v. H. Rode, Kölner Domblatt 16/17 (1959), 141–159
Brinkmann, U., Das jüngere Bibelfenster (Meisterwerke des Kölner Doms 1), Köln 1984
Brinkmann, U., Der typologische Bilderkreis des Älteren Bibelfensters im Kölner Dom, in: Dombau und Theologie im mittelalterlichen Köln (Festschrift zur 750-Jahrfeier der Grundsteinlegung des Kölner Domes und zum 65. Geburtstag von Joachim Kardinal Meisner), Köln 1998, 151–183
Brinkmann, U., Studien zu den deutschen Bibelfenstern des 13. und beginnenden 14. Jahrhunderts, Köln 2008
Brinkmann, U. / Lambert, B., Biblische Geschichten auf Glas: Die Fenster von Johannes Klein im Erdgeschoss der Turmhallen des Kölner Domes, Köln 2012
Clemen, P., Der Dom zu Köln (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Bd. 6.3; Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln 1.3), Düsseldorf 1937
Dahmen, St., Die Bayernfenster des Kölner Doms 1844–1848. Kirchenausstattung zwischen Kunst, Theologie und Politik (Kölner Schriften zu Geschichte und Kultur 29), Köln 2009
Driver, S.R. / Neubauer, A., The Fifty-Third Chapter of Isaiah According to the Jewish Interpreters, Bd. II Translations, Oxford / London / Leipzig 1877
Erichsen, J. / Puschner U. (Hgg.), „Vorwärts, vorwärts sollst du schauen ...“ Geschichte, Politik und Kunst unter Ludwig I. (Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur 9), München 1986
Fontaine, A., Johannes Evangelist Klein, 1823–1883. Ein Prediger mit dem Zeichenstift, 4. Aufl., Norderstedt 2016
Geis, W., Portale. Die Entwürfe für die Bronzetüren am Kölner Dom, in: H. Borger (Hg.), Der Kölner Dom im Jahrhundert seiner Vollendung, Köln 1980, Bd. 1, 360–372
Guest, G.B., Picturing Women in the First Bible moralisee, in: C. Hourihane (Hg.), Insights and Interpretations, Princeton 2002, 106–130
Haag, E., Die Botschaft von Gottesknecht, in: N. Lohfink, Gewalt und Gewaltlosigkeit im Alten Testament (QD 96), Fraiburg 1983, 159–213
Hasak, M., Der Dom zu Köln, 1911
Helmken, Th., Der Dom zu Coeln. Seine Geschichte und Bauweise, Bildwerke und Kunstschätze, 4. Aufl., Köln 1899
Huppertz, A., Der Kölner Dom und seine Kunstschätze, 7. Aufl. 1964
Kauffmann, H., Die Kölner Domfassade. Untersuchung zu ihrer Entstehungsgeschichte, in: Der Kölner Dom. Festschrift zur Siebenhundertjahrfeier, 1248–1948, Kölner Domblatt 1948, 78–137
Kemp, W., Sermo Corporeus. Die Erzählung der mittelalterlichen Glasfenster, München 1987
Kemp, W., Parallelismus als Formprinzip. Zum Bibelfenster der Dreikönigenkapelle des Kölner Doms und verwandten Werken, Kölner Domblatt 56 (1991), 259–294
Koenen, K., Bildliche Darstellungen Salomos in Kirchen und anderen öffentlichen Räumen, BiKu 1 (2017), 1–27
Kreuser, J., Abriß der Geschichte des Kölner Domes, Katholische Zeitschrift für Wissenschaft und Kunst, 1,2 (1844), 68–82
Kreuser, J., Über christliche Bildnerei. Ein Fingerzeig für Dombaukünstler, Katholische Zeitschrift für Wissenschaft und Kunst, 3,2 (1846), 21–56
Kreuser, J., Andeutungen für Neubauten oder Bilderordnung für den Kölner Dom, in: ders., Der christliche Kirchenbau, seine Geschichte, Symbolik, Bildnerei, nebst Andeutungen für Neubauten, Bd. 2, 2. Aufl. Regensburg 1861, 377–541 (1. Aufl. Bonn 1951, 249–414)
Lauer, R., Die Skulptur des 19. Jahrhunderts am Kölner Dom, in: E. Trier / W. Weyres (Hgg.), Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland. Plastik (Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland), Düsseldorf 1980, 13–62
Lauer, R., Der Schrein der Heiligen Drei Könige (Meisterwerke des Kölner Domes 9), Köln 2006
Lauer, R. / Puls, M., Skulptur am Dom, in: H. Borger (Hg.), Der Kölner Dom im Jahrhundert seiner Vollendung, Köln 1980, Bd. 1, 286–320
Lauer, R. / Puls, M., Die Skulptur des 19. Jahrhunderts am Kölner Dom, in: H. Borger (Hg.), Der Kölner Dom im Jahrhundert seiner Vollendung, Köln 1980, Bd. 2, 295–324
Lohmann, F.W., Der Maler Friedrich Overbeck und die Lösung des Hochaltarproblems im Kölner

Dom, in: Jahrbuch des Kölnischen Geschichtsvereins 6–7 (1925), 173–195
Lymant, B., Glasfenster, in: H. Borger (Hg.), Der Kölner Dom im Jahrhundert seiner Vollendung, Köln 1980, Bd. 1, 321–330
Lymant, B., Die Glasmalereien des Kölner Domes, in: H. Borger (Hg.), Der Kölner Dom im Jahrhundert seiner Vollendung, Köln 1980, Bd. 2, 331–353
Matthaei, R., Sulpiz Boisserée und die Vollendung des Kölner Doms, Norderstedt 2016
Naredi-Rainer, P. von, „Kunstvolles im Dienste des Höchsten". Zur Ausstattung des Kölner Domes seit der Barockzeit, in: A. Wolff (Hg.), Der gotische Dom in Köln, Köln 1986, 75–92
Niehr, K., Gotikbilder – Gotiktheorien. Studien zur Wahrnehmung und Erforschung mittelalterlicher Architektur in Deutschland zwischen ca. 1750 und 1850, Berlin 1999
Niederländer, F. u.a., Gottesdienst im Dom, in: H. Borger (Hg.), Der Kölner Dom im Jahrhundert seiner Vollendung, Köln 1980, Bd. 1, 383–409
Oeming, M., Das Alte Testament als Teil des christlichen Kanons? Gesamtbiblische Theologien der Gegenwart, 3. Aufl., Zürich 2001
Oeming, M., Art. Biblische Theologie, in: Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet (www.wibilex.de), 2014 (Zugriff: 30.3.2019; http://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/15321/)
Preuß, H.D., Das Alte Testament in christlicher Predigt, Stuttgart u.a. 1984
Rode, H., Der Kölner Dom in der Anschauung Sulpiz Boisserées, in: Jahrbuch des Kölnischen Geschichtsvereins 29–30 (1957), 260–290
Rode, H., Der Kölner Dom. Glasmalereien in Deutschlands größter Kathedrale, Augsburg 1968
Rode, H., Die mittelalterlichen Glasmalereien des Kölner Domes (Corpus Vitrearum Medii Aevi. Deutschland IV,1), Berlin 1974
Scholz, H., Architektonischer Rahmen versus Bildprogramm, in: U. Bednarz / L. Helten / G. Siebert, Im Rahmen bleiben: Glasmalerei in der Architektur des 13. Jahrhunderts, Berlin 2017, 89–105
Schulten, W., Der Schrein der Heiligen Drei Könige im Kölner Dom, Köln o.J. (1975)
Schulten, W., Triumph der Eucharistie. Bildteppiche nach Entwürfen von P.P. Rubens (Meisterwerke des Kölner Doms 2), Köln 1986
Steinmann, M., Die Westfassade des Kölner Domes: der mittelalterliche Fassadenplan, Köln 2003
Sulpiz Boisserée. Der Briefwechsel mit Moller, Schinkel und Zwirner. Unter Verwendung der Vorarbeiten von E. Christern und H. Rode hrsg. v. A. Wolff, Köln 2008
Vogel, J.P.N.M., Sammlung der prächtigen Edelgesteinen womit der Kasten der dreyen heiligen Weisen Königen in der hohen Erz-Domkirche zu Köln ausgezieret ist, Bonn 1781
Weyden, E., Die neuen Dom-Fenster, ein Weihe-Geschenk Sr. Maj. des Königs Ludwig I. von Bayern, Köln 1848
Wirth, K.-A. (Hg.), Pictor in carmine. Ein Handbuch der Typologie aus der Zeit um 1200 nach MS 300 des Corpus Christi College in Cambridge (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte 17), Berlin 2006
Wolff, A., Der Dom zu Köln, bearbeitet und ergänzt von Barbara Schock-Werner, Greven, Köln 2015

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1–4.6–7.9–20.22–25: © Klaus Koenen, 2017; Abb. 5 und 8: Grundriss aus: Hasak, Dom, 74, Beschriftung Klaus Koenen; Abb. 21: Aus: Wikimedia Commons; © Frank Vincentz, Wikimedia Commons, lizenziert unter CreativeCommons-Lizenz cc-by-sa 3.0 unported; Zugriff 20.6.2017.

Impressum

Herausgeber:
Prof. Dr. Régis Burnet, regis.burnet@uclouvain.be
Prof. Dr. Susanne Gillmayr-Bucher, s.gillmayr-bucher@ku-linz.at
Prof. Dr. Klaus Koenen, koenen@arcor.de
Prof. Dr. Martin O'Kane, m.okane@tsd.ac.uk
Prof. Dr. Caroline Vander Stichele, C.H.C.M.VanderStichele@uvt.nl

„Die Bibel in der Kunst / Bible in the Arts" ist ein Projekt der Deutschen Bibelgesellschaft

Deutsche Bibelgesellschaft
Balinger Straße 31 A
70567 Stuttgart
Deutschland

www.bibelwissenschaft.de