

Julia von Ditfurth, Jörg Bölling (Hg.)

MALEREI, MUSIK UND TEXTILE KÜNSTE IN FRAUENSTIFTEN DES SPÄTEN MITTELALTERS





Veröffentlichungen des Forums für Frauenstiftsforschung, Bd. 3

herausgegeben von

Klaus Gereon Beuckers, Vivien Bienert, Jörg Bölling, Julia von Ditfurth,

Maria Julia Hartgen, Tobias Kanngießer, Hedwig Röckelein, Esther-Luisa Schuster
und Adam Stead

FORUM FÜR
FRAUENSTIFTS-
FORSCHUNG

Julia von Ditfurth / Jörg Bölling (Hg.)

Malerei, Musik und textile Künste in Frauenstiften des späten Mittelalters

BÖHLAU VERLAG WIEN KÖLN



Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft

© 2023 Böhlau, Lindenstraße 14, D-50674 Köln, ein Imprint der Brill-Gruppe (Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland; Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich)
Koninklijke Brill NV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Hotei, Brill Schöningh, Brill Fink, Brill mentis, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau, V&R unipress.

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Korrektorat: Volker Manz, Kenzingen
Umschlagabbildung: LVR-Amt für Denkmalpflege im Rheinland, Silvia Margrit Wolf
Umschlaggestaltung: hawemannundmosch, Berlin
Das Logo für das Forum für Frauenstiftsforschung wurde entworfen von Lukas von Bülow, Berlin

ISBN 978-3-412-52774-7

Inhalt

Vorwort	7
Der Ursulazyklus aus St. Ursula in Köln Überlegungen zu Funktion und Standort Pavla Ralcheva	11
Die Stiftungen der Kölner Familie Hirtz in St. Ursula als Ausdruck von sozialem Rang und Ritterbürtigkeit Markus Jansen	39
Bürger im Frauenstift Zur Manifestation außerkonventualer Personen in der spätmittelalterlichen Sakraltopografie des Langhauses von St. Maria im Kapitol zu Köln Klaus Gereon Beuckers	65
Gestiftete Glasmalerei Jakob von Brügge, seine Familie und der Kreuzgang der Kölner Frauenstiftskirche St. Cäcilien Julia Noll	97
Gebete und Gesänge im <i>Liber precum</i> und <i>Liber Ordinarius</i> Zur Bedeutung der Hildesheimer Dompatrozinien für das spätmittelalterliche Chorfrauenstift Heiningen Jörg Bölling	123

Die Windesheimer Reform im Frauenstift Fischbeck und ihre Auswirkungen auf das Musikleben (1450–1496)	
Achim Bonk	139
„mit sticken budele zo machen ind der gelych sachen“	
Überlegungen zur spätmittelalterlichen textilen Ausstattung des Stiftes St. Ursula in Köln – eine Annäherung	
Gudrun Sporbeck	167
Nadel, Faden, Pergament	
Textile Anteile in Manuskripten des Mittelalters und der Frühen Neuzeit	
Maria Schaller	191
Werkstattbericht aus der Stiftskirche St. Servatii in Quedlinburg	
Linda Herbst	225
Neue Forschungen zum Frauenstift Vreden	
Volker Tschuschke	229
Bildnachweise	237

Vorwort

Das vorliegende Buch bildet den dritten und letzten Band der Veröffentlichungen des DFG-Netzwerks *Forum für Frauenstiftsforschung*. Nach einer Publikation zu Gründungsbauten und spezifischen baulichen Veränderungen von Frauenkonventskirchen im Mittelalter und einer weiteren zu Bildwerken und Heiligenverehrung in Frauenstiftskirchen des 13. und 14. Jahrhunderts ist dieser Sammelband nun den zwei- statt dreidimensionalen Künsten gewidmet, ergänzt durch eine gleichsam vierte Dimension, die Musik. Da die mit dem Thema „Malerei für Kanonissen? Ausstattungswellen und bürgerliche Repräsentation in Damenstiftskirchen um 1500“ für den 7. und 8. November 2020 geplante Tagung pandemiebedingt abgesagt werden musste, fand am 17. April 2021 ein intensiver Austausch in einem online geführten Werkstatt-Gespräch statt. Angesichts entsprechender aktuell laufender Forschungen wurde dabei beschlossen, das Thema der Malerei um die textilen Künste zu erweitern und auch musikwissenschaftliche Fragen mit einzubeziehen.

Mit Blick auf Fragen der Malerei präsentiert PAVLA RALCHEVA erstmals vollständig in farbig gedruckter Form den Ursulazyklus aus St. Ursula in Köln, um Überlegungen zu dessen ursprünglicher Funktion – etwa als Gemälde oder Verschlussklappen von Reliquienkästen – zu diskutieren und einige von der heutigen Aufstellung im Langchor abweichende mögliche Standorte in Betracht zu ziehen, beispielsweise im nördlichen Querhaus mit Bezug zum Grab der hl. Ursula oder auf der Frauenempore. MARKUS JANSEN dokumentiert die Stiftungen der Kölner Familie Hirtz in St. Ursula und analysiert sie als Mittel der sichtbaren Darstellung von sozialem Rang und Ritterbürtigkeit. Frauenstiftsspezifische Besonderheiten lassen sich demnach nicht ausmachen, wodurch deutlich wird, dass die Frauen hier mindestens auf Augenhöhe mit den anderen hochrangigen Stiften der Stadt agierten und wahrgenommen wurden. Inwieweit Bürger in einem solchen Kölner Stift, von außen kommend, Bedeutung erlangen konnten, untersucht KLAUS GEREON BEUCKERS anhand von deren Bedeutung in der spätmittelalterlichen Sakraltopografie des Langhauses von St. Maria im Kapitol zu Köln. Frauenchor, Lettner, Langhaus und Altäre werden in ihrer spezifischen bauhistorischen Form und liturgisch-frömmigkeitspraktischen Funktion ganz neu beleuchtet. JULIA NOLL

untersucht „Gestiftete Glasmalerei“ im Kreuzgang der Kölner Frauenstiftskirche St. Cäcilien. Dabei vermag sie aus verschiedenen Glasscheiben eine Stiftung Jakobs von Brügge aus ihrer heute sichtbaren Form neben einer „Lisbet“ genannten, vermeintlichen Ehefrau herauszulösen und – wie in einem Puzzle – seine tatsächliche Gattin Paitza von Heinsberg als ursprüngliche Partnerin an seiner Seite zu rekonstruieren. Weiblich geprägte, sich wandelnde Verflechtungen und Netzwerke wirkten folglich in besonderer Weise auf die Glasmalerei und zeigten sich jeweils dauerhaft in veränderten Bleiverglasungen.

Die beiden Beiträge zur Musik sind jeweils einer besonderen Handschrift gewidmet. JÖRG BÖLLING untersucht als Kirchenhistoriker unter Einbindung liturgie- und musikgeschichtlicher Fragen die Gebete und Gesänge im *Liber precum*, einem seit etwa 1500 nachweislich im Chorfrauenstift Heiningen verwahrten Führer für private Pilgerfahrten zu den Altären des Hildesheimer Domes. Die Altäre der lokal besonders verehrten Hildesheimer Heiligen wurden durch bekannte Melodien und Gebetstexte, die sonst für Apostel oder Evangelisten bestimmt waren, nobilitiert und mitunter in ihrer sakraltopografischen Binnenfunktion differenziert. Vom *Liber Ordinarius* des Hildesheimer Domes waren diese Texte weitgehend unabhängig, auch wenn manche Melodien hier indirekt mit angeklungen sein mögen. Der Historiker und Bibliothekar ACHIM BONK widmet sich auf der Grundlage seiner soeben erschienenen Dissertation über die von der *Devotio moderna* geprägte Windesheimer Reform im Frauenstift Fischbeck deren Auswirkungen auf das Musikleben in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Im Fokus stehen dabei Musikhandschriften, Gesangspraxis von Sängerinnen und Sängern, Orgelspiel und Organisten, noch bevor das wertvolle heutige barocke Instrument entstand.

Den textilen Künsten gelten vier abschließende Beiträge, zwei Aufsätze und zwei Kurzberichte. GUDRUN SPORBECK arbeitet zur spätmittelalterlichen Ausstattung des Stiftes St. Ursula in Köln mit Messgewändern, Ornaten, Fahnen, Bekleidungen für Heiligenfiguren und Altarwäsche zum einen heraus, welche Bedeutung Adelsgeschlechter und das Kölner Patriziat für das Frauenstift besaßen. Zum anderen zeigt sie die besondere Kunstfertigkeit der Kanonissen auf, die einzigartige Seiden und Samte sowie mit besonderem Schmuck gefertigte Stickereien zu schaffen imstande waren. Einem bisher kaum beachteten Phänomen wendet sich MARIA SCHALLER zu: „Textile Anteile in Manuskripten des Mittelalters und der Frühen Neuzeit“. Farbige Vernähungen, Papier- und insbesondere Pergamentnähte dienten demzufolge nicht allein der Reparatur, sondern auch der Zierde. Darüber hinaus vermag die Autorin weitere Funktionen festzustellen, etwa als Altehrwürdigkeit

evozierende „Würdezeichen“ oder als besondere Markierungen mit Bezügen zu Text, Noten oder Buchschmuck, zur größeren Ehre Gottes und zur persönlichen andächtigen Versenkung. Mit Blick auf das Thema des Bandes insgesamt stellt sich einerseits die gleichsam umgekehrte Gender-Frage, inwieweit Männer zu solcher Kunst fähig gewesen sein mögen, andererseits, welche Kontinuitäten und Brüche angesichts der Reformation im Übergang zur Frühen Neuzeit festgestellt werden können. Die Forschung steht hier noch am Anfang.

In ihren kürzeren Mitteilungen bieten die Kunsthistorikerin LINDA HERBST mit ihrem Werkstattbericht aus der Stiftskirche St. Servatii in Quedlinburg und der Historiker VOLKER TSCHUSCHKE mit seinem Forschungsbericht über Neue Forschungen zum Frauenstift Vreden wichtige Einblicke in neue Objekt- und Archivfunde aus diesen beiden bedeutenden Frauenstiftskirchen.

Die beiden Berichte sind gewissermaßen als Ausblick in diesen letzten Tagungsband aufgenommen worden, denn sie zeugen davon, dass die Frauenstiftsforschung auch in Zukunft weiter betrieben wird, wenn auch das *Forum für Frauenstiftsforschung* nun, in der 2017 bei der DFG einmal beantragten Form, nicht mehr bestehen wird. Eines der Ziele unseres DFG-Netzwerkes war es, durch die Tagungen und Publikationen den Dialog zu Frauenstiften in der kunsthistorischen Forschung langfristig und nachhaltig anzuregen und zu intensivieren. Aus unserer Perspektive und anhand dessen zu urteilen, was wir jetzt, nach fünf Jahren, schon sehen können, ist uns dies gelungen. All unsere Arbeiten wurden stets mit großem Interesse von Kolleginnen und Kollegen verfolgt und nachgefragt, und wir konnten uns enger und großflächiger vernetzen. Letzteres spiegelt sich beispielsweise in der Liste der Autorinnen und Autoren des vorliegenden Bandes wider.

Abschließend möchten wir uns im Namen aller Mitglieder des *Forums für Frauenstiftsforschung* bei all denjenigen bedanken, die das Werkstattgespräch im April 2021 und diese Publikation inhaltlich gestaltet haben: Klaus Gereon Beuckers, Tobias Kanngießler, Adam Stead, Pavla Ralcheva, Markus Jansen, Klaus Gereon Beuckers, Julia Noll, Achim Bonk, Gudrun Sporbeck, Maria Schaller, Linda Herbst und Volker Tschuschke. Anna Pawlik, Erzdiözesankonservatorin des Erzbistums Köln, und Joachim Oepen, Archivar am Historischen Archiv des Erzbistums Köln, treten zwar nicht als Autorin und Autor auf, aber für ihre kontinuierliche, tatkräftige und engagierte Unterstützung bei allen Beiträgen zu Kölner Frauenstiften danken wir an dieser Stelle noch einmal ganz herzlich, wie es die einzelnen Autorinnen und Autoren in den Anmerkungen ebenfalls getan haben.

10 | Julia von Ditfurth und Jörg Bölling

Zudem danken wir den studentischen und wissenschaftlichen Hilfskräften der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg Annalena Dostalek, Leonard Jung und Amadeus Tkocz für die Hilfe bei der Text- und Bildredaktion sowie dem Team des Verlages Böhlau, hier insbesondere Kirsti Doepner, für die gute Zusammenarbeit, auch in unbeständigen Zeiten.

Die Deutsche Forschungsgemeinschaft hat die Drucklegung dieses Bandes finanziert, wofür wir uns ausdrücklich bedanken möchten, wie auch für die Förderung des *Forums für Frauenstiftsforschung* insgesamt.

Freiburg und Hildesheim, im Winter 2022
Julia von Ditfurth und Jörg Bölling

Der Ursulazyklus aus St. Ursula in Köln

Überlegungen zu Funktion und Standort

Pavla Ralcheva

Einführung

Als Hochburg der Ursulaverehrung zeichnet sich Köln durch eine signifikante Anzahl bildlicher Darstellungen der Ursulalegende aus. Die Vielzahl unterschiedlicher Formen materieller Kultur, die mit dem Kult der hl. Ursula verbunden sind, zeugen von einem großen Bedürfnis nach Verbildlichung der Legende. Die Gründe für dieses Phänomen liegen wohl einerseits in der großen Popularität der Heiligen, die zahlreiche Pilger und Reisende in die Stadt lockte, andererseits in dem besonderen Charakter der Legende, die sich nicht nur einer Person widmete, sondern dem Leben und Martyrium einer Heiligengruppe.

In der Gattung der Tafelmalerei sind zahlreiche Zeugnisse der Ursulaverehrung erhalten. Neben diversen Einzeldarstellungen entstanden in Köln ebenfalls mehrteilige Bildzyklen, fünf davon entstammen der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts.¹ Dieser Beitrag widmet sich dem umfangreichsten unter ihnen, nämlich dem Bildzyklus aus der ehemaligen Frauenstiftskirche St. Ursula (Abb. 1–16), der – analog zu dem sogenannten Kleinen Ursulazyklus aus dem Wallraf-Richartz-Museum (WRM 707–721) – auch als Großer Ursulazyklus bezeichnet wird.²

1 Vgl. für die fünf spätmittelalterlichen Bildzyklen, die im Zeitraum zwischen 1450 und 1520 entstanden sind, Frank Günther ZEHNDER: Sankt Ursula. Legende, Verehrung, Bilderverwelt, Köln ²1987, S. 153–176. Für die vorliegende Studie relevant ist der um die Mitte des 15. Jahrhunderts entstandene sog. Kleine Ursulazyklus aus der Sammlung des Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Cordboud in Köln (WRM 707–721). Für einen Vergleich beider Bildzyklen siehe unten den dritten Abschnitt.

2 Die restlichen drei Zyklen sind fragmentarisch erhalten, wobei die einzelnen Tafeln in diversen europäischen sowie nordamerikanischen Sammlungen untergebracht sind. Vgl. dazu ZEHNDER 1987 (wie Anm. 1), S. 171–176. Einer dieser Bildzyklen, von dem heute nur noch fünf Tafeln erhalten sind, stammt wohl aus der Hand desselben Künstlers wie der Große Ursulazyklus und ist vermutlich um dieselbe Zeit entstanden.



Abb. 1: Köln, St. Ursula, Langchor, Großer Ursulazyklus, Das Gebet der Eltern um Nachkommenschaft, Die Geburt Ursulas, B. ca. 153 cm.



Abb. 2: Köln, St. Ursula, Langchor, Großer Ursulazyklus, Die Taufe, Ursula mit ihren Eltern in der Kapelle, B. ca. 159 cm.



Abb. 3: Köln, St. Ursula, Langchor, Großer Ursulazyklus, Die Beratung des Heidenkönigs mit seinen Vasallen, Der Aufbruch der Gesandtschaft, B. ca. 153 cm.



Abb. 4: Köln, St. Ursula, Langchor, Großer Ursulazyklus, Der Empfang der Gesandten, Die Gesandten richten ihre Botschaft aus, B. ca. 157 cm.



Abb. 5: Köln, St. Ursula, Langchor, Großer Ursulazyklus, Ursula empfängt die Botschaft des Engels, B. ca. 79,5 cm; Ursula erzählt ihren Eltern die Botschaft (vermutlich ursprünglich auf einer Tafel), B. ca. 79,5 cm.



Abb. 6: Köln, St. Ursula, Langchor, Großer Ursulazyklus, Der Abschied der Gesandten, Die Gesandten überbringen die Botschaft dem Heidenkönig, B. ca. 159 cm.



Abb. 7: Köln, St. Ursula, Langchor, Großer Ursulazyklus, Der Empfang der 11.000 Jungfrauen, B. ca. 64 cm; Ursula besucht mit ihrem Vater die Schiffbauer, Spaziergang der Jungfrauen mit den Schiffen, B. ca. 159 cm.



Abb. 8: Köln, St. Ursula, Langchor, Großer Ursulazyklus, Ursulas Abschied von den Eltern, B. ca. 73,5 cm; Ankunft in Tiel, B. ca. 105 cm.



Abb. 9: Köln, St. Ursula, Langchor, Großer Ursulazyklus, Erste Ankunft in Köln, B. ca. 104 cm.



Abb. 10: Köln, St. Ursula, Langchor, Großer Ursulazyklus, Ankunft in Basel, Ankunft in Rom, Taufe der Jungfrauen durch den Papst, B. ca. 207 cm.



Abb. 11: Köln, St. Ursula, Langchor, Großer Ursulazyklus, Rückkehr nach Basel, B. ca. 85 cm; Ätherius bittet seinen Vater um Annahme des Heiratsangebotes (fälschlicherweise an dieser Stelle angebracht), B. ca. 65 cm.



Abb. 12: Köln, St. Ursula, Langchor, Großer Ursulazyklus, Abschied der Jungfrauen von Basel, Der Erzbischof von Mainz empfängt Ätherius, B. ca. 157 cm.



Abb. 13: Köln,
St. Ursula, Langchor,
Großer Ursulazyklus,
Ankunft in Mainz,
Taufe des Ätherius
im Mainzer Dom,
B. ca. 155 cm.



Abb. 14: Köln,
St. Ursula, Langchor,
Großer Ursulazyklus,
Abschied von Mainz,
B. ca. 159 cm.



Abb. 15: Köln,
St. Ursula, Langchor,
Großer Ursulazyklus,
Das Martyrium der
Jungfrauen, B. ca.
161 cm.



Abb. 16: Köln,
St. Ursula, Langchor,
Großer Ursulazyklus,
Die Hinrichtung von
Ursula und Äthe-
rius, Bestattung der
Leichname, B. ca.
161 cm.

Der Ansiedlungsort des Damenstiftes befand sich auf einem ausgedehnten römischen Gräberfeld vor den Toren der Römerstadt, das sich im Laufe des Mittelalters zur wichtigsten Reliquienquelle der Stadt entwickelte. Auf dem Friedhof sind spätestens seit dem 5. Jahrhundert mehrere einander ablösende Bauten nachgewiesen.³ Der dort niedergelassene Konvent adeliger Kanonissen wurde im Jahr 922 gegründet.⁴ Durch eine Stadterweiterung im Jahr 1106 wurde St. Ursula in den Bereich innerhalb der Stadtmauer integriert und entwickelte sich zusammen mit

3 Zu den antiken Vorgängerbauten sowie zu den Bauten des 10. Jahrhunderts siehe Gernot NÜRNBERGER: Die Ausgrabungen in St. Ursula zu Köln, Diss. Bonn 2002 [online publiziert 2002], <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:5-00062> [07.10.2022]. Für eine Zusammenfassung der spätantiken und romanischen Baugeschichte siehe auch Julia von DITFURTH: Chorus dominarum – Zum Ort des Frauenchores in frühmittelalterlichen Stiftskirchen, in: Architektur für Kanonissen? Gründungsbauten und spezifische bauliche Veränderungen von Frauenkonventskirchen im Mittelalter. Beiträge zur ersten Tagung des Forums für Frauenstiftsforschung im Mittelalter. Beiträge zur ersten Tagung des Forums für Frauenstiftsforschung vom 4. bis 5. November 2017, hg. v. Julia von Ditfurth/Vivien Bienert (Veröffentlichung des Forums für Frauenstiftsforschung, Bd. 1), Köln 2018, S. 35–70, hier S. 57 f.

4 Zur Baugeschichte der Konventskirche siehe Karen KÜNSTLER: St. Ursula. Der Kirchenbau des 12. Jahrhunderts und seine Ausgestaltung bis zum Zweiten Weltkrieg, in: Köln. Die Romanischen Kirchen. Von den Anfängen bis zum Zweiten Weltkrieg, hg. v. Hiltrud Kier/Ulrich Krings (Stadtspuren – Denkmäler in Köln, Bd. 1), Köln 1984, S. 523–545. – Klaus Gereon BEUCKERS: Köln: Die Kirchen in gotischer Zeit. Zur spätmittelalterlichen Sakralbautätigkeit an den Kloster-, Stifts- und Pfarrkirchen in Köln (Stadtspuren – Denkmäler in Köln, Bd. 24), Köln 1998, S. 312–316. – Clemens KOSCH: Kölns Romanische Kirchen: Architektur und Liturgie im Hochmittelalter (Große Kunstführer, Bd. 207), Regensburg 2000, S. 73–80.



Abb. 17: Köln, St. Ursula, Langchor, Blick nach Osten.

dem Chorherrenstift St. Kunibert zum geistlichen Kern der Nordstadt.⁵ Ein repräsentativer romanischer Kirchenbau ersetzte die antike Vorgängerkirche im zweiten Viertel des 12. Jahrhunderts. Er verfügte über ein mit Querarmemporen ausgestattetes Querhaus, das sich an ein Langhaus mit Seitenschiffemporen anschloss.⁶ Ein Kanonissenchor befand sich auf der Empore im zweigeschossigen Westbau. Der jetzige gotische Chor entstand im Zuge eines Umbaus im späten 13. Jahrhundert. Eine weitere wichtige bauliche Veränderung stellen die Einwölbung des ursprünglich flachgedeckten Mittelschiffes und die Errichtung einer Marienkapelle in der Form eines zweiten Seitenschiffes an das südliche Seitenschiff dar.⁷ Bis zur Barockisierung der Stiftskirche Mitte des 17. Jahrhunderts blieben die romani-

5 Vgl. BEUCKERS 1998 (wie Anm. 4), S. 312.

6 Zu den im 17. Jahrhundert abgebrochenen Querhausemporen siehe zuletzt Adam STEAD: Raum im Raum – Bemerkungen zu Querhausemporen in Frauenstiftskirchen im 11. und 12. Jahrhundert, in: VON DITFURTH/BIENERT 2018 (wie Anm. 3), S. 71–96, hier S. 93–96.

7 Das südliche Seitenschiff wurde 1461 umgebaut und neu ausgestattet. Vgl. BEUCKERS 1998 (wie Anm. 4), S. 315.

schen und gotischen Bauteile weitgehend unverändert.⁸ An dieser Stelle bestand das Frauenstift bis zu seiner Auflösung im Zuge der Säkularisation im Jahr 1802.⁹

Seit 2005 ist der mehrteilige Ursulazyklus umlaufend an den Wänden im gotischen Chor der Kirche angebracht (Abb. 17). Detailreichtum und genrehafte Ausführlichkeit der Erzählung prägen die auf 20 Tafeln dargestellten 30 Szenen aus dem Leben der Heiligen. Diese geben Episoden von der Geburt der Heiligen, ihrer Vermählung mit Ätherius, ihrer Reise und ihrem Märtyrertod wieder, wobei die einzelnen Szenen durch einen markanten roten Rahmen voneinander getrennt sind. Inschriften, die entweder unter- oder oberhalb der Darstellungen platziert sind, erläutern das Geschehen in gereimter Form.¹⁰ Zudem sind die Tafeln mit einer Datierung und zwei Namen versehen: Auf der letzten Tafel, oberhalb der Szenen des *Martyriums der Jungfrauen* sowie *Ursula und Ätherius*, verrät eine Inschrift das Jahr der Anfertigung der Bilder, nämlich 1456: *IND DEN YAEREN UNSS HEREN MCCCC YND LVI WART DYE LEGENDE BEREYTT*.¹¹ Und auf den letzten zwei Tafeln sind die Namen *Ian van Scheyven* und *Gvirgyn van Scheyven* angebracht, die höchstwahrscheinlich die Stifter des Bildzyklus sind.¹² In der Mitte der Tafel *Ankunft in Basel*, *Ankunft in Rom*, *Taufe der Jungfrauen durch den Papst* sowie auf zwei weiteren Tafeln ist die Hausmarke der Scheyven-Brüder angebracht.¹³ Das auf der Tafel mit der Szene *Abschied von Mainz* angebrachte Wappen mit der Darstellung eines Berges gehörte dem Kanonikus Johann Niklas Veltz, der 1702 eine Renovierung der Tafeln in Auftrag gab.¹⁴ Die mehrfach auf den Tafeln zu

8 Zur Barockisierung der Kirche siehe Marion OPITZ: St. Ursula. Kirche des Damenstifts (seit 1804 Pfarrkirche), in: *Colonia Romanica. Jahrbuch des Fördervereins Romanische Kirchen Köln* 20 (2005) (Kölner Kirchen und ihre Ausstattung in Renaissance und Barock, Bd. 3), S. 408–434.

9 Sybille FRAQUELLI: St. Ursula, in: *Colonia Romanica. Jahrbuch des Fördervereins Romanische Kirchen Köln* 26 (2011) (Die romanischen Kirchen im Historismus, Bd. 2), S. 131–176, hier S. 134.

10 Für eine Transkription der Inschriften vgl. ZEHNDER 1987 (wie Anm. 1), S. 158–168.

11 Wiedergabe der Inschrift nach Alfred STANGE: *Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer*, 3 Bde., Bd. 1, München 1967, S. 51.

12 Vgl. ZEHNDER 1987 (wie Anm. 1), S. 168. In der älteren Forschung wurden sie als die Schöpfer der Bilder interpretiert.

13 Ludwig ARNTZ u.a. (Bearb.): *Die kirchlichen Denkmäler der Stadt Köln. St. Ursula, Ursulinenkirche, St. Elisabeth, St. Maria Ablass, Kartause, Deutz und die übrigen Vororte, die Friedhöfe* (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Bd. 7.3; Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln, Bd. 2.3), Düsseldorf 1934, S. 71.

14 Ebd., S. 68f.

sehenden Wappen der Stadt Köln sind wahrscheinlich eine spätere Ergänzung und zeugen nicht von einer städtischen Beteiligung an der Stiftung.¹⁵

Der Bildzyklus wurde im Laufe der Zeit wohl mehrfach stellenweise übermalt und restauriert. Die letzten Restaurierungsarbeiten an mehreren Einzeltafeln geschahen in den 1930er Jahren durch den Restaurator Anton Bardenhewer (1857–1939), der Restaurierungsarbeiten in mehreren Kölner Kirchen unternahm.¹⁶ Welche Tafeln im Zuge der Restaurierungskampagne bearbeitet wurden, ist jedoch unklar.

Bei der Beschäftigung mit dem umfangreichsten Ursulazyklus in Köln wird man von dem spärlichen Forschungsstand zu dem prominenten Ausstattungsstück der ehemaligen Frauenstiftskirche regelrecht überrascht.¹⁷ Die ältere Forschung widmet sich primär der stilistischen Einordnung der Gemälde und der Suche nach ihrem Schöpfer.¹⁸ In den zwei ausführlichen Monografien zur Ursulaverehrung von Frank Günther ZEHNDER und Scott Bradford MONTGOMERY findet keine ausführliche Auseinandersetzung mit dem Bildzyklus statt.¹⁹ Gewinnbringend ist dagegen der holistische Blick auf den Themenkomplex und auf die Auseinandersetzung mit

15 Vgl. ZEHNDER 1987 (wie Anm. 1), S. 168.

16 Vgl. Anja RUDOLF: Anton Bardenhewer. Ein Restaurator zwischen Historismus und moderner Denkmalpflege, Petersberg 2001, S. 136. Die Autorin zitiert ARNTZ 1934 (wie Anm. 13), S. 69: „Einzelne Bilder haben in jüngster Zeit eine Instandsetzung durch Maler A. Bardenhewer erfahren.“

17 Auch fehlten bisher hochauflösende Bilddateien aller Tafeln. An dieser Stelle sei Anna Pawlik und Marc Peez für die Organisation und Durchführung einer fotografischen Dokumentation gedankt. Ihnen ist es zu verdanken, dass der Zyklus hier vollumfänglich und farbig abgedruckt werden kann.

18 Vgl. Ludwig SCHEIBLER: Die deutschen Gemälde von 1300 bis 1550 in den Kölner Kirchen, in: Zeitschrift für christliche Kunst V (1892), S. 129–142, hier S. 142. – Ludwig SCHEIBLER/Carl ALDENHOVEN (Hg.): Geschichte der Kölner Malerschule (Publikationen der Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde, Bd. 8), o.O. 1902, S. 184–186, S. 194. – Guy de TERVARENT: La légende de Sainte Ursule dans la littérature et l'art du Moyen Age, Paris 1931, 2 Bde., Bd. 1: Text, S. 58–63. – ARNTZ 1934 (wie Anm. 13), S. 68–72. – STANGE 1967 (wie Anm. 11), S. 50f., Nr. 123. – Frank Günther ZEHNDER: Gotische Malerei in Köln. Altkölner Bilder von 1300–1550 (Wallraf-Richartz-Museum Köln. Bildhefte zur Sammlung, Bd. 3), Köln 1989, S. 37 f.

19 Vgl. ZEHNDER 1987 (wie Anm. 1), S. 157–169. – Scott B. MONTGOMERY: St. Ursula and the Eleven Thousand Virgins of Cologne. Relics, Reliquaries and the Visual Culture of Group Sanctity in Late Medieval Europe, Bern 2010, S. 122–125. Leider verwechselt MONTGOMERY den Bildzyklus aus der Sammlung des Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud (WRM 707–721) mit dem Gemäldezyklus aus St. Ursula, was dazu führt, dass beide Zyklen in seinen Ausführungen zu einer Einheit verschmelzen.

dem vollen Spektrum an Bildschöpfungen und Reliquieninszenierungen in Verbindung mit dem Ursulakult, die zweifellos als eine Einheit betrachtet werden sollten. Untersuchungen zum Kontext und zur Rezeption dieses Werkes innerhalb des Kirchenraumes existieren bislang nicht. Die vorliegende Studie hat zum Ziel, diese Lücke mit ersten Überlegungen zur ursprünglichen Konstruktion, Anbringung im Kirchenraum sowie der Rezeption des Ursulazyklus unter besonderer Berücksichtigung der Provenienz aus einem Frauenstift zu schließen und eine Grundlage für weitere Studien zu diesem Thema anzubieten.²⁰

In einem ersten Schritt erfolgen eine ikonografische und rezeptionsästhetische Analyse der Tafeln sowie deren sakraltopografische Kontextualisierung. In einem zweiten Schritt werden Überlegungen zur Konstruktion der Tafeln präsentiert. Ihre Hängung im Chor erfolgte um das Jahr 2005 nach einer Innensanierung.²¹ Die jetzige Zusammensetzung der Tafeln in Bildensembles entstand höchstwahrscheinlich im Zuge dieser Neupräsentation. Anschließend wird ein Vergleich bezüglich des Materials und des Formates mit dem sogenannten Kleinen Ursulazyklus durchgeführt, der mit großer Wahrscheinlichkeit aus dem Benediktinerinnenkloster zu den hl. Makkabäern stammt. Beide Zyklen sind höchstwahrscheinlich vollständig erhalten und ihre Entstehungszeit liegt nicht weit auseinander. Abschließend erfolgt die Auseinandersetzung mit der Frage nach der ursprünglichen Hängung des Bildzyklus im Kircheninnenraum, wozu es bisher keine Forschungen gibt. Auch wenn eine Anbringung im Hochchor – ähnlich wie die jetzige – gut vorstellbar ist, ist sie nicht belegt.²² Aus diesem Grund wird das Spektrum der möglichen Standorte in der vorliegenden Studie erweitert. Im Zusammenhang mit dem ursprünglichen Anbringungsort und der Zugänglichkeit der Tafeln steht die Frage: Von wem wurden die Tafeln ursprünglich rezipiert? Handelt es sich dabei um „Malerei für Kanonissen“ oder richteten sich die Darstellungen eher an ein konventfremdes Publikum?

20 An dieser Stelle möchte ich mich bei Anna Pawlik, Marc Peez und Adam Stead für die Unterstützung bei der vorliegenden Studie bedanken.

21 So teilte es Anna Pawlik am 15.11.2021 und am 18.12.2021 der Verfasserin mit.

22 Quellen, die Aufschluss über den ursprünglichen Aufstellungsort des Ursulazyklus geben würden, fehlen. Mein Dank gilt Joachim Oepen für die Unterstützung bei der Suche nach historischen Quellen im Historischen Archiv des Erzbistums Köln.

Ikonografische und rezeptionsästhetische Analyse des Ursulazyklus

Der Ursulazyklus widmet sich in epischer Ausführlichkeit dem Leben und Martyrium der hl. Ursula, wobei sich die Handlung grob in zwei Phasen aufteilen lässt: Die Szenen vor der Reise der hl. Ursula spielen sich ausschließlich in einem Innenraum ab, wogegen diejenigen ihrer Schiffsreise und ihres Martyriums unter freiem Himmel und vor Stadtkulissen stattfinden. Entscheidend bei dem kompositorischen Schema des Bildzyklus aus St. Ursula ist die Vorliebe für naturgetreu und abwechslungsreich abgebildete Interieurs. Gleich am Beginn des Zyklus, auf der zweiten Tafel mit Darstellungen der *Taufe* und *Ursula mit ihren Eltern in der Hauskapelle* (vgl. Abb. 2) wird die Rolle der Betrachtenden subtil thematisiert. Die Szene der Taufe spielt sich in einem dicht mit Menschen befüllten, engen und dunklen Kircheninnenraum ab. Am linken Bildrand ist eine mehrfach profilierte steinerne Türöffnung zu sehen, die den Blick in den Innenraum versperrt und gleichzeitig offenlässt – und so auf unsere Rolle als außenstehende Betrachterinnen und Betrachter des Geschehens hinweist. Zugleich werden die Betrachtenden durch die Figur der Amme stärker in die Handlung miteinbezogen, die im Mittelpunkt der Komposition steht und direkt zum Publikum blickt. Als Pendant dazu befinden sich Ursula und ihre Eltern in der hellen Hauskapelle. Ein signifikantes Detail stellen die das Geschehen beobachtenden Personen im Hintergrund der Szene dar. Sie blicken durch eine Türöffnung in den Raum, was als eine Spiegelung der Komposition der ersten Szene interpretiert werden kann und erneut auf die Anwesenheit der Betrachterin oder des Betrachters aufmerksam macht. Beide Innenräume sind mit detailreich gestalteten Ausstattungsstücken befüllt. Auffallend ist die differenzierte Gestaltung der beinahe lebendig erscheinenden Steinfiguren auf dem Taufbecken, des hölzernen Gestühls in der Hauskapelle sowie des teilweise sichtbaren Altarziboriums mit zierlichen Steinskulpturen auf langen, dünnen Säulen.²³ Das kompositorische Grundmuster, dessen Kern die Variation bildet, setzt sich in den darauffolgenden Szenen der *Brautwerbung* fort. Auf verschachtelten Interieurdarstellungen folgen Episoden im Freien mit Blick in einen angedeuteten Innenraum. Dadurch entsteht ein lebendiger und abwechslungsreicher Erzählfluss. Szenen wie der auf Abbildung 7 dargestellte *Besuch Ursulas und ihres Vaters bei den Schiffbauern* sowie der *Spaziergang der Jungfrauen auf den Schiffen* weichen vom Grund-

23 Aufgrund dieser sowie weiterer Details – wie die mehrmals vorkommenden, naturalistisch abgebildeten Fenster mit Ausblicken in eine Stadt- oder Naturlandschaft – wurde in der älteren Literatur oft auf den Einfluss zeitgenössischer holländischer Malerei hingewiesen.

schema der Legendenerzählung ab und verleihen der Narration durch den alltäglichen Charakter der Darstellungen genrehafte Erzählfreude.

Die zweite Phase der Erzählung widmet sich der *Schiffsreise der hl. Ursula und ihres Gefolges*, wobei die einzelnen Reisetage gleichartig gestaltet sind: Dargestellt ist das Schiff der hl. Ursula am Reiseziel. Die Reisegesellschaft wird vor der Stadtmauer jener Stadt gezeigt, in der sie in Empfang genommen wird, ohne diese zu betreten. Die Städte lassen sich jeweils anhand von Fahnen und Wappen sowie den hinter der Stadtmauer sichtbaren, teilweise real existierenden Gebäuden identifizieren. In seiner Studie zu St. Ursula als Prototyp einer Schiffswallfahrerin führt Klaus Gereon BEUCKERS eine detaillierte Analyse dieser Zyklussequenz durch.²⁴ Er beobachtet, dass im Großen Ursulazyklus die Schiffe zunehmend in den Hintergrund treten und somit die Begrüßung der Heiligen und ihres zahlreichen Gefolges in den Mittelpunkt gestellt wird.²⁵ Die Bilder unterstreichen, so BEUCKERS, die Bedeutung Ursulas: Sie trete stets bekrönt auf und trage als Einzige in der Jungfrauenschar einen Nimbus. Begrüßt werde sie von Bischöfen und dem Papst sowie von hochgestellten Bürgern in vollem Ornat als Stadtherren. Die Ankunft der Prinzessin und ihrer personenreichen Schar sei ein Ereignis von politischer Bedeutung. Dabei trage Ursula kein Pilgerhabit, sondern vornehme Bekleidung. In der Tat trägt sie durchgehend dieselbe Tracht: ein goldfarbendes Kleid mit schwarzem Muster, gelegentlich ergänzt durch einen roten Umhang. Diese Kleidung zeichnet sie im gesamten Zyklus aus und ist allein ihr vorbehalten. Interessanterweise trägt Ursula im Kleinen Ursulazyklus eine vergleichbare Bekleidung, woraus sich die Frage ergibt, ob sie nicht als eine Art ‚Code‘ für die Wiedererkennung eben dieser Heiligen dient. Im Kontrast zu der Gleichartigkeit von Ursulas Aussehen steht die bunte Palette unterschiedlicher Kleider und Accessoires, die einzelne Frauen in ihrer Reisegesellschaft auszeichnet. Im Unterschied zum Präsentationsmodus der Jungfrauenschar zum Beispiel im Kleinen Ursulazyklus, bei dem eine schemenhafte und gleichartige Darstellung überwiegt, stechen im Großen Ursulazyklus aus der personenreichen Schar von Jungfrauen mit schlichter Kleidung immer wieder einzelne detaillierte Zeugnisse zeitgenössischer Mode hervor. Beispielsweise sei

24 Klaus Gereon BEUCKERS: Die heilige Ursula von Köln – Idealtypus einer Schiffswallfahrerin? Bemerkungen anhand des Kleinen und des Großen Ursula-Zyklus aus der Mitte des 15. Jahrhunderts in Köln, in: *Pilgern zu Wasser und zu Lande*, hg. v. Hartmut Kühne/Christian Popp (Jakobus-Studien, Bd. 24), Tübingen 2021, S. 181–207, hier besonders S. 194–203.

25 Vgl. ebd., S. 203.

hier auf die edle Kleidung und modische Hörner-Frisur sowie Hörnerhauben²⁶ der Damen im Vordergrund der Szene *Ankunft in Basel* (vgl. Abb. 10) sowie auf das Pilgerornat einer der Frauen in der Szene *Ankunft in Rom* (ebenfalls auf Abb. 10) hingewiesen. Unter dem Pilgerhut trägt sie eine Haube mit Kinnbinde, eine für das Spätmittelalter gängige Kopfbedeckung.²⁷ Besonders auffällig gekleidet ist die Frau am linken Bildrand der Szene *Rückkehr nach Basel* (vgl. Abb. 11). Ihr edles Kleid mit bestickten Ärmeln in Kombination mit einem auffälligen Pelzhut mit Brosche zeugen von einem hohen gesellschaftlichen Rang. Ein prächtiger roter Rosenkranz hängt an ihrem Gürtel. Sie schaut direkt zum Betrachtenden hin und bietet sich daher besonders gut als Identifikationsfigur an.

Die Präsentation des Gefolges der hl. Ursula bewegt sich zwischen einer anonymen Masse und der differenzierten Darstellung einzelner Individuen und ähnelt somit in ihren Grundzügen einem weiteren Medium des Ursulakultes, nämlich der in großer Zahl im Kirchenraum vorhandenen Ursulabüsten. Dieses besondere Phänomen Kölner Reliquienkultur entstand an der Wende vom 13. zum 14. Jahrhundert als Folge des offensichtlich großen Bedürfnisses nach einer passenden Präsentationsform der zahlreichen heiligen Überreste.²⁸ Ein besonderes Charakteristikum der massenhaft in Köln hergestellten Reliquienbehälter aus Holz ist ihre Gleichartigkeit, die ein homogenes Bild der Jungfrauenschar erzeugt und die große Anzahl an Ursulareliquien unterstreicht. Gleichzeitig wird durch die üblichen Gruppenpräsentation der Reliquienbüsten die „*corporeal and corporate unity*“²⁹ dieser Heiligengruppe hervorgehoben. Ebenfalls lassen sich bei dieser Darstellungsform des Heiligenkultes Züge einer Individualisierung, wie das Versehen der Kopfreliquiare mit zeitgenössischem Kopfschmuck, feststellen. Als anschauliches

26 Gabriele PRASCHL-BICHLER: Affenhaube, Schellentracht und Wendeschuh. Kleidung und Mode im Mittelalter, München 2011, S. 145, 161.

27 Jutta ZANDER-SEIDEL: „Haubendämmerung“. Frauenkopfbedeckungen zwischen Spätmittelalter und Früher Neuzeit, in: Mode und Kleidung im Europa des späten Mittelalters, hg. v. Rainer C. Schwinges/Regula Schorta, Basel 2010, S. 37–43.

28 Zur Typologie und stilistischen Einordnung der Reliquienbüsten in Köln siehe Oskar KARPA: Kölnische Reliquienbüsten der gotischen Zeit aus dem Ursulakreis (von ca. 1300 bis ca. 1450), in: Zeitschrift des Rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz 27.1 (1934), S. 1–98. – Ulrike BERGMANN [Bearb.]: Die Holzskulpturen des Mittelalters (1000–1400), Bestandskatalog Schnütgen-Museum, Köln 1989. – Regina URBANEK: Die Goldene Kammer von St. Ursula in Köln. Zu Gestalt und Ausstattung vom Mittelalter bis zum Barock (Arbeitsheft der rheinischen Denkmalpflege, Bd. 76; Studien zu Kunstdenkmälern im Erzbistum Köln, Bd. 3), Worms 2010.

29 MONTGOMERY 2010 (wie Anm. 19), S. 68.