



# Licht in dunklen Zeiten

Mittelalterliche Glasmalerei aus  
dem Khanenko Museum in Kyjiw

Museum  
Schnütgen





# Licht in dunklen Zeiten

Mittelalterliche Glasmalerei aus  
dem Khanenko Museum in Kyjiw

Herausgegeben von  
Manuela Beer und Carola Hagnau

Kooperationsmuseum:



Für großzügige Unterstützung danken wir:



Akademie  
der Wissenschaften  
und der Literatur  
Mainz



Kölner  
Dombauhütte



Freundeskreis  
Museum Schnütgen

9

## Vorwort und Dank

Yuliya Vaganova, Martin Hoernes und Moritz Woelk

13

## Glasfenster in der Sammlung des Bohdan und Varvara Khanenko Nationalmuseum der Künste Kontext, Geschichte, Geheimnisse

Anastasia Matselo und Hanna Rudyk

23

## Die Glasgemäldesammlung des Museum Schnütgen Voraussetzungen und Genese eines besonderen Sammlungsbestandes

Manuela Beer

35

## Katalog

96 Literaturverzeichnis

103 Bildnachweise

104 Impressum



## Vorwort und Dank

„Licht in dunklen Zeiten“ ist der Titel dieser Ausstellung, der kaum passender sein könnte. Trauriger Anlass ist der am 24. Februar 2022 begonnene russische Angriffskrieg auf die Ukraine. Bereits im ersten Kriegsjahr erfolgte ein schwerer Angriff auf die ukrainische Hauptstadt Kyjiw, bei dem neben Universitäts- und Wohngebäuden auch acht Museen beschädigt wurden, darunter auch das Khanenko Museum im Herzen der Kyjiwer Innenstadt. Die kurze Sequenz einer Überwachungskamera, die in der Ausstellung zu sehen ist, zeigt eindringlich, welche Auswirkungen der Raketeneinschlag am 10. Oktober 2022 unmittelbar neben dem Museum hatte. Trotz schneller Notsicherungen blieb die Sorge um die hochkarätige Glasmalereisammlung, die durch Erschütterungen stets besonders gefährdet ist, bestehen. Dass die empfindlichen Kunstwerke im Dezember 2024 sicher in Köln eintrafen und nun in einer Glasmalerei-Ausstellung zusammen mit Werken aus dem Museum Schnütgen zu sehen sind, ist das schöne Ergebnis einer deutsch-ukrainischen Museumskooperation, die auf Initiative der UKRAINE-Förderlinie der Ernst von Siemens Kunststiftung und der HERMANN REEMTSMA STIFTUNG zusammen mit der Glasmalereiforschungsstelle Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland zustande gekommen ist.

Dass die Kunst in ihren unterschiedlichen Ausdrucksformen gerade in Zeiten des Krieges weiterlebt, sich entwickelt und für die Menschen in der Ukraine als zentraler Teil ihrer eigenen kulturellen Identität sichtbar und erlebbar ist, haben sich die Kulturschaffenden, die Verantwortlichen in den Museen und anderen Kulturinstitutionen sowie die Künstlerinnen und Künstler in der Ukraine zur Aufgabe gemacht. Es ist eine schwierige

Mission, insbesondere angesichts der seit Beginn der russischen Invasion zunehmend sich dramatischer gestaltenden weltpolitischen Lage. Mit schier unglaublicher Energie und Hoffnung auf baldigen Frieden kämpfen die ukrainischen Museumskolleginnen und -kollegen für ihre Sammlungen und die ihnen anvertrauten Kunstwerke. Es geht ihnen nicht allein darum, bedrohte Kunstwerke vor ihrer Zerstörung zu retten, sondern um die Bewahrung ihrer eigenen, ukrainischen Identität. Im Khanenko Museum, das in den vergangenen rund 100 Jahren seines Bestehens schon vielfach die negativen Auswirkungen politischer Umwälzungen und kriegerischer Auseinandersetzungen erfahren musste, setzt das Museumsteam alles daran, dass das Leben im Museum auch während des Krieges weitergeht: Kleine, z.T. nur eintägige Ausstellungen aus den eigenen Beständen zur ukrainischen und internationalen Kunst des 19. bis 21. Jahrhunderts, Interventionen zeitgenössischer Künstler sowie Konzerte, Lesungen und auch Führungen durch das leer geräumte Museum gehören mit dazu. Die Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler setzen zeitgleich ihre Forschungsarbeiten fort und kümmern sich um die Digitalisierung ihrer Bestände.

Zu den wichtigen Aktivitäten des Khanenko Museums gehören derzeit internationale Projekte, die der Ausstellung, Erforschung und Restaurierung von Werken aus der Museumssammlung dienen. So wurde u.a. im Jahr 2023 im Pariser Louvre eine Auswahl aus dem seltenen Bestand an byzantinischen Ikonen aus dem Khanenko Museum präsentiert. Mit der aktuellen Kölner Ausstellung setzt sich diese Aktivität fort und macht die Khanenko Sammlung in Europa weiter bekannt und sichtbar. Erstmals seit vielen Jahrzehnten werden die kostbaren Glasmalereien aus Kyjiw gemeinsam präsentiert, sie wurden wissenschaftlich erforscht und sollen im Anschluss die Ausstellung in Köln konserviert und restauriert werden.

Dass dies alles in Zeiten des Krieges möglich ist und bleibt, ist eines der Hauptanliegen der Ernst von Siemens Kunststiftung und der HERMANN REEMTSMA STIFTUNG mit ihrer gemeinsamen Ukraine-Förderlinie, die bereits wenige Tage nach Beginn des russischen Angriffskriegs am 8. März 2022 ins Leben gerufen wurde. Den ukrainischen Museen und Kultureinrichtungen soll durch schnelle und unbürokratische Hilfe Sicherheit und Stabilität gebracht werden, beispielsweise durch die Unterstützung deutscher Museen bei der Beschäftigung geflüchteter ukrainischer Wissenschaftler\*innen. Die enge Kooperation zwischen dem Khanenko Museum und dem Museum Schnütgen gehört dazu: Nicht nur eine kostbare Glasgemäldesammlung wird so gesichert, sie wird gemeinsam von deutschen und ukrainischen Kolleg\*innen erforscht, öffentlich erfahrbar und damit ein Teil der kulturellen Identität der Ukraine bewahrt. Damit ist es auch eines der Vorzeigeprojekte der UKRAINE-Förderlinie.

Ohne die Beteiligung weiterer Fördernder wäre das Projekt nicht in der geplanten Form umsetzbar gewesen. Wir danken deshalb ganz besonders der Peter und Irene Ludwig Stiftung und ihrer Vorständin, Dr. Carla Cugini, für die vertrauensvolle Unterstützung. Neben Mitteln der Stadt Köln hat das Museum Schnütgen auch dieses Mal wieder große Unterstützung durch seinen Freundeskreis erfahren. Stellvertretend für alle Mitglieder des Freundeskreises danken wir seinem Vorsitzenden Dr. Cornel Soltek.

Neben großzügiger finanzieller Förderung wird dieses Kooperationsprojekt durch den bemerkenswerten, solidarischen Einsatz vieler Fachkolleginnen und -kollegen getragen. Außergewöhnliche Unterstützung erfuhren wir durch die internationale Forschungseinrichtung für mittelalterliche Glasmalerei, das Corpus Vitrearum Deutschland, in der Trägerschaft der Akademie der Wissenschaften und Literatur Mainz: Dr. Elena Kosina und Dr. Ivo Rauch reisten nach Kyjiw, um die Glasmalereien zu sichern und zu verpacken, bevor sie nach Köln transportiert wurden. Ohne zu zögern boten der Kölner Dombaumeister Dr. Peter Füssenich und die Leiterin der Glasrestaurierungswerkstatt der Kölner Dombauhütte Dr. Katrin Wittstadt ihre Hilfe bei konservierenden Maßnahmen an den Kyjiwer Scheiben im Vorfeld Ausstellung und bei der wissenschaftlichen Untersuchung und Restaurierung nach Ende der Schau an.

In den sehr herzlichen Dank an die Kooperationspartnerinnen und -partner möchten wir auch all diejenigen miteinschließen, die zur Realisierung der Ausstellung und der digitalen Begleitpublikation beigetragen haben. Nicole Miller übernahm die Ausstellungsgestaltung, Manu Lange die Werbe- und Ausstellungsgrafik und Magnus Neumeyer die Gestaltung der Publikation, für die Marion Mennicken vom Rheinischen Bildarchiv zahlreiche Neuaufnahmen anfertigte. Wesentlich zum Gelingen von Ausstellung und Buch haben die Übersetzungen von Gérard Goodrow und KERN AG Sprachendienste beigetragen.

Nicht zuletzt gilt unser persönlicher und sehr herzlicher Dank den Kuratorinnen des Museum Schnütgen, Dr. Manuela Beer und Dr. Carola Hagnau, die sich mit großer Professionalität und Empathie dieses besonderen Projekts angenommen haben. In kollegialer und freundschaftlicher Zusammenarbeit mit den beiden verantwortlichen Kolleginnen in Kyjiw, den Kuratorinnen Anastasia Matselo und Olena Kramareva, kann nur ein Jahr nach der ersten Kontaktaufnahme der beiden Museen die Glasgemäldeausstellung eröffnet werden. Ihnen beiden gilt ebenfalls unser großer Dank, in den wir all die vielen weiteren Kolleginnen und Kollegen in beiden Museen einschließen, die ihr Wissen und Können mit großem Engagement in dieses gemeinsame Projekt eingebracht haben. Unsere höchste Anerkennung gilt dem mutigen Khanenko-Team, das in diesen schwierigen Zeiten alles nur Erdenkliche für sein Museum tut.

Wenn sich zwei Glasmalerei-Sammlungen unter diesen Umständen begegnen, geht es um Licht und Zerbrechlichkeit: Die Zerbrechlichkeit des Objekts, des Menschen und der Welt. Und das Licht der Hoffnung.

Dr. Yuliya Vaganova  
Direktorin  
Khanenko Museum

Dr. Martin Hoernes  
Generalsekretär  
Ernst von Siemens Kunststiftung

Dr. Moritz Woelk  
Direktor  
Museum Schnütgen



## Glasfenster in der Sammlung des Bohdan und Varvara Khanenko Nationalmuseum der Künste

### Kontext, Geschichte, Geheimnisse

Anastasia Matselo und Hanna Rudyk

Das Bohdan und Varvara Khanenko Nationalmuseum der Künste, das sich in zwei benachbarten historischen Gebäuden im Zentrum von Kyjiw befindet, ist nach dem Kunstsammler- und Mäzenenehepaar benannt. Das Museum, eine ehemalige Stadtvilla mit einer an einen venezianischen Palazzo erinnernden Fassade, war einst der Wohnsitz der Familie Khanenko und beherbergt deren Sammlung. Das ehemalige Mietshaus von Varvara's Schwester, Efrosynia Sakhnovska, wurde 1986 dem Museum übergeben. (Abb. 1)

Das Museum als Institution, gegründet aufgrund eines sowjetischen Dekrets vom 23. Juni 1919, besteht seit über einem Jahrhundert, allerdings weist dessen Kunstsammlung eine weitaus längere Geschichte auf. Den Grundstock bildet die Privatsammlung von Bohdan und Varvara Khanenko. Bohdan Iwanowytsch Khanenko (1849–1917), der aus einer adligen Kosakenfamilie stammte, war ausgebildeter Jurist und übte leitende Funktionen in unterschiedlichen Bereichen aus (Abb. 2) Varvara Nikoliwna (1852–1922) gehörte der Kaufmannsfamilie Tereschtschenko an, aus der u.a. Industrielle, Kunstsammler und Philanthropen hervorgegangen sind (Abb. 3) Bohdan und Varvara heirateten 1874, es war die klassische Verbindung zwischen „altem Adel“ und „neuem Geld“. Dieses Jahr gilt auch als Beginn der Khanenko-Sammlung. Das Sammeln von Kunstgegenständen unterschiedlicher Art wurde zur gemeinsamen Lebensaufgabe des Ehepaars. Beide interessierten sich sowohl für europäische als auch für asiatische Kunst, sammelten moderne und antike Bücher.

Bereits während seiner Hochzeitsreise 1874 erwarb das Ehepaar in Rom und Florenz erste Werke italienischer Malerei und Skulpturen. Der asiatische Teil der Sammlung



Abb. 2 Bohdan Iwanowytsh Khanenko (1849–1917). Foto Anfang 20. Jh.



Abb. 3 Varvara Nikolowna Khanenko (1852–1922). Foto eines Porträts von Alexei Kharlamov (1840–1925), das im Zweiten Weltkrieg verloren ging.

begann mit dem Erwerb einer großen bemalten persischen Vase in Warschau im Jahre 1876. Danach folgten Reisen nach Paris, Wien, Berlin, Venedig, Madrid, Kairo... Über einen Zeitraum von fast 45 Jahren hinweg bauten Bohdan und Varvara Khanenko eine Kunstsammlung mit etwa 6000 Objekten auf, die von archäologischen Artefakten des Alten Ägyptens bis zu europäischen Gemälden, Grafiken, Skulpturen und dekorativer Kunst reicht. Darüber hinaus enthält die Liste der Objekte eine Reihe von Werken der islamischen Kunst, insbesondere aus dem mittelalterlichen Iran, sowie chinesische Schriftrollen, Skulpturen und Porzellan, japanische Kunstdrucke, Tsuba (Schwertstichblätter) und Keramiken. Die Sammlung beinhaltet auch buddhistische und hinduistische Kunstgegenstände. Der Buchbestand umfasst etwa 10.000 Bände.

In den späten 1880er Jahren ließen sich Bohdan und Varvara Khanenko zusammen mit ihrer Sammlung in Kyjiw nieder, in einer Stadtvilla, die Varvara gehörte. Das in den Jahren 1887-1888 errichtete und in den 1890er Jahren dekorativ ausgestattete Gebäude weist heute zahlreiche Relikte seines ursprünglichen Zustands auf, sowohl was die Außenfassade als auch was die Innenarchitektur betrifft. Zu Lebzeiten des Ehepaares führten Werke aus höchst unterschiedlichen Epochen und Ländern in den Räumen der Villa ein harmonisches Mit- und Nebeneinander. So wurden asiatische Kunstobjekte neben Meisterwerken aus Westeuropa, Byzanz, dem alten Russland und der klassischen An-



Abb. 4 Großes Treppenhaus in der Khanenko-Villa. Foto vor 1919

tike präsentiert. (Abb. 4, 5) Dieses Prinzip entspricht der europäischen Mode jener Zeit und der damaligen Vorstellung vom Erscheinungsbild des Wohnraums gebildeter und kunstverständiger Menschen.

Im Jahre 1919 wurde das Eigentum des Ehepaares Khanenko verstaatlicht, das Gebäude zum Stadtmuseum erklärt, obwohl die Eigentümer schon früher die Absicht geäußert hatten, ihre private Sammlung zusammen mit der Villa und der Bibliothek der Öffentlichkeit zugänglich zu machen (Bohdan Iwanowytsh 1917 in seinem Testament, Varvara Nikolowna 1918 mit einer Schenkungsurkunde).

Seit der offiziellen Gründung des Museums war die Sammlung einerseits gewachsen, andererseits gab es auch Verluste. So erhielt das Museum während der Sowjetzeit (1921–1991) Werke aus anderen Museen und verstaatlichten Sammlungen sowie von Privatpersonen. Die Verluste jedoch überwogen. Viele Stücke gingen verloren – durch



Abb. 5 Islamische Kunst in dem „Italienischen Saal“ im Wohnhaus der Khanenkos, um 1910

Umverteilung von Objekten in verschiedene Museen der UdSSR in den 1920er Jahren, durch Raubzüge sowjetischer Behörden in den 1930er Jahren mit dem Ziel, Museumschätze ins Ausland zu verkaufen, durch Überführung ins Ausland auf Geheiß des deutschen Kommandos während des Zweiten Weltkriegs. Allein über 400 Gemälde und noch weit mehr archäologische Artefakte und Gegenstände der dekorativen Kunst gelten als verschollen. (Abb. 6) Während der Besatzung durch die Nationalsozialisten hatte besonders die asiatische Sammlung gelitten. Neben den Kunstwerken wurden in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts auch Dokumente zur Geschichte der Familie und ihres Besitzes beschlagnahmt oder zerstört. Daher ist die Rekonstruktion des vollständigen Bestandes der Khanenko-Sammlung und ihre Rückführung in die Heimat eines der drängendsten Probleme.

Die Besonderheit des Khanenko Museums besteht darin, dass das Gebäude zusammen mit den darin befindlichen Kunstwerken ein einheitliches künstlerisches Ensemble

1 Durch den Zweiten Weltkrieg verloren gegangen.

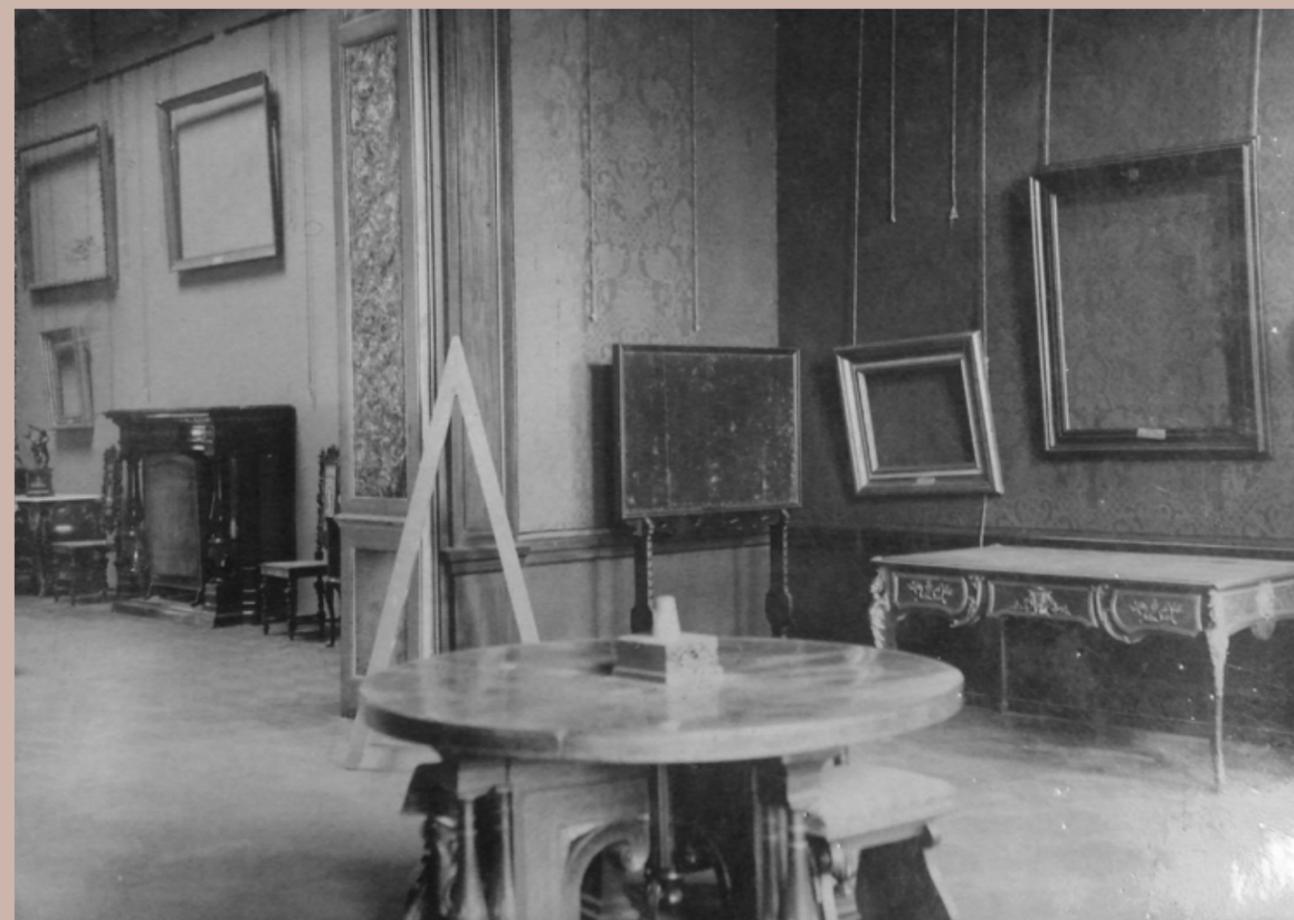


Abb. 6 Die Museumssäle im Jahr 1943

bildet. Eines der spektakulärsten und geheimnisvollsten Elemente dieses Komplexes sind die Buntglasfenster, die die Prunksäle der Villa schmücken und gleichzeitig Teil der Khanenko-Sammlung sind, und über deren Geschichte nur sehr wenig bekannt ist.

Die Glasmalerei kann in zwei Gruppen unterteilt werden. Die erste Gruppe bilden Glasscheiben aus dem 13. bis 18. Jahrhundert, die als einzelne Kunstobjekte erworben wurden. Heute befinden sich zwölf dieser Glasmalereien in der Sammlung. Es handelt sich somit um die größte Museumssammlung derartiger Artefakte in der Ukraine. Die zweite Gruppe umfasst die mehrfarbigen Glasdekorationen mehrerer Türen und Fenster in der Villa. Von dem Ehepaar in Auftrag gegeben, sind sie wichtige Dekorationselemente ihrer Wohnräume.

Glasmalereien aus dem 13. bis 18. Jahrhundert schmücken die Fenster des großen „Italienischen Saals“. Dieser befindet sich im vorderen Teil des Gebäudes, seine Ausstattung ist im Stil der Neugotik gestaltet. Zu Lebzeiten des Ehepaares waren drei der

2 Ханенко 2008.



Abb. 7 Der „Italienische Saal“, Foto vor 1919

fünf Fenster mit Glasmalereien verziert. Das erste Fenster wurde von der großen Glasmalerei mit dem „Pfungstwunder“ (Inv. Nr. 301 БР МХ, Kat. Nr. 19) beherrscht, das zweite Fenster enthielt fünf kleine Scheiben mit Wappen- und Heiligenbildern. Das kleine Seitenfenster war mit einer italienischen Glasmalerei aus dem 14. Jahrhundert versehen, die den Erzengel Gabriel darstellt . (Abb. 7)<sup>1</sup>

1919 waren nur zwei Fassadenfenster mit Glasmalereien ausgestattet, aber 1923 alle vier. Während des Zweiten Weltkriegs wurden die Glasmalereien demontiert. Seitdem sind sie nie wieder gemeinsam ausgestellt worden.

Eine Reihe von Glasscheiben im „Delfter Speisesaal“ stellen ein beeindruckendes Beispiel für die ornamentale Glasmalerei Ende des 19. bis Anfang des 20. Jahrhunderts dar. (Abb. 8) Das Ornament besteht aus farbigem Glas in verschiedenen geometrischen Formen, das die gesamte Fensterfläche einnimmt und an den Rändern gebogene Fragmente (Rondelle) aufweist. Im Kontext der Architektur- und Kunstgeschichte der Ukraine ist dieses Ensemble ein eindrucksvolles Beispiel für die europäische Glasmalerei des Jugendstils. Es wurde inzwischen ausgebaut und wartet auf weitere wissenschaftliche Untersuchungen.

Neben ihrer Sammeltätigkeit widmeten sich Bohdan und Varvara Khanenko auch dem Studium der erworbenen Kunstwerke. In Absprache mit zahlreichen Forschern bereiteten sie die Daten wissenschaftlich auf. So veröffentlichten die Khanenkos in den Jahren 1896, 1899, 1911–1913 Kataloge mit Gemälden, in den Jahren 1899–1907 Alben-Kataloge mit archäologischen Denkmälern und Kirchenantiquitäten. Bohdan Khanenko hinterließ schriftliche Erinnerungen an die Geschichte der Kunstsammlung, die er zusammen mit seiner Ehefrau Varvara aufgebaut hat. Sein Manuskript liefert wertvolle Informationen für die Forschung und wurde 2009 unter dem Titel „Erinnerungen eines Kunstsammlers“ (Спогади колекціонера) veröffentlicht.<sup>2</sup>

In den Memoiren von Bohdan Khanenko, die hauptsächlich dem Erwerb von Gemälden und Skulpturen gewidmet sind, findet sich jedoch kein einziges Wort über den



Abb. 8 Das „Delfter Speisezimmer“, Foto vor 2022

Erwerb von Glasmalereien. Stattdessen werden im Archiv des Museums drei weitere Dokumente aufbewahrt, die einige bruchstückhafte Informationen über die Entstehung und das erste Verzeichnis dieses Teils der Sammlung enthalten. Eines der Dokumente sind Bohdan Iwanowitschs handschriftliche Notizen, in denen der Wert und für einige Gegenstände auch die Herkunft angegeben sind. In der Rubrik „Glas“ sind zwölf Objekte zusammengefasst: Zehn davon sind als „Glasscheiben“ und zwei als „Glasmalerei“ (églomisé) vermerkt. Das Dokument enthält keine vollständige Bestandsaufnahme, sondern eher eine kurze persönliche Zusammenfassung. Daher erweist es sich als recht schwierig, die dort erwähnten Objekte mit den tatsächlich existierenden zu vergleichen. Wahrscheinlich beziehen sich Nr. 6 „Fensterscheibe, Schweiz, 16. Jh., sakrale Szene; 2000“ auf das Glasgemälde mit dem „Pfungstwunder“ (Inv. Nr. 301 БР МХ, Kat. Nr. 19) und Nr. 2–3 «Fensterscheiben, deutsche Meister des 14. Jahrhunderts, mit Darstellung sakraler Szenen; 300“ auf die Glasmalereien „Christus erscheint Maria Magdalena“ und „Christus am Ölberg“ (Inv. Nr. 137, 138; Kat. Nr. 4). Nur für einen Gegenstand, ein Glas-

fenster mit der Darstellung des Erzengels Gabriel, wird die Herkunft angegeben: „Pirri“, Kat. Nr. 426. Dieser Eintrag kann als Hinweis auf die Versteigerung der Sammlung Filippo Pirri in Rom im Jahr 1889 interpretiert werden. Die Abbildung und die Beschreibung des Kunstobjektes, das unter der Nummer 426 im Pirri-Katalog veröffentlicht ist, bestätigen diese Annahme zweifelsfrei.

Das zweite Dokument ist eine Katalogbeschreibung der Objekte der Khanenko-Sammlung aus dem Jahr 1919, die noch zu Lebzeiten von Varvara Nikoliwna und wahrscheinlich in Absprache mit ihr von den ersten Mitarbeitern des neu gegründeten Museums erstellt wurde. In diesen Beschreibungen werden lediglich sechs Glasscheiben erwähnt: Das „Pfungstwunder“ und fünf kleine Objekte mit Wappen und Heiligenbildern. Auf der Seite mit der Beschreibung des „Pfungstwunders“ heißt es in der Spalte „Ursprung“: „Sammlung Tolin“. Das heißt, dieses Glasfenster wurde 1897 bei einer Versteigerung der Sammlung von Adolphe Tollin in Paris erworben, was die detaillierte Beschreibung des Objekts unter der Nummer 76 im Auktionskatalog bestätigt.

Bedauerlicherweise ist dies die einzige schriftliche Information, die heute über die Herkunft der Glasscheiben in der Khanenko-Sammlung vorliegt. Die einzige Vermutung, die in diesem Zusammenhang angenommen werden kann, betrifft die Glasgemälde „Christus erscheint Maria Magdalena“ und „Christus am Ölberg“. Die Forschungsergebnisse bestätigen, dass diese beiden Tafeln Mitte des 14. Jahrhunderts entstanden sind und aus der Kirche Maria Strassengel in der Nähe der Stadt Graz in Österreich stammen. Im Jahr 1885 wurde diese Kirche restauriert, wodurch einige der Glasscheiben in Privatsammlungen gelangten – nicht über Versteigerungen, sondern zumeist unter der Hand gekauft. Es darf angenommen werden, dass auch Bohdan Khanenko seine Glasmalereien auf solche Weise in Wien erwarb, als er 1885 die österreichische Hauptstadt anlässlich der Versteigerung des Nachlasses des berühmten Künstlers Hans Makart (1840–1884) besuchte.

Die Gesamtzahl der Glasmalereien in der Khanenko-Sammlung lässt sich aus dem dritten Dokument, dem Bestandsverzeichnis des Museums von 1925, ermitteln. Dort sind 15 Objekte aufgeführt. Die Beschreibung von 12 von ihnen spiegelt die früheren Verzeichnisse wider und stimmt vollständig mit dem aktuellen Verzeichnis überein. Drei Objekte, zusammen mit dem bereits erwähnten Bild des Erzengels Gabriel, gehören zu den Verlusten des Museums.

Heute beherbergt das Khanenko Museum mit über 25.000 Objekten die bedeutendste Sammlung an Weltkunst in der Ukraine. Die Exponate repräsentieren Kulturschätze aus allen fünf Kontinenten (Europa, Asien, Afrika, Amerika, Australien). Die Sammlung umfasst den Zeitraum vom Ende des 2. Jahrtausends v. Chr. bis zum Beginn des 21. Jahrhunderts n. Chr. Sie beinhaltet Kunstwerke aus dem alten Ägypten, Griechenland und Rom, byzantinische Ikonen, europäische Gemälde und Skulpturen, Zeichnungen und Druckgrafik, Wandteppiche und Möbel, Glas, Porzellan und Fayencen, Kunstgegenstände aus Gold, Silber und Bronze, chinesische Schriftrollen und dekorative Kunst, japanische Netsuke, Tsuba und Holzschnitte, iranische Miniaturen, Keramiken und Teppiche sowie Artefakte aus dem Buddhismus, um nur einige Bereiche zu nennen.

Am Vorabend der russischen Invasion im Jahre 2022 umfasste die Dauerausstellung des Museums rund tausend Kunstwerke. Der Rest war im Museumsdepot gelagert. Die Ausstellung wurde inzwischen abgebaut und alle Gegenstände sind sicher verwahrt. Das Leben im Museum geht jedoch weiter. In den Innenräumen finden Wechsellausstellungen zur ukrainischen und internationalen Kunst des 19.–21. Jahrhunderts sowie eintägige Ausstellungen mit Objekten aus den Beständen des Museums statt. Zusätzlich gibt es verschiedene Bildungsveranstaltungen, darunter Exkursionen, Vorträge, Meisterkurse. Die sogenannte Kriegssammlung wird weiterhin ergänzt, indem zeitgenössische Künstler ihre eigenen Werke dem Museum stiften, nachdem sie ausgestellt wurden. Fortgesetzt werden ebenso die Forschungsarbeiten sowie die Digitalisierung der Objekte und Archivadokumente der Sammlung.

Zu den weiteren Aktivitäten gehören gemeinsame internationale Projekte, die der Ausstellung, Erforschung und Restaurierung von Werken aus der Sammlung des Museums dienen. Im Rahmen des aktuellen Ausstellungsprojektes werden erstmals seit vielen Jahrzehnten zwölf Khanenko-Glasmalereien gemeinsam präsentiert, die von erfahrenen Fachleuten sorgfältig restauriert, katalogisiert und nach den neuesten wissenschaftlichen Erkenntnissen kommentiert wurden.



Abb. 1 Dt. Carl Faust (1874–1935), Porträt Alexander Schnütgen, 1918

## Die Glasgemäldesammlung des Museum Schnütgen

### Voraussetzungen und Genese eines besonderen Sammlungsbestandes

**Manuela Beer**

Neben dem Museum Schnütgen gibt es weltweit nur wenige Museen, die größere Konvolute an europäischer Glasmalerei des Mittelalters und der Renaissance zu ihren Sammlungsbeständen zählen. Die größte und inhaltlich umfassendste Sammlung befindet sich im Victoria & Albert Museum in London.<sup>1</sup> Über nur annähernd vergleichbare Bestände verfügen das Metropolitan Museum in New York<sup>2</sup> sowie die Burrell Collection in Glasgow.<sup>3</sup> Die Glasgemäldebestand des Museum Schnütgen ist mit rund 200 Objekten deutlich geringer im Umfang, muss aber mit ihren zahlreichen herausragenden Einzelwerken den internationalen Vergleich nicht scheuen.<sup>4</sup> Angefangen bei kaum handtellergroßen Fragmenten bis hin zu vollständigen, aus mehreren Einzelscheiben zusammengesetzten, meterhohen Kirchenfenstern bildet die Sammlung des Museums die Entwicklung der Technik und der künstlerischen Ausdruckformen mittelalterlicher Glasmalerei vom 13. bis zum 16. Jahrhundert in vielen Facetten ab. Ergänzt wird der mittelalterliche Bestand um bedeutende Kreuzgangverglasungen der Renaissancezeit sowie um eine größere Gruppe an Kabinettscheiben des 16. und 17. Jahrhunderts. Der Schwerpunkt in diesem Sammlungsbereich liegt auf Objekten aus Köln, dem Rheinland und Westfalen. Der Grundstock geht auf den Sammlungsgründer Alexander Schnütgen (1843–1918) zurück (Abb. 1).<sup>5</sup>

Farbige Glasmalereien spielten in der Ausstattung von mittelalterlichen Kirchen und Klöstern, ab dem ausgehenden 15. Jahrhundert auch von profanen Wohnhäusern wohlhabender Bürger eine zentrale Rolle. Sie verschlossen die mit Beginn der gotischen Epoche zunehmend größer werdenden Fensteröffnungen und ließen als diaphane Wände

- 1 Williamson 2003.
- 2 Hayward 2003.
- 3 Marks 2012.
- 4 Lyman 1982.
- 5 Carl Faust (1874–1935), Porträt Alexander Schnütgen, 1918; Köln, Museum Schnütgen, Inv. M 732

das Tageslicht in seiner Helligkeit und in den Farbwerten transformiert in das Innere der Gebäude fallen. Ihr transluzider Charakter und ihre Farbqualitäten ließen die Glasmalerei zu einem idealen visuellen Bildmedium werden, um auf oft großen Flächen sowohl biblische Erzählungen in vierteiligen Szenenfolgen (z.B. Kat. 4, 5) als auch eindrucksvolle, monumentale Einzelfiguren wie z.B. Heilige, Propheten und Apostel (Kat. 1) darzustellen. Fest in die rahmende Architektur eingebaut, blieben die meisten mittelalterlichen Glasgemälde oft über Jahrhunderte an ihrem ursprünglichen Bestimmungsort.

Hatten Beschädigungen durch Stürme, Brände oder als Folge kriegerischer Auseinandersetzungen immer wieder zum Verlust älterer und zum Einbau neuerer Fenster geführt, so kam es erstmals im Zuge barocker Kirchenraumerneuerungen zum systematischen Entfernen mittelalterlicher Scheiben, um diese durch helltonige Fensterverschlüsse zu ersetzen, die mehr Licht in die Innenräume ließen und als der barocken Architektur adäquat empfunden wurden.<sup>6</sup> Nur wenige der damals ausgetauschten Scheiben fanden ihren Weg in private Sammlungen. Ihr Materialwert wurde im Gegensatz zu anderen mittelalterlichen Kunstwerken als gering erachtet. Sie waren schwer zu lagern, nicht leicht wiederzuverwenden und ohne größeren Aufwand kaum zu präsentieren. Die Herauslösung aus dem architektonischen Kontext bedeutete somit in der Regel ihren Untergang.<sup>7</sup> Das Interesse, mittelalterliche Glasmalerei systematisch zu sammeln, entwickelte sich erst im 18. Jahrhundert, insbesondere bei englischen Antiquaren und Adligen. Letztere verfolgten das Ziel, ihre repräsentativen, in neugotischem Stil errichteten Anwesen und insbesondere Privatkapellen angemessen mit mittelalterlichen Glasfenstern zu dekorieren.<sup>8</sup>

Vollständige Glasfenster waren begehrt und über lange Zeit nur schwer zu erstehen. Dies änderte sich erst an der Wende zum 19. Jahrhundert, und zwar mit der Säkularisation. Diese folgenschwere Auswirkung der Französischen Revolution (1789–1799) führte zu weitreichenden politischen, sozialen und kulturellen Umwälzungen in ganz Europa, insbesondere in Köln und dem Rheinland.<sup>9</sup> Nach dem Einmarsch der französischen Truppen im Oktober 1794 wurden in Köln rund 120 Kirchen und Klöster säkularisiert und die Kirchengeschmückungen, darunter auch unzählige kostbare Glasmalereien, entfernt. Mittelalterliche Glasmalereien, die dabei nicht zerstört wurden, standen erstmals in großer Zahl als Handelsware und als Sammlungsgut zur Verfügung. Spätestens mit Erlass des Säkularisationsdekrets am 30. Juni 1802 war die Geburtsstunde eines bis dahin kaum gekannten Sammelgebiets, der Glasmalerei, gekommen.<sup>10</sup> Die historischen Rahmenbedingungen waren insgesamt günstig. Hatte es im 17. und 18. Jahrhundert in Köln eine Anzahl privater Gelegenheitssammlungen gegeben, die oft nur wenige Jahre existierten und meist durch Versteigerungen wieder aufgelöst wurden, begannen zu Beginn des 19. Jahrhunderts viele kunst- und kulturbegeisterte Angehörige des Kölner Großbürgertums systematisch selbständig zu sammeln und ihre Kunstwerke in ihren Privathäusern darzubieten.<sup>11</sup> Die Säkularisation stellte gewissermaßen einen unerwarteten Glücksfall für diese neue Generation von Kunstsammlern dar. Es waren vor allem die Kölner Wein-, Tuch- und Tabakhändler – neben den Bankiers die finanzstärkste Schicht des Großbürgertums in der Stadt – die in den Kauf und Verkauf von mittelalter-

6 Vgl. Schumacher 1998, 111.

7 Gast 2019, 405.

8 Dazu u.a. Schuhmacher 1998, 111–112; Williamson 2003, 10. – Zu den frühen Sammlungen des 18. Jahrhunderts, die zuerst in England und ab ca. 1780 auch in Deutschland und Frankreich fassbar werden, vgl. Gast 2019, hier bes. 405–407.

9 Zu Vorgeschichte, Durchführung und Folgen der Säkularisation in Köln vgl. Diederich 1995.

10 Wolff-Wintrich 1995, 341.

11 Hierzu und im Folgenden vgl. Kronenberg 1995, bes. 123–125, 132–133; Berghausen 1995, 149–151.

12 Köln, Museum Schnütgen, Inv. M 559–M 570, M 709–M 714. Johann Heinrich Pleunissen vererbte seine Sammlung an seine Tochter Maria Franziska Hirn, 1824 wurde die Sammlung von seinem Enkel Heinrich Schieffer verkauft. – Von den heute 19 im Museum Schnütgen verwahrten Scheiben wurden 13 im Zuge der Neuordnung der Kölner Museen aus dem Kunstgewerbemuseum an das Museum Schnütgen übertragen, mit dem Vermächtnis von Irene Ludwig kamen 2011 sechs weitere hinzu, vgl. Lyman 1982, 192–193, Nr. 119; Wolff-Wintrich 1995, 345; Kat. Rheinische Glasmalerei 2007, Bd. 2, 30–31, Nr. 5 (Dagmar Täube); Woelk/Beer 2018, 338–339, Nr. 227 (Iris Metje).

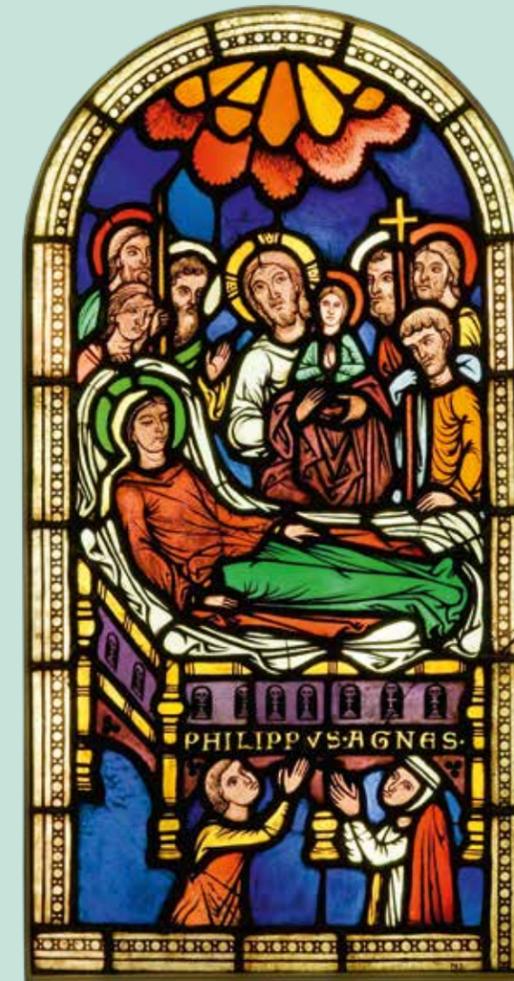


Abb. 2 Marien Tod, Köln, um 1250–1260

lichen Glasmalereien einstiegen. Dem Kölner Wein- und Tabakhändler Johann Heinrich Pleunissen (1731–1810) gelang der Aufbau einer der qualitativsten Sammlungen mittelalterlicher Glasmalereien, die je von einer Privatperson zusammengetragen wurde. Darunter befanden sich auch 64 Glasgemälde aus dem Zisterzienserkloster Altenberg, da Pleunissen das Abteianwesen 1806 zur Begleichung ausstehender Weinrechnungen der Abteien Heisterbach und Siegburg erhalten hatte. Von der Kreuzgangsverglasung aus Kloster Altenberg sind heute noch 44 Glasmalereien überliefert, 19 davon im Museum Schnütgen.<sup>12</sup> Neben dem Sammeln fand man in Köln auch vermehrt Gefallen daran, originale mittelalterliche Glasmalereien in neugotische Bauten als Schmuck und als emotionalen Zugang zur mittelalterlichen Epoche zu integrieren. So ließ der Kaufmann und Sammler Jakob Johann Nepomuk Lyversberg (1761–1834) ein zweibahniges Maßwerkfenster mit Darstellungen der Kreuztragung und Kreuzigung in die an sein Haus am

Heumarkt angebaute Kapelle einbringen, beide Scheiben befinden sich im Bestand des Museum Schnütgen.<sup>13</sup>

Kurz nach der Säkularisation hatte sich Köln zu einem Hauptumschlagsplatz für Glasmalereien in Europa entwickelt<sup>14</sup>, gut 2000 Scheiben sollen hier binnen zweier Jahrzehnte ihre Besitzer gewechselt haben. Viele der neuen Sammler und Händler stiegen schon bald in das lukrative Geschäft ein, zumal gerade die Nachfrage englischer Händler inzwischen nochmals erheblich angewachsen war. Eine wichtige Rolle als Vermittler beim Verkauf rheinsicher Glasmalereien nach England spielte der gebürtige Deutsche, Christopher Hampp (1750–1825), der sich als Tuchfabrikant in Norwich niedergelassen hatte.<sup>15</sup> Bis 1850 war der größte Teil der deutschen Glasmalereien, die sich heute noch in England befinden, dort angekommen.<sup>16</sup>

Viele der neu angelegten Kölner Glasmalereisammlungen wurden, als ihre Besitzer nach Abzug der napoleonischen Soldaten 1814 in wirtschaftliche Schwierigkeiten gerieten, schon kurz nach ihrem Entstehen wieder veräußert, und das Säkularisationsgut gelangte ein zweites Mal in den Handel. 1824 wurde die bedeutende Glasgemäldesammlung Pleunissen – Hirn – Schieffer verauktioniert und in alle Welt verstreut.<sup>17</sup> Mittlerweile hatte sich in Köln ein professioneller Kunstmarkt etabliert. Ab den 1840er Jahren fanden alle großen Kölner Nachlassversteigerungen bei der Firma J.M. Heberle statt, die seinerzeit eine Monopolstellung im Kölner Kunsthandel erlangt hatte.<sup>18</sup> Bei der Versteigerung der Kunstsammlung von Johann Anton Ramboux (1790–1866) im Jahr 1867 trat der frisch zum Priester geweihte, junge Alexander Schnütgen erstmals öffentlich als Käufer in Erscheinung und erwarb einige mittelalterliche Gemälde – der Grundstein für seine Sammlung war gelegt.<sup>19</sup>

Ende der 1860er Jahre, als Schnütgen seine Sammelleidenschaft für mittelalterliche Kunst entdeckte, war jene Zeit, in der Glasgemälde in großer Auswahl im Kölner Kunsthandel verfügbar waren, längst vorüber. Blickt man auf die Glasgemälde, die Schnütgen zwischen 1867 und der Schenkung seiner Sammlung an die Stadt Köln 1906 erworben haben muss, so fällt auf, dass es sich neben zwei sehr bedeutenden Rundbogenfenstern aus der Mitte des 13. Jahrhunderts mit den Darstellungen von Marienod (Abb. 2) und Marienkrönung<sup>20</sup> fast ausschließlich um kleinere Kabinettscheiben und Glasmalereifragmente handelt. Im Ursprungsbestand des Sammlungsgründers befanden sich auffallend viele mittelalterliche Kopffragmente, die aus dem Kontext der Erzählzyklen größerer Kirchenfenster herausgelöst waren und im Kunsthandel wohl auch noch im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts leichter und günstiger zu erwerben waren.

Dass Schnütgen auch jenseits der frei zugänglichen Ankaufsquellen über Möglichkeiten verfügte, in den Besitz von Glasmalereien zu gelangen, ist kein Geheimnis. Im ausgehenden 19. Jahrhundert begann mit der Hinwendung zu den Denkmälern der Vergangenheit vielerorts die Instandsetzung und Sicherung der Bauwerke sowie ihrer Glasmalereien. Die damalige Restaurierungspraxis hatte den stilgerechten, harmonischen Gesamteindruck zum Ziel, was zu massiven Eingriffen in die Originalsubstanz führte. Ganz in diesem Sinne handelte auch Schnütgen, der zwischen 1899 und 1901 mit der Organisation der Arbeiten an den drei Achskapellenfenstern des Kölner Domes beauf-

13 Köln, Museum Schnütgen, Inv. M 167a–b; Lymant 1982, 77–80, Nr. 45–46; Mädger 1995, 195–196; Woelk/Beer 2018, 232–233, Nr. 151 (Pavla Ralcheva).

14 Wolff-Wintrich 1995, 341; Gast 2019, 412.

15 Wolff-Wintrich 1995, 341.

16 Ausführlich zu diesem Thema vgl. Williamson 2007.

17 Vgl. Anm. 12. Eine weitere, reine Glasgemäldesammlung besaß der Kölner Tuchhändler Caspar Heinrich Bemberg (1744–1824), vgl. Berghausen 1995, 151. Eine Auflistung der frühen Kölner Sammlungen, in denen sich Glasmalereien neben anderen Objekten befanden, bei Schuhmacher 1998, 112.

18 Kronenberg 1995, 132–133.

19 Zu Schnütgens Anfängen als Kunstsammler vgl. Westermann-Angerhausen/Beer 2006, 4.

20 Köln, Museum Schnütgen, Inv. M 2 und M 3. – Lymant 1982, 11–15, Nr. 1–2; Woelk/Beer 2018, 150–151, Nr. 96 (Moritz Woelk).

21 Westermann-Angerhausen 1993.

22 Köln, Museum Schnütgen, Inv. M 40. – Zu dem nicht unumstrittenen Wirken Schnütgens bei diesen Maßnahmen vgl. u.a. Kat. Himmelslicht 1998, 312–313, Nr. 82 (Claudia Schuhmacher).

tragt war. Er ließ ganze Scheiben bei geringsten Schäden durch neugotische Kopien ersetzen, dabei ging viel Originalsubstanz verloren. Von den ausgesonderten hochgotischen Glasmalereien nahm er dann – ganz im Sinne seines Wahlspruchs *Colligite fragmenta ne pereant* (Sammelt die übrig gebliebenen Stücke, damit sie nicht untergehen)<sup>21</sup> – einige in seine private Sammlung auf, so u.a. den bemerkenswerten Kopf des jüngeren Königs aus dem Dreikönigenfenster (Abb. 3).<sup>22</sup> In dem ungewöhnlichen, wohl auf Schnütgens Veranlassung so zusammengefügt Glasgemälde-Pasticcio aus



Abb. 3 Königskopf aus dem Dreikönigenfenster des Kölner Domes, Köln, um 1330–1340



Abb. 4 Pasticcio-Scheibe mit Kopf- und Figurenfragmenten aus St. Maria Sion in Köln, Köln, um 1230–1245

Kopf- und Figurenfragmenten der Kölner Kirche St. Maria Sion (Abb. 4)<sup>23</sup> kommt nicht nur sein Lebensmotto bildhaft zum Ausdruck. Sein Anspruch, mit seiner Sammlung eine chronologische und inhaltliche Entwicklung der christlichen Kunst des Mittelalters zu repräsentieren, die zugleich als Lehrsammlung für die zeitgenössische, neugotische Kunstproduktion dienen sollte, spiegelt sich hier deutlich.

Anschaulich wird dies beim Blick in sein Sammlerdomizil, das in einer eindrucksvollen Fotoserie von Emil Hermann aus dem Jahr 1910 dokumentiert wurde (Abb. 5).<sup>24</sup> Dicht an dicht drängen sich die nach Materialien, Formen und Themen arrangierten Werke – eine Glasmalerei ist auf keiner der Innenraumaufnahmen zu sehen. Deutlich wird aber, dass Schnütgen in seinen recht dunklen, nicht elektrifizierten Räumen keine Glasmalereien vor oder in die wenigen Fenstern hätte einbauen lassen können, ohne den ohnehin schon spärlichen Tageslichteinfall weiter zu reduzieren. In anderen Sammlungen, allen voran in der berühmten und als vorbildhaft empfundenen Sammlung von Frédéric Spitzer (1815–1890) in Paris<sup>25</sup>, dienten originale Glasmalereien als das vollendende Element bei der Gestaltung der modernen „period rooms“, an

23 Köln, Museum Schnütgen, Inv. M 6. – Lyman 1982, 19–21, Nr. 4.

24 Zur Inszenierung der Sammlung Schnütgen vgl. Beer 2015 und 2018.

25 Shepard 2019, 424.



Abb. 5 Privates Domizil von Alexander Schnütgen, um 1910

26 Vgl. den Beitrag von Matselo in dieser Publikation sowie Welzel/Zeising 2022, 117–118.

27 Wallraf hatte sich erfolgreich dafür eingesetzt, die für den 29. November 1802 angekündigte Versteigerung der Fenster aus St. Clara, St. Apern und St. Cäcilien aussetzen zu lassen. Stattdessen ließ er die Kreuzgangsverglasungen aus St. Apern und St. Cäcilien inventarisieren und zur sicheren Verwahrung in das Jesuitenkolleg bringen, vgl. Wolff-Wintrich 1995, 341.

denen sich u.a. auch die Eheleute Khanenko in Kyjiw zur Inszenierung ihrer Sammlung orientierten.<sup>26</sup>

Ein neues Kapitel in der Geschichte der Glasmalereisammlung des 1910 eröffneten Museum Schnütgen begann kurz vor dem zweiten Weltkrieg mit der Neuordnung der Kölner Museen in den Jahren 1930–1932. Damals fand die große Glasgemäldesammlung aus dem Bestand des Kunstgewerbemuseums den Weg in die Sammlung des Museum Schnütgen. Das war eine erhebliche Bereicherung, wenn man bedenkt, dass sie bis heute den größten und bedeutendsten Teil des Glasmalereibestands darstellt. Viele der zu diesem zweiten Sammlungskonvolut gehörenden Glasgemälde verdanken ihre Erhaltung dem engagierten Wirken der beiden Kölner Sammler Ferdinand Franz Wallraf (1748–1824) und Matthias Joseph De Noël (1782–1849), die sich schon eine Generation vor jener Alexander Schnütgens für die Rettung der mittelalterlichen Glasmalereien Kölns eingesetzt hatten.<sup>27</sup> 1930–1932 kamen jene großen mehrteiligen Fenster in die Sammlung, für die das Museum heute berühmt ist, so u.a. das Dreikönigenfenster aus der Kölner Ratskapelle (Kat. 6) und das Zehngebotfenster aus der Karmeliterkirche in



Abb. 6 Schnütgen-Museum, erste museale Präsentation im Anbau des Kunstgewerbemuseums, 1910–1932

Boppard (Kat. 5). Zeitgleich bot sich mit der Loslösung des Schnütgen-Museums aus der räumlichen Bindung an das Kunstgewerbemuseum und dem Umzug in die weiten und lichten Räumlichkeiten des Deutzer Heribertklosters eine herausragende Möglichkeit, die Glasmalereisammlung neu zu präsentieren, nachdem in der ersten musealen Präsentation nur wenige Glasfenster vereinzelt vor die Fenster montiert worden waren (Abb. 6). Der erste Direktor des Museums, Fritz Witte (1876–1937), arrangierte im ersten eigenen Museumsgebäude der Sammlung ab 1932 die großen Glasmalereien großzügig und von Tageslicht durchflutet (Abb. 7). Seine Inszenierung entsprach in weiten Teilen dem, was damals von führenden europäischen und nordamerikanischen Museumsleuten als moderne und angemessene museale Präsentation erachtet wurde.<sup>28</sup> Das zur Präsentation der Glasgemälde so geeignete Museumsgebäude wurde im Zweiten Weltkrieg vollständig zerstört, die empfindlichen Kunstwerke hatte man zuvor rechtzeitig ausgebaut und sicher verwahrt.

<sup>28</sup> So u.a. Joseph Henry Breck (1885–1933), Gründungsdirektor des an das Metropolitan Museum angegliederten Cloisters, der der Glasmalerei ebenfalls einen besonderen Stellenwert in seiner Sammlungspräsentation beimaß, vgl. u.a. Shepard, 2019, 427–428.



Abb. 7 Schnütgen-Museum in der ehemaligen Abtei St. Heribert, um 1932

In den folgenden Sammlungspräsentationen versuchte man immer wieder, an die Inszenierung im Heribertkloster anzuknüpfen. Die romanische Cäcilienkirche, in deren Räumen das Museum Schnütgen 1956 als erstes der Kölner Museen nach dem Krieg wiedereröffnet wurde, bot trotz seiner besonderen Atmosphäre weniger geeigneten Raum: Die Glasmalereien wurden fortan teils in Leuchtkästen und teils vor die Kirchenfenster montiert präsentiert (Abb. 8). Erst mit dem Neubau von 2010 war es erneut möglich, eine lange, von Tageslicht durchflutete Galerie der Glasmalereien einzurichten. Hier sind heute vor allem die 19 Scheiben aus dem Altenberger Kreuzgang zu sehen (Abb. 9). Zusammen mit anderen herausragenden Glasmalereien waren sie im Jahr 2011 aus dem Vermächtnis von Irene Ludwig an das Haus gekommen und stellen nunmehr das dritte zusammenhängende Konvolut des Museum Schnütgen dar. Dieses erfuhr 2018 durch zwölf weitere Leihgaben der Peter und Irene Ludwig Stiftung nochmals eine beträchtliche Erweiterung. Zwei dieser Leihgaben werden nun erstmals öffentlich präsentiert (Kat. 13–14).



Abb. 8 Schnütgen-Museum, museale Inszenierung in der Cäcilienkirche, Südeporenanraum, nach 1956

Die wechselvolle Geschichte Kölns seit der französischen Besatzungszeit spiegelt sich in keinem anderen Sammlungsbereich des Museum Schnütgen so deutlich wider wie in dem Bestand an Glasmalereien. Im Grunde genommen gibt es heute in Köln nur noch zwei Orte, die eine Vorstellung vom einstigen Reichtum an mittelalterlicher Glasmalerei vermitteln: der Kölner Dom, in dessen Neuverglasung Ende des 19. Jahrhunderts auch viele der Glasmalereien säkularisierter Kirchen und Klöster eingebracht wurden – stellvertretend seien hier nur die geretteten Scheiben aus den Kreuzgängen von St. Cäcilien und St. Apern genannt – und das Museum Schnütgen.

Durch Ankäufe, Schenkungen und Dauerleihgaben konnte das Museum Schnütgen in den vergangenen, fast hundert Jahren seinen Bestand bereichern und akzentuieren. Dies mögen exemplarisch die jüngst erworbenen Glasmalereien aus der Sainte-

29 Woelk 2024, 89–91, Kat. 13–14.



Abb. 9 Museum Schnütgen, Erweiterungsbau, 2010

Chapelle in Dijon<sup>29</sup> und eine neue Dauerleihgabe aus Privatbesitz, die Darstellung der Versuchung Christi (Kat. 20) verdeutlichen. Letztere stammt vermutlich aus der verlorenen Kreuzgangsverglasung von St. Cäcilien und kehrt somit anlässlich der aktuellen Ausstellung erstmals an ihren ersten Bestimmungsort zurück.



Katalog

## Prophet Ezechiel und Apostel Paulus

Soissons, Kathedrale Saint Gervais et Saint Protais

Frankreich, 1. Viertel 13. Jh.

Glasmalerei

75,1 x 88,4 cm; 80,4 x 97 cm

Kyjiw, Khanenko Museum, Inv. 135 BP MX, 136 BP MX

Die ältesten Scheiben der Sammlung Khanenko zeigen charaktervolle Brustbilder, die einst zu überlebensgroßen Figuren aus Kirchenfenstern des frühen 13. Jahrhunderts gehörten. Ihr heutiges Erscheinungsbild ist ein typisches Beispiel sogenannter Kompositscheiben, die im Zeitalter des Historismus im 19. Jahrhundert aus fragmentierten oder beschädigten Originalen für den Kunsthandel zusammengesetzt wurden. Beide auf diese Art ergänzten Glasgemälde stammen mutmaßlich aus dem zwischen 1212 und 1220 errichteten Chorobergaden der Kathedrale von Soissons, dessen etwa neun Meter hohe Fenster unter anderem mit übereinander angeordneten Propheten- und Apostelfiguren besetzt gewesen waren.

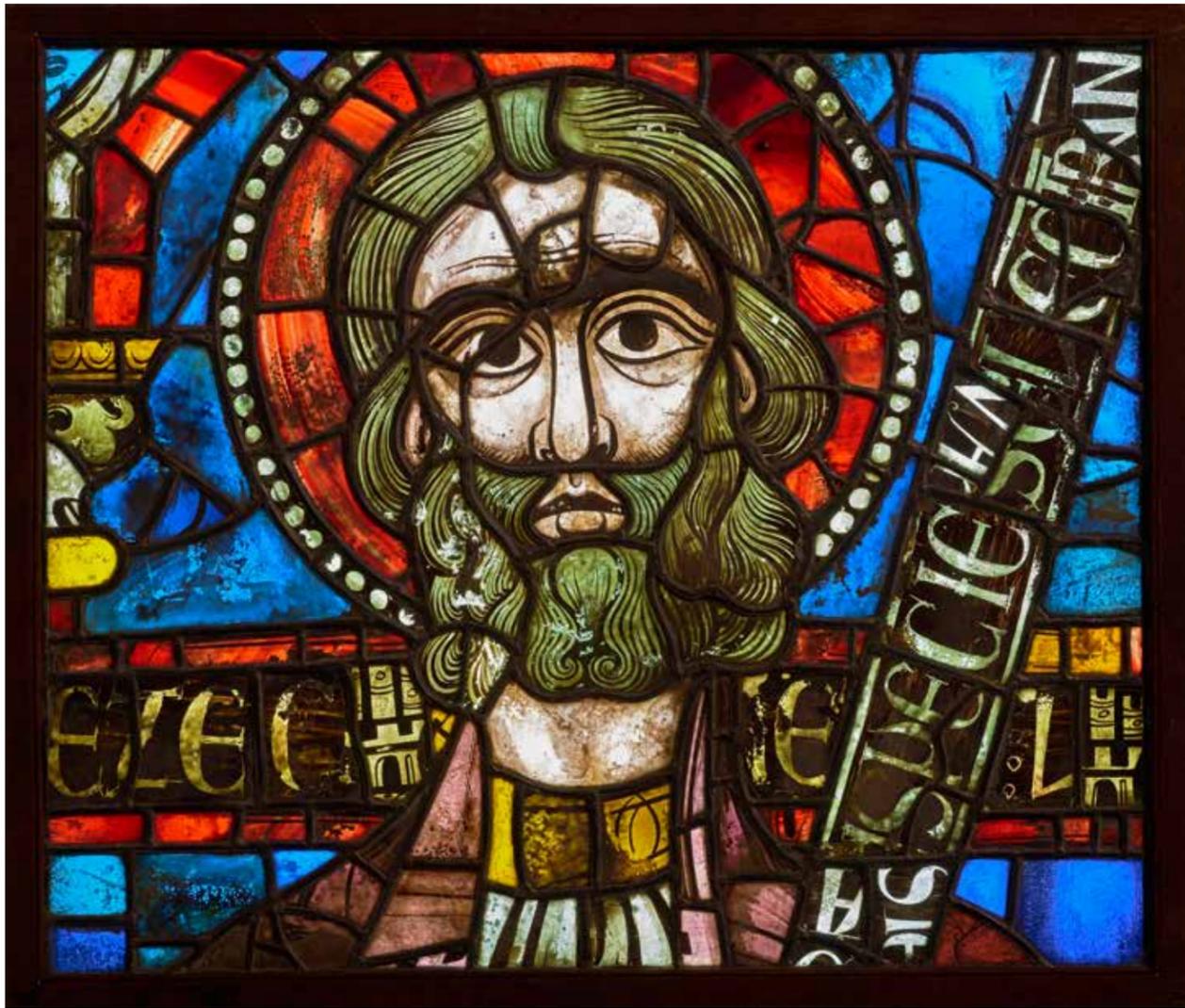
Die an der Stirnlocke leicht erkennbare Gestalt des Apostels Paulus enthält im Binnenbild noch überwiegend alte Glassubstanz, darunter einen markanten Rahmen aus zeittypischem „geflamtem“ rotem Glas. Dagegen zeigt der Hintergrund der Prophetenfigur ein Pasticcio aus authentischen, jedoch kaum zusammenhängenden Fragmenten. Darunter finden sich Teile von Architekturen, Gewändern oder Haaren, heraldischen Motiven (etwa das Wappen von Kastilien in Form einer Burg) sowie Bruchstücke von mindestens drei Inschriften. Die gut lesbare Inschrift im Rücken des Propheten – EZE(II)EL – erlaubt die ikonographische Bestimmung dieser Figur, die ebenso wie die des Apostel Paulus mit einem Heiligenschein versehen ist. Das zweite durch Flickstücke verunklärte Fragment des Spruchbandes SPECIES ELECTR(I) weist auf die Prophezeiung Ezechiels zur göttlichen Erscheinung hin: „Und aus seiner Mitte, mitten aus dem Feuer, da strahlte es wie glänzendes Metall“ (Ez1,4).

Im Zuge der Restaurierung 1875–1891 wurden aus der Kathedrale von Soissons mehrere kostbare Originale entfernt. Wenige Jahre später tauchten einige davon im Pariser Kunsthandel auf, wo sie wahrscheinlich von dem kunstbegeisterten Ehepaar Khanenko erworben wurden. Neben dem Khanenko-Museum in Kyjiw befinden sich Teile dieser hochkarätigen Verglasung auch im Louvre in Paris, im Cloisters in New York, in der Walters Art Gallery in Baltimore, im Stained Glass Museum in Ely und in weiteren öffentlichen und privaten Sammlungen weltweit.

Макаренко 1924, 85, 90. – Grodecki 1953. – Grodecki 1960. – Muratova 1970. – Grodecki/Perrot/Taralon 1978, 169–172. – Caviness/Pastan/Beaven 1984, 10. – Caviness 1990, 59–62. – Рославецъ 2005.

Elena Kosina





Prophet Ezechiel



Apostel Paulus

## Hl. Bilhildis

Mittelrhein, um 1280–1290

Glasmalerei

35,7 x 18,1 cm

Sammlung Alexander Schnütgen

Köln, Museum Schnütgen, Inv. M 33

Die fragmentarisch erhaltene Glasmalerei mit der Darstellung der hl. Bilhildis zählt zu den wenigen Glasgemälden aus der Sammlung des Museumsgründers Alexander Schnütgen. Eine Inschrift im Spitzbogen über dem Nimbus verweist namentlich auf die eher unbekannt Heilige, deren Leben und Wirken im Einsatz für Kranke eng mit der Stadt Mainz verbunden ist. Die fränkische Adlige (geb. Mitte 7. Jahrhundert, gest. 734) gilt als Gründerin des Klosters Altenmünster in Mainz, dem sie nach dem Tod ihres Mannes, des heidnischen Frankenherzogs Hetan, als Äbtissin vorstand. Die Glasmalerei zeigt Bilhildis jedoch nicht als Äbtissin, sondern in vornehmer weltlicher Kleidung. Die Deutung der Blüten in ihrer Hand ist bislang ungeklärt.

Die enge Verbindung zu Mainz und die seltene Darstellung der Bilhildis, die sich fast ausschließlich auf den Mainzer Umkreis beschränkt, führten zur Lokalisierung der Glasmalerei an den Mittelrhein. Zudem lassen sich in der Farbgebung, der malerischen Ausführung des Gesichts, der Gestaltung des Hintergrunds mit stilisierten Hopfenranken und in dem die Figur überfangenden Spitzbogen mit Kreisornamentik enge Bezüge zu einem Spitzbogenfenster mit der Darstellung der hll. Kunigunde und Benedikt erkennen, das sich heute im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt (Inv. Kg 33:3) befindet. Die Figur des hl. Benedikt in der Darmstädter Scheibe könnte auf die Herkunft aus der Verglasung eines Benediktinerklosters hindeuten, möglicherweise des ehemaligen Klosters Eibingen im Rheingau. Die geringe Größe des Fensters lässt vermuten, dass es nicht für den Kirchenbau, sondern für einen Raum mit kleineren Fensteröffnungen geschaffen wurde. Dem Darmstädter Fenster werden zudem zwei heute verschollene Glasmalereien, ehemals in der Sammlung von Wilhelm Conrady (1829–1903), mit den Darstellungen der hll. Katharina und Agnes mit einer Nonne als Stifterin sowie der Einzelfigur des hl. Augustinus zugeordnet. Diese beiden Spitzbogenfenster, nur als Schwarz-Weiß-Aufnahmen überliefert, zeigen ebenfalls Parallelen in den Ausmaßen und der stilistischen Ausführung zur Bilhildis-Scheibe. Die ornamentale Gestaltung des Hintergrunds weicht hingegen ab.

In Anlehnung an die Komposition dieser Spitzbogenfenster könnte die frontal ausgerichtete hl. Bilhildis ehemals entweder als Einzelfigur in einem weiteren Fenster desselben Kontexts wie die übrigen genannten Scheiben dargestellt worden sein oder aber in einer paarweisen Anordnung mit einer anderen Heiligenfigur.

Oidtmann 1912, 159. – Wentzel 1954, 32. – Schnitzler 1936, 26. – Beeh-Lustenberger 1973, 76, Nr. 103. – Lymant 1982, 43–44, Nr. 23. – Kat. Himmelslicht 1998, 210–211, Nr. 37 (Daniel Hess) – Hess 1999, 39, Abb. 17. – Kat. Krone und Schleier 2005, 377, Nr. 269 (Dagmar Täube).

Carola Hagnau



## Kreuzigung Christi und Stifterpaar van der Molen

Soest, um 1300

Glasmalerei

57,4 x 38,9 cm; 47,5 x 39,2 cm

Vom Kölner Kunstgewerbemuseum 1930–1932 übernommen

Köln, Museum Schnütgen, Inv. M 660, M 614

Die Figuren von Christus, Maria und Johannes auf der einen sowie des Stifterpaars auf der anderen Scheibe treten durch den Kontrast des Buntglases zum farblosen Grisaillegrund deutlich hervor. Für die Gestaltung der Farbpartien wurde insbesondere blaues, gelbes und rotes Glas verwendet. Das Grün des Kreuzes, das symbolisch auf den Lebensbaum verweist und an keiner anderen Stelle zu finden ist, hebt dieses zentrale christliche Zeichen hervor. Das Stifterpaar ist von einer hellblauen Raute hinterfangen, deren harte geometrische Form durch die wellenförmigen Schriftbänder durchbrochen wird.

Die beiden Glasmalereien gehören zu einem Zyklus, der um 1300 als Kollektivstiftung verschiedener Paare aus dem Soester Bürgertum angefertigt wurde. Für welche Kirche die Scheiben bestimmt waren, ist unklar. Sie könnten für den romanischen Vorgängerbau der Paulikirche in Soest gedacht gewesen sein, der 1350 durch einen gotischen Neubau ersetzt wurde (Landolt-Wegener). Drei Scheiben mit Stifterpaaren haben sich in den Kirchenfenstern von St. Pauli erhalten, zwei weitere befinden sich in den Museen Burg Altena.

Ursprünglich war jedes Stifterpaar wohl einer Heiligendarstellung oder biblischen Szene zugeordnet, die Kreuzigung ist jedoch die einzig überlieferte biblische Szene. Eine einstige Anordnung dieser Kreuzigung über der im Museum Schnütgen erhaltenen Stifterscheibe ist in Hinblick auf die unterschiedliche Ausführung des Hintergrunds unwahrscheinlich: Während bei der Kreuzigung die zarten Blattranken als Negativform aus dem Schwarzlot herausmodelliert wurden, sind auf der Stifterscheibe die Konturen der Blätter und Trauben mit ihren kräftigeren Stängeln vor einem schraffierten Grund gesetzt. Für beide finden sich stilistische Entsprechungen in den übrigen Scheiben. So kann angenommen werden, dass die Kreuzigung über einem im Hintergrund passenden Stifterbildnis eingesetzt war. Die Stifterscheibe hingegen bildet zusammen mit einer weiteren in der Paulikirche eine eigene Gruppe innerhalb des Zyklus. Die Paare auf diesen Pendants können dank der Inschriften als Metges (?) und Godefridus van der Molen sowie Druda und Gota Medebecke identifiziert werden, zwei miteinander verwandte und urkundlich kurz vor 1300 belegte Soester Familien.

Auch bei allen weiteren Stifterpaaren scheint es sich um wohlhabende Soester Familien zu handeln – zwei der Männer waren wahrscheinlich Ratsherren, einer vielleicht Bürgermeister um 1300. Auffällig ist, dass die Frau jeweils die im christlichen Glauben hierarchisch höher angesehene Seite links im Bild, zur rechten Christi, einnimmt. Ob dies in Analogie an die festgesetzte Aufstellung Marias und Johannes zur rechten bzw. linken Seite des Kreuzes geschehen ist, kann ohne die fehlenden biblischen Darstellungen nicht geklärt werden.

Von Falke/Creutz 1910, 8. – Oidtmann 1912, 159. – Landolt-Wegener 1959, 33–37. – Lyman 1982, 46–49, Nr. 25/26. – Kat. Himmelslicht 1998, 204–205, Nr. 34.1–2 (Carola Hagnau). – Wittekind 2007, 199–200. – Kat. Goldene Pracht 2012, 392–393, Nr. 225 (Petra Marx).

Jule Wölk





Stifterpaar van der Molen



Kreuzigung, Detail

## Christus am Ölberg und Christus erscheint Maria Magdalena (Noli me tangere)

Aus der Wallfahrtskirche Maria Straßengel in der Steiermark

Österreich, 1350/1355

Glasmalerei

109,2 x 39,9 cm; 108,9 x 40,8 cm

Kyjiw, Khanenko Museum, Inv. 138 BP MX, 137 BP MX

Zwei farbenprächtige, kunstvoll komponierte Felder zeigen Ereignisse aus dem Leben Christi: sein Gebet am Ölberg inmitten schlafender Apostel und seine Erscheinung vor Maria Magdalena in Gestalt eines Gärtners. Beide Scheiben stammen aus dem Chor der zwischen 1345 und 1355 errichteten Wallfahrtskirche Maria Straßengel in der Steiermark, deren Verglasung zu den bedeutendsten mittelalterlichen Glasmalereikomplexen in Österreich zählt.

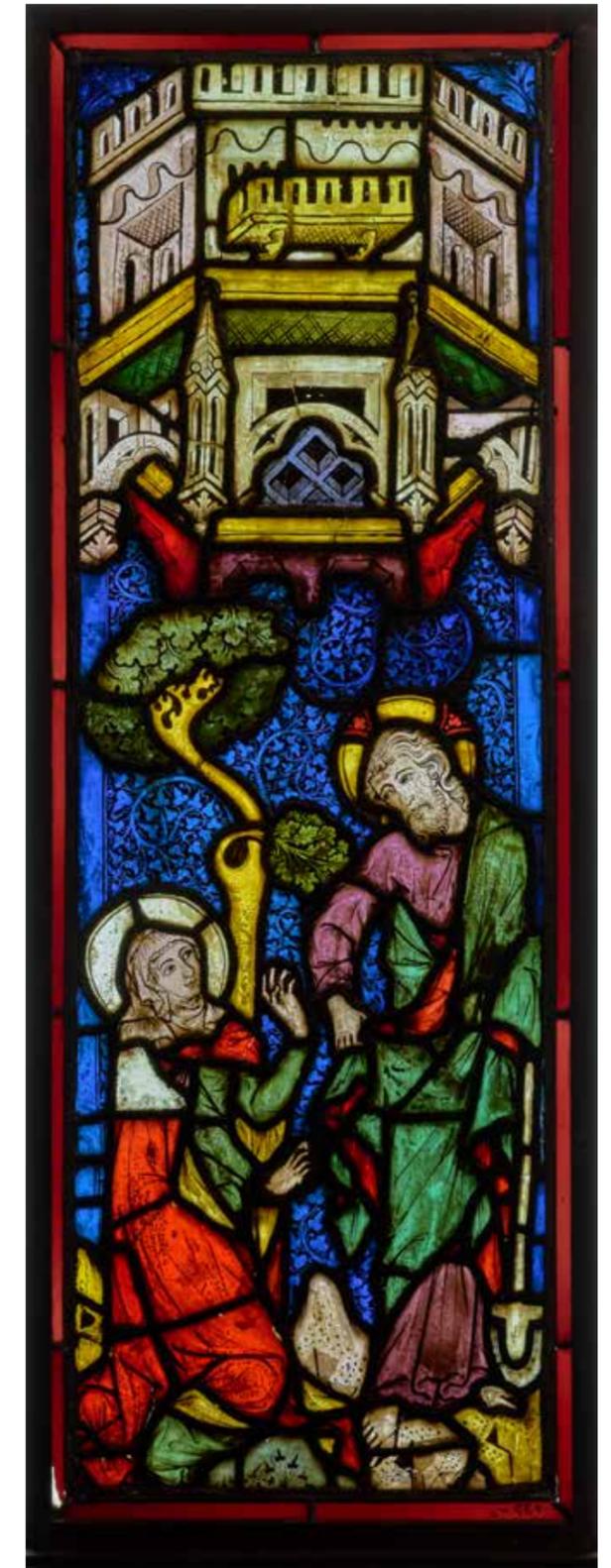
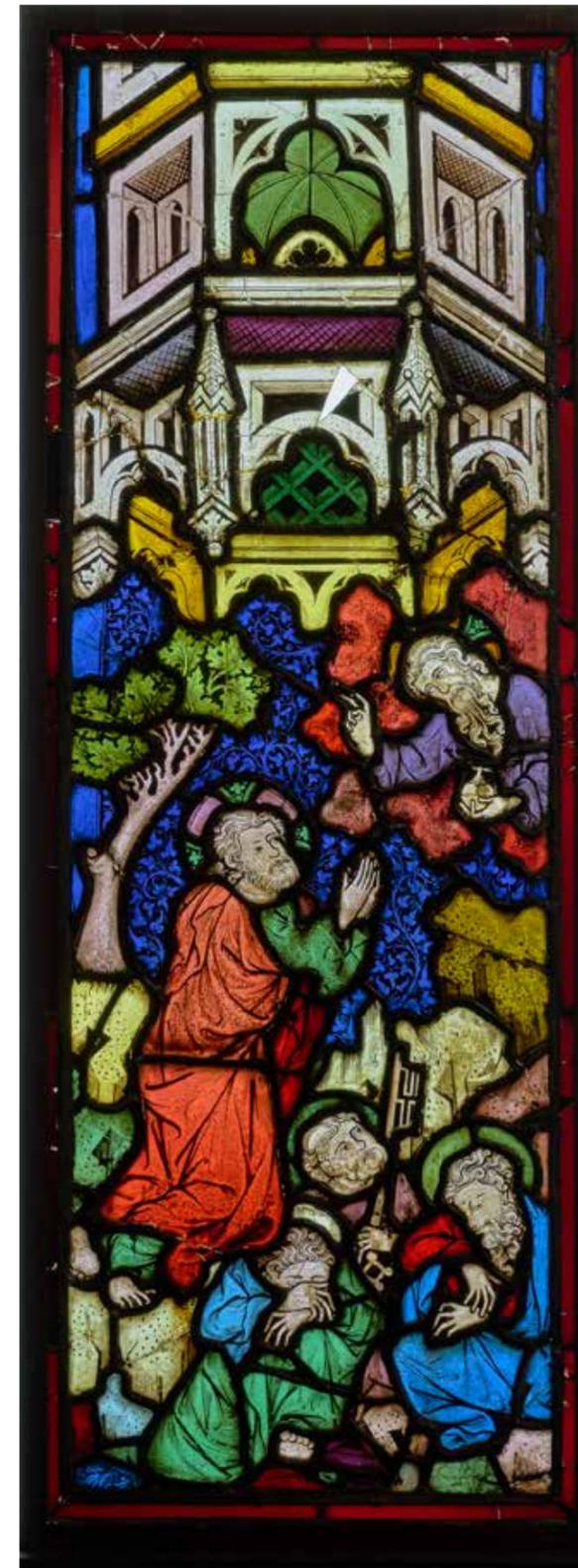
Das zentrale Chorfenster von Maria Straßengel umfasste ursprünglich 21 Szenen der Passionsgeschichte vom Einzug in Jerusalem bis zur Himmelfahrt einschließlich der Wundererscheinungen Christi. Dazu gehörten beide Glasgemälde mit dem letzten Gebet Christi vor seiner Gefangennahme: „...Gehe dieser Kelch an mir vorüber“ (Mt 26,39) und die Erscheinung des Auferstandenen vor Maria Magdalena, auch Noli me tangere genannt, nach den Worten Christi: „Halte mich nicht fest...“ (Joh 20,17).

Alle überlieferten Scheiben des Passionsfensters mit ihrer eleganten Linienführung, ausgefallenen Farbwirkung und akribischen Verzierung sämtlicher Oberflächen werden dem sogenannten Hauptmeister von Straßengel zugeschrieben. Dieser muss aus einer hochrangigen Wiener Werkstatt gestammt haben und wird mit den größten Glasmalereiaufträgen dieser Zeit, etwa im Stephansdom oder in St. Maria am Gestade in Wien, in Verbindung gebracht.

Während der umfassenden Restaurierung der Wallfahrtskirche wurden 1884/85 durch die Tiroler Glasmalereianstalt in Innsbruck unter der Leitung von Albert Jele mehrere wertvolle Originale ausgeschieden und – mit der Absicht, sie später zu verkaufen – durch Neuanfertigungen ersetzt. Der unterschiedliche Erhaltungszustand beider hier ausgestellten Felder kann als Musterbeispiel der kostensparenden „Restaurierungspraxis“ dieser Zeit gelten. Während die Komposition mit Christus am Ölberg noch den Hauptkern ihres aufwendigen, komplexen und kleinteiligen Bleinetzes bewahrt, wurde die Szene mit der Erscheinung Christi vor Maria Magdalena, die deutlich größere Glasstücke aufweist, vollständig entbleit, stark ergänzt und neu verbleit.

Die meisten der aus Maria Straßengel entfernten Scheiben wurden durch das Landesmuseum Joanneum in Graz gekauft, doch einige der Glasmalereien gelangten über den Kunsthandel in weit entlegene Sammlungen, darunter das Victoria & Albert Museum in London, das Metropolitan Museum in New York und das Museum Khanenko in Kyjiw.

Bacher 1979, 117–141, 196.





Christus am Ölberg, Detail



Noli me tangere, Detail

## Zehngebotefenster

Aus der Karmeliterkirche in Boppard

Mittelrhein, um 1440–1446

Glasmalerei

380 x 249 cm; Einzelfelder ca. 53 x 72 cm

Vom Kölner Kunstgewerbemuseum 1930–1932 übernommen

Köln, Museum Schnütgen, Inv. M 596

Das Glasfenster gehört zu den bedeutendsten spätgotischen Glasmalereien der Mittelrheinregion. Es stammt aus der Karmeliterkirche in Boppard und zeigt fünf der Zehn Gebote (Ex 20,1–17). Inszeniert werden die Gebote wie in der mittelalterlichen Predigt üblich jeweils durch aufeinander bezogene Darstellungen ihrer Befolgung und Missachtung, letzteres stets begleitet durch kleine Dämonen. Die Gebotsszenen geben klare moralische Handlungsanweisungen. Besonders eindrucksvoll ist die mittlere Szene: Während links eine Menschengruppe ein goldenes Götzenbild anbetet und damit gegen das erste Gebot verstößt, wenden sich die Gläubigen rechts Gottvater zu. Die Gebote werden jeweils durch Spruchbänder verbalisiert, die Gott selbst präsentiert (obere Zeile: „du solt nyman doetten / du solt vatter un[d] mutter eren / du solt de[n] sun[n]entag firen“, untere Zeile: „du solt gotes namen nuit uppelichen nennen / eine[n] got den solt du betten an“ (nach Nikitsch)). Als letztes Bild in der Reihe ist Moses unten rechts beim Empfang der Gesetzestafeln zu sehen.

Ursprünglich befand sich das Fenster in der Nordwand des Seitenschiffs, das ab 1440 errichtet wurde, und bildete die untere Hälfte eines größeren Fensters. Die obere Hälfte, deren Scheiben heute auf unterschiedliche Sammlungen verteilt sind, zeigte die restlichen fünf Gebote sowie die Muttergottes. Auch in den Scheiben im Museum Schnütgen sind nicht nur fünf Gebote und Moses zu sehen, sondern auch die Krönung der hl. Elisabeth von Thüringen. Die Heilige, die für ihre Wohltätigkeit bekannt ist, wird gezeigt, wie sie Bedürftigen Brot und Kleidung reicht. Sie ist umgeben von Engeln mit Adlerwappen und Bändern mit Textpassagen des Ambrosianischen Lobgesangs.

Die genaue Position des Fensters im Seitenschiff und die Frage nach seinem Auftraggeber sind umstritten. Hayward vermutete eine kaiserliche Stiftung durch König Albrecht II. (1397–1439) oder seiner Witwe Elisabeth von Luxemburg (1409–1442). Becksmann dagegen sah einen Hinweis auf den Trierer Erzbischof Jakob von Sierck (um 1398–1456), während Datz eine Stiftung durch die freie Reichsstadt Boppard selbst vorschlug. Stilistisch zeigt das Glasgemälde Parallelen zur spätgotischen Verglasung von St. Peter in Partenheim und St. Marcel in Zettingen.

Nach der Säkularisation des Karmeliterklosters wurden die Fenster 1818 durch die Stadt Boppard verkauft und gelangten als Einzelteile in verschiedene Sammlungen, darunter die Pariser Sammlung Spitzer, die Burrell Collection in Glasgow und in das Herrenhaus Ochre Court in Newport (Rhode Island).

Prüfer 1877. – Lyman 1982, 105–108, Nr. 60. – Hayward 1989, 184–188. – Nikitsch 2004, 79–81. – Becksmann 2009, 121–281. Datz 2013. – Woelk/Beer 2018, 252–253, Nr. 166 (Iris Metje).



## Anbetung der Heiligen Drei Könige

Aus der Kölner Ratskapelle

Köln, 1474

Glasmalerei

270 x 175 cm

Vom Kölner Kunstgewerbemuseum 1930–1932 übernommen

Köln, Museum Schnütgen, Inv. M 594

1423 verwies der Kölner Rat die jüdische Gemeinde der Stadt und veranlasste, dass die Synagoge, die in unmittelbarer Nähe zum Rathaus lag, zur Ratskapelle umgebaut wurde. Die Umwandlung des Gebäudes hatte dabei hohe Symbolkraft: Mit der Weihe der Kapelle sah man den Sieg der christlichen Kirche (Ecclesia) über das Judentum (Synagoge) besiegelt. Das Gebäude, das fortan für die Gottesdienste des Rats und damit der führenden Bürger Kölns genutzt wurde, sollte dementsprechend repräsentativ ausgestattet werden. Das Kölner Stadtwappen und die Heiligen Drei Könige als Stadtpatrone wurden daher an wichtigen Stellen des Gebäudes abgebildet. Neben dem großen Altarbild Stefan Lochners mit der Anbetung der Könige wurde das Bildthema auch in diesem Fenster in der 1474 erbauten Sakristei aufgegriffen. Nach der Säkularisation wurde es 1803 in die Kirche St. Maria im Kapitol übertragen, bevor es 1850 wieder an seinem Ursprungsort zurückkehrte. Ende des 19. Jahrhunderts gelangte die Glasmalerei ins Kunstgewerbemuseum und von dort 1930–1932 ins Museum Schnütgen.

Der Darstellung der drei Könige bei der Anbetung könnten Vorbilder aus der zeitgenössischen Malerei auf Holz und Leinwand zugrunde liegen. Die Aufteilung des Fensters in drei senkrechte Bahnen trennt die Könige voneinander und führt zu einer unausgewogenen Figurenaufteilung. Auf den linken Scheiben kniet der älteste König und überreicht dem Christuskind auf Marias Schoß sein Geschenk. Dahinter, durch die Stallarchitektur abgegrenzt, wohnen Josef sowie Ochse und Esel der Szene bei. In der Landschaft im Hintergrund weidet ein Schafhirt seine Herde. Auf den Scheiben der zwei rechten Bahnen ist jeweils ein König großflächig dargestellt, der jüngste rechts begleitet von zwei Männern aus seinem Gefolge.

Aus der gleichen Werkstatt hat sich in der Kreuzherrenkirche in Ehrenstein im Westerwald eine Anbetungsszene erhalten, deren Madonna mit Kind nach derselben Vorlage gearbeitet wurde (Lymant). Einzigartig ist hier jedoch die Verbindung der Darstellung der Heiligen Drei Könige mit den oberen Scheiben, in denen gleich zwei Mal das Kölner Stadtwappen von der Figur eines wilden Mannes präsentiert wird. Im Wappen zu sehen sind die drei Kronen der Könige. Die heute im unteren Teil befindlichen elf schwarzen Tropfen bzw. Flammen sind noch nicht dargestellt. Die Farben des Wappens bestimmen maßgeblich die Farbgebung der umliegenden Scheiben, wie die der beiden Engel, die ihre Weihrauchfässer in Richtung der Wappen schwenken. Der Rest des Fensters besteht überwiegend aus weißem Glas mit wenigen zum Teil erneuerten farbigen Partien. Akzente aus Silbergelb heben den wegweisenden Stern sowie die Gaben der Könige und ihre Kronen, die sie als Zeichen der Ehrerbietung abgesetzt haben, hervor.

Von Falke/Creutz 1910, 23. – Oidtmann 1929, 297–299. – Kat. Herbst des Mittelalters 1970, 65, Nr. 66. – Kat. Die Heiligen Drei Könige 1982, 155, Nr. 19 (Brigitte Lymant). – Lymant 1982, 131–133, Nr. 66. – Westermann-Angerhausen/Täube 2003, 46, Nr. 23 (Dagmar Täube).



## Kreuzigung Christi mit dem hl. Laurentius

Aus der Pfarrkirche St. Laurentius in Köln

Köln, um 1489

Glasmalerei

320 x 181 cm

Ab 1803 im Glasgemäldedepot der Stadt Köln; ab 1834 als Leihgabe in St. Georg in

Köln; von dort 1929 in die Museumssammlung übernommen

Köln, Museum Schnütgen, Inv. M 501

Aus fünfzehn Einzelscheiben setzt sich dieses monumentale Glasfenster zusammen. Elf davon nimmt die Kreuzigung Christi mit Maria und Johannes ein. Darunter sind etwas kleiner der hl. Laurentius sowie ein Stifter und ein wappentragender Engel in kirchenähnlichen Innenräumen dargestellt. Der Heilige, der in der rechten Hand den Rost hält, auf dem er der Legende nach im 3. Jahrhundert sein Martyrium erlitt, verweist auf den ursprünglichen Bestimmungsort der Scheiben: die heute zerstörte Kölner Pfarrkirche St. Laurentius. Dort wurde dieses Fenster an zentraler Stelle im 1489 geweihten Chor eingesetzt. Nach der Aufgabe der Kirche zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurde es 1834 als Leihgabe der Stadt Köln zunächst in St. Georg in Köln neu eingebaut und gelangte von dort 1929 ins Museum Schnütgen. Wer der abgebildete Stifter war, ist trotz des erhaltenen Wappens nicht bekannt, jedoch macht das Bildnis die Beliebtheit von Glasmalereien als Stiftungsobjekte deutlich. Durch die gute Sichtbarkeit im Kirchenraum eigneten sich Glasfenster in besonderem Maße dafür, bei Betrachtenden im Gedächtnis zu bleiben, sie zur Fürbitte für das eigene Seelenheil anzuhalten und die eigene Frömmigkeit zu unterstreichen. Zudem traten in der Glasmalerei Stiftende auf unmittelbare Weise mit dem Transzendenten in Verbindung (Noll): Bildnisse, Wappen und Namensinschriften fanden sich neben den Darstellungen von Heiligen und biblischen Geschehen und wurden gleichermaßen vom göttlichen Licht durchflutet.

Für die Scheiben wurde vorwiegend weißes Glas mit Silbergelbmalerie verwendet. Farbige Glas wurde insbesondere für den Hintergrund und einige Gewandpartien genutzt. Stilistisch und technisch steht die Glasmalerei einem Kreuzigungsfenster in St. Maria im Kapitol nahe, das nach 1481 vom Stifteherrn Heinrich von Berghem gestiftet wurde. Die Kreuzigung scheint hier durch die Reduzierung auf die drei Hauptfiguren auf eine emotionale Anteilnahme durch die Betrachtenden abzielen. Doch entstand auch ein Wechselspiel zwischen der Darstellung auf dem Fenster und dem Geschehen im Kirchenraum. So finden sich fünf Engelsfiguren, von denen eine betet, während die anderen das Blut aus den Wunden Christi in Kelchen auffangen. Das Blut selbst ist nicht abgebildet, dennoch muss sich während der Messe für die Gläubigen und den zelebrierenden Priester aufgrund der zentralen Position des Fensters ein sichtbarer Zusammenhang ergeben haben zwischen den dargestellten Kelchen und Wunden und dem Messkelch, in dem sich der in das Blut Christi gewandelte Wein befand. Auch die Kleidung des Laurentius mit Albe, Amikt und kostbarer Dalmatik sowie der Codex in seiner Hand fanden eine Entsprechung in den Gewändern der Diakone und dem Buch als Heilige Schrift im Gottesdienst.

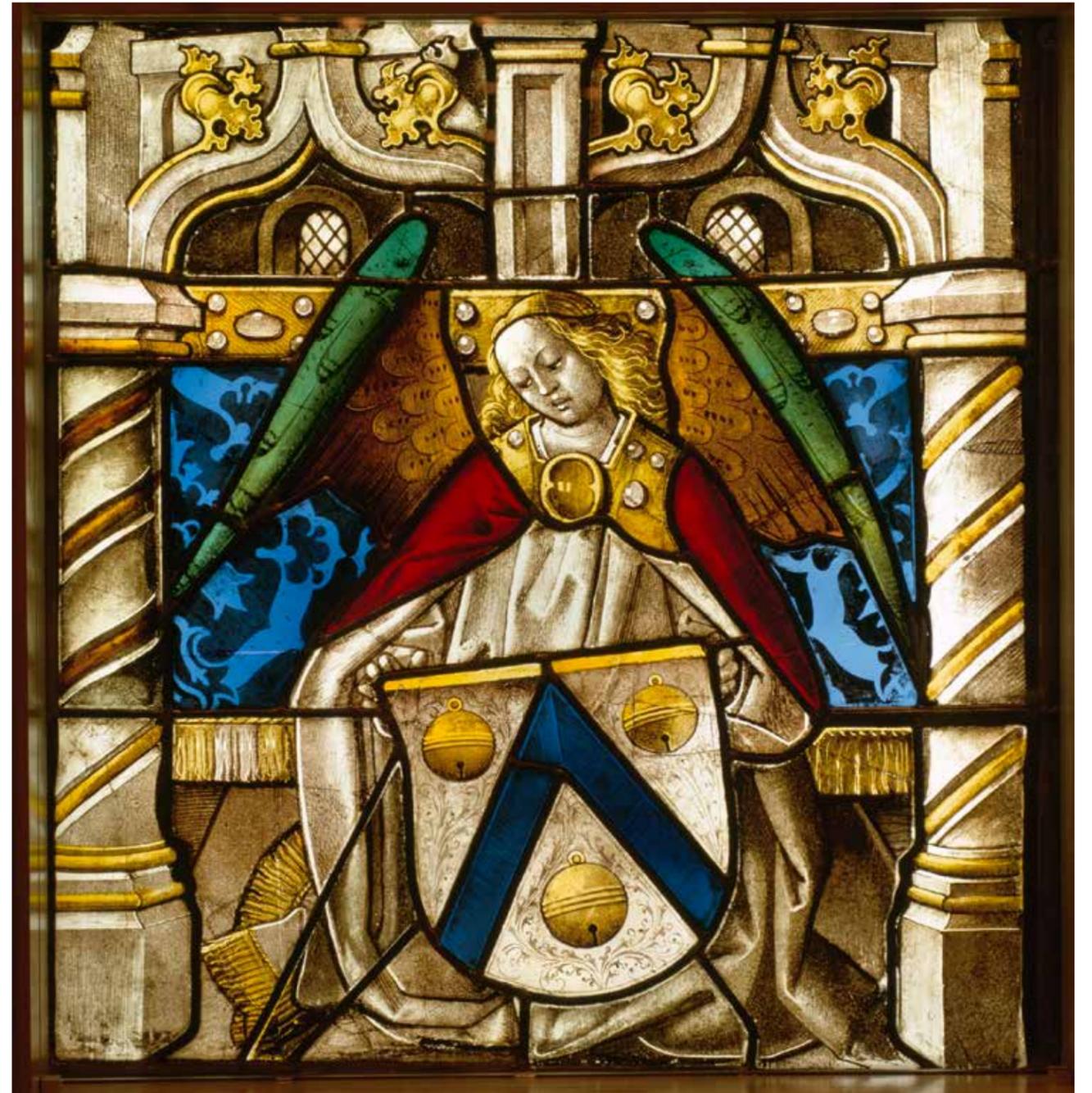
KDM Rheinprovinz 6,4, Köln (1,4) 1916, 363. – Schnitzler 1968, 94–95, Nr. 162. – Kat. Herbst des Mittelalters 1970, 65–66, Nr. 67. – Lyman 1982, 144–146, Nr. 83. – Zehnder 1996, 30–31. – Täube 1998, S. 48–51, Nr. 17. – Woelk/Beer 2018, S. 324–325, Nr. 218 (Adam Stead). – Hamann/Wienand 2021, S. 488, Nr. 5.1 (Matthias Hamann). – Zu Stifterbildern auf mittelalterlichen Glasmalereien: Noll 2024.

Jule Wölk





Kreuzigung Christi mit dem hl. Laurentius, Detail



Kreuzigung Christi mit dem hl. Laurentius, Detail

## Kreuzigung Christi

Köln, um 1490–1500 (Kreuzigung) und 1497 (Maßwerkscheiben)

Glasmalerei

230 x 145 cm

Vom Kölner Kunstgewerbemuseum 1930–1932 übernommen

Köln, Museum Schnütgen, Inv. M 515

Im Zentrum dieser Scheibe wird Christus soeben mit der Lanze die Seitenwunde durch den blinden Soldaten Longinus und seinen Helfer zugefügt. Der Kopf Christi ist leicht zur Seite geneigt, seine Augen geschlossen, der Mund leicht geöffnet. Die geradlinige und ruhige Haltung des angenagelten Körpers steht im Gegensatz zu den gekrümmten Gliedern der beiden Schächer links und rechts von ihm. Ein Engel und ein Dämon fassen die Seelen der beiden und stellen so den Gläubigen eindrücklich Lohn und Strafe für Befolgung und Missachtung des christlichen Glaubens vor Augen.

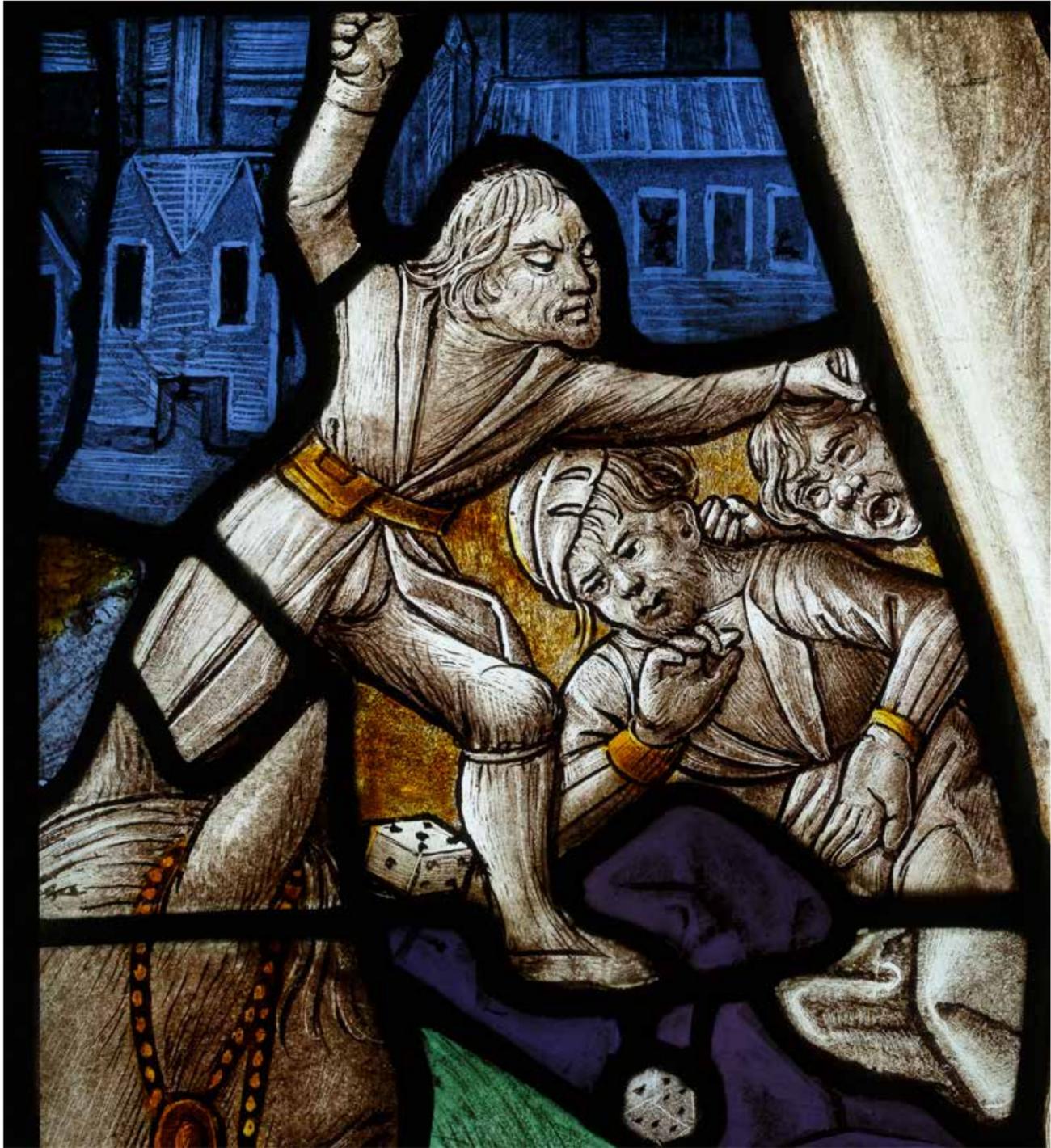
In der oberen Bildhälfte heben sich die aus weißem Glas zusammengesetzten Körper der drei Kreuzigten klar vom blaugefärbten Hintergrund ab. Bei den vielen Personen in der unteren Hälfte dagegen wurde vermehrt farbiges Glas und Silbergelb eingesetzt. Hier präsentieren sich den Gläubigen die Gruppe der Trauernden mit Maria und Johannes links, Maria Magdalena unter dem Kreuz und rechts der gute Hauptmann, beide in prachtvolle Gewänder gekleidet. Im Hintergrund raufen sich Männer, die um den ungeteilten Leibrock Christi wüfeln.

Der ursprüngliche Standort dieser Glasmalerei ist nicht mehr zu ermitteln. Wahrscheinlich handelt es sich um ein zentrales Fenster aus einem Kirchenchor oder einer spätgotischen Seitenkapelle, das im Zuge der Säkularisation ausgebaut wurde (Lymant). 1850 wurde es zusammen mit einem weiteren Fenster (Kat. 6) in der Sakristei der Kölner Ratskapelle eingesetzt. Im Zuge dessen wurden nicht nur Ergänzungen, wie das erneuerte Lendentuch Christi oder die grünen Partien, vorgenommen, sondern auch neue Maßwerkscheiben als Bekrönung angefügt. Diese Glasmalereien mit floralem Dekor und kleinen Engelsfiguren unterscheiden sich stark von der Kreuzigung im Hinblick auf Stil und Technik. Durch die angegebene Jahreszahl können die Scheiben auf 1497 datiert werden. Die beiden dargestellten Wappen sind die der Eltern Philipp von Dauns, der von 1508–1515 Erzbischof von Köln war: Wirich IV., Herr zu Daun und Oberstein, und Margarethe, Gräfin von Leiningen (Lymant). Das gesamte Fenster wurde Ende des 19. Jahrhunderts an das Kölner Kunstgewerbemuseum überwiesen und 1930–1932 in das Museum Schnütgen überführt.

Die figurenreiche Kreuzigungsszene zeigt die enge Verbindung der Kölner Glasmalerei zur Malerei auf Holz und Leinwand. Parallelen lassen sich zu verschiedenen Malerwerkstätten wie der des Meisters der HI. Sippe und des Meisters des Marienlebens entdecken. Rode und von Euw vermuten eine Verbindung zur Glasmalereiwerkstatt Johann von Dürens, der um 1500 als Glasmaler in Köln belegt ist.

Renard 1907, 147–148. – von Falke/Creutz 1910, 23. – Oidtmann 1929, 299–300. – Kat. Herbst des Mittelalters 1970, S. 66 (Anton von Euw/Herbert Rode). – Lymant 1982, 152–155, Nr. 87. – Täube 1998, 56–59, Nr. 19.





Kreuzigung Christi, Detail



Kreuzigung Christi, Detail

## Kabinettscheibe mit Johannes dem Täufer

Mittel- oder Oberrhein, Meister um das Mittelalterliche Hausbuch, um 1480–1485

Glasmalerei

D. 18 cm

Vom Kölner Kunstgewerbemuseum 1930–1932 übernommen

Köln, Museum Schnütgen, Inv. M 550

Die Rundscheibe zeigt Johannes den Täufer, den Wegbereiter Jesu, in einer symbolisch aufgeladenen Landschaft. Er weist auf das Lamm Gottes mit Kreuznimbus und Siegesfahne, das auf der Heiligen Schrift als Symbol Christi. Bekleidet ist der Heilige mit einem Umhang, unter dem in Silbergelb das Fellgewand hervortritt, das ihn als Büsser kennzeichnet. Er steht in einer felsigen Landschaft, in der aus einer Quelle ein Bach entspringt. Zusammen mit der trinkenden Hirschkuh wird die Taufsymbolik aufgegriffen und auf das Wasser des Lebens verwiesen. Blumen und Tiere wie die Schnecke, die im Frühling zu neuem Leben erwacht, stehen für die Auferstehung Christi und die Erlösung der Menschheit.

Die Farbigkeit der Rundscheibe ist auf unterschiedliche Grautöne reduziert; Silbergelb wird zur Akzentuierung eingesetzt. Filigranes Rankenwerk, das der Glasmaler mit einer Radiernadel aus dem Braunlotüberzug ritzte, durchbricht den dunklen Hintergrund.

Diese technische Besonderheit des Radierens auf Glas, die an die Arbeit eines Zeichners oder Stechers erinnert, führte zu der Annahme, dass die Kabinettscheibe als eigenhändige Arbeit des Hausbuchmeisters oder seiner Werkstatt anzusehen ist. Tätig am Mittel- oder Oberrhein wurde dieser Meister nach dem sogenannten Mittelalterlichen Hausbuch (Privatbesitz), einer um 1475–1485 entstandenen Handschrift, benannt. Neben Glasmalereien werden ihm und seiner Werkstatt Tafelbilder, Holzschnitte und Kaltnadelradierungen zugeschrieben. Seine Entwürfe dienten jedoch als Vorlagen für eine Vielzahl von Kabinettscheiben. Da auch die Glasmaler Radierwerkzeuge zur Gestaltung nutzten, kann die Johannescheibe ebenso von einem unbekanntem Vertreter dieser Zunft nach einer Vorlage des Hausbuchmeisters ausgeführt worden sein.

Die großzügige Verwendung und Kombination unterschiedlicher Vorlagen zeigen sich bei dieser Glasmalerei anschaulich. So geht die Figur des Johannes auf einen Stich Martin Schongauers, die Gestaltung des Kopfes auf einen Stich des Meisters E. S. zurück. Anhand der Vorlagen und der stilistischen Besonderheiten wird die Glasmalerei um 1480–1485 datiert.

Eine in Stil und Technik verwandte Rundscheibe gleicher Größe mit der Darstellung des hl. Petrus befindet sich im Victoria & Albert Museum, London (Inv. C.1379-1924).

Von Falke/Creutz 1910, 62. – Schmitz 1913, 107. – Behling 1959. – Schnitzler 1968, 91, Nr. 156. – Becksmann 1968, 360–361, Abb. 9. – Lyman 1982, 140–142, Nr. 80. – Husband 1985, 139, 149f. – Hess 1994, 52–57, Abb. 50. – Täube 1998, 46–47, Nr. 16. – Williamson 2003, 142. – Kat. Grünewald 2007, 197–199, Nr. 42 (Ariane Mensger). – Woelk/Beer 2018, 306, Nr. 202 (Karen Straub).



## Zwei Kabinettscheiben mit den hll. Sebastian und Antonius, Katharina und Barbara

Köln, Ende 15. Jh.

Glasmalerei

D. je 36 cm

Vom Kölner Kunstgewerbemuseum 1930–1932 übernommen

Köln, Museum Schnütgen, Inv. M 516, M 517

Paarweise einander zugeordnete Heilige sind überregional beliebte Darstellungen auf Kabinettscheiben. Die beiden zusammengehörenden farbintensiven Rundscheiben zeigen jeweils zwei männliche und weibliche Heilige in Grisaillemalerei vor einem kräftig roten, mit Rankenornamenten versehenen Hintergrund. Die rahmenden Schmuckbordüren zieren tiefblaue Blüten sowie Tier- und Jagdszenen in floraler Rankenornamentik. Diese Art der Randzier erinnert an spätmittelalterliche Handschriften.

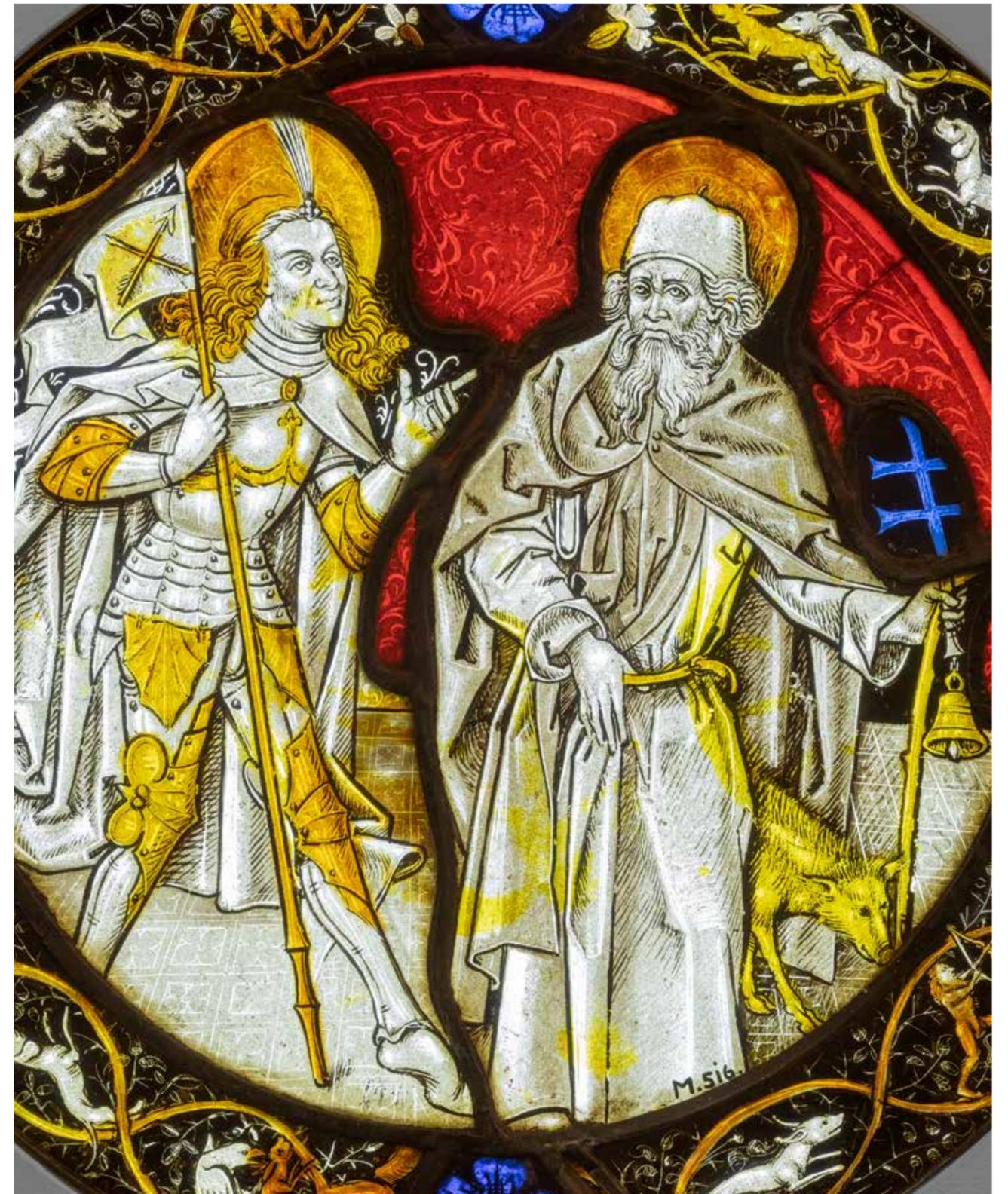
Die Heiligen geben sich in den beigefügten Symbolen zu erkennen. Der hl. Sebastian in Ritterrüstung hält eine Fahne mit Pfeilen, die auf sein Martyrium hindeuten. Schwein, Stock und Glocke weisen seinen Begleiter als hl. Antonius aus. Gemeinsam galten sie als Schutzpatrone vor der Pest. Schwein und Kreuz sind zudem Kennzeichen des Antoniterordens, der sich um Kranke und Arme kümmerte. Im Gegenzug für diese Dienste war es den Antonitern erlaubt, ihre Schweine frei herumlaufen zu lassen. Rad und Schwert sind die Marterwerkzeuge, mit denen die hl. Katharina gefoltert und getötet wurde. Der Turm gilt als das Symbol der hl. Barbara.

Bislang konnte nur die Wiedergabe des hl. Antonius auf eine konkrete Vorlage, einen Kupferstich Martin Schongauers, zurückgeführt werden. Die malerisch ein wenig grob ausgeführten Gesichter und Gewänder lassen jedoch für alle Dargestellten Holz- oder Kupferstichvorlagen vermuten. Seit der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts griffen die Glasmaler für ihre Gestaltungen vermehrt auf konkrete Vorlagen ihrer Zeitgenossen zurück.

Gefertigt wurden beide Scheiben wohl für den privaten Bereich. Als Auftraggeber wird die Kölner Patrizierfamilie Mauwenheim vermutet, da ihr Wappen zwei überkreuzte Pfeile zeigt, die ähnlich auf der Fahne des hl. Sebastian wiedergegeben sind. Weiterhin weist der Wappenschild mit Brezel und Brot zu Füßen der hl. Katharina auf die Bäckerszunft hin. Das älteste, urkundlich bereits 1282 genannte Mitglied der Familie, Heinrich Mauwenheim, war Bäcker. In der Familie Mauwenheim ist zur Entstehungszeit der Scheiben Ende des 15. Jahrhunderts zudem eine Tochter mit Namen Katharina belegt.

Von Falke/Creutz 1910, 61–62. – Schmitz 1913, Bd. 1, 152. – Schnitzler 1936, 60, Nr. 57. – Lymant 1982, 149–152, Nr. 85, 86. – Legner 1991, 309, Abb. 208. – Hess 1995, 42–49. – Täube 1998, 52–55, Nr. 18. – Gliemann 2007, 151. – Kat. Glanz und Größe 2011, 397, Nr. 158, 159 (Dagmar Täube). – Woelk/Beer 2018, 304–305, Nr. 201 (Karen Straub).

Carola Hagnau





Hll. Sebastian und Antonius



Hll. Katharina und Barbara

## Kabinettscheiben mit Szenen aus dem Leben des Tobias

Südliche Niederlande, um 1500

Glasmalerei

D. 23–27,1 cm

Vom Kölner Kunstgewerbemuseum 1930–1932 übernommen (M 613); erworben

1999 mit Unterstützung der Kölner Kulturstiftung der Kreissparkasse Köln

(M 702, M 703)

Köln, Museum Schnütgen, Inv. M 613, M 702, M 703

Die kleinen Rundscheiben zeigen in Grisaillemalerei mit Silbergelb und Eisenrot Szenen aus dem Buch Tobit des Alten Testaments. Sie geben in sogenannten Simultandarstellungen gleich mehrere Begebenheiten in einem Bild wieder. So tröstet der erblindete Tobit seine Frau Hanna, weil ihr Sohn Tobias weiter hinten in der Darstellung zu einer Reise aufbricht. Die zweite Glasmalerei zeigt Tobias beim Fang eines riesigen Fisches, in seinem Rücken steht schützend der Erzengel Raphael. Von diesem begleitet ist Tobias im Hintergrund bei der Rückkehr zu seinen Eltern dargestellt. Die dritte Scheibe mit der Heirat von Tobias und Sara im Zentrum zeigt links im Bild die Schlachtung eines Ochsens für das Fest, rechts verbrennt Tobias Herz und Leber des bezwungenen Fisches. Mit dieser Handlung befreit Tobias Sara von dem bösen Geist, der ihre sieben vorangehenden Ehemänner in der Hochzeitsnacht getötet hatte.

Es ist anzunehmen, dass diese drei Rundscheiben Teil eines größeren Zyklus mit weiteren Szenen der Tobiaslegende waren. Erzählungen aus dem Leben des tief gläubigen Tobias waren als Beispiel für das Eingreifen Gottes in das menschliche Schicksal im Spätmittelalter besonders geschätzt. Davon zeugen eine Vielzahl erhaltener Glasmalereien und Zeichnungen (vgl. Berserik/Caen 2011), die in den südlichen Niederlanden in der Zeit von 1480 bis 1530 entstanden sind.

Beliebte Vorlagen wurden in den Werkstätten über einen langen Zeitraum verwendet und je nach Bedarf dem Zeitgeschmack angepasst, beispielsweise in der Wiedergabe der Kleidung. Als konkrete Vorlage für die Darstellung „Tobias mit dem Fisch“ gilt die um 1480–1490 datierte Zeichnung, die sich heute in der Royal Library in Windsor Castle (Inv. RL 12952) befindet. Eine Entstehung der drei Kabinettscheiben wird aufgrund der gekonnten Verwendung von Eisenrot um 1500 vermutet.

Kat. Köln 1903, 38, Taf. 9, 578, 20. – Schmitz 1923, Nr. 56. – Popham 1928, 178. – Kat. Herbst des Mittelalters 1970, 73, Nr. 86. – Lyman 1982, 167–169, Nr. 100. – Husband 1995, 50–51, 64–67, Nr. 12–14. – Westermann-Angerhausen 2000, 376. – Westermann-Angerhausen/Täube 2003, 24–25, Abb. 24. – Berserik/Caen 2011, 182, 177–183. – Woelk/Beer 2018, 334–335, Nr. 224 (Karen Straub). – Williamson 2021, 329.





Tobias fängt den Fisch



Hochzeit von Tobias und Sara

## Kabinettscheiben mit Szenen aus dem Leben Abrahams

Erworben 1999 mit Unterstützung der Kölner Kulturstiftung der Kreissparkasse Köln  
Köln, Museum Schnütgen, Inv. M 704, M 705

### Abraham schickt seinen Knecht aus

Südliche Niederlande, um 1520

Glasmalerei

D. 25 cm

### Abraham segnet die Heirat von Isaak und Rebecca

Südliche Niederlande, um 1480-1500

Glasmalerei

D. 26,7 cm

Im Gegensatz zu den monumentalen Verglasungen der Kirchen und Kathedralen ermöglichte die geringe Größe von Kabinettscheiben und ihr Einbau in die Fenster der Bürgerhäuser eine Betrachtung aus nächster Nähe. Dies hatte eine detaillierte Malerei von Bilderzählungen auf durchgängigen Trägerscheiben ohne trennende Bleiruten zur Folge.

Neben der Schilderung der Tobias- und Josephsgeschichte aus dem Alten Testament wurde auch das ereignisreiche Leben des Patriarchen Abraham als Erzählstoff für Bildfolgen im Format der Kabinettscheiben eingesetzt. Die beiden vorliegenden Glasgemälde, die ehemals wohl aus zwei unterschiedlichen Zyklen stammen, zeugen von der Beliebtheit des Themas über einen längeren Zeitraum hinweg. In der um 1520 entstandenen Scheibe sendet Abraham einen vor ihm knienden Knecht aus, um eine Frau für seinen Sohn Isaak zu finden. Hinter der stehenden Figur Isaaks wird der weitere Verlauf der Geschichte angedeutet, in dem Rebecca, die spätere Braut, in der Tiefe der Landschaft mit einem Wasserkrug auf eine Gruppe von Reitern zugeht. Die ältere Scheibe schildert den Ausgang der Brautsuche. In einer hügeligen Landschaft mit Häusern steht das Paar vor Abraham, der die Heirat segnet. Die stilistischen Unterschiede beider Glasmalereien in der räumlichen Erschließung des Bildraums sowie in der Gestaltung der Gesichter und Gewänder zeigen deutlich eine Weiterentwicklung und die daraus resultierenden abweichenden Entstehungszeiten. Erschwert wird die zeitliche wie auch regionale Einordnung durch die Verbreitung bestimmter Bilderfolgen, einerseits durch den regen Handel mit den kleinformatischen Glasmalereien im Mittelalter, als auch durch die weitreichende Verwendung der Vorlagen. So zeigen eine um 1480 datierte Glasmalerei (Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. 12243) und eine Zeichnung (Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen, Inv. N 192) eine übereinstimmende Wiedergabe der Heirat von Isaak und Rebecca. Beide Werke werden jedoch in die nördlichen Niederlande, möglicherweise nach Leiden lokalisiert.

Kat. Köln 1903, 38, Taf. 9, 578. – Husband 1991, 16–17.



## Die Propheten Amos und Zacharias

Köln, um 1510

Glasmalerei

60 x 59,3 cm

Leihgabe der Peter und Irene Ludwig Stiftung

Die Glasmalerei zeigt die Propheten Amos und Zacharias einander im Gespräch zugewandt. Als Propheten können sie lediglich durch die Spruchbänder, die jeweils auf Passagen ihrer Schriften Bezug nehmen, identifiziert werden. Sinngemäß heißt es dort „Sie hassent den, der im Tor Recht spricht“ (Odio habuerunt in porta corripientem; Am 5, 10) und „Es wird keinen Händler mehr geben im Hause des Herrn“ (Non erat ultra mercator in domo domini; Sach 14, 21). Diese Sprüche finden sich aufeinander bezogen in der sogenannten Biblia pauperum (Armenbibel), einer im Spätmittelalter populären Schrift, die alttestamentarische Geschehnisse Szenen des neuen Testaments zuordnet. Diese typologische Gegenüberstellung von Vorausdeutung und Erfüllung wurde bildlich dargestellt und durch Sprüche der Propheten kommentiert. Die Propheten Amos und Zacharias beziehen sich mit ihren Sprüchen auf die Episode, in der Christus Händler und Geldeintreiber aus dem Jerusalemer Tempel vertrieb. Dieser Szene konnten wiederum Szenen aus dem Alten Testament zugeordnet werden, wie der Wiederaufbau des Jerusalemer Tempels durch Darius oder Kyrus sowie die Tempelreinigung durch Judas Makkabäus, der den heidnischen Altar zerstören und den Tempel neu weihen ließ. Die Einzelscheibe könnte daher ursprünglich zu einem typologischen Bildzyklus eines Kreuzgangs gehört haben und dort der Tempelreinigung Christi sowie mindestens einer weiteren alttestamentarischen Darstellung zugeordnet gewesen sein. Der verzierte, angedeutete Spitzbogen im unteren Teil des Bildes könnte darauf hindeuten, dass die Glasmalerei als Bekrönung einer solchen Szene diene.

Die ungewöhnliche Darstellungsweise der Propheten führte im Auktionskatalog 1887 dazu, die beiden als diskutierende Mönche zu deuten. Die Haltung der Propheten, der Faltenwurf der Gewänder und die sich breit wellenden Schriftbänder lassen die Szene sehr dynamisch wirken. Dieser Eindruck wird durch das unruhige Bleinetz, insbesondere in der linken oberen Bildhälfte verstärkt. Die beiden in den Gesichtszügen und der Haartracht individuell gestalteten Figuren unterscheiden sich auch in der Ausführung und Farbigkeit ihrer Gewänder. Der Gewandteil am rechten unteren Rand scheint eine Ergänzung aus späterer Zeit zu sein.

Die stilistischen Bezüge besonders in der Gestaltung der Gesichter und Gewänder zu den Glasmalereien aus dem Zisterzienserkloster in Altenberg aus dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts legen eine Entstehung der Scheibe in Köln in diesem Zeitraum nahe.

Kat. Geisenheim 1887, 10, Nr. 114. – Freundliche Hinweise zu Datierung, Lokalisierung und Deutung der Inschrift werden Hartmut Scholz (Freiburg) und Hiram Kümper (Mannheim) verdankt.



## Kreuzigung Christi mit Maria und Johannes

Oberrhein/Schweiz (?), 1. Viertel 16. Jh.

Glasmalerei

88,3 x 61 cm

Leihgabe der Peter und Irene Ludwig Stiftung

Die Figuren von Maria und Johannes stehen nah am Gekreuzigten und blicken zu dessen herabgesunkenem Haupt auf. Johannes ist in die für ihn charakteristische Kleidung aus grünem Untergewand und rotem Mantel gehüllt. Seine Arme hält er im Trauergestus über der Brust gekreuzt, während Maria die Hände zum Gebet faltet. Die Köpfe aller drei Figuren werden durch mit Silbergelb hervorgehobene Nimben hinterfangen. Die Heiligenscheine von Maria und Johannes tragen zudem Inschriften: SALVE REGINA MISERICORDIE VITA und O SANCTUS JOHANNES EWANGELISTE. Die Worte sind als Anrufungen der beiden Heiligen zu verstehen. Die Inschrift im Nimbus von Maria entspricht außerdem dem Beginn des marianischen Antiphons, ein an die Muttergottes gerichteter Gesang in der katholischen Kirche.

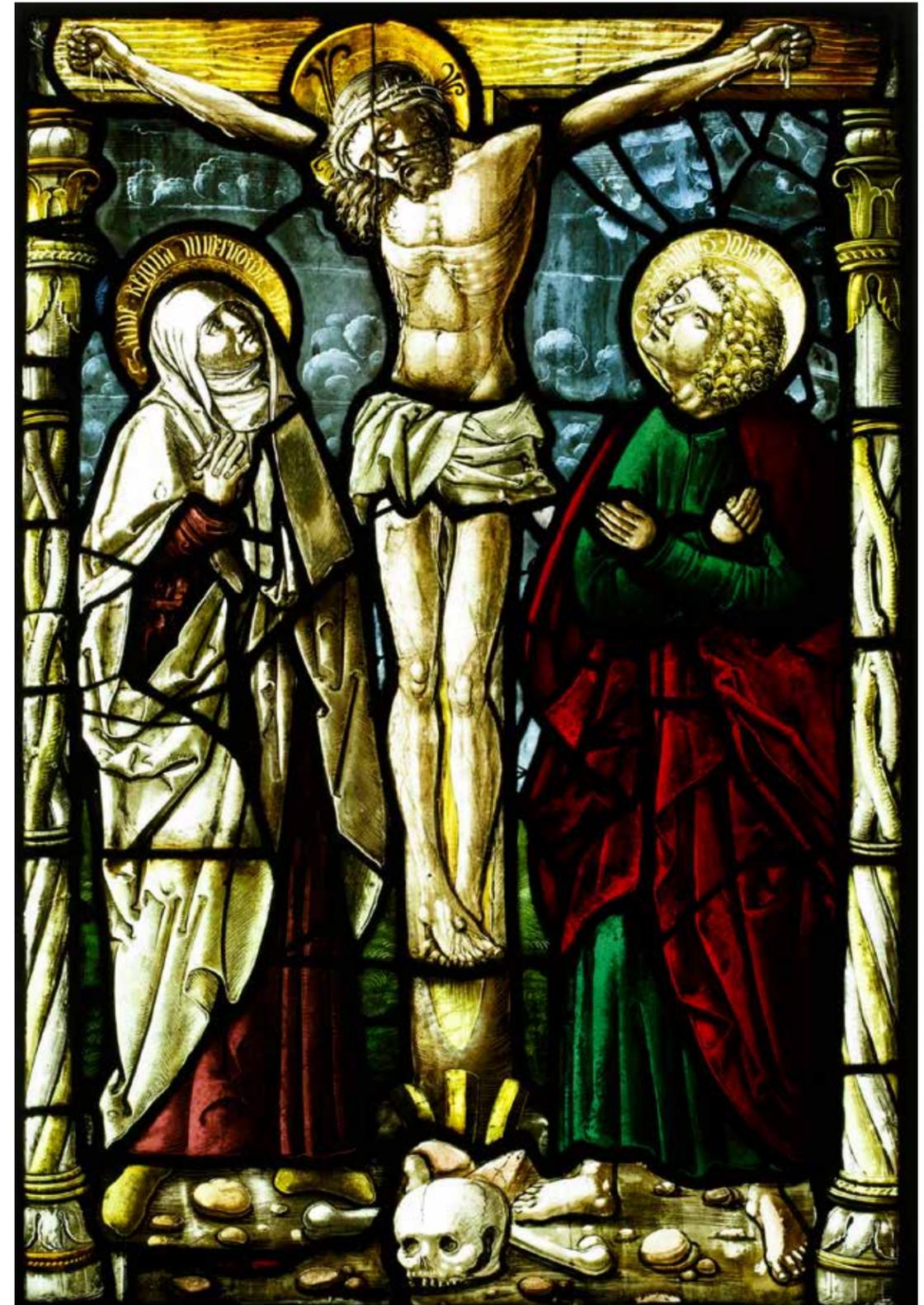
Die Dichte der Komposition wird durch die Rahmung der Szene mit zwei Säulen an den Bildrändern verstärkt, deren Schäfte aus gedrehtem Astwerk gebildet sind. Im oberen Bildteil wird die Darstellung von blauem Grund mit angedeuteten Wolkenformationen hinterfangen. Am Fuß des Kreuzstamms sind als Verweis auf den Berg Golgatha als „Schädelstätte“ der Schädel Adams und Gebeine auf steinigem Boden wiedergegeben.

Im Versteigerungskatalog der Sammlung Lord Sudeley von 1911 wurde die Scheibe zusammen mit zwei weiteren Glasmalereien, die die beiden Heiligen Jakobus den Älteren und Antonius, zum anderen den hl. Mauritius zeigen, Ludwig Funk (1470–1532), einem Ende des 15. bis ins erste Drittel des 16. Jahrhunderts in Zürich tätigen Glasmaler, zugeschrieben. Als Vorlage für die Darstellung der Kreuzigung wurde ein Entwurf des Malers und Zeichners Hans Leu d. J. (1490–1531) vermutet.

Zu den erwähnten Scheiben lassen sich jedoch keine eindeutigen Bezüge erkennen und für den Glasmaler Ludwig Funk fehlt es bislang an vergleichbaren Werken der Glasmalerei. Aus diesem Grund erscheint die Zuschreibung an Funk zweifelhaft. Eher ist auf die allgemeine stilistische Verwandtschaft in der Gestaltung der Figuren mit den teils rundlichen Gesichtern zu Glasmalereien vom Oberrhein und aus der Schweiz zu verweisen.

Kat. München 1911, 1. – Grimme 1960/61, 39, 44, Abb. 45. – Kat. LudwigsLust 1993, 119, Nr. 92 (Rainer Kahsnitz).

Carola Hagnau/Jule Wölk



## Kopf eines Ritterheiligen

Deutschland oder Niederlande, 1. Hälfte 16. Jahrhunderts  
 Glasmalerei  
 25 x 25,5 cm  
 Kyjiw, Khanenko Museum, Inv. 132 BP MX

Die Herkunft und ursprüngliche Bestimmung des lebensgroßen, aus seinem kompositionellen Kontext gelösten nimbierten Männerkopfes mit Visierhelm und Panzerkragen lässt sich nicht eindeutig definieren.

Die kriegerische Ausrüstung in Verbindung mit dem Heiligenschein und der jugendlichen Erscheinung des Dargestellten sprechen am ehesten für den Überrest einer Figur eines Ritterheiligen, möglicherweise des hl. Georg. Die Größe und die dynamische Dreiviertelansicht des Kopfes legen zudem die Vermutung nahe, dass es sich entweder um ein Fragment aus einer großformatigen Szene aus dem Leben des Heiligen oder um eine Darstellung des hl. Georg (?) als Namenspatron neben seinem Schützling in der Stifterzone eines Glasfensters handeln könnte. Für beide Thesen gibt es zahlreiche Beispiele in der Glasmalerei des frühen 16. Jahrhunderts, vor allem am Niederrhein und in den Niederlanden.

Die zeichnerische Ausführung der im hinteren Bereich des Kopfes passend ergänzten Scheibe zeigt eine routinierte Stupftechnik aus dem nassen Halbton mit feinen Schraffuren in den Schattenpartien und kräftigen Konturlinien an den Augenbrauen und am Nasenrücken. Zusätzliche Akzente in der Modellierung setzen die abschließend ausgewischten oder mit der Nadel ausradierten Lichtreflexe auf Oberlippe, Augenlidern und Helm. Die Silbergelbbemalung auf der Rückseite der Scheibe hebt das Profilbild eindrucksvoll hervor. Allerdings lässt diese souveräne Mischung von Negativ- und Positivtechnik im Zeitalter der Druckgraphik keine Rückschlüsse auf die Herkunft des Künstlers zu. Denn sowohl im deutschsprachigen Rheinland als auch in Flandern oder Brabant beherrschten die Glasmaler das hier gezeigte künstlerische Können und die gesamte Palette der graphischen Techniken gleichermaßen.

Unpubliziert.

Elena Kosina



## Muttergottes im Strahlenkranz mit den hl. Johannes der Täufer und Margarethe

Freiburg i. Br., Werkstatt des Hans Gitschmann, gen. von Ropstein, nach einem Entwurf aus der Werkstatt des Hans Baldung, gen. Grien, 1528

Glasmalerei

146 x 53 cm (Johannes), 147 x 52,5 cm (Muttergottes), 147 x 53 cm (Margarethe)

Vom Kölner Kunstgewerbemuseum 1930–1932 übernommen

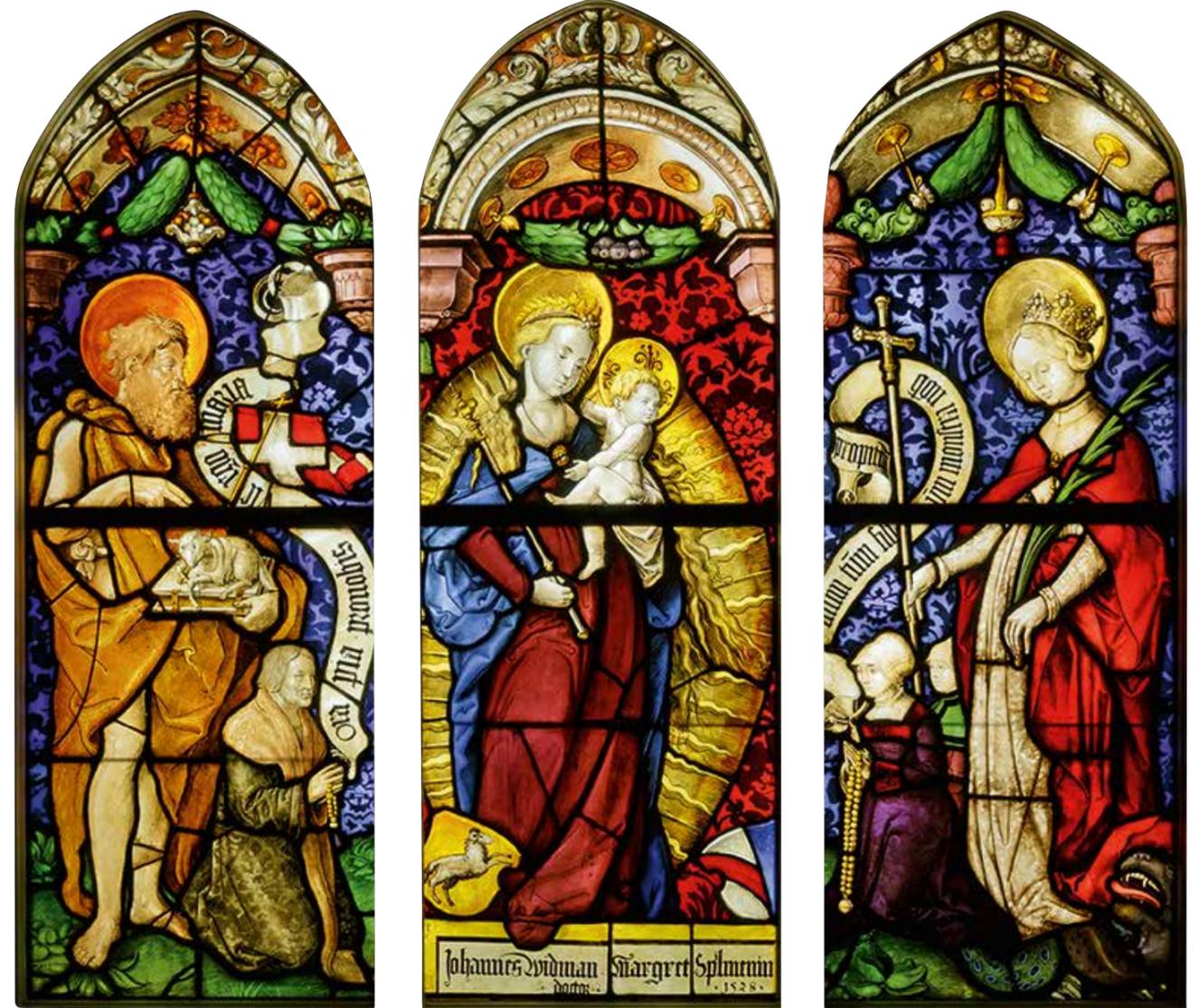
Köln, Museum Schnütgen, Inv. M 595 a-c

Die Glasmalereien gehörten ehemals zu einem größeren Fensterzyklus im Kartäuserkloster in Freiburg. Auf dem Sockel unter der zentralen Darstellung der Gottesmutter im Strahlenkranz sind namentlich die Stifter – der Gelehrte und Arzt Johannes Widmann und seine Frau Margret Spilmenin – sowie das Datum 1528 genannt. Darüber befinden sich die dazugehörigen Stifterwappen. Das Paar ist kniend zu Füßen seiner Namenspatrone auf den rahmenden Scheiben wiedergegeben. Johannes der Täufer zeigt sich im Fellgewand mit dem Gotteslamm. Die hl. Margarethe ist an dem Vortragekreuz und dem besiegten Drachen unter ihren Füßen zu erkennen. In der zweiten weiblichen Figur auf der rechten Scheibe, kniend hinter der Stifterin, wird Widmanns zweite Ehefrau, Helene Hirt vermutet. Damit könnte es sich um eine Gedächtnisstiftung für Margret Spilmenin, die bereits verstorbene erste Frau Johannes Widmanns, handeln.

Virtuos gearbeitet zeigt sich in der Binnenzeichnung die unterschiedliche Beschaffenheit der Gewänder, vom Fellgewand des Johannes bis zur prächtigen Kleidung Mariens, der hl. Margarethe und der Stifter. Auch die Inkarnate und Haare sind deutlich differenziert dargestellt, so das gröbere, bräunliche Inkarnat des Johannes im Vergleich zu dem hellen, feinen der weiblichen Dargestellten. Die Figuren stehen vor damastgemusterten Hintergründen in Blau und Rot und werden, wie zu der Zeit üblich, von prächtiger Renaissancearchitektur aus Rund- und Spitzbögen mit üppigen Blattgirlanden, sog. Festons, überfangen. Die Farbgebung der Architektur in Grisaille mit Silbergelb ist typisch für die Glasmalerei der Zeit.

Als Vorlage der Bildscheiben diente ein Entwurf aus der Werkstatt des bedeutenden zeitgenössischen, am Oberrhein tätigen Malers Hans Baldung Grien. Die enge Zusammenarbeit Griens mit der Freiburger Ropstein-Werkstatt sowie die deutlichen stilistischen Übereinstimmungen führten zur Zuschreibung an eben diese Glasmalerwerkstatt.

Kat. Köln 1897, 7–8, Abb. 9–11. – Schmitz 1913, Bd. 1, 120–121. – Schnitzler 1968, 97, Nr. 167. – Lymant 1982, 213–221, Nr. 137–139. – Legner 1991, 298, Abb. 213–214. – Täube 1998, 66–68, Nr. 23. – Becksmann 2010, Bd. 2, 590–593. – Woelk/Beer 2018, Nr. 245, 368–369 (Iris Metje).



## Szenen aus der Legende des verlorenen Sohnes

### 1. Der verlorene Sohn bittet einen Bauern um Arbeit

Glasmalerei, Rahmung 51 x 33,5 cm, Rundscheibe D. 22 cm  
Flandern, 2. Viertel 16. Jahrhundert  
Kyjiw, Khanenko Museum, Inv. 134 БР МХ

### 2. Der verlorene Sohn hütet die Schweine

Glasmalerei, Rahmung 51 x 33,5 cm, Rundscheibe D. 19,8 cm  
Flandern, 2. Viertel 16. Jahrhundert  
Kyjiw, Khanenko Museum, Inv. 133 БР МХ

### 3. Heimkehr des verlorenen Sohnes

Köln, nach Pieter Cornelis, 1532  
Glasmalerei, Rundscheibe D. 26,9 cm  
Köln, Museum Schnütgen, Inv. M 670

Die kleinformatischen, nur mit Lotzeichnung, Silbergelb und Eisenrot gestalteten Rundscheiben aus den Sammlungen Khanenko und des Museum Schnütgen zeigen drei Szenen aus der Parabel vom verlorenen Sohn, die Jesus vor den Pharisäern erzählt, um die unendliche Barmherzigkeit Gottes zu erläutern (Lk 15,11-32). Allerdings stammen diese Scheiben aus drei verschiedenen Serien von derartigen Glasmalereizyklen, die sich ab 1500 vorwiegend in den Niederlanden und am Niederrhein einer immer größeren Beliebtheit erfreuten. Teilweise sehr umfangreiche erzählende Scheibenserien verbildlichten das Leben und Wirken von Jesus, Maria und den Aposteln, Heiligenlegenden und Geschichten aus dem Alten Testament, aber auch symbolische Darstellungen, antike Legenden oder Sprichwörter. Ebenso verschieden war die Bestimmung solcher Glasmalereien: von Refektorium, Kapitelsaal, Hospital oder Kreuzgang im Sakralbau über öffentliche Räume in Gilden-, Rat- oder Kaufhäusern bis hin zum privaten Gebrauch in Wohnhäusern. Zahlreiche Künstler hauptsächlich aus Flandern und Brabant – etwa Hugo van der Goes, Lucas van Leyden, Jan Gossaert und Pieter Cornelis – waren für die Vorlagen und die Ausführung solcher Rundscheiben verantwortlich, manche Serien wurden sogar mehrfach für verschiedene Auftraggeber wiederholt.

Die Scheibe aus Köln mit der *Heimkehr des verlorenen Sohnes* führt in der umlaufenden Inschrift den Namen eines Kölner Patriziers, Jan van Hasselt mit seiner Frau, das Herstellungsdatum 1532 und die Hausmarke des Stifters. Das Vorhandensein von weiteren acht Scheiben mit identischer Rahmung (früher im Kölnischen Stadtmuseum) lässt darauf schließen, dass sie alle zu einem sehr ausführlichen Zyklus gehört haben dürften, der mutmaßlich für das Wohnhaus dieses erfolgreichen Kaufmanns und Ratsherren in Köln bestimmt gewesen war.

Provenienz und Datierung der beiden, aus verschiedenen Serien entstammenden Rundscheiben aus Kyjiw lassen sich hingegen aufgrund fehlender spezifischer Künstler- oder Auftraggeber-Merkmale deutlich schwieriger ermitteln. Unschärfe Abbildungen von zwei aufeinander folgenden Losen in einem Amsterdamer Auktionskatalog von 1912 zeichnen möglicherweise ihre letzte Spur im europäischen Kunsthandel ab, bevor sie in den Besitz der Eheleute Khanenko übergegangen sind.

Müller 1912, Nr. 1391. – Лукомський 1921, 53. – Lymant 1982, 232–236. – Berserik/Caen 2007, VIII. – Berserik/Caen 2014, 224–225.





Der verlorene Sohn hütet die Schweine



Heimkehr des verlorenen Sohnes

## Kabinettscheibe mit der Allegorie von Gesetz und Gnade

Köln, 1551

Glasmalerei

D. 30 cm

Erworben 1965 von Eberhard Giese, Köln

Köln, Museum Schnütgen, Inv. M 695

Der Auftraggeber der Glasmalerei und ihre Datierung in das Jahr 1551 gehen aus der Umschrift auf der roten Rahmung hervor. Genannt wird Johann Helling, wohl ein Barbier aus Siegen. Auf ihn verweist zusätzlich die am rechten unteren Bildrand wiedergebende Hausmarke.

Die Kabinettscheibe zeigt eine in der Reformationszeit aufkommende Thematik, deren Ursprünge um 1525 in Wittenberg liegen und den Grundgedanken der Lehre Luthers wiedergeben. Demzufolge kann der Mensch allein durch die Gnade Gottes erlöst werden. Im 16. Jahrhundert war dieses in unterschiedlichen Gattungen verbreitete Motiv bei Protestanten und Katholiken gleichermaßen beliebt.

In der Rundscheibe sitzt mittig im Vordergrund ein Mann als Sinnbild der Menschheit auf einem Baumstumpf vor einer tief in den Bildraum führenden Landschaft. Ein Baum, der nur auf der rechten Seite Laub trägt, teilt die dargestellten Begebenheiten aus dem Alten und Neuen Testament. Der Mensch ringt mit der Entscheidung, ob er sich dem Gesetz des Alten oder der Gnade des Neuen Testaments zuwenden soll. Stellvertretend für den alten Bund steht links der Prophet Jesaja vor alttestamentarischen Szenen wie dem Sündenfall, der Ehernen Schlange und der Übergabe der Gesetzestafeln an Moses. Als Personifikation des neuen Bundes ist ihm rechts Johannes der Täufer gegenübergestellt, der auf das Lamm Gottes weist. Weitere Szenen im Hintergrund zeigen die Auferstehung und Kreuzigung Christi, die Verkündigung an die Hirten und das Christuskind, das auf Maria zuschwebt. Johannes und Jesaja weisen dem Menschen den richtigen Weg, in dem sie beide auf die Seite der Gnade deuten; nur dort grünt der Baum.

Die Komposition der Glaubensallegorie geht auf einen Holzschnitt (Fleck 2010) sowie auf ein Tafelgemälde von Lucas Cranach d. Ä. von 1529 zurück (Prag, Nationalgalerie, Inv. CZ\_NGP\_010732). Zwei weitere in Köln entstandene Kabinettscheiben mit demselben Bildthema geben die Darstellung seitenverkehrt wieder und werden früher als die Scheibe des Johann Helling datiert. Eine davon, inschriftlich auf 1538 datiert, befindet sich heute im Metropolitan Museum in New York (Inv. 27.224.1); die andere, um 1540–1550 eingeordnet, im Suermondt-Ludwig-Museum Aachen (Inv. KK 0900).

Von Euw 1966. – Schnitzler 1968, 101, Nr. 176b. – Lyman 1982, 245–250, Nr. 155. – Täube 1998, 64f., Nr. 22. – Reinitzer 2006, 289, Nr. 383. – Täube 2007a, 29, Abb. 21. – Fleck 2010, 282–284, Nr. 275. – Kat. Glanz und Größe 2011, 406. – Woelk/Beer 2018, 389, Nr. 260 (Iris Metje).



Carola Hagnau

## Pfingstwunder

Südliche Niederlande/Flandern, 1540  
 Glasmalerei  
 je Scheibe ca. 67 x 41,5 cm  
 Kyjiw, Khanenko Museum, Inv. 301 БР МХ

Das monumentale, aus 12 Einzelfeldern bestehende Glasgemälde zeigt eine Darstellung der Ausgießung des Heiligen Geistes auf die Apostel und die Muttergottes Maria (Apg 2, 1-4). Unterhalb dieser Szene sieht man noch Teile einer vormals größeren heraldischen Komposition: eine Herzogskrone unter einem Baldachin, flankiert von Spruchbändern mit der persönlichen Devise der Stifterin OV QUE SOYE, NE LOVBLIRAY („Wie dem auch sei, (er) wird nicht vergessen“) und der Jahreszahl 154(0).

Das Glasgemälde stammt aus der Wallfahrtskirche St. Etienne im belgischen ‚s Herenelderden (Provinz Limburg), die von der Adelsfamilie van Elderen in der Nähe ihrer Burg gegründet wurde. Die aufwendige Chorverglasung dieser Kirche stiftete in den Jahren 1539/40 die damalige Landesherrin Maria-Magdalena van Hamal zum Gedenken an ihren 1521 verstorbenen Gatten Guillaume de Croy, Herzog von Aarschot, Statthalter der burgundischen Niederlande und einer der einflussreichsten europäischen Politiker seiner Zeit. Das von der trauernden Witwe in Auftrag gegebene Fensterprogramm bestand aus fünf monumentalen Darstellungen des Marienlebens: Verkündigung an Maria, Anbetung der Hirten, Anbetung der Könige, Ausgießung des Heiligen Geistes (das gegenwärtige Pfingstbild) und Himmelfahrt Marias. Die unteren Zeilen der Chorfenster waren wie üblich mit Darstellungen des Stifterpaares, Namenspatronen und Familienwappen geschmückt.

Mit Ausnahme eines Fensters, das die Anbetung der Hirten darstellt, wurden alle alten Glasmalereien aus der Kirche St. Etienne entfernt und 1859–1861 von dem Mechelner Glaser Jean-François Pluys durch getreue Kopien ersetzt. Auf der heute noch vorhandenen Kopie des Pfingstbildes im belgischen ‚s Herenelderden sieht man, dass die beschnittene heraldische Zeile des Kyjiwer Glasgemäldes ursprünglich ein großes Monogramm des Ehepaares (GM: Guillaume und Maria-Magdalena) zeigte, flankiert von den Wappen der Familien de Croy und van Hamal mit der zweifach wiederholten Inschrift „NE LOVBLIRAY“ („Wird nicht vergessen“) auf den Bannern.

Das Ehepaar Khanenko ersteigerte diesen vorzüglich erhaltenen Glasmalereikomplex nachweislich bei einer Auktion in Paris im Jahr 1897. Ein weiteres originales Glasfenster von St. Etienne zu ‚s Herenelderden – die Himmelfahrt Mariens – wurde von der Tochter des berühmten Barons de Rothschild, Béatrice Ephrussi, erworben und befindet sich in der Sammlung der Villa Ephrussi de Rothschild auf der Halbinsel Saint-Jean-Cap-Ferrat.

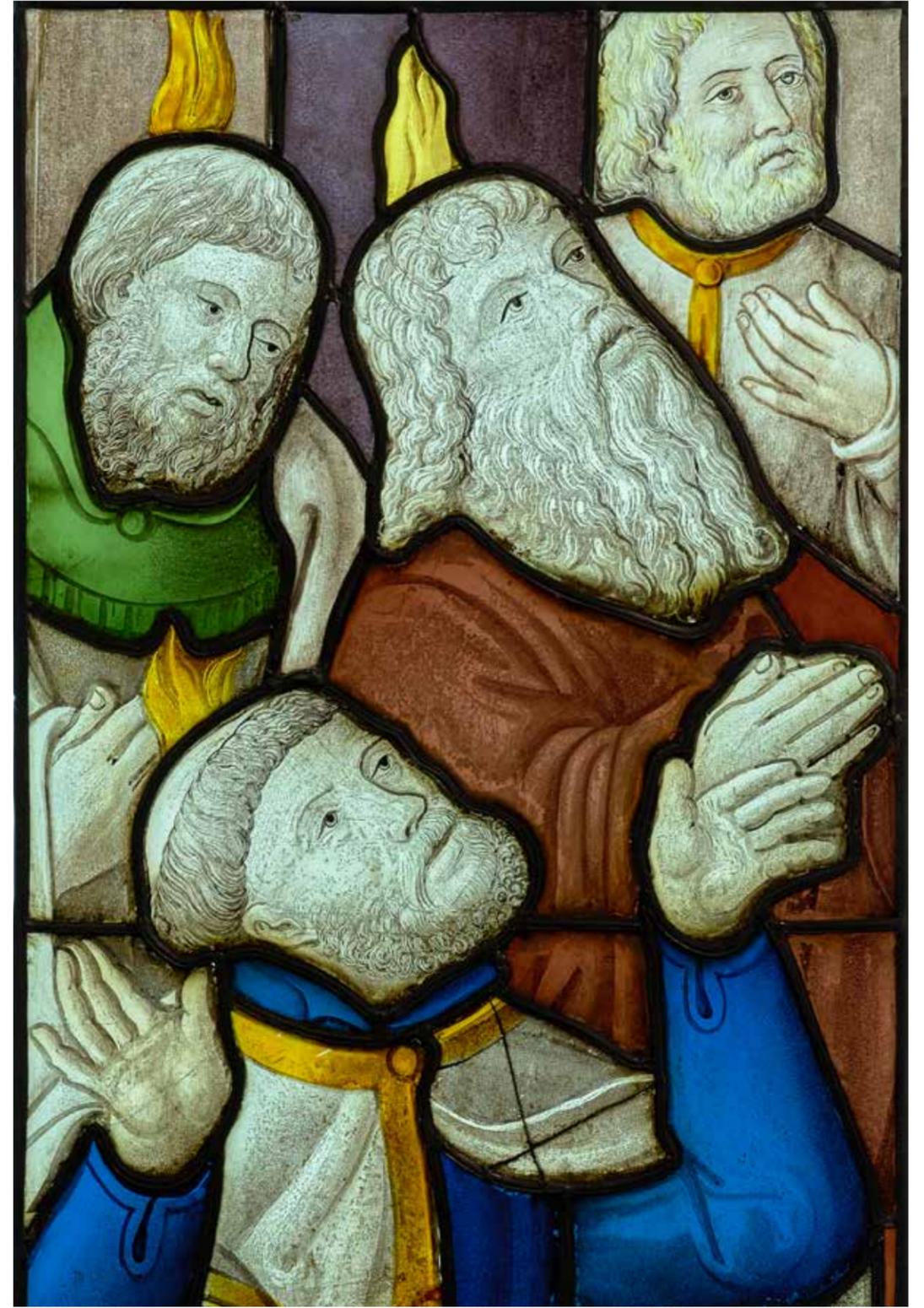
Mannheim 1897, 19, Nr. 76. – Лукомський 1921, 53. – Helbig/Vanden Bemden 1974, 261–274. – Hérold 2020, 341–342.

Elena Kosina





Pfingstwunder, Detail



Pfingstwunder, Detail

## Versuchung Christi

Köln, 1562  
 Glasmalerei  
 86 x 70 cm  
 Leihgabe aus Privatbesitz

Dämonisch lächelnd tritt der aufwendig gekleidete Teufel in Menschengestalt mit einem Stein in seiner Hand Christus gegenüber. Nach 40 Tagen des Fastens in der Wüste fordert der Teufel Jesus heraus, seine Göttlichkeit unter Beweis zu stellen (Mt 4,1–11; Mk 1,12–13; Lk 4,1–13). Doch Jesus widersteht den Aufforderungen, Steine in Brot zu verwandeln, sich unbeschadet vom Turm zu stürzen und den Satan anzubeten, um die Herrschaft über die Welt zu erlangen. Stattdessen stößt er den Teufel rechts oben im Bild von sich einen Abhang hinab.

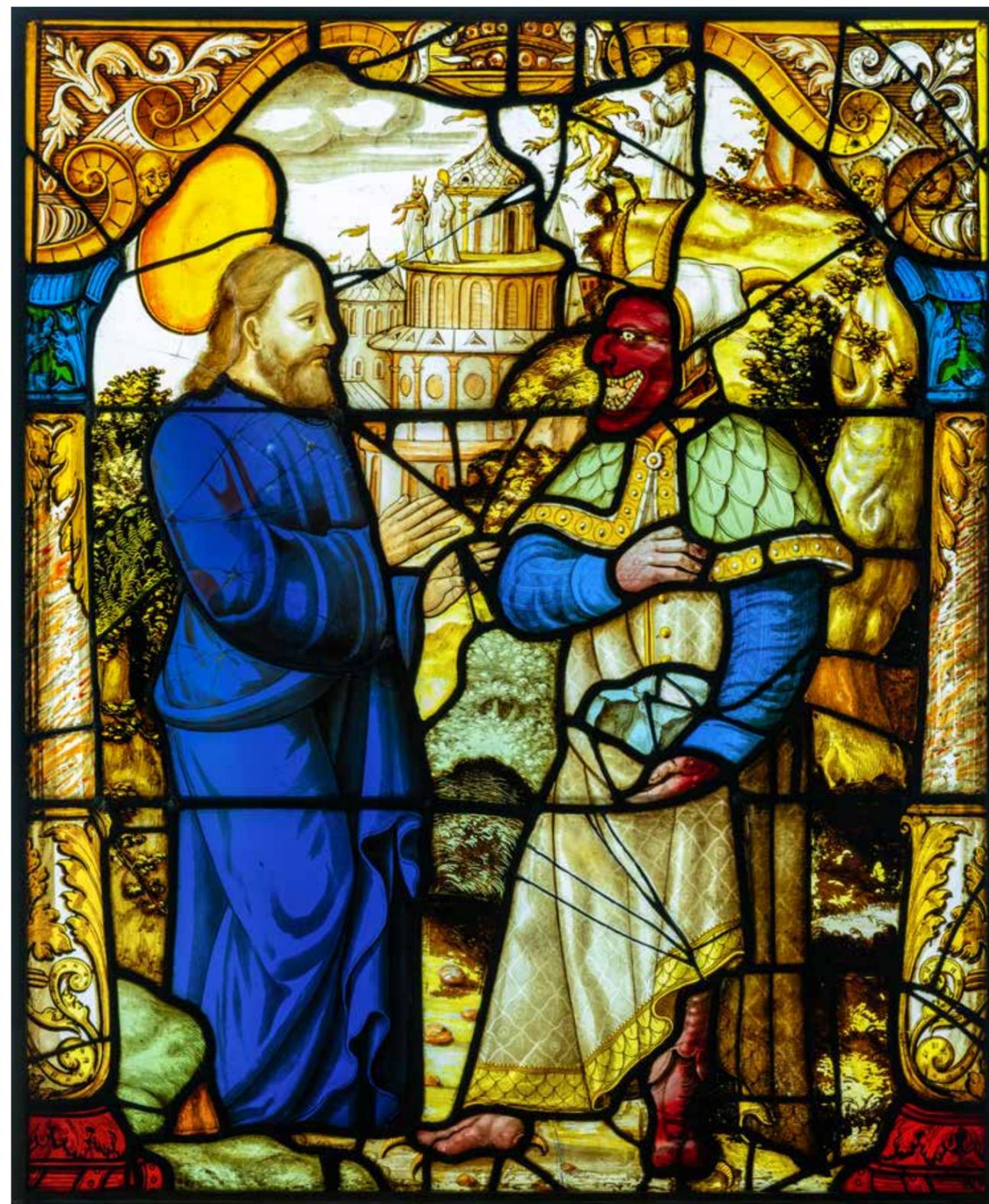
Die Glasmalerei lässt sich eindeutig dem sog. Christusfenster im nördlichen Querhaus des Kölner Doms zuordnen. Die Zusammenstellung dieses Fensters mit den um 1525 und 1562 entstandenen Glasmalereien gehört nicht zum ursprünglichen Bestand des Doms, sondern gelangte 1823 in die Kathedrale und 1870 an die heutige Stelle. Die ursprünglich zu zwei verschiedenen Fensterzyklen gehörenden Glasmalereien stammen wahrscheinlich aus den Kreuzgängen der Kölner Klöster St. Apern und St. Cäcilien, die im Zuge der Säkularisation Anfang des 19. Jahrhunderts aufgelöst und deren Kreuzgänge abgerissen wurden.

Die Fensterbahnen setzen sich aus verschiedenen Szenen aus dem Leben Jesu zusammen. Gerahmt wird jede Darstellung durch eine Renaissancearchitektur mit reich verzierten Säulen. Die Versuchung Christi lässt sich dem jüngeren, um 1562 entstandenen Zyklus zuweisen und gehörte somit wohl in den Zusammenhang des Kreuzgangs von St. Cäcilien.

Die Datierung des Zyklus geht auf die Wiedergabe der Jahreszahl 1562 auf einem Pfeiler in der Scheibe „Christus vor dem Hohepriester Annas“ zurück. Deutliche Übereinstimmungen besonders zu den Darstellungen „Christus und die Samariterin“ und „Erweckung des Lazarus“ zeigen sich in der Gestaltung der rahmenden Säulen, Tellernimben und Gewänder, im Antlitz Christi sowie in der Farbgebung. Die Szene der Versuchung ließe sich somit im Anschluss an die Taufe Christi einordnen.

Die Komposition der Glasmalerei greift auf einen Holzschnitt aus der „Kleinen Passion“ von Jacob Cornelisz. van Oostanen, um 1520–1530, zurück (London, The British Museum, Inv. 1859.0709.2840). Übereinstimmungen zeigen sich im Bildaufbau, in Teilen in der Teufelsgestalt und Turmarchitektur. Ebenso vergleichbar ist eine bereits um 1516–1522 entstandene Glasmalerei mit der Szene der Versuchung (London, Victoria & Albert Museum, Inv. C 237-1928). Ursprünglich gehörte diese Scheibe zur Verglasung des Kreuzgangs im Kloster Mariawald in der Eifel.

Rode 1974, 180–185, Abb. 27, Taf. 194–201. – Kat. Rheinische Glasmalerei 2007, Bd. II, 208–210, Kat. Nr. 104, Abb. 31 (Dagmar Täube). – Scholz 2021.



Carola Hagnau



# Literaturverzeichnis

**Bacher 1979** = Bacher, Ernst: Die mittelalterlichen Glasgemälde in der Steiermark: Graz und Strassengel (Corpus Vitrearum Medii Aevi Österreich 3,1), Wien 1979.

**Becksmann 1968** = Becksmann, Rüdiger: Das „Hausbuchmeisterproblem“ in der mittelrheinischen Glasmalerei, in: Pantheon. Internationale Zeitschrift für Kunst 26, 1968, 352–367.

**Becksmann 2009** = Becksmann, Rüdiger: Learning from Muskau. The Throne of Solomon Window from the Carmelite Church at Boppard and its Donation by Jakob von Sierck, Archbishop of Trier (1439–56), in: The four Modes of Seeing. Approaches to Medieval Imagery in Honor of Madeline H. Caviness, hg. v. Evelyn Staudinger Lane/Elisabeth Carson Pastan/Ellen M. Shortell, Farnham u. a. 2009, 111–132.

**Becksmann 2010** = Becksmann, Rüdiger: Die mittelalterlichen Glasgemälde in Freiburg im Breisgau (Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland 2, 2), 2 Bde., Berlin 2010.

**Beeh-Lustenberger 1973** = Beeh-Lustenberger, Suzanne (Bearb.): Glasmalerei um 800–1900 im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt (Kataloge des Hessischen Landesmuseums 2), 2 Bde., Hanau 1973.

**Beer 2015** = Beer, Manuela: Typenreihen und Museumsweihen für die mittelalterliche Kunst. Alexander Schnütgens Kölner Sammlung als kuratorische Herausforderung, in: Musealisierung mittelalterlicher Kunst. Anlässe, Ansätze, Ansprüche, hg. v. Wolfgang Brückle/Pierre Alain Mariaux/Daniela Mondini, Berlin/München 2015, 127–148.

**Beer 2018** = Beer, Manuela: Das ausgestellte Mittelalter. Ein kurzer Blick in die Geschichte der musealen Inszenierung der Sammlung Schnütgen, in: Woelk/Beer 2018, 16–21.

**Behling 1959** = Behling, Lottlisa: Eine Hausbuchmeisterscheibe im Kölner Schnütgen-Museum, in: Festschrift Friedrich Winkler zum 5. März 1958, hg. v. Hans Möhle, Berlin 1959, 141–148.

**Berghausen 1995** = Berghausen, Gregor: Wirtschaftliche Verflechtungen der Kölner Sammler zwischen der französischen Besetzung Kölns und dem Vormärz, in: Kat. Lust und Verlust 1995, 149–162.

**Berserik/Caen 2007** = Berserik, Cornelis J./Caen, Joost M. A.: Silver-Stained Roundels and Unipartite Panels before the French Revolution. Flanders: The Province of Antwerp (Corpus Vitrearum Belgium. Checklist Series 1,1), Turnhout 2007.

**Berserik/Caen 2011** = Berserik, Cornelis J./Caen, Joost M. A.: Silver-Stained Roundels and Unipartite Panels before the French Revolution. Flanders: The Provinces of West and East Flanders (Corpus Vitrearum Belgium. Checklist Series 1, 2), Turnhout 2011.

**Berserik/Caen 2014** = Berserik, Cornelis J./Caen, Joost M. A.: Silver-Stained Roundels and Unipartite Panels before the French Revolution. Flanders: The Provinces of Flemish Brabant and Limburg (Corpus Vitrearum Belgium. Checklist Series 1,3), Brüssel 2014.

**Caviness 1990** = Caviness, Madeline Harrison: Modular Assemblages. Reconstruction of the Choir Clerestory

Glazing of Soissons Cathedral, in: The Journal of the Walters Art Gallery, 48, 1990, 57–68.

**Caviness/Pastan/Beaven 1984** = Caviness, Madeline H./Pastan, Elisabeth C./Beaven, Marylin M.: The Gothic Window from Soissons. A Reconsideration, in: Fenway Court 1984, 7–25.

**Ханенко 2008** = Ханенко, Б. І.: Спогади колекціонера, заг. ред. В. І. Виноградова та ін., Київ 2008.

**Datz 2013** = Datz, Gera: Partenheim versus Boppard. Geschichte und Rekonstruktion zweier spätgotischer Verglasungen am Mittelrhein, Mainz 2013.

**Diederich 1995** = Diederich, Toni: Die Säkularisation in Köln während der Franzosenzeit. Vorgeschichte, Durchführung und Folgen, in: Kat. Lust und Verlust 1995, 77–83.

**von Euw 1966** = von Euw, Anton: Über eine Kölner Rundscheibe des 16. Jahrhunderts, in: Museen in Köln 5, 1966, 434–435.

**von Falke/Creutz 1910** = von Falke, Otto/Creutz, Max: Führer durch das Kunstgewerbe-Museum der Stadt Cöln, Köln 1910.

**Fleck 2010** = Fleck, Miriam Verena: Ein tröstlich Gemelde. Die Glaubensallegorie „Gesetzt und Gnade“ in Europa zwischen Spätmittelalter und Früher Neuzeit (Studien zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit 5), Korb 2010.

**Gast 2019** = Gast, Uwe: The Beginnings of Stained-Glass Collecting in Germany, in: Pastan/Kurmann-Schwarz 2019, 405–417.

**Gliesmann 2007** = Gliesmann, Niklas: Die Antwerpener Figuren des Museum Schnütgen. Fragmente des Retabels der Kölner Kreuzbrüder, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch. Jahrbuch für Kunstgeschichte 68, 2007, 117–160.

**Grimme 1960/61** = Grimme, Ernst Günther: Mittelalterliche Scheiben in einer Aachener Privatsammlung, in: Aachener Kunstblätter 19/20, 1960/61, 25–44.

**Grodecki 1953** = Grodecki, Louis: Un Vitrail démembré de la Cathédrale de Soissons, in: Gazette des Beaux-Arts 95, 1953, 169–176.

**Grodecki 1960** = Grodecki, Louis: Les Vitraux soissonais du Louvre, du Musée Marmottan et des Collections américaines, in: Revue de l'Art 10, 1960, 163–178.

**Grodecki/Perrot/Taralon 1978** = Grodecki, Louis/Perrot, Françoise/Taralon, Jean (Hg.): Les Vitraux de Paris, de la Région parisienne, de la Picardie et du Nord-Pas-de-Calais (Corpus Vitrearum France. Recensement des Vitraux anciens de la France 1), Paris 1978.

**Hamann/Wienand 2021** = Hamann, Matthias/Wienand, Michael (Hg.): KölnGold. Stadtschätze/City treasures, Köln 2021.

**Hayward 1989** = Hayward, Jane: Neue Funde zur Glasmalerei aus der Karmeliterkirche zu Boppard am Rhein, in: Bau- und Bildkunst im Spiegel internationaler Forschung. Festschrift zum 80. Geburtstag von Prof. Dr. Edgar Lehmann, bearb. v. Marina Flügge, Berlin 1989, 182–193.

**Hayward 2003** = Hayward, Jane: English and French medieval stained glass in the collection of the Metropolitan Museum of Art, 2 Bde., hg. v. Mary B. Shepard (Corpus Vitrearum. United States of America 1,1), London 2003.

**Helbig/Vanden Bemden 1974** = Helbig, Jean/Vanden Bemden, Yvette: Les Vitraux de la première Moitié du XVI<sup>e</sup> Siècle conservés en Belgique, 1500–1550 (Corpus vitrearum Belgium 3), Gent/Ledeberg 1974.

**Héroid 2020** = Héroid, Michel: Les Vitraux du Midi de la France (Languedoc-Roussillon, Midi-Pyrénées et

Provence-Alpes-Côte d'Azur) (Corpus Vitrearum France. Recensement des Vitraux anciens de la France 11), Rennes 2020.

**Hess 1994** = Hess, Daniel: Meister um das „mittelalterliche Hausbuch“. Studien zur Hausbuchmeisterfrage, Mainz 1994.

**Hess 1995** = Hess, Daniel: Der Weg in die Stube. Zur Entwicklung und Verbreitung der Kabinettscheibe, in: Bilder aus Licht und Farbe. Meisterwerke spätgotischer Glasmalerei, Ulmer Museum, Ulm, hg. v. Brigitte Reinhardt, Ulm 1995, 42–49.

**Hess 1999** = Hess, Daniel: Die mittelalterlichen Glasmalereien in Frankfurt und im Rhein-Main-Gebiet: Hessen und Rheinhessen (Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland 3,2), Berlin 1999.

**Husband 1985** = Husband, Timothy B.: The Master of the Amsterdam Cabinet, the Master of the Housebook Genre and Tournament Pages, and a Stained-Glass Panel at the Cloisters, in: Studies on medieval stained glass. Selected Papers from the XIth International Colloquium of the Corpus Vitrearum, New York, 1–6 June 1982 (Corpus Vitrearum United States of America. Occasional papers 1), hg. v. Madeline Harrison Caviness/Timothy B. Husband, New York 1985, 139–157.

**Husband 1991** = Husband, Timothy B.: Stained Glass before 1700 in American Collections. Silver-Stained Roundels and Unipartite Panels (Corpus Vitrearum, Checklist 4, Studies in the History of Art. Monograph Series I 39), Washington 1991.

**Husband 1995** = Husband, Timothy B.: The Luminous Image. Painted Glass Roundels in the Lowlands, 1480–1560, Metropolitan Museum of Art, New York 1995.

**Kat. Amsterdam 1912** = Catalogue des Antiquités et Objets d'Art dépendant de la Succession de M.-C. M. C. Obreen à Rotterdam, 26.–29. November 1912, hg. v. Frederik Muller & Cie, Amsterdam 1912.

**Kat. Die Heiligen Drei Könige 1982** = Die Heiligen Drei Könige. Darstellung und Verehrung, Josef-Haubrich-Kunsthalle, Köln, hg. v. Rainer Budde, Köln 1982.

**Kat. Geisenheim 1887** = Catalog der Freiherrlich von Zwierein'schen Kunst-Sammlungen, welche erbeilungshalber zum öffentlichen Verkaufe kommen. Versteigerung zu Geisenheim im Freiherrlich von Zwierein'schen Hofe den 12. bis 15. September 1887, hg. v. J. M. Heberle, Köln 1887.

**Kat. Glanz und Größe 2011** = Glanz und Größe des Mittelalters. Kölner Meisterwerke aus den großen Sammlungen der Welt, Museum Schnütgen, Köln, hg. v. Dagmar Täube und Miriam Verena Fleck, München 2011.

**Kat. Goldene Pracht 2012** = Goldene Pracht. Mittelalterliche Schatzkunst in Westfalen, LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte/Domkammer der Kathedrale St. Paulus, Münster, hg. v. Bistum Münster/Domkammer der Kathedrale St. Paulus/Landschaftsverband Westfalen-Lippe/Westfälische Wilhelms-Universität, München 2012.

**Kat. Grünewald 2007** = Grünewald und seine Zeit, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe, red. v. Jessica Mack-Andrick, München/Berlin 2007.

**Kat. Herbst des Mittelalters 1970** = Herbst des Mittelalters. Spätgotik in Köln und am Niederrhein, Josef-Haubrich-Kunsthalle, Köln, hg. v. Gert von der Osten, Köln 1970.

**Kat. Himmelslicht 1998** = Himmelslicht. Europäische Glasmalerei im Jahrhundert des Kölner Dombaus (1248–1349), Josef-Haubrich-Kunsthalle, Köln, hg. v. Hiltrud Westermann-Angerhausen, Köln 1998.

**Kat. Köln 1897** = Katalog der gräfl. W. Douglas'schen Sammlung alter Glasgemälde auf Schloß Langenstein. Versteigerung zu Köln, den 25. November 1897, hg. v. J. M. Heberle, Köln 1897.

**Kat. Köln 1903** = Katalog der reichhaltigen, nachgelassenen Kunst-Sammlung des Herrn Karl Thewalt in Köln, Bürgermeister a. D., Versteigerung zu Köln, Kunsthaus Lempertz, 4. bis 14. November 1903, Köln 1903.

**Kat. Krone und Schleier 2005** = Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern, Ruhrlandmuseum, Essen/Bundeskunsthalle, Bonn, hg. v. Jeffrey F. Hamburger und Carola Jäggi, München 2005.

**Kat. LudwigsLust 1993** = LudwigsLust. Die Sammlung Irene und Peter Ludwig, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, hg. v. Michael Eissenhauer, Nürnberg 1993.

**Kat. Lust und Verlust 1995** = Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler, Josef-Haubrich-Kunsthalle, Köln, hg. v. Hiltrud Kier und Frank Günter Zehnder, Köln 1995.

**Kat. München 1911** = Sammlung Lord Sudeley, Toddington Castle (Gloucestershire). Schweizer Glasmalereien vorwiegend des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Auktion in der Galerie Helbing in München, 4. Oktober 1911, hg. v. Hugo Helbing, München 1911.

**Kat. Paris 1897** = Catalogue des Objets d'Art et de haute Curiosité du Moyen Age et de la Renaissance...composant la Collection de M. A. Tollin, 18.-19. Mai 1897, Paris 1897.

**Kat. Rheinische Glasmalerei 2007** = Rheinische Glasmalerei. Meisterwerke der Renaissance, Museum Schnütgen, Köln, 2 Bde., hg. v. Dagmar Täube, Regensburg 2007.

**KDM Rheinprovinz 6,4, Köln (1,4) 1916** = Clemen, Paul (Hg.): Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln, 1,4 (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, 6,4). Die kirchlichen Denkmäler der Stadt Köln: St. Alban, St. Andreas, Antoniterkirche, St. Aposteln, St. Cäcilia, St. Columba, St. Cunibert, Elendskirche, St. Georg, bearb. v. Wilhelm Ewald/Hugo Rathgens, Düsseldorf 1916.

**Kronenberg 1995** = Kronenberg, Mechthild: Zur Entwicklung des Kölner Kunsthandels, in: Kat. Lust und Verlust 1995, 121–148.

**Landolt-Wegener 1959** = Landolt-Wegener, Elisabeth: Die Glasmalereien im Hauptchor der Soester Wiesenkirche (Westfalen, Sonderheft 13), Münster 1959.

**Legner 1991** = Legner, Anton: Rheinische Kunst und das Kölner Schnütgen-Museum, Köln 1991.

**Лукомський 1921** = Лукомський, Георгій: Опис музею заснованого Б. та В. Ханенками в Києві 1880–1920, Париж 1921.

**Lymant 1982** = Lymant, Brigitte: Die Glasmalereien des Schnütgen-Museums. Bestandskatalog, hg. v. Anton Legner, Köln 1982.

**Mädger 1995** = Mädger, Susanne: Jakob Johann Lyversberg, Kaufmann und Kunstsammler, in: Kat. Lust und Verlust 1995, 193–204.

**Макаренко 1924** = Макаренко, Микола: Музей мистецтв Української академії наук. Провідник, Київ 1924.

**Marks 2012** = Marks, Richard: Sir William Burrell and the Formation of his Collection of stained and painted Glass, in: Collections of stained Glass and their Histories. Transactions of the 25th International Colloquium of the Corpus Vitrearum in Saint Petersburg, The State Hermitage Museum, 2010, hg. v. Tim Ayers u. a., Bern u. a. 2012, 215–226.

**Muratova 1970** = Muratova, Ksenija: Deux Panneaux inconnus de Vitraux français du XIIIe Siècle au Musée de Kiev, in: Revue d'Art, 10, 1970, 63–65.

**Nikitsch 2004** = Nikitsch, Eberhard J. (Bearb.): Die Inschriften des Rhein-Hunsrück-Kreises I: Boppard, Oberwesel, St. Goar (Die deutschen Inschriften 60), Wiesbaden 2004.

**Noll 2024** = Noll, Julia: Zwischen Selbstdarstellung und Seelenrettung. Glasmalerei und ihre Stifter in Köln im 14. bis 16. Jahrhundert (Studien und Texte zur Geistes- und Sozialgeschichte des Mittelalters 15), Affalterbach 2024.

**Oidtmann 1912/1929** = Oidtmann, Heinrich: Die rheinischen Glasmalereien vom 12. bis zum 16. Jahrhundert (Preisschriften der Mevissen-Stiftung 3), 2 Bde., Bd. 1: Düsseldorf 1912, Bd. 2: Düsseldorf 1929.

**Pastan/Kurmann-Schwarz 2019** = Pastan, Elizabeth Carson/Kurmann-Schwarz, Brigitte (Hg.): Investigations in Medieval Stained Glass. Materials, Methods, and Expressions (Reading Medieval Sources 3), Leiden/Boston 2019.

**Popham 1928** = Popham, Arthur Ewart: Notes on Flemish Domestic Glass Painting, in: Apollo, 7, 1928, 175–179.

**Prüfer 1877** = Prüfer, Theodor: Zum Chorfenster aus der früheren Carmeliterkirche zu Boppard, in: Archiv für kirchliche Baukunst und Kirchenschmuck 2, 1877, 42–43.

**Reinitzer 2006** = Reinitzer, Heimo: Gesetz und Evangelium. Über ein reformatorisches Bildthema, seine Tradition, Funktion und Wirkungsgeschichte, 2 Bde., Hamburg 2006.

**Renard 1907** = Renard, Edmund: Köln (Berühmte Kunststätten 38), Leipzig 1907.

**Rode 1974** = Rode, Herbert: Die mittelalterlichen Glasmalereien des Kölner Domes (Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland 4, 1), Berlin 1974.

**Рославець 2005** = Рославець, Олена Миколаївна: До атрибуції вітражів «Апостол Павло» та «Пророк Іезекіїл» із збірки Музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків, in: Музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (Ханенківські читання 7), Київ 2005, 61–68.

**Schmitz 1913** = Schmitz, Hermann: Die Glasgemälde des Königlichen Kunstgewerbe-Museums in Berlin, 2 Bde., Berlin 1913.

**Schmitz 1923** = Schmitz, Hermann (Hg.): Deutsche Glasmalereien der Gotik und Renaissance. Rund- und Kabinettscheiben (Sammelbände zur Geschichte der Kunst und des Kunstgewerbes 4), München 1923.

**Schnitzler 1936** = Schnitzler, Hermann: Führer durch das Schnütgen-Museum der Hansestadt Köln, Köln 1936.

**Schnitzler 1968** = Schnitzler, Hermann: Das Schnütgen-Museum. Eine Auswahl, 4. Aufl., Köln 1968.

**Scholz 2021** = Scholz, Hartmut: Ein Blick in die Werkstatt – Bislang unbeachtete Reste eines typologischen Fensterzyklus aus dem Kreuzgang des Kölner Zisterzienserinnenklosters St. Apern, in: corpusvitrearum.de, 18.02.2021, URL: <https://corpusvitrearum.de/publikationen/scheibenweise/scheibenweise-022021.html> [19.02.2025].

**Schuhmacher 1998** = Schuhmacher, Claudia: Zur Rezeption mittelalterlicher Glasmalerei im 19. Jahrhundert, in: Kat. Himmelslicht 1998, 111–117.

**Shepard 2019** = Shepard, Mary B.: Out of Context: Portraits of Private Collectors and Their Medieval Stained Glass, in: Pastan/Kurmann-Schwarz 2019, 418–430.

**Täube 1998** = Täube, Dagmar: Glasmalerei aus vier Jahrhunderten (Meisterwerke im Schnütgen-Museum Köln), Köln 1998.

**Täube 2007a** = Täube, Dagmar: Vom Dunkel ans Licht. Meisterwerke rheinischer Glasmalerei, in: Kat. Rheinische Glasmalerei 2007, Bd. 1, 15–32.

**Täube 2007b** = Täube, Dagmar: Der hl. Bernhard als leuchtendes Vorbild. Die Glasmalereien der Kreuzgänge der Klöster Altenberg und St. Apern, in: Kat. Rheinische Glasmalerei 2007, Bd. 2, 10–157.

**Welzel/Zeising 2022** = Welzel, Barbara/Zeising, Andreas: Bilder zwischen den Zeiten – Das Khanenko Museum in Kyiv, in: Inkarnation // Dekarnation, hg. v. Egbert Ballhorn/Christian Neuhäuser/Barbara Welzel (verorten. Räume kultureller Teilhabe), Bielefeld 2022, 112–124.

**Wentzel 1954** = Wentzel, Hans: Meisterwerke der Glasmalerei (Denkmäler deutscher Kunst), 2. Aufl., Berlin 1954.

**Westermann-Angerhausen 1993** = Westermann-Angerhausen, Hiltrud: Alexander Schnütgen. Colligite fragmenta ne pereant. Gedenkschrift des Kölner Schnütgen-Museums zum 150. Geburtstag seines Gründers, Köln 1993.

**Westermann-Angerhausen 2000** = Westermann-Angerhausen, Hiltrud: Neuerwerbungen Schnütgen-Museum Köln. Neuerwerbungen 1999, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch. Jahrbuch für Kunstgeschichte 61, 2000, 375.

**Westermann-Angerhausen/Beer 2006** = Westermann-Angerhausen, Hiltrud/Beer, Manuela: 100 Jahre Schenkung Schnütgen. Eine Chronik, Köln 2006.

**Westermann-Angerhausen/Täube 2003** = Westermann-Angerhausen, Hiltrud/Täube, Dagmar (Hg.): Das Mittelalter in 111 Meisterwerken aus dem Museum Schnütgen Köln, Köln 2003.

**Williamson 2003** = Williamson, Paul: Medieval and Renaissance Stained Glass in the Victoria and Albert Museum, London 2003.

**Williamson 2007** = Williamson, Paul: "Most Valuable and Unique". Sammlungen deutscher Glasmalereien in England, in: Kat. Rheinische Glasmalerei 2007, Bd. 1, 111–120.

**Williamson 2021** = Williamson, Paul: Medieval and Renaissance Enamels and Other Works of Art (The Wyvern Collection 4), London 2021.

**Wittekind 2007** = Wittekind, Susanne: Eingeschrieben ins ewige Gedächtnis. Überlegungen zur Funktion der Schriftverwendung an mittelalterlichen Kunstwerken, in: Kosmos der Zeichen. Schriftbild und Bildformel in Antike und Mittelalter, hg. v. Dietrich Boschung/Hansgerd Hellenkemper (Schriften des Lehr- und Forschungszentrums für die antiken Kulturen des Mittelmeerraumes – Centre for Mediterranean Cultures ZAKMIRA 5), Wiesbaden 2007, 187–207.

**Woelk/Beer 2018** = Woelk, Moritz/Beer, Manuela (Hg.): Museum Schnütgen. Handbuch zur Sammlung, München 2018.

**Woelk 2024** = Woelk, Moritz: Jahresbericht Museum Schnütgen 2016–2022. Mit einem Katalog der Neuerwerbungen, Köln 2024.

**Wolff-Wintrich 1995** = Wolff-Wintrich, Brigitte: Kölner Glasmalereisammlungen des 19. Jahrhunderts, in: Kat. Lust und Verlust 1995, 341–354.

**Zehnder 1996** = Zehnder, Frank Günter: St. Laurentz, in: Colonia Romanica. Jahrbuch des Fördervereins Romanische Kirchen Köln e. V., 11, 1996 (Kölner Kirchen und ihre mittelalterliche Ausstattung 2), 30–43.

# Bildnachweise

Cover Vorderseite: Apostel Paulus (Detail), Kyjiw, Khanenko Museum, Foto: Rheinisches Bildarchiv Köln/Marion Mennicken

Cover Rückseite: Hl. Bilhildis, Köln, Museum Schnütgen, Foto: Rheinisches Bildarchiv Köln/Marion Mennicken

Abb. gegenüber Titelseite: Ausstellungsansicht Museum Schnütgen, Foto: Stephan Kube/SQB

Abb. gegenüber Vorwort und Dank: Ausstellungsansicht Museum Schnütgen, Foto: Stephan Kube/SQB

Abb. gegenüber Katalogteil: Kreuzigung Christi (Detail), Köln, Museum Schnütgen, Foto: Rheinisches Bildarchiv Köln/Marion Mennicken

Köln, Rheinisches Bildarchiv/Marion Mennicken: S. 27–28, 33, 37–39, 41, 43–45, 47–49, 55–57, 59–61, 69, 73, 75, 77, 79, 81, 83–85, 89–91

Köln, Rheinisches Bildarchiv/Wolfgang F. Meier: S. 25

Köln, Rheinisches Bildarchiv/Emil Hermann: S. 29

Köln, Rheinisches Bildarchiv: S. 30–31, 32, 51

Kyjiw, © Archiv des Khanenko Museums: S. 12, 14–19

Stephan Kube/SQB: S. 22, 53, 63, 65–67, 70–71, 87, 93–95, 102, 106

Die Herausgeberinnen waren bemüht, alle Bildrechte einzuholen. Sollten versehentlich Inhaber von Rechten nicht berücksichtigt worden sein, werden deren Ansprüche selbstverständlich im Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgegolten.



## LICHT IN DUNKLEN ZEITEN

Light in Dark Times

Der Titel der Ausstellung ist kein zufälliger. Er verweist auf die Zustände, die wir heute erleben und will zugleich einen hoffnungsvollen Blick in die Zukunft vermitteln. Die Idee für die Ausstellung wurde nicht in den Köpfen der Museumskuratoren allein entwickelt. Trauriger Anlass war vielmehr der russische Angriffskrieg auf die Ukraine 2022. Bereits im ersten Kriegsjahr wurde dem historischen Gebäude des Khanenko-Museums durch einen Raketenanschlag beschädigt. Die schnell vor Ort notdürftig gesicherten Objekte blieben weiterhin gefährdet, insbesondere die erschütterungsempfindlichen Glasmalereien. Endlich, am 8. Dezember 2024, erreichte der Lastwagen mit den 12 kostbaren Kyjiwer Glasgemälden das Museum Schnütgen.

Im Museum der Günter-Kunze-Begegnung sind sich hier zwei besondere europäische Museen, die vielen miteinander verbunden. Ohne voneinander zu wissen, begannen Alexander Schnütgen in Köln und das jung verheiratete Ehepaar Wjawa und Bohdan Khanenko in Kyjiw fast zeitgleich in den 1970er Jahren mit großer Leidenschaft eigene Kunstsammlungen aufzubauen. Schnütgen spezialisierte sich von Beginn an auf mittelalterliche Kunst. Die Sammlung Khanenko war zeitlich und thematisch breiter aufgestellt. Ein Hauptinteresse des Sammlerpaars galt den Gemälden aller Meister sowie Objekten der Antike und aus dem Orient.

Allen Sammlungsgründern war es ein Anliegen, dass die von ihnen gesammelten Kunstwerke für viele Menschen sichtbar sein sollten. Sie schenkten ihre Sammlungen den Städten, in denen sie sich heute noch befinden. 1976 wurde die Sammlung Schnütgen in Köln eröffnet, 1978 die Sammlung Khanenko in Kyjiw.

Diese Ausstellung ist mehr als nur eine Ausstellung: Sie ist ein Zeichen der Solidarität und Freundschaft. Sie möchte zeigen, dass Kunst zu allen Zeiten ein wichtiger Bestandteil der kulturellen Identität der Menschen war, ist und sein wird.

The title of the exhibition is no coincidence. It tells us something about how it came to be, and at the same time aims to convey a hopeful view of the future. The idea for the exhibition was not born in the minds of the museum's curators. The sad occasion was the Russian war of aggression against Ukraine in 2022. In the first year of the full-scale invasion, the historic building of the Khanenko Museum was damaged by a missile strike. The objects, which were quickly and provisionally secured on site, remained at risk, especially the stained glass, which is sensitive to vibration. Finally, on 8 December 2024, the lorry with the twelve precious works of stained glass from Kyjiw arrived at the Museum Schnütgen.

In the museum of stained glass, two special European museums meet here, united by many centuries. Without knowing about each other, Alexander Schnütgen in Cologne and the newly married couple Wjawa and Bohdan Khanenko in Kyjiw began almost simultaneously in the 1970s to build up their own art collections with great passion. Schnütgen specialised in medieval art from the outset. The Khanenko collection was broader in both time and place of origin. The collector couple's main interest was in Old Master paintings, as well as objects from classical antiquity and the Orient.

All three collectors wanted the works they brought together to be accessible to as many people as possible. They donated their collections to the cities in which they are still located today. The Schnütgen Collection was opened as a museum in Cologne in 1976, and the Khanenko Collection in Kyjiw in 1978.

This exhibition is more than just an exhibition: it is a sign of solidarity and friendship. It aims to show that art has always been, and will continue to be, an important part of people's cultural identity.

# Impressum

Licht in dunklen Zeiten.

Mittelalterliche Glasmalerei aus dem Khanenko Museum in Kyjiw

Publikation anlässlich der Ausstellung im Museum Schnütgen, Köln

2. April 2025 – 12. April 2026

# Ausstellung

Gesamtleitung

Moritz Woelk

Verwaltung

Dimitrios Tsigiannis, Philipp Liewald

Konzeption und Durchführung

Manuela Beer und Carola Hagnau

Sekretariat

Ursula Donder

Didaktik

Christina Clever-Kümper

Haustechnik

Ayhan Aksu, Heino Schmidt

Museumspädagogisches Programm

Museumsdienst Köln,

Ehrenamtlicher Arbeitskreis Führungen

Ausstellungsarchitektur

Nicole Miller Interiors, Köln

Bächer Bergmann, Köln

Presse- und Öffentlichkeitsarbeit

Kim Mildebrath

Beleuchtung

Martin Leetz, Bonn

Konservatorische Betreuung und

Koordination Aufbau

Museum Schnütgen:

Andrea Hünteler, Hendrik Strelow

Dombauhütte Köln – Glasrestaurierungs-

werkstatt

Ausstellungs- und Werbegrafik

Lange + Durach, Köln

# Publikation

Herausgeberinnen

Manuela Beer und Carola Hagnau

Textredaktion

Manuela Beer, Carola Hagnau, Adam Stead

Bildredaktion

Nina Trompetter, Adam Stead

Redaktionelle Mitarbeit

Jule Wölk und Luca Evers

Englisches Lektorat

Adam Stead, Köln

Übersetzungen

Gérard Goodrow, ART + LANGUAGE, Köln

KERN AG, Sprachendienste, Köln

Gestaltung

Magnus Neumeyer, Köln

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://www.dnb.de> abrufbar.

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek: The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data is available on the Internet at <http://www.dnb.de>.

© 2025 Museum Schnütgen sowie die Autorinnen

ISBN (deutsch) 3-932800-13-3

ISBN (englisch) 3-932800-14-1

ISBN (ukrainisch) 3-932800-16-8

Museum  
Schnütgen

Ein Museum der



Stadt Köln



