

Der Richtericher-Altar vom Meister der heiligen Sippe dem Jüngeren*

von Marga Kessler-van den Heuvel

Dieser Beitrag ist dem Richtericher-Altar des Meisters der heiligen Sippe des Jüngeren gewidmet. Das Triptychon, das im folgenden vorgestellt werden soll, schmückte von ungefähr 1490 an die katholische Pfarrkirche St. Martinus in Aachen-Richterich.¹

Nach seiner Aufteilung im 19. Jahrhundert gelangte die Mitteltafel mit der Kreuzigung Christi im Jahre 1862 in das Musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique in Brüssel. Seit 1978 hängen die Innenflügel mit den Darstellungen der Anbetung der Könige und der Auferstehung Christi in der Indiana University in Bloomington/Indiana. Die Außenflügel, die die Verkündigung an Maria repräsentieren, befinden sich seit 1978 in unbekanntem Privatbesitz.

Der Meister dieses spätgotischen, hölzernen Altarbuches unterhielt eine der größten und renommiertesten Werkstätten im Bereich der Kölner Malerschule in der Zeit um 1500. Da seine Stellung die eines Handwerkers war, wurden seine Bilder als Handwerkskunst unsigniert verkauft. Der Sippenmeister wurde nach seinem bedeutendsten Tafelgemälde, dem Altar der heiligen Sippe (Köln, Wallraf-Richartz-Museum) benannt.

In Anlehnung an die dargestellte Thematik soll mit der „Alltagsseite“ des Altares begonnen werden. Sie stellt die Verkündigung an Maria dar. Die Festtagsseite des Triptychons schildert die Anbetung der heiligen drei Könige (links), die Kreuzigung Christi (Mitte) und die Auferstehung des Herrn (rechts) mit der abschließenden Nebenszene der Himmelfahrt Christi.

Die breiten, rechteckigen Altaraußenseiten (Abb. 1/2) sind ausgefüllt mit den Figuren Mariae, des Verkündigungensengels und der beiden Heiligen Bartholomäus und Petrus. In einem intim bürgerlichen Wohnraum sitzt Maria mit gesenktem Blick auf einer tuchbedeckten Holzbank. Auf ihrem Schoß liegt das Buch Jesaias (7, 14), das nicht nur auf ihre Frömmigkeit, sondern auch auf ihre Weisheit und Schriftkenntnis hinweist. Ihr Haupt wird wie bei Petrus und Bartholomäus von einem großen, mit Rillen versehenen Scheibennimbus umleuchtet. Maria wird durch das Eintreten des Engels im Lesen unterbrochen. Sie, die sich von ihrem Buch abgewendet hat, blickt ihn nicht an. „Zwischen Buch und Engel, zwischen direkten Bindungen, die ihn festhalten, geht der Blick senkrecht hindurch.“²

In Körperhaltung und Physiognomie findet Maria in gewisser Weise ihr Pendant in der thronenden Maria des Allerheiligen-Altars vom Sippenmeister in Ost-Berlin.³

Über der Gottesmutter in der Verkündigungsszene schwebt die Taube des Heiligen Geistes, wodurch der trinitarische Aspekt unterstrichen⁴ wird. Dahinter erscheint der nackte Jesusknabe auf T-förmigem Kreuz, der „nach der Lehre der Kirche zum Zeitpunkt seiner Empfängnis bereits vollkommen war“.⁵

Unterhalb des Jesuskindes hängt ein Konvexspiegel, in dem sich der Verkündigungensengel und das lichtdurchflutete Zwillingfenster widerspiegeln. Der Spiegel ist, wie die Lilie im Krug im Vordergrund und der Wasserkessel in der Nische hinter Maria, Symbol der Reinheit der Jungfrau. Ebenfalls



Abb. 1
 Meister der hl. Sippe d. J.: Verkündigung an Maria
 linker Außenflügel des Richtericher-Altars, um 1490
 unbekannter Privatbesitz



Abb. 2
 Meister der hl. Sippe d. J.: Verkündigung an Maria
 rechter Außenflügel des Richtericher-Altars, um 1490
 unbekannter Privatbesitz

als nicht nur genrehafte Zutat ist der siebenarmige, gotische Kronleuchter⁶ an der hölzernen Kassetten-
 decke⁷ des Wohnzimmers zu verstehen. Er weist mit
 der kleinen Messingstandfigur des Moses, die in der
 Mitte des Leuchters unter einem Wimberg steht,
 auf das Alte Testament hin. Der Leuchter kann als
 Weinstock gedeutet werden, weil sich aus seinen
 Armen Reben winden. Im Alten Testament wurde
 dieses Gleichnis für den Messias, im Neuen Testa-
 ment für Christus und dessen Anhänger verwendet.
 Die Hinweise auf das Alte und Neue Testament stel-
 len insgesamt die Heilige Schrift dar. Rechts im Ge-
 mälde nimmt der Verkündigungsendel den im Ver-
 hältnis zu den Personen unrealistisch kleinen Raum
 ein. Hinter dem Engel befindet sich Petrus mit Buch
 und Schlüssel vor einem Kamin. Links im Raum auf
 dem Fliesenboden mit den in die Tiefe fluchtenden
 Linien steht Bartholomäus mit seinem Attribut,
 dem Messer, auf dem die Initiale „I“ eingraviert ist.
 Aus den gekuppelten Fenstern blickt man rechts auf

die von Lukas (1, 39–56) erwähnte Heimsuchung,
 links auf eine Wasser schöpfende Frau. Dahinter
 eine Stadtsilhouette, „die einerseits auf die herrschl.
 Würde Marias, andererseits auf das entsprechende
 mit der V(erkündigung) verbundene Pilgerheiligt-
 um in Nazareth“⁸ hindeutet.

Die Anbetung der heiligen drei Könige

Im linken Innenflügel (Abb. 3) wird die von Mat-
 thäus (2, 1–12) erwähnte Huldigung des „kommen-
 den Königs“ durch Fremde (Sterndeuter) geschild-
 ert. Die Geschichte der drei Könige wird durch
 Legenden,⁹ apokryphe und patristische Schriften
 im Laufe der Jahrhunderte erweitert. Rechts im Ge-
 mälde unter dem strohbedeckten Dach des zerfalle-
 nen, rotbraunen Gemäuers, sitzt Maria in Blau ge-
 kleidet mit ihrem nackten Kind auf dem Schoß.
 Beide strahlen eine Helligkeit aus, die durch den

dunklen Hintergrund noch mehr hervorgehoben wird. Hinter ihnen befinden sich im dämmerigen Innern der Ruine Ochs und Esel. Vor ihnen knien ehrerbietig Kaspar und Melchior. Der betende König hat seinen bekrönten, roten Samthut und seine mit Gold gefüllte Gabe auf die brüchigen Stufen des Gebäudes gelegt. Seine Körperhaltung erinnert nicht nur an die Kunst des Hugo van der Goes, sondern auch an einen Stiftertypus, was noch durch die porträthaften Züge des Mannes verstärkt wird. Sollte er gar der Auftraggeber des Altares sein? Der bartlose Mann hat weißes, liches, leicht gewelltes Haar. Über seiner Brust hängt eine kostbare, goldene, mit Perlen und einem großen Edelstein eingefaßte Kette. Er trägt einen roten Mantel, der mit weißem Pelz ausgefüttert und besetzt ist. An den weißen Pelzstulpenärmeln und am Kragen hängen metallene Röschen. Der vollbärtige zweite König, der sein Goldgefäß umfaßt, trägt ein in Brauntönen verarbeitetes Brokatgewand und eine pelzverbrämte, rotbraune Samtmütze. Für ihn übernahm der Sippenmeister mit künstlerischer Freiheit die Charakteristika des mächtig erscheinenden, bärtigen und breitschultrigen zweiten Königs aus dem Monforte-Altar¹⁰ des Hugo van der Goes. Hinter Kaspar und Melchior steht wartend der dritte König. Als Farbiger dargestellt, entspricht er dem häufig im 15. Jahrhundert verwendeten Typus des Mohren. Aus blauem Samt mit weißem Pelz sind sein Mantelüberwurf und sein Hut gearbeitet, blau ist auch seine enganliegende Hose. Darüber trägt er maisgelbe Stiefel. Aus reich besetztem rot und braunem Seidenbrokatstoff ist sein schurzartiges Wams, welches auf der Brust eine schildförmige Applikation mit einer perlenumrahmten, roten Lilie und zwei roten Rosen zeigt. Den Mohr und die Cleve hat meiner Meinung nach der Maler in die rebusartige Symbolik des Bildlichen hineingebracht. Der als Helmzier dienende Mohr und die rote Lilie auf dem Schild ähneln dem Wappen der niederrheinischen Familie Wachtendonk, die „nach der Burg an der Niers benannt“¹¹ wurde. Möglicherweise kann man in dem ersten König, der sich durch Porträt- und Stiftercharakter aus der Darstellung heraushebt, ein Mitglied des Geschlechtes Wachtendonk als Auftraggeber des Altares vermuten.¹²

Vor Balthasar kniet sein dunkelhäutiger Bediensteter, der ihm seine Gabe für das Kind Gottes reicht. Die Zeremonie erinnert an eine Audienz bei Hofe. Sie, die als Adels- und Schloßpatrone, aber auch als Patrone der Kaufleute und Reisenden verehrt wurden, kommen zum König der Könige, um ihn zu ehren. Rechts neben Maria steht ein kleiner runder Tisch, auf dem eine Schüssel, Messer und



Abb. 3
Meister der bl. Sippe d. J.: Anbetung der bl. drei Könige
linker Innenflügel des Richtericher-Altars, um 1490
Bloomington, Indiana USA, Indiana University

Brot liegen. Das Brot auf dem Tisch und das Ährenbündel, das rechts auf den Stufen liegt, symbolisieren Christus als das „Brot des Lebens“, das vom Himmel gekommen ist (Joh. 6, 33, 35). Rechts am Bildrand lehnt in der Rundbogenöffnung der Ruine ein schwarzhaariger Hirte in karminfarbenem Oberteil und zerlumpter, weißer Beinkleidung. „In den Hirten sah man die Erstberufenen der Juden, in den Königen die Erstberufenen der Heiden, und so wurde, wenn der Maler sie beide zeigte, auf die Stiftung der einigenden Kirche hingedeutet.“¹³

Josef, klein und in blaßrotem Gewand, blickt, aus einem gemauerten Höhleneingang kommend, dem Geschehen aus der Ferne zu. „Die Feierlichkeit der Anbetung wird... durch eine Rahmenarchitektur unterstrichen, die, aus Säulen, Pfeilern, Bögen...

zusammengesetzt, in vielfältigen Formen immer auf das Grundmotiv des fürstlichen Zeremoniells hinweisen will.“¹⁴ In Parallele zum Neuen Testament und damit zu Christus breitet sich über dem ruinenhaften Gebäude, das auf das Alte Testament verweist, Leben in Gestalt von Bäumen, Pflanzen und Tieren aus. Auf Efeu und Moos hocken ein Rabe und eine Eule¹⁵ als Symbol Christi.

In einem zerbrochenen Turm sitzt ein kleiner, Schalmei spielender Engel. Oberhalb der Anbetungsszene beugen sich drei Engel über eine Brüstung und schauen andächtig der Zeremonie zu. Darüber schweben blauweiße Wolken am lichtblauen Himmel, an dem der Stern über Bethlehem steht. Seine Strahlen führen zum Gottessohn. Hinter den drei Königen befindet sich ihre Gefolgschaft, aus der einige das Kind anbeten. Weiter entfernt reiten zwei Männer mit der Wappenfahne des Balthasar. Hinter der großen Kiefer erblickt man geschäftiges Treiben: Zwei stehen im Gespräch, neben ihnen springt ein braunhaariger Jagdhund, eilig kommt ein Reiter im Galopp in die Stadt.¹⁶ Einer trinkt sein Pferd in einem glasklaren Bach, ein anderer kümmert sich um ein Dromedar, das auf die Ferne hinweist, aus der die Menschen kommen. Die Stadt ist dargestellt durch einfache, graubraune Steinhäuser mit grünblauen Dächern. Links neben ihnen erhebt sich ein imposanter, romanischer Sa-

kralbau. Der turmlose Baukörper hat einen Dachreiter und Rundbogenfenster. Die Apsis ist gegliedert durch einen Rundbogenfries, Rundbogenfenster und Blendarkaden auf Säulen, die auf einem umlaufenden Sockel stehen. Das Gotteshaus und der sich ihm links anschließende Baukomplex zeigen den Charakter eines Klosters. Niederrheinische und besonders kölnische Bauelemente machen sich bemerkbar und erinnern im Stil zum Beispiel an St. Cäcilien in Köln.¹⁷ Hinter der Stadt erheben sich baum- und strauchbewachsene, grünblaue Hügel.

Ein weiteres Beispiel aus der Kunst des Hugo van der Goes ist die Komposition in der Anbetung der Könige (Abb. 4) aus der Alten Pinakothek in München von Gerard David. Sie ist uns laut Winkler als Kopie nach van der Goes von Gerard David überliefert.¹⁸ Welche der beiden Vorlagen der Sippenmeister verwendete, ist nicht mehr zu ermitteln. Das Bild des Gerard David und die Anbetungstafel aus Indiana vom Sippenmeister ähneln sich in der nach rechts orientierten Hauptszene im Vordergrund, in der Ruine, die in einen grünbewachsenen Hügel eingebaut ist und in der in die Bildtiefe gestaffelten, belebten Stadt. Das Zupfen Marias am weißen Linnen, auf dem das Jesuskind sitzt, und der knieende Bedienstete des dritten Königs verstärken noch die Annahme der Vorlage nach van der Goes beziehungsweise nach Gerard David.

Abb. 4

*Gerard David: Anbetung der Könige, 1490/95
München, Alte Pinakothek*





Abb. 5
 Meister der bl. Sippe d.J.: Kreuzigung Christi, Mitteltafel des Richtericher-Altars, um 1490
 Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel

Die Kreuzigung Christi

In der figurenreichen Kreuzigung (Mitteltafel, Abb. 5) auf dem Berg Golgatha bildet der tote Christus¹⁹ den Mittelpunkt der Darstellung. Sein geschundener Körper ist mit einem weißen Lendentuch bedeckt. Die Zeichen des Todes sind ablesbar an den gebrochenen Augen (Abb. 6), den blauen Lippen und dem Lanzenstich.²⁰ Christus, der aus allen Wunden blutet, trägt eine dunkelgrüne Dornenkrone mit langen braunen Stacheln. Ein Strahlen-

nimbus mit dem Symbol der Dreifaltigkeit umrahmt sein von Schmerzen gezeichnetes Gesicht. Mit drei Nägeln²¹ wurde er an ein dunkelbraunes T-förmiges Holzkreuz genagelt. Die Spitze bildet die Tafel mit der Inschrift „INRI“. Zu beiden Seiten des Kreuzes schweben jeweils sechs braun und blond gelockte Engel mit bunt gefiederten Flügeln (Abb. 7), gekleidet in Gelb, Grün, Rot, Graublau und blaß Blaurot. Hinter den Engelsscharen stehen die aus Buchen- und Birkenstämmen konstruierten Kreuze der beiden Schächer. Vor Schmerzen krüm-

Abb. 6
 Der Gekreuzigte
 Detail aus Abb. 5



Abb. 7
 Engelschar
 Detail aus Abb. 5



men sich die beiden Männer im Todeskampf um ihre Kreuze. Sowohl Dismas, dem Guten, als auch Gesmas, dem Bösen, wurden die Beine gebrochen.²² Hinter dem rechten Schächer hängen blau-geschwärzte Wolken am Himmel als Symbol für die Finsternis (Mt. 27, 45).

Unterhalb des Kreuzes sitzt auf einem Schimmel der blinde römische Hauptmann (Lk. 23, 47), der erst in frühchristlichen Legenden den Namen Longinus²³ erhielt und, von einem Soldaten angeleitet, Christus den Lanzenstich (Joh. 19,34) gibt. Der vollbärtige, braunhaarige Hauptmann ist in schwerer Gewandung aus rotem Samt, braunem Pelz und ocker-schwarzem Brokatstoff gekleidet. Hinter ihm drängt sich weiteres Reiter- und Fußvolk. Vor dieser Szenerie befindet sich die Gruppe der Trauernden mit Maria, Johannes, Maria Kleophas und Maria Salome. Das bleiche Haupt gesenkt und die Hände ergeben in den Schoß gelegt, sitzt die trauernde Gottesmutter unter dem Kreuz. Sie trägt einen weißen Weihel und dunkelblaue Kleidung. Ihr Kleid ist bereichert durch graue Pelzstulpenärmel, ihr Mantel durch umlaufende Stickereien aus Goldfäden. Der rotblonde Johannes schaut voll Kummer mit von Tränen erfüllten, geröteten Augen zum Gekreuzigten hin. Er, in krapplackrotem Gewand, stützt die trauernde Maria. Sie und Johannes tragen einen Strahlennimbus. Die beiden Marien, die die Muttergottes trösten, sind wie Maria Magdalena „modisch“²⁴ gekleidet. Diese umklammert in leidenschaftlicher Ergriffenheit das Kreuz Christi. In ihr rot-grünes Seidenbrokatkleid, das mit weißem Pelz ausgefüttert ist, sind zwischen Pflanzenornamenten die Motive einer Frauengestalt und eines Einhorn²⁵ eingewebt. Auf ihrem blonden, mit Perlenbändern geschmückten Haar trägt sie einen Hut, der mit bunten Edelsteinen, Perlen und kleinen, hellbraunen Flammenmotiven besetzt ist. Ihre Stirn wird von einem Schleier bedeckt, zwei Schleierstreifen fallen an ihrem Körper herab. Rechts des Kreuzes und inmitten der Reiterschar sitzt Pilatus in Rot gekleidet auf weißem Pferd. Im Kreis der Reiter macht sich der Einfluß des niederrheinischen Malers Derick Baegert bemerkbar. Die kleine, dicht gedrängte Pferdegruppe aus Baegerts Kalvarienbergen (in Dortmund und Berlin)²⁶ verteilte der Sippenmeister in anmutiger Gewandtheit über sein Bild. Die kraftvollen Körper der Tiere, bei denen man das Spiel der Muskeln, den Sitz der Sehnen und Knochen erahnen kann, wurden vom Kölner Meister mit bedeutend größerer Anmut angefertigt. Mit einer wahrhaften Eleganz scheinen sich die unruhigen Rosse zu bewegen. Subtil setzte der Sippenmeister den Pinsel beim Schweif, den Köpfen

mit ihren betont großen Augen und dem edel verarbeiteten Zaumzeug der Pferde an. Das Geschirr der Pferde besteht einmal aus Brokatstoff, ein andermal aus Leder mit edel verarbeitetem Metallschmuck. Unterhalb des rechten Schäfers, im Gespräch mit einem Bogenschützen, befindet sich ein junger, blondgelockter Reiter mit rotem „Maximiliansbarrett“²⁷ und rot-grüner Kleidung. Auf seiner gelb behandschuhten Hand sitzt ein grauweißer Falke. Es ist durchaus möglich, daß der Maler auf die Jagdleidenschaft des Stifters aufmerksam machen wollte, und da die „Jagd mit Hilfe der besonders abgerichteten Falken... teilweise ein auf den Königshof begrenztes Recht“²⁸ war, wird das Privileg des Auftraggebers besonders hervorgehoben. Da die Liebe zu allem Edlen und Schönen ein Ausdrucksmittel jener Zeit war, zeigte auch der Sippenmeister gerne die weltfrohe Lebensart des gehobenen Bürgertums und der Adelsgesellschaft. Auch wenn die Menschen der damaligen Zeit noch nicht völlig losgelöst von alten Normen waren, spürt man doch schon die positive Bejahung des Lebens. Das religiöse Dasein wurde nicht völlig unter dem metaphysischen Gesichtspunkt betrachtet, sondern diesseitsbezogener aufgenommen. Neben der religiösen Thematik in der Brüsseler Tafel wurde ein Teil des spätmittelalterlichen Lebens eines reichen und stolzen Stifters und in geringerem Maße auch das des kleinen Mannes gern zur Schau gestellt, aber den Weg zu weltlichen Themen fand der Sippenmeister nicht. Nur Nebenszenen schmückte er genrehaft aus.

In der unteren rechten Ecke der Kreuzigungstafel sieht man drei streitende Kriegsknechte in wildem Getümmel, die um das Gewand Christi, das in einem Stück gewebt war und keine Naht hatte (Joh. 19, 23), kämpfen. Entlang des vorderen Bildrandes wächst Löwenzahn, der den Tod Jesu Christi symbolisiert.²⁹ Links vor der trauernden Gruppe zwischen Wegerich und anderen Pflanzen blüht Vergißmeinnicht, eine Pflanze, die auf Maria hinweist.³⁰ Ein weißer, kurzhaariger Hund befindet sich zwischen einem Knochen und einem Totenschädel unter dem Kreuz. Der Schädel weist auf Christus als neuen Adam hin.³¹ Hinter dem weißblühenden Kletterröschenstrauch, links am Bildrand, gelangt man zu genrehaften Szenen: eine Frau mit ihrem Kind auf dem Rücken, die auf Christus weist und mit einem Reiter im Gespräch steht; dahinter ein gelbgestieflter junger Mann, der ein Brot ißt; es folgen zwei Männer, der eine in Seitenansicht, der andere dem Betrachter den Rücken zuwendend. Sie schauen dem reitenden Kriegsvolk zu, das hinter grünbewachsenen Hügeln hervorkommt.

In kleinerem Maßstab als die vorherigen Reiter erscheint die Szene der Kreuztragung Christi vor der Stadt Jerusalem. Christus ist unter der Last des schweren Kreuzes auf der Via Dolorosa zusammengebrochen. Man schlägt ihn, stößt und zerrt an ihm. Vor ihm kniet die hl. Veronika³² mit dem Schweißtuch. Etwas abseits von der Veronikagruppe ergreifen zwei Soldaten Simon von Kyrene, der Christus später hilft, das Kreuz zu tragen. Inmitten des Getümmels geleitet ein musizierender Mann den Zug. Die Stadt ist gekennzeichnet durch ein doppeltürmiges, weißes Stadttor und Wehrtürme mit einer Stadtmauer, hinter der sich der Turm einer grauweißen, gotischen Kathedrale mit Strebewerk erhebt. Dicht an dicht gedrängt, reihen sich weiße mittelalterliche Bürgerhäuser mit grünblauen und ockergrauen Dächern entlang einer Straße, die zur Grabeskirche führt. Zuvor ein Platz, auf dem ein abgestufter, spitz zulaufender Rundsockel mit goldener Säule und Standfigur steht. Frauen, Männer und Kinder beleben den Platz vor dem Sepulchrum. In der Vierergruppe weist einer von ihnen auf den Sakralbau hin. Einer geht die steinerne Treppe herauf, die zur Kirche führt. Ein anderer steht im Doppelportal des in Weiß und gleißendem Gelb und Gold gehaltenen Zentralbaues. Der sich nach oben verjüngende Stufentempel hat drei Eingänge mit darüberliegenden, gotisierten Giebeldreiecken. Die über der Rotunde liegende Stufe besteht aus einer gotisch umlaufenden Fensterwand, wobei die Fensterwimpergen in Gold gehalten wurden. Darüber folgt ein fensterdurchbrochener Tambour. Als Bekrönung setzte der Maler dem Rundbau eine goldene Kuppel auf. Der Bau zeigt eine Kombination von Grabeskirche und Tempel Salomons, die auf die im Mittelalter zahllosen, ungenau überlieferten Kopien der Heiliggrab-

Abb. 8
Landschaftsausschnitt
Detail aus Abb. 5



kirche, „davon 45 allein in Deutschland“³³, zurückzuführen ist. Das gleiche gilt für den Tempel von Jerusalem, den die Pilger mit der Omarmoschee verwechselten. „Seit dem 11. Jh. bildet sich die Vorstellung vom T. v. J. an dem an seiner Stelle stehenden islamischen Felsendom, der als Templum Salomonis od. Templum Domini gilt. ... Diese Vorstellung vom T. v. J. als kuppelbekrönter Zentralbau, ... steht im Widerspruch zu den bibl. Beschr. u. zum arch. Befund.“³⁴

Trotz der verwirrenden Vielfalt orientierte sich der Sippenmeister an einem zu seiner Zeit gebräuchlichen Entwurf der Grabeskirche, die er schon in der Grabtragung Christi (Bamberg) sehr ähnlich konzipiert hatte. Kennzeichen des Tempels von Jerusalem ist die goldene Kuppel, Kennzeichen der Grabeskirche die Rotunde und die Giebeldreiecke.³⁵ Zusätzlich charakterisiert sich die Grabeskirche durch ihre Ortslage, die „außerhalb des Mauer-rings der ... Stadt Jerusalem zu lokalisieren.“³⁶ ist.

Abb. 9
Kronenburgerturm aus Nijmegen |NL
Bildbeispiel zu Abb. 8



Die wichtigste Besonderheit an dieser Stätte ist das Felsengrab des Gottessohnes, das rechts unterhalb des Kirchenbaues zu sehen ist. Über dem Grotteneingang steht in einer Nische eine kleine Standfigur. Goldgelbe, strahlenförmig angelegte Streifen, die vom Zentralbau aus verlaufen, heben ihn dadurch von der übrigen Umgebung als geheiligten Ort ab. Die Grabeskirche kann nicht nur als zur Passion zugehörig interpretiert werden, sondern deutet auch auf eine Pilgerfahrt des Stifters hin. „So sollte auch eine Heiliggrabkopie ein Votiv- und Erinnerungszeichen für eine glücklich vollbrachte Jerusalem-pilgerfahrt sein und für die Daheimgebliebenen ein Ort, an welchem sie auf einfache Weise die gleichen oder ähnliche religiöse Andachten verrichten und Gnaden empfangen durften.“³⁷

Rechts neben der Grabesstätte erhebt sich ein abgeflachter Turm mit angebautem Treppengiebelhaus. In der auslaufenden, grünbewachsenen Hügellandschaft steht unterhalb dieses Bauwerkes eine Doppelturmkirche. Davor erstreckt sich die heilige Stadt mit einheimischen Herrschaftstürmen und kleinen Bürgerhäusern bis zum Fluß hin, der bis zum Kirchlein am Fuße des hinteren steilen Felsens sichtbar bleibt. Zwei Türme flankieren eine Brücke, die über den Fluß führt und an die römische Moselbrücke bei Koblenz³⁸ erinnert. Der linke abgestufte Brückenturm (Abb. 8/9) ist in seiner Bauweise dem runden Turm aus Andernach vom Meister Philipps (erbaut 1448–1452)³⁹ und dem Krönenburgerturm aus Nijmegen/Niederlande⁴⁰ sehr ähnlich. Die sanften grünen Hügel und die beiden mächtigen Burgen auf schroffen, massiven Felsenhöhen, die sich rechts entlang des Gewässers hinziehen, erinnerten auch Aldenhoven und Stange⁴¹ an die Landschaft um Koblenz. Die erste Burg wurde von ihnen mit der Festung Ehrenbreitstein in Verbindung gebracht, die zweite war für Stange eine Erinnerung an die Burg Helfenstein.

Den Porträtcharakter einer ganzen Stadt oder einer Landschaft gestaltete der Sippenmeister in keinem seiner Werke. Sowohl in der Architektur als auch in der Landschaft kombinierte er eine Summe von Details, die sich auf die Thematik und auf den Stifter beziehen. Der Auftraggeber eines Altares bestimmte die Architektur und die damit verbundene Landschaft. Dessen Besitztümer und Wallfahrten waren von Wichtigkeit und sollten ebenso wie die einheimische Architektur repräsentiert werden. Dies ist auch der Grund für die geringen Wiederholungen von architektonischen Elementen und Landschaftsdetails in den Gemälden des Sippenmeisters. Eine andere, vom Sippenmeister später

nicht mehr reproduzierte Architektur ist die Höhlenburg (rechts, Abb. 10) im Hintergrund der Kreuzigungstafel aus Brüssel. Dieses „Wahngebilde des schlechten Gewissens“⁴² in Form eines Höllenspuks zu malen, ist dem Sippenmeister durch die Ausstrahlung der Bilder des holländischen Künstlers Hieronymus Bosch gelungen. Seine märchenhaften, böartigen Wesen werden den Meister aus der Kölner Malerschule auf eine besondere Weise gereizt haben. Mit ihnen konnte er die Welt des Dämonischen ausdrücken. Sie gaben ihm erst die Möglichkeit, seinen Erfindungsreichtum zu erweitern. Dieser finstere Ort des Bösen wird noch durch das bizarre Gebilde des „Höllenturmes“⁴³ unterstrichen. Bei ihm handelt es sich um den Sitz des Fürsten der Unterwelt. In ihr brodelte, glüht und zischt es. Feurig rot leuchtet es aus allen Öffnungen des Kastells Lucifers. Stufenförmig verjüngt sich der Zentralbau und hebt sich durch seine grellen Farben vom schwarzgrünen Hintergrund ab. Durch das weit geöffnete Rundtor und durch die kleinen Fenster im unteren Bereich des Baukörpers blickt man direkt in die Höllenglut hinein. Wie Fledermausflü-

Abb. 10
Die Hölle
Detail aus Abb. 5



gel zieht sich das Dach über die erste Stufe des Baues. Darüber befindet sich ein vergittertes Dreieckfenster. Im oberen Bereich sind schlichte Dachgauben aufgesetzt und als Bekrönung ein haubenförmiges Gebilde mit runder Fensteröffnung, in dem ein dickbäuchiger Teufel mit großen Ohren schlafend hockt. Kleine Teufelwesen sind aus allen Fenstern und Türen herausgekrochen und peinigen die armen Seelen. Einige wurden an Galgen aufgehängt, die der Meister demonstrativ zwischen Burg und Felsen vor fahl grünbeigem Hintergrund malte. Zwei vielfach gehörnte schwarze Teufel beobachten die Erhängten. Sie sitzen beide auf einem viereckigen Stufenturm, der direkt links neben der Höllenburg steht. In den Lüften schweben drei vogel- bzw. raupenartige Teufelchen, die einen Menschen peinigen. Darunter auf einem Felsen sitzt ein dickes Ungetier mit Käferkörper und Rattenkopf. Neben ihm steht ein gefiedertes, schlankes, sich hochreckendes Wesen mit Frauenbrust, das einen Stein werfen will. Unten zwischen Felsen und Architektur schwimmen Menschen in einer grün-schwarzen Kloake. Vor der Höllenarchitektur sitzt über einem Höhleneingang ein Monstrum mit schwarz-weißem Wildkatzenkopf, aufgerissenem Maul und Drachenschwanz. Davor die Szene mit Christus im Limbus, die der Maler durch hellere Farben von der Höllensituation absonderte.

Gleich phantasiereich und gespenstisch wie das Höllengeschehen spielt sich die Szene mit dem toten Judas ab, der sich an einem kahlen Baum auf einer feuerspeienden Anhöhe erhängt hat. Vogelartige Teufelungeheuer zerren ihm seine Gedärme aus dem Leib. Links von dieser Darstellung malte der Künstler die Christusgestalt mit dem im Schatten des Felsens sich beugenden, reuigen Petrus.

Ein Strukturprinzip macht sich in der Farbgebung der Kreuzigung bemerkbar. Licht und mit sanften Farben umgeben, zeigt sich der Bereich um Christus und dem guten Schächer im Vordergrund des Bildes, dunkel und bedrohlich der des bösen Schächers. Auch in der Volksmasse unterhalb des Kreuzes erscheinen die Farben geballt und bedeutsam. Sie unterstützen die bewußt inszenierte Unruhe in der Volksmenge. Das gleiche gilt für den erzählerischen Charakter des Bildes. „Das simultane vielfache Geschehen, das unruhige Hinundhergezogenwerden der Augen soll den Geist beunruhigen. Es ist, als wenn alles durcheinander schrie.“⁴⁴

Diese Vorstellung, wie man sie aus den Passionsspielen kannte, bezog sich nicht nur auf Kreuzi-

gungsdarstellungen des 15. Jahrhunderts, sondern tendierte „im allgemeinen dahin, inhaltlich durch Fülle der Geschehnisse das Grauen immer mehr zu steigern“.⁴⁵

Die Auferstehung Christi

Zwingender Orientierungspunkt in der Auferstehungsszene (r. Innenfl., Abb. 11) ist die Gestalt des Gottessohnes, der in leuchtend rotem Umhang, Strahlennimbus und mit Kreuzesfahne über dem geschlossenen, steinernen Sarkophag schwebt.⁴⁶ Christus ist dem Betrachter frontal zugewandt. Sein dunkles, halblanges Haar rahmt sein schmales Gesicht mit den weichen Zügen ein.⁴⁷

In schneeweißem Gewand kniet hinter ihm ein kleiner betender Engel. Durch seine kleinere Gestalt offenbart er sich „als Wesen einer ‚anderen‘ Welt“.⁴⁸ Hinter dem Sarg folgen die drei Marien mit Salbgefäßen. Im Vordergrund liegen links zwei schlafende Wächter, rechts zwei erschrocken Dreinschauende, deren Blicke an dem Auferstandenen abgleiten.⁴⁹ Ihre Kleidung besteht aus orientalischen Phantasiegewändern, dunkler, glänzender Ritterrüstung und zeitgenössischer, bunter Alltagskleidung. Um den Sarg herum wachsen einheimische Gräser und Sträucher. Rechts hinter Christus steht auffallend „und eigentlich unerklärt... (ein Baum mit) verschlungene(m) Doppelstamm“.⁵⁰ Er trägt weder Blätter noch Früchte und kann als Baum des Todes verstanden werden. Doch der linke, hohe, schlanke Baum zwischen den drei Marien ist das Gegenstück vom rechten und stellt folglich den Lebensbaum dar.⁵¹

Rechts am Bildrand das „Noli me tangere“, dahinter die Himmelfahrt Christi und links erscheint Christus den fischenden Jüngern am See Tiberias. Im Hintergrund erstreckt sich am Ufer des Gewässers eine in Grautönen gehaltene Stadt. In der Ferne malte der Meister in Hellbraun, Grauweiß und zuletzt in Blaugrün eine hügelige Landschaft mit der Himmelfahrt Christi. Im lichtblauen Himmel schwebt der segnende Christus in leuchtend goldgelber Aureole, umgeben von Kumuluswolken.

Wie zuvor im linken Innenflügel des Richtericher-Altars tritt hier ein weiterer Meister aus der altniederländischen Malergeneration auf. Es ist Dieric Bouts, dessen Stil unverkennbar in die Auferstehungstafel aus Indiana eingeflossen ist. Deutlich wird er bei den beiden Wächtern mit ihren orientali-

schen Kopfbedeckungen und den Geblendeten mit ihren markanten Gesichtszügen. Sie hat der Sippenmeister in seinem Gemälde mit gleich exzellenter, künstlerischer Ausdrucksstärke zur Geltung gebracht wie Dieric Bouts vordem in seiner Tafel mit der Auferstehung Christi (Abb. 12) aus der Alten Pinakothek in München. Dagegen erhielt der Auferstandene, der über seinem Sarkophag schwebend seine Kreuzesfahne in der Hand hält, vom Sippenmeister die Feinheit des Memlingschen Christuskörpers aus dem Lübecker Passionsaltar,⁵² während

die Grundzüge seines Gesichtes mehr mit der Physiognomie des Münchner Christus korrespondieren. Konträr bleibt die Figurenbehandlung der Christuskörper, denn auf der Münchner Tafel sieht man einen hochgewachsenen, kräftigen Körper, auf dem Flügel aus Indiana wurde der Gottessohn kleiner und zarter gemalt.

Die in Miniaturmaß gefaßten Hintergrundsszenen, eingebettet in eine farblich harmonische Landschaft, bekräftigen die Vermutung einer gegenseitig-



*Abb. 11
Meister der hl. Sippe d.J.:
Auferstehung Christi,
rechter Innenflügel des
Richtericher-Altars,
um 1490
Bloomington,
Indiana USA,
Indiana University*

gen Beeinflussung zwischen dem Sippenmeister und Hans Memling. Die Auffassung wird noch verstärkt durch die Kunst des Meisters der Verherrlichung und dessen Einfluß auf beide Meister, denen seine Bilder als Inspirationsquelle dienten. Die Frage, wer wen zuerst inspiriert hat, bleibt offen, weil die Herstellung der beiden Tafeln zeitlich parallel verlaufen ist. Besonders die Darstellung am See Tiberias, bei der Petrus dem am Ufer stehenden Auferstandenen entgegen geht, als auch die Himmelfahrtsszene mit den auffallenden Wolkenformationen verdeutlichen die gegenseitige Beeinflussung bei der Herstellung der beiden Tafeln. Dort sind feine Wölkchen gemalt, die sich besonders um den zum Himmel aufsteigenden Christus versammeln und sich im oberen Bereich fast über das ganze Firmament verteilen. Hierdurch wird eine Raumwirkung erzeugt, die schon von den Brüdern van Eyck in ihrem Genter Altar konstruiert wurde. Indes ist die großformatige Komposition der Figurengruppe bei der Auferstehungsszene im Indiana-Flügel mehr dem Beispiel des Dieric Bouts ähnlich. Die Auseinandersetzung des Sippenmeisters mit der Auferstehungstafel des Dieric Bouts sollte uns nicht überraschen, denn die Anwesenheit des Alta-



res von Bouts in der St. Laurenz-Kirche in Köln hat bei den Kölner Künstlern genau solch eine Wirkung hervorgerufen wie der Columba-Altar des Rogier van der Weyden.

Durch infrarotreflektographische Untersuchungen an Tafelbildern des Meisters der hl. Sippe d. J. stellte die amerikanische Professorin Molly Faries fest, daß die Unterzeichnungen der Tafeln aus Brüssel und Indiana einen anderen Stil aufweisen als die des Sippenaltars aus Köln.⁵³ Der Stil des sichtbaren Gemäldes widerspricht dem Ergebnis der oben erwähnten Analyse. Obwohl Einflüsse verschiedener Maler, beispielsweise des Verherrlichungsmeisters, angedeutet in einigen Figuren der Kreuzigungstafel aus Brüssel,⁵⁴ des Derick Baegert, Hugo van der Goes', Dieric Bouts' und Hieronymus Boschs im Gesamtaltar festzustellen sind, bleibt die Hand des Sippenmeisters und seiner Werkstatt unverkennbar. Der stilistische Vergleich mit dem Werk des Sippenmeisters ergab eine größere Anzahl von Gemeinsamkeiten. Zum Beispiel das Gesicht des Gekreuzigten ähnelt in der Form der großen Augenhöhlen, der schweren Augenlider, der schmalen, spitzen Nase und der hohen Wangenknochen dem des Joachim im Mittelstück des Sippenaltars (Abb. 13). Eine weitere vergleichbare Figur, die man im Sippenaltar wiederentdecken kann, ist die Turban tragende Männergestalt hinter dem Falkenier im Kalvarienberg (Brüssel), der etwa wie Zebedäus (Sippenaltar, Mitte) das gleiche schmale Gesicht mit flachen Wangenknochen, herabhängenden Mundwinkeln, spitzem Bart und ähnlich gekämmter Haarfrisur hat. Maria Kleophas (Kreuzigung, Brüssel) zeigt enge Bezüge zur gleichen Maria des Sippenaltars in Kopfhaltung, Kopfform, Ausdruck und Zeichnung des Gesichtes. Sie unterscheiden sich in der maltechnischen Behandlung. Die Physiognomie der Maria aus Brüssel ist malerischer und wirkt deshalb weicher, die der Maria aus Köln entspricht dem linearen Stil des Gesamtaltars und ist härter konturiert. Enge Bezüge bestehen ferner zwischen zwei Engeln, von denen einer in der Auferstehungstafel (Indiana) und der andere im Sippenaltar (I. Innenfl., Abb. 14) kniet. Lieblich in ihrer Lockenpracht, den blauen Flügeln und in der leben-

Abb. 12
Dieric Bouts: Auferstehung Christi,
vermutl. um 1450–60
München, Alte Pinakothek



Abb. 13
 Meister der hl. Sippe d. J.: Altar der heiligen Sippe,
 um 1500
 Köln, Wallraf-Richartz-Museum

digen, kantigen Gewandstruktur des weißen Kleides stehen sie in Verbindung zueinander. Eine Wiederholung in der Architektur zeigt der zerbrochene Turm aus der Anbetungstafel (Indiana), der im Sippenaltar (l. Innenfl.) über dem Pilgerhut des hl. Rochus angeordnet wurde. Die gleiche Übereinstimmung gilt in beiden Altären für die Botanik. Deutlicher Beleg dafür sind die kugelförmigen Sträucher auf den Hügeln, die Baumgruppen mit ihren länglichen Laubbäumen und die naturgetreu illustrierten Blumen. Die grün gekleidete, linke Randfigur im Kalvarienberg (Brüssel) wurde kurze Zeit später im Sebastiansaltar (r. Außenfl.)⁵⁵ des Sippenmeisters wiederholt. Die beiden im Profil zu sehenden Figuren sind verwandt in der Gestaltung des Gesichtes mit der großen Hakennase, den herabgezogenen Mundwinkeln, den tiefen, eingekerbten Wangenfalten und dem zotteligen Bart und Haupthaar. Der nackte, sehnige, schlanke Körper des Christus und die Körper der beiden Schächer (Brüssel) erinnern in ihrer Expressivität an die Körperstudien des später entstandenen Sebastiansaltars.

Ferner bestätigen einige Nebenszenen die Zugehörigkeit des Richtericher-Altars zum Œuvre des Sippenmeisters. Zum Beispiel wiederholt sich die Szene am See Tiberias (Auferstehungsbild, Indiana) und die Heimsuchung (Verkündigungstafel) im Beschneidungsalter (l. Innenfl.) aus München.⁵⁶ Im Hintergrund der Mitteltafel des Beschneidungsaltes findet man einen ähnlichen Bildaufbau der Anbetung der Könige wie im l. Flügel aus Indiana. Hinter dieser Szenerie wurden ein knieender Mann



Abb. 14
 Meister der hl. Sippe d. J.:
 Die Heiligen Rochus und Nikasius mit Stifter,
 linker Innenflügel des Sippenaltars
 Köln, Wallraf-Richartz-Museum

und ein springender Hund gemalt, etwa wie er im Hintergrund des Anbetungsgemäldes aus Indiana zu sehen ist. Das Kolorit des Richtericher-Altars ähnelt der Farbbehandlung der frühen Werke des Sippenmeisters. Die Dominanz des Rottones beginnt, mit Ausnahme der Gregorsmesse aus Utrecht,⁵⁷ erst zur Zeit der Anfertigung des Sebastiansaltars.

Abschließend sei die Behauptung erlaubt, daß es sich bei dem Richtericher-Altar um eines der wichtigsten Werke aus der frühen Schaffenszeit des Sippenmeisters handelt, über den Wallrath zu Recht schreibt: „Als Maler auf der Höhe seiner Kunst... setzte er mit dem Brüsseler Werk kühn den Schritt in einen künstlerischen Bereich, der geradezu als Testfall kirchlicher Hochkunst anzusehen ist.“⁵⁸

Neuerungen in seiner Malerei und Bereicherungen seinerseits durch fremde Werke, die der Sippenmeister nicht zu epigonenhaften Arbeiten werden ließ, bilden einen wichtigen Teil seiner hohen Kunst, von denen seine Schüler profitieren konnten.

Freilich sprach der Richterischer-Altar nicht nur den Maler an. Als Bilderbibel übermittelte er allen Ständen der Gesellschaft eine Botschaft. Obwohl er im Laufe der Jahrhunderte aus seiner ursprünglichen Umgebung herausgerissen wurde, erfüllt er auch heute noch seine Funktion als geistiger und geistlicher Vermittler.

ANMERKUNGEN

* Standort: Verkündigung an Maria (beide Außenfl.): unbekannter Privatbesitz; Anbetung der Könige (1. Innenfl.), Auferstehung Christi (r. Innenfl.): Bloomington, Indiana USA, Indiana University, School of Fine Arts; Kreuzigung Christi (Mitteltafel): Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. Um 1490; Eichenholz; Mitteltafel: H. 133,5 cm, B. 212 cm/je Innenfl.: H. 136,5 cm, B. 94 cm/beide Außenfl.: H. 136,4 cm, B. 187,9 cm.

¹ Der Aufsatz über den Richtericher-Altar ist ein Auszug aus der Dissertation über den „Meister der hl. Sippe d.J.“ von Marga Kessler-van den Heuvel, Verlag Peter Lang, Frankfurt/Main 1987, Bd. 75, Reihe 28, S. 131–150 (im folg. zit.: Kessler-van den Heuvel). Ausführliche Untersuchungsergebnisse über Herkunft, Zustand, bisherige Zuschreibung und Datierung des Richtericher Altares so wie die entsprechende Literatur, siehe: ebd., S. 132, 147–150.

² Messerer, W.: Zur Physiognomie des 15. und 16. Jahrhunderts. In: Schülerfestschrift für Hans Jantzen zum 70. Geburtstag, II, 1951, S. 4

³ Vgl. Kessler-van den Heuvel, S. 316; Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde im Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin 1912, Abb. 578, A, B, C

⁴ Vgl. Lexikon der Kunst V, Westberlin 1983, S. 405

⁵ Bestandskatalog: Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Alte Pinakothek München, München 1983, S. 276

⁶ Vgl. die von Otto v. Falke abgebildeten gotischen Messingkronleuchter. In: Falke, Otto von: Deutsche Möbel des Mittelalters und der Renaissance, III, Stuttgart 1924, S. 217

⁷ Zur Innenarchitektur eines mittelalterlichen Wohnraumes siehe Hinz, Sigrid: Innenraum und Möbel, Berlin 1980, S. 17

⁸ Lexikon der Kunst V, Westberlin 1983, S. 406

⁹ Voragine, Jacobus de: Legenda aurea. Übers. von Richard Benz, Heidelberg 1979, S. 47–56 (im folg. zit.: Voragine, Legenda aurea)

¹⁰ Winkler, Friedrich: Das Werk des Hugo van der Goes, Berlin 1964, Abb. 1 (im folg. zit.: Winkler, 1964)

¹¹ Fahne, A.: Geschichte der Kölnischen, Jülischen und Bergischen Geschlechter. Erster Teil (1848) Osnabrück 1965, S. 440

¹² Vgl. 5. Figur, 1. Wappenschild der Kupferstichfolge vom Begräbnis des Hz. Wilhelm von Kleve zu Düsseldorf 1592, von D. Graminaeus u. F. Hogenberg. In: 150 Jahre Landkreis Kleve, Beiträge zu der geschichtlichen Entwicklung, Friedrich Gorissen, Franz Matenaar, Herbert Gräf. Landkreis Kleve (Hrsg.), Kleve am Niederrhein 1966 (Faks. Druck)

¹³ Arndt, Karl: Der Portinari Altar, Stuttgart 1965, S. 9

¹⁴ Müller, Hans-Peter: Die Ruine in der deutschen und niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts, Heidelberg 1950, S. 6

¹⁵ Vgl. Herder Lexikon. Symbole. Barb. von Marianne Oesterreicher-Mollwo, Freiburg im Breisgau 1979, S. 47 (im folg. zit.: Herder Lexikon. Symbole, 1979)

¹⁶ Hund und Pferd sind in ähnlichen Bewegungsstudien von dem flämischen Maler, dem Meister der Maria von Burgund um 1480 im Gebetbuch der Maria von Burgund (Berlin) illustriert worden. Abbildungen und Besprechungen dieses Bildes in: Winkler, F.: Die Flämische Buchmalerei des XV. und XVI. Jahrhunderts, Leipzig 1925, S. 103, Tafel 57

¹⁷ Verbeek, Albert: Kölner Kirchen, Köln 1959, S. 46, Abb. 30

¹⁸ Winkler, 1964, S. 189

¹⁹ Berthelsen, D.: Kreuzigung – Ein qualvoller Erstickungstod. in: Aachener Nachrichten, Nr. 72, S. ABCDE, vom 27.3.1986: „Jesus wurde am Freitag, dem 3. April des Jahres 33 nach unserer Zeitrechnung hingerichtet, eigentlich am 14. Nisan des 3793 nach jüdischem Kalender. Kreuzigen war damals so selbstverständlich, daß die Evangelisten den Vorgang nicht näher erläutern mußten.“

- ²⁰ In der Reportage über den niederländischen Medizin-Professor Dr. Bob Smalhout, der das Sterben Christi untersucht, berichtet Berthelsen weiter: ebd.: „War der Tod eingetreten, blieben die Hingerichteten entweder hängen, bis sie verwest waren, oder die Leichname wurden ihren Angehörigen übergeben. ‚Zur Sicherheit wurde in so einem Falle mit der Lanze ins Herz gestochen, das war Routine wie der Fangschuß bei einem Erschießungskommando‘, meint Smalhout.“
- ²¹ Ebd.: „Das Opfer, so seine (Prof. Smalhout) Rekonstruktion, wurde mit den Schultern auf den Querbalken gelegt, die Arme so weit wie möglich ausgebreitet, dann wurden Nägel durch die Handgelenke getrieben. ‚Nicht durch die Handflächen‘, betont Smalhout, ‚unter dem Gewicht des Körpers wären die Hände aufgerissen‘. Er berichtet von Versuchen des französischen Arztes Pierre Barbet, die dieser in den 20er Jahren an Leichen vornahm. Eine genagelte Handfläche kann nur etwa 20 bis 30 Kilogramm aushalten. ‚Solche Nägel sind nahe Jerusalem gefunden worden, vor zwei Jahren sogar mit Fußskeletten und Holzresten‘, berichtet Smalhout.“
- ²² Ebd.: „Römische Soldaten zerschlugen ihnen mit dem ‚Crucifragium‘, dem ‚Beinbrecher‘, die Knochen unterhalb der Knie. Die Beine konnten den Oberkörper nicht mehr entlasten. ‚Nach medizinischem Ermessen waren sie etwa innerhalb von zehn Minuten tot‘ ... ‚Die Römer hatten in dieser Hinsicht reichlich Erfahrung, wahrscheinlich stand in jedem Dorf ein Kreuzbalken, wie bei uns früher der Galgen.‘“
- ²³ Zur Legende des Longinus, der durch das heilige Blut sehend wurde, siehe: Voragine, *Legenda aurea*, S. 235, 236
- ²⁴ Vgl. Wurbach, Edith: *Das Wohnungs- und Kleidungs-wesen des Kölner Bürgertums um die Wende des Mittelalters*, Bonn 1930
- ²⁵ Über die Bedeutung des Einhorns, siehe: Physiologus. *Naturkunde in frühchristlicher Deutung*. Aus dem Griechischen übersetzt und hg. von Ursula Treu, 1. Aufl., Hanau 1981, Nr. 22, S. 42, 43
- ²⁶ Derick Baegert: (Hochaltar) Kalvarienberg, um 1470, Propsteikirche, Dortmund; (Passionsaltar, Kalvarienberg, um 1480–90, Staatliche Museen zu Berlin (West). Ausführliche Besprechung der niederrheinischen Vorbildwirkung durch Derick Baegert auf den Sippenmeister, siehe: Kessler-van den Heuvel, S. 39–46; vgl. auch: Stange, Alfred: *Deutsche Malerei der Gotik*, 6, 1954, Abb. 96, 102
- ²⁷ Burger, Fritz; Schmitz, Hermann; Beth, Ignaz: *Deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*, II, 2, Berlin 1922, S. 448
- ²⁸ Grimm, Claus: *Das Jagdstilleben*. In: *Katalog: Stilleben in Europa*. Westfälisches Landesmuseum Münster, Münster 1980, S. 253
- ²⁹ Vgl. Herder *Lexikon*. *Symbole*, 1979, S. 105
- ³⁰ Siehe zur Symbolik der Pflanzen: Behling, Lottlisa: *Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts*, Köln, Graz 1967
- ³¹ Nach der Legende soll Adam auf Golgatha begraben worden sein. Siehe hierzu: Voragine, *Legenda aurea*. S. 265
- ³² Zur Legende der hl. Veronika: Voragine, *Legenda aurea*, S. 269
- ³³ Appuhn, Horst: *Einführung in die Ikonographie der mittelalterlichen Kunst in Deutschland*, Darmstadt 1980, S. 108
- ³⁴ Bandmann, G.: *Tempel von Jerusalem*. In: *Lexikon der christlichen Ikonographie* 4, 1972, S. 258; Siehe auch die Stadtansichten von Jerusalem in der Bearbeitung der „schedelschen weltchronik“ von Elisabeth Rucker, 1973, S. 94, 95
- ³⁵ Vgl. zum Grab Christi: Heimann-Schwarzweber, *Heiliges Grab*. In: *Lexikon der christlichen Ikonographie* 2, 1970, Sp. 186, Abb. 4
- ³⁶ Jungmann, *Heiliges Grab*. In: *Lexikon für Theologie und Kirche* 5, Freiburg 1960, Sp. 122
- ³⁷ Reinle, Adolf: *Heiliggrab- und Passionsheiligtümer*. In: *Zeichensprache der Architektur*, Zürich, München 1976, S. 127
- ³⁸ Vgl. den Kupferstich der Stadt Koblenz von M. Merian (1646). In: *Der Rhein*, Text von W. Ross, Farbbilder von T. Schneiders und Kupferstiche von M. Merian, 4. Aufl., Freiburg im Breisgau 1982, S. 127
- ³⁹ Klapheck, R.: *Eine Kunstreise auf dem Rhein*, 2. Teil von Koblenz bis Bonn, 1955, S. 69
- ⁴⁰ Heiden, Herman de: *Een wandeling langs Nijmeegse Monumente*. Nijmegen 1983, S. 76, 78
- ⁴¹ Aldenhoven, Carl: *Geschichte der Kölner Malerschule*, Lübeck 1902, S. 236; Stange, Alfred: *Deutsche Malerei der Gotik*, 5, 1952, S. 77
- ⁴² Tolnay, Charles de: *Hieronymus Bosch*, Baden-Baden 1973, S. 33
- ⁴³ Holländer, Hans: *Hieronymus Bosch, Köln*, S. 55. Für die Gestalten des unheimlichen Ortes mit den absonderlichen Figürchen im Kalvarienberg (Brüssel) mag der Sippenmeister die Höllendarstellungen aus den Triptychen „Der Heuwagen“ und „Der Garten der Lüste“ von H. Bosch verwendet haben. Siehe hierzu: Holländer, ebd., S. 53–56, 164–167 und Tolnay, ebd., S. 119, 131, 204, 240, 243
- ⁴⁴ Berliner, Rudolf: *Arma Christi*. In: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 3/6, 1955, S. 48
- ⁴⁵ Ebd., S. 48
- ⁴⁶ Vgl. zur Verslossenheit des Sarges: Schrade, Hubert: *Ikonographie der christlichen Kunst*, Berlin 1932, S. 227. (im folg. zit.: Schrade, 1932)
- ⁴⁷ Vgl. zum Typus des über dem Sarg schwebenden Christus: Wilhelm: *Auferstehung Christi*. In: *Lexikon der christlichen Ikonographie* 1, 1968, Sp. 217
- ⁴⁸ Schrade, 1932, S. 201
- ⁴⁹ Vgl. ebd., S. 224
- ⁵⁰ Wolfhardt, Elisabeth: *Beiträge zur Pflanzensymbolik*. In: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft* 8, 1954, S. 178
- ⁵¹ Ebd., S. 177, 178

- ⁵² Heise, Carl Georg: Der Lübecker Passionsaltar von Hans Memling, Hamburg 1950, Abb. 58
- ⁵³ Laut Korrespondenzbericht vom 17. Sept. 1985 von Frau Professor M. Faries.
Der Altar der hl. Sippe befindet sich im Wallraf-Richartz-Museum, Köln.
- ⁵⁴ Vgl. Kessler-van den Heuvel, S. 31, 32
- ⁵⁵ Der Sebastiansaltar des Sippenmeisters befindet sich im Wallraf-Richartz-Museum, Köln.
- ⁵⁶ Altdeutsche Gemälde. Köln und Nordwestdeutschland, hg. von den Bayerischen Staatsgemälde-sammlungen, bearb. von G. Goldberg, G. Scheffler, Bd. XIV (Tafelbd.), München 1972, Abb. 131–135
- ⁵⁷ Vgl. Kessler-van den Heuvel, S. 263–266 und: Die Messe Gregors des Grossen, Katalog des Schnütgen-Museums, Köln 1982, Abb. 12, 18
- ⁵⁸ Wallrath, Rolf: Meister der hl. Sippe. In: Kindlers Malerei Lexikon 11, München 1985, S. 212

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Auktionshaus Christie, London: Abb. 1/2/3/11
- Bayer. Staatsgemälde-sammlung München: Abb. 4/12
- Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel: Abb. 5
- Abgelichtet im Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel: Abb. 6/7/8/10
- Abgelichtet in Nijmegen/Niederlande: Abb. 9
- Rheinisches Bildarchiv, Köln: Abb. 13/14