

# KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT  
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.  
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN  
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

14. Jahrgang

Juni 1961

Heft 6

## KÖLNER MALER DER SPÄTGOTIK

*Ausstellung im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln*

Der Meister des Bartholomäusaltars und der Meister des Aachener Altares

*(Mit 4 Abbildungen)*

Vor hundert Jahren, 1861, stiftete der Kölner Kaufmann Richartz den Neubau zum Städtischen Museum, der 1943 in Trümmer sank. Eine neue Heimstatt fand das Wallraf-Richartz-Museum 1957 in dem auf demselben Areal im Schatten der Minoritenkirche von den Architekten Schwarz und Bernard errichteten Haus. Am Ostermontag im Jubiläumsjahr 1961 beschloß Rudolf Schwarz seine irdische Laufbahn, seinem Mitarbeiter folgend.

Die Jubelfeierlichkeiten im neuen Museumsbau sind für den Monat Juli vorgesehen, aber die Jubiläumsausstellung „Kölner Maler der Spätgotik“ wurde bereits am 25. März eröffnet. Das Auge des großen Baumeisters möge gern noch auf den kostbaren Altarbildern in seinem Museumsbau Umschau gehalten haben.

Vor 25 Jahren nahm der vergangene neogotische Bau die Stefan-Lochner-Ausstellung auf; erst nach einem Vierteljahrhundert folgen die spätgotischen Maler: der Meister des Bartholomäusaltars und der Meister des Aachener Altares. Überblickt man vergleichbare Ausstellungen der letzten Jahre, so wird man auch dieser Kölner Veranstaltung die ernste Bemühung zuerkennen, das Oeuvre vornehmlich des Bartholomäusmeisters weitmöglich vereint und in einem wissenschaftlichen Katalog besprochen und gewürdigt zu haben. Einige exemplarische Bilder konnten leider nicht geschickt werden; der Versand mittelalterlicher Holztafeln darf nur unter günstigen Bedingungen bei einwandfreiem Erhaltungszustand erfolgen. „Gilt es doch für das Kölner Museum keineswegs nur, altköltnische Bilder mitunter in Ausstellungen zu zeigen, sondern sie, die heute über die Welt verstreut sind, in guter Hut zu wissen und ihre Erhaltung nicht durch übermäßige Begehrlichkeit zu gefährden“ (Gert von der Osten im Vorwort).

Wer vermißt auf solcher Ausstellung nicht schmerzlich die große Kreuzabnahme des Louvre und die Münchner Mitteltafel des Bartholomäusaltars; gern hätte man der deutschen Öffentlichkeit die Taufe Christi gezeigt, die vor einigen Jahren aus der Wies-

badener Sammlung Henkell nach Washington abwanderte. Die Gegenwart der kleinen Kreuzabnahme (Earl of Halifax) läßt das Ausbleiben der großen Pariser Tafel um so nachhaltiger bedauern, weil viele Stil- und Datierungsfragen, auch das Problem der Eigenhändigkeit anzuschneiden wären. Die Meinungen der Fachgelehrten differieren erheblich. Schon das Studium des großen Ausstellungskatalogs läßt dies erkennen. Die ausführlichen Einleitungen (K. G. Boon: Herkunft und Jugendwerke des Bartholomäus-Meisters; P. Pieper: Der Meister des Bartholomäusaltars; H. Kisky: Der Meister des Aachener Altares) spiegeln nicht immer die Meinung der Katalogautoren wider, so daß der Leser unmittelbar in die anregende Diskussion eintreten kann. Dies gilt in erster Linie für das hier ausführlicher zu besprechende Oeuvre des Bartholomäusmeisters, das durch die Vorführung mehrerer bisher unbekannter bzw. nie in Deutschland besprochener Bilder bereichert wird. Als Ereignis darf man ferner das Wiedererscheinen der zuletzt in Münster 1879 ausgestellten Handschrift Bylant-Homoet begrüßen; sie galt als verschollen und konnte vor zwei Jahren glücklich vom Wallraf-Richartz-Museum erworben werden. In diesem Stundenbuch finden wir das einzige feste Datum von der Hand des Künstlers: Die Miniatur der Geißelung Christi ist 1475 datiert. Urkundentexte erlauben ferner den Kölner Kreuzaltar ziemlich sicher um 1501 festzulegen. Alle übrigen Datierungen beruhen auf der jahrzehntelangen Forscherarbeit zahlreicher Gelehrter (Literaturverzeichnis im Katalog).

Unter den neuen Attributionen gibt die doppelseitige Tafel aus der Sammlung Colonel Weld zu mancher Überlegung Anlaß, nicht zum wenigsten in ikonographischer Hinsicht (Kat. 10). Die Vorderseite (Abb. 2) zeigt vor dem erneuerten Goldgrund die Reiterzüge der Hl. Drei Könige; auf steilen Felsen stehen und knien die drei Weisen und schauen nach dem Stern. Auf der Rückseite erscheint die himmlische Erhebung und Krönung der hl. Maria. Zweifel an der Zuweisung müssen verstummen, wenn man sowohl die Miniaturen der Homoet-Handschrift wie die beiden Anbetungstafeln in Paris und München (Kat. 11 und 12) in allen Einzelheiten mit der Weld-Tafel vergleicht. Mit diesem Bild erhält das Urteil über den jungen Meister neuen Rang. Nicht zum wenigsten wird durch diese Tafel aus der frühen Schaffenszeit einsichtig gemacht, daß die von der Forschung und durch die Dokumentation dieser Ausstellung begründete Herkunft des Malers aus dem Utrechter Kunstkreis (Geldern-Arnheim) hier nicht ihre Grenzen hat; seine künstlerischen Quellen liegen zudem in Haarlem (Delft); wir werden nach Brügge, Gent und Löwen verwiesen.

Die ikonographisch ungewöhnliche Verselbständigung sowohl der Dreikönigsszene mit den Sternsehern und mit den Reiterzügen wie auch die Isolierung der Himmelfahrt Mariens ist nicht durch einen nachträglichen Eingriff zu begründen. Die Tafel ist also nicht beschnitten. Die Kompositionen sind in sich abgerundet, auf der Dreikönigsseite nicht zum geringsten durch die Halbfiguren von König David und dem Propheten Jesajas. Diese Bilder würden nichts an ihrem selbständigen kompositionellen Wert einbüßen, nähme man an, daß darunter noch die Anbetung durch die Dreikönige und unter der Himmelfahrt Mariä die um das Grab versammelte Apostelschar zu ergänzen wäre, – als eigenständige Bildteile eines vielteiligen Altarganzen.

Zur Ahnenschaft der Weld-Tafel gehört die Kunst aus dem Kreis der Brüder van Eyck, etwa jene Berliner Federzeichnung mit der Anbetung der Dreikönige (Katalog Amsterdam 1958, 172), die schon F. Winkler auf Hubert van Eyck, wie der Amsterdamer Katalog, zurückgeführt hat; bei E. Panofsky (Early Netherlandish Painting, Abb. 302) wird sie als Kopie nach Jan van Eyck angezeigt und von Hoogewerff brabantisch genannt. Noch im weichen Stil beheimatet sind jene Reisebilder auf deutschem Boden: ich nenne als ikonographisch nächstverwandt der Weld-Tafel das Tympanonrelief von Liebfrauen in Frankfurt (Madern Gertner?). In drei Zügen sammeln sich auch hier die Gefolgschaften der Dreikönige.

Von der Kreuztragung in Budapest (Panofsky, Abb. 305, „free copy after Jan van Eyck“) geht der Blick über Dierck Bouts (Reiterzug im Löwener Altar: Abraham und Melchisedech) zu den „Wanderbildern“ von Memling. In seiner Münchner Tafel mit den sieben Freuden Mariä erblicken wir die Kavalkade der Könige. Der Reiterzug zieht durch eine Schlucht davon, um schließlich noch einmal hinter der Hügelschwelle sichtbar zu werden. Vorne tritt der Troß mit Pferden auf, neben der Anbetungsgruppe im Ruinengemäuer. Auf einem alten Rahmen soll sich das Stiftungsjahr 1480 befunden haben. Die Weld-Tafel entstand wohl zur Zeit der Miniaturen, also ebenfalls in den siebenziger Jahren.

Stets überrascht die Eigenständigkeit der Bildidee bei dem jungen Bartholomäusmeister, wie sie auch in der italienischen Kunst nicht zu beobachten ist. Denn hier bewegen sich die Reiterzüge im Hintergrund der Epiphaniebilder, so bei dem Sienesen Bartolo di Fredi und noch 1496 im Florentiner Altar des Filippino Lippi, wo zudem die Dreikönige auf einer hochragenden Felskuppe stehen und nach dem Stern ausschauen (auf diese italienischen Beispiele machte mich freundlicherweise Herr Krufft aufmerksam).

Der Verführung, die köstliche Tafel der Slg. Weld zeitlich im Oeuvre hinaufzurücken, begegnet der Katalog richtig mit dem Hinweis auf die miniaturhafte Zierlichkeit. Viele Beziehungen verknüpfen das in der Wiedergabe von Händen ähnlich unsichere Bild, vornehmlich die Rückseite, mit Miniaturen der Homoet-Handschrift (zu vgl. die Engel im Stifterbild des Stundenbuchs u. a.). Die von den Engeln hochgetragene Maria schwebt in himmlischen Regionen, völlig der Erde entrückt. Die fein getönte Wolkenareole werden wir in gereifter Manier im Thomasaltar wiedersehen; dies wie die changierenden Farbtöne sind Reminiszenzen aus Rogerschen Bildern (Altar in Beaune). Auch D. Bouts übernahm dies Verfahren, farbige Wolkenbänder um die Darstellungen zu winden.

In Einzelheiten des Kostüms wie in den Kopftypen steht die Anbetung der Hl. Drei Könige (Kat. 12) der Weld-Tafel nahe. Diese Münchner Tafel wird mit der Pariser Anbetung (Kat. 11) und dem vernichteten Marienod (ehem. Berlin) als Teile eines Marienaltars zusammengesehen. Gern wird hier an die charakteristische Menschen-„haltung“ bei Dierck Bouts erinnert. Wichtig scheint mir die Einwirkung zu sein, die der junge Bartholomäusmeister auch durch Justus van Gent erfahren hat. Die Münchner Anbetung wäre daraufhin mit der Anbetung des J. van Gent in New York zu vergleichen

(Panofsky Abb. 450). Einzelheiten sollen an dieser Stelle nicht beschrieben werden; wohl aber möchte ich darauf hinweisen, daß mit diesem Altar des Justus van Gent und mit seinem Hauptwerk, dem großen Flügelaltar in St. Bavo die prachtvolle Basler Zeichnung, Christus am Ölberg, enge Beziehungen hat (Abb. 4; Kat. 34). Justus van Gent oder ein Gehilfe seiner Werkstatt (vgl. die Anbetung der Dreikönige in Trevi; Katalog Gent 1957, 24a) dürfte der Autor der Basler Handzeichnung sein, die A. Stange dem Meister des Bartholomäusaltars zugesprochen hätte, – nicht von ungefähr, blickt man von dieser Zeichnung und dem Genter Flügelaltar herüber zum Werk des Bartholomäusmeisters, auf seine Landschaftsgestaltung, seine Köpfe und Gruppenbildungen. Bei dem Genter Meister lernte der junge Maler wie bei D. Bouts das Ordnungsprinzip von Personen in Landschaft und Innenräumen.

Mit ihm parallel arbeitete nach ähnlichen Verfahrensweisen der holländische Meister der Tiburtinischen Sibylle. Auch der Meister der *virgo inter virgines* ging von Justus van Gent aus. Bei dem Virgomeister denkt man wiederum oft an den Bartholomäusmeister, und zwar im Sinne des Zeitverwandten, mit dem, wie Baldass sah, der spätgotische Manierismus begann, der in dem Antwerpener Manierismus auslief.

Über Dierck Bouts, Justus van Gent wie über dessen Malerfreund Hugo van der Goes hat letztlich der große Anreger Roger van der Weyden auf den Bartholomäusmeister eingewirkt; unmittelbar spürt man diese Kontakte erst im Spätwerk des Bartholomäusmeisters auf. Im Frühwerk wird auch ein oberdeutscher Künstler lebendig, der mit seiner Graphik die europäische Kunst befruchtet hat: Martin Schongauer. Vielleicht hätte man schon bei der Weld-Tafel Schongauers Stich mit der Kreuztragung Christi (B 21) ins Gespräch bringen sollen. Bekannt sind die Anregungen aus Schongauers Stichwerk, die den Bartholomäusmeister in seiner Anbetung der Könige – Sammlung Neuerburg-Pankofer (Kat. 16) – bewegt haben. Die alte Forschung hatte mit der Identifizierung Schongauer = Meister des Bartholomäusaltars (so vor allem noch Wurzbach) weit über das Ziel hinausgegriffen. Aber grundsätzlich wird der oberdeutsche Künstler ähnlich Roger van der Weyden stets in der Diskussion bleiben, so wie es M. Dvorak mit seiner Arbeit „Schongauer und die niederländische Malerei“ allgemein postuliert hat.

Man wird sich nicht scheuen, die nach Schongauer konzipierte Anbetung der Könige zeitlich den bekannten Tafeln des sog. Marienaltars anzuschließen. Die charakteristische Gruppenbildung ist schon den Miniaturen der Homoet-Handschrift eigentümlich und gehört mit der Wiedergabe des Raum-Landschaftskontinuums zum Programm des jungen Malers. Der oft Befremden erregende „Hiatus“ in der Bildmitte ist nicht ungewöhnlich. Auch hier wären wieder Justus van Gent und der Virgomeister (Beweinung in Liverpool) und neben diesen der Meister der Johannestafeln zu zitieren.

Da die Weld-Tafel zur Zeit der ersten Miniaturen im Stundenbuch des Wallraf-Richartz-Museums entstanden ist, ordnen sich alle anderen genannten Tafeln ihr organisch an. Auch die steife Geradheit der nicht zu unterschätzenden Geburt des Petit Palais erlaubt die Jahre nach 1475 vorzuschlagen, zumal wenn wir Parallelerscheinungen berücksichtigen wie die Brüsseler Geburt vom Meister der *spes nostra* (= Meister

der Johannestafeln?), oder jenen anonymen Genter Maler heranziehen, den die Katalognummer 69 der Ausstellung über Justus van Gent (1957) beschreibt.

Friedländer folgend bestätigt der Katalog der Kölner Jubiläumsausstellung, daß die übliche Frühdatierung der Anbetung Slg. Pankofer (Kat. 16) ebenso wie die meist sehr frühzeitige Datierung der Münchner Anna selbdritt (Kat. 15) einer Revision bedarf. Diese Bilder rangieren zumindest nicht vor den Miniaturen des Stundenbuchs, sondern gehören noch in den umschriebenen Werkkreis hinein. Das Vergnügen an perspektivischen Durchblicken und Raumabgrenzungen, nicht minder das von der Miniatur (Tempelgang Mariä) her vertraute architektonische Rahmenmotiv weist auf die Jahre um 1480. Der sauber gehaltene hortus conclusus mit den Wegen, Treppchen und der abschließenden Ziegelmauer ist charakteristisch für nordholländische Raumintimität, zu der die Sicht in die Hügellandschaft den anheimelnden Kontrast bietet (zu vgl. der Meister des Braunschweiger Diptychons, der Virgomeister oder auch noch der Meister von Alkmaar-Cornelis Buys). Die nervöse Sensibilität der Anna selbdritt in München erweist erneut die Kontaktfreudigkeit des Bartholomäusmeisters zum schon-gauerisch-deutschen Wesen.

In weitem zeitlichen Abstand nennen wir die schöne, farblich sehr delikate Madonnentafel mit musizierenden Engeln der Slg. Christie-Miller (Abb. 1; Kat. 21). Das kleine Marienbild dürfte nach der Gregorsmesse (Kat. 20) gemalt sein, die um 1485 zu setzen ist. Damals zeichnete jener Utrechter Maler Erhard Reuwich den Titelholzschnitt für Breidenbachs Reisebuch ins Hl. Land (Mainz 1486), wo sich im Geäst ähnlich kleine Engelwesen tummeln.

Die Marien tafel erinnert mit dem verspielten Faltegewirr bereits an das Taufbild in Washington. Auch das Motiv des Figurenkranzes, ebenfalls in der Gregorsmesse angedeutet, lenkt die Aufmerksamkeit auf die Taufe Christi und den sich anschließenden Thomasaltar (Kat. 22). Bemerkenswert ist an dem ganzfigurigen Marienbild bei Christie-Miller die neuartige Abstraktion des Daseinsraumes, in Gestalt eines Gehäuses, dem die schreinsgemäßen Konstruktionselemente fehlen. Scharf schneidet der Fliesenboden den Grund heraus vor dem Goldkasten; ähnlich steht der Landschaftsgrund im Taufbild hart vor der himmlischen Erscheinung (vgl. auch das Thomaswunder).

Näher noch rückt den letztgenannten großen Bildern der reifen Zeit das Darmstädter Marienaltärchen mit den Heiligen Augustinus und Adrian (Kat. 23), wo ein dem Marienbild (Kat. 21) vergleichbarer unartikulierter Kastenraum (genauer ein Baldachin) die Gruppe birgt. Ausgiebig wird hier das gemalte, „graphische“ Verfahren einer Schraffur im Goldglanz ausgekostet. Folgerichtig hat der Maler dieses Licht-Schattenspiel bekanntlich im Kreuzaltar, auch in der Kreuzabnahme (Louvre), durchgeführt. Eigenwillig wurden hierin wieder Rogersche Mal- und Kompositionsmethoden verarbeitet.

Ein wichtiges Bild der achtziger Jahre, die Hochzeit zu Kana (Kat. 18), lenkt die Aufmerksamkeit nochmal zurück auf die besprochenen Tafeln, vor allem auf die Anbetung der Slg. Pankofer (Kat. 16). Verwandt ist die Vorliebe für perspektivische

Durchblicke, die schräge „Gasse“. Der Aktionsraum, ein spätgotischer Saal mit Balkendecke und hohen Kreuzfenstern umfängt die Tischgemeinschaft, wie dies die unvollendeten Gurtrippen andeuten. Dieses Bild steht an einer gewissen Grenze der künstlerischen Entwicklung. Noch einmal ist der Künstler fasziniert von der Möglichkeit, mit der Aufsicht zur Einsicht in den tiefen Bildraum zu führen. Tatsächlich ist aber das flächige Prinzip mit dem weitgespannten Brokatvorhang beherrschend; der Behang ist Folie für das Geschehen im Bilde. Er vermittelt die geborgene Atmosphäre der häuslichen Szene. Er sammelt die kleine Hochzeitschar, deren Geviert sich auf Christus und seinen Schenk hin öffnet. Dieser kontrastiert lebhaft in der vollendeten Beweglichkeit seines Tuns zum ungeschickt tastenden Auftreten des Dieners im anschließenden Saal. Solche Divergenzen im künstlerischen Achthaben finden sich ja vielfach im Frühwerk des Bartholomäusmeisters. Die Reifezeit steht darüber; sie kennt kein Nachlassen der künstlerischen Achtsamkeit mehr.

Nur unter diesem Gesichtspunkt ließe sich rechtfertigen, das neu in unser Gesichtsfeld getretene Holzhausen-Triptychon der Slg. James Hasson (Kat. 19) als eigenhändige Arbeit des Bartholomäusmeisters gelten zu lassen (Abb. 3). Leider ist das zierliche Flügelaltärchen in einem unverhältnismäßig großen Glaskasten eingesperrt, so daß einer Beurteilung Schranken gesetzt sind. Nicht zu Unrecht verspürt P. Pieper (Einleitungskapitel des Katalogs) in diesem „etwas zaghaften, anfängerhaften Altärchen“ noch die Art der Miniaturen (Kat. 9). Seinen Vergleichen wären noch anzuschließen die Wappenbilder hier und dort, sowie der ähnlich in Falten gebrochene Vorhang hier und in der Dornenkrönung des Stundenbuchs. Auch die gewisse malerische Eilfertigkeit fände ihre Erklärung, sieht man nur die an Buchmalerei geschulte Hand des Meisters. Die Proportionen der Figuren sind auf jeden Fall ungewöhnlich, auch beim Vergleich mit den Stiftern des Kölner Stundenbuchs. Unglücklich wirkt vor allem die hl. Katharina auf dem Flügel der Stifterin. Man denkt bei diesen Flügelgruppen schon an die Spätwerke des Künstlers. Kostümkundlich dürfte das gefältelte und hoch geschlossene Hemd so früh – also um 1475 – nicht zu belegen sein (vgl. aber ähnliche Hemdformen in der Kreuzabnahme, Kat. 24, und im Thomasaltar, Kat. 22); dasselbe gilt für den breiten Schlupfschuh des jungen Mannes in der Mitteltafel. Andererseits gibt es Beziehungen in der Falten- und Farbgebung zum Madonnenbild der Slg. Christie-Miller (Kat. 21), das richtig auf der Ausstellung nur durch den Wandumbruch von jenem Bild getrennt hängt.

Wie innerlich gingen wir aus von dem zaghaft auftretenden Jüngling im Hintergrund der Hochzeit zu Kana. Auch in dieser kleinen Tafel konstatieren wir u. a. gleiches Schuhwerk, möchten demnach für beide Bilder noch die späten achtziger Jahre als einleuchtenden Termin ansetzen. In dieser Zeit dürfte Geertgen tot St. Jans seinen Johannes auf Patmos (Berlin) gemalt haben, dessen Haltung und Ausdruck ich mir neben dem wunderwirkenden Christus des Kanabildes immer wieder ins Gedächtnis rufe, ähnlich wie die Erinnerung an das jüngere Altarbild zu Kalkar von Jan Joest. In der Szene mit Christus und der Samariterin am Brunnen haben wir gleichfalls dieses vom äußeren Tun losgelöste innere Schauen. Das Wasser wird aus dem Schöpfbeimer

in den Tonkrug gegossen, ohne daß die Augen darauf acht haben. So geht der Blick des Mundschenken von Kana nicht aus dem Bild „heraus“, sondern hinein in das eigene innere Erleben, ausgelöst vom Zuhören und Aufmerken. Christus spricht; schon mit der hinweisenden Geste der Mutter Maria hebt dieses Zusprechen im Bilde anschaulich an.

Zweifel begegnet immer wieder dem Porträt des sogenannten „Hans Leykman. Maler Dem Gott Gnad. Martin Schongauer Facibat“ (so auf der Rückseite der Eichenholztafel. Kat. 17). Über dem Kopf des Mannes stehen die Jahreszahlen 1462 – 1492, die Lebensjahre des Dargestellten anzeigend und zugleich das Entstehungsjahr des Bildnisses. Solange kein anderer Vorschlag überzeugen kann, wird dieses Gemälde im Werk des Bartholomäusmeisters seinen Platz behaupten. Einige Charakterköpfe in der Taufe Christi und im Thomasaltar (Kat. 22) erlauben wohl einen allgemeinen Vergleich (s. die ähnliche Lichtwirkung des Seidenstoffs im Brustausschnitt hier und beim Kragen des Apostels Thomas).

Das Taufbild in Washington entstand vor dem Thomasaltar. Die Rüstung des hl. Georg dort ist gegenüber der des gepanzerten Hippolytus einen Grad spätgotischer. Dieser trägt schon eine Art Kuhmaulschuh, einen Halbbärfuß; St. Georgs Plattenschuh endet spitz. Der Modewandel vollzog sich in den neunziger Jahren: um 1495 wäre der Thomasaltar zu datieren.

Nützlich ist ein Blick auf die beiden Fürbittbilder des Kölner Sippenmeisters. Sein Altarbild im Wallraf-Richartz-Museum – „es gehört zu den glücklichsten des Sippenmeisters“ (Stange) – kommt in der Komposition wie in einzelnen Gesten dem Thomasaltar nahe. Die Nürnberger Fassung des Themas der Intersessio ist um 1492 entstanden. Die Konzeption des Sippenmeisters, im Anschluß an ältere Kölner Bilder, etwa die Visionen des Meisters der Verherrlichung, gefaßt, liegt also mit einiger Gewißheit vor dem Thomasaltar des Bartholomäusmeisters. Im Fürbittbild des Sippenmeisters blicken der Stifter und die Heiligen in den himmlischen Thronsaal hinein, ein Fenster hat sich vor ihnen geöffnet. Der Meister des Bartholomäusaltars kennt nicht mehr die Scheidung von Diesseits und Jenseits. Er realisiert in seiner mystischen Schau die Vermählung der Sphären.

„Man darf das Thomasbild als das Hauptwerk der Reifezeit bezeichnen“ (Pieper). Die Veranschaulichung des Wunders erhebt diesen Altar über alle ikonographisch vergleichbaren Bilder. Pieper ist nicht der erste, der das Thomaswunder, das Mittelbild mit seiner „barocken Vision“ sogar über den Kreuzaltar stellt und diesen als altertümlicher wertet. (Merlo 1895, Sp. 164, nennt die ihm bekannten Autoren, die sich ähnlich geäußert haben, im Gegensatz zu einer im Katalog ausführlich zitierten und übersetzten Urkunde.) Doch erweist nicht nur der Wortlaut des Testaments Dr. Rinck von 1501 die Weiterentwicklung im Kreuzaltar (Kat. 25), also die spätere Entstehung, um oder nach 1500. Die Vorliebe für die flächenhafte Ordnung führt zu einem Gleichmaß der Gestaltenreihung, wie sie den letzten Altären eigen ist. Die Mittelbild wie Flügel charakterisierende Isokephalie hinterläßt den Eindruck einer andachtsvollen Ruhe. Die

Landschaft über den Brokatbehängen tritt als selbständiges „Bild“ zurück, die Köpfe der Heiligen verwachsen gleichsam mit den Naturformen. Alles lebt in einer Mitsprache, im Zusammenklang, der zu den bewegteren, den Rahmen bedrängenden Ordnungsprinzipien im Thomasaltar kontrastiert. Auch die Bilder der Flügelrückseiten des Kreuzaltars lassen sich in ähnlichem Sinne interpretieren; organisch verwächst die Szene der Verkündigung zu einer Einheit; steil stehen dagegen beim Thomasaltar die Figurengruppen für sich, in Isolierung. Die Bindungen, die den Kreuzaltar außen wie innen als harmonische Einheit erscheinen lassen, liegen natürlich nicht zum geringsten auch in der Altarform begründet: im Zusammenschluß unter einem flachen Segmentbogen. Entsprechend verlaufen die rahmenden Ranken, im Mittelbild das Geäst des gemalten Schreins, auf den Flügeln das metallische Distelgerank vor dem blauen Himmel, so daß jede einzelne Tafel von einer Art Baldachin bekrönt wird. Auch in einzelnen Figuren rückt der Kreuzaltar näher an die Spätwerke des Bartholomäusmeisters. St. Thomas mit dem Winkelstab ist im Typus, in der Haltung und im weiten Faltenwurf verwandt dem hl. Petrus auf dem Londoner Flügelbild, er steht auch benachbart dem hl. Andreas der Mainzer Tafel (Kat. 31). In beiden Fällen, in London wie im Kölner Kreuzaltar greift eine Hand zugleich das Attribut des Apostels und das offene Buch. Mit der hl. Agnes im Münchner Bartholomäusaltar (Kat. 29) läßt sich leicht die hl. Agnes im Kreuzaltar vergleichen. Im Kreuzaltar wie im Spätwerk zu München hält die hl. Agnes Märtyrerpalm und Buch, allerdings jeweilig in Spiegelverkehrung. Generell fortgeschrittener ist in München die Entwicklung zum vollplastischen Figuralstil, gelockerter die Haltung; organisch wächst der linke Unterarm aus dem Mantelärmel. Wohlproportioniert, beweglich in den Fußgelenken, so liegt das Lamm zu Füßen der Heiligen, wirklich ihr Attribut; im Kreuzaltar steht es vor der Bodentstufe wie ein steifes Spielzeugwesen. Ähnlich fiel der Vergleich zugunsten der hl. Cäcilia im Bartholomäusaltar aus.

Noch weiter ist der Abstand vom Bartholomäusaltar zum Thomasaltar; schwächig steht etwa der Evangelist Johannes vor dem Brokatbehang, ganz im Gegensatz zur Fülle des Evangelisten-Standbildes im Münchner Altar. Zierlichkeit zeichnet alle Gestalten auf den Flügeln des Thomasaltars aus. Die Köpfe bleiben unter der Oberkante des Vorhangs; die Landschaft hat ihr eigenes Gewicht. Im Bartholomäusaltar nimmt man nur noch die oberen Spitzen der Türme und Berge wahr; ein schmaler Himmelsstreifen liegt darüber. Mächtig treten die Figuren auf; ihr „Vortreten“ ist überzeugend. Im Thomasaltar wirkt die Aufsicht auf den Fliesenboden als perspektivischer Versuch, die Gestalten räumlich erfahrbar zu machen. Auch unter diesem Gesichtspunkt liegt die Entwicklung vom Thomas- über den Kreuzaltar zu den Altartafeln von München, Mainz und London anschaulich vor Augen.

Die Ahnen jener herrlichen Gestalten der späten Altäre suchen wir im Portinari-Altar des Hugo van der Goes, der ca. 1476 – 78, also rund 25 bis 30 Jahre vorher in Gent entstanden ist und vor 1485 in S. Egidio, am Spital von Santa Maria Novella in Florenz aufgestellt wurde. Hier finden wir auch schon die zu Füßen der hl. Margareta lagernde, feurig glotzende Drachenhaupt.

Bei der Mitteltafel des Münchner Altars wird zudem die Erinnerung wach an jene Dreiergruppe – die stehende Maria in der Mitte – auf dem Jan van Eyck und Petrus Christus zugeschriebenen Altar der Slg. Frick in New York, wo ebenfalls durch den links von Maria knienden Stifter die Asymmetrie als erregendes Moment hineinkommt. Hier sehen wir einen Kartäuser mit Tonsur und ohne Bart in der charakteristischen Mönchstracht seines Ordens (F. Mühlberg vermißt übrigens die Kennzeichen eines Kartäusermönchs beim knienden Stifter des Bartholomäusaltars: Freundlicher mündlicher Hinweis). Die niederländische Tradition des 15. Jahrhunderts lebt also auch noch im Spätwerk des jetzt durchaus von der Kölner Kunstwelt inspirierten Meisters.

Der Bartholomäusaltar ist ein Alterswerk. Der Künstler war im Rahmen der Kölner Stilelemente zur freien Entwicklung seiner Möglichkeiten gelangt – im Gegensatz zum Kölner Sippenmeister, dessen einige Jahre früher, 1503 – 1507, gemalter Beschneidungsaltar des Ratsherrn Johann von Questenberg (München) in den Flügelbildern bei aller Verwandtschaft doch schwächert wirkt. Die hinter dem Vorhang aufragenden Säulen erinnern an die Tafeln in London und Mainz (Kat. 31) von der Hand des Bartholomäusmeisters. Auch in diesen Bildern wird die große Haltung, die Gefäßtheit und Beruhigkeit bei allem Temperament als Reifung offenbar. „Die ‚sacra conversazione‘ scheint gedämpft wie im Flüstertone geführt zu werden“ (Firmenich-Richartz). Der Bartholomäusmeister muß diese Altarbilder (München, London-Mainz) innerhalb verhältnismäßig kurzer Frist ausgeführt haben.

Als Stilvergleich und zur Präzisierung in der Datierungsfrage lohnt sich ein Blick auf die Glasmalerei der zeitgenössischen Kölner Meister, des Severinsmeisters und des Meisters der hl. Sippe, deren Glasfenster wir im nördlichen Seitenschiff des Kölner Doms in ihrer Pracht noch heute bewundern können. In dieser großartigen Fensterreihe haben wir die einwandfrei zwischen 1507/1509 datierten Parallelen zu den Gestalten des Bartholomäusmeisters vor Augen, vor allem in der Maria Magdalena (bei Oidtmann II, Tafel 41). Merkwürdigerweise ist bis heute kein Glasfenster von der Hand des Bartholomäusmeisters im Entwurf (auch nicht als Zeichnung) bekannt geworden, so daß H. Wentzels Satz eine gewisse Einschränkung erfährt: „Früher als in den anderen deutschen Glasmalereizentren sind diese Scheiben Abglanz und Widerspiegelung der Kölner Tafelmalerie jener Zeit, ja, man darf wohl annehmen, daß die Kölner Tafelmaler die Entwürfe gezeichnet haben: der Sippenmeister, der Bartholomäusmeister, der Meister von St. Severin, Barthel Bruyn. Es sind z. T. riesige Kompositionen, nicht mehr grisaille- oder silbergelbmäßig wie in den anderthalb Jahrhunderten zuvor, sondern prunkende ‚Glasgemälde‘.“ Das ausgestellte prachtvolle Pluviale (Kat. 30) aus Utrecht beweist aber, daß der Bartholomäusmeister als Entwerfer für Textilien tätig war.

Nur indirekt entdecken wir die Einwirkung des Bartholomäusmeisters auf die Kölner Glasmalerei, nämlich in dem 1528 datierten mittleren Chorfenster von St. Peter zu Köln, dessen Entwurf dem B. Bruyn d. Ä. zuzuweisen ist (Oidtmann, Tafel 52). Vor dem Gekreuzigten sinkt die Gottesmutter in den Armen des Lieblingsjüngers zu Boden,

die Hände leicht im Schoß zusammengelegt, so wie es B. Bruyn in der heute im Louvre hängenden Kreuzabnahme des Bartholomäusmeisters studieren konnte; sei es, daß dieser größte Altar des Meisters in Arnheim gestanden, sei es, daß er dem jüngeren Künstler in Köln vor Augen gekommen ist.

Auf der Kölner Ausstellung haben wir das kleinere Werk, die bereits genannte Kreuzabnahme der Sammlung Halifax (Kat. 24). „Dieses Bild nun stellt eines der interessantesten Probleme im Werk des Bartholomäusmeisters“ (Pieper im Vorwort). Die Vergleichbarkeit mit dem Pariser Altar ist bekannt. Es besteht aber keine Veranlassung, ihre Entstehungszeit nahe zusammenzubringen, wollte man nicht soweit gehen und eine zweite Hand am Werk sehen. Diese Hypothese fällt, indem man sie ausspricht, in sich zusammen. Aber die Diskussion wird weitergehen. In der Datierungsfrage ist sie noch immer lebhaft im Gange. Der Spätdatierung durch Aldenhoven, Reiners („das letzte und auch reifste Bild“ – gemeint ist Paris) und K. vom Rath (1950: „um 1505“) steht gegenüber die Frühdatierung in die achtziger Jahre des 15. Jahrhunderts durch Stange und (schwankend) durch Pieper. Im Kölner Katalog 1961 schreibt Pieper: „Sicher dürfte sein, daß die kleine Kreuzabnahme nicht unerheblich früher als die große entstanden ist.“ Kostümgeschichtlich steht einer Datierung in die neunziger Jahre nichts im Wege. Entstand der große Altar in Paris nach dem Kreuzaltar, so darf man die kleine Kreuzabnahme nahe an den Thomasaltar rücken, also auch um 1495 datieren. Es ist erlaubt, auf die Verwandtschaft zwischen der hl. Afra im Thomasaltar und der betenden Frauengestalt links in der Kreuzabnahme Halifax zu verweisen. Ähnlich ist hier wie dort die Verteilung der Gewichte zwischen Figuren und Aktionsraum. Natürlich sieht man auch die Verwandtschaft zum Kreuzaltar. Sollte der Meister nicht gleichzeitig solch ein Bild neben dem einen oder anderen geschaffen haben? Auffallend ist immerhin die vom Kreuzaltar abstechende Erregtheit dieser kleinen Kreuzabnahme. Verwunderung erweckt die waghalsige Hilfsstellung des jungen Mannes auf der Leiter. Seine Verrenkungen erinnern an die Moriskentänzer der Erasmus Grasser und Israhel von Meckenem. Näher liegt die Vergleichung mit der Kreuzabnahme aus der Sammlung Figdor eines Geertgen-Nachahmers, von Hoogwerff (II, 215) genannt der Meister des Pagen unter dem Kreuz.

Das Thema der Kreuzabnahme gehört zu den beliebtesten Darstellungen der Passionsgeschichte in der zweiten Jahrhunderthälfte. Roger van der Weyden war mit seinem Löwener Altar (Madrid) der große Initiator. Die Gruppe Maria-Johannes sieht man überdies in verwandter Haltung auf Rogers Sakramentsaltar in Antwerpen; darin steht die Halifax-Tafel sogar dem Antwerpener Altar noch näher. Im Rahmen seines Werks hat der Bartholomäusmeister das Thema, soweit wir heute sehen, zum erstenmal in der kleinen Tafel der Slg. Halifax aufgegriffen, wahrscheinlich zwischen den Arbeiten am Thomas- und Kreuzaltar. Auch die Maria mit der Nuß, die sog. Dormagen-Madonna (Kat. 28) wäre hier heranzuziehen. Diese kleine Tafel läßt sich gut neben den Kreuzaltar halten. Die Quicklebendigkeit des Christkinds und das zerbrechliche Greifen der Hände führen aber auch zur kleinen Kreuzabnahme, so daß wir mit diesen Tafeln – nämlich Thomasaltar, Kreuzabnahme Halifax, Dormagenmadonna, Kreuzaltar, (Kreuz-

abnahme Louvre) – eine bestimmte Stilgruppe im Oeuvre erfassen. Hinzu treten die beiden Fragmente: Kopf eines jungen Mannes (Kat. 26) und der Kopf des hl. Jakobus (Kat. 27). Es erübrigt sich, hier nochmals die verbindenden Elemente herauszustellen, nach rückwärts zur Darmstädter Tafel (Kat. 23) und zur Taufe Christi in Washington, nach vorwärts blickend in bezug auf die Spätwerke (München, London, Mainz).

Die Kunst des anonymen Meisters des Bartholomäusaltars ist in seinen Anfängen, Einflußbereichen und Entwicklungsphasen sehr komplex; und doch ist der Meister nach Stefan Lochner nicht nur der bedeutendste Maler in Köln, sondern auch der unverwechselbare Repräsentant des spätgotischen Stilgefühls. Reifung und Vollendung erfuhr sein Werk in der Atmosphäre der Kölner Malerei des 15. Jahrhunderts. Der durch die Kölner Ausstellung bestärkte Eindruck, daß seine Bilder wesentlich eigenhändige Erzeugnisse dieses besonderen Mannes sind, läßt jeden Gedanken als abseitig erscheinen, in diesem heute stilkritisch zusammengebrachten Oeuvre einen Doppelgänger einzusetzen. Nicht durch die unbekanntenen Lebensumstände, wohl aber durch seine Kunst hat der Maler des Bartholomäusaltars am Niederrhein und vornehmlich in Köln seinen unbestrittenen Platz eingenommen. Und mit dieser Jubiläumsausstellung bestätigt sich seine Position im abendländischen Konzert der spätgotischen Malerei.

Eine besondere Würdigung verdienen noch die Beziehungen zu den Kartäusern. Denn allein in Köln malte der Künstler wenigstens zwei Altäre für diesen Orden. Das geistig aufgeschlossene und reiche Kölner Kloster hatte enge Verbindungen zu den holländischen Nachbarorden. Dies führte R. van Luttervelt (Oud Holland 1951) zur Annahme, daß die künstlerischen Wege von dem Geertgen-Nachfolger, dem Meister des Braunschweiger Diptychons zum Bartholomäusmeister und zum Meister der hl. Sippe führten, dessen Bild mit den großen Vertretern des Kartäuserordens im Wallraf-Richartz-Museum hängt. A. Stange äußerte zuerst die Vermutung, der Bartholomäusmeister sei Mönch bzw. Konversbruder gewesen. Er mag wie ein Hugo van der Goes oder Geertgen frei im Klosterbereich gelebt und gewirkt haben. Notwendig ist diese Annahme nicht. Ein interessantes Beispiel solchen Lebens und Wirkens bietet immerhin schon der Meister Franke, der in jungen Jahren in das Hamburger Dominikanerkloster St. Johannes eingetreten war und als hochgeschätzter Maler fast 30 Jahre hindurch in seinem Hamburger Konvent gearbeitet hat, – nach seiner Ausbildung in Burgund und in den Niederlanden (väterlicherseits stammten seine Vorfahren aus Zutphen im Gelderland, mütterlicherseits von einer aus Hameln kommenden Hamburger Großböttgersippe; vgl. Heinrich Reincke im Jb. d. Hamburger Kunsts. IV).

Mehrmals nannten wir in Verbindung zum Meister des Bartholomäusaltars den Kölner Meister der hl. Sippe. Nicht weniger aufschlußreich wäre die Gegenüberstellung dieses anonymen Kölners zum Werk des Meisters des Aachener Altars, liegt hier doch sogar die Möglichkeit nahe, daß der Sippenmeister als sein Lehrmeister fungierte. Dieser Künstler – ich meine den Sippenmeister – verdiente schon aus diesen Gründen, also als bedeutender Anreger, in einer zusammenfassenden Ausstellung vorgeführt zu werden. Seine Kunst würde in einem neuen Licht erscheinen; allerdings hätten wir

den Höhepunkt seiner künstlerischen Produktion in den majestätischen Glasfenstern des Kölner Domes zu suchen.

In einer vergleichenden Schau dürften neben dem Meister des Aachener Altars der Kölner Meister der Ursulalegende und der Severinsmeister von nicht geringerer Wichtigkeit sein. Der Aachener Flügelaltar (Kat. 41), dem Anonymus seinen Namen gebend, sowie das große Triptychon aus Liverpool (Kat. 40) – ebenfalls in der Mitte Golgatha, auf den Flügeln die Pilatusszene und die Beweinung Christi zeigend –, beide Flügelaltäre eine großartige Dokumentation der Kölner Ausstellung, veranlassen uns, den Blick zum Kreuzaltar des Sippenmeisters in Brüssel und auf den (verlorenen) Kreuzaltar des Ursulameisters, ehemals Berlin, zu lenken. Hier sind die unmittelbaren Vorbilder zu suchen. Friedländer schied die Hände und stellte das Oeuvre des selbständigen Meisters des Aachener Altars zusammen.

Die zurückhaltende Beseelung des Bartholomäusmeisters steht den drastischen Einfällen im Werk des jüngeren Meisters nach. Der Meister des Aachener Altars ist besonders in den Details von einer zupackenden Kühnheit, nicht zum geringsten auch in seinem spritzigen, gelockerten Malverfahren; aber ihm fehlt „die ehrfurchtsvolle Subtilität“ des Bartholomäusmeisters. Im Grunde lassen sich seine überraschenden physiognomischen Studien nicht mit den idealisierenden Köpfen dort vergleichen. Wie bezeichnend erscheint in diesem Licht allein die Tatsache, daß wir vom Meister des Bartholomäusaltars (bisher) keinen Altar kennen, auf dem das „Getümmel unterm Kreuz“ die Aufmerksamkeit fesselt. Der Kölner Kreuzaltar des Bartholomäusmeisters und der Aachener Altar, wie auch die anderen genannten Golgathabilder jener Kölner Meister stehen sich diametral gegenüber. Das Besondere des Bartholomäusmeisters wird auch hier deutlich. Nicht so sehr der Generationenunterschied ist verantwortlich, sondern die differenzierte Charakterhaltung, so daß trotz gleicher Schulung in niederländischen Werkstätten das Trennende überwiegt. Denn weder die frühe Anbetung der Dreikönige (Kat. 36), ein unversehrtes merkwürdiges Halbfigurenbild vom Meister des Aachener Altars, noch die in Köln zuletzt 1950 im Staatenhaus gezeigte Maria mit den musizierenden Engeln, ein außergewöhnlich kostbares Bild der Münchner Pinakothek, veranlassen uns, einen starken Einfluß von seiten des Bartholomäusmeisters in Rechnung zu setzen. Eher deutet die Marien tafel auf die Einwirkung von seiten der Isenbrant und Massys.

Der repräsentative Überblick zum Werk dieses letzten spätgotischen Kölner Malers verlockt mit Stange, nachdem sich schon Held und Hoogewerff ähnlich ausgesprochen, in dem Meister des Aachener Altars nicht nur den Epigonen, den Nehmenden zu sehen. Die Beziehungen zwischen der Rheinmetropole und den niederländischen Städten machen eine scharfe Scheidung schwer. „Deshalb konnte am Ende gleichwie Antwerpen und Leiden auch Köln einen manieristischen Meister hervorbringen, den Meister des Aachener Altars, der in den neunziger Jahren beginnend, gleichzeitig mit Engelbrechtsen seinen Stil entwickelt und ausgeprägt hat.“

Rolf Wallrath