



Winckelmann Akademie  
München

***Schriftenreihe der Winckelmann Akademie für Kunstgeschichte München***

***Textbeitrag Nr. 64, Oktober 2025***

[www.winckelmann-akademie.de](http://www.winckelmann-akademie.de)

## Altkölner Malerei 2 – der Internationale Stil in Köln

Robert Vlatten

Winckelmann Akademie für Kunstgeschichte München



Abb. 1: Meister der Heiligen Veronika: „Muttergottes mit der Wickenblüte“ (1410-1415, 59 x 78 cm, WRM 10 Köln) <sup>1 2</sup>

Die beiden Jahrzehnte vor und nach der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert repräsentieren erstmals einen in allen Kultur- und Sprachkreisen einheitlichen Kunststil in Süd-, Mittel- und Westeuropa. Von der iberischen Halbinsel bis nach Böhmen, von England bis Sizilien bildete sich ab den 1370er Jahren ein Stil heraus, der als der „Internationale“, „Weiche“, „Schöne“ oder auch „Höfische“ Stil bezeichnet wird.

Zwei Generationen später, zwischen 1420 und 1440, endete diese stilistische Einheitlichkeit wieder und ging nördlich der Alpen in die spätgotische Malerei eines Konrad Witz, Lukas Moser, Hans Multscher und Stefan Lochner über. Südlich der Alpen begann mit Masaccio bereits in den 1420er Jahren die Frührenaissance, die im nördlichen Europa erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts einsetzte.

<sup>1</sup> Alle nicht anderen Quellen zugeschriebenen Fotos in dieser Schrift stammen vom Autor.

<sup>2</sup> Alle im Wallraf-Richartz-Museum Köln befindlichen Werke sind mit WRM gekennzeichnet.

Ursache für die Entstehung eines international gültigen Stils sind die immer weiter expandierenden Handelsbeziehungen zwischen den Regionen Europas und die hohe Mobilität der sich im 14. Jahrhundert entwickelnden Tafelmalerei im Vergleich zur bis dahin dominierenden Wandmalerei. Neben den Kunstwerken – somit Tafelgemälden, Holz- und Elfenbeinschnitzereien und Goldschmiedearbeiten – wurden auch die Künstler selbst immer mobiler und zogen von Bauhütte zu Bauhütte und von einem Herrscherhof zum nächsten. Fernhandelskaufleute brachten ihre Waren in weit entfernte Wirtschaftsräume und vernetzten sich, Herrscher und ihr Gefolge zogen zu entlegenen Kriegsschauplätzen oder in diplomatischer Mission an andere Höfe. Nicht zuletzt trug die zeitgenössische Heiratspolitik dazu bei, dass mit den adligen Töchtern auch deren Kulturgut auf Reisen ging und sich die europäischen Herrscherdynastien nicht nur machtpolitisch, sondern auch kulturell vernetzten.

Neben Gebrauchsgegenständen wurden bei all diesen Fahrten auch Kulturgüter mitgenommen bzw. zurückgebracht – sakrale Kunstwerke, Architektur- oder Naturzeichnungen, Skulpturen und Plastiken, Bücher, Schablonenhefte und Handschriften. Auf der anderen Seite erweiterte sich auch die Nachfrageseite des spätmittelalterlichen Kunstmarktes. Waren bis in das Hochmittelalter hinein vornehmlich kirchliche Auftraggeber sakraler Kunst marktbestimmend, so fragten nunmehr vermehrt weltliche Kunden Kunst nach, sowohl adlige Herrscher als auch reiche Bürger und Kaufleute sowie die immer selbstständiger agierenden Stadtrepubliken.

Nicht zuletzt bedingte auch das vom französischen König forcierte „Avignonesische Exil“, die Verlagerung des Papstsitzes von Rom nach Avignon zwischen 1309 und 1376, eine Internationalisierung der europäischen Kunst. Hier trafen römisch-italienische Künstler und Mäzene auf burgundisch-französische, während gleichzeitig das limburgisch-luxemburgische Herrscherhaus in Böhmen und Mähren regierte und dort eine Blüte spätgotischer Kunst initiierte. Erst 100 Jahre später, auf dem Höhepunkt der von Italien ausgehenden Renaissance, kann wieder von einem Gesamteuropa bestimmenden Kunststil gesprochen werden <sup>[1]</sup>.

### **Die Entstehung des Internationalen-Weichen Stils**

Der „Internationale Stil“, auch „Weicher Stil“ oder in Böhmen „Schöner Stil“ genannt, hat seine Wurzeln in Italien – vor allem im Œuvre des Sienesen Simone Martini, eines Schülers Duccios, der diesen höfischen Stil bereits in den 1330er Jahren mit Werken wie der „*Verkündigung*“ (Abb. 2) vorbereitete. Der Engel als auch die von diesem beim Lesen überraschte Maria, die sich demutsvoll in leichtem Körperschwung zu ihm hinwendet, sind anmutig, elegant, in fließenden Gewändern und mit grazilen Armgesten dargestellt. Die gesamte Figuren- und Motivstaffage drückt höfische Vornehmheit aus. Mit vergoldeten Schnitzarkaden, gotischen Maßwerkapplikationen und Goldgrund erinnert das Werk an eine Goldschmiedearbeit.

Augenfällig ist auch der Detailrealismus, mit dem Martini einzelne Motive wie Vase, Blumen, Buch und Sitzbank wiedergibt. Kompositorisch gelingt es ihm, die Figuren einerseits in einem ausgeprägten Bühnenraum mit sich verkürzender Sitzbank und fluchtendem Steinboden zu verorten, und sie gleichzeitig mit den Flügeln des Engels und dem Kopf der Maria exakt in die Ornamentik der Arkatur einzufügen.

Martini wirkte ab 1335 am päpstlichen Hof in Avignon, wo er maßgeblich an der Entstehung der „Schule von Avignon“ beteiligt war und die italienische Malweise nördlich der Alpen

manifestierte. Hier hatte sich bereits im frühen 14. Jahrhundert ein vom Pariser Hof ausgehender „höfischer Stil“ entwickelt, insbesondere in der franko-flämischen Buchmalerei. Diese Traditionslinien trafen nun auf die italienische Trecento-Malerei mit ihren realistischen Darstellungen von Figuren und Landschaften.



Abb. 2: Simone Martini und Lippo Memmi: „Verkündigung des Herrn“ (1333, Galleria degli Uffizi Florenz) <sup>[A]</sup>

Eine Generation später waren es dann Einflüsse aus Böhmen, die den „Internationalen Stil“ endgültig etablierten. Der aus dem Haus Limburg-Luxemburg stammende spätere Kaiser Karl IV. (reg. 1346 – 1378) und König von Böhmen baute Prag zur bedeutendsten Residenz im Reich aus und brachte als König von Italien (ab 1355) Einflüsse aus der Trecento-Malerei Norditaliens nach Böhmen. Diptychen und Triptychen von Tommaso da Modena (1325 – 1379) sind in Prag nachweisbar und hatten sicherlich Einfluss auf die Werke einheimischer Künstler.

Der kaiserliche Hof war in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts von den Künstlern Meister von Hohenfurth, Meister Theoderich und dem Meister von Wittingau geprägt. Spätestens mit Meister Theoderich und noch eindrücklicher beim Meister von Wittingau können den „Internationalen Stil“ charakterisierende Stilmerkmale erkannt werden: Die Dominanz der Farbe und des Malerischen über das Zeichnerische als reines Binnenlineament, dramatische Hell-Dunkel-Kontraste, überlängte Figuren, wie sie bereits aus dem ersten höfischen Stil Anfang des 14. Jahrhunderts bekannt sind, Gewandfiguren statt Körperfiguren, feinmalerische Valeurs im Inkarnat, und die Komposition mit Komplementärfarben (Abb. 3 – 5).

Die böhmischen Maler zeigen schon um 1350 neben Verkürzungen auch maßstabsgetreue Verkleinerungen und eine Reduktion des Goldgrundes. Dies führte zu Ansätzen einer kohärenten Raumbildung von Vorder-, Mittel- und Hintergrund, weg vom gotischen Schichten- und Bühnenraum (Abb. 3 – 5). Die Landschaften weisen zwar noch giotteske „Bonsai“-Elemente auf, doch können unterschiedliche Pflanzen und Tiere nicht nur unterschieden, sondern sogar der Art nach bestimmt werden. Diese naturalistischen Elemente werden allerdings komponiert wie einzelne Versatzstücke aus Musterbüchern.

Ebenso sind bei den böhmischen Meistern bereits individuelle Befindlichkeiten erkennbar und die Figuren zeigen eine zunehmende Realitätstreue, was erneut auf das Italien Giottos verweist. Dadurch wirken die Figuren physisch präsenter und mehr in der Wirklichkeit verhaftet, wodurch das Bild autonomer wird und seine unbedingte Bindung an den Kult zu verlieren beginnt. Die Überlängungen und die Eleganz der Figuren sind jedoch nordalpinen Ursprungs. Das mitunter sehr dunkle Inkarnat wiederum ist eine Reminiszenz an byzantinische Ikonen-Malerei.



Abb. 3 - 5: Meister von Wittingau: Seitentafeln des „Wittingauer Altars“ (um 1380, Nationalgalerie Prag) <sup>[B]</sup>

Ein zunehmender Realismus in den Darstellungen wird stilbildend, jedoch nicht in der Art der eine Generation später aktiven frühen Niederländer in einem weltlich-naturalistischen Sinne, sondern im Dienste einer göttlichen Transzendenz. Ebenso wie Prag, Paris, Dijon, Avignon, die Städte Flanderns und die Stadtrepubliken Mailand und Florenz gehörten auch England und Köln zu den Zentren dieses Internationalen Stils.



Abb. 6: „Wilton-Diptychon“ (1395-1399, 74 x 53 cm, National Gallery London) <sup>[C]</sup>

Herausragendes Beispiel für die erste Hälfte des Weichen Stils ist das von einem unbekanntem Meister für den englischen König Richard II. geschaffene „Wilton-Diptychon“ (Abb. 6). In ihm vereinen sich die typischen Stilmerkmale weich fließender Gewänder, edler Brokatstoffe, punziertem Goldgrund und einer anmutigen Madonna.



Abb. 7: Meister Venceslao: „Dezember“ (um 1400,  
Adlerturm Trient)

Neben einem prunkvollen und farbenfrohen Kolorit, elegant-kostbarer Gewandung in schwungvollen und den Boden bedeckenden Schüsselfalten, mitunter auch Tütenfalten und Faltenkaskaden, zeichnet sich dieser Stil durch besonders anmutige Gesichter sowie eine realitätsnahe Gestaltung von umgebender Fauna und Flora aus, die oftmals von einer verspielten Ornamentik gekennzeichnet ist (Abb. 6).

Die Künstler überwinden die bis dahin vorherrschende statuarische Strenge in der Figurendarstellung, die nunmehr in fließenden Bewegungen lebendig wirken (Abb. 7). Die Körperproportionen ähneln nicht mehr den kompakt-schweren und tektonischen Figuren eines Giotto, sondern sind schlank-überlängelt in einem eleganten S-Schwung aufgebaut.

Hierbei bewegen sie sich jedoch nicht wie die gotischen Gewandfiguren – etwa die gotischen Chorpfeilerfiguren im Kölner Dom – in einer entmaterialisiert-schwebenden Transzendenz, sondern zeigen durchaus einen Körperkern und bleiben im Diesseits verhaftet. Diese gewollt „schöne“ Anmutung war jedoch keineswegs nur Selbstzweck, sondern diente der Verherrlichung der göttlichen Botschaft – je kostbarer die Darstellung, desto erhabener das Narrativ.

Dennoch ist nicht von der Hand zu weisen, dass die Verehrung nicht mehr rein spirituelle Züge aufweist. Die durchaus weltliche „Schönheit“ der Madonnen verweist vielmehr ins Diesseits. Hierbei wurden – motiviert auch durch die apokalyptischen Erfahrungen während der Pestepidemie in der Mitte des 14. Jahrhunderts – neue Wege der Wirklichkeitsdarstellung gesucht. Die durch innige Frömmigkeit geprägte mystische Erfahrung des Andachtsbildes zu Beginn des Jahrhunderts (siehe auch Teil 1 der „Altkölner Malerei“) weicht zunehmend einer irdischen Darstellung des zeitgenössischen Schönheitsideals. Die Figuration wird körperlicher und verfeinerter, die Gewandung und Schmuckausstattung exklusiver bis ins Luxuriöse, und der Bildinhalt erzählt zunehmend diesseitige Geschichten (Abb. 7).

Dieser „Internationale Stil“ prägte nicht nur verschiedenste Kulturräume, sondern beeinflusste auch unterschiedlichste Gattungen – neben Tafelmalerei auch Skulptur (Claus Sluter mit dem Grabmal Philipps des Kühnen in Champmol in Burgund, Peter Parler in Böhmen), Buchmalerei (Melchior Broederlam), Goldschmiedekunst, das Textilhandwerk und die Glasmalerei. In Deutschland wirkten Meister Francke, Meister Bertram, Konrad von Soest und der Meister der Hl. Veronika, in Burgund Jacquemart de Hesdin und in Italien Stefano da Verona, Gentile da Fabriano und Lorenzo Monaco. Zu Recht kann Ende des 14. Jahrhunderts erstmals von einer „globalisierten Kunst“ gesprochen werden.

## Die Epoche des „Internationalen Stils“ in Köln

Die für die damalige Zeit immens schnelle Ausbreitung des Internationalen Stils in Europa erfolgte tendenziell von Süden nach Norden und von Westen nach Osten. Die großen Zentren im deutschsprachigen Bereich, somit neben dem Meister der Heiligen Veronika in Köln auch um Meister Francke in Hamburg und Konrad von Soest in Dortmund, wurden vornehmlich von der burgundischen Hofkultur geprägt. Auf lokaler Ebene war für Köln insbesondere der Austausch mit Westfalen und den Niederlanden von Bedeutung.

Zudem fällt die Periode des Internationalen Stils in die Zeit der Gründung der dritten Universität im deutschsprachigen Raum in Köln 1388 (nach Prag 1349 und Wien 1365), die – anders als bei anderen Universitäten – nicht auf Initiative eines Herrschers, sondern der Stadtbürgerschaft veranlasst wurde und sich in die Tradition der ansässigen Ordensschulen der Dominikaner, Minoriten und Karmeliten stellte. Ein weiterer für die Stadtentwicklung Kölns bedeutender Wendepunkt Ende des 14. Jahrhunderts war die Verabschiedung des Verbundbriefes von 1396, der als Kölner Stadtverfassung 400 Jahre bis zur Französischen Revolution Bestand haben sollte und den Rat der Zunft- und Gaffelvertreter als mächtigstes Gremium der Stadt etablierte.

Die alteingesessenen Patrizierfamilien, die als 15 sogenannte „Geschlechter“ in der „Richterzeche“ organisiert waren, hatten 1288 den Erzbischof Friedrich von Westerburg im Zuge von dessen Machtkampf mit Herzog Johann I. von Brabant um die Erbfolge Limburgs in der Schlacht bei Worringen größtenteils entmachteter. Doch schon hundert Jahre später wurden sie selber Opfer politischer Umwälzungen. Nun erhoben sich die einflussreichen Handwerker- und Kaufmannsfamilien gegen die Oligarchie der Geschlechter und regelten die Machtverteilung neu, indem ein Rat der Stadt gegründet wurde. In diesem Rat versammelten sich die Vertreter von 22 „Zünften“ der Handwerker und „Gaffeln“ der Kaufleute, denen beizutreten jeder Bürger der Stadt verpflichtet war.

In diesen halbjährlich neu zusammengesetzten Rat wurden 49 zwingend katholische Männer mit Bürgerrecht für jeweils ein Jahr entsendet, wobei die Gaffel der Weber die einflussreichste war. Doch auch die Gaffel der Künstler war vertreten – Stefan Lochner wird später der bekannteste dieser Ratsmitglieder sein.

Durch diese große Anzahl an amtierenden oder ehemaligen Ratsmitgliedern (die nach zwei Jahren Abstinenz erneut kandidieren durften), erweiterte sich die Oberschicht Kölns erheblich. Dies hatte zur Folge, dass um die Jahrhundertwende die Zahl an Stiftungen deutlich zunahm. Hierbei wurden immer häufiger ehemalige Goldschmiedearbeiten an Altären und in Kapellen durch Gemälde ersetzt. Der Markt für Tafelbilder wuchs somit genau zu dem Zeitpunkt, als sich der Internationale Stil in Köln etablierte.

Folglich kann über die Schreinsbücher der Stadt eine große Anzahl an Malerwerkstätten nachgewiesen werden, die aufgrund der hohen Kaufkraft der Kölner Eliten für die besten Künstler der Zeit aus dem flämischen, burgundischen und westfälischen Umfeld attraktiv waren. Dies ist nicht verwunderlich, war Köln im Mittelalter mit 40.000 Einwohnern die bevölkerungsreichste Stadt, noch vor London, Paris und Venedig. Hinzu kam die Lage am Rhein als wichtige Verkehrsader, das Stapelrecht, die Mitgliedschaft in der Hanse und das Handelsnetzwerk nach England. 1475 wurde Köln dann unter Kaiser Friedrich III. Freie Reichsstadt.



Abb. 8: Meister der Kleinen Passion: „Martyrium der zehntausend Christen“, Detail (um 1410, WRM 52 Köln)

Die Stadtvedute des Meisters der Kleinen Passion (Abb. 8) ist eine der frühesten Ansichten Kölns und zeigt deren Größe zur Zeit des Internationalen Stils Anfang des 15. Jahrhunderts. Tatsächlich sind hier einige Architekturen wie der Chor des neuen Doms und Groß St. Martin detailgenau wiedergegeben. Dennoch handelt es sich im Grunde um eine Adaption des „Himmlichen Jerusalem“, besteht Köln hier doch offenbar nur aus Kirchen und der mit vielen Toren versehenen Stadtmauer. Somit zeigt uns der Künstler eine Idealstadt mit konkreten Bezügen auf das reale Köln der Zeit.

Entgegen dieser hohen Dichte an herausragenden Künstlern sind deren Werke bis hin zu Stefan Lochner eine Generation später weder signiert noch chronologisch eindeutig zuzuordnen. Die Existenz und die Aufenthaltsdauer von Malern in Köln kann nur über deren Vermerke in Schreinsbüchern nachgewiesen werden, d. h. über deren Steuerbelastung und Grundbesitz. Somit weiß man heute ziemlich genau, welcher Künstler von wann bis wann in Köln gelebt und wo er Grundbesitz erworben hat (Abb. 9), doch man kann keines der Werke vor Lochner definitiv einem bestimmten dieser Künstler zuschreiben (und auch bei Lochner musste hierbei Albrecht Dürer nachhelfen) <sup>[2]</sup>. Selbst in der Generation nach Lochner bleiben die meisten Maler anonym.

Trotz der hohen gesellschaftlichen Stellung und des wirtschaftlichen Erfolgs sind auch die bedeutendsten Altkölner Meister unbekannt. Da das Kunstschaffen nach wie vor als Handwerk angesehen wurde, waren Signaturen oder Monogramme nicht üblich und in Köln auch noch in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts die Ausnahme, als andernorts Künstler wie Albrecht Dürer oder die Cranachs mit ihren Monogrammen bereits frühe Formen eines individuellen Markenlogos mit Copy Right kreiert hatten. Zudem können auch keine Verträge oder buchhalterische Eintragungen über die Kunstwerke nachgewiesen werden, anhand derer eine Identifizierung möglich wäre. Nordalpine Künstler traten im Mittelalter nur dann aus dieser Anonymität heraus, wenn sie sich im Gefolge eines Herrschers oder hohen Adligen bewegten.

Der Status eines ‚Handwerkers‘ lässt sich auch am Leistungskatalog einer damaligen Malerwerkstatt ablesen, der neben der Kunstmalerei auch das Ausmalen von Wänden und Decken sakraler sowie profaner Gebäude umfasste. Zudem wurde das dekorative Bemalen von Truhen und Schmuckkästchen, Fahnen, Vorhängen oder Fässern sowie das Fertigen von Tür- und Werbeschildern oder das Verzieren von Ledereinbänden, das Fassen von Skulpturen und das

Bemalen von Büchern angeboten <sup>[3]</sup>. Das kunstfertige und kostspielige Anfertigen von Tafel- und Leinwandmalereien war somit nur eine von vielen Tätigkeiten einer solchen Manufaktur.

Die mittelalterliche Kunstproduktion ist fast ausnahmslos Auftragskunst; Produktion auf Vorrat und damit auch die Serialität von Kunstwerken für einen freien Kunstmarkt gab es nur in Ausnahmen. Diese Form des Kunsthandels wird erst mit dem Wegfall kirchlicher und adliger Auftraggeber in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts marktbestimmend. Eine Folge solch rein bilateraler Geschäftsbeziehungen zwischen einem Künstler und einem bestimmten Auftraggeber ist der hohe Preis solcher Unikate, die – falls ein Stifter darauf dargestellt ist – auch von niemand anderem mehr nachgefragt werden. Aufgrund der mitunter sehr teuren Materialien (Lapislazuli, Blattgold, Purpur, Safran) und hohen laufenden Kosten für die großen Werkstätten und die in Köln sehr gut ausgebildeten Mitarbeiter kosteten solche Einzelanfertigungen ein kleines Vermögen.

So zahlte die Stadt für ein von Stefan Lochner als Geschenk für Kaiser Friedrich III. bemaltes Weinfass 40 Mark, den damaligen Preis für 40 Kühe. Bartholomäus Bruyn d. Ä. erhielt 1534 für seinen Xantener Altar 1 200 Mark, was dem Wert von fünf Wohnhäusern in Köln entsprach. Bei einer Arbeitszeit von fünf Jahren vermehrte sich sein Vermögen somit allein durch diesen einen Auftrag um ein Haus pro Jahr <sup>[4]</sup>.

Entsprechend rekrutierte sich die Auftraggeberschaft auch aus finanzkräftigen Universitätsprofessoren, Ratsherren, Zunftvorstehern, Stiftsherren und -damen, hohen kirchlichen Würdenträgern, Patrizierfamilien und dem höheren und niederen Adel aus der Stadt und dem Umland, vornehmlich den Fürsten und Grafen von Brabant, Limburg, Kleve und Jülich (der Export Kölner Kunst war durchaus erlaubt, der Import auswärtiger Erzeugnisse in die Stadt hingegen nicht).

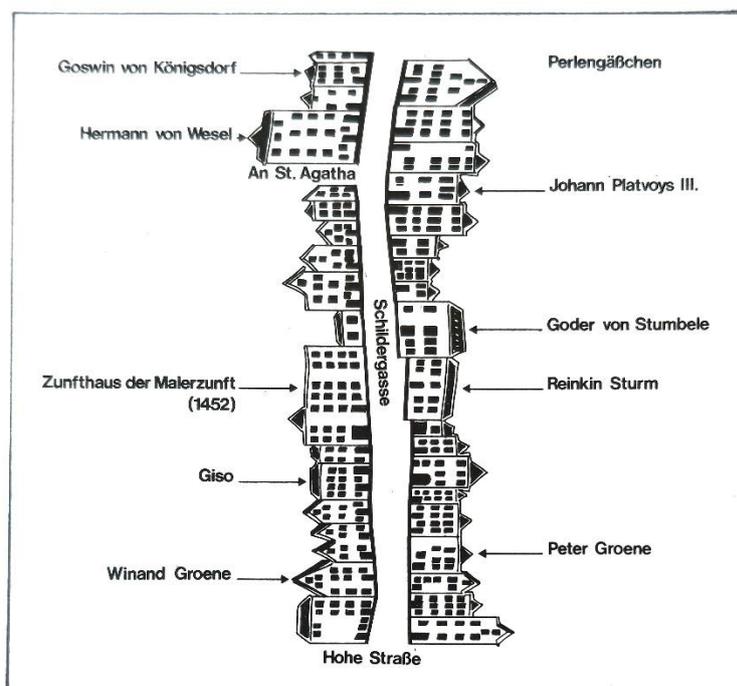


Abb. 9: Lageplan der Schildergasse im Mittelalter <sup>[D]</sup>

Die Gaffel der Schilderer (Schilderer = Maler), der neben der Zunft der Maler auch die der Sattler und der Glaser angehörte, hatte ihr Zunfthaus an prominenter Stelle auf dem ehemaligen römischen Decumanus maximus (Ost-West-Achse) – der nach ihr noch heute so benannten Schildergasse.

An dieser Straße, die am östlichen Ende auf die Hohe Straße, den römischen Cardo maximus (Nord-Süd-Achse) trifft, hatten viele Künstler auch ihre privaten Wohnhäuser (Abb. 9).

Tatsächlich können für den Zeitraum des Weichen Stils nahezu zwanzig Maler konkret in Köln nachgewiesen werden und viele von ihnen lebten auf der Schildergasse. Diese Konzentration vieler Maler an einem Ort vereinfachte eine organisierte Zusammenarbeit, führte aber auch dazu, dass jeder den anderen genauestens kontrollieren konnte. Aufgrund des bevorzugten Wohnortes konnten diese Künstler somit weder prekär noch unbekannt gewesen sein <sup>[5]</sup>; einige von ihnen waren sogar Ratsherren. Bei diesen Malern, von denen sicherlich auch einige in dieser Schrift mit ihrem Notnamen erwähnt werden, befinden sich u. a. Tilman Eckardi, Peter Groene, Johan Platvoys II., Cono Wunne, Adam de Turne, Hermann Wynrich von Wesel, Johann Walter, Jakob von Lustorp, Peter von Nörvenich, Johann von Münstereifel, Johann Eckart, Goswin von Koyningstorp, und vor allem Meister Wilhelm von Herle, dem angeblich zu Beginn des Weichen Stils „*besten Maler in deutschen Landen*“ <sup>[2]</sup>.

Mitunter wurden die Wohnhäuser über mehrere Generationen in einer Familie vererbt oder ein Schüler heiratete die Witwe seines Meisters und bewahrte somit sowohl die Werkstatt als auch den Grundbesitz. Einige der genannten Künstler waren zu enormem Reichtum gekommen und hatten Eigentumsrechte an mehr als einem Dutzend Wohnhäuser.

Die Organisation in den jeweiligen Zünften war streng geregelt. In der Zunft der „Schilderer“ waren neben den Tafelmalern auch die Buch-, Dekorations- und Wandmaler (Freskanten) vereint, während die Glasmaler und die gewöhnlichen Anstreicher anderen Zünften angehörten. Die – kostenpflichtige – Aufnahme in die Zunft (vier Mark und fünf Liter Wein) war für jeden Künstler obligatorische Voraussetzung zur Ausübung seines Berufs. Die Zunft vertrat somit die Interessen der in ihr organisierten Mitglieder gegen Konkurrenz von außerhalb der Stadt. Kein Nichtmitglied konnte Kunstwerke nach Köln verkaufen oder Aufträge aus der Stadt annehmen (und Mitglied konnten nur Bürger mit Kölner Stadtrecht werden).

Zudem regelte die Zunftordnung aus dem letzten Drittel des 14. Jahrhunderts die Ausbildung der Lehrlinge (zunächst vier, ab 1449 dann sechs Jahre), Betriebsgröße und Arbeitszeiten, den Ankauf von Farbpigmenten und anderen Materialien, die Aufnahmeregularien der Zunft und die Auswahl ihrer Vertreter im Rat der Stadt <sup>[5][6]</sup>. Des Weiteren wurden strenge Anforderungen an die handwerkliche Qualität von Malern definiert, die um Aufnahme in die Zunft baten. Eignungsprüfungen vor Beginn der Lehre und abschließende Qualitätsprüfungen waren vorgesehen. Zuwiderhandlungen gegen die Regeln der Zunftordnung wurde mit hohen Bußgeldern belegt. Da Köln ein ökonomischer, spiritueller und kultureller Magnet mit einem großen Einzugsbereich war, wurde die Aufnahme externer Lehrlingsanwärter bewusst erschwert und verteuert, um die eigenen Handwerker vor diesem hohen Konkurrenzdruck zu schützen.

Tatsächlich fehlen jedoch Vorgaben zur Größe einer Werkstatt, der Anzahl der Lehrlinge oder der Preisfindung für Kunstobjekte. Eindeutig festgeschrieben waren jedoch Regelungen für den in Köln so geschätzten Goldgrund – alles, was vorgab vergoldet zu sein, musste auch aus Gold bestehen und durfte dieses nicht etwa durch die Verwendung von Safran imitieren. Zudem sahen die Zunftregeln vor, dass kein Meister einem anderen Lehrlinge abwerben durfte oder bestimmte Materialien so hortete, dass er anderen damit die Arbeitsgrundlage entzog. Detailliert festgeschrieben waren auch die regelmäßigen Zunftbeiträge der Mitglieder und deren Verwendung, beispielsweise in einer Rentenkasse für alternde Künstler und deren Familien <sup>[5]</sup>.

## Die Hauptvertreter des Weichen Stils in Köln



Abb. 10: Meister der Hl. Veronika: „Die Hl. Veronika mit dem Schweißstuch Christi“ (ca. 1425, Alte Pinakothek München)

Der ebenfalls nur mit einem Notnamen belegte **Meister der Heiligen Veronika**, dem zehn eigenhändige Arbeiten zugeschrieben werden <sup>[7]</sup>, gilt als wichtigster Vertreter des Internationalen Stils in der Altkölner Malerei. Der Veronika-Meister hat wahrscheinlich Lehr- und Wanderjahre in Paris und Dijon verbracht. Mit der französischen und burgundischen Hofkunst vertraut, war er von 1395 bis 1415 mit seiner Werkstatt in Köln tätig und schuf u. a. das berühmte Veronika-Triptychon für St. Severin in Köln, dessen Mitteltafel „Die Heilige Veronika mit dem Schweißstuch“ (Abb. 10) heute in der Alten Pinakothek in München ausgestellt ist.

Obwohl er neben Konrad von Soest und Meister Francke als bedeutendster deutschsprachiger Maler seiner Zeit gilt, bleibt er als Person anonym; Vermutungen, ihn mit Hermann Wynrich von Wesel gleichzusetzen, bleiben laut Zehnder Spekulation <sup>[8]</sup> <sup>[7]</sup>.

Das Vera Ikon „Die Hl. Veronika mit dem Schweißstuch“ (Abb. 10) zeigt ein Acheiropoieton, somit ein Kultbild, welches nicht von Menschenhand geschaffen wurde, sondern eigenhändig von einem Heiligen angefertigt wurde oder wundersam aus dem Himmel auf die Erde kam. Solche Vera Ikon-Darstellungen können ebenso wie die historisch älteren Mandyllion-Motive der Ostkirche als selbständig handelnde Wesen aktiv in irdische Ereignisse eingreifen (Wunder bewirken, Schlachten entscheiden) oder auf Eingriffe von Menschen reagieren (weinen, bluten). Es handelt sich folglich um authentische Reliquien, im Falle des Vera Ikons um einen von Jesus angefertigten Gesichtsabdruck seiner selbst für die Hl. Veronika – eine der Klagefrauen am Kreuzweg – aus dem frühen 13. Jahrhundert, beim Mandyllion ein solcher – jedoch ohne Dornenkrone – für den kranken König Abgar von Edessa aus dem Frühmittelalter <sup>[9]</sup> <sup>[19]</sup>.

Das bemerkenswerte Kompositionsschema kombiniert eine zentral-vertikale Achse durch die Gesichter Mariens und Christus – welche das Werk symmetrisch in zwei Hälften teilt – mit Dreiecken und Vierecken zu einer austarierten Bildtektonik. Der obere Abschluss des Schweißstuchs bildet mit dem Kopf der Gottesmutter ein Dreieck, welches in seiner Größe und

Orientierung von den beiden Engelgruppen und dem Haupt Christi wiederholt wird. Das Schweiß Tuch selbst spannt ein Viereck auf, ebenso wie der darüber befindliche Goldgrund. Der Künstler verbindet diese geometrischen Motive mit sich wiederholenden Farbakzenten.

So spiegelt sich das Weiß des Schweiß Tuchs in Marias Untergewand, das Rot ihres Obergewandes im Fliesenboden und das Gold des Hintergrundes in den Verzierungen des Schweiß Tuchs. Die Symmetrie des Bildaufbaus wird auch durch die spiegelbildliche Ausrichtung der je drei Engel umfassenden Figurengruppen in den unteren Bildecken unterstützt. Auch die klare Bedeutungsperspektive vom übergroßen Haupt Christi über die Figur Mariens bis zu den kleinen Engeln unterstreicht die Bildaussage.

Der Bühnenraum ist schmal und der Goldgrund verweigert jede Tiefenwirkung, sodass die Szenerie direkt vor dem Betrachter abläuft; das Schweiß Tuch drängt sich dem Publikum entgegen und schafft eine für Gläubige erstaunliche Nähe zu diesem Heiligtum. Die Präsenz des Tuches ist derart dominant, dass man versucht ist, das Gemälde selbst als das Heiligtum anzusehen. Hierzu trägt auch die Reduktion der Bildmotive auf das Wesentliche bei. Entsprechend der beruhigten Komposition erscheinen auch die Antlitze von Christus und Maria ausgeglichen ruhig, emotional zugewandt, Trost und Hoffnung spendend, beinahe liebevoll-zärtlich. Insgesamt erreicht der Veronika-Meister ein Höchstmaß an kontemplativer Andacht und transzendenter Meditation.

Neben dem Veronika-Motiv schuf der Meister der Hl. Veronika Mariendarstellungen, die Passion Christi und Sacra-Convorsazione-Bilder. Ähnlich dem Vera Ikon (Abb. 10) ist auch die „Muttergottes mit der Wickenblüte“ (Abb. 1, S. 2) ein ikonisches Werk des Veronika-Meisters für die Altkölner Malerei des Weichen Stils. Es zeigt auf seiner Mitteltafel aus Nussbaumholz Maria als monumentale Halbfigur vor einem punzierten Goldgrund. Im Gegensatz zu den beiden Eichenholz-Seitentafeln steht Maria nicht auf einem Bühnenraum, sodass die Mitteltafel keinerlei Verräumlichung aufweist. Das gedämpfte, wenig buntfarbige Kolorit wird von bis ins Schwarze abgestuften Brauntönen dominiert und verweist auf byzantinische Traditionen.

Die Muttergottes ist formatsprengend an drei Bildrändern angeschnitten und scheint somit in den Betrachtterraum einzutreten, jegliche Distanz zwischen der Figur und dem Publikum ist aufgehoben. In der linken Hand hält sie mit der Wickenblüte ein Mariensymbol, während das Jesuskind auf ihrer Rechten sitzt. Der Knabe umspielt seinerseits mit seiner rechten Hand das Kinn seiner Mutter und schaut sie erwartungsvoll an. Damit demonstriert diese Madonnendarstellung des Eleusa-Typus die innige Vertrautheit und liebevolle Nähe zwischen Mutter und Kind <sup>[10]</sup>. Diese emphatische Darstellung der Heiligen wird von der außerordentlich zarten Valeurmalerei der Inkarnate unterstützt.

Eine vergleichbare Darstellung des Meisters der Heiligen Veronika findet man auch bei der „Madonna mit der Erbsenblüte“ im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg. Gemäß dem Ideal des Weichen Stils sind die Figuren in sanft fließende Gewänder gehüllt und Maria ist mit hoher Stirn, gerader, schmaler Nase und einem lieblichen Gesichtsausdruck gestaltet.

Untersuchungen zur Händescheidung bei bestimmten „Meistern“ zugeschriebenen Werken konnten bei der „Muttergottes mit der Wickenblüte“ nachweisen, dass hier mindestens drei, ggf. auch bis zu fünf verschiedene Künstler zusammengearbeitet haben, wahrscheinlich drei unterschiedliche Punzierer und zwei Maler. Einer davon könnte auch der Meister von St. Laurentz

gewesen sein <sup>[2]</sup>. Letzterer gilt auch als möglicher Schöpfer von „*Die heilige Veronika mit dem Schweißstuch*“, womit der Meister der Hl. Veronika das ihn bezeichnende Kunstwerk womöglich gar nicht selbst geschaffen hätte <sup>[2]</sup>. Tatsächlich muss von einer langjährigen Zusammenarbeit der beiden Meister ausgegangen werden.

„*Der kleine Kalvarienberg*“ (Abb. 11) auf Eichenholz vereint die große Anzahl von 38 Figuren auf relativ kleinem Bildgrund. Dennoch entwickelt sich kein unüberschaubares Wimmelbild, da die Gesamtkomposition durch die drei vertikalen Achsen der Kreuze und die in zwei horizontalen Ebenen positionierten Figurengruppen klar gegliedert bleibt.



Abb. 11: Meister der Hl. Veronika: „Der kleine Kalvarienberg“ (um 1400, 50,5 x 37,5 cm, WRM 11 Köln)

Innerhalb dieser das Bild ordnenden Strukturen verortet der Veronika-Meister mehrere individuell gestaltete Personengruppen, die – zusammen mit der Engelschar im Goldgrund – eine fein ponderierte Komposition ergeben und sich beidseits bis über den rechten und linken Bildrand entwickeln.

Links unten versammeln sich die blau gewandete Maria mit ihren beiden Halbschwestern und die rot gekleidete Maria Magdalena. Darüber prüft der blinde Longinus mit der Lanze, ob Christus bereits tot ist, während direkt unter dem Kreuz Stephaton Jesus den Essigschwamm reicht.

Zwischen Christus und dem bösen Schächer rechts versammeln sich Berittene um den Guten Hauptmann mit dem Spruchband. Schließlich komplettieren die würfelspielenden Soldaten unten rechts die Gesamtkomposition, bei der vier Personengruppen um den zentralen Stephaton herum angeordnet sind. Dieser Kalvarienberg gilt als eine der ersten Darstellungen einer ‚Kreuzigung im Gedräng‘. Auf ansteigendem Gelände verteilen sich die Personen zudem in einem Raum, der zwar schon eine gewisse Tiefenentwicklung andeutet, gleichzeitig jedoch noch übereinander gestaffelt wirkt. Damit entwickelt sich sein Tiefenraum noch nicht so kohärent wie

zeitgleich bei Konrad von Soest und seinem „Wildunger Altar“ (Abb. 12), dessen Kreuzigungsszene zwar ebenfalls noch keine korrekte, aber doch eine der Realität schon sehr angenäherte Perspektive zeigt.



Abb. 12: Konrad von Soest: „Wildunger Altar“, Detail (1403, Stadtpfarrkirche Bad Wildungen) [E]

Beim Veronika-Meister findet man wesentlich differenzierter und individuell-physiognomischer ausgearbeitete Gesichter mit stärkeren Emotionen und Befindlichkeiten als bei anderen Meistern seiner Zeit, allerdings zeigen selbst die übelsten Schergen keine pathognomisch-krankhaften Züge. Zudem bleiben die Gesten entsprechend dem Weichen Stil eher zurückgenommen. Trotz der intensiven Dramatik der Handlungen bleiben nicht nur die Gewänder, sondern auch die einzelnen Personenkompositionen mehr ineinanderfließend als kontrastierend.

Ebenso weich fließend verteilen sich die Gewandfalten der Standfiguren über den Boden als auch der Berittenen über die Rücken der Pferde (Abb. 13). Wie keinem anderen Maler seiner Zeit gelingt es dem Veronika-Meister in diesem Werk, die exquisite Prachtentfaltung der halbkreisförmig angeordneten Figuren unter dem Kreuz hervorzuheben, unter denen sich der blinde Longinus mit der Lanze und der Gute Hauptmann mit dem Spruchband befinden.



Abb. 13: Detail aus Abb. 11

Die feine Ausarbeitung der zeitgenössischen Kleidung – das edle Material mit golddurchwirkten Brokatgewändern und kunstvoll verzierten Rüstungen – sowie der Pferde verweist nicht nur auf die Eleganz des höfischen Stils, sondern lässt auch ein neues Niveau der Wirklichkeitsdarstellung erkennen. Typisch für den Weichen Stil bleiben diese Gewänder jedoch noch relativ flach und bilden wenig Volumen aus.



Auch erscheinen die einzelnen Physiognomien individuell gestaltet und lassen reale Vorbilder vermuten. So nimmt Zehnder an, bei dem Guten Hauptmann könne es sich um den realen Kaiser Sigismund handeln <sup>[10]</sup>.

Für die Altkölner Malerei typische Stilmittel zur Steigerung der höfischen Prachtentfaltung sind erhaben geformte und vergoldete Applikationen, wie sie bei Abbildung 14 an einem festlich geschmückten Pferd zu finden sind, als auch aufwendige Niello-Punzierungen des Goldgrundes innerhalb der mit Namen versehenen Nimben in Abbildung 15.

Abb. 14: Kölnisch: „Der große Kalvarienberg“, Detail (1415 – 1420, WRM 353 Köln)

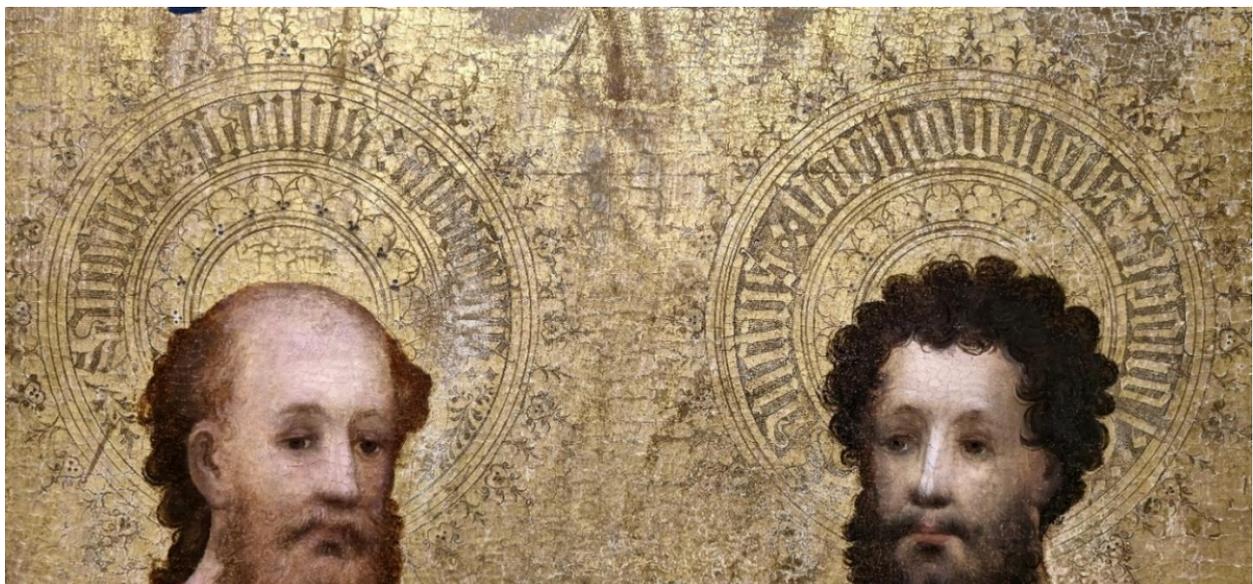


Abb. 15: Meister der Hl. Veronika: „Christus am Kreuz mit Heiligen“, Detail (um 1415, WRM 14 Köln)

Tatsächlich findet man im gesamten Bestand der Altkölner Malerei vergoldete Hintergründe ausschließlich auf Innenseiten; alle Außenseiten der Seitentafeln zeigen dagegen farbige Hintergründe. Dies verweist zum einen darauf, dass der `heilige` Goldgrund zu bestimmten Zeiten oder Anlässen verdeckt werden sollte, und zum anderen, dass alle Tafeln mit Goldgrund auch Seitentafeln gehabt haben müssen, da ein Abdecken ansonsten nicht möglich gewesen wäre <sup>[11]</sup>.

Ein weiteres in Köln häufig verwendetes Attribut zur Nobilitierung der Darstellung ist der in mehreren konzentrischen Kreisen dreidimensional-erhaben angelegte Nimbus bei weiblichen und männlichen Heiligen (Abb. 16). Mittels Pastiglia-Technik wurden die kreisrunden Nimben aus zusätzlicher Grundiermasse mit Schablonen wulstförmig aufgetragen <sup>[18]</sup>. Diese Dreidimensionalität findet ihren Höhepunkt in komplett aus Holz gefertigten, vollplastischen Köpfen (Abb. 17), die an ein Relief erinnern und aufgrund der eher einfachen Malerei mutmaßlich von einem Holzschnitzer und nicht von einem Maler gefertigt wurden. Geht der Betrachter an der Tafel vorbei, die wahrscheinlich über Kopfhöhe des Publikums angebracht war, dann scheinen sich die Köpfe aufgrund der Schattenwanderung hin und her zu bewegen. Dadurch steigert der Künstler die Dramaturgie und Emotionalität der Bildwahrnehmung und somit die mystische Erfahrung des Betrachters erheblich.

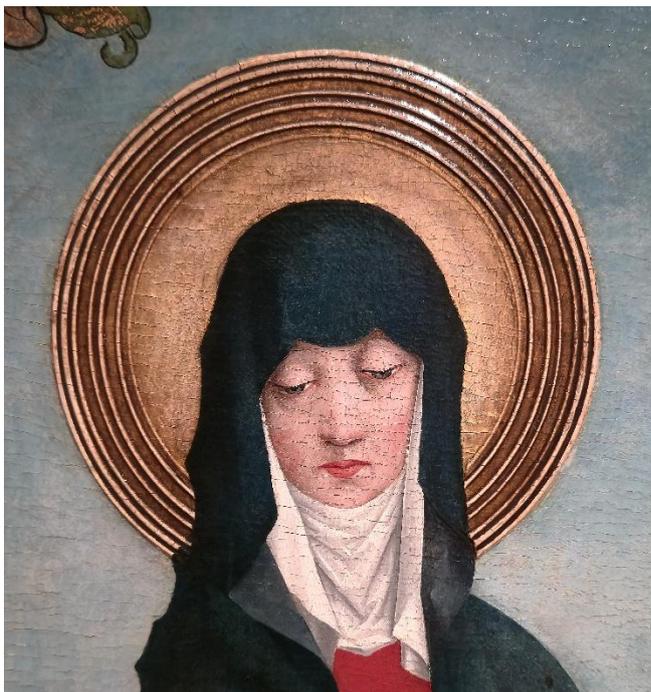


Abb. 16: Kölnisch: „Christus zwischen Maria und Johannes“, Detail (um 1465, WRM 108 Köln)

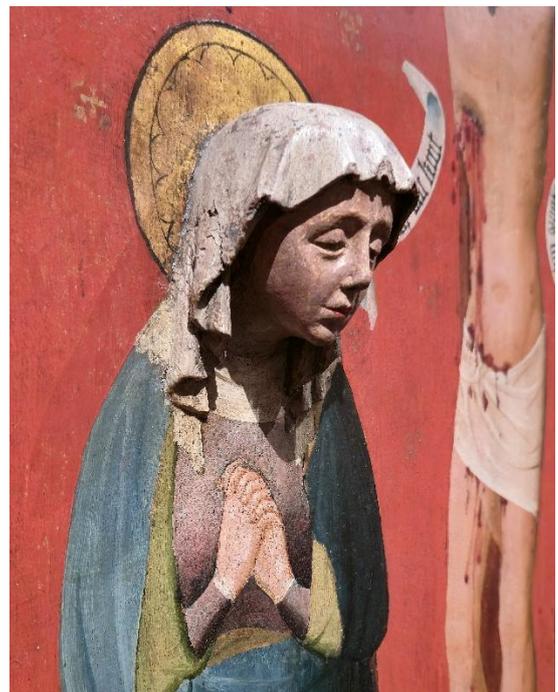


Abb. 17: Kölnisch: „Christus zwischen Maria und Johannes“, Detail (um 1430, WRM 57 Köln)

Die „*Maria im Paradiesgarten*“ des **Meisters von St. Laurenz** (Abb. 18) repräsentiert die Merkmale dieses Stils in besonderem Maße. Vor einem prachtvoll vergoldeten und punzierten Hintergrund sitzt Maria entspannt in leicht nach vorne gebeugter Sitzposition und achtet darauf, dass der mit den beiden Engeln auf einem Psalterium (Urform der Zither) spielende Jesusknabe vor lauter Übermut nicht von ihrem Schoß fällt. Diese intime Handlung und die lockere Haltung der beiden unterscheidet sich deutlich von der statuarischen Strenge tradierter Darstellungen Mariens als Hodegetria oder Nikopoia und weist neben religiöser Symbolik eine genrehafte und idyllische Motivik auf. Solche in Köln beliebten Darstellungen dienten der privaten Andacht.

Maria wird hier keineswegs als Himmelskönigin oder Siegbringende, sondern als einfühlsame Mutter gezeigt, die sich am Spiel ihres Kindes erfreut. Außerordentlich prachtvoll ist jedoch die Ausstattung Mariens. Der besonders große Nimbus ist nicht nur – so wie auch der des Jesusknaben – kunstvoll punziert, sondern umfängt zudem eine mit weißen Edelsteinen übersäte Krone auf ihrem Haupt. Auch das Gewand, welches in den für den Internationalen Stil typischen

weichen Falten ohne Knicke oder Brüche sanft über den Boden fließt, ist in kostbarem Blau gehalten, welches in feinmalerischer Manier alle Töne der Gegenstandsfarbe abdeckt und in exquisiten Valeurs von tiefem Dunkelblau bis beinahe zur Weißhöhung aufhellt. Damit erzielt der Künstler Volumen, Tiefe und eine nahezu haptische Präsenz; aufgrund seiner malerischen Mittel kann er auf zeichnerisches Binnenlineament gänzlich verzichten.

Maria erscheint als sehr junge Frau, mit hohem Haaransatz, gerader, schmaler Nase, hellem Inkarnat, leicht geneigtem Kopf und einem lieblichen Lächeln. Der durch das Wissen um Jesu´ Schicksal entrückte und leidende Gesichtsausdruck weicht hier einem frohen und liebevollen Lächeln. Dieses Lächeln ist warmherzig, ungekünstelt und unbelastet von der schweren Prüfung, die beiden bevorsteht. Es entspricht der unbefangenen Freude einer höfischen Dame der Zeit, die ihrem Neugeborenen beim Spielen zuschaut. Der leicht gewölbte Bauch zeigt keine Schwangerschaft, sondern spiegelt das Schönheitsideal der Zeit. Diese Tendenz zum Realitätsbezug zeigt sich auch in der immer häufiger von den Künstlern gewählten Darstellung von zeitgenössischer Kleidung (Abb. 7, S. 6). Doch trotz dieses Wirklichkeitsbezuges in der Ikonografie bleiben die Mariendarstellungen idealisiert und zeigen keine Realporträts.



Abb. 18: Meister von St. Laurenz: „Maria im Paradiesgarten“ (um 1420, 19 x 15 cm, WRM 361 Köln)



Abb. 19: Kölnisch: „Maria mit dem Kind im Paradiesgarten“ (um 1420, 18 x 12,5 cm, WRM 337 Köln)

Auch die Farbgebung der Engel ist herausragend, weisen die Flügel doch beeindruckende Komplementärkontraste von Rot/Grün und Blau/Orange auf, die sich in satten Farbtemperaturen eindrucksvoll vor dem ansonsten dominierenden Goldgrund behaupten. Dieses Feuerwerk an Kolorit wird durch das intensive Grün der Wiese vervollkommen, die so detailliert und realistisch dargestellt ist, dass jede einzelne Pflanze mit ihrer Art bestimmt werden kann. Das zeitgleich

geschaffene Andachtsbild mit einem Paradiesgarten (Abb. 19) bestätigt die Stilmerkmale der Altkölner Malerei im „Weichen Stil“, auch wenn bei diesem Künstler sowohl das Gewand mit seinen geknickten Falten als auch das Gesicht der Maria nicht die Meisterschaft erreichen wie beim Meister von St. Laurenz. Beiden gemein ist jedoch die Betonung des menschlich-seelischen vor dem metaphysisch-entrückten der vorhergehenden Stilepoche in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts. In der Komposition scheint alles zu fließen und ineinander zu gleiten, harte Kontraste oder unharmonische Farbakzente sind nicht zu finden.

Beide Versionen der im Grünen verweilenden Madonna verweisen auf die bescheidende Demut der Gottesmutter (Madonna del' umiltà der italienischen Trecento-Malerei) sowie die Jungfräulichkeit der in einem geschlossenen Garten (Hortus conclusus) sitzenden Maria. Die höfische Staffage sowie die naturgetreue Flora verleihen der Darstellung neben andächtiger Spiritualität auch einen dekorativen Wert und verweisen bereits auf Stefan Lochners Höhepunkt der „Madonna im Rosenhag“. Die im Böhmisches „Schöner Stil“ genannte Malweise ist tatsächlich `schön` anzuschauen, auch wenn die Nelke in Mariens Hand als Passionsymbol bereits die Nägel der Kreuzigung ankündigt <sup>[12]</sup>.

Trotz dieser hohen Meisterschaft des Meisters von St. Laurenz (1415 – 1430 in Köln tätig) in der naturalistischen Naturdarstellung sowie der Valeurmalerei in den Gewändern erscheint die Tiefenentwicklung des Bildraumes insgesamt noch unbeholfen. Die Gruppe befindet sich in einem als Hortus conclusus angelegten Garten, dessen seitliche Begrenzungen zwar in gegenläufigen Diagonalen eine Zentralperspektive andeuten, tatsächlich jedoch viel zu steil nach oben streben; die Perspektive klappt nach oben, statt kohärent in eine realistische Tiefe zu leiten.

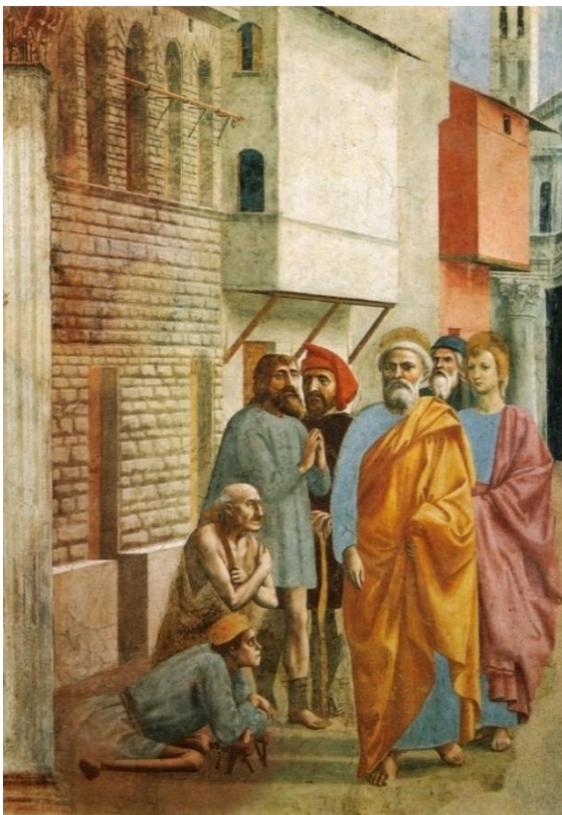


Abb. 20: Masaccio: „Petrus heilt Kranke mit seinem Schatten“ (1425, Brancacci-Kapelle Florenz) <sup>[F]</sup>

Welches Niveau die perspektivische Darstellung mit kohärenter Tiefenraumentwicklung in Norditalien bereits erreicht wurde, zeigt Masaccios nahezu zeitgleich geschaffene Stadtansicht in Abbildung 20.

In der kunstvollen Gestaltung der Figuren und Gewänder steht der Meister von St. Laurenz und vermeintliche Schüler des Meisters der Heiligen Veronika dem großen Meister aus Florenz jedoch in nichts nach. Zudem zeigt ein Vergleich mit dem zeitgleich in Köln tätigen Meister der Passionsfolgen (Abb. 24, S. 22), dass die perspektivisch korrekte Tiefenraumwiedergabe durchaus in Köln bekannt war. Insofern kann vermutet werden, dass der Meister von St. Laurenz diese in seinem Andachtsbild gar nicht beabsichtigte. Vielleicht sollte die Mystik der Bildaussage nicht durch eine allzu naturalistische Darstellung relativiert werden.

Der **Meister der Kleinen Passion** gilt neben dem Veronika-Meister als Hauptvertreter der Altkölner Malerei um die Jahrhundertwende. Seine „*Kleine Passion*“ (Abb. 21) lässt einen betont erzählerischen Malstil erkennen, bei dem in der linken Bildabfolge Jesus jeweils in zwei Narrativen pro Motivtafel erscheint. Zeitlich aufeinanderfolgende Handlungen werden in einer Momentaufnahme verklammert, was eine Neuerung im Köln dieser Zeit darstellt.

Der Bildraum bleibt bei diesem Künstler noch auf einen relativ begrenzten Bühnenraum reduziert, hinter dem Vordergrund erscheint lediglich ein unbestimmt endender Mittelgrund. Die mittlere linke Tafel lässt die offensichtlich im Außenraum stattfindende Handlung auf einem gekachelten Fußboden stattfinden, der zwar perspektivische Linienführung aufweist, jedoch abrupt vor einem gotischen Himmel endet, der eher wie ein Bühnenvorhang denn wie ein dreidimensionaler Luftraum wirkt.

Somit ist seine Raumbildung noch deutlich reduzierter als bei den Werken des Meisters der Passionsfolgen (Abb. 24, S. 22) und des Meisters des Wasservass'schen Kalvarienbergs (Abb. 28, S. 25) circa zehn Jahre später. Typisch für seine Malweise ist die eher ungewöhnliche Verwendung von Leinwand anstatt Holzplatten sowie – als direkte Folge dieses Materialwechsels – der Verzicht auf eine Vergoldung des Hintergrundes.

Hervorragende Meisterschaft beweist der Meister der Kleinen Passion bei der Gestaltung der Gewänder der beiden zentralen Figuren Maria und Engel der Verkündigung. Der üppige Faltenverlauf Mariens bedeckt in weich fließenden Schüsselfalten einen Großteil des Bodens, während das wehende Gewand des Engels eine ideale Projektionsfläche für eine variantenreiche Faltengebung bietet.



Abb. 21: Meister der Kleinen Passion: „Die Kleine Passion“ (1410-1420, WRM 38-45 Köln)

Auffällig an dieser heiligen Szene ist die Anordnung von verschiedenen Büchern – geöffnet, geschlossen und unordentlich übereinanderliegend – in einer Art Sekretär, die einen starken Realitätsbezug in das Motiv einfließen lassen und beinahe genrehaft wirken.

Anhand der Schrägen in diesem Motiv zeigt sich, wie weit die Perspektive in Nordeuropa zu dieser Zeit entwickelt war. Verlängert man die Fugen des Fliesenbodens in die Ferne, dann treffen sich die meisten in einem gemeinsamen Punkt im linken Hüftbereich des mittleren, blassrosa gewandeten Schergen (X in Abb. 22); andere hingegen treffen sich zwar in gleicher Höhe, jedoch weiter links vor Pilatus.

Somit wird ersichtlich, dass der Meister der Kleinen Passion die Idee eines gemeinsamen Fluchtpunktes zumindest ansatzweise umzusetzen weiß. Erheblich schwer fällt ihm jedoch die Einbeziehung anderer Motive der Tafel in diese Tiefenentwicklung. Betrachtet man die Linienführung des Thrones am linken Bildrand, dann verlaufen die drei Linien des Podestes parallel zueinander, bilden somit keinen Fluchtpunkt, während die Linienführung der Dachkonstruktion nach rechts sogar auseinanderläuft. Von Masaccios perfekter Zentralperspektive wenige Jahre später ist die Altkölner Malerei noch weit entfernt, selbst eine korrekte Linearperspektive ist hier noch nicht erkennbar.



Abb. 22 und 23: Details des rechten und linken Seitenflügels von Abb. 22 (1410-1420, WRM 38-45 Köln)

Eine durchaus nachvollziehbare Tiefenraumentwicklung gelingt dem Künstler jedoch bei der darüber befindlichen Szene im Garten Gethsemane am Ölberg. Die von einem nahezu kreisrunden Zaun eingehegte Landschaft entwickelt einen kohärenten Vorder- und Mittelgrund, der durch eine subtile Licht-/Schattenführung plastisch unterstützt wird. Auch die Figurenstaffage entwickelt sich mit maßstabsgerechter Verkürzung nachvollziehbar von vorne nach hinten; lediglich Christus zeigt noch eine leichte Bedeutungsperspektive.

Auf den beiden Tafeln des rechten Seitenflügels hingegen sind die Perspektiven nicht stimmig, verbreitert sich der Sarg doch nach hinten anstatt sich zu verjüngen und die Figuren, die Christus in den Sarkophag betten, sind kleiner als die dahinter versammelten. Gleiches gilt für den die Leiter hinaufeilenden Schergen, der viel zu klein erscheint. Kann man im unteren Motiv noch eine Bedeutungsperspektive vermuten, welche die Heiligen größer erscheinen lässt, ist dies im oberen Thema nicht so eindeutig, da hier auch Figuren ohne Nimbus viel größer als der Scherge erscheinen.

Die Heiligen wirken entsprechend der Intention des 'Höfischen' Stils trotz des schrecklichen Geschehens um sie herum immer elegant-schwungvoll in Szene gesetzt, ähnlich adligen Damen bei einem höfischen Ereignis kunstvoll drapiert. Auffallend bei diesem Meister des Weichen Stils ist jedoch die eher unüblich drastische Darstellung einiger Passionsszenen, so bei den Schächern auf der mittleren linken Tafel (Abb. 21 und 22) sowie der stark gestischen Figur, die während des Annagelns die Leiter hinaufeiht und somit als Negativfigur gekennzeichnet ist (Abb. 21 und 23). Der Meister der Kleinen Passion arbeitet somit bereits mit einer Vorstufe spätgotischer Bedeutungsfiguren, welche neben der gesteigerten Gestik auch durch eher hässliche oder exotische Physiognomien und mit aggressiven Fehlfarben dargestellt werden. Solche Ansätze findet man bereits bei den würfelspielenden Soldaten des Veronika-Meisters (Abb. 11, S. 13), ein gesteigerter Realitätsbezug wird somit sichtbar.

Vergleichbare Motive in den Werken zeitgleicher Kölner Meister bleiben hier doch bei einer abgeschwächten, weniger realistisch-brutalen Darstellungsweise. Die weit geöffneten Figuren mit ausholenden Armen und Beinen sowie die Aggressivität und deutliche Befindlichkeiten ausdrückende Mimik des weiß gekleideten Schergen (Abb. 22 unten) sind im Weichen Stil ungewöhnlich und verweisen bereits auf die zunehmende Mimese der Wirklichkeit im weiteren Verlauf des 15. Jahrhunderts. Auch bleibt die individuelle Unterscheidbarkeit der einzelnen Figuren die Ausnahme, im Internationalen Stil bleiben die Figuren typenhaft.

Aufgrund der stärkeren Verräumlichung, den energischeren Handlungsabläufen und den Simultandarstellungen mehrerer Szenen auf einer Tafel auf dem linken Seitenflügel und den monothematischen Motiven, den beruhigten Gesten und der reduzierten Raumbildung auf dem rechten Seitenflügel wurde eine Händescheidung dieses Werkes diskutiert <sup>[8]</sup>. Aktuell bezeichnet das Wallraf-Richartz-Museum die Tafeln insgesamt als ein Werk des Meisters der Kleinen Passion.

Mit einer Abfolge von 31 Bildmotiven auf knapp 5 Quadratmetern Malgrund gestaltete der **Meister der Passionsfolgen** mit dem „*Leben und Leiden Christi*“ (Abb. 24) nicht nur ein Spätwerk des Weichen Stils, sondern auch das größte erhaltene Gemälde Kölner Provenienz aus dieser Epoche überhaupt. Um die gewaltigen Ausmaße dieses vier Meter breiten Werkes zu realisieren, benutzte der Künstler als Malgrund Leinwand anstatt die üblichen Holztafeln – eine durchaus

moderne Technik in dieser Zeit. Die Bearbeitung erfolgte wie bei Holzplatten zunächst mit einer weißen Grundierung, auf der in vielen Fällen eine dünne Imprimitur aufgetragen wurde, bevor dann die eigentliche Malerei mit ölhaltigen Farben folgte <sup>[17]</sup>. Dieser Wechsel des Malgrundes von Holz zu Leinwand ist auch der Grund, warum das Werk im Gegensatz zu den meisten anderen Kölner Gemälden keinen Goldgrund aufweist. Eine Vergoldung des weichen Leinwanduntergrundes war technisch nicht möglich. Somit war der Künstler 'gezwungen', in moderner Manier den Hintergrund malerisch zu gestalten und Landschaften einzufügen.

Die Ikonografie dieses monumentalen Leinwandgemäldes im Panoramaformat von 4 Metern Breite widmet sich den letzten Tagen im Leben Christi und somit der Passionsgeschichte. Rechts und links der zentralen Kreuzigungsdarstellung sind jeweils drei Reihen mit je fünf Szenen angeordnet. Die Leserichtung beginnt links oben mit der Taufe Christi und verläuft sodann nach rechts über die Mittelszene hinweg bis zum rechten Rand, bevor die zweite Reihe das Narrativ entsprechend fortsetzt. Die obere Reihe endet mit dem Judaskuss, die zweite mit der Handwaschung des Pilatus und die dritte mit dem Jüngsten Gericht.



Abb. 24: Meister der Passionsfolgen: „Leben und Leiden Christi“ (1430-1435, 121 x 399 cm, WRM 90 Köln)

Dieser „Kölner Bilderfolge“ genannte Bildaufbau kann allein in Köln bei sieben ähnlich vierteiligen Kompositionen gefunden werden. Nach wie vor unklar ist jedoch der Anlass für diese Breitwandanordnung. Eine mögliche Erklärung ist die Verwendung der leichteren Leinwand als mobiler Vorhang bzw. Sichtschutz vor nicht wandelbaren Altären oder dem Chorbereich zur visuellen Trennung der Gemeinde von den heiligen Zeremonien während der Fastenzeit, somit als eine Art Fastentuch bzw. Hungertuch. Auf diese Weise wurde den Gläubigen bewusst gemacht, dass sie als Sünder keinen Zugang zu Gott haben; erst mit dessen Opfertod zu Ostern, am Ende der Fastenzeit, konnten sie wieder Vergebung erwarten.

Gegen diese Verwendung spricht jedoch zum einen die mit nur knapp über einem Meter geringe Höhe der Leinwand, die somit auch für die damalige durchschnittliche Körpergröße nicht ausgereicht hätte, die optische Trennung ausreichend umzusetzen. Zum anderen ist die Leinwand auf einen hölzernen Rahmen gespannt, was ein Zusammenrollen zwecks Lagerung außerhalb der Fastenzeit ohne eine komplette Ausrahmung unmöglich macht <sup>[13]</sup>. Eine weitere Vermutung betrifft den Hochaltar des Kölner Doms, dessen mit Marmorskulpturen gestalteter Stipes in etwa den Maßen des „Leben und Leiden Christi“ entspricht und vor dem es als Antependium platziert gewesen sein könnte <sup>[11]</sup>.



Abb. 25: Detail von Abb. 24

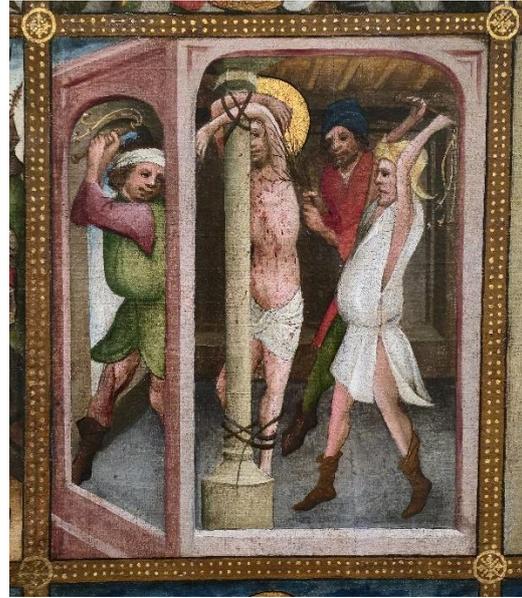


Abb. 26: Detail von Abb. 24



Abb. 27: Detail von Abb. 24

Abb. 27 verdeutlicht, wie weit auch in Köln Anfang des 15. Jahrhunderts die Darstellung von Tiefenraum bereits entwickelt war. Die zweite obere Bildtafel zeigt eine eindrucksvolle Raumbildung mit perspektivisch korrektem Verlauf von Vorder-, Mittel- und Hintergrund. Die Landschaftsbereiche gehen kohärent ineinander über, es kommt nicht zu einzelnen Inselbildungen wie etwa bei Jan van Eycks zeitgleichem Genter Altar. Die maßstabgerechte Verkleinerung, das in die Ferne zunehmende Verunklären und die Luftperspektive mit verblassenden Farben und bläulichem Horizont sind perfekt umgesetzt. Allein die zu groß geratenen Figuren im Mittelgrund entsprechen keiner realistischen Ansicht und sind wohl der besseren Erkennbarkeit des Narrativs geschuldet.

Deutlich größere Probleme hat der Maler jedoch noch mit den Perspektiven in Innenräumen, wie der hochgeklappte Fußboden und der verzernte Stuhl im Bildfeld darunter zeigen.

Dennoch bleibt festzuhalten, dass nunmehr auch in der Altkölner Malerei die Architektur von Innenräumen thematisiert wird, in der die Figuren in unterschiedlichen Ansichten gezeigt werden

und eine beginnende Abschattierung zu erkennen ist (Abb. 25 und 26). Die einzelnen Motive werden vom Künstler dreidimensional gedacht. Ähnliche Darstellungen dürften aus der Buchmalerei der Frühen Niederländer und den Werken Konrad von Soests („*Wildunger Altar*“) eine knappe Generation vorher in Köln bekannt gewesen sein. Von einem reinen Bühnenraum, der die Gemälde Anfang des 14. Jahrhunderts zu Beginn der Altkölner Malerei kennzeichnete, kann hier keine Rede mehr sein.

Zudem erkennt man eine deutliche Steigerung der Dramaturgie der Handlungen. Mit einzelne Szenen verklammernden Darstellungen – allerdings noch ohne bildübergreifende Hintergrundlandschaften – wie dem direkt in allen Motiven erkennbaren Jesus leitet der Künstler den Betrachter geschickt von Szene zu Szene. Die einzelnen Teile des Gesamtwerkes sind nicht mehr unabhängig voneinander, sondern ermöglichen erst in der Gesamtschau ein Verständnis des Narrativs. Das Geschichtenerzählen, das ‚Erzählen in Bildern‘ erreicht um 1400 ein neues Niveau.

Dies geht einher mit einer größeren Realitätstreue in der Figurendarstellung, die von den Frühen Niederländern und dem burgundischen Hof um die Gebrüder Limburg und die van Eycks übernommen wurde. Ein höherer Wirklichkeitsbezug mit motivübergreifenden Hintergründen (Landschaften, Architekturen) und mehrfach auftretender Figurenstaffage erzeugt so einen kohärenten Erzählraum <sup>[14]</sup>. Mit expressiver Dramatik und zeitgenössischen Attributen in der Darstellung (Kleidung, Waffen, Kopfbedeckungen, Schuhe) wird der Bezug zum Betrachter gesteigert und die emotionale Anteilnahme intensiviert. Innerhalb einer jeden Szene verdichtet sich der Erzählinhalt zu situativen Momentaufnahmen, die den Betrachter – verstärkt durch die Verklammerung der Motive – mit wachsender Neugier und erhöhtem Tempo weitertreiben. Die rein additive Nebeneinanderstellung von Einzelszenen weicht zunehmend einem zusammenhängenden Spannungsbogen aus Ereignisbildern.

Das Hauptwerk des **Meisters des Wasservass’schen Kalvarienberges** wurde von Gerhard von Esch, der sich nach dem von seiner Familie bewohnten Haus „Vor dem Wasservass“ nannte, für St. Kolumba in Köln gestiftet. Der Künstler wählte für den „*Kalvarienberg der Familie vom Wasservass*“ (Abb. 28) eine ausgefeilte Komposition und zeigt auf der Mitteltafel des ehemaligen Triptychons eine Landschaftsszenerie aus der Vogelperspektive, die den Blick des Betrachters über ein weit aufgespanntes Panorama gleiten lässt.

Begrenzt wird die hügelige Landschaft von zwei Städten in den oberen und den Stifterfiguren in den beiden unteren Ecken. Hierbei handelt es sich um Gerhard von Esch nebst Gattin Bela auf der linken sowie deren Sohn und späteren Kölner Bürgermeister Goddert mit Familie auf der rechten Seite. Zu Beginn des 15. Jahrhunderts erscheinen die Darstellungen der Stifter noch bescheiden in verkleinerter Bedeutungsperspektive, während sie am Ende des Jahrhunderts mitunter den Heiligen an Körpergröße gleichgestellt werden. Die beiden Familienwappen neben den Stifterfiguren wurden bis ins 16. Jahrhundert zweimal durch Übermalung aktualisiert <sup>[11]</sup>.

Die drei vertikalen Achsen der Kreuze teilen das Werk ähnlich einem Triptychon in drei senkrechte Bereiche, während die Figurenstaffage zwei horizontale bzw. leicht diagonale Achsen aufspannt. Die Figuren erstarren jedoch nicht in Isokephalie, sondern sind in bemerkenswert kurviger Abfolge locker verteilt, bilden Verdichtungen und Auflockerungen, eine obere und eine untere Handlungsebene und verleihen der Gesamtkomposition eine ausgewogene Ponderation.



Abb. 28: Meister des Wasservass'schen Kalvarienberges: „Kalvarienberg der Familie von dem Wasservass“, Mittel-  
tafel (1420-1430, 128 x 176 cm, WRM 65 Köln)

Ähnlich dem „*Kleinen Kalvarienberg*“ des Veronika-Meisters (Abb. 11, S. 13) handelt es sich um eine zeittypische „Kreuzigung im Gedräng“, d. h. im Vergleich zu vorherigen Epochen ist die Darstellung nicht mehr auf die Hauptfiguren (Jesus, Maria mit Gefolge und Johannes) reduziert, sondern in eine enorme Figurenstaffage eingebettet.

Auffallend ist die außergewöhnliche Farbgebung sowohl der Gebäude in Jerusalem oben links als auch bei einigen Pferden, die in türkischem und roséfarbenem Kolorit äußerst buntfarbig erscheinen, sodass man an die autonome Farbgebung der expressionistischen und fauvistischen Moderne erinnert wird. Tatsächlich kann man von einem wahren Farbenrausch sprechen, der ebenso fein ponderiert in einzelnen, sich komplementär verstärkenden Farbinseln über das Gemälde verteilt ist. Der von oben auf die Szenerie blickende Betrachter wird sowohl von der Figurenkomposition als auch von der Farbverteilung eingeladen, den Blick von einem Handlungsmotiv zum nächsten schweifen zu lassen und wird hierbei von Repoussoirfiguren am unteren Bildrand begleitet. Die mittelalterliche Leserichtung von links nach rechts bzw. von oben nach unten scheint hier nicht mehr vorgegeben zu sein und bleibt dem Betrachter überlassen.

Die Tiefenraumgestaltung zeigt sowohl einen Vorder-, Mittel- als auch Hintergrund, der nicht hochgeklappt wirkt, sondern eine realistische Raumtiefe erzeugt und sich in gestaffelten Hügeln und Tälern manifestiert. Eine maßstabsgerechte Verkleinerung der Figuren ist jedoch nur in Ansätzen umgesetzt. Die an ihren Nimben erkennbaren Heiligen sind durchweg zu groß

dargestellt und die Figuren am unteren Bildrand sind nicht größer als die weiter entfernten neben dem mittleren Kreuz. Allerdings beherrscht der Maler die perspektivische Verkürzung innerhalb der Figuren, was besonders deutlich bei den von hinten ansichtigen Pferden unter dem zentralen Kreuz wird. Hier sind Einflüsse und Kenntnisse der italienischen Malerei nicht von der Hand zu weisen. Der Künstler verwendet zudem schon starke Hell-/Dunkel-Kontraste in den verschiedenen Landschaftselementen, womit er der Szenerie sowohl eine rhythmische Komposition als auch eine zusätzliche Tiefenraumwirkung ermöglicht. Der die Raumentwicklung begrenzende Goldgrund lässt in einigen Bereichen die Auflage der einzelnen Blattgoldfragmente erkennen, deren überlappende Bereiche heller erscheinen (x in Abb. 28 oben links).

Parallel werden mehrere zeitlich aufeinanderfolgende Szenen aus der Passionsgeschichte als Simultandarstellung in einer zusammenhängenden Landschaft gezeigt, wovon die „Kreuztragung“, das „Annageln“ und die „Kreuzigung“ durch die auffallend blau gekleidete Maria leicht voneinander abgegrenzt werden können. Zudem erkennt man von links nach rechts den Auszug aus Jerusalem (mit Motiven des Kölner Stadtpanoramas), den Fall Christi unter dem Kreuz, die Rast auf dem Weg nach Golgatha und das Annageln Christi ans Kreuz. Im mittleren Bereich ist Longinus links und der Gute Hauptmann rechts von Jesu Kreuz zu sehen, während am oberen Bildrand vor dem Goldgrund der gute Schächer auf seine Erlösung wartet, während der böse Schächer am rechten Kreuz seine Seele an ein Teufelchen verliert. Somit kann der Betrachter wie bei einem Film den gesamten Ablauf der zeitlich aufeinanderfolgenden Passionsszenen auf einem Bildträger nachvollziehen.



Das Kompositionsschema (Abb. 29) beruht auf den drei Vertikalen der Kreuze, die den Bildaufbau stabilisieren und beruhigen, sowie zwei gegenläufigen Diagonalpaaren, die wiederum für Dynamik und Tiefensog nach links bzw. rechts oben sorgen. Repoussoirfiguren am unteren Bildrand ziehen den Betrachter in diese Raumtiefe hinein.

Abb. 29: Kompositionsschema von Abb. 28

Aufgrund des Kompositionsaufbaus und der zeitgenössischen Kostüme und Kopfbedeckungen, des Zaumzeugs der Pferde und der Haartrachten verortet Zehnder die Herkunft dieses Meisters nach Flandern <sup>[10]</sup>. Durch den Detailreichtum und die realistische Darstellung der Gebäude, Kostüme und Gesichter wird dieser Wirklichkeitsbezug weiter gesteigert.

Ebenfalls in der Tradition des Veronika-Meisters steht der **Ältere Meister der Heiligen Sippe**, der zwischen 1410 und 1440 in Köln tätig war. Kennzeichnend für ihn ist ein malerischer und weicher Pinselduktus, der die Gesichter und Hände auf dieser Mitteltafel des „*Triptychons der Heiligen*

*Sippe*“ (Abb. 30) aus Eichenholz leicht aufgedunsen und nach Zehnder etwas ‚teilig‘<sup>[4]</sup> wirken lässt. Die Gruppe wird dominiert von Maria als gekrönter Himmelskönigin mit dem Jesuskind sowie der Hl. Anna rechts und der Hl. Elisabeth links von ihr. Bei den anderen weiblichen Figuren handelt es sich um die Hl. Maria Kleophas und die Hl. Maria Salome (Töchter der Hl. Anna) auf der linken und die Hl. Anna Esmeria (Schwester der Hl. Anna) und die Hl. Memeria auf der rechten Bildseite. Das Narrativ fußt in der Überlieferung des Trinubium und wird auch in der Legenda Aurea des Jacobus de Voraigne aus dem späten 13. Jahrhundert tradiert.

Demnach heiratete die Hl. Anna dreimal – Joachim, Kleophas und Salomas. Mit jedem Ehemann bekam sie eine Tochter, die jeweils Maria genannt wurde – die Gottesmutter Maria, Maria Kleophas und Maria Salomas. In dem Familienbild der Heiligen Sippe sind alle Ehemänner und Töchter der Anna sowie die Schwiegersöhne und Enkelkinder versammelt. Alle weiblichen Heiligen sind jeweils von ihren Kindern umgeben, während in der hinteren Reihe die zugehörigen Ehemänner bzw. Väter der im Vordergrund versammelten Figuren stehen, am prominentesten hierbei Joachim, der Vater der Maria sowie ihr Mann Joseph in der Bildmitte.



Abb. 30: Älterer Meister der Heiligen Sippe: Mitteltafel des „Triptychon der Heiligen Sippe“ (um 1420, 85,3 x 95 cm, WRM 59 Köln)

Die Zeigegesten dieser männlichen Figuren erleichtern die Zuordnung zu den jeweiligen Frauen ebenso wie die Schriftzüge ihrer Namen über den Köpfen. Die Hl. Elisabeth wiederum ist eine Cousine der Hl. Anna und Mutter von Johannes dem Täufer.

Ein Erkennungsmerkmal dieses Künstlers, sozusagen seine Signatur, ist der bei allen Figuren sichtbare senkrechte, weiße Strich auf der Nase. Zudem lässt die Überlängung der Figuren auf der Mitteltafel des „*Triptychons der Heiligen Sippe*“, die so ganz anders ist als die der Chorpfeilerfiguren 100 Jahre zuvor, eine Art spätgotischen Manierismus erahnen <sup>[15]</sup>. Wiesen die überlängten Figuren zu Beginn der Altkölner Malerei und besonders der Bildhauerei noch einen instabilen, kontrapostischen Stand und eine schlanke, vergeistigte Erscheinung auf, so begegnen uns hier durchaus tektonisch-stabile Körperfiguren mit durch das geöffnete Obergewand deutlich konturierten Körperformen, die keinerlei spirituelle Entrücktheit ausstrahlen.

Solche Andeutungen von Körperfiguren sind jedoch sowohl für die Altkölner Malerei als auch die deutsche Spätgotik insgesamt die Ausnahme. Die Hinwendung zur Körperfigur ist in Deutschland erst mit der Frührenaissance und Dürer zu erkennen, etwas früher bereits bei der Pacher-Werkstatt in Tirol. Hierbei war sicherlich die Nähe zu Italien ein inspirierender Faktor.

Die in der Ikonografie der Heiligen Sippe dargestellte Intimität und Zusammengehörigkeit des Familienverbundes spiegelt der Künstler in der geschickt angelegten Komposition dieser Mitteltafel. Die halbkreisförmige Sitzanordnung reflektiert den Familienverband, wobei die Kleinkinder von ihren Müttern behütet werden, während diese wiederum von ihren Ehemännern wie durch eine Wand gegen die Außenwelt geschützt sind. Dies wird durch die ebenfalls halbkreisförmige Mauer unterstützt, die mit dem Wiesengrund eine Art Hortus Conclusus bildet. Die Erwachsenen formen somit zusammen mit der Mauer drei parallele Halbkreise um die Kinder, die sich insofern in einer Art sicheren „Wagenburg“ befinden. Nach vorne zum Betrachter hin bleibt dieser Schutzwall allerdings weit offen und lädt das Publikum im übertragenen Sinne dazu ein, am Geschehen teilzunehmen und Teil der Gemeinschaft zu werden.



Abb. 31: Älterer Meister der Heiligen Sippe: Seitentafel des „*Triptychon der Heiligen Sippe*“, Detail

Ein weiterer Aspekt der Halbkreisform ist die dadurch erzeugte Raumtiefe, die allerdings noch nicht kohärent ausgebildet ist, da sowohl die meisterhaft naturalistischen Pflanzen als auch die Schrägen der Architektur hochgeklappt in leichter Draufsicht erscheinen. Die Perspektive bleibt somit unrealistisch und wird durch den zweidimensionalen Goldgrund hinter der Sitzbank abrupt gestoppt.

Eindrucksvoll gelungen ist dagegen die haptische Wiedergabe von Materialien und Oberflächen, wie den gemalten Holzschnitzereien, Büchern und der Pflanze auf der oberen Hälfte der linken Seitentafel des *Triptychons* (Abb. 31). Struktur und Beschaffenheit des Holzes scheinen ebenso fühlbar zu sein wie der Duft der Lilie.

Solche Details werden darstellungswürdig und erlauben einen Blick in die Welt dieser Zeit. Der Darstellung Mariens wird die gleiche Aufmerksamkeit geschenkt wie einer Blume oder einem profanen Möbel. Hier sind die Einflüsse niederländischer und burgundischer Malerei offensichtlich.

Vergleicht man das Kolorit des Älteren Meisters der Hl. Sippe mit den bisher erwähnten Künstlern, dann erscheint dieses in pastelligen Tönen deutlich blasser, somit zarter und weicher, was die Intimität der Ikonografie unterstützt. Tatsächlich schafft es der Künstler, die heilige Familie der Himmelskönigin und des Gottessohnes nicht streng-hierarchisch, sondern vielmehr menschlich und emotional zugewandt darzustellen. Die Frauen wirken wie bei einem Kaffeeklatsch und die Kinder zeigen spielerisches Verhalten, welches direkt der Realität entnommen zu sein scheint. Zudem berühren die Männer ihre Frauen mitunter sehr liebevoll, beispielsweise Ephraim die Hl. Anna Esmeria am rechten Bildrand. Die freudige Stimmung eines Familienfestes wird auch durch die im Wind flatternden Schriftbänder unterstützt <sup>[16]</sup>.

Besonders bei den weiblichen Figuren wirken die Gesichter leicht aufgedunsen und zeigen deutlich weniger Individualität als die der männlichen Personen, während zumindest die gewandeten Kinder kleinen gemalten Erwachsenen ähneln. Die Gesamtkomposition der Figuren wirkt beruhigt und wenig bewegt, lediglich die Arme mit ihren vielfach wiederholten Zeigegesten erzeugen – kennzeichnend für den Weichen Stil – eine zurückgenommene Dynamik. Der Faltenwurf zeigt die für den Internationalen Stil typischen Schüsselfalten, wobei auch Anzeichen von Tütenfalten und leicht knitternde Falten zu erkennen sind.

Eine Besonderheit dieses Triptychons ist die Gestaltung der vertikalen Leisten des Rahmens der Mitteltafel. Diese weisen eine Vielzahl an Dübeln auf, die nicht der Befestigung der Tafel an dem Rahmen dienen. Als mögliche Erklärung wird diskutiert, ob an diesen `überzähligen` Dübeln ein Vorbau befestigt worden war, mit dem die Bildtafel zeitweise verhüllt werden konnte <sup>[11]</sup>.

Der **Meister des Kirchsahrer Altars** steht zeitlich am Ende des Internationalen Stils in Köln und war dort zwischen 1425 und 1450 tätig. Der Wandelaltar „*Triptychon mit gekreuzigtem Christus*“ (Abb. 32) wurde ihm erst Ende des 20. Jahrhunderts von Zehnder zugeschrieben, nachdem zunächst mehrere andere Künstler wie der Veronika-Meister oder der Ältere Meister der Heiligen Sippe diskutiert wurden. Die Gesamtkomposition zeigt den gekreuzigten Christus als zentrale und vertikale Bildachse, der in symmetrischem Aufbau links und rechts jeweils vier Heilige an die Seite gestellt werden.

Auf der Mitteltafel sind dies zu seiner Linken der Hl. Johannes und die Hl. Barbara und zu seiner Rechten Maria und Petrus. Neben diesen sind auf der linken Seitentafel der Hl. Andreas und die Hl. Katharina und auf der rechten Paulus und die Hl. Justina dargestellt, neben der ein kleiner Teufel hockt. Unter dem Kreuz kniet ein unbekannter Stifter in extremer Bedeutungsperspektive. Die zwischen den beiden Paaren auf der Mitteltafel vorhandenen Abstände dienten wahrscheinlich als Freiräume, vor denen Kerzen aufgestellt werden konnten, ohne dabei die Figuren zu verdecken.

Die Bildkomposition ist streng geometrisch aufgebaut und stellt den neun Vertikalen der Figuren eine machtvolle Horizontale am oberen Bildrand gegenüber, die durch den waagerechten Kreuzbalken und in dessen Verlängerung nach rechts und links durch ein blaues Band gebildet

wird. In diesem Band sind sowohl spätgotische Sterne als auch die Namen der Heiligen eingelassen. Die Figuren zeigen gemäß dem Internationalen Stil wenig ausgeprägte Gesten; lediglich die Hände und Unterarme beleben die ansonsten in strenger Statuarik verharrenden Heiligen.



Abb. 32: Meister des Kirchsaher Altars: „Triptychon mit gekreuzigtem Christus“ (nach 1425, 178 x 97 cm, Eichenholz, WRM 55 Köln)

Als Gewandfiguren stehen sie fest auf dem Boden – besonders Andreas zeigt ein stabiles, breitbeiniges Standmotiv, muss er doch ein schweres Andreaskreuz halten. Die drei rechten Figuren lassen einen angedeuteten Kontrapost erahnen, der sich unter den opulenten Falten der Gewänder jedoch nur vage entwickelt.

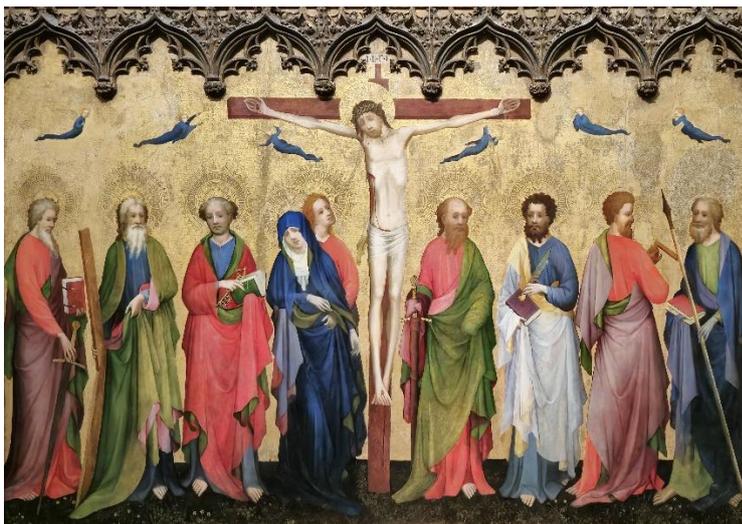


Abb. 33: Veronika-Meister und Meister von St. Laurentz: „Christus am Kreuz mit Heiligen“ (um 1415, WRM 14)

Die gleichförmig-parataktische und mitunter monoton wirkende Reihung der Heiligen ist bis zum Ende des 15. Jahrhunderts ein für Köln typisches Stilmerkmal (Veronika-Meister und Meister von St. Laurentz (Abb. 33), Meister der Georgslegende, Meister der Verherrlichung Mariae, Jüngerer Meister der Hl. Sippe u. a. m.). Die Figuren stehen wie auf einer Bühne vor Publikum aufgereiht.

Auffallend ist auch die emotionale Distanz, mit der die Heiligen auf die Kreuzigung reagieren. Lediglich Maria und Johannes zeigen angedeutete Trauer, die jedoch von Verzweiflung und Seelenqualen weit entfernt ist. Auch untereinander zeigen die immer paarweise weiblichen und

männlichen Figuren wenig bis gar keine Kommunikation oder Kontaktaufnahme. Insbesondere auf den beiden Seitentafeln scheinen die Heiligen bewusst aneinander vorbeizuschauen, so wie sich heutzutage Personen in einer engen Aufzugskabine verhalten würden.

In drastischem Kontrast hierzu erscheint das Leiden Christi, welches durch das aus Händen und Füßen fließende Blut vorgeführt wird und hierbei der Mitteltafel des Meisters der Passionsfolgen entspricht (Abb. 24, S. 22). Der Blutstrom läuft über die Arme und tropft an vielen Stellen hinunter, ohne bei Maria und Johannes Spuren zu hinterlassen. Ebenso verhält es sich mit der Stichwunde in Jesu Seite sowie seinen Füßen. Auch hier strömt das Blut den Körper hinab und über das Kreuz, ohne den weiß gekleideten Mönch zu beflecken. Zudem scheint Jesu Körperhaltung nicht zu dem durch das viele Blut intendierten Leiden zu passen. Sowohl seine Beine als auch seine Arme wirken konzentriert angespannt, lebendig – lediglich seine Mimik lässt Schmerz, Agonie und Kraftlosigkeit erahnen. Somit verweisen die prägnant dargestellten Folgen der Folter bereits auf den gesteigerten Realismus der Epoche nach dem Internationalen Stil, während die Befindlichkeiten der daran beteiligten Figuren noch die Zurückgenommenheit des Weichen Stil erkennen lassen.

Als Kontrast zu der festen Tektonik der Figuration erzeugt das prachtvolle Kolorit des Triptychons eine harmonisch ponderierte Farbverteilung, die das Bild rhythmisiert und energetisch auflädt. Kunstvoll variiert der Maler die Tonalitäten der Grundfarben Blau, Rot und Grün, die von den kräftig-satten Blau- und Rottönen von Katharina und Justina an den Enden der Seitentafeln eingerahmt werden. Dazwischen variieren die Farben im Ton und in der Sättigung und nähern sich bei Johannes und Barbara beinahe den manieristischen Farben eines Michelangelos an. Die Abdunkelungen und Aufhellungen innerhalb der einzelnen Gewänder verleihen diesen haptische Anmutung und Volumen. Die Figuren wirken dadurch plastisch-körperhaft und dreidimensional vor einem nur in den Randbereichen punzierten Goldgrund. Der in Dreiviertelansicht angelegte Andreas erscheint hierbei mit seinem breiten Stand und dem rahmensprengenden Nimbus beinahe skulptural.

Ähnlich dem Meister der Heiligen Sippe legt auch der Meister des Kirchsahrer Altars die Gesichter der männlichen Heiligen deutlich individueller an als die der weiblichen. Die Antlitze der Barbara und der Justina ähneln einander so sehr, dass man eine gemeinsame Vorlage vermuten könnte. Wesentlich naturalistischer sind dagegen die Pflanzen wiedergegeben, die einen schmalen Bühnenraum entwickeln, der abrupt vor einem nur dezent punzierten Goldgrund endet. Aufgrund der fehlenden Niello-Verzierung und der nur vage erkennbaren Schriften in den Nimben wirkt der Hintergrund besonders flach. Auf den beiden Außenseiten der Flügel sind die Nimben der dortigen Heiligen Apollonia, Cäcilia, Valerian und Johannes des Täufers jedoch entsprechend Abbildung 16, Seite 16, plastisch erhaben gestaltet.

Wurde der Meister des Kirchsahrer Altars lange mit dem Älteren Meister der Hl. Sippe gleichgesetzt, gilt er mittlerweile als eigene Künstlerpersönlichkeit. Vermutet wird, dass beide bei den Meistern Wilhelm von Herle und Hermann Winrich von Wesel ausgebildet wurden, die als bedeutende Lehrer des Kölner Weichen Stils gelten. Seinen Namen erhielt dieser Meister von dem gleichnamigen Altar, der ursprünglich für eine Stiftskirche in Münstereifel geschaffen wurde und sich seit 1760 in Kirchsahr befindet.

## Das Ende des Weichen Stils

Der Internationale Stil behauptete sich in Köln erstaunlich lange und ist noch im Werk Stefan Lochners in den 1440er Jahren erkennbar. In Italien endete dieser erste einheitliche europäische Malstil bereits eine Generation früher mit dem Werk Masaccios, welches den Übergang zur Frührenaissance einleitete. Doch auch nördlich der Alpen verlor die Dominanz des Weichen Stils bereits in den 1420er Jahren an Geltung. Hierzu trug insbesondere der Bedeutungsverlust des Prager Hofes unter Kaiser Karls IV. Sohn und Nachfolger Wenzel bei. Zudem verbreiteten sich neue Tendenzen der altniederländischen Malerei über Flandern und Burgund in ganz Nordeuropa, die eine immer stärker an der Realität orientierte Malweise propagierten und die Motive in die Lebenswirklichkeit der Betrachter transferierten. Jan van Eyck, Robert Campin und die Gebrüder Limburg sind hierfür die eindrucksvollsten Beispiele.

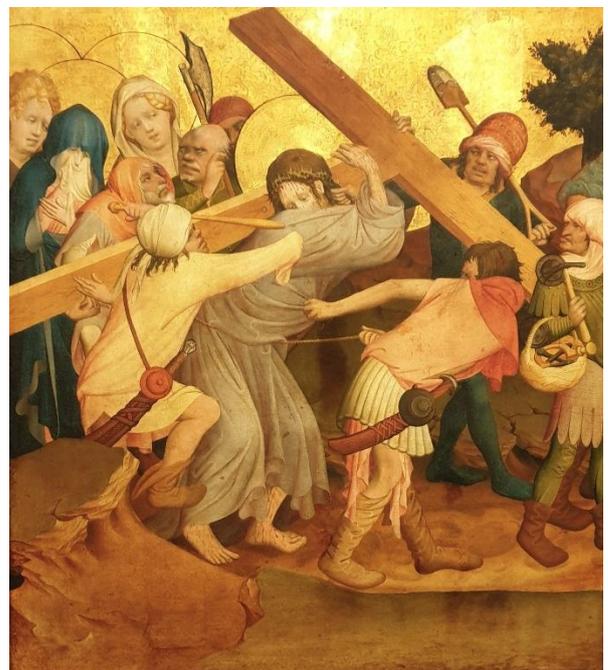
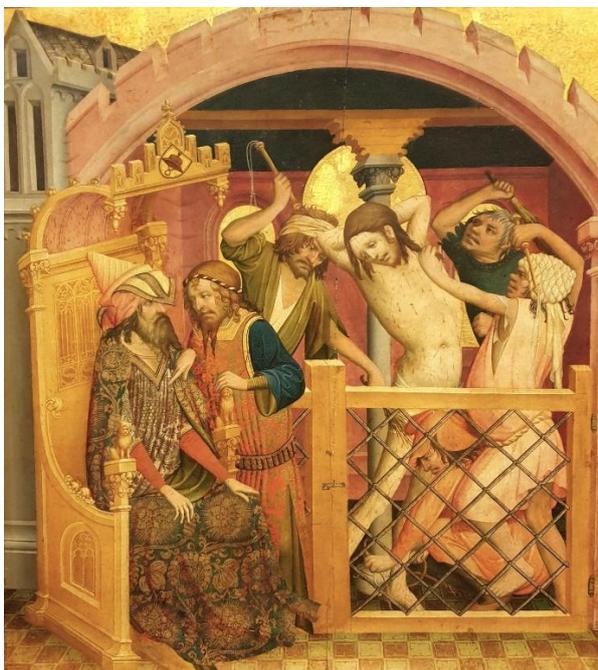


Abb. 34 und 35: Meister Francke, „Thomasaltar“: „Geißelung“ und „Kreuztragung“ (um 1428, Hamburger Kunsthalle)

In Deutschland beginnt sich die neue Malweise spätestens ab den frühen 1430er Jahren durchzusetzen. So zeigt der in Norddeutschland tätige Meister Francke mit seinem „Thomasaltar“ (Abb. 34 und 35) bereits neuartige Stilmittel, die nicht mehr dem Weichen Stil zuzurechnen sind. Seine Figuren zeigen keine höfische Eleganz mehr, wirken eher gedrunen und erdverbunden als überlängt und kontrapostisch. Zudem werden die Physiognomien realistischer und individueller, erinnern mehr an tatsächlich lebende Vorbilder. Die Dargestellten werden zu Bedeutungsfiguren psychologisiert, zeigen das Böse und Hässliche. Dieser bis ins Veristische gesteigerte Realismus wird beispielhaft für die Spätgotik nach dem Weichen Stil und ermöglicht eine völlig neue Bild dramatik.

Auch die Komposition wartet mit Neuerungen auf. In der „Kreuztragung“ (Abb. 35) bewegt sich der Zug der Schergen und Trauernden mit Jesus gerichtet von links nach rechts. An beiden Enden sind Figuren angeschnitten dargestellt, was eine bildüberschreitende Erzählweise ermöglicht. Die Szene ist in einer Art fotokinetischem Effekt in der Bewegung eingefroren, wird auf eine situative Momentaufnahme reduziert.

Lediglich am edlen Material des flach und noch nicht organisch gearbeiteten Brokatstoffs (Abb. 34) erkennt man noch die Hinwendung zum Höfischen, zum Weichen Stil. Allerdings ist der Gewandsaum nicht mehr weich fließend, wie es für den Internationalen Stil typisch war. Zudem werden Gewänder und Accessoires immer zeitgemäßer, verorten die Szenerien somit immer deutlicher in die Gegenwart der spätmittelalterlichen Menschen.

Noch weit entfernt von den Entwicklungen in Italien ist jedoch die Ausbildung einer maßstabsgerechten Perspektive mit Vorder-, Mittel- und Hintergrund im Sinne der Zentralperspektive Masaccios. Die Raumentwicklung Meister Franckes als auch der Altniederländer ist noch nicht mathematisch konstruiert, sondern bleibt intuitiv bzw. empirisch erarbeitet.

Ähnlich Meister Francke beginnen ab Mitte der 1420er Jahre immer mehr Künstler, neue Wege zu gehen und den prägenden Stil der vorherigen 40 Jahre abzuschütteln. Nun wird die individuelle künstlerische Handschrift wieder deutlicher sichtbar und nicht mehr von einem einheitlichen, alle Kulturräume umfassenden Stil überlagert. In Köln wird es Stefan Lochner vorbehalten sein, die Altkölner Malerei Mitte des 15. Jahrhunderts vom Internationalen Stil in die Frührenaissance zu führen <sup>[4]</sup>.

Allerdings wird dieser Übergang aufgrund der überragenden Bedeutung, welche die Kölner Maltradition um 1400 europaweit hatte und die der junge Lochner nach seinem Umzug nach Köln von den Altvorderen seiner Zunft noch übernahm, sanfter und langsamer vonstattengehen als in anderen Kulturräumen Europas. Die deutlich längere Aktualität von Stilmerkmalen des Weichen Stils in der Altkölner Malerei ist insofern auch darin begründet, als der herausragendste Kölner Künstler selbst diese noch weiter tradierte bzw. auf subtile Weise mit den Neuerungen der Zeit zu verbinden wusste. Angesichts seiner beherrschenden Stellung im Köln der Jahrhundertmitte war es kaum vorstellbar, dass junge Künstler einen radikal anderen Weg eingeschlagen hätten als Lochner ihn zu Lebzeiten vorgab.

Umso nachdrücklicher ist dann nach Lochners Tod die Orientierung seiner Nachfolger an den Charakteristika der modernen, niederländischen Malerei um Rogier van der Weyden und Dieric Bouts und deren Detailrealismus, Landschaftswiedergabe und Tiefenraumgestaltung <sup>[4]</sup>. Tatsächlich wurde van der Weydens „*Kolumba-Altar*“ für den gotischen Neubau von St. Columba in Köln gefertigt und gilt gerade in der Gegenüberstellung zu Lochners „*Altar der Stadtpatrone*“ als Wegbereiter der damaligen ‚Moderne‘ in Köln. Diesseitiger Realismus mit naturalistischer Stadtvedute im Hintergrund anstatt mystischer Entrücktheit vor Goldgrund steht programmatisch für diesen Stilwandel, der die Kölner Malerei in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts prägen wird, ohne dabei das Erbe des Weichen Stils gänzlich zu negieren.

## Quellen:

- [1] Deuchler, Florens: *Die Gotik*. In: Belser Stil Geschichte - Kunst des frühen Mittelalters. Belser Verlag, Stuttgart, S. 308ff.
- [2] von Baum, Katja: *Wer war am Werk?* In: *Köln im Mittelalter – Geheimnisse der Maler*. Deutscher Kunstverlag, Berlin 2013.
- [3] Schaefer, Iris: *Werkstatt und Aufgaben der Kölner Maler*. In: *Köln im Mittelalter – Geheimnisse der Maler*. Deutscher Kunstverlag, Berlin 2013.
- [4] Zehnder, Frank Günter: *Gotische Malerei in Köln. Altkölner Bilder von 1300 bis 1550*. Wallraf-Richartz-Museum - Begleitheft zur Sammlung, Köln 1993.
- [5] Eichner, Almut: *Die Kölner Malerzunft*. In: *Vor Stefan Lochner · Die Kölner Maler von 1300 - 1430*. Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1974.
- [6] Dietmar, Carl: „*Die Stadt Köln im Spätmittelalter*“. In: *Köln in Mittelalter – Geheimnisse der Maler*. Deutscher Kunstverlag, Berlin 2013.
- [7] Jakoby, Barbara, "Meister der heiligen Veronika" in: Neue Deutsche Biographie 16 (1990), S. 721. [www.deutsche-biographie.de/pnd118782975.html#ndbcontent](http://www.deutsche-biographie.de/pnd118782975.html#ndbcontent), Abruf am 31.07.2025.
- [8] Zehnder, Frank Günter: *Der Meister der heiligen Veronika*. In: *Vor Stefan Lochner · Die Kölner Maler von 1300 - 1430*. Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1974.
- [9] Kirschbaum, Engelbert: *Abgar und Veronika*. In: *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Herder Verlag, Band 1, S. 18 und Band 8, S. 543. Freiburg 1968-1976.
- [10] Zehnder, Frank Günter: *Altitalienische, altdeutsche und altniederländische Malerei bis 1550*. In: Wallraf-Richartz-Museum Köln: *Von Stefan Lochner bis Paul Cézanne – 120 Meisterwerke der Sammlung*. Electa Editrice Mailand, 1986.
- [11] von Baum, Katja: *Geschichten der Bilder*. In: *Köln im Mittelalter – Geheimnisse der Maler*. Deutscher Kunstverlag, Berlin 2013.
- [12] Richenhagen, E.: *Maria im Grünen*. In: museen.koeln, Bild der 17. Woche - 2010. [https://museenkoeln.de/portal/bild-der-woche.aspx?bdw=2010\\_17](https://museenkoeln.de/portal/bild-der-woche.aspx?bdw=2010_17). Abruf am 19.06.2025.
- [13] Kwastek, K., Nagel, Tobias: *Ostern – Bild der 12. Woche – 24. bis 30. März 2008*. In: Bild der Woche, museenkoeln.de. [https://museenkoeln.de/portal/bild-der-woche.aspx?bdw=2008\\_12](https://museenkoeln.de/portal/bild-der-woche.aspx?bdw=2008_12). Abruf am 24.06.2025.
- [14] Vlaten, Robert: *Die 'Karlsruher Passion' - Erzählstruktur der Spätgotik*. In: Winkelmann Akademie für Kunstgeschichte, München 2023.
- [15] Zehnder, Frank Günter: *Werkgruppen in Köln um 1400*. In: *Vor Stefan Lochner · Die Kölner Maler von 1300 - 1430 · Ergebnisse der Ausstellung und des Colloquiums*. Begleitheft zum Wallraf-Richartz-Jahrbuch 1977, Band 1.

[16] Krischel, Roland: *Familientreffen im Garten – Bild der 29. Woche – 19. bis 25. Juli 2006*. In: Bild der Woche, museenkoeln.de. [https://museenkoeln.de/portal/bild-der-woche.aspx?bdw=2006\\_29](https://museenkoeln.de/portal/bild-der-woche.aspx?bdw=2006_29). Abruf am 24.06.2025.

[17] Klein, Peter: *Die Sprache des Materials : die Technologie der Kölner Tafelmalerei vom "Meister der heiligen Veronika" bis Stefan Lochner*. Wallraf-Richartz-Museum, Deutscher Kunstverlag Berlin 2013.

[18] von Baum, Katja: *Der Blick in den Himmel – Gold und seine Verzierung*. In: *Köln im Mittelalter – Geheimnisse der Maler*. Deutscher Kunstverlag, Berlin 2013.

[19] Krämer, Steffen: *Ikonen als handelnde Wesen*. In: *Frühchristliche und Byzantinische Kunst, Seminar II*. Aufbaukurs 4, Winkelmann Akademie München 2025.

### **Bildnachweise:**

[A] Gemeinfrei: [https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Simone\\_Martini\\_078.jpg#/media/File:%3AGaler%C3%ADa\\_Uffizi%2C\\_Florenzia%2C\\_Italia%2C\\_2022-09-18%2C\\_DD\\_26.jpg](https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Simone_Martini_078.jpg#/media/File:%3AGaler%C3%ADa_Uffizi%2C_Florenzia%2C_Italia%2C_2022-09-18%2C_DD_26.jpg). Abruf am 08.06.2025.

[B] Gemeinfrei: [https://de.wikipedia.org/wiki/Meister\\_von\\_Wittingau](https://de.wikipedia.org/wiki/Meister_von_Wittingau). Abruf am 08.06.2025.

[C] Gemeinfrei: [https://en.wikipedia.org/wiki/Wilton\\_Diptych#/media/File:Wilton\\_diptych.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Wilton_Diptych#/media/File:Wilton_diptych.jpg). Abruf am 28.06.2025.

[D] Nagel, T.: *Das Malerviertel*. In: museen.koeln, Bild der 9. Woche - 2000. [https://museenkoeln.de/portal/bild-der-woche.aspx?bdw=2000\\_09](https://museenkoeln.de/portal/bild-der-woche.aspx?bdw=2000_09). Abruf am 20.06.2025.

[E]: Gemeinfrei: [https://de.wikipedia.org/wiki/Wildunger\\_Altar#/media/Datei:Conrad\\_von\\_Soest\\_002.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Wildunger_Altar#/media/Datei:Conrad_von_Soest_002.jpg). Abruf am 27.06.2025.

[F] Gemeinfrei: [https://de.wikipedia.org/wiki/Masaccio#/media/Datei:St.\\_Peter\\_Healing\\_the\\_Sick\\_with\\_His\\_Shadow\\_00.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Masaccio#/media/Datei:St._Peter_Healing_the_Sick_with_His_Shadow_00.jpg). Abruf am 19.06.2025.