



Winckelmann Akademie  
München

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

***Textbeitrag Nr. 70, Mai 2026***

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

## Altkölner Malerei 3 - Stefan Lochner

Robert Vlatten

Winckelmann Akademie für Kunstgeschichte München



Abb. 1: Stefan Lochner: „Weltgericht“ (Mittelteil aus Eichenholz, um 1435, 122 x 171 cm, WRM 66 Köln) <sup>1 2</sup>

*„Ich [...] hab zwei Weiss geben von der Tafel aufzusperrren, die Meister Steffan zu Cöln gemacht hat.“ <sup>[1]</sup>*

Im Herbst des Jahres 1520 reiste Albrecht Dürer in die Niederlande und machte auf der Hinreise als auch auf dem Rückweg für zwei Wochen Station in Köln. Zum einen wütete in Nürnberg die Pest und zum anderen wollte Dürer in Köln Kaiser Karl V. treffen, um sich seine Privilegien bestätigen zu lassen. Hier hat er sich ein Werk des „Meister Steffan“ zeigen lassen – und das gleich zweimal (Abb. 2). Anscheinend war Dürer so von diesem später als „Dombild“

<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.

bezeichneten Gemälde (Abb. 17, S. 17) begeistert, dass er sich kurz später erneut um einen – kostenpflichtigen – Zugang bemühte.

Dank der Erwähnung Stefan Lochners in den Kölner Schreinsbüchern gelang es erstmals, einem namentlich bekannten Maler ein spezifisches Werk zuzuweisen. Dies stellt bis heute den einzigen Fall dieser Art dar und wird von der aktuellen Forschung überwiegend anerkannt. Vor der Renaissance galten Maler noch als reine Handwerker, nicht jedoch als Künstler. Ohne diesen Tagebucheintrag Dürers gäbe es bis heute nur einen „*Meister der Madonna im Rosenhag*“ oder einen „*Meister des Altars der Stadtpatrone*“, wie das Dombild auch genannt wird. Bis heute können dem überschaubaren Œuvre des Künstlers lediglich zehn Werke und weitere fünf seiner Werkstatt zugeschrieben werden. Hinzu kommen eine Zeichnung und zwei Stundenbücher, für die Lochner Miniaturen geschaffen hat [2].

Ich hab 2 Weiss ↘ des Niclasen Tochter zu Weckspitzlein (spitze Wecken) geschenkt. Item einen Boten 1 Weiss ↘ geben. Ich hab jj fl. wert Kunst des Herrn Zigler Linhart geben. Ich hab jj Weiss ↘ den Barbirer geben. Ich hab 3 Weiss ↘, item hab 2 Weiss ↘ geben von der Tafel aufzusperren, die Meister Steffan (Lochner) zu Cöln gemacht hat. Ich hab 1 Weiss ↘ dem Boten geben und 2 Weiss ↘ mit dem Geselln vertrunken. Ich hab der Gottschalckin Schwester conterfet. Ich hab 1 Weiss ↘ um 1 Tractätlein geben. Ich hab zu Cöln auf dem Tanzhaus des Kaiser Carls Fürstentanz und Bankett gesehen am Sonntag zu Nacht nach Allerheiligen-Tag (4. Nov.) im 1520 Jahr,

Nachdem Albrecht Dürer der Tochter des Niclasen Weckspitzlein geschenkt und einen Barbier entlohnt hatte, ließ er die Tafel aufsperrern, die der Meister Steffan zu Cöln gemacht hat. Offensichtlich war das Triptychon geschlossen und nur die Außenseiten sichtbar. Dürer ließ es öffnen und zahlte dafür gerne ein Trinkgeld im Gegenwert von zwei Wecken. Danach hat er den gleichen Betrag mit einem Gesellen vertrunken und die Schwester eines Gottschalck porträtiert, bevor er zu Allerheiligen den Kaiser im Tanzhaus traf.

Abb. 2: Tagebucheintrag Albrecht Dürers [A]

Der letzte, unwiderlegbare Beweis, dass es sich bei dem von Dürer beschriebenen Werk tatsächlich um den „*Altar der Stadtpatrone*“ handelt, kann nicht erbracht werden. Zu Recht verweist Wolfson bei seinem Vergleich mit dem „*Meister des Heisterbacher Altars*“ auf die „*tönernen Füße*“, auf denen diese Zuschreibung bis heute steht [3]. Dennoch ist diese Zuordnung die einzig sinnvolle, hat Dürer gemäß seiner Tagebuchaufzeichnungen doch in einer gewissen Regelmäßigkeit die prachtvollen Rathäuser der von ihm besuchten Städte besichtigt (Antwerpen, Brüssel). Zudem hatte er – auch eingedenk seiner eigenen Selbstwahrnehmung – nur Interesse an den bedeutendsten Kunstwerken, derer er im Verlauf seiner Reisen ansichtig werden konnte – und hierzu gehört in Köln eindeutig der „*Altar der Stadtpatrone*“ [4].

Tatsächlich wurde das Dombild bis zur Französischen Revolution in der Rathauskapelle St. Maria in Jerusalem aufbewahrt. Um es vor den einmarschierenden Revolutionstruppen zu retten, wurde es sodann in das Rathaus und schließlich 1810 nach der Profanierung der dortigen Kapelle in den Dom verbracht. Den Kunstsammlern Ferdinand Franz Wallraf und den Gebrüdern Boisserée war dann nicht nur die Rettung eines äußerst umfangreichen Bestandes Altkölner Malerei und Bildhauerei zu verdanken, sondern auch eine erste Datierung des Dombildes auf die Zeit um 1410. Diese Zahl kann auf der Alltagsseite des Wandelaltars entziffert werden und wurde fälschlicherweise als dessen Erschaffungsdatum gedeutet und das Werk somit dem legendären

Meister Wilhelm von Herle zugeschrieben <sup>[5]</sup>. Erst 1823 konnte aufgrund der Tagebucheintragung Dürers die bis heute gültige Neudatierung vorgenommen werden.

## Herkunft, Jugend und Prägung

Der bedeutendste Kölner Maler war kein gebürtiger Kölner. Stefan Lochner (vor 1410 – 1451) stammt aus dem Gebiet um den Bodensee in Süddeutschland. Seine Eltern Georg und Alhete (Adelheid) waren in Meersburg am Bodensee ansässig und er selbst bezeichnete sich mitunter als „van Costans“. Obwohl Lochner gelegentlich auch mit „van Costans“ signierte und in Kölner Urkunden von 1444 und 1448 als „Steffayn loychener van Costanz“ bzw. „Steffain Lochener van Costinz“ bezeichnet wird, bleibt seine Herkunft unsicher. Tatsächlich ist der Familienname Lochner, der in dieser Zeit mit langem „o“ ausgesprochen wurde, in der Zeit um 1400 in Konstanz nahezu unbekannt.

Fischer <sup>[6]</sup> geht insofern davon aus, dass Lochner diese Bezeichnung eher wegen der europaweit großen Bekanntheit von Konstanz (Abb. 3: 1) nach dem Konstanzer Konzil 1414 – 1418 gewählt hat, während seine Abstammung tatsächlich in einem der umliegenden und deutlich kleineren Orte zu suchen ist. Bewegung in Lochners Lebensgeschichte kam erst wieder im 19. Jahrhundert, als der mittelalterliche Maler von Johann Wolfgang Goethe und Johanna Schopenhauer ‚wiederentdeckt‘ wurde.

1852 hatte der Kölner Heimatforscher Johann Jakob Merlo einen Brief des Kölner Rates aus dem Jahre 1451 publiziert, in dem dieser Ansprüche gegenüber der Stadt Meersburg (Abb. 3: 2) am Bodensee erhob. Laut diesem Brief forderte der Kölner Bürger Stefan Lochner das Erbe seiner dort verstorbenen Eltern. Er sei zwar bei Abfassung dieser Schrift im August 1451 aus gesundheitlichen Gründen nicht in der Lage, sein Erbe selbst abzuholen, doch solle der Rat von Meersburg dafür Sorge tragen, dass es unverändert eingelagert werde, bis der Erbe wieder genesen sei. Hierzu sollte es nicht mehr kommen, denn Stefan Lochner starb nur wenig später – ebenso wie seine Frau – an der Pest.



Abb. 3: Merian-Karte des Bodensees von 1672 <sup>[B]</sup>

Von nun an reklamierte Meersburg den Status als Lochners Geburtsstadt für sich. Als gesichert gilt jedoch nur, dass die Eltern des Malers bei ihrem Tode Bürger von Meersburg waren. Ob dies auch schon für Lochners Geburtsjahr zutrifft, bleibt fraglich; tatsächlich findet sich in den Archiven der Stadt kein Hinweis auf ihn. Allerdings konnte im 14. und 15. Jahrhundert im nur zwei Kilometer östlich gelegenen Weiler Hagnau (Abb. 3: 3) eine wohl situierte Familie von Schmieden mit Namen „Lochner“ nachgewiesen werden, sodass Fischer davon ausgeht, dass hier der Geburtsort des Malers zu finden sein dürfte <sup>[6]</sup>.

Letztlich bleiben sowohl Stefan Lochners Jugend am Bodensee als auch seine angenommenen Lehrjahre auf Wanderschaft in anderen Gegenden Süddeutschlands oder weiter rheinabwärts bis heute ungewiss. Erst 1442 wird der Künstler durch einen Auftrag für bemalte Weinfässer für den frisch gekrönten Kaiser Friedrich III. historisch fassbar.

In diesem Jahr 1442 besuchte der Kaiser während seines Krönungsfestzuges von Aachen nach Köln die Domstadt und wurde mit Weinfässern willkommen geheißen, welche Lochner mit dem Wappen der Stadt Köln gestaltete <sup>[7]</sup>. Diese wurden sowohl an den Weinfässern als auch an den Ochsen angebracht, welche die Fässer transportierten, und dem Kaiser als Geschenk übergeben. Dieser Auftrag ist der früheste Beleg von Lochners Anwesenheit in Köln. Da er 1447 erstmals in den Rat der Stadt gewählt wurde und dies nur für Personen möglich war, die mindestens seit zehn Jahren in Köln ansässig waren, ist jedoch davon auszugehen, dass Lochner spätestens ab 1437 in der Domstadt wohnhaft war und wahrscheinlich in der Werkstatt des Heisterbacher Meisters gearbeitet hat, die er später dann auch übernahm.

Lochner erreichte sehr schnell eine herausragende Stellung innerhalb der Malerzunft, was sich auch daran zeigt, dass die Gaffel der „Schilderer“, die nur einen einzigen der insgesamt 49 Ratsherren stellen durfte, ihn 1447 und 1450 sogar ein zweites Mal hierzu berufen hat <sup>[7]</sup>. Als weitere Quelle neben den Auftragsbüchern des Rates dienen die Kölner Schreinsbücher, in denen für 1442 ein Immobilienerwerb Lochners dokumentiert ist <sup>[7]</sup>. Demnach war er – kinderlos – mit einer Lisbeth verheiratet und nunmehr Eigentümer eines Wohnhauses in der Großen Budengasse. Im Verlauf der 1440er Jahre sind dann weitere Immobilienkäufe und -verkäufe in repräsentativer Lage sowie damit verbundene Aufnahmen von Hypotheken beurkundet <sup>[8]</sup>.

Bei Lochners wahrscheinlichem Umzug nach Köln um 1437 war der junge Maler somit Mitte zwanzig und wird bereits eine künstlerische Ausbildung durchlaufen haben. Aufgrund seiner Herkunft sollte folglich eine Nähe zur Seeschwäbischen Malerei des frühen 15. Jahrhunderts vorliegen. Die Malerei in Lochners Heimat rund um den Bodensee war in dieser Zeit ebenso wie die Kölner Malerei stark vom International bzw. Weichen Stil beeinflusst <sup>[9]</sup>. Der lokale seeschwäbische Stil war sowohl an böhmische als auch an burgundische Traditionen angelehnt <sup>[10]</sup>.

Typisch hierfür ist ein zart aufgehelltes Kolorit, Gewänder ohne Musterung sowie ein nur ansatzweise erkennbares kohärentes Einfügen von Figuren in Architekturen oder Landschaften. Das dominante Kolorit und die bereits ausgefeilte Valeurmalerei der Inkarnate, wie sie beispielsweise beim Veronika-Meister in Köln zu finden sind <sup>[9]</sup>, fehlt hier noch weitestgehend. Erst ab den 1430er Jahren ist eine neue Naturbetrachtung zu erkennen, die Figuren und deren Narrativ nunmehr in eine umgebende Landschaft zu integrieren beginnt und diese nicht mehr nur als isolierte Kulisse behandelt.

Allerdings können weder im Œuvre von Stefan Lochner noch bei dem seines Zeitgenossen Konrad Witz, der ebenfalls aus der Gegend um den Bodensee stammt, stilistische Verbindungen zur Seeschwäbischen Malerei erkannt werden. Konrad geht insofern davon aus, dass Lochners Malweise in den Traditionen des Veronika-Meisters und Konrad von Soest wurzelt, somit in kölnisch-westfälischen Traditionen <sup>[10]</sup>. Bei seiner Ankunft in Köln um 1435 waren noch einige der bekannten Werkstätten aus der großen Zeit des Weichen Stils aktiv, darunter die des Meisters des Heisterbacher Altars, des Meisters der Passionsfolgen und des Älteren Meisters der Heiligen Sippe. Auch die Meister von St. Laurenz und des Kirchahrer Altars können bis in die 1430er Jahre vermutet werden <sup>[9]</sup>.

Die Lochner mit einiger Sicherheit zugeschriebenen Werke stammen durchweg aus der Zeit ab Anfang der 1430er Jahre und weisen bereits eine hohe Meisterschaft und einen weitestgehend ausgereiften Stil auf. Somit ist zwingend von einem Frühwerk auszugehen, ohne das der Sohn eines Schmiedes am Bodensee nicht zum bedeutendsten Maler der größten und reichsten Stadt des Reiches hätte werden können <sup>[11]</sup>. Allerdings liegen sowohl seine Jugend in Süddeutschland als auch mögliche Lehrjahre auf Wanderschaft am Oberrhein, in Köln oder in den Niederlanden im Dunklen. Auch die Reihenfolge dieser Stationen ist ungewiss <sup>[11]</sup>. War Lochner bereits in Köln, bevor er in die Niederlande kam und kehrte später in die Domstadt zurück, oder ging er direkt vom Oberrhein dorthin und kam erst als reifer Maler nach Köln?

In den 1410er Jahren war Konstanz und damit auch die gesamte Bodenseeregion das machtpolitische Zentrum Europas. Auf dem Konzil von 1414 bis 1418 zur Beendigung des 40 Jahre andauernden Großen Abendländischen Schismas versammelten sich die höchsten kirchlichen und weltlichen Machthaber in der Stadt. Konstanz mit seinen geschätzt 6000 Einwohnern beherbergte in diesen vier Jahren 50 000 bis 70 000 Gäste. In den Gefolgschaften der Würdenträger befanden sich sicherlich auch viele Künstler, welche Veranstaltungen und Feierlichkeiten ausstatteten, Ereignisse dokumentierten sowie Auftragsarbeiten und Stiftungen ausführten. Die räumliche Nähe von Malern und Bildhauern aus allen Regionen Europas führte zu einem intensiven Austausch und zu Innovationen, welche auch die ortsansässigen Künstler befruchteten. Es kann sicherlich vermutet werden, dass der noch sehr junge Stefan Lochner an diesen Ereignissen als Beobachter teilgenommen hat und beeinflusst wurde.

## Das Frühwerk

Am Beginn des Lochner zugeschriebenen Œuvres steht eine seiner sehr seltenen Innenraumszenen, der „**Hl. Hieronymus im Gehäuse**“ (Abb. 4), bei dem bereits die Einflüsse der niederländischen Moderne um Robert Campin (um 1375 – 1444) und die Gebrüder van Eyck (1390 – 1440) ersichtlich werden. Ikonografisch zeigt das Werk den Hl. Hieronymus in seinem Studierzimmer, als er während seiner Übersetzungsarbeit an der Bibel von einem jungen Löwen unterbrochen wird und sich diesem vertrauensvoll zuwendet. Die Legenda Aurea berichtet von einem Löwen, dem der Heilige einen Dorn aus der Tatze gezogen hatte und der als Dank zum ständigen Begleiter seines Helfers wurde.

Diese Art der Verlegung religiöser Motive in einen Innenraum kann als Innovation Campins gelten <sup>[12]</sup>. Lochner erreicht eine enorme Tiefenentwicklung des Raumes, welcher sich entlang des Verlaufs von Bodenfliesen und Deckenbalken aufspannt. Allerdings gelingt Lochner hier kein

stereometrisch exakter Fluchtpunkt, wie ihn Masaccio bereits in den 1420er Jahren und kurz danach Paolo Uccello in der norditalienischen Malerei etablieren konnten. Lochner und seine niederländischen Vorbilder berechneten nicht mathematisch, sondern näherten sich der Perspektive intuitiv an.



Abb. 4: „Heiliger Hieronymus im Gehäuse“ (um 1430, 39,5 x 30,5 cm, North-Carolina-Museum of Art Raleigh) <sup>[c]</sup>

Somit erreicht er keinen exakt-eindimensionalen Fluchtpunkt und auch keine Linearperspektive entlang einer Vertikalen, sondern einen mehr oder weniger ausgefranst-zweidimensionalen ‚Fluchtbereich‘ zwischen dem Kopf des Heiligen und dem rechten Fenster.

Die Vielzahl an eingefügten Schrägen – neben dem Muster der Bodenplatten und den Holzbalken der Decke auch im Schreibpult, den Fensterläden und der offenen Wandrahmung links – lassen erahnen, wie sehr den jungen Künstler das Experimentieren mit der perspektivischen Darstellungsweise und somit der Mimese der dreidimensionalen Wirklichkeit auf einem zweidimensionalen Malgrund beschäftigt hat <sup>[12]</sup>.

Diese Bemühungen spiegeln sich auch in der Sitzposition des monumental dargestellten Heiligen, durch dessen Körperdrehung und somit diagonale Anordnung Lochner eine gewisse Dynamik im ansonsten statischen Bildaufbau sowie eine perspektivische Verkürzung der Beine darstellen kann. Diese gelingt ihm deutlich besser als die Linienführung des verzerrten Schreibpultes oder des hochgeklappten Bodens, was ebenfalls eher auf Robert Campins „*Merode-Altar*“ als auf Jan van Eyck verweist. Die einzelnen Motive sind eher nebeneinander in der Fläche als zueinander im Raum angeordnet <sup>[12]</sup>.

Lochner erreicht mit der Torsion des Körpers von vorne rechts nach hinten links – somit in den Lichteinfall von oben links hinein – eine Belebung des Geschehens als auch eine Verräumlichung durch Verkürzung und Hell/Dunkel-Abschattierungen. Dem Betrachter eröffnet sich sowohl ein Blick von außen auf das Gebäude als auch in den Raum hinein. Somit erweitert sich nicht nur der Raum, sondern auch die Teilnahme des Betrachters an der Szenerie.

Neben der Raumentwicklung verweisen auch die naturalistische Landschaftsdarstellung im Außenbereich links sowie die nahezu fotorealistischen Stillleben aus Alltagsgegenständen an der rechten oberen Wand auf die frühen Niederländer. Hierdurch wird der Kirchenvater aus der Zeit um 400 n. d. Z. in die zeitgenössische Gegenwart versetzt und das Geschehen aus dem überirdisch-mystischen in eine profan-alltägliche Schreibstube des 15. Jahrhunderts transferiert. Das biblische Motiv des von einem Löwen begleiteten Heiligen spielt nunmehr in einer niederrheinischen Genreszene.

Interessant erscheint auch die Faltengebung im Gewand des Heiligen, welche den weichen Verlauf des Internationalen Stils hinter sich gelassen hat und bereits Knitterfalten zeigt, obwohl die enorme Gewandfülle noch dem Weichen Stil entspricht. Der prominent an beiden flankierenden Säulen dargestellte Figuren- und Architekturschmuck wiederum verweist auf den Einfluss Rogier van der Weydens, der dieses Stilmittel zur Gestaltung bildnerischer Rahmungen in die nordeuropäische Malerei eingeführt hatte <sup>[12]</sup> und mit dem Lochner die Schreibstube nobilitiert und durch die Darstellung von Heiligen und Bischöfen kontextuell auflädt.

## Das Weltgericht

Bereits wenige Jahre später erreichte Stefan Lochner mit dem „**Weltgerichtsaltar**“ ab ca. 1435 (Abb. 1, S. 2 und Abb. 5) absolute Meisterschaft und eine bis heute unverwechselbare Handschrift. Ob dieses Werk ursprünglich nur als Einzeltafel im Sinne eines ‚Gerechtigkeitsbildes‘ für das Kölner Rathaus geschaffen wurde oder als Mitteltafel eines Triptychons für die Katharinenbruderschaft von St. Aposteln in Köln, ist nach wie vor offen <sup>[13]</sup>. Tatsächlich zeigen die beiden potenziellen Seitentafeln, deren Innenseiten im Städel Museum in Frankfurt und deren Außenseiten in der Alten Pinakothek in München aufbewahrt werden, nicht nur vergleichbare Maße, sondern auch die gleichen Stifterwappen wie die Mitteltafel.



Abb. 5: „Weltgerichtsaltar“ (WRM 66, Köln) mit den beiden inneren (re. und li.) und äußeren (oben) Seitentafeln (Städel Museum, Frankfurt und Alte Pinakothek, München)

Problematisch ist jedoch, dass die in den beiden oberen Ecken eingefügten Wappen in Köln nicht nachweisbar sind. Die Forschung geht davon aus, dass sie nachträglich angebracht wurden <sup>[14]</sup>; ggf. stammen sie von Stifterfamilien außerhalb Kölns. Dies könnte jedoch auch bedeuten, dass das Werk ursprünglich nicht für die Pfarrkirche St. Aposteln geschaffen wurde <sup>[4]</sup>.

Zwar wurden alle Retabelteile 1764 in St. Laurenz in Köln inventarisiert, allerdings nicht als zusammenhängende Komposition <sup>[14]</sup>. Einerseits lässt der Goldgrund der Mitteltafel zusätzliche Seitentafeln vermuten, musste dieser in Fastenzeiten, an Werktagen und in der Adventszeit doch für die Gemeinde verborgen bleiben. Andererseits wäre dies auch bei einer Einzeltafel mit Vorhängen oder Fastentüchern möglich gewesen. Da durch den Verlust der ursprünglichen Rahmungen auch die Scharniervorrichtungen fehlen, kann der letzte Beweis für die ursprüngliche Werkkonzeption nicht erbracht werden <sup>[13]</sup>.

Ikonografisch wäre die Kombination eines Weltgerichts als Mitteltafel und Apostelmartyrien auf den Außenseiten nahezu einzigartig und wenig wahrscheinlich. Zudem divergieren die Seitentafeln mit ihren wenig raumbildenden Motiven deutlich von der mit kohärentem Vorder-, Mittel- und Hintergrund ausgestatteten Mitteltafel. Lukatis wiederum sieht in der außerordentlichen Dramatik und Brutalität der Motive auf den Seitentafeln einen Hinweis für die kontextuelle und somit auch physische Zusammengehörigkeit, da die hierfür verantwortlichen römischen Schergen auf der Haupttafel prominent sichtbar ihrer gerechten Strafe zugeführt werden <sup>[15]</sup>.

Motivisch zeigen die Seitentafeln auf den Außenseiten die Hll. Antonius, Cornelius und Maria Magdalena nebst Stifter links und die Hll. Katharina, Hubertus und Quirinus mit einem weiteren Stifter rechts. Auf den Innenseiten wird das Martyrium der zwölf Apostel dargestellt, auf der linken Seite von oben nach unten Petrus, Paulus, Andreas, Johannes, Jakobus d. Ä. und Bartholomäus sowie rechts Thomas, Philippus, Jakobus d. J., Matthäus, Simon und Judas sowie Matthias.

Das zentrale „Weltgericht“ beschreibt das Jüngste Gericht am Ende aller Zeiten. Im zentralen, oberen Bereich thront Christus auf einem doppelten Regenbogen und vor einem dreidimensional in den Bildträger gestemmt Strahlenkranz als Weltenrichter über der nahezu symmetrischen Komposition aus unzähligen Figuren. Die beiden Regenbögen repräsentieren die beiden Bündnisse der Menschen mit Gott – das Alte und das Neue Testament (Abb. 6). Links und rechts flankieren ihn – gleichsam in Bedeutungsperspektive – die Gottesmutter und Johannes der Täufer, die Fürbitten für die zu Richtenden halten und eine vermittelnde Rolle einzunehmen scheinen. Diese Scharnierfunktion zwischen den Menschen und Christus wird dadurch verstärkt, dass beide im Diesseits auf Felsen knien und nicht entkörperlicht schweben <sup>[16]</sup>.

Eine große Engelschar bevölkert den goldgründierten Himmel, von denen zwei mit ihren Businen die um Vergebung bittenden Toten zu neuem Leben erwecken, während die anderen die Arma Christi als Beleg für Christi

Heilswerk heranbringen. Dieses Motiv wiederholt sich in der Pektoralen an Christi Gewand, welches die fünf Marterwerkzeuge symbolisiert – Dornenkrone, Nägel, Essigswamm, Geißel und Lanze. Entsprechend präsentiert die Figur Christi die fünf Wunden des Martyriums an Händen, Füßen und der Seite (Abb. 6).



Abb. 6: „Weltgericht“, Detail von Abb. 1

Während die Guten auf der linken Bildseite von einem freundlichen Petrus als Torhüter des Himmels in blauem Gewand und musizierenden Engeln vor der Paradiespforte empfangen werden, taumeln die bösen Sünder auf der rechten Seite von einer Eisenkette zusammengehalten ihrem unheilvollen Schicksal in der Hölle entgegen. Christus wiederum weist den Gerichteten den jeweiligen Weg – mit dem erhobenen rechten Arm ins Paradiesweisend (*„Kommt ihr Gesegneten meines Vaters!“*, Matth. 25, 34), mit dem linken nach unten in die ewige Verdammnis (*„Weicht von mir, ihr Verfluchten!“*, Matth. 25, 41). Diese Bewegungen werden von seinen Füßen wiederholt und somit noch verstärkt.

Dynamisiert wird die Komposition durch die gegenläufigen Bewegungsrichtungen der Erlösten von vorne nach hinten links und der Verdammten aus einem zentralen Hintergrund nach vorne rechts. Der Weg der Auferstandenen trennt sich im Vordergrund unmittelbar vor dem Betrachter, der sich somit auch mit der ihm selbst bevorstehenden Prüfung konfrontiert sieht. Als wären die expressiven Gebärdefiguren nicht schockierend genug, vertrocknet auch die im linken Bereich fruchtbar sprießende Flora nach rechts hin zusehends zu einer verdorrten Ödnis.

Einen weiteren Kontrast setzt Lochner mit den seitlichen Architekturen. Erscheint das positiv konnotierte Paradies strahlend weiß im modernen Stil der Gotik (Abb. 7), so ist die brennende und marode Burg der Hölle ein Werk der überkommenen Romanik (Abb. 8). Entsprechend kontrastieren auch die Inkarnate der Guten und der Engel in hellen Hauttönen bis zur Weißhöhung, während die Sünder und insbesondere die Ungeheuer bräunlich-rötlich bis schweflig gelbgrün erscheinen. Auch sind die Körper der Erlösten wohlproportioniert, jugendlich, gesund und wohl frisiert, während die Verdammten älter, kränker, ungesünder und wenig gepflegt wirken.



Abb. 7: „Weltgericht“, Detail von Abb. 1



Abb. 8: „Weltgericht“, Detail von Abb. 1

Unter diesen Verdammten befinden sich – ggf. in Anspielung auf das erst zwei Jahrzehnte vorher überwundene Abendländische Schisma – Päpste, Bischöfe, Mönche, Könige und Hofdamen, erkenntlich an ihren Kopfbedeckungen bzw. ihrer Haartracht und in direkter Konfrontation mit dem Höllenfürsten (Abb. 10). Die gleichen Figuren sind auch im Paradies zu erkennen (Abb. 9). Dies weist darauf hin, dass im Angesicht des Jüngsten Gerichts alle Menschen denselben Regeln unterworfen werden, unabhängig von ihrer Stellung im Diesseits.



Abb. 9: „Weltgericht“, Detail von Abb. 1



Abb. 10: „Weltgericht“, Detail von Abb. 1

Die eine Verdammung auslösenden Vergehen werden symbolisch unzweifelhaft vor Augen geführt – Würfel (Spielsucht), Geldsack (Wucher, Gier), offenes Haar (Prostituierte), gelbe Hörnerhaube (Wollust, Eitelkeit), Trinkbecher (Trunksucht), Unglaube (Judenhüte, islamische Turbane) sowie Fettleibigkeit (Völlerei) und ein Mund voller Goldmünzen (Habgier, Geiz) ermahnen auch den unbedarftesten Gläubigen, wohin seine Laster führen können. Im Angesicht der unabwendbaren Höllenfahrt erscheinen die Verdammten panisch, entsetzt und fassungslos, während die Erlösten – erneut in deutlichem Kontrast – ruhig, entspannt und erwartungsfroh gen Himmel schreiten. Thematisch konkurrieren somit Ordnung und Chaos um die Vorherrschaft.



Abb. 11: „Weltgericht“, Detail von Abb. 1

Auch wenn das Werk nur optisch wahrgenommen werden kann, empfindet der Betrachter sofort die enorme Kakophonie, die von ihm ausgeht. Alle Verdammten und Ungeheuer scheinen permanent durcheinander zu schreien, und auch viele der Erlösten sind in Gespräche vertieft dargestellt. Zudem wird überall musiziert – vor der Himmelsforte (Abb. 9) und auf dessen Balkon (Abb. 7), auf der Höllenburg (Abb. 8) und unterhalb der Deesisgruppe (Abb. 6). Der durchdringende Dauerton der Businen, die lieblichen Melodien von Streichinstrumenten und Harfen, das wilde Getöse der Trompeter und Trommler in der Unterwelt; leise Gespräche, infernalisches Heulen der Ungeheuer und das panische Geschrei männlicher und weiblicher Verdammten (Abb. 11) vereinen sich zu einem ohrenbetäubenden Klangbrei.

Bemerkenswert ist die enorm naturalistische Ausgestaltung einer großen Zahl in der Spätgotik höchst moderner Instrumente, insbesondere im Umfeld des Paradieses. Dies zeigt zum einen die genaue Kenntnis, die Lochner hiervon gehabt haben muss und zum anderen auch die ikonografische Bedeutung, die er der Instrumentalmusik beimisst. Budde sieht in diesem Musikspiel eine „Predigt an die Gläubigen“<sup>[17]</sup>, welche diesen den rechten Weg weisen soll. Als Betrachter bekommt man den Eindruck, das Geschehen nicht nur zu sehen, sondern auch zu hören und – wenn man die verschmutzten Leiber der Verdammten und die verunstalteten

Figuren der Monster in der schwefeligen Hölle betrachtet (Abb. 10, 11) – auch zu riechen. Somit werden alle Sinne des Betrachters angesprochen.

Formal weist das Werk verschiedene Kompositionsmerkmale und eine differenzierte Raumkonzeption auf. Zum einen ist das Gemälde in eine beruhigte und flächige obere Hälfte mit den drei übergroßen Figuren Maria, Christus und Johannes als Dreieckskomposition, sowie in eine kleinteilige, tiefenräumliche, vielfigurige und dynamisierte untere Hälfte aufgeteilt. Diese horizontale Achse korrespondiert mit den zwei vertikalen Bildrahmungen der beiden Architekturen. Dieser statischen Komposition tritt eine dynamische Bildgestaltung gegenüber, die sich in den stark bewegten Kreisbahnen der Menschen, Engel und Ungeheuer manifestiert und durch die divergierenden Ansichten der in Untersicht dargestellten Architekturen und der in Aufsicht präsentierten Figuren verstärkt wird.



Abb. 12: „Weltgericht“, Detail von Abb. 1

Somit kontrastiert in der Bildkomposition eine repräsentative Ebene göttlicher Ruhe und Ordnung, personifiziert durch die obere Deesis-Gruppe, mit einer erzählerischen, weltlichen Ebene, in der hoch emotionalisiertes Chaos auf der einen und verzückt beseelte Glückseligkeit auf der anderen Seite vorherrschen.

Zehnder<sup>[14]</sup> und Nagel<sup>[18]</sup> weisen darauf hin, dass die in Rückenansicht bis an den unteren Bildrand gerückten Erlösten – ähnlich kleiner Repoussoirfiguren – eine Sogwirkung entwickeln und den Betrachter aufzufordern scheinen, ihnen auf ihrem Weg und somit in ihrer Lebensführung im Diesseits zu folgen.

Tatsächlich lässt Lochner in der unteren linken Bildecke einen kleinen Bereich des Rasens frei (Abb. 12) und lädt somit das Publikum ein, sich hier zu den Guten zu gesellen.

Die Verdammten wiederum kommen dem Betrachter in einer gegenläufigen Bewegung entgegen und wirken im doppelten Sinne des Wortes abstoßend. Zudem scheiden sich die Wege beider Gruppen unmittelbar vor dem Betrachter. Erst hier, an der Grenze zwischen fiktivem Werk und diesseitiger Wirklichkeit, entscheiden sich die Schicksale. Dieser Wendepunkt wird noch verstärkt durch die sich auf dem Weg ins Paradies immer mehr entkörperlichenden Figuren der Erlösten, während die Verdammten ihren festen Körperkern behalten und nach unten gezogen werden (Abb. 10 und 11). Dem Gläubigen wird instinktiv klar, dass auch er sich in nicht allzu ferner

Zukunft in dieser Situation befinden wird. Dieser transitorische Moment, in dessen Zentrum sich nunmehr der Betrachter befindet, verleiht dem Werk seine intensive Dramatik.



Verkörpert wird dieser entscheidende Augenblick vor dem bevorstehenden Jüngsten Gericht durch die im linken unteren Bildbereich platzierte Figur: Während ein Teufel und ein Engel zugleich um seine Seele ringen, klammert sich der Verzweifelte hilfesuchend an den ihn rettenden Engel (Abb. 13).

Abb. 13: „Weltgericht“, Detail von Abb. 1

Diese Dramatik wird noch gesteigert durch die Darstellung des Höllenfürsten, der nicht nur formal durch seine Positionierung am äußersten Bildrand, sondern auch ikonografisch am Ende des Narrativs steht. Als einzige Figur, die nach links und damit zu den Verdammten blickt, ist sie im Profil dargestellt und konfrontiert die ihr gegenüberstehenden Sünder mit ihrer ausweglosen Situation (Abb. 10, S. 11).

Bemerkenswert ist des Weiteren, welch großen Anteil die Darstellung der Hölle an der unteren Bildhälfte einnimmt – deutlich mehr als die Hälfte und somit deutlich mehr als in der spätgotischen Darstellung von Weltgerichtsbildern üblich <sup>[19]</sup>. Bei Lochner zeigt die Hölle ein differenziertes Bild aus unterschiedlichen Landschaften, Ebenen und Architekturen, die in ihrer Drastik übergangslos von der Mitte nach rechts gesteigert werden; der Schrecken wird sozusagen hoch gedimmt, erkennbar am sich verändernden Verlauf des Bodens.

Diese überproportionale Darstellung der Verdammten auf ihrem Weg in die Hölle scheint didaktisch begründet, sollen Lochners leicht verständliche und plakativ im Vordergrund platzierte Attribute der verschiedenen Sünden doch offensichtlich belehren und ermahnen. Somit breitet er vor dem Betrachter ein breites Spektrum an Verfehlungen aus, wohingegen den Erlösten nur ein schmaler Bereich am linken Bildrand vorbehalten bleibt.

Die Dreieckskomposition in der zentralen oberen Bildhälfte wird durch die Farbtrias Rot-Blau-Grün der Gewänder akzentuiert. So erscheint Christus als Himmelskönig in wertvollem Purpurrot vor dem ebenso kostbaren Goldgrund, der wiederum Gottvater repräsentiert. Die Gottesmutter zur Linken ist in ein Gewand aus Ultramarinblau gehüllt, welches Stefan Lochner – und in Köln nur er! – aus dem aus Afghanistan importierten und enorm teuren Lapislazuli gewann.

Die radikale Realitätsnähe, mit der Lochner die biblischen Geschichten darstellt, zeigt sich exemplarisch in der „Schindung des Bartholomäus“ (Abb. 14) auf der linken inneren Seitentafel des „Weltgerichts“ sowie auf dessen vorbereitender Federzeichnung (Abb. 15). Ungeschönt, ausdrucksstark und kompromisslos nach der Wirklichkeit zeigt Lochner hier Brutalität, Leiden, Folter, Hässlichkeit, demonstrative Nacktheit und völlige Empathielosigkeit.



Abb. 14 und 15: „Schindung des Bartholomäus“ (Städel Museum, Frankfurt (li.) und Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin (re.)) <sup>[D]</sup>

Diese Art der Darstellung ist weit entfernt von dem in Köln zu dieser Zeit noch hochgeschätzten Weichen Stil und zeigt den starken Einfluss niederländischer Malweise <sup>[20]</sup>. Auch auf der Mitteltafel verweist die exakte Mimese der Architekturen und der Naturerscheinungen sowie der zeitgenössischen Darstellung von Gewändern und Haartrachten auf das neue Ideal eines von den Niederländern um die Gebrüder van Eyck und Robert Campin propagierten Realismus.



Abb. 16: „Weltgericht“, Infrarotaufnahme der Unterzeichnung, WRM Köln <sup>[E]</sup>

Wie bei Stefan Lochner üblich, hat er das „*Weltgericht*“ mit einer vollständig ausgearbeiteten Unterzeichnung versehen (Abb. 16). Diese zeigt keinerlei auffällige Korrekturen und weist neben den Konturen sämtlicher Figuren und Gegenstände auch deren Licht- und Schattenwirkungen und die plastische Modellierung auf, die durch unterschiedlichste Schraffierungen detailliert wiedergegeben sind. Typisch für Lochner sind hierbei x-förmige Kreuzschraffuren, die mitunter doppelartig aufgetragen wurden, sowie rückwärtsgewandte Haken <sup>[21]</sup>.

Diese Perfektion in der Unterzeichnung lässt vermuten, dass die eigentliche Planung des Bildaufbaus in separaten Vorzeichnungen erfolgte und Lochner die Unterzeichnung erst auftrag, als die Komposition bereits vollständig entwickelt war <sup>[13]</sup>. Die Mehrzahl der Künstler der deutschen Spätgotik arbeitete mit immer gleichen Motivbausteinen, welche sie tradierten Musterbüchern entnahmen. Suckale <sup>[22]</sup> weist jedoch darauf hin, dass neben Hans Hirtz <sup>[23]</sup>, Hans Multscher und Konrad Witz auch Stefan Lochner zu den Ausnahmen gehört, die mit in Skizzenbüchern entwickelten Innovationen ihre Werke vorbereiteten.

Schaefer <sup>[13]</sup> vermutet, dass diese überaus detailgenaue Ausarbeitung der Unterzeichnung wahrscheinlich der Präsentation des Werkes für die Auftraggeber diene. Eher unwahrscheinlich erscheint die Erklärung, der Meister habe die Untermalung angefertigt, damit das Gemälde selbst von seiner Werkstatt ‚abgemalt‘ werden sollte. Hiergegen spricht, dass im Vergleich mit der Unterzeichnung durchaus Änderungen und Variationen im endgültigen Werk zu finden sind, die sich ein Schüler sicher nicht eigenständig zugetraut hätte.

Obwohl das Gemälde zumeist dem Frühwerk Lochners zugeschrieben wird und die Kenntnis eines vergleichbaren Gerichtsbildes im Rathaus von Diest aus dem Jahr 1420 nahelegt <sup>[24]</sup>, weist es mit der realistischen Darstellung der Figuren, der Detailgenauigkeit in den Motiven und der subtilen Beleuchtung bereits viele Anklänge an die niederländische Moderne auf. Falls das Werk tatsächlich eine Wand des Rathauses geschmückt haben sollte, könnte der spätere Ratsherr Stefan Lochner es während der dreimal wöchentlich abgehaltenen Ratssitzungen betrachtet haben – nachdem er zuvor in der Ratskapelle vor seinem „*Altar der Stadtpatrone*“ gebetet hatte.

### **Der Altar der Stadtpatrone / Dombild**

Der heute im Kölner Dom befindliche „*Altar der Stadtpatrone*“ (Abb. 17) kann als bedeutendstes Gemälde der Stadt Köln und gleichzeitig als Referenzwerk im Schaffen Stefan Lochners angesehen werden. Das Dombild gilt neben dem Dreikönigsschrein in der Kölner Kathedrale und dem Dreikönigenpfortchen neben St. Maria im Kapitol als bedeutendste Verehrungsstätte der Hll. Drei Könige.

Das in etwa 5,5 x 2,5 Meter große Triptychon wird gemäß Dürers Tagebucheintrag als einziges mit großer Sicherheit dem Künstler zugeschriebenes Werk bewertet. Alle anderen Arbeiten, die Lochner bis heute zugerechnet werden, erreichen diesen Status nur durch stilistische und handwerkliche Vergleiche mit dem Dombild. Hierbei werden verwendete Rapportmuster des Brokats und deren Modeln sowie Schablonen als Druckstöcke bei Stoffen und Punzen für die Verzierung des Goldgrundes verglichen. So ist beispielsweise ein asymmetrisches Granatapfelmotiv, welches er häufig auf Brokat aufbringt, typisch für Lochners Arbeitsweise <sup>[25]</sup>.

Die drei 15 cm dicken und innen mit Leinwand überzogenen Eichenholztafeln befinden sich seit 1810 im Dom und seit 1959 in der dortigen Marienkapelle im östlichsten Joch des südlichen Langchors. Tatsächlich wurde das Dombild bis zur Französischen Revolution in der Rathauskapelle St. Maria in Jerusalem aufbewahrt. Auftraggeber des Werkes war der Rat der Stadt Köln, worauf auch das Fehlen eines konkreten Familienwappens hindeutet. Um es vor den einmarschierenden Revolutionstruppen zu retten, wurde es sodann in das Rathaus und schließlich in den Dom verbracht – Ferdinand Franz Wallraf bezeichnete dies als „in den Dom gerettet“.



Abb. 17: „Altar der Stadtpatrone“ (1440/45, 260 x 285 und 261 x 142 cm ohne Rahmung, Marienkapelle im Kölner Dom)

Ikonografisch wird die Mitteltafel von einer Dreieckskomposition aus der zentral thronenden Maria als Himmelskönigin und zwei rechts und links vor ihr knienden Königen dominiert, die ein gleichschenkliges Dreieck bilden. Diese Darstellung erinnert an die für Italien typische Maestà<sup>[26][27]</sup>, bei der sich kniende oder stehende Engel, Heilige und ihr Gefolge – das sich im Dombild auch auf die beiden Seitentafeln erstreckt – um eine thronende Madonna gruppieren. Die unter dem Rahmen befindliche Predella kündigt von der Rettung des Werkes im 19. Jahrhundert und ist somit nicht aus der Zeit Lochners, sondern aus der Ferdinand Franz Wallrafs.

Bedeutungsperspektive, Goldgrund und strenge Hierarchie beruhen auf der klassischen Maestà-Darstellung, während die Lebendigkeit der Gesichter und die nahezu intime Nähe zwischen Maria und Kind auf der einen und den Königen auf der anderen Seite schon Anklänge des moderneren Motivs einer Sacra Conversazione zeigen. Lauer spricht hier von einer gelungenen Synthese aus Repräsentation und Narrativ<sup>[26]</sup>.

Die nahezu lebensechte Individualität der Gesichter dieser beiden Könige zeigt bereits das wachsende Interesse der zeitgenössischen Künstler am Porträt, d. h. der Darstellung von Menschen, wie sie tatsächlich ausgesehen haben. Hierauf hatte Goethe bereits vor zweihundert Jahren hingewiesen <sup>[28]</sup>. Dem stehen die idealisierten Gesichter Mariens und des Jesusknaben gegenüber, die der irdischen Realität enthoben bleiben (Abb. 18).

Der dritte König ist zugunsten einer klaren Symmetrie etwas in den Hintergrund gerückt. Den Blickrichtungen aller drei Könige sowie der Gottesmutter folgend wird auch der Blick des Betrachters auf das auf ihrer rechten Hüfte sitzende Jesuskind gelenkt (Abb. 18). Die beiden Könige zu Marias linker Seite bieten ihre Geschenke an, während der zu ihrer Rechten platzierte, älteste König das ihn segnende Jesuskind anbetet und seine Geschenktruhe vor sich auf dem detailliert naturalistisch gemalten Rasen abgestellt hat.



Abb. 18: „Altar der Stadtpatrone“, Detail Mitteltafel

Die klar unterscheidbare Altersabstufung der Könige verweist auf die drei Lebensalter Jugend, Reife und Alter <sup>[29]</sup>. Zudem repräsentieren sie die drei bekannten Kontinente Europa, Asien und Afrika. Ungewöhnlich für die Zeit ist jedoch die Darstellung aller drei Könige als weißhäutige Figuren. Links und rechts wird die zentrale Figurengruppe vom Gefolge der Könige flankiert,

während das Gemälde nach oben von einem Goldgrund abgeschlossen wird, der sich in einer opulent mit geschnitztem Maßwerk gestalteten Rahmung auflöst.

Auffallend ist die edle Ausstattung aller Figuren und Gegenstände mit kostbarsten Materialien. Maria trägt eine goldene Krone mit Edelsteinen und Perlen und ist in wertvolles Ultramarinblau und ein Hermelfell gewandet, während die Könige pelzbesetzte Brokatmäntel tragen. Auch deren Gefolge ist nobel gekleidet und führt goldbeschlagene Schwerter mit sich. Maria sitzt vor einem kunstvollen Brokatvorhang hinter dem sich der für Köln typische, punzierte Goldgrund entwickelt. Diese Polimentvergoldung weist eine erstaunliche Dicke von bis zu 1,3 mm auf <sup>[25]</sup>, sodass die insgesamt verwendete Menge an Gold erheblich ist.

Das Gewand Mariens wird vor ihrer Brust von einer goldenen und mit acht Perlen besetzten Agraffe zusammengehalten, die das marianische Symbol des Einhorns aufweist. Die Reinheit und Unschuld der Jungfrau zähmte das Einhorn so wie auch Jesus die Unbeflecktheit Mariens für seine Menschwerdung auswählte. Eine ähnliche Agraffe trägt auch die „*Madonna im Rosenhag*“, jedoch mit nur sieben Perlen.

Über Marias Kopf ist ein dreidimensionaler Stern mit eingekerbtem Strahlenkranz in die rahmende Maßwerkarchitektur eingefügt. Rechts und links des Throns bevölkern die gleichen Engel den Himmel, die auch auf dem „*Weltgericht*“ prominent vertreten sind. Äußerst realistisch ist auch die Wiedergabe des Pokals und der Schatztruhe, welche die Könige als Geschenke anreichen, sowie des Almosenbeutels des alten Königs, die Rüstung Gereons und die Kronen von Maria und der Hl. Ursula. Die nahezu fotorealistische Darstellung ist zugleich ein Beleg für die herausragende Stellung der Kölner Goldschmiedezunft und ihrer Werke, an deren Kunstfertigkeit zu Lochners Zeit nur Arbeiten aus Paris heranreichten.

Das ‚Lochner-Blau‘ hatte in Köln eine besonders herausgehobene Stellung und war nur den reichsten Auftraggebern vorbehalten. Er alleine verwendete das aus dem Halbedelstein Lapislazuli hergestellte Ultramarinblau, während alle anderen Werkstätten Azurit benutzten, welches weit weniger Glanz erzeugte <sup>[25]</sup>. Über die Verwendung des Lapislazuli wurden – neben dem eigentlichen Werkvertrag für ein Gemälde – Zusatzvereinbarungen zwischen Auftraggeber und Künstler abgeschlossen. Lochner hatte beste Handelskontakte in die Niederlande, über die das Lapislazuli aus Afghanistan importiert wurde.

Um Konflikte mit der Zunftordnung zu vermeiden und zugleich den geltenden Konventionen zu entsprechen, legte Lochner unter die Lapislazuli-Lasur eine Schicht des vorgeschriebenen Azurits. Eine weitere Neuerung bestand in der Kombination von Indigoblau aus dem Färberhandwerk mit afrikanischem Rotholz aus der Buchmalerei <sup>[25]</sup>; entsprechend exklusiv war seine Käuferschaft.

Die Innenseiten der beiden Seitenflügel zeigen auf der linken Tafel die Hl. Ursula (Abb. 19) mit ihrem Attribut, dem Pfeil, und auf der rechten den Hl. Gereon (Abb. 20). Somit vereint das Dreiflügelretabel die Stadtpatrone Kölns – St. Ursula, St. Gereon und die Hll. Drei Könige. Beide Heilige erscheinen mit ihrem jeweiligen Gefolge, Ursula mit elf der legendären 11 000 Jungfrauen, in zartestem Inkarnat leuchtend, sowie hohen Kirchenfürsten, die sie auf der Rückreise von ihrer Pilgerfahrt nach Rom begleiteten; Gereon wiederum mit Soldaten der Thebäischen Legion, die er anführte. Beide Heilige erlitten das Martyrium, nachdem sie den Forderungen mächtiger Herrscher zugunsten ihrer christlichen Prinzipien widersprochen hatten.

Während Ursula dem Drängen Attilas widerstand und nicht seine Frau wurde, verweigerten Gereon und seine Legion sowohl die Huldigung römischer Götter als auch den Befehl Kaiser Maximians zum Waffengang gegen rebellierende Germanen. So werden die Tugenden der Standhaftigkeit und der Glaubensstreue zu den höchsten Werten des ‚Heiligen Köln‘.



Abb. 19 und 20: „Altar der Stadtpatrone“, Details Seitentafel links und rechts

Auch auf diesen beiden Tafeln sticht die Darstellung edelster Materialien ins Auge. Die weich fallenden, üppigen Gewänder der Hl. Ursula und ihrer Begleiterinnen lassen teure Gewänder aus Leinen-, Damast- und Seidenstoffen mit Brokat- und Pelzbesatz erkennen, während die Gruppe der Thebäischen Legion glänzende und das Licht reflektierende Rüstungen unter ebenso wertvollen Mänteln präsentiert. Wie kaum ein zweiter Kölner Maler gestaltet Lochner die Oberflächen der unterschiedlichsten Materialien in höchster Perfektion. Die Kühle der metallisch schimmernden Harnische, die Weichheit kostbarer Pelze und die vielschichtige Struktur der edlen Brokatstoffe scheinen beinahe greifbar; ihre haptischen Qualitäten sind so überzeugend dargestellt, dass man sie nicht nur sieht, sondern förmlich zu fühlen glaubt.

Die Mitteltafel zeigt exemplarisch zwei unterschiedliche Vorgehensweisen, mit denen Lochner Goldschmiedearbeiten wiedergibt. Das auf der Wiese stehende Gabenkästchen hat er nicht gemalt, sondern grafisch auf eine Blattgoldauflage gezeichnet und geritzt (Abb. 22). Auch die Kronen und Edelsteine hat Lochner auf diese Art angelegt (Abb. 21).



Abb. 21: „Altar der Stadtpatrone“, Detail



Abb. 22: „Altar der Stadtpatrone“, Detail

Ganz anders ist jedoch die Arbeitsweise bei den beiden Pokalen, welche die Könige dem Jesuskind darbieten (Abb. 21). Diese sind komplett malerisch gestaltet und zeugen von einer derart perfekten Mimese tatsächlich existierender Vorbilder, dass hier von einer Art ‚Porträt‘ gesprochen werden kann. Beide Arbeiten, sowohl das Kästchen als auch die Pokale, sind dermaßen prominent herausgehoben, dass man den Stolz des Künstlers zu spüren glaubt: ‚sehst, das habe ich gemacht‘. Der Weg des Handwerkers zum Künstler ist nicht mehr weit und Albrecht Dürer nur eine Generation entfernt.

Die Alltagsseiten auf den Außenseiten der Seitenflügel zeigen die Verkündigung an Maria durch den Erzengel Gabriel, der die Menschwerdung Christi bekanntgibt (Abb. 23). Auch auf diesen Ansichten, die außer an kirchlichen Feiertagen ganzjährig sichtbar waren, dominiert die exquisite Gestaltung der Ausstattungen. Der golddurchwirkte Brokatvorhang wiederholt sich im strahlenden Nimbus Mariens und kontrastiert eindrücklich mit dem edlen Gewand des Engels. Er versetzt das Geschehen – ähnlich dem Goldgrund der Innenseiten – in himmlische Sphären. Herausragend ist zudem der exakte Naturalismus, mit dem Lochner das aufgeschlagene Buch und die Vase mit Lilienstrauß als Symbol der Jungfräulichkeit darstellt.

Dieser ausgeprägte Realismus wiederholt sich auf den Innenseiten und der Mitteltafel in der dargestellten Flora der Rasenflächen, die größtenteils botanisch exakt bestimmbar ist. So kann am Blütenstand der Pflanzen nachvollzogen werden, dass das Geschehen im Mai stattgefunden hat <sup>[30]</sup>. Dieser Monat gilt als Marienmonat, womit sich selbst die Natur der Verherrlichung Mariens anschließt. Als weiteren Beweis seiner fotorealistischen Meisterschaft platziert Lochner direkt vor dem linken Fuß des rot gewandeten Soldaten neben Gereon einen perfekt gestalteten Hirschkäfer.



Abb. 23: „Altar der Stadtpatrone“, Außentafeln

Die Szene fängt genau jenen Moment ein, in dem der Engel im Raum erscheint und Maria sich ihm freudig überrascht mit leichter Drehung im Oberkörper zuwendet.

Mit zarter Geste scheint sie ihn zu begrüßen, während über ihr der Heilige Geist in Gestalt einer Taube kreist. Der Engel hält ein Zepter sowie ein Spruchband mit Siegel in den Händen.

Augenfällig ist die perfekte Lichtinszenierung, mit der Lochner die Wirkung der Oberflächen und Farben akzentuiert. Abdunklungen, Aufhellungen bis zur Weißhöhung, Abschattierungen und spotlightartige Betonungen geben den Figuren nicht nur mehr Plastizität, sondern heben auch deren narratives Gewicht hervor. So erhält die Zwiesprache zwischen Himmelskönigin, Jesusknabe und altem König ebenso eine herausgehobene Bedeutung wie die Figuren der Hll. Ursula und Gereon sowie Gabriel und Maria.

Anders als die außerordentliche Oberflächengestaltung und Lichtführung bleibt die tiefenräumliche Entwicklung des Innenraumes, der sich über beide Außenflügel einheitlich aufspannt, trotz perspektivisch nachvollziehbarer Verkürzung ungenau. Weder die rechte noch die linke Tafel entwickeln einen eng umgrenzten Fluchtpunkt, vielmehr divergieren die im Bodenbelag, in den Deckenlatten und dem Mobiliar vorhandenen Diagonalen deutlich.

Auf den Innenseiten beschränkt sich die Raumperspektive auf einen in der Mitteltafel etwas breiter angelegten, auf den Seitentafeln jedoch relativ schmalen und zudem mittelalterlich hochgeklappten Bühnenraum in leichter Draufsicht. Durch die dichte Staffelung der Figurenstaffage und den jede Räumlichkeit verneinenden Goldgrund zeigt sich weder ein Mittel- noch ein Hintergrund. Hinsichtlich der Raumgestaltung werden Einflüsse der niederländischen Moderne somit kaum sichtbar. Allerdings kreierte Lochner durch die halbkreisförmige Anordnung der Figuren über alle drei Tafeln hinweg einen Raum, der sich in den Außenraum erweitert und somit den Betrachter in die Handlung einbezieht. Eine ähnliche Komposition erkennt man auf der Mitteltafel des „*Triptychon der Heiligen Sippe*“ (um 1420) des Älteren Meisters der Heiligen Sippe, welches Lochner sicherlich gekannt hat <sup>[9]</sup>.

Krischel konnte zeigen, dass die Architektur dieses Innenraumes auf den Außenseiten den Gegebenheiten in der Ratskapelle St. Maria in Jerusalem entsprach und die Ratsherren beim Betreten der Kapelle die gleiche Raumdisposition vorfanden, wie sie auf den Außentafeln dargestellt wird <sup>[25]</sup>. Somit verbindet diese Innenraumszene das himmlische Geschehen mit der irdischen Welt einer profanen Architektur und ganz speziell mit einem Gebäude der Kölner Bürgerschaft. Auch dies verweist wieder auf den hohen Anspruch des ‚Heiligen Köln‘.



Abb. 24: geplante Installation von Andrea Büttner <sup>[F]</sup>

Im 21. Jahrhundert stehen das Dombild – und damit auch dessen Schöpfer Stefan Lochner – wieder im Zentrum aktueller Kulturpolitik. Als Reaktion auf die im Kölner Dom vorhandenen jüdenfeindlichen Ausstattungen und im Gedenken an die Pogrome von 1349, die 1423 erfolgte Ausweisung der Kölner Juden aus der Stadt sowie den 1424 entweihten und zur Ratskapelle St. Maria in Jerusalem umgebauten jüdischen Tempel ist für 2026 ein Wandgemälde unmittelbar oberhalb des Dombildes geplant (Abb. 24).

Dieses von der Berliner Künstlerin Andrea Büttner entworfene Gemälde wird eine fotorealistische, maßstabsgetreue und scheinbar schwebende Darstellung eines kürzlich unter der Baustelle des neuen MiQua-Museums freigelegten Fundamentsteines auf schwarzem Grund zeigen und in etwa die Ausmaße des Dombildes aufweisen <sup>[31]</sup>. Auf diesem Fundament ruhte vor der ewigen Verbannung aller Juden aus der Stadt Köln der Schrein der Thora.

1442 wurde dann auf eben diesem Fundament Lochners Altar der Stadtpatrone aufgestellt und verblieb dort für beinahe 400 Jahre, bis er 1810 in den Dom umzog. Nun wird sich die Anordnung umkehren, der Fundamentstein wird über Lochners Altar schweben, jedoch ohne dessen Einzigartigkeit infrage zu stellen.

### Madonna im Rosenhag

Betritt man im Kölner Wallraf-Richartz-Museum Raum 5, dann steht man unmittelbar dem Höhepunkt mittelalterlicher Kölner Malerei gegenüber. Die frei im Raum platzierte „**Madonna im Rosenhag**“ (Abb. 27) begegnet dem Besucher auf Augenhöhe und zum Greifen nahe. Wünscht man sich beim „Dombild“ ein Fernglas, so ermöglicht die Rosenhagmadonna einen mikroskopisch genauen Blick auf Stefan Lochners Malweise (Abb. 30, S. 26).

Das relativ kleine und hoch rechteckige Andachtsbild wurde Anfang bzw. Mitte der 1440er Jahre geschaffen und weist die Maße von 50,5 x 40 cm (H x B) auf. Lochner malte das Werk, welches ursprünglich die linke Tafel eines Diptychons bildete (Abb. 25), mit Ölfarbe auf Eichenholz. Auf der rechten, leider verlorenen Tafel wird der Stifter des Werkes vermutet <sup>[32]</sup>.



Abb. 25: Modell des ursprünglichen Diptychons



Abb. 26: Hans Memling: „Madonna im Rosenhag und Hl. Georg mit Stifter“ (1490, Alte Pinakothek München)

Ein weiterer Hinweis auf ein Diptychon ist die dunkelgrün marmorierte und sorgfältig geglättete Rückseite (Abb. 28). Diese Bearbeitung ergibt nur Sinn, wenn das Werk wandelbar konzipiert war. Der in Abb. 25 vorgestellte Rekonstruktionsansatz bezieht sich auf ein vergleichbares Werk von Hans Memling (Abb. 26) und könnte die Blickrichtung des Jesusknaben erklären, der in dieser Anordnung einen knienden Stifter direkt anschauen würde.

Inhaltlich und formal ist die thronende Madonna als gekrönte Himmelskönigin mit dem Jesusknaben auf ihrer linken Hüfte sitzend das zentrale Bildmotiv. Dieses Thema der *Sedes sapientiae* – Sitz der Weisheit – ist bei Lochner in einem *Hortus conclusus* verortet. Über ihrem Kopf am oberen Bildrand sind Gottvater sowie der Heilige Geist als Taube dargestellt, die mit dem Kopf Mariens und der Agraffe ihres Gewandes die vertikale Mittelachse des Bildes bilden.



Abb. 27: „Madonna im Rosenhag“, Vorder- und



Abb. 28: Rückseite (1440-1442 , 50,5 x 40 cm, WRM 67 Köln)

Maria sitzt auf einem rot gemusterten Kissen und ist in ein blaues Gewand gehüllt, dessen üppige Fülle noch den Weichen Stil zitiert, dessen Faltenverlauf – ähnlich wie beim „Altar der Stadtpatrone“ – jedoch schon den modernen Knitterfaltenstil andeutet. Die enorme Detailgenauigkeit bei der Darstellung der Rasenfläche, der Musikinstrumente und der Bügelkrone verweist erneut auf die Einflüsse der niederländischen Malerei um die Gebrüder van Eyck und Robert Campin. Die wenig realistisch ausgebildete Raumentiefe mit hochgeklappter Perspektive sowie der kunstvoll punzierte Goldgrund als „sonnengleich leuchtender Himmel jenseits menschlichen Begreifens“<sup>[33]</sup> sind jedoch Stilmerkmale Altkölner Malerei.

Zwei Engel in den oberen Ecken ziehen einen die Himmelskönigin nobilitierenden, kostbaren Brokatvorhang bzw. Baldachin auf, sodass die Marienerscheinung für die Betrachter sichtbar wird und etwas Augenblickhaft-Flüchtiges erhält. Der Vorhang könnte jederzeit wieder zufallen und den kurzen ‚Blick in den Himmel‘ wieder verschließen. Der Behang selbst ist mit roten Granatäpfeln verziert, welche die Fruchtbarkeit und Reinheit Mariens und gleichzeitig das bevorstehende Leiden Christi symbolisieren.

Ein symmetrisch angelegtes Rosenspalier fasst die Gottesmutter ein. Die Engel auf der Mauer des *Hortus conclusus*, der Tugend und Jungfräulichkeit Mariens symbolisiert, und der davorliegenden Rasenfläche fügen sich zu einer Kreiskomposition zusammen, die den Fokus auf das zentrale Marienmotiv lenkt. Die Pfauenfedern an den Flügeln mancher Engel verweisen auf Unsterblichkeit und Auferstehung. Eine Engelsschar musiziert auf Rahmenharfen, Knicklauten sowie einem Portativ (Abb. 29), wobei die Fingerhaltung der Engel exakt der tatsächlichen Spielweise entspricht und den kundigen Betrachter illusionierte Musik hören lässt.



Abb. 29: „Madonna im Rosenhag“, Detail

Traditionell der Kölner Malerei verhaftet, zeigt sich das liebevolle Antlitz der Madonna mit emailgleichem Inkarnat, hoher Stirn, schmalen Augenbrauen, zierlicher Nase sowie kleinem, roten Mund über einem grazilen Kinn (Abb. 31). Tatsächlich erreicht Lochners Madonna – ebenso wie die Hl. Ursula mit ihren Jungfrauen auf dem „Dombild“ oder die Engel und Erlösten des „Weltgerichts“ – mit ihrem porzellanhaften Teint ein so hohes Maß an inniger Zartheit in Gestaltung und Wesenheit, wie es in der gesamten Geschichte der Malerei – und nicht nur der Spätgotik – fast ohne Beispiel ist<sup>[34]</sup>. Zu Recht nennt Wundram dies einen „Eindruck heiterer Kostbarkeit“<sup>[33]</sup>.

Lochners Frauengesichter zeichnen sich durch schmalovale Form, füllige Wangen, weiche, wenig plastische und puppenhafte Gesichtszüge, und kleine, weit auseinanderliegende Augen aus<sup>[22]</sup>. Ähnlich dem Meister der Älteren Sippe führt Lochner die Haare hinter leicht abstehenden Ohren nach hinten.



Abb. 30: „Madonna im Rosenhag“, Detail

Wie bereits beim „*Dombild*“ schmückt Lochner auch in diesem Werk die Agraaffe der Madonna mit dem Motiv des Einhorns, welches sich vertrauensvoll Maria zuwendet (Abb. 30). Ähnlich dem Taubenflug des Heiligen Geistes symbolisiert auch diese Darstellung die Menschwerdung Christi in und durch die Jungfrau. Lochner wiederholt auf dieser Agraaffe die Szenerie des Hauptmotivs – Maria und der Jesusknabe als auch die Jungfrau und das Einhorn halten sich jeweils mit den rechten Händen bzw. Vorderlauf. Diese Geste besiegelte im Mittelalter ein Rechtsgeschäft und verweist hier auf die Verbindung Gottes mit den Menschen.



Abb. 31: „Madonna im Rosenhag“, Detail

Auch der Nimbus der Gottesmutter ist reichhaltig mit Symbolen ausgestattet (Abb. 31). So findet man einen kompletten Mondzyklus mit insgesamt 29 gepunzten Einzelmotiven zu- bzw. abnehmender Mondphasen. Dieses Kreisschema wird oben von einem Saphir und unten von Maria unterbrochen. Der Edelstein nimmt dabei die Stelle des Neumondes ein und strahlt – als Sonne/Christus durch die dunkelsten Mondphasen hindurch, während Marias Antlitz an der Stelle des Vollmondes steht und den Mond repräsentiert. Hierbei strahlt auch sie, allerdings als Reflexion des Lichtes, welches von Christus ausgeht <sup>[35]</sup>.

Die „*Madonna im Rosenhag*“ folgt dem mittelalterlichen Prinzip der Ordnung, denn „*Gott hat die Welt geordnet nach Gewicht, Maß und Zahl*“, wie es im Buch der Weisheiten heißt und worauf sich die Erbauer mittelalterlicher Kathedralen bei deren Konzeption berufen haben. Kirchen sind göttliche und somit vollkommene Bauwerke. Dieser göttlichen Ordnung sollte nicht nur die Architektur der Kölner Kathedrale folgen, sondern auch die sakrale Malerei.

Tatsächlich befinden sich die geometrischen Verhältnisse im Bildaufbau in einer ‚göttlichen‘ Harmonie zueinander. Berechnet man die Maße anhand des im Köln der damaligen Zeit üblichen Zoll von 2,4 cm Länge, dann entspricht der Abstand zwischen Bildrand und äußerer Spalierstange genau 3 Zoll – sowohl links als auch rechts und oben. Die Laube selbst hat eine Breite und eine Höhe von jeweils 9 Zoll. Die Bedeutung der Zahl Drei erschließt sich durch die im Bild dargestellte Trinität, während die Neun lt. Krischel sowohl die Sterbestunde Jesu als auch die Anzahl der Planetensphären repräsentiert, welche die Seele auf ihrem Himmelsweg zur Erlösung zu durchlaufen hat <sup>[36]</sup>. Dieses Grundmotiv von drei Zoll begegnet dem Betrachter in der Länge der längsten Harfensaite des unten rechts musizierenden Engels wieder, womit Lochner eine mathematische Verbindung von Musik und Architektur im Sinne göttlicher Ordnung herstellt.

Bei genauerer Betrachtung können weitere thematische Hinweise gefunden werden. So wiederholt sich die Zahl Neun in der Anzahl der Perlen an Mariens Krone, und verweist auf die neun Stationen des Heilsgeschehen, somit den Weg, durch den Gott die Menschheit erlöst, während die Agraffe derer sieben aufweist. Die Sieben wiederum verweist auf die Anzahl der Sakramente.

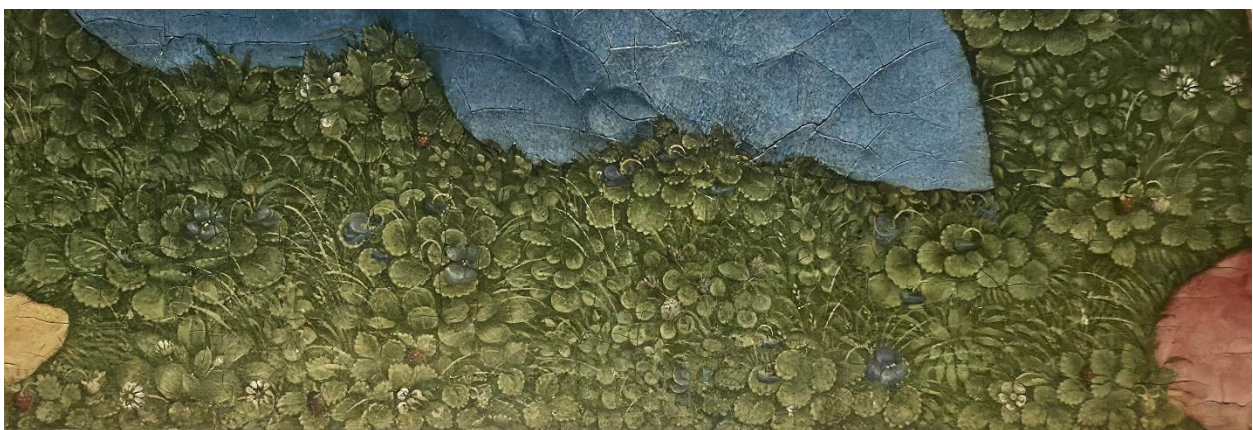


Abb. 32: „*Madonna im Rosenhag*“, Detail

Weitere Symbole sind die weißen Lilien hinter der Gottesmutter, welche – ebenso wie die weißen Rosen im Spalier und die Erdbeeren, Veilchen und Maßliebchen auf der Wiese – deren

Jungfräulichkeit und Demut bekunden (Abb. 32), während die roten Rosen Sterben und Auferstehen Christi ankündigen.



Abb. 33: „Madonna im Rosenhag“, Detail

Der Apfel wiederum, der Jesus von einem Engel gereicht wird (Abb. 33), thematisiert Adam und Eva und deren Sündenfall im Paradies. Jesus, der durch den Apfel nunmehr als zweiter Adam erscheint, übernimmt deren Schuld und tilgt sie gleichzeitig <sup>[37]</sup>.

Auch der *Hortus Conclusus* als geschützter und intimer Rückzugsort verweist auf den verlorenen Garten Eden.

Obwohl die Gottesmutter durch die Krone als Himmelskönigin angelegt ist, zeigt ihre Sitzposition auf einem auf dem Boden liegenden Kissen eine demütige, intim-nahbare Haltung. Diese der italienischen *Madonna dell 'Umilta* ähnelnde Darstellung <sup>[33]</sup> zeigt Maria als Fürsprecherin für die Einheit und den Frieden unter den Menschen.

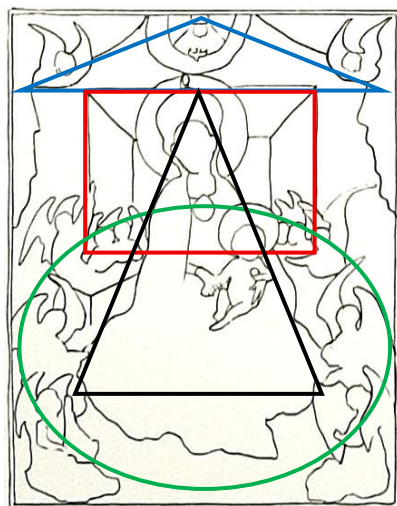


Abb. 34: Kompositionsschema

Lochner komponiert auch dieses kleine und sicherlich private Andachtsbild mit einer zentralen Dreiecks-komposition, die allein von der Figur der Gottesmutter mit ihrem üppig auslaufenden Gewand gebildet wird. Da ihr Kopf leicht aus der zentralen Vertikalachse hinaus geneigt ist, erstarrt die Ikonografie jedoch nicht in allzu großer Strenge. Dieses Dreieck wiederum befindet sich innerhalb eines Kreises aus Engeln und vor einem Rechteck aus Rosenspalier, welches mit den Engeln in den oberen Ecken und Gottvater ein weiteres Dreieck ausbildet. Dieser Aufbau verdeutlicht das geometrische Kompositionsschema Lochners (Abb. 34).

Der Blick des Betrachters wird zudem – von den drei Kreisformen um Gottvater sowie die beiden Nimben von Maria und Jesus und der herab fliegenden Taube – von Gott über die Madonna hin zum Jesusknaben gelenkt. Den Blick Jesu' nachvollziehend betrachtet der Gläubige sodann die Engel zu seiner linken und dem Kreisbogen folgend danach die links positionierten Engel, die wiederum ihren Blick zurück zu Gottvater heben.

Hinterfangen wird die Gottesmutter von der polygonal gebrochenen Mauer des *Hortus Conclusus*, der jedoch am unteren Bildrand offen gestaltet ist. Hier erkennt man wie bereits beim „Dombild“ eine Anlehnung an ältere Darstellungen in der Altkölner Malerei, insbesondere beim Meister der Heiligen Sippe, bei dessen „*Triptychon der Heiligen Sippe*“ von 1420 ebenfalls ein *Hortus Conclusus* aufgespannt ist, der im vorderen Bereich vor dem Betrachter komplett offenbleibt und diesen gleichsam zum Eintritt in diese himmlische Welt einlädt <sup>[9]</sup>. Somit kann sich der Gläubige in die Andacht vertiefen und Teil der Anbetung Mariens werden, denn gemäß der Mariologie des Bonaventura konnte Gott nur durch Maria in die Welt der Lebenden kommen und umgekehrt kann der Mensch nur durch Maria das Paradies erreichen.

Die Fülle der Motive und Hinweise erforderte sicherlich eine auch für die damalige Zeit hohe Bildung und profunde Kenntnis der christlichen Symbolik. Somit könnte der Stifter dem höheren Klerus oder dem Umfeld der Kölner Universität angehört haben. Das in der Andacht aus nächster Nähe ansichtige Gemälde lässt den kundigen Betrachter somit in diese Symbolsprache eintauchen und in eine meditative Andacht versinken. Nicht zu Unrecht betont Zehnder Lochners „*unbegrenzte Möglichkeiten, mit Farben zu symbolisieren*“ und „*eine bis dahin unbekannte ikonographische Dichte zu erreichen*“ <sup>[38]</sup>.

### **Kunsthistorische Einordnung**

Somit stellt sich die Frage nach den Auftraggebern, die aufgrund von Lochners Ruf und der von ihm verwendeten edlen Materialien aus den vermögenden Kreisen der Stadt gekommen sein müssen. Kunstwerke wurden bis zum Beginn der Frühen Neuzeit in den meisten Fällen nicht signiert oder datiert. Zudem gibt es keine begleitenden Texte zur Ikonografie und erst recht nicht zur Ikonologie der Werke. Ein wichtiges Hilfsmittel bei der Datierung und Interpretation von Kunstwerken des ausgehenden Mittelalters ist somit die Identifizierung der jeweiligen Stifter.

Da diese eine hohe gesellschaftliche Position innehatten, sind deren Lebensdaten und häufig auch deren Lebensgeschichte gut dokumentiert. Bei Lochner erweist sich diese Identifikation jedoch als schwierig, da seine Werke zumeist keine Wappen oder Inschriften zu den Stiftern aufweisen oder keiner der bekannten Familien zugeordnet werden können <sup>[4]</sup>.

Bei den wenigen Stiftern in Lochners Œuvre, die identifiziert werden können, handelt es sich weniger um reiche Kaufmanns- oder Handwerkerfamilien als vielmehr um Patrizier, Adlige, Ritter und hohe Geistliche. Lochners Klientel ist eher bei den alteingesessenen Geschlechtern zu finden als im aufstrebenden, neureichen Bürgertum. Dies kann auch erklären, warum bei Lochner trotz aller Adaption niederländischer Modernität die traditionellen Werte des andernorts bereits überwundenen Internationalen Stils wie Goldgrund, Idealisierung, prachtvolle Schmuck- und Gewandausstattung und blumenübersäte Wiesenlandschaften dominant bleiben.

Das sich diese Bildmotive weiterhin einer großen Beliebtheit erfreuten zeigt auch die Rezeption Lochners außerhalb Kölns. So können Bezüge auf Lochner bis nach Norddeutschland (Hans Bornemann: „*Kreuzigung des Apostels Andreas*“), entlang des Rheins, in Süddeutschland (Martin Schongauer: „*Darbringung im Tempel*“, Albrecht Dürer: „*Rosenkranzfest*“) und in den Niederlanden (Rogier van der Weyden: „*Columba-Altar*“, Hans Memling: „*Jüngstes Gericht*“) nachgewiesen werden. Diese Rezeptionen betreffen jedoch vornehmlich die Motive und die Bildkomposition Lochners, weniger seine Malweise <sup>[39]</sup>.

Trotz der Kenntnisse von van Eyck und der Integration seiner Neuerungen in die traditionelle Malweise der Altkölner Malerei bleibt Lochner dem Geist des 14. Jahrhundert eng verbunden. So nennt Gombrich ihn den „*Fra Angelico des Nordens*“<sup>[40]</sup> und vergleicht dessen Umgang mit den Neuerungen eines Masaccio südlich der Alpen mit Lochners Rezeption der Innovationen der Brüder van Eyck hinsichtlich Raumgestaltung und Wirklichkeitsnähe in Nordeuropa.



Abb. 35: „Wilton-Diptychon“ (1390er Jahre, National Gallery London)<sup>[G]</sup>

Als Beleg verweist Gombrich auf das Wilton-Diptychon, welches Ende der 1390er Jahre als Altarbild in England von einem unbekanntem Meister geschaffen wurde (Abb. 35).

Wird Lochners Rasenfläche sowie die Rosenlaube bereits zum Spiegelbild der Natur und somit der Wirklichkeit, so bleibt dessen Perspektive doch deutlich ‚hochgeklappt‘, während Maria und das Jesuskind dem Betrachter en face gegenübertreten.



Abb. 36: Jan van Eyck: „Madonna am Springbrunnen“ (1439, Königliches Museum der schönen Künste Antwerpen)

Obwohl Lochner seine Madonna – im Gegensatz zum Wilton-Meister – auf einer Bühne mit Tiefenraum zu platzieren versteht, wirkt dieser doch verzerrt und nicht der Wirklichkeit entsprechend. Dies verdeutlicht die vergleichbare und nahezu zeitgleich geschaffene Darstellung einer „*Madonna am Springbrunnen*“ von Jan van Eyck (Abb. 36), bei der sich die Rasenfläche zu Füßen der Madonna deutlich natürlicher in die Tiefe entwickelt als bei Lochner.

Auch befindet sich die Figurengruppe bei van Eyck in gleicher Perspektive wie der *Hortus conclusus*, während der Betrachter Lochners Maria auf Augenhöhe ansieht, die Wiese jedoch in Draufsicht. Ob Lochner diese traditionellere Raumdarstellung sowie den Goldgrund bewusst gewählt hat, um die der Wirklichkeit entrückte Stellung Mariens zu betonen, bleibt fraglich.

Zumindest erscheint die alternative Deutung, Lochner hätte die Perspektive van Eycks handwerklich nicht besser umsetzen können, vor dem Hintergrund seiner überragenden Fähigkeiten wenig glaubwürdig. Tatsächlich erscheint van Eycks Raum eher der Natur zu entsprechen und Maria in die diesseitige Welt der Betrachter eingetaucht zu sein. Lochners Madonna hingegen wirkt – obwohl auf einem Rasen sitzend, dessen Pflanzenarten taxonomisch exakt bestimmbar sind – in himmlische Gefilde entrückt und mystisch verklärt.

Auch Krischel legt dar, dass Lochner sowohl den zarten Liebreiz als auch die mystische Empfindsamkeit der vorherigen Generation der Kölner Meister im Internationalen Stil um die Jahrhundertwende weiter tradiert und gleichzeitig die Architekturen und menschlichen Figuren in modernem, flämischem Naturalismus weiterentwickelt und die Darstellung verschiedenster Materialien und Oberflächenstrukturen in ihrer haptischen Erscheinung perfektioniert <sup>[41]</sup>.

Ein weiterer Beleg für Lochners Modernität ist die subtile Verwendung von Licht-/Schattenwirkungen. Die Darstellungen der „Apostelmartyrien“ auf den mutmaßlichen Seitentafeln des „Weltgerichts“ (Abb. 5, S. 8) beziehen ihre außerordentliche Dramatik nicht nur durch die drastische Direktheit der Folterszenen, sondern auch durch die diffizile Lichtkomposition der einzelnen Szenen.

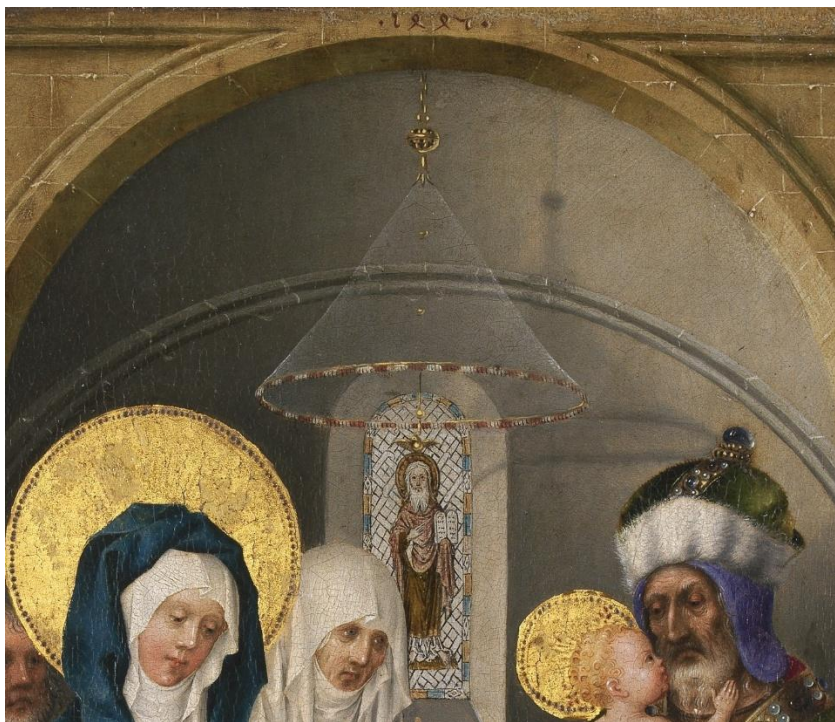


Abb. 37: „Darbringung im Tempel“ (Detail, 1447, Gulbenkian Museum Lissabon) <sup>[4]</sup>

Lochners Perfektion bei der Wiedergabe von Licht-/Schatteneffekten zeigt seine „Darbringung im Tempel“ von 1447 (Abb. 37). Der Künstler kombiniert hier den weichen Verlauf des Schlagschattens, welcher der Schwibbogen von links nach rechts auf das Gewölbe wirft, mit dem fein akzentuierten Schatten des transparenten Baldachins aus Gaze über der Darbringung vor Simeon.

Neben dem Einsatz von Lichtkompositionen erzeugt Lochner auch mittels Spiegelungen eine Durchdringung von diesseitiger Realität und gemalter Imagination. So wie der Lichteinfall scheinbar aus der realen Welt in den Bildraum eindringt (Abb. 37), spiegeln sich retrograd Dinge aus der Wirklichkeit des 15. Jahrhunderts in biblischen Szenen auf der Leinwand <sup>[5]</sup>. Besonders augenfällig erscheint dies bei der Spiegelung von Fenstern im Amethyst der Krone in „Maria im Rosenhag“ (Abb. 38). Der Künstler bezieht den Betrachterraum in den Bildraum ein, verbindet somit zwei Welten und überschreitet die ästhetische Grenze zwischen Realität und Illusion.



Abb. 38: „Madonna im Rosenhag“, Detail

Bemerkenswert ist hierbei, dass sich diese Fenster in einem *Außenraum*, dem *Hortus Conclusus*, spiegeln, in dem es naturgemäß keine Fenster geben kann; diese somit einer anderen Realität, der Wirklichkeit der Betrachter, entstammen müssen <sup>[5]</sup>.

Die Lage dieser Spiegelung an zentraler Stelle zwischen dem Kopf der Madonna sowie der Taube des Heiligen Geistes und Gottvater ist ein Beleg für die Bedeutung, die Lochner dieser Einbeziehung der realen Welt in das himmlische Narrativ beimisst.

Auch der Farbauftrag Lochners zeichnet sich durch hohe Meisterschaft aus und entspricht dem State of Art seiner Zeit. Insbesondere das in Köln nur von ihm verwendeten Lapislazuli verarbeitet er in speziell ausgewählten Motiven mit äußerster Feinheit. So erzeugt er die tonalen Farbwerte und Hell-Dunkelabstufungen nicht durch unterschiedliche Verdünnung bzw. Mischung und auch nicht nur durch sich überlagernde Lasuren, sondern durch eine äußerst zeitintensive Tüpfeltechnik.

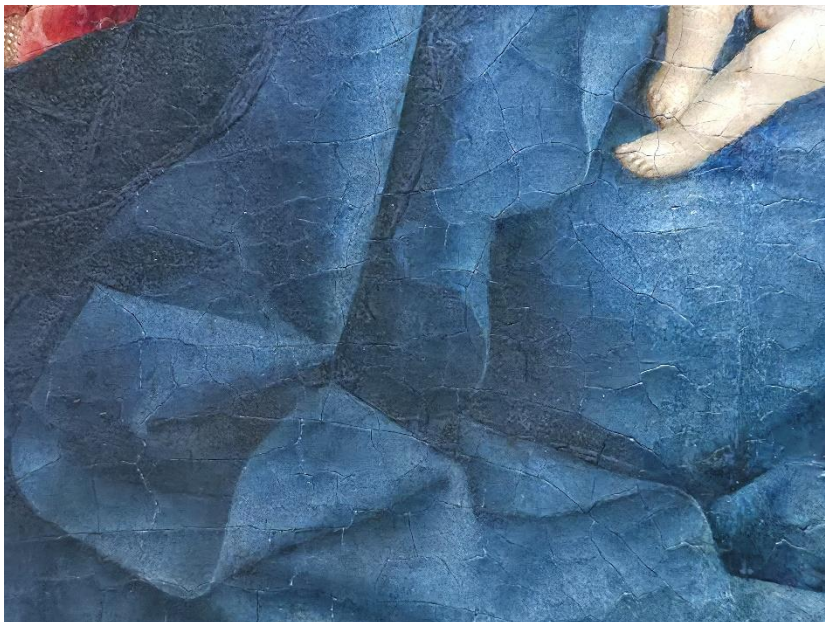


Abb. 39: „Madonna im Rosenhag“, Detail

Je nachdem, wie dicht Lochner die Tupfen setzt, erzeugen diese einen aufgehellten oder abgedunkelten Farbwert (Abb. 39).

Neben der Helligkeit variiert Lochner durch diese Technik, die er exklusiv bei Gewandstoffen verwendete, auch die Stofflichkeit und die haptische Wirkung des Stoffes.

Um den intensiven Schmelz dieses Blautons noch zu verstärken, überlagerte Lochner die mit Azurit getüpfelten Flächen mit einer in Lasurmalerei aufgetragenen Schicht Ultramarin – der Wiedererkennungsgrad ist auch noch fast 600 Jahre später erstaunlich hoch und nur vergleichbar mit Yves Kleins ‚Blue‘. Die Extravaganz von Lochners Blau – deutlich teurer als Blattgold – war nicht nur Gradmesser für den Reichtum seiner Auftraggeber, sondern zugleich Symbol für die

Göttlichkeit und Reinheit Mariens. Es bekommt somit einen Darstellungs- und Bedeutungswert, repräsentiert den Himmel und ist durchaus mit der verschlingenden Unendlichkeit des IKB (International Klein Blue) vergleichbar.

Lochner war nicht der erste, der diese Technik verwendete, war diese doch in der zeitgenössischen Buchmalerei weit verbreitet <sup>[5]</sup>. Doch im Metier der Tafelmalerei kann Lochner neben Robert Campin hierin durchaus als Trendsetter bezeichnet werden.

Einen ebenfalls mehrschichtig angelegten Farbauftrag erzeugte Lochner mit seiner Sgraffito-Technik. Hierbei trug er zunächst zwei verschiedene Farben auf zwei Flächen auf, die nach Trocknung mit einer dritten Farbe überzogen wurden. Bevor diese getrocknet war, ritzte er bestimmte Muster in die obere Farbschicht ein, sodass dort je nach Lichteinfall die unterlegten Farben durchleuchten.



Abb. 40: „Altar der Stadtpatrone“, Detail

Entgegen der für Lochner ansonsten typischen, detailgenauen Untermalungen verwendete er bei der Wiedergabe von Stoffen und Tuchen häufig Mustervorlagen. Diese Vorgehensweise war – insbesondere in Köln – durchaus üblich und erleichterte die Darstellung sich wiederholender Stoffmuster erheblich.

Hierbei wurden entweder Schablonen aufgelegt und kopiert oder gelochte Vorzeichnungen auf Papier mit Holzkohle auf die Tafel gepunzt <sup>[42]</sup>. Noch ausgefeilter war die Wiedergabe von Pressbrokat, wobei mithilfe von Modellen flächige Matrizen in eine weiche Grundmasse aus Gips, Wachs/Harz- oder Leim/Kreide-Mischungen gedrückt wurden, um reliefartige und somit dreidimensionale Muster zu erzeugen. Sobald diese Muster ausgetrocknet waren, wurden sie auf die Bildtafel geklebt und gefasst. Neben dem Vorhang hinter Marias Thron sind vor allem die Außenseiten mit der Verkündigung beim „Altar der Stadtpatrone“ mit solch kunstvollem Pressbrokat verziert (Abb. 40).

Lochner wählte in diesem Fall das eher ungewöhnliche Maß von 8,5 x 27,5 cm (B x H; siehe Pfeile in Abb. 40), während bei anderen Motiven nahezu quadratische Muster üblich waren <sup>[42]</sup>.

Besonders hervorzuheben ist nicht zuletzt auch die Punzierung der Werke Stefan Lochners, wobei diese von einem entsprechenden Fachmann aus seiner Werkstatt und nicht von ihm persönlich vorgenommen wurden <sup>[43]</sup>. Im 14. Jahrhundert wurden Punzierungen noch großflächig ornamental und häufig mit stilisierten Pflanzenmotiven ausgeführt, wobei die Nimben der Heiligen kaum Punzierungsmuster aufwiesen. Nach der Jahrhundertwende um 1400 wird die Punzierung der Nimben dann vielfältiger und mit Schriftbändern versehen. Die ornamentale Verzierung wurde entsprechend zurückhaltender.



Abb. 41: „Weltgericht“, Detail



Abb. 42: „Madonna im Rosenhag“, Detail

Die Punzierungen der Tafeln Lochners sind zumindest für die Kölner Tradition außergewöhnlich, da sie eine bislang nicht bekannte Fülle an Motiven und Virtuosität der Ausführung aufweisen.

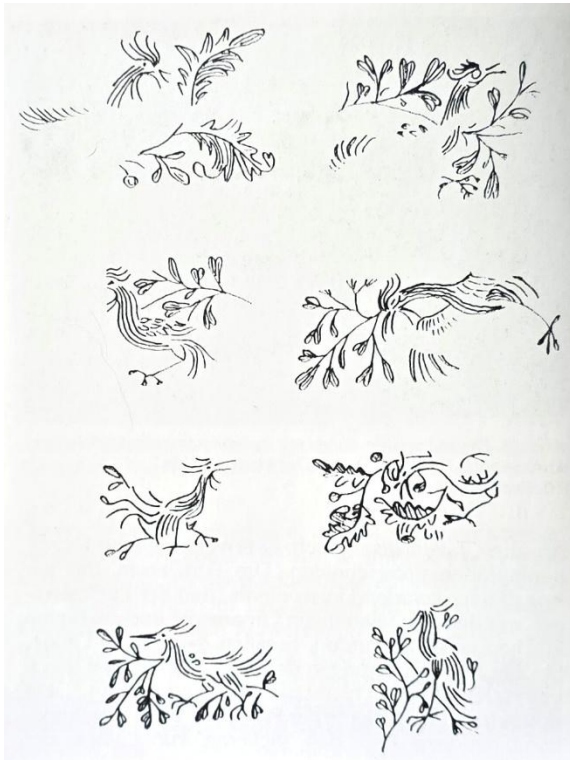
Typischerweise bestehen diese Punzierungen aus einem breiten, dem Rahmenverlauf der Tafeln folgenden Band mit unterschiedlichsten floralen, ornamentalen oder auch tierischen Motiven, welches beidseits von gerädelten Linien aus Punkten oder Sternen eingefasst wird. Innenliegend wird diese Bänderung von einer ein- oder zweibogigen Arkadenreihe abgeschlossen, an deren Basen wiederum vegetabile Motive hängen (Abb. 41 – 43).



Abb. 43: „Apostelmartyrien“, Detail

Insbesondere im Bereich der breiten Bänder wird die große Kreativität der Lochnerschen Werkstatt offensichtlich. Das Formenrepertoire an Blüten ist nahezu unüberschaubar, hier wechseln Blätter, Blüten und Knospen mit runden, eckigen, herzförmigen oder ovalen Umrissen einander ab. Man erkennt Akanthus, Efeu, Rosen, Eichen und immer wieder die besonders beliebten Granatapfelmotive. Die Triebe der Pflanzen gehen geschwungen ineinander über,

wobei sich die Zweige und Äste durchdringen und mitunter von gemalten Figuren überschritten werden (Abb. 41).



Willberg weist darauf hin, dass sich die Punzierungen – anders als die Brokat- und Stoffmuster – nicht in identischer Form wiederholen oder mittels Schablonen aufgearbeitet wurden. Vielmehr können in allen untersuchten Bereichen – sowohl bei den rahmenden Bändern als auch bei den Nimben – individuelle Unterschiede in Formgebung und Linienführung festgestellt werden, was auf eine freihändige Ausführung direkt am Original hinweist <sup>[43]</sup>.

Somit kann jede Punzierung als ein Unikat betrachtet werden; keine zwei Punzierungen sind bei Lochners Werken identisch bzw. mittels Schablonen kopiert. Besonders eindrucksvoll erscheinen die im „Weltgericht“ eingefügten Kraniche (Abb. 41 und 44).

Abb. 44: Punzierungsmuster aus dem „Weltgericht“ <sup>[1]</sup>

Abb. 44 zeigt unterschiedliche Muster von schwungvoll-feinlinigen Pflanzen- und Vogelmotiven aus dem „Weltgericht“, die in ihrer skizzenhaft-abstrahierten Reduktion an asiatische Tuschezeichnungen oder Grafiken von Marc Chagall erinnern. Die Darstellungen wirken äußerst zeitlos-modern und könnten im 21. Jahrhundert unverändert als Design- oder Tattooovorlagen Verwendung finden.



Abb. 45: „Altar der Stadtpatrone“, Detail

Die Mitteltafel des „*Altars der Stadtpatrone*“ hingegen weist eine rautenförmige Grundstruktur auf (Abb. 45), deren Eckpunkte mit großen floralen Motiven versehen sind, welche an ähnliche Motive im „*Weltgericht*“ erinnern. Die vier Seitenlinien sind mit Blattwerk ausgestattet und umfassen die Wolken- und Strahlenmotive sowie die Sterne im Inneren der Rauten.

Die Vielfalt des Motivrepertoires Lochners – insbesondere der Vogelfiguren – und die künstlerische Feinheit in der Ausführung heben die Punzierung der Kölner Malertradition auf ein neues Niveau. Da Lochner zudem auf tradierte Kompositionen wie breit angelegte Spruchbänder verzichtet, muss von einer Beeinflussung von außerhalb ausgegangen werden, wahrscheinlich aus dem französisch-flämischen Bereich <sup>[43]</sup>.

## **Fazit**

Die Bedeutung des Künstlers – der mit großer Wahrscheinlichkeit als Stefan Lochner zu identifizieren ist – für die Stadt Köln zeigt sich besonders deutlich in seiner Beauftragung mit dem „*Altar der Stadtpatrone*“. Vor dem Hintergrund eines schon zu Lochners Zeiten jahrhundertealten Machtkampfes zwischen dem Erzbischof und der Bürgerschaft der Stadt Köln hatte jeder diesen Konflikt betreffende Vorgang außerordentliche Brisanz, und hierzu gehörte sicherlich auch die Ausstattung der Ratskapelle im Rathaus mit einem derart prominenten Gemälde.

Spätestens nach der Schlacht von Worringen im Zuge des Limburger Erbfolgestreites 1288 hatte der Rat als Vertretung der Bürgerschaft die faktische Macht in der Stadt gewonnen. Dennoch blieb der Erzbischof – immerhin einer der durch die Goldene Bulle von 1356 kaiserlich legitimierten sieben Kurfürsten des Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation – ein mächtiger und gefährlicher Gegenspieler. Umso wichtiger war die Außendarstellung der eigenen Größe mittels eindrucksvoller Symbole. Und das wichtigste Symbol, über welches das ‚Heilige Köln‘ als größtes Pilgerziel nördlich der Alpen verfügte, waren natürlich die Heiligen Drei Könige – prominent im Kölner Wappen vertreten und in einem prächtigen, goldenen Sarkophag im eigens dafür errichteten neuen Dom aller Welt präsentiert. Tatsächlich pilgerte jeder mittelalterliche Kaiser im Zuge seiner Krönung in Aachen auch nach Köln, um diesen Idealkönigen zu huldigen.

Dieser Dom unterstand jedoch im 15. Jahrhundert und noch bis zum Reichsdeputationshauptschluss von 1803 dem Erzbischof. Somit verfügte dieser, und nicht der Rat der Stadt, über die wichtigsten Reliquien des Reiches. Umso wichtiger war deshalb die eigene Repräsentation im Rathaus – und genau zu diesem Zweck wurde der Auftrag für ein großformatiges und eindrucksvolles Gemälde vergeben, welches die Bedeutung der weltlichen Vertreter der Stadt in Verbindung mit deren sakralen Patronen hervorheben sollte.

Vor diesem Hintergrund wird ersichtlich, dass nur der beste (Kölner) Künstler mit der besten Werkstatt hiermit beauftragt werden konnte. Und ebenso kann nicht bezweifelt werden, dass der Rat als Auftraggeber – und Finanzier – dieses Werkes ein beträchtliches Mitspracherecht und letztlich auch ein Vetorecht bei dessen Konzeption hatte. Der Künstler hatte zu berücksichtigen, dass das Gemälde als zentraler Blickfang in der Ratskapelle den Anforderungen eines sakralen Andachtsbildes zu entsprechen hatte. Des Weiteren sollte es aber auch die Größe und Bedeutung der Stadt und die politische Macht von deren Vertretern, somit des Rates, herausstellen.

Lochner hatte folglich das Überirdische zu glorifizieren und gleichzeitig die diesseitige Politik mit eben dieser Verherrlichung zu nobilitieren. Damit war zum einen klar, dass die Anbetung durch die Könige als Gegengewicht zu deren Reliquien im Dom als Narrativ zwingend erforderlich war. Zum anderen durfte dieses Motiv aber nicht in einem Stall und umgeben von Stroh und Vieh dargestellt werden. Die Szenerie hatte prächtig, kostbar und erhaben zu sein, Maria musste als Himmelskönigin erscheinen. Hierfür griff Lochner auf italienische Vorbilder aus dem 14. Jahrhundert zurück und orientierte sich an den repräsentativen Motiven der Maestà und der etwas jüngeren Sacra Conversazione <sup>[27]</sup>.

Die erhabene Himmelskönigin umgeben von Heiligen – den Stadtpatronen Heilige Drei Könige, Heilige Ursula und Heiliger Gereon mit Gefolge – thront mit der Bügelkrone vor prächtigem Brokat und himmlischem Goldgrund. Allein die Mengen an Blattgold und Ultramarin lassen erahnen, mit welchem Stolz die Ratsmitglieder dieses Werk den Betrachtern präsentierten.

Die entscheidende Verknüpfung dieser überirdischen Größe und Macht mit der Bedeutung des vom Rat vertretenen Köln war die Darstellung der Figuren als wiedererkennbare, reale Personen aus der Oberklasse Kölns, sicherlich auch von Ratsmitgliedern. Dies erreichte Lochner, indem er die Heiligen als Porträts ausführte. Somit erlangte die für damalige Verhältnisse ‚demokratisch‘ gewählte Stadtvertretung – und damit auch die Stadt Köln als Ganzes – Schutz und Anerkennung von allerhöchster Stelle. Diese Aussage war nicht zuletzt an den Erzbischof adressiert und stellt die Stadt und ihre Vertreter unmittelbar unter den Schutz der Gottesmutter.

Hier könnte eine Anlehnung an oberitalienische Stadtstaaten vermutet werden, die sich durch die Maestà-Darstellungen eines Duccio oder Simone Martini einer höheren Ordnung anvertrauten und somit ihre Unabhängigkeit zu untermauern suchten. Kunsthistorisch sind derartige Vergleiche keineswegs abwegig. Zwar hielt sich Stefan Lochner vermutlich nie in Italien auf, doch unterhielt Köln aufgrund seiner herausragenden Stellung als Handelsmetropole an der bedeutenden Verkehrsader Rhein sowie nicht zuletzt durch die an der Kölner Universität tätigen Franziskaner und Dominikaner enge Verbindungen nach Italien <sup>[27]</sup>. Somit erfüllt Lochners Triptychon neben dem sakralen Auftrag auch einen propagandistischen Wert als emanzipatorischer Akt gegen die Prachtentfaltung des Erzbischofs im Dom; seine heute beliebte Bezeichnung als „*Dombild*“ ist insofern irreführend und konterkariert den ursprünglich eher republikanischen Auftrag.

Für Jahrhunderte blieb der „*Altar der Stadtpatrone*“ ein wichtiges Aushängeschild der Kölner Stadtregierung und kein Geringerer als Johann Wolfgang Goethe bezeichnete das Werk und damit auch Lochner als „*die Achse, worum sich die ältere niederländische Kunst in die neue dreht*“, wobei er „*die ältere*“ als ‚byzantinisch‘ und „*die neue*“ als ‚porträthaft‘ bezeichnete <sup>[5]</sup>. Tatsächlich ging der Dichterstern noch von einer Datierung um 1410 aus, was die epochale Bedeutung des Werks als nicht zu hoch gegriffen erscheinen ließ, heute aber relativiert werden muss.

Doch für die Kölner und somit auch für die niederrheinische Malerei bleibt Lochner das Maß der Dinge und „*Meister Steffan zu Cöln*“ der vor Gerhard Richter größte Künstler, den die Domstadt für sich beanspruchen kann. Dieser Wertschätzung würde es auch nicht schaden, sollte sich dereinst beweisen lassen, dass er doch nicht mit Stefan Lochner, sondern mit einem anonymen „*Meister des Altars der Stadtpatrone*“ identisch ist. Für die Kölner bliebe auch dann die Rosenhagmadonna nichts weniger als eine ‚Kölsche Mona Lisa‘.

## Quellen:

- [1] Heidrich, Ernst: *Albrecht Dürers schriftlicher Nachlass*. Verlag Julius Bard, Berlin 1920, S. 63. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/97/Albrecht\\_D%C3%BCrers\\_schriftlicher\\_Nachlass\\_%28IA\\_albrechtdrerssch01dure%29.pdf](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/97/Albrecht_D%C3%BCrers_schriftlicher_Nachlass_%28IA_albrechtdrerssch01dure%29.pdf). Abruf am 25.02.2025.
- [2] Krischel, Roland: *Stefan Lochner*. In: *Internetportal Rheinische Geschichte*. <https://rheinische-geschichte.lvr.de/Persoenlichkeiten/stefan-lochner/DE-2086/lido/57c9424fcabc37.79045597>. Abruf am 10.03.2026.
- [3] Wolfson, Michael: *Vor „Stefan Lochner“? Über den Maler des Kölner Dombildes und den Meister des Heisterbacher Altars*. In: *Stefan Lochner – Meister zu Köln – Herkunft · Werke · Wirkung*. Locher Verlag, Köln 1993.
- [4] Schmid, Wolfgang: *Stefan Lochners Auftraggeber*. In: *Stefan Lochner – Meister zu Köln – Herkunft · Werke · Wirkung*. Locher Verlag, Köln 1993.
- [5] Brinkmann, Bodo: *Jenseits von Vorbild und Faltenform: Bemerkungen zur Modernität Stefan Lochners*. In: *Stefan Lochner – Meister zu Köln – Herkunft · Werke · Wirkung*. Locher Verlag, Köln 1993.
- [6] Fischer, Steven Roger: *Die Familie Lochner und der Bodenseeraum*. In: *Stefan Lochner – Meister zu Köln – Herkunft · Werke · Wirkung*. Locher Verlag, Köln 1993.
- [7] Schlafke, Jakob: *Der Kölner Dom*. Bonechi-Styria Verlag, Florenz 1980, S. 42ff.
- [8] Groten, Manfred: *Stefan Lochner in Kölner Quellen*. In: *Stefan Lochner – Meister zu Köln – Herkunft · Werke · Wirkung*. Locher Verlag, Köln 1993.
- [9] Vlatten, Robert: *Altkölner Malerei 2 – Der Internationale Stil in Köln*. In: Winckelmann Akademie für Kunstgeschichte, München 2025.
- [10] Konrad, Bernd: *Seeschwäbische Malerei von 1400 bis 1450 und ihre Beziehungen zu Köln*. In: *Stefan Lochner – Meister zu Köln – Herkunft · Werke · Wirkung*. Locher Verlag, Köln 1993.
- [11] Zehnder, Frank Günter: *Überlegungen zum Frühwerk Stefan Lochners*. In: *Stefan Lochner – Meister zu Köln – Herkunft · Werke · Wirkung*. Locher Verlag, Köln 1993.
- [12] Täube, Dagmar Regina: *Zwischen Tradition und Fortschritt: Stefan Lochner und die Niederlande*. In: *Stefan Lochner – Meister zu Köln – Herkunft · Werke · Wirkung*. Locher Verlag, Köln 1993.
- [13] Schaefer, Iris: *Meister ohnegleichen – Stefan Lochner*. In: *Köln im Mittelalter. Geheimnisse der Maler*. Wallraf-Richartz-Museum, Köln und Deutscher Kunstverlag, Berlin 2013.
- [14] Zehnder, Frank Günter: *Katalog der Altkölner Malerei*. Stadt Köln und Druck- & Verlagshaus Wienand, Köln 1990.
- [15] Lukatis, Christiane: *Stichpunkte zur Ikonografie der „Apostelmartyrien“ von Stefan Lochner*. In: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch 1997*. Freunde des Wallraf-Richartz-Museums und des Museum Ludwig e.V., Köln 1997.

- [16] Heise, Carl Georg: *Zur künstlerischen Entwicklung Stefan Lochners*. In: *Stefan Lochner - Madonna im Rosenhag*. Reclam Verlag, Stuttgart 1965.
- [17] Budde, Rainer: *Nebensächliches? – Zur Darstellung der Musik auf Stefan Lochners Weltgericht*. In: *Stefan Lochner – Meister zu Köln – Herkunft · Werke · Wirkung*. Locher Verlag, Köln 1993.
- [18] Nagel, T.: *Das "Weltgericht" en détail... (2)*. In: *Bild der 48. Woche - 25. November bis 2. Dezember 2002*. [https://museenkoeln.de/portal/bild-der-woche.aspx?bdw=2002\\_48](https://museenkoeln.de/portal/bild-der-woche.aspx?bdw=2002_48). Abruf am 10.03.2026.
- [19] Lukatis, Christiane: *Zur Höllengestaltung im Weltgericht Stefan Lochners*. In: *Stefan Lochner – Meister zu Köln – Herkunft · Werke · Wirkung*. Locher Verlag, Köln 1993.
- [20] Nicolai, Bernd: *Spätgotik*. In: *Kunst-Epochen Band 4: Gotik*. Reclam Verlag, Stuttgart 2019.
- [21] Faries, Molly: *Stefan Lochners Unterzeichnungen: Erste Einsichten*. In: *Stefan Lochner – Meister zu Köln – Herkunft · Werke · Wirkung*. Locher Verlag, Köln 1993.
- [22] Suckale, Robert: *Johannes von Metz, ein Altersgenosse Stefan Lochners. Der Oberrhein als Zentrum künstlerischer Innovation in der Konzilszeit*. In: *Stefan Lochner – Meister zu Köln – Herkunft · Werke · Wirkung*. Locher Verlag, Köln 1993.
- [23] Vlatten, Robert: *Die ‚Karlsruher Passion‘ - Erzählstruktur der Spätgotik*. In: Winckelmann Akademie für Kunstgeschichte, München 2023.
- [24] 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.
- [25] van Nies, Thomas: *Juwelen der Tafelmalerei in „Heiligen Köln“ – Auf den Spuren von Stefan Lochner*. Vortrag am 12.02.2025. <https://kunstfreunde.koeln/events/juwelen-der-tafelmalerei-im-heiligen-koeln-auf-den-spuren-von-stefan-lochner-im-dom-und-wrm-mit-dr-thomas-van-nies/>.
- [26] Lauer, Rolf: *Altar der Stadtpatrone – Feiertagsseite, Gottesmutter Maria*. In: <https://www.koelner-dom.de/kunstwerke/altar-der-stadtpatrone/feiertagsseite>. Abruf am 13.03.2026.
- [27] Baudin, Helma: *Kirchliche und weltliche Aspekte in Stefan Lochners Altar der Kölner Stadtpatrone*. In: *Stefan Lochner – Meister zu Köln – Herkunft · Werke · Wirkung*. Locher Verlag, Köln 1993.
- [28] Goethe, Johann Wolfgang: *Kunst und Altertum am Rhein und Main*. In: von Einem, H.: *Goethes Werke. Kunst und Literatur*. Hamburg 1956.
- [29] Deml, Matthias: *Altar der Stadtpatrone – Feiertagsseite*. In: <https://www.koelner-dom.de/kunstwerke/altar-der-stadtpatrone/feiertagsseite>. Abruf am 13.03.2026.
- [30] Deml, Matthias: *Kunstgeschichten – Stefan Lochner*. <https://www.youtube.com/watch?v=ujRMim4QsFw>. Abruf am 13.03.2026.

- [31] Frädriich, Markus: *Siegerentwurf des Internationalen Kunstwettbewerbs Kölner Dom steht fest*. Pressemitteilung vom 03.04.2025. [https://www.koelner-dom.de/aktuelles/siegerentwurf\\_kunstwettbewerb](https://www.koelner-dom.de/aktuelles/siegerentwurf_kunstwettbewerb). Abruf am 12.03.2026.
- [32] Krischel, Roland: *Das Bild als Gebetbuch*. In: *Online-Tour durch die Sammlung*. Wallraf-Richartz Museum und Fondation Corboud. <https://www.wallraf.museum/sammlungen/mittelalter/rundgang/raum-5/>. Abruf am 14.03.2026.
- [33] Wundram, Manfred: *Stefan Lochner - Madonna im Rosenhag*. Reclam Verlag, Stuttgart 1965.
- [34] Schwingenstein, Christoph: *Lochner, Stephan*. In: *Neue Deutsche Biographie* 15 (1987), S. 2-4. URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118728679.html#ndbcontent>. Abruf am 15.03.2026.
- [35] Krischel, Roland: *Muttergottes in der Rosenlaube*. museen.koeln – Bild der Woche: 36. Woche 2006. [https://museenkoeln.de/portal/bild-der-woche.aspx?bdw=2006\\_36](https://museenkoeln.de/portal/bild-der-woche.aspx?bdw=2006_36). Abruf am 14.03.2026.
- [36] Krischel, Roland: *Muttergottes in der Rosenlaube*. museen.koeln – Bild der Woche: 37. Woche 2006. [https://museenkoeln.de/portal/bild-der-woche.aspx?bdw=2006\\_37](https://museenkoeln.de/portal/bild-der-woche.aspx?bdw=2006_37). Abruf am 14.03.2026.
- [37] Nagel, T.: *Die Kunst zu helfen*. museen.koeln – Bild der Woche: 52. Woche 2006. [https://museenkoeln.de/portal/bild-der-woche.aspx?bdw=2005\\_52](https://museenkoeln.de/portal/bild-der-woche.aspx?bdw=2005_52). Abruf am 15.03.2026.
- [38] Zehnder, Frank Günter: *Gotische Malerei in Köln. Altkölner Bilder von 1300 bis 1550*. Wallraf-Richartz-Museum - Begleitheft zur Sammlung, Köln 1993.
- [39] Kemperdick, Stephan: *Zur Lochner-Rezeption außerhalb Kölns*. In: *Stefan Lochner – Meister zu Köln – Herkunft · Werke · Wirkung*. Locher Verlag, Köln 1993.
- [40] Gombrich, E. H.: *Die Geschichte der Kunst*. Phaidon Verlag, Berlin 1996, S. 273.
- [41] Krischel, Roland: *550. Todestag des Kölner Malers Stefan Lochner*. In: museen.koeln 35. Bild der Woche, Köln 2001. [https://museenkoeln.de/portal/bild-der-woche.aspx?bdw=2001\\_35](https://museenkoeln.de/portal/bild-der-woche.aspx?bdw=2001_35). Abruf am 27.02.2025.
- [42] Levine, Daniel: *Stefan Lochner und Preßbrokat*. In: *Stefan Lochner – Meister zu Köln – Herkunft · Werke · Wirkung*. Locher Verlag, Köln 1993.
- [43] Willberg, Annette: *Die Punzierung – Ein technologisches Detail*. In: *Stefan Lochner – Meister zu Köln – Herkunft · Werke · Wirkung*. Locher Verlag, Köln 1993.

## Bildnachweis:

- [A] Heidrich, Ernst: *Albrecht Dürers schriftlicher Nachlass*. Verlag Julius Bard, Berlin 1920, S. 63. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/97/Albrecht\\_D%C3%BCrers\\_schriftlicher\\_Nachlass\\_%28IA\\_albrechtdrerssch01dure%29.pdf](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/97/Albrecht_D%C3%BCrers_schriftlicher_Nachlass_%28IA_albrechtdrerssch01dure%29.pdf). Abruf am 25.02.2025.
- [B] Gemeinfrei: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c4/Bodensee\\_Karte\\_Merian\\_1672\\_color.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c4/Bodensee_Karte_Merian_1672_color.jpg). Abruf am 20.08.2025.
- [C] Public Domain: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b1/Stephan\\_Lochner\\_Saint-jerome-in-his-study.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b1/Stephan_Lochner_Saint-jerome-in-his-study.jpg). Abruf am 25.02.2026.
- [D] Public Domain: Die Schindung des Bartholomäus. Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin. <https://recherche.smb.museum/detail/935160/schindung-des-hl--bartholom%c3%a4us>. Abruf am 08.03.2026.
- [E] Wallraf-Richartz-Museum: *Infrarotaufnahme von Stefan Lochners „Weltgericht“, WRM 0066*. <https://wallraf.museum/2013/geheimnisse-der-maler/bilder/>. Abruf am 08.03.2026.
- [F] Kölner Dom: *Sieger-Entwurf des Internationalen Kunstwettbewerbs Kölner Dom steht fest*. Pressemitteilung vom 03.04.2025. [https://www.koelner-dom.de/aktuelles/siegerentwurf\\_kunstwettbewerb](https://www.koelner-dom.de/aktuelles/siegerentwurf_kunstwettbewerb). Abruf am 12.03.2026.
- [G] Gemeinfrei: The Wilton Diptych. [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 27.02.2026.
- [H] Public Domain: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Darbringung\\_im\\_Tempel\\_\(Lochner,\\_1445\)#/media/File:Stefan\\_Lochner\\_Presentation\\_at\\_the\\_Temple,\\_c\\_1447.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Darbringung_im_Tempel_(Lochner,_1445)#/media/File:Stefan_Lochner_Presentation_at_the_Temple,_c_1447.jpg). Abruf am 11.04.2026.
- [I] Willberg, Annette: *Die Punzierung – Ein technologisches Detail*. In: *Stefan Lochner – Meister zu Köln – Herkunft · Werke · Wirkung*. Locher Verlag, Köln 1993.