

# **Die Punzierungen in der Altkölner Malerei**

## **Punzierungen in Kölner Tafelbildern des 14. und 15. Jahrhunderts**

Inaugural-Dissertation  
zur  
Erlangung des Doktorgrades  
der Philosophischen Fakultät  
der Universität zu Köln  
vorgelegt von

Annette Willberg  
Remscheid

Köln 1997

## **Inhaltsverzeichnis:**

Zusammenfassung S. 5

Abstract S. 6

**Vorwort** S. 7

### **I. Einleitung**

I. 1. Punzierungen als Hilfsmittel für die Stilkritik S. 8 - 11

I. 2. Technik S. 11 - 15

I. 3. Forschungsgeschichte S. 15 - 18

I. 4. Methode der Dokumentation S. 18 - 20

I. 5. Werkauswahl S. 21 - 26

### **II. Die Punzierungen an Kölner Tafelbildern des 14. und 15. Jahrhunderts: Entwicklungen, Zusammenhänge, Differenzierungskriterien**

#### **II. 1. Die Punzierungen an Tafelbildern des 14. Jahrhunderts**

II. 1. 1. Zur Ornamentik S. 27 - 35

II. 1. 2. Zur Werkstatt des älteren Klarenaltarmeisters und Umkreis S. 36 - 41

II. 1. 3. Eine Befundanalyse: Zum Kölner Diptychon aus der Berliner  
Gemäldegalerie S. 41 - 43

II. 1. 4. Zwei Ausnahmen: Zur Kölner Tafel "Christus am Kreuz  
zwischen „Maria und Johannes mit Stifter" und der Berliner  
Tafel "Maria auf Sonne und Mond" S. 43 - 47

## **II. 2. Die Punzierungen an Tafelbildern der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts**

II. 2. 1. Zum Meister der Heiligen Veronika	S. 47 - 49
II. 2. 2. Zum Triptychon der "Madonna mit der Wickenblüte"	S. 49 - 50
II. 2. 3. Zum Meister von St. Laurenz	S. 50 - 53
II. 2. 4. Zum älteren Meister der Hl. Sippe	S. 53 - 56
II. 2. 5. Zum Meister des Gereon-Altars	S. 56 - 57
II. 2. 6. Ausgewählte Werke der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts	S. 57
II. 2. 6. 1. Kreuzigungstafel, Berlin	S. 57 - 59
II. 2. 6. 2. Kalvarienberg des Westfälischen Meisters in Köln	S. 59
II. 2. 6. 3. Kalvarienberg der Familie Wasservass	S. 60 - 61
II. 2. 6. 4. Aposteltafel, Nürnberg	S. 61
II. 2. 6. 5. Bilderfolge, Berlin	S. 62
II. 2. 6. 6. Vera-Icon, Köln	S. 62 - 63

## **II. 3. Die Punzierungen an Tafelbildern der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts**

II. 3. 1. Zur Lochner Nachfolge	S. 63 - 66
II. 3. 2. Zum Meister der Verherrlichung Mariae und Marientafel, Köln	S. 66 - 68
II. 3. 3. Die Werkgruppen um den Meister des Marienlebens	S. 68
II. 3. 3. 1. Zum Meister der Lyversberg-Passion	S. 68 - 69
II. 3. 3. 2. Zum Meister des Marienlebens und Umkreis	S. 69 - 73
II. 3. 3. 3. Zum De-Monte-Triptychon	S. 74 - 75
II. 3. 3. 4. Zum Meister der Darmstädter Wurzel Jesse	S. 75 - 78

### **III. Entwicklungen im Überblick**

III. 1.	Gestaltungsprinzipien und Ornamentik	S. 78 - 84
III. 2.	Werkzeugrepertoire	S. 84 - 87
III.2.1.	Tabelle I	S. 88
III.2.2.	Tabelle II	S. 89
Textabbildungen		1 - 22
Literaturverzeichnis		S. 90 - 99
Abkürzungsverzeichnis		S. 99 - 101

### **IV. Katalog**

IV. 1.	Katalogverzeichnis	S. 102 - 105
IV. 2.	Katalogtext	S. 106 - 172
IV. 3.	Katalogabbildungen	1 - 273

## Die Punzierung in der Altkölner Malerei – Punzierungen in Kölner Tafelbildern des 14. und 15. Jahrhunderts

### **Zusammenfassung**

Bei den Punzierungen handelt es sich um eine Verzierungs-technik vergoldeter Oberflächen. Hierbei wurden Ornamente, Schriftzeichen, Gegenstände oder ganze Figuren mit speziellen, ornamentierten oder einfachen punktförmigen Werkzeugen in den Goldgrund gedrückt bzw. gestempelt.

Die vorliegende Arbeit leistet Grundlagenforschung indem sich hier erstmals mit den Punzierungen an mittelalterlichen Kölner Tafelbildern befaßt und damit neues Forschungsmaterial zur Verfügung gestellt wird. In einem umfangreichen Katalogteil werden die Punzierungen an 55 Werken aus der Anfangszeit der Kölner Tafelmalerei zu Beginn des 14. Jahrhunderts bis Ende des 15. Jahrhunderts dokumentiert. Mit Hilfe einer speziell für diese Arbeit entwickelten Dokumentationsmethode werden die diffizilen Ornamente, die oft auf Fotos nicht oder nur unzureichend erkennbar sind, in originalgroßen Umzeichnungen präsentiert. Musterfolgen und Verzierungsdetails werden so erstmals sichtbar gemacht. Neben einer exakten Beschreibung wird für jedes Bild ein Repertoire an Werkzeugen zusammengestellt, die anhand der Abdrücke auf der Goldoberfläche identifiziert und vermessen wurden. In einer abschließenden Gesamtübersicht werden so Entwicklungen und Besonderheiten im Werkzeuggebrauch ablesbar. Im Textteil wird der zeit- und werkstattspezifische Gebrauch von Mustern und Werkzeugen herausgearbeitet. Die Untersuchungsergebnisse werden exemplarisch diskutiert und anhand einzelner Zuschreibungsprobleme als Argumentationshilfe bei der Antwort auf offene Forschungsfragen eingesetzt.

## Punch Marks in the Altkölner Malerei – Punch marks in Cologne Panels of the 14th and 15th Centuries

### **Abstract**

The technique of punch marks involves the decoration of gilded surfaces. The gilded ground was stamped with ornaments, lettering, objects and complete figures using specially ornamented or simple pointed tools.

This study is concerned with fundamental research in that it deals with punch marks on medieval Cologne panels for the first time, thereby providing new research material. In an extensive catalogue, punch marks are documented in 55 exemplary works from the early period of Cologne panel painting, from the beginning of the 14th century to the end of the 15th century. By means of a special documentation method developed for this study, the fine ornamentation, which is often not visible on photographs, is presented in original scale illustrations. Models and decorative details are thus revealed for the first time. In addition to a precise description, a comprehensive repertoire of the tools used for each picture is compiled. These are identified by examining and measuring the stamps on the panel surface. In the subsequent general survey, the developments and special features of techniques employed become apparent. Furthermore the use of typical models and tools for the period and workshops are analysed. Samples from the research findings are examined and subsequently used to resolve particular, hitherto unanswered classification questions.

## Vorwort

Die vorliegende Arbeit ist das Ergebnis eines zweijährigen Forschungsprojektes am Wallraf-Richartz-Museum zu Köln. Hierdurch wurde erstmals eine grundlegende Beschäftigung mit dem Thema der Punzierungen an mittelalterlichen Kölner Tafelbildern ermöglicht.

Das Forschungsprojekt wäre ohne die großzügige Unterstützung des damaligen Leiters der Mittelalter-Abteilung des Wallraf-Richartz-Museums und jetzigen Direktor des Rheinischen Landesmuseum Bonn, Dr. Herrn Professor Dr. Zehnder, weder zustande gekommen noch zu bewältigen gewesen. Auch ohne die tatkräftige Hilfe der Mitarbeiter der Restaurierungswerkstatt des Wallraf-Richartz-Museums Köln unter der Leitung von Frau Christa Steinbüchel und zahlreicher Museumsmitarbeiter anderer Häuser wäre die Arbeit in dieser Form nicht möglich gewesen. Allen Beteiligten sei an dieser Stelle herzlichst gedankt.

Zu großem Dank verpflichtet bin ich Herrn Professor Dr. Hans Ost, der die wissenschaftliche Aufbereitung und Auswertung des Materials betreute und von Beginn an durch seinen jederzeit verlässlichen Beistand und die zahlreichen wertvollen Anregungen an der Entstehung der Dissertation großen Anteil hatte.

Besonders danken möchte ich meiner ehemaligen Kollegin Frau Dr. Dagmar Täube für ihre ermutigende Kritik und fachkundige Beratung sowie meinem Mann Lothar Willberg für sein geduldiges Korrekturlesen und seine Unterstützung bei zahlreichen computertechnischen Problemen.

## **I. Einleitung**

### **I. 1. Punzierungen als Hilfsmittel für die Stilkritik**

Obwohl die Stilkritik seit Beginn der Forschungen zur Altkölner Malerei vor allem mit den Arbeiten Alfred Stanges und Frank Günther Zehnders wesentliche Erkenntnisse zur Chronologie und Zuschreibung der in verhältnismäßig großer Zahl überkommenen Bilder der mittelalterlichen Kölner Malerei erzielen konnte, blieben verschiedenste Probleme bei der Identifizierung einzelner Werkgruppen und Abgrenzungen gegenüber anderen Lokalstilen ungeklärt. Das Fehlen von Signaturen und der Mangel an gesicherten Datierungen führten im Laufe der Forschungsgeschichte vielfach zu kontroversen Lösungen.

In diesem Sinne äußerte Alfred Stange im Zusammenhang mit der Diskussion um das Oeuvre des Meisters der Heiligen Veronika seine Bedenken: "...Und auch dieser Versuch, mit Hilfe der Stilkritik in der reichen Kölnisch Malerei Ordnung zu schaffen, ist ...mühselig und ungewiß. Zu ähnlich sind sich immer wieder die Werke, zu wenig individuelle Eigenart lassen sie erkennen, als daß jeweils Grenzen und Gruppen eindeutig klar umreißenbar wären...".<sup>1</sup> Auch Frank G. Zehnder brachte in seinem Beitrag zu den Werkgruppen in Köln um 1400 die Schwierigkeiten der Stilkritik bei der Zuschreibung mittelalterlicher Tafeln eines Zeitabschnittes, die sich durch überregionale Stilvereinheitlichung auszeichnet, auf den Punkt. "...Werke werden nicht nur über Jahrzehnte umdatiert, sondern mit den teils gleichen Argumenten auch über größere Räume halb Europas hinweg lokalisiert...".<sup>2</sup>

Hans Martin Schmidt sah die Problematik im methodischen Vorgehen zur Differenzierung der Werkstätten vor allem darin begründet, daß häufig gerade weit verbreitete Motive und Figurentypen als Argumente zur Zusammengehörigkeit von Werkgruppen herangezogen wurden: "Zahlreiche falsche Zuschreibungen sind in der Literatur häufig nur mit der Übereinstimmung weniger Motive oder der Verwandtschaft einiger Figurentypen in verschiedenen Bildern begründet. Die große Verbreitung bestimmter Motive und Figurentypen, die in der Malerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, insbesondere der

---

<sup>1</sup> A. Stange, Deutsche Malerei der Gotik, I - XI, Berlin/München 1934 - 1961, III, S. 64.

kölnischen, anzutreffen ist, wurde dabei zumeist außer acht gelassen. Viele deutsche und niederländische Maler der Zeit orientierten sich immer wieder an denselben, von herausragenden niederländischen Meistern (u. a. Rogier van der Weyden) geschaffenen Vorbildern."<sup>3</sup>

Bei der Suche nach individuell aussagefähigen Kriterien, die eine regionale wie auch engere werkstattsspezifische Identifizierung begründen könnten, werden seit der Entwicklung und dem Einsatz naturwissenschaftlicher Untersuchungsmethoden bei der Gemäldeuntersuchung zunehmend technisch-formale Aspekte des Kunstwerks berücksichtigt. Die Verwendung bestimmter Materialien und Arbeitstechniken werden immer häufiger als zusätzliche datierungs- und zuschreibungsrelevante Argumente von der Stilkritik genutzt. Die materialtechnische Bestandsaufnahme und deren Auswertung ist für die Stilkritik zweifellos vor allem bei mittelalterlicher Malerei hilfreich, deren Herkunft und Ursprung meist, wenn überhaupt, nur unzureichend dokumentarisch belegt ist. In diesem Zusammenhang erhält die Auswertung von Verzierungselementen ihren Sinn, stellt doch gerade die ornamentale Ausstattung, wie Ellen Beer formulierte, "das in der Formel verankerte" dar, das für eine Werkstatt gerade das Spezifische bedeutet und hat "als ein verbindliches Kriterium zur Analyse eines Ateliers, als `Werkstattformel` ... oftmals Gültigeres beizutragen ... als der Figurenstil allein...".<sup>4</sup>

Die vorliegende Arbeit gilt in erster Linie der technisch-formalen Behandlung des Goldgrundes in der mittelalterlichen Kunst.<sup>5</sup> Die Auswertung der punzierten Ornamente zielt zwar vor allem auf ihre stilkritische Aussagefähigkeit, stellt aber gleichzeitig der interpretativen Betrachtung der mittelalterlichen Kunstwerke zusätzliches Material zur Verfügung.<sup>6</sup> Eine intensivere Beschäftigung verdienten beispielsweise auch die Inschriften der Heiligennimben, die hier jedoch weitestgehend außer acht gelassen werden mußten. Zu prüfen

---

<sup>2</sup> F. G. Zehnder, Werkgruppen in Köln um 1400, in: Vor Stefan Lochner. Die Kölner Maler von 1300 - 1430, Resultatband, Kölner Berichte zur Kunstgeschichte, Begleithefte zum Wallraf-Richartz-Jahrbuch 1977, 1, Köln 1977, S. 106.

<sup>3</sup> H. M. Schmidt, Der Meister des Marienlebens und sein Kreis, Düsseldorf, 1974, S. 14.

<sup>4</sup> E. J. Beer, Pariser Buchmalerei in der Zeit Ludwigs des Heiligen und im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 44, 1981, S. 64.

<sup>5</sup> W. Braunfels, Nimbus und Goldgrund, in: Wege zur Kunstgeschichte 1949 - 1975, Mittenwald 1979, S. 9 - 27; E. J. Beer, Marginalien zum Thema Goldgrund, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 46, 1983, S. 271 - 286.

<sup>6</sup> G. Bandmann, Ikonologie des Ornaments und der Dekoration, in: Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, IV, 1959, S. 232 - 258; ders., Zur Ikonologie des Materials, in: Städel Jahrbuch, 1969, S. 75 - 100; allgemein zur Bedeutung des Materials in der mittelalterlichen Kunst: R. Assunto, Die Theorie des Schönen im Mittelalter, Köln 1987.

wäre, ob gewisse Unterschiede der Buchstabenformen oder Abkürzungen auf eine eventuell nähere Bestimmbarkeit der Schriftzeichen hindeuten.<sup>7</sup> Mit dem in Fachkreisen häufiger geäußerten Wunsch einer systematischen Bearbeitung von punzierten Bildelementen verbunden war und ist das Ziel, neue werkimmanente Anhaltspunkte zur Klassifizierung mittelalterlicher Kunstwerke zur Verfügung zu haben.<sup>8</sup> Doch auch hier ist selbstverständlich Vorsicht geboten um voreilige Schlußfolgerungen zu vermeiden. Beachtet werden muß, daß jede künstlerische Technik zur Herstellung ornamentaler Bildelemente ihre eigenen Gesetzmäßigkeiten besitzt, die bei der stilkritischen Auswertung von entscheidender Bedeutung sein können. Die Nutzung von werkstatteigenen Muster- oder Skizzenbüchern und verschiedenen Formvorlagen gehörte bekanntermaßen genauso zur üblichen Arbeitspraxis wie das unbefangene Kopieren und Übernehmen fremder Vorgaben und der Austausch oder die Weitergabe von Werkzeugen und Vorlagen.<sup>9</sup>

Die punzierten Goldgrundverzierungen fanden an Altkölner Tafelbildern reiche Verwendung, wurden aber im Unterschied zu den Darstellungen von Stoffmustern bisher noch nie systematisch bearbeitet. In dieser vorliegenden Arbeit wurde erstmals der Versuch unternommen, die Anwendung der Punzierungstechnik innerhalb einer regionalen Maltradition außerhalb Italiens über einen Zeitraum von nahezu 200 Jahren zu dokumentieren und auszuwerten.

Im Rahmen des Forschungsprojektes war eine Werkauswahl unumgänglich. Ausgewählt wurden vor allem repräsentative Gemälde des 14. und 15. Jahrhunderts. Dies ist der Zeitraum in dem der Goldgrund, mit dem die Punzierungstechnik in der Malerei naturgemäß verbunden war, innerhalb der Kölner Tafelmalerei eine zentrale Rolle spielte. Auf Vollständigkeit wurde zugunsten eines umfassenden Überblicks verzichtet. Durch die Dokumentation der Punzierungen über den gesamten Zeitraum der intensiven Anwendung der Technik in der Kölner Tafelmalerei konnten zeitspezifische Entwicklungen verdeutlicht werden.

---

<sup>7</sup> E. Crous, J. Kirchner, *Die Gotischen Schriftarten*, Leipzig 1928.

<sup>8</sup> Z. B. M. Koller, *Der Albrechtsmeister und Konrad Laib*, Technologische Beiträge zur Tafelmalerei des "Realistischen Stiles" in Österreich, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 27, 1973, S. 41-55, insbes. S. 53.

<sup>9</sup> H. Huth, *Künstler und Werkstatt der Spätgotik*, Darmstadt 1967; H. Westhoff, R. Hahn, in: *Graviert, gemalt, gepreßt. Spätgotische Retabelverzierungen in Schwaben*, Württembergisches Landesmuseum Stuttgart, 1996, S. 9-10.

Die Grundlage der Arbeit ist ein Katalog, in dem die Punzierungen von insgesamt 55 einzelnen und mehrteiligen ausgewählten Kölner Werken anhand von Detailfotos und maßstabsgetreuen Umzeichnungen dokumentiert und beschrieben sind. Der Katalog beinhaltet daneben einen Textteil, der die wichtigsten Daten zu den einzelnen Werken enthält sowie die wesentlichen, in chronologischer Reihenfolge aufgelisteten stilkritischen Beurteilungen.<sup>10</sup> Den Werkbezeichnungen sind die entsprechenden Abbildungsverweise des Bildteils in Klammern hinzugefügt. Im Anschluß daran folgen jeweils die Beschreibungen der punzierten Bildelemente. Bei der Wahl des Vokabulars stand das Bemühen um die Einheitlichkeit der Definitionen, die möglichst große Differenzierung der gestaltungstechnischen und ornamentalen Phänomene und allgemeine Verständlichkeit im Vordergrund. Daneben wurde für jedes Werk ein entsprechendes Werkzeugrepertoire erstellt, das durch Rückschlüsse von den unterschiedlichen Abdrücken der Goldgründe auf die entsprechenden Werkzeugformen ermittelt wurde (siehe Kap. I. 4. und III. 2.).

Die in drei größere Zeitabschnitte unterteilte detaillierte Untersuchung beginnt mit Beiträgen zur frühen Tafelmalerei des 14. Jahrhunderts, fährt fort mit den Werkstätten des Weichen Stils aus der Zeit um 1400 bis um 1450 und endet mit den spätgotischen Meistern der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Bei der Auswertung standen jene Werkgruppen im Vordergrund, die von der Stilkritik bereits mehr oder weniger eindeutig definiert wurden. Wichtig waren vor allem jene, von denen mehrere Arbeiten dokumentiert werden konnten, um zunächst einmal Anhaltspunkte für werkstattsspezifische Arbeitsgewohnheiten zu gewinnen. In Studien zu einzelnen Werken oder Forschungsproblemen werden die neu gewonnenen Erkenntnisse diskutiert und argumentativ eingesetzt sowie relevante Beobachtungen zu gestalttechnischen oder ornamentgeschichtlichen Themen eingefügt.

## **I. 2. Technik**

Die Technik hat ihren Ursprung in der Metalloberflächenbehandlung der Goldschmiede. In der Malerei bezeichnet der Begriff "Punzierung" die Strukturierung glanzvergoldeter

---

<sup>10</sup> Zugrundegelegt wurde hierbei nur die wichtigste bis heute relevante Standardliteratur zum Thema der mittelalterlichen Kölner Tafelmalerei. Dazu wurden grundsätzlich die Publikationen Alfred Stanges und der zuletzt erschienene Bestandskatalog der Altkölner Malerei des Wallraf-Richartz-Museums gezählt, wichtige Ausstellungs- und Bestandskataloge sowie im Falle der spätgotischen Werkgruppe um den Meister des

Oberflächen mit speziellen Werkzeugen, die in den Goldgrund gedrückt werden und je nach Profil der klingenförmigen Arbeitsgeräte unterschiedliche Abdrücke hinterlassen. Im Unterschied zur Gravierung, bei der die Ornamente vor der eigentlichen Vergoldung in den Kreidegrund geschnitten wurden, wurde die Technik nach Fertigstellung der Polimentvergoldung, unmittelbar nach dem Polieren des Blattgoldes angewandt.<sup>11</sup>

Vereinfacht beschrieben, folgte dem Präparieren der Holztafel und einem mehrschichtigen Auftrag einer für die Kölner Malerei nachgewiesenen Kreide-Leim Grundierung<sup>12</sup> die Unterzeichnung bzw. Untermalung und die Markierung der Außenkonturen der Malerei durch geritzte Linien, die auch nach dem folgenden Polimentauftrag<sup>13</sup> und dem Auflegen des Blattgoldes als feine Linien sichtbar blieben. Nach dem Polieren des Goldes und vor dem Auftrag der Malschichten wurden mit Hilfe von metallenen oder hölzernen Prägestempeln entweder der gesamte Goldgrund, die Bildränder, Heiligennimben oder auch Details wie Gewandpartien, Kronen und Schmuck ornamental ausgezeichnet. Auch vollständige Figuren wurden mit feinen Punktstempeln in den Goldgrund "gezeichnet". Die Technik konnte nur durchgeführt werden, solange der Goldgrund noch nicht vollständig durchgetrocknet war und damit noch elastisch und verformbar blieb. Der optische Effekt entstand durch die Brechung der gleichmäßigen Lichtreflexion der glänzenden Metalloberflächen. Die eingedrückten

---

Marienlebens die grundlegende Studie von H. M. Schmidt. Die im Textteil vorgenommenen Zuschreibungen und Datierungen der einzelnen Werke beziehen sich immer auf die jüngste genannte Publikation.

<sup>11</sup> Zu Vergoldung und Punzierung: R. E. Straub, Tafel und Tüchleinmalerei des Mittelalters, in: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, I, Farbmittel. Buchmalerei. Tafel- und Leinwandmalerei, Stuttgart 1988, S. 168-198; K. Nikolaus, Dumont's Handbuch der Gemäldekunde. Material - Technik - Pflege, Köln 1986; Th. Brachert, Glanz- u. Metallvergoldung, in: Kunstspiegel, 2, 1980, S. 27 -31; G. Baumann, Die Kunst des Vergoldens, Leipzig 1988; C. Hebing, Vergolden und Bronzieren, München 1976; Art in the Making. Italian painting before 1400, D. Bomford, J. Dunkerton u. a., Ausstellungskatalog, National Gallery London, London 1989; H. Westhoff, R. Hahn, Verzierungstechniken in Malerei und Skulptur, in: Graviert, gemalt, gepreßt. Spätgotische Retabelverzierungen in Schwaben, Württembergisches Landesmuseum Stuttgart, Stuttgart 1996, S. 30 - 31.

<sup>12</sup> H. Kühn, Farbmateriale und technischer Aufbau Altkölner Malerei, in: Vor Stefan Lochner. Die Kölner Maler von 1300 bis 1430, Resultatband, Kölner Berichte zur Kunstgeschichte, Begleitheft zum Wallraf-Richartz-Jahrbuch 1977, Köln 1977, S. 179 - 190 "; ders., Malmateriale und technischer Aufbau Altkölner Malerei, in: Wallraf-Richartz Jahrbuch, 1990, S. 69 - 98.

<sup>13</sup> H. Kühn, Farbmateriale und technischer Aufbau Altkölner Malerei, in: Vor Stefan Lochner. Die Kölner Maler von 1300 - 1430, Resultatband, Kölner Berichte zur Kunstgeschichte, Begleitheft zum Wallraf-Richartz-Jahrbuch 1977, Köln 1977, S. 180: "Rotes Poliment wurde bei den untersuchten Altkölner Bildern erstmals zu Beginn des 15. Jahrhunderts festgestellt, früher verwendete man anscheinend nur weißes oder gelbes Poliment. Blattsilber wurde offenbar unmittelbar auf den Kreidegrund angeschossen, jedenfalls ist unter dem Silber keine Polimentschicht nachweisbar..."; ders., Malmateriale und technischer Aufbau Altkölner Malerei, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 1990, S. 71: "Das am häufigsten verwendete rote Poliment kommt auf den untersuchten Altkölner Bildern erstmals am Anfang des 15. Jahrhunderts vor. Die frühesten Beispiele sind das um 1410 entstandene Vera Ikon (WRM 19) und die dem Meister der Heiligen Veronika zugeschriebene Muttergottes mit der Wickenblüte (um 1410/1415, WRM 10). Vor dieser Zeit wurde Blattgold von den Kölner Malern anscheinend unmittelbar auf den Kreidegrund "angeschossen", so bei der um 1300 datierten Verkündigung eines Marienaltars (WRM 4).

Stempelabdrücke täuschten Tiefe vor und provozierten die Illusion von massivem, kostbarem Metall. Feine Linien zur Herstellung großflächiger Muster wurden auch mit Hilfe eines abgerundeten Werkzeugs in den Goldgrund gezogen (Trassierung). Der richtige Zeitpunkt des Punzierens war von Bedeutung, da die Wirkung nur entstand, wenn die Stempel in den angetrockneten aber noch weichen Grund gedrückt werden konnten, so daß auch die Tiefen mit Gold ausgefüllt blieben und die Ränder nicht brachen.

Grundsätzlich sind zwei verschiedene Herstellungsmethoden der Ornamentik innerhalb der Punzierungstechnik zu differenzieren: der Gebrauch verschieden ornamentierter Motivpunzen, die zusammengesetzt oder aneinandergereiht mehr oder weniger komplexe Musterstrukturen ergaben und die "pointillistische" Methode, bei der einfache Punktstempel dicht hintereinander einzeln eingeschlagen wurden und eine beliebige Gestaltung großflächiger Muster oder auch vollständiger Figuren erlaubte.

Aus welchem Material die mittelalterlichen Punzen gefertigt wurden kann ebenfalls nur vermutet werden, da keines dieser Werkzeuge aus der Zeit bekannt ist und auch ausreichende Hinweise aus der zeitgenössischen Literatur fehlen. Beschreibungen des technischen Verfahrens finden sich zwar unter den Aufzeichnungen Cennino Cenninis in seinem gegen Ende des 14. Jahrhunderts verfaßten Traktat "Il libro dell'arte". Der Maler und Schüler Agnolo Gaddis erwähnte in diesem Zusammenhang aber nur ein "dünnes Eisen" oder an anderer Stelle ein "wie ein Zeichenstift zugespitztes Eisenstäbchen" sowie ein, mit dem Begriff "rosetta" bezeichnetes Werkzeug, mit dem offenbar das gezackte, an einem Griff befestigte und bewegliche Punzierrädchen gemeint war, das der vereinfachten Herstellung von Punktreihen diente.<sup>14</sup> Mojmir Frinta versuchte ausgehend von der heutigen Praxis Rückschlüsse auf die früher gebräuchlichen Materialien zu ziehen. Seinen Berichten zufolge fertigte beispielsweise ein bekannter russischer Kopist für eine Replik der Verkündigung von 1333 von Simone Martini Motivpunzen aus Elfenbein an, deren Abdrücke den originalen Punzierungen sehr ähnlich waren. Eine genauere Prüfung einiger Motive ließ Frinta aber vermuten, daß diese Methode nicht die einzige gewesen sein konnte. Bei den elfenbeinernen oder vielleicht auch hölzernen Punzen mußten die Ornamente reliefartig herausgeschnitzt werden, eine Technik, die für kleinere gewölbte runde Formen ungeeignet erscheint. Einfacher

---

<sup>14</sup> A. Ilg, *Noten. Das Buch von der Kunst oder Traktat der Malerei des Cennino Cennini da colle di Valdelsa*, Wien 1871, *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance*, Osnabrück 1970.

hingegen, so Frinta, wäre das Gießen der ornamentierten Punzenköpfe aus Metall, bei dem die gewünschte Form zunächst in weiches Material, wie z. B. Kreide eingraviert und dann ein Abdruck gegossen wurde. Dieses Verfahren erschloß Frinta insbesondere für die winzigen Rosettenpunzen ("star-rosettes"): die breiten, spitz zulaufenden, blattartigen Einzelteile der Formen entsprächen dem typischen gravierten "Strich", dessen Struktur schwerlich durch das Abtragen von Material zu erreichen gewesen wäre.<sup>15</sup> Einfache Punktabdrücke könnten hingegen mit jedem entsprechend geformten Gerät aus dem umfangreichen Werkzeugrepertoire gefertigt worden sein.<sup>16</sup>

Hinweise auf die anzunehmende Verwendung mechanischer Hilfsmittel zur Übertragung der Ornamente und Schriftzeichen ergaben sich im Laufe meiner Untersuchungen zu den Punzierungen an Altkölner Malerei in erster Linie nur indirekt durch das Auftreten einzelner häufig verwendeter und weitgehend übereinstimmenden Formen und Muster. In wenigen Fällen konnten noch (Vor-)ritzungen nachgewiesen werden, wobei entweder nur der grobe Größenmaßstab der Ornamente oder auch sämtliche Schriftzeichen und Ornamente detailliert mit durchgezogenen (trassierten) Linien vorskizziert wurden.<sup>17</sup> Sonst fanden sich keine weiteren Hinweise auf eine unmittelbar auf den Goldgrund fixierte Mustervorgabe, wie es Cennini beschrieb.<sup>18</sup> Der Grund dafür könnte in den bei einer überwiegenden Anzahl der Bilder durchgeführten Neuvergoldungen und Nachbearbeitungen der Oberflächen liegen, die eventuelle Spuren verwischten. Die Anwendung anderer Hilfsmittel der zahlreichen obligatorischen Übertragungsmethoden der mittelalterlichen Werkstattpraxis sind dennoch grundsätzlich vorauszusetzen.<sup>19</sup>

Der ursprüngliche Effekt dieser Verzierungen, der am ehesten mit getriebenen Metallarbeiten zu vergleichen ist, ist heute an mittelalterlichen Tafelbildern nur noch ansatzweise nachvollziehbar. Verschiedenste natürliche Alterungserscheinungen oder häufig vorgenommene nachträgliche Bearbeitungen beeinflussten im Laufe der Zeit das gesamte Erscheinungsbild mittelalterlicher Tafelmalerei. Abreibungen der Goldoberfläche, Ausbrüche

---

<sup>15</sup> M. Frinta, *On the Punched Decoration in Mediaeval Panel Painting and Manuscript Illumination*, in: Norman Brommelle and Perry Smith (Ed.), *Conservation and Restoration of Pictorial Art*, London/Boston 1976, S. 54 - 60, zu Material und Herstellungsverfahren insbes. S. 55.

<sup>16</sup> Westhoff/Hahn 1996, S. 30.

<sup>17</sup> An der Kreuzigungstafel des Veronikameisters (Kat. Nr. 14) wurden beispielsweise nur die Umriss der punzierten Engelsflügel und Kelche, an den Flügeltafeln des Kreuzigungsaltärschens des Meisters des Kirchsahrer Altars (Kat. Nr. 25) oder der Marien tafel des Veronikameisters (Kat. Nr. 16) hingegen alle Schriftzeichen angegeben.

<sup>18</sup> Ilg 1970: "...zeichne auf den Goldgrund das was du darstellen willst, mit einem Silber- oder Messingstift.", Kap. 14.

oder Verfüllungen der tiefer liegenden Stempelindrücke verändern den originalen Zustand der ornamentierten Goldgründe erheblich.

Die imaginäre Rekonstruktion des ursprünglichen Zustandes mittelalterlicher Malerei ist in jedem Fall für den heutigen Betrachter gleichermaßen aufschlußreich wie ästhetisch reizvoll. Wenn auch die Vorstellung glänzender ornamentierter Goldflächen und leuchtenden Farben unserem Patina-geschulten Blick zunächst fremd erscheinen mag, wird zumindest deutlich, welche dominante Rolle dem Goldgrund und damit auch den Verzierungen innerhalb der mittelalterlichen Malerei zugesprochen werden muß.<sup>20</sup>

### **I. 3. Forschungsgeschichte**

Die bisherige Forschung konzentrierte sich vor allem auf die Untersuchung der Punzierungen an italienischen Tafeln im Hinblick auf ihre stilkritische Aussagefähigkeit. Ab Mitte der 60er Jahre publizierten die Kunsthistoriker Mojmir Frinta und Erling Skaug ihre unabhängig voneinander angestellten Untersuchungen, die auf einer systematischen Dokumentation der Punzierungen an vorwiegend italienischen Tafelbildern basierten. In Ergänzung zu Frinta, der sich schwerpunktmäßig mit den sienesischen Meistern auseinandersetzte, widmete sich Skaug im Laufe seiner wissenschaftlichen Tätigkeit dem Thema der Punzierungen an florentinischer Malerei. In einem 1991 erschienenen Artikel beschäftigte sich zuletzt die italienische Kunsthistorikerin Laura Baldelli mit der Klassifizierung von Punzierungen an Tafelmalerei des 14. und 15. Jahrhunderts aus den Marken.<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> Zu den mechanischen Hilfsmitteln zur Übertragung von Stoffmustern und Ornamenten: Straub 1988, S. 226f.

<sup>20</sup> Zur Bedeutung des Goldgrundes und den formal-handwerklichen Aspekten: E. Beer, Marginalien zum Thema Goldgrund, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 46, 1983, S. 271-286.

<sup>21</sup> M. Frinta, An investigation of the punched decoration of mediaeval italian and non-italien panel paintings, in: Art Bulletin, 47, 1965, S. 261 - 265; ders., Note on the punched decoration of two early painted panels at the Fogg Art Museum: St. Dominic and the Crucification, in: Art Bulletin, 53, 1971, S. 306 - 310; ders., A seemingly florentine yet not really florentine altar-piece, in: Burlington Magazine, 117, 1975, S. 527 - 543; ders., Deletions from the oeuvre of Pietro Lorenzetti and related works by the master of the Beata Umilita, Mino Parcis da Siena, and Jacopo di Mino del Pellicciaio, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 22, 1976, S. 271 - 300; On the punched decoration in mediaeval panel painting and manuscript illumination, in: Conservation and restorations, edited by N. Brommelle and P. Smith, London 1976, 54 - 60; ders., The Quest for a restorer's shop of beguiling invention. restorations and forgeries in italien panel painting, in: Art Bulletin, 60, 1978, S. 7 - 23; ders., Unsettling evidence in some panel paintings of Simone Martini, in: La pittura nell XIV e XV secolo. Il contributo dell'analisi Tecnica alla storia dell'arte, 1983, S. 211 - 251; E. Skaug, Contributions to Giotto's Workshop, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 15, 1971, S. 141 - 160; ders., The "St. Antony Abbot" ascribed to Nardo di Cione at the Villa I Tatti, Florence, in: Burlington Magazine, 117, 1975, S. 540 - 543; ders., Notes on the cronology of Ambrogio Lorenzetti and a new painting from his shop, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 22, 1976, S. 301 - 332; ders., Punch marks - what are

Anhand von maßstabgerechten Detailaufnahmen von den sich präzise abzeichnenden Stempeldrücken konnten die spezifischen Formen und auch winzige charakteristische Merkmale der einzelnen Muster - und damit auch der genutzten Werkzeuge - deutlich sichtbar gemacht werden. Die Studien bestätigten die Annahme, daß jede der verschiedenen Werkstätten ausschließlich bestimmte Motivpunzen mehr oder weniger konstant bei der Produktion ihrer Tafelbilder nutzten.

Die Bestandsaufnahme von Stempelabdrücken bzw. die Rückschlüsse auf die jeweils verwendeten Geräte an eindeutig gesicherten Werken eines Meisters ermöglichten die Erstellung eines typischen Standardrepertoires an Werkzeugen, das wiederum als Richtschnur für die Klassifizierung ungesicherter Arbeiten genutzt werden konnte. In den zahlreichen Veröffentlichungen wurde diese Methode eindrucksvoll und erfolgreich im Hinblick auf Probleme der Werkstattzuschreibung, Datierung und Originalität demonstriert, aber auch die Grenzen der Methode aufgezeigt. Die daraus gewonnenen Erkenntnisse zur Entwicklung der Technik in der Tafelmalerei werden im Folgenden kurz zusammengefaßt.

Ihre intensivste und erstmalige Anwendung fanden die komplex gestalteten Werkzeuge, die sogenannten "Motivpunzen", an Tafelbildern der toskanischen Trecento Meister. Nach ersten Verwendungen einfacher Stempel an frühen Duecento-Werken, wie beispielsweise an Kreuztafelbildern Giunta Pisanos, begannen die führenden toskanischen Meister der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts einfache stern- und rosettenförmigen Punzen zur Bereicherung der bevorzugt trassierten floralen Goldgrundverzierungen zu nutzen. Im Laufe des frühen 14. Jahrhunderts wurde die trassierte Ornamentik in den Malerzentren Siena und Florenz allmählich von einer komplexen Punzierung mittels verschieden geformter Motivpunzen verdrängt.<sup>22</sup>

Die Technik wurde durch die Einführung eines variantenreichen Formenrepertoires perfektioniert und erreichte mit Simone Martini ihren Höhepunkt. Charakteristisch für seine nun ausschließlich punzierte Ornamentik sind breite Schmuckbänder mit großen komplexen, aus einzelnen Stempelformen zusammengesetzte Motive auf einem, mit winzigen

---

they worth? Problems of tuscan workshop interrelationships in the mid-fourteenth century: the Ovide Master and Giovanni da Milano, in: *La pittura nell XIV e XV secolo. Il contributo dell'analisi tecnica alla storia dell'arte*, 1983, S. 253 - 282; L. Baldelli, *Una proposta di classificazione die punzoni su tavola nei dipinti del XIV e del XV secolo nelle Marche*, in: *Storia dell'arte*, 72, 1991, S. 145-182.

<sup>22</sup> Zur Entwicklung der Technik in Italien: *Frinta* 1976.

Punktstempeln dicht gekörntem Hintergrund.<sup>23</sup> Diese spezielle Methode verbreitete sich in kurzer Zeit unter den Malern der sienesischen Schule, wurde dann von den florentinischen Werksstätten und später von Meistern anderer Kunstzentren übernommen, wobei hier allgemein ein begrenzteres Werkzeug- bzw. Formenrepertoire eingesetzt wurde.<sup>24</sup>

Im Gegensatz zur florentinischen Malerei, die den mittelalterlichen Goldgrund bereits Anfang des 14. Jahrhunderts zugunsten der tiefenräumlichen Landschafts- und Architekturszenarien ersetzte, hielten die sienesischen Künstler noch bis ins späte 15. Jahrhundert an der Tradition fest. Die reichen punzierten Verzierungen an Werken Sassetas, Matteo di Giovanni oder Giovanni di Paolos bezeugen einen bewußten Rückgriff auf die Leistungen der Trecento-Meister, der sich in technologischer Hinsicht an den Imitationen einzelner Stempelformen konkret festmachen ließ.<sup>25</sup>

Probleme bei der Bestandsaufnahme stellten sich den Wissenschaftlern insbesondere bei der Identifizierung der Stempel, die durch die teilweise unsaubere Ausführung der Punzierungen oder den mangelhaften Erhaltungszustand der Oberfläche erschwert werden kann. In Bezug auf die stilkritische Auswertung mußte bedacht werden, daß der Ausführende der Punzierung mit dem Maler identisch sein kann, aber nicht sein muß. Unsicherheitsfaktoren wie der Austausch von Werkzeugen, der vor allem unter verwandten Künstlern gepflegt wurde, eine Zusammenarbeit verschiedener Werkstätten bei großen Aufträgen, oder der Verkauf des Inventars müssen immer als Möglichkeiten mitbedacht werden. Unterschieden wird grundsätzlich zwischen dem Austausch von Motivpunzen unter gleichzeitig tätigen Meistern ("primary diffusion") und der ständigen Weitergabe von Werkzeugen nach dem Tod des ursprünglichen Besitzers ("secondary diffusion").<sup>26</sup>

Unklar ist auch die innerbetriebliche Arbeitsaufteilung. Der vergleichsweise umfangreichen Beschreibung der Technik Cennino Cenninis im "Libro dell'arte" und der hier explizit geäußerten Wertschätzung der Technik ist zu entnehmen, daß die Punzierung offenbar keine untergeordnete Tätigkeit gewesen ist. Ob es sich aber um eine eigenhändige, nur den Meistern

---

<sup>23</sup> Die zeitspezifischen Entwicklungsstadien von trassierter zu punzierter Ornamentik stellte erstmals Millard Meiss fest in seinem Aufsatz zu Ugolino Lorenzetti, in: *Art Bulletin*, 13, 1931, S. 376-397; Skaug 1971, S. 46: "An independent use of punches does not appear before the Trecento, and Simone Martini is frequently recognized as the innovator of haloes with entirely stamped ornaments.", dazu Abb. 4.

<sup>24</sup> Skaug stellte an Werken einiger führender florentinischen Meistern in den 60er Jahren des 14. Jahrhunderts den Gebrauch von Werkzeugen fest, die etwa 10 Jahre früher in Siena von den Hauptmeistern benutzt wurden und schloß auf Werkzeugweitergabe durch Giovanni da Milano, Skaug 1983, S. 253f.

<sup>25</sup> Frinta 1965, S. 262, bzw. Frinta 1971, S. 60.

<sup>26</sup> Skaug 1983, S. 253 - 282 und Anm. 3.

selbst vorbehaltene Tätigkeit handelte, ist nicht zu beurteilen. Sicherlich kann aber davon ausgegangen werden, daß die aufwendige und nachträglich nicht zu korrigierende Bearbeitung des bilddominanten und wertvollen Goldgrundes unter Aufsicht und Anleitung des verantwortlichen Meisters ausgeführt wurde.<sup>27</sup>

Außerhalb Italiens konnte bislang die Anwendung von Motivpunzen nur vereinzelt nachwiesen werden und hier vor allem innerhalb jener Kunstzentren, die in intensivem Kontakt zu Italien standen. Insgesamt aber konnten in der Regel bisher nur einfache Formen und die häufig verwendeten Punkt- und Ringstempel mit wenigen Ausnahmen ab dem späten 14. Jahrhundert festgestellt werden.<sup>28</sup> Komplexere Formen wie Rosetten, Sterne oder Punktbogen fanden sich daneben auch an schwedischen Tafelbildern und Skulpturen des 15. Jahrhunderts.<sup>29</sup>

Die wenigen Einzelbeobachtungen zu Punzierungen der deutschsprachigen Gebiete ergaben, daß im Gegensatz zur italienischen Technik die Goldgrundmuster an Tafeln des 14. und 15. Jahrhunderts durch die dichte Reihung von Einzelpunktstempeln hergestellt wurden. Diese "pointillistische" Methode erlaubte einen freien zeichnerischen Umgang und das Gestalten beliebiger Muster.<sup>30</sup> In Anbetracht dieser Herstellungstechnik komplexer Ornamentik mit einfachsten Werkzeugen steht damit die Analyse der Muster und Gestaltungsprinzipien hier im Vordergrund.

#### **I. 4. Methode der Dokumentation**

Es galt zunächst eine Methode der visuellen Dokumentation zu entwickeln, die gleichermaßen praktikabel ist und wissenschaftlichen Anforderungen gerecht wird. Der freie Zugang zu der Sammlung des Wallraf-Richartz-Museum war hierbei von entscheidender Bedeutung. Nur in ständiger Auseinandersetzung mit den Originalen und den Gegebenheiten der täglichen

---

<sup>27</sup> Ilg 1970, Kap. 140: "...Dieses Eingraben, wovon ich spreche, ist eine der schönsten Techniken, die wir besitzen."

<sup>28</sup> Dazu zählt die böhmische Malerei der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts; Übersicht über Gesamtentwicklung: Straub 1988, S. 189f.

<sup>29</sup> P. Tangeberg, Holzskulptur und Altarschrein. Studien zu Form, Material und Technik, München 1989, S. 230 - 235.

<sup>30</sup> M. Koller, Der Albrechtsmeister und Conrad Laib. Technologische Beiträge zur Tafelmalerei des "Realistischen Stiles" in Österreich, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 27, 1973, S. 41-55.

Museumsarbeit konnte eine Vorgehensweise entwickelt werden, die einerseits einen möglichst geringen Aufwand erfordert und andererseits einen rücksichtsvollen Umgang mit den Exponaten gewährleistet. Zur Gewährleistung einer möglichst umfassenden und exakten Dokumentation mußten folgende Aspekte beachtet werden:

- Aufbau und Position der Punzierungen zur Feststellung von Gestaltungsprinzipien
- Einzelabdrücke zur Identifikation der genutzten Werkzeuge
- Originalgröße der Punzierungen zur Prüfung eventuell genutzter Musterschablonen
- Spuren arbeitstechnisch bedingter Hilfsmittel zur Rekonstruktion des Herstellungsverfahrens

Grundsätzlich standen hierzu zwei Möglichkeiten der optischen Aufbereitung der Punzierungen zur Disposition: die Fotografie und das unmittelbare Durchpausen der Verzierungen.<sup>31</sup> Die letztere Methode wurde schnell verworfen, da die mittelalterlichen Tafeln hierzu abgenommen werden müßten und damit der organisatorische Aufwand und die Belastung für die Bilder und das Museumspersonal unverhältnismäßig groß gewesen wäre.

Für diese Zwecke geeignete fotografische Ergebnisse ohne den Einsatz zusätzlicher Lichtquellen ergaben Nahaufnahmen mit einer Kleinbild-Spiegelreflexkamera (Nikon F-401x) mit Normalobjektiv und zusätzlichen Nahlinsen. Die Bilder konnten in den meisten Fällen in den Sammlungsräumen hängend fotografiert werden, wenn die Möglichkeit bestand, das Kameraobjektiv samt Stativ nah vor die Objekte zu bringen.<sup>32</sup>

Die Schwierigkeiten bestanden darin, daß die Detailfotos in der Standardvergrößerung nicht maßstabgetreu waren und andererseits alle optischen Störungen wie Abreibungen oder Krakelees in gleichem Maße abbildeten, so daß ein Erkennen von einzelnen Motiven und Musterfolgen für das ungeübte Auge oft schwierig war. Beide Probleme wurden dadurch gelöst, daß ein geeigneter Maßstab mitfotografiert wurde und 1:1 Umzeichnungen mit Hilfe eines Vergrößerungsgerätes des Fotolabors im Restaurierungsgebäude des Wallraf-Richartz-Museums direkt vom Negativ gefertigt wurden. Das eingespannte Negativ konnte mit Hilfe des Maßstabs unproblematisch auf die entsprechende Originalgröße gebracht und auf einen Bildträger projiziert werden. Die Muster wurden zunächst in der Dunkelkammer mit Bleistift

---

<sup>31</sup> Vgl. Westhoff, R. Hahn, Entstehung und Aufbau der Mustersammlung, in: Graviert, gemalt, gepreßt. Spätgotische Retabelverzierungen in Schwaben, Württembergisches Landesmuseum Stuttgart, Ulm 1996, S. 10 - 11.

vorskizziert und bei Tageslicht mit Unterstützung der erstellten Detailaufnahmen ausgearbeitet. Diese Methode erlaubte auch das Aneinandersetzen von Detailaufnahmen bei großflächigen Mustern oder Rapportfolgen.

Die Verwendung von vorhandenem Fotomaterial in Form von Ausschnittvergrößerungen war somit in diesem Zusammenhang nicht möglich. In einigen Fällen, bei denen entweder der Zustand der Objekte ein nochmaliges Fotografieren verbot oder aus anderen Gründen nicht zugänglich waren, wurden einfache Pausen von Fotos hergestellt und im Katalog mit der Unterschrift 'Skizze' versehen. Einfache und einigermaßen deutliche Ausschnittvergrößerungen einiger, argumentativ wichtiger Werke werden im Anhang gemeinsam mit anderen Vergleichsabbildungen präsentiert.

Wie meine Forschungen ergaben, beschränkte sich das genutzte Werkzeug der Kölner Künstler zumeist auf Punkt- und Kreisstempel, Punzierungsradchen und andere einfache Formen, die eine eindeutige Differenzierung im Sinne eines identischen Werkzeugrepertoires nicht zulassen. Nur in wenigen Fällen konnten bislang eindeutig individuelle Kennzeichnungen durch spezifische Merkmale und Verformungen an Werkzeugen festgestellt werden.<sup>33</sup>

Es wurde dennoch der Versuch unternommen, die einzelnen Arbeitsgeräte durch Messung der Kreis-, Punktbogen- und -Punktringdurchmesser bzw. anhand der Anzahl der Abdrücke der Radchen pro cm näher zu beschreiben. Hierzu wurden deutliche Stempelabdrücke aus verschiedenen Stellen des Bildes am Negativ oder der Umzeichnung vermessen. Bei eventuell auftretenden minimalen Abweichungen, die sich aus leichten Verzerrungen der Aufnahmen erklären lassen, wurde ein Durchschnittswert gewählt oder zwei Zahlenwerte angegeben. Im Gesamtüberblick konnten einige vergleichbare und deutliche abweichende Tendenzen erkannt werden. Hierbei sind selbstverständlich übereinstimmende Werte kein Beweis für die Identität der Werkzeuge. Starke Größenabweichungen, die eine geringfügige Toleranzspanne deutlich überschreiten, sind aber andererseits immerhin Beweis für den Gebrauch verschiedener Werkzeuge.

---

<sup>32</sup> P. Turek, Fotografische Dokumentation im Nahbereich, *Restauro*, 6, 1993, S. 406 - 411.

## I. 5. Werkauswahl

Die Werkauswahl umfaßt mit den Kat. Nr. 1 - 13 zunächst die frühesten Produktionen Kölner Tafelmalerei, die vorrangig in Form von kleinformatigen Diptychen bzw. Triptychen überliefert sind.<sup>34</sup> Die vollständig oder in Teilen erhaltenen Altärchen zeigen vor den vergoldeten Hintergründen der Innenseiten Szenen aus der Christus- und Marienikonographie, auf den nur farbig gefaßten Außenflügeln in der Regel Heilige- oder Apostelfiguren. Künstlerische Qualitätsmerkmale der frühen Bilder bestehen in erster Linie in einer wenig entwickelten Raumgestaltung und Figurenmodellierung. Enge Bezüge zu Buchmalerei, Goldschmiedekunst und Glasmalerei ergeben sich darüber hinaus durch charakteristische technologische und gestalterische Parallelen.

Wichtige Anhaltspunkte für die Stilkritik bilden drei Kunstwerke, denen eine zentrale Rolle zugesprochen wird: Als stilprägendes Werk der ersten Jahrzehnte des 14. Jahrhunderts gelten die vermutlich von französischen Künstlern geschaffenen Wandmalereien an den Kölner Domchorschranken, deren Einfluß auf die Kölner Tafelmalerei an übereinstimmenden stilistischen Details festzumachen sind. Im Zentrum der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts stehen die Wandgemälde aus dem Hansasaal des Kölner Rathauses und vor allem der um 1360 entstandene Wandelaltar aus dem ehemaligen Franziskanerinnenkloster St. Klara in Köln. Die Frage nach dem Zusammenhang einiger Tafelbilder und Altärchen mit dem sog. älteren Meister des Klarenaltars und dessen Werkstatt gehört unter anderem zu den bis heute umstrittenen Zuschreibungs- und Datierungsproblemen innerhalb der stilkritischen Diskussion.

In den Jahren vor 1400 nimmt eine besondere Entwicklung spätgotischer Kunst ausgehend von Italien, Frankreich und den Niederlanden ihren Anfang. Bekanntermaßen zeichnet sie sich für etwa eine Künstlergeneration durch eine gesamteuropäische Stilvereinheitlichung aus, die unter anderem unter den Bezeichnungen "Internationale Gotik" oder "Weicher Stil" in die Kunstgeschichte eingegangen ist.

---

<sup>33</sup> Johannes-Paulus Tafeln (Kat. Nr. 3), Lyversberg-Passion ( Kat. Nr. 47).

<sup>34</sup> F. G. Zehnder, Gotische Malerei in Köln. Altkölner Bilder von 1300 - 1550, Wallraf-Richartz-Museum Köln, Bildhefte zur Sammlung, 3, Köln 1989.

Die große Zahl der überkommenen Bilder aus den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts zeugen von der hohen Produktivität und Kreativität der in Köln arbeitenden Werkstätten. Von der Variationsbreite der Bildformen und -themen über stilistische und technologische Qualitäten wurden in dieser Zeit grundlegende und für die folgenden Jahrzehnte gültige Maßstäbe geschaffen. Der führende Hauptmeister des Weichen Stils in Köln war der Meister der Heiligen Veronika, dessen namengebendes Werk in der Alten Pinakothek in München aufbewahrt wird. Sein Oeuvre, das sowohl kleinformatige Andachtsbilder als auch große Altartafeln umfaßt, verbindet kölnische Tradition mit franko-flämischen Einflüssen und zeigt insgesamt eine deutliche Orientierung an der höfischen Buchmalerei. Dominierende Stilelemente sind fließende Gewänder, weich geschwungene Formkonturen und kontrastarme Farbkombinationen, die den Ausdruck von Eleganz und höfischem Luxus betonen. Das Bemühen um Raumdarstellung und die Benutzung des Zeitkostüms bezeugen gleichzeitig ein verstärktes Bestreben nach Realitätsnähe.

Zum engeren Werkstattkreis um den Meister der Heiligen Veronika, dessen Tätigkeit um 1395 - um 1415 angesetzt wird, gehören die Arbeiten des Meisters von St. Laurenz. Die Mitarbeit des Künstlers, der möglicherweise in engerem Kontakt zum westfälischen Kunstkreis stand, konnte an einigen Spätwerken des Veronikameisters festgestellt werden.<sup>35</sup> Die Aktivität des vermutlichen Werkstattnachfolgers erstreckte sich nach Ausweis der stilistischen Entwicklung bis um 1430.

In der Tradition des Weichen Stils ist auch der zeitlich etwas später anzusetzende ältere Meister der Heiligen Sippe zu sehen, der sich allerdings durch eine deutlich eigene Handschrift vom Oeuvre des Veronikameisters absetzt und eher nord-niederländische Einflüsse in seinem Werk verarbeitete.<sup>36</sup> Auch ihm, der nach dem Altar der Heiligen Sippe aus dem Wallraf-Richartz-Museum in Köln benannt wurde, wird ein umfangreicher Werkstattbetrieb zugesprochen, die bis um 1440 künstlerisch produktiv war. Unter den

---

<sup>35</sup> "Der Weiche Stil lief in der Kölner Malerei nach 1400 vermutlich im Oeuvre des Meisters von St. Laurenz und in dem des Älteren Meisters der Heiligen Sippe aus. Während ersterer als Werkstattnachfolger des Meisters der Hl. Veronika gilt, wird beim zweiten ein nordniederländischer Zusammenhang angenommen...Nach den geläufigen Vorstellungen vom Stilverlauf nach der Jahrhundertwende und von der Anzahl der gleichzeitig tätigen Werkstätten her, waren noch der Meister von St. Laurenz bis 1430, der Meister des Gereonaltars bis 1430, die westfälische Werkstatt in Köln bis 1435, der Meister der Kleinen Passion bis 1420, der Meister der Passionsfolgen bis 1440, der Meister des Kirchsaher Altars bis um 1435 und der Ältere Meister der Hl. Sippe bis 1440 aktiv gewesen.", F. G. Zehnder, Überlegungen zum Frühwerk Stefan Lochners, in: Stefan Lochner Meister zu Köln. Herkunft - Werke - Wirkung, hrsg. v. F. G. Zehnder, Ausstellungskatalog, Wallraf-Richartz-Museum Köln, Köln 1993, S. 47/48.

<sup>36</sup> Kurzbiographien zu den Kölner Malern in F. G. Zehnder, Katalog der Altkölner Malerei, Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums, XI, Köln 1990.

Werkstattmitarbeitern konnte der Meister des Kirchsahrer Altars und der neuerdings benannte Meister der Passionsfolgen als eigenständige Malerpersönlichkeiten differenziert werden (Kat. Nr. 24, 25). Im „..großen Rahmen jener Kölner Malergruppen um den Veronikameister und den älteren Meister der Heiligen Sippe ..“ steht auch der sog. Meister des Gereon-Altars, der etwa bis um 1430 in Köln tätig war (Kat. Nr. 26, 27).<sup>37</sup>

Neben den Arbeiten der näher definierten großen Werkstätten sind mit den beiden Kalvarienbergen (Kat. Nr. 30, 31) auch einzigartige Werke von Künstlern hinterlassen, die in Verbindung mit kölnischen Stilkomponenten vorwiegend westliche bzw. westfälische Einflüsse in ihren Werken verarbeiteten. Im Falle des "Kalvarienberges der Familie von dem Wasservass" wird neuerdings auch die Möglichkeit in Betracht gezogen, daß es sich hier um das Frühwerk eines bedeutenden Meisters handeln könnte.<sup>38</sup> Andere der in der vorliegenden Arbeit untersuchten Bilder werden nur allgemein dem kölnischen Kunstkreis zugeschrieben. Insgesamt problematisch bei der Zuordnung einiger Werke bleibt die Abgrenzung gegenüber anderen benachbarten Kunstregionen, vor allem dem Aachener und dem niederrheinischen Raum.

Bereits um 1435 wird die Ankunft des aus dem Bodenseeraum zugewanderten Meisters Stefan Lochner in Köln angenommen.<sup>39</sup> Dem prominentesten Vertreter der Altkölner Tafelmalerei widmete das Wallraf-Richartz-Museum zuletzt 1993/94 eine umfangreiche Ausstellung, die aus verschiedenen Perspektiven das Phänomen "Stefan Lochner" beleuchtete. Fragen nach der Herkunft, des künstlerischen Werdegangs und des Werkverlaufs standen dabei im Mittelpunkt. Darüber hinaus wurden einige der zum Allgemeingut gewordenen Erkenntnisse der überlieferten Quelleninterpretation kritisch betrachtet und neben neuen Forschungsergebnissen zur Diskussion gestellt.

Vorläufig behält die von Zehnder 1989 aufgestellte und 1993 in seinen Überlegungen zum Frühwerk Stefan Lochners etwas variierte Biographie des Malers ihre Gültigkeit: Um 1400 in Hagnau bei Meersburg geboren, führte sein Weg nach einer ersten Schulung in seeschwäbischer Kunst entweder direkt oder mit Umweg über die Niederlande in die Rheinmetropole. Angenommen wird, daß Lochner zu einem bisher unbekanntem Zeitpunkt

---

<sup>37</sup> R. Wallrath, in: Vor Stefan Lochner. Die Kölner Maler von 1300 - 1430, Ausstellungskatalog, Wallraf-Richartz-Museum Köln, Köln 1974, Nr. 38.

<sup>38</sup> Zehnder 1993, S. 47.

seiner künstlerischen Laufbahn die zeitgenössische niederländische Kunst vor Ort studierte.<sup>40</sup> Diese Erfahrungen äußerten sich im Einsatz neuer Stilmittel, wie in einem differenzierten Umgang mit verschiedenen Raumkonzeptionen oder den porträtgenauen Darstellungen von Wirklichkeit, die er in unterschiedlicher Ausprägung mit traditionellen Stilkomponenten der Kölner Malerei verband. Seine Lernerfahrungen bezog er in Köln noch von den Vertretern des ausgehenden "Weichen Stils", bei denen insbesondere zur Werkstatt des älteren Sippenmeisters ein engerer Kontakt bestanden haben könnte.

Erstmals urkundlich 1442 im Zusammenhang mit der Anfertigung von Festschmuck aus Anlaß des Kölnbesuches Kaiser Friedrich III. und dem Kaufe des Hauses Roggendorp erwähnt, bezeugt seine Wahl in den Rat der Stadt im Jahre 1447 und die Wiederwahl im Jahre 1450 sein hohes Ansehen innerhalb der Kölner Malerzunft. Ein Jahr später im Laufe seiner zweiten Amtszeit verstarb der Meister, dessen künstlerischer Werdegang und stilprägenden Lernerfahrungen noch weitgehend ungeklärt sind. Unterschiedlich beurteilt wird vor allem die Anbindung an die seeschwäbische Malerei. In diesem Zusammenhang wird als andere Möglichkeit eine kontinuierliche Entwicklung des Malers aus kölnisch-westfälischer Tradition vorgeschlagen.<sup>41</sup> Hierbei erhält der Meister des Heisterbacher Altars zentrale Bedeutung, der sowohl als Lehrer als auch als Schüler und Werkstattnachfolger Stefan Lochners mit gleichermaßen überzeugenden Argumenten diskutiert wird. Die überwiegenden "altertümlichen" Stilmittel, die die Werke des Heisterbacher Meisters auszeichnen, zeugen zweifellos von seiner bodenständig-kölnischen Herkunft.<sup>42</sup>

Die folgenden Jahre bis um 1460 werden von Malern geprägt, die das Formengut Stefan Lochners in ihren Bildern aufnahmen, aber bei weitem nicht seine künstlerische Virtuosität und Meisterschaft erreichten. Motivische und ikonographische Übernahmen aus dem Werk

---

<sup>39</sup> Zehnder 1993, S. 47-54.

<sup>40</sup> D. Täube, Zwischen Tradition und Fortschritt. Stefan Lochner und die Niederlande, in: Stefan Lochner Meister zu Köln. Herkunft - Werke - Wirkung, hrsg. v. F. G. Zehnder, Ausstellungskatalog, Wallraf-Richartz-Museum Köln, Köln 1993, S. 55 - 68.

<sup>41</sup> B. Konrad, Seeschwäbische Malerei von 1400 bis 1450 und ihre Beziehungen zu Köln, in: Stefan Lochner Meister zu Köln. Herkunft - Werke - Wirkung, hrsg. v. F. G. Zehnder, Ausstellungskatalog, Wallraf-Richartz-Museum Köln, Köln 1993, S. 31-34.

<sup>42</sup> M. Wolfson, Vor "Stefan Lochner"? Über den Maler des Kölner Dombildes und den Meister des Heisterbacher Altars, in: Stefan Lochner Meister zu Köln. Herkunft - Werke - Wirkung, hrsg. v. F. G. Zehnder, Ausstellungskatalog, Wallraf-Richartz-Museum Köln, Köln 1993, S. 97 - 107; ein "altertümliches" technisch-formales Stilmittel sind die Schriftbandgestaltungen der Nimben, vgl. A. Willberg, Die Punzierung - Ein technologisches Detail, in: Stefan Lochner Meister zu Köln, Köln 1993, S. 166; aufgrund des mangelnden Fotomaterials ist eine differenzierte Analyse der Punzierungen an Tafeln des Meisters des Heisterbacher Altars in diesem Rahmen nicht möglich.

Lochners sind an den Arbeiten des Meisters von 1456 und eines Kölner Meisters um 1460 zu entdecken.<sup>43</sup> Früheste Spuren einer Motivaufnahme des Dombildes finden sich hier bereits im datierten Ursula-Zyklus des Meisters von 1456 und unverkennbar in der sogenannten "Dombildkopie" eines Kölner Meisters um 1460 (Kat. Nr. 43, 44), dessen Rückseite dem Meister der Verherrlichung zugeschrieben wird. Die Tätigkeit des zuletzt genannten Künstlers, der nach der "Verherrlichung Mariae" im Wallraf-Richartz-Museum in Köln benannt wurde (Kat. Nr. 45), wird im baldigen Anschluß an das Werk Stefan Lochners gesehen, wobei die Dauer seines Schaffens noch nicht geklärt ist.<sup>44</sup>

Die Bestandsaufnahme der Punzierungen an Altkölner Tafelbildern umfaßt schließlich die Werke einer Gruppe von Künstlern, die in der Zeit um 1460 bis um 1490 in Köln tätig waren und sich durch die Einbindung niederländisch geprägter Bildvorstellungen um eine Belebung der nach Lochner erstarrten Kölner Malerei verdient machten (Kat. Nr. 47 - 55). Trotz deutlicher Orientierung an den fortschrittlichen Kunstauffassungen des Rogier van der Weydens und des Dieric Bouts behielten sie zum großen Teil den mittelalterlichen Goldgrund bei und nahmen darüber hinaus Anregungen aus Werken Stefan Lochners aber auch der älteren, Anfang des 15. Jahrhunderts in Köln tätigen Werkstätten wieder auf.<sup>45</sup>

Der Meister des Marienlebens, der nach dem in der Alten Pinakothek in München und der National Gallery in London aufbewahrten Marienaltar aus der Kölner Kirche St. Ursula benannt wurde, gilt als die einflußreichste Malerpersönlichkeit dieser Gruppe aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Angenommen wird, daß er sich nach einem Aufenthalt in den Niederlanden um 1460 in Köln niederließ und hier bis um 1490 aktiv war. Zu den Aufträgen seiner äußerst produktiven wie personalstarken Werkstatt zählen sowohl große Altarwerke als auch kleine Andachtsbilder und Porträts. Ging die frühere Forschung noch von einer bzw. zwei selbständig arbeitenden Werkstätten als Urheber der stilistisch eng zusammenhängenden Arbeiten aus, konnten später mehrere Malerpersönlichkeiten herausgelöst werden.

---

<sup>43</sup> E. Depel, Das Kölner Dombild und die Lochnernachfolge um 1500, in: Kölner Domblatt, 23/24, 1964 S. 371 - 410; Zehnder 1990, S. 200f u. 400f.

<sup>44</sup> F. G. Zehnder, Zur Nachfolge Stefan Lochners, in: Museen der Stadt Köln, Bulletin, 1, 1981, S. 70 - 73; Zehnder 1990, S. 400: möglich ist Tätigkeit bis 1470/80 oder 1493.

<sup>45</sup> Besondere Vorbildbedeutung wird Rogier van der Weyden und Dieric Bouts zugewiesen; Beweinung des De-Monte-Triptychons beispielsweise in Kenntnis von Rogier van der Weydens "Kreuzabnahme" von um 1436/37 (Prado, Madrid) entstanden, außerdem stand seit ca. 1463 van der Weydens Dreikönigsaltar in St. Columba in Köln; Rückbesinnung der Maler auf kölnische Tradition betonte H. M. Schmidt, Der Meister des Marienlebens und sein Kreis, Studien zur spätgotischen Malerei in Köln, Beiträge zu den Bau- und Denkmälern in Rheinland, 22, Düsseldorf 1978, S. 111 bzw. 100f.

Eine differenzierte Analyse der Werkgruppe legte Hans Martin Schmidt 1978 vor, der die eigenhändigen Bilder der Meisters des Marienlebens, der Lyversberg-Passion, der Georgslegende und dem Meisters des Bonner Diptychons herauszuarbeiten versuchte und daneben die Arbeiten der jeweiligen Werkstatt und der weiteren Umgebung unterschied.<sup>46</sup> In Anerkennung der schwierigen Zuschreibungsproblematik subsumierten die Autorinnen des Münchener Bestandskatalogs der Alten Pinakothek die meisten Gemälde unter der Bezeichnung des Meisters des Marienlebens und Werkstatt bzw. unter dem Werkkomplex des Meisters der Lyversberger-Passion.<sup>47</sup> Zuletzt bestätigte Zehnder die Abtrennung der von Schmidt vorgeschlagenen eigenständigen Werkgruppen, wies aber gleichzeitig auf die letztlich immer noch unklare Oeuvreabgrenzung zwischen den Arbeiten des Meisters des Marienlebens und dem Meister der Lyversberg-Passion hin.<sup>48</sup>

Die Künstler um den Meister des Marienlebens sind die letzten spätgotischen Tafelmaler, die den Goldgrund und die Technik der Punzierung intensiv anwandten. Nur vereinzelte Beispiele beweisen den Gebrauch der Technik bis Anfang bzw. Ende des 16. Jahrhunderts.<sup>49</sup> Mit fortschreitender Entwicklung der Malerei wird der Goldgrund unter wachsendem Einfluß der niederländischen und italienischen Kunst schließlich durch die Landschaftsdarstellung ersetzt. Parallel dazu wird auf die Kennzeichnung der Heiligennimben entweder ganz verzichtet oder mit dezenteren malerischen Mitteln ausgeführt.<sup>50</sup>

---

<sup>46</sup> Schmidt 1978.

<sup>47</sup> Altdeutsche Gemälde. Köln und Nordwestdeutschland, bearb. v. G. Goldberg u. G. Scheffler, Bayerische Staatsgemäldesammlungen Alte Pinakothek München, Gemäldekataloge, XIV, München 1972.

<sup>48</sup> Zehnder 1990, S. 346; Werke aus der Alten Pinakothek in München konnten nur durch Ausschnittvergrößerungen aus dem Besitz der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen dokumentiert werden. Die Punzierungen werden nur in Einzelfällen zur Argumentation herangezogen und im Anhang präsentiert.

<sup>49</sup> Z. B. WRM 203, 184.

<sup>50</sup> Der Meister des Bartholomäus-Altars verzichtete meist ganz auf Heiligennimben oder kennzeichnete sie durch feine gemalte Strahlennimben (Thomas-Altar); Anton Woensam (WRM 208) reduzierte sie auf schmale, über den Köpfen der Heiligen schwebende Ringe, die dem Tiefenraum des Bildes durch perspektivische Verkürzung gerecht werden; zum Thema vgl. W. Braunfels, Nimbus und Goldgrund, in: Wege zur Kunstgeschichte 1949 - 1975, Mittenwald 1979, S. 9 - 27.

## **II. Die Punzierungen an Kölner Tafelbildern des 14. und 15. Jahrhunderts: Entwicklungen, Zusammenhänge, Differenzierungskriterien**

### **II. 1. Die Punzierungen an Tafelbildern des 14. Jahrhunderts**

#### **II. 1. 1. Zur Ornamentik**

Von den insgesamt 13 dokumentierten Werken, die in die Zeit um 1320 bis Ende des 14. Jahrhunderts datiert werden, weisen 11 Werke vollständig punzierte Hintergründe auf.<sup>51</sup> Bei den punzierten Dekors lassen sich zunächst zwei verschiedene Gestaltungsformen unterscheiden:

a) flach aufliegende unterschiedlich geformte Blattspreiten mit mittig gesetzten und mit Doppellinien bezeichneten Blattnerven; die Formen mit unstrukturierten Oberflächen erscheinen vollständig und werden meist ohne Überschneidungen aneinandergesetzt; unregelmäßig verteilt erscheinen einzelne runde Formen, die im Weiteren als Fruchtformen bzw. Früchte bezeichnet werden.<sup>52</sup> Die Konturen werden durch Punktlinien aus mehr oder weniger feinen, aneinandergereihten Punkstempeln umrissen; die Zwischenräume sind mit Parallelschraffuren oder Linierungen aus Punktreihen gefüllt, diese Strukturierung bewirkt ein optisches Hervorheben der glatt belassenen Blattformen, so daß der Eindruck von verschiedenen Ebenen entsteht.

b) Ranken auf glatt belassenem Hintergrund, die aus doppellinigen und spiralartig gewundenen Hauptsträngen bestehen; bei der um 1320 auftretenden frühen Variante zweigen viele kleinere, durch einfache Linien bezeichnete Äste ab, die an späteren Tafeln in kleinen, länglich geformten Blättchen auslaufen.<sup>53</sup> Bei dem Muster aus spiralartig gedrehten Blättchen und runden Fruchtformen bleibt der Grund ebenfalls unstrukturiert, die Blattformen werden dagegen von mehreren Punktlinien ausgefüllt.<sup>54</sup>

Wie meine Untersuchungen ergaben, wurden die einzelnen Blattformen der Ornamentdekors an Tafelbildern so über den Bildhintergrund einer Tafel verteilt, daß Goldgrund möglichst

---

<sup>51</sup> Zu den beiden Ausnahmen siehe Kap.II. 1. 4.

<sup>52</sup> Eichblattmuster mit deutlich zu identifizierenden Früchten mit Fruchtbecher z. B. bei Kat. Nr. 4a, Abb. 20.

<sup>53</sup> Kat. Nr. 2, Abb. 9, Kat. Nr. 5, Abb. 33.

dicht mit vollständigen Blattornamenten besetzt werden konnte. Überschneidungen von Ornament und Malerei kommen nicht vor. Die Einzelformen mußten daher, je nach Bildkomposition, oft variiert werden. Sie wurden entweder rankenartig aneinander gesetzt oder durch Veränderung der Größe und Biegung eines Ornamentes unter Einhaltung eines Größenmaßstabs entsprechend eingepaßt.

Ob Hilfsmittel zur Übertragung der Muster auf den Goldgrund benutzt wurden ist nicht zu beurteilen. Noch sichtbare Skizzierungen in Form von Vorritzungen oder Trassierungen konnten nicht nachgewiesen werden, aber die Verwendung anderer Übertragungsmöglichkeiten ist in jedem Fall in Betracht zu ziehen.<sup>55</sup> Zu bedenken ist, daß die einmal tief in den Goldgrund gedrückten Stempelabdrücke weder reversibel, noch auszubessern waren. Es fanden sich aber keine Korrekturen an den exakt fortlaufenden punktierten Konturlinien der Ornamente, die bei einer freihändigen Ausführung der Punzierungen vermutlich hier und da aufgetreten wären.

Neben dem deutlich zu identifizierenden Eichenlaubmustern erscheinen verschiedene Varianten von Akeleiblattformen. Blüten und Blattwerk der Akelei erscheinen in der mittelalterlichen Kunst in verschiedensten mehr oder weniger stilisierten Formen in allen künstlerischen Tätigkeitsbereichen. Der typischen Blattaufbau der im Mittelalter hoch geschätzten Heilpflanze besteht aus der doppelten Dreiteilung, die sich zum einen auf das gesamte Blatt, zum anderen auch auf die Einteilung der Tragblättchen bezieht.<sup>56</sup> Unterschiedliche mehr oder weniger tief gekerbte Akeleiblattformen, wie sie beispielsweise auch am Altenberger Dom als Kapitell- und Schlußsteinverzierungen auftreten, lassen sich sowohl mit einigen punzierten Blattornamenten, als auch mit plastischen und gemalten Verzierungen an der Rahmenarchitektur des Klarenaltars und anderer Tafelbilder vergleichen.<sup>57</sup>

Auch ein Glasfensterornament des Altenberger Doms, das die typische Dreiteilung nicht aufweist, bildet nach Ausweis der Akeleiblüten in den Eckzonen der Scheibe Blattwerk dieser

---

<sup>54</sup> Kat. Nr. 8.20, Abb. 41.

<sup>55</sup> Die Kohle- oder Graphitspuren von Lochpausen wären z. B. natürlicherweise nicht mehr nachzuweisen, vgl. dazu J. Taubert, Pauspunkte in den Tafelbildern des 15. und 16. Jahrhunderts, in: Institut Royale du patrimoine artistique, Bulletin, 15, 1975, S. 387 - 401.

<sup>56</sup> K. Löber, *Agaleia*. Erscheinung und Bedeutung der Akelei in der mittelalterlichen Kunst, Köln/Wien 1988.

<sup>57</sup> Vor Stefan Lochner 1974, Abb. S. 78/79; H.P. Hilger, Der Claren-Altar im Dom zu Köln, in: Kölner Domblatt, 43, 1978, Abb. 6; Zehnder 1990, Abb. 72.

Pflanze ab. Dem ähnlich sind die gemalten Kriechblumen an den Leinwandbildern des Klarenaltars und die daraus entwickelten großflächigen Blattwerkornamente in den Giebelzonen darunter, die wiederum als punzierte Dekors am Klarenaltar selbst und anderen Kölner Tafelbildern erscheinen. Die mehrteiligen und großflächigen oder -lappigen Blattornamente lassen sich somit letztlich auf die Akelei zurückführen.<sup>58</sup>

Die häufig festzustellenden stilistischen und technologischen Bezüge der verschiedenen Kunstgattungen werden auch durch die ornamentale Ausstattung der zeitgenössischen Glas- und Buchmalerei bestätigt. Ein vollständig punzierter Goldgrund mit den an Tafelbildern vergleichbaren Blattdekors erscheint als Hintergrundstrukturierung der Kreuzigung aus einem Missale um 1330.<sup>59</sup> Ein ebenfalls punziertes Spiralrankenmuster, das innerhalb der Tafelmalerei erstmals an einem Triptychon aus der Hamburger Kunsthalle von um 1340 nachgewiesen werden konnte, zeigt die Kreuzigungsminiatur, die vermutlich nachträglich in das um 1398/1400 datierte Eidbuch des Kölner Zunfrates eingefügt wurde.<sup>60</sup>

Die kompositionelle Einbindung ornamentierter Hintergründe bezeichnete auch H. Rode als gewichtigen Faktor einer Übereinstimmung zwischen Glas- und Tafelmalerei. Die Gestaltungsvariante der 'Figur im Ornamentgrund' läßt sich, "...in der Glasmalerei seit der Mitte des 13. Jahrhunderts verfolgen ..." und die Entwicklung kann "...insbesondere in der Kölner Glasmalerei ... mit zeitlich aufeinanderfolgenden Werken..." belegt werden.<sup>61</sup> Bei diesen Werken handelt es sich um die Darstellung einer Kreuzigungsgruppe mit Stifterpaar aus dem Landesmuseum Darmstadt von um 1310-20 und um zwei zusammengehörige Scheiben aus dem Schnütgen-Museum in Köln mit dem Hl. Johannes d. T. und der Stifterin Kunigunde von Meynwelt, datiert um 1320-30.<sup>62</sup>

Die Glasgemälde zeigen Eichenlaubdekors, bei denen im Unterschied zu den isolierten Blattornamenten an der Mehrzahl der Altkölner Tafelbilder der organische Zusammenhang

---

<sup>58</sup> Anm. 56; Vor Stefan Lochner 1974, Abb. S. 78; Kat. Nr. 12, Abb. 48.

<sup>59</sup> Vor Stefan Lochner 1974, Nr. 78.

<sup>60</sup> G. Plotzek-Wederhake erkannte in der altertümlichen Rahmengestaltung der Miniatur einen Rückgriff auf eine ältere Form, wie sie in dem um 1330 entstandenen Missale aus St. Severin verwandt wurde und stellte auch wegen der leicht abweichenden Blattgröße die gleichzeitige Entstehung mit dem Eidbuch in Frage, in: Vor Stefan Lochner 1974, Nr. 82, S. 141; Die gemalten Ornamentplättchen der Miniaturrahmung, die die Schmuckplatten romanischer Goldschmiedearbeiten imitieren, finden sich ebenfalls als Gestaltungselement innerhalb der Tafelmalerei der ersten Hälfte des 14. Jhs., beispielsweise am Berliner Diptychon, um 1320-30.

<sup>61</sup> H. Rode, Colloquium zur Kölner Glasmalerei auf der Ausstellung "Vor Lochner. Die Kölner Maler von 1300 - 1430, in: Vor Stefan Lochner 1977, S. 98 - 102.

von Blatt- und Astwerk beibehalten wurde. Eine entsprechende Gestaltung läßt sich an einer Tafel eines ehemaligen Altars um 1330 (Kat. Nr. 4a) nachweisen und dem gleichzeitig datierten Diptychon aus St. Georg in Köln, das heute in der Berliner Gemäldegalerie verwahrt wird (vgl. Kap. II.1.3.).<sup>63</sup>

Festzustellen sind zum einen die unterschiedlichen Formen der Eichenblattornamente an den Glasgemälden und vor allem die gestalterische Einbindung der Blattranken. Bei der frühen Scheibe überschneiden die Figuren die Grisailleornamente, die hinter den farbigen Malereien weiterzulaufen scheinen. Die jüngeren Glasgemälde zeigen jedoch Ranken, die mit Rücksicht auf die Figuren der Hintergrundfläche angepaßt wurden und stehen damit dem Gestaltungsprinzip der punzierten Ornamentik der Tafelbilder näher.

Eine weitere Verbindung zur Tafelmalerei besteht in den umlaufenden Randkonturen, durch die das Eichenlaubornament "...inselhaft von den Figuren und der Architekturrahmung abgesetzt wird und die Umrisse dadurch betont werden...".<sup>64</sup> Dieses Gestaltungselement erscheint erstmals an dem um 1320 datierten Kölner Reliquienaltärchen (Kat. Nr. 2) durchgehend bis hin zu den Tafeln eines Elisabeth-Altars (Kat. Nr. 12, 13) aus den letzten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts, aber als einzige Ausnahme nicht an dem um 1330 entstandenen Kreuzigungsaltärchen (Kat. Nr. 1), bei dem die Punzierungen unmittelbar an die Grenzen der Malerei und Bildränder anschließen. Zu überlegen wäre, ob das Auftreten der Randkonturen auch innerhalb der Tafelmalerei eine relative Chronologie der Tafeln erlaubt und damit das Kreuzigungsaltärchen vor dem Münchener Reliquienaltar entstanden sein könnte.

Innerhalb der Tafelmalerei umlaufen die glatt belassenen Konturenränder entweder nur die Bildränder oder auch die gesamten Umrisse der Malerei und wurden teilweise zusätzlich mit gereihten Rosetten oder Perlstempeln besetzt. Der für die Glasmalerei beschriebene ästhetische Effekt dieser deutlichen Trennung von Figur und Ornamentgrund, für die technische Gründe ausgeschlossen werden können, gilt gleichermaßen für die Tafelmalerei. Im Vergleich zu einer übergangslosen Gestaltung wirken die Umrahmungen der Konturen und Bildränder sogar eher störend. Die Betonung der Grenzzonen unterbrechen den Übergang von Malerei und Goldgrundverzierung und unterstreichen damit gleichzeitig die verschiedenen

---

<sup>62</sup> Vor Stefan Lochner 1974, Nr. 61, 62 u. 63.

<sup>63</sup> J. C. Klamt, Zum Berliner Diptychon aus St. Georg in Köln, Vor Stefan Lochner 1977, S. 60 - 61.

<sup>64</sup> Rode 1977, S. 100, zitiert wird Beitrag von R. Becksmann.

Qualitäten der Materialien. Die punzierten Flächen erinnern so unmittelbar an aufgelegte Schmuckplatten der Goldschmiedekunst.<sup>65</sup>

Meine Recherchen ergaben, daß dieses Gestaltungselement seinen Ursprung in der metallverarbeitenden Kunst hat und aus einem ehemals technologisch sinnvollen Zusammenhang gelöst wurde. So zeigt beispielsweise die Frontseite eines um 1300 datierten Schreins aus dem oberrheinischen Münster in Reichenau die beiden Heiligen Johannes und Paulus vor ornamentiertem Hintergrund zu Seiten eines hochaufragenden Kreuzes.<sup>66</sup> Die Szenen der gesamten Frontfläche wurden aus einzelnen getriebenen und ziselierten Metallplatten zusammengesetzt. Die vorgefertigten Platten mußten auf einem hölzernen Unterbau des Schreins befestigt werden. Dies geschah mit kleinen Nägeln, die rundum die Metallscheiben in regelmäßiger Folge in die dazu vorgesehenen umlaufenden glatt belassenen Ränder eingeschlagen wurden, so daß die Hintergrundornamentik ästhetisch nicht beeinträchtigt wurde.<sup>67</sup>

Die Tafelmaler versuchten offenbar, diesen Effekt zu imitieren. Die für die Metallverarbeitung typischen Randaussparungen wurden bei der Punzierung der vergoldeten Bildhintergründe schlicht übernommen. Für die Ableitung und Interpretation als rudimentäres Element spricht auch die Bestückung der Konturränder einiger Tafeln mit Motivpunzen oder dicken, runden Stempelungen, die in regelmäßigen Abständen die Randaussparungen durchziehen und so formal die Wirkung der sichtbaren realen Nagelköpfe von Metallarbeiten übernehmen (z. B. Kat. Nr. 12, Abb. 48).

Vergleichbare Randaussparungen zeigt auch ein Reliquiar (Köln, um 1200-30) aus dem Schnütgen Museum in Köln, bei dem die Braunfirnisranken der kupfernen Hintergrundplatte

---

<sup>65</sup> Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler, hrsg. v. H. Kier u. F. G. Zehnder, Ausstellungskatalog, Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln, Köln 1995, Kat. Nr. 74: Eckzwickelplatte von Nikolaus von Verdun, Köln um 1200; Der grundsätzliche Vorbildcharakter von Goldschmiedearbeiten wurde in der Fachliteratur auch anhand der edelsteinbesetzten Schmuckleisten an frühen Kölner Tafelbildern betont; Die Rahmung des Bochholter Diptychons z. B. mit alternierenden punzierten und bemalten Ornamentflächen imitiert jene Schmuckbänder aus Grubenschmelzplatten und filigranen Ornamenten aus gedrehten Goldbändern, die an romanischen Kölner Reliquierschreinen bevorzugt verwandt wurden; Beispiele aus dem 12. Jhd. vgl. *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik*, 1 - 3, hrsg. v. A. Legner, Ausstellungskatalog, Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln, Köln 1985, 2, Abb. 298, 299, 402.

<sup>66</sup> E. Redslob, *Deutsche Goldschmiedeplastik*, München 1922, Tafel 15.

<sup>67</sup> Zu bedenken ist weiterhin, daß bei einer Kombination von metallinem Hintergrund und gemalten Figuren, wie sich beispielsweise an byzantinischen Ikonen gebräuchlich war, die Metallumhüllungen rund um die gemalten Bildpartien befestigt bzw. genagelt werden mußten und somit komplett umlaufende Konturenränder ausgespart wurden, vgl. Legner 1985, III, Abb. S. 169, byzantinische Arbeit des 11. Jhs., überarbeitet um 1300.

den Bildrand und die Figurenreliefs in schmalen Abstand umlaufen.<sup>68</sup> Die Gegenüberstellungen mit Goldschmiedearbeiten demonstrieren nachdrücklich die Funktion der Punzierungstechnik als Ersatzverfahren, mit dessen Hilfe die mittelalterlichen Tafelmalerei den Oberflächeneffekt von metallenen Kunstgegenständen erzielen wollten.

Eine motivische Parallele zu den punzierten Dekors der Tafelbilder läßt sich an einem zentralen Monumentalwerk der Kölner Malerei des 14. Jahrhunderts feststellen, den Chorschrankenmalereien des Kölner Doms. Die Wandmalereien an den Steinwänden, die sich im Dom anstelle eines Dorsales hinter dem Chorgestühl befinden, zeigen Bilderzyklen der im Dom verehrten Heiligen sowie der römischen Kaiser und Kölner Bischöfe.<sup>69</sup>

Technologische Untersuchungen ergaben, daß die Wandmalereien in der Kreidegrundierung der Steinwände und der Malerei in Tempera dem Schichtaufbau der Tafelmalerei entsprechen.<sup>70</sup> Weiterhin konnte eine Rückseitenfassung festgestellt werden, die sich durch ein Rauten- und Rosettenmuster in Pastiglia-Technik (gestempelte Ocker-Mennige-Masse) auszeichnet.<sup>71</sup> In Technik und Form identische Ornamentierungen waren sowohl am Klarenaltar als auch am Südpfeiler des Doms nachzuweisen und ließen vermuten, daß „.. jener Werkstatt, die die Chorschranken und den Kapellenkranz ausgemalt hat, nicht auch die Polychromie des Klarenaltars zugeschrieben werden muß?“<sup>72</sup>

Die Verbindungen zur Tafelmalerei ergeben sich meinen Beobachtungen nach auch durch die braunroten Hintergründe oberhalb der gemalten Chorschrankenarchitektur. Die charakteristischen Drolieren, die R. Hausherr mit französischer Buchmalerei der Pucelle-

---

<sup>68</sup> H. Schnitzler, Das Schnütgen-Museum. Eine Auswahl, Auswahlkatalog, Schnütgen-Museum Köln, Köln 1968, Nr. 60.

<sup>69</sup> U. Wachsmann, Die Chorschrankenmalereien im Kölner Dom. Untersuchungen zur Ikonologie, I-II, Diss. Bonn 1985, zur Datierung S. 424 - 434: Malerei vor Chorweihe geplant, lag 1323/24 im Entwurf fest und ist zum größten Teil in den 20er Jahren vollendet worden, Amtszeit des letzten dargestellten Bischofs, Walram von Jülich (1332 - 1349) ist Zeit der Vollendung; R. Hausherr, Die Chorschrankenmalereien des Kölner Doms, in: Vor Stefan Lochner 1977, S. 28 - 59: plädierte insgesamt für Datierung "nach 1332".

<sup>70</sup> I. Bentchev, Zur Maltechnik der Chorschranken-Malereien, in: Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege, 1985, S. 298-316.

<sup>71</sup> Zur Technik der gestempelten Pastiglia-Ornamentierung vgl. auch M. Frinta, On the Relief Adornment in the Klarenaltar and other Paintings in Cologne, in: Vor Stefan Lochner 1977, S. 131-139; ders., The puzzling raised decorations in the paintings of Master Theodorich, in: Semiolus, 8, 1976, S. 49-68.

<sup>72</sup> Entsprechungen zu zeitgenössischer Tafelmalerei sah Bentchev in der Verbindung von plastischer und gemalter Musterung und verwies dabei insbesondere auf die beiden Diptychen in Berlin und Bocholt, Bentchev 1985, S. 311: "Hintergründe und Rahmen zeigen enge Verwandtschaft in technologischer Hinsicht.", bei den plastischen Verzierungen der Tafelbilder handelt es sich aber nicht um gestempelte Ornamente, sondern um freihand ausgeführte Pastiglia- bzw. um gemalte und punzierte Verzierungen.

Werkstatt in Verbindung brachte<sup>73</sup>, zeigen neben den phantasievollen Figuren, Szenen und Grottesken, Blattranken, wie wir sie aus den punzierten Goldgründen der Tafelbilder kennen.<sup>74</sup> Die in Grisaille-Technik ausgeführten Ranken aus hellfarbigen, von dem dunkel gehaltenem Grund abgesetzten Blattformen wurden in gleicher Manier ohne Überschneidungen aneinandergesetzt und korrespondieren mit den glatt belassenen punzierten Blattornamenten auf schraffiertem Grund.

Daß es sich bei der hier verwendeten Blattform um Akeleilaub handelt, beweist der Vergleich mit einem Kapitellornament im Altenberger Dom, das dem Blattornament der Chorschrankendrolerien besonders nahe kommt.<sup>75</sup> Wurde bislang mit Ausnahme der architektonischen Rahmung nur wenig Verbindendes mit der Kölner Malerei des frühen 14. Jahrhunderts und vor allem englische und französische Einflüsse festgestellt, lassen sich andererseits die Blattranken mit dem Ornamentrepertoire der Kölner Werkstätten in Verbindung bringen.<sup>76</sup>

Differenzierter ist die Bedeutung von detaillierten Formübereinstimmungen oder -abweichungen bei den Punzierungen an Tafelbildern einzuschätzen. Innerhalb des gesamten Ornamentrepertoires der Kölner Werkstätten erscheinen einige Blattformen mehrmals an Werken unterschiedlicher Zuschreibung, aber im Detail in anderer Ausführung. So treten die akeleiartigen Blattornamente beispielsweise an dem Kölner Kreuzigungsaltären (Kat. Nr. 1) und einer Flügeltafel mit dem Hl. Johannes (Kat. Nr. 3) auf, und hier auch wieder als Besatz der gemalten Rahmenarchitektur.<sup>77</sup>

Die Gestaltungen differieren aber zum einen in der dichten, rankenartigen Aneinanderreihung der schlanker geformten Blätter bei Kat. Nr. 3a im Gegensatz zur freieren Anordnung der Einzelformen bei Kat. Nr. 1b, zum anderen in der zusätzlichen Kennzeichnung feinerer Blattnerven. Der Gebrauch eines sehr feinen Punktstempels und die punzierten, von den Blattranken umrahmten Fabeltierchen bei der Johannes-Tafel sind ebenfalls auffällige Unterscheidungsmerkmale, die die zuletzt von Zehnder herausgearbeitete stilistische Distanz

---

<sup>73</sup> Hausherr 1977, S. 54.

<sup>74</sup> Anm. 73, Abb. 38a.

<sup>75</sup> Löber, Anm. 56.

<sup>76</sup> R. Hausherr, Die Chorschrankenmalerei im Kölner Dom, Vor Stefan Lochner 1974, S. 50 - 54.

<sup>77</sup> Kat. Abb. 2; Zehnder 1990, Abb. 72.

beider Werke unterstützen.<sup>78</sup> Den Blattranken der Johannes-Tafel steht dagegen das Goldgrundornament des Diptychons aus Bocholt näher.<sup>79</sup> Auch hier finden sich diese speziellen Blattformen rankenartig zusammengesetzt. Das Bocholter Tragaltärchen wurde bezeichnenderweise von Stange gemeinsam mit den Johannes und Paulus Tafeln zur Produktion einer Kölner Werkstatt der Hausaltärchen aus dem 2. und 3. Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts gezählt.<sup>80</sup>

Die ebenfalls an dem Kreuzigungsaltärchen und den Johannes u. Paulus Tafeln auftretenden Eichenlaubmuster zeigen unter Beibehaltung des gleichen Gestaltungsprinzips Detailunterschiede in der Randkerbung und Ausbildung von Blattspitzen auf (Kat. Abb. 3, 20).<sup>81</sup> Mehr oder weniger feine Unterschiede ergeben sich bei weiteren Vergleichen zum Eichenlaub an den Tafeln eines ehemaligen Altars und einer kleinen Kreuzigung mit mehreren abzweigenden Blattnerven (Kat. Abb. 24, 35), hohe Übereinstimmung zeigen dagegen die Formen am Triptychon aus Hamburg (Kat. Nr. 5), einer Andachtstafel (Kat. Nr. 8) und Teilen eines Elisabeth-Altars (Kat. Abb. 31, 38, 51)

Bestimmte Formentwicklungen zeigen auch andere Muster: z. B. das einseitig gekerbte und eingerollte Blattmotiv das zunächst am Kreuzigungsaltärchen aus der Zeit um 1330 variantenreich verwandt wurde und später wieder an der um 1370/80 datierten Bilderfolge in schematisierter Form erscheint (Kat. Abb. 7, 40), oder das Spiralrankenmuster, das bei einem Reliquienaltar von um 1320 aus dem Bayerischen Landesmuseum aus einfachen Punktlinien besteht, am ca. 20 Jahre später entstandenen Hamburger Kreuzigungstriptychon von um 1340 in einer mit Blättchen bestückten Version erscheint und auch an den Tafeln eines ehemaligen Elisabeth-Altars, um 1380/90 (Kat. Abb. 11, 33, 49).

Der Frage, ob die Musterdifferenzen und -übereinstimmungen mit den stilistischen Zuschreibungen in Einklang gebracht werden können und damit über eine bloße zeitlich-regional bedingte Zusammengehörigkeit hinaus auf engere stilistische Werkstattverbindungen

---

<sup>78</sup> Gewisse Übereinstimmungen der Punzierungen sah auch Zehnder, betonte aber gleichzeitig die Stildifferenzen der Malereien, Zehnder 1990, S. 100.

<sup>79</sup> Vor Stefan Lochner 1974, Abb S. 151.

<sup>80</sup> A. Stange, Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer, I - III, München 1967 - 1978, I, Nr. 5 und Nr. 8.

<sup>81</sup> Im Gegensatz zu den Eichenblättern mit zweifach gekerbten Teilblättchen und aberundeter Spitze bei Kat. Nr. 1 stehen die spitz zulaufenden Formen mit einmal gekerbten Teilblättchen Kat. Nr. 3b; Laubfrüchte sind außerdem hier mit Fruchtschale gekennzeichnet.

hindeuten können, wird im folgenden Kapitel zum älteren Meister des Klarenaltars nachgegangen.

Das Auftreten bestimmter Punzierungsmuster kann der Stilkritik zusätzliche Argumente bereitstellen. Einmalig im punzierten Ornamentvokabular sind beispielsweise die punzierten Fabeltierchen, die an den beiden Kölner Heiligenbildern auftauchen und hier von Blattranken umrahmt werden (Kat. Abb. 18, 19, 20). Die Darstellungen phantastischer tier- und menschenartiger Wesen finden sich in der Bildwelt der Romanik in besonders reichem Maße. Wie Joachim Plotzek feststellte, bedeuteten sie dem mittelalterlichen Verständnis mehr als ein bloßes Schmuckelement: "Als Sinnzeichen des Dämonischen...in Gestalt geflügelter Teufel, tierischer Fratzen oder in seltsamen Formen genuiner Mischwesen haben sie apotropäischen Charakter oder nehmen als Personifikationen des Bösen teil am Heilswirken Gottes."<sup>82</sup>

Fabelwesen finden sich vor allem noch im Ausstattungsprogramm der gotischen Kölner Buchmalerei aus den ersten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts in den Randleisten oder Initialien wieder.<sup>83</sup> Phantasievolle Darstellungen von Drollerien, Ranken und Fabelwesen sind Charakteristika, die im Zusammenhang mit dem Graduale des Johannes von Valkenburg (1299) genannt werden, das Zehnder bereits zum stilistischen Vorbildbereich der beiden Tafeln zählte.<sup>84</sup> Das Erscheinen der Fabeltiere an den beiden Kölner Altarflügeln ist eine weitere Verbindung zur Buchmalerei, die noch durch folgende Beobachtung unterstützt werden kann: die bemerkenswert präzisen Ausführung der außergewöhnlich feinen Punzierungen mit vergleichsweise winzigen und sehr eng gesetzten Punktpunzen lassen auf einen gewohnten Umgang mit kleinen Formaten und feinteiliger Ornamentik, wie sie die Buchmalerei erfordert, schließen.

---

<sup>82</sup> J. Plotzek, *Mirabilia mundi*, in: Legner 1985, I, S. 107-111; dazu auch E. Gombrich, *Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens*, Stuttgart 1982, Kap. "Wanderung der Fabeltiere", S. 282f.

<sup>83</sup> *Graduale, Köln um 1310 - 1320*, Abb. S. 128, Vor Stefan Lochner 1974, hier auch G. Plotzek-Wederhake, S. 59: um die Wende des 13./14. Jahrhunderts fand eine deutliche Wandlung der ornamentalen Ausstattung von Buchmalereien statt, die sich zuerst an den Gradualien des Johannes von Valkenburg festmachen ließ.

<sup>84</sup> Zehnder 1990, S. 100.

## II. 1. 2.

### Zur Werkstatt des älteren Klarenaltarmeisters und Umkreis

Auf die Bedeutung von Punzierungsmustern in Bezug auf Werkstattzuschreibungen verwies bereits Hans Peter Hilger im Zusammenhang mit dem im Bayerischen Landesmuseum befindlichen Altärchen aus dem Umkreis des älteren Klarenaltarmeisters, dem sogenannten "Kleinen Dom" (Kat. Nr. 9).<sup>85</sup> Nur die Rückwand hinter der plastischen Verkündigungsgruppe des Mittelteils ist verziert und trägt ein großlappiges Blattornament auf einem mit punktierten Parallellinien durchzogenen Hintergrund (Kat. Abb. 42).

Bei dem Ornament handelt es sich im Detail um länglich geformte Blätter mit doppellinig angegebenen Mittelrippen. Der gekerbt-gezähnte Blattrand ergibt sich aus den zusammenhängenden Teilblättchen, die wiederum jeweils eingekerbt sind und entweder abgerundet oder spitz auslaufen. Bezeichnend für diese Form sind Blattkombinationen, bei denen zwei, ursprünglich verbundene Blätter getrennt weiterentwickelt wurden.<sup>86</sup> Ein ausgesparter, die gesamte punzierte Fläche begrenzender Rand ist nach Angaben von Cornelia Ringer mit Kugelpunzen versehen, die linienförmig angeordnet sind.<sup>87</sup> Mit der hier verwendeten Terminologie gesprochen handelt es sich also um gereimte Perlstempel, die den glatt belassenen Bildrand durchziehen.

Der Altar wird in engem Zusammenhang mit dem 1360/70 datierten großen Flügelaltar aus der ehemaligen Kölner Stiftskirche St. Klara gesehen, der sich heute im Kölner Dom befindet.<sup>88</sup> Neben den stilistischen Parallelen der Malereien des "Kleinen Doms" zu jenen des Klarenaltars, die dem älteren Meister des Klarenaltars zugesprochen werden, stellte Hilger auch Bezüge der plastischen Verkündigungsgruppe des Münchener Altärchens mit dem

---

<sup>85</sup> H. P. Hilger, G. Goldberg, C. Ringer, Der 'Kleine Dom' - zum kölnischen Schreinaltärchen des 14. Jahrhunderts im Bayerischen Nationalmuseum in München, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, XXXIX, 1985, S. 40 - 69.

<sup>86</sup> Die Punzierung des Reliquienaltärchens wurde innerhalb der Studie bereits dokumentiert: C. Ringer, Der restauratorische Befund - technologisch-materialkundliche Untersuchung, in: Hilger/Goldberg/Ringer 1985, S. 40-52; Der in diesem Fall große technische Aufwand verbot mit Rücksichtnahme auf das fragile Altärchen ein nochmaliges, eigenes Durchfotografieren nach der beschriebenen Methode. Eine 1 : 1 Kopie der für die Analyse des "Kleinen Doms" angefertigten Durchzeichnung des punzierten Blattornaments wurde mir freundlicherweise vom Bayerischen Landesmuseum zur Verfügung gestellt.

<sup>87</sup> Hilger/Goldberg/Ringer 1985, S. 47; Die Durchzeichnung des Bayerischen Landesmuseums gibt zwar dieses Detail als Kreisform wieder, doch weisen Abbildungen des Mittelteils eindeutig auf Punkt- und nicht auf Kreisstempel hin. Der Gebrauch von Kreisstempeln ist zudem erst an Werken ab 1400 nachzuweisen. (vgl. Kat. Nr. 15).

<sup>88</sup> H. P. Hilger, Der Claren-Altar im Dom zu Köln, in: Kölner Domblatt, 1978, S. 11 - 22.

Zyklus der Reliquienbüsten des Klarenaltares her.<sup>89</sup> In diesem Zusammenhang wies er bereits auf die Existenz übereinstimmender Punzierungsmuster hin und vermutete, daß ein gemeinsames oder ein, den verschiedenen Werkstätten zugängliches Vorlagenmaterial verwendet wurde.<sup>90</sup> Die Abbildungen einer Szene mit der Verkündigung an die Hirten und einer Reliquienbüste aus dem Zyklus des Klarenaltars zeigen das gleiche charakteristische Blattornament des "Kleinen Doms" und auch die ausgesparten Konturenränder, die bei der Bildszene wieder mit gereihten Punktstempeln besetzt wurde.<sup>91</sup>

Wie Christa Schulze-Senger in einer Studie zu den bis 1977 erzielten technologischen Ergebnissen der Restaurierungsarbeiten beschrieb, lassen sich am Klarenaltar zwei weitere Hintergrundornamente, die in der üblichen Technik gefertigt wurden, feststellen: "Für die Punzierungen sind unterschiedlich große Werkzeuge benutzt worden. Große, einzeln geschlagene runde Punzen rahmen die Bildszenen ein, kleine, ebenfalls einzeln geschlagen oder gedrückt, variieren im wesentlichen drei pflanzliche Motive, die sich auch auf den Reliquienbüsten wiederfinden."<sup>92</sup>

Bei den Motiven handelt es sich um ein Eichblatt- sowie ein Spiralrankenmuster, die wiederum in dieser Kombination an den Bildern eines ehemaligen Elisabeth-Altars nachgewiesen werden konnten. Hier wie dort erscheinen diese Blattmuster als ausgesparte Formen mit feinen Punktlinien konturiert und wie üblich glatt belassen auf liniertem Grund und werden wieder von Konturenrändern umlaufen, die mit dicken Punktstempeln besetzt sind.(Kat. Abb. 42, 48, 49, 51, 54). Die runden Fruchtformen, die im Blattornament des "Kleinen Doms" unregelmäßig über den Hintergrund verteilt sind, fehlen bei der Musterumzeichnung zur Kölner Tafel (Kat. Abb. 48). Einzelne Kreise sind aber deutlich an anderen, schlecht erhaltenen und deshalb nicht umgezeichneten Bildpartien zu erkennen. Der

---

<sup>89</sup> Hilger/Goldberg/Ringer 1985, S. 68 und S. 53f, G. Goldberg differenziert hier Aussagen von 1972: Stil der gemalten Verkündigungsszenen beider Werke stehen in so engem Bezug, daß von einer gleichzeitigen Entstehung gesprochen werden kann, die Autorin gibt darüber hinaus zu bedenken, ob der gleiche Maler auch zuvor an der Gestaltung der Flügelinnenseiten des Hamburger Altärens mitwirkte.

<sup>90</sup> Hilger/Goldberg/Ringer 1985, S. 69: "Die Verbindung zwischen beiden Altarschreinen wird durch das Punzmuster auf der Rückwand des Altars in München aus großlappigen, gerundeten Blättern mit Mittelrippe und der entsprechenden Punzierung im Gewand der mit ihrer originalen Fassung erhaltenen Reliquienbüste belegt...Das gleiche Blattmuster findet sich übereinstimmend im Goldgrund der älteren Malerei des Klarenaltars, so etwa auf der um 1400 übermalten Szene der Hirtenverkündigung neben dem rechten Bildrand und rechts neben dem Baum...".

<sup>91</sup> Anm. 90, Abb. S. 67 u. 66.

<sup>92</sup> Ch. Schulze-Senger, Der Claren-Altar im Dom zu Köln. Bemerkungen über Konzeption, technischen Aufbau, Gestaltung und gegenwärtige Restaurierung eines Kölner Groß-Altars (Stand 1977), in: Kölner Domblatt, 43, 1978, S. 23 - 36.

angegebene Durchmesser der Punktstempel des Münchener Schreinaltärchens von 2 mm entspricht dem der in der 1 : 1 Umzeichnung als Punkte wiedergegebenen Stempeldrucke der Elisabeth-Tafeln.

Das Erscheinen der gleichen Punzierungsmuster an den Reliquienbüsten des Klarenaltars bezeugt darüber hinaus, daß zwischen der Tätigkeit eines Faß- und Tafelmalers in der Praxis nicht unterschieden wurde.<sup>93</sup>

Für alle drei Werke ist eine schon um 1400 vorgenommene Überarbeitung der ursprünglichen Malereien belegt.<sup>94</sup> Die Übermalungen werden bei den Elisabeth-Tafeln auch durch die nachträglich in dunkler Farbe nachgezogenen Umrissen sichtbar, die teilweise die angegebenen Grenzen der punzierten Flächen erheblich überschreiten.<sup>95</sup>

Die Punzierungen folgen im Ganzen den dunkel umrissenen gotischen Arkaturen, die die Szenen jeweils umfassen. Jedes Ornamentfeld wird von einem glatt belassenen und mit Perlstempeln besetzten Konturenrand umlaufen. Der Konturenrand umläuft auch die Köpfe der Nebenfiguren und fungiert damit gleichzeitig als Nimbenangabe. Die Nimben der Protagonisten werden von den gemalten dunklen Umrissen angegeben und im Falle der Christusfiguren zusätzlich bemalt, die punzierten Konturenränder der Elisabeth-Nimben beschreiben jedoch einen ursprünglich größer gefaßten Umriß. (Textabb. 1)

Bei den auf den ersten Blick an Buchstaben erinnernden dunklen Schatten auf den Nimben der Heiligen, handelt es sich nicht um Punzierungen, sondern offensichtlich um einen Farbauftrag, der die strukturierten Schriftbänder imitieren sollte und gehörte mit großer Wahrscheinlichkeit nicht zum ursprünglichen Zustand. Die Kombination von vollständig punziertem Hintergrund

---

<sup>93</sup> Zur Rolle von Fass- und Tafelmaler am Beispiel des spätgotischen Ulmer Meisters Bartholomäus Zeitblom siehe R. Hahn, 'Daß Du immer echtes Gold und gute Farben gebrauchen sollst.' Beobachtungen zur Polychromie an Ulmer Retabeln um 1500, in: Meisterwerke massenhaft, Die Bildhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500, Stuttgart 1993, S. 277-293: '...Ein weiteres Glied in der Indizienkette zur vermuteten Personalunion von Faß- und Tafelmaler können die von einer gemeinsamen Vorlage abstammenden und auf Skulpturen, Schrein und Gemälden auftretenden Muster sein. ...', S. 289.

<sup>94</sup> Zu den Elisabeth-Tafeln siehe Zehnder 1990, S. 120-124; zum Klarenaltar und "Kleinem Dom" siehe Hilger/Goldberg/Ringer 1985, S. 50: "Die wohl überraschendste Feststellung besteht in der Tatsache, daß beide Kunstwerke ca. 50 Jahre nach ihrer Entstehung umfassend in ihrer Malerei überarbeitet wurden..." F. G. Zehnder, Der Meister der Heiligen Veronika, Sankt Augustin 1981, Kat. Nr. 1, Die um 1400 vorgenommenen Übermalungen einiger Szenen des Klarenaltars wies Zehnder der Werkstatt des Veronikameisters unter Beteiligung des Meisters von St. Laurenz zu.

<sup>95</sup> Zehnder 1990, S. 120-124, identifizierte deutlich zu erkennende Proportionsänderungen an den Elisabeth-Tafeln, ursprüngliche Malerei in der Christusfigur der Bekleidungsszene noch sichtbar.

und beschrifteten Nimben kommt an keiner der untersuchten Tafeln vor. Schriftbänder treten erst mit der grundlegend veränderten Verzierungstradition um 1400 an Werken des Veronikameisters in der Kölner Tafelmalerei auf. In diese Zeit werden auch die gotischen Übermalungen datiert, die von einem anonymen Meister mit Rücksicht auf die ältere um 1380/90 entstandenen Malerei vorgenommen wurden.

Zehnder sieht mit der jüngeren Malerei der Elisabeth-Tafeln erste Belege für den neuen Weichen Stil in Köln, die ursprüngliche Malschicht weist er einem schwächeren Nachfolger des Klarenaltarmeisters zu. Die punzierungstechnischen Befunde der Tafeln des Elisabeth-Altars lassen sich dieser Beurteilung anschließen. Demnach folgen die in der Nachfolge des Klarenaltarmeisters entstandenen Punzierungen der Elisabeth-Tafeln den Gestaltungsprinzipien und Mustervorlagen, die gleichermaßen am Klarenaltar und "Kleinem Dom" verwandt wurden. Die um 1400 vorgenommene Umgestaltung der Nimben weist aber auf einen Künstler hin, der mit den imitierten Schriftbändern nachträglich eine Modernisierung im Sinne der neuen Gestaltungsprinzipien der Werkstätten des weichen Stils erreichen wollte.

Die hohe Übereinstimmung der Punzierungen am Klarenaltar, "Kleinem Dom" und Elisabeth-Tafeln entspricht den stilistischen Zuschreibungen der Werke. Gisela Goldberg betonte die stilistische Abhängigkeit des "Kleinen Doms" mit der älteren Stilstufe des Klarenaltars und bestätigte damit die Zuschreibung Stanges, der ebenfalls Klarenaltar, Elisabeth-Tafeln und den "Kleinen Dom" gemeinsam dem Älteren Meister des Klarenaltars und seinem Kreis zuwies.<sup>96</sup>

Im Falle des Münchener Altärchens zog Goldberg eine gleichzeitige Entstehung mit dem Klarenaltar um 1360 unter Beteiligung verschiedener Maler in Betracht.<sup>97</sup> Daß es sich bei den beiden Altarwerken um Arbeiten eines Werkstattverbandes handelt wird durch den "nahezu identischen Aufbau in der Fügung- und Faßtechnik beider Altäre"<sup>98</sup> zusätzlich belegt und durch den Gebrauch gleicher Ornamentvorlagen unterstützt. Zehnder wies die ältere Malerei der Elisabeth-Tafeln, die etwa 10-20 Jahre später datiert werden, einem schwächeren

---

<sup>96</sup> Hilger/Goldberg/Ringer 1985, S. 53.

<sup>97</sup> Ebd.

<sup>98</sup> Anm. 96, S. 50.

Nachfolger des Klarenaltarmeisters zu.<sup>99</sup> Sicher ist, daß die Punzierungen nach den Mustervorlagen aus der Werkstatt des älteren Meisters des Klarenaltars gefertigt wurden, so daß in diesem Fall von einer Übernahme der Vorlagen ausgegangen werden muß.

Innerhalb der Gesamtgruppe der Tafelbilder des 14. Jahrhunderts weisen vor allem zwei Werke Punzierungsmuster auf, die mit der Ornamentik am Klarenaltar, "Kleinem Dom" und den Elisabeth-Tafeln vergleichbar sind. Die Flügeltafeln des Triptychons aus der Hamburger Kunsthalle (Kat. Abb. Nr. 33, 34) sind mit einem Spiralrankenmuster besetzt, das im Unterschied zu der einfachen Variante am Reliquienaltar von um 1320 (Kat. Abb. 11) die entwickeltere Form des Klarenaltars bzw. der Elisabeth-Tafeln aufnimmt. Ebendort findet das spezielle Eichenlaubornament der Mitteltafel seine Entsprechung, das wiederum auch an einigen Szenen der Kölner Bilderfolge (Kat. Nr. 8) auftritt, bei der vier verschiedene Muster in unregelmäßiger Reihenfolge über die Bildfläche verteilt wurden.<sup>100</sup>

Ein weiteres Ornament der Bilderfolge ähnelt dem großflächigen Blattdekor des Klarenaltarmeisters, aber es erscheint hier in verkleinerter Form, bei der die Teilblättchen weniger akzentuiert wurden und meist spitz statt rund auslaufen (Kat. Abb. 37). Daneben kann das Muster aus eingerollten und einseitig gekerbten Blättern als Weiterentwicklung eines Ornaments an dem Kreuzigungsaltärchen von um 1330 interpretiert werden, die sich durch eine starke Stilisierung der frühen variantenreichen, organischen Gestaltung festmachen läßt und eine spätere Datierung begründen (Kat. Abb. 7, 40). Den Übereinstimmungen stehen aber Unterschiede im Werkzeuggebrauch gegenüber.

Stange zählt die Kölner Andachtstafel, die heute um 1370/80 datiert wird gemeinsam mit "Kleinem Dom", den Elisabeth-Tafeln und dem Hamburger Triptychon zu einer Reihe von Werken, die "den Stil des Klarenaltars in kleine Münze" umsetzten. Goldberg stellte in ihrem Beitrag zu den Malereien des 'Kleinen Dom' hier die gleiche Handschrift des Malers der Kölner Bilderfolge fest und stellte die Frage '...ob der gleiche Maler (der Bilderfolge) zuvor auch schon zur Gestaltung der Flügellinnenseiten des kölnischen Altärchens in Hamburg

---

<sup>99</sup> Zehnder 1990, S. 120-124.

<sup>100</sup> Hilger/Goldberg/Ringer 1985, S. 69: "...Ähnliche Punzierungen besitzt eine in das zweite Drittel des 14. Jahrhunderts datierte Tafel mit der Darstellung des Lebens Jesu in 27 Bildern, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Inv. Nr. 6, die mit der Malerei auf den Flügeln des Boisseree-Altärchens in Verbindung gebracht worden ist.."

hinzugezogen wurde?..'.'<sup>101</sup> Zehnder sah nur in den fortschrittlichen Stilelementen der Bilderfolge eine Verbindung zum "Kleinen Dom", stellte die Identität der Maler aber in Frage und datierte mit dem Zeitraum um 1370-80 in eine Stilstufe, die den Klarenaltar voraussetzt.<sup>102</sup> Für das Hamburger Triptychon wird dagegen mit einer Datierung von um 1340 eine, dem stilistisch verwandten Klarenaltar vorausgegangene Entstehung angenommen.<sup>103</sup>

Die wechselseitigen Parallelen und Verbindungen des Hamburger Triptychons und der Bilderfolge zum älteren Meister des Klarenaltars, die in Bezug auf die Punzierungen festgestellt werden können, wurden somit auch im Laufe der Stilgeschichte immer wieder betont.<sup>104</sup>

### **II. 1. 3. Eine Befundanalyse: Zum Kölner Diptychon aus der Berliner Gemäldegalerie**

War es bisher nicht möglich, Szenen- und Figurenstil der Chorschrankenmalereien aus der Kölner Tradition abzuleiten, so stellte R. Hausherr diesbezügliche stilistische Abhängigkeiten an Werken der Tafelmalerei fest, insbesondere an den Tafeln eines Marienaltärchens aus dem Wallraf-Richartz-Museum in Köln (Kat. Nr. 4) und dem Diptychon aus der Berliner Gemäldegalerie.<sup>105</sup>

Die Tafeln zeigen, ähnlich den Rankenmustern an Kölner Tafelbildern, Blattornamentgründe, bei denen eine organische Verbindung von Ast- und Blattwerk beibehalten wurde und die Ranken sich von der Bodenlinie ausgehend frei entfalten (Kat. Abb. 21, 25). Dieses Gestaltungsprinzip verbindet das Berliner Diptychon und die Kölner Bilder insofern enger mit den bereits erwähnten Glasgemälden aus Darmstadt bzw. dem Schnütgen-Museum in Köln und weniger mit dem gemalten Blattwerk der Drolieren an den Chorschranken.

---

<sup>101</sup> Hilger/Goldberg/Ringer, S. 56; in das zweite Drittel des 14. Jhds. datierte K. Löcher, in: Vor Stefan Lochner 1974, S. 76, Nr. 10.

<sup>102</sup> Zehnder 1990, S. 116-120.

<sup>103</sup> Wallrath, in: Vor Stefan Lochner 1974, Nr. 9; Zehnder, in: Vor Stefan Lochner 1974, Nr. 11: ältere Malerei des Klarenaltars '...liegt stilistisch noch in der Nähe des Hamburger Triptychons..'

<sup>104</sup> P. Meschede, Bildererzählungen in der kölnischen Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts. Eine Untersuchung zum Bildtypus und zur Funktion, Paderborn 1994, S. 24: 'Die Szenenvergleiche mit dem Klarenaltar zeigen deutlich stilistische Übereinstimmungen mit der Darstellung auf der Leben-Jesu-Tafel in 27 Bildern. Der Meister hat dieses große Altarwerk studiert und als Vorbild genutzt.', sah andererseits auch arma-Christi-Darstellung des Hamburger Triptychon als Vorbild für entsprechende Darstellung der Bilderfolge.

Es fällt darüber hinaus auf, daß sich die Goldgrundverzierungen der Tafelbilder voneinander auf den ersten Blick durch den Einsatz verschiedener Techniken unterscheiden: feine Punzierungen bei den Kölner Tafeln im Gegensatz zu den dominanten, plastisch aufgesetzten Verzierungen bei dem Diptychon, die auch H. Th. Musper bereits zu einem kritischen Kommentar provoziert haben: ‘...Ein grob ornamentierter, übergoldeter Gipsgrund drängt sich vor...“<sup>106</sup>

Der Ornament hintergrund der Tafeln wurde auch von Johann-Christian Klamt zum Anlaß für weitergehende ikonologische Deutungsversuche zum Thema Rankenwerk genommen.<sup>107</sup> Er beschrieb den Goldgrund als ein Flachrelief in stuckähnlicher Masse ausgeführt, dessen feingliedriges Blatt- und Rankenwerk von den Bodenlinien ausgehend geformt ist. Dies ist zunächst treffend beobachtet. Eine nähere Untersuchung des Goldgrundes ließ jedoch Zweifel an der Originalität dieser für Kölner Verhältnisse ungewöhnlichen, in Pastiglia-Technik gearbeiteter Verzierung aufkommen.

Großflächigere Ausbrüche der plastischen Ornamentik beispielsweise an der rechten unteren Bildseite der Tafel mit der thronenden Gottesmutter mit dem Kind legen Fragmente einer offensichtlich darunterliegende Punzierung frei. Eine Umzeichnung des punzierten Musters war wegen der geringen Quantität der freiliegenden Punzierungen leider nicht möglich. Deutlich sichtbar bleiben nur gekörnte Flächen und feine, punzierte Linien und Punzierungen an der Thronarchitektur und an den Nimben aus zwei verschiedenen dicken Einzelpunktstempeln (Textabb. 2 u. 3).

Diese Kombination von Techniken ließ sich in dieser Form innerhalb der Kölner Malerei des 14. Jahrhunderts sonst nicht nachweisen. Die Pastigliatechnik wurde beispielsweise zur partiellen Ornamentierung des Schmuckrahmens an dem frühen Kreuzigungsaltären (Kat. Nr. 1) verwendet, aber nie zur gesamten Goldgrundverzierung.<sup>108</sup>

Stange zählte das Berliner Diptychon gemeinsam mit den Kölner Tafeln eines Marienaltären zur Produktion einer Werkstatt aus dem Umkreis des Johannes von

---

<sup>105</sup> Hausherr 1977, S. 48; zum Berliner Diptychon vergl. Vor Stefan Lochner 1974, Abb. S. 69.

<sup>106</sup> H. Th. Musper, *Gotische Malerei nördlich der Alpen*, Köln 1961, S.11.

<sup>107</sup> J. Ch. Klamt, *Zum Berliner Diptychon aus St. Georg in Köln*, in: Vor Stefan Lochner 1977, S. 60-61, mit Ornamentsskizze.

<sup>108</sup> I. Feldhausen, *Zum technischen Aufbau der Kölner Tafelmalerei*, in: Vor Stefan Lochner 1974, S. 18-19.

Valkenburg. Diese Zuschreibung wird neuerdings abgelehnt zugunsten einer engeren stilistischen Bindung an die Malerei der Domchorschranken.<sup>109</sup> Unbestritten bleibt hierbei der von Stange angenommene, enge Zusammenhang beider Werke.

Das an der Verkündigungstafel der Kölner Bilder erscheinende Blattornament entspricht in charakteristischen Besonderheiten der Form und ornamentalen Einbindung den Blattranken des Diptychons. Auch hier sind Blätter und Fruchtformen mit organisch gestaltetem Astwerk verbunden und nicht, wie sonst üblich, einzeln aneinandergesetzt (Textabb. 4 u. 5).

Die plastische Ausführung der herzförmigen Blätter betont außerdem den, in der punzierten Form durch feine Binnenlinien angedeutete Aufbau: mittige Zweiteilung und betont breite Blattbasis, die einmal durch schwungvoll gebogene Linien deutlich gekennzeichnet wurde, im anderen Fall durch den punktförmigen, dicken Auftrag der Verzierungs­masse. Der ebenfalls durch plastische Punktierung strukturierte Ornamentgrund entspricht dem gestalttechnischen Effekt der typischen punzierten Schraffur.

Dieser Befund erklärt die fremdartige und im Vergleich zu den feinen Punzierungen aufdringliche Wirkung des sichtbaren Flachreliefs, das mit den kölnischen Verzierungs­traditionen nicht in Einklang gebracht werden kann. Alles weist darauf hin, daß auf einen ursprünglich punzierten Goldgrund, dessen Ornamentik mit dem Blattornament der Verkündigungstafel identisch war, die plastische Verzierungs­masse nachträglich zu einem bislang unbekanntem Zeitpunkt vielleicht aus Gründen eines veränderten Zeitgeschmacks auf die vorgegebenen, punzierten Muster aufgetragen und vergoldet wurde und der sichtbare Zustand nicht mehr dem originalen entspricht.

#### **II. 1. 4. Zwei Ausnahmen: Zur Kölner Tafel ‘Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes mit Stifter’ und der Berliner Tafel ‘Maria auf Sonne und Mond’**

Zwei der dokumentierten Werke fallen aus dem definierten Schema der Punzierungen an Altkölner Tafelbildern des 14. Jahrhunderts heraus. Eines davon ist der Altarflügel mit

---

<sup>109</sup> Zehnder 1990, S. 103; Hausherr 1977, S. 48f.

Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes mit Stifter aus dem Wallraf-Richartz-Museum in Köln (Kat. Nr. 11). Der zweite Flügel des ehemaligen Triptychons, dessen Mitte als verloren gilt, befindet sich in der Alten Pinakothek in München.<sup>110</sup>

Die Kölner Tafel zeigt bereits ein Gestaltungsprinzip, das für die Goldgrundpunzierungen des gesamten 15. Jahrhunderts charakteristisch wurde (Kat. Abb. 46, 47).<sup>111</sup> Der Kölner Triptychonflügel und die dazugehörige Münchener Verkündigungstafel zeigen ein breites, den Bildrand umlaufendes ornamentiertes Band, das von schmalen Bändern mit Perlverzierung flankiert wird; daran anschließend eine, hier mit mehreren punktierten Linien betonte, fortlaufende Arkatur mit den aus Einzelpunkten zusammengesetzten Dreipunktanhängern.

Auffallend ist hier, daß die durchgezogenen Linien nicht, wie an Tafeln des Veronikameisters nachgewiesen werden konnte, mit einem Punzierungsrädchen gefertigt wurden, sondern als Ritzungen erscheinen (Textabb. 6). Die unbeschrifteten Nimben sind ebenfalls durch geritzte und teilweise nachträglich punzierte Linien angegeben. Sie werden alle von einer Perlverzierung umlaufen und mit verschiedenen einfachen Ornamenten aus Bogenreihen und Strahlen gefüllt. Der Kreuznimbus wurde zusätzlich mit drei, die Nimbenkontur überragenden, floralen Motiven ausgestattet (Kat. Abb. 46).

An der Kölner Tafel erscheinen zu Seiten der Christusfigur unterhalb der Kreuzbalken zwei punzierte Engel in Bethaltung auf Wolkenbändern. Feine punzierte Linien bezeichnen knapp aber deutlich die in seitlicher Körperansicht gezeigten Figuren und (beim linken Engel) das frontal dem Betrachter zugewandte Gesicht. Interessant ist die Gestaltung des Engels bei der im ursprünglichen Altarzusammenhang der Kreuzigung gegenüberstehenden Münchener Verkündigungsszene: Flügel und Stab sind hier gleichzeitig punziert und gemalt. Diese Mischung weist auf einen bewußten Umgang mit den verschiedenen künstlerischen Mitteln: bezeichnen die punzierten Engel der Kreuzigungstafel durch ihre Einbindung in die irrealen

---

<sup>110</sup> Goldberg/Scheffler 1972, S. 124 - 128, WAF 451.

<sup>111</sup> Diese Veränderung der Gestaltungstradition wurde von I. Feldhausen in ihrem Aufsatz zum technischen Aufbau der Kölner Tafelmalerei zutreffend beschrieben: „..Diese Technik wurde in 14. Jahrhundert noch für eine durchgehende, ornamentale Ausgestaltung des Goldgrundes in stilisierten, vegetabilischen Mischformen benutzt, auf dem die Nimben plastisch und ungegliedert stehen...Im frühen 15. Jahrhundert kehrt sich das Verhältnis um: die Nimben sind reich punziert - in ihnen erscheinen oft die Namen der dargestellten Heiligen ... - im goldenen Hintergrund jedoch sind die Ornamente auf die Randzonen reduziert; zarte, stilisierte Engel, Strahlenkränze, Wölkchen und Regenbögen werden in die glatte Goldfläche punziert...Für die gradlinigen Randornamente und Strahlenkränze tritt vereinfachend und zur Beschleunigung des Arbeitsganges ein gezahntes Rädchen..“, Feldhausen 1974, S. 19.

Sphäre des Goldgrundes eine über die irdische Existenz hinausweisende Präsenz, so repräsentiert der Engel in der Verkündigungsszene gleichermaßen verschiedene Realitätsebenen. Die Malerei deutet einerseits in der identischen Präsentation des überwiegend gemalten Engels und der gemalten Marienfigur eine, beide Personen einschließende Wirklichkeitsebene an, andererseits stellen die punzierten Figurteile des Engels die Verbindung zu den Engeln der Kreuzigungsszene her und stellen ihn somit gleichzeitig in eine, diese Ebene überschreitende Dimension.<sup>112</sup>

Stange setzte die Flügeltafeln in den Umkreis des Älteren Klarenaltarmeisters<sup>113</sup>, eine Zuschreibung, der zuletzt Zehnder widersprach. Er schloß aufgrund entwickelterer Stilelemente eine Beziehung zu den Meistern des Klarenaltars aus, vermutete einen Kleinmeister aus dem Umkreis des Meisters der Heiligen Veronika oder des Meisters der Kleinen Passion als Urheber und datierte auf um 1400.<sup>114</sup> Hiermit wies er auch die Beurteilung Goldbergs zurück, die eine stilistische Stellung zwischen den beiden Arbeitsphasen des Klarenaltars festzustellen glaubte und eine Datierung um 1380 vornahm.<sup>115</sup>

Die Punzierungen repräsentieren gegenüber dem Klarenaltar eine gestaltungstechnisch entwickeltere Form und haben insofern nichts mehr mit dem Altar oder anderen Tafeln aus seinem Umkreis zu tun. Im Vergleich zu den Werken aus dem Kreis des Veronikameisters fehlen aber noch charakteristische fortschrittliche Elemente wie die Beschriftung der Nimben und der Gebrauch des Punzierungsradchens. Die Gestaltung der Tafeln spricht eher für die von Goldberg vorgeschlagene zeitliche Stellung der Tafeln zwischen Klarenaltar und Veronikameister.

Bei dem zweiten Beispiel handelt es sich um eine Tafel aus der Berliner Gemäldegalerie mit dem Titel "Maria und Kind auf Sonne und Mond" (Kat. Nr. 10), datiert um 1390-1400.

---

<sup>112</sup> Diese Deutung des Goldgrundes vertrat W. Braunfels, *Nimbus und Goldgrund, Wege zur Kunstgeschichte 1949-1975*, Mittenwald 1979, S. 9-27: 'Der Goldgrund hat sich aus der Mosaiktechnik entwickelt, wo er zunächst nur Hintergrund ist, um später dann den überirdischen Bereich anzuzeigen, in dem die dargestellten Personen beheimatet sind...', S. 9; siehe auch Beer 1983, S. 274/75: '...liegt der Schluß nahe, daß sich materielle Wertigkeit des Goldes und sein transzendierender Sinngehalt, die künstlerische und die geistige Komponente, wechselseitig bedingen, d. h. ein kausaler Zusammenhang zwischen Ausdrucksmittel und Inhalt besteht, denn latent ist in der Materie Gold doch immer ein Numinoses enthalten...So ist es kaum verwunderlich, daß im (und durch) Goldgrund auch Übersinnliches konkret Gestalt annimmt: etwa - um nur ein Beispiel zu nennen - die in goldschmiedehaft feiner Zeichnung und Punzierung dargestellten fliegenden Engel auf dem Dortmunder Marienbild des Konrad von Soest...'

<sup>113</sup> Stange Verz., Nr. 25.

<sup>114</sup> Zehnder 1990, S. 124-126.

Die ungewöhnlich reiche Punzierung fällt durch eine Kombination von Randborde und ornamentiertem Hintergrund sowie der Verwendung eines vielfältigen Werkzeugrepertoires auf, das neben drei verschiedenen Einzelpunkten einen Kreisstempel und eine Punze in Form eines fünfzackigen Sterns beinhaltet. Die Randborde wird durch geritzte, nachträglich punktierte Linien begrenzt und dreifach aufgeteilt in ein breiteres Musterband mit gereihten Kreisstempeln auf gekörntem Grund und schmalen Bändern mit Perlverzierung (Kat. Abb. 44). Den Abschluß bilden Bogenreihen mit Dreipunktanhängern. Ein großer, die Randpunzierung überschneidender und mit Strahlenbündeln und Sternpunzen bestückter Nimbus umfängt den Kopf der Marienfigur (Kat. Abb. 43).

Die punzierte Krone ist mit Blattornamenten bestückt, die dem der gemalten Krabbenornamente an den Leinwandbildern des Klarenaltars entsprechen.<sup>116</sup> Verbindungen zum Klarenaltar und Umkreis ergeben sich auch durch das Hintergrunddekor der Tafel, das dem großflächigen Blattornament des Klarenaltars, "Kleinem Dom" und Elisabeth-Tafeln ähnelt, aber nicht identisch ist und hier noch mit mehreren Binnenangaben versehen wurde (Kat. Abb. 44 u. 48). Ein aus dem Zusammenhang bekanntes Gestaltungselement ist auch der mit dicken Einzelpunkten besetzten, die gesamte Marienfigur umlaufender Konturenrand.<sup>117</sup> Dagegen fällt der Ornamenthintergrund auf, der im Gegensatz zu den exakt schraffierten oder linierten Strukturen der anderen Kölner Tafelbilder eine gekörnte, dicht gesetzte Punktierung aufweist.

Zwiespältig ist auch die Beurteilung des Bildes im Zusammenhang mit der Untersuchung der Stoffmuster in der Kölner Malerei der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. A. Koch stellte im Hinblick auf die für Köln ungewöhnliche Ornament- und Oberflächenbehandlung des Gewandes fest, daß sich dieses Gemälde '...am ehesten in das niederrheinische Gebiet einfügt.'<sup>118</sup> Bei den Punzierungen wurden insgesamt sowohl fremdartige wie auch traditionelle kölnische Gestaltungselemente kombiniert, die gleichermaßen an die

---

<sup>115</sup> Goldberg/Scheffler 1972, S. 127.

<sup>116</sup> Vor Stefan Lochner 1974, Abb. S. 78.

<sup>117</sup> Katalog der ausgestellten Gemälde des 13. - 18. Jahrhunderts, Gemäldegalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin, Berlin 1975, S. 216: "Hinweis auf Kölnische Herkunft ist die Musterung des Grundes mit den lappigen Blättern, die ähnlich mehrfach auf den Kölner Tafeln vorkommt".

<sup>118</sup> A. Koch, Darstellung von Seidenstoffen in der Kölner Malerei der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, Weimar 1995, S. 105-107; Zehnder zählte die Tafel zum Oeuvre eines Meisters, der '...zwischen dem Meister von St. Gereon und dem Meister des Pallant-Altars sein Feld behauptete und vielleicht eher eine niederrheinische Komponente in Köln vertrat...', F. G. Zehnder, Werkgruppen in Köln um 1400, in: Vor Stefan Lochner 1977, S. 112..

favorisierten Musterbänder des Meisters der Heiligen Veronika erinnern und daneben auch Beziehungen zum Ornamentvokabular des älteren Meister des Klarenaltars aufzeigen.

## **II. 2. Die Punzierungen an Tafelbildern der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts**

Den Arbeiten aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts lassen sich neben den zeittypischen Charakteristika auch Merkmale zuweisen, die werkstattsspezifische aber auch individuelle Gestaltungspräferenzen zum Ausdruck bringen.

### **II. 2. 1. Zum Meister der Heiligen Veronika**

Bezeichnend für drei eigenhändige Arbeiten des Meisters der Heiligen Veronika sind schlichte Randborden aus einem schmalen, von gerädelten Linien begrenzten Musterband aus gereihten Kreisstempeln auf schraffiertem Grund.<sup>119</sup> Die in halber Breite des Musterbandes folgende gerädelte Linie bleibt dabei ohne zusätzliche Verzierung. Sie erscheint sowohl an der Tafel der Heiligen Veronika mit dem Schweißtuch Christi in München, das im Zentrum seines Oeuvres steht und zugleich als eines seiner Spätwerke gilt<sup>120</sup>, als auch dem Nürnberger Marienbild (Kat. Abb. 73, 74) und der Hl. Veronika aus der National Gallery in London.<sup>121</sup>

Das Londoner Veronikabild zeigt zusätzlich Wolkenmotive und Reste zweier Engelfiguren, die in seitlicher Bethaltung zu Seiten der Heiligen Veronika in den Goldgrund punziert wurden.<sup>122</sup> Die Engelgruppe der zeitlich vorangegangenen Münchener Fassung ist bei dieser Londoner Variante des Themas nicht einfach weggelassen worden, wie Stange bemerkte, sondern in eine andere Technik übersetzt worden.<sup>123</sup>

---

<sup>119</sup> Meine Untersuchungen ergaben, daß die Rädchen immer leicht rechteckige Punktabrücke erzeugten, vgl. dazu das Kapitel zum Werkzeugrepertoire.

<sup>120</sup> F. G. Zehnder, Gotische Malerei in Köln. Altkölner Bilder von 1300 - 1500, Wallraf-Richartz-Museum Köln, Bildheft zur Sammlung, 3, Köln 1989, S. 56; Goldberg/Scheffler 1972, S. 395 - 403.

<sup>121</sup> J. Dunkerton, S. Foister u. a., Giotto to Dürer, Early Renaissance Painting in the National Gallery, National Gallery Publications, London 1991, Nr. 12, S. 242; zuletzt Zehnder in: Lust und Verlust, Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler, hrsg. v. H. Kier u. F. G. Zehnder, Ausstellungskatalog, Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln, Köln 1995, Kat. Nr. 147

<sup>122</sup> 1:1 Abzüge wurden mir freundlicherweise von S. Foister, National Gallery, zur Verfügung gestellt.

<sup>123</sup> Stange DMG, III, S. 64.

Typisch sind auch die Nimbenpunzierungen: eine umlaufende Perlverzierung verdeckt die vorgeritzte Nimbenkontur, die Schriftbänder zeigen ausgesparte Schriftzeichen auf einem schraffiertem Grund aus feinen Parallellinien und werden gerahmt von zwei glatt belassenen Ringen. Die anschließende gotische Arkatur ist meist mit gefächerten Blattanhängern besetzt (Kat. Abb. 69, 75). Im Unterschied zu den Arbeiten der Meister von St. Laurenz und denen aus der Gruppe des älteren Sippenmeisters erscheinen nur an den Werken des Veronikameisters die charakteristischen stilisierten floralen Motive als Schmuckornamente der Schriftbänder, von denen einige an die Formen gotischer Drei- und Vierpässe erinnern.

Eine Vielzahl von Variationen dieser Schmuckmotive finden sich auch an der großformatigen Kreuzigungstafel aus dem Wallraf-Richartz-Museum in Köln (Kat. Nr. 14), die als letztes Werk des Veronikameisters unter Mitarbeit des Meisters von St. Laurenz beurteilt wird. Neben den punzierten Engelsflügeln, Kelchen und einzelnen über die Hintergrundfläche verteilten Wolkenmotiven fällt diese Tafel durch die großen, aufwendig punzierten Nimben auf, bei denen die mehrfach von konzentrischen Ringen unterteilten Nimben von einem außen umlaufenden Ornamentband eingefasst werden (Kat. Abb. 55-60 u. a. ).

Die Gestaltung der Schriftbänder erscheint im Wechsel einmal auf glattem oder strukturiertem Grund und zeigt entsprechende Schmuckmotive. Die Kennzeichnung des Kreuznimbus besteht hier in einem, aus vielen kleinen Blättchen zusammengesetzten und dreigeteilten Blütenzweig (Kat. Abb. 61). Dieses Motiv erscheint ebenfalls zur Kennzeichnung der Nimben Christi an dem Londoner Veronikabild und der Münchener Tafel, dort aber in vereinfachter und gemalter Form. Auch dieses Motiv erscheint nur an Tafeln des Veronikameisters.

Hinweise auf das arbeitstechnische Vorgehen ergeben nur die detaillierten Vorritzungen am Nürnberger Marienbild, bei dem alle Umrißlinien der Schriftzeichen und Ornamente der Nimben vor dem Punzieren genau markiert wurden (Textabb. 7) Bei den Engelsflügeln und Kelchen der großen Kreuzigungstafel wurden hingegen nur die groben Umrisse angegeben (Textabb. 8 u. 9). Insgesamt bemerkenswert ist die ausgesprochen sorgfältige und exakte Ausführung der Punzierungen an Tafeln des Veronikameisters. Trotz der Einführung eines neuen Gestaltungsprinzips steht die Technik der Punzierung der seiner Vorgänger noch sehr nahe: hier wie dort wurden die Schmuckmotive ohne ausgeprägte Binnenzeichnung mit feinen

punktierten Linien umrissen und die Hintergründe akribisch genau mit Parallelschraffuren aus feinen Punktlinien gefüllt.

## **II. 2. 2. Zum Triptychon der "Madonna mit der Wickenblüte"**

Die Authentizität und Zugehörigkeit des in der Vergangenheit vieldiskutierten Madonnen-Triptychons (Kat. Nr. 15) zur Kölner Malerei allgemein und zum Oeuvre des Veronikameisters im besonderen gilt heute als gesichert.<sup>124</sup> Die Verwandtschaft mit Bildern des Konrad von Soest wird zuletzt von Zehnder auf eine allgemeine Berührung mit dem westfälischen Meister zurückgeführt und nicht, wie z. B. von Stange festgestellt, auf ein direktes, verlorengesangenes Vorbild.<sup>125</sup> Unbestreitbar sind aber die Unterschiede in der Figurenauffassung im Vergleich zu dem Nürnberger Madonnenbild und den Veronikatafeln des Meisters, deren Erklärung aber am ehesten in einer stärker ausgeprägten Orientierung an einem fremden, außerkölnischen Vorbild zu suchen ist.

Diese These findet Unterstützung in der ungewöhnlichen Randpunzierung der Mittel- und Flügeltafeln des Triptychons, die im Gegensatz zu den einfachen geraden Ornamentbändern eine Arkatur aus gerädelten Linien und unterschiedlich lang ausgezogenen Pendentifs mit alternierenden Dreipunktanhängern aus Einzelpunkten und Kreisstempeln aufweisen (Kat. Abb. 68). Die Gestaltung ist nicht nur für die Veronikameister-Gruppe, sondern insgesamt für die Randpunzierung der Kölner Malerei ungewöhnlich, da Bogenreihen nie isoliert, sondern bisher immer in Verbindung mit Musterbändern oder als abschließende Ornamentfolge bei Nimbenverzierungen nachgewiesen werden konnten.

Unverkennbare Verbindungen zum Oeuvre des Veronikameisters bestehen aber in den Gestaltungen der Nimben, insbesondere der Punzierungen der Mariennimben (Kat. Abb. 69 u. 75), bei denen Einteilung, Proportion und Schrifttypen mit den Nürnberger und Londoner Tafeln genau übereinstimmen. Unterschiede bestehen neben der Randpunzierung in den Schmuckmotiven der Schriftbänder an den Flügeltafeln (Kat. Abb. 67, 72) und in der ornamentalen Kennzeichnung des Kreuznimbus mit birnenförmiger Grundform, Blattkranz und Bekrönung (Kat. Abb. 70), die sonst innerhalb der Veronikagruppe entweder aus den drei

---

<sup>124</sup> Zehnder 1974, S. 36 - 39.

geteilten gefächerten Blättern oder kleinen bzw. vierteiligen Blütenzweigen bestehen (Kat. Abb. 61., 76 u. Abb.11). Möglich ist, daß auch diese ungewöhnlichen Ornamente Verzierungen eines ehemals vorhandenen Vorbildes zitieren.

Interessante Aufschlüsse ergeben sich durch die Nimbeninschriften. Ein Vergleich der punzierten Schriftzüge des Triptychons mit den Inschriften des als Einzeltafel überkommenen Marienbildes aus Nürnberg (Kat. Abb. 75) ergibt bezeichnende Unterschiede. Die Nimbeninschrift der Nürnberger Marienfigur lautet "sancta maria mater dei", die Inschrift des Triptychons dagegen "sancta maria mater (de)i virgo" (Kat. Abb. 69). Die Hinzufügung des Titels "virgo" setzt die Marienfigur in direkten Bezug zu den ebenso betitelten Heiligen Barbara und Katharina auf den Flügeltafeln und spricht damit für den ursprünglichen Altarzusammenhang von Marienbild und Heiligenbildern, er entfällt aber bei der Nürnberger Tafel, die sich somit nur auf die beiden Hauptpersonen der Heilsgeschichte konzentriert.

Wegen der nicht mehr erhaltenen originalen Rahmung der "Muttergottes mit Kind und Erbsenblüte" ist letztlich nicht mehr zu beurteilen, ob es sich um ein selbständiges Andachtsbild oder die Mitteltafel eines Triptychons handelt.<sup>126</sup> Die fehlende zusätzliche Bezeichnung „virgo“, die in der Regel die Mariennimben anderer Triptychen auszeichnet (z. B. Kat. Abb. 102) spricht jedoch gegen einen Altarzusammenhang nach dem Vorbild des Kölner Altärchens.

### **II. 2. 3. Zum Meister von St. Laurenz**

Der bis um 1430 in Köln tätige Meister gilt als Werkstattmitarbeiter und vermutlicher Nachfolger des Veronikameisters. Die ihm zugeschriebenen Werke lassen eine Entwicklung des ornamentalen Programms erkennen, die mit der stilistischen Beurteilung des Oeuvres im wesentlichen konform verläuft. So zitiert das schlichte Musterband aus gereihten Kreisstempeln auf schraffiertem Grund an den Tafeln des namengebenden Altars aus der ehemaligen Kirche St. Laurenz in Köln noch die bevorzugte Randverzierung des Veronikameisters (Kat. Abb. 79). Die frühe, um 1420 entstandene Arbeit, steht chronologisch

---

<sup>125</sup> Zehnder 1990, S. 316 - 323.

<sup>126</sup> Goldber/Scheffler 1972, S. 390 - S. 395, zur Rekonstruktion S. 391.

zwischen der großen Kreuzigungstafel des Lehrers, bei der die Mitarbeit des Laurenzmeisters vorausgesetzt wird, und dem zwischen 5 und 10 Jahre später entstandenen Passionsaltar.

Wurde die Kreuzigungstafel noch unter der Gesamtleitung des Meisters der Heiligen Veronika gestaltet und die Punzierungen offensichtlich nach den von ihm präferierten Mustervorlagen gestaltet, so demonstriert das erste selbständig gearbeitete Werk einen anderen eigenen Umgang mit den Punzierungen. Unterschiede bestehen in der Hinterlegung der Kreisbänder mit gerade verlaufenden Linierungen und der Hinzufügung floraler Anhänger. Die gefächerten Blattanhänger wurden auch an allen Tafeln des Veronikameisters regelmäßig verwandt und dienten hier entweder als Anhänger von Bogenreihen an Nimbenverzierungen (Kat. Abb. 69, 75) oder zu dreiteiligen Blattwedeln zusammengestellt zur Auszeichnung der Kreuznimben (Kat. Abb. 76), aber nur am Altar aus St. Laurenz als Anhänger der Randpunzierung<sup>127</sup>.

Hinzu kommt, daß die Nimben zwar nach dem gleichen Schema, aber deutlich weniger aufwendig verziert wurden. Vor allem fehlen die typischen Schmuckmotive der Schriftbänder, die hier durch einzelne ausgesparte Romben ersetzt wurden. Nur an zwei Nimben der Szene mit der Himmelfahrt Christi wurden die Nimbenkonturen mit Dreipunkten aus kleinen Kreisstempeln besetzt. Diese Verzierung blieb unvollständig und es scheint, als ob etwas ausprobiert, aber nicht für geeignet befunden wurde (Kat. Abb. 80).

Gleichzeitig mit der großen Kreuzigungstafel und damit vor dem Altar aus St. Laurenz wird die Entstehung der kleinen Notgottes-Tafel (Kat. Nr. 17) angenommen, die im Laufe der Stilkritik kontroverse Zuschreibungen erhielt. Stange sah weder überzeugende Zusammenhänge mit Werken des Veronikameisters noch anderen kölnischen Tafeln dieser Zeit und schrieb sie Konrad von Soest zu. Pieper, der sie als Frühwerk des Meisters der Heiligen Veronika beurteilte, versuchte die Notgottes-Tafel mit zwei Flügelbildern aus der Gemäldegalerie in Dessau in Verbindung zu bringen. Zuletzt wies Zehnder diese Zusammenstellung auch aufgrund der nicht übereinstimmenden Punzmuster zurück und ordnete sie versuchsweise dem Oeuvre des Meister von St. Laurenz zu.<sup>128</sup>

---

<sup>127</sup> Schlecht erhaltenen Punzierung wurde nachträglich in dunkler Farbe nachgezogen, Korrekturen folgen den ursprünglich vorgegebenen Punzierungen.

<sup>128</sup> Zehnder 1990, S. 491 - 494.

Auch dieses Täfelchen zeigt das bekannte schlichte Musterband aus gereihten Kreisstempeln, aber entsprechend dem kleinen Format der Tafel in verkleinertem Maßstab (Kat. Abb. 77). Auch wurde der Raum zwischen den gereihten Kreisen mit Linierungen, also gerade verlaufenden Punktlinien hinterlegt, wie bereits als Unterschied zu den Parallelschraffuren beim Veronikameister auch an den Tafeln des Laurenz-Altars festgestellt werden konnte. Neben einem winzigen Einzelpunktstempel wurden wieder mit einem Rädchen mit 9 Abdrücken pro cm und einem Kreisstempel von 0,3 cm Durchmesser Werkzeuge genutzt, die in das ermittelte Repertoire der Gruppe passen. Die Nimben sind nach bekanntem Schema gestaltet, aber ohne Schmuckmotive und mit ausgesparten Romben im Stil des Laurenzmeisters versehen (Kat. Abb. 78). Auffallend sind die dreiteiligen Blütenzweige der beiden Kreuznimben. Dieses Motiv kennzeichnet ebenfalls den Nimbus des Christuskindes an der einer kleinen Marientafel, die wiederum in engem Zusammenhang mit dem Altar aus St. Laurenz gebracht wird (Kat. Abb. 83).

Die Darstellung der Maria im Paradiesgarten besitzt eine Randpunzierung, die von dem üblichen einfachen Musterband weiter entfernt ist. Sie besteht aus gerädelten Linien, und einem Musterband, bei dem der Hintergrund glatt belassen und Kreis- mit Einzelpunktstempeln kombiniert wurden. An die unterste Linie sind Dreipunkte aus Kreisen mit eingestelltem Punkt angehängt (Kat. Abb. 82). Parallelen dazu bilden die Werkzeugkombination von Dreipunktformationen aus kleinem Kreis mit eingestelltem Punkt am Triptychon des Veronikameisters (Kat. Abb. 66) und das Musterband des Berliner Triptychons des älteren Meisters der Hl. Sippe (Kat. Abb. 95). Die Nimbengestaltungen entsprechen im Ganzen mit umlaufendem Perlband, ausgesparten Buchstaben und Romben den Arbeiten des Laurenzmeisters.

Ebenfalls weiter von der Ornamentik des Veronikameisters entfernt sind die Punzierungen an den Tafeln des Passionsaltars (Kat. Nr. 20), der heute zu den älteren Produktionen des Laurenzmeisters um 1425/30 gezählt wird. Die Punzierungen sind in einigen Punkten außergewöhnlich. Bestimmte Gestaltungsformen stimmen mit denen des Laurenzmeisters überein, wie Nimbenproportion und -aufteilung, doch fällt im Vergleich die unsaubere Ausführung auf. Die Strukturierung der Schriftbänder ist chaotisch, die Schriftzeichen oft windschief (Kat. Abb. 88) und bei der Ölberg-Szene ist beim Nimbus des Evangelisten Johannes ein Schreibfehler entstanden (*sancta johannes ewang*, Kat. Abb. 85).

Rätselhaft ist auch die unsystematische Verwendung unterschiedlicher Musterbänder. Alle Szenen des linken Altarflügels und die beiden unteren Tafeln des rechten Flügels sind mit einer Randborde aus gerädelten Linien, einem Musterband aus Kreisstempel und ausgesparter Rombe im Wechsel auf schraffiertem Grund sowie einer abschließenden gotischen Arkatur mit blattähnlichen Anhängern aus je drei Dreipunkten versehen (Kat. Abb. 87). Die drei oberen Szenen des rechten Flügels zeigen hingegen ein Musterband aus gereihten Kreisstempeln mit umlaufendem, aus Einzelpunkten zusammengesetztem Punktring im Wechsel mit Vierpunktmotiven (Kat. Abb. 90).<sup>129</sup> Bis auf die Musterbänder stimmen die übrigen Gestaltungselemente überein. Eine Differenzierung der Ornamentik wurde aber, wie Vergleichsbeispiele aus dieser Zeit beweisen, nur zur Hervorhebung der Mitteltafel eines mehrteiligen Altares vorgenommen (Sippenaltar, Marientriptychon aus Berlin).

Die lange Zeit umstrittene Zuschreibung wurde zuletzt von Zehnder ausführlich diskutiert, der den Maler des Altars schließlich mit dem Urheber der Tafeln aus St. Laurenz gleichsetzte. Unter dieser Voraussetzung läßt sich eine Entwicklung von den frühen Tafeln, bei denen Muster des Veronikameisters noch in höherem Maße zitiert werden, aufzeigen bis hin zu den späten Passionstafeln, die eine eigene, an anderen zeitgenössischen Vorbildern orientierte Ornamentik präsentieren. Die Kombination aus Kreisstempeln und ausgesparten Romben im Wechsel ist beispielsweise typisch für die Arbeiten der Gruppe um den etwa zeitparallel arbeitenden älteren Meister der Heiligen Sippe (Kat. Nr. 22 - 24).

In gleichem Maße wie bereits Zehnder die Unterschiede der Passionstafeln zum Laurenzaltar in der fortgeschrittenen Stilentwicklung und der Beteiligung der Werkstatt erklärte, lassen die Unregelmäßigkeiten der Punzierungen auf andere ausführende Hände schließen.

#### **II. 2. 4. Zum älteren Meister der Heiligen Sippe**

Im Vergleich zu den bisher besprochenen Arbeiten sind für die Werkgruppe um den älteren Meister der Heiligen Sippe Randpunzierungen mit einem alternierenden Kreis-Rombenmuster und Blütenanhängern kennzeichnend. Sie erscheinen sowohl an dem namengebenden Altar

---

<sup>129</sup> Die Kombination von Kreis und umlaufendem Punktring wurde von den spätgotischen Werkstätten der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts aufgegriffen, wobei die Punkte nicht mehr einzeln eingeschlagen, sondern mit einem speziellen Werkzeug hergestellt wurden, vgl. Kapitel zum Werkzeugrepertoire.

des führenden Meisters, dessen Tätigkeit um 1410 bis um 1440 angesetzt wird, als auch am Darmstädter Triptychon und dem Passionsaltar, der einem Werkstattmitarbeiter des Sippenmeisters zugesprochen wird (Kat. Nr. 22, 23, 24).

Der Sippenaltar zeigt an der Mitteltafel die Randpunzierung aus einem von gerädelten Linien eingefassten Musterband mit alternierenden Kreisstempeln und ausgesparten Romben auf strukturiertem Grund, durch den der Formverlauf der glatt belassenen Ornamente betont wird (Kat. Abb. 106). Einer in halber Breite des Musterbands folgenden gerädelten Linie sind im Wechsel zwei verschiedene florale Motive, eine Blüte aus drei zentralen Kreisstempeln und spitz zulaufenden Blättchen und eine spiralartig gedrehte Blüte, angehängt. An den Flügelszenen wurden kleine, an glatt belassenen Bändern aus gerädelten Linien hängende Blüten sichtbar, die aus jeweils einem zentralen Kreisstempel und Dreipunktombinationen zusammengesetzt wurden (Kat. Abb. 107). Unklar ist die Funktion der gerädelten Linien, die nur den Hintergrund der Heimsuchungsszene ansatzweise durchziehen (Kat. Abb. 108).

Zur Umzeichnung ungeeignet, aber auf dem Foto deutlich sichtbar sind die von mehreren geritzten Ringen eingeteilten Nimbenpunzierungen mit umlaufender Perlverzierung, Schriftbänder mit strukturiertem Grund und glatt belassenen Buchstaben und abschließenden einfachen Bogenreihen. Die Nimben der Mitteltafel sind mit einem zusätzlichen Musterband aus gereihten Kreisstempeln verziert.

Die von vielen geritzten Ringen unterteilten Nimben der beiden kleinformatischen Triptychen des älteren Sippenmeisters in Berlin (Kat. Abb. 95, 96, 97) und Darmstadt (Kat. Abb. 99, 100, 102-104) zeigen dagegen ausschließlich Schriftbänder mit glatten Hintergründen und strukturierten Buchstaben.<sup>130</sup> Die Randborde des Darmstädter Altärens zeigt wieder das Kreis-Romben-Muster (Kat. Abb. 101) im Gegensatz zu dem Berliner Altar, dessen Ornamentik, wie bereits erwähnt, Ähnlichkeiten mit Werken des Laurenzmeisters aufweist (Kat. Abb. 95). Diese Beobachtung stimmt mit der Beurteilung Stanges überein, der das Triptychon in die Anfangszeit der künstlerischen Aktivität des älteren Sippenmeisters setzte und stilistische Parallelen zu Werken des Veronika- bzw. Laurenzmeisters hervorhob.<sup>131</sup>

---

<sup>130</sup> Diese Gestaltung war, wie die kleinformatischen Werke des Laurenzmeister beweisen, nicht zwingend erforderlich. Ein Wechsel der kontrastierenden Gestaltungsformen wurde auch vom Passionsmeister und vom Veronikameister bei dicht aneinanderliegenden Nimben genutzt.

<sup>131</sup> Stange DMG, III, S. 76.

Blütenanhänger wie Nimbengestaltung verbinden das Berliner Triptychon letztlich engstens mit dem Darmstädter Altärchen und unterstützen die bestehende Zuschreibung.

Das charakteristische Kreis-Romben-Band zeichnet auch das Triptychon des Meisters der Passionsfolgen aus, ist aber im Vergleich weniger akzentuiert gearbeitet (Kat. Abb. 109, 113, 114). Die Blütenanhänger stimmen dagegen exakt mit denen des Sippenaltars überein. Das spezielle Motiv zur Kennzeichnung der Kreuznimben findet ebenfalls seine genaue Parallele am Darmstädter Altärchen des älteren Sippenmeisters (Kat. Abb. 103 u. 118). Die vielfach von konzentrischen Ringen geteilten und aufwendig punzierten Nimben verbinden dieses Triptychon weiterhin enger mit dem des Kirchsahrer Meisters aus dem Kölner Wallraf-Richartz-Museum (Kat. Abb. 115, 116 u. 120), das Wallrath ausdrücklich der Gruppe des älteren Sippenmeisters zuwies: „..Die Verwandtschaft geht bis in die übereinstimmenden Punzierungen des Goldgrundes...“.

Ein Vergleich der Randpunzierungen macht deutlich, daß sich die festgestellte Übereinstimmung auf das Gruppenkennzeichen, die Blütenanhänger, beschränkt (Kat. Abb. 119). Das Musterband nimmt zwar die geometrischen Formen von Rombe und Kreis auf, doch sind die Formen hier aus einzelnen Kreis- und Punktpunzen zusammengesetzt und zusätzlich von schraffierten Pendentifs gerahmt. Der Hang zu komplexer Verzierung setzt sich in der Gestaltung der Nimben fort, die von vielen geritzten Nimbenringen geteilt und von Reihen aus Kreisstempeln und Perlbändern besetzt sind (Kat. Abb. 120, 122). Ungewöhnlich sind hier einige Buchstaben, bei denen vor allem die Schriftzeichen "A" und "M" auffallen und sich von den Formen der Gruppe um den Veronikameister unterscheiden.

Die Buchstaben der Schriftbänder am Altar des Kirchsahrer Meisters erscheinen immer ausgespart auf schraffiertem Grund, wobei nur die der Flügeltafeln deutliche Vorritzungen aufweisen, die Schriftzeichen der Mitteltafel zeigen dagegen keine geritzte Markierungen. Diese detaillierte Vorskizzierung läßt auf eine Arbeitsteilung schließen, bei der die Punzierung der Flügeltafeln offensichtlich von einem weniger geübten Werkstattmitarbeiter ausgeführt wurde.

Im Gegensatz zu Zehnder, der das Triptychon zuletzt mit dem Flügelaltar in Kirchsahr einem, über das Werkstatt-Niveau herausragenden Meister zuschrieb, war Wallrath nicht der

Meinung, daß die stilistischen Unterschiede eine Trennung der Malerhände innerhalb der Gruppe des älteren Meisters der Hl. Sippe erlaubten. Die Punzierungen sprechen dafür, daß ein mit der Werkstattpraxis vertrauter Maler die werkstatteigenen Muster in seinem Sinne variierte. Die Nimbenpunzierungen bezeugen zudem eine enge Verbindung mit dem Altar des Meisters der Passionsfolgen.

Im Überblick zeichnen sich die Punzierungen der Gruppe um den älteren Meister der Heiligen Sippe durch ein auffallend einheitliches Werkzeugrepertoire aus. Die Größen der genutzten Geräte, bei denen es sich durchgehend um zwei verschiedene Kreisstempel von 0,2 und 0,5 cm Durchmesser sowie einem Rädchen von 9 Abdrücken pro cm handelt, stimmen an allen fünf untersuchten Arbeiten überein, so daß eine Identität der Stempel nahegelegt wird. Die konsequente Verwendung gleicher Werkzeuge unterscheidet die Gruppe von dem uneinheitlichen Werkzeuggebrauch des Veronika- und Laurenzmeisters. Gleiche Formen und Größen finden sich aber auch hier. Ornamentale Verbindungen zwischen Laurenz- und Sippenmeister bestehen in der Verwendung des Kreis-Romben-Musters, unterscheiden sich aber in der Ausführung.

Die Musterkombination gehörte zum traditionellen Ausstattungsrepertoire verschiedener Kunstgattungen und läßt sich bereits als Randleistenverzierung einer Miniatur aus dem Graduale von Johannes von Valkenburg von um 1299 nachweisen oder bei der Rahmung des Berliner Diptychons mit kreis- und rombenförmigen Aussparungen für die ehemals eingelassenen Edelsteine.<sup>132</sup> Die Übernahme bzw. Wiederaufnahme des Musters für die Punzierungen von Randborden fand beim Meister von St. Laurenz und dem Meister der Hl. Sippe nahezu gleichzeitig statt.

## **II. 2. 5. Zum Meister des Gereon-Altars**

In den Umkreis der Werkgruppen aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts gehört auch der sog. Meister des Gereon-Altars. Die Nimbenpunzierungen des namengebenden Altars wurden im Stil des Veronikameisters gestaltet: die Nimben mit umlaufenden Ornamentbändern,

---

<sup>132</sup> Vor Stefan Lochner 1974, Abb. S. 69.

Perlverzierungen, Schriftbändern und gotischen Bogenreihen mit Blattanhängern folgen im Prinzip der großen Kreuzigungstafel des Veronikameisters aus dem Wallraf-Richartz-Museum (Kat. Abb. 55-66 u. 133-139).<sup>133</sup>

Die typischen stilisierten floralen Schmuckornamente der Schriftbänder finden sich am Altar aus St. Gereon ebenso wieder, wie das gefächerte Blattornament. Eine stärkere Tendenz zum Dekorativen äußert sich in der feinen Strukturierung der Stoffmuster mit Hilfe eines bogenförmigen Werkzeugs und der zusätzlichen Punzierung von Gewandborden, ein Merkmal, das auch A. Stange zur Charakterisierung des Gereonmeisters im Vergleich zum Meister der Hl. Veronika herausstellte: "Auch er kommt vom Veronikameister her, aber er hat anders von ihm angenommen. Seine Figuren sind schlank und zierlich und haben trotz ihrer maßstäblichen Größe etwas Spielerisches, etwas vom Kleinkunstwerk...,stets ist diese Kunst sehr reizvoll und geschmackvoll, aber sie ist auch nur auf Augenweide und dekorative Zierde ausgerichtet."<sup>134</sup>

Weniger aufwendig, aber ebenfalls im Stil des Veronikameisters wurden die Heiligenscheine der Votivtafel der Familie Rost von Cassel punziert (Kat. Abb. 127, 128, 130-132). Andererseits wurde hier eine für diese Gruppe ungewöhnliche Randpunzierung aus gerädelter Linie und angehängten Blüten eingesetzt, die wiederum mit den kennzeichnenden Blütenmotiven der Sippenmeister-Gruppe korrespondieren (Kat. Abb. 129). Auffälliger Unterschied zur Arbeitspraxis der beiden führenden Kölner Werkgruppen des Weichen Stils ist, daß ein Gebrauch der sonst regelmäßig eingesetzten Kreisstempel nicht festgestellt werden kann. Alle vorkommenden runden Formen an beiden Werken des Meisters des Gereon-Altars wurden mit feinem, dicht hintereinander eingeschlagenen Einzelpunktstempel umrandet.

## **II. 2. 6.        Ausgewählte Werke der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts**

Im Folgenden werden einige Werke besprochen, die insgesamt zur Kölner Malerei gezählt werden, deren Zuschreibungen aber problematisch sind. Diskutiert werden die beobachteten

---

<sup>133</sup> Hier wie dort sind keine Randpunzierungen vorhanden.

<sup>134</sup> Stange DMG, III, S. 68.

Parallelen und Abweichungen zu den bisher herausgearbeiteten Gestaltungsgewohnheiten der führenden Kölner Werkstätten des Weichen Stils.

### **II. 2. 6. 1. Kreuzigungstafel, Berlin**

Die Kreuzigungstafel mit Heiligen aus dem Bode Museum in Berlin (Kat. Nr. 32) wurde zuletzt einem Kölner Konrad-von-Soest-Schüler um 1430 zugeschrieben mit dem Hinweis, es handele sich vermutlich um den Meister des Gereonaltars.<sup>135</sup> Das Werk stammt aus der St. Petri Kirche in Benz auf der Insel Usedom. Stange vermutete einen Wandermaler als Urheber des Bildes, der an verschiedenen Orten gelernt und unterschiedliche Einflüsse verarbeitet hat und definierte diesen Meister als einen Konrad von Soest Schüler in Lübeck, bzw. später als den zweiten Konrad von Soest Schüler, der etwa von 1420 - um 1450 tätig war.<sup>136</sup>

Die Punzierungen dieser Tafel wirken fremdartig. Die Nimben werden von mehreren geritzten Ringen durchzogen, die mit gereihten unterschiedlich großen Kreis- oder Punktstempeln besetzt sind (Kat. Abb. 150). Dicht gereichte Dreipunktmotive umlaufen die Nimbenkonturen. Die Schriftbänder zeigen konsequent strukturierte Schriftzeichen und verschiedene florale und geometrische Ornamente auf glatt belassenem Grund. Die Randpunzierung aus gerädelten Linien, Ringstempeln und ausgesparten Rauten auf schraffiertem Grund und anschließender gotischer Bogenreihe mit Dreipunktanhängern erinnert im Aufbau und der Kreis-Rauten-Ornamentik an die Randpunzierungen des älteren Kölner Sippen- bzw. Laurenzmeisters aus den 30er Jahren des 14. Jahrhunderts (Kat. Abb. 149).

Ungewöhnlich sind zum einen die Ornamente der Schriftbänder sowie die durchgängige Gestaltung mit strukturierten Schriftzeichen auf glattem Grund und die Kennzeichnung des Kreuznimbus (Kat. Abb. 153). Zum anderen fällt die völlig andersartige Gestaltung des Schriftzeichens "S" auf, das in dieser Form an keiner anderen Kölner Tafel festzustellen war (Kat. Abb. 151, "Sta"). Die Anzahl der genutzten Werkzeuge übersteigt mit 6 verschiedenen Punzen den Durchschnitt. Das Formenrepertoire von Rädchen, Kreis und Punktstempeln entspricht zwar dem bisher ermittelten der Kölner Werkstätten der ersten Jahrzehnte des 15.

---

<sup>135</sup> R. Michaelis, Deutsche Gemälde. 14. - 18. Jahrhundert, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Katalog, III, Berlin 1989, S. 67.

<sup>136</sup> Stange DMG, III, S. 204; Stange Verz., I, Nr. 624.

Jahrhunderts, unterscheidet sich aber entschieden von den beiden anderen Tafeln des Meisters des Gereon-Altars. Eine solche radikale Veränderung des Ornamentvokabulars innerhalb einer Werkstatt konnte sonst nicht festgestellt werden und spricht gegen diese Zuschreibung.

## **II. 2. 6. 2. Kalvarienberg des Westfälischen Meisters in Köln**

Die Tafel des großen Kalvarienbergs aus dem Wallraf-Richartz-Museum in Köln (Kat. Nr. 30) wird der Werkstatt des sog. Westfälischen Meisters in Köln zugeschrieben, bei der noch ungeklärt ist, „..ob die Mitarbeiter in dieser Werkgruppe von Hause aus Kölner, die in Westfalen beeinflusst wurden, oder Westfalen, die sich der Kölner Kunst eng anschlossen, waren...“, wobei „..die Dominanz bestimmter Bildtypen, Farbgestaltungen, Kompositionen und Details..“ eher auf „..nach Köln gewanderte Westfalen..“ weisen ließen.<sup>137</sup>

Der Kalvarienberg besitzt prinzipiell die zeittypischen Gestaltungselemente der Kölner Tafeln aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Punziert wurden die Nimben, die Bildränder, die Flügel der gemalten Engel und einzelne Wolkenmotive. Die Proportionen der Nimben sind im Vergleich aber leicht verändert, die breiteren Schriftbänder bleiben bis auf die ausgesparten Romben und umlaufende Perlbander schmucklos, die Stempelungen wurden weniger dicht aneinandergesetzt (Kat. Abb. 143-145). Das florale Kreuznimbenmotiv erreicht entgegen der üblichen Praxis gerade den oberen Abschluß des Schriftbandes (Kat. Abb. 146).

Die aus Einzelpunkten zusammengesetzten Blüten der Randborde (Kat. Abb. 142) lassen sich mit keinem anderen Motiv vergleichen, aber der Verzicht auf ein Musterband und die Hängung der Blüten an eine gerädelte Linie ist auch an anderen Kölner Tafeln belegt (Rostscher Altar, Bilderfolge Berlin). Weiterer Unterschied zur geläufigen Werkstattpraxis der beiden großen Kölner Werkstattkreise um den Meister der Heiligen Veronika und den älteren Meister der Heiligen Sippe ist der eingeschränkte Werkzeuggebrauch, der sich auf zwei Einzelpunktgrößen und das sehr feine Punzierungsradchen, das anstelle der sonst gezählten 8 - 10 Abdrücke pro cm 15/16 Abdrücke produzierte, beschränkt.

---

<sup>137</sup> Zehnder 1990, S. 543.

### II. 2. 6. 3. Kalvarienberg der Familie Wasservass

Das schmale aus gerädelten Linien hergestellte Flechtband, das den Goldgrund der Tafel mit dem sog. Wasservass'schen Kalvarienberg umläuft (Kat. Nr. 31), entspricht nicht dem gewohnten Formenrepertoire der führenden Kölner Werkstätten aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Die goldenen Nimben wurden hier glatt belassen. Nur die Bildränder tragen Punzierungen und die Schrägen des originalen Rahmens, die mit großen Sternornamenten bestückt sind (Kat. Abb. 148).

Die komplexen Ornamente wurden aus verschiedenen Einzelementen, die jeweils mit Hilfe einfacher Kreis und Punktstempel gefertigt wurden, zusammengesetzt, eine Technik, die für Kölner Verhältnisse ausgesprochen ungewöhnlich ist. Aufwendige Ornamente wurden sonst zeichnerisch behandelt, d. h. Umrisse und Binnenangaben wurden mit feinen Punktierungen angegeben. Der Punktstempel übernahm hierbei die Funktion eines Zeichenstiftes und erlaubte eine weitgehend freie Gestaltung beliebiger Ornamente. Aus vorgegebenen Elementen zusammengesetzte Motive finden sich hier nur ansatzweise: die aus drei verschiedenen Werkzeugen gebildeten Kreisornamente an Tafeln der Gruppe um den Meister des Marienlebens (Kat. Abb. 238) oder die aus Kreis- und Einzelpunkten bestehenden rombenförmigen Ornamente am Altar des Meisters des Kirchsaaher Altars (Kat. Abb. 119) sind z. B. solche Ausnahmen, die aber bei weitem nicht mit der Komplexität des Sternornamentes gleichgesetzt werden können.

Technik und Motiv weisen auf einen entfernten Ursprungsort. Die Kombination von vielen einzelnen Motivpunzen zu großen Ornamentformationen ist ein Kennzeichen von sienesischen Tafelbildern des Trecento. Die konzentrische Gruppierung von Stempelabdrücken und die symmetrische Formierung der Punzen wurde von M. Frinta zur Charakterisierung der Nimbenverzierung an Tafeln Pietro Lorenzettis hervorgehoben.<sup>138</sup> Diese Art der Ornamentierung übernahmen auch andere sienesische Meister. So zeigt eine Tafel des Malers Lippo Memmi mit der Schutzmantelmadonna aus der Kathedrale von Orvieto beispielsweise ein Sternmotiv, das dem des westfälisch/kölnischen Meisters

---

<sup>138</sup> M. Frinta, Deletions from the Oeuvre of Pietro Lorenzetti and Related Works by the Master of the Beata Umilita, Mino Parcis da Siena, and Jacopo di Mino del Pellicciaio, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 22, 1976, S. 271-300, S. 272: "The concentric grouping of the punched impressions into symmetrical clusters in the main halo is characteristic of Lorenzetti."

ausgesprochen nahe kommt (Textabb. 10 u. 11).<sup>139</sup> Allerdings wurden an dem Kalvarienberg nicht jene für die Trecento Punzierung typischen komplex ornamentierten Motivpunzen eingesetzt, sondern mit Hilfe der üblichen einfachen Werkzeuge wie Kreis-, Punktstempel und Rädchen, imitiert.

Die verschiedenen Zusammenhänge dieser Tafel mit italienischer Malerei wurden neben westfälischen, niederländischen und französischen Vorbildern in der einschlägigen Literatur häufig herausgestellt.<sup>140</sup> Die Punzierung des Rahmens ist ein weiteres Indiz für eine Orientierung an italienischen Gestaltungskonventionen, doch weisen die festgestellten Unterschiede in Technik und Einsatz der Verzierung nicht auf unmittelbaren Kontakt mit italienischen Werkstätten hin. Das umlaufende Flechtband scheint ebenfalls außerkölnischen Traditionen zu folgen, deren Ursprung beim heutigen Stand der Forschung noch nicht identifiziert werden kann. Die punzierten Flechtbänder an den Tafeln des 1403 entstandenen Wildunger Altars von Konrad von Soest könnten auf eine in Westfalen beheimatete Gestaltungskonvention hinweisen.<sup>141</sup>

#### **II. 2. 6. 4.    Aposteltafel, Nürnberg**

Die Aposteltafel aus dem Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg (Kat. Nr. 33) zeigt alle Bestandteile einer Nimbenverzierung, die eine Zugehörigkeit zur Gruppe um den Veronikameister unterstützt. Die Tafel wurde von Stange dem Meister von St. Laurenz zugeordnet und später aufgrund der mangelnden Beziehung zum namengebenden Werk des Meisters wieder abgesprochen und auf um 1410 datiert.<sup>142</sup> Die schlichten Nimbenverzierungen mit unregelmäßig schraffierten Schriftbändern und einfachen abschließenden Bogenreihen mit gefächerten Blattanhängern (Kat. Abb. 155, 156) stehen den Punzierungen des Passionsaltars des Meisters von St. Laurenz (Kat. Abb. 92) jedoch besonders nahe, der heute als ein Spätwerk des Malers von um 1425/30 angesehen wird. Die knapp angegebenen floralen Anhänger nehmen zudem die Formen der gefächerten Blätter auf, die in seinem Ornamentrepertoire häufig auftreten.

---

<sup>139</sup> J. Polzer, A contribution to the early chronology of Lippo Memmi, in: *La Pittura nel XIV e XV secolo. Il contributo dell'analisi tecnica alla storia dell'arte*, 1983, S. 237 - 251, Abb. 4.

<sup>140</sup> Zehnder 1990, S. 485 - 491.

<sup>141</sup> A. Engelbrecht, *Conrad von Soest. Ein Dortmunder Maler um 1400*, Dortmund 1995, Abb. S. 65.

<sup>142</sup> Goldberg/Scheffler 1972, S. 128 - 131.

## **II. 2. 6. 5. Bilderfolge, Berlin**

Die Berliner Tafel mit den 35 Szenen der Heilsgeschichte (Kat. Nr. 29) wird mit dem Meister der Kleinen Passion in Verbindung gebracht, der neben dem Meister der Heiligen Veronika um und nach 1400 in Köln tätig war. Die einzelnen kleinen Tafeln zeigen eine Randpunzierung aus gerädelter Linie und an gegenständig beblätterten Stengeln hängenden Blüten aus zentralem Kreisstempel mit je drei Dreipunktmotiven (Kat. Abb. 141).

Die Nimben sind nicht punziert, sondern zeigen dunkelfarbige Nimbenkonturen und -ringe, sowie jeweils eine einfache abschließende Bogenreihe. Die Kreuznimben werden von roten, teilweise über die Nimbenkontur hinausweisende Strahlenbündel angegeben. Die Kombination von punzierter Randborde und bemalten Nimben ließ sich bislang nur an dieser Tafel beobachten und könnte durch das kleine Format der vielen Einzelszenen erklärt werden, bei der beschriftete punzierte Nimben arbeitstechnisch einige Schwierigkeiten bereitet und insgesamt zu dominant gewirkt hätten.

Die nur an gerädelten Linien hängenden Blüten ohne vorausgehendes Musterband finden sich auch am Rostschen Altar des Meisters des Gereon-Altars (Kat. Abb. 126, 129) und dem großen Kalvarienberg des westfälischen Meisters in Köln (Kat. Abb. 142), aber genau mit dieser Blütenform an den Flügelszenen des Sippenaltars (Kat. Abb. 108). Die spezielle Dreipunktkombination erscheint ohne zentralen Kreisstempel auch als Anhänger der gotischen Arkatur an der Randpunzierung des Passionsaltars vom Meister von St. Laurenz (Kat. Abb. 87). Das Auftreten des Ornaments an Werken aus der Zeit um 1420 bis um 1425/30 spricht für eine spätere Datierung der Tafel, die auch Petra Meschede durch die besonders enge Beziehung zum Oeuvre des Meisters von St. Laurenz begründete und mit um 1420/25 ansetzte.<sup>143</sup>

## **II. 2. 6. 6. Vera-Icon, Köln**

Eine eindeutige Zuschreibung der um 1400/1410 entstandenen Vera-Ikon Tafel (Kat. Nr. 28) ist bislang nicht erfolgt. Die Händescheidung von Veronikameister auf der einen und dem

---

<sup>143</sup> Meschede 1994, S. 42.

Meister von St. Laurenz auf der anderen Seite scheint aufgrund der gleichgewichtigen Bezüge zum Oeuvre beider Meister nicht möglich.

Die Randpunzierung entspricht im Ganzen der Gestaltungskonvention der Gruppe um den Meister der Hl. Veronika (Kat. Abb. 140). Der glatt belassene Goldgrund unterscheidet das Band aber von den typischen Musterborden der eigenhändigen Werke des Veronikameisters mit gereihten Kreisen auf schraffiertem Hintergrund. Die ausgesparten goldenen Ornamente der Kreuznimbilverzierungen zitieren jenes feinteilige Blütenmuster an Tafeln des Meisters der Heiligen Veronika, das an der großen Kreuzigungstafel, dem Londoner Veronikabild und in ebenfalls gemalter Form an der Münchener Veronikatafel verwandt wurde, aber an keiner Tafel des Meisters von St. Laurenz weder gemalt noch punziert, nachgewiesen werden konnte.

## **II. 3. Die Punzierungen an Tafelbildern der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts**

### **II. 3. 1. Zur Lochner Nachfolge**

Die Nähe der Punzierungen an drei Werken, die in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts datiert werden, zum Ornamentvokabular Stefan Lochners (Kat. Nr. 34 - 40) ist unverkennbar. Die kleinformatische Kreuzigung aus dem Hessischen Landesmuseum in Darmstadt (Kat. Nr. 41), die sog. "Dombildkopie", deren Tafeln in Köln und Nürnberg aufbewahrt werden (Kat. Nr. 43, 44) und zwei Fragmente eines Altars mit Szenen aus der Kreuzlegende im Westfälischen Landesmuseum in Münster (Kat. Nr. 42) zeigen nicht nur in der Präsentation von üppigen floralen Musterbändern und dem Verzicht auf Beschriftung der Nimbenebenen Parallelen zu Lochner, sondern auch in spezifischen Ornamentdetails wie den im Wechsel aneinandergesetzten Blütenrosetten und Blatzweigen, Kreuzsternen oder Tropfenmotiven (Kat. Abb. 202-205).

Das Musterrepertoire erscheint hier jedoch reduzierter, weniger abwechslungsreich und verspielter. Auf die für Lochner typischen Strahlenkränze der Blütenrosetten, die gereihten Kreisformen oder Vogel motive wurde generell verzichtet. Verschieden geformte Blütenrosetten aus runden, spitz zulaufenden oder gefederten Blättchen und ebenso variabel

gestaltete vierteilige und meist in Schwüngen verlaufende Blatzweige wurden in der Regel im einfachen Wechsel dicht aneinandergereiht, ohne daß Regelmäßigkeiten im Sinne eines Musterrapportes entstanden.

Der Kölner Meister um 1460 übernahm zwar für seine sog. "Dombildkopie" nachgewiesenermaßen Szenen aus dem Altar der Stadtpatrone von Stefan Lochner, aber nicht die flächendeckende Hintergrundpunzierung des Originals. Die drei erhaltenen und teilweise stark im Goldgrund verriebenen Altarfragmente präsentieren florale Musterbänder an den Bildrändern und Nimben (Kat. Abb. 206-226). Die Randborden werden von gerädelten Doppellinien begrenzt und zum Bildinnern von Bogenreihen mit eingestellten Pendentifs und dreiteiligen kleinen lilienartigen Blütenanhängern abgeschlossen, die an der Tafel mit dem Hl. Gereon aus dem Nationalmuseum in Nürnberg im Vergleich zu den Kölner Bildern insgesamt akzentuierter gestaltet wurden. Die an den drei Kölner Tafeln eingefügten Ornamentfelder mit Tropfen, geflammten Strahlen oder Kreuzsternen kommen darüber hinaus beim Nürnberger Bild, dessen rechter Bildrand jedoch komplett beschnitten ist, nicht vor. Der Heiligenschein der Christusfigur bei der Anbetungsszene trägt eine umlaufende Perlverzierung, die von blütenartigen Ornamenten unterbrochen wird und einen umlaufenden Strahlenkranz (Kat. Abb. 214). Für die anderen Heiligennimben wurden ausschließlich Blüten und Blatzweige zu Ornamentbändern kombiniert, die von zwei bzw. drei punktierten Linien flankiert und von einfachen Bogenreihen abgeschlossen werden (Kat. Abb. 213, 219, 226). Mit den großen geflammten oder einfachen Strahlenkränzen wurde wieder ein von Lochner eingeführtes Gestaltungsprinzip aufgenommen (Kat. Abb. 187-193).

In der gleichen Tradition steht die Punzierung zweier Tafeln eines ehemaligen Altars mit Szenen aus der Kreuzlegende, die im Landesmuseum in Münster verwahrt werden. Die aufgrund der Bildkomposition nur in geringem Maße vorhandene Randpunzierung zeigt ein florales Musterband, das aus den bereits bekannten Elementen zusammengestellt wurde (Kat. Abb. 202 - 205). Vor allem der hier präsentierte Zweig mit den länglichen, spitz zulaufenden Blättchen kommt genau so an den Tafeln des Kölner Meisters um 1460 häufiger vor (Kat. Abb. 205, 209).

Neu sind Blütenrosetten, die aus dickeren Einzelpunkten zusammengesetzt wurden. Die Musterbänder werden von einer bzw. drei gerädelten Linien und einer vierten geritzten Linie

flankiert. Eine weitere geritzte Hilfslinie markierte offenbar den Abschluß der anschließenden Bogenreihe mit eingestellten Pendentifs. Die kleinen floralen Anhänger wurden sorgfältig definiert: ein Ring, der einen tropfenförmigen Kern umläuft, wurde mit Blättchen bestückt, von denen das mittlere eine länger ausgezogene und geschwungene Form besitzt (Kat. Abb. 204, 205).

Dieses Detail findet sich ebenfalls an der kleinformatigen Kreuzigungstafel des Meisters von 1456 (Kat. Abb. 199-201). Das oberhalb im Halbrund abschließende Täfelchen besitzt eine Randpunzierung, die von gerädelten Linien aus zwei verschiedenen feinen Rädchen bezeichnet wurde. Sie flankieren ein Musterband, das wiederum aus den bekannten floralen und motivischen Elementen zusammengestellt wurde. Neben Blütenrosetten und Blatzweigen finden sich, wie an der "Dombildkopie" des Meisters um 1460, Ornamentfelder mit Tropfen und Kreuzsternen. Den Abschluß bilden wieder Bogenreihen mit eingestellten Pendentifs und die bereits erwähnten floralen Anhänger. Die Randpunzierung wird von einer gemalten Gloriele in der Mitte des Halbrundes unterbrochen, von der ein bis zu den Kreuzbalken reichender Strahlenkranz aus gerädelten Linien ausgeht. Der verbleibende Goldhintergrund ist mit versetzt angeordneten Ornamenten durchzogen, die in schematisierter Form die Hintergrundornamentierung des Dombildes zu zitieren scheinen (Kat. Abb. 201, 186). Die Nimben werden von mehreren schmalen Ringen umlaufen, die von Perlbändern und Bogenreihen besetzt sind. Die Anhänger der abschließenden Arkatur wiederholen die Formen aus tropfenartigen Blättchen an den Randpunzierungen der Kölner Tafeln der "Dombildkopie" (Kat. Abb. 217).

Insgesamt auffallend an den drei unterschiedlich zugeschriebenen Arbeiten, die ihre enge Anlehnung an das Formenvokabular Lochners bezeugen, sind die prägnanten Übereinstimmungen und Querverbindungen, die sich auch im Werkzeuggebrauch feststellen ließen: Neben Einzelpunktstempeln und den Rädchen, die zwischen 9/10 bzw. 17/18 Abdrücke pro cm lieferten, konnte keine andere Stempelform nachgewiesen werden. Diese Tatsache in Verbindung mit dem gemeinsamen charakteristischen ornamentalen Programm, das eine gewisse Variationsbreite im Einsatz der einzelnen Elemente beinhaltet, läßt auf eine werkstattsspezifische Gestaltungstradition schließen.

Die Punzierungen der Goldgrundseiten der "Dombildkopie" und der Darmstädter Andachtstafel folgen gleichen Mustervorlagen und unterstützen damit die von der Stilkritik angenommene Nähe der beiden Meister untereinander.<sup>144</sup> In diesem Zusammenhang erscheint die von Stange vorgenommene und von Pieper 1989 bestätigte Zuschreibung der Tafeln des ehemaligen Altars der Kreuzlegende, an den Meister der Johannes-Vision (Kat. Nr. 42) problematisch.<sup>145</sup> Die Punzierung der Bildränder entspricht ebenfalls den Verzierungen der beiden in Abhängigkeit zu Lochner stehenden Maler. Die stilistische Verbindung der namengebenden Tafel des Meisters der Johannes-Vision wurde bislang aber so gering bewertet, daß allenfalls von einer zeitlichen Lochner-Nachfolge ausgegangen wird.<sup>146</sup>

Die Punzierungen der Tafeln des Altars der Kreuzlegende sprechen dagegen für einen engen Bezug zum Meister von 1456 und dem Maler der "Dombildkopie" und letztlich für die Produktion eines Werkstattverbandes, in der mehrere Maler oder ein spezialisierter Mitarbeiter die Goldgrundornamentierungen nach werkstatteigenen Vorlagen und Werkzeugen ausführte.

### **II. 3. 2. Der Meister der Verherrlichung Mariae**

Die Stellung des Meisters der Verherrlichung Mariae "..wird im baldigen Anschluß an das Werk Stefan Lochners vor dem des Marienlebenmeisters .." liegend beurteilt.<sup>147</sup> Die schlichte Punzierung der namengebenden Tafel (Kat. Nr. 45) zeigt kaum eine Verbindung zu dem üppigen floralen Ornamenten Lochners und der Nachfolge und allenfalls noch schematisch den Aufbau der Punzierungen der Bildränder und Heiligennimben. So werden nur noch die rahmenden gerädelten Linien präsentiert, der Raum dazwischen frei gelassen und die Perlverzierungen der Lochner-Borden mit kleinen Kreisstempeln nachempfunden (Kat. Abb. 227).

---

<sup>144</sup> Zehnder 1990, S. 403: "Obwohl in der Malweise und in den Physiognomien nahe an Lochner, wirkt sein Stil doch spröde und unsicherer. Am ehesten kann er mit WRM 707-721 und dem bereits erwähnten Großen Ursulazyklus in St. Ursula in Verbindung gebracht werden."

<sup>145</sup> P. Pieper, Die deutschen, niederländischen und italienischen Tafelbilder bis um 1530, Bestandskatalog, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Münster 1986, S. 410-413: von dem Altar existieren nach Angaben der Autoren zwei weitere Tafeln, deren Aufenthalt jedoch bis dato unbekannt ist.

<sup>146</sup> Zehnder 1990, S. 330 - 334.

<sup>147</sup> Zehnder 1990, S. 400.

Interessant hieran ist der Werkzeuggebrauch. Er unterscheidet sich prägnant von Lochner und den in direkter Nachfolge stehenden Werkstätten. Dem reduzierten Ausstattungsprogramm steht ein wesentlich vergrößertes Werkzeugrepertoire von vier verschiedenen Geräten gegenüber. Neben dem feinen Rädchen von 12 Abdr. pro cm und dem Kreis von 0,2 cm Durchmesser fällt vor allem der Punktbogenstempel auf, mit dem die einfachen Bogenreihen des Mariennimbus gearbeitet wurden. Wurden die Bogenreihen bisher aus dicht hintereinander eingeschlagenen Einzelpunkten gefertigt, ermöglichte der Punktbogen die rationelle Herstellung von einfachen Bogenreihen.

Der Nachweis dieser Werkzeugform konnte im Rahmen der vorliegenden Untersuchung erstmals an einer kleinen Marientafel aus dem Kölner Wallraf-Richartz-Museum (Kat. Nr. 46) geleistet werden, die um 1460 datiert wird. Die Zuschreibungen der kleinformigen Marientafel schwankten in der früheren Forschung zwischen "Nachfolge Stefan Lochners" und "Niederrheinisch um 1460". Zuletzt wies Zehnder die Stellung des Bildes in der direkten Nachfolge Lochners zurück, brachte sie auch wegen wegen des reich punzierten Goldgrundes mit der Malerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Verbindung und hielt einen engeren Zusammenhang mit dem Meister der Verherrlichung Mariae für die wahrscheinlichste Lösung.<sup>148</sup> Die punzierte Ausstattung der Marientafel mit geometrischer Ornamentik, bei der verschiedene Kreisornamente und Einzelpunkte kombiniert und zu Musterbändern an Bildrand und Nimben formiert wurden, setzt das Bild deutlich von der namengebenden Tafel des Verherrlichungsmeisters ab (Kat. Abb. 229).

Die genutzten Werkzeuge unterscheiden sich ebenfalls wesentlich. Das Repertoire umfaßt neben dem Rädchen, einen Kreis von 0,3 cm, einen Punktbogen von 0,9 cm und einen Punktring von 0,6 cm Durchmesser. Es stimmt damit aber exakt mit dem überein, das für die Punzierungen der Marientafel aus der Berliner Gemäldegalerie (Kat. Nr. 51) ermittelt werden konnte, die dem Meister des Marienlebens zugesprochen wird.<sup>149</sup> Darüber hinaus werden die Werkzeugformen hier in gleicher Weise zu geometrischen Kreisornamenten zusammengestellt, die insgesamt typisch für die gesamte Gruppe um den Meister des Marienlebens sind (Kat. Abb. 249, 250).

---

<sup>148</sup> Zehnder 1990, S. 157f.

<sup>149</sup> Die Abdrücke des Rädchens konnten hier aufgrund der mangelhaft erhaltenen Oberfläche nicht gezählt werden.

Die folgerichtige Einordnung des Bildes in die Werkstatt des Marienlebenmeisters steht nicht im Widerspruch zur aktuellen Stilkritik. Die von Zehnder festgestellten stilistischen Bezüge des kleinen Marienbildes zur niederländischen Kunst, insbesondere zu Dieric Bouts, sind auch für den ab ca. 1460 tätigen Meister kennzeichnende Qualitätsmerkmale. Im Vergleich mit der etwas späteren Datierung des Berliner Marienbildes erscheint eine entsprechende Zuordnung der Kölner Tafel in die siebziger Jahre angemessen.

### **II. 3. 3. Die Werkgruppen um den Meister des Marienlebens**

Die Punzierungen an Werken des Meisters des Marienlebens und der mit ihm in enger Verbindung stehenden Künstler zeichnen sich durch ein weitgehend gemeinsames charakteristisches Ornamentrepertoire aus. Den Werken der Meisters des Marienlebens, der Georgslegende und des Bonner Diptychons können, wie es beispielsweise im Falle der Werkstätten des Weichen Stils möglich war, keine spezifischen Kennzeichen zugewiesen werden. Die Untersuchung der Punzierungen an Werken des Meisters der Lyversberg-Passion ergab dagegen individuelle Eigenschaften, die sie deutlich aus der Werkgruppe hervorheben.

#### **II. 3. 3. 1. Zum Meister der Lyversberg-Passion**

Die Tafeln des namengebenden Passionsaltars (Kat. Nr. 47) zeigen eine Randborde mit einem Musterband aus gereihten Kreisornamenten mit mittig gesetztem Einzelpunkt und umlaufendem Punktring, Blütenanhänger und große punzierte Nimben, die von mehreren konzentrischen Ringen unterteilt und mit Perlverzierung ausgestattet wurden (Kat. Abb. 230 - 237). Die Schriftbänder zeigen durchgehend strukturierte Buchstaben und Ornamente auf glattem Grund.

Die Werkzeugformen und -kombinationen sind insgesamt typisch für die gesamte Gruppe, aber die Messungen der Werkzeuggrößen ergaben mit 10/11 Abdücken pro cm beim Rädchen und mit 0,7 cm Duchmesser beim Punktring abweichende Werte. Das letztgenannte Werkzeug weist darüber hinaus eine charakteristische Anomalie auf. Es fehlten an diesem Stempel mehrere Zacken, so daß bei allen Abdrücken des Punktringes an bestimmten Stellen Lücken

entstanden. (Textabb. 12) Dieser gekennzeichnete Stempel konnte bislang nur an der Lyversberg-Passion nachgewiesen werden.<sup>150</sup>

Der für die Tafeln um den Meister des Marienlebens charakteristische Punktbogen erscheint an der Lyversberg-Passion nicht, alle Bogenreihen wurden aus Einzelpunkten gefertigt. Vor allem treten verschiedene Gestaltungselemente nur hier bzw. an den anderen zentralen Arbeiten des Meisters auf, der Epitaph Tafel des Stifters Tilmann Joel aus der ehemaligen Ratskapelle in Linz und dem ebenfalls dort verwahrten Marienaltar.<sup>151</sup> So erscheinen nur an diesen Tafeln des Meisters der Lyversberg-Passion jene Blütenanhänger, bei denen halbrunde florale Motive direkt auf die unterste gerädelte Linie der Randborde aufgesetzt wurden (Kat. Abb. 230). Perlbänder, die von gerädelten Linien eingefasst werden, flankieren die Musterbänder mit Kreisornamentik. Bei den Nimbenpunzierungen wurde auf auffällige Ornamentbänder verzichtet, die Proportionen insgesamt aber im Vergleich zu Tafeln der Gruppe um den Meister des Marienlebens so gewählt, daß die Schriftzeichen viel dominanter wirken (Kat. Abb. 235, 243 oder 248). Einfache Bogenreihen mit Dreipunktanhänger bilden häufig den Abschluß und dekorative große Kränze aus einfachen und geflammten Strahlen wurden als Füllungen der Nimben eingesetzt, ein Gestaltungselement, das an den übrigen Tafeln aus der Marienleben-Gruppe nicht erscheint.

### **II. 3. 3. 2. Zum Meister des Marienlebens und Umkreis**

Im Gegensatz zu den Punzierungen an den Werken des Meisters der Lyversberg-Passion zeigt die Mittel Tafel des De-Monte Triptychons (Kat. Nr. 50), die Altarflügel mit den Heiligen Barbara und Katharina (Kat. Nr. 53) sowie die Flügeltafeln des erwähnten Triptychons (Kat. Nr. 54), die beide dem Meister der Georglegende zugewiesen werden und die Darbringung im Tempel vom Meister des Bonner Diptychons (Kat. Nr. 49), charakteristische florale Randpunzierungen.

Die Musterbänder bestehen aus Ranken, für die akanthusartige Blattformen in regelmäßigen Schwüngen fortlaufend verbunden wurden (Kat. Abb. 241, 243, 246, 259, 260, 263). Sie

---

<sup>150</sup> Die detaillierte Untersuchung der Werke in Linz, die nur durch Ausschnittvergrößerungen dokumentiert sind, steht noch aus, der Nachweis dieser Unregelmäßigkeit könnte in diesem Fall eine Identität der Werkzeuge beweisen.

werden flankiert von von schmalen Bändern aus gerädelten Doppellinien, die mit einer Folge von Kreisen und Einzelpunkten besetzt wurden. Die Blattornamente wurden mit feinen Punktlinien konturiert und mit Binnenschraffuren versehen, die die Plastizität der Formen betonen. Der Hintergrund blieb unbearbeitet. Den Abschluß bilden verschiedene mehr oder weniger aufwendig gestaltete Blütenmotive, die entweder an die unterste Linie der Borde oder an eine Arkatur angehängt wurden oder einfache Dreipunkte.

Die Nimbenpunzierungen variieren in der Anzahl der umlaufenden Musterreihen, immer finden sich darunter die typischen Musterbänder aus Kreisstempeln mit eingestelltem Punkt, die entweder in einfacher Reihung oder im Wechsel mit Einzelpunkten erscheinen (Kat. Abb. 240, 243, 248, 251, 253, 257 etc.). Charakteristische Schmuckmotive sind große Blütenrosetten und einzelne Akantusblätter, die die Formen der Blattranken wiederholen (Kat. Abb. 243, 251). Besonders auffällig sind die fast identischen Punzierungen an der Nürnberger Darbringung und dem um 1480/82 bzw. um 1490 entstandenen De Monte Triptychon, speziell der Mitteltafel.

Neben dem typischen Blattrankenband mit anschließender verschnörkelt gotischer Arkatur und großen unterschiedlichen Blütenanhängern stimmen die aufwendigen Nimbenverzierungen von der Proportion bis hin zu bestimmten Verzierungsdetails überein (Kat. Abb. 243, 248). Die stilisierten Blütenrosetten mit zentralem Kreisornament kommen nur an diesen beiden Tafeln vor, genauso wie die aufwendige Arkatur mit halbrunden kleinen Blütenanhängern, die an der Nürnberger Darbringung in leicht vereinfachter Form auch als gemaltes Schmuckornament des Marienmantels auftreten (Textabb. 13).

Schmidt setzte die mit um 1485 datierte Tafel zuletzt in den Umkreis des Meisters des Bonner Diptychons und schloß sie einer Reihe von Gemälden an, „..die möglicherweise nicht unmittelbar auf die betreffende Werkstatt zurückgeführt werden kann.“<sup>152</sup> Die Punzierungen weisen insbesondere in diesem Fall auf direkten Kontakt zur Werkstatt des Meisters des Marienlebens hin, so daß die frühere Zuschreibung Alfred Stanges an die Werkstatt dieses Meisters gerechtfertigt erscheint oder zumindest ein Zugriff der beiden Maler auf gemeinsame Mustervorlagen vorausgesetzt werden muß.

---

<sup>151</sup> Schmidt 1978, S. 58 u. Nr. 16.

Diese Überlegung betrifft aber nicht nur diese beiden Arbeiten, sondern müssen für die gesamte Gruppe mit Ausnahme des Meisters der Lyversberg-Passion in Betracht gezogen werden. Obwohl eine Händescheidung aufgrund stilistischer Differenzen der Malerei zwischen den Meistern des Marienlebens, der Georgslegende und des Bonner Diptychons vorgenommen wurde, sind charakteristische Merkmale der Punzierungen bei allen untersuchten Werken gleichermaßen verteilt bzw. weichen voneinander ab. So fanden sich im Werk des Meisters des Marienlebens nicht nur die Blattrankenbänder als Randpunzierung, sondern im Falle der Berliner Tafel mit Maria und Kind (Kat. Nr. 51), die als eigenhändige Arbeit des Meisters 1470 und 1475 beurteilt wird, auch ein geometrisches Musterband mit Kreisornamenten und Einzelpunkten, das hier ebenfalls für die Punzierung des Nimbus Christi verwandt wurde (Kat. Abb. 249, 252).<sup>153</sup>

Der beschriftete Mariennimbus ist im Vergleich zur Mitteltafel des De-Monte-Triptychons weniger üppig gestaltet, weist aber in der Schriftproportion, den Ornamentbändern und den Schmuckmotiven entscheidende Übereinstimmungen auf (Kat. Abb. 251). Das Akanthusblatt-Ornament folgt den Formen, aus denen die charakteristischen Blattrankenbänder an anderen Tafeln aus der Gruppe zusammengesetzt wurden. Mit Ausnahme des Punktbogens, der beim De-Monte-Triptychon nicht eingesetzt wurde, kommen die gleichen Werkzeuge vor. Die einzelnen Verzierungselemente stimmen bei allen Werken der Gruppe um den Meister des Marienlebens in wesentlichen Punkten überein.

Ähnliches gilt für die Punzierungen an den beiden Teilen eines ehemaligen Flügelaltars (Kat. Nr. 52), die zunächst der Werkstatt des Meisters des Marienlebens, zuletzt aber von Schmidt der Werkstatt des Meisters der Georgslegende zugesprochen wurden. Auch hier entsprechen die Nimbenpunzierungen (Kat. Abb. 254-257) und das genutzte Werkzeugrepertoire den gruppenspezifischen Gestaltungsprinzipien, genauso wie bei den zwei Altarflügeln mit den Heiligen Katharina und Barbara aus dem Wallraf-Richartz-Museum in Köln (Kat. Nr. 53, Kat. Abb. 259-262). Sie wurden von Stange zum Oeuvre des Meisters der Lyversberg-Passion gezählt, von Schmidt und Zehnder dagegen zur eigenhändigen Arbeit des Meisters der Georgslegende erklärt.

---

<sup>152</sup> Schmidt 1978, S. 107.

<sup>153</sup> Schmidt 1978, S. 46f.

Nach der Analyse der Punzierungen an jenen, eindeutig dem Meister der Lyversberg-Passion zugeschriebenen Werke, sprechen die Verzierungen dieser Tafeln eindeutig gegen die Zuschreibung Stanges und für die Zugehörigkeit der Bilder zur Gruppe um den Meister des Marienlebens. Die hier präsentierte Randborde mit Blattrankenband, Schriftproportion und Schmuckmotive fügen sich wieder reibungslos in das gesamte Formenrepertoire ein.

Die Randpunzierung der in Berlin aufbewahrten Marien tafel des Meisters des Bonner Diptychons (Kat. Nr. 48) zeigt ein wieder geometrisches Musterband aus Kreisornamenten und zusammengesetzten Rosetten (Kat. Abb. 238). Die Nimbenpunzierungen mit Schriftbändern sind nur fragmentarisch erhalten, aber erkennbar sind neben dem üblichen Gesamtaufbau und den Kreisornamenten kleine, halbrunde Blütenanhänger an den abschließenden Bogenreihen, die bereits an der "Darstellung im Tempel" in Nürnberg sowohl in punzierter als auch gemalter Form und dem De-Monte-Triptychon nachgewiesen werden konnten (Kat. Abb. 240).

Insgesamt läßt sich also eine gewisse Bandbreite an Ornamenten und Werkzeugen an allen Werken der Gruppe um den Meister des Marienlebens feststellen, die nur im Falle des Meisters der Lyversberg-Passion eine differenzierte Unterscheidung der Arbeitskonventionen zuläßt. Konnten beispielsweise an eigenhändigen Werken des Meisters der Heiligen Veronika noch spezielle Kennzeichen isoliert werden, die nur für diese Arbeiten typisch waren und die an denen seines Schülers und vermutlichen Werkstattnachfolgers, dem Meister von St. Laurenz, nicht auftraten, ist diese Zuweisung von individuellen Kennzeichen im Oeuvre des Meisters des Marienlebens und der ihm nahestehenden Meister der Georgslegende und des Bonner Diptychons nicht möglich.

Wie aus dem Befund zu schließen ist, nutzten die Künstler ein gemeinsames Formen- und Werkzeugrepertoire für die Punzierungen ihrer Werke. Eine Trennung der Werkstätten scheint unter diesem Aspekt nicht gerechtfertigt. Wie auch im Falle des älteren Sippenmeisters, der Meister der Passionsfolgen und des Kirchsahrer Altars, ist auch hier von dem Modell eines großen Werkstattbetriebs auszugehen, in dem verschiedene hervorragende Maler tätig waren, die für die Punzierungen ihrer Arbeiten aus einem werkstattinternen Ornament- und Werkzeugfundus schöpften. Eine gewisse Variationsbreite ist hier wie immer vorauszusetzen, entscheidend sind die übereinstimmenden Konstanten, die innerhalb der Gruppe um den

Meister des Marienlebens in erster Linie in der Einfassung der Muster- und Schriftbänder, den einzelnen oder zusammengefügt Acanthusblättern und der Schriftproportion bestehen.

Die Größen des eingesetzten Werkzeugrepertoires variieren bei den Kreisstempeln und Rädchen, die am häufigsten bei 0,3 cm bzw. 6 Abdr. pro cm liegen, sind bei den Punktringen und -bogen aber konstant bei 0,6 bzw. 0,9 cm. Bei diesen Formen liegt es nahe, von einer Identität der benutzten Werkzeuge auszugehen. Abweichende Größen dieser Formen, die erst um 1460 erfunden wurden, fanden sich an der Lyversberg-Passion, bei der der hier genutzte Punktring nicht nur durch seine Größe von 0,7 cm Durchmesser, sondern auch durch seine Formunregelmäßigkeit individuell gekennzeichnet ist, und den Tafeln des sog. Meisters der Darmstädter Wurzel Jesse, bei denen ebenfalls ein anderes Werkzeug mit einem Durchmesser von 1,5 cm benutzt wurde.

In der zuletzt von Zehnder unternommenen Rekonstruktion des Werdeganges des Meisters der Lyversberg-Passion wird davon ausgegangen, daß er sich um 1460 nach einer Schulung in den Niederlanden in Köln niederließ und hier eine eigene Werkstatt betrieb, wobei eine eindeutige Abgrenzung seines Oeuvres zu dem des Meisters des Marienlebens nicht vorgenommen werden kann.

Die in dieser Untersuchung der Punzierungen festgestellten Unterschiede der Gestaltungskonvention und dem Werkzeuggebrauch lieferten zusätzliche Differenzierungskriterien der Werkstätten. Auf der anderen Seite erhält die Nutzung der neuen und gleichgroßen Werkzeuge, die sowohl an Tafeln der Meister des Marienlebens, der Georgslegende und des Bonner Diptychons erscheinen, besondere Bedeutung. So ist es nicht unwahrscheinlich, daß die Künstler und Handwerker von den Formen, die traditionell seit Anfang des Jahrhunderts bekannt waren, mehrere Varianten besaßen, von den neu eingeführten Stempelformen aber nur jeweils ein Exemplar, das ausschließlich für die Produktionen aus eigener Werkstatt gebraucht wurde. Die übereinstimmenden Größen der Punktringe und -bogen an den Arbeiten aus dem engsten Kreis des Meisters des Marienlebens legen insofern nahe, daß die Punzierungen in einer Werkstatt nach gemeinsamen Mustervorlagen und mit werkstatteigenem Werkzeugrepertoire gefertigt, die Malerei aber von verschiedenen Malerpersönlichkeiten ausgeführt wurden.

### II. 3. 3. 3. Zum De-Monte Triptychon

Die ca. 10 Jahre nach Fertigstellung des Mittelbildes entstandenen Flügeltafeln des De Monte Triptychons (Kat. Nr. 54) werden von der Forschung übereinstimmend als späteste Arbeit des Meisters der Georglegende um 1490 anerkannt und als Begründung für die angenommene enge Zusammenarbeit mit dem Meister des Marienlebens gewertet.<sup>154</sup> Die Randpunzierungen der Flügel zeigen das gleiche bekannte Blattrankenband und die flankierenden Bänder aus Kreisen und Einzelpunkten im Wechsel, die auch die Mitteltafel auszeichnen (Kat. Abb. 263-267). Im Unterschied dazu werden die jeweils unterschiedlich geformten Blütenanhänger nicht an eine verschnörkelte Arkatur gebunden (Kat. Abb. 246, 247), sondern an gebogenen Stengeln der unteren gerädelten Linien angehängt. Die Proportionen der nahezu gleich breiten Randborden stimmen ebenfalls überein, genauso wie die Form und Ausführung der Akanthusblattornamente mit feinen punzierten Innenschraffuren.

Auch die Nimben übernehmen zunächst gleiche Gestaltungsmuster, aber die Proportion des Schriftbandes ist hier im Vergleich zur Mitteltafel geändert: die Schrift erscheint im Vergleich zur Breite des Bandes kleiner (Kat. Abb. 268, 248). Entscheidend sind aber die Unterschiede im Werkzeugeinsatz: zur Punzierung der Flügeltafeln wurde ein größerer Kreisstempel, ein mit 9/10 Abdr. pro cm deutlich feineres Rädchen und zusätzlich ein Punktbogenstempel zur Herstellung der einfachen Bogenreihen genutzt, die bei der Mitteltafel noch durch einzeln eingeschlagene Punktstempel erzeugt wurden.

Diese Differenzen sind neben der stilkritischen Beweisführung ein weiteres Indiz dafür, daß die Tafeln nicht gleichzeitig in einem Arbeitsgang entstanden sind. Gleiche Gestaltungscharakteristika zeigen aber, wie auch in der Malerei, das Bemühen um eine Angleichung an die Mitteltafel<sup>155</sup>, vor allem das Blattrankenband folgt genau den Vorgaben. Neben dem feineren Rädchen wurden hier mit Punkttring- und Punktbogenstempel auch Geräte benutzt, die an anderen Tafeln der Gruppe in gleicher Größe und Form nachgewiesen werden konnten. Der Punktbogen tritt beispielsweise auch an den beiden Heiligetafeln aus dem Wallraf-Richartz-Museum (Kat. Nr. 53) und auch an Werken des Meisters des

---

<sup>154</sup> Schmidt 1978, S. 87; Zehnder 1990, S. 475 - 484.

<sup>155</sup> Zehnder 1990, S. 483: "Die oben erwähnte Unterzeichnung bestätigt in jeder Weise die Händescheidung zwischen Mitteltafel und Flügeln. Innerhalb der möglichen Gruppierungen zusammengehöriger Werke aus dem Umkreis des Marienleben-Meisters stehen die Innenseiten der Flügel...dem Stil des Meisters der Georgslegende

Marienlebens (Kat. Nr. 51), des Meisters des Bonner Diptychons (Kat. Nr. 48) und einer kleinen Maria-mit-Kind-Tafel aus dem Wallraf-Richartz-Museum (Kat.Nr 46) auf. Der Stempel wurde in allen Fällen zur vereinfachten Herstellung von Bogenreihen an Randborden und Nimben eingesetzt.

Zu fragen bleibt, ob der Einsatz dieses Werkzeuges die Erstellung einer relativen Chronologie der Tafeln erlaubt. Damit könnten die Mitte des De-Monte Triptychons zu einem Zeitpunkt punziert worden sein, an dem der Punktbogenstempel noch nicht zur Verfügung stand und die Werke, die den Gebrauch dieses neuen Werkzeuges aufweisen, alle in den Zeitraum nach Übernahme des Gerätes in das Werkstattrepertoire entstanden sind. Feststehende Anhaltspunkte für die Datierungen sind nur im Falle des De-Monte-Triptychons durch das überlieferte Todesjahr des Stifters 1480 gegeben. Zu überlegen ist, ob eine Datierung der genannten Werke, die den Gebrauch des Punktbogenstempels aufweisen somit in den Zeitraum nach 1480/82 möglich ist.

#### **II. 3. 3. 4. Zum Meister der Darmstädter Wurzel Jesse**

Die grundsätzliche Zugehörigkeit zweier Altartafeln aus dem Landesmuseum in Darmstadt zur Kölner Malerei ist dagegen bis heute umstritten. Die Darstellungen der Heiligen Sippe und der Wurzel Jesse wurden innerhalb der Fachliteratur lange Zeit in den Umkreis des Meisters des Marienlebens gesetzt. Sie bilden das Schlußlicht der vorliegenden Untersuchung.<sup>156</sup>

Ein Kennzeichen der Tafeln aus dem Kreis des Meisters des Marienlebens besteht in den Randborden mit Musterbändern aus fortlaufend aneinandergfügten Akantusblättern. Ein ähnliches Musterband umrahmt auch jene Tafeln eines Altars, dessen erhaltene zwei Flügelteile im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt verwahrt werden (Kat. Abb. 269, 272, 273). Der Ursprungszustand des Altars ist bis heute nicht eindeutig geklärt.<sup>157</sup> Es wird davon ausgegangen, daß es sich bei den Tafeln, von denen eine den Stammbaum Christi, die andere

---

am nächsten....die angegliche Gestaltung der Flügel weist aber auf keinen allzu großen zeitlichen Abstand hin."

<sup>156</sup> W. Beeh, Deutsche Malerei um 1260 bis 1550 im Hessischen Landesmuseum Darmstadt, Darmstadt 1990, Nr. 21.

<sup>157</sup> Ausführlich dazu R. Wallrath in: Die Sammlungen des Baron von Hübsch. Ein Kölner Kunstkabinett um 1800, Ausstellungskatalog, Schnütgen-Museum Köln, Köln 1964, Nr. 72.

die Heilige Sippe zum Thema haben, um die Innenseiten des linken bzw. rechten Flügels handelt.

Die Randborde beider Tafeln zeigen ein Musterband aus fortlaufend verbundenen Blattranken, das von gerädelten Linien und Perlverzierungen eingefasst wird. Die abschließende einfache Bogenreihe, die mit Punktbogenpunzen gefertigt wurde, besitzt zwei verschiedene florale Anhänger im Wechsel. Der gesamte Hintergrund der Tafel mit der Heiligen Sippe ist vollständig von einem Rautenmuster aus gerädelten Doppellinien durchzogen, die jeweils mit kleinen Wolkenbändern und Strahlen besetzt sind. Dieses charakteristische Motiv verbunden mit der rautenförmigen Aufteilung der Fläche ist eine deutliche Anlehnung an die Hintergrundpunzierungen des Dombildes von Stefan Lochner (Kat. Abb. 269, 186). Die Heiligennimben zeigen vorgeritzte Ringe, einige Schriftbänder, die von Perlverzierungen flankiert werden, punzierte Schriftzeichen, verschiedene kleine florale Ornamente und Strahlenkränze als Füllungen, andere werden nur durch ornamentale Musterbänder gekennzeichnet (Kat. Abb. 270, 271).

Die Tafel wurde von der früheren Forschung bis Stange, der hier eine Arbeit des Meisters des Sinziger Kalvarienberges vermutete, der Gruppe um den Meister des Marienlebens zugeschrieben. Im Gegensatz zu Stange stellte Wallrath den Zusammenhang mit der Werkgruppe des Meisters des Sinziger Kalvarienberges in Frage und sah zudem die Beziehung des Künstlers zum Meister des Marienlebens nur in einer ähnlichen, niederländischen Schulung gegeben. Er wies die Gemälde einem, nach dieser Tafel benannten Meister der Darmstädter Wurzel Jesse zu und betonte die Verbindungen zu niederrheinisch-kölnischen Werken. Diese Zuschreibung und die vorgeschlagene Datierung von um 1455-60 übernahm zuletzt der aktuelle Bestandskatalog des Hessischen Landesmuseums.

Auf den ersten Blick weisen die punzierten Blattrankenbänder mit anschließenden Bogenreihen und floralen Anhängern zunächst auf einen Zusammenhang mit den untersuchten Tafeln aus dem Kreis des Meisters des Marienlebens hin. Die Schriftbänder der Nimben zeigen, wie in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts üblich, punzierte Schriftzeichen, geritzte Nimbenkonturen und -einteilung, sowie Perlbänder. Die Punzierungen weichen aber in wesentlichen Punkten von der Gruppe um den Meister des Marienlebens ab: Die typischen

Kreisornamente und -bänder erscheinen hier nicht, auch folgen die einzelnen Elemente des Blattrankenbandes eindeutig anderen Vorlagen.

Die Akanthusblätter zeigen hier ausgeprägte und durchgehend abgerundete Teilblättchen und nicht die schwungvoll eingerollten, spitz zulaufenden Formen der Tafeln aus der Gruppe des Marienlebenmeisters. Die Bänder wurden an den aufeinandertreffenden Eckpunkten einfach aneinandergesetzt, die gerädelten Linien wurden nicht durchgezogen und in der typischen Art der Gruppe mit speziellen Eckmotiven besetzt, auch für die kleeblattförmigen und floralen Anhänger fand sich bislang keine weitere prägnante Parallele. Das genutzte Werkzeugrepertoire umfaßt zwei verschieden starke Einzelpunkte, ein Punktbogen von 15mm Durchmesser und zwei Rädchen mit 8 bzw. 10 Abrücken pro cm und unterscheidet sich damit deutlich von dem ermittelten Werkzeuggebrauch der Gruppe. Beziehungen zu früheren Werkstätten, und hier vor allem zu Stefan Lochner, ergeben sich durch die ornamentale Kennzeichnung der Nimben und die Rautenaufteilung des Hintergrundes mit Wolkenbändern und Strahlen, die an die Punzierungen des Altars der Stadtpatrone erinnern.

Diese Verbindung von fortgeschrittenen und altertümlichen Gestaltungselementen deckt sich mit der stilkritischen Beurteilung Stanges, der das Werk in einen Zusammenhang mit Werken brachte, deren Stil sich durch ein „..seltsames Rückübersetzen von Formen, die vom Marienleben-Meister übernommen sind, in einen älteren Stil, den der `dunklen Zeit`..“ auszeichnet.<sup>158</sup> Der in der älteren Forschung gebräuchliche Ausdruck "dunkle Zeit" bezieht sich gemeinhin auf eine als künstlerisch unbedeutend kritisierte Periode um 1450 bis um 1460 nach Lochner und vor Auftritt der spätgotischen Hauptmeister, eine Zeit, in die die Tafeln heute datiert werden.<sup>159</sup>

Blattrankenband und Punktbogenstempel sind Gestaltungselemente, die innerhalb der Gruppe um Meister des Marienlebens erstmals an Tafeln um 1460/70 bzw. 1485 auftreten. Auch hier stellt sich die Frage, wer von wem profitierte, also ob sich der Maler der Darmstädter Wurzel Jesse an den Werken der Marienlebengruppe orientierte, wie Stange vermutete, oder beide Künstler aus einer gemeinsamen Quelle geschöpft haben. Die eben noch greifbare Beziehung der Darmstädter Tafeln zu Stefan Lochner unterstützt die frühe zeitliche Einordnung in die Nachfolge und schließt mit der Datierung um 1455/60 zumindest eine zeitlich parallel zur

---

<sup>158</sup> Stange DMG, V, S. 50.

Gruppe um den Meister des Marienlebens laufende Tätigkeit ein. Wenn auch die Zugehörigkeit zur Gruppe um den Meister des Marienlebens ausgeschlossen werden muß, fügen sich die Punzierungen insgesamt in die Tradition der Kölner Malerei ein.

### **III. Entwicklungen im Überblick**

#### **III. 1.           Gestaltungsprinzipien und Ornamentik**

Die ersten Belege der Punzierungstechnik in der Kölner Tafelmalerei finden sich an den frühesten erhaltenen Werken des 14. Jahrhunderts. Die Maler übernahmen die ursprünglich in der Goldschmiedekunst praktizierte Punzierungstechnik zur ornamentalen Gestaltung der vergoldeten Bildhintergründe. Typisch sind Blattmuster, bei denen einzelne oder zu Ranken formierte, flach aufliegenden Blattformen ohne Überschneidungen dicht über den Grund verteilt wurden. In unregelmäßiger Folge eingestreut erscheinen zusätzlich meist einfache runde Fruchtformen.

Die Formen wurden nur mit feinen Punktlinien konturiert und mit wenigen Binnenangaben versehen. Die entstandenen Freiräume zwischen den Blattformen wurden mit feinen eng gesetzten Parallellinien strukturiert. Das Musterrepertoire umfaßt neben den diversen Blattmodellen, die häufig aus Eichenlaub, akeleiartigen und herzförmigen Blattformen bestehen, spiralförmig verlaufende kleinteilige Ranken aus punktierten Linien, bei denen der Hintergrund glatt belassen wurde. Auch kommen vollständig punzierte Figuren in Gestalt kleiner Fabeltierchen und Engel vor.<sup>160</sup>

In den meisten Fällen werden die Bildränder, oft auch die gesamten Umrisse der gemalten Flächen, von schmalen, teilweise mit Motiv- oder Perlstempeln besetzten Konturenrändern umlaufen, die von einer durchgehenden punktierten Linie begrenzt werden.<sup>161</sup> Die Nimben blieben immer von der Ornamentierung des Hintergrundes ausgespart. Häufig wurde der Kreuznimbus durch drei schwarze oder rote trapezförmige gemalte Balken gekennzeichnet.

---

<sup>159</sup> Schmidt 1978, S. 16f.

<sup>160</sup> Kat. Nr. 3, 4b.

<sup>161</sup> Kat. Nr. 2, 3, 6, 10, 12, 13.

Zusätzliche Verzierungen der Nimben beschränken sich auf einfache gemalte oder punzierte Bogenreihen, selten Punktstempel und Rosetten oder Verzierungen in Sgraffito-Technik.<sup>162</sup>

Mehrere Tafeln eines Altarzusammenhangs weisen in der Regel unterschiedliche Goldgrundornamente auf. Die 27 Einzelszenen der Bilderfolge aus dem Wallraf-Richartz-Museum (Kat. Nr. 8) präsentieren beispielsweise vier verschiedene Motive in unregelmäßigem Wechsel. Die 5 Tafeln des Kölner Kreuzigungsaltärchens (Kat. Nr. 1) wurden alle mit differenzierten Blattformen ausgestaltet. Bei den Tafeln des Hamburger Altärchens wurde dagegen nur zwischen Mittel- und Flügeltafeln unterschieden. In den beiden zuletzt genannten Beispielen fällt die übereinstimmende Auszeichnung der Kreuzigungsszenen mit Eichblattornamentik auf.

Ein grundsätzlicher Wandel der Gestaltungstradition fand um 1400 im Zuge einer neuen internationalen Stilentwicklung statt. Die punzierten Bildpartien werden nun durchgehend auf die Auszeichnung der Bildränder und Nimben reduziert. Diese neue Art der Punzierung wurde erstmals an Werken des Meisters der Heiligen Veronika konsequent ausgeführt und von den anderen Meistern des Weichen Stils in Köln übernommen. Prinzipiell bleiben wesentliche hier eingeführte Gestaltungsformen bis zum Ausklang der Entwicklung mit der Werkgruppe um den Meister des Marienlebens bestehen: Breite punzierte Schriftbänder umlaufen die Nimben und tragen die Namen der dargestellten Heiligen. In der Regel wurden die Schriftzeichen nur mit feinen Punktlinien umrandet und glatt belassen, der Hintergrund dagegen mit eng gesetzten Parallellinien schraffiert. Einzelne stilisierte florale Ornamente und Romben erscheinen als zusätzlicher Schmuck der Schriftbänder.

Die vorgeritzten umlaufenden Nimbenkonturen wurden durch zusätzliche Punzierungen aus gereihten dicken Einzelstempeln verdeckt und die anschließenden Schriftbänder von meist glatt belassenen Ringen eingefasst. Den Abschluß bilden einfache oder gotische Bogenreihen, die häufig mit Dreipunktanhängern besetzt sind. Die Anzahl der konzentrischen Nimbenringe variiert und sie bleiben meist als vorgeritzte bzw. trassierte Linien sichtbar oder wurden vereinzelt nachträglich mit punzierten Punktlinien nachgearbeitet.

---

<sup>162</sup> Nimbus Christi bei Kat. Nr. 4b mit punzierter und gemalter Ornamentik in den trapezförmigen Farbflächen, Nimben der Kat. Nr. 3 mit gemalter gotischer Arkatur.

Die Kreuznimben zeigen anstelle der einfachen gemalten Balken bei den frühen Tafeln nun große punzierte vegetabile Ornamente, die bis zu den Nimbenrändern reichen. Die den Bildrand umlaufenden Punzierungen bestehen mehrheitlich aus schmalen, von gerädelten Linien eingefassten Musterbändern mit einfachen geometrischen und glatt belassenen Ornamenten auf strukturiertem oder glattem Goldgrund. Einem Musterband folgt eine weitere gerädelte Linie, an der häufig entweder florale Motive unmittelbar angehängt sind oder die mit Bogenreihen und unterschiedlich geformten Anhängern besetzt ist. Insgesamt ist allen Werken die Bevorzugung einfacher stark stilisierter floraler Ornamente und geometrischer Musterbänder gemein, bei denen Kreispunzen, Punktstempel und ausgesparte Romben variiert und in einfacher Reihung auf meist schraffiertem Grund kombiniert wurden. Vollständig punzierte Figuren treten kaum noch auf, häufiger dagegen werden andere Bilddetails wie Kelche, Engelsflügel oder einzelne Wolkenmotive, seltener Stoffe und Gewandborden mit feinen Punktstempeln strukturiert.

Auch Stefan Lochner nutzte die Punzierungstechnik zur Ornamentierung der Goldhintergründe und Nimben. Nach dem bisher gültigen Werkverlauf präsentiert die um 1435 datierte Weltgerichtstafel erstmals sein charakteristisches Formenrepertoire. Trotz der formalen Berührungspunkte mit den Kölner Werkstätten des Weichen Stils, die sich durch die grundsätzliche Punzierung von Bildrändern und Nimben und durch einzelne Gestaltungselemente, wie z.B. Bogenreihen und Dreipunktanhängern ergeben, werden vor allem im Gesamtzusammenhang der vorliegenden Bestandsaufnahme die gestaltungstechnischen und ornamentalen Besonderheiten deutlich.<sup>163</sup>

Entscheidende Veränderungen bestehen im Verzicht auf die Beschriftung der Nimben, einem verringerten Werkzeugrepertoire und einem vielfältigen Ornamentvokabular, das sich in erster Linie durch die Präsentation variantenreicher floraler Motive sowie Vogelfiguren auszeichnet.<sup>164</sup> Innerhalb des immer wieder neu zusammengestellten Musterepertoires lassen sich bestimmte kennzeichnende Motive feststellen, die an verschiedenen Tafeln immer wieder kombiniert werden. Dazu zählen die Blütenrosetten mit umlaufenden geflammtten oder

---

<sup>163</sup> Die Punzierungen an Werken des Malers Stefan Lochner waren bereits Thema eines ausführlichen Aufsatzes, auf detaillierte Beschreibungen kann deshalb an dieser Stelle verzichtet werden: A. Willberg, Die Punzierung - Ein technologisches Detail, in: Stefan Lochner 1993, S. 157-168.

<sup>164</sup> Eine Art Beschriftung erscheint zwar am Mariennimbus der Darmstädter Darbringung von 1447, besteht hier jedoch nicht wie üblich aus lesbarer lateinischer Schrift, sondern aus einem, griechischen Schriftzeichen entlehnten Phantasiealphabet.

einfachen Strahlenkränzen, kleine stilisierte Lilien, Dreipunkte oder florale Motive mit Linienbüschel als Anhänger und ausgesparte Kreise besetzt mit Kreuzsternen.

Bevorzugte Motive sind auch einzelne Kreuzsterne und Tropfen, die in unterschiedlichen Verzierungszusammenhängen regelmäßig auftreten und geflammte oder einfache Strahlen als Nimbenfüllungen. Auch bestimmte Musterfolgen lassen sich an verschiedenen Tafeln nachweisen: ein Band aus Blüte und Zweig im Wechsel erscheint beispielsweise sowohl am Mariennimbus des Dombildes, als auch als Randborde der Apostelmartyrien (Kat. Abb. 185, 181). Häufig wurden auch Musterbänder aus gereihten Kreisen zur Nimbenverzierung verwandt, die vor allem vom Meister der Hl. Veronika zur Ornamentierung der Randborden favorisiert wurden. Im Unterschied zu den älteren Kölner Werkstätten wurden sie bei Lochner nicht mit Hilfe von Kreisstempeln hergestellt, sondern mit feiner Einzelpunze umrandet und häufig zusätzlich mit Kreuzsternen besetzt.

Eine den Punzierungen der Lochner Tafeln ähnliche, aber vereinfachte Ornamentik zeigen jene Tafeln, deren Maler in direkte Nachfolge Stefan Lochners gestellt werden. Die Darmstädter Tafel des Meisters von 1456 (Kat. Nr. 41), die zwei Tafeln aus dem Altar der Kreuzlegende des Meisters der Johannes-Vision (Kat. Nr. 42) und die Altarfragmente eines Kölner Meisters um 1460, die in Köln und Nürnberg verwahrt werden (Kat. Nr. 43, 44) zeigen üppige florale Musterbänder als Nimben- und Randpunzierung, aus den kennzeichnenden, dem Repertoire Lochners entlehnten Motiven:

Verschieden geformte im Wechsel aneinandergesetzte Blütenrosetten und Blatzweige, Kreuzsterne und Tropfenmotive sowie ausgeprägte geflammte oder einfachen Strahlenkränze der Nimben. Das Formvokabular folgt insgesamt den Ornamentbändern an den Apostelmartyrien. Auf die für Lochner typischen Strahlenkränze der Blütenrosetten wurde dagegen verzichtet, auch gereichte Kreisformen oder Vogel motive kommen an den Tafeln der nachfolgenden Maler nicht vor.

Der Meister der Verherrlichung Mariens, dem ebenfalls eine enge Beziehung zur Formauffassung und Kompositionsweise Stefan Lochners zugesprochen wird, präsentierte in seinem um 1470 entstandenen Werk (Kat. Nr. 45) ein stark reduziertes Programm.<sup>165</sup> Die Punzierungen beschränken sich hier auf eine Randborde aus parallel laufenden gerädelten Linien mit gereihten Kreisstempeln und eine Nimbenverzierung mit umlaufendem Perlband,

---

<sup>165</sup> Zehnder 1990, S. 400.

gereihten Kreisstempeln, abschließender Bogenreihe und Dreipunktanhängern. Auf Schriftbänder und sonstige Ornamentik wurde hier konsequent verzichtet.

Die Werke aus den 60er Jahren des 15. Jahrhunderts dokumentieren einen Rückgriff auf einige Gestaltungsformen der Meister des Weichen Stils. Die Werkgruppe um den Meister des Marienlebens weist wieder beschriftete Nimben auf, die sich jedoch von den älteren durch die durchgängig andere Form der Schriftbandpunzierung unterscheiden: Die Schriftzeichen erscheinen jetzt konsequent im "Positiv", d. h. sie wurden mit feinen Punktstempeln konturiert und gekörnt, der Hintergrund dagegen glatt belassen. Wurde diese Gestaltung vereinzelt auch an früheren Tafeln eingesetzt, tritt sie jetzt ausschließlich auf. Keine der untersuchten Tafeln aus der Zeit um 1460 - um 1490 zeigt die ältere Variante der ausgesparten Schriftzeichen und Ornamente auf schraffiertem Grund.

Geritzte Ringe markieren die Umrisse und Einteilungen der Nimben, die mit Perlbändern oder gereihten Kreisornamenten und Einzelpunktstempeln verziert sind. Verschiedene Blütenrosetten, akanthusartige Blattornamente und einfache geometrische Formationen aus Kreisstempel mit umlaufendem Punktring dienen als zusätzlicher Schmuck der Schriftbänder. Die abschließenden Bogenreihen sind mit kleinen Blütenanhängern oder Drei- bzw. Einzelpunkten versehen.

Die Kreuznimben wurden mit großen blütenartigen Motiven markiert. Als Randborden finden sich hier sowohl solche mit geometrischer Kreisornamentik als auch Borden mit Ranken aus akanthusähnlichen Blättern, die in regemäßigen Schwüngen fortlaufend verbunden sind und jeweils von schmalen Bändern aus gerädelten Linien gerahmt werden. Diese Einfassungen wurden wiederum in der Regel mit gereihten Kreisen und Einzelpunkten besetzt. Neben einfachen Bogenreihen mit Dreipunktanhängern erscheinen nun aufwendig gestaltete Anhänger als Abschluß, die entweder an eine verschnörkelte Arkatur angebunden oder direkt an die unterste Linie der Borde angehängt wurden. Die Eckpunkte aufeinandertreffender Musterbänder sind jetzt deutlich durch die durchgezogenen schmalen Bänder aus gerädelten Linien gekennzeichnet und häufig mit einzelnen speziellen Eckmotiven besetzt.

Die Entwicklung geht einher mit der allgemeinen Tendenz zu einer rationelleren Arbeitsweise. Die Einführung neuer Werkzeuge ermöglichte in einigen Fällen eine schnelle und unproblematische Herstellung von tradierten Verzierungsdetails. So wurden nun einfache

Bogenreihen mit speziellen aneinandergesetzten Punktbogenstempeln gefertigt. Die erstmals an Tafeln des Laurenzmeisters nachgewiesenen Ornamente aus Kreisstempeln mit umlaufendem Punktring finden sich hier wieder, aber im Unterschied dazu wurden sie jetzt mit kompletten Punktringstempeln hergestellt und damit das mühsame Einschlagen einzelner Stempel überflüssig.

Die leicht rechteckigen Punktabdrücke der neuen Werkzeuge verweisen auf die gleiche Herstellungstechnik, mit der die Punkträdchen gefertigt wurden: vermutlich wurden auch hier dünne vorgeformte Metall- oder Holzplättchen einfach rundherum eingekerbt, so daß nicht kreisrunde Abdrücke, sondern rechteckige Zacken entstanden (Textabb. 14).

Die Einführung der punzierten Schriftzeichen ermöglichte zum einen ebenfalls ein schnelleres Arbeiten, da die Größe der zu punzierenden Flächen schlicht geringer wurde, zum anderen ein freieres Gestalten von feingliedrigen Ornamenten und Schriftzeichen.<sup>166</sup> Die Wiederaufnahme bestimmter Gestaltungsformen der Werkstätten aus den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts ist darüber hinaus als ein technologischer Beleg für die starke Verwurzelung der Maler in der älteren Kölner Kunst zu sehen und als Ausdruck einer allgemein regotisierenden Stilströmung.<sup>167</sup>

Im Laufe meiner Untersuchung konnten immer wieder Übereinstimmungen von punzierten Verzierungen und Ornamenten, die in anderen Techniken ausgeführt wurden, festgestellt werden. Die punzierten Kreuznimbenmotive an der "Madonna im Rosengarten" und die gemalten Blattornamente der Bügelkrone Mariens am "Dombild" (Textabb. 15, Kat. Abb. 197) folgen beispielsweise ähnlichen Formvorlagen.<sup>168</sup> Ließen sich bei den Punzierungen der frühen Tafeln häufig Parallelen zu Schmuck- und Gestaltungselementen an gemalter und

---

<sup>166</sup> Ein Vergleich der nur durch Umriss gekennzeichneten stilisierten floralen Ornamente und Schriftzeichen an Werken des Meisters der Heiligen Veronika (z. B. Kat. Nr. 26) und den mit Innenschraffur versehenen Blattornamenten und feingliedrigen, verschnörkelten Schriftzeichen an Tafeln des Meisters der Georgslegende (z. B. Kat. Nr. 56) macht dies deutlich; daneben kommen die früher häufig eingesetzten rombenförmigen Füllmotive an Schriftbändern nicht mehr vor.

<sup>167</sup> Schmidt 1978, S. 111 u. Anm. 691: "Bedeutsam ist dabei die Tatsache, daß der Meister des Marienlebens und andere Maler neben ihm Anregungen aus Werken aufnahmen, die in den Jahren um 1400 entstanden sind. Darin liegt ein Teil der um 1455/60 auf breiter Ebene einsetzenden Reaktion gegen den Stil der vorangegangenen Generation."

<sup>168</sup> Die besondere, rein ornamental aufgefaßte Darstellung der Marienkrone betonte bereits J. M. Fritz: "...so sind auch die beiden Kronen des Dombildes nur sehr summarisch auf das Blattgold gezeichnet...Die hochaufragenden flachen Blätter wirken wie aus Silberblech ausgeschnitten. Im ganzen erinnern diese ganz typisierenden Kronen...eher an solche, die zum Schmuck von Bildwerken dienten, ..als an eine wirklich aus Gold geschmiedete,

plastischer Architektur, Goldschmiedearbeiten, sowie Buch- und Glasmalereien ziehen, so finden sich seit 1400 vermehrt Motivparallelen bei Punzierungen und Stoffmustern. Die herzförmigen, teilweise trichterartig geöffneten und umlaufend mit Blättchen bestückten Ornamente an den Nimben der Kreuzigungstafel des Veronikameisters und der Randborde an Lochners Weltgerichtstafel gleichen den Granatapfelmotiven aus den komplexen Musterstrukturen von Brokatstoffen, die bekanntermaßen als Vorlage für die Stoffdarstellungen an Tafelbildern verwandt wurden (Textabb. 16,17).<sup>169</sup>

Auch andere, vergleichsweise komplexe Punzierungsornamente an Tafeln der Werkstätten aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts lassen einen Vergleich mit Gesprengeskulpturen von gemalten Stoffmustern zu und verweisen auf den allgemeinen Vorbildbereich einiger Ornamentdetails (Kat. Abb. 246, 247).<sup>170</sup>

### **III. 2. Werkzeugrepertoire**

Anhand der verschiedenen geformten Abdrücke in den Goldgründen der Tafelbilder konnten Rückschlüsse auf die verwendeten Werkzeuge gezogen werden. Die 1:1 angefertigten Umzeichnungen ermöglichten zudem eine genauere Größenbestimmung einzelner Geräte. Aus den für jede einzelne Tafel erstellten Werkzeugrepertoires ist eine allgemeine Entwicklung von einfachen Einzelpunktstempeln bei den frühen Tafeln hin zu verschiedenen spezialisierten Werkzeugen bei den spätgotischen Arbeiten ablesbar, aber auch werkstattsspezifische Arbeitskonventionen.

So lassen die Abdrücke an den Tafeln aus der Zeit um 1320 - um 1400 auf ein begrenztes Formenrepertoire von ein bis zwei verschieden dicker Einzelpunktstempel schließen: Feine Punktstempel wurden für das Umreißen und die knappen Binnenangaben der Blattornamente, Figuren und Hintergrundschraffierungen benutzt, Perlpunzen als Besatz der Konturen- bzw. Bildränder, seltener auch bei Nimben und Gewandborden oder als Musterakzentuierung.<sup>171</sup> Bei der Herstellung punktierter Linien kann nur davon ausgegangen werden, daß es sich hierbei um dicht hintereinander eingeschlagene Einzelpunktstempel handelt. Hinweise auf die Verwendung von Punkträdchen, Punktleisten oder kammartigen Instrumenten fanden sich

---

höchst präzise durchgearbeitete Krone.", J. M. Fritz, Auf Gold gezeichnete und gemalte Goldschmiedearbeiten, in: Stefan Lochner 1993, S. 133-141 bzw. S. 135.

<sup>169</sup> Vgl. z. B. ital. Seidenbrokat, 15. Jhd., A. Koch, Darstellungen von Seidenstoffen auf schwäbischen Gemälden, in: Graviert, gemalt, gepreßt, Stuttgart 1996, S. 12 - 17, Abb. 5.

<sup>170</sup> Kollmann/Klöpfer 1996, Abb. 8.35.

nicht. Eine Ausnahme bilden zwei Tafeln eines Altarzusammenhanges, bei denen doppelreihige Stempelindrücke auf den Gebrauch eines speziell ge- oder verformten Werkzeuges verweisen (Textabb. 18). Neben den einfachen Punktstempeln treten hier aber auch Abdrücke von Motivstempeln in Form sechsblättriger Rosetten auf (Textabb. 18, 19).<sup>172</sup> Daneben fanden sich bogenförmige Stempel zur Kennzeichnung einer metallenen Gewandstruktur (Textabb. 20).<sup>173</sup>

Um 1400 kommen dann neue Werkzeuge hinzu: Neben den einfachen Perlstempeln und feinen Einzelpunktstempeln zur Strukturierung und Schraffierung der floralen Ornamente, Schriftzeichen und Hintergrundflächen lassen sich verschieden große Kreisstempel nachweisen. Darüber hinaus ließ sich der Gebrauch des Punkträdchens zur vereinfachten Herstellung gerader Linien erstmals an Werken des Meisters der Heiligen Veronika aus dem zweiten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts feststellen und wurde von nun an regelmäßig zur Herstellung genutzt (Textabb. 21). Im Durchschnitt konnte an den Tafeln aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts die Verwendung von drei bis fünf verschiedenen Werkzeugen an einer Tafel nachgewiesen werden, aber nicht mehr der Gebrauch von komplexeren Motivpunzen (Tabelle I, Werkzeuggrößen).

Die Messungen der Abdrücke an Tafeln der Veronikameister-Gruppe ergaben einen variablen Gebrauch verschieden großer Werkzeuge gleicher Form und ließen eine Differenzierung der Arbeitsgewohnheiten zwischen Veronika- und Laurenzmeister nicht zu (Tabelle I, Kat. Nr. 14 - 20). Im Vergleich dazu erscheint der Werkzeuggebrauch der Sippenmeister-Gruppe mit einem durchgängigen Repertoire von Kreisstempeln mit 2 und 5 mm und einem Rädchen mit 9 Abdrücken pro cm ausgesprochen homogen (Tabelle I, Kat. Nr. 21 - 25). Auffallend ist bei den verschiedenen Kölner Werkstätten der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts die Formen- und Größenübereinstimmung der Werkzeuge. Aus diesem Rahmen fällt der Gebrauch eines sehr

---

<sup>171</sup> Kat. Abb. 13, 14, Rankenmuster mit Dreipunktmotiven.

<sup>172</sup> Und zwar an den beiden Tafeln eines Marien triptychons und an dem Flügelaltärchen aus der Hamburger Kunsthalle, Kat. Nr. 4 u. Kat. Nr. 5, es handelt sich hier wie dort um eine sechsteilige Rosette in annähernd gleicher Größe und Form; Frinta zählt die Kölner Motivpunzen neben den Böhmischen Beispielen aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts zu den seltenen Ausnahmefällen außerhalb Italiens ohne eine direkte Abhängigkeit feststellen zu können: "The use of complex punched profiles outside Bohemia is extremely rare. Contemporary and perhaps earlier instances of starlike punches exist in a few paintings of the school of Cologne...It is difficult to ascertain whether this means an interdependence or merely a parallel..."; Frinta 1965, S. 262 - 263.

<sup>173</sup> Reliquienaltar, Kat. Nr. 2.

feinen Rädchens (16 Abdr. pro cm) an der Tafel eines aus Westfalen zugewanderten Meisters (Tabelle I, Kat. Nr. 30).

Das Werkzeugrepertoire an Tafeln Stefan Lochners beschränkt sich dagegen wieder bis auf eine Ausnahme auf verschieden große Einzelpunkte. Die Punzierungen an Tafeln Stefan Lochners waren bereits Thema meines Aufsatzes, der bereits 1993 veröffentlicht wurde. Aufgrund weiterer Erkenntnisse, die sich im Verlauf der folgenden Studien ergaben, ist an dieser Stelle eine Korrektur notwendig. Die punktierten Linien der Randborden an den Tafeln der Apostelmartyrien und der Muttergottes in der Rosenlaube wurden demnach nicht mit Punzierungsradchen gefertigt, sondern aus dicht gereihten Einzelpunkten zusammengesetzt (Textabb. 17, 22)

Die vorhandenen Ansätze und Überschneidungen, die an einigen Stellen die punktierten Linien unterbrechen und fälschlicherweise die Verwendung eines Rädchens nahelegten, sind offenbar durch die, bei freihändiger Handhabung des Punktstempels notwendig gewordenen Richtungsänderungen zu erklären. Vergleiche der Abdrücke von Punzierungsradchen an anderen Kölner Tafeln ergaben, daß dieses Werkzeug im Vergleich zu Punktstempeln keine runden, sondern immer leicht rechteckige Eindrücke produzierte (Textabb. 14, 21).<sup>174</sup> Diese Form ergibt sich durch die vermutliche Herstellungsmethode eines Rädchens, bei dem eine dünne, möglicherweise metallene Scheibe rundherum mit Einkerbungen versehen wurde. Blieben die so entstandenen winzigen Stege unbearbeitet hinterließen sie bei Gebrauch naturgemäß eckige Abdrücke.

Der Gebrauch eines Rädchens ist laut der 1985/86 durchgeführten Untersuchung anlässlich der konservatorischen Maßnahmen am Altar der Stadtpatrone im Kölner Dom, nur dort nachgewiesen.<sup>175</sup> Alle anderen Ornamente und punktierte Linien wurden mit Hilfe von einzelnen, maximal zwei verschieden großen Punktstempeln hergestellt.

Die Tafeln aus der Lochner Nachfolge weisen ebenfalls maximal zwei verschiedene Einzelpunktgrößen auf, aber an allen Werken dieser Gruppe wurden durchgehend

---

<sup>174</sup> Die gleiche Beobachtung machte Tangeberg 1989, Anm. 427.

<sup>175</sup> R. Lauer, Ch. Schulze-Senger, W. Hansmann, Der Altar der Stadtpatrone im Kölner Dom, in: Kölner Domblatt, 52, 1987, S. 9 - 80, S. 51: "Außer den mit einem Rädchen am Lineal entlang gezogenen Rautenlinien und eventuell den Sternchen sind alle anderen Punzierungen - wohl frei Hand - mit einer kleinen Einzelpunze vorgenommen worden."

Punzierungsrädchen genutzt, die zwischen 9/10 und 17/18 Abdrücke pro cm lieferten (Tabelle I, 41 - 43).

Um 1460 wird mit neuen Werkzeugen die mit der Einführung des Punzierungsrädchens begonnene Entwicklung zu einer rationellen Arbeitsweise fortgesetzt. So zeigt erstmals ein Marienbild aus dem Wallraf-Richartz-Museum mit Punktring und Punktbogen jene Stempelformen, die die Herstellung traditioneller Schmuckformen erheblich vereinfacht (Tabelle I, Kat. Nr. 46). Typisch für die um 1460 bis um 1490 in Köln tätigen Werkstätten ist ein erheblich vergrößertes Werkzeugrepertoire: zwischen 5 und 7 verschiedene Punzierungsgeräte an einer Tafel sind in der Gruppe um den Meister des Marienlebens obligatorisch. Neben den bekannten Perl-, Einzelpunkt- und Kreisstempeln und dem Punzierungsrädchen kommen Punktringe von 6 bzw. 7 mm und Punktbogen von 9 mm Durchmesser hinzu (Tabelle I, Kat. Nr. 47 - 55).

Abweichungen, die eine einzuplanende Toleranzspanne deutlich überschreiten, lassen sich innerhalb der Werke aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts vor allem an der Lyversberg-Passion und zwei Altartafeln aus dem Hessischen Landesmuseum in Darmstadt beobachten (Tabelle I, Kat. Nr. 47, 55). Der Punktringstempel an den Tafeln des Meisters der Lyversberg-Passion ist abgesehen von der Größe zusätzlich durch seine unregelmäßige Form gekennzeichnet (Textabb. 12). Innerhalb eines Altarzusammenhangs ergab die Untersuchung des De-Monte-Triptychons Unterschiede im Werkzeuggebrauch (Tabelle I, Kat. Nr. 50, 54; dazu auch Kap. II. 3. 3. 3.).

III. 2. 1.

Tabelle I

**Werkzeuggrößen**

Kat. Nr.	Kreis	Punktbogen	Punkttring	Rädchen
10	0,4			
14	0,2			
15	0,3			9
16	0,5			
17	0,3			9
18	0,1 u. 0,5			9
19	0,2 u. 0,3			8
20	0,5			9
21	0,2 u. 0,5			9
22	0,2 u. 0,5			9
23	0,2 u. 0,5			9
24	0,2 u. 0,5			9
25	0,2 u. 0,5			9
26				9
28	0,5			8
29	0,2			
30				16
31	0,3			10
32	0,2 u. 0,5			10
41				9/10 u. 17/18
42				9/10
43				9/10
45	0,2	0,7		12
46	0,3	0,9	0,6	
47	0,3 u. 0,4		0,7	10/11
48	0,2 u. 0,3	0,9	0,6	6
49	0,3		0,6	6/7
50	0,3		0,6	6
51	0,3	0,9	0,6	6
52	0,3	0,9	0,6	6
53	0,3	0,9		6/7
54	0,4	0,9	0,6	9/10
55		1,5		8 u. 10

**III. 2. 2: Tabelle II**

**Gruppenverteilung**

Kat. Nr.	Kreisstempel	Punktbogen	Punktring	Rädchen
Veronika-Gruppe				
14	0,2			
15	0,3			9
16	0,5			
17	0,3			9
18	0,1 u. 0,5			9
19	0,2 u. 0,3			8
20	0,5			9
Sippenmeister-Gruppe				
21	0,2 u. 0,5			9
22	0,2 u. 0,5			9
23	0,2 u. 0,5			9
24	0,2 u. 0,5			9
25	0,2 u. 0,5			9
kölnisch 1.Hälfte d. 15. Jhs.				
26				9
28	0,5			8
29	0,2			
30				16
31	0,3			10
32	0,2 u. 0,5			10
Nachfolge Lochner				
41				9/10 u.17/18
42				9/10
43				9/10
45	0,2	0,7		12
46	0,3	0,9	0,6	
Marienleben-Gruppe				
47	0,3 u. 0,4		0,7	10/11
48	0,2 u. 0,3	0,9	0,6	6
49	0,3		0,6	6/7
50	0,3		0,6	6
51	0,3	0,9	0,6	6
52	0,3	0,9	0,6	6
53	0,3	0,9		6/7
54	0,4	0,9	0,6	9/10
55		1,5		8 u. 10



**Textabb. 1:**  
**Kat. Nr. 42b, Detail**



**Textabb. 2:**  
**Kölner Diptychon, um 1320-30,**  
**Berlin, Inv. Nr. 1627, Detail**



**Textabb. 3:**  
**Kölner Diptychon,**  
**um 1320-30, Berlin,**  
**Inv. Nr. 1627, Detail**



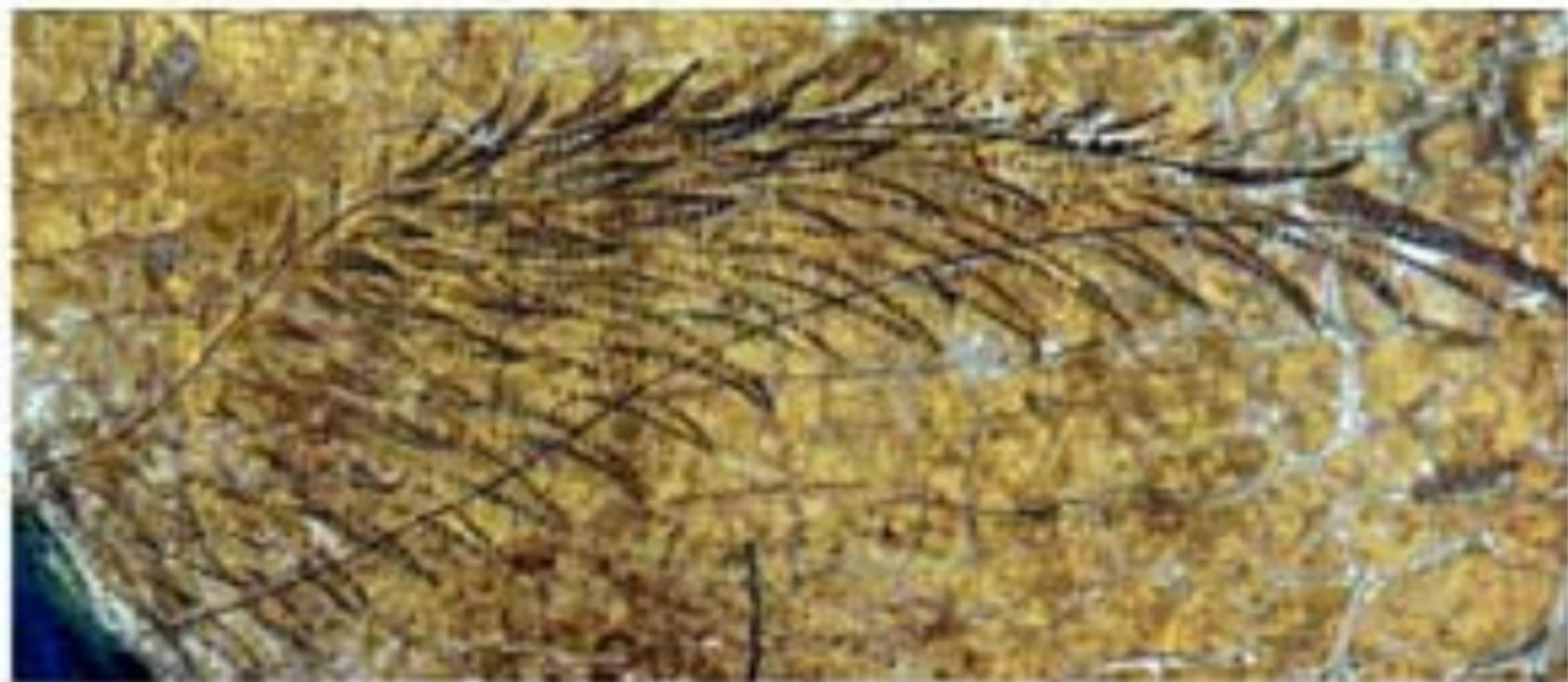
**Textabb. 4 u. 5:  
Kat. Nr. 4a, Umzeichnung, Detail u.  
Kölner Diptychon, um 1320-30, Berlin,  
Inv. Nr. 1627, Detail**



**Textabb. 6: Kat. Nr. 11, Detail**



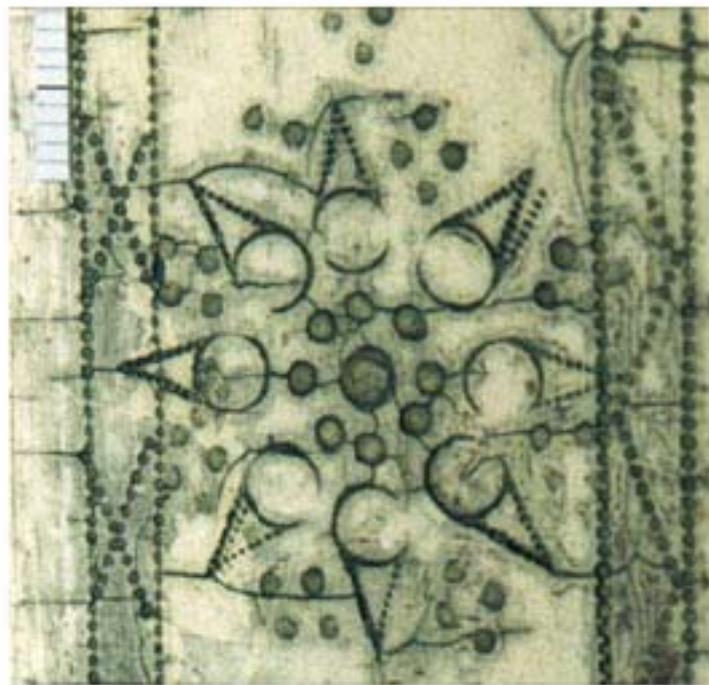
**Textabb. 7: Kat. Nr. 16, Detail**



**Textabb. 8: Kat. Nr. 14; Detail**



**Textabb. 9:**  
**Kat. Nr. 14, Detail**



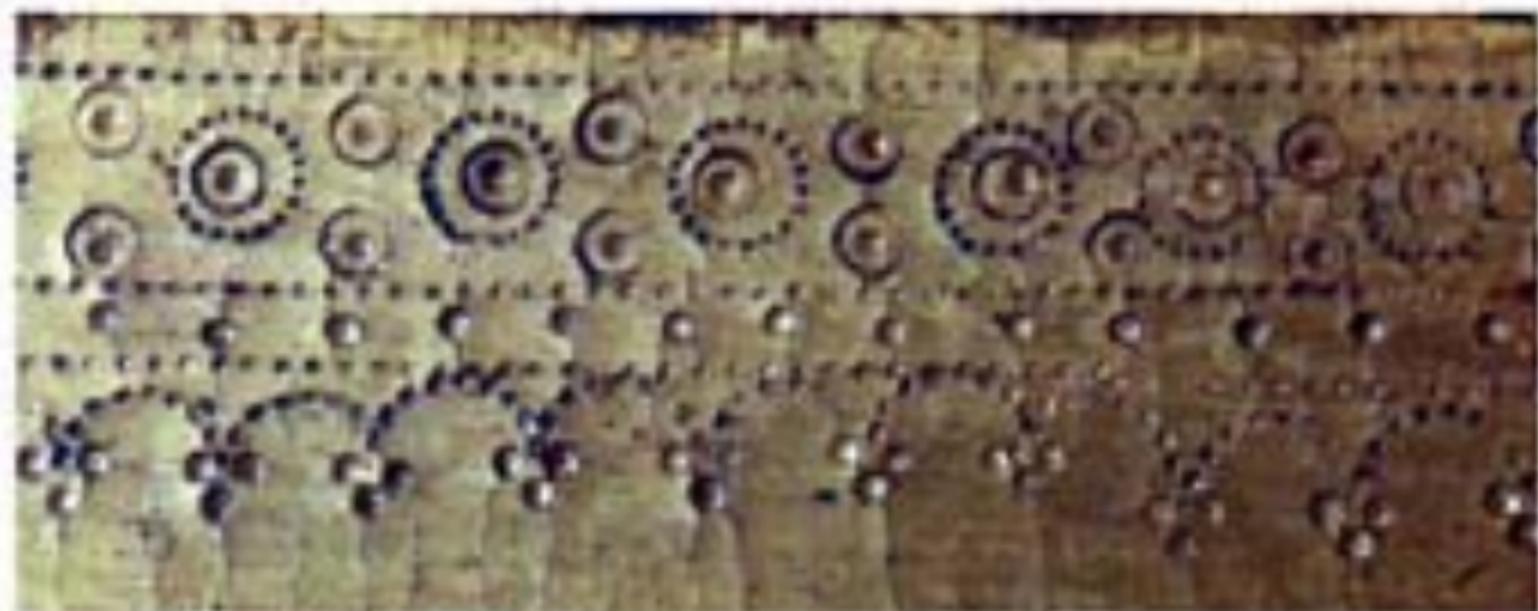
**Textabb. 10: Kat. Nr. 31, Det. der Rahmenpunzierung**  
**Textabb. 11 : Lippo Memmi, Schutzmantelmadonna, Orvieto, Detail des Mariennimbus, aus: J. Polzer, A contribution to the early chronology of Lippo Memmi, in: La pittura nell XIV e XV secolo. Il contributo dell'analisi Technica alla storia dell'arte, 1983, S. 237-251, Abb.4.**



**Textabb. 12: Kat. Nr. 47g, Detail**



**Textabb. 13:**  
**Kat. Nr. 49, Detail**



**Textabb. 14:**  
**Kat. Nr. 51, Detail**

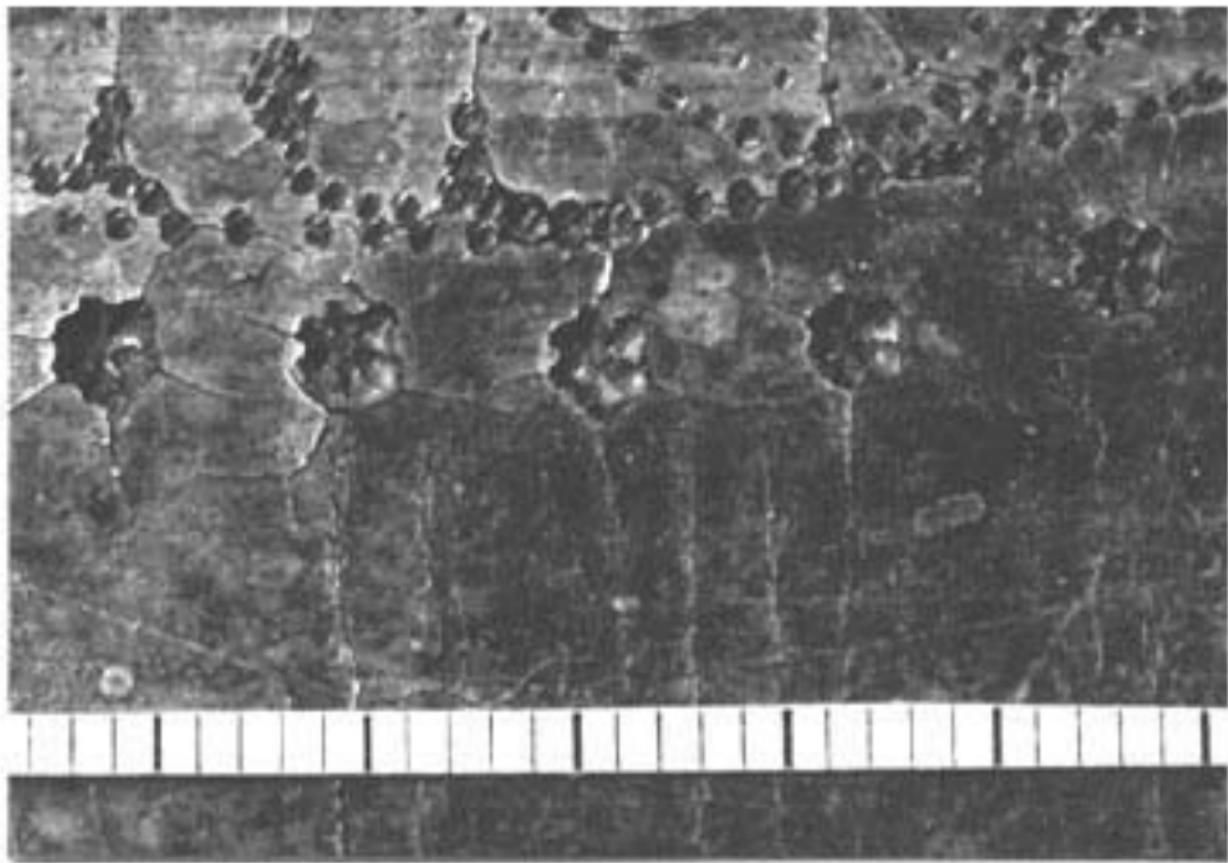


**Textabb: 15: Stefan Lochner,  
Altar der Kölner Stadtpatrone, um 1440/45,  
Detail, aus: Annette Willberg, Die Punzierung -  
Ein technologisches Detail, in: Kat. Stefan  
Lochner 1993, S. 157-168, Abb. 22.**



**Textabb. 16: Kat. Nr. 14, Detail**

**Textabb. 17: Kat. Nr. 34, Detail**



**Textabb. 18: Kat. Nr. 4, Detail**



**Textabb. 19:**  
**Kat. Nr. 5, Detail**



**Textabb. 20:**  
**Kat. Nr. 2, Detail**



**Textabb. 21: Kat. Nr. 15, Detail**



**Textabb. 22: Kat. Nr. 35d, Detail**

## Literaturverzeichnis

- Aldenhoven, C.: Geschichte der Kölner Malerschule, Publikation der Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde, XII., Lübeck 1902.
- Althöfer, H., R. E. Straub, E. Willemsen: Beiträge zur Untersuchung mittelalterlicher Kunstwerke, München/Berlin 1974.
- Assunto, R.: Die Theorie des Schönen im Mittelalter, Köln 1987.
- Baldelli, L.: Una proposta di classificazione dei punzoni su tavola nei dipinti del XIV e del XV secolo nelle Marche, in: Storia dell'arte, 72, 1991, S. 145 - 182.
- Bandmann, G.: Ikonologie des Ornaments und der Dekoration, in: Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, IV, 1959, S. 232 - 258.
- Ders.: Bemerkungen zu einer Ikonologie des Materials, in: Städel-Jahrbuch, 1969, S. 75 -
- Baumann, G.: Die Kunst des Vergoldens, Leipzig 1988.
- Beatson, E., H. Müller, u. a.: The St. Victor Altarpiece in Siena Cathedral. A reconstruction, in: Art Bulletin, LXVII, S. 610 - 631.
- Beer, E. J.: Marginalien zum Thema Goldgrund, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 46, 1983, S. 271 - 286.
- Ders.: Pariser Buchmalerei in der Zeit Ludwigs des Heiligen und im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 44, 1981.
- Behling, L.: Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei, Weimar 1957.
- Bentchev, I.: Zur Maltechnik der Chorschranken-Malereien, Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege, 1985, S. 298 - 316.
- Berliner, R.: Ornamentale Volagenblätter des 15. - 18. Jahrhunderts, Leipzig 1925/26.
- Brachert, Th.: Glanz- und Metallvergoldung, in: Kunstspiegel, 2, 1980, S. 27 - 31.
- Braunfels, W.: Nimbus und Goldgrund, in: Wege zur Kunstgeschichte 1949 - 1975, Mittenwald 1979, S. 9 - 27.
- Braun, J.: Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung, München 1924.
- Budde, R.: Köln und seine Maler 1300 - 1500, Köln 1986.
- Crous, E., J. Kirchner: Die Gotischen Schriftarten, Leipzig 1928.
- Depel, E.: Das Kölner Dombild und die Lochnernachfolge um 1500, in: Kölner Domblatt,

- 23/24, 1964, S. 371 - 410.
- Deuchler, F.: Duccio: zum Gold als Farbe, in: Von Farbe und Farben, Zürich 1980, S. 303 - 307.
- Dittmann, L.: Stil, Symbol, Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte, München 1967.
- Dunkerton, J., S. Foister u. a.: Giotto to Dürer. Early Renaissance Painting in The National Gallery, National Gallery Publications, London 1991.
- Eichner, A.: Die Kölner Malerzunft, in: Vor Stefan Lochner. Die Kölner Maler von 1300 bis 1430, Ausstellungskatalog, Wallraf-Richartz-Museum Köln, Köln 1974, S. 18 - 20.
- Eppel, E.: Historische Technologie der Bildenden Künste, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 26, 1972, S. 95 - 102.
- Engelbrecht, A.: Conrad von Soest. Ein Dortmunder Maler um 1400, Dortmund 1995.
- Feld, M.: "Heilige Ranken". Spätgotische ornamentale Wand- und Gewölbemalerei in rheinischen Kirchen, Köln/Wien 1989
- Feldhausen, I.: Zum technischen Aufbau der Kölner Tafelbilder, in: Vor Stefan Lochner. Die Kölner Maler von 1300 bis 1430, Ausstellungskatalog, Wallraf-Richartz-Museum Köln, Köln 1974, S. 18 - 19.
- Förster, O. H.: Die Kölnische Malerei von Meister Wilhelm bis Stefan Lochner, Köln 1923.
- Ders.: Der Linzer Altar und die Frühwerke des "Meisters des Marienlebens", in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 27, 1926, S. 152 - 173.
- Ders.: Stefan Lochners Bildform. Bemerkungen zur Wiederherstellung des Dombildes und der "Muttergottes in der Rosenlaube", in: Zeitschrift für bildende Kunst, 62, 1928/29, S. 241 - 259.
- Frey, D.: Kunst und Sinnbild, in: Bausteine zu einer Philosophie der Kunst, Darmstadt 1976.
- Frinta, M. S.: An investigation of the punched decoration of mediaeval italian and non-italian panel paintings, in: Art Bulletin, 47, 1965, S. 261 - 265.
- Ders.: Note on the punched decoration of two early painted panels at the Fogg Art Museum: St. Dominic and the crucifixion, in: Art Bulletin, 53, 1971, S. 306 - 310.
- Ders.: A seemingly florentine yet not really florentine altar-piece, in: Burlington Magazine, 117, 1975, S. 527 - 543.
- Ders.: Deletions from the oeuvre of Pietro Lorenzetti and related works by the Master of the Beata Umilita, Mino Parcis da Siena, and Jacopo die Mino del Pellicciaio, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 22, 1976, S. 271 - 300.

- Ders.: On the punched decoration in mediaeval panel painting and manuscript illumination, in: Conservation and Restauration of Pictorial Art, edited by Norman Brommelle and Perry Smith, London/Boston 1976, S. 54 - 60.
- Ders.: The puzzling raised decorations in the paintings of Master Theodoric, in: Simiolus, 8, 1976, S. 49 - 68.
- Ders.: On the relief adornment in the klarenaltar and other paintings in cologne, in: Vor Stefan Lochner. Die Kölner Maler von 1300 bis 1430, Resultatband, Kölner Berichte zur Kunstgeschichte, Begleitheft zum Wallraf-Richartz-Jahrbuch 1977, Köln 1977, S. 131 - 139.
- Ders.: The quest for a restorer's shop of beguiling invention: Restorations and Forgeries in Italien Panel Painting, in: Art Bulletin, 60, 1978, S. 7 - 23.
- Ders.: Raised gilded adornment of the cypriot icons, and the occurrence of the technique in the west, in: Gesta, 20, 1981, S. 333 - 347.
- Ders.: Unsettling evidence in some panel paintings of Simone Martini, in: La pittura nell XIV e XV secolo. Il contributo dell' analisi Tecnica alla storia dell' arte, 1983, S. 211 - 251.
- Gombrich, E. H.: Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens, Stuttgart 1982.
- Grimm, C.: Detailfotografie als Hilfsmittel der Werkstattforschung, in: Maltechnik Restauro, 87, 1981, S. 244 - 261.
- Hahn, R.: "Daß Du immer echtes Gold und gute Farben gebrauchen sollst". Beobachtungen zur Polychromie an Ulmer Retabeln um 1500, in: Meisterwerke massenhaft, Die Bildhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500, Ausstellungskatalog, Stuttgart 1993, S. 277 - 291.
- Hamsik, M.: Die Technik der böhmischen Tafelmalerei des 14. Jahrhunderts, in: Kunst des Mittelalters in Sachsen, Festschrift für Wolf Schubert, Weimar 1967, S. 321 - 326.
- Hausherr, R.: Die Chorschrankenmalerei im Kölner Dom, in: Vor Stefan Lochner. Die Kölner Maler von 1300 bis 1430, Ausstellungskatalog, Wallraf-Richartz-Museum Köln, Köln 1974, S. 50 - 54.
- Ders.: Die Chorschrankenmalereien des Kölner Doms, in: Vor Stefan Lochner. Die Kölner Maler von 1300 - 1430, Resultatband, Kölner Berichte zur Kunstgeschichte, Begleithefte zum Wallraf-Richartz-Jahrbuch 1977, 1, Köln 1977, S. 28 - 59.
- Hebing, C.: Vergolden und Bronzieren, München 1976.
- Hilger, H. P., G. Goldberg, C. Ringer: Der "Kleine Dom" - zum kölnischen Schreinaltärchen des 14. Jahrhunderts im Bayerischen Nationalmuseum in München, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, XXXIX, 1985, S. 40 - 69.
- Ders.: Der Claren-Altar im Dom zu Köln, in: Kölner Domblatt, 43, 1978, S. 11 - 22.

- Höfler, J.: Zu den Apostelmartyrien vom Weltgerichtsalter Stefan Lochners, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 48/49, 1987/1988, S. 65 - 76.
- Hofstätter, H.: Geschichte der Kunst und der künstlerischen Techniken, Tafelmalerei, I, München 1965/66.
- Huth, H.: Künstler und Werkstatt der Spätgotik, Darmstadt 1967.
- Ilg, A.: Noten. Das Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei des Cennio Cennini da Colle di Valdelsa, Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, 1, Osnabrück 1970.
- Irscher, G.: Kleine Kunstgeschichte der Europäischen Ornamentik, Darmstadt 1984.
- Jacoby, B.: Der Einfluß niederländischer Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts auf die Kunst der benachbarten Rheinlande am Beispiel der Verkündigungsdarstellung in Köln, am Niederrhein und in Westfalen (1440 - 1490), Kölner Schriften zu Geschichte und Kultur, 12, Köln 1987.
- Jansen, D.: Entlang des Rheins. Wanderung von Dekorationsmotiven im Umfeld der Windesheimer zwischen Köln und Utrecht, in: Masters and Miniatures. Proceedings of the Congress on Medieval Manuscript Illumination in the Northern Netherlands, Doornspijk 1991, S. 127 - 135.
- Jülich, T. (Hrsg.): Gottesfurcht und Höllenangst. Ein Lesebuch zur mittelalterlichen Kunst, Darmstadt 1993.
- Klamt, J. C.: Zum Berliner Diptychon aus St. Georg in Köln, in: Vor Stefan Lochner. Die Kölner Maler von 1300 - 1430, Resultatband, Kölner Berichte zur Kunstgeschichte, Begleithefte zum Wallraf-Richartz-Jahrbuch 1977, 1, Köln 1977, S. 60 - 61..
- Klesse, B.: Darstellung von Seidenstoffen in der Altkölner Malerei, Mouseion, Studien aus Kunst und Geschichte für O. H. Förster, Köln 1960, S. 217 - 225.
- Ders.: Die Seidenstoffe auf Stefan Lochners "Dombild", in: Kölner Domblatt, 23/24, 1964, S. 359 - 370.
- Ders.: Seidenstoffe in der italienischen Malerei des 14. Jahrhunderts, Bern 1967.
- Koch, A.: Seidenstoffdarstellungen auf den Altären Stefan Lochners, in: Stefan Lochner Meister zu Köln. Herkunft - Werke - Wirkung, hrsg. v. F. G. Zehnder, Ausstellungskatalog, Wallraf-Richartz-Museum Köln, Köln 1993, S. 149 - 156.
- Ders.: Darstellung von Seidenstoffen in der Kölner Malerei der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, Diss. Bonn, Weimar 1995.
- Ders.: Darstellungen von Seidenstoffen auf schwäbischen Gemälden, in: Graviert, gemalt, gepreßt. Spätgotische Retabelverzierungen in Schwaben, Württembergisches Landesmuseum Stuttgart, bearb. v. H. Westhoff, R. Hahn u. a., Ulm 1996, S. 12 - 17.

- Kohts, A.: Die Punzierungen in der Altkölner Malerei, Magisterarbeit, Köln 1990.
- Koller, M.: Der Albrechtsmeister und Conrad Laib. Technologische Beiträge zur Tafelmalerei des "realistischen Stiles" in Österreich, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 26, 1972, S. 143 - 154 u. 27, 1973, S. 41 - 55.
- Ders.: Michael Pachers Altar in St. Wolfgang, Technologische Untersuchungen und ihre kunstgeschichtliche Interpretation, in: Le Dessin sous-jacent de la peinture, 1979, S. 63 - 66.
- Ders.: Bildhauer und Maler - Technologische Beobachtungen zur Werkstattpraxis um 1400 anhand aktueller Restaurierungen, in: Götz Pochat (Hrsg.), Internationale Gotik in Mitteleuropa, Kunsthistorisches Jahrbuch, Graz 1990, S. 135 - 161.
- Konrad, B.: Seeschwäbische Malerei von 1400 bis 1450 und ihre Beziehungen zu Köln, in: Stefan Lochner Maler zu Köln. Herkunft - Werke - Wirkung, hrsg. v. F. G. Zehnder, Ausstellungskatalog, Wallraf-Richartz-Museum Köln, Köln 1993, S. 31 - 34.
- Krebs, E., H. Westhoff, R. Hahn: Werkzeuge und Materialien in den spätmittelalterlichen Werkstätten der Bildhauer, Schreiner und Maler, in: Meisterwerke massenhaft, Die Bildhauerwerkstatt des Nikolaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500, Ausstellungskatalog, Stuttgart 1993, S. 301 - 309.
- Kühn, H.: Farbmaterial und technischer Aufbau Altkölner Malerei, in: Vor Stefan Lochner. Die Kölner Maler von 1300 bis 1430, Resultatband, Kölner Berichte zur Kunstgeschichte, Begleitheft zum Wallraf-Richartz-Jahrbuch 1977, Köln 1977.
- Ders.: Malmaterial und technischer Aufbau Altkölnischer Malerei, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Köln 1990.
- Ladis, A.: Taddeo Gaddi. Critical reappraisal and catalogue raisonne, Columbia/London 1982.
- Lauer, R. Ch. Schulze-Senger, W. Hansmann: Der Altar der Stadtpatrone im Kölner Dom, in: Kölner Domblatt, 52, 1987, S. 9 - 80.
- Legner, A.: Bilder und Materialien in der spätgotischen Kunstproduktion, in: Städel Jahrbuch, 78, 1977, S. 158 - 176.
- Löber, K.: Agaleia. Erscheinung und Bedeutung der Akelei in der mittellaterlichen Kunst, Köln/Wien 1988.
- Mandt, P.: Gemälderestaurierungen am Wallraf-Richartz Museum in den Jahren 1824-1890. Ein Beitrag zur Restaurierungsgeschichte im 19. Jahrhundert, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 48/49, 1987/88, S. 299 - 333.
- Meschede, P.: Bildererzählungen in der Kölnischen Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts. Eine Untersuchung zum Bildtypus und zur Funktion, Paderborn 1994.
- Musper, Th.: Gotische Malerei nördlich der Alpen, Köln 1961
- Nikolaus, K.: Dumont`s Handbuch de Gemäldekunde: Material - Technik - Pflege, Köln

1986.

- Paatz, W.: Verflechtungen in der Kunst der Spätgotik zwischen 1360 u. 1530. Einwirkungen aus den westlichen Nachbarländern auf Westdeutschland längs der Rheinlinie und deutsch-rheinische Einwirkungen auf diese Länder, Abhandlung der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Heidelberg 1967.
- Pochat, G.: Internationale Gotik - Realität oder Phantasiegebilde ?, in: G. Pochat (Hrsg.), Internationale Gotik in Mitteleuropa, Kunsthistorisches Jahrbuch, Graz 1990, S. 9 - 19.
- Polzer, J.: A contribution to the early chronology of Lippo Memmi, in: La pittura nell XIV e XV secolo. Il contributo dell' analisi Tecnica alla storia dell' arte, 1983, S. 237 - 251.
- Rau, B.: Die ornamentalen Hintergründe in der französischen Buchmalerei, Thübingen/ Stuttgart 1975.
- Reiners, H.: Die Kölner Malerschule, Mönchengladbach 1925.
- Rode, H.: Colloquium zur Kölner Glasmalerei auf der Ausstellung "Vor Lochner. Die Kölner Maler von 1300 - 1430", in: Vor Stefan Lochner. Die Kölner Maler von 1300 bis 1430, Resultatband, Kölner Berichte zur Kunstgeschichte, Begleitheft zum Wallraf-Richartz-Jahrbuch 1977, Köln 1977, S. 98 - 102.
- Rosenfeld, H.: Der Gebrauch der Schablone für Schrift und Kunst seit der Antike und das schablonierte Buch des 18. Jahrhunderts., in: Gutenberg-Jahrbuch 1973, S. 71 - 84.
- Roth, H. J.: Die bauplastischen Pflanzendarstellungen des Mittelalters im Kölner Dom. Eine botanische Bestandsaufnahme unter Berücksichtigung auswärtiger Architekturplastik und sonstiger Kunstgattungen, Europäische Hochschulschriften, 117, Frankfurt a.M./ Bern/ New York/Paris 1990.
- Schießl, U.: Die Bestätigung kunsttechnischer Quellen durch technologische Untersuchungsbefunde, in: Maltechnik Restauro, 1, 1980, S. 9 - 21.
- Schmidt, H. M.: Der Meister des Marienlebens und sein Kreis. Studien zur spätgotischen Malerei in Köln, Beiträge zu den Bau- und Denkmälern im Rheinland, 22, Düsseldorf 1978.
- Schulze-Senger, C.: Der Claren-Altar im Dom zu Köln. Bemerkungen über Konzeption, technischen Aufbau, Gestaltung und gegenwärtige Restaurierung eines Kölner Groß-Altars (Stand 1977), in: Kölner Domblatt, 43, 23 - 36.
- Skaug, E.: Contributions to Giotto's Workshop, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 15, 1971, S. 141 - 160.
- Ders.: The "St. Antony Abbot" ascribed to Nardo di Cione at the Villa I Tatti, Florence, in: Burlington Magazine, 117, 1975, S. 540 - 543.
- Ders.: Notes on the Chronology of Ambrogio Lorenzetti and a new Painting from his shop, Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 22, 1976, S. 301 - 332.

- Ders.: Punch marks - what are they worth? Problems of Tuscan workshop interrelationships in the mid-fourteenth century: the Ovile Master and Giovanni da Milano, in: *La pittura nell XIV e XV secolo. Il contributo dell' analisi Tecnica alla storia dell' arte*, 1983, S. 253 - 282.
- Stange, A.: *Deutsche Malerei der Gotik, I - II*, Berlin/München, 1934 - 1961.
- Ders.: *Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer*, 1 - 3, München 1967 - 1978.
- Straub, R. E., Th. Brachert: *Plastische Verzierungen in der Fassung*, in: *Konservierung und Denkmalpflege*, II, Zürich 1965.
- Straub, R. E.: *Tafel- und Tüchleinmalerei des Mittelalters*, in: *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, I, Farbmittel. Buchmalerei. Tafel- und Leinwandmalerei*, Stuttgart 1988, S. 125 - 259.
- Straub, R. E., E.-L. Richter u. a.: *Der Magdalenenaltar des Lucas Moser. Eine technische Studie, Beiträge zur Untersuchung und Konservierung mittelalterlicher Kunstwerke*, München 1974, S. 9 - 46.
- Stout, G. L.: *A puzzling piece of gold leaf tooling*, in: *Fogg Art Museum Notes*, II, 1929, S. 140 - 152.
- Tangeberg, P.: *Holzskulptur und Altarschrein. Studien zu Form, Material und Technik*, München 1989.
- Täube, D.: *Zwischen Tradition und Fortschritt: Stefan Lochner und die Niederlande*, in: *Stefan Lochner Maler zu Köln. Herkunft - Werke - Wirkung*, hrsg. v. F. G. Zehnder, Ausstellungskatalog, Wallraf-Richartz-Museum Köln, Köln 1993, S. 55 - 68.
- Taubert, J.: *Pauspunkte in den Tafelbildern des 15. und 16. Jahrhunderts*, in: *Institut royale du patrimoine artistique, Bulletin*, 15, 1975, S. 387 - 401.
- Theobald, W.: *Die Goldschlägerkunst im Altertum und Mittelalter*, in: *Kunst und Kunsthandwerk*, 14, 1911, S. 565 - 585.
- Turek, P.: *Fotografische Dokumentation im Nahbereich*, in: *Restauro*, 6, 1993, S. 406 - 411.
- Wachsmann, U.: *Die Chorschrankenmalereien im Kölner Dom. Untersuchungen zur Ikonologie*, I-II, Diss. Bonn 1985.
- Wallrath, R.: *Tafelmalerei*, in: *Herbst des Mittelalters. Spätgotik in Köln und am Niederrhein*, Ausstellungskatalog, Kunsthalle Köln, Köln 1970, S. 33 - 34.
- Wallrath, R.: *Lochners Muttergottes mit dem Veilchen*, in: *Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege*, 28, 1971, S. 45.
- Ders.: *Fragen und Hypothesen zu gotischen Tafelmalerei*, in: *Vor Stefan Lochner. Die Kölner*

- Maler von 1300 bis 1430, Ausstellungskatalog, Wallraf-Richartz-Museum Köln, Köln 1974, S. 30 - 35.
- Westhoff, H., R. Hahn, E. Krebs: Verzierungstechniken an spätmittelalterlichen Altarretabeln, in: Meisterwerke massenhaft. Die Bildhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500, Ausstellungskatalog, Stuttgart 1993, S. 295 - 299.
- Westhoff, H., R. Hahn: Verzierungstechniken in Malerei und Skulptur. Deutung und Problematik. Möglichkeiten und Grenzen der Anwendung, in: Graviert, gemalt, gepreßt. Spätgotische Retabelverzierungen in Schwaben, Württembergisches Landesmuseum Stuttgart, bearb. v. H. Westhoff, R. Hahn u. a., Ulm 1996, S. 18 - 36.
- Willberg, A.: Die Punzierung - Ein technologisches Detail, in: Stefan Lochner Maler zu Köln Herkunft - Werke - Wirkung, hrsg. v. F. G. Zehnder, Ausstellungskatalog, Wallraf-Richartz-Museum Köln, Köln 1993, S. 157 - 168.
- Winkler, F.: Stadtkölnische Buchmaler-Werkstätten im 15. Jahrhundert, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 3/4, 1926/1927, S. 123 - 129.
- Wolfson, M.: Vor "Stefan Lochner"? Über den Maler des Kölner Dombildes und den Meister des Heisterbacher Altars, in: Stefan Lochner Maler zu Köln. Herkunft - Werke - Wirkung, hrsg. v. F. G. Zehnder, Ausstellungskatalog, Wallraf-Richartz-Museum Köln, Köln 1993, S. 97 - 108.
- Wolters, A.: Lochners Apostelmartyrien im Städelschen Kunstinstitut nach ihrer Wiederherstellung, in: Städel-Jahrbuch, 6, 1930, S. 106 - 116.
- Wolters, Ch.: Naturwissenschaftliche Methoden in der Kunstwissenschaft, in: Enzyklopädie der geisteswissenschaftlichen Arbeitsmethoden, München/Wien 1970, S. 69 - 91.
- Zehnder, F. G.: Der Meister der Heiligen Veronika, in: Vor Stefan Lochner. Die Kölner Maler von 1300 bis 1430, Ausstellungskatalog, Wallraf-Richartz-Museum Köln, Köln 1974, S. 36 - 39.
- Ders.: Werkgruppen in Köln um 1400, in: Vor Stefan Lochner. Die Kölner Maler von 1300 - 1430, Resultatband, Berichte zur Kunstgeschichte, Begleithefte zum Wallraf-Richartz-Jahrbuch 1977, Köln 1977, S. 106 - 117.
- Ders.: The Master of the Glorification of the Virgin (?), in: Late Gothic Art from Cologne, Ausstellungskatalog, National Gallery London, London 1977, Nr. 17.
- Ders.: Der Meister der Heiligen Veronika, Sankt Augustin 1981.
- Ders.: Zur Nachfolge Stefan Lochners, in: Museen der Stadt Köln, Bulletin, 1, 1981, S. 70 - 73.
- Ders.: Gotische Malerei in Köln. Altkölner Bilder von 1300 - 1550, Wallraf-Richartz-Museum Köln, Bildhefte zur Sammlung, 3, Köln 1989.

Ders.: Katalog der Altkölner Malerei, Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums, XI, Köln 1990.

Ziemke, H.-J.: Altdeutsche Tafelmalerei, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt a. M. 1985.

### **Kataloge:**

Christus und Maria. Westdeutsche Kunstwerke der Gotik, Ausstellungskatalog, Wallraf-Richartz-Museum Köln, Köln 1953.

Der Meister des Bartholomäusaltars - Der Meister des Aachener Altars. Kölner Maler der Spätgotik, Ausstellungskatalog, Wallraf-Richartz-Museum Köln, Köln 1961.

Sammlung Heinz Kisters. Altdeutsche und altniederländische Gemälde, Ausstellungskatalog, Germanisches Nationalmuseum und Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, bearb. v. P. Strieder, 1963.

Die Sammlungen des Baron von Hübsch. Ein Kölner Kunstkabinett um 1800, Ausstellungskatalog, Schnütgen-Museum Köln, Köln 1964.

Herbst des Mittelalters. Spätgotik in Köln und am Niederrhein, Ausstellungskatalog, Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln, Köln 1970.

Altdeutsche Gemälde. Köln und Nordwestdeutschland, bearb. v. G. Goldberg u. G. Scheffler, Bayerische Staatsgemäldesammlungen Alte Pinakothek, Gemäldekataloge, XIV, München 1972.

Vor Stefan Lochner. Die Kölner Maler von 1300 bis 1430, Ausstellungskatalog, Wallraf-Richartz-Museum Köln, Köln 1974.

Katalog der ausgestellten Gemälde des 13. - 18. Jahrhunderts, Gemäldegalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin, Berlin 1975.

Late Gothic Art from Cologne, Ausstellungskatalog, National Gallery London, London 1977.

Vor Stefan Lochner. Die Kölner Maler von 1300 - 1430, Resultatband, Kölner Berichte zur Kunstgeschichte, Begleithefte zum Wallraf-Richartz-Jahrbuch 1977, 1, Köln 1977.

Kunst des Mittelalters, Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen am Rhein, Landau i. d. Pfalz 1979.

Gemälde bis 1900, Rheinisches Landesmuseum Bonn, Bonn 1982.

Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik, 1 - 3, hrsg. v. A. Legner, Ausstellungskatalog, Kunsthalle Köln, Köln 1985.

Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis der Gemälde, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, bearb. v. H. Bock, R. Grosshans u. a., Berlin 1986.

P. Pieper: Die deutschen, niederländischen und italienischen Tafelbilder bis um 1530, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Landschaftsverband Westfalen-Lippe, Bestandskataloge, hrsg. v. K. Bußmann, Münster 1986.

Art in the Making. Italian painting before 1400, D. Bomford, J. Dunkerton u. a., Ausstellungskatalog, National Gallery London, London 1989

R. Michaelis: Deutsche Gemälde. 14. - 18. Jahrhundert, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Katalog, III, Berlin 1989.

W. Beeh (Hrsg.): Deutsche Malerei um 1260 bis 1550 im Hessischen Landesmuseum Darmstadt, Kataloge des Hessischen Landesmuseum, 15, Darmstadt 1990.

F. G. Zehnder: Katalog der Altkölner Malerei, Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums, XI, Köln 1990.

Meisterwerke massenhaft. Die Bildhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500, Ausstellungskatalog, Württembergisches Landesmuseum Stuttgart, Stuttgart 1993.

Stefan Lochner Meister zu Köln. Herkunft - Werke - Wirkung, hrsg. v. F. G. Zehnder, Ausstellungskatalog, Wallraf-Richartz-Museum Köln, Köln 1993.

Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler, hrsg. v. H. Kier u. F. G. Zehnder, Ausstellungskatalog, Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln, Köln 1995.

Graviert, gemalt, gepreßt. Spätgotische Retabelverzierungen in Schwaben, Württembergisches Landesmuseum Stuttgart, Katalog, A. Kollmann u. A. Klöpfer, Stuttgart 1996.

### **Abkürzungsverzeichnis:**

Beeh 1990: W. Beeh (Hrsg.): Deutsche Malerei um 1260 bis 1550 im Hessischen Landesmuseum Darmstadt, Kataloge des Hessischen Landesmuseum, 15, Darmstadt 1990.

Beer 1983: Beer, E. J.: Marginalien zum Thema Goldgrund, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 46, 1983, S. 271 - 286.

Bentchev 1985: Bentchev, I.: Zur Maltechnik der Chorschranken-Malereien, Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege, 1985, S. 298 - 316.

Bomford/Dunkerton 1989: Art in the Making. Italian painting before 1400, D. Bomford, J. Dunkerton u. a., Ausstellungskatalog, National Gallery London, London 1989.

Dunkerton/Foister 1991: Dunkerton, J., S. Foister u. a.: Giotto to Dürer. Early Renaissance Painting in The National Gallery, National Gallery Publications, London 1991.

Frinta 1965: Frinta, M. S.: An investigation of the punched decoration of mediaeval italian and non-italian panel paintings, in: Art Bulletin, 47, 1965, S. 261 - 265.

Frinta 1976: Frinta, M. S.: On the punched decoration in mediaeval panel painting and manuscript illumination, in: Conservation and Restauration of Pictorial Art, edited by Norman Brommelle and Perry Smith, London/Boston 1976, S. 54 - 60.

Gemäldegalerie Berlin 1975: Katalog der ausgestellten Gemälde des 13. - 18. Jahrhunderts, Gemäldegalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin, Berlin 1975.

Gemäldegalerie Berlin 1986: Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis der Gemälde, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, bearb. v. H. Bock, R. Grosshans u. a., Berlin 1986.

- Goldberg/Scheffler 1972: Altdeutsche Gemälde. Köln und Nordwestdeutschland, bearb. v. G. Goldberg u. G. Scheffler, Bayerische Staatsgemaldesammlungen Alte Pinakothek, Gemäldekataloge, XIV, München 1972.
- Hausherr 1974: Hausherr, R.: Die Chorschrankenmalerei im Kölner Dom, in: Vor Stefan Lochner. Die Kölner Maler von 1300 bis 1430, Ausstellungskatalog, Wallraf-Richartz-Museum Köln, Köln 1974, S. 50 - 54.
- Hausherr 1977: Hausherr, R.: Die Chorschrankenmalereien des Kölner Doms, in: Vor Stefan Lochner. Die Kölner Maler von 1300 - 1430, Resultatband, Kölner Berichte zur Kunstgeschichte, Begleithefte zum Wallraf-Richartz-Jahrbuch 1977, 1, Köln 1977, S. 28 - 59.
- Hilger/Goldberg/Ringer 1985: Hilger, H. P., G. Goldberg, C. Ringer: Der "Kleine Dom" - zum kölnischen Schreinaltärchen des 14. Jahrhunderts im Bayerischen Nationalmuseum in München, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, XXXIX, 1985, S. 40 - 69.
- Ilg 1970: Ilg, A.: Noten. Das Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei des Cennio Cennini da Colle di Valdelsa, Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, 1, Osnabrück 1970.
- Jülich 1993: Jülich, T. (Hrsg.): Gottesfurcht und Höllenangst. Ein Lesebuch zur mittelalterlichen Kunst, Darmstadt 1993.
- Kollmann/Klöpfer 1996: Graviert, gemalt, gepreßt. Spätgotische Retabelverzierungen in Schwaben, Württembergisches Landesmuseum Stuttgart, Katalog, A. Kollmann u. A. Klöpfer, Stuttgart 1996.
- Köln 1964: Die Sammlungen des Baron von Hübsch. Ein Kölner Kunstkabinett um 1800, Ausstellungskatalog, Schnütgen-Museum Köln, Köln 1964.
- Lauer/Schulze-Senger/Hansmann 1987: Lauer, R. Ch. Schulze-Senger, W. Hansmann: Der Altar der Stadtpatrone im Kölner Dom, in: Kölner Domblatt, 52, 1987, S. 9 - 80.
- Legner 1985: Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik, 1 - 3, hrsg. v. A. Legner, Ausstellungskatalog, Kunsthalle Köln, Köln 1985.
- Lust und Verlust 1995: Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler, hrsg. v. H. Kier u. F. G. Zehnder, Ausstellungskatalog, Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln, Köln 1995.
- Meschede 1994: Meschede, P.: Bildererzählungen in der Kölnischen Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts. Eine Untersuchung zum Bildtypus und zur Funktion, Paderborn 1994.
- Michaelis 1989: R. Michaelis: Deutsche Gemälde. 14. - 18. Jahrhundert, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Katalog, III, Berlin 1989.
- Rode 1977: Rode, H.: Colloquium zur Kölner Glasmalerei auf der Ausstellung "Vor Lochner. Die Kölner Maler von 1300 - 1430", in: Vor Stefan Lochner. Die Kölner Maler von 1300 bis 1430, Resultatband, Kölner Berichte zur Kunstgeschichte, Begleitheft zum Wallraf-Richartz-Jahrbuch 1977, Köln 1977, S. 98 - 102.
- Pieper 1986: P. Pieper: Die deutschen, niederländischen und italienischen Tafelbilder bis um 1530, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Landschaftsverband Westfalen-Lippe, Bestandskataloge, hrsg. v. K. Bußmann, Münster 1986.
- Schmidt 1978: Schmidt, H. M.: Der Meister des Marienlebens und sein Kreis. Studien zur spätgotischen Malerei in Köln, Beiträge zu den Bau- und Denkmälern im Rheinland, 22, Düsseldorf 1978.
- Schulze-Senger 1978: Schulze-Senger, C.: Der Claren-Altar im Dom zu Köln. Bemerkungen über Konzeption, technischen Aufbau, Gestaltung und gegenwärtige Restaurierung eines Kölner Groß-Altars (Stand 1977), in: Kölner Domblatt, 43, 23 - 36.
- Skaug 1971: Skaug, E.: Contributions to Giotto's Workshop, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 15, 1971, S. 141 - 160.
- Skaug 1975: Skaug, E.: The "St. Antony Abbot" ascribed to Nardo di Cione at the Villa I Tatti, Florence, in: Burlington Magazine, 117, 1975, S. 540 - 543.
- Skaug 1983: Skaug, E.: Punch marks - what are they worth? Problems of Tuscan workshop interrelationships in the mid-fourteenth century: the Ovile Master and Giovanni da Milano, in: La pittura nell XIV e XV secolo. Il contributo dell' analisi Tecnica alla storia dell' arte, 1983, S. 253 - 282.
- Stange DMG: Stange, A.: Deutsche Malerei der Gotik, I - II, Berlin/München, 1934 - 1961.
- Stange Verz.: Stange, A.: Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer, 1 - 3, München 1967 - 1978.
- Stefan Lochner 1993: Stefan Lochner Meister zu Köln. Herkunft - Werke - Wirkung, hrsg. v. F. G. Zehnder, Ausstellungskatalog, Wallraf-Richartz-Museum Köln, Köln 1993.

- Straub 1988:** Straub, R. E.: Tafel- und Tüchleinmalerei des Mittelalters, in: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, I, Farbmittel. Buchmalerei. Tafel- und Leinwandmalerei, Stuttgart 1988, S. 125 - 259.
- Tangeberg 1989:** Tangeberg, P.: Holzskulptur und Altarschrein. Studien zu Form, Material und Technik, München 1989.
- Vor Stefan Lochner 1974:** Vor Stefan Lochner. Die Kölner Maler von 1300 bis 1430, Ausstellungskatalog, Wallraf-Richartz-Museum Köln, Köln 1974.
- Vor Stefan Lochner 1977:** Vor Stefan Lochner. Die Kölner Maler von 1300 - 1430, Resultatband, Kölner Berichte zur Kunstgeschichte, Begleithefte zum Wallraf-Richartz-Jahrbuch 1977, 1, Köln 1977.
- Westhoff/Hahn 1993:** Westhoff, H., R. Hahn, E. Krebs: Verzierungstechniken an spätmittelalterlichen Altarretabeln, in: Meisterwerke massenhaft. Die Bildhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500, Ausstellungskatalog, Stuttgart 1993, S. 295 - 299.
- Westhoff/Hahn 1996:** Graviert, gemalt, gepreßt. Spätgotische Retabelverzierungen in Schwaben, Württembergisches Landesmuseum Stuttgart, bearb. v. H. Westhoff, R. Hahn u. a., Stuttgart 1996.
- Wilhelm-Hack-Museum 1979:** Kunst des Mittelalters, Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen am Rhein, Landau i. d. Pfalz 1979.
- Zehnder 1974:** Zehnder, F. G.: Der Meister der Heiligen Veronika, in: Vor Stefan Lochner. Die Kölner Maler von 1300 bis 1430, Ausstellungskatalog, Wallraf-Richartz-Museum Köln, Köln 1974, S. 36 - 39.
- Zehnder 1990:** F. G. Zehnder: Katalog der Altkölner Malerei, Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums, XI, Köln 1990.

#### **IV.            Katalog**

##### **IV. 1.        Katalogverzeichnis**

- Kat. Nr. 1:** Flügelaltärchen, Kölnisch, um 1330, Wallraf-Richartz-Museum, Köln, WRM 1
- Kat. Nr. 2:** Reliquienaltar, Kölnisch, um 1320, Bayerisches Nationalmuseum, München, WAF 453
- Kat. Nr. 3:** Zwei Flügel eines Altärchens, Kölnisch, um 1320/30, Wallraf-Richartz-Museum; Köln, WRM 2-3
- Kat. Nr. 4:** Teile eines Altars (Verkündigung u. Darstellung im Tempel), Kölnisch, um 1330, Wallraf-Richartz-Museum, Köln, WRM 4-5
- Kat. Nr. 5:** Flügelaltärchen mit Kreuzigung, Köln, um 1340, Kunsthalle, Hamburg, Inv. Nr. 325
- Kat. Nr. 6:** Christus am Kreuz, Kölnisch, um 1340, Gemäldegalerie, Berlin, Inv. Nr. 2114
- Kat. Nr. 7:** Zwei Flügel eines Hausaltärchens, Kölnisch, um 1340, Wallraf-Richartz-Museum, Köln, WRM 831-832
- Kat. Nr. 8:** Andachtstafel mit dem Leben Christi, Kölnisch, um 1370/80, Wallraf-Richartz-Museum, Köln, WRM 6
- Kat. Nr. 9:** Hausaltärchen („Kleiner Dom“), Kölnisch, um 1360, Bayerisches Nationalmuseum, München, WAF 454
- Kat. Nr. 10:** Maria auf Sonne und Mond, Kölnisch, um 1390/1400, Gemäldegalerie, Berlin, Inv. Nr. 1205 A
- Kat. Nr. 11:** Christus am Kreuz, Kölnisch, um 1400, Wallraf-Richartz-Museum, Köln, WRM 334
- Kat. Nr. 12:** Teile eines Triptychons (Elisabeth-Altar), Kölnisch, um 1380/90 u. um 1400, Wallraf-Richartz-Museum, Köln, WRM 36-37
- Kat. Nr. 13:** Teile eines Triptychons (Elisabeth-Altar), Kölnisch, um 1380/90 u. um 1400, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen, Inv. Nr. 457/35
- Kat. Nr. 14:** Christus am Kreuz mit Maria, Johannes und sieben Aposteln, Meister der Hl. Veronika, um 1415, Wallraf-Richartz-Museum, Köln, WRM 14
- Kat. Nr. 15:** Triptychon (Madonna mit der Wickenblüte), Meister der Hl. Veronika, um 1410/15, Wallraf-Richartz-Museum, Köln, WRM 10

- Kat. Nr. 16:** Muttergottes mit Kind und Erbsenblüte, Meister der Hl. Veronika, Anf. 15. Jh., Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, GM 4 (WAF 665)
- Kat. Nr. 17:** Notgottes, Meister von St. Laurenz, um 1415, Wallraf-Richartz-Museum, Köln, Dep. 363
- Kat. Nr. 18:** Altarflügel, Meister von St. Laurenz, um 1420, Wallraf-Richartz-Museum, Köln, WRM 737
- Kat. Nr. 19:** Maria im Paradiesgarten, Meister von St. Laurenz, um 1420, Wallraf-Richartz-Museum, Köln, Dep. 361
- Kat. Nr. 20:** Passionsaltar, Meister von St. Laurenz, um 1425/30, Wallraf-Richartz-Museum, Köln, WRM 20-27
- Kat. Nr. 21:** Marien triptychon, Älterer Meister der Hl. Sippe, um 1410/20, Gemäldegalerie, Berlin, Inv. Nr. 238
- Kat. Nr. 22:** Kreizaltar mit Katarina und Barbara, Älterer Meister der Hl. Sippe, um 1415/20, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, Inv. Nr. 23
- Kat. Nr. 23:** Triptychon (Sippenaltar), Älterer Meister der Hl. Sippe, um 1420, Wallraf-Richartz-Museum, Köln, WRM 59
- Kat. Nr. 24:** Teile eines Passionsaltars, Meister der Passionsfolgen, um 1410/20, Wallraf-Richartz-Museum, Köln, WRM 60-62, 389, 755
- Kat. Nr. 25:** Triptychon mit Christus am Kreuz und Heiligen, Meister des Kirchsahrer Altars, um 1425/30, Wallraf-Richartz-Museum, Köln, WRM 55
- Kat. Nr. 26:** Votivtafel der Familie Rost von Cassel, Meister des Gereon-Altars, nach 1409, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, Gk 22
- Kat. Nr. 27:** Marienaltar, Meister des Gereon-Altars, erste Hälfte des 15. Jhs., Bode-Museum, Berlin, Inv. Nr. 1627 A
- Kat. Nr. 28:** Vera Icon, Kölnisch (Meister von St. Laurenz?), um 1400/1410, Wallraf-Richartz-Museum, Köln, WRM 19
- Kat. Nr. 29:** 35 Szenen der Heilsgeschichte, Kölnisch, um 1410/20, Gemäldegalerie, Berlin, Inv. Nr. 1224
- Kat. Nr. 30:** Der große Kalvarienberg, Westfälischer Meister in Köln, um 1415/20, Wallraf-Richartz-Museum, Köln, WRM 353
- Kat. Nr. 31:** Kalvarienberg der Familie Wasservass, Meister des Wasservass'schen Kalvarienbergs, um 1420/30, Wallraf-Richartz-Museum, Köln, WRM 65

- Kat. Nr. 32:** Christus am Kreuz von Heiligen umgeben, Kölnisch, um 1430, Bode-Museum, Berlin, Inv. Nr. 1627
- Kat. Nr. 33:** Vier Apostel: Die Hll. Philippus, Andreas, Mattias und Thomas, Kölnisch, um 1440, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Gm 5 (WAF 455)
- Kat. Nr. 34:** Weltgericht, Stefan Lochner, um 1435, Wallraf-Richartz-Museum, Köln, WRM 66
- Kat. Nr. 35:** Zwei Altarflügel (Apostelmartyrien), Stefan Lochner, um 1435/40, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt, Inv. Nr. 821-832
- Kat. Nr. 36:** Altar der Stadtpatrone, Stefan Lochner, um 1440/45, Dom, Köln
- Kat. Nr. 37:** Altarflügel (Die Hll. Markus, Barbara und Lukas) Stefan Lochner, um 1445/50, Wallraf-Richartz-Museum, Köln, WRM 68
- Kat. Nr. 38:** Altarflügel (Die Hll. Matthäus, Katarina und Johannes d. Ev.), Stefan Lochner, um 1445/50, National Gallery, London, Inv. Nr. 705
- Kat. Nr. 39:** Darbringung im Tempel, Stefan Lochner, 1447, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, Gk 24
- Kat. Nr. 40:** Madonna im Rosengarten, Stefan Lochner, um 1450, Wallraf-Richartz-Museum, Köln, WRM 67
- Kat. Nr. 41:** Andachtstafel eines Stiftsgeistlichen, Meister von 1456, um 1450/55, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, Gk 25
- Kat. Nr. 42:** Altar der Kreuzlegende, Meister der Johannes Vision, um 1450/70, Westfälisches Landesmuseum, Münster, inv. Nr. 596, 597
- Kat. Nr. 43:** Zwei Altarflügel, Kölnischer Meister um 1460, um 1460, Wallraf-richartz-Museum, Köln, WRM 85, 87
- Kat. Nr. 44:** Fragment eines Altars, Kölnischer Meister um 1460, um 1460, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Gm 14 (WAF 551)
- Kat. Nr. 45:** Verherrlichung Mariae, Meister der Verherrlichung Mariae, um 1470, Wallraf-Richartz-Museum, Köln, WRM 119
- Kat. Nr. 46:** Maria mit Kind, Kölnisch, um 1460, Wallraf-Richartz-Museum, Köln, WRM 11
- Kat. Nr. 47:** Zwei Flügel eines Passionsaltars (Lyversberg-Passion), Meister der Lyversberg-Passion, um 1464/66, Wallraf-Richartz-Museum, Köln, WRM 143-150
- Kat. Nr. 48:** Maria mit Kind und drei heiligen Jungfrauen im Rosenhag, Meister des Bonner Diptychons, um 1470, Gemäldegalerie, Berlin, Inv. Nr. 1235

- Kat. Nr. 49:** Darstellung im Tempel, Werkstatt/Umgebung des Meisters des Bonner Diptychons, um 1485, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Gm 23 (WAF 639)
- Kat. Nr. 50:** Triptychon des Stiftsherrn Gerhard ter Steegen de Monte (Mitteltafel), Meister des Marienlebens, um 1480/82, Wallraf-Richartz-Museum, Köln, WRM 136
- Kat. Nr. 51:** Maria mit Kind, Meister des Marienlebens, zwischen 1470/1475, Gemäldegalerie, Berlin, Inv. Nr. 1235 B
- Kat. Nr. 52:** Teile eines Flügelaltars (Tempelgang u. Tod Mariae), Werkstatt/ Umgebung des Meisters der Georgslegende, 1473, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Gm 19, 20 (WAF 635, 636)
- Kat. Nr. 53:** Zwei Altarflügel (Die Hll. Katharina u. Barbara), Meister der Georgslegende, um 1475/80, Wallraf-Richartz-Museum, Köln, WRM 126, 127
- Kat. Nr. 54:** Triptychon der Stiftsherrn Gerhard ter Steegen de Monte (Flügel), Meister der Georgslegende, um 1490, Wallraf-Richartz-Museum, Köln, WRM 136
- Kat. Nr. 55:** Teile eines Altars (Hl. Sippe, Stammbaum Christi), Meister der Darmstädter Wurzel Jesse, um 1455/60, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, Gk 27

## IV. 2. Katalogtext

### Kat. Nr. 1

Kölnisch

Flügelaltärchen (Abb. 1-8)

- a) Geburt
  - b) Anbetung
  - c) Kreuzigung
  - d) Himmelfahrt
  - e) Ausgießung des Hl. Geistes
- um 1330

Eichenholz

65 x 48 cm (Mitte)

65 x 24 cm (Flügel)

Köln, Wallraf-Richartz-Museum; WRM 1

#### **Lit.:**

**Stange DMG, I, S. 28f:** Kölnisch, um oder bald nach 1330; steht in Zusammenhang mit Meister der Johannes und Paulus Tafeln in Köln (Kat. Nr. 3) und mit WRM 831/832 (Kat. Nr. 7).

**Stange Verz., I, Nr.14:** Kölner Werkstatt des Kreuzigungstriptychons, zweites Viertel des 14. Jhs.; dazu zählt auch WRM 831/832 (Kat. Nr. 7).

**Vor Stefan Lochner 1974, Nr. 1:** Köln, erstes Viertel des 14. Jhs.; an Goldschmiedekunst erinnernde Rahmung; Quellen waren ebenfalls Elfenbeinreliefs und Miniaturen.

**Zehnder 1990, S. 94 - 98:** Kölnisch, um 1330; Rahmensystem mit Vertiefungen zur Aufnahme von Reliquien; Reliquienkasten als Vorbild; Altärchen bezeichnet Übergang von Goldschmiedetechnik zur Tafelmalerei und stellt im Vergleich zu den Flügeln in Utrecht (Aartsbisschoppelijk Mus., Inv. Nr. 214) dem Altärchen im Bayerischen Nationalmuseum (Kat. Nr. 2), dem Hamburger Triptychon (Kat. Nr. 5) und WRM 4/5 (Kat. Nr. 4) sehr frühe Gestaltungsform dar; steht Buchmalerei näher als andere frühe Beispiele der Tafelmalerei; kein Zusammenhang mit Domchorschränkenmalereien.

#### **Werkzeuge:**

Einzelpunkt

-fünf verschiedene, ausgesparte Blattmuster auf schraffiertem Grund:

**Punzierung:**

1. herzförmige, dreiteilige Blätter mit gebuchteten Rändern; abgerundete Teilblättchen
2. rautenförmige, dreilappige Blätter mit gekerbten Rändern; spitz zulaufende oder abgerundete Teilblättchen (Akelei)
3. Eichenlaub
4. längliche, wellig geformte oder eingerollte Blätter mit einseitig buchtig gekerbten Rändern
5. herzförmige, dreiteilige Blätter mit gekerbten Rändern; spitz zulaufende Teilblättchen

-Nimben und Metallgegenstände glatt belassen und in dunkler Farbe bemalt

**Kat. Nr. 2**

Kölnisch

Reliquienaltar (Abb. 9-17)

innen:

- a) Verkündigung
- b) Geburt Christi
- c) Krönung Mariae
- d) Taufe Christi

außen:

- e) Hl. Bischof
- f) Hl. Gereon

um 1320

Eichenholz

58,7 x 17,1/17,2 cm (linker Flügel)

58,5/58,6 x 16,5/16,7 cm (rechter Flügel)

München, Bayerisches Nationalmuseum; WAF 453

**Lit.:**

**Stange DMG, I, S. 24f:** Kölnisch; wie auch die Johannes- und Paulus-Tafeln in Köln (Kat. Nr. 3) und Altarflügel aus Utrecht (Aartsbisschoppelijk Mus., Inv. Nr. 214) nach den

Chorschrankenmalerein aber nicht nach 1330 entstanden; Utrechter Tafeln und Münchener Altärchen vermutlich von einer Hand.

**Stange Verz., I, Nr. 6:** Kölner Werkstatt der Hausaltärchen; nachweisbar im 2. und 3. Jahrzehnt des 14. Jhs.; dazu gehören auch: Johannes- und Paulus-Tafeln in Köln (Kat. Nr. 3), Altarflügel in Utrecht (Aartsbisschoppelijk Mus., Inv. Nr. 214) und Diptychon in Bocholt (Pfarrhaus St. Georg).

**Goldberg/Scheffler 1972, S. 113-118:** Kölnisch, zweites Viertel des 14. Jhs.; stilistisch nahe steht das Diptychon in Bocholt (Pfarrhaus St. Georg); nächst verwandt sind identische Utrechter Tafeln; beide in einer Werkstatt entstanden, aber nicht zwangsläufig von einer Hand; Chorschrankenmalerein sind Voraussetzung; Entstehung noch nach 1340 möglich, nicht aber nach 1350).

**Vor Stefan Lochner 1974, Nr. 8:** Köln um 1320.

#### **Werkzeuge:**

zwei Einzelpunkte

Perle

Bogen

#### **Punzierung:**

Tafeln a - d:

- Hintergründe der Einzelszenen mit Spiralranken und Dreipunktmotiven auf glattem Grund;
- ausgesparte Konturenumrandung mit gereihten Dreipunktmotiven besetzt
- Nimben mit Perlverzierung, Konturierung und Kennzeichnung der Kreuznimben in dunkler Farbe

Tafeln e - f:

- Hintergründe mit Spiralranken und Dreipunktmotiven auf glattem Grund
- ausgesparte Konturenumrandung mit gereihten Dreipunktmotiven besetzt
- Untergewande und Stiefel des Hl. Gereon mit Bogenpunze strukturiert
- Nimben dunkel konturiert und ebenso wie die Bischofsmütze mit zusammengesetzten Sechspunktrosetten besetzt

### Kat. Nr. 3

Kölnisch

Zwei Flügel eines Altärchens (Abb.18-20)

a) Der Hl. Johannes d. Ev.

b) Der Hl. Paulus

um 1320 - 1330

Eichenholz

je 62 x 24 cm

Köln, Wallraf-Richartz-Museum; WRM 2, 3

#### **Lit.:**

**Stange DMG, I, S. 24f:** Kölnisch; nimmt stilistische Eigenheiten der Kampen-Bibel und der Chorschrankenmalereien auf; wie auch Reliquienaltärchen (Kat. Nr. 2) und Altarflügel aus Utrecht (Aartsbisschoppelijk Mus., Inv. Nr. 214) nicht nach 1330 entstanden.

**Stange Verz., I, Nr. 5:** Kölner Werkstatt der Hausaltärchen, tätig im 2. und 3. Jahrzehnt des 14. Jhs.; dazu gehören auch Reliquienaltärchen (Kat. Nr. 2), die Altarflügel in Utrecht (Aartsbisschoppelijk Mus., Inv. Nr. 214) und Diptychon in Bocholt (Pfarrhaus St. Georg).

**Zehnder 1990, S. 99 - 101:** Kölnisch, um 1320-30; rechter und linker Innenflügel eines Altärchens, Mitte verloren; "..Polimentvergoldung auf Weiß mit feiner, enger Punze - akeleiartige Pflanzen mit runden Früchten und drei Fabelwesen- und in der Zeichnung in Schwarz Übereinstimmungen mit WRM 1 auf..."; näher stehen Kampen-Bibel, Chorschrankenmalereien und Chorpfeilerstatuen des Kölner Doms; von hier aus auch Übereinstimmungen mit Reliquienaltärchen (Kat. Nr. 2) und Altarflügel in Utrecht (Aartsbisschoppelijk Mus., Inv. Nr. 214).

#### **Werkzeuge:**

Einzelpunkt (unterschiedliche Punktgrößen durch Differenzierung der Schlagstärke)

#### **Punzierung:**

Tafel a:

-Hintergrund mit ausgesparten Blattranken mit rautenförmigen, dreilappigen Einzelblättern mit

gekerbten Rändern und spitz zulaufenden oder abgerundeten Teilblättchen auf schraffiertem Grund (Akelei), darin integriert drei Fabeltierchen

-ausgesparte Konturen umrandung

-Nimbus glatt belassen, in dunkler Farbe konturiert und bemalt

Tafel b:

-Hintergrund mit ausgesparten Eichenlaub und Fruchtformen auf liniertem Grund, darin integriert zwei Fabeltierchen

-ausgesparte Konturen umrandung

-Nimbus glatt belassen und in dunkler und roter Farbe konturiert und bemalt

## Kat. Nr. 4

Kölnisch

Teile eines Altars (Abb. 21-28)

a) Verkündigung

b) Darstellung im Tempel

um 1330

Eichenholz

a) 43,5 x 35,5 cm

b) 44 x 35 cm

Köln, Wallraf-Richartz-Museum; WRM 4, 5

### Lit.:

**Stange DMG, I, S. 23:** Kölnisch, erstes Viertel des 14. Jhs.; gehört mit dem wenig älteren Diptychon aus der Berliner Gemäldegalerie (Inv. Nr. 1627), in den Kreis der Werke um Johannes von Valkenburg.

**Stange Verz., I, Nr. 2:** Kölnisch, Anf. 14. Jh., gehört mit dem Diptychon in der Berliner Gemäldegalerie (Inv. Nr. 1627) zum Kreis des Johannes von Valkenburg.

**Vor Stefan Lochner 1974, Nr. 3:** Köln um 1300: "„Überreste aus einem mehrteiligen Marienaltar, der als Triptychon ...oder aber als einfache Tafel mit der Folge von Szenen zur Kindheit Jesu vorzustellen ist."

**Zehnder 1990, S. 101 - 104:** Kölnisch, um 1330; Tafeln gehörten ursprünglich zu Marien triptychon, aber aus ikonographischen Gründen nicht alleine als rechter und linker Flügel möglich; mehrteiliger Aufbau wahrscheinlich, vermutlich wie bei WRM 1(Kat. Nr. 1); enger Zusammenhang mit Tafeln im Louvre (Inv. Nr. 1736) und dem Münchener

Reliquienaltar (Kat. Nr. 2); Beziehung mit Chorschrankenmalerei; Zuschreibung an den Kreis des Johann von Valkenburg ist abzulehnen; fortschrittlichere Stilelemente weisen auf zeitlichen Abstand zu WRM 1 (Kat. Nr. 1) und WRM 2/3 (Kat. Nr. 3); aus dem Umkreis der Chorschrankenmalerein.

**Werkzeuge:**

Doppelpunkt

sechsbältrige Rosette

**Punzierung:**

Tafel a:

-Hintergrund mit ausgesparten Blatt- und runden Fruchtformen sowie Astwerk auf schraffiertem Grund; herzförmige Blätter mit gekerbten Rändern, schmaler Streifen auf der linken Seite mit Eichenlaub

-ausgesparte Konturen umrandung nur am rechten Bildrand mit gereihten Rosetten besetzt

-Nimben und Metallgefäß glatt belassen und mit dunkler Farbe bemalt

Tafel b:

-Goldgrund zum großen Teil glatt belassen, Zone deutet gespannten Vorhang an; punzierte Zonen mit ausgesparten herzförmigen Blättern und Eichenlaub auf schraffiertem Grund

-alle ausgesparte Konturen umrandungen mit Rosetten besetzt

-zwischen Christuskind und Priester punzierter Engel, der mit ausgestreckten Armen dem Kind

zugewandt ist

-Nimbenkonturen in dunkler Farbe nachgezogen; Nimbus Mariae mit einfacher, innen umlaufender Bogenreihe; Kreuznimbus charakterisiert durch trapezförmige, ornamentierte rote Farbflächen und umlaufendem Band aus punzierten Kreisen

**Kat. Nr. 5**

Köln

Flügelaltärchen mit Kreuzigung (Abb. 29-34)

a) Verkündigung

b) Geburt Christi

c) Kreuzigung  
d) Auferstehung  
e) Christus als Weltenrichter  
um 1340

Eichenholz

50,2 x 36,4 cm (Mitte)

50,2 x 17,8 cm (Flügel)

Hamburg, Kunsthalle; 325

**Lit.:**

**Stange DMG, I, S. 33f:** Kölnisch; zeitgleich mit dem um Mitte des 14. Jhs., vor 1357, entstandenen Rennenberg-Missale (Kölner Domschatzkammer, Nr.149); folgt in der Anlage dem Kölner Triptychon, siehe Kat. Nr. 1, aber entwickltere Stilelemente: u. a. Andeutung von Bildraum vor allem in der Geburtsszene; vor Klarenaltar entstanden.

**Stange Verz., I, Nr. 19:** Kölnisch; gehört zum älteren Meister des Klarenaltars und seinem Kreis, wie auch Klarenaltar, Elisabeth - Tafeln (Kat. Nr. 12 u. 13), Andachtstafel mit dem Leben Christi (Kat. Nr. 8), Münchener Verkündigungsaltärchen (Kat. Nr. 9) und Kreuzigung und Verkündigung in Köln bzw. München (Kat. Nr. 11).

**Vor Stefan Lochner 1974,** Nr. 9: Köln um 1340.

**Werkzeuge:**

Einzelpunkt (verschiede Punktgrößen durch Differenzierung der Schlagstärke)

sechsblättrigen Rosette

**Punzierung:**

-Hintergründe der Flügelszenen mit Spiralranken aus gefiederten Blättern mit runden oder spitz

zulaufenden Teilblättchen auf glattem Grund; Hintergrund der Mittelszene mit ausgesparten Eichenlaub und Fruchtformen auf liniertem Grund

-ausgesparter Bildrand mit gereihten Rosettenpunzen besetzt

-Nimben sind glatt belassen und in dunkler Farbe konturiert; Kreuznimben mit trapezförmigen roten Balken

## Kat. Nr. 6

Kölnisch

Christus am Kreuz (Abb. 35)

um 1340

Rotbuche

21 x 14,5 cm

Berlin, Gemäldegalerie; 2114

### **Lit.:**

**Stange DMG, I, S. 159f:** Österreich, Mitte eines Triptychons; gehört mit "..einer kleinen Wiege, die aus einem Nonnenkloster stammend zum Wiegen des Christkindes in der Heiligen Nacht diente.." zu den älteren Arbeiten, die in zeitliche Nähe des späten 13. Jhs. gehören.

**Gemäldegalerie Berlin 1986:** Kölnisch, um 1340.

### **Werkzeuge:**

Einzelpunkt

### **Punzierung:**

- Hintergrund mit ausgesparten Eichblatt- und runden Fruchtformen auf liniertem Grund
- ausgesparte, umlaufende Konturen umrandung
- Nimben glatt belassen und in dunkler Farbe bemalt

## Kat. Nr. 7

Kölnisch

Zwei Flügel eines Hausaltärs (Abb. 36)

a) Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes, Krönung Mariae

b) Erbärmdebild, Heiliger Augustinus

um 1340

Eichenholz

je 39 x 12,3 cm

Köln, Wallraf-Richartz-Museum; WRM 831, 832

### **Lit.:**

**Stange DMG, I, S. 30:** Kölnisch, steht am Übergang von der älteren Werkstatt der Hausaltärchen aus dem ersten Viertel des 14. Jhs. zur jüngeren Werkstatt des Kreuzigungstriptychons aus dem zweiten Viertel des 14. Jhs.; Meister aus dem Umkreis der Domchorschrankenmalerei, insbesondere aus dem Kreis des Münchener Reliquienaltärchens (Kat. Nr. 2) und der Utrechter Tafeln (Aartsbisschoppelijk Mus., Inv. Nr. 214); vielleicht Altersstil eines Meisters der älteren Gruppe.

**Stange Verz., I, Nr. 13:** Kölner Werkstatt des Kreuzigungstriptychons, zweites Viertel des 14. Jhs.; dazu gehört auch Triptychon (Kat. Nr. 1).

**Zehnder 1990, S. 110 - 112:** Kölnisch, um 1340; "..Besonders schwere Schäden Goldgrund...Punzierungen in Nr. 831 noch zum Teil erhalten..", zwei Flügel eines Hausaltärchens, dessen Mitte als verloren gilt; Aufbau wie WRM 1 (Kat. Nr. 1), Altärchen in München, (Kat. Nr. 2) und Hamburg (Kat. Nr. 5); "..Haltungsmotiv des Gekreuzigten folgt den Kölner Beispielen des 1. Viertels des 14. Jhs."; Tafeln gehen dem Kölner Kreuzigungstriptychon nicht voraus, sondern stehen in dessen Nachfolge; Verbindungen zur Chorschrankenmalerei, aber fortschrittlichere Stilelemente weisen auf Entstehung nach Chorschranken und Kreuzigungstriptychon, aber vor Mitte des 14. Jhs.

#### **Werkzeuge:**

Einzelpunkt (?)

#### **Punzierung:**

-Goldgrund der Tafeln weitgehend zerstört und übermalt, Punzierung nur noch ansatzweise rekonstruierbar: Hintergrund der Marienkrönung mit spiralartig gerollten (Blatt)formen auf glattem Grund

### **Kat. Nr. 8**

Kölnisch

Andachtstafel mit dem Leben Christi (Abb. 37-41)

1. Verkündigung/Heimsuchung
2. Geburt
3. Verkündigung an die Hirten
4. Anbetung der Könige

5. Darbringung im Tempel
6. Flucht nach Ägypten
7. Rückkehr aus Ägypten
8. Einzug nach Jerusalem
9. Abendmahl
10. Christus am Ölberg
11. Gefangennahme
12. Christus vor Pilatus
13. Geißelung Christi
14. Kreuztragung
15. Kreuzabnahme
16. Grablegung
17. Auferstehung
18. Christus in der Vorhölle
19. Frauen am Grabe
20. Noli me tangere
21. Der ungläubige Thomas
22. Himmelfahrt Christi
23. Ausgießung des Hl. Geistes
24. Weltgericht
25. Die Hll. Katharina, Barbara und Margaretha
26. Die Hll. Agnes, Clara und Franziskus
27. Kreuzigung/arma Christi

um 1370-80

Tannenholz

78,4 x 93 cm (mit Rahmen)

Köln, Wallraf-Richartz-Museum; WRM 6

**Lit.:**

**Stange DMG, II, S. 99f:** Kölnisch, Maler aus dem Umkreis des älteren Meisters des Klarenaltars; gehört mit Verkündigungsaltärchen in München (Kat. Nr. 9), und der Kreuzigung und Verkündigung in Köln bzw. München (Kat. Nr. 11), zu den Werken, die „den Stil des Klarenaltars in kleine Münze..“ umsetzen; Maler von WRM 6 (Kat. Nr. 8) und Urheber dieses Münchener Altärchens sind identisch.

**Stange Verz., I, Nr. 23:** Kölnisch, gehört zum älteren Meister des Klarenaltars und seinem Kreis, wie auch: Hamburger Triptychon (Kat. Nr. 5), Klarenaltar, Elisabeth - Tafeln (Kat. Nr. 12 u. 13), Kreuzigung und Verkündigung in Köln bzw. München (Kat. Nr. 11) und Verkündigungsaltärchen in München (Kat. Nr. 9).

**Zehnder 1990, S. 116-120:** Kölnisch, um 1370-80; gehört zum Typus der Bilderfolgen, nabsichtige Bildanlage; ungewöhnliche Geburtsszene ähnlich der der jüngeren Malereien des Klarenaltars im Kölner Dom; fortschrittliche Stilelemente; Identität von Maler des Münchener Altärchens (Kat. Nr. 9), und demjenigen dieser Tafel ist fraglich, Stil setzt Klarenaltar voraus, Tafel bildet somit keine "..Zwischenstufe auf dem Weg von den Chorschranken in Köln .. zum Klarenaltar..".

### **Werkzeuge:**

Einzelpunkt

### **Punzierung:**

-vier verschiedene Muster, alle Szenen mit ornamentiertem Hintergrund und ausgespartem Bildrand

1. längliche, großlappige Blattformen mit gekerbt-gezähnten Rändern und spitz zulaufenden oder abgerundeten Teilblättchen (Akelei); einzelne runde Fruchtformen auf liniertem Grund
2. Eichenlaub und einzelne runde Fruchtformen auf liniertem Grund
3. länglich eingerollte Blattformen mit einseitig buchtig gekerbtem Rand und einzelne runde Fruchtformen auf liniertem Grund
4. spiralartig gerollte (Blatt)formen, Blättchen und Kreise auf glattem Grund

-Nimben glatt belassen und in dunkler Farbe bemalt

### **Kat. Nr. 9**

Kölnisch

Hausaltärchen (Abb. 42)

um 1370

Eichenholz

148 x 53 cm (einschl. Gesprenge)

München, Bayerisches Nationalmuseum; WAF 454

**Lit.**

**Stange DMG, II, S. 99f:** Maler aus dem Umkreis des älteren Meisters des Klarenaltars; gehört mit den Elisabeth-Tafeln (Kat. Nr. 12 u. 13), der Kreuzigung und Verkündigung in Köln bzw. München (Kat. Nr. 11), und der Andachtstafel mit dem Leben Christi (Kat. Nr. 8), zu den Werken, die „den Stil des Klarenaltars in kleine Münze..“ umsetzen; Maler der Kölner Andachtstafel und Urheber des Münchener Altärchens sind identisch.

**Stange Verz., I, Nr. 24:** Kölnisch, gehört zum ältere Meister des Klarenaltars und seinem Kreis, wie auch: Klarenaltar, Elisabeth-Tafeln (Kat. Nr. 12 u. 13), Andachtstafel mit dem Leben Christi (Kat. Nr. 8), Kreuzigung und Verkündigung in Köln bzw. München (Kat. Nr. 11) und Hamburger Altärchen (Kat. Nr. 5).

**Goldberg/Scheffler 1972, S. 118 - 124:** ; Kölnisch, um 1370; abhängig vom älteren Meister des Klarenaltars, aber nicht aus dem engeren Umkreis des Meisters; geringere Qualität; Meister auch nicht identisch mit Urheber von WRM 6 (Kat. Nr. 8), Gemeinsamkeiten nur in Komposition und Zeitstil.

**Hilger/Goldberg/ Ringer 1985, S. 53f:** gleichzeitig mit Klarenaltar um 1360 entstanden; Altar ist abhängig von der älteren Stilstufe des Klarenaltars um 1360, aber nicht von gleicher Hand; Andachtsbild mit dem Leben Christi (Kat. Nr. 8) vom selben Meister; vielleicht auch Mitarbeiter bei Hamburger Altärchen (Kat. Nr. 5).

**Werkzeuge:**

-Einzelpunkt

-Perle

**Punzierung:**

-Rückwand des Mittelteils hinter der plastischen Figurengruppe mit ausgesparten Blatt- und runden Fruchtformen auf schraffiertem Grund: längliche, großlappige Blattformen mit gekerbt-gezähntem Rand; abgerundete Teilblättchen

**Kat. Nr. 10**

Kölnisch

Maria auf Sonne und Mond (Abb. 43-45)

um 1390 - 1400

Eichenholz

31,5 x 19,5 cm

Berlin, Gemäldegalerie; 1205 A

**Lit.:**

**Stange DMG, III, S. 89.**

**Gemäldegalerie Berlin 1975, S. 216:** Kölner Meister um 1390 - 1400; '...Hinweis auf kölnische Herkunft ist die Musterung des Grundes mit den lappigen Blättern, die ähnlich mehrfach auf Kölner Tafeln vorkommt..'

**Gemäldegalerie Berlin 1986, Abb. 95:** Kölnisch, um 1390 - 1400

**Werkzeuge:**

Einzelpunkt

zwei Perlstempel

Kreis

fünfsackiger Stern

**Punzierung:**

-Hintergrund mit ausgesparten länglichen und großlappigen Blattformen mit gekerbt-gezähntem Rand (Akelei) und einzelnen runden Fruchtformen auf gekörntem Grund

-ausgesparte Konturen umrandung mit Perlverzierung

-Krone und Stoff des Untergewandes der Marienfigur mit Einzelpunkten strukturiert

-Randborde aus geritzten und punktierten Linien; Musterband mit gereihten Kreisstempeln auf gekörntem Grund, anschließend Pendentifreihe mit Dreipunktanhänger

-Nimbus Christi mit umlaufender Perlverzierung (Rest verwischt); Mariennimbus mit Strahlen,

daran anschließend fünfsackige Sternpunze mit gekörnter Innenfläche und vierzackige Sterne aus Perlstempeln zusammengesetzt

**Kat. Nr. 11**

Kölnisch

Flügel eines Altars

Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes mit Stifter (Abb. 46-47)

um 1400

Nußbaum

33,5 x 20,7/20,6 cm

Köln, Wallraf-Richartz-Museum; WRM 334

**Lit.:**

**Stange DMG, II, S. 99f:** Kölnisch; Tafeln in Köln bzw. München (Alte Pinakothek, WAF 451) bildeten Diptychon und gehören zu den Arbeiten, die ".den Stil des Klarenaltars in kleine Münze.." umsetzen.

**Stange Verz., I, Nr. 25:** Kölnisch, Flügel eines Triptychons; gehört zum älteren Meister des Klarenaltars und seinem Kreis, wie auch Hamburger Altärchen (Kat. Nr. 5), Klarenaltar, Bilderfolge (Kat. Nr. 8), Elisabeth-Tafeln (Kat. Nr. 12 u. 13) und Münchener Altärchen (Kat. Nr. 9).

**Zehnder 1990, S. 124 - 126:** Kölnisch, um 1400; Flügel eines Triptychons, Mitte verloren; Altartypus mit gerahmten Innenseiten und glatten Außenseiten; bisherige Datierungen schwanken zwischen Anfang des 15. Jhs. und 1360; Maler stammt weder aus dem Umkreis des älteren Meisters des Klarenaltars, noch stehen sie mit dem jüngeren Meister dieses Altars in Zusammenhang; Stil ist hier weiterentwickelter; Kölner Kleinmeister aus dem Umkreis des Veronikameisters oder des Meisters der Kleinen Passion.

**Werkzeuge:**

Einzelpunkt

Perle

**Punzierung:**

-Randborde aus geritzten Linien und Perlverzierung; Musterband mit fortlaufend verbundenen Blattranken mit länglichen, spitz zulaufenden Teilblättchen; anschließend betonte Bogenreihe mit Perlstempeln

-zu Seiten der Christusfigur unterhalb des Kreuzes zwei betende Engel und Wolkenbänder

-Nimben mit Vorritzungen und Perlverzierung, anschließend verschiedene Bogenreihen: betonte Bogen und palmettenartige Motive beim Kreuznimbus; weitausgezogene Bogen und Strahlen bei der Marien- und gotische Bogen der Johannesfigur; Außenkonturen in dunkler Farbe nachgezogen

## Kat. Nr. 12

Kölnisch

Teile eines Triptychons (Abb. 48-52)

- a) Die heilige Elisabeth kleidet Arme
- b) Die heilige Elisabeth pflegt Kranke
- c) Bestattung mit heiligem Priester

um 1380-90 und um 1400

Tannenholz

123,4 x 49,2 cm (a u.b)

55,3 x 47,5 cm (c)

Köln, Wallraf-Richartz-Museum; WRM 36, 37

### **Lit.:**

**Stange DMG, II, S. 99:** Kölnisch; gehört in die nächste Nähe des älteren Meisters des Klarenaltars, möglicherweise von einer Hand.

**Stange Verz., I, Nr. 21:** Kölnisch; gehört zum älteren Meister des Klarenaltars und seinem Kreis, wie auch Hamburger Altärchen (Kat. Nr. 5), Klarenaltar, Bilderfolge (Kat. Nr. 8), Kreuzigung und Verkündigung in Köln bzw. München (Kat. Nr. 11) und Münchener Verkündigungsaltärchen (Kat. Nr. 9); Tabernakelrahmung ähnelt dem Aufbau des Klarenaltars.

**Vor Stefan Lochner 1974, Nr. 14:** Köln um 1370-1380; Tafeln bilden mit Szene aus der Sammlung Hack einen Misericordia-Altar, dessen verlorene Mitte vermutlich Weltgerichtsbild darstellte.

**Zehnder 1990, S.120 - 124:** Kölnisch, um 1380 und um 1400; Tafeln wurden bereits Ende des 14. Anfang des 15. Jhs. übermalt; alte Konturen bis auf einige Verschiebungen der sonst beibehaltenen alten Konturen weisen auf Proportionsänderungen hin; Tafeln bildeten mit Bild aus der Sammlung Hack (Kat. Nr. 13) Altarzusammenhang; bisherige Datierungen schwanken von Mitte bis Ende des 14. Jhs., Hauptteil der sichtbaren Malerei gehört zum beginnenden Weichen Stil und steht mit den jüngeren Bildern des Klarenaltars in Zusammenhang; erste und ältere Malschicht, z. B. Christusfigur in der Bekleidungszone, weisen auf Entstehungszeit um 1380 hin und stammen von schwächerem Nachfolger des älteren Klarenaltar-Meisters.

**Werkzeuge:**

Einzelpunkt

Perle

**Punzierung:**

-Hintergrund mit zwei verschiedenen ausgesparten Blattformen auf liniertem Grund oder Spiralranken auf glattem Grund:

1. längliche, großlappige Blattformen mit gekerbt-gezähntem Rand, spitz zulaufende oder runde Teilblättchen

2. Spiralranken, gefiederte Blätter mit länglich-runden oder spitz zulaufenden Teilblättchen

3. Eichenlaub und runde Fruchtformen

-ausgesparte umlaufende Konturen umrandung mit Perlverzierung

-ursprüngliche Nimbengestaltung der Elisabethfiguren nicht mehr eindeutig zu identifizieren, Schriftzeichen stark verwischt; Schatten durch Schraffur in dunkler Farbe, offenbar keine Punzierungen; ursprüngliche äußere Begrenzung bzw. Kennzeichnung der Nimben durch ausgesparten Konturenrand mit gereihten Einzelpunkten, heute dunkle, an einigen Stellen von der Punzierung abweichende Umrandung

-Christusfiguren mit bemalten Kreuznimben in schwarzer und roter Farbe

**Kat. Nr. 13**

Köln

Teil eines Triptychons (Abb. 53-54)

Die heilige Elisabeth beherbergt Fremde

um 1380-90

Tannenholz

62 x 48 cm

Ludwigshafen, Wilhelm-Hack-Museum; 457/35

**Lit.:**

**Stange DMG, II, S. 99:** siehe Kat. Nr. 12, diese Tafel ist hier nicht aufgeführt.

**Stange Verz., I, Nr. 21:** Kölnisch, gehört zum älteren Meister des Klarenaltars und seinem Kreis, wie auch Hamburger Altärchen (Kat. Nr. 5), Klarenaltar, Bilderfolge (Kat. Nr. 8), Kreuzigung und Verkündigung in Köln bzw. München (Kat. Nr. 11) und Münchener Verkündigungsaltärchen (Kat. Nr. 9).

**Vor Stefan Lochner 1974, Nr. 14:** Köln um 1370-1380; Szene bildet mit Tafeln aus dem Wallraf-Richartz-Museum, siehe Kat. Nr. 12, einen Misericordia-Altar, dessen verlorene Mitte vermutlich Weltgerichtsbild darstellte.

**Wilhelm-Hack-Museum 1979, Nr. 52, S. 158:** Köln, um 1380-90.

**Werkzeuge:**

Einzelpunkt

Perle

**Punzierung:**

-Hintergrund mit Spiralranken mit gefiederten Blättern und länglich-runden oder spitz zulaufenden Teilblättchen und Dreipunktmotiven auf glattem Grund

-ausgesparte Konturen umrandung mit Perlverzierung

**Kat. Nr. 14**

Meister der Heiligen Veronika

Christus am Kreuz mit Maria, Johannes und sieben Aposteln (Abb. 55-65)

um 1415

Eichenholz

176 x 245 cm

Köln, Wallraf-Richartz-Museum; WRM 14

**Lit.:**

**Stange DMG, III, S. 62f:** M.d. Hl. Veronika, Tafel gehört an das Ende der Entwicklung um 1420.

**Stange Verz., I, Nr. 44:** M. d. Münchener Veronikabildes.

**Vor Stefan Lochner 1974, Nr. 22:** M. d. Hl. Veronika, späteste erhaltene Arbeit um 1415; wahrscheinlich unter Mitarbeit des Laurenzmeisters entstanden.

**Zehnder 1990, S.327 - 329:** M. d. Hl. Veronika, späteste eigenhändige Arbeit mit Beteiligung des Ms. v. St. Laurenz; um 1415; ‘...steht noch fest in der internationalen Bewegung es weichen Stils...’; kein Zusammenhang mit ‘Goldener - Tafel’ in Hannover.

**Werkzeuge:**

Einzelpunkt

Perle

Kreis

**Punzierung:**

-Nimben mehrfach unterteilt durch Vorritzungen, Perlverzierungen; außen umlaufendes Ornamentband: gefächertes, fünfteiliges Blatt- und Granatapfelmotiv im Wechsel; breite Schriftbänder, zwei Gestaltungsformen erscheinen abwechselnd: strukturierte Buchstaben auf glattem Grund und ausgesparte Buchstaben auf schraffiertem Grund mit dementsprechenden floralen Ornamenten und Rauten, nur bei Jacobus d. Ä. anschließend umlaufende Musterreihe aus gereihten Ringstempeln; anschließend gotische Arkatur mit Dreipunktanhänger

-Kreuznimbus mit floralen Motiven aus je drei langstieligen Blüten mit dreigeteilten, spitzen und gegenständigen Blättchen; anschließende gotische Arkatur mit gefächertem, fünfteiligem Blattanhänger

-Wolkenmotive, Engelsflügel, Kelche; Umrißvorritzungen sichtbar bei Engelsflügeln und Kelchen

**Kat. Nr. 15**

Meister der Heiligen Veronika

Triptychon (Abb.65-72)

a) Hl. Katharina

b) Madonna mit der Wickenblüte

c) Hl. Barbara

um 1410/15

Köln, Wallraf-Richartz-Museum; WRM 10

**Lit.:**

**Stange DMG, III, S. 59f:** M. d. Hl. Veronika, um 1420; Unterschiede zu anderen Werken des Meisters erklären sich in der Orientierung an das Vorbild, einem nicht mehr erhaltenen Marienbild von Konrad von Soest.

**Stange Verz., I, Nr. 43:** M. d. Münchener Veronikabildes.

**Vor Stefan Lochner 1974, Nr. 21:** M. d. hl. Veronika; byzantinische Ikone war gemeinsames Vorbild für Konrad von Soest und den Kölner Meister; aus der Zeit um 1395 - 1415.

**Zehnder 1990, S. 316 - 323:** M. d. Hl. Veronika, um 1410/1415; Werk aus der reifen Silphase; nur allgemeine Berührung mit der Kunst Konrad von Soests; gemeinsame westliche Vorbilder für Marienotypus verwendet; vor Münchener Veronika, aber nach Nürnberger Tafel entstanden.

**Werkzeuge:**

Einzelpunkt

Perle

Rädchen

Kreis

**Punzierung:**

-Mitte und Flügel mit Randpunzierung aus gerädelten Linien und Pendentifreie mit alternierenden Anhängern: Dreipunkt oder gleiches Motiv aus Kreisen mit eingestelltem Punkt und einfachem Dreipunkt als Bekrönung

-Nimben mit umlaufender Perlverzierung, Nimbeneinteilungen durch Vorritzung angegeben; Schriftbänder mit glatten Buchstaben auf schraffiertem Grund und vorwiegend geometrischen Ornamenten aus Romben

-Nimbus der Marienfigur mit anschließender gotischer Arkatur mit gefächertem, siebenteiligem

Blattmotiv als Anhänger; Kreuznimbus Christi zusätzlich gekennzeichnet mit langstieliger, kelchförmiger Blüte

**Kat. Nr. 16**

Meister der Heiligen Veronika

Muttergottes mit Kind und Erbsenblüte (Abb. 73-76)

Anfang 15. Jh.

Nußbaum

54,8/54,9 x 35,9/36 cm

Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Gm 4 (WAF 665)

**Lit.:**

**Stange DMG, III, S. 59:** M. d. Hl. Veronika; Vorbild war Marienbild in der Art des Hohenfurter Gnadenbildes, wie auch die Heilige Veronika in München (Alte Pinakothek, Inv. Nr. 11866) und die Madonna mit der Wickenblüte in Köln (Kat. Nr. 15); aus der späteren Schaffensphase vor 1420.

**Stange Verz., I, Nr. 42:** M. d. Münchener Veronikabildes.

**Goldberg/Scheffler 1972, S. 390 - 395:** M. d. Münchener Hl. Veronika; "In den individuellen Zügen von Mutter und Kind stimmt Inv. Nr. WAF 665 überein mit der Veronika und den Engeln von Inv. Nr. 11866 (der hl. Veronika mit dem Schweiß Tuch Christi). Auch die Punzierungen beider Bilder sind gleich."

**Werkzeuge:**

Einzelpunkt (starke Differenzierung der Schlagstärke)

Rädchen

Kreis

**Punzierung:**

-Randborde aus gerädelten Linien; Musterband mit gereihten Kreisen auf schraffiertem Grund

-Nimben mit Perlverzierung; Nimbus Mariae mit breitem Schriftband aus glatt belassenen Buchstaben auf schraffiertem Grund und verschiedenen floralen Motiven und Rauten;

anschließend gotische Arkatur mit gefächertem, fünfteiligem Blattanhänger

-Kreuznimbus Christi mit floralen Motiven aus je drei langstieligen, gefächerten und siebenteiligen Blättern, dazwischen Musterband mit ausgesparten floralen Motiven auf strukturiertem Grund; anschließend gotische Arkatur mit gefächertem, fünfteiligem

Blattanhänger

-Vorritzungen deutlich sichtbar bei Schriftzeichen, Nimbeneinteilungen und Blattmotiv

**Kat. Nr. 17**

Meister von St. Laurenz

Notgottes (Abb. 77-78)

um 1415

Eichenholz

23,2 x 15,9 cm

Köln, Wallraf-Richartz-Museum; Dep. 363

**Lit.:**

**Stange DMG, III, S. 31f:** versuchsweise Konrad von Soest zugeschrieben.

**Stange Verz., I, Nr.457:** Conrad von Soest; dazugehörige Flügeltafeln mit den Hll. Katharina und Barbara in Dessau, Gemäldegalerie.

**Vor Stefan Lochner 1974, Nr. 20:** M. d. Hl. Veronika, Frühwerk; ‘...Möglicherweise gehörten zwei schmale Tafeln mit der hl. Katharina links und der heiligen Barbara rechts als Flügel zur Notgottes als Mitteltafel - Gemäldegalerie Dessau - . Danach handelte es sich also um einen kleinen ‘Hausaltar’..’; aus der Zeit um 1395 - 1415.

**Zehnder 1990, S.491 - 494:** versuchsweise M. v. St. Laurenz zugeschrieben, um 1415; nicht übereinstimmende Punzmuster an den vermuteten Flügeltafeln in Dessau lassen Zweifel an Zugehörigkeit zu; wahrscheinlich Teil eines Diptychons; mit keinem Werk des Veronikameisters eindeutig vergleichbar; eher Arbeit eines Schülers.

**Werkzeuge:**

Einzelpunkt

Perle

Rädchen

Kreis

**Punzierung:**

-Randborde aus gerädelten Linien und Musterband aus gereihten Kreisen auf liniertem Grund; Kreise zusätzlich betont durch umlaufende punktierte Linie

-Kreuznimbren mit Perlverzierung; mehrfache Unterteilung durch Vorritzungen; Schriftband mit glatten Buchstaben und Romben auf strukturiertem Grund, unterbrochen von floralen Motiven aus je zwei langstieligen, gefächerten spitzen Blättchen und mittig gesetztem, rundblättrigem Zweig, dazwischen Schriftband mit glatten Buchstaben auf liniertem Grund

## Kat. Nr. 18

Meister von St. Laurenz

Altarflügel (Abb. 79-81)

a) Marientod

b) Auferstehung

c) Marienkrönung

d) Himmelfahrt Christi

um 1420

Eichenholz

179 x 114,5 cm

Köln, Wallraf-Richartz-Museum; WRM 737

### **Lit.:**

**Stange DMG, III, S. 65:** M. v. St. Laurenz; steht noch in enger Beziehung zum Meister der Heiligen Veronika; spätes 2. Jahrzehnt des 15. Jhs.

**Stange Verz., I, Nr. 45:** M. v. St. Laurenz; aus der Zeit um 1420 - 1440.

**Vor Stefan Lochner 1974, Nr. 25:** M. v. St. Laurenz; aus dem 2. Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts; steht zwischen der großen Kreuzigung in Köln WRM 14 (Kat. Nr. 14) und den Kölner Passionsbildern WRM 20-31 (Kat. Nr. 20); eindeutige Beziehungen zu Werken des Veronikameisters; vermutl. nach 1415 entstanden.

**Zehnder 1990, S. 494 - 498:** M. v. St. Laurenz, um 1420; ‘...gehörte vermutlich zu einem Triptychon mit vierfach gefelderten Flügeln, einem vorzugsweise im deutschen Nordwesten, bzw. Westfalen vorkommenden Typus...’; Stoffmuster stehen in einer Traditionskette mit Klarenaltar und Altar der Familie Rost von Cassel (Kat. Nr. 26) und Altar aus St. Gereon (Kat. Nr. 27); Reliefapplikationen mit siegelartigen Medaillons wie auch an Kirchsahrer Altar (Kat. Nr. 30) und an Rostschen Altar; in Qualität und Durchführung uneinheitlich; setzt Veronikabild in München und WRM 14 (Kat. Nr. 14) voraus und steht somit mit dem Spätwerk des Veronikameisters in Beziehung.

### **Werkzeuge:**

Einzelpunkt

Rädchen

zwei Kreise

### **Punzierung:**

-Mariantod und Marienkrönung am oberen Bildrand mit punziertem Wolkenband und Strahlen;

Auferstehung und Himmelfahrt mit Randborde aus gerädelten Linien und Musterband aus gereihten Kreisen auf liniertem Grund; anschließend an gewundenen Stengeln hängende, unpaarig gefiederte, siebenteilige Blattmotive

-einzelne Wolkenmotive

-Nimben insgesamt stark verwischt; Punzierung in dunkler Farbe nachgezogen; Farbauftrag folgt soweit erkennbar der ursprünglichen Gestaltung: Perlverzierung, Schriftband mit glatten Buchstaben auf strukturiertem Grund, floralen Motiven und Romben; anschließend einfache Bogenreihen; Nimbenkonturen der Hll. Matthäus und Thomas bei der

Himmelfahrtszene außen besetzt mit vier kleinen, zum Dreieck formierten Ringstempeln

-Kreuznimbus Christi mit floralen Motiven aus je drei langstieligen, unpaarig gefiederten, siebenteiligen Blättern, dazwischen Schriftband (nur Foto)

### **Kat. Nr. 19**

Meister von St. Laurenz

Maria im Paradiesgarten (Abb. 82-83)

um 1420

Eichenholz

20,2/20,4 x 16,2 cm

Köln, Wallraf-Richartz-Museum; Dep. 361

#### **Lit. :**

**Stange Verz., I, Nr. 37:** M. d. Münchener Veronikabildes.

**Vor Stefan Lochner 1974, Nr. 24:** M. v. St. Laurenz; steht in engem stilistischen und zeitlichen Zusammenhang mit Altarflügel aus St. Laurenz (Kat. Nr. 18); im späteren 2. Jahrzehnt des 15. Jhs. entstanden.

**Zehnder 1990, S. 498 - 500:** M. v. St. Laurenz, um 1420; Andachtsbild; Motiv vor allem in Köln beliebt, Vorbilder bestehen in Pariser Malerei um 1410; stilistische Übereinstimmungen mit Kat. Nr. 18.

**Werkzeuge:**

Einzelpunkt

zwei Perlstempel

Rädchen

zwei Kreise

**Punzierung:**

-Randborde aus gerädelten Linien und Musterband mit Ornamenten aus je einem Kreis und vier Perlstempeln in einfacher Reihung auf glattem Grund, anschließend gereichte Dreipunktmotive aus kleinen Kreisen mit eingestelltem Punkt

-Nimben mit Perlverzierung; Mariennimbus mehrfach unterteilt durch Vorritzung; Schriftband

mit glatten Buchstaben, Romben und floralem Motiv auf schraffiertem Grund

-Kreuznimbus mit umlaufender Perlverzierung, als Füllung Strahlen und drei florale Motive aus je zwei langstieligen, gefächerten, spitzen Blättchen und mittig gesetztem, rundbättrigen Zweig

**Kat. Nr. 20**

Meister von St. Laurenz

Teile eines Passionsaltars (Abb. 84-94)

linker Flügel:

a) Christus am Ölberg (91 x 58,5 cm)

b) Christus vor Pilatus (90 x 53,5 cm)

c) Geißelung (90 x 56 cm)

d) Dornenkrönung (90 x 56 cm)

e) Kreuztragung (90 x 56 cm)

f) Kreuzigung (90 x 56 cm)

linker Flügel:

g) Auferstehung (90 x 56 cm)

h) Noli me tangere (90 x 56 cm)

i) Himmelfahrt Christi (90 x 56 cm)

j) Kreuzabnahme (90 x 56 cm)

k) Grablegung (zerstört)

l) Christus in der Vorhölle (90 x 56 cm)

um 1425-30

Eichenholz/Tischlerplatte

Köln, Wallraf-Richartz-Museum; WRM 20 - 27, 29 - 31

### **Lit.:**

**Stange DMG, III, S. 65f:** M. v. St. Laurenz; weiter vom Veronikameister entfernt als der wahrscheinlich früher entstandene Flügel aus St. Laurenz; drittes oder viertes Jahrzehnt des 15. Jhs.

**Stange Verz. I, Nr. 46:** M. v. St. Laurenz.

**Vor Stefan Lochner 1974, Nr. 26:** Köln, um 1420 - 1425; verschiedene Hände oder unterschiedliche Entwicklungsstufen im Vergleich zu WRM 737 (Kat. Nr. 18)

**Zehnder 1990, S.500 - 509:** M. v. St. Laurenz, spätere Arbeit des Meisters um 1425-30; die im 19. Jh. auseinandergesägten Tafeln wurden nachträglich in ursprünglichen Zusammenhang gebracht; Szenenanschluß und Gliederung des rechten Flügels ungewöhnlich; nicht geläufiger Altartypus für Köln; -Zusammenhang mit Goldener Tafel in Hannover; Wiederholung von Kompositionsschemata und übereinstimmende Stilelemente von WRM 737 (Kat. Nr. 18).

### **Werkzeuge:**

Einzelpunkt

Perle

Rädchen

Kreis

### **Punzierung:**

-alle Tafeln des linken Flügels (a-f) sowie Szenen mit Kreuzabnahme und Christus in der Vorhölle (j, l) mit Randborde aus gerädelten Linien und Musterband aus Kreisen und ausgesparten Romben in einfachem Wechsel auf schraffiertem Grund, anschließend gotische Arkatur mit Blattanhängern aus je drei Dreipunktmotiven

-obere drei Tafeln des rechten Flügels (g-i) mit Randborde aus gerädelten Linien und Musterband aus Kreisen mit umlaufendem Punktring aus Perlstempeln in einfachem Wechsel mit Vierpunkt, anschließend gotische Arkatur mit Blattanhängern aus je drei Dreipunktmotiven

- Gloriole bei Himmelfahrt mit gerädelten Strahlen
- Nimben alle mit Perlverzierung; mehrfache Nimbeneinteilungen durch Vorritzung und punktierte Linien; Schriftband mit glatten Buchstaben und Romben auf schraffiertem Grund, anschließend einfache Bogenreihe, teilweise mit Dreipunktmotiv als Anhänger
- Kreuznimben Christi mit floralen Motiven aus je drei langstieligen, gefächerten und siebenteiligen Blättern, dazwischen Schriftband

## Kat. Nr. 21

Älterer Meister der Heiligen Sippe

Marientriptychon (Abb. 95-97)

a) Hl. Elisabeth

b) Maria mit Kind im Kreise Hl. Jungfrauen

c) Hl. Agnes

um 1410 - 1420

Eichenholz

32 x 28 cm (Mitte)

32 x 10 cm (Flügel)

Berlin, Gemäldegalerie; 1238

### Lit.:

**Stange DMG, III, S. 76:** Älterer M. d. Heiligen Sippe; in der Anfangszeit der künstlerischen Tätigkeit entstanden; steht den Werken des Veronika- bzw. Laurenzmeisters nahe.

**Stange Verz., I, Nr. 69:** M. d. älteren Sippenaltars, um 1420 bis gegen 1440 tätig.

**Vor Stefan Lochner 1974, Nr. 27:** Köln um 1410 - 1420; trägt Stilmerkmale des älteren Ms. d. Hl. Sippe; eng verbunden mit Sippenaltar (Kat. Nr. 23).

**Gemäldegalerie Berlin 1975, S. 265:** Meister des älteren Sippenaltars, um 1410-20.

**Gemäldegalerie Berlin 1986, Abb. 110:** Älterer M. d. Hl. Sippe.

### Werkzeuge:

Einzelpunkt

Perle

Rädchen

zwei Kreise

**Punzierung:**

-Randborde der Flügel aus gerädelten Linien und Musterband aus Kreisen und Vierpunktmotiven im Wechsel; anschließend zwei verschiedene, an gewundenen Stengeln hängende florale Motive in einfachem Wechsel: Blüte aus Kreisen mit drei, jeweils dreifach gekerbten spitzen Blättern; Blüte aus Dreipunktmotiv und gewundenen Linien

-Randborde der Mitteltafel aus gerädelten Linien; Musterband aus zwei ineinandergesetzten Kreisen im Wechsel mit Motiv aus je vier Dreipunkten und mittig gesetztem, kleinen Kreis, anschließend drei verschiedene, an gewundenen Stengeln hängende florale Motive im Wechsel a-b-a-c-a-b-: spiralartig gedrehte Blüte, Blüte aus Kreisen mit drei, jeweils dreifach gekerbten spitzen Blättern und Blüte aus Kreisen und je drei, mit Strahlenbüscheln bekrönte Dreipunktmotive

-Nimben mit Perlverzierung oder gereihten Kreisen mit eingestelltem Punkt; mehrfache Nimbeneinteilung durch geritzte und punktierte Linien; Schriftband mit strukturierter Schrift, floralen und geometrischen Motiven auf glattem Grund; anschließend einfache Bogenreihe

-Kreuznimbus unkenntlich

**Kat. Nr. 22**

Älterer Meister der Hl. Sippe

Kreuzaltar mit Katharina und Barbara (98-105)

a) Hl. Katharina

b) Kreuzigung

c) Hl. Barbara

um 1415/1420

Eichenholz

43,5 x 58,5 cm

Darmstadt, Hessisches Landesmuseum; GK 23

**Lit.:**

**Stange DMG, III, S. 77:** Älterer M. d. Hl. Sippe; gehört zur Gruppe der Werke aus der Spätzeit.

**Stange Verz., I, Nr. 68:** Älterer M. d. Hl. Sippe, nach Sippenaltar (Kat. Nr. 23) entstanden.

**Vor Stefan Lochner 1974, Nr. 33:** Älterer M. d. Hl. Sippe; Aufbau vergleichbar mit Kreuzigungstriptychon, siehe Kat. Nr. 25, '... die Verwandtschaft geht bis in die Übereinstimmung des Punzenornaments im Goldgrund...'

**Beeh 1990, Nr. 16:** M. d. älteren Sippenaltars, um 1415/1420.

**Werkzeuge:**

Einzelpunkt

Perle

Rädchen

zwei Kreise

**Punzierung:**

-Randborde aller Tafeln aus gerädelten Linien und Musterband aus zwei ineinandergesetzten Kreisen und ausgesparten Romben im Wechsel auf strukturiertem Grund; anschließend zwei, an gewundenen Stengeln hängende florale Motive in einfachem Wechsel: Blüte aus Kreisen und drei jeweils dreifach gekerbten spitzen Blättern, sowie spiralartig gedrehte Blüte

-Nimben mehrfach unterteilt durch Vorritzung, Perlverzierung, Schriftband mit strukturierten Buchstaben, floralen bzw. geometrischen Motiven auf glattem Grund, anschließend einfache Bogenreihe

-Kreuznimbus mit floralen Motiven aus je zwei langstieligen gefiederten Blättern mit spitzen Teilblättchen sowie mittig gesetzter, dreiteiliger Blüte aus runden und spitzen Blättchen

**Kat. Nr. 23**

Älterer Meister der Hl. Sippe

Triptychon (Abb. 106-108)

a) Verkündigung

b) Geburt Christi

c) Die Hl. Sippe

d) Heimsuchung

e) Anbetung der Könige

um 1420

Eichenholz

85,3 x 95 cm (Mitte)

86,3 x 41 cm (Flügel)

Köln, Wallraf-Richartz-Museum; WRM 59

**Lit.:**

**Stange DMG, III, S. 75f:** Älterer M. d. Hl. Sippe; nicht vor dem 3. Jahrzehnt entstanden.

**Stange Verz., I, Nr. 67:** M. d. älteren Sippenaltars; frühestes Werk des Meisters.

**Vor Stefan Lochner 1974, Nr. 31:** Älterer M. d. Hl. Sippe; etwa gleichzeitig mit dem Veronikameister im 1. Viertel des 15. Jhs. in Köln tätig; wechselseitige Beeinflussung beider Werkstattgruppen möglich; steht in engem Werkstattzusammenhang mit Kirchsahrer Altar, dem Triptychon in Darmstadt (Kat. Nr. 22), und dem Kölner Kreuzigungstriptychon (Kat. Nr. 25).

**Zehnder 1990, S. 21 - 24:** Älterer M. d. Hl. Sippe, um 1420; ‘...gehört zu den frühesten Formulierungen dieser Familienszene..’; Kompositionsschema seit der ersten Hälfte des 14. Jhs. in Köln geläufig; gemeinsame Stilmerkmale mit den Triptychen in Berlin, siehe Kat. Nr. 21 und Darmstadt (Kat. Nr. 22); frühere Zuschreibung Försters an den Meister der Hl. Veronika ist abzulehnen.

**Werkzeuge:**

Einzelpunkt

Perle

Rädchen

zwei Kreise

**Punzierung:**

-Goldgrund stark abgerieben und übergangen; Punzierung nur noch ansatzweise sichtbar;  
Mitteltafel (c) mit Randborde aus gerädelten Linien und Musterband aus Kreisen und ausgesparten Romben in einfachem Wechsel auf strukturiertem Grund; anschließend zwei, an gewundenen Stengeln hängende florale Motive in einfachem Wechsel: spiralartig gedrehte Blüte und Blüte aus je drei Kreisen, bekrönt von dreifach gekerbten, spitzen Blättern  
-Flügeltafeln mit Randborde aus gerädelten Linien; anschließend zwei an gewundenen Stengeln hängende, florale Motive in einfachem Wechsel: Blüte aus Kreis und je drei Dreipunktmotiven, sowie spiralartig gedrehte Blüte, nur an oberer Ecke der Anbetung sichtbare gerädelte Linien, die Goldgrund horizontal durchziehen

-Nimben nur ansatzweise erkennbar mit Perlverzierung, mehrfacher Unterteilung durch Vorritzungen, Schriftband mit glatten Buchstaben auf strukturiertem Grund; anschließend einfache Bogenreihe

## Kat. Nr. 24

Meister der Passionsfolgen

Teile eines Passionsaltars	(Abb. 109-118)
a) Christus am Ölberg	(75,1 x 44,8 cm)
b) Christus vor Pilatus	(75,2 x 44,7 cm)
c) Geißelung/Dornenkrönung	(74 x 43,5 cm)
d) Kreuzabnahme	(75,2 x 44,8 cm)
e) Weltgericht	(75 x 44,5 cm)

um 1410 - 1420

Eichenholz

Köln, Wallraf-Richartz-Museum; WRM 60 - 62, 389, 755

### Lit.:

**Stange DMG, III, S. 76f:** Älterer M. d. Hl. Sippe, Werk aus der späten Schaffenszeit.

**Stange Verz., I, Nr. 71:** M. d. älteren Sippenaltars, späteres Werk.

**Vor Stefan Lochner 1974, Nr. 36:** Köln, um 1420 - 1430; '...Stilistisch sind die acht Tafeln nur schwer einem anderen Werk der Kölner Schule eindeutig anzugliedern...Tafeln nicht von gleicher Qualität...'; Stilmerkmale des Sippenmeisters und Beziehung zum Laurenzmeister feststellbar.

**Zehnder 1990, S. 356 - 360:** M. d. Passionsfolgen, um 1410-20; ehemals Triptychon mit gefelderten Flügeln und ungeteilter Mitteltafel; expressive Stilelemente mit namengebenden Werk des älteren Sippenmeisters nicht übereinstimmend; Frühwerk eines, aus der Werkstatt des älteren Sippenmeisters kommenden Malers.

### Werkzeuge:

Einzelpunkt

Perle

Rädchen

zwei Kreise

**Punzierung:**

-alle Tafeln bis auf e) mit Randborde aus gerädelten Linien und Musterband aus Kreisen und ausgesparten Romben in einfachem Wechsel auf strukturiertem Grund; anschließend zwei, an gewundenen Stengeln hängende florale Motive in einfachem Wechsel: Blüte aus Dreipunktmotiv aus drei Kreisen, bekrönt von dreifach gekerbten spitzen Blättern sowie spiralartig gedrehter Blüte

-einzelne Wolkenmotive; -gerädelte Strahlen (a)

-Nimben mit Perlverzierung; mehrfache Unterteilung durch vorgeritzte und punktierte Linien; teilweise auch Musterbänder aus gereihten Kreisen; Schriftband in der Regel mit glatten Buchstaben, Romben und als Ausnahme Motiv in Form einer liegenden 8 auf schraffiertem Grund; Ausnahme bei d) Nimbus der Maria Jacoba mit Schriftband aus strukturierten Buchstaben auf glattem Grund; anschließend einfache Bogenreihe

-Kreuznimben zusätzlich mit je drei langstieligen, dreiteiligen Blüten mit tropfenförmigen und spitzen Blättchen

**Kat. Nr. 25**

Meister des Kirchsahrer Altars

Triptychon mit Christus am Kreuz und Heiligen (Abb. 119-124)

a) Die Hll. Katharina und Andreas

b) Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes sowie den Heiligen Petrus und Barbara

c) Die Hll. Paulus und Justina

um 1425-30

Eichenholz

97,5 x 41,4 cm (linker Flügel)

96,3 x 97,1 cm (Mitte)

97,7 x 41,1 cm (rechter Flügel)

Köln, Wallraf-Richartz-Museum; WRM 55

**Lit.:**

**Stange DMG, III, S. 74:** M. d. Kirchsahrer Altars.

**Stange Verz., I, Nr. 72:** M. d. älteren Sippenaltars, spätestes Werk.

**Vor Stefan Lochner 1974, Nr. 32:** Älterer M. d. Hl. Sippe; steht dem Darmstädter Triptychon (Kat. Nr. 22), am nächsten, ‘...die Verwandtschaft geht bis in die übereinstimmenden Punzierungen des Goldgrundes...’; enge Verbindung zum Sippenaltar (Kat. Nr. 23), und Kirchsahrer Altar, hier auch übereinstimmende Stoffmuster; gleichzeitig auch unterschiedliche Figurenauffassungen, die Trennung der Malerhände jedoch nicht zulassen.

**Zehnder 1990, S. 462 - 466:** M. d. Kirchsahrer Altars, um 1425-30; vermutlich führender Mitarbeiter der Werkstatt des älteren Sippenmeisters; Altarform in Köln vorherrschender Typus; Übereinstimmung der Punzierungen mit Darmstädter Altar (Kat. Nr. 22) nicht gegeben; Verbindung zur Werkgruppe des älteren Sippenmeisters bestehen deutlich nur mit Flügelaltar aus Kirchsahr; eigenständige Werkgruppe.

**Werkzeuge:**

Einzelpunkt

Perle

Rädchen

zwei Kreise

**Punzierung:**

-Mitte und Flügel mit Randborde aus gerädelten Linien und Musterband mit zwei alternierenden, rautenförmigen Ornamenten aus 11 Ring- bzw. vier Dreipunktmotiven und mittig gesetztem Kreis auf glattem Grund, eingefasst von schraffierten Pendentifs; anschließend an gewundenem Stengel hängende Blüte aus Dreipunkt aus Kreisen bekrönt von dreifach gekerbten, spitzen Blättern

-Nimben mehrfach unterteilt durch vorgeritzte Linien, Perlverzierungen und Musterbändern aus gereihten Kreisen; Schriftband mit ausgesparten Buchstaben und Romben auf schraffiertem Grund; anschließend gotische Arkatur mit dreiteiligen, gefächerten Blattanhängern

-Schriftzeichen der Nimben auf den Flügeltafeln sind deutlich sichtbar vorgeritzt

**Kat. Nr. 26**

Meister des Gereon-Altars

Votivtafel der Familie Rost von Cassel (Abb. 125-132)

- a) Die Hll. Katharina u. Kunibert
- b) Die Hll. Maria Magdalena u. Leonard Abbas
- c) Kreuzigung
- d) Die Hll. Nikolaus u. Barbara
- e) Die Hll. Antonius Abbas u. Ursula

nach 1409

Eichenholz

171,5 x 193,5 cm

Darmstadt, Hessisches Landesmuseum; Gk 22

**Lit.:**

**Stange DMG, III, S.68f:** Maler wie auch der M. v. St. Laurenz aus dem Umkreis des Veronikameisters; Figuren zeigen '...dieselbe äußerliche Charakteristik, die wir vom Gereonsaltar kennen...'; nach 1409 entstanden.

**Stange Verz., I, Nr. 56:** M. d. Gereon-Altars, von 1410 bis 1430 in Köln tätig.

**Vor Stefan Lochner 1974, Nr. 38:** Köln um 1410 - 1415, Maler "...steht im großen Rahmen jener Kölner Malergruppen um den Veronikameister und den älteren M. d. Hl. Sippe;..", nahe dem Marienaltar aus dem Bode Museum...'; aus der Zeit nach 1409.

**Beeh 1990, Nr. 15:** M. d. Gereon-Altars, nach 1409.

**Werkzeuge:**

Einzelpunkt

Perle

Rädchen

**Punzierung:**

-alle Szenen der Seitenfelder (Kreuzigung ohne Punzierung) mit Randborde aus gerädelter Linie und daran an gewundenen Stengeln hängende Blüten aus drei oder vier Perlstempeln und drei jeweils dreifach gekerbte spitze Blätter alternierend mit kleinem Zweigmotiv

-Nimben mehrfach unterteilt durch Vorritzungen; Perlverzierung; Schriftband mit glatt belassenen Buchstaben, Romben und floralen Ornamenten auf schraffiertem Grund; anschließend einfache Bogenarkade mit Dreipunktmotiv als Anhänger

## Kat. Nr. 27

Meister des Gereon-Altars

Marienaltar (Abb. 133-139)

- a) Die Hll. Barbara u. Katharina
- b) Die Hll. Gregorius u. Gereon
- c) Die Hll. Helena u. Anno
- d) Die Hll. Stefanus u. Elisabeth

erste Hälfte des 15. Jhs.

Eichenholz

160 x 160 cm (Mitte)

154 x 75 cm (Flügel)

Berlin, Gemäldegalerie; 1627 A

### Lit.:

**Stange DMG, III, S. 68:** Maler wie auch der M. v. St. Laurenz aus dem Umkreis des Veronikameisters; Heiligenreihe der Festtagsseite um 1420, Rückseite mit Verkündigung nicht vor 1430 entstanden.

**Stange Verz., I, Nr. 55:** M. d. Gereon-Altars, von 1410 bis 1430 in Köln tätig.

**Michaelis 1989, S. 60 - 61:** M. d. Gereon-Altars, Kölner Maler der ersten Hälfte des 15. Jhs.

### Werkzeuge:

Einzelpunkt

Perle

Strich

### Punzierung:

-Krone, Bischofsstab- und mütze, Stoffe, Gewandborden punziert

-Nimben mehrfach unterteilt durch Vorritzungen; mit Perlverzierung und außen umlaufender, gotischer Arkatur mit gefächertem Blatt als Anhänger; Schriftband mit ausgesparten

Buchstaben, Romben und floralen Motiven auf schraffiertem Grund; anschließend gotische Arkatur mit gefächertem Blatt als Anhänger

## Kat. Nr. 28

Kölnisch (Meister von St. Laurenz ? )

Vera Icon (Abb. 140)

um 1400 - 1410

Nußbaum

41 x 36 cm

Köln, Wallraf-Richartz-Museum; WRM 19

### **Lit.:**

**Stange Verz., I, Nr. 52:** M. v. St. Laurenz, um 1420 - 1440 in Köln tätig; spätestes Werk.

**Vor Stefan Lochner 1974, Nr. 30:** Köln um 1400 - 1410; '...es spricht einiges für die Zuordnung der Tafel zum Werk des Meisters von St. Laurenz...'.  
Zuordnung der Tafel zum Werk des Meisters von St. Laurenz...'

**Zehnder 1990, S. 127 - 128:** Kölnisch, um 1400 - 1410; Meister von St. Laurenz?; nahe stehen zwei Darstellungen auf dem Klarenaltar und Tafel aus der staatlichen Kunsthalle in Karlsruhe (Inv. Nr. 132); sichere Zuschreibung nicht möglich.

**Lust und Verlust 1995, Nr. 249:** Kölnisch, um 1400 - 1410 [ Meister von St. Laurenz ?]; enge Beziehungen bestehen zum Londoner Veronikabild des Meisters der Hl. Veronika, kanonische Formulierung des Themas erschwert Händescheidungen, auch Autorenschaft des Meisters von St. Laurenz möglich.

### **Werkzeuge:**

-Rädchen

-Kreis

### **Punzierung:**

-Randborde aus gerädelten Linien und Musterband aus gereihten Kreisen auf glatt belassenem Grund

-florale Ornamente des gemalten Strahlennimbus ähnlich den punzierten Verzierungen des Kreuznimbus bei WRM 14, siehe Kat. Nr. 14: gestielte, dreigeteilte Blüten

## Kat. Nr. 29

Kölnisch

35 Szenen der Heilsgeschichte (Abb. 141)

um 1410 - 1420

Eichenholz

82 x 111 cm

Berlin, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 1224

**Lit.:**

**Stange DMG, III, S. 78:** Kölnisch, steht der "kleinen Passion" im WRM nahe, vor allem der Kreuzigung, Kreuzabnahme, Grablegung.

**Stange Verz., I, Nr. 78:** M. d. Kleinen Passion, um 1410 - 1430 in Köln tätig.

**Gemäldegalerie Berlin 1975, S. 216:** Kölnisch, um 1410-20.

**Gemäldegalerie Berlin 1986, Abb. 95:** Kölnisch, um 1410-20.

**Werkzeuge:**

Einzelpunkt

Perle

Rädchen

Kreis

**Punzierung:**

-Randborde aus gerädelter Linie, daran an geschwungenen Stengeln hängende Blüten aus mittig gesetztem kleinen Kreis und je drei Dreipunktmotiven

-Strahlen aus gerädelten Linien (Himmelfahrt-Szene)

-Nimben dunkel konturiert und mit einfacher, gemalter Bogenreihe; Nimbus Christi mit drei gemalten roten Strahlenbündeln

**Kat. Nr. 30**

Westfälischer Meister in Köln

Der große Kalvarienberg (Abb. 142-146)

um 1415 - 1420

Eichenholz

197,2 x 129,4 cm

Köln, Wallraf-Richartz-Museum; WRM 353

**Lit.:**

**Stange DMG, III, S. 70f:** frühes 15. Jahrhundert; gehört zur westfälisch-kölnischen Gruppe.

**Stange Verz., I, Nr. 58:** Westfälische Werkstatt in Köln, Tafel steht am Anfang der Tätigkeit von um 1420 - um 1440; unter dem Einfluß von Conrad von Soest in Köln arbeitender Maler.

**Vor Stefan Lochner 1974, Nr. 44:** Köln?, um 1420; ein aus Westfalen zugewanderter Künstler oder ein von dort beeinflusster Kölner Maler.

**Zehnder 1990, S. 543 - 550:** Westfälischer Meister in Köln, um 1415 - 1420; Mitte eines Altares, ursprünglicher Aufbau vermutlich nach Vorbild des Kirchsahrer Altars; Kalvarienberg ähnlich denen der Altäre aus Darup, Warendorf und Isselhorst; auch Einfluß des Veronikameisters und des Meisters der kleinen Passion nachweisbar.

**Werkzeuge:**

Einzelpunkt

Perle

Rädchen

**Punzierung:**

-Randpunzierung aus gerädelter Linie, daran an mehrfach gewundenen Stengeln hängende, spitzblättrige Blütenmotive, alternierend mit kleinerem, zweigeteiltem Zweig mit spiralartig gerechter Blüte auf der einen und Dreipunktmotiv auf der anderen Seite

-Wolkenmotive, Engelsflügel, Turmspitze punziert

-Nimben mehrfach unterteilt durch Vorritzungen und punktierte Linien; Perlverzierung; Schriftband mit glatt belassenen Buchstaben und Romben auf schraffiertem Grund, nur Nimben der Marien- und Christusfigur mit anschließender gotischer Arkatur, Mariennimbus zudem mit kleinem dreiteiligen Blattanhänger

-Kreuznimbus zusätzlich mit floralen Motiven aus je drei langstieligen, dreiteiligen spitzen Blättchen

**Kat. Nr. 31**

Meister des Wasservass'schen Kalvarienbergs

Kalvarienberg der Familie Wasservass (Abb.147-148)

um 1420 - 1430

Eichenholz

131 x 180 cm

Köln, Wallraf-Richartz-Museum; WRM 65

**Lit.:**

**Stange DMG, III, S. 85f:** an französischer Buchmalerei orientierter Meister, der vor allem eine neue differenzierte Raumdarstellung beherrscht und sie mit traditionell kölnischen Eigenschaften des Flächigen, Dekorativen verbindet; um 1420 entstanden.

**Stange Verz., I, Nr. 82:** M. d. Wasservasschen Kalvarienberges, vom Niederrhein stammender Meister, der von etwa 1420 bis gegen 1440 in Köln tätig war; Tafel steht am Anfang seines Schaffens.

**Vor Stefan Lochner 1974, Nr. 45:** Köln, um 1420 - 1430; Tafel fällt aus der Kölner Tradition heraus, kein weiteres Werk ist vergleichbar; Hinweise auf westliche Schulung des Malers gegeben, auch Einfluß des älteren Sippenmeisters nachweisbar.

**Zehnder 1990, S.485 - 491:** M. d. Wasservass'schen Kalvarienbergs, um 1420-30; '...in der Kölner Kunst erscheint er als Einzelgänger, der weder auf der Kölner Tradition fußt noch eine Nachfolge hier hinterlassen hat. Außer WRM 65 kann ihm kein weiteres Werk mit Sicherheit zugeschrieben werden, auch wenn ihm nur unter Vorbehalt noch ein Altar des Marianischen Geheimnisses in Bonn, Rhein. Landesmuseum (Inv.-Nr. 9) gegeben wurde...'; vermutlich niederländischer Herkunft; Vorstufen bestehen in der italienisch orientierten französischen Buchmalerei; expressive Farbigkeit erinnert an italienische Vorbilder.

**Werkzeuge:**

drei Perlstempel

zwei Rädchen

Kreis

**Punzierung:**

-schmale, flechtbandähnliche Randpunzierung aus gerädelten Linien

-Rahmenschräge mit Bändern aus gerädelten Linien und gerädelter Kreuz- bzw.

Zackenverzierung; Bänder flankieren Ornamentfolge aus großen zusammengesetzten Rosetten und Flächen mit Drei- und Vierpunktmotiven; Rosetten aus acht Kreisen mit bekrönenden, gerädelten Dreiecken, Vierpunktmotiven und Punktring aus Perlstempeln

## Kat. Nr. 32

Kölnisch

Christus am Kreuz von Heiligen umgeben (Abb. 149-154)

um 1430

Eichenholz

110 x 170

Berlin, Gemäldegalerie; 1627 B

### **Lit.:**

**Stange DMG, III, S. 204:** Werkstattkreis eines Konrad von Soest Schülers in Lübeck, um Mitte des 15. Jhs.

**Stange Verz., I, Nr. 624:** Der zweite Conrad-von-Soest-Schüler, von etwa 1420 bis gegen 1450 tätig.

**Michaelis 1989, S. 61 - 62:** Kölner Maler um 1430, Schüler des Conrad von Soest.

### **Werkzeuge:**

Einzelpunkt

zwei Perlstempel

Rädchen

zwei Kreise

### **Punzierung:**

-Randborde aus gerädelten Linien und Musterband aus je zwei Kreisen und ausgesparter Raute im Wechsel auf schraffiertem Grund; anschließend gotische Arkade mit Dreipunkt bzw. kleinem Einzelpunkt als Anhänger

-Engelsflügel, Kelche, einzelne Wolkenmotive punziert

-Nimben mehrfach unterteilt durch Vorritzungen; bis auf Kreuznimbus jeder mit außen umlaufenden, dicht gereihten Dreipunktmotiven; Musterbänder aus großen Kreisen mit eingestelltem Punkt, kleineren Kreisen und Perlverzierung; Schriftband mit schraffierten Buchstaben und diversen, vorwiegend geometrischen Ornamenten auf glattem Grund

-Kreuznimbus mit gereihten Ringstempel und floralen Motiven aus je drei langstieligen, rundblättrigen Blüten

## Kat. Nr. 33

Kölnisch

Vier Apostel: Die Hll. Philippus, Andreas, Matthias und Thomas (Abb. 155-156)

um 1440

Eichenholz

57,2 x 69,1/69,5 cm

Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum; Gm 5 (WAF 455)

### **Lit.:**

**Stange DMG, III, S. 67:** Kölnisch; steht den Werken des Meisters von St. Laurenz nahe.

**Stange Verz., I, Nr. 47:** M. v. St. Laurenz, um 1420 - 1440 in Köln tätig.

**Goldberg/Scheffler 1972, S. 128 - 131:** Kölnisch, um 1410; vergleichbare Stileigenheiten mit der großen Passion in Köln (WRM 20-27, 29-31), steht aber dem namengebenden Werk des Meisters von St. Laurenz nicht so nahe, daß Zuschreibung an ihn gerechtfertigt ist.

### **Werkzeuge:**

Einzelpunkt

Perle

### **Punzierung:**

-Nimben mit Perlverzierung; Schriftband mit ausgesparten Buchstaben und Romben auf strukturiertem Grund; anschließend einfache Bogenreihe mit gefächertem Blatt als Anhänger

## Kat. Nr. 34

Stefan Lochner

Weltgericht (Abb. 157-161)

um 1435

Eichenholz

124,2/124,5 x 172/173 cm

Köln, Wallraf-Richartz-Museum, WRM 66

### **Lit.:**

**Stange DMG, III, S. 98f:** Stephan Lochner; Weltgericht bildet Altarzusammenhang mit Apostelmartyrien; Fühwerk, in den mittleren dreißiger Jahren des 15. Jhs. entstanden; beeinflusst von französischer Buchmalerei.

**Stange Verz., I, Nr. 91:** Stephan Lochner, Weltgericht bildet mit Apostelmartyrien Altarzusammenhang; nach dem frühesten Werk, dem Hl. Hieronymus aus Raleigh, entstanden.

**Zehnder 1990, S. 212 - 223:** Stefan Lochner, Frühwerk, um 1435; kein Altarzusammenhang mit Apostelmartyrien aus dem Städel in Frankfurt; ehem. in der Unterzeichnung geplanter Hl. Michael zeigt Parallelen zu niederländischen Gerichtsbildern; gemeinsame Quelle dieser Tafel und dem ähnlich gestalteten Diester Weltgericht ist französische Buchmalerei.

**Stefan Lochner 1993, Nr. 44:** Stefan Lochner, um 1435; Gestaltung von Kölner Tradition weiter entfernt, dagegen kompositionelle Verbindungen zu Genter Altar der Brüder van Eyck.

#### **Werkzeuge:**

Einzelpunkt

Perle

#### **Punzierung:**

-aufwendige Randborde aus punktierten Linien (Außenkanten hier durch Rahmen verdeckt) und Perlverzierung; Musterband mit Folge von großen Rosetten aus sechsblättriger Blüte mit geflammtem Strahlenkranz und Feldern mit Blattwerk und darin integrierten Vogelmotiven in verschiedenen Bewegungshaltungen; zwei unterschiedliche Blattformen: paarweise angeordnete, länglich-runde Formen und mehrfach gekerbte Blätter mit eingerollten Spitzen; anschließend verschränkte, doppelte Bogenreihe mit Granatapfelmotiv alternierend mit Dreipunkt als Anhänger

-Nimben (keine Umzeichnung) mit vorgeritzten Umrissen und Unterteilungen aus punktierten Linien; umlaufende florale Musterbändern; Mariennimbus mit Musterband aus aneinandergesetzten spitz- und rundblättrigen Blütenstengeln mit gegenständigen Blättern und entsprechender Blütenrosette in einfachem Wechsel; anschließend doppelte Bogenreihe mit Lilienblüte als Anhänger; Strahlen als Füllung; Nimbus der Johannesfigur mit Musterband aus drei verschiedenen floralen Motiven im Wechsel a-b-a-c-a-: Blüte aus Strahlenkranz, Feld mit Tropfen, zwei gegenständig gekerbte, ovale Blätter; anschließend einfache Bogenreihe mit Dreipunkthanänger; Kreuzsterne als Füllung

-Kreuznimbus Christi mit tropfenähnlichen Blüten, eingefasst von viertelkreisförmigen Musterreihen mit Kreuzsternen und einfachen Bogenreihen; Füllung aus Strahlen mit Kreuzsternen

## Kat. Nr. 35

Stefan Lochner

Zwei Altarflügel (Abb. 162-184)

Die Martyrien der Apostel

linker Flügel:

- a) Der Hl. Petrus
- b) Der Hl. Andreas
- c) Der Hl. Jacobus d. Ä.
- d) Der Hl. Paulus
- e) Der Hl. Johannes
- f) Der Hl. Bartholomäus

rechter Flügel:

- g) Der Hl. Thomas
- h) Der Hl. Jacobus d. J.
- i) Die Hll. Simon und Judas
- j) Der Hl. Philippus
- k) Der Hl. Matthäus
- l) Der Hl. Matthias

um 1435-40

Nußbaum

je 120 x 80 cm

Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, 821-832

### Lit.:

**Stange DMG, III, S. 98f:** Stephan Lochner; Altarzusammenhang mit Weltgericht in Köln, Beziehung zu französischer und niederländischen Buchmalerei; in den mittleren dreißiger Jahren des 15. Jhs. entstanden.

**Stange Verz., I, Nr. 91:** Stephan Lochner; Altarzusammenhang mit der Weltgerichtstafel in Köln; nach dem frühesten Werk, dem Hl. Hieronymus aus Raleigh, entstanden.

**Zehnder 1993, Nr. 117:** Stefan Lochner, um 1435-40; kein Altarzusammenhang mit Weltgerichtstafel in Köln, aber auch wie diese Werk der frühen Schaffensphase.

**Stefan Lochner 1993, Nr. 117, S. 468:** Stefan Lochner, um 1435-40.

**Werkzeuge:**

Einzelpunkt

Perle

**Punzierung:**

-alle Szenen mit Randborde aus punktierten Linien und Perlverzierung; unterschiedliche florale Musterbänder; anschließend doppelte Bogenreihen mit Dreipunktanhängern

-Nimben mehrfach unterteilt durch Vorritzungen und punktierten Linien; meist ein oder mehrere schmale Musterbänder mit Kreisen, Kreuzsternen oder floralen Motiven; teilweise anschließend Bogenreihen mit verschiedenen Anhängern und häufig Strahlen oder Kreuzsterne als Füllungen

a:

-Musterband aus zwei verschiedenen aneinandergereihten Blütenzweigen mit herzförmigen oder länglich-runden Blättern und Blütenrosetten mit je fünf abgeplatteten oder runden Blättchen im Wechsel

-Nimbus mit umlaufendem Musterband aus gereihten ausgesparten Kreisen auf gekörntem Grund und Kreuzsternen als Füllung

b:

-Musterband aus zwei verschiedenen Blütenrosetten mit Strahlenkranz, Blüten mit fünf runden oder abgeplatteten Blättern im Wechsel, dazwischen jeweils drei unterschiedliche Motive; Rapportfolge -c-d-a-e-c-b-a-d-; Feld mit Tropfen, Zweig mit herzblattförmigen Blättern, Blütenzweige mit gegenständigen, länglich-runden Blättern und passender Blütenrosette

-Wolkenband und Strahlen punziert

-Nimbus mit Musterband aus kleinen Spiralranken, anschließend doppelte Bogenreihe mit gefächertem Blattanhänger

c:

-Musterband mit Sonnenmotiven aus geflammten Strahlen, dazwischen Zweige mit

abwechselnd paarig angeordneten länglich-runden oder gefächerten Blättern mit runden Früchten; Rapportfolge a-b-a-c-a-b-

-Nimbus mit umlaufendem Musterband aus gereihten ausgesparten Kreisen mit eingestellten Kreuzsternen auf gekörntem Grund; anschließend Band aus aneinandergereihten Sonnenmotiven und gegenständig beblätterten Zweigen; Strahlen als Füllung  
d:

-Musterband aus zwei verschiedenen Blütenrosetten mit Strahlenkranz und zwei unterschiedlichen Blatzweigen im Wechsel a-b-c-d-a-b-c-d-: Rosetten mit runden oder abgeplatteten Blättern, Zweige mit herzförmigen Blättern oder zwei gegenständige, gefächerte Blätter mit mittig gesetzter, runder Frucht

-Nimbus mit umlaufendem Musterband aus gereihten ausgesparten Kreisen auf gekörntem Grund; geflammte Strahlen als Füllung

e:

-Musterband aus Sonnenmotiven mit geflammtem Strahlenkranz, dazwischen abwechselnd Feld mit Strahlen und Tropfen oder Zweig mit gefächerten Blättern und runden Früchten; Rapportfolge a-b-a-c-a-b-a-

-Nimbus mit umlaufendem Musterband aus aneinandergesetzten spitz- oder rundblättrigen Zweigen mit gegenständigen Blättern und entsprechender Blüte im Wechsel; anschließend doppelte Bogenreihe mit kleeblattförmigen Anhänger; Kreuzsterne als Füllung

f:

-Musterband aus rundblättrigen Rosetten mit Strahlenkranz, dazwischen Zweige mit abwechselnd gefächerten oder länglich-spitzen Blättern und runden Früchten; Rapportfolge a-b-a-c-a-b-

-Nimbus mit umlaufendem Musterband aus gereihten ausgesparten Kreisen mit eingestellten kleinen Blütenrosetten auf gekörntem Grund, anschließend doppelte Bogenreihe mit Dreipunktanhänger

g:

-Musterband aus Sonnenmotiven mit geflammten Strahlen, dazwischen Zweige mit abwechselnd paarweise angeordneten länglich-rundem oder länglich-spitzem Blattwerk und runden Früchten

-Nimbus mit umlaufendem Musterband aus gereihten punktierten Kreisen mit eingestellten kleinen Sonnenmotiven; Perlverzierung und Band mit gereihten Kreuzsternen; Strahlen als Füllung

h:

-Musterband aus Rosetten mit zweireihig angeordneten runden Blättern und Strahlenkranz, dazwischen Felder mit Tropfen oder flammenähnlichen Motiven; Rapportfolge a-b-a-c-a-b-

-Nimbus mit umlaufendem Musterband aus gereihten punktierten Kreisen mit eingestellten Kreuzsternen; Strahlen und Kreuzsterne als Füllung

i:

-Musterband aus Blütenrosetten mit herzförmigen Blättchen und geflammtem Strahlenkranz, dazwischen abwechselnd zwei verschiedene Blattzweige mit länglich-spitzen oder gefächerten Blättern und runden Früchten; Rapportfolge a-b-a-c-a-

-Nimbus der Simonfigur mit umlaufendem Musterband aus gereihten punktierten Kreisen mit eingestellten kleinen Sonnenmotiven; schuppenartige Strukturierung als Füllung

-Nimbus der Judasfigur mit umlaufendem Musterband aus Sonnenmotiven mit geflammten oder einfachen Strahlen und kleinem Blattzweig; Rapportfolge a-b-c-b-a-c-; Band mit Dreipunktmotiven; Strahlen und Kreuzsterne als Füllung

j:

-Musterband aus Blütenrosette mit je drei spitzen und herzförmigen Blättern und Strahlenkranz, dazwischen je zwei gegenständige Blätter im Wechsel: mehrfach gekerbte, ovale oder efeuähnliche Blattformen; Rapportfolge a-b-a-c-a-b-

-Nimbus mit umlaufender Perlverzierung; geflammte Strahlen als Füllung

k:

-Musterband aus rundblättrigen Blütenrosetten mit Strahlenkranz im Wechsel mit zwei gegenständigen, gefächerten Blättern und mittig gesetzter, runder Frucht; Rapportfolge a-b-a-c-a-b-

-Nimbus mit umlaufenden Musterbändern aus gereihten Kreuzsternen und ausgesparten Kreisen auf strukturiertem Grund; Kreuzsterne als Füllung

l:

-Musterband aus zwei verschiedenen, aneinandergesetzten Blütenzweigen mit abgerundeten länglichen oder herzförmigen Blättern und Blütenrosetten mit jeweils fünf abgeplatteten oder länglich-runden Blättern im Wechsel

-Nimbus mit umlaufendem Musterband aus gereihten Kreisen mit eingestellten Kreuzsternen auf strukturiertem Grund; Füllung gestaltet wie gespanntes Tuch

## Kat. Nr. 36

Stefan Lochner

Altar der Stadtpatrone (Abb. 185-186)

um 1440/45

Eichenholz

260 x 285 cm

Köln, Dom

### Lit:

**Stange DMG, III, S. 100f:** Stefan Lochner; bald nach 1440 entstanden.

**Stange Verz., I, Nr. 95:** Stefan Lochner.

**Lauer/Schulze-Senger/Hansmann 1987:** Stefan Lochner, um 1440/45; Altar ursprünglich mit Predella incl. Reliquienbehältnisse; ungewöhnliche Mischung von 'altertümlichen' und 'modernen' Elementen bei den Innenseiten; repräsentative Dreieckskomposition im Gegensatz zu traditionell erzählerischen Darstellungen der Anbetungsszene; Kenntnis des Genter Altars muß vorausgesetzt werden; Fragmente von Malereien an Domchorpfeilern lassen vermuten, daß Bildidee der Dreikönigenanbetung in der Mitte und seitlich beigestellten Stadtpatronen erstmals im Dom um 1360/70 verwirklicht wurde; '...durch aufwendige Punzierung wird die Mitteltafel aufgewertet (anschließend Beschreibung der Punzierungen).

**Stefan Lochner 1993, Nr. 46:** Stefan Lochner, um 1440/45.

### Werkzeuge:

Einzelpunkt

Rädchen

### Punzierung:

-Hintergrund der Mitteltafel mit Rautenmuster aus gerädelten und mit Blättchen bestückten Linien; Schnittpunkte besetzt mit großen sechsblättrigen Blütenrosetten mit geflammtem Strahlenkranz, darunter Wolkenbänder mit gerädelten Strahlen und Kreuzsternen

-Nimbus Mariae mit plastisch aufgelegten Ringen, dazwischen Musterband aus sechs- bzw. siebenblättrigen Blütenrosetten mit Strahlenkranz im Wechsel mit Motiv aus gegenständigen gefächerten Blättern und mittig gesetzter runder Frucht, geflammte Strahlen und Kreuzsternchen als Füllung; Nimbus Christi mit plastisch aufgelegten und geritzten Ringen, dazwischen Musterband aus gereihten Kreuzsternchen; drei eingravierte Strahlenbündel

## Kat. Nr. 37

Stefan Lochner

Zwei Seiten eines Altarflügels

Die Hll. Markus, Barbara und Lukas (Abb. 187-189)

um 1445 - 1450

Eichenholz

100,5 x 58 cm

Köln, Wallraf-Richartz-Museum; WRM 68

### **Lit.:**

**Stange DMG, III, S. 105:** Stephan Lochner; Tafeln zeitgleich mit der Nürnberger Kreuzigung in den dreißiger Jahren des 15. Jhs. entstanden, spätestens 1440 nach dem Weltgerichtsalter.

**Stange Verz., I, Nr. 93:** Stephan Lochner; nach Weltgerichtsalter und Nürnberger Kreuzigung, vor Veilchenmadonna und Altar der Stadtpatrone entstanden.

**Zehnder 1990, S. 234 - 239:** Stefan Lochner, um 1445 - 1450; rechter Flügel eines Altars, linker Flügel befindet sich in London (Kat. Nr. 38); verlorene Mitte vermutlich Schrein mit eingestellter Skulptur; Altartypus in Köln und im Bodenseegebiet verbreitet; Stilelemente verbinden Flügel mit der 1447 entstandenen Darmstädter Darbringung (Kat. Nr. 39); um 1445 - 1450.

**Vor Stefan Lochner 1993, Nr. 45:** Stefan Lochner, um 1445 - 1450.

### **Werkzeuge:**

Einzelpunkt

### **Punzierung:**

-vorgeritzte Nimbenkonturen; umlaufende Musterbänder aus gereihten, ausgesparten Kreisen mit eingestelltem Kreuzstern; anschließend gotische Bogenreihen; verschiedene Anhänger mit Strahlenkränzen; Kreuzsterne, einfache oder geflammte Strahlen als Füllungen

## Kat. Nr. 38

Stefan Lochner

Zwei Seiten eines Altarflügels

Die Hll. Matthäus, Katharina und Johannes d. Ev. (Abb. 190-192)

um 1445 - 1450

Eichenholz

68,6 x 58,1 cm

London, National Gallery, 705

**Lit.:**

**Stange DMG, III, S. 105:** Stephan Lochner; zeitgleich mit der Nürnberger Kreuzigung in den dreißiger Jahren des 15. Jhs. entstanden, spätestens 1440 nach dem Weltgerichtsalter.

**Stange Verz., I, Nr. 93:** Stephan Lochner; nach Weltgerichtsalter und Nürnberger Kreuzigung, vor Veilchenmadonna und Altar der Stadtpatrone entstanden.

**Dunkerton/Foister 1991, S. 266:** Stefan Lochner, um 1445.

**Stefan Lochner 1993, Nr. 45:** Stefan Lochner, um 1445 - 1450.

**Werkzeuge:**

Einzelpunkt

**Punzierung:**

-vorgeritzte Nimbenkonturen; Nimben der Hll. Matthäus und Johannes mit umlaufendem Musterband aus gereihten ausgesparten Kreisen auf strukturiertem Grund; Nimbus Katharinas mit umlaufenden Perlverzierungen und Musterband aus verschiedenen Motiven im Wechsel: Blattzweig mit Blütenrosette, halbkreisförmiger Strahlenkranz mit Tropfen; alle Nimben mit anschließender gotischer Bogenreihe; verschiedene Anhänger mit Strahlenkränzen; Strahlen oder Kreuzsterne als Füllung

**Kat. Nr. 39**

Stefan Lochner

Darbringung im Tempel (Abb. 193-195)

1447

Eichenholz

138,7 x 124,3 cm

Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Gk 24

**Lit.:**

**Stange DMG, III, S. 102f:** Stefan Lochner, 1447; spätestes Altarwerk.

**Stange Verz., I, Nr. 97:** Stefan Lochner, 1447; vor dem letzten Werk, der Madonna im Rosengarten entstanden.

**Jülich 1993, S. 10 - 37:** Stephan Lochner, 1447; Tafel zu beiden Seiten etwas beschnitten; ehemals vermutlich mit aufgelegtem geschnitzten Blendmaßwerk; ursprünglich auf dem Bild über der rechten Hand der Stifterfigur angebrachtes Reliquienkreuz anhand von Befestigungsspuren nachweisbar; bildete Vorbild für verschiedenen nachfolgende Maler in Köln und Westfalen; vielleicht Teil eines mehrteiligen Altarwerks.

**Werkzeuge:**

Einzelpunkt ?

**Punzierung:**

-Nimbus Mariae mehrfach unterteilt durch schmale Musterbänder: gereihte ausgesparte Kreise auf gekörntem Grund, Schriftband mit pseudo-hebräischen Schriftzeichen unterbrochen von Strahlenkränzen, aneinandergesetzte, von der Mitte aus in beide Richtungen verlaufende Strahlenbündel und gereihte punktierte Kreise, anschließend doppelte Arkatur und geflammte Strahlen als Füllung

-Nimbus Christi mit umlaufendem Musterband aus schuppig gesetzten Blättern, gereihte punktierte Kreise, anschließend gotische Bogenreihe mit stilisierter Lilienblüte als Anhänger, drei florale Motive mit Blüten, dazwischen Strahlen und Kreuzsterne

-punziertes Wolkenband, Nimbus Gottvaters ebenfalls mit Musterband aus schuppig gesetzten Blättern, gereihten punktierten Kreisen, gotischer Bogenreihe mit stilisierter Lilienblüte als Anhänger und floralen Motiven

**Kat. Nr. 40**

Stefan Lochner

Muttergottes in der Rosenlaube (Abb.196-198)

um 1450

Eichenholz

50,2/50,5 x 39,6/39,9 cm

Köln, Wallraf-Richartz-Museum, WRM 67

**Lit.:**

**Stange DMG, III, S. 104f:** Stephan Lochner, gegen 1450.

**Stange Verz., I, Nr. 98:** Stephan Lochner, letztes Werk.

**Zehnder 1990, S. 223 - 234:** Stefan Lochner; Bildtypus von Norditalien ausgehend vor allem in der Schweiz, im Elsaß und entlang der Rheinachse verbreitet; diente der persönlichen Andacht vermutlich in einer Klosterzelle, blieb ohne Reflex in der Nachfolge; zahlreiche ikonographische und motivische Vorformen in der Kölner Malerei vor Lochner nachweisbar; Fülle von Stil- und Detailunterschiede im Vergleich mit den anderen Werken Lochners; um 1450.

**Zehnder 1993, Nr. 49:** Stefan Lochner, letztes erhaltenes Werk, um 1450.

**Werkzeuge:**

Einzelpunkt

**Punzierung:**

-Randborde aus Musterband mit verschiedenen unverbunden aneinandergesetzten Motiven: Rapport vermutlich bestehend aus einer Blütenrosette mit Strahlenkranz, Vogelfigur (in unterschiedlichen Bewegungshaltungen) und zwei mehrfach gekerbte Blätter mit eingerollten Spitzen und runden Fruchtformen; Musterband flankiert von Bändern aus gereihten Kreuzsternen und punktierten Linien, anschließend gotische Arkatur mit Blüten aus Linienbüscheln als Anhänger

-Hintergrund von punktierten Strahlen durchzogen; punziertes Wolkenband

-Nimbus Mariae mit umlaufendem Musterband aus Strahlenbündeln, die von der Mitte ausgehend in beide Richtungen verlaufen; Band aus gereihten Kreuzsternen, anschließend einfache Bogenreihe mit stilisierter Lilienblüte als Anhänger

-Nimbus Christi mit Kreuzsternen und drei palmettenartigen Motiven

**Kat. Nr. 41**

Meister von 1456

Andachtstafel eines Stiftsgeistlichen (Abb. 199-201)

um 1450-55

Eichenholz

42,5 x 28 cm

Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Gk 25

**Lit.:**

**Stange DMG, V, S. 12:** M. v. 1456, frühe Arbeit.

**Stange Verz. I, Nr. 118:** Der Kölnische M. v. 1456, Tafel steht am Anfang der Tätigkeit.

**Beeh 1990, Nr. 18:** Kölnischer M. v. 1456; Stilelemente weisen auf unmittelbaren Einfluß Stefan Lochners hin, um 1450-55.

**Stefan Lochner 1993, Nr. 64:** Meister von 1456.

**Werkzeuge:**

Einzelpunkt

Perle

zwei Rädchen

**Punzierung:**

-Randborde aus unterschiedlich breiten, gerädelten Linien; Musterband mit verschiedenen aneinandergereihten Motiven: rund- oder spitzblättrige Blütenrosetten, dazwischen Blattzweige, Tropfen oder Kreuzsterne in unregelmäßiger Folge; anschließend gotische Bogenreihe mit Blütenanhängern

-Gloriole mit Strahlen aus unterschiedlich breiten gerädelten Linien; Kelch strukturiert

-Goldgrund besetzt mit versetzt angeordneten Motiven aus Dreiecken aus Perlstempeln und gerädelten Strahlen

-Nimben mehrfach unterteilt durch punktierte Linien (Vorritzungen der Umrisse teilweise sichtbar); Nimben Mariae und Johannes mit umlaufender Bogenreihe und Perlverzierung; anschließend Bogenreihen teilweise mit Blattanhängern; Kreuznimbus zusätzlich mit langstieligen dreiteiligen und halbrunden Blüten

**Kat. Nr. 42**

Meister der Johannes Vision

Altar der Kreuzlegende (Abb. 202-205)

a) Kaiser Heraklius mit dem Kreuz zu Pferde vor Jerusalem

b) Kaiser Heraklius mit dem Kreuz als Büsser vor Jerusalem

um 1450/1470

Eichenholz

je 75,5 x 55,5 cm

Münster, Westfälisches Landesmuseum; 596, 597

**Lit.:**

**Stange DMG, V, S. 15f:** M. d. Johannes-Vision; nach der namengebenden Tafel und der Marienfigur aus der Berliner Verkündigung in den siebziger Jahren des 15. Jhs. entstanden.

**Stange Verz., I, Nr. 137:** M. d. Johannes-Vision, tätig in Köln von etwa 1450 - 1470; Ausbildung beim M. d. Darmstädter Passion, nach der Vision des Hl. Johannes entstanden.

**Pieper 1986, S. 410 - 413:** M. d. Johannes-Vision.

**Werkzeuge:**

Einzelpunkt

Perle

Rädchen

**Punzierung:**

-Randborde aus geritzter/gerädelten Linien und floralem Musterband mit verschiedenen Blattzweigen mit Blüten und Blütenrosetten im Wechsel; Zweige aus mehrfach gekerbten Blättern mit eingerollten Spitzen und gefächerten Blüten oder mit länglich-spitzen Blättchen; fünfblättrige Rosetten mit runden Blättchen oder aus Perlstempeln; anschließend Bogenreihe mit Pendentifs und dreiteiligen Blütenanhängern

**Kat. Nr. 43**

Kölnischer Meister um 1460

Zwei Altarflügel (Abb. 206-219)

a) Anbetung der Hl. Drei Könige

b) Hl. Ursula mit dem Hl. Aetherius und ihrer Schar

c) Hl. Mauritius und Gefährten

um 1460

Eichenholz

162,8/163,3 x 94,7/95 cm (a, b)

82,2/82,4 x 90,2 cm (c)

Köln, Wallraf-Richartz-Museum; WRM 85, 87

**Lit.:**

**Stange DMG, V, S. 11f:** M. v. 1456; Tafeln gehören in die Zeit des datierten Kölner Bilderzyklus in St. Ursula.

**Stange Verz., I, Nr. 120:** Der Kölnische M. v. 1456.

**Zehnder 1990, S. 400 - 405:** Innenseiten von einem Kölner Meister aus dem Umkreis des Ms. v. 1456, um 1460.

**Stefan Lochner 1993, Nr. 62:** Kölnischer Meister um 1460.

**Werkzeuge:**

Einzelpunkt

Perle

Rädchen

**Punzierung:**

-Randborde aus gerädelten Linien; Musterband mit verschiedenen, meist floralen Motiven: unterschiedliche Blütenrosetten und Blatzweige, Wolkenbänder, Kreuzsterne, geflammte oder einfache Strahlen und Tropfen in unregelmäßiger Folge; teilweise mit Hilfe des Rädchens gefertigt; anschließend verschränkte, einfache oder doppelte Bogenarkade mit Blattanhänger

-Nimben mehrfach unterteilt durch gerädelte Linien (Vorrizung der Umrise teilweise noch schwach sichtbar); umlaufendes florales Musterband mit verschiedenen Blatzweigen und Blütenrosetten im Wechsel; Blüten teilweise aus zwei Einzelstempeln gefertigt (siehe 85 o); einzelne Formen erscheinen in unregelmäßiger Folge; anschließend einfache Bogenreihe; geflammte Strahlen und Tropfen als Füllung

-Kreuznimbus mit Perlverzierung und langstieligen, halbrunden Blüten und Strahlen

**Kat. Nr. 44**

Kölner Meister um 1460

Fragment eines Altars

Hl. Gereon mit Gefolge (Abb. 220-226)

um 1460

Eichenholz

82,2/82,4 x 90,1/90,2 cm

Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum; Gm 14 (WAF 511)

**Lit.:**

**Stange DMG, V, S. 11f:** M. v. 1456, gehört in die Zeit des datierten Kölner Bilder-Zyklus in St. Ursula.

**Stange Verz., I, Nr. 120:** Der Kölnische M. v. 1456.

**Goldberg/Scheffler 1972, S. 157 - 162:** Kölnisch, um 1460, Meister steht in der Nachfolge Stefan Lochners.

**Werkzeuge:**

Einzelpunkt

Rädchen

**Punzierung:**

-Randborde aus gerädelten Linien; Musterband mit verschiedenen Blattzweigen und Blütenrosetten im Wechsel; verschiedene Formen erscheinen in unregelmäßiger Folge; Motive teilweise mit Hilfe des Rädchens gefertigt; anschließend verschränkte, einfache Bogenreihe mit Blattanhänger

-Nimbus mehrfach unterteilt durch gerädelte Linien (Vorritzung des Umrisses teilweise noch schwach sichtbar); umlaufendes florales Musterband mit verschiedenen Blattzweigen und großen Blütenrosetten im Wechsel; einzelne Formen erscheinen in unregelmäßiger Folge; anschließend einfache Bogenreihe und Strahlen als Füllung

**Kat. Nr. 45**

Meister der Verherrlichung Mariae

Verherrlichung Mariae (Abb. 227-228)

um 1470

Eichenholz

165,5 x 198,6

Köln, Wallraf-Richartz-Museum; WRM 119

**Lit.:**

**Stange DMG, V, S 17f:** M. d. Verherrlichung Mariens, nach dem ersten Werk, dem Verkündigungengel (Rückseite von Kat. Nr. 43) in den sechziger Jahren des 15. Jhs. geschaffen.

**Stange Verz., I, Nr. 142:** M. d. Verherrlichung Mariae, seit dem sechsten Jahrzehnt des 15. Jhs. bis 1470/80 in Köln tätig.

**Zehnder 1990, S. 405 - 410:** M. d. Verherrlichung Mariae, um 1470; enge Beziehungen zur Formenauffassung und Kompositionsweise Stefan Lochners; Aspekte kölnischer Tradition verbunden mit niederländischer Erfahrung.

**Werkzeuge:**

Einzelpunkt

Rädchen

zwei Kreise

Punktbogen

**Punzierung:**

-Randpunzierung aus gerädelten/vorgeritzten Linien, zwei schmale, im ca. 2 cm-Abstand parallel laufende Bänder mit gereihten Kreisen

-Nimbus Mariae unterteilt durch gerädelte Linien; Perlverzierung; schmales Band mit gereihten Kreisen; anschließend Bogenreihe aus gereihten Punktbogen und Dreipunktmotiven aus Kreisen als Anhänger; Strahlen als Füllung

**Kat. Nr. 46**

Kölnisch

Maria mit dem Kind (Abb. 229)

um 1460

Eichenholz

37 x 24,8 cm

Köln, Wallraf-Richartz-Museum; WRM 111

**Lit.:**

**Zehnder 1990, S. 157 - 158:** Kölnisch, um 1460; Meister steht in allgemeiner Nachfolge Stefan Lochners; niederländische Schulung; "...Der reich punzierte Goldgrund sowie die weichere Malweise des Inkarnats weisen Nr, 111 aber klar der Kölner Malerei der zweiten Jahrhunderthälfte zu und lassen am ehesten an einen Zusammenhang mit dem ebenfalls niederländisch geschulten Ms. d. Verherrlichung Mariae...denken...".

**Werkzeuge:**

Einzelpunkt

Perle

Rädchen

Kreis

Punktring

Punktbogen

**Punzierung:**

-Randpunzierung aus Folge von ein oder zwei Einzelpunkten im Wechsel mit Kreisornamenten aus Punktring und Kreis mit eingestelltem Punkt; gerädelte Linien; anschließend Arkatur aus gereihten Punktbogenstempeln mit Dreipunktanhänger  
-Nimbus Mariae mehrfach unterteilt durch gerädelte Linien; schmales, umlaufendes Musterband aus Einzelpunkten und Kreisen mit eingestelltem Punkt im Wechsel; breites Band mit Punktring mit eingestelltem Punkt und Vierpunkt- Rauten im Wechsel; Perlverzierung; anschließend Bogenreihe aus gereihten Punktbogen mit Dreipunktanhänger  
-Nimbus Christi mit gerädeltem Umriß; Perlverzierungen; Kreisornamente aus Punktringstempel und Ringstempel mit eingestelltem Punkt; gerädelte Strahlen

**Kat. Nr. 47**

Meister der Lyversberg-Passion

Zwei Flügel eines Passionsaltars (sog. Lyversberg-Passion) (Abb. 230-257)

linker Flügel:

- a) Abendmahl (93,6 x 68,7 cm)
- b) Gefangennahme (93,5 x 68,4 cm)
- c) Christus vor Pilatus (93,3 x 68,5 cm)

d) Geißelung/Dornenkrönung (93,3 x 68,4 cm)

rechter Flügel:

e) Kreuztragung (93,3 x 68,5 cm)

f) Kreuzigung (93,4 x 67,5 cm)

g) Kreuzabnahme (93,4 x 68,4 cm)

h) Auferstehung/Frauen am Grabe (93,4 x 68,4 cm)

zwischen 1460 - 1490

Eichenholz

Köln, Wallraf-Richartz-Museum; WRM 143 - 150

### **Lit.:**

**Stange DMG, I, S. 38f:** M. d. Lyversbergischen Passion; Anf. der 60er Jahre des 15.Jh., bzw. etwa gleichzeitig mit namengebenden Altar des M. d. Marienlebens entstanden.

**Stange Verz., I, Nr 199:** M. d. Lyversbergischen Passion, um 1465 - 1470.

**Schmidt 1978, S. 66f, Nr. 17:** M. d. Lyversberg-Passion, bald nach Marienaltar in Linz von 1460-1463; unklar, ob 1464 das Datum der Aufstellung des Altares, oder der Auftraggebung ist.

**Zehnder 1990, S.346 - 355:** M. d. Lyversberg-Passion; 1464 als Arbeitsbeginn zu werten, also zwischen 1464 - 1466 entstanden.

**Lust und Verlust 1995, Nr. 179:** Meister der Lyversberg-Passion; zwischen 1460 und 1490 entstanden; Todesdaten des Stifters Johann Rinck 1466; nahe steht der "Altar der sieben Freuden Mariens" in Linz.

### **Werkzeuge:**

Rädchen

drei Einzelpunktstempel

zwei Ringstempel

Punktringstempel

### **Punzierung:**

-Randborde aus gerädelten Linien und Perlverzierung (Tafel a) ohne Randborde); Musterband mit gereihten Kreisornamenten aus Punktring und Kreisen mit eingestelltem Punkt; anschließend Pendentiefreihe mit Dreipunktanhänger im Wechsel mit aufliegenden, unterschiedlich großen Blütenmotiven aus je drei Kreisen mit eingestelltem Punkt, halbseitig bestückt mit länglich-spitzen und runden Blättern; ähnlich gestaltete, spezielle

Eckmotive

-Nimben mehrfach unterteilt durch Vorritzungen; Perlverzierung; breite Schriftbänder mit strukturierten Buchstaben auf glattem Grund und einzelnen verschiedenen Blütenrosetten; anschließend einfache Bogenreihe mit Dreipunktanhänger und geflammten Strahlen aus Einzelpunkten und Rädchen als Füllung

-Kreuznimben zusätzlich mit je drei großen, spitz-ovalen, geschlossenen Blütenkelchen mit runden und länglich-spitzen Blättchen

## Kat. Nr. 48

Meister des Bonner Diptychons

Maria mit dem Kind und drei heiligen Jungfrauen im Rosenhag (Abb. 238-240)

um 1470

Eichenholz

98 x 87 cm

Berlin, Gemäldegalerie; 1235

### Lit.:

**Stange DMG, V, S. 45:** M. d. Lyversbergischen Passion, Werk aus der reifen Schaffenszeit um 1466; steht dem Meister des Marienlebens nahe und WRM 126/127 (Kat. Nr. 53).

**Stange Verz., I, Nr. 206:** M. d. Lyversbergischen Passion, letztes Werk.

**Schmidt, Nr. 42 u. S. 101:** M. d. Bonner Diptychons, um 1470; nimmt Bezug auf älteres Bildschema von Anfang des 15. Jhs.

### Werkzeuge:

Einzelpunkt

Perle

zwei Kreise

Rädchen

Punktbogen

Punktring

### Punzierung:

-Randborde aus gerädelten Linien; Musterband mit Rosetten aus sechs Kreisen mit

eingestelltem Punkt im Wechsel mit je drei Kreisornamenten aus Punktring und Kreis mit eingestelltem Punkt; durchgezogene Linien begrenzen Eckzonen, die mit Sechspunktrosetten besetzt sind; anschließend Arkatur aus gereihten Punktbogen mit Dreipunktanhängern aus kleinen Kreisen

-Nimben mehrfach unterteilt durch vorgeritzte Linien, dazwischen Bänder mit Perlverzierung oder gereihten Kreisen mit eingestelltem Punkt; Punktbänder flankieren Schriftband mit strukturierter Schrift auf glattem Grund; anschließend Bogenreihe mit halbrunden Blütenanhänger

## Kat. Nr. 49

Meister des Bonner Diptychons (Arbeiten aus der Werkstatt und aus der Umgebung)

Darstellung im Tempel (Abb. 241-244)

um 1485

Eichenholz

113,7/113,9 x 67,4/67,8 cm

Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum; Gm 23 (WAF 639)

### Lit.:

**Stange DMG ,V, S. 47:** M. d. Marienlebens, Werkstattarbeit.

**Stange Verz., I, Nr. 189:** Werkstatt des Ms. d. Marienlebens.

**Goldberg/Scheffler 1972:** M. d. Lversberger Passion.

**Schmidt 1978, Nr. 54 u. S. 107f:** Arbeiten der Werkstatt und der Umgebung des Ms. d. Bonner Diptychons, um 1485 entstanden.

### Werkzeuge:

Einzelpunkt

Perle

Rädchen

Kreis

Punktring

### Punzierung:

-Randborde aus gerädelten Linien, dazwischen Perlbänder oder Musterreihen aus

Ringstempeln mit eingestelltem Punkt im Wechsel mit Einzelpunkten; Punktbänder flankieren Musterband mit Blattranken, die in regelmäßigen Schwüngen fortlaufend verbunden sind; anschließend doppelte Pendentifs und kleinere Bogenreihen mit geschlungenen Spitzen; zwei verschiedenen große, dreieckige Blüten aus drei- oder mehrteiligen Teilblättchen als Pendentifanhänger

-Nimbus Mariae mehrfach unterteilt durch vorgeritzte Linien; Perlverzierung; Bänder mit Ringstempeln und eingestelltem Punkt im Wechsel mit Einzelpunkten; Schriftband mit strukturierten Buchstaben und Rosetten aus Punktring- oder Punktbogenstempeln; anschließend gotische Arkatur mit geschlungenen Spitzen und halbrunden Blütenanhängern; Kreuznimbus mit dreigeteiltem, floralen Motiv aus gegenständigen Blättchen mit Blüte und Strahlen

## Kat. Nr. 50

Meister des Marienlebens

Triptychon des Stiftsherrn Gerhard ter Steegen de Monte (Mitteltafel)

Kreuzabnahme mit Stifter (Abb. 245-248)

um 1480/82

Eichenholz

144 x 99 cm

Köln, Wallraf-Richartz-Museum; WRM 136

### Lit.:

**Stange DMG, V, S. 33f:** M. d. Marienlebens, Spätzeit um 1480.

**Stange Verz., I, Nr. 176:** M. d. Marienlebens, aus der mittleren Schaffesphase.

**Schmidt 1978, Nr. 8, S. 19ff, S. 51f:** M. d. Marienlebens; nicht Marienleben als Basis der Bestimmung des Gesamtwerkes von Bedeutung, sondern De-Monte-Triptychon; kurz nach 1480 entstanden; steht am Ende der künstlerischen Entwicklung vor den Bildnissen aus München und Karlsruhe.

**Zehnder 1990, S. 475 - 484:** M. d. Marienlebens; Datierung um 1480/82 möglich; stilistisch nahe den Tafeln des Marienlebens in München, noch datiert um 1465; Gesamtchronologie des Oevres und Stilentwicklung des Meisters aufgrund neuer dendrochronologischer Untersuchungen unklar.

**Werkzeuge:**

Einzelpunkt

Perle

Rädchen

Kreis

Punktring

**Punzierung:**

-Randborde aus gerädelten Linien, dazwischen Musterbänder mit Perlverzierung bzw. Kreisen mit eingestelltem Punkt im Wechsel mit Einzelpunkt; Punktbänder flankieren florales Musterband aus Blattranken, die in regelmäßigen Schwüngen verlaufende verbunden sind; durchgezogene Punktbänder begrenzen die mit Rosetten besetzten Eckzonen; anschließend Arkatur aus doppelten Pendentifs und kleineren gotischen Bogenreihen mit geschlungenen Spitzen; zwei große dreieckige oder halbrunde Blüten aus verschieden geformten Teilblättchen als Pendentifanhänger

-Nimben mehrfach unterteilt durch vorgeritzte Linien; Bänder mit Perlverzierung oder mit Kreisen mit eingestelltem Punkt im Wechsel mit Einzelpunkten; Punktbänder flankieren Schriftband mit strukturierten Buchstaben und Blütenrosetten aus Punktringen oder Punktbogen auf glattem Grund; anschließend gotische Bogenreihe mit halbrunden Blütenanhänger

**Kat. Nr. 51**

Meister des Marienlebens

Maria mit dem Kind (Abb. 249-252)

zwischen 1470 und 1475

Eichenholz

48,5 x 41 cm

Berlin, Gemäldegalerie; 1235 B

**Lit.:**

**Stange DMG, V, S. 30:** M. d. Marienlebens, eigenhändig, Werk aus der frühen Zeit.

**Stange Verz., I, Nr. 188:** Werkstatt des M. d. Marienlebens.

**Schmidt 1978, Nr. 6 u. S. 46ff:** M. d. Marienlebens, zwischen 1470 und 1475.

**Werkzeuge:**

Einzelpunkt

Perle

Rädchen

Kreis

Punktbogen

Punktring

**Punzierung:**

-Randborde aus gerädelten Linien, dazwischen Perlverzierung oder Musterreihen aus gereihten Kreisen mit eingestelltem Punkt; Punktbänder flankieren geometrisches Musterband mit gereihten Kreisornamenten aus Punktring und Kreisen mit eingestelltem Punkt und Perlstempeln (links) bzw. Kreisen mit eingestelltem Punkt (rechts); anschließend Bogenreihe aus gereihten Punktbogen mit Dreipunktanhänger

-Nimben mehrfach unterteilt durch vorgeritzte Linien; Bänder aus gereihten Kreisen mit eingestelltem Punkt flankieren Schriftband mit strukurierten Buchstaben, Blatt und Blütenrosetten auf glattem Grund (Mariennimbus); Nimbus Christi mit Musterband mit gereihten Kreisornamenten aus Punktring und Kreisen mit eingestelltem Punkt und Perlstempeln; anschließend Arkatur aus gereihten Punktbogen mit Perlstempel als Anhänger

**Kat. Nr. 52**

Werkstatt und Umgebung des Meisters der Georgslegende

Teile eines ehemaligen Flügelaltars (Abb. 253-258)

a) Tempelgang Mariae

b) Tod Mariae

1473

Eichenholz

je 91 x 79 cm

Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum; Gm 19, 20 (WAF 635, 636)

**Lit.:**

**Stange DMG, V, S. 48:** Werkstatt und Umkreis des Marienleben - Meisters, 1473.

**Stange Verz., I, Nr. 190:** Werkstatt des Ms. d. Marienlebens.

**Goldberg/Scheffler 1972, S. 352 - 363:** M. d. Marienlebens und dessen Werkstatt.

**Schmidt 1987, Nr. 34 u. S. 90:** Arbeiten aus der Werkstatt und Umgebung des Meisters der Georgslegende; gestiftet 1473.

**Werkzeuge:**

Einzelpunkt

Perle

Rädchen

Kreis

Punktring

Punktbogen

**Punzierung:**

-Nimben mehrfach unterteilt durch vorgeritzte Linien, dazwischen Bänder aus Kreisen mit eingestelltem Punkt im Wechsel mit Perlstempeln oder Perlverzierung flankieren  
Schriftbänder mit strukturierter Schrift, einzelnen Blättern, Rosetten und Kreisornamenten auf glattem Grund; anschließend Arkatur aus gereihten Punktbogen mit Perlstempel als Anhänger (nicht an allen Nimben erhalten); Nimbus Mariae mit Perlverzierung, Kreisornamenten, dem Buchstaben S und punzierter Krone; Nimbus Christi mit Perlverzierung und Strahlen, Gloriole aus gerädelten Strahlen

**Kat. Nr. 53**

Meister der Georgslegende

Zwei Altarflügel (Abb. 259-262)

a) Hl. Katharina mit Stifter und acht Söhnen

b) Hl. Barbara mit Stifterin und sieben Töchtern

um 1475/80

Eichenholz

78,8 x 32,8 cm

Köln, Wallraf-Richartz-Museum; WRM 126, 127

**Lit.:**

**Stange DMG, V, S. 45:** M. d. Lyversbergischen Passion, Tafeln bilden wahrscheinlich gemeinsam mit der Verehrung der Gottesmutter durch die Apostel in Lille ein Triptychon, in der reifen Schaffenszeit um 1466 entstanden.

**Stange Verz., I, Nr. 204:** M. d. Lyversbergischen Passion, rechter und linker Innenflügel der Tafel mit der Verehrung der Gottesmutter durch die Apostel in Lille, späteres Werk.

**Schmidt 1978, Nr. 30 u. S.85f:** M. d. Georgslegende; eigenhändig; wenig später als Nürnberger Anbetung von um 1470 entstanden; kein Altarzusammenhang mit Tafel in Lille.

**Zehnder 1990, S. 258 - 261:** M. d. Georgslegende, um 1475/80; Flügel eines Andachts- oder Hausaltärs; im Vergleich zu Werken des Marienlebenmeisters, des Meisters der Lyversberg-Passion und des Meisters der Georgslegende stilistisch am ehesten mit dem letztgenannten vergleichbar.

#### **Werkzeuge:**

Einzelpunkt

Perle

Rädchen

Kreis

Punktbogen

#### **Punzierung:**

-Randborde aus gerädelten Linien, dazwischen Musterreihen aus gereihten Kreisen mit eingestelltem Punkt und Perlstempeln im Wechsel; Bänder flankieren florales Musterband aus Blattranken, die in regelmäßigen Schwüngen fortlaufend verbunden sind; durchgezogene Punktbänder begrenzen die mit Rosetten besetzten Eckzonen; anschließend Arkatur aus gereihten Punktbogen mit Dreipunktanhänger

-Nimben mehrfach unterteilt durch vorgeritzte Linien; umlaufende Musterreihe aus Kreisen mit eingestelltem Punkt im Wechsel mit Perlstempel; breites Schriftband mit strukturierten Buchstaben und Blütenrosetten auf glattem Grund; Perlverzierung; anschließend Arkatur aus gereihten Punktbogen

#### **Kat. Nr. 54**

Meister der Georgslegende

Triptychon des Stiftsherrn Gerhard ter Steegen de Monte (Flügeltafeln) (Abb. 263-268)

a) Hl. Andreas mit Neffen des Stifters

b) Hl. Matthäus mit Neffen des Stifters

um 1490

Eichenholz

142 x 44 cm

142 x 44 cm

Köln, Wallraf-Richartz-Museum; WRM 136

**Lit.:**

**Stange DMG, V, S. 33f:** M. d. Marienlebens, Spätzeit um 1490.

**Stange Verz., I, Nr. 176:** M. d. Marienlebens, steht in der Mitte innerhalb des Gesamtwerkes.

**Schmidt 1978, Nr. 33 u. S. 87f:** M. d. Georgslegende; späteste erhaltene Arbeiten des Meisters, um 1490.

**Zehnder 1990, S. 475 - 484:** M. d. Georgslegende; um 1490.

**Werkzeuge:**

Einzelpunkt

Perle

Rädchen

Kreis

Punktbogen

**Punzierung:**

-Randborde aus gerädelten Linien, dazwischen Musterreihen aus Kreisen mit eingestelltem Punkt und Perlstempeln im Wechsel; Punktbänder flankieren Musterband aus Blattranken, die in regelmäßigen Schwüngen fortlaufend verbunden sind; anschließend unterschiedlich große, an geschwungenen Zweigen hängende, ovale Blüten aus mehreren dreiteiligen Teilblättchen; Zweig mit spiralartig gedrehten Blüten besetzt

-Nimben mehrfach unterteilt durch vorgeritzte Linien; Musterbänder mit Perlverzierung und Kreisen mit eingestelltem Punkt im Wechsel mit Einzelpunkt; Punktbänder flankieren Schriftband mit strukturierten Buchstaben und Rosetten aus Punktring- oder Punktbogen; anschließend Arkatur aus gereihten Punktbogen mit Dreipunktanhänger

## Kat. Nr. 55

Meister der Darmstädter Wurzel Jesse

Teile von 2 Flügeln eines Altars (Abb. 269-273)

a) Heilige Sippe

b) Stammbaum Christi

um 1455-60

Eichenholz

je 94 x 38 cm

Darmstadt, Hessisches Landesmuseum; Gk 27

### **Lit.:**

**Stange DMG, V, S. 49:** M. d. Sinziger Kalvarienberges; Werkstatt und Umkreis des Marienleben - Meisters; benannt nach Kreuzigungsalter aus Sinzig von 1480, häufiger Rückgriff auf Formenrepertoire des Marienlebenmeisters.

**Köln 1964, Nr. 72:** M. d. Darmstädter Wurzel Jesse, um 1455-60, Anlehnung an Marienlebenmeister nur durch gleiche niederländische Schulung gegeben; Parallelen zu niederrheinisch-kölnischen Werke gegeben.

**Stange Verz., I, Nr. 219:** M. d. Sinziger Kalvarienberges; gehört zum Umkreis des Ms. d. Marienlebens, vor namengebendem Werk entstanden.

**Schmidt 1978, S. 120f:** Meister der Darmstädter Wurzel Jesse; fraglich, ob Meister überhaupt zur Kölner Malerei gerechnet werden kann; Meister kannte Arbeiten Kölner Maler, '...doch müssen mittelrheinische Vorbilder für ihn ausschlaggebend gewesen sein...'; im Gegensatz zu Sinziger Meister dominiert hier niederrheinische Komponente.

**Beeh 1990, Nr. 21, S. 107:** M. d. Darmstädter Wurzel Jesse, tätig in Köln und Niederrhein um 1460.

### **Werkzeuge:**

Einzelpunkt

Perle

zwei Rädchen

Punktbogen

### **Punzierung:**

-Randborde aus gerädelten Linien, dazwischen Perlverzierung; Bänder flankieren Musterband

mit Blattranken, die in regelmäßigen Schwüngen verlaufenden verbunden sind; anschließend Arkatur aus gereihten Punktbogen mit zwei verschiedenen Blütenanhängern: dreiteilige, kleeblattähnliche Blüte mit bzw. ohne länglich-spitzen Blättchen im Wechsel

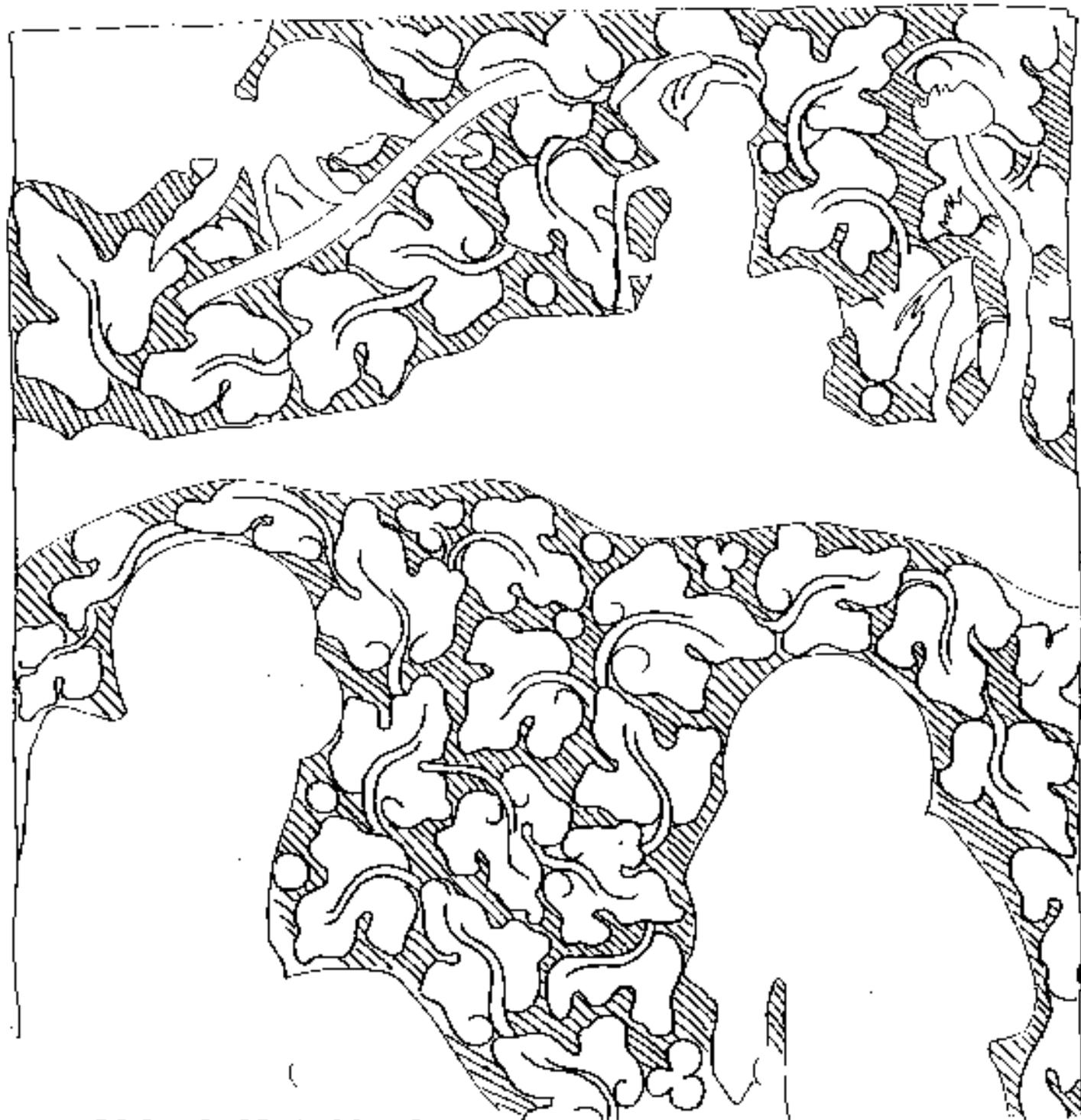
a:

-Goldgrund zusätzlich mit Rautenmuster aus gerädelten Doppellinien; Rauten besetzt mit Wolkenband und gerädelten Strahlen

-Nimben mehrfach unterteilt durch vorgeritzte Linien; Nimben der erwachsenen weiblichen Heiligen mit Perlverzierung und Schriftband aus strukturierten Buchstaben, Rauten und Rosetten auf glattem Grund; Strahlen als Füllung; Nimbus Christi mit Perlverzierung; anschließend Bogenreihe mit Dreipunktanhänger und floralen Motiven aus je zwei langstieligen Blättern und mittig gesetzter Blüte; übrige Nimben mit Perlverzierung und Musterbändern mit verschiedenen floralen Motiven oder Kreuzsternen; Strahlen als Füllungen

b:

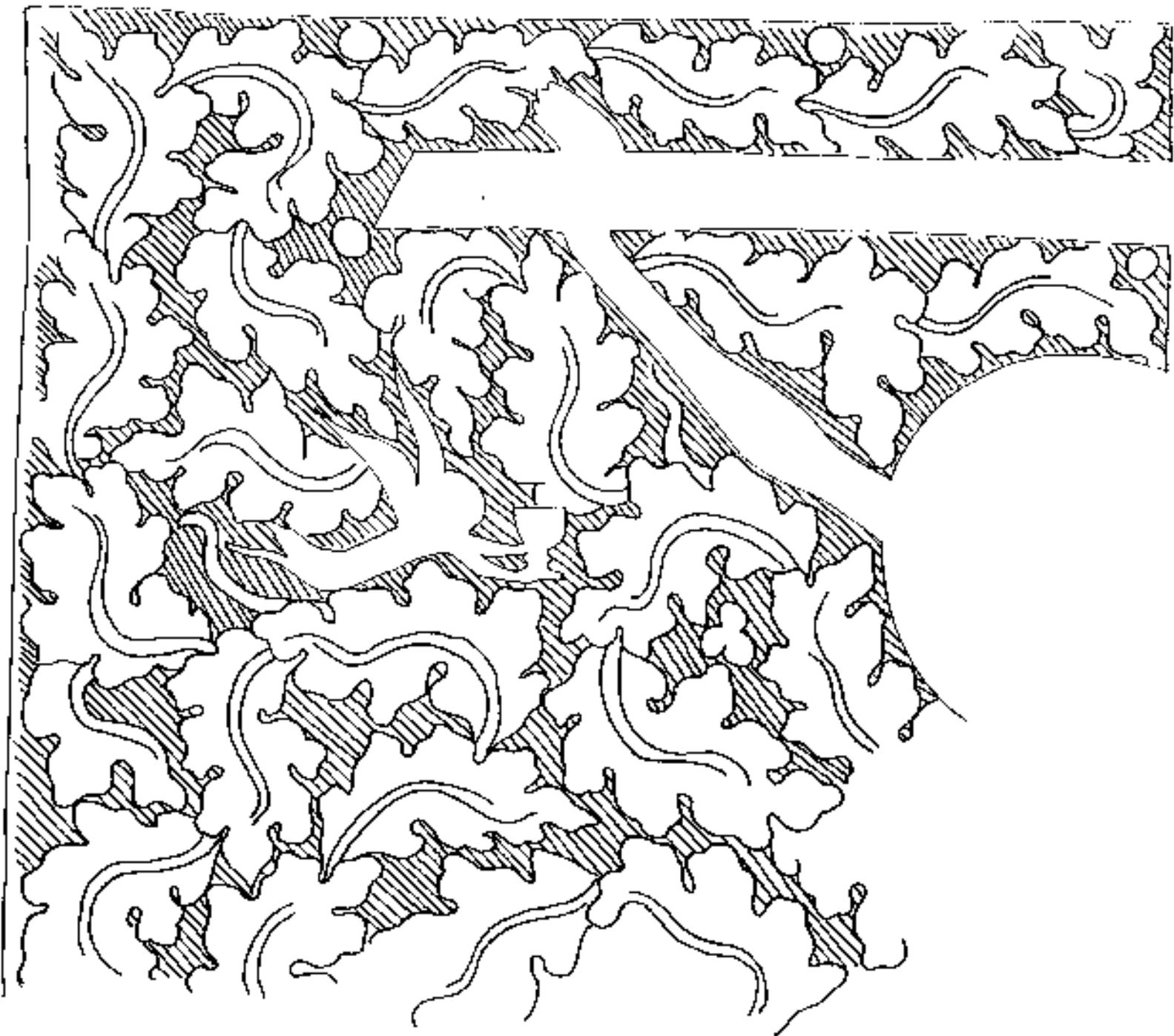
-Astwerk mit gerädelten Linien strukturiert; Schrift strukturiert



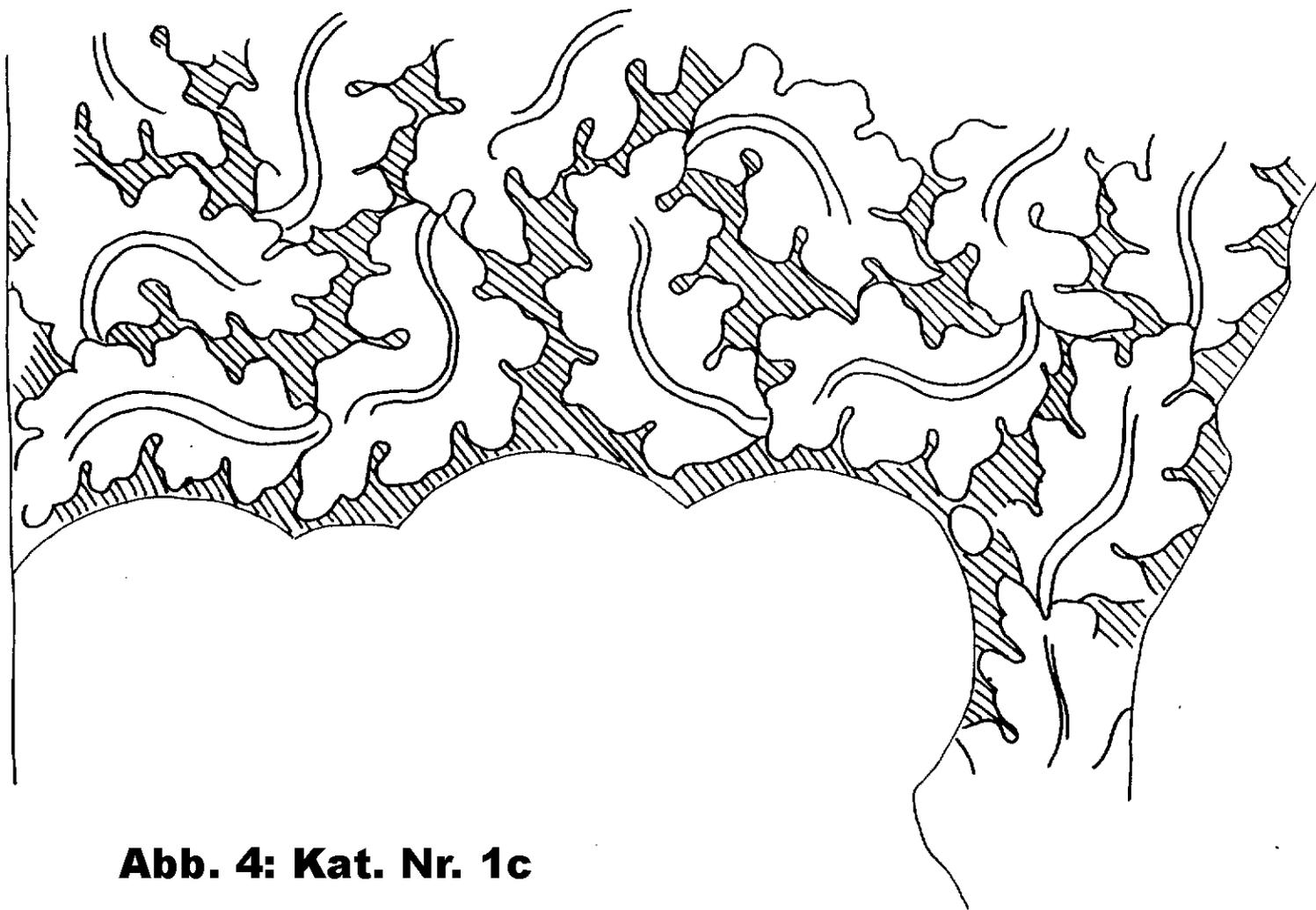
**Abb. 1: Kat. Nr. 1a**



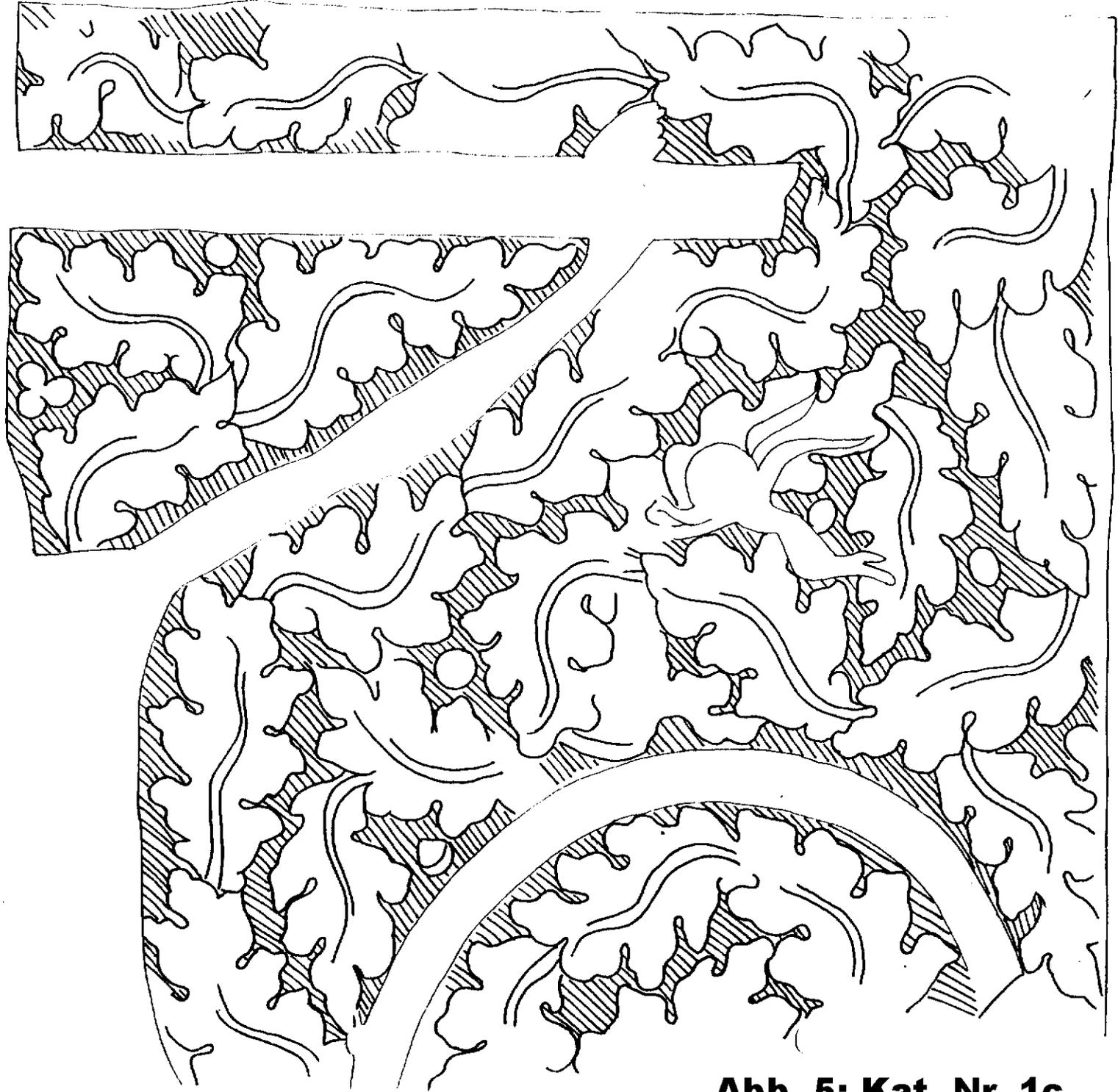
**Abb. 2: Kat. Nr. 1b**



**Abb. 3: Kat. Nr. 1c**



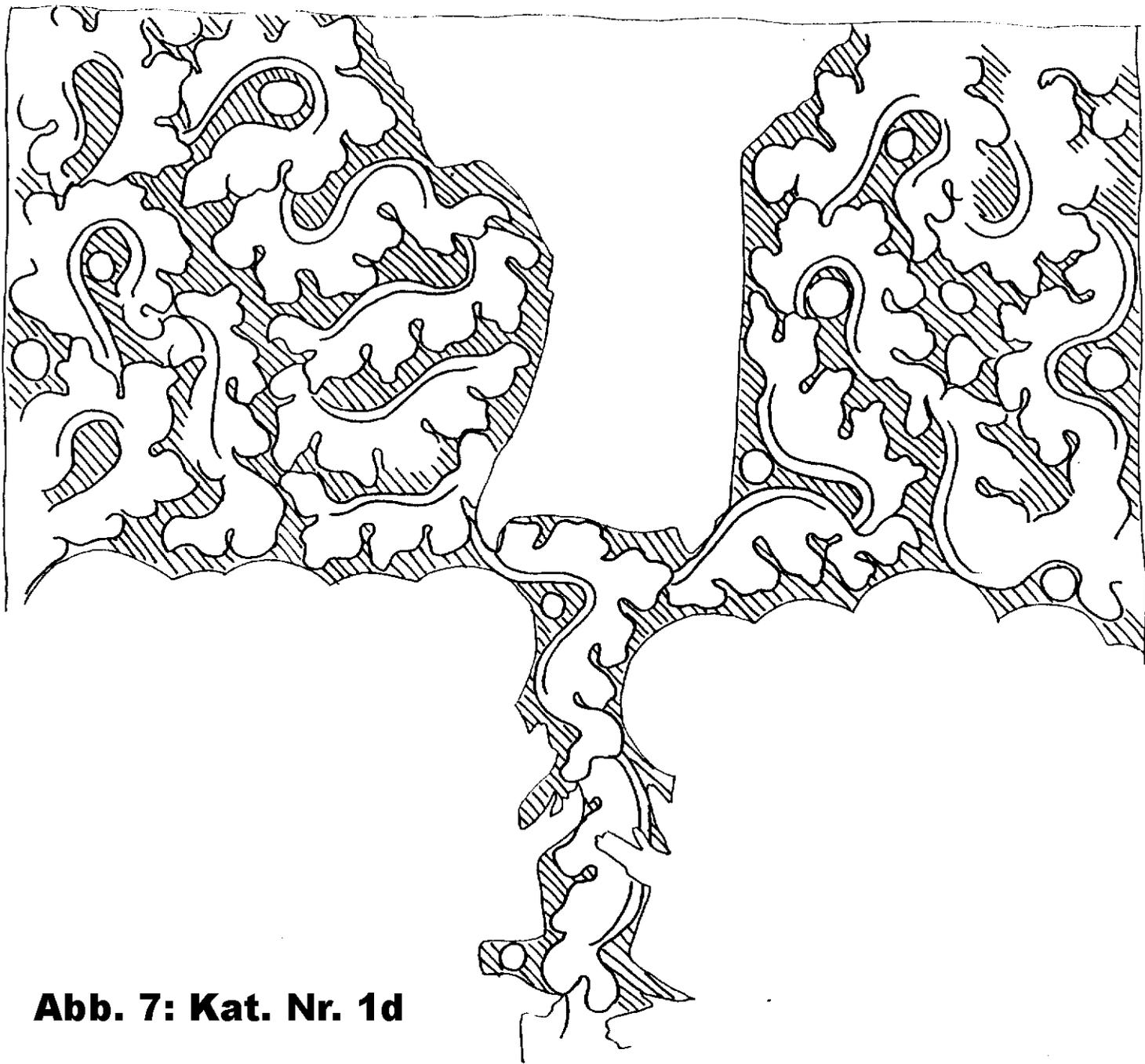
**Abb. 4: Kat. Nr. 1c**



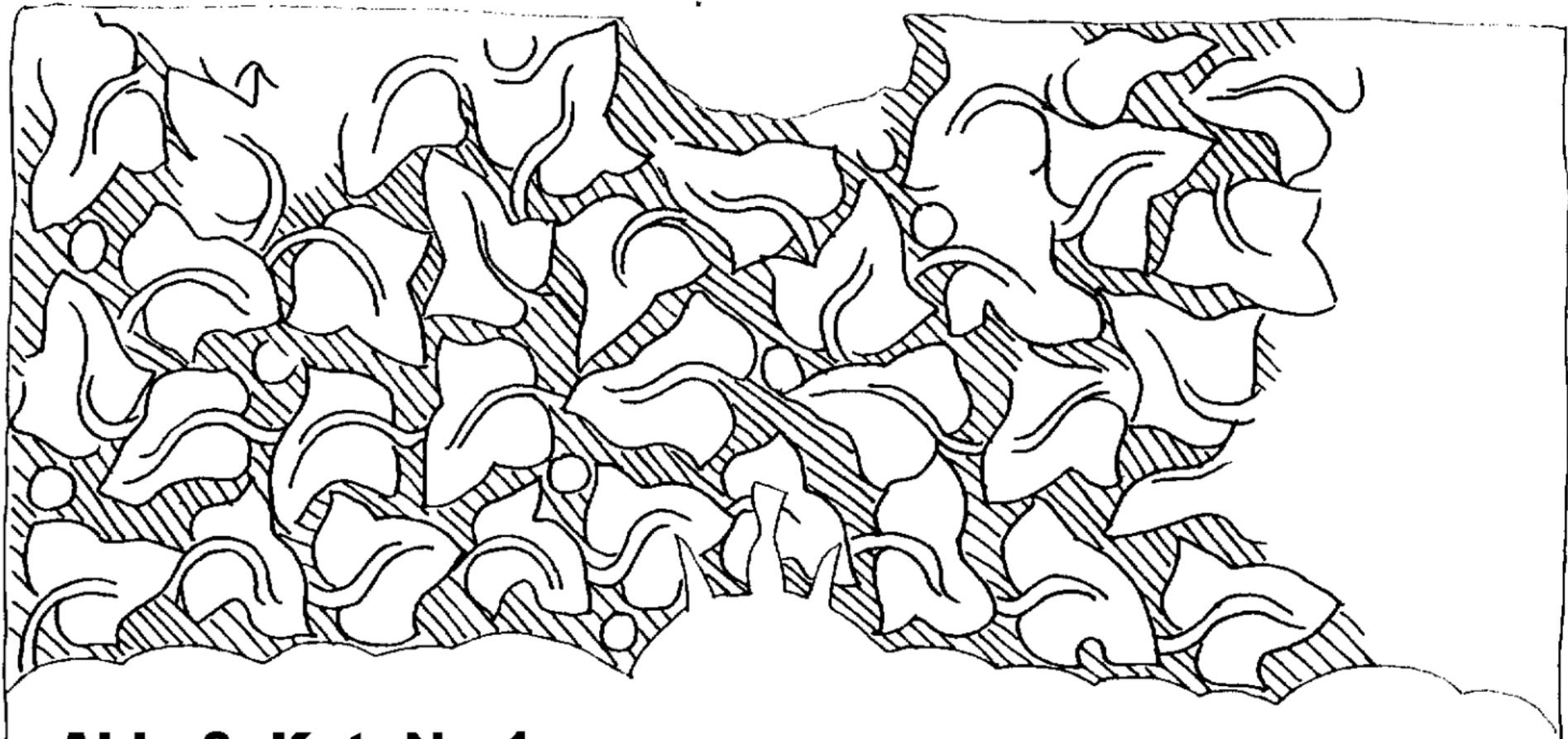
**Abb. 5: Kat. Nr. 1c**



**Abb. 6: Kat. Nr. 1c**



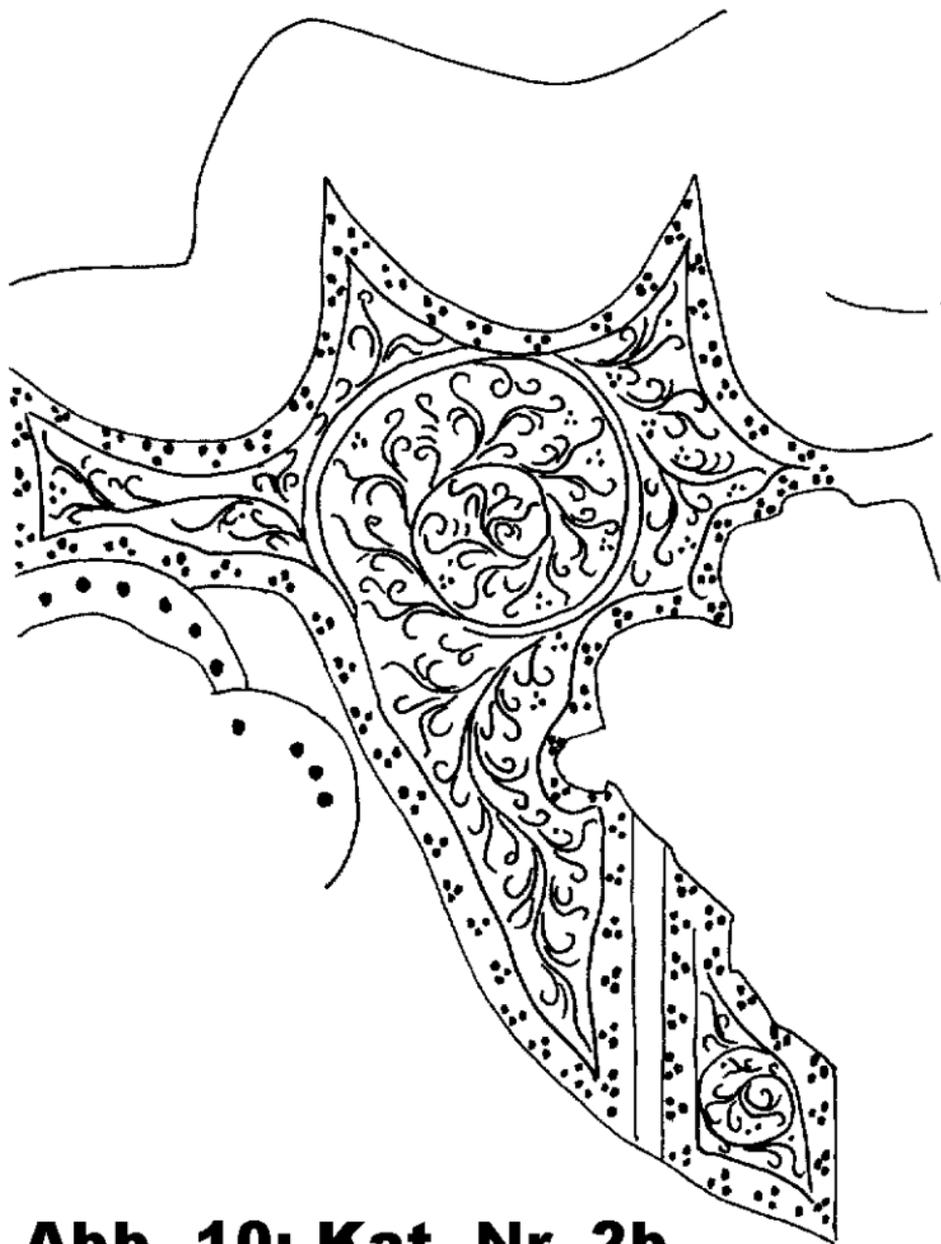
**Abb. 7: Kat. Nr. 1d**



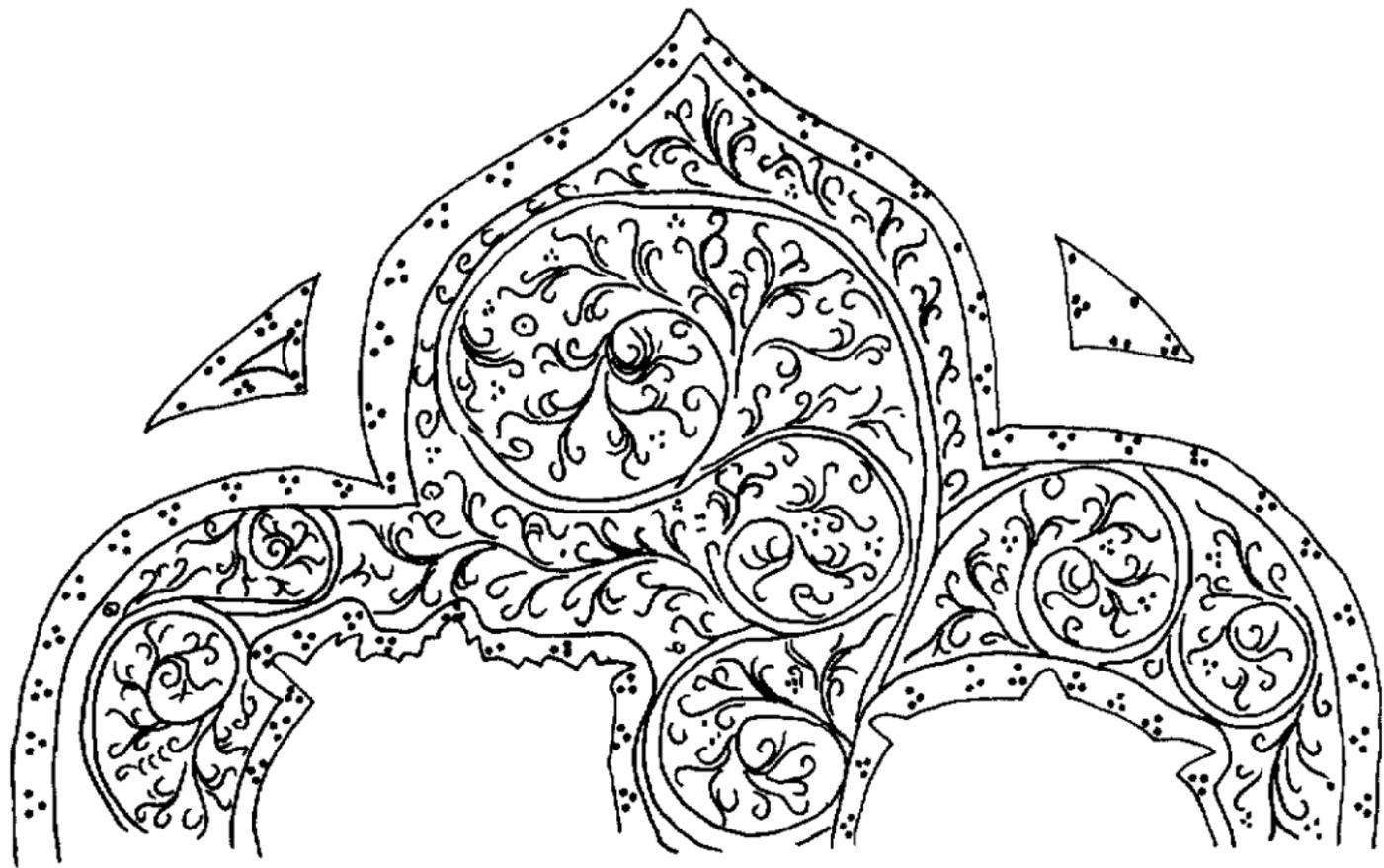
**Abb. 8: Kat. Nr. 1e**



**Abb. 9: Kat. Nr. 2a**



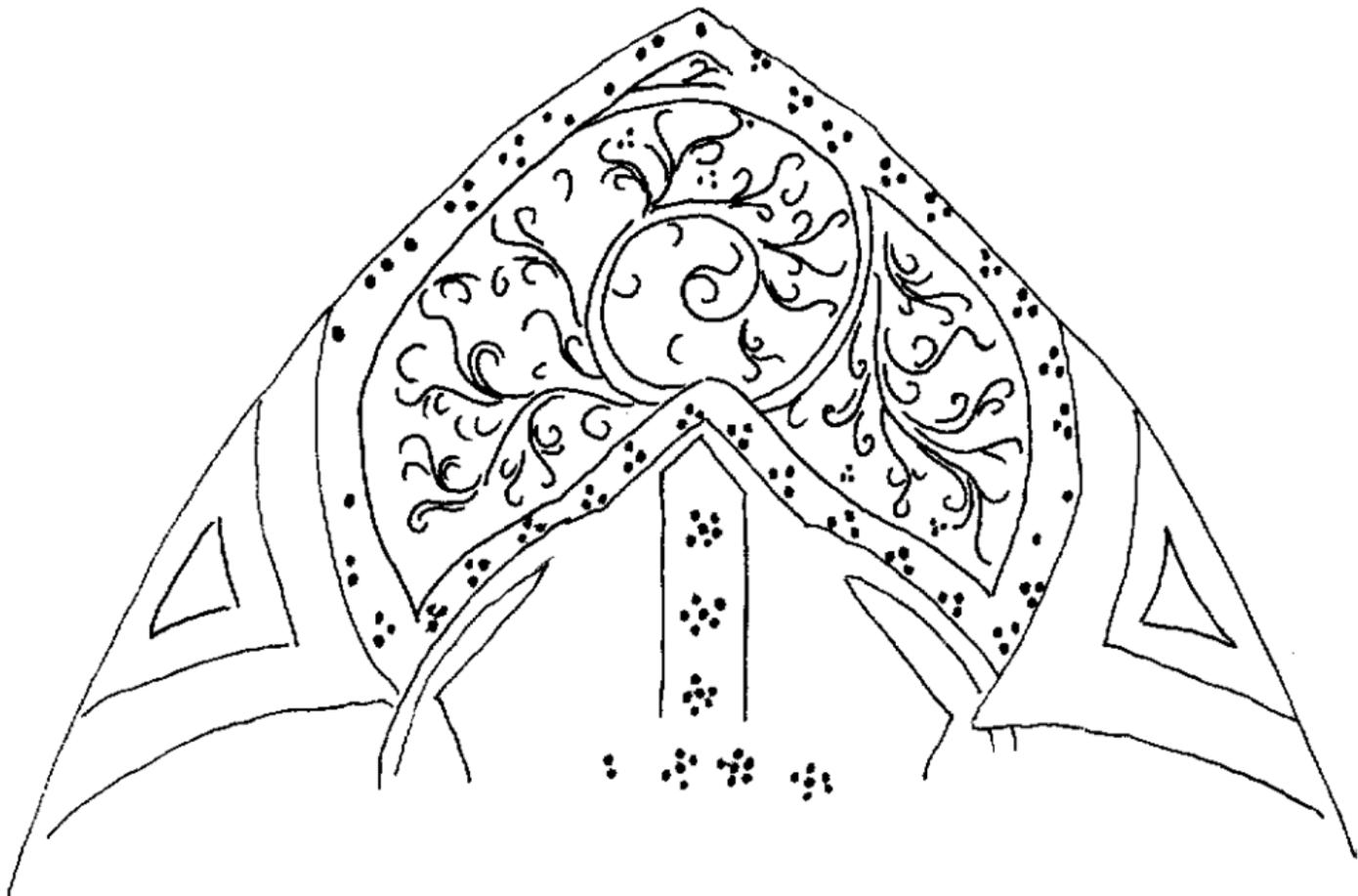
**Abb. 10: Kat. Nr. 2b**



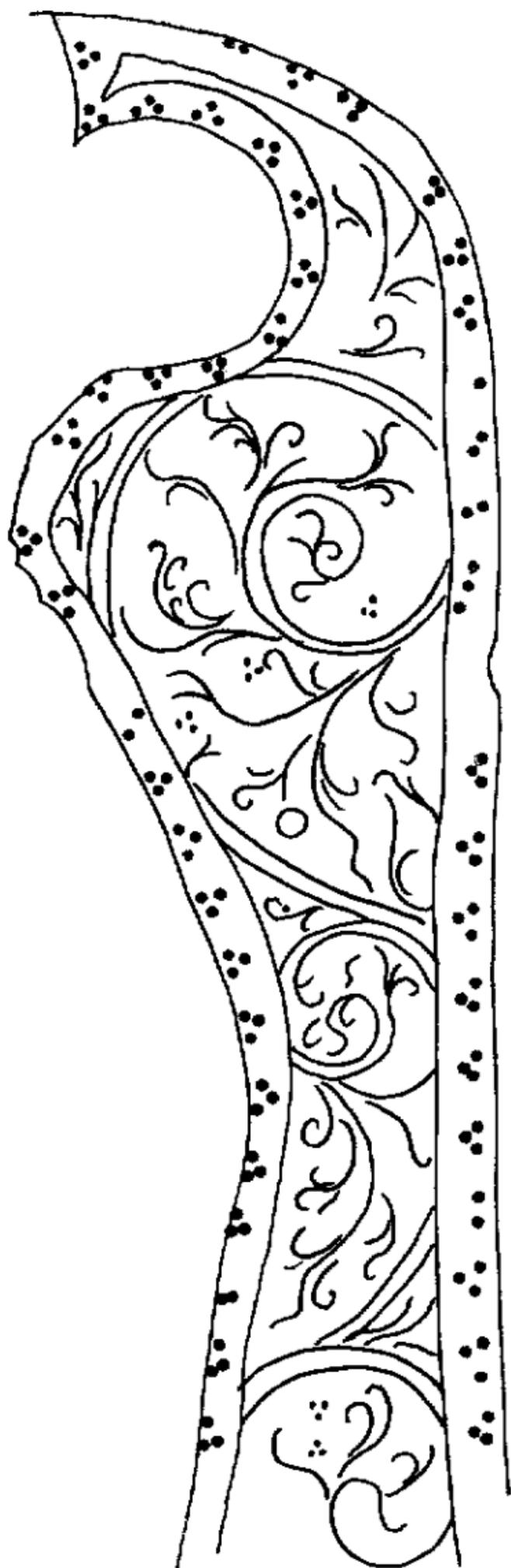
**Abb. 11: Kat. Nr. 2c**



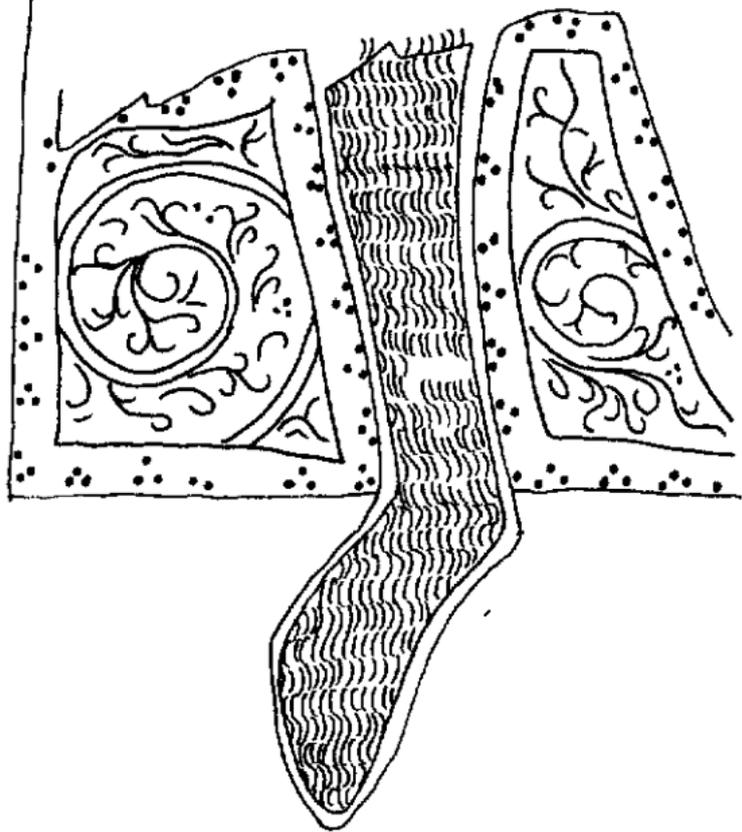
**Abb. 12: Kat. Nr. 2d**



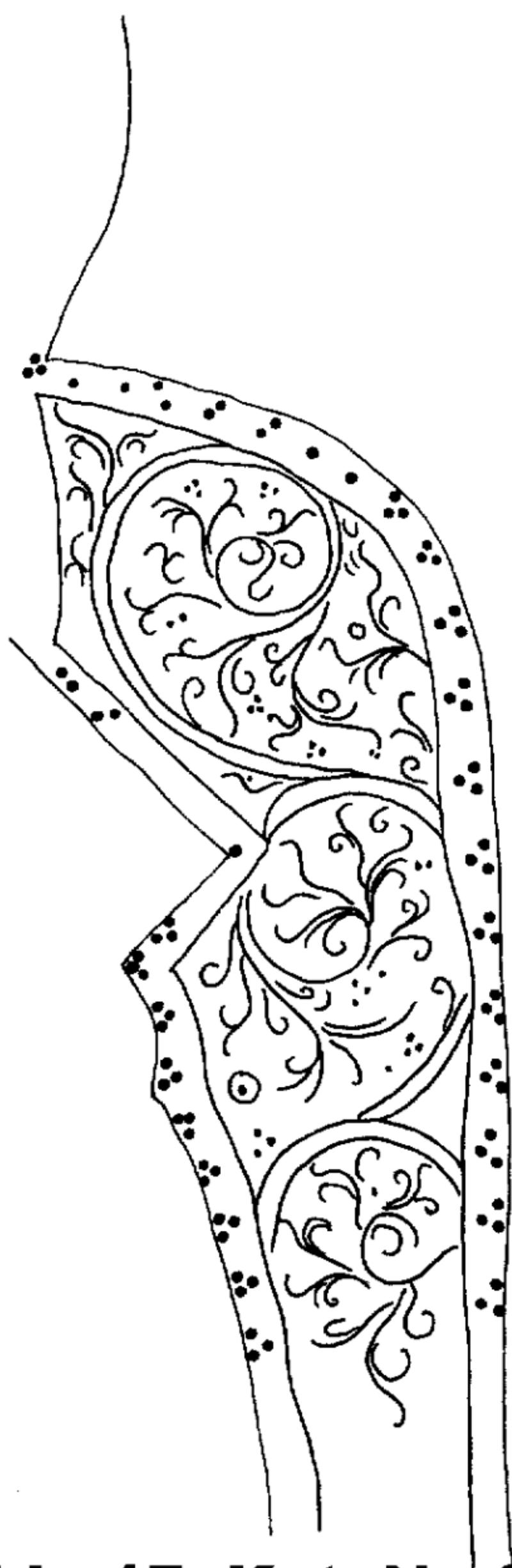
**Abb. 13: Kat. Nr. 2e**



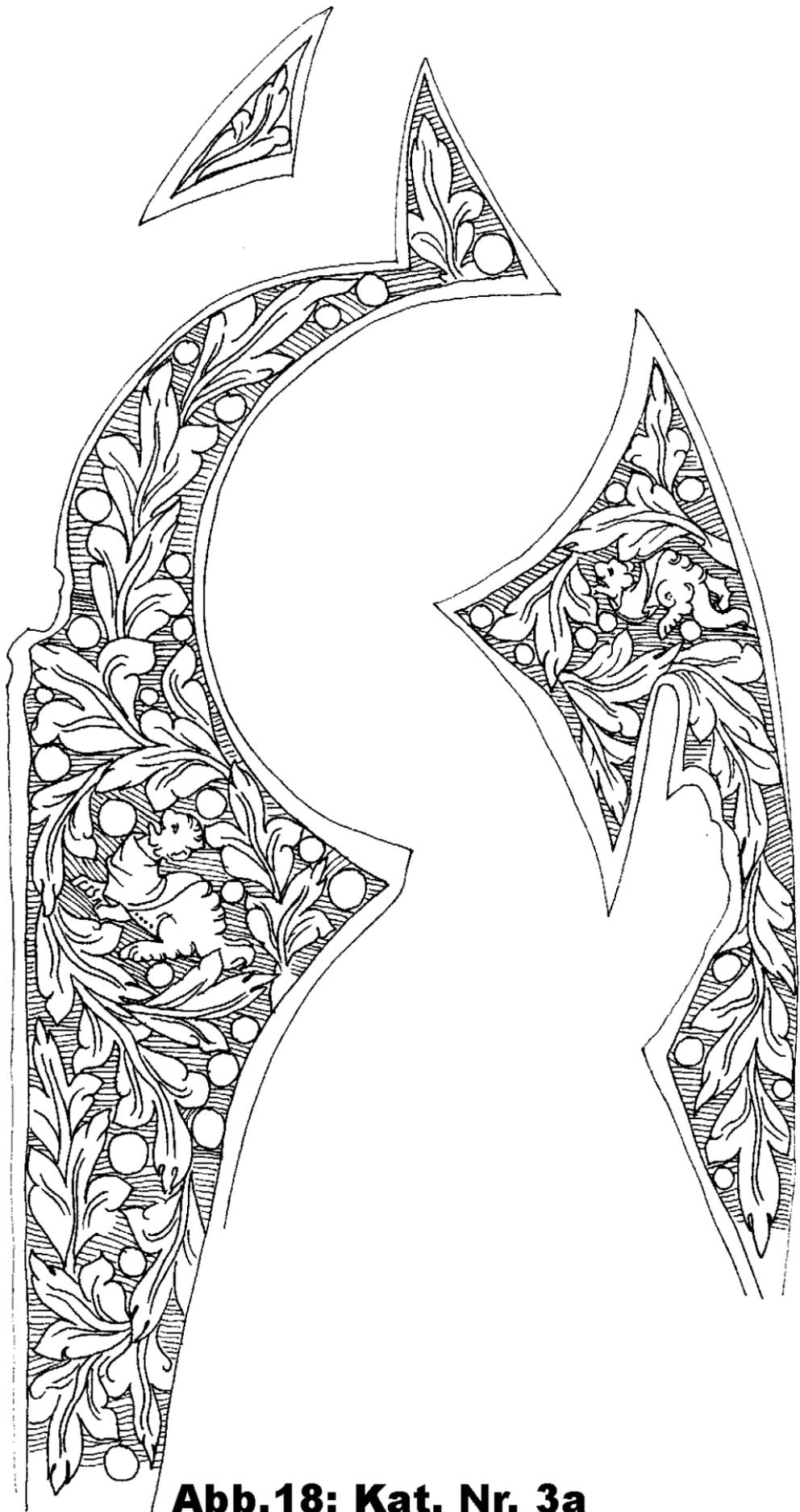
**Abb. 14: Kat. Nr. 2e**



**Abb. 15 u. 16: Kat. Nr. 2f**



**Abb. 17: Kat. Nr. 2f**



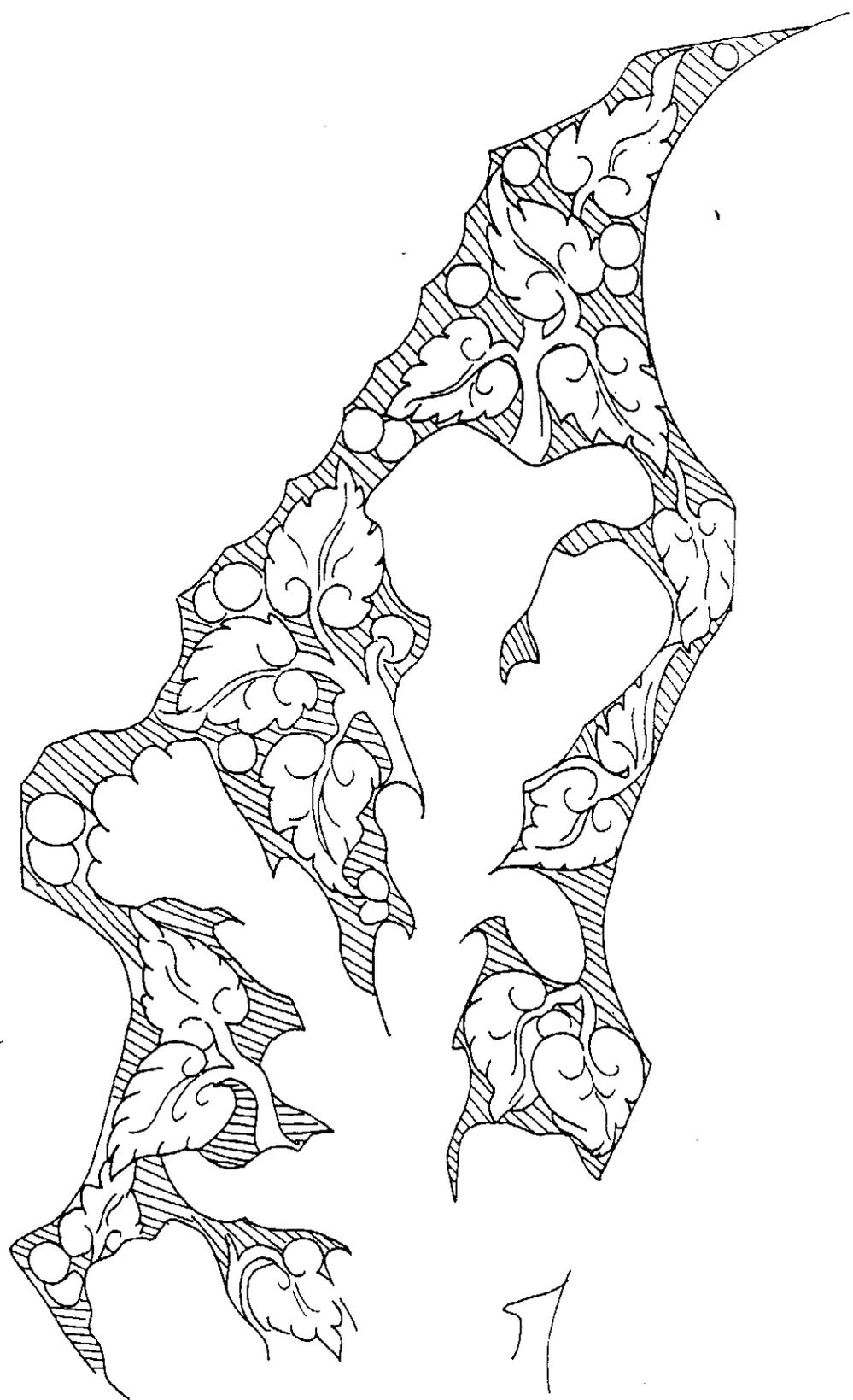
**Abb.18: Kat. Nr. 3a**



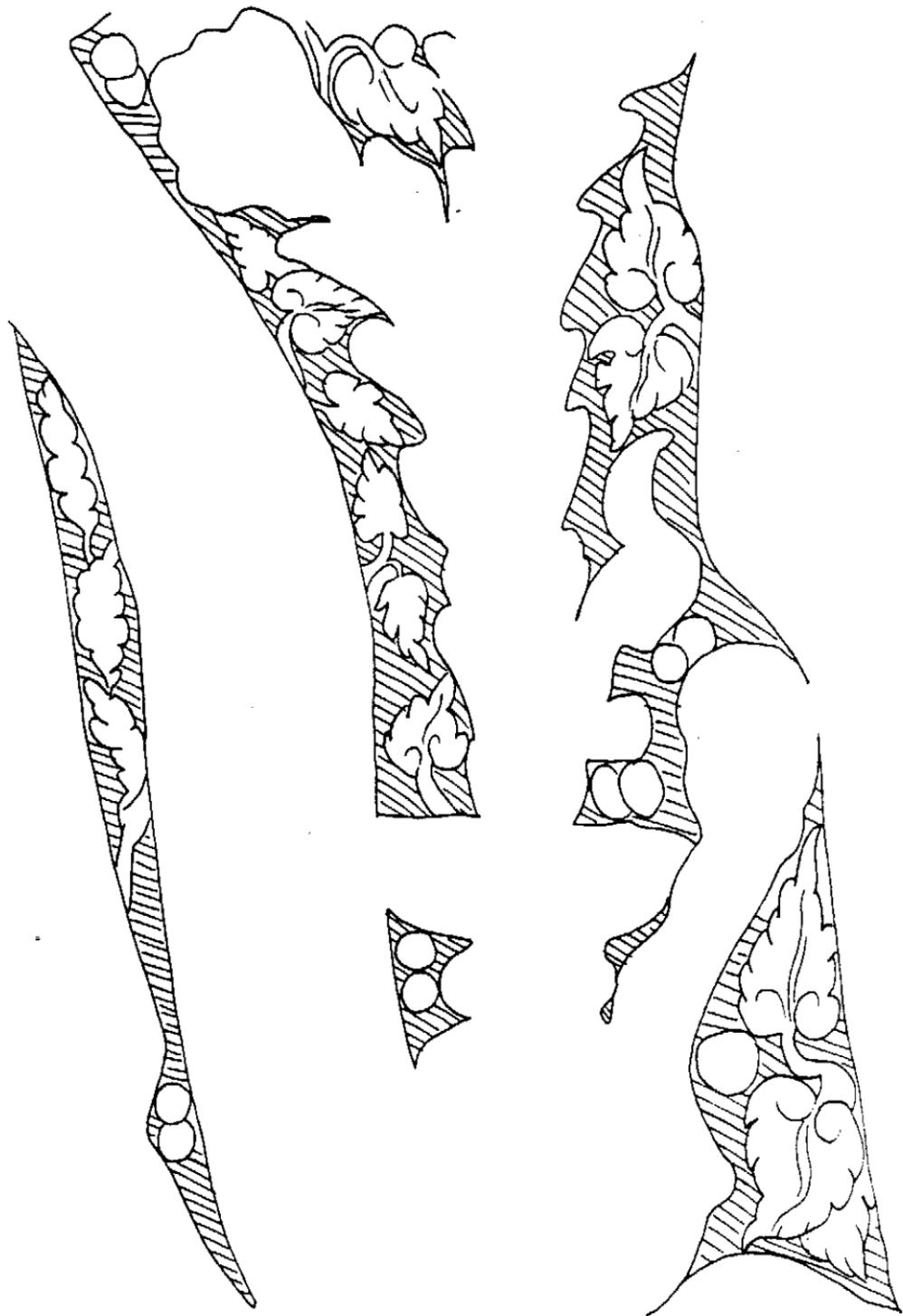
**Abb. 19: Kat. Nr. 3a**



**Abb. 20: Kat. Nr. 3b**



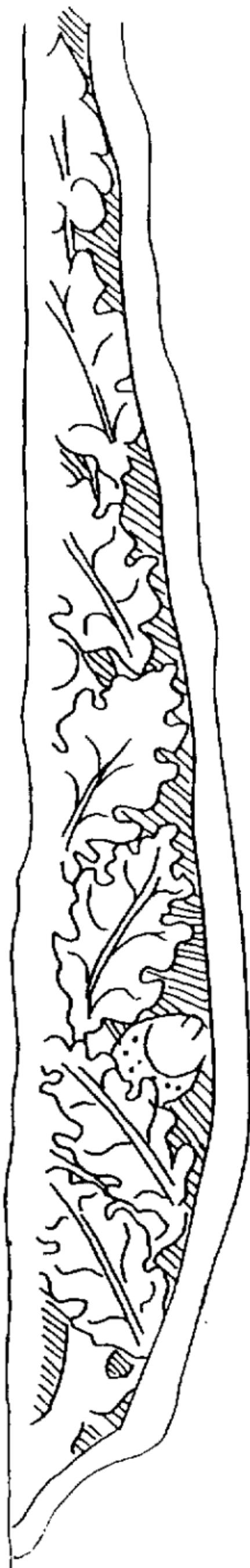
**Abb. 21: Kat. Nr. 4a**



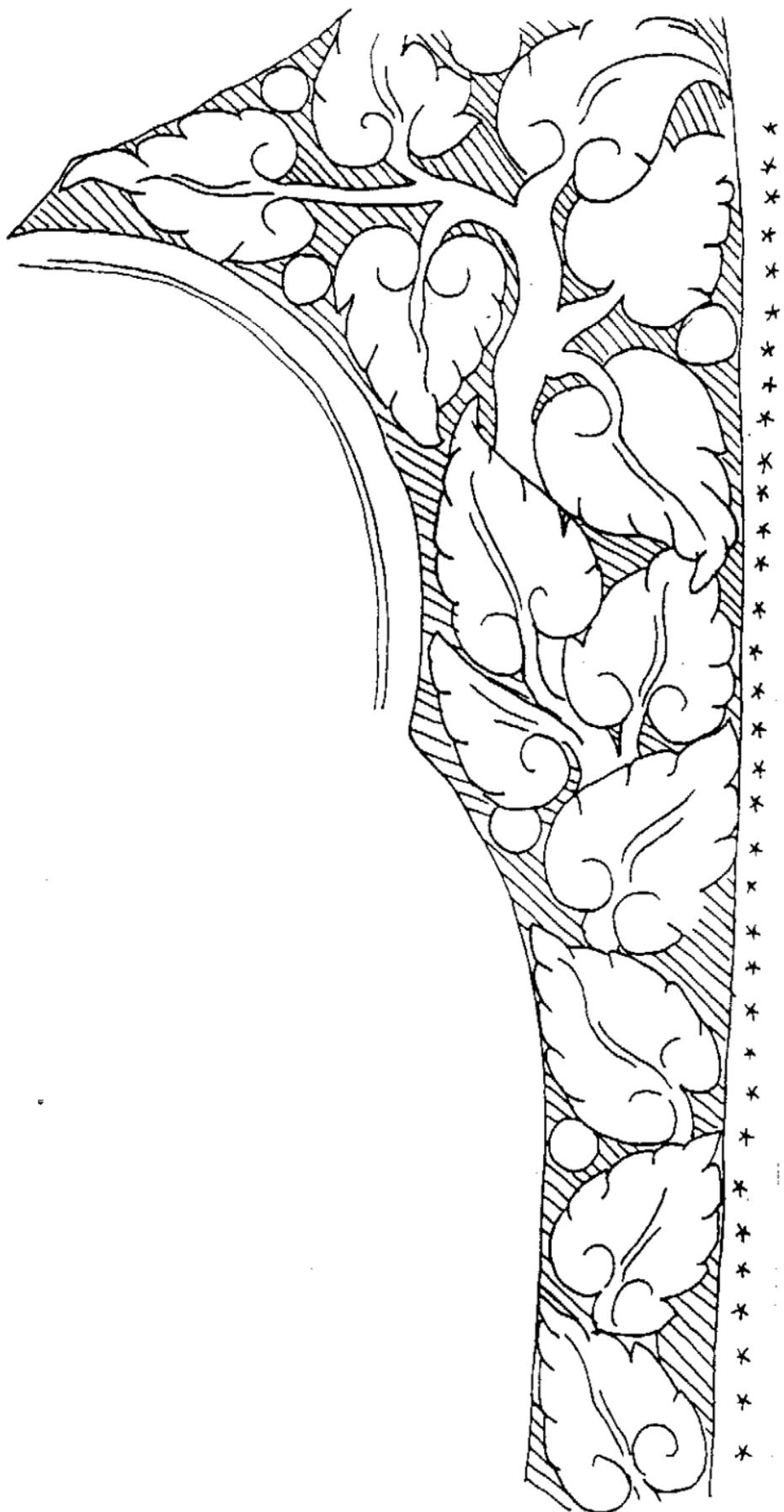
**Abb. 22: Kat. Nr. 4a**



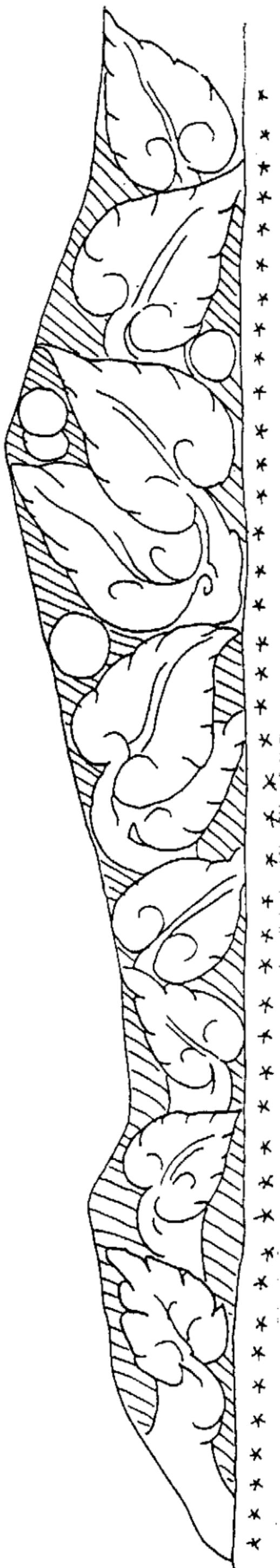
**Abb. 23: Kat. Nr. 4a**



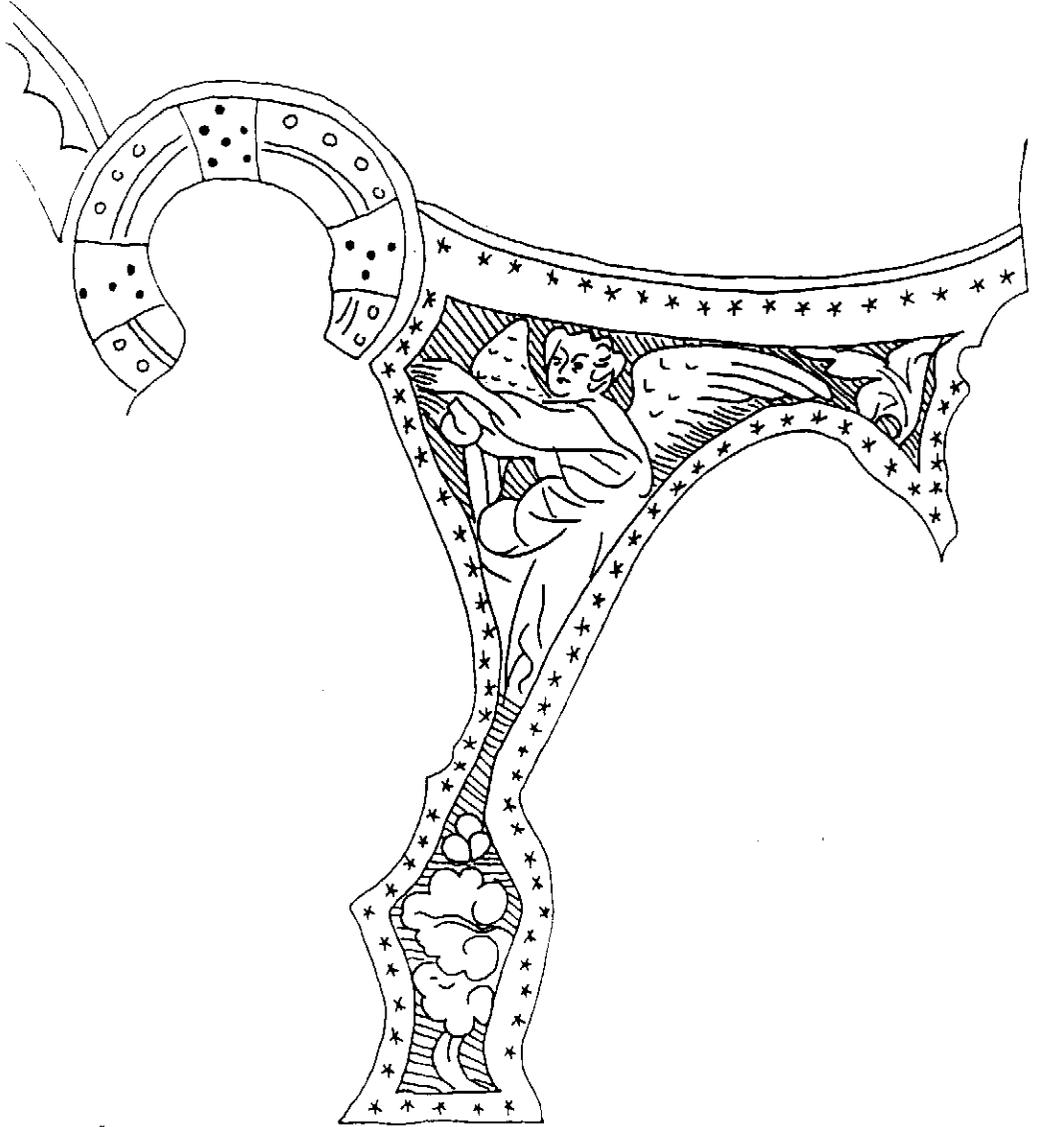
**Abb. 24: Kat. Nr. 4a**



**Abb. 25: Kat. Nr. 4a**



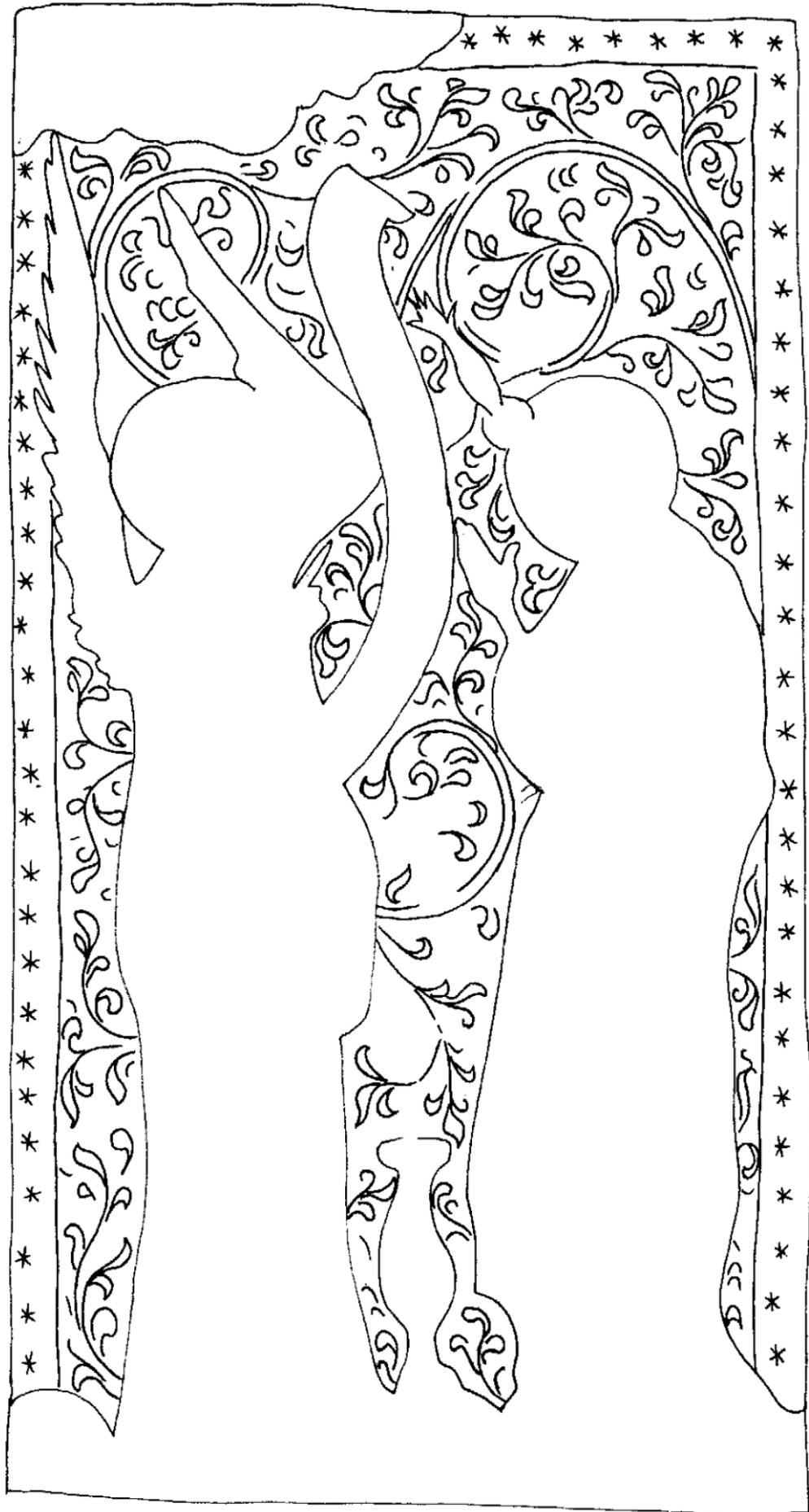
**Abb. 26: Kat. Nr. 4a**



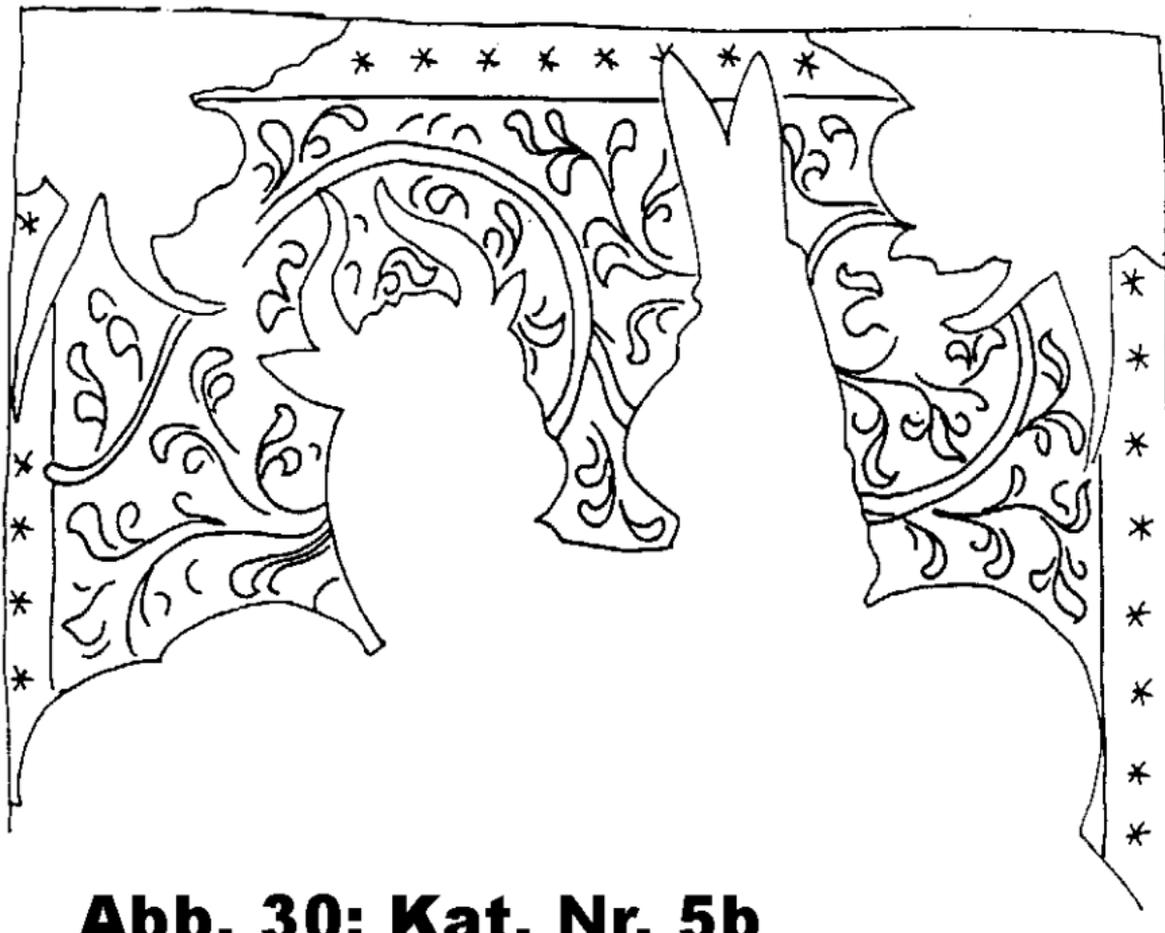
**Abb. 27: Kat. Nr. 4b**



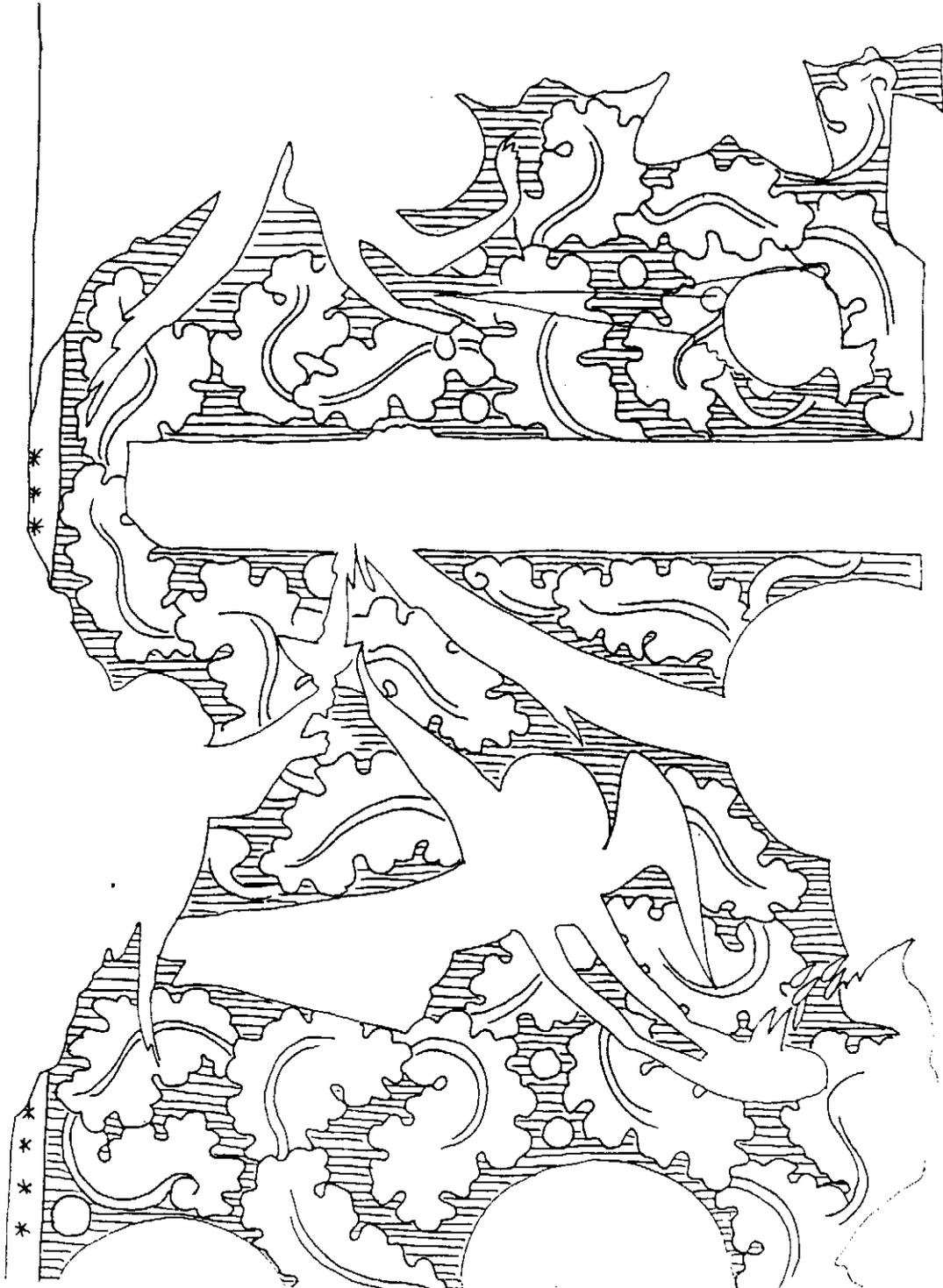
**Abb. 28: Kat. Nr. 4b**



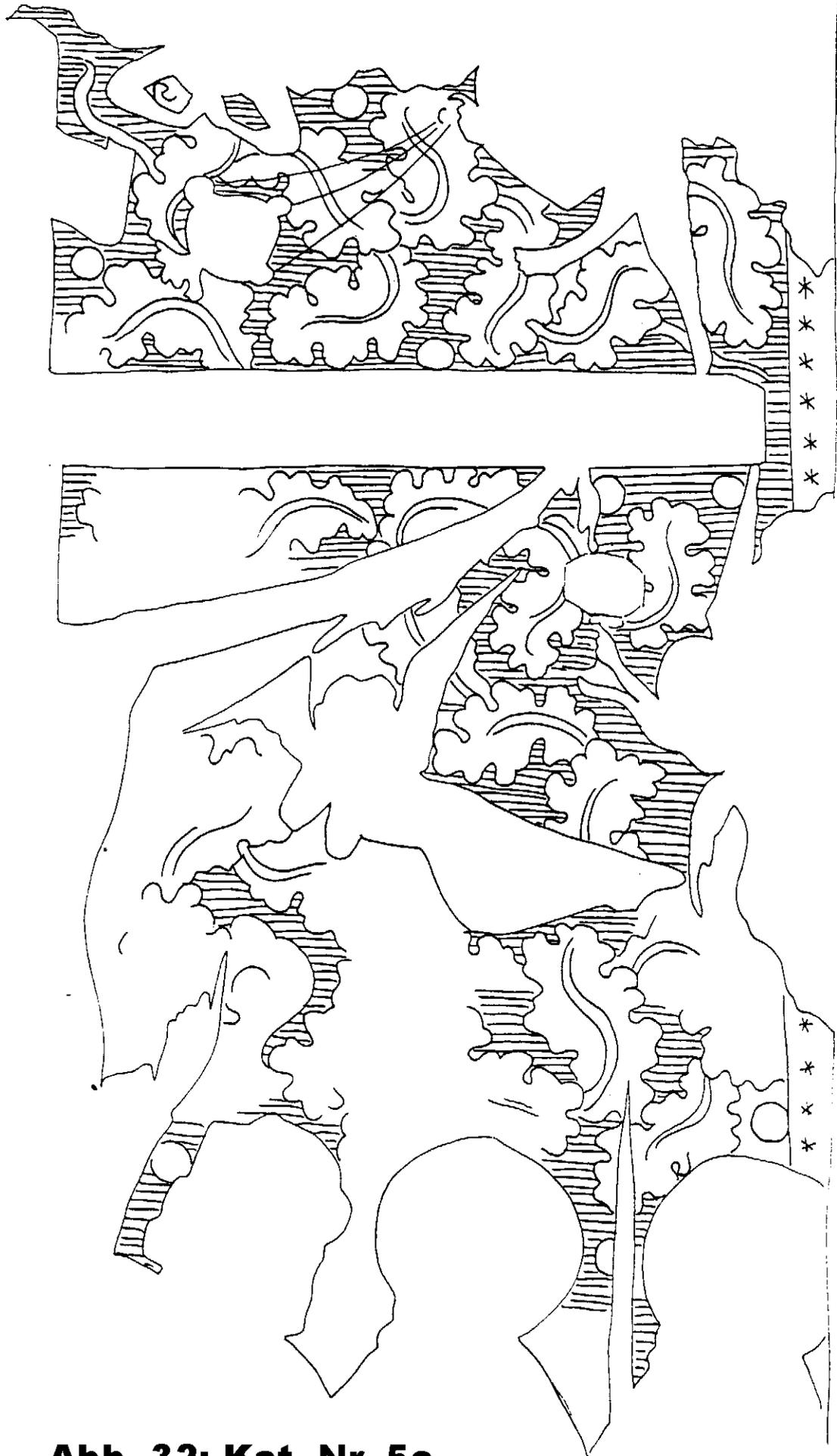
**Abb. 29: Kat. Nr. 5a**



**Abb. 30: Kat. Nr. 5b**



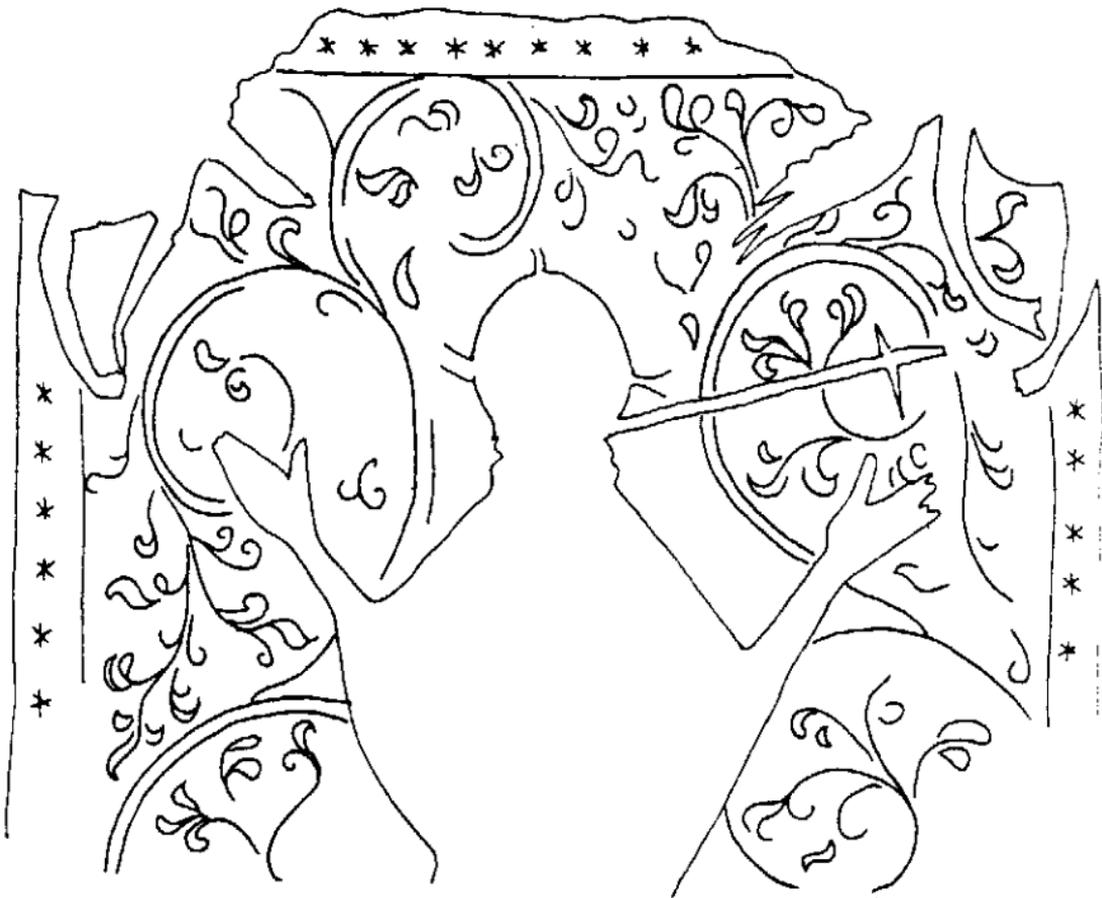
**Abb. 31: Kat. Nr. 5c**



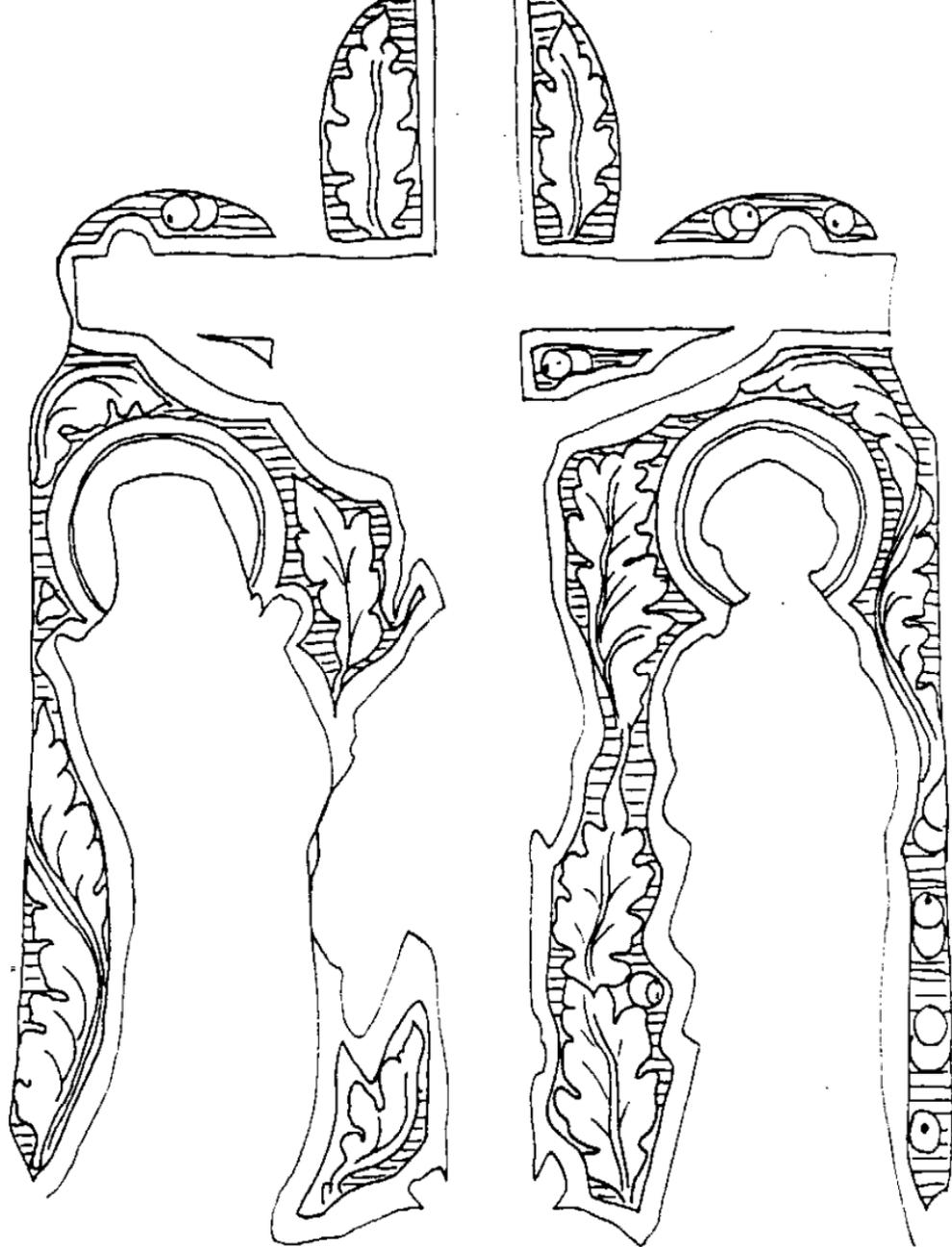
**Abb. 32: Kat. Nr. 5c**



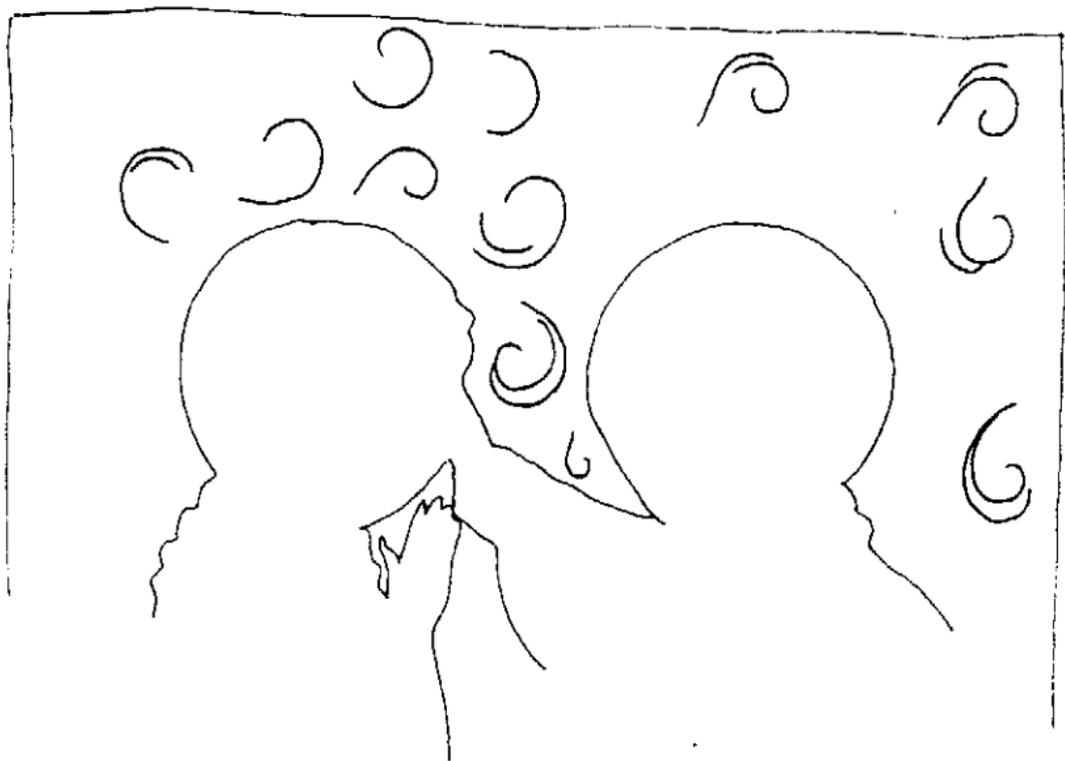
**Abb. 33: Kat. Nr. 5d**



**Abb. 34: Kat. Nr. 5e**



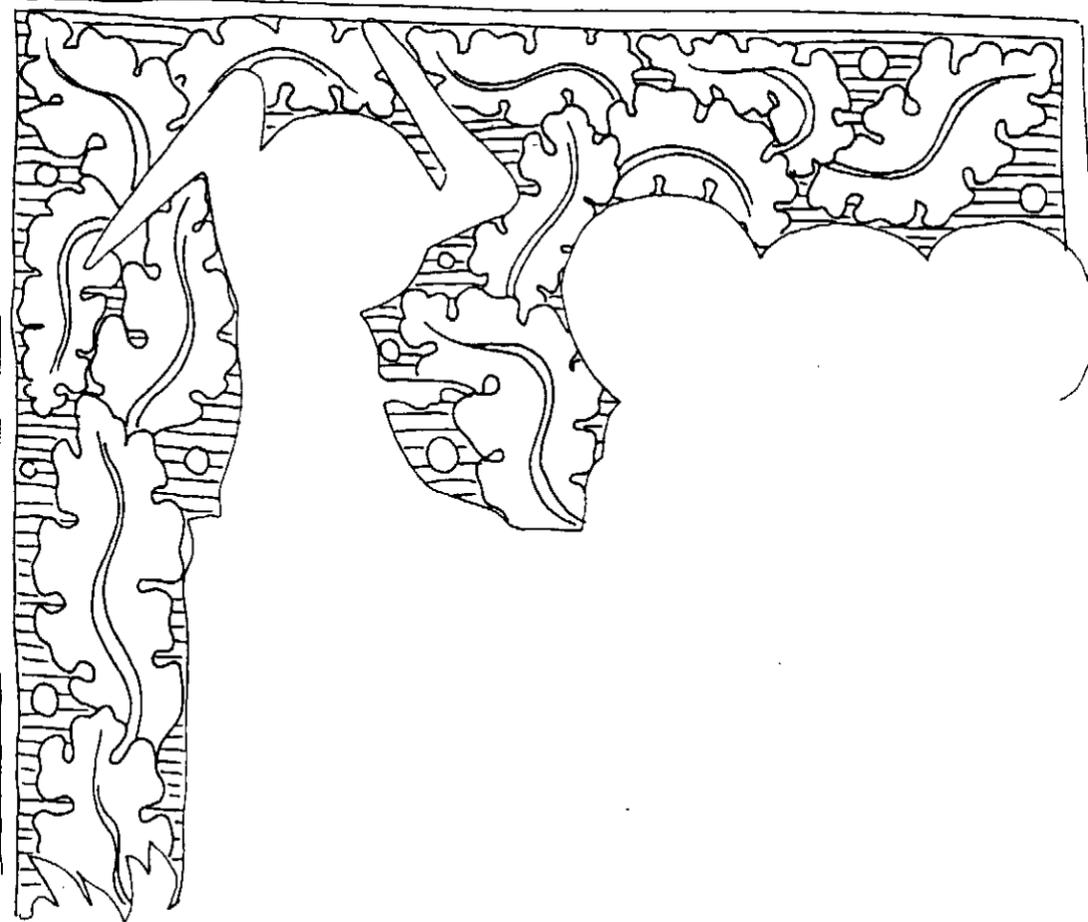
**Abb. 35: Kat. Nr. 6**



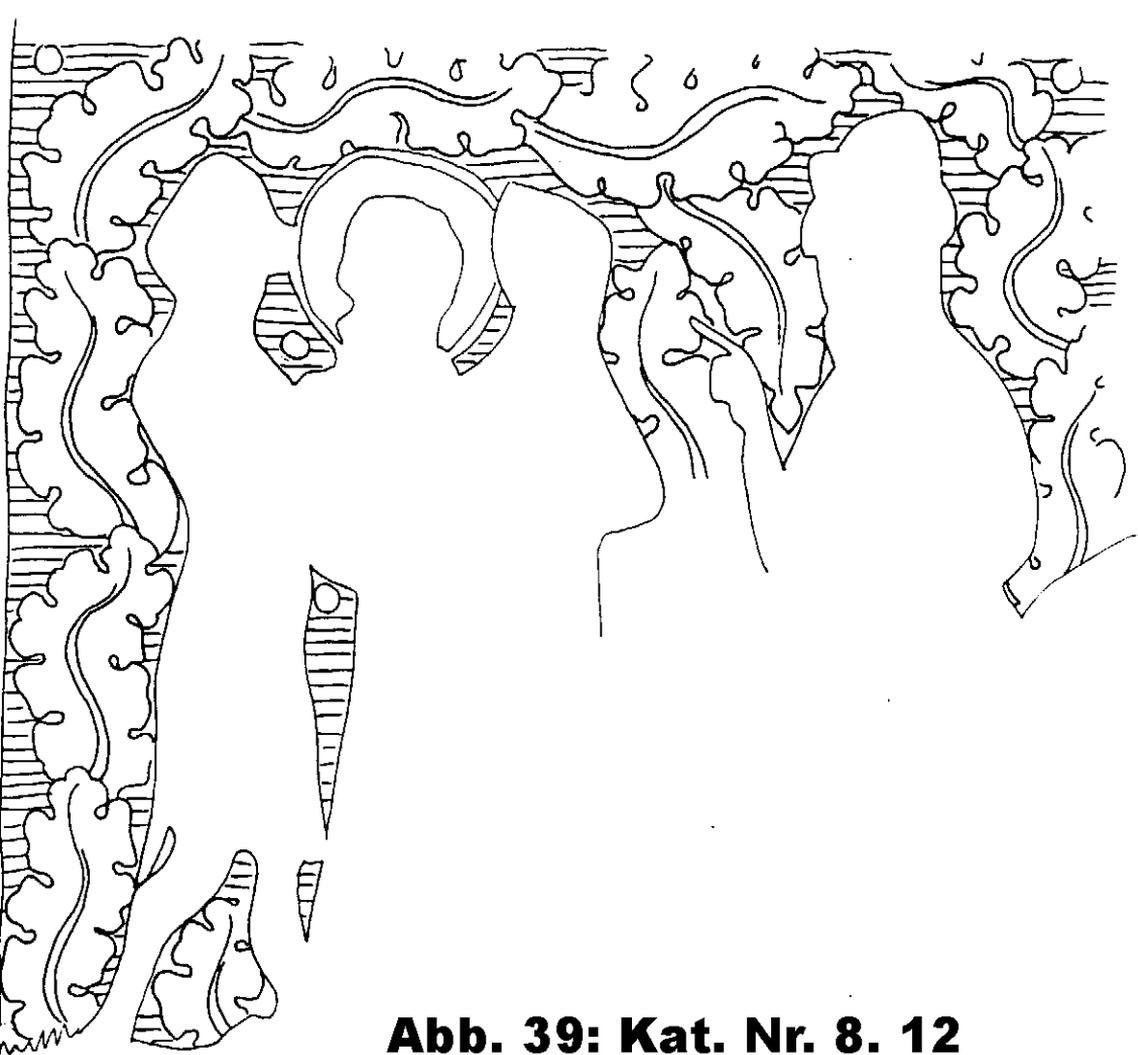
**Abb. 36: Kat. Nr. 7b**



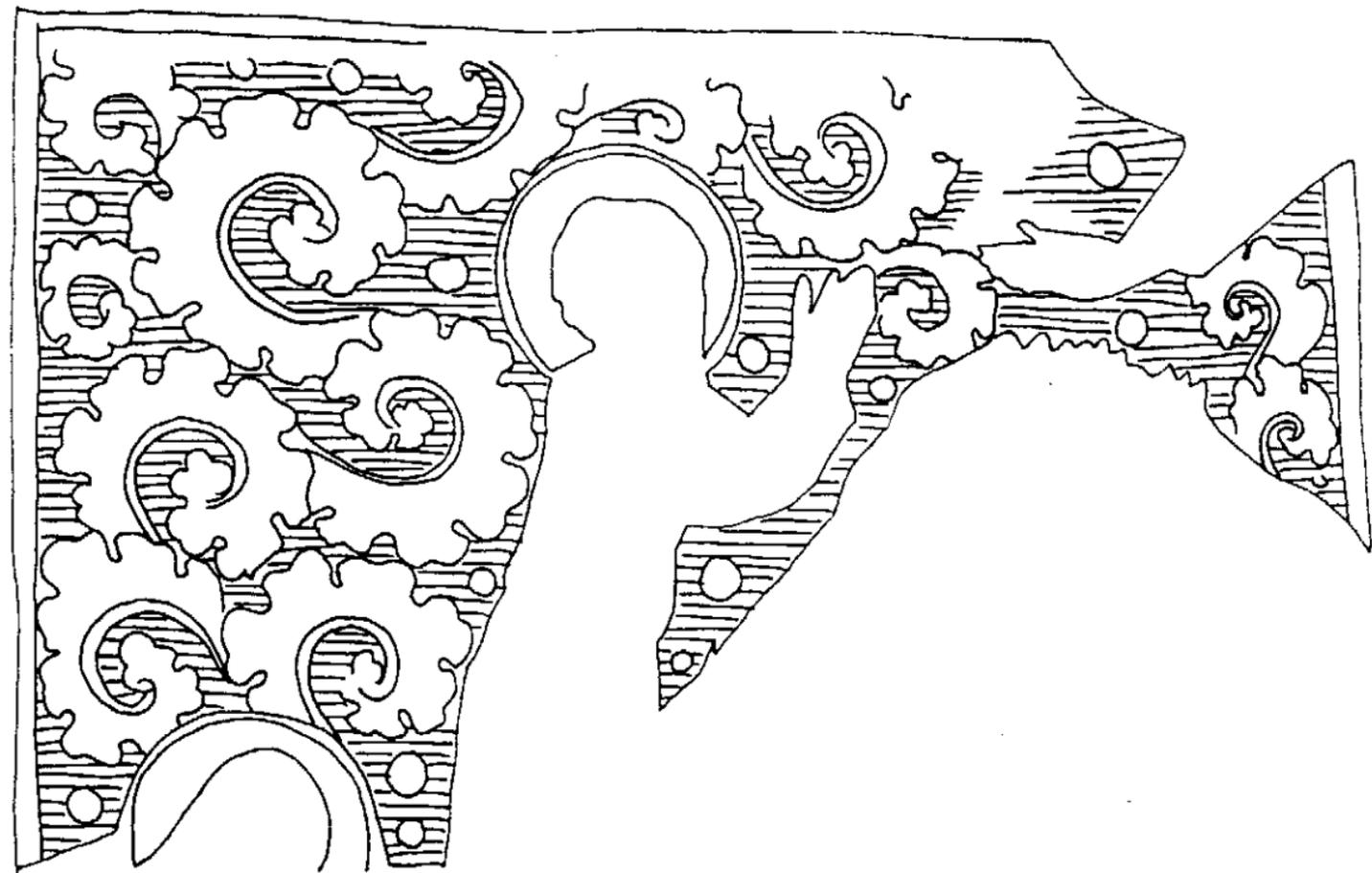
**Abb. 37: Kat. Nr. 8. 13**



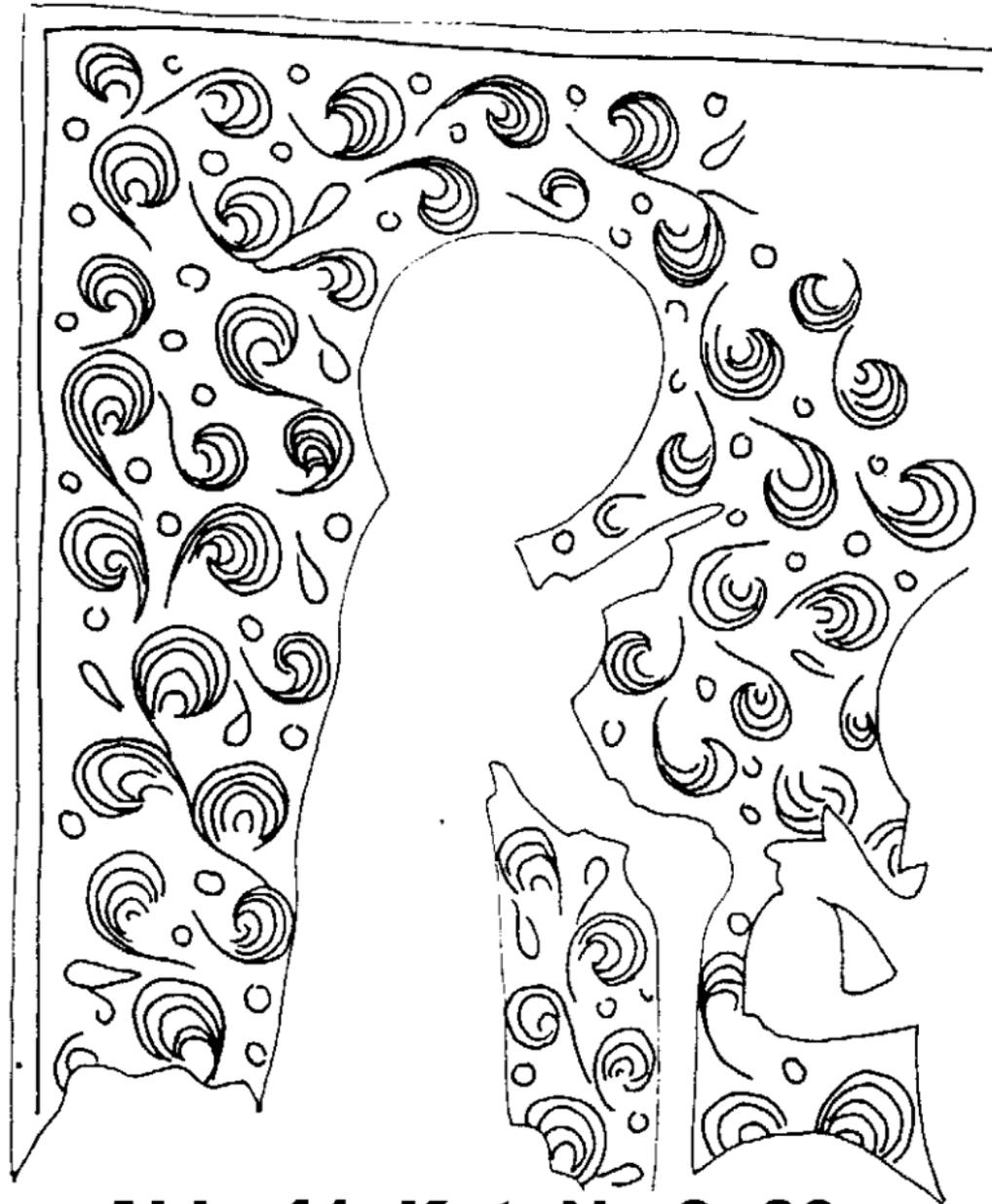
**Abb. 38: Kat. Nr. 8. 19**



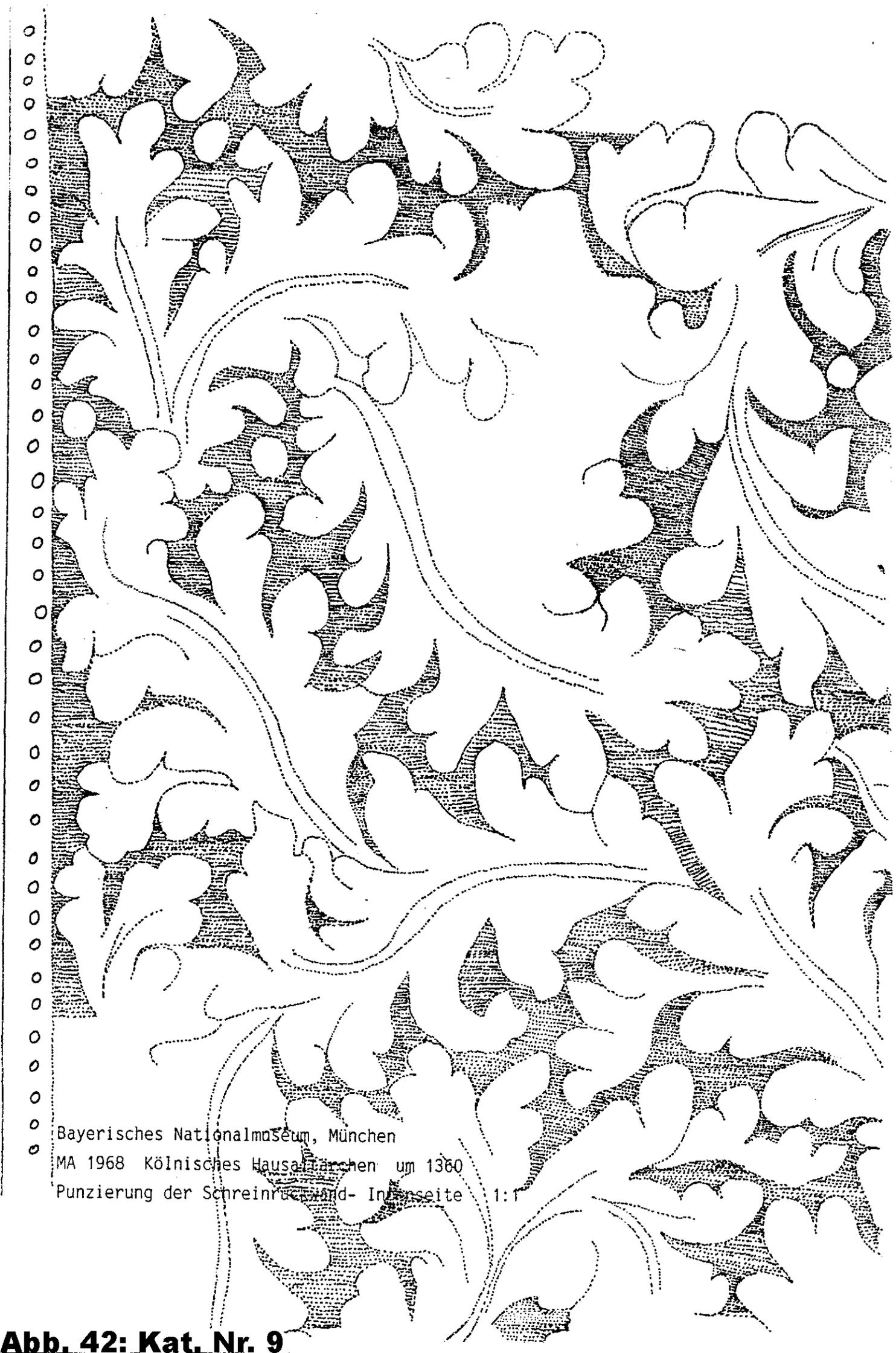
**Abb. 39: Kat. Nr. 8. 12**



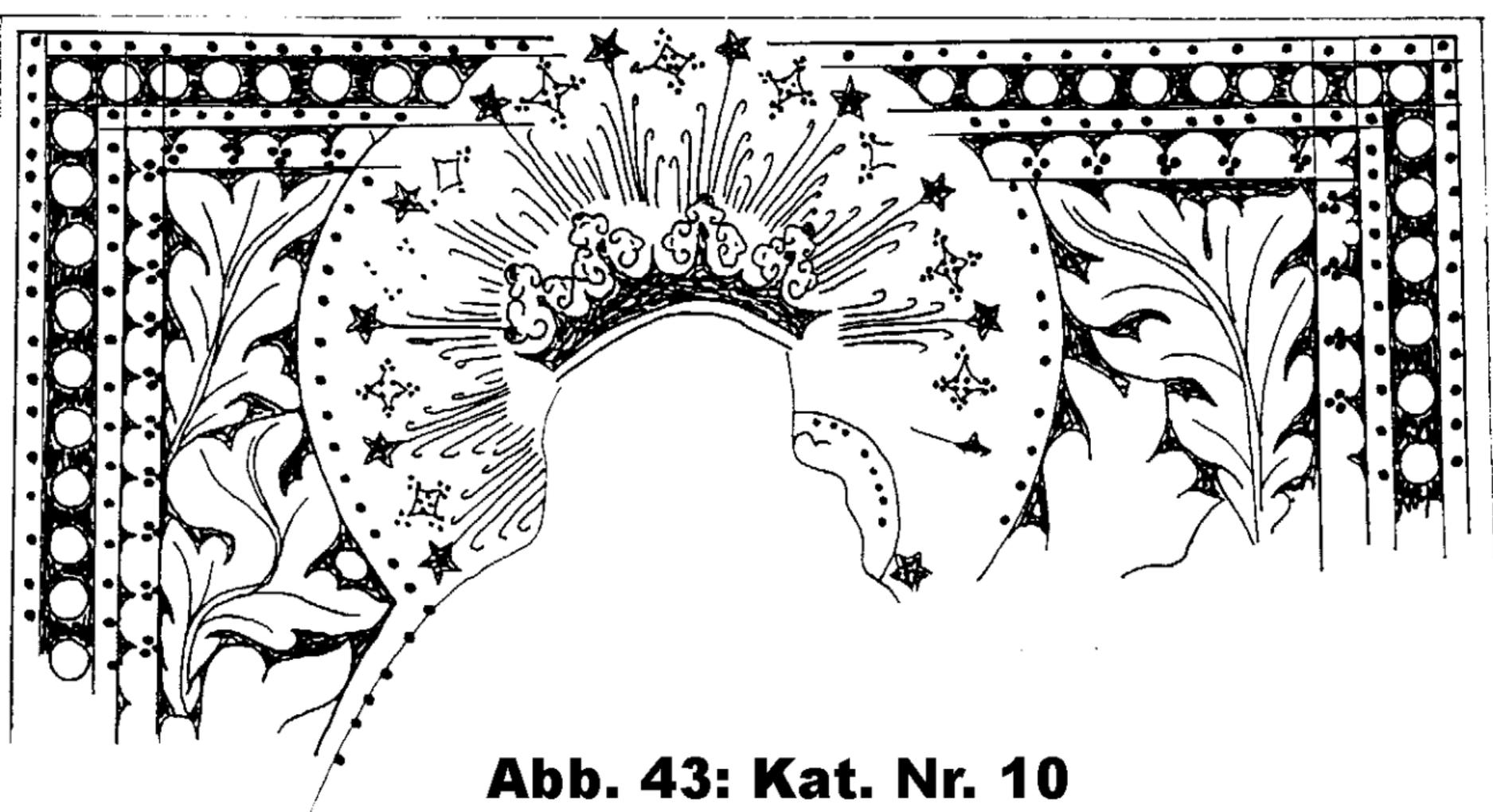
**Abb. 40: Kat. Nr. 8. 10**



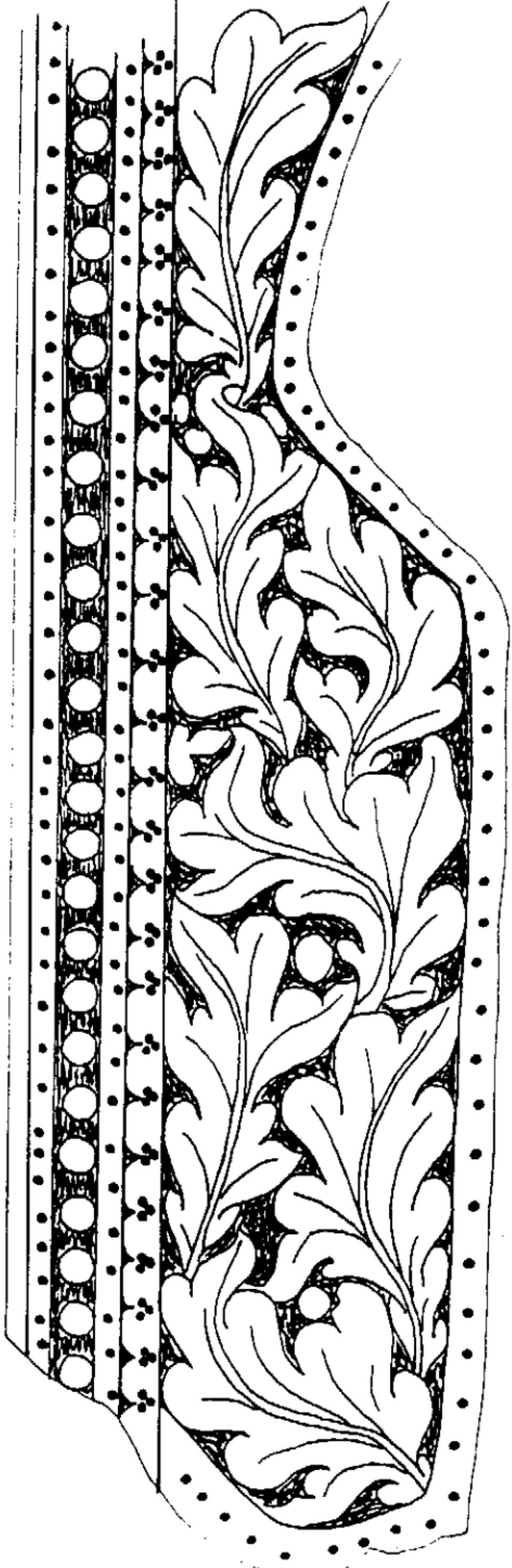
**Abb. 41: Kat. Nr. 8. 20**



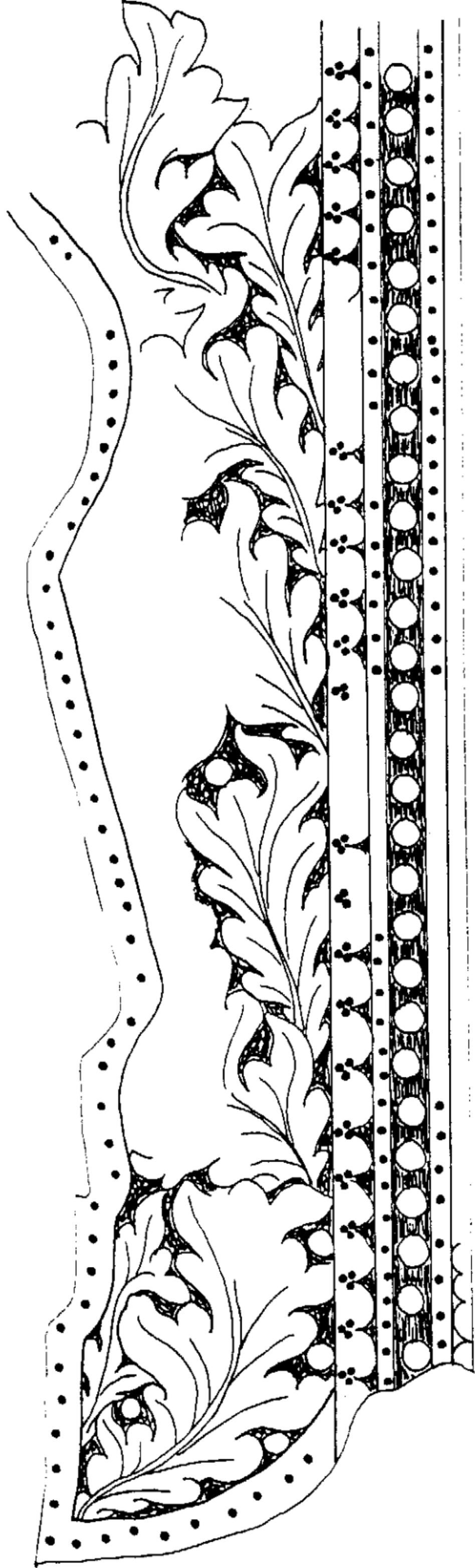
Bayerisches Nationalmuseum, München  
MA 1968 Kölnisches Hausaltarchen um 1360  
Punzierung der Schreinrückwand- Innenseite 1:1



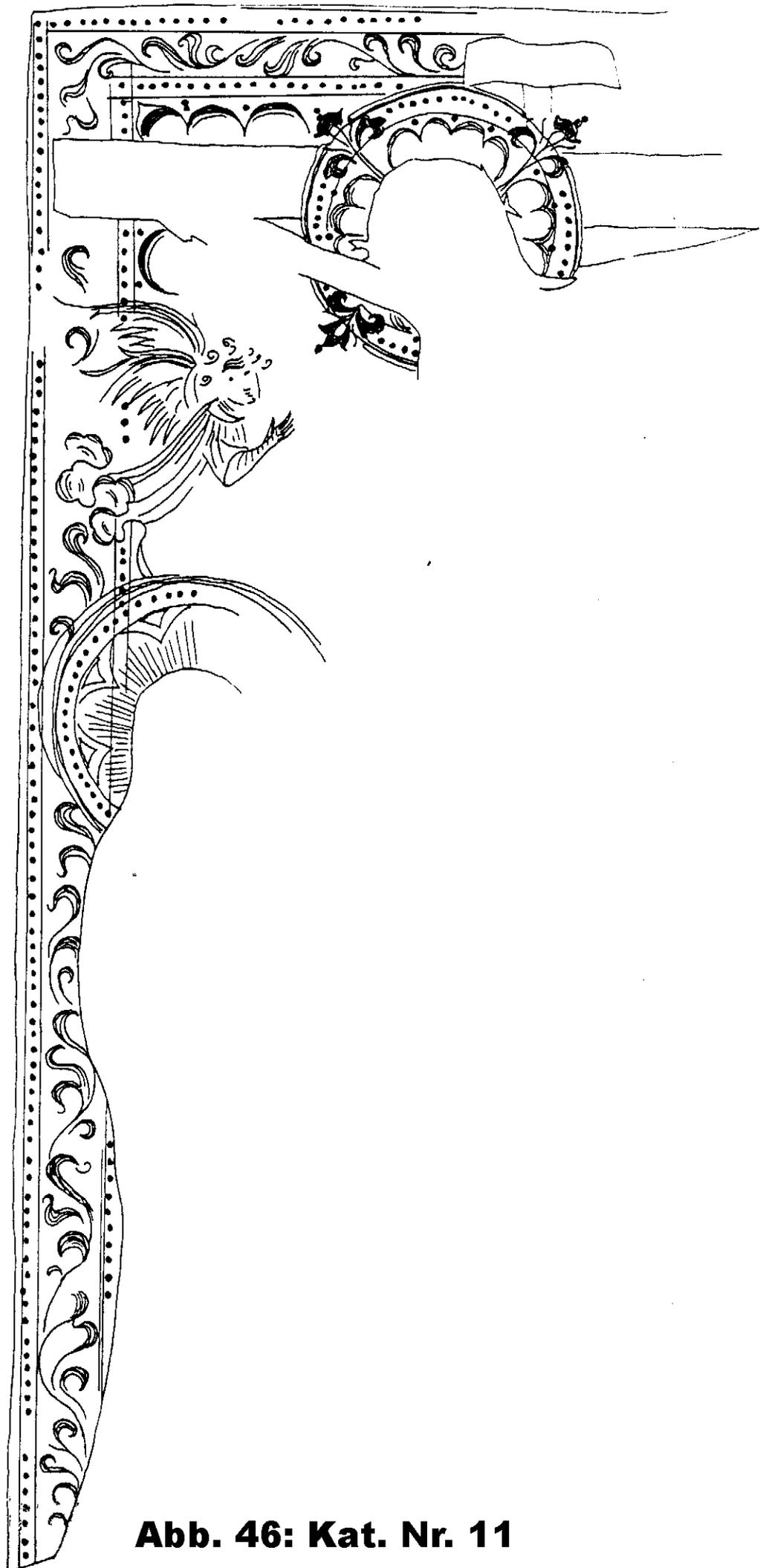
**Abb. 43: Kat. Nr. 10**



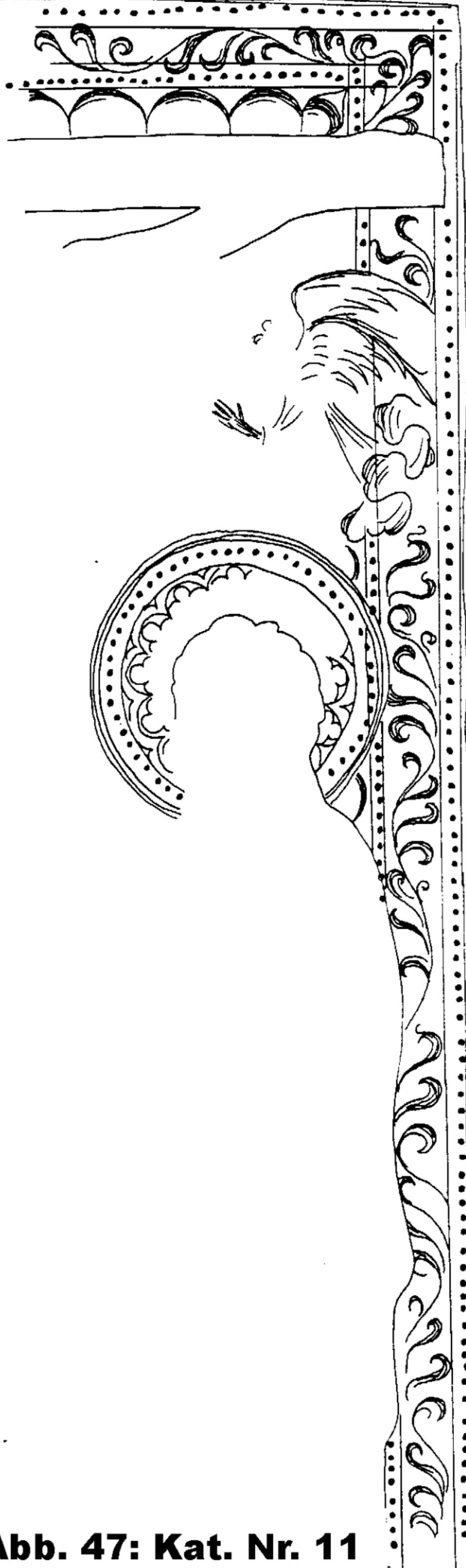
**Abb. 44: Kat. Nr. 10**



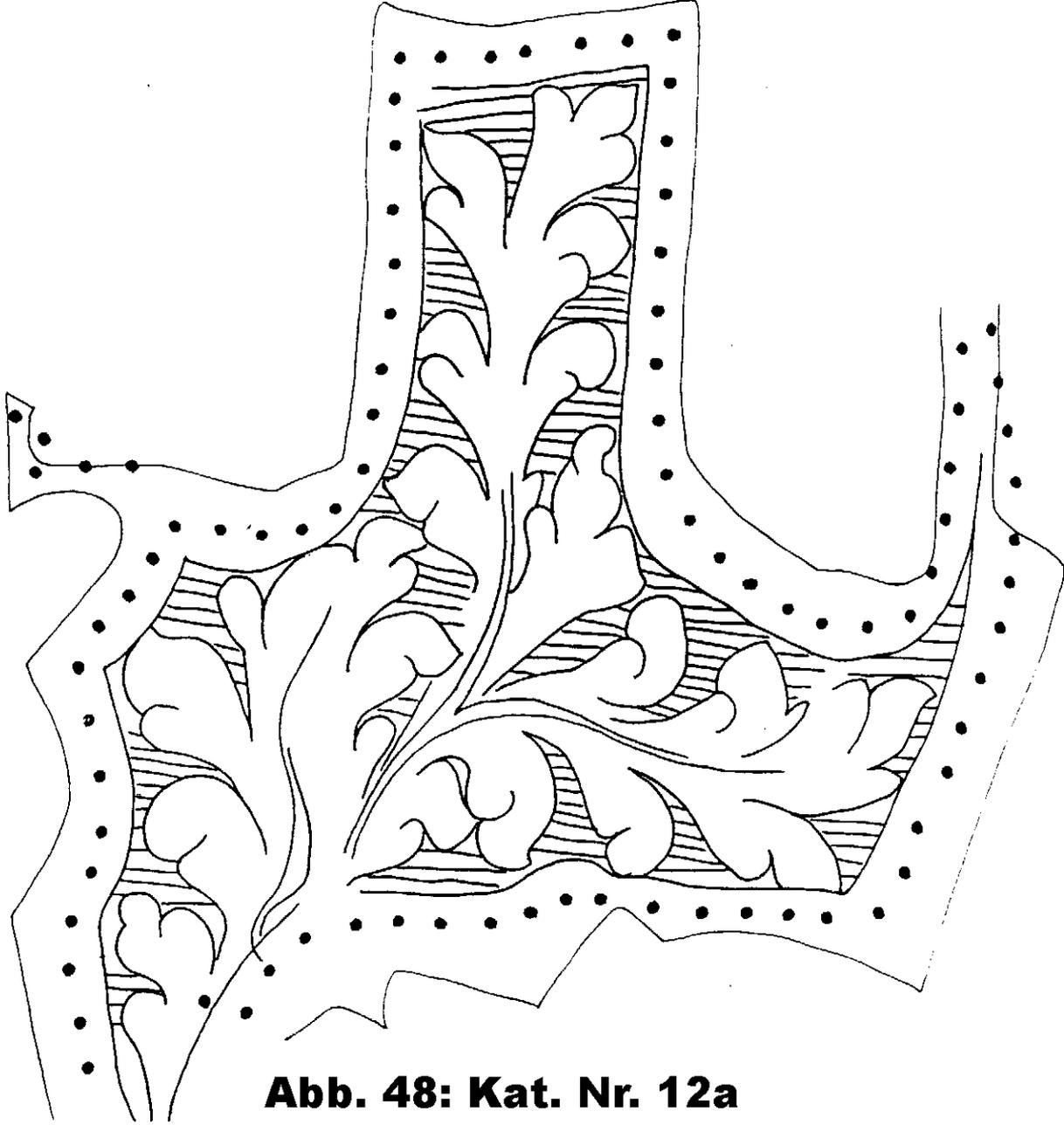
**Abb. 45: Kat. Nr. 10**



**Abb. 46: Kat. Nr. 11**



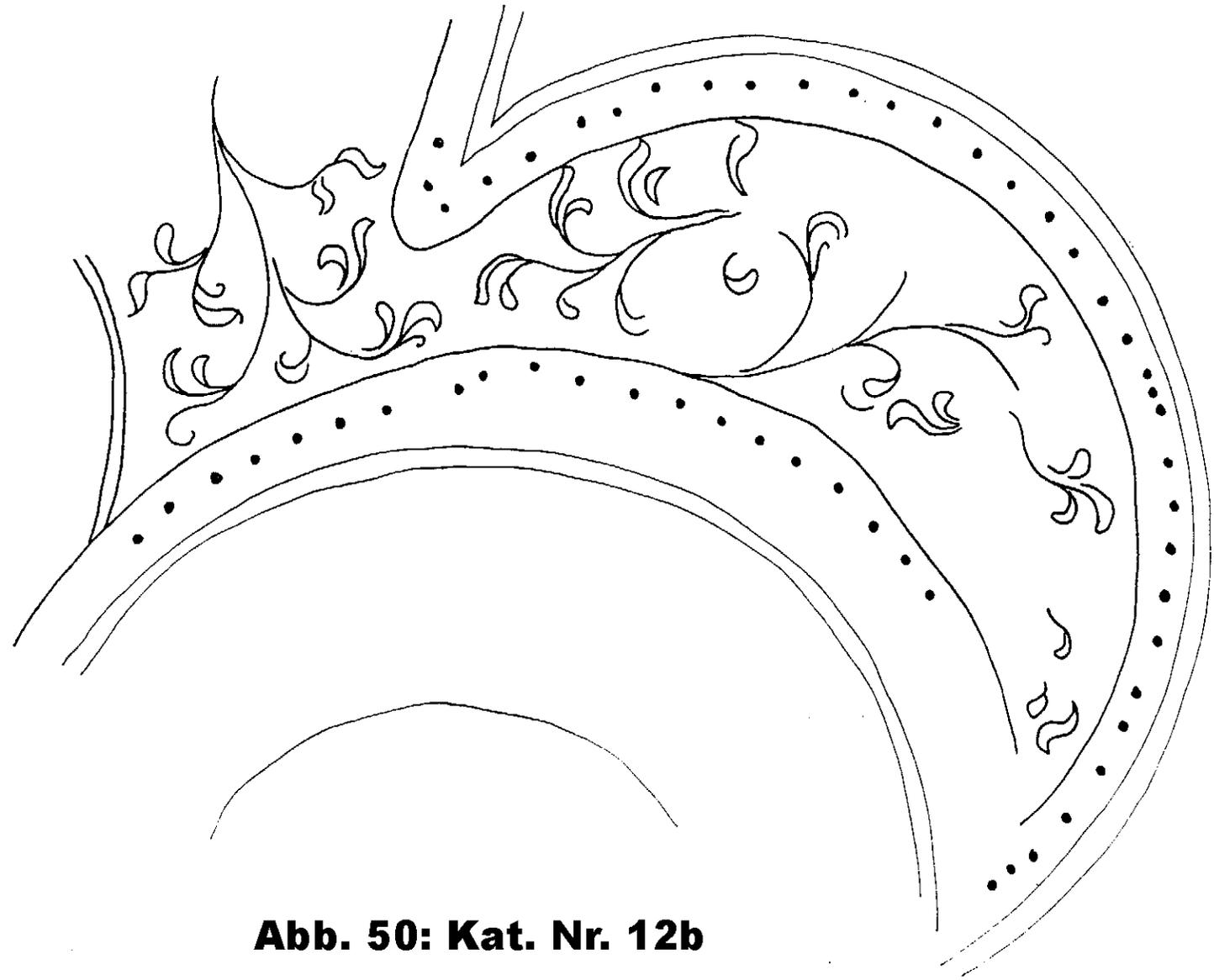
**Abb. 47: Kat. Nr. 11**



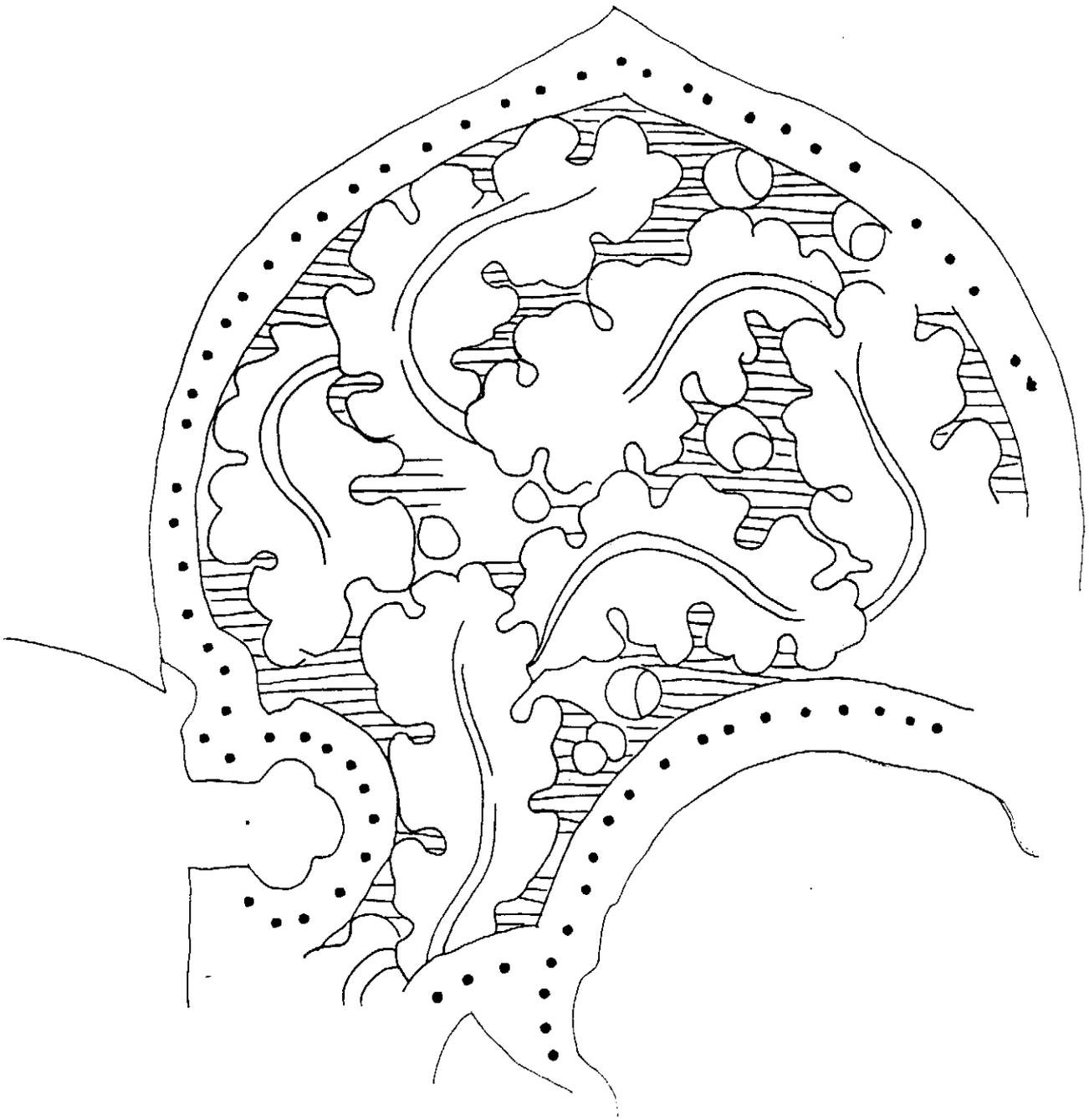
**Abb. 48: Kat. Nr. 12a**



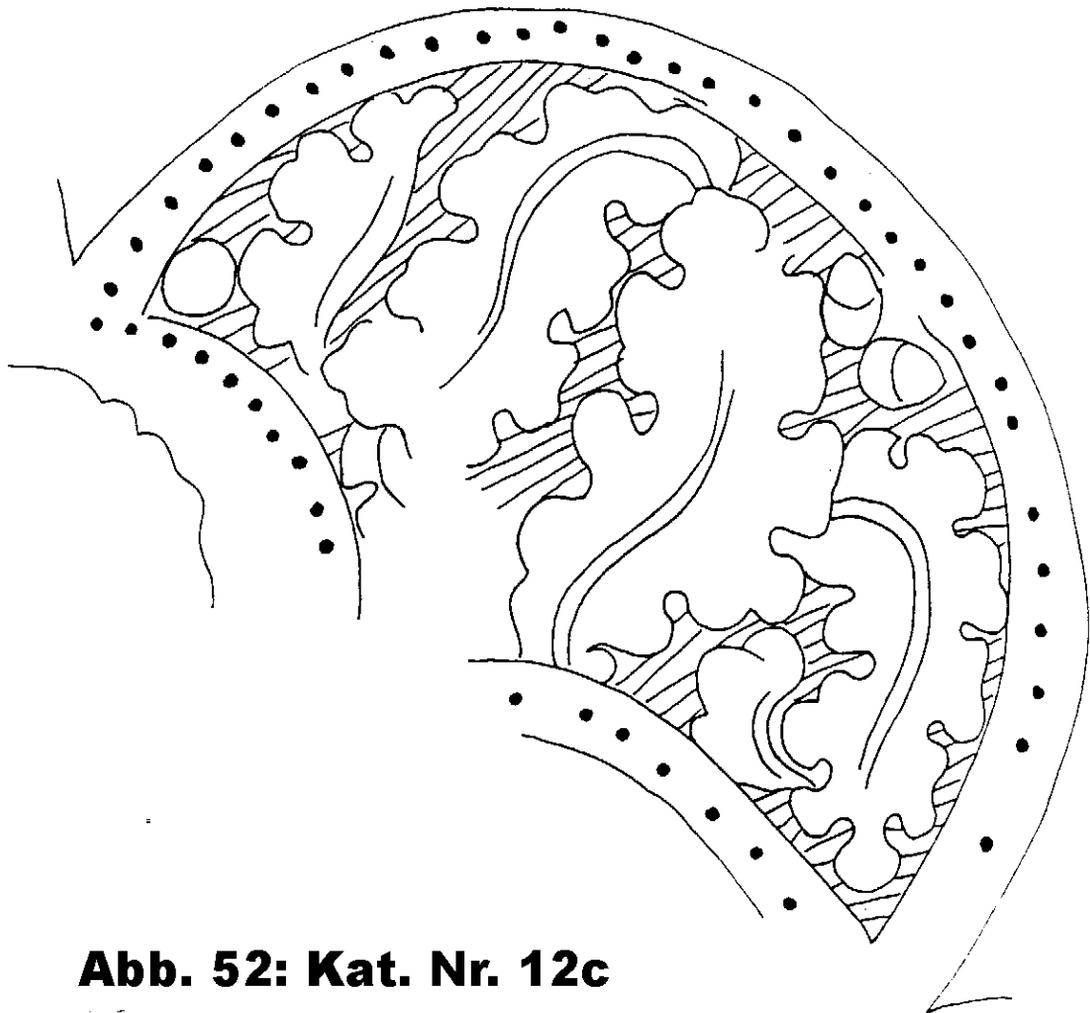
**Abb. 49: Kat. Nr. 12b**



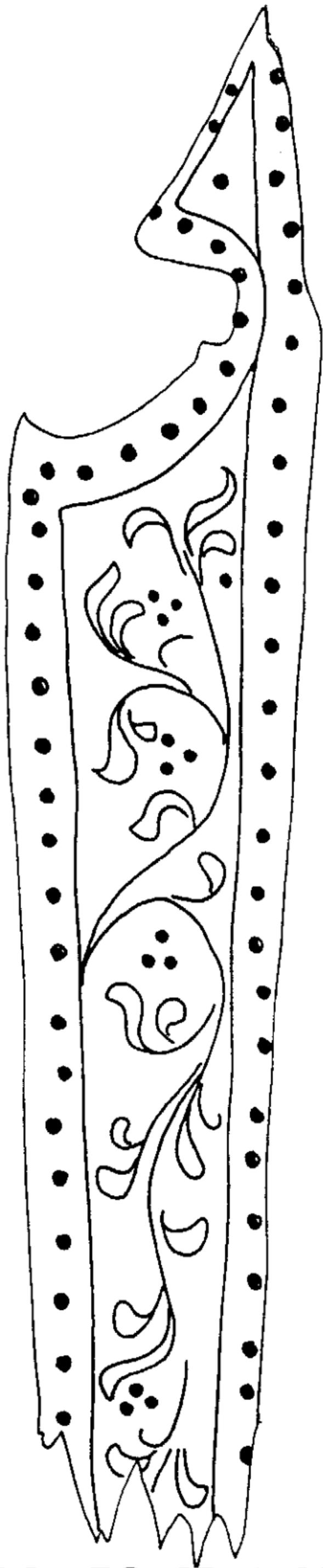
**Abb. 50: Kat. Nr. 12b**



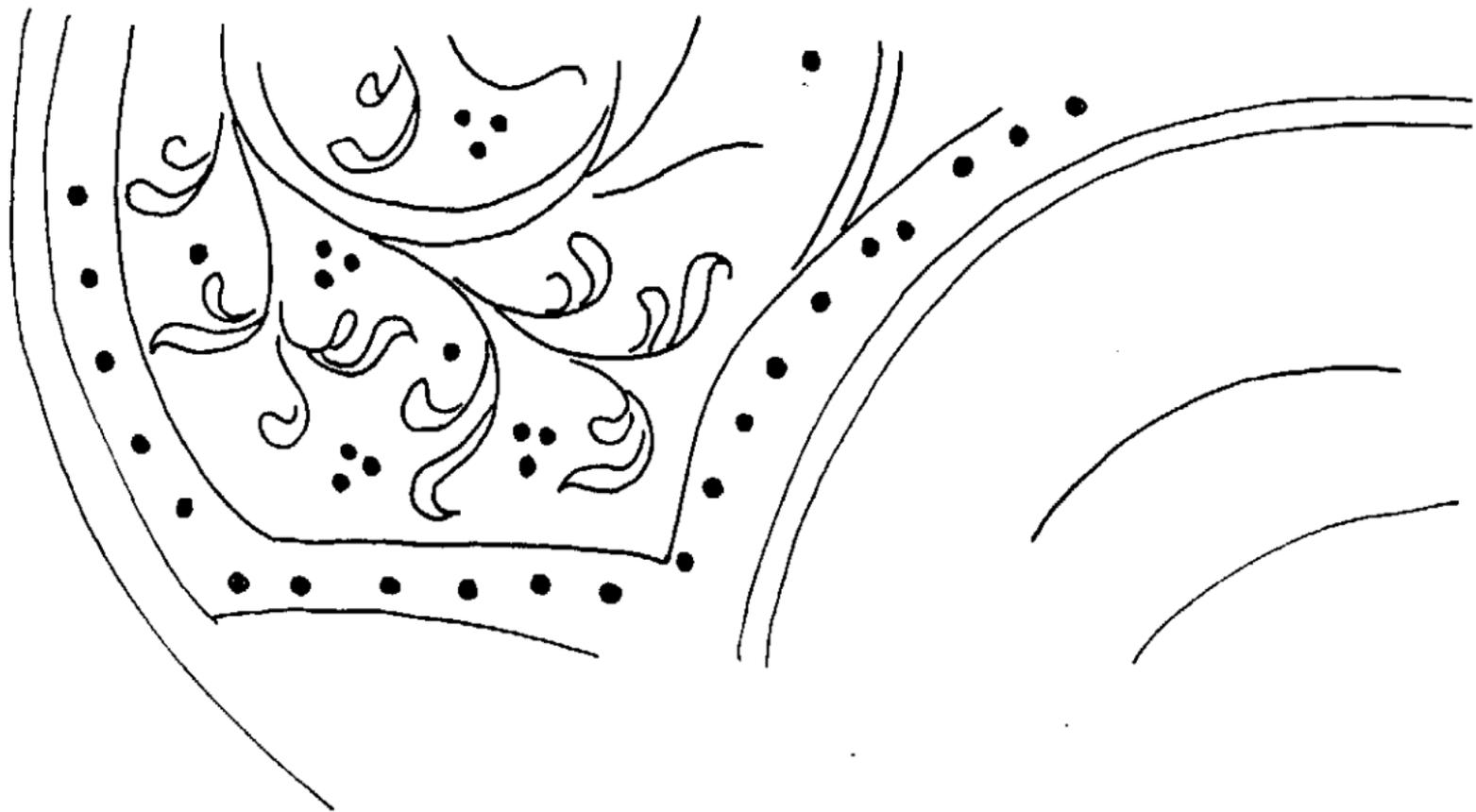
**Abb. 51: Kat. Nr. 12c**



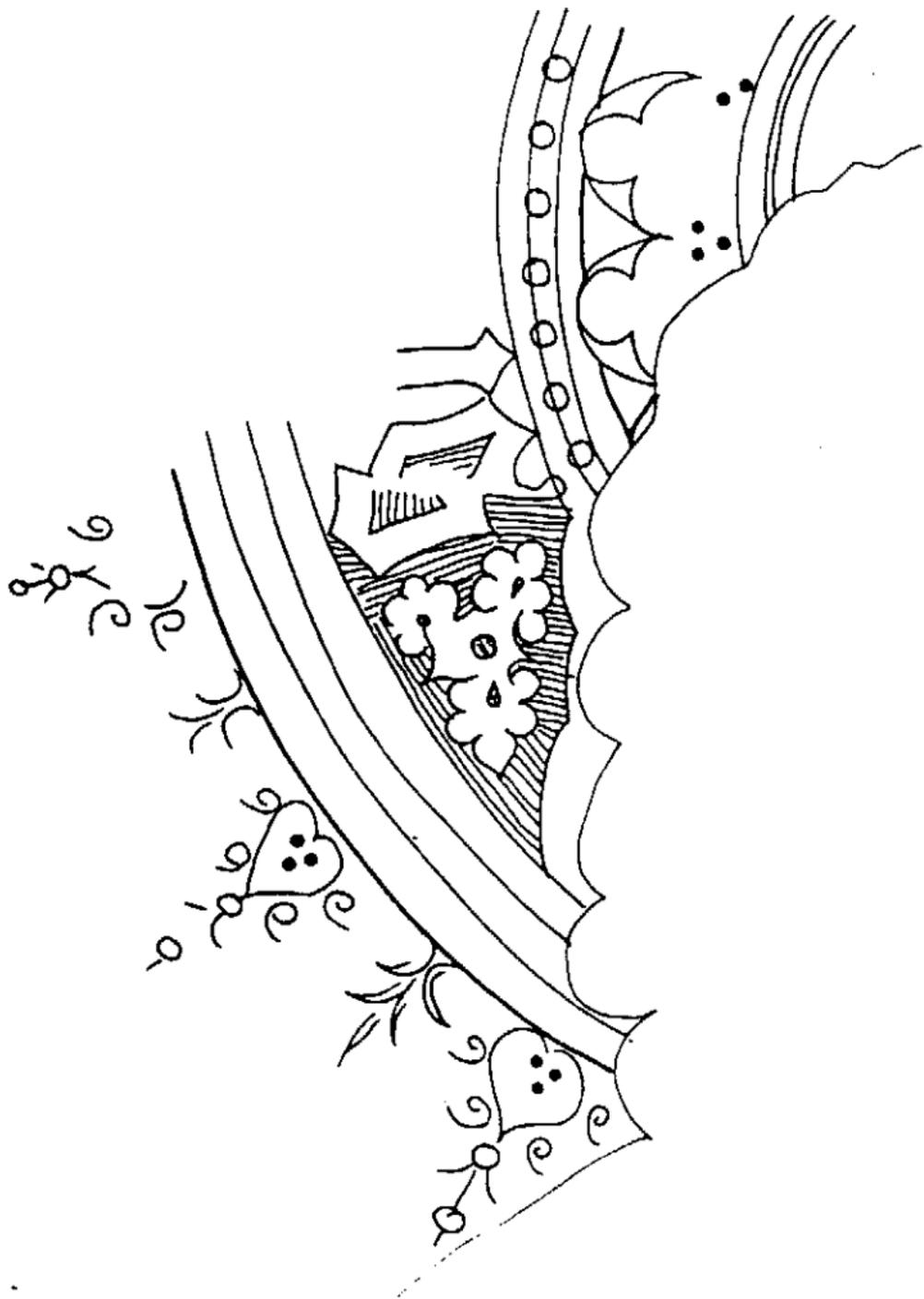
**Abb. 52: Kat. Nr. 12c**



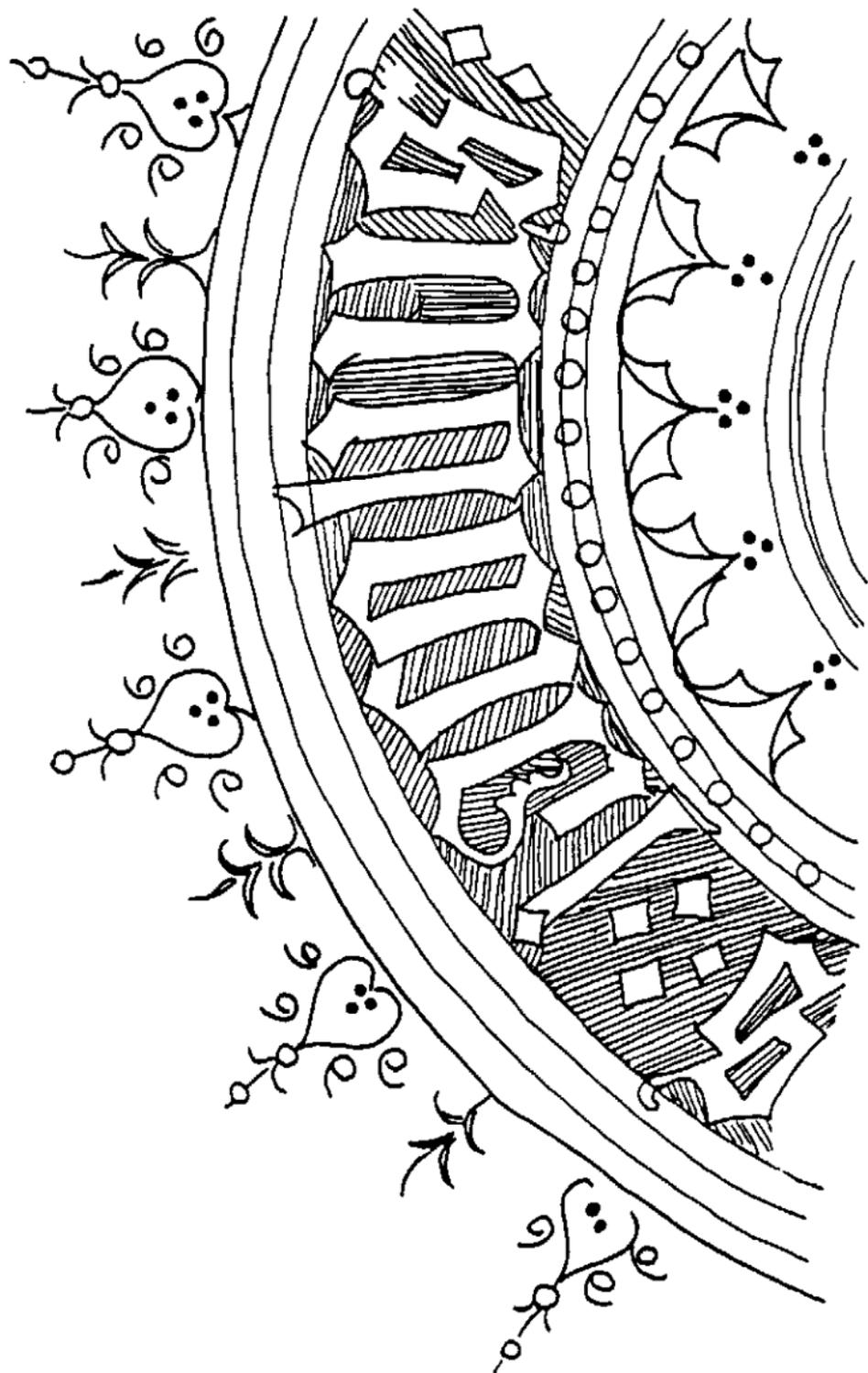
**Abb. 53: Kat. Nr. 13**



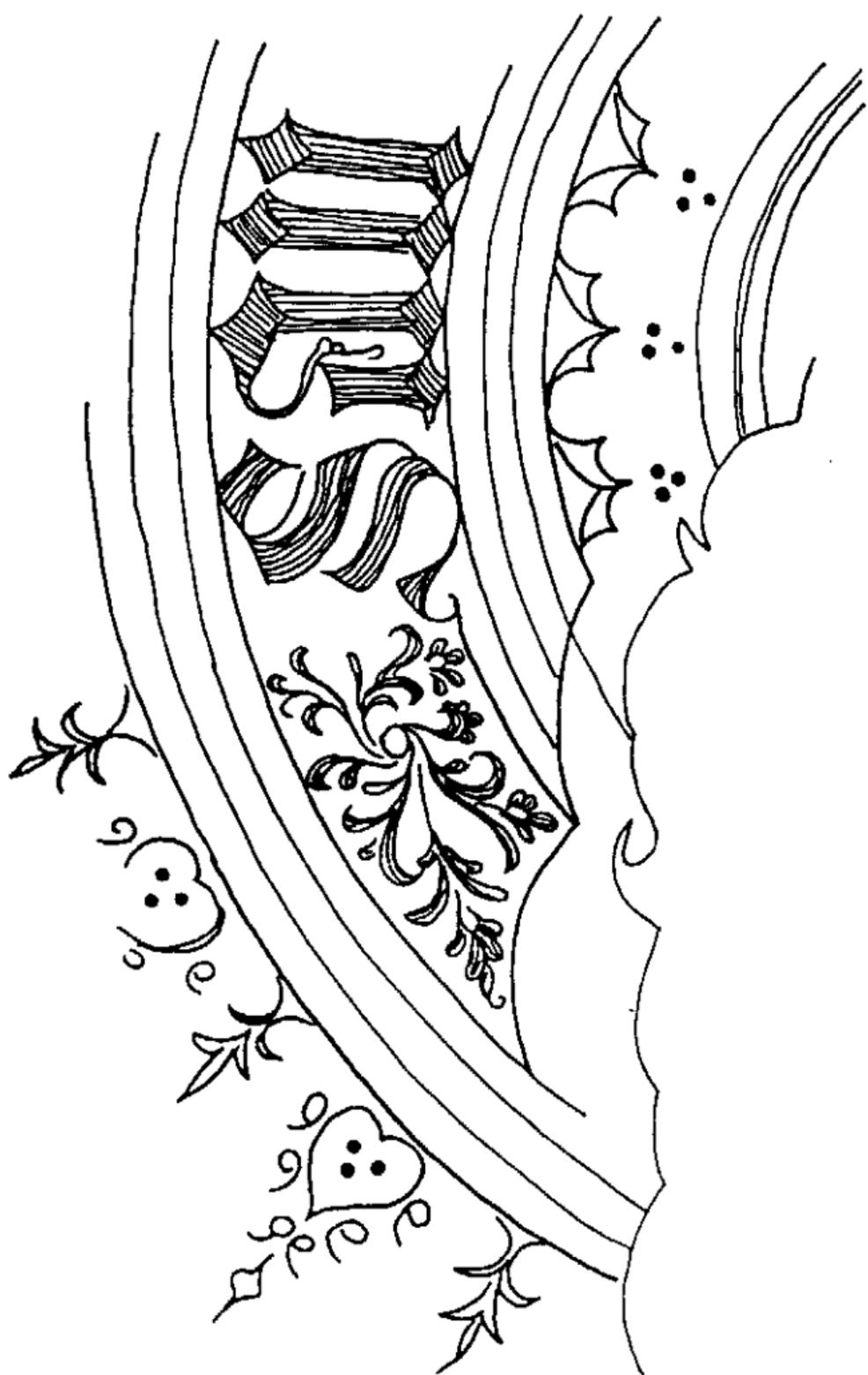
**Abb. 54: Kat. Nr. 13**



**Abb. 55: Kat. Nr. 14**



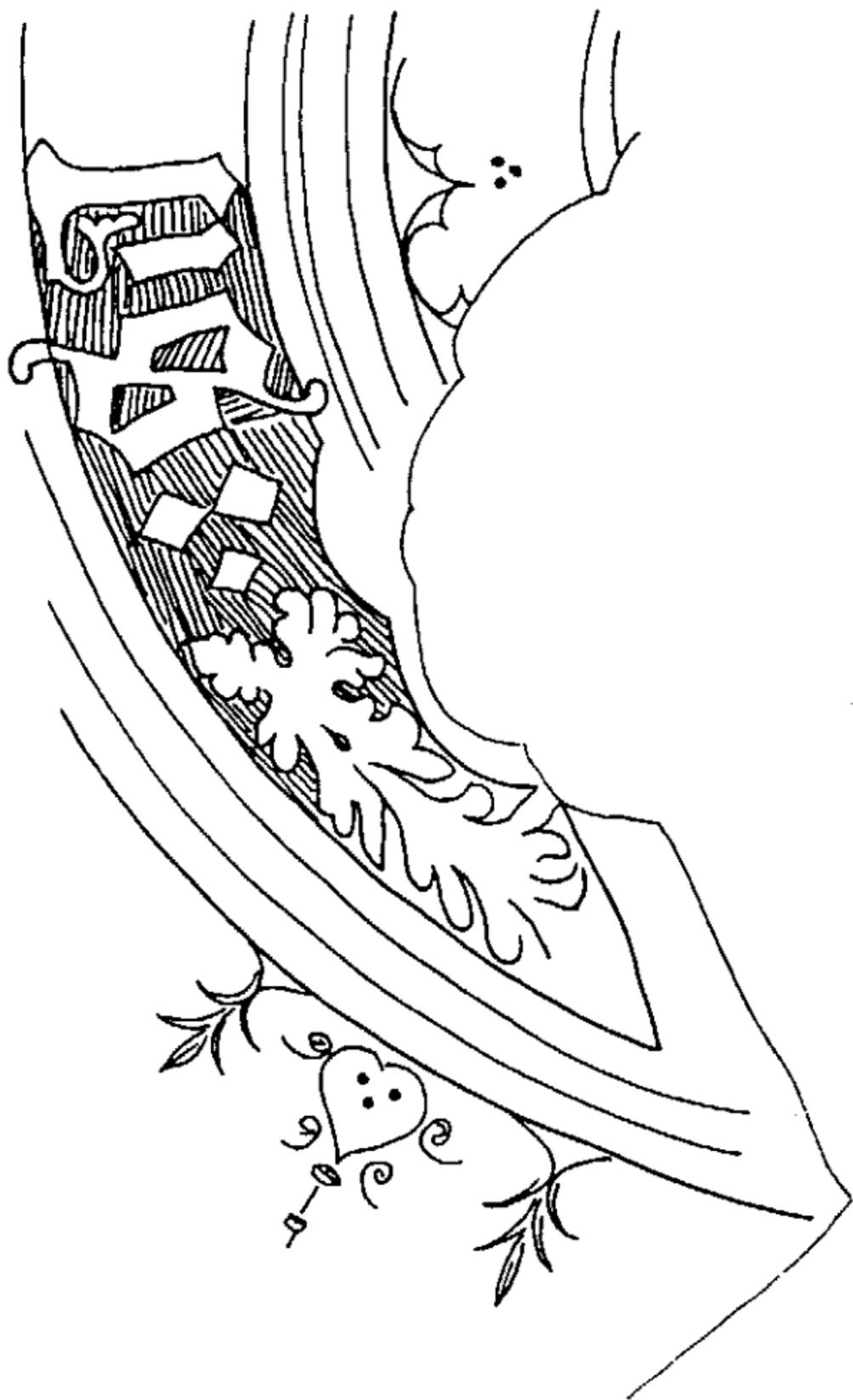
**Abb. 56: Kat. Nr. 14**



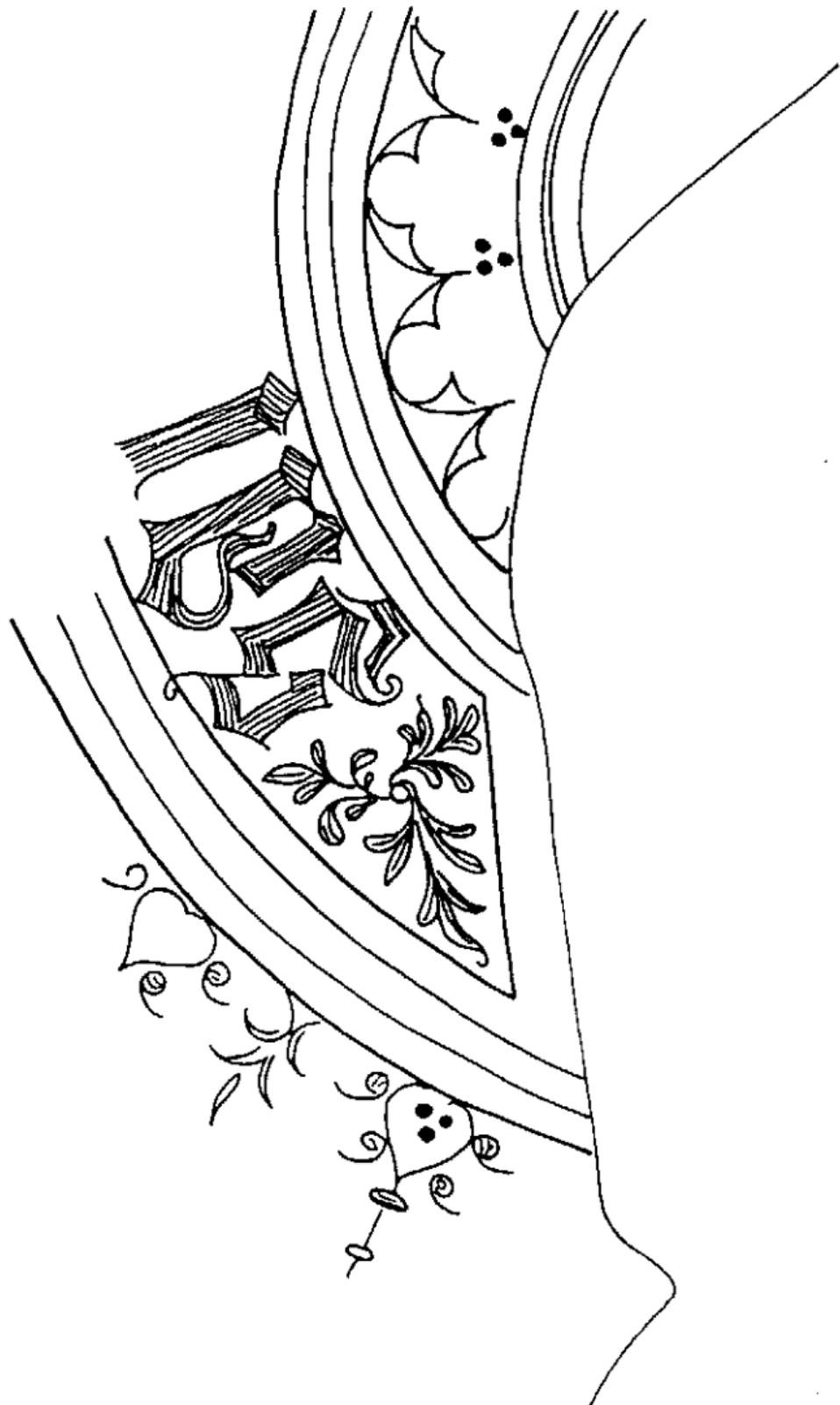
**Abb. 57: Kat. Nr. 14**



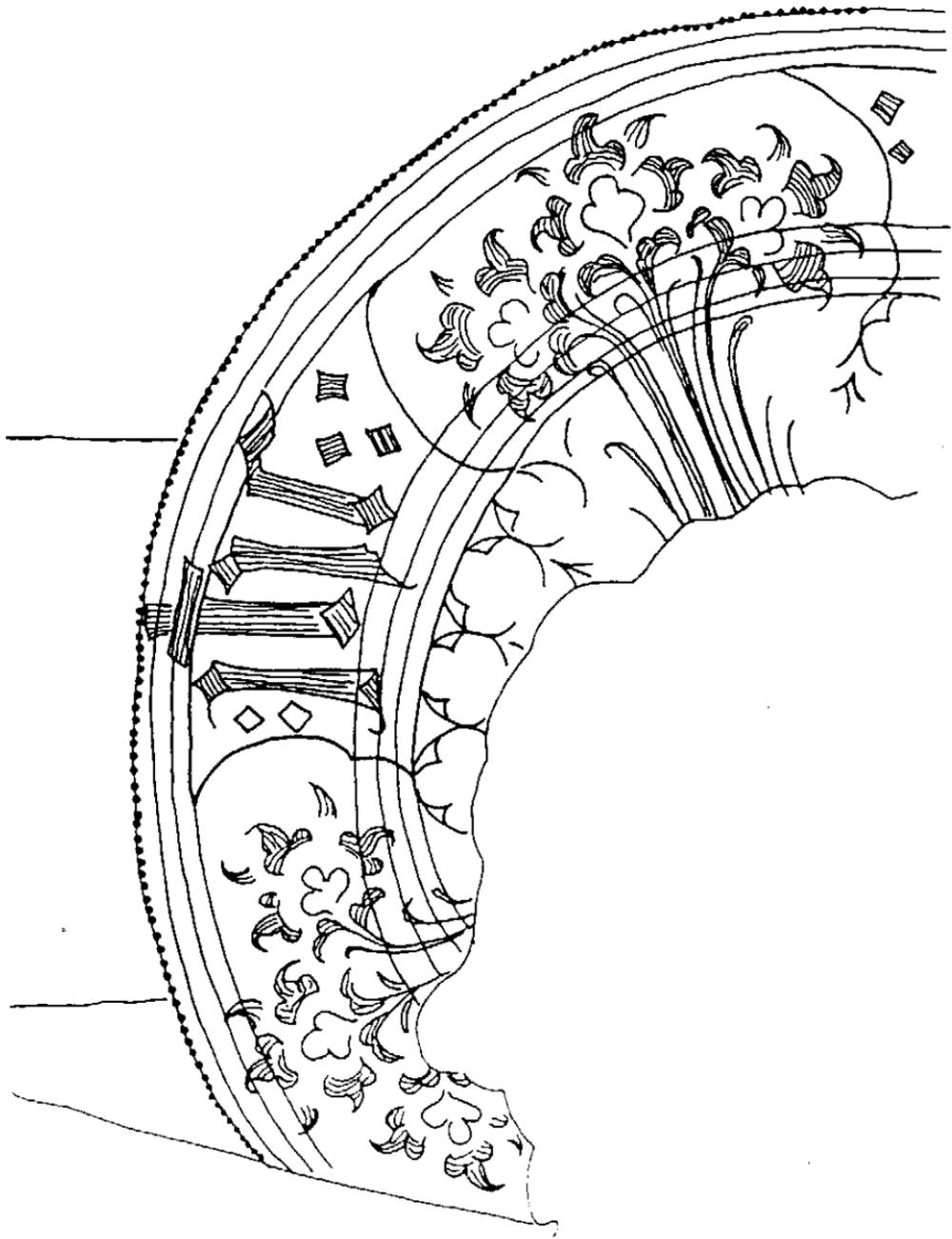
**Abb. 58: Kat. Nr. 14**



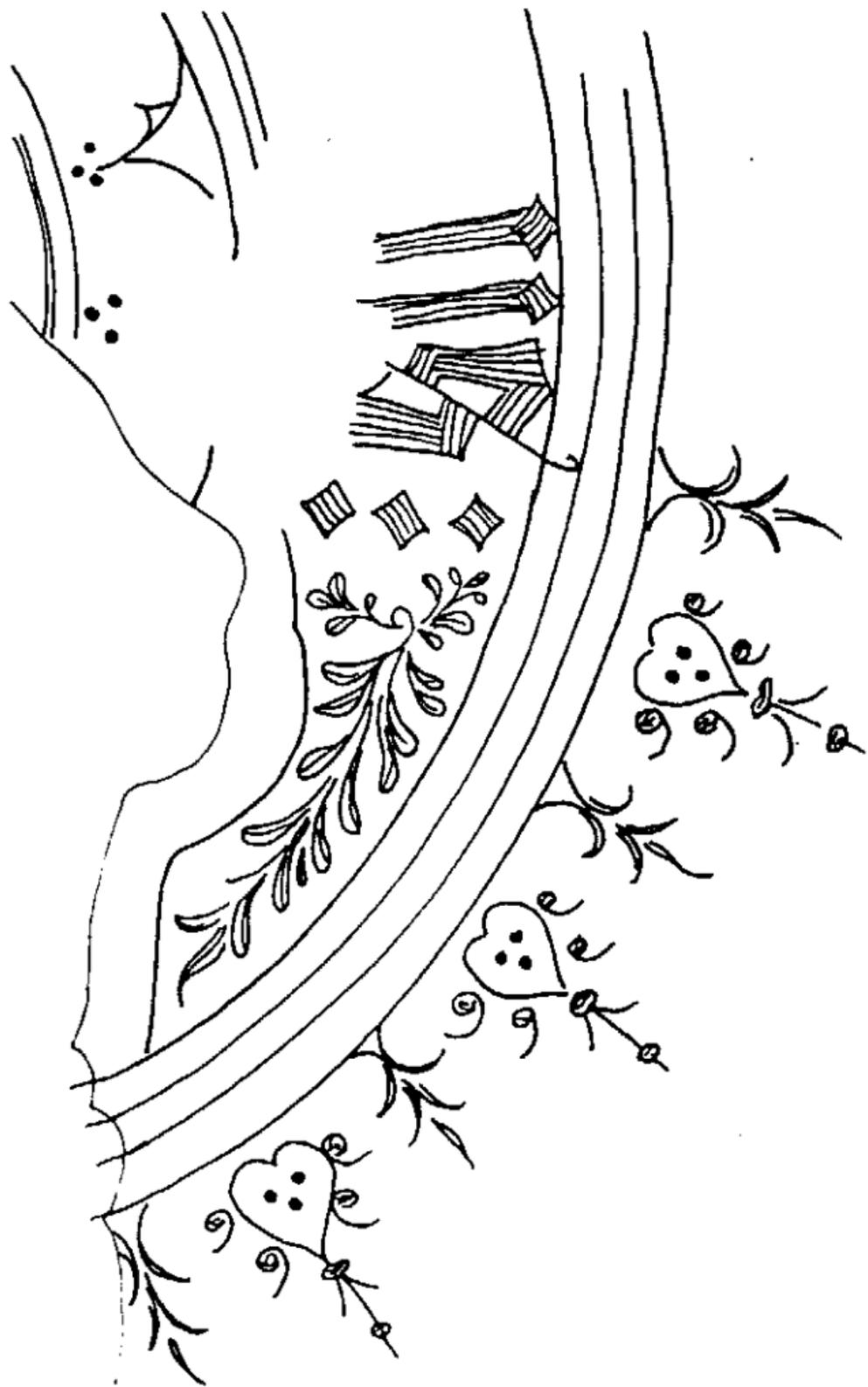
**Abb. 59: Kat. Nr. 14**



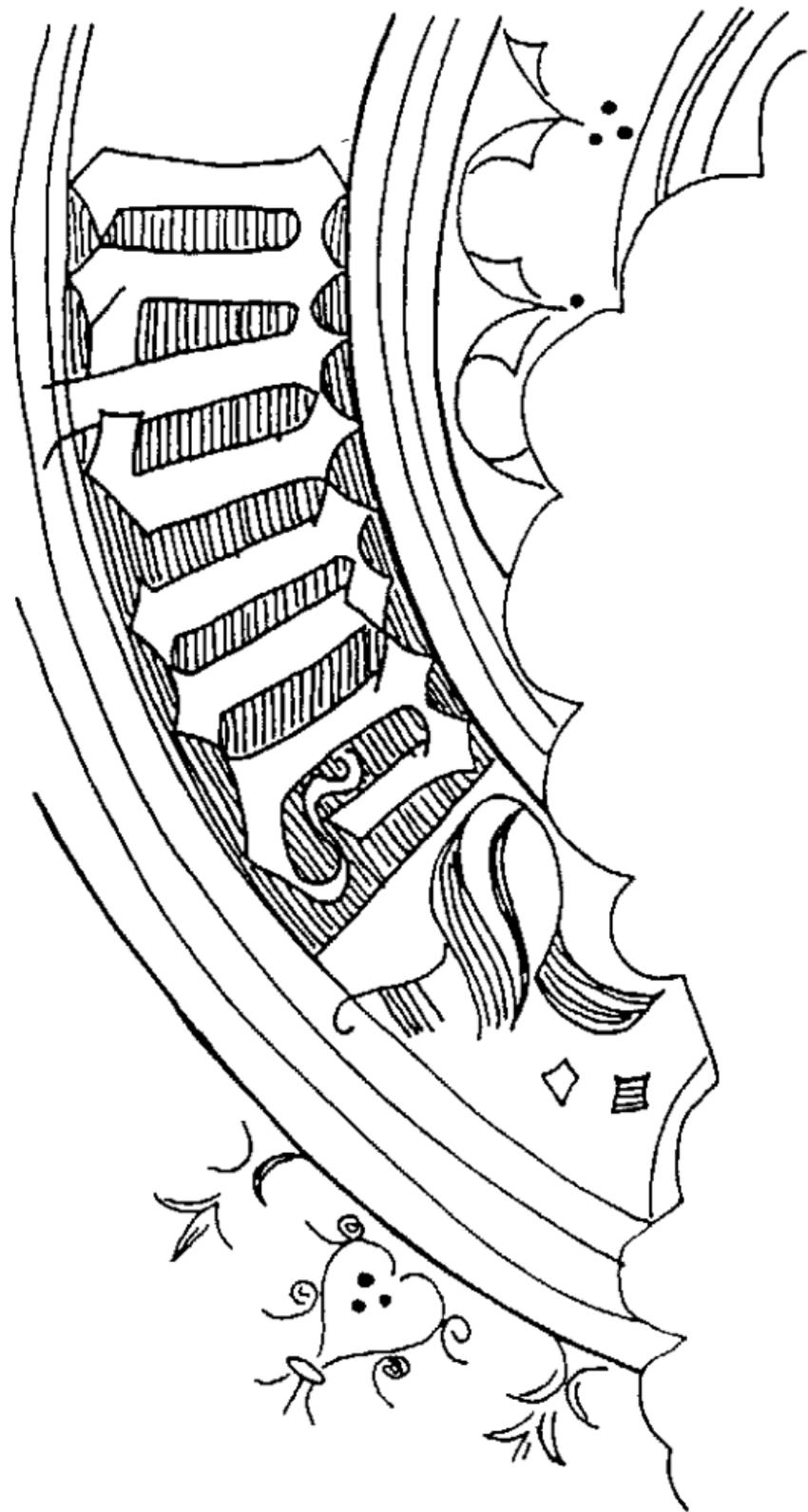
**Abb. 60: Kat. Nr. 14**



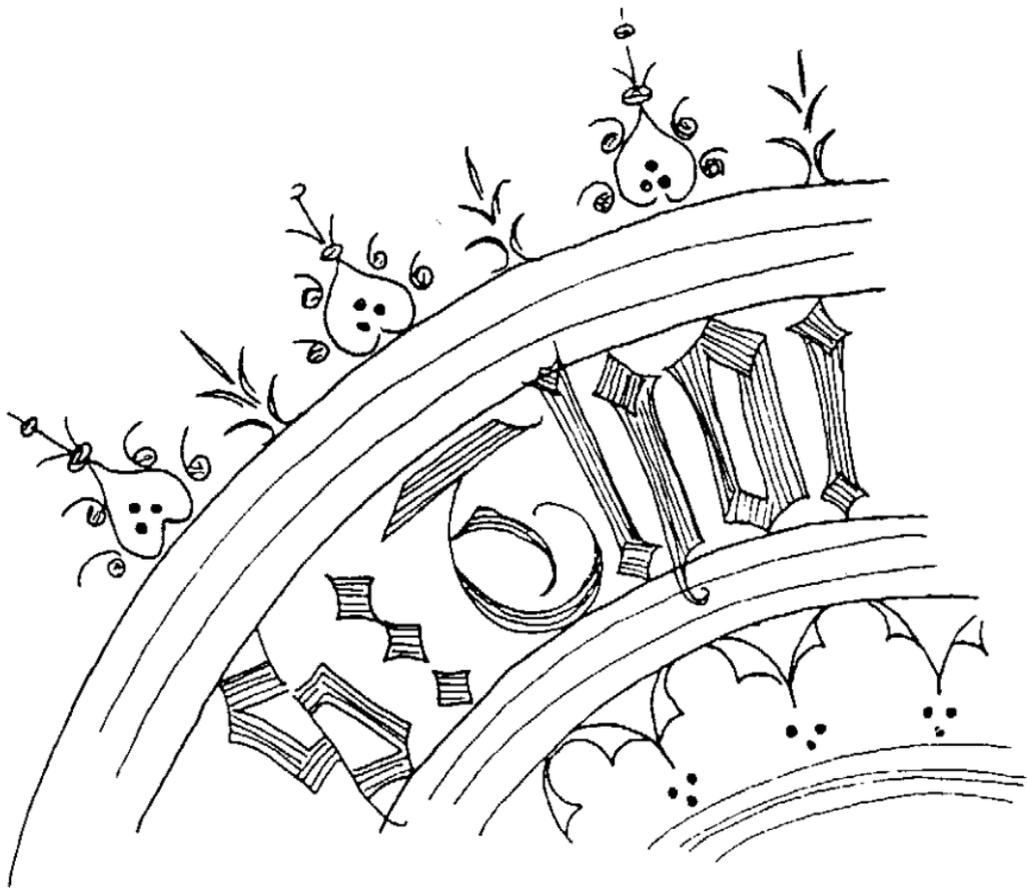
**Abb. 61: Kat. Nr. 14**



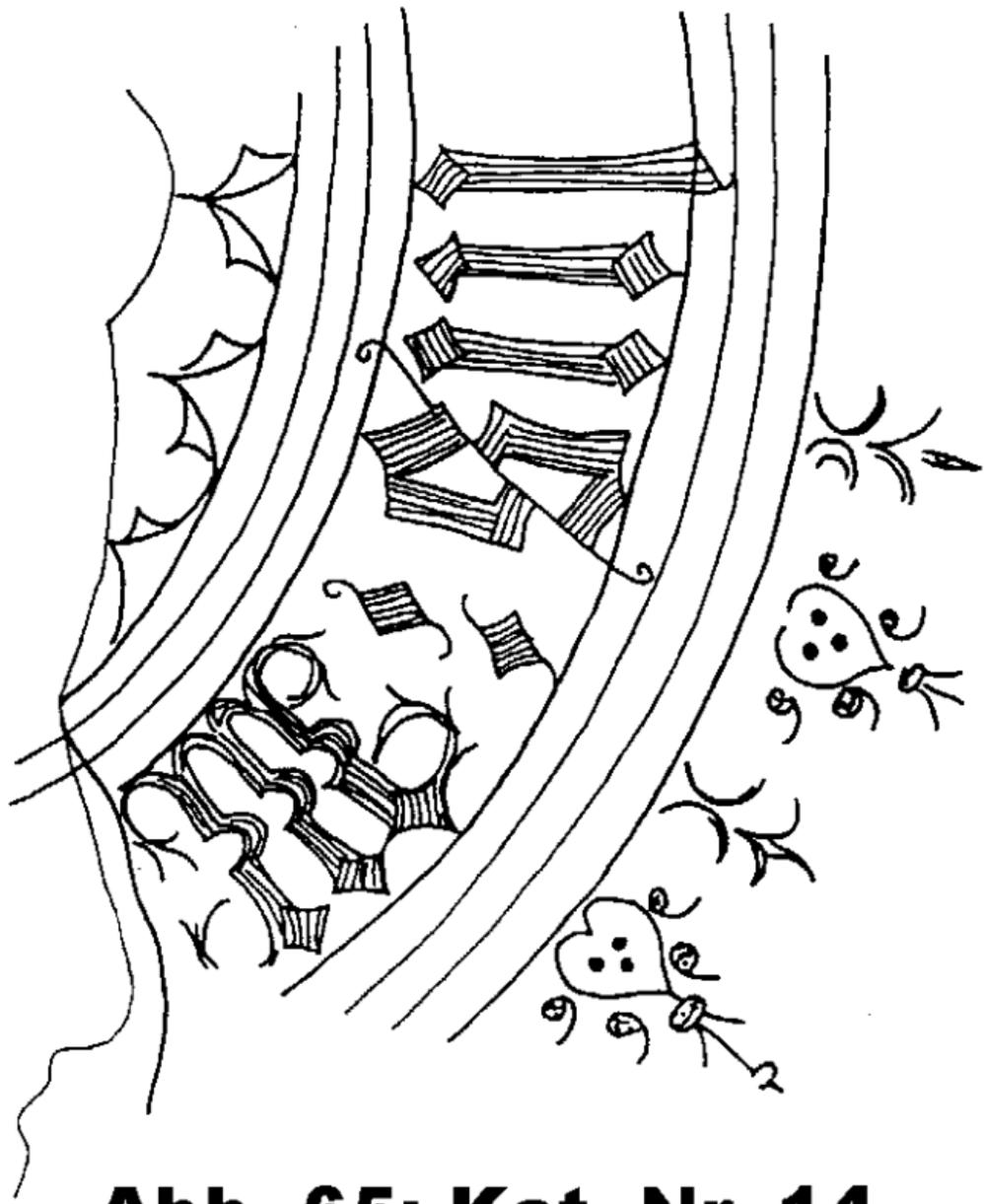
**Abb. 62: Kat. Nr. 14**



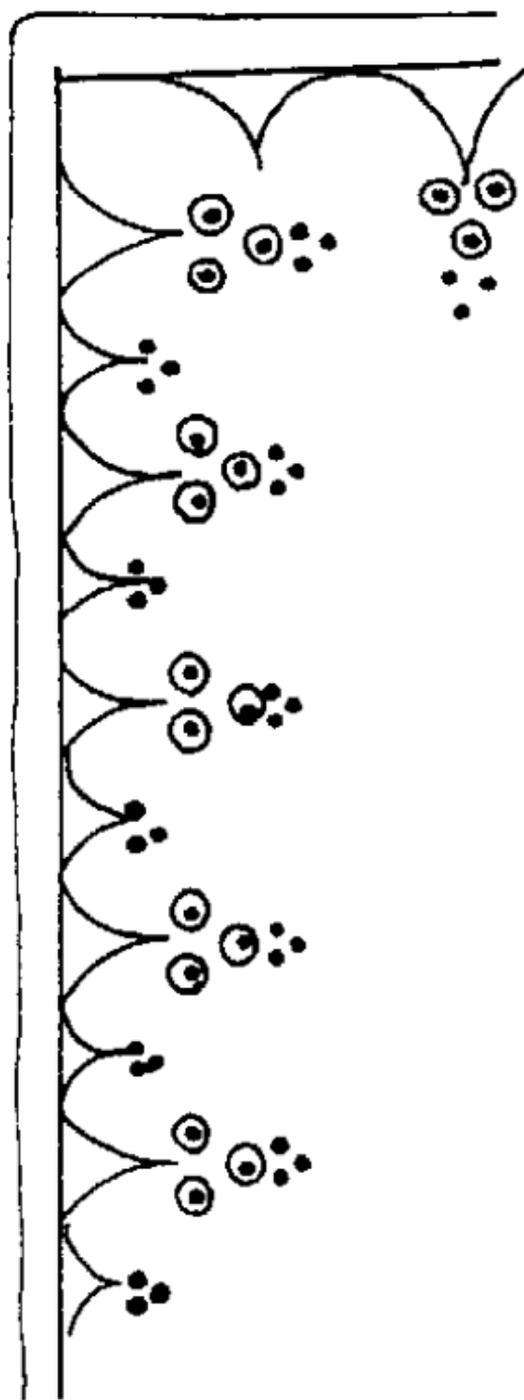
**Abb. 63: Kat. Nr. 14**



**Abb. 64: Kat. Nr. 14**



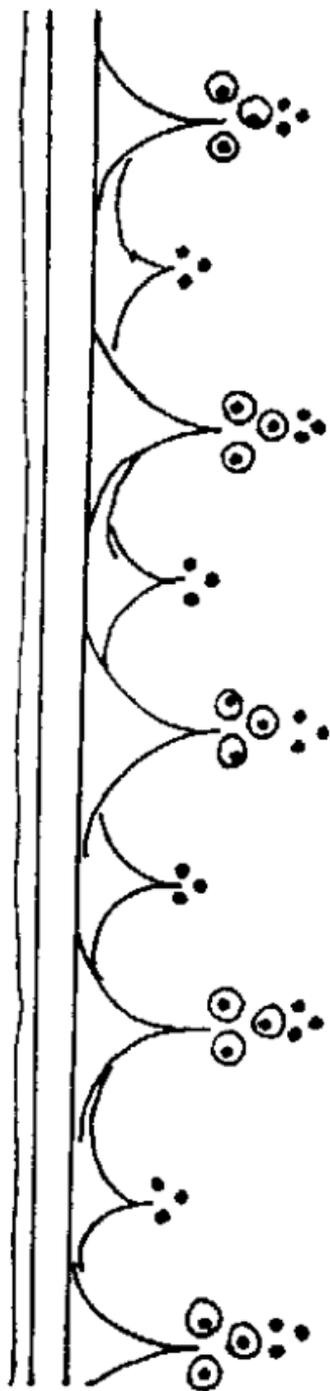
**Abb. 65: Kat. Nr. 14**



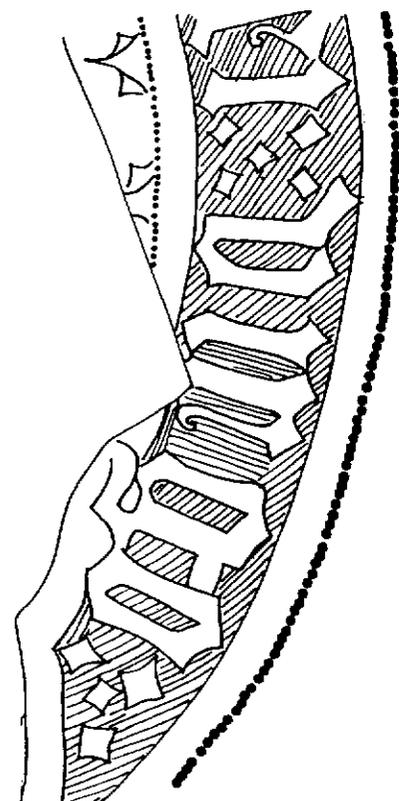
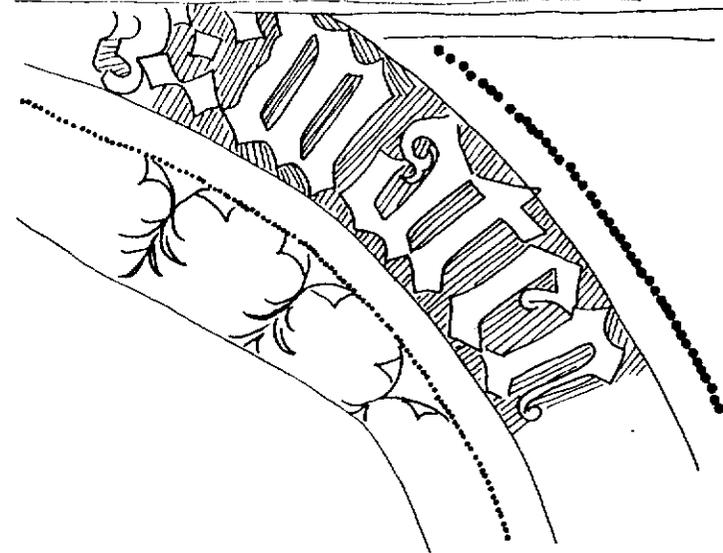
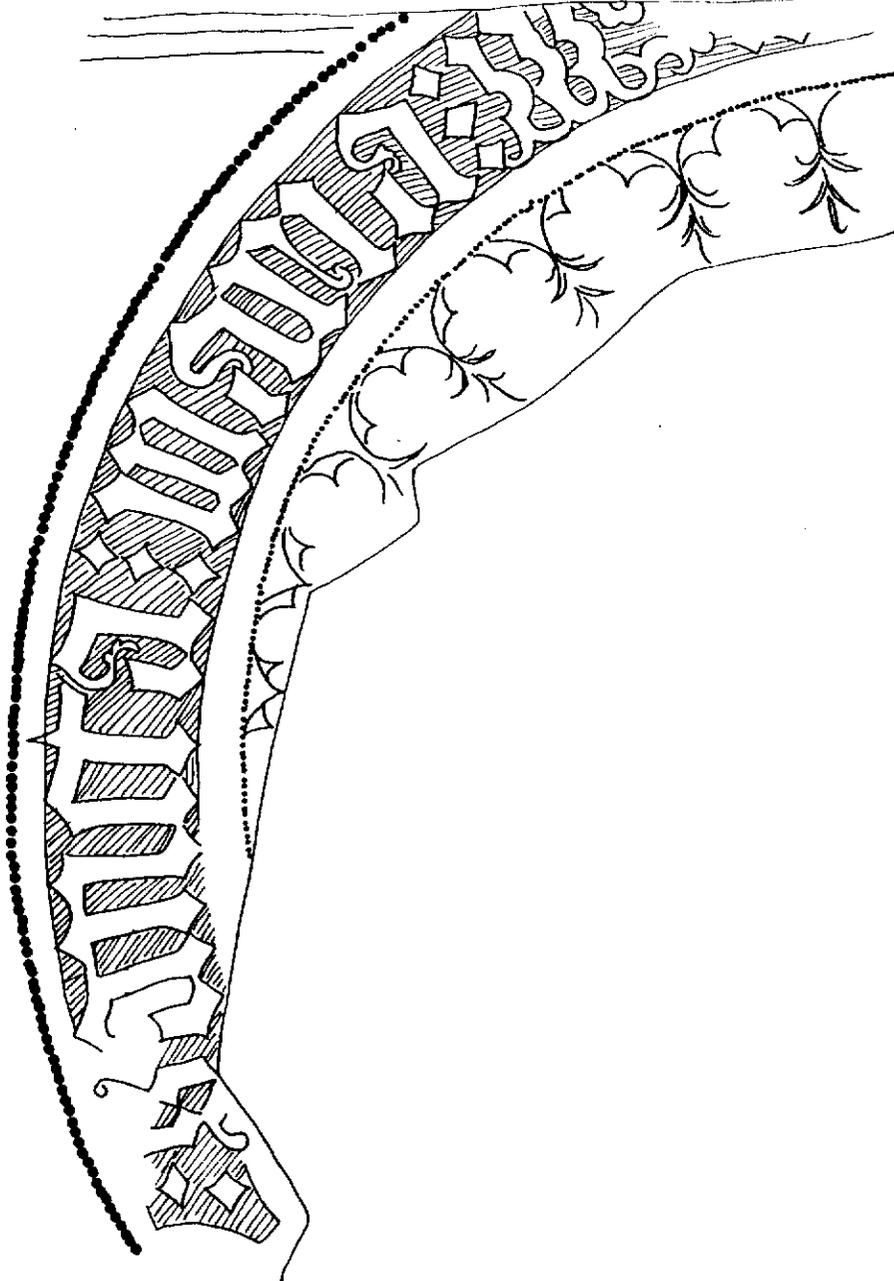
**Abb. 66: Kat. Nr. 15a**



**Abb. 67: Kat. Nr. 15a**



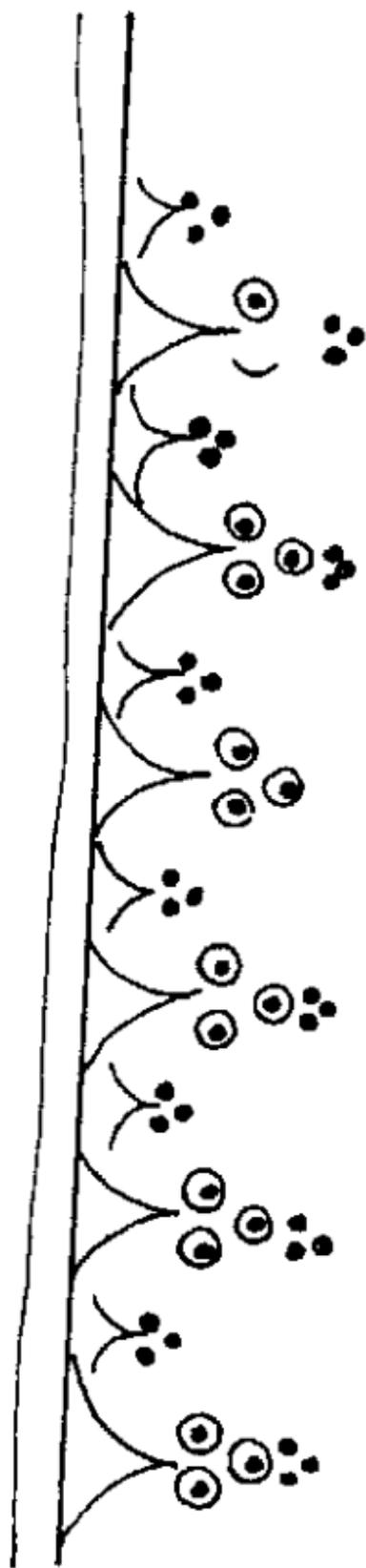
**Abb. 68: Kat. Nr. 15b**



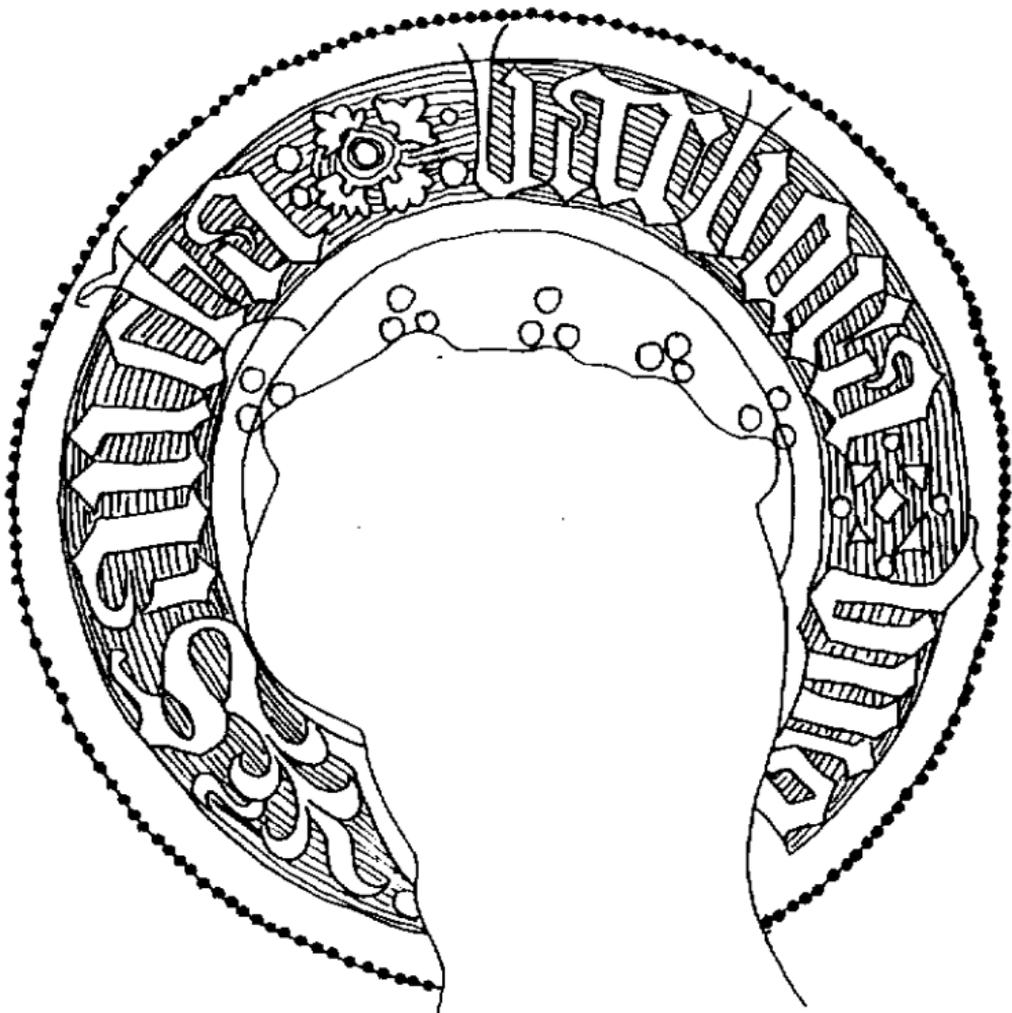
**Abb. 69: Kat. Nr. 15b**



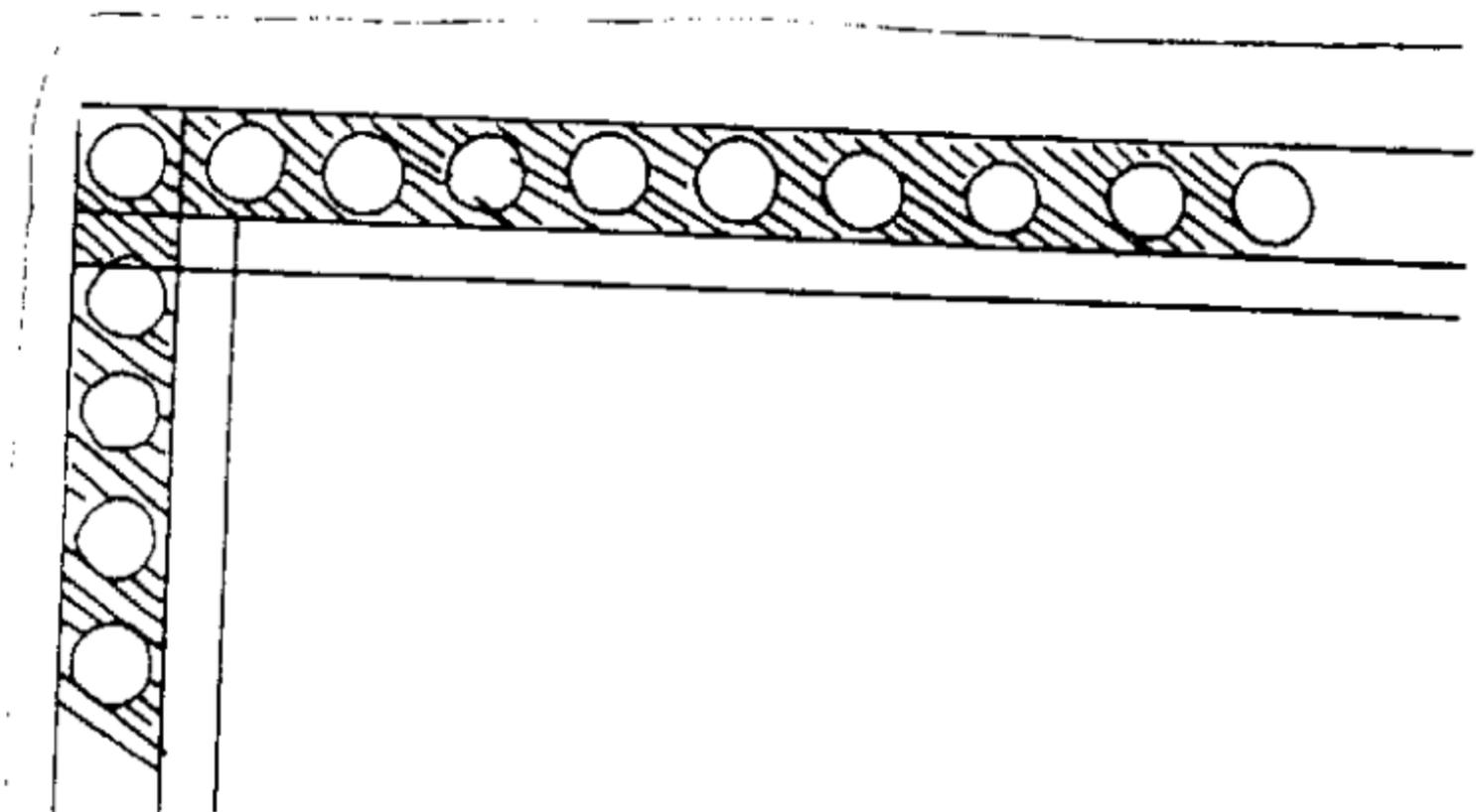
**Abb. 70: Kat. Nr. 15b**



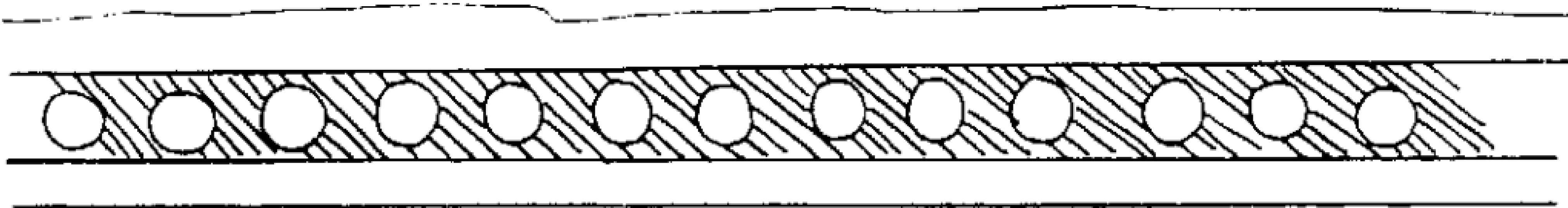
**Abb. 71: Kat. Nr. 15c**



**Abb. 72: Kat. Nr. 15c**



**Abb. 73: Kat. Nr. 16**



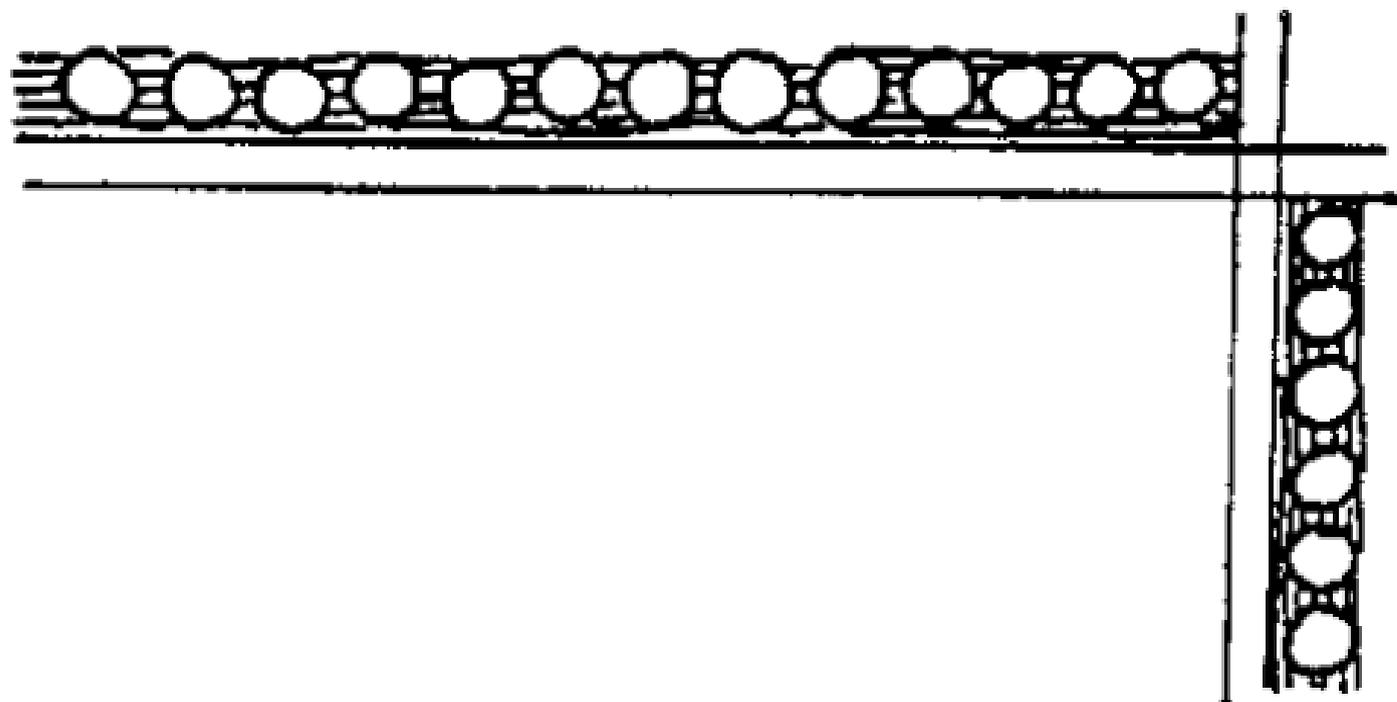
**Abb. 74: Kat. Nr. 16**



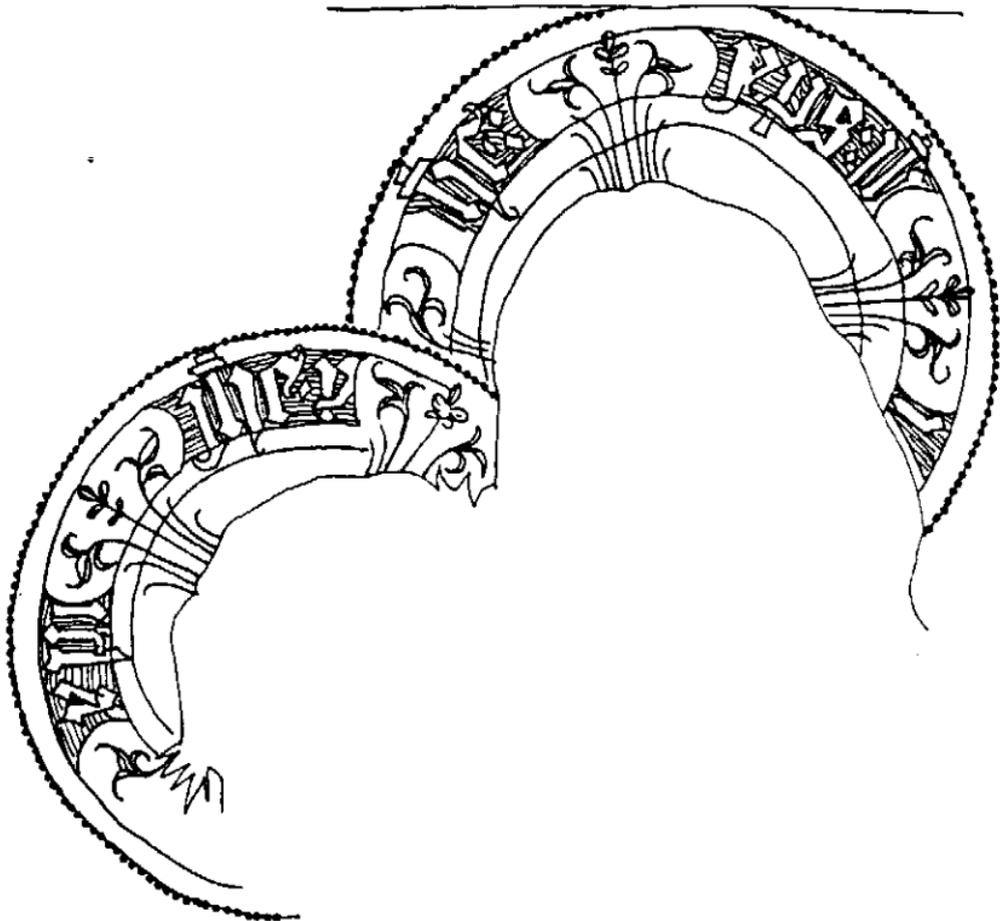
**Abb. 75: Kat. Nr. 16**



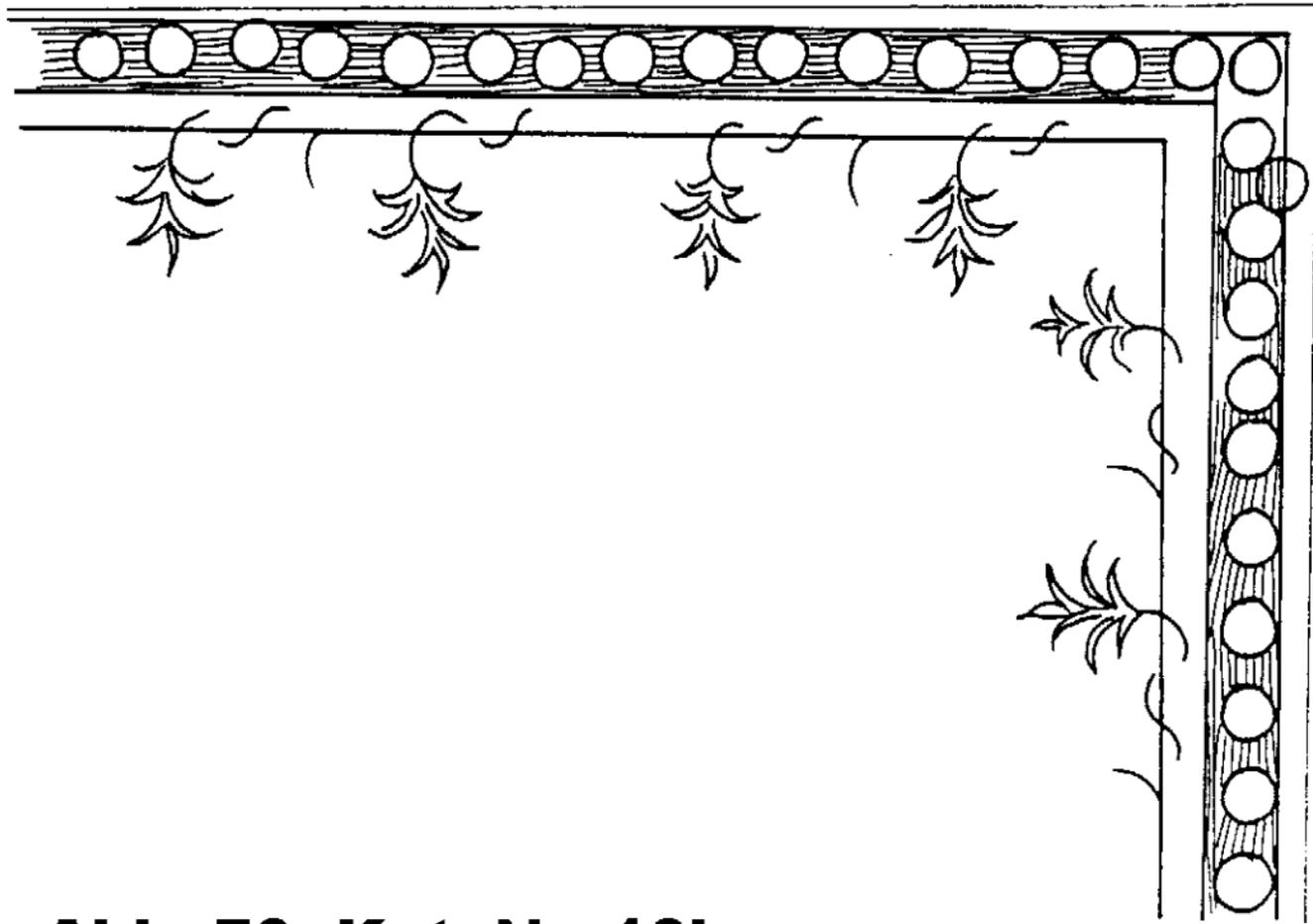
**Abb. 76: Kat. Nr. 16**



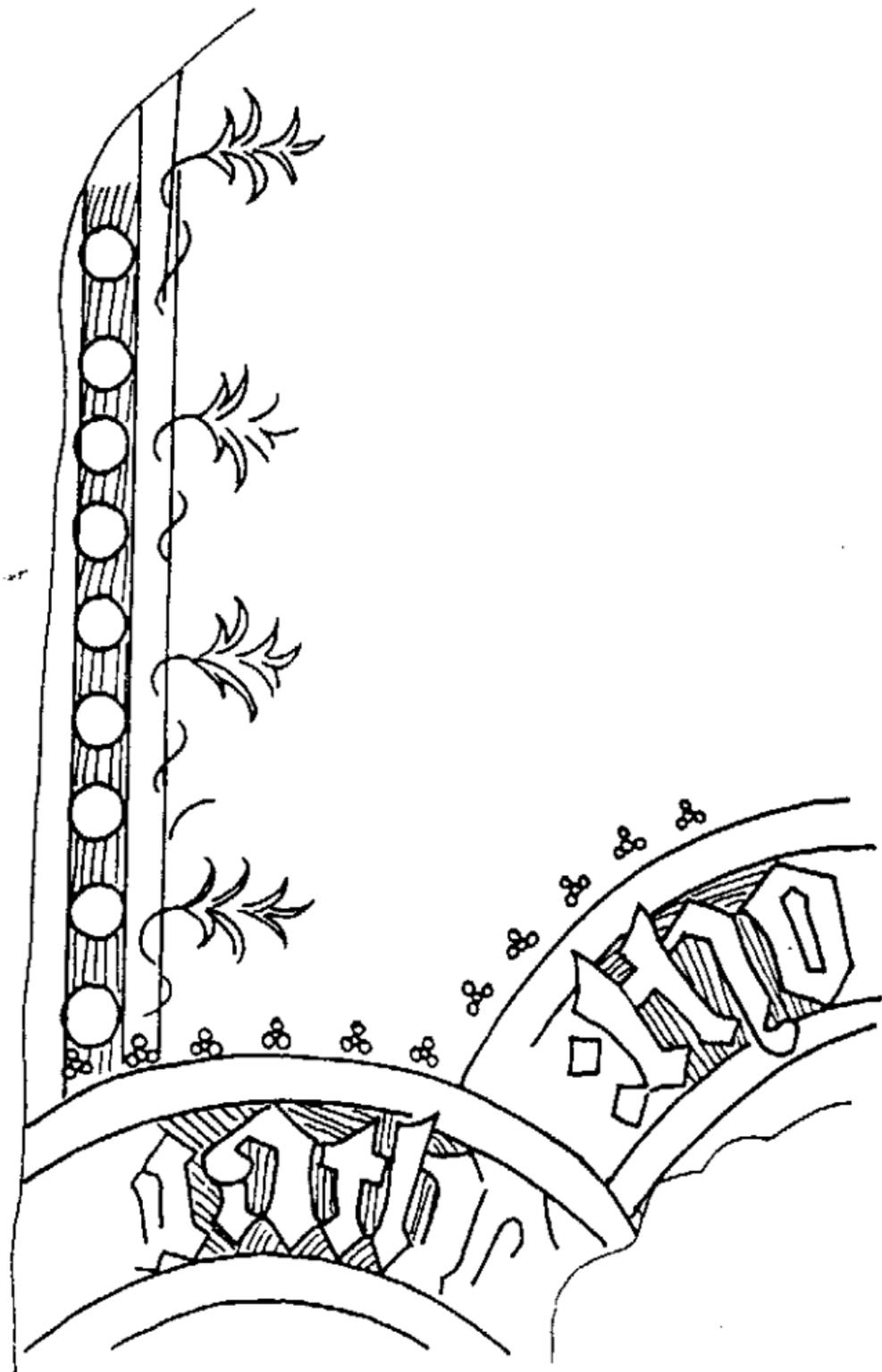
**Abb. 77: Kat. Nr. 17**



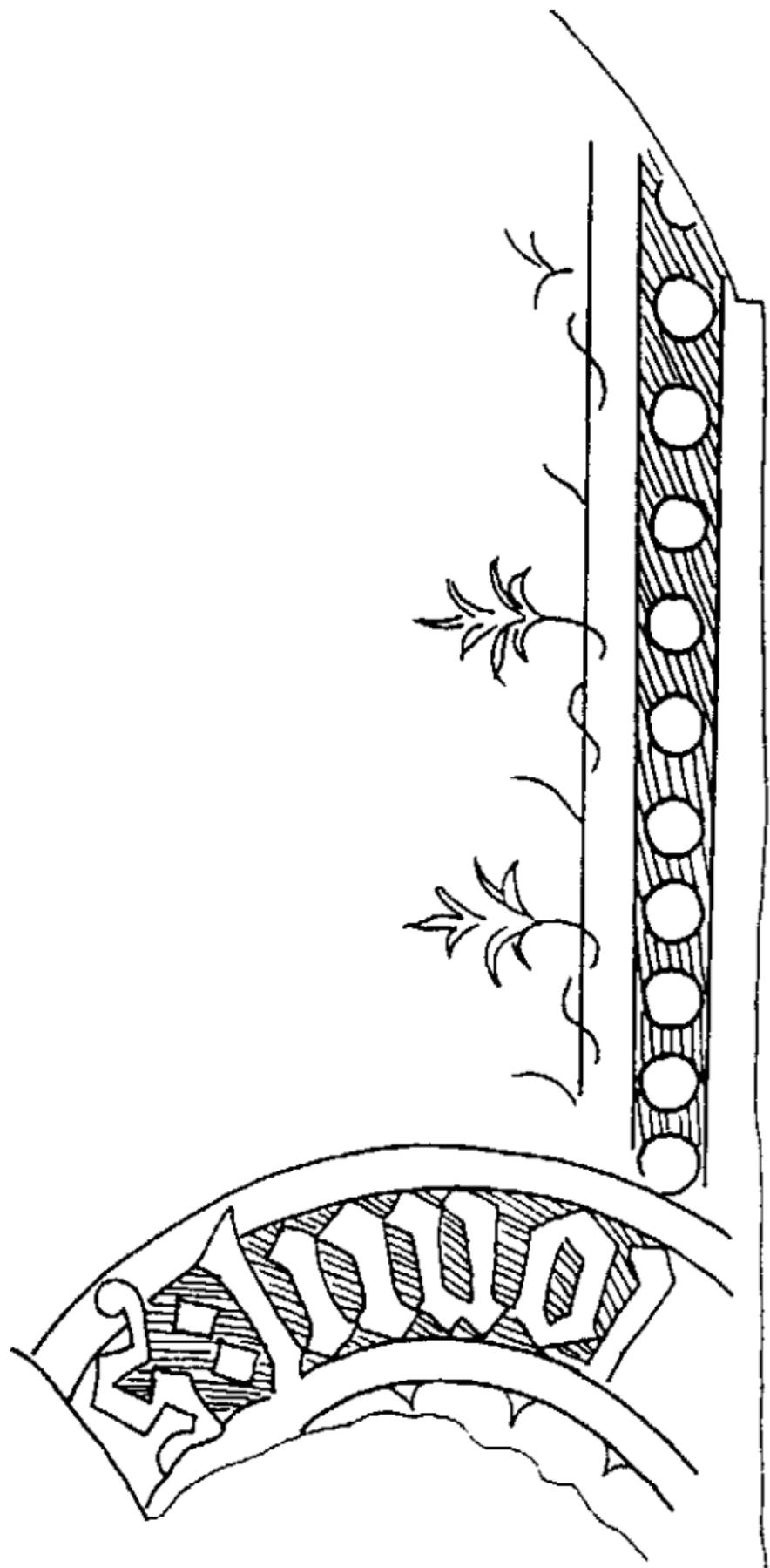
**Abb. 78: Kat. Nr. 17**



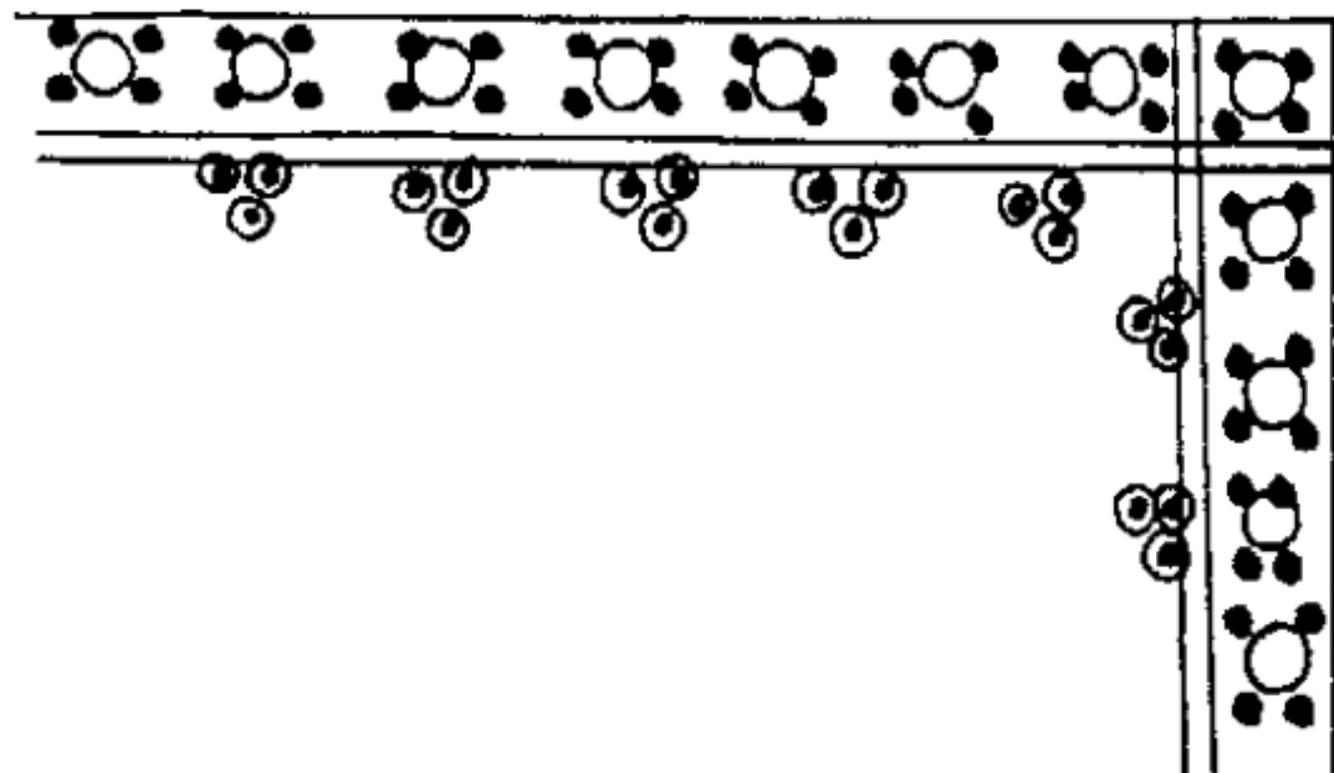
**Abb. 79: Kat. Nr. 18b**



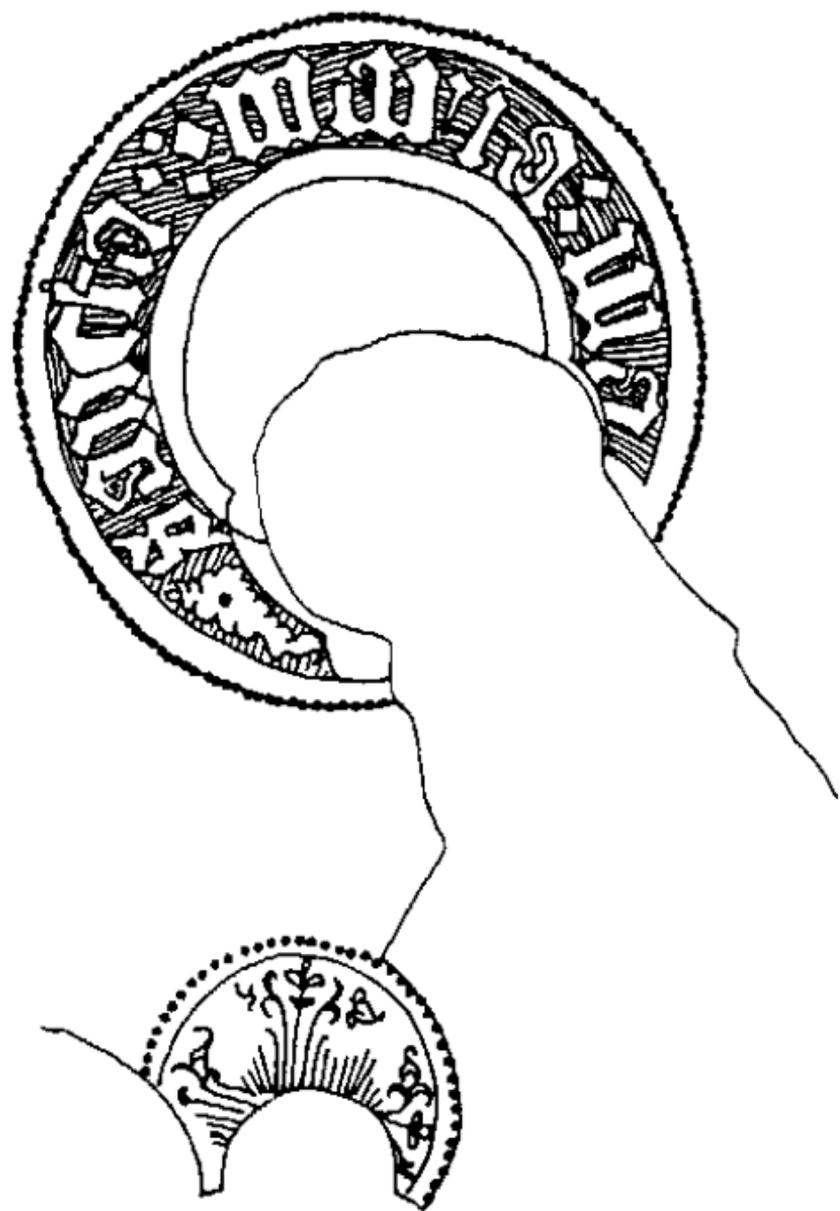
**Abb. 80: Kat. Nr. 18d**



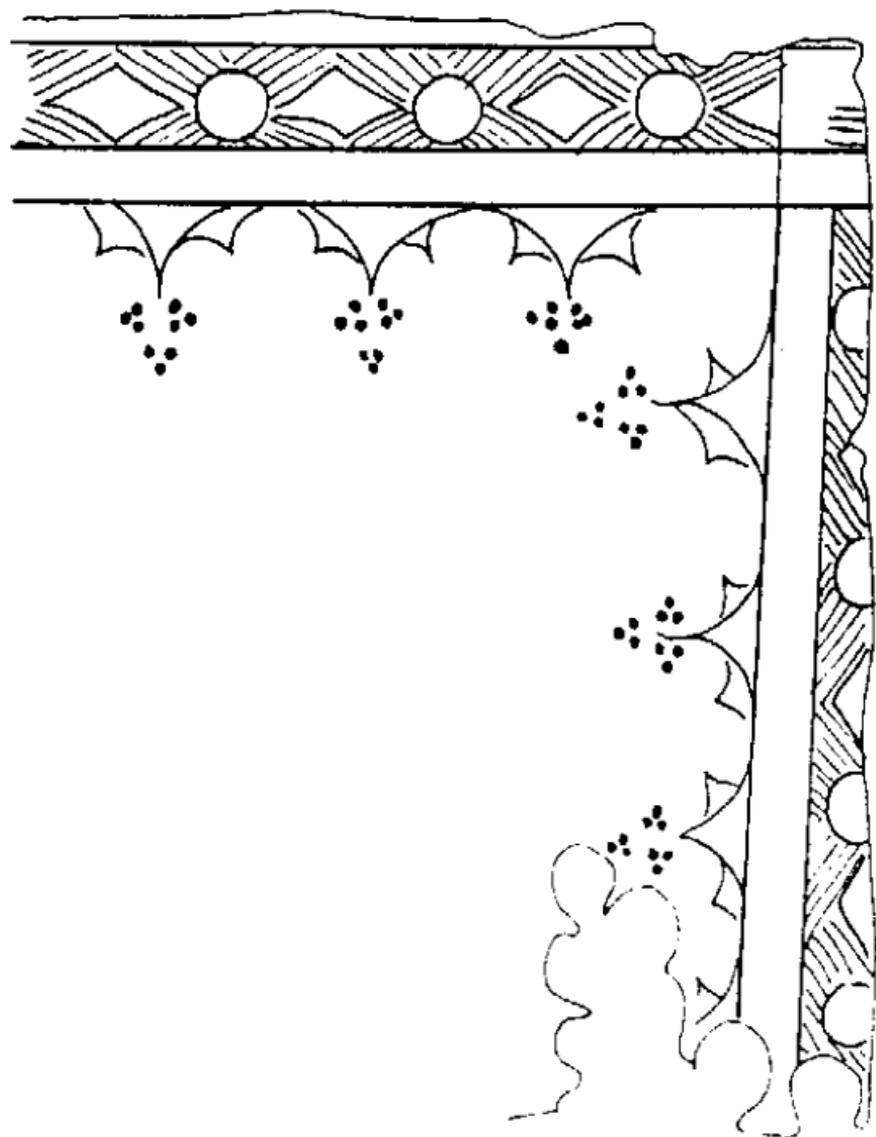
**Abb. 81: Kat. Nr. 18d**



**Abb. 82: Kat. Nr. 19**



**Abb. 83: Kat. Nr. 19**



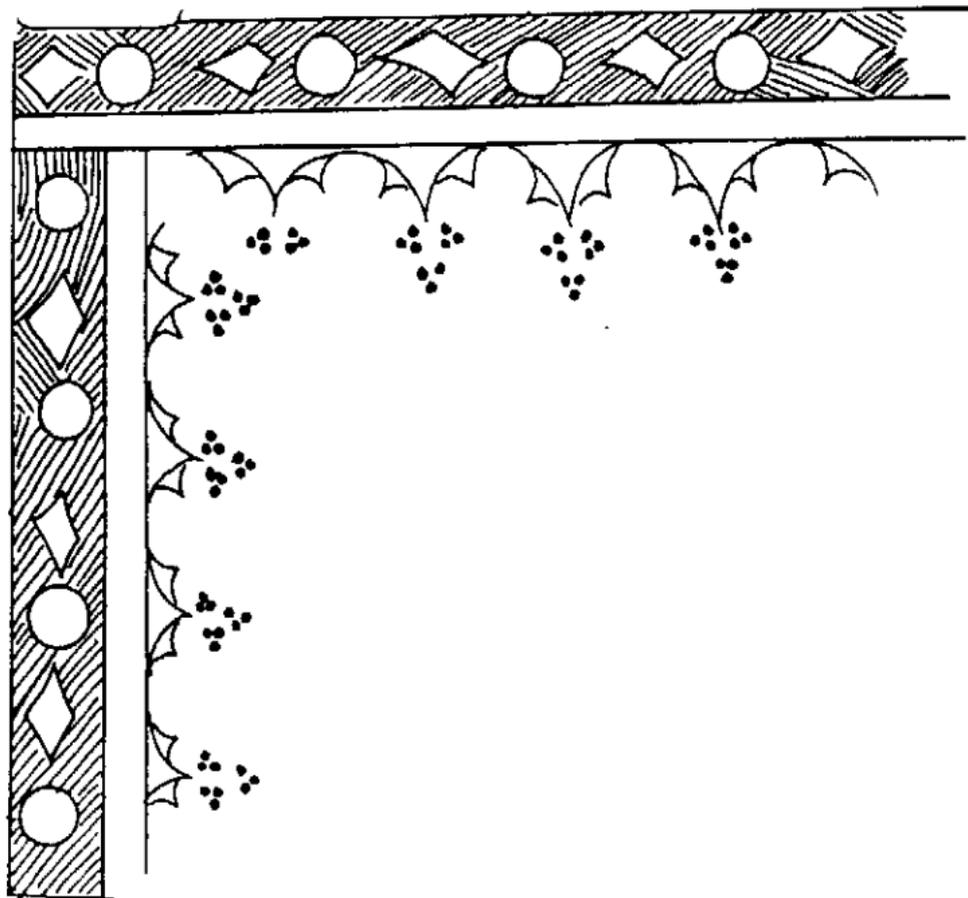
**Abb. 84: Kat. Nr. 20a**



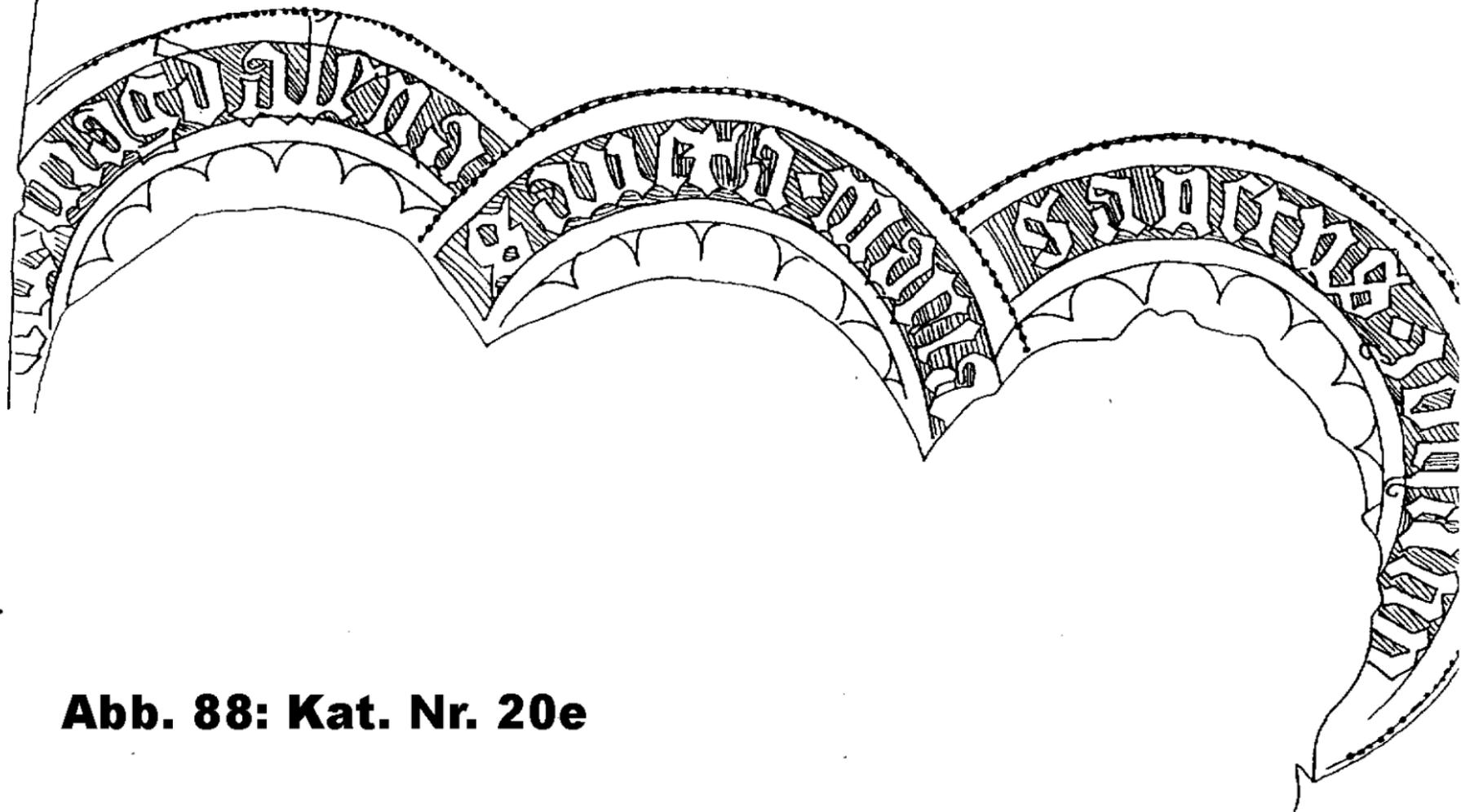
**Abb. 85: Kat. Nr. 20a**



**Abb. 86: Kat. Nr. 20a**



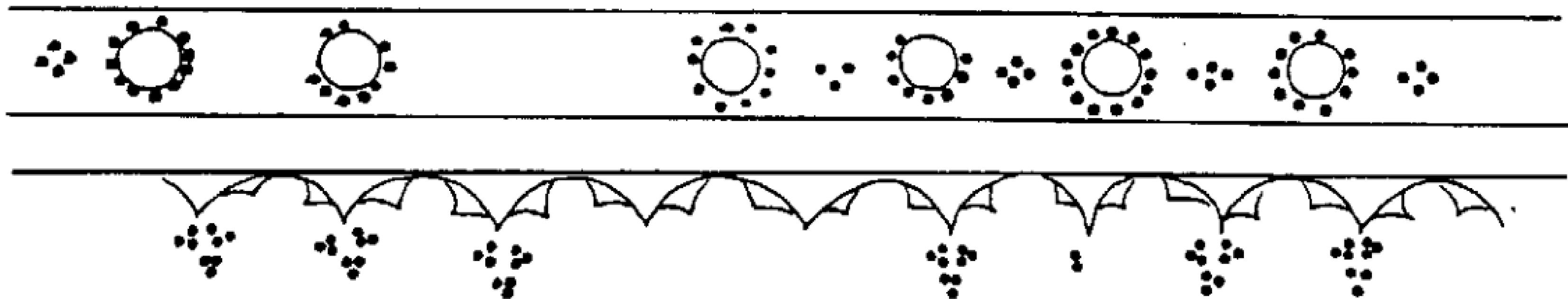
**Abb. 87: Kat. Nr. 20b**



**Abb. 88: Kat. Nr. 20e**



**Abb. 89: Kat. Nr. 20g**



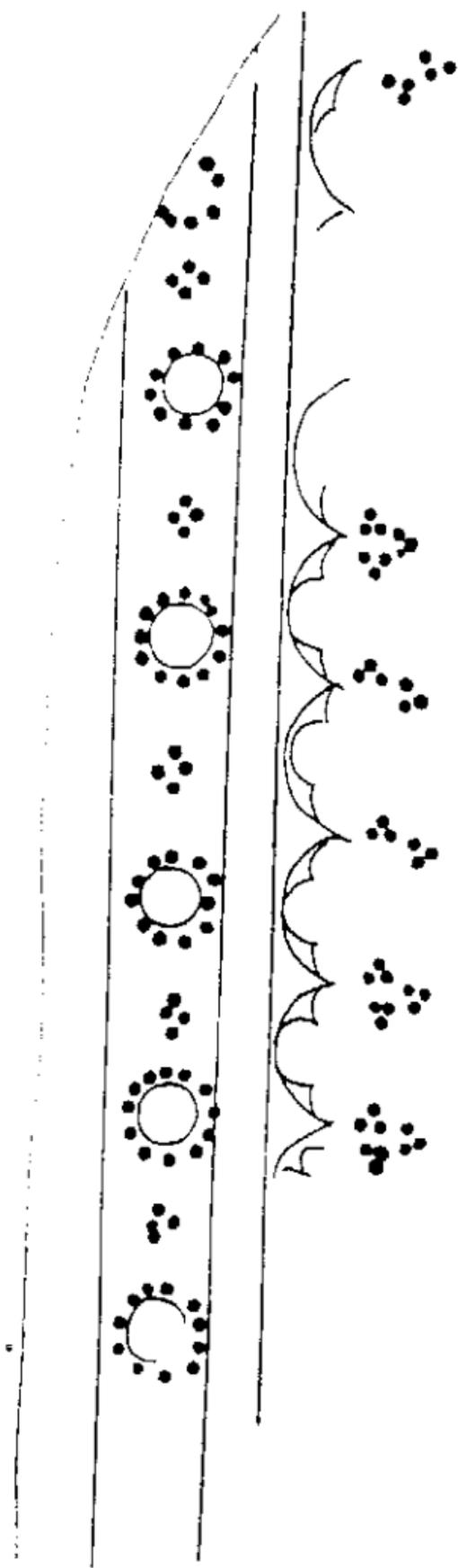
**Abb. 90: Kat. Nr. 20h**



**Abb. 91: Kat. Nr. 20h**



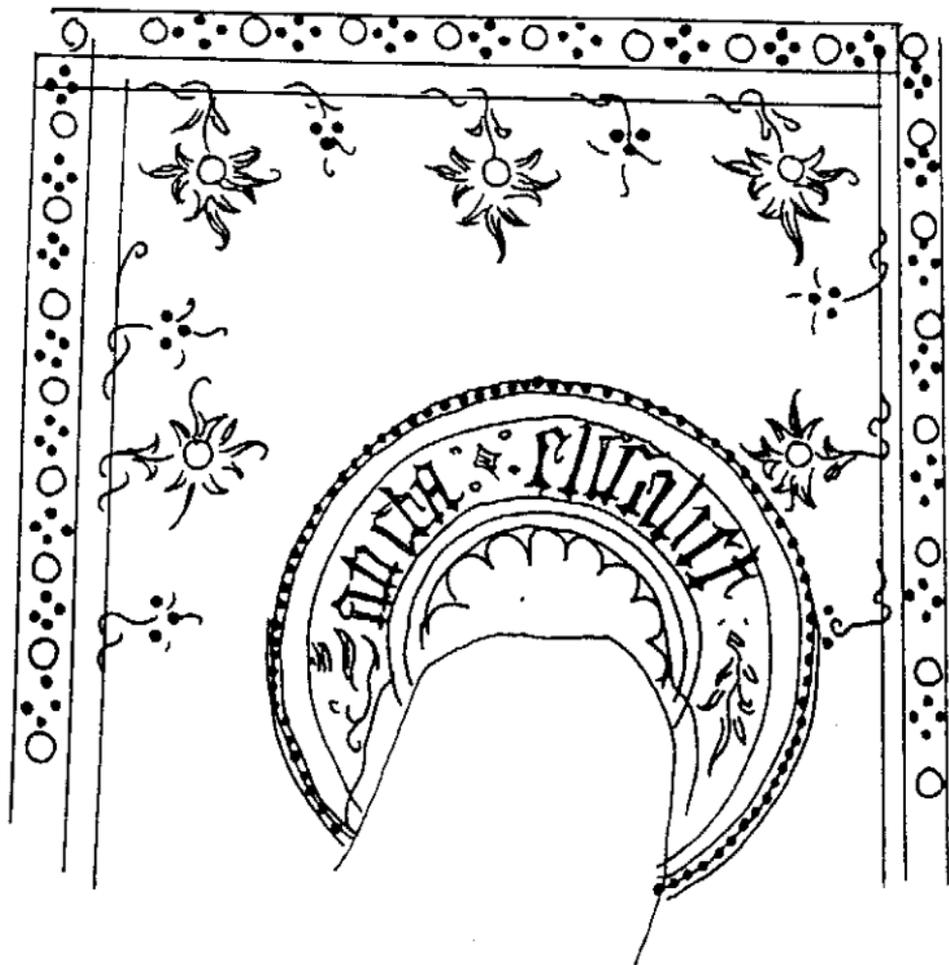
**Abb. 92: Kat. Nr. 20j**



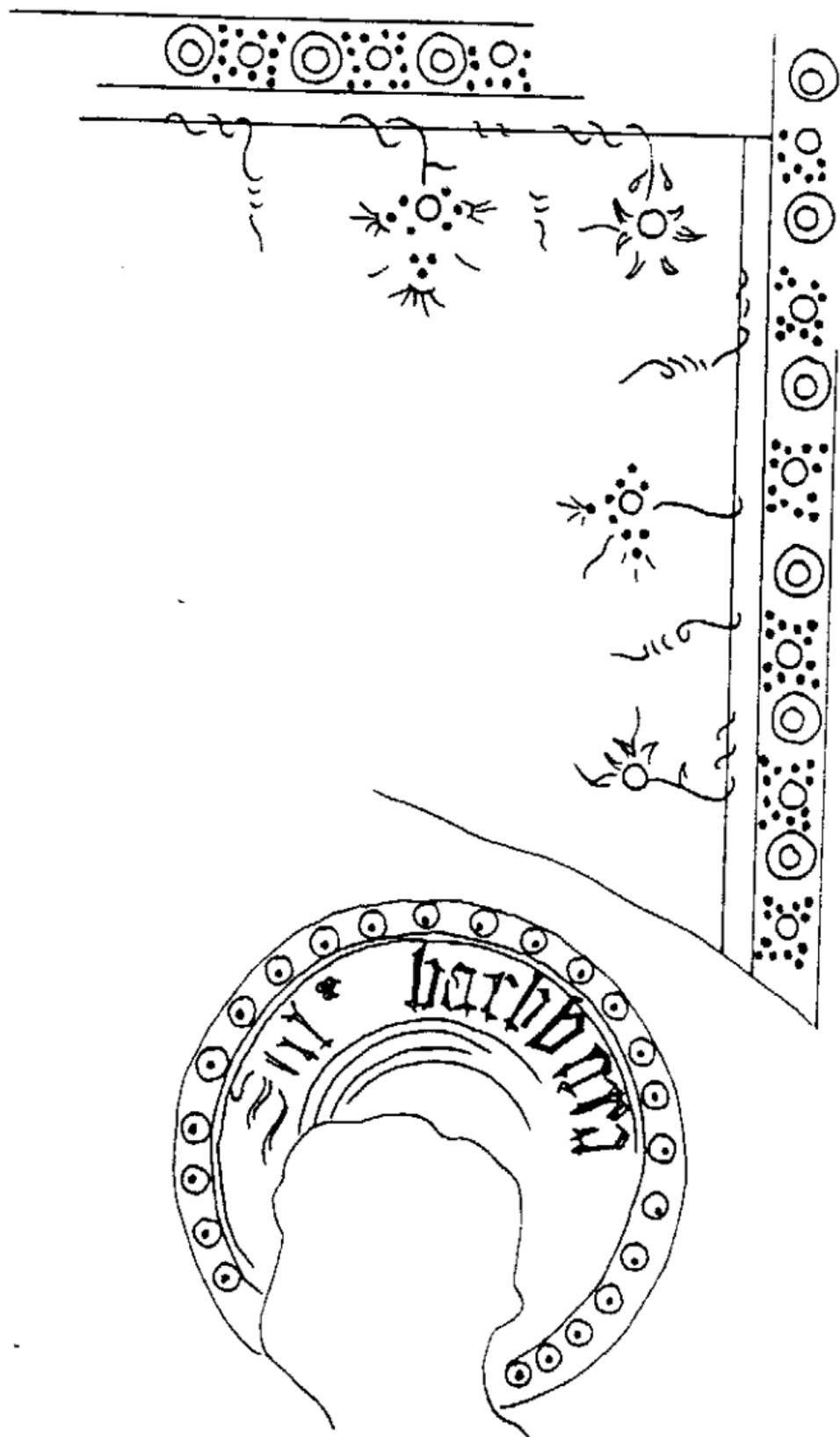
**Abb. 93: Kat. Nr. 20i**



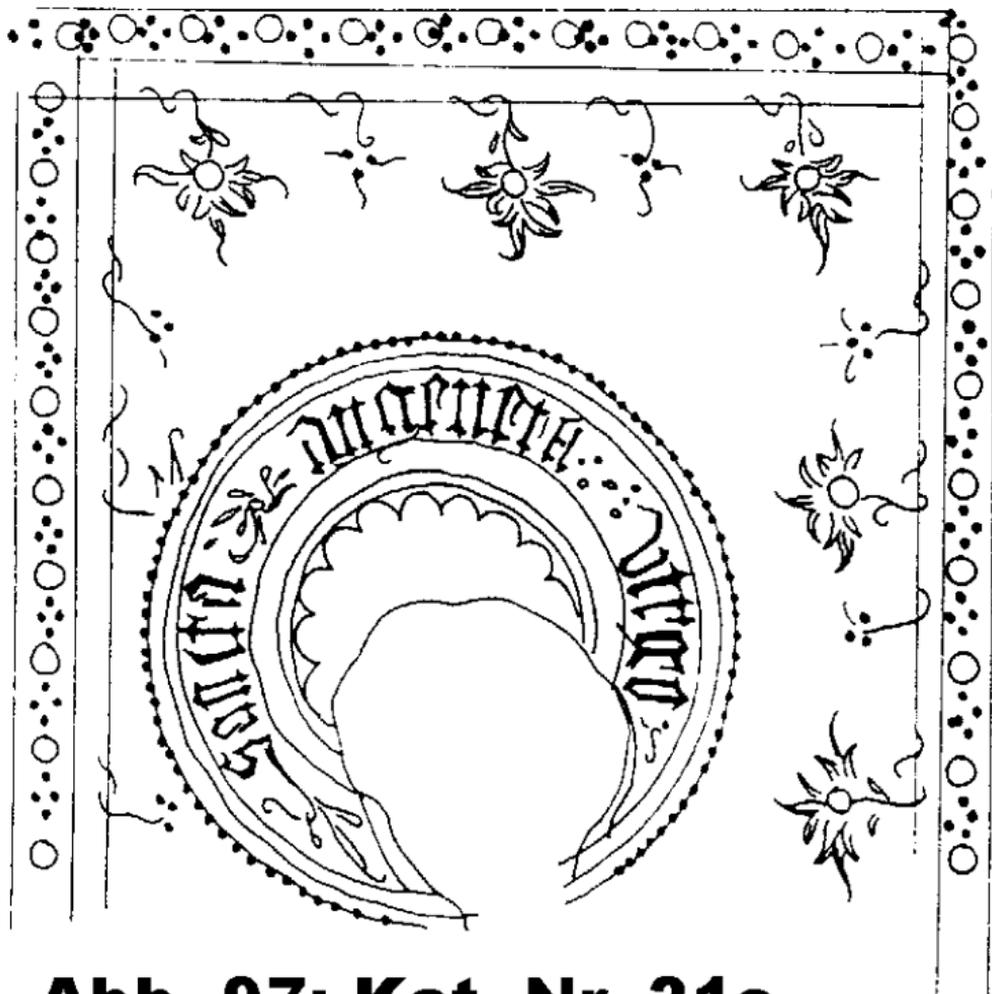
**Abb. 94: Kat. Nr. 20i**



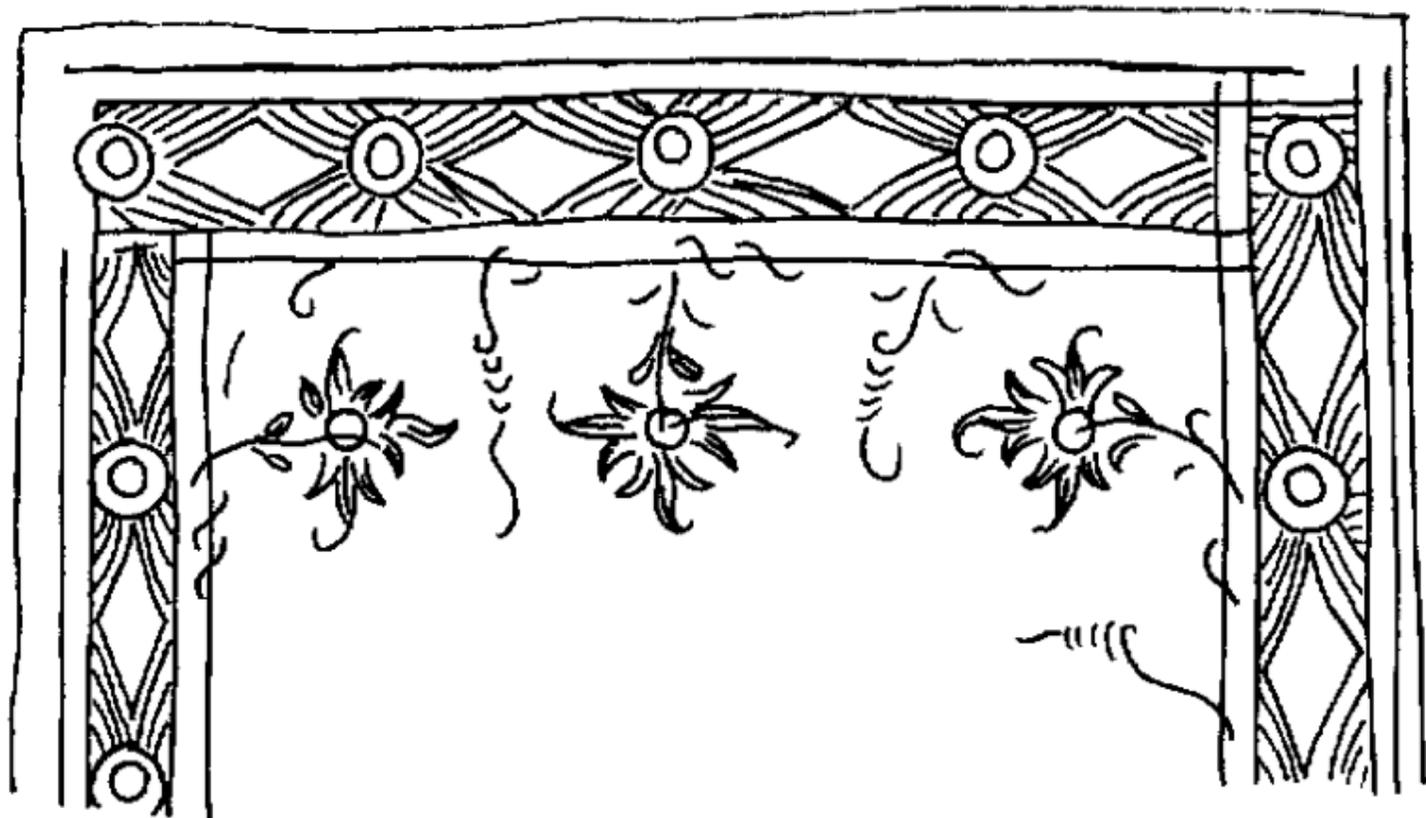
**Abb. 95: Kat. Nr. 21a**



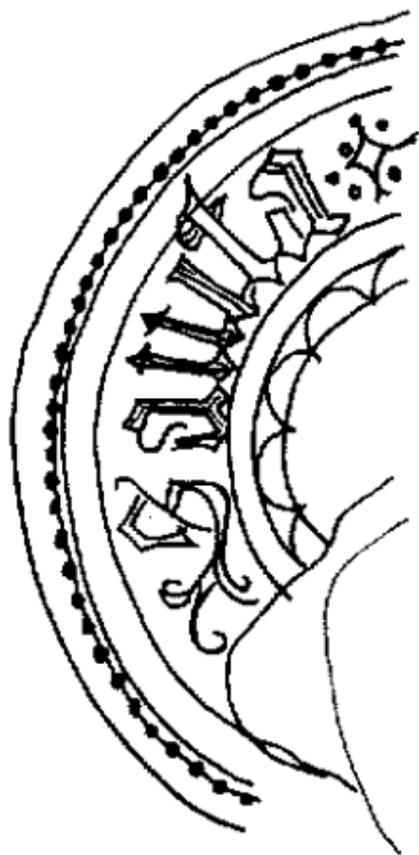
**Abb. 96: Kat. Nr. 21b**



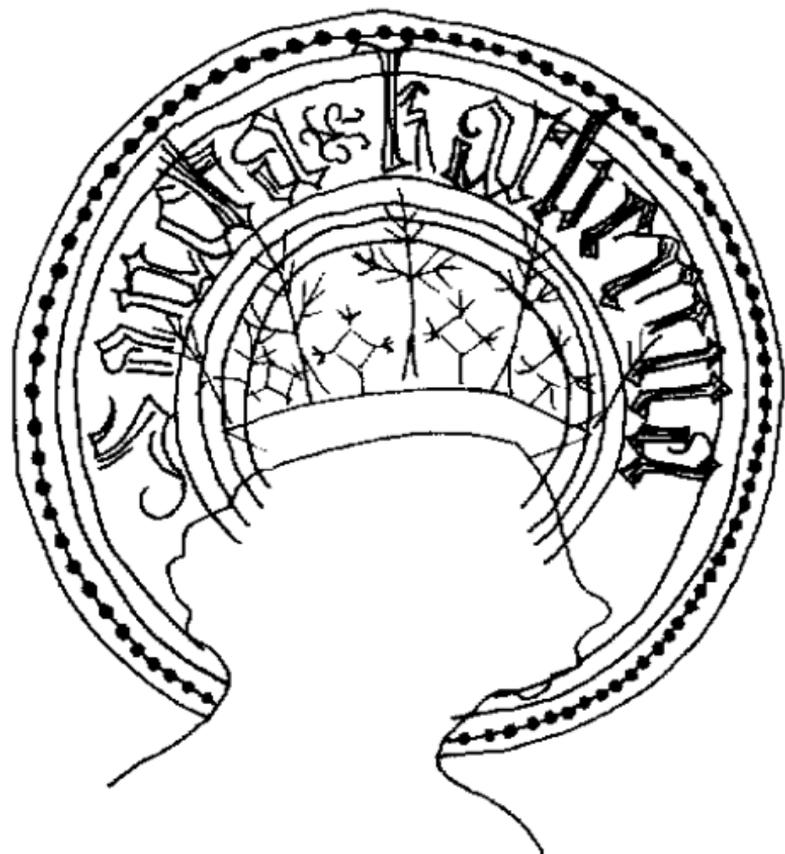
**Abb. 97: Kat. Nr. 21c**



**Abb. 98: Kat. Nr. 22a**



**Abb. 99: Kat. Nr. 22c**



**Abb. 100: Kat. Nr. 22a**



**Abb. 101: Kat. Nr. 22b**



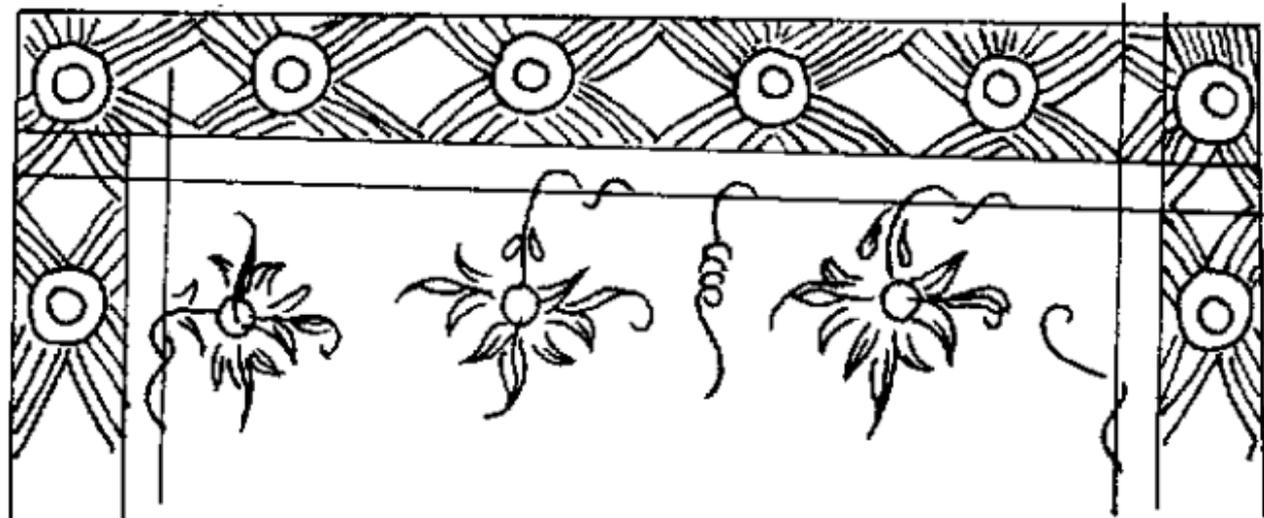
**Abb. 102: Kat. Nr. 22b**



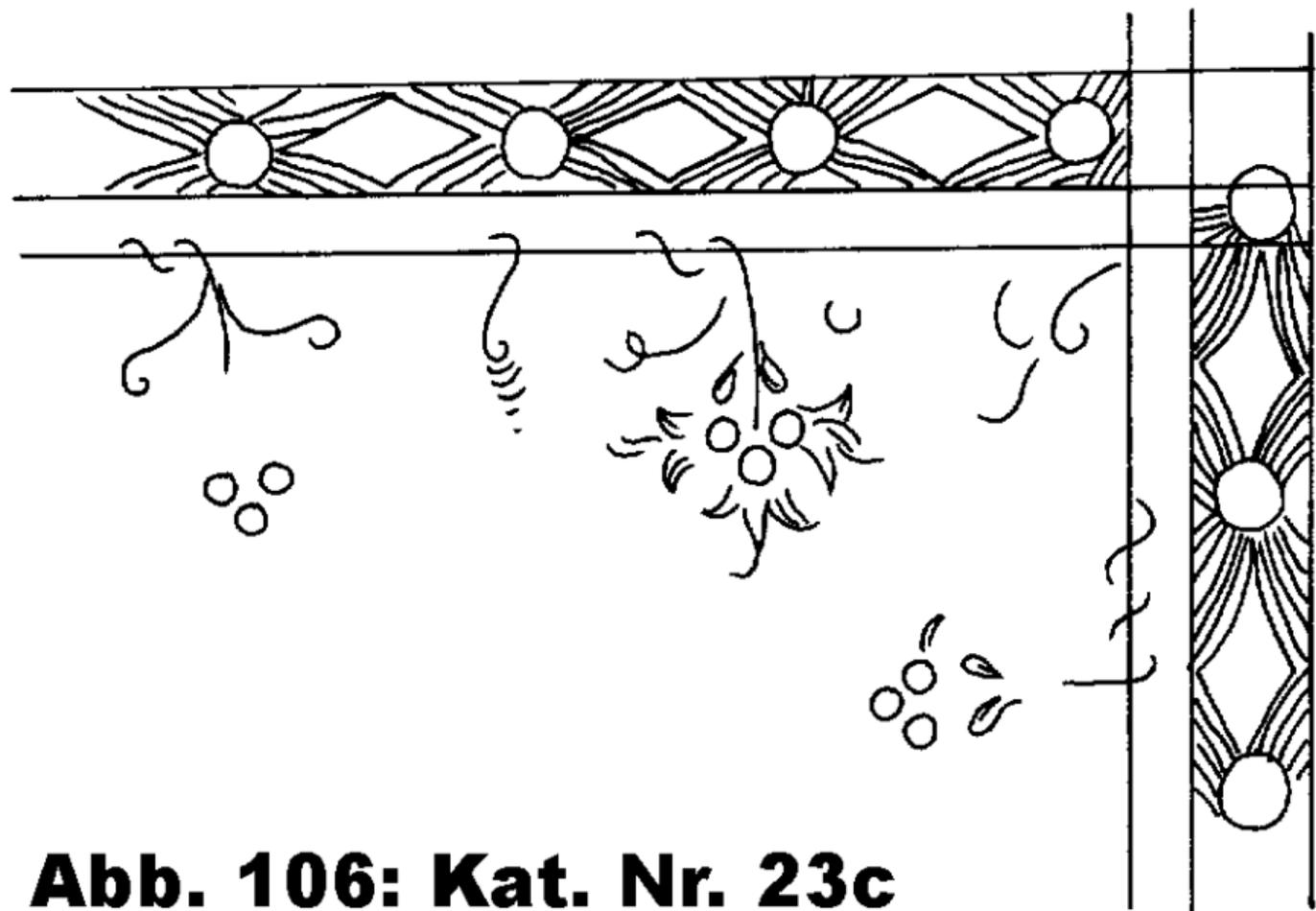
**Abb. 103: Kat. Nr. 22b**



**Abb. 104: Kat. Nr. 22b**



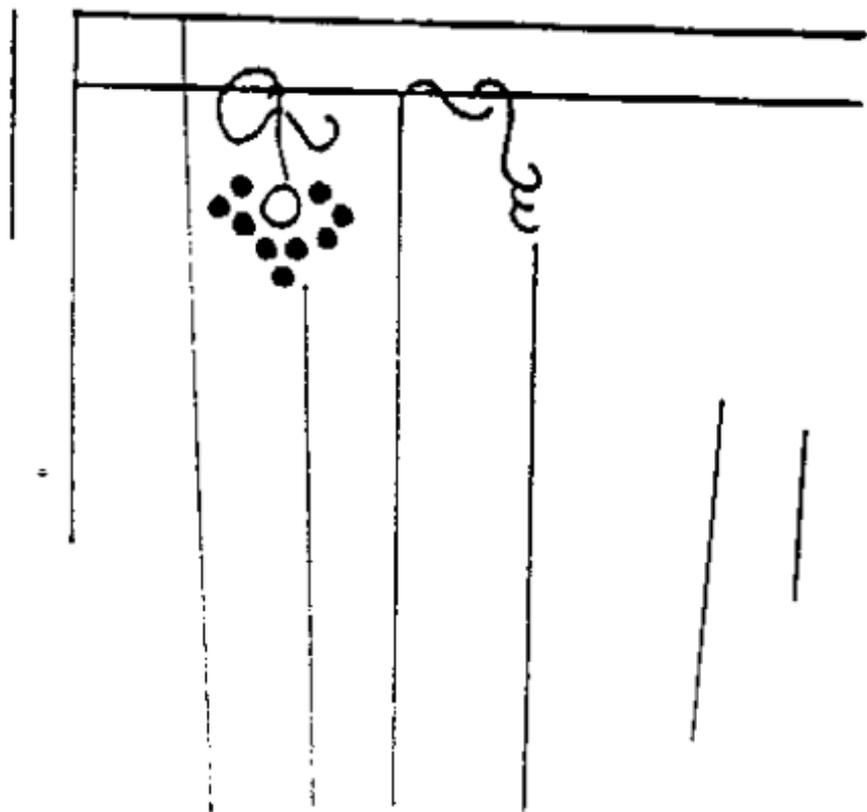
**Abb. 105: Kat. Nr. 22c**



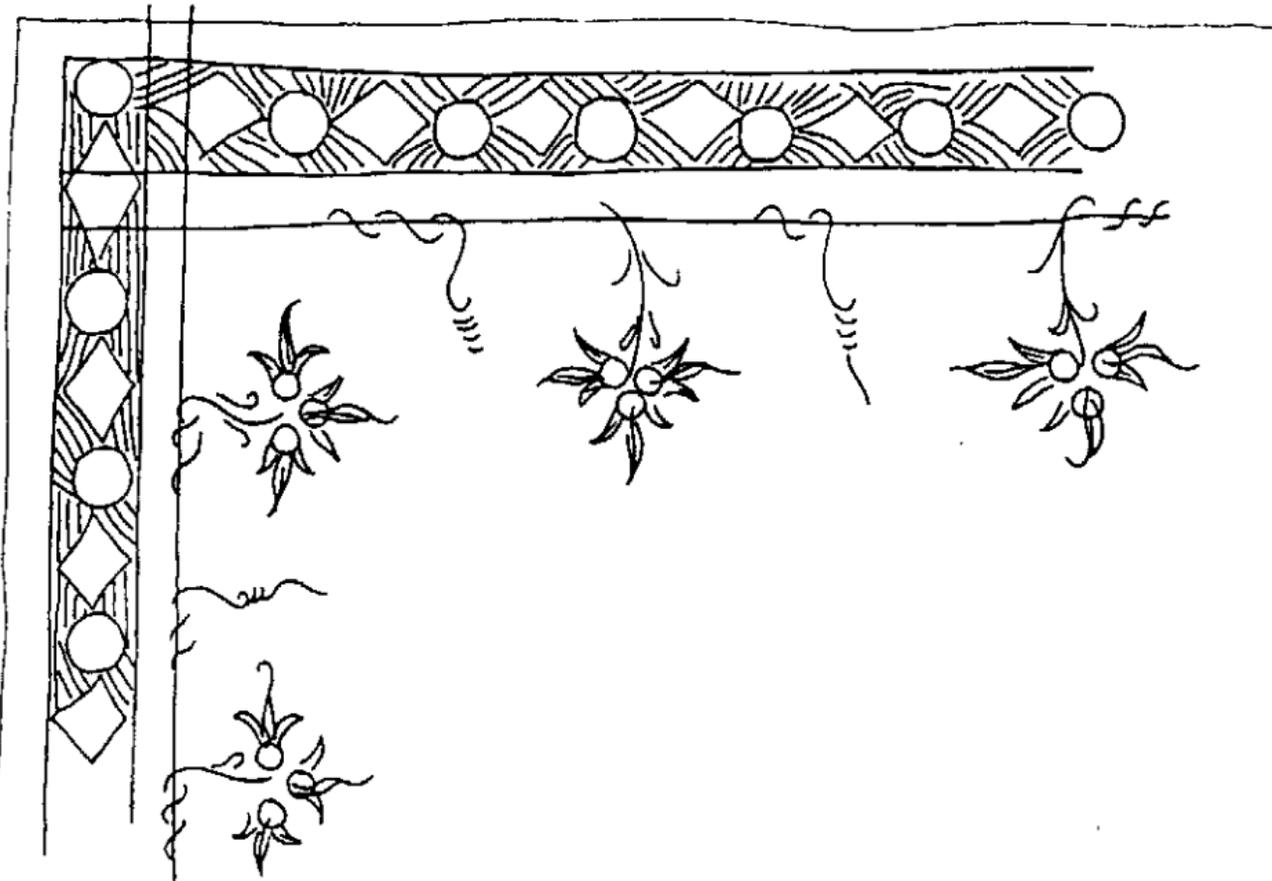
**Abb. 106: Kat. Nr. 23c**



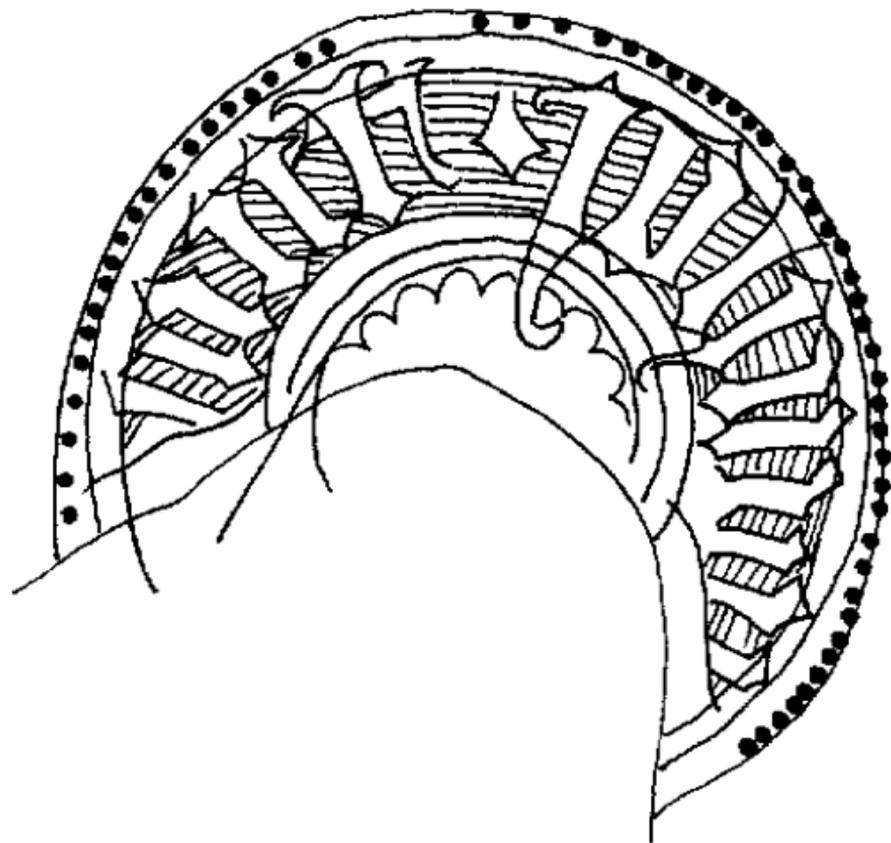
**Abb. 107: Kat. Nr. 23d**



**Abb. 108: Kat. Nr. 23e**



**Abb. 109: Kat. Nr. 24a**



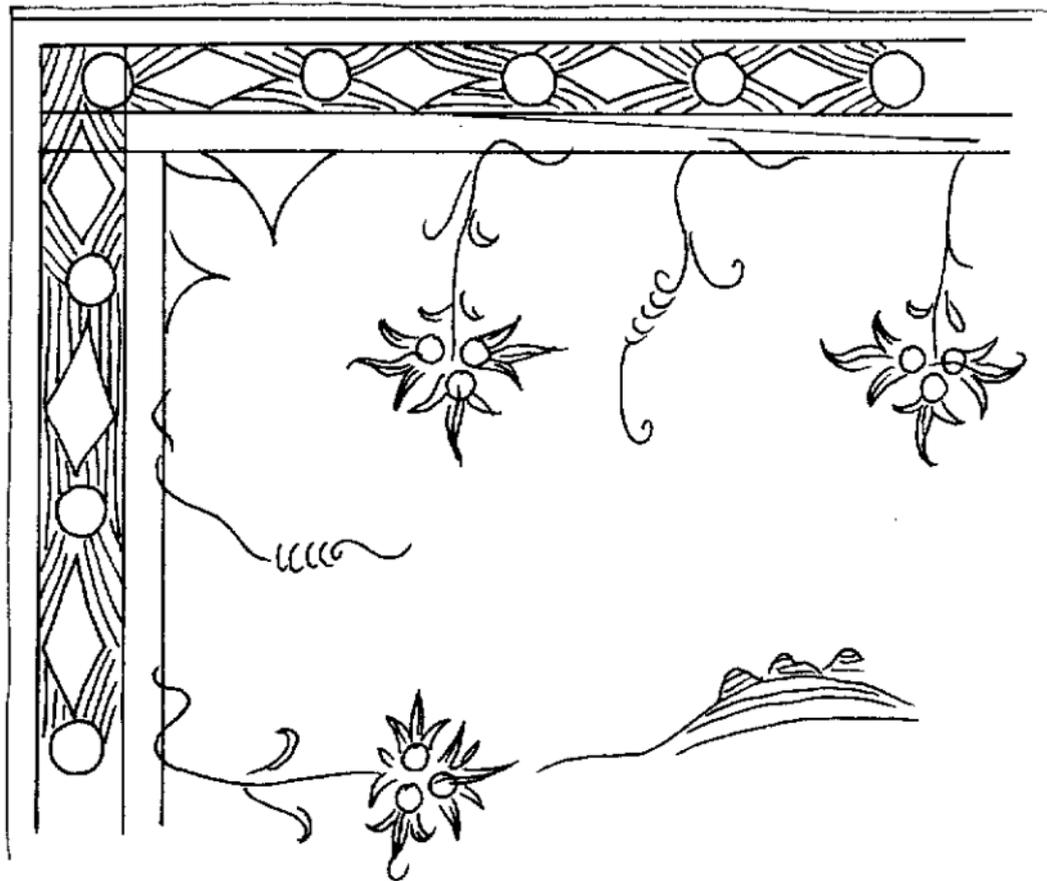
**Abb. 110: Kat. Nr. 24a**



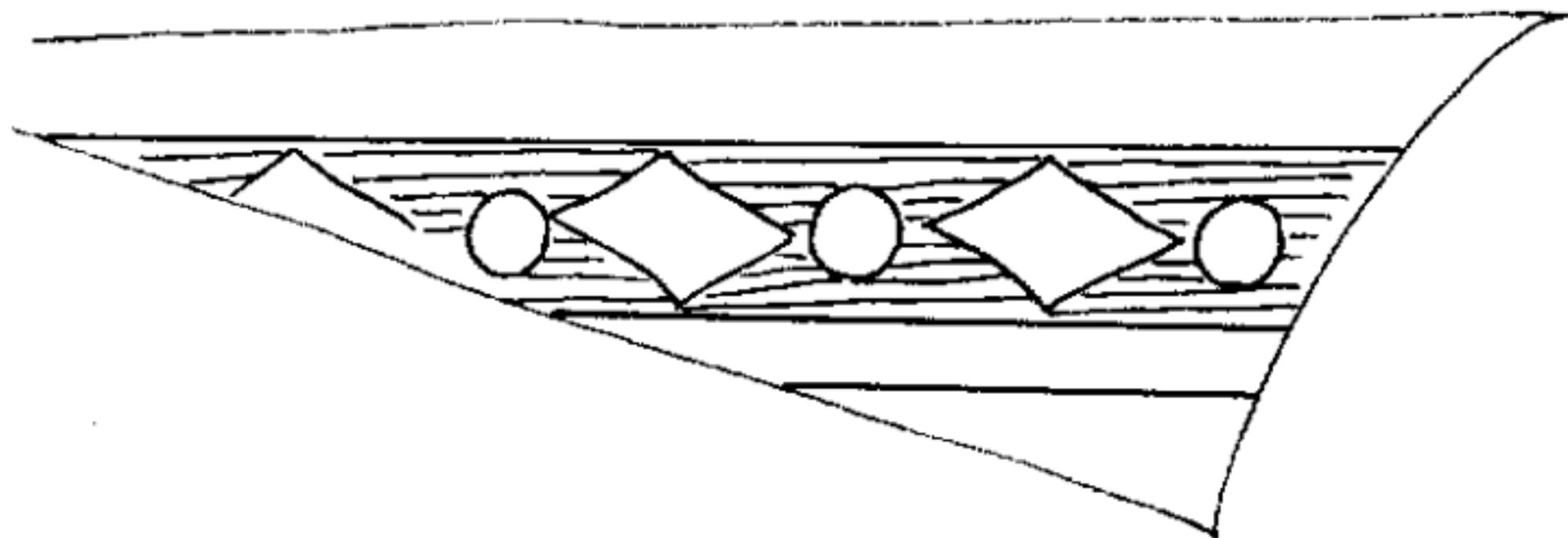
**Abb. 111: Kat. Nr. 24a**



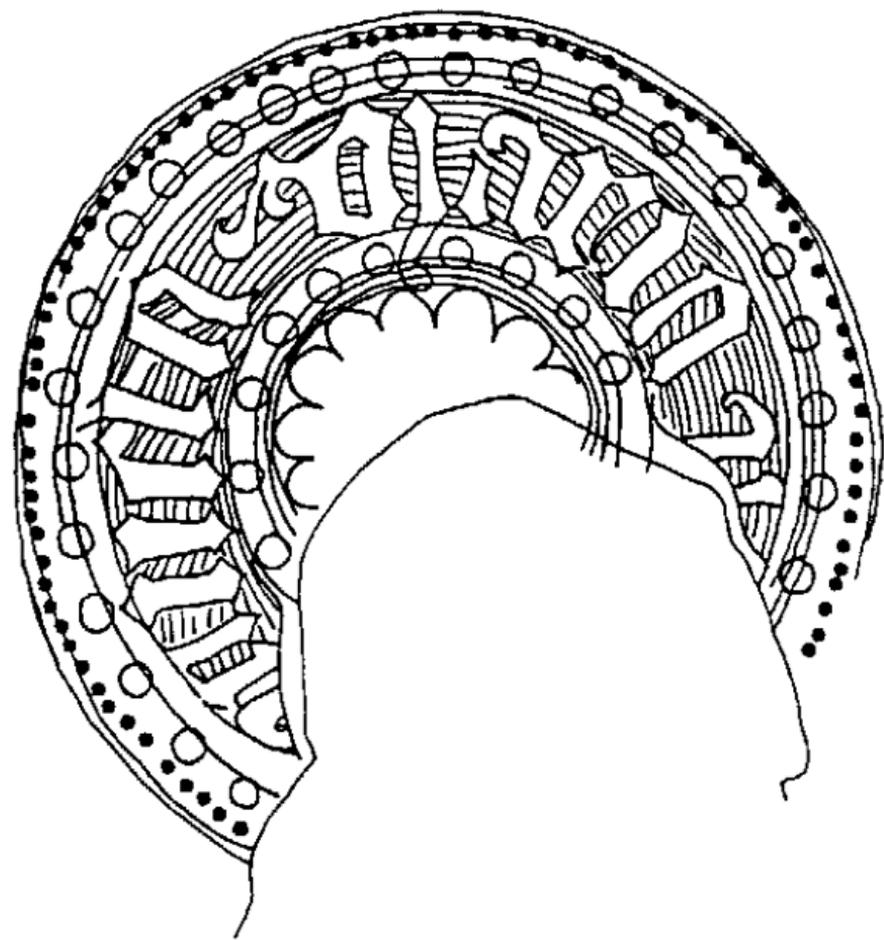
**Abb. 112: Kat. Nr. 24a**



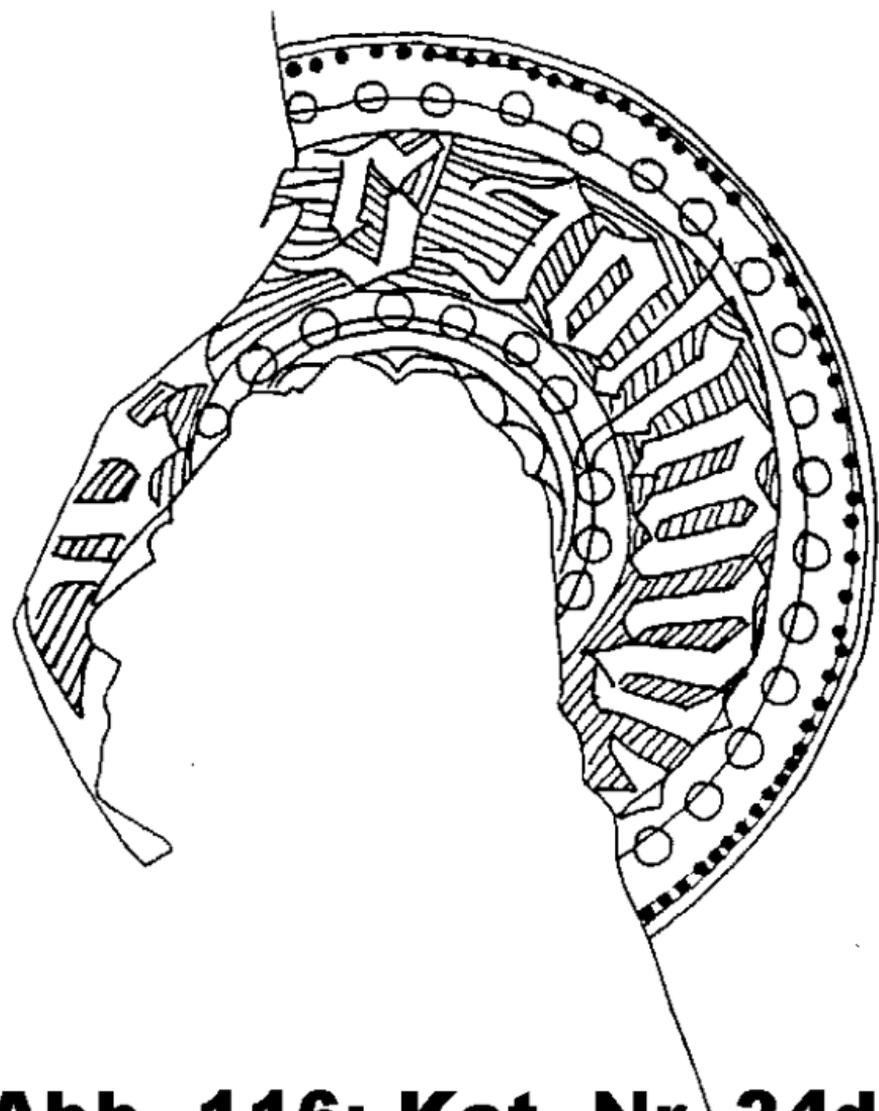
**Abb. 113: Kat. Nr. 24 b**



**Abb. 114: Kat. Nr. 24c**



**Abb. 115: Kat. Nr. 24d**



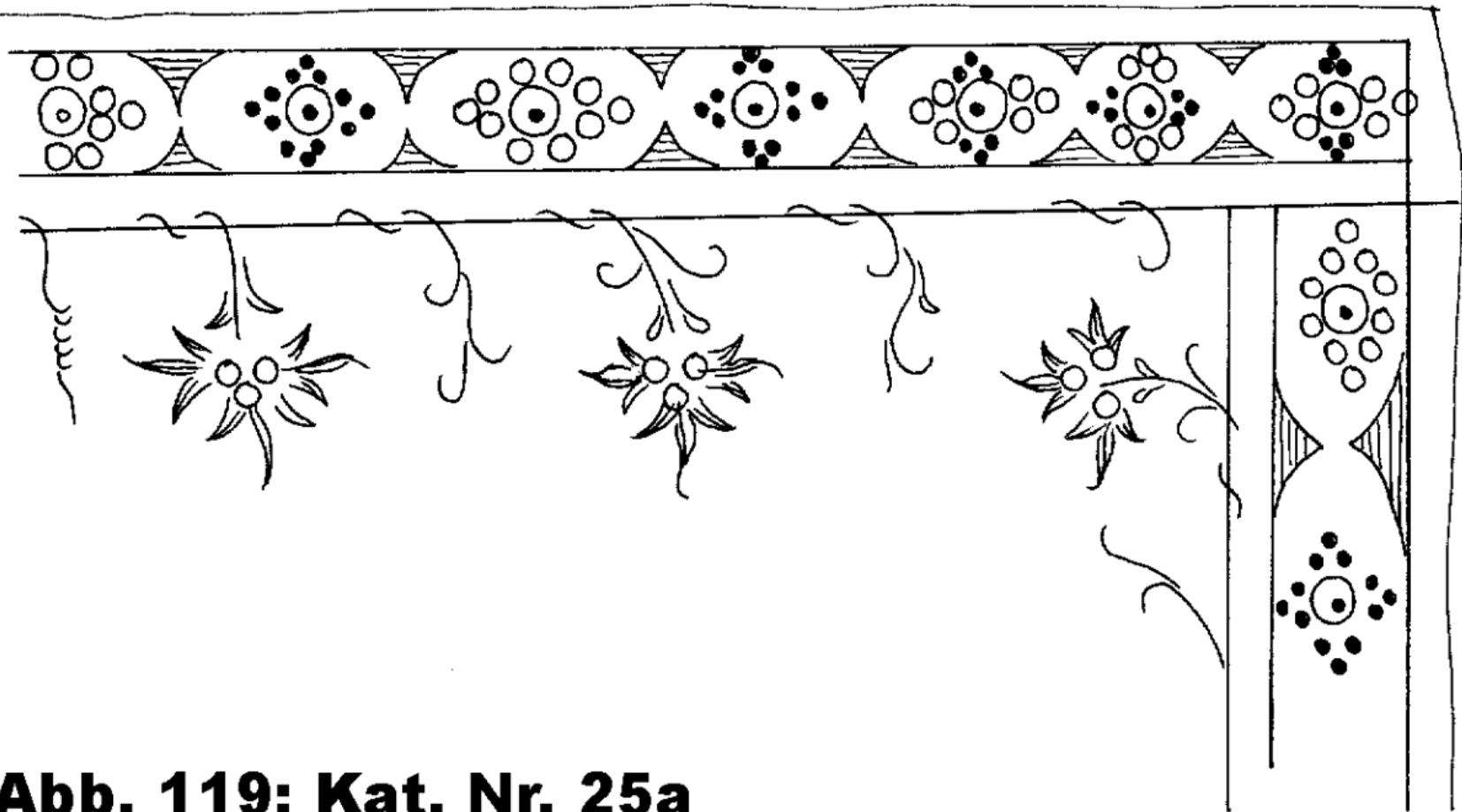
**Abb. 116: Kat. Nr. 24d**



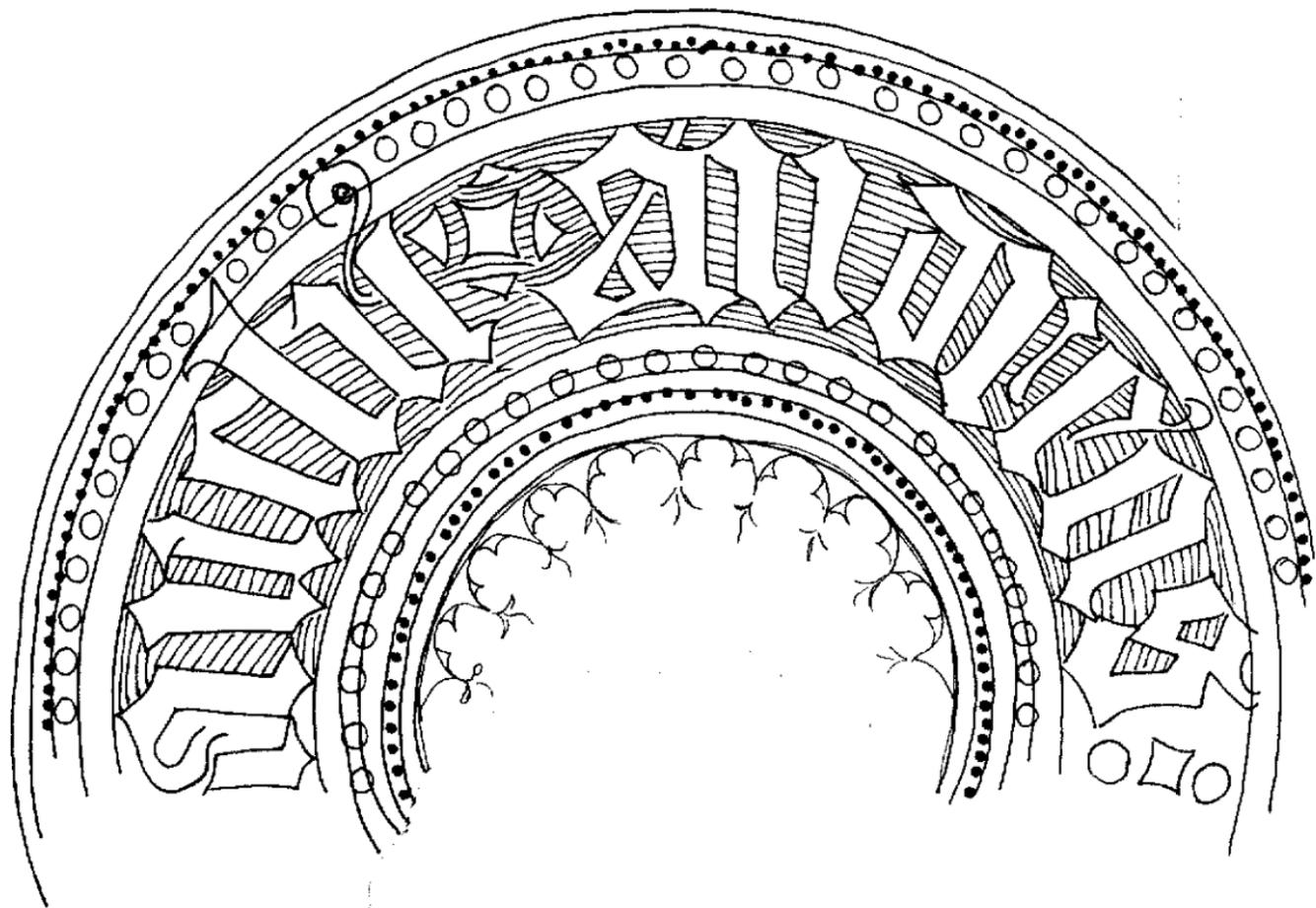
**Abb. 117: Kat. Nr. 24d**



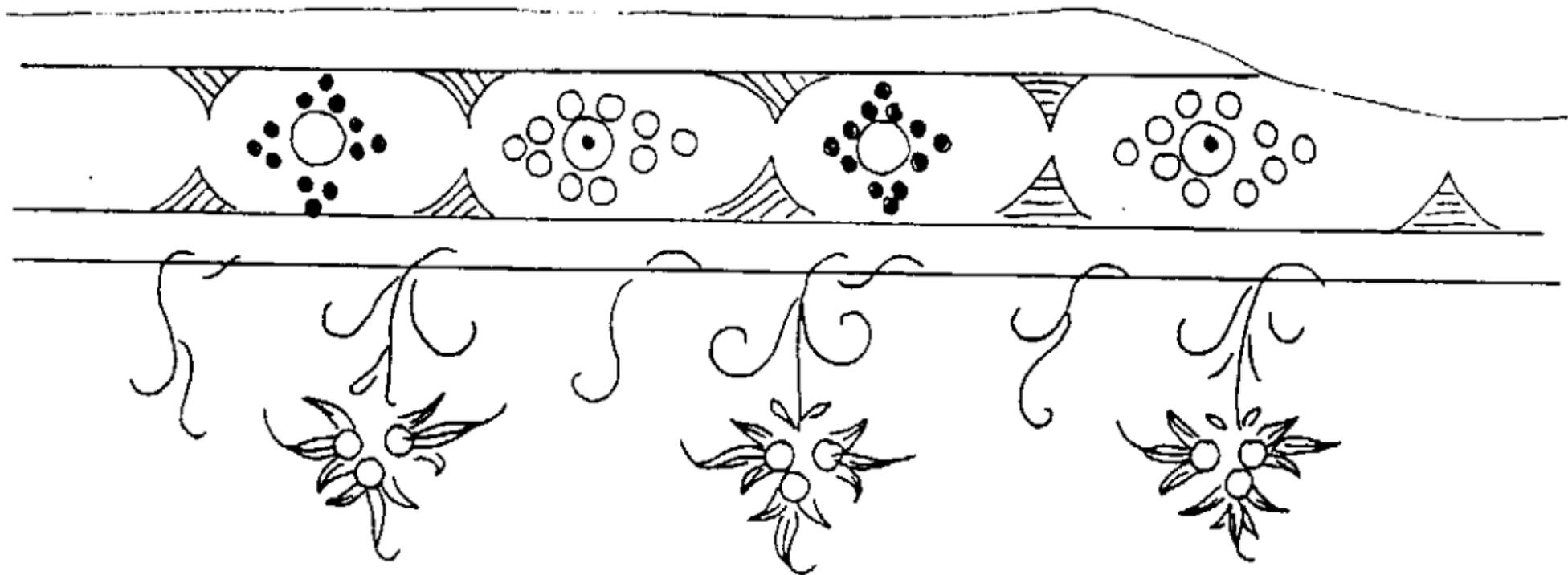
**Abb. 118: Kat. Nr. 24d**



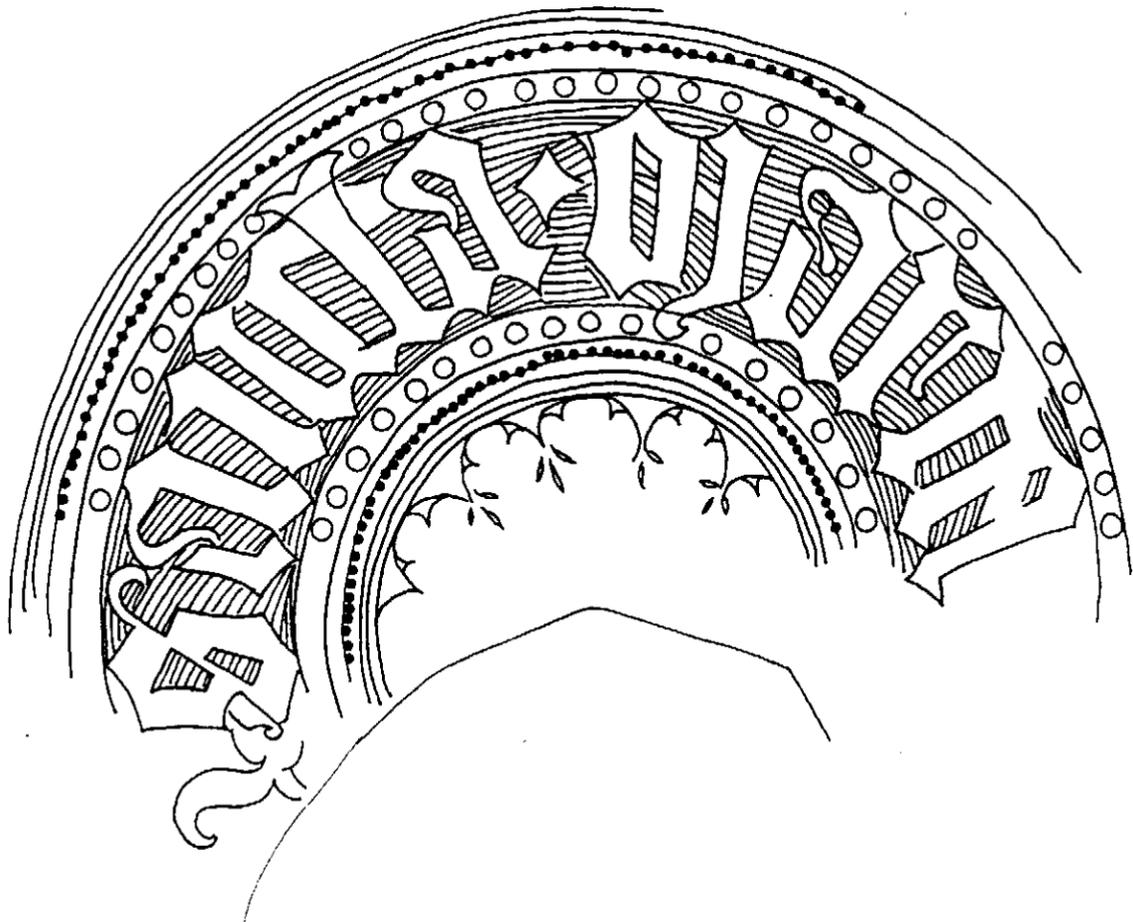
**Abb. 119: Kat. Nr. 25a**



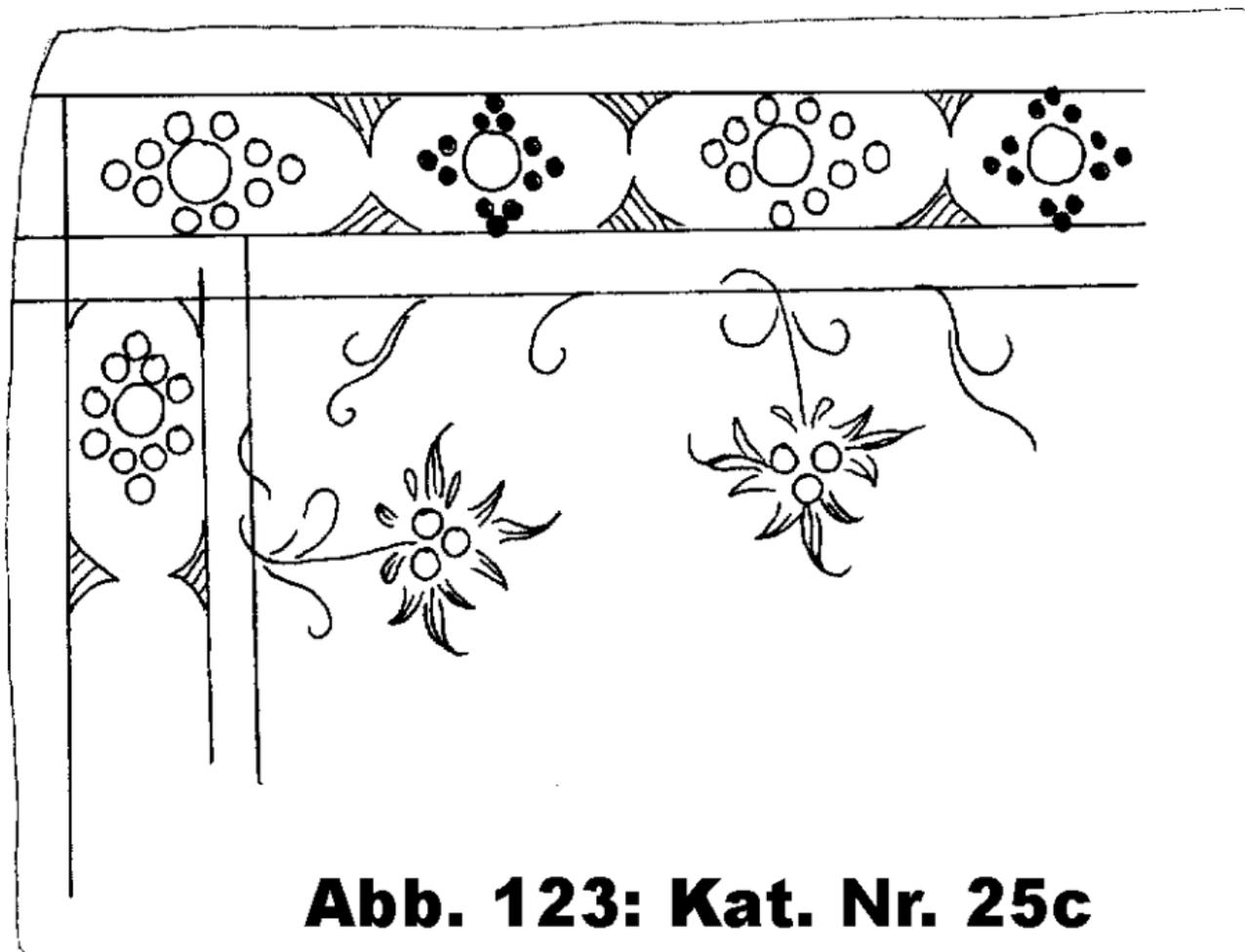
**Abb. 120: Kat. Nr. 25a**



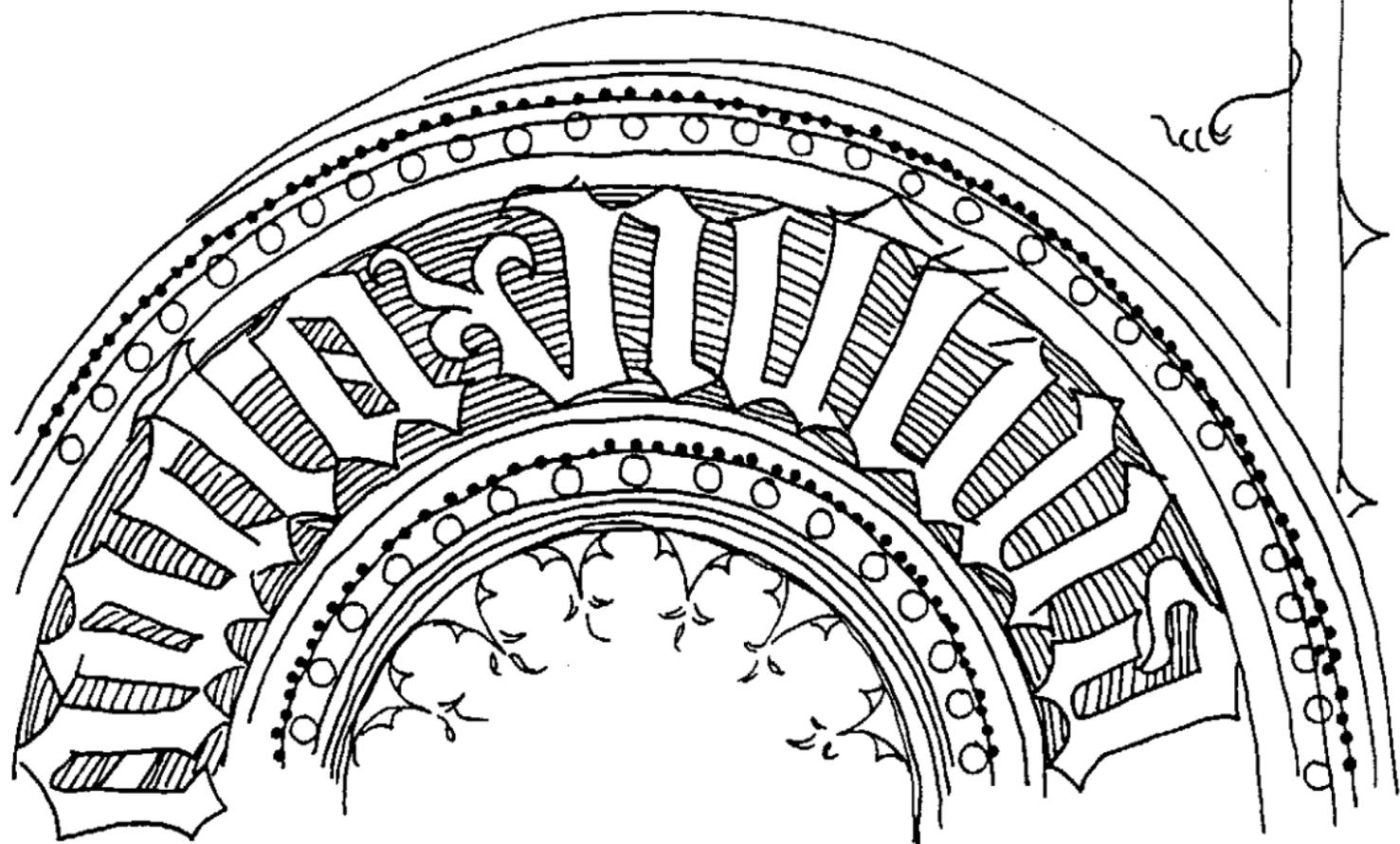
**Abb. 121: Kat. Nr. 25a**



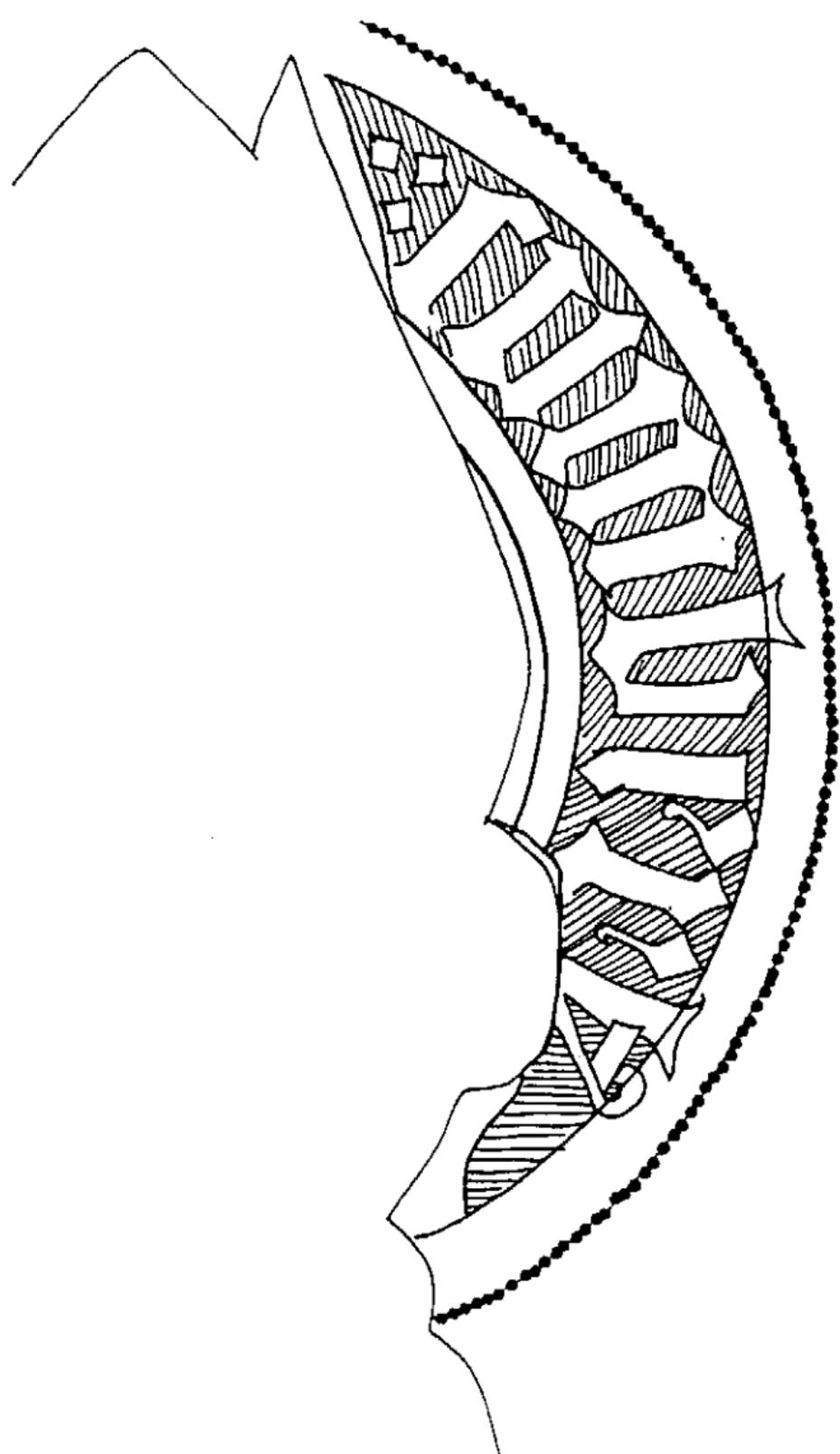
**Abb. 122: Kat. Nr. 25b**



**Abb. 123: Kat. Nr. 25c**



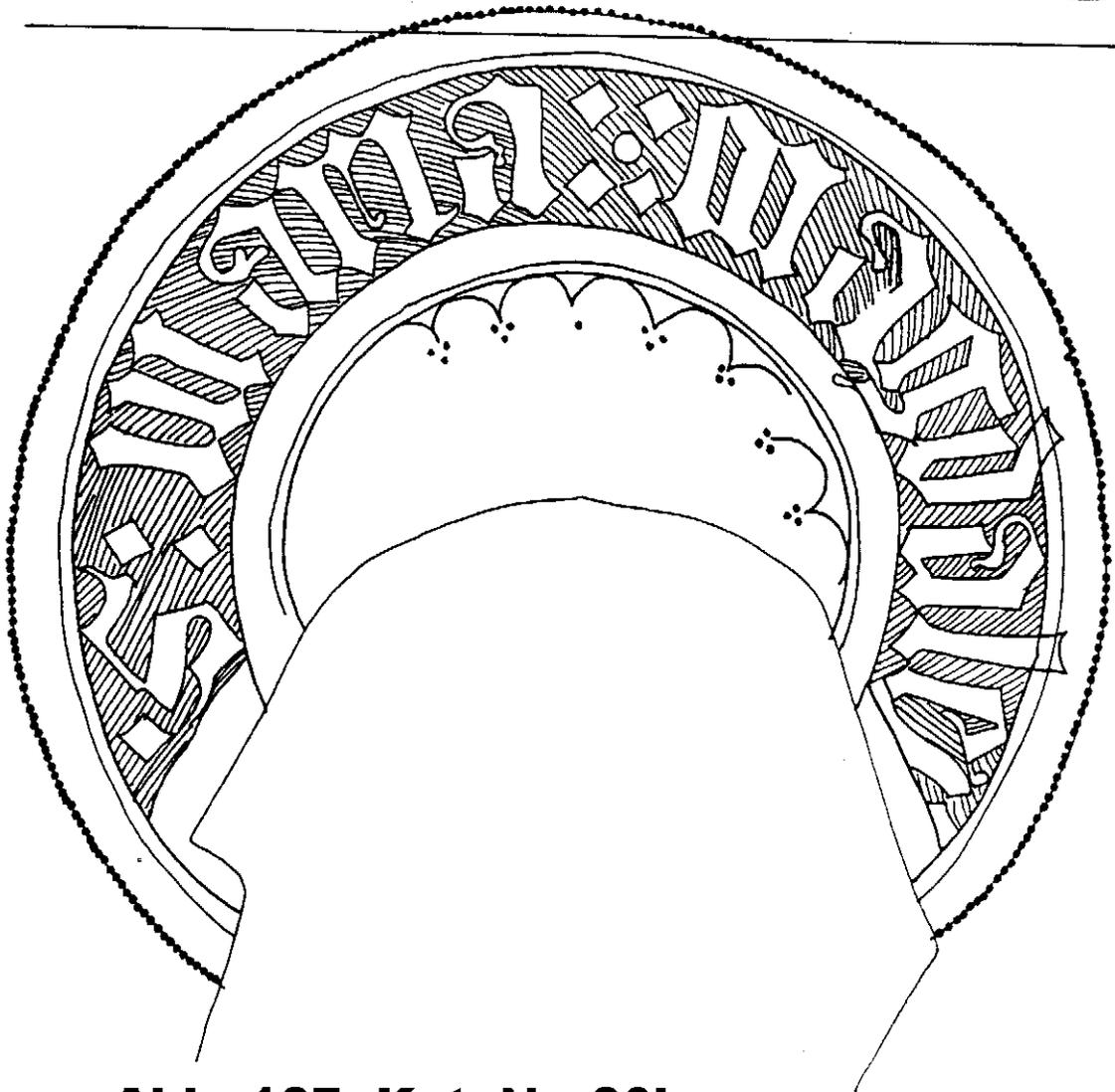
**Abb. 124: Kat. Nr. 25c**



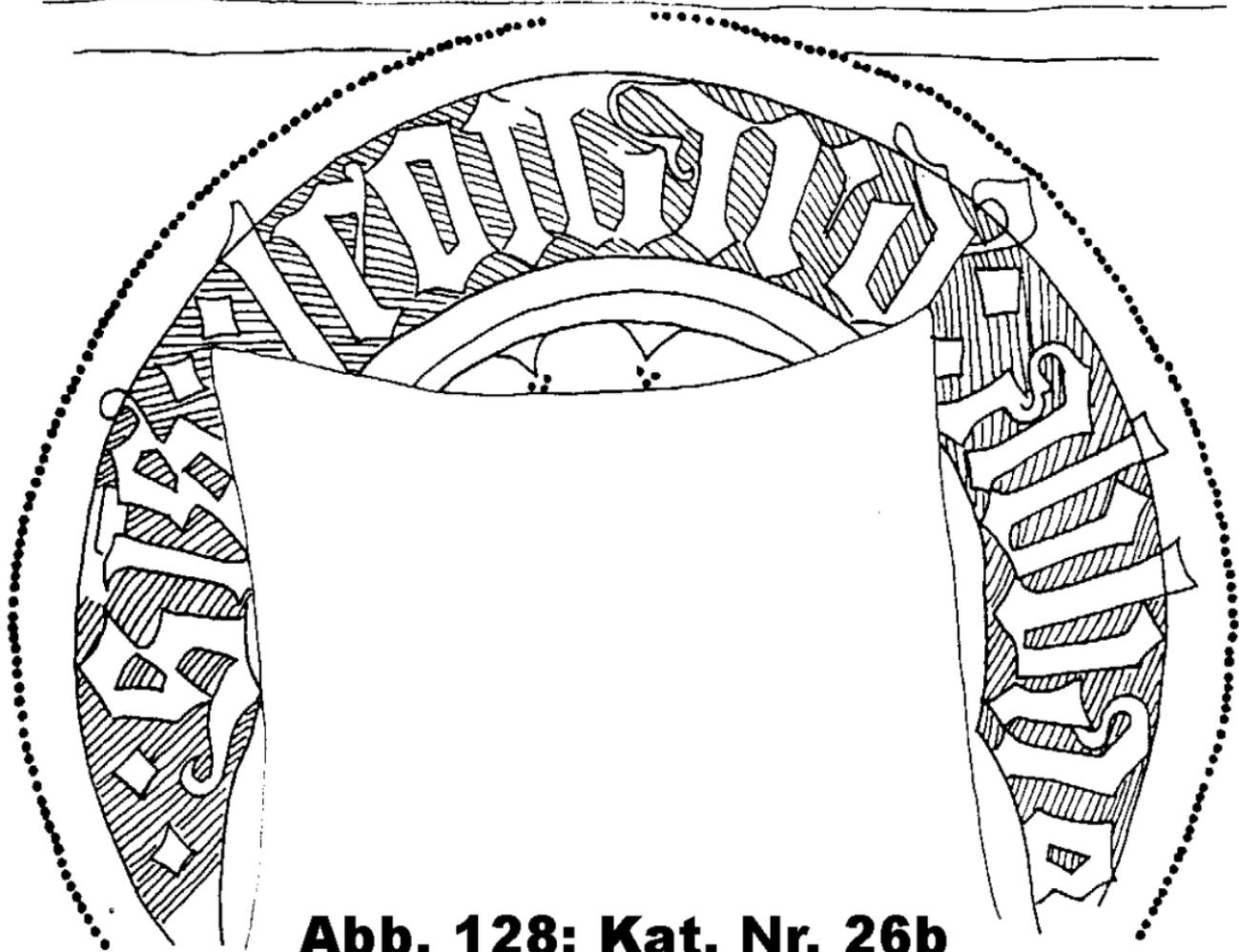
**Abb. 125: Kat. Nr. 26a**



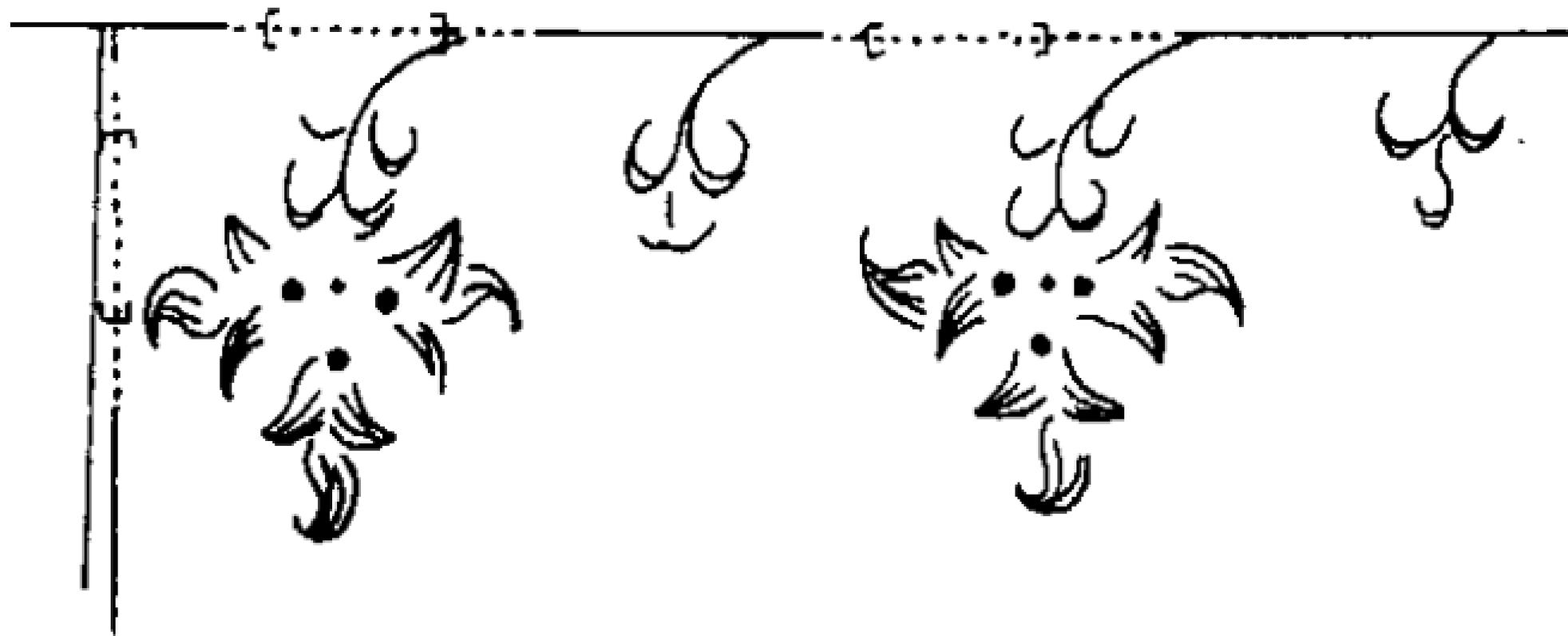
**Abb. 126: Kat. Nr. 26b**



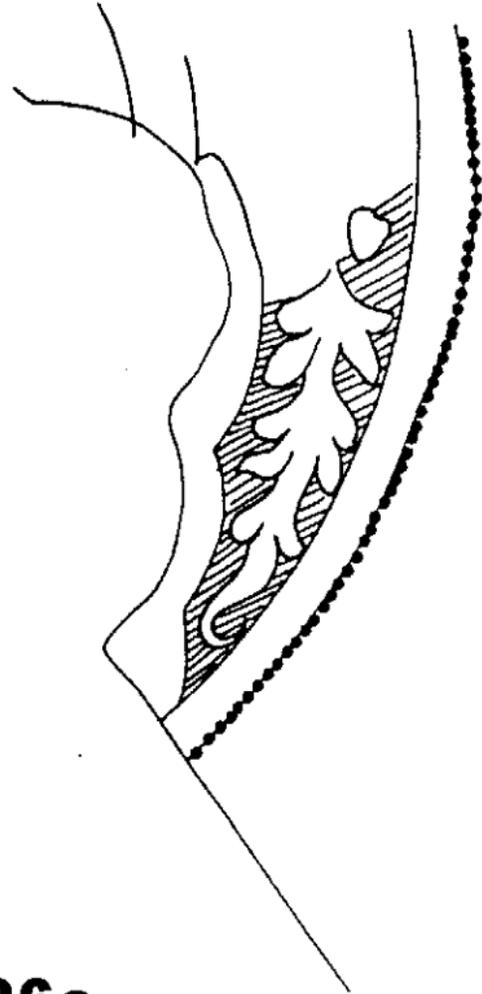
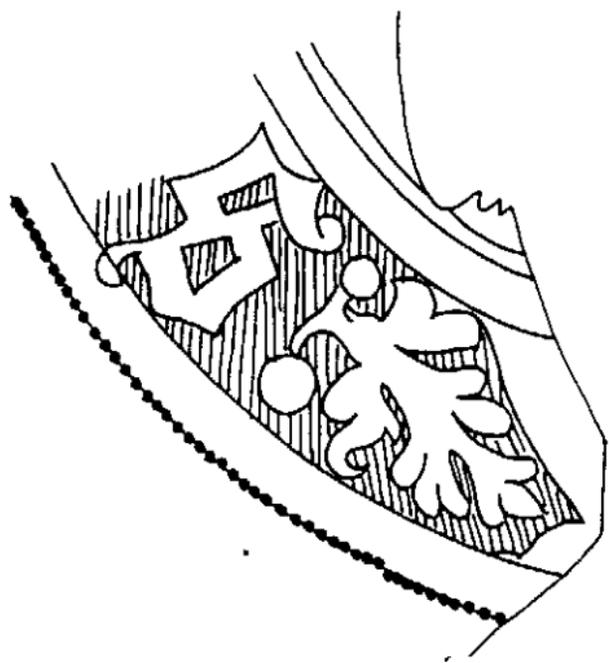
**Abb. 127: Kat. Nr. 26b**



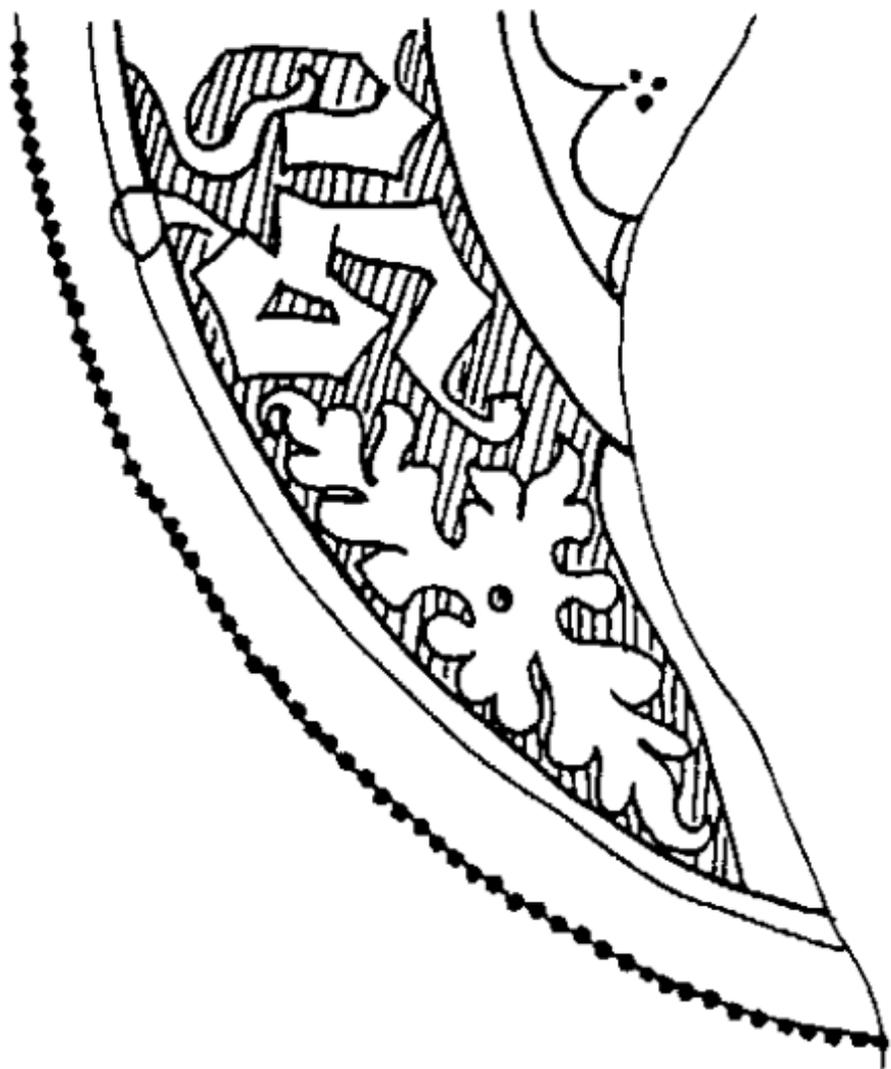
**Abb. 128: Kat. Nr. 26b**



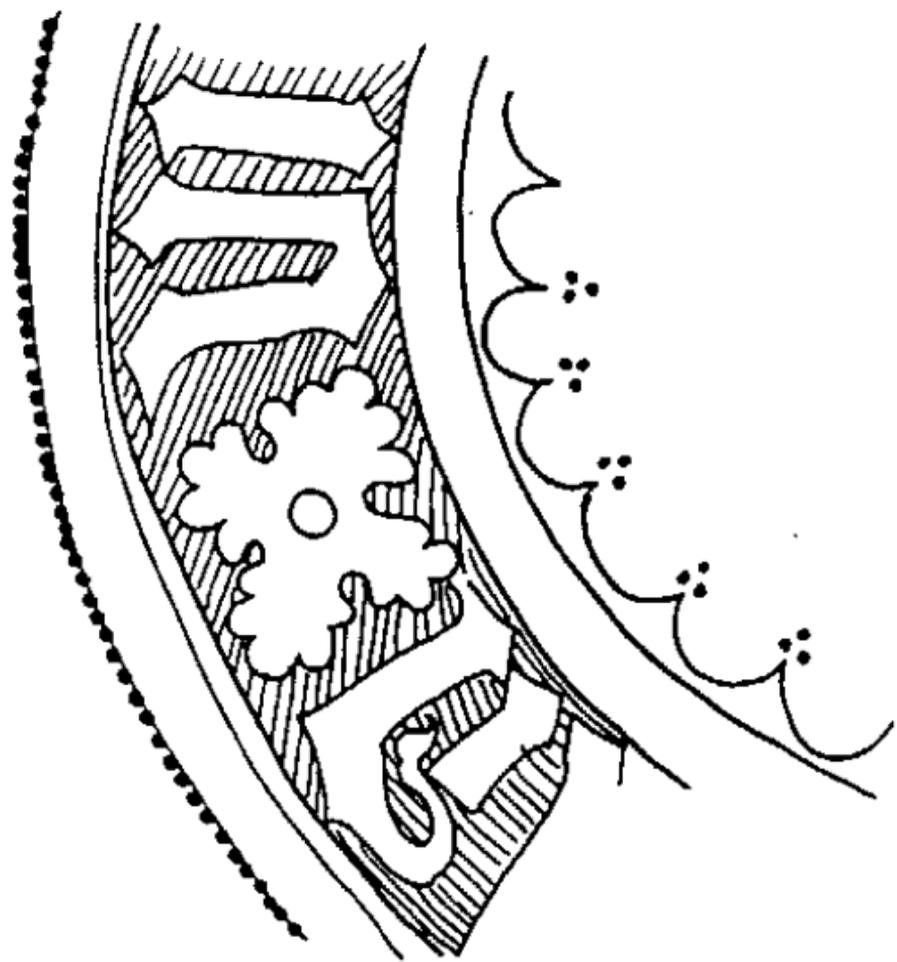
**Abb. 129: Kat. Nr. 26e**



**Abb. 130: Kat. Nr. 26e**



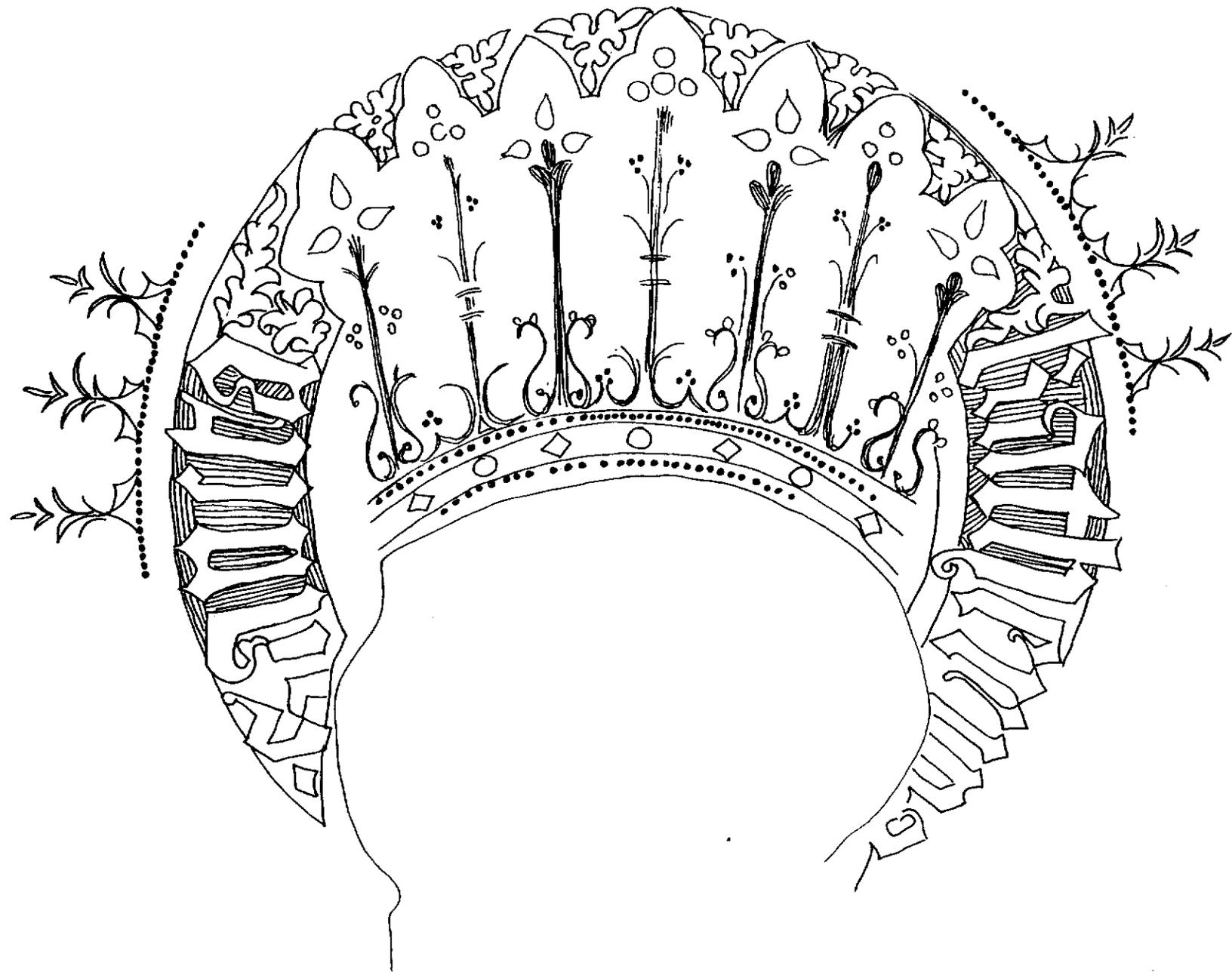
**Abb. 131: Kat. Nr. 26e**



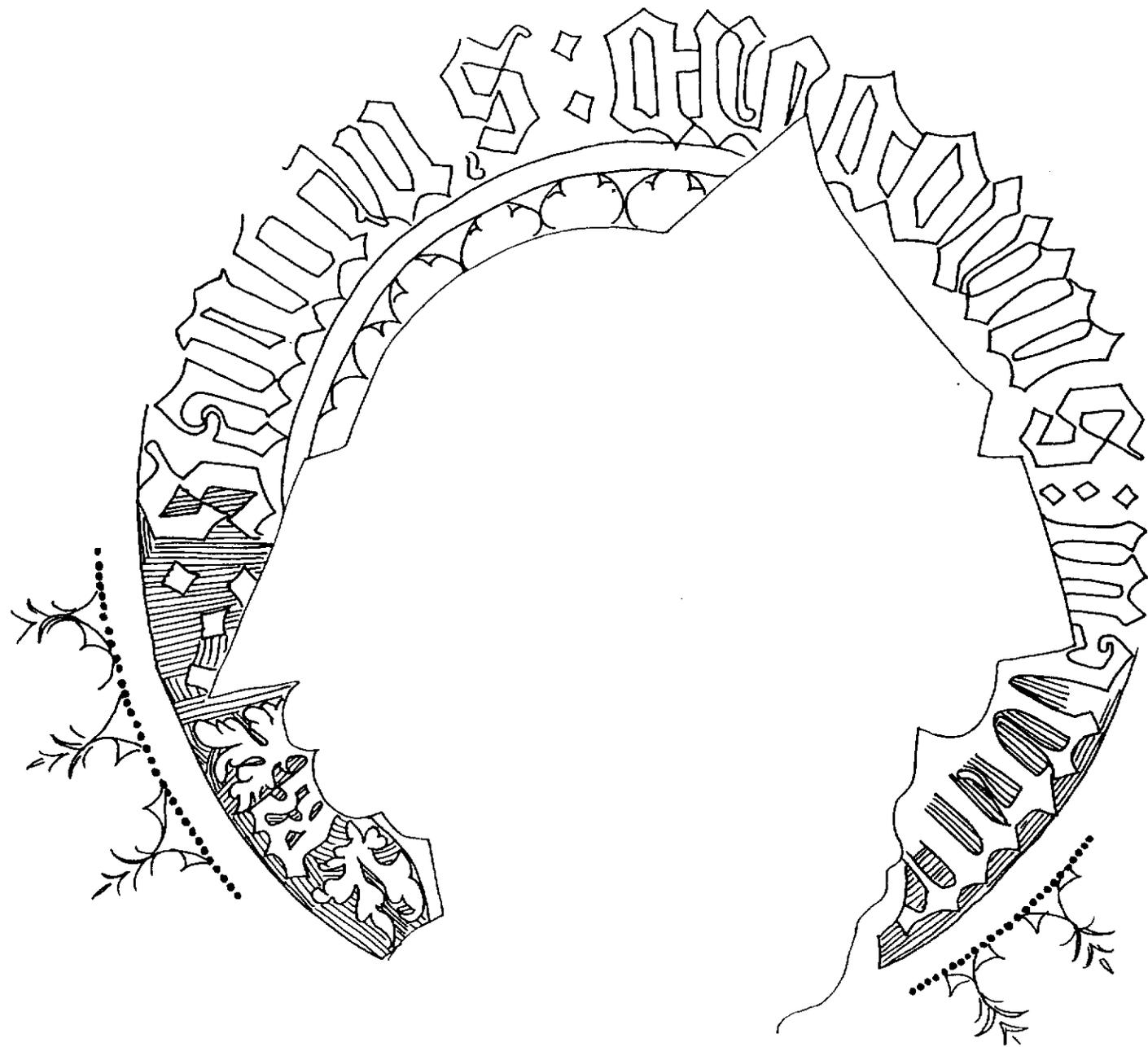
**Abb. 132: Kat. Nr. 26e**



**Abb. 133: Kat. Nr. 27a**



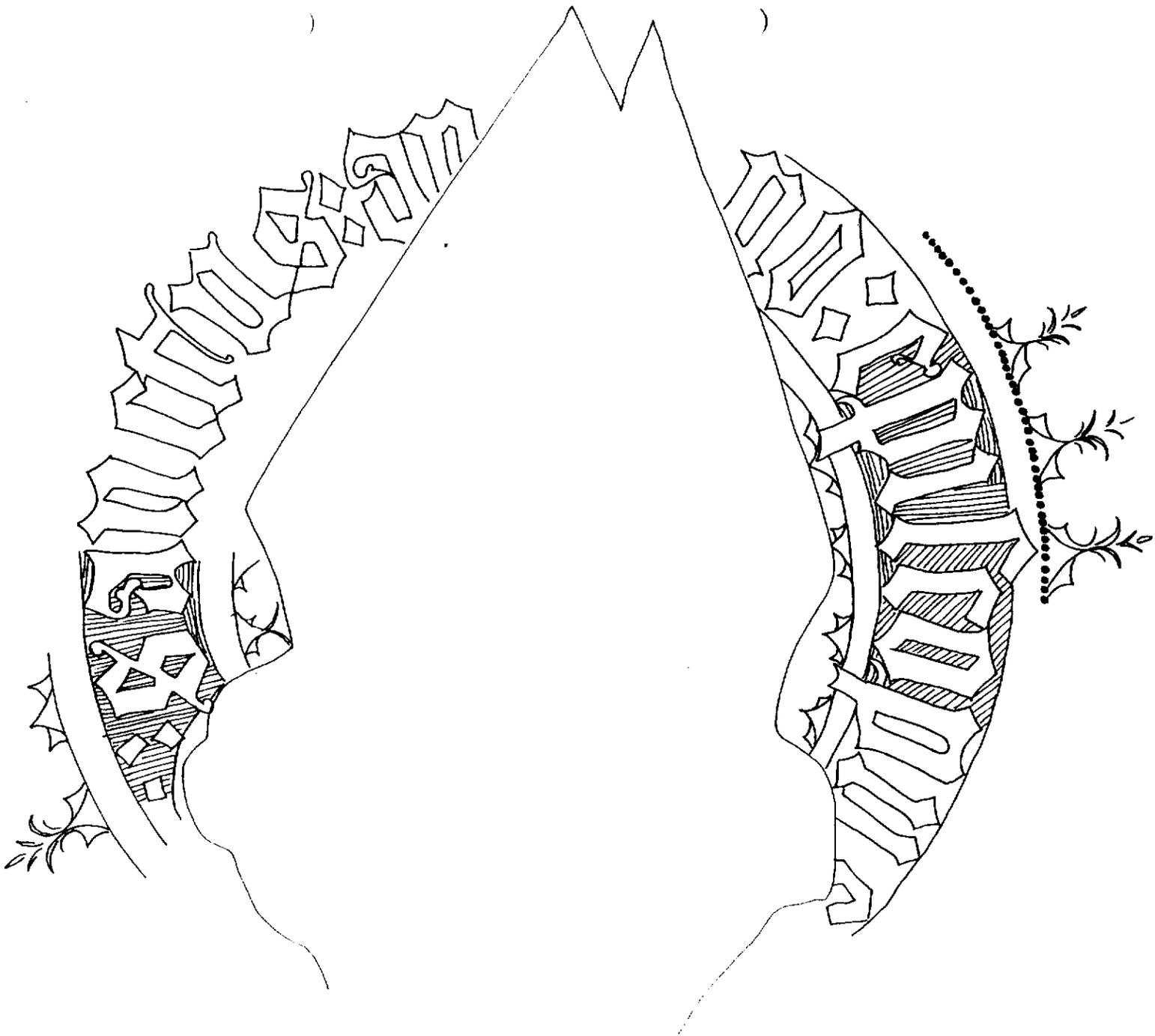
**Abb. 134: Kat. Nr. 27a**



**Abb. 135: Kat. Nr. 27b**



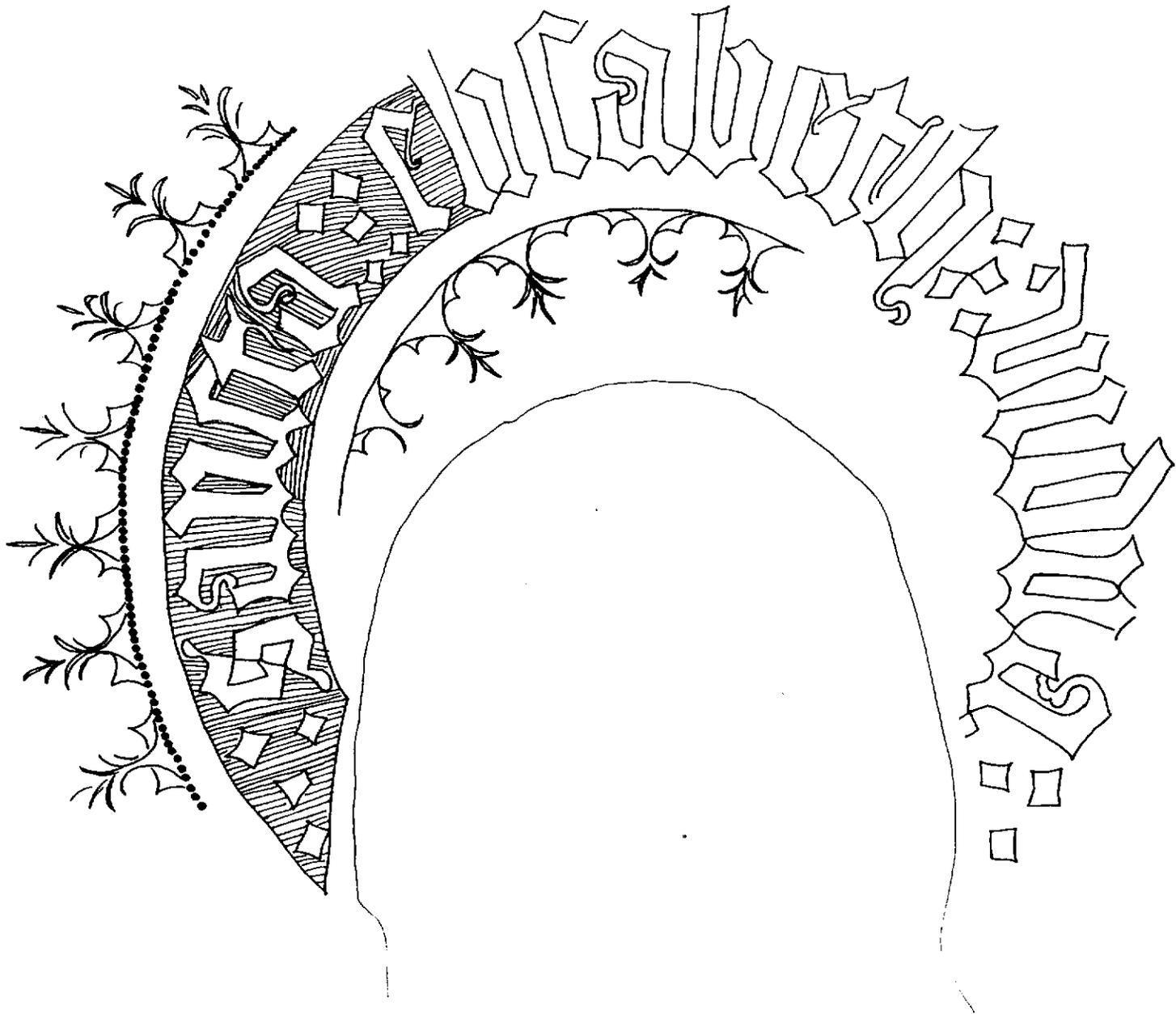
**Abb. 136: Kat. Nr. 27b**



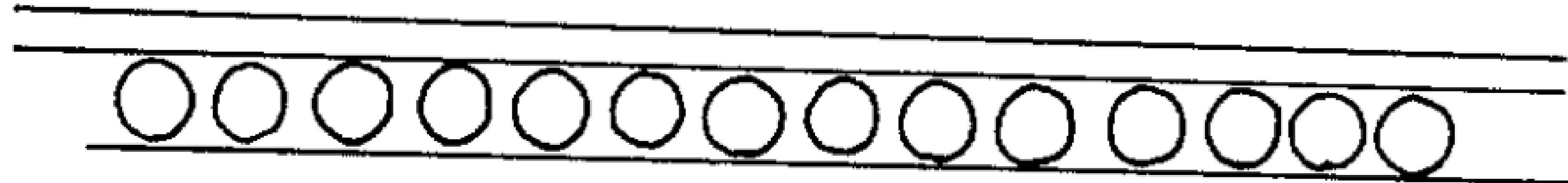
**Abb. 137: Kat. Nr. 27c**



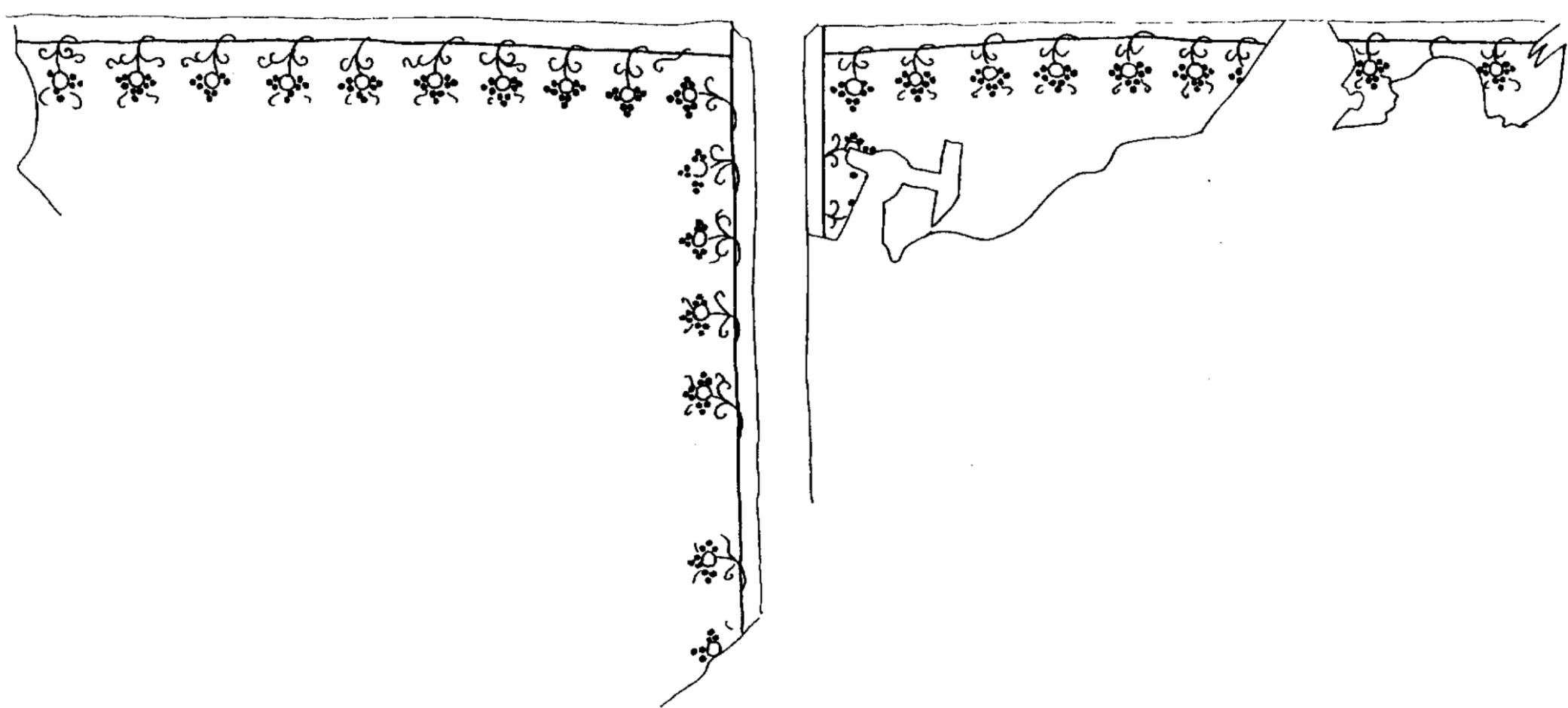
**Abb. 138: Kat. Nr. 27d**



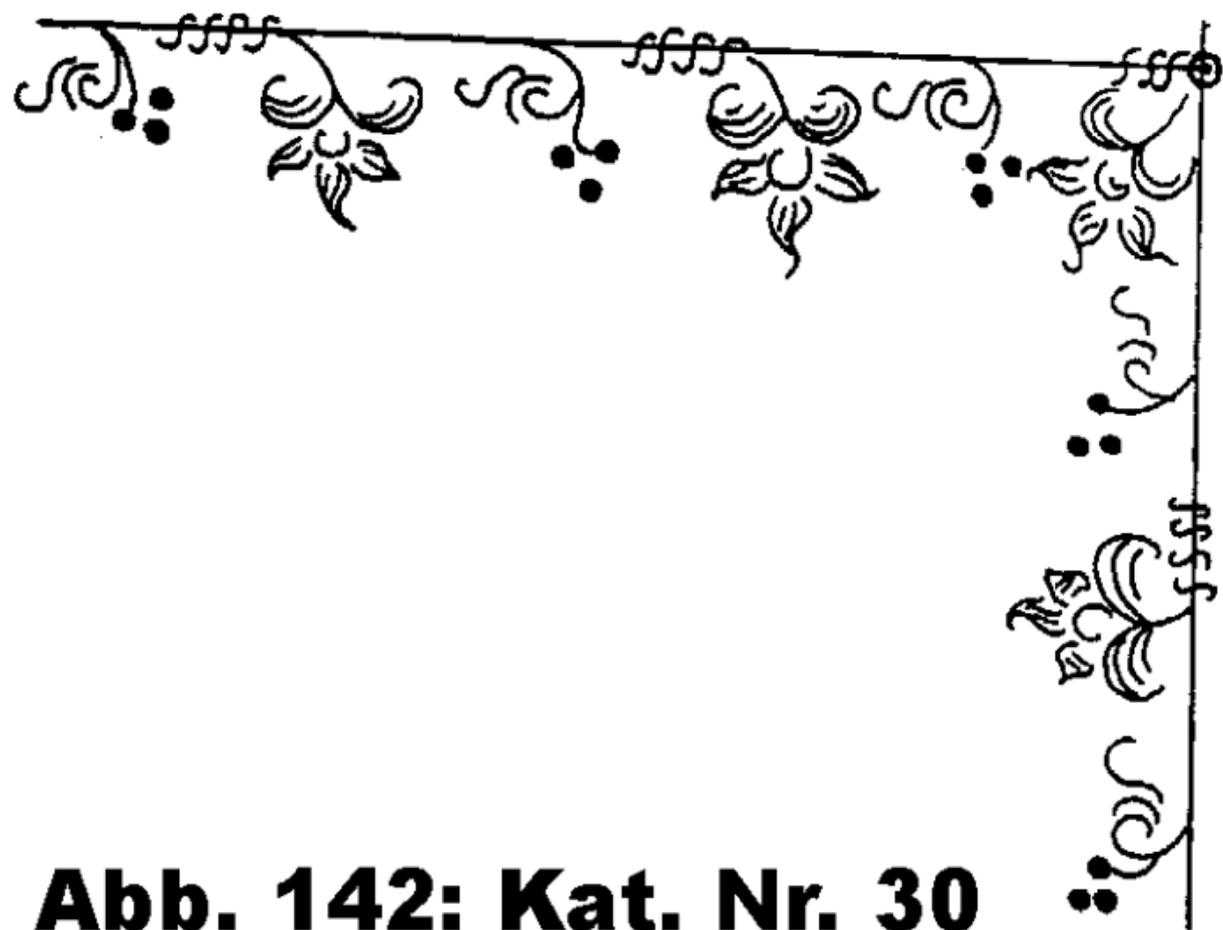
**Abb. 139: Kat. Nr. 27d**



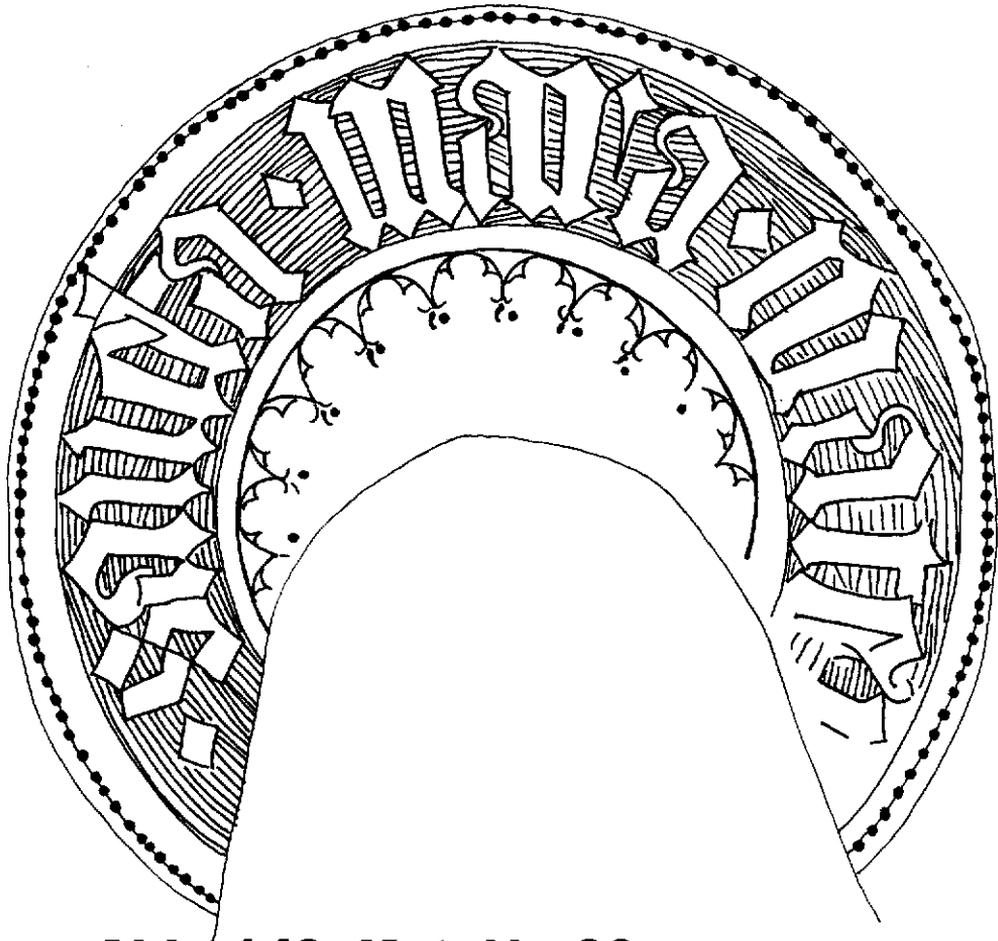
**Abb. 140: Kat. Nr. 28**



**Abb. 141: Kat. Nr. 29. 24/25**



**Abb. 142: Kat. Nr. 30**



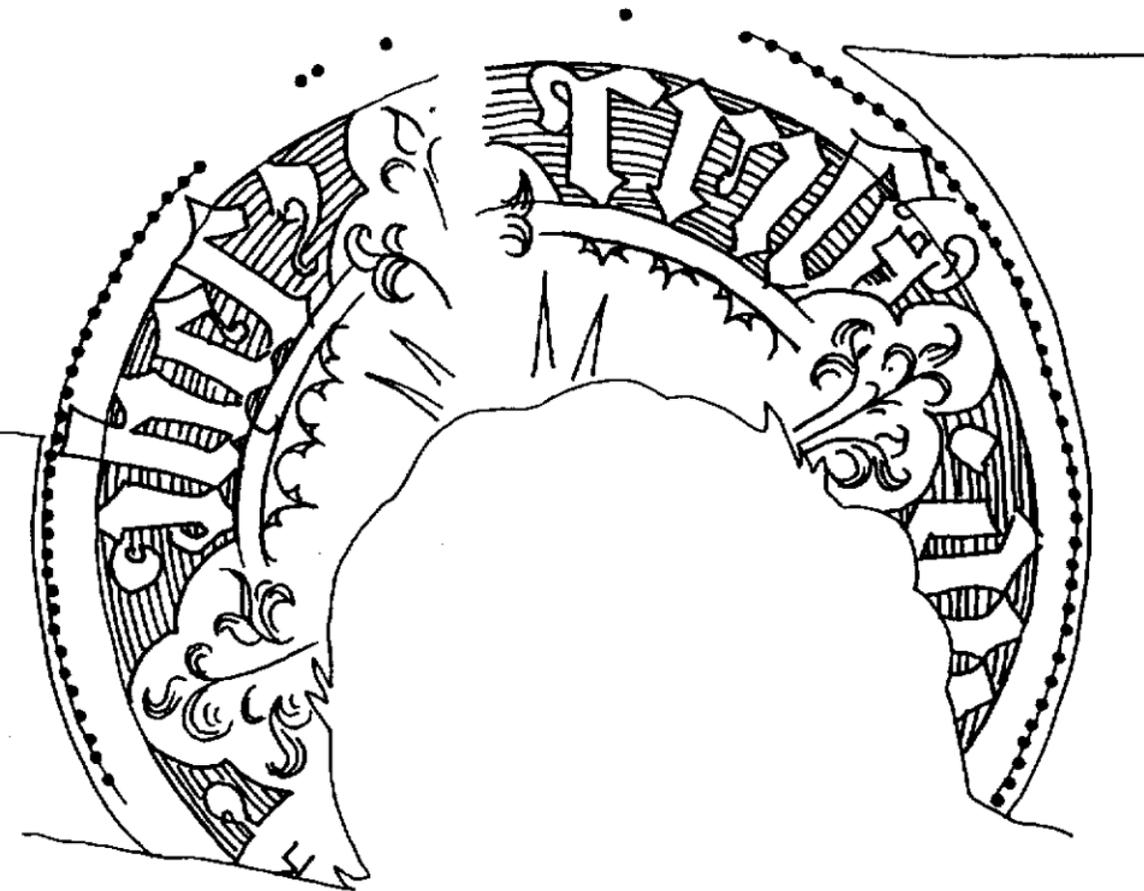
**Abb. 143: Kat. Nr. 30**



**Abb. 144: Kat. Nr. 30**



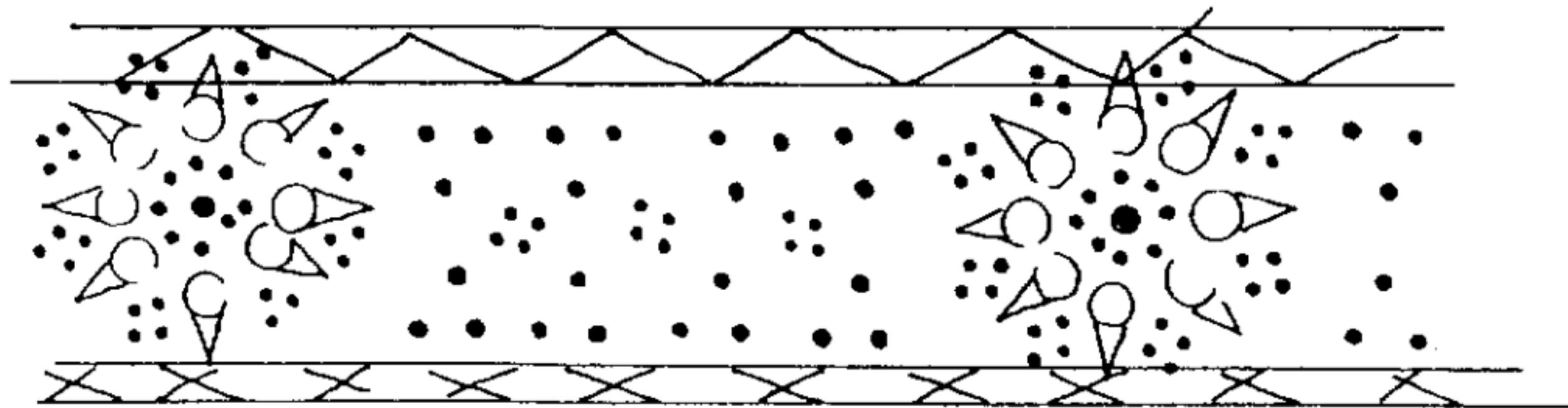
**Abb. 145: Kat. Nr. 30**



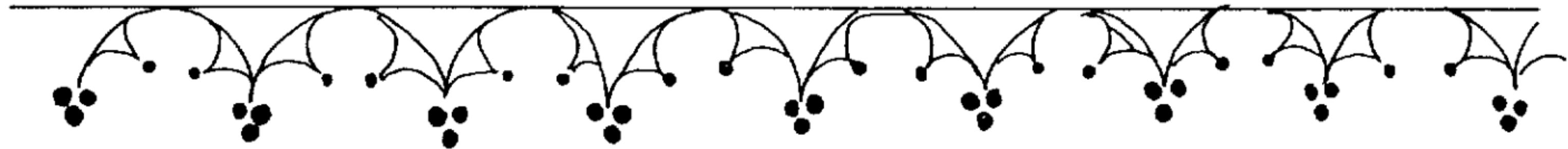
**Abb. 146: Kat. Nr. 31**



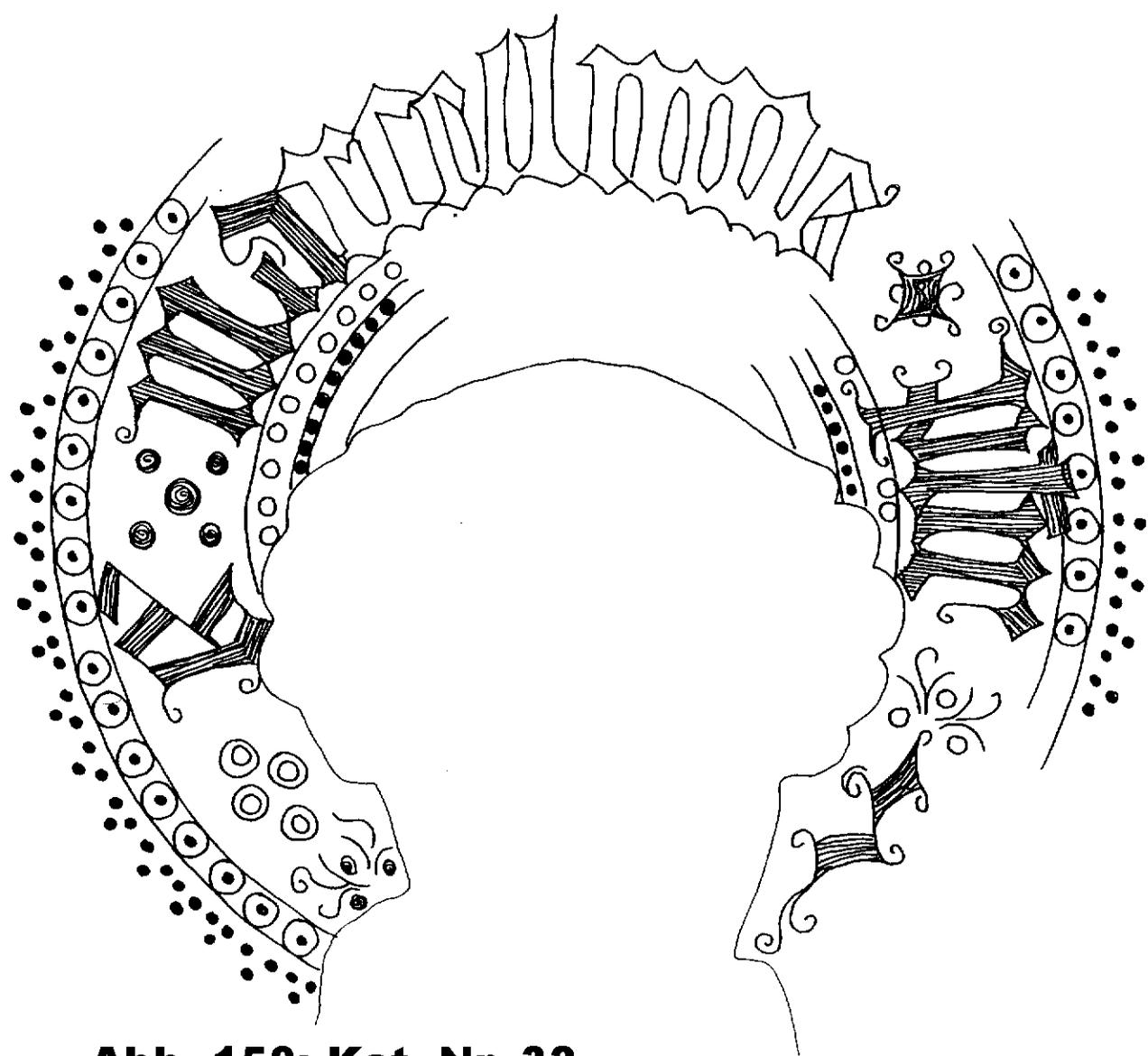
**Abb. 147: Kat. Nr. 31**



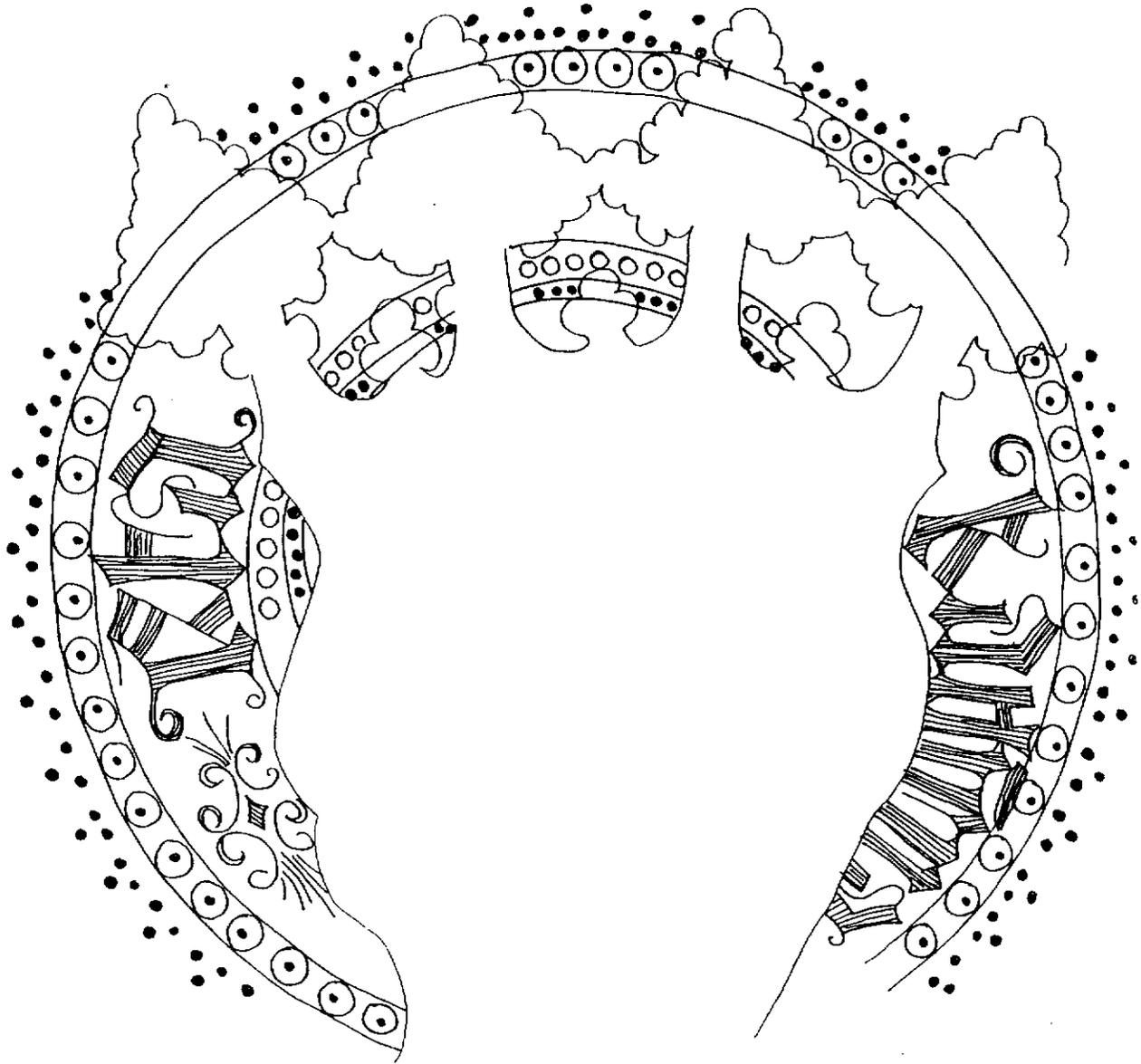
**Abb. 148: Kat. Nr. 32**



**Abb. 149: Kat. Nr. 32**



**Abb. 150: Kat. Nr. 32**



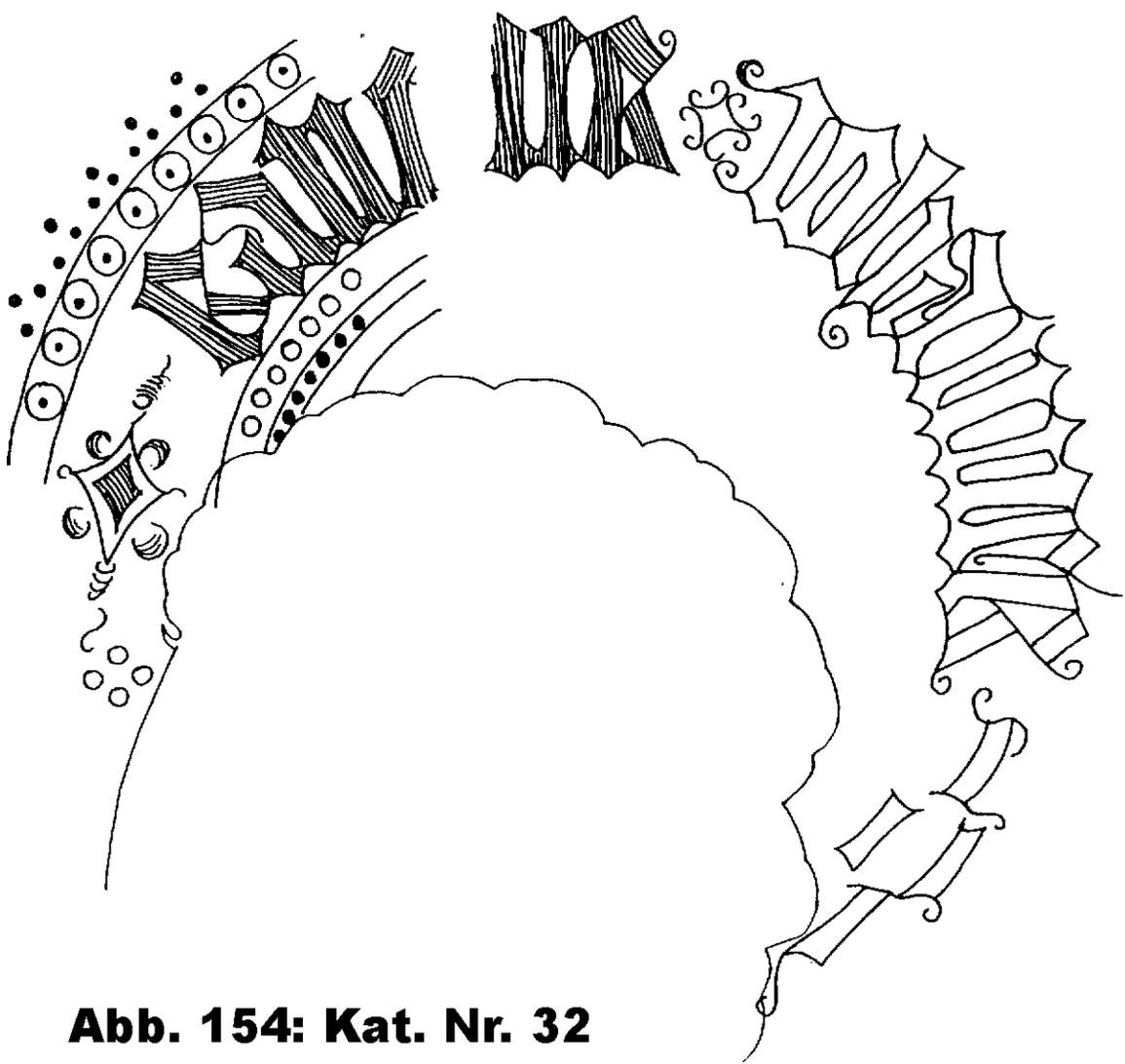
**Abb. 151: Kat. Nr. 32**



**Abb. 152: Kat. Nr. 32**



**Abb. 153: Kat. Nr. 32**



**Abb. 154: Kat. Nr. 32**



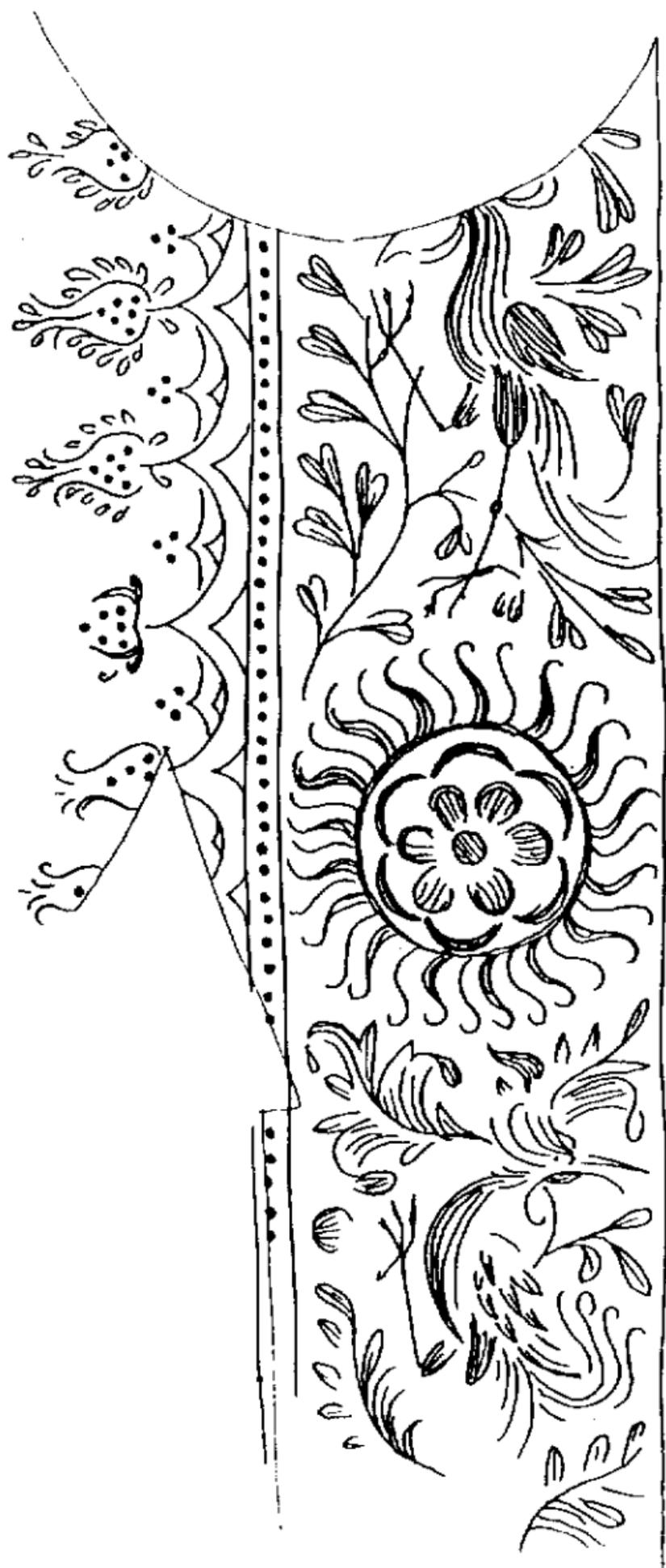
**Abb. 155: Kat. Nr. 33**



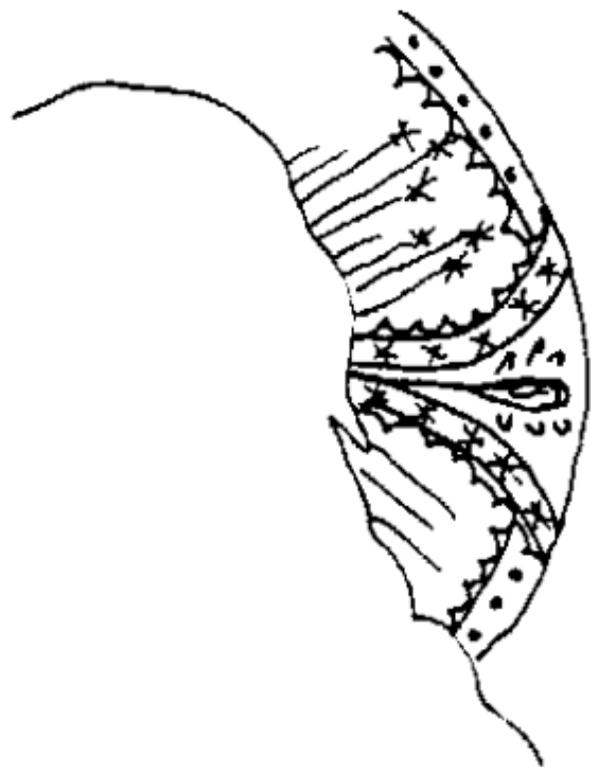
**Abb. 156: Kat. Nr. 33**



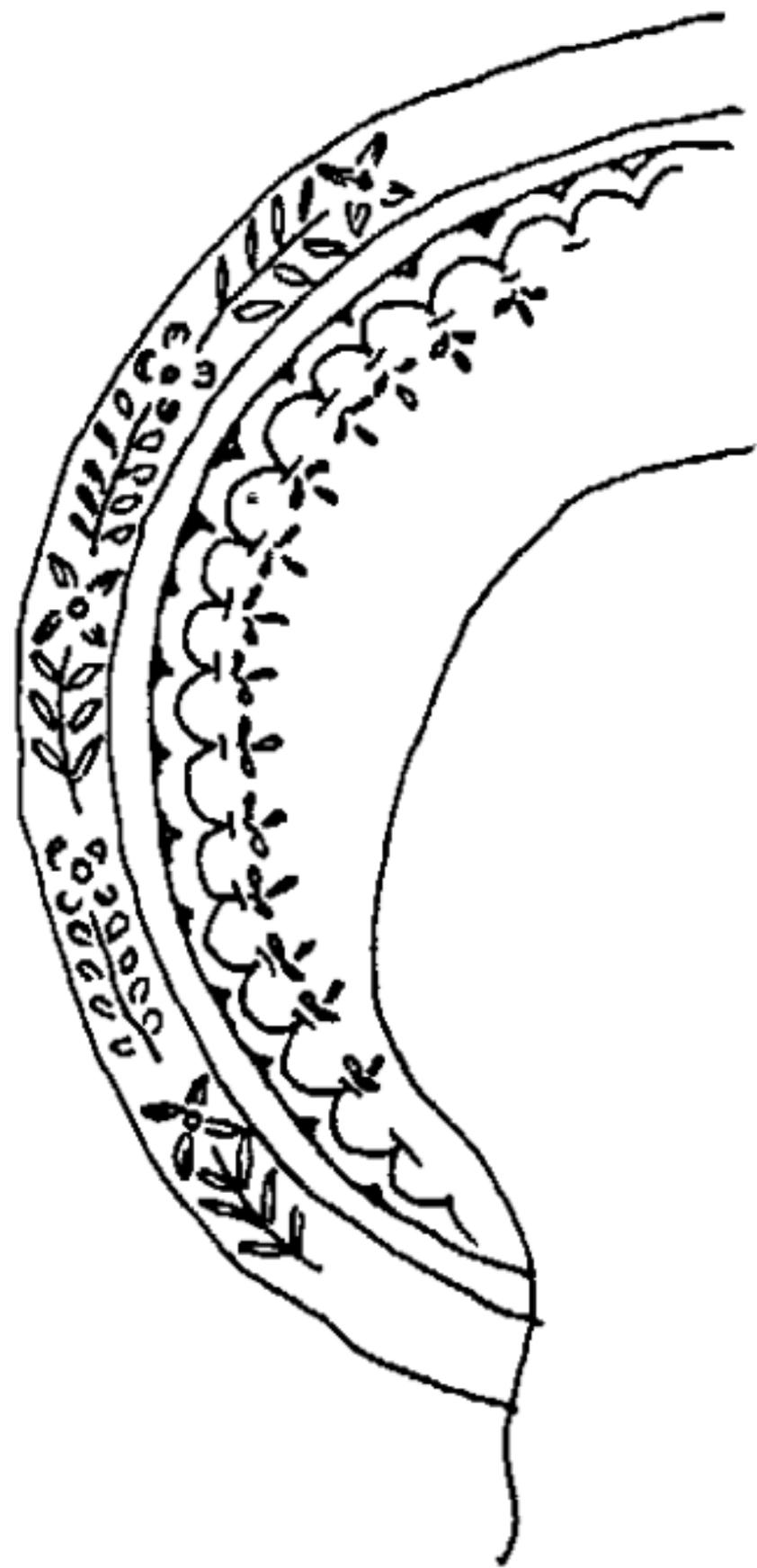
**Abb. 157: Kat. Nr. 34**



**Abb. 158: Kat. Nr. 34**



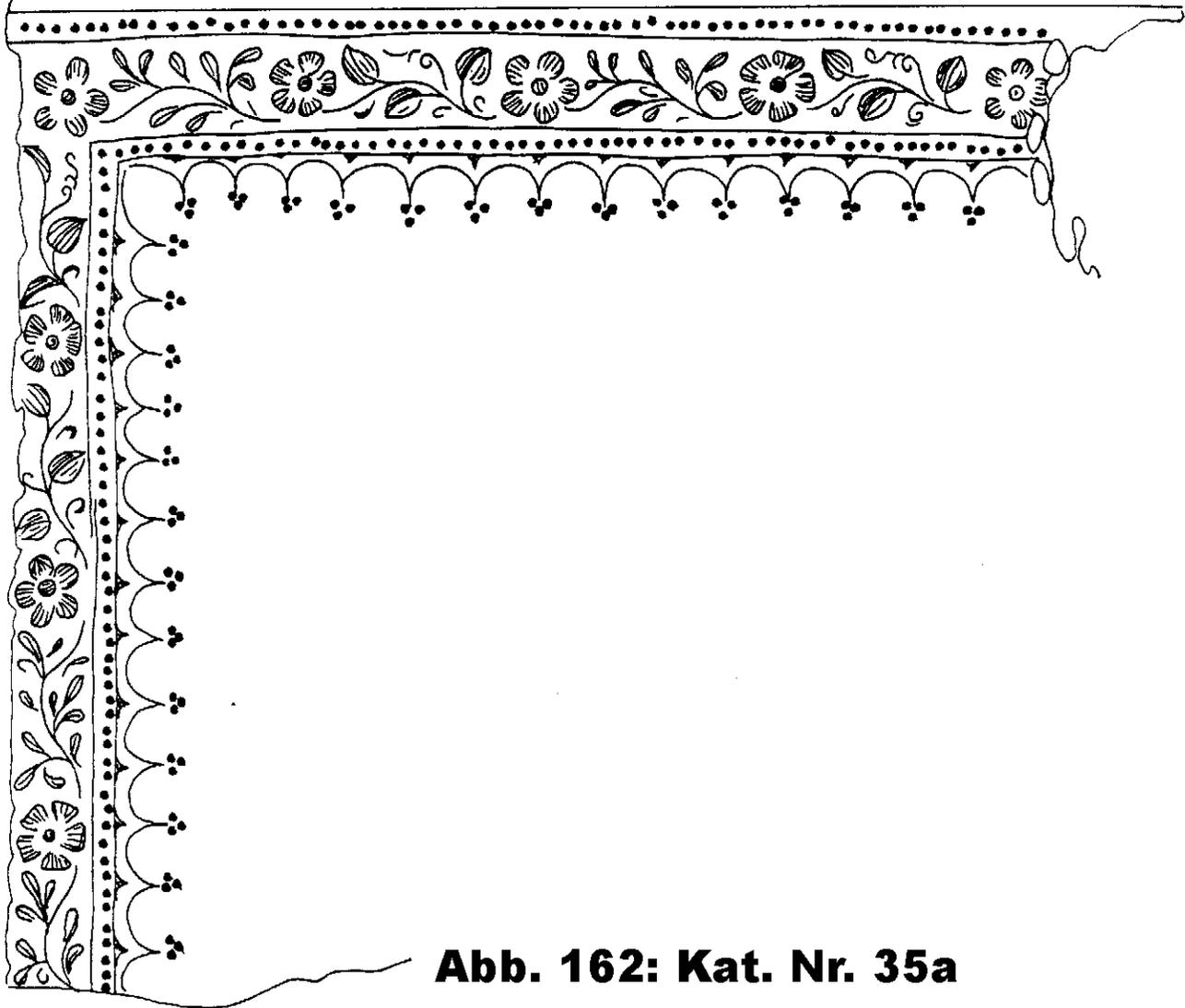
**Abb. 159: Kat. Nr. 34**



**Abb. 160: Kat. Nr. 34  
Skizze**



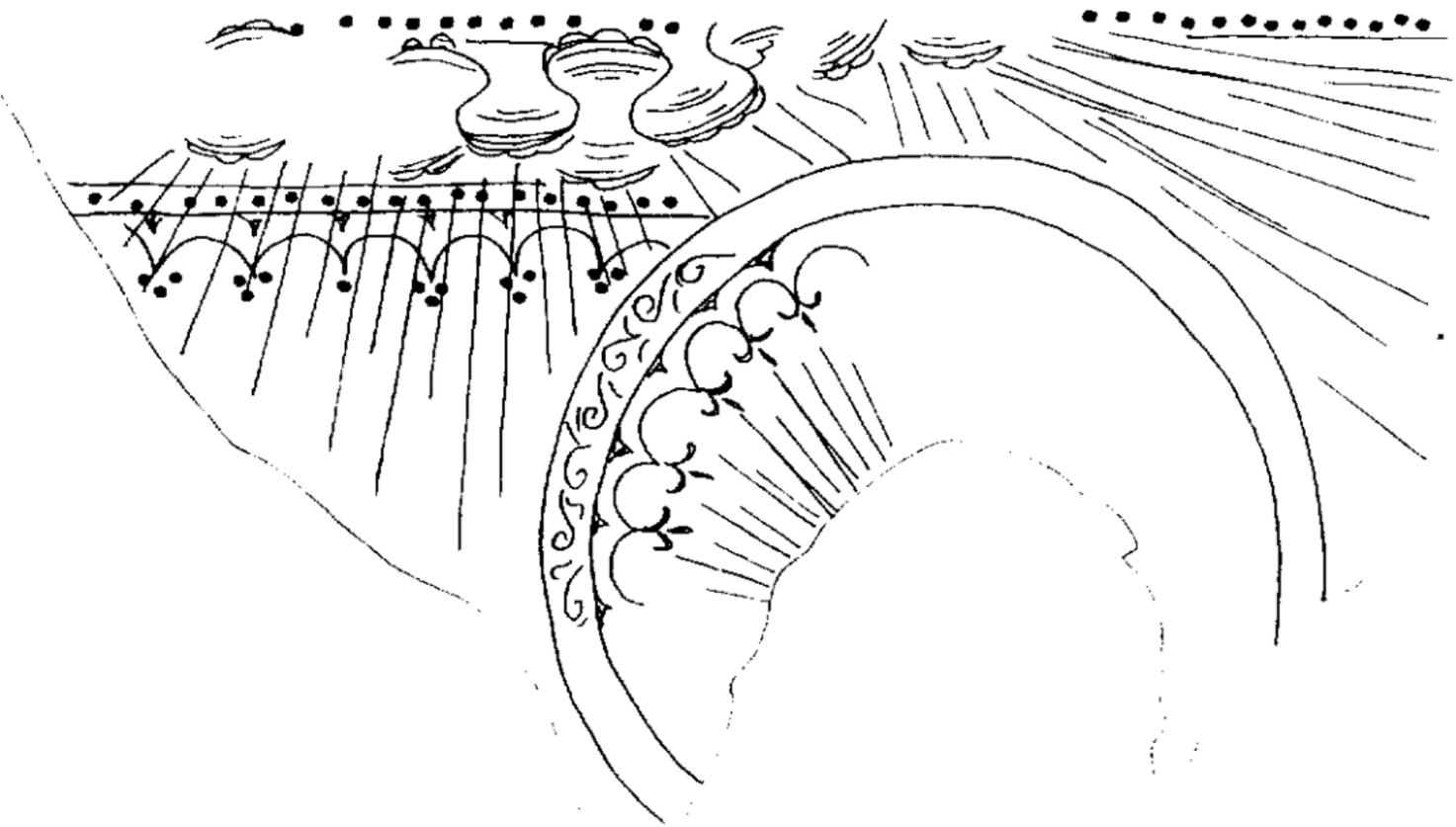
**Abb. 161: Kat. Nr. 34**



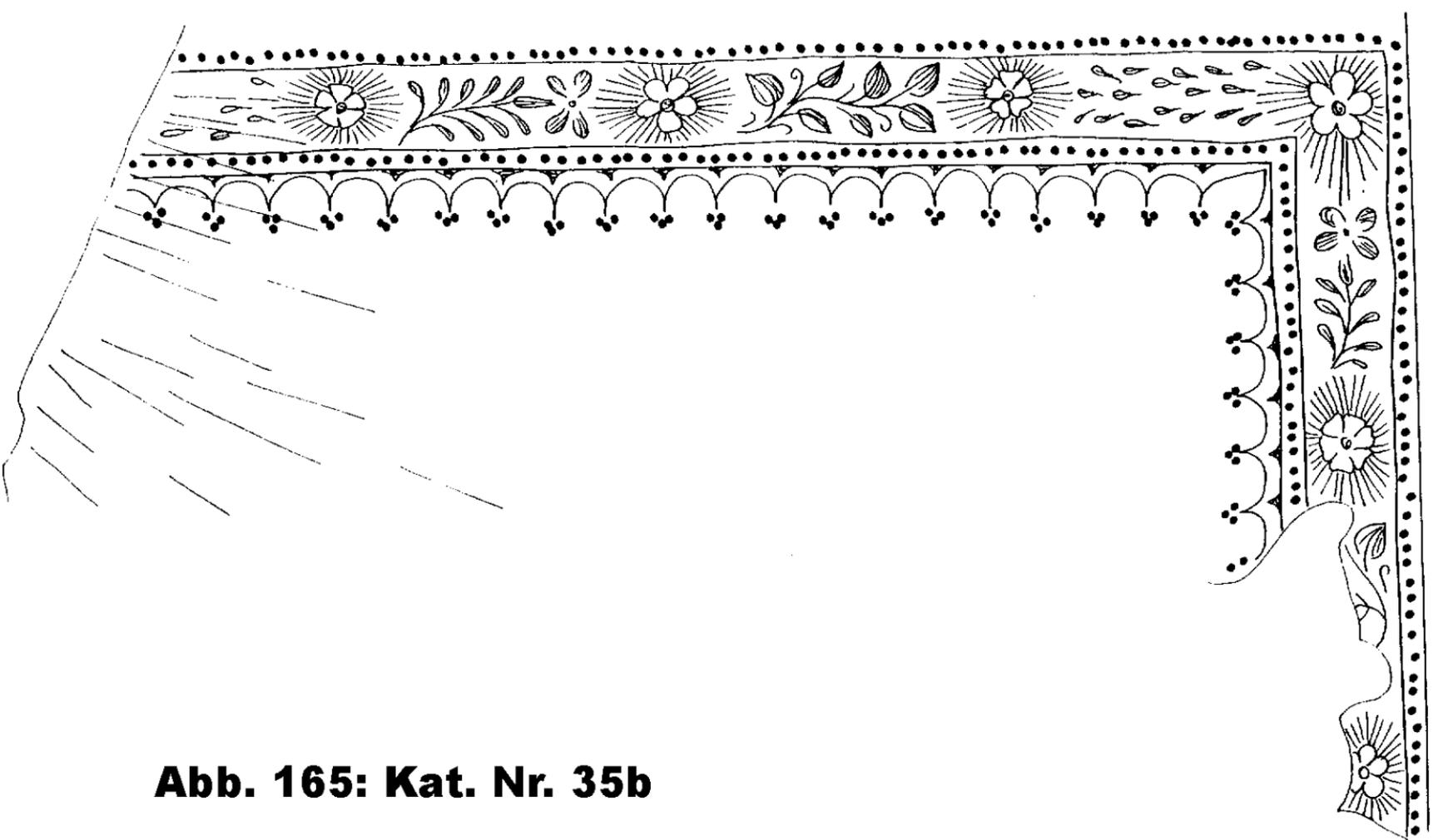
**Abb. 162: Kat. Nr. 35a**



**Abb. 163: Kat. Nr. 35a**



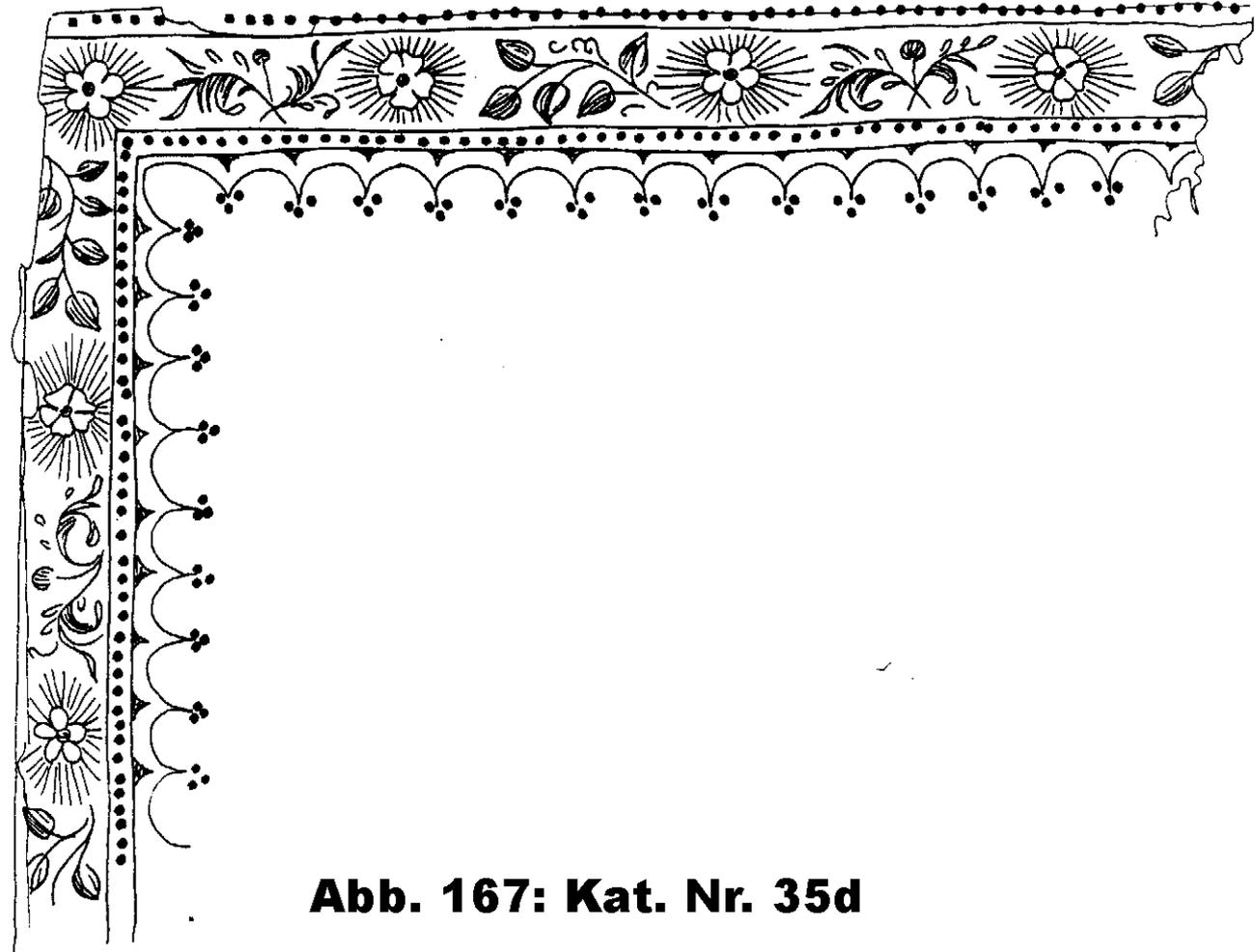
**Abb. 164: Kat. Nr. 35b**



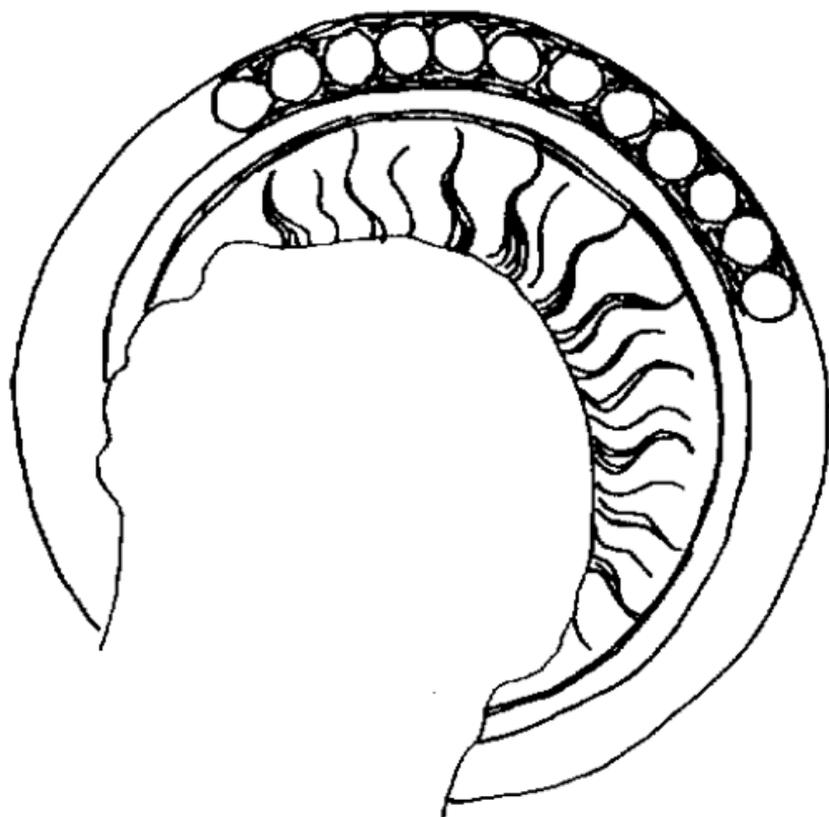
**Abb. 165: Kat. Nr. 35b**



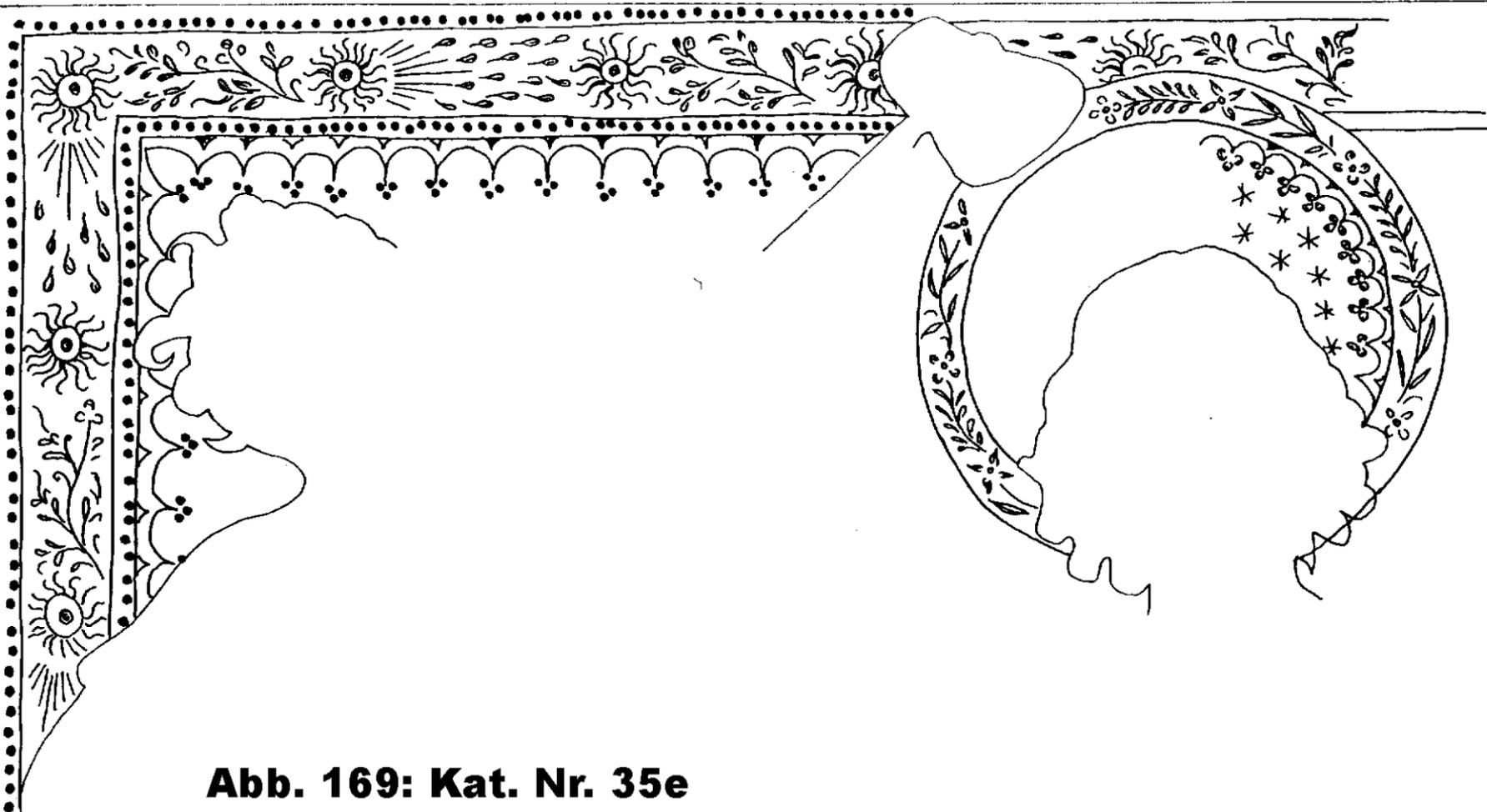
**Abb. 166: Kat. Nr. 35c**



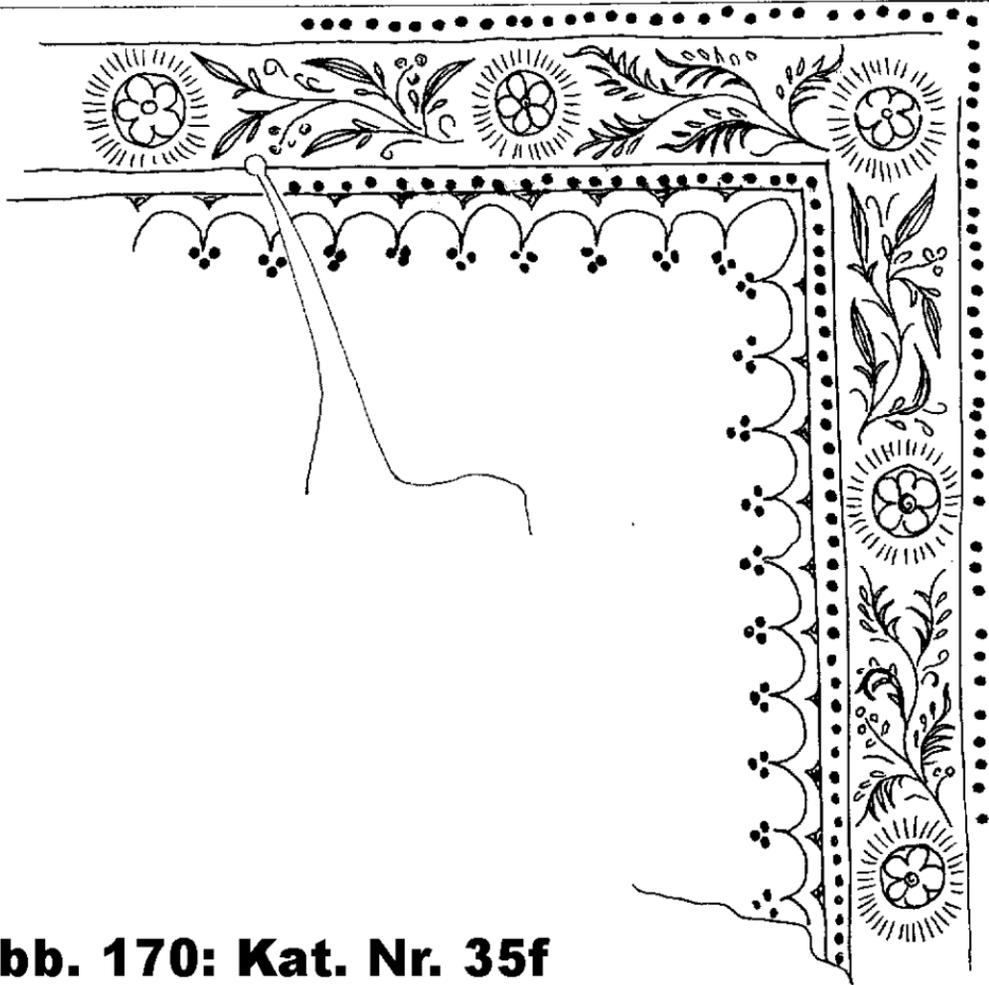
**Abb. 167: Kat. Nr. 35d**



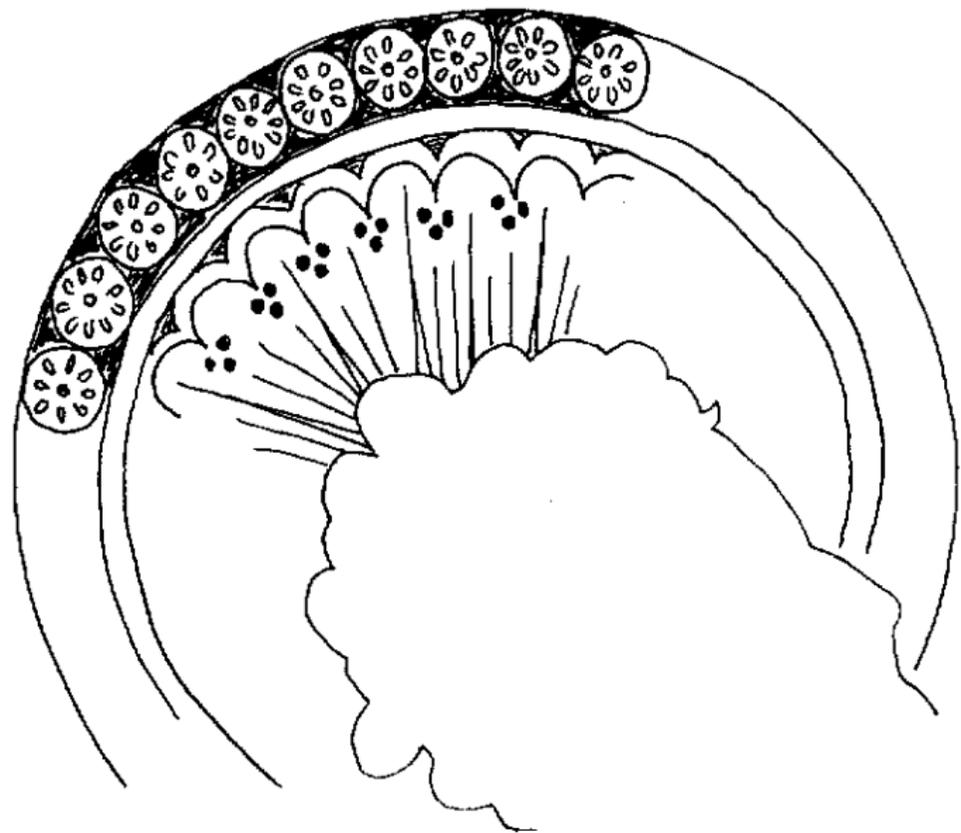
**Abb. 168: Kat. Nr. 35d**



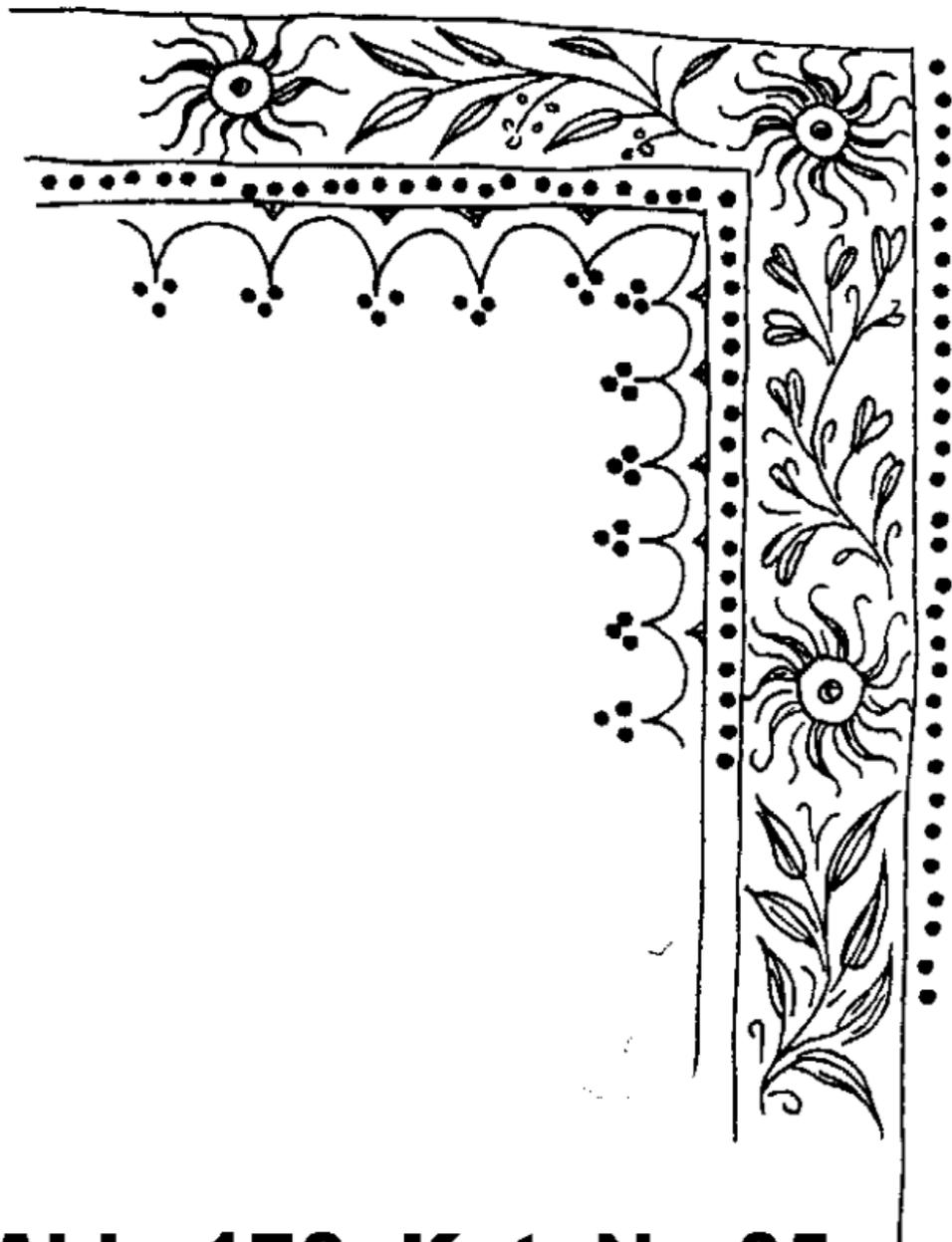
**Abb. 169: Kat. Nr. 35e**



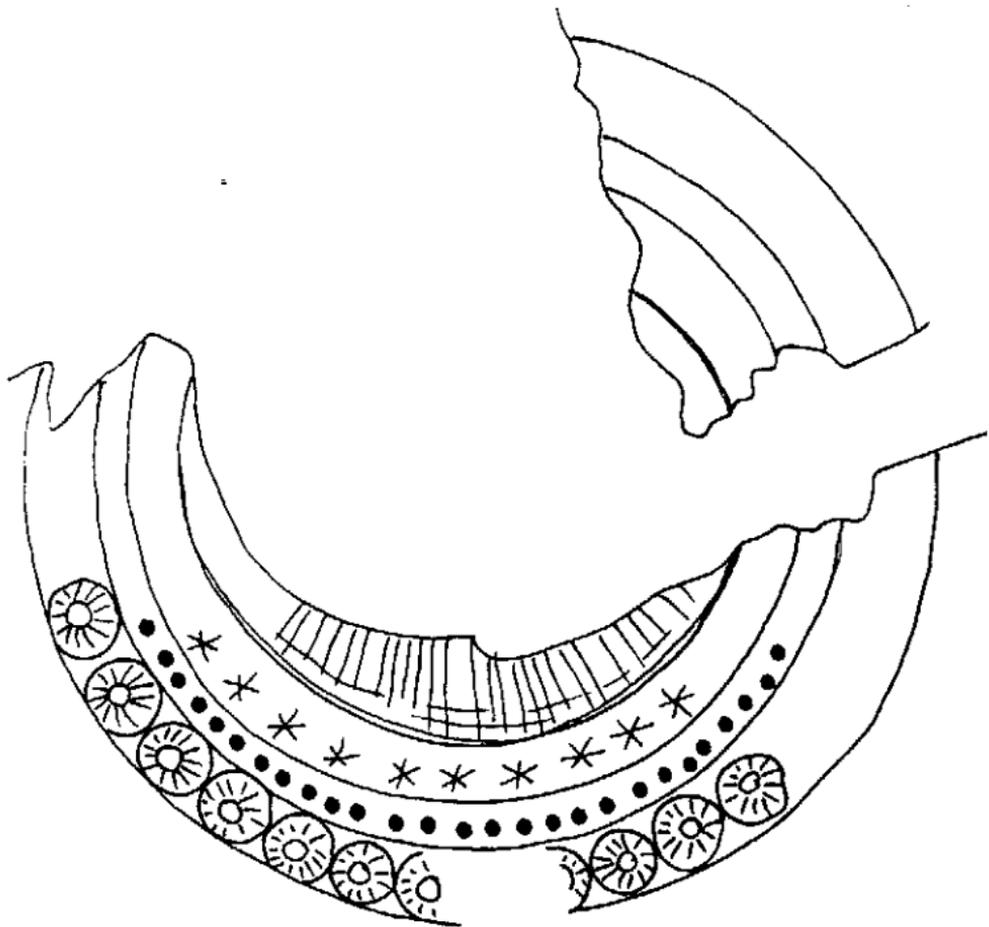
**Abb. 170: Kat. Nr. 35f**



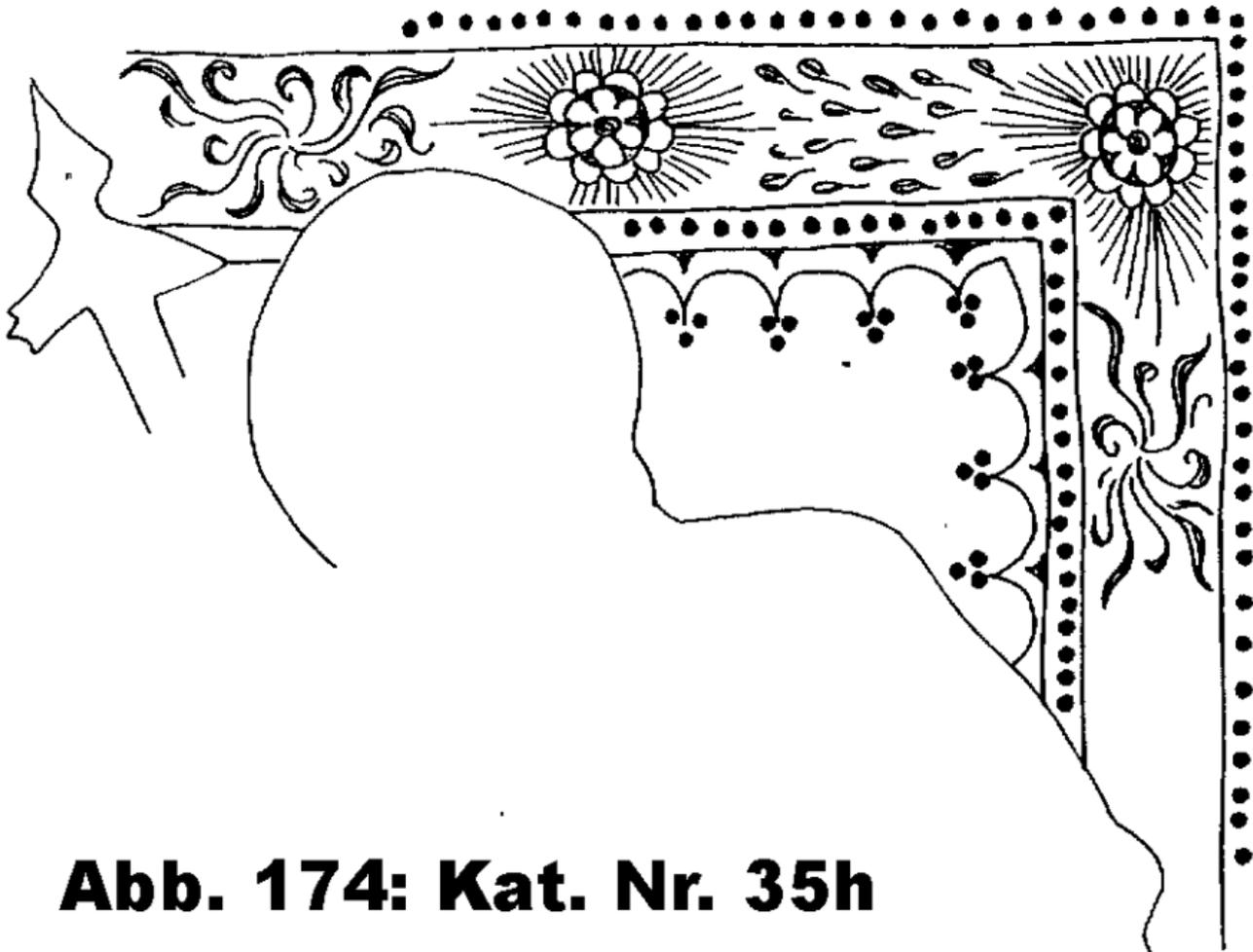
**Abb. 170: Kat. Nr. 35f**



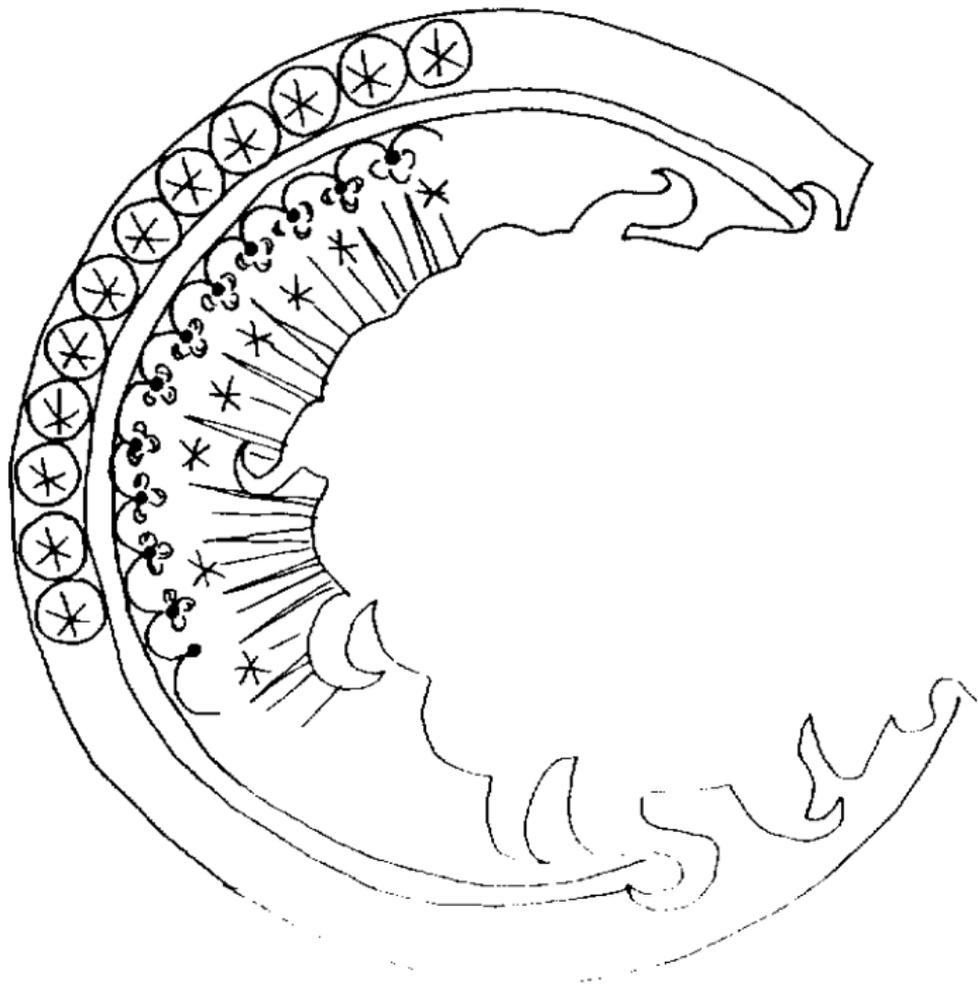
**Abb. 172: Kat. Nr. 35g**



**Abb. 173: Kat. Nr. 35g**



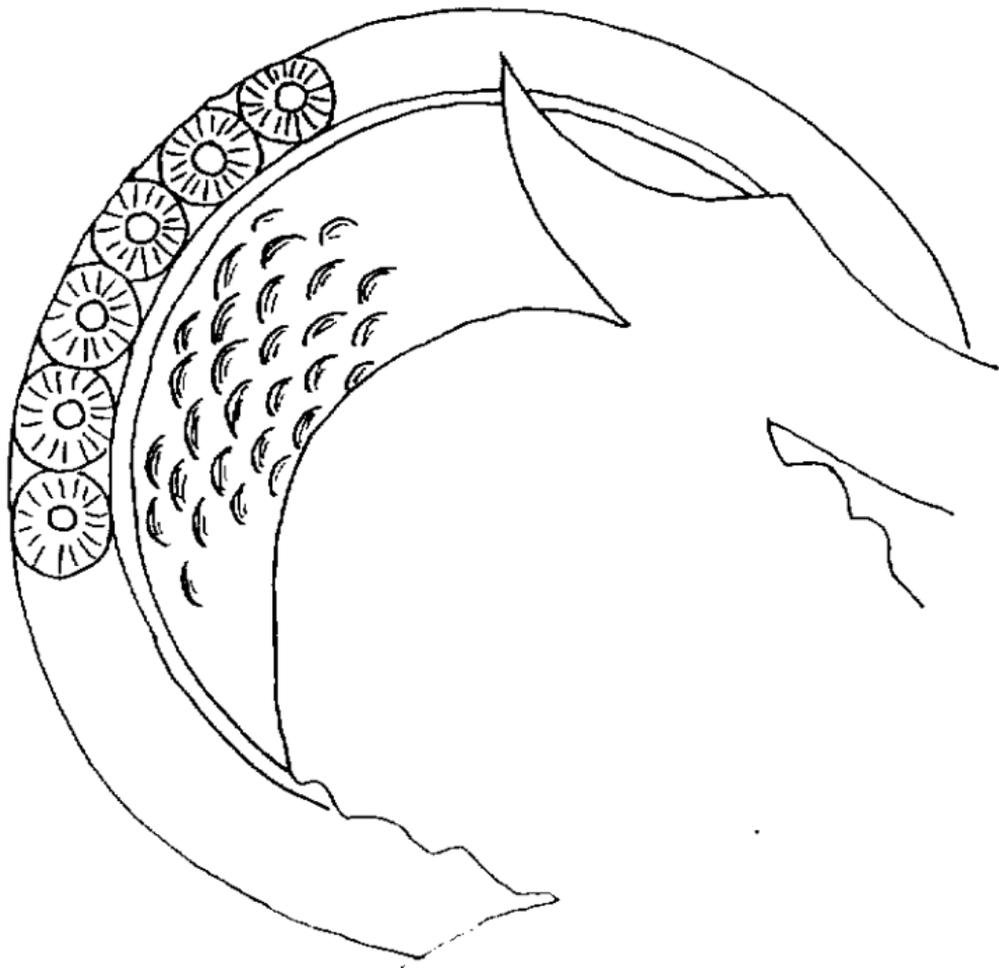
**Abb. 174: Kat. Nr. 35h**



**Abb. 175: Kat. Nr. 35h**



**Abb. 176: Kat. Nr. 35i**



**Abb. 177: Kat. Nr. 35i**



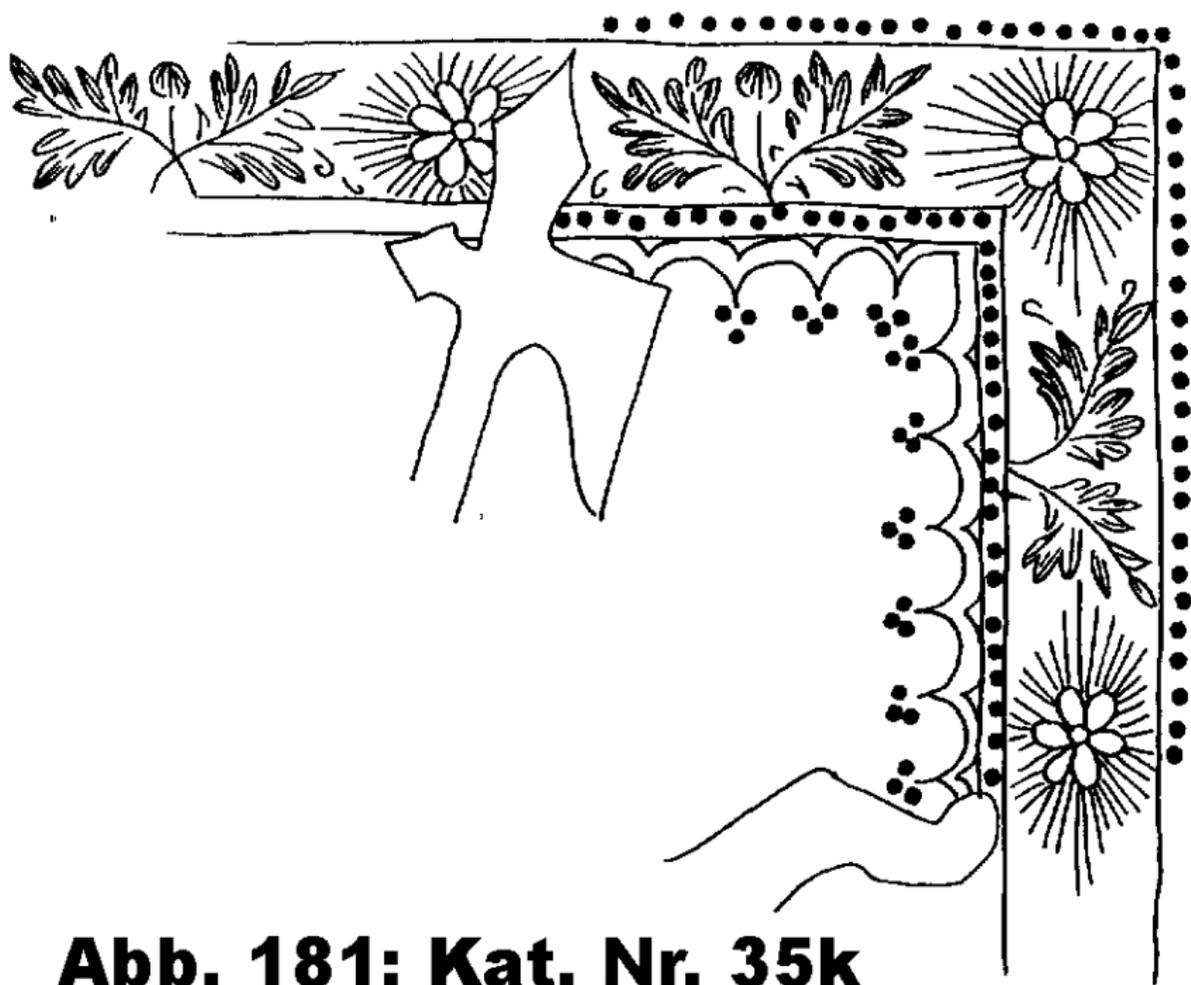
**Abb. 178: Kat. Nr. 35i**



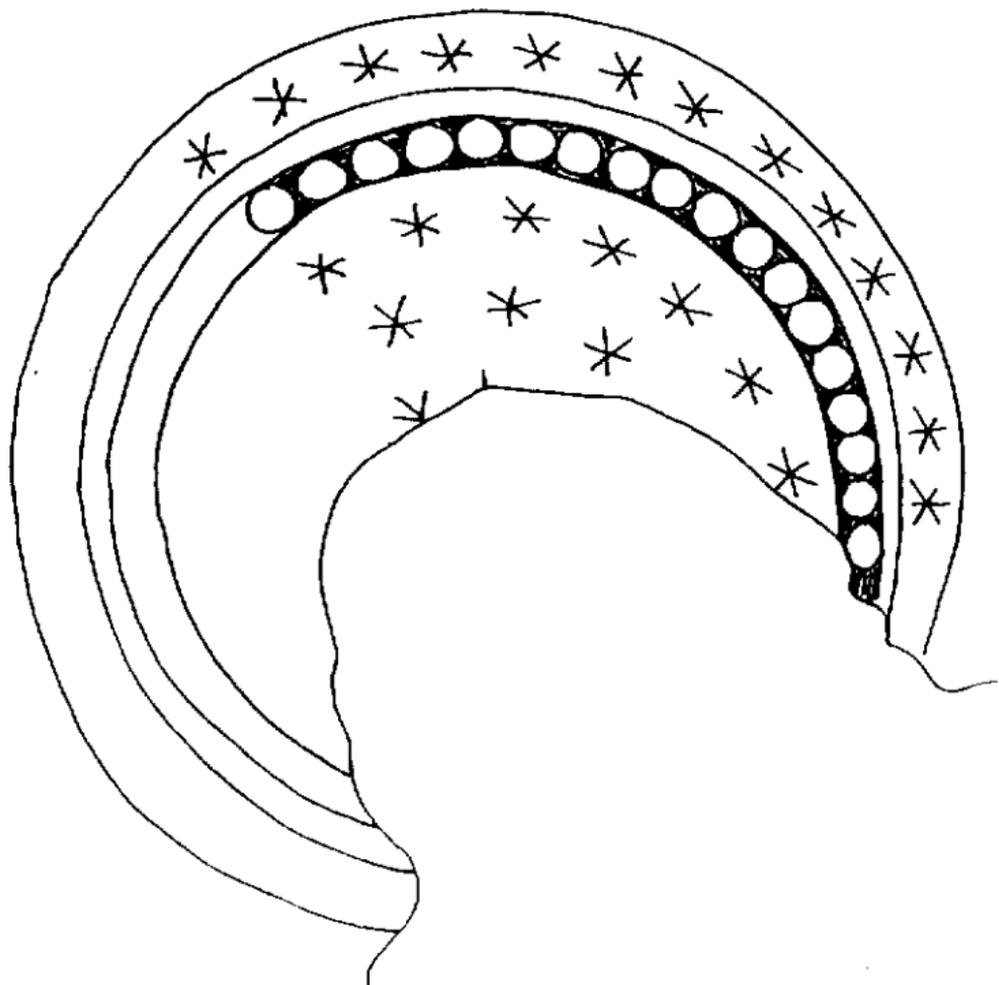
**Abb. 179: Kat. Nr. 35j**



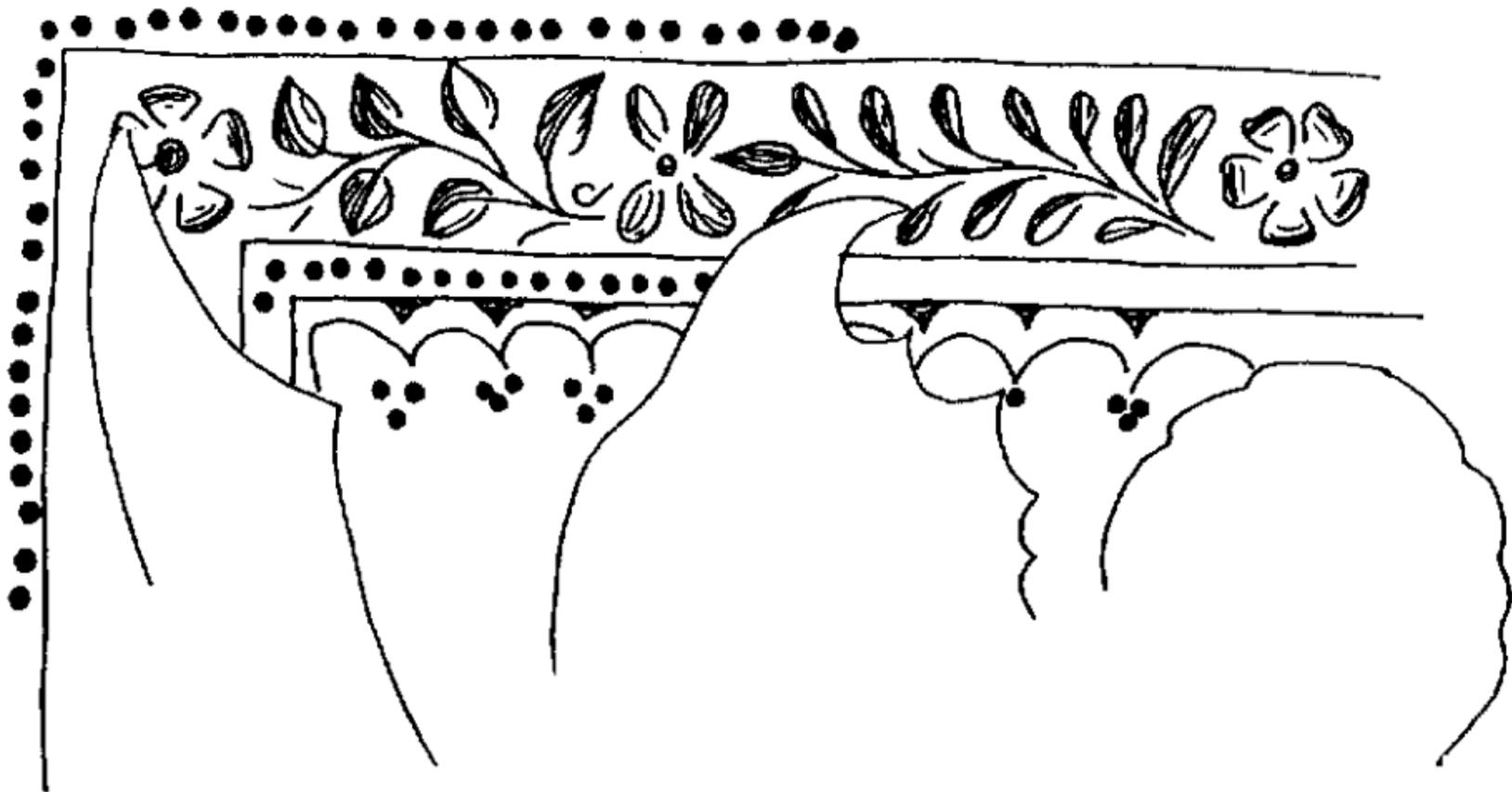
**Abb. 180: Kat. Nr. 35j**



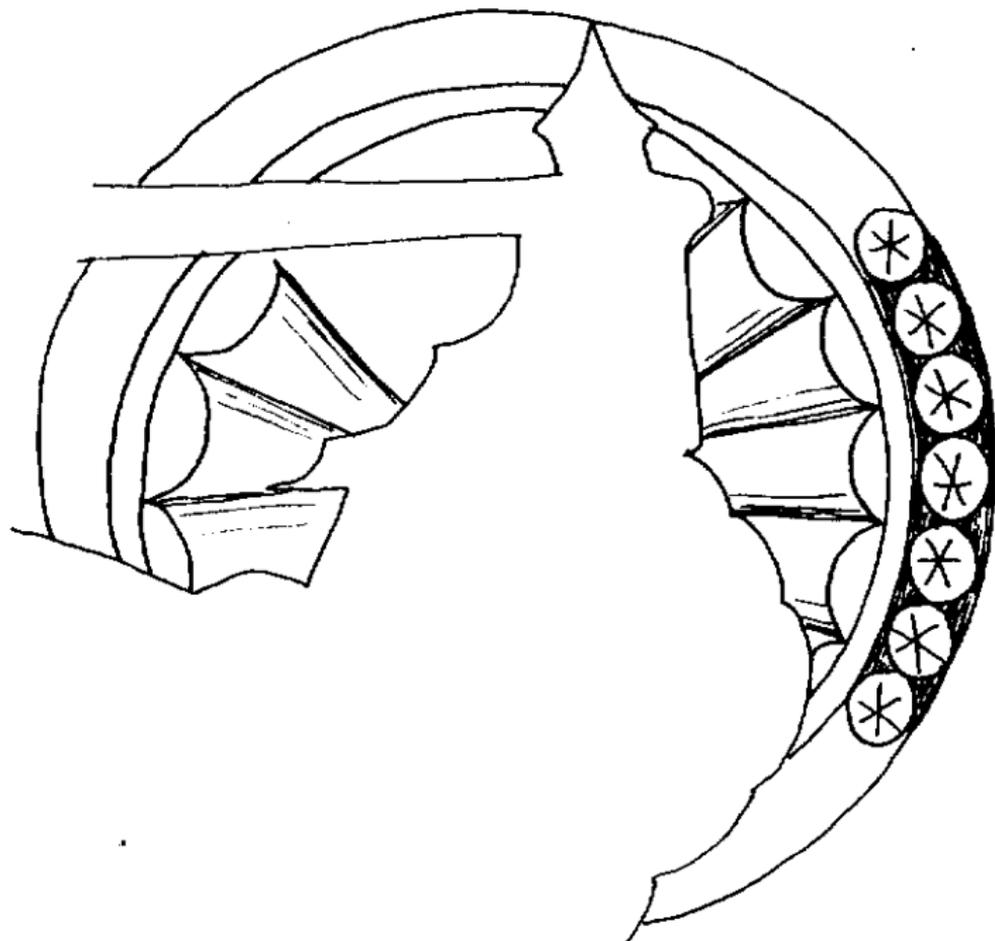
**Abb. 181: Kat. Nr. 35k**



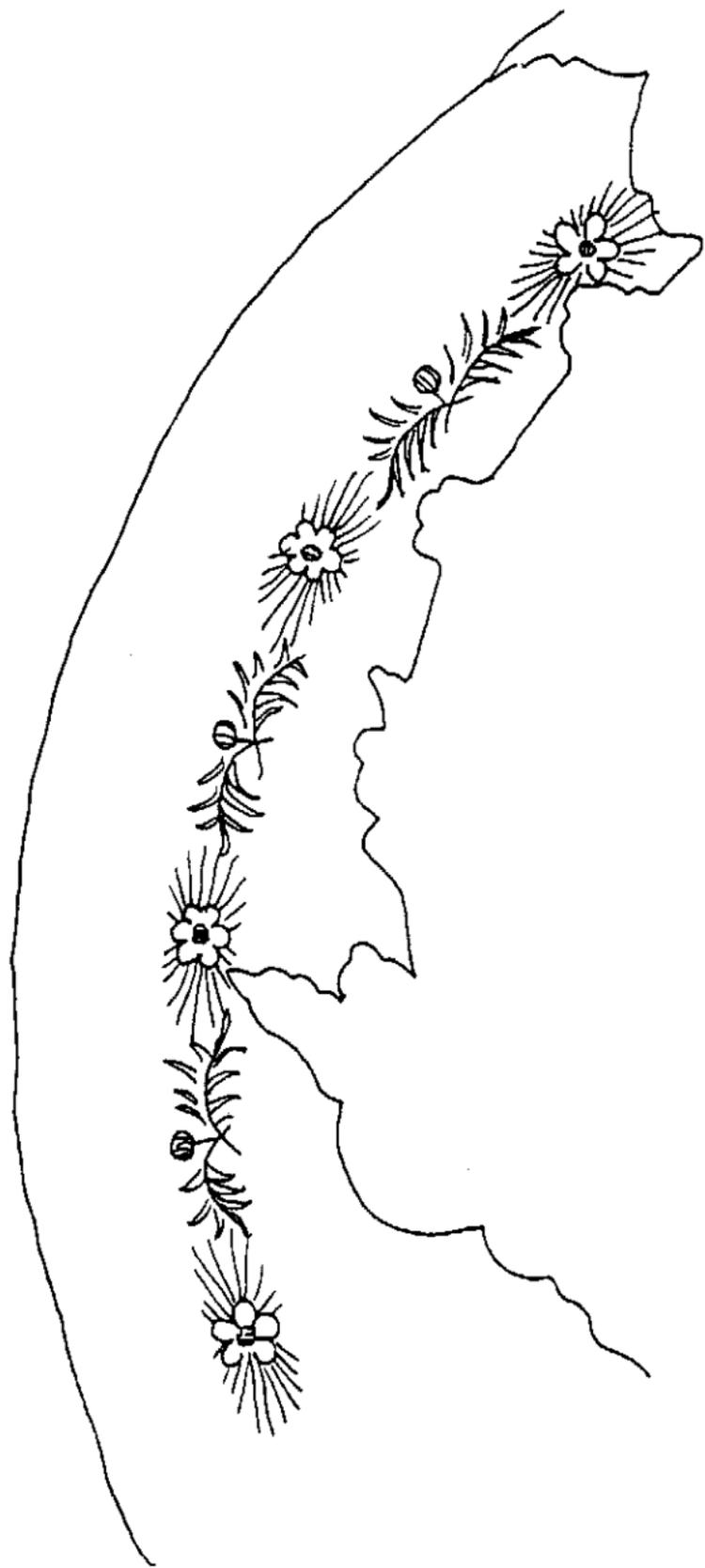
**Abb. 182: Kat. Nr. 35k**



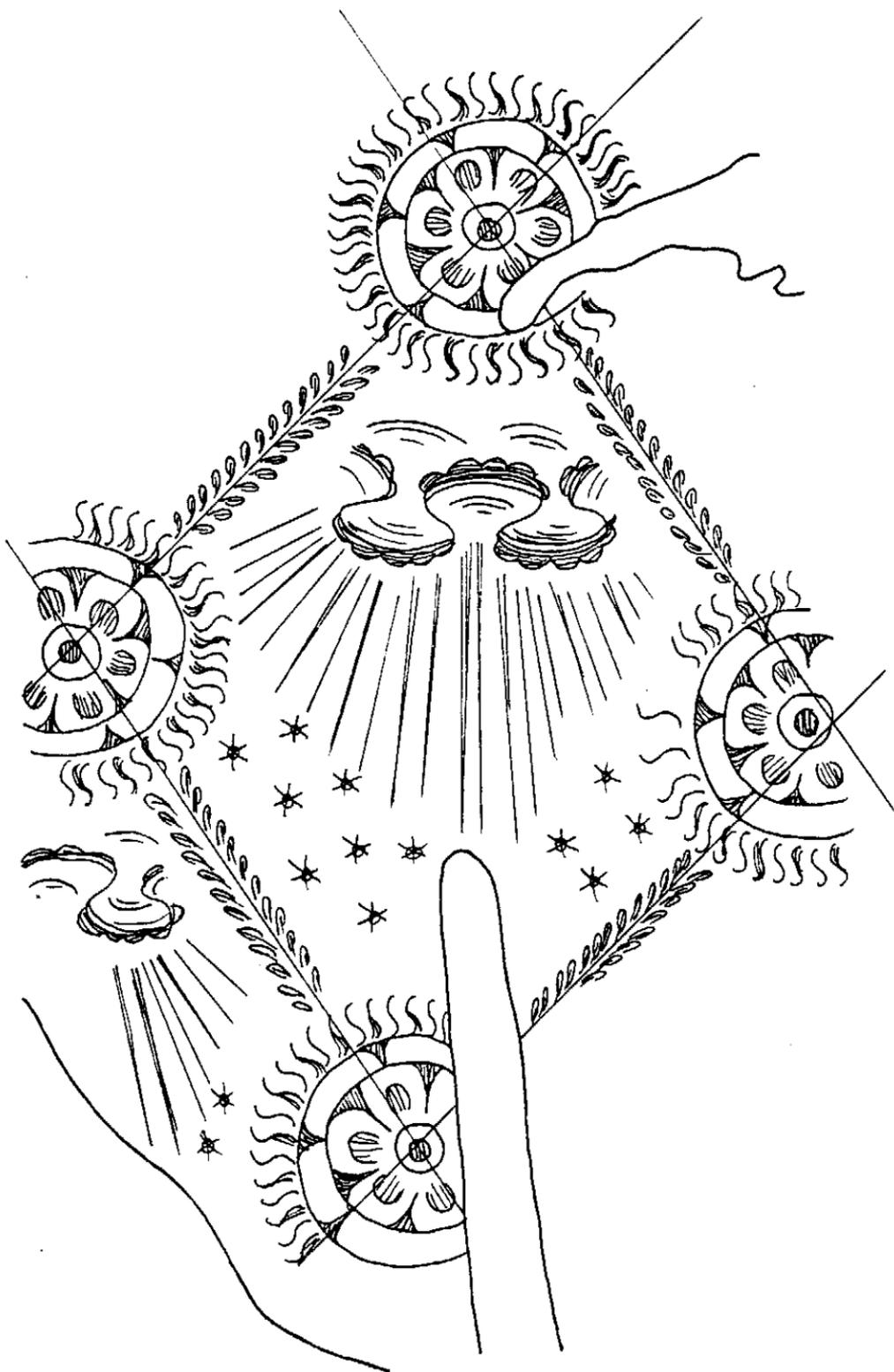
**Abb. 183: Kat. Nr. 351**



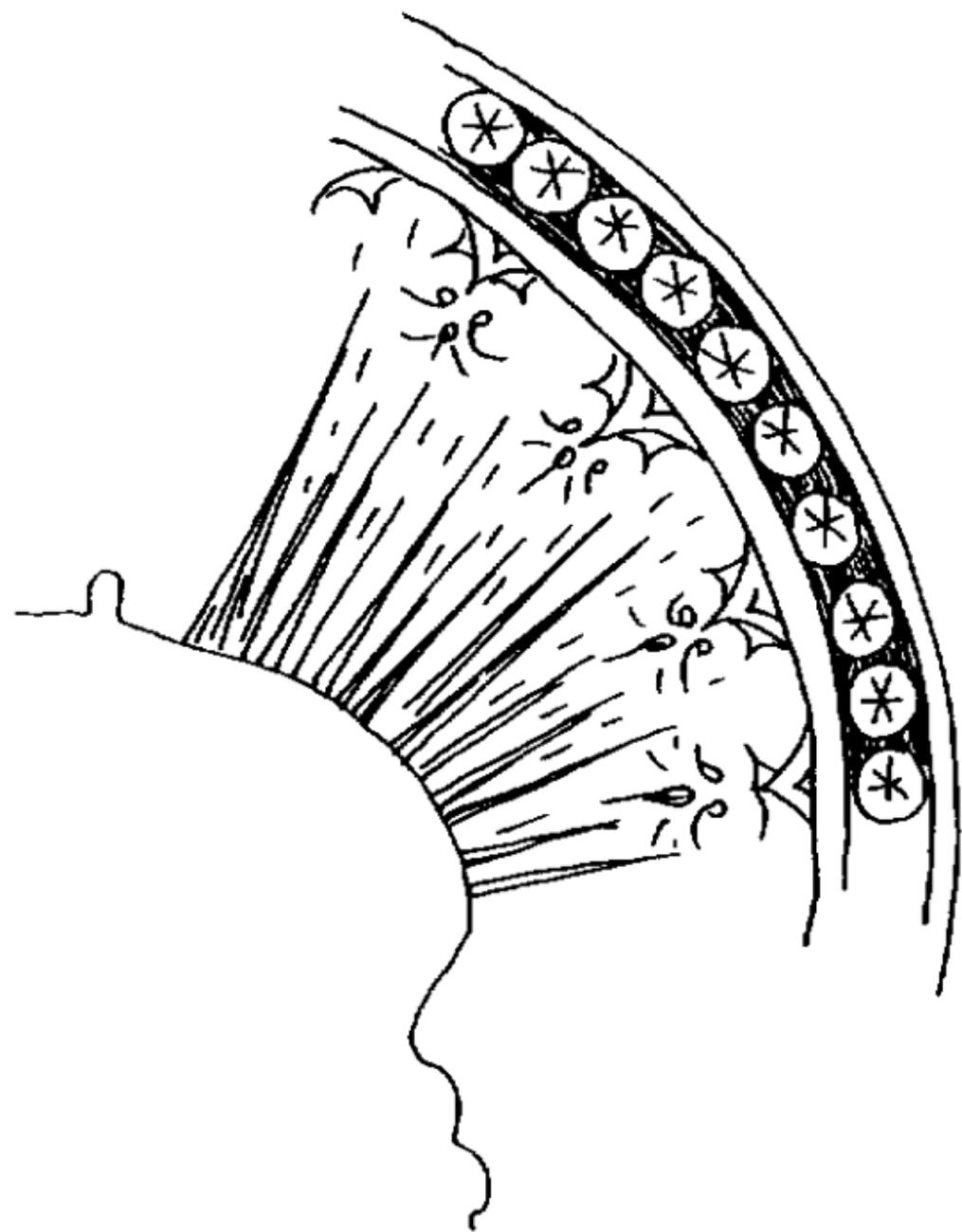
**Abb. 184: Kat. Nr. 35I**



**Abb. 185: Kat. Nr. 36, Skizze**



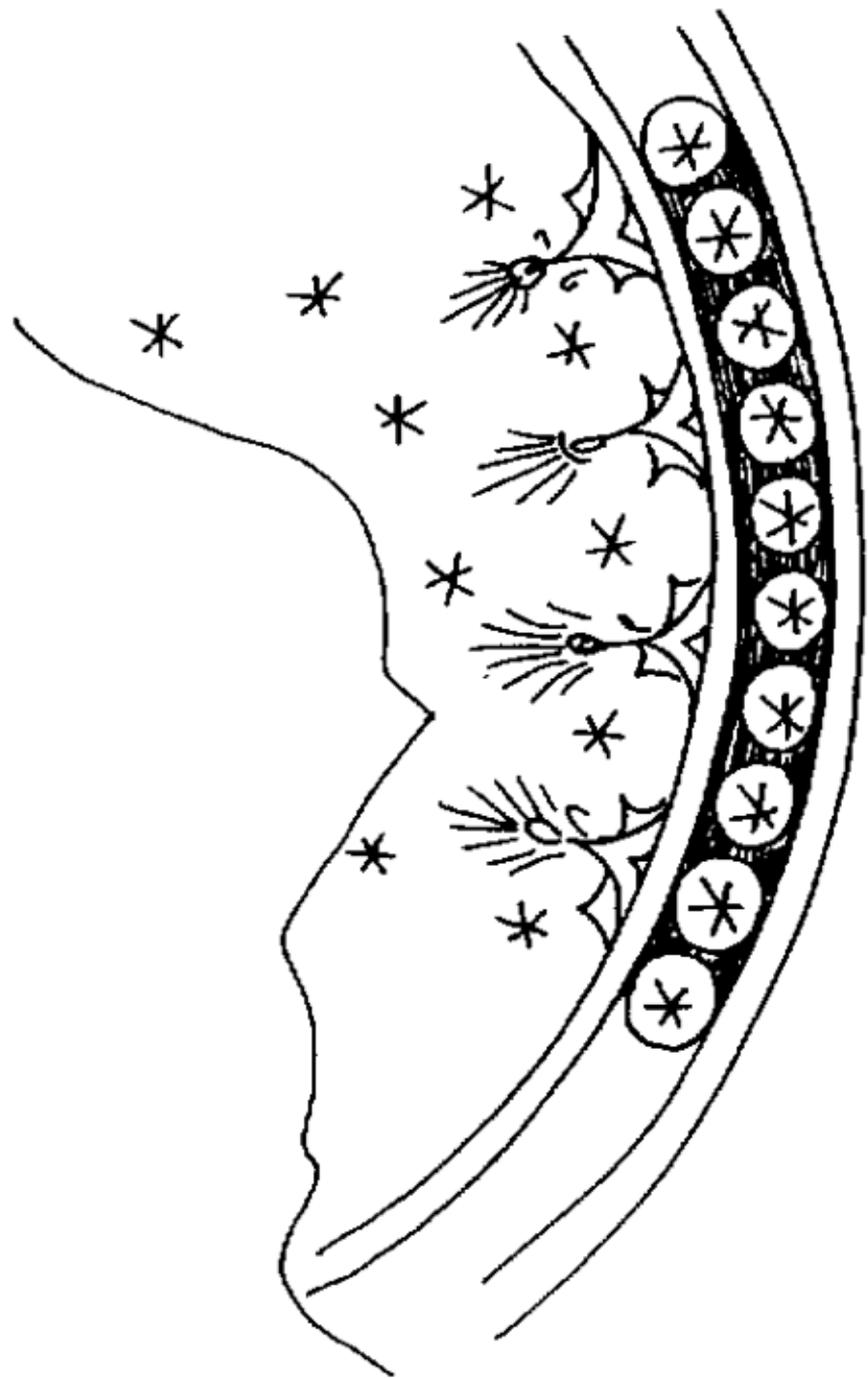
**Abb. 186: Kat. Nr. 36, Skizze**



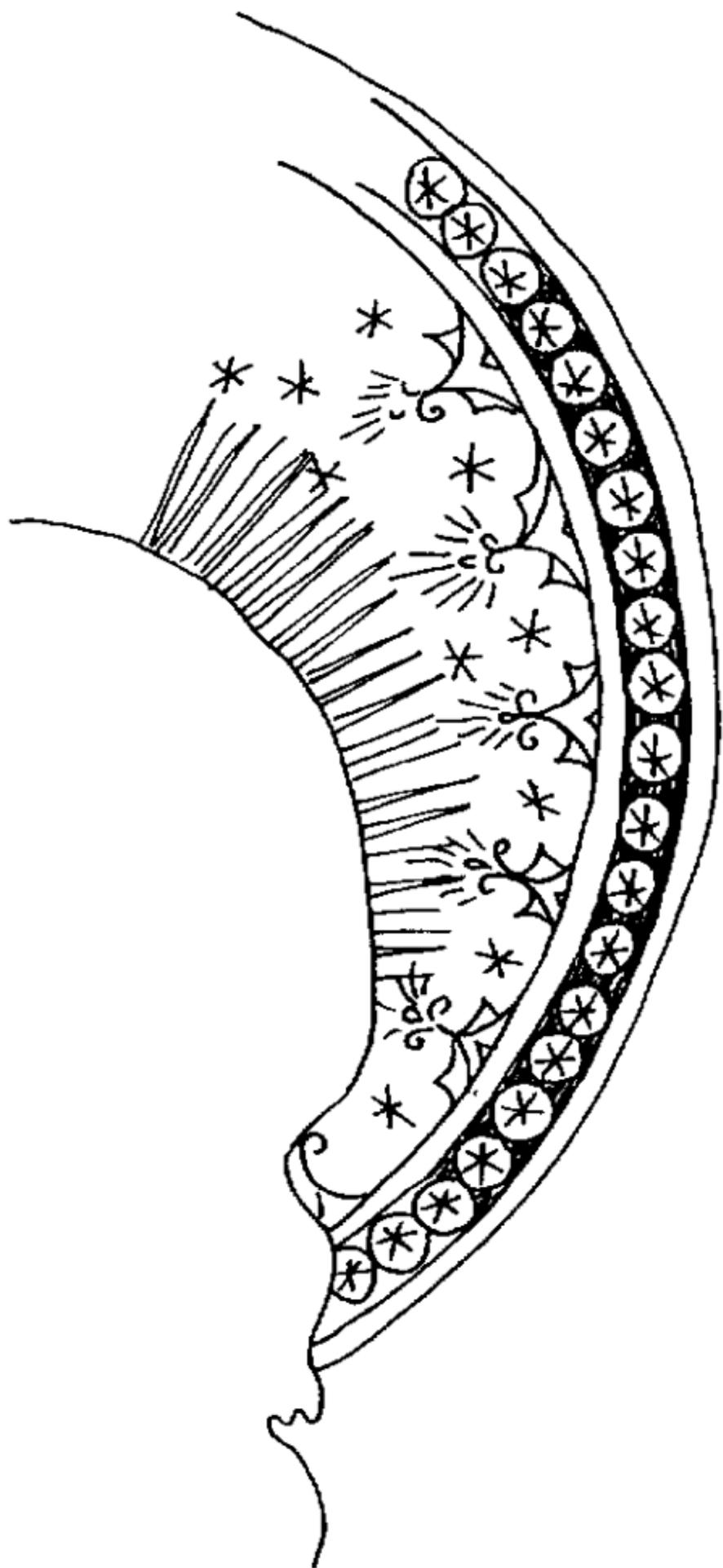
**Abb. 187: Kat. Nr. 37**



**Abb. 188: Kat. Nr. 37**



**Abb. 189: Kat. Nr. 37**



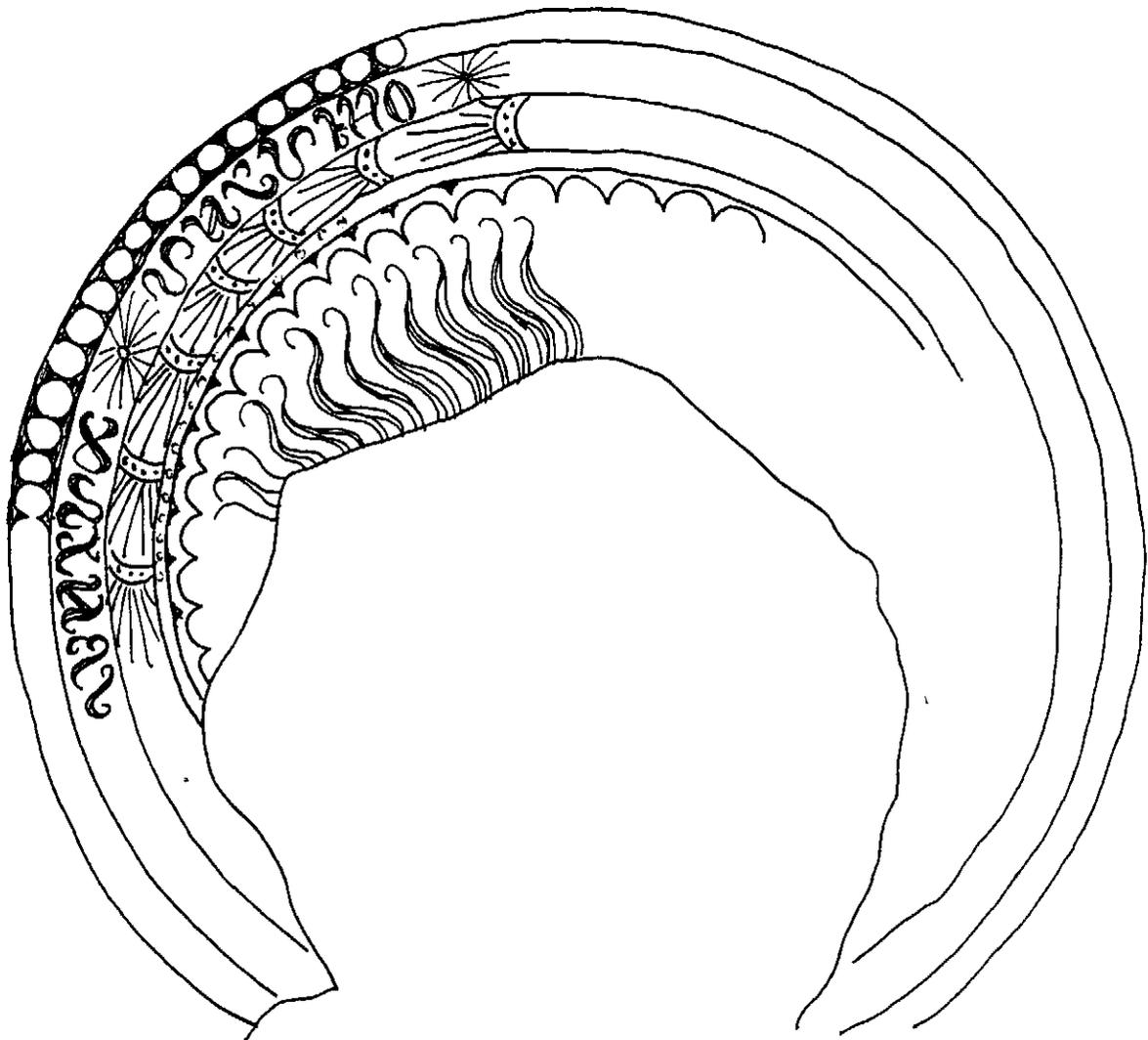
**Abb. 190: Kat. Nr. 38**



**Abb. 191: Kat. Nr. 38**



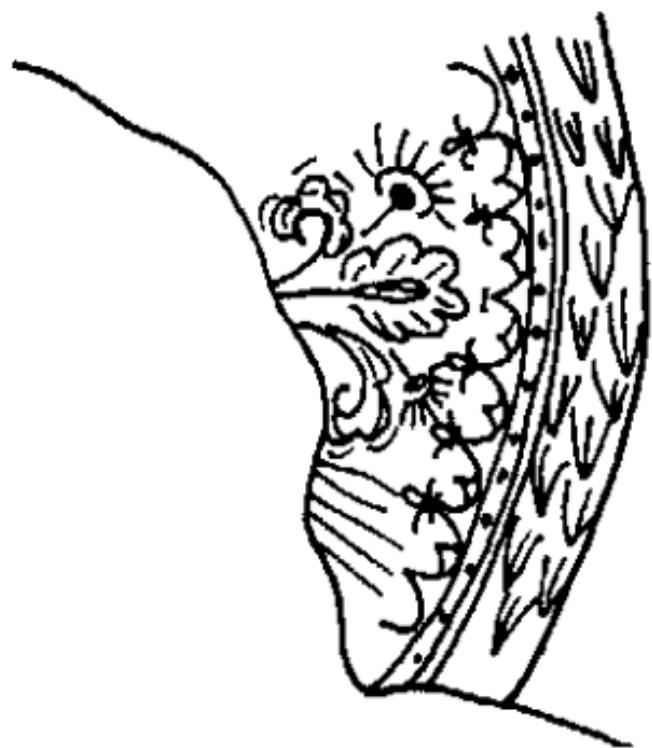
**Abb. 192: Kat. Nr. 38**



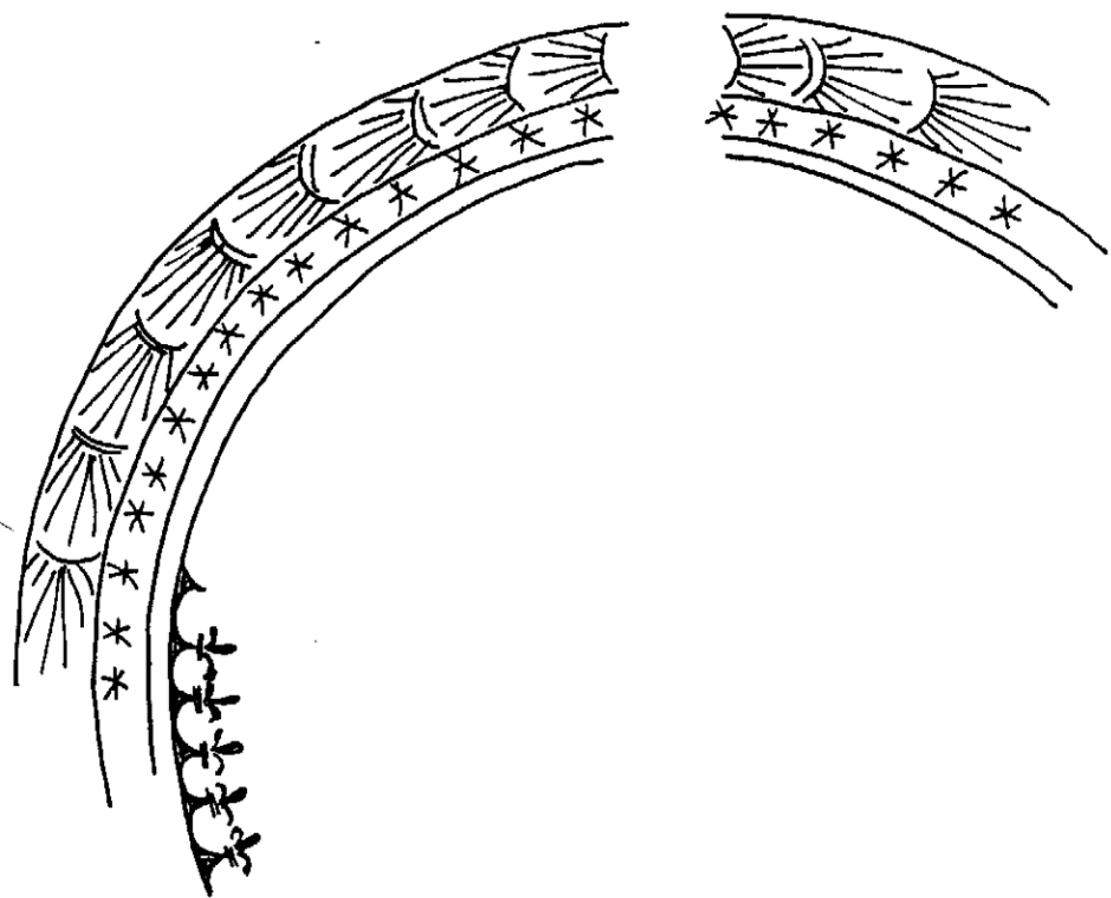
**Abb. 193: Kat. Nr. 39, Skizze**



**Abb. 194: Kat. Nr. 39, Skizze**



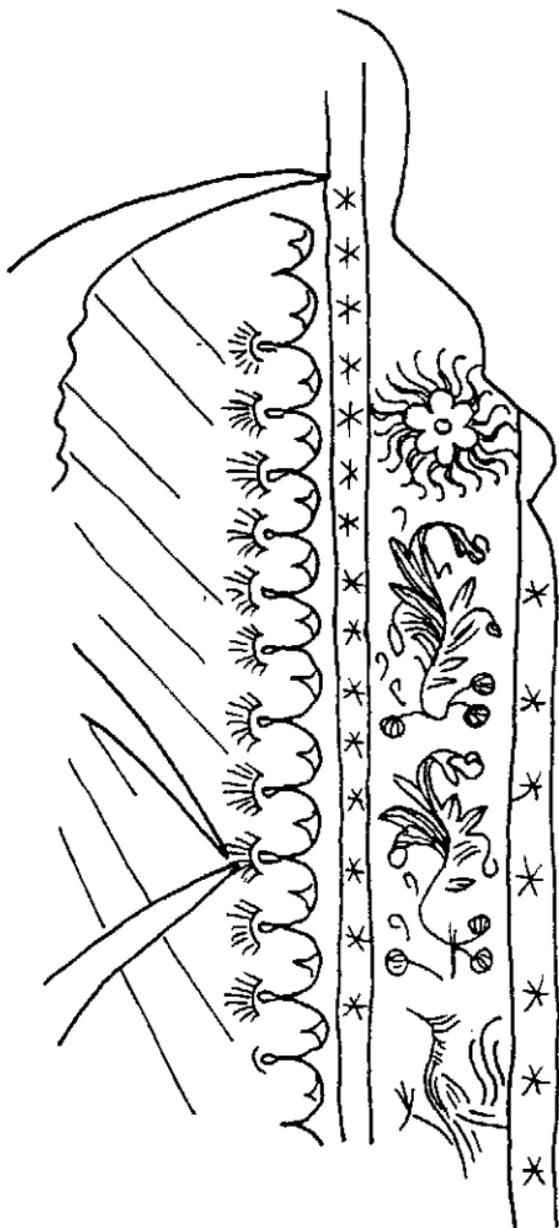
**Abb. 195: Kat. Nr. 39, Skizze**



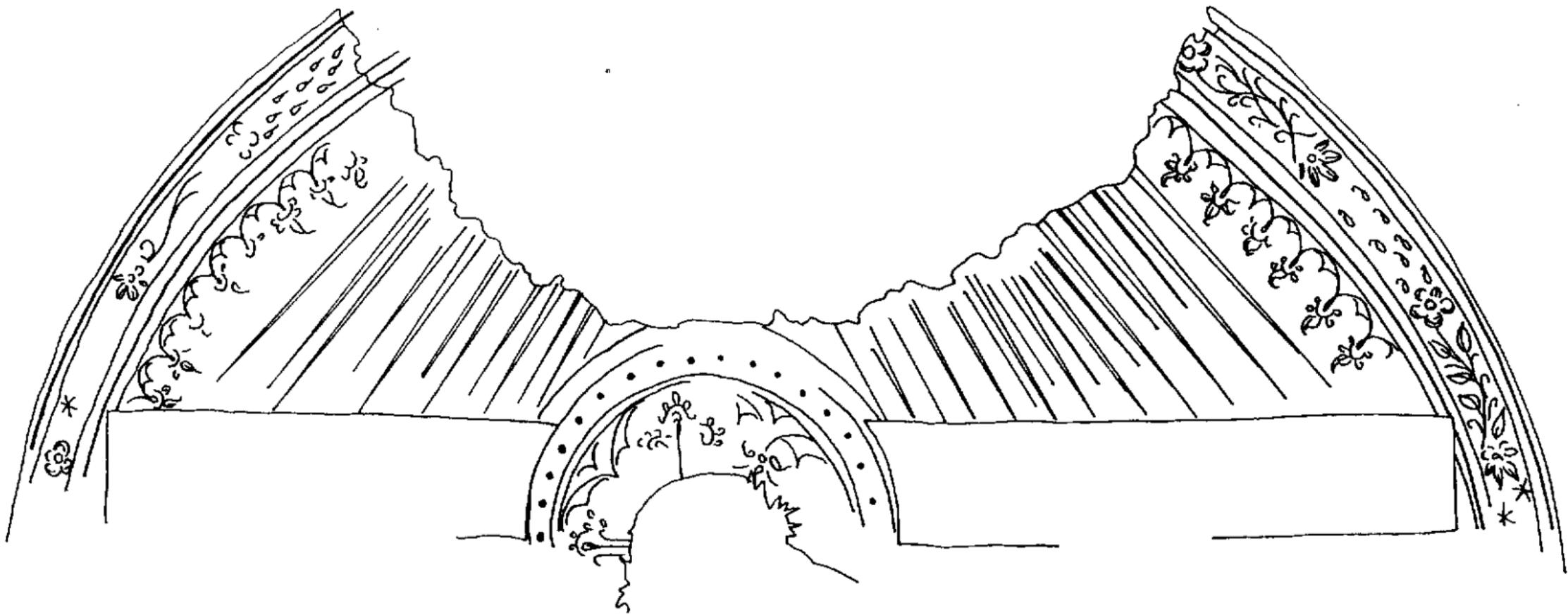
**Abb. 196: Kat. Nr. 40, Skizze**



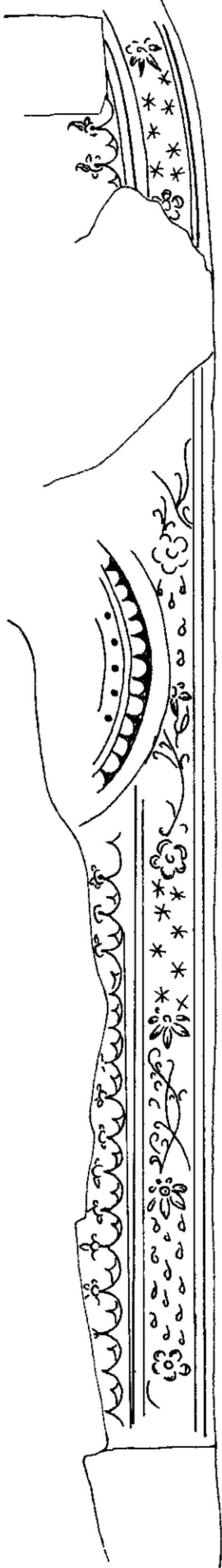
**Abb. 197: Kat. Nr. 40, Skizze**



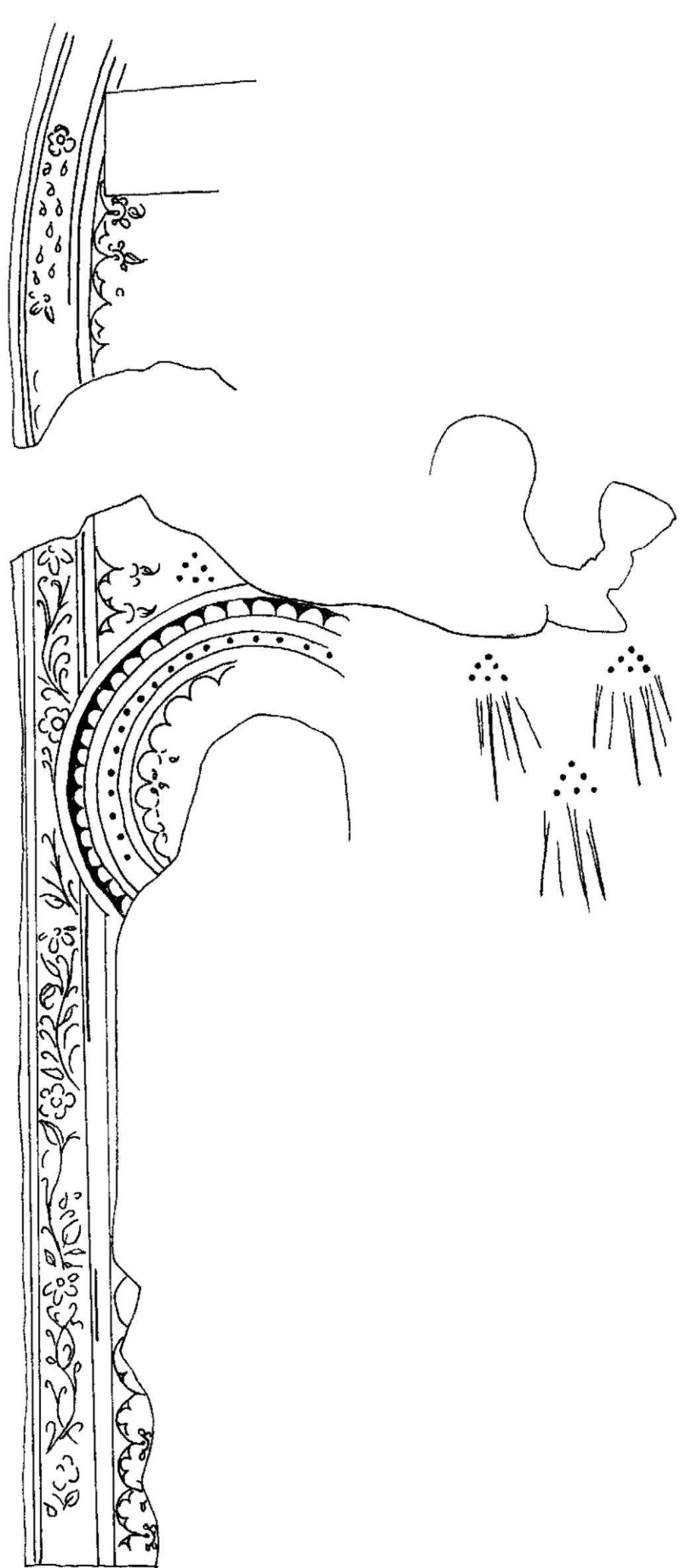
**Abb. 198: Kat. Nr. 40, Skizze**



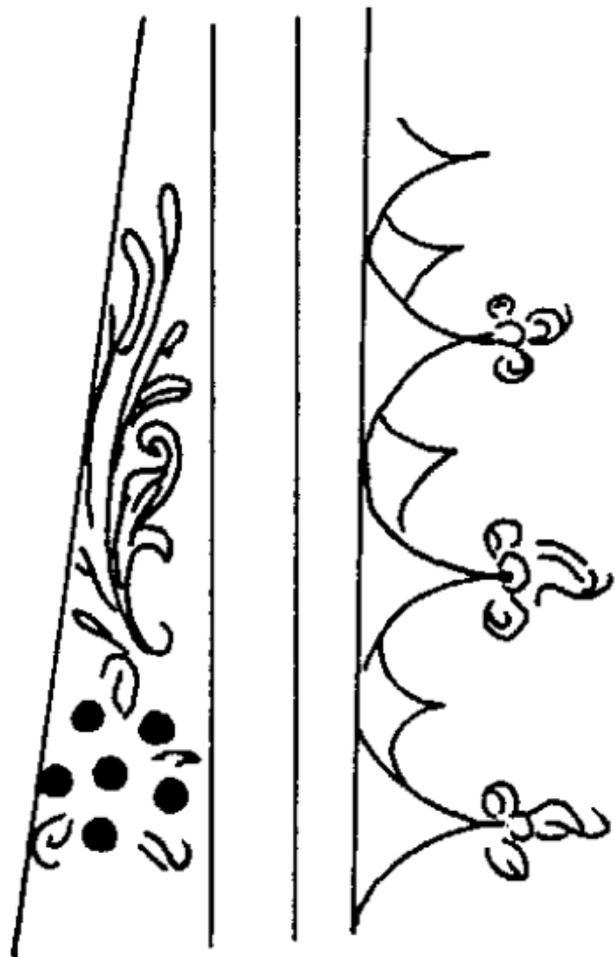
**Abb. 199: Kat. Nr. 41**



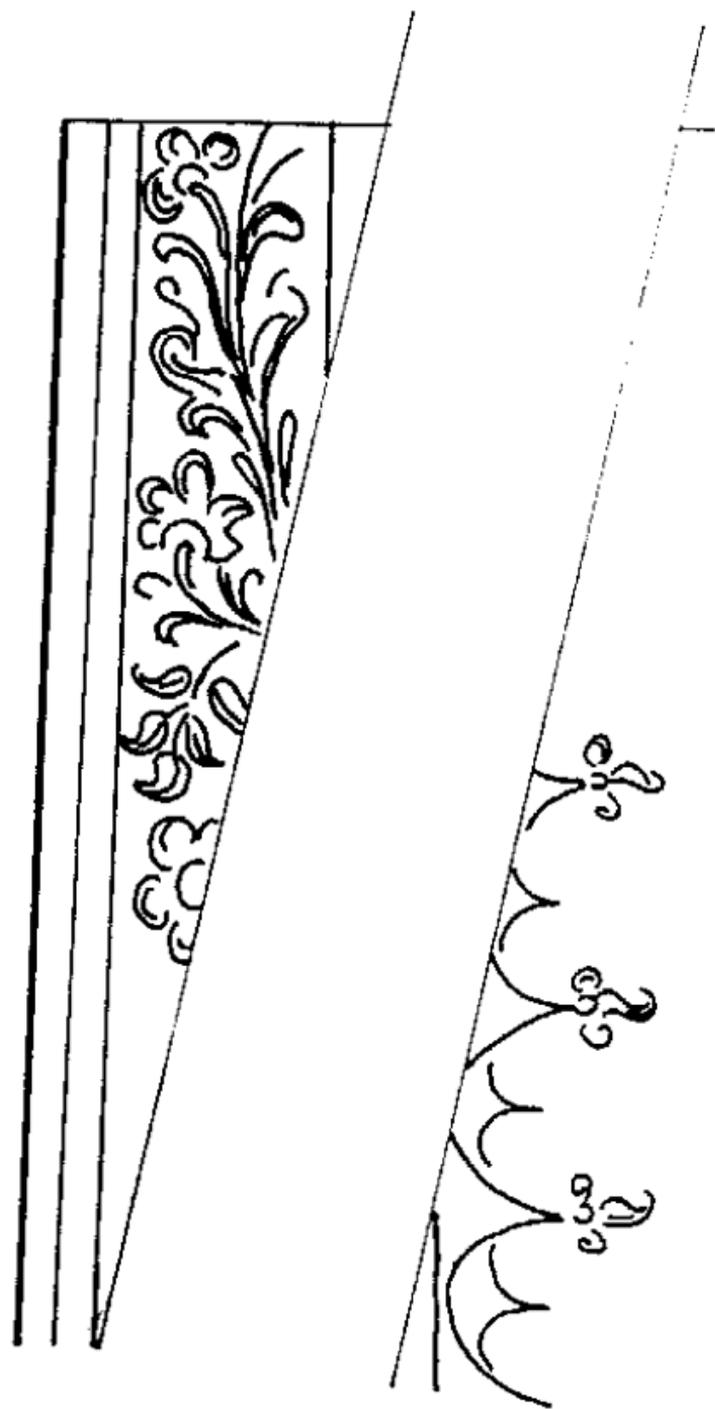
**Abb. 200: Kat. Nr. 41**



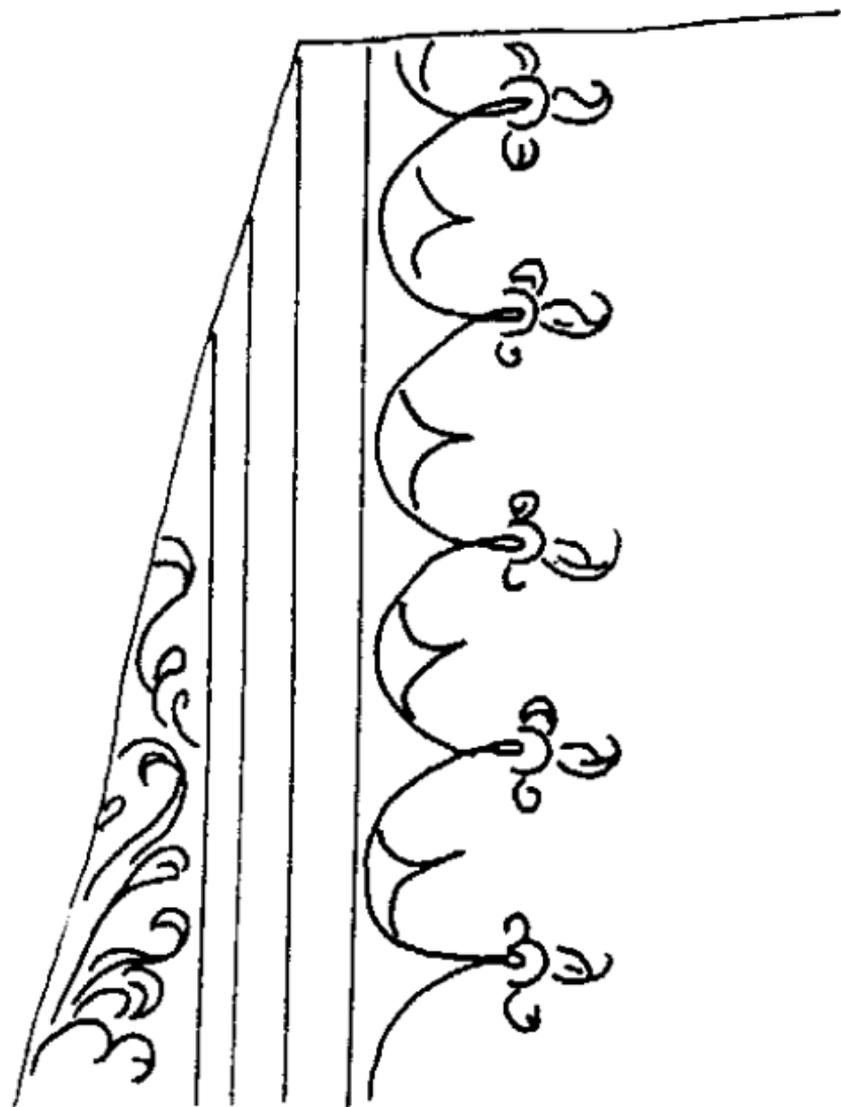
**Abb. 201: Kat. Nr. 41**



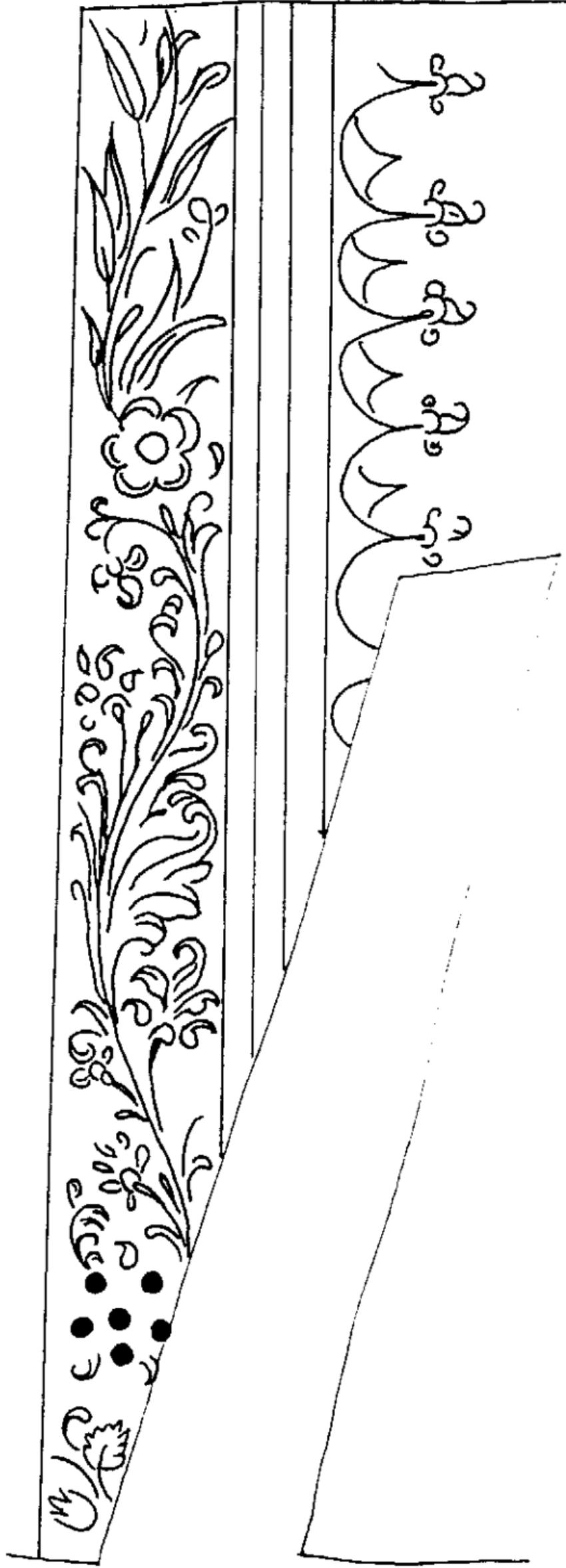
**Abb. 202: Kat. Nr. 42a**



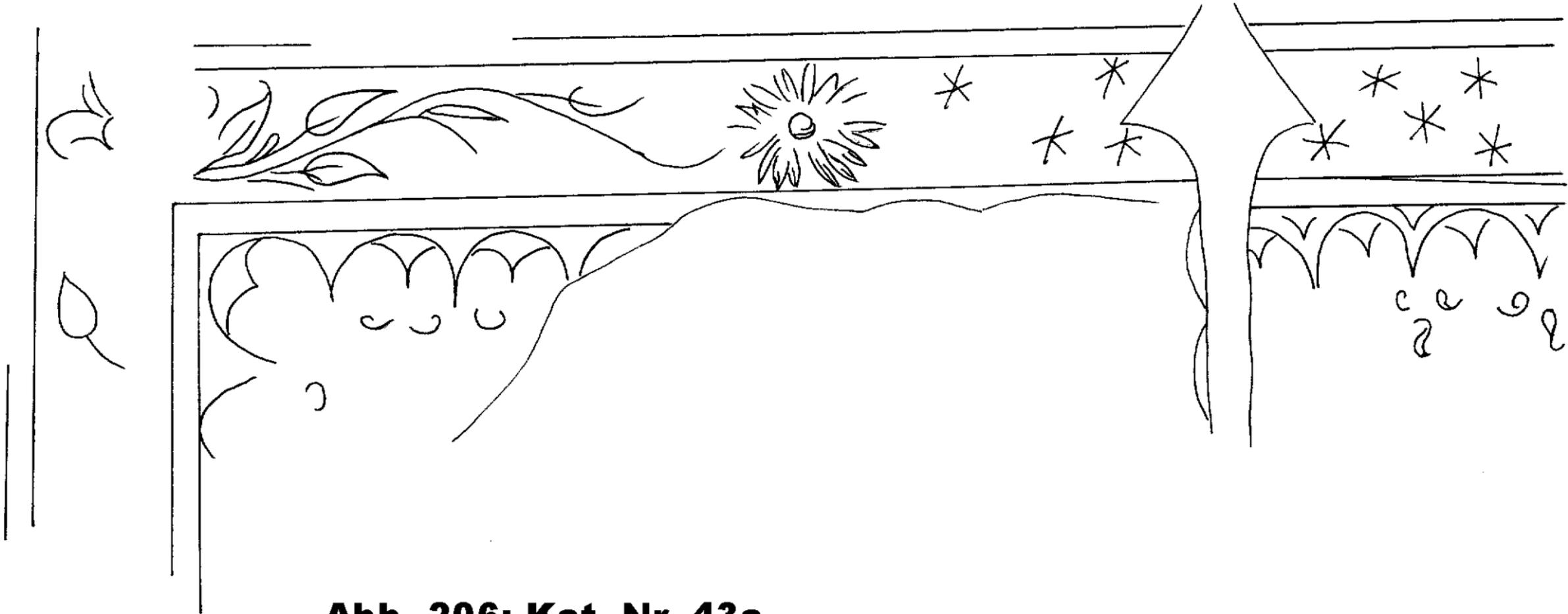
**Abb. 203: Kat. Nr. 42a**



**Abb. 204: Kat. Nr. 42b**



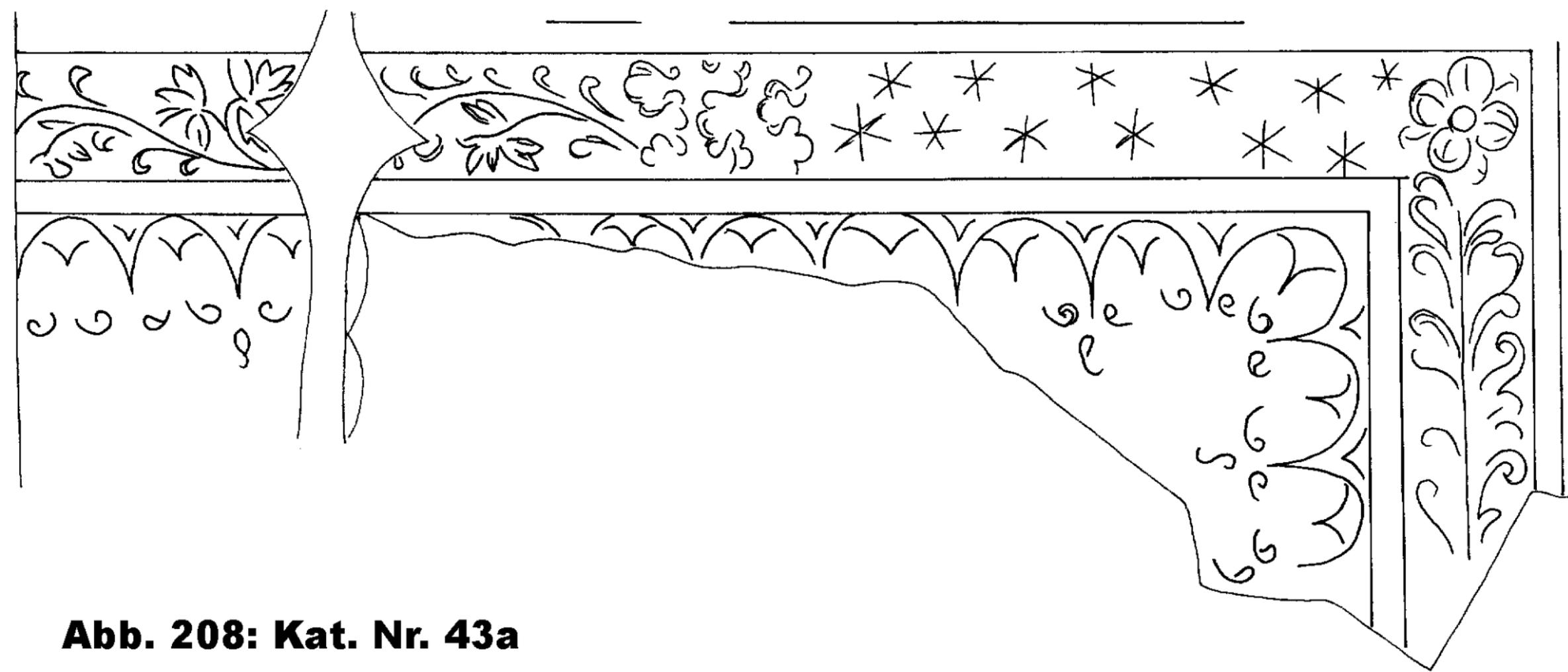
**Abb. 205: Kat. Nr. 42b**



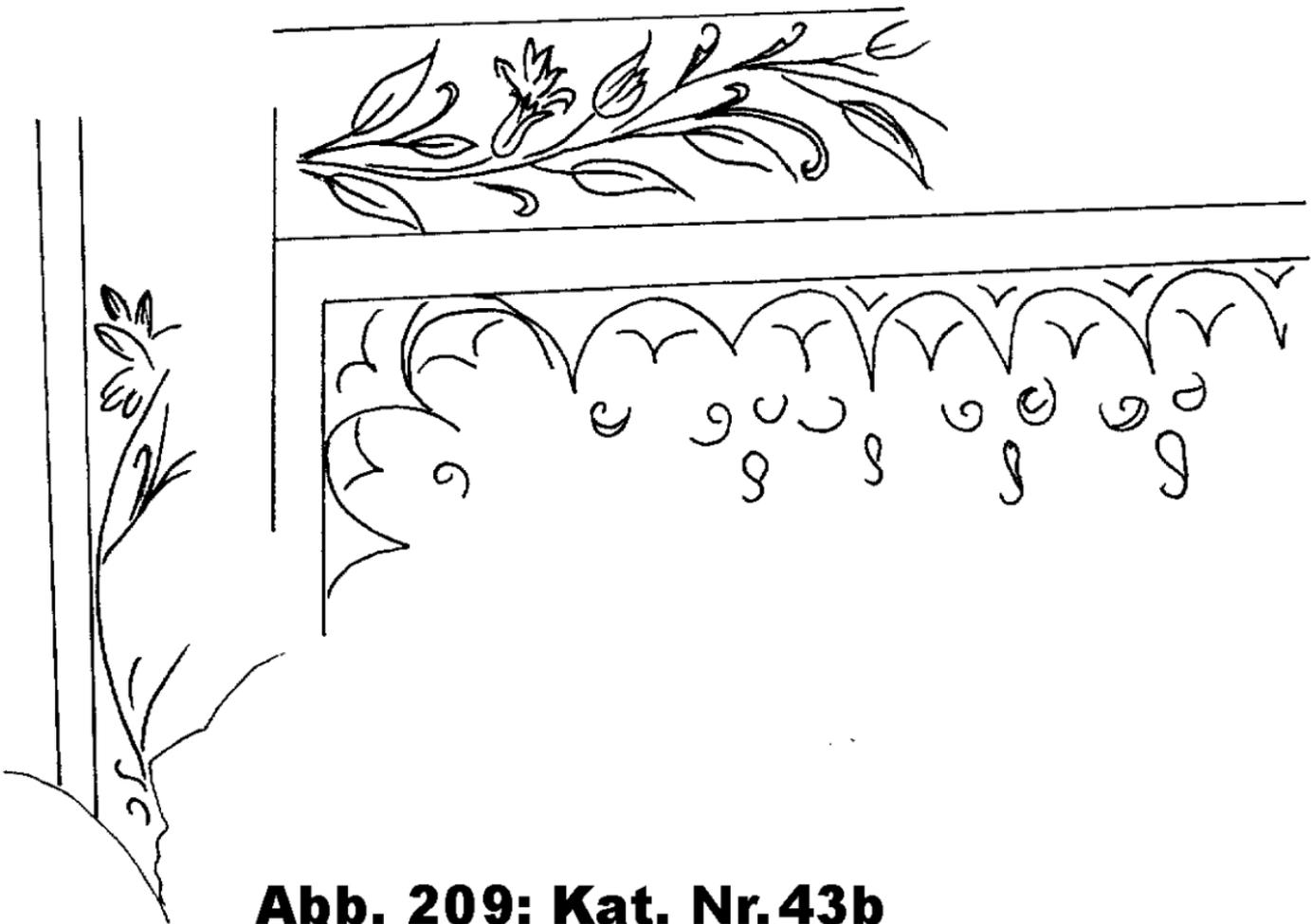
**Abb. 206: Kat. Nr. 43a**



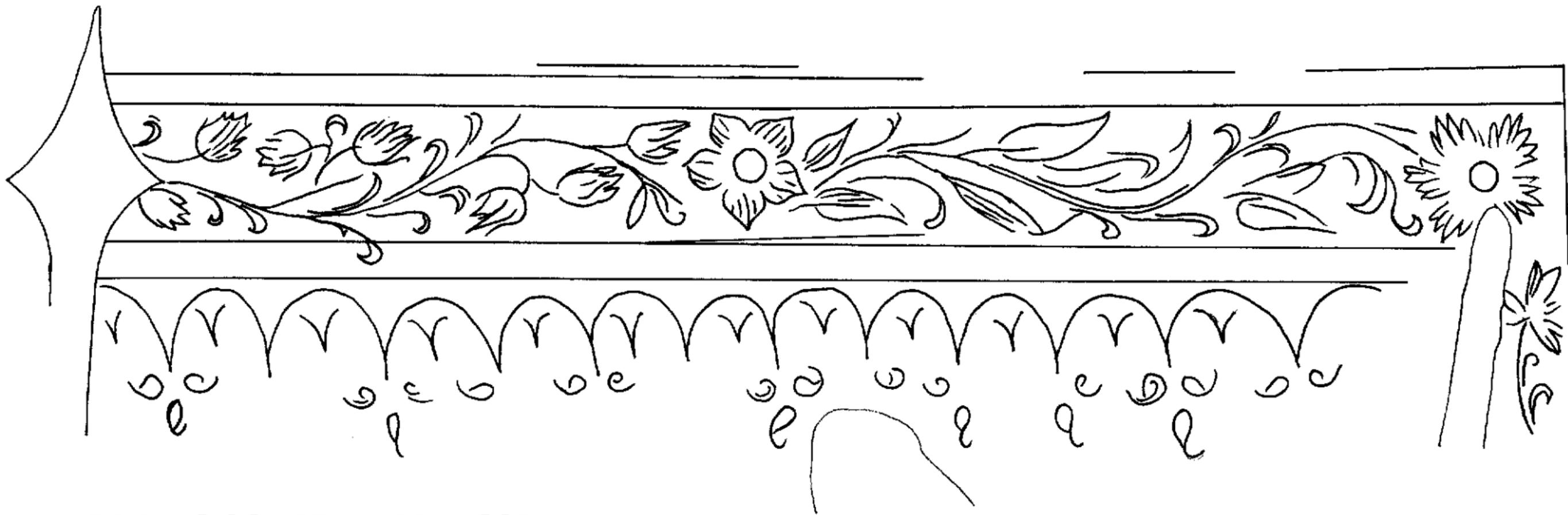
**Abb. 207: Kat. Nr. 43a**



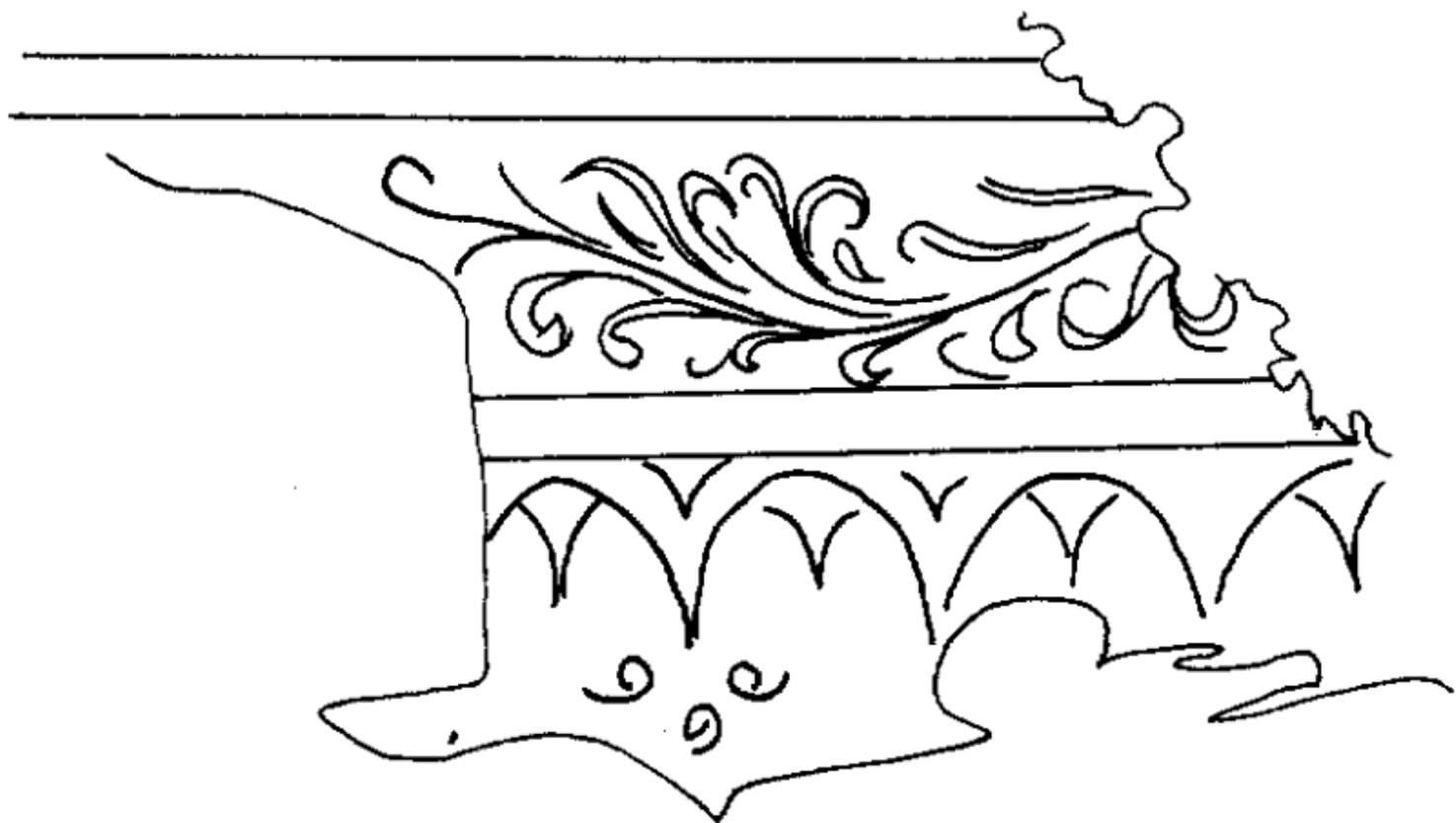
**Abb. 208: Kat. Nr. 43a**



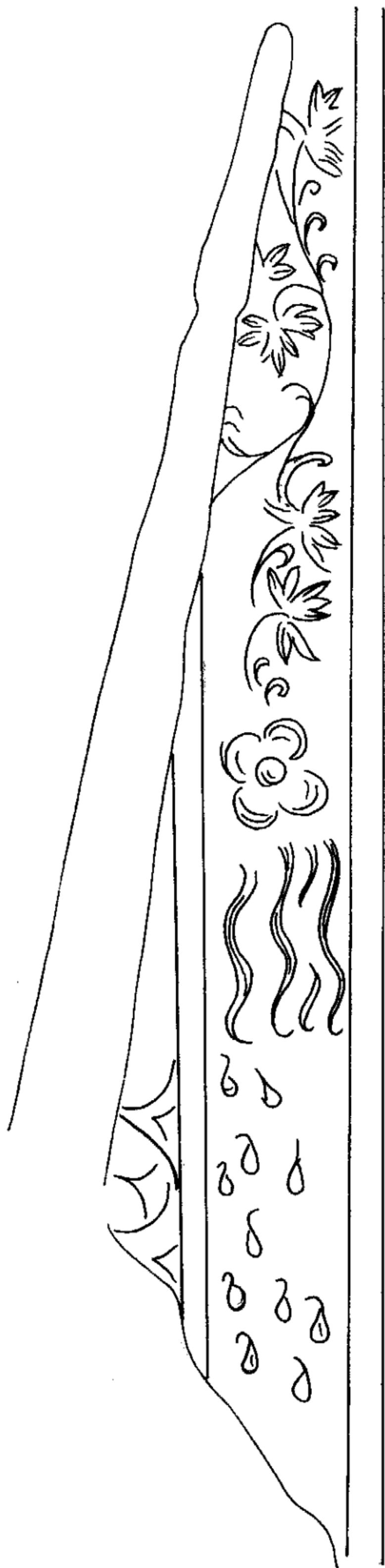
**Abb. 209: Kat. Nr. 43b**



**Abb. 210: Kat. Nr. 43b**



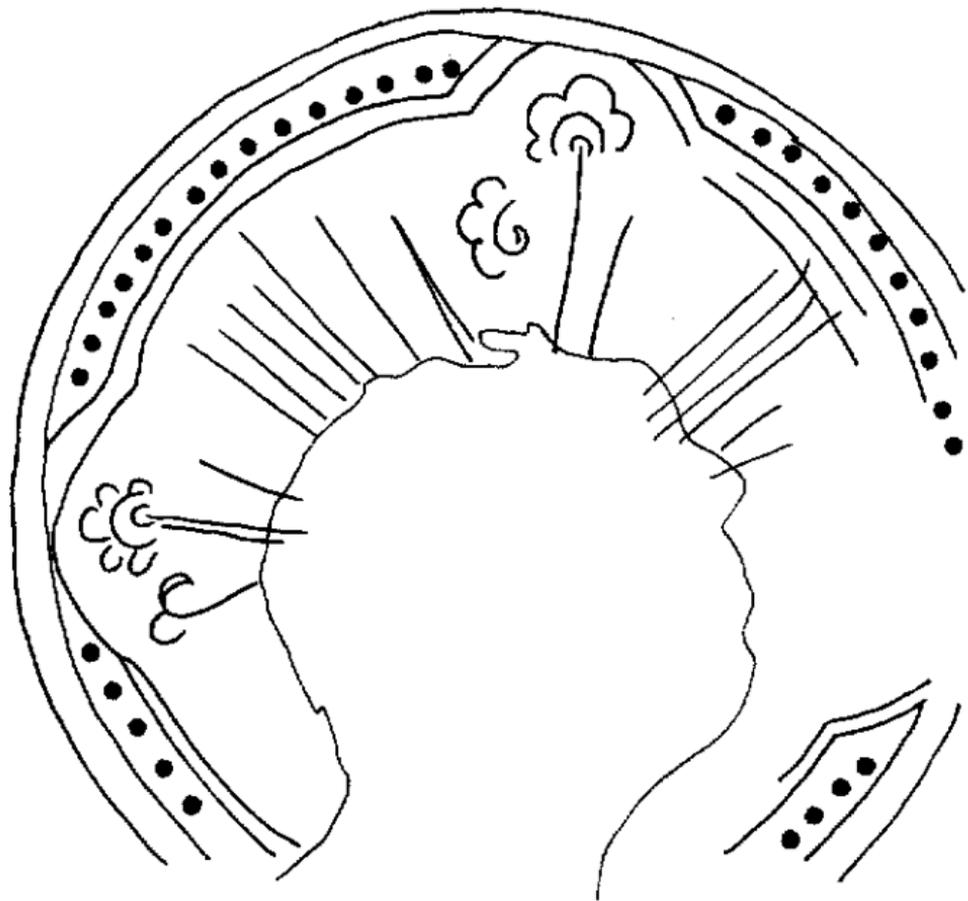
**Abb. 211: Kat. Nr. 43b**



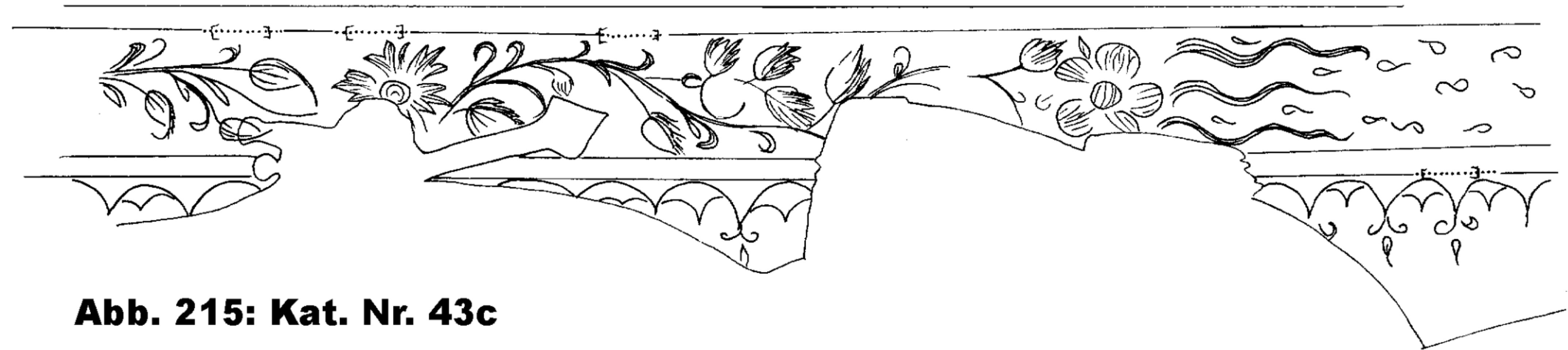
**Abb. 212: Kat. Nr. 43b**



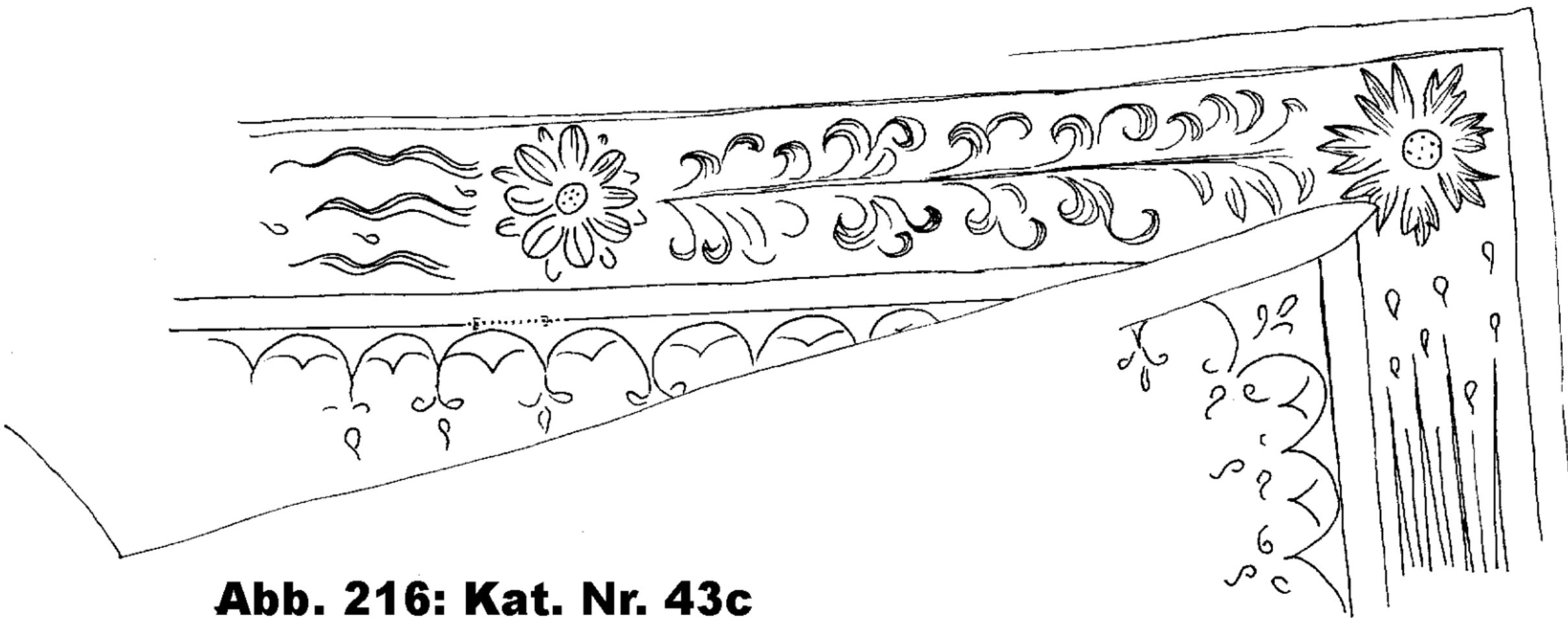
**Abb. 213: Kat. Nr. 43a**



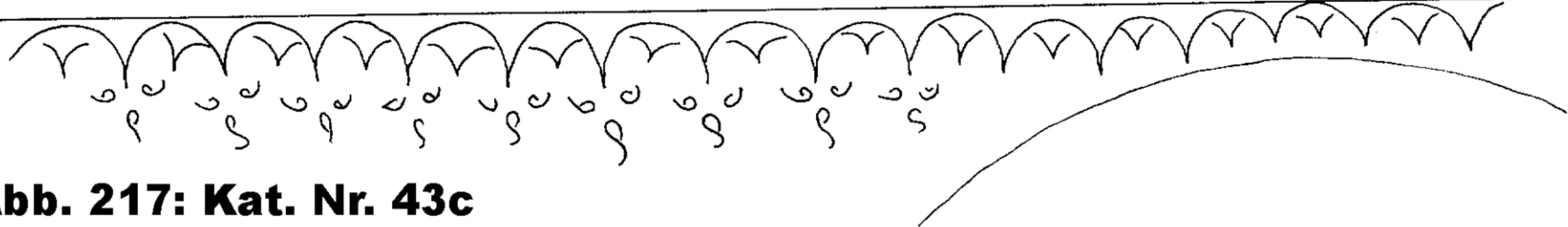
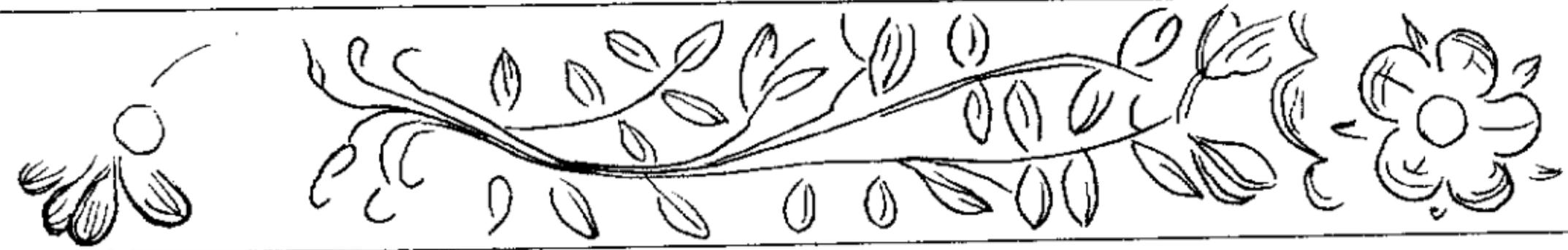
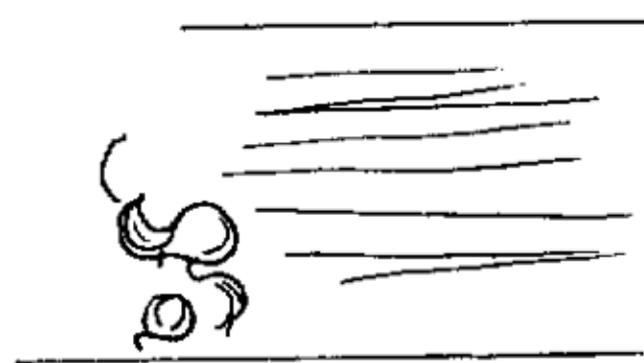
**Abb. 214: Kat. Nr. 43a**



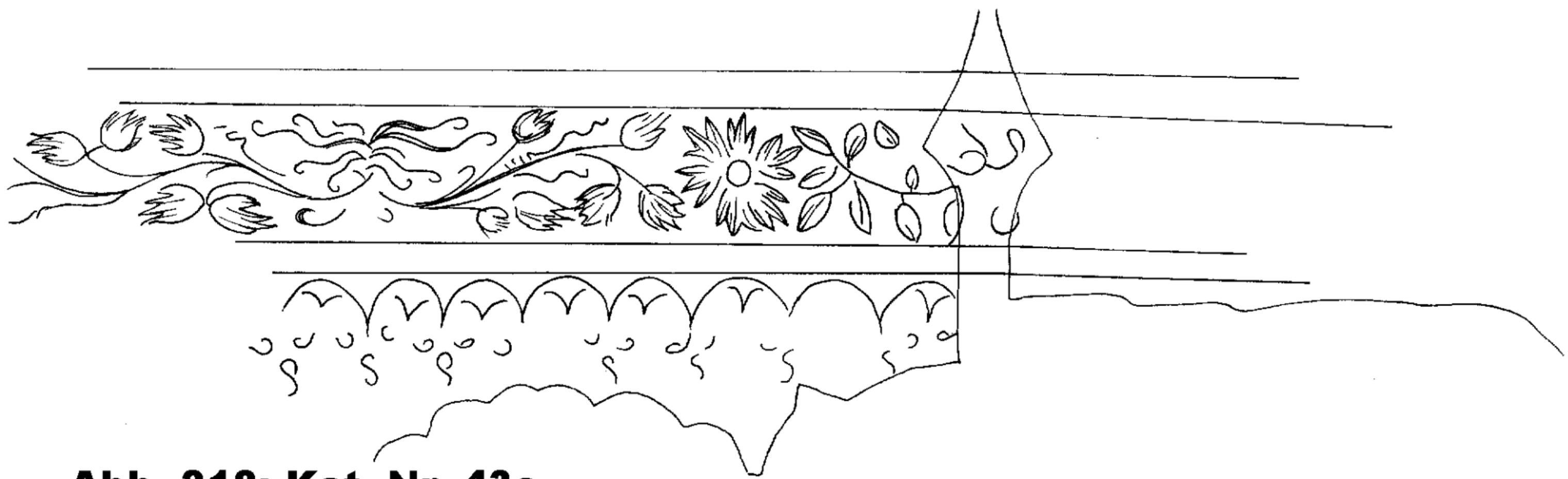
**Abb. 215: Kat. Nr. 43c**



**Abb. 216: Kat. Nr. 43c**



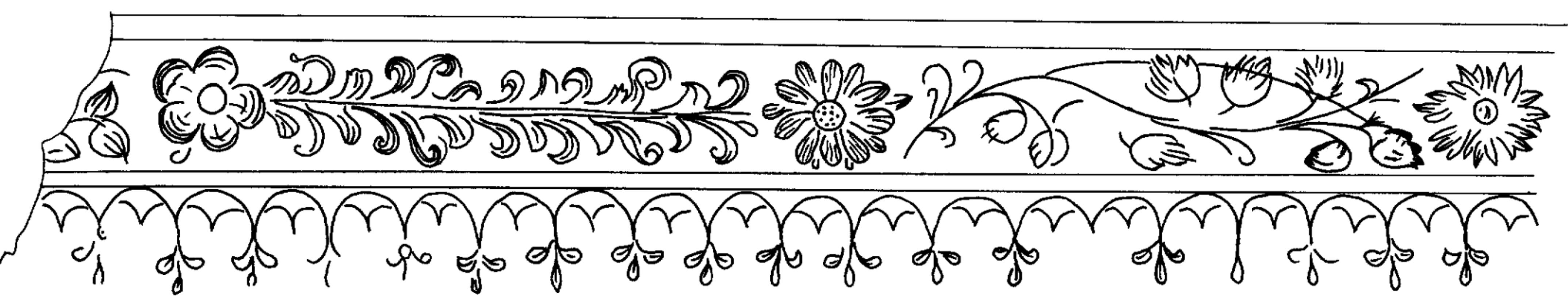
**Abb. 217: Kat. Nr. 43c**



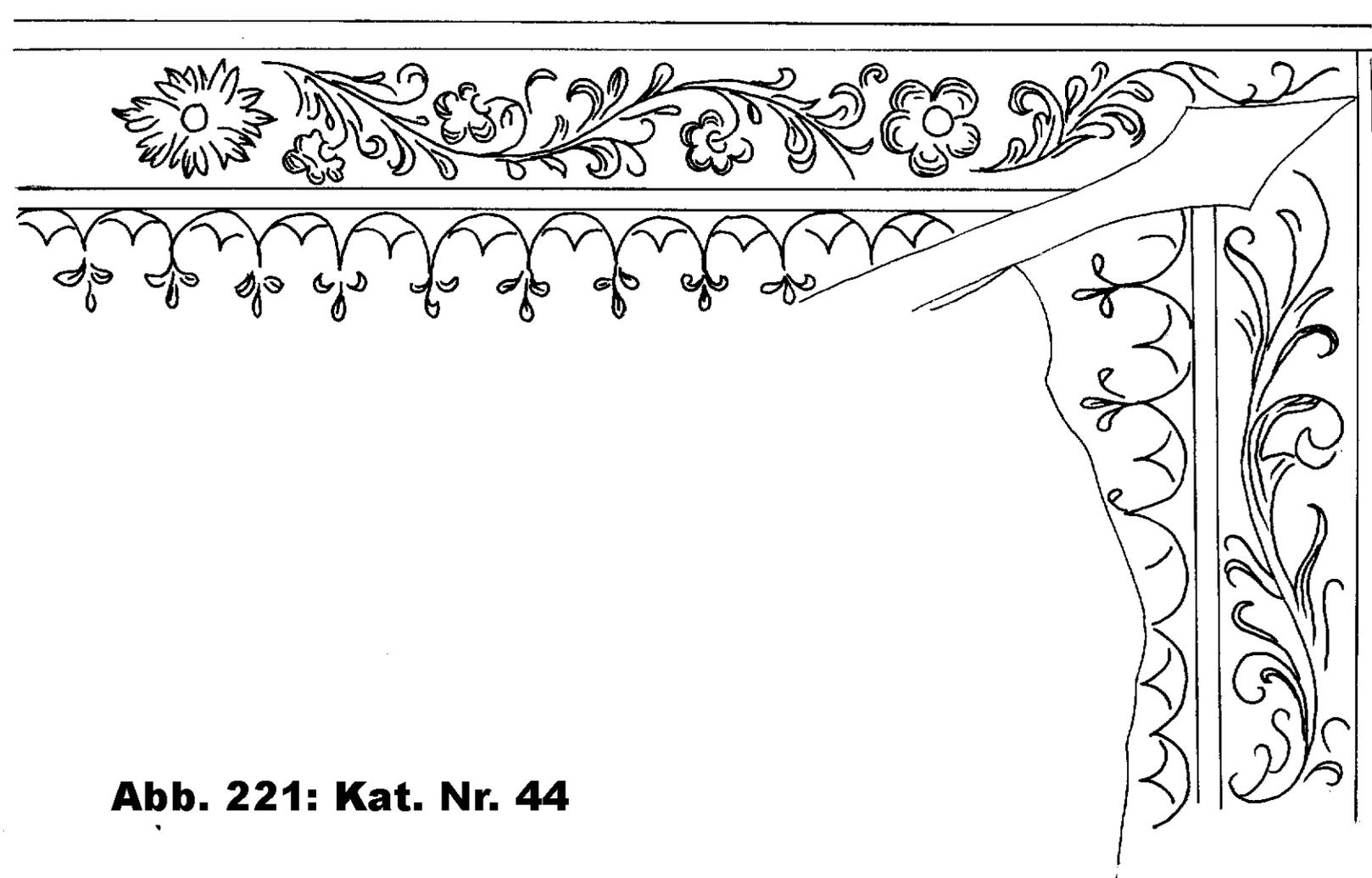
**Abb. 218: Kat. Nr. 43c**



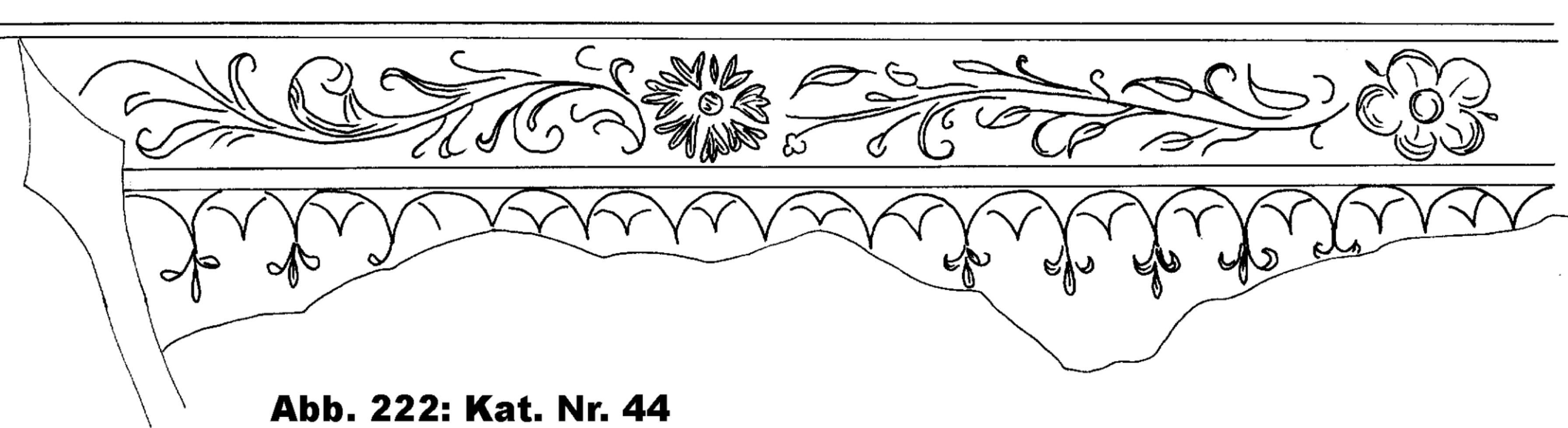
**Abb. 219: Kat. Nr. 43c**



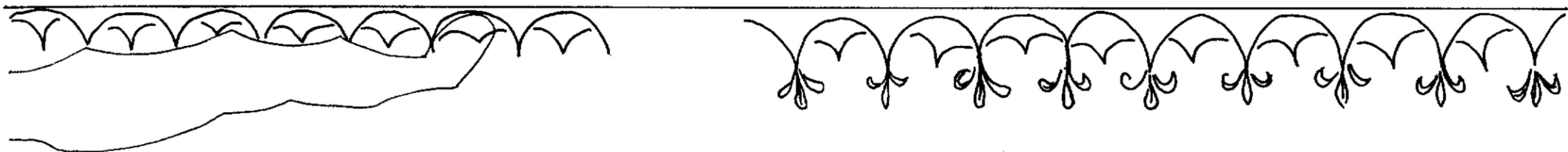
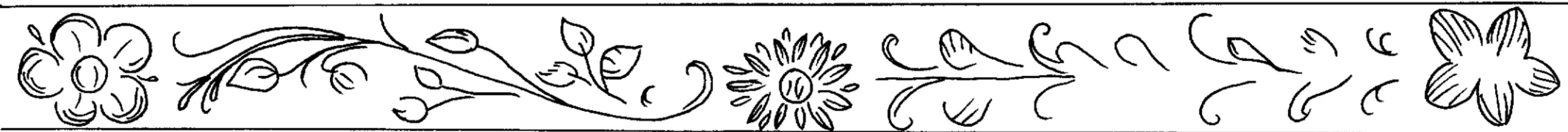
**Abb. 220: Kat. Nr. 44**



**Abb. 221: Kat. Nr. 44**



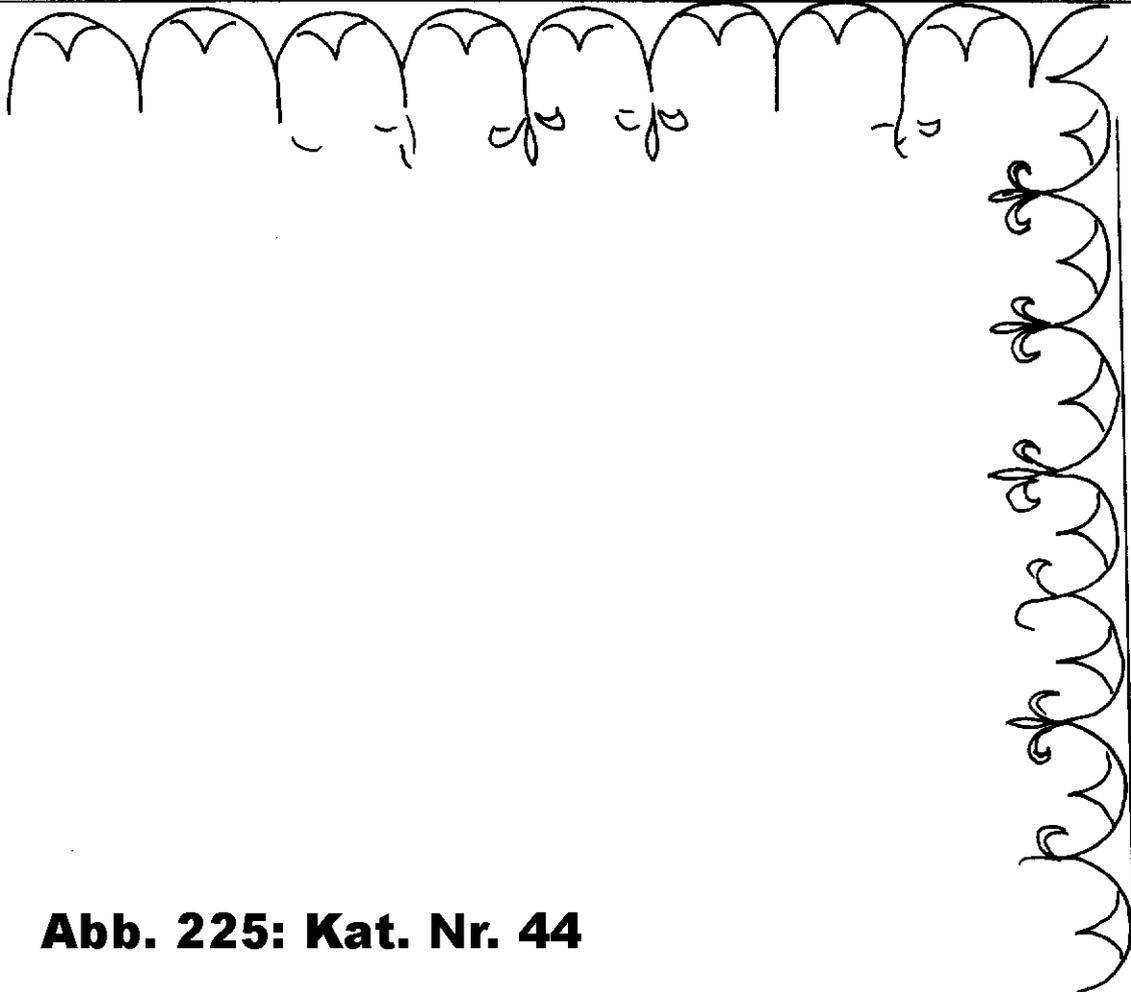
**Abb. 222: Kat. Nr. 44**



**Abb. 223: Kat. Nr. 44**



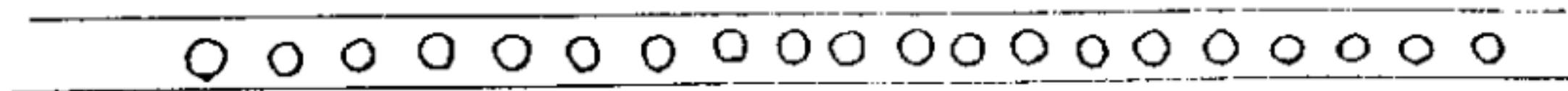
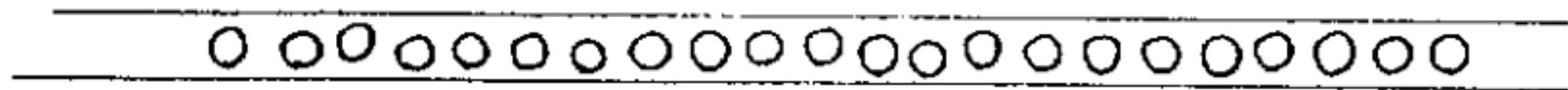
**Abb. 224: Kat. Nr. 44**



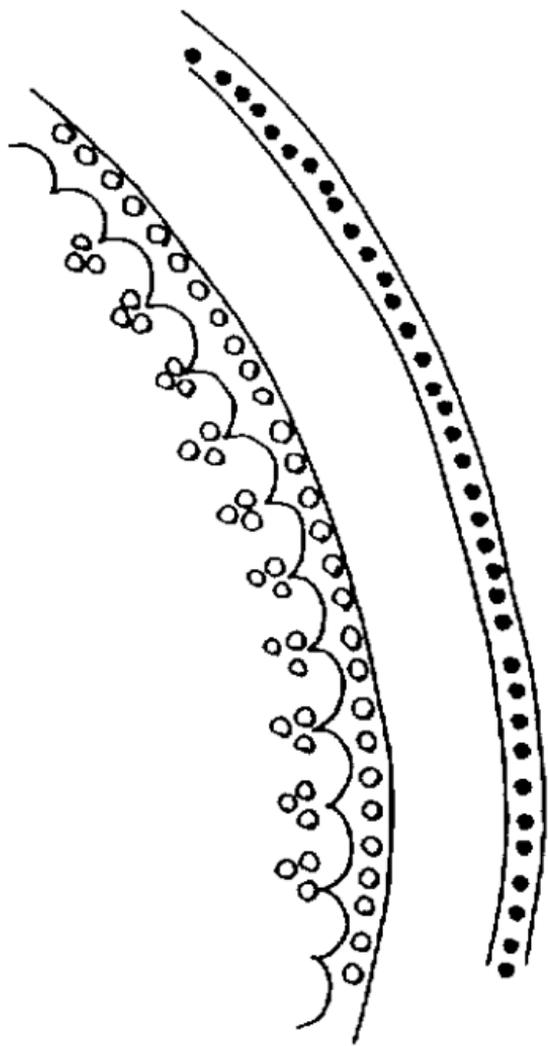
**Abb. 225: Kat. Nr. 44**



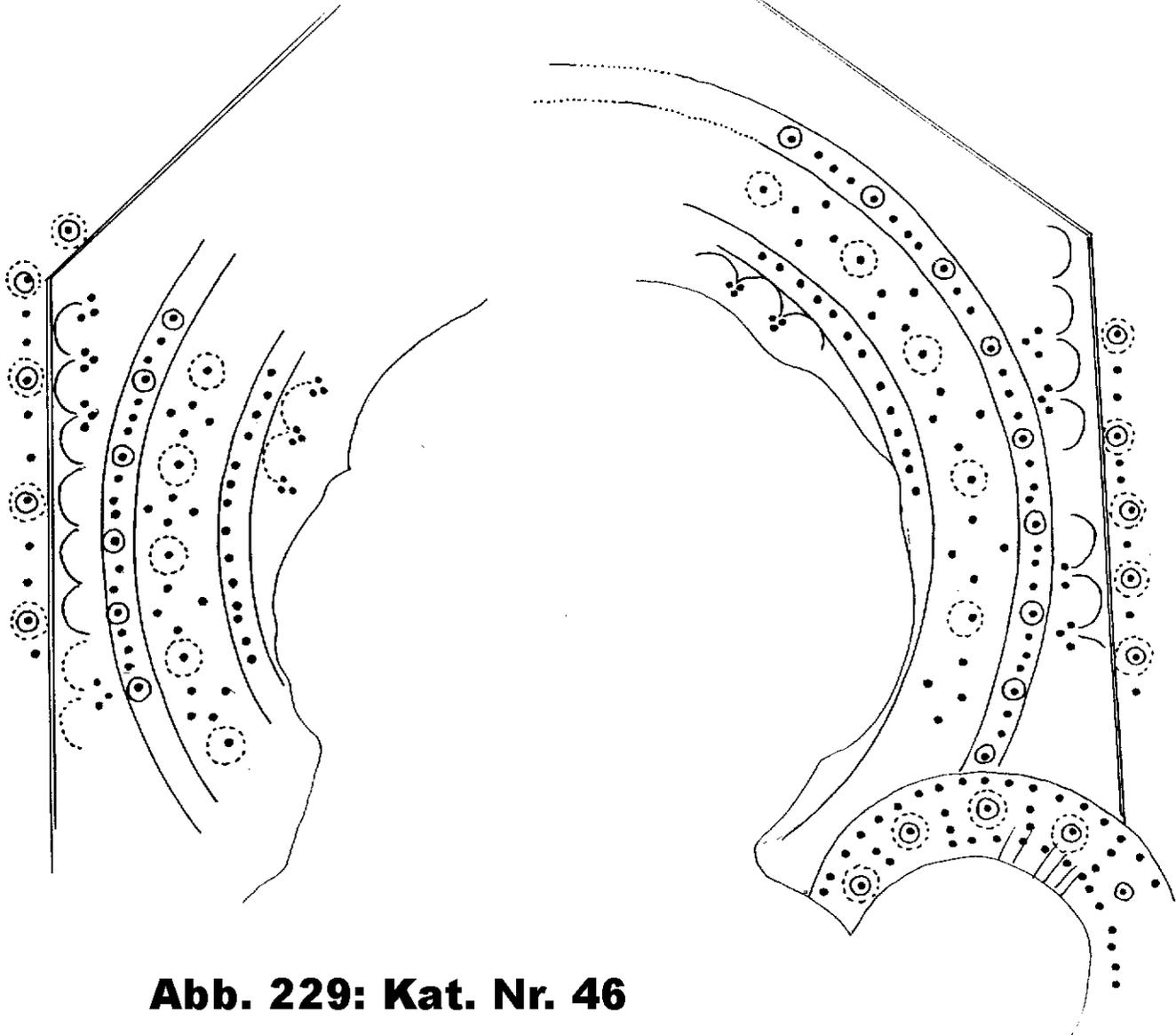
**Abb. 226: Kat. Nr. 44**



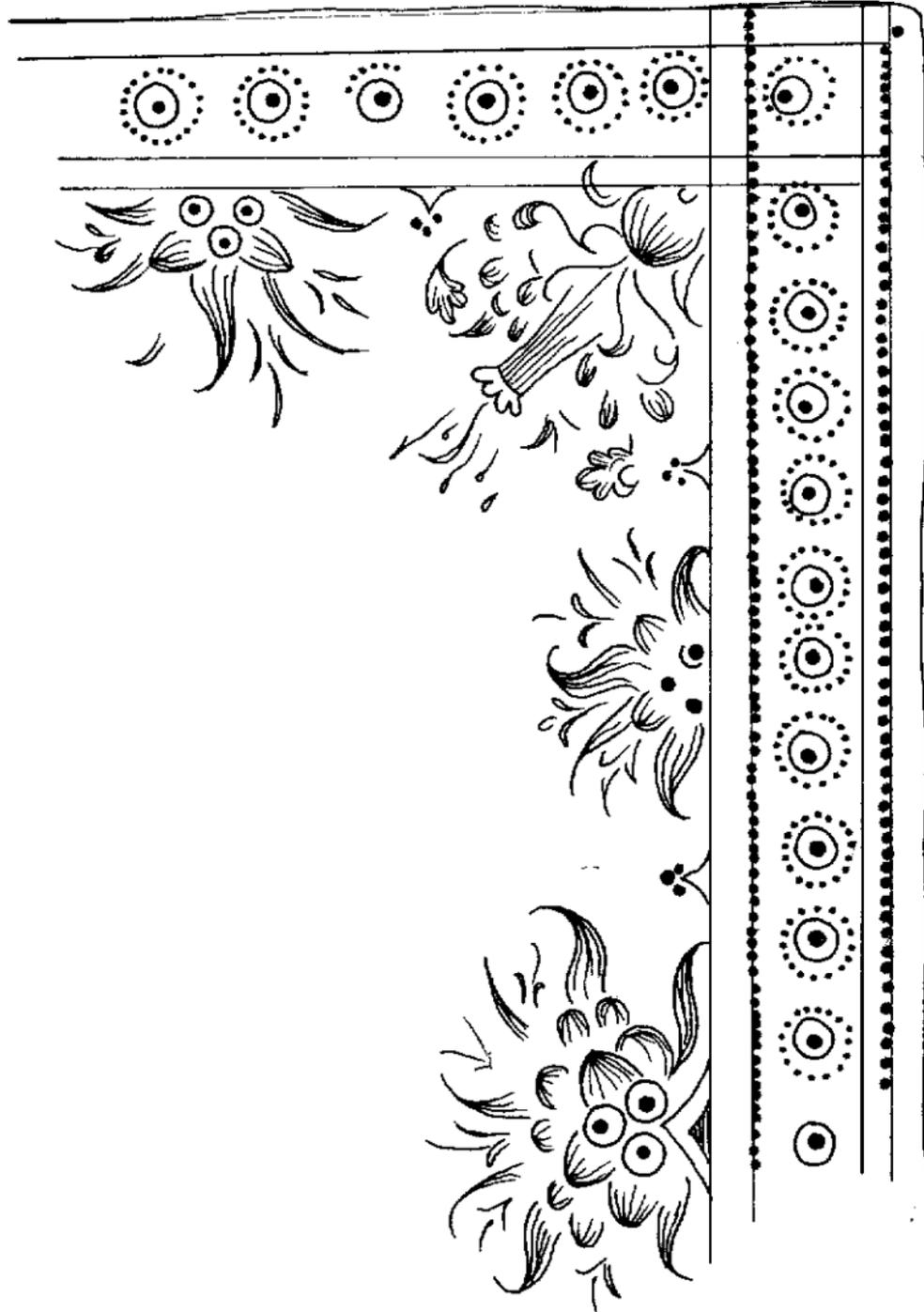
**Abb. 227: Kat. Nr. 45**



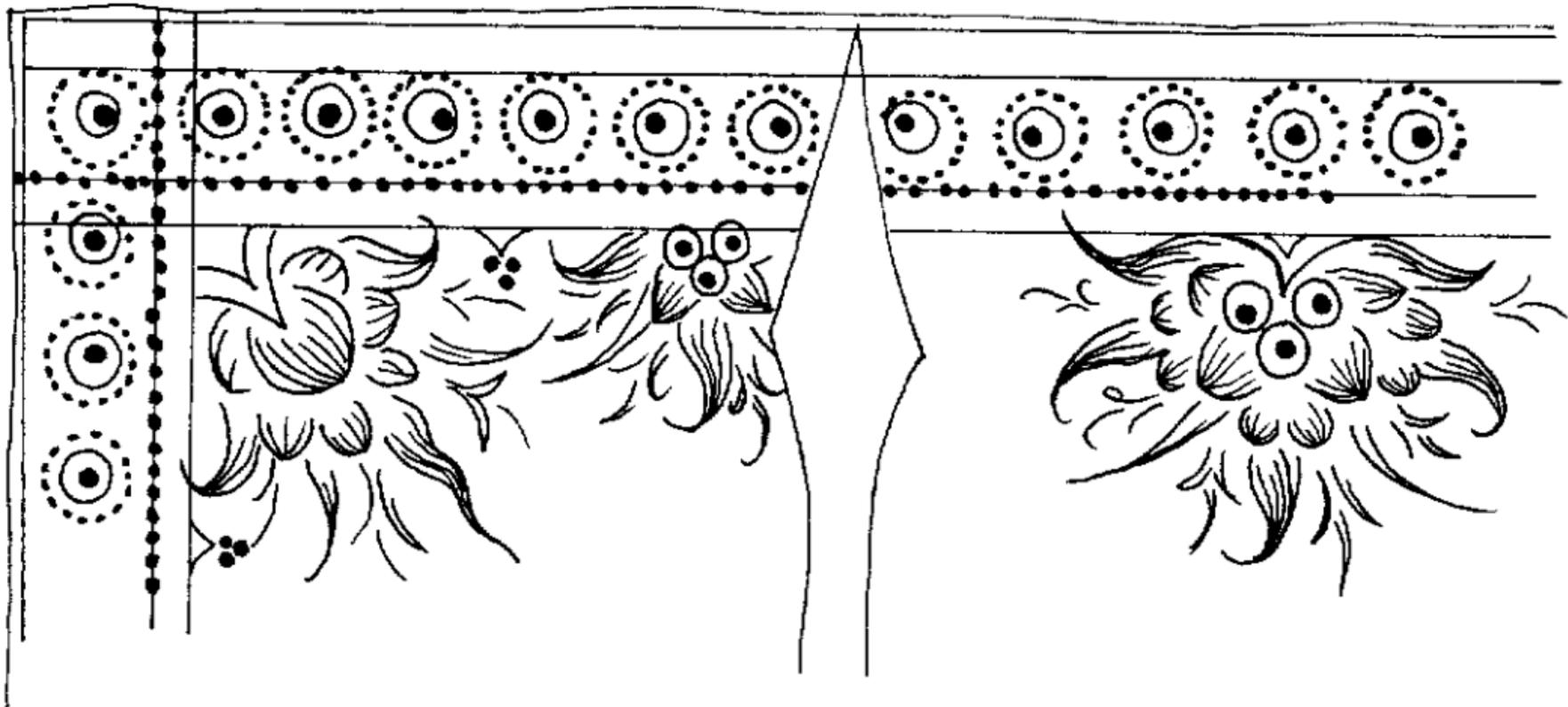
**Abb. 228: Kat. Nr. 45**



**Abb. 229: Kat. Nr. 46**



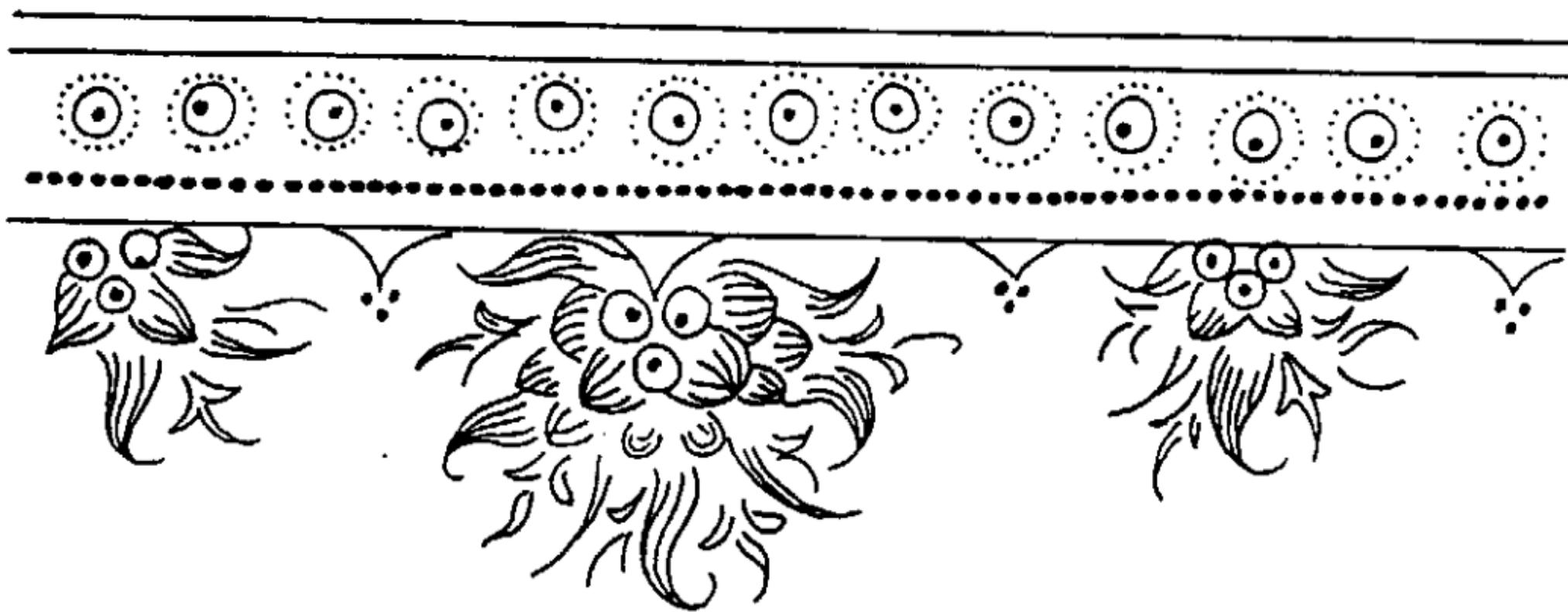
**Abb. 230: Kat. Nr. 47b**



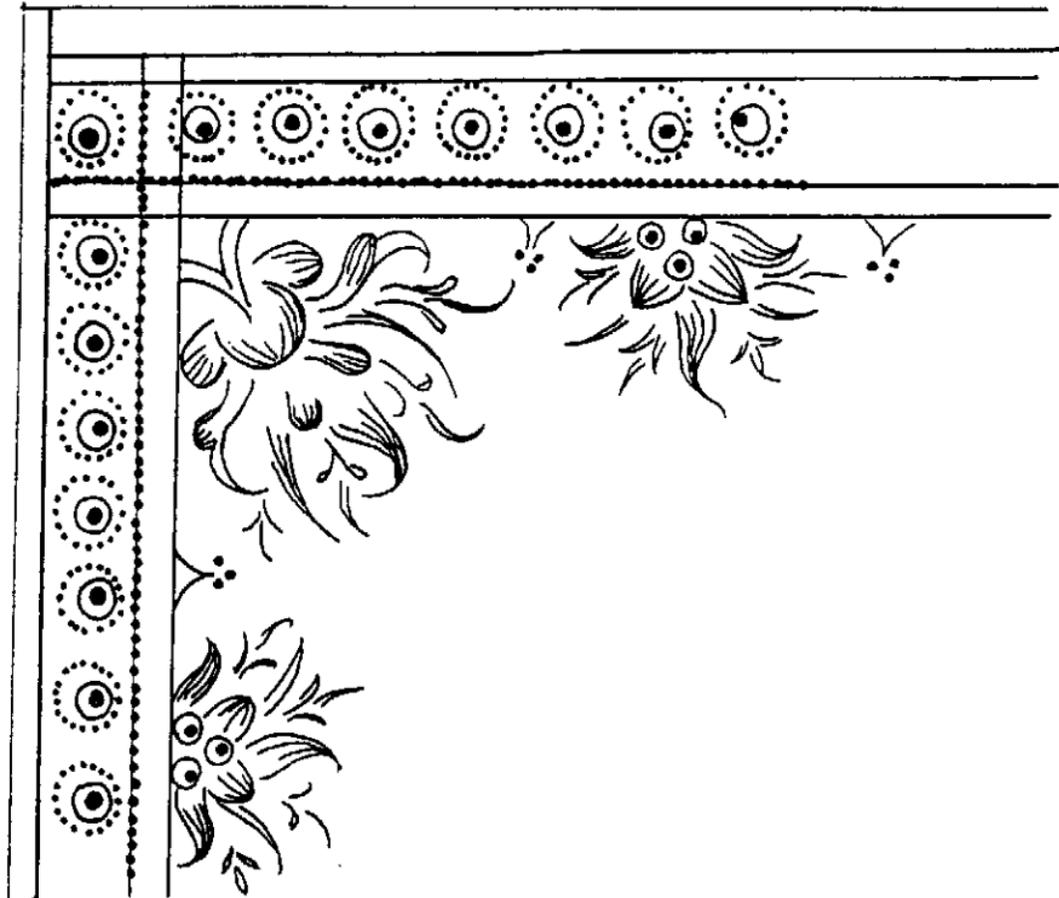
**Abb. 231: Kat. Nr. 47c**



**Abb. 232: Kat. Nr. 47d**



**Abb. 233: Kat. Nr. 47e**



**Abb. 234: Kat. Nr. 47e**



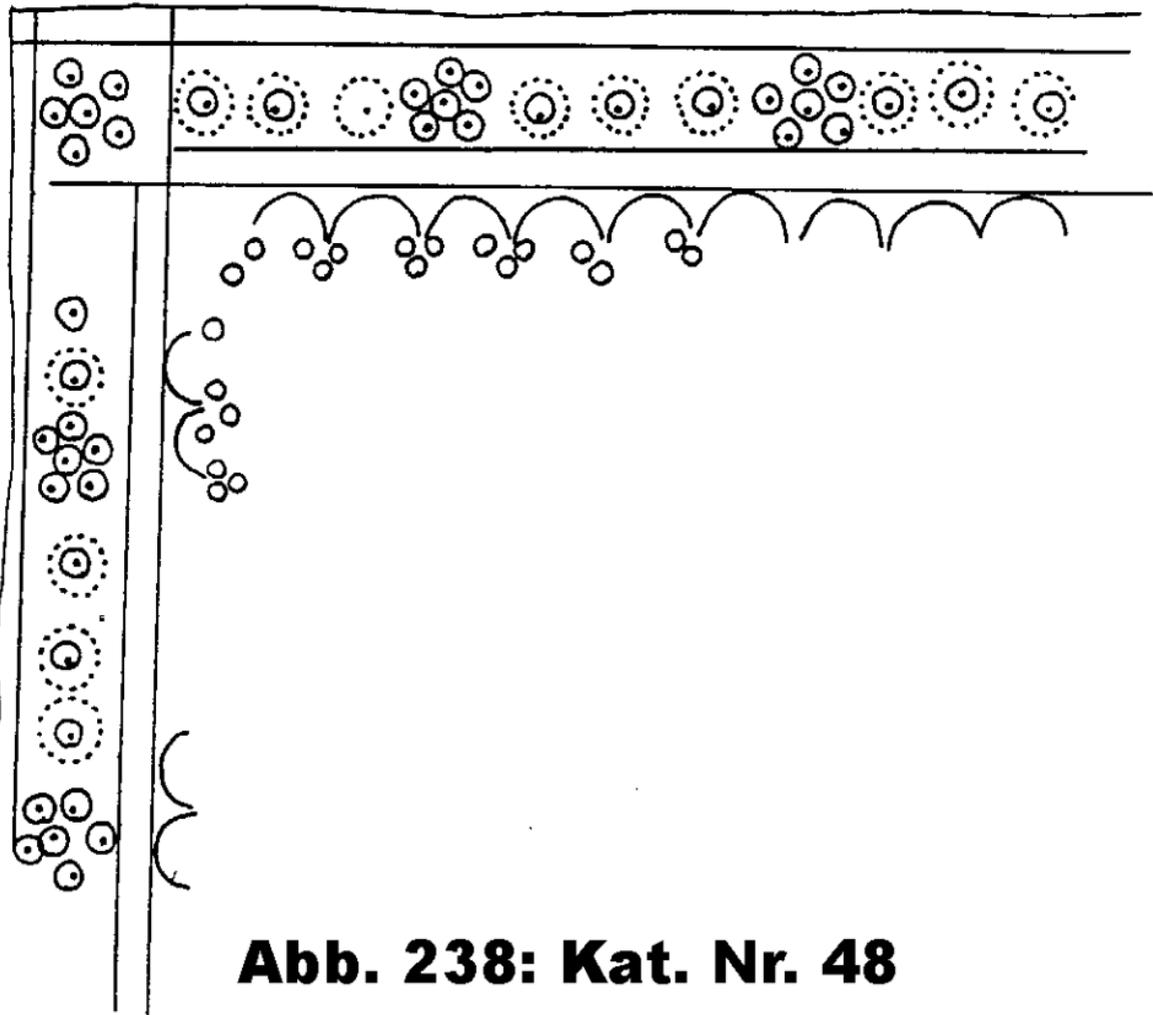
**Abb. 235: Kat. Nr. 47g**



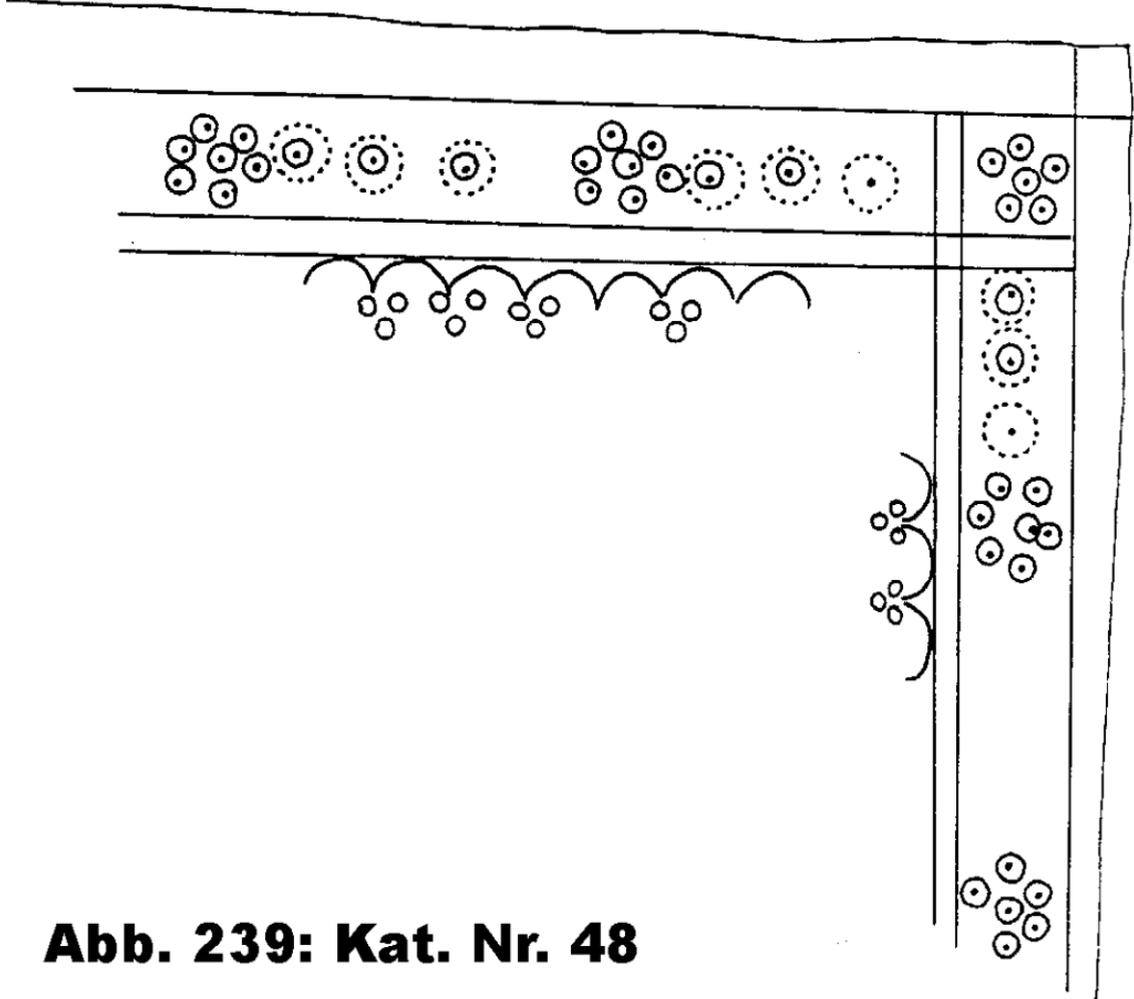
**Abb. 236: Kat. Nr. 47h**



**Abb. 237: Kat. Nr. 47h**



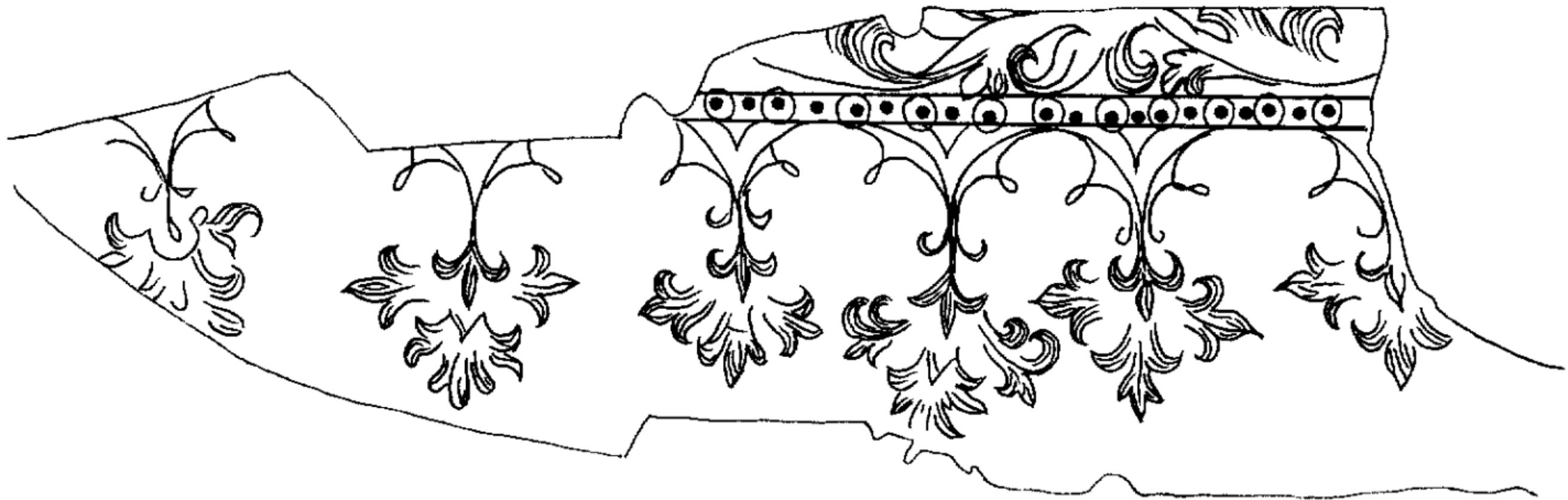
**Abb. 238: Kat. Nr. 48**



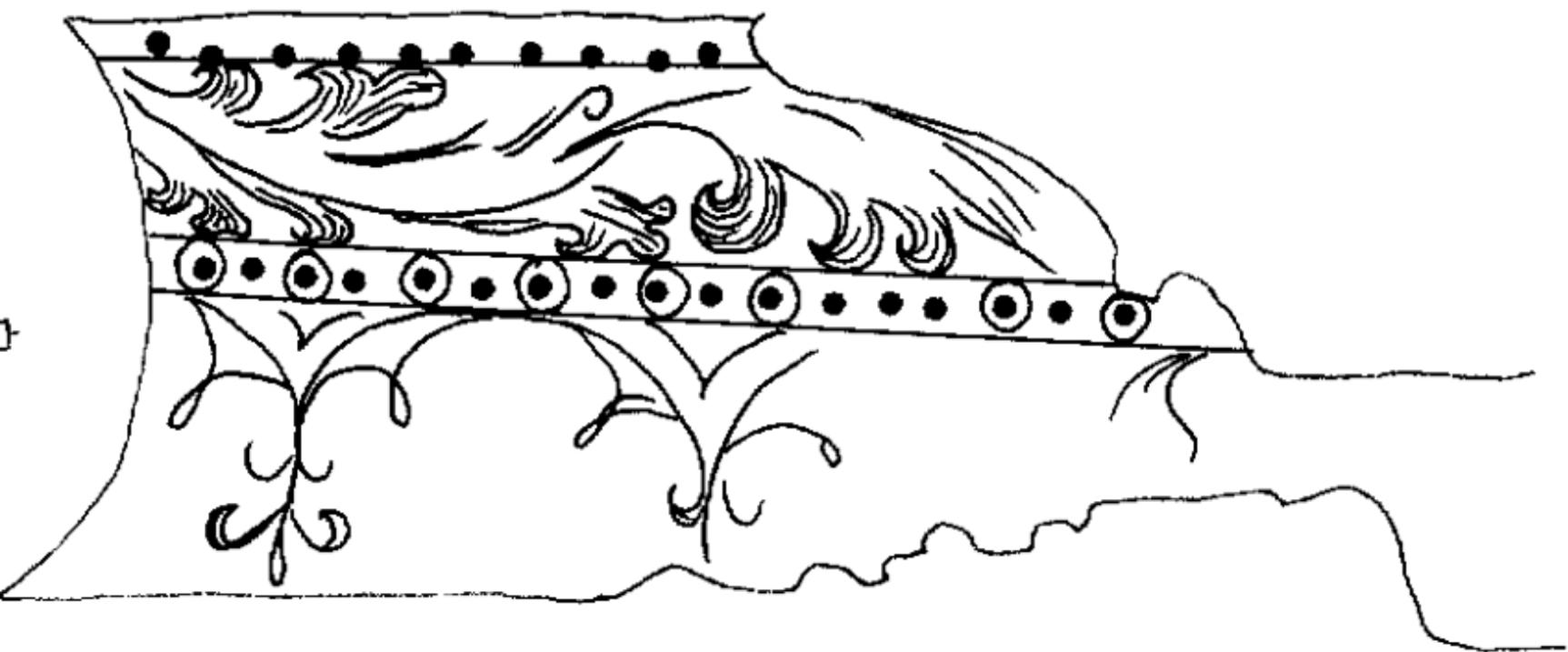
**Abb. 239: Kat. Nr. 48**



**Abb. 240: Kat. Nr. 48**



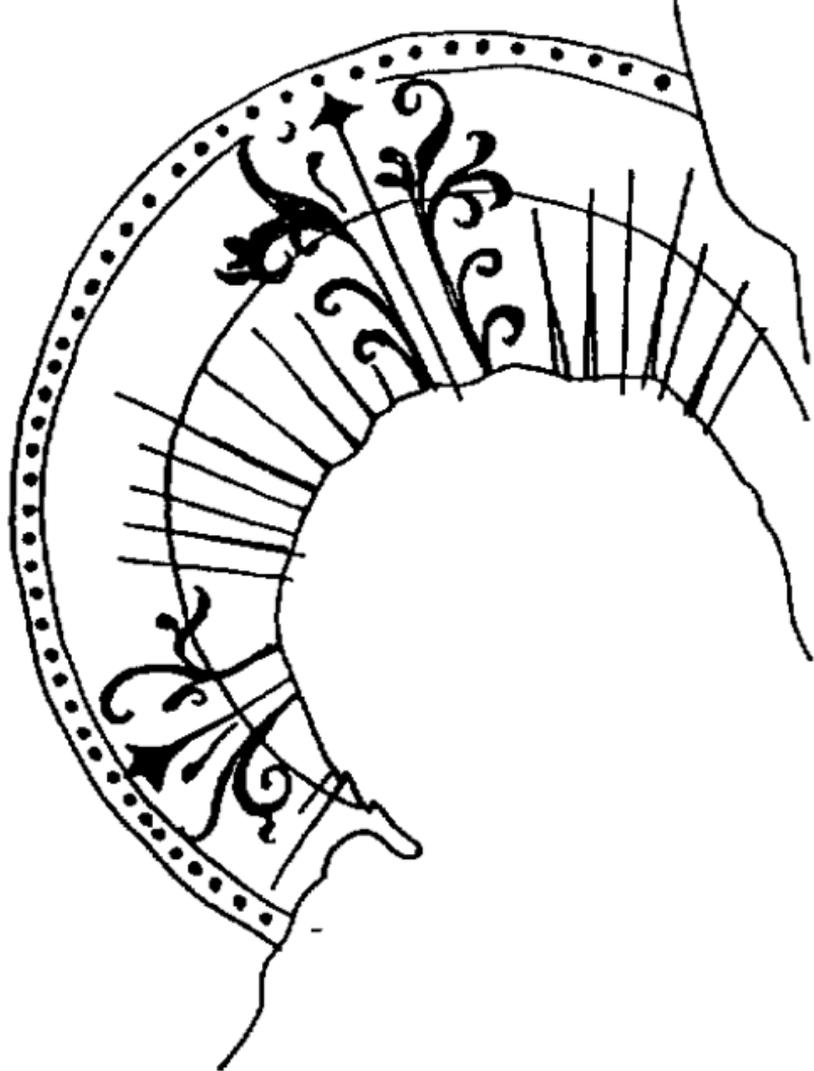
**Abb. 241: Kat. Nr. 49**



**Abb. 242: Kat. Nr. 49**



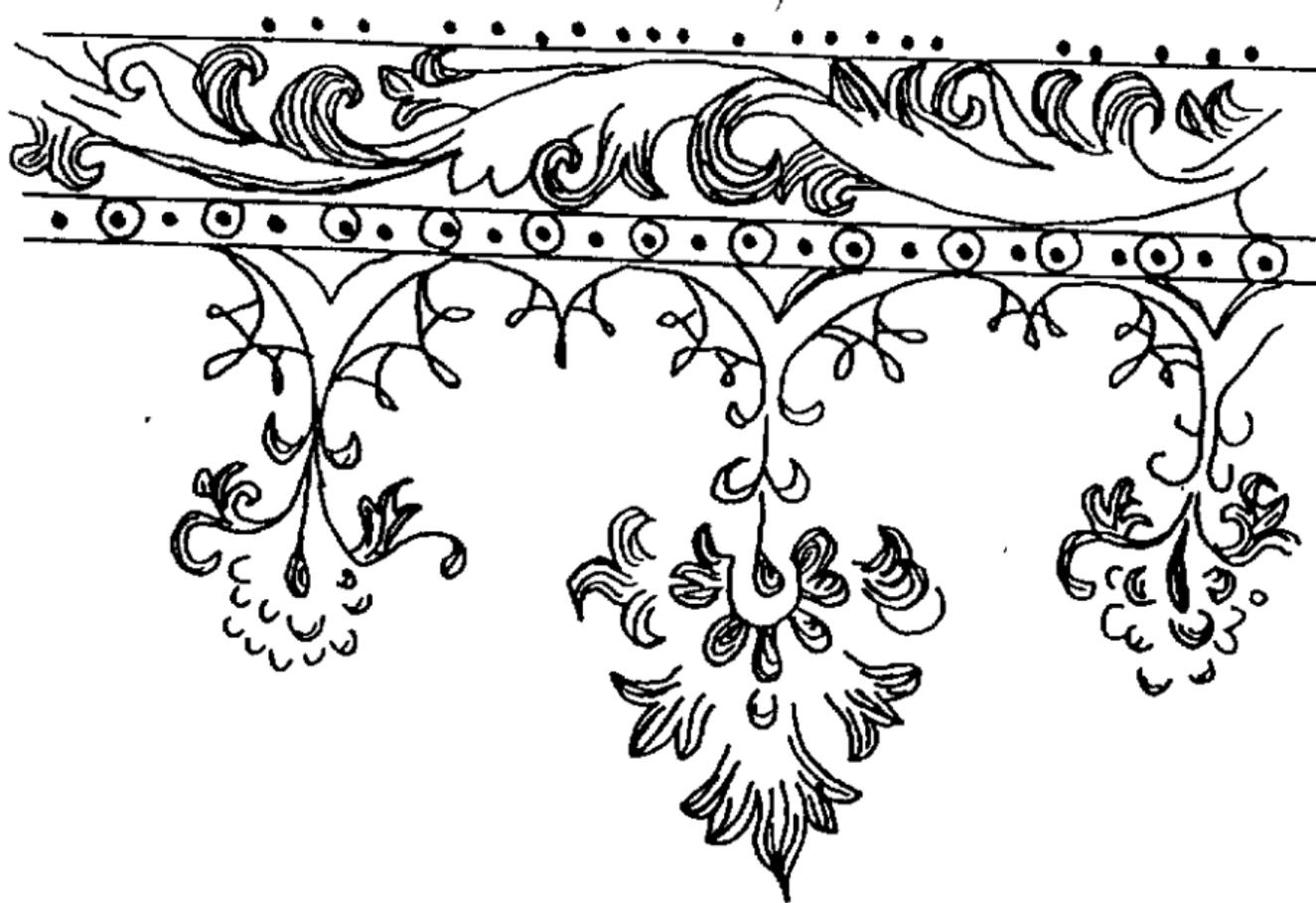
**Abb. 243: Kat. Nr. 49**



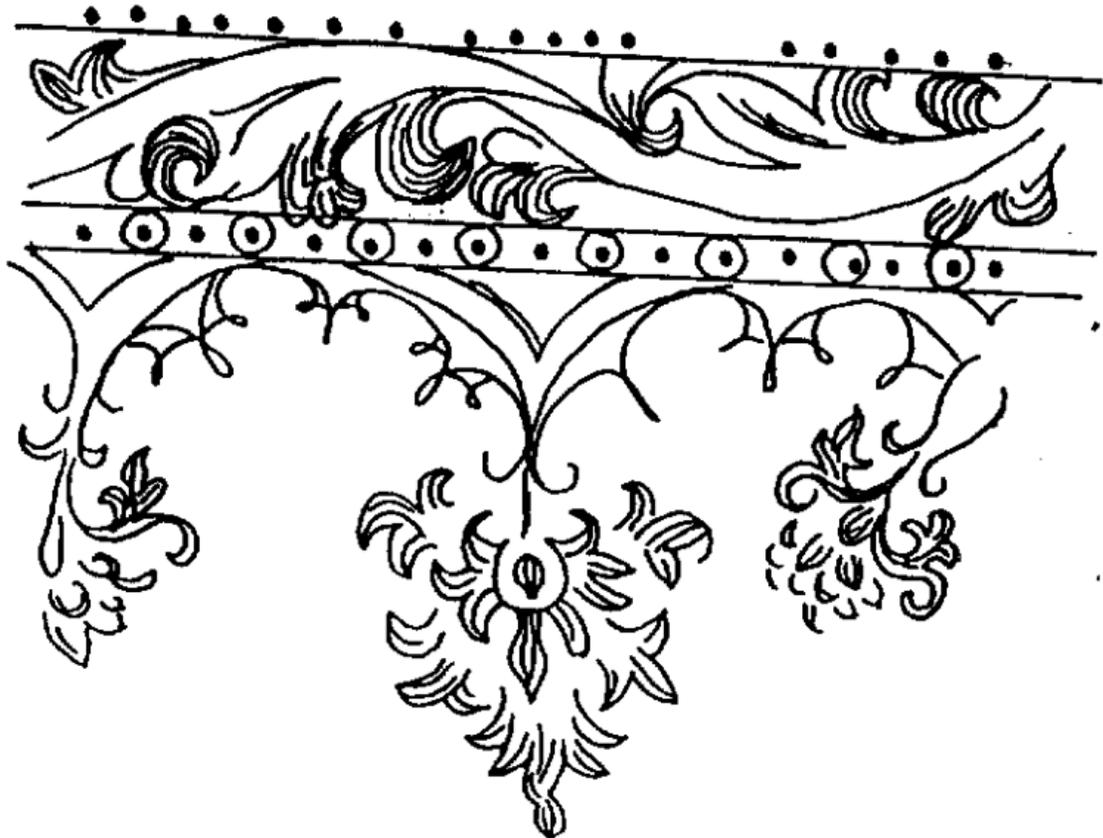
**Abb. 244: Kat. Nr. 49**



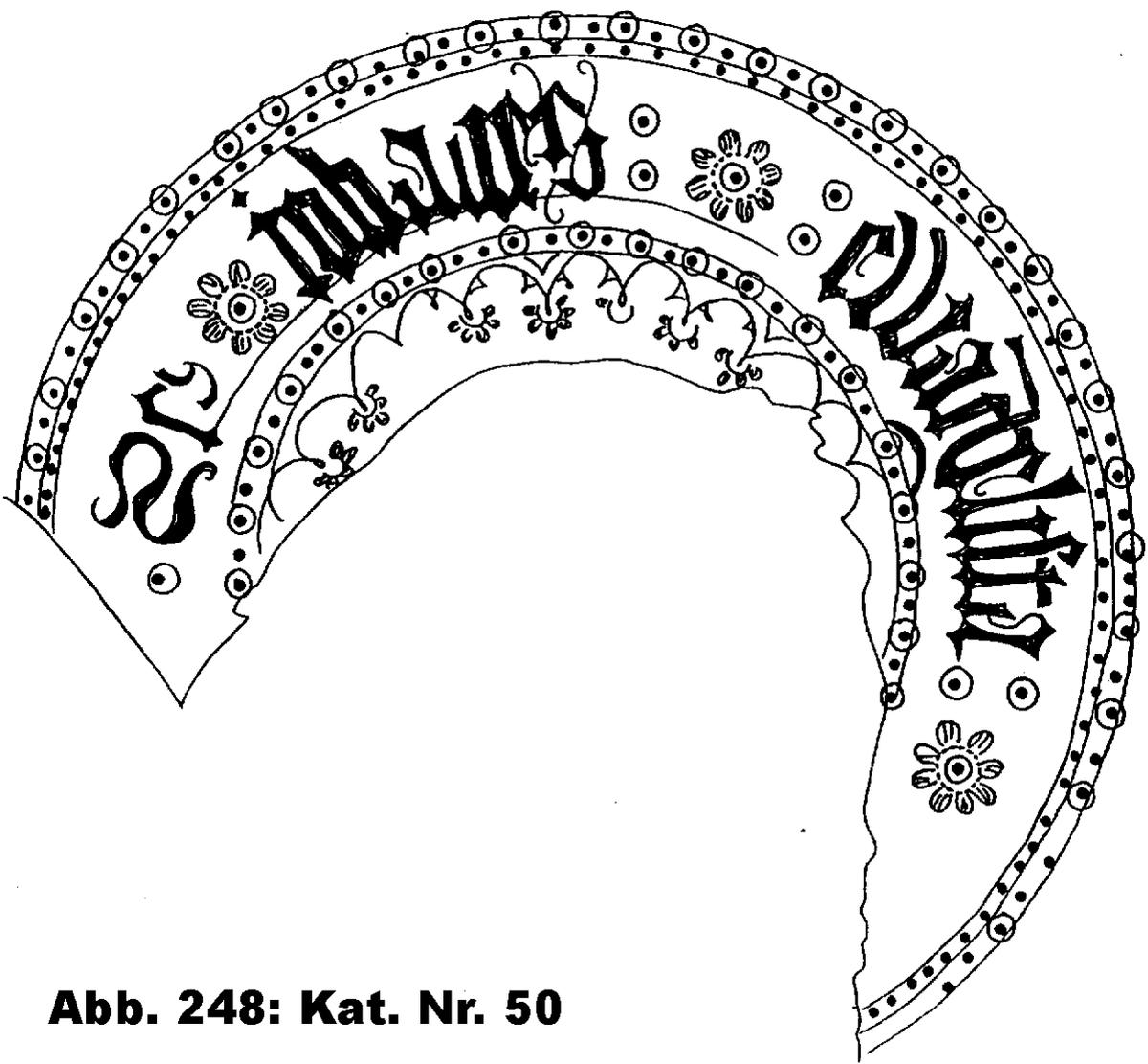
**Abb. 245: Kat. Nr. 50**



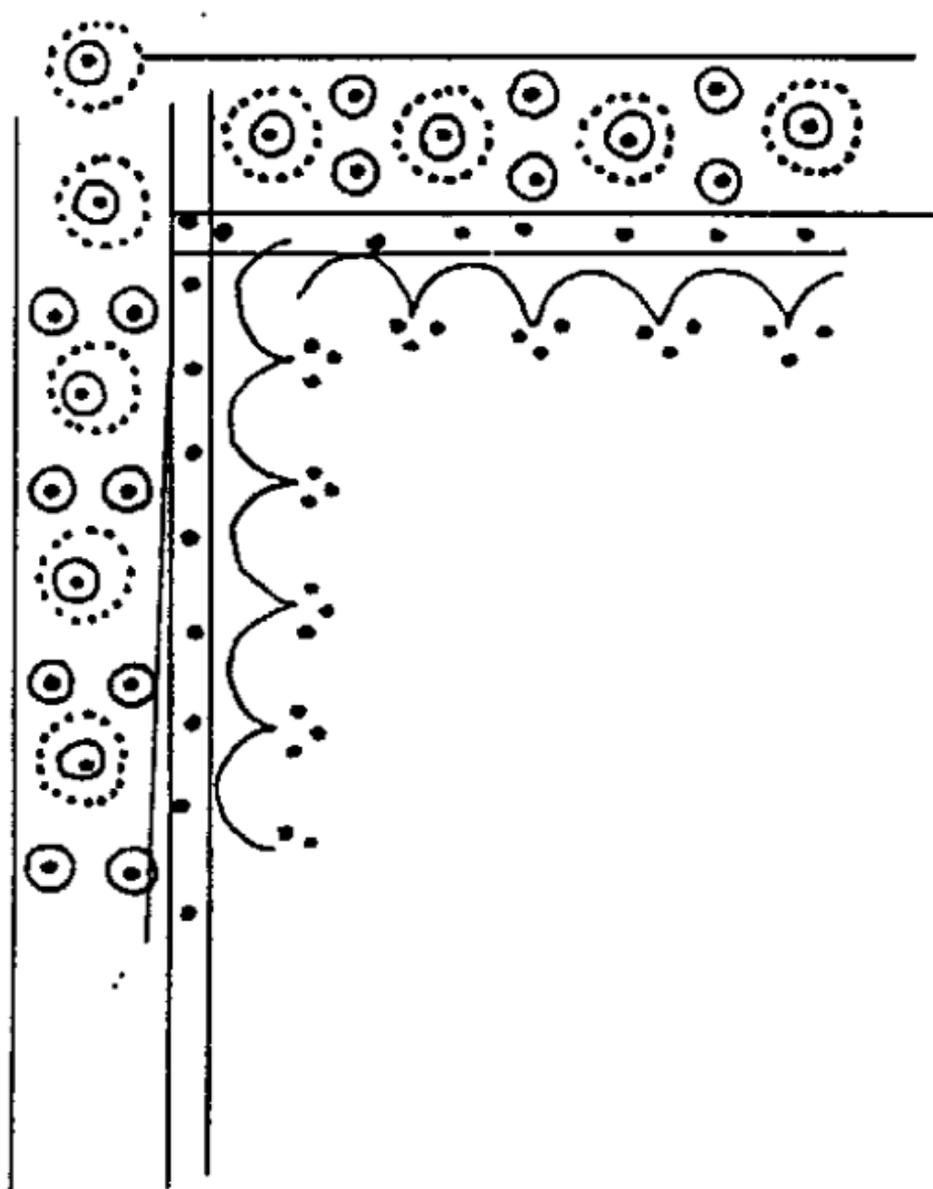
**Abb. 246: Kat. Nr. 50**



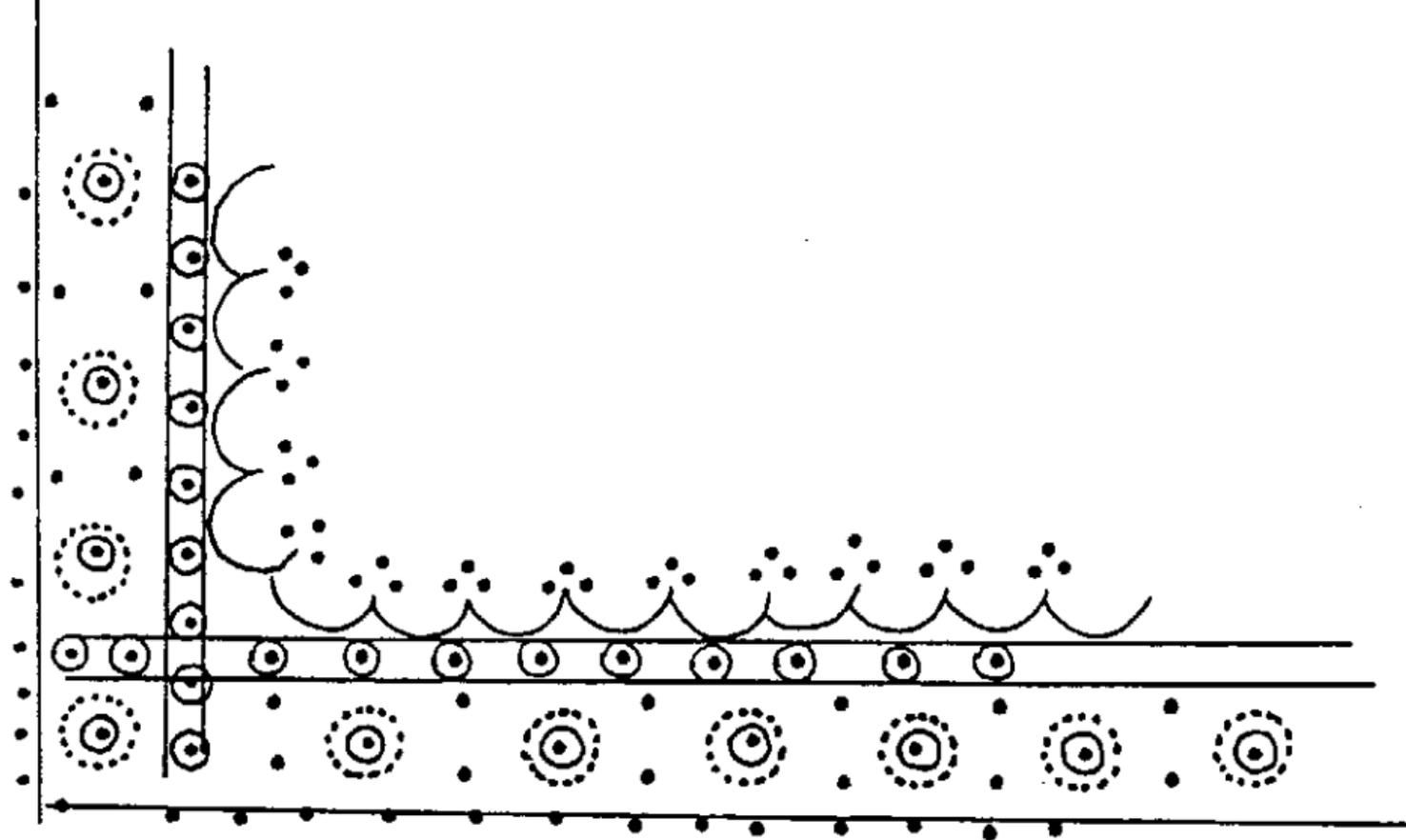
**Abb. 247: Kat. Nr. 50**



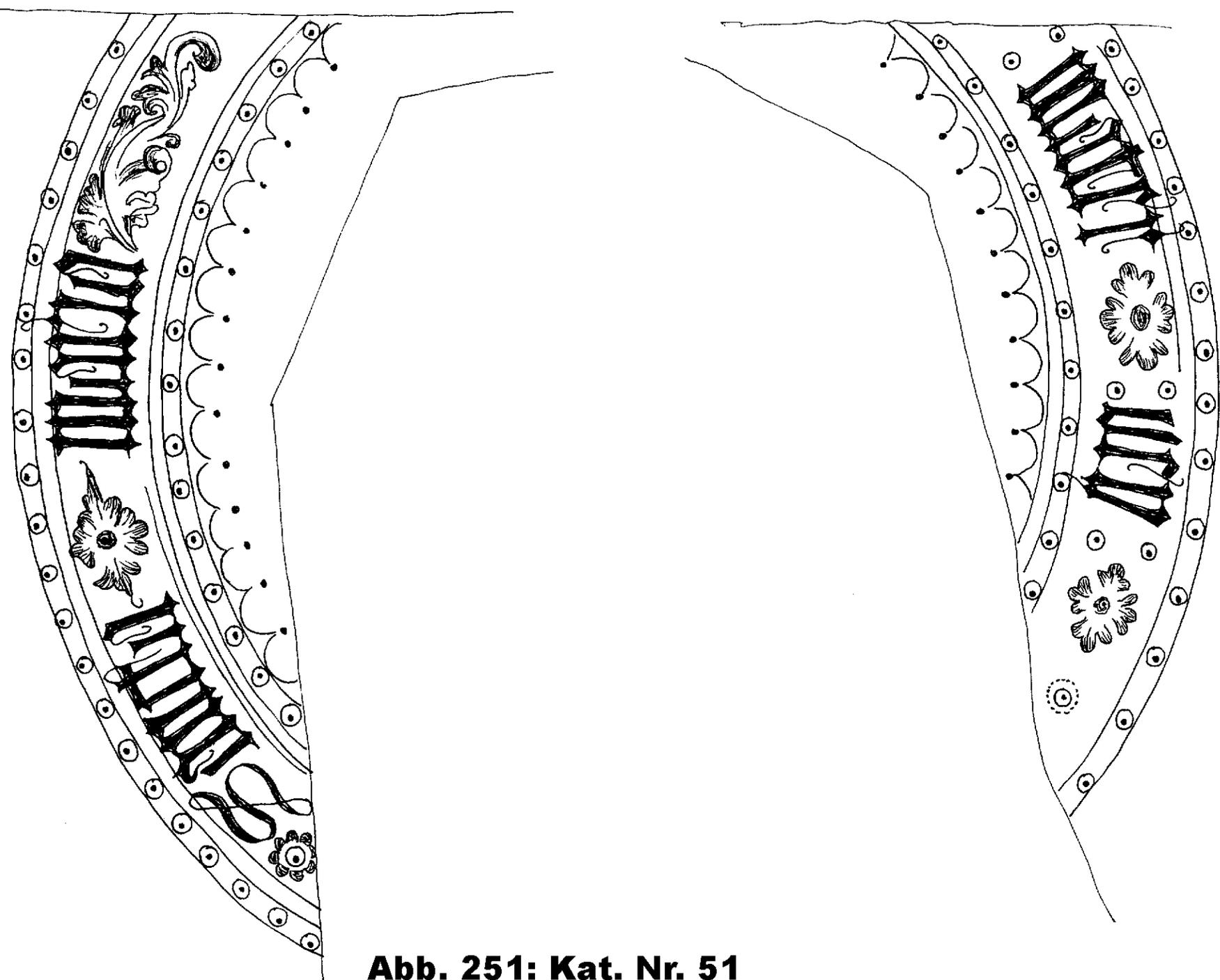
**Abb. 248: Kat. Nr. 50**



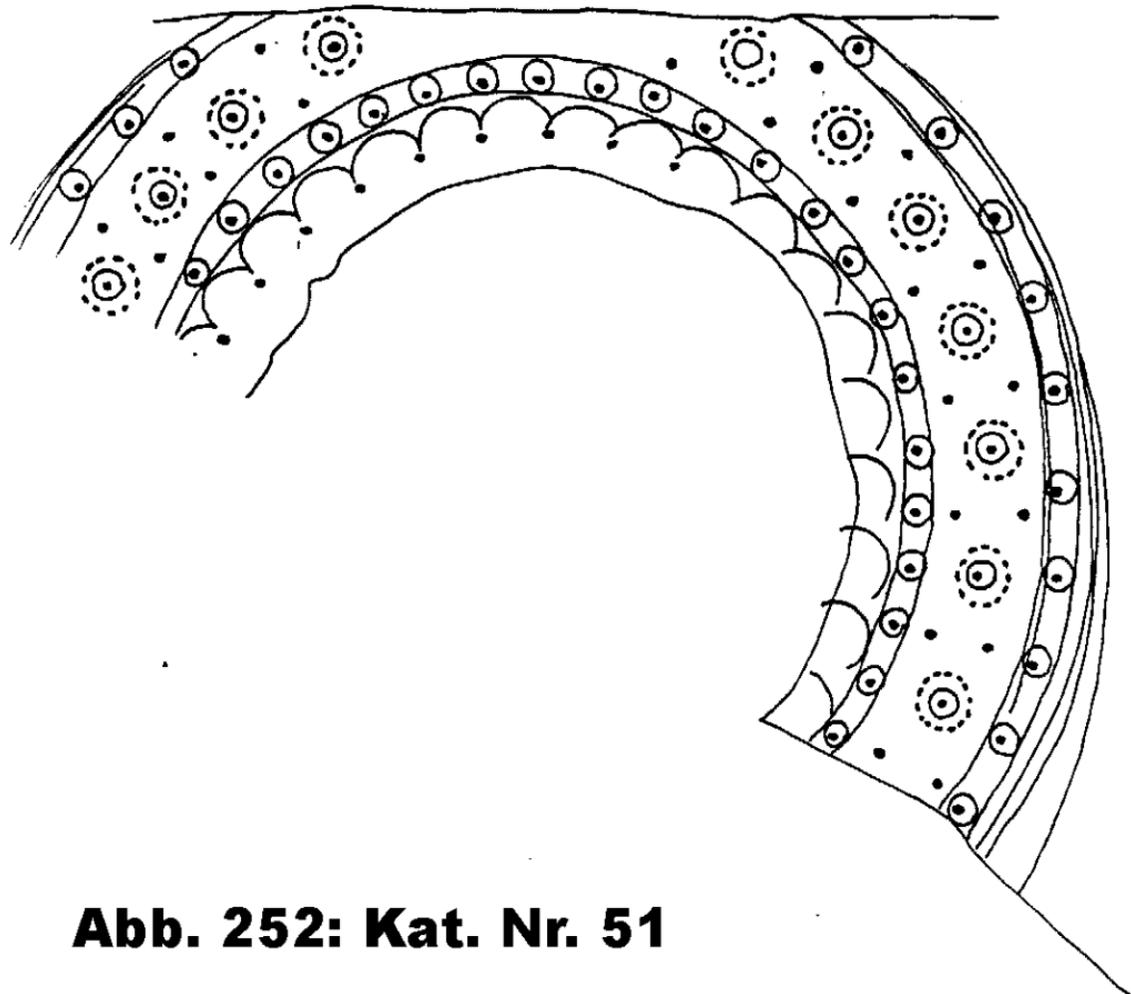
**Abb. 249: Kat. Nr. 51**



**Abb. 250: Kat. Nr. 51**



**Abb. 251: Kat. Nr. 51**



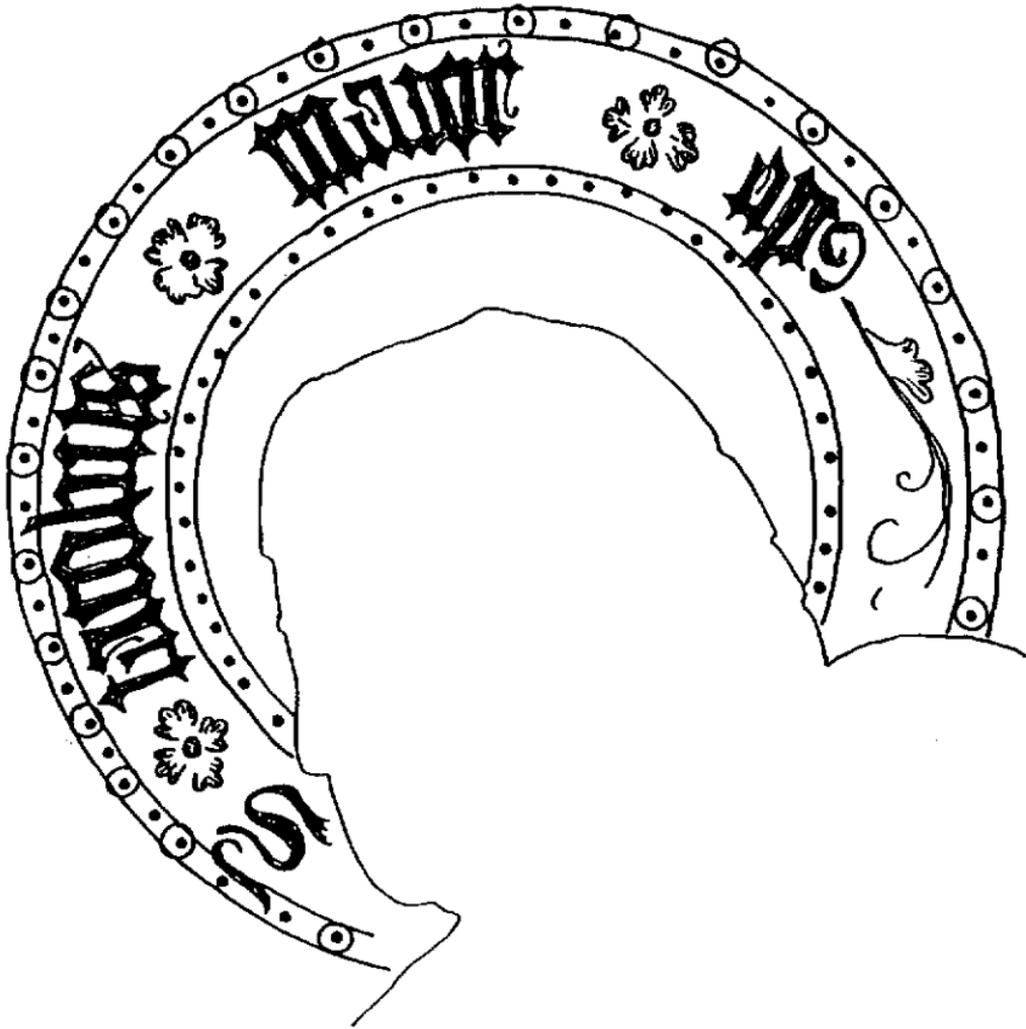
**Abb. 252: Kat. Nr. 51**



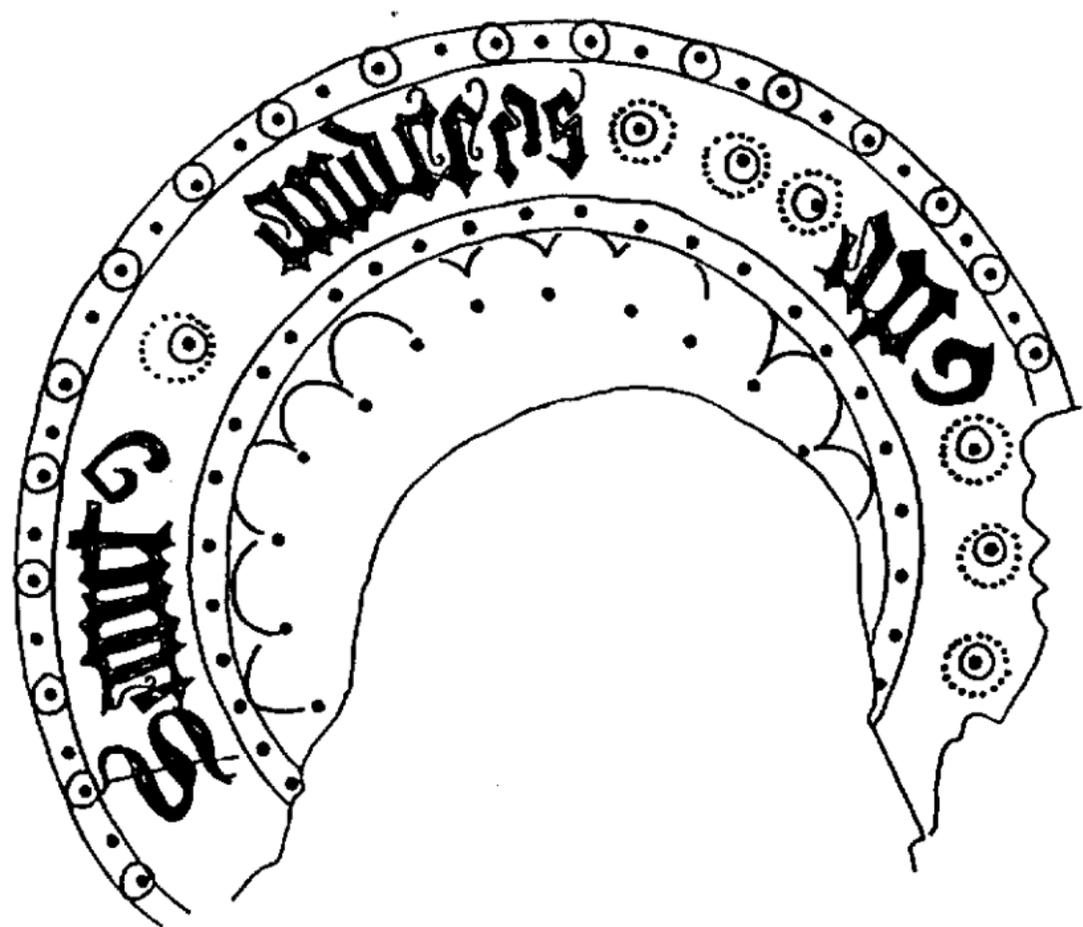
**Abb. 253: Kat. Nr. 52a**



**Abb. 254: Kat. Nr. 52b**



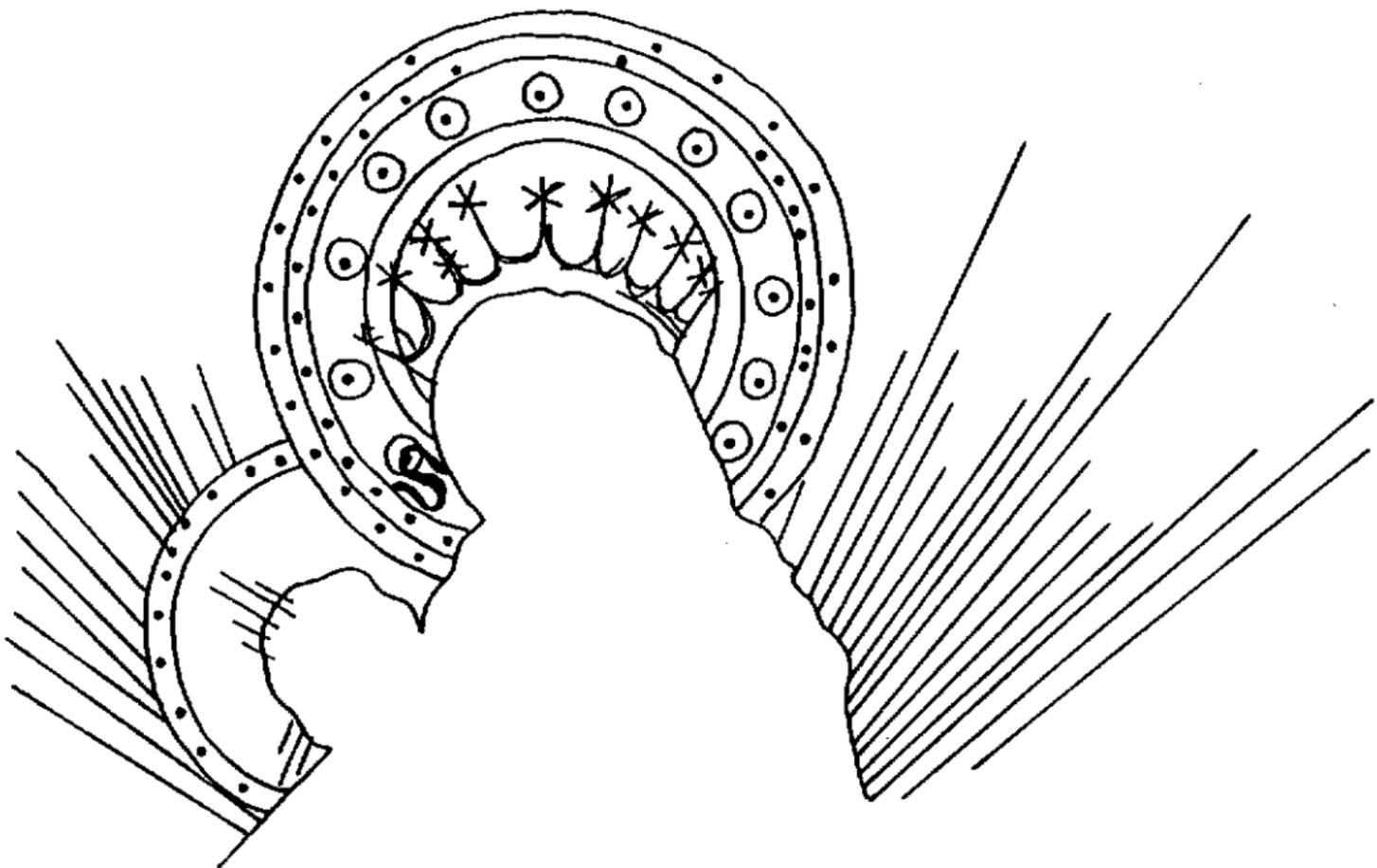
**Abb. 255: Kat. Nr. 52b**



**Abb. 256: Kat. Nr. 52b**



**Abb. 257: Kat. Nr. 52b**



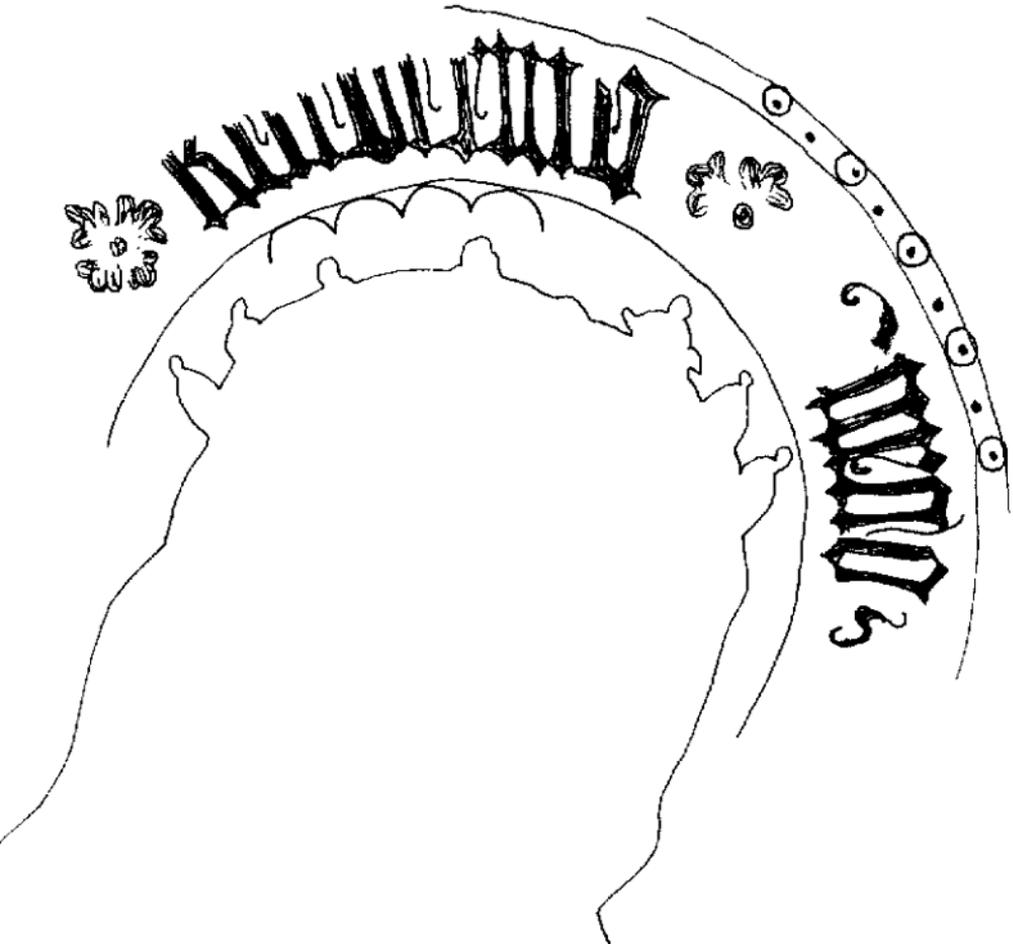
**Abb. 258: Kat. Nr. 52b**



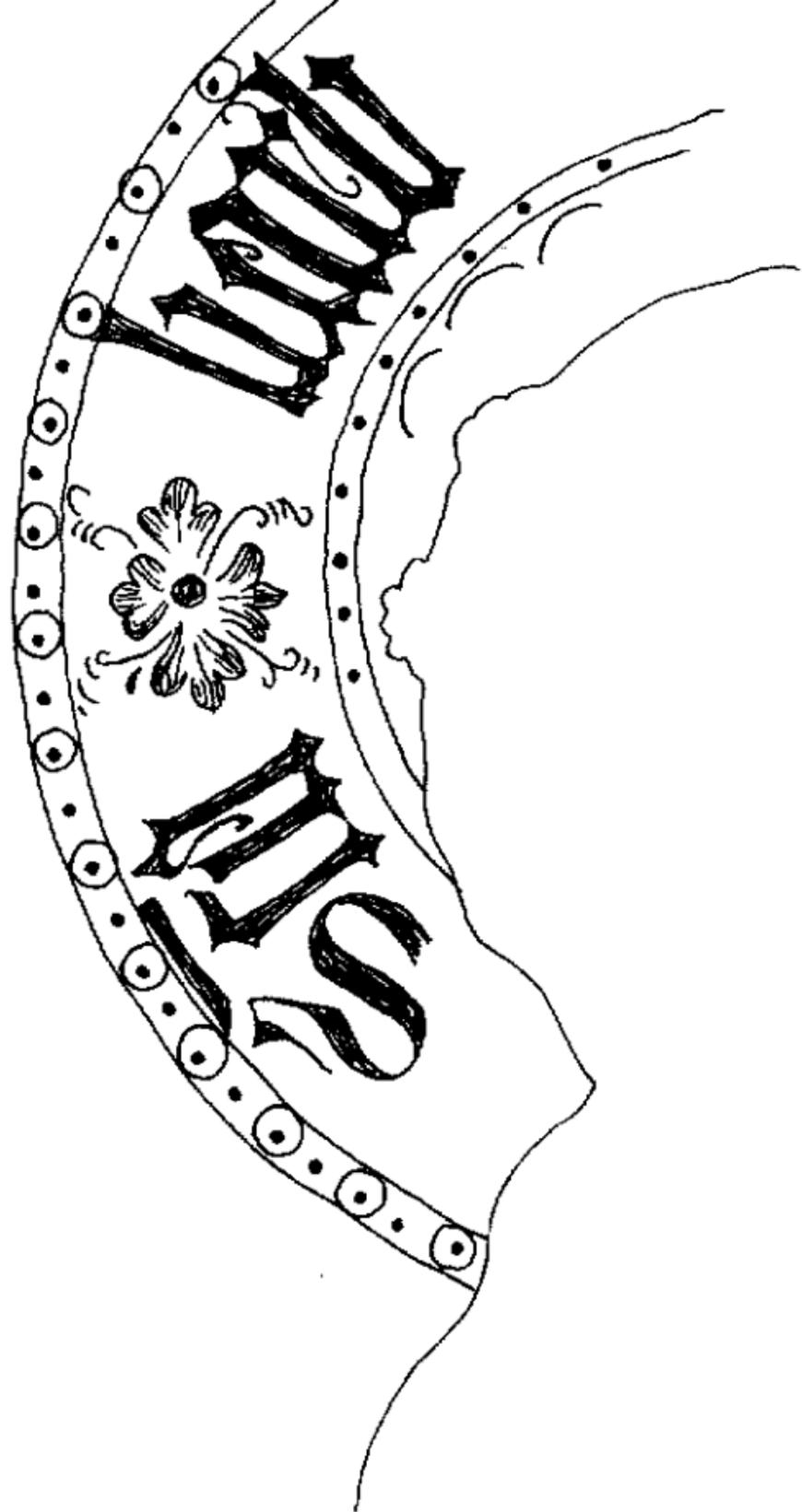
**Abb. 259: Kat. Nr. 53b**



**Abb. 260: Kat. Nr. 53b**



**Abb. 261: Kat. Nr. 53a**



**Abb. 262: Kat. Nr. 53b**



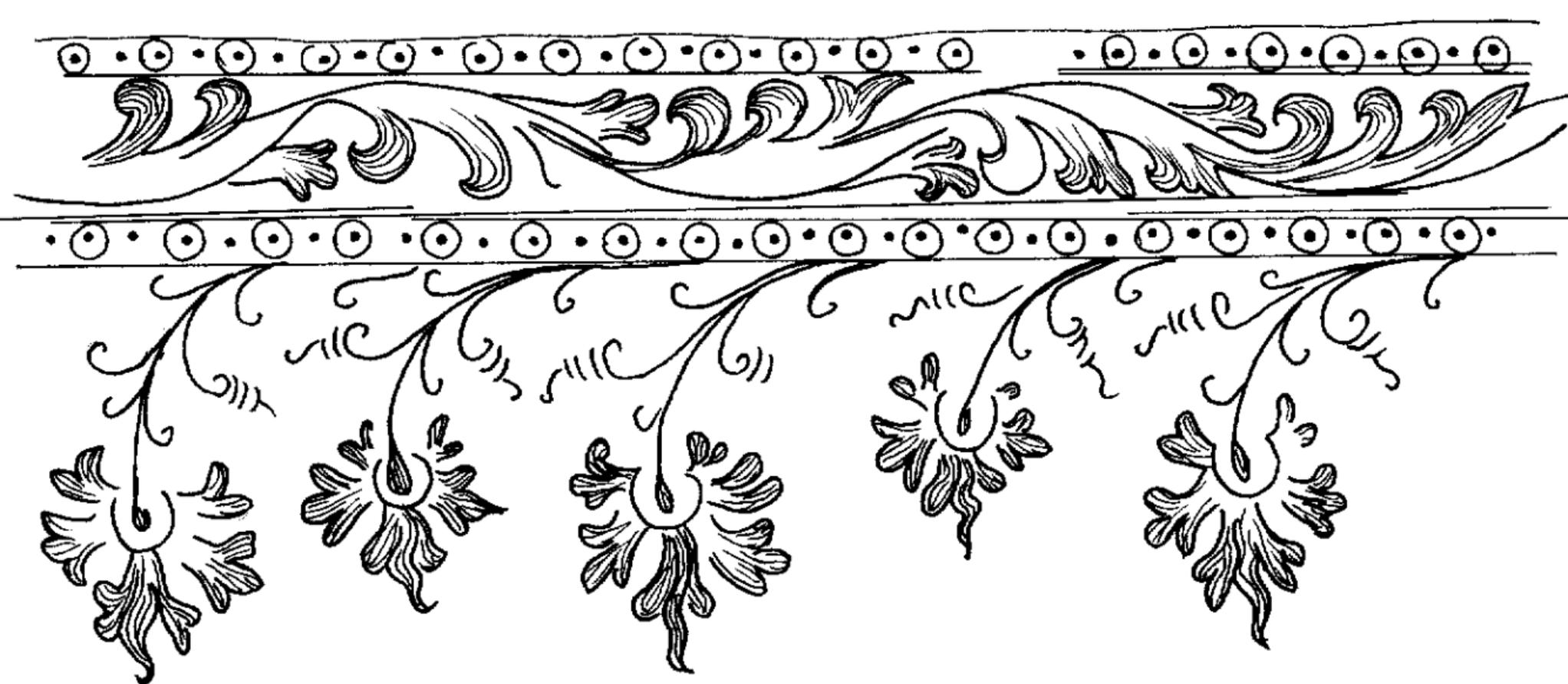
**Abb. 263: Kat. Nr. 54a**



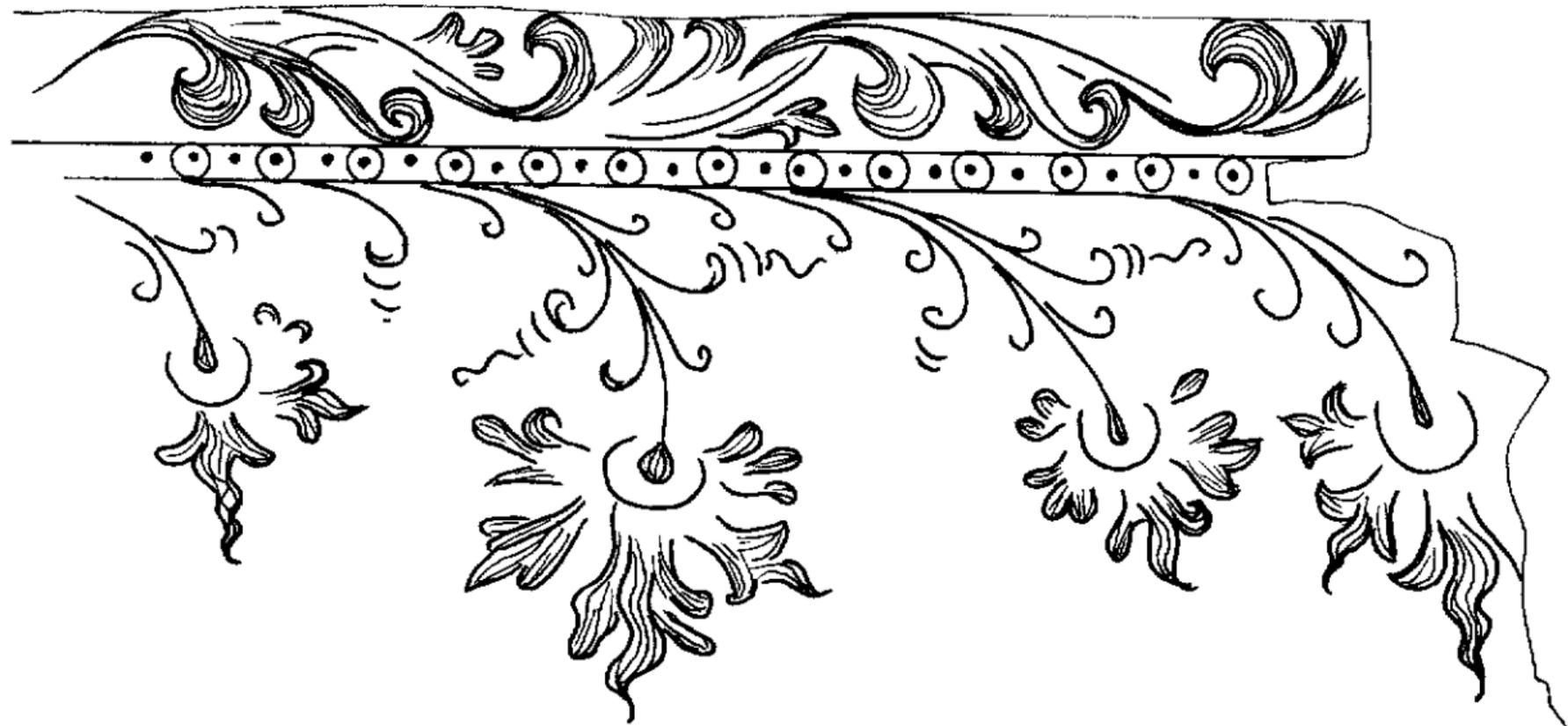
**Abb. 264: Kat. Nr. 54b**



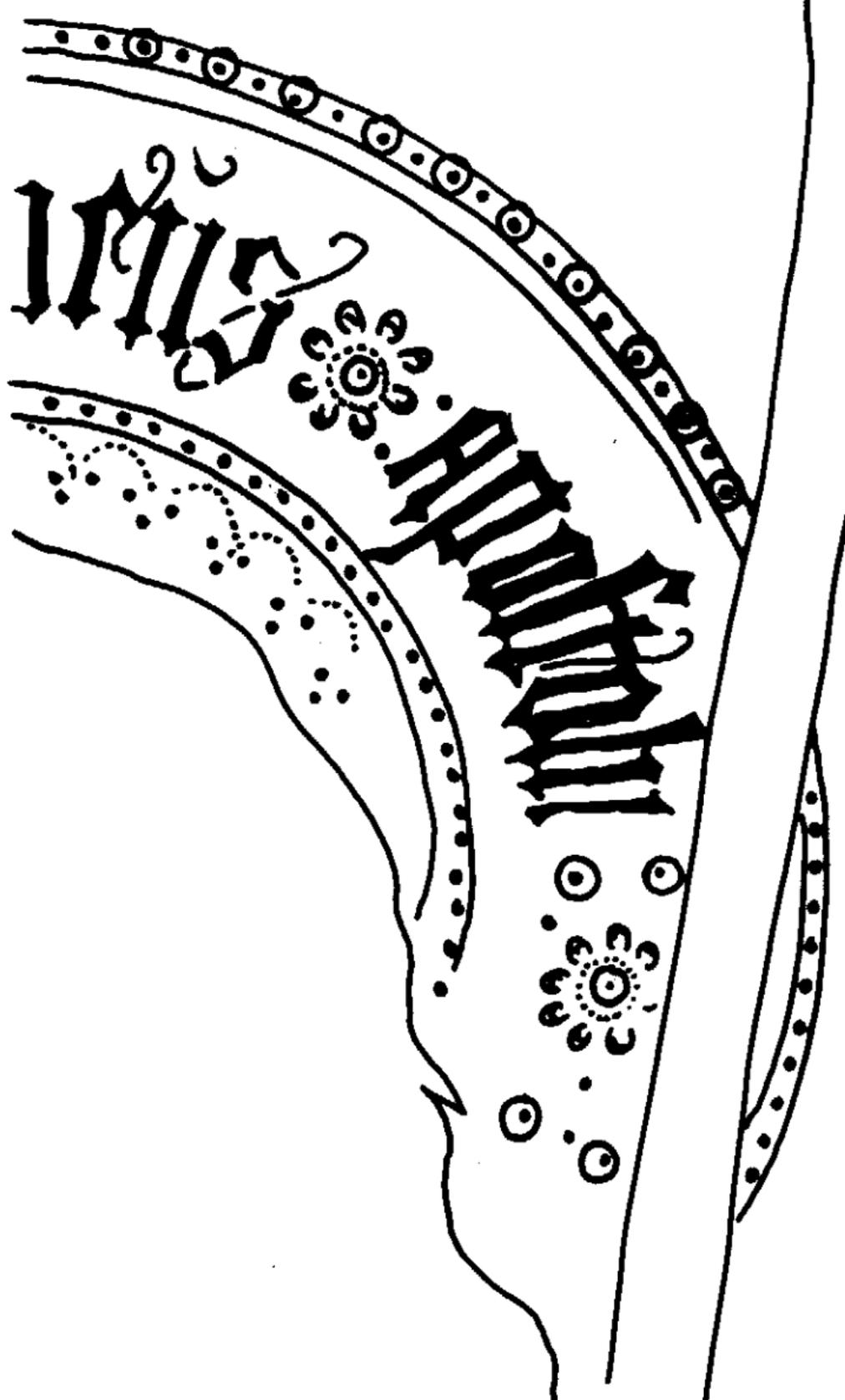
**Abb. 265: Kat. Nr. 54b**



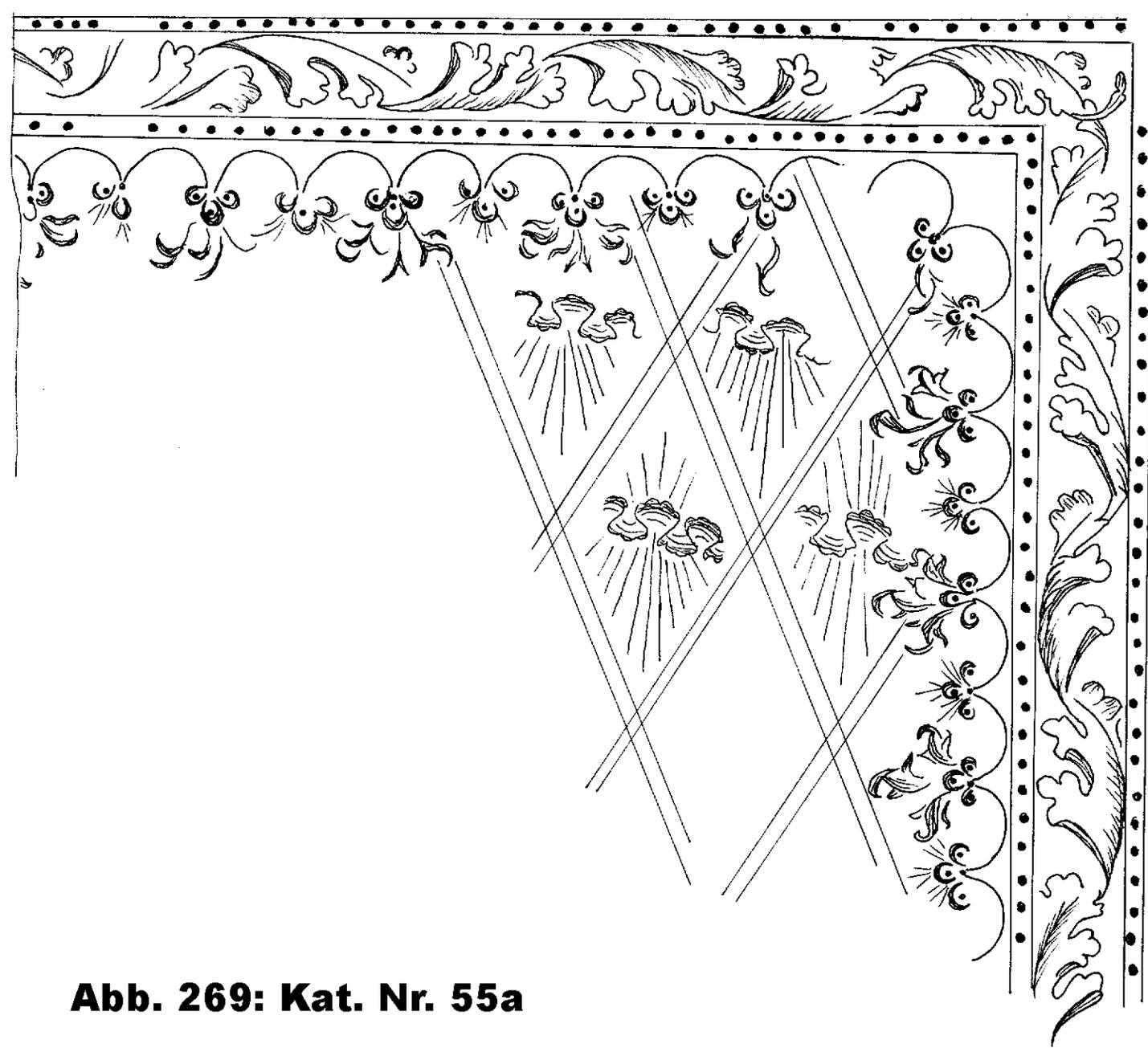
**Abb. 266: Kat. Nr. 54b**



**Abb. 267: Kat. Nr. 54b**



**Abb. 268: Kat. Nr. 54b**  
**Skizze**



**Abb. 269: Kat. Nr. 55a**



**Abb. 270: Kat. Nr. 55a**



**Abb. 271: Kat. Nr. 55a**



**Abb. 272: Kat. Nr. 55b**



**Abb. 273: Kat. Nr. 55b**