

**MALEREI AUF TEXTILEM BILDTRÄGER
IM 15. JAHRHUNDERT IN KÖLN**

Gemäldebestand - Herstellungstechniken - Erscheinungsformen

Inaugural-Dissertation
in der Fakultät Geschichts- und Geowissenschaften
der Otto-Friedrich-Universität Bamberg

vorgelegt von
Katja von Baum
geb. Brunnenkant
aus Frankfurt am Main

Erstgutachter: Prof. Dr. Achim Hubel
Zweitgutachter: Prof. Dr. Rainer Drewello
Tag der mündlichen Prüfung: 6. Februar 2008

tertium semper datur

Vorwort und Dank

Spätestens seit meiner Diplomarbeit im Fachbereich Restaurierung von Kunst- und Kulturgut an der Fachhochschule Köln war es mein Wunsch kunsttechnologisch zu forschen. Das Programm des Landes Nordrhein-Westfalen zur Förderung der Promotion von Fachhochschulabsolventen ermöglichte es mir, im Rahmen des Promotionsvorhabens ein umfangreicheres kunsttechnologisches Forschungsthema anzugehen. In höchstem Maße dankbar bin ich Frau Prof. Dr. Elisabeth Jägers und Frau Prof. Dr. Ulrike Bergmann, Fachhochschule Köln, die mich dazu ermutigten, mich für das Programm vorschlugen und mich während meiner damit verbundenen Assistenzzeit am Institut für Restaurierungs- und Konservierungswissenschaft der Fachhochschule Köln und der Arbeit an der Dissertation mit uneingeschränkter Großzügigkeit unterstützten.

Die Promotion an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg erforderte promotionsvorbereitende Leistungen, die ich im Rahmen des Aufbaustudiums Denkmalpflege und des Studiums der italienischen Sprachwissenschaft erbringen durfte, wofür ich Herrn Prof. Dr. Achim Hubel und Frau Prof. Dr. Annegret Bollée von Herzen danke. Die Zeit an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg empfinde ich nach wie vor als Geschenk. Mein Studium dort war mit Prof. Dr. Achim Hubel, Prof. Dr. Manfred Schuller, Prof. Dr. Rainer Drewello, Dr. Dieter Martin im Aufbaustudium Denkmalpflege und Prof. Dr. Annegret Bollée in der italienischen Sprachwissenschaft von Lehrern bestimmt, die in ihrer jeweils ganz eigenen Art Interesse und Begeisterung für die jeweiligen Inhalte nicht nur zu erhalten, sondern zu wecken und zu entfachen wussten. Ich fühle mich von ihnen geprägt und nachhaltig bereichert und bin ihnen für diese Erfahrung sehr dankbar.

Prof. Dr. Achim Hubel, meinem Doktorvater, und Prof. Dr. Rainer Drewello, der meine Dissertation ans Zweitprüfer begutachtet hat, danke ich für die Annahme des Themas und wertvolle Anregungen im Zuge der Begleitung seiner Bearbeitung. Letztere wäre nicht möglich gewesen ohne das Interesse und die Bereitschaft der Verantwortlichen des Wallraf-Richartz-Museums & Fondation Corboud zu Köln, Prof. Dr. Rainer Budde, Dr. Roland Krischel, Christa Steinbüchel und Dipl. Rest. Iris Schaefer, mir die Werke zur Verfügung zu stellen und mir die Nutzung der Räumlichkeiten und deren technischer Ausstattung zu gestatten. Darüber hinaus danke Herrn Dr. Roland Krischel für die hilfreichen Anregungen und Diskussionen und ganz besonders Iris Schaefer, Leiterin der Abteilung für Restaurierung und Kunsttechnologie des Museums, für ihr unbegrenztes Vertrauen, ihre uneingeschränkt großzügige kollegiale und freundschaftliche Unterstützung und ihren unerschütterlichen Glauben an diese Arbeit.

Großer Dank gilt darüber hinaus Dipl. Rest. Renate Kühn für die fundierte Einführung in die Faseranalyse, Dipl. Rest Prof. Hans Portsteffen und Dipl. Rest. Petra Demuth für die Unterstützung bei der Analyse der Fasern, Sandra Uckermann für die Bedienung des REM/EDX und die gemeinsame Auswertung der Befunde, Prof. Dr. Robert Fuchs und Dr. Doris Oltrogge für vielfäl-

tige Hilfe und Unterstützung und ihre stete hilfsbereite Ansprechbarkeit.

Sehr herzlich danke ich all jenen, die es mir ermöglicht haben, die in ihrer Obhut befindlichen Werke in Augenschein zu nehmen oder mir Informationen dazu bereitstellten: Dr. Ulrike Surmann, Kolumba Kunstmuseum des Erzbistums Köln; Katharina Liebetrau, LVR-Landesmuseum Bonn; Oliver Mack, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg; Dipl. Rest. Herbert Nolden, Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen; Dipl. Rest. Marc Peez, Landesamt für Denkmalpflege im Rheinland, Brauweiler; Stephan Knobloch, Städelmuseum Frankfurt; Viktoria Poll-Frommel, Doerner Institut München; Kees van Schooten, Museum Catharijneconvent Utrecht; Cornelius Engelen, Leuven; Dr. Susan Foister und Rachel Billinge, National Gallery London; Dr. Mark Evans und Nicola Costaras, Victoria & Albert Museum London; Dr. Betsy J. Rosasco und Karen E. Richter, Princeton University Art Museum; Prof. Dr. Richard Saunders, Middlebury College Museum of Art; Emily Friedman, Deborah Lenert und Lawrence Spiewack, Barnes Foundation Merion, Pennsylvania; Dr. Heather L. Lammers, McNay Art Museum San Antonio, Texas.

Dipl. Rest. Lisa Afken danke ich dafür, dass sie mir freundlicherweise ihre Diplomarbeit zur Verfügung gestellt hat.

Annette Schaumlöffel hat sich mit großer Geduld dem Lektorat und Korrektorat der Arbeit gewidmet. Ihr sei hierfür herzlich gedankt.

Last but not least danke ich Carola Jensen, Prof. Dr. Annegret Bollée und Prof. Dr. Willem Bollée für ihre anhaltende, wohlwollende und immer humorvolle Unterstützung und Anteilnahme, die mich beglücken und ehren.

Widmen möchte ich diese Arbeit Matthias v. Baum.

Inhaltsverzeichnis

Hauptteil

1. Einleitung	1
1.1 Ausgangssituation und Fragestellung	1
1.2 Forschungsstand	3
1.2.1 Kölner Malerei auf textilem Bildträger im 14. und 15. Jahrhundert	3
1.2.2 Kölner Malerei auf hölzernem Bildträger im 14. und 15. Jahrhundert ...	5
1.2.3 Europäische Malerei auf textilem Bildträger im 14. und 15. Jahrhundert	6
1.3 Methoden	8
1.3.1 Inventarisierung Kölner Leinwandbilder des 15. Jahrhunderts	8
1.3.2 Auswahl der untersuchten Werke	10
1.3.3 Voraussetzungen und Methoden der technologischen Untersuchung ..	15
1.4 Zur Gliederung der Arbeit	20
2. Zum Bestand der Kölner Leinwandgemälde des 15. Jahrhunderts	22
2.1 Bildtypen und Chronologie	23
2.1.1 Einzelgemälde	25
2.1.2 Einzelgemälde mit mehreren Bildfeldern	26
2.1.3 Bilderfolgen, 1400-1430/35 und um 1480	29
2.1.4 Heiligenzyklen, ab 1486	31
2.1.5 Mehrteilige Gemälde	35
2.1.6 Bilder unbestimmten Typs	36
2.2 Maler und Werkstätten	37
3. Herstellung und Aufbau der spätmittelalterlichen Kölner Leinwandgemälde	43
3.1 Bildträger.....	43
3.1.1 Zusammensetzung der Trägergewebe	43
3.1.2 Nähte	47
3.1.3 Art der verwendeten Gewebe	48
3.1.4 Überlegungen zur Herkunft der verwendeten Gewebe	50
3.1.5 Aufspannung der Trägergewebe	53
3.1.6 Formate	61
3.1.7 Zierrahmen	66
3.1.8 Leimung der Gewebe	68
3.1.9 Grundierung	70
3.2 Unterzeichnung	76
3.2.1 Auftrags- und Malmittel	76
3.2.2 Zeichnerische Ausführung	81
3.2.3 Funktion	82
3.2.4 Werkstattgepflogenheiten	82

3.3	Imprimitur	84
3.3.1	Vorkommen und Zusammensetzung	84
3.3.2	Funktion	86
3.4	Verzierungsstechniken	87
3.4.1	Vorbereitung	88
3.4.2	Plastische Nimben	90
3.4.3	Pressbrokate	92
3.4.4	Blattmetallauflagen	98
3.5	Farbschichten	102
3.5.1	Untermalung	102
3.5.2	Ritzung	106
3.5.3	Malschichten	107
3.6	Firmis	112
3.7	Chronologie der Arbeitsprozesse	112
3.8	Überlegungen zu Werkstattpraxis und Arbeitsteilung bei der Herstellung von Leinwandgemälden im Köln des 15. Jahrhunderts	113
4.	Technologischer Vergleich der untersuchten Leinwandbilder mit ausgewählten Kölner Tafelbildern	116
4.1	Vergleichende Untersuchungen	116
4.1.1	Leinwand- und Tafelmalerei des Meisters der Kleinen Passion	116
4.1.2	Leinwand- und Tafelmalerei des Meisters der Passionsfolgen	121
4.1.3	Leinwand- und Tafelmalerei des Meisters der Ursula-Legende	127
4.2	Kölner Leinwandmalerei im Spiegel publizierter Daten zur Technologie der Kölner Tafelmalerei	132
4.2.1	Gewebekaschierung	132
4.2.2	Grundierung	132
4.2.3	Unterzeichnung	134
4.2.4	Imprimitur und Untermalung	138
4.2.5	Verzierungsstechniken	140
4.2.6	Blattmetallauflagen	140
4.2.7	Farbschichten	143
4.3	Bildmotive	145
5.	Technologischer Vergleich der kölnischen mit der zeitgenössischen europäischen Malerei auf textilem Bildträger	147
5.1	Gewebe	147
5.2	Bildträger	149
5.3	Bildschicht	152
6.	Überlegungen zu den Ursprüngen der Leinwandmalerei in Köln	156

7. Überlegungen zu den Gründen für die Wahl des textilen Bildträgers und den Funktionen Kölner Leinwandbilder des 15. Jahrhunderts	159
7.1 Bilderfolgen	164
7.2 Heiligenzyklen	166
7.3 Gemälde mit mehreren Bildfeldern, Einzelbilder, Gemälde unbestimmten Typs	170
7.4. Zum Material und seiner Interpretation	176
8. Zur Wertschätzung und Restaurierungsgeschichte der spätmittelalterlichen Leinwandbilder in Köln	177
8.1 Vor 1800	177
8.2 Nach 1800	179
9. Zusammenfassung	182

Katalog

Einzelgemälde

1. KÖLNISCH um 1430 (westfälische Werkstatt in Köln?) Der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes	1
2. NIEDERLÄNDISCHER MEISTER IN KÖLN (?), um 1450 Verkündigung	12
3. MEISTER DER LYVERSBERG-PASSION / MEISTER DER GEORGSLEGENDE, jeweils Umkreis Kreuztragung Christi	16
4. MEISTER DER GEORGSLEGENDE (Umkreis) Messe des Hl. Gregor	19
5. MEISTER DER GEORGSLEGENDE und Werkstatt Der Gekreuzigte zwischen Maria, Johannes, dem guten Hauptmann und den Hll. Nikolaus und Augustinus	22

Einzelgemälde mit mehreren Bildfeldern

6. MEISTER DER KLEINEN PASSION Martyrium der Hl. Ursula vor der Stadt Köln	35
7. MEISTER DER KLEINEN PASSION a. Martyrium der Zehntausend b. Szenen aus der Legende des Hl. Antonius des Einsiedlers	48
8. KÖLNISCH um 1400/1420 a. Der Gekreuzigte zwischen Maria, Johannes und den Hll. Clara, Katharina, Franziskus und Ludwig v. Toulouse und der Stifterin Vreydzwant van Walburg	

b. Die Hll. Agatha, Agnes, Cäcilia, Barbara, Antonius, Dionysius, Ägidius und Pantaleon	63
9. MEISTER DER DARMSTÄDTER WURZEL JESSE (Umkreis) Christus mit einem Kartäusermönch als Stifter	67
10. KÖLNER MEISTER UM 1470/80 Die Legende der Hl. Katharina	70
11. MEISTER DER URSULA-LEGENDE Der Gekreuzigte zwischen Maria, Johannes und den Hll. Agnes und Kolumba	75
12. JÜNGERER MEISTER DER HL. SIPPE (Werkstatt) Die Hl. Barbara mit einem Mönch als Stifter	94
13. NACHFOLGER DES JÜNGEREN MEISTERS DER HL. SIPPE (?) a. Die Hll. Christina, Margareta, Lucia und Cäcilia b. Die Hll. Katharina und Barbara vor einer Flusslandschaft	98

Bilderfolgen

14. KÖLNISCH um 1400 Leben und Leiden Christi in 10 bekannten Bildern	100
15. KÖLNISCH um 1400-1415 Der Gekreuzigte zwischen Maria, Johannes, dem Hl. Augustinus und einem weiteren hl. Bischof, zu Füßen des Kreuzes zwei Nonnen	105
16. MEISTER DER PASSIONSFOLGEN Leben und Leiden Christi in ehemals 24 Bildern	107
17. MEISTER DER PASSIONSFOLGEN Leben und Leiden Christi in 31 Bildern	123
18. MEISTER DER PASSIONSFOLGEN Der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes	146
19. KÖLNISCH um 1480 Leben und Leiden Christi in 12 Bildern	155
20. KÖLNISCH um 1480 Leben und Leiden Christi in ehemals 12 Bildern	170
21. KÖLNISCH um 1480 (?) Leben und Leiden Christi in 12 Bildern	180
22. KÖLNISCH um 1480 (?) Geburt Christi	182

23. KÖLNISCH um 1480
Der Gekreuzigte zwischen Schächern mit Maria, Johannes, zwei heiligen Frauen,
Joseph von Arimathia, Nicodemus und dem guten Hauptmann, zu Füßen des Kreuzes
links zwei Stifterinnen, davon eine in Nonnentracht, rechts ein Stifter 184

Heiligenzyklen

24. MEISTER DER BRUNO-LEGENDE
Legende des Hl. Bruno und die Geschichte des Kartäuserordens 186
25. MEISTER DER URSULA-LEGENDE und Werkstatt
Legende der Hl. Ursula 204
26. MEISTER DER URSULA-LEGENDE und Werkstatt
Die Legende des Hl. Severin 260
27. MEISTER DER URSULA-LEGENDE und Werkstatt
Legende des Hl. Laurentius 265
28. KÖLNISCH um 1500
Legende eines nicht identifizierten Heiligen (Hl. Gereon/Vicentius?) 284
29. KÖLNISCH um 1490-1500
Die Legende der Hl. Kordula 304
30. KÖLNISCH um 1500 (?)
Szene aus der Legende eines heiligen Mönches 314
31. KÖLNISCH, „Pseudo Bruyn“ um 1515-20
Legende der Hl. Ursula 315

Mehrteilige Gemälde

32. KÖLN / MITTEL RHEIN um 1450-65
32.1. Maria der Verkündigung
32.2. Der Engel der Verkündigung 336

Gemälde unbestimmten Typs

33. KÖLNISCH um 1460-70
33.1. Brustbild Gottvaters
33.2. Ein Engel, die Busine blasend 338
34. NICHTKÖLNISCHER MALER IN KÖLN (?)
Der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes, am Fuß des Kreuzes eine
Stifterfamilie 341

35. MEISTER DER GEORGSLEGENDE (Nachfolge)	
Die Hl. Ursula mit ihrem Verlobten Ätherius	343
36. „UNBEKANNTER MALER DER KÖLNER SCHULE“	
Der Hl. Georg zu Pferde mit dem Siegesfähnlein	345
37. KÖLNISCH UM 1500	
Volkreicher Kalvarienberg	347
38. MEISTER VON ST. SEVERIN (Umkreis)	
Kreuzigung	349

Untersuchte Gemälde auf hölzernem Bildträger

39. MEISTER DER KLEINEN PASSION	
Kleine Passion, Fragmente der Innen- und Außenseiten zweier Flügel.....	351
40. MEISTER DER PASSIONSFOLGEN	
Szenen aus der Passion Christi	368
41. MEISTER DER URSULA-LEGENDE	
Maria mit weiblichen Heiligen	384

Nicht aufgenommene Leinwandgemälde	398
---	-----

Abbildungsteil

Abbildungen	1
Bildquellenverzeichnis	148
Bibliographie	156

Anhang

1. Kölner Leinwandgemälde nach Bildtypen, 1400-1515/20	1
2. Übersichtstabellen zur technologischen Untersuchung und Analyse.....	8
Tabelle 2.1: Übersicht der an den ausgewählten Gemälden durchgeführten Untersuchungs- und Analyseschritte	8
Tabelle 2.2: Faseranalyse	9
Tabelle 2.3: Auswertung der Röntgenaufnahmen hinsichtlich der Gewebe	10
Tabelle 2.4: Auswertung der Röntgenaufnahmen zur Vorleimung der Gewebe	18
Tabelle 2.5: Grundierung	21
Tabelle 2.6: Unterzeichnung	26
Tabelle 2.7: Imprimitur	33

Tabelle 2.8: Partielle helle Untermalung/vorbereitende Farbaufträge	37
Tabelle 2.9: Reliefmassen der Nimbenprofile	45
Tabelle 2.10: Aufbau der Pressbrokate	47
Tabelle 2.11: Blattmetallaufgaben	50
Tabelle 2.12: Nachgewiesene Blattmetalle	56
Tabelle 2.13: Analyse und Auswertung der Querschliffe	60
Kat. Nr. 1	60
Kat. Nr. 5	72
Kat. Nr. 6	76
Kat. Nr. 7	87
Kat. Nr. 7	95
Kat. Nr. 11	99
Kat. Nr. 16	108
Kat. Nr. 17	118
Kat. Nr. 18	130
Kat. Nr. 19	134
Kat. Nr. 20	153
Kat. Nr. 24.1	163
Kat. Nr. 25.2.b	180
Kat. Nr. 25.5.a	191
Kat. Nr. 25.7.a	205
Kat. Nr. 25.10.b	216
Kat. Nr. 27.2	219
Kat. Nr. 28.1	222
Kat. Nr. 28.4	231
Kat. Nr. 31.2	236
Kat. Nr. 40	242
3. REM/EDX-Spektren	244
4. Aufnahme­daten Röntgen	258

1. Einleitung

1.1 Ausgangssituation und Fragestellung

Die über lange Zeit verbreitete und weiterhin bestehende Annahme, die Entwicklung des neuzeitlichen Leinwandbildes habe in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts in Italien begonnen und erst nach 1500 auch nördlich der Alpen ihren Fortgang genommen,¹ konnte in den vergangenen 25 bis 30 Jahren differenziert werden. Mit den wichtigen Arbeiten zur Leinwandmalerei in Italien von Caroline Villers² und in den Niederlanden von Diane Wolfthal³ gingen seit dem Beginn der 1980er Jahre zahlreiche weitere Untersuchungen einher, die sich mit unterschiedlichen Ansätzen dem Thema widmeten.⁴ Deren vorläufigen Höhepunkt bildete die internationale Tagung zum Thema *Europäische Gemälde auf textilem Bildträger im 14. und 15. Jahrhundert* am Courtauld Institute in London und die daraus entstandene Publikation der Beiträge.⁵ Auf der Basis dieser Forschung ist heute bekannt, dass spätestens seit dem 14. Jahrhundert eine umfangreiche Produktion von Leinwandbildern unterschiedlichster Art und Funktion in Europa vorauszusetzen ist, wobei aufgrund der Überlieferung in Quellen und Werken Italien und die Niederlande als Zentren der Herstellung von Gemälden auf textilem Bildträger⁶ gelten. Je nach Entstehungsort geht man dabei von verschiedenen Techniken der Bildherstellung aus, wobei diese wiederum große Unterschiede in der Oberflächenbeschaffenheit und optischen Wirkung der Gemälde zur Folge haben.⁷ Wurde in Italien das geleimte Trägergewebe in der Regel grundiert,⁸ mit Eitempera bemalt, gegebenenfalls gefirnist und damit eine mehr oder weniger glatte, gesättigte und glänzende Oberfläche er-

¹Vgl. u.a. VILLERS 1981, S. 3; BOSSHARD 1982, S. 31 ff., 39; STRAUB 1984, S. 153; LANG et al. 1994; BARTLOVÁ 2002-2003, S. 78; METZGER 2002, S. 67; NICOLAUS 2003, S. 80 f.

²VILLERS 1981; VILLERS et al. 1993; VILLERS 1995.

³WOLFTHAL 1987; WOLFTHAL 1989.

⁴Vgl. MASSCHELEIN-KLEINER et al. 1980/81; BOSSHARD 1982; VANDENBROEK 1982; BRACHERT 1985; PIEH 1985; BOMFORD, ROY, SMITH 1986; ROY 1988; LEONHARD, PREUSSER et al. 1988; D'AMICO 1988; VAN COOLPUT, VANDENBROECK 1991; CHRISTIANSEN 1992; ROTHE 1992; RAFT 1992; STOLL, SANDER 1993; ADROVANDI, BRACCO et al. 1994; BOOKMANN, GRÜBER et al. 1994; BARTL 1995; ROTHE 1995; SCHULTE 1995; DUBOIS, KANJIAN et al. 1997; DUNKERTON, ROY 1998; HEYDENREICH 2008a, HEYDENREICH et al. 2008b, zuletzt CIATTI, BELLUCCI et al. 2011.

Ich danke Iris Schaefer, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln, für den Hinweis auf die letztgenannte Publikation.

⁵The Fabric of Images 2000.

⁶Der Begriff soll im Rahmen der vorliegenden Arbeit für Gemälde im engeren Sinn, nicht aber für Fahnen, Banner, temporäre Festdekorationen, Plakate oder Fastentücher gelten, die allerorten ebenfalls auf textilem Bildträger hergestellt wurden.

⁷VILLERS 1995, S. 356 ff.; VILLERS 2000.

⁸Eine Ausnahme bildet hierbei der ein 1270 datiertes, Guido da Sena zugeschriebenes Gemälde auf feinem Leinen, das geleimt aber nicht grundiert ist. Vgl. CIATTI, BELLUCCI 2011, S. 1.

zielt, sah die nördlich der Alpen als üblich bekannte Technik keine oder eine sehr dünne Grundierung des Textils und dessen Bemalung mit wässrig gebundenen Farbmitteln vor. Charakteristisch für diese, unabhängig von ihrem Format traditionell als *Tüchlein*⁹ bezeichneten Gemälde, ist damit die deutlich wirksame Gewebestruktur und die matte, magere Bildoberfläche. Die Verwendung ölig gebundener Malmittel auf textilem Bildträger gilt in beiden Kunstlandschaften nach wie vor mindestens für die ersten beiden Drittel des 15. Jahrhunderts als Ausnahme. Das Aufkommen und die Verbreitung dieser Technik wird für Italien im letzten Drittel des 15., für den Kunstraum nördlich der Alpen weiterhin erst im Verlauf des 16. Jahrhunderts angenommen.

Nahezu unbeachtet blieb in der Auseinandersetzung mit Anfang und Entwicklung der europäischen Malerei auf textilem Bildträger, dass sich in Köln eine sehr große Gruppe spätmittelalterlicher Leinwandgemälde erhalten hat. Mit den Außenflügeln des nach seiner Herkunft aus dem Kölner Klarissenkloster benannten *Klaren-Altars*, heute im nördlichen Seitenschiff des Hohen Doms zu Köln, stammen erste Beispiele aus der Mitte des 14. Jahrhunderts. Nach einer Überlieferungslücke von 50 bis 60 Jahren ist die Produktion von Leinwandbildern in Köln das gesamte 15. Jahrhundert hindurch nachweisbar.

Dabei stimmt deren technischer Aufbau ersten Untersuchungen zufolge weder mit dem der *Tüchlein* noch mit jenem italienischer Leinwandgemälde des 15. Jahrhunderts überein.¹⁰

Es stellt sich deshalb die Frage nach der Herstellungstechnik der Kölner Leinwandbilder sowie ihrer Stellung und technologischen Bedeutung im historischen und maltechnischen Kontext.

Die bisher nur eingeschränkte Kenntnis der materiellen Beschaffenheit und des Überlieferungszustandes der Gemälde hat darüber hinaus in der kunsthistorischen Auseinandersetzung mit ihnen zu Unklarheiten und Fehlinterpretationen geführt. Betroffen hiervon sind die ursprünglichen Formate, Erscheinungsformen und Funktionen der Bilder, aber auch die Rezeption und Wertschät-

⁹Ein Überblick zur *Tüchleinmalerei* bei VILLWOCK 1995-1997, S. 449-450.

Zurückgeführt wird der Begriff in der Regel auf Dürer, der ihn in seinem Reisetagebuch für Gemälde auf Leinwand verwendete. Auf die Art ihrer Herstellung schließt man aus einer entsprechenden Beschreibung eines Selbstporträts Dürers durch Vasari, nach der dieses mit Wasserfarben ohne die Verwendung von Weiß so dünn auf Leinwand gemalt war, dass man die Darstellung auf beiden Seiten sehen konnte. Die hellsten Bereiche waren ausgespart und wurden von der Farbigkeit der Leinwand gebildet. Die erhaltenen Leinwandbilder Dürers bestätigen diese Beschreibung.

Zur Herleitung des Begriffs *Tüchlein* siehe ausführlich DUBOIS 1997, S. 229f. Zu Überlegungen der Farbigkeit von Leinwand und ihrer Wirkung in *Tüchleinmalereien* siehe HEYDENREICH 2008 a und HEYDENREICH et al. 2008 b.

¹⁰BRUNNENKANT 2001.

Auch in Köln sind im Verlauf des 15. Jahrhunderts Gemälde in der Technik der *Tüchleinmalerei* hergestellt worden. Es handelt sich bei den erhaltenen ausnahmslos um kleinformatige Bilder, die zur Verzierung der Deckel kästchenartiger Bursen dienten. Diese waren meist quadratisch und hatten die Größe des zusammengefalteten Korporale, woraus sich das weitgehend übereinstimmende Format der Kölner *Tüchleinbilder* von ca. 20 cm x 20 cm erklärt. Vgl. SCHULTE 1995; BACHEM 2000.

zung von Gemälden auf einem als ephemere und billig angesehenen Trägermaterial.

Vor diesem Hintergrund war Inhalt und Aufgabe der vorliegenden Studie neben der Erfassung und Katalogisierung der erhaltenen und überlieferten Kölner Leinwandgemälde des 15. Jahrhunderts deren technologische Untersuchung anhand einer hinsichtlich Entstehungszeit, Format und Bildinhalt möglichst repräsentativen Auswahl. Ziel war die Rekonstruktion der Herstellungsprozesse und -techniken und deren Betrachtung im Kontext der zeitgenössischen Kölner Malerei auf hölzernen Bildträgern zum einen und der niederländischen und italienischen Malerei auf textilem Bildträger zum anderen. Angestrebt wurde darüber hinaus die möglichst genaue Kenntnis der ursprünglichen Erscheinungsformen und Zusammenhänge der stark verändert überlieferten Bilder im Hinblick auf ihre Funktion und Herkunft sowie mögliche Voraussetzungen und Gründe für die Wahl von Leinwand als Trägermaterial.

1.2 Forschungsstand

1.2.1 Kölner Malerei auf textilem Bildträger im 14. und 15. Jahrhundert

Eine „Gruppe [Kölner] Leinwandbilder“ wurde erstmals von Alfred Stange 1938 zusammengestellt,¹¹ der sie später in sein Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer erneut aufnahm.¹²

Eine erste Aktualisierung dieser Zusammenstellung konnte ich im Zuge der Abschlussarbeit für das Aufbaustudium Denkmalpflege der Otto-Friedrich-Universität Bamberg vornehmen. Es zeigte sich dabei, dass allein für den Kunstraum Köln, im Vergleich etwa zu jenem der gesamten Niederlande, eine relativ hohe Anzahl von Gemälden auf textilem Bildträger überliefert ist.¹³

Im Gegensatz zu den niederländischen und italienischen Gemälden auf textilem Bildträger des 14. und 15. Jahrhunderts, zu denen verschiedene Einzel- und einige vergleichende Untersuchungen vorliegen und hinreichend diskutiert wurden, gibt zu den spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Kölner Leinwandbildern bisher nur sehr wenige Ergebnisse technologischer Untersuchungen.

Wichtige, wenn auch meist wenig ausführliche Informationen zu Werk- und Maltechnik liefern Angaben zu Bildträger und Zustand der Gemälde in den Sammlungskatalogen.¹⁴ Genauere Informationen zu Werkgenese, Bildaufbau, Technik und Material fehlen hier allerdings meist. Auch der textile Bildträger selbst war bisher nur sehr eingeschränkt Gegenstand umfassender Analysen, was unter anderem in der Tatsache begründet sein mag, dass dieser in fast allen Fällen stark ma-

¹¹STANGE 1938, S. 50 ff.

¹²STANGE 1967, S. 21 ff.

¹³BRUNNENKANT 2001.

¹⁴Hier vor allem GOLDBERG, SCHEFFLER 1972 und ZEHNDER 1990.

nipuliert, im Format verändert und immer doubliert vorliegt. Ersteres geht mit einer reduzierten Eindeutigkeit der Befunde einher, Letzteres macht die direkte Analyse hinsichtlich der Vorgehensweisen bei der Herstellung der Bildträger unmöglich und den Umweg über die Röntgenaufnahme notwendig. Darüber hinaus gibt es bisher keine Möglichkeit, analog der Dendrochronologie für hölzerne Objekte auch für Leinengewebe Herkunft und Alter zu bestimmen.

Einen bedeutenden Beitrag zur Analyse spätmittelalterlicher Malerei auf textilem Bildträger in Köln stellt die Untersuchung des *Klaren-Altars* dar. Das aus der Zeit um 1350 stammende doppelflügelige Schreinretabel besitzt mit dem äußeren Flügelpaar und den beiden zentralen Tabernakelflügeln die frühesten erhaltenen Beispiele Kölner Leinwandmalerei. Seine technologische Untersuchung erfolgte anlässlich der letzten umfassenden Restaurierung in den Jahren 1971 bis 1982 durch die Restauratoren des Rheinischen Amtes für Denkmalpflege. Nach einer verkürzten Publikation der Untersuchungsergebnisse 1978¹⁵ ist 2005 ein umfassender Band zu Geschichte und Bestand des Retabels erschienen.¹⁶

Bei der Analyse der Bindemittel und Pigmente spätmittelalterlicher Kölner Malerei im Wallraf-Richartz-Museum durch Hermann Kühn in den 1970er Jahren wurden die Leinwandbilder nur vereinzelt berücksichtigt.¹⁷ Umfassendere Erkenntnisse zur Werk- und Maltechnik konnten erst im Rahmen der oben genannten Abschlussarbeit für das Aufbaustudium Denkmalpflege an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg sowie einer restauratorischen Voruntersuchung für zwei der Kölner Leinwandbilder gewonnen werden.¹⁸ Es zeigte sich hierbei nicht nur die Nähe des technischen Aufbaus dieser Gemälde zu jenem zeitgenössischer Kölner Tafelbilder, es bestätigten sich auch die Unterschiede zur Technik der Tüchleinmalerei. Gleichzeitig wurde im Vergleich zu Ersteren der frühe Verzicht auf Goldgründe zugunsten eines naturalistischen Hintergrundes deutlich. Eine temporäre Nutzung als Fastentücher, wie sie für die größeren Bilderfolgen auf textilem Bildträger der ersten Jahrhunderthälfte von Zehnder vorgeschlagen¹⁹ und bereits aufgrund formaler und inhaltlicher Erwägungen von Meschede abgelehnt wurde,²⁰ konnte für die untersuchten Werke nun auch technologisch ausgeschlossen werden.

Nur wenige weitere und auf einzelne technologische Aspekte beschränkte Untersuchungsergebnisse ergänzten den Kenntnisstand zu Aufbau und Herstellungstechniken spätgotischer Malerei auf textilem Bildträger in Köln zu Beginn der vorliegenden Untersuchungen.²¹

¹⁵SCHULZE-SENGER 1978.

¹⁶SCHULZE-SENGER, HANSMANN 2005.

¹⁷KÜHN 1977; Ders. 1990 a, S. 598 f., 639f.; Ders. 1990 b.

¹⁸Kat. Nr. 17, Meister der Passionsfolgen, *Leben und Leiden Christi in 31 Bildern* (WRM 90), um 1430-35, vgl. MANTEUFFEL 1999; Kat. Nr. 18, Meister der Passionsfolgen, *Der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes*, um 1430. Vgl. BRUNNENKANT 2001, S. 77 ff.

¹⁹ZEHNDER 1990, S. 362, 366.

²⁰MESCHEDÉ 1994, S. 136 ff.

Ergänzend zu diesen leistete in der Zwischenzeit Lisa Afken einen wichtigen Beitrag zur umfassenderen Kenntnis des sogenannten Ursula-Zyklus des danach benannten Kölner Meisters der Ursula-Legende. Im Rahmen ihrer 2010 abgeschlossenen Diplomarbeit an der Fachhochschule Köln untersuchte sie die fünf Gemälde des Zyklus, die sich im Besitz des LVR-Landesmuseums Bonn befinden.²²

1.2.2 Kölner Malerei auf hölzernem Bildträger im 14. und 15. Jahrhundert

Eine grundlegende, methodisch alle Aspekte der Materialwahl und Werkgenese erfassende und vergleichende Reihenuntersuchung existierte zu Beginn der vorliegenden Untersuchungen für die Kölner Tafelmalerei des Spätmittelalters nicht.²³ Die bis dahin ausführlichsten Untersuchungen zu den für die Herstellung der Werke verwendeten Materialien wurden in Vorbereitung auf die Ausstellungen *Vor Stefan Lochner - Die Kölner Maler von 1300 bis 1430*²⁴ und *Stefan Lochner, Meister zu Köln. Herkunft, Werke, Wirkung*²⁵ sowie für die Arbeiten am Bestandskatalog Altkölner Malerei von Frank Günter Zehnder²⁶ vorgenommen. Sie umfassten die Bestimmung der zur Herstellung der Bildtafeln verwendeten Holzarten und deren dendrochronologische Datierung²⁷ sowie die Entnahme von Bildschichtproben aus 63 Gemälden und deren Analyse im Hinblick auf Pigmente und Bindemittel.²⁸

Leider waren diese Analysen nicht in eine umfassende technologische Betrachtung der Werke eingebettet, wurden Entnahmestellen und Bildschichtproben nicht nachhaltig dokumentiert und nur unvollständig beschrieben und sind die publizierten Auswertungen nicht immer kongruent. Die wissenschaftliche Aus- und Verwertbarkeit der Ergebnisse ist damit heute stark eingeschränkt. Behalten die Aussagen hinsichtlich der verwendeten Pigmente im Wesentlichen ihre Gültigkeit, weisen die im Zuge der vorliegenden Studie gewonnenen Einblicke darauf hin, dass jene bezüglich der Abfolge und Zuordnung der analysierten Schichten und bezüglich der verwendeten Bin-

²¹DARRAH 1998, S. 65 f., 74 ff.; Early northern european painting 1997, S. 24.

Für die kleine Gruppe überlieferter Kölner Tüchleinbilder aus der Zeit um 1450 bis 1500 konnten im Rahmen einer Dissertation aufschlussreiche Erkenntnisse hinsichtlich ihres technologischen Aufbaus und ihrer Funktion erarbeitet werden. Vgl. SCHULTE 1995.

²²AFKEN 2010.

²³Eine wird wurde für eine Auswahl an Gemälden aus der Zeit von 1380 - 1450 im Rahmen eines dreijährigen Forschungsprojektes zum Thema „Die Sprache des Materials. Vom Meister der Hl. Veronika bis Stefan Lochner“, gefördert durch das Bundesministerium für Bildung und Forschung, in Zusammenarbeit des Wallraf-Richartz-Museums & Fondation Corboud, Köln, und des Doerner-Instituts der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München, seit März 2009 durchgeführt.

²⁴Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 29. März - 7. Juli 1974.

²⁵Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 3. Dezember 1993 - 27. Februar 1994.

²⁶ZEHNDER 1990.

²⁷ECKSTEIN, BAUCH 1974; ECKSTEIN, BAUCH, KLEIN 1990; KLEIN 1993.

²⁸Eine Zusammenfassung der Untersuchungsergebnisse bei KÜHN 1974 und KÜHN 1990b. Die Ergebnisse der Analysen zu jedem einzelnen Gemälde bei KÜHN 1990a.

demittel einer dem Fortschritt der Untersuchungs- und Analysemethoden Rechnung tragenden Überprüfung bedürften.

Weitere bisher vorgenommene technologische Untersuchungen spätgotischer Kölner Tafelmalerei betrafen entweder ausgewählte Schmucktechniken²⁹ oder einzelne Objekte, wie den sogenannten *Schneiderbalken*,³⁰ die Tafelbilder des *Klaren-Altars*³¹ und verschiedene Werke Stefan Lochners.³² Vom technischen Aufbau isoliert betrachtet und in erster Linie nach stilistischen Kriterien analysiert wurden vor allem die Unterzeichnungen,³³ die Punzierungen³⁴ sowie die Gestaltung von Stoffen.³⁵

1.2.3 Europäische Malerei auf textilem Bildträger im 14. und 15. Jahrhundert

Neben kleineren Studien zu spätmittelalterlichen Techniken der Malerei auf textilem Bildträger in Spanien,³⁶ Frankreich³⁷ und der Schweiz³⁸ wurden diesbezüglich bisher vor allem den Niederlanden und Italien zahlreiche Untersuchungen unterschiedlichen Umfangs und variierender Fragestellung gewidmet. Hervorzuheben sind hier die Arbeiten Diane Wolfthals³⁹ und Caroline Villers,⁴⁰ in denen die wesentlichen zuvor gewonnenen Erkenntnisse hinsichtlich der niederländischen einerseits und der italienischen Malerei auf textilem Bildträger andererseits zusammenflossen und die darüber hinaus grundlegend zur Kenntnis und zum Verständnis spätmittelalterlicher Produktion von Leinwandbildern beigetragen haben.

Wesentlicher Teil der Arbeit Wolfthals ist die Erfassung und Katalogisierung in der Quellenliteratur dokumentierter und erhaltener Gemälde auf textilem Bildträger in den Niederlanden. Während sie für das 14. Jahrhundert flämische Leinwandbilder nur noch in Quellen nachweisen konnte, stellte sie in ihrem Katalog für das 15. und beginnende 16. Jahrhundert 94 erhaltene Werke zusammen, von denen eines vor 1450 datiert ist, mehr als die Hälfte jedoch erst in den ersten

²⁹FRINTA 1977; LEVINE 1993; VIELHABER 1994; GIELOW 2005a; GIELOW 2005b.

³⁰SCHNEIDER, MÜLLAUER 1992.

³¹SCHULZE-SENGER, HANSMANN 2005.

³²SCHULZE-SENGER 1988; CHAPUIS 1993; *Early Northern European Painting* 1997, S. 56-67; KÜHN 1993; BRINKMANN 1997; BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, S. 176-217.

³³Angaben der älteren Literatur bei NÜRNBERGER 2000, Anm. 9; Nürnberger 2001, Anm. 1 und CHAPUIS 2004, S. 104 ff. Außerdem *Early northern european painting* 1997, S. 58f.; SANDNER 2003; LEVINE 2004.

³⁴WILLBERG 2003.

³⁵KOCH 1993; KOCH 1995; BEAUCAMP-MARKOWSKY 2001.

³⁶BUCES 2001.

³⁷HENEL, LELIEVRE 2003.

³⁸HERING-MITGAU 1991; CADORIN 1991.

³⁹WOLFTHAL 1989.

⁴⁰VILLERS 1981; VILLERS et al. 1993; VILLERS 1995; VILLERS 2000.

drei Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts entstand. Aufgenommen in die Zusammenstellung wurden dabei nicht nur Leinwandgemälde im engeren Sinn, sondern auch Fahnen, Banner, Landkarten und Modelle für spätere Gemälde.⁴¹

Hinsichtlich der Aussagen zum technischen Aufbau der Bilder ist die Publikation Wolfthals problematisch. Die entsprechenden Aussagen und Auswertungen basieren nicht auf eigenen Untersuchungen, sondern im Wesentlichen auf bereits vorhandenen Untersuchungs- und Restaurierungsberichten, deren Terminologie recht undifferenziert übernommen wurde, was immer wieder zu Unklarheiten und Missverständnissen führt. So unterscheidet Wolfthal beispielsweise nicht zwischen der Leimung und der Grundierung der Gewebe, obschon gerade diese Unterscheidung ein zentrales Kriterium für die Charakterisierung niederländischer Leinwandbilder darstellt. Ähnliches gilt für die ungenaue Verwendung der Begriffe Tempera und Leimbinde-mittel.⁴²

Ausgehend von ersten allgemeinen Untersuchungen zur Geschichte von Leinwand als Bildträger und der technologischen Untersuchung von vier florentinischen Leinwandgemälden des ausgehenden 14. Jahrhunderts stellte auch Villers dokumentierte und erhaltene Werke zusammen, wobei ihr Schwerpunkt auf der nord- und mittelitalienischen Malerei des 14. und frühen 15. Jahrhunderts lag. Nahm sie dabei auch keine Katalogisierung oder Differenzierung der Werke nach Kategorien vor, wird an den Zusammenstellungen Villers' doch greifbar, in welchem Ausmaß und zu welcher Vielzahl von Funktionen auch in Italien Gemälde auf textilem Bildträger angefertigt wurden.⁴³ Überaus deutlich arbeitete Villers dabei die Charakteristika des Bildaufbaus heraus, verglich diesen mit den gängigen Quellentexten und definierte die Unterschiede zwischen italienischen und nordalpinen Herstellungstechniken für Leinwandgemälde, die mit den Beiträgen der internationalen Tagung zum Thema der Malerei auf textilem Bildträger in Europa bestätigt wurden.⁴⁴

Diese Beiträge konnten die bis dahin im Wesentlichen auf die niederländische,⁴⁵ norditalienische⁴⁶ und in Ausnahmen deutsche⁴⁷ Tüchleinmalerei konzentrierte technologische Kenntnis spätmittelalterlicher und frühneuzeitlicher Leinwandbilder durch die weiterer, v.a. italienischer

⁴¹WOLFTHAL 1989, S. 30.

⁴²Vgl. diesbezüglich auch die Rezension VILLERS 1991, S. 258.

⁴³VILLERS 1981; VILLERS et al. 1993; VILLERS 1995 jeweils mit weiterer Literatur. Zu norditalienischen Leinwandbildern ergänzend CHRISTIANSEN 1992, S. 68, Anm. 3.

⁴⁴The fabric of images 2000.

⁴⁵PHILIPPOT et al. 1969; BOSSHARD-VAN DER BRÜGGEN 1974; MASSCHELEIN-KLEINER et al. 1978/79; MASSCHELEIN-KLEINER et al. 1980/81; BOMFORD, ROY, SMITH 1986; ROY 1988; LEONHARD, PREUSSER et al. 1988; STOLL, SANDER 1993.

⁴⁶CHRISTIANSEN 1992, ROTHE 1992; ALDROVANDI, BRACCO et al. 1994, ROTHE 1995.

⁴⁷GROß-ANDERS 1961; PIEH 1985; BRACHERT 1985; BARTL 1995.

Beispiele ergänzen.⁴⁸ Insgesamt handelte es sich bei den vorgestellten Ergebnissen allerdings meist um die Analyse einzelner Werke oder Werkzusammenhänge, während vergleichende Untersuchungen einer größeren Anzahl von Bildern nicht stattfanden.

Ausnahmen hiervon stellen die Publikationen Veroughstraete-Marcqs und Van Schoutes zu Bildträgern und Rahmen der flämischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts,⁴⁹ Bomfords, Roys und Smiths zum technologischen Vergleich eines Leinwand- und eines Tafelbildes von Dieric Bouts⁵⁰ sowie die Beiträge Rothes und Dunkertons zur Maltechnik Andrea Mantegnas⁵¹ dar. Da Mantegna lange Zeit als der einzige italienische Maler galt, der die nördliche Tüchleintechnik anwendete, variierte und weiterentwickelte, standen seine Leinwandbilder bereits früh im Fokus des kunsthistorischen und technologischen Interesses.

1.3 Methoden

1.3.1 Inventarisierung Kölner Leinwandbilder des 15. Jahrhunderts

Erster Schritt im Rahmen der vorliegenden Untersuchung war die Erfassung der erhaltenen und noch nachweisbaren Kölner Leinwandbilder des 15. Jahrhunderts. Sie erfolgte im Wesentlichen auf der Basis der Inventare der bedeutendsten Kölner Sammlungen des 19. Jahrhunderts in ihrer Edition zur Ausstellung *Lust und Verlust in Köln 1995*,⁵² der Inventarbände zu Stadt und Landkreis Köln, herausgegeben von Paul Clemen in den Jahren 1897 bis 1937 und deren Aktualisierung in den beiden Bänden zu Kölner Kirchen und ihrer mittelalterlichen Ausstattung in der Reihe *Colonia Romanica*⁵³ sowie diversen musealen Bestandskatalogen⁵⁴ und Bilddatenbanken. Auf einige der im Katalog aufgeführten Gemälde wurde ich dankenswerterweise von US-amerikanischen Kollegen aufmerksam gemacht.

Eine begonnene Durchsicht archivalischer Quellen wurde nicht weitergeführt, da in ihnen nur selten Angaben zum Bildträger gemacht werden. Ist dies der Fall, kann man aus den üblichen Bezeichnungen wie „Tuch“, „gemaltes Tuch“ oder „bemaltes Tuch“ meist nicht erkennen, ob es sich bei dem Gemälde um ein Tüchlein- oder ein Leinwandbild anderer Technik handelt. Von Bedeu-

⁴⁸DUBOIS et al. 1997; ALDROVANDI et al. 2000; BURY 2000; HALE 2000; VERDON 2000; DE WESSELOW 2000; DUBOIS, KLAASSEN 2000.

Zu weiteren untersuchten italienischen Leinwandbildern des 14. Jahrhunderts siehe VILLERS 1995, S. 355, Anm. 59.

⁴⁹VEROUGHSTRAETE-MARCQ, VAN SCHOUTE 1989.

⁵⁰BOMFORD, ROY, SMITH 1986.

⁵¹ROTHE 1992; DUNKERTON 1993.

⁵²Lust und Verlust I 1995; Lust und Verlust II 1998.

⁵³Colonia Romanica 1995; Colonia Romanica 1996.

⁵⁴GOLDBERG, SCHEFFLER 1972; GOLDKUHLE et al. 1982; ZEHNDER 1990; WRM Verzeichnis 1986.

tung war dies, da in die Zusammenstellung ausschließlich Gemälde aufgenommen werden, Tüchleinbilder, Fahnen, Banner und als ephemere einzustufende Malereien, wie etwa Spottplakate, hingegen unberücksichtigt bleiben sollten.⁵⁵

Alle nachgewiesenen Gemälde fanden Eingang in den Katalog dieser Arbeit. Um damit einen ersten Überblick über den noch nachweisbaren Bestand an spätmittelalterlichen Kölner Leinwandbildern zu erhalten, schließt die Zusammenstellung neben den erhaltenen auch solche Gemälde mit ein, die im Lauf des 19. und 20. Jahrhunderts verloren gegangen sind oder zerstört wurden. Aufgenommen wurden auch die erhaltenen Bilder jener Heiligenzyklen, die um 1500 bis 1515/20 datiert werden, wenn sie auch im engeren Sinn nicht dem gesteckten Untersuchungszeitraum des 15. Jahrhunderts angehören. Allerdings sind sie der in der Kölner Leinwandmalerei des späten 15. Jahrhunderts bedeutenden Produktion umfangreicher und großformatiger Legendendarstellungen auf Leinwand zuzurechnen und somit im 15. Jahrhundert und dieser spätgotischen Tradition verwurzelt.⁵⁶

Tatsächlich zeigte sich im Verlauf der Recherchen, dass die zeitliche Grenze um 1500, bzw. 1515/20 etwas willkürlich gezogen ist, da bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts spätgotisch anmutende Gemälde auch auf textilem Bildträger in Köln hergestellt wurden.⁵⁷ Sie wurde dennoch beibehalten, da im internationalen Kontext Leinwandgemälde nach 1500 keine technologische Besonderheit mehr darstellen.

Neben der Zusammenstellung der Bilder liegt der Schwerpunkt der Arbeit auf der Untersuchung der materiellen Beschaffenheit einer Auswahl der zusammengestellten Werke. Eine generelle Untersuchung zu den in Köln einstmals hergestellten und vorhandenen Gemälden auf textilem Bildträger anhand der zeitgenössischen Literatur und der schriftlichen Quellen, wie sie für Frankreich,⁵⁸ die Niederlande⁵⁹ und Italien⁶⁰ bereits begonnen wurde, konnte in diesem Rahmen

⁵⁵Nicht aufgenommen wurden deshalb die in den Aufzeichnungen Hermann Weinsbergs 1591 als kürzlich restauriert erwähnten Heiligenzyklen in verschiedenen Kölner Kirchen. Wenngleich nicht auszuschließen ist, dass sie wie die meisten der Kölner Heiligenlegenden des späten 15. Jahrhunderts auf Leinwand gemalt waren, liegen für sie keine Angaben zu Bildträger und Entstehungszeit vor. Vgl. SCHMID 1991, S. 41 ff.

⁵⁶Nicht aufgenommen wurde hingegen ein Zyklus von vier sogenannten *Gerechtigkeitsbildern* aus den Jahren 1507-1510, da sie sowohl zeitlich als auch stilistisch und ikonographisch, einer ersten Inaugenscheinnahme zufolge auch maltechnisch, der Gruppe der ausgewählten Gemälde nicht zuzuordnen sind. Zur ikonographischen und stilistischen Analyse dieser Bilder u. a. auch im Vergleich mit den Kölner Heiligenzyklen vgl. DAMM 2000.

⁵⁷Zu denken ist hierbei etwa an eine Darstellung des *Hl. Benedikt*, die der *Gefangennahme eines Papstes*, vgl. Lust und Verlust II 1998, S. 333, Nr. 55 und S. 334, Nr. 63 oder das Gemälde *Christus und drei Nonnen tragen ihre Kreuze*, Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, WRM 703. Vgl. ZEHNDER 1990, S. 194 ff., Abb. 132.

⁵⁸VAN COOLPUT, VANDENBROECK 1991.

⁵⁹VANDENBROECK 1982; WOLFTHAL 1989.

⁶⁰D'AMICO 1988; VILLERS 1995; VILLERS 2000.

nicht erfolgen, wenn auch Verschiedenes darauf hinweist, dass es sich hierbei um ein vielversprechendes Unterfangen handeln könnte, das nicht nur weiteren Aufschluss über den Umfang der Produktion, sondern auch über die Verwendung von Leinwandbildern gäbe. Wurmbach beispielsweise zitiert Testamente, aus denen hervorgeht, dass es üblich war, Leinwandgemälde religiösen und spätestens zu Beginn des 16. Jahrhunderts auch weltlichen Inhalts an der Kopfwand der Betten privater Haushalte anzubringen.⁶¹ Eine große Anzahl an Gemälden in privaten Haushalten, darunter auch Leinwandgemälde, nennt anhand von Testamenten und vor allem Nachlassinventaren des 15. und 16. Jahrhunderts auch Schmid.⁶² Beispielsweise hinterließen bereits Johann und Stिंगin Schillink bei ihrem Tod 1465 „gemalte doichen in der groissen kameren“,⁶³ führt das Inventar des Ehepaares Bertholt im Hause „Zum Ochsen am Heumarkt 28“ von 1519 in den Schlafräumen ein Leinwandbild mit der Darstellung der *Verkündigung* und eines mit der des *Hl. Christophorus*,⁶⁴ das Inventar des Hauses Groenendal auf der Brückenstraße im Nachlass des Joist Wiltperg „auf dem Saal“, nach Voigts wahrscheinlich der Schlafkammer, „drei Leinentafeln mit der Botschaft (der Verkündigung), der Geburt und der 'Offerhand der drei Könige'“ und in einer anderen Stube „auf Tuch gemalt, unser Herrgott im Garten und unseres Herrn Gottes Angesicht“.⁶⁵ Ebenfalls für die Ausstattung seines Hauses kaufte Hermann Weinsberg im 16. Jahrhundert zehn „gemalte Tücher“ mit Darstellungen aus dem Alten Testament.⁶⁶ Der größte Teil der Gemälde aus privaten Haushalten existiert wohl leider nicht mehr.⁶⁷

1.3.2 Auswahl der untersuchten Werke

Die technologische Untersuchung der Gemälde benötigt mit Stereomikroskop, Mikroskop, im Fall doublierter Leinwandbilder der Möglichkeit zum Röntgen und zur Entwicklung der Röntgenfilme, der Infrarotreflektographie und meist der Probenentnahme und -analyse ein erhebliches Maß an technischer Ausrüstung. Allein die Verstreutheit der Bilder in Kirchen, Museen und privaten Sammlungen im In- und Ausland hätte die Gleichartigkeit der Untersuchungsbedingungen und -möglichkeiten als Grundvoraussetzung für eine systematische und vergleichende Reihenuntersuchung einer größeren Gruppe von Gemälden nicht gewährleistet. Eine technologische Unter-

⁶¹WURMBACH 1930, S. 52.

⁶²SCHMID 1991, S. 72 ff.

⁶³KUSKE 1923, S. 313, Nr. 218.

Ich danke Herrn Dr. Roland Krischel, Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud für den Hinweis auf dieses Testament.

⁶⁴Vgl. FÖRSTER 1931, S. 13, 16. Diese und weitere Gemälde in einem Privathaus nennt ALDENHOVEN 1902, Anm. 464.

⁶⁵VOIGTS 1967, S. 64, 66. In der Kammer der Magd Adelheid über der Küche hingen „drei gemalte Tafelchen mit der Geburt, der Krönung Mariæ und St. Anna“. Ebd., S. 67.

⁶⁶SCHMID 2002, S. 777.

⁶⁷Vgl. SCHMID 1991, S. 70 ff.

suchung aller noch erhaltenen Kölner Leinwandbilder des 15. Jahrhunderts war deshalb aus organisatorischen und zeitlichen Gründen im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht möglich. Vor dem Hintergrund, eine Auswahl treffen zu müssen, sollten die zu untersuchenden Werke zwar unter verschiedenen Gesichtspunkten repräsentativ sein, das heißt einen Querschnitt durch das gesamte 15. Jahrhundert liefern, alle erhaltenen Bildtypen und die verschiedenen überlieferten Formate enthalten. Unabdingbare Voraussetzung für die technologische Untersuchung der Werke war allerdings die Verfügbarkeit und Zugänglichkeit nicht nur der Gemälde, sondern auch der für die Untersuchungen am Objekt notwendigen Räumlichkeiten und Apparaturen, sowie die Erlaubnis für deren Nutzung. Die Gruppe der technologisch untersuchten Werke umfasste deshalb den Bestand an spätmittelalterlichen Leinwandbildern des Wallraf-Richartz-Museums & Fondation Corboud zu Köln, das seinen Bestand an 21 Gemälden sowie Räumlichkeiten, Geräte und Materialien zur Verfügung stellte.

Folgende Gemälde wurden einer ausführlichen technologischen Untersuchung unterzogen:

Zu- schreibung	Dar- stellung	Datierung	Bildträger	Bildtyp	heutige Maße (cm)	Inventar- nummer	Katalog- nummer
Meister der Kleinen Passion	Martyrium der Hl. Ursula vor der Stadt Köln (Abb. 22)	um 1411	Leinwand	überliefert als Einzelbild	61,0 x 179,1	WRM 51	6
Meister der Kleinen Passion	Martyrium der Zehntausend (Abb. 30)	1410-15	Leinwand	überliefert als Einzelbild	52,2 x 67,0	WRM 52	7
Meister der Kleinen Passion	Szenen aus der Legende des Hl. Anto- nius des Einsiedlers (Abb. 30)	1410-15	Leinwand	überliefert als Einzelbild	53,1 x 66,8	WRM 53	7
Meister der Kleinen Passion	Kleine Passion Innen- und Teile der Außenseiten zweier Flüg- elbilder (Abb. 269)	1415-20	Eichenholz	überliefert als Flügel eines Triptychons	max. 49,7 x 36,6 max. 33,5 x 53,6	WRM 38-45	39
Meister der Passionsfol- gen	Leben und Leiden Christi in ehemals 24 Bildern (Abb. 64)	um 1430	Leinwand	Bilderfolge	134 x 159	WRM 91- 94, 759/760, 794/795, 876/877	16

Zu- schreibung	Dar- stellung	Datierung	Bildträger	Bildtyp	heutige Maße (cm)	Inventar- nummer	Katalog- nummer
Meister der Passionsfol- gen	Leben und Leiden Christi in 31 Bildern (Abb. 69)	1430-35	Leinwand	Bilderfolge	119,6 x 394,4	WRM 90	17
Meister der Passionsfol- gen	Der Gekreuz- igte zwischen Maria und Johannes (Abb. 95)	1430-35	Leinwand	vmtl. Fragment einer Bilderfolge	95,8 x 40,5	WRM 3280	18
Meister der Passionsfol- gen	Passion Christi (Abb. 278)	1410-20	Eichenholz	5 Bildfelder eines Triptychons	max. 75,1 x 44,7	WRM 60- 62, 389, 755	40
Westfälische Werkstatt in Köln	Der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes (Abb. 1)	1430-35	Leinwand	Einzelbild	97,8 x 77	WRM 54	1
Kölnisch	Leben und Leiden Christi in 12 Bildern (Abb. 98)	um 1480	Leinwand	Bilderfolge	74,3 x 97,4	WRM 3606	19
Kölnisch	Grablegung (Abb. 113)	um 1480	Leinwand	Fragment einer Bilder- folge mit 12 Bildfeldern	24,6 x 23,2	WRM 101	20
Meister der Bruno- Legende	Legende der redenden Leiche (Abb. 124- 128)	1486	Leinwand	drei Frag- mente eines Gemäldes aus einem ehemals 11-teiligen Zyklus	ehemals 225 x 386 Fragmente 110,2 x 145,2 105,0 x 121,7 81,4 x 110,5 141,0 x 65,6	WRM 155 A-D	24.1
Umkreis des Meisters der Georgs- Legende	Der Gekreuzigte zwischen Maria, Johannes, dem guten Hauptmann und den Hll. Nikolaus und Augustinus (Abb. 17)	um 1490	Leinwand	Einzelbild	159,8 x 163,1	WRM 142	5
Kölnisch	Auffindung und Taufe eines hl. Kindes durch den Papst (Abb. 224)	um 1500	Leinwand	überliefert als Einzel- bild, Teil eines Heiligenzy- klus	129,5 x 86,5	WRM 122	28.1

Zu- schreibung	Dar- stellung	Datierung	Bildträger	Bildtyp	heutige Maße (cm)	Inventar- nummer	Katalog- nummer
Kölnisch	Predigt eines Heiligen (Abb. 227)	um 1500	Leinwand	überliefert als Einzel- bild, Teil eines Heiligenzy- klus	129,4 x 89,5	WRM 204	28.4
Meister der Ursula- Legende und Werkstatt	Weihe der Hl. Ursula (Abb. 150)	1493-96	Leinwand	überliefert als Einzelbild aus dem Zyklus der Legende der Hl. Ursula	124,0 x 115,0	WRM 196	25.2.b
Meister der Ursula- Legende und Werkstatt	Erscheinung des Engels (Abb. 155)	1493-96	Leinwand	überliefert als Einzelbild aus dem Zyklus der Legende der Hl. Ursula	124,0 x 114,0	WRM 197	25.5.a
Meister der Ursula- Legende und Werkstatt	Papst Cyriacus übergibt die Tiara sei- nem Nach- folger (Abb. 159)	1493-96	Leinwand	überliefert als Einzelbild aus dem Zyklus der Legende der Hl. Ursula	121,0 x 116,0	WRM 865	25.7.a
Meister der Ursula- Legende und Werkstatt	Bergung und Bestattung des Gefol- ges der Hl. Ursula (Abb. 164)	1493-96	Leinwand	überliefert als Einzelbild aus dem Zyklus der Legende der Hl. Ursula	126,0 x 116,0	WRM 849	25.10.b
Meister der Ursula- Legende und Werkstatt	Der Gekreuzigte zwischen Maria, Johannes und den Hll. Agnes und Kolumba (Abb. 46)	1496/97	Leinwand	überliefert als Einzelbild	176,0 x 176,0	WRM 199	11
Meister der Ursula- Legende	Maria mit weiblichen Heiligen (Abb. 288)	1485	Eichenholz	Einzelbild	132,3 x 163,7	WRM 195	41
Umkreis des Meisters der Ursula- Legende	Der Hl. Laurentius verteilt die Schätze der Kirche (Abb. 216)	1505-10	Leinwand	überliefert als Einzelbild aus einem Zyklus der Legende des Hl. Laurentius	116,0 x 96,0	WRM 201	27.2

Zu- schreibung	Dar- stellung	Datierung	Bildträger	Bildtyp	heutige Maße (cm)	Inventar- nummer	Katalog- nummer
Kölnisch	Martyrium der Hl. Cordula (Abb. 238)	um 1500	Leinwand	überliefert als Einzelbild aus einem Zyklus der Legende der Hl. Cordula	139,0 x 83,4	Dep. Nr. 0599	29.1
Pseudo- Bruyn	Die Hl. Ursula verkündet ihren Traum (Abb. 247)	1510-15	Leinwand	überliefert als Einzelbild aus einem Zyklus der Legende der Hl. Ursula	150,0 x 84,0	WRM 234	31.2
Pseudo- Bruyn	Die Hl. Ursula speist mit ihren Gefährtin- nen beim Papst (Abb. 249)	1510-15	Leinwand	überliefert als Einzelbild aus einem Zyklus der Legende der Hl. Ursula	66,0 x 55,0	WRM 235	31.4

Die Auswahl der im engen Sinn untersuchten Gemälde umfasst damit zwar Werke der verschiedenen Bildtypen und Formate. Auf der Basis der derzeit geltenden Datierungen besteht in der Gruppe allerdings eine Lücke, die den Zeitraum zwischen ca. 1435 und ca. 1480 umfasst.

Der mit der Untersuchung der Bilder des Wallraf-Richartz-Museums gewonnene Kenntnisstand ermöglichte es jedoch, in Bezug auf bestimmte Fragestellungen, in dem nicht abgedeckten Zeitraum entstandene und weitere der in den Katalog aufgenommenen Gemälde jeweils vor Ort gezielt in Augenschein zu nehmen und erlaubte zum Teil die diesbezügliche Auswertung historischer Aufnahmen zerstörter oder verschollener Bilder.⁶⁸

Für die übrigen Gemälde, deren Standort festzustellen war, wurde bei den Besitzern um technische Daten angefragt.

Für den direkten Vergleich zwischen Leinwand- und Tafelgemälden konnte im Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud zusätzlich von drei Malern, denen sowohl Gemälde auf Holz als auch auf Leinwand zugeschrieben sind, exemplarisch je ein Gemälde auf hölzernem Bildträger in die Untersuchung einbezogen werden.

Mit dem nach dem *Klaren-Altar* ältesten erhaltenen Kölner Leinwandbild, Kat. Nr. 6, *Martyrium der Hl. Ursula vor der Stadt Köln*, beginnt der Untersuchungszeitraum um 1411 und endet mit dem spätesten Beispiel eines Kölner Heiligenzyklus um 1515-20.

⁶⁸Die Art der Untersuchung ist im Katalog für jedes Bild angegeben.

Sofern nicht aktuellere Vorschläge vorlagen, wurden für die Bilder des Wallraf-Richartz-Museums die Zuschreibungen und Datierungen aus dem Katalog des Wallraf-Richartz-Museums zur Altkölner Malerei von Frank Günter Zehnder,⁶⁹ für alle anderen die jeweils letzten Zuordnungen übernommen. Nur wo sich aufgrund technologischer Befunde Widersprüche ergaben, werden im Folgenden entsprechende Gegenvorschläge gemacht und frühere Standpunkte diskutiert.

Dass diese Vorgehensweise nicht unproblematisch ist, zeigt sich nicht nur im Fall von stark voneinander abweichenden Datierungsvorschlägen, wie dies etwa für die späteren Bilderfolgen Kat. Nr. 19-23 der Fall ist, sondern macht sich im Zuge der Auseinandersetzung mit der Kölner Malerei des 15. Jahrhunderts auch in eigenen, mit den hier wiedergegebenen Zuschreibungen nicht unbedingt übereinstimmenden Eindrücken und Beobachtungen bemerkbar. Die Diskussion dieser stilkritischen Erwägungen ist jedoch nicht die eigentliche Aufgabe der Restauratorin und Technologin und ihre Aufnahme und Ausführung hätte den Rahmen der vorliegenden Arbeit gesprengt. Der Hinweis darauf, dass über der „Kölner Malerschule“ das vielzitierte Schild Worringers⁷⁰ wohl noch immer nicht ganz abzuhängen und dies auch meiner Aufmerksamkeit nicht entgangen ist, soll jedoch an dieser Stelle nicht vermisst werden.

1.3.3 Voraussetzungen und Methoden der technologischen Untersuchung

Ziel der technologischen Untersuchung der Gemälde war eine grundlegende Analyse der Werkgenese. Für jedes einzelne sollten dabei die verschiedenen Arbeitsschritte der Bildherstellung, deren Chronologie und Bedeutung erfasst, so weit als möglich die verwendeten Materialien bestimmt und ihre Verarbeitung beschrieben werden. Es galt, die individuellen und gemeinsamen technologischen Charakteristika herauszuarbeiten und die Ergebnisse untereinander, mit jenen der Kölner Holztafelbilder und der niederländischen und italienischen Leinwandbilder des 15. Jahrhunderts zu vergleichen.

Die Untersuchung beschränkt sich damit ganz auf den physisch-materiellen Aspekt der Gemälde. Dennoch lassen sich Malstil und Maltechnik nicht immer ganz voneinander trennen. Sie überschneiden sich dort, wo es um die Beschreibung des künstlerischen Umgangs mit dem Malmittel geht, also bei Farbauftrag und Pinselführung, die jedoch im Rahmen der vorliegenden Studie ebenfalls unter dem technologischen Aspekt beschrieben und ausgewertet wurden.

Alle ausgewählten Gemälde wurden nach derselben Systematik und im vorgefundenen Zustand untersucht.⁷¹ Der Erhaltungszustand aller Bilder ist geprägt durch mehrfache, in einigen Fällen historische, stets aber auch auf das 19. und 20. Jahrhundert zurückzuführende Überarbeitungen

⁶⁹ZEHNDER 1990.

⁷⁰„Über dem Saale, der im Museum deutscher Kunstgeschichtsschreibung zur Kölner Kunst führt, müsste ein Schild stehen: wegen Neuordnung geschlossen.“ WORRINGER 1924, S. 278.

und Restaurierungen. Vor allem Letztere hatten in fast allen Fällen die zum Teil erhebliche Veränderung der Formate, die Zerstörung der Gewebe- und Bildränder und die Doublierung der Fragmente zur Folge. Die Bildoberflächen sind gekennzeichnet durch die wiederholte, partielle oder ganzflächige Reduzierung, Erneuerung und Ergänzung der originalen Bildschicht und bereits vorhandener Überarbeitungen, Überzüge und Firnisse.⁷²

Bedingt durch den sehr unterschiedlichen Erhaltungszustand und die zum Teil stark degradierte und veränderte Originalsubstanz der Bilder, waren im Rahmen eines systematischen Vorgehens Variationen sowohl im Umfang, als auch in der Genauigkeit der Untersuchungsergebnisse nicht zu vermeiden.

Der folgende Absatz soll einen zusammenfassenden Überblick über die an den ausgewählten Gemälden durchgeführten Untersuchungsschritte geben. Eine tabellarische Aufstellung der Untersuchungen für jedes einzelne Gemälde findet sich im Anhang.⁷³

Aufgrund der Doublierung der Bildträger sowie der Beschneidung und Papierkaschierung der Gewebe- und Bildränder, konnte die Untersuchung der originalen Trägergewebe nur anhand der Röntgenaufnahme durchgeführt werden, die zu diesem Zweck von allen Werken angefertigt wurde.⁷⁴

Die Analyse des Bildträgers erfolgte auf der Basis primärer und sekundärer Merkmale. Dabei geben primäre Merkmale Auskunft über das Trägergewebe selbst, d. h. Webart, Fadendichte,⁷⁵ Mindestbreite und Qualität der verarbeiteten Teilstücke, die Art ihrer Zusammenfügung, ihre Ausrichtung und die Art der Nähte.

Durch das Fehlen der Webkanten an den beschnittenen Gewebestücken und Bildträgern war eine

⁷¹Wenn nötig, erfolgten ausschließlich konservatorische Maßnahmen wie die Entfernung von Staub, die Verbesserung der Halterung in den Zierrahmen oder die Festigung loser Bildschichtpartikel. Es wurden weder Oberflächenreinigungen vorgenommen, noch vorhandene Überzüge oder Übermalungen von den Bildoberflächen entfernt.

⁷²Ein detaillierter Bericht zum Erhaltungszustand jedes einzelnen untersuchten Gemäldes findet sich unter der jeweiligen Katalognummer, eine Zusammenfassung der Restaurierungsgeschichte in Kapitel 7.

⁷³Vgl. Tabelle 2.1.

⁷⁴Die Gemälde wurden dabei so ausgerichtet, dass die Malfläche direkt auf dem Röntgenfilm zu liegen kam. Dennoch ist insbesondere bei der Beurteilung der Fadenzählungen eine geringfügige Verzerrung zu bedenken.

Nur im Falle von Kat. Nr. 17, *Leben und Leiden Christi in 31 Bildern*, konnte auf die Röntgenaufnahme verzichtet werden, da dieses Gemälde noch die originalen Spannränder besitzt, anhand derer die wichtigsten Informationen hinsichtlich des Bildträgers gewonnen werden konnten.

Verwendet wurde das mobile Röntgengerät ERESKO AS 2 der Fa. Richard Seifert & Co, Ahrensburg (heute Fa. Rich. Seifert & Co. GmbH & Co. KG, Berlin) im Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln. Aufnahmedaten s. Tabelle 1.4 im Anhang.

⁷⁵Anhand der Röntgenaufnahmen wurden mit den Fadenzähler pro Gewebestück und Fadenrichtung an verschiedenen Stellen jeweils 10 bis 20 Zählungen vorgenommen und daraus der Mittelwert bestimmt. Die seit 2007 entwickelte und an Gemälden van Goghs erfolgreich erprobte Software zur digitalen Fadenzählung konnte im Rahmen dieser Arbeit leider noch nicht eingesetzt werden.

eindeutige Aussage zu deren Webbreite und der Ausrichtung von Kette und Schuss häufig nicht möglich. In diesen Fällen konnten die einzelnen Gewebestücke nur ausgemessen und auf dieser Basis Mindestwebbreiten angegeben werden. Für eine annähernde Bestimmung von Kette und Schuss wurden verschiedene Charakteristika der Gewebe, wie die Position und der Verlauf von Webfehlern, die Konstanz der Webdichte der einzelnen Fäden und deren unterschiedliche Spannung im Gewebe beschrieben und auswertend gegeneinander abgewogen. Die diesbezügliche Diskussion für jedes Gemälde findet sich jeweils im Katalogeintrag.

Die sekundären Merkmale bestehen im Wesentlichen in den verschiedenen Verzerrungen des Gewebes, die in Folge eines oder mehrerer Spannungsvorgänge entstanden. Wegen ihres meist bogenförmigen Verlaufs spricht man hierbei von Spannungsrändern.

Primäre Spannungsränder entstehen bei der Erstaufspannung des noch unbehandelten Gewebes. Durch Leimung und Grundierung werden sie fixiert und bleiben integraler Bestandteil des Gemäldes. Durch Nachspannen oder erneute Spannungsvorgänge, beispielsweise beim Austausch des Spann- oder Keilrahmens, kann es zur Bildung sekundärer Spannungsränder kommen. Im bereits grundierten und bemalten, gegebenenfalls gealterten Gemälde prägen diese den Bildträger weniger stark als die primären Spannungsränder, so dass eine Unterscheidung möglich bleibt.

Aus der Länge der Spannungsränder lassen sich die Befestigungsabstände ableiten. Die Ausprägung sekundärer Spannungsränder und die Analyse ihres Verlaufs im Verhältnis zu den primären Spannungsspuren ermöglicht die Zuordnung verschiedener Spannungsvorgänge. Bei beschnittenen und formatveränderten Gemälden gibt das Vorhandensein bzw. Fehlen von Spannungsrändern und ihrer Ausläufer, ihre Position und der Grad ihrer Ausprägung Hinweise für die Rekonstruktion der ursprünglichen Formate. Zusammen mit den Alterungsspuren, die die Leisten des Spannrahmens in der Bildschicht hinterlassen, können damit nicht nur Rückschlüsse auf den in der Regel nicht mehr existierenden ursprünglichen Spannrahmen und das Vorgehen beim Auf- und Nachspannen des textilen Bildträgers, sondern auch auf dessen ursprüngliches Format gezogen werden.

Wo es möglich war, wurden den Trägergeweben jeweils aus Kette und Schuss Proben zur Bestimmung des Fasermaterials entnommen. Diese erfolgte mikroskopisch im Durch- und Auflicht anhand der Morphologie der Fasern im Quer- und Längsschnitt, sowie im polarisierten Licht nach dem Herzog-Test.⁷⁶

Wie die Gewebe selbst, war wegen der Doublierungen auch deren Vorleimung nicht zu untersuchen. Verschiedene in der Röntgenaufnahme sichtbare Phänomene ließen jedoch Rückschlüsse auf sie zu. So ist etwa der Grad, in dem die Grundiermasse in die Fadenzwischenräume der Gewebe und zwischen die Fasern der Fäden eindringen konnte und dadurch ein in der Röntgenauf-

nahme rasterartiges Erscheinungsbild ausprägt, in hohem Maße von der Stärke und Sorgfalt der Vorleimung abhängig.⁷⁷

Die Untersuchung und Dokumentation dunkler Unterzeichnungen erfolgte mittels digitaler Infrarot-Reflektographie.⁷⁸ Dabei wurden Unterzeichnungsmittel und -phasen, die Art des Auftrags und der Linienführung, Ausführlichkeit, Funktion und die Kongruenz der Unterzeichnung mit der gemalten Version in Augenschein genommen. Für die weitere optische und physikalische Analyse der Unterzeichnungsmaterialien wurden die Entnahmestellen für Bildschichtproben so gewählt, dass sie auch Unterzeichnungsmaterial enthielten.

Die Flächenuntersuchung der Bildschicht erfolgte im Auf- und Streiflicht ohne Hilfsmittel und mit dem Stereomikroskop mit bis zu 90facher Vergrößerung, sowie mit Hilfe der Röntgenaufnahme. Neben dem Erfassen der Schichtenabfolgen und der Chronologie der Farbaufträge anhand der Überlappungen aneinandergrenzender und sich überlagernder Farbfelder und -aufträge wurden auch deren Zusammensetzung, Konsistenz und Auftragsart beschrieben.

Für weiterführende, am Objekt selbst nicht zu klärende Fragen bezüglich der Abfolge und Zusammensetzung der Schichten, der Identifizierung der Blattmetalle sowie einer ersten Charakterisierung der Bindemittel wurden den Gemälden Bildschichtproben entnommen.

Wegen der sehr kleinen Probenmengen mussten die verschiedenen Untersuchungsmethoden nacheinander an demselben Bildschichtpartikel durchführbar und weitgehend zerstörungsfrei sein. Die Bildschichtpartikel wurden deshalb zu Querschliffen präpariert und an diesen alle weiteren Analysen vorgenommen.⁷⁹ Begonnen wurde hierbei mit der mikroskopischen Untersuchung der Schichten und Schichtenabfolgen im Auflicht-Hell- und -Dunkelfeld, im Hellfeld mit gekreuzten Polarisatoren sowie unter Anregung durch verschiedene Strahlungsbereiche des ultraviolett bis blauen Spektrums. Es folgte die qualitative Bestimmung der anorganischen Komponenten im Rasterelektronenmikroskop mit energiedispersiver Röntgenanalyse (REM/

⁷⁶Da Flachs und Hanf morphologisch nur schwer zu unterscheiden sind, gehört dieser Test, benannt nach seinem Erfinder Alois Herzog, zu den wenigen eindeutigen Unterscheidungsmöglichkeiten der beiden Fasern. Er beruht darauf, dass Flachs und Hanf bei gekreuzten Polarisatoren und unter Verwendung des sogenannten Lambda-Plättchens als Kompensator in der Orthogonalstellung eine genau entgegengesetzte Abfolge der Interferenzfarben (orange/blau) zeigen. Vgl. WÜLFERT 1999, S. 290, zur Funktionsweise des Lambda-Plättchens S. 122 ff.

Die Herstellung der Längspräparate erfolgte nach trockenmechanischer Mazerisierung als Dauerpräparate durch das Einbetten in Meltmount[®] (Brechungsindex 1,662, Cargille Laboratories Inc.) nach WÜLFERT 1999, S. 325 ff., die Herstellung der Querschnitte mit der Methode nach Joliff, vgl. WÜLFERT 1999, S. 268.

⁷⁷Man spricht in diesem Zusammenhang von Rastersymptom. Vgl. HOUTZAGER, MEIER-SIEM et al. 1967, S. 36 ff.

Zwar spielen hierfür auch die Gewebedichte und die Konsistenz der Grundiermasse eine Rolle. Eine sorgfältige Vorleimung kann aber auch eine offen gewebte Leinwand vollständig isolieren.

EDX)⁸⁰ und die Charakterisierung der vorhandenen Bindemittel durch histochemische Anfärbungen.⁸¹

Letztere machten eine starke Durchdringung der sehr dünnen Farb- und Grundierungsschichten mit proteinischen, öligen und harzigen Fremdbindemitteln deutlich, die im Zuge der verschiedenen Restaurierungsmaßnahmen auf- und eingetragen wurden. Sie füllen nicht nur Beschädigungen der Bildschicht, sondern sind, von diesen ausgehend, auch in angrenzende poröse Bereiche der Schichten selbst eingedrungen. Selbst bei der isolierten Entnahme einer ausreichenden Probenmenge aus einer definierten Schicht wäre damit die eindeutige Bestimmung ausschließlich der originalen Bindemittel nur unter größerem analytischen Aufwand möglich. Da häufig die unterschiedlichen Pigmentzusammenstellungen mit variierenden Bindemittelgemischen verarbeitet wurden, bedürfte es für eine umfassende Aussage zudem der Analyse einer ausreichenden Anzahl verschiedener Farbschichten jedes einzelnen Bildes. Es wurde im Rahmen dieser Arbeit deshalb von der Entnahme weiterer Proben zur Analyse der originalen Bindemittel abgesehen.

Ebenso wurde auf die systematische Beprobung der Bilder zur Bestimmung der Pigmente verzichtet. Die Analyseergebnisse der Farbmittel in den Schichten der entnommenen Proben ergaben keine über die diesbezüglich bereits vorliegenden Daten hinausgehenden Erkenntnisse,⁸² so dass eine weitere Entnahme von Einzelproben aus den verschiedenen Farbbereichen ohne objektspezifische Fragestellung nicht angemessen erschien.

Alle Untersuchungen, die am Gemälde selbst durchzuführen waren, erfolgten in den Werkstätten des Wallraf-Richartz-Museums & Fondation Corboud zu Köln mit den dort zur Verfügung stehenden Mitteln und Geräten. Die Einbettung und Analyse der Bildschichtproben wurde in den Labors des Instituts für Konservierungs- und Restaurierungswissenschaft der Fachhochschule Köln

⁷⁸Verwendet wurde MUSIS-Multi Spectral Imaging System mit der Kamera D-HFA-12 der Fa. FORTH Instruments, Heraklion, Kreta, Griechenland. Die Aufnahmen erfolgten bei 950-1100 nm, das Zusammensetzen der digitalen Mosaikbilder mit der PanaVue Image Assembler-Digital Sticking System-Software, Version 1996-1999 der Fa. PanaVue, Québec, Kanada.

Auffallend war die im Vergleich zu Tafelbildern relativ schlechte Erkennbarkeit schwarzer Unterzeichnungen im Infrarot-Reflektogramm. Zum Teil ist dies mit der vergleichsweise dünnen Grundierung einerseits und deren starker Durchtränkung mit Bindemitteln andererseits zu erklären. Letzteres führt zu einer erhöhten Transparenz der Schicht und damit zur Erhöhung ihres Brechungsindex, wodurch die Grundierung möglicherweise keinen ausreichend kontrastierenden Untergrund für die aufliegenden dunklen Linien mehr bildet. Ein weiterer Grund für den reduzierten Kontrast der Unterzeichnung könnte außerdem in den hellen Imprimiturschichten liegen, die häufig über die Unterzeichnung gelegt wurden und die infrarote Strahlung reflektieren.

Dass die Unterzeichnung zudem häufig nur partiell sichtbar zu machen war, liegt an der geringeren Durchdringung v. a. blauer und grüner Farbschichten sowie an der Dicke und Kompaktheit der Übermalungen. Untersuchungen der Unterzeichnungen mit einer Kamera, die auch die höheren Wellenlängenbereiche von 1200-1900 nm abbildet und dadurch einen höheren Grad an Durchdringung erreicht, wurden im Rahmen der vorliegenden Studie nicht durchgeführt, könnten aber weiterführende Ergebnisse erbringen.

⁷⁹Die Einbettung erfolgte in Technovit® 2000 LC, Fa. Heraeus Kulzer GmbH & Co.KG, Wehrheim/Ts., Deutschland.

vorgenommen. Alle Untersuchungsergebnisse wurden in Wort und Bild dokumentiert, die Primärdokumente im Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud archiviert.

Wie bereits erwähnt, wurden auf der Basis der mittels der beschriebenen Untersuchungen gewonnenen Kenntnisse auch die erreichbaren Gemälde außerhalb des Wallraf-Richartz-Museums in Augenschein genommen. Vor allem hinsichtlich der Spanngirlanden und Nähte und der aus ihnen abzuleitenden ursprünglichen Formate und Zusammensetzungen konnten darüber hinaus für zerstörte, verschollene oder im Rahmen dieser Arbeit nicht erreichbare Gemälde zum Teil Informationen aus Photographien gewonnen werden. Desweiteren konnten Informationen zu einzelnen Gemälden von den Besitzern erbeten werden.

1.4 Zur Gliederung der Arbeit

Die vorliegende Arbeit gliedert sich mit Hauptteil, Katalog, Abbildungsband und Anhang in vier Teile. Dabei bildet der Katalog die Basis für die gesamte Arbeit. In ihn wurden die nachgewiesenen Leinwandbilder und alle für diese erreichbaren technologischen Daten aufgenommen. Für die untersuchten Leinwand- und Holztafelgemälde beinhaltet der Katalog die ausführlichen Untersuchungsberichte.

Im Katalog sind die Gemälde nach Bildtypus und innerhalb dessen chronologisch geordnet und mit fortlaufenden Katalognummern versehen. Die Katalognummer dient im Text als Referenz für das jeweilige Gemälde.

An den eigentlichen Katalogteil schließt sich eine Auflistung von Leinwandbildern an, die in den Quellen und der Literatur zwar Erwähnung finden, für die die zum Teil ungenauen Einträge aber nicht mehr nachprüfbar waren und die deshalb keinen Eingang in die Katalogzählung fanden.

Vor dem Hintergrund des Wissens um diese Werke und weil sich wahrscheinlich eine unbekannte Zahl an entsprechenden Gemälden in heute unbekanntem Besitz befindet, kann der Katalog keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben.

Dem Katalog angefügt ist eine Auflistung jener als auf Leinwand in den Inventaren Kölner Samm-

⁸⁰Bedampfung mit Kohlenstoff.

Verwendet wurde das digitale Rasterelektronenmikroskop DSM 940 A, Fa. Zeiss, mit einem Rückstreuungsdetektor Robinson Detector Model RBZ-960 FMLLV, Fa. ETP SEMRA Pty. Ltd., Canturbury, Australien. Die energiedispersive Röntgenanalyse erfolgte mit dem Energy Dispersive X-Ray Microanalysis-System EDAX PV 9800 mit EDAX Detecting Unit PV 9745/66, Model S4000 149-10, Fa. EDAX Inc., Mahwah, NJ, USA.

⁸¹Anfärbungen zum Nachweis von Stärke mit Triphenyl-Tetrazolium-Chlorid (TTC) nach WOLBERS 2000.

Anfärbungen zum Nachweis von Proteinen mit Fuchsin S, zum Nachweis von Öl mit Sudanschwarz B nach SCHRAMM, HERING 1988, S. 216.

⁸²Vgl. KÜHN 1977; KÜHN 1990a; KÜHN 1990b;

lungen des 19. Jahrhunderts geführten Gemälde, die nicht mehr zu überprüfen waren.

Beziehen sich die Daten im Katalog auf das jeweilige Gemälde und den jeweiligen Gemäldezusammenhang, finden sich die übergreifenden Auswertungen der Daten in Teil 1 der Arbeit. Hier werden die Kölner Leinwandbilder zunächst formal und inhaltlich sowie im Hinblick auf die Maler und Werkstätten gruppiert. Es folgt die Darstellung und Diskussion der technologischen Ergebnisse und deren Vergleich innerhalb der Gruppe der Leinwandbilder, die Auswertung unter dem Aspekt der Werkstattzugehörigkeit, eventueller Standards, chronologischer Entwicklungen etc. sowie der Vergleich mit der Herstellungs- und Maltechnik zeitgleicher Kölner Tafel-, italienischer und niederländischer Leinwandgemälde. Es schließen sich daran Überlegungen zu den möglichen Gründen für die Wahl des textilen Bildträgers, zu Funktion und Einordnung der Gemälde sowie der Wertschätzung und der historischen Behandlung der Leinwandbilder an.

Der dritte Teil dieser Arbeit stellt den Bildband.

Der Anhang beinhaltet Übersichtslisten und -tabellen zu den verschiedenen Auswertungsschwerpunkten, REM/EDX-Spektren und die Aufnahmedaten zu den Röntgenaufnahmen.

2. Zum Bestand der Kölner Leinwandgemälde des 15. Jahrhunderts

Nach den Außenflügeln des nach seiner Herkunft aus dem Kölner Franziskanerinnenkloster St. Klara benannten *Klaren-Altars*⁸³ von ca. 1350, den einzigen erhaltenen Kölner Leinwandbildern des 14. Jahrhunderts, werden die zeitlich nächsten in die ersten beiden Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts datiert.⁸⁴ Für dieses und die ersten beiden Jahrzehnte des folgenden Jahrhunderts konnten im Rahmen der vorgenommenen Recherchen bisher mindestens 38 Werke mit mindestens 89 dazugehörigen Leinwandbildern nachgewiesen werden. In den meisten Fällen handelt es sich dabei um Einzelbilder mit einem oder mehreren Bildfeldern sowie Bilderzyklen aus einer variierenden Anzahl an Gemälden.⁸⁵

Von der Gesamtzahl dieser Werke werden neun zwischen 1400 und 1435, drei um in die Mitte des Jahrhunderts, 26 in die zweite Hälfte des Jahrhunderts und eines in die ersten beiden Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts datiert. Trotz der anzunehmenden⁸⁶ und anhand der Fragmente auch nachweisbaren Verluste und weit entfernt davon, mit der vorliegenden Zusammenstellung Anspruch auf Vollständigkeit erheben zu können, bezeugen damit die überlieferten Werke eine in Köln während des gesamten 15. Jahrhunderts nachweisbare Herstellung von Leinwandgemälden. Dabei zeigt nicht nur der Umfang des erhaltenen und des noch nachweisbaren Bestands, sondern auch die Herstellungstechnik der Bilder, dass die Produktion von Leinwandgemälden integraler Bestandteil der spätmittelalterlichen Bildproduktion in Köln gewesen sein muss.

Das Ausmaß und die Kontinuität der Kölner Überlieferung werden deutlich, vergleicht man sie mit jener des gesamten niederländischen Kunstraums, für den Wolfthal insgesamt 94 Gemälde auf textilem Bildträger aufführt, ohne dabei zwischen Tüchlein, Fahnen, Bannern und anderen Malereien auf Leinwand zu unterscheiden. Von den für die Niederlande nachgewiesenen und zusammengestellten Werken stammt darüber hinaus nur eines aus der ersten Hälfte des 15., mehr als die

⁸³Heute aufgestellt im nördlichen Seitenschiff des Hohen Doms zu Köln.

⁸⁴Eine ähnliche Lücke in der Herstellung bzw. Überlieferung wurde über lange Zeit auch für die Kölner Tafelmalerei angenommen. Zu neueren Vorschlägen diesbezüglich vgl. SUCKALE 2004. Bei dem von Suckale in seinem Beitrag als Leinwandbild geführten und um 1353 datierten Gemälde mit der Darstellung der *Muttergottes mit Kind zwischen Heiligen* (Ebd., S. 49 f., Abb. 4) handelt es sich nach Auskunft von Stephan Knobloch, Städelsches Kunstmuseum, um ein Tafelgemälde, dessen hölzerner Bildträger mit Gewebe kaschiert ist. Ich danke Stephan Knobloch für diese Auskunft.

⁸⁵Hinsichtlich dieser Zahlenangaben ist zu beachten, dass der überlieferte Zustand der Werke selten ihrem ursprünglichen Zustand entspricht. Nicht zuletzt das Format der Werke war erheblichen Veränderungen unterworfen. So zeigten die Untersuchungen, dass viele der Gemälde in ihre einzelnen Bildfelder zerschnitten sind, diese aber als autonome Gemälde überliefert wurden, was bei einer Zählung zu einer größeren Anzahl an Gemälden führt, als es ursprünglich gab. Gleichzeitig machte die Rekonstruktion der ursprünglichen Zusammenhänge deutlich, dass etwa die Heiligenzyklen aus einer größeren Anzahl an Gemälden bestanden haben müssen, als überliefert sind oder bisher bekannt waren. So weit als möglich beziehen sich die genannten Zahlen deshalb auf den rekonstruierten Bestand und geben damit das Minimum dessen an, was im 15. Jahrhundert in Köln an Leinwandbildern entstand.

Hälfte jedoch aus den ersten drei Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts.⁸⁷

Wenngleich die Herstellung von Leinwandbildern in Köln mit den überlieferten Werken das gesamte Jahrhundert hindurch dokumentiert ist, fällt doch auch auf, dass es auf der Basis der Überlieferung und der heutigen Datierungen hinsichtlich der Entstehungszeiten der Bilder Unregelmäßigkeiten gibt. So scheint es eine produktive Konzentration in den ersten sowie in den letzten drei Jahrzehnten des Jahrhunderts gegeben zu haben, in denen auch die jeweils beliebtesten Bildtypen, die sogenannten Bilderfolgen und die Heiligenzyklen, hergestellt wurden. In die Zeit um die Mitte des Jahrhunderts sind hingegen verhältnismäßig wenige Leinwandbilder datiert und somit aus dieser Zeit auch keine der auf Leinwand beliebtesten Bildtypen und häufigsten Darstellungsinhalte überliefert.

2.1 Bildtypen und Chronologie

Im Rahmen der Fragestellung der vorliegenden Arbeit wurden die „Kölner Leinwandbilder des 15. Jahrhunderts“ auf der Basis des textilen Bildträgers zu einer Gruppe zusammengefasst. Dass es sich hierbei um eine willkürliche Zusammenstellung handelt, zeigt der Blick auf die Darstellungsinhalte und die formalen Merkmale der Bilder.

Dabei wurde auf der Basis der Untersuchung der Werke deutlich, dass die überlieferten Darstellungsinhalte und Formate in vielen Fällen nicht mehr den ursprünglichen entsprechen. Ausgangspunkt für diese Feststellung war die Tatsache, dass zahlreiche Gemälde nicht an allen Seiten Spanngirlanden besitzen, diese vielmehr an einer oder mehreren der Bildseiten fehlen (*Abb. 170, 222, 230, 251, 267*). In vielen Fällen fehlen auch deren Ausläufer.

Als Spanngirlanden bezeichnet man die Verzerrungen, die sich nach dem Spannen eines Gewebes girlandenförmig von Befestigungspunkt zu Befestigungspunkt ziehen. Abhängig vom Gewebe und dessen Größe, je nach Stärke der Spannung und abhängig von den Abständen der Befestigungspunkte setzen sich diese Verzerrungen mehr oder weniger weit in der Gewebefläche fort und verlieren sich dort bis der Faden wieder gerade verläuft. In den untersuchten Gemälden zogen sich die Ausläufer der Spanngirlanden bis zu 30-40 cm in die Bildfläche hinein.

Über Vorleimung und Grundierung werden die durch die Aufspannung entstandenen Verzerrun-

⁸⁶Bei der Schätzung des erhaltenen Anteils spätmittelalterlicher Kölner Malerei wird immer wieder auf die Berechnungen Schmid Bezug genommen, der eine Verlustrate von einem bis zwei Drittel des ursprünglichen Bestands annimmt. Vgl. SCHMID 1985, S. 14 ff. Allerdings liegt diesen Berechnungen die Anzahl der in Köln für das 14. und 15. Jahrhundert nachweisbaren Altäre zugrunde. Das spezifische Problem einer sehr hohen Anzahl von Gemälden, bei denen es sich nicht um Altarretabel handelte, wurde in diesem Zusammenhang bisher nicht bedacht. Auch die nicht unerheblichen Gemäldebestände in privaten Haushalten fanden keine Berücksichtigung.

⁸⁷WOLFTHAL 1989, S. 30.

gen fixiert und bleiben Bestandteil des Bildaufbaus, es sei denn, sie werden abgeschnitten. Beschneidungen, die das vollständige Fehlen von Spanngirlanden an einer oder mehreren Bildseiten zur Folge haben, können nach der Grundierung des Gewebes erfolgt sein oder auf eine Verkleinerung des fertigen Gemäldes hinweisen. Im Fall der untersuchten Kölner Leinwandbilder kann von einer Beschneidung und Verkleinerung der betroffenen Gemälde selbst nicht automatisch ausgegangen werden, da Bildinhalt und Darstellung häufig weitgehend vollständig sind und keine wesentlichen Teile fehlen. Denkbar wäre daher für sie die Beschneidung des Bildträgers noch vor der Bemalung. Grund hierfür könnte sein, dass im Rahmen der Werkstatt eines Malers oder eines Bereiters Gewebe in größeren Standardmaßen grob aufgespannt, geleimt und grundiert und erst dann auf das vom Maler oder Auftraggeber gewünschte Format zurechtgeschnitten und zum Bemalen erneut aufgespannt wurden. Im Bezug auf die Kölner Gemälde widersprechen allerdings verschiedene Befunde dieser Möglichkeit: Es konnten weder Hinweise darauf gefunden werden, dass im Köln des 15. Jahrhunderts Werkstätten existierten, die auf das umfangliche Herstellen textiler Bildträger spezialisiert gewesen wären, noch darauf, dass solche überhaupt in standardisierten Maßen angefertigt wurden. Darüber hinaus sind in der Regel an den Bildseiten mit Spanngirlanden primäre und sekundäre Spannsuren vorhanden, die auf die Vorgehensweise bei der Herstellung des Bildträgers zurückzuführen sind⁸⁸ und jeweils beide an den Seiten ohne Spanngirlanden fehlen. Die sekundären Spanngirlanden sind deshalb nicht mit einem Spannen nach der Beschneidung des grundierten Gewebes zu erklären. Es müssen folglich im Lauf ihrer Geschichte die Gemälde selbst beschnitten worden sein, wobei das Fehlen auch der Ausläufer der Spanngirlanden für eine jeweils erhebliche Verkleinerung des Bildes spricht. Das Ausmaß des Fehlenden ist in der Regel nur mit mindestens einem weiteren vollständigen Bildfeld zu erklären, das sich an das erhaltene anschloss. Es ergibt sich daraus, dass es sich bei einem großen Teil der heute als Einzelbilder überlieferten Kölner Leinwandgemälde um die Fragmente größerer Zusammenhänge aus mehreren Bildfeldern handelt.

Auf dieser Basis und unter Berücksichtigung der formalen und inhaltlichen Charakteristika lassen sich die Kölner Leinwandbilder in mehrere Gruppen unterteilen und diese Gruppen wiederum lassen sich teilweise chronologisch differenzieren.⁸⁹ Unterschieden werden können Einzelgemälde, Einzelgemälde mit mehreren Bildfeldern, Bilderfolgen, mehrteilige Gemälde und Bilderzyklen.

⁸⁸Primäre Spanngirlanden entstehen bei der Erstaufspannung des noch unbehandelten Gewebes. Durch Leimung und Grundierung werden sie fixiert und bleiben integraler Bestandteil des Gemäldes. Durch Nachspannen oder erneute Spannvorgänge, beispielsweise beim Austausch des Spann- oder Keilrahmens, kann es zur Bildung sekundärer Spanngirlanden kommen. Im bereits geleimten, grundierten oder bemalten, gegebenenfalls gealterten Gemälde prägen diese den Bildträger weniger stark als die primären Spanngirlanden, so dass eine Unterscheidung möglich bleibt.

Zu den Vorgehensweisen bei der Herstellung der textilen Bildträger siehe die Ausführungen in Kapitel 3.1.5 Aufspannung der Trägergewebe.

⁸⁹Die tabellarische Auflistung der überlieferten Gemälde nach Bildtypen findet sich im Anhang, Tabelle 1.1.

2.1.1 Einzelgemälde

Für fünf Gemälde konnte festgestellt werden, dass sie als Einzelgemälde hergestellt wurden und in keinem heute nachvollziehbar größeren materiellen Kontext standen. Bei dem frühesten Beispiel hierfür handelt es sich um eine kanonische Darstellung des *Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes* vor rotem, mit goldfarbenen Christusmonogrammen besetzten Hintergrund aus der Zeit um 1430 (Kat. Nr. 1, *Abb. 1*). Es folgt um 1450 eine Darstellung der *Verkündigung* (Kat. Nr. 2, *Abb. 14*), je nach Datierungsvorschlag um 1470 oder 1489-90 eine *Kreuztragung Christi* (Kat. Nr. 3, *Abb. 15*), um 1480/90 die *Messe des Hl. Gregor* (Kat. Nr. 4, *Abb. 16*) und schließlich um 1490 eine weitere *Kreuzigung* (Kat. Nr. 5, *Abb. 17*). Inhaltlich und formal haben diese Gemälde wenig miteinander gemein. Die Größen variieren stark, ohne dass ausgesprochene Groß- oder Kleinformaten vertreten wären. Auch die Bildinhalte lassen bis auf wenige Elemente keine Gemeinsamkeiten erkennen, wobei etwa die Anordnung des Gekreuzigten zwischen Maria, Johannes und gegebenenfalls weiteren Heiligenfiguren oder die Reihung von Heiligen zu beiden Seiten der Gregorsmesse übliche Darstellungsweisen sind und auch anderwärts vorkommen.

Aus den variierenden Bildthemen und Formaten der Gemälde und ihren Entstehungszeiten ist mit einiger Vorsicht zu schließen, dass in Köln spätestens seit den 1430er Jahren und verstärkt im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts Einzelgemälde unterschiedlicher Bildinhalte, Funktionen und Destinationen auf Leinwand hergestellt wurden. Im Gegensatz zu anderen Bildtypen besaß der textile Bildträger für den Typus des Einzelgemäldes jedoch keine Priorität.

Dass die Einzelgemälde unter den nachgewiesenen Kölner Leinwandbildern der Überlieferung zufolge die kleinste Gruppe bilden, muss allerdings nicht den historischen Gegebenheiten entsprechen: Wie aus verschiedenen Quellentexten hervorgeht, gehörten derartige Gemälde nicht zuletzt zur Ausstattung spätmittelalterlicher Bürgerhäuser. „Gemalte doichen in der groissen kameren“ beispielsweise hinterließen, wie in der Einleitung bereits erwähnt, Johann und Stingin Schillink bei ihrem Tod 1465.⁹⁰ Der Nachlass des Ehepaares Bertholt im Hause "Zum Ochsen" am Heumarkt Nr. 28 nennt im Jahr 1519 in den Schlafräumen ein Leinwandbild mit der Darstellung der Verkündigung und eines mit der des Hl. Christopherus.⁹¹ Das Inventar des Hauses Groenendal auf der Brückenstraße führt im Nachlass des Joist Wiltperg „auf dem Saal“, nach Voigts wahrscheinlich der Schlafkammer Wiltpergs, „drei Leinentafeln mit der Botschaft (der Verkündigung), der Geburt und der 'Offerhand der drei Könige'“ und in einer anderen Stube „auf Tuch gemalt, unser Herrgott im Garten und unseres Herrn Gottes Angesicht“.⁹² Der größte Teil der Gemälde aus privaten Haushalten existiert wohl leider nicht mehr.⁹³

⁹⁰KUSKE 1923, S. 313, Nr. 218.

Ich danke Herrn Dr. Roland Krischel, Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud für den Hinweis auf dieses Testament. Vgl. hierzu auch WURMBACH 1930, S. 52.

⁹¹Vgl. FÖRSTER 1931, S. 13, 16. Diese und weitere Gemälde in einem Privathaus nennt ALDENHOVEN 1902, Anm. 464.

2.1.2 Einzelgemälde mit mehreren Bildfeldern

Wie mit der Rekonstruktion der ursprünglichen Formate und Zusammenhänge im Zuge der vorliegenden Arbeit erkennbar wurde, bestand ein größerer Teil der überlieferten Kölner Leinwandmalerei aus Einzelgemälden mit mehreren Bildfeldern. Ohne die großen Gruppen der Bilderfolgen und Heiligenzyklen hinzuzuzählen, die wegen der gleichartigen Darstellungsinhalte und formalen Übereinstimmungen einen jeweils eigenen Bildtypus bilden, umfasst die Gruppe der Gemälde mit mehreren Bildfeldern dem heute bekannten Bestand zufolge 8 Werke. Dabei ist keines dieser Gemälde in seinem ursprünglichen Zusammenhang erhalten. Alle sind in ihre einzelnen Bildfelder zerschnitten, eine Vielzahl der einstigen Bildfelder ist verschollen oder zerstört, ihre Anzahl häufig nicht mehr sicher anzugeben. In vielen Fällen war nach der Zerstückelung der Bilder das Wissen um deren ursprünglichen und größeren Zusammenhänge bzw. das Fehlen weiterer Bildfelder verloren gegangen und konnte erst im Zuge der durchgeführten Untersuchungen, vor allem anhand des Fehlens von Spanngirlanden an den entsprechenden Bildseiten festgestellt und rekonstruiert werden.

Die Anordnung und Anzahl der Bildfelder in den Gemälden und damit deren ursprüngliches Format variierte. Mit Kat. Nr. 6, dem *Martyrium der Hl. Ursula vor der Stadt Köln*, entstand das früheste erhaltene Einzelgemälde mit mehreren Bildfeldern um 1411 (Abb. 22). Ist auch von dem ursprünglichen Werk nur dieses eine Bildfeld erhalten, bestand es doch ursprünglich aus mindestens zwei gleichgroßen übereinander angebrachten Bildfeldern, wobei der Inhalt des ursprünglich unterhalb des *Martyriums der Hl. Ursula* gemalten nicht mehr bekannt ist.

Ebenfalls zwei querformatige, übereinander angebrachte Bilder besaß Kat. Nr. 8 mit der Darstellung des *Gekreuzigten zwischen Maria, Johannes und Heiligen* im oberen und einer *Reihung von Heiligen* im unteren Bildfeld (Abb. 38). Aus zwei, allerdings nebeneinander angeordneten Bildfeldern bestand Kat. Nr. 11, *Der Gekreuzigte zwischen Maria, Johannes und den Hll. Agnes und Kolumba* (Abb. 46), mindestens drei nebeneinander stehende Bildfelder zeigten wohl Kat. Nr. 9, *Christus mit einem Kartäusermönch als Stifter* (Abb. 39), Kat. Nr. 12, *die Hl. Barbara mit einem Mönch als Stifter* (Abb. 59) sowie Kat. Nr. 13, eine *Reihe mit sechs weiblichen Heiligen*, die jeweils zu zweien in einem Bildfeld zusammengestellt waren (Abb. 60).

In mehreren Registern angeordnete Bildfeldreihen waren für die Gemälde Kat. Nr. 7, das *Martyrium der Zehntausend/Szenen aus der Legende des Hl. Antonius* (Abb. 30) und Kat. Nr. 10, *Szenen aus der Legende der Hl. Katharina* (Abb. 40-45) zu rekonstruieren. Bestand Ersteres aus zwei nebeneinander stehenden Bildfeldern, an die sich unten mindestens ein Register mit zwei weiteren Bildfeldern anschloss, setzte sich die Katharinenlegende aus mindestens zwei Registern zu je drei

⁹²VOIGTS 1967, S. 64, 66. In der Kammer der Magd Adelheid über der Küche hingen „drei gemalte Täfelchen mit der Geburt, der Krönung Mariæ und St. Anna“. Ebd., S. 67.

⁹³Vgl. SCHMID 1991, S. 70 ff.

Bildfeldern zusammen.

Einzelgemälde mit mehreren Bildfeldern kommen auf Leinwand seit dem frühesten überlieferten Beispiel des Ursula-Martyriums, Kat. Nr. 6, das gesamte Jahrhundert hindurch mit einiger Regelmäßigkeit vor. Soweit erkennbar, handelte es sich bei den früheren um mittelgroße Formate. Das größere bis große Format der späteren Werke beginnt sich mit der *Kreuzigung zwischen Heiligen*, Kat. Nr. 8, abzuzeichnen. Von den frühesten Werken an ist außerdem die thematische Konzentration dieses Bildtyps auf die Darstellung von Heiligen deutlich. Zu unterscheiden ist dabei zwischen den szenischen Darstellungen aus dem Leben eines oder einer Heiligen wie in Kat. Nr. 7 und 10 und der Aufreihung einer variierenden Anzahl unterschiedlicher Heiligenfiguren, nicht selten in Zusammenhang mit dem Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes, wie sie auf Leinwand mit Kat. Nr. 8 das erste Mal nachweisbar ist.⁹⁴

Zu bedenken bleibt dabei, dass der Verlust zahlreicher Bildfelder und der ursprünglichen Zusammenhänge eine genauere Beschreibung und Zuordnung der kleineren, früheren Werke erschwert. Vor dem Hintergrund ihres fragmentarischen Zustands kann selbst die Frage, ob es sich einst um autonome Gemälde oder vielleicht doch um den Flügel eines wandelbaren Bildwerks handelte, etwa bei Kat. Nr. 7 nicht abschließend beantwortet werden. Unbeantwortet bleibt auch die Frage nach den Bildinhalten der verlorenen Teile: Stellten diese in Kat. Nr. 6 weitere Szenen aus dem Leben der Hl. Ursula dar oder thematisierten sie andere Heiligenfiguren? Könnte das Gemälde im ersteren Fall ein frühes Beispiel für die später so beliebten Heiligenzyklen sein, wie sie seit den 1450er Jahren auf Holz, seit den 1470er Jahren auf Leinwand und seit den 1480er Jahren in formal vereinheitlichter Anordnung ebenfalls auf Leinwand entstanden?

Auch von den späteren Gemälden stellen uns einige vor offene Fragen. So könnte die weit an den Bildvordergrund gerückte Darstellung des ohne Fesseln gebundenen *Christus mit einem Kartäusermönch als Stifter*, die diesen zugeordneten Spruchbänder mit der Bitte um Erbarmen von Seiten

⁹⁴Eine Darstellungsform, die vor allem in der Weiterentwicklung seiner Erscheinung zum Ende des 15. Jahrhunderts auch im 16. noch anzutreffen ist, wie dies das für die Kölner Brauerzunft gemalte Werk zeigt, bei dem es sich, wiewohl als drei Bilder überliefert, wahrscheinlich ebenfalls um ein zusammenhängendes Gemälde mit drei Bildfeldern gehandelt hat. Vgl. Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, WRM 212, ehemals WRM 680 (zerstört) und ehemals WRM 681.

Die Darstellung des *Gekreuzigten zwischen Maria, Johannes und verschiedenen Heiligen* war natürlich nicht auf den textilen Bildträger beschränkt. Beispiele auf hölzernem Bildträger in der Kölner Malerei gibt es etwa mit den folgenden Tafeln: Meister der Hl. Veronika, Meister von St. Laurenz, *Der Gekreuzigte zwischen Maria, Johannes und 7 Aposteln*, um 1415, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud (WRM 14); Kölnisch, *Der Gekreuzigte zwischen Heiligen*, 1425-30, ebd. (WRM 55); Kölnisch, *Der Gekreuzigte zwischen Maria und den 12 Aposteln*, 1455-60, ebd. (WRM 110); Meister der Georgslegende und Werkstatt, *Der Gekreuzigte zwischen Heiligen*, um 1485, ebd. (WRM 139); Meister des Heisterbacher Altars, *Christus am Kreuz zwischen Maria und Aposteln*, 1440/1449, Bayerische Staatsgemäldesammlungen (WAF 503).

Szenische Heiligendarstellungen sind mir in der Kölner Tafelmalerei nur in wandelbaren Zusammenhängen bekannt.

des Stifters und der Aufforderung Christi, seinem Beispiel der Demütigkeit zu folgen, auf eine Entstehung und Nutzung des Gemäldes im Kontext der von der Kölner Kartause stark angeregten und geförderten *Devotio Moderna* hinweisen.⁹⁵ Dagegen sprechen könnte jedoch, dass es sich bei dem Gemälde wahrscheinlich nicht um ein Einzelbild handelte, sondern sich ursprünglich beidseitig jeweils weitere Bildfelder anschlossen.

Ein Gemälde aus der *Legende des Hl. Bruno* zeigt das Zellenhaus eines Kölner Kartäusers. An der Wand über dem Bett hängt eine Darstellung der Hl. Barbara, die bis in Details jener in Kat. Nr. 12 gleicht (*Abb. 59 und 133*), weshalb man vermuten könnte, hier ein Beispiel für die Anbringung und Nutzung von Darstellungen wie Kat. Nr. 12 gefunden zu haben. Allerdings handelt es sich bei dem gezeigten Bild um ein Einzelgemälde, während in Kat. Nr. 12 die seitlich fehlenden Spannungsgirlanden, die Zusammensetzung des Bildträgers und die gemalte Rahmung wiederum auf weitere, sich seitlich anschließende Bildfelder und insgesamt auf ein deutlich größeres Format hinweisen.

Könnten die beiden genannten Beispiele dafür sprechen, dass die Aneinanderreihung von drei Bildfeldern ein vielleicht nicht unübliches Format war, nimmt mit den Ergebnissen der vorliegenden Untersuchung das Gemälde mit den *Szenen aus der Legende der Hl. Katharina*, Kat. Nr. 10, in der bisherigen Zusammenstellung der Kölner Leinwandbilder eine Sonderstellung ein: Die bekannten vier zugehörigen Einzelbilder, von denen sich je zwei im Frankfurter Städelmuseum und zwei im Utrechter Museum Catharijneconvent befinden (*Abb. 40-43*), wurden lange Zeit als Fragmente eines Heiligenzyklus aus mehreren derartigen Einzelbildern angesehen. Weitere Teile eines solchen Zyklus wurden zwar angenommen, waren jedoch unbekannt. Erst Brinkmann schloss aus dem Verlauf der Nähte, dass die beiden Frankfurter Bildfelder auf einem Bildträger nebeneinander angeordnet waren, die Utrechter *Disputation* in einem Register darüber, die dortige *Zerstörung des Rades* links des Frankfurter *Martyriums*.⁹⁶ Im Zuge der Recherchen zur vorliegenden Arbeit machte der Vergleich der vier Bilder mit einem nur noch im Archiv des Wallraf-Richartz-Museums nachweisbaren, im zweiten Weltkrieg zerstörten Gemälde bislang ungeklärter Darstellung deutlich, dass es sich bei diesem um einen Teil jener Katharinenlegende handeln muss: Bildaufbau und -maße stimmen überein, die Hl. Katharina ist, den bekannten Bildern gleich, mit Krone und plastischem Nimbus versehen und mit einem Brokatgewand gekleidet. Auch die aufgemalte Rahmung entspricht derjenigen der anderen Bilder. Stilistische Übereinstimmungen zeigen sich trotz der großflächigen Übermalungen und dem jeweils unterschiedlichen Erhaltungszustand etwa in den Händen und der Haltung der Heiligen, dem Gesichtstyp der männlichen Personen und der Gestaltung der Landschaft (*Abb. 44*). Die Überprüfung des Naht-

⁹⁵Für diesen Hinweis danke ich Tobias Nagel, Köln.

⁹⁶BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, S. 304 f.

verlaufs und der Spanngirlanden innerhalb der Bilder ergab, das sich dieses fünfte Fragment in das obere Register der von Brinkmann vorgeschlagenen Anordnung einfügt und es sich damit bei der Darstellung dieser Katharinenlegende um ein großes, zusammenhängendes Gemälde gehandelt haben muss, das aus mindestens sechs Bildfeldern bestand (*Abb. 45*). Bei einer Größe der Bildfelder von 66-69 cm x 59-62 cm maß das Gemälde ca. 140 cm x 190 cm.⁹⁷ Denkbar ist dabei allerdings, dass sich eine dritte Reihe Bildfelder über der oberen anschloss.

Formal setzt sich damit dieses Gemälde von den früheren und nachfolgenden Heiligenzyklen ab. Es unterscheidet sich in der Größe und Anordnung der Bildfelder sowie in der thematischen Konzentration auf eine Heiligenfigur aber auch von den bisher rekonstruierbaren Gemälden mit mehreren Bildfeldern und thematisch von den ähnlich aufgebauten Kölner Bilderfolgen.⁹⁸

Neben der Zusammensetzung aus mehreren Bildfeldern ist ein Kennzeichen der Kölner Leinwandgemälde dies Typus die Unterteilung der Bildfelder mit gemalten Rahmenleisten, die in einer Art Trompe-l'œil plastisch aufgesetzte, meist rote Rahmen imitierten. Diese waren in der Art einfacher, an den Innenseiten gefaster, in den Ecken über Gehrungen miteinander verbundener Leisten dargestellt. Eine Ausnahme hiervon bilden die späteren Kat. Nr. 11 und Kat. Nr. 13 (*Abb. 46, 60*), deren Bildteile in der Art der Kölner Heiligenzyklen durch eine gemalte Architektur in Form von seitlichen Säulen und einem von diesen getragenen Maßwerkbögen unterteilt und gerahmt waren.

2.1.3 Bilderfolgen, 1400-1430/35 und um 1480

Mit mindestens 10 überlieferten Werken bilden die sogenannten Kölner Bilderfolgen die größte der Werkgruppen sowohl nach formalen als auch nach thematischen Kriterien.⁹⁹ Nach Zehnder stellt dieser Bildtyp eine Besonderheit Kölns dar.¹⁰⁰ In einer unterschiedlichen Anzahl von Szenen, die auf meist gleichformatige Bildfelder aufgeteilt sind und in einem festen, nicht wandelbaren Bildzusammenhang stehen, erzählen sie Ereignisse aus dem Leben und Leiden Christi. Auswahl und Anzahl der Szenen und Bildfelder variieren in den einzelnen Bilderfolgen, Simultanszenen kommen vor. Der größte Teil der Szenen bezieht sich auf die meist sehr ausführlich und detailreich wiedergegebene Passion Christi. Kennzeichnend ist dabei vor allem für die Leinwand-

⁹⁷Zu den heutigen Maßen der Bilder siehe ebd. Es müssen bei der Rekonstruktion des ursprünglichen Gesamtmaßes Beschneidungen der Ränder in Betracht gezogen werden.

⁹⁸Vgl. hierzu die jeweiligen Ausführungen zu den Bildtypen.

⁹⁹Im Inventar der Gemäldesammlung Ferdinand Franz Wallrafs fanden sich Hinweise auf die Fragmente von etwa vier weiteren Bilderfolgen, die in die Zählung nicht aufgenommen wurden, weil sie nicht mehr auffindbar und damit nicht zu überprüfen waren. Vgl. Lust und Verlust II 1998, S. 112 ff., Nrn. 70, 94, 177, 223-226 und im Katalog die Auflistung nicht aufgenommener Leinwandgemälde³.

¹⁰⁰ZEHNDER 1990, S. 363; ZEHNDER 1993a, S. 365 f. Vgl. auch MESCHÉDE 1994, S. 12 f.

bilder die ikonographische Unzweideutigkeit sowie der narrative Charakter und die Kleinteiligkeit der Darstellungen.¹⁰¹ Auf den Leinwandgemälden entwickeln sich diese nicht vor vergoldeten, sondern monochrom farbig gestalteten Hintergründen, die mit Rapporten goldfarbener Blattmetallsterne verziert sind, sowie in den 30er Jahren des 15. Jahrhunderts vor für Kölner Verhältnisse sehr frühen Darstellungen naturalistischer Hintergrundlandschaften.

Die erste erhaltene Bilderfolge dieser Art ist auf Holz ausgeführt und wird in die Zeit um 1370-80 datiert.¹⁰² Es folgt in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts eine relativ kontinuierliche Produktion von Gemälden dieses Typus,¹⁰³ deren Höhepunkt das Werk des nach dieser Bildgattung benannten Meisters der Passionsfolgen bildet. Nach einer zeitlichen (Überlieferungs-?) Lücke, die den Zeitraum von ca. 1435 bis um 1480 umfasst, lässt sich in den Jahren um 1480 eine weitere Werkstatt nachweisen, in der eine größere Anzahl an Bilderfolgen entstand.

Um die Fragmente zweier früher Bilderfolgen auf textilem Bildträger könnte es sich bei Kat. Nr. 14 und 15 handeln. Kat. Nr. 14 umfasst heute zehn noch nachweisbare kleine Bilder mit *Szenen aus dem Leben und Leiden Christi* aus der Zeit um 1400-1420 (*Abb. 61, 62*).¹⁰⁴ Wie bei diesen spricht auch in Kat. Nr. 15, einer *Kreuzigung mit Heiligen Bischöfen und zwei Nonnen als Stifterinnen*, der Bildinhalt und das kleine Bildformat für die ursprüngliche Zugehörigkeit zum größeren Zusammenhang einer Bilderfolge (*Abb. 63*). Für Letzteres wird diese Annahme durch das augenscheinliche Fehlen von Spanngirlanden an allen Bildrändern gestützt.

Spätestens mit den Werken des Meisters der Passionsfolgen, Kat. Nr. 16-18 scheint sich ab dem Beginn der Dreißiger Jahre des 15. Jahrhunderts Leinwand als Bildträger für die Bilderfolgen durchgesetzt zu haben (*Abb. 64, 69, 95*).¹⁰⁵

Weist das Œuvre dieses nach ihnen benannten Meisters bereits in den 1430er Jahren auf eine gro-

¹⁰¹Zur genauen Charakterisierung der im Zusammenhang erhaltenen Kölner Bilderfolgen vgl. MESCHÉDE 1994, S. 12 f.

¹⁰²*Leben und Leiden Christi in 27 Bildern*, 1370-80, Tannenholz, Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud; WRM 6; Vgl. MESCHÉDE 1994, S. 20 ff., 33 ff.

¹⁰³Bilderfolgen auf hölzernem Bildträger: *Leben und Leiden Christi in 35 Bildern*, 1410-20, Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 1224, vgl. MESCHÉDE 1994, S. 20 ff., 33 ff. *Passion Christi in 12 Bildern*, 1400-20, ehemals Köln, Sammlung Clavé von Bouhaben/Ciolina-Zanoli, zuletzt 1902 im Kölner Kunsthandel, Verbleib unbekannt. Vgl. Lust und Verlust II 1998, S. 247, Nr. 79.

Auch der um 1400 gestiftete Lichtenbalken der Kölner Schneiderbruderschaft, Köln, Dom, Kreuzkapelle, zeigt eine Reihe mit elf Darstellungen der Passion und der Auferstehung Christi. Zu Gemeinsamkeiten und Unterschieden im Vergleich mit den Bilderfolgen siehe LAMBERT 1993, S. 173 ff.

Auf Leder gemalt ist der Forschungsliteratur zufolge die sogenannte *Roermonder Passionstafel* von 1420-40 aus dem ehemaligen Zisterzienserinnenkloster 'Unserer Lieven Vrouw' in Roermond, Niederlande, heute Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. A 1491. Vgl. MESCHÉDE 1994, S. 59 ff.

¹⁰⁴ALDENHOVEN 1902, S. 83. STANGE 1967, S. 24 waren nur noch vier der Bildfelder bekannt. Nur diese haben sich in der späteren Literatur tradiert.

¹⁰⁵Nur eine Bilderfolge auf Holz ist aus späterer Zeit überliefert. Es handelt sich hierbei um die *Passion Christi in 12 Bildern*, um 1460, Kapelle St. Joseph, Scheuren bei Unkel. Vgl. MESCHÉDE 1994, S. 51 ff.

ße Beliebtheit und umfassende Produktion des Bildtyps in Köln hin, ist mit der zweiten Gruppe von Bilderfolgen aus der Zeit um 1480, Kat. Nr. 19-22 (*Abb. 98, 115, 123*), ein weiteres Mal davon auszugehen, dass diese Art von Gemälden in einer unter anderem darauf spezialisierten Werkstatt wohl fast in Serie entstand. Auffallend ist dabei zum einen die mögliche Lücke von 40-50 Jahren zwischen der früheren und der späteren Gruppe von Kölner Bilderfolgen auf Leinwand. Sie tut sich auf, seit Gummlich die Entstehung der bis dahin um 1450-60 datierten, späteren Werke derselben Werkstatt zuschreiben konnte, der auch zwei Kreuzigungsminiaturen entstammen, welche sich anhand der Übereinstimmungen mit Miniaturen in datierten Kodizes um 1475/80 und um 1480 datieren lassen.¹⁰⁶ Ob es sich bei dieser zeitlichen Lücke um eine der Überlieferung oder der geringeren bis fehlenden Produktion handelt, ist ungewiss.

Unterschiede zwischen der früheren und der späteren Gruppe von Kölner Bilderfolgen auf Leinwand bestehen dabei zum einen im Format. Ist das ursprüngliche Format für das Gemälde, dessen Teile die Fragmente in Kat. Nr. 14 und 15 waren, nicht mehr rekonstruierbar, handelt es sich bei den chronologisch folgenden des Meisters der Passionsfolgen aus den Jahren 1430-35 um Großformate, bei Kat. Nr. 17 mit ursprünglich mindestens 139,8 cm x 403,4 cm um eines der größten in Köln überlieferten Gemälde des ersten Drittels des 15. Jahrhunderts überhaupt. So weit rekonstruierbar, waren demgegenüber die späteren Bilderfolgen mit knapp 75 cm x 100 cm stets kleinformatig. Variieren zum anderen die früheren Bilderfolgen in Größe, Form sowie in der Anzahl und Zusammenstellung der Szenen, stimmen diese innerhalb der späteren Bildergruppe in ihrer Beschränkung auf zwölf Szenen überein, wobei sich die Darstellungen bis in die Details gleichen und Variationen vor allem in der Kreuzigungsszene auftreten, möglicherweise gemäß den Wünschen der dort jeweils dargestellten Stifter (*Abb. 98, 115, 123*).

Wie die Untersuchungen ergaben, glichen sich alle Bilderfolgen sowohl in der Art der Bildfeldunterteilung als auch mit großer Wahrscheinlichkeit in der strukturellen Einheit von Bildfläche und plastischer Rahmung. Die Bildfeldunterteilung bestand, wie bei einem großen Teil der Einzelbilder mit mehreren Bildfeldern, aus aufgemalten roten Leisten, die in einer Art Trompe-l'œil plastische, an den Seiten abgefaste Holzleisten imitierten. Eine gemalte Außenrahmung gab es hingegen nicht. Diese wurde durch hölzerne Rahmenleisten gebildet, die auf die Leinwand geklebt und mit der Bildfläche zusammen grundiert und gefasst bzw. bemalt waren. Da diese Zierrahmung in keinem Fall erhalten ist, ließ sich die Art und Farbigkeit ihrer Gestaltung nicht mehr rekonstruieren.

2.1.4 Heiligenzyklen, ab 1486

Neben den Bilderfolgen sind die Heiligenzyklen der zweite Gemäldetypus, der in Köln überwie-

¹⁰⁶GUMMLICH 2003, S. 223 ff.

gend auf Leinwand ausgeführt wurde. Es handelt sich dabei um eine weitere Art der Bilderserie, die in der Ausführlichkeit der Erzählweise den Bilderfolgen nah verwandt ist. Im Gegensatz zu deren kleinen Bildfeldern mit Darstellungen des Lebens und vor allem Leidens, Sterbens und der Auferstehung Christi in festem strukturellem Zusammenhang, zeichnen sich die Heiligenzyklen dadurch aus, dass sie in einer variierenden Anzahl von Gemälden die Legende einer oder eines Heiligen schildern. Die frühesten Gemäldezyklen dieser Art in Köln sind der sogenannte *Große Ursula-Zyklus* in der Basilika St. Ursula zu Köln, durch eine Inschrift 1456 datiert, die etwas weniger umfassende *Legende der Hl. Ursula* um 1450-60¹⁰⁷ und ein dritter, nur fragmentarisch überlieferter Zyklus, der ebenfalls die Legende der Hl. Ursula thematisiert.¹⁰⁸ Alle drei sind einem, nach dem datierten Werk in St. Ursula benannten, anonymen Meister von 1456 zugeschrieben¹⁰⁹ und auf hölzernem Bildträger ausgeführt. Bei den Zyklen in St. Ursula und im Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud handelt es sich heute um Querformate unterschiedlicher Breite, für die eine ursprüngliche Verwendung als Truhendeckel vermutet wird,¹¹⁰ wobei allerdings der ursprüngliche Zusammenhang der Bildträger technologisch bisher noch nicht überprüft wurde.¹¹¹ Die früheste erhaltene Kölner Heiligenlegende auf Leinwand ist der Hl. Katharina gewidmet (Kat. Nr. 10). Ihre Entstehung wird um 1470-80 angenommen. Waren bisher vier als Einzelbilder überlieferte Gemälde dieses Zyklus bekannt,¹¹² konnte der Gruppe, wie bereits erläutert, im Zuge der vorliegenden Untersuchung ein weiteres, heute zerstörtes Bild zugeordnet werden. Die Rekonstruktion des ursprünglichen Zusammenhangs anhand der Nähte und Spanngirlanden ergab, dass es sich vor seiner Zerschneidung um ein in der Art der Bilderfolgen zusammenhängendes Gemälde mit insgesamt mindestens sechs Bildfeldern gehandelt hat, die zu je dreien in zwei Registern

¹⁰⁷Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, WRM 707-721.

¹⁰⁸Zehnder schreibt diesen Zyklus demselben Meister zu wie den großen Zyklus in St. Ursula. Bekannt sind folgende Tafeln (128,0 x 107,5 cm):

1. Die hl. Ursula lässt ihre Eltern Antwort auf die Brautwerbung geben - Ätherius und seine Eltern stimmen ihrem Begehren zu, 2. Empfang der 11000 Jungfrauen - Einschiffung und Abfahrt, 3. Ankunft in Köln - Ankunft in Basel, 4. Taufe der Jungfrauen in Rom - Abschied von Basel, 5. Ankunft in Mainz - Abfahrt von Mainz. Im Unterschied zu allen anderen Zyklen sind die Szenen übereinander angebracht. Die Begleittexte stehen auf roten Bildfeldunterteilungen.

Die Tafeln 1 und 3 befinden sich in amerikanischen Privatsammlungen, die Tafel 4 im Museum of Fine Arts in Boston. Die Tafel 2 und 5 wurden 1979 bei Lempertz versteigert (573. Versteigerung 22.-24.11., N84/85). Vgl. ZEHNDER 1985, S. 171.

Zuletzt befand sich die Tafeln 5 in der Sammlung Walter Steinmetz, mit der sie am 15.05.2010 erneut bei Lempertz, Köln, versteigert wurde. (956. Versteigerung, Sammlung Steinmetz, Sammlung Herle. Köln 15.10.2010, Nr. 1508).

¹⁰⁹Vgl. ZEHNDER 1990, S. 201 ff.

Die Zuschreibung aller drei Zyklen an denselben Meister bedarf meines Erachtens der Überprüfung. Dabei wird allerdings der stark überarbeitete und ergänzte Zustand aller drei Zyklen nicht zuletzt in den Gesichtern zu beachten sein.

¹¹⁰Zu dieser Vermutung tragen Spuren von Beschlägen auf der Rückseite bei. Vgl. ZEHNDER 1990, S. 201 f. und freundliche mündliche Mitteilung Dr. Roland Krischel, Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud.

¹¹¹Die Darstellung von Girlanden auf den Rückseiten der Gemälde im WRM & FC sind späteren Datums.

angeordnet waren (Abb. 45). Im Rahmen der hier vorgenommenen Ordnung der Leinwandbilder gehört damit das Gemälde nunmehr in die Gruppe der Gemälde mit mehreren Bildfeldern.

Die erste Heiligen-Legende mit den für die Kölner Zyklen charakteristischen formalen Merkmalen liegt mit Kat. Nr. 24, den Fragmenten der *Legende des Hl. Bruno* und der *Geschichte des Kartäuserordens* vor. Der *Bruno-Zyklus* entstand wohl um 1486¹¹³ und umfasste 11 großformatige Gemälde mit einer Breite von jeweils ca. 300 cm und 386 cm, deren Seiten und Oberkanten in Anpassung an ihren Hängeort in den Schildbogenfeldern des Gewölbes des Kleinen Kreuzgangs der Kartause zu Köln bogenförmig ausgebildet waren (Abb. 124-133). Nach den erhaltenen Fragmenten zu urteilen, zeigten die Gemälde je zwei bis drei Szenen aus der Legende des Ordensgründers Bruno und Bildinhalte die der Selbstdarstellung und Verherrlichung des Kartäuserordens dienten.¹¹⁴ Die Bildszenen wurden innerhalb jedes einzelnen Gemäldes von einer gemalten Architektur unterteilt und zum Betrachter hin abgeschlossen.¹¹⁵ Sie bestand aus einem im vorderen Bildgrund dargestellten gemauerten Sockel oder einer Brüstung mit eingelassenen Nischen, in und vor denen der jeweilige Stifter des Gemäldes oder wappentragende Engel knieten. Zwischen den Figuren war auf gemalten Pergamentblättern das Geschehen der Bildszenen in lateinischer Sprache wiedergegeben und ausführend erläutert. Auf dieser Brüstung setzten Säulen auf, von denen sich parallel zur Bildfläche Bögen spannten, deren Zwickel den Bildraum oben analog zur Brüstung unten vom Raum des Betrachters abgrenzten.

Kennzeichnend und bemerkenswert für das Verständnis der Bedeutung des *Bruno-Zyklus* ist die Art seiner Donation. Wie aus der Chronik der Kölner Kartause bekannt,¹¹⁶ wurden die elf Bilder gestiftet von Kaiser Friedrich III, Maximilian, dem Sohn des Kaisers und ab 1486 „römischer König“,¹¹⁷ dessen Sohn Philipp, Herzog von Österreich und Burgund, Karl, dem König von Frankreich und Kasimir dem König von Polen. Stifter waren weiterhin die Kurfürsten Hermann, Langraf von Hessen und Erzbischof von Köln, Johannes, Markgraf von Baden und Erzbischof von Trier, Philipp, Pfalzgraf bei Rhein und Herzog von Bayern sowie Ernst, Herzog von Sachsen, und schließlich die Herzöge Wilhelm IV. von Jülich und Johann II. von Kleve und Mark. Es handelt sich hierbei offensichtlich um die Zusammenkunft einer überaus prominenten Schar an Stiftern, von denen sich jeder einzelne auf mindestens einem der Gemälde in Person mit porträthaften Zü-

¹¹²Vgl. zuletzt BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, S. 296 ff.

¹¹³Die Vollendung des Zyklus wurde bisher um 1488/89 angenommen. Neuere Überlegungen machen aber eine Fertigstellung um 1486 denkbar.

¹¹⁴Zur ausführlichen Interpretation der Bildinhalte und den damit verbundenen Intentionen von Seiten der Kölner Kartäuser siehe MADER 1991.

¹¹⁵Zur Diskussion der Ikonographie der gemalten Architektur siehe BEUTLER 1991, S. 312 ff.

¹¹⁶Vgl. zuletzt die Edition bei DEETERS et al. 1991, S. 24 ff., hier, S. 42 ff.

¹¹⁷Im lateinischen Originaltext „rex Romanorum“. Zur Terminologie vgl. BEUTLER 1991, Anm. 3.

gen, im Festgewand und mit zwei bis fünf seiner Wappen darstellen ließ. Den *Bruno-Zyklus* selbst kann man sich folglich als ein dem Status und Anspruch der Stifter und der Destinatäre entsprechendes Werk vorstellen, das mit elf großformatigen Gemälden in seiner Monumentalität in Köln einzigartig gewesen sein muss. Tatsächlich müsse man nach Beutler „weit zurückgehen, um in Köln etwas zu finden, das einem ähnlich großen Wurf entsprungen war und einen ähnlich illustren Stifterkreis hatte“. Er vergleicht deshalb die Stiftung des *Bruno-Zyklus* mit jener der fünfzehn Obergadenfenster des Kölner Domchores anlässlich der Vermählung Johannas von Holland mit Wilhelm von Jülich 1317, zu der sich neben der Stadt Köln und verschiedenen Kölner Patriziergeschlechtern die Verwandtschaft des Paares zusammengeschlossen hatte.¹¹⁸

Vor diesem Hintergrund ist es naheliegend anzunehmen, dass der *Bruno-Zyklus* nicht nur Auslöser für die folgende große Anzahl an kooperativen Stiftungen umfassender, großformatiger Heiligenzyklen, sondern auch beispielhaft für deren Gestaltung war. So fällt neben der Tatsache, dass sich nun wiederholt Interessensgruppen zur Stiftung vergleichbar monumentaler, mehrteiliger Werke zusammenfanden, die Übernahme der formalen Gestaltung und Aufteilung der Gemälde des *Bruno-Zyklus* für die folgenden Heiligenzyklen auf. Diese beinhaltete die Gliederung in Bild- und Sockelzone, letztere als Darstellungsort für Stifter, Wappen und Bildlegende, die gemalte Architekturräumung und, wie im Verlauf der Untersuchungen der vorliegenden Arbeit festgestellt werden konnte, auch die Großformatigkeit der Einzelgemälde mit der Zusammenstellung aus mehreren Bildfeldern. Dabei wurde, wohl in Anpassung an die Hängeorte der Werke, nur der bogenförmige Abschluss zugunsten einer geraden Oberkante der Gemälde verändert. Diese formale Gliederung übernahm man in den nächstfolgenden Zyklen zunächst sehr getreu, ging dann jedoch zunehmend frei damit um.

Im Fall des *Bruno-Zyklus*, der in einem unmittelbaren architektonischen Kontext an Stelle von Wandmalereien in den Schildbogenfeldern eines Kreuzgratgewölbes angebracht war, führte die gemalte Architektur in gewisser Weise die reale Wandgestaltung fort und ersetzte damit den Zierrahmen. Für welchen ursprünglichen Kontext die späteren Zyklen geschaffen wurden, ist bisher nicht bekannt. Anzunehmen ist jedoch, dass die ersten nach dem *Bruno-Zyklus* geschaffenen Zyklen ebenfalls keine plastische Zierräumung besaßen und dieses Prinzip erst mit den späteren aufgegeben wurde.

In der Folge und möglicherweise Nachfolge des *Bruno-Zyklus* entstanden im letzten Jahrzehnt des 15. und in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts mindestens 9, mit großer Wahrscheinlichkeit jedoch eine deutlich größere Anzahl, mehr oder weniger umfangreicher Heiligenzyklen.¹¹⁹ Ihre Produktion kulminiert im Werk des Kölner Meisters der Ursula-Legende und dessen Mitarbeitern. Ihnen wurden zuletzt unter anderem drei der umfangreichsten überlieferten Zyklen zugeschrieben: die namensgebende *Legende der Hl. Ursula*, Kat. Nr. 25 (*Abb. 147-165, 171*), mit

¹¹⁸BEUTLER 1991, S. 307 f.

mindestens 11 Doppelbildern in der Größe von ca. 187,5 cm x 250,0 cm, die *Legende des Hl. Severin*, Kat. Nr. 26, mit ursprünglich wohl mindestens 12 Doppelbildern von ca. 163,0 cm x 207,0 cm (*Abb. 193-212, 214*), die *Legende des Hl. Laurentius*, Kat. Nr. 27, von der sieben Bilder in einer heutigen Größe von ca. 140,0 cm x 96,0 cm bekannt sind (*Abb. 215-221*), und die *Legende der Hl. Cordula*, Kat. Nr. 29, mit vier Bildern von ca. 140,0 cm x 83,5 cm (*Abb. 238-241*). Entstand der *Ursula-Zyklus* in den Jahren 1493-96,¹²⁰ wurde zuletzt die Herstellung des *Severins-Zyklus* kurz danach angesetzt, die Entstehungszeit aller folgenden Zyklen um 1500-1505 angenommen. Mit dem letzten erhaltenen Zyklus, einer weiteren *Legende der Hl. Ursula*, Kat. Nr. 31, von der Hand eines Zeit- und möglicherweise Werkstattgenossen Bartholomäus Bruyns des Älteren, lässt sich die Produktion von Heiligenzyklen in Köln bis mindestens in die ersten beiden Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts nachweisen (*Abb. 246-250*).

2.1.5 Mehrteilige Gemälde

Nur ein mehrteiliges Gemälde auf textilem Bildträger war für den Kölner Kunstraum nachzuweisen. Es handelt sich um eine im Zweiten Weltkrieg zerstörte Darstellung der *Verkündigung an Maria*, Kat. Nr. 32, in welcher der Engel auf dem linken, Maria auf dem rechten Gemälde dargestellt war (*Abb. 258, 259*). Die Zuschreibung der Gemälde an einen Kölner Maler ist umstritten, aktuell wird der Kölner Einfluss vor allem in motivischen Übernahmen gesehen.¹²¹ Wegen der Zerstörung der Gemälde war eine technologische Überprüfung des Bildaufbaus und dessen Vergleich mit unbezweifelten kölnischen Gemälden nicht möglich. Aufgenommen wurden die Gemälde in den Katalog dieser Arbeit dennoch, nicht zuletzt, um ihnen als Leinwandbildern des 15. Jahrhunderts in diesem Rahmen ein Forum für die weitere Diskussion zu erhalten.

Soweit überliefert und anhand der historischen Aufnahmen erkennbar, handelte es sich bei diesen beiden Gemälden um Flügelbilder. Das heißt, das Gesamtbild bestand stets aus zwei Teilen und wurde nicht etwa im Verlauf seiner Geschichte auseinandergeschnitten. Ihrer Zweiteiligkeit und dem Bildmotiv zufolge können sie die Flügelaußenseiten eines Triptychons gebildet, aber auch als Orgelflügel gedient haben: Aus der Zusammenstellung der ca. 300 in Europa erhaltenen Orgelflügelpaare des 15.-18. Jahrhunderts geht hervor, dass der Schwerpunkt bei deren Ikonographie

¹¹⁹Vgl. hierzu Kat. Nrn. 24 - 31, und die Übersichtstabelle im Anhang.

Fünf Heiligenlegenden erwähnt Hermann Weinsberg 1591 als „neulich repariert und gebessert“. SCHMID 1991, S. 41 ff. Der für St. Gereon genannte Zyklus könnte in Teilen in Kat. Nr. 28 erhalten sein, bei dem Zyklus in St. Laurenz könnte es sich um Kat. Nr. 27 handeln. Der Jakobs-Zyklus aus St. Jakob und die für St. Pantoleon sowie im Spital bei St. Katharinen genannten Bilderserien sind verloren.

¹²⁰Entgegen der bisherigen Annahme, der Zyklus könne ab 1492 gestiftet worden sein, wird mit dem rekonstruierten Format und dem Zusammenhang von je zwei Bildfeldern ein frühester Zeitpunkt der Stiftung um 1493 wahrscheinlicher. Vgl. hierzu den Eintrag im Katalog, Nr. 25.

¹²¹Vgl. hierzu den Eintrag im Katalog, Nr. 32.

auf Darstellungen der Heilsgeschichte, ihrer Typologie sowie Themen liegt, die mit der Verkündigung der frohen Botschaft in Verbindung stehen und die Verkündigungsszene deshalb als Motiv für Orgelflügel sehr beliebt war.¹²² Ein weiterer Grund, in Kat. Nr. 32 Orgelflügel zu vermuten, liegt darin, dass diese aufgrund des Gewichts häufiger als Retabelflügel auf Leinwand hergestellt wurden.

2.1.6 Bilder unbestimmten Typs

Insgesamt konnten noch weitere sechs Gemälde nachgewiesen werden, die aber entweder zerstört sind oder sich in unbekanntem Besitz befinden, weshalb es nicht möglich war, ihre ursprünglichen Zusammenhänge oder Formate zu überprüfen. In zwei Fällen scheint es sich dabei dennoch um jeweils zwei zusammengehörige Werke gehandelt zu haben, was aus ihren jeweils identischen Formaten hervorgeht. Bei Kat. Nr. 33 handelt es sich um die als hochrechteckige Bilder überlieferten Darstellungen der Büste Gottvaters, nimbiert, mit segnend erhobenen Händen und von seinem Mund ausgehenden Strahlen sowie eines die Busine blasenden Engels. Beide Gestalten erhoben sich aus einer Wolkenbank. Die Darstellungen waren von aufgemalten Leisten umrahmt, sodass der jeweilige Bildausschnitt trotz der fragmentarischen Überlieferung vollständig gewesen zu sein scheint (*Abb. 260, 261*). Der Drehung der Körper zufolge war die Darstellung Gottvaters in der oberen linken, die des Engels in der oberen rechten Ecke des ursprünglichen Werkzusammenhangs angeordnet. Es könnte sich damit um Flügelbilder eines mehrflügeligen, mittig erhöhten Triptychons gehandelt haben, ihrer Ausrichtung wegen jedoch nicht um die Innen- und Außenseite desselben Flügels. Auf welche Szene sie sich bezogen, bleibt ebenfalls unklar, da die Strahlen aus dem Mund Gottes auf die Verkündigung verweisen, der die Busine blasende Engel eher auf eine Darstellung des Weltgerichts.

Mit Kat. Nr. 35 und 36 handelt es sich um zwei weitere Gemälde identischen Formats und zuletzt gemeinsamer Provenienz. Da ihr Verbleib unbekannt und eine im Historischen Archiv der Stadt Köln aufbewahrte Photographie von Kat. Nr. 35 (*Abb. 263*) seit dem Einsturz des Archivs am 3. März 2009 nicht mehr zugänglich ist, können keine Aussagen über die Art ihres möglichen Zusammenhangs mehr gemacht werden.

¹²²Vgl. COUPRIE 2001.

Aufgeführt sind die erhaltenen Orgelflügel in dem umfangreichen, von Anneke Hut bearbeiteten Band: Die bemalten Orgelflügel in Europa. Übersehene Kunstschatze aus der Vergangenheit. Rotterdam 2001. Neben einem Flügelpaar von 1380 in Salamanca, vgl. MORO, MONZÙ 2001, S. 161, werden insgesamt 9 Orgelprospekte des 15. Jahrhunderts auf Leinwand in Europa aufgeführt. Bei dem frühesten handelt es sich um die Flügel der Valeria-Orgel von 1435, vgl. HERING-MITGAU 1991; CADORIN 1991; BRUHIN, HERING-MITGAU 2001, S. 224 f. Zwei der Prospekte entstanden in Spanien, vgl. MORO, MONZÙ 2001, S. 148 f., 158 f., der größte Teil in Norditalien und unter norditalienischem Einfluss, vgl. MISCHIATI, VAN WAADENOIJEN 2001, S. 303 f., 308 f., 492 f., 540 f., 550 f., 574 f., 582 f. Ich danke Herrn Prof. Erwin Emmerling, TU München, für den Hinweis auf diese Publikation.

Die übrigen drei Gemälde unbestimmten Typs waren Kreuzigungsdarstellungen: Mit Kat. Nr. 34 handelte es sich um eine kanonische Darstellung größeren Formats (*Abb. 262*), mit Kat. Nr. 37 (*Abb. 264*) und Kat. Nr. 38 um zwei volkreiche Kalvarienberge, einem Klein- und einem Großformat. Alle drei Gemälde wurden an das Ende des 15. Jahrhunderts datiert.

2.2 Maler und Werkstätten

Die chronologisch erste Kölner Werkstatt, der nach dem heutigen Stand der kunsthistorischen Forschung ein mehrteiliges Œuvre mit Werken auf Leinwand zugeschrieben wird, ist die des sogenannten Meisters der Kleinen Passion,¹²³ benannt nach Kat. Nr. 39, den Fragmenten zweier beidseitig bemalter Eichenholztafeln mit *Verkündigung, Anbetung des Kindes durch Maria sowie den Hll. Laurentius und Stephanus* auf den Außen- und sechs Bildfeldern mit *Szenen aus dem Leben und Leiden Christi* auf den Innenseiten (*Abb. 269*). Die beiden weiteren ihm zugeschriebenen Werke, Kat. Nr. 6, das *Martyrium der Hl. Ursula vor der Stadt Köln* (*Abb. 22*) und Kat. Nr. 7, das *Martyrium der Zehntausend/Szenen aus der Legende des Hl. Antonius des Einsiedlers* (*Abb. 30*), sind auf textilem Bildträger ausgeführt.¹²⁴ Zehnder zufolge war der anonyme Maler um und nach 1400 in Köln tätig und gilt neben dem Meister der Hl. Veronika und dem älteren Meister der Hl. Sippe als ein Hauptvertreter des Internationalen Stils in Köln.¹²⁵ Aufgrund des gegenüber dem *Martyrium der Hl. Ursula vor der Stadt Köln* von ca. 1411 weiterentwickelten Stils und einigen ebenfalls im Vergleich zu diesem Gemälde später zu datierenden Kostümen ordnete Zehnder die *Kleine Passion* um 1415-20 ein¹²⁶ und setzte sie damit an das Ende der Werkgruppe.

Zehnder vermutet im Meister der Kleinen Passion den Leiter einer größeren Werkstatt. Unter anderem begründet er dies mit der Verwendung von Leinwand als Bildträger, erläutert das Argument aber nicht näher.¹²⁷ Geht man von der bisherigen Zusammenstellung seines Werkes aus, arbeitete der Meister der Kleinen Passion offensichtlich sowohl auf Holz als auch auf Leinwand. Von Interesse in diesem Zusammenhang, wie auch im Hinblick auf das Tätigkeitsfeld der Werkstatt und die Zusammenstellung des Œuvres mag sein, dass Firmenich-Richartz und Aldenhoven dem Maler auch Miniaturen zuschrieben.¹²⁸

¹²³Für den älteren Meister des Klaren-Altars sind diesbezüglich keine Aussagen möglich.

¹²⁴Zur Zuschreibungsgeschichte des Œuvres vgl. ZEHNDER 1990, S. 334, 338 f., 341 f., 344 f.

Die Bilderfolge mit der Darstellung des *Lebens und Leidens Christi in 35 Bildern*, vgl. Anm. 103, die man verschiedentlich dem Meister der Kleinen Passion zugeordnet hat, wurde zuletzt von Meschede aus dessen Œuvre ausgegliedert. Vgl. MESCHEDÉ 1994, S. 36 ff.

¹²⁵ZEHNDER 1990, S. 334.

¹²⁶ZEHNDER 1990, S. 339.

¹²⁷Ebd., S. 334.

¹²⁸ALDENHOVEN 1902, 87, Anm. 171.

Eine weitere Gruppe von Werken ist für den sogenannten Meister der Passionsfolgen namensgebend, welcher nach Zehnder dem älteren Meister der Hl. Sippe und dem Meister des Kirchsahter Altars nahe steht und dessen Schaffenszeit er von ca. 1415 bis ca. 1440 annimmt. Neben den Teilen eines Passionsaltars, Kat. Nr. 40, zeitlich um 1415-20 eingeordnet (*Abb. 278*), schreibt Zehnder ihm mit Kat. Nr. 16-18 ausschließlich Bilderfolgen auf Leinwand zu (*Abb. 64, 69, 95*). Wegen der mehrfachen Produktion von Bilderfolgen, der Wahl von Leinwand als Bildträger und der Ähnlichkeit der Bildinhalte vermutet Zehnder hinter dem Meister der Passionsfolgen eine auf die serielle Herstellung dieses Bildtyps spezialisierte Werkstatt.¹²⁹

Geht man von der Zusammengehörigkeit des beschriebenen Œuvres aus, wird wiederum deutlich, dass auch dieser Maler bzw. diese Werkstatt nicht auf die Ausführung von Gemälden auf einem bestimmten Bildträger spezialisiert oder beschränkt war. Dabei werden Unterschiede in der Ausführung deutlich: Für die Innenseiten eines wandelbaren Triptychons sind die Passionsszenen auf hölzernem Bildträger traditionell vor polimentvergoldeten und punzierten Hintergründen dargestellt. Eine andere Funktion und Destination hatten offensichtlich die Passionsszenen auf Leinwand. In deren Hintergründen finden sich die in der Kölner Malerei frühesten Beispiele naturalistisch anmutender Darstellungen von Himmel, Landschaften und Stadtsilhouetten (*Abb. 70, 71*).

Die zeitlich nächste Werkgruppe umfasst mit Kat. Nr. 19-23 fünf Passionsfolgen (*Abb. 98, 115, 123*). Vermutlich entstanden sie in einer Werkstatt, die in den 1470er/1480er Jahren in Köln tätig war und in der auch Miniaturen hergestellt wurden.¹³⁰ Bemerkenswert für die Arbeiten ist unter anderem, dass dieser spätere Maler mit den blauen, goldgestirnten Hintergründen in den Bildszenen der Leinwandbilder auf eine Lösung zurückgriff, die der Meister der Kleinen Passion mit der Stadtansicht Kölns schon aufgelockert und der Meister der Passionsfolgen mit seinen naturalistischen Hintergründen bereits hinter sich gelassen hatte. Die Miniaturen zeigen entweder einen goldenen oder einen blauen Grund, hier jedoch ohne Sterne.¹³¹

Soweit noch feststellbar, waren die Bilderfolgen dieser Werkstatt untereinander von überaus großer Ähnlichkeit, sowohl was Anzahl, Größe und Inhalt der Bildfelder, als auch das Gesamtformat der Gemälde betrifft. Unterschiede bestanden wohl im Wesentlichen in der Ausgestaltung der Kreuzigungsszene mit einer variierenden Anzahl und Auswahl an Begleitfiguren und der Darstellung der Stifter. Es lässt dies nach der Jahrhundertmitte auf die anhaltende oder erneute serielle Produktion und entsprechend große Beliebtheit des Bildtyps der Passionsfolgen in Köln schließen.

¹²⁹ZEHNDER 1990, S. 368.

¹³⁰GUMMLICH 2003, S. 223 ff.

¹³¹Ebd. Taf. 29-32.

Nach dem ersten nachweisbaren großen Kölner Leinwandzyklus ist der Meister der Bruno-Legende benannt. Zehnder lokalisiert ihn im Umfeld des Meisters des Marienlebens, mit Kenntnis der Malerei in Brügge und Gent und einer Schaffenszeit in Köln zwischen 1466 und 1498/1500.¹³² Außer dem *Bruno-Zyklus* schrieb man unter anderen diesem Meister die im Zweiten Weltkrieg zerstörten Wandmalereien der Hardenrath-Kapelle in St. Maria im Kapitol zu.¹³³ Da der *Bruno-Zyklus* für die Bogenfelder des Kleinen Kreuzgangs der Kölner Kartause geschaffen wurde, einer Stelle, an der man ebenfalls Wandmalereien erwarten könnte, ist dies von besonderem Interesse.

Eine große Anzahl der nachgewiesenen Gemälde auf textilem Bildträger entstammt der Werkstatt des nach dem ihm zugeschriebenen Zyklus benannten Meisters der Ursula-Legende. Nach Zehnder handelt es sich bei diesem um einen möglicherweise in den Niederlanden ausgebildeten Maler, dessen Stil vor allem von Geertgen tot sint Jans und Hugo van der Goes geprägt sei.¹³⁴ Seine Schaffenszeit in Köln wird in die letzten beiden Jahrzehnte des 15. und an den Beginn des 16. Jahrhunderts datiert. Der Umfang des ihm zugeschriebenen Gesamtwerks lässt annehmen, dass er einer größeren Werkstatt vorstand, deren Schwerpunkt die Herstellung von Heiligen-Zyklen war. So beinhaltet das ihm zugeschriebene Œuvre neben verschiedenen Tafelgemälden¹³⁵ vor allem umfassende Werke auf Leinwand: Kat. Nr. 25, die *Legende der Hl. Ursula* mit mindestens 11, Kat. Nr. 26, die *Legende des Hl. Severin* mit mindestens 12 Doppelformaten (Abb. 147-165, 171, 193-212, 214) und Kat. Nr. 27, die *Legende des Hl. Laurentius* mit 6 überlieferten Bildern (Abb. 215-221) sowie Kat. Nr. 11, *Der Gekreuzigte zwischen Maria, Johannes und den Hll. Agnes und Kolumba* (Abb. 46).

Nicht unmittelbar aus der Werkstatt, aber aus dem Umfeld und Einflussbereich des Meisters der Ursula-Legende stammt auch Kat. Nr. 29, die *Legende der Hl. Cordula* mit vier erhaltenen Bildern (Abb. 238-241).

Für die Herstellung des spätesten Kölner Leinwandzyklus, Kat. Nr. 31, einer weiteren Darstellung der *Legende der Hl. Ursula* mit insgesamt fünf bekannten Teilen (Abb. 246-250), wird ein Schüler Jan Joests in Anspruch genommen, für den Martens aufgrund seiner stilistischen und zeitlichen

¹³²ZEHNDER 1990, S. 244.

¹³³Ebd., S. 245. Diese werden allerdings auch dem Meister der Aachener Altars zugeschrieben. ZEHNDER 1990, S. 417; NÜRNBERGER 2000, S. 31.

¹³⁴KAUFFMANN 1964, S. 21; ZEHNDER 1990, S. 370; ZEHNDER 1994a, S. 80 f.

¹³⁵*Sippenaltar*, Frauenberg bei Euskirchen, Pfarrkirche; *Kreuzigung Christi (Kalvarienberg)*, Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, WRM 473; *Bildnis einer Frau*, Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, WRM 189; *Maria mit weiblichen Heiligen*, Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, WRM 195; vgl. Kat. Nr. 19; *Bildnis einer Frau*, Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, WRM 189.

Zusammen mit dem Meister von St. Severin: *Franziskaneraltar*, Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, WRM 193, 194, 531.

Nähe zu Bartholomäus Bruyn dem Älteren die Bezeichnung „Pseudo Bruyn“ vorschlug.¹³⁶ Nachvollziehbar schreibt er diesem Maler über die Ursula-Bilder hinaus die Flügel eines Altars¹³⁷ sowie die Darstellung einer *Hl. Barbara* auf hölzernem Bildträger zu.¹³⁸

Von einer großformatigen *Kreuzigung*, Kat. Nr. 38, wird angenommen, dass sie dem Umfeld des Meisters von St. Severin entstamme.¹³⁹ Benannt nach zwei Altarflügeln mit je zwei Heiligen in der Sakristei von St. Severin zu Köln, wird dessen Tätigkeit zwischen 1480 und 1515/20 angesetzt.¹⁴⁰ Neben verschiedenen Altären, Andachtsbildern und Zeichnungen zählen zwei kleinformatige Tüchleinbilder zum Werk dieses Meisters,¹⁴¹ welche ursprünglich die Verzierung der Innenseiten von Bursendeckeln bildeten.¹⁴²

Zu den übrigen Autoren der überlieferten Leinwandgemälde, die lediglich als „kölnisch“ bezeichnet oder mit der Kennzeichnung „Umkreis“ dem stilistischen Einflussbereich eines Malers zugeordnet und mit nur jeweils einem Werk fassbar sind, können keine weiteren Aussagen gemacht werden.

Die obige Aufstellung macht jedoch deutlich, dass nach dem heutigen Stand der Zuschreibungen Kölner Maler sowohl auf Holztafeln als auch auf textilem Bildträger gearbeitet haben und darüber hinaus auch Buch- und Wandmalereien ausführten. Für Letzteres spricht auch die nach bisherigem Wissen mit der Tafelmalerei stets eng verwandte Technik der Kölner Wandmalerei.¹⁴³ Offenbar gab es in Köln keine Unterscheidung und Trennung der Maler nach den von ihnen bearbeiteten Bildträgern,¹⁴⁴ wie dies etwa für Brügge bekannt ist.¹⁴⁵ Dort bildeten die „schilders“ als Maler, die vorwiegend auf hölzernem und die „cleederscrivers“, welche vor allem auf textilem

¹³⁶MARTENS 1993.

¹³⁷ Bischöfliche Residenz Litomerice (Nordböhmen), Inv. Nrn. 269/768. Vgl. ebd.

¹³⁸ Nationalmuseum Warschau, Inv. Nr. 186.872. Vgl. ebd.

¹³⁹Ehemals Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Inv. Nr. 210 (Katalog 1914). Vgl. Bildakte des Museums.

¹⁴⁰ZEHNDER 1990, S. 509; ZEHNDER 1993 a, S. 81 f.

¹⁴¹*Messe des Hl. Gregor*, 19,5 cm x 19,5 cm, Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, WRM 868; *Acht weibliche Heilige*, 18,5-18,7 cm x 18,9-19 cm, Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, WRM 187.

¹⁴²ZEHNDER 1990, S. 517, 530.

¹⁴³Vgl. RICHTER, HÄRLIN 1983; BENTCHEV 1983; JÄGERS, SCHULZE-SENGER 1989; ZEHNDER 1990, S. 115; GIELOW 2005a, S. 64 f. Neuere Erkenntnisse diesbezüglich sind von den derzeit laufenden Untersuchungen der Chorschrankenmalereien im Kölner Dom durch Adrian Heritage zu erwarten.

¹⁴⁴Zur Kölner Tradition der Verbindung von Bildschnitzerei, Vergoldung, Tafel- und Fassmalerei vgl. ALDENHOVEN 1902, S. 117, 126, von Tafel- und Buchmalerei vgl. DICKMANN 1993; CHAPUIS 2004, S. 66 ff.; von Wand- und Tafelmalerei vgl. KÖNIG 2001, S. 93 ff.; von Wand- und Buchmalerei vgl. SKRIVER 1999.

Vogts nennt 8 Bildhauer, die 1531 in der Malerzunft eingeschrieben waren. Vgl. Vogts 1914.

Bildträger arbeiteten, zumindest in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts streng getrennte Gruppen mit unterschiedlichen Befugnissen, wobei die „schilders“ als die eigentlichen Maler in Ansehen und Rechten den Leinwandmalern überlegen waren.¹⁴⁶ Obwohl auch hier beide Gruppen beide Arten von Trägermaterialien verwendeten und auch den „cleederscrivers“ das Bemalen von Holztafeln und das Fassen von Skulpturen gestattet war, durften sie im Unterschied zu den Tafelmalern nur auf Bestellung arbeiten und es war ihnen untersagt, Werke für den Handel her- und diese zum Kauf auszustellen. Als die Leinwandmaler sich dieses Recht 1463 erstritten, wurde die Abgrenzung zur Tafelmalerei damit aufrecht erhalten, dass für das Malen auf textilem Bildträger die Verwendung von Ölfarben weiterhin verboten war.¹⁴⁷ Den bisherigen Kenntnissen zufolge ist die Verwendung unterschiedlicher Malmittel auf textilem und hölzernem Bildträger tatsächlich ein Charakteristikum niederländischer Malerei des 15. Jahrhunderts: In der Regel führte man Tafelbilder mit ölig, Leinwandbilder in der Tüchleintechnik mit wässrig gebundenen Malfarben aus, wie dies an den niederländischen Leinwandbildern und innerhalb der Werke solcher Maler deutlich wird, die auf beiden Bildträgern arbeiteten.¹⁴⁸

Die Kölner Zunftvorschriften kennen eine derartige Unterscheidung der Maler nicht. Festgeschrieben wurde in der Zunftordnung von 1449 unabhängig von der Art des Bildträgers nur, dass ein Meister, der die Vereinbarung eingegangen war, ein Werk in Öl anzufertigen, dieses nicht mit Wasserfarben tun durfte. Untersagt war es den Malern, ihre Werke außerhalb ihrer eigenen Häuser und Werkstätten, auf der Straße, in Kirchen oder anderswo selbst oder mittels Kunsthändlern feilzubieten, ein Verbot, das aber für alle Mitglieder der Malerzunft gleichermaßen galt.¹⁴⁹

Auch hinsichtlich der Verwendung bestimmter Materialien gab es in der Kölner Malerzunft keine Unterscheidung in Tafel- und Leinwandmaler und damit einhergehende Privilegien.¹⁵⁰ Dennoch fällt auf, dass nach den derzeitigen Zuschreibungen verschiedene Werkstätten je nach Tätigkeitsschwerpunkt offensichtlich jeweils einen der Bildträger bevorzugten. In der ersten Hälfte des

¹⁴⁵Vgl. zuletzt WOLFTHAL 1989, S. 6 f.; VEROUGHSTRAETE-MARCQ, VAN SCHOUTE 1989, S. 55; Early northern european painting 1997, S. 10.

Nach Villers waren Leinwandmaler auch in Andalusien von anderen Malern getrennt. Vgl. VILLERS 1995, S. 357, während in Italien diesbezügliche keine Einschränkungen gemacht wurden. Vgl. VILLER 1995, S. 37.

¹⁴⁶ Dass die Maler trotzdem auf beiden Arten von Bildträger malten und die Trennung zwischen beiden Gruppen schwierig war, zeigt sich in den Prozessen, die sie 1458, 1462 und 1463 um verschiedene abgrenzende Privilegien gegeneinander führten. Vgl. zuletzt VILLERS 1995, S. 357.

¹⁴⁷VEROUGHSTRAETE-MARCQ, VAN SCHOUTE 1989, S. 55; WOLFTHAL 1989, S. 6 ff., 23 f.; VILLERS 1995, S. 357; Early northern european painting 1997, S. 10.

¹⁴⁸So etwa bei Dieric Bouts. Vgl. BOMFORD, ROY, SMITH 1986.

Gegen 1500 scheint das Verbot der Verwendung von Ölfarben auf textilem Bildträger seine Bedeutung verloren zu haben, wie sich an den Gemälden Pieter Brueghels und Quentin Massys' zeigt. Vgl. VEROUGHSTRAETE-MARCQ, VAN SCHOUTE 1989, S. 55.

¹⁴⁹ALDENHOVEN 1902, S. 119, 121 f.; SCHMID 1988, S. 323 ff.; SCHAEFER 2001, S. 111, 113.

Jahrhunderts sind es die Maler der Bilderfolgen, in der zweiten die der Heiligenzyklen, die vorwiegend auf Leinwand arbeiteten. Ob sich aus dieser Spezialisierung auch in Köln eine Art Hierarchie innerhalb der Gruppe der Maler herausbildete, ist angesichts der Bedeutung und Beliebtheit beider Bildtypen zunächst nur schwer einzuschätzen. Erörterungen diesbezüglich werden auf der Basis der technologischen Untersuchungsergebnisse im Hinblick auf die Gründe für die Wahl des textilen Bildträgers sowie die Funktionen und die Wertschätzung der Kölner Leinwandgemälde in den entsprechenden Kapiteln der vorliegenden Arbeit angestellt.

¹⁵⁰Zwei Amtsordnungen der Kölner Malerzunft sind überliefert. Die erste entstand zwischen 1371 und 1397, die zweite 1449. Ediert sind diese bei v. LOESCH I 1907, S. 135-141.

Zur Kölner Malerzunft ausführlich ALDENHOVEN 1902, S. 117 ff.; SCHAEFER 2001. Wiedergabe beider Amtsordnungen zuletzt bei CORLEY 2000, S. 297 ff. und CHAPUIS 2004, S. 301 ff. in englischer Übersetzung nach v. LOESCH 1907.

Zur Diskussion der in Kölner Quellen verwendeten Berufsbezeichnungen für Maler, der daraus zu schließenden Unterscheidung der Tätigkeiten und der Entwicklung und Begründung des Zusammenschlusses der verschiedenen Handwerke in der Zunft siehe EICHNER 1977.

3. Herstellung und Aufbau der spätmittelalterlichen Kölner Leinwandgemälde

Im Folgenden werden auf der Basis der im Katalog für jedes einzelne Gemälde festgehaltenen Untersuchungsergebnisse übergreifende Auswertungen vorgenommen. Diese Zusammenfassungen und Diskussionen beziehen sich zunächst auf die 21 technologisch eingehend untersuchten Gemälde. Sie werden dann in den Kontext der darüber hinaus überprüften Werke gestellt. Ich bitte dabei zu berücksichtigen, dass sich auf der Basis der Inaugenscheinnahme zwar Aussagen hinsichtlich des Bildträgers, und seiner Zusammensetzung machen lassen, eine Gewebeanalyse oder Angaben zu den einzelnen Schichten des Bildaufbaus aber ohne technische Hilfsmittel nicht im selben Maß möglich sind und sich die entsprechenden Kapitel deshalb hauptsächlich auf die technologisch untersuchten Werke beziehen.

In der Reihenfolge spiegeln die folgenden Kapitel und Themen die verschiedenen Schritte der Werkgenese der Gemälde wider: von der Auswahl und dem Erwerb der Gewebe sowie der Herstellung und Vorbereitung des Bildträgers über den Auftrag der vorbereitenden Schichten wie Grundierung, Imprimitur und Untermalung, die Anlage der Bildinhalte mittels Unterzeichnung bis hin zur Applikation von Blattmetallaufgaben und anderen Verzierungselementen sowie dem Farbauftrag. Neben dem Ziel der zusammenfassenden Darstellung der Einzelergebnisse wurden der übergreifenden Auswertung folgende Fragen zugrunde gelegt: Wie sind die Gemälde aufgebaut, welches sind die konstituierenden Schichten? Welche Techniken und Vorgehensweisen lassen sich nachvollziehen, welche Materialien unterscheiden? Gab es werkstattsspezifische oder allgemeingültige Praktiken, Tendenzen und Entwicklungen? Gab es Übereinstimmungen in den Vorgehensweisen, die Hinweise geben könnten auf die Arbeitsteilung in den Werkstätten, die Einbindung unterschiedlicher Gewerke und Anzeichen von Standardisierung?

Aufgeführt werden die einzelnen Gemälde im Text hauptsächlich mit ihren Katalognummern. Eine tabellarische Übersicht über die Gemälde und ihre Zusammenhänge findet sich am Beginn des Anhangs.

3.1 Bildträger

3.1.1 Zusammensetzung der Trägergewebe

Soweit dies überprüft werden konnte, bestehen die Bildträger größerer Gemälde fast immer aus mehreren zusammengesetzten Gewebestücken und nur kleinere Formate aus einem Gewebestück ohne Nähte. Eine Ausnahme hierbei ist Kat. Nr. 4, die *Messe des Heiligen Gregor*, bei dem trotz eines Formats von 134 cm x 161 cm keine Nähte erkennbar waren (*Abb. 266*).

Innerhalb der Gruppe der Gemälde, für die die eingehendere Analyse der Gewebe vorgenommen werden konnte, fällt auf, dass es in den seltensten Fällen identische Gewebe waren, die zu einem

Bildträger zusammengesetzt wurden. Die verschiedenen Gewebestücke stammten also jeweils nicht von demselben Ballen, wenngleich man sich offenbar bemühte, bei der Zusammensetzung der Bildträger Gewebeabschnitte zu verwenden, die einander in Webdichte und -qualität ähnlich waren. Die einzige Ausnahme hiervon stellt der Bildträger von Kat. Nr. 24.1, *Das Wunder der redenden Leiche, die Bekehrung des Bruno*, dar, der systematisch aus Bahnen desselben Gewebes zusammengesetzt ist, das unter Ausnutzung seiner Webbreite verwendet wurde. Nur in den oberen Bereichen der Bögen wurde angestückt. Die Bildträger der anderen Gemälde dieses Zyklus sind, soweit dies nachvollziehbar war, in derselben Weise zusammengesetzt (Abb. 134). Eine zwar innerhalb des Zyklus variierende, aber ebenfalls unter Verwendung von Gewebebahnen erfolgte Zusammensetzung der Bildträger lässt sich außerdem für den *Severins-Zyklus* feststellen (Abb. 213). Diese Systematik bei der Herstellung der Bildträger und die Verwendung von Ballenware ist innerhalb der Gruppe der Kölner Leinwandbilder jedoch selten. Tatsächlich unterliegt die Zusammensetzung der Bildträger hinsichtlich der Anzahl, Größe und Form der verwendeten Gewebeabschnitte bei den übrigen Gemälden starken Variationen, weshalb es offensichtlich üblich war, zur Herstellung der textilen Bildträger Gewebe einzusetzen, die im Ausschnitt oder möglicherweise als Reststücke zur Verfügung standen.

Abgesehen von der Verwendung von Ballenware sind innerhalb der untersuchten Gruppe an Werken in Bezug auf die Zusammensetzung der Bildträger auch sonst qualitative Unterschiede festzustellen. Ein geringeres oder größeres Maß an Sorgfalt erweist sich dabei jedoch nur selten als charakteristisch für eine bestimmte Werkgruppe, vielmehr tritt in den meisten Fällen beides innerhalb eines Werkzusammenhangs auf.

So scheint zumindest bei der dem Meister der Kleinen Passion zugeschriebenen Gruppe von Gemälden ein gewisser Wert auf die Güte der textilen Bildträger gelegt worden zu sein. Keines der erhaltenen Bildfelder ist von Nähten durchzogen und für das Gemälde, dessen unteres Feld von Kat. Nr. 6, dem *Martyrium der Hl. Ursula vor der Stadt Köln*, gebildet wurde, hat man mit großer Wahrscheinlichkeit ein Gewebe gewählt, dessen Webbreite der Breite des Bildformats entsprach (Abb. 266).

Beispielhaft für die variierende Qualität in der Zusammensetzung der Bildträger sind hingegen die beiden erhaltenen Bilderfolgen des nach ihnen benannten Meisters der Passionsfolgen, Kat. Nr. 16, *Leben und Leiden Christi in ehemals 24 Bildern* und Kat. Nr. 17, *Leben und Leiden Christi in 31 Bildern*. Der Bildträger des sehr großen und auch sonst aufwändiger gestalteten Gemäldes Kat. Nr. 17 besteht aus zwei einander sehr ähnlichen Leinwandstücken, die man so ausgewählt hat, dass sie mit ihrer Webbreite die gesamte Höhe des Gemäldes bilden (Abb. 266). Der Kettfaden beider Gewebestücke verläuft in der Richtung der größten Ausdehnung des querformatigen Werkes. Es hätte deshalb mit einem ausreichend langen Stück eines dieser Gewebe der gesamte Bildträger ohne Nähte gebildet werden können. Dass er trotzdem aus zwei Gewebestücken

zusammengesetzt werden musste, zeigt, dass keines der beiden verwendeten Gewebe in ausreichender Länge zur Verfügung stand. Eine Naht war offensichtlich nicht zu vermeiden oder wurde nicht als störend empfunden. Entsprechend versuchte man auch nicht, sie so zu plazieren, dass sie mit der Darstellung kaschiert worden wäre, also beispielsweise nicht durch die Bildszenen, sondern im Bereich der Bildfeldunterteilung verlief. Dennoch führte man sie sorgfältig in Form einer normalen Naht mit beidseitigen Gewebeumschlägen aus.

Sehr viel weniger sorgsam ging man dagegen bei der Herstellung des textilen Bildträgers für das kleinere und sowohl malerisch als auch verzierungstechnisch schlichter ausgearbeitete Gemälde Kat. Nr. 16 vor. Wiederum ausgehend von einem größeren, hier die gesamte Breite des Formats bildenden Gewebestück, setzte man zum Erreichen der gewünschten Höhe mit groben Überwendlichstichen oben zwei weitere Abschnitte unterschiedlicher Größe an (Abb. 65, 266). Andere Unterschiede im Gestaltungsaufwand zwischen diesen beiden Gemälden, wie etwa die Applikation von Pressbrokaten und die zusätzliche Verzierung der gemalten Bildfeldunterteilungen in dem Gemälde mit dem sorgfältiger gearbeiteten Bildträger lassen vermuten, dass man je nach Auftraggeber, Auftragsvolumen, Funktion und Bestimmung des Gemäldes nicht nur zwischen hölzernem und textilem Bildträger, sondern auch bei der Qualität der textilen Bildträger differenzierte. Bestätigt wird dies mit der im Vergleich außerordentlichen Qualität des Bildträgers des *Bruno-Zyklus* als hochrangiger und prominenter Stiftung. Der Blick auf den *Bruno-Zyklus* und den überwiegend von Kanonikern an St. Severin gestifteten *Severins-Zyklus* führt zu der Überlegung, dass dabei die Qualität der Bildträger vor allem vom Auftraggeber abhängig gewesen sein könnte.

Bestätigung findet dieser Gedanke, betrachtet man das weitere Œuvre der Werkstatt des Meisters der Ursula-Legende, welcher auch der *Severins-Zyklus* zugeschrieben wird. Wie bei den Leinwandbildern des Meisters der Passionsfolgen fallen hier erhebliche Qualitätsunterschiede bei der Herstellung der Bildträger auf. Die ausnahmslos großen Formate wurden auch im zyklischen Kontext jeweils individuell und mit Ausnahme des *Severins-Zyklus* häufig aus einer Vielzahl kleinerer Gewebestücke zusammengesetzt. Sie weisen dementsprechend viele Nähte auf. So besteht der erhaltene Teil von Kat. Nr. 11, *Der Gekreuzigte zwischen Maria, Johannes und weiblichen Heiligen*, aus sechs, die Bildträger des *Ursula-Zyklus* aus bis zu dreizehn Gewebestücken variierender Größe (Abb. 170, 266).¹⁵¹

Die erheblichen Variationen in Format und Anzahl der zu Bildträgern zusammengesetzten Gewe-

¹⁵¹Aus dreizehn Gewebestücken besteht der Bildträger des Gemäldes *Abschied und Heimkehr der Gesandten*, Bonn, LVR-Landesmuseum, Inv. Nr. G.K. 137 und G.K. 138, zwei ursprünglich zusammenhängenden Bildfeldern.

Ich danke in diesem Zusammenhang Frau Dipl. Rest. Katharina Liebetrau, Bonn, LVR-Landesmuseum, die mir Restaurierungsberichte und Bildakten zu den Ursula-Bildern des Landesmuseums zur Verfügung gestellt und mir die Inaugenscheinnahme der Gemälde ermöglicht hat. Zu den Bonner Bildern ausführlich AFKEN 2010.

bestücke zeigt, dass die Qualität und die Beschaffenheit der textilen Bildträger möglichst aus einem Stück ohne Nähte eher selten Priorität hatte. Auch im Hinblick auf die Bildplanung waren Anzahl und Verlauf der Nähte meist bedeutungslos. Nur in einem Fall, bei Kat. Nr. 28.1, der *Auffindung und Taufe eines heiligen Kindes durch den Papst*, fällt eine vertikale Naht mit dem gemalten Pfeiler des Kirchengebäudes, eine weitere mit dem vorgestellten Fuß eines Jünglings und die horizontale zumindest stellenweise mit einer Fuge des Fußbodens zusammen (Abb. 230). Da es sich neben den diesbezüglich geäußerten Annahmen zu den Bildern des Meisters der Kleinen Passion hierbei jedoch um das einzige Beispiel einer möglichen Integration der Nähte in die Bildplanung handelt und auch an jenen Gemälden nicht zu beobachten ist, die in einem zyklischen Zusammenhang Kat. Nr. 28.1 zugeordnet werden können, ist nicht auszuschließen, dass es sich hierbei um einen Zufall handelt.

Es war nicht für alle Gewebestücke möglich, den Kett- und Schussfaden und damit ihre Ausrichtung im Bildträger eindeutig zu bestimmen.¹⁵² Interessant ist jedoch, v. a. vor dem Hintergrund ihrer häufigen Zusammenstückelung aus zum Teil zahlreichen, wenn auch einander ähnlichen Einzelstücken, dass man sich in der Regel bemüht zu haben scheint, die Gewebeabschnitte in übereinstimmender Fadenrichtung aneinanderzusetzen. Nicht unbedingt stimmt dabei die Ausrichtung des Kettfadens mit der größten Ausdehnung des Bildformats überein, wie dies bei all jenen Gemälden der Fall ist, deren Bildträger aus nur einem Gewebestück ohne Nähte besteht. Soweit dies feststellbar war, sind nur an den Gemälden Kat. Nr. 29.1, *Martyrium der Hl. Cordula*, und Kat. Nr. 31.2, *Die Hl. Ursula verkündet ihren Traum*, jeweils zwei Gewebestücke in unterschiedlicher Fadenrichtung aneinandergesetzt.

Insgesamt erweckt die Zusammensetzung der Bildträger den Eindruck, als sei sie für jedes Gemälde auch dann individuell vorgenommen worden, wenn, wie im Rahmen der Zyklen, für verschiedene Bilder dasselbe Endformat vorgesehen war. Über die Auswahl einander ähnlicher Gewebe und die tendenzielle Anordnung der Stücke in übereinstimmender Fadenrichtung hinaus, ist ein standardisiertes Vorgehen bei der Zusammensetzung der textilen Bildträger über den gesamten Verlauf des 15. Jahrhunderts nicht erkennbar.

Wie bereits angedeutet, könnte man daraus mit einiger Vorsicht schließen, dass die Art der Zusammensetzung der Gewebe zu Bildträgern nicht von den Malern oder eventuellen Zubereitern, sondern vielmehr von den Auftraggebern abhängig war, die möglicherweise die Gewebestücke dafür lieferten. Dies würde auch die Unterschiede innerhalb eines Werkstatt-Ceuvres und innerhalb der Zyklen erklären. Die Einheitlichkeit im Fall des *Bruno-Zyklus* könnte dabei mit der gemeinschaftlich zum selben Zeitpunkt von einer Mittlerperson in Auftrag gegebene Stiftung zu

¹⁵²Zu den Schwierigkeiten der Bestimmung von Kette und Schuss vgl. ZENKER 1998.

erklären sein,¹⁵³ die Uneinheitlichkeit etwa im *Ursula-Zyklus* mit der individuellen Stiftung durch verschiedene Ehepaare über den Zeitraum mehrerer Jahre hinweg.¹⁵⁴

3.1.2 Nähte¹⁵⁵

Als einziges der untersuchten Gemälde weist Kat. Nr. 17, *Leben und Leiden Christi in 31 Bildern*, eine einfache Naht auf, bei der, wie bereits erwähnt, die Ränder der Gewebestücke auf der Gemälderückseite als Umschläge zu beiden Seiten der Naht auseinandergelegt sind. Bei den Bildträgern der übrigen Gemälde, die daraufhin untersucht werden konnten, handelt es sich, soweit erkennbar, stets um Nähte aus sogenannten Überwendlichstichen, das heißt, die Ränder beider Gewebe wurden aufeinandergelegt und beim Zusammennähen mit dem Faden umschlungen. Der dabei entstehende Wulst befand sich im späteren Bildträger auf der Rückseite.¹⁵⁶

Eine Differenzierung in der Ausführung der Nähte, je nachdem, ob der zu vernähende Geweberand durch eine Webkante stabilisiert war, oder Gefahr lief, unter Zug auszufransen, wird an den Nähten der Bilder des *Ursula-Zyklus* aus der Werkstatt des Meisters der Ursula-Legende, Kat. Nr. 25, sowie an jenen von Kat. Nr. 29.1, *Martyrium der Hl. Cordula*, und Kat. Nr. 31.2, *Die Hl. Ursula verkündet ihren Traum*, deutlich. Um Geweberänder ohne Webkante zu verstärken, möglicherweise auch um den durch die Naht entstehenden Wulst kleiner zu halten, hat man sie zunächst zu einem Saum umgenäht und erst dann die Gewebestücke mit Überwendlichstichen verbunden. Je nachdem, ob man nur eine oder beide zu vernähenden Gewebekanten umgeheftet hat, verlaufen entweder an einer oder zu beiden Seiten der Verbindungsnaht Begleitnähte und die Bildträger weisen vor allem im Bereich des Saums flache Wulste auf (*Abb. 166*).

In der Gruppe der untersuchten Gemälde und auf der Basis der bestehenden, allerdings häufig wenig genauen Datierungen der Bilder, tritt das Säumen der Geweberänder mit dem letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts auf. Mangels Vergleichsmaterials ist ein genauere Zeitpunkt nicht zu bestimmen. In dem wahrscheinlich 1486, spätestens 1489 fertiggestellten Gemälde aus dem *Bruno-Zyklus* Kat. Nr. 24.1 war ein Säumen nicht notwendig, da hier vor allem Gewebekanten mit Webkante aneinandergesetzt wurden. Vergleichsbeispiele aus dem 2. Drittel des 15. Jahrhunderts fehlen, denn die aus dieser Zeit untersuchten Gemälde besitzen keine Nähte, bzw. konnten daraufhin nicht überprüft werden. Die Bildträger der beiden einzigen untersuchten Gemälde mit Nähten aus

¹⁵³Zur Vermittlung der Stiftung vgl. BEUTLER 1991.

¹⁵⁴Vgl. KAUFFMANN 1964 und die Diskussion zur Datierung unter Kat. Nr. 25.

¹⁵⁵Die Nähte konnten nicht bei allen Gemälden lokalisiert oder untersucht werden. So können sie bei einigen Gemälden, die heute keine Nähte enthalten, mit der starken Verkleinerung der Bilder und der Beschneidung der Bildträger verloren gegangen sein.

In Kat. Nr. 11 sind ebenfalls keine Nähte mehr vorhanden, da sie wahrscheinlich in Vorbereitung einer Doublierung abgetragen wurden. Ihr Verlauf ist jedoch anhand der Gewebestücke zu rekonstruieren, aus denen der Bildträger zusammengesetzt ist.

¹⁵⁶In Folge der Doublierungen sind sie häufig nach vorne durchgedrückt.

der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, Kat. Nr. 16 und 17, besitzen keine Säume.¹⁵⁷ Das Säumen kommt damit erst nach 1490 regelmäßig, dann aber unabhängig von Werkstattzusammenhängen vor. Auch Bildträger von Gemälden, die nicht in künstlerischem und zeitlichem Kontext mit der Werkstatt des Meisters der Ursula-Legende gesehen werden, wurden derartig vorbereitet. Die Beispiele von Kat. Nr. 28.1 und 28.4, wo trotz des Fehlens von Webkanten keine weitere Säumung des Geweberandes parallel zum Überwendlichstich festzustellen ist, zeigen allerdings, dass dies dennoch keine grundsätzliche Praxis gewesen sein muss.

Ein weiteres Phänomen im Hinblick auf das Zusammenfügen der Bildträger ist wiederum an den untersuchten Gemälden aus dem *Ursula-Zyklus* des Meisters der Ursula-Legende festzustellen. Mit Ausnahme von Kat. Nr. 25.5.a, der *Erscheinung des Engels*, dessen Bildträger heute aus einem Gewebestück ohne Nähte besteht, lassen sich in Kat. Nr. 25.2.b, 25.7.a und 25.10.b innerhalb desselben Bildträgers so große Unterschiede in der Qualität der Ausführung der Nähte feststellen, dass von mindestens zwei verschiedenen Nähern ausgegangen werden muss. Könnte man bei Kat. Nr. 25.2.b und 25.7.a annehmen, dass die Bildträger grob aus Reststücken zusammengesetzt wurden, welche bereits feiner ausgeführte Nähte enthielten, widerspricht dieser Überlegung die Tatsache, dass sich bei Kat. Nr. 25.10.b im Ablauf des Zusammenfügens der Gewebestücke gröbere und feinere Nähte abwechseln und daher in zeitlichem und arbeitstechnischem Zusammenhang stehen. Verschiedene Näher müssen hier gemeinsam an der Herstellung des Trägergewebes gearbeitet haben: Es wurden zuerst Gewebestücke mit groben Nähten zusammengesetzt, diese mit einer feineren, gleichmäßigen Naht verbunden und an das entstandene Stück wiederum mit gröberen, unregelmäßigen Stichen ein weiteres angefügt.

3.1.3 Art der verwendeten Gewebe

Alle analysierten Gewebe bestehen aus reinen, stets in Z-Richtung gedrehten Leinenfäden.¹⁵⁸ Ohne Ausnahme sind diese in einfacher Leinwandbindung und in der Mehrheit mit einer durchschnittlichen Fadendichte von 12-16 Kett- und Schussfäden pro cm² verwebt. Im Hinblick allein auf die Kette beträgt die Fadendichte meist 13-16 Fäden pro cm. Es lassen sich keine Tendenzen oder Entwicklungen feststellen, die auf ein feiner oder gröber Werden der verwendeten Gewebe

¹⁵⁷Der Bildträger von Kat. Nr. 17 war wahrscheinlich an der linken, vielleicht auch an der rechten Seite gesäumt, um hier ein Ausreißen und Ausfransen beim Aufspannen mit Fäden zu vermeiden. An Ober- und Unterkante war dies nicht nötig, da die Gewebekanten hier Webkanten besaßen.

¹⁵⁸Vgl. Auflistung der analysierten Gewebe im Anhang, Tabelle 2.3.
Dies trifft auch für die Gewebe zu, die für die Herstellung der Bildträger der Bonner Bilder des *Ursula-Zyklus*, Kat. Nr. 25, verwendet wurden. Vgl. AFKEN 2010, S. 30 ff.
Der Drill beschreibt die Richtung, in der die Fasern beim Spinnen des Fadens umeinandergedreht wurden. Die Ausrichtung der Fasern im Faden wird mit Z (links gedreht) oder S (rechts gedreht) angegeben, da optisch ihr Verlauf je nach Drehrichtung dem des diagonalen Balkens im jeweiligen Buchstaben entspricht.

vom Beginn zum Ende des 15. Jahrhunderts hinweisen.

Leichte Abweichungen von dieser am häufigsten festgestellten Webdichte hin zu etwas großmaschigerem Leinen mit Dichten von 9-11 Fäden/cm zumindest in einer Richtung sind relativ häufig. So etwa bei Kat. Nr. 1, dem *Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes*, einer westfälischen Werkstatt in Köln um 1430 zugeschrieben, dessen Bildträger mit 10 Kett- und 12-14 Schussfäden gewebt ist. Auch für die Bildträger von Kat. Nr. 11, dem *Gekreuzigten zwischen Maria, Johannes und den Hll. Agnes und Kolumba*, um 1493-96, und Kat. Nr. 27.2, der *Hl. Laurentius verteilt die Schätze der Kirche*, um 1500, beide aus der Werkstatt des Meisters der Ursula-Legende, wurden neben dichterem auch gröbere Gewebe mit ca. 10 Kett- und 11 Schussfäden, bzw. ca. 11 Kett- und 12 Schussfäden verwendet. Kat. Nr. 25.10.b, *Das Begräbnis des Gefolges der Hl. Ursula* von 1493-96 derselben Werkstatt, enthält ein Gewebestück mit ca. 12-13 x 10-11 Fäden/cm², wobei hier allerdings der Kettfaden die höhere Fadendichte aufzuweisen scheint.

Hinsichtlich feinerer und dichterem Gewebequalitäten sind zwei deutliche Abweichungen zu konstatieren. Es handelt sich um die Bildträger von Kat. Nr. 19, *Leben und Leiden Christi in 12 Bildern*, eines anonymen Kölner Malers in den 1470er/1480er Jahren und Kat. Nr. 5, *Der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes*, um 1490, der Werkstatt des Meisters der Georgslegende zugeschrieben. Das für Kat. Nr. 19 verwendete Gewebe besitzt ca. 21 Kett- und 19 Schussfäden, die beiden für Kat. Nr. 5 zusammengesetzten Stücke zählen ca. 21, bzw. 22 Kett- und 24, bzw. 23 Schussfäden. Beide Gemälde stehen weder in zeitlichem noch künstlerischem Zusammenhang zueinander. Auch die Größe der Gemälde ist keine Erklärung für die vom Durchschnitt abweichende Wahl eines feineren Trägergewebes, als es sich bei Kat. Nr. 19 mit ursprünglich etwas über 74,3 cm x 97,4 cm um ein kleines, bei Kat. Nr. 5 mit mindestens 160 cm x 163 cm um ein großes Format handelt.

Die Frage nach einer möglichen künstlerischen Präferenz kann nur für den Meister von Kat. Nr. 19 beleuchtet werden, da für jenen der *Kreuzigung* keine weiteren Werke überliefert sind. Dem Meister von Kat. Nr. 19 werden weitere, fast identische Bilderfolgen, zugeschrieben, darunter Kat. Nr. 20, welche in ihre einzelnen Bildfelder zerschnitten, an verschiedenen Standorten nur noch fragmentarisch vorliegt.¹⁵⁹ Anhand der *Grablegung* aus diesem Gemälde, Kat. Nr. 20.k, war festzustellen, dass diese Bilderfolge auf einem Trägergewebe ausgeführt wurde, das mit durchschnittlich 16 x 16 Fäden/cm² eine im Köln des 15. Jahrhunderts offensichtlich dem Gebräuchlichen entsprechende Fadendichte aufwies, sodass dieser Maler unter Beibehaltung von Bildformat und -inhalt auf Geweben unterschiedlicher Fadendichte gearbeitet haben muss. Wie die Variationen bei der Zusammensetzung der Bildträger könnten auch die in der Art der Gewebe innerhalb einer Werkgruppe darauf hinweisen, dass die Auswahl des zum Bildträger verarbeiteten Textils nicht dem Maler oblag.

¹⁵⁹Vgl. Katalogeintrag.

3.1.4 Überlegungen zur Herkunft der verwendeten Gewebe

Die Herkunft und Einordnung des in einem spätmittelalterlichen Gewebe verarbeiteten Flachses, der Fäden oder des fertigen Gewebes selbst sind bisher nicht zu ermitteln. Eine Methode der Bestimmung von Alter und Herkunft, wie sie mit der Dendrochronologie für bestimmte Holzarten gegeben ist, fehlt für die textilen Gewebe. Ursprungszeichen, Plombierungen und Gütesiegel, die im Zuge städtischer oder zünftischer Qualitätskontrollen an den Tüchern angebracht wurden und Hinweise auf den Ort ihrer Herstellung, Vertriebs- und Handelswege geben könnten, existieren an den Bildträgern nicht mehr. Nur sehr wenig ist bisher über Standardmaße, Webbreiten und -dichten der verschiedenen Gewebearten und Produktionsstätten bekannt. Nicht zuletzt aus diesen Gründen ist es weder anhand der Gewebe selbst, noch mit Hilfe der wissenschaftlichen Literatur möglich, den Bezugs- oder Herstellungsort der in Köln als Bildträger verwendeten Leinengewebe zu ermitteln.

Es ist davon auszugehen, dass Flachs und Leinwand im Vergleich zu anderen Handelsgütern aufgrund der großen geographischen Verbreitung des Flachsbaus und der Verarbeitung des Rohstoffs auf dem Land und in der Stadt vor allem in Mitteleuropa alltägliche Artikel darstellten. Als bedeutender Handelsknotenpunkt für die Rohstoffe und Halbfertigwaren zum einen,¹⁶⁰ und als Zentrum produzierender, weiterverarbeitender und veredelnder Gewerbe zum anderen,¹⁶¹ war Köln sowohl über den Direkthandel als auch über die verschiedenen Messen ein bedeutender Umschlagplatz für Leinenerzeugnisse verschiedenster Herkunft und Fertigungsstufen.

Die Einordnung der zu Bildträgern verarbeiteten Gewebe in diese Produktpalette ist auf der Basis des heutigen Forschungsstandes nicht möglich. Als alltägliches Gut und weil die Quellen über den Fernhandel damit spärlich sind, ist Leinen und Leinwand kein Gegenstand neuerer wirtschaftshistorischer Forschung.¹⁶² So ist auch zu spezifischen Fragen wie der Fadendichte Kölner Leinenerzeugnisse nichts bekannt, ein Vergleich mit den Trägergeweben der Gemälde und deren Klassifizierung kaum möglich.

Eine der wenigen Vergleichsmöglichkeiten bieten die Angaben zu der im Spätmittelalter qualitativ sehr hochstehenden und im Rahmen seines Lebenswerks von H.C. Peyer gut erforschten St. Galler Leinwand,¹⁶³ wenn die Daten hierzu auch aus der Zeit nach 1511 stammen. Nach diesen wurde Leinwand in St. Gallen mit 12-18 Kettfäden/cm gewebt.¹⁶⁴ Die in Köln zu Bildträgern ver-

¹⁶⁰KUSKE 1937/1959, S. 239 f.; POHL 1971, S. 484 f.

¹⁶¹KUSKE 1908, S. 412, Anm. 90; POHL 1971, S. 485.

¹⁶²Soweit der Fernhandel für Leinwand Erwähnung findet, handelt es sich zumeist um exportierende Lieferungen in den Norden Italiens, v. a. aber nach Spanien. Vgl. z. B. SCHULTE 1923, S. 73 ff.; HIRSCHFELDER 1994, S. 23 f., 53.

¹⁶³PEYER 1960.

¹⁶⁴Vgl. PEYER 1960, S. 15. Über die Fadendichten der Konstanzer Leinwand im 15. Jahrhundert ist nach Aussage Peyers nichts bekannt. Es muss insgesamt allerdings auch hier verschiedene Qualitäten gegeben haben. Vgl. ebd., S. 25.

arbeiteten Gewebe mit 13-16 Kettfäden scheinen vor diesem Hintergrund von einer gängigen mittleren Qualität gewesen zu sein.

Reines Leinen zum Verkauf wurde in Köln in großem Umfang nicht nur zünftisch, sondern auch im Hausfleiß und in Klöstern¹⁶⁵ hergestellt. *Coelsch garn, coelsgaren, fil de Cologne* oder *filum Coloniense*, ein leinener, meist blau gefärbter Zwirn, sowie der vermutlich daraus hergestellte *Kogeler*, ein blaues oder blau gemustertes Leintuch, und der *kölnische Schlechter*, ein braunes und graues Steifleinen, galten als kölnische Spezialitäten, für die sowohl der Faden als auch das Gewebe in Köln produziert wurden; die besondere Leistung dieser Erzeugnisse lag jedoch in der Färbung.¹⁶⁶ Vor allem bei den blau gefärbten Produkten handelte es sich deshalb um wichtige Exportgüter.¹⁶⁷ Rohleinwand als Kölner Exportware wird hingegen nur überaus selten erwähnt, und es ist anzunehmen, dass man Leinen in Köln hauptsächlich zur Deckung des Bedarfs städtischer Haushalte webte.¹⁶⁸

Die Mindestbreiten der für die Herstellung der Bildträger verwendeten Gewebestücke überschreiten fast immer die Standardbreite der zünftisch hergestellten Kölner Leinwand von einer Kölnischen Elle, also ca. 57,6 cm.¹⁶⁹ Eine größere Webbreite besaß nach Oberbach nur der sogenannte *Drill* bzw. *zwilch*, der aus reinem Leinen, die gröberen Sorten mit Beimengungen von Hanf in einer Breite von 122 cm hergestellt und als Bett-, Tafellaken und Handtuch Verwendung fand.¹⁷⁰ Ist diese Webbreite auch für verschiedene Gewebestücke in den untersuchten Bildträgern denkbar, zu Bildträgern verarbeiteten Gewebe überein. Dies bedeutet, dass man zur Herstellung der Bildträger entweder importierte¹⁷¹ oder nicht zünftisch in Köln hergestellte Gewebe verwendet hat.

¹⁶⁵Vgl. OBERBACH 1929, S. 94. Maße und Qualität der klösterlichen Erzeugnisse unterlagen der Kontrolle der Zünfte. Vgl. v. LOESCH I 1907, S. 125 und II, S. 321, 322; OBERBACH 1929, S. 88, 104, 106.

¹⁶⁶Vgl. OBERBACH 1929, S. 42; KUSKE 1935/1956, S. 149 ff.; IRSIGLER 1975, S. 252; IRSIGLER 1979, S. 32 f.; WENSKY 1984, S. 299.

¹⁶⁷Bei den Ausfuhrsgütern des Kölner Textilgewerbe handelte es sich überwiegend um Garn, blau gefärbte Leinenzeuge, Rohstoffe wie Flachs und Hanf, Tuch, Seidenerzeugnisse und im 15. Jahrhundert Sartuch, bzw. Barchent. Vgl. HIRSCHFELDER 1994, S. 76 und 116.

Vertrieben Kölner Kaufleute Rohleinen im Fernhandel, war dies in der Regel keine in Köln gewebte Leinwand. So schickte im Frühjahr 1487 der Kölner Johann van Dinslaken von Frankfurt aus unter anderem acht Rollen Leinwand nach Venedig. Jedoch: „Dynslaken vertrieb Güter, die er en gros in England und im niederländischen Raum einkaufte über Frankfurt, nach Venedig“. Vgl. Ebd., S. 71; KUSKE 1908, S. 425.

¹⁶⁸OBERBACH 1929, S. 83.

¹⁶⁹Der 1407 erlassenen Ordnung der Sartuchweber zufolge, sollte das Tuch nach dem Bleichen 52 Ellen lang und wie das Leinentuch genau eine kölnische Elle breit sein. Vgl. IRSIGLER 1979, S. 22 und 24.

¹⁷⁰OBERBACH 1929, S. 42.

Die Frage danach, ob das Leinen in Köln selbst gewebt oder importiert wurde, ist insofern von Bedeutung, als davon abhing, wo und bei wem man es erwerben konnte.

Generell wurde Leinwand in Köln im Leinenkaufhaus gehandelt, das sich seit der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts im Besitz der Stadt befand und deren Kontrolle und Abgaben unterstand.¹⁷² Die Verkaufsbänke einheimischer Ware befanden sich im Unter-, jene für Importgut im Obergeschoss.¹⁷³ Während der Verkauf importierter Gewebe durch die Kaufleute erfolgte, hatten in Köln seit dem Erlöschen der Leinwandhändlerzunft nach der Mitte des 14. Jahrhunderts die Weber selbst das Recht, die von ihnen auf eigene Rechnung hergestellten Gewebe sowohl im Großen, als auch im Ausschnitt zu verkaufen.¹⁷⁴ Der Erwerb importierter Leinwand im Kleinen außerhalb des Kaufhauses war darüber hinaus auch bei den Krämern möglich.¹⁷⁵

Da die untersuchten Bildträger mit Ausnahme des Gemäldes aus dem *Bruno-Zyklus* aus Einzelstücken unterschiedlicher Gewebe zusammengesetzt sind, ist deren Erwerb im Kaufhaus und beim Krämer vorstellbar.

Auch das für das Bruno-Bild verwendete Leinen entspricht in der Webbreite nicht den zünftisch in Köln hergestellten Geweben. Wurde es in Köln gekauft und handelt es sich um importierte Ballen, muss es im Kaufhaus erworben worden sein, denn dieses „behauptete um der Akzise willen ein Monopol für alle Güter, die hinein gehörten und im Großen verkauft werden sollten“.¹⁷⁶

Denkbar ist eine weitere Möglichkeit: Da auch die Klöster in großem Umfang Leinen herstellten, könnten die Gewebe der Bildträger auch von diesen stammen und im Fall klösterlicher Auftraggeber von diesen direkt geliefert worden sein.¹⁷⁷

Dasselbe gilt für private Auftraggeber. Der von den Frauen im Hausfleiß gesponnene Flachs wurde von den städtischen Webern in Auftragsarbeit verwebt, dem Auftrag entsprechende Gewebestücke möglicherweise an die Maler- oder Zubereiterwerkstatt weitergegeben.

¹⁷¹Nach Peyer ist z. B. für die St. Galler Leinwand im 15. Jahrhundert von einer Webbreite von etwa 100 cm auszugehen. Die St. Galler Leinwandelle betrug ca. 75 cm, die Webbreite 5/4 oder 6/4 Ellen. 1 Tuch war von den ältesten Nachrichten bis ins 18. Jahrhundert etwa 130 Ellen, d.h. etwa 97,5 m lang. Vgl. PEYER 1960, S. 15.

¹⁷²Das erste Leinenkaufhaus war auf dem Heumarkt 1247 noch von den Leinenwebern, Leinwandhändlern und Decklakenwebern zur Kontrolle der Qualität, sowie der Förderung und Beaufsichtigung des Absatzes gegründet worden. In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts ging es in den Besitz der Stadt über, die dafür 1355 an der Rückseite des Rathauses auf dem Alter Markt das Haus zum Hirsch erwarb und auf zwei Nachbargrundstücken erweiterte. Vgl. KUSKE 1913, S. 122 f.

¹⁷³Gehandelt wurde neben Seilen, Garn, Flachs und Werg auch Tuch, Leinwand, Zwillich und verwandte Zeuge, sowie im unteren Teil des Hauses Leder, Felle, Häute, Alaun, Färberröte, Zinn, Blei, Kupfer, Galmei, Wachs, Käse, Speck, Schinken und gewisse Südfrüchte, wie z. B. Feigen. Ebd. S. 123.

¹⁷⁴v. LOESCH I 1907, S. 45, 128; STOEVEN 1915, S. 16. Nach Stoeven „scheint in Köln eine scharfe Trennung zwischen Lohn- und Preiswerk nicht bestanden zu haben“. Vgl. STOEVEN 1915, S. 27. Oberbach betont jedoch, dass es den Kölner Leinenwebern bei Strafe des Amtsverlustes verboten gewesen sei, gleichzeitig als Auftragsnehmer und auf eigene Rechnung arbeiten. Grundsätzlich habe für sie die Verpflichtung bestanden, den Bürgern und Eingessenen zu Dienst zu sein und um Lohn deren Garn zu weben. Jene mit eigenen Webstühlen hätten jedoch jedes Jahr zur St. Johannismesse die Möglichkeit gehabt, ihre Betriebsart zu wechseln. Vgl. OBERBACH 1929, S. 58.

Neben der Verwendung importierter Gewebe könnte dies die gegenüber der zünftischen Elle größere Webbreite der zu Bildträgern verarbeiteten Stücke erklären.

3.1.5 Aufspannung der Trägergewebe

Wie an den Spannsuren erkennbar, wurden alle Gewebe zur Herstellung der Bildträger aufgespannt. Die Spanngirlanden selbst, die auf Spannrahmen zurückzuführenden Alterungsspuren an einigen der Gemälde, wie auch das Fehlen von Schäden, die auf ihr wiederholtes Falten oder Rollen bzw. das Hängen in der Art eines Vorhanges oder Wandbehanges hinwiesen, machen deutlich, dass der aufgespannte Zustand kein vorübergehender, sondern konstituierender Bestandteil der untersuchten Gemälde war. Auch bei den größeren handelte es sich damit nicht um einseitig befestigte, evtl. temporär genutzte Behänge, sondern wie bei Tafelgemälden um plane, feste Bildflächen und dauerhaft zu nutzende Gemälde.

Obwohl sich für keines der Werke der ursprüngliche Spannrahmen erhalten hat, ist anhand der auf ihn zurückzuführenden Alterungsspuren in der Bildschicht¹⁷⁸ an vier der untersuchten Gemälde nicht nur seine ursprüngliche Existenz, sondern auch seine Zusammensetzung zu rekonstruieren. Es wird deutlich, dass es sich bei diesen Spannrahmen um ausgesprochen stabile Konstruktionen handelte: Der für ein Bildformat von ursprünglich ca. 141 cm x 403,4 cm extrem querrrechteckige und große Spannrahmen von Kat. Nr. 17, *Leben und Leiden Christi in 31 Bildern*, bestand aus mindestens 13 cm breiten Schenkelleisten und wurde von fünf vertikalen, ca. 6,5 cm breiten Stre-

¹⁷⁵Nicht überall galt gewöhnliche Leinwand als Kramware. Nach KÖHLER 1938, S. 22 war die Voraussetzung hierfür, dass es sich um Importgut handelte. Dies bestätigen die Aufzählungen textiler Kramwaren bei Stoeven, wenn sie es auch nicht in dieser Ausschließlichkeit formuliert und im Widerspruch dazu an anderer Stelle den Anspruch der Krämer auf den Kleinverkauf von Leinwand vom Mitrecht der heimischen Leinweber abhängig macht. Vgl. STOEVEN 1915, S. 53, 50.

Da es im Köln des 15. Jahrhunderts keine Leinengewandschneider mehr gab, die das Recht der Einzelung für sich beansprucht hätten, ist zumindest außerkölnische Leinwand hier auch im Kramhandel anzunehmen. Für die in Köln hergestellten Gewebe ist dies nicht mit Sicherheit zu sagen, da deren Vertrieb im 15. Jahrhundert auch das Recht der Produzenten war.

Zum Verhältnis zwischen Webern, Leinwand Einzelhändlern und Krämern im Allgemeinen siehe STOEVEN 1915, S. 50 ff.; KNABE 1954, S. 191 ff.

¹⁷⁶KUSKE 1913, S. 124.

Bei der Akzise handelte es sich um eine durch die Stadt erhobene Import- bzw. Umsatzsteuer. Vgl. GEERING 1887, S. 41; IRSIGLER 1979, S. 9. Für Leinwand und Leinengarn betrug sie im 15. Jahrhundert 0,68% der Kölnischen Mark. Entgegen der Aussage GEERINGS ebd., nach der sie immer jeweils zur Hälfte von Käufer und Verkäufer zu tragen war, wurde die Akzise bei Leinwand und -garn nur vom Verkäufer entrichtet, während der Käufer das Streichgeld zu zahlen hatte, das je 100 Ellen 4 Denare betrug. Hatte der städtische Unterkäufer den Kauf vermittelt, erhöhte sich dieses auf 8 Denare pro 100 Ellen. Vgl. OBERBACH 1929, S. 99.

¹⁷⁷Im Jahre 1456 „waren die Nonnen von St. Maximin so betriebsam im Leinenweben, daß der Rat ihnen [...] auf Betreiben der Zunft das Weben für den Verkauf verbieten mußte“. Vgl. OBERBACH 1929, S. 58. Erst nach mehrfachen Querelen wegen der außerzünftischen Konkurrenz wurde die klösterliche Produktion auf die zünftische Webbreite verpflichtet und der Kontrolle der Weber unterstellt.

ben stabilisiert. Bei einer lichten Breite des Rahmens von etwa 377,5 cm waren diese in einem Anstand von jeweils ca. 57,5 cm zueinander eingestellt (Abb. 265).

Zwei ebenfalls ausschließlich vertikale Verstrebungen besaß vermutlich der Spannrahmen des mit ursprünglich mindestens 159,8 cm x 163,1 cm fast quadratischen Gemäldes Kat. Nr. 5, *Der Ge-
kreuzigte zwischen Maria, Johannes, dem guten Hauptmann und den Hll. Nikolaus und Augusti-
nus* (Abb. 265).

Kat. Nr. 16 und 24.1 wiesen hingegen Rahmen mit zusätzlichen Querstreben auf. Jener der Bil-
derfolge Kat. Nr. 16 besaß ein Mittelkreuz aus einer zentralen vertikalen und einer ebensolchen
horizontalen Strebe, beide 6-9 cm breit (Abb. 265).¹⁷⁹ Der bogenförmige Rahmen des Zyklusbil-
des Kat. Nr. 24.1 mit einer ursprünglichen Größe von 225 cm x 386 cm bestand aus einem Au-
ßengerüst von 9-10 cm breiten Leisten und wurde von jeweils drei vertikalen und zwei
horizontalen, 8 cm breiten Streben stabilisiert. Diese Verstrebungen waren so gesetzt, dass neben
einer vertikalen Mittelstrebe zwei weitere die Bildhälften links und rechts halbierten. Die horizon-
talen Verstrebungen bildeten mit diesen eine Art Leistengitter mit annähernd quadratischen Fel-
dern (Abb. 265).

An zwei weiteren Gemälden, Kat. Nr. 27.2, *Der Hl. Laurentius verteilt die Schätze der Kirche*,
und Kat. Nr. 31.2, *Die Hl. Ursula verkündet ihren Traum*, sind wegen der Beschneidungen nur
noch die horizontalen Querstreben des ursprünglichen Spannrahmens ablesbar.

Mit der ausschließlich vertikal-horizontalen Ausrichtung ihrer Streben stehen die rekonstruierten
im Gegensatz zu den einzigen spätmittelalterlichen Spannrahmen, die sich in Köln mit den Au-
ßenflügeln und den Tabernakelflügeln des *Klaren-Altars* erhalten haben. Von diesen besitzen er-
stere jeweils eine diagonale Strebe, letztere ein diagonales Mittelkreuz.¹⁸⁰ Die Konstruktion der
Außenflügel zeigt jedoch deutlich, dass auch hier von einem vertikal-horizontalen Leistengitter
ausgegangen und dieses durch die diagonalen Verstrebungen ergänzt worden war, wahrscheinlich
um Verwerfungen der jeweils einseitig mit dem Altarkörper verbundenen Flügel vorzubeugen.¹⁸¹
Die Breiten der Rahmenschenkel mit 11,5 cm - 12,5 cm für die kleineren Tabernakelflügel und

¹⁷⁸Die rückseitig über längere Zeit z.B. durch Rahmenleisten geschützten Bereiche der Bildschicht zeigen Alterungsphänomene, die sich von jenen Bereichen unterscheiden, deren Rückseite ungeschützt war. In der Regel verlangsamt der Rückseitenschutz die Alterung der Bildschicht, was sich darin äußert, dass das Craquelénetz großmaschiger und die Verformung der Farbschollen geringer ist. Zudem bilden sich entlang der Kanten der Rahmenleisten und damit am Übergang von rückseitig geschütztem zu unge-
schütztem Bildbereich in der Bildschicht parallel zueinander verlaufende Sprunglinien, sogenannte
Rahmensprünge. Mit diesen Phänomenen bewahrt die Bildschicht gleichsam die Erinnerung an einen
Spannrahmen, der in den meisten Fällen nicht mehr existiert, und ermöglicht dessen Rekonstruktion.

¹⁷⁹Die Breite der Außenschenkel ist wegen der Beschneidung der Bildränder nicht mehr zu ermitteln. Vgl.
Katalogeintrag.

¹⁸⁰SCHULZE-SENGER, HANSMANN 2005, S. 80 ff., 147, 216, Abb. 88, 90.

¹⁸¹Ebd. S. 147, 216.

mit 13,5 cm für die Außenflügel des Schreins,¹⁸² wie auch die Breiten der Streben mit 7 cm bei den Tabernakelflügeln und 8 bzw. 10 cm bei den Außenflügeln sind mit den für die Rahmen der späteren Leinwandbilder ermittelten Maße vergleichbar. Damit wäre auch für deren Rahmenschkel analog zu jenen des *Klaren-Altars* eine Brettstärke zwischen 2,5 cm (Tabernakelflügel) und 3,5 cm (Außenflügel)¹⁸³ denkbar.

Weder die Art des Holzes noch die konstruktiven Verbindungen der verlorenen Spannrahmen sind anhand der Abdrücke in den Gemälden selbst nachzuvollziehen. Allerdings könnten auch hierfür die Spannrahmen des *Klaren-Altars* beispielhaft sein, die aus „wenig geglättetem Nadelholz“ gefertigt wurden. Im Bereich des unteren Rahmenschenkels von Kat. Nr. 17, *Leben und Leiden Christi in 31 Bildern*, sind in der Bildschicht Ausfluglöcher von Holzschädlingen und einige aufgebrochene Fraßgänge vorhanden, was für dessen ursprünglichen Spannrahmen die Verwendung von Weichholz bestätigt.

Die Eckverbindungen der Spannrahmen des *Klaren-Altars* bestehen überwiegend aus einfachen Überblattungen, die Streben sind in die Rahmenschkel, die vertikalen in die horizontalen Verstrebungen eingezapft. Die Überblattungen wurden mit Nägeln fixiert und deren Köpfe umgebogen. Auch die Schlitz-Zapfenverbindungen zwischen Diagonalstreben und Rahmenschkeln hat man mit Nägeln gesichert.¹⁸⁴ Diesbezüglich sind für die Rahmen der untersuchten Bilder keine Aussagen mehr möglich.

Dass an der Mehrzahl der untersuchten Gemälde kein umlaufender Rahmensprung in der Bildschicht vorhanden ist, kann mit der zum Teil erheblichen Beschneidung der Bildränder, zum Teil aber auch damit erklärt werden, dass das lichte Maß der Spannrahmen nur wenig kleiner war als die bemalte Fläche und damit die Rahmenschkel nur unter den äußeren Randbereichen der Bildfläche lagen. Eindeutig nachzuweisen ist dies wiederum an Kat. Nr. 17, *Leben und Leiden Christi in 31 Bildern*, bei dem die Sprunglinie über den Innenkanten der mindestens 13 cm breiten Schenkel an den Seiten maximal 8,5 cm, an Ober- und Unterkante maximal 2,7 cm innerhalb der Bildfläche verläuft und der Spannrahmen damit über diese hinaus geragt haben muss. Mit großer Wahrscheinlichkeit trifft dies auch auf Kat. Nr. 16, *Leben und Leiden Christi in ehemals 24 Bildern*, und Kat. Nr. 31.2, *Die Hl. Ursula verkündet ihren Traum*, zu, wobei im Fall des Letzteren die Rahmenschkel ganz außerhalb der Bildfläche gelegen zu haben scheinen. Wie unten weiter

¹⁸²Außenflügel 282,5 cm x 138 cm, Tabernakelflügel 155 cm x 56 cm (*Kreuzigung*) und 125 cm x 56,5 cm (*Arma Christi*). Ebd., S. 83 f., Abb. 88.

¹⁸³Ebd., S. 80, 147, 216.

¹⁸⁴Ebd. S. 83 f., Abb. 88. VEDDER spricht für den Rahmen des Tabernakelflügels mit der Darstellung der *Kreuzigung* von Tannenholz. Die Sicherung der Holzverbindungen erfolgte nach ihren Angaben mit Doppelkopfnägeln. VEDDER 1994, S. 45, Abb. 47-49, 53, 60.

ausgeführt, ist unter anderem daraus ist zu schließen, dass nicht selten die Geweberänder auf den Oberflächen der Spannrahmenleisten und nicht wie heute üblich, an deren Kantenflächen befestigt waren.

Auch das Fehlen von Hinweisen auf Verstrebungen an vielen der untersuchten Gemälde ist mit großer Wahrscheinlichkeit in den meisten Fällen auf die Verkleinerung der Gemälde zurückzuführen. Da fast alle zwischen zwei Bildfeldern und damit häufig in der Mitte durchtrennt wurden, können diesen Beschneidungen die Spuren von horizontalen, vor allem aber von vertikalen Streben zum Opfer gefallen sein. Das würde bedeuten, dass im Gegensatz zu den beschriebenen, die Rahmen vor allem in der 2. Hälfte des 15. und den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts bezogen auf das Bildformat in der Regel ein nur wenig dichtes Strebewerk aufwiesen: Die häufig ursprünglich aus mindestens zwei Bildfeldern bestehenden Zyklusbilder mit Maßen von ca. 187,5 cm x 250 cm hätten dann jeweils nur eine vertikale Mittelstrebe besessen.¹⁸⁵

Eine weitere Erklärung für das Fehlen von Rahmensprüngen wäre die Befestigung der Gewebe oder der fertigen Gemälde auf Holztafeln. Nicht zuletzt, weil diese den offensichtlichen Gewichtsvorteil des textilen Bildträgers für Großformate aufgehoben hätten, erscheint jedoch für die größeren der untersuchten Kölner Gemälde eine Montage auf eine hölzerne Trägerplatte zunächst wenig wahrscheinlich. Eine abschließende Aussage über die Trägerkonstruktion jener Gemälde, an denen keine Rahmensprünge nachgewiesen werden konnten, könnte allerdings erst mit der Untersuchung weiterer, weniger stark beschnittener Werke getroffen werden.

Mit den originalen Spannrahmen sind auch die Mittel zur Befestigung der Gewebe verloren gegangen. Außerdem fielen der an fast allen Gemälden vorgenommenen Beschneidung der Bildränder auch die Spannblätter zum Opfer, die anhand der Befestigungslöcher noch Hinweise auf die Art der Befestigung hätten geben können. Im Besitz ihrer originalen Spannblätter sind nur noch zwei der untersuchten Gemälde. Es handelt sich hierbei um Kat. Nr. 17, *Leben und Leiden Christi in 31 Bildern* (Abb. 69), und Kat. Nr. 31.2, *Die Hl. Ursula verkündet ihren Traum* (Abb. 247), wobei die Ränder des Letzteren wegen der Überklebung der Umschlagkanten mit Packpapier nur anhand der Röntgenaufnahme zu analysieren waren. In keiner künstlerischen, zeitlichen oder inhaltlichen Verbindung zueinander stehend, weisen beide Gemälde erhebliche Übereinstimmungen hinsichtlich der Aufspannung des textilen Bildträgers auf: Die Trägergewebe beider reichten nicht bis zu den Außenkanten der Schenkel ihres ursprünglichen Spannrahmens, sondern waren auf deren Oberseite befestigt. Aufgrund der Befunde an einigen Stellen ist zu vermuten, dass die

¹⁸⁵ Vgl. Kat. Nr. 12, 13, 14-17, 20, 21.

Dies gilt möglicherweise auch für Kat. Nr. 18, *Der Gekreuzigten zwischen Maria, Johannes und weiblichen Heiligen*, bei dem es sich wahrscheinlich um das linke von ehemals zwei Bildfeldern handelt. Das ursprüngliche Gemälde hätte dann ein Format von 176 cm x 352 cm besessen. Dass hier keine Spuren von Verstrebungen des Spannrahmens zu erkennen sind, kann allerdings auch an der starken Verpressung der Bildschicht und Reduzierung der Farbschichten liegen.

Ränder der Bildträger an den Seiten, an denen die Gewebe keine Webkanten besaßen, zu Säumen umgenäht waren, um sie vor dem Ausreißen unter Spannung zu schützen. Schließlich legen die auffallend kleinen, durch die Spannung nur zum Geweberand hin gedehnten, nicht durch die Oxydation metallener Stifte oder Nägel beschädigten Befestigungslöcher nahe, dass für die Aufspannung der Gewebe Fäden verwendet worden sein könnten (Abb. 72, 257).

Die Methode des Spannens mittels einer Schnur wird zwar bereits bei Heraclius beschrieben, von Jehan Le Begue 1431 zitiert¹⁸⁶ und für Gemälde auf textilem Bildträger des 15. Jahrhunderts vermutet,¹⁸⁷ sie konnte bisher jedoch überwiegend für niederländische Leinwandgemälde des 17. Jahrhunderts nachgewiesen werden.¹⁸⁸ Sie wird deshalb bis heute als „altholländische Spannmethode“ bezeichnet.¹⁸⁹ Die in dieser Art der Aufspannung erhaltenen und in gemalten Darstellungen dokumentierten Gemälde zeigen verschiedene Varianten, nach denen die Schnur entweder um die Schenkel des Spannrahmens geschlagen oder durch Löcher in diesen gezogen wurde (Abb. 73). Ihr Vorteil gegenüber der Aufspannung mit Stiften und Nägeln vor allem wohl darin, dass die Trägergewebe die Spannrahmen nicht überlappen mussten, womit die Verwendung insgesamt kleinerer Gewebestücke möglich war. Tatsächlich weisen beide Kölner Gemälde im Verhältnis zum Spannrahmen kleinere Gewebe auf (Abb. 75, 256).

Auffallend ist im Vergleich zur Aufspannung anderer Kölner Gemälde, dass die Gewebe der beschriebenen beiden im Wesentlichen nur primäre Spanngirlanden aufweisen und ein eventuelles Nachspannen innerhalb der bestehenden Rahmung und ohne zusätzliche Befestigungspunkte erfolgt sein muss. Dass auch die untersuchten, dem Meister der Kleinen Passion zugeschriebenen, Gemälde ausschließlich primäre Spanngirlanden aufweisen, könnte deshalb vielleicht ein Hinweis darauf sein, dass auch sie mit Fäden gespannt waren. Allerdings sind ihre Spannränder zerstört, sodass keine gesicherten Rückschlüsse auf die Art der originären Aufspannung dieser Bilder mehr möglich sind.

Im Gegensatz hierzu besitzt die Mehrzahl der in die Untersuchung einbezogenen späteren Gemälde primäre Spanngirlanden einer ersten provisorischen Fixierung des Gewebes in großen Abständen mit zum Teil nur ein bis zwei Befestigungspunkten pro Bildseite. Das Nachspannen erfolgte unter Beibehaltung der provisorischen Fixierung durch das Dazwischensetzen weiterer Befesti-

¹⁸⁶Heraclius: *De coloribus et artibus romanorum*, 3. Buch, Nr. 280, zitiert bei Jehan Le Begue, MERRIFIELD 1849/1999, S. 230 ff.

¹⁸⁷VEROUGHSTRAETE-MARCQ, VAN SCHOUTE 1989, S. 56.

¹⁸⁸NICOLAUS 2003, S. 98; VAN DE WETERING et al. 1986, S. 23ff., Abb. 14 - 23. Im 17. Jahrhundert wurde diese Methode sowohl zum provisorischen als auch zum definitiven Aufspannen der Trägergewebe verwendet.

BOSSHARD-VAN DER BRÜGGEN 1974, S. 16 vermutet, dass auch ein Tüchleinbild mit der Darstellung des *Hl. Johannes auf Patmos* des Hans Bol von 1564, Mauritshuis, Den Haag, ursprünglich in dieser Weise aufgespannt war.

¹⁸⁹BOSSHARD-VAN DER BRÜGGEN 1974, S. 16; NICOLAUS 2003, S. 98.

gungspunkte. Diese Verringerung der Befestigungsabstände markiert sich in sekundären, mit den primären korrespondierenden, diese jedoch nicht überlagernden Spanngirlanden (Abb. 268).

Dass sich sekundäre Spanngirlanden ausbilden konnten, die darüberliegende Grundierung und Malerei von ihnen aber unbeeinflusst ist, zeigt, dass die Verzüge im Gewebe noch vor dem Grundieren entstanden sein müssen und nicht auf ein Umspannen des Bildträgers im Zuge des Herstellungsprozesses oder später zurückzuführen sind. Mit allergrößter Wahrscheinlichkeit erfolgte das Nachspannen daher innerhalb der Erstbefestigung, möglicherweise nach dem Vorleimen und dem darauf folgenden Erschlaffen des Gewebes, und resultierte in der definitiven Aufspannung. Aufgrund dieses Vorgehens sind hier Nägel oder Stifte¹⁹⁰ als Spannmittel anzunehmen.¹⁹¹

Die Nagelabstände der Erstfixierung und beim Nachspannen variieren ebenso wie das Vorgehen beim Spannen der Gewebe.

Der Versuch, den detaillierten Ablauf des Aufspannens nachzuvollziehen, ist wegen der Verkleinerung der meisten nur für jene Gemälde möglich, deren Spanngirlanden an allen vier Seiten erhalten sind. Da bisher keine Informationen zu den Spanntechniken spätmittelalterlicher Leinwandbilder vorliegen, kann es sich im Folgenden nur um den Vorschlag zur Deutung der beobachteten Phänomene handeln.

Diese weisen in verschiedenen Fällen darauf hin, dass man mit der Erstaufspannung zunächst nur zwei oder drei Seiten fixierte und erst mit dem Nachspannen auch die übrigen Seiten befestigte. Eine zuerst an drei Seiten vorgenommene Befestigung ist für Kat. Nr. 1, *Der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes* (Abb. 1, 268), und Kat. Nr. 17, *Leben und Leiden Christi in 31 Bildern* (Abb. 69, 268), anzunehmen. Im Gegensatz zu den sehr klar ausgeprägten Spanngirlanden von Ober-, Unter- und linker Seitenkante, sind jene der rechten Seite von Kat. Nr. 17 nicht eindeutig als primäre oder sekundäre zu erkennen, sodass hier eine von den übrigen drei Seiten abweichende Spanntechnik vorliegt, die jedoch nicht genauer zu definieren war. Deutlicher ist das Vorgehen

¹⁹⁰Wie in Köln haben sich auch anderswo die Spannmittel der spätmittelalterlichen textilen Bildträger nur sehr selten erhalten. Rare Beispiele sind die Metallnägeln in den originalen Spannrahmen der Leinwandflügel des *Klaren-Altars* zu Köln um 1350. SCHULZE-SENGER, HANSMANN 2005, S. 80 f. Im Rahmen der Prospekte der Valeria Orgel in der Burgkirche zu Sitten in der Schweiz von 1435 haben sich Nussbaumstifte, in jenem der *Präsentation im Tempel* von Andrea Mantegna, 1465/66, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Metallnägeln erhalten. CADORIN 1991, S. 215, Abb. 137; ROTHE 1992, S. 82 f., Nr. 2, Abb. 39, 40.

Auch Metallkrampen oder Holznägeln, wie sie ab dem 17. Jahrhundert nachgewiesen werden konnten, kämen in Frage, sind aber nach bisherigem Kenntnisstand für spätmittelalterliche Leinwandbilder nicht überliefert. Zu späteren Beispielen vgl. NICOLAUS 2003, S. 96, Abb. 164 - 169.

¹⁹¹In Darstellungen überlieferte Beispiele zeigen, dass in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts die Trägergewebe im Zuge der Bildherstellung, mehrmals um- und aufgespannt wurden. Dabei hat man sich auch der Technik des Spannens mit Fäden bedient, im Zuge der Zweitaufspannung die Löcher der Erstaufspannung wiederverwendet und zum Teil zusätzliche Befestigungspunkte dazwischen gesetzt. Vgl. VAN DE WETERING et al. 1986, S. 23f. Abb. 15. Für die untersuchten Gemälde ist ein Umspannen der Bildträger allerdings weder nachzuweisen noch zu begründen. Vgl. Kat. Nr. 14 - 17, 18, 20.

bei Kat. Nr. 1, das oben und seitlich sowohl primäre als auch sekundäre Befestigungsspuren aufweist, wobei die primären stärker ausgeprägt und auf größere Befestigungsabstände zurückzuführen sind. Die sekundären Girlanden sind schwächer ausgebildet, ihre Spannungspunkte sitzen, die Erstbefestigungsabstände verringert, dazwischen. Die Unterkante besitzt ausschließlich primäre Spannungsgirlanden, die in Ausprägung und Befestigungsabstand mit den sekundären der anderen drei Bildseiten übereinstimmen. Es ergibt sich daraus ein Vorgehen beim Aufspannen des Gewebes, bei dem dieses zunächst mit großen Abständen von ca. 23-27 cm an den Seiten und mit ca. 26 cm und 32 cm an der Oberkante fixiert wurde, während die Unterkante unbefestigt blieb. Später hat man weitere Befestigungspunkte zwischen die ersten gesetzt und auch die Unterkante gespannt. Die endgültigen Befestigungsabstände betragen damit an allen Seiten durchschnittlich zwischen 10 und 15 cm.

Die im Vergleich zu den anderen Bildseiten schwache Ausprägung der Spannungsgirlanden an der Unterkante von Kat. Nr. 19, *Leben und Leiden Christi in 12 Bildern* (Abb. 98), macht für dieses ein ähnliches Vorgehen denkbar.

Etwas anders stellt sich der Spannprozess bei Kat. Nr. 16, *Leben und Leiden Christi in ehemals 24 Bildern* (Abb. 64, 268), dar. Die großen Primärspannungen ausschließlich an der Oberseite, die dort gegenüber den Seitenkanten insgesamt stärkere Ausprägung der sekundären Spannungsgirlanden und der mit diesen übereinstimmenden primären an der Unterkante weisen darauf hin, dass das Gewebe zunächst mit großen Befestigungsabständen von ca. 60 cm entlang der Oberkante fixiert, anschließend mit der Befestigung unten und der Verkleinerung der Abstände oben gespannt und schließlich auch an den Seiten befestigt wurde. Ein solches Vorgehen könnte auch die offensichtlich verzerrte und nicht fadengerade Aufspannung erklären, die, da sie die Darstellung nicht betrifft, auf die ursprüngliche Spannung des unbemalten Gewebes zurückzuführen sein muss und nicht, wie von Zehnder vermutet,¹⁹² später durch Aushängen entstanden sein kann.

Für die dem Meister der Ursula-Legende, seiner Werkstatt und seinem Umfeld zugeschriebenen Gemälde Kat. Nr. 11, 25.2.b, 25.5.a, 25.7.a, 25.10.b, für Kat. Nr. 28.4, *Predigt eines Heiligen*, und Kat. Nr. 29.1, *Martyrium der Hl. Cordula*, sind wegen deren erheblicher Beschneidung und Verkleinerung detaillierte Rückschlüsse bezüglich der Vorgehensweise beim Spannen der Trägergewebe nur eingeschränkt möglich. Generell ist zu sagen, dass die Abstände für die Primärbefestigungen je nach Größe des Bildträgers variierten. So bei Kat. Nr. 11, *Christus am Kreuz zwischen Maria, Johannes und den Hll. Agnes und Kolumba* (Abb. 46), zwischen 87 cm an der Oberkante, 50-60 cm an der Seite und 21-33 cm an der Unterkante des ursprünglich bis zu 176 cm x 352 cm großen Trägergewebes. Durch die Zweitbefestigungen hat man diese Abstände auf 9-17 cm oben und unten und 10-30 cm an der Seite verringert.

¹⁹²ZEHNDER 1990, S. 362.

Das ursprünglich bis zu 130 cm x 192 cm große Gemälde Kat. Nr. 27.2, *Der Hl. Laurenz verteilt die Schätze der Kirche* (Abb. 216), weist an Ober- und Unterkante primäre Befestigungsabstände von 20-30 cm, an der Seite von 50-60 cm auf, welche durch die Sekundärbefestigung auf 11-18 cm verringert wurden. Die ursprünglich ca. 187,5 cm x 250 cm messenden Bilder Kat. Nr. 25.2.b, die *Weihe der Hl. Ursula*, und Kat. Nr. 25.7.a, *Papst Cyriacus übergibt die Tiara an seinen Nachfolger* (Abb. 150, 159), waren seitlich zunächst mit Abständen von 20-30 cm befestigt, die auf ca. 9-15 cm verringert wurden.

Unabhängig von den Spannmethoden zeichnet sich dabei ab, dass die üblichen definitiven Befestigungsabstände wohl bei 8-18 cm lagen. Mit 20-25 cm liegen die der Gemälde Kat. Nr. 24, *Szenen aus der Legende des Hl. Bruno* (Abb. 124-128), und Kat. Nr. 5, *Der Gekreuzigte zwischen Maria, Joseph und Heiligen* (Abb. 17), vom Durchschnitt abweichend, etwas darüber.¹⁹³

Für das 15. und beginnende 16. Jahrhundert sind mit dem Beschriebenen zwei Spanntechniken für Gewebe zum Herstellen von Bildträgern in Köln festzustellen. Von diesen tritt unter den untersuchten Gemälden die Vorgehensweise mit provisorischer Fixierung und verfeinerndem Nachspannen mit Nägeln oder Stiften häufiger auf. Mit Kat. Nr. 1, *Der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes*, und Kat. Nr. 16, *Leben und Leiden Christi in 24 Bildern*, kommt diese Methode spätestens um 1430, mit den Gemälden aus dem Umfeld des Meisters der Ursula-Legende und Kat. Nr. 29.1 wiederum ab den 90er Jahren des 15. Jahrhunderts vor. Der fehlende Nachweis für den Zeitraum dazwischen ist zumindest teilweise damit zu begründen, dass nur ein Gemälde und zwei Fragmente aus der Zeit um die Jahrhundertmitte und danach in die Analyse der Gewebe einbezogen werden konnten.

Das Aufspannen des Trägergewebes mit Fäden ist einmal um 1430, ein weiteres Mal um 1515-20 anzunehmen und damit ebenfalls zu unterschiedlichen Zeitpunkten und unabhängig von Werkstattzusammenhängen vertreten.

Die Aufspanntechniken für die dem Meisters der Kleinen Passion zugeschriebenen Gemälde Kat. Nr. 6 und 7 waren nicht zu entschlüsseln. Da sie jedoch ausschließlich primäre Spannsuren aufweisen, ist auch für sie eine Aufspannung mit Fäden nicht auszuschließen.

Unabhängig von der Technik und der Vorgehensweise des Aufspannens scheint die Befestigung der Gewebe ohne Umschlag auf den Oberseiten der Rahmenschenkel nicht ungewöhnlich gewesen zu sein.¹⁹⁴

¹⁹³Ich danke Gunnar Heydenreich für die Anregung zu der Überlegung, ob die primären Spannsuren nicht auf ein Aufspannen der Gewebe beim Bleichen zurückzuführen sein könnten. Die einander ergänzenden Spannsuren beziehen sich jedoch stets auf den Bildträger und nicht auf die einzelnen Gewebestücke, weshalb ich nach wie vor davon ausgehe, dass sie im Zuge der Herstellung der Bildträger entstanden.

Zum historischen Bleichen von Leinen und der Verwendung gebleichter Leinen als Bildträger siehe HEYDENREICH 2008 a und HEYDENREICH et al. 2008 b.

3.1.6 Formate

Nur sechs der untersuchten Gemälde sind in ihrem Bildformat weitgehend unverändert erhalten bzw. rekonstruiert. Es handelt sich hierbei um Kat. Nr. 1, 5, 16, 17, 19 und 31.2. Für die Fragmente von Kat. Nr. 24.1, *Das Wunder der redenden Leiche* aus der Bruno-Legende, sind die ursprünglichen Bildmaße überliefert. Bei allen anderen untersuchten Gemälden handelt es sich um Bildfelder, die aus ihrem ursprünglichen materiellen und inhaltlichen Zusammenhang geschnitten sind. Eindeutig ist dies für Kat. Nr. 20, *Grablegung*, das einer Bilderfolge mit weiteren 11 Bildfeldern entstammt (Abb. 113, 115). Diese ehemals 12 Bildfelder umfassende Bilderfolge ist mit Kat. Nr. 19, *Leben und Leiden Christi in 12 Bildern*, sowohl in der Größe und Anzahl der einzelnen Szenen und damit im Gesamtformat, als auch inhaltlich und formal bis in Details vergleichbar (Abb. 98). Als ursprüngliche Maße dieser Bilderfolge sind daher ca. 75 cm x 98 cm anzunehmen.

Für Kat. Nr. 18, *Der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes* (Abb. 95), vermutete bereits Zehnder, dass es sich hierbei um das ursprünglich zentrale Bildfeld einer Kölner Bilderfolge gehandelt haben könnte, die in der Anordnung mit Kat. Nr. 17, *Leben und Leiden Christi in 31 Bildern* (Abb. 69), vergleichbar gewesen sei.¹⁹⁵ Die technologische Untersuchung des Bildes konnte diese Vermutung bestätigen.

Alle anderen untersuchten Gemälde hingegen wurden bisher als jeweils autonome Einzel- bzw. Zyklusbilder, nicht aber als Teile eines größeren Gemäldes angesehen.

Als Einzelbilder überliefert sind die dem Meister der Kleinen Passion zugeschriebenen Gemälde Kat. Nr. 6, *Martyrium der Hl. Ursula vor der Stadt Köln*, von ca. 1411 (Abb. 22), Kat. Nr. 7, *Martyrium der Zehntausend/Szenen aus der Legende des Hl. Antonius des Einsiedlers*, um 1410-15 (Abb. 30). Entgegen dieser Überlieferung zeigt der technologische Befund des Bildträgers und der Malerei, dass es sich bei dem *Martyrium der Hl. Ursula vor der Stadt Köln* um das untere Bildfeld eines Gemäldes handelte, welches nach oben deutlich größer gewesen sein muss: Der Bildträger

¹⁹⁴Eine weitere Variante der Aufspannung zeigen die Tabernakelflügel des *Klaren-Altars*, wobei diese in deren besonderer Funktion begründet liegt: Mit großer Wahrscheinlichkeit wurde hier das Gewebe zunächst nur an einer Seite mit Nägeln an der Außenkante der Rahmenleiste fixiert, zum gegenüberliegenden Rahmenschenkel, um diesen herum und auf der Rückseite des Spannrahmens zurück geführt und dort befestigt, der Spannrahmen mit dem Gewebe gewissermaßen umwickelt. Dabei kamen die Geweberänder an den Tabernakelflügel auf den oberen und unteren Rahmenschenkeln so zu liegen, dass sie diese zum Teil nicht vollständig abdeckten. Sie wurden auf der Breitseite der Schenkel festgenagelt. Die von Gewebe nicht bedeckten Leistenteile wurden mitgrundiert und bemalt. Die Befestigungsabstände betragen an dem Flügel mit der Darstellung der *Kreuzigung* 8-10 cm.

Ich danke in diesem Zusammenhang Herrn Dipl. Rest. Marc Peetz, Rheinisches Amt für Denkmalpflege, Brauweiler, für die Möglichkeit, die Tabernakelflügel in den Amtswerkstätten selbst in Augenschein zu nehmen und für die ausführliche Beantwortung meiner Fragen. Vgl. auch SCHULZE-SENGER, HANSMANN 2005, S. 84, Abb. 89 und ausführlicher zur Aufspannung des Bildträgers für den Kreuzigungsflügel, z. T. abweichend von SCHULZE-SENGER, HANSMANN 2005, VEDDER 1994, S. 49 ff.

¹⁹⁵ZEHNDER 1990, S. 368.

ist allseitig beschnitten, besitzt jedoch mit Ausnahme des oberen Randes an allen Seiten Spanngirlanden. Der Beschneidung muss damit, im Gegensatz zu den Seiten und der Unterkante, an der Oberseite des Bildfeldes ein erheblicher Teil des ursprünglichen Gemäldes zum Opfer gefallen sein. Dass dabei zum einen das Bildfeld vollständig erhalten ist, zum anderen der Schnitt oben eindeutig durch die Bildschicht geht und die gemalte Bildfeldumrandung an der Oberkante von anderer Farbigkeit war als an den anderen Bildseiten, lässt annehmen, dass sich nach oben mindestens ein weiteres Bildfeld an das *Martyrium der Hl. Ursula* anschloss (Abb. 22). Die Bildfläche ohne Zierrahmen hätte damit ein ursprüngliches Format von mindestens 122,0 cm x 179,1 cm besessen.

Ähnliches gilt für Kat. Nr. 7, das *Martyrium der Zehntausend* und *Szenen aus der Legende des Hl. Antonius des Einsiedlers*, bei denen es sich nicht nur um einzelne Bildfelder aus einem größeren Zusammenhang handelt, sondern vielmehr um die beiden oberen Bildfelder desselben Gemäldes (Abb. 30). Beide weisen miteinander identische Trägergewebe und jeweils an der Oberkante und dem komplementären Seitenrand gleichartige Spanngirlanden auf, die das *Martyrium der Zehntausend* in der oberen linken, die *Szenen aus der Legende des Hl. Antonius* in der oberen rechten Ecke dieses Gemäldes positionieren. Die Übereinstimmung des Schnittverlaufs zwischen beiden macht es wahrscheinlich, dass sie unmittelbar aneinandergrenzten und kein weiteres Bildfeld zwischen ihnen saß. Nach unten schlossen sich weitere Bildfelder an, deren Anzahl und Format und damit die ursprüngliche Gesamthöhe des Gemäldes nicht mehr zu bestimmen sind. Geht man von weiteren zwei und damit insgesamt vier Bildfeldern gleicher Größe aus, besaß das ursprüngliche Werk ein Format von mindestens 103,3 cm x 134,8 cm. Ein struktureller Zusammenhang zwischen diesen beiden und Kat. Nr. 6 konnte aufgrund der nicht kongruenten Maße trotz vieler Gemeinsamkeiten nicht rekonstruiert werden.

Als weiteres Einzelbild gilt Kat. Nr. 11, *Der Gekreuzigte zwischen Maria, Johannes und den Hll. Agnes und Kolumba* (Abb. 46). Die ausgeprägten Spanngirlanden an Ober- und Unterkante sowie entlang der linken Seite im Zusammenhang mit ihrem vollständigen Fehlen auf der rechten sprechen dafür, dass auch dieses Bild rechts ursprünglich erheblich größer gewesen sein muss. Die Vollständigkeit und Abgeschlossenheit seiner Darstellung mit seitlich rahmenden Säulen und einem die Bildszene überfassenden Maßwerkbogen machen auch hier ein weiteres, sich rechts anschließendes Bildfeld wahrscheinlich. Nimmt man dabei aus Gründen des ästhetischen und formalen Gleichgewichts für das verlorene Bildfeld dasselbe Format wie das des erhaltenen an, ergibt sich unter Annahme zweier aneinandergereihter Bildfelder für die bemalte Fläche eine ursprüngliche Größe von mindestens 176 cm x 352 cm (Abb. 49).¹⁹⁶

Von den untersuchten Zyklusbildern war nur Kat. Nr. 31.2 im Rahmen des Zyklus auch ursprünglich ein Einzelbild. Bei allen anderen handelte es sich analog zu Kat. Nr. 11 um Gemälde mit zwei

oder mehreren auf einen Bildträger nebeneinander gemalten Bildfeldern. Am umfassendsten konnte dies im Rahmen der vorliegenden Arbeit für den *Ursula-Zyklus* des nach ihm benannten Meisters der Ursula-Legende, Kat. Nr. 25, untersucht werden. Alle vier untersuchten Bilder,¹⁹⁷ sowie die weiteren daraufhin überprüften Werke,¹⁹⁸ weisen Spanngirlanden an jeweils nur einer Seite und, sofern an Ober- und Unterkante nicht zu stark beschnitten, auch dort auf. Die szenische Darstellung ist mit den einrahmenden Säulen zumindest in der Breite immer weitgehend vollständig. Dass es sich auch hier um die Nebeneinanderstellung gleichformatiger Bildfelder handelte, bestätigen vier der, ebenfalls als Einzelbilder überlieferten, Gemälde des Zyklus im LVR-Landesmuseum zu Bonn, von denen jeweils zwei szenisch aufeinander folgen. An ihnen ist eindeutig nachzuvollziehen, dass jeweils zwei Bildfelder auf einem gemeinsamen Bildträger ein Gemälde bildeten. Im zerschnittenen Zustand ergänzen sie sich im Vorhandensein der Spanngirlanden auf der jeweils komplementären Seite. Am Verlauf der Gewebe im Bereich der ehemaligen Bildmitte wird deutlich, dass die beiden Bildfelder jeweils unmittelbar nebeneinander angeordnet waren und sich kein drittes dazwischen befand. Von dem auch in der Höhe am wenigsten veränderten Format der Bonner Bilder ausgehend, ergibt sich für die Gemälde des *Ursula-Zyklus* eine ursprüngliche Größe von jeweils ca. 187,5 cm x 250,0 cm (Abb. 170, 170).¹⁹⁹ Nicht zuletzt das als Doppelformat erhaltene *Martyrium des Verlobten der Hl. Ursula und ihres Gefolges* im Victoria & Albert Museum, London, Kat. Nr. 25.9, belegt dieses Ergebnis.

Die zuletzt übereinstimmend angenommene Reihenfolge der Bilder²⁰⁰ wird mit diesen Befunden zwar weitgehend bestätigt. Geht man jedoch von zwei Bildfeldern pro Gemälde aus, fehlt nach der bisher bekannten Zusammenstellung für zwei der Gemälde das zugehörige Bildfeld. Es bildeten *Das Gebet der Eltern* (München) und die *Geburt der Hl. Ursula* (Bonn) das erste, die *Taufe*

¹⁹⁶Die Annahme einer übereinstimmenden Größe aneinandergereihter Bildfelder ergibt sich vor allem aus den Zyklusbildern, aber beispielsweise auch aus einem späteren Werk: Köln, um 1530?, Leinwandbild(er) der Brauerzunft, *Der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes*, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, WRM 212 (116,0 cm x 126,5 cm), *Die Heiligen Drei Könige, ehemals* WRM 680, 1943 bei einem Fliegerangriff zerstört (116,0 cm x 111,0 cm), *Die Heiligen Kunibert, Petrus und Ursula, ehemals* WRM 681, 1943 bei einem Fliegerangriff zerstört (116,0 cm x 111,0 cm). Zwischen den verschiedenen Heiligen ist auch hier der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes dargestellt und die einzelnen Bildfelder sind durch Säulen voneinander getrennt. Beispiele für die Reihung von Bildfeldern unterschiedlicher Breite auf einem Bildträger gibt es hingegen bisher nicht.

¹⁹⁷Kat. Nr. 25.2.b, 25.5.a, 25.7.a, 25.10.b.

¹⁹⁸Ich danke in diesem Zusammenhang Herrn Oliver Mack, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Frau Katharina Liebetau, Bonn, LVR-Landesmuseum, Frau Dr. Ulrike Surmann, Köln, Erzbischöfliches Diözesanmuseum, die mir die Inaugenscheinnahme der Gemälde ermöglicht haben, und Frau Veronika Poll-Frommel, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen sowie Mark Evans und Nicola Costaras, Victoria & Albert Museum, London, für die Mitteilung der Daten zu den Bildern dieser Sammlungen.

¹⁹⁹Bestätigt nach aktuellsten Messungen der Bonner Bilder durch AFKEN 2010.

²⁰⁰GOLDBERG, SCHEFFLER 1972, S. 452 ff.; ZEHNDER 1990, S. 383 f. Zur Auflistung siehe Katalogeintrag Nr. 25.

der Hl. Ursula (Nürnberg) und die *Weihe der Hl. Ursula* (Köln, WRM&FC) das zweite, *Aussendung und Ankunft der Botschafter* (Paris) das dritte, *Abschied und Heimkehr der Gesandten* (Bonn) das vierte, die *Erscheinung des Engels* (Köln, WRM&FC) und *Die Hl. Ursula gibt ihre Meinung kund* (Köln, Diözesanmuseum) das fünfte, *Ankunft in Basel* und *Ankunft in Rom* (Bonn) das sechste, die *Übergabe der Tiara* (Köln, WRM&FC) und die *Abreise von Rom* (Nürnberg) das siebte Gemälde. Der zerstörten *Rückkehr nach Basel* muss ein weiteres, bisher unbekanntes Bildfeld zugeordnet werden. Es könnte darauf die Begegnung der Hl. Ursula mit Ätherius in Mainz dargestellt gewesen sein, die das im nachfolgenden Gemälde gezeigte *Martyrium des Ätherius* vorbereitet hätte. Die *Rückkehr nach Basel* links und die *Begegnung mit Ätherius in Mainz* rechts bildeten demnach das achte Gemälde. Als neuntes folgte das zwei Bildfelder einnehmende *Martyrium des Verlobten der Hl. Ursula und ihrer Gefährten* (London) und als zehntes die verschollene *Hunnenschlacht* mit dem *Begräbnis der Märtyrer* (Köln, WRM&FC). Das elfte und nach heutigem Kenntnisstand letzte Gemälde enthielt als rechte und letzte Szene die ebenfalls zerstörte *Auffindung des Leichnams*. Das dazu gehörende, links angeordnete und somit davor stehende Bildfeld fehlt wiederum.

Bemerkenswert bei dieser Zusammenstellung ist zum einen, dass das *Martyrium* der Hauptperson selbst nicht dargestellt ist, weshalb in Erwägung zu ziehen wäre, dass der Zyklus ein weiteres Gemälde enthielt. Denkbar ist aber auch, dass eine solche Darstellung am Destinationsort des Zyklus bereits vorhanden und seine Darstellung im Zyklus deswegen nicht notwendig war.²⁰¹ Bemerkenswert ist weiterhin, dass das Gemälde, das bisher stets als das *Begräbnis der Heiligen Ursula* angesehen wurde, diese gar nicht zeigt. In allen Bildern ist die Heilige durch den reliefierten Nimbus gekennzeichnet und hervorgehoben, der ihr in diesem Bildfeld fehlt. Das *Begräbnis* der Heiligen könne also auf dem vorletzten Bildfeld dargestellt gewesen sein.

Auf der Basis des technologischen Befundes muss somit entgegen der bisherigen Vorstellung von der ursprünglichen Beschaffenheit und Zusammenstellung des Zyklus angenommen werden, dass er nicht aus 19 Einzelbildern und mit dem *Martyrium* aus einem Doppelformat bestand, sondern insgesamt mindestens 11 Gemälde mit je zwei Bildfeldern umfasste. Mit Ausnahme des *Martyriums* war auf jedem Bildfeld eine Szene dargestellt, so dass der Zyklus mindestens 21 Szenen enthielt (*Abb. 171*). Die einzelnen Gemälde bildeten Querformate in der Größe von ca. 187,5 cm x 250,0 cm.

Ähnliches gilt für den auf der Basis dieser Befunde überprüften *Severins-Zyklus*, Kat. Nr. 26. Die Lage der Nähte und, soweit erkennbar, der Spanngirlanden, lässt auch hier darauf schließen, dass der Zyklus nicht, wie bisher angenommen, aus 20 Einzelgemälden bestand, sondern sich aus mindestens zwölf Doppelbildern in einer Größe von mindestens 163,0 cm x 208,0 cm zusammensetzt.

²⁰¹Vgl. hierzu die Diskussion zur Provenienz des Zyklus, Kat. Nr. 25.

te. Es ergeben sich daraus gegenüber der bisher bekannten Bilderzählung vier fehlende Szenen (Abb. 213, 214).

In Bezug auf die weiteren Heiligenzyklen, von denen im Rahmen der durchgeführten Studie nur jeweils ein bis zwei Bilder untersucht werden konnten und die übrigen anhand historischer Photoaufnahmen, Inaugenscheinnahme oder Informationen der örtlichen Zuständigen überprüft wurden, ergibt sich für Kat. Nr. 27.2, der *Hl. Laurentius verteilt die Schätze der Kirche*, und Kat. Nr. 29.1, *Martyrium der Hl. Cordula*, dass beide das jeweils linke Bildfeld eines größeren Gemäldes waren (Abb. 222, 267), wohingegen Kat. Nr. 28.1, *Auffindung und Taufe eines heiligen Kindes durch den Papst*, sowie Kat. Nr. 28.4, *Predigt eines Heiligen*, an keiner Seite Spanngirlanden oder deren Ausläufer aufweisen. Für beide ist deshalb nicht auszuschließen, dass sie zu beiden Seiten von weiteren Bildfeldern flankiert wurden und es sich damit ursprünglich um Gemälde mit mindestens drei Bildfeldern handelte (Abb. 230). Dasselbe könnte für den *Laurenz-Zyklus*, Kat. Nr. 26, gelten, der allerdings so fragmentarisch erhalten zu sein scheint, dass eine abschließende Aussage hierzu zum gegenwärtigen Zeitpunkt nicht möglich ist (Abb. 222). Wie der spätest datierte Zyklus Kat. Nr. 31 zeigt, konnte ein Zyklus gegen Ende der Entwicklung Gemälde unterschiedlicher Bildfeldanzahl enthalten. Waren die ursprünglichen Zusammenhänge dieser Bildlegende im Rahmen der vorliegenden Arbeit auch nicht zu klären, ist doch sicher zu sagen, dass sie mindestens ein Gemälde mit zwei bis drei Bildfeldern und eines mit nur einem Bildfeld umfasste (Abb. 251).

Der formale Aufbau der Zyklusbilder mit der schriftlichen Bildlegende und den Stiftern in der Sockelzone, der Rahmung der Bildszenen mit einer gemalten Architektur aus seitlichen Säulen und die Szenerie nach oben abschließenden Bogen ist mit der *Legende des Hl. Bruno* formuliert (Abb. 124-133). Auch wird von diesem das große Format der einzelnen Zyklusbilder vorweggenommen. Wie im Vorhergehenden erläutert, zeigen die Ergebnisse der technologischen Untersuchung, dass die späteren Zyklen nicht nur den formalen Aufbau, sondern auch die Großformate der zugehörigen Bilder und die Anordnung mehrerer, durch Säulen unterteilter Bildszenen auf einem Gemälde fortführten.

Insgesamt wird deutlich, dass es sich nach der Rekonstruktion der Formate bei den untersuchten Gemälden mit wenigen Ausnahmen um größere bis sehr große Formate handelte. Ausnahmen hierbei bilden Kat. Nr. 1, *Der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes*, und die Bilderfolgen Kat. Nr. 19 und 20 und möglicherweise Kat. Nr. 21-23, die mit fast identischen Formaten von 97,8 cm x 77 cm, bzw. 74,3 cm x 97,4 cm die kleinsten der untersuchten Gemälde darstellen.

Die Rekonstruktion der ursprünglichen Formate machte zudem deutlich, dass der größte Teil der

Gemälde mehrere Bildfelder beinhaltet.

Über den einzelnen Werkzusammenhang hinausgehende Übereinstimmungen und in irgendeiner Weise standardisierte Formate lassen sich aus den erhaltenen und rekonstruierten Bildgrößen nicht erkennen. Dass es vielmehr auch innerhalb eines zyklischen Zusammenhangs, wie in der *Bruno-* oder der *Ursula-Legende* des so genannten Pseudo-Bruyn, zu Variationen bei Bildgrößen und Zusammenstellungen kam, zeigt, dass Größe und Format eines jeden Bildes und größeren Werkkontextes, wahrscheinlich in Abhängigkeit vom Ort ihrer Bestimmung, individuell beschlossen und hergestellt worden sein können. Im Zusammenhang mit der meist für jedes einzelne Gemälde individuellen Zusammensetzung des Bildträgers ist damit auf der Basis der untersuchten Gemälde mit Ausnahme der Serie der Bilderfolgen Kat. Nr. 19, 20 und evtl. Kat. Nr. 21-23 die übergreifend standardisierte Herstellung und Formatierung textiler Bildträger in Köln im 15. Jahrhundert auszuschließen.

3.1.7 Zierrahmen

Für keines der untersuchten Gemälde ist ein Zierrahmen erhalten, an einigen das ursprüngliche Vorhandensein von Zierleisten jedoch nachzuweisen. In allen diesbezüglichen Spuren am deutlichsten nachzuvollziehen sind diese bei Kat. Nr. 17, *Leben und Leiden Christi in 31 Bildern* (Abb. 69). Mit großer Wahrscheinlichkeit wurden hier die Zierleisten nach dem Spannen der Leinwand so auf die Vorderseite der Spannrahmenschenkel aufgeleimt, dass sie außen bündig mit diesen abschlossen und die Geweberänder des Bildträgers zwischen Spannrahmen- und Zierrahmenleiste lagen. Die aufgelegten Leisten wurden dann mit der gespannten Leinwand gemeinsam grundiert und bemalt bzw. gefasst (Abb. 75). Zu einem unbekanntem Zeitpunkt in der Geschichte des Gemäldes hat man die Leisten entfernt. Zurück blieben die ungrundierten Geweberänder, der Bruchgrat in Grundierung und Farbschichten, wo diese auf die Leisten des Zierrahmens übergingen, und Holzreste in der Außenseite dieses Grates und auf den Geweberändern (Abb. 74). Dem Vorhandensein einer plastischen Zierrahmung entsprechend hat man die Bildfelder nur untereinander mit aufgemalten Rahmen unterteilt, auf eine gemalte Außenrahmung jedoch verzichtet. Über die Verleimung und die gemeinsame Grundierung und Bemalung bildeten Bildfläche und Zierleisten eine feste konstruktive Einheit.

Entsprechendes gilt mit großer Wahrscheinlichkeit auch für die etwa zeitgleich um 1430-35 entstandene und demselben Meister zugeschriebene Bilderfolge Kat. Nr. 16, für die früheren, um 1410-15 datierten Werke, Kat. Nr. 6, *Martyrium der Hl. Ursula vor der Stadt Köln*, und Kat. Nr. 7, *Martyrium der Zehntausend/Szenen aus der Legende des Hl. Antonius des Einsiedlers*, sowie für die um 1480 entstandenen Bilderfolgen Kat. Nr. 19 und 20. An diesen ist der Grundier- bzw. Malgrat zwar nicht bzw. im gegenwärtigen Zustand nicht zweifelsfrei nachweisbar, dennoch deu-

ten die ungründierten und unbemalten Geweberänder und die rote Unterteilung der Bildfelder ohne gemalte Außenrahmung auf ehemals vorhandene, wahrscheinlich fest mit der Bildfläche verbundene, plastische Rahmenleisten hin. Wiederum eindeutig und anhand des Grundiergrates als fest mit der Bildfläche verbunden nachzuweisen sind diese für Kat. Nr. 5, *Der Gekreuzigte zwischen Maria, Johannes, dem guten Hauptmann und den Hll. Nicolaus und Augustinus*.

Anderes ergibt sich aus den Befunden für Kat. Nr. 24, *Szenen aus der Legende des Hl. Bruno* und Kat. Nr. 31.2, *Die Hl. Ursula verkündet ihren Traum*. Kat. Nr. 24.1 war mit größter Wahrscheinlichkeit ursprünglich nicht mit einer Zierrahmung versehen, denn sowohl die Grundierung als auch die Farbschichten reichen bis zu den Knickkanten, an denen das Gewebe auf die Schmalseite des Spannrahmens geschlagen war. Nur der umgeschlagene Teil blieb ungründiert und unbemalt (*Abb. 135, 136*). Dass die in der Art von Wandmalereien in den Schildbogenfeldern der Kreuzgangarkaden im Kleinen Kreuzgang der Kölner Kartause aufgehängten Zyklusgemälde keines plastischen Zierrahmens bedurften, erscheint nachvollziehbar, zumal ein solcher durch die gemalte Architekturrahmung ersetzt wurde.²⁰²

Das Zyklusbild Kat. Nr. 31.2 hingegen war wohl mit einem Zierrahmen versehen. Im Gegensatz zu den früheren Gemälden, für die aufgesetzte Leisten nachgewiesen bzw. angenommen werden können, war dieser jedoch nicht fest mit der Bildfläche verbunden, sondern vervollständigte erst nach Abschluss des Malprozesses das Gemälde. Hinweis hierauf gibt die Tatsache, dass die Grundierung keinen Bruchgrat bildet, sondern bis zu den Kanten des Trägergewebes reicht, das auf der Oberseite des Spannrahmens befestigt war. Die Grenze des Farbauftrags wurde im Zuge der Unterzeichnung mit einer Begrenzungslinie markiert, sodass die Farbschichten v. a. an den Seiten präzise innerhalb des Grundierungsauftrags enden (*Abb. 254, 255, 256*). Um die gründierten, aber unbemalten Geweberänder und die über diese hinausragenden Spannrahmenschenkel abzudecken, muss das Gemälde nachträglich mit Leisten oder einem Zierrahmen versehen worden sein, dessen Innenkante mit dem Malrand vorgegeben war. Es ist hierbei an einen Nut- oder Falzrahmen zu denken.

Wegen ihrer zum Teil erheblichen Verkleinerung, bzw. Überarbeitung sind für die *Kreuzigungen* Kat. Nr. 1 und 11 sowie für die übrigen Heiligenzyklen keine Aussagen bezüglich ihrer ehemaligen Rahmung mehr möglich. Obwohl deshalb für die Gesamtheit der untersuchten Gemälde der Befund fragmentarisch bleibt, zeichnet sich ab, dass die Kölner Bilderfolgen ungeachtet ihrer Dimensionen gerahmt waren und dieser Rahmen nicht selten eine feste konstruktive Einheit mit der Bildfläche bildete. Auch auf die Werke des Meisters der Kleinen Passion als den frühesten erhaltenen Kölner Gemälden auf textilem Bildträger des 15. Jahrhunderts könnte dies zutreffen. Sie

²⁰²Der schwarz-goldene Leistenrahmen auf der historischen Aufnahme des Gemäldes vor seiner Zerstörung 1944 war nicht original und stammte wahrscheinlich aus dem 19. Jahrhundert (*Abb. 124*).

zählen zwar nicht im engeren Sinn zu den Bilderfolgen, da sie nicht die Lebens- und Leidensgeschichte Christi zum Inhalt haben. Gleichwohl handelt es sich um Werke, mit mehreren Bildfeldern, die wie die der Bilderfolgen, von gemalten roten Leisten unterteilt waren.

Mit den kleineren Bilderfolgen Kat. Nr. 19 und 20 ist die feste Bild-Rahmen-Konstruktion noch in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts und mit dem Einzelbild Kat. Nr. 5 noch um 1490 anzutreffen.

Wie sich an Kat. Nr. 24.1 und 31.2 zeigt, scheint es jedoch mit der Abwendung von den Bilderfolgen und dem Aufkommen der großformatigen Heiligenzyklen im Verlauf der letzten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts auch zu einer konstruktiven und teilweise formalen Loslösung der Rahmung von den Gemälden gekommen zu sein. Die Tatsache, dass die gemalte architektonische Rahmung der *Bruno-Legende* den Zierrahmen ersetzte und eine solche bei der mit Zierrahmen versehenen *Kreuzigung* Kat. Nr. 5 fehlt, könnte darauf hinweisen, dass man bei den Zyklusbildern auf den plastischen Rahmen zu Gunsten der gemalten Rahmung verzichtete. Eingeschränkt wird diese Annahme allerdings von den Befunden für Kat. Nr. 31.2, das sowohl von gemalten Architekturelementen gerahmt ist, als auch mit einem Zierrahmen versehen war.

Auf die Gestaltung der Zierrahmen gibt es an den Gemälden selbst keine Hinweise mehr. Im Hinblick auf die roten Bildfeldunterteilungen der Bilderfolgen wäre auch für die plastischen Rahmenleisten eine rote aber auch eine mehrfarbige Fassung denkbar.

Allein für Kat. Nr. 5, *Der Gekreuzigte zwischen Maria, Johannes, dem guten Hauptmann und den Hll. Nicolaus und Augustinus*, lassen Spuren roter Malfarbe im Randbereich des Gemäldes vermuten, dass der Rahmen zumindest an der Innenkante rot gefasst war.²⁰³

3.1.8 Leimung der Gewebe

Wie eine Holztafel kann auch ein Gewebe nicht direkt grundiert und bemalt werden, da es aufgrund seiner Porosität zu viel Bindemittel aufsaugen und der Grundierung oder den Malfarben entziehen würde. Beide Bildträgertypen wurden deshalb vorbehandelt, indem man sie mit Leim einließ. Hierfür verwendete man in der Regel Leime verschiedener tierischer Herkunft. Je nach Stärke der Leimung schließt diese den Bildträger gegen die folgenden Schichten mehr oder weniger vollständig ab. Die ausreichende Leimung eines Leinengewebes isoliert die Fäden und überspannt als feines Häutchen auch größere Fadenzwischenräume, sodass die Bindemittel der aufliegenden Schichten weniger in die Fadenstruktur und die Grundierung nicht durch die Faden-

²⁰³Spuren einer ursprünglich roten Fassung weist der Rahmen eines kleinen, dem Meister der Hl. Veronika zugeschriebenen Triptychons um 1410/15 auf. Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, WRM 10. Vgl. ZEHNDER 1990, S. 316 ff.

Weitere Ergebnisse für die Kölner Holztafelbilder der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts sind mit deren derzeitiger Untersuchung im Rahmen eines Forschungsprojektes zu erwarten.

zwischenräume auf die Geweberückseite dringen können. Wegen der Doublierung der Gewebe auf der Rückseite und der vorderseitig aufliegenden Bildschicht ist die Vorleimung nicht direkt zu untersuchen. Es lassen sich jedoch anhand der Röntgenaufnahmen Rückschlüsse auf sie ziehen.²⁰⁴

Die Leimung der Trägergewebe erwies sich mit Blick auf die gesamte Gruppe der untersuchten Gemälde als überaus heterogen. Weder innerhalb des Œuvres eines Meisters, noch innerhalb der zyklischen Zusammenhänge sind grundsätzliche Übereinstimmungen festzustellen. Auch zeichnen sich keine Tendenzen für den Verlauf des Jahrhunderts ab.

Übereinstimmend in ihrer sorgfältigen Leimung und der vollständigen Isolierung des Bildträgers gegen die in die Fadenzwischenräume eindringende Grundiermasse sind die dem Meister der Kleinen Passion zugeschriebenen Werke, Kat. Nr. 6, *Martyrium der Hl. Ursula vor der Stadt Köln*, und Kat. Nr. 7, *Martyrium der Zehntausend/Szenen aus der Legende des Hl. Antonius des Einsiedlers*. Dagegen unterscheidet sich die dem Meister der Passionsfolgen zugeschriebene, um 1430 datierte Bilderfolge Kat. Nr. 16 deutlich von dem zeitgleich entstandenen und derselben Werkstatt zugeordneten Fragment einer Bilderfolge, Kat. Nr. 18.²⁰⁵ Der starken, das Gewebe fast vollständig isolierenden Leimung des Ersteren steht die schwache des Letzteren gegenüber, wobei die Beurteilung des Fragments gegenüber dem vollständigen Gemälde nur mit Vorbehalt erfolgen kann. Dass es jedoch auch innerhalb von als zusammengehörig angesehenen Werkkomplexen zu Unterschieden in der Vorbereitung des Bildträgers kommen kann, zeigen die spätere und kleinere Bilderfolge Kat. Nr. 19 und das damit in Zusammenhang stehende Fragment Kat. Nr. 20, wie auch der Zyklus zur *Legende der Hl. Ursula* des danach benannten Meisters. Zeichnet sich die noch vollständig erhaltene Bilderfolge wegen der mangelhaften Isolierung des Bildträgers durch ein trotz des feinen Gewebes starkes Rastersymptom in der Röntgenaufnahme aus, weist der Bildträger des Fragments in den meisten Bereichen eine sehr viel stärkere Leimung auf. Ebenso zeigt die Röntgenaufnahme von Kat. Nr. 25.2.b, die *Weihe der Hl. Ursula*, dass die Grundierung in weiten Bereichen der Bildfläche in die Fadenzwischenräume und zwischen die Fasern der Fäden gedrun-gen ist und die Leimung demnach so dünn und leicht gewesen sein muss, dass sie weder die Fäden getränkt, noch eine Isolierschicht über die Fadenzwischenräume gespannt und damit das Eindringen der Grundierung verhindert hat. Nur unmittelbar über den Nähten ist die Leimung so stark, dass die hier dicker aufliegende Grundiermasse nicht in die Fadenzwischenräume dringen konnte.

²⁰⁴Zur Analyse von Röntgenaufnahmen im Hinblick auf die Vorleimung sehr anschaulich HOUTZAGER, MEIER-SIEM et al. 1967. Dieser Publikation sind die im folgenden verwendeten technischen Termini zur Beschreibung der in den Röntgenaufnahmen auftretenden Phänomene entlehnt.

²⁰⁵Da sich für Kat. Nr. 17, *Leben und Leiden Christi in 31 Bildern*, fast alle Untersuchungen bis auf die der Vorleimung ohne Zuhilfenahme einer Röntgenaufnahme durchführen ließen, wurde in diesem Fall auf deren Anfertigung verzichtet.

Von den drei anderen untersuchten Gemälden des Zyklus entspricht die mangelnde Isolierung des Trärgewebes von Kat. Nr. 25.7.a, *Papst Cyriacus übergibt die Tiara seinem Nachfolger*, noch am ehesten jener von Kat. Nr. 25.2.b, während sie in Kat. Nr. 25.5.a, *der Erscheinung des Engels*, und Kat. Nr. 25.10.b, *Begräbnis der Märtyrer*, insgesamt zwar stärker, aber sehr unregelmäßig ist. Gleichmaßen heterogen ist der Befund für die Gemälde des späteren *Ursula-Zyklus* von 1515-20, innerhalb dessen das Gewebe von Kat. Nr. 31.2 vollständig isoliert erscheint, jenes von Kat. Nr. 31.4 zahlreiche Bereiche mit im Röntgenbild deutlichem Rastersymptom aufweist.

Ohne dass die Gemälde in einem Zusammenhang zueinander stünden, wird in Kat. Nr. 5, *Der Ge-
kreuzigte zwischen Maria, Johannes, dem guten Hauptmann und den Hll. Nicolaus und Augusti-
nus*, wie in Kat. Nr. 25.2.b aus dem Ursula-Zyklus eine in der Fläche schwache, im Bereich der
Naht aber stärkere Isolierung des Gewebes deutlich.

Anhand des Beschriebenen wird ersichtlich, dass der Grad der Isolierung des Trärgewebes mit den Befunden für die bisher daraufhin untersuchten Gemälde weder als spezifisch für eine Werkstatt und einen Meister, noch für einen Werkzusammenhang oder eine bestimmte Zeitstellung im Verlauf des 15. Jahrhunderts angesehen werden kann. Auch lassen sich keine Korrelationen zwischen der Dichte des Gewebes, der Art der Vorbereitung des Bildträgers und seiner Isolierung, der Größe des Gemäldes oder der Schichtstärke des Grundierungs- und Farbauftrags erkennen.

Da die Trärgewebe der meisten untersuchten Gemälde zunächst mit wenigen Befestigungspunkten provisorisch aufgespannt wurden und zu einem späteren Zeitpunkt nachgespannt werden mussten, liegt die Vermutung nahe, dass man sie im Zustand der provisorischen Aufspannung geleimt hat. Die Spannung wirkte der Schrumpfung des Leinens beim Trocknen entgegen, die daraus resultierende Erschlaffung des Gewebes wurde vor dem Grundieren durch das Nachspannen behoben.

3.1.9 Grundierung

Die Grundierung mittelalterlicher Tafelbilder nördlich der Alpen bestand in der Regel aus Kreidgrund, d. h. Kreide als Füllstoff gebunden in Hautleim unterschiedlicher tierischer Herkunft. In Italien verwendete man anstelle der Kreide Gips. Die in der Regel weiße Masse wurde in einer oder mehreren Schichten auf den geleimten Bildträger aufgetragen, nach dem Trocknen glattgeschliffen und durch das Einlassen mit Leim gelöscht. Die Grundierung diente dazu, Unebenheiten des Bildträgers auszugleichen und einen glatten Malgrund zu schaffen. Besonders für die Polimentglanzvergoldung und Punzierung war eine dickere und sehr glatte Grundierung notwendig, um zum einen das Gold polieren und zum anderen die Punzformen einschlagen zu können.

Auch die Bildträger der untersuchten Leinwandgemälde sind mit einer weißen Grundierung versehen. Nur jene des Gemäldes Kat. Nr. 24.1, das *Wunder der redenden Leiche* aus dem Bruno-Zyklus, besitzt eine leicht rosa Färbung, wobei diese in ihrer heutigen Intensität auf einen roten Anstrich der Rückseite zurückzuführen sein kann.

Die Überprüfung der Füllstoffe mit REM/EDX ergab in den meisten Fällen nur Calcium, was im Wesentlichen auf Kreide (Calciumcarbonat) als Füllstoff schließen lässt. Der Nachweis von Schwefel als Hinweis auf Gips, bzw. von Phosphor als Hinweis auf Knochenasche war in der Regel negativ. Nur in der Grundierung dreier Gemälde des Ursula-Zyklus, Kat. Nr. 25.2.b, 25.5.a und 25.7.a schien etwas Gips (Calciumsulfat) nachweisbar zu sein.²⁰⁶ In Kat. Nr. 25.10.b, dem vierten daraufhin untersuchten Bild dieses Zyklus, konnte wiederum nur Kreide nachgewiesen werden.

Die Körnung der Kreide ist heterogen, feinere und gröbere Teilchen kommen nebeneinander vor. In den Grundierungsschichten von sechs der untersuchten Gemälde konnten Muschelfragmente (Coccolithe) festgestellt werden. Sie kommen in zwei der Bilderfolgen des Meisters der Passionsfolgen, Kat. Nr. 16 und 17, in der späteren Bilderfolge Kat. Nr. 19, in den Gemäldefragmenten der *Bruno-Legende*, Kat. Nr. 24.1, in Kat. Nr. 28.4, *Predigt eines Heiligen*, sowie in Kat. Nr. 25.2.b und 25.10.b aus dem *Ursula-Zyklus* vor.

Das mögliche Vorkommen von Anteilen an Gips in der Kreidegrundierung und die Unterschiede im Gehalt an Coccolithen könnten darauf hinweisen, dass Kreiden unterschiedlicher Herkunft und Variationen in der Zusammensetzung des Füllstoffs für die Grundierung nicht nur innerhalb des Œuvres eines Malers bzw. einer Werkstatt, sondern auch innerhalb eines größeren Werkzusammenhangs, wie dem *Ursula-Zyklus* vorkommen. Dass zur Vorbereitung der Gemälde aus dem Umfeld des Meisters der Ursula-Legende Füllstoffe unterschiedlicher Zusammensetzung zum Einsatz kamen, zeigt auch Kat. Nr. 11, *Der Gekreuzigte zwischen Maria, Johannes und den Hll. Agnes und Kolumba*, bei dem zwar in der Grundierung keine Coccolithe nachgewiesen werden konnten, wohl aber in der für die Reliefmasse der Nibbenprofile verwendeten Kreide.

Weitere Variationen in der Zusammensetzung der Grundierung von Gemälden derselben Werkstatt zeigen sich in der Pigmentierung der Grundiermassen. Jene des Meisters der Kleinen Passion und von zwei der drei Bilderfolgen des Meisters der Passionsfolgen, Kat. Nr. 16 und 18, enthalten geringe Mengen an rötlichem und schwarzem Pigment. Die Grundierung von Kat. Nr. 17, *Leben und Leiden Christi in 31 Bildern*, hingegen ist unpigmentiert.

Pigmentiert mit roten und gelben Ockern ist die Grundierung von Kat. Nr. 24.1, *Szenen aus der Legende des Hl. Bruno*.

Die Grundiermassen von Kat. Nr. 25.2.b und 25.5.a sind geringfügig schwarz pigmentiert und ste-

²⁰⁶Vgl. Tabelle 2.5 und Spektren im Anhang S. 577 ff.

hen damit im Gegensatz zu jenen der anderen beiden untersuchten Gemälde aus dem Zyklus der Ursula-Legende, deren Grundierung keine Pigmentierung aufweist. In keinem Fall ist bei diesen Zyklusbildern eine Korrelation zwischen der Verwendung eines Füllstoffs mit Muschelanteilen und der Pigmentierung der Grundiermasse festzustellen. Letztere ist in jedem Fall so gering, dass sie nicht zu einer deutlichen Färbung der Grundierschicht beigetragen haben kann.

In zahlreichen Proben der Grundiermassen waren Gewebefasern enthalten. Da sich diese bei mehrschichtigem Grundierungsaufbau immer nur in der unteren, bei einschichtigen und sehr dünnen Grundierungsaufträgen aber in der gesamten Schicht befinden, handelt es sich mit größter Wahrscheinlichkeit um aufstehende, beim Grundieren eingebettete Fasern des Trägergewebes, nicht aber um zugesetztes Material. Denkbar wäre, dass die Oberfläche der Gewebe willentlich etwas aufgeraut wurde, um einerseits über Vorleimung und Grundierung eine feste Verzahnung der Bildschicht mit dem Bildträger zu gewährleisten und andererseits der Grundierung durch die Einbettung des Fasermaterials eine höhere Elastizität zu verleihen.²⁰⁷

Gebunden war das Füllstoffgemisch in erster Linie mit Leim.²⁰⁸ Heute enthalten die Grundierungsschichten aller untersuchten Gemälde auch Öl. Allerdings war wegen der starken Kontamination der jeweils gesamten Bildschicht mit öligen Fremdbindemitteln mit den angewendeten Methoden in den meisten Fällen nicht zu bestimmen, inwieweit es sich bei dem nachgewiesenen Öl um einen originären Bestandteil der Grundiermasse handeln kann.

In Bezug auf die Konsistenz der Grundiermassen ist auffallend, dass so gut wie alle mehr oder weniger stark mit Luftblasen durchsetzt sind, was für deren relativ schnelle Herstellung sprechen könnte, da die Bildung von Luftblasen in der Regel durch das Einrühren des Füllstoffs in das Bindemittel hervorgerufen und mit dessen Einsieben und langsamem Einsinken vermieden wird.

Hinsichtlich der Auftragsstärke der Grundierung²⁰⁹ lassen sich verschiedene Beobachtungen ma-

²⁰⁷Über Woll- und Hanffasern zur Erhöhung der Elastizität und Stabilität von Grundier- und Kittmassen vgl. BÜNSCHE 2002, S. 168 ff.

²⁰⁸Nachgewiesen wurden in allen Grundierungsschichten überwiegend Proteine. Vgl. Tabelle 2.5 im Anhang.

²⁰⁹Aus verschiedenen Gründen war die Schichtstärke der Grundierung nur annähernd zu bestimmen und sind die Aussagen darüber allenfalls als Tendenz zu verstehen: Die Grundierschicht schwankt über der Gewebestruktur in ihrer Schichtdicke naturgemäß stark, es war nicht in allen Fällen möglich, die gesamte Grundierschicht zu entnehmen, nicht zuletzt könnten die restauratorischen Maßnahmen der Vergangenheit, allen voran die Doublierungen mit Wärme, Druck und im Fall der Verwendung von Kleister Feuchtigkeit zu Verpressungen und damit Veränderungen der Dicke der Grundierschichten geführt haben.

Die folgenden Angaben beziehen sich daher auf ein Mittel der an den Querschliffen zu messenden maximalen Schichtdicke. Genauere Angaben finden sich unter der jeweiligen Katalognummer.

chen. So spiegelt sich in den beiden, dem Meister der Kleinen Passion zugeschriebenen, Werken Kat. Nr. 6 und 7 die übereinstimmende Zusammensetzung der Grundiermasse auch in deren Auftragsstärke wieder. Die mittlere Schichtdicke beträgt bei diesen Gemälden an den gemessenen Stellen in den Fadenzwischenräumen zwischen 140 µm und 160 µm, auf den Fadenhöhen ca. 20 µm. Wenngleich die Bildschicht im heutigen Zustand stark durch die Struktur des Gewebes geprägt wird, ist anzunehmen, dass mit Grundierung und Imprimitur ursprünglich eine zumindest annähernd glatte Malfläche geschaffen wurde, denn soweit dies im heutigen, stark beschädigten Zustand der Bilder noch zu erkennen ist, weist der Auftrag der Farbschichten an keiner Stelle auf einen rauen Malgrund hin.

Die Auftragsstärke der Grundierung der im weiteren Verlauf der ersten Jahrhunderthälfte entstandenen Gemälde nimmt mit der Größe des Formats zu. Sie misst bei Kat. Nr. 16, der etwas kleineren Bilderfolge des Meisters der Passionsfolgen, maximal etwas über 150-200 µm, bei der sehr großen Bilderfolge Kat. Nr. 17 bis zu 335 µm. Das etwa zeitgleich in anderer Werkstatt entstandene, deutlich kleinere Gemälde Kat. Nr. 1, *Der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes*, ist an den gemessenen Stellen mit 35-70 µm auf den Fäden und bis zu 110 µm in den Zwischenräumen entsprechend dünner grundiert. Insgesamt erfolgten auch diese Grundierungsaufträge wohl mit der Intention, die Struktur und die Unebenheiten des Bildträgers einzubetten und einen annähernd glatten Malgrund zu schaffen.

In der zweiten Jahrhunderthälfte lässt sich tendenziell ein sparsamer werdender Grundierungsauftrag konstatieren: Bettete auch die dünne Grundierung von Kat. Nr. 19, *Leben und Leiden Christi* um 1480 das sehr feine Trägergewebe vermutlich noch ein, war dies bei dem gröberen Gewebe des Fragments Kat. Nr. 20, derselben Werkstatt zugeschrieben und zeitnah zu datieren, bereits nicht mehr der Fall: Zum ersten Mal wird hier deutlich, dass der Maler die auch nach dem Grundieren noch wirksame Struktur des Gewebes nutzte, indem er v. a. die weiße Malfarbe so hochviskos auftrug, dass sie sich nur auf den erhabenen Stellen des Untergrundes abrieb und damit eine durchbrochene schleierartige Wirkung erzeugte (*Abb. 113, 116*).

Ein solches Vorgehen ist in dem Zyklusbild Kat. Nr. 24.1, *Szenen aus der Legende des Hl. Bruno*, nicht erkennbar, obwohl auch dieses sehr große Gemälde an den gemessenen Stellen eine mit ca. 95-190 µm vergleichsweise dünne, nur über den Nähten mit bis zu 360 µm eine mit dem früheren Großformat Kat. Nr. 17 vergleichbare Schichtstärke der Grundierung aufweist. Dieser Tendenz folgend, zeigen sowohl Kat. Nr. 5, *Der Gekreuzigte zwischen Maria, Johannes, dem guten Hauptmann und den Hll. Nikolaus und Augustinus*, wie auch der Großteil der dem Meister der Ursula-Legende und Werkstatt zum Ende des Jahrhunderts zugeschriebenen Großformate mit maximal 60-90 µm sehr dünne Grundierungsschichten, zuweilen mit einem zusätzlichen Auftrag über den Nähten.

Dem Bestreben entsprechend, die Gewebestruktur mit der Grundierung weitgehend zu tilgen, ist in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts sowohl bei den Werken des Meisters der Passionsfolgen als auch bei der *Kreuzigung* Kat. Nr. 1 ein mehrschichtiger Aufbau nachzuvollziehen. Von den Gemälden aus der zweiten Hälfte des 15. und dem Beginn des 16. Jahrhunderts ist dies nur für das große Gemälde aus dem *Bruno-Zyklus*, Kat. Nr. 24.1, und Kat. Nr. 25.10.b, *Begräbnis der Märtyrer*, deutlich. Dabei lassen sich in Kat. Nr. 17, *Leben und Leiden Christi in 31 Bildern*, und Kat. Nr. 24.1 jeweils drei Grundierungsschichten, bei den anderen jeweils zwei erkennen. Wie bereits erwähnt, hat man in Kat. Nr. 25.2.b, die *Weihe der Hl. Ursula* aus dem *Ursula-Zyklus* eine weitere Grundierungsschicht partiell nur über den Nähten aufgetragen.

Besonders im Umfeld des Meisters der Ursula-Legende lassen die unregelmäßige bis schwache Leimung der Gewebe und die dünnen Grundierungsschichten vermuten, dass kein vollständig glatter Malgrund angestrebt war und mit der Gewebestruktur ein gewisses Maß an textilem Charakter im Gemälde entweder erhalten bleiben sollte oder zumindest ästhetisch und für den Malprozess nicht als störend empfunden, vielmehr malerisch ausgenutzt wurde. Charakteristisch ist für die meisten der untersuchten Gemälde des Zyklus der hochviskose Auftrag vor allem heller Malfarben wie Gelb und Weiß und deren Abrieb nur auf den erhabenen Stellen der nicht vollständig getilgten Gewebestruktur des Bildträgers. Die durchbrochenen, schleier- und gespinstartig wirkenden Aufträge hat man zur Gestaltung etwa der Lichtreflexe auf den Haaren oder schleierartiger Stoffe eingesetzt (*Abb. 53, 54, 57, 58, 189, 190, 215, 223*).

Von Interesse in diesem Zusammenhang und wahrscheinlich nur in der Zusammenschau des gesamten *Ursula-Zyklus* zu interpretieren, ist die in zwei Schichten aufgetragene und mit bis zu 220 µm von den anderen drei untersuchten Gemälden abweichende, deutlich dickere und das Gewebe sehr viel stärker einbettende Grundierung von Kat. Nr. 25.10.b, *Begräbnis der Märtyrer*. Auch die fünf Bonner Bilder sind nach den Untersuchungen Afkens nur einschichtig grundiert. Die gemessene Dicke der Grundierung liegt hier bei 50-180 µm.²¹⁰ Es steht damit die kompakt wirkende Gemäldeoberfläche von Kat. Nr. 25.10.b in Kontrast zum Oberflächencharakter der anderen drei Kölner und zumindest vier der Bonner Bilder.²¹¹ Doch obwohl die Struktur des Malgrundes mit der dickeren Grundierung in Kat. Nr. 25.10.b stark reduziert ist, findet sich in der Nutzung der verbliebenen Rauigkeit für die Gestaltung durchbrochener, schleierartiger Farbaufträge eine Übereinstimmung malerischer Gepflogenheiten mit den anderen Gemälden bzw. der Versuch des Malers, sich trotz des andersartigen Untergrundes deren Wirkung anzugleichen.

Dass der Zyklus sowohl dicker als auch sehr dünn grundierte Gemälde beinhaltet oder wie in Kat.

²¹⁰AFKEN 2010, S. 34 f.

²¹¹Wenngleich der Aufbau des Bonner Gemäldes Kat. Nr. 25.1.b, *Geburt der Hl. Ursula*, Afken zufolge nicht von jenem der anderen vier Bilder abweicht, wirkt dessen Bildschicht dennoch kompakter, woran aber dessen Durchtränkung mit einem Wachs-Harz-Doubliermaterial ihren Anteil hat.

Nr. 25.2.b, die *Weihe der Hl. Ursula*, nur über den Nähten auf einer Breite von bis zu 3 cm eine zusätzliche dünne Grundierungsschicht aufgetragen und dort die Gewebestruktur stärker eingebettet und eine kompakte, glatte Oberfläche geschaffen wurde, lässt annehmen, dass derartige Unterschiede in der Beschaffenheit des Malgrundes weder innerhalb des Werkzusammenhangs, noch innerhalb eines Bildes ein ästhetisches Problem darstellten.

Ob die im Verhältnis ebenfalls dickeren Grundierungen von Kat. Nr. 27.2, einem Gemälde aus einem *Laurenz-Zyklus*, und Kat. Nr. 31.2, *Die Hl. Ursula verkündet ihren Traum*, aus einem um 1515-20 angesetzten *Ursula-Zyklus*, auf eine Tendenz hinweist, nach der die Grundierungsschichten zu Beginn des 16. Jahrhunderts wieder stärker werden, müsste mit der Untersuchung weiterer zeitgleicher und späterer Gemälde auf textilem Bildträger überprüft werden. In jedem Fall ist auch in diesen Gemälden ein malerisches Ausnutzen der durch die Grundierung nicht vollständig getilgten Gewebestruktur festzustellen.

Insgesamt ist festzuhalten, dass zwar Variationen in der Schichtstärke der Grundierung konstatiert werden können und diese im Zusammenhang mit anderen Faktoren wie Vorleimung, Konsistenz und Auftragsdicke von Grundiermasse und Farbschichten den Oberflächeneindruck des Bildes bestimmen. Dennoch bewegen sich diese Variationen angesichts der grundsätzlich dünnen Grundierungsschichten in einem sehr engen Rahmen. Es entsteht der Eindruck, man habe einen gewissen Ausgleich der Gewebestruktur und einen ebenen Malgrund angestrebt, sich dabei aber um das notwendige Minimum an Grundiermasse bemüht. Es spricht dies für die Erfahrung mit der Verarbeitung textiler Bildträger und die Kenntnis der Problematik beim Auftrag weniger flexibler Schichten wie der eines Kreidegrundes auf einen flexiblen Bildträger. Die Reduzierung der Grundierung auf eine nur dünne Ausgleichs- und Trägerschicht mag auf diese Überlegungen zurückgehen. Es könnte daher auch die Tatsache, dass man auf den Kölner Leinwandbildern keine Polimentvergoldungen ausgeführt hat, nicht - wie bisher vermutet - damit zusammenhängen, dass auf flexiblem Untergrund das Polieren der Vergoldung nicht möglich gewesen ist.²¹² Dieses Problem hätte man durchaus mit einer festen Unterlage lösen können, sind doch auch die punzierten Goldgründe der Holztafeln in Köln in der Regel mit Gewebe unterklebt. Vielmehr könnte der Verzicht darauf der Überlegung geschuldet sein, dass eine solche einen perfekt glatten Grund und damit eine dickere und weniger flexible Grundierung verlangt hätte und eine solche auf flexiblem Träger größeren Spannungen ausgesetzt und weniger haltbar gewesen wäre. Wahrscheinlicher ist jedoch, dass Gemälde auf Leinwand für Funktionen und Destinationen hergestellt wurden, für die im Rahmen einer hierarchischen Abstufung der materiellen Ausstattung und inhaltlichen Prachtentfaltung ein polimentvergoldeter Hintergrund nicht vorgesehen war.

²¹²Vgl. zuletzt BARTLOVÁ 2002-2003, S. 79.

Nur in wenigen Fällen sind Hinweise auf die Auftrags- und Glättwerkzeuge der Grundierung erkennbar. So sind etwa die Luftblasen der oberen Grundierungsschicht von Kat. Nr. 17 aufgeschliffen, was auf ein trockenes Schleifen der Grundierung hinweist, da die Blasen bei einem nassen oder feuchten Glätten zugeschlämmt worden wären.

Unter den Farbschichten von Kat. Nr. 16, *Leben und Leiden Christi in ehemals 24 Bildern*, an einigen Stellen vorhandene, parallel zueinander verlaufende feine Rillen könnten auf ein gezahntes Auftrags- oder Glättinstrument hinweisen. Bestätigt wird dies anhand der Querschleife, an denen zu sehen ist, dass die Grundierungsoberfläche zwischen glatten immer wieder gewellte und geriefte Bereiche, teilweise mit herausragenden Partikeln, aufweist.

3.2 Unterzeichnung

Alle untersuchten Gemälde sind unterzeichnet. Dabei sind werkstattübergreifend wesentliche technologische und formale Unterschiede zwischen den Unterzeichnungen der ersten drei Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts und den später entstandenen festzustellen. Verwendete man in den ersten beiden Dezennien rotbraune Malmittel, lassen sich nach einer Übergangszeit in den dreißiger Jahren ausschließlich schwarze Unterzeichnungen feststellen. Parallel dazu zeichnet sich im Verlauf der dritten Dekade der Wandel von rein linearen Zeichnungen zu solchen ab, die zusätzlich mit Schraffuren gestaltet sind.

3.2.1 Auftrags- und Malmittel

Überwiegend rotbraune, mit dem Pinsel aufgetragene Malmittel wurden für die Unterzeichnungen der dem Meister der Kleinen Passion zugeschriebenen, 1410-15 entstandenen Leinwandgemälde Kat. Nr. 6 und 7 verwendet (Abb. 27-29, 35). Diese Malmittel bestehen aus roten Ockern und deren natürlichen Beimengungen an Calciumcarbonat, Quarzkörnchen, Alumo- und Tonsilicaten. In Kat. Nr. 6, *Martyrium der Hl. Ursula vor der Stadt Köln*, weist ein hoher Anteil an Calcium möglicherweise auf einen Zusatz an Kreide hin. Das Unterzeichnungsmittel von Kat. Nr. 7, *Martyrium der Zehntausend* enthält zusätzlich schwarze Partikel.

Sehr ähnlich pigmentiert ist das Malmittel der Pinselunterzeichnungen in den Bilderfolgen des Meisters der Passionsfolgen um 1430-35, Kat. Nr. 16-18 (Abb. 67, 68, 78-80). Auch hier sind rote Ocker mit ihren jeweiligen natürlichen Beimengungen, Schwarzpigmente und möglicherweise Kreide als Zusatz nachweisbar. Bei qualitativ vergleichbarer Zusammensetzung unterscheiden sich dabei die Malmittel untereinander hinsichtlich des quantitativen Anteils der Bestandteile. So sind die Beimengungen an Kreide und Schwarzpigmenten in Kat. Nr. 16, *Leben und Leiden Christi in ehemals 24 Bildern*, eher gering, ist das Füllstoff-Pigmentgemisch in Kat. Nr. 17, *Leben und Leiden Christi in 31 Bildern*, deutlich heterogener, die Anteile an Calciumcarbonat und Schwarz-

pigment höher, Letzteres von größerer Körnung. Die Morphologie der größeren Partikel sowie der Nachweis von Schwefel einerseits und Eisen andererseits weisen darauf hin, dass es sich bei den schwarzen Bestandteilen der Unterzeichnung in Kat. Nr. 17 um ein schwefelhaltiges kohleartiges Schwarz²¹³ oder wie bei dem Meister der Kleinen Passion um schwarze Eisenoxide handeln könnte.²¹⁴ Bei dem Schwarzpigment in der rotbraunen Unterzeichnung von Kat. Nr. 16 handelt es sich hingegen der Partikelform zufolge mit größerer Wahrscheinlichkeit um Pflanzenschwarz.²¹⁵

Über die mit Pinsel aufgetragenen rotbraunen Malmittel hinaus verwendete der Meister der Passionsfolgen zur Vorbereitung seiner Gemälde weitere Unterzeichnungsmittel und gebrauchte diese in unterschiedlichen Funktionen. In Kat. Nr. 17 bediente er sich für die Aufteilung der Bildfläche in Bildfelder und die Markierung von Konturen und Binnendetails der mit Blattmetall und Pressbrokat zu belegenden Flächen eines fein ritzenden Werkzeugs. In Kat. Nr. 16 und 18 wurden die konstruktiven Linien von Architektur, Kreuzbalken und Bildfeldrahmung, die mit einem als Lineal dienenden Hilfsmittel zu ziehen waren, mit einem Blei-Zinn-Griffel angelegt. Diese Linien zeichnen sich durch eine gleichbleibende Strichbreite und eine glatte, dünne, silbriggrau glänzende Schicht aus. In Kat. Nr. 18 ist in der Oberfläche der Grundierung eine leichte Furchenbildung zu erkennen, wie sie typischerweise bei der Verwendung von Metallstiften auf nicht zu stark geleimten Grundierungen entsteht.²¹⁶ Außer bei den genannten konnte der Blei-Zinn-Griffel in keinem weiteren der untersuchten Leinwandgemälde nachgewiesen werden.

Das um 1430 etwa zeitgleich mit den Werken des Meisters der Passionsfolgen entstandene Gemälde Kat. Nr. 1, *Der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes*, wurde ebenfalls in mehreren Schritten unterzeichnet. Unterschiede zu jenen bestehen jedoch sowohl in der Funktion der Unterzeichnung als auch in den verwendeten Mitteln der Unterzeichnungsphasen. Anders als in Kat. Nr. 16 und 18 bestand die erste Phase hier nicht in der Anlage konstruktiver und architektonischer Bildelemente mit Stift und Lineal, sondern in einer Art Rohzeichnung der figürlichen Komposition. Als Zeichenmittel hierfür ist aufgrund der durch Abrieb durchbrochenen, jedoch gleichbleibend breiten Linien sogenannte Steinkreide bzw. schwarzer Tonschiefer oder ein Bleigriffel, in jedem Fall ein durch trockenen Abrieb färbendes Zeichenmittel anzunehmen. Das Erscheinungsbild dieses Unterzeichnungsmittels im Infrarot-Reflektogramm ist jenem von Zeichenkohle ähnlich, die jedoch aufgrund ihrer geringeren Härte von stärkeren Variationen in der Strichbreite gekennzeichnet ist (*Abb. 3-5*).²¹⁷

²¹³Siehe unten.

²¹⁴Vgl. Tabelle 2.6 im Anhang.

²¹⁵Vgl. ebd.

²¹⁶ Vgl. SANDNER 2004, S. 39.

²¹⁷SANDNER 2004, S. 39; SIEJEK, KIRSCH 2004, S. 61.

Soweit erkennbar, wurde die Rohzeichnung in Kat. Nr. 1 direkt auf der Grundierung ausgeführt. Nach ihrer Fixierung mit dem Auftrag der Imprimitur erfolgte die weitere Ausarbeitung. Die breiten, kurzen, gerade oder in leichtem Bogen aneinandergesetzten Doppellinien, häufig mit einem Überfluss an Malmittel am Ende des Striches sprechen hierbei für die Verwendung einer Zeichfeder (*Abb. 3-5*).²¹⁸

Nicht in allen Details der Darstellung sind beide Zeicheninstrumente nachweisbar, häufig liegen sie aber parallel zueinander oder überlagern sich. Die Ausarbeitung der Binnendetails und das verstärkte Suchen nach der endgültigen Form wurden mit der Feder ausgeführt. Dabei erwecken die etwas unbeholfen wirkende Federführung sowie die Überschüsse an Zeichenflüssigkeit am Ende der Linien und der Versuch, den Fluss des Zeichenmittels durch erhöhten Druck auf die Feder zu verstärken, was zu deren Spreizung und regelmäßig zu Doppellinien geführt hat, den Eindruck eines entweder im Gebrauch der Feder selbst oder in ihrer Anwendung auf dem textilen Bildträger nicht wirklich geübten Zeichners. Geht man davon aus, dass die Feder auf einer waagerechten oder zumindest gekippten glatten Zeichenunterlage und in der Regel mit aufliegendem Handballen geführt werden muss,²¹⁹ könnte eine gewisse Unbeholfenheit tatsächlich auf die Eigenschaften des flexiblen, möglicherweise nicht ganz glatten Bildträgers zurückzuführen und die Tatsache, dass der Zeichnende sich trotzdem der Feder bediente, damit zu begründen sein, dass er sonst auf anderen Malgründen arbeitete, vielleicht ein Buchmaler war. Tatsächlich konnte im Rahmen der vorliegenden Untersuchung die Feder als Unterzeichnungsinstrument allein auf diesem Leinwandgemälde nachgewiesen werden.

Die Pigmentkörner der für die Federzeichnung verwendeten schwarzen Tinte sind von heterogener Korngröße. Mit ihren klaren, harten Kanten und einer mineralisch kompakten Morphologie, die v. a. bei der Betrachtung der Bildschichtprobe im Auflicht-Hellfeld erkennbar wird, evozieren sie die Form kleiner Steinchen, während die für Holzkohle charakteristischen Reste von Zellstrukturen nirgendwo erkennbar sind (*Abb. 8-10*). Die Messung im REM/EDX ergab neben Calcium und etwas Aluminium v. a. Schwefel.²²⁰ Mit diesen Charakteristika entspricht das hier verwendete Schwarzpigment den Beschreibungen Springs, Grouts et al., die es als schwefelreiches, kohlearartiges Schwarz bezeichneten und an verschiedenen italienischen Gemälden des 16. Jahrhunderts nachweisen konnten.²²¹ Für nordeuropäische Gemälde der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts gibt es den Autoren zufolge bisher keine Beispiele.²²²

Mehrphasige Unterzeichnungen sind auch bei den gegen Ende des 15. und zu Beginn des 16. Jahr-

²¹⁸SIEJEK, KIRSCH 2004, S. 79.

²¹⁹SIEJEK, KIRSCH 2004, S. 75, 79.

²²⁰Vgl. Tabelle 2.6 und Spektrum 3.31.

²²¹„sulphur-rich coal-type black“. Vgl. SPRING, GROUT et al. 2003, S. 97 ff.

hundreds entstandenen Gemälden des öfteren festzustellen: So etwa in Kat. Nr. 5, 24.1, 25, 28.4, 31.2 und evtl. in Kat. Nr. 31.4. Auch bei diesen wurde jeweils für die erste Phase ein ungebunden zeichnender Stift verwendet. Die zweite Phase erfolgte mit dem Pinsel und stets mit schwarzem Malmittel.

Bei der Ausarbeitung der Unterzeichnung in mehreren Arbeitsschritten sind dabei verschiedene Vorgehensweisen zu unterscheiden. Bei den meisten der genannten Gemälde diente die erste Phase dazu, die Bildfeldumrandung, meist in Form gemalter Architektur zu fixieren. Eine Ausnahme hiervon bildet die *Kreuzigung* Kat. Nr. 5, bei der in der Art der *Kreuzigung* Kat. Nr. 1 zunächst eine Rohzeichnung der gesamten Komposition einschließlich der figürlichen Elemente unter Angabe der Konturen und nur wenige Binnenformen angelegt wurde. Im Gemälde des *Bruno-Zyklus*, Kat. Nr. 24.1, sind in dieser ersten Phase außerdem auf einen der Fluchtpunkte zulaufende Konstruktionslinien erkennbar, die auf eine noch weitergehende Bildplanung unmittelbar auf dem Bildträger hindeuten.

Wie in Kat. Nr. 1 kommen auch bei Kat. Nr. 25.5.a und Kat. Nr. 28.4 aufgrund ihrer im Infrarot-Reflektogramm sichtbaren unterbrochenen Linienstruktur bei gleichbleibender Strichstärke als Zeichenmittel für die erste Phase der Unterzeichnung ein ungebundenes, nicht zu weiches Material wie Steinkreide in Frage. Die sich in Kat. Nr. 31.2 in ihrem Verlauf verbreiternden Linien sprechen hingegen für die Verwendung eines Kohlestäbchens oder -stiftes.

Wie in der großen Bilderfolge Kat. Nr. 17 wurden auch in späteren Werken anstelle des Stiftes immer wieder ritzende Werkzeuge dort eingesetzt, wo Linien mit Hilfe einer Art Lineal gezogen werden sollten. So etwa in Kat. Nr. 19, *Leben und Leiden Christi in 12 Bildern*, für die Aufteilung der Bildfläche in die einzelnen Bildfelder und in Kat. Nr. 29.1, dem *Martyrium der Hl. Cordula*, zur Markierung der Schrifthöhe in der Bildlegende. In Kat. Nr. 24.1, der *Legende des Hl. Bruno*, wurde die Aufteilung der Bodenfläche, in Kat. Nr. 31, dem *Ursula-Zyklus* von 1515-20, die Anlage der Architekturteile vorgeritzt, in beiden Fällen allerdings erst nach Auftrag der ersten großflächigen Farbschichten.

Kat. Nr. 19, *Leben und Leiden Christi in 12 Bildern*, ist ein Beispiel dafür, dass auch weichzeichnende Stifte noch nach Auftrag der ersten großflächigen Farbschichten zur Anwendung kommen konnten: Nach der farbigen Anlage des Fußbodens hat der Maler hier mit einem Stift die Bodenfliesen aufgezeichnet. Das ungebunden aufliegende schwarze Zeichenmittel wurde beim Auftrag der Fliesen von der Malfarbe fortgetragen.

²²²Auf der Basis ihrer Untersuchungen kommen Spring, Grout et al. zu der Folgerung, dass diese Art des Kohlepigments ebenso häufig Verwendung gefunden haben könnte, wie etwa Holzkohle. In Italien sei es bis in das 17. Jahrhundert gebräuchlich gewesen und bei häufigerer Analyse von Schwarzpigmenten in dieser Zeit wahrscheinlich auch in holländischen und englischen Gemälden nachzuweisen. SPRING, GROUTS et al. 2003, S. 109.

Für die Ausarbeitung der Details und die freie Unterzeichnung der figürlichen Darstellung benutzen die Maler im nächsten Schritt in der Regel den Pinsel. Die hierfür nach 1430/35 verwendeten schwarzen Farbmittel sind unterschiedlicher Zusammensetzung. Als „schwefelreiches kohleartiges Schwarz“ interpretierbare, mit jenen in der Federzeichnung von Kat. Nr. 1 vergleichbare Schwarzpigmente²²³ waren im Gemisch mit Pflanzenschwarz in der Bilderfolge Kat. Nr. 19 um 1480 und zusammen mit roten und gelben Ockern in der Heiligenlegende Kat. Nr. 28.1 um 1500 erkennbar (*Abb. 102-104*). Der kleinteilige, zum Teil splittrig bis zerklüftete Charakter der Partikel in der Unterzeichnung von Kat. Nr. 20k, der *Grablegung* um 1480 und Kat. Nr. 31.2, aus dem Ursula-Zyklus von 1515-20, lässt hingegen überwiegend Pflanzenschwarz, der Nachweis eines gewissen Anteils an Phosphor in jener von Kat. Nr. 25.2.b, der *Weihe der Hl. Ursula* von 1493-94, Beinschwarz vermuten. Pflanzenschwarz im Gemisch mit einem nicht identifizierten schwarzen Pigmentpulver könnte auch für die Pinselunterzeichnung von Kat. Nr. 24.1, die *Bruno-Legende*, verwendet worden sein.

Zu den Bindemitteln der für Feder- und Pinselunterzeichnung verwendeten Malmittel sind keine genauen Angaben zu machen. Die Proben aller daraufhin untersuchten Gemälde enthielten Öl. In der rotbraunen Pinselunterzeichnung der großen Bilderfolge Kat. Nr. 17, der schwarzen, eventuell mit der Feder ausgeführten Unterzeichnung der *Kreuzigung* Kat. Nr. 1 und der ebenfalls schwarzen Pinselunterzeichnung der Heiligenlegende Kat. Nr. 28.4 konnten auch Proteine nachgewiesen werden. Allerdings sind die Unterzeichnungsschichten ausnahmslos von eingedrungenen Fremdbindemitteln, sei es aus aufliegenden Imprimitur- und Farbschichten, sei es in Folge restauratorischer Maßnahmen, so stark durchdrungen, dass der Nachweis dieser Bestandteile für die ursprüngliche Zusammensetzung der Bindemittel nicht relevant sein muss.

Zusammenfassend ist über den gesamten Untersuchungszeitraum ein breites Spektrum an Unterzeichnungsinstrumenten, Farbmitteln und Vorgehensweisen festzustellen. Dabei wird nicht nur das Vorgehen in mehreren Phasen, sondern auch eine generell funktionelle Unterscheidung der

²²³Vgl. SPRING, GROUT et al. 2003, S. 97 ff.

Die Bestimmung und Unterscheidung von Schwarzpigmenten ist mit den angewendeten Methoden nur in sehr eingeschränktem Maße möglich, da Kohlenstoff als der farbgebende Bestandteil allen eigen ist und die weiteren Komponenten in allen als Schwarzpigment verwendeten Substanzen in unterschiedlichen Anteilen vorkommen können. Hinzu kommt die Schwierigkeit, dass die Unterzeichnungsschichten in den Querschliffen oft sehr dünn und damit die REM/EDX-Ergebnisse anfällig sind für Überstrahlungen aus angrenzenden Schichten mit Elementen höheren Atomgewichts. Für die quantitative und qualitative exakte Bestimmung sind deshalb weitere Analyseschritte notwendig, die aber im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht durchgeführt werden konnten. Eine interpretative Charakterisierung der in den Unterzeichnungen vorgefundenen Schwarzpigmente erfolgt deshalb aus der kombinierten Interpretation der optischen Erscheinung des Auftrags im Infrarot-Reflektogramm, des verwendeten Auftragsmittels, der Morphologie der Pigmentpartikel im Querschliff und der im REM/EDX-Verfahren nachgewiesenen Elemente.

Zeichenmittel erkennbar: Für das Ziehen gerader Linien unter Verwendung eines Hilfsmittels bediente man sich, unabhängig vom Zeitpunkt im Ablauf der Werkgenese, eines trockenen zeichnenden Stiftes oder eines Ritzinstrumentes. Dagegen war für die Unterzeichnung der figürlichen Bildelemente mit nur einer Ausnahme der Pinsel das Mittel der Wahl. Werkstattübergreifend vermalte man damit bis in die 30er Jahre des 15. Jahrhunderts rotbraune, danach stets schwarze Malmittel, diese, hinsichtlich der farbgebenden Bestandteile, wohl in variierender Zusammensetzung. Neben Pflanzen-, Beinschwarz und evtl. Ruß könnte zu verschiedenen Zeiten und von unterschiedlichen Malern auch ein „schwefelreiches, kohleartiges Schwarz“ als Pigment verwendet worden sein. Träfe dies zu, stellte nach bisheriger Kenntnis Kat. Nr. 1, *Der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes* aus der Zeit um 1430, das früheste Beispiel dafür dar.²²⁴

3.2.2 Zeichnerische Ausführung

Ist im Hinblick auf die Materialwahl bzw. Farbigkeit der Unterzeichnung ein Wandel in den 30er Jahren des 15. Jahrhunderts zu konstatieren, spiegelt sich dieser auch in der zeichnerischen Ausführung der untersuchten Leinwandbilder wider. Dabei herrscht bis nach der Jahrhundertmitte eine offensichtlich werkstattabhängige stilistische Vielfalt, die in der zweiten Jahrhunderthälfte einer größeren Einheitlichkeit weicht. Zum Teil ist dieser Eindruck vor allem für die letzten beiden Dezennien sicher damit zu begründen, dass ein erheblicher Teil der untersuchten Werke dieses Zeitraums dem näheren und weiteren Umkreis des Meisters der Ursula-Legende zugeschrieben ist. Dennoch sind generelle Veränderungen gegenüber der ersten Jahrhunderthälfte übergreifend auch bei solchen Werken vorhanden, die nicht in Abhängigkeit von diesem Meister entstanden sind.

Der wesentliche Unterschied betrifft den Einsatz von Schraffuren. Sind sie in den frühesten der untersuchten Gemälde, jenen des Meisters der Kleinen Passion, ebenso wenig nachweisbar wie in der um 1430 datierten *Kreuzigung* Kat. Nr. 1 (*Abb. 3-5*), machte der ebenfalls in diesem Zeitraum arbeitende Meister der Passionsfolgen bereits Gebrauch davon. Wo der Meister von Kat. Nr. 1 mit Linien und Linienbündeln nach der Form der Bildelemente suchte, legte der Meister der Passionsfolgen diese meist mit großer Sicherheit in jeweils nur einer Linie an und verdeutlichte Schattenpartien, v.a. im Verlauf der Gewandfalten, durch Schraffuren (*Abb. 76, 77, 97*). Nur der nackte Körper Christi scheint ihm Schwierigkeiten bereitet zu haben, sodass auch er hier in mehreren Ansätzen nach Form und Kontur suchen musste und auch die Binnenschraffuren von einer gewissen Unsicherheit sprechen.

Der Maler der Bilderfolgen Kat. Nr. 19 und 20 zeichnete ebenso sicher in einfachen Linien, jedoch

²²⁴Vgl. SPRING, GROUT et al. 2003, S. 109. Die Autoren weisen darauf hin, dass auf der Basis ihrer Untersuchungen ein „schwefelreiches kohleartiges Schwarz“ mit großer Wahrscheinlichkeit nicht seltener verwendet wurde als andere organische Schwarzpigmente. Hierfür spreche auch deren Erwähnung nicht nur in italienischen, sondern auch nordeuropäischen Schriftquellen zur Maltechnik.

wiederum fast vollständig ohne Schraffuren (Abb. 101, 117), während der Maler der *Szenen aus der Legende der Hl. Katharina*, Kat. Nr. 10, sparsam aber sicher und großflächig vor allem in den Gewändern schraffiert.²²⁵ In den folgenden der untersuchten Gemälde, angefangen mit der *Bruno-Legende* Kat. Nr. 24.1 (Abb. 139, 140) und der *Kreuzigung* Kat. Nr. 5 (Abb. 19-21), ist das ausführliche Schraffieren selbstverständliches und regelmäßig genutztes zeichnerisches Mittel (Abb. 172, 12, 233-237).

3.2.3 Funktion

Die Ausführung der Unterzeichnung erreicht in keinem Fall den Grad der Ausführlichkeit und Ausarbeitung einer autonomen Zeichnung. Vielmehr handelt es sich um die mit einer gewissen individuellen Prägung ausgeführte, stets jedoch ausschließlich funktionale, häufig formelhafte Skizzierung der Bildanlage, die erst im Zuge des Malprozesses ausformuliert und -differenziert wurde. Dennoch sind *Pentimenti* und formale Änderungen der zeichnerischen Konzeption im Zuge des Malprozesses in der Regel auf kleinere Korrekturen und Verschiebungen beschränkt. Selten, wie etwa in den Faltenwürfen der *Kreuzigung* Kat. Nr. 1 wird die zeichnerische Vorgabe vollständig verändert, wobei es sich auch hier immer noch um Veränderungen im Rahmen der vorgezeichneten Bildlösung handelt (Abb. 5, 6).

Insgesamt machen die Unterzeichnungen den Eindruck, es handle sich bei ihnen um ein „gezieltes Fixieren einer schon ‚gewussten‘ Bildlösung“.²²⁶ Die eigentliche Bildfindung geschah nicht im Zuge der Unterzeichnung auf dem Malgrund. Die scheint in der Regel vielmehr einem bereits bestehenden formalen Konzept zu folgen, das in die Unterzeichnung übersetzt und mit dem Malprozess ausgearbeitet wurde. Das Fehlen von Übertragungsspuren und die stellenweise zu erkennenden Konstruktionslinien in der *Bruno-Legende* Kat. Nr. 24.1 zeigen, dass der Werkgenese evtl. vorangestellte Vorlagen, die einen tradierten, kopierten oder gefundenen Bildgedanken vorformulierten, eher grundsätzlicher Natur waren, nicht aber ausschließlich in Funktion auf das herzustellende Gemälde angefertigt wurden.

3.2.4 Werkstattgepflogenheiten

Legt man die derzeitigen Zuschreibungen zu Grunde, zeigt sich sowohl für das Werk des Meisters der Kleinen Passion, als auch für das des Meisters der Passionsfolgen eine jeweils große Kohärenz in Vorgehensweise und Materialwahl. Sind die Gemälde des Meisters der Kleinen Passion bis auf kleinere Variationen in der Zusammensetzung des rotbraunen Unterzeichnungsmittels identisch unterzeichnet, variiert der Meister der Passionsfolgen in Details, verwendet etwa ein Ritzinstru-

²²⁵BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, Abb. 273, 274.

²²⁶WIEMERS 1996, S. 330 f., hier in Bezug auf Pisanello und Benozzo Gozzoli.

ment anstelle des Blei-Zinn-Griffels, bleibt aber seiner Vorgehensweise treu.

Die beiden einem Meister zugeschriebenen Bilderfolgen Kat. Nr. 19 und 20 um 1480 stimmen ebenfalls in der Art ihrer Unterzeichnung überein, die in der Angabe der Konturen und Binnenstrukturen in einfachen breiten Linien mit schwarzem Malmittel besteht. Dass die festgestellte Zusammensetzung des Farbmittels in den beiden Gemälden variierte, kann zwar darauf hinweisen, dass der Maler tatsächlich verschiedene Zusammensetzungen verwendete, mag aber ebenso auf den mittels der Bildschichtproben nur punktuell zu erhebenden Befund zurückzuführen sein. Ebenso vergleichbar sind die Materialien und die Ausführung der Unterzeichnungen in den dem Umkreis des Meisters der Ursula-Legende zugeschriebenen Gemälden. Entgegen der Meinung Zehnders könnte damit die Anlage der Bilder durchaus derselben Hand zuzuschreiben sein.

Das Gegenteil ist der Fall bei den beiden einem Zyklus zugeordneten Bildern Kat. Nr. 28.1, *Auffindung und Taufe eines heiligen Kindes durch den Papst*, und Kat. Nr. 28.4, *Predigt eines Heiligen*. Diese auch sonst in vielem unterschiedlichen Gemälde weisen, soweit trotz der großflächigen Übermalungen erkennbar, völlig unterschiedliche Unterzeichnungen auf. In Kat. Nr. 28.1 gibt diese in Formeln und sehr schematisch die wesentlichen Bildelemente an. So sind etwa Haare durch einzelne Schlangenlinien, Augäpfel durch Kreise gekennzeichnet. Die Konturen sind grob angegeben, nur dunklere Schattenpartien mit Schraffuren versehen (Abb. 233, 235). Im Gegensatz hierzu ist die Unterzeichnung von Kat. Nr. 28.4 außerordentlich ausführlich und präzise. Nicht nur der genaue Verlauf der Faltenwürfe ist bis ins Einzelne durch Schraffuren vorgegeben, auch in den Gesichtern sind Schatten und Licht auf diese Art angelegt (Abb. 234, 236, 237).

Der insgesamt meist skizzen- bis formelhafte Charakter der Unterzeichnungen und deren Ausformulierung und Präzisierung im Zuge des Malprozesses lassen in fast allen Fällen die Distanz zwischen Unterzeichnendem und Malendem sehr gering erscheinen. Das Maß an Freiheit im Umgang mit der zeichnerischen Vorgabe variiert dabei von Maler zu Maler. So verschiebt der Meister der Kleinen Passion in Kat. Nr. 6, dem *Martyrium der Hl. Ursula vor der Stadt Köln*, einzelne Bildelemente um mehrere Zentimeter oder lässt Figuren entgegen der Unterzeichnung in eine andere Richtung schauen. Es spiegelt dies seine insgesamt wenig präzise Umsetzung der zeichnerischen Vorgabe im Malprozess wider, die sich unter anderem auch in ungenauen Aussparungen äußert. Im Unterschied dazu folgt der auch sonst meist sehr exakt arbeitende Meister der Passionsfolgen in Kat. Nr. 17, *Leben und Leiden Christi in 31 Bildern*, den Verzeichnungen des nackten Körpers Christi, ohne diese zu korrigieren.

Nur selten scheinen sich die Verhaltensweisen des Unterzeichnenden soweit von jenen des Malers zu entfernen, dass man zwei unterschiedliche Ausführende annehmen könnte. Denkbar wäre dies bei Kat. Nr. 1, *Der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes*, bei dem eine sehr lineare und in Bereichen ausgesprochen unschlüssige Unterzeichnung der außerordentlich plastischen und ma-

lerischen farbigen Gestaltung gegenübersteht, die zudem die zeichnerischen Vorgaben zumindest der Faltenwürfe vollkommen verändert. Ein weiteres Beispiel ist Kat. Nr. 25.10.b, *Das Begräbnis der Märtyrer*, in dem der Unterzeichner den Pinsel beim Auftrag der Schraffuren in der Regel von oben nach unten, die diagonal gesetzten Schraffuren von rechts nach links, der Maler hingegen die im Zuge der farbigen Gestaltung von Schatten aufgesetzten Schraffuren genau entgegengesetzt von links oben nach rechts unten geführt, ansonsten aber die zeichnerische Vorgabe sehr genau befolgt hat.

Es entsteht auf der Basis der untersuchten Gemälde der Eindruck, dass neben der zeichnerischen Sprache v. a. in der ersten Hälfte des Jahrhunderts auch Materialwahl und Vorgehensweise bei der Unterzeichnung durchaus individuell und werkstattspezifisch zu betrachten sind und einer größeren Vielfalt unterliegen, als dies gegen Ende des Jahrhunderts zu beobachten ist. Trotz individueller Charakteristika des Zeichnenden, scheinen sich in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts Materialwahl und Vorgehensweisen stärker zu vereinheitlichen.

Die große Übereinstimmung in den Unterzeichnungen der untersuchten Gemälde aus Kat. Nr. 25 weist darauf hin, dass diese, obwohl sie sich in der Zusammensetzung der Bildträger, in der Vorleimung der Gewebe und der malerischen Ausführung deutlich unterscheiden, von ein und derselben Person unterzeichnet wurden. Die malerische Ausführung könnte zumindest zum Teil von verschiedenen Werkstattgenossen durchgeführt worden sein, was den Mangel an Pentimenti, das getreue Befolgen der zeichnerischen Vorgaben und den wenig freien Umgang damit erklären könnte. In der Unterzeichnung bestünde damit die alle Gemälde durchziehende Konstante des Zyklus, was aber mit der entsprechenden Untersuchung der übrigen Bilder zu überprüfen wäre.

3.3 Imprimitur

Bei der Imprimitur handelt es sich um eine ganzflächig aufgetragene, monochrome Farbschicht. Ihre Funktionen sind vielfältig: Vor dem eigentlichen Farbaufbau auf die Grundierung aufgetragen, trägt sie zusätzlich zu der Leimlöschung dazu bei, die Saugfähigkeit der Grundierung zu reduzieren. Nach der Unterzeichnung appliziert, kann sie zu deren Fixierung, aber auch zur Abtönung dunkler Unterzeichnungslinien dienen. Farbige Imprimituren verleihen dem Untergrund einen jeweils gewünschten Mittelton, während weiß pigmentierte Imprimituren die Reflexionskraft der Kreidegrundierung verstärken.

3.3.1 Vorkommen und Zusammensetzung

Der größte Teil der untersuchten Gemälde ist mit einer Imprimitur versehen. Wie im Bezug auf

die Unterzeichnung sind auch im Hinblick auf die Imprimitur zwei grundlegend unterschiedliche Phasen im Verlauf des 15. Jahrhunderts festzustellen, wobei sich der Wandel wiederum in den 30er Jahren abzeichnet.

Die Imprimituren der Gemälde des Meisters der Kleinen Passion aus der Zeit von 1410-15, von Kat. Nr. 1, *Der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes*, um 1430, und eines der dem Meister der Passionsfolgen zugeordneten Leinwandgemälde von 1430-35, Kat. Nr. 18, bestehen werkstattübergreifend aus einer sehr bindemittelreichen, mit quarzhaltigen roten und gelben Ockern, Bleimennige und Schwarz pigmentierten Schicht. Der Nachweis von Calciumcarbonat weist außerdem auf einen Zusatz an Kreide hin. Dieser ist im Rückstreuелеktronenbild, nicht jedoch im Querschliff erkennbar. Im Querschliff erscheint die Schicht bindemittelreich und der Pigmentierung entsprechend in den Gemälden des Meisters der Kleinen Passion von orangefarbener bis rotbrauner, in Kat. Nr. 1 von gelbbrauner Farbigkeit, in allen Bildern von einer gewissen Transparenz. Die Unsichtbarkeit des Füllstoffs deutet auf ein ölhaltiges Bindemittel für die Imprimitur hin, in dem die Kreide wegen der ähnlichen Brechungsindizes keine oder kaum Deckkraft besitzt. (Abb. 7-9, 27, 29).

Der Aufbau der beiden ebenfalls 1430-35 datierten Gemälde des Meisters der Passionsfolgen, Kat. Nr. 16 und 17, scheint im Hinblick auf die Imprimitur eine Art Übergangslösung darzustellen. An Stelle der farbig-transparenten, ganzflächigen Imprimitur sind sie mit partiell aufgetragenen, weißen Untermaalungsschichten versehen.

Ob dies eine werkstattspezifische Entwicklung und Variation darstellt oder Hinweis auf eine übergreifende Tendenz zu dieser Zeit sein kann, ist wegen des Mangels an stratigraphischen Befunden für die Leinwandbilder aus der Zeit zwischen 1435 und ca. 1480 nicht zu sagen. Auffallend ist jedoch, dass mit der Bilderfolge Kat. Nr. 19 um 1480 (Abb. 110) neben einer geringeren Anzahl an Gemälden ohne,²²⁷ nur noch solche mit weißer bis hellgrauer Imprimitur auftreten. Farbig-transparente Imprimituren, wie in den ersten drei Dezennien des Jahrhunderts, kommen nicht mehr vor.

Die weißen bis hellgrauen Imprimituren enthalten übereinstimmend überwiegend Bleiweiß, geringe Mengen an Schwarz und je nach Werkstatt variierende Anteile an Ocker, Mennige, Kupferblau pigmenten und Kreide.²²⁸ Im Vergleich zu den früheren farbig-transparenten sind diese Imprimiturschichten von geringerer Schichtstärke und aufgrund dessen ebenfalls wohl von halbtransparentem Auftrag, da sie häufig über der Unterzeichnung liegen, die, wenn auch etwas blässer, sichtbar bleiben musste. Tatsächlich sind die Schichten häufig so dünn, dass ihre Unterscheidung von der Grundierung nur anhand von Querschliffen, nicht selten erst im Raster-

²²⁷Vgl. Kat. Nr. 5 und 29.1. Nicht mit Sicherheit festzustellen war das Vorhandensein einer Imprimitur bei Kat. Nr. 20 und 28.4.

²²⁸Vgl. Kat. Nr. 24.1, 28.1 sowie die untersuchten Gemälde aus Kat. Nr. 25 und 31.

elektronenmikroskop möglich ist.

Verschiedene Faktoren weisen darauf hin, dass die farbig transparenten Imprimiturschichten der ersten drei Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts zumindest in Anteilen Öl enthielten. Dafür spricht zum einen die Zusammensetzung der Pigmentierung, die jeweils fast ausschließlich die Öltrocknung beschleunigenden Charakter besitzt. Hinzu kommen in dem ansonsten leicht fluoreszierenden Bindemittel nicht fluoreszierende, tröpfchenartige Einschlüsse, an deren Rändern sich Mennigepartikel angelagert haben. Dies könnte auf ein nicht vollständig vermengtes Bindemittelgemisch hinweisen, wobei einem der Bindemittel noch vor dem Mischen Mennige zugesetzt worden wäre. Nicht zuletzt sind hell fluoreszierende, im Rückstreuelektronenbild stärker als die Umgebung reflektierende Einschlüsse festzustellen, bei denen es sich in der Regel um Produkte der Reaktion vor allem von Bleipigmenten mit dem öligen Bindemittel handelt.²²⁹

Zumindest anteilig ölig gebunden waren wahrscheinlich auch die partiellen weißen Untermalungen der nicht mit einer Imprimitur versehenen Leinwandbilder des Meisters der Passionsfolgen sowie die späteren hellgrauen, fast weißen Imprimituren. Diese überwiegend mit Bleiweiß pigmentierten Schichten reagierten in der Regel positiv auf die histochemischen Anfärbungen zum Nachweis von Öl.

3.3.2 Funktion

In den Querschliffen von Bildschichtproben aus den Gemälden des Meisters der Kleinen Passion ist zwischen Grundierung und Imprimitur keine klar definierte Schichtgrenze vorhanden. Die Bindemittel der Imprimitur scheinen in die Oberfläche der Grundierung eingedrungen, weshalb die Imprimitur wahrscheinlich unter anderem der Tränkung des wässrig gebundenen Kreidegrundes und als Brücke zu den folgenden öligen Farbschichten diene.

Wie ebenfalls anhand der Querschliffe dieser Gemälde zu sehen, ist die Oberfläche der Imprimitur in einer deutlichen Schichtgrenze zu den aufliegenden Farbschichten stets klar definiert, woraus zu schließen ist, dass die Imprimitur getrocknet und fest war, bevor die Farbschichten aufgetragen wurden und es durch deren Auftrag nicht zu einem Anlösen der darunter liegenden Imprimiturschicht kam. Die feine Wellenstruktur, die in ihrer Oberfläche stellenweise erkennbar ist, könnte dabei auf eine feine Runzelbildung in Folge schneller Trocknung hinweisen.

In der *Kreuzigung* Kat. Nr. 1 wurde die Imprimitur mit großer Wahrscheinlichkeit erst nach der ungebundenen Rohzeichnung des Bildentwurfs aufgetragen. Durch das Einsinken vor allem des öligen Bindemittels ist sie auch in diesem Gemälde mit der Grundierung fest verzahnt und dient außerdem der Fixierung der Unterzeichnung.

²²⁹HIGGITT, SPRING, SAUNDERS 2003, S. 75 ff.

Die Fixierung der Unterzeichnung und das Herstellen einer Art Brücke zwischen Kreidegrund und Farbschichten kann auch als Motiv für die hellgrauen Imprimiturschichten der späteren Gemälde angesehen werden. Hinzu kommt bei diesen eine weitere mögliche Funktion: Durch das Eindringen öligen Bindemittels in den Kreidegrund verliert dieser aufgrund der Ähnlichkeit der Brechungsindizes von Kreide und Öl erheblich an Reflexionsvermögen und Deckkraft, wird statt dessen farblos transparent. Die überwiegend aus Bleiweiß bestehende Pigmentierung der Imprimitur diene damit nicht nur der Beschleunigung der Trocknung dieser Isolier- und Verbindungsschicht, sondern möglicherweise auch der Aufhellung des Malgrundes. Die hellen Imprimiturschichten scheinen allerdings so dünn, dass sie kaum in der Lage gewesen sein können, einen stark reflektierenden weißen Malgrund zu schaffen.

Die Auswirkungen der früheren farbig-transparenten Imprimituren auf die Farbwirkung der Leinwandgemälde des Meisters der Kleinen Passion sind aufgrund von deren schlechtem Erhaltungszustand und der starken Überarbeitungen nicht mehr zu rekonstruieren. Die hinsichtlich Reinheit, Helligkeit und Brillanz der Farbtöne generell etwas zurückgenommen wirkende Farbgebung von Kat. Nr. 1 steht hingegen in keinem Gegensatz zu einer abgetönten weißen Grundierung.

3.4 Verzierungstechniken

Nicht alle Verzierungstechniken, die auf Holztafelbildern Anwendung fanden, wurden auch für die Leinwandgemälde genutzt. Auffallend ist hierbei das Fehlen der Polimentvergoldungen und die auf Kölner Tafelbildern in der Regel damit einhergehende Punzierung der Goldgründe. Beides wäre bei ausreichend dicker Grundierung und einer festen Unterlage der zu polierenden und zu punzierenden Bereiche durchaus machbar, sodass die hierfür häufig herangezogene Begründung der technischen Undurchführbarkeit nicht der Grund für den Verzicht gewesen sein muss. Die stets sehr dünne Grundierung der Gewebe könnte statt dessen darauf hinweisen, dass man sich der Gefahr für die Haltbarkeit der Vergoldung bewusst war, die aus dem Auftrag einer dicken, starren Grundierung auf einen flexiblen Träger erwächst. An Stelle der technischen Unmöglichkeit wäre deshalb von einer technischen Einschränkung bei der Verwendung textiler Bildträger zu sprechen, wobei die möglichen Begründungen hierfür vielfältig sind.

Dass man auch Leinwandgemälde durchaus aufwändig zu verzieren wusste, zeigt sich an den Innenseiten der Außenflügel des *Klaren-Altars*. Die Hintergründe dieser frühesten erhaltenen Kölner Leinwandbilder aus der Mitte des 14. Jahrhunderts hat man, wie die Innenseiten der Apostelnischen des Schreins, mit plastischen Ornamenten belegt und vergoldet. Die Außenseiten hingegen weisen einen farbigen Grund mit glatten goldfarbenen Applikationen auf. Im Zusammenhang des zweifach wandelbaren Retabels ist dabei die Hierarchisierung seiner Öffnungen nicht nur durch die Steigerung von Malerei zu Plastik, sondern mit dem Ausmaß an Vergoldung,

bzw. an Blattmetallaufgaben verdeutlicht. Diese auch im 15. Jahrhundert übliche inhaltliche und materielle Differenzierung von Innen- und Außen-, Festtags- und Alltagsseiten wandelbarer Altartafeln spiegelt sich in der Kölner Malerei auch darin wider, dass die Hintergründe von figurlich bemalten Gebrauchsgegenständen wie Schranktüren oder Truhendeckeln in der Art der Außenseiten von Retabeln behandelt und dementsprechend nicht flächig vergoldet wurden.²³⁰ Darüber hinaus zeigen in Kölner Gemälden dargestellte Beispiele, dass auch Altartafeln vornehmlich in Privatkapellen diesbezüglich zurückhaltender gestaltet gewesen sein können.²³¹ Aus beidem geht hervor, dass der Grund für den Verzicht auf Goldgründe, wie er unter anderem für die Kölner Leinwandbilder des 15. Jahrhunderts ein Charakteristikum darstellt, weniger vordergründig in technischen Beschränkungen, sondern über deren Funktion, Destination und Auftraggeber zu suchen ist.

Typisch für die Hintergrundgestaltung der frühen Kölner Leinwandbilder sind flächig blaue oder rote Hintergründe mit rapportartig aufgelegten, goldfarbenen Blattmetallapplikationen in Form von Sternen oder dem Christusmonogramm. Treten derart gestaltete Hintergründe mit den Kat. Nrn. 19-22 möglicherweise noch bis in die 1480er Jahre auf (*Abb. 98, 105-115, 123*), gestaltete bereits um 1411 der Meister des *Martyriums der hl. Ursula vor der Stadt Köln*, Kat. Nr. 6, vor dem blauen Himmel mit goldenen Sternen die Stadtansicht zum ersten Mal mit topographischer Genauigkeit (*Abb. 22*). Der Meister der Passionsfolgen versah 1430-35 die Hintergründe seiner Bildszenen mit Hügellandschaften und Stadtsilhouetten, welche sich im bläulichen Dunst der Ferne und des blauen Himmels verlieren, und bediente sich damit eines für Kölner Verhältnisse überaus seltenen, frühen und weitgehenden Naturalismus (*Abb. 64, 69-71, 95*).

Von der Polimentvergoldung und Punzierung der Hintergründe abgesehen, wurden andere, für Gemälde auf hölzernem Bildträger übliche Verzierungstechniken auch für Leinwandbilder angewendet. Hierzu gehört v. a. die Applikation von Blattmetallen auf glatten und plastisch gestalteten Flächen wie Pressbrokaten und reliefierten Nimbis, sowie deren zusätzliche farbige Gestaltung.

3.4.1 Vorbereitung

Die Vorbereitung der Zierapplikationen bestand in einigen Fällen im Vorritzen der Konturen und zum Teil auch der Binnenzeichnung der mit Blattmetall zu belegenden Flächen. Dabei ist keinerlei diachronische Entwicklung und auch innerhalb der jeweils einer Werkstatt zugeordneten Ge-

²³⁰Beispiele hierfür sind WRM 47-50, *Der Engel und Maria der Verkündigung und die Hll. Anno und Agilolfus*, WRM 63, *Anbetung der Könige* und WRM 862, *Die beiden Gastmähler*, um 1450. ZEHNDER 1990, S. 132 ff., 139 ff.

²³¹So z.B. in WRM 708, *Taufe der Hl. Ursula*, WRM 709, *Die Hl. Ursula mit ihren Eltern in der Kapelle* und WRM 718, *Dem Papst erscheint ein Engel und Taufe der noch heidnischen Gefährtinnen*, 1455-60. ZEHNDER 1990, S. 201 ff.

mäldegruppen keine einheitliche Vorgehensweise festzustellen. Sind weder in den Gemälden des Meisters der Kleinen Passion noch in Kat. Nr. 1, dem *Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes*, Ritzungen vorhanden, trifft dies von den drei Leinwandbildern des Meisters der Passionsfolgen nur auf zwei zu. In Kat. Nr. 17, *Leben und Leiden Christi in 31 Bildern*, hingegen sind nicht nur die Konturen, sondern im Bereich der Rüstungen auch die Binnenzeichnung vorgeritzt (Abb. 91). Ritzungen zur Markierung der Konturen der mit Pressbrokat und Blattmetall zu belegenden Flächen finden sich auch in Kat. Nr. 24.1, dem *Wunder der redenden Leiche* aus dem Bruno-Zyklus, um 1486 und in Kat. Nr. 11, dem *Gekreuzigten zwischen Maria, Johannes und den Hll. Agnes und Kolumba*, um 1496. Von den vier untersuchten Gemälden aus dem Zyklus der Ursula-Legende Kat. Nr. 25 sind wiederum nur drei derartig vorbereitet. Soweit erkennbar, weisen die zeitlich am spätesten um und nach 1500 angesetzten der untersuchten Bilder, Kat. Nr. 29.1, 31.2 und 31.4, keine Ritzungen auf.

Es stellt sich v. a. für die Werkgruppen des Meisters der Passionsfolgen und des Meisters der Ursula-Legende die Frage nach den Gründen für die Unterschiede in der Vorbereitung sehr ähnlicher und im Fall des *Ursula-Zyklus* zusammengehöriger Bilder. Bei dem Meister der Passionsfolgen könnten sie in der wachsenden Sicherheit und Routine des Malers liegen, der diese Hilfskonstruktionen mit zunehmender Erfahrung nicht mehr benötigte. Ein als gereifter interpretierbares Vorgehen kommt in der kleineren Bilderfolge Kat. Nr. 16 gegenüber der großen Kat. Nr. 17 auch in der reduzierteren Unterzeichnung, der größeren Sicherheit in der Ausführung z.B. des nackten Christuskörpers und der höheren Präzision der malerischen Ausführung zum Ausdruck. Kat. Nr. 16 und 18 wären demnach später anzusetzen als Kat. Nr. 17. Das frühere Entstehungsdatum würde durch das Vorkommen von Pressbrokaten in diesem Gemälde in der sich darin manifestierenden Nähe zum Meister des Kirchsahrer Altars bestätigt. Dem steht allerdings entgegen, dass sich aufgrund der Befunde unter anderem zur Imprimatur abzeichnet, dass nicht Kat. Nr. 17, sondern Kat. Nr. 18 das früheste der drei Gemälde sein könnte.

Für die Werke des Meisters der Ursula-Legende liegt die Begründung stilistischer Unterschiede, aber auch der verschiedenartigen Vorgehensweisen bei der Herstellung der Bilder, wahrscheinlich in einem arbeitsteiligen Prozess innerhalb der Malerwerkstatt und möglicherweise in der Zusammenarbeit mit zuliefernden Gewerken.

Ein weiterer Schritt in der Vorbereitung der Verzierungen bestand in der Anlage der Nimbenkreise. Vor allem die größeren wurden stets mit Zirkelvorrichtungen angelegt, kleinere, wie die in den Leinwandgemälden des Meisters der Kleinen Passion und in den kleineren Bildfeldern der Bilderfolgen freihand.

Die Verwendung von Zirkelvorrichtungen ist an allen größeren Gemälden anhand der Einstich-

stellen nachzuvollziehen. Ob dabei allerdings ein zeichnendes oder ritzendes Instrument zum Einsatz kam, ist in den meisten Fällen nicht mehr zu sagen, da möglicherweise vorhandene Ritzlinien von der Reliefmasse der plastischen Nimben überdeckt werden. Zu erkennen sind sie nur an zwei der Nimben in Kat. Nr. 11, der *Gekreuzigte zwischen Maria, Johannes und den Hll. Agnes und Kolumba*, weil diese beim Auftrag des plastischen Profils in ihrer Größe bzw. Position etwas verändert wurden und die Ritzung deshalb unbedeckt stehen blieb.

Die Tatsache, dass eine Zirkelvorrichtung mit einem ritzendem Instrument verwendet wurde und dies mit Ausübung eines gewissen Drucks einhergehen musste, macht es notwendig, dass die gespannten und grundierten Gewebe zu diesem Zeitpunkt entweder auf einer festen Unterlage lagen, oder mit einer solchen von hinten abgestützt wurden. Hält man sich dabei das mögliche ursprüngliche Format von Kat. Nr. 11 mit 352 cm x 176 cm vor Augen, ist Letzteres wahrscheinlicher.

3.4.2 Plastische Nimben

Die Nimben auf einigen der untersuchten und zahlreichen der weiteren Leinwandgemälde sind als plastische Reliefs in Form konzentrisch verlaufender Reifen gestaltet. Mit Ausnahme von Kat. Nr. 10, *Szenen aus der Legende der Hl. Katharina*, sind bei leichter Variation der Radien die Profile innerhalb eines Gemäldes gleich, wiederholen sich nach heutigem Kenntnisstand jedoch niemals auf unterschiedlichen Gemälden bzw. in unterschiedlichen Werkzusammenhängen.

Wie unlängst gezeigt werden konnte, handelt es sich dabei in der Kölner Malerei des 15. Jahrhunderts um gezogene Reliefs, bei denen, gezogenen Stuckarbeiten ähnlich, die weiche plastische Masse mit einer dem gewünschten Profil entsprechend ausgeschnittenen Schablone so über die Nimbenplatte verteilt wurde, dass die entstehenden Wulste und Kehlen meist deren äußere Kontur bilden.²³² Wie aus den Befunden etwa in Kat. Nr. 1 zu schließen, wurden die gezogenen Reliefs unter Umständen in Pastigliatechnik weiter bearbeitet und aufgeförm (Abb. 12, 13).

Nach Gielow treten profilierte Nimben in der spätmittelalterlichen Kölner Malerei in einem Zeitraum von 85 Jahren zwischen 1420 und 1505 unabhängig vom Format der Gemälde an den verschiedensten Bildgattungen, wie wandelbaren Triptychen, Heiligenzyklen, Epitaphien, Andachtsbildern etc. und unabhängig vom Bildträger auf.²³³ Mit der *Kreuzigung* Kat. Nr. 1 entstand das erste Beispiel um 1430 (Abb. 1). Nach der Überlieferungslage liegt für Gemälde auf textilem Bild-

²³²GIELOW 2005a und b. Zur Herstellung der Nimben gekürzt GIELOW 2005b, S. 305, 307ff., ausführlich GIELOW 2005a, S. 61 ff.

²³³GIELOW 2005b, S. 298. Nur in Ausnahmen auf den Mitteltafeln wandelbarer Retabel und in keinem Fall in Zusammenhang mit polierter Polimentglanzvergoldung. Auch auf zwei Kölner Wandgemälden treten plastische, gezogene Nimben auf.

Vor allem aufgrund der Analogien zu gezogenen Stuckarbeiten und den in der Wandmalerei im 12. und 13. Jahrhundert auftretenden stuckierten plastischen Nimben vermutet Gielow, dass diese Verzierungstechnik ihren Ursprung in der Wandmalerei bzw. Stucktechnik gehabt haben könnte und betont unter Berufung auf HOERNES 2002, S. 23 die auffallend enge Verbindungen von Stuckateuren zu Malerwerkstätten und Ausstattungshandwerkern. GIELOW 2005b, S. 310 ff.

träger der Hauptzeitraum, zu dem diese mit plastischen Nimben versehen wurden, jedoch erst kurz nach der Jahrhundertmitte. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass sie auf keiner der Bilderfolgen vorkommen, sehr wohl allerdings in der um oder nach der Jahrhundertmitte anzusetzenden Zweitfassung des formal und inhaltlich an die Bilderfolgen angelehnten sogenannten Schneiderbalkens.²³⁴ Die *Kreuzigung* Kat. Nr. 1 bleibt damit das früheste Beispiel, steht aber innerhalb der Gruppe der Leinwandgemälde hinsichtlich seiner Entstehungszeit isoliert.

Zusätzliche Bestätigung findet die zeitlich isolierte Stellung dieses Gemäldes sowohl in der Profilform seiner Nimben als auch in der Zusammensetzung der Reliefmasse. Lassen sich die meisten der von Gielow untersuchten Profile entsprechend der Abfolge von Kehle-Wulst-Wechseln und dazwischen liegenden flachen Bereichen dem Ein-, Zwei-, Drei- oder Mehr-, die der Leinwandbilder alle dem Drei-Reliefing-Typus zuordnen,²³⁵ handelt es sich bei jenem von Kat. Nr. 1 wegen seiner vergleichsweise unklaren Gliederung um eine nicht genau zu bestimmende Sonderform (*Abb. 1, 2*).²³⁶

Nach Gielow sind die Reliefmassen der plastischen Nimben in der Regel weiß und bestehen aus einem Leim-Kreidegrund, dem in einzelnen Fällen Öl zugesetzt wurde.²³⁷ Dies trifft auch auf die meisten der diesbezüglich untersuchten Leinwandgemälde zu, wobei die Reliefmassen hierfür gesondert hergestellt worden sein müssen. So ist sie in Kat. Nr. 25.2.b, *Weihe der Hl. Ursula*, im Gegensatz zum Kreidegrund der Grundierung stark blasig, jene des zugehörigen Gemäldes Kat. Nr. 25.5.a, *Erscheinung des Engels*, hingegen überhaupt nicht. Die Kreide der Reliefmasse in Kat. Nr. 11, *Der Gekreuzigte zwischen Maria, Johannes und den Hll. Agnes und Columba*, enthält entgegen der Grundierung Muschelbestandteile.

Ausnahmen in der Zusammensetzung der Reliefmassen bilden wiederum die *Kreuzigung* Kat. Nr. 1, aber auch das *Martyrium der Hl. Cordula*, Kat. Nr. 29.1. Beide Gemälde weisen statt der weißen farbig pigmentierte Reliefmassen auf. Für Letzteres hat man eine bräunlich rosa Masse hergestellt, für die orangefarbene Masse in Kat. Nr. 1 an Stelle von Kreide Kaolin mit rotem Ocker, Bleiweiß und wahrscheinlich Bleimennige versetzt (*Abb. 11*).²³⁸ Wegen der starken Absorption der Reliefmasse in Kat. Nr. 27.2, *Der Hl. Laurentius verteilt die Schätze der Kirche*, ist der Krei-

²³⁴Es handelt sich hierbei um einen Lichterbalken der Bruderschaft der Kölner Schneiderzunft im Hohen Dom zu Köln. Abb. in SCHNEIDER, MÜLLAUER 1992 und LAMBERT 1993.

²³⁵GIELOW 2005b, S. 301f. Wegen zu starker Beschädigungen und Überarbeitungen war der Nimbus der Hl. Ursula in Kat. Nr. 25.2.b diesbezüglich nicht mehr zu beurteilen. GIELOW 2005a, S. 119 f. Zur Erläuterung der Terminologie GIELOW 2005b, S. 292ff. und 300 ff.

²³⁶GIELOW 2005b, S. 302. Für die Gemälde auf hölzernen Bildträgern herrschen der von Gielow beschriebenen stilistischen Entwicklung zufolge bis etwa zur Jahrhundertmitte klar gegliederte Nimben des Ein- und Zwei-Reliefing-Typus mit deutlich voneinander getrennten Reliefingen vor. Ebd., S. 310.

²³⁷GIELOW 2005b, S. 305.

²³⁸Vgl. Katalogeintrag und GIELOW 2005a, S. 115.

degrund hier wahrscheinlich mit Bleiweiß pigmentiert (*Abb. 223*).²³⁹

Entgegen der üblichen, überwiegend wässrigen Bindung der Reliefmasse wies Jägers in jener von Kat. Nr. 1 verseiftes Öl als Bindemittel nach.²⁴⁰ Die ölige Bindung ist nachvollziehbar, da die Reliefmasse auf die ebenfalls ölhaltige Imprimitur aufgetragen wurde. Eine solche liegt in den Ursula-Bildern Kat. Nr. 25.2.b und 25.5.a erst über der Reliefmasse, sodass auch hier der Aufbau mit überwiegend wässriger Kreidegrundierung und der darauf folgenden Reliefmasse in vergleichbarer Zusammensetzung folgerichtig erscheint.

In der *Kreuzigung* Kat. Nr. 5, für die keine vollflächige Imprimitur nachgewiesen werden konnte, hat man nur auf die Kreidegrundprofile der Nimben eine hellblau-graue, fast weiße Schicht aufgetragen.

Eine weitere Variante in der Abfolge der Schichten beim Herstellen der Nimbenreliefs zeigt die *Kreuzigung* Kat. Nr. 11. Hier versah man die gesamten Nimbusscheiben zunächst mit einer orangefarbenen, mit Bleiweiß, wahrscheinlich rotem Ocker und Schwarz pigmentierten Schicht und trug erst darauf die weiße Kreide-Reliefmasse auf (*Abb. 50-52*).

Im Rahmen einer allgemein feststellbaren stilistischen Entwicklung²⁴¹ variiert damit der individuelle Aufbau und die Abfolge der Schichten innerhalb der Gruppe der untersuchten Leinwandbilder deutlich und ist bei stilistisch gleicher Zuordnung auch innerhalb eines angenommenen Werkstattzusammenhangs, wie dem des Meisters der Ursula-Legende, nicht einheitlich.

3.4.3 Pressbrokate

Bei den Pressbrokaten handelt es sich um die plastische Imitation von Brokatstoffen. Die Brokatmuster wurden hierfür in Model geschnitten, wobei man die im Stoff erhabenen nebeneinanderliegenden Goldfäden durch ein Relief aus Rillen und Rippen nachahmte. Die Model legte man mit Zinnfolie aus und füllte die Negativmuster mit Prägmassen unterschiedlicher Zusammensetzung. Nach dem Erstarren oder Trocknen der Prägmasse konnte man das Brokatmuster in Form dünner Blätter aus dem Model entnehmen. Die Blätter wurden auf die jeweiligen Flächen der Gemälde

²³⁹Vgl. Katalogeintrag und GIELOW 2005b, S. 305.

²⁴⁰GIELOW 2005a, S. 115.

²⁴¹Die von Gielow skizzierte stilistische Entwicklung plastischer Nimben in der Kölner Malerei auf hölzernem und textilem Bildträger beginnt mit einer ersten Phase von ca. 1420 bis etwa 1450, in der klar gegliederte Nimben des Ein- und Zwei-Reliefing-Typus vorherrschten. Die einzelnen Reliefringe seien in dieser Zeit deutlich voneinander getrennt und bestünden jeweils aus zahlreichen, eng aneinanderliegenden, abgetreppten spitzen Wülsten mit sehr schmalen Kehlen. Diese klare Gliederung der Profile löse sich nach der Mitte des Jahrhunderts auf und es komme häufiger zu Mehr-Reliefing-Typen und nicht kategorisierbaren Sonderformen. Die Tendenz zu breiteren, weiter auseinanderliegenden, in ihrer Anzahl innerhalb der Ringe abnehmenden Wülsten bei schmalen Flachringbereichen führe im letzten Drittel des Jahrhunderts dazu, dass die Reliefringe nur noch aus höchstens drei Wülsten oft auch nur einem Wulst bestünden, die Gliederung jedoch unter Bildung von Ein-, Zwei-, v.a. aber Drei-Reliefing-Typen wieder klarer werde. Vgl. GIELOW 2005 b, S. 310.

oder Skulpturen appliziert und entweder vor oder nach ihrer Applikation mit Blattmetall belegt und farbig gestaltet.²⁴²

Für zahlreiche der untersuchten Gemälde hat man sich zur plastischen Darstellung prunkvoller Brokatstoffe der Technik des Pressbrokats bedient. Das erste Beispiel hierfür ist Kat. Nr. 17, *Leben und Leiden Christi in 31 Bildern*, dem Meister der Passionsfolgen zugeschrieben und um 1430-35 datiert (Abb. 69). Es folgt mit Kat. Nr. 19 eine weitere Bilderfolge um 1480 (Abb. 98). Allerdings gehören die Pressbrokate hier einer partiellen Zweitfassung an (Abb. 99), von der nicht genau zu sagen ist, wann sie durchgeführt wurde und bei der es sich sowohl um die aufwertende Vollendung des nicht fertiggestellten Gemäldes, als auch um dessen spätere Umarbeitung handeln könnte. Alle weiteren Pressbrokate kommen auf Gemälden vor, die ab den 1480er Jahren entstanden sind. Bis zum Ende des Jahrhunderts wurde die Technik dann mit großer Regelmäßigkeit angewendet: Bis auf Kat. Nr. 25.2.b, *Die Erscheinung des Engels*, aus dem Zyklus der *Legende der Hl. Ursula* sind alle untersuchten Gemälde dieser Zeit damit versehen. Erst bei den Bildern des späteren *Ursula-Zyklus* von 1515-20 fehlen sie. Es zeichnet sich damit anhand der untersuchten Gemälde für Leinwandbilder eine Blütezeit in der Applikation von Pressbrokaten vor allem im letzten Jahrzehnt des 15. und dem ersten des 16. Jahrhunderts ab.²⁴³ Spiegelt dies die große Beliebtheit und Verbreitung von Pressbrokaten auf Tafel- und Wandgemälden sowie polychromen Skulpturen aus Holz und Stein auch außerhalb Kölns in ganz Nord- und Südeuropa ab den 40er Jahren und v. a. in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bis um 1530 wider,²⁴⁴ ist die sehr frühe Anwendung dieser Verzierungs-technik in Kat. Nr. 17 um 1430-35 bemerkenswert. Nur wenige ältere erhaltene Beispiele sind bisher bekannt,²⁴⁵ von denen zwei ebenfalls kölnischen Ursprungs sind. Es handelt sich hierbei um zwei Kreuzigungstriptychen, eines in der Pfarrkirche St. Martin zu Kirchsaar und eines im Wallraf-Richartz-Museum & Fondation zu Köln, beide der Werkstatt des Meisters des Kirchsaarer Altars zuzuschreiben. Ersteres wird um 1425-30 datiert, Letzteres variierend um 1420 oder 1425-30.²⁴⁶ Tätig war der Meister des Kirchsaarer Altars in Köln nach

²⁴²Zur Herstellung von Pressbrokaten siehe RAVAUD 2001, S. 178 f.; DARRAH 1998, S. 60 ff.; STRAUB 1984, S. 177 f.; HECHT 1980 und die Beiträge von Harald THEISS und Petra BAUSCH im Katalog zur Ausstellung „Nicolaus Gerhaert. Der Bildhauer des Mittelalters“ im Liebighaus zu Frankfurt am Main, 27.10.2011-4.3.2012 (Katalog in Vorbereitung).

Zu Quellen und historischen Anleitungen siehe BARTL, KREKEL, LAUTENSCHLAGER, OLTROGGE 2005, S. 531 ff., einen Überblick über Techniken und Vorkommen gibt Nadolny 2000, S. 315, 347-362.

²⁴³Da sie fast immer weitgehend zerstört und umfassend überarbeitet sind, ist die Feststellung von Pressbrokaten anhand von Photographien und ohne Inaugenscheinnahme der Gemälde nicht möglich, sodass im Gegensatz zu den plastischen Nimbis diesbezüglich keine Aussage zu den nicht untersuchten Kölner Leinwandbildern gemacht werden kann.

²⁴⁴DARRAH 1998, S. 60ff. Zu Beispielen im deutschsprachigen Raum vgl. STRAUB 1984, S. 177 f., zu deutschen, englischen, französischen und italienischen Beispielen u.a. RAVAUD 2001, WAILLIEZ 1999, COLINART, GUILLOT DE SUDUIRAUT 1999; DARRAH 1998, S. 60 ff.

Levine im ersten Viertel,²⁴⁷ nach Zehnder im dritten und vierten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts,²⁴⁸ nach Krischel möglicherweise bis nach 1450.²⁴⁹ Das Werk des Meisters der Passionsfolgen ist stilistisch und motivisch in vieler Hinsicht mit jenem des Meisters des Kirchsahrer Altars eng verwandt. Tatsächlich wurden die Bilderfolgen in der Vergangenheit unter anderem dem Meister des Kirchsahrer Altars zugeschrieben. Die Nähe der beiden Meister, bzw. Werkgruppen zueinander scheint sich mit den Pressbrokaten auch in einem Element der Herstellungstechnik der Gemälde zu spiegeln. Dabei verweist die Verwendung von kleinen Reststücken größerer Pressbrokatbögen in Kat. Nr. 17 nicht nur auf eine in Köln zu dieser Zeit bereits bestehende Tradition dieser Technik, sondern auch auf einen größeren Umfang in der Herstellung von Pressbrokaten und deren Anwendung über die erhaltenen Werke hinaus (Abb. 82, 83).²⁵⁰

Der Aufbau der Pressbrokate, soweit er trotz der starken Beschädigungen und Überarbeitungen noch nachvollzogen werden konnte, ist bei allen untersuchten Kölner Leinwandbildern vergleichbar. Träger des Reliefs ist stets eine Zinnfolie mit Füllmasse, die über die Prägung in Modellen mit gerieften und glatten Bereichen in der Regel ein florales Muster abbildet.²⁵¹ Bei allen untersuchten Mustern verläuft die Riefung senkrecht, wenn die Pressstücke auch nicht immer in dieser Richtung, sondern zum Teil diagonal aufgelegt sind. Sind wegen des in der Regel hohen Zerstörungsgrades der Pressbrokate auch nur noch wenige Muster erkennbar, zeigt das Beispiel von Kat. Nr. 25.7.a, dass sie zumindest gegen Ende des Jahrhunderts nicht mehr ausschließlich aus dem Wechsel von gerieften und glatten Bereichen gebildet wurden, sondern mit blatt- und schuppenartigen Reliefs eine größere Formenvielfalt annehmen konnten (Abb. 174, 175).

Das Muster wurde jeweils durch eine ganzflächige Blattmetallaufgabe und den Auftrag deckender und lasierender Farbschichten auf den glatten Flächen verdeutlicht. Mit farbigen Lasuren wurden die Faltenschatten aufgelegt.

Nur an zwei der untersuchten Gemälde waren die Modelblätter noch in ihrer wahrscheinlich voll-

²⁴⁵ Fragmente eines Altars, Kreuzigung und die Hl. Margarete mit dem Drachen, Englischer Meister um 1415-20, Kathedrale von Norwich. Vgl. NADOLNY 2000, Kat. Nr. 7. Hochaltarretabel in der evangelischen Stadtkirche St. Reinoldi zu Duisburg, südniederländisch, wohl frühestens 1420. Für die Einschätzung zur Datierung danke ich Cyriel Stroo und Bart Fransen, Brüssel. Madonna mit dem Tintenfass, Mittelrheinischer Meister um 1430, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Kat. Nr. 2091. Vgl. KEMPERDICK 2010, S. 216 ff., zum Pressbrokat NADOLNY 2000, S. 324.

Etwas später und damit zeitgleich mit Kat. Nr. 17: Fragment mit der Darstellung eines Schächers von Robert Campin, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Inv. Nr. 105; der *Genter Altar* der Brüder van Eyck; *Schmerzemann* des Meister Francke, Hamburg, Hamburger Kunsthalle, Inv. Nr. 499. Vgl. RAVAUD 2001, S. 180; LEVINE 1993, S. 143 f.; STRAUB 1984, S. 177; BRACHERT 1963, S. 46.

²⁴⁶ Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, WRM 55. Vgl. LEVINE 1993, S. 144 und Anm. 10 (1420); ZEHNDER 1990, S. 462 ff. und 466 (1425-30).

²⁴⁷ LEVINE 1993, S. 146, Anm. 10.

²⁴⁸ ZEHNDER 1990, S. 462.

²⁴⁹ KRISCHEL 2004, S. 135.

ständigen Größe erkennbar. Sie sind von rechteckiger Form und messen in der *Kreuzigung* Kat. Nr. 11 15,5 cm x 11-11,2 cm und im *Martyrium der Hl. Kordula*, Kat. Nr. 29.1, 16,5 cm x 12,1 cm. Ist der Verlauf des Musters und der Rapporte für Kat. Nr. 11 aufgrund der starken Beschädigungen und Überarbeitungen nicht mehr zu erkennen, lässt er sich in Kat. Nr. 29.1 unter den Übermalungsschichten noch nachvollziehen. Hierbei wird deutlich, dass zwei Bögen aus demselben Model möglichst vollständig aufgelegt wurden. Für die verbleibenden Bereiche hat man angestückt, hierfür aber, soweit erkennbar, ebenfalls Blätter desselben Models verwendet.

In der Bilderfolge Kat. Nr. 17 betrug 1430-35 die Mindestgröße der Blätter 18,4 cm x 10,5 cm. Es ist aber auch in größeren Flächen an keiner Stelle ein Bogen vollständig aufgelegt, sodass es sich hierbei nur um ein Mindestmaß handeln kann.²⁵² Für die kleineren Flächen wurden jeweils mehrere sehr kleine Stücke verwendet, bei denen es sich mit großer Wahrscheinlichkeit um Verschnitt- und Reststücke handelt, was sich auch an den sehr großflächigen und dadurch auf den kleinen Gewandbereichen nirgendwo vollständigen Mustern zeigt (*Abb. 82*).

Wegen der starken Beschädigungen der Pressbrokate und deren wiederholter Überarbeitung ist in den meisten Fällen hinsichtlich der plastischen Masse zur Hinterfütterung des Reliefs und des Klebemittels für das Pressbrokatblatt keine sichere Aussage mehr zu machen. Häufig ist das Relief verpresst oder liegt hohl. In der Regel sind unterhalb der Zinnfolie bindemittelreiche Schichten unterschiedlicher Dicke festzustellen, die geringfügig, im Wesentlichen mit Ockern, Bleipigmenten und evtl. etwas Füllstoff versehen sind. In keinem Fall handelt es sich um Leim-Kreide-Massen, wie sie im so genannten Tegernsee-Manuskript empfohlen werden.²⁵³ Eher entsprechen sie den bereits von Feldhausen in Bezug auf applizierte plastische Rosetten auf Kölner Bildtafeln genannten pigmentierten Wachs-Öl-Mischungen²⁵⁴ und den von Darrah beschriebenen

²⁵⁰Der motivische und technische Vergleich der Pressbrokate im Werk des Meisters des Kirchsahrer Altars mit jenen in Kat. Nr. 17 war im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht möglich, ist jedoch sowohl im Hinblick auf die Werkstatttraditionen in Köln in den ersten drei Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts, als auch hinsichtlich der Entwicklung und Verbreitung der Pressbrokate in Europa wünschenswert.

Es sei an dieser Stelle auf ein derzeit am Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud und dem Doerner Institut der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München laufendes Forschungsprojekt verwiesen, das die Technologie der Kölner Tafelmalerei zwischen 1380 und 1450 zum Thema hat und im Rahmen dessen den genannten Fragen nachgegangen wird.

²⁵¹Pressbrokatmodel haben sich nicht erhalten. Als Materialien hierfür kommen Gips, Stein, Metall und Holz in Frage. Zur Diskussion der für die Model verwendeten Materialien vgl. v.a. BACHMANN, OELLERMANN, TAUBERT 1970, S. 355; OELLERMANN 1993, S. 206 ff. Beispiel für einen möglichen Steinmodel bei DARRAH 1998, S. 57.

²⁵²Die bisher in der mitteleuropäischen Tafelmalerei gemessenen Blattgrößen variieren von 10 cm x 10 cm in der Darstellung des *Schmerzensmannes* von Meister Francke, bis 27 cm x 29 cm im Fragment der Darstellung eines Schächers von Robert Campin. Zum Vergleich von Blattgrößen siehe u.a. RAVAUD 2001, S. 180, 182; OELLERMANN 1993, S. 208; STRAUB 1984, S. 178; BACHMANN, OELLERMANN, TAUBERT 1970, S. 355; FRINTA 1963, S. 136.

²⁵³Vgl. STRAUB 1984, S. 177 f.

²⁵⁴FELDHAUSEN 1974, S. 19.

Füllmassen von Pressbrokaten kölnischer und nichtkölnischer Werke, bei denen es sich ebenfalls um Bienenwachs handelt, häufig unter Zusatz von Harz oder Öl. In den meisten Fällen sind auch diese mit Ockern und Bleimennige pigmentiert und mit etwas Kreide versetzt.²⁵⁵

Träger des Reliefs ist in allen Fällen eine Zinnfolie (*Abb. 176*). Deren Stärke, soweit sie anhand der Querschliffe gemessen werden konnte, variiert, liegt jedoch heute meist bei einem Mittel von 15-35 μm (*Abb. 85-88*).²⁵⁶

Auf der Zinnfolie liegt stets eine mit maximal 5 μm sehr dünne unpigmentierte Bindemittelschicht von starker orangefarbener Fluoreszenz (*Abb. 85-88*). Untersuchungen an einem kölnischen Leinwandbild sowie Tafelgemälden, Skulpturen und Reliefs aus verschiedenen Teilen Deutschlands, Tirol, Italien, Frankreich, England und Spanien belegen, dass eine solche Bindemittelschicht auf der Zinnfolie unabhängig vom Herstellungsort der Bildwerke häufig vorkommen kann.²⁵⁷

Wegen der auffallenden und charakteristischen Fluoreszenzfarbigkeit in den Kölner Pressbrokaten könnte es sich hierbei entweder um Schellack oder ein mit einem entsprechend fluoreszierenden Farbstoff versetztes Öl oder Harz handeln. Jägers hält die Verwendung von Schellack in der spätmittelalterlichen Tafelmalerei allerdings für unwahrscheinlich.²⁵⁸ Tatsächlich weisen die Untersuchungsergebnisse Darrahs auf ein Koniferen- bzw. Kiefernharz hin.²⁵⁹ Eine Erklärung für die orangefarbene Fluoreszenz gibt sie allerdings nicht. Möglich wäre die Zugabe eines Farbstoffes zu dem Harz oder der Öl-Harz-Mischung, welcher dieses Phänomen hervorruft.²⁶⁰

Da der Lack in gleichmäßiger Stärke auf der Zinnfolie liegt, vermutet Darrah, dass er auf die Zinnfolie aufgetragen wurde, bevor man diese mit der Lackschicht nach unten in den Model presste, da sich das Bindemittel bei einem Auftrag nach der Entnahme des Pressbrokatbogens in den Ver-

²⁵⁵DARRAH 1998, S. 62. Pigmentierte und unpigmentierte Wachs und Wachs-Harz-Mischungen beschrieb bereits Frinta als Füllmassen von Pressbrokaten deutscher, flämischer und spanischer Skulpturen. Vgl. FRINTA 1963, S. 138.

Ein Material auf der Basis von Wachs erklärt auch die Beschädigungen der Pressbrokate in Form von Verpressung und Hohlstellen: da alle Gemälde doubliert sind und diese Restaurierungsmaßnahme unabhängig vom verwendeten Doublierkleber die Anwendung von Wärme und Druck notwendig macht, wurde die Wachsmasse mindestens erweicht und verformt, stellenweise sicher ausgeschmolzen.

²⁵⁶ Es ist hierbei zu beachten, dass die Zinnfolie in allen Fällen stark deterioriert ist und die Zersetzung mit einer Volumenzunahme einhergeht, sodass es sich hierbei nicht um Angaben der ursprünglichen Stärke der Zinnblätter handelt.

Das ursprünglich silbrig weiße β -Zinn ist an keiner Stelle mehr vorhanden. Die noch intakteren Bereiche erscheinen in der mikroskopischen Aufsicht metallisch grau und glatt, im Querschliff metallisch dunkel- bis hellbraun-grau und wellenförmig geschichtet. Es handelt sich hierbei wahrscheinlich bereits um das spröde Zersetzungsprodukt *Alpha-Zinn*. Diese Bereiche absorbieren die UV-Strahlung und glitzern im polarisierten Licht metallisch. Die weitergehende Zersetzung in Zinnoxid ist in der Aufsicht an der hellgrauen bis weißen Farbigkeit und der abschiefernden porösen Konsistenz des Materials erkennbar. Auch im Querschliff erscheinen degradierte Bereiche der Schicht weißlich und von teigiger Konsistenz, ohne die Fähigkeit, die UV-Strahlung zu absorbieren. In den meisten Fällen sind in den zu Querschliffen präparierten Proben innerhalb der Schicht verschiedene Zustände vorhanden: *Alpha-Zinn* als dunkelbraune Zentren mit heller braungrauen wolkigen Höfen, häufig nur noch als Inseln an der Ober- oder Unterkante der Folie, dazwischen die helle Masse des Zinnoxids.

tiefungen des Reliefs hätte ansammeln müssen. Bestätigt werde dies außerdem dadurch, dass die Zinnfolie in einem Fall falsch herum, mit der Lackschicht zur Füllmasse, in den Model eingelegt worden sei.²⁶¹

Beides, die gleichbleibend dünne Schicht ohne Ansammlungen in den Vertiefungen, wie auch mit der Bilderfolge Kat. Nr. 19 eine Ausnahme, in der die Bindemittelschicht nicht auf der Ober- sondern an der Unterseite der Zinnfolie liegt, kann mit der Untersuchung der Kölner Leinwandbilder bestätigt werden.

Wurde der möglicherweise mit einem Farbstoff versehene Lack auf die Zinnfolie aufgetragen und diese mit der Lackschicht nach unten in den Model gepresst, stellt sich die Frage nach ihrer Funktion und der ihrer Färbung. Das Tegernseer-Manuskript erwähnt einen derartigen Auftrag nicht und obwohl die Beschreibung bei Cennini, zur Herstellung eines Goldlacks Leinöl mit Aloe Vera und Safran zu verkochen, hinsichtlich der Zusetzung von Farbstoffen grundsätzlich mit der möglichen Zusammensetzung der vorgefundenen Schicht übereinstimmt, erscheint der Vorschlag Darrahs, es handele sich bei der orangefarbenen fluoreszierenden Schicht um diese von Cennini genannte *doratura*, wenig befriedigend.²⁶² Die Imitation von Gold durch den Auftrag eines Goldlacks auf der Zinnfolie erscheint bei den untersuchten Gemälden überflüssig, da sie hier stets mit Anlegemittel und Blattmetall bedeckt und bemalt war.

Eine weitere Überlegung im Hinblick auf den Zeitpunkt des Bindemittelauftrags, sowie Sinn und Funktion dieser Schicht geht dahin, dass sie nicht von demjenigen appliziert wurde, der die Folie zu Pressbrokat verarbeitete, sondern dieser sie bereits mit Überzugsschicht erwarb. Tatsächlich war es üblich, Zinnfolie mit gelben oder farbigen Überzügen zu versehen und auch in dieser Form zu vertreiben.²⁶³ Warum man aber eine gelb oder farbig beschichtete Zinnfolie für die Herstellung von später zu vergoldendem Pressbrokat verwendet haben sollte, bleibt dennoch an dieser Stelle

²⁵⁷DARRAH 1998, S. 63-71, 76 f. Nur in Ausnahmen wurde ein Bindemittel verwendet, dass nicht die charakteristische orangefarbene Fluoreszenz aufweist, ebenso selten fehlte diese Schicht.

NADOLNY 200, Kat. Nr. 8, 9, 11, 12, 16. Hier nicht immer von orangefarbener Fluoreszenz.

Die fehlende Erwähnung dieser Schicht in älteren Beschreibungen von Pressbrokaten kann möglicherweise damit begründet werden, dass sie nur anhand des Querschliffs und häufig erst unter Ultraviolettanregung deutlich zu erkennen ist. Wahrscheinlich hat man sie auch das ein oder andere Mal übersehen. So etwa bei COLINART, GUILLOT DE SUDUIRAUT 1999, wo sie in der Abbildung deutlich sichtbar ist, in der Beschreibung des Pressbrokataufbaus jedoch keine Erwähnung findet.

²⁵⁸Prof. Dr. Elisabeth Jägers, freundliche mündliche Mitteilung Juni 2005.

²⁵⁹„Pine resin“. Vgl. DARRAH 1998, S. 63, 76 f. Die Analyse wurde mittels UV-Fluoreszenz und histochemischen Anfärbungen vorgenommen, so dass das Ergebnis mit Vorbehalt zu behandeln ist.

Zur Zusammensetzungen mittelalterlicher Überzüge und farbiger Lackschichten, v.a. Goldlacken („vermeil“) zum Auftrag auf Silber und Zinnfolie in historischen Rezepturen, deren Diskussion und den Problemen der Analyse siehe NADOLNY 2000, S. 146 ff.

²⁶⁰Ich danke Prof. Dr. Elisabeth Jägers, Köln, für diesen Hinweis.

²⁶¹DARRAH 1998, S. 63.

²⁶²Ebd.

²⁶³Vgl. NADOLNY 1999, S. 142 und NADOLNY 2000, S. 146 ff. und 174 ff.

unbeantwortet.

Auf der beschriebenen Bindemittelschicht liegen Anlegemittel und Blattmetall (*Abb. 85-88*). Ob die Pressbrokatstücke vor oder nach ihrer Applikation mit Blattmetall versehen wurden, ist aufgrund der Beschädigungen für die meisten der untersuchten Gemälde nicht mehr zu erkennen. Nur im Fall von Kat. Nr. 17, *Leben und Leiden Christi in 31 Bildern*, ist daran, dass die Metallblätter und die darüberliegenden farbigen Verzierungen über die Blattkanten der Pressbrokate hinweglaufen, zu erkennen, dass die Vergoldung und Bemalung *in situ* erfolgt sein muss.

Insgesamt ist der Aufbau der Pressbrokate in allen damit versehenen untersuchten Kölner Leinwandgemälden vergleichbar. Im Rahmen dieser grundsätzlichen Übereinstimmung bestehen Variationen vor allem in der anteiligen Zusammensetzung der Reliefmassen und Anlegemittel, sowie im verwendeten Blattmetall. Diese große Übereinstimmung weist auf eine übergreifende Tradition mit möglicherweise einheitlichen Wurzeln hin.

3.4.4 Blattmetallaufgaben

Mit Ausnahme der Bilder des späteren *Ursula-Zyklus* um 1515-20, Kat. Nr. 31.2 und 31.4, in denen ursprünglich alle Edelmetallelemente ausschließlich malerisch dargestellt waren und erst später mit Blattmetallapplikationen angereichert wurden, waren alle untersuchten Gemälde mit Blattmetallaufgaben versehen.

Appliziert wurden diese zur Verzierung der Nimben, Gewänder, Rüstungen und Schmuckstücke, von Gegenständen wie Kelchen, Patenen, Schalen, Kerzenleuchtern, den Hintergrundmustern und anderer Details. In der Regel handelt es sich um Applikationen, bei denen das Blattmetall auf ein Anlegemittel aufgebracht, aber nicht poliert wurde.

Die Anlegemittel sind einander sehr ähnlich. Die Pigmentierung besteht aus Bleipigmenten, meist Bleiweiß und Bleimennige, in einigen Fällen Bleizinn gelb, mehr oder weniger quarzhaltigen Okkern und Schwarz, manchmal unter Beimengungen von Kupferblau und Füllstoffen oder natürlichen Anteilen von Kreide und Alumosilicaten.

Obwohl der Nachweis mit den angewendeten Methoden nicht eindeutig möglich war,²⁶⁴ ist aufgrund verschiedener Faktoren eine ölige Bindung für die Anlegemittel anzunehmen. So konnten in keinem Fall Proteine nachgewiesen werden. Statt dessen deutet die Zusammensetzung mit Pigmenten, die die Öltrocknung beschleunigen, auf einen deutlichen Ölanteil im Bindemittel hin. Dabei befinden sich wie etwa in der Bilderfolge Kat. Nr. 17 Bleimennige-Konzentrationen häufig im Innern von Bindemitteltröpfchen, was auf die Vermengung verschiedener Bindemittel hinweisen

²⁶⁴Wie in die porösen Bereiche des Bildgefüges scheinen auch in die der Anlegeschichten ölige Fremdbindemittel eingedrungen zu sein, sodass von weiteren Analysen im Rahmen der vorliegenden Studie abgesehen wurde.

könnte, von denen einem Mennige zugesetzt war. Diese Verbindung von Bindemittel und Mennige-Pigmenten ist in unterschiedlichen Ausprägungen festzustellen. Neben der homogenen Vermengung beider mit anderen Bindemitteln und Pigmenten liegen sie sowohl als kleinere Bindemittelansammlungen vor, bei denen ein Anteil organischen Materials eine Konzentration an Mennigepartikeln umschließt bzw. von diesen umschlossen wird, als auch in Form größerer, milchig bis klarer Einschlüsse, in denen Pigmentreste vorhanden sind, welche aber ein aufgelöstes Erscheinungsbild aufweisen, und schließlich als große Pusteln mit milchigen und transparenten Bereichen und lamellenartiger Struktur, in denen kein Pigment (mehr) vorhanden ist (*Abb. 92-94*). Bei Letzteren handelt es sich, soweit bisher bekannt, um pustelartige Konglomerate, die sich im Zuge der Verseifungsreaktionen von Bleiweiß, Bleimennige oder Bleizinnigelb mit dem öligen Bindemittel bilden. Gegebenenfalls unter Niederschlag von Bleicarbonaten bildet sich dabei innerhalb der Einschlüsse eine lamellenartige Struktur aus. Das Phänomen wurde bereits beschrieben, die Gründe für diese Agglomeration sind jedoch nicht geklärt.²⁶⁵ Bei den in den Proben des Anlegemittels von Kat. Nr. 17 erkennbaren Zuständen könnte es sich um verschiedene Stadien der Interaktion von Pigment und Bindemittel handeln. Demnach lägen zunächst Konzentrationen von Bindemittel und Pigment, möglicherweise als mit Bleimennige angereicherte, mit dem restlichen Farbmaterial schlecht vermengte Bindemitteltröpfchen als Ausgangszellen der Pustelbildung vor. Im Zuge der Reaktion löste sich das Pigment unter Bildung von Bleiseifen innerhalb des ehemaligen Bindemitteltröpfchens vollständig auf. Dabei ginge die Bildung von Bleiseifen mit einer Volumenzunahme einher, die zur Formierung pustelartigen Konglomerate wachsiger Konsistenz führte.

Über die öligen Bestandteile des Bindemittels hinaus weist die in einigen Fällen festzustellende Fluoreszenz auf mögliche Zusätze von Harz in den Anlegemitteln hin.

Im Rahmen der grundsätzlichen Gemeinsamkeiten in der Zusammensetzung der Anlegemittel bestehen die Unterschiede v. a. in der Dichte der Pigmentierung und der anteiligen Zusammensetzung der einzelnen Pigmente und Bindemittelbestandteile. Diese können von Gemälde zu Gemälde, aber auch innerhalb eines Œuvres und innerhalb eines Gemäldes selbst variieren. So kommt es in den Bildern des Meisters der Kleinen Passion, Kat. Nr. 6 und 7, und jenen des Meisters der Ursula-Legende, Kat. Nr. 25, je nach Verteilung und Durchmischung der Pigmente im Anlegemittel zu Bereichen in denen es grauer und anderen, in denen es rötlich-brauner erscheint

²⁶⁵Vgl. zuletzt HIGGITT, SPRING, SAUNDERS 2003.

Verschiedene Beobachtungen lassen es möglich erscheinen, dass die Auslöser für die Bildung derartiger Einschlüsse möglicherweise nicht im natürlichen Polymerisations- und Verseifungsprozess, sondern in restauratorischen Eingriffen unter Anwendung von erhöhter Temperatur zu suchen sind. Ich danke Herrn Dr. Patrick Dietemann und Frau Ursula Baumer, München, Doerner Institut, für diesen Hinweis.

(Abb. 178). In Kat. Nr. 17 ist das Anlegemittel für die Pressbrokate und die Blattmetalle auf glatten Flächen zwar gleich, unterscheidet sich aber von jenem, welches zum Anlegen der Blattmetalle auf den Pressbrokaten verwendet wurde. Die Pressbrokate wurden hier also gemeinsam mit den Blattmetallaufgaben auf glatten Flächen appliziert, die Blattmetallaufgaben auf den Pressbrokaten in einem späteren Schritt mit einem Anlegemittel abweichender Zusammensetzung. Aufgrund der variierenden und insgesamt heterogenen Pigmentierung in den Anlegemitteln könnte als Ausgangsmaterial für deren Herstellung die Verwendung von Farbresten, sogenanntes palette-scraping, vermutet werden, angereichert mit trocknungsbeschleunigenden Pigmentbestandteilen. Über diese Beobachtungen hinaus waren Entwicklungen oder grundsätzliche Tendenzen und Unterschiede in der Zusammensetzung der Anlegemittel auf der Basis der vorgenommenen Untersuchungen weder in Abhängigkeit von den Werkstätten noch der Zeitstellung festzustellen.

Für die untersuchten Leinwandbilder wurden Blattmetalle verschiedener Art verwendet und dabei in den wenigsten Fällen reines Gold appliziert. Um solches handelt es sich optisch und nachweislich bei dem Blattmetall auf den Nimben von Kat. Nr. 1, *Der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes*. Die goldfarbenen Blattmetallaufgaben der anderen Gemälde enthalten neben Gold geringe Anteile an Silber und weisen bei höherem Silberanteil entsprechende Korrosionserscheinungen auf (Abb. 90). Da der Anteil an Silber in der Regel deutlich unter jenem des Goldes liegt und bei der stereomikroskopischen Untersuchung keine Zweischichtigkeit zu erkennen war, handelt es sich hierbei wahrscheinlich um Legierungen.²⁶⁶

Der Goldgehalt des Blattgoldes geht auf das Ausgangsprodukt zurück, aus dem es geschlagen wurde. Ausgangsprodukte waren Goldstücke oder -barren, wegen der standardisierten Reinheit vor allem wohl aber Münzen.²⁶⁷ Nadolny zufolge wurden hierfür in ganz Nordeuropa florentinische Florin, ungarische und venezianische Dukaten, sogenanntes „Dukatengold“ und der rheinische Gulden verwendet.²⁶⁸ Der anteilig geringere Goldgehalt in den Blattmetallaufgaben auf den untersuchten Leinwandgemälden des 15. Jahrhunderts könnte darauf hinweisen, dass hier Blatt-

²⁶⁶Mit dem REM/EDX-Verfahren, das für die Bestimmung der Blattmetalle angewendet wurde, sind allenfalls semiquantitative Angaben zu erzielen. Auch die Elementverteilung innerhalb der Schicht konnte wegen der extrem geringen Blattstärke der Metallaufgaben nicht sichtbar gemacht werden. Dennoch sind anhand der Intensität der jeweiligen Strahlung Rückschlüsse auf das anteilige Verhältnis möglich.

Im Fall des sogenannten *Göttinger Barfüßer-Altars* von 1424, Niedersächsisches Landmuseum Hannover, schloss man aufgrund der optischen Eigenschaften des Blattmetalls trotz des mittels Mikroröntgenfluoreszenzanalyse festgestellten, im Verhältnis zum Gold deutlich niedrigeren Anteils an Silber auf Zwischgold. Frdl. mdl. Mitteilung Babette Hartwig und Christoph Herm, 30. September 2006.

Blattgoldarten unterschiedlicher Zusammensetzung werden hingegen bereits für das Cismariner Hochaltarretabel genannt. Dabei enthält die Goldfolie der Erstfassung auf Schreinrückwand und Dachschräge Kupferanteile und nur wenig Silber, die Goldauflage der übrigen Retabelteile neben Kupfer auch einen deutlichen Silberanteil. Vgl. FREITAG 1995, S. 280

²⁶⁷NADOLNY 1999, S. 137.

²⁶⁸Ebd.

metall verwendet wurde, das aus rheinischen Gulden gewonnen worden war, da man den rheinischen Gulden, der Ende des 14. Jahrhunderts mit einem Goldgehalt von nahezu 100% noch von derselben Reinheit war wie die ungarischen und italienischen Münzen, ab 1419 bei gleichbleibendem Gewicht mit einem deutlich geringeren Goldgehalt von 79 % herstellte.²⁶⁹

Dass für die Leinwandbilder vor allem zur Vergoldung der Nimben auch Blattmetall aus fast reinem Gold verwendet wurde, deutet darauf hin, dass man die Goldqualität bewusst ausgewählt hat.²⁷⁰

Wegen der äquivalenten Anteile von Gold und Silber in der goldfarbenen Blattmetallschicht ist in verschiedenen Fällen die Verwendung von Zwischgold anzunehmen. Als originale Blattmetallauflage findet es sich auf den Flügeln des Engels in Kat. Nr. 25.5.a, einem Kreuzstab in Kat. Nr. 25.7.a und den Nimben in Kat. Nr. 11 (*Abb. 51, 179*). Es handelt sich dabei einerseits um Gemälde aus der Werkstatt und dem engeren Umkreis des Meisters der Ursula-Legende und andererseits um Werke, die in den 90er Jahren des 15. Jahrhunderts entstanden sind.²⁷¹ Alle weiteren Zwischgoldauflagen sind, wie in Kat. Nr. 6, 7, und 19, auf nachträgliche Anreicherungen zurückzuführen. Es kann dabei jedoch aus der erst für spätere Leinwandbilder nachgewiesenen Verwendung von Zwischgold nicht auf den Zeitpunkt der Überarbeitung dieser Gemälde geschlossen werden, weil Zwischgold in der Kölner Tafelmalerei sowohl früher, z. B. in Kat. Nr. 39, den Fragmenten zweier Flügelbilder des Meisters der Passionsfolgen von 1410-20, als auch in der Zwischenzeit verwendet wurde.²⁷²

Neben goldfarbenen Blattmetallen kam Blattsilber, angefangen mit dem Heidenstandbild in Kat. Nr. 7, *Martyrium der Zehntausend*, 1410-15, auf Rüstungen und Gegenständen wie Kerzenleuchtern und Bischofskreuzen das gesamte Jahrhundert über zur Anwendung. Auf der Silberschicht finden sich häufig Reste eines gelben Bindemittels, bei dem es sich um die eines originalen Überzugs handeln könnte (*Abb. 91-94, 180*).

Alle vier Blattmetallarten, Gold, mögliche Gold-Silberlegierungen, Silber und Zwischgold, können gemeinsam in einem Gemälde vorkommen, wie dies in Kat. Nr. 17, *Leben und Leiden Christi*

²⁶⁹Ebd., S. 138.

²⁷⁰Ein Beispiel für die vertragliche Festschreibung hinsichtlich der Verwendung verschiedener Blattgoldqualitäten nennt NADOLNY, ebd. S. 137: Für einen Altar der Kirche S. Paul in Konstanz sollte rheinisches Gold für die Ölvergoldung der Haare der Heiligenfiguren verwendet werden, Dukatingold für die polierten Vergoldungen der Gewänder.

²⁷¹Auch im *Martyrium des Verlobten der Hl. Ursula und ihres Gefolges des Ursula-Zyklus*, Kat. Nr. 25.9, wurde Zwischgold nachgewiesen. Vgl. DARRAH 1998, S. 66.

²⁷²Nachgewiesen ist Zwischgold bei WRM 18, einem Flügelteil eines Marienaltars um 1420, WRM 48, den Türen eines Schrankes von 1420-25 und WRM 72-74, 762, 863, den Tafeln des *Heisterbacher Altars*, 1445-50. Vgl. KÜHN 1977, S. 180, KÜHN 1990 a, S. 581, 597, 615; KÜHN 1990 b, S. 71 f. Die bisherigen Ergebnisse aktuell laufender Untersuchungen zu den Kölner Tafelbildern der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts lassen auf einen umfassenden Gebrauch von Zwischgold, möglicherweise in unterschiedlichen Farbtönen, schließen.

in 31 Bildern, der Fall ist.²⁷³

3.5 Farbschichten

3.5.1 Untermalung

Der Aufbau aller Farbbereiche in den untersuchten Gemälden ist mehrschichtig. Dabei liegt zwischen dem Auftrag der ersten Schicht und den folgenden Farbaufträgen in der Regel ein zeitlicher Abstand, innerhalb dessen andere Farbbereiche weiter bearbeitet oder Blattmetalle appliziert wurden. Die Unterscheidung einer Untermalung als einem die Farbgebung vorbereitenden, von dieser aber zu trennendem Auftrag ist deshalb nicht immer eindeutig möglich. So konnten bei den untersuchten Gemälden zum Teil weiße bis sehr hellgraue, flächig aufgetragene Vorbereitungsschichten festgestellt werden, die im selben Arbeitsgang vor allem mit den roten und blauen Unterlegungen entsprechender Farbbereiche ausgeführt wurden. Obwohl eine funktionale Unterscheidung dieser beiden Arten der vorbereitenden Farbaufträge nicht in jeder Hinsicht schlüssig ist, da sowohl farbig vorbereitende Schichten technische Funktionen erfüllen können, als auch hellgraue oder weiße Schichten Einfluss auf die Farbwirkung haben, werden sie im Folgenden versuchsweise unterschieden und die farbigen, zum Teil modellierten Unterlagen nicht als Untermalungen sondern als erste Farbschichten des mehrschichtigen Aufbaus, die weißen bis hellgrauen hingegen als Untermalungsschichten angesehen. Unter diesen Voraussetzungen lässt sich tendenziell eine Korrelation zwischen dem Auftrag partieller weißer bis hellgrauer Untermalungsschichten und dem Auftrag von Imprimituren feststellen. Es zeichnen sich dabei drei Gruppen von Gemälden ab. Die erste dieser Gruppen wird von jenen Werken gebildet, die mit einer rot- bzw. gelbbraunen, halbtransparenten Imprimitur versehen sind und über diese hinaus keine Farbaufträge aufweisen, die nicht in unmittelbarer Verbindung zum Aufbau des jeweiligen Farbbereiches stehen. Hierzu gehören die Bilder des Meisters der Kleinen Passion, Kat. Nr. 6 und 7, sowie Kat. Nr. 1, *Der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes* und *Christus zwischen Maria und Johannes*, Kat. Nr. 18, das Fragment einer Bilderfolge.

Im Gegensatz zu Letzterem besitzen die beiden anderen Leinwandgemälde des Meisters der Passionsfolgen, Kat. Nr. 16 und 17, keine Imprimitur. Statt dessen sind sie mit partiellen weißen bzw. fast weißen Untermalungsschichten unter den Bereichen des Himmels, der Vegetation und der Blattmetallaufgaben versehen. Die Pigmentierung dieser Farbschichten besteht überwiegend aus Bleiweiß, wenig Pflanzenschwarz, etwas Rot und in Kat. Nr. 16 einem relativ hohen Gehalt an

²⁷³ Mit großer Wahrscheinlichkeit trifft dies auch auf Kat. Nr. 16, *Leben und Leiden Christi in ehemals 24 Bildern*, desselben Meisters zu, wenn auch Kühn in Bezug auf die Blattmetallaufgaben der Gewänder nur Gold ohne Anteile von Silber angibt: Optisch unterscheiden sich auch diese von den goldenen Blattmetallaufgaben der Nimben und stimmen phänomenologisch mit den Gold-Silberlegierungen in Kat. Nr. 17 überein. Vgl. Katalogeinträge und KÜHN 1990a, S. 617.

Kreide, die man wahrscheinlich als Streckmittel zugesetzt hat.²⁷⁴ Bei vergleichbarer Pigmentierung unterscheiden sich die Malmittel in der Zusammensetzung der Bindemittel und ihrer Konsistenz: Die Untermalungsschicht unter den Blattmetallaufgaben ist so dünn und glatt, dass sie im Zuge der stereomikroskopischen Untersuchung nicht von der Grundierung unterschieden und erst anhand der Querschliffe erkannt werden konnte. Den Anfärbungen zufolge enthält sie ein öliges Bindemittel. Der stellenweise Mangel einer deutlichen Schichtgrenze und das Ineinanderübergehen der Schichten von Untermalung und Anlegemittel bestätigen dies und deuten darauf hin, dass die Untermalung eine längere Trocknungszeit besaß und man das Anlegemittel auftrug, als sie noch nicht an-, bzw. durchgetrocknet war.

Im Gegensatz zu jener unter den Blattmetallaufgaben ist die Untermalung der Wiesengründe und des Himmels gekennzeichnet durch den cremig pastösen Auftrag und eine unter den aufliegenden Farbschichten deutlich sichtbare Pinselstruktur. Da beim Auftrag der folgenden Farbschichten die Pinselstruktur unverwischt stehen blieb und die Schicht im Querschliff mit deutlicher Schichtgrenze zum jeweils darüberliegenden Farbauftrag abgegrenzt ist, war dieses Untermalungsmittel angetrocknet und fest, bevor die nächsten Schichten aufgelegt wurden.

Die Gemälde mit partiellen hellen Untermalungen und ohne Imprimitur bilden im Hinblick auf diese Frage die zweite Gruppe. Obwohl deutlich später entstanden, wurde die *Kreuzigung* Kat. Nr. 5 um 1490 ähnlich vorbereitet und ist damit bezüglich Imprimitur und Untermalung den beiden genannten Bildern des Meisters der Passionsfolgen vergleichbar. Sie steht im Kontrast zur diesbezüglich dritten Gruppe: Soweit erkennbar, ist der Großteil der untersuchten, nach der Jahrhundertmitte entstandenen Leinwandbilder mit einer dünnen weißen Imprimitur versehen und weist keine partiellen Untermalungen auf, die nicht dem mehrschichtigen Farbaufbau angehören.

Sind in den Gemälden des Meisters der Passionsfolgen Kat. Nr. 16 und 17 und in Kat. Nr. 5 die Flächen des Himmels und der Wiesengründe mit unterschiedlichen, fast weißen, stark pinselstreifig aufgetragenen Malmitteln unterlegt, wurden in der *Kreuzigung* Kat. Nr. 5 auch der rote Umhang des guten Hauptmanns und das schwarze Gewand des Hl. Augustinus mit sehr hellen, fast weißen, glatt aufgelegten Untermalungen versehen.²⁷⁵ Da es sich, soweit überprüft, bei diesen hellen Untermalungsschichten innerhalb eines Bildes bezüglich der Pigmentierung stets um sehr ähnliche, bezüglich der Konsistenz, der Art des Auftrags und damit möglicherweise der Bindemittelsysteme und Malmittel aber um unterschiedlich zusammengesetzte Malfarben handelt, liegt die Vermutung nahe, dass ihr partieller Auftrag nicht nur in der farbwirksamen, sondern auch in der maltechnischen Vorbereitung bestimmter Bildbereiche lag und sie dort an Stelle der fehlenden

²⁷⁴Vgl. Tabelle 2.7 und 2.13 im Anhang und KÜHN 1990a, S. 617 f.

²⁷⁵Da keine Bildschichtproben aus diesen Farbbereichen entnommen wurden, konnten zur Zusammensetzung der Untermalungsschichten keine Aussagen gemacht werden.

Imprimitur Lösch-, Brücken- bzw. das Reflexionsvermögen der Grundierung steigernde Funktionen übernehmen. Nachvollziehbar ist das Ziel in den Gemälden des Meisters der Passionsfolgen, die Saugkraft der Grundierung mit der ölhaltigen Untermauerung der Blattmetallaufgaben zu reduzieren. Das Bindemittel der Untermauerung ist in den Kreidegrund eingedrungen und verbindet diesen mit dem öligen Anlegemittel, dessen Auftrag auf die noch nicht durchgetrocknete Untermauerung zu einer zusätzlichen festen Verzahnung zwischen beiden geführt haben mag. In anderen zu untermalenden Bereichen verwendete dieser Meister hingegen offensichtlich ein schneller trocknendes Malmittel.

Es zeigt sich in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Bezug auf Imprimitur und Untermauerungsschichten eine gewisse Homogenität, die, die heutigen Zuschreibungen zugrundelegend, werkstattunabhängig zu sein scheint. So sind die Gemälde des Meisters der Kleinen Passion und die stilistisch und formal davon unabhängige, spätere *Kreuzigung* Kat. Nr. 1 miteinander vergleichbar.

Der für die Imprimitur bereits beschriebene Wechsel von ganzflächiger, halbtransparent-farbiger Unterlage für die Farbschichten in den ersten drei Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts über partielle helle Untermauerungen zu dünnen weißen bis sehr hellgrauen Imprimituren in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts durchzieht die dem Meister der Passionsfolgen zugeschriebene Werkgruppe: Kat. Nr. 18, das Fragment einer Bilderfolge, weist sowohl eine bräunlich transparente Imprimitur, als auch helle, in diesem Fall ganz leicht der aufliegenden Farbschicht entsprechend getönte Untermauerungsschichten auf und nimmt damit gewissermaßen eine Zwischenstellung ein. Gemäß der Entwicklungsrichtung, die sich angesichts der Befunde für die untersuchten Leinwandbilder abzeichnet, müsste also Kat. Nr. 18 vor Kat. Nr. 16 und 17 entstanden sein, die keine Imprimitur und nur helle Untermauerungen enthalten. Bei Kat. Nr. 18 müsste es sich also um das früheste der drei dem Meister der Passionsfolgen zugeschriebenen Leinwandbilder handeln. Dem allerdings stehen die Befunde zur Unterzeichnung der drei Bilder und den dafür verwendeten Mitteln entgegen: Legt man die sich diesbezüglich auf der Basis der untersuchten Gemälde abzeichnende Entwicklungsrichtung von rotbrauner über rotbraune und schwarze zu schwarzer Unterzeichnung zugrunde, müsste Kat. Nr. 17 am Anfang dieser Gruppe stehen. Unter Berücksichtigung von Unterzeichnung und Imprimitur bzw. Untermauerung ordnen die technologischen Befunde indessen vorläufig übereinstimmend Kat. Nr. 16 das späteste Entstehungsdatum der drei Leinwandgemälde zu.

Insgesamt stellt sich die Frage nach den Ursachen und Gründen für die Veränderung der Vorgehensweise beim Aufbau der Gemälde. Allein mit Blick auf die Malerei auf textilem Bildträger lässt sie sich allerdings nicht beantworten. Festzuhalten ist die Tatsache eines werkstattübergreifenden Wandels, der nach den untersuchten Leinwandgemälden seinen Anfang im Verlauf des

dritten Jahrzehnts des 15. Jahrhunderts nahm und damit in zeitlicher Übereinstimmung zu jenem steht, der für die Wahl der Unterzeichnungsmittel zu verzeichnen ist. Blickt man noch einmal auf die mit Meister der Passionsfolgen überschriebenen Leinwandgemälde Kat. 16-18, könnten die Unterschiede, die sich in deren Bildaufbau abzeichnen, auf ein Ausprobieren, Variieren und vielleicht Suchen und Realisieren neuer Möglichkeiten in der Materialverwendung und -kombination deuten lassen. Passend wäre dies für einen Maler oder eine Werkstatt, auf den oder die auch die ersten naturalistischen Hintergründe in der Kölner Tafel- und Leinwandmalerei zurückgehen.

Die Gemälde der zweiten Jahrhunderthälfte, die mit einer dünnen weißen oder sehr hellgrauen Imprimitur versehen sind, weisen nur bedingt Untermaalungsschichten auf, die mit den oben beschriebenen vergleichbar wären. Neben den ersten Farbschichten in der jeweiligen Lokalfarbe wurden hier stellenweise graue Farbaufträge als Unterlage bestimmter Gewandfarben angelegt. Im Zusammenhang mit der weißen Imprimitur treten diese in der Gruppe der untersuchten Gemälde bei Kat. Nr. 19, *Leben und Leiden Christi in 12 Bildern*, um 1480 das erste Mal auf. Im Vergleich zu den hellgrauen bis weißen Untermaalungsschichten der Bilderfolge Kat. Nr. 17 oder der *Kreuzigung* Kat. Nr. 5 scheinen sie in einem engeren Sinn zum unmittelbaren Farbaufbau zu gehören und sind dementsprechend häufig bereits mit der Hell-Dunkel-Modellierung der Faltenwürfe gestaltet. Ebenfalls mit Kat. Nr. 19 sind in der zweiten Jahrhunderthälfte erstmals vorbereitende helle Farbschichten unter den Inkarnaten der Gesichter festzustellen. In unterschiedlicher Ausprägung treten sie danach bei verschiedenen Gemälden auf. So sind etwa die hell geplanten Stellen der Gesichter, wie Stirn, Kinn, Nasenrücken und Wangenknochen in der um 1490 datierten *Kreuzigung* Kat. Nr. 5 mit einem hellblauen oder hellgrauen, fast weißen, leicht pastos aufgetragenen Malmittel vorgelegt, dessen Pinselrelief sich leicht unter den darüberliegenden rosa Farbschichten des Inkarnats abzeichnet. Derartige partielle Unterlegungen finden sich auch in Kat. Nr. 11, *Der Gekreuzigte zwischen Maria, Johannes und den Hll. Agnes und Kolumba*, um 1496. In Kat. Nr. 25.2.b, *Weihe der Hl. Ursula* von 1493-96, hat man im Schatten liegende Bereiche der Gesichter in Grau oder Ockertönen, die helleren Bereiche mit einem hellen Grau unterlegt. Ebenfalls flächiger aufgetragen ist die helle Unterlage in den Gesichtern von Kat. Nr. 28.1, *Auffindung und Taufe eines heiligen Kindes durch den Papst*, um 1500, wo sie das Oval der Kopf- und Gesichtsform vorgibt. Lichtreflexe wurden auch nach Auftrag der Inkarnate noch zusätzlich aufgesetzt.

Für diese Art der Vorbereitung der Gesichter lassen sich über die generelle Feststellung hinaus, dass sie in der Gruppe der untersuchten Bilder in der zweiten Jahrhunderthälfte auftreten, keine Entwicklungstendenzen oder Werkstattgepflogenheiten erkennen, zumal Vorkommen und Ausführung auch unter jenen Gemälden variieren, die etwa der Werkstatt und dem Umkreis des Meisters der Ursula-Legende im weiteren und dem *Ursula-Zyklus* im engeren Sinn zugerechnet sind. Zu bedenken ist bei diesen Überlegungen auch, dass hinsichtlich der stratigraphischen Untersu-

chungen Befunde von Leinwandbildern aus der Jahrhundertmitte fehlen.

3.5.2 Ritzung

Neben den geritzten Markierungen der mit Blattmetall oder Pressbrokat zu belegenden Bereiche haben sich verschiedene Maler auch im Zuge des Malprozesses mit Ritzlinien beholfen. Meist wurden diese nach dem Auftrag der ersten größerflächigen Farbschichten eingesetzt, um die durch diese verdeckte Unterzeichnung zu ersetzen oder zu ergänzen. Beispiele für das Erneuern der übermalten Unterzeichnung zeigen sich in den Bildern des Meisters der Passionsfolgen, der im Bildfeld der *Kreuzigung* von Kat. Nr. 17 die Kreuzbalken und die Markierung für die Bildfeldunterteilung in die noch weiche weiße Untermalungs- und Farbschicht des Himmels ritzte, die dabei zur Seite geschoben wurde und zu beiden Seiten der Ritzlinie in Wulsten auftrocknete. Ebenso verfuhr er z. B. mit der beim Auftrag der ersten flächigen Farbschichten nicht ausgesparten Leiter im Bildfeld der *Kreuzabnahme* von Kat. Nr. 16. Ein vergleichbares Vorgehen zeigt sich in den Gemälden Kat. Nr. 24.1, *Szenen aus der Legende des Hl. Bruno*, und Kat. Nr. 5, *Der Gekreuzigte zwischen Maria, Johannes, dem guten Hauptmann und den Hll. Nicolaus und Augustinus*. Ersetzte der Maler des Ersteren die Markierung der horizontalen Bodenfugen sowie die Konturen der Betten und der Kerzenständer durch Ritzungen in die flächig aufgetragenen ersten Farbschichten, tat dies der Maler des Letzteren je nach Farbauftrag zu unterschiedlichen Zeitpunkten im Malprozess für die Konturen der Kreuzbalken. Als Ritzinstrumente dienten, im Gegensatz zur Markierung der mit Blattmetall und Pressbrokat zu belegenden Bereiche nicht Reißnadeln, sondern etwas stumpfere Gegenstände, wie etwa angespitzte Holzstäbchen oder der Pinselstiel. Für längere, gerade ziehende Linien bedienten sich die Maler auch linealartiger Hilfsmittel.

Die beschriebene Art des Ritzens im Verlauf des Malprozesses scheint sehr gebräuchlich gewesen zu sein. Unabhängig von der Entstehungszeit der Werke ist sie als konstruktives Hilfsmittel immer wieder festzustellen. Gleichzeitig fällt auf, dass es jeweils immer auch Maler und Werkstätten gab, die keinen Gebrauch davon machten, so dass es stets eine individuelle oder Werkstattgepflogenheit gewesen sein muss.

In einigen Werken des Meisters der Ursula-Legende und seiner Werkstatt wird das Ritzen in die noch weiche Malfarbe zu einer Art Stilmittel. Als solches findet es nicht nur Anwendung bei der Markierung konstruktiver Linien der Architektur, der Bodenfliesen etc., sondern auch im Zuge der malerischen Gestaltung. Sie sind dann nicht nur eingeritzt, sondern mit einem schwarzen Farbmittel ausgelegt, dessen Partikel sich auch auf den Wulsten der zur Seite geschobenen Farbschicht befinden (*Abb. 53-56, 185*). Ohne dass im Zuge der Untersuchungen zur vorliegenden Arbeit geklärt werden konnte, worum es sich dabei handelt, hat es den Anschein, als habe man für die Ritzung ein schwarz zeichnendes oder malendes Werkzeug benutzt. Derartige schwarz ausgelegte Ritzungen finden sich unter anderem zur Anlage von Mauerfugen und Dachziegeln in Kat.

Nr. 27.2, *Der Hl. Laurentius verteilt die Schätze der Kirche*, als dunkle Falten in der zur Seite geschobenen Farbschicht einer weißen Bluse in Kat. Nr. 25.2.b (Abb. 185), *Weihe der Hl. Ursula*, oder als Schraffuren im Inkarnat Christi und des Gesichts der Hl. Kolumba in Kat. Nr. 11, *Der Gekreuzigte zwischen Maria, Johannes und den Hll. Agnes und Kolumba* (Abb. 53, 54, 56).

3.5.3 Malschichten

In der Vorgehensweise der Maler bei der farbigen Ausführung der Gemälde sind unabhängig von Entstehungszeit, Stil und Werkstattpraxis für alle Bilder vergleichbare Grundzüge erkennbar. So ist die Abfolge der Arbeitsschritte stets aus der Kombination dreier Prinzipien geprägt: dem Vorgehen von Bildhinter- zu Bildvordergrund, von größeren zu kleineren Flächen und nach Farbbereichen. Vereinfachend lässt sich damit der Ablauf in der Be- und Ausarbeitung der Farbflächen in vier Phasen gliedern. Begonnen hat man stets mit den großen Hintergrundflächen wie dem Himmel, den Architekturteilen, den Wiesengründen und Fußböden. Es folgten die nächst kleineren, davor liegenden Flächen der Gewänder und die detailliertere Ausarbeitung der Hintergrundbereiche. Erst dann gestalteten die Maler die Inkarnate. All diese Arbeitsschritte erfolgten unter Aussparung der jeweils noch zu bearbeitenden Bildelemente, wobei die Genauigkeit dieser Aussparungen individuell verschieden ist. Die letzte Phase umfasste die weitere Ausarbeitung von Details, das Setzen von Lichtakzenten, das Konturieren der Formen und die Korrektur bereits bearbeiteter Flächen.

Im Rahmen dieses generellen Vorgehens kann die Reihenfolge der Arbeitsschritte variieren und zwar vor allem innerhalb der einzelnen Phasen. Für die meisten der untersuchten Gemälde lassen häufige Übereinstimmungen in der Reihenfolge bestimmter Farbtöne vor allem bei der Gestaltung der Faltenwürfe auf ein Vorgehen nach Farbbereichen schließen. Der Maler versuchte damit in einem Arbeitsschritt einen Großteil jener Bildelemente zu bearbeiten, für die dieselbe Farbgebung geplant war.²⁷⁶ Individuell unterschiedlich ist dabei, welchem der Grundprinzipien - dem Arbeiten von hinten nach vorne, von groß nach klein oder nach Farbbereichen - er dabei Priorität einräumte. Auch in der Abfolge der Farbaufträge sind Unterschiede nicht nur für die einzelnen Maler, sondern auch von Bild zu Bild festzustellen. Vor diesem Hintergrund ist es bemerkenswert, dass unabhängig von Werkstatt und Entstehungszeit in den meisten Gemälden nach der Anlage anders-

²⁷⁶Wegen der zum Teil starken Beschädigung und farbigen Überarbeitung der Bilder, deren Trennung in einzelne Bildfelder, aber auch aufgrund der bei präzisiertem Vorgehen fehlenden Überlappungen aneinandergrenzender Farbfelder konnte die chronologische Abfolge im Auftrag der Farbtöne in vielen Fällen nicht vollständig nachvollzogen werden. An zweien der Gemälde des Meisters der Passionsfolgen, Kat. Nr. 16 und 17, wurde deutlich, dass die Reihenfolge der Farbaufträge auch innerhalb des Œuvres eines Malers variieren kann. Für die ursprünglich aus vermutlich zwei großformatigen Bildfeldern bestehenden Zyklusgemälde und Kat. Nr. 11 konnte dies nicht überprüft werden, da jeweils nur ein Bildfeld zur Verfügung stand und untersucht werden konnte. Für deren Beurteilung treten weitere Aspekte hinzu. So gibt es Hinweise darauf, dass an einem Gemälde mehrere Ausführende mitgewirkt haben könnten. Vgl. Kat. Nr. 11 und die untersuchten Werke aus Kat. Nr. 25.

farbiger Hintergrundflächen die hellroten Unterlegungen zinnoberroter Farbbereiche zuerst aufgetragen wurden²⁷⁷ und der Auftrag blauer Farbschichten vor allem bei der Ausführung der Gewandpartien ebenso häufig den Abschluss bildete. Dies lässt vermuten, dass die Trocknungseigenschaften der verschiedenen Malfarben im Arbeitsablauf Berücksichtigung fanden.

Übergreifende Gemeinsamkeiten lassen sich auch beim Aufbau der einzelnen Farbbereiche feststellen. So wurden zinnoberrote und gelbe Faltenwürfe in der entsprechenden Farbigkeit flächig vorgelegt. Die Modellierung der Falten erfolgte lange Zeit in übereinstimmender Weise durch das Auflegen von rosa Farbschichten, bestehend im Wesentlichen aus Zinnober, rotem Farblack und Bleiweiß, die folgende Vertiefung der Schatten mit rotem Farblack.

Ebenso wurden blaue und zum Teil purpurfarbene Farbflächen mit einer flächig und unmodelliert aufgetragenen, blauen Farbschicht vorbereitet. In der Regel unterscheidet sich das hierfür verwendete Blaupigment in seiner geringen Farbintensität und grünlich blauen Farbigkeit von jenem der aufliegenden, modellierenden Schichten. Kühn identifizierte es in Kat. Nr. 16, *Leben und Leiden Christi in ehemals 24 Bildern*, als Blauen Verditer, ein künstlich hergestelltes Kupferblau, erkennbar an seiner feinen, oval rundlichen Kornform bei sehr homogener Korngröße (Abb. 79, 81).²⁷⁸ Erst gegen Ende des Jahrhunderts ist eine Modellierung auch dieser farbigen Unterlegung festzustellen.

Die Hell-Dunkel-Modellierung bereits mit dem ersten Farbauftrag fand vor allem bei grünen und jenen roten Farbbereichen statt, die nicht auf Zinnober, sondern auf Mischungen aus Bleiweiß und rotem Farblack basieren. Dabei sparte man im Zuge dieser ersten Modellierung häufig die Bereiche dunkelster Schatten aus und belegte diese erst in den nächsten Schritten bei der Vertiefung des Modellats und der Schatten mit dunklen Lasuren in dem jeweiligen Lokalfarbtönen.

Arbeitete man bei der Gestaltung der Hintergründe und Architekturelemente von Hell nach Dunkel, ging man bei der Modellierung der Faltenwürfe von einem Ton mittlerer Helligkeit aus und trug dann die nächst helleren Ausmischungen auf. Diese sind durch den variierenden Gehalt an aufhellenden Pigmenten, vor allem Bleiweiß, von deckendem Charakter. Erst zuletzt folgten die dunkleren Auflagen zur weiteren Modellierung und Vertiefung der Schatten meist mit halbdurchsichtigen Malmitteln ohne aufhellende Bestandteile. Die Dunkelheit und Deckkraft dieser Aufträge wurde meist über die Auftragsdicke bzw. Anzahl der Schichten gesteuert. Seltener und erst gegen Ende des Jahrhunderts wurden ihnen abdunkelnde Pigmente zugesetzt. In der Regel kam man bei diesem Vorgehen ohne oder mit nur wenigen nachträglich aufgesetzten Lichtakzenten aus.

²⁷⁷So in Kat. Nr. 1, 5, 17, 19, 20, 28.1, 25.2.b, 31.2 und 31.4. Unklar blieb dies in Kat. Nr. 11, 25.2.b und 25.10.b; die Ausführung lackroter vor zinnoberroten Gewändern erfolgte in Kat. Nr. 25.7.a.

²⁷⁸Basisches Kupfercarbonat [$2\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$ und andere Kupfersalze]. Vgl. KÜHN 1990a, S. 618; KÜHN 1990b, S. 86.

Im Gegensatz zu der Vorgehensweise bei der Gestaltung der Gewänder erfolgte die der Inkarnate von Dunkel nach Hell, sodass nach dem Auftrag der Konturen von Augen, Nasen und Mündern helle, meist weiße Lichtakzente aufgelegt und mehr oder weniger stark vertrieben wurden.

Die individuellen Unterschiede zwischen den einzelnen Malern bewegen sich im Rahmen dieser grundsätzlich vergleichbaren Vorgehensweisen. Sie liegen vor allem in der variierenden anteiligen Zusammensetzung der Malfarben, der Art ihres Auftrags und zum Teil in der Abfolge und Anzahl der Schichten.

Beispielhaft für diese Unterschiede ist die Gestaltung der häufig vorkommenden purpurfarbenen Gewänder. Der Meister der Kleinen Passion transponierte in Kat. Nr. 6, *Martyrium der Hl. Ursula vor der Stadt Köln*, eine flächig aufgetragene blaue Farbschicht in einen violetten Ton, indem er einen roten Farblack auftrug. Mit diesem legte er auch die Modellierung der Falten an. In Kat. Nr. 1, *Der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes*, dient ebenfalls eine blaue Farbschicht als Grundlage für die Außenseite des Palliums des Johannes. Diese wurde allerdings in verschiedenen Ausmischungen mit Weiß bereits in die Falten gelegt. Es folgte der Auftrag einer halbtransparenten rosa Farbschicht mit rotem Farblack und Bleiweiß, die die Modellierung aufnahm und vertiefte. Rote, heute wahrscheinlich etwas verblasste Lasuren schließen die Gestaltung dieses außerordentlich malerischen und voluminösen Faltenwurfs ab. In Kat. Nr. 17, *Leben und Leiden Christi in 31 Bildern*, und Kat. Nr. 19, *Leben und Leiden Christi in 12 Bildern*, enthält bereits der erste Farbauftrag neben Blau und Weiß auch roten Farblack und wird mit roten Lasuren vertieft. In Kat. Nr. 25.5.a, *Erscheinung des Engels*, ist der Pigmentierung der unteren Schicht zusätzlich ein rotbraunes Pigment, der roten Lasur noch Blau zugesetzt.

Weitere auffallende Beispiele für die Unterschiede im Auftrag und der malerischen Verarbeitung des Farbmaterials zeigen die untersuchten Gemälde der ersten Jahrhunderthälfte: Scheint vor allem der Meister der Passionsfolgen großen Wert auf eine abwechslungsreiche und brillante Farbgebung gelegt zu haben, zeugen die im Kolorit etwas gedämpften, dabei aber in ihrem Volumen und der Schwere ihrer Stoffe herausragenden Gewänder der etwa zeitgleich entstandenen kanonischen Kreuzigung Kat. Nr. 1 von einem ganz andersartig gewichteten malerisch-ästhetischen Anspruch (*Abb. 1, 64, 69*).

In der späteren *Kreuzigung* Kat. Nr. 5 ist in der Malerei auf textilem Bildträger in Köln um 1490 erstmals der stufende Auftrag blauer Farbschichten festzustellen und erst mit diesem Gemälde und Kat. Nr. 11, *Der Gekreuzigte zwischen Maria, Johannes und den Hll. Agnes und Kolumba*, wird der Versuch deutlich, auch Stoffqualitäten und -eigenschaften malerisch wiederzugeben (*Abb. 46*).

Erzielt werden diese unterschiedlichen Effekte weniger durch die Veränderung der grundsätzli-

chen Abfolge der Arbeitsschritte oder der Konsistenz und Zusammensetzung der Malmittel, als vielmehr durch die Art der Pinselführung und des Farbauftrags, sowie der Nuancierung in den Heligkeitsstufen der Aufträge.

Verschiedene Faktoren führen zu der Annahme, dass in allen Phasen der malerischen Ausführung mit variierenden Bindemittelsystemen gearbeitet wurde. Hierzu gehören zuallererst die unterschiedlichen Konsistenzen, sowie Auftrags- und Trocknungseigenschaften der Malmittel. In der Regel konnten diese in langen Zügen flächig aufgetragen werden und trockneten mit glatter Oberfläche auf. Ausnahmen bilden blaue Farbschichten. Vor allem in der zweiten Jahrhunderthälfte scheinen diese beim Auftrag von gallertartiger Konsistenz und nur stufend und in kurzen Zügen aufzutragen gewesen zu sein.

Unabhängig von der Entstehungszeit der Gemälde werden die Malmittel mit zunehmendem Weißanteil grundsätzlich cremiger und behielten auch beim Trocknen eine der Menge an zugesetztem Weiß entsprechende, mehr oder weniger starke Pinselstruktur. In den fast rein weißen Untermalungs- und Farbschichten der Himmel und der Wiesengründe ist diese stark ausgeprägt. Es zeigt sich hier meist, dass das Malmittel lange genug offen war, um mehrmals in unterschiedlichen Richtungen mit dem Pinsel durchzogen zu werden. Dabei weisen die in einigen Bereichen scharfen, in anderen breiteren und optisch weicheren Pinselgrate auch hier auf variierende Bindemittelzusammensetzungen bzw. die Einstellung der Malfarbe hin.

Ein weiterer Hinweis auf deren Modulation ist die Tatsache, dass immer wieder Schichten von den darunter liegenden abgeperlt sind, was für Verschiebungen in den wässrigen und öligen Anteilen der Malfarben einerseits und ein nicht ganz stringentes Einhalten des Vorgehens von mager zu fett andererseits spricht.

Nach Kühn bestehen die Bindemittel der von ihm analysierten Schichten aus Öl, Harz und Proteinen in variierenden Anteilen, wobei in den Proben Öl entweder den hauptsächlichen oder einen wesentlichen Bestandteil bildet.²⁷⁹ Für Kat. Nr. 27.4, einem Gemälde aus dem Zyklus zur Legende des Hl. Laurentius im Besitz der National Gallery London, ergab die Analyse des Bindemittels Leinöl. Nach Campbell et al. handelt es sich um ein „konventionelles Ölgemälde“.²⁸⁰ Wenn auch die im Zuge der vorliegenden Studie vorgenommenen Anfärbungen eine starke Durchtränkung aller Schichten des Farbaufbaus mit öligen Fremdbindemitteln vermuten lassen und deshalb genauere Angaben an dieser Stelle nicht möglich sind, ist auch für die von Kühn nicht untersuchten Leinwandbilder ein variiertes System von Bindemittelgemischen aus wässrigen und nicht wässri-

²⁷⁹KÜHN 1977, S. 182 ff.; KÜHN 1990a, S. 567 ff.; KÜHN 1990b, S. 78.

Es sei an dieser Stelle auf die neueren Forschungen diesbezüglich im Rahmen des bereits erwähnten Forschungsprojektes am Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud und dem Doerner Institut der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen hingewiesen, deren Publikation für 2011/2012 vorgesehen ist.

²⁸⁰Vgl. Early northern european painting 1997, S. 24.

gen Bestandteilen anzunehmen. Dass dabei Öl eine bedeutende Rolle spielte, wird auch daraus ersichtlich, dass die Pigmentpartikel stets vollständig von Bindemittel umschlossen sind, die Schichten einen kohärenten Film bilden und unterschiedliche Farbnuancen nass in nass ineinander getrieben sind. Ein höherer Anteil an wässrigen Bindemitteln könnte in den beschriebenen, zum Teil aufgestupften blauen Farbaufträgen vermutet und daran deutlich werden, dass in einigen Gemälden stark kreidehaltige weiße Farbaufträge deckenden Charakter besitzen und deckend weiße Farbaufträge verschiedentlich die Röntgenstrahlung nur schwach absorbieren.

Anhand der Querschliffe innerhalb der Farbschichten immer wieder erkennbare Bindemitteltröpfchen bestätigen möglicherweise die Annahme emulgierter Bindemittelsysteme. Innerhalb dieser Tröpfchen finden sich stellenweise Konzentrationen von Pigmenten, die in der umgebenden Farbschicht gar nicht oder in geringerem Maße vorkommen, sodass zum Teil die verschiedenen Bindemittel bereits mit Pigmenten versetzt und erst dann mit anderen Bindemittel-Pigmentgemischen vermischt worden sein könnten. Häufig handelt es sich bei diesen Pigmentkonzentrationen um Mennigepartikel, die man dem Öl als Trocknungsbeschleuniger zugesetzt haben könnte. Vor allem im Zusammenhang mit diesen ist es häufig zur Bildung pustelartiger Konglomerate gekommen, bei denen es sich um Produkte aus der Reaktion des öligen Bindemittels mit dem Pigment handelt (*Abb. 119-122, 181-184*).

Da keine systematische Beprobung und Analyse der Farbschichten vorgenommen wurde, kann das nachgewiesene Spektrum an Pigmenten keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Dennoch wird deutlich, dass die Auswahl an Pigmenten sehr einheitlich und relativ klein ist. Farbgebender Bestandteil blauer Schichten ist ein Kupferblau, das in einigen Fällen als Azurit bestätigt werden konnte. Grüne Farbschichten enthalten Kupfergrün, bei dem es sich aufgrund der häufig fehlenden Bindemittel-Pigmentstruktur, der intensiven Farbigkeit und dem halbtransparenten Charakter bei Aufträgen ohne Beimischung von Weiß mit großer Wahrscheinlichkeit um Kupferacetate bzw. Kupferchloride, also Grünspan, in deckenden Aufträgen mit Bindemittel-Pigmentstruktur wie in Kat. Nr. 24 um Malachit, handelt.

Für rote Farbschichten verwendete man Zinnober und rote Farblacke. Verschiedentlich sind in Letzteren rechteckige, blättchenartige Partikel und Fadenstückchen zu erkennen, bei denen es sich um Faserbestandteile eines rot gefärbten Stoffes handeln könnte, aus dem der Farbstoff zur Herstellung des Farblacks zurückgewonnen wurde.²⁸¹

Gelbe Farbschichten enthalten überwiegend gelbe Ocker oder Bleizinnigelb. Auffallend ist dabei, dass Bleizinnigelb in den frühesten der Leinwandgemälde nicht vorkommt.²⁸² Erst in den Werken des Meisters der Passionsfolgen ab 1430 ist es nachweisbar und wird dann regelmäßig verwendet.

²⁸¹ Auch in den untersuchten Tafelbildern Kat. Nr. 40, den Teilen eines Passionsaltars des Meisters der Passionsfolgen, und Kat. Nr. 41, *Maria mit weiblichen Heiligen* des Meisters der Ursula-Legende, ist diese Art des roten Farblacks festzustellen.

²⁸² Das gelbe Wams des Bogenschützen in Kat. Nr. 6 ist eine Zweitfassung.

Über die genannten Pigmente hinaus sind in unterschiedlichen Anteilen in fast allen Farbschichten quarz- und alumosilicathaltige rote und gelbe Ocker, Bleiweiß und Bleimennige sowie verschiedene Arten von Schwarz enthalten. Seltener Pigmente und Farbmittel, wie Auripigment, Indigo, Smalte und allen voran Ultramarin, kamen in den im Rahmen der vorliegenden Arbeit analysierten Proben nicht vor. Allerdings konnte an der National Gallery London Smalte in Kat. Nr. 27.4 festgestellt werden, einem Gemälde aus dem Zyklus zur Legende des Hl. Laurentius. Es liegt hier über der Azuritschicht eines Gewandes.²⁸³ Zu nennen ist außerdem der ausschließlich für die Unterlegung blauer Farbschichten verwendete, von Kühn analysierte blaue Verditer.

3.6 Firnis

Der Zustand keines der untersuchten Bilder ließ Aussagen über eventuell ursprünglich vorhandene originale Überzüge zu.

3.7 Chronologie der Arbeitsprozesse

Der chronologische Ablauf der Arbeitsschritte nach dem Auftrag der Grundierung variiert von Bild zu Bild, auch bei Gemälden desselben Meisters oder derselben Werkstatt.

Erste generelle Unterschiede liegen im Zeitpunkt des Auftrags der Imprimitur und der Ausführung der Unterzeichnung. Liegt in den Leinwandbildern des Meisters der Kleinen Passion die Unterzeichnung stets auf der Imprimitur, liegt sie in Kat. Nr. 18, dem Fragment einer dem Meister der Passionsfolgen zugeschriebenen Bilderfolge, darunter. Der Grund hierfür könnte im Unterzeichnungsmittel liegen: Unter der halbtransparenten rotbraunen Imprimitur wäre die ebenfalls rotbraune Unterzeichnung in Kat. Nr. 6 und 7 kaum mehr sichtbar gewesen. Anders die schwarzen und nur teilweise rotbraunen Unterzeichnungslinien unter der helleren, geringer pigmentierten Imprimitur in Kat. Nr. 18. Der Auftrag der halbtransparenten Imprimitur zwischen der ersten und der zweiten Unterzeichnungsphase in Kat. Nr. 1 ist technologisch ebenfalls schlüssig, da sie der Fixierung des mit wahrscheinlich ungebundenem, schwarzem Unterzeichnungsmittel angelegten Bildentwurfs diene.

Auch die in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts häufig vorkommenden weißen Imprimituren liegen in einigen Fällen unter der Unterzeichnung, so in Kat. Nr. 19 und 24.1, in den späteren Gemälden darüber. Diese Unterschiede basieren möglicherweise auf den Bindemittelsystemen vor allem von Unterzeichnung und Imprimitur.

Auch der Zeitpunkt für den Auftrag des Nimbenreliefs variiert. In der *Kreuzigung* Kat. Nr. 1 wur-

²⁸³Vgl. Early northern european painting 1997, S. 36.

de es nach Fertigstellung der Unterzeichnung auf der Imprimitur angelegt, dann der Hintergrund rot ausgemalt. Dank dieser Reihenfolge der Arbeitsschritte war es möglich, die Vergoldung der Nimben und die Blattmetallapplikationen auf dem Rot des Hintergrundes in einem Arbeitsschritt durchzuführen.

In den *Kreuzigungen* Kat. Nr. 5 und 11 wurden die Nimbenprofile direkt auf die Grundierung aufgetragen und danach eine Isolierschicht nur auf die Reliefringe gelegt.

In Kat. Nr. 25.2.b, *Weihe der Hl. Ursula*, erfolgte das Ziehen der Kreidegrundreliefs nach dem Auftrag der ganzflächig weißen Imprimitur, abweichend hiervon in Kat. Nr. 25.5.a, der *Erscheinung des Engels*, erst nach den ersten größerflächig aufgelegten Farbschichten. Letzteres machte zusätzliche korrigierende Arbeitsschritte nötig, sodass diese Reihenfolge arbeitsökonomisch nicht zu begründen ist. Angesichts der generellen maltechnischen Heterogenität innerhalb der Gruppe der Gemälde, die der Werkstatt des Meisters der Ursula-Legende zugeschrieben werden, aber auch innerhalb des *Ursula-Zyklus* selbst, sind derartige Unterschiede weniger anhand der einzelnen Bilder als mit Blick auf den arbeitsteiligen Betrieb einer großen Werkstatt und die Realisierung von zahlreichen und, wie im Fall der Zyklen, sehr umfangreichen Aufträgen zu begründen, auf der Basis der vorliegenden Untersuchungen jedoch nicht zu entschlüsseln.

Aus dem Gesagten wird deutlich, dass die Applikation der Blattmetalle in den Gemälden auf textilem Bildträger nicht immer vor Beginn der Farbaufträge durchgeführt und abgeschlossen wurde. Nicht zuletzt erlaubte die ausnahmslos angewendete Applikation auf Anlegemittel deren Auflage auch zu späteren Zeitpunkten auf den Untermalungs- oder Farbschichten. In der Regel wurden sie nach dem Auftrag der ersten großflächigen Farbschichten, manchmal im Verlauf der farbigen Ausarbeitung der Gemälde aufgebracht und wie die Farbschichten mit Lasuren, Binnendetails und Konturlinien versehen.

3.8 Überlegungen zu Werkstattpraxis und Arbeitsteilung bei der Herstellung von Leinwandgemälden im Köln des 15. Jahrhunderts

Geht man allgemein davon aus, dass sich im Verlauf der Spätgotik die einzelnen Arbeitsprozesse der Herstellung von Gemälden zunehmend personell in Tafelmacher, Grundierer, Vergolder und Maler differenzierten,²⁸⁴ ist für Köln die Kenntnis hierüber noch spärlich.²⁸⁵ Die Untersuchung der Leinwandbilder zeigt, dass nicht nur der Auftrag der Imprimituren, sondern auch jener der Nimbenreliefs und der Blattmetallaufgaben im Zuge des Malprozesses in der Werkstatt des Malers durchgeführt worden sein müssen, da diese Arbeitsschritte chronologisch stets ineinander greifen. Im Bezug auf die Leinwandbilder stellt sich die Frage nach dem Bereiter des Bildträgers. Setzt die Herstellung von Holztafeln, Sprengwerk, Rahmen etc. die speziellen Kenntnisse, Fertigkeiten und Werkzeuge eines Tischlers, das Fertigen und Anbringen von Scharnieren und Schließmechanis-

men an Flügelretabeln einen Schlosser voraus, brauchte ein Maler zur Herstellung von Leinwandbildern nur den Spannrahmen und eventuell die Zierleisten. Das Auf- und Nachspannen der Gewebe konnte in seiner Werkstatt erfolgen. Dass die Trägergewebe auch solcher Gemälde unterschiedliche Spanntechniken aufweisen, die demselben Meister zugeschrieben sind, wie dies etwa bei den Werken des Meisters der Passionsfolgen der Fall ist, ist weder mit der Herstellung der Bildträger in noch außerhalb der Malerwerkstatt zu erklären. Anzunehmen ist, dass sie vom Auftraggeber abhängig war und die Bildträger vom Auftraggeber möglicherweise bereits fertig an den Maler geliefert wurden. In jedem Fall könnten das Zusammennähen von Leinwandstücken zu Bildträgern und auch deren Aufspannen Arbeiten gewesen sein, mit der man Hilfskräfte beauftragte und die deshalb je nach Auftraggeber und Auftragslage von einer jeweils variierenden Anzahl wechselnder Personen mit unterschiedlichen Fertigkeiten durchgeführt wurden.

Auch hinsichtlich der Zusammensetzung verschiedener Gewebestücke zu einem Bildträger besteht die wesentlichste Gemeinsamkeit in deren Heterogenität. Wie bei den Formaten scheint das Fehlen eines Standards auch hier die Regel zu sein, sodass die Zuordnung an Tafelmacher, Hersteller von Bildträgern oder Malerwerkstatt nicht möglich ist. Wurde das Format mit Sicherheit durch den Auftraggeber bestimmt, ist das Stellen der Gewebestücke, des Trägergewebes oder gar des Bildträgers selbst durch diesen zu vermuten und damit die Unterschiede innerhalb der Werkgruppe eines Malers zu erklären. Bestätigt wird die Abhängigkeit der Beschaffenheit des Bildträgers von den Stiftern durch die Tatsache, dass die hochrangigste Stiftung unter den untersuchten Leinwandbildern, der Bruno-Zyklus, Kat. Nr. 24, in der Art seiner Zusammensetzung auch den hochwertigsten textilen Bildträger besaß. Zudem handelte es sich hierbei mit größter Wahrscheinlichkeit um die gleichzeitige Stiftung aller Bilder durch eine beauftragte Mittlerperson, was die Gleichförmigkeit in der Herstellung der Bildträger erklären kann. Im Gegensatz hierzu zeichnet

²⁸⁴NICOLAUS 2003, S. 23 f.; SCHAEFER 2001, S. 114; Early northern european painting 1997, S. 8, 10 f.; KOLLER 1984, S. 301. Nachgewiesen sind z.B. anhand der erhaltenen Verträge und Rechnungen Tafelmacher und Schlosser bei der Herstellung eines Triptychons, das bei Dieric Bouts 1468 für das Rathaus von Louvain, Belgien, in Auftrag gegeben worden war. Der Tafelmacher kaufte in Antwerpen nach Angaben des Auftraggebers das Holz ein und war dann einer von mehreren, die es zu Bildtafeln verarbeiteten. Der Schlosser fertigte und montierte vier Scharniere und ein Schloss. Early northern european painting 1997, S. 11.

Aus zwei Briefen Dürers von 1507 und 1520 geht hervor, dass er nicht nur die Herstellung von Bildtafeln und Rahmen vornehmen ließ, sondern auch das Grundieren, Vergolden und möglicherweise den Auftrag einer Art Imprimitur. H. Rupprich (Hg.): Dürer. Schriftlicher Nachlass. 3 Bde. Berlin 1956-69, Bd. I 1956, S. 64 f., 152, zitiert in: Early northern european painting 1997, S. 12.

²⁸⁵SCHAEFER 2001, Anm. 57.

Ein Tafelmacher findet 1495 Erwähnung. Vgl. KUSKE 1923, S. 154 ff. Ich danke Herrn Dr. Roland Krischel, Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud für diesen Hinweis.

Als der Kölner Hermann Weinsberg ein Altarretabel für St. Jakob stiftete, ließ er im Oktober 1556 bei einem Meister „*Peter, snitzler hinder s. Merjen*“ die Tafeln mit Rahmen und Bekrönung anfertigen, beauftragte dann Knechte, sie zu Meister Bartholomäus Bruyn d.J. zu bringen, der die Tafeln bemalte und Rahmen und Bekrönung vergoldete und fasste. Vgl. SCHMID 1991, S. 26; IRSIGLER, SCHMID 1992, S. 39.

sich der von verschiedenen Paaren wohl über einen Zeitraum von wohl ca. drei Jahren nach und nach gestiftete und entsprechend hergestellte *Ursula-Zyklus* des Meisters der Ursula-Legende durch die Heterogenität der Bildträger aus.

Die für Köln bisher ungeklärte Frage nach den Herstellern vor allem textiler Bildträger kann auch mit der Betrachtung der Grundierungsschichten an dieser Stelle nicht abschließend beantwortet werden. Soweit dies anhand der entnommenen Proben feststellbar war, variiert deren Zusammensetzung hinsichtlich der Art der verwendeten Kreiden und der Pigmentierung nicht nur innerhalb des Œuvres eines Malers, sondern auch innerhalb eines Werkzusammenhangs wie dem großen *Ursula-Zyklus* und, wie bei Kat. Nr. 11, *Der Gekreuzigte zwischen Maria, Johannes und den Heiligen Agnes und Kolumba*, auch innerhalb desselben Gemäldes. Ist für letzteres vorstellbar, dass die Herstellung und Grundierung des Bildträgers außerhalb der Malerwerkstatt erfolgte und erst in der Werkstatt des Malers die Nimbenreliefs aufgetragen, die Blattmetalle appliziert und die Malereien ausgeführt wurden, sind die Unterschiede bei den anderen Gemälden so nicht zu begründen und Erklärungsmöglichkeiten, wie die zwischen der Herstellung der einzelnen Bildträger liegenden Zeiträume und die dadurch bedingte Verwendung unterschiedlicher Materialchargen jeweils sowohl für eine Zubereiter- als auch die Malerwerkstatt denkbar.

Fragen hinsichtlich der Organisation in der Malerwerkstatt kommen auch auf, wenn man bedenkt, dass eindeutig zueinander gehörende Werke, sei es dass sie derselben Werkstatt zuzuordnen oder Teile eines Werkzusammenhangs sind, einen unterschiedlichen Schichtenaufbau aufweisen können. Herkömmlich würde man annehmen, der Aufbau innerhalb einer Werkstatt und eines Werkzusammenhangs sei gleichbleibend und nur die Ausführung der Malerei variierte mit dem Ausführenden. Dass dem nicht so ist, zeigen ausnahmslos alle untersuchten Werkgruppen. Die dem Meister der Passionsfolgen zugeordneten Gemälde variieren untereinander etwa in der Verwendung von Imprimitur und Untermaalungsschichten. Dasselbe gilt für die Bilderfolgen einer um 1450-60/1470-85 tätigen Werkstatt und für die Gemälde des *Ursula-Zyklus*. Wie dies im Rahmen der arbeitsteiligen Organisation eines Werkstattbetriebes zu erklären ist, wird möglicherweise erst mit weiteren diesbezüglichen Untersuchungen erklärt werden können.

4. Technologischer Vergleich der untersuchten Leinwandbilder mit ausgewählten Kölner Tafelbildern

Der technologische Vergleich der Leinwandgemälde mit Kölner Tafelbildern erfolgt in zwei Schritten. Der erste besteht in der direkten Gegenüberstellung der Gemälde auf textilem mit jeweils einem exemplarisch untersuchten Werk auf hölzernem Bildträger aus der Werkgruppe eines Malers bzw. einer Werkstatt, der zweite in der vergleichenden Auswertung der im Hinblick auf Maltechnik und -materialien in Köln publizierten Daten.

4.1 Vergleichende Untersuchungen

4.1.1 Leinwand- und Tafelmalerei des Meisters der Kleinen Passion

Die Wahl von Eichenholz für die Bildtafeln der *Kleinen Passion*, Kat. Nr. 39 (Abb. 269), und der Radialschnitt der Bretter weist darauf hin, dass man Holz sehr guter Qualität verwendet hat. Die Herstellung der Bildtafeln durch das Verdübeln und Verleimen der Bretter sowie die Verwendung unterschiedlicher Brettbreiten findet sich auch bei anderen spätmittelalterlichen Bildtafeln wieder. Für Kat. Nr. 6, *Das Martyrium der Hl. Ursula vor der Stadt Köln* (Abb. 22), wurde möglicherweise ein Gewebe von einer Webbreite von mindestens 180 cm verwendet. Eine so breit gewebte Leinwand hätte für dieses Gemälde die Herstellung des Bildträgers ohne Nähte erlaubt. Beides weist auf eine gewisse Sorgfalt auch bei der Wahl dieses Trägergewebes hin. Es sind auch die beiden ursprünglich zusammenhängenden Bildfelder von Kat. Nr. 7, *das Martyrium der Zehntausend und Szenen aus der Legende des Hl. Antonius des Einsiedlers* (Abb. 30) nicht von Nähten durchzogen.

Hinsichtlich des weiteren Aufbaus zeigen sich dann bereits in der Grundierung deutliche Unterschiede zwischen den Tafel- und den Leinwandbildern. Besteht die Grundiermasse in allen Fällen aus Kreidegrund, ist diese auf den Tafeln der *Kleinen Passion* rein weiß, nicht wie in den Leinwandgemälden mit einer leichten Pigmentierung versehen und im Gegensatz zu diesen insgesamt dicker aufgetragen. Dies ist von Interesse, weil die *Kleine Passion* wie die Leinwandbilder nicht mit Goldgründen versehen ist. Wahrscheinlich wurden die Tafeln aus diesem Grund vor der Grundierung auch nicht mit einer Gewebekaschierung versehen. Die dickere Grundierung auf hölzernem Bildträger steht damit in diesem Fall nicht in Zusammenhang mit der Polimentvergoldung und deren Punzierung, was die These bestätigt, dass der dünne Grundierungsauftrag auf den Leinwandbildern maltechnisch zu begründen ist und man einen flexiblen Träger nicht mit einer dicken, starren Schicht versehen, die Gewebestruktur jedoch schließen und den Malgrund dadurch glätten wollte. Eine nur dünne Grundierung scheint daher für Leinwand-, eine dickere für Tafelbilder charakteristisch zu sein, unabhängig davon, ob Letztere mit Goldgrund versehen wurden oder nicht.

Bestätigung findet diese Annahme in der Tatsache, dass in der Kölner Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts die mit Goldgrund zu versehenen Bereiche mit Gewebe unterklebt wurden,²⁸⁶ sodass eher dies als maltechnisches Charakteristikum im Bezug auf den Goldgrund anzusehen ist.

In Übereinstimmung mit den Leinwandbildern wurde auch auf die Grundierung der Kleinen Passion eine halbtransparente Imprimitur aufgetragen und mit einem geringeren Anteil an rotbrauner Pigmentierung versehen.

Auch die für die Unterzeichnungen der Malerei auf textilem Bildträger ausgewählten Materialien sind mit jenen der Passionsszenen vergleichbar. Sie wurden jeweils mit rotbraunen Malmitteln ausgeführt. Im Gegensatz zu den Leinwandbildern und den Tafelinnenseiten sind die Verkündigungsdarstellungen der Außenseiten jedoch zusätzlich auch mit Schwarz unterzeichnet (*Abb. 270*). Die hier in Schwarz ausgeführten Elemente der Unterzeichnung folgten auf die in Rotbraun ausgeführten. Die Gründe für die Zweifarbigkeit und die Unterschiede in den Funktionen der beiden Phasen konnten bisher nicht geklärt werden.

Wie bei der Unterzeichnung der Leinwandbilder blieb auch auf den Tafeln die Vorgabe der Bildmotive summarisch und wurde die Entscheidung über die Ausführung der Einzelheiten und Details, z.B. die Blickrichtung der Personen oder der Verlauf von Gewandfalten, überwiegend erst im Zuge des Malprozesses getroffen. Auch die unpräzisen Aussparungen, vor allem kleinerer Formen, und der daran ersichtliche recht freie Umgang mit der zeichnerischen Vorgabe stimmt in allen Werken überein (*Abb. 276, 277*).

Allerdings setzt sich der mit der Ausführung in zwei Phasen gegenüber den Leinwandbildern und den Passionsszenen größere Aufwand bei der Unterzeichnung der *Verkündigung* auf den Außenseiten in der Vorbereitung der Blattmetallaufgaben auf den Innenseiten der Tafeln fort: Im Unterschied zu den Leinwandbildern wurden die damit zu versehenen Bereiche vorgeritzt und die Nimbenkreise mit dem Zirkel angelegt.

Die Befunde und Vergleiche der Blattmetallaufgaben werfen einige Fragen auf. Da die Leinwandbilder nach ihrer Vollendung zu einem frühen, unbekanntem Zeitpunkt überarbeitet und dabei motivisch und materiell durch Übermalungen und die zusätzliche Applikation von Blattmetallen über ursprünglich farbig gestalteten Bildelementen angereichert wurden, ist für sie weder genau zu sagen, in welchem Ausmaß Blattmetallaufgaben ursprünglich vorhanden waren, noch zu welchem Zeitpunkt im Schaffensprozess der Bilder sie appliziert wurden. Das heutige Ausmaß an Blattmetallaufgaben ist zum größten Teil auf die Überarbeitung zurückzuführen.

Im Gegensatz zu den in der ersten Fassung überwiegend farbig gestalteten Rüstungen der Leinwandbilder waren jene der *Kleinen Passion* von Anfang an mit Blattmetallen belegt. Allerdings wurde auch hier zu einem späteren Zeitpunkt eine Erweiterung der Blattmetallapplikationen vor-

²⁸⁶Vgl. Kat. Nr. 40 und GOLDBERG, SCHEFFLER 1972.

genommen und nachträglich Rüstungsteile, die Kelche des Pilatus oder das Schwert des Petrus in der Szene der *Gefangennahme* damit versehen. Gleichzeitig hat man im selben Bildfeld die Rüstung eines Soldaten farbig gestaltet. Da diese bis zu einem späten Zeitpunkt ausgespart worden war, kann es sich hierbei ebenso wenig um eine Umarbeitung handeln, wie bei den nachträglichen Blattmetallaufgaben, unter denen ebenfalls keine Farbschichten einer ursprünglichen Fassung zu erkennen sind. Vielmehr hat es den Anschein, als habe man sich die Entscheidung hier lange offen gelassen.

Eine Zuordnung bzw. Scheidung der Phasen für die Applikation der Blattmetallaufgaben der Tafelbilder anhand der Anlegemittel war rein optisch nicht möglich, da diese in der Regel zwischen halbtransparent ockerfarbenen und deckend grau erscheinenden Bereichen changieren. In dieser Hinsicht stimmen sie mit den Anlegemitteln der Leinwandbilder überein, welche ihrerseits zu einem großen Teil der späteren Überarbeitung zuzuordnen sind.

Es zeigt sich damit hinsichtlich der Blattmetalle auch für die *Kleine Passion* ein heterogener Zustand, ohne dass dieser, wie bei den Leinwandgemälden, auf eine spätere Überarbeitung zurückzuführen wäre. Mit der Arbeitsweise des Meisters der Kleinen Passion, die sich durch ein gewisses Maß an Flüchtigkeit und geringer Präzision auszeichnet, wie dies an Bildplanung und Farbauftrag zu sehen ist, könnte auch das unkonventionelle Vorgehen bei der Applikation der Blattmetalle zu erklären sein. Es stellt sich dann jedoch die Frage, ob auch die Überarbeitungen der Leinwandbilder in den Zusammenhang des Schaffensprozesses zu stellen oder doch als spätere, von dem Maler unabhängige Veränderungen anzusehen sind. Die ausführlichere Untersuchung und v.a. Analyse der Anlegemittel und die stilistische Einordnung der hinzugefügten Bildelemente in Kat. Nr. 6 könnten eine Annäherung an die Antwort hierauf bringen.

Soweit trotz der Beschädigungen des Himmels noch erkennbar, wurden die Blattmetalle auf den Tafeln appliziert, als die ersten großflächigen Farbbereiche des Himmels, der Wiesengründe und der Fußböden bereits mit einer ersten Farbschicht bedeckt waren. Ein solches Vorgehen erscheint schlüssig, da so die Blattmetallapplikationen, deren wichtiger Bestandteil der Sternenrapport auf dem blaufarbenen Himmel war, grundsätzlich in einem Arbeitsgang vorgenommen werden konnten. Wenn auch für die Leinwandbilder nicht mehr nachzuvollziehen, ist ein solches Vorgehen auch für sie anzunehmen.

Nach dem Auftrag des grüngrauen Grundtons der Bodenbeläge der in Innenräumen angesiedelten Szenen der *Kleinen Passion* ritzte der Maler deren Unterteilung und den perspektivischen Verlauf der Bodenplatten in die bereits angetrocknete Farbschicht. Auch Teile des Thrones der Maria im Bildfeld der *Verkündigung*, der Säule in der *Geißelung* und des Sarkophags in der *Grablegung* wurden so konturiert. Ist dieses Vorgehen auch aus späteren Leinwandbildern bekannt, kommt es in jenen des Meisters der Kleinen Passion nicht vor.

Um gerade Linien zu ziehen, bediente sich der Ausführende zunächst einer Art Lineal. Hierbei rutschte er allerdings häufig ab, sodass er das Lineal schließlich wohl zur Seite legte und, wie an den entsprechenden Schlenkern in den Bildfeldrahmungen der Passionsszenen und den Bodenfliesen in *Verurteilung* und *Geißelung* zu erkennen, freihändig weiterarbeitete. Im selben Bildfeld legte er außerdem vier Reihen der horizontal verlaufenden Platten zu groß an und korrigierte dies durch eine jeweils zweite Ritzlinie (Abb. 274). Auffallend ist in diesem Zusammenhang auch der unsichere und mehrfach veränderte perspektivische Verlauf der Fluchtlinien, die anscheinend ohne festen Fluchtpunkt, nur nach Augenmaß gezogen wurden. An zahlreichen Stellen musste der Maler deren Winkel dann wieder verändern, im Tischtuch der Verkündigungsszene hat er die perspektivischen Fehler hingegen belassen.

Weitere zusätzliche Arbeitsschritte, die an den Leinwandbildern nicht festzustellen waren, betreffen den Aufbau der Farbschichten der *Kleinen Passion*. Soweit an den verbliebenen Resten des wahrscheinlich abgekratzten Farbaufbaus des Himmels erkennbar, war dieser mit einem dunklen Grau untermalt. Eine hellgraue Untermalung liegt unter dem Inkarnat des Gekreuzigten. Blaue und purpurfarbene Gewänder sind mit einer blassen, grünlich-blauen Schicht flächig unterlegt (Abb. 275). In den Leinwandbildern hingegen sind die Farbschichten des Himmels direkt auf die Imprimitur aufgetragen, die blauen und purpurfarbenen Faltenwürfe jedoch bereits mit dem ersten Farbauftrag modelliert. Vergleichbar ist der Aufbau zinnoberroter Gewänder bei Leinwand- und Tafelbildern. In zeittypischer Weise sind diese mit einem flächigen Rot unterlegt und mit helleren Ausmischungen unter Zusatz von Weiß und dunkelrotem Farblack die Falten gestaltet.

Das Vorgehen im Malprozess von hinten nach vorne und von den größeren zu den jeweils nächstkleineren Flächen, bei einer Überlagerung dieser Systematik durch ein tendentielles Vorgehen nach Farbbereichen bei der Ausführung der Gewandflächen, stimmt in allen Gemälden überein. Charakteristisch für den Meister der Kleinen Passion ist hierbei unabhängig vom Bildträger die stark variierende Genauigkeit der Aussparungen und der häufige Verzicht auf diese für kleinere Bildelemente wie etwa die Hände (Abb. 276, 277). Deren Formulierung erfolgte ohne zeichnerische Vorlage und Planung im Zuge des Malprozesses. Typisch für die Arbeitsweise des Malers erscheint auch eine sich wiederholende, spontan wirkende Geste, bei der er mit dem Farbton, den er gerade benutzte, die Konturen auch solcher Bildelemente vorlegte, die mit diesem nicht unbedingt ausgeführt werden sollten. Möglicherweise präzierte oder veränderte er damit im Zuge des Malprozesses die schematisch gebliebene Unterzeichnung. Dies betrifft in der *Kleinen Passion* im Bildfeld der *Kreuzigung* z. B. die Kontur der Hände des Johannes, die vor der Ausführung des Inkarnats mit dem roten Lack des Mantels angelegt wurde. In der Szene der *Gefangennahme* ist ein solches Vorgehen an der Kontur des grünen Gewandes des Soldaten rechts mit einem mittleren Grün festzustellen. In Kat. Nr. 7, dem *Martyrium der Zehntausend*, wurde das hellgrüne Gewand

des Augenstechers mit einem dunklen Grün linear vorgelegt.

In Übereinstimmung mit den meisten der untersuchten Leinwandgemälde steht auch in den Tafelmalereien des Meisters der Kleinen Passion die Ausführung zinnoberroter Flächen am Beginn der farbigen Gestaltung der Gewänder.

Wie offenbar ebenfalls allgemein üblich und weder auf den Meister der Kleinen Passion noch auf das Vorgehen bei der Herstellung von Leinwandbildern beschränkt, erfolgte nach den Hintergrundflächen zuerst die Gestaltung der größeren Gewandbereiche, danach die der Inkarnate und Gesichter, dann das Füllen der Flächen kleinerer und kleinster Bildelemente und schließlich die Ausführung von Details und Konturierungen. Konturkorrekturen sind dabei in den Werken des Meisters der Kleinen Passion auch dann eher selten, wenn das gemalte Bildelement nicht mit der ausgesparten Form übereinstimmt. Derartige Ungenauigkeiten nehmen dabei mit der Kleinteiligkeit der Bildelemente zu. So wurden die Konturen der Körper der Märtyrer in Kat. Nr. 7, *Martyrium der Zehntausend*, sehr wohl korrigiert, wofür der Maler das in einem früheren Arbeitsschritt verwendete grüne Malmittel des Wiesengrundes neu anmischte, weshalb es sich in Zusammensetzung und Konsistenz leicht von dem früheren unterscheidet. Nicht nachträglich beigemalt hat er hingegen zu großflächig ausgesparte, kleinteiligere Bildelemente, wie einige Hände in der *Kleinen Passion*.

Mit Ausnahme der zusätzlichen Untermaalungsschichten stimmt die Gestaltung der Farbflächen, ausgehend von einem mittleren Grundton, der mit verschiedenen graduell zunächst helleren, dann dunkleren Ausmischungen dieses Tones modelliert wurde, auf Tafel- und Leinwandbildern überein. Der Auftrag ist jeweils vergleichbar und nicht etwa auf den Tafeln von feinerer Qualität als auf den Leinwandbildern.

Hinsichtlich der verwendeten Pigmente fallen zwei Unterschiede zwischen den Leinwand- und den Tafelbildern auf. Zum einen scheinen die Farbschichten der Leinwandbilder regelmäßig Bleimennige zu enthalten, die auf der *Kleinen Passion* nur im Anlegemittel und einer violettroten Schicht nachgewiesen wurden. Zum anderen wurde für gelbe und als Zusatz zu grünen und weißen Farbschichten der Tafelbilder Bleizinn gelb verwendet, das in den Leinwandgemälden nur in einer Zweitfassung nachzuweisen war. Ersteres könnte darauf hinweisen, dass die Malfarben für die Leinwandbilder mit einem höheren Anteil an Öl im Bindemittel hergestellt wurden und man Bleimennige wegen seiner trocknungsbeschleunigenden Wirkung zusetzte. Bestätigung findet diese Annahme im Vorkommen von Mennige in dem als „ölartige Schicht“²⁸⁷ charakterisierten Anlegemittel der *Kleinen Passion*. Ein höherer Ölgehalt in den Farbschichten der Leinwandbilder korrespondierte dann mit deren dünnerer Grundierung und dem Bemühen, die Bildschicht auf dem flexiblen Träger möglichst elastisch zu gestalten.

²⁸⁷KÜHN 1990a, S. 591 f.

Der Verzicht auf Bleizinnigelb in der Erstfassung der Leinwandgemälde und seine Verwendung im Zuge der inhaltlichen und materiellen Anreicherung von Kat. Nr. 6 wirft die Frage auf, ob es sich bei dem an sich geläufigen Pigment um eines der selteneren und teureren in Köln gehandelt haben könnte und man es deshalb für die Leinwandbilder zunächst nicht verwendet hat. Rein ikonographische Motive für den Verzicht, etwa die negative Konnotation gelber Gewänder, wie sie auch aus der Wahl eines solchen für den Bogenschützen in der Zweitfassung von Kat. Nr. 6 hervorgeht, sind für den Meister der Passionsfolgen nur mit Einschränkung geltend zu machen, da er in der *Kleinen Passion* grundsätzlich positiv zu bewertende Personen, u.a. einen Apostel in der Szene des *Gebets am Ölberg* und jeweils eine der Marien in den Szenen der *Kreuzabnahme* und der *Grablegung* damit bekleidet hat.

Der Vergleich der Leinwandbilder mit der *Kleinen Passion* ergibt, dass sie in Aufbau und Ausführungsweise grundsätzlich übereinstimmen. Verschiedene Merkmale können dabei als charakteristisch für die Arbeitsweise des Meisters der Kleinen Passion gedeutet werden und sind sowohl in den Leinwandgemälden als auch in der *Kleinen Passion* zu finden. Hierzu gehört vor allem eine gewisse Spontaneität, die sich im freien Umgang mit den Vorgaben der Unterzeichnung oder dem Notieren einer Form oder eines Verlaufs mit dem farbigen Malmittel, das sich gerade in Benutzung befand, äußert. Sie zeigt sich in verschiedenen Details auch als eine etwas flüchtig wirkende, wenig präzise, unpedantische Arbeitsweise, die sich in ungenauen oder fehlenden Aussparungen, in Fehlern und einer gewissen Ungeduld äußert. Neben der technologisch zu begründenden dünneren Grundierung der Leinwandbilder wird jedoch anhand weiterer Unterschiede zwischen Leinwand- und Tafelgemälden deutlich, dass Erstere durch die Einsparung diverser Arbeitsschritte mit geringerem Zeit- und Arbeitsaufwand hergestellt worden sein müssen. Zieht man in Betracht, dass der größte Teil ihrer Blattmetallaufgaben einer späteren Anreicherung zuzuschreiben ist, wurden darüber hinaus für die Leinwandgemälde zunächst keine Blattmetalle verwendet.

Handelt es sich bereits bei der *Kleinen Passion* als mögliche Schranktüren nicht um ein hochrepräsentatives Werk, könnte dies für die Leinwandbilder bedeuten, dass ihre Funktion ein noch geringeres Bedürfnis nach Repräsentation und Prachtentfaltung beinhaltete. Die möglichen Gründe hierfür sind vielfältig und könnten in der räumlichen und funktionalen Bestimmung der Werke, in der Selbstbeschränkung der Nutzer, jedoch auch in den finanziellen Möglichkeiten der Auftraggeber oder Stifter gelegen haben.

4.1.2 Leinwand- und Tafelmalerei des Meisters der Passionsfolgen

Bei den Tafeln mit Darstellungen aus der *Passion Christi*, Kat. Nr. 40 (*Abb. 278*), die neben den drei Passionsfolgen auf Leinwand, Kat. Nr. 16-18 (*Abb. 64, 69, 95*), dem danach benannten Meister zugeschrieben werden, handelt es sich mit großer Wahrscheinlichkeit um die Fragmente der

Innenseiten von Flügeln eines wandelbaren Triptychons. Ihr technischer Aufbau steht fest in der Tradition spätgotischer kölnischer Retabel: Der Träger besteht aus qualitativ hochwertigen Eichenholzbrettern, die mit Gewebestücken kaschiert, grundiert, mit einer punzierten Polimentglanzvergoldung versehen und bemalt wurden. Sind auch die gemalten Bildszenen unabhängig vom Bildträger inhaltlich, motivisch und formal grundsätzlich vergleichbar, zeigen die Leinwandbilder, im Gegensatz zu den Tafelbildern, die in der Kölner Malerei frühesten naturalistisch gestalteten Hintergründe, in denen sich bergige Landschaften und Stadtsilhouetten unter blauem Himmel im Dunst des Horizonts verlieren (*Abb. 70, 71*). Sie unterscheiden sich hierin sowohl von zeitgenössischen Tafel- als auch Leinwandgemälden. Waren die Kölner Tafelbilder der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts nicht mit Goldgrund versehen, wiesen sie wie die Leinwandgemälde bis nach der Jahrhundertmitte monochrom rote oder blaue Hintergründe mit Rapporten goldfarbener Blattmetallapplikationen auf.

Das für die Unterklebung der Goldgründe ausgewählte Gewebe ist mit den als Bildträgern verwendeten nur insofern vergleichbar, als es wie diese in einfacher Leinwandbindung hergestellt wurde. Locker mit 25-28 x 25-28 Fäden pro cm² gewebt (*Abb. 279, 280*), besitzt es einen gazeartigen Charakter und ist damit um vieles feiner als die mit durchschnittlich 16 x 13, bzw. 14 x 15 Fäden/cm² dichter gewebten und gröberen textilen Bildträger.

Hinsichtlich der Herstellung der verschiedenartigen Bildträger bestehen auch hier, wie bei dem Meister der Kleinen Passion, gewisse Übereinstimmungen. Trotz der Wahl qualitativvollen Holzes hat man auf eine Zusammensetzung der Bildtafel aus Brettern gleichmäßiger Breite keinen Wert gelegt, sondern diese, ausgehend von den breiteren, zu dem gewünschten Format zusammengefügt. Dasselbe ist für die textilen Bildträger festzustellen. Ausgehend von dem größten zur Verfügung stehenden Gewebestück hat man weitere zum Erreichen des gewünschten Formats angesetzt.

Wie auf den Leinwänden ist die Grundierung auf den Tafeln mehrschichtig aufgetragen. Auch wenn sie in dem großformatigen Gemälde Kat. Nr. 17, *Leben und Leiden Christi in 31 Bildern*, mit bis zu 0,335 mm eine für Leinwandgemälde ungewöhnlich hohe Schichtdicke erreicht, bleibt diese hinter jener der Tafelbilder, die mit einer bis zu 1 mm dicken Gesamtschicht versehen sind, deutlich zurück (*Abb. 280, 281*). Es zeigt sich zwar am Beispiel der Werke des Meisters der Kleinen Passion, dass man auf hölzerne Bildträger auch dann eine im Verhältnis zu den Leinwandbildern dickere Grundierungsschicht auftrug, wenn keine Gewebekaschierung und Polimentvergoldung vorgenommen wurde. Doch ist die Stärke der Grundierung in Kat. Nr. 40 sicherlich auch mit den folgenden beiden Faktoren zu erklären: Das, wenn auch feine, Gewebe musste eingebettet und ein sehr glatter Malgrund geschaffen werden, um die Herstellung des punzierten

Goldgrundes zu ermöglichen.

Wie in den Leinwandgemälden besteht die Grundiermasse auf den Tafeln des ursprünglichen Passionsaltars aus Leim-Kreidegrund. Im Unterschied zur Grundierung der Leinwandbilder weist dieser Luftbläschen in den oberen, weniger in den unteren Schichten auf. Soweit erkennbar, ist er nicht pigmentiert und entspricht damit der Grundierung von Kat. Nr. 17, nicht aber den Grundierungen von Kat. Nr. 16 und 18, die jeweils mit feinen roten und schwarzen Pigmentpartikeln rar durchsetzt sind.

Ebenso zeigt der Blick auf Imprimitur und Untermalung nicht nur eine gewisse Heterogenität der Leinwandbilder untereinander, sondern auch Unterschiede im Vergleich mit den Tafelgemälden. Sind mit Kat. Nr. 16 und 17 zwei der Leinwandgemälde mit partiell aufgetragenen weißen bis sehr hellen Untermalungen, aber keiner Imprimitur versehen, ist eine solche in Kat. Nr. 18, dem Fragment einer Bilderfolge mit der Darstellung des *Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes*, vorhanden. Für die Tafelbilder konnte eine ganzflächige halbtransparente Imprimitur nicht sicher festgestellt werden. Statt dessen weisen sie, wie Kat. Nr. 16 und 17, verschiedene weiße sowie rar pigmentierte, jedoch fast weiße Untermalungsschichten auf.

Die Tafeln scheinen sich damit in die für die Kölner Leinwandbilder festgestellte Übergangsphase einzugliedern, im Zuge derer sich mit dem Verlauf der 30er Jahre des 15. Jahrhunderts der Wandel von halbtransparent farbigen zu weißen Imprimituren über den Auftrag partieller weißer Untermalungsschichten vollzogen zu haben scheint.

Sollte sich dies anhand zukünftiger ausführlicherer Untersuchungen der Kölner Tafelmalerei aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts bewahrheiten, müsste über eine Umgruppierung der Werke innerhalb des Œuvres des Meisters der Passionsfolgen nachgedacht werden. Zuletzt setzte Zehnder die Passionstafeln um 1410-20 an den Beginn der Werkgruppe, sah in Kat. Nr. 16 um 1430 die früheste Bilderfolge und in Kat. Nr. 17 und 18 um 1430-35 die spätesten Werke.²⁸⁸ Aus technologischer Sicht wäre bis auf weiteres Kat. Nr. 18 das früheste Werk und stünde am Anfang der dem Meister zugeschriebenen Gruppe von Gemälden, während die Tafeln des Passionsaltars ebenfalls in die 30er Jahre zu datieren wären.

Uneinheitlich ist innerhalb der dem Meister der Passionsfolgen zugeschriebenen Werkgruppe auch die Vorgehensweise beim Unterzeichnen. Ist der zeichnerische Stil, soweit erkennbar, bei allen vergleichbar, unterscheiden sich die Unterzeichnungen in Art und Anzahl der Arbeitsschritte und zum Teil in den verwendeten Materialien. Die Unterschiede liegen dabei nicht zwischen Tafel- und Leinwandbildern, sondern treten unabhängig vom Bildträger auf. Übereinstimmungen ergaben sich jeweils bei Kat. Nr. 16 und 18 sowie Kat. Nr. 17 und 40. Hat der Maler die Szenen aller

²⁸⁸Vgl. ZEHNDER 1990, S. 360, 364, 368.

Werke mit rotbraunem Malmittel und Pinsel angelegt, ist dieses Malmittel in Kat. Nr. 16 und 18 fast ausschließlich rotbraun, mit geringem und feinteiligem Zusatz an Schwarz pigmentiert und in glatten, zum Teil blassen Linien aufgetragen (*Abb. 66-68*). Dementgegen enthält das Unterzeichnungsmittel in Kat. Nr. 17 und den Teilen eines Passionsaltars einen deutlicheren Anteil an Schwarz und wurde in deckenden Linien, stellenweise körperhaft, verwendet (*Abb. 78-81*). Konstruktive Linien wie die Begrenzung der Bildfelder und die Anlage der Kreuzbalken hat man darüber hinaus in den beiden Ersteren mit einem Blei-Zinn-Griffel angelegt, in Kat. Nr. 17 und den Tafelbildern geritzt. Ritzungen setzte man in diesen beiden Werken auch zur Markierung und Kennzeichnung der mit Blattmetall zu belegenden Bereiche ein und gab auf diese Weise dort auch Binnenzeichnungen und Falten an. Der Arbeitsschritt des Ritzens fehlt in Kat. Nr. 16 und 18 vollständig, wobei in Letzterem zusätzlich ein in keinem der anderen Gemälde festzustellendes schwarzes Unterzeichnungsmittel für den Entwurf der figürlichen Szenerie zum Einsatz kam. Sowohl die Materialien und Techniken, als auch die verschiedenen Methoden bei der Umsetzung der zeichnerischen Planung der Gemälde wurden damit unabhängig vom Bildträger eingesetzt. Nach welchen Kriterien sie im Einzelnen angewendet, weggelassen oder durch jeweils andere ersetzt wurden, ist bisher unklar.

Mit Ausnahme des punzierten Goldgrundes auf den Holztafeln und der dem jeweiligen Bildträger angepassten Applikationstechnik wurden auch hinsichtlich der verwendeten Blattmetalle keine Unterschiede deutlich, die auf eine abweichende Bewertung der Gemälde auf textilem von jenen auf hölzernem Bildträger hinweisen würden. Für die Nimben kam stets Gold, für die Rüstungen Silber oder ein Gold mit Silberanteil zum Einsatz. Verschiedene Bildelemente in Kat. Nr. 16 und 17, aber auch in Kat. Nr. 40 sind mit einem rötlich goldfarbenen Blattmetall verziert, das Kühn anhand einer Probe aus den Passionstafeln als Zwischgold identifizierte.²⁸⁹

Mit Ausnahme von Kat. Nr. 18, für das diesbezüglich wegen seines fragmentarischen Charakters keine Aussage gemacht werden kann, sind in allen Werken des Meisters der Passionsfolgen prunkvolle Gewänder in Form großflächig gemusterter Goldbrokate gestaltet. Hierfür wurden die Gewandbereiche mit Blattmetall belegt und die jeweils verschiedenen Muster aufgemalt. Allein für das Leinwandbild Kat. Nr. 17 setzte man zusätzlich Pressbrokate ein. Allerdings hat man die hierfür verwendeten Stücke nicht für dieses Gemälde selbst hergestellt, sondern mit großer Wahrscheinlichkeit Reststücke verwendet. Die Applikation von Pressbrokat, wenn auch nur in Reststücken, aus heutiger Sicht als material- und zeitsparende Arbeitsweise zu bewerten, fällt schwer, denn auch ohne die Herstellung der Pressformen macht deren Applikation, Vergoldung, wie in diesem Fall in situ, und Bemalung eine Anzahl zusätzlicher Materialien und Arbeitsschritte nötig, die mit dem Übertragen und einfachen Aufmalen von Mustern auf Blattmetall entfallen. Die Ap-

²⁸⁹KÜHN 1990a, S. 603 f.

plikation der Pressbrokate, auch wenn es sich dabei um Reststücke handelt, kann daher nicht unbedingt als zeitsparendes Mittel zur schnellen Dekoration angesehen werden.²⁹⁰ Abschließend zu beantworten ist diese Frage im Bezug auf die Gemälde des Meisters der Passionsfolgen jedoch nicht, da auf den sehr aufwändig vergoldeten und punzierten und auch mit großer Sorgfalt ausgestatteten Tafeln des Passionstriptychons keine Pressbrokate vorkommen.

Die auf die Applikation der Blattmetallauflagen folgende farbige Ausarbeitung der Gemälde stimmt auf Leinwand- und Tafelbildern weitgehend überein. Ein wesentlicher Unterschied in der Vorgehensweise besteht dabei wiederum nicht zwischen Leinwand- und Tafelbild, sondern in der Abweichung eines der Leinwandgemälde. Aus der chronologischen Abfolge der Farbschichten von Kat. Nr. 17, 18 und Kat. Nr. 40 ist zu schließen, dass es dem Meister der Passionsfolgen zu eigen war, den farbigen Aufbau mit der flächig roten Unterlegung zinnoberroter und der blassblauen Unterlegung blauer Farbbereiche zu beginnen. Die Ausführung der roten Farbbereiche bildete im weiteren Vorgehen in der Regel den ersten, die der blauen den letzten Schritt dieser Arbeitsphase. Umgekehrt ist dies nur in Kat. Nr. 16, wo die blaue Unterlegung vor der roten erfolgte und die weitere Ausarbeitung mit den blauen Farbbereichen begann.

Auffallende Unterschiede zwischen Tafel- und Leinwandbildern betreffen die Konsistenz der Malfarben und dementsprechend die Art ihres Auftrags. Für die Leinwandgemälde wurden sie in einer Zusammensetzung verwendet, die den relativ glatten Auftrag in langen Pinselstrichen erlaubte. Nur die weißen und stark mit weiß gemischten Partien zeigen eine deutliche Pastosität und Pinselstruktur. Auch die Schattenpartien, in denen die Farbtiefe und Dunkelheit durch den mehrmaligen oder dickeren Auftrag der Lasurschichten erreicht wurde, bilden leicht erhabene Flächen. Im Gegensatz hierzu zeichnen sich blaue, grüne, braune und ockerfarbene Malfarben auf den Tafelbildern dort, wo sie ohne Zusätze von Weiß oder unter Beigabe dunklerer Pigmente verwendet wurden, durch eine schlechte Streichbarkeit aus. Blaue Malfarben wurden deshalb in solchen Bereichen nicht aufgestrichen, sondern aufgestupft und -gestrichelt. Mit höher werdendem Anteil an Weiß sind die Malfarben auch hier deckender, zudem besser streichbar und mit entsprechend längeren Pinselstrichen aufgetragen.

Zum Teil möglicherweise ebenfalls der Konsistenz der Malfarben geschuldet, sind auffallende Unterschiede im Aufbau und der Gestaltung violetter, bzw. purpurfarbener Gewänder. Auf den Leinwandbildern bestehen diese aus einer ersten, glatt aufgetragenen, mittelblauen Farbschicht mit blauer und weißer Pigmentierung. Darüber liegt für die Faltenhöhen eine Mischung aus Weiß und dunkelrotem Lack, für die Schatten der rote Farblack allein. Auf den Tafelbildern ging der Maler gewissermaßen in umgekehrter Reihenfolge vor: Auf der weißen Imprimatur oder Unter-

²⁹⁰Interpretiert wird sie als solche in *Early northern european paintings* 1997, S. 33.

malung liegen zunächst die dunkelroten Lasurschichten der Faltentiefen, je nach gewünschter Tiefe des Schattens in unterschiedlicher Schichtstärke. Darüber folgt eine rosa Farbschicht, die nach Kühn aus rotem Farblack und Bleiweiß besteht,²⁹¹ was auch dem optischen Eindruck entspricht. Augenscheinlich wurde diese Schicht dünn und flächig aufgetragen, dann aber in noch feuchtem Zustand mit dem Pinsel stufend wieder aufgerissen. Dabei hat man an den zu verdunkelnden Stellen stärker gestupft, dadurch größere Anteile der hellen, deckenden Malfarbe wieder entfernt und die darunter liegende rote Lasur wieder zum Vorschein gebracht. In helleren Bereichen hat man den rosafarbenen Auftrag hingegen geschlossener stehen gelassen. Die Stupflöcher in der Farbschicht sind von unterschiedlicher Form und Größe. Eine Gewebestruktur, die auf den Auftrag mit einem Gewebballen hinwies, ist trotz einzelner eingebetteter Fädchen nicht eindeutig zu erkennen. Vielmehr drängt sich die Vorstellung eines Pinsels oder Bürstchens auf (*Abb. 286*). Die Faserbestandteile weisen darauf hin, dass es sich bei dem roten Farblack um die Rückgewinnung aus einem gefärbten Textil handeln könnte.

Noch stärker wird der stufende Auftrag für die purpurfarbenen Gewänder Christi eingesetzt. Auch hier liegt zuunterst die rote Lackschicht der Faltentiefen, darauf, zum Teil gestupft, zum Teil aufgestrichen eine fast türkisfarbene Ausmischung, u. a. aus Blau und Weiß. Es folgt, wiederum gestupft, eine rosa Farbschicht aus Weiß und rotem Lack. Abschließend wurden einige Akzente mit rotem Lack zusätzlich betont. Die aufgestupften blauen und roten Farbschichten sind so dünn, dass zwischen den einzelnen Farbkleckschen die Grundierung, bzw. Untermalung hindurch scheint (*Abb. 287*).

Auch grüne Farbschichten sind auf den Tafelbildern, wenn nicht in streifigen, lang gezogenen Pinselstrichen, stufend aufgetragen, wobei die Konsistenz in Bereichen dickeren Auftrags an eine fest gewordene gallertartige Masse denken lässt. Dunkelgrüne Lasuren hingegen sind in langen Zügen aufgetragen und glatt zerlaufen.

Wie in den Gemälden des Meisters der Kleinen Passion werden auch in jenen des Meisters der Passionsfolgen charakteristische Züge von dessen Arbeitsweise sichtbar. Im Gegensatz zu jenem zeichnet sich dieser durch eine generelle Präzision in der Bildplanung und Ausführung der Arbeitsschritte aus. So kommt es nie zu größeren Verschiebungen zwischen der Unterzeichnung und der gemalten Version. Im Gegenteil: Die Unterzeichnungslinie liegt häufig genau zwischen zwei aneinandergrenzenden Farbfeldern, deren Auftrag so präzise ist, dass sie einander nicht oder kaum überlappen.

Sowohl Tafel- als auch Leinwandbilder lassen in Unterzeichnung und Malerei gewisse Schwierigkeiten bei der Gestaltung des Christuskörpers, v. a. in der Szene der Kreuzabnahme erkennen. Große Bedeutung legte der Meister auf eine vielseitige und abwechslungsreiche Farbgebung, wo-

²⁹¹KÜHN 1990a, S. 604.

bei die Leinwandbilder den Tafelgemälden nicht nachstehen. Unterschiede in der materiellen Ausstattung betreffen nur wenige Details, eine größere Sparsamkeit in der technischen Ausführung ist nicht festzustellen.

Mit dem hölzernen Bildträger und dem punzierten Goldgrund erwächst den Tafelbildern eine materielle und inhaltliche Bedeutung, in der sich ihre wahrscheinliche ursprüngliche Funktion als Flügellinnenseiten eines wandelbaren Altarretabels widerspiegelt. Dem gegenüber stehen die Gemälde auf textilem Bildträger: ohne Goldgrund und ohne die Möglichkeit der Wandlung, jedoch im Hinblick auf einige Arbeitsschritte, wie die mehrphasige Unterzeichnung oder die Applikation von Pressbrokaten, differenzierter, hinsichtlich ihrer technischen, materiellen und inhaltlichen Beschaffenheit allerdings auch untereinander abgestuft. Neben der gezielteren Auswahl der Trägergewebe, der sorgfältigeren Herstellung des Bildträgers und der Applikation von Pressbrokaten hebt sich Kat. Nr. 17 in der ausführlicheren Gestaltung der Hintergrundlandschaften und nicht zuletzt in Größe und Format von den beiden anderen Leinwandbildern ab. Es stellt sich vor diesem Hintergrund die Frage, inwieweit die Wahl des Bildträgers und die Ausstattung eines Gemäldes an seine funktionale und räumliche Bestimmung angepasst und gebunden waren und Kriterien zu dessen diesbezüglicher Einordnung darstellen können.

Dem kanonischen Goldgrund des Triptychons steht hier der naturalistisch gestaltete Hintergrund der Leinwandbilder gegenüber, was zunächst an eine weniger repräsentative Funktion Letzterer, aber auch an die frankoflämische Buchmalerei nach 1400 denken lässt. Der Verzicht auf den Goldgrund, aus heutiger Sicht leicht als eine Form der schlichteren und sparsameren Ausstattung zu interpretieren, könnte gleichzeitig Raum und Freiheit für eine „modernere“ Gestaltung der Hintergründe auch im Gemäldeformat gegeben haben. Interessanterweise sind diesbezüglich die Leinwandgemälde des Meisters der Passionsfolgen vergleichbar mit Kat. Nr. 6, dem *Martyrium der Hl. Ursula vor der Stadt Köln*. Handelt es sich bei den einen um die ersten naturalistischen Landschaftsdarstellungen in der Kölner Malerei, findet man auf dem anderen die prominente Darstellung der ersten topographisch genauen Darstellung der Stadt.

4.1.3 Leinwand- und Tafelmalerei des Meisters der Ursula-Legende

Bereits der Vergleich der dem unmittelbaren Umfeld des Meisters der Ursula-Legende zugeschriebenen Leinwandgemälde untereinander ergibt zum Teil deutliche Unterschiede bezüglich der Herstellung der Bildträger, deren Vorleimung und Grundierung. Diese Unterschiede betreffen auch die Gemälde des *Ursula-Zyklus*, obwohl diese in einem gemeinsamen Werkzusammenhang stehen. Doch auch hier entspricht kein Bildträger dem anderen, die Gewebe sind mit verschiedenen Materialzusammensetzungen und in unterschiedlichen Schichtdicken grundiert.

Das exemplarisch untersuchte Tafelgemälde Kat. Nr. 41, *Maria mit weiblichen Heiligen* (Abb.

288), ist nach Angaben Kühns wie die Leinwandbilder mit einem Kreidegrund versehen.²⁹² Dieser ist augenscheinlich in zwei Schichten und damit insgesamt dicker aufgetragen als bei der Mehrzahl der Leinwandgemälde. Dabei bestätigt sich anhand der Gesamtstärke der Grundierung und der Glätte ihrer Oberfläche, dass Gemälde auf hölzernem Bildträger unabhängig davon, ob mit einem Goldgrund versehen, dicker grundiert wurden als die jeweils vergleichbaren Leinwandbilder. Ein perfekt glatter Malgrund scheint für Tafelgemälde weiterhin wichtig geblieben zu sein, während man auf textilem Bildträger zumindest in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts weniger Wert darauf legte.

Unterschiede innerhalb der Gruppe der Leinwandbilder bestehen auch im Auftrag der Imprimitur. Konnte in Kat. Nr. 25.2.b, 25.5.a und 25.10.b eine sehr dünne hellgraue, fast weiße Imprimiturschicht festgestellt werden, war der Befund hierzu für Kat. Nr. 25.7.a nicht eindeutig, für Kat. Nr. 11 negativ. Auch in dem Tafelbild Kat. Nr. 41 konnte eine Imprimiturschicht nicht nachgewiesen werden.²⁹³

Übereinstimmungen ergaben sich bei der Unterzeichnung der untersuchten Leinwandbilder, die in allen Fällen mit dem Pinsel und schwarzem Malmittel aufgetragen wurde. Nach der Art der Zeichnung handelt es sich um die mit einer gewissen Zügigkeit durchgeführte Anlage der wesentlichen Elemente der Bildkomposition und des Verlaufs der Faltenwürfe. Dafür hat der Zeichnende die Konturen in langen, lockeren Linien angelegt und im Schatten liegende Bereiche schraffiert. Die Schraffuren verlaufen in variierender Richtung, überkreuzen sich zum Teil oder sind zu Schlangenlinien zusammengezogen. Ein Suchen der Form durch das Nebeneinandersetzen von Linien zu Bündeln ist nicht festzustellen (*Abb. 172, 173*).

Der Vergleich mit Kat. Nr. 41, *Maria mit weiblichen Heiligen*, zeigt hier deutliche Abweichungen. Das Tafelbild ist mit verschiedenen Zeichen- und Malmitteln sehr viel ausführlicher angelegt: Die Anlage der Architektur erfolgte vermutlich mit einem Stift, die Konturen der figürlichen Darstellung wurden mit dem Pinsel und einem rotbraunen, die Binnenzeichnungen und Schraffuren mit einem schwarzen Malmittel ausgeführt. Im Unterschied zu den Leinwandbildern sind die Konturen hier häufig suchend, die Linien in ihrer Strichführung und Länge wechselhaft. Vor allem im Gewand der Hl. Katharina fällt auf, dass auch lange Linien nie durchgezogen sind, sondern der Pinsel stets nach relativ kurzen Strecken ab- und wieder angesetzt wurde (*Abb. 289, 290*). Im Zusammenhang mit einer gewissen, aus dem Stil der Unterzeichnung sprechenden, Unsicherheit könnte dieses Vorgehen ein Hinweis darauf sein, dass der Ausführende von einer Vorlage ab-

²⁹²KÜHN 1990 a, S. 637.

²⁹³Kühn erwähnt eine Imprimitur nicht, vgl. KÜHN 1990a, S. 637 f., und bei der optischen Untersuchung war eine solche auch mit Hilfe des Stereomikroskops nicht festzustellen.

zeichnete und deshalb immer wieder absetzen und diese betrachten musste.²⁹⁴ Hierfür spricht auch, dass die Linien nicht sicher und zielgerichtet aufgetragen sind, sondern häufig, die Richtung korrigierend und nach der richtigen Form suchend, die zuvor aufgetragenen überlagern.

Vor diesem Hintergrund könnten die Unterschiede in der Vielfalt und Differenziertheit der Unterzeichnungsmittel und der Unterzeichnung weniger auf unterschiedliche Ausführende oder eine funktionelle und qualitative Unterscheidung zwischen Leinwand- und Tafelbild hindeuten, sondern mit einer anderen Schaffensphase und in Bezug auf das Tafelbild mit der geringeren Erfahrung und Routiniertheit des Zeichners bei der Übertragung eines Bildentwurfs auf den Bildträger zu begründen sein. Dies bestätigte die Einschätzung Zehnders, der Kat. Nr. 41 mit einer Entstehung um 1485 an den Anfang der Schaffenszeit des Meisters setzt und den *Ursula-Zyklus* um 1492-96 sowie die Darstellung des *Gekreuzigten* nach 1496 deutlich später datiert.²⁹⁵

Im Hinblick auf den farbigen Aufbau fällt der technologische Vergleich zwischen dem Tafelbild und den Leinwandgemälden schwer. Die Applikation von Pressbrokaten, die Auswahl der Blattmetalle, die grundsätzliche Anzahl der Arbeitsschritte und deren Abfolge lassen keine wesentlichen Unterschiede erkennen. Diese liegen vielmehr in der malerischen Gestaltung und Wirkung, wobei auch hier die Leinwandbilder keine einheitliche Gruppe bilden. Zum einen kann dies mit dem sehr unterschiedlichen Erhaltungszustand der Gemälde, zum anderen aber auch mit der Beteiligung verschiedener Ausführender am Zyklus begründet werden. Auffallend ist in der Gruppe der Leinwandbilder, dass bestimmte Stilmittel zwar regelmäßig vorkommen, aber in den einzelnen Werken von unterschiedlicher Ausprägung sind und zum Teil gleichsam als Zitate verwendet worden zu sein scheinen. Geht man von dem Tafelgemälde als ein dem Meister der Ursula-Legende selbst zugeschriebenes Werk aus, zählt es zu den Merkmalen seiner Arbeitsweise, die Malfarben in kurzen Pinselhieben aufzutragen. Dabei setzte er die Striche im blauen Gewand der Maria in relativ feinen Abtönungen der blauen Malfarbe dicht aneinander, sodass die einzelnen Pinselstriche zwar sichtbar bleiben, sich die Fläche aber optisch zu einem fein modellierten Faltenwurf schließt. In anderen Farbbereichen differiert der Farbton der einzelnen, zum Teil recht pastosen Strichlagen stärker und die Pinselhiebe liegen weiter auseinander, sodass weder die Farbtöne, noch die Auftragsspuren ineinander übergehen, statt dessen isoliert stehen bleiben und so die durch die Schraffuren fragmentierte Modellierung deutlich bleibt. Der Pinselstrich verkürzt sich dabei stellenweise zu fast punktförmigen, nur wenig in die Länge gezogenen Stupfern, womit die so gestaltete Fläche einen leicht skizzenhaften Charakter behält. Es wird diese Art der Pinselführung und des Farbauftrags als reines Stilmittel oder, wie für den hochflorigen Samtbrokart des Thronbehangs und das grüne Gewand der Magdalena, zur Imitation bestimmter stofflicher Qua-

²⁹⁴Ich danke Iris Schaefer, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln, für diesen Hinweis.

²⁹⁵Vgl. ZEHNDER 1990, S. 378, 388, 392; ZEHNDER 1993a, S. 80.

litäten eingesetzt.

Isoliert stehen gelassene Pinselhiebe und schraffierende Schattierungen kommen auch in den Leinwandgemälden immer wieder vor, hier allerdings von Bild zu Bild in jeweils unterschiedlichem Ausmaß und insgesamt mit geringerer Konsequenz. Auch behalten die Farbschichten hier häufig einen offeneren, skizzenhafteren Charakter und eine gröbere Farbstruktur. Daneben steht etwa in Kat. Nr. 25.2.b die sehr traditionelle Gestaltung des königlichen Umhangs und des Gewandes der Hl. Ursula. Auffallend sind in den Leinwandgemälden außerdem immer wieder dunkle, schraffierende oder kritzelnde Aufträge, entweder auf die bereits trockenen oder in die noch weichen Farbschichten. Sie machen den Eindruck durch den Farbauftrag durchscheinender Unterzeichnung, sind aber Teil der malerischen Ausführung (*Abb. 57, 186, 187*).

Die Farbgebung des Tafelgemäldes zeichnet sich durch die Vielseitigkeit und Vielfalt der Pigmentkombinationen, Farbmischungen und daraus entstehenden Farbtöne aus, die von der traditionellen, reinen Lokalfarbgebung und dem Dreitonssystem abweichen. Auch dies erkennt man in den Leinwandbildern v.a. des *Ursula-Zyklus* wieder, woraus beispielsweise eine Art Changeant im Gewand der Königin in Kat. Nr. 25.1.a, 25.2.b oder im Bettvorhang von Kat. Nr. 25.5.a entsteht. Auffallend ist hier die zum Teil komplementäre Farbgebung in den unvertrieben aufgesetzten Pinselhieben.

Das geschickte Ineinanderziehen übereinander gelegter, noch nasser Farbschichten in Kat. Nr. 41 (*Abb. 294*) findet sich auf den Leinwandbildern als das Einziehen von Faltentiefen in weiche Farbaufträge, die angedeutete Auflösung der Farbflächen und der Modellierung zu fast impressionistisch anmutenden Klecksen in der Hintergrundszenerie ist in den Leinwandbildern sehr viel ausgeprägter, in Kat. Nr. 25.10.b, dem *Begräbnis der Märtyrer*, überaus stark.

Insgesamt erweckt die Malerei des Tafelbildes den Eindruck einer stärker verfeinerten und geglätteten Textur, die der Leinwandgemälde, besonders der Zyklusbilder den einer offeneren, weniger verdichteten, lockeren Ausführung. Dass der Grad an Glätte oder Rauigkeit des Untergrundes hierbei eine Rolle spielte und auch stilistisch genutzt wurde, ist am Beispiel der Gestaltung der Haare zu erkennen. Mussten deren Lichtreflexe auf dem Tafelbild mit einzelnen dünnen, in der Farbsättigung variierenden Pinselstrichen aufgesetzt werden, konnte man sich bei den Leinwänden die Untergrundstruktur zunutze machen, indem man das Malmittel so hochviskos darüber strich, dass es nur auf deren Höhen haften blieb und die Wirkung eines feinen Gespinstes hinterließ. Dass dies offensichtlich ein beliebtes Stilmittel des Meisters war, zeigt sich daran, dass er es auch auf dem Tafelgemälde, allerdings v.a. im Hintergrund, angewendet hat und es die Mitwirkenden bei der Herstellung des *Ursula-Zyklus* mit unterschiedlichem Erfolg imitiert zu haben scheinen (*Abb. 190-192*).

Eine weitere technische Vorgehensweise unterscheidet das Tafelbild von den Leinwandbildern. Sehr häufig werden hier Muster und Lichtakzente etc. mit deckenden Malmitteln über transparen-

te oder halbtransparente Farbschichten gelegt, z. B. als deckende Borten auf halbtransparenter Gewandfarbschicht. Diese Vorgehensweise verleiht dem Charakter der Tafelmalerei zusätzliche Tiefe. Obwohl auch die Gemälde auf textilem Bildträger in Schichten aufgebaut sind, konnte zumindest im heutigen Zustand ein mehrfach übereinandergelagerter Wechsel von transparenten und deckenden Aufträgen in nur sehr viel geringerem Maß festgestellt werden.

Andersartig ist auch die Konsistenz dunkelblauer Farbschichten, die in Kat. Nr. 41 vor allem im Gewand der Maria den Eindruck einer unverstrichen aufgetragenen, fest gewordenen, gelartigen Masse erwecken. Die Erklärung hierfür liegt möglicherweise im Analyseergebnis Kühns,²⁹⁶ der in einer Probe aus dieser Schicht überwiegend Leim und geringe Mengen an Öl und Harz nachwies.

Insgesamt scheint, wie bei dem Meister der Passionsfolgen, auch bei den Gemälden aus der Werkstatt des Meisters der Ursula-Legende insbesondere bei den Zyklusbildern mit dem textilen Bildträger eine zügigere, aber auch freiere und unkonventionellere Malweise einherzugehen als sie vergleichsweise auf den Tafelbildern oder einer repräsentativen Kreuzigungsdarstellung auf Leinwand wie Kat. Nr. 11 anzutreffen ist.²⁹⁷ Mit der freieren Malweise könnte hier ein höherer Anteil an öligen Bestandteilen im Bindemittel der Malfarben korrespondieren.

²⁹⁶KÜHN 1990a, S. 638.

²⁹⁷Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang die Beobachtung Villers', dass auch spätere Maler wie Rembrandt oder Rubens auf textilem wie auf hölzernem Bildträger zwar dieselben Malmittel verwendeten, dennoch mit dem Bildträger ihre Malweise veränderten und auf Holz traditioneller, auf Leinwand hingegen freier und spontaner arbeiteten. Vgl. VILLERS 1981, S. 2

4.2 Kölner Leinwandmalerei im Spiegel publizierter Daten zur Technologie der Kölner Tafelmalerei

4.2.1 Gewebekaschierung²⁹⁸

Eine große Anzahl der Kölner Bildtafeln des 15. Jahrhunderts wurde vor der Grundierung mit Gewebe beklebt. Generell steht diese Kaschierung der Holztafeln in unmittelbarem Zusammenhang mit der Polimentglanzvergoldung und Punzierung und befindet sich deshalb in der Regel auf den Innenseiten wandelbarer Bildwerke.²⁹⁹ Wo sie nicht ganzflächig vorgenommen wurde, erstreckt sich die Gewebeunterklebung zumindest unter den polimentvergoldeten Flächen.

Das Wissen um die Art der hierfür verwendeten Gewebe ist bisher noch stark begrenzt. Die Ergebnisse der wenigen Fadenzählungen, lassen kaum einen Vergleich zu,³⁰⁰ wenngleich die sehr unterschiedlichen Gewebe, die in den Stefan Lochner zugeschriebenen Werken festgestellt wurden, vermuten lassen, dass es diesbezüglich keinen Standard gab.

Dies steht im Gegensatz zu den Geweben, die man zu textilen Bildträgern verarbeitete und die, wenn auch nicht identische, doch häufig vergleichbare Webdichten aufweisen. Darüber hinaus zeichnet sich jedoch ab, dass man für die Unterklebung der Glanzvergoldungen auf hölzernen Bildtafeln tendenziell feinfädige und großmaschigere Gewebetypen verwendete als zur Herstellung von Bildträgern für Leinwandgemälde.³⁰¹

4.2.2 Grundierung

Bei allen untersuchten spätmittelalterlichen Kölner Gemälden auf hölzernem Bildträger wurde eine mehrschichtige, weiße Grundierung aus Kreide und Leim festgestellt,³⁰² ölige Bestandteile auf eingedrungene Bindemittel aus Isolier- und Farbschichten zurückgeführt, eine Pigmentierung

²⁹⁸Da über die dendrochronologische Bestimmung und Datierung hinaus für nur wenige der Kölner Bildtafeln Untersuchungsergebnisse bezüglich der Herstellungstechnik der Bildträger vorliegen und diese im Rahmen der vorliegenden Studie nicht von vorrangiger Bedeutung sind, beginnt der Vergleich der Leinwand- mit den Tafelbildern mit den Geweben der Unterklebungen.

²⁹⁹Vgl. u.a. GOLDBERG, SCHEFFLER 1972, S. 128 ff.; SCHULZE-SENGER 1988, S. 89; Early northern european painting 1997, S. 20 f., 58; Kat. Nr. 41.

³⁰⁰Ein gazeartiges Gewebe mit 25-28 Fäden/cm² in Kat. Nr. 40, den Fragmenten eines vermuteten Triptychons mit *Szenen aus der Passion Christi* des Meisters der Passionsfolgen von 1410-1420; eine „stabile Leinwand“ mit 7-9 Fäden/cm² auf den Innenseiten des *Altars der Stadtpatrone* von Stefan Lochner, vgl. SCHULZE-SENGER 1988, S. 89; eine „relativ feine“ Leinwand mit 18 Fäden/cm² auf der Tafel mit den *Hll. Matthäus, Katharina und Johannes* in der National Gallery London, ebenfalls von Stefan Lochner, vgl. Early northern european painting 1997, S. 58, Anm. 12.

³⁰¹Nur für die kleinformatischen Kölner Tüchleinbilder wählte man sehr feine Gewebe. Vgl. SCHULTE 1995.

³⁰²KÜHN 1977, S. 179 f.; SCHULZE-SENGER 1988, S. 89 f.; KÜHN 1990a, S. 567 ff.; KÜHN 1990b, S. 70; CHAPUIS 1993, S. 207 f.; Early northern european painting 1997, S. 22, 58; SCHAEFER et al. 2001, S. 118.

in keinem Fall erwähnt. Damit stimmen die Grundiermassen von Tafel- und Leinwandbildern in ihren wesentlichen Bestandteilen überein, unterscheiden sich jedoch hinsichtlich der bei den Leinwandbildern immer wieder vorkommenden Pigmentierung.

Wesentliche Unterschiede bestehen auch in der Auftragsstärke der Grundiermasse. Wenn im Bezug auf die Tafelbilder die Angaben hierzu auch variieren, werden sie doch regelmäßig als „verhältnismäßig dick“³⁰³ beschrieben. Kühn gibt ihre durchschnittliche Stärke mit 0,2 bis 0,35 mm an.³⁰⁴ Dementgegen sind die Tafeln des Meisters der Passionsfolgen mit bis zu 1mm und die Innenseiten des *Altars der Stadtpatrone* mit 1,5 mm und mehr mit einer deutlich dickeren Grundierschicht versehen, wobei für Letzteren die Auftragsstärke differenziert, der Kreidegrund auf der Mitteltafel dicker als auf den Flügeln, auf den Außenseiten hingegen nur sehr dünn aufgetragen wurde.³⁰⁵ In jedem Fall erfolgte die Grundierung mehrschichtig und diente der Tilgung der Unebenheiten des Bildträgers, im Fall von Leinwandunterklebungen auch der Gewebestruktur.³⁰⁶ Die in der Regel sehr dünnen Grundierschichten der Leinwandgemälde leisteten dies v. a. in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts unter Umständen nicht immer.

Der wesentliche Unterschied in der Grundierung von Tafel- und Leinwandbildern bestand damit in der Auftragsdicke der Grundierschicht. Dabei muss der dünnere Auftrag auf dem textilen Bildträger nicht auf eine sparsamere Ausführung zurückzuführen, sondern kann vielmehr technologisch, und materialbedingt sein: Wie die Gewebekaschierung erfolgte auch der dickere Grundierungsauftrag auf Holztafeln in jenen Bereichen, die mit einer Polimentglanzvergoldung und Punzierung verziert werden sollten. Wo dies nicht der Fall war, so etwa an den Retabelaußenseiten, verzichtete man auf die Gewebe und grundierte etwas dünner. Folgerichtig war auch für die textilen Bildträger, auf denen nie polimentvergoldet und punziert wurde, nur eine dünne, die Fadenzwischenräume schließende Grundierung nötig. Ist dies auch heute nicht mehr eindeutig zu beurteilen, scheint man sich bei der Herstellung von Leinwandgemälden im Hinblick auf eine dem Bildträger gemäße Flexibilität für dünne Grundierungsaufträge entschieden zu haben. Dass damit zumindest in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts die Gewebestruktur nicht mehr vollständig getilgt wurde, hat man nicht nur billigend in Kauf genommen, sondern nicht selten malerisch genutzt.

³⁰³KÜHN 1977, S. 179. Ebenso Early northern european painting 1997, S. 22.

³⁰⁴KÜHN 1990 b, S. 70; KÜHN 1993, S. 181. Ebenso CHAPUIS 1993, S. 207 in Bezug auf zwei Gemälde Stefan Lochners, *Der Hl. Johannes Ev., die Hl. Maria Magdalena*, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, Inv. Nr. 2458, 2459.

³⁰⁵SCHULZE-SENGER 1988, S. 90. Ähnliche Differenzierungen stellte Schulze-Senger hinsichtlich der Grundierung der verschiedenen Bereiche und Teile des *Klaren-Altars* fest. Vgl. SCHULZE-SENGER, HANSMANN 2005, S. 98, 130 ff.

³⁰⁶Ebd.; SCHNEIDER, MÜHLAUER 1992, S. 237.

4.2.3 Unterzeichnung

Die Untersuchung der Unterzeichnung in der Kölner Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts erfolgte bislang im Wesentlichen mittels der Infrarot-Reflektographie. Dabei wurde deutlich, dass die Unterzeichnung der meisten vor Lochner entstandenen Gemälde mit dieser Technik nicht sichtbar zu machen war.³⁰⁷ Fälschlicherweise ging man deshalb immer wieder davon aus, dass die Gemälde keine Unterzeichnung besäßen.³⁰⁸ Dass diese Schlussfolgerung nicht zutrifft, Unterzeichnungen vorhanden, wenn auch nicht mit einem grauen bis schwarzen Mal- oder Zeichenmittel ausgeführt und damit im Infrarot-Reflektogramm nicht sichtbar sind, zeigen sowohl die im Rahmen der vorliegenden Studie untersuchten Tafelbilder,³⁰⁹ als auch eine anlässlich ihrer Neuerwerbung für das Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud untersuchte Tafel mit der Darstellung des *Hl. Ludwig von Toulouse*, welche zu dem Passionstriptychon des Meisters von St. Laurenz gehört.³¹⁰ Wiesen die bereits früher untersuchten Teile dieses Werkes im Infrarot-Reflektogramm keinerlei Unterzeichnung auf,³¹¹ zeigte die stereomikroskopische Analyse des Schichtenaufbaus dieser Tafel, dass die Darstellung ausführlich in einem rotbraunen, mit dem Pinsel aufgetragenen Malmittel vorbereitet wurde. Nur einzelne Details hat man in Schwarz angelegt. In der Kombination eines schwarzen und eines rotbraunen Malmittels entspricht die Unterzeichnung jener der Außenseiten der *Kleinen Passion*, Kat. Nr. 39, während eine ausschließlich rotbraune, durch Infrarot-Strahlung nicht feststellbare Unterzeichnung, wie in den *Passionstafeln* des Meisters der Passionsfolgen, Kat. Nr. 40, auch für andere Kölner Tafelbilder der ersten drei Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts anzunehmen ist.³¹² Dieser Befund entspricht genau den für die Unterzeichnung der Leinwandgemälde gemachten Feststellungen. Unabhängig von der ausführenden Werkstatt und dem zu bearbeitenden Bildträger war somit offenbar bis in das dritte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts die Verwendung rotbrauner Unterzeichnungsmittel in Köln üblich.³¹³

Ausführliche, mit schwarzem Malmittel ausgeführte und damit im Infrarot-Reflektogramm sicht-

³⁰⁷Die Auflistung der Gemälde bei FARIÉS 1993, Anm. 4. Zu den Untersuchungsergebnissen siehe auch CHAPUIS 2004, S. 104 ff.

³⁰⁸Obwohl die Möglichkeit des Vorhandenseins von Unterzeichnungen, die mit der IR-Reflektographie oder -Photographie nicht sichtbar zu machen sind, beiden Autoren bewusst ist, findet sie in den Erwägungen Fariés' und Chapuis' hinsichtlich der Entwicklung der Unterzeichnung in der Kölner Malerei keinerlei Niederschlag. Nach FARIÉS 1993, S. 169 sind „vor der Tätigkeit Lochners [...] Unterzeichnungen von Gemälden in Köln eher die Ausnahme“ und haben nach CHAPUIS 2004, Anm. 25 die vier untersuchten Gemälde des Meisters der Hl. Veronika keine Unterzeichnung.

³⁰⁹Kat. Nr. 3 und 6.

³¹⁰SCHÄFER, SCHAEFER 2004, S. 10 ff.

³¹¹FARIÉS 1993, S. 169; CHAPUIS 2004; S. 106.

³¹²Eine Ausnahme hierin bildet die Tafel mit der Darstellung *Maria im Paradiesgarten* des Meisters von St. Laurenz, Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Dep. 361. Vgl. FARIÉS 1993, S. 169 f.

bare Unterzeichnungen treten in der Kölner Tafelmalerei das erste Mal mit dem zwischen 1425 und 1435 datierten *Weltgericht* Stefan Lochners auf³¹⁴ und setzen sich in der Folgezeit gegenüber den rotbraunen Malmitteln durch. Da dieser Wechsel von rotbraun zu schwarz ausgeführten Unterzeichnungen auch an den Leinwandbildern nachzuvollziehen ist, muss er sich wiederum allgemein und werkstattübergreifend im Verlauf des dritten Jahrzehnts des 15. Jahrhunderts vollzogen haben.

Ob diese Veränderung allerdings auf Lochner zurückzuführen ist, bleibt zumindest für die Maler der Leinwandbilder fraglich, denn deren graphisches Vokabular wie auch ihre konzeptionelle Auffassung der Unterzeichnung sind kaum mit den Werken Lochners vergleichbar. Sorgfältige und flächige Netze gebogener Kreuzschraffuren, wie sie für die Unterzeichnungen der Stefan Lochner zugeschriebenen Werke charakteristisch sind und alle Bildelemente vorformulieren und flächendeckend modellieren, kommen auf keinem der Leinwandgemälde vor. Statt dessen scheint es sich bei den Unterzeichnungen der Leinwandgemälde um Weiterentwicklungen der bereits in den Werken des Meisters der Passionsfolgen zu beobachtenden Art der Zeichnung zu handeln, bei der die Konturen und Binnenlinien angelegt und die Schatten durch Schraffuren zwar angedeutet, Faltenverläufe jedoch nicht modelliert wurden. Die Schraffuren verlaufen gerade, zum Teil überkreuz, jedoch nur in Ausnahmen flächendeckend. Einzelheiten und Details sind formel- und skizzenhaft angegeben.

In der Regel wurden sowohl die rotbraunen als auch die schwarzen Unterzeichnungen auf Leinwand- und Tafelbildern mit dem Pinsel ausgeführt. Konnte in zwei der Gemälde auf textilem Bildträger, Kat. Nr. 16, *Leben und Leiden Christi in ehemals 24 Bildern*, und Kat. Nr. 18, *Der*

³¹³Die Wahl eines rotbraunen Unterzeichnungsmittels ist in dieser Zeit nicht auf Kölner Werkstätten beschränkt: Auch die Darstellungen des Retabels in der Felsenkirche zu Idar-Oberstein um 1400, des sogenannten Göttinger Barfüßer-Retabels von 1424, Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum, sowie das ehemalige Hauptaltarretabel der Nikolai-Kirche zu Jüterborg um 1430 sind mit einem Malmaterial rotbrauner Farbigkeit angelegt. Für den Idar-Obersteiner Altar wurde ein rotbraunes Malmittel mit dem Pinsel aufgetragen, vgl. SCHWÄRZEL 2000. Dasselbe gilt für den Barfüßer-Altar, in dem zusätzlich auch schwarze Unterzeichnungslinien vorhanden sind.

Nach Straub sind rote Unterzeichnungen typisch für die böhmische Malerei des ausgehenden 14. Jahrhunderts, kommen in dieser Zeit aber auch auf deutschen, französischen und englischen Tafelbildern vor. Vgl. STRAUB 1984, S. 162; NÜRNBERGER 2005, S. 388.

Für Köln sind rotbraune Unterzeichnungsmittel mit den Ergebnissen der vorliegenden Untersuchung bisher nur für die ersten drei Dekaden des 15. Jahrhunderts nachgewiesen. Da hier sowohl der *Klaren-Altar*, als auch die technisch wie Tafelbilder aufgebauten Chorschrankenmalereien im Kölner Dom um 1350 mit dunklen Malfarben unterzeichnet sind, wird die Frage nach dem Beginn rotbrauner Unterzeichnung erst mit der technologischen Untersuchung weiterer Tafelbilder aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts und der Zeit um 1400 zu beantworten sein.

Zur Unterzeichnung des *Klaren-Altars* SCHULZE-SENGER, HANSMANN 2005, S. 108, 147, 189; zu jener der Chorschranken BENTCHEV 1983, S. 299; RICHTER, HÄRLIN, 1983, S. 296; JÄGERS, SCHULZE-SENGER 1989, S. 190. Aktuell werden die Chorschrankenmalereien von Adrian Heritage grundlegend untersucht.

³¹⁴Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, WRM 66. Vgl. zuletzt CHAPUIS 2004.

Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes, beide dem Meister der Passionsfolgen zugeschrieben, darüber hinaus die Verwendung eines Blei-Zinn-Griffels für die Anlage konstruktiver Linien festgestellt werden, ist in der Kölner Tafelmalerei bisher nur ein Beispiel für die Unterzeichnung mit einem Metallstift bekannt: Sandner erkannte einen solchen in einer um 1325 datierten Bildtafel, die im Diözesanmuseum zu Köln aufbewahrt wird.³¹⁵ Um welche Art des Metallstiftes es sich dabei handelt, wurde nicht überprüft.

Für keines der späteren Gemälde auf Leinwand oder hölzernem Bildträger konnte ein Blei-Zinn-Griffel nachgewiesen werden. Tatsächlich kommt er nach Siejek auch außerhalb Kölns selten als Unterzeichnungsmittel vor und ist nur bei Conrad von Soest als sicher anzunehmen.³¹⁶ Allerdings schließen die Unterschiede in der Art der Verwendung dieses Zeicheninstruments eine Verbindung zwischen Letzterem und dem Meister der Passionsfolgen aus.

Sandner zufolge wurden Metallstifte erst in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts vor allem in Italien und den Niederlanden häufiger verwendet. Da der Metallgriffel um 1400 vor allem in der Buchmalerei ein vielbenutztes Zeichengerät gewesen sei, vermutet er, Conrad von Soest könne von dieser oder von dem etwas älteren Meister des Berswordt-Altars beeinflusst worden sein, dessen Unterzeichnung möglicherweise mit einem Silberstift ausgeführt ist.³¹⁷ Es stellt sich analog zu diesen Überlegungen die Frage, ob und in welcher Beziehung der Meister der Passionsfolgen zur Buchmalerei gestanden haben könnte. Auffallend ist in diesem Zusammenhang die in seinen Werken auf textilem Bildträger früh zu beobachtende, für die Kölner Malerei noch unübliche, in der frankoflämischen Miniaturkunst jedoch bereits durchaus gebräuchliche naturalistische Gestaltung der Hintergründe.

Unterzeichnungen, für die wie in dem Leinwandgemälde Kat. Nr. 1, *Der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes*, um 1430 eine Feder als Zeicheninstrument angenommen werden kann, kommen nach bisheriger Kenntnis in der Kölner Tafelmalerei frühestens in den Werken des jüngeren Meisters der Hl. Sippe³¹⁸ um die Wende zum 16. Jahrhundert und danach vor. Dies stimmt mit den Ergebnissen der Untersuchungen Siejeks überein, der für die Verwendung der Feder in

³¹⁵SANDNER 2004, S. 41.

³¹⁶SIEJEK, KIRSCH 2004, S. 53 unter Bezug auf Uta Reinhold, Peter Weller-Plate: Le Kreuzaltar de Conrad von Soest. In: *Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque XI.*, hrsg. von Roger van Schoute, Hélène Veroughstraete-Marcq. Louvain-la-Neuve 1997, S. 117-120 und SANDNER 2004, S. 39 und 40.

³¹⁷SANDNER 2002, S. 255; SANDNER 2004, S. 40.

³¹⁸NÜRNBERGER 2000, S. 22.

Auch in den Werken des Meisters des Bartholomäus-Altars konnten Federzeichnungen festgestellt werden. Vgl. *Early northern european painting* 1997, S. 28; SANDNER 2001, S. 164; SANDNER 2003, S. 247. Da der Altar neueren Untersuchungen zufolge nicht mehr unbestritten den in Köln tätigen Malern zugerechnet wird, bleibt er in der vorliegenden Arbeit unberücksichtigt. Zur Diskussion der Zuordnung des Meisters des Bartholomäus-Altars vgl. KRISCHEL 2001, S. 12-25; KEMPERDICK, WENIGER 2001, S. 26-43; DEFOER 2003.

der Unterzeichnung auch außerhalb Kölns ausschließlich Beispiele aus der Zeit nach 1500 anführt.³¹⁹ Nicht nur innerhalb der Gruppe der Leinwandbilder, sondern auch hinsichtlich des zeitlichen Vorkommens nimmt damit die Federunterzeichnung der Kreuzigungsdarstellung um 1430 eine Sonderstellung ein.

Wie für die Leinwandbilder konnten auch für die Kölner Gemälde auf hölzernem Bildträger mehrphasige Unterzeichnungen festgestellt werden.³²⁰ Dabei bleiben die Gemälde des Meisters der Passionsfolgen in der Vielfalt und Differenziertheit der Instrumente und Mittel mit Blei-Zinn-Griffel oder Ritzungen für konstruktive Linien, rotbrauner und zum Teil zusätzlich schwarzer Pinselunterzeichnung für figürliche Details unübertroffen.

Die in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts datierten Leinwandgemälde sind hinsichtlich der Arbeitsweise insofern miteinander vergleichbar, als hier häufig ein trockenes Zeichenmittel für Hintergründe und Architekturdetails und eine flüssige, in der Regel mit dem Pinsel aufgetragene Malfarbe für die figürlichen Elemente der Darstellung verwendet wurde. Ein entsprechendes Vorgehen beschrieb Nürnberger für den *Allerheiligenaltar* des jüngeren Meisters der Hl. Sippe.³²¹

Die Vergleiche zeigen, dass sich grundsätzlich übereinstimmende Tendenzen und Entwicklungen in der Materialwahl und -anwendung bei Tafel- und Leinwandbildern erkennen lassen, wobei sich die Vorgehensweise und die Kombination der Mittel unabhängig vom Bildträger individuell unterscheiden.

Der gravierendste Unterschied in der Unterzeichnung von Tafel- und Leinwandbildern in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts scheint dabei in ihrer Ausführlichkeit und damit in ihrer Funktion zu liegen. Zwar konnte nur im Fall des Meisters der Ursula-Legende der direkte Vergleich gezogen werden. Jedoch sind die weniger ausgearbeiteten, skizzenhaft anmutenden Unterzeichnungen der meisten Leinwandgemälde in ihrer Auffassung ebenso miteinander vergleichbar, wie die sehr häufig ganzflächig, detailliert und unmissverständlich ausformulierten, in Schraffuren und Kreuzschraffuren die Modellierung vorlegenden der Tafelbilder, etwa des jüngeren Meisters der Hl. Sippe oder des Meisters des Aachener Altars.³²² In keinem Fall konnten in den Unterzeichnungen der Leinwandbilder Farbangaben entdeckt werden, wie sie etwa im *Allerheiligenaltar* des jüngeren Meisters der Hl. Sippe vorkommen.³²³ Im Gegenteil: Der zeichnerische Entwurf auf dem Malgrund der Leinwandbilder ist meist nur für die Anordnung und Position der Motive

³¹⁹SIEJEK, KIRSCH 2004, S. 82, 85.

³²⁰NÜRNBERGER 2000, S. 29; SANDNER 2001, S. 170 f.; SANDNER 2003, S. 247 f.

³²¹NÜRNBERGER 2000, S. 29.

³²²MASON 1995; NÜRNBERGER 2000; Dies. 2001, SANDNER 2003.

³²³Vgl. MASON 1995, S. 102 ff.; NÜRNBERGER 2000, S. 22.

verbindlich, ansonsten ausschließlich Hilfsgerüst für die farbige Gestaltung und die im Malprozess stattfindende Formfindung. Sind größere Pentimenti auch selten, fand die eigentliche Formulierung der Bildelemente und Flächen erst im Zuge des Malprozesses statt.

Eine nur schematische Skizzierung der Vorgaben und die damit einhergehende Freiheit in der malerischen Gestaltung wurde in Bezug auf die Tafelbilder als Hinweis auf die Ausführung von der Hand des Meisters gewertet, während man davon ausging, dass Mitarbeiter am Werk waren, je präziser, detailreicher und unmissverständlicher, damit aber auch festgelegter eine Unterzeichnung ist.³²⁴ Deutlich wird diese Hierarchisierung nach Scherer im Fall der Altarfragmente des Meisters des Marienlebens von 1473, bei denen die skizzenhaft verkürzten Angaben der Unterzeichnung der Innenseiten mit der qualitätvolleren, die ausführlichere Unterzeichnung der Außenseiten mit der gröber ausgeführten Malerei einher gingen.³²⁵

Für die untersuchten Leinwandbilder ist eine derartige Unterscheidung bisher nicht möglich. So sind die der Werkstatt des Meisters der Ursula-Legende zugeschriebenen Gemälde sehr summarisch unterzeichnet. Kann die Unterzeichnung durchaus von derselben Person ausgeführt worden sein, waren bei ihrer malerischen Ausführung mit Sicherheit verschiedene Hände am Werk. Die wenig detailgenaue Unterzeichnung ist deshalb hier kein sicheres Indiz für die Ausführung der Malerei von der Hand des Meisters.

4.2.4 *Imprimitur und Untermalung*

Bezüglich der Imprimitur und Untermalung Kölner Tafelbilder des 15. Jahrhunderts sind auf der Basis des aktuellen Forschungsstandes nur wenig genaue Aussagen möglich. Kühn spricht von pigmentierten halbtransparenten, weißen, schwarzen und roten Imprimituren und Untermalungen, ohne diese zu differenzieren oder immer zeitlich eindeutig zuzuordnen.³²⁶ Verschiedene seiner Angaben mussten mit neueren Forschungsergebnissen bereits korrigiert werden.³²⁷ Vor allem die Frage danach, ob die Bildtafeln wie die Leinwände in den ersten drei Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts mit halbtransparenten, leicht pigmentierten Imprimituren versehen sind, muss an dieser Stelle noch unbeantwortet bleiben.

Interessant ist in diesem Zusammenhang der Vergleich mit niederländischen Tafelbildern. Transparente, leicht pigmentierte Imprimituren konnten im *Genter Altar* Jan van Eycks um 1425-35, aber auch später um 1467 im *Sakramentsaltar* von Dieric Bouts nachgewiesen werden.³²⁸ Niederländische Werke der zweiten Hälfte und vor allem des letzten Viertels des 15. Jahrhunderts sind

³²⁴SCHERER 2000, S. 128 ff.; NÜRNBERGER 2001, S. 158 f.

³²⁵SCHERER 2000, S. 128 f.

³²⁶KÜHN 1977, S. 180; KÜHN 1990b, S. 70 f.

³²⁷Vgl. SCHAEFER et al. 2001, Anm. 25.

³²⁸PÉRIER-D'ETEREN 1983, S. 13 f.

hingegen wie die Kölner Leinwandgemälde häufig mit dünnen weißen bis sehr hell grauen Imprimituren versehen,³²⁹ wie sie auch in Kölner Tafelbildern dieser Zeit,³³⁰ aber ebenfalls in Gemälden anderer deutscher Kunstlandschaften und französischen Werken festgestellt werden konnten.³³¹

In Übereinstimmung mit den Befunden für die Kölner Leinwandgemälde werden die weißen Imprimiturschichten als reich an Bindemittel und als meist so dünn beschrieben, dass sie nur schwer von der darunter liegenden Grundierung oder darüber liegenden Farbschichten zu unterscheiden seien.³³²

Schwarze Imprimiturschichten, wie sie für die Werke Lochners genannt werden,³³³ kommen in keinem der Leinwandbilder vor.

Partielle Untermalungen werden in der Kölner Tafelmalerei bisher nur für das Triptychon der *Madonna mit der Wickenblüte* des Veronikameisters erwähnt. Nach Kühn sind hier die Inkarnate rötlich braun unterlegt.³³⁴

Auf den Leinwandgemälden kommen intensiv farbige Untermalungen nicht vor. Weiße, wie in den Leinwandgemälden Kat. Nr. 5, 16 und 17 sind für die Kölner Tafelmalerei bisher unbekannt, was aber wiederum mit deren sehr eingeschränkter technologischer Erforschung zu begründen ist. Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang einmal mehr der Vergleich mit der niederländischen Tafelmalerei. Als frühestes Beispiel für die weiße Untermalung bestimmter Farbbereiche wird hier das im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts entstandene *Jüngste Gericht* eines unbekanntes Meisters aus Diest genannt,³³⁵ ein Zeitpunkt, der mit dem Aufkommen dieser Vorgehensweise in der Kölner Leinwandmalerei übereinstimmt.

Insgesamt lässt derzeit die noch recht dürftige Forschungslage vor allem zur Technologie der Kölner Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts weder Aussagen zur Zusammensetzung von Imprimituren und Untermalungen sowie deren Vorkommen und Entwicklung bei Holztafelgemälden, noch eine Bewertung und Einordnung der für die Leinwandbilder erarbeiteten Ergebnisse zu.

³²⁹Ebd.

³³⁰KÜHN 1977, S. 180; KÜHN 1990b, S. 70 f.; Early northern european painting 1997, S. 22 f.; CHAPUIS 1993, 208; SCHAEFER et al. 2001, S. 118 f.

³³¹Early northern european painting 1997, S. 22 f.

³³²Die Analyse der Bindemittel war aus diesem Grund oft nicht möglich. Vgl. Early northern european painting 1997, S. 22 f.

³³³KÜHN 1990b, S. 70.; Early northern european painting 1997, S. 58.

³³⁴Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, WRM 10. Vgl. KÜHN 1993, S. 1983.

³³⁵STRAUB 1984, S. 167.

4.2.5 Verzierungstechniken

Wie bereits ausgeführt,³³⁶ wurden bis auf die Polimentglanzvergoldung und Punzierung der Hintergründe die für Gemälde auf hölzernem Bildträger üblichen Verzierungstechniken auch auf Leinwandbildern angewendet. Hierzu gehört v.a. die Applikation von Blattmetallen auf glatten und plastisch gestalteten Flächen wie Pressbrokaten und reliefierten Nimben sowie deren zusätzliche farbige Gestaltung. Stimmen die Techniken zur Herstellung plastischer Nimben auf beiden Bildträgerarten überein, variiert auch die Zusammensetzung der Reliefmasse nicht in Abhängigkeit vom Bildträger sondern vielmehr von den jeweiligen Werkstattgepflogenheiten der Ausführenden.³³⁷ Dass die bei dem derzeitigen Stand der Kenntnis als Ausnahme anzusehende Pigmentierung der Reliefmasse zwei Leinwandbilder betrifft, erscheint ebenfalls nicht in erster Linie mit dem Bildträger zu begründen zu sein, da auch die Nimbenprofile dieser beiden Gemälde formal eine Sonderstellung einnehmen, sodass auch hierfür der Grund bei dem Ausführenden oder in der jeweiligen Werkstattpraxis zu liegen scheint.³³⁸

Soweit bisher zu sagen, ist auch der technische Aufbau der Pressbrokate von der Art des Bildträgers unabhängig. Die Reliefmassen bestehen im Wesentlichen aus Wachs mit Zusätzen von Harz oder Leim und wechselndem, in der Regel geringem Anteil an Pigmenten. Die Reliefmasse trägt eine Zinnfolie, auf die über ein öliges Anlegemittel das Blattmetall gelegt und mit Lasuren das Reliefmuster farbig hervorgehoben und modelliert ist.³³⁹

Wegen der starken Beschädigung des größten Teils der Pressbrokate auf den Leinwandbildern und der bisher geringen Anzahl diesbezüglich untersuchter Werke ist der Vergleich der Blattgrößen und Muster mit jenen der Tafelbilder nur sehr eingeschränkt möglich.³⁴⁰ Deutlich wird, dass keine Übereinstimmungen in den bisher gemessenen Blattgrößen bestehen und diese je nach Muster auch innerhalb eines Bildwerkes variieren können.³⁴¹

4.2.6 Blattmetallaufgaben

Nicht nur auf den Pressbrokaten kommen neben den Polimentvergoldungen auch auf den Tafel-

³³⁶Vgl. Kapitel 3.4.

³³⁷Zu Herstellungstechniken und Materialien vgl. GIELOW 2005b, S. 296ff., 305 ff.

³³⁸Vgl. Kapitel 3.4.2.

³³⁹KÜHN 1990a, S. 601; KÜHN 1990b, S. 72; Early northern european painting 1997, S. 33; DARRAH 1998, S. 62.

³⁴⁰Am besten untersucht ist der Gebrauch von Pressbrokaten und deren Mustern für die Werke Stefan Lochners. Vgl. SCHULZE-SENGER 1988, S. 91; LEVINE 1993.

³⁴¹Für das Werk Lochners konnte die Wiederverwendung von Mustern in verschiedenen Bildwerken nachgewiesen werden. Vgl. LEVINE 1993. Für den Meister der Ursula-Legende, von dem als einzigem Pressbrokate sowohl auf Leinwand- als auch auf Holztafelbildern überliefert sind, steht eine solche Untersuchung noch aus.

bildern immer wieder die auf Leinwand üblichen Ölvergoldungen vor.³⁴² Ohne dass im Zuge der vorliegenden Studie die Art und Zubereitung der verwendeten Anlegeöle³⁴³ bestimmt und dabei Unterschiede festgestellt werden konnten, stimmen diese auf Tafel- und Leinwandbildern insofern überein, als sie reich an Bindemittel und von gelblicher bis orangefarbener oder hellbrauner Farbigkeit sind. Die Pigmentierung besteht mehrheitlich aus Bleiverbindungen, Ocker, zuweilen Azurit und damit die Öltrocknung unterstützenden oder beschleunigenden Pigmenten.³⁴⁴ Die recht heterogenen Pigmentmischungen variieren von Objekt zu Objekt und können wechselnde Bestandteile wie Rotlack, Schwarz oder Kreide enthalten, weshalb es denkbar erscheint, dass hierfür Farbreste wiederverwendet wurden.³⁴⁵

Wesentliche Unterschiede zwischen Leinwand- und Tafelbildern bestehen in der Auswahl der Blattmetalle. Ist für die Kölner Tafelmalerei bis auf wenige Ausnahmen bisher nur die Verarbeitung reinen Goldes bekannt,³⁴⁶ konnte dieses auf den Leinwandbildern nur in den Nimben der jeweils um 1430-35 datierten Werke des Meisters der Passionsfolgen und Kat. Nr. 1, *Der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes*, festgestellt werden. Daneben verwendete der Meister der Passionsfolgen Silber und eine Goldfolie, die sich durch einen gewissen Anteil an Silber auszeichnet und die an Stelle reinen Goldes auch auf allen späteren Leinwandbildern Anwendung fand. Ein solches Material wurde für die Tafelbilder bisher nicht nachgewiesen. Allerdings ist nicht bekannt, ob in früheren Analysen auf Anteile an Silber in den goldfarbenen Blattmetallen geachtet bzw. goldfarbened Blattmetall mit Silbergehalt stets als Zwischgold interpretiert wurde.³⁴⁷

Zwischgold, wie es bei den Leinwandgemälden erst im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts in der Werkstatt des Meisters der Ursula-Legende mit größerer Sicherheit anzunehmen ist, wurde von Kühn in vier Kölner Werken auf hölzernem Bildträger festgestellt. Es handelt sich hierbei um Kat. Nr. 40, die Teile eines Passionsaltars des Meisters der Passionsfolgen, die Flügelteile eines Marienaltars um 1420,³⁴⁸ Tafeln aus dem *Heisterbacher Altar* 1445-50³⁴⁹ und die Türen eines

³⁴²Early northern european painting 1997, S. 32.

³⁴³Kühn analysierte in den von ihm entnommenen Proben immer Öl, verschiedentlich mit Harzzusätzen. KÜHN 1977, S. 180; KÜHN 1990b, S. 72.

³⁴⁴Auf verschiedenen Leinwandbildern war bei der stereomikroskopischen Untersuchung ein Changieren in der Farbigkeit der Anlegemittel zwischen ockerfarben und grau festzustellen. In den Querschliffen wurde dies nicht sichtbar. Eine Erklärung für das Phänomen steht noch aus. Es könnte auf eine heterogene Vermengung der Pigmentbestandteile zurückzuführen zu sein.

³⁴⁵Vgl. Early northern european painting 1997, S. 31f.

³⁴⁶KÜHN 1977, S. 180; Ders. 1990b, S. 71f.; Ders. 1993, S. 181; Early northern european painting 1997, S. 31 f., 60.

³⁴⁷Zur Problematik der Unterscheidung von Zwischgold und einer Gold-Silber-Legierung vgl. Anmerkung 294.

³⁴⁸Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, WRM 16,18.

Schrankes von 1420-25.³⁵⁰ Unabhängig von der Interpretation der Analyseergebnisse des Blattmetalls als Zwischgold oder Gold-Silber-Legierung ist die Wahl des weniger edlen Materials gerade bei diesen Werken aufschlussreich. Erscheint sie für die Türen eines Schrankes naheliegend, trifft sie bei dem Marien triptychon mit der Verwendung eines materiell und handwerklich minderwertigen Bildträgers³⁵¹ und bei den Teilen eines Passionstriptychons im Meister der Passionsfolgen mit einem Maler zusammen, von dem überwiegend Leinwandgemälde überliefert sind. Wie im Fall der *Kleinen Passion* rücken hiermit die Leinwandbilder und damit evtl. auch ihre Maler in einer Hierarchisierung mittelalterlicher Bildproduktion in die Kategorie preisgünstigerer³⁵² Triptychen bzw. Gebrauchsgegenständen wie Schranktüren. Diesem Gedanke widerspricht die Verwendung von Zwischgold im sogenannten *Heisterbacher Altar*, handelte es sich bei dem ursprünglich großformatigen, zweifach wandelbaren Retabel aus der Zisterzienserabtei Heisterbach im Siebengebirge doch um ein hochrepräsentatives Werk. Trotzdem hat man für die Brokathintergründe und -gewänder der zweiten Wandlung kein Gold verwendet.

Betrachtet man die Motive, die in den verschiedenen Fällen in Zwischgold ausgeführt wurden, bietet sich eine weitere Möglichkeit der Einordnung an. In den technologisch durchaus qualitätvollen Bildern des Passions- sowie des *Heisterbacher Altars* sind v. a. Brokatstoffe damit unterlegt, in den auch ansonsten einfacher gestalteten Flügeln des *Marienaltars* und den Schranktüren hingegen die Nimben. Man könnte somit annehmen, dass in hochrangigeren Werken die Nimben in Gold angelegt wurden und für gemalte Brokatstoffe, Rüstungen und andere niedriger gestellte Bildelemente und Details die Verwendung von Zwischgold möglich war, während man bei Werken mit geringerem Repräsentationscharakter diese Unterscheidung nicht traf. Diesbezüglich stimmten die Leinwandgemälde des Meisters der Passionsfolgen dann jedoch mit den aufwändigeren, repräsentativeren Werken überein.

Neben ökonomischen und inhaltlichen sind noch weitere Gründe für die differenzierte Anwendung goldfarbener Blattmetalle denkbar. Zum einen könnten wie bei Skulpturenfassungen ästhetische Erwägungen für die Kombination von Gold und Zwischgold oder Gold und einer Gold-Silber-Legierung eine Rolle gespielt haben, denn Letztere sind zumindest heute stets von einem rötlicheren, wärmeren Farbton. Sie wären auf den Tafelbildern dann aber sicherlich häufiger anzuehmen. Bezüglich des *Heisterbacher Altars* ist als Motiv für die Verwendung von Zwischgold zudem auch die bewusste Beschränkung in der Prachtentfaltung der „Sonntagsseite“ des Retabels in Betracht zu ziehen, die eine Steigerung bei der Öffnung der in Gold gestalteten „Festtagsseite“

³⁴⁹Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, WRM 72-74, 762, 863.

³⁵⁰Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, WRM 48.

³⁵¹Nach den Angaben im Katalog des Museums besteht der Bildträger dieser Tafeln aus schlecht gewachsenem Tannenholz. Vgl. ZEHNDER 1990, S. 129.

³⁵²Kühn vermutet, dass Zwischgold in der Tafelmalerei in erster Linie als „Spargold“ verwendet worden sei. Vgl. KÜHN 1977, S. 180; KÜHN 1990 b, S. 72.

ermöglichte.³⁵³

Das nach heutigen Kenntnissen in der Kölner Tafelmalerei relativ seltene Vorkommen von Zwischgold und Gold-Silber-Legierungen kann offensichtlich nicht ausschließlich mit ökonomischen Erwägungen erklärt werden. Eine Einordnung und Bewertung des Verhältnisses von Gemälden auf textilem zu jenen auf hölzernem Bildträger lässt sich auf dieser Basis nur eingeschränkt vornehmen.

Auch die Vorschriften der älteren Ordnung der Kölner Malerzunft in Bezug auf die Verwendung von Blattmetallen helfen hierbei nicht weiter. Sie gebieten lediglich, ein Werk dem Auftrag entsprechend auszuführen und verbieten die Imitation von Gold, wenn dieses bestellt war.³⁵⁴ Brisanter ist vor allem im Bezug auf den 1445-50 datierten *Heisterbacher Altar* und die späteren Leinwandbilder das in der zweiten Amtsordnung von 1449 verschärfte und nun explizite Verbot der Verwendung von Zwischgold. Abschließende Aussagen hierzu sind jedoch auch erst dann möglich, wenn bekannt ist, ob es sich bei dem verwendeten Blattmetall tatsächlich um Zwischgold oder um Gold-Silber-Legierungen handelt.³⁵⁵

4.2.7 Farbschichten

Soweit dies bisher nachgewiesen und überprüft wurde, konnten in der Auswahl und Zusammensetzung weder der Pigmente noch der Bindemittel Unterschiede zwischen Tafel- und Leinwandbildern festgestellt werden. Die verwendeten Farbmittel entsprechen jeweils den für das Spätmittelalter bekannten. Einer der wesentlichen Unterschiede diesbezüglich liegt nach derzeitigem Kenntnisstand in der Verwendung von Ultramarin, welches in keinem der Leinwandbilder festgestellt werden konnte. Es wurde in der Kölner Tafelmalerei des Spätmittelalters jedoch generell selten, überaus sparsam und keineswegs grundsätzlich für Gemälde auf hölzernem Bildträger gebraucht.³⁵⁶ Üblich auf Tafel- wie Leinwandbildern waren jeweils verschiedene Qualitäten von Azurit, häufig auf Untermalungen mit Blauem Verditer.

Ebenso wenig ist nach den bisher durchgeführten Untersuchungen von grundlegenden Unterschieden in der Auswahl und Zusammensetzung der Bindemittel zwischen Leinwand- und Tafelbildern auszugehen. Nach Kühn enthalten die in Köln ohne Unterscheidung des Bildträgers verwendeten Malfarben Glutinleim, Öle und Harze in variierenden Anteilen, zuweilen möglicher-

³⁵³Die Mitte des Retabels gilt als verschollen. Vgl. ZEHNDER 1990, S. 453. Die Innenseiten der Innenflügel sind mit Goldgründen versehen. Vgl. GOLDBERG, SCHEFFLER 1972, S. 251 ff.

³⁵⁴SCHAEFER 2001, S. 113.

³⁵⁵Allerdings heißt es in der Zunftordnung nach Aldenhoven: „[...] auch wer gelöfde zo machen einich dinck van fynem golde, der sall des nit machen van gedeilem gold (was in Hamburg heißt twistgold d.i. legirtes Gold“. ALDENHOVEN 1902, S. 119.

³⁵⁶Nachweise bei KÜHN 1977, S. 182 ff.; ders. 1990a; ders. 1990b, S. 72ff.; ders. 1993, S. 182 ff.; CHA-PUIS 1993, S. 209 ff.; Early northern european painting 1997, S. 36, 54 f., 60 ff.

weise auch Pflanzengummen oder Zucker, wobei ab Anfang des 15. Jahrhunderts Öl und Harz die wesentlichen Bestandteile bildeten. Unter den Ölen überwiege Leinöl; Walnuss- oder Hanföl kämen seltener vor.³⁵⁷ Campbell et al. wiesen neben verschiedenen, zuweilen mit Harz versetzten Leinölqualitäten seltener ebenfalls Walnussöl nach. Proteine oder Kohlehydrate erwähnten sie im Gegensatz zu Chapuis auch für blaue Farbschichten in Werken Lochners nicht.³⁵⁸ Ein Gemälde des *Laurenz-Zyklus* bezeichnen die Autoren als „konventionelles Leinwandgemälde“.³⁵⁹ Eitempera kommt in den Kölner Gemälden weder auf hölzernem noch auf textilem Bildträger vor.

Neben den summarischen Angaben Kühns zum Aufbau der einzelnen Farbbereiche in der spätgotischen Kölner Tafelmalerei liegt nur für den *Altar der Stadtpatrone* Stefan Lochners eine ausführlichere Beschreibung vor. Aus deren Vergleich mit den Beobachtungen an den Leinwandgemälden geht hervor, dass die Techniken zur Herstellung bestimmter Farbwirkungen durchaus vergleichbar sind und Unterschiede nicht so sehr in der Wahl und Kombination der Materialien, sondern in der Art der malerischen Realisierung eines geistigen Konzepts liegen. So unterliegen weder die verwendeten Pigmente oder die Abfolge der Schichten für die einzelnen Farbbereiche unabhängig von Bildträger und Maler das gesamte 15. Jahrhundert hindurch grundsätzlichen Veränderungen. Der Aufbau einer roten oder grünen Gewandfläche des Meisters der Passionsfolgen unterscheidet sich technisch nicht wesentlich von jenen Stefan Lochners. Trotz individueller Unterschiede sind Pigmentierung und Aufbau der verschiedenen Farbtöne ähnlich und somit einer überindividuellen spätmittelalterlichen Malpraxis verpflichtet: Auf eine in der Regel deckende, bereits mehr oder weniger modellierte Farbschicht mittleren Tons folgen hellere, ebenfalls deckende Ausmischungen für die Höhungen und dunkle Lasuren für die Schattentiefen. Die Unterschiede sind im Grad der Verfeinerung dieses Schemas und der Art des Farbauftrags im Dienst beispielsweise einer möglichst differenzierten und abwechslungsreichen Farbgebung, zarterer tonaler Übergänge, voluminöserer Faltenwürfe oder einer gesteigerten Virtuosität in der Imitation von Stoffarten und -qualitäten zu finden. Bei relativ geringen Variationen in der Zusammensetzung des Materials und des technischen Vokabulars liegen sie überwiegend in der Ausführlichkeit, Verfeinerung und Differenzierung der Auftrags- und Malweise.

Diesbezüglich lassen sich bei genauerer Untersuchung sehr wohl Verschiedenheiten zwischen Leinwand- und Tafelbildern feststellen, wie dies vor allem im Fall des Meisters der Passionsfolgen und des Meisters der Ursula-Legende beschrieben werden konnte.

³⁵⁷KÜHN 1977, S. 182 ff.; Ders. 1990b, S. 72 ff.; Ders. 1993, S. 182 f. Das Variieren von mageren und fetten Temperasystemen und öligen Lasuren bestätigt Schulze-Senger aufgrund der rein optischen Beurteilung der Farbschichten des *Altars der Stadtpatrone*. Vgl. SCHULZE-SENGER 1988, S. 92 f.

³⁵⁸Vgl. CHAPUIS 1993, S. 209 ff.; *Early northern european painting* 1997, S. 36 f., 54 f., 6 ff.

³⁵⁹Vgl. *Early northern european painting* 1997, S. 24 und Kat. Nr. 27.

Hinsichtlich der Vorgehensweise und Chronologie bei der farbigen Ausarbeitung der Darstellungen wurden bisher nur die Malereien auf den Chorschranken im Dom zu Köln³⁶⁰ und eine Tafel mit der Darstellung des *Hl. Ludwig von Toulouse*, ein Fragment der zur sogenannten *Großen Passion* gehörenden Flügelaußenseiten des Meisters von St. Laurenz³⁶¹ untersucht. Der Vergleich der Angaben hierzu zeigt, dass die Vorgehensweise der vor 1349 in der Technik der Tafelmalerei auf Steinmauerwerk ausgeführten Chorschrankenmalereien, wie auch die der 1425-30 datierten Darstellung des Heiligen auf Eichenholz im Wesentlichen mit jener der Leinwandbilder vergleichbar ist. Der malerische Vorgang begann wie bei den untersuchten Gemälden auf textilem Bildträger mit den Hintergründen. Es folgte die Ausführung der Bildszenen unter Aussparung der Inkarnate. Diese bildeten den letzten Schritt der flächigen Bearbeitung, Details, Konturierungen und Lichtreflexe den Abschluss.³⁶² Ein vergleichbares Vorgehen lässt sich auch aus den Beschreibungen zu Stefan Lochners *Altar der Stadtpatrone* schließen.³⁶³

Zeigen die wenigen Beispiele auch eine gewisse Übereinstimmung, sind auf die Frage nach der chronologischen Abfolge der Arbeitsschritte im Malvorgang und Farbauftrag sowie eine eventuelle Differenzierung der Arbeitsweisen auf Holz und Leinwand ohne weitere Untersuchungen Kölner Tafelbilder keine konkreteren Antworten zu geben.

4.3 Bildmotive

Die Bildmotive der erhaltenen Kölner Leinwandbilder sind ausschließlich religiösen Inhalts. Der Vergleich der Inhalte mit jenen auf hölzernem Bildträger ist aufgrund der wahrscheinlich fragmentarischen Erhaltung von Gemälden auf textilem Bildträger nur mit Vorsicht anzustellen. Es fällt jedoch auf, dass sich die meisten Bildmotive gleichermaßen auf beiden Arten von Bildträgern finden lassen und sich auch formal nicht grundsätzlich unterscheiden. Einige Ausnahmen sind dennoch festzustellen. Dass sich für die sogenannten *Kölner Bilderfolgen* der textile Bildträger durchgesetzt zu haben scheint, wurde bereits ausgeführt. Ebenso haben sich nach ersten Beispielen auf hölzernem Bildträger in der Mitte des 15. Jahrhunderts spätere Heiligenzyklen nur auf Leinwand erhalten. Mariologische Bildinhalte sind auf Leinwand nicht überliefert. Nicht zuletzt Darstellungen der *Muttergottes mit dem Christuskind* sind in der Kölner Malerei nur auf hölzer-

³⁶⁰JÄGERS, SCHULZE-SENGER 1989.

³⁶¹SCHÄFER, SCHAEFER 2004. Zur Zuordnung der Bildtafel zur *Großen Passion* vgl. KRISCHEL 2004.

³⁶²Vgl. JÄGERS, SCHULZE-SENGER 1989.

³⁶³SCHULZE-SENGER 1988, S. 93 f.

nem Bildträger und in der Plastik bekannt. In deutlichem Gegensatz hierzu gehörten nach Wolfthal und Villers gerade diese zu den beliebteren Motiven für Leinwandbilder in den Niederlanden und Italien.³⁶⁴

³⁶⁴WOLFTHAL 1989, S. 34; VILLERS 1995, S. 351 f.

5. Technologischer Vergleich der kölnischen mit der zeitgenössischen europäischen Malerei auf textilem Bildträger

5.1 Gewebe

Die Analyse des Fasermaterials textiler Bildträger des 15. Jahrhunderts wurde bisher nur selten durchgeführt. In der Mehrheit der Fälle und unabhängig vom Herstellungsort ergab sich dabei, dass die überwiegend italienischen und niederländischen wie die Kölner Bildträger aus Leinengewebe hergestellt wurden.³⁶⁵ Die Fäden aller diesbezüglich untersuchten Gewebe sind in Z-Richtung gedreht und in einfacher Leinwandbindung dicht verwebt. Ausnahmen hiervon bilden nach bisheriger Kenntnis nur ein Jan de Cock zugeschriebenes Gemälde mit der Darstellung des *Lot und seiner Töchter*³⁶⁶ sowie einige Werke Andrea Mantegnas,³⁶⁷ die auf körpergebundenen Geweben ausgeführt sind.

Die Angaben zu den Webdichten der Bildträger 20 niederländischer Werke aus der Zeit von 1445 bis ca. 1540³⁶⁸ zeigen im Vergleich zu den untersuchten Kölner Bildern eine deutlich größere Heterogenität. Zeichnet sich für auf der Basis der untersuchten Gemälde eine mit durchschnittlich 13-16 Kettfäden/cm relativ große Regelmäßigkeit in den Webdichten ab, variieren die niederländischen Gewebe zwischen 13,5 und 33 Kettfäden/cm, ohne dass eine eindeutige Tendenz zu bestimmten Gewebedichten oder eine zeitliche Entwicklung erkennbar würde. Auch ein Bezug der Gewebeart zum Format des Gemäldes lässt sich auf der Basis der vorhandenen Daten nicht feststellen. Die am häufigsten vorkommenden durchschnittlichen Gewebedichten von 16-20 Kettfä-

³⁶⁵Angaben zur Faserart der Trägergewebe von folgenden Gemälden: Pieter Brueghel, *Anbetung der Hl. drei Könige*, Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts, vgl. PHILIPPOT et al. 1969, S. 6; Dieric Bouts, *Die Jünger von Emmaus*, Brüssel, Musée royaux des Beaux-Arts, vgl. MASSCHELEIN-KLEINER et al. 1980/81, S. 24; Dieric Bouts, *Grablegung*, London, National Gallery, vgl. zuletzt BOMFORD, ROY, SMITH 1986, S. 44 ff.; Quinten Massys, *Maria mit Kind und den Hll. Barbara (?) und Katharina*, London, National Gallery, vgl. ROY 1988, S. 36ff.; Flügel der Valeria Orgel, Burgkirche zu Sitten/Sion, Schweiz, vgl. CADORIN 1991, S. 216; Andrea Mantegna: *Madonna mit Kind*, Bergamo, Accademia Carrara, vgl. ALDROVANDI, BRACCO et al. 1994, S. 59; Tüchleinmalerei mit der Darstellung des *Schmerzensmannes*, Abegg-Stiftung Riggisberg, vgl. SCHIESSL 1996a, S. 148; Paolo Uccello, *St. Georg bekämpft den Drachen*, London, National Gallery, vgl. DUNKERTON, ROY 1998, S. S. 26; *Großes Zittauer Fastentuch*, Zittau, Städtische Museen, vgl. SCHIESSL, WÜLFERT, KÜHNEN 2000, S. 103; SCHIESSL 1996a, S. 74; Norditalienisch, *Engelspietà, Der Hl. Hieronymus*, Maastricht, Bonenfantenmuseum, vgl. zuletzt DUBOIS, KLAASSEN 2000, S. 70 f., Guido da Siena, *Transfiguration, Einzug in Jerusalem, Erweckung des Lazarus*, Pinacoteca Nazionale, Siena, vgl. CAT, BELLUCCI et al. 2011, S. 3.

Beispiele, für die Hanf als Gewebefaser angegeben wird, sind das Deutschordenstuch der Abegg Stiftung in Riggisberg, eine um 1400 entstandene, auf beiden Seiten bemalte Fahne, vgl. SCHIESSL 1996b, S. 126 und die Gemälde eines Passionszyklus um 1460-1500 im Musée de Reims, großformatige, ungrundierte und mit Leimfarben bemalte Wandbehänge. Vgl. FAVRE-COMUNAL 1999.

³⁶⁶WOLFFHAL 1989, S. 23.

³⁶⁷ROTHE 1992, S. 84 f., 87.

den/cm deuten darauf hin, dass man in den Niederlanden im Vergleich zu Köln etwas feinere und dichtere Leinwände bevorzugte. Mit 28 bis 50 Kettfäden/cm von größerer Dichte und Feinheit sind in Köln nur die Trägergewebe kleinformatiger Tüchleinbilder.³⁶⁹ Eben darin mag auch eine Erklärung für die im Vergleich durchschnittlich feineren Trägergewebe in den Niederlanden liegen, bei denen es sich zum größten Teil um Tüchleinbilder zu handeln scheint.

Für italienische Gemälde liegen bezüglich der Fadendichte der als Bildträger verwendeten Gewebe nur wenige Zählungen vor.³⁷⁰ Diese, wie auch beschreibende Charakterisierungen,³⁷¹ erwecken den Eindruck, dass hier die Maltechnik die Art des Trägergewebes bestimmte. So werden die Bildträger der vor allem in Norditalien hergestellten Tüchleinbilder stets als sehr fein bezeichnet. Dies korrespondiert bei Andrea Mantegna mit Webdichten von 23 x 23 Fäden/cm² und mehr,³⁷² sowie mit den ebenfalls 23 x 23 Fäden/cm² der Leinwand einer venezianischen *Engelspietà* und den 37 x 37 Fäden/cm² im Bildträger der Darstellung des *Hl. Hieronymus in der Wüste* eines emilianischen Malers.³⁷³ Dem gegenüber stehen im Werk Mantegnas die auf stärkeren Geweben in dickeren Farbaufträgen mit Kasein oder Kasein-Leimgemischen ausgeführten Gemälde.³⁷⁴ Auch für die in der Toskana entstandenen, sogenannten Withyham-Bilder, welche mit Gipsgrundierung und Farbschichten in Eitempera in der Art italienischer Tafelbilder aufgebaut sind, hat man gröbere Gewebe mit 17 x 15 Fäden/cm² verwendet,³⁷⁵ während jene des technisch ähnlich, insgesamt jedoch in deutlich dünneren Schichten aufgebauten, Lorenzo Monaco zugeschriebenen Fürbittebildes mit 19 Kett- und 17 Schussfäden/cm²³⁷⁶ wiederum feiner sind. Mit 27-30 Fäden pro Zentimeter ist das um 1270 datierte, Guido da Siena zugeschriebene Leinwandbild mit den Darstellungen der *Transfiguration, des Einzugs in Jerusalem* und der *Erweckung des Lazarus* auf einem im Vergleich sehr feinen und dichten Gewebe gemalt.³⁷⁷ In diesem Fall mag die Wahl des Gewebes mit dem Aufbau des Gemäldes zu begründen sein, da die Leinwand nur geleimt, aber

³⁶⁸Zu 18 Werken vgl. WOLFFHAL 1989, S. 23, Anm. 8. Zu zwei weiteren, die bei Wolfthal zwar geführt, die Angaben zur Fadendichte jedoch nicht aufgenommen wurden vgl. ROY 1988, S. 36 und MAS-SCHELEIN-KLEINER et al. 1978/79, S. 24.

³⁶⁹Vgl. SCHULTE 1995.

³⁷⁰Vgl. VILLERS 1995, S. 341; DUNKERTON, ROY 1998, S. 26; HALE 2000, S. 33; DUBOIS, KLAASSEN 2000, S. 70; CIATTI, BELLUCCI et al. 2011, S. 3.

³⁷¹Vgl. ROTHE 1992, S. 82-87.

³⁷²ROTHE 1992, S. 82, Anm. 6.

³⁷³DUBOIS, KLAASSEN 2000, S. 70.

³⁷⁴Ebd. S. 84 f., 87.

³⁷⁵VILLERS 1995, S. 341.

Das mit 14 x 14 Fäden/cm² relativ grobe Gewebe der Darstellung des *Hl. Georg im Kampf gegen den Drachen* von Paolo Uccello ist in diesen Kontext nur unter Vorbehalt einzubeziehen, da es mit großer Wahrscheinlichkeit für das heutige Gemälde zweitverwendet wurde und ursprünglich als Bildträger für eine Dekorationsmalerei diente. Vgl. DUNKERTON, ROY 1998.

³⁷⁶HALE 2000, S. 33.

³⁷⁷CIATTI, BELLUCCI 2011, S. 3.

nicht grundiert wurde.³⁷⁸

Mit einigem Vorbehalt lässt sich aus dem Beschriebenen eine gewisse Tendenz erkennen, nach der in Italien und Köln die Dichte des Trägergewebes mit der Maltechnik des Gemäldes korreliert. So lange bei den niederländischen Werken davon ausgegangen werden muss, dass sie alle in Tüchleintechnik ausgeführt sind, ist für sie diesbezüglich keine Aussage möglich.

Der Frage, ob die Bildträger aus identischen, vom selben Ballen genommen oder einander nur ähnlichen Geweben zusammengesetzt wurden, hat man in bisherigen Untersuchungen nur selten Aufmerksamkeit geschenkt. Interessanterweise kam man bei fast allen Bildträgern, die man daraufhin untersuchte, zu dem Ergebnis, dass es sich jeweils um Stücke derselben Leinwand handelt. So etwa in dem bereits erwähnten Fürbittebild,³⁷⁹ den sogenannten Withyham-Gemälden und der *Kreuzigung* des Dieric Bouts.³⁸⁰ Allerdings kann auf der Basis dieser wenigen Untersuchungen kein Vergleich zu der Situation in Köln gezogen werden.

Dasselbe gilt für die Art der Zusammensetzung der einzelnen Gewebestücke zu Bildträgern und die Nähte. Die Angaben Wolfthals, dass es in den Niederlanden kein standardisiertes System für das Zusammensetzen der Gewebestücke gegeben zu haben scheint,³⁸¹ weisen auf einen mit den Kölner Bildträgern vergleichbaren heterogenen Befund hin. Wie für Köln konnten darüber hinaus auch für die Niederlande keine Standardformate festgestellt werden.³⁸²

5.2 Bildträger

Mit Ausnahme der Befestigungsabstände anhand der Spanngirlanden wurden bisher in keinem Fall die Techniken und Vorgehensweisen beim Aufspannen der Gewebe untersucht.

Die durchschnittliche Länge der Spanngirlanden, die aus den Angaben Wolfthals für die textilen Bildträger niederländischen Gemälde hervorgeht, beträgt 10,16-14,24 cm.³⁸³ Die Abstände der Spannungspunkte liegen damit innerhalb der Spanne von durchschnittlich 8-18 cm, die für die Kölner Gemälde gemessen wurde.

Nach den Untersuchungen Veroughstraete-Marcqs und Van Schoutes geht man allgemein davon aus, dass die Gewebe im 15. Jahrhundert nur provisorisch auf Rahmen gespannt und in diesem Zustand geleimt und bemalt, dann aber ausgeschnitten und auf Holztafeln befestigt wurden. Auf Rahmen habe man ausschließlich jene Leinwandbilder belassen, die als Flügel, dem Schutz eines

³⁷⁸Ebd.

³⁷⁹HALE 2000, S. 33.

³⁸⁰MASSCHELEIN-KLEINER 1978/79, S. 18.

³⁸¹WOLFTHAL 1989, S. 23.

³⁸²Ebd.

³⁸³Ebd.

anderen Gemälden oder beispielsweise einer Orgel dienen sollten und deshalb eine leichte Konstruktion erforderten.³⁸⁴

Die Montage von Leinwandgemälden auf Holztafeln hat sich neben verschiedenen flämischen Gemälden des 16. Jahrhunderts³⁸⁵ an einem Werk Andrea Mantegnas erhalten. Es ist mit den Rändern auf eine historische Holzplatte geleimt. Das Fehlen von Spanngirlanden wird damit begründet, dass das Gewebe ohne die Zwischenschritte des provisorischen Aufspannens auf einen Rahmen direkt auf der Tafel befestigt worden sei.³⁸⁶ Ist bei einem anderen Gemälde desselben Malers die Holztafel auch nicht erhalten, wird das Fehlen von Spanngirlanden hier ebenfalls als Hinweis auf eine unmittelbare Befestigung des Gewebes auf einem hölzernen Träger gesehen.³⁸⁷ Ein durchgehend fester Hilfsbildträger ist auch für die in Florenz um 1400 entstandenen sogenannten Withyham-Bilder nicht auszuschließen³⁸⁸ und wird auch für *Die Geburt der Venus* Sandro Botticellis angenommen.³⁸⁹

Trotz der genannten und weiterer Beispiele für das Befestigen von Leinwandbildern auf Holztafeln,³⁹⁰ ist diese Praxis auch außerhalb Kölns nicht als die allein übliche zur Herstellung und Präsentation von Gemälden auf textilem Bildträger anzunehmen. So besteht die historische Konstruktion der *Darbringung Jesu im Tempel* von Andrea Mantegna aus einem Spannrahmen mit vertikaler Mittelstrebe. In die Räume links und rechts der Strebe sind zwei Holzplatten von hinten so eingelegt, dass das Trägergewebe wie auf einem festen Untergrund auf ihnen aufliegt und damit eine Kombination aus Spannrahmen und Tafel als Träger des Gewebes entsteht.³⁹¹ Eine ähnliche Konstruktion wird für eine emilianische Darstellung des *Hieronymus in der Wüste* aus dem späten 15. Jahrhundert vermutet.³⁹²

Reine Spannrahmenkonstruktionen autonomer Leinwandbilder des 15. Jahrhunderts wurden dagegen bisher für die Niederlande, Frankreich und Italien nur quellenkundlich nachgewiesen.³⁹³ Als früheste explizite Erwähnung wird wiederholt ein Ölgemälde mit der Darstellung des *Gekreuz-*

³⁸⁴VEROUGHSTRAETE-MARCQ, VAN SCHOUTE 1989, S. 55 ff. Ihnen folgend u.a. DUNKERTON, FOISTER et al. 1991, S. 161 f.; Early northern european painting 1997, S. 24 f.; DUBOIS, KLASSEN 2000, S. 70

³⁸⁵VEROUGHSTRAETE -MARCQ, VAN SCHOUTE 1989, S. 56 ff.

³⁸⁶*Ecce Homo*, Paris, Institut de France, Musée Jacquemart-André. ROTHE 1992, S. 86, Nr. 33.

³⁸⁷*Beweinung*, Mailand, Pinacoteca di Brera und *Anbetung der Hl. drei Könige*, Malibu, J. Paul Getty Museum. ROTHE 1992, S. 85 f.; ROTHE 1995, S. 114, Abb. 3.

³⁸⁸VILLERS 2000, S. 4.

³⁸⁹DEL SERRA 1987, S. 49.

³⁹⁰Für Italien ROTHE 1992, Anm. 41; VILLERS 2000, S. 4; NUTTALL 2000. Wolfthal nennt ein historisches Dokument, das ein derartig montiertes Leinwandgemälde erwähnt. WOLFTHAL 1989, S. 28. Vgl. außerdem DUNKERTON, FOISTER et al. 1991, S. 161 f.; REYNOLDS 2000, S. 92 ff. Ein deutsches Beispiel aus dem frühen 16. Jahrhundert ist das auf Holz geklebte Tüchleinbild Albrecht Altdorfers *Landschaft mit Brücke*. Vgl. KOLLER 1984, S. 303.

³⁹¹Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. Vgl. ROTHE 1992, S. 82 f.

³⁹²Maastricht, Bonnefantenmuseum. Vgl. DUBOIS, KLAASSEN 2000, S. 70 f.

zigten angeführt, das in Gent 1434 in Auftrag gegeben worden sei.³⁹⁴

Da mit den Befunden der untersuchten Kölner Gemälde, v. a. der Bilderfolgen Kat. Nr. 16-18, des *Bruno-Zyklus* Kat. Nr. 24.1 und der *Kreuzigung* Kat. Nr. 5, als sehr wahrscheinlich anzunehmen ist, dass zumindest die größeren Formate der Kölner Leinwandbilder des 15. Jahrhunderts spätestens 1430-35 auf Rahmenkonstruktionen gespannt waren, stellen diese zum gegenwärtigen Zeitpunkt die frühesten erhaltenen Beispiele hierfür dar.

Das Befestigen der Gewebe ohne Umspann auf der Oberseite der Rahmenschenkel, wie es an jenen der untersuchten Gemälde ablesbar war, an denen die Spannblätter erhalten sind,³⁹⁵ stellt sich im Vergleich mit den Angaben zu niederländischen und italienischen Leinwandbildern als die übliche Praxis dar.³⁹⁶ Vergleichbar mit den niederländischen Leinwandbildern, die auf Holztafeln befestigt wurden, steht dies bei der Bilderfolge Kat. Nr. 17 und einer Anzahl weiterer der untersuchten Kölner Gemälde in Zusammenhang mit plastischen Zierleisten, die bündig mit den Außenkanten der Trägertafel bzw. des Spannrahmens, die Geweberänder verdeckend, auf diese gesetzt wurden. Durch deren Befestigung ohne Umschlag auf der Oberseite der hölzernen Träger waren sie an der Außenseite nicht sichtbar.³⁹⁷ Nach Veroughstraete-Marcq und Van Schoute setzte sich das Umschlagen der Geweberänder mit der Fortentwicklung der aufgenagelten oder -geleimten Zierleisten zum Zierrahmen gegen Ende des 16. Jahrhunderts durch.³⁹⁸ Tatsächlich lässt sich auch bei den Kölner Leinwandbildern ein Zusammenhang zwischen aufgesetzten Zierleisten und dem Befestigen der Gewebe auf der Oberfläche der Spannrahmen feststellen. Dass sich hingegen in Köln das Umschlagen der Geweberänder und deren Befestigung auf den Schmalseiten des Spannrahmens bereits früher etabliert haben könnte, zeigt das Beispiel von Kat. Nr. 24.1, *Szenen aus der Legende des Hl. Bruno und des Kartäuserordens*, aus den 1480er Jahren. Die Leinwand dieses Gemäldes war um den Spannrahmen geschlagen und an dessen Außenseiten befestigt, das Gemälde jedoch nicht mit einem Zierrahmen, sondern nur mit einer gemalten Architekturrahmung versehen. Dasselbe ist für zahlreiche großformatige Kölner Leinwandbilder des

³⁹³VEROUGHSTRAETE-MARCQ, VAN SCHOUTE 1989, S. 59; REYNOLDS 2000, S. 93 f.; NUTTALL 2000.

Die zunächst geäußerte Vermutung Dubois' et al., dass es sich bei dem Spannrahmen einer venezianischen *Engelspietà*, Maastricht, Bonnefantmuseum, um den originalen handeln könnte, wird nicht aufrecht erhalten. Vgl. DUBOIS, KHANJIAN et al. 1997, S. 231; DUBOIS, KLAASSEN 2000, S. 70.

³⁹⁴VEROUGHSTRAETE-MARCQ, VAN SCHOUTE 1989, S. 59; REYNOLDS 2000, S. 91, 93.

³⁹⁵Kat. Nr. 7 und 31.2.

³⁹⁶DEL SERRA 1987, S. 49; VEROUGHSTRAETE-MARCQ, VAN SCHOUTE 1989, S. 56 ff.; CADORIN 1991, S. 217; ROTHE 1992, S. 83; ROTHE 1995, S. 114 f.; DUBOIS, KLAASSEN 2000, S. 70.

³⁹⁷Eine Ausnahme hiervon bilden etwa die Flügel der Valeria-Orgel zu Sitten in der Schweiz. Das Trägergewebe ist auch hier auf der Oberseite der Spannrahmen befestigt, die Flügel waren jedoch nicht mit Zierleisten oder Rahmen versehen. Vgl. CADORIN 1991, S. 217.

³⁹⁸VEROUGHSTRAETE-MARCQ, VAN SCHOUTE 1989, S. 59. Den Autoren zufolge geht damit auch der Übergang von Holztafeln zu Spannrahmen als Träger für Leinwandbilder einher.

ausgehenden 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts vorstellbar, deren Kennzeichen ebenfalls die gemalte Rahmenarchitektur ist.

Die ursprünglichen Befestigungsmittel, mit denen die Gewebe auf dem Spannrahmen fixiert waren, oder Reste davon sind nur in den allerseltensten Fällen erhalten. Das Beispiel der Außenflügel des Kölner *Klaren-Altars* wurde bereits genannt. Ein weiteres sind die Flügel der Valeria Orgel zu Sitten in der Schweiz, deren Trägergewebe auf die Rahmenschelkel geklebt und zusätzlich mit 10-15 cm langen Stiften aus Nussbaumholz fixiert war.³⁹⁹ Das Aufkleben ohne weitere Befestigung ist wegen des Fehlens von Spanngirlanden für verschiedene niederländische Werke und Gemälde Mantegnas,⁴⁰⁰ wegen der stets vorhandenen Spanngirlanden dagegen für keines der Kölner Bilder anzunehmen.⁴⁰¹

Eine weitere auffallende Abweichung der Kölner Leinwandgemälde vor allem von den niederländischen und einigen norditalienischen Tüchleinbildern liegt darin, dass sie nicht wie diese mit dunkel aufgemalten Umrandungen versehen sind. Vor oder nach Ausführung der figürlichen Malerei aufgetragen, wurden sie als Orientierungshilfe interpretiert, mit deren Hilfe zunächst das fertige Bild ohne Verzerrungen auf der Holztafel befestigt und später der Schreiner die Breite der Zierleisten bestimmen und diese positionieren konnte.⁴⁰² Einen derartig bemalten Rand wies keines der Kölner Bilder auf.⁴⁰³ Im Gegenteil: Jene Gemälde, deren Bildfelder durch gemalte Leisten unterteilt sind, besitzen keine gemalte Außenumrandung, da diese von den plastischen Leisten gebildet wurde, welche - wie bei zahlreichen zeitgenössischen Tafelgemälden - mit der Bildfläche grundiert und bemalt waren.

5.3 Bildschicht

Die Auswertung der publizierten Daten zum Aufbau der Bildschicht von Gemälden auf textilem

³⁹⁹CADORIN 1991, S. 217.

⁴⁰⁰VEROUGHSTRAETE-MARCQ, VAN SCHOUTE 1989, S. 56 f.; ROTHE 1992, S. 85.

⁴⁰¹Dass die diesbezüglich bisher näher untersuchten italienischen Leinwandgemälde ebenfalls keine Spanngirlanden aufweisen, ist zum Teil darauf zurückzuführen, dass es sich dabei um Fahnen bzw. Banner handelt. Vgl. ALDROVANDI et al. 2000. Im Fall der sogenannten Withyham-Gemälde musste die Frage danach, ob sie nicht aufgespannt waren oder ein sehr großer Teil der Ränder und damit der Spanngirlanden beschnitten wurde, bisher unbeantwortet bleiben. Vgl. VILLERS 1995, S. 341. Unklar ist die Situation auch im Fall eines Lorenzo Monaco zugeschriebenen Fürbittebildes, Vgl. HALE 2000, S. 33 f.

⁴⁰²VEROUGHSTRAETE-MARCQ, VAN SCHOUTE 1989, S. 57; DUNKERTON, FOISTER et al. 1991, S. 162; Early northern european painting 1997, S. 25;

⁴⁰³Im Fall von Kat. Nr. 7 war die Gestaltung der Bildfeldränder wegen deren starker Überarbeitung nicht mehr eindeutig zu erkennen.

Bildträger bestätigt die technologischen Unterschiede zwischen italienischen und nordalpinen Werken. Italienische Leinwandgemälde wurden bis weit in das 15. Jahrhundert mit einer Gipsgrundierung versehen und in Eitempera bemalt.⁴⁰⁴ Parallel dazu traten spätestens in den 60er Jahren des 15. Jahrhunderts ölgebundene Malfarben auf textilem Bildträger hinzu,⁴⁰⁵ wenn auch bis in die 80er Jahre Eitempera als Malmittel überwogen zu haben scheint.⁴⁰⁶

Die niederländische Malerei auf textilem Bildträger sah bis in die 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts die Verwendung von wässrig gebundenen Malfarben unmittelbar auf dem geleimten Gewebe vor.⁴⁰⁷ Verwendete man als Bindemittel in den Niederlanden vornehmlich Glutinleim, konnten an zwei norditalienischen, offensichtlich von der nordalpinen Malerei beeinflussten, Tüchlein Gummen von Obstbäumen als wässrige Bindemittel der Malfarben nachgewiesen werden.⁴⁰⁸ Als eigene Gruppe dazwischen zeichnet sich das Œuvre Andrea Mantegnas ab, der sowohl mit wässrigen Malfarben als auch mit Eitempera auf textilem Bildträger arbeitete, beide Techniken kombinierte und weiterentwickelte.⁴⁰⁹

Stimmt die deutsche Tüchleinmalerei häufig mit der niederländischen überein, gibt es jedoch auch hier Abweichungen. Wie bereits Schießl ausführte und unter anderem die Flügelbilder der Valeria-Orgel zu Sitten in der Schweiz oder das Große Zittauer Fastentuch zeigen, ist das Charakteristikum der Tüchleinmalerei nicht immer der Verzicht auf die Grundierungsschicht, sondern die trotz dünner Grundierung stark wirksam bleibende Gewebestruktur, vor allem aber das wässrige Bindemittel.⁴¹⁰

Vor diesem Hintergrund stellen sich die Kölner Leinwandbilder, die stets grundiert und mit einem fetten Tempera-System, bzw. Ölfarben bemalt sind, als weitere, technologisch eigenständige

⁴⁰⁴DEL SERRA 1987, S. 49; MATTEINI, MOLES 1987, S. 79, 81; DORIGATO 1993, S. 42; CANNON, VILLERS 2000, S. VIII; VILLERS 2000, S. 4; ALDROVANDI et al. 2000, S. 15; HALE 2000, S. 36. Eine Ausnahme hiervon bildet das um 1270 datierte, Guido da Siena zugeschriebene Gemälde mit den Darstellungen der *Transfiguration*, des *Einzugs in Jerusalem* und der *Erweckung des Lazarus* in der Pinacoteca Nazionale, Siena. Das Gewebe wurde hier nicht meiner Grundierung versehen. Die Malerei wurde auf einer starken Leimung aber ebenfalls mit Eitempera ausgeführt. Vgl. CIATTI, BELLUCCI et al. 2011, S. 3.

⁴⁰⁵DUNKERTON, ROY 1998, S. 28 f.; zu einem erhaltenen und zwei in Quellen nachweisbaren Beispielen siehe ebd., Anm. 14.

⁴⁰⁶Beispiele hierfür sind *Der tote Christus gehalten von Maria und Johannes im Beisein der Hll. Markus und Nikolaus* von Giovanni Bellini, 1472, Venedig, Palazzo Ducale, vgl. DORIGATO 1993, S. 42 und die *Geburt der Venus* von Sandro Boticelli, Florenz, Uffizien, vgl. Del Serra 1987, S. 49.

⁴⁰⁷PHILIPPOT et al. 1969, S. 5, 6; BOSSHARD-VAN DER BRÜGGEN 1974, S. 16 f.; MASSCHELEIN-KLEINER et al. 1978/79, S. 19 f.; Dies. et al. 1980/81, S. 24 f.; BOMFORD, ROY, SMITH 1986, S. 47; ROY 1988, S. 39; STOLL, SANDER 1993, S. 350.

Das Gemälde *Madonna mit Kind und Engeln* von Jean Maelwael wurde meines Wissens bisher nicht technologisch untersucht, sodass an dieser Stelle nicht zu sagen ist, ob es sich, wie von WOLFTHAL 1989, S. 38 angegeben, um das früheste frankoflämische Leinwandbild in Öl handelt. ROLOEFS 2005, S. 48, der das Gemälde zuletzt besprach, bezieht sich diesbezüglich auf Wolfthal.

⁴⁰⁸DUBOIS, KLAASSEN 2000, S. 71.

⁴⁰⁹CHRISTIANSEN 1992; ROTHE 1992; DUBOIS, KHANJIAN et al. 1997, S. 230.

Gruppe dar. Gemeinsam mit den italienischen Gemälden ist ihnen, dass die Zusammensetzung der Malmaterialien auf textilem mit jenem auf hölzernem Bildträger im Wesentlichen übereinstimmt und keine Unterschiede in Abhängigkeit davon gemacht wurden, ob man auf Holz oder Leinwand malte, wie dies in den Niederlanden zünftig festgelegt und nach derzeitigem Kenntnisstand auch üblich war.

Farbige Imprimituren, wie sie für die Kölner Leinwandbilder bis in die 30er Jahre des 15. Jahrhunderts festgestellt werden konnten, kamen in den bisher untersuchten niederländischen und italienischen Gemälden auf textilem Bildträger nicht vor. Stellen auch verschiedene Werke Andrea Mantegnas, für die entweder auf einem dünnen Gipsgrund oder ohne Grundierung direkt auf der Leimung des Gewebes rotbraune, graue oder gebrochen weiße Imprimituren bzw. Vorbereitungsschichten erwähnt werden, eine Ausnahme hiervon dar,⁴¹¹ sind die Aufträge in den frühen Kölner Leinwandbildern eine nach bisherigem Kenntnisstand seltene Erscheinung.⁴¹² Als frühestes Beispiel für eine farbige, halbtransparente und ölhaltige Imprimitur auf Leinwand gilt Tizians um 1530 entstandenes Gemälde der *Madonna mit Kind und den Hll. Johannes und Katharina*.⁴¹³ In den Niederlanden sind farbige Imprimituren in der Malerei auf textilem Bildträger erst im späten 16. und beginnenden 17. Jahrhundert bekannt.

Helle bzw. weiße Untermalungen, wie sie bei den Kölner Leinwandbildern ab den 1430er Jahren festzustellen und in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts häufig sind, werden von den bisher untersuchten Leinwandbildern nur für die *Kreuzigung* und die *Grablegung* Dieric Bouts' erwähnt. Helle Farbbereiche der Inkarnate, des Himmels und verschiedener Gewandteile sind hier weiß unterlegt, wofür überwiegend in Glutinleim gebundene Kreide aufgetragen wurde. Da das Gemälde ansonsten ungründert ist, Kreide aber als Pigment auch in den wässrig gebundenen Farbschichten Verwendung fand, sind diese Aufträge als Untermalungen und nicht als partielle Grundierung anzusehen.⁴¹⁴

Auch die in den Kölner Leinwandbildern der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts häufig anzutreffende weiße Imprimitur scheint der zeitgenössischen niederländischen und italienischen Malerei

⁴¹⁰Beide sind mit einer dünnen Leim-Kreide-Grundierung versehen. Vgl. HERING-MITGAU 1991, S. 181; SCHIESSL 1996a, S. 76.

⁴¹¹Die Schichten werden wechselnd als Imprimitur und „underlayer“ beschrieben. Vgl. ROTHE 1992, S. 83, 85, 86f. und DUBOIS, KHANJIAN et al. 1997, S. 230.

⁴¹²Eine „buntfarbig getönte Imprimitur“ wurde an einem oberrheinischen Kartenspiel von ca. 1430 festgestellt. Vgl. STRAUB 1984, S. 167.

⁴¹³KOLLER 1984, S. 304 ff., sowie ihm folgend LANG et al. 1994, S. 252, 256.

⁴¹⁴MASSCHELEIN-KLEINER et al. 1978/79, S. 20; BOMFORD, ROY, SMITH 1986, S. 49.

auf textilem Bildträger fremd gewesen zu sein. Wie bereits ausgeführt, war sie hingegen in der Tafelmalerei nicht nur in Köln durchaus verbreitet.⁴¹⁵

Es zeigt sich damit auch in diesem Zusammenhang, dass die Materialwahl und -kombination in der Produktion von Leinwandbildern in Köln insgesamt stärker mit jener von Tafelbildern vergleichbar ist und dieser nähersteht als den Herstellungsweisen von Gemälden auf textilem Bildträger in anderen Kunstlandschaften.

⁴¹⁵Ebd., S. 168.

6. Überlegungen zu den Ursprüngen der Leinwandmalerei in Köln

Wie sich aus der Untersuchung der Kölner Leinwandbilder und dem Vergleich ihrer materiellen Beschaffenheit mit Kölner Gemälden auf hölzernem Bildträger und der Leinwandmalerei in anderen Kunstlandschaften zeigt, entspricht ihr technischer Aufbau im Wesentlichen dem der Tafelgemälde, nicht aber dem der bisher mit der spätmittelalterlichen Malerei auf textilem Bildträger nördlich der Alpen assoziierten Tüchleinmalerei. Zudem belegt die Anzahl und Vielfalt der in Köln im 15. Jahrhundert entstandenen Leinwandbilder, dass sie keine Randerscheinung, sondern neben der Wand-, Tafel-, Buch- und Glasmalerei integraler Bestandteil der Bildproduktion waren. Dabei sind es in Köln dieselben Maler, die auf den verschiedenen Bildträgern arbeiteten. Es stellt sich damit die Frage nach dem Ursprung der frühen, umfassenden Produktion von Leinwandgemälden in Köln, danach, in welchen Fällen und warum man sich für den textilen Bildträger und nicht für den hölzernen oder, wie im Fall des Bruno-Zyklus, für Wandmalereien entschied und wie diese Gemälde in die zeitgenössische Bildproduktion einzuordnen sind.

Bei den frühesten erhaltenen Leinwandgemälden Kölns handelt es sich um die Außen- und die Tabernakelflügel des um die Mitte des 14. Jahrhunderts für das Kölner Klarissenkloster geschaffenen *Klaren-Altars*. Die Verbindung von Leinwandbildern zu den franziskanischen Orden ist gerade in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts auch andernorts, v. a. aber in Italien durch Werke und Schriften bezeugt. So führt Wolfthal vier Leinwandgemälde mit Darstellungen des Hl. Franziskus und zwei weiblichen franziskanischen Heiligen an, die ein nach diesen Bildern „maestro delle tempere francescane“ genannter Maler um 1336 schuf.⁴¹⁶ Noch frühere Beispiele nennt ein Dokument aus Treviso um 1335. Hier sind es die beiden Maler Maestro Marco und dessen Bruder Paolo, die im Konvent der Minderen Brüder zu Venedig weilten und Leinwandbilder für die Franziskanerkirchen zu Venedig und Treviso herstellten.⁴¹⁷

Die genannten Beispiele legen nahe, dass im Zusammenhang mit dem Orden eine gewisse Tradition in der Herstellung und Nutzung von Gemälden auf textilem Bildträger bestanden haben könnte.⁴¹⁸ Das vielfach impulsgebende Klarenstift könnte damit auch für die frühe Herstellung von Leinwandbildern in Köln und die daraus resultierende Praxis maßgeblich gewesen sein. Dass aber gerade in Bezug auf die Entwicklungs- und Verbreitungsrichtung der Maltechniken der Ausgangsort in diesem Fall nicht Italien gewesen sein muss, macht in dem genannten Dokument aus Treviso die Erwähnung deutlich, dass die Meister Marco und Paolo die Malereien auf textilem Bildträger nach dem „modum theotonicum“ herstellten, der von einem „Frater Theotonicus“ vor

⁴¹⁶WOLFTHAL 1989, S. 5.

⁴¹⁷Sloane Manuskript 416, British Museum. Zitiert in EASTLAKE 1847 (1960), S. 90 f.

⁴¹⁸Beispiele hierfür bei WOLFTHAL 1989, S. 19, 36.

1335 bei den Franziskanern in Venedig eingeführt worden sei. Worin diese Art der Bildherstellung genau bestand, wird aber noch zu klären sein, zumal sie in Kenntnis der Kölner Herstellungstechnik von Leinwandgemälden nicht mehr automatisch mit der Tüchleinmalerei gleichzusetzen ist.

Mit der Begründung, dass Leinwand- im Vergleich zu Holztafelbildern billig gewesen seien, schloss Wolfthal aus dem Zusammenhang zwischen Gemälden auf textilem Bildträger und dem Franziskanerorden, dass dessen Armutsideal mit der Verwendung von Leinwand als einem wenig kostbaren Material in Einklang gestanden habe.⁴¹⁹ Als Beispiel für diese These nördlich der Alpen führt sie die Außenflügel des *Klaren-Altars* an. Vor allem deren Innenseiten sind jedoch wie der gesamte Altar so aufwändig gefasst, dass eine optische Unterscheidung der Altarteile nach Bildträgern zum Zeitpunkt der Fertigstellung und für längere Zeit danach nicht möglich gewesen sein kann, seine Prachtentfaltung das gesamte Bildwerk aus materieller Sicht zunächst vielmehr zu einem Gegenbeispiel für den Vorschlag Wolfthals zu machen scheint. Die Untersuchungen Königs zu den frühen Triptychen mit Reliquieneinschluss des Kölner Klarenklosters machen vielmehr deutlich, dass der Vergleich nicht zwischen Leinwand- und Tafelgemälden, sondern zwischen Malerei und Schatzkunst, also Werken des Goldschmiedehandwerks zu ziehen sei. Im Gegensatz zu diesen entspräche gerade die „schlichte bemalte Holztafel“ dem Armutsideal und den Ordensstatuten.⁴²⁰

Eine weitere Steigerung erfährt dieser Gedanke nicht zuletzt in Bezug auf die Leinwandflügel des *Klaren-Altars* mit den Überlegungen Schuhmacher-Wolfgartens. Sie führt an, dass die Hl. Klara in ihrer Liebe zum Altar und seiner Ausstattung selbst Leinenfaden gesponnen habe, den ihre Mitschwestern am Webstuhl zu Leinwand verarbeitet hätten. Es stünde deshalb zu vermuten, dass die Klarissen in Köln, wie in Assisi, selbst große, feinfädige Leinwandstücke etwa für Altartücher zu fertigen in der Lage waren und damit wichtige Voraussetzungen für das Einfügen von Leinwandflügeln in den Altar vorhanden gewesen seien. Die Verwendung des in der spirituellen Nachfolge des heiligen Vorbildes eigenhändig hergestellten Materials ist nach Schumacher-Wolfgarten Teil einer vollständigen gedanklichen Durchdringung und Gestaltung des gesamten Werks durch die Kölner Klarissen, die sich nicht nur in der Auswahl und Anordnung der Bildinhalte und deren Ikonographie, sondern auch in der materiellen Ausschmückung des Altars niederschläge, sodass dessen Erstellung durch verschiedene Hände im Kloster selbst anzunehmen sei.⁴²¹ Der Widerspruch zwischen der aufwändigen und kostbare Goldschmiedearbeiten zitierende Ausführung des Altarwerks und dem franziskanischen Ideal äußerster Armut und Demut löse sich im Fall des *Klaren-*

⁴¹⁹WOLFTHAL 1989, S. 5.

Zur Ablehnung zu aufwändig gestalteter Tafelbilder in den franziskanischen Statuten von 1292 vgl. KÖNIG 2001, S. 183 f. König führt die Diskussion aber im Hinblick auf Skulptur und Tafelbild also Plastik und Malerei.

⁴²⁰Vgl. KÖNIG 2001, S. 189.

Altars durch die Stiftung selbst. Die Stiftung des Altars aus den Mitteln der Mitgift und des Erbes der beiden wahrscheinlichen Stifterinnen, den gräflichen Schwestern Isabella und Philippa von Geldern, stelle selbst einen Akt der Entäußerung von persönlichem Besitz dar. Auch inhaltlich manifestiere sich in der Sparsamkeit der erzählerischen Mittel das Konzept und die Bedeutung der selbstgewählten Armut der Klarissen.

Die Vermutung, die Gewebe für die Außenflügel des *Klaren-Altars* könnten von den Klarissen selbst hergestellt worden sein, zusammen mit dem Wissen um die umfangreiche Produktion von Leinen in Kölner Frauenklöstern auch im 15. Jahrhundert und der Erkenntnis, dass die zu Bildträgern verarbeiteten Gewebe nicht zünftischen Maßen entsprechen, bestätigt die Überlegung, dass die vergleichsweise frühe und vielgestaltige Produktion von Leinwandbildern in Köln nicht nur ihren Ausgangspunkt im Klarenkloster, sondern zumindest teilweise auch ihre weitere Entwicklung im Rahmen von Konventen gehabt haben könnte. Ging nach König die treibende Kraft bei der Entwicklung des Tafelbildes gegenüber Artefakten der Goldschmiedekunst in Köln von den Klöstern aus,⁴²² ist ähnliches zumindest anfänglich auch für die Entwicklung und Verbreitung der Herstellung von Leinwand- gegenüber Tafelbildern in Köln denkbar.

⁴²¹SCHUMACHER-WOLFGARTEN 1995. Dementgegen spricht nach König die Komplexität des Retabels und die Qualität seiner Ausführung für seine Anfertigung „in einer qualifizierten Werkstatt“, welche nach Meinung Königs auch die Chorschrankenmalereien im Dom zu Köln ausgeführt habe. Im Kontext der Auseinandersetzung zwischen Goldschmiedekunst und Tafelmalerei sieht jedoch auch König in dem Klarissen-Konvent einen Ausgangsort für die Entwicklung Letzterer in Köln. Vgl. KÖNIG 2001, S. 161, 167 ff.

⁴²²KÖNIG 2001, S. 188.

7. Überlegungen zu den Gründen für die Wahl des textilen Bildträgers und den Funktionen Kölner Leinwandbilder des 15. Jahrhunderts

Ausgehend von den Tüchleinbildern sowie der italienischen Malerei auf textilem Bildträger und ohne Berücksichtigung der Kölner Leinwandgemälde, werden in der Forschung zur Entstehung und weiteren Entwicklung des Leinwandbildes vor allem drei Motive als Gründe für die Wahl des textilen Bildträgers im 14. und 15. Jahrhundert bis heute immer wieder angeführt: Es handele sich bei ihnen entweder um Werke, die, wie bereits am Beispiel des *Klaren-Altars* erwähnt, in einer billigeren Ersatztechnik kostbarere Artefakte imitierten, um ephemere Ge- und Verbrauchsgegenstände, oder Werke, für die man Gewebe als Träger gewählt habe, um sie leichter handhaben, transportieren und exportieren zu können.

Wenngleich bereits Bosshard die Herstellung von Tüchleinbildern als billige Ersatztechnik in Frage stellte⁴²³ und die kunstwissenschaftliche und -technologische Beachtung dieser Bildwerke seitdem deutlich zugenommen hat, steht, vor allem im Hinblick auf den schnell trocknenden Leim als Bindemittel niederländischer Tüchleinbilder, vor allem und immer wieder ihr ökonomischer Vorteil im Vergleich zu den Tafelbildern und anderen Produkten der bildenden Kunst im Vordergrund der Überlegungen. Nach wie vor werden damit Gemälde auf textilem Bildträger fast ausschließlich als Provisorien, ephemere Dekore, Ersatzstücke für teurere Produkte oder Gebrauchsgegenstände interpretiert.⁴²⁴ Billigen Ersatz boten sie demnach für Tafelbilder, Tapisserien sowie andere Arten von Wandbehängen und Dekorstoffen. In Italien werden Leinwandgemälde auch als Ersatz für Wandmalereien angenommen.

Dass Malereien auf textilem Bildträger diese Funktionen tatsächlich besaßen, ist nicht zu bestreiten und anhand der Befunde und Quellen zu belegen. Eine temporäre, dekorative Funktion hatten sie als Fest- und Theaterdekorationen. Als mobile Gebrauchsgegenstände dienten etwa Fahnen, Banner, Antependien oder Fastentücher. Allerdings scheint mit genauerer Kenntnis der Techniken und Materialien eine stärkere Differenzierung in der Bewertung und Einordnung von Leinwandgemälden des 14. und 15. Jahrhunderts notwendig zu sein, vor allem dann, wenn sie nicht, wie die Tüchleinbilder, eine eigene Gattung bildeten. So stellte etwa Caroline Villers bei der Untersuchung der in Florenz hergestellten, sogenannten Wityham-Bilder fest, dass nichts in deren Ausführung darauf hinweise, dass es sich bei ihnen um die Sparversion technisch und materiell aufwändigerer Artefakte handelte. Ähnliches gilt z. B. auch für die Gemälde auf textilem Bildträger des Dieric Bouts, der in akkurater Differenzierung der Techniken sowohl Tafel- als auch Tüchleinbilder schuf. Dass es sich um zwei verschiedene Techniken, nicht aber bei der einen um

⁴²³BOSSHARD 1982.

⁴²⁴D'AMICO 1988; WOLFTHAL 1989, S. 12, 20 ff, 27, 31; CHRISTIANSEN 1992, S. 68; VILLERS 1995, S. 353, 354; DUBOIS, KHANJIAN et al. 1997, S. 230; *Early northern european painting* 1997, S. 10; DUBOIS, KLAASEN 2000, S. 64; REYNOLDS 2000, S. 89; BARTLOVÁ 2002-2003, S. 79.

die Sparversion der anderen handelte, zeigt die Verwendung eines kostbaren Materials wie Ultramarin auch auf Leinwand. Die große Verbreitung und Nachfrage von Malereien auf textilem Bildträger spricht ebenso für deren Wertschätzung wie die Tatsache, dass sich in Realität nicht nur zweitklassige Meister des textilen Bildträgers bedienten, wie dies nach den Quellen zur Trennung der Maler in Brügge zunächst erscheinen mag. Die vereinheitlichende Reduzierung von Leinwandbildern auf billigen Ersatz bzw. Ge- und Verbrauchsgegenstand scheint der Vielfalt der Werke und ihrer Herstellungstechniken deshalb nicht gerecht zu werden, nicht zuletzt, wenn man den Blick auf die bisher in diese Überlegungen nicht einbezogenen Kölner Leinwandbilder richtet.

Ihre Herstellungstechnik unterscheidet die im Rahmen dieser Arbeit thematisierten Gemälde deutlich von der Tüchleinmalerei und schließt für die untersuchten und überprüften der Kölner Werke eine temporäre Nutzung aus. Sind dabei Materialwahl und -anwendung den Tafelbildern vergleichbar, zeichnen sie sich aber, vor allem im Vergleich zu den Innenseiten wandelbarer Triptychen, durch eine in der materiellen Ausführung schlichtere und mit Blick auf die Anzahl der Arbeitsschritte wohl einfachere Ausführung aus. Die Folgerung, dass es sich deshalb auch bei ihnen um billige Ersatzprodukte handeln könnte, liegt nahe. Die tendenziell einfachere Ausführung der Leinwandbilder und vor allem der Verzicht auf die Polimentvergoldung und Punzierung der Hintergründe könnte darauf hinweisen, dass Leinwandgemälde mit einem geringeren Aufwand nicht nur an Material, sondern an Arbeitskräften und Zeit herzustellen waren. Es sind dies allerdings Faktoren, deren Bedeutung aus heutiger Sicht nicht ganz leicht zu bewerten ist.

Der Versuch, einer zeitgenössischen Bewertung und Einordnung der Werke über die Betrachtung des Geldwertes näher zu kommen, ist dadurch erschwert, dass für keines der erhaltenen Kölner Gemälde Rechnungen oder Preise überliefert sind. Anhaltspunkte zu den Preisen für Gemälde und andere Kunstgegenstände in Köln gibt es bisher vornehmlich für das 16. Jahrhundert. So geht aus den Untersuchungen Schmidts hervor, dass Werke der Goldschmiedekunst außerordentlich teuer, Gemälde und vor allem Fenster, wohl Glasmalereien, im Verhältnis dazu preisgünstig waren und sich Tafel- und Leinwandbilder diesbezüglich nicht wesentlich unterschieden.⁴²⁵

Dem Ansatz, die Leinwandbilder allein über die Kriterien der Geld- und Zeitersparnis einordnen zu wollen, ist darüber hinaus entgegenzusetzen, dass auch Tafelbilder nicht einheitlich in aufwändigster Technik gestaltet, diese vielmehr einer funktionalen und inhaltlichen Hierarchie folgend abgestuft ausgestattet wurden. Augenfällig ist dies vor allem bei den wandelbaren Werken, deren materielle und technische Ausstattung nicht nur mit dem mit ihnen verbundenen Repräsentationsbedürfnis, sondern vor allem mit ihrem Standort und inhaltlich - von außen nach innen - mit dem

⁴²⁵Vgl. SCHMID 1990, S. 163, 176; SCHMID 2002, S. 776 ff. Nach Schmid waren die Preise in Nürnberg denen in Köln ähnlich und selbst Gemälde Albrecht Dürers nicht wesentlich teurer als vergleichbare Kölner Altarbilder.

Mit Glasfenstern sind wohl figürliche und farbige Fenster für Kirchen, für Privathäuser auch Wappenscheiben gemeint.

Grad der Enthüllung und Bedeutung der dargestellten sakralen Inhalte an Kostbarkeit zunimmt. Der nach heutiger Wahrnehmung vertrauten, aber eindimensionalen Kategorie von billiger und teurer steht damit die Frage nach den zeitgenössischen Entscheidungs- und Auswahlkriterien bei der Materialwahl und der materiellen Ausstattung eines Bildwerks gegenüber, die zu vielschichtig sind, als dass man sie mit rein ökonomischen und zeitlichen Erwägungen abtun dürfte. Ist für die Tafelbilder die Hierarchisierung der materiellen Ausstattung nach Destination, Funktion und inhaltlicher Bedeutung selbstverständlich, sollte es möglich sein, auch die Gemälde auf textilem Bildträger innerhalb dieser Hierarchie einzustufen und einzuordnen.

Nimmt man das Vorhandensein bzw. Fehlen des Goldgrundes als einen der augenfälligsten Unterschiede zwischen Kölner Tafel- und Leinwandbildern zum Ausgangspunkt, so ist dieser auf den Innenseiten Kölner Flügelretabel bis in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts für die Manifestation des überirdischen Geschehens unverzichtbar, während er auf den Außenseiten der Flügel niemals Anwendung findet. Das Gold ist dort auf die Nimben, Musterrapporte im Hintergrund, Gewanddetails und Attribute reduziert. In ihrer materiellen Ausstattung und funktionalen Bedeutung sind Flügelaußenseiten damit etwa mit Beispielen erhaltener, kunstvoll malerisch, doch ohne Goldgrund gestalteter Schranktüren für Altargerät und Reliquien, den Deckeln von Reliquientruhen oder eben den Leinwandbildern vergleichbar.⁴²⁶

Dabei ist mit Ausnahme der *Verkündigung*, Kat. Nr. 32.1 und 32.2, für keines der untersuchten und überprüften Kölner Gemälde die Verwendung als Flügelbilder im engeren Sinn gesichert oder wahrscheinlich. Die Funktion des Verschließens und Verhüllens bestimmter Darstellungen wie auch deren thematische Veränderung und Anpassung an die Bedürfnisse des liturgischen Jahres ist gleichwohl zumindest für einen Teil der Leinwandbilder denkbar und begründet den textilen Bildträger mit der notwendigen Mobilität der Werke, wie weiter unten für die größeren unter den Bilderfolgen diskutiert werden wird.

Dass im 15. Jahrhundert Leinwandgemälde selbst als Altarretabel dienten, ist für den Kunstraum nördlich der Alpen nicht bekannt. Vielmehr hat man derartige Erwägungen in der Vergangenheit nicht nur für Köln mehrfach abgelehnt.⁴²⁷ Gerade in Köln ist eine derartige Verwendung von Leinwandbildern jedoch vor allem deshalb nicht auszuschließen, weil sie sich, anders als etwa in den Niederlanden, in der Materialwahl und im technischen Aufbau nur in wenigen Details von Gemälden auf hölzernem Bildträger unterscheiden. Nachgewiesen ist für sie darüber hinaus immer wieder die Rahmung durch aufgesetzte plastische Leisten, die zusammen mit der Bildfläche grun-

⁴²⁶Gerade im Kontext der Blattmetallaufgaben wird deutlich, dass die heutige Vorstellung eines billigen Ersatzproduktes den historischen Gegebenheiten nicht unbedingt entspricht. Dies zeigt etwa die Verwendung von Zwischgold in der Kölner Tafelmalerei. Bisher ebenfalls meist als Ersatzmaterial für Gold interpretiert, konnte es stattdessen mit großer Wahrscheinlichkeit innerhalb desselben Werkes zusammen mit Gold und Silber nach hierarchischen und farblich-ästhetischen Kriterien differenziert eingesetzt werden.

⁴²⁷VON DER OSTEN 1974, S. 27; WOLFFHAL 1989, S. 22, 33.

diert und gefasst waren. Dabei besteht, wie schon mehrfach ausgeführt, ein Charakteristikum der Leinwandbilder in der fehlenden Vergoldung der Bildhintergründe und deren Ausführung entweder als monochrome, meist rote Farbflächen mit rapportartig applizierten Blattmetallmustern oder naturalistisch gestalteten Landschaften.

Tatsächlich bilden verschiedene Kölner Gemälde des 15. Jahrhunderts Altarsituationen ab, in denen die dargestellten Retabel dieser Beschreibung entsprechen: ungeteilte, nicht wandelbare Gemälde mit kanonischen Darstellungen der Kreuzigung oder mit der Reihung von Heiligen vor monochrom farbigem Hintergrund oder hügeliger Landschaft, von einfachen plastischen Leisten gerahmt und ohne Predella direkt auf der hinteren Kante der Mensa stehend. Aufgrund dieser Merkmale könnte es sich hierbei durchaus auch um Abbildungen von Leinwandbildern handeln (Abb. 295, 296). Aufschlussreich im Hinblick auf die Überlegungen zu den Abstufungen der materiellen Ausstattung spätmittelalterlicher Gemälde ist dabei das Umfeld, in welchem diese Art des Retabels vorkommt. Charakterisierte man die hochrepräsentative Pariser Kathedrale in der Szene der *Berufung des Hl. Bruno* aus dem *Bruno-Zyklus* durch Triptychen mit Gemälden, gefasster Skulptur, Predella und Gesprenge, finden sich die nicht wandelbaren, ungeteilten Retabel ohne Predella und mit einfacher Leistenrahmung auf Altären in Privat- oder Seitenkapellen. Meist sind sie nicht frei-, sondern gegen eine Rückwand gestellt, womit sie die ältere Tradition der hinter dem Altar auf die Wand gemalten Retabel in Köln weiterführen.⁴²⁸ Der weniger repräsentative Charakter der Bilder entspricht dem Standort des Altares oder dem halb- oder nicht öffentlichen, privateren Rahmen ihres Bestimmungsorts.⁴²⁹

In diesem Sinne könnten in Köln auch Leinwandbilder als Altarretabel gedient und es sich etwa bei den Kreuzigungsdarstellungen Kat. Nr. 1 und 5 um Retabel gehandelt haben. Einschränkend ist für beide allerdings anzumerken, dass es sich, im Gegensatz zu den abgebildeten querformatigen Retabeln, bei ihnen um ein Hochformat bzw. um ein quadratisches Gemälde handelt.

Eine weitere, häufig angeführte Begründung für die Wahl des textilen Bildträgers, nicht zuletzt gestützt durch verschiedene historische Quellen, ist dessen geringes Gewicht, seine leichte Manövrierbarkeit und Flexibilität, aufgrund derer auf Rahmen gespannte, bemalte Leinwände gern als Staubschutz für Tafelbilder und Orgeln eingesetzt worden seien.⁴³⁰ Darüber hinaus sei die Malerei auf textilem Bildträger durch den aufkommenden und wachsenden Kunsthandel und dem damit zusammenhängenden Bedürfnis des Transports der Gemälde begünstigt worden, konnten Leinwandbilder doch gerollt transportiert und aufbewahrt werden.⁴³¹

⁴²⁸Vgl. ZEHNDER 1974, S. 24; VON DER OSTEN 1974, S. 27.

⁴²⁹Vgl. JEZLER 1998, S. 241.

⁴³⁰SCHULZE-SENGER 1987, S. 22; WOLFFHAL 1989, S. 20; VILLERS 1995, S. 353.

⁴³¹VILLERS 1981, S. 4; BOSSHARD 1982, S. 31; WOLFFHAL 1989, S. 13; VAN COOLPUT, VANDENBROECK 1991; CHRISTIANSEN 1992, S. 68 f.

Absolut einleuchtend ist die Argumentation, Flügelbilder, nicht zuletzt aus statischen Gründen, aus aufgespannten Leinwandgemälden herzustellen. Angesichts der in ungleich größerer Anzahl überlieferten, auch großformatigen Flügel auf Holz scheint das Gewicht zumindest bei der Herstellung von Altarretabeln jedoch nicht ausschlaggebend für die Wahl des Bildträgers gewesen zu sein, zumal deren Flügel durch entsprechende Konstruktionen am Boden abgestützt werden konnten. Anders war dies offensichtlich für die in der Höhe angebrachten Flügel von Orgeln, wie die erhaltenen Beispiele auf textilem Bildträger zeigen.⁴³² Dennoch lassen die Formate einiger der Bilder und ihre auch bei großem Format vergleichbar hohe Mobilität einen Zusammenhang mit der Funktion von Flügelbildern vermuten. Dabei stehen jedoch weniger Probleme der Statik im Fokus der Verwendung von Leinwandgemälden, als vielmehr die Möglichkeit, mit ihnen die Inhalte und das Bildprogramm immobiler Bildwerke zu erweitern, um diese mit zusätzlichen Wandlungsmöglichkeiten zu versehen, wie weiter unten ausgeführt werden soll.

Die Frage nach dem Handel, Transport und Export ist für niederländische, v. a. flämische Malereien auf textilem Bildträger, die vielfach nach England und Italien exportiert wurden, positiv zu beantworten.⁴³³ Dass im 15. Jahrhundert mit großer Wahrscheinlichkeit auch aus deutschem Gebiet Leinwandgemälde exportiert wurden, zeigt das bereits genannte Beispiel einer Darstellung des *Gekreuzigten mit Maria, Johannes und weiteren Heiligen*, welches die Stadt Amiens 1457 von einem deutschen Kunsthändler kaufte.⁴³⁴ Auch ist für Köln der freie Handel mit Gemälden seit dem Beginn des 14. Jahrhunderts belegt und für das 15. Jahrhundert vor auszusetzen, wenn es auch für diesen Zeitraum bisher nur wenige Daten gibt.⁴³⁵

Obwohl jedoch im spätmittelalterlichen Köln der Fernhandel der mit Abstand wichtigste Wirtschaftszweig war⁴³⁶ und die Stadt um 1400 und in den Jahrzehnten danach ein führendes Kunstzentrum gewesen sein muss, ist die bisher ermittelte ‚Exportquote‘ der Kölner Malerei des 15. Jahrhunderts vergleichsweise niedrig. Wurden für Leinwandbilder diesbezüglich bisher keine Untersuchungen angestellt, konnte Schmid für die überlieferten Kölner Retabel feststellen, dass sie

⁴³²Ein Beispiel für Leinwandflügel an Altarretabeln sind die Außenflügel des *Klaren-Altars* (282,5 cm x 138,0 cm). Schulze-Senger begründet die Wahl des textilen Bildträgers mit dem geringeren Gewicht von Leinwand- im Vergleich zu Holztafel Flügeln derselben Größe und den entsprechend günstigen Auswirkungen auf die Altarstatik und die leichtere Wandelbarkeit für die Damen des Stiftes. Vgl. SCHULZE-SENGER 1978, S. 27. Ist ersteres absolut plausibel, denn die Leinwandflügel sind mit Scharnieren an den Schreinflügeln befestigt, deren Scharniere damit wiederum jeweils zwei Flügelpaare tragen, ist letzteres weniger überzeugend, da sich auch große Holztafel flügel bei lotrechten Scharnieren ohne besonderen Kraftaufwand öffnen lassen.

Ein weiteres Beispiel für ein Retabel mit Leinwandflügeln ist der *Kreuzigungsaltar* in St. Kilian zu Korbach von 1527.

⁴³³Vgl. WOLFTHAL 1989, S. 18 f., 34; und zuletzt REYNOLDS 2000, S. 91; NUTTALL 2000.

⁴³⁴WOLFTHAL 1989, S. 20, 21; REYNOLDS 2000, S. 91.

⁴³⁵Vgl. KRONENBERG 1995, SCHMID 1990, SCHMID 1988, ALDENHOVEN 1902, S. 121 f. und Anmerkung 230.

⁴³⁶HIRSCHFELDER 2001, S. 74.

fast alle für Orte bestimmt waren, die höchstens vier bis fünf Tagesreisen von der Stadt entfernt lagen. In Köln selbst hingegen habe man die Erzeugnisse der einheimischen Produktion bevorzugt. Wie für die Exporte von Malerei resultiere auch die Zahl der Importe als vergleichsweise gering.⁴³⁷

Tatsächlich konnten Kölner Leinwandgemälde außerhalb Kölns bisher nicht nachgewiesen werden, sodass bei dem derzeitigen Stand der Überlieferung und Forschung die Vorteile des textilen Bildträgers auch für den Transport und Export in Köln nicht unbedingt eine Rolle für dessen Wahl gespielt zu haben scheinen. Nicht zuletzt die Tatsache, dass eine nicht unbedeutende Zahl der Kölner Leinwandgemälde mit großer Wahrscheinlichkeit fest gerahmt und dadurch nicht aufzurollen war, entkräftet den Vorteilhaftigkeit im Fall von Transporten zumindest der in Köln erhalten gebliebenen Gemälde .

Unbestreitbar bleibt jedoch, dass sich das Leinwandbild von den Werken der Glas-, Wand- und Tafelmalerei nicht zuletzt durch seine Mobilität, vom Holztafelbild durch sein deutlich geringeres Gewicht unterscheidet. Darüber hinaus ist die Herstellung des Bildträgers ohne besondere handwerkliche Fähigkeiten und Werkzeuge auch in der Werkstatt des Malers zu bewerkstelligen, die Lieferung und unter Umständen sogar die Fertigung des Trägergewebes durch den oder die Auftraggeber selbst möglich.

Gleichzeitig bildet die Gesamtheit der erfassten Kölner Leinwandbilder hinsichtlich der Formate und Bildinhalte eine heterogene Gruppe, die sich bis auf wenige Ausnahmen inhaltlich nicht wesentlich von der Malerei auf anderen Bildträgern unterscheidet, von wandelbaren Tafelbildern noch am ehesten durch die fehlende Wandelbarkeit der Darstellungen. Die Unterschiede in der materiell-technischen und malerischen Ausstattung manifestieren sich vor allem im fehlenden Goldgrund und seinen Verzierungen sowie einer möglicherweise vereinfachten malerischen Ausführung.

Eine Einordnung der Kölner Leinwandbilder, die Bestimmung ihrer ursprünglichen Funktionen sowie übergreifender Gründe für die Wahl des textilen Bildträgers ist deshalb einheitlich weder für die ganze Gruppe, noch - vielleicht mit Ausnahme der Heiligenzyklen - für die einzelnen Bildtypen möglich.

Einige weitere Überlegungen zur Funktion der Bilder und den Gründen für die Wahl des textilen Bildträgers möchte ich trotzdem anstellen und dabei nach Bildtypen vorgehen.

7.1 Bilderfolgen

Über die thematischen und formalen Gemeinsamkeiten hinaus bestehen innerhalb der Gruppe der

⁴³⁷Vgl. SCHMID 1988, S. 323; SCHMID 1990, S. 172.

Bilderfolgen große Unterschiede in den Formaten der einzelnen Gemälde und damit einhergehend in der Anzahl der Bildfelder und deren Größe. Diese Unterschiede wirken sich unmittelbar auf die Überlegungen zu den Funktionen und der Nutzung der Bilder aus. Für die kleineren wie Kat. Nr. 19-23 könnte man aufgrund ihrer Kleinteiligkeit und der daraus folgend notwendigen Nahsicht der Szenen von Andachtsbildern für das außerliturgische Gebet ausgehen. Im Fall der mit Stiftern versehenen kleinen Bilderfolgen bietet sich auch die Vorstellung einer Art Kombination aus Andachts- und Gedenkbild an, dessen Inschriften auf dem verlorenen Rahmen Platz gefunden haben könnten. Gründe für die Wahl des textilen Bildträgers ergeben sich bei diesen Gemälden weder aus dem Format noch aus der Ausführung, möglicherweise jedoch aus der Tradition der Ausführung dieses Gemäldetyps auf Leinwand, vielleicht den Stiftern selbst und dem Destinationsort.

Für die größeren der Bilderfolgen Kat. Nr. 16-18 ist die Funktion und Nutzung bisher nicht abschließend geklärt. Frühere Vermutungen, es handele sich um in der Fastenzeit temporär genutzte, ansonsten gerollt aufbewahrte Hunger- oder Fastentücher,⁴³⁸ konnten aufgrund formaler und inhaltlicher Analysen einerseits und der genaueren Kenntnis des materiellen Gefüges andererseits nicht aufrecht erhalten werden.⁴³⁹ Die im Rahmen der vorliegenden Untersuchung gewonnenen Ergebnisse bestätigen, dass die Formate, Spann- und Nutzungsspuren, wie auch die Zusammensetzung und der Aufbau der Bildschicht eine temporäre, vorhangartige Nutzung der Bilder ebenso ausschließen wie die von Meschede erwogene Möglichkeit, es könne sich bei den beiden Bilderfolgen um Antependien handeln. Mit den ursprünglichen Höhen von fast 140 cm für Kat. Nr. 17 und mindestens 134 cm für Kat. Nr. 16 wären sie für eine solche Nutzung zu hoch gewesen. Zu bedenken ist hingegen neben der Hängung etwa an einem Lettner⁴⁴⁰ auch die von Meschede favorisierte Hypothese, die Gemälde könnten anstatt zum Abhängen des Chorraumes der Verhüllung und thematischen Anpassung einzelner Altarretabel, Heiligenfiguren oder anderer Bildwerke in der Fastenzeit gedient haben.⁴⁴¹ Dass das Verhüllen bestimmter Bildinhalte zu bestimmten Zeiten des liturgischen Jahres nicht gleichbedeutend mit dem Verhängen mittels eines Tuches verstanden werden muss, welches lose über den zu verhüllenden Gegenstand gebreitet wurde, ist angesichts der wandelbareren Flügelretabel bekannt, das Verdecken von Bildern durch das Davorstellen mobiler Gemälde in Gestalt aufgespannter, gerahmter Leinwandgemälde deshalb denkbar. Das Verhüllen müsste man sich dann nicht wie bisher als ein Verhängen denken, sondern als das Verbergen eines Bildwerkes hinter einem anderen.

⁴³⁸ZEHNDER 1990, S. 362, 363, 366; ZEHNDER 1993a, S. 36; KRISCHEL 1997, Nr. 9.

⁴³⁹MESCHEDE 1994, S. 136 ff.; MANTEUFFEL 2001, S. 22 ff., 34; BRUNNENKANT 2000, S. 94.

⁴⁴⁰KRISCHEL 1997, Nr. 9.

⁴⁴¹MESCHEDE 1994, S. 142 ff. Für eine besondere Bedeutung des Gemäldes in der Fastenzeit spricht auch die Vermutung Aldenhovens, die Szene des Abschieds Jesu von seiner Mutter, „die hier zuerst erscheint, [sei] wohl den Passionsspielen entnommen“. Vgl. ALDENHOVEN 1902, S. 182.

Wenn auch etwas späteren Datums als der für die vorliegende Studie abgesteckte Untersuchungszeitraum, entspricht eine von Meschede zitierte Textquelle dieser Vorstellung. Danach führt das Inventar der Brigiden-Kirche zu Köln aus dem Jahr 1541 in der Fastenzeit gemalte Leintücher vor dem Hochaltar, dem Mutter Gottes-, Kreuz-, und Kuniberts-Altar und vor dem Sakramentshaus auf.⁴⁴² Auch für den Kölner Dom sei das Verdecken von Heiligenfiguren und der silbernen Bilder des Hauptaltars zu bestimmten Festen belegt.⁴⁴³ Grund für die Wahl des textilen Bildträgers wäre in diesem Zusammenhang das geringere Gewicht und die dadurch gewährleistete Mobilität der Bilder. Hinsichtlich einer funktionalen Bewertung stünden sie in einem Funktionszusammenhang mit den Außenseiten von Flügelbildern bzw. den Innenseiten von Außenflügeln mehrfach wandelbarer Werke, denen sie auch in der technischen Ausführung der Bildschicht entsprechen. Bei ihrer Nutzung ist einerseits an das Verhüllen und thematische Anpassen von Werken zu denken, die nicht durch Flügel zu schließen und dadurch im Bildprogramm zu wandeln waren. Andererseits könnten durchaus auch wandelbare Flügelretabel durch das temporäre Verbergen hinter einem derartigen Gemälde mit einer zusätzlichen Wandlung versehen worden sein. Gerade das Format von Kat. Nr. 17 (*Abb. 69*) weist darauf hin, dass es nicht ein geschlossenes, sondern vielmehr eine geöffnetes Flügelretabel ergänzt haben könnte.

Gleichzeitig ist die Nutzung der Gemälde wegen ihres aufgespannten, gerahmten Zustandes und der nicht nur für das vorösterliche Gebet relevanten, mit großer Eindringlichkeit dargestellten Glaubensinhalte zur Andacht außerhalb der Fastenzeit an einem anderen Standort wahrscheinlich. Die ganz im Vordergrund stehende Betonung der seelischen und körperlichen Leiden Christi macht dabei deren emotionale, mitfühlende und mitleidende Vergegenwärtigung möglich und leicht.

7.2 Heiligenzyklen

Wolfthal vermutete in den großen Leinwandzyklen generell und auch in Bezug auf die Kölner Gemälde einen Ersatz für Wandteppiche.⁴⁴⁴ Dem widerspricht der nachweisbare architektonische Zusammenhang des Kölner *Bruno-Zyklus*, welcher für die Schildbögen der Gewölbe im Kleinen Kreuzgang der Kartause zu Köln geschaffen wurde, einer Stelle, die mehr als für Wandteppiche für Wandmalereien prädestiniert gewesen zu sein scheint. Auf eine unmittelbare Verbindung der Gemälde zu der sie umgebenden Architektur verweist nicht nur ihr bogenförmiger Abschluss, mit dem sie in die Wandgliederung eingepasst waren, sondern auch die gemalte architektonische Rahmung und Unterteilung der Bildszenen. Ohne Zierrahmenleisten waren die auf stabile Spannrah-

⁴⁴²MESCHEDÉ 1994, S. 143 und Anm. 117.

⁴⁴³Ebd. S. 142 und Anm. 112.

⁴⁴⁴WOLFTHAL 1989, S. 20, 27, 31.

menkonstruktionen gespannten Leinwandbilder wohl direkt in die umgebende Architektur integriert und führten diese in den perspektivisch gemalten Bildraum hinein fort.

Konnte auch bisher für keinen der späteren Zyklen der ursprüngliche Hängeort rekonstruiert werden, deutet die Übernahme der gemalten architektonischen Rahmung und Bildfeldunterteilung jedoch auch bei ihnen auf einen stärkeren Bezug zur Architektur und damit zur Wandmalerei als zu den häufig dekorativ und ornamental umrandeten Tapisserien und deren Imitationen hin.⁴⁴⁵ Auch die deutlich größeren als bisher angenommenen ursprünglichen Formate der Zyklusgemälde und das Fehlen von Spuren einer nur temporären Nutzung setzen Hängeorte voraus, die sie in die Nähe der Wandmalerei rücken, wie etwa in den Refektorien und Kreuzgängen der Klöster oder an Hochschiff- und Seitenschiffswänden der Kölner Kirchen.⁴⁴⁶ Wie im Fall des von Mitgliedern der Fischhändlergilde gestifteten *Ursula-Zyklus* ist möglicherweise auch an die Festsäle der Zünfte zu denken.

Es stellt sich in diesem Zusammenhang die Frage, warum sich ein Auftraggeber gegen die Ausführung von Wandmalereien und statt dessen für Gemälde auf textilem Bildträger entschieden haben sollte. Dabei zeigt das Beispiel des *Bruno-Zyklus*, dass ökonomische Gründe hierfür tatsächlich nicht unbedingt eine Rolle gespielt haben müssen. Die elf großformatigen Gemälde wurden mit großer Wahrscheinlichkeit anlässlich der Königskrönung Maximilians I., des Sohnes Kaiser Friedrichs III., 1486 von diesem selbst sowie weiteren elf Mitgliedern europäischer Herrscherhäuser, darunter zwei Erzbischöfen, gestiftet.⁴⁴⁷ Bereits die Reihe der auf den Gemälden in Person und Wappen verewigten Stifter unterstreicht den Anspruch des Zyklus und die Bedeutung, die er für die Kölner Kartäuser gehabt haben muss. Nach Zehnder ging es ihnen um die massive Propaganda für den Orden und die Heiligsprechung des aus Köln stammenden Gründungsheiligen. An ein billiges Ersatzwerk ist in diesem Zusammenhang schwerlich zu denken. Interessanterweise werden dem Meister der Bruno-Legende außer dem *Bruno-Zyklus* auch Wandmalereien in der Hardenrath-Kapelle an St. Maria im Kapitol zugeschrieben,⁴⁴⁸ sodass auch der Ausführende keine Begründung für die Wahl des Bildträgers liefert. Ohne dass dies dem Prestige von Projekt und Werk geschadet hätte, mag man sich für die praktikabelste Lösung entschieden haben, sollte vielleicht einer laizistischen Malerwerkstatt nicht über einen längeren Zeitraum Zugang und Aufenthalt zum klausurierten Kreuzgang gestattet werden. Da aber dort kurz vor der Hängung des Zy-

⁴⁴⁵Als Beispiele immer wieder genannt werden die zwischen 1460 und dem Beginn des 16. Jahrhunderts entstandenen Leinwandbehänge im Musée de Reims. Die Gewebe sind ungründert und mit wässrigen Malmitteln bemalt, die in großen Flächen und linearen Konturen dargestellten Passionsszenen mit gemaltem floralem Rankenwerk gerahmt. Vgl. FAVRE-COMUNAL 1999.

⁴⁴⁶Vgl. ZEHNDER 1993a, S. 38.

⁴⁴⁷Zuletzt BEUTLER 1991, S. 293 ff.; ZEHNDER 1995, S. 370.

Zu den Darstellungen und der Diskussion der Datierung siehe die Einträge unter Kat. Nr. 24.

⁴⁴⁸ZEHNDER 1990, S. 245. Die Wandmalereien entstanden 1466 und wurden im Zweiten Weltkrieg zerstört.

klus eine Bruno-Kapelle fertiggestellt wurde und deshalb auch Bauarbeiter zugegen gewesen sein müssen, scheidet diese Begründung wohl aus. Denkbar und vielleicht wahrscheinlicher ist, dass man die gestifteten Bilder für die Dauer der Krönungsfeierlichkeiten und einen gewissen Zeitraum danach außerhalb der Klausur öffentlich zeigen wollte und sie erst danach in den Kreuzgang kamen.⁴⁴⁹ Dies entspräche sowohl den politischen Zielen der Kartäuser als auch dem Repräsentationsbedürfnis der Stifter und böte eine Erklärung für die Wahl des mobilen Bildträgers anstelle ortsfester Wandmalereien. Da Maximilian I. noch zu Lebzeiten seines Vaters zum König gewählt und gekrönt wurde und deshalb eine gewisse Zeit für die Planung der Feierlichkeiten zur Verfügung stand, könnte die Stiftung und damit der Auftrag zur Ausführung der Gemälde entgegen der bisherigen Überlegungen nicht erst zum Zeitpunkt von Wahl und Krönung, sondern bereits in Vorbereitung darauf, vor 1486 erfolgt sein, sodass der Zyklus zum Zeitpunkt der Feierlichkeiten bereits vollendet war und ausgestellt werden konnte. Die Erwähnung in der Chronik der Kartause, nach welcher der Zyklus 1489 in deren Kreuzgang errichtet wurde, würde dann nicht, wie bisher angenommen, den Zeitpunkt der Fertigstellung angeben, sondern darauf hinweisen, dass die bereits 1486 fertiggestellten Gemälde für etwa 2 Jahre an anderem Ort gezeigt worden waren.

Auch den Zyklen zur *Legende des Hl. Severin* mit wahrscheinlich 12 Doppelbildern in einem Format von jeweils ca. 163,0 cm x 207,0 cm, gestiftet von 17 Kanonikern des Stifts an St. Severin, zwei Pfarrern der Filialkirche St. Johann Baptist und einem Stiftsherrn an St. Cassius in Bonn sowie den Zyklus der *Legende der Hl. Ursula* mit ursprünglich mindestens elf Gemälden von ca. 187,5 cm x 250,0 cm, gestiftet von Mitgliedern der Fischhändlergilde, ist allein aufgrund der Größe ein repräsentativer Charakter nicht abzuspüren. Im Hinblick auf die Stifterpersönlichkeiten sind keine Besonderheiten, wie etwa die Konzentration auf bestimmte gesellschaftliche Gruppierungen, festzustellen. Die Wahl des textilen Bildträgers könnte im Fall der Zyklen mitsamt dem Format und den formalen Gestaltungscharakteristika auf den Bruno-Zyklus zurückgehen, aber durch die Formate und vielleicht das Hängen an der Wand wiederum mit dem Gewicht zu begründen sein, wobei für diese späteren Zyklen eine Notwendigkeit der Mobilität vorerst nicht erkennbar ist.

Weitere Fragestellungen im Hinblick auf den Umfang und den Anbringungsort der Zyklen werfen die beiden fragmentarisch erhaltenen Bildlegenden Kat. Nr. 27 und 28 auf. Wie die *Legende des Hl. Laurentius*, kann auch die eines bisher nicht eindeutig identifizierten Heiligen spätestens seit 1646 in der Pfarrkirche St. Laurenz lokalisiert werden, wo sie im Zuge der Renovierung des Gebäudes umfassend überarbeitet und neu gestiftet wurden. Die Erzählungen beider Gemäldegruppen sind lückenhaft und der Befund anhand der Bildträger zeigt, dass auch die einzelnen Gemälde

⁴⁴⁹Ich danke Herrn Prof. Dr. Achim Hubel, Otto-Friedrich-Universität Bamberg, für diesen Hinweis.

nicht mehr vollständig sind. So fehlt in der Erzählung der *Legende des Hl. Laurentius* die Verbindung der ersten Szenen der *Geburt und Vertauschung des Säuglings durch den Teufel* zu den folgenden Szenen des Heiligen als Erwachsener. Derartige Szenen, etwa die *Auffindung und Taufe eines heiligen Kindes durch den Papst*, seine Schulzeit, Versuchung und die Predigten eines jugendlichen Heiligen umfasst hingegen die ebenso fragmentarische Legende Kat. Nr. 28. Zu ihr gehört auch eine Hinrichtungsszene im Beisein eines gekrönten Herrschers. Erstere erinnern damit an die Lücke, die im erzählerischen Zusammenhang des *Laurentius-Zyklus* zwischen dem ersten und den folgenden Bildern besteht, Letztere könnte als eine Massentötung im Rahmen der Christenverfolgung unter Diokletian interpretiert werden. Die beiden Legenden stünden damit, zumindest in ihrem heutigen, fragmentarischen Zustand, ergänzend und parallel zueinander. Denkbar ist, dass sie im Zuge der Restaurierung des 17. Jahrhunderts aus zwei oder mehreren unterschiedlichen Zyklen zu einer Legende zusammengefügt wurden und zumindest ab diesem Zeitpunkt Bezug aufeinander genommen haben.⁴⁵⁰

Auffallend ist gerade auch mit Blick auf die Heiligenzyklen, dass die Kölner Praxis der Herstellung von Gemälden auf textilem Bildträger enger mit jener in Italien als mit der niederländischen zu korrelieren scheint. Wie in Köln machte man in Italien neben der gesonderten Herstellung von Tüchleinbildern zwischen Tafel- und Leinwandbildern keine wesentlichen Unterschiede in der Materialwahl und dem technischen Aufbau und wie in Köln stellte man vor allem in Norditalien spätestens ab dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts großformatige Gemälde auf textilem Bildträger anstelle von Wandmalereien her.⁴⁵¹ In den Niederlanden hingegen scheint die Produktion von Leinwandbildern vor allem im 15. Jahrhundert auf das Bemalen ungründiger Gewebe mit wässrigen Bindemitteln und damit auf die Herstellung von Tüchlein sowie die Imitation von Wandbehängen beschränkt geblieben zu sein. Auf der Basis des derzeitigen Forschungsstandes ist dabei nicht zu sagen, ob dieser Eindruck nur deshalb entsteht, weil man sich aufgrund der Quellenlage vornehmlich auf die technologische Untersuchung von Malereien mit Wasserfarben auf textilem Bildträger konzentriert hat oder es Gemälde in anderer Technik nicht zuletzt aufgrund der zünftischen Einschränkungen tatsächlich nicht gibt.

Dass wie in den Niederlanden auch in Köln bemalte Gewebe als Wandbehänge hergestellt wurden, ist quellenkundlich belegt. So wird für die Jahre 1507-1510 von einer neuen Ausschmückung der Ratskammer im Turm des Rathauses mit zwei gewirkten und zwei gemalten „hängenden Ta-

⁴⁵⁰Vgl. hierzu auch die Ausführungen in Kapitel 7. Zur Wertschätzung und Restaurierungsgeschichte der spätmittelalterlichen Leinwandbilder in Köln sowie die entsprechenden Katalogeinträge.

⁴⁵¹Zum Beispiel die Bilder des *Ursula-Zyklus* Vittore Carpaccios für die Scuola di Sant'Orsola in Venedig, Venedig, Gallerie dell'Accademia, oder die Leinwandgemälde Giovanni Bellinis, wie die *Beweinung Christi*, Venedig, Gallerie dell'Accademia, der *Paliotto Barbarigo*, Venedig, San Pietro Martire, oder *das Abendmahl zu Emmaus*, Venedig, San Salvador.

pyten“ berichtet, welche von den Herren Goddard Kannengiesser, Arnt von Straelen, Johann von Aich und Johann von Kerpen gestiftet worden seien.⁴⁵² Man wird sich darunter Werke vorstellen dürfen, wie sie sich in den sogenannten *Gerechtigkeitsbildern* in Köln erhalten haben, wenn es sich vielleicht nicht tatsächlich um diese Gemälde handelt.⁴⁵³ Die vier, mit ca. 244 cm x 224 cm großformatigen Leinwände sind nach einer ersten Inaugenscheinnahme wie niederländische Tüchlein ungründert bemalt und mit einem, für Tapissereien und deren Imitationen in den Niederlanden typischen, umlaufend dunkel aufgemalten Rand versehen.⁴⁵⁴ Darstellungsinhalte, formale Charakteristika und maltechnischer Aufbau weichen damit aber deutlich von den Leinwandgemälden ab, die Gegenstand der vorliegenden Untersuchung waren.

7.3 Gemälde mit mehreren Bildfeldern, Einzelbilder, Gemälde unbestimmten Typs

Im Gegensatz zu den Bilderfolgen und den Heiligenzyklen umfassen die verbleibenden Gruppen Kölner Leinwandbilder keine Bildtypen, die überwiegend oder ausschließlich auf textilem Bildträger hergestellt worden wären. Vielmehr handelt es sich bei diesen Werken im Großen und Ganzen um Darstellungen, die auch als Wand- oder Holztafelbilder vorkommen können. Die Frage nach den Gründen für die Wahl des textilen Bildträgers und den möglichen Funktionen und Formen der Nutzung dieser Gemälde sind deshalb auch hier nicht einheitlich zu behandeln. Vielmehr erscheint es kaum möglich, sie als Gruppe zu fassen, was bestätigt, dass auch Leinwandgemälde offensichtlich für verschiedene Zwecke und Destinationen angefertigt wurden.

Bei der Suche nach Gemeinsamkeiten fallen dennoch zwei Charakteristiken auf, die sich aus der Rekonstruktion der Formate ergeben und die eine größere Anzahl der Gemälde auszeichnet: Es sind dies zum einen die in Bildfelder unterteilten, nicht wandelbaren Bildinhalte, zum anderen die häufig mittleren bis großen und sehr großen Formate. Besonders Letztere werden ausschlaggebend für die Wahl des textilen an Stelle des hölzernen Bildträgers gewesen sein.

Für das Gemälde Kat. Nr. 9 ist aufgrund der Darstellung eines Kartäusermönches als Stifter die Herkunft aus der Kölner Kartause St. Barbara wahrscheinlich (*Abb. 39*).⁴⁵⁵ Die Gestalt des ohne Fesseln gebundenen Christus ist weit an den Bildvordergrund gerückt, die Inschriften schildern die Bitte des Stifters um das Erbarmen Christi und die Aufforderung Christi, ihm in seinem Bei-

⁴⁵²KDR 1930, S. 188.

⁴⁵³Vgl. ebd., S. 250. Auch ALDENHOVEN 1902, S. 289, Anm. 489 ging davon aus, dass die Gerechtigkeitsbilder für den Gerichtsaal des Rathauses bestimmt waren. Er erwähnt eine entsprechende Ratsrechnung des Jahres 1510, die sich auf zwei Leinwandbilder bezieht, welche in die Ratskammer gestiftet worden seien. Drei der Gemälde befinden sich heute im Kölner Stadtmuseum, eines in amerikanischem Privatbesitz.

⁴⁵⁴Ich danke an dieser Stelle Frau Sibylle Schmitt, Köln, Kölnisches Stadtmuseum, für die Möglichkeit der Inaugenscheinnahme der Bilder.

⁴⁵⁵Vgl. BEUTLER 1995, S. 104

spiel der Demut und Sanftheit zu folgen.⁴⁵⁶ Die intime und persönliche Art der Darstellung Christi, wie auch dessen Aufforderung zu Identifikation und Nachfolge lassen es möglich erscheinen, dass das Gemälde im Kontext der in der Kölner Kartause stark angeregten und geförderten Devotio Moderna entstand und zur Andacht und Meditation genutzt wurde.⁴⁵⁷ Soweit erkennbar, schlossen sich ursprünglich zu beiden Seiten des überlieferten Bildfeldes weitere Bildfelder an, so dass es sich auch bei diesem ursprünglich um ein relativ großes Format gehandelt haben könnte.

Wegen der Darstellung der Hl. Barbara in Übereinstimmung mit dem Patrozinium der Kartause könnte auch Kat. Nr. 12 von dort stammen (*Abb. 59*). Bestätigt würde dieser Gedanke durch eine der Szenen des *Bruno-Zyklus*: Im Bild des *Rebhuhnwunders* hängt an der Zellenwand des kranken Kartäusermönches ein Bild, das der hier in Frage stehenden Darstellung der Hl. Barbara überaus ähnlich ist (*Abb. 133*). Allerdings handelt es sich hierbei um ein kleinformatiges Einzelbild mit einem Kartäusermönch als Stifter, während Kat. Nr. 12 ursprünglich wohl zu beiden Seiten von weiteren Bildfeldern flankiert wurde⁴⁵⁸ und einen Franziskaner als Stifter zeigt. Statt aus der Kartause könnte es deshalb aus einem franziskanischen Kontext stammen.

Mit ursprünglich ca. 176 cm x 352 cm ist die Kreuzigung Kat. Nr. 11 ein weiteres Beispiel für ursprünglich sehr großformatige Leinwandgemälde (*Abb. 46, 49*). An die Darstellung des Gekreuzigten zwischen Maria, Johannes und den Heiligen Agnes und Kolumba schloss sich ein weiteres, heute unbekanntes Bildfeld an. Auf der Basis erhaltener Beispiele⁴⁵⁹ könnte man im fehlenden Bildfeld die Darstellung weiterer Heiliger vermuten, wobei damit die asymmetrische Anordnung irritierend erschiene, da in der Regel der Gekreuzigte mittig dargestellt ist. Zu Kat. Nr. 11 gehörte demnach möglicherweise ein weiteres, sich links anschließendes Gemälde, das jedoch nicht mit

⁴⁵⁶*Miserere me Deus secundum misericordiam tuam* (Erbarme dich meiner, Gott, gemäß deines großen Mitleids); *Discite a me quia mytis sum et humilis corde* (Lernt von mir, da ich mild bin und demütigen Herzens).

⁴⁵⁷Für diesen Hinweis danke ich Dipl. Theol. Tobias Nagel, Köln. Vgl. auch BEUTLER 1995, S. 111.

⁴⁵⁸Bei dem so genannten Kartäuseraltärchen, einem kleinen, wie Kat. Nr. 12 dem Umfeld des Meisters der Hl. Sippe zugeschriebenen Werk, das auf den ersten Blick einen Hinweis auf die ursprüngliche Erscheinung des dreiteiligen Leinwandgemäldes geben könnte (Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Inv. Nr. WRM 166.), handelt es sich nicht, wie von Beutler angenommen, um ein Triptychon (Vgl. BEUTLER 1995, S. 113, *Abb. 12*), sondern um die auseinandergesägten Seiten zweier Flügel, auf denen die weiblichen Heiligen Barbara und Dorothea die Außen-, die heiligen Bruno und Bernhard, jeweils mit Stiftern, die Innenseiten bildeten. Vgl. ZEHNDER 1990, S. 303 f.

⁴⁵⁹Z.B. Leinwandbild(er) der Brauerzunft, Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, WRM 212, ehemals WRM 680 (zerstört), ehemals WRM 681, (zerstört).

Das Gemälde bestand zuletzt aus drei Teilen. Erhalten ist nur der mittlere mit der Darstellung der *Kreuzigung*, Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, WRM 212. Die beiden seitlichen Bildfelder wurden 1943 bei einem Fliegerangriff vernichtet. Eine erste Inaugenscheinnahme des verbleibenden Bildes und historischer Abbildungen der zerstörten Teile lassen die Annahme zu, dass es sich bei dem ursprünglichen um ein zusammenhängendes Gemälde mit drei, von gemalten Säulen unterteilten Bildfeldern handelte.

diesem verbunden war.

Könnte in diesem Fall, wie auch bei Kat. Nr. 10 und 13 (*Abb. 45, 60*) das Großformat der Grund dafür sein, dass man dem textilen gegenüber dem hölzernen Bildträger den Vorzug gab, ist diese Erklärung für die mittleren Formate, wie etwa Kat. Nr. 6, 7, 8 (*Abb. 22, 30, 38*), weniger schlüssig. Fraglich bleibt für diese Gemälde der mögliche ursprüngliche Hängeort, die genauere ursprüngliche Funktion und letztendlich die Begründung für die Wahl des textilen anstelle des hölzernen Bildträgers oder der Wandmalerei.

Im Fall von Kat. Nr. 11 ist mit der Frage nach den Gründen für den textilen Bildträger der Bogen möglicherweise zu den Heiligenzyklen zu schlagen. Neben der Aufteilung in mehrere Bildfelder und möglicherweise weiteren zugehörigen Werken weist es die für Zyklusbilder typische formale Aufteilung auf, nach der die Bildfelder durch gemalte Steinsäulen getrennt und von ebenfalls gemalten, steinernen Maßwerkbögen überfangen wurden. Es ist daher für dieses Werk ein ähnlicher Kontext denkbar wie für die Heiligenzyklen und als eine Begründung für die Wahl des textilen Bildträgers das Format und das Hängen und Einpassen in die Gliederung der Wand zu erwägen. In einer, der späteren Entstehung um 1530 gemäßen, abgewandelten Form ist eine vergleichbare formale Aufteilung der Bildfläche in einem Gemälde der Brauerzunft mit der Darstellung des *Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes* im mittleren, den *Hl. drei Königen* im linken und den *Hl. Ursula, Kunibert und Petrus Märtyrer* im rechten Bildfeld anzutreffen und zeigt einerseits die anhaltende Wertschätzung dieses Bildtypus, andererseits die Möglichkeit der Hängung derartiger Werke im profanen Kontext.

Weder die Bildgröße, noch eine angenommene Nähe zur Wandmalerei begründen den textilen Bildträger für einige der früheren Gemälde mit mehreren Bildfeldern. Bei Kat. Nr. 6, dem *Martyrium der Hl. Ursula vor der Stadt Köln* (*Abb. 22*), Kat. Nr. 7, dem *Martyrium der Zehntausend / Szenen aus der Legende des Hl. Antonius des Einsiedlers* (*Abb. 30*) und Kat. Nr. 10, *Szenen aus der Legende der Hl. Katharina* (*Abb. 45*), handelte es sich um mittlere Formate ohne gemalten Bezug zur Architektur. Aufgrund ihres technischen Aufbaus, der Spann- und Alterungsspuren ist auch bei Kat. Nr. 6 und 7 davon auszugehen, dass sie aufgespannt, wahrscheinlich mit Zierleisten fest gerahmt und in dauerhafter Nutzung waren. Auf die Frage nach den Gründen für die Verwendung des textilen anstelle etwa des hölzernen Bildträgers muss die Antwort aus technologischer Sicht auch für diese Gemälde noch ausbleiben.

Thematisch und formal unterscheiden sich die genannten Gemälde von den späteren Werken dieses Typs insofern, als in ihnen nicht großformatige Bildfelder nebeneinander gestellt sind. Wie in den Bilderfolgen reihen sich vielmehr kleinere Bildfelder in mehreren Registern aneinander. Im Unterschied zu den Bilderfolgen zeigen diese jedoch nicht Szenen aus der Heilsgeschichte, sondern aus den Legenden bestimmter Heiliger. Im Gegensatz zu den späteren Gemälden mit mehre-

ren Bildfeldern und wiederum analog zu den Bilderfolgen, sind diese in szenischem Zusammenhang dargestellt.

Könnte man in der Katharinenlegende Kat. Nr. 10 eine Vorform der späteren Heiligenzyklen sehen, vereinte Kat. Nr. 7 verschiedene Heilige in einem Gemälde. Für Kat. Nr. 6 ist der Inhalt des angrenzenden Bildfeldes nicht bekannt.

Leider ist auch die Herkunft der Gemälde unbekannt. Dabei darf man für Kat. Nr. 6 und 7 annehmen, dass für sie über längere Zeit ein gemeinsamer Kontext bestand. Zwar können sie aufgrund der unterschiedlichen Formate kein zusammenhängendes Gemälde gebildet haben, dennoch sind sie in gleicher Weise von einer historischen Überarbeitung betroffen. Im Zuge dieser Überarbeitung wurden die zunächst schlichter ausgestatteten Gemälde farblich und vor allem mit Blattmetallaufgaben materiell, Kat. Nr. 6 auch inhaltlich deutlich angereichert. Es ist daher nicht auszuschließen, dass die beiden, aus verschiedenen Bildfeldern bestehenden Gemälde dieselbe Provenienz besitzen und nicht allzu lange Zeit nach ihrer Fertigstellung als zu wenig prunkvoll, Kat. Nr. 6 auch inhaltlich als nicht zufriedenstellend erachtet wurden. Nach der Überarbeitung scheint sich insbesondere dieses Gemälde, bzw. Bildfeld in der Vielschichtigkeit seiner Bedeutungsebenen an Rezipienten gerichtet zu haben, die die Darstellungen anagogisch zu deuten vermochten.⁴⁶⁰

Konkreter sind die Annahmen zu Standort und Funktion im Fall der einszenigen, ehemals fest gerahmten Kreuzigungsdarstellung Kat. Nr. 5 (*Abb. 17*). Das Gemälde stammt aus dem 1802 aufgehobenen Augustinerinnenkloster St. Nikolaus, als dessen wichtigstes erhaltenes Ausstattungsstück es gilt.⁴⁶¹ Der Standort des Gemäldes im Kloster oder der Kapelle St. Nikolaus ist nicht bekannt. Überliefert ist jedoch eine Inschrift des 1673 erneuerten Hochaltars der Kapelle, die dessen Weihe zu Ehren der Hl. Dreifaltigkeit und des Gekreuzigten bezeugt, weshalb Gechter annimmt, dass damit eine ältere Tradition fortgesetzt worden sein und das Kreuzigungsbild das ältere Hochaltarretabel gewesen sein könnte.⁴⁶²

Wenn auch nicht als Altarretabel, so doch in einem Kirchen- oder Kapellenraum zu lokalisieren, sind wohl auch die ebenfalls aus einem Bildfeld bestehenden Kat. Nr. 34, eine weitere Darstellung des Gekreuzigten, in diesem Fall mit einer am Fuß des Kreuzes knienden Stifterfamilie (*Abb. 262*) sowie Kat. Nr. 4, die *Messe des Hl. Gregor* (*Abb. 16*). Für beide ist eine Entstehung als Gedenkbild bzw. Epitaph anzunehmen. Im Fall der Gregorsmesse bezeugt die Darstellung des Stifters in Person, mit Wappen und Inschrift diese Funktion, die auch bei der Neustiftung nur wenige Jahre nach seiner Entstehung beibehalten wurde.⁴⁶³ Im Fall der Kreuzigung könnten die zum Epitaph

⁴⁶⁰Vgl. hierzu den Eintrag im Katalog.

⁴⁶¹GECHTER 1996 c, S. 160.

⁴⁶²GECHTER 1996 c, S. 161.

fehlenden, die Stifter identifizierenden Inschriften, Sterbedaten sowie Bitten und Aufrufe zum Gedenken und Gebet auf dem verlorenen Rahmen dargestellt gewesen sein.⁴⁶⁴ In allen drei Fällen hätten damit diese Leinwandgemälde Positionen und Funktionen eingenommen, für die man bisher ausschließlich Holztafelgemälde angenommen hätte. Kat. Nr. 5 als Altarretabel in der Kapelle eines Frauenklosters und damit in einem weder öffentlichen noch hochrepräsentativen Raum bestätigt dabei die Vermutung, dass es sich bei den oben bereits genannten, gemalten Beispielen von Gemälden vergleichbarer Beschaffenheit in dieser Funktion durchaus auch um Leinwandgemälde gehandelt haben könnte. Im Falle der Epitaphien ist hingegen die Entscheidung für den textilen anstelle des hölzernen Bildträgers ohne weitere Informationen zumindest zu Stiftern und Destination zunächst nicht näher zu begründen.

Ein weiteres einszeniges und ursprünglich über die gemeinsame Grundierung und Bemalung bzw. Fassung eine mit dem Zierrahmen konstruktive Einheit bildendes Gemälde ist Kat. Nr. 3, die *Kreuztragung Christi* (Abb. 15). Die Isolierung der Szene aus dem Passionsgeschehen, das große Format mit der etwas unter Lebensgröße in Bildmitte und -vordergrund gestellten und dem Betrachter zugewandten Figur Christi lässt für dieses die Funktion eines Andachtsbildes naheliegend erscheinen, wobei die Darstellung der frontal ebenfalls dem Betrachter zugewandten Hl. Veronika mit dem Schweiß Tuch die zusätzliche Funktion als Ablassbild möglich macht. Vorstellbar ist dabei für dieses Gemälde, dass es, wie die größeren Bilderfolgen, dem temporären Verbergen und der thematischen und funktionalen Anpassung eines anderen Bildwerks diene, in der übrigen Zeit aber einen anderen Stand- bzw. Hängeort besaß und deshalb mit dem textilen Bildträger eine gewisse Mobilität besitzen musste.⁴⁶⁵ Dass es sich auch bei diesem Gemälde nicht um ein nur temporär genutztes Gemälde gehandelt haben kann, belegt seine feste Aufspannung und Rahmung. Nimmt man an, die Wahl des textilen Bildträgers sei auf die Art der Nutzung des Gemäldes zurückzuführen, welche in der Notwendigkeit wiederholter Standortwechsel bestanden habe, wurde es zu bestimmten Anlässen in den Fokus gerückt, in der übrigen Zeit aber nicht, oder, je nach Stand- bzw. Hängeort, nur für bestimmte Betrachtergruppen, verborgen.

Mit der Vorstellung, das Gemälde habe zeitweise andere Bildwerke verdeckt, thematisch angepasst oder erweitert, wäre es, wie möglicherweise die größeren der Bilderfolgen, ähnlich einzuordnen wie Flügelbilder auf Holz, nicht nur in der Funktion des Verhüllens, sondern in der Hinzufügung einer Darstellungs- und Bedeutungsebene, wie sie für wandelbare Bildwerke mit

⁴⁶³Vgl. MEIER 2006, S. 64, 81 ff. und die diesbezüglichen Einträge im Katalog.

⁴⁶⁴Zu Holztafelbildern mit entsprechenden Darstellungen des Gekreuzigten und deren belegter oder vermuteter Funktion als Epitaph siehe GOLDBERG-SCHEFFLER 1972, S. 333, 479; SCHMIDT 1978, S. 192, 251; ZEHNDER 1990, S. 135.

⁴⁶⁵Ein Beispiel für die nur zu bestimmten Anlässen ermöglichte Sichtbarkeit eines Ablassbildes gibt Meier 2006, S. 86.

den Flügelbildern bereits gegeben ist. Dieser Einordnung entspricht auch die technische und materielle Ausstattung des Gemäldes, mit der für kölnische Einzelbilder und Flügelaußenseiten typischen schlichten Lokalfarbigkeit der Gewänder und den plastisch gestalteten Nimben.

Bei weiteren einszenigen, allerdings kleinformatigen Gemälden dieser Gruppe handelt es sich mit Kat. Nr. 1 um eine kanonische Darstellung der Kreuzigung (*Abb. 1*) und mit Kat. Nr. 37 um einen volkreichen Kalvarienberg (*Abb. 264*). Bis auf den Bildträger weisen beide keine Unterschiede zu vergleichbaren Darstellungen auf Holz auf. Aufgrund der geringen Größe ist für diese Leinwandbilder auch an eine Herkunft aus dem Umfeld privater Haushalte zu denken.

So bestätigen verschiedene Testamente, wie auch die Aufzeichnungen des Hermann Weinsberg, dass traditionelle Andachts- und Heiligenbilder, Darstellungen mit Bezug zur Genealogie der Familie und im Verlauf des 15. und 16. Jahrhunderts Porträts sowie profane und mythologisch-erotische Darstellungen Teil der Ausstattung spätmittelalterlicher Kölner Bürgerhäuser waren.⁴⁶⁶ Handelte es sich laut Wurmbach bei derartigen Gemälden um in Ölfarbe bemalte Leinwand,⁴⁶⁷ muss man davon ausgehen, dass die Bilder sowohl auf Leinwand als auch auf Holz oder als Wandmalereien ausgeführt waren. Dabei lassen sich aus den Aufzählungen in Inventaren und Testamenten oder wie bei Hermann Weinsberg aus den Preisen keine Unterschiede in der Bewertung der Gemälde nach Bildträger schließen.

Für die in den Testamenten des beginnenden 16. Jahrhunderts als Leinwandgemälde aufgeführten Darstellungen von Heiligen oder antikisierenden und biblischen Szenarien wird wiederholt die Wand über dem Kopfende des Bettes und generell das Schlafzimmer als Hängeort genannt. So listet etwa das Inventar des Ehepaares Bertholt im Hause „Zum Ochsen am Heumarkt 28“ von 1519 in den Schlafräumen ein Leinwandbild mit der Darstellung der *Verkündigung* und eines mit der des *Hl. Christopherus* auf.⁴⁶⁸

Aus den Angaben zu einem weiteren, leider verschollenen Kreuzigungsbild auf textilem Bildträger ergibt sich ein Zusammenhang zwischen dem religiösen Motiv und einem anderen säkularen Kontext. Für die großformatige *Kreuzigung*, dem Umkreis des Meisters von St. Severin zugeordnet und um 1500 datiert, wurde als Herkunftsort der Senatssaal des Kölner Rathauses erwogen.⁴⁶⁹ Wird für diese Kollokation auch kein Nachweis geführt, scheinen Darstellungen des *Gekreuzigten* gerade auf textilem Bildträger in Rathäusern nicht unüblich gewesen zu sein. So nennen die In-

⁴⁶⁶Vgl. ALDENHOVEN 1902, S. 142; FÖRSTER 1931, S. 13; IRSIGLER SCHMID 1992, S. 51.

⁴⁶⁷WURMBACH 1930, S. 52. In der genannten Literatur werden die Gemälde zum Teil jedoch auch als Tafeln bezeichnet.

⁴⁶⁸Vgl. FÖRSTER 1931, S. 13, 16. Diese und weitere Gemälde in einem Privathaus nennt ALDENHOVEN 1902, Anm. 464.

⁴⁶⁹Ehemals Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Inv. Nr. 210 (Katalog 1914). Vgl. Bildakte des Museums.

ventare des Kommunalarchivs von Amiens eine Darstellung des *Gekreuzigten zwischen Maria, Johannes und Begleitpersonen* auf Leinwand, die man 1457 von einem deutschen Kunsthändler für das Rathaus der Stadt erworben habe. Jene, die einen Schwur oder Eid zu leisten hatten, mussten dies unter Berührung des Gemäldes tun.⁴⁷⁰

7.4. Zum Material und seiner Interpretation

Die angeführten Überlegungen zu den Motiven für die Wahl des textilen Bildträgers machen deutlich, dass diese nicht für alle Werke mit dem Format, dem Umfang und einer notwendigen Mobilität zu begründen ist und dass ökonomische und zeitliche Einsparungen keine hinreichenden Erklärungen liefern. Hat sich den überlieferten Werken zufolge auch für wenige Bildtypen wie etwa die Bilderfolgen ungeachtet des Formats eine Bevorzugung des textilen Bildträgers entwickelt, bilden die Kölner Leinwandbilder doch keine geschlossene Gruppe. Vielmehr zeigt die materielle Beschaffenheit der Werke, dass sie im Kontext der Varietäten spätmittelalterlicher Bildproduktion und -nutzung zu betrachten sind und aus der Wahl des Bildträgers der direkte Rückschluss auf einen konkreten Funktionszusammenhang nicht und wenn überhaupt nur individuell möglich ist. Umso mehr stellt sich die Frage nach den Faktoren, die auf die Entscheidung über die materielle und malerische Ausstattung von Gemälden Einfluss nahmen, insbesondere angesichts offensichtlich herrschender und übergreifender, gleichwohl sich wandelnder Konventionen.

⁴⁷⁰WOLFTHAL 1989, S. 21, 22; REYNOLDS 2000, S. 91.

8. Zur Wertschätzung und Restaurierungsgeschichte der spätmittelalterlichen Leinwandbilder in Köln

8.1 Vor 1800

Wie bereits ausgeführt, konnten auf der Basis der bisherigen Daten zumindest für das 16. Jahrhundert in Köln keine großen Preisspannen zwischen Gemälden auf unterschiedlichen Bildträgern festgestellt werden und waren Gemälde im Vergleich zu anderen Produkten des Kunsthandwerks, vor allem der Goldschmiedekunst, verhältnismäßig preisgünstig.⁴⁷¹

Darüber hinaus bezeugen die in den Quellen dokumentierten und im Zuge der Untersuchungen festgestellten historischen Überarbeitungen, Reparaturen und Neustiftungen, dass wie jene auf hölzernem auch die Werke auf textilem Bildträger nicht einer nur temporären Nutzung zugeordnet waren, sondern über Jahrhunderte geschätzt und erhalten wurden. Aufwertende Überarbeitungen erfuhren dabei nicht nur Kat. Nr. 6 und 7 oder die kleine Bilderfolge Kat. Nr. 19, sondern in ganz besonderem Maß auch die späteren Heiligenzyklen.

Die Anlässe für die Überarbeitungen waren unterschiedlich. Im Fall von Kat. Nr. 6, 7 und 19 scheinen sie dem Wunsch geschuldet gewesen zu sein, die Gemälde inhaltlich und materiell reicher, im Fall des untersuchten Bildes aus dem Zyklus der Hl. Cordula, Kat. Nr. 29.1 zeitgemäßer zu gestalten. Für die *Legende der Hl. Ursula* von 1515-20, Kat. Nr. 31, war im 16. Jahrhundert die Einfügung der Stifterfiguren, für jene eines nicht identifizierten Heiligen, Kat. Nr. 28, und wahrscheinlich die *Legende des Hl. Laurentius*, Kat. Nr. 27, die Renovierung der Kirche St. Laurentz um 1646 Anlass für die Überarbeitung und Neustiftung der Gemälde sowie möglicherweise für die neue Zusammenstellung von Bilderserien aus unterschiedlichen älteren Beständen.⁴⁷² Von großem Interesse ist hierbei, dass Gemälde der beiden letztgenannten Gruppen Übermalungen aufweisen, die einander so ähnlich sind, dass sie von derselben Hand stammen könnten.

Beispielhaft für derartige Restaurierungen und Aufwertungen ist auch die Behandlung des Zyklus mit der *Legende des Hl. Severin*, Kat. Nr. 26, der 1724 auf Kosten der Stiftsherren an St. Severin restauriert wurde. Dabei wählte man 18 der Bildfelder aus und stellte sie zu je neun in 200 cm x 700 cm großen Rokokorahmen mit geschweifeter Bekrönung zusammen.⁴⁷³

Dass Restaurierungen von Heiligenzyklen nicht erst im 17. und 18., sondern bereits im 16. Jahrhundert vorgenommen wurden, geht aus den Eintragungen Hermann Weinsbergs hervor, nach denen nicht nur 1591 die Kirchmeister von St. Jakob die Restaurierung des dortigen beschädigten 13-teiligen *Jakobs-Zyklus* beschlossen hatten, sondern darin dem Beispiel der Zuständigen in St.

⁴⁷¹Vgl. IRSIGLER, SCHMID 1992, S. 40; SCHMID 2002, S. 776, f.

⁴⁷²Siehe hierzu die jeweiligen Katalogeinträge unter „Art des Objekts“ und „Restaurierungsgeschichte“.

⁴⁷³ZEHNDER 1990, S. 395 f.

Gereon, St. Panthaleon, St. Laurenz und im Spital bei St. Katharinen folgten, die die dortigen Zyklen „vor kurzem“ auch hätten restaurieren lassen.⁴⁷⁴ Die Restaurierung des *Jakobs-Zyklus* beinhaltete die übermalende Erneuerung der Darstellungen - nach der Restaurierung beschreibt sie Weinsberg als „*zimlich wol gemailt*“- und die Anfertigung aufwändiger neuer Zierrahmen.⁴⁷⁵ Wie die spätere Restaurierung der Zyklen in St. Laurenz und St. Severin, hatte bereits die des *Jakobs-Zyklus*, die finanziell von den Kirchmeistern, darunter Hermann Weinsberg, gemeinsam getragen wurde, den Charakter einer Gemeinschaftsstiftung.

Geht aus den Aufzeichnungen des Hermann Weinsberg weiterhin hervor, dass bereits im 16. Jahrhundert die Kunstwerke in den Kirchen regelmäßig gereinigt und instandgesetzt wurden,⁴⁷⁶ zeigt die überlieferte Anzahl an Leinwandbildern, deren Restaurierungsgeschichte und Erhaltungszustand, dass man dabei zwischen Holztafel- und Leinwandbildern keine Unterschiede machte.

Da der *Jakobs-Zyklus* nicht überliefert ist, wissen wir nicht, wie dessen übermalende Erneuerung aussah. Bemerkenswert für die Maßnahmen des 17. Jahrhunderts ist jedoch die Wertschätzung und Aufwertung spätmittelalterlicher Gemälde in einer Zeit, in der diese in ungezählten Fällen aus den Kirchen entfernt wurden. Dass auch hierbei nicht nur ökonomische Faktoren eine Rolle spielten, wird mit den Zyklen eines nicht identifizierten Heiligen und des Hl. Laurentius, Kat. Nr. 27 und 28, deutlich. Um 1650 überarbeitet und möglicherweise aus den Beständen verschiedener spätmittelalterlicher Zyklen neu zusammengestellt, wurden sie bei der Restaurierung nicht modernisiert, sondern formal und stilistisch weitgehend in ihrer spätmittelalterlichen Erscheinung belassen und erneuert. Die Stifterfamilien ließen nicht neue Gemälde anfertigen, sondern griffen auf Werke zurück, die entstanden waren, bevor die meisten der Stifterfamilien selbst in Köln ansässig wurden.⁴⁷⁷ Umso bemerkenswerter wird dieser Vorgang, wenn man annimmt, dass nicht nur ein altes Werk restauriert und neu gestiftet, sondern aus verschiedenen alten Werken ein sozusagen neues altes geschaffen wurde, wie dies der Fall von Kat. Nr. 28 der Fall zu sein scheint.

⁴⁷⁴Ebd.; SCHMID 1991, S. 41 ff.

Sehr aufschlussreich im Hinblick auf Beschädigungen, Zeitpunkte und Anlässe für die Restaurierung von Kunstwerken im 15. Jahrhundert und die Vorgehensweise dabei sind auch Weinsbergs Einträge bezüglich des von ihm gestifteten Kreuzaltars. Schon 16 Jahre nach der 1557 erfolgten Aufstellung musste das Retabel in die Werkstatt des Malers Bartholomäus Bruyn dem Jüngeren zurückgebracht werden. Unter anderem hatten wohl die Glockenseile die Bekrönung des in der Kapelle unter dem Glockenturm aufgestellten Retabels zerschlagen und nach der Vermutung Weinsbergs Kinder die Maleereien zerkratzt. Vgl. SCHMID 1991, S. 28 ff.

Ein weiteres Beispiel für die sehr seltene Erwähnung früher Restaurierungen nennt Aldenhoven 1902, S. 171, Anm. 299 in Bezug auf den *Altar der Stadtpatrone* Stefan Lochners: „Das ganze Werk ist nämlich stark beschädigt. Wahrscheinlich hat es schon in dem ersten Jahrhundert nach seiner Vollendung durch Feuchtigkeit und Kerzendunst gelitten, denn es ist um 1568 von Arnold Bruin repariert worden. Sachverständige schätzten die Arbeit auf 40 Thaler und der Maler erhielt 30, wobei noch eine Buße mitgerechnet war, die seiner Frau Gertrud auferlegt wurde, weil sie den Richtern von der Gewalt mit trutzigen Worten begegnet.“

⁴⁷⁵SCHMID 1991, S. 44.

⁴⁷⁶Ebd., S. 44.

Es handelt sich hierbei mit großer Wahrscheinlichkeit um ein Mittel, das Alter und die Bedeutung der eigenen Familie in Köln um anderhalb Jahrhunderte zurückzudatieren und einen Hinweis darauf, dass die Gemäldezyklen auf Leinwand auch zu diesem Zeitpunkt noch als repräsentativ rezipiert worden sein müssen.

Bestätigt wird der wertschätzende Umgang mit spätmittelalterlichen Gemälden in Kölner Kirchen und Klöstern⁴⁷⁸ im Verlauf der Jahrhunderte auch durch einen Eintrag Sulpiz Boisserées in sein Tagebuch: „Wir waren aber auch zu der Überzeugung gekommen, die anfangs gefaßte Vermuthung für übertrieben zu halten, daß Gemälde von hohem Kunstwerth unter den Händen roher Menschen zerstört worden seyen. Freilich waren hi und da aus Tafelgemälden ein Fensterladen, Taubenschlag, Tischblatt oder Schirmdach verfertigt worden ... Auch da, wo in den Kreuzgängen große, durch Staub und Schmutz unkenntlich gewordene Tafeln zurückgeblieben waren, und wo nun bloße Hüter der Klostergebäude, meist Leute von der gemeinsten Art und Sitte, hausten, mögen dieselben wohl als Brennmaterial verbraucht worden seyn... Wohl aber wurde uns immer klarer, daß die vorzüglichsten Gemälde durch einen alten Ruf, der an ihnen gehaftet, vor dem allgemeinen Verderben mehr oder weniger geschützt worden waren. Die meisten hatten schon vor hundert und hundert und fünfzig Jahren dem neuen Geschmack in der Kirchenverzierung weichen müssen, und waren so in Nebenkappen, Kapitelsälen, Sakristeien und Schatzkammern versetzt worden, wo sie zwar weniger betrachtet, aber meist gut erhalten wurden“.⁴⁷⁹

Dass die Leinwandbilder zu diesen „vorzüglichsten Gemälden“ zählten zeigt deren erhaltene Zahl und gilt nicht zuletzt für Kat. Nr. 17, *Leben und Leiden Christi in 31 Bildern*. Mit seinem ursprünglichen Mindestmaß von 141,0 cm x 403,4 cm handelt es nicht nur um eines der größten der erhaltenen Kölner Gemälde der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Sein im Verhältnis außerordentlich guter Erhaltungszustand spricht für eine über Jahrhunderte anhaltende, wertschätzende und im Rahmen der Gepflogenheiten pflegliche Behandlung.

8.2 Nach 1800⁴⁸⁰

Eine wesentliche Gemeinsamkeit im Schicksal der meisten Kölner Gemälde besteht darin, dass sie mit der Säkularisation und ihren Folgen ihren ursprünglichen Standort unwiderruflich verlo-

⁴⁷⁷In Bezug auf Kat. Nr. 28 BAUMEISTER 1912, S. 103.

Die phantasievolle Konstruktion langer Familiengeschichten bis hin zu deren Zurückführung auf römische Senatoren oder, wie bei Hermann Weinsberg, auf Vorfahren, die die Gebeine der Hl. Drei Könige nach Köln gebracht haben, hat in Köln eine lange Tradition unter den Familien des Stadtpatrizats und den zu Ansehen und Wohlstand gelangten Neubürgern. Vgl. IRSIGLER, SCHMID 1992, S. 42.

⁴⁷⁸Ein weitaus größerer Verlust ist für Kunstwerke aus privaten Haushalten zu verzeichnen. Vgl. hierzu SCHMID 1991, S. 70 ff.

⁴⁷⁹Zitiert nach SCHMID 1985, S. 16 und SCHMID 1991, S. 44, Anm. 164.

⁴⁸⁰Die Restaurierungsgeschichte und die Beschreibung des Erhaltungszustandes findet sich für jedes der untersuchten Gemälde im Katalogteil unter der jeweiligen Katalognummer.

ren. In Köln von Reformation, Kriegen und Barockisierung weitgehend verschont geblieben, waren sie bis dahin, wie oben ausgeführt, nach Art der Zeit gepflegt worden. Neben einem gewissen „natürlichen Schwund“ brachte wohl erst die Zerstörung von Klöstern und Kirchen ab 1803 die Vernichtung ungezählter Ausstattungsstücke mit sich.

Auch für viele der von Sammlern und Interessierten geretteten Objekte brach eine Episode umfassender Zerstörungsmaßnahmen an. Mehrteilige Altarwerke wurden auseinandergenommen, Rahmen zerstört, die Tafeln in ihre Bildfelder, Vorder- und Rückseiten zersägt, Leinwandbilder zerschnitten und das meiste auf das reduziert, was man als erhaltenswert erachtete, was dem Zeitgeschmack entsprach und sich gut verkaufen oder tauschen ließ. Selbst so verdiente Sammler wie die Brüder Boisserée enthielten sich derartiger Maßnahmen nicht: Bezüglich eines Bildfeldes aus dem Flügel eines Altars von 1473 des *Meisters des Marienlebens* schrieb Sulpiz Boisserée an Goethe: „[Diese Tafel] bildete sonst einen Theil von zwei größeren, vorn und hinten bemalten Flügelbildern, die wir [die Brüder Boisserée] der Bequemlichkeit willen [...] nach ihren Abteilungen auseinandergeschnitten haben“.⁴⁸¹

Von den Leinwandgemälden entfernte man die Rahmen- und Zierleisten, schnitt die Bilder von den Spannrahmen, trennte sie nach Bildfeldern oder schnitt den interessant erscheinenden Teil der Darstellung aus. So wurden etwa die Bilder der Ursula-Legende des danach benannten Meisters durch die Entfernung der Sockelzonen mit der schriftlichen Bildlegende sowie der überfassenden Maßwerkbögen auf die eigentliche Bildszene reduziert. Durch Verkauf und Tausch wurden die Einzelteile der Zyklen und Bilderfolgen auf verschiedene Museen verteilt, zum Teil sind sie verschollen.

Auf das Beschneiden und den damit fast immer einhergehenden Verlust der Spannränder folgte stets eine Doublierung. Im 19. Jahrhundert verwendete man als Klebemittel hierfür in der Regel Kleister, der bei den Gemälden des Wallraf-Richartz-Museums nach dem 2. Weltkrieg in vielen Fällen durch Wachs-Harz-Doublierungen ersetzt wurde. Die in jedem Fall mit Wärme und Druck durchgeführten Maßnahmen haben häufig zu Verpressungen der Leinwand in die Bildschicht geführt, sodass im heutigen Zustand die Bildoberfläche um vieles stärker durch die Gewebestruktur geprägt wird, als dies ursprünglich der Fall war. Wahrscheinlich spätestens den Doublierungen zum Opfer gefallen sind auch die Pressbrokate mit ihren überwiegend Wachs enthaltenden Füllmassen.

Weitere Maßnahmen, die Leinwand- und Holztafelbilder gleichermaßen betrafen, entsprangen dem Wunsch der Wiederherstellung des mittelalterlichen oder ursprünglichen Zustands und bestanden je nach Zeitgeschmack und Restaurierungsmode im Auftrag oder in der Abnahme von Blattmetallaufgaben, Übermalungen und Überzügen. Für die „Reinigungen“ wurden häufig inad-

⁴⁸¹Zitat nach GOLDBERG, SCHEFFLER 1972, S. 354. Weitere Beispiele ebd., S. 157 und etwa bei ALDENHOVEN 1902, Anm. 273, hier in Bezug auf die Apostelmartyrien Stefan Lochners.

äquate Mittel und Methoden eingesetzt und damit die Blattmetall-, Farb- und Lasurschichten erheblich reduziert und beschädigt, was wiederum die erneuernde Überarbeitung und damit einen Kreislauf von Abnahme und mehr oder weniger umfangreicher Erneuerung zur Folge hatte. Dementsprechend präsentieren sich einige der Gemälde heute in einem Zustand, in dem die originale Malerei stark reduziert, in manchen Fällen nur noch unter Schwierigkeiten von den aufliegenden Reparaturschichten zu unterscheiden ist.

In anderen Fällen wiederum erstaunt und beglückt die im Verhältnis außerordentlich gute Überlieferung oder eine trotz drastischer Maßnahmen in der Vergangenheit mit einiger Behutsamkeit wiederhergestellte Bildwirkung.

Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang wiederum Kat. Nr. 17, *Leben und Leiden Christi in 31 Bildern*. Nicht nur an seinen heute nicht mehr bekannten historischen Standorten scheint man es über die Jahrhunderte sorgsam aufbewahrt zu haben. Auch nach der Säkularisation wurde es mit mehr Bedacht behandelt als die meisten der untersuchten Leinwandbilder, weshalb es einen großen Reichtum an Informationen zu seiner Herstellung und Geschichte hat bewahren können.

9. Zusammenfassung

Ausgangspunkt der vorliegenden Untersuchung war eine offenbar verhältnismäßig große Gruppe im Verlauf des 15. Jahrhunderts in Köln entstandener Leinwandgemälde, die in der Forschung zur Entstehung und Verbreitung der Malerei auf textilem Bildträger im späten Mittelalter kaum Beachtung gefunden hatten und deren Umfang und Charakter sowie die für die Herstellung angewandten Techniken und verwendeten Materialien noch keiner Untersuchung unterzogen worden waren.

Es wurden dementsprechend zunächst die erhaltenen und noch nachweisbaren Leinwandbilder recherchiert und mit den dazu verfügbaren Daten katalogisiert. In einem zweiten Schritt wurde auf der Basis des Bestandes des Wallraf-Richartz-Museums & Fondation Corboud zu Köln eine Gruppe der Gemälde systematisch technologisch untersucht, in einem dritten Schritt die auf der Basis dieser Untersuchungen gewonnenen Erkenntnisse durch die Inaugenscheinnahme weiterer Gemälde und die Auswertung dazu bestehender Daten überprüft, ergänzt und erweitert.

Die Inventarisierung der Werke bestätigt die umfangreiche Produktion von Leinwandgemälden in Köln während des gesamten 15. Jahrhunderts und zeigt, dass diese integraler Bestandteil der dortigen Bildproduktion gewesen sein muss. Mit dem nachgewiesenen Bestand ist für den Kölner Kunstraum eine der größten Gruppen an Leinwandgemälden nördlich der Alpen überliefert, bei denen es sich weder um Tüchleinmalereien, noch um Fahnen, Banner, ephemere Dekorationen, Paramentenbestandteile, Fastentücher oder ähnliches handelt. Nach heutigem Kenntnisstand bilden sie damit aus technologischer Sicht neben den Leinwandgemälden in italienischer Technik und den nördlich der Alpen und in Norditalien entstandenen Tüchleinbildern nicht nur eine dritte und vergleichsweise früh ansetzende Art, sondern weisen Köln neben den Niederlanden und Italien als ein bedeutendes Zentrum der Produktion von Leinwandgemälden aus.⁴⁸²

⁴⁸²Zu bedenken ist dabei bezüglich der Herstellungstechnik niederländischer Leinwandgemälde, dass die derzeitige Forschungslage die Situation in den Niederlanden möglicherweise nicht vollständig widerspiegelt. Auf der Basis der Ergebnisse der wenigen technologischen Untersuchungen und des zünftischen Verbots, das in einigen Städten der Südniederlande in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts die Verwendung von Ölfarben auf textilem Bildträger untersagte, hat sich die Vorstellung gefestigt, es seien dort Leinwandbilder ausschließlich mit wässrig gebundenen Malmitteln auf ungründeten Geweben hergestellt worden. Dem widersprechen quellenkundliche Angaben, nach denen es dort zumindest in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts ebenfalls Malerei mit öligen Bindemitteln auf textilem Bildträger gab.

Mangels ausreichender technologischer Untersuchungen blieb in der vorliegenden Studie auch die Herstellung von Leinwandgemälden in Frankreich ausgeklammert, auf die es in den Quellen ebenfalls Hinweise gibt. Vgl. REYNOLDS 2000, S. 91.

Diesen weiter nachzugehen und die Kenntnis der jeweiligen Techniken der Bildproduktion und der Vielfalt und Diversität der Artefakte zu vertiefen und zu differenzieren bleibt ebenso ein Desiderat, wie die diesbezügliche Bearbeitung der Kölner Quellen. Die Ergebnisse der vorliegenden Studie können dabei insofern hilfreich sein, als sie deutlich machen, dass es diesseits der Alpen neben dem Tüchleinbild weitere Techniken der Bildherstellung auf textilem Träger gab und die in den Quellen verwendeten Begriffe unterschiedliche Sachverhalte bezeichnen können.

Formal und inhaltlich lassen sich in dieser Gruppe zwei Bildtypen feststellen, die bevorzugt auf textilem Bildträger ausgeführt wurden. Es handelt sich dabei in der ersten und zweiten Hälfte des Jahrhunderts um die sogenannten Kölner Bilderfolgen und ab den 1480er Jahren um die großformatigen und mehrteiligen Heiligenzyklen. Bei den übrigen Werken variieren die Bildinhalte und Formate, wobei Mittel- bis Großformate ebenso häufig vorkommen, wie die Zusammenstellung mehrerer Bildfelder variierenden Inhalts ohne die Möglichkeiten der Wandlung.

Mit dem Bestand des Wallraf-Richartz-Museums & Fondation Corboud zu Köln wurde erstmals eine Gruppe von Leinwandgemälden des 15. Jahrhunderts einer systematischen technologischen Reihenuntersuchung unterzogen. Es konnten damit verschiedene Herstellungsmethoden und technologische Charakteristika in den Bildern nachgewiesen werden, die bisher hauptsächlich aus Quellenschriften und erhaltenen Beispielen späterer Entstehungszeit bekannt waren. Hierzu gehört das Säumen zur Verstärkung von Geweberändern ohne Webkante, das dauerhafte Aufspannen des Trägergewebes auf Spannrahmen, das Spannen des Bildträgers mit Fäden oder in zwei Schritten mit einer ersten provisorischen Befestigung der Ecken und dem nachspannenden Dazwischensetzen zusätzlicher Befestigungspunkte und nicht zuletzt die strukturelle Verbindung von textilem Bildträger und Zierrahmung über die gemeinsame Grundierung und Fassung, bzw. Bemalung.

Die Analyse der Zusammensetzung und der Formate der Bildträger machte deutlich, dass im Köln des 15. Jahrhunderts die Bildformate individuell bestimmt, die Bildträger individuell angefertigt wurden und es diesbezüglich keine Standards gab. Darüber hinaus lassen die Unterschiede in der Wahl der Leinwand und der Zusammensetzung der Bildträger sowohl innerhalb eines Œuvres als auch innerhalb mehrteiliger Werkzusammenhänge wie den Heiligenzyklen vermuten, dass die Auswahl der Gewebestücke nicht vom Maler getroffen, sondern die Gewebestücke für die Herstellung der Bildträger von den Auftraggebern gestellt wurden. Dass die untersuchten Gewebe in der Regel nicht den zünftischen Kölner Webbreiten entsprechen, bestätigt diese Überlegung. Weist zum Beispiel der gemeinschaftlich gestiftete, wohl aber über einen Mittler kommissarisch beauftragte Bruno-Zyklus sehr homogen aus Bahnen desselben Ballens zusammengesetzte Bildträger auf, sind die Bildträger im ebenfalls gemeinschaftlich gestifteten Ursula-Zyklus, bei dem wahrscheinlich jede Familie das eigene Bild einzeln in Auftrag gab und nicht unbedingt alle Einzeldonationen gleichzeitig erfolgten, individuell zusammengesetzt. Dass, wie im Œuvre des Meisters der Passionsfolgen, auch die Art der Aufspannung variieren kann, weist darauf hin, dass dem Maler unter Umständen der bereits gespannte und gerahmte Träger zur Verfügung gestellt wurde. Von besonderer Bedeutung erwies sich die Rekonstruktion der ursprünglichen Bildformate anhand der Spanngirlanden und Darstellungsinhalte. Sie zeigte, dass die wenigsten der untersuchten Leinwandgemälde in ihrem ursprünglichen Format erhalten sind. Vielmehr handelt es sich bei ei-

nem großen Teil der Bilder um die ausgeschnittenen Fragmente von Mittel- bis Großformaten, welche aus zwei und mehr Bildfeldern bestanden. Das heutige Erscheinungsbild der Werke weicht damit häufig erheblich von deren ursprünglicher Gestalt ab. Neben den Formaten konnten in diesem Zusammenhang Bildformen und unbekannte Zusammenhänge rekonstruiert und bisherige Zusammenstellungen erweitert oder in Frage gestellt werden.

Aufschlussreich waren die Analysen der Bildträger nicht zuletzt auch für den historischen Umgang mit größeren Zusammenhängen, wie den Heiligen-Zyklen. Es wurde nicht nur deutlich, dass sie mehr oder weniger fragmentarisch überliefert sind, sondern bereits im 17. und 18. Jahrhundert Veränderungen im Arrangement der Bilder eines Zyklus vorgenommen wurden und Neuzusammenstellungen von Bildlegenden aus den Beständen verschiedener älterer Zyklen möglich waren. Zusammen mit der Kenntnis um die materielle Beschaffenheit der Gemälde bildet das Wissen um die ursprünglichen Formate und Zusammenhänge sowie deren Veränderungen die Basis für eine korrigierte Wahrnehmung nicht nur der Werke selbst, sondern auch der Vielfalt ihrer ursprünglichen und späteren Erscheinungsformen, und stellt die Überlegungen bezüglich ihrer Einordnung in einen historischen, räumlichen und funktionalen Kontext auf eine neue Grundlage.

Die Kölner Leinwandgemälde waren dauerhaft aufgespannt und nicht selten in der Art von Tafelgemälden mit einer Zierrahmung versehen, die über die gemeinsame Grundierung mit der Bildfläche eine feste strukturelle Einheit bildete. Neben dem Mangel an Spuren, die auf ein wiederholtes Aufrollen oder Falten hinwiesen, sind dies wichtige Indikatoren dafür, dass die Werke nicht nur temporär zu nutzen waren. Andere, wie die in die umgebende Architektur des Kleinen Kreuzgangs der Kölner Kartause eingegliederten Gemälde des *Bruno-Zyklus*, Kat. Nr. 24, besaßen keine Zierrahmung. Der mit Kat. Nr. 31 späteste der untersuchten Heiligenzyklen weist hingegen die Spuren einer Nut- oder Falzrahmung, oder der rahmenden Eingliederung in eine Wandvertäfelung auf. Eine Nutzung als Fastentücher oder in der Art von Vorhängen einseitig befestigte Wandbehänge ist für alle der untersuchten Werke auszuschließen.

Im Zuge der technologische Untersuchung der Bildschicht wurde deutlich, dass die meisten der untersuchten Werke auf der Grundierung mit einer Imprimitur versehen sind. Alle sind unterzeichnet. Dabei ermöglichte die Kombination aus den kombiniert eingesetzten Untersuchungsmethoden im Rahmen der systematischen und vergleichenden Reihenuntersuchung zum einen den Nachweis von Unterzeichnungen in Gemälden, die in die ersten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts datiert werden und für die das Vorhandensein von Unterzeichnung wiederholt bezweifelt worden war. Verwendet wurden für diese Gemälde rotbraune Unterzeichnungsmittel, die mit der bisher zur Untersuchung von Unterzeichnung meist ausschließlich eingesetzten Infrarot-Reflektographie häufig nicht sichtbar zu machen und nur in der Kombination mit der stereomikroskopischen Flä-

chenuntersuchung nachzuweisen sind. Zum anderen war festzustellen, dass es bezüglich Unterzeichnung und Imprimitur werkstattübergreifend ab den 1430er Jahren zu deutlichen Veränderungen in der Bildherstellung von Leinwandbildern kam. Wurden die rotbraunen Unterzeichnungen in der Kölner Malerei der ersten drei Dekaden des 15. Jahrhunderts weitgehend ohne Schraffuren angelegt, ist innerhalb der Gruppe der untersuchten Leinwandbilder im Verlauf des 3. Jahrzehnts ein Wandel hin zu rein schwarzen Bildanlagen zu verzeichnen, für die von Schraffuren selbstverständlicher Gebrauch gemacht wird. Im selben Zeitraum gibt man bei der Herstellung von Leinwandgemälden den Auftrag von farbigen, rötlich- bis gelbbraunen Imprimituren auf. Möglicherweise über die Zwischenstufe partieller heller Untermalungen wird in der zweiten Jahrhunderthälfte eine sehr dünne, weiße bis hellgraue Imprimitur fast genereller Bestandteil des Bildaufbaus.

Die Gründe und Auslöser für diese Entwicklungen sind allein mit Blick auf die Kölner Leinwandbilder nicht zu erfassen. Erst die diesbezügliche systematische Untersuchung der Kölner Tafelmalerei und der zeitgenössischen Malerei außerhalb Kölns kann hier Aufschluss bringen. Der Befund berechtigt jedoch zu der Hoffnung, dass mit der Verdichtung der Kenntnis um Techniken und Materialien in der Kölner Tafelmalerei und den benachbarten Kunstlandschaften und -zentren Entwicklungsströme und -richtungen deutlich werden, die die Basis für eine topographisch-chronologische Entwicklungsgeschichte technologischer Merkmale liefern könnten.

In Bezug auf die Chronologie und zeitliche Einordnung einiger Kölner Gemälde werfen die genannten Veränderungen des technischen Aufbaus bereits jetzt neue Fragen auf. Sie durchziehen das dem Meister der Passionsfolgen zugeschriebene Œuvre, das gemäß der sich auf der Basis der untersuchten Gruppe an Leinwandbildern abzeichnenden technologischen Entwicklungsrichtung umgruppiert werden müsste. Es stünde mit der *Kreuzigung* Kat. Nr. 18 das um 1430 datierte Fragment einer Bilderfolge am Beginn der Werkgruppe, während die bisher um 1410-20 angesetzten Passionstafeln, Kat. Nr. 40, erst in den 1430er Jahren entstanden wären.

Bis auf die Polimentvergoldungen kommen alle auf Tafelbildern angewendeten Verzierungstechniken auch auf den Leinwandbildern vor. Dabei treten mit der Bilderfolge Kat. Nr. 17 um 1430-35 sehr früh Pressbrokate auf. Deren Aufbau, einschließlich einer orangefarbenen fluoreszierenden Bindemittelschicht auf der Zinnfolie, stimmt nicht nur mit dem aller untersuchten Kölner Leinwandbilder überein, sondern ist auch mit jenem zahlreicher Tafelgemälde, Skulpturen und Reliefs weitgehend identisch, die nicht in Köln und Umgebung entstanden sind. Es könnte dies auf eine übergreifende Tradition mit möglicherweise einheitlichen Wurzeln hinweisen.

Im Zusammenhang mit den Verzierungstechniken steht der Nachweis eines gewissen Silberanteils in den goldfarbenen Blattmetallen, bei denen nicht zwangsläufig auf Zwischgold geschlossen werden kann. Die Analyse der Natur, des Vorkommens und der Kriterien für die Verwendung un-

terschiedlicher goldfarbener Blattmetalle stellt ein weiteres Desiderat zukünftiger vertiefender technologischer, material- und kunsthistorischer Forschung dar.

Trotz der individuellen Unterschiede in der Malweise konnten werkstattübergreifende Prinzipien in Farbaufbau und Chronologie der Farbaufträge festgestellt werden. Auch der Vergleich der Malmaterialien und der malerischen Ausführung von Kölner Leinwand- und Tafelbildern, soweit im Zuge der vorliegenden Arbeit untersucht und überprüft, zeigte insgesamt vor allem Gemeinsamkeiten. Unterschiede traten erst im detaillierten technologischen Vergleich der Werke zutage. So wurde für die drei daraufhin untersuchten Meister deutlich, dass die Leinwandbilder neben dem Verzicht auf großflächige Vergoldungen mit einer insgesamt geringeren Anzahl an Arbeitsschritten hergestellt sind und man die Auftragstechniken weniger variiert hat. Im Fall der dem Meister der Passionsfolgen zugeschriebenen Gemälde sowie des Œuvres des Meisters der Ursula-Legende und Werkstatt erwecken die Auftragseigenschaften der Malfarben den Eindruck, als seien sie für die Leinwandbilder mit einem höheren Anteil an Öl versetzt gewesen. Mit der damit möglichen freieren und lockeren Malweise gehen bei dem Meister der Kleinen Passion und dem Meister der Passionsfolgen auf den Leinwandbildern fortschrittliche Bildlösungen in Form naturalistischer Hintergründe einher, die auf den Tafelbildern noch keine Anwendung fanden.

Die in vielen Aspekten vorhandene Ähnlichkeit in der Beschaffenheit Kölner Holztafel- und Leinwandbilder lässt eine eindeutige und grundsätzliche Differenzierung der Werke aufgrund der Art des Bildträgers und der Zusammensetzung der Bildschicht nicht zu. Ebenso erscheint es nicht möglich, allein aus der Wahl des Bildträgers Rückschlüsse auf die Nutzung der Werke zu ziehen. Gerade dieser Umstand macht die Veränderung der Perspektive notwendig, mit der die Überlegungen hinsichtlich der ursprünglichen Standorte und Funktionen sowie der Bewertung und Einordnung der Kölner Leinwandgemälde in die spätmittelalterliche Bildproduktion und -nutzung angestellt werden. Handelt es sich bei den Kölner Leinwandbildern auch nicht um temporär zu nutzende oder ephemere Werke, sind aus technologischer Sicht Vergleichsbeispiele für sie nicht in den Festtagsöffnungen prachtvoll ausgestatteter Triptychen zu finden, sondern mehr in deren Flügelaußenseiten, in Türen von Schränken und Deckeln von Truhen zur Verwahrung von Reliquien oder Altargerät sowie in Altarretabeln für Privat- oder Seitenkapellen, aber auch in der Wandmalerei. Da sich die funktionale und hierarchische Differenzierung spätmittelalterlicher Malerei nicht zuletzt in der Materialwahl ausdrückt, erscheint es nötig, die Kölner Leinwandgemälde, über das Postulat des billigen Ersatzprodukts hinaus, in dieses Varietätengefüge einzuordnen und dabei eine Vielzahl von Funktionen und die materielle Ausstattung eines Bildwerks bestimmenden Faktoren zu berücksichtigen.

Die Übereinstimmung von Materialien und Techniken in der Kölner Tafel- und Leinwandmalerei, zusammen mit der bisherigen Zusammenstellung der Werkgruppen zeigt, dass die Kölner Malerwerkstätten des 15. Jahrhunderts nicht auf einen Bildträger festgelegt oder beschränkt waren. Vielmehr ist davon auszugehen, dass Kölner Maler nicht nur auf Holz und Leinwand arbeiteten, sondern auch als Buch- und wahrscheinlich Wandmaler tätig sein konnten und dabei Technik und Malweise nicht nur dem Bildträger, sondern der Bestimmung des Werkes entsprechend variierten.

Die Erfassung und Auswertung der technologischen Daten erfolgte im Rahmen der vorliegenden Arbeit anhand einer begrenzten Gruppe von Werken. Es wurde damit möglich ein deutlich geschärftes Bild der Kölner Leinwandbilder zu zeichnen. Die gewonnene Schärfe, lässt jedoch neue Unschärfen entstehen, bzw. macht diese wahrnehmbar. Sie betreffen zum einen generell die Kenntnis um technologische Merkmale, deren topographisch-chronologische Entwicklung, Entwicklungsrichtung und Ausprägung, zum anderen etwa Fragen nach der Bedeutung des Materialgebrauchs und der materiellen Ausstattung spätmittelalterlicher Kunstwerke im Kontext ihrer Standorte, Funktionen, Stifter, Rezipienten, etc.

Bezüglich der technologischen Merkmale gleicht das im Rahmen dieser Arbeit für die Kölner Malerei des 15. Jahrhunderts entstandene Bild ein wenig einem Mosaik, in dem auf der Basis der untersuchten Werke und ihrer bisherigen zeitlichen und künstlerischen Zuordnung die Befundsteinchen auf eine jeweils passend erscheinende Position und in einer sinnvoll erscheinenden Relation zueinander ausgelegt wurden. Zum Teil liegen die Steinchen dicht beieinander und schließen sich zu einem Muster, zum Teil ist noch Raum zwischen ihnen und die Verbindungsstücke fehlen. Diese zu finden, die Positionen der ausgelegten Teile zu bestätigen oder zu korrigieren, die erkennbaren Muster zu einem größerflächigen Bild zu verdichten, bleibt das Desiderat an die weitere kunsttechnologische Forschung. Dabei erscheint es unerlässlich, über die Zusammenführung der in Untersuchungen einzelner Werke gewonnen Erkenntnisse hinaus, in Methodik und Systematik einheitliche, alle Aspekte der Werkgenese und des Bildaufbaus, sowie deren Entwicklungen berücksichtigende Reihenuntersuchungen in der Kombination der verschiedenen Untersuchungs- und Analysemethoden durchzuführen. Nur so wird es möglich sein, das Bild zu einer topographisch-chronologischen Entwicklungsgeschichte technologischer Merkmale zu vervollständigen, dieses zu differenzieren und die Kunsttechnologie als ein weiteres Instrument für die kunstwissenschaftliche, historische und funktionale Erschließung überlieferter, ihres ursprünglichen Kontextes beraubter, häufig fragmentarischer Artefakte zu verfeinern.

Um darüber hinaus Antworten auf die Fragen nach der Bedeutung der Materialwahl sowie der technischen Ausstattung eines Werkes zu finden und zu überprüfen, inwieweit diese Auskunft über dessen Einordnung in die ursprünglichen historischen und funktionalen Zusammenhänge geben können, ist es notwendig, die technologischen Befunde in Zukunft nicht nur zu sammeln und

darzustellen, sondern in Kooperation mit den benachbarten historischen Disziplinen in einem umfassenderen Kontext zu diskutieren.