

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

Gemäldebestand - Herstellungstechniken - Erscheinungsformen

**KATALOG**

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

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

## Inhaltsverzeichnis

### 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 Vreidzwant 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

**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
<b>Nicht aufgenommene Leinwandgemälde.....</b>	<b>398</b>

## 1. KÖLNISCH um 1430 (*westfälische Werkstatt in Köln?*)

### Der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes

Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln (WRM 54)

#### Untersuchung

Das Gemälde wurde im Rahmen der vorliegenden Arbeit technologisch untersucht.

#### Maße (H x B)

97,8 cm x 77,0 cm

#### Art des Objekts

Bei dem Leinwandbild handelt es sich um ein Einzelgemälde.

Es zeigt vor einem roten, mit dem goldenen Christusmonogramm *ih̄s* in regelmäßigem Rapport versehenen Hintergrund auf einem flachen Streifen kargen Geländes den gekreuzigten Christus mit Maria zur Rechten und dem trauernden Johannes zur Linken. Christus ist blutüberströmt, mit einem leicht flatternden Lendentuch dargestellt, Maria und Johannes sind in Gewänder gekleidet, die in zahlreichen schweren Falten herabhängen. Die Darstellung insgesamt ist schlicht, vom Rot des Hintergrunds und den großen, monolithischen Farbflächen der Gewänder geprägt. Die Nimbos sind mit plastischen Reliefringen gestaltet und mit goldfarbenem Blattmetall belegt (*Abb. 1*).

#### Zuschreibung und zeitliche Einordnung

Nach verschiedenen Zuschreibungen an Kölner Meister der ersten drei Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts<sup>1</sup> benannte zuerst Stange<sup>2</sup> einen westfälischen Einfluss im Stil des Gemäldes, dessen Entstehung in Köln jedoch nie angezweifelt wurde. Zuletzt stimmte Zehnder<sup>3</sup> dieser Zuschreibung an eine „westfälische Werkstatt in Köln“<sup>4</sup> zu, wobei offen sei, ob es sich bei deren Mitarbeitern um von der westfälischen Malerei beeinflusste Kölner, oder Westfalen gehandelt habe, die sich der Kölner Kunst eng angeschlossen hätten. Die Dominanz bestimmter Bildtypen, Farbgestaltungen, Kompositionsformen und Details lasse dabei eher an nach Köln eingewanderte Westfalen denken. Zehnder datiert die Werke, die er diesem Kreis zuordnet, um 1415-35.<sup>5</sup> Da der westfälische Ein-

---

<sup>1</sup>Zur Zuschreibungsgeschichte und deren Diskussion vgl. zuletzt ZEHNDER 1990, S. 138.

<sup>2</sup>Vgl. Alfred STANGE: Deutsche Malerei der Gotik, Bd. III. Berlin 1938, S. 74 f. Zitiert nach ZEHNDER 1990, S. 138.

<sup>3</sup>Vgl. ZEHNDER 1990, S. 138.

<sup>4</sup>Alfred STANGE: Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer, Bd. I. München 1967, S. 31, Nr. 62. Zitiert nach ZEHNDER 1990, S. 138.

fluss in der *Kreuzigung* zwar unbestritten sei, der Autor aber bereits einen beträchtlichen Abstand dazu gewonnen habe, ordnet Zehnder das Leinwandbild der Spätzeit der westfälischen Gruppe um 1430 zu.<sup>6</sup>

### **Herkunft, Standort**

Die ursprüngliche Herkunft des Gemäldes ist nicht bekannt. Als erster Besitzer ist Ferdinand Franz Wallraf dokumentiert.<sup>7</sup> Mit dessen Sammlung gelangte es an das Wallraf-Richartz-Museum.

### **Technische Daten**

#### ***Restaurierungsgeschichte und Erhaltungszustand***

Das Gemälde ist an den Rändern beschnitten und doubliert, die Kantenflächen des Rahmens mit Papier überklebt. Es ist nicht mit Sicherheit zu sagen, wann diese Maßnahme durchgeführt wurde. Anlass waren möglicherweise eine Durchstoßung rechts neben der Brust Christi sowie ein vertikal verlaufender Riss im Bereich der linken Wade und ein weiterer überwiegend horizontal verlaufender über dem Nimbus des Gekreuzigten (*Abb. 2*).

Insgesamt ist nur eine Restaurierung des Bildes dokumentiert. Aus der hierzu vorhandenen handschriftlichen Notiz geht hervor, dass sie 1925 durchgeführt, allerdings nicht, welchen Maßnahmen das Gemälde dabei unterzogen wurde.<sup>8</sup> Die Retuschen, Übermalungen und verschiedenen Bindemittel auf der Oberfläche und in den Beschädigungen der Bildschicht sind zwar zeitlich nicht einzuordnen, zeugen aber von mehrmaligen Überarbeitungen.

Infolge inadäquater Reinigungsmethoden, bzw. -mittel sind die Farbschichten zum Teil stark beschädigt und reduziert. Mindestens jeweils einmal wurde das Gemälde außerdem mit Leim und möglicherweise mit Öl behandelt. Diese Bindemittel, die zum Teil flächig, zum Teil nur noch partiell auf der Oberfläche aufliegen, füllen Brüche, Beschädigungen und Ausschwemmungen der Bildschicht und sind von dort aus auch in die angrenzende, poröse Struktur der einzelnen Schichten eingedrungen. Mehrmals wurde das Gemälde auch ohne vorherige Reinigung der Gemäloberfläche gefirnist. Mit der Reduzierung der Farbschichten und durch aufliegende Überzugs- und Schmutzschichten hat die Darstellung an Leuchtkraft eingebüßt.

---

<sup>5</sup>Vgl. ZEHNDER 1990, S. 543. Die Werkzusammenstellung geht zurück auf Alfred STANGE: *Deutsche Malerei der Gotik*, Bd. III. Berlin 1938, S. 70 ff., 74 f., 79. Zur Diskussion zuletzt ZEHNDER 1990, S. 543.

<sup>6</sup>Ebd., S. 138.

<sup>7</sup>ZEHNDER 1990, S. 138; Nachlass-Inventar Ferdinand Franz Wallraf 1924/25, fol. 97 recto, Nr. 46. In: *Lust und Verlust II* 1998, S. 106.

<sup>8</sup>WRM & FC, WRM 54, o.D.

Die Bildschicht weist im heutigen Zustand nur wenige kleine Fehlstellen auf. In weiten Teilen ist sie aber tief in die Gewebestruktur eingesunken und bildet sie fast vollständig als Relief ab. In welchem Maß dies auch ursprünglich der Fall war und inwieweit es sich hierbei um eine Folge von Wärme, Feuchtigkeit und Druck vor allem bei der Doublierung des Bildes handelt, ist nicht mehr eindeutig zu beurteilen. Die Tatsache, dass die Bildschicht an mehreren Stellen über den Fäden und Bindungspunkten buchstäblich gerissen ist, diese Risse aber nicht dem Primärsprung des Altersprungnetzes entsprechen, weist auf eine Verpressung im Zuge restauratorischer Maßnahmen hin.

## **Technologischer Aufbau**

### ***Bildträger***

Der textile Bildträger besteht aus einem Stück ohne Nähte (*Abb. 46, 64*). Er ist mit z-förmig gedrehten Fäden und

vertikal 9-10, meist 10 Fäden/cm und

horizontal 12-14, meist 13-14 Fäden/cm

in einfacher Leinwandbindung gewebt. Aufgrund der Beschneidung der Bildränder sind keine Webkanten (mehr) vorhanden, die Auskunft über die Webbreite und die Ausrichtung von Kette und Schuss geben könnten. Die größere Konstanz in der Fadendichte des vertikal verlaufenden, die deutlich variierenden Fadenabstände und das Vorhandensein von Webfehlern im horizontal verlaufenden Faden sprechen jedoch dafür, dass es sich bei ersterem um die Kette, bei letzterem um den Schuss handelt. Das Gewebe hätte demzufolge eine Webbreite von mindestens 77 cm besessen.

### ***Originaler Spannrahmen***

Alterungsspuren, die Hinweise auf die Konstruktion des Spannträgers geben könnten, konnten nicht festgestellt werden. Da sich an den heutigen Bildrändern keine Rahmenschenkel in der Bildschicht abzeichnen, ist es möglich, dass sie außerhalb des heutigen, etwas verkleinerten Bildformats lagen, oder dass das Gemälde auf einen durchgehenden Träger gespannt war.

### ***Ursprüngliche Aufspannung***

Wie das Gewebe auf dem Spannträger befestigt war, ist nicht mehr zu sagen, da die Befestigungsmittel selbst verloren sind und die Spannblätter, die anhand der Löcher noch Informationen hierzu geben könnten, abgeschnitten wurden.

Hinsichtlich der Spanntechnik und des ursprünglichen Formats des Gemälde können daher nur die Spanngirlanden ausgewertet werden. Diese sind an allen vier Seiten des Bildes vorhanden und



ihre starke Ausprägung macht deutlich, dass die Darstellung bei der Beschneidung nicht erheblich verkleinert worden sein kann.

Die seitlichen Ränder und der obere Rand des Gewebes weisen sowohl primäre als auch sekundäre Befestigungsspuren auf, wobei die primären Girlanden stärker ausgeprägt und auf größere Befestigungsabstände zurückzuführen sind. Die Spannungspunkte der sekundären sitzen, die Befestigungsabstände verringert, zwischen den Spannungspunkten der Erstbefestigung. Da sie einander ergänzen und sich an keiner Stelle überlagern, sind wahrscheinlich beide auf die ursprüngliche Aufspannung zurückzuführen

Am unteren Geweberand sind ausschließlich primäre Spannungsgirlanden festzustellen, die jedoch in ihrer Ausprägung und in ihrem Befestigungsabstand den sekundären der anderen Bildseiten entsprechen. 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 ca. 26 cm und 32 cm an der Oberkante befestigt wurde. Danach hat man weitere Befestigungspunkte dazwischen gesetzt und auch die Unterkante fixiert. Die definitiven Befestigungsabstände betragen somit an allen Seiten durchschnittlich zwischen 10 und 15 cm.

### ***Vorleimung des Bildträgers***

Die Leimung des Gewebes war insgesamt nicht ausreichend um das Gewebe vollständig zu isolieren. An zahlreichen Stellen konnte die Grundierung in die Fadenzwischenräume dringen und dort Ansammlungen bilden, die in der Röntgenaufnahme als rasterartig auftretende Ansammlung von Punkten stärkerer Absorption der Strahlung erkennbar sind. Eingedrungen ist die Grundiermasse auch zwischen die Fasern an der Oberfläche der Fäden.

### ***Grundierung***

Die Grundierung ist weiß und, so weit erkennbar, in zwei etwa gleich starken Schichten aufgetragen. Die Gesamtstärke der Schicht beträgt an den dickeren Stellen über den Fadenzwischenräumen durchschnittlich ca. 110 µm, auf den Fäden 36-66 µm. Bei der Grundiermasse handelt es sich um Calciumcarbonat und Leim, mit einem Anteil an Öl. Dieser war der Masse vermutlich zugegeben, wurde aber durch einsinkendes öliges Bindemittel aus der aufliegenden Imprimiturschicht zusätzlich angereichert.<sup>9</sup> Die untere Grundierungsschicht ist mit Faserbestandteilen, wahrscheinlich aus dem Trägergewebe, durchsetzt und enthält einen etwas geringeren Anteil an Bindemittel als die dichtere, etwas blasige obere Lage. So weit im heutigen Zustand erkennbar, bettete die Grundierung das Trägergewebe vollständig ein und lag auch auf den Fadenhöhen in deutlicher Schicht auf. Zusammen mit der Imprimitur muss sie einen weitgehend glatten Malgrund gebildet

---

<sup>9</sup>Vgl. Tab. 2.5, 2.13 und Spektrum 3.29.

haben (Abb. 7-16).

Zu erwähnen ist eine Art Schatten in der Röntgenaufnahme, dessen Ursache nicht geklärt werden konnte (Abb. 2): Im linken oberen Bild Drittel befindet sich ein diffus keilförmiger Bereich, in dem die Strahlung im Vergleich zur übrigen Bildfläche weniger stark absorbiert wird. Da sich das Phänomen auf die Fläche und nicht auf einzelne Bild- oder Farbelemente bezieht, außerdem in diesem Bereich Anzeichen für eine besonders schwache Isolierung des Bildträgers festzustellen sind, scheint die Erklärung für das Phänomen in der Vorbereitung des Trägers und der Art der Grundierung zu liegen, ohne dass dies näher bestimmt werden konnte.

### ***Imprimitur***

Die Grundierung ist ganzflächig mit einer transparenten, gelblich erscheinenden, in ihrer Schichtstärke stark variierenden Bindemittelschicht versehen (Abb. 7, 8). Es handelt sich hierbei um eine protein- und ölhaltige Imprimitur, die mit Ockerpigmenten und vermutlich etwas Bleimennige leicht pigmentiert ist.<sup>10</sup> Sie liegt auf der Grundierungsschicht und über der ungebundenen Rohzeichnung des Bildentwurfs, ist mit der Grundierung durch das Einsinken vor allem des öligen Bindemittels fest verzahnt und dient unter anderem der Fixierung der Zeichnung. Dadurch, dass Bestandteile aufliegender Farbschichten wiederum in die Imprimiturschicht eingedrungen sind, scheint diese eine Brücke zwischen der Grundierung und den Farbaufträgen darzustellen.

### ***Unterzeichnung***

Anhand ihrer optischen Charakteristika lassen sich im Infrarot-Reflektogramm zwei Zeicheninstrumente unterscheiden (Abb. 3-5). Zum einen weisen in Auftrags- und Strichstärke gleichbleibende, augenscheinlich durch trockenen Abrieb entstandene Linien auf die Verwendung eines nicht zu weich zeichnenden, ungebundenen Zeichenmittels hin. Wegen der im Gegensatz zu Zeichenkohle wenig variierenden Stärke der Linien, deren bei stereomikroskopischer Betrachtung erkennbaren intensiver Schwärze und dem Mangel an Verwischungen könnte es sich hierbei um so genannte Steinkreide, schwarzen Tonschiefer, oder einen Bleigriffel handeln.<sup>11</sup> Des Weiteren sprechen insgesamt deutlich breitere, kurze, gerade oder in leichtem Bogen aneinander gesetzte Doppellinien, häufig mit einem Überfluss an Malmittel am Ende des Striches für die Verwendung einer Zeichenfeder.<sup>12</sup>

Nicht in allen Details der Zeichnung sind beide Zeicheninstrumente nachweisbar, häufig liegen

---

<sup>10</sup>Nachgewiesen wurden die Elemente Ca, Si, Fe, Al, K und etwas Pb. Vgl. Tabelle 2.7, 2.13 und Spektrum 3.34.

<sup>11</sup>SIEJEK, KIRSCH 2004, S. 61.

<sup>12</sup>Ebd., S. 79.

sie aber parallel zueinander oder überlagern sich. Dabei wurde die Ausarbeitung der Binnendetails und das verstärkte Suchen nach der endgültigen Form mit der Feder ausgeführt. Dies lässt an ein Vorgehen denken, bei dem die Anlage der Komposition mit einem Stift und deren Ausarbeitung mit der Feder vorgenommen wurde. So weit anhand der Querschliffe zu erkennen, bestätigen sie diese These insofern, als die ungebundenen, stellenweise keine geschlossene Schicht bildenden Partikel der ersten Unterzeichnung in die Imprimitur eingebettet sind und damit wahrscheinlich vor dieser aufgetragen und mit ihr fixiert wurden. Die Schicht der zweiten Unterzeichnungsphase liegt hingegen eindeutig über der Imprimitur (*Abb. 8-10*).

Die Pigmentierung des für die mögliche Federzeichnung verwendeten Malmittels ist schwarz. Die Partikel zeichnen sich jeweils durch eine körnige, splittrige bis kantige Form mit klaren, harten Kanten sowie eine heterogene Korngröße aus, die v. a. im Auflicht Hellfeld anhand der opak grauen Erscheinung der Partikel erkennbar wird (*Abb. 9*). Die für Holzkohle charakteristischen Reste von Zellstrukturen sind nirgendwo erkennbar. Die Messung im REM/EDX ergab neben Calcium und etwas Aluminium einen hohen Gehalt an Schwefel.<sup>13</sup> Mit diesen Charakteristika entspricht das hier verwendete Schwarzpigment den Beschreibungen Springs, Grouts et al., die es als schwefelreichen Kohletyp bezeichnen und an verschiedenen italienischen Gemälden des 16. Jahrhunderts nachweisen konnten.<sup>14</sup> Für nordeuropäische Gemälde der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts gibt es hierfür bisher keine Beispiele.<sup>15</sup>

Insgesamt beschränkt sich die Zeichnung auf die lineare Angabe der Konturen und Faltenverläufe, ohne jegliche schraffierende Modellierung. Während die mit der ersten Unterzeichnungsphase zügig fixierte Positionierung und Haltung der Figuren weder im weiteren Verlauf der Unterzeichnung noch im Zuge der malerischen Ausführung weiter verändert wurde, deutet die etwas unsichere, z.T. unbeholfen wirkende Strichführung der zweiten Unterzeichnungsphase auf ein Suchen der Konturen und Faltenverläufe hin, die tatsächlich in manchen Bereichen unbestimmt blieben. Damit scheint die Unterzeichnung ausschließlich dem Entwurf und der skizzenhaften Anlage der Komposition gedient zu haben. In den Details hatte sie keine bindende Funktion: Der Maler ging recht frei und weiterhin schöpferisch damit um, was sich darin äußert, dass er im Zuge der malerischen Ausarbeitung die in der Unterzeichnung vorgegebenen Konturen der Figuren, v.a. aber den Verlauf der Gewandfalten veränderte, um- und ausformulierte (*Abb. 3-6*).

---

<sup>13</sup> Vgl. Tabelle 2.6, 2.13 und Spektren 3.35, 3.36.

<sup>14</sup> ‚sulphur-rich coal-type black‘. Vgl. SPRING, GROUT et al. 2003, S. 97 ff.

<sup>15</sup> Auf 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.

### **Ritzungen**

Es konnten keine Ritzungen festgestellt werden.

### **Nimbenrelief**

Vor der Vergoldung wurden die Nimben mit plastischen Reliefs versehen (*Abb. 1, 2, 12, 13*). Sie sind für alle drei Nimben in Gliederung und Breite nahezu identisch, obgleich die Nimben selbst im Durchmesser leicht variieren: Die des Gekreuzigten und der Maria sind mit 12,4 cm bzw. 12,2 cm von vergleichbarer Größe, der Nimbus des Johannes ist mit 12,9 cm etwas größer. Da in allen drei Nimben die Breite des Reliefs 2,4 cm beträgt, wurde das Profil jeweils mit derselben Schablone hergestellt, die aber einen variablen Radius besessen haben muss. Denkbar ist hierfür die Verwendung einer Schnur. Einstichstellen in der Mitte der Nimben machen deutlich, dass die Führung der Schablone über die Befestigung mit einem Stift oder Nagel erfolgte.

Bei dem Nimbenprofil handelt es sich um eine Abfolge von insgesamt sechs Wulsten mit unterschiedlich breiten flachen Bereichen dazwischen. Nach Gielow handelt es sich bei diesem Profil um eine Sonderform, die sich keiner der von ihr festgestellten, für die Kölner Malerei des 15. Jahrhunderts typischen Kategorien plastischer Nimben zuordnen lässt.<sup>16</sup>

Als Reliefmaterial wurde eine die Röntgenstrahlung stark absorbierende, orangefarbene Masse, bestehend aus Kaolin, roten und gelben Ockern mit einem hohen Anteil an zum Teil recht großen Quarzpartikeln, Bleimennige und evtl. auch Bleiweiß verwendet (*Abb. 11*).<sup>17</sup> Auf die Anfärbungen zum Nachweis von Proteinen und Ölen reagierte die Masse negativ, allerdings konnte ein verseiftes Öl mittels IR-Spektroskopie festgestellt werden.<sup>18</sup> Hinsichtlich der Pigmentierung und der Füllstoffe stellt damit die Reliefmasse nach heutiger Kenntnis eine Besonderheit bei der Gestaltung plastischer Nimben in der spätgotischen Malerei Kölns dar. Mit einer weiteren Ausnahme wurde hierfür bisher stets weißer Kreidegrund nachgewiesen, dem man gegebenenfalls etwas Öl und Bleiweiß zugegeben hat.<sup>19</sup>

Hergestellt wurde das Relief, indem man eine Schablone in Form eines Metall- oder Holzplättchens mit den entsprechenden Aussparungen für die erhabenen Reifen durch die noch weiche Reliefmasse zog. Anhand der dabei durch die Verdrängung der Masse zu beiden Seiten der Schablone entstandenen kleineren Wulste und Kanten ist zu erkennen, dass die Schablone eine Breite von 2,2 cm besaß. Im Fall des Nimbus Christi wurde das Relief zunächst durch den rechten

---

<sup>16</sup>GIELOW 2005a, S. 42 und 113 f.; GIELOW 2005b, S. 302.

<sup>17</sup>Nachgewiesen wurden die Elemente Si, Al, Fe, Pb, Ba. Vgl. Tabelle 2.9, 2.13 im Anhang.

<sup>18</sup>GIELOW 2005 a, S. 115.

<sup>19</sup>Gielow nennt Kat. Nr. 1 als einzige Ausnahme. Vgl. GIELOW 2005 b, S. 305. Im Zuge der vorliegenden Untersuchungen konnte jedoch festgestellt werden, dass die Reliefmasse im Nimbus des Gemäldes mit der Darstellung des *Martyriums der Hl. Cordula vor der Stadt Köln* (Kat. Nr. 29.1) ebenfalls farbig pigmentiert ist.

Arm bis zum Gesicht geführt und nachträglich von dort wieder entfernt.<sup>20</sup> Ebenso hat man das Relief zunächst bis weit in die Gesichter und Köpfe der Maria und des Johannes gezogen und auch dort wieder abgenommen. Bei allen dreien wurde die Reliefmasse nur auf die Breite des Profils aufgetragen, die flachen Bereiche der Nimbenplatte blieben ausgepart.

Nachträglich erhöhte und geglättete, stellenweise verpresste Wulste sowie Pinselansätze auf den Reliefringen weisen darauf hin, dass das Relief nach dem Antrag mit der Schablone zusätzlich in Pastigliatechnik nachgearbeitet wurde (*Abb. 12, 13*).

Nach der Herstellung des Reliefs trug der Maler zunächst die rote Hintergrundfarbe auf, offensichtlich um die Vergoldung der Nimben und die Blattmetallapplikationen auf dem roten Hintergrund in einem Arbeitsschritt durchführen zu können.<sup>21</sup>

### ***Untermalung/vorbereitende Farbaufträge***

Mit einer dunkelroten, halbtransparenten Malfarbe wurden verschiedene Konturen und Farbbereiche unterlegt. So weisen z. B. die Inkarnate Christi und der Maria sowie der Kreuzbalken derartige Konturlinien auf. Unter den Inkarnaten Christi und dem Mantel Mariens wurde diese Malfarbe zudem flächig aufgetragen um die Schatten vorzulegen. Sie blieb am Ansatz der kurzen Pinselstriche dicker stehen und liegt in den Linien stellenweise erhaben auf, weshalb sie beim Auftrag recht viskos und dickflüssig gewesen zu sein scheint.

Unter den Inkarnaten der Maria ist erkennbar, dass hier die Schattenbereiche mit einer bräunlichen, dünn und gut flüssigen mittelbraunen Malfarbe vorgelegt sind.

### ***Pressbrokate***

Es sind keine Pressbrokate vorhanden.

### ***Blattmetallauflagen***

Blattmetallapplikationen finden sich flächig auf den Nimben und in Form des Christusmonogramms *ihs* in regelmäßigem Rapport auf dem roten Hintergrund. Das Blattmetall der Nimben liegt auf einem ockerfarbenen Anlegemittel.<sup>22</sup> Die bindemittelreiche Schicht enthält überwiegend Ocker, evtl. Kreide und geringe Mengen an Bleiweiß oder Mennige.<sup>23</sup> Obwohl ein Anlegeöl naheliegend ist, war die Anfärbung einer Probe sowohl in Bezug auf Proteine, als auch auf Öl nega-

---

<sup>20</sup>Vgl. GIELOW 2005a, S. 115 f.

<sup>21</sup>Dies widerspricht den Angaben bei Gielow, nach denen das Blattmetall vor dem Auftrag der roten Hintergrundfarbe appliziert wurde, weil es von dieser überschritten wird. Es handelt sich bei diesen Überlappungen allerdings um später im Malprozess vorgenommene Konturkorrekturen in der Farbigkeit des Hintergrundes. Vgl. GIELOW 2005a, S. 116, Abb. 216.

tiv.

Unter den Applikationen auf dem Rot des Hintergrunds ist kein Anlegemittel zu erkennen. Es könnte ein heute nicht mehr sichtbares Klebemittel verwendet oder das Blattmetall auf die noch klebrige Farboberfläche appliziert worden sein. Das Aufbringen des Blattmetalls erfolgte wohl mit Hilfe einer Schablone.

Bei dem verwendeten Blattmetall handelt es sich um Gold.<sup>24</sup>

Der Nimbus Christi weist Reste eines roten Farblacks auf, bei denen es sich um Blutstropfen und ein Nimbenkreuz gehandelt haben kann.

### **Farbschichten**

Der erste Schritt der malerischen Ausführung noch vor der Applikation der Blattmetallaufgaben bestand im Auftrag der roten Hintergrundfarbe unter Aussparung der davor geplanten Formen. Dabei waren die Aussparungen der Figuren überaus schemenhaft: Die rote Farbschicht läuft zum Teil zentimeterweit in deren geplante Formen hinein. Kleinere Bildelemente hingegen wurden im späteren Arbeitsprozess sehr präzise ausgespart.

Nach der Applikation der Blattmetallaufgaben folgte mit dem Wiesengrund und den Balken des Kreuzes die farbige Ausführung der nächstgrößeren Hintergrundflächen, ebenfalls unter Aussparung der davor geplanten Bildelemente. Da sich für den Auftrag verschiedener Farbtöne zeitliche Übereinstimmungen feststellen lassen, ist es wahrscheinlich, dass der Maler im Folgenden die drei Figuren nach Farbtönen vorgehend gleichzeitig bearbeitete und nicht eine nach der anderen fertigte. Dabei ging er, so weit dies rationell war, weiterhin von hinten nach vorne, von den größeren zu den kleineren Flächen und von den Gewandpartien zu den Inkarnaten vor.

Die Ausarbeitung der Gewänder begann er mit dem Auftrag einer transparenten roten Farbschicht in Vorbereitung der Rosatöne in der Tunika des Johannes. Es folgte der Auftrag blauer Farbschichten mit gleichzeitiger Modellierung der Falten im Gewand der Maria und des Palliums des Johannes. Hierfür trug der Maler die helleren Farbtöne zuerst auf und erzielte die Plastizität mit dem Auftrag immer dunkler werdender Farbmischungen.

Zur Herstellung des purpur-violetten Farbtons wurden die blauen Farbschichten mit einer halbtransparenten rosa Farbschicht überzogen, die das darunter liegende Blau durchscheinen lässt und

---

<sup>22</sup>Nach Gielow ist das Anlegemittel deckend und rot. Auf der hierzu abgebildeten Aufnahme sind allerdings nicht wie beschrieben das Relief- und Anlegemittel, sondern Imprimitur und Reliefmasse eindeutig zu erkennen. Vgl. GIELOW 2005a, S. 115, Abb. 218. Es handelt sich hierbei allerdings um einen nachvollziehbaren Irrtum, da das Anlegemittel optisch weder mit dem Stereomikroskop noch anhand des Querschliffs im Hell- oder Dunkelfeld von der Reliefmasse zu unterscheiden ist. Dies ist nur unter UV-Anregung des Querschliffs und im REM-Bild dieser Schichten möglich.

<sup>23</sup>Nachgewiesen wurden die Elemente Si, Pb, Al, Ca, Ba, Ti, Fe, K. Vgl. Tabelle 2.11, 2.13 und Spektrum 3.32.

<sup>24</sup>Vgl. Tab. 2.11, 2.13 und Spektrum 3.33.

selbst in helleren und dunkleren Ausmischungen die Modellierung vertieft.

Mit den folgenden Arbeitsschritten gestaltete der Maler die Innenseiten des Palliums in grünen Farbschichten und modellierte dann wiederum mit rosa Farbaufträgen die Tunika. Es folgte hier der erneute Auftrag roter Lasuren zur Vertiefung der Falten.

Nach Abschluss der Gewandpartien wurden die Inkarnate aller drei Figuren ausgearbeitet und schließlich mit dem Auftrag der weißen und grüngrauen Farbschichten des Kopftuches der Maria und des Lententuches Christi die Bearbeitung der Flächen vollendet.

Der folgende Arbeitsschritt galt der Ausführung der Details. Er umfasste die Gestaltung der Haare, das Aufsetzen der Blutstropfen in einer unteren hellrot deckenden und einer darüber gelegten dunkelrot lasierenden Farbschicht, die Korrektur der Konturen, das Konturieren der Bildelemente und das Aufsetzen von Lichtreflexen. Auffallend diesbezüglich ist allerdings, dass der Maler nur wenig mit aufgesetzten Lichtern arbeitete. In den Gewändern kam er durch das diffuse Ineinanderlegen hellerer und dunklerer Töne fast vollständig ohne Lichtreflexe aus. Aufgesetzte Lichter finden sich deshalb vor allem in den Inkarnaten und auf den Kanten der weißen Gewandteile.

Die Veränderung und Korrektur der Konturen erfolgte durch den erneuten Auftrag der Farbtöne des Hinter- und des Wiesengrundes. Hierfür mussten die Malfarben offensichtlich neu angemischt oder aufbereitet werden, da sie sich von jenen des ersten Auftrags in Konsistenz und Pigmentmischung unterscheiden. Die zur Korrektur verwendeten Malfarben waren höher viskos und cremiger und damit im Auftrag etwas pastoser, weniger langgezogen und glatt. Die Pigmentierung der Malfarbe für den Hintergrund weist in der zweiten Mischung einen höheren Anteil an größeren roten und farblosen Partikeln auf.

Insgesamt waren die Malfarben von gut fließender und augenscheinlich lange offener Konsistenz, die ein weitgehend glattes Vertreiben der einzelnen Farbtöne zu weichen Hell-Dunkel-Übergängen ermöglichte. Im blauen Gewand der Maria geschah dies allerdings nicht in langen geraden Pinselzügen, sondern durch einen kurzen, bewegten, zum Teil gestupften Auftrag. Nur die ein zweites Mal verwendeten Malfarben und Farbtöne des Hinter- und des Wiesengrundes wirken dickflüssiger, zäher und so als seien sie schneller und mit leicht erhabenen Stellen getrocknet.

In der Abfolge der Bindemittel scheint der Maler nicht immer von mager zu fett gearbeitet zu haben: So ist das Malmittel des mittleren Tons im Inkarnat Christi auf dem dunkleren und das der Konturierung seines Beines auf der braunen Farbschicht des Kreuzstammes abgeperlt.

Bezeichnend für die Arbeitsweise dieses Malers ist, dass er den Schichtenaufbau nicht ausschließlich mit deckenden Farbaufträgen begann und diese mit Lasuren belegte, sondern stellenweise bereits den ersten Farbauftrag mit einem lasierenden Malmittel ausführte, dem dann ein

halbtransparentes und schließlich wiederum ein lasierendes folgte, wie dies in der Tunika des Johannes und den Inkarnaten der Fall ist. Zusammen mit der glatt fließenden Konsistenz der Malfarben und den zu weichen Übergängen vertriebenen Farbtönen wurde damit eine changierende Farbtiefe und eine auffallende Plastizität vor allem der Faltenwürfe erreicht.

Die nachgewiesenen Pigmente weisen keine Auffälligkeiten im Rahmen der spätmittelalterlichen Praxis auf. Das farbgebende Pigment blauer Farbschichten wies sich als ein Kupferblau aus, bei dem es sich seiner Morphologie zufolge wahrscheinlich um Azurit handelt. Es wurde in Ausmischungen mit Ocker, Bleiweiß und Schwarz,<sup>25</sup> in dunkleren Farbbereichen unter Zusatz eines roten Pigments verwendet, bei dem es sich nach der optischen Beurteilung um einen roten Farblack handelt. Die blauen Farbschichten enthielten den Anfärbungen zufolge Proteine. Da das Bindemittel nicht vollständig angefärbt wurde, ist es wahrscheinlich, dass weitere Bindemittelbestandteile, wie Harze oder Gummen vorhanden sind. Öl scheint aus der Imprimitur in die blauen Farbschichten aufgestiegen zu sein.

Auch bei dem farbgebenden Pigment grüner Farbschichten handelt es sich um Kupferverbindungen. In der untersuchten Probe aus dem Wiesengrund lag das Kupfergrün zusammen mit Eisenoxidrot und Bleiweiß vor.<sup>26</sup>

Die rote Farbschicht des Hintergrundes enthält im Wesentlichen Zinnober und etwas Schwarz,<sup>27</sup> die der Tunika des Johannes einen roten Farblack und Bleiweiß.<sup>28</sup> Interessant ist, dass das gesamte Gemälde keine gelben Farbschichten aufweist.

---

<sup>25</sup>Nachgewiesen wurden in der blauen Unterlegung des Mantels des Johannes die Elemente Cu, Ca, Pb, Si. Vgl. Tabelle 2.13.

<sup>26</sup>Nachgewiesen wurden die Elemente Cu, Pb, Fe. Vgl. Tab. 2.13.

<sup>27</sup>Nach Morphologie und Erscheinungsbild im Querschliff.

<sup>28</sup>Nachgewiesen wurden die Elemente Ca, Pb, K, Al, Cl. Vgl. Tabelle 2.13 und Spektren 3.30, 3.31.



## 2. NIEDERLÄNDISCHER MEISTER IN KÖLN (?), um 1450

### Verkündigung

Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud (WRM 178)

### Untersuchung

Die Daten zu diesem Gemälde sind der Bildakte des Gemäldes im Museum und der Literatur entnommen. Es wurde darüber hinaus im Depot des Wallraf-Richartz-Museums in Augenschein genommen. Dabei zeigte sich, dass eine ausführliche stilistische und technologische Untersuchung des Werkes überaus wünschenswert wären, im Rahmen der vorliegenden Arbeit aber leider nicht mehr zu leisten waren.

### Maße (H x B)

177,5 cm x 177,5 cm<sup>29</sup>

### Art des Objekts

Es handelt sich bei diesem Gemälde in zweierlei Hinsicht um ein bemerkenswertes Werk. Zum einen lässt sich in ihm die stilistische Prägung zweier Kunstlandschaften sehr deutlich feststellen, deren Elemente fast ohne Synthese nebeneinander gestellt sind. Zum anderen handelt es sich um ein in der Kölner Malerei um die Mitte des 15. Jahrhunderts mit den ausladenden, fast lebensgroßen Figuren um eine außergewöhnlich monumentale Komposition (*Abb. 14*). Das Fehlen von Spannungslinien an der rechten Bildseite könnte dabei auf ein ursprünglich noch größeres Format hindeuten.

### Zuschreibung und zeitliche Einordnung

Entsprechend der sich stark unterscheidenden stilistischen Elemente schwankte die Zuordnung des Gemäldes je nach Betonung der einen oder der anderen Faktoren, wobei eine ausführliche Analyse bisher nicht vorgenommen wurde. Hat man es zuletzt als „westdeutsch, 1460/70“ in das Verzeichnis der Gemälde des Museums aufgenommen,<sup>30</sup> sind die in der Kölner Malerei wurzelnden Elemente doch so stark, dass Roland Krischel sich wiederum die Entstehung des Bildes in Köln durch einen um die Mitte des 15. Jahrhunderts tätigen, hinsichtlich der Figuren noch der niederländischen Malerei der ersten Jahrhunderthälfte verhafteten Malers vorstellen könnte. Dieser habe vor Ort vor allem die Malerei Stefan Lochners und dessen Umkreises rezipiert und verarbei-

---

<sup>29</sup>Lust und Verlust II 1998, S. 133, Nr. 206.

<sup>30</sup>WRM Vollständiges Verzeichnis 1986, S. 308.

tet. Darauf verwiesen motivische Übernahmen, wie etwa die der Verkündigung Lochners auf den Außenseiten des Dombildes verpflichtete, seitenverkehrte Anordnung der Figuren. Auch der mit einem Brokatvorhang geschmückte Hintergrund sei aus der Verkündigung Lochners bekannt, das Muster des Stoffes hingegen lasse an die Hintergründe des *Heisterbacher Altars* denken. Nicht zuletzt erscheine die Darstellung der von ornamental aufgefassten, wellenförmig gewundenen Wolkenbändern umgebenen Himmelsöffnung an der Kölner Malerei orientiert. So evoziere die Figur Gottvaters Stefan Lochners *Muttergottes in der Rosenlaube* oder die *Verherrlichung Mariae* des danach benannten Meisters, wobei deren nach rechts gedrehte Haltung, wie die Verkündigungsszene selbst, zur linken Seite gedreht wiedergegeben ist. Auch die Engel in der Aureole fänden eindeutig ihre Vorbilder in der Kölner Malerei um Stefan Lochner.<sup>31</sup> Das Gemälde könnte demnach in Köln um die Mitte des 15. Jahrhunderts entstanden sein, die stilistischen Unterschiede zwischen der Hauptszene im Vordergrund und der Aureole im Hintergrund vielleicht auch auf zwei an der Herstellung des Gemäldes beteiligte Maler hinweisen.

### **Herkunft, Standort**

Das Gemälde war Bestandteil der Sammlung Ferdinand Franz Wallrafs und wurde mit dieser 1824 für das Wallraf-Richartz-Museum erworben.

### **Technische Daten**

#### ***Restaurierungsgeschichte und Erhaltungszustand***

Es sind drei Restaurierungsberichte zu dem Gemälde überliefert: Bei dem frühesten handelt es sich um eine nicht unterzeichnete, handschriftliche Restaurierungsnotiz vom Februar 1926. Der nächstspätere, ein maschinenschriftlicher Bericht, wurde am 20. August 1951 von dem Kölner Restaurator Adolf Praeger verfasst, der letzte, eine weitere maschinenschriftliche, allerdings undatierte Notiz, von Axel Sponholz.<sup>32</sup> Dem frühesten Bericht zufolge waren 1926 große Risse und Löcher in der Leinwand „primitiv mit groben Flickern verklebt“ und „von vorn derb überpinselt“, weshalb der ersten dokumentierten mindestens eine Restaurierung des Gemäldes vorangegangen ist. Die Tatsache, dass man dabei nicht doubliert, sondern nur Flickern aufgebracht hat, könnte darauf hinweisen, dass diese Restaurierung vor 1800 durchgeführt wurde, da alle im Rahmen dieser Arbeit festgestellten Restaurierungen des 19. Jahrhunderts die Doublierung der Leinwandbilder beinhalteten. Allerdings mutet es unwahrscheinlich an, dass das Gemälde den verschiedenen Re-

---

<sup>31</sup>Stefan Lochner, *Muttergottes in der Rosenlaube*, WRM & FC, WRM67; *Meister der Verherrlichung Mariae*, WRM & FC, WRM 119.

Ich danke Herrn Dr. Roland Krischel, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud für das anregende Gespräch über dieses Gemälde.

<sup>32</sup>WRM & FC, WRM 178, 1926; WRM & FC, WRM 178, 1951; WRM & FC, WRM 178, o.D.

staurierungskampagnen, die im 19. Jahrhundert über die Sammlung Wallraf hinweggingen, entgangen sein sollte.

Im Bericht von 1926 wird die Bildseite als rauchgeschwärzt und schmutzig beschrieben, was tatsächlich wiederum gegen eine Restaurierung im 19. Jahrhundert spricht. Im Zuge der Maßnahme von 1926 wurden nun die Flecken entfernt und das bemerkenswerterweise bis dahin undoublierte, aber nach Aussage des damaligen Restaurators „morsche, dünne Leinen unter großen Schwierigkeiten rentoilliert“ und auf einen neuen Keilrahmen gespannt. Der „festgekrustete Rauch und Schmutz und die harten Übermalungen wurden entfernt, die Risse und Löcher verkittet und retouchiert, das Bild mit einem Temperafirnis überzogen“.

Nur 25 Jahre später beschreibt Praeger das Gemälde wiederum als stark verschmutzt, was möglicherweise mit einer inadäquaten Lagerung während der Kriegsjahre begründet werden kann. Ungünstige klimatische Bedingungen in Zusammenhang mit den verwendeten Materialien, über die der Restaurator von 1926 keine Angaben macht, hatten das Gemälde erneut restaurierungsbedürftig erscheinen lassen: Die Doublierung hatte dort, wo sich der Kleber gelöst hatte, Beulen gebildet, die Malschicht wies „Blasen und zahlreiche Fehlstellen“ auf, die Kittungen der vorangegangenen Restaurierung markierten sich stark, die, wohl zu harten, Kittungen waren gebrochen, standen auf, oder waren bereits ausgefallen. Praeger beschreibt großflächige Übermalungen auf den Gesichtern, Händen, Gewändern, dem Architekturbogen, den Schriftbändern und den Flächen des Hintergrundes. Unter diesen Übermalungen habe er nur noch Reste der ursprünglichen Malerei gefunden, möglicherweise das Ergebnis der intensiven Reinigung des Gemäldes 1927. Alle Übermalungen und Retuschen seien nachgedunkelt und das Bild mit „Lasuren von Grünerde und Braun überzogen“ gewesen. Es handelte sich bei diesen Lasuren wahrscheinlich um den im Bericht von 1927 recht nebulös als „Temperafirnis“ bezeichneten Überzug.

Praeger erneuerte nicht die gesamte Doublierung, sondern nur die Verklebung an den gelösten Stellen, wobei er das Bild planierte. Er entfernte die schadhafte Kittungen und unterzog das Gemälde erneut einer „totalen Reinigung“, kittete die Fehlstellen, nahm das „Retouchieren und Bearbeiten der Schadhafte [...] mit aller Sorgfalt“ vor und beschränkte sich dabei „auf das Notwendigste“. Den Abschluss der Maßnahme bildete der zweimalige Auftrag eines „Harz-Essenz Firniß“ und die Mattierung der Bildoberfläche.

Diese als sehr zurückhaltend geschilderte Maßnahme stellte sich wiederum im letzten erhaltenen Bericht so dar, dass „wegen der bestehenden, umfangreichen Übermalungen von einer durchgreifenden Restaurierung abgesehen“ wurde. Es erfolgte nur die Abnahme oberflächlichen Staubes und Schmutzes, die Retusche neuerer Fehlstellen an den Bildrändern und der erneute Auftrag „einer dünnen halbmatte Firnissschicht (Dammar mit Wachszusatz)“. Der heutige Zustand des Gemäldes weicht wahrscheinlich nur wenig, von dem mit dieser Maßnahme hinterlassenen ab.

### ***Technologischer Aufbau***

Die Restaurierungsnotiz von 1926 beschreibt die originale Trägerleinwand als „außergewöhnlich dünn“.<sup>33</sup> Ohne eine Fadenzählung vorgenommen zu haben, kann nach dem reinen Augenschein bestätigt werden, dass ein verhältnismäßig feines Gewebe verwendet wurde. Der Bildträger ist von einer horizontalen Naht in Höhe der Stirnen von Maria und Engel durchzogen.

Der Zustand des Gemäldes ließ bei der Inaugenscheinnahme ohne Hilfsmittel keine weiteren Aussagen zum technischen Aufbau zu.

Fragen, die bei einer durchaus wünschenswerten Untersuchung an das Gemälde zu stellen wären, beziehen sich nicht nur auf seine generelle Herstellungsweise, sondern auf deren Beziehung zu Techniken und Materialien eindeutig und rein kölnischer Leinwandbilder einerseits und niederländischer Werke andererseits. Lassen sich die deutlichen niederländischen Stileinflüsse auch technologisch nachvollziehen? Gibt es Hinweise darauf, dass sowohl ein kölnisch als auch ein niederländisch geschulter Maler am Werk gewesen sein könnten?

---

<sup>33</sup>WRM & FC, WRM 178, 1926.

### **3. MEISTER DER LYVERSBERG-PASSION /**

#### **MEISTER DER GEORGSLEGENDE, jeweils Umkreis**

#### **Kreuztragung Christi**

*München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Inv. Nr. 9583)*

#### **Untersuchung**

Die Daten zu diesem Gemälde sind dem Katalog der Altdeutschen Gemälde der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, bearbeitet von Gisela Goldberg und Gisela Scheffler entnommen.<sup>34</sup>

#### **Maße (H x B)**

Bildfläche: 164,8 cm x 220,6 cm

#### **Art des Objekts**

Bei dem Gemälde handelt es sich um ein Einzelbild, das, wie am Grundiergrat zu erkennen, im Rahmen grundiert und bemalt wurde. Der Rahmen ist verloren.

Die Darstellung zeigt vor einer hügeligen, von berittenen und unberittenen Soldaten bevölkerten Landschaft, im Bildvordergrund die Gestalt Christi. Unter den Schlägen der Schergen und begleitet von den trauernden Frauen, Johannes und der Hl. Veronika mit dem Schweiß Tuch schleppt er das Kreuz aus der Stadt Jerusalem nach Golgatha (*Abb. 15*).

Es handelt sich bei diesem Gemälde interessanterweise um das erste der Sammlung Boisserée: Wie Sulpiz Boisserée in seiner fragmentarischen Autobiographie berichtet, entdeckte er es 1804 auf dem Kölner Neumarkt, wo es auf einer Tragbahre lag oder stand, zusammen mit „allerlei Geräte“.<sup>35</sup> Er erwarb es und, wie auf der Rückseite der Doublierleinwand, wahrscheinlich als Kopie einer Aufschrift auf der Originalrückseite des Bildes, vermerkt: „Mit diesem Gemälde haben die Brüder Boisserée und Bertram im Jahre 1804 angefangen zu sammeln [sic]“.<sup>36</sup>

#### **Zuschreibung und zeitliche Einordnung**

Die in der Vergangenheit wechselhafte Zuschreibungsgeschichte des Gemäldes hat noch kein Ende gefunden. Zuletzt schlugen Schmidt und Goldberg, Scheffler zwei unterschiedliche Zuordnungen vor. Schmidt sah seine Entstehung im weiteren Umkreis des Meisters der Georgslegende, Goldberg, Scheffler lokalisierten sie eher im Umkreis des Meisters der Lyversberg-Passion. Den

---

<sup>34</sup>GOLDBERG, SCHEFFLER 1972, S. 301ff.

<sup>35</sup>BOISSERÉE 1862, I, S. 29f.

<sup>36</sup>GOLDBERG, SCHEFFLER 1972, S. 301.

Entstehungszeitpunkt setzten letztere um 1470, Schmidt in den 80er Jahren des 15. Jahrhunderts an.<sup>37</sup>

### **Herkunft, Standort**

Nach Firmenich-Richartz stammt das Gemälde wahrscheinlich aus dem 1802 aufgehobenen Dominikanerinnenkloster St. Gertrud zu Köln. Die Brüder Boisserée hätten es in der Nähe des Neumarktes „von dem Schuster Offermann in St. Gertrud“ erworben.<sup>38</sup> Nach Angaben Sulpiz Boisserées habe er es auf dem Neumarkt entdeckt,<sup>39</sup> bzw. habe er es vom „Schuster Offermann in der Cäcilienstraße“ gekauft.<sup>40</sup>

Im Besitz der Brüder Boisserée verblieb das Gemälde bis 1827, als es mit deren Sammlung durch König Ludwig I. von Bayern aufgekauft wurde. Es befindet sich seitdem in bayerischem Staatsbesitz und wird in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen unter der Inv. Nr. 9583 geführt.<sup>41</sup>

### **Technische Daten**

Das Gemälde ist doubliert, der ursprüngliche Zierrahmen entfernt.<sup>42</sup>

Der Bildträger besteht aus zwei horizontalen Gewebbahnen sehr unterschiedlicher Breite: Die untere ist im heutigen Zustand des Gemäldes ca. 39 cm breit, die obere ca. 125,8 cm, die Naht verläuft horizontal in der unteren Bildhälfte. Die Trägergewebe sind in einfacher Leinwandbindung gewebt.

Anhand des Rahmensprungs ist in der Bildschicht die Zusammensetzung des ursprünglichen Spannrahmens noch ablesbar: Er besaß zwei horizontale und drei vertikale Verstrebungen. Abdrücke der umlaufenden Leisten werden nicht erwähnt. Entlang dem oberen Bildrand lassen sich ca. acht Spanngirlanden erkennen, was hier einen Abstand der Spannungspunkte von ca. 20 cm ergibt. Von großem technologischem Interesse ist die Tatsache, dass die Geweberänder an allen vier Seiten erhalten sind und nicht, wie meistens geschehen, bei der Entfernung von Zier- und Spannrahmen und der Doublierung abgeschnitten wurden. An den erhaltenen Gewebe- und Malkanten ist zu erkennen, dass das Gemälde noch sein ursprüngliches Format besitzt und „nach Art gotischer Tafelbilder im Rahmen grundiert und bemalt“ worden war.<sup>43</sup>

---

<sup>37</sup>GOLDBERG, SCHEFFLER 1972, S. 302 f; SCHMIDT 1978, S. 92, 237.

<sup>38</sup>Eduard Firmenich-Richartz: Die Brüder Boisserée. Jena 1916, S. 465. Hier zitiert nach GOLDBERG, SCHEFFLER 1972, S. 301.

<sup>39</sup>Wie Anm. 543.

<sup>40</sup>Firmenich-Richartz, op. cit., S. 57. Hier zitiert nach GOLDBERG, SCHEFFLER 1972, S. 301.

<sup>41</sup>Für frühere Inventar-Nummern siehe GOLDBERG, SCHEFFLER 1972, S. 303.

<sup>42</sup>Alle im Folgenden zitierten, nicht anders gekennzeichneten technischen Daten sind entnommen aus: GOLDBERG, SCHEFFLER 1972, S. 301.

<sup>43</sup>GOLDBERG, SCHEFFLER 1972, S. 301.

Bis auf die Feststellung kleinerer, im Zuge des Malprozesses durchgeführter Ergänzungen liegen keine weiteren technischen Daten zu dem Gemälde vor. Bemerkenswert ist allerdings, dass die Nimben von Maria und Johannes im Gegensatz zu den anderen nicht reliefiert sind.

#### 4. MEISTER DER GEORGSLEGENDE (Umkreis)

##### Messe des Hl. Gregor

Köln, St. Kunibert

##### Untersuchung

Das Gemälde konnte an seinem Standort in St. Kunibert zu Köln in Augenschein genommen werden. Desweiteren war es möglich, Einsicht in die Wartungsprotokolle zu nehmen, die sich im Besitz der Gemeinde befinden.<sup>44</sup>

##### Maße (H x B)

134,0 cm x 161,0 cm<sup>45</sup>

##### Art des Objekts

Das Gemälde zeigt die Messe des Hl. Gregor in einer Art Kapelle. Der Bildraum wird von zwei seitlichen Pfeilern begrenzt und von zwei Säulen dreigeteilt. Auf den Säulen ruhen die Bögen, welche die aus der Unterteilung entstehenden Joche überspannen und gleichzeitig den Bildraum zum Betrachter hin abgrenzen. Die zentrale Szene zeigt die Vision des Hl. Gregor am Altar. Sie wird auf der linken Seite von den Hll. Hieronymus und Ambrosius, auf der rechten von den Hll. Antonius und Pamphilus flankiert.<sup>46</sup> Links unten kniet ein männlicher Stifter mit seinem Wappen. Es zeigt in der oberen Hälfte drei Pilgermuscheln auf rotem Feld, war aber bislang nicht zu identifizieren (*Abb. 16*).

In seiner formalen Gestaltung und mit dem Abschluss oben in Form eines flachen Spitzbogens zeigt der Bildaufbau der Gregorsmesse eine starke Ähnlichkeit mit den Gemälden des Bruno-Zyklus (Kat. Nr. 24). Es handelt sich bei diesem Gemälde aber zweifelsfrei um ein Einzelbild, das im Wesentlichen in seinem ursprünglichen Format erhalten ist und nicht aus einem größeren Zusammenhang geschnitten wurde.

##### Zuschreibung und zeitliche Einordnung

Nachdem das Gemälde zunächst dem Meister der Lyversberg-Passion und dann lange Zeit dem

---

<sup>44</sup>Für die Erlaubnis, das Gemälde trotz Absperrung aus der Nähe zu betrachten und die Unterlagen einzusehen, danke ich dem Pfarramt St. Kunibert und Herrn Hermann Joseph Hermes, Köln.

<sup>45</sup>Köln, St. Kunibert, Wartungsprotokoll 2004 (Regina Urbanek). Nach STANGE 1967, S. 59: 133 cm x 159 cm.

<sup>46</sup>Nach ALDENHOVEN 1902, S. 223 handelt es sich um die Hll. Hieronymus, Gelasius, Augustinus und Dionysius.



Meister des Marienlebens zugeschrieben wurde, ordnete es zuerst Stange dem Meister der Georgslegende zu. Schmidt rückte es von diesem wieder ab, verortete seine Entstehung jedoch in dessen Umgebung, bzw. Einflussbereich.<sup>47</sup>

### Herkunft, Standort

Nach Schmidt gehört das Gemälde zur „alten Ausstattung“ der ehemaligen Stiftskirche St. Kunibert zu Köln,<sup>48</sup> wo es sich noch heute befindet. Da eine Identifizierung des Stifters anhand seines Wappens, drei Pilgermuscheln auf rotem Feld, bisher nicht erfolgreich war, ist jedoch nicht bekannt, ob das Gemälde auch für St. Kunibert in Auftrag gegeben wurde. Allerdings erfuhr es bereits 1502 oder kurz danach eine Neuwidmung, für die der ursprüngliche Stifter samt Wappen und Inschrift verdeckt durch den in diesem Jahr verstorbenen Dekan von St. Kunibert, Ditmar Berswordt und dessen Wappen, einem weißen Eber auf rotem Schild, ersetzt wurde.<sup>49</sup>

Nach Schmidt war das Gemälde ab diesem Zeitpunkt oberhalb des Epitaphs des Ditmar Berswordt und einer entsprechenden Inschrift angebracht.<sup>50</sup>

### Technische Daten

Nach der ersten Überarbeitung 1502 oder kurz danach ist erst 1902 ein weiterer Eingriff aktenkundig.<sup>51</sup> Im Zuge dessen wurde die um 1502 über den ursprünglichen Stifter gemalte Figur des Ditmar Berswordt und dessen Wappen von dem ursprüngliche Wappen entfernt. Auch die dazugehörige Inschrift, die über die ursprüngliche und die Namen der Heiligen gelegt war, entfernte man, hielt sie aber „auf einer besonderen Tafel“ schriftlich fest.<sup>52</sup> Da bereits Ewald und Rathkens 1916 die Entfernung der Inschrift und die Schrifttafel erwähnen, geschah deren Abnahme nicht wie von Schmidt angenommen erst mit einer Maßnahme der 1970er Jahre.<sup>53</sup> Die in KDR 1916 gezeigte Abbildung zeigt nur die ursprüngliche Inschrift fragmentarisch. Der Restaurator von 1902 hatte wohl die verbliebenen Reste der zweiten Inschrift übermalt, die dann im Zuge der Restaurierung in den 1970er Jahren wieder freigelegt wurden, sodass heute der ursprüngliche Stifter

---

<sup>47</sup>Vgl. zusammenfassend zuletzt SCHMIDT 1972, S. 92, 236.

<sup>48</sup>SCHMIDT 1978, S. 235.

<sup>49</sup>KDR 1916, S. 293 f.

<sup>50</sup>„Anno 1502 die agidii obiit venerab. vir Dominus Ditmarus M-(B)erswort Tremoniensis, aegregius huius Ecclesiae per L annos Decanus benemeritus et mrefactor (?) munificus; cuius anima requiescat in pace.“ Vgl. SCHMIDT 1978, S. 235, dort zitiert nach v. Büllingen, Chron. 181, Bd. I, Stadtarchiv Köln, S. 95.

<sup>51</sup>Eine „umfassende Wiederherstellung durch Batzem“, vgl. KDR 1916, S. 293 f.

<sup>52</sup>Ebd.: „Anno domini 1502 die sanctis aegidi obiit venerabilis vir dominus Ditmarus Berswort, tremonien-sis decanalis hujus / ecclesiae pl. annus decanus bene meritus, benefactor munificentissimus cujus anima requiescat in sancta pace eterna“.

<sup>53</sup>Vgl. SCHMIDT 1978, S. 235.

zusammen mit den Resten der beiden sich überlagernden Inschriften zu sehen ist.

Darüber hinaus ist das Gemälde doubliert und sehr wahrscheinlich um die Spannänder beschnitten. Nach Ausweis des Wartungsprotokolls besitzt es einen „neuen“ Keilrahmen,<sup>54</sup> wobei dieser wohl auch auf die Restaurierung in den 1970er Jahren zurückgeht. Die Bildfläche ist mit verschiedenen großflächigen Kittungen, Übermalungen und Retuschen versehen.

Der Bildträger besteht, soweit erkennbar, aus einem Stück ohne Nähte, was eine Mindestwebbreite von 134 cm ergibt. Ob sich entlang des unteren Bildrandes unter den Kittungen eine Naht und eine Anstückung befinden, war im Rahmen der Inaugenscheinnahme nicht eindeutig zu erkennen. Das Gewebe ist in einfacher Leinwandbindung mit sehr feinen Fäden dicht gewebt. Mittig hat sich in horizontaler Richtung der Rahmensprung einer Querleiste wahrscheinlich des ursprünglichen Spannrahmens in der Bildschicht ausgeprägt. Am unteren Rand und den Seitenrändern des Bildträgers sind eindeutige Spanngirlanden vorhanden, die zeigen, dass das Gemälde im Wesentlichen sein ursprüngliches Format besitzt. Die obere Geweberand konnte nicht kontrolliert werden. Da aber die Form des Bildes mit der gemalten Architekturräumung übereinstimmt, ist anzunehmen, dass es auch hier keine formatverändernden Beschneidungen vorgenommen wurden.

Die weiße Grundierung bildet zusammen mit den Farbaufträgen eine relativ dicke Bildschicht, die die Struktur der sehr feinen Trägerleinwand vollständig aufnimmt. Die Bildschicht ist heute von einem ausgeprägten Alterssprungnetz durchzogen.

Die Nimben sind ohne Ausnahme reliefiert. Nach der Klassifizierung Gielows gehören sie dem Zwei-Reliefing-Typus an.<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup>Köln, St. Kunibert, Wartungsprotokoll 2004 (Regina Urbanek).

<sup>55</sup>GIELOW 2006 b, S. 302 f.

## 5. MEISTER DER GEORGSLEGENDE und Werkstatt

### **Der Gekreuzigte zwischen Maria, Johannes, dem guten Hauptmann und den Hll. Nikolaus und Augustinus**

*Köln, Wallraf-Richartz-Museum (WRM 142)*

#### **Untersuchung**

Das Gemälde wurde im Rahmen der vorliegenden Arbeit technologisch untersucht.

#### **Maße (H x B)**

Bildfläche: 159,8 cm x 163,1 cm

#### **Art des Objekts**

Bei dem Leinwandgemälde handelt es sich um ein fast quadratisches, recht großformatiges Einzelbild, das im Wesentlichen noch sein ursprüngliches Format besitzt (*Abb. 17*). Es war in struktureller Einheit mit Zierrahmenleisten versehen. Diese waren mindestens an der Innenseite rot gefasst, wurden zu einem unbekanntem Zeitpunkt entfernt und sind verloren.

Das Gemälde zeigt vor einer weitläufigen Hügellandschaft und der Stadt Jerusalem am Horizont, weit in den Bildvordergrund gerückt, den Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes links sowie dem guten Hauptmann und den Hll. Nikolaus und Augustinus rechts. Das Kreuz in Form der *Crux Comissa* teilt die fast quadratische Bildfläche vertikal in zwei Hälften. Der horizontale Balken schließt die Darstellung gegen einen naturalistisch blauen Himmel nach oben ab und lässt oberhalb nur Raum für den Titulus. Der Gekreuzigte, in den oberen zwei Dritteln des Bildraumes positioniert, hängt mit ruhigem Gesichtsausdruck, geschlossenen Augen, gestreckten Armen und angewinkelten Beinen nach links zu Maria und Johannes gewandt am Kreuz. Er trägt ein weißes Lendentuch und die Dornenkrone. Aus seinen Wundmalen rinnt Blut, Geißelmale sind nicht dargestellt. An Stelle eines Nimbus gehen vom Haupt Christi in Form eines Kreuzes goldene Strahlen aus.

Die rechts und links dargestellten Personen reichen in ihrer Höhe bis zum Horizont und nehmen wie die Landschaft im Mittelgrund die unteren beiden Drittel der Bildhöhe ein. Maria ist ohnmächtig in sich zusammengesunken und wird von dem links hinter ihr stehenden, zu dem Gekreuzigten aufblickenden Johannes gestützt. Wie Christus ist auch Maria an Stelle eines Nimbus mit goldenen Strahlen, Johannes und die Hll. Nikolaus und Augustinus sind hingegen mit plastischen Nimben ausgezeichnet. Der gute Hauptmann ist nicht nimbiert. Er steht auf der rechten Bildseite

dem Kreuz am nächsten, die rechte Hand im Redegestus erhoben und auf Christus zeigend. Auf einem Spruchband, das von der erhobenen Hand ausgeht, sind in gotischen Minuskeln die Worte: „*vere filius dey erat iste*“ zu lesen. Rechts neben ihm folgen in Gestalt zweier Bischöfe die Hll. Nikolaus und Augustinus. Ersterer, in der Mitte der Dreiergruppe, ist mit ebenfalls erhobener Hand dem Betrachter zugewandt, letzterer, in den Händen ein Buch und das von Pfeilen durchbohrte Herz, blickt zur Bildmitte hin ins Leere.

Der Boden der Schädelstätte ist karg. Ausnahmen bilden einige Pflanzen, von denen eine Distel als Hinweis auf das Sühneopfer Christi dem Gekreuzigten, drei weitere Blumen Maria zugeordnet sind: Ein Veilchen mit ehemals drei blauen Blüten, eine Erdbeerstaude mit Blüten und Früchten und ein Büschel Gänseblümchen versinnbildlichen die Unschuld und Demut der Gottesmutter, ihre Tränen im Angesicht der Wunden und des Blutes Christi und die Hoffnung auf Erlösung durch die Überwindung des Todes.

Rechts und links des Kreuzfußes tragen zwei Wappenschilde Hausmarken in Form von Schifferhaken und jeweils einem Buchstaben. Die Eigentümer der Hausmarken konnten bisher nicht eindeutig identifiziert werden, weisen nach Gechter<sup>56</sup> aber auf Schiffer als Stifter hin.

Das Gemälde ist auf eine leichte Untersicht des Betrachters konzipiert. Stimmig wirkt es, wenn dessen Augenhöhe mit dem unteren Bildfünftel, etwa den Wappenschilden, übereinstimmt und er somit einen Platz etwas weiter unten auf dem nach vorne abfallenden Kreuzhügel einnimmt. Damit und durch verschiedene weitere Darstellungselemente wird der Betrachter zum Teilnehmer des Geschehens: Die Distelpflanze ist so weit in den Bildvordergrund gerückt, dass sie vom Bildrand beschnitten wird und den Bildrahmen gleichermaßen sprengt. Auch der gute Hauptmann und die Hll. Nikolaus und Augustinus sind im Gegensatz zu den etwas abgerückt stehenden Maria und Johannes ebenfalls weit in den Bildvordergrund gestellt, wobei sich der Hl. Nikolaus unmittelbar an den Betrachter wendet. Sein Blick zusammen mit der Geste seiner rechten Hand wirken wie eine Einladung näher zu treten und den Worten des guten Hauptmanns zu folgen.

Die farbige Gestaltung des Gemäldes besteht in großen lokalfarbigen Flächen. Die Falten der Gewänder fallen in langen, geraden, steif wirkenden Falten und stehen geknickt am Boden auf. Die verschiedenen Stoffarten und Materialien sind trotz erkennbarer Bemühung um die Charakteristika ihrer Oberflächen, ihrer Faltenbildung und haptischen Wirkung malerisch wenig differenziert.

### **Zuschreibung und zeitliche Einordnung**

Zehnder sieht das Werk in der Tradition des Meisters der Georgslegende und dessen namengebendem Werk, dem sogenannten *Georgsaltar* aus der Zeit um 1460<sup>57</sup> sowie einem Kreuzigungstri-

---

<sup>56</sup>Vgl. GECHTER, 1996 b, S. 160.

<sup>57</sup>Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Inv. Nr. WRM 114-118.

ptychon derselben Werkstatt, datiert um 1485.<sup>58</sup> Aufgrund der vergleichsweise geringeren künstlerischen Qualität hält er es für die Arbeit eines Werkstattgenossen des Meisters der Georgslegende, der sich auch vom Meister der Lyversberg-Passion<sup>59</sup> beeinflusst zeige, und datiert es um 1490.<sup>60</sup>

### **Herkunft, Standort**

Nach dem Wallraf-Inventar von 1924/25 stammt das Gemälde aus dem Augustinerinnenkloster St. Nikolaus und ist das wichtigste erhaltene Ausstattungsstück dieses Klosters, welches 1802 aufgehoben, 1804 verkauft und bis spätestens 1872 sukzessive abgebrochen wurde.<sup>61</sup> 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 spätgotische Kreuzigungsbild zu dem früheren Hochaltar gehört haben könnte.<sup>62</sup>

Nach Auflösung des Klosters gelangte das Bild in die Sammlung Wallraf und mit dieser 1824 an das Wallraf-Richartz-Museum.<sup>63</sup>

Die weißen Wappenschilder der Stifter am Fuß des Kreuzes zeigen die Hausmarken von Schifferfamilien,<sup>64</sup> was mit der Darstellung des Hl. Nikolaus als dem Schutzheiligen der Schiffer und der Herkunft des Gemäldes aus dem Nikolauskloster übereinstimmt.

### **Technische Daten**

#### ***Restaurierungsgeschichte und Erhaltungszustand***

Das Gemälde ist doubliert. Die vom Doubliergewebe gebildeten Spannränder auf den Kantenflächen des Spannrahmens sind mit Papier abgeklebt. Die originalen, ursprünglich leinwandsichtigen Spannränder des Gemäldes sind erhalten, zur Bildfläche hinzugenommen und beigemalt. Das Gemälde ist demnach heute etwas größer als ursprünglich.

Dem Aussehen und Geruch der Doublierleinwand nach zu urteilen, wurde für die Doublierung Kleister verwendet. Ist der Zeitpunkt dieses Eingriffes auch nicht dokumentiert, weist das Klebe-

---

<sup>58</sup>Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Inv. Nr. WRM 139.

<sup>59</sup>Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Inv. Nr. 143-146, 147-150.

<sup>60</sup>Vgl. ZEHNDER 1990, S. 270.

<sup>61</sup>GECHTER 1996 c, S. 160.

<sup>62</sup>GECHTER 1996 c, S. 161.

<sup>63</sup>Lust und Verlust II 1996, S. 119, Nr. 114.

<sup>64</sup>ZEHNDER 1990, S. 270.

material darauf hin, dass er spätestens zu Anfang des 20. Jahrhunderts vorgenommen wurde, da im Verlauf der ersten Jahrhunderthälfte keine und ab der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts ausschließlich Wachs-Harz-Doublierungen an den spätmittelalterlichen Leinwandbildern des Wallraf-Richartz-Museums nachgewiesen werden konnten. Nach einer kaum noch leserlichen Aufschrift in Süterlin auf der Rückseite des Keilrahmens könnte hier ein Restaurator Schmitz am Werk gewesen sein. Im Zuge der einzigen dokumentierten, 1966/67 durchgeführten Restaurierung, bei der man diese Doublierung offensichtlich belassen hat, wurden im Rahmen früherer Maßnahmen aufgetragene, vergilbte Firnissschichten und Übermalungen abgenommen, ein Ölüberzug mechanisch entfernt und Retuschen und Firnis erneuert.<sup>65</sup>

Infolge dieser und früherer, insgesamt wenig schonender Reinigungen und Firnisabnahmen präsentiert sich das Gemälde heute mit starken und großflächigen Verputzungen. Gleichzeitig sind Reste nur unvollständig abgenommener Überzüge auf der Bildschicht, vor allem in den Vertiefungen ihrer Oberfläche vorhanden und dunkel verfärbt. Insgesamt variiert die Anzahl, Dicke und der Zustand der Überzugsschichten je nach Farbbereich sehr stark. Helle Farbflächen sind sehr viel stärker gereinigt und damit dünner gefirnist als dunkle, auf denen die Überzüge in insgesamt dicker und stark gealterter Schicht aufliegen. Besonders betroffen hiervon ist das schwarze Gewand des Hl. Augustinus, die Kasel des Hl. Nikolaus und das blaue Gewand der Maria von deren linker Hand abwärts, im Schattenbereich seitlich der Brust und entlang des rechten Arms. Der etwas hellere Brustbereich weist nur eine dünnere Firnissschicht auf. Die gealterten Firnislagen sind trüb und betten die Farboberflächen vollständig ein.

Infolge der durch inadäquate Reinigungsmittel und -methoden reduzierten und beschädigten Farbschichten ist die Bildfläche großflächig, in halb lasierender Weise übermalt. Die Blattmetallaufgaben der Scheibennimben sind erneuert.

Wie bereits im Restaurierungsbericht von 1966/67 beschrieben, weist die Bildschicht zahllose kleine Ausbrüche auf. Insgesamt erscheint sie in sich sehr brüchig.

## **Technologischer Aufbau**

### ***Bildträger***

Der textile Bildträger ist aus zwei horizontal angeordneten Bahnen zusammengesetzt (*Abb. 266*). Die Naht verläuft etwas unterhalb der Bildmitte, am linken Bildrand bei 68 cm (gemessen von unten). Die obere Bahn ist folglich etwas breiter. Die Naht zeichnet sich auf der Vorderseite durch einen kleinen Wulst ab, während sich unter der Doublierleinwand die Gemälderückseite glatt anfühlt. Der Nähfaden, schemenhaft in der Röntgenaufnahme zu erkennen, verläuft diagonal und

---

<sup>65</sup>WRM & FC, WRM 142, o.D.; WRM & FC, WRM 142, 1966/67. ALDENHOVEN 1902, S. 230 beschreibt das Gemälde als „ganz übermalt“.

weist auf eine Überwendlichstichnaht hin, die wahrscheinlich im Zuge der Doublierung nicht entfernt, sondern nach vorne durchgepresst wurde. Charakteristisch für diese Art der Naht ist, dass die Geweberänder mit dem Nähfaden umschlungen werden, so dass keine Umschläge, gegebenenfalls aber, je nach der Menge des umfassten Gewebes, ein Wulst entsteht. Dieser liegt auf der Rückseite des Gemäldes, wurde aber vor einer Doublierung häufig entfernt, um zu vermeiden, dass er sich im Zuge der Behandlung mit Wärme und Druck auf der Vorderseite abzeichnete.

Das Gewebe beider Bahnen ist insgesamt recht fein. Es ist in einfacher Leinwandbindung gewebt und besitzt eine Fadendichte von jeweils

oben	vertikal	20-24, meist 24 Fäden/cm,
	horizontal	20-22, meist 21 Fäden/cm,
unten	vertikal	21-25, meist 22,5-23,5 Fäden/cm,
	horizontal	22-23, meist 22 Fäden/cm.

Die beiden Gewebestücke sind einander damit in der Fadendichte, aber auch in ihrer Struktur so ähnlich, dass eine sichere Aussage darüber, ob es sich um dasselbe oder zwei unterschiedliche Gewebe handelt, nicht möglich ist.

Ob eine Webkante vorhanden ist, kann wegen der Papierüberklebung der Bildränder nicht festgestellt werden. Der vertikal verlaufende Faden liegt stets etwas dichter als der horizontal verlaufende, während dieser die geringeren Schwankungen in der Fadenzahl/cm aufweist. Es könnte sich daher bei letzterem um den Schussfaden handeln.

Sowohl bei dem horizontal als auch bei dem vertikal verlaufenden wechselt sich häufig ein dickerer mit einem dünneren Faden ab. Alle Fäden sind in Z-Richtung gedreht. Der Drill ist allerdings häufig so schwach, dass die Fasern fast gerade verlaufen.

Das Gemälde weist an allen vier Seiten einen Grundier- und Malgrat auf. Dies zeigt, dass es in seinen Format unverändert erhalten ist und ursprünglich mit einem Zierrahmen versehen war, der zusammen mit dem Trägergewebe grundiert und gefasst, bzw. bemalt wurde.

An allen vier Bildrändern sind innerhalb des Grundiergrats und parallel zu diesem in unterschiedlich breiten Resten rote Farbschichten zu vorhanden. Diese liegen in zweischichtigem Aufbau mit einer hellroten, deckenden Farb- und einer dunkelroten Lasurschicht auf den Farbschichten des Gemäldes und weisen darauf hin, dass der Zierrahmen nach dessen Fertigstellung rot gefasst wurde.

### ***Originaler Spannrahmen***

In der stark verpressten und überarbeiteten Bildschicht lassen sich keine Alterungsspuren erkennen, die einem Rahmensprung eindeutig zuzuordnen wären. Allerdings werden im Infrarot-Re-

flektogramm Beschädigungen und Alterungszustände deutlich, die auf zwei vertikale Streben zurückzuführen sein könnten (Abb. 19, 265). Dass nicht auch entlang der Bildränder Abdrücke von Rahmenleisten vorhanden, bzw. zu erkennen sind, mag daran liegen, dass das lichte Maß dieses Rahmens im Bereich der heutigen, stark übermalten Bildränder lag. Allerdings stehen Bildschichtschäden im Bereich von Rahmenstreben im Widerspruch zu der Auswirkung, die diese üblicherweise auf die Alterung der Bildschicht haben, als die Bildschicht in der Regel an diesen Stellen durch den rückseitigen Schutz in vergleichsweise besserem Zustand ist. Die Frage nach dem ursprünglichen Spannrahmen des Gemäldes muss deshalb an dieser Stelle offen bleiben. Es könnte auch auf einem durchgehenden Träger, etwa einer Holzplatte befestigt gewesen sein. Allerdings macht der Verlauf der Malkanten im Verhältnis zur heutigen rechtwinkligen Aufspannung deutlich, dass das gesamte Gemälde rombenförmig nach oben links und unten rechts verzogen ist. Es scheint sich hierbei um einen gewachsenen Zustand zu handeln, der so nur auf einen instabilen Spannrahmen, nicht aber auf die Deformationen einer Platte zurückzuführen wäre.

### ***Ursprüngliche Aufspannung***

Hinsichtlich der Befestigungsmittel für die originale Aufspannung sind keine Aussagen mehr möglich, weil sie spätestens mit der letzten Doublierung entfernt wurden und die Spannblätter zwar erhalten, aber übermalt und überklebt sind, so dass auch von den Spannlöchern keine Information darüber abzuleiten ist.

Da das ursprüngliche Bildformat nicht verändert ist, sind an allen vier Seiten ausgeprägte Spannungsgirlanden vorhanden, so dass daraus auf die Befestigungsabstände bei der ursprünglichen Aufspannung des Gewebes geschlossen werden kann. Es wird deutlich, dass diese variierten. Grundsätzlich waren sie für heutige Vorstellungen mit ca. 14,6 cm bis 27,5 cm sehr weit. Dazwischen lassen sich allerdings v. a. am linken und unteren Geweberand auch sekundäre Befestigungspunkte feststellen, mit denen die großen Abstände verringert wurden. Auffallend ist, dass man diese nicht in der Mitte zwischen den bereits vorhandenen Befestigungen, sondern an der linken Seite jeweils 2-5 cm unterhalb und entlang dem unteren Rand 2-12 cm rechts davon gesetzt hat. Diese Verkürzungen der Befestigungsabstände nahm man außerdem nicht über die gesamte Bildhöhe und -breite vor, sondern immer nur im mittleren Bereich einer Bildseite (Abb. 268).

### ***Vorleimung des Bildträgers***

Dem Röntgenbild zufolge war die Vorleimung des Gewebes eher schwach: Über die gesamte Bildfläche verteilt ist die Grundierung an zahlreichen Stellen in die Fadenzwischenräume eingedrungen, was sich in der Röntgenaufnahme als eine Vielzahl die Strahlung absorbierender, rasterartig angeordneter Punkte zeigt. Da diese nicht gleichmäßig über die gesamte Bildfläche verteilt



sind, muss es Bereiche gegeben haben, an denen die Vorleimung stärker, andere, an denen sie schwächer war. Die Röntgenaufnahme zeigt auch, dass die Bildschicht ober- und unterhalb der Naht etwas dichter und kompakter erscheint. Die hier etwas stärker aufliegende Grundierung ist weniger in das Gewebe eingedrungen, so dass der Bereich der Naht etwas stärker geleimt gewesen sein kann als die restliche Bildfläche.

### **Grundierung**

Die Grundierung ist von gebrochen weißer Farbigkeit und im heutigen Zustand sehr bindemittelreich. Die Analysen ergeben Kreide in Leim und einem hohen Anteil an Öl.<sup>66</sup> Da jedoch die gesamte Bildschicht wohl stark mit einem eingedrungenen Ölüberzug durchsetzt ist, war es mit den eingesetzten Analysemethoden nicht möglich zu erkennen, in welchem Maße Öl auch originärer Bestandteil des Bindemittels war.

Die Gesamtschicht der Grundierung ist relativ dünn. An der einzigen entnommenen Probe beträgt sie max. 65 µm.

An allen vier Bildseiten ist der Grundier- und Malgrat erhalten. Außerhalb dieses Grates war das Trägergewebe weder grundiert noch bemalt, woraus zu schließen ist, dass es mit großer Wahrscheinlichkeit im Zierrahmen und zusammen mit diesem grundiert und bemalt wurde. Die Leisten dieses Zierrahmens lagen nicht überall perfekt auf dem Gewebe auf, so dass die Grundiermasse stellenweise darunterlaufen konnte.

### **Imprimitur**

Es konnte keine Imprimitur festgestellt werden.

### **Unterzeichnung**

Die Darstellung ist sehr detailliert unterzeichnet (*Abb. 19-21*). Dies betrifft die Konturen ebenso wie die Binnenformen. Die Hell-Dunkel-Gestaltung der Gewänder, des Leibes Christi, der Gesichter, der Steine, wie auch des Musters im Brokatgewand des Hl. Nikolaus sind mit Schraffuren sehr genau geplant. Eine Ausnahme hierbei bilden die beiden Wappenschilder mit Hausmarken, die in der Unterzeichnung nicht vorgesehen sind.

Es lassen sich zwei Unterzeichnungsphasen und -instrumente unterscheiden: Ein erstes wurde vor allem für die Konturen und nur vereinzelt für Binnenformen verwendet, ein weiteres ausgiebig für die Schraffuren eingesetzt.

Im Infrarot-Reflektogramm ist das erste Unterzeichnungsmittel als sehr dunkle, dünne, unterbrochene Linie zu sehen, die stellenweise durch mehrere nebeneinander gelegte Striche verdichtet

---

<sup>66</sup>Vgl. Tabelle 2.5, 2.13.

und verbreitert wurde. Die Unterbrechungen der Linie scheinen vom unregelmäßigen Abrieb des Unterzeichnungsmittels auf dem nicht perfekt gatten Malgrund herzurühren. Optisch könnte es sich wegen der im Gegensatz zu Zeichenkohle gleichbleibenden Breite der Linien, deren intensiver Schwärze und dem Mangel an Verwischungen um kohlenstoffhaltigen, schwarzen Tonschiefer, sogenannte Steinkreide, handeln. Die Verwendung eines Bleigriffels, dessen Erscheinungsbild mit jenem der Schieferkreide im Infrarot-Reflektogramm vergleichbar sein kann, scheidet wegen der fehlenden Rückstreuung der Elektronenstrahlung aus.

Das zweite feststellbare Unterzeichnungsmittel ist im Infrarot-Reflektogramm in verschiedenen Grautönen sichtbar, unter dem Stereomikroskop tiefschwarz. Es handelt sich um ein Malmittel, das wahrscheinlich mit Pflanzen- und einem geringen Anteil an Beinschwarz pigmentiert ist<sup>67</sup> und mit einem nicht zu feinen Spitzpinsel aufgetragen wurde. Der Pinselduktus ist eher kurz, in leicht nach unten gebogenen Schrägstrichen, die zur Angabe tiefer Schatten auch über Kreuz gelegt wurden. Sowohl die Breite der Linien, als auch die Konzentration des Malmittels variieren. So ist die Linienführung im Corpus des Gekreuzigten feiner und erscheint das Malmittel weniger konzentriert als in anderen Bildbereichen.

Auch das Muster der Brokatkassel des Hl. Nikolaus ist mit diesem Unterzeichnungsmittel angelegt. Übertragungsspuren sind nicht (mehr) erkennbar. Die Zeichnung wurde bei der malerischen Ausführung genau befolgt.

Im Querschliff liegt über der Unterzeichnung eine ölige Bindemittelschicht. Da allerdings die gesamte Bildschicht durch ein öliges Bindemittel kontaminiert zu sein scheint, das auf die Oberfläche aufgestrichen, in die Porositäten der Farbschichten und die Hohlräume dazwischen eingedrungen ist, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden, ob es sich bei dem die Unterzeichnung einbettenden Bindemittel um einen Bestandteil des ursprünglichen Schichtenaufbaus handelt.

Die Veränderungen, die im Zuge des Malprozesses an der gezeichneten Vorlage vorgenommen wurden, sind zahlreich. Sie betreffen allerdings keine wesentlichen Elemente der Gesamtkonzeption, sondern beschränken sich auf kleinere Korrekturen und Anpassungen der geplanten Formen und Positionen. So sind etwa die Baumgruppen und Bäume in der Unterzeichnung fast um das Doppelte größer und insgesamt weniger schematisch angelegt, als sie tatsächlich ausgeführt wurden. Der Verlauf des Spruchbandes war in der Planung stärker geschwungen, das Haupt Christi in tieferer Neigung vorgesehen. Auch die Stadt und die Kirche wurden im Zuge der malerischen Ausführung etwas verändert und verkleinert. Demgegenüber folgt die malerische Bearbeitung der Faltenwürfe sehr genau den Vorgaben der Unterzeichnung.

---

<sup>67</sup>Nachgewiesen wurde in der Unterzeichnung etwas P. Vgl. Tab. 2.6, 2.13.

### **Ritzungen**

Die Konturen der Kreuzbalken wurden beim Auftrag der Untermalungsschichten nicht ausgespart. Die dadurch nicht mehr sichtbare Unterzeichnung hat der Maler im Zuge des Malprozesses zu unterschiedlichen Zeitpunkten durch Ritzungen in die bereits aufgetragenen Farbschichten ersetzt: die des horizontalen Balkens in die noch weiche weiße Farbschicht der Untermalung, die des vertikalen Kreuzbalkens erst nach Auftrag der grünen Farbschichten der Landschaft.

### **Nimbenrelief**

Alle Scheibennimben sind entlang der äußeren Ränder reliefiert. Bei leicht variierendem Durchmesser, der bei den Hll. Johannes und Augustinus 20,2 cm, bei dem Hl. Nikolaus 20,4 cm beträgt, hat das Relief eine gleichbleibende Breite von 2,7 cm. Mit ihrer Abfolge von Wulsten und flachen Bereichen gehören die Profile nach der Klassifikation Gielows zu dem so genannten Drei-Relief-ring-Typus.<sup>68</sup> Dabei sind die Reliefs überaus gleichmäßig und enden zu den Gesichtern in klaren Kanten. Die Einstichstellen der zur Herstellung verwendeten Schablonen sind deutlich an der Schläfe des Johannes und in der Mitra des Hl. Augustinus zu erkennen. Im Fall des Hl. Nikolaus liegt der Einstich unter der Blattmetallaufgabe der Mitra verborgen. Die Innenkante der Schablone zeichnet sich nur an einer Stelle im Nimbus des Johannes ab. Stellenweise sind Ansatzstellen eines Pinsels erkennbar, die entweder bei der Nachbearbeitung des Reliefs mit dem Pinsel und zusätzlicher Reliefmasse oder beim Auftrag des Anlegemittels entstanden. Ansonsten ist die Oberfläche ist sehr glatt.

Das Material zur Herstellung der Reliefs ist wie die Grundierung von gebrochenem Weiß. Trotz seiner Schichtstärke absorbiert es die Röntgenstrahlung nur schwach, was auf eine Art Grundiermasse ohne Zusätze von Bleiweiß hinweist. Über der Reliefmasse liegt eine weiße Farbschicht mit vereinzelt, sehr feinen blauen Partikeln und starker Absorption, deren Auftrag sich, so weit nachvollziehbar, nur auf die Reliefs beschränkt, nicht aber den gesamten Nimbus bedeckt (*Abb. 18*). Es folgt die dünne rötliche Schicht des Anlegemittels.

### **Untermalung/vorbereitende Farbaufträge**

Die Untermalungsschichten zeichnen sich dadurch aus, dass sie deckend und ohne Modellierung flächig aufgetragen wurden.

Der Himmel, die Wiesengründe, der rote Umhang des Guten Hauptmanns und das schwarze Gewand des Hl. Augustinus sind mit sehr hellen, fast weißen und reinweißen Farbschichten unterlegt. In den Bereichen des Himmels und der Wiesengründe ist das Malmittel in breiten, sich durchkreuzenden Pinselstrichen aufgetragen. Es hatte eine ausreichend lange offene Phase um

---

<sup>68</sup>GIELOW 2005b, S. 301.

nicht aufgerissen zu werden, wenn mit dem Pinsel ein weiteres Mal in anderer Richtung darüber gestrichen wurde. Der Pinsel nahm dabei die bereits aufgetragene Malfarbe mit, die dann trocknete ohne glatt zu verlaufen, so dass die Richtung der sich überkreuzenden und überlagernden Pinselstriche in der getrockneten Farbschicht sichtbar blieb. Diesen Pinselspuren zufolge wurde für die Untermalung des Himmels ein Pinsel von fast 5 cm Breite verwendet.

Der Auftrag der Untermalung im Wiesengrund erfolgte ebenfalls mit einem 4-5 cm breiten Pinsel, der sich wiederum überkreuzend, v. a. aber diagonal von links unten nach rechts oben geführt wurde.

Die Malmittel für die Untermalung der verschiedenen Farbbereiche unterscheiden sich. Die Unterschiede liegen hierbei augenscheinlich weniger in der Farbigkeit als in der Konsistenz und der Feinheit der Pigmentierung. Für die Untermalung des Himmels wurde ein dünnflüssigeres Malmittel mit feinkörnigerer Pigmentierung verwendet, als für die Wiesengründe. Deren Unterlegung weist Pinselstrukturen mit größeren Wülsten auf und zeichnet sich durch ein auffallend grobes Weißpigment aus. Das starke Relief des Pinselduktus zeichnet sich unter den gedünnten Farbschichten deutlich ab.

Der Auftrag ist schnell und summarisch. So wenig Wert der Maler auf einen glatten Auftrag legte, so wenig war er darum bemüht, die vorgezeichneten Konturen präzise oder überhaupt auszusparen. So wurde der vertikale Kreuzbalken gar nicht freigehalten, der Corpus des Gekreuzigten beim Auftrag der hellen Untermalung des Himmels zwar ausgelassen, das Gesicht und der linke Oberarm aber nicht. Auch die Kontur des horizontalen Kreuzbalkens wurde so wenig eingehalten, dass vor dem Auftrag des Brauns die übermalte Unterzeichnung durch deren nachträgliches Einritzen in die helle Untermalungsschicht ersetzt werden musste.

Da die weißen, bzw. sehr hellen Untermalungsschichten die Röntgenstrahlung stark absorbieren, ist davon auszugehen, dass sie überwiegend Bleiweiß enthalten.

Der rote Umhang des Johannes wurde mit einem deckenden Orangerot untermalt, dabei aber das rote Untergewand nicht mit einbezogen. Dieses ist unter den hellsten Bereichen mit einer sehr hellrosa, fast weißen Farbschicht angelegt, die sich bis unter den angrenzenden weißen Umhang der Maria zieht. Auch unter den Farbschichten des pelzgefütterten rotsamtenen Umhangs des Guten Hauptmanns liegt eine weiße Untermalung.

Das blaue Gewand der Maria ist mit einer, im Vergleich zu den daraufliegenden blauen Farbschichten, helleren und im Farbton grünlich blauen Unterlegung versehen.

Wie das rote Gewand des Johannes sind auch die Inkarnate nur partiell untermalt. Unter den hellsten Bereichen der Gesichter, wie Stirn, Kinn, Nasenrücken und Wangenknochen liegt eine sehr hellblau, bzw. hellgraue Farbschicht, bei deren Auftrag der Pinsel der Augenform entlang geführt wurde. Auch dieser Farbauftrag ist stellenweise recht pastos, so dass sich die Pinselstruktur als leichtes Relief unter den darüberliegenden Farbschichten abzeichnet.

So weit erkennbar, beginnt der Auftrag der Untermalungsschichten mit den großen Flächen des Himmels und der Wiesengründe, gefolgt von der hellroten Untermalung des Mantels des Johannes, der blauen des Marienkleides und den wiederum fast weißen des Gewandes des Johannes, des Guten Hauptmanns, der männlichen Heiligen und der Inkarnate.

### ***Pressbroskate***

Es sind keine Pressbroskate vorhanden.

### ***Blattmetallauflagen***

Blattmetallauflagen befinden sich heute auf den Nimben, dem Kragen der Albe und dem Kreuzband der Kasel des Hl. Nikolaus sowie auf den Borten der Mitren der Hll. Bischöfe. Optisch sind ausschließlich goldfarbene Blattmetallauflagen ohne Anzeichen von Korrosion festzustellen. Es handelt sich hierbei allerdings um Übervergoldungen. Wieviel des ursprünglichen Materials darunter noch vorhanden ist, war nicht zu sagen.

Im Gegensatz zu dem Blattmetall der Strahlennimben Marias und des Gekreuzigten, das erst nach Vollendung der Malerei über einem heute halbtransparenten, hellbraunen Anlegemittel aufgelegt wurde, erfolgte die ursprüngliche Vergoldung der Nimben noch vor der Untermalung des Himmels.

### ***Farbschichten***

Nach dem Ausarbeiten der Nimbenreliefs, der Applikation der Blattmetalle, dem Auftrag der weißen Untermalungen und der roten und blauen Unterlagen folgte zunächst die modellierende und gestaltende Ausarbeitung der größeren Gewandflächen, beginnend mit den roten, gefolgt von den weißen, grünen und grauen. Zu beobachten ist hierbei das Vorgehen nach Farbtönen und wahrscheinlich in der Richtung von links nach rechts. Als einzige blieb die Unterlegung des blauen Gewandes der Maria zunächst unbedeckt. Auch Inkarnate und Details wie die Kreuzbalken, die Rüstungsteile und der Pelzbesatz des Gewandes des Guten Hauptmanns blieben noch frei stehen. Vor den hell unterlegten Hintergrundflächen waren in diesem Stadium jedoch alle größeren Farbbereiche gekennzeichnet, die gesamte Bildfläche farbig gegliedert und strukturiert. Im nächsten Schritt wandte sich der Maler der weiteren Ausgestaltung der großen Hintergrundflächen zu: dem Blau des Himmels, der bläulichen Landschaft am Horizont, den dunkelgrünen und danach den hellgrünen Bereichen der Wiesengründe. Erst danach erfolgte auch die farbliche Ausarbeitung der blauen Farbflächen, gefolgt von jener des Kreuzes, des Fellbesatzes, der Haare, der Rüstungsteile und anderer kleinteiliger Farbpartien. Mit der Ausarbeitung der Inkarnate wurden schließlich die letzten unbemalten Bildflächen geschlossen. Die Vollendung erfolgte durch die Korrektur der Konturen, den Auftrag roter Lasuren und das Aufsetzen von weißen oder hellfarbigen Details und

Lichtreflexen.

Beim Auftrag der Farbschichten wurden andersfarbig geplante Bereiche stets mehr oder weniger sorgfältig ausgespart. Dabei ist festzustellen, dass die Präzision der Aussparungen wie auch die Glätte und Feinheit im Auftrag der Farbschichten von den ersten zu den letzten Aufträgen zunimmt: Sind die Aussparungen im Bereich der Untermalungen sehr ungenau, wird mit der fortschreitenden farbigen Ausarbeitung das Aneinandersetzen benachbarter Farbflächen präziser, so etwa bei der Ausführung der Inkarnate nach Fertigstellung der Gewandpartien. Der Farbauftrag wird insgesamt glatter und feinteiliger.

Der farbige Aufbau der Gewänder ist immer mehrschichtig. In der Regel begann der Maler mit einem flächigen unmodellierten Farbauftrag, auf dem er in helleren und dunkleren Tönen der Lokalfarbe die Faltenverläufe gestaltete. Eine Ausnahme hierbei stellt das rote Gewand des Johannes dar, welches, so weit erkennbar, als einziges eine nur partielle Unterlegung aufweist. Die Modellierung in Rottönen mit unterschiedlichen Anteilen an Weiß erfolgte hier gemeinsam mit jener des hellrot untermalten Umhangs.

Der rotsamtene Eindruck des fellgefütterten Umhangs des Guten Hauptmanns wird durch rote Lasuren hervorgerufen, die, in unterschiedlicher Schichtstärke aufgelegt, die darunter liegende weiße Untermalung mehr oder weniger stark durchschimmern lassen.

In der Regel entsteht das Modellat der Gewänder erst mit dem zweiten Farbauftrag. Bei weißen Gewandteilen wurde hierfür der weißen Malfarbe in unterschiedlichen Anteilen Blau zugegeben. Die Modellierung blauer Faltenwürfe ging von einem mittleren Ton aus, dem man feine Weißpigmente für die helleren und braun oder schwarz für die dunkleren Bereiche beimischte und jeweils vom Mittelton über die helleren zu den dunkleren Farbaufträgen voringing.

Die grüne Brokatkassel des Hl. Nikolaus besteht aus einer ersten hellen, gelblich grünen Farbschicht, auf der eine dunkelgrüne Lasur liegt, die das Negativ des Musters füllt und damit das eigentliche Muster durch Aussparung entstehen lässt.

Die blaue, zum Horizont hin fast in weiß übergehende Malfarbe des Himmels war augenscheinlich von leicht cremiger Konsistenz. Zur feineren und gleichmäßigeren Verteilung und für weichere Übergänge hat man es aufgestupft und in kleinen kreisenden Bewegungen aufgetragen. Nur entlang der in den Himmel ragenden Konturen wurde es, den Konturen folgend, aufgestrichen. Die Malfarbe wurde dabei in so dickflüssig cremiger Konsistenz verwendet, dass es die Stupf- und Streichspuren beibehielt und nicht glatt verlaufen ist. Mit zunehmendem Blauanteil zum oberen Bildrand hin wurde es dünnflüssiger, aber gleichfalls aufgestupft.

Über der partiellen Untermalung der Gesichter liegt ein flächig aufgetragener rosa Inkarnatton, auf den in dunkleren Tönen Augen, Nase und Mund gelegt wurden. Danach folgte die Verstär-

kung heller Bereiche und das Aufsetzen von Lichtreflexen in hellrosa, fast weißen Inkarnattönen. An der linken Hand Christi ist ein Pentiment im Zuge des Malprozesses zu verzeichnen: Mittel- und Ringfinger waren offensichtlich etwas zu lang geraten, so dass der Maler sie mit der braunen Malfarbe des Kreuzes abdeckte und neu gestaltete. Für das Abdecken bemühte er sich nicht, den exakten Farbton des Kreuzes nachzumischen, sondern verwendete einen dunkleren Farbton, den er dann auch für die Schattierung des Inkarnats an dieser Hand einsetzte. Für die erneute Ausführung der Finger wartete er die Trocknung dieser braunen Farbschicht nicht ab, sondern trug sie nass in nass auf, so dass die Malfarben schlierig ineinandergezogen sind.

Für das Inkarnat Christi wurden zunächst die helleren Farbschichten aufgetragen, die dunkleren dünn darübergelegt und zu weichen Übergängen vertrieben. An manchen Stellen scheint die Malfarbe beim Auftrag von schaumartiger Konsistenz gewesen zu sein, wie aus Ansammlungen kleiner, an der Oberfläche offener Bläschen zu schließen ist. Sie enthält überwiegend Bleiweiß sowie rote und gelbe Ocker und Schwarz in unterschiedlichen Anteilen und reagierte mit Ausnahme eingedrungener Fremdbindemittel weder auf die Anfärbungen zum Nachweis von Proteinen, noch auf jene zum Nachweis von Ölen.

Die Blutläufe sind meist einschichtig aufgebaut: Verwendet wurde hierfür ein intensiv hellrotes, halbtransparentes Malmittel in je nach Bedarf dickerem oder dünnerem Auftrag. Es enthält Zinnober und einen roten Farblack. Nur kompliziertere Blutläufe sind zweischichtig gestaltet. Unter der halbtransparenten roten liegt dann eine weitere, dünn in langen Strichen streifig aufgetragene Farbschicht aus einem bräunlich roten, mit wenigen schwarzen Partikeln versehenen Pigmentgemisch. Es entsteht der Eindruck, als handele es sich bei diesem Farbauftrag um eine Art Skizzierung des Blutverlaufs, der dann mit den intensiv roten Lasuren definitiv gestaltet wurde.

Bis auf die stark pinselstreifigen und scharfgratigen Untermalungsschichten und das gestufte Blau des Himmels machen die übrigen Malfarben den Eindruck, als seien sie dünnflüssig und glatt aufzutragen gewesen. Entsprechend bilden sie Flächen ohne Pinselstrukturen. Zum Teil sind sie nass in nass ineinander gelegt. Die blaue Malfarbe, wie auch die roten und grünen Lasurmittel sind körperhafter aufgetragen, aber weich verlaufen.

Die Feinheit der Pigmentkörnung variiert auch innerhalb desselben Pigments: so ist das verwendete Weiß in den blauen Farbschichten des Marienmantels sehr fein, fällt jedoch in den hellgrünen des Wiesengrundes zusammen mit einem Gelbpigment durch seine Grobkörnigkeit auf.

Die hellen Farbtöne des Inkarnats Christi, wie auch die helle Schicht unter der schwarzen Kutte des Hl. Augustinus sind von zahlreichen, recht großen, farblosen Einschlüssen durchsetzt. Unsachgemäße Reinigung mit abrasiver Wirkung hat die Farbschicht an erhabenen Stellen entfernt und diese Einschlüsse entweder herausgelöst, herausgerissen oder freigelegt.

## 6. MEISTER DER KLEINEN PASSION

### Martyrium der Hl. Ursula vor der Stadt Köln

Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln (WRM 51)

#### Untersuchung

Das Gemälde wurde im Rahmen der vorliegenden Arbeit technologisch untersucht.

#### Maße (H x B)

61,0 cm x 179,1 cm

#### Art des Objekts

Das querrrechteckige Leinwandgemälde ist als Einzelbild überliefert. Nach den Ergebnissen der technologischen Untersuchung bildete es ursprünglich jedoch das untere Feld eines größeren Gemäldes, an das sich mit großer Wahrscheinlichkeit oben mindestens ein weiteres Bildfeld anschloss (Abb. 22). Wie die Unterteilung der Bildfelder in der ursprünglichen Fassung aussah, ist nicht mehr zu sagen. Unter den Übermalungen ist eine aufgemalte rote Leiste mit goldfarbenen Blattmetallapplikationen erkennbar. Im Unterschied hierzu war die Außenumrandung in einem rotbraunen Farbton aufgetragen. An der linken Bildseite könnte sie innen von einer schwarzer Linie begleitet worden sein. Es ist im derzeitigen Zustand des Bildes allerdings nicht zu sagen, ob es sich hierbei um die originale Umrandung handelt oder ob sie auf eine spätere Überarbeitung des Bildes zurückzuführen ist.

Mit großer Wahrscheinlichkeit war das ursprüngliche Gesamtgemälde mit einem Zierrahmen oder mit auf den Geweberändern befestigten plastischen Zierleisten versehen. Da die Geweberänder ungründiert sind und sich Andeutungen eines Grundiergrats erhalten haben, wurde der gespannte Bildträger vermutlich in gerahmtem Zustand gründiert und bemalt.

Der Inhalt der verlorenen Bildfelder ist nicht bekannt. Es könnte sich um weitere Szenen aus der Legende der Hl. Ursula gehandelt haben, womit ein zyklischer Zusammenhang mehrerer Gemälde, bestehend aus jeweils mindestens zwei Bildfeldern, denkbar wäre. Entsprechend dem ursprünglichen Zusammenhang der Gemälde *Martyrium der Zehntausend* und *Szenen aus der Legende des Hl. Antonius des Einsiedlers* (Kat. Nr. 7), bei denen es sich ebenfalls um zwei eines ehemals mindestens vier Bildfelder umfassenden Gemäldes handelt, ist auch die Darstellung von Szenen aus dem Leben oder dem Martyrium eines oder mehrerer anderer Heiliger denkbar.

Der ursprüngliche umfassendere Zusammenhang des Bildes bestätigt die Vermutung Zehnders, dass aufgrund des erzählerischen Stils der Darstellung ein Zusammenhang mit den in Köln sehr beliebten Bilderfolgen denkbar sei.<sup>69</sup> Aufgrund des Themas könnte es sich um eine frühe Form



der in Köln erst seit der Mitte des Jahrhunderts überliefert, in der zweiten Hälfte des 15. bis in die ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts überaus beliebten und in großem Umfang hergestellten Heiligenzyklen gehandelt haben.

Das querrrechteckige Gemälde zeigt unter blauem, goldgestirntem Himmel den Moment unmittelbar vor dem Martyrium der Hl. Ursula vor der Stadt Köln (Abb. 22). Inmitten des Tumultes, in dem ihr in Booten herbeiströmendes Gefolge von den Soldaten und Hauptleuten der Hunnen erschlagen wird und die ersten Getöteten bereits von Engeln ins Paradies getragen werden, stehen die Hl. Ursula und der Fürst der Hunnen. Diese erwartet mit geschlossenen Augen betend den Tod durch den Pfeil, den ein Schütze aus nächster Nähe auf sie richtet.

Zur Strukturierung der Bildinhalte ist die Bildfläche in drei Zonen gegliedert. Die Stadtansicht füllt zwei Drittel der Breite der oberen Hälfte des Bildfeldes, der Fluss mit der Darstellung der Flussmühlen, Fischer und einem Boot des Gefolges die untere Hälfte. Das rechte Drittel und die gesamte Höhe des Gemäldes sind der Szene des Martyriums vorbehalten.

Die Stadtansicht ist mit großer Detailgenauigkeit wiedergegeben.<sup>70</sup> Sie beherrscht einen großen Teil des Bildraumes und drängt die Szene des Martyriums, den eigentlichen Bildinhalt, gleichsam an den Rand. Dass diese Szenen innerhalb der Komposition dennoch nicht an Gewicht verliert, liegt an ihrer intensiven Farbgebung und der relativen Größe der Dargestellten, vor allem der Hauptpersonen.

Die Polarität zwischen den beiden Hauptkomponenten der Darstellung, dem Realismus der prominent angeordneten, topographisch genauen Ansicht der Stadt Köln einerseits und den übernatürlichen Geschehnissen um das Martyrium der Hl. Ursula andererseits, findet sich in allen weiteren Bildelementen wieder. Im Kontext der Stadtansicht lassen sich die detailgenaue Wiedergabe der Pilger und des reichen Kaufmannes, der Flussmühlen, der Fische und nicht zuletzt der beiden Fischer mit vollem Netz sowohl als Abbildungen historischer Realitäten Kölns zu Anfang des 15. Jahrhunderts und mit Zehnder als frühe Beispiele von Genreszenen verstehen.<sup>71</sup> Wie Seyfarth jedoch nachvollziehbar ausführt, ist jedes einzelne dieser Bildelemente auch anagogisch zu

---

<sup>69</sup>ZEHNDER 1990, S. 341.

<sup>70</sup>Nach Zehnder handelt es sich bei dieser Ansicht Kölns um die erste topographisch genaue Darstellung der Stadt. Er reiht sie in die Gruppe der frühesten Stadt- und Landschaftsporträts ein, zu denen er das Wandbild Lorenzettis im Palazzo Pubblico in Siena, die Miniaturen der „Très Riches Heures“ des Herzogs von Berry (Chantilly, Musée Condé) und eine englische Ansicht Venedigs im „Livre du Grand Caam“ (Oxford, Bodleian Library) zählt, die alle um 1400 entstanden seien. Zehnder vermutet, der Meister von Kat. Nr. 6 habe die Architekturdarstellungen der Hofkunst des Berry aus eigener Anschauung gekannt. Vgl. ZEHNDER 1990, S. 341. Jutta Seyfarth, die sich zuletzt eingehender mit dem Gemälde beschäftigt hat, stimmt ihm darin zu. Auch sie nimmt die Architekturdarstellungen der französischen Buchmalerei als unmittelbares Vorbild für das Panorama Kölns in Kat. Nr. 6 an. Vgl. SEYFARTH 1999, S. 345.

<sup>71</sup>ZEHNDER 1990, S. 341.

lesen:<sup>72</sup> die Pilger, nicht zuletzt in ihrer Gegenüberstellung mit dem modisch gekleideten Kaufmann, symbolisch für das Bewusstsein um das diesseitige Leben als zeitlich begrenzte Wanderung in der Nachfolge Christi zum jenseitigen Ziel; die Mühlen unter Berufung auf Mt. 24, 41 als Bild für die Erwartung des Jüngsten Tages oder als Allegorie für die mystische Mühle, in der das Korn des Alten Bundes zum Mehl für das eucharistische Brot des Neuen Bundes in Gestalt Jesu Christi gemalen wird; die Fische als möglicher weiterer Verweis auf Christus den Erlöser und nicht zuletzt die beiden Fischer, das Netz voller Fische ins Boot ziehend, identifizierbar als Petrus und Andreas und damit Sinnbild des Auftrags, die Lehre Christi zu verbreiten.

Unterhalb der Figur des Kaufmanns ist in dunkler Farbigkeit im Wasser eine Art Skorpion dargestellt. Wie die aktuelle Untersuchung des Bildes ergab, besitzt dieses Tier ein Gegenstück in rot in der rechten unteren Bildecke und somit unterhalb der Figuren des Hunnenfürsten und des Bogenschützen. Mit der Zuordnung des negativ konnotierten Tieres zu den Mördern der Christen, liegt die negative Bewertung auch des Kaufmannes nahe und wird seine Bedeutung als Gegenbeispiel zu den Pilgern unterstützt.

In seiner Gesamtaussage mit dem Martyrium der Hl. Ursula als vordergründiger Bedeutungsebene und den in einer tieferen Bedeutungsschicht sich wiederholenden Verweisen auf die Bedeutung eines christlichen Lebenswandels in der Nachfolge Christi und der transzendenten Ausrichtung des irdischen Lebens auf die Erlösung im Jenseitigen, hebt sich das Gemälde über die Darstellung einer Szene des Martyriums der Hl. Ursula hinaus und stellt sich gleichsam als Mahnmal für den Betrachter dar. Im Gegensatz zu den überaus emotionalen und vordergründigen Bildinhalten der etwa zeitgleichen Kölner Bilderfolgen, aber auch der späteren Heiligenzyklen scheint es sich hiermit an ein theologisch gebildeteres Publikum zu wenden.

Von besonderem Interesse ist dies im Hinblick darauf, dass die beschriebene Darstellung in wesentlichen ikonographischen Details auf eine formale und inhaltliche Überarbeitung des Bildes zurückgeht, im Zuge derer die beiden Fischer und die Skorpione, möglicherweise auch die Pilger und der Edelmann eingefügt wurden. Die Erstfassung mit der reinen Darstellung des *Martyriums der Hl. Ursula und ihres Gefolges vor der Stadt Köln*, wiewohl unter Hervorhebung und Einbeziehung naturalistischer Details in Form der Stadtansicht und der Flussmühlen, war in ihrer Konzeption deutlich weniger vielschichtig. Die Steigerung der Komplexität der Aussage, einhergehend u. a. mit einer materiellen Aufwertung in Form von zusätzlichen Blattmetallaufgaben, spricht für die Veränderung seines funktionellen Kontextes und die historische Wertschätzung des Bildes.

Die inhaltliche Verlagerung in der Aussage des Bildes unterstützt die Vermutung Krichels, die Überarbeitung könnte von Nonnen durchgeführt worden sein. Er hält deshalb die Herkunft des Bildes aus dem Kölner Clarissenkloster, dessen Stiftsdamen sich seit dem 14. Jahrhundert durch

---

<sup>72</sup>SEYFARTH 1999, S. 346 ff.

hervorragende Arbeiten v. a. in der Buchmalerei ausgezeichneten, für möglich.<sup>73</sup>

### **Zuschreibung und zeitliche Einordnung**

Das Gemälde wurde im Verlauf der kunsthistorischen Auseinandersetzung damit meist im Zusammenhang mit den Fragmenten eines Passionsaltars, der so genannten *Kleinen Passion* (Kat. Nr. 39), gesehen und dem Meister der Hl. Veronika zugeschrieben. Zuletzt gliederte Zehnder<sup>74</sup> beide aus dessen Werk aus und schieb sie zusammen mit dem *Martyrium der Zehntausend* und den *Szenen aus der Legende des Hl. Antonius des Einsiedlers* (Kat. Nr. 7) einem anonymen, um und nach 1400 in Köln tätigen Maler zu, der nach seinem Hauptwerk als „Meister der Kleinen Passion“ benannt ist.<sup>75</sup> Neben dem Veronikameister und dem Meister der Hl. Sippe habe er als ein Hauptvertreter des internationalen Stils in Köln zu gelten, der seine Schulung durch die französische Kunst, möglicherweise im Bereich der burgundischen Buchmalerei erfahren habe.

Der abgebildete Zustand der Stadt Köln ist anhand ihrer topographisch recht genauen Darstellung um 1411-14 zu datieren: Groß-St.-Martin ist ohne seinen Turmhelm dargestellt, der 1378 abgebrannt war, die Türme von St. Severin, 1411 vollendet, sind bereits vorhanden, während der Rathausturm, gebaut 1411-1414, noch fehlt. Entspricht die Entstehungszeit des Gemäldes dem dargestellten Zustand der Stadt, ist es in diese Zeitspanne zu datieren.<sup>76</sup>

### **Herkunft, Standort**

Die Herkunft des Gemäldes und wie es in den Besitz des Wallraf-Richartz-Museums gelangte, ist nicht bekannt. Zehnder vermutet, dass es aus dem Kloster St. Ursula stammen und dort im Refektorium als Wandschmuck gedient haben könnte. Von dort sei es über die Sammlung Ferdinand Franz Wallrafs in den Besitz des Museums gekommen.<sup>77</sup>

### **Technische Daten**

#### ***Restaurierungsgeschichte und Erhaltungszustand***

Das Gemälde ist an allen vier Seiten beschnitten und doubliert. Die vom Doubliergewebe gebildeten Spannränder auf den Kantenflächen des Spannr Rahmens sind mit Papier überklebt, das bis auf die Vorder- und Rückseite reicht. Durch die Beschneidung sind an den Seiten und unten im

---

<sup>73</sup>Dr. Roland Krischel, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln. Freundliche mündliche Mitteilung Mai 2006.

<sup>74</sup>Vgl. zur Zuschreibungsgeschichte und auch zu den folgenden Ausführungen ZEHNDER 1990, S. 341 f.

<sup>75</sup>Die Bezeichnung geht zurück auf: ALDENHOVEN 1902, S. 86 f. Vgl. ZEHNDER 1990, S. 338.

<sup>76</sup>ZEHNDER 1990, S. 338 und ZEHNDER 1977, S. 197, Anm. 16.

<sup>77</sup>ZEHNDER 1990, S. 341.

Wesentlichen die Spannränder des Trägergewebes, oben größere Teile des ursprünglichen Gemäldes verloren gegangen. Da die Darstellung trotz dieses Verlustes vollständig und durch die aufgemalte Begrenzung abgeschlossen ist, muss sich nach oben ein weiteres Bildfeld angeschlossen haben. Mit dem ursprünglichen Bildformat wurden auch Spann- und Zierrahmen zerstört.

Die Doublierung wurde mit größter Wahrscheinlichkeit mit Wachs-Harz als Klebemittel durchgeführt. Wann genau diese Maßnahme vorgenommen wurde, ist nicht mehr nachzuvollziehen. Auch die zum Gemälde vorhandenen Unterlagen geben hierüber keine Auskunft. Die einzige vorhandene Notiz zu restauratorischen Eingriffen am Gemälde stammt von 1974<sup>78</sup> und beschreibt ausschließlich die Festigung der Farbschichten sowie die Kittung und Retusche von Fehlstellen. Es ist davon auszugehen, dass das Bild zu diesem Zeitpunkt bereits doubliert war. Wahrscheinlich ging eine erste Doublierung mit der Zerschneidung des ursprünglich aus mehreren Bildfeldern bestehenden Gemäldes einher.

Im heutigen Zustand ist die Struktur der Trägerleinwand stark in die Bildschicht eingepreßt, was mit großer Wahrscheinlichkeit auf die Einwirkung von zuviel Wärme und Druck bei der Doublierung zurückzuführen ist.

Die originalen Farbschichten des Gemäldes sind stark beschädigt. An zahlreichen Stellen ist es zum Verlust unzähliger kleiner Bildschichtschollen gekommen. Die dadurch entstandenen Fehlstellen reichen bis auf den Bildträger. Dickere Farbschollen weisen stark zerfressene Ränder auf, die abschließenden Lasuren der Malerei fehlen. Anhand der Querschliffe ist zu erkennen, dass organische Farbbestandteile gleichsam aus den umgebenden stabileren Bereichen der Farbschichten herausgelöst wurden. Alle Schadensbilder deuten auf eine oder mehrere Restaurierungen hin, bei denen die Bildschicht mit inadäquaten und zu starken Reinigungsmitteln behandelt und dadurch in ihrem Bestand und ihrer Lesbarkeit reduziert wurde. Die Folge sind großflächige Übermalungen und dicke Überzugsschichten, welche die Möglichkeiten einer Beurteilung der originalen Bildschicht und deren technologischer Auswertung stark einschränken. Die Untersuchung der Querschliffe und deren Anfärbung zum Nachweis von Proteinen und Ölen macht zudem deutlich, dass die gesamte Bildschicht wahrscheinlich stark mit öligen Fremdbindemitteln kontaminiert ist, so dass sie mindestens einer Maßnahme des „Nährens“ in Form einer Tränkung oder Einreibung mit Öl unterzogen worden sein kann.

Betroffen von den Übermalungen und Überzügen sind vor allem die Bereiche des Himmels, des Wassers und der Darstellung des Martyriums. Dort dehnen sich die Übermalungen über die originale Bildfläche hinaus auch auf die teilweise noch vorhandenen, ursprünglich unbemalten Gewe-

---

<sup>78</sup>WRM & FC, WRM 51, 1974.

Das Kurzzitat für Dokumente in den Bildakten des Wallraf-Richartz-Museums & Fondation Corboud erfolgt unter dem Kürzel WRM & FC, der Inventarnummer des jeweiligen Gemäldes und dem Erstellungsdatum des Dokuments. Im Literaturverzeichnis ist unter dem Kurzzitat die Art des Dokuments und, soweit bekannt, der Verfasser genannt.

beränder aus. Die Heiligen im Boot, vor allem aber die Stadtansicht sind diesbezüglich in etwas besserem Zustand.

Soweit die Gewänder der Figuren betroffen sind, respektieren die Übermalungen weitgehend deren ursprüngliche Farbigkeit. Im Bereich des Wassers und des Himmels ist diese jedoch durch die Alterung und farbliche Veränderung der Retuschiermaterialien und der dick aufliegenden Überzüge so stark verändert, dass die ursprüngliche Farbgebung nur noch sehr eingeschränkt zu bestimmen ist. Die Wasserfläche etwa, ursprünglich von einer grünlich blauen Farbgebung mit hell schäumend dargestellten Wellenkämmen, erscheint aufgrund der Reduzierung des Originals und dessen Einbettung in dicke, grünlich-graubraune, runzelige Überzugsschichten von undefinierbarer Farbigkeit.

Die Übermalungen und der größte Teil der Überzüge sind so stark gealtert, dass sie ein eigenes Sprungnetz ausgebildet haben, das zum Teil, aber nicht grundsätzlich, mit dem der originalen Bildschicht übereinstimmt.<sup>79</sup>

Auch die Silberauflagen sind in ihrem Erscheinungsbild verändert. Sie sind gelblich verfärbt und weisen schwarze pustelige Ablagerungen auf. Anhand des Querschliffs und der Analysen wird deutlich, dass es sich hierbei um eine Korrosion des Blattmetalls mit deutlicher Volumenzunahme handelt. Die Korrosionsprodukte bestehen nicht aus dem im Zuge der Reaktion von Silber mit der umgebenden Luft entstehenden Silbersulfat (Ag<sub>2</sub>S), sondern aus Chloriden. Dies könnte ein Hinweis auf verdünnte Salzsäure als verwendetes Reinigungsmittel und Ursache für die starke Beschädigung der Bildschicht sein.

Bereits zu einem relativ frühen, allerdings nicht genau festzulegenden Zeitpunkt in der Geschichte des Gemäldes muss es einer Überarbeitung unterzogen worden sein, im Zuge derer ursprünglich farbig gestaltete Bildbereiche nachträglich mit Blattmetall belegt wurden. Bei den größeren hiervon betroffenen Flächen handelt es sich um die Rüstungen der Soldaten und Hauptleute, die auch in ihrer Formgebung verändert wurden. Ursprünglich waren sie in Blautönen mit unterschiedlichen aufgemalten Mustern gestaltet (*Abb. 25*).

Auch kleinteiligere Blattmetallapplikationen sind auf diese Maßnahme zurückzuführen. Inwieweit Bildmotive wie Kronen, Krummen und kleinere Gewandteile auch vorher mit Blattmetall belegt waren, ist nicht mehr zu sagen.

Größere Blattmetallapplikationen wurden im Zuge dieser Maßnahme über einem ockerfarbenen, kleinere Stücke zum Teil ohne sichtbares Anlegemittel aufgebracht.

Bei dem ockerfarbenen Anlegemittel handelt es sich um eine bindemittelreiche Schicht, deren Pigmentierung im Wesentlichen aus Ocker, Mennige, Schwarz und geringen Mengen an Bleiweiß

---

<sup>79</sup>Bereits Aldenhoven bemerkt, dass das Bild „vollständig erneuert“ sei. ALDENHOVEN 1902, Anm. 185.

besteht.<sup>80</sup>

Möglicherweise wurden im Zuge dieser Maßnahme neben der Akzentuierung von Details auch farbliche Veränderungen vorgenommen. Hinweis darauf ist die gelbe Überfassung des ursprünglich roten Gewandes des Bogenschützen. Auch die Fische und Teile der Stadt wurden überarbeitet.

Neben diesen formalen und farblichen Veränderungen hat man die Darstellung durch die Hinzufügung der Skorpione sowie der beiden Fischer in der Gestalt Petri und des Andreas auch inhaltlich deutlich verlagert und vertieft. Die Figuren unterscheiden sich nicht nur formal und stilistisch, sondern auch maltechnisch deutlich vom umgebenden Original. Im Gegensatz zu den übrigen Figuren und Gewändern sind sie ohne Volumen und Modellierung rein graphisch angelegt und bilden durch die stark mit Bleiweiß ausgemischten, relativ dicken Farbaufträge einen Kontrast zu der sonst diffusen, dünn-schichtigen Malweise (*Abb. 24*). Wie die Querschliffe zeigen, ist auch der Farbauftrag zur Darstellung des roten Skorpions in der rechten unteren Bildecke deutlich dicker als die originalen Farbschichten und weicht, soweit dies überprüft wurde, von deren Zusammensetzung ab. Wurde für rote Farbschichten der Erstfassung Zinnober als farbgebender Hauptbestandteil verwendet, enthält die Farbschicht des Skorpions überwiegend rote Ocker.

Es ist möglich, dass auch eine Anzahl der Gesichter bei der beschriebenen Überarbeitung Veränderungen erfahren hat. Sicher ist dies mit dem Gesicht des Bischofs im Boot geschehen, dessen Blickrichtung verändert wurde.

Für ein nur auf der Röntgenaufnahme in der Schar der Märtyrer sichtbares Gesicht konnte bisher noch keine Erklärung gefunden werden. Es stimmt in der Malweise und der Verwendung der Mal-mittel weder mit der ursprünglichen Gestaltung des Bildes noch mit dessen Überarbeitungsschichten überein (*Abb. 26*).

## Technologischer Aufbau

### *Bildträger*

Der textile Bildträger besteht im heutigen Format aus einem Stück ohne Nähte (*Abb. 23, 266*). Das Gewebe ist in einfacher Leinwandbindung mit

horizontal 14-15 Fäden/cm und

vertikal 14-16, meist 15 Fäden/cm

mit Z-förmig gedrehten Fäden gewebt. Da das Bild allseitig beschnitten ist, sind am Gewebe keine Webkanten mehr vorhanden. Eindeutige Aussagen über die Ausrichtung von Kette und Schuss, oder die Webbreite der Gewebbahn sind deshalb nicht mehr möglich. Die Tatsache, dass der ho-

---

<sup>80</sup>Nachgewiesen wurden Ca, Si, Pb, Al, Fe. Für die im Querschliff sichtbaren schwarzen Partikel gab es keinen Nachweis. Zusammen mit ihrer splittrigen Form weist dies auf Pflanzenschwarz hin. Vgl. Tabelle 2.11, 2.13.

rizontal verlaufende Faden stärker gespannt ist als der vertikal verlaufende und im vertikalen Faden Spannungsunterschiede und stellenweise Webfehler festzustellen sind, weist darauf hin, dass es sich bei Letzterem um den Schussfaden handelt. Der Kettfaden läge damit in horizontaler Richtung. Da die heutige Breite des Gemäldes von 179,1 cm im Wesentlichen der ursprünglichen Breite entspricht, so dass für das Gewebe nur die Spannränder, für das Gesamtwerk die Breite der Zierleiste hinzu zu rechnen sind, müsste die ursprüngliche Webbreite etwas mehr als 180 cm betragen haben.

### **Originaler Spannrahmen**

Es ist kein Rahmensprung erkennbar.

### **Ursprüngliche Aufspannung**

Hinweise auf die ursprüngliche Aufspannung lassen sich nur noch aus den Spanngirlanden ableiten, da der Rahmen, die Befestigungsmittel und die originalen Spannränder mit den Befestigungslöchern verloren sind.

Spanngirlanden sind an den Seiten und dem unteren Rand des Gemäldes vorhanden, am oberen Rand fehlen sie. Da hier auch keine Ausläufer mehr erkennbar sind, muss das Gemälde nach oben deutlich größer gewesen sein. Mit großer Wahrscheinlichkeit schloss sich hier ein weiteres Bildfeld an, so dass das *Martyrium der Hl. Ursula vor der Stadt Köln* das untere eines insgesamt größeren ursprünglichen Gemäldes bildete (Abb. 22).

Die Befestigungsabstände sind recht regelmäßig. Sie betragen an der linken Bildseite meist 12,5 cm, am unteren Rand zwischen ca. 10,5 cm und 16,5 cm und an der rechten Seite zwischen 11 cm und 14 cm.

### **Vorleimung**

Das Gewebe muss so stark vorgeleimt worden sein, dass sowohl die Fadenzwischenräume als auch die Fadenoberflächen isoliert waren und die Grundierung weder zwischen die Fasern der Fäden noch durch die Fadenzwischenräume auf die Rückseite des Gewebes dringen und dort Ansammlungen bilden konnte.

### **Grundierung**

Bei der weißen Grundierung handelt es sich um leicht mit rot und schwarz pigmentierte Kreide, gebunden in Leim (Abb. 27).<sup>81</sup> Die über den Nachweis der Kontamination durch ölige Fremdbindemittel hinausgehende, gleichmäßig positive Reaktion der Grundierung auf die Anfärbung zum Nachweis von Öl könnte darauf hinweisen, dass solches auch originärer Bestandteil der Grundierung

masse war. Die anhand der Querschliffe maximal zu messende Schichtstärke beträgt 146 µm, also 0,146 mm. Sowohl die Querschliffe als auch die Röntgenaufnahme zeigen, dass die Grundierung auf den Fadenoberflächen nur in extrem dünner Schicht aufliegt. In den Fadenzwischenräumen ist sie in etwas höherer Konzentration vorhanden. Das Fehlen einer eindeutigen Grenze zwischen zwei möglichen Schichten und die Tatsache, dass die gesamte Schicht dichtere und porösere Bereiche und bis zu 30µm große Luftblasen aufweist, lässt einen einschichtigen Auftrag vermuten. Stellenweise sind Faserbestandteile, wahrscheinlich aus dem Bildträger, in der Grundierungsschicht vorhanden.

Die Oberfläche des Gemäldes ist zu stark beeinträchtigt, als dass sich Auftrags- oder Glättspuren der Grundierung erkennen ließen.

Die Grundierung endet an den Seiten und unten 1-1,1 cm vor dem beschnittenen Rand des Trägergewebes in schwachen Wulsten. Soweit trotz der Übermalungen und Überzüge erkennbar, war das Trägergewebe außerhalb dieser Wulste weder grundiert noch bemalt. Wegen der Übermalungs- und Überzugsschichten ist allerdings nicht eindeutig zu erkennen, ob es sich bei den Wulsten um Auftragskanten oder Grundiergrate handelt. In jedem Fall war das aufgespannte Trägergewebe zum Zeitpunkt seiner Grundierung mit großer Wahrscheinlichkeit an den Seiten und der Unterkante des heutigen Formats mit Leisten versehen, die entlang der Ränder aufgesetzt oder Teil einer Zierrahmenkonstruktion waren. Ob die Bildfläche mit den Leisten oder dem Rahmen gemeinsam grundiert und bemalt wurde, lässt sich im derzeitigen Zustand des Bildes nicht mit Sicherheit sagen, ist aber zu vermuten.

Da entlang der Oberkante eine deutliche Verkleinerung des ursprünglichen Formats stattgefunden hat, verläuft der Schnitt hier nicht außerhalb der Bildschicht, sondern durch diese hindurch.

### ***Imprimitur***

Die Imprimitur besteht aus einer halbtransparenten, über die gesamte Bildfläche auf die Grundierung aufgetragenen, rotbraunen, bindemittelreichen Schicht. In den Querschliffen ist sie von variierender Schichtstärke, die im Durchschnitt ca. 13-16 µm beträgt.

Die Pigmentierung besteht im Wesentlichen aus orangegelben und -roten Ockern, Mennige<sup>82</sup> sowie vereinzelt Partikeln von Schwarz<sup>83</sup> und ist mit Korngrößen von 2 bis 10 µm, maximal 16 µm bei den orangefarbenen und 1-2 µm bei den schwarzen Partikeln sehr fein (*Abb. 27*).

---

<sup>81</sup>Nachgewiesen wurde ausschließlich Calcium, was auf Calciumcarbonat (CaCO<sub>3</sub>) schließen lässt. Die deutliche Rosafärbung durch Fuchsin S weist auf Glutinleim hin. Ein Stärkeanteil konnte nicht nachgewiesen werden. Vgl. Tabelle 2.5 im Anhang und KÜHN 1990 a, S. 589.

<sup>82</sup>Nachgewiesen wurden die Elemente Fe, Si, Ca, Al, K und Pb, evtl. Ba. Im Vergleich zu Eisen als fargebendem Bestandteil erscheint der Anteil an Verunreinigungen sehr hoch. Vgl. Spektrum 3.1 im Anhang. Zu den Ergebnissen der Pigmentanalyse vgl. Anhang, Tabelle 2.7.



Das Vorhandensein der auch als Trocknungsbeschleuniger ölhaltiger Farbschichten eingesetzten Mennige in der gesamten Schicht sowie in erhöhter Konzentration entlang der Wandungen fluo-reszierender Bindemittelansammlungen sowie die geringe, leicht ockerfarbene Eigenfluoreszenz des Bindemittels weisen auf ein überwiegend öliges Bindemittel hin. Bestätigt wird diese Annahme durch das eindeutig negative Färbe-Ergebnis bei dem histochemischen Nachweis von Proteinen. Die Anfärbung zum Nachweis von Ölen lässt hingegen die starke Kontamination durch ölige Fremdbindemittel vermuten, so dass zum ursprünglichen Ölgehalt des Bindemittels keine gesicherten Aussagen gemacht werden können.

Zwischen Grundierung und Imprimitur ist in den Querschliffen keine klar definierte Schichtgrenze vorhanden. Das Bindemittel der Imprimitur ist demzufolge in die Oberfläche der Grundierung eingedrungen. Die Imprimitur diene somit als Löscher des porösen, wässrig gebundenen Kreidgrundes und als Haftungsbrücke zu den folgenden, ebenfalls überwiegend ölig gebundenen, Farbschichten.

Die Oberfläche der Imprimitur ist hingegen zwar wellig, aber stets klar definiert, was darauf schließen lässt, dass sie getrocknet war, als die folgenden Farbschichten aufgetragen wurden.

### ***Unterzeichnung***

So weit anhand der Untersuchung mit dem Stereomikroskop erkennbar, ist das Gemälde in allen Bildelementen unterzeichnet. Die Zeichnung umfasst auch Details der Darstellung. Verwendet wurde ein rotbraunes Malmittel, das mit Hilfe der Infrarotreflektographie nicht sichtbar zu machen ist. Daher ist eine weitergehende formale und stilistische Beurteilung der zusammenhängenden Zeichnung nicht möglich.

Sicher ist, dass die Bildplanung und -entwicklung mit der Unterzeichnung nicht abgeschlossen war. Die Vorgabe der Bildelemente durch die Unterzeichnung diene der Orientierung im Malprozess. Ihre endgültige Position erhielten die Bildelemente jedoch zum Teil erst im Zuge der farbigen Ausführung, wobei es häufig zu Veränderungen und Verschiebungen gegenüber der Unterzeichnung kam. So war das Boot vor der Stadt mit seinen Insassen ursprünglich etwas oberhalb seiner gemalten Position geplant, die vorderen Konturen des Kais etwas weiter hinten angelegt oder an Stelle des südlichen Domturms zunächst spitzgieblige und überkuppelte Bauten geplant und auch ausgeführt. Zum Teil sind diese Veränderungen der Bildplanung in der Röntgenaufnahme zu erkennen, wo sie sich als dunkle Linien markieren (*Abb. 23, 25*). Es handelt sich

---

<sup>83</sup>Im Wesentlichen Kohlenstoff (C). In dem für die energiedispersive Röntgenanalyse verwendete Detektor wird Kohlenstoff aufgrund seines geringen Atomgewichts von den stärkeren Signalen anderer Elemente überlagert und ist deshalb mit dieser Methode nicht positiv nachzuweisen. Da kein Phosphor gemessen wurde, welches auf Beinschwarz hinweisen würde, liegt es nahe, in den hier vorhandenen Schwarzpartikeln Pflanzenschwarz zu vermuten.

Die optische Beurteilung der Partikel war in diesem Fall aufgrund ihrer Kleinteiligkeit nicht möglich.

hierbei nicht um Ritzungen, sondern um Bildschichtverluste oberhalb der Unterzeichnungslinie aufgrund der mangelnden Kohäsion innerhalb der hierfür aufgetragenen Malfarbe (*Abb. 28*).<sup>84</sup>

Das Unterzeichnungsmittel liegt in relativ dicker Schicht auf der Imprimitur und besteht überwiegend aus rotbraunen Ockern unter Beimengung schwarzer Partikel und einem Bleipigment (*Abb. 28, 29*). Der Mangel an erkennbarem Weiß lässt hierbei Mennige vermuten.<sup>85</sup> Auffallend ist der hohe Anteil an Calciumcarbonat, der neben natürlichen Verunreinigungen des Ockers, auf Zusätze an Kreide zum Malmittel hinweist. Grund hierfür könnte das Strecken der Pigmentmischung sein, da für die Zusammensetzung des Malmittels der Unterzeichnung ausschließlich funktionale, nicht aber ästhetische und qualitative Erwägungen eine Rolle spielten.

Der Zusatz an Kreide ist in der Malfarbe der Unterzeichnung nicht als weißer Bestandteil sichtbar. Dies lässt auf ein öliges Bindemittel schließen, in dem Kreide aufgrund der geringen Differenz der jeweiligen Brechungsindizes transparent erscheint. Der Nachweis eines gewissen Anteils an Bleimennige und ihre Eigenschaft als Trocknungsbeschleuniger ölhaltiger Bindemittel stützt diese Annahme ebenso wie das negative Ergebnis der histochemischen Anfärbung zum Nachweis von Proteinen und das positive Ergebnis beim Nachweis von Öl. Zu beachten ist hierbei allerdings die möglicherweise starke Kontamination der Bildschicht durch eingedrungene Ölaufstriche oder -tränkungen, auf die das Anfärbeergergebnis hinweist, so dass es sich bei dem hier nachgewiesenen Bindemittel nicht ausschließlich um das originale handeln muss.

### ***Ritzungen***

Es konnten keine Ritzungen nachgewiesen werden.

### ***Nimbenrelief***

Es sind keine Nimbenreliefs vorhanden.

### ***Untermalung/vorbereitende Farbaufträge***

Rote Gewänder sind mit einer deckenden hellroten Farbschicht unterlegt. Erst darauf wurden die Faltenhöhen mit Farbmischungen aus rot und weiß, die Tiefen mit rotem Farblack modelliert.

### ***Pressbrokate***

Es sind keine Pressbrokate vorhanden.

---

<sup>84</sup>Ein ähnliches Phänomen wurde für das Tüchleinbild mit der Darstellung der *Grablegung* von Dieric Bouts beschrieben. Vgl. BOMFORD, ROY, SMITH 1986, S. 46.

<sup>85</sup>Nachgewiesen wurden die Elemente Ca, Fe, Al, Si, K und Pb. Vgl. Tabelle 2.6, 2.13.

### **Blattmetallaufgaben**

Als Metallapplikationen sind gold- und silberfarbene Blattmetallaufgaben festzustellen.

Goldfarbene Blattmetallaufgaben wurden für die Nimben der Märtyrer, den Dachreiter und das Kreuz des Domes, die Rüstungen des Hunnenfürsten und der Hauptleute, die Tiara des Papstes, die Krümmen, die Infuln der Mitren sowie die Kronen der Jungfrauen verwendet. Silberne Blattmetallaufgaben befinden sich ebenfalls auf den Rüstungen der Hauptleute und als Teil der Verzierung der Kronen der heiligen Jungfrauen.

Dabei handelt es sich, wie bereits ausgeführt, bei einigen der Blattmetallaufgaben um spätere Applikationen auf ursprünglich rein farbig ausgeführten Bildbereichen (*Abb. 25*).<sup>86</sup>

### **Farbschichten**

Aufgrund der häufigen und erheblichen Überarbeitungen sowie der im heutigen Zustand großflächigen Übermalungen und degenerierten Überzüge können Aussagen zum chronologischen Ablauf beim Auftrag der Farbschichten nur mit Einschränkung gemacht werden.

Die farbige Ausarbeitung des Gemäldes erfolgte auf der trockenen Imprimiturschicht, beginnend mit den im Hintergrund liegenden großen Flächen des Himmels und des Wassers. In unterschiedlichem Maß und mit relativ geringer Genauigkeit wurden beim Auftrag dieser Farbflächen die davor geplanten kleineren Bildmotive ausgespart. Vom Bildhintergrund nach vorne und von größeren zu immer kleineren Farbflächen, Bildmotiven und -elementen fortschreitend, erfolgte dann die weitere farbige Ausführung des Gemäldes. Dabei variiert je nach Farbbereich die Vorgehensweise. Wurden beispielsweise das rotbraune Boot und rote Gewänder zunächst mit unmodelliert flächigen und deckenden Farbaufträgen ohne Aussparungen angelegt, bestand der erste Schritt in der farbigen Ausarbeitung blauer und grüner Gewänder bereits in deren Hell-Dunkel-Modellierung. Hierfür hat man die Lokalfarbe in variierenden Anteilen mit Weiß versetzt und die Farbtöne nass in nass ineinander gemalt. Die Bereiche tiefster Schatten wurden bei diesem Farbauftrag zunächst ausgespart und in einem späteren Arbeitsschritt mit dunklen Lasuren ohne Ausmischung mit Weiß ausgelegt.

Der nächste Arbeitsschritt bestand in der Gestaltung der Inkarnate, ebenfalls mit deckenden Malfarben. Es folgte der Auftrag der Lasurschichten. Mit ihnen vertiefte der Maler die bereits angelegten Modellierungen und modifizierte die Farbtöne. So liegen auf hellgrünen Flächen dunkel grüne Lasuren und werden blauen Farbflächen mit roten Lasuren ins Violette transponiert.

Den Abschluss der farbigen Gestaltung bildete die Detaillierung und Akzentuierung durch Binnenzeichnungen, dunkle Konturlinien und Lichtreflexe, wobei diese zu einem großen Teil auch der Zweitfassung zuzuschreiben sind. Dasselbe gilt möglicherweise für die aufgemalten Begren-

---

<sup>86</sup>Vgl. die Ausführungen zu Restaurierungsgeschichte und Erhaltungszustand.

zungslinien, wobei dann im derzeitigen Zustand des Bildes nicht zu sagen ist, wie die der Erstfassung gestaltet waren.

Der Auftrag der Farbschichten ist, so weit im heutigen Zustand erkennbar, in der Regel glatt und dünn. Die anhand der Querschliffe zu messenden Schichtstärken betragen maximal ca. 22 µm. Nur blaue Farbschichten und die der Zweitfassung, etwa im Gewand des Hl. Petrus des Fischers und des roten Skorpions in der rechten unteren Bildecke gehen mit 32 µm bzw. ursprünglich mindestens 50 µm darüber hinaus.

Die Zusammensetzung der Bindemittel konnte nicht ermittelt werden: Die Anfärbungen zum Nachweis von Proteinen und Ölen waren stets negativ, nur Fremdbindemittel reagierten eindeutig auf beide Nachweisverfahren. Danach umgibt ein öliges Bindemittel die Proben an allen Seiten und ist über Brüche und Beschädigungen in die porösen Bereiche des Schichtengefüges eingedrungen.<sup>87</sup> Dort ist stellenweise auch Leim nachweisbar.

Die Pigmentierung ist mit gemessenen Korngrößen von maximal 10 µm insgesamt feinteilig. Nur bei dem Blaupigment sind mit Größen von bis zu 60 µm auch gröbere Körnungen feststellbar. Auch die Partikel roten Farblack in der rosa Farbschicht des Gewandes des Hl. Petrus sind mit einer ursprünglichen Größe von bis zu 32 µm etwas größer. Nachgewiesen wurde im Zuge der Analysen Kühns Bleiweiß, Bleizinnigelb, gelber und roter Ocker, Zinnober, roter Farblack, Azurit, grünes Kupferpigment in kupferhaltiger brauner Lasur und Pflanzenschwarz, wobei anscheinend nicht zwischen originalen und später hinzugefügten Farbschichten unterschieden wurde.<sup>88</sup>

Formale Abweichungen von der mit der Unterzeichnung fixierten Bildkomposition machen deutlich, dass die Bildplanung mit der Unterzeichnung nicht abgeschlossen, sondern in gewisser Weise offen war und während der farbigen Ausarbeitung weiterentwickelt wurde. Diese Offenheit und anhaltende Formsuche manifestiert sich auch in einer gewissen Ungenauigkeit, etwa an den relativ großflächigen Überlappungen auch kleinerer aneinander grenzender Farbbereiche oder dem häufigen Fehlen von Aussparungen. So werden z.B. die Helme der Soldaten bei der Ausführung der Gewänder, oder die Gesichter und Hände der Heiligen bei der Ausführung des Wassers und des Bootes nicht oder nur sehr unpräzise ausgespart.

---

<sup>87</sup>KÜHN 1990 a, S. 598 f. gibt nur für wenige Farbschichten das Bindemittel an, bei den angegebenen handelt es sich immer um Öl.

<sup>88</sup>Vgl. ebd.

## 7. MEISTER DER KLEINEN PASSION

### a. Martyrium der Zehntausend

### b. Szenen aus der Legende des Hl. Antonius des Einsiedlers

Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln (WRM 52 und WRM 53)

## Untersuchung

Die Gemälde wurden im Rahmen der vorliegenden Arbeit technologisch untersucht.

## Maße (H x B)

Größte Ausdehnung des noch existierenden Originals)

Martyrium der Zehntausend: 52,2 cm x 67,0 cm

Legende des Hl. Antonius des Einsiedlers: 53,1 cm x 66,8 cm

## Art des Objekts

Die beiden Leinwandbilder sind als Einzelgemälde überliefert. Wegen ihres übereinstimmenden Formats und ihrer einheitlichen Gestaltung wurde bereits angenommen, dass sie zusammen gehören.<sup>89</sup>

Tatsächlich zeigt die technologische Untersuchung, dass es sich bei den Darstellungen um die beiden oberen Bildfelder eines ursprünglich größeren Gemäldes handelt. Dabei bildete das *Martyrium der Zehntausend* die linke, die *Szenen aus der Legende des Hl. Antonius des Einsiedlers* die rechte obere Ecke des Gemäldes. Aus der Breite der Bildfelder innerhalb der aufgemalten Umrahmung von mindestens 65,4 cm und der aus den vorhandenen Resten der aufgemalten Umrahmung rekonstruierten Breite der vertikalen Trennstreifen von 3,5-3,7 cm, zuzüglich jeweils mindestens 1 cm an den um die gesamte Umrandung beschnittenen Außenkanten ergibt sich für das ursprüngliche Gemälde eine Gesamtbreite von mindestens 136,4 cm. Nach unten schlossen sich weitere Bildfelder an, deren Anzahl und Format und damit die ursprüngliche Gesamthöhe des Gemäldes nicht mehr zu bestimmen sind (*Abb. 30*).

Die Unterteilung der Bildfelder besteht jeweils aus einem deckend aufgetragenen, ca. 2,2 cm breiten hellroten Streifen und einer darüber liegenden dunkelroten Lasurschicht. Diese überlappt den hellroten Streifen zu beiden Seiten um etwa 0,7 cm. Auf den Streifen waren im Abstand von jeweils ca. 5,5 cm kleine Blattmetallverzierungen appliziert, von den Reste noch erkennbar sind, deren Form und Gestaltung sich allerdings nicht mehr rekonstruieren ließ. Sie besaßen einen ungefähren Durchmesser von ca. 2 cm.

---

<sup>89</sup>ZEHNDER 1990, S. 343.

Entlang der Außenränder der Bildfelder ist heute eine das Gesamtgemälde umfassende aufgemalte blaugraue<sup>90</sup> Umrandung feststellbar. Sie könnte den Übergang zum Zierrahmen gebildet haben. Die Bildfelder sind allerdings umlaufend zu weit beschnitten, als dass sich noch Aussagen über den ursprünglichen Verbund mit einem Zierrahmen machen ließen.

### **Kat. Nr.7.a, Martyrium der Zehntausend**

Die Darstellung zeigt das Martyrium des Fürsten Achatius und seines Gefolges, die der Legende nach wegen ihres Übertrittes zum christlichen Glauben auf Befehl Kaiser Hadrians mit Dornen gekrönt und u. a. durch Aufspießen auf Dornengestrüpp getötet wurden (*Abb. 30*).<sup>91</sup>

Die Bildszene ist über zwei Diagonalen komponiert, an deren Kreuzung in der Bildmitte Achatius in den Gewändern eines Bischofs das Martyrium erleidet, indem ihm von einem Schergen die Augen ausgebohrt werden. In der unteren Bildhälfte wird die Darstellung durch die nur mit Lendentüchern bekleideten, mit Dornen gekrönten und im Dornengestrüpp sterbenden Märtyrer fortgesetzt. An den Seiten sind vor blauem, goldgestirntem Himmel links Kaiser Hadrian zu Pferd mit berittenem Gefolge und rechts weitere konvertierte Soldaten dargestellt, die gefesselt, noch in Rüstung, aber bereits mit Heiligenschein, auf ihr Martyrium warten. In der Bildmitte am Horizont, der bei zwei Dritteln der Bildhöhe verläuft, zeigt ein heidnisches Standbild einen Ritter mit Lanze und Schild. Links über ihm tragen Engel die Seelen der Toten in einem Tuch in den Himmel.

Eine bis auf wenige formale Abweichungen identische Darstellung der Szene auf hölzernem Bildträger wird im Westfälischen Landesmuseum Münster aufbewahrt (*Abb. 7*).<sup>92</sup> Es handelt sich hierbei um zwei Tafeln, von denen die linke ursprünglich die Rückseite von vier Bildfeldern mit Szenen aus dem Leben und der Passion Christi bildete.<sup>93</sup> Zwar wird auch für diese Tafeln eine Entstehung in Köln um 1410-20 angenommen. Sie werden allerdings übereinstimmend nicht dem Meister der kleinen Passion zugeschrieben. Zehnder vermutet, beide Versionen seien auf ein wenig vorher entstandenes gemeinsames Vorbild zurückzuführen.<sup>94</sup> Die Münsteraner Tafeln scheinen daher hinsichtlich der Darstellung keine Hinweise auf die verlorenen Bildfelder des Leinwandgemäldes zu bieten.

---

<sup>90</sup>In einem Untersuchungsbericht des Bildes 1942/43 durch C. De Wit, Berlin, wird von einer hellgrauen Umrandung gesprochen. Vgl. WRM & FC, WRM 53, 1942b. Der Farbeindruck heute, mit Übermalungen und gealterten Überzügen, ist ebenfalls grau. Die Pigmentzusammensetzung besteht im Wesentlichen aus weißen, blauen und evtl. schwarzen Partikeln und lässt auf eine ursprünglich blaugraue Farbwirkung schließen.

<sup>91</sup>Vgl. LCI 1990, Bd. 5, S. 15 ff.; ZEHNDER 1990, S. 343.

<sup>92</sup>Kölnisch um 1420, Martyrium des Hl. Achatius und der Zehntausend, Öl auf Eichenholz, linke Seite 113,5 cm x 70,4 cm, rechte Seite 114 cm x 70,5 cm; Münster Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. Nr. 699 WRLM und 700 WLM. Vgl. Lust und Verlust I 1995, S. 572, Kat. Nr. 169, Taf. LXXVI, LXXVII; PIEPER 1986, S. 408 ff.

Das in der linken oberen Ecke der rechten Tafel dargestellte segnende Brustbild Jesu in einer Wolke fehlt in Kat. Nr. 7.a, erscheint aber fast identisch in Kat. Nr. 7.b. Unterschiede sind, so weit erkennbar, mit den Übermalungen in Kat. Nr. 7.b zu erklären.

**Kat. Nr. 7.b, Szenen aus der Legende des Hl. Antonius des Einsiedlers**

Das Gemälde zeigt simultan fünf Szenen aus der Legende des Hl. Antonius des Einsiedlers (Abb. 30). Unter blauem Himmel mit applizierten goldenen Sternen teilt eine felsige Landschaft vor einem weit nach oben verschobenen Horizont das Bildfeld horizontal in zwei Ebenen. Die obere Bildhälfte beinhaltet vor dem Hintergrund einer dichten Vegetation aus Büschen und Bäumen drei, die untere, eingebettet in die felsige Höhlenlandschaft, zwei Szenen aus dem Leben des Heiligen. Dargestellt sind oben links die Qualen des Einsiedlers, die ihm durch bocks- und vogelfüßige, behaarte, gehörnte, mit Fledermausohren und langen Nasen versehene Dämonen bereitet werden, welche mit Stöcken und Ruten auf ihn einschlagen, sowie seine Errettung durch Christus, der mit segnendem Gestus und umrahmt von einer Wolke in der rechten oberen Bildecke erscheint. Wie in allen Szenen des Bildes trägt der Heilige eine um den Bauch geschnürte, knöchellange, bräunliche Tunika, ein gleichfarbiges langes Skapulier mit Kapuze und dem blauen Antoniuskreuz auf der linken Brust und ist durch einen einfachen goldfarbenen Nimbus mit schwarzer Umrandung ausgezeichnet. Der Darstellung der Qualen des Heiligen folgt in der Mitte oben die Zusammenkunft mit dem Einsiedler Paulus, während derer ein Rabe ihnen das in der Mitte geteilte Brot bringt und rechts die Bestattung des Antonius durch zwei Mitglieder seiner Einsiedlergemeinde sowie einem Engel, der die Seele des Heiligen in den Himmel geleitet. Unten links dargestellt ist die Versuchung des betend in lodernnden Flammen knienden Eremiten durch den Teufel der Wollust in Gestalt einer jungen Frau. Sie trägt ein eng anliegendes Gewand mit weiten, gezaddelten Ärmeln und weißer Haube, aus der Hörner hervor schauen. Rechts unten folgt eine Szene aus der Reise des Antonius zu dem Einsiedler Paulus, auf welcher ihm der Weg von einem Kentauren gewiesen wird.

Die Reihenfolge der Szenen folgt nicht den dargestellten Bildebenen von links oben nach rechts unten, sondern zunächst gegen den Uhrzeigersinn von links oben nach links unten, Mitte unten, rechts unten, dann aber zurück zur Mitte oben, um rechts oben zu enden. Reihenfolge und Verlauf könnten dadurch bedingt worden sein, dass der Maler sich genötigt sah, drei der Szenen mit Bezug zum Himmel anzulegen und diese trotz der daraus folgenden, etwas ungewöhnlichen Leserich-

---

<sup>93</sup>Anbetung der Hl. Drei Könige, Opferung im Tempel, Christus am Ölberg, Kreuztragung, jeweils ca. 58 cm x 34 cm. Alle Tafeln waren Teil der Sammlung des Grafen Werner von Haxthausen, Köln, der sie von dem Priester und Kunstsammler Kunibert Fochem erwarb und als Leihgaben an das Städtische Museum, Köln gab. Mit dem Großteil der Haxthausenschen Bildersammlung wurden sie von dort am 27. Mai 1835 auf die Abbenburg (Kreis Höxter) gebracht. Während die Tafeln mit dem Martyrium der Zehntausend nach ihrem Auffinden auf dem Dachboden der Burg 1931 durch das Westfälische Landesmuseum erworben wurden, ist der Verbleib der vier Szenen aus dem Leben Christi unbekannt. Sie werden als zerstört angenommen. Das Inventar der Sammlung Haxthausen von 1826, das anlässlich der Leihgabe an das Wallrafianum erstellt wurde, vermerkt die Zusammengehörigkeit der Vorder- und Rückseiten, so dass die Tafeln zu diesem Zeitpunkt bereits getrennt gewesen sein müssen. Vgl. Lust und Verlust I 1995, S. 572 f. und Lust und Verlust II 1998, S. 301, Nrn. 89-101.

<sup>94</sup>Vgl. ZEHNDER 1990, S. 345.

tung nach oben verlegte. Möglich war eine derartige Anordnung der Szenen, weil es sich bei der Darstellung nicht um einen ausführlichen Zyklus des Lebens des Hl. Antonius handelt, sondern um eine Zusammenstellung von Szenen verschiedener Herkunft: Bis auf das Begräbnis des Heiligen folgen alle Szenen der *Legenda Aurea*, wobei die der Heimsuchung und der Versuchung der Legende des Hl. Antonius,<sup>95</sup> die seiner Reise und Begegnung mit dem älteren Eremiten der Legende des Paulus<sup>96</sup> entnommen sind. Dabei ist entgegen der literarischen Vorlage die Betonung der erzählerischen Elemente auf den Zustand der Versuchung und der Qual, nicht aber auf deren weise und segensreiche Überwindung gelegt. Auch hält die bildliche Darstellung die Reihenfolge der schriftlichen Legende nicht ein, der zufolge die Versuchung durch leibliche und weibliche Lust vor den dämonischen Qualen steht. Bemerkenswert ist darüber hinaus, dass sich zwei der fünf Szenen auf die Begegnung des Heiligen mit Paulus dem Eremiten beziehen und dabei das gemeinsame Gebet mit der göttlichen Gabe des Brotes durch den Raben zentral dargestellt und im Vergleich zu den anderen etwas hervorgehoben ist. Dies könnte als Hinweis auf die Eucharistie gedeutet werden. In Verbindung mit den Szenen zur Illustration der beispielhaften Lebensführung des Heiligen wird damit die Darstellung des Todes des Heiligen und seiner Aufnahme in den Himmel schlüssig, welche als einzige nicht der *Legenda Aurea* entnommen ist, jedoch im Kontext der Aufforderung zum Ringen um ein keusches, den verschiedenen Versuchungen und Qualen im Vertrauen auf die Erlösung durch Christus widerstehendes, irdisches Leben auf die Belohnung im Jenseits hinweist.

Die Auswahl des Hl. Antonius als dem Vater des Mönchtums<sup>97</sup> sowie die Betonung der Erduldung der Leiden einerseits und der Entlohnung durch die Präsenz Christi andererseits macht einen klösterlichen Rahmen als Herkunftsort des Andachtsbildes denkbar.

### **Zuschreibung und zeitliche Einordnung**

Beide Gemäldestücke wurden wie Kat. Nr. 7, *Martyrium der Hl. Ursula vor der Stadt Köln*<sup>98</sup> zuletzt dem Meister der Kleinen Passion zugeschrieben.<sup>99</sup> Zehnder hält ihre Entstehung in unmittelbarem zeitlichem Zusammenhang mit jenem um 1411 für wahrscheinlich.<sup>100</sup> Wegen der ebenso großen stilistischen Nähe zum Hauptwerk des Meisters, den Flügelbildern mit der Darstellung der sogenannten *Kleinen Passion* (Kat. Nr. 39), die nach Zehnder um 1415 entstanden ist, datiert er die beiden Heiligenlegenden um 1410-15.

---

<sup>95</sup>BENZ 1984, S. 121-126.

<sup>96</sup>BENZ 1984, S. 111 f.

<sup>97</sup>LCI 1990, Bd. 5, S. 206 ff.

<sup>98</sup>Vgl. Kat. Nr. 6.

<sup>99</sup>Zur Zuschreibungsgeschichte vgl. zuletzt ZEHNDER 1990, S. 344.

<sup>100</sup>Ebd., S. 344 f.



## Herkunft, Standort

Die ursprüngliche Herkunft der beiden Bilder ist nicht bekannt. Trotz der Erkenntnis, dass es sich um Fragmente desselben Bildganzen handelt, konnten bisher keine Rückschlüsse auf dessen Provenienz gezogen werden.

Als erster Besitzer wird Ferdinand Franz Wallraf, Köln, genannt,<sup>101</sup> mit dessen Sammlung die Stücke bereits als Einzelbilder an das Wallraf-Richartz-Museum gingen.

## Technische Daten

### *Restaurierungsgeschichte und Erhaltungszustand*

Beide Gemälde sind doubliert und die jeweils von der Doublierleinwand gebildeten Spannblätter auf den Kantenflächen der Spannrahmen mit Papier überklebt. Die Bildfelder selbst besitzen keine Spannblätter mehr. Vermutlich hat man zunächst das ursprünglich größere Gemälde entlang der Malränder von seinem Spannrahmen und dann in einzelne Bildfelder zerschnitten, welche, um wieder aufgespannt werden zu können, doubliert wurden. Der Schnitt zur Trennung der Bildfelder verläuft innerhalb des aufgemalten Trennstreifens. In den beiden erhaltenen Gemäldestücken ist dieser jeweils nur an einer Seite etwa in der Hälfte der Breite erhalten, in Kat. Nr. 7.a, dem *Martyrium der Zehntausend* rechts, in Kat. Nr. 7.b, den *Szenen aus der Legende des Hl. Antonius des Einsiedlers* links. Weil der Streifen leicht diagonal auseinandergeschnitten wurde und sich dessen unregelmäßige Hälften in beiden Bildfeldern ergänzen, ist es wahrscheinlich, dass sie unmittelbar aneinander grenzten und sich kein weiteres Bildfeld zwischen ihnen befand.

Die vorhandenen Doublierungen wurden mit großer Wahrscheinlichkeit im 19., spätestens zu Anfang des 20. Jahrhunderts vorgenommen. Darauf weisen die vorindustriell hergestellten Nägel der Aufspannung, die Zeitungspapierreste mit Frakturschrift auf den Spannblättern, v. a. aber die Verwendung von Kleister als Doublierklebstoff hin, welcher nach bisheriger Kenntnis in der Restaurierungsgeschichte des Wallraf-Richartz-Museums nur bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts Anwendung fand. Darüber hinaus beschreibt der Berliner Restaurator C. de Wit das Gemälde mit der Darstellung der *Szenen aus der Legende des Hl. Antonius des Einsiedlers*, das er 1942-43 restaurierte als „vor längerer Zeit rentoiliert“.<sup>102</sup> Es sind danach zwar weitere restauratorische Eingriffe für die Gemälde dokumentiert, eine Redoublierung jedoch nicht.<sup>103</sup> Dass das Gefüge bis auf

---

<sup>101</sup>ZEHNDER 1990, S. 343.

<sup>102</sup>WRM & FC, WRM 53, 1943 a.

<sup>103</sup>Nach Zehnder wurde Kat. Nr. 7a 1961 mit Kleister doubliert. Vgl. ZEHNDER 1990, S. 343. Er bezieht sich dabei vermutlich auf einen Bericht in der Bildakte, in dem es u.a. heißt: „Leinwand doubliert, auf Keilrahmen aufgezogen [...]“. Vgl. WRM & FC, WRM 52, 1961. Nach dem weiteren Inhalt dieses Berichts zu schließen, handelt es sich jedoch nicht um die Aufzählung durchgeführter Maßnahmen, sondern um die Beschreibung des Erhaltungszustands des Bildes. Der heutige Zustand des Gemäldes bestätigt dies.

die Rückseite der Doublierleinwände dennoch mit Wachs-Harz durchtränkt ist, ist wahrscheinlich auf die verschiedenen Bildschichtfestigungen und Kittungen mit diesem Materialgemisch zurückzuführen. Auch hat man im Zuge einer späteren Maßnahme die Papierüberklebungen der Spann­ränder erneuert.

Die Bildschicht beider Fragmente wurde im Laufe der Zeit mehrfach unterschiedlich stark über­arbeitet, wobei nicht alle Maßnahmen dokumentiert sind. In der Dokumentation seiner Restau­rierung von Kat. Nr. 7b weist C. de Wit anhand der unterschiedlichen Kittungen zwei vorangegangene Maßnahmen nach. Dabei sei die gesamte Darstellung großflächig und die Szenen verfälschend übermalt worden.<sup>104</sup> De Wit festigte die lose Bildschicht und entfernte alle Firnisse und Übermalungen, um erneut, allerdings behutsamer zu kitten und zu retuschieren.<sup>105</sup> Offen­ichtlich trug er einen Firnis auf, den man bereits 1954 als zu dunkel empfand. Er wurde abge­nommen, die von de Wit gar nicht oder sehr zurückhaltend behandelten Fehlstellen gekittet, retuschiert und ein Mastixfirnis aufgetragen.<sup>106</sup> 1982 folgte der Auftrag einer weiteren Schicht Mastixfirnis, um den als zu stark empfundenen Oberflächenglanz zu mildern.<sup>107</sup>

Für das Gemälde mit der Darstellung des *Martyriums der Zehntausend* ist eine Restaurierung 1982 dokumentiert. Aus einem Zustandsbericht von 1961 geht jedoch hervor, dass im Zuge einer früheren Maßnahme die Bildränder gekittet und die Sterne erneuert worden waren.<sup>108</sup> Ob diese Maßnahmen auf die Restaurierung zurückgehen, im Rahmen derer das Bild auch doubliert wurde oder es wie in Kat. Nr. 7b zu mindestens einem weiteren Eingriff kam, ist nicht zu sagen. Die 1982 durchgeführte Restaurierung beinhaltete umfassende Retuschen und Ergänzungen, darunter die Ausführung zweier Gesichter in der Reitergruppe links und die Übermalung des Begrenzung­streifens an der rechten Bildkante.<sup>109</sup> Wegen des zu starken Oberflächenglanzes der vorhandenen Überzüge, zurückzuführen auf eine oder mehrere nicht dokumentierte Maßnahmen, erfolgte auch an diesem Gemälde der Auftrag eines Mastix-Firnis.

Beide Gemälde präsentieren sich mit unzähligen kleinen Fehlstellen in der spröden, stark redu­zierten und überarbeiteten Bildschicht. Dabei sind umfassende Bildschichtverluste bereits älteren Datums, wie aus den Berichten de Wits zu Kat. Nr. 7b hervorgeht.<sup>110</sup> Die durch das feine Alters­sprungnetz entstandenen unzähligen kleinen Farbschollen sind stark schüsselförmig verformt und

---

<sup>104</sup>WRM & FC, WRM 53, 1942 a; WRM & FC, WRM 53, 1942b; WRM & FC, WRM 53, 1943 a; WRM & FC, WRM 53, 1943 b.

<sup>105</sup>Ebd.

<sup>106</sup>WRM & FC, WRM 53, 1954.

<sup>107</sup>WRM & FC, WRM 53, 1982.

<sup>108</sup>WRM & FC, WRM 52, 1961.

<sup>109</sup>WRM & FC, WRM 52, 1982.

<sup>110</sup>WRM & FC, WRM 53, 1942 a; WRM & FC, WRM 53, 1942b; WRM & FC, WRM 53, 1943 a; WRM & FC, WRM 53, 1943 b.

in weiten Bereichen zum überwiegenden Teil verloren. Das Gemälde mit der Darstellung des *Martyriums der Zehntausend* weist zudem Fehlstellen auf, die in ihrem Verlauf auf ein Falten oder Rollen des Bildes hinweisen. Das Bildfeld mit den *Szenen aus der Legende des Hl. Antonius* besitzt derartige Fehlstellen nicht, was bedeutet, dass ein Schaden durch das aufgerollte Lagern des Bildes erst nach der Trennung der beiden Bildfelder entstanden und nicht Teil der Geschichte des ursprünglichen Gemäldes gewesen sein kann. Falten und Rollen dürften damit nicht zu dessen ursprünglichem Gebrauch gehört haben.

Das gesamte Bildgefüge ist stark mit Fremdbindemitteln durchtränkt. Neben den offensichtlichen Wachs-Harz-Rückständen zeigte die Anfärbung der Querschlitze zum Nachweis von Ölen, dass die Bildschicht beider Gemälde mit öligen Bindemitteln eingelassen worden sein muss. Diese befinden sich in den Brüchen und Beschädigungen und sind von dort in die porösen Bereiche der einzelnen Schichten eingedrungen. Die Bildoberflächen sind farblich stark überarbeitet und in die dick aufliegenden Überzüge eingebettet.

An der Darstellung des *Martyriums der Zehntausend* wird deutlich, dass das ursprüngliche Gemälde bereits zu einem relativ frühen, allerdings nicht genau festzulegenden Zeitpunkt in seiner Geschichte einer Überarbeitung unterzogen wurde, im Zuge derer man ursprünglich farbig gestaltete Bildbereiche nachträglich mit Blattmetall belegt und damit das Gemälde materiell und repräsentativ aufgewertet hat.

Betroffen hiervon sind die Rüstungen Hadrians, seines Begleiters links und die der Martyrersoldaten. Die Rüstungen Hadrians und seines Begleiters waren in ihrer ersten Fassung an Hals, Armen und Beinen von blauer Farbigkeit (*Abb. 32*), das Übergewand des Begleiters rot. Die Beinkleider der Märtyrersoldaten entsprachen in ihrer Farbgebung der jeweiligen Bekleidung des Oberkörpers (*Abb. 33*).

Das ursprünglich violettrote kurze Übergewand des Begleiters Hadrians wurde mit der blauen Überfassung verlängert. Auch die Gewandfarben der beiden Schächer und des vorderen Märtyrers in der rechten Personengruppe wurden farblichen Veränderungen unterzogen. Unter den heute hell- und dunkelroten und grünen Farbflächen sind verschiedene Blau- und Grautöne vorhanden, denen zufolge der jetzt halb hinter der Gruppe der Märtyrer dargestellte, rot gekleidete Scherge ein blaues Gewand trug und der Gruppe voran ging. Das grüne Gewand des Schächers, der dem Hl. Achatius die Augen ausbohrt, war im Bauchbereich ausladender und besaß einen geraden Abschluss. Sein rechtes Bein verlief weiter oben.

Auch die Blattmetallapplikationen auf den roten Bildfeldunterteilungen gehören der Zweitfassung an. Da die Blattmetalle des Standbildes über den Farbschichten des Himmels liegen, könnten auch sie auf diese materielle Aufwertung des Gemäldes zurückgehen. Allerdings ist darunter eine farbige Ausführung nicht erkennbar. Die Blattmetallauflagen der Nimben und der Sterne wurden so

häufig erneuert, dass eine zeitliche Zuordnung der Blattmetallreste nicht mehr möglich ist. Die sich überlagernden Reste mindestens dreier Überarbeitungen sind hier vorhanden, ohne dass sicher wäre, dass es sich bei den unteren noch um die des Originals handelt. Im Gegensatz zu den Rüstungen ist jedoch für sie, wie für die Sterne auch, eine ursprüngliche Gestaltung mit Blattmetall anzunehmen.

Auch die Muster, farbigen Lasuren und Schwarzzeichnungen auf den Blattmetallaufgaben gehören der Zweitfassung und späteren Überarbeitungen an. Das dabei mit Zinnober aufgetragene, ursprünglich rote Rankenmuster auf der Rüstung des Hadrian ist an der Oberfläche verschwärzt und glänzt nun silbrig.

Durchaus interessant sind die Veränderungen von Kat. Nr. 7a im Vergleich mit dem Münsteraner *Martyrium der Zehntausend* (Abb. 34). Hinsichtlich der Blattmetallaufgaben und der Gestaltung der Rüstungen entspricht erst die Zweitfassung von Kat. Nr. 7a dem Tafelbild: Auf beiden sind die Rüstungen Hadrians und seines Begleiters links mit goldfarbenem Blattmetall versehen und darüber lange, seitlich geschlitzte Übergewänder gemalt. Wie in der zweiten Fassung von Kat. Nr. 7a tragen die Martyrersoldaten mit Blattmetall belegte Beinschienen und steht das goldene Standbild auf einem silberfarbenen Sockel. Beziehen sich beide nach der Annahme Zehnders auf ein gemeinsames, wenig vorher entstandenes Vorbild, wurde Kat. Nr. 7a mit der Zweitfassung diesem weiter angepasst.

Gleichzeitig widersprechen die farblichen und formalen Veränderungen des Gemäldes dieser Beobachtung insofern, als sie in der Erstfassung vorhandene Übereinstimmungen mit den Münsteraner Tafeln und damit evtl. auch mit dem Vorbild aufheben: Im Vordergrund der Märtyrer steht nun keine blau gewandete Person mehr, auch die Köpfe der vorderen wurden nachträglich und entgegen der Erstfassung und der Münsteraner Tafel mit Nimben versehen. Entsprachen Gewandform und Haltung des Schächers, welcher dem Hl. Achatius die Augen ausbohrt, in der Erstfassung denen der Münsteraner Tafeln, wurden auch sie später abgewandelt. Es ist deshalb zu fragen, ob die nachträgliche Applikation der Blattmetalle und die farblich-formalen Veränderungen der Darstellung derselben Überarbeitungsphase zuzuordnen sind. Der Bezug zu den Tafeln in Münster und damit zu einem möglichen Vorbild bzw. die Auseinandersetzung damit, scheint vor allem für die ursprüngliche Fassung und die Applikation der Blattmetallaufgaben gegeben, so dass zumindest Letztere nicht lange nach der Fertigstellung des Gemäldes vorgenommen worden sein kann.

Die beschriebenen Überarbeitungen sind insgesamt vergleichbar mit jenen des *Martyriums der Hl. Ursula vor der Stadt Köln*, wobei im *Martyrium der Zehntausend* keine inhaltlichen Veränderungen vorgenommen wurden. Dennoch könnte die in ihren materiellen Aspekten ähnliche Überarbeitung beider Bilder für deren entstehungsgeschichtlichen und späteren kontextuellen

Zusammenhang sprechen. Die Zugehörigkeit zu demselben ursprünglichen Gemälde muss dabei trotz der sehr ähnlichen, möglicherweise identischen Trägergewebe sowie der gleichen Grundierung und Imprimitur aufgrund der nicht kongruenten Formate nach bisheriger Kenntnis ausgeschlossen werden.

## **Technologischer Aufbau**

### ***Bildträger***

Das Trägergewebe beider Bilder ist hinsichtlich der Charakteristika der Textur und seiner Vorbehandlung identisch. Es ist in einfacher Leinwandbindung aus Fäden mit Z-Drill gewebt. Die Webdichte liegt bei überwiegend

vertikal 14-16, meist 14-15 Fäden/cm,

horizontal 14-16, meist 14-15 Fäden/cm.

Auffallend sind starke Variationen in der Dicke beider Fäden, wobei sich die des horizontal verlaufenden Fadens über längere Strecken ziehen, z. T. bis ca. 50 cm, während die Verdickungen des vertikal liegenden Fadens Bereiche von nur wenigen, bis maximal 15-16 cm betreffen. Einzelne Knoten und Webfehler finden sich im horizontalen Faden. Beide Fäden weisen eine sehr ähnliche Spannung im Gewebe auf.

Da durch die Beschneidung aller Bildränder keine Webkanten mehr vorhanden sind, ist weder hinsichtlich der Ausrichtung der Fäden im Gewebe, noch hinsichtlich der Webbreite eine sichere Aussage möglich. Die verschiedenen Phänomene in der Gewebestruktur verweisen auf den vertikalen als den Kett- und den horizontalen als den Schussfaden.

### ***Originaler Spannrahmen***

Zum Träger der ursprünglichen Spannkonstruktion ist keine Aussage mehr möglich.

### ***Ursprüngliche Aufspannung***

Hinweise auf die ursprüngliche Aufspannung lassen sich nur noch anhand der Spanngirlanden erhalten, da die Befestigungsmittel selbst, wie auch die originalen Spannblätter und Befestigungslöcher verloren sind.

Beide Gemäldestücke besitzen Spanngirlanden entlang dem oberen Bildrand, die Darstellung der *Szenen aus der Legende des Hl. Antonius* sonst nur an der linken, das *Martyrium der Zehntausend* an der rechten Seite. An der jeweils gegenüberliegenden Bildseite und am unteren Bildrand fehlen sie (Abb. 267). Aus der Gleichartigkeit der Gewebe, dem sich ergänzenden Vorhandensein von Spanngirlanden entlang dem oberen Rand und der jeweils komplementären Seite des Bildträgers geht hervor, dass beide Bildfelder den oberen Teil eines ursprünglich nach unten größeren Gemäl-

des bildeten, wobei das *Martyrium der Zehntausend* links neben den *Szenen aus der Legende des Hl. Antonius* angeordnet war. Die Tatsache, dass sich die unregelmäßig auseinandergeschnittenen roten Bildfeldbegrenzungen beider Darstellungen ergänzen, fügt beide zu unmittelbar benachbarten Bildfeldern zusammen. Damit korrespondieren die Seiten ohne Spanngirlanden mit den roten Bildfeldumrandungen, woraus zu schließen ist, dass es sich hierbei um die Unterteilung der Bildfelder handelt, während die blaugrau aufgemalten Bildfeldränder der Außenumrandung des einstigen Gesamtbildes entsprachen (Abb. 30).

Den Spanngirlanden zufolge, war dieses mit Befestigungsabständen von 12-13 cm auf dem ursprünglichen Spannträger fixiert. Dabei hat man bei der Befestigung des Gewebes keinen Wert auf eine fadengerade Aufspannung gelegt.

### ***Vorleimung***

Das Gewebe muss so stark vorgeleimt worden sein, dass sowohl die Fadenzwischenräume als auch die Fadenoberflächen selbst isoliert waren und die Grundierung weder zwischen die Fasern der Fadenoberfläche, noch durch die Fadenzwischenräume auf die Rückseite des Gewebes dringen und dort Ansammlungen bilden konnte.

### ***Grundierung***

Bei der Grundierung handelte es sich mit größter Wahrscheinlichkeit um einen Leim-Kreide-Grund.<sup>111</sup> Vereinzelt ist sie mit feinen hellroten (1-6 µm) und schwarzen (1-8 µm) Pigmenten durchsetzt. Die anhand der Querschleife maximal zu messende Schichtstärke beträgt auf den Fäden des Trägergewebes 20 µm, in den Fadenzwischenräumen 157 µm. Die gesamte Grundierung scheint in einer Schicht aufgetragen worden zu sein: Weder die makroskopische Untersuchung, noch die der Querschleife zeigt eine eindeutige Schichtgrenze zwischen zwei möglichen Grundierungslagen. Die Grundiermasse liegt auf den Fadenhöhen nur sehr dünn auf, sodass sie die Gewebestruktur möglicherweise nicht vollständig eingebettet und einen glatten Malgrund gebildet hat. Ausgeglichen wurde dies in gewissem Maß durch die Imprimiturschicht. Dennoch ist nicht auszuschließen, dass sich das Gewebe in der Bildschicht abzeichnete. Im Auftrag der Farbschichten weist dabei allerdings nichts darauf hin, dass der Maler die Struktur der Leinwand für die malerische Gestaltung genutzt hätte. Der heute sehr starke Abdruck des Gewebes in der Bildschicht ist deshalb wahrscheinlich zu einem großen Teil auf die zu starke Einwirkung von Druck, Wärme und Feuchtigkeit im Zuge der Doublierung und Bildschichtfestigungen zurückzuführen. Aufgrund dieser Verpressung sind keine Aussagen über den Auftrag und die Glättung der Grundie-

---

<sup>111</sup>Die REM-Analyse der Füllstoffe ergab ausschließlich Ca. Die Anfärbung auf Proteine war positiv, wobei die Intensität der Färbung mit der Durchtränkung der Grundierungsschicht durch wahrscheinlich auf restauratorische Maßnahmen zurückzuführende Öle abnimmt.

rung mehr zu machen.

Soweit trotz der starken Überarbeitung der Bildränder zu beurteilen, endet die Grundierung mit den beschnittenen Bildkanten. Ein Grundierstrand oder -grat ist somit nicht mehr vorhanden.

### ***Imprimitur***

Die Imprimitur liegt ganzflächig als halbtransparente, orangefarben bis rotbraun getönte Schicht in einer Dicke von 8-28 µm auf. Die Pigmentierung besteht aus quarzhaltigen Ockern, Bleimennige und evtl. einem Anteil an Kreide.<sup>112</sup> Stellenweise haben sich scheinbar aus der Reaktion der Bleimennigepartikel mit öligen Anteilen des Bindemittels hell fluoreszierende Konglomerate gebildet, welche die Oberfläche der Schicht deformieren. Nicht fluoreszierende Bindemittelschlüsse mit Konzentrationen schwarzer, bzw. orangefarbener Pigmentpartikel in dem ansonsten leicht fluoreszierenden Bindemittel könnten ein Hinweis auf ein nicht vollständig durchgemengtes Bindemittelgemisch sein. Das Bindemittel selbst reagiert in intakten Bereichen weder auf die Anfärbung zum Nachweis von Proteinen, noch auf die von Öl. Deutlich wird statt dessen die starke Kontamination durch ölige Bindemittel, die in die Brüche und Beschädigungen der Bildschicht und die angrenzenden Bereiche der Farbschichten gedrungen sind.<sup>113</sup>

Wie im Querschliff zu sehen, ist das Bindemittel der Imprimitur anscheinend leicht in die Oberfläche der Grundierungsschicht eingedrungen.

Die Oberfläche der Imprimiturschicht bildet eine feine Wellenstruktur mit scharfen Graten. Zu den aufliegenden Farbschichten besteht immer eine deutliche Schichtgrenze. Daraus ist zu schließen, dass die Imprimitur getrocknet und fest war, bevor die nächsten Farbschichten aufgetragen wurden und es durch deren Auftrag nicht zu einem Anlösen der darunter liegenden Imprimiturschicht kam.

### ***Unterzeichnung***

Die Vorgehensweise bei der farbigen Ausarbeitung des Bildes, bei der später auszuführende Bereiche jeweils ausgespart wurden und aneinander grenzende Farbbereiche nur geringfügige Überlappungen aufweisen, setzt eine zumindest grobe Anlage der Komposition auf dem Malgrund voraus. Eine zusammenhängende Unterzeichnung der Bildelemente ist allerdings in beiden Bildfeldern nicht zu verfolgen, da ein rotbraunes Malmittel als Unterzeichnungsmittel verwendet wurde und dieses mit Hilfe der Infrarotreflektographie nicht sichtbar zu machen ist. Erkennbar sind die Unterzeichnungslinien mit Hilfe des Stereomikroskops in Fehlstellen der Bildschicht. Auch anhand der Bildschichtproben konnte das rotbraune Unterzeichnungsmittel nachgewiesen werden

---

<sup>112</sup>Nachgewiesen wurden die Elemente Fe, Al, Si, Pb, Ca. Vgl. Tabelle 2.7, 2.13.

<sup>113</sup>Die Anfärbung zum Nachweis von Proteinen mit Fuchsin S war eindeutig negativ, die zum Nachweis von Ölen eindeutig positiv.

(Abb. 35). Es besteht überwiegend aus roten Ockern evtl. mit Anteilen von Magnetit und Quarzkörnchen.<sup>114</sup> Das Bindemittel reagierte stark auf die Anfärbung zum Nachweis von Öl. Ob es sich dabei aber um das originale Bindemittel oder das mittels der Anfärbungen sichtbare, in die gesamte, stark beschädigte Bild- und Farbschicht eingedrungene ölige Fremdbindemittel handelt, ist nicht zu sagen.

Mit dem rotbraunen Malmittel hat der Maler mindestens eine Skizzierung der Bildkomposition auf Grundierung und Imprimatur aufgebracht. Dass mit dieser Unterzeichnung die Bildfindung nicht abgeschlossen war, sondern im Zuge der farbigen Ausarbeitung der Darstellungen weiterentwickelt und verändert wurde, zeigen geringfügige Pentimenti. So hat der Maler im grünen Gewand des Schächers, welcher dem Hl. Achatius die Augen ausbohrt, die Binnenfalten mit einem dunkelgrünen, halbtransparenten Malmittel linear, in Schattenbereichen etwas flächiger angelegt. Diese Kombination aus Unterzeichnung und Untermalung wird verdeckt durch den mit weiß ausgemischten, flächig aufgetragenen Mittelton des Gewandes, auf dem die Schatten erneut als dunkelgrüne Lasuren ausgeführt sind. Ähnliches ist im Bildfeld der *Szenen aus der Legende des Hl. Antonius* an der Hand der Darstellung der Versuchung in Frauengestalt festzustellen, deren Position etwas verändert wurde.

### **Ritzungen**

Im Bildfeld mit der Darstellung des *Martyriums der Zehntausend* sind im Bereich des Märtyrers in der linken unteren Ecke Linien vorhanden, die auf den ersten Blick an eine formgebende Vorrizung der Figur denken lassen. Auf den zweiten Blick handelt es sich hierbei jedoch um linienförmige Fehlstellen in den Farbschichten, die der rotbraunen Unterzeichnungslinie folgen und diese frei legen. Im Querschliff zeigt sich die Unterzeichnungsschicht als überaus porös, so dass die Entstehung der linienförmigen Farbschichtverluste auf die mangelnde Kohäsion innerhalb der Unterzeichnung zurückzuführen sein kann.

Zum Markieren der Nimbenkreise sind weder Ritzungen noch Einstichlöcher für Hilfsmittel festzustellen.

### **Nimbenrelief**

Es ist kein Nimbenrelief vorhanden.

### **Untermalung/vorbereitende Farbaufträge**

Es konnten keine Untermalungsschichten festgestellt werden.

---

<sup>114</sup>Nachgewiesen wurden die Elemente Fe, Si, Pb, Ca, Al. Die Messung innerhalb eines schwarzen Kornes ergab ebenfalls überwiegend Fe und sehr wenig Ca und Si. Es könnte sich hierbei um schwarzes Eisenoxid als Verunreinigung des Ockers handeln. Vgl. Tabelle 2.6, 2.13.



### **Pressbrokate**

Es sind keine Pressbrokate vorhanden.

### **Blattmetallaufgaben**

Blattmetallaufgaben finden sich im heutigen Zustand in beiden Bildfeldern auf den Nimben, den Sternen und als Reste kleiner Applikationen auf den roten Farbschichten der Bildfeldunterteilung sowie in der Szene des *Martyriums der Zehntausend* zusätzlich auf den Rüstungen des Kaisers, der Soldaten, auf dem Standbild und dessen Sockel. Soweit erkennbar, umfasste die erste Fassung der Bildfelder Blattmetallaufgaben auf den Sternen, den Nimben und Teilen der Rüstung des Hadrian. Alle weiteren Auflagen gehen auf die oben beschriebenen Überarbeitungen zurück. Ob auch das Standbild ursprünglich mit Blattmetall belegt war, ist nicht mehr zu sagen, ebenso wenig, ob es sich bei den zuunterst liegenden Metallresten noch um die originalen Blattmetallaufgaben oder bereits um Rückstände der diversen Überarbeitungen handelt.

Drei verschiedene Blattmetallarten konnten analysiert werden: Bei dem silberfarbenen des Sockels handelt es sich um Silber,<sup>115</sup> die goldfarbenen enthalten sowohl Gold als auch Silber, wobei der Anteil des Silbers variiert. In den goldfarbenen, an beriebenen Stellen silberfarben schimmernden Auflagen der Rüstungen und der Bildfeldunterteilung ist der Silberanteil so hoch, dass es sich hierbei um Zwischgold handeln könnte, wenn auch weder optisch noch analytisch eine schichtenweise Verteilung der Metalle im Blatt nachzuweisen war. Im Blattmetall der Nimben ist der Silberanteil stets niedriger als der des Goldes, so dass hier wahrscheinlich eine Legierung der beiden Metalle vorliegt.<sup>116</sup>

Alle Metallaufgaben weisen schwarze pustelige Ablagerungen an der Oberfläche auf, an denen das Silber, bzw. der Silberanteil unter Bildung von Silbersulfid, v. a. aber Silberchlorid korrodiert ist. Das Blattmetall der Nimben, der Rüstungen und des Standbildes ist auf einem Anlegemittel appliziert, die Sterne und die Verzierungen der Bildfeldumrandungen hingegen liegen ohne erkennbares Anlegemittel direkt auf der Farbschicht.

Die Bereiche für den Auftrag des Anlegemittels wurden im Zuge der Überarbeitung des Bildes an vielen Stellen durch rotbraune Linien markiert, die auch für die Kreise der Nimben freihändig gezogen wurden. Entsprechend der angewendeten Technik, bei der das Anlegemittel nur auf die mit Blattmetall zu belegenden Bereiche aufgetragen wird und das Blattmetall nur dort haften bleibt, wo Anlegemittel vorhanden ist, beschränken sich die Auflagen auf die gegebenen Formen, ohne dass Blattkanten über diese hinausragen.

Das Anlegemittel changiert farblich zwischen ockerfarben und grau. In ockerfarbenen Bereichen

---

<sup>115</sup>Nachgewiesen wurde ausschließlich Ag. Vgl. Tab. 2.11, 2.13.

<sup>116</sup>Vgl. Tabelle 2.11, 2.13, Spektrum 3.7.

überwiegen quarzhaltige rote und gelbe Ocker, Bleimennige und wahrscheinlich Schwarz, in grau erscheinenden Bereichen sind zusätzlich Kupferblau-Pigmente vorhanden.<sup>117</sup> Das Bindemittel reagierte auf die Anfärbungen sowohl zum Nachweis von Proteinen als auch von Ölen negativ. Stark positiv reagierten nur ölige Fremdbindemittel, die durch Brüche und Beschädigungen in poröse Bereiche der Bildschicht eingedrungen sind.

Die Muster, farbigen Lasuren und Schwarzzeichnungen auf den Blattmetallaufgaben gehören der Zweitfassung oder späteren Überarbeitungen an.

### **Farbschichten**

Aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes, der partiellen Zweitfassung und der zahlreichen Überarbeitungs- und Überzugsschichten ist das Nachvollziehen des chronologischen Ablaufs in der malerischen Ausarbeitung der Darstellungen erschwert und erfolgt unter entsprechendem Vorbehalt.

Die Farbschichten wurden auf die trockene Imprimiturschicht aufgetragen. Der Maler begann dabei mit den im Hintergrund liegenden großen Flächen des Himmels und der Vegetation im *Martyrium der Zehntausend* und der Felsenlandschaft in den *Szenen aus der Legende des Hl. Antonius*. Vom Bildhintergrund nach vorne und von größeren zu immer kleineren Farbflächen, Bildmotiven und -elementen fortschreitend, erfolgte dann die weitere farbige Ausführung des Gemäldes mit der Gestaltung der Gewänder, der Details der Hintergründe, wie Dornenpflanzen und Höhlenlandschaft und schließlich der Inkarnate. Den Abschluss bildete die Ausarbeitung der Details mit dem Auftrag von Lasuren und Schatten, dem Nachkonturieren der Gewänder und Körper mit der Malfarbe des jeweiligen Hintergrundes, der Verzierung flächiger Farbaufträge und Blattmetallaufgaben, der Gestaltung der Gesichter, dem Auftrag der Blutspuren, etc.

In unterschiedlichem Maß und variierender Genauigkeit wurden bei diesem Vorgehen die jeweils später auszuführenden Bildelemente, wie auch der Bereich der Bildfeldunterteilung ausgespart. So ließ der Maler bei der Gestaltung der Hintergrundflächen des *Martyriums der Zehntausend* die Stellen für die geplanten Gewänder, Nimben und Gesichter frei, jene für das Standbild oder die Dornenpflanzen jedoch nicht. Wo Aussparungen vorgenommen wurden, sind die Überlappungen der Farbfelder an deren angrenzenden Rändern recht gering. Charakteristisch ist, dass beim Auftrag der ersten Farbschichten auf Gewänder und Inkarnate, meist in einem Farbton mittlerer Helligkeit, häufig auch die Bereiche der Schatten ausgespart und diese erst mit den Schattenlasuren ausgelegt wurden.

Die Farbgebung der Gewänder bewegt sich im Rahmen von Lokalfarbtönen. Die Modellierung der Faltenwürfe erfolgte auf dem Mittelton zunächst mit weiteren Aufträgen dieses Grundtons in

---

<sup>117</sup>Nachgewiesen wurden Si, Pb, Ca, Fe, K, Al, stellenweise Cu. Vgl. Tabelle 2.11, 2.13, Spektrum 3.13.

der stärkeren Ausmischung mit weiß. Zusammengezogen wurde das Ganze mit dunklen Lasuren unterschiedlicher Schichtstärke zur Anlage der Schatten und zur Vertiefung der Farbintensität. Den Abschluss bildeten weiße Lichtreflexe. Neben dem braungrauen Mönchshabit des Hl. Antonius sind grüne, blaue sowie bläulich-rote und hellrote Gewandfarben festzustellen. Auffallend ist in beiden Bildfeldern das Fehlen gelber Farbschichten.

Die Linien zur Gestaltung von Mund, Nase und Augen sind in schwarz, dunklem Braun und dunklem Rot ausgeführt, wobei im Einzelnen die Farbgebung der jeweiligen Linie von Gesicht zu Gesicht variiert, Schattenlinien wie die unter der Nase oder jene zwischen den einzelnen Fingern jedoch immer mit einem dunklen, lasurartigen Rot gemalt wurden.

Die Farbschichten sind generell in gut fließender Konsistenz aufgetragen (*Abb. 36, 37*). Die gemessenen maximalen Schichtstärken variieren zwischen 8-28 µm, nur blaue Farbschichten sind in der Regel mit bis zu 58 µm etwas dicker. Bei der Betrachtung der Schichtstärken ist jedoch zu bedenken, dass die meisten durch inadäquate Reinigungsmittel und -methoden in ihrer Stärke reduziert sind. Soweit im heutigen Zustand noch zu beurteilen, hat sich außer bei den etwas pastoserem Weißhöhlungen nirgendwo eine Pinselstruktur gebildet. Auch an nass in nass gemalten Motiven sind die Malmittel zwar schlierig ineinander getrieben, bilden aber keine Pastositäten. Die Weißhöhlungen sind entweder punktförmig aufgetragen und dann zuweilen leicht erhaben, oder flächiger mit einem stärker fließenden Malmittel dünnerer Konsistenz, häufig in die noch feuchte darunterliegende Malfarbe.

Die Pigmentierung der Farbschichten besteht aus Gemengen relativ feinkörniger Partikel in einer Körnung von 1 bis maximal 20 µm, nur einige Quarzkörner und Blaupigmente sind mit bis zu 32 µm größer.

Die nachgewiesenen Pigmente entsprechen dem bekannten Kanon spätmittelalterlicher Malerei:<sup>118</sup> Für blaue Farbschichten wurde ein Kupferblau, wahrscheinlich Azurit, für grüne ein Kupfergrün verwendet. Rote Farbschichten bestehen überwiegend aus Zinnober und rotem Farblack, weiße aus Bleiweiß. Alle Farbschichten enthalten Beimengungen von Bleimennige, Calciumcarbonat, Schwarz und gelben und roten Ockern. Hinweise auf schwarze Ocker gibt es im Malmittel der Unterzeichnung. Auffallend ist das Vorhandensein von Bleimennige in fast allen Farbschichten, was mit seiner Eigenschaft als Trocknungsbeschleuniger öliger Bindemittel zusammenhängen kann. Bei den festgestellten Anteilen an Calcium handelt es sich entweder um Bestandteile der Erdpigmente oder um die Zugabe einer gewissen Menge an Kreide als Streckmittel.

---

<sup>118</sup>Zu den einzelnen Farbschichten vgl. Tabelle 3.13 und die Spektren 3.8, 3.9, 3.11 im Anhang.

## 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**

*Ehemals Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln (WRM 12 und WRM 13)*

### Untersuchung

Beide Gemäldeteile sind zerstört, so dass keine Inaugenscheinnahme möglich war. Alle nicht der Literatur oder den Bildakten entnommenen Aussagen basieren auf der Analyse historischer Photoaufnahmen.

### Maße (H x B)

Der Gekreuzigte zwischen Maria, Johannes und Heiligen: 86,0 cm x 114,0 cm<sup>119</sup>

Die Hll. Agatha, Agnes, Cäcilia, Barbara, Antonius,

Dionysius, Ägidius, Pantaleon: 79,0, cm x 114,0 cm<sup>120</sup>

### Art des Objekts

Bei dem Objekt handelte es sich um zwei Teile eines Gemäldes mit zwei übereinander angeordneten, querrrechteckigen Bildfeldern (*Abb. 38*). Vor rotem Grund mit golden aufgelegten Ornamenten zeigte das Gemälde im oberen Bildfeld zentral und alle anderen Figuren überragend den Gekreuzigten zwischen sechs Heiligen sowie eine Klarissin als Stifterin am Fuß des Kreuzes links, im unteren Bildfeld weitere acht nebeneinander stehende Heilige. Beide Bildfelder wurden von gemalten Leisten umrahmt, die in ihrer Gestaltung plastische Rahmenleisten imitierten. Auf der jeweils unteren Leiste waren die Dargestellten namentlich bezeichnet, einschließlich der Stifterin „suster Vreydswant van Malburgh“.

### Zuschreibung und zeitliche Einordnung

Wie die Zuschreibungen von Meister Wilhelm über den Meister der Hl. Veronika zu „kölnisch“ variierten bisher auch die Datierungsvorschläge für das Gemälde von 1380 bis 1440. Zuletzt wurden zwei Entstehungsdaten für das Gemälde angenommen. Bellot hielt in der Diskussion der Aus-

---

<sup>119</sup>Lust und Verlust II, S. 134, Nr. 209a.

<sup>120</sup>Ebd., Nr. 209b. Der Bildakte zufolge 79,0 cm x 119,0 cm. Vgl. WRM & FC, WRM 13, o.D.

stattungsstücke des Franziskanerinnenkonvents St. Klara in Köln 1995 eine Entstehung des Gemäldes um 1400 für wahrscheinlich, da die Stifterin Vreydswand mit jener Freydswindis identisch sein könnte, die als eine der wenigen Nonnen des Klosters im Zusammenhang mit künstlerischen Erzeugnissen mehrfach sichtbar werde: Freyzwindis sei in einem Graduale dargestellt und als Besitzerin eines Missale greifbar. Als Schwester werde sie jedoch bereits um 1350, als Äbtissin 1387 genannt,<sup>121</sup> was die Stiftung des Leinwandgemäldes um 1420, wie es zwei in diese Zeit datierte, von Bellot demselben Maler zugerechnete Tafeln nahelegen,<sup>122</sup> als zu spät erscheinen lässt. Bellot weist jedoch darauf hin, dass einerseits die beiden Tafeln mit den Darstellungen der Verkündigung und der Heimsuchung ebenfalls früher entstanden sein könnten, es sich andererseits bei der in den Miniaturen dargestellten Freydswindis auch um eine andere Nonne desselben Namens handeln könnte. Diese Unsicherheiten aufgreifend, entschieden sich die Autoren des Kataloges Lust und Verlust 1998 für die Angabe der Entstehungszeit des Gemäldes „um 1420 (?)“.<sup>123</sup>

### **Herkunft, Standort**

Aufgrund der Auswahl franziskanischer Heiliger, insbesondere der Hl. Klara und der im oberen Bildfeld zu Füßen des Kreuzes dargestellten Klarissin als Stifterin, ist es wahrscheinlich, dass das ursprüngliche Gemälde dem Kölner Klarissenkloster St. Klara entstammt.

1824 befand sich das Gemälde in der Sammlung Wallraf und gelangte mit dieser an das Wallraf-Richartz-Museum, dort zuletzt WRM 12 und WRM 13. Am 29. Juni 1943 wurden beide Gemäldeteile bei einem Fliegerangriff vernichtet.

### **Technische Daten**

Wurden die beiden Darstellungen im Verzeichnis der Sammlung Wallraf von 1824 noch als zusammenhängendes Gemälde geführt,<sup>124</sup> müssen sie zwischen 1826 und 1922 auseinandergeschnitten worden sein, da das Bestandsverzeichnis von 1826 das Gemälde nur als schmutzig bezeichnet, aber keinen Hinweis darauf gibt, dass es sich mittlerweile um zwei Gemälde gehandelt haben könnte. Im einzigen vorhandenen Restaurierungsbericht spricht der Restaurator Johann Diekmann 1922 dagegen bereits von zwei Gemälden. Auch der Wegweiser durch die Gemäldegalerie des Wallraf-Richartz-Museums von 1927 zählt beide Gemäldeteile auf und erwähnt ihren ursprünglichen Zusammenhang.<sup>125</sup> Warum und wann genau es wohl im Verlauf des 19. Jahrhun-

---

<sup>121</sup>BELLOT 1995, S. 222 f. und Anmerkung 213.

<sup>122</sup>Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, WRM 16 und 18. Vgl. ebd., Anmerkung 214.

<sup>123</sup>Lust und Verlust II, 1998, S. 134, Nr. 209a und b.

<sup>124</sup>Vgl. WRM & FC 12 und WRM & FC 13 und zuletzt Lust und Verlust II 1998, S. 134, Nr. 209a.

derts zur Zerschneidung des Bildes kam, ist nicht bekannt.

Nach Stange wurden die Bilder „von Ramboud erneuert“, also in den Jahren zwischen 1844 und 1866, als der Maler Johann Anton Ramboux Konservator der Wallrafschen Sammlung war.<sup>126</sup>

Dem erhaltenen Restaurierungsbericht des Restaurators Diekmann zufolge, befanden sich die beiden Gemälde danach auch noch 1922 in relativ gutem Zustand: Sie seien „infolge des Alters etwas verblichen, hie und da abgescheuert und (...) verschmutzt. Im Übrigen aber durchgehend ohne Übermalung und mit nur wenigen Ausbesserungen.“<sup>127</sup> Diekmann entfernte einen „schmutzigen Firnis“, besserte „kleine Schäden“ aus und firniste die Gemälde schließlich wieder.

Der technische Aufbau der Bildteile erschließt sich nurmehr anhand der historischen Aufnahmen und des Diekmannschen Berichtes. Nach Letzterem waren sie „auf dünne Leinwand ohne Kreidegrund flott und dünn mit pastösen Lichtern (...) gemalt. „Beim Hintergrund sind die goldenen Kreuzchen ursprünglich auf einen jetzt staubgrau erscheinenden Grund gemalt, später wurde das jetzige Rot aufgetragen unter Belassung von Lücken zwischen den Kreuzchen. Alt ist jedoch auch das Rot und vielleicht original“.

Auf den historischen Aufnahmen<sup>128</sup> (Abb. 38) ist an verschiedenen Stellen die Leinwandstruktur deutlich zu erkennen. Dies spricht entgegen den Angaben Diekmanns für ein nicht allzu feines Gewebe. Auch die Spanngirlanden sind auszumachen. Entlang der Seiten lassen sich für jedes Bildfeld sechs, bezogen auf die ursprüngliche Gesamthöhe des Gemäldes zwölf Spannungsbögen zählen, was auf einen Abstand der Spannmittel von ca. 13 cm schließen lässt. Entsprechend dem ursprünglichen Zusammenhang der beiden Bildfelder fehlen die Spanngirlanden am unteren Rand des oberen Bildfeldes.

Ausfluglöcher von Holzschädlingen ausschließlich in den Randbereichen der Bildfelder zeigen, dass das Gemälde ursprünglich wohl auf einen Spannrahmen mit horizontaler Mittelstrebe, nicht aber auf eine vollflächige Tafel gespannt war.

Soweit anhand der Aufnahmen zu erkennen, handelt es sich um eine zwar dünne, aber kompakte Malerei. Da sich die Struktur des Trägergewebes in der Bildoberfläche zwar abzeichnet, diese aber nicht über die Maßen prägt, ist entgegen der Angaben Diekmanns eine dünne Grundierung doch anzunehmen. Wahrscheinlich war sie aufgrund der Durchtränkung nach mehrfachem Firnissen glasig transparent und deshalb mit den Diekmann zur Verfügung stehenden Methoden nicht sichtbar. Möglicherweise wurde sie auch durch eine halbtransparent farbige Imprimitur verdeckt,

---

<sup>125</sup>Wegweiser 1927, S. 31, Nr. 12 und 13.

<sup>126</sup>STANGE 1967, S. 29, Nr. 53.

<sup>127</sup>WRM & FC 55, 1922. Der halbseitige Restaurierungsbereich findet sich auf demselben Blatt wie jener zu WRM 55, weshalb er in der Bildakte dieses Gemäldes abgeheftet ist.

<sup>128</sup>Rheinisches Bildarchiv, Negativ Nrn. 30574, 30659.

wie sie in den technologisch untersuchten Kölner Leinwandgemälden der ersten drei Dekaden des 15. Jahrhunderts nachgewiesen wurde.<sup>129</sup> Auch bei dem von Diekmann erwähnten, „jetzt staubgrau erscheinenden Grund“ unter der roten Hintergrundfarbe könnte es sich um die Grundierung, aber auch um eine Imprimitur- oder Untermalungsschicht gehandelt haben. Für eine hellgraue, fast weiße Untermalung oder Imprimitur wäre dies in der Kölner Leinwandmalerei ein sehr frühes Auftreten, wurden sie in den ausführlich untersuchten Gemälden doch erst ab den 1430er Jahren bzw. um die Mitte des Jahrhunderts festgestellt.

---

<sup>129</sup>Vgl. Kapitel 3.3 und im Katalog die Nummern 1-7.

## **9. MEISTER DER DARMSTÄDTER WURZEL JESSE (Umkreis)**

### **Christus mit einem Kartäusermönch als Stifter**

*Erzbischöfliches Priesterseminar, Köln*

#### **Untersuchung**

Das Gemälde konnte an seinem Standort in der Kapelle des Erzbischöflichen Priesterseminars in Köln in Augenschein genommen werden.<sup>130</sup>

#### **Maße (H x B)**

190,0 cm x 97,0 cm<sup>131</sup>

#### **Art des Objekts**

Das Gemälde zeigt Christus mit gekreuzten Händen und geneigtem Haupt, in einem heute graubraunen Gewand vor blassblauem Himmel, auf einem schmalen Bodenstreifen mit verschiedenen Pflanzen stehend. In der linken unteren Bildecke kniet ein Kartäusermönch und schaut mit ausgebreiteten Armen zu ihm auf. Über ihm ein Schriftband mit den Worten: „Miserere me deus secundum magnam misericordiam tuam“. Ein weiteres Schriftband über Christus trägt die Worte: „Discite a me quia mytis sum et humylis corde“.<sup>132</sup> Es ist als Einzelbild überliefert, wobei die Möglichkeit besteht, dass es zu beiden Seiten aus einem größeren Zusammenhang geschnitten wurde (*Abb. 39*). Das Gemälde ist gerahmt, die Bildränder nicht sichtbar. Deutlich erkennbar sind jedoch die Reste roter Randstreifen, die der Anordnung ihrer Farbigekeit zufolge eine plastische Rahmung mit zur Bildfläche hin abgefasten, roten Leisten imitierte. Das Bildfeld ist somit in seinem ursprünglichen Format erhalten.

#### **Zuschreibung und zeitliche Einordnung**

Arntz, Rathgens et al. schrieben das Gemälde dem Umkreis des Meisters des Marienlebens zu. In Anlehnung an Schmidt lehnen Knopp und Hansmann diese Zuschreibung ab, verweisen die Entstehung des Bildes in den Umkreis des Meisters der Darmstädter Wurzel Jesse und datieren es um 1455.<sup>133</sup>

---

<sup>130</sup>Für die freundliche Erlaubnis danke ich Herrn Regens Dr. Robert Kümpel und Frau Reinartz im Sekretariat des Priesterseminars.

<sup>131</sup>KNOPP, HANSMANN 1983, S. 14. KDR 1934, S. 165: 195 cm x 103 cm.

<sup>132</sup>Zitiert nach KNOPP, HANSMANN 1983, S. 15. STANGE 1967, S. 68 bezeichnet die Darstellung als „Erbärmdechristus“.

<sup>133</sup>KDR 1934, S. 165; SCHMIDT 1978, S. 194; KNOPP, HANSMANN 1983, S. 14.



## **Herkunft, Standort**

Mit der Figur des Stifters als Kartäusermönch stammt das Gemälde vermutlich aus der Kölner Kartause. Beutler vermutet es dort zwischen den nördlichen Pfeilern der Ostwand des Kapitelsaals.<sup>134</sup>

Wie das Gemälde an das Priesterseminar gelangte, ist nicht bekannt. Denkbar ist seine Erwerbung in Folge der Aufhebung der Kölner Kartause 1802.

## **Technische Daten**

Das Leinwandgemälde ist an den Seiten, wohl aber auch am oberen und unteren Bildrand beschnitten und auf einen starren Träger marouffiert. Es weist Beschädigungen inadäquater Reinigungsmaßnahmen auf, die zur erheblichen Dünnung der Farbschichten und ihrer vollständigen Zerstörungen auf den erhabenen Bindungspunkten des Trägergewebes geführt haben. Im Bereich des Wiesengrundes sind verschiedene Fehlstellen vorhanden. Die gesamte Bildfläche ist von gealterten Überzügen bedeckt, der Hintergrund, sowie das große Spruchband Christi farbig übergegangen. Den vergleichsweise besten Erhaltungszustand haben die Inkarnate und die Figur des Stifters bewahrt. Nur hier ist ein Alterssprungnetz erkennbar.

Das in Leinwandbindung hergestellte Trägergewebe ist dicht und von recht grober Textur. Vor allem im horizontal verlaufenden Faden fallen zahlreiche Knoten und Verdickungen auf. Der gesamte Träger besteht aus einem Stück ohne Nähte, woraus sich eine Mindestwebbreite von 97 cm ergibt.

Entlang dem oberen und dem unteren Geweberand sind Spanngirlanden so deutlich vorhanden, dass das Gemälde hier nur um wenig beschnitten worden sein kann. An den Seiten sind keine Spanngirlanden erkennbar, nur in sehr schwachen Ausläufern zu erahnen. Der Vergleich mit den Spanngirlanden am oberen Geweberand, die sich bis über die Bildmitte hin nach unten ziehen, und jenen am unteren Geweberand, die nach ca. 30-35 cm auslaufen, lässt keine Rückschlüsse auf das Ausmaß der Beschneidung an den Seiten zu. Da die Darstellung des Bildfeldes vollständig ist, kommt für einen ursprünglich größeren Zusammenhang nur ein Gemälde in Frage, bei dem sich an die erhaltene Szene seitlich weitere Bildfelder anschlossen. Es ist davon aber wegen der vorhandenen Ausläufer von Spanngirlanden nicht mit Sicherheit auszugehen.

Der durchschnittliche Abstand der Befestigungspunkte beträgt an der Oberkante 16 cm, an der Unterkante 13,5 cm. Die Spanngirlande an der rechten Seite der Unterkante ist bei ca. 4,5 cm abgeschnitten, was darauf hinweist, dass das ursprüngliche Gemälde tatsächlich über das heutige Bildfeld hinausreichte.

---

<sup>134</sup>BEUTLER 1995, S. 104, Abb. 2.

Es ist kein Rahmensprung vorhanden.

Die Grundierung des Gemäldes war bei der Inaugenscheinnahme nicht erkennbar. Wenn vorhanden, muss sie sehr dünn aufgetragen worden sein.

Die Unterzeichnung ist unter den stark gedünnten Farbschichten an zahlreichen Stellen sichtbar. Sie wurde mit schwarzer Malfarbe in langen Linien und großzügig schraffierender Anlage der Schattenbereiche aufgetragen und, soweit erkennbar, im Malprozess streng befolgt.

Der mit Blattmetall belegte Nimbus Christi ist reliefiert und dem Zwei-Ring-Typus zuzuordnen. Die Farbschichten wurden, soweit dies noch erkennbar ist, in dünner, gut fließender Konsistenz aufgetragen. Sie sind heute überaus stark durch die Gewebestruktur geprägt, was aber maßgeblich auf die Maroufflage zurückzuführen sein muss. Mit großer Wahrscheinlichkeit war der ursprüngliche Malgrund und damit auch die Bildoberfläche glatter, wie dies in den besser erhaltenen Partien mit noch dickerer Bildschicht zu sehen ist. Darüber hinaus gibt es kaum Hinweise auf die malerische Nutzung eines rauen Untergrundes.

## 10. KÖLNER MEISTER UM 1470/80

### Die Legende der Hl. Katharina

#### a. Unbekannte Szene

*Verbleib unbekannt*

#### b. Die Hl. Katharina bittet um die Hilfe Christi (?)

*Ehemals Köln, Wallraf-Richartz-Museum (WRM 758); zerstört*

#### c. Disputation vor dem Kaiser

*Utrecht, Museum Catharijneconvent (ABM s30)*

#### d. Die Zerstörung des Rades

*Utrecht, Museum Catharijneconvent (ABM s31)*

#### e. Die Enthauptung der Hl. Katharina

*Frankfurt am Main, Städel Museum (SG 445)*

#### f. Engel bringen den Leichnam der Hl. Katharina zum Berge Sinai (Erhebung)

*Frankfurt am Main, Städel Museum (SG 446)*

### Untersuchung

Mit dem Katalog der Deutschen Gemälde im Städel von Bodo Brinkmann und Stefan Kemperdick wurden die beiden Frankfurter Gemälde 2002 ausführlich publiziert.<sup>135</sup> Die Autoren gehen auch auf die Utrechter Bilder ein, so dass ich mich zum größten Teil auf die dort wiedergegebenen Informationen berufe. Hinsichtlich bestimmter Merkmale habe ich die Gemälde in Frankfurt vor Ort zusätzlich persönlich in Augenschein genommen, für die Utrechter Bilder wurden mir freundlicherweise die im Museum Catharijneconvent vorhandenen Objektdaten und die Notizen einer restauratorischen Maßnahme zur Verfügung gestellt.<sup>136</sup>

Infrarot- und Röntgenaufnahmen sowie weitere technische Daten, wie sie für die Frankfurter Bilder im genannten Katalog Brinkmanns und Kemperdicks wiedergegeben sind, existieren für die Utrechter Bilder nicht. Einige Daten konnte ich den Photoaufnahmen dieser Bilder entnehmen. Das fünfte, hier an zweiter Stelle genannte, Gemälde ist zerstört und nur noch anhand weniger Da-

---

<sup>135</sup>BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, S. 296 ff.

<sup>136</sup>Ich danke in diesem Zusammenhang Herrn Kees van Schooten, Utrecht, Museum Catharijneconvent für die freundliche Unterstützung.

ten und einer historischen Photoaufnahme in der Bildakte des Wallraf-Richartz-Museums greifbar. Alle im Folgenden angeführten Informationen zu diesem Gemälde entstammen damit der Bildakte<sup>137</sup> und dem Studium der Aufnahme.

### Maße (H x B)

a. Unbekannte Szene:	nicht bekannt
b. Bitte um die Hilfe Christi:	69,0 cm x 57,5 cm
c. Disputation vor dem Kaiser:	69,0 cm x 59,0 cm <sup>138</sup>
d. Die Zerstörung des Rades:	69,0 cm x 61,5 cm <sup>139</sup>
e. Die Enthauptung der Hl. Katharina:	68,8 (±0,2) cm x 62,0 (±0,2 cm) <sup>140</sup>
f. Erhebung des Leichnams:	67,6 (±0,2) cm x 60,9 (± 0,1) cm
ursprüngliches Gesamtgemälde mindestens:	138 cm x 186 cm

### Art des Objekts

Die vier Bildfelder c) bis f) galten seit langem als Gemälde aus einem Zyklus zur Legende der Hl. Katharina (*Abb. 40-43*).<sup>141</sup> Weitere Teile eines solchen Zyklus wurden angenommen, waren jedoch unbekannt. 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 Nahtverlaufs und der Spanngirlanden innerhalb der Bilder zeigte darüber hinaus, dass es sich bei dem ursprünglichen Werk keineswegs um einen mehrteiligen Zyklus gehandelt hat. Bereits Brinkmann schloss aus dem analogen Verlauf der Nähte in den Frankfurter Bildern, dass sie auf einem Bildträger nebeneinander angeordnet waren. Die Utrechter *Disputati-*

---

<sup>137</sup>Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, WRM 758.

<sup>138</sup>Utrecht, Museum Catharijneconvent, Objektdaten ABM s.30, 28.08.2009 (n.n.). Nach BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, S. 302: 66,0 cm x 59,0 cm.

<sup>139</sup>Utrecht, Museum Catharijneconvent, Objektdaten ABM s.31, 28.08.2009 (n.n.). Nach BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, S. 302: 66,0 cm x 58,0 cm

<sup>140</sup>Für e) und f) BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, S. 296.

<sup>141</sup>Wohl seit STANGE 1952, S. 23.

on sei in einem Register darüber, die dortige *Zerstörung des Rades* links des Frankfurter *Martyriums* plaziert gewesen.<sup>142</sup> Tatsächlich zeigt das nun aufgefundene fünfte Fragment, dass es sich bei der Darstellung dieser Katharinenlegende um ein großes, zusammenhängendes Gemälde gehandelt haben muss, das aus mindestens sechs Bildfeldern bestand. Nach den Darstellungen und den erkennbaren Spanngirlanden könnte es nur links und oben mit weiteren Bildfeldern über den sich daraus ergebenden Gesamtumfang hinausgegangen sein (*Abb. 45*).

Den Hinweis auf das sechste Bildfeld gibt dabei nicht nur die Anordnung der bekannten Bilder im ursprünglichen Gemälde, sondern auch die für die Photoaufnahme des zerstörten Kölner Bildes vergebene Negativnummer. Ihr wurde vom Rheinischen Bildarchiv ein „b“ angehängt, welches auf ein zugehöriges, sich links an das aufgenommene anschließende Bildfeld mit der Negativnummer und „a“ verweist. Leider war dieses Fragment bzw. seine Photoaufnahme nicht mehr auffindbar.

Im ursprünglichen Gemälde waren die Bildfelder durch aufgemalte Rahmen unterteilt. Auf der Photoaufnahme des zerstörten Kölner Bildes und den Utrechter Bildern sind diese noch zu sehen, auf den Frankfurter Fragmenten hat man sie retuschiert. Soweit noch erkennbar, wurde diese Rahmung von einfachen, gerade aufgemalten Streifen, evtl. Leisten gebildet. Auf dem Photo des Kölner Bildes erscheinen sie einfarbig dunkel, auf den Gemälden in Utrecht ockerfarben, was hier eine Blattmetallaufgabe vermuten lässt, und nach innen dunkel abgesetzt. Wegen der starken Überarbeitung dieser Bilder sind hinsichtlich der ursprünglichen Farbigkeit der Bildfeldunterteilung jedoch keine sicheren Aussagen möglich. Denkbar ist auch hier die verschiedentlich festgestellte malerische Imitation roter, an den Innenkanten abgefaster Leisten, die mit dem Bruno-Zyklus ab den späten 1480er Jahren durch die Rahmung und Bildfeldunterteilung mittels gemalter Architektur abgelöst worden zu sein scheint.

### **Zuschreibung und zeitliche Einordnung**

Nach wechselnden Zuschreibungen an den Meister des Marienlebens einerseits und den Meister der Georgslegende andererseits schrieb Schmidt die ihm bekannten vier Szenen erstmals einem anonymen, nach einem Diptychon im LVR-Landesmuseum in Bonn benannten Kölner Meister zu.<sup>143</sup> Brinkmann wiederum löst die Bilder aus dessen Werk und nimmt als Schöpfer einen eigenständigen Kölner Maler um 1470/80 an.<sup>144</sup>

Das Museum Catarijneconvent führt seine Gemälde noch unter dem Meister der Georgslegen-

---

<sup>142</sup>BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, S. 304 f.

<sup>143</sup>SCHMIDT 1978, S. 107, 249 f. Zur Zuschreibungs- und der sehr interessanten Wirkungsgeschichte der Darstellungen siehe BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, S. 302 ff.

<sup>144</sup>Zur Diskussion der Zuschreibung und weiteren Vorschlägen bezüglich des Œuvres dieses Malers, ebd., S. 305 ff.

de.<sup>145</sup>

## **Herkunft, Standort**

### **a. Unbekannte Szene**

Verbleib unbekannt.

### **b. Die Hl. Katharina bittet um die Hilfe Christi (?)**

Der Bildakte des Gemäldes im Wallraf-Richartz-Museum ist lediglich zu entnehmen, dass es sich bei dem Gemälde um „alten Bestand“ handelte.<sup>146</sup> Das Inventar der Sammlung Wallraf von 1824 führt das Gemälde allerdings nicht. Am 29. Juni 1943 wurde es durch einen Fliegerangriff in Köln vernichtet.

### **c. Disputation vor dem Kaiser**

### **d. Die Zerstörung des Rades**

Beide Gemälde kamen durch Schenkung von Mgr. A.I. Schaepman 1875 an das Museum Catarijneconvent, wo sie unter den Inventarnummern ABM s.30 und ABM s. 31 geführt werden.<sup>147</sup>

### **e. Die Enthauptung der Hl. Katharina**

### **f. Engel bringen den Leichnam der Hl. Katharina zum Berge Sinai (Erhebung)**

Die Gemälde befanden sich 1859 in der Sammlung des Kölner Stadtbaumeisters Johann Peter Weyer. Mit dieser wurden sie am 25.8.1862 bei Heberle (Lempertz) in Köln unter den Nummern 137, 138 versteigert. 1871 waren sie Teil der Fürstlich Hohenzollernschen Sammlung Sigmaringen (Nr. 143, 144), aus der sie 1928 für die Städtische Galerie im Städel erworben wurden. Sie besitzen dort die Inventarnummern SG 445 und SG 446.<sup>148</sup>

Der ursprüngliche Standort des Gemäldes vor der Säkularisation ist unbekannt.

## **Technische Daten**

Spätestens 1859 sind die Bilder getrennt aufgeführt, weshalb das ursprüngliche Gemälde vor diesem Zeitraum zerschnitten worden sein muss. Der Verlust der Spannblätter in Folge der Zerschneidung führte mit Sicherheit bereits zu diesem Zeitpunkt zur ersten Doublierung der

---

<sup>145</sup>Utrecht, Museum Catarijneconvent, ABM s00030 und ABM s00031, 13.08.2009 (n.n.).

<sup>146</sup>Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, WRM 758.

<sup>147</sup>Utrecht, Museum Catarijneconvent, ABM s00030 und ABM s00031, 13.08.2009 (n.n.).

<sup>148</sup>BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, S. 302.

Bildfelder.

Nach Ausweis der historischen Photoaufnahme war das zerstörte Gemälde des Wallraf-Richartz-Museums außerdem sehr stark überarbeitet. Die Übermalungsschichten waren zum Zeitpunkt der Photoaufnahme vor 1943 selbst bereits stark gealtert: Ein ausgeprägtes Alterssprungnetz mit aufstehenden Schollenrändern durchzog die Oberfläche des Bildes (Abb. 44).

Derartige Übermalungen fehlen auf den vier erhaltenen Bildern. Statt dessen zeigen sie starke Bearbeitungen und Ergänzungen unterschiedlicher Qualität (Abb. 40-43).

Soweit das ursprüngliche Gemälde anhand der erhaltenen und bekannten Bildfelder zu rekonstruieren ist, war der Bildträger dafür aus drei horizontal verlaufenden Bahnen zusammengesetzt und durch einen rechts angesetzten Gewebestreifen auf die gewünschte Breite gebracht. Weil sie von gleicher Breite sind, könnten dabei die beiden unteren Bahnen in voller Webbreite verwendet worden, die obere der gewünschten Höhe entsprechend angesetzt sein. Diese Anordnung der Gewebestücke lässt weitere Bildfelder am linken Rand des ursprünglichen Gemäldes möglich erscheinen (Abb. 45).

Die Unterzeichnung der Frankfurter Bilder ist bei Brinkmann und Kemperdick ausführlich beschrieben, die Infrarot-Reflektogramme sind abgebildet. Demnach ist die Unterzeichnung von dunkler Farbigkeit wahrscheinlich mit dem Pinsel aufgetragen, gibt die Konturen an und markiert die Schattenpartien mit gleichmäßigen, schematischen Schraffuren, die sich in dunklen Bereichen auch kreuzweise überlagern können. Die zeichnerischen Vorgaben der Komposition sind weitgehend eingehalten, nur Details wurden verändert oder verschoben.<sup>149</sup>

Der Farbauftrag erscheint heute dünn und glatt.

Der mit Blattmetall belegte Nimbus der Hl. Katharina ist stets reliefiert. Dabei ist das Relief zwar in allen fünf Bildfeldern dem Zwei-Relieftring-Typus nach Gielow zuzuordnen,<sup>150</sup> dennoch aber von Bild zu Bild Variationen unterworfen. Weitgehende Übereinstimmung in der Gestaltung des Reliefs besteht jeweils zwischen dem Kölner Bild und der Utrechter *Disputation* sowie zwischen der *Zerstörung des Rades* und der *Enthauptung*, während für der *Erhebung des Leichnams* eine abweichende Form gewählt wurde. Bis auf Letzteres und das erste, heute unbekanntes Bild der oberen Reihe wurden damit die Nimbenreliefs von jeweils zwei nebeneinanderstehenden Bildfeldern gleichartig gestaltet, diese Zweiergruppen im oberen und unteren Register aber gegeneinander versetzt (Abb. 45).

---

<sup>149</sup>BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, S. 296f., Abb. 273, 274. Leider beschränken sich die „gemälde-technologischen Befunde“ auf die Unterzeichnung. Es werden keine weiteren Angaben zum Bildaufbau gemacht.

<sup>150</sup>GIELOW 2006 b, S. 302 f.

## 11. MEISTER DER URSULA-LEGENDE

### Der Gekreuzigte zwischen Maria, Johannes und den Hll. Agnes und Kolumba

Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud (WRM 199)

#### Untersuchung

Das Gemälde wurde im Rahmen der vorliegenden Arbeit technologisch untersucht.

#### Maße (H x B)

Bildfläche: 176,0 cm x 176,0 cm

Gemälde: 180,5 cm x 181,0 cm

ursprünglich vermutlich ca.: 176,0 cm x 352,0 cm

#### Art des Objekts

Das Werk ist als Einzelbild überliefert (*Abb. 46*). Der Befund des Bildträgers weist jedoch darauf hin, dass es sich mit großer Wahrscheinlichkeit um das linke Bildfeld eines ursprünglich mindestens zwei Bildfelder umfassenden Gemäldes handelt. Dieses entsprach in der Höhe in etwa dem heutigen Gemälde, muss aber nach rechts erheblich breiter gewesen sein (*Abb. 49*).

Vor einer hügeligen Landschaft, in deren Mitte zwischen Wäldern die Türme Jerusalems in Gestalt einer spätmittelalterlichen Stadt in den Himmel ragen, erhebt sich etwas zurückgesetzt im Vordergrund das Kreuz mit dem Gekreuzigten. Es teilt die Bildfläche in zwei Hälften, in denen es links von den Hll. Agnes und Maria, rechts von Johannes und der Hl. Kolumba flankiert wird. Die Darstellung ist oben von einem mit Phantasiemaßwerk besetzten Korbbogen überfangen, der auf zwei seitlich die Bildszene begrenzenden Säulen ruht. Nach unten endet die Darstellung mit dem Wiesengrund des Kalvarienberges.

An dem zentral stehenden Taukreuz, das mit einem großen Holzpflöck in einem Erdloch befestigt ist, hängt ausgestreckt der tote Christus mit zur Seite geneigtem Kopf und geschlossenen Augen. Er trägt ein einfach um seinen Leib geschlungenes, an der Seite geknotetes Lendentuch und die Dornenkrone. Aus den Wunden am Kopf und den Stigmata fließt das Blut in langen Strömen den Körper hinab. Zur Linken des Kreuzes steht die mit gesenktem Kopf wie ins Gebet versunkene Maria, zur Rechten Johannes, dem Betrachter zugewandt, mit zum Herzen erhobener rechter Hand, ein geschlossenes Beutelbuch in der Linken. Die Gesichter Marias und des Johannes sind tränenüberströmt, ihre Augen vom Weinen gerötet.

Jeweils außen und vom Bildgeschehen unberührt, liest links die Hl. Agnes in einem Buch und verweist die Hl. Kolumba rechts auf den Palmzweig in ihrer Hand.



Im Gegensatz zu den ausschließlich in der jeweiligen Lokalfarbe blau und rot gestalteten Gewänder Marias und des Johannes, zeichnen sich jene der beiden heiligen Jungfrauen durch die Darstellung prunkvoller, mit Hermelin und Schmuck besetzter Samt- und Brokatstoffe aus.

Alle dargestellten Personen sind mit plastischen Nimben ausgezeichnet, deren Profile in Art und Breite übereinstimmen. Der Radius der verschiedenen Nimben variiert nur leicht. Nur jener der Maria ist um einige Zentimeter größer als die der anderen.<sup>151</sup>

### Zuschreibung und zeitliche Einordnung

Seit Aldenhoven 1902 wird die Zuschreibung des Gemäldes an den Meister der Ursula-Legende diskutiert, den dieser erstmals als eigene Malerpersönlichkeit vom Meister von St. Severin unterschied. Aldenhoven setzte das Gemälde zeitlich noch vor die *Ursula-Legende*. Es wurde danach weiterhin mehrfach dem Meister von St. Severin, beiden oder deren Werkstätten zugeschrieben und in der zeitlichen Einordnung zwischen den 80er Jahren des 15. und dem Ende des zweiten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts hin- und hergeschoben.<sup>152</sup> Zuletzt hielt Zehnder das Gemälde wiederum für ein Werk des Meisters der Ursula-Legende. Verschiedene Elemente, wie das Verhältnis der gelängten Körper zum Gewandvolumen, „die Physiognomien, der feierliche Ernst, die gebändigten Gefühle und die mit Grün verbundene, etwas bleiche Farbgebung“ zeigten die führende Hand des Meisters, welche auch in der Unterzeichnung sichtbar werde. Zehnder vermutete die Entstehung des Gemäldes bald nach dem 1492/93-96 datierten Ursula-Zyklus.<sup>153</sup>

### Herkunft, Standort

Das Gemälde war Teil der Sammlung Ferdinand Franz Wallrafs, mit der es in den Besitz des Wallraf-Richartz-Museums überging.<sup>154</sup> Der ursprüngliche Herkunftsort ist nicht bekannt. Aufgrund der Darstellung der Hl. Kolumba erwog Zehnder einen Zusammenhang mit der Kölner Pfarrkirche St. Kolumba, hielt aber wegen der Ikonographie einer repräsentativen Kreuzigungsdarstellung im Beisein zweier heiliger Jungfrauen die Herkunft aus einem Kölner Frauenkloster für wahrscheinlicher.<sup>155</sup>

---

<sup>151</sup>Ursprünglich war auch der Nimbus des Johannes größer geplant, wie an der Ritzung zur Markierung des Nimbenkreises zu erkennen ist. Er hätte damit dem der Maria entsprochen, wurde jedoch im Zuge der weiteren Ausarbeitung auf den Radius der anderen Nimben verkleinert.

<sup>152</sup>Die Zuschreibungs- und Datierungsgeschichte ausführlich in ZEHNDER 1990, S. 391 f.

<sup>153</sup>Vgl. ZEHNDER 1990, S. 392; Ders. 1993, S. 80.

<sup>154</sup>Wallraf-Inventar 1824/25, fol. 101 verso, Nr. 208. In: Lust und Verlust II 1998, S. 134.

<sup>155</sup>ZEHNDER 1990, S. 390 u. 391.

In der Zusammenstellung der Ausstattungstücke von St. Kolumba findet das Gemälde keine Erwähnung. Vgl. BELLOT 1995, S. 234 ff.

## Technische Daten

### *Restaurierungsgeschichte und Erhaltungszustand*

Das Gemälde ist auf eine Sperrholzplatte marouffiert. Deren Rückseite ist mit einer Leinwand beklebt und mit einem isolierenden Farbanstrich versehen.<sup>156</sup> Die Maroufflage geht auf die einzige für das Bild dokumentierte Restaurierung zurück, welche 1929/30 durch den Bonner Restaurator Hermann Goldkuhle in dessen Werkstatt durchgeführt wurde. Die Gründe hierfür erläutert Goldkuhle in seiner Rechnung:<sup>157</sup> beim Reinigen der Kreuzigungsgruppe habe sich herausgestellt, dass das Bild in 5 große und fünf kleine Stücke gerissen und diese auf eine Leinwand doubliert und übermalt gewesen seien. Goldkuhle entfernte diese Doublierung und ersetzte sie durch die Maroufflage. Die Dramatik des von Goldkuhle beschriebenen Befundes des in zahlreiche Einzelstücke gerissenen Bildes, wie er auch bei Zehnder dargestellt wird,<sup>158</sup> muss aufgrund der im Rahmen der vorliegenden Studie durchgeführten Untersuchung etwas relativiert werden: Der aus sechs Gewebestücken bestehende Bildträger hat sich, wahrscheinlich in Folge der Entfernung der Nahtwülste für die Doublierung, in seine Einzelteile getrennt. Diese Einzelteile liegen bis auf Beschneidungen an den Bildrändern weitgehend intakt vor. Nur in der linken unteren Ecke ist der originale Bildträger in mehrere kleine Stücke zerrissen (*Abb. 47*).

Über das Vorhandensein der Doublierung hinaus, gehen aus der Rechnung Goldkühles weitere Details zu einer früheren Restaurierung des Gemäldes hervor. Demnach waren die Nimben dabei übervergoldet und die Farbflächen stark gereinigt worden. Goldkuhle vermutete, dass hierfür Säure verwendet worden war, was auf bereits stark reduzierte Farbschichten zum Zeitpunkt seiner Restaurierung schließen lässt. Tatsächlich beschreibt schon Aldenhoven 1902 das Gemälde als „verblasst und verscheuert“,<sup>159</sup> wohingegen Scheibler es noch 1880 als „trüb und dunkel“<sup>160</sup> bezeichnet, weshalb eine Reinigung und Abnahme von Firnissen zwischen 1880 und 1902 stattgefunden haben muss. Dabei kann die starke Reduzierung der Farbschichten auf diese Maßnahme, aber auch auf eine noch frühere zurückzuführen sein: Die Doublierung der zehn Einzelstücke bestand wahrscheinlich bereits, da das Format des Gemäldes von Niessen 1877 und Scheibler 1880 mit 173 cm x 142 cm kleiner als das heutige angegeben wird<sup>161</sup> und erst Goldkuhle fehlende Leinwandstreifen ergänzte und „beimalt[e]“,<sup>162</sup> um das Gemälde auf sein heutiges Format zu bringen.

---

<sup>156</sup>Dieser Farbanstrich enthält ein die Röntgenstrahlung absorbierendes Pigment, denn im Gegensatz zur originalen ist die Leinwand auf der Rückseite der Sperrholzplatte im Röntgenbild deutlich zu sehen.

<sup>157</sup>WRM & FC, WRM 199, o.D.; WRM & FC, WRM 199, 1930.

<sup>158</sup>Vgl. ZEHNDER 1990, S. 390 f.

<sup>159</sup>Zitiert nach ZEHNDER 1990, S. 390.

<sup>160</sup>Zitiert nach ZEHNDER.

<sup>161</sup>Nach ZEHNDER 1990, S. 390.

<sup>162</sup>WRM & FC, WRM 199, o.D.

Nagellöcher und Knickspuren in der Bildschicht entlang der Bildränder zeigen, dass das Gemälde vor seiner ersten Doublierung um die Spannblätter beschnitten wurde und man die Ränder des Gemäldes als Spannblätter verwendet hat. Obwohl die Bildschicht hier zum größten Teil verlorengegangen ist, hat Goldkuhle sie bei seiner Restaurierung wieder zur Bildfläche hinzugenommen. Keinen Hinweis gibt es auf den Zeitpunkt der Applikation der von Goldkuhle „abgesprengten“ Übervergoldung auf den Nimbos. Diese können im Zuge jeder der beiden rekonstruierbaren Behandlungen vor der Restaurierung Goldkuhles aufgebracht worden sein. Die aktuellen Untersuchungen machten deutlich, dass ursprünglich Blattmetalle mit hohem Silberanteil verwendet wurden und diese aufgrund der Bildung von Korrosionsprodukten, darunter Silberchlorid, verschwärzt waren. Dies könnte eine Bestätigung der von Goldkuhle vermuteten Behandlung mit (Salz-)Säure sein, wie auch den Grund für die Übervergoldung dargestellt haben. Eine erste starke Verputzung könnte damit bereits auf diejenige Restaurierung des Bildes zurückgehen, im Zuge derer man es auch beschnitten und doubliert hat.

Weder für die Doublierung, noch für die Marouffierung ist bekannt, welche Art von Klebstoff verwendet wurde. Mit den gängigen Methoden wurde das Bildgefüge jedoch stets der erheblichen Einwirkung von Wärme und Druck, im Falle der Kleisterdoublierungen auch Feuchtigkeit ausgesetzt, so dass eine gewisse Verpressung der Bildstruktur im heutigen Zustand sicherlich auf diese Maßnahmen zurückgeht. Dabei ist das Ausmaß der Verpressung allerdings nicht genau zu beurteilen, da zum einen die Gewebestruktur des Bildträgers mit großer Wahrscheinlichkeit auch ursprünglich nicht vollständig in die Grundierung eingebettet und von dieser eingeebnet war und zum anderen pastose Strukturen in der Malerei nach wie vor vorhanden sind.

Weitere Restaurierungen nach jener Goldkuhles sind nicht dokumentiert und strukturell präsentiert sich das Gemälde in dem von ihm geschaffenen Zustand. Obwohl die Oberfläche geschlossen erscheint, sind bei näherem Hinsehen die starken Beschädigungen nicht zu übersehen. Über die bereits erwähnte Reduzierung zahlreicher Farbbereiche hinaus, sind die Pressbrokate und Blattmetallaufgaben fast vollständig zerstört, weshalb etwa klare Gelbtöne im Bild völlig fehlen. Zeichen starker Reinigungen sind auch die großflächigen farblichen Überarbeitungen, wie z. B. das aufgemalte Blumenmuster im ursprünglich mit Pressbrokat verzierten Gewand der Hl. Agnes sowie Reste von Firnissen, die in den Vertiefungen der Bildschichtoberfläche verblieben sind. Leim in den Brüchen und Beschädigungen der Bildschicht weist auf eine Festigung, ein öliges Bindemittel ebendort, außerdem in den porösen Bereichen der einzelnen Schichten und auf der Oberfläche, auf eine Öltränkung oder -einreibung mit dem Ziel des „Nährens“ der ausgelaugten Struktur hin. Neben weiteren aufliegenden Firnisschichten mag nicht zuletzt diese Ölschicht in und auf dem Gefüge für die Verbräunung v. a. der Blau- und Grüntöne verantwortlich sein.

Die Reduzierung der Farbschichten und die Zerstörung der Blattmetallaufgaben, zusammen mit der Verdunkelung und Verbräunung der Blau- und Grüntöne haben chromatisch und formal eine

erhebliche Verflachung der ursprünglichen Plastizität und Farbigkeit der Darstellung zur Folge.

## Technologischer Aufbau

### *Bildträger*

Es sind im heutigen Zustand des Gemäldes keine Nähte im textilen Bildträger zu erkennen. Auch die Röntgenaufnahme zeigt nur mehrere zusammengesetzte Gewebestücke und die Kittungen in den Reparaturbereichen. Dennoch müssen Nähte vorhanden gewesen sein, denn der Bildträger setzt sich, den Unterschieden in der Webdichte zufolge, aus den Abschnitten verschiedener Gewebe zusammen, an denen in der Röntgenaufnahme stellenweise Reste von Fäden zu erkennen sind, die zu Überwendlichstichnähten gehörten. Es ist wahrscheinlich, dass die heutigen Trennungen des Bildträgers dem ursprünglichen Verlauf der Nähte folgen, die im Zuge der Goldkuhle vorgegangenen Doublierung entfernt wurden, wie dies häufig geschah, um zu verhindern, dass sich die Wülste der Nähte durch die Doublierung nach vorne durchdrückten. Beim Abtragen der Wülste vor der Doublierung konnte es leicht zur Öffnung der Naht kommen, so dass das Gemälde in den Einzelteilen vorlag, aus denen der Bildträger zusammengesetzt war.

Der Bildträger im heutigen Format war damit ursprünglich aus sechs Gewebestücken zusammengesetzt, von denen das größte, fast quadratische Stück die obere linke Ecke und etwa zwei Drittel der Höhe und Breite des Formats bildete. Eine nach unten in der Breite dieses Stückes angesetzte horizontale Gewebbahn bestand aus zwei, eine weitere links die Bildbreite vervollständigende, vertikal verlaufende Bahn aus drei jeweils unterschiedlich großen Gewebestücken (*Abb. 266*).

Alle sechs Gewebestücke sind in einfacher Leinwandbindung aus in Z-Richtung gedrehten Fäden gewebt. Die Webdichte der einzelnen Stücke beträgt:

Gewebestück oben links	vertikal	10	Fäden/cm,
	horizontal	11-12,	meist 11 Fäden/cm,
Gewebestück Mitte links	vertikal	9,5-11,5	meist 10-10,5 Fäden/cm,
	horizontal	11	Fäden/cm,
Gewebestück unten links	vertikal	10-11	Fäden/cm,
	horizontal	11	Fäden/cm,
Gewebestück Mitte unten	vertikal	10-12	meist 10-11 Fäden/cm,
	horizontal	15-16	Fäden/cm,
Gewebestück unten rechts	vertikal	11-11,5	Fäden/cm,
	horizontal	15-16	Fäden/cm,
Gewebestück oben rechts	vertikal	10-12	meist 10-11 Fäden/cm,
	horizontal	14-17	meist 14 Fäden/cm. <sup>163</sup>

Hinsichtlich der Fadendichte entsprechen sich damit jeweils die Stücke der schmalen linken

Bahn und die der rechten Seite. Bestätigt wird diese Übereinstimmung durch die Gewebestruktur: Die weniger dichten Gewebe links sind insgesamt deutlich gleichmäßiger, keiner der Fäden bestimmt das Gewebebild. Die einzige bemerkenswerte Unregelmäßigkeit besteht bei ihnen in langen und einigen relativ starken, kurzen Verdickungen des horizontal verlaufenden Fadens. Im Gegensatz hierzu wird das Strukturbild der dichteren Gewebe der rechten Bildseite vom vertikal verlaufenden Faden geprägt. Gegenüber dem horizontal verlaufenden ist er stärker gespannt, dicker, in seiner Stärke jedoch schwankend. Beide Fäden weisen zudem zahlreiche kurze Verdickungen und Knötchen auf.

Der Übereinstimmung der verschiedenen Faktoren zufolge, könnten die Stücke der linken Bahn und die der rechten Bildseite jeweils von demselben Gewebe stammen.

Da keine Webkanten mehr vorhanden und nachweisbar sind, ist eine definitive Aussage weder zur Ausrichtung der Fäden noch zu der ursprünglichen Webbreite der Leinwände möglich. Hinsichtlich der Ausrichtung der Fäden könnten aufgrund der Gewebestrukturen alle Stücke in übereinstimmender Fadenrichtung zusammengesetzt sein. Die höhere Konstanz in der Fadendichte und Struktur der horizontal verlaufenden Fäden weist dabei auf diesen als Kettfaden hin. Hinsichtlich der Webbreite geben die erhaltenen Formate der Stücke ausschließlich Auskunft über deren Mindestmaße:

**bei vertikal verlaufendem Schussfaden links: 93 cm**

bei horizontal verlaufendem Schussfaden links: 57 cm

**bei vertikal verlaufendem Schussfaden rechts: 121 cm**

bei horizontal verlaufendem Schussfaden rechts: 120 cm.

### ***Originaler Spannrahmen***

Aufgrund der Verpressung des Schichtengefüges, der starken Reduzierung der Farbschichten und deren Übermalung sind keine Alterssprünge oder Unterschiede in der Oberflächenstruktur zu erkennen, die Hinweise auf die Schenkel und die Verstrebungen eines ursprünglichen Keilrahmens geben könnten.

### ***Ursprüngliche Aufspannung***

Wie das Gewebe auf der ursprünglichen Spannvorrichtung befestigt war, ist nicht mehr zu sagen,

---

<sup>163</sup>Aufgrund des die Röntgenstrahlung absorbierenden Anstrichs auf der Rückseite des marouflierten Gemäldes ist das originale Trägergewebe in der Röntgenaufnahme nur undeutlich zu erkennen. Die Zählung der Fäden musste daher überwiegend in Fehlstellen am Bildrand und anhand des Gewebeabdrucks in der Bildschicht vorgenommen werden. Die ermittelte Fadenzahl kann deshalb nur Tendenzen vermitteln, nicht aber mit Sicherheit die genaue Fadenzahl. Auch die Beschreibung der Gewebestrukturen basiert auf deren Abdruck in der Bildschicht, der durch die Beleuchtung im Streiflicht verdeutlicht wurde.

da die Mittel hierfür selbst verloren sind und die Spannränder, welche anhand der Befestigungslöcher noch Informationen hierzu geben könnten, abgeschnitten wurden.

Hinsichtlich der Spanntechnik und des ursprünglichen Formats von Bildträger und Gemälde können nur die Spanngirlanden ausgewertet werden.

Zugspuren, die auf die ursprüngliche Aufspannung zurückzuführen sind, existieren an der Ober- und Unterseite sowie an der linken Bildseite (*Abb. 267*). An der rechten fehlen sie. Die hier vorhandenen leichten Verzerrungen stehen im Zusammenhang mit Nagellöchern in der Bildschicht und müssen auf eine spätere Aufspannung nach der Beschneidung der Spannränder des Gemäldes zurückgehen.

Wo vorhanden, sind die Spanngirlanden in Ausprägung und Verlauf sehr heterogen. Stärker und weniger stark ausgeprägte Spannsuren wechseln einander ab, was auf primäre und sekundäre Befestigungen schließen lässt. Entlang der linken Seite beträgt der Befestigungsabstand der primären Spanngirlanden 50-60 cm, am unteren Rand zwischen 21-33 cm. Er wird durch sekundäre Befestigungspunkte auf der linken Seite auf 10-30 cm und unten auf 9-14,5 cm verkürzt (*Abb. 268*). Entlang dem oberen Geweberand sind die Befestigungsabstände mit ca. 10-17 cm recht regelmäßig. Allerdings weist der textile Bildträger über die eigentlichen Spanngirlanden hinaus zwei weitere von der Oberfläche ausgehende girlandenförmige Verzerrungen auf. Sie überspannen jeweils etwa eine Bildhälfte, womit sie neben solchen in den Ecken auf nur einen primären Befestigungspunkt in der Mitte des heutigen Bildformats zurückgehen könnten. Der Abstand der Befestigungspunkte zueinander hätte dann bei etwa 87 cm gelegen. Von beiden girlandenförmigen Verzerrungen ist die linke sehr viel stärker ausgeprägt. Betroffen ist jeweils nur der horizontal verlaufende Faden. Weder der Verlauf der ehemals vertikalen Naht, noch die Darstellung sind von der starken Verformung des Bildträgers tangiert, so dass diese nach dem Zusammennähen der Gewebestücke, aber vor dem Grundieren und Bemalen des Gewebes entstanden sein muss und es sich nicht um spätere Hänge- bzw. Nutzungsspuren handeln kann. Dies würde bedeuten, dass beim Aufspannen das Gewebe zunächst überaus grob und unregelmäßig fixiert und in einem zweiten Schritt die Aufspannung unter Verkleinerung der Befestigungsabstände verfeinert worden wäre. Bestätigung findet diese Überlegung in der Tatsache, dass die vermutlich sekundären Befestigungsabstände an der Oberseite genau über der stärksten Verzerrung auf ca. 6-9,5 cm verringert und damit kürzer sind als sonst.

Es liegt nahe, das gänzliche Fehlen von Spanngirlanden an der rechten Bildseite zunächst im Zusammenhang mit diesen Aufspannmethoden zu sehen. Ist das Fehlen von Spanngirlanden häufig auf die Beschneidung und Verkleinerung des Gemäldes zurückzuführen, kann davon bei dem vorliegenden Gemälde nicht automatisch ausgegangen werden, da Bildinhalt und Darstellung weitgehend vollständig sind. Denkbar wäre daher die Beschneidung des Bildträgers noch vor der Bemalung. Grund hierfür könnte sein, dass im Rahmen einer Großwerkstatt wie der des Meisters

der Ursula-Legende oder einer auf die Vorbereitung textiler Bildträger spezialisierten Werkstatt die 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. Dabei hätte man die alten Befestigungspunkte zumindest an der linken Seite und wahrscheinlich unten genau oder in etwa übernommen und die Abstände mit dazwischengesetzten Befestigungspunkten verringert.

Einzuwenden ist gegen diese Hypothese, dass sie nicht erklärt, warum sich sekundäre Spannungsränder an allen Seiten ausgebildet haben sollten, an der rechten aber nicht. Ist auch ein zweimaliges Aufspannen oder Nachspannen des Bildträgers während dessen Herstellung nicht gänzlich auszuschließen, kann deshalb die erhebliche Verkleinerung des fertigen Bildes an der rechten Seite doch als wahrscheinlicher gelten. Aufgrund des Ausmaßes an fehlendem Bildträger muss hierbei ein sich rechts anschließendes weiteres Bildfeld in Erwägung gezogen werden (*Abb. 49*).

### ***Vorleimung des Bildträgers***

Da wegen des die Röntgenstrahlung absorbierenden Rückseitenanstrichs das originale Trägergewebe und die Grundierung in der Röntgenaufnahme fast nicht sichtbar sind, war zur Vorleimung des Gewebes keine Aussage möglich.

### ***Grundierung***

Die Grundierung ist weiß, im heutigen Zustand aufgrund der Durchtränkung mit Bindemitteln glasig und verfärbt. Sie besteht aus leimgebundener Kreide.<sup>164</sup> Der durch Anfärbung positive Nachweis öligter Bestandteile zeigt die grundsätzlich starke Verunreinigung der Grundierungsschicht durch ein Fremdbindemittel, das auf der Bildschichtoberfläche aufliegt und von dort in die Brüche, Beschädigungen und porösen Bereiche des Gefüges eingedrungen ist. Dass sich die Grundiermasse an Stellen, die keine eindeutige Kontamination aufweisen, in geringerem Maß und sehr gleichmäßig angefärbt hat, könnte jedoch auf einen gewissen Anteil an Öl auch in der ursprünglichen Zusammensetzung hinweisen.<sup>165</sup> Die gesamte Grundierungsschicht ist mit Luftblasen und Faserbestandteilen durchsetzt. Letztere stammen wahrscheinlich aus dem Bildträger.

Aufgrund der Verpressung des Gemäldes ist im heutigen Zustand die Bildoberfläche durch das Geweberelief geprägt. Die Tatsache allerdings, dass wiederholt die Oberflächenstruktur des Bildträgers im Malprozess genutzt wurde, indem man den Pinsel mit zähfließendem Malmittel so dar-

---

<sup>164</sup>Nachgewiesen wurde ausschließlich Ca. Im Gegensatz zu der Reliefmasse waren in der Grundierung keine Muschelfragmente zu erkennen. Vgl. Tab. 2.5, 2.9, 2.13.

<sup>165</sup>Auch ein in den Brüchen der Bildschicht vorhandener Leim, wahrscheinlich ein Festigungsmittel, konnte anhand der Anfärbungen nachgewiesen werden. Wo er bis in die Grundierung vorgedrungen ist, hat auch er zu Anreicherungen geführt.

überführte, dass sich das Malmittel nur an den erhabenen Stellen des Untergrundes abrieb und man in dieser Weise durchbrochene Linien und Flächen mit zartem, schleierartigem Charakter erzielte, zeigt, dass die Gewebestruktur von Anfang an nicht vollständig in die Grundierung eingebettet war.

Dass die Grundierung nur in dünner Schicht vorliegen kann, zeigt sich auch in der Röntgenaufnahme. Das Grundiermaterial absorbiert die Röntgenstrahlung nur geringfügig. Die Gewebestruktur ist nur dort zu sehen, wo bleiweißhaltige Farbschichten aufliegen, was bestätigt, dass sie nicht von der Grundierschicht getilgt, sondern von den Farbschichten aufgenommen wurde. In Farbschichten, die kein oder wenig absorbierendes Pigment enthalten, ist dementsprechend nur die auf die Rückseite der Sperrholzplatte geklebte, mit einem absorbierenden Malmittel bestrichene Leinwand zu sehen.

### ***Imprimitur***

Es war mit der stereomikroskopischen Untersuchung eine flächendeckende Imprimitur nicht festzustellen. Da Imprimituren jedoch häufig sehr dünn und durch Durchtränkung mit Bindemitteln nur schwer erkennbar sind, ist das Vorhandensein einer solchen nicht mit Sicherheit auszuschließen.

### ***Unterzeichnung***

Der Befund der Unterzeichnung ist anhand des Infrarot-Reflektogramms nicht ganz eindeutig, da sich zeichnerische Mittel und Methoden nicht auf die Phase der Unterzeichnung beschränken, sondern in Form von zum Teil eingeritzten Schraffuren auch im Zuge des Malprozesses eingesetzt wurden. Die Linien beider Arbeitsschritte überlagern einander im Infrarot-Reflektogramm. So handelt es sich bei den auch im Auflicht sichtbaren Schraffuren zwischen Johannes und der Hl. Kolumba, im Schädel vor dem Kreuz, in den Steinen, etc. nicht um Bestandteile der Unterzeichnung. Die schwarzen Linien liegen über der hellen Untermalung und den grünen Farbschichten. Da die Farbschicht dieser Schraffuren zum größten Teil dasselbe Craquelé und dieselben Beschädigungen wie die Bildschicht aufweist und stellenweise mit originalen Farbschichten vertrieben ist oder von ihnen überlappt wird, so etwa im Bereich des Fußes des Johannes oder des Schädels, scheint es sich um einen Teil des originalen Farbaufbaus zu handeln. Allerdings hat es an einigen Stellen auch den Anschein, dass das schwarze Malmittel der Linien über oder in den Craquelésprüngen der Bildschicht liegt. Es waren keine Unterschiede in der Farbigekeit, Zusammensetzung und Konsistenz des jeweils für diese Linien verwendeten Malmittels erkennbar, so dass sie nicht zu unterscheiden und eindeutig dem Original oder einer Überarbeitung zuzuweisen waren.

Im Infrarot-Reflektogramm und im Abgleich mit der Untersuchung der Bildfläche im Auflicht



eindeutig als Unterzeichnung zu erkennen, sind mit dem Pinsel aufgetragene Linien, welche die Konturen der Komposition angeben. Hierfür sind sie häufig sehr lang und ohne abzusetzen durchgezogen. Ein Suchen der Form durch das Nebeneinandersetzen von Linien zu Bündeln ist nicht festzustellen. In den Gewändern, wie auch im Körper Christi sind die Faltentiefen und Schatten mit Schraffuren modellierend angelegt. Die Strichelungen sind dabei sehr kurz und breit, Richtung und Neigung der Schraffuren variieren (*Abb. 48*).

Da die Unterzeichnung im Infrarot-Reflektogramm sichtbar wird, ist sie von schwarzer oder dunkler Farbigkeit. Es war dies mit dem Stereomikroskop nicht zu verifizieren, da sie durch Farb-, Übermalungs- und Firnissschichten nirgendwo eindeutig sichtbar war.

Soweit erkennbar, wurden die sehr genauen Vorgaben der Unterzeichnung bis ins Detail streng befolgt. Es konnten keine *Pentimenti* festgestellt werden.

### ***Ritzungen***

An verschiedenen Stellen des Gemäldes sind unterschiedliche Arten von Ritzungen vorhanden. So wurden die Nimbenkreise vorgeritzt, wie an jenen des Johannes und der Hl. Agnes zu sehen ist. Im Zuge des Auftrags der Reliefs wurden sie in ihrer Position, bzw. Größe verändert, wodurch die Ritzungen nicht mit Reliefmasse und Blattmetall bedeckt sind und sichtbar blieben. Wie Einstichlöcher in der Mitte der Nimben zeigen, hat man nicht nur für die Herstellung der Reliefs, sondern bereits für das Anlegen der Nimbenkreise ein in der Mitte befestigtes Werkzeug verwendet. Auch die Bildbereiche, welche mit Pressbrokat belegt werden sollten, sind durch Ritzungen markiert.

Dienen die beschriebenen Ritzungen der Markierung mit Blattmetall und Pressbrokat zu belegender Bereiche, wurde eine zweite Art der Ritzungen zu einem späteren Zeitpunkt als Ersatz der bereits durch Farbschichten bedeckten Unterzeichnung ausgeführt. So zog der Maler, nachdem er die weiße Untermalung und das Blau des Himmels aufgetragen und dabei die Konturen des Kreuzes nur ungenau ausgespart hatte, diese mit einem spitzen Gegenstand, ein Hilfswerkzeug als Lineal benutzend, in die noch weiche blaue Farbschicht. Auch der Arm Christi ist auf diese Weise nachträglich erneut markiert.

Weitere Ritzungen im Zuge des Malprozesses finden sich im Gesicht der Hl. Kolumba und im Inkarnat Christi. Diese sind mit einem schwarzen Malmittel ausgelegt und erscheinen als schattierende Schraffuren an der Seite und auf den Wangen des Gesichts oder als Härchen (*Abb. 55, 56*). Auch diese Ritzungen wurden in die noch weiche Malfarbe des Inkarnats gezogen und das Malmittel so zur Seite geschoben, dass es zu beiden Seiten der Ritzlinie kleine Wulste bildete. Das weiche Malmittel wurde dabei stellenweise bis auf die Grundierung entfernt. Da das in diesen Ritzlinien liegende schwarze Malmittel auch auf den Innenseiten der Farbwulste liegt, könnte der Maler für die Ritzungen einen dünnen, festen Pinsel mit schwarzem Malmittel benutzt haben.

Ebenso hat man in den Gebäuden im Hintergrund schwarze Konturlinien und Details der Vegetation in das noch weiche blaue, zur Gestaltung der Landschaft aufgetragene Malmittel eingeritzt. Auch im Gesicht der Hl. Agnes wurden Schattierungen mit dunklen Schraffuren angelegt. Diese sind jedoch nicht dunkel in die noch weiche Farbschicht des Inkarnats gezogen, sondern auf die bereits angetrocknete Farbschicht aufgetragen (*Abb. 54*).

### ***Nimbenrelief***

Alle dargestellten Personen sind mit reliefierten Nimben versehen. Die Durchmesser der Nimben betragen jeweils ca.:

Hl. Agnes: 20,5 cm

Christus: 20,8 cm

Johannes: 20,5 cm

Hl. Kolumba: 20,15 cm

Maria: 23,2 cm.

Sie stimmen damit bei allen weitgehend überein, nur jener der Maria ist um 2,4 cm, bzw. 3,05 cm größer. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass auch der Nimbus des Johannes mit 23,1 cm ursprünglich ähnlich dimensioniert sein sollte, wie jener der Maria und so auch vorgeritzt, dann jedoch auf das Maß der anderen Nimben verkleinert wurde. Dabei betrifft die Veränderung ausschließlich die Größe des Nimbus, nicht aber seine Position, womit die Verkleinerung sowohl bereits im Zuge der konstruktiven Anlage als auch erst mit der weiteren Bearbeitung vorgenommen worden sein kann. Im Vergleich hierzu muss der Nimbus der Hl. Agnes noch in der Phase der Anlage verändert worden sein, da hier auch die Position verändert und der Nimbus ein weiteres Mal vorgeritzt wurde. Damit handelt es sich hierbei um einen willentlichen und bewussten Akt, während es sich bei der Verkleinerung des Nimbus des Johannes durchaus um ein Versehen im Verlauf eines zügigen und arbeitsteiligen Vorgehens handeln kann: Denkbar wäre, dass derjenige, der das Schiffchen zum Ziehen der Profile bediente, damit von Nimbus zu Nimbus ging, die Länge der Schnur dabei fixiert hielt und die geplante Größe des Nimbus des Johannes nicht beachtete. Einzuwenden gegen diese Hypothese ist, dass derselbe Fehler bei dem Nimbus der Maria offensichtlich nicht gemacht wurde. Der Grund für die Verkleinerung des Nimbus des Johannes und des größeren der Maria könnte damit in der Bedeutungshierarchie der Personen zu suchen sein. Allerdings stellt sich im Zusammenhang einer hierarchischen Differenzierung der Figuren über die Größe der Heiligenscheine die Frage, warum jener der Maria und des Johannes größer geplant gewesen sein sollten als der des Gekreuzigten, in dessen Nimbus keinerlei Hinweise auf eine ursprünglich größere Planung erkennbar sind.

Ungeachtet ihrer variierenden Radien weisen die Nimben in Art und Breite identische Profile auf. Dies bedeutet, dass sie mit derselben Schablone hergestellt wurden, die aber im Radius variierbar

war. Möglicherweise wurde sie an einer Schnur entlang gezogen, die mit einem Stift in der Mitte des Nimbus befestigt war. Das 2,7 cm breite Profil, bestehend aus drei Ringen mit etwa gleich hohen Wulsten, der innere und äußere jeweils zu beiden Seiten von niedrigeren begleitet, getrennt durch jeweils zwei Flachringe, sind nach der Klassifizierung Gielows dem Drei-Relieftring-Typus zuzuordnen.<sup>166</sup> Parallel zu dem inneren Reifen sind stellenweise Andeutungen von Wulsten und leichte Ausschabungen zu erkennen, die darauf hinweisen, dass das Schiffchen eine Breite von ca. 4,2 cm besaß.

Bevor man die Reliefmasse für das plastische Profil auftrug, hat man die Fläche der Nimben mit einer hell orangefarbenen Farbschicht versehen (*Abb. 50-52*). Diese besteht aus Bleiweiß, wahrscheinlich rotem Ocker und einem geringen Anteil an Schwarzpigmenten.<sup>167</sup> Dabei ist der hohe Gehalt an bleihaltigen Pigmenten in dieser Schicht insofern erstaunlich, als sie die Röntgenstrahlung nicht absorbiert (*Abb. 47*).

Das Bindemittel reagierte negativ sowohl auf die Anfärbung zum Nachweis von Proteinen, als auch von Ölen. „Auflösungserscheinungen“ der Mennigepartikel sind nicht festzustellen, allerdings zeigte sich ein im Hellfeld mit gekreuzten Polarisatoren amorph farbloser, unter UV-Strahlung nicht fluoreszierender Bereich im REM-Bild als reflektierend, massiv und zerklüftet, was auf die Bildung von Bleiseifen aus der Reaktion der Bleipigmente mit öligen Bestandteilen des Bindemittels hinweisen könnte.

Möglicherweise diene dieser Farbauftrag der zusätzlichen Isolierung des Untergrundes auf der Fläche der Nimben: Gielow konnte im Zuge ihrer Rekonstruktionsversuche feststellen, dass das Ziehen von Nimben mit einer Reliefmasse auf Leim-Kreidebasis auf einem leimisolierten Kreidegrund je nach verbliebener Saugfähigkeit des Untergrundes zwar grundsätzlich durchführbar, jedoch schwierig war, während es sich auf einem getrockneten, ölisolierten Untergrund problemlos durchführen ließ.<sup>168</sup> Es handelt sich bei diesem Gemälde jedoch bisher um das einzige, bei dem eine Isolierung als eigenständige, orangefarbene pigmentierte Schicht vorhanden ist.

Wie die Grundierung ist die Reliefmasse von ursprünglich rein weißer Farbigkeit und besteht aus Kreide,<sup>169</sup> gebunden in Leim und evtl. Öl (*Abb. 52*). Im Unterschied zum Füllstoff der Grundierung weist die Kreide der Reliefmasse einen hohen Anteil an Muschelbestandteilen auf. Der Anteil an Leim erscheint, soweit dies anhand der geringen Probenmenge zu beurteilen ist,

---

<sup>166</sup>GIELOW 2005b, S. 301.

<sup>167</sup>Nachgewiesen wurde ausschließlich Pb. Vgl. Tab. 2.9, 2.13.

<sup>168</sup>Vgl. GIELOW 2005b, S. 307, Anm. 95.

<sup>169</sup>Nachgewiesen wurde ausschließlich Ca. Im Gegensatz zur Grundierung konnten hier Muschelfragmente festgestellt werden, die darauf hinweisen, dass die Kreide aus Meeresablagerungen gewonnen wurde. Vgl. Tabelle 2.13.

heterogener, der an Öl etwas höher als in der Grundierung. Dabei weist auch hier die Homogenität der Färbung an augenscheinlich unkontaminierten Stellen auf Öl als originären Bestandteil der Reliefmasse hin.

Mit der Schablone wurde die Reliefmasse so aufgetragen, dass sie fast ausschließlich im Bereich der Wulste stehenblieb, die flachen Stellen dazwischen jedoch völlig freigeschabt wurden. Riefen auf den Flachringen könnten auf das Schaben des Schiffchens zurückzuführen sein (*Abb. 50*).

### ***Untermalung/vorbereitende Farbaufträge***

Verschiedene Bereiche des Bildes sind hell untermalt. So liegen etwa die blauen und grünen Farbschichten der Landschaft in Mittel- und Vordergrund auf einer sehr dünnen, nicht überall gleichmäßig, aber glatt aufgetragenen, sehr hell ocker- bis graufarbenen Untermalung. Im Gegensatz hierzu sind die hellen Bereiche der roten Gewänder ebenfalls mit einer fast weißen, aber cremig und pastos aufgetragenen Malfarbe unterlegt, deren Pinselstreifigkeit noch durch die aufliegenden roten Farbschichten und Lasuren erkennbar ist. Partiiell sind auch die Gesichter so vorbehandelt: z.B. wurde die Schläfe der Hl. Agnes mit einem hellen Lichtfleck unterlegt, dieser dann von der Inkarnatfarbe bedeckt und der Lichtreflex im Anschluss an anderer Stelle wieder aufgesetzt.

Das blaue Gewand der Maria weist eine dünn aufgetragene blaue Untermalungsschicht auf. Gegenüber den aufliegenden Farbschichten zeichnet sich diese durch eine kühle, blassblaue Farbigekeit aus. Der Auftrag scheint mit sehr bindemittelreichem Malmittel erfolgt zu sein, ist stark pinselstreifig und lässt zwischen den Farbwulsten die Grundierung durchscheinen.

### ***Pressbrokate***

Die Gestaltung der Gewänder der weiblichen Heiligen imitierte Goldbrokatstoffe. Dazu hat sich der Maler der Technik des Pressbrokats bedient, dessen Applikationen allerdings nurmehr in fast vollständig zerstörten Resten erhalten sind. Das Brokatmuster wurde aus fein gerieften und glatten Bereichen gebildet. Im Kleid der Hl. Agnes verliefen die Riefen diagonal von links unten nach rechts oben, im Kleid der Hl. Kolumba zum größten Teil senkrecht. Im Durchschnitt wiesen die Muster ca. 16-18 Riefen pro Zentimeter auf. Ist auch das genaue Muster nicht mehr zu rekonstruieren, lassen sich in dem weniger stark überarbeiteten Gewand der Hl. Kolumba Größe und Form der Pressbrokatstücke noch nachvollziehen. Die Stücke sind von rechteckiger Form und quereckig aufgelegt. Ihre maximal zu messende Höhe beträgt etwas mehr als 11 cm: An einem Stück wurden 11 cm, an einem weiteren zwischen 11,1 und 11,2 cm gemessen. Ihre maximale Breite betrug ca. 15,5 cm. Die Größe des Modells muss also bei mindestens 11 cm x 15,5 cm gelegen haben.

Soweit nachvollziehbar, besteht der Aufbau der Pressbrokate aus einer auf der Grundierung liegenden, bindemittelreichen, ockerfarbenen Füllmasse, die mit weißen, orangefarbenen, roten,

blauen und schwarzen Partikeln pigmentiert ist. Es folgt die Zinnfolie, welche mit einem unpigmentierten, auffallend orangefarben fluoreszierenden Bindemittel überzogen ist, bei dem es sich mit großer Wahrscheinlichkeit um einen Lack aus Kiefernharz handelt, wie er in den Proben zahlreicher Pressbrokate kölnischer und nichtkölnischer Werke nachgewiesen wurde.<sup>170</sup> Die orangefarbene Fluoreszenz könnte auf die Zugabe eines entsprechend reagierenden Farbstoffes zurückzuführen sein.<sup>171</sup>

Ohne erkennbares Anlegemittel liegt das Blattmetall direkt auf dieser Bindemittelschicht. Verziert wurde es mit farbigen Lasuren und Linienmustern, von denen noch rote und blaue Reste vorhanden sind.<sup>172</sup> Dabei scheint das Blattmetall zum Zeitpunkt des Auftrags der roten Lasuren an manchen Stellen (noch) nicht fest genug gehaftet zu haben, da es, wie sich im Querschliff zeigt, bei deren Auftrag gelöst und verwirbelt wurde und in diesem Zustand in die Lasurschicht eingebettet ist.

### **Blattmetallaufgaben**

Blattmetallaufgaben befinden, bzw. befanden sich auf den Nimben aller dargestellten Figuren, auf den als Goldbrokat gestalteten Gewändern der weiblichen Heiligen sowie auf deren Gewandverzierungen und Schmuckstücken. Auch der Schnitt des Buches der Hl. Agnes war mit Blattmetall belegt. Mit Ausnahme der Blattmetallaufgaben auf den Schmuckstücken der weiblichen Heiligen, welche in einem späteren Stadium auf die bereits ausgeführten Farbschichten gelegt wurden, hat man sie vor dem Beginn der farbigen Ausführung, nach der Profilierung der Nimben und der Applikation der Pressbrokate appliziert. Soweit erkennbar, wurde auch die farbige Gestaltung letzterer u. a. mit roten und blauen Lasuren noch vor der farbigen Ausarbeitung des Gemäldes vollendet. Das heute zuunterst liegende Blattmetall auf den Nimben ist, so weit an den Resten erkennbar, von rötlich schimmernder goldener Farbigkeit und bedeckt von einer dunklen Schicht. Der Charakterisierung im REM/EDX zufolge enthält es Gold und Silber in variierenden aber jeweils vergleichbaren Anteilen, weshalb es sich entweder um Zwischgold oder um eine Legierung der beiden Metalle handeln könnte (*Abb. 59, 51*). Die aufliegenden Korrosionsprodukte wurden als Silber-sulfid und Silberchlorid charakterisiert.<sup>173</sup>

Ein anderes Blattmetall wurde auf den Resten des Pressbrokats nachgewiesen. Wo es unter farbigen Lasuren geschützt vorliegt, ist es goldfarben, an frei liegenden Stellen verschwärzt. Die Analyse wies es als Gold mit einem gewissen Silberanteil aus, welcher aber stets unter dem des Goldes

---

<sup>170</sup>DARRAH 1998, S. 66, 76.

<sup>171</sup>Prof. Dr. Elisabeth Jägers, Fachhochschule Köln, freundliche mündliche Mitteilung, Juni 2005.

<sup>172</sup>Bei den schwarzen Linien handelt es sich um Reste einer späteren Zutat, als das hierfür verwendete Malmittel in der stark beschädigten und reduzierten Oberfläche der roten Lasur liegt.

<sup>173</sup>Nachgewiesen wurden die Elemente Au, Ag, Cl, S und Pb. Vgl. Tabelle 2.11, 2.12, 2.13 und Spektrum 3.82.

blieb. Die aufliegenden Korrosionsprodukte sind auch hier Silberchlorid und Silbersulfid.<sup>174</sup>

Die Blattmetallaufgaben auf den Schmuckstücken der weiblichen Heiligen sind ebenfalls goldfarben. Sie liegen über den deckend aufgetragenen Farbschichten der Gewänder. Es folgten die abschließenden farbigen Lasuren der Gewandpartien und schließlich die ebenfalls farbige Gestaltung der Perlen und Edelsteine.

Die Blattmetalle auf Nimben und Schmuckstücken wurden mit einem ockerfarbenen Anlegemittel appliziert. Es handelt sich hierbei um eine bindemittelreiche, mit Bleiweiß, Bleimennige, Schwarz und einem Kupferblau pigmentierte Schicht, der vermutlich ein gewisser Anteil an Kreide beigegeben wurde.<sup>175</sup> Obwohl es bis auf die Kontaminationen durch eingedrungenes öliges Fremdbindemittel weder auf die Anfärbung zum Nachweis von Proteinen, noch auf jene zum Nachweis von Ölen positiv reagierte, ist wegen des hohen Anteils an Bleipigmenten und der Auflösungserscheinungen der Mennige-Partikel, welche im REM-Bild als stark reflektierende Schalen um nicht reflektierende Kerne sichtbar sind, eine ölige Bindung anzunehmen (vgl. Abb. 122, 184).

### **Farbschichten**

Nach der Untermalung der großen Hintergrundbereiche und der partiellen Untermalung kleinerer heller Bereiche der Gewänder, der Architektur und der Inkarnate sowie dem Auftrag des weißen Grundtones des Himmels, jeweils unter mehr oder weniger präziser Aussparung der davor stehenden Formen, erfolgte der Auftrag der deckenden Farbschichten der Säulen, Kapitelle und des Bogens. Die farbige Impostation der architektonischen Bildrahmung stand somit am Anfang der malerischen Ausarbeitung. Eigentümlich in diesem Zusammenhang und mit dem Vorgehen in den untersuchten Gemälden des Ursula-Zyklus vergleichbar, ist, dass nach der flächig farbigen Auslegung der großen Bildbereiche hier die schwarze Konturierung der Säule, wie dort die schwarze Anlage der Fugen des Fliesenbodens folgte. Diese schwarze Linie wird durch später aufgetragene Farb- und Lasurschichten auch hier nicht vollständig bedeckt (Abb. 57). Analog hierzu scheinen auch die schwarzen zeichnerischen Umrandungen, wie auch die schraffierenden und kritzelnenden Schattierungen zu diesem Zeitpunkt in der Art einer zweiten Unterzeichnungsphase auf die hellgrauen Untermalungen des Pflocks, der Steine und des Schädels aufgetragen worden zu sein. Erklärbar wäre ein solches Vorgehen damit, dass eine darunter liegende Unterzeichnung nach Auftrag der deckenden Untermalung nicht mehr sichtbar war und deshalb erst auf dieser angelegt wurde. Allerdings ist damit die Ausführlichkeit dieses Schraffierens und Kritzeln nicht erklärt. Auch konnte nicht geklärt werden, ob die heutige Sichtbarkeit der dunklen Linien und die Tatsa-

---

<sup>174</sup>Nachgewiesen wurden die Elemente Au, weniger Ag, Cl, S und als Streustrahlung aus dem umgebenden Farblack Ca, Fe, Si, Cu. Vgl. Tabelle 2.10, 2.12, 2.13 und Spektrum 3.80.

<sup>175</sup>Nachgewiesen wurden die Elemente Pb, Ca, S, Cu. Vgl. Tabelle 2.11, 2.13 und Spektrum 3.81.

che, dass sie die Gestaltung der betroffenen Bildelemente prägen, intendiert war oder die Folge von Alterung, erhöhter Farbtransparenz bzw. restauratorischer Reduzierung aufliegender Farbschichten ist.

Bei der farbigen Gestaltung der Bildfläche arbeitete der Maler von hinten nach vorne und vom Großen zum Kleinen. Dabei sparte er beim Auftrag der blauen und grünen Farb- und Lasurschichten des Himmels, der Landschaft und der Wiesengründe die davorstehenden Formen nach wie vor aus. Ging er dabei im Falle der Kreuzbalken und der Arme Christi eher summarisch vor, was die beschriebene Konturritzung in die noch feuchte Malfarbe zur Folge hatte, sind die Aussparungen der Gewänder, Gesichter, Haare etc. von recht großer Präzision. Entsprechend gering sind die Überlappungen aneinandergrenzender und an den Rändern übereinandergesetzter Farbflächen.

Nach der Gestaltung der Hintergründe bildete die Farbgebung der Gewänder die nächste Arbeitsphase. Wegen der häufig fehlenden Überschneidungen ist nicht zu sagen, in welcher Reihenfolge der Maler hierbei vorging. In roten Gewandpartien wurden zunächst die weiß untermalten, hellsten und die Bereiche mittlerer Helligkeit mit einem Ton ebenfalls mittlerer Helligkeit ausgelegt und dabei die am dunkelsten geplanten Faltentiefen ausgespart. Die definitive Modellierung erfolgte erst später mit dem mehr oder weniger dicken, bzw. mehrmaligen Auftrag roter Lasuren im gesamten Farbbereich.

Das Gewand der Maria wurde mit blauen Malmitteln aus einem Gemisch intensiv blauer und, je nach Helligkeit, variierenden Anteilen an weißen, rotbraunen und schwarzen Partikeln modelliert. Ein Aussparen der dunkelsten Bereiche ist hier nicht festzustellen.

Die Abfolge im Auftrag des grünen Gewandes ist aufgrund der Überarbeitungs- und Überzugschichten optisch nicht nachvollziehbar.

Im Zuge der Bearbeitung der Gewänder, vor dem Auftrag abschließender Lasuren, erfolgte auch die Applikation der Blattmetalle auf den Schmuckstücken und deren Verzierung mit farbig gestalteten Perlen und Edelsteinen.

Den Abschluss dieser Arbeitsphase bildete die Ausmalung der Kreuzbalken mit brauner Malfarbe. Um hier gerade Kanten zu bewerkstelligen, hat sich der Maler einer Art Lineal bedient. Beim Auftrag haben die Malfarben deshalb eine Art Wulst gebildet, der sich sehr gerade und präzise um die gesamte Fläche der braun ausgemalten Balken zieht.

Es folgte die Ausarbeitung der Inkarnate. Für diese wurde zunächst ein helles Rosa aufgetragen. Wie die bereits vorhandenen, partiellen weißen Untermalungen zeichnet sich die hierfür verwendete Malfarbe durch eine starke Pinselsteifigkeit aus. In den Gesichtern wurden darauf mit etwas dunklerem Rosa die leisen Rötungen der Wangen gelegt, für die Schatten dünne, in ihrer Helligkeit abgestufte graue Farbschichten streifig aufgetragen und stellenweise nass in nass in die darunter liegende helle Farbschicht des Inkarnats gestrichen (*Abb. 53, 54*).

Bemerkenswert sind in diesem Zusammenhang die bereits erwähnten Schraffuren: im Gesicht der Hl. Agnes aufgemalt, in jenem der Hl. Kolumba in das noch weiche Malmittel des Inkarnats gefurcht und mit dunklem Farbmittel ausgelegt, im Inkarnat Christi sowohl aufgemalt als auch gefurcht. In Form dunkler Furchen sind hier v. a. die Brusthaare gestaltet, die als kurze gebogene Striche in das weiche Malmittel gezogen wurden (*Abb. 55, 56*). Allerdings ist hier das in den Furchen liegende schwarze Farbmittel möglicherweise nicht ausschließlich original, da es stellenweise nicht wie sonst präzise in den Ausritzungen, sondern darüber hinaus und augenscheinlich auch im Craquelé und in Beschädigungen der Bildschicht liegt.

Die Lichtreflexe in den Gesichtern der Heiligen sind mit Weiß ausgeführt, in jenem des Gekreuzigten mit Hellblau.

Den Abschluss der farbigen Gestaltung bildeten die Haare, Korrekturen der Konturen, etc.

Auffallend hinsichtlich der Zusammensetzung der Malfarben ist das Erscheinungsbild verschiedener Farbschichten in der Röntgenaufnahme. Wie die bleiweiß- und bleimennigehaltige Untermalung der Nimbenreliefs, absorbieren die flächigen und stark weißhaltigen Inkarnate die Röntgenstrahlung nur in sehr geringem Maß und deutlich ausschließlich im Bereich der Lichtreflexe (*Abb. 47*). Obwohl auch die Farbschichten der leicht verschatteten Gesichtshälften ein hohes Maß an Weiß enthalten, vermögen auch sie die Röntgenstrahlung kaum oder gar nicht zu absorbieren, was insgesamt auf einen hohen Anteil an Streckmitteln wie etwa Kreide in diesen Farbaufträgen hinweist.

Insgesamt ist festzustellen, dass die Konsistenz der Malmittel, ihr Auftrag und die Pinselführung deutlich mit der auszuführenden Farbpartie variieren. In den flächig farbigen Gewändern der Maria, des Johannes und der Hl. Kolumba sind die Malfarben mit langen Pinselzügen und gut gefülltem Pinsel so glatt vertrieben, dass kein Pinselduktus erkennbar ist und helle und dunkle Bereiche weich ineinanderübergehen. Auch die transparente dunkelrote Lasur, mit der die Schattenpartien der roten Gewänder modelliert wurden, liegt im Gewand des Johannes in glatter Schicht auf. Um das Changieren des roten Samtes im Umhang der Hl. Agnes darzustellen, hat der Maler dort die Lasur in großen Pinselstrichen so aufgetragen, dass der Duktus erkennbar blieb. Die weißen Hermelinbesätze zeichnen sich durch eine kurze, strichelnde Pinselführung, die zart faserige Gestaltung der Haare der weiblichen Heiligen durch lange Züge mit so trockenem, zähflüssigem Malmittel aus, dass es nur auf den Höhen der Untergrundstruktur zu liegen kam, die offensichtlich von der mit der Grundierung nicht vollständig getilgten Gewebestruktur des Bildträgers gebildet wurde (*Abb. 53, 54, 58*).

Die Inkarnattöne sind mit gut fließendem Malmittel aufgetragen und weich vertrieben. Ausnahmen hierbei sind die weiß aufgelegten Untermalungen und später aufgesetzten Lichtreflexe. Diese



zeichnen sich durch ein dickflüssiges, pinselstreifiges Malmittel und einen pastosen Auftrag aus. Eine sich davon unterscheidende Konsistenz hat das Weiß des Himmels. Auch hier ist der Pinselduktus sehr ausgeprägt vorhanden, aber in sehr feinen scharfen Graten, wie sie von den Borsten des Pinsels erzeugt wurden, stehen geblieben. Das Malmittel war von pastenartig cremiger Konsistenz, blieb jedoch ausreichend lange offen, um gut vertrieben werden zu können. Die darüberliegenden Blautöne der Landschaft hingegen sind wiederum glatt verlaufen. Pastositäten und Pinselduktus sind nur in mit Weiß ausgemischten und dicker aufgetragenen und -gestupften Bereichen, wie den Blättern der Bäume vorhanden. Gestupft hat der Maler auch, um beispielsweise pastos, fast plastisch aufgesetzte Weißhöhlungen weicher zu vertreiben.

Das Variieren in der Konsistenz der Malmittel und in der Art ihres Auftrags liegt damit zum einen in den Anforderungen der verwendeten Malmittel, zum anderen in dem Wunsch der Differenzierung verschiedener Oberflächen und ihrer Stofflichkeit. Hierfür wurden auch verschiedene Pinsel und die Oberflächenstruktur des Malgrundes genutzt.

Bemerkenswert im Zusammenhang mit Auftrag und Duktus sind Unterschiede im Aufsetzen der Weißlichter, wie sie v. a. in der Röntgenaufnahme deutlich werden. Danach unterteilen sich die Gesichter in drei Gruppen: zum einen die der Hl. Kolumba und des Johannes, zum zweiten das der Hl. Agnes und zum dritten die des Gekreuzigten und der Maria. In den Gesichtern der Hl. Kolumba und des Johannes ist auf der belichteten Seite das Weiß dünn aufgetragen und stufend verteilt. An Stellen dünnen Auftrags liegt es nur auf den Höhen der Oberflächenstruktur des Untergrundes. Hier sind zum Teil Pinselstriche sichtbar. Stufend, das Malmittel dünn und gebrochen auftragend, hat sich der Maler bemüht, die pastos aufgesetzten Lichtpunkte auf Stirn, Braue und Wange in weichen Übergängen über die beleuchtete Seite von Gesicht und Hals zu verteilen. Lichtreflexe sind auf dieser Seite als feine Linien auch den Augenfalten verliehen. Glanz- und Lichtpunkte auf Nasenrücken und -spitze sind jeweils durch einen längeren und einen kürzeren weißen Tupfer erzielt. Auf der im Schatten liegenden Gesichtshälfte fehlen derartige, die Röntgenstrahlung absorbierende, Weißaufträge.

Im Gegensatz hierzu bestehen die weiß aufgetragenen Farbbereiche im Gesicht der Hl. Agnes aus kurzen, parallel zueinander gesetzten Pinselstrichen auf beiden Ecken der Stirn, beiden Brauen, beiden Wangen. Dabei wurde das Malmittel in diesen kurzen Pinselhieben stehen gelassen und nicht vertrieben oder verteilt, weder verstreichend noch stufend. Auch die Lichtreflexe auf der Nase bestehen nicht in einem langen und einem kurzen der Nase folgenden Strich, sondern ebenfalls aus zwei diagonal, wie in kurzen Schraffuren nebeneinander gesetzten Weißtupfern auf dem Rücken und einem dritten auf der Nasenspitze. Im Gesicht der Hl. Agnes befinden sich zudem die, in die noch weiche Malfarbe des Inkarnats gelegten, dunklen Schraffuren, die im Gesicht der Hl. Kolumba ähnlich, dort aber auf das bereits trockene Inkarnat aufgelegt, vorhanden sind. Die Ge-

sichter des Gekreuzigten und der Maria liegen so im Schatten, dass die Röntgenaufnahme keine weißen Lichtakzente zeigt (*Abb. 47*).

Ein ähnlicher Unterschied wie im Auftrag der Lichthöhungen der Gesichtern betrifft den Auftrag der Lichtreflexe der Haare: Die der Hl. Agnes weisen nur zu beiden Seiten des Gesichts je eine in weißlichem Gelb hervorgehobene Strähne auf. Das Malmittel ist hier streifig, dünn und so trocken aufgetragen, dass es nur auf den Höhen der Oberflächenstruktur des Malgrundes benetzte. Das Haar der Hl. Kolumba hingegen ist flächig mit derartigen hellen Strähnen bedeckt. Auch hier ist der Auftrag streifig und trocken, allerdings flächiger und mit einem weniger trockenen, besser fließenden Malmittel ausgeführt (*Abb. 46*).

Der umfassendere Gebrauch von Weiß einerseits und die Verwendung der Malfarben in flüssigerer Konsistenz andererseits ist auch in anderen Bereichen der Figur der Hl. Kolumba im Gegensatz zu jener der Hl. Agnes festzustellen. So etwa in den Perlen, dem Palmzweig und der Ausführung heller Gewandteile. Es könnte der Eindruck zweier Ausführender entstehen, die mit etwas unterschiedlichen Mitteln ein übereinstimmendes Erscheinungsbild zu erreichen suchten.

## 12. JÜNGERER MEISTER DER HL. SIPPE (Werkstatt)

### Die Hl. Barbara mit einem Mönch als Stifter

Bonn, LVR-Landesmuseum (G.K. 135)

#### Untersuchung

Das Gemälde ist im LVR-Landesmuseum, Bonn, ausgestellt und konnte vor Ort in Augenschein genommen werden. Zudem bestand die Möglichkeit, die Bildakte mit den darin befindlichen Notizen zur Herstellungstechnik, zum Zustand und zu restauratorischen Maßnahmen einzusehen.

#### Maße (H x B)

100,0 cm x 75,0 cm<sup>176</sup>

#### Art des Objekts

Das Gemälde zeigt in voller Gestalt die zur linken Bildseite gedrehte Hl. Barbara mit einem Buch in Händen vor einer hügeligen, mit zahlreichen Bauten durchsetzten Landschaft. Zu ihrer Linken ist ihr Attribut, der Turm, dargestellt, auf der anderen Seite zu ihren Füßen ein Mönch als Stifter. Auf dessen Spruchband stehen die Worte: „barbara decora assiste mortis in hora“. Im Mittelgrund links und rechts erzählen kleine Simultanszenen zwei Episoden aus der Legende der Heiligen: Die Hirten verraten dem Vater das Versteck seiner Tochter und die Enthauptung Barbaras durch ihren Vater.

Das Gemälde ist als Einzelbild überliefert und von einem aufgemalten Rahmen umgeben, der plastische rote, zum Bild hin abgefaste Leisten imitiert. Dennoch scheint es aus dem größeren Kontext eines insgesamt breiteren Gemäldes geschnitten zu sein, denn im Gegensatz zum oberen und unteren Geweberand besitzt es an den Seiten keine Spanngirlanden (*Abb. 59*). Denkbar wäre ein ursprünglicher Zusammenhang in Form einer Reihe von Heiligen.

#### Zuschreibung und zeitliche Einordnung

Nach wechselnden Zuschreibungen an verschiedene Kölner Meister des späten 15., beginnenden 16. Jahrhunderts erkannten zuletzt Kessler van-den-Heuvel und Schmidt das Gemälde als das Werk eines Werkstattgesellen, bzw. des „großen, kaum weiter zu differenzierenden Werkstattbereich[s] des Meisters der Hl. Sippe“.<sup>177</sup>

---

<sup>176</sup>GOLDKUHLE et al. 1982, S. 319. Nach einem Restaurierungsbericht vom 27. September 2000, verfasst von Andreas Hoppenrath, misst das Gemälde nur 88,0 cm x 73,2 cm. (Bonn, LVR-Landesmuseum, Bildakte G.K. 135).

Im Hinblick auf die Figur der Hl. Barbara, die mit ihrem kugelförmigen Kinn, dem kleinen Grübchen, dem leicht schief gemalten, schmallippigen Mund, den bogenförmigen Augenbrauen und der hohen Stirn vergleichbar sei mit der Hl. Katharina auf dem rechten Außenflügel des *Beschneidungsaltares*, mit ihren großen Augen hingegen stärker an den *Sippenaltar* erinnere, datierte Kessler van-den Heuvel das Gemälde um 1500.<sup>178</sup> Der Vergleich mit datierbaren und sicher datierten Werken des Meisters der Hl. Sippe, wie dem *Fürbitte-Altar* in München oder der Gregorsmesse in Utrecht, bewog Schmidt hingegen zu einer zeitlichen Verortung des Bildes um 1490.<sup>179</sup>

### Herkunft, Standort

Die ursprüngliche Herkunft des Gemäldes ist nicht überliefert. Mit der Hl. Barbara als zentraler Figur könnte es aus der Kölner Kartause St. Barbara stammen. 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 wahrscheinlich aus mehreren Bildfeldern bestand, ein Werk größeren Formats war und einen Franziskaner als Stifter zeigt. Statt aus der Kartause könnte es deshalb aus einem franziskanischen Kontext stammen.

Zu einem unbekanntem Zeitpunkt kam das Bild in den Besitz des Bonner Provinzialmuseums und mit diesem an dessen Nachfolger, das LVR-Landesmuseum Bonn, wo es unter der Inventarnummer G.K. 135 geführt wird.<sup>180</sup> Die früheste bekannte Abbildung stammt von 1980 und wurde für den 1982 erschienenen Bestandskatalog angefertigt.<sup>181</sup>

Mit größter Wahrscheinlichkeit befand sich das Gemälde vor 1846 in der Sammlung des Kölner Buchhändlers Johann Georg Schmitz, die nach dessen Tod am 20./21. September 1846 in Köln bei Heberle (Lempertz) versteigert wurde. Die Beschreibung eines Gemäldes im Nachlassinventar stimmt sehr genau mit der des Bonner Bildes überein: „*Die heil. Barbara in ein geblühtes Gewand gekleidet in der Mitte des Bildes stehend. Sie schreitet andächtig in einem Buche lesend nach dem Vordergrund zu. Rechts ein großer Turm als Attribut. Links ein kniender Mönch als Donator. Im Hintergrunde Landschaft mit einer Stadt und Figuren, rechts die Enthauptung der heil. Barbara. Auf Leinwand und gut erhalten, 31 x 26*“.<sup>182</sup>

Bei der Versteigerung wurde dieses Gemälde von „Präsident Bessel aus Kleve für 32 Thaler“ ge-

---

<sup>177</sup>KESSLER VAN-DEN-HEUVEL 1987, S. 298 f.; GOLDKUHLE et al. 1982, S. 318 f. Zur Zuschreibungsgeschichte siehe ebd.

<sup>178</sup>KESSLER VAN-DEN-HEUVEL 1987, S. 298 f.

<sup>179</sup>GOLDKUHLE et al. 1982, S. 318 f.

<sup>180</sup>Ebd.

<sup>181</sup>In den Katalogen von 1914 und 1927 gibt es keine Abbildung des Gemäldes. Vgl. LVR-Landesmuseum Bonn, Bildakte G.K. 135, Untersuchungsbericht, 5.9.2000 (Eva Ries), S. 3.

kauft.<sup>183</sup> Wie es dann an das Provinzialmuseum geriet, ist unbekannt.

### **Technische Daten**

Der textile Bildträger des Gemäldes ist in einfacher Leinwandbindung mit 14 Fäden/cm vertikal und 17 Fäden/cm horizontal gewebt.<sup>184</sup> Soweit erkennbar, besitzt er eine regelmäßige und recht feine Textur. Im heutigen Zustand besteht er aus zwei Stücken, die durch eine vertikale, 4,3 cm vom rechten Bildrand verlaufende Naht verbunden sind.

Wie an den Spanngirlanden zu erkennen, bestand die ursprüngliche Befestigung des Gewebes in einzelnen Spannungspunkten. Im Zuge einer Restaurierung wurde es jedoch flächig auf dem Spannrahmen festgeleimt. In Folge dessen hat man die Spannränder abgeschnitten. Im heutigen Zustand ist der Bildträger mit einem rückseitigen Anstrich versehen und weist verschiedene Gewebeflicken unterschiedlicher restauratorischer Maßnahmen auf. Bei einigen davon handelt es sich bereits um den Ersatz älterer Flecken.<sup>185</sup>

Die ursprüngliche Aufspannung des Gewebes war nicht fadengerade, wie ein leichter Verzug des horizontalen Fadens nach links unten zeigt. Spanngirlanden sind nur im oberen und dem unteren Rand des Bildträgers vorhanden. An der Unterkante besitzen sie eine Länge von ca. 10 - 15 cm. Entlang der Seitenkanten deutet sich ein Rahmensprung mit einer lichten Weite zwischen den Streben von ca. 70 cm an.

Das Fehlen von Spanngirlanden an den Seiten, zusammen mit der nahe der rechten Bildseite verlaufenden vertikalen Naht lassen vermuten, dass es sich bei dem Gemälde um das Fragment eines ursprünglich größeren Werkes handelt, in dem sich an das heutige Bildfeld rechts und links jeweils mindestens ein weiteres anschloss. Die Bildfelder wären dann durch die gemalte rote Rahmung unterteilt gewesen. Da die Höhe des Bildes offenbar nur um Weniges reduziert wurde, muss es sich um ein Querformat gehandelt haben.

Der Bildträger ist mit einer dünnen weißen Grundierung versehen, die Struktur des Gewebes dennoch durch die Bildschicht gut erkennbar.<sup>186</sup> Dass sich der Maler die Rauheit des Malgrundes für das Erzielen schleierartiger, durchbrochener Farbaufträge zu Nutze machte, zeigt, dass der Malgrund auch ursprünglich nicht ganz glatt war.

Die dunklen, recht breiten Linien der Unterzeichnung sind in beriebenen und transparent gewordenen Partien des Farbauftrags sichtbar. Dort fallen zahlreiche Pentimenti auf. So wurde etwa die

---

<sup>182</sup>Lust und Verlust II 1998, S. 330, Nr. 36. Die Umrechnung des Kölner Zollmaßes ergibt mit ca. 81 cm x 68 cm ein etwas kleineres Format als für das Bonner Bild angegeben.

<sup>183</sup>Ebd.

<sup>184</sup>Ebd., S. 4.

<sup>185</sup>Ebd., S. 4-6.

<sup>186</sup>Ebd., S. 4 ff.

Anordnung der Fenster und Wandöffnungen des Turmes komplett verändert, deren Proportionen und Formen jedoch beibehalten.

Metallauflagen finden sich nur auf den Strahlen, die den Nimbus der Heiligen bilden. Der Brokat ihres Gewandes ist rein malerisch gestaltet, indem das dunkle Muster und die helleren Striche körperhaft auf eine sehr glatte braun- bis ockerfarbene Grundschrift aufgetragen wurden.

Der Farbauftrag ist ansonsten insgesamt feinteilig und glatt, die Malweise generell auch in den Mittel- und Hintergrundszenen recht ausformuliert, wobei es aber auch zu Andeutungen kommt, wie etwa in der nur als Linien dargestellten Schrift des Buches.

### 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

*Ehemals Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud (WRM 174, 175)*

#### Untersuchung

Die Gemälde sind zerstört. Nur für das hier unter a) geführte Gemälde existiert eine Photoaufnahme. Alle Informationen entstammen den Bildakten des Museums, der Literatur und der Analyse der historischen Photoaufnahme von Kat. Nr. 13.a. (*Abb. 60*).<sup>187</sup>

#### Maße (H x B)

a. Die Hll. Christina, Margarete, Lucia und Cäcilia: 120,0 cm x 1,51 cm

b. Die Hll. Katharina und Barbara: 120,0 cm x 86,0 cm<sup>188</sup>

#### Art des Objekts

Die beiden Gemäldeteile zeigten je zwei weibliche Heilige mit ihren Attributen vor einer Hügel-landschaft. Die Zweiergruppen wurden unterteilt von Säulen und überfangen von darauf ruhenden Maßwerkbögen. Da auf der Photoaufnahme des Fragments mit vier weiblichen Heiligen an keiner Seite Spanngirlanden zu erkennen sind, liegt die Vermutung nahe, dass es sich um eine Reihung von Heiligen handelte, in der sich unter anderem das hier unter b) geführte Fragment seitlich an a) anschloss. Das ursprüngliche Vorhandensein weiterer Heiliger in diesem Gemälde ist nicht auszuschließen. Das Fehlen von Spanngirlanden unten könnte auf eine abgeschnittene Sockelzone verweisen, ihr Fehlen oben vielleicht auf ein weiteres, sich über diesem anschließendes Register in der Art von Kat. Nr. 8, der Darstellung des Gekreuzigten zwischen Maria, Johannes und Heiligen im oberen und einer Reihung von Heiligen im unteren Register.

#### Zuschreibung und zeitliche Einordnung

In allgemeiner Übereinstimmung wurde das Gemälde zuletzt einem Nachfolger des jüngeren Meisters der Hl. Sippe zugeschrieben.<sup>189</sup> In ihrer Monographie zu diesem Meister erwähnt Kessler van-den-Heuvel das Gemälde allerdings auch unter den Nachfolgern dieses Meisters nicht.<sup>190</sup> Mit

---

<sup>187</sup>Für Kat. Nr. 13.b ist keine Aufnahme überliefert.

<sup>188</sup>Lust und Verlust II 1998, S. 142 f., Nr. 269 a und b.

<sup>189</sup>WRM Verzeichnis 1986, S. 308; Lust und Verlust II 1998, S. 142 f., Nr. 269 a und b.

<sup>190</sup>KESSLER VAN-DEN-HEUVEL 1987.

seiner architektonischen Rahmung scheint das Gemälde den Werken in der Nachfolge des Bruno-Zyklus verpflichtet und gleicht in der Gestaltung von Säulen und Bögen noch stärker etwa dem Ursula-Zyklus des Meisters der Ursula-Legende von 1493-96 (Kat. Nr. 25) als den späteren der Laurentius-Legende oder jenem des als Pseudo-Bruyn bezeichneten Malers von 1515-20 (Kat. Nrn. 27 und 31). Auf der Basis von deren Datierungen wäre die Entstehung des Bildes zwischen 1496 und ca. 1500 denkbar.

### **Herkunft, Standort**

Die Herkunft des ursprünglichen Gemäldes ist ungewiss. Erstmals nachgewiesen ist das kleinere, hier unter b) geführte Fragment in der Sammlung Ferdinand Franz Wallrafs, mit der es 1824 in stadtkölnischen Besitz überging. Das größere Teilstück konnte im Inventar der Sammlung Wallraf nicht identifiziert werden. Es ist im Wallraf-Richartz-Museum seit 1862 nachweisbar. Am 29.06.1943 wurden beide Teilstücke in Köln bei einem Fliegerangriff vernichtet.<sup>191</sup>

### **Technische Daten**

Der Bildakte des Museums ist zu entnehmen, dass das Fragment b) 1930 durch Robert Hieronymi restauratorisch behandelt wurde, der „größere und kleinere Blasen“ niederlegte.<sup>192</sup>

Auf der einzigen existierenden historischen Aufnahme (*Abb. 60*) erscheint das Gemäldefragment in gutem Erhaltungszustand. Eine vertikal verlaufende Kittung und Retusche im linken Bildfeld könnte auf eine Naht an dieser Stelle hinweisen. Sie ist aber im unteren dunkleren Bildteil auf dem Photo nicht weiter zu verfolgen.

Deutlich erkennbar ist der in einfacher Leinwandbindung offensichtlich nicht ganz fein gewebte Bildträger. Spanngirlanden sind an keiner der Bildseiten zu erkennen, auch ein Rahmensprung ist nicht sichtbar.

Blattmetallaufgaben finden sich ausschließlich in den Nimben, die ohne Relief gestaltet waren. Die reichen Brokatstoffe waren gemalt.

---

<sup>191</sup>Lust und Verlust II 1998, S. 142 f., Nr. 269 a und b.

<sup>192</sup>WRM & FC, WRM 175, 1929; WRM/FC, WRM 175, o.D.



## 14. KÖLNISCH um 1400

### Leben und Leiden Christi in 10 bekannten Bildern

- a. Verkündigung
- b. Geburt
- c. Anbetung der Könige
- d. Christus im Garten Gethsemane
- e. Gebet am Ölberg
- f. Christus vor Pilatus
- g. Geißelung
- h. Kreuzigung
- i. Kreuztragung
- j. Grablegung

### Untersuchung

Die Darstellung des *Christus vor Pilatus* (Abb. 62) konnte anlässlich der Überführung der Sammlung Hagen an das Wallraf-Richartz-Museum zu Köln in Augenschein genommen werden. Ein Eindruck von der *Anbetung der Könige* war anhand einer älteren Photoaufnahme zu gewinnen (Abb. 61), während die Daten zu den übrigen Bilderfeldern der Literatur entnommen sind. Für sie waren keine Photoaufnahmen aufzufinden.

### Maße (H x B)

Verkündigung:	31,0 cm x 16,5 cm <sup>193</sup>
Geburt:	31,0 cm x 16,5 cm <sup>194</sup>
Anbetung der Könige:	28,8 cm x 15,7 cm <sup>195</sup>
Christus im Garten Gethsemane:	31,0 cm x 16,5 cm <sup>196</sup>
Gebet am Ölberg:	31,0 cm x 16,5 cm <sup>197</sup>
Christus vor Pilatus:	29,0 cm x 16,8 cm <sup>198</sup>

---

<sup>193</sup>ALDENHOVEN 1902, S. 83.

<sup>194</sup>Ebd.

<sup>195</sup>Lust und Verlust II 1998, S. 459, Nr. 67. Angegeben sind hier 11'' x 6''. Ein Kölner Zoll = 2,615 cm. Abweichende Maßangaben finden sich bei RIEFFEL 1924, S. 59 (0,35 m x 0,33 m) und STANGE 1967, S. 24 (35,0 cm x 20,0 cm).

<sup>196</sup>ALDENHOVEN 1902, S. 83.

<sup>197</sup>Ebd.

Geißelung:	keine Angaben <sup>199</sup>
Kreuzigung:	keine Angaben
Kreuztragung:	31,5 cm x 17,0 cm <sup>200</sup>
Grablegung:	31,5 cm x 17,0 cm
Gesamt möglicherweise:	mind. 93 cm x 66 cm.

### Art des Objekts

Schnaase und Aldenhoven, noch in Kenntnis der zehn hier genannten Bildfelder, bezeichneten sie als „Fragment[e] eines größeren Altarwerks“, bzw. als die „Reste eines Altars“.<sup>201</sup> Stange kannte nur noch vier der Bilder, vermutete aber, dass die Szenen ursprünglich Teil eines Fastentuchs gewesen seien.<sup>202</sup> Unterscheidet man jedoch Fastentücher von den Kölner Bilderfolgen dahingehend, dass es sich bei den Ersteren in der Regel um sehr großformatige und in der Technik der Tüchleinmalerei hergestellte, temporär genutzte und vorhangartig aufgehängte Malereien handelt, bei den Bilderfolgen hingegen um dauerhaft aufgespannte, kleinformatigere Werke auf grundiertem, ölig bemaltem Bildträger, sind die hier in Frage stehenden Bilder nach dem Eindruck, der anhand der Darstellung des *Christus vor Pilatus* gewonnen werden konnte, den Bilderfolgen zuzuschreiben.

Mit großer Wahrscheinlichkeit war diese Bilderfolge mit den bekannten Szenen nicht vollständig. Es fehlt mindestens das in allen späteren Werken dieser Art dargestellte *Abendmahl*. Die damit entstehende Anzahl von 11 Bildfeldern macht wiederum mindestens eine weitere Szene notwendig, geht man davon aus, dass alle Bildfelder gleich groß waren. Mit dem abschließenden Bild der *Auferstehung* wäre das ursprüngliche Gemälde mit zwölf Bildfeldern zu je vieren in drei Registern denkbar. Es nähme damit inhaltlich und formal die späteste Form der Bilderfolgen aus den 1450-60er bzw. den 1470-80er Jahren vorweg.<sup>203</sup>

Wie an den Szenen der *Anbetung der Könige* und *Christus vor Pilatus* zu erkennen, sind die Szenen bildfüllend in kleine Innenräume, *Christus vor Pilatus* mit zweifarbigem Bodenbelag, die Anbetung der Könige auf monochrom erscheinendem Boden und Kassettendecke, eingefügt. Sie werden durch eine gemalte Rahmung beschnitten, die aus der Umfassung des Bildfeldes und zu-

---

<sup>198</sup>Maße selbst genommen. Abweichend STANGE, 1967, S. 24 und ALDENHOVEN 1902, S. 83 (32,0 cm x 18,0 cm).

<sup>199</sup>ALDENHOVEN 1902, S. 83, Anm. 162 bezieht seine Kenntnis bezüglich der Bildfelder *Geißelung* und *Kreuzigung* von SCHNAASE, Karl: Geschichte der bildenden Künste, Bd. IV, S. 401, der jedoch keine Angaben zu deren Maßen macht.

<sup>200</sup>Die Maße für *Kreuztragung* und *Grablegung* aus Lust und Verlust II 1998, S. 459, Nr. 67. So auch in STANGE 1967, 1874, S. 24.

<sup>201</sup>ALDENHOVEN 1902, S. 83, Anm. 162.

<sup>202</sup>STANGE 1967, S. 24, Nr. 32.

<sup>203</sup>Vgl. Kat. Nm. 19-21.

sätzlich einem Rundbogen mit offenen Zwickeln besteht. Die Rahmung erscheint der jeweiligen Szene vorgeblendet und grenzt den Bildraum zum Betrachter hin ab, diente aber auch der Unterteilung der Bildfelder. Ihre Gestaltung imitiert plastisch aufgesetzte, an den Innenkanten abgefaste und in den Ecken auf Gehrung schließende Leisten (Abb. 62).

Neben den Angaben Schnaases, dass alle Bilder auf Leinwand und vor dunklem Hintergrund gemalt gewesen seien, bemerkt Aldenhoven bezüglich der *Verkündigung*: „Bei der Verkündigung gehen rothe Strahlen von Gott Vater aus, in denen das Kind herabschwebt.“ Etwas genauer beschreibt er die Geburtsszene: „Maria liegt in rothem Brokatkleid und blauem Mantel auf einem dunkelrothen Bett, sie drückt das Kind mit dem l. Arm an die Brust und holt ein Tuch aus dem Korb, neben dem Ochs und Esel knien, Joseph breitet ein violettees Tuch über sie, darüber rothe Casettendecke.“

In den Inventaren der Fürstlich Hohenzollernschen Sammlungen schließlich findet sich die folgende Beschreibung der *Anbetung der Könige*: „[...] Von den drei Königen keiner mit schwarzem Gesicht. Der Knieende reicht das Gold der Mutter dar, und küsst dem Kinde die Füßchen. Er ist in Goldbrokat, mit Hermelin verbrämt, gekleidet, während der eine seiner stehenden Genossen grünes, der andere rothes Gewand trägt. Das Kind ist nackt, die Mutter hat brokatenes Unterkleid, blauen Mantel und weissen Schleier.“<sup>204</sup>

### Zuschreibung und zeitliche Einordnung

Stange bezeichnet die vier Darstellungen als „frühe Leinwandbildchen“ und datiert sie um 1400.<sup>205</sup> Die Autoren des Katalogs Lust und Verlust 1998 versahen diese Datierung mit einem Fragezeichen,<sup>206</sup> wohl weil die Bilder auch etwas später, um 1410-20 entstanden sein könnten.

### Herkunft, Standort

Die ursprüngliche Herkunft des Gesamtbildes ist ebenso unbekannt wie der Zeitpunkt seiner Zerschneidung. Letztere muss spätestens in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erfolgt sein, denn bereits 1852 wird die *Anbetung der Könige* als einzelnes Bild geführt und 1854 wurden die einzelnen Bildfelder erstmals wieder zusammengeführt.<sup>207</sup>

Die *Anbetung der Könige* befand sich 1852 in der Sammlung Johann Peter Weyer zu Köln. Zwi-

---

<sup>204</sup>Ich danke Anette Hähnel, Unternehmensgruppe Fürst von Hohenzollern, Sammlungen und Hofbibliothek, Sigmaringen, für die Abschrift dieses Eintrages.

<sup>205</sup>Ebd. So auch Aldenhoven 1902, S. 83. Aldenhoven gruppiert die Bilder stilistisch und zeitlich allerdings mit heute später datierten Werken.

<sup>206</sup>Lust und Verlust II 1998, S. 459, Nr. 67.

<sup>207</sup>ALDENHOVEN 1902, Anm. 162, der hier SCHNAASE, Karl: Geschichte der bildenen Künste, Bd. IV, S. 401, zitiert.

schen 1852 und 1855 setzte Weyer nicht zugehörige hölzerne Flügel an. Dieses Triptychon, im Katalog der Sammlung Weyer von 1859 unter Nr. 106, im Katalog von 1862 unter Nr. 113 verzeichnet, wurde 1862 von Prof. Andreas Müller aus Düsseldorf für den Fürsten zu Hohenzollern-Sigmaringen erworben und befand sich in Folge unter der Inv. Nr. 199 im Fürstlich- Hohenzollernschen Museum zu Sigmaringen. Dort wurde das Ensemble wieder getrennt und die *Anbetung der Könige* separat verkauft. Ihr Verbleib ist seither unbekannt.<sup>208</sup>

Das Bildfeld mit der Darstellung *Christus vor Pilatus* befand sich nach Aldenhoven „*ehemals bei Becker in Deutz*“.<sup>209</sup> Später war es Teil der Sammlung Kasimir Hagen, Köln, Objekt Nr. 037.<sup>210</sup> Seit 2008 befindet es sich im Museum Schnütgen, Köln.

Die übrigen bekannten Bildfelder befanden sich spätestens 1852 in verschiedenen Privatsammlungen Kölns: „Kreuzigung nebst der Kreuztragung bei Merlo, Christus am Oelberge und die Geißelung bei Fromm, Verkündigung und Geburt bei Ruhl“.<sup>211</sup>

Die einzige weitere und letzte Information bezüglich ihres Verbleibs bezieht sich auf *Kreuztragung* und *Grablegung*, möglicherweise aber auch auf weitere der Bildfelder, die durch die Galerie Meisner in Zürich verkauft wurden. Ihr Aufbewahrungsort ist seitdem unbekannt.<sup>212</sup>

## Technische Daten

### Kat. Nr. 14.f, Christus vor Pilatus

#### Zustand

Das Gemälde ist allseitig beschnitten und doubliert. Originale Spannränder sind an keiner Seite vorhanden. Das Bildfeld hingegen ist vollständig (*Abb. 62*).

Der Erhaltungszustand der Malerei ist trotz verschiedener Überarbeitungen sehr gut. Der Hintergrund ist allerdings übermalt. Größere Ergänzungen finden sich in den Blattmetallaufgaben der Kleidungsdetails und der Bildfeldumrandung. Die Bildfeldumrandung war ursprünglich wohl nicht mit Blattmetall, sondern farbig gestaltet, denn unter der derzeitigen Metallauflage ist eine

---

<sup>208</sup>STANGE 1967, S. 24; Lust und Verlust II 1998, S. 459, Nr. 67. Der Verkauf erfolgte 1928. Ich danke Anette Hähnel, Unternehmensgruppe Fürst von Hohenzollern, Sammlungen und Hofbibliothek, Sigmaringen, für diese Auskunft.

<sup>209</sup>ALDENHOVEN 1902, S. 83, Anm. 161.

<sup>210</sup>Lust und Verlust II 1998, S. 459, Nr. 67.

<sup>211</sup>ALDENHOVEN 1902, Anm. 162, mit dem Zitat aus SCHNAASE, Karl: Geschichte der bildenen Künste, Bd. IV, S. 401.

<sup>212</sup>Lust und Verlust II 1998, S. 459, Nr. 67.

Unmittelbar vor der Publikation machte mich Cyriel Stroo freundlicherweise auf vier Bildfelder des Gemäldes aufmerksam, die sich heute im Museum Le Gand Curtius in Lüttich befinden. Es handelt sich hierbei um die Szenen der *Verkündigung*, *Geburt*, *Christus am Ölberg* und *Geißelung*. Aus organisatorischen Gründen konnten sie in die vorliegende Arbeit leider nicht mehr aufgenommen werden.

weiße Farb- und eine dunkelgrüne Lasurschicht zu erkennen. Kleinere farbige Ausbesserungen wurden z.B. in den Gesichtern ausgeführt. Die Bildfläche ist mit einem dicken, craquelierten und gerunzelten Firnis überzogen.

### ***Bildträger***

Das Trägergewebe ist in einfacher Leinwandbindung gewebt und der rein optischen Beurteilung zufolge recht fein. Unter der relativ dicken Bildschicht sind keine Spanngirlanden, nur am oberen Rand ist schwach eine girlandenartige Verzerrung erkennbar, die sich fast über die gesamte Breite des Bildes hinzieht.

### ***Maltechnischer Aufbau***

Das Gemälde ist weiß grundiert. Die Grundierung ist so dick aufgetragen, dass sie die Leinwandstruktur fast vollständig tilgt. An der oberen und der rechten Seite ist ein Wulst festzustellen, bei dem es sich um einen Grundiergrat handeln könnte.

Soweit unter dem Stereomikroskop erkennbar, ist die Darstellung rotbraun unterzeichnet. Im Infrarot-Reflektogramm ist die Unterzeichnung nicht eindeutig, allenfalls in den Gesichtern schemenhaft erkennbar.

Die Ausführung der Malerei ist qualitativ. Dem optischen Eindruck zufolge handelt es sich um ein öliges Bindemittel.

## 15. KÖLNISCH um 1400-1415

### **Der Gekreuzigte zwischen Maria, Johannes, dem Hl. Augustinus und einem weiteren hl. Bischof, zu Füßen des Kreuzes zwei Nonnen**

*Ehemals Wallraf-Richartz-Museum, Köln (WRM 58)*

#### **Untersuchung**

Der Verbleib des Gemäldes ist unbekannt, so dass eine Inaugenscheinnahme nicht möglich war. Alle Aussagen darüber basieren entweder auf publizierten Daten, den Angaben in der Bildakte und der Datenbank des Museums sowie der Betrachtung einer historischen Photoaufnahme.<sup>213</sup>

#### **Maße (H x B)**

52,0 cm x 40,0 cm<sup>214</sup>

#### **Art des Objekts**

Zu dem leicht hochrechteckigen Gemälde sind so gut wie keine Informationen erhalten. Stange, der wohl die Angaben aus dem Verzeichnis des Museums von 1914 zitiert, erwähnt wie jenes den blauen Hintergrund mit goldenen Sternen.<sup>215</sup> In der historischen Aufnahme sind an keiner Seite Spanngirlanden zu erkennen, so dass zu vermuten ist, dass das Bild einem größeren Zusammenhang, evtl. eine Bilderfolge entstammte (*Abb. 63*).

#### **Zuschreibung und zeitliche Einordnung**

Führt das Verzeichnis des Wallraf-Richartz-Museums von 1914 das Gemälde unter der Schulanfolge des Meisters der Hl. Veronika,<sup>216</sup> wurde das Gemälde auch später weder einem bestimmten Maler zugeschrieben noch einer genauen zeitlichen Einordnung unterzogen. Stange führt es unter „Mitte 15. Jahrhundert“,<sup>217</sup> was jedoch zu spät erscheint. Weitere Angaben des Museums lauten „Anfang 15. Jahrhundert“<sup>218</sup> und „1401-1415“.<sup>219</sup>

---

<sup>213</sup>Rheinisches Bildarchiv, Negativ. Nr. 30666.

<sup>214</sup>WRM Verzeichnis 1914, S. 26, Nr. 53; STANGE 1967, S. 36, Nr. 79; Inventar-Datenbank WRM & FC.

<sup>215</sup>WRM Verzeichnis 1914, S. 26, Nr. 53; STANGE 1967, S. 36, Nr. 79.

<sup>216</sup>WRM Verzeichnis 1914, ebd.

<sup>217</sup>STANGE 1967, ebd.

<sup>218</sup>WRM & FC, WRM 58.

<sup>219</sup>Inventar-Datenbank WRM & FC.

### **Herkunft, Standort**

Im Inventar der Sammlung Wallraf von 1817/1824 und späteren Auflistungen ist das Gemälde nicht zu finden.<sup>220</sup> Der früheste Nachweis findet sich im Katalog des Wallraf-Richartz-Museums von 1888 (Nr. 83). Es wurde im Museum unter der Inventar-Nummer 58 geführt. Im Oktober 1943 hat man es durch oder an Heinz Kisters verkauft.<sup>221</sup> Sein Verbleib ist seither unbekannt.

### **Technische Daten**

Technische Daten lassen sich allein noch einer historischen Aufnahme entnehmen (*Abb. 63*). Auf ihr ist zu erkennen, dass das Gemälde aus einem größeren Kontext geschnitten, doubliert und neu aufgespannt wurde. Diese Aufspannung ist etwas größer als das Bildfragment, das unmittelbar an der Oberkante des Titulus und wahrscheinlich etwas unterhalb der am Boden knienden Stifterinnen endet. Auch an den Seiten ist es schmaler als die Aufspannung. Die fehlenden Bereiche oben und unten sind beigemalt, an den Seiten wahrscheinlich mit Papierkaschierungen versehen. Ob sich die überlieferten Maße auf die erhaltene Bildfläche oder das aufgespannte und retuschierte Gemälde beziehen, ist nicht bekannt.

---

<sup>220</sup>WRM & FC, WRM 58, o.D. a

<sup>221</sup>WRM & FC, WRM 58, o.D. b

## 16. MEISTER DER PASSIONSFOLGEN

### Leben und Leiden Christi in ehemals 24 Bildern

Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln

(WRM 91-94, 759/760, 794/795, 876/877)

### Untersuchung

Das Gemälde wurde im Rahmen der vorliegenden Arbeit technologisch untersucht.

### Maße (H x B)

rekonstruierte Gesamtgröße:	134 cm x 159 cm
erhaltene Maße:	
WRM 91, Fußwaschung:	22,5 cm x 30,5 cm
WRM 92, Abschied Christi von seiner Mutter:	25,5 cm x 31,0 cm
WRM 93, Gang zum Ölberg:	22,0 cm x 31,0 cm
WRM 94, Kreuzabnahme:	25,0 cm x 31,0 cm
WRM 759, Pilatus berät sich; Geißelung, Ecce Homo; Kreuztragung; Entkleidung; Kreuzigung jeweils:	27,5 cm x 34,5 cm
WRM 760, Christus am Ölberg; Judaskuss; Gefangennahme; Christus vor Hannas; Christus vor Herodes; Abendmahl jeweils:	27,5 cm x 34,5 cm
WRM 794, Christus vor Kaiphas:	22,0 cm x 31,0 cm
WRM 795, Christus vor Pilatus:	22,5 cm x 31,0 cm
WRM 876, Dornenkrönung:	28,0 cm x 20,5 cm
WRM 877, Kreuzannagelung:	31,5 cm x 23,5 cm

### Art des Objekts

Bei dem Leinwandgemälde handelt es sich um eine der so genannten „Kölner Bilderfolgen“ in leicht querrrechteckigem Format (*Abb. 64*). Die Bildfelder sind voneinander durch aufgemalte rote Rahmen getrennt. Diese sind mit Licht- und Schattenkanten so gestaltet, dass sie den Eindruck plastisch aufgelegter, seitlich gefaster Rahmenleisten erwecken. Die rote Außenumrandung ist nicht ursprünglich. Stattdessen ihrer war das Gemälde, möglicherweise in der Art von Kat. Nr. 17, mit aufgeleimten hölzernen Zierleisten versehen, die zusammen mit der Bildfläche grundiert und



bemalt worden waren.

Die Darstellung bestand ehemals aus 24 gleich großen Bildfeldern mit Szenen aus der Passion Christi, von denen jeweils sechs in einer Reihe nebeneinander in vier Reihen übereinander angeordnet waren. Diese Anordnung der aus ihrem Zusammenhang geschnittenen Bildfelder wurde im Zuge einer Restaurierung 1959/60 wiederhergestellt, die vier fehlenden Bilder durch graue Flächen ersetzt (Abb. 65). Die Abfolge der Szenen verläuft in Leserichtung von links oben nach rechts unten, beginnend mit dem *Abschied Jesu von seiner Mutter* im ersten Bildfeld, gefolgt in der oberen Reihe von *Abendmahl*, *Fußwaschung*, *Gang zum Ölberg*, *Gebet am Ölberg* und *Gefangennahme*. In der zweiten Reihe von links nach rechts schlossen sich die *Fesselung Christi*, die *Vorführung vor Hannas*, die *Vorführung vor Kaiphas*, die *Vorführung vor Herodes* und die *Vorführung vor Pilatus* sowie *Pilatus der mit den Soldaten spricht* an. Die dritte Reihe zeigt die *Geißelung Christi*, *Dornenkrönung*, *Ecce Homo*, wahrscheinlich die *Verurteilung Christi* mit der Handwaschung des Pilatus, heute verloren, die *Kreuzschleppung* und die *Entkleidung Christi*. Die untere Reihe besteht aus den Szenen der *Kreuzannagelung*, der *Kreuzigung* und der *Kreuzabnahme*. Die letzten drei Bildfelder fehlen. Zehnder vermutet hier die *Grablegung*, *Christus in der Vorhölle* und *Auferstehung*.<sup>222</sup> Mit Blick auf anderen Bilderfolgen wären hier jedoch auch *Grablegung*, *Auferstehung* und *Christus als Weltenrichter* denkbar.

Im Bildfeld *Gang zum Garten Gethsemane* schwebt über Christus ein weißes Spruchband mit der Aufschrift: „Ich byn bedrvt bys an den Doit“, in der Szene des *Ecce Homo* „spricht“ Pilatus den nicht mehr vollständigen Satz „Seit Den my [...]“. Die Antwort der Soldaten ist wegen des fehlenden oberen Bildabschlusses nicht mehr vollständig. Sie endete mit dem Wort „cruceit“.

Auffallend ist in diesem Gemälde, wie in Kat. Nr. 17, *Leben und Leiden Christi in 31 Bildern*, und Kat. Nr. 18, *Der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes*, der naturalistisch dargestellte Himmel und Hintergrund der Bildszenen (Abb. 69-71, 95). Im Vergleich zu den genannten Gemälden wurden Himmel und Hintergrund jedoch einfacher gestaltet. Dies korrespondiert mit der ebenfalls schlichter ausgeführten Architektur und Kleidung der Würdenträger.

Des Weiteren kennzeichnend für diese Bilderfolge gegenüber den beiden anderen ist die Gleichbehandlung der einzelnen Geschehnisse, von denen keines durch das Format des Bildfeldes herausgehoben wird. Dennoch sind die Darstellungen, wie Zehnder bemerkt, thematisch geordnet: In der ersten Reihe werden die Ereignisse im Vorfeld der Passion thematisiert und schließen mit der *Gefangennahme Jesu* ab. Zehnder beschreibt die Darstellungen der zweiten Reihe als das Leiden Christi unter den Menschen, die der dritten als sein Leiden und Martyrium.<sup>223</sup>

---

<sup>222</sup>ZEHNDER1990, S. 362.

<sup>223</sup>Ebd., S. 363.

Wie in Kat. Nr. 17, *Leben und Leiden Christi in 31 Bildern*, liegt auch in dieser Bilderfolge mit der Auswahl der Szenen und deren Ausgestaltung die Betonung sowohl auf dem seelischen als auch auf dem körperlichen Leiden Christi. Wiederum bedient man sich hierbei nicht unbedingt textkonformer aber umso anrührenderer und die Dramatik der Geschehnisse steigender Szenen wie die des *Abschieds Jesu von seiner weinenden Mutter*, seines zu Tode betrübten *Gangs zum Ölberg*, seiner Niederwerfung und Fesselung bei der *Gefangennahme* und der Betonung des mangelnden Beistands durch die schlafenden Jünger im Moment größter Todesangst am Ölberg. Im Kontext seelischer Qual und Demütigung stehen auch die zahlreichen Vorführungen in der zweiten Bilderreihe, die mit dem völlig einsam stehenden Christus in der letzten Szene rechts enden. In der folgenden Reihe schließt sich das durch die Brutalität der Schergen und die blutüberströmte Figur Christi ebenso betonte körperliche Leiden an. Es folgen in der unteren Reihe der Tod Christi und mit großer Wahrscheinlichkeit ehemals Szenen zur Verdeutlichung des Erlösungsgedankens.

Auffallend ist insgesamt die Eindeutigkeit der Darstellungen: Die Spruchbänder sind auf deutsch beschriftet, die Szenen auf das wesentliche Geschehen um Christus konzentriert, die Betonung auf sein Leiden gelegt. Tiefgründige theologische oder politische Andeutungen werden nicht gemacht, die Symbolsprache auf gelbe Gewänder und verzerrte Gesichter zur Kennzeichnung des Bösen oder das rote Haar, den spitzen Bart und den Geldbeutel zur Kennzeichnung des Judas reduziert und für das Verständnis der Bildinhalte keine weitergehende theologische Bildung vorausgesetzt. Die undifferenzierte Darstellung der Schergen, sie erfahren keine Unterscheidung in Juden, Römer, Hauptleute, Soldaten und Würdenträger, zeigt, dass auch von untergeordneter Bedeutung ist, wer das Werk verrichtet. Das zentrale Thema des Bildes ist das seelische und körperliche Leiden Christi.

Trotz des Bemühens um Eindringlichkeit, das sich durch Eindeutigkeit und leichte Verständlichkeit in der Gestaltung ausdrückt, bleibt die Darstellung etwa im Vergleich zu Kat. Nr. 17, *Leben und Leiden Christi in 31 Bildern*, distanzierter, was daran liegen mag, dass die Szenen hier weniger von der Bildfeldrahmung beschnitten werden, mithin in größerer Distanz zum Betrachter stattfinden.

### **Zuschreibung und zeitliche Einordnung**

Nach langer und widersprüchlicher Zuschreibungs- und Datierungsgeschichte gliederte Zehnder bisher unwidersprochen das Œuvre des Meisters der Passionsfolgen als das einer eigenständigen Künstlerpersönlichkeit aus der Werkgruppe der zeitgleich in Köln arbeitenden Meister aus. Das *Leiden Christi in ehemals 24 Bildern* datierte er um 1430 in die Nähe von Kat. Nr. 17, *Leben und Leiden Christi in 31 Bildern*.<sup>224</sup>

## Herkunft

Die Provenienz des Gemäldes ist unbekannt. Erster dokumentierter Besitzer ist Ferdinand Franz Wallraf. Im Nachlass-Inventar seiner Sammlung von 1824/25 sind zweimal „zwölf kleine bilder, Paßions Stücke vorstellend in großen rothen Rahmen“ aufgeführt<sup>225</sup> und vermerkt, dass diese beiden Gemäldestücke zusammengehören. Mit großer Wahrscheinlichkeit handelt es sich hierbei um das vorliegende, bereits in zwei Teile geschnittene Gemälde. Die Teile müssen nach 1824/25 veräußert und dazu oder später weiter zerschnitten worden sein. Nur noch vier der Bildfelder (WRM 91, *Fußwaschung*, WRM 92, *Abschied Christi von der Mutter*, WRM 93, *Christi Gang zum Ölberg* und WRM 94, *Kreuzabnahme*) sind im Versteigerungskatalog der Sammlung von Johann Anton Ramboux 1867 aufgelistet.<sup>226</sup> 1867 befanden sich diese im Besitz Johann Joseph Pfeiffers, dem Rektor des Klosters der Barmherzigen Schwestern, Neuss, der sie wahrscheinlich bei der Versteigerung des Nachlasses Ramboux erstanden hatte und nach dessen Tod 1870 sie an das Wallraf-Richartz-Museum gingen.<sup>227</sup>

Für die Inventarnummern WRM 759, *Pilatus berät sich*, *Geißelung*, *Ecce Homo*, *Kreuztragung*, *Entkleidung*, *Kreuzigung*, WRM 760, *Abendmahl*, *Christus am Ölberg*, *Gefangennahme*, *Fesselung*, *Christus vor Hannas*, *Christus vor Herodes*, WRM 794, *Christus vor Kaiphas* und WRM 795, *Christus vor Pilatus* wird zunächst ein Maler Söller in Mülheim, 1867 Alexander Schnütgen, Köln, als Besitzer genannt. Letzterer schenkte sie 1906 der Stadt Köln, womit sie in den Bestand des Schnütgen-Museums eingingen. Aus dem Schnütgen-Museum wurden sie 1930 an das Wallraf-Richartz-Museum gegeben.<sup>228</sup>

Die Inv. Nrn. WRM 876, *Dornenkrönung* und WRM 877, *Kreuzannagelung* befanden sich seit ca. 1930 im Besitz der Familie Weinzheimer, Fiesole und Pforzheim, und wurden am 24. September 1959 durch das Wallraf-Richartz-Museum erworben.<sup>229</sup>

Vier der noch bei Wallraf vorhandenen 24 Bildfelder sind bis heute verloren.

## Technische Daten

### *Restaurierungsgeschichte und Erhaltungszustand*

Die einzelnen noch erhaltenen Bildfelder sind in ihrer ursprünglichen Reihenfolge unter Rekon-

---

<sup>224</sup>Vgl. ZEHNDER 1974, S. 116 und ZEHNDER 1990, S. 364.

<sup>225</sup>Nachlass-Inventar Ferdinand Franz Wallraf 1824/25, fol. 97 verso, Nr. 51 und 52. In: Lust und Verlust II 1998, S. 107.

<sup>226</sup>Nachlass-Inventar Johann Anton Ramboux 1867, Nr. 485. In: Lust und Verlust II 1998, S. 602.

<sup>227</sup>Vgl. WRM & FC, WRM 91-94 etc., o.D<sup>1</sup>.; ZEHNDER 1990, S. 361; Nachlass-Inventar Johann Anton Ramboux 1867, Nr. 485. In: Lust und Verlust II, 1998, S. 602.

<sup>228</sup>ZEHNDER 1990, S. 361.

<sup>229</sup>Ebd., S. 361.

struktion des ursprünglichen Zusammenhangs mit Wachs-Harz-Masse auf eine durchgehende Leinwand geklebt. Diese ist mit einer weiteren Leinwand hinterklebt, wofür ebenfalls Wachs-Harz verwendet wurde. In fehlende Bildteile sind grundierte Leinwandstücke eingesetzt, die Fehlstellen retuschiert.

Die Rekonstruktion wurde 1959/60 vorgenommen, nachdem zu den im Museum vorhandenen Bildfeldern vier weitere angekauft worden und damit von den ehemals 24 wieder 20 im Besitz des Wallraf-Richartz-Museums waren. Möglich war die Rekonstruktion, da die Randbeschädigungen der einzelnen Bildfelder lückenlos aneinander schlossen und keine andere Reihenfolge zuließen (*Abb. 65*).<sup>230</sup>

Im Nachlass-Inventar Wallrafs 1824/25 noch als zwei Leinwandstücke mit je 12 Bildfeldern erwähnt,<sup>231</sup> später in einzelne Bildfelder getrennt, waren diese in der Folgezeit unterschiedlichen Behandlungen unterzogen worden. Zwölf der Bildfelder (WRM 759 und WRM 760) hatte man unter Ergänzung der abgeschnittenen Ränder doubliert, mit schwarzen Zierrahmen versehen<sup>232</sup> und bis 1929 zu zwei Altarflügeln zusammengestellt.<sup>233</sup> Die restlichen acht, zwei davon wie die obigen bis 1930 im Schnütgen-Museum, vier seit 1870 im Wallraf-Richartz-Museum und zwei weitere seit ca. 1930 in Privatbesitz, waren bis zum Zeitpunkt der Rekonstruktion auf Eichenholztafeln marouffiert.<sup>234</sup> Wann die Doublierungen und Marouffagen vorgenommen wurden, ist nicht zu sagen. Da ungeachtet der unterschiedlichen Geschehnisse der Bildfelder ihre Behandlung durch Doublierung der einen und Marouffage der anderen eine gewisse Übereinstimmung erkennen lässt, erscheint es denkbar, dass diese Maßnahmen vor der Zerstreung der Bildfelder durchgeführt wurden. Dabei hätte man 12 Bildfelder ausgewählt und dem Zeitgeschmack entsprechend zu Altarflügeln zusammengestellt, die restlichen als kleine, autonome Holztafelbilder behandelt. Wahrscheinlich geschah dies nach der Veräußerung der im Wallraf-Inventar 1924/25 genannten zwei Leinwandstücke. Die vier fehlenden Bildfelder wurden dabei möglicherweise wegen zu starker Beschädigungen verworfen oder befinden sich in noch unbekanntem Besitz.

Bereits vor der Rekonstruktion des ursprünglichen Bildformats hatte Wolfgang Hahn die im Museum befindlichen Gemälde restauriert. In seinem ausführlichen Bericht hielt er fest, dass den Bildfeldern entlang der äußeren Ränder und des Mittelkreuzes des wahrscheinlich ursprünglichen Spannrahmens jeweils 3-5 cm breite Streifen fehlen und diese und kleinere Fehlstellen innerhalb

---

<sup>230</sup>WRM & FC, WRM 91-94 etc. 1960.

<sup>231</sup>Nachlass-Inventar Ferdinand Franz Wallraf 1824/25, fol. 97 verso, Nr. 51 und 52. In: *Lust und Verlust II* 1998, S. 107.

<sup>232</sup>WRM & FC, WRM 759/760 o.D.

<sup>233</sup>ZEHNDER 1990, S. 362.

<sup>234</sup>WRM & FC, WRM 91-94 etc. o.D.

der Bildfläche ausgedehnte und nachgedunkelte Übermalungen aufwiesen.<sup>235</sup> Im Zuge der Restaurierung wurden die Firnisse und Übermalungen abgenommen, lose Bildschichtpartien durch Einbügeln von Wachs gefestigt, die Fehlstellen gekittet und retuschiert, wobei nach rekonstruierbaren und nicht rekonstruierbaren Bildbereichen unterschieden und bei großen Fehlstellen auf deren inhaltliche Wiederherstellung verzichtet wurde. Nicht originale Ergänzungen der Blattmetallauflagen wurden belassen. Den Abschluss der Maßnahmen bildete der Auftrag eines Mastix-Firnisses.

Für die Rekonstruktion des ursprünglichen Gemäldezusammenhangs restaurierte Hahn 1959/60 die hinzugekommenen Bildfelder *Dornenkrönung* und *Kreuzannagelung*, entfernte die Keilrahmen und Doublierleinwände von den doublierten und trug von den marouflierten die Holztafeln ab. Dabei sicherte er die Vorderseiten so, dass die Retuschen von 1954 erhalten blieben, ergänzte fehlende Bildteile mit grundierten Leinwandintarsien, Kittungen und Retuschen und setzte für die fehlenden Bildfelder Flächen in unterschiedlichen Grautönen ein.<sup>236</sup> Auch die gemalte rote Außenrahmung des Gesamtbildes in Form plastischer roter Leisten, der Unterteilung der Bildfelder nachempfunden, geht auf die Restaurierung Hahns zurück. Eine gemalte Rahmung ist im Original nicht nachzuweisen. Zusammen mit dem Fehlen des Rahmensprungs, das dafür spricht, dass Trägergewebe und Gemälde um 6-9 cm größer waren, als die erhaltene, bemalte Bildfläche, führt dies zu der Annahme, dass das Gemälde stattdessen ursprünglich mit aufgesetzten Zierrahmenleisten versehen war.

Es sind nach den Maßnahmen Hahns keine weiteren Restaurierungen dokumentiert. Über die von ihm erwähnten Beschädigungen hinaus, sind weitreichende Verputzungen der Farb- und Lasurschichten festzustellen. Auch Übermalungen größerer Teile noch existierenden Originals sind zu konstatieren. Die Bildschichtoberfläche ist in Folge von Druck und Wärme bei den Doublierungen und Festigungsmaßnahmen sehr glatt, das Gemälde durch die insgesamt drei mit Wachs-Harz getränkten Gewebeschichten steif und schwer.

## **Technologischer Aufbau**

### ***Bildträger***

Die ursprüngliche Zusammensetzung des textilen Bildträgers ist wegen seiner Zerschneidung in die einzelnen Bildfelder und seiner Zerstörung v. a. im Bereich des Mittelkreuzes eines früheren Spannrahmens nicht mehr vollständig zu rekonstruieren: Auch in den Bereichen fehlenden Bildträgers könnten sich Nähte befunden haben. Im heutigen Zustand lassen sich drei Stücke unterscheiden. Der größte Gewebeabschnitt reicht über die gesamte Breite der Bildfläche. Für das

---

<sup>235</sup>WRM & FC, WRM 91-94 etc. 1954.

<sup>236</sup>WRM & FC, WRM 91-94 etc. 1960.

Erreichen der gewünschten Höhe wurde ein heute 10-12 cm breiter Leinwandstreifen angesetzt, der wiederum aus zwei Abschnitten besteht. Von diesen nimmt der Rechte fast die gesamte Breite des Formats ein, der Linke besteht mit 36,2 cm aus einem nur kleinen Stück (*Abb. 65, 266*).

Beide Nähte werden von groben und relativ weit auseinanderliegenden Überwendlichstichen gebildet, die jeweils von links unten nach rechts oben verlaufen. Sie gehören eindeutig zusammen.

An der rechten Seite des Bildfeldes *Christus vor Hannas* sind die Reste einer weiteren Naht zu erkennen. Auch diese wurde von Überwendlichstichen gebildet, die jedoch mit einem feinen Faden regelmäßig, kurz und dicht nebeneinander gesetzt sind und sich darin deutlich von den beiden anderen Nähte unterscheiden. So weit erkennbar, verbindet diese Naht zwei Teile desselben Gewebes, so dass sie möglicherweise auf eine spätere Reparaturmaßnahme zurückzuführen ist.

Die Webdichte der drei unterscheidbaren Gewebestücke variiert nur geringfügig. Sie beträgt für das Gewebestück oben links

vertikal 13-14, meist 14 Fäden/cm,

horizontal 13-15, meist 14-15 Fäden/cm,

das Gewebestück oben rechts

vertikal 14-15, meist 14 Fäden/cm,

horizontal 14-16, meist 15,5 Fäden/cm,

das Gewebestück unten

vertikal 14-15, meist 14 Fäden/cm,

horizontal 13-16, meist 14-15 Fäden/cm.

Damit sind die Gewebe einander sehr ähnlich, aber nicht miteinander identisch. Wegen der nur geringfügigen Unterschiede, die auch auf die Verzerrungen durch das Aufspannen verursacht sein könnten, ist jedoch nicht mit letzter Sicherheit auszuschließen, dass es sich um Stücke desselben Gewebes handelt.

Webkanten, die Auskunft über die Ausrichtung von Kette und Schuss und die Webbreite der Stücke geben könnten, sind nicht mehr vorhanden. Allerdings sind in allen Gewebestücken weniger und geringere Schwankungen und damit eine konstantere Fadendichte im vertikal verlaufenden, Webfehler hingegen nur im horizontal verlaufenden Faden festzustellen, so dass vermutet werden kann, dass es sich bei dem vertikalen um den Kett- und bei dem horizontalen um den Schussfaden handelt. Trifft dies zu, hätte das größere Gewebestück unten, das mit seiner Webbreite bereits die gewünschte Bildbreite ausfüllte, nur wenig länger sein müssen, um das Anstücken des Bildträgers und damit Nähte in der Bildfläche zu vermeiden. Dass dies nicht geschehen ist, weist zum einen darauf hin, dass dieses Stück nur in der gegebenen Länge zur Verfügung stand und man möglicherweise Reststücke verwendet hat, zum anderen, dass die Herstellung eines Bildträgers aus möglichst einem Gewebestück sowie das Vermeiden von Nähten kein zentrales Anliegen war.

### **Originaler Spannrahmen**

Das rekonstruierte Gemälde zeigt Verluste in Bildschicht und Bildträger, welche die Form der zentralen vertikalen und horizontalen Verstrebung eines Spannrahmens nachzeichnen. Den Verlusten zufolge besaßen diese Streben eine Breite von ca. 6-9 cm.<sup>237</sup>

Entlang der heutigen äußeren Ränder der Bildschicht sind keine Alterungsspuren vorhanden, die auf die Schenkel des ursprünglichen Spannrahmens hinwiesen. Demzufolge muss das Gemälde an den Rändern um mindestens die Breite der Rahmenschenkel beschnitten sein. Nimmt man die Breite der Verstreibungen als Orientierung, fehlen ausgehend von der erhaltenen bemalten Fläche an allen Bildseiten 6-9 cm. Zu vermuten ist deshalb, dass das Gemälde wie Kat. Nr. 17, *Leben und Leiden Christi in 31 Bildern*, mit einem Spannrahmen versehen war, der über die bemalte Bildfläche hinausragte und dessen liches Maß nur wenig kleiner war als die ursprüngliche, bemalte Bildfläche (Abb. 265). Der Überstand wäre dann von den fest aufgesetzten und zusammen mit der Bildfläche grundierten und gefassten Leisten eines Zierrahmens verdeckt worden. Die Tatsache, dass zwar die Bildfelder mit aufgemalten plastisch wirkenden Leisten unterteilt werden, eine gemalte Außenrahmung jedoch ursprünglich nicht existierte, unterstützt diese Vermutung.

### **Ursprüngliche Aufspannung**

Hinsichtlich der ursprünglichen Befestigungsart des Gewebes ist keine Aussage mehr möglich, da die Befestigungsmittel verloren sind und durch die allseitige Beschneidung des Bildes die diesbezüglich interpretierbaren Bild- und Spannblätter fehlen. Hinweise auf die ursprüngliche Aufspannung lassen sich nur noch anhand der Spanngirlanden erhalten.

Diese sind an allen vier Bildseiten vorhanden, wobei sie an Ober- und Unterseite sehr viel stärker ausgeprägt sind, als an den Seiten. Die aufgrund der fehlenden Gewebeteile nur annähernd zu bestimmenden Befestigungsabstände liegen an den Seiten bei 17,5-18,5 cm, an Ober- und Unterseite zwischen ca. 16 und 24 cm. Dabei variierte die jeweils ausgeübte Zugspannung an den einzelnen Punkten des oberen Geweberandes und an beiden Seiten. Die Variationen im Verlauf der Spannung weisen darauf hin, dass das Gewebe zunächst oben mit großen Befestigungsabständen von ca. 60 cm fixiert, anschließend mit der Befestigung unten und der Verkleinerung der Abstände oben gespannt und schließlich an den Seiten befestigt wurde. Ein solches Vorgehen erklärte auch die offensichtlich verzerrte und nicht fadengerade Aufspannung, die, da sie die Darstellung nicht betrifft, auf die ursprünglichen Spannungsverhältnisse des Bildträgers zurückzuführen sein muss. Die Spannsuren, bzw. deren Ausläufer an allen vier Bildseiten widersprechen früheren Beobach-

---

<sup>237</sup>Diese Verluste sind wahrscheinlich damit zu erklären, dass man das Gemälde, wie dies überaus häufig geschah, nicht abspannte, sondern entlang der Innenkanten der Rahmenleisten aus der alten Aufspannung herauschnitt. In diesem Fall ist denkbar, dass man das auch auf den Verstreibungen des Spannrahmens befestigte Gemälde entlang dieser Streben ausgeschnitten hat.

tungen und der Vermutung, dass es sich bei den vom oberen Rand des Bildes ausgehenden Verzerrungen um reine Durchhängespuren eines nicht aufgespannten, nur oben aufgehängten, temporär genutzten und ansonsten aufgerollten Gemäldes handeln könnte.<sup>238</sup>

### ***Vorleimung des Bildträgers***

Das Gewebe muss so stark vorgeleimt worden sein, dass sowohl die Fadenzwischenräume als auch die Fadenoberflächen selbst isoliert waren und die Grundierung weder zwischen die Fasern der Fadenoberfläche noch durch die Fadenzwischenräume auf die Rückseite des Gewebes dringen und dort Ansammlungen bilden konnte.

### ***Grundierung***

Die weiße Grundierung besteht aus Kreide und Leim.<sup>239</sup> Die Kreide enthält Muschelfragmente, die Grundiermasse ist vereinzelt mit feinen roten (1-4 µm) und schwarzen (1-8 µm) Pigmenten durchsetzt. Die anhand der Querschleife zu messende maximale Schichtstärke beträgt 150 µm. In den Querschleifen besteht die Grundierung aus einer Schicht. Bei der Probenentnahme kam es jedoch innerhalb der Grundierung zur Trennung. Diese erfolgte in Bereichen starker Durchtränkung mit Bindemittel, das an einer Schichtenoberfläche angereichert vorzuliegen schien, so dass ein zweischichtiger Grundierungsaufbau nicht auszuschließen ist. Nach Kühn trifft letzteres zu.<sup>240</sup> Der Grundierungsauftrag war in jedem Fall so dick, dass die Gewebestruktur weitgehend eingebettet und ein glatter Malgrund geschaffen war.

Die in den Schleifen sichtbare Grundierungsschicht ist sowohl von der Oberkante als auch von der Unterkante her stark mit Bindemittel durchtränkt und in diesen Bereichen von halbtransparentem Erscheinungsbild. An der Oberkante geht damit eine gelbliche Verfärbung der ursprünglich weißen Masse einher. In der Mitte der Schicht verbleibt häufig ein weniger stark durchtränkter Streifen. Nur der durchtränkte Bereich an der Oberkante reagierte deutlich auf die Anfärbung zum Nachweis von Proteinen. Es könnte sich deshalb hierbei um eine Leimlöse der Grundierung handeln. Allerdings würde damit die Kreide nicht an Deckkraft verloren haben. Neben einer Leimlöse liegen deshalb in diesen Bereichen auch andere Bindemittel vor, bei denen es sich nach Kühn um Isoliermittel auf der Basis von Öl und Harz handelt.<sup>241</sup> Tatsächlich enthielt den

---

<sup>238</sup>Vgl. ZEHNDER 1990, S. 362.

<sup>239</sup>Nachgewiesen wurde mit dem REM ausschließlich Calcium, was auf Calciumcarbonat (CaCO<sub>3</sub>) schließen lässt. Die erkennbaren Muschelbestandteile weisen darauf hin, dass es aus Meeresablagerungen gewonnen wurde. Die deutliche Rosafärbung durch Fuchsin S weist auf eine überwiegend proteinische Bindung und damit auf Glutinleim hin. Ein Anteil an Kohlehydraten konnte nicht nachgewiesen werden. Vgl. Tab.2.5, 2.13 im Anhang und KÜHN 1974, S. 182; KÜHN 1990a, S. 617; KÜHN 1990b, S. 92.

<sup>240</sup>Kühn spricht davon, dass die Grundierung in zwei Lagen aufgetragen sei. Eine Zwischenleimung erwähnt er nicht. Vgl. KÜHN 1990 a, S. 617.



Anfärbungen zufolge auch die Grundiermasse möglicherweise ursprünglich etwas Öl, wurde aber durch seitlich, von unten und oben eindringendes öliges Fremdbindemittel angereichert.

Vor allem im Bildfeld der *Kreuzannagelung* stellenweise erkennbare feine, parallel verlaufende Rillen könnten auf ein gezahntes Auftrags- oder Glättwerkzeug hinweisen. Bestätigt wird dies anhand der Querschliffe, an denen zu sehen ist, dass die Grundierungsoberfläche zwischen glatten immer wieder gewellte und geriefte Bereiche aufweist, aus denen stellenweise Partikel herausragen.

### ***Imprimitur***

Eine Imprimiturschicht war nicht festzustellen.

### ***Unterzeichnung***

Die Unterzeichnung wurde in zwei Arbeitsschritten ausgeführt, für die unterschiedliche Materialien verwendet wurden: Die konstruktiven Linien sind mit einem schwarzen Stift, die figürlichen Motive der Darstellung mit dem Pinsel und einem Malmittel rotbrauner Farbigkeit ausgeführt (Abb. 66-68). Bei Ersterem handelt es sich den Analysen zufolge um einen Blei-Zinn-Griffel.<sup>242</sup> Das Malmittel für die rotbraune Unterzeichnung besteht überwiegend aus rötlichen Ockern mit einem geringen Anteil an Schwarz.<sup>243</sup>

Mit dem Blei-Zinn-Griffel und einem als Lineal dienenden Hilfsmittel wurden die konstruktiven Linien von Architektur, Kreuzbalken und Bildfeldrahmung angelegt. Sie sind meist etwas über die eigentliche Grenze des unterzeichneten Gegenstands hinausgezogen und unter den Farbschichten als sehr glatte, dünne, silbriggrau glänzende Schicht gleichmäßiger Strichstärke zu erkennen. Eine leichte Furchenbildung in der Oberfläche der darunter liegenden Grundierung zeigt, dass beim Ziehen der Linie mit dem Stift ein gewisser Druck ausgeübt wurde.<sup>244</sup>

Für die rotbraunen Unterzeichnungslinien wurde das Malmittel in der Regel in gut flüssiger Kon-

---

<sup>241</sup>Ebd.

<sup>242</sup>Die Elementanalyse wies Pb, Ca und Sn nach. Vgl. Tab. 2.6, 2.13 und Spektrum 3.25. Im Querschliff wird innerhalb der schwarzen Linie keine Partikelstruktur, im polarisierten Licht ein metallisches Glitzern erkennbar. Das Rückstreuелеktronenbild zeigt eine amorphe, relativ stark reflektierende Masse.

<sup>243</sup>Nachgewiesen wurden Ca, Fe, Si, Al, K, sehr geringe Mengen an Pb, kein Nachweis der schwarzen Partikel. Vgl. Tab. 2.6, 2.13 und Spektrum 3.28 im Anhang. Optisch könnte es sich bei Letzteren um Pflanzen- oder Beinschwarz handeln. Gegen Ersteres spricht das Fehlen erkennbarer Reste von Zellstrukturen, ein Einwand, der jedoch bei dem geringen Anteil an zu beurteilendem Schwarzpigment wenig aussagekräftig ist. Gegen Zweites spricht der fehlende Nachweis von Phosphor.

<sup>244</sup>Diese Furchen haben im Zuge der Alterung der Bildschicht offensichtlich eine Art Sollbruchstellen gebildet, da unabhängig vom übrigen Alterssprungnetz die Bildschicht diesen Rillen folgend linienförmig gebrochen ist. Im Gegensatz zu den umgebenden, sind diese Craquelésprünge angefüllt mit schwarzem Material, bei dem es sich um Bestandteile des Unterzeichnungsmaterials handeln könnte.

sistenz dünn aufgetragen. Nur stellenweise, vornehmlich dort, wo es anstatt des Blei-Zinn-Griffels oder zusätzlich zu diesem für gerade, konstruktive Linien eingesetzt wurde, ist es etwas körperhafter. An solchen Stellen hat sich über der Unterzeichnungslinie ein Craquelésprung in den Farbschichten gebildet.

Die figürliche rotbraune Unterzeichnung besteht überwiegend aus Konturlinien, mit denen auch kleine Formen und Motive angegeben sind. Auch die Falten der Gewänder sind linear vorgegeben, wobei bei einfachen Verläufen, wie dem gerade fallenden Gewand des Johannes in der *Kreuzigung*, einzelne lange, gleichmäßige Linien genühten, während komplexere Verläufe, wie der des Leichentuches in der *Kreuzabnahme*, die Formsuche mit mehreren, parallel zueinander verlaufenden, kurzen Strichen nötig machte. Schraffuren hingegen wurden nur sehr reduziert zur Angabe von Schattenpartien in den Faltenwürfen eingesetzt. Dabei verlaufen die Schraffurlinien häufig parallel zu der die Faltenhöhe angegebenden Linie (*Abb. 66*).

Die Unterzeichnung der Gesichter ist auch in der IR-Reflektographie nur schemenhaft zu erkennen: Sie gab die Augenhöhlen, die Nase und die Schatten des Mundes vor.

Während die Vorgabe der Konturen fast immer sehr präzise eingehalten wurde (*Abb. 67, 68*), ist der Umgang mit der Unterzeichnung im Verlauf der Gewandfalten oder der Details der Gesichter und Hände relativ frei. Sie wurden erst während des Malprozesses endgültig definiert. Pentimenti sind dennoch selten. Generell wurden nur geringfügige Korrekturen und kleinere Verschiebungen an den Vorgaben der Unterzeichnung vorgenommen.

### ***Ritzungen***

Die mit Blattmetall zu belegenden Bereiche wurden nicht vorgeritzt.

Erst im Zuge der malerischen Ausarbeitung hat der Maler Ritzungen immer dann eingesetzt, wenn durch die aufgetragenen Farbschichten konstruktive Details der Unterzeichnung überdeckt wurden. Dabei verwendete er einen angespitzten, nicht zu scharfen und harten Gegenstand, wie etwa ein Holzstäbchen oder den Pinselstiel.<sup>245</sup> Die damit erzeugten Markierungen dienten ausschließlich der groben Orientierung und wurden im Verlauf des Malprozesses zwar grundsätzlich, aber mit deutlichen Verschiebungen befolgt. Beispielhaft hierfür ist die Leiter im Bildfeld der *Kreuzabnahme*, deren Holme und Sprossen in die noch weiche weiße Untermalung geritzt wurden, wobei sich die Malfarbe seitlich der Ritzlinien zu kleinen Wulsten zusammengeschoben hat. Nach deren Trocknung führte der Maler die Leiter an der vorhergesehenen Stelle, jedoch unter leichter Veränderung der Position aus.

---

<sup>245</sup>Die Ritzungen offenbar eine Schwachstelle in der Bildschicht dar, da sich Craquelésprünge in ihnen und ihrem Verlauf folgend gebildet haben.

### ***Nimbenrelief***

Es sind keine reliefierten Nimben vorhanden.

### ***Untermalung/vorbereitende Farbaufträge***

Die Farbbereiche des Himmels sowie Teile der Wiesengründe und Bodenflächen sind weiß untermalt. Eine sehr dünne weiße Untermalungsschicht ist auch unter anderen Farbbereichen festzustellen, so unter den dunkleren Farbschichten der Thronarchitekturen, wo sie die hellsten Bereiche ausspart und zumindest stellenweise unter dem Anlegemittel für die Blattmetallaufgaben und den Inkarnaten.<sup>246</sup> Pigmentiert sind diese Farbschichten mit Bleiweiß. Bei den nachgewiesenen Anteilen an Calciumcarbonat und Silicium in der Untermalung der Blattmetallaufgaben handelt es sich wahrscheinlich um Kreide oder Marmormehl als Streckmittel. Hiervon muss die Untermalung einen relativ hohen Anteil enthalten, da v. a. die dünneren Schichten in der Röntgenaufnahme nicht anhand ihres Bleiweißgehaltes und des daraus folgenden höheren Absorptionsgrades der Röntgenstrahlung erkennbar sind. Vereinzelt enthält die Untermalung zusätzlich Schwarzpigmente, welche zwar mit dem REM/EDX-Verfahren nicht zu bestimmen waren, von Kühn aber als Pflanzenschwarz identifiziert wurden.<sup>247</sup>

Trotz der grundsätzlichen Übereinstimmungen in der Zusammensetzung kann es sich in den verschiedenen Untermalungsbereichen nicht um dieselben Farbschichten handeln, da sich diese sowohl im Zeitpunkt des Auftrags als auch in der Konsistenz unterscheiden: Die Untermalungsschicht unter den Blattmetallaufgaben erfolgte vor allen anderen und ist im Auftrag so dünn und glatt, dass sie im Zuge der stereomikroskopischen Untersuchung nicht von der Grundierung zu unterscheiden war. Die Untermalungen der Wiesengründe und des Himmels wurden hingegen erst nach der Applikation der Blattmetallaufgaben aufgetragen. Die Bildung einer Malakante zur weißen Untermalung des Himmels kann dahingehend interpretiert werden, dass diese zuerst, die Untermalung der Wiesengründe danach aufgetragen wurde.

Optisch unterscheiden sich die verschiedenen Untermalungsschichten auch in der Konsistenz des Malmittels und der Auftragsart: Im Unterschied zu der Untermalung der zu vergoldenden Bereiche wurden die der Wiesengründe und des Himmels in cremiger, dickflüssigerer Konsistenz und deutlich dickerer Schicht aufgetragen. Unter dem Anlegemittel liegt die Untermalung dünn und glatt auf, unter den Wiesengründen und im Bereich des Himmels zeichnet sie sich durchgängig durch eine starke Pinselstruktur aus, wobei diese unter den Wiesengründen dickere und optisch weichere, im Bereich des Himmels scharfkantige Grate aufweist. Da diese Grate beim Auftrag der folgenden Farbschichten unverwischt stehen blieben, war die Untermalung offensichtlich ange-

---

<sup>246</sup>Vgl. Tab. 2.8, 2.13 im Anhang und KÜHN 1990a, S. 617 f.

<sup>247</sup>Ebd., S. 617.

trocknet und fest, bevor die nächsten Farbaufräge vorgenommen wurden. Der stellenweise Mangel einer deutlichen Schichtgrenze und das Ineinander-Übergehen der Schichten von Untermalung und Anlegemittel hingegen weist darauf hin, dass man das Anlegemittel auf die noch feuchte, weiche Untermalungsschicht aufgetragen hat.

Im Gegensatz zu den Untermalungen der Blattmetalle und der Wiesengründe blieb die auf die Flächen des Himmels aufgetragene weiße Farbschicht im weiteren Malprozess großflächig unbedeckt stehen und wurde nur zur oberen Bildkante hin zunehmend mit Blau abgedunkelt.

Hinsichtlich des Bindemittels weist die Tatsache, dass die Untermalung des Himmels Bindemittelschlüsse enthält, in denen orangefarbene Partikel konzentriert sind, die sonst nirgendwo in der Schicht vorkommen, auf einen Ölanteil hin, welcher mit Bleimennige als Trocknungsbeschleuniger versetzt und mit den anderen Bestandteilen des Malmittels nicht vollständig vermischt wurde. Trotz dieser Hinweise auf ölige Bestandteile im Bindemittel war die Reaktion auf die Anfärbung zu deren Nachweis negativ. Außer an Stellen, an denen Leim in Beschädigungen eingedrungen ist, konnten mittels der Anfärbungen auch keine Proteine in den Untermalungsschichten nachgewiesen werden.<sup>248</sup>

Um eine weitere partielle Untermalungsschicht scheint es sich bei einer halbtransparent aufgetragenen Malfarbe heute brauner Farbigkeit zu handeln, die unter den kargen, bräunlich grünen Bereichen der Wiesengründe liegt. Darauf befinden sich halbtransparente grüne Schichten und Gras- und Pflanzenbüschel. Da diese Schicht unter den Wiesengründen selbst nicht vorkommt, scheint sie den Übergang von kargem Boden zur Wiesenlandschaft zu kennzeichnen.

### ***Pressbrokate***

Es sind keine Pressbrokate vorhanden.

### ***Blattmetallaufgaben***

Der Applikation der Blattmetalle gingen keine vorbereitenden Arbeitsschritte voraus: Weder Vorritzungen, noch die Spuren von Hilfsmitteln zum Anlegen der Nimben über deren Unterzeichnung hinaus sind erkennbar.

Das Gemälde weist ausschließlich glatte Blattmetallaufgaben auf. Aufwändigere Applikationen, wie etwa Pressbrokate, fehlen.

---

<sup>248</sup>Vgl. Tab. 2.13 im Anhang. Kühn macht zum Bindemittel dieser Schicht keine Angaben. Zwar spricht er von einer Tränkung der Grundierungsoberfläche mit einem Bindemittel auf der Basis von Öl und Harz. Da die Aussagen zur Grundierung aber nicht mit jenen zu den darauf folgenden Schichten in Verbindung gebracht sind, ist nicht zu sagen, ob es sich bei dem in ihre Oberfläche eingedrungenen Bindemittel um das der Untermalungsschicht(en) handelt. Vgl. KÜHN 1990a, S. 617 f.

Für die Nimben wurde Blattgold, für die Rüstungen Blattsilber<sup>249</sup> verwendet. Nach Kühn handelt es sich auch bei den Blattmetallaufträgen für die Gewänder der Würdenträger und die Bespannung des Thrones des Kaiphas um Gold.<sup>250</sup> Wie das Blattmetall auf den Nimben erscheint es an intakten Stellen goldfarben, schimmert im Gegensatz zu diesem an Beschädigungen jedoch silbrig und weist in Übereinstimmung mit den Blattsilberaufträgen schwarze, pustelige Ablagerungen auf, bei denen es sich wahrscheinlich um Korrosionsprodukte handelt. Es ist deshalb hier die Verwendung von Zwischgold anzunehmen.

Alle Blattmetallaufträge liegen auf einem dünn aufgetragenen Anlegemittel, das mit Bleimennige evtl. Bleiweiß und quarzhaltigen Ockern pigmentiert ist.<sup>251</sup> Die Pigmentierung ist wenig dicht, so dass das Anlegemittel als halbtransparente, orangefarbene Schicht auf der Untermalung, bzw. auf der Grundierung liegt. Die Reaktion auf die Anfärbungen sowohl zum Nachweis von Proteinen als auch zum Nachweis von Öl waren negativ. Dennoch handelt es sich nach Kühn um ein Anlegeöl, das zusätzlich größere Zusätze von Harz enthält.<sup>252</sup>

Zwischen der Untermalung und dem Anlegemittel ist in den Querschliffen stellenweise keine eindeutige Schichtgrenze vorhanden, so dass das Anlegemittel auf die noch nicht vollständig getrocknete Untermalung aufgetragen worden sein könnte.

Der Auftrag des Anlegemittels erfolgte so, dass das Blattmetall nur auf den dafür vorgesehenen Formen haftete. Überstehendes Blattmetall wurde entfernt.

Die Blattmetallaufträge sind auf verschiedene Weise verziert. Sind die Nimben der Muttergottes und der Jünger schlicht dunkel umrandet und die des Christus mit roten Lasuren in Form kreuzförmiger Strahlen ausgezeichnet, wurden die Gewänder des Pilatus, des Herodes und des Joseph von Arimathia sowie die Bespannung des Thrones des Kaiphas in Imitation wertvoller Seidenbrokate mit farbig aufgemalten Mustern versehen (*Abb. 64*). Das Muster liegt dabei in deckenden Malfarben flächig und ohne Berücksichtigung der Gewandfalten auf. Diese werden erst durch den Auftrag der Schattenlasuren formuliert.

Die Details der Rüstungen und Rüstungsteile sind auf dem flächig aufliegenden Blattmetall mit dunkler Malfarbe aufgetragen. Diese enthält überwiegend schwarze und einige blaue und rote Pigmente. Aufgrund der Form seiner Partikel und seiner optischen Eigenschaften handelt es sich bei dem Schwarzpigment wahrscheinlich um Pflanzenschwarz, bei den weiteren Pigmenten der Ele-

---

<sup>249</sup>Für das Blattsilber vgl. Tab. 2.11, 2.13 und Spektrum 3.26. Das Blattmetall der Nimben wurde nicht analysiert. Seine Farbigkeit und das Fehlen von Korrosionsprodukten lässt hier Gold am wahrscheinlichsten erscheinen.

<sup>250</sup>Vgl. KÜHN 1990b, S. 617.

<sup>251</sup>Die REM/EDX-Analyse ergab die Elemente Pb, Si, Fe, Ca. Vgl. Tab. 2.11, 2.13 im Anhang.

<sup>252</sup>Vgl. KÜHN 1990a, S. 617; KÜHN 1990b, S. 72.

mentanalyse zufolge um Ocker, Mennige und ein Kupferblau.<sup>253</sup>

### **Farbschichten**

Der Maler ging bei der farbigen Ausarbeitung des Gemäldes sehr stringent von hinten nach vorne und von den größeren zu den kleineren Flächen vor: Je weiter hinten ein Element in der Bildebene liegt, desto früher wurde es ausgeführt. Es ergibt sich daraus für alle Bildfelder eine Reihenfolge, die bei den Hintergrundflächen des Himmels, der Wiesengründe und Kreuzbalken, bzw. den Rauminnenwänden und Fußböden beginnt, dann zuerst mit den Gewändern der hinten stehenden Personen und anschließend mit jenen der vorne stehenden fortfährt. Erst nach Abschluss dieser Farbflächen folgte die Bearbeitung der Inkarnate und schließlich die kleineren Flächen und Details. Hierzu gehören die ockerfarbenen und braunen Haare und Stiefel, die roten Blutläufe, die weißen Kopftücher der Maria und sämtliche Binnenstrukturen. Den Abschluss bilden Formkorrekturen, Lichtakzente und Konturlinien. Im Rahmen dieses Vorgehens lässt sich zwar ansatzweise auch ein Arbeiten nach Farbbereichen feststellen, die Bearbeitung der Bildfläche von hinten nach vorne scheint jedoch Priorität gehabt zu haben.

Bei der Bearbeitung der Farbbereiche wurden die vorgesetzten Bildmotive mit großer Präzision ausgespart. Eine Ausnahme bilden die Querbalken der Kreuze und, wie oben erläutert, die Leiter im Bildfeld der Kreuzabnahme, deren braune Farbschicht auf der weißen des Himmels liegt, sowie das Lendentuch Christi im Bildfeld der *Kreuzigung*, dessen weiße Farbschicht augenscheinlich gleichzeitig mit der des Himmels aufgetragen wurde. Seltene, etwas weniger präzise Aussparungen betreffen kleinere Bildelemente wie etwa die Hände, bei denen zwar der Handteller, nicht aber die Finger ausgespart sind.

Das Ummalen der auszusparenden Bereiche erfolgte dort, wo der Platz dafür vorhanden war, in langen Pinselstrichen entlang der durch die Unterzeichnungslinie vorgegebenen Form, an anderen Stellen in kurzen Pinselschwüngen zur Unterzeichnungslinie hin. Häufig kommt es bei dieser präzisen Arbeitsweise nicht einmal zu Überlappungen oder der Berührung aneinander grenzender Farbflächen, zwischen denen dann ein schmaler Bereich Grundierung und nicht selten die Unterzeichnungslinie unbedeckt stehen blieb.

Die Gestaltung grüner, blauer und roter Farbbereiche in den Gewändern erfolgte im Wesentlichen innerhalb der jeweiligen Lokalfarbigkeit, wobei die Modellierung über den variierenden Anteil an Weiß erzielt wurde. Den Lasuren für die Tiefen und Schatten wurde kein Weiß zugegeben und eine stärkere Abdunkelung über den mehrmaligen, bzw. dickeren Auftrag erreicht. Abweichun-

---

<sup>253</sup>Die REM/EDX-Analyse der Elemente in der schwarz erscheinenden Farbschicht ergab Fe, Cu, Ca, Pb, S. Vgl. Tab. 2.13 und Spektrum 3.27 im Anhang.

gen von dieser Ton-in-Ton-Farbgebung bilden zum einen die gelben Gewänder, deren Modellat auf deckend gelber Farbschicht mit rosa Farbaufträgen und roten Lasuren erzeugt wurde, zum anderen die purpurfarbenen Gewänder Jesu. Der Grundton ist hier ein mittleres Blau, bestehend im Wesentlichen aus Blau und Weiß. Darüber liegt für die Faltenhöhen eine Mischung aus Weiß und rotem Farblack, für die Schatten der rote Farblack allein, so dass aus dem optischen Zusammenwirken dieser semitransparenten und transparenten Farblagen der Eindruck violetter Farbtöne entsteht. Die Farbschichten laufen dabei nur selten nass in nass ineinander, weshalb vor dem Auftrag einer nächsten Farbschicht zumindest das Antrocknen der darunterliegenden abgewartet worden sein muss.

Deckende Malmittel wurden in der Regel in einer gesättigten Konsistenz so verwendet, dass sie in langen Pinselstrichen relativ glatt aufgetragen werden konnten. Nur die weißen und stark mit weiß gemischten Partien zeigen eine deutliche Pinselstruktur. In den Gesichtern als Lichtreflexe und Akzente aufgetragen, wurden sie nicht vertrieben.

Auch die Schattenpartien, in denen zur Erreichung der Farbtiefe und Dunkelheit die Farb-, bzw. Lasurschichten in dickerer Schicht aufliegen, bilden aufgrund dessen leicht erhabenen Flächen.

Bemerkenswert in Bezug auf die Pigmentierung ist, dass weiße Farbpartien die Röntgenstrahlung häufig nicht so stark absorbieren, wie dies für Bleiweiß typisch ist (*Abb. 65*). Es weist dies auf einen hohen Anteil an Kreide als Verschnittmittel hin. Dass diese Schichten im Auflicht dennoch deckend erscheinen, lässt einen hohen Anteil an wässrigem Bindemittel vermuten. Das stellenweise Abperlen aufliegender Farbschichten von der darunterliegenden spricht nicht nur für Variationen in der Zusammensetzung der Bindemittel, sondern auch für den Wechsel zwischen wässrigeren und fetteren Systemen. Dabei wurde nicht grundsätzlich „fett auf mager“ gearbeitet, sondern die Vorgehensweise variiert.

Auffallend in gelben und gelblich ockerfarbenen Farbschichten ist darüber hinaus die große Zahl milchig transparenter Einschlüsse.

Die malerische Ausführung macht einen sicheren und routinierten Eindruck. Weder in der Unterzeichnung noch im Auftrag der Malfarben sind Anzeichen der Unsicherheit und des Suchens erkennbar. Änderungen des Konzepts und Pentimenti fehlen. Einzig kleine Korrekturen wurden im Zuge des Malprozesses vorgenommen. Bei durchaus zügigem Vorgehen wirkt die Arbeitsweise zielorientiert und präzise.

## 17. MEISTER DER PASSIONSFOLGEN

### Leben und Leiden Christi in 31 Bildern

Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln (WRM 90)

#### Untersuchung

Das Gemälde wurde im Rahmen der vorliegenden Arbeit technologisch untersucht.

#### Maße (H x B)

Bildfläche: 118,8/119,6 cm x 394,4 cm

Gemälde ehemals mindestens: 141,0 cm x 403,4 cm

#### Art des Objekts

Bei dem Leinwandgemälde handelt es sich um ein querrrechteckiges Einzelbild (Abb. 69). Das Format der bemalten Bildfläche ist unverändert erhalten. Das ursprüngliche Gemälde war jedoch in der Höhe um mindestens 21 cm, in der Breite um mindestens 9 cm größer und mit aufgeleimten und gemeinsam mit der Bildfläche grundierten und bemalten Zierrahmenleisten versehen.

Es handelt sich bei diesem größten erhaltenen Kölner Leinwandgemälde um eine der sogenannten Kölner Bilderfolgen. In 31 Bildfeldern sind Szenen aus dem Leben und der Leidensgeschichte Christi dargestellt. Die dreigeteilte Komposition mit einer zentralen, die gesamte Höhe des Gemäldes einnehmenden *Kreuzigung*, welche von jeweils drei Reihen mit fünf leicht hochrechteckigen, gleichgroßen Bildfeldern flankiert wird, ist mit einem nicht wandelbaren Triptychon vergleichbar. Die Leserichtung verläuft von links oben nach rechts unten und überspringt jeweils das zentrale Kreuzigungsbild. In der Abfolge der Szenen hätte die *Kreuzigung* nicht an zentraler Position, sondern in der unteren Reihe der linken Bildhälfte gestanden. Ohne die anderen Szenen dementsprechend auszusuchen und umzustellen hat man die Kreuzigung aus dieser Position herausgehoben und in das Zentrum der Darstellung gestellt, so dass in der Reihe der kleineren Bildfelder auf die *Kreuzannagelung* unmittelbar die *Kreuzabnahme* folgt.

Dargestellt sind in Leserichtung die folgenden Szenen:

(linke Reihe oben) *Taufe Christi*, *Christus in der Wüste*, *Auferweckung des Lazarus*, *Abschied Christi von seiner Mutter*,

(rechte Reihe oben) *Abendmahl*, *Fußwaschung*, *Gang zum Ölberg*, *Gebet am Ölberg*, *Gefangennahme Christi mit Judaskuss*,

(linke Reihe Mitte) *Fesselung Christi*, *Christus vor Hannas*, *Christus vor Kaiphas*, *Christus vor Pilatus*, *Christus vor Herodes*,

(rechte Reihe Mitte) *Pilatus berät sich*, *Geißelung Christi*, *Dornenkrönung*, *Ecce Homo*, *Verur-*



teilung durch Pilatus mit Handwaschungsszene,

(linke Reihe unten) *Kreuztragung mit Fall unter dem Kreuz, Entkleidung Christi, Kreuzannagelung, Kreuzabnahme, Grablegung,*

(rechte Reihe unten) *Christus in der Vorhölle, Auferstehung, Himmelfahrt Christi, Ausschüttung des Heiligen Geistes, Christus als Weltenrichter zwischen Maria und Johannes dem Täufer.*

Im Bildfeld des *Gangs zum Ölberg* schwebt vor der Figur Christi ein Spruchband mit der Aufschrift „Myn sele is bedruvet bis in den dot“, in der *Kreuzigung* „spricht“ der gute Hauptmann: „Vere filius dei erat iste“. Von zwei weiteren Schriftzügen in der *Ecce Homo*-Szene sind nur die Worte des Pilatus „Seit eynen menschen“ lesbar.

Die Aufzählung der dargestellten Themen macht deutlich, dass es sich um eine sehr ausführliche Darstellung des seelischen und körperlichen Leidens Christi und der Erlösung durch ihn handelt. Dabei bilden die Reihen zu beiden Seiten des theologisch bedeutsamsten und deshalb zentral gestellten Momentes der Kreuzigung Themenblöcke: die obere Reihe links zeigt bedeutende Momente im öffentlichen Wirken Jesu. Die Darstellung seines Abschieds von der Mutter leitet dabei nicht nur das körperliche, sondern vor allem das seelische Leiden Christi ein.

Folgerichtig befasst sich die in Leserichtung folgende obere Reihe rechts mit den Geschehnissen vor Beginn des Leidensweges. Um hier mit dem Anfang des eigentlichen Passionsgeschehens, der *Gefangennahme* enden zu können, ist zusätzlich zum *Gebet am Ölberg* der Gang dorthin als eigenes Bildfeld eingefügt.

Die zweite Reihe zählt in größtmöglicher Ausführlichkeit sämtliche Jesu bis zu seiner Verurteilung zugefügten seelischen und körperlichen Demütigungen auf. Um die Dramatik zu steigern, möglicherweise aber um auch hier auf die notwendige Anzahl an Bildfeldern zu kommen, wurde die *Fesselung Christi* eingefügt.

Die untere Reihe links beschreibt die Begebenheiten vor und nach der Kreuzigung, die untere Reihe rechts die Geschehnisse nach dem Tod Christi.<sup>254</sup>

Die Präsentation des Kreuzestodes als dem herausgehobenen Höhepunkt, eingebettet in die ausführliche und überaus gefühlsbetonte Darstellung seines Leidensweges mit dem Ausblick auf Auferstehung und Erlösung, machen eine Funktion des Gemäldes im Kontext vorösterlicher Andacht mit Betonung der Karwoche und dem Karfreitag denkbar. Schließen die Maße und der technologische Aufbau des Werkes eine Verwendung als Fastentuch aus, könnte es sich doch um ein Gemälde handeln, dessen Funktion im Kontext des vorösterlichen und österlichen Gebets zu suchen ist. Dabei setzt die Kleinteiligkeit der Szenen die Nahsicht des Gläubigen voraus. Verringert wird die Distanz zwischen Bildgeschehen und Betrachter zusätzlich durch die Anordnung der Szenerie, die den Betrachter das Geschehen buchstäblich aus der Nähe verfolgen lässt: Im Fall jener Szenen, die sich in einem Innenraum abspielen, blickt der Zuschauer durch eine große Öff-

---

<sup>254</sup>Zur ikonographischen Diskussion und Einordnung s. ZEHNDER 1990, S. 367.

nung in der Wand und in allen Bildfeldern ist die Handlung so weit vorne im Bildraum angesiedelt, dass sie häufig von der Umrandung der Bildfelder beschnitten wird. Eine vollständige Einbeziehung des Betrachters wird jedoch dadurch vermieden, dass keine der dargestellten Figuren den Betrachter anblickt. Ist ihr Blick aus dem Bildraum nach außen gerichtet, bleibt die Blickrichtung unbestimmt.

Dem Betenden wird damit die Vertiefung in die sich unmittelbar vor ihm in großer Eindringlichkeit abspielenden Ereignisse zwar leicht gemacht, gleichzeitig entsteht jedoch eine gewisse Abgeschlossenheit, durch die er nicht in das Innere des Bildgeschehens vorgelassen wird und die Symbolik und allgemeine, überpersönliche Bedeutung des Heilsgeschehens gewahrt bleibt.

Formal bemerkenswert sind die naturalistisch gestalteten Hintergründe zu einem Zeitpunkt, zu dem in der Kölner Tafelmalerei noch ausschließlich Gold-, bzw. einfarbig blaue oder rote Hintergründe mit goldfarbenen Blattmetallapplikationen üblich waren (*Abb. 70, 71*). Dabei beschränkt sich die naturalistische Gestaltung der Hintergründe auf die Malerei auf textilem Bildträger: Die ebenfalls dem Meister der Passionsfolgen zugeschriebenen Tafelbilder eines ehemaligen Passionsaltars weisen den zeittypischen punzierten Goldgrund auf (*Abb. 278*).

In ihrer Ausführlichkeit und naturalistischen Gestaltung übertreffen die Hintergründe der *31 Szenen aus dem Leben und Leiden Christi* mit ihrem blauen, zum Horizont hin weiß werdenden Himmel über hügeligen, sich im Dunst der Ferne bläulich abzeichnenden Landschaften, Stadt- und Bergsilhouetten die der anderen dem Meister der Passionsfolgen zugeschriebenen Leinwandgemälde Kat. Nr. 16 und 18 (*Abb. 65, 95*).<sup>255</sup>

Die Bildfelder sind durch eine aufgemalte, schmale Umrahmung voneinander getrennt. Eine gemalte Außenrahmung existiert nicht. Sie wurde nachweislich durch aufgeleimte Zierrahmenleisten gebildet. Diese waren gemeinsam mit der Bildfläche grundiert und gefasst, so dass Bildfläche und Zierrahmung eine strukturelle Einheit bildeten.

### **Zuschreibung und zeitliche Einordnung**

Die überaus wechselvolle Zuschreibungs- und Datierungsgeschichte des Bildes mündete 1977 in den bisher unwidersprochenen Vorschlag Zehnders, es zusammen mit de, Kat. Nr. 16, und dem Fragment einer weiteren Bilderfolge, Kat. Nr. 18, zum Œuvre einer eigenständigen, „auf eine umfangreiche Produktion solcher ‚Fastenbilder‘ eingestellten Werkstatt“ zusammenzustellen.<sup>256</sup> Aufgrund der stilistischen Merkmale von Unterzeichnung und Malerei, die sich durch die „Über-

---

<sup>255</sup>Kat. Nrn. 16 und 18.

<sup>256</sup>Vgl. ZEHNDER 1977, S. 114 und ZEHNDER 1990, S. 368.

windung des weichen Stils“ auszeichneten, datiert Zehnder das Gemälde um 1430-35.<sup>257</sup>

## Herkunft, Standort

Die ursprüngliche Provenienz des Werkes ist unbekannt. Zum Zeitpunkt des Todes Ferdinand Franz Wallrafs zählte es zu dessen Sammlung<sup>258</sup> und gelangte mit dieser in den Besitz des Wallraf-Richartz-Museums. Ab 1953 befand es sich als Leihgabe in der ehemaligen Kartäuser-Klosterkirche St. Barbara zu Köln,<sup>259</sup> von wo es am 23.03.1999 ins Museum zurückkehrte.

## Technische Daten

### *Restaurierungsgeschichte und Erhaltungszustand*

Das Gemälde ist doubliert. Wann diese Doublierung vorgenommen wurde, ist nicht bekannt. Wahrscheinlich wurde sie im Zuge einer Restaurierung Ende der 1940er, Anfang der 1950er Jahre durchgeführt bzw. erneuert, als das Gemälde wegen großer Risse und Durchstoßungen in der linken Bildhälfte,<sup>260</sup> die Bildfelder *Taufe*, *Christus in der Wüste* und *Christus vor Hannas, Sturz unter dem Kreuz*, *Entkleidung Christi* sowie *Christus vor Kaiphas* und *Kreuzaufrichtung* betreffend, restauriert wurde.<sup>261</sup> Möglicherweise handelt es sich hierbei nicht um die erste Doublierung des Gemäldes, da es in einer Aufnahme von vor 1949 bereits eine Intarsie im Bildfeld der *Kreuzanagelung* aufweist,<sup>262</sup> die im Zuge der Restaurierung Mitte des 20. Jahrhunderts überarbeitet wurde.

Durch die Doublierung(en) ist die Bildschicht verpresst, sodass sich die Struktur des Trägergewebes stark darin abzeichnet. Im Gegensatz zu allen anderen im Zuge der vorliegenden Studie untersuchten Leinwandbilder hat man jedoch bei diesem die unbemalten Spannblätter des originalen

---

<sup>257</sup>ZEHNDER 1990, S. 368.

<sup>258</sup>Wallraf-Inventar 1824/25, fol. 98 recto, Nr. 76. In: Lust und Verlust II 1998, S. 112.

<sup>259</sup>Ebd., S. 112.

<sup>260</sup>Angabe der Koordinaten der Risse und Durchstoßungen bei ZEHNDER 1990, S. 365.

<sup>261</sup>In der Bildakte des Gemäldes im Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud befinden sich Photoaufnahmen der Schadensbilder, allerdings ohne Restaurierungsbericht. Die Aufnahmen sind auf 1949 datiert. Vgl. WRM & FC, WRM 90, 1949.

In einem Protokoll, verfasst nach einer Inspektion des Gemäldes in der ehemaligen Kartäuser-Klosterkirche St. Barbara zur Abschätzung der bei einer Rückführung in das Wallraf-Richartz-Museum für die Hängung in der Schausammlung notwendigen Maßnahmen, wird erwähnt, dass eine frühere Restaurierung des Bildes durch A. Praeger stattgefunden habe. Vgl. WRM & FC, WRM 90, 1982. Es handelt sich dabei wahrscheinlich um die Restaurierung, der die 1949 datierten Zustandsfotos zuzuordnen sind.

Während in einem Restaurierungsbericht von 1974 angegeben wird, das Gemälde sei mit Kleister doubliert, später mit Wachs partiell nachbehandelt worden (vgl. WRM & FC, WRM 90, 1974), geht aus dem Bericht der bisher letzten Restaurierung hervor, dass es sich um eine Wachs (-Harz)-Doublierung handelt, was anhand der Photodokumentation auch bestätigt wird. Vgl. MANTEUFFEL 1999, S. 7.

<sup>262</sup>WRM & FC, WRM 90, o.D.

Trägergewebes nicht abgeschnitten. Sie sind an den Seiten zwar etwas gekürzt und zum Teil ausgerissen und ausgefranst, aber an der Ober- und Unterseite vollständig erhalten. Die Leinwand präsentiert sich dort, wo die Spannränder nicht mit Klebemittel getränkt sind, in hervorragendem Erhaltungszustand.

Entgegen der ursprünglichen Aufspannung, bei der die Spannränder auf der Oberseite der Rahmenschenkel befestigt waren, sind sie heute zusammen mit der Doublierleinwand um den Keilrahmen geschlagen und auf dessen äußeren Kantenflächen befestigt (Abb. 72). Das Gemälde wurde damit gegenüber seinem ursprünglichen Format verkleinert.

Die Bildoberfläche zeigt ebenfalls Spuren verschiedener Bearbeitungen. Firmenich-Richartz bezeichnete das Gemälde bereits 1895 als „roh, zum Theil überschmiert“,<sup>263</sup> der Verfasser des Verzeichnisses der ältesten deutschen Gemälde der Sammlung von 1923 hingegen urteilte, es sei „bis auf kleine Ausbesserungen vorzüglich erhalten“.<sup>264</sup> Dementsprechend könnte das Gemälde in den Jahren zwischen 1895 und 1923 einer Restaurierung unterzogen worden sein, die mindestens die Entfernung und Erneuerung von Firnissen und Übermalungen umfasste. Dass auch Praeger 1949/50 seine Restaurierung nicht auf die Redoublierung des Bildes beschränkte, sondern die Bildschicht ebenfalls behandelte, ist anzunehmen: In der Dokumentation ihrer Restaurierung 1974<sup>265</sup> beschreibt Feldhausen die Oberfläche als gereinigt, stellenweise verputzt und teilweise übermalt. Sie fügt zur Niederlegung von neueren Bildschichtlockerungen, entstanden im Zuge der Ausstellung „Vor Stefan Lochner“<sup>266</sup> mit dem Heizspachtel Wachs als Festigungsmittel und Wachs-Kreide für die Kittung der Fehlstellen hinzu und retuschiert diese teilweise.

Bei der bisher letzten Restaurierung des Gemäldes anlässlich seiner Rückführung aus der ehemaligen Kartäuser-Klosterkirche St. Barbara in das Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud und zur Vorbereitung seiner Hängung in der Galerie präsentierte es sich mit Deformationen im Bereich der Intarsie im Bildfeld der *Kreuzannagelung*, einer neuen Durchstoßung in der Szene der *Gefangennahme Jesu*, zahlreichen Überkittungen und zum Teil großflächigen Übermalungen sowie starken Verputzungen v. a. der Blattmetallaufgaben, der Lasur- und der dünneren Farbaufträge.<sup>267</sup>

Durch die Bereibung haben sämtliche Blattmetallaufgaben ihren ursprünglichen Glanz verloren.

---

<sup>263</sup>E. Firmenich-Richartz: Wilhelm von Herle und Meister Wynrich von Wesel. In: Zeitschrift für christliche Kunst 8, 1895, Sp. 236, 338 f. Zitiert nach ZEHNDER 1990, S. 367.

<sup>264</sup>Wallraf-Richartz-Museum der Stadt Köln, I. Die ältesten deutschen Gemälde 1300-1430. Köln 1923. Zitiert nach ZEHNDER 1990, S. 367.

<sup>265</sup>WRM & FC, WRM 90, 1974.

<sup>266</sup>Vor Stefan Lochner. Die Kölner Maler von 1300 bis 1430. Ausstellung Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1974.

<sup>267</sup>MANTEUFFEL 1999, S. 23 ff.

Auf den Goldauflagen mit höherem Silberanteil und den Blattsilberauflagen haben sich an Stellen verlustig gegangener Überzüge und Lasuren schwarze Korrosionsprodukte gebildet (*Abb. 90*). Die Überzüge und farbigen Lasuren auf den Blattmetallen sind stark reduziert und nur noch in Resten erhalten (*Abb. 91*), so dass die ehemals damit gestalteten Muster kaum noch bis gar nicht mehr nachvollziehbar sind. Die stabileren Farbschichten auf den Blattmetallaufträgen, wie dunkle Muster und vor allem mit weiß aufgetragene Akzente und Lichtreflexe sind besser, zum Teil sehr gut erhalten.

Die Farbschichten selbst befinden sich in sehr unterschiedlichen Erhaltungszuständen: Neben hervorragend erhaltenen Bereichen gibt es auch hier vollkommen zerstörte - alle dazwischen liegenden Stadien eingeschlossen.

Die gemalten Rähmchen zur Unterteilung der Bildfelder sind mehrfach überarbeitet, wobei die Übermalungsschichten selbst bereits so stark gealtert sind, dass das Craquelé der darunter liegenden originalen Schichten auch sie durchzieht (*Abb. 83*).

Nach der im Zuge der letzten Restaurierung durchgeführten Oberflächenreinigung, der Abnahme von Übermalungen, der weitgehenden Entfernung loser und über der originalen Bildschicht liegender Kittungen, dem Einfügen von Leinwandintarsien in größere Fehlstellen sowie deren Kittung und Retusche präsentiert sich das Gemälde heute zwar mit den Spuren der Alterung und den nicht rückgängig zu machenden Schäden früherer Maßnahmen, aber in einem gepflegten Zustand, der die erhaltenen Bildbereiche und deren vielfältige Gestaltung so weit als möglich zur Geltung bringt.

## **Technologischer Aufbau**

### ***Bildträger***

Der textile Bildträger besteht aus zwei Gewebestücken, die über eine vertikal verlaufende Naht zum gewünschten Bildmaß zusammengenäht sind (*Abb. 266*).

Beide Gewebestücke wurden in ihrer gesamten Webbreite verwendet, welche die Höhe des Gemäldes bildet. Dementsprechend befinden sich die originalen Webkanten entlang der Ober- und Unterkante des Bildträgers (*Abb. 72*).

Die Naht verläuft in einem leichten Bogen nach links, von oben bei 283,7 cm, am Scheitel des Bogens bei 282,7 cm und unten bei 286,2 cm.<sup>268</sup> Das linke Gewebestück umfasst damit etwas weniger als drei Viertel, das rechte etwas mehr als 1 Viertel der Gesamtbreite des Gemäldes. Bei der Naht handelt es sich um eine einfache Naht, bei der auf der Rückseite zwei Umschläge gebildet wurden. Diese besitzen eine Breite von etwa 3- 4 mm und sind nach rechts und links auseinander gelegt.

---

<sup>268</sup>Gemessen vom Grundiergrat der linken Bildseite.

Beide Gewebestücke sind sich in Faserart, Webbreite und -dichte sehr ähnlich. Bei beiden Geweben handelt es sich um Leinen. Die Webbreite des größeren Stückes links ist etwas breiter, die Gewebestruktur geringfügig lockerer und offener als die des kleineren Stückes rechts. Die Gewebestücke stammen daher keinesfalls von demselben Ballen.

Beide Gewebe sind in einfacher Leinwandbindung gewebt. Das größere Leinwandstück links besitzt eine Webdichte von sehr konstant

16, selten 15 Kett- und  
12-15, meist 13-14 Schussfäden/cm.

Zum Geweberand hin verdichten sich die Kettfäden auf

17 -19 Fäden/cm,

im Bereich der 2-8 mm breiten Webkante beträgt die Fadendichte

bis zu 23 Fäden/cm.

Das kleinere Gewebestück ist mit einer Dichte von

15-17, meist 15-16 Kett- und  
12-18, meist 15-17 Schussfäden /cm gewebt.

Aufgrund des ohnehin sehr feinen und dichten Gewebes sind zu den Verdichtungen und der Breite der Webkante hier keine eindeutigen Aussagen zu machen.

Bei beiden Leinwandstücken ist die Fadendichte der Kette deutlich konstanter als die des Schusses, der stärkeren und häufigeren Schwankungen unterliegt.

Die durch die Spannung der Gewebe entstandenen Verzerrungen verhindern die exakte Bestimmung der ursprünglichen Webbreiten. Allerdings ergeben sich bei der Messung beider Gewebe relativ konstante Schwankungen von +1 cm und -1 cm: Das größere Gewebestück misst in der Breite zwischen 126 cm und 127 cm, das kleinere zwischen 124,5 cm und 125,5 cm. Letzteres ist somit geringfügig schmaler.

Sowohl der Schuss- als auch der Kettfaden beider Gewebe sind in Z-Richtung gedreht.

Die Gewebe sind im Bildträger so ausgerichtet, dass der Schussfaden in vertikaler Richtung verläuft, was sich aus der Bildform und der dafür optimal ausgenutzten Gewebestücke und -formate ergibt: Die Gewebestücke sind gemäß der gewünschten Größe des Gemäldes und der Bildfläche in ihrer maximalen Breite und zumindest das größere Stück offensichtlich auch in seiner maximal zur Verfügung stehenden Länge verwendet und eingesetzt worden. Dass von keinem Gewebe ein ausreichend langes Stück für den gesamten Bildträger vorhanden und eine Anstückung mit einem zwar ähnlichen, aber anderen Gewebe nötig war, zeigt, dass in der Werkstatt des Herstellers dieses Bildträgers Leinwand im Ausschnitt und nicht vom Ballen verarbeitet wurde.

### **Originaler Spannrahmen**

Der originale Spannrahmen des Bildes existiert nicht mehr. Allerdings zeichnen sich in der Bild-

schicht Rahmensprünge ab, bei denen es sich um die des ursprünglichen Spannrahmens handeln könnte, auch wenn sie zum Teil mit dem heutigen Spannrahmen übereinstimmen. Sie verlaufen parallel zu den Bildrändern und vertikal in regelmäßigen Abständen im Inneren der Bildfläche. An ihnen lassen sich fünf vertikale, ca. 6,5 cm breite Streben ablesen, die bei einer lichten Breite des Rahmens von ca. 377,5 cm in einem Abstand von jeweils ca. 57,5 cm zueinander liegen.

Der Rahmensprung der sich über den Innenkanten der Rahmenschenkel gebildet hat, verläuft an den Seiten ca. 8,5 cm, am oberen und unteren Bildrand maximal 2,7 cm innerhalb der bemalten Fläche, so dass die Schenkel nicht vollständig unter dieser positioniert waren, sondern das lichte Maß des Rahmens nur wenig unter dem Format der bemalten Bildfläche lag.<sup>269</sup> Die Rahmenschenkel des ursprünglichen Spannrahmens müssen damit über die bemalte Fläche hinaus geragt haben (*Abb. 75*). Dabei sind die erhaltenen originalen Spannblätter nicht breit genug, um über die Rahmenschenkel geschlagen worden zu sein, was bedeutet, dass das Gewebe auf deren Oberseite befestigt gewesen sein muss und sich aus dem Abstand des Rahmensprungs zur Außenkante des Gewebes die ursprüngliche Mindestbreite der Spannrahmenschenkel ergibt. Diese betrug ca. 13 cm, so dass das Gemälde eine ursprüngliche Größe von mindestens 141 cm x 403,4 cm besaß. Zwischen dem Maß der Außenkanten des Spannrahmens und jenem der bemalten Fläche (119,6 cm x 394,4 cm) bestand somit eine Differenz von mindestens 21,4 cm an den Seiten und 9 cm an Ober- und Unterkante.

Die originalen Spannblätter sind weder grundiert noch bemalt: Grundierung und Malerei enden innerhalb des Gewebes in einem Grundiergrat (*Abb. 72*). Außerhalb der bemalten Fläche weisen die Geweberänder sowohl auf der Vorder- als auch auf der Rückseite Leim- und Holzreste auf. Auf der Rückseite müssen diese von den Schenkeln des Spannrahmens stammen, auf denen das Gewebe auflag. Auf der Vorderseite können sie nur auf die ursprünglich aufgeleimten, später entfernten Leisten einer Zierrahmung zurückzuführen sein (*Abb. 74*). Diese verdeckten den Bereich zwischen bemalter Bildfläche und den Außenkanten des Spannrahmens (*Abb. 75*). Wie in die heutigen Außenseiten des Grundiergrates eingebettete Holzreste zeigen, wurden die Zierrahmenleisten mit der Bildfläche zusammen grundiert. Bei der Entfernung der Zierrahmenleisten zu einem unbestimmten Zeitpunkt in der Geschichte des Gemäldes kam es zum Bruch der von der Bildfläche auf die Leisten übergehenden Bildschicht, so dass ein Grat und die ungefassten Geweberänder zurückblieben. Für den ursprünglichen Zustand kann man daher bei dem Gemälde, wie bei zahlreichen zeitgleichen Holztafelgemälden, von einer konstruktiven und unwandelbaren Einheit aus Bildfläche und Zierrahmen ausgehen.

Die Geweberänder, die über die bemalte Fläche hinausragen, sind an den vier Bildseiten von un-

---

<sup>269</sup>Hierin liegt der Unterschied zu dem heutigen Keilrahmen, dessen Schenkel sowohl an den Seiten als auch an Ober- und Unterkante fast vollständig unter der bemalten Fläche liegen.

terschiedlicher Breite. An der Oberkante beträgt diese 2,4 cm - 4,8 cm an den Befestigungs- und Zugpunkten und 1,5 cm - 3,3 cm am jeweils höchsten Punkt des Spannungsbogens dazwischen. An der Unterkante sind es 3,5 cm - 3,9 cm, bzw. 0,9 cm - 2,7 cm, an der linken Bildseite ursprünglich wahrscheinlich ca. 4,5 cm - 4,7 cm, an der rechten ca. 4,5 cm. Der durch den Zierrahmen verborgene Gewebetüberstand war damit an oben und unten schmaler als an den Seiten, was mit der Webbreite der verwendeten Bahnen zu erklären ist. Indem man das Gewebe nicht über die gesamte Breite der Rahmenschenkel gelegt und auf deren äußeren Kantenflächen sondern auf der Oberseite befestigte, hat man die gegebene Webbreite maximal ausgenutzt. Dass diese Art der Befestigung nicht unbedingt eine Notlösung darstellte, zeigt sich an den Seiten. Hier konnte man mit dem Gewebe beim Aufspannen offensichtlich etwas großzügiger umgehen und hat es dennoch ebenfalls auf der Vorderseite des Spannrahmens befestigt.

### ***Ursprüngliche Aufspannung***

Mit der fast vollständigen Erhaltung der Spannränder, der Befestigungsspuren und Spanngirlanden sind detaillierte Aussagen zur ursprünglichen Aufspannung des Gemäldes möglich.

Die Abstände der Befestigung und damit die Breiten der primären Spanngirlanden variieren relativ stark sowohl im Verlauf als auch von Bildseite zu Bildseite. Die Befestigungsabstände betragen

an der linken Kante zwischen	10,3 cm und 15 cm,
wobei die meisten Abstände mit	11 cm und 13,5 cm
bei einem Durchschnittswert von	12,21 cm liegen.

An der Unterseite variieren die Abstände der primären Spanngirlanden zwischen

13 cm und 23,8 cm.

Dabei scheint es zwei Gruppen zu geben:

einer äußeren mit Abständen von überwiegend ca. 18 cm x 23 cm

und einer inneren mit ca. 12 cm - 16 cm.

In der Mitte der Unterkante sind auch vermehrt sekundäre Spanngirlanden vorhanden, welche die ohnehin bereits geringeren Befestigungsabstände nochmals verkürzen. So liegen die Durchschnittswerte der Befestigungsabstände

im linken Drittel der Unterkante bei ca.	18,56 cm,
--	-----------

in der Mitte bei ca.	14,6 cm
----------------------	---------

und im rechten Drittel bei ca.	16 cm.
--------------------------------	--------

Entlang der oberen Bildkante messen die Befestigungsabstände

zwischen	12 cm und 21 cm,
----------	------------------

wobei die Variationen der Abstände hier aber relativ gleichmäßig über die gesamte Bildbreite ver-



teilt sind. Der Mittelwert liegt hier bei ca. 16,3 cm.

Die rechte Bildseite ist die einzige, an der die Spanngirlanden zwar einen deutlichen Verlauf erkennen lassen, bei dem aber nicht eindeutig zwischen primären und sekundären Spanngirlanden zu unterscheiden ist, was durch die hier nicht mehr intakten und stark ausgefransten Geweberänder zusätzlich erschwert wird. Der Verlauf der Spanngirlanden an dieser Bildseite erweckt den Eindruck, dass die Aufspannung hier anders und auf eine Art vorgenommen wurde, die kein regelmäßiges Muster entstehen ließ.

Entlang der Kanten und Geweberänder sind zahlreiche ältere und neuere Nagellöcher vorhanden. Auf den ersten Blick scheint es sich bei umlaufenden älteren, häufig mit Wachs gekitteten Nagellöchern, an denen die Leinwand stark oxidiert ist, um die der ursprünglichen Aufspannung zu handeln. Tatsächlich korrespondiert ihre Position häufig mit jener der Zugpunkte der primären Spanngirlanden. Genauso häufig jedoch stimmen die Positionen dieser Nagellöcher nicht vollständig oder gar nicht mit diesen überein. Stattdessen sind an Ober-, Unter- und rechter Bildseite in exakter Übereinstimmung mit den Zugpunkten immer relativ nah am Geweberand sehr kleine, durch den Zug leicht gedehnte, manchmal von Schmutz dunkel umrandete, aber nicht oxidierte Löcher vorhanden (Abb. 72). Entlang der rechten Bildseite mit ihrem unregelmäßigen Spannkantenverlauf, stehen diese Löcher in Zusammenhang mit den stärksten Spannsuren. Sie liegen in einem sehr regelmäßigen Abstand von 4 cm vom Grundier- und Malgrat. Löcher derselben Art, die dazwischen und mit 2,5 cm und 3,5 cm etwas näher am Grundier- und Malrand sitzen, korrespondieren mit sekundären Spanngirlanden.

An der linken Bildkante sind alle Zugpunkte ausgerissen, so dass hier diese Art der Löcher fehlt. Da auf der erhaltenen Breite der linken Spannkante von ca. 4,5 cm an keiner Stelle ein mit den Zugpunkten in Zusammenhang stehendes Befestigungsloch vorhanden ist, müssen sich diese wie an der rechten Bildseite am äußersten Rand des Gewebes befunden haben. Ein an der linken Bildseite von I. Feldhausen aus der Spannkante des Gewebes geschnittenes Randstück lässt in Resten erkennen, dass hier der Geweberand entweder durch die Spannung umgeschlagen oder zu einem Saum umgenäht war.<sup>270</sup> Möglicherweise bestand ein solcher zur Verstärkung des Gewebes für die Aufspannung auch an der ausgefransten rechten Bildseite, was an den Ober- und Unterkanten aufgrund der natürlichen Verstärkung des Gewebes durch die hier vorhandenen Webkanten nicht nötig war.

Die Charakteristika der Befestigungslöcher, der Saum an den Seiten des Gewebes und das Faktum, dass es auf den Oberseiten der Schenkel des sonst zu großen Rahmens befestigt war, lässt an eine Aufspannung mit Fäden denken, wie sie als holländische Spannmethod aus dem 17. Jahr-

---

<sup>270</sup>WRM & FC, WRM 90, 1974. Das Gewebestück ist mit einem Klebestreifen auf einem Stück Papier befestigt und dem Restaurierungsbericht beigegeben. Anscheinend wurde das Stück ausschließlich zu Demonstrationszwecken abgeschnitten.

hundert bekannt ist (*Abb. 73*). Die Befestigung ist dabei an den äußeren Randbereichen des Gewebes erfolgt, die, wo nötig, durch einen Saum stabilisiert waren.

Auf die, mit dem Gewebe der Spannblätter teilweise bedeckten, Oberseiten der Spannrahmenschenkel wurden die Leisten des Zierrahmens geleimt, womit die Geweberänder zwischen den Leisten des Spann- und jenen des Zierrahmens lagen, mit beiden verklebt wurden und Spannrahmen, Gewebe und Zierrahmen eine feste Einheit bildeten. Dabei können die aufliegenden Zierrahmenleisten ein Grund für die Wahl der Aufspannung des Gewebes mit Fäden gewesen sein, die im Gegensatz zu Nagelköpfen ein flaches Aufliegen der Rahmenleisten ermöglichten. Die vorderseitig aufgeleimten Zierrahmenleisten machen außerdem das Aufspannen des Gewebes ohne Umspann plausibel, da man diesen an den Seiten gesehen hätte. Mit der Befestigung des Gewebes zwischen den Rahmenschenkeln sowie deren Grundierung und Fassung war die Herstellung einer glatten Außenkante von Spann- und Zierrahmen möglich (*Abb. 75*).

### ***Vorleimung des Bildträgers***

Da das Gemälde nicht geröntgt wurde, sind Aussagen zur Vorleimung des Bildträgers nicht möglich.

### ***Grundierung***

Die weiße Grundierung besteht aus Kreide als Füllstoff in Glutinleim.<sup>271</sup> Zusätzlich enthält sie deutliche Mengen an Öl. Diese sind zum Teil auf die Kontamination durch ein eingedrungenes Fremdbindemittel zurückzuführen, das auf der Oberfläche und in Beschädigungen der Bildschicht vorliegt und in angrenzende Bereiche der Bildschichtstruktur eingedrungen ist. Die über diese Anreicherungen hinaus vorhandene homogene, etwas schwächere Reaktion aller Schichten auf die Anfärbung zum Nachweis von Ölen könnte auf einen originären Anteil an öligem Bindemittel auch in der Grundierung hinweisen, der in der unteren Schicht am geringsten, in den beiden oberen Schichten in größerer Menge vorhanden ist.

Der einzigen Bildschichtprobe zufolge, in welcher der Grundierungsaufbau fast vollständig erhalten ist, scheint es sich um einen dreischichtigen Auftrag mit einer maximalen Gesamtstärke von mindesten 0,335 mm zu handeln. Die untere Schicht macht ca. zwei Drittel der Gesamtstärke aus. Sie besteht aus einer dichten, körnigen Masse mit zahlreichen Luftblasen und einer stark gewellten Oberfläche. Wo sie zwischen Zierrahmen und Bildträger gelaufen ist, kann man sie als stark blasige Schicht auf den Rändern des Bildträgers sehen. Ihre im Querschliff sichtbare wellige

---

<sup>271</sup>Vgl. Tabelle 2.5 im Anhang. Die erkennbaren Muschelfragmente weisen darauf hin, dass es sich um Kreide handelt, die aus Meeresablagerungen gewonnen wurde.

Oberfläche lässt annehmen, dass der zweite Grundierungsauftrag auf die ungeglättete erste Grundierungsschicht erfolgte.

Die zweite Schicht ist von etwas poröserer und gröberer, ebenfalls etwas blasiger Konsistenz. Sie gleicht die Unebenheiten in der Oberfläche des ersten Auftrags aus, besitzt aber auch selbst eine etwas wellige Oberfläche. Diese wird durch den letzten Grundierungsaufstrich eingebettet und ausgeglichen. Hierfür wurde wiederum eine feiner strukturierte, kompaktere und dichtere Masse verwendet und deren Oberfläche geglättet.

Stellenweise ist bei der Glättung des Malgrundes so viel der aufgetragenen Masse wieder abgenommen worden, dass die aufgeschliffenen Luftblasen der unteren Grundierungsschichten an der Oberfläche lagen. Diese zeigen sich heute als kreisrunde Vertiefungen in der Bildschichtoberfläche, die je nach Dicke des Farbauftrags von den Farbschichten entweder ausgekleidet oder aufgefüllt werden. Meist sind sie heute zusätzlich mit Schmutz und Resten verbräunter Überzüge angefüllt, so dass sie als dunkle Punkte in Erscheinung treten.

Bezogen auf die gesamte Bildfläche scheint die Schichtdicke der Grundierung zu variieren, weil an erhabenen Stellen, wie über der Naht, beim Glätten mehr abgetragen wurde, als an vertieften oder solchen, die schlechter erreichbar waren, etwa wegen der aufliegenden Rahmenleisten an den Rändern der Bildfläche. Insgesamt handelt es sich aber wohl um eine Grundierung, deren Auftrag mit der Intention erfolgte, die Struktur und die Unebenheiten des Bildträgers einzubetten und einen glatten Malgrund zu schaffen.

Die Oberfläche der Grundierung hat ein glasiges, mit Bindemittel durchtränktes Aussehen. Dabei könnte es sich um eine Lösche oder aus der aufliegenden Farbschicht eingedrungenes Bindemittel handeln. Für Letzteres spricht, dass einzelne Pigmente aus der aufliegenden Farbschicht mit in die Oberfläche der Grundierung gezogen worden zu sein scheinen.

Wie bereits ausgeführt, wurden alle Grundierungsschichten zu einem Zeitpunkt aufgetragen, an dem die Ränder des aufgespannten Trägergewebes bereits mit dem Zierrahmen versehen waren, so dass die Leinwand unterhalb dieses Rahmens ungrundiert blieb. Der Zierrahmen lag dabei allerdings nicht überall vollkommen dicht auf, so dass die Grundiermasse beim Auftrag der ersten Schicht stellenweise darunter gelaufen ist.

Spätestens die folgenden Grundierungsschichten wurden auch auf die Leisten des hölzernen Zierrahmens aufgetragen. Bei dessen Entfernung ist die Grundierungsschicht am Übergang von Bildfläche zu Rahmenleiste abgerissen, so dass nun entlang der ehemaligen Innenkante des Zierrahmens der Ansatz der Grundierung zum Rahmen als Bruchgrat nach oben steht. An verschiedenen Stellen sind in der Außenseite dieses Bruchgrats Reste des Holzes der Rahmenleiste zurückgeblieben.

### ***Imprimitur***

Es ist keine Imprimitur vorhanden.

### ***Unterzeichnung***

Die Unterzeichnung wird stellenweise unter transparent gewordenen Farbschichten bereits im Auflicht, ansonsten in weiten Bereichen sehr gut im Infrarot-Reflektogramm sichtbar (*Abb. 76, 77*). Sie besteht aus der linearen Vorgabe der Konturen der Bildelemente, wobei häufig Schattenpartien, v. a. im Verlauf der Gewandfalten, durch Schraffuren verdeutlicht wurden, jedoch ohne dass dabei eine zeichnerische Modellierung vorgenommen worden wäre. Die Schraffuren variieren in Strichrichtung und Auftragsart: Bereiche, in denen die Striche relativ präzise und in der Richtung einheitlich nebeneinander liegen, kommen ebenso vor wie Schraffuren mit wechselnder Strichrichtung. Kurze Linien können, weil der Pinsel nicht ausreichend angehoben wurde, in Häkchen enden oder sich zu Schlangenlinien verbinden. Stellenweise liegen die Linien so dicht beieinander, dass ein fast flächiges Gekritzeln entsteht.

In der Regel ist die Linienführung sicher und routiniert. Die Konturen und Falten der Gewänder sind mit langen, nicht zu feinen Linien angegeben. Für die Architekturelemente wurden diese ohne Hilfsmittel gezogen. Im Kontrast hierzu sind in der Anatomie nackter Körper und der Hände deutliche Unsicherheiten festzustellen. Sie zeichnen sich dadurch aus, dass mit strichelnd aneinander und zu Bündeln nebeneinander gesetzten Linien und Strichen die Kontur gesucht wurde, die Winkelung der Gliedmaßen unpräzise, weich und amorph erscheint. Zudem ist der nackte Rumpf Christi zum Teil unbeholfen proportioniert und besonders stark, fast kritzeln über das in anderen Partien übliche und notwendige Maß hinaus schraffiert (*Abb. 77*).

Die Gesichter sind in der Regel gleichförmig, mit nur wenigen Variationen unterzeichnet: Für die Augen wurden meist geschossene und geöffnete Kreise oder rundliche Farbtupfer angegeben, leidend verzerrte Gesichtsausdrücke durch starke Augenbrauen oder oben schräg abgeflachte Augäpfel gekennzeichnet. Die Nase ist in frontalen Ansichten durch ihren Mund-Nasen-Schatten, in Dreiviertelansichten zusätzlich mit einer Linie für den Nasenrücken gezeichnet. Die Münder bestehen aus der Linie der Oberlippe, die entweder anatomisch geschwungen oder der Mimik entsprechend verzerrt ist. Ergänzt wird sie von einer kurzen Linie oder einem Farbtupfer für den Schatten zwischen Unterlippe und Kinn.

Anhand der Szenen der *Geißelung* und der *Dornenkrönung*, in denen sich die Konturen der Figuren und der Architektur überschneiden, wird deutlich, dass die Konstruktion des Bildraumes sowohl von der Architektur als auch von den Figuren ausgehen kann. So wurde im Bildfeld der *Geißelung* die die Szenerie gliedernde Architektur vor den Figuren gezeichnet und diese dann eingefügt, während im Bildfeld der *Dornenkrönung* die Anlage der figuralen Szene der Rahmung durch die Architekturelemente voranging.

Insgesamt macht die Unterzeichnung bis auf die genannten Abweichungen einen schnellen und routinierten Eindruck. Trotz der schwankenden Sicherheit in der Formgebung v. a. anatomischer Details, scheint es sich nicht um verschiedene Ausführende zu handeln.

Die inhaltliche Anordnung der einzelnen Bildelemente muss vor Beginn der Unterzeichnung weitgehend feststanden haben. Nur in Ausnahmen sind Korrekturen während und innerhalb der Unterzeichnung festzustellen, niemals betreffen sie grundsätzliche Entscheidungen hinsichtlich der Motive oder ihrer Position. Die Unterzeichnung diente damit als rein funktionales Element im Prozess der Bildherstellung und bildete das Gerüst für die malerische Ausführung, wobei ihr selbst kein ästhetischer Wert beigemessen wurde und der Maler den mit der Unterzeichnung fixierten Bildentwurf im Zuge des Malprozesses kontinuierlich veränderte, weiterentwickelte und ausarbeitete. Bei den, sich aus dieser Arbeitsweise ergebenden, zahlreichen *Pentimenti* handelt es sich allerdings in keinem Fall um gravierende Änderungen des Konzeptes und der Bildkomposition, sondern ausschließlich um Verschiebungen kleinerer Details wie der Neigung des Kopfes, der Richtung des Blickes, Stellung und Größe des Fußes, Winkelung des Armes, etc. Auch mit der Vorgabe für den Verlauf der Gewandfalten wurde relativ frei umgegangen, ohne sie dabei grundlegend zu verändern.

Ausgeführt wurde die Unterzeichnung mit einem Malmittel aus roten Ockern und Schwarzpigmenten, bei denen es sich aufgrund ihrer eckig bis gerundeten Form mit klaren Kanten, fehlenden Zellstrukturen und dem fehlenden Nachweis von Phosphor um schwarzes Eisenoxid handeln könnte (*Abb. 78-81*). Insgesamt erscheint das Gemisch durchsetzt von einem hohen Anteil an Kreide und evtl. Gips.<sup>272</sup> Der Anteil an Schwarz scheint zu variieren, so dass der Farbeindruck der Unterzeichnung stellenweise von bräunlichem Rot, an anderen Stellen von Schwarz dominiert wird. Als Bindemittel könnte eine Mischung aus Leim und Öl verwendet worden sein.<sup>273</sup>

Der Auftrag des Malmittels erfolgte mit einem nicht zu feinen Spitzpinsel in gut fließender, dabei aber zumindest stellenweise relativ konzentrierter Konsistenz und deutlicher Schichtstärke. Der aus der Unterzeichnung entnommenen Bildschichtprobe zufolge, kann diese über 42 µm stark sein.

---

<sup>272</sup>Nachgewiesen wurde in roten Partikeln Fe, Ca, Al, Si, K, Cl und Pb, wobei es sich bei Letzterem um eine Überstrahlung aus der aufliegenden weißen Farbschicht handeln kann, in schwarzen Partikeln S, Ca, Fe, Si, Al. Vgl. Tab. 2.6, 2.13 im Anhang.

<sup>273</sup>Bei der Anfärbung zum Nachweis von Proteinen wurde ein Teil des Bindemittels mit dem wässrigen Lösungsmittel ausgeschwemmt, ein Teil kreperte. Verbliebene Bestandteile reagierten auf die Anfärbung zum Nachweis von Ölen. Bei der IR-spektrometrischen Messung konnten ebenfalls Proteine (Gluttein) in der Unterzeichnungsschicht nachgewiesen werden.

### **Ritzungen**

Ritzungen wurden in verschiedenen Zusammenhängen und Stadien der Bildherstellung vorgenommen. Zunächst wahrscheinlich nach der Fixierung der Bildkomposition durch die Unterzeichnung und vor dem Beginn der malerischen Ausführung. Hierzu gehört die Konturierung der Blattmetall- und Pressbrokatflächen, wobei im Bereich der Rüstungen auch Binnendetails in die Grundierung eingeritzt wurden.

In einem späteren Stadium, bereits im Prozess der malerischen Ausarbeitung, setzte der Maler Ritzungen immer dann ein, wenn durch die aufgetragenen Farbschichten konstruktive Details der Unterzeichnung überdeckt wurden. So etwa die Linien zur Markierung der Bildfeldumrahmung nach dem Anlegen der angrenzenden Farbschichten und die des Kreuzbalkens in der Szene der *Kreuzigung*. Hierbei wurde die Linie in die noch weiche Farbschicht geritzt und die Malfarbe dabei seitlich der Ritzlinie zu kleinen Wulsten zusammengeschoben.

Für die Linien zur Konturierung der Blattmetall- und Pressbrokatflächen wurde ein hartes, spitzes Werkzeug benutzt. Die Ritzlinien sind dementsprechend fein und unter den Farb- und Blattmetallschichten mit bloßem Auge kaum zu erkennen. Die Linien, die in die bereits aufgetragene, manchmal noch weiche Farbschicht gezogen wurden, sind naturgemäß breiter und, je nach Trocknungs- und Festigkeitsgrad der Farbschicht, deutlich weniger gestochen und scharfkantig.

Für die Ritzungen langer, gerader Linien, wie die der Kreuzbalken oder der Bildfeldbegrenzungen, bediente sich der Maler eines Hilfsmittels als Lineal.

### **Nimbenrelief**

Es sind keine Nimbenreliefs vorhanden.

### **Untermalung/vorbereitende Farbaufträge**

Die Bereiche der Vegetation und der Wiesengründe, wie auch die des Himmels sind mit einer weißen bis sehr hellgrauen Farbschicht unterlegt. Eine dünne weiße Untermalungsschicht ist auch unter dem Anlegemittel für die Blattmetalle festzustellen. Die Pigmentierung dieser Farbschichten besteht überwiegend aus Bleiweiß, Schwarz und etwas Rot.<sup>274</sup> Trotz dieser Übereinstimmungen handelt es sich nicht um dieselben Farbschichten, da sie sich in der Zusammensetzung des Bindemittels und ihrer Konsistenz deutlich unterscheiden: Die Untermalungsschicht unter den Blattme-

---

<sup>274</sup>Nachgewiesen wurde ausschließlich Blei. Der Kohlenstoff des Pflanzenschwarz ist mit dem REM/EDX nicht nachweisbar. Das Fehlen von Elementen, die auf andere Schwarzpigmente hindeuten würden, etwa Phosphor für Beinschwarz, die splittrige Struktur und die heterogene, nicht pudrige Körnung der vorhandenen Schwarzpigmente lassen die Annahme zu, dass es sich dabei um Pflanzenschwarz handelt. Vgl. Tab. 2.8, 2.13 im Anhang.

tallaufgaben 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 (Abb. 109). Den Anfärbungen zufolge enthält sie ein öliges Bindemittel. Die Untermaalung der Wiesenründe und des Himmels ist gekennzeichnet durch den cremig pastosen Auftrag und eine unter den Farbschichten deutlich sichtbare Pinselstruktur. Sie reagierte auf die Anfärbungen zum Nachweis sowohl von Proteinen als auch von Ölen negativ. Da beim Auftrag der folgenden Farbschichten die Pinselstruktur unverwischt stehen blieb und sich die Schicht im Querschliff mit deutlicher Grenze zur jeweils darüberliegenden Schicht zeigt, war diese Untermaalung angetrocknet und fest, bevor die nächsten Farbaufträge vorgenommen wurden. Dem gegenüber steht der stellenweise Mangel einer deutlichen Schichtgrenze und das Ineinanderübergehen von Untermaalung und Anlegemittel, was darauf hinweisen könnte, dass man das Anlegemittel auf die noch feuchte, weiche Untermaalungsschicht aufgetragen hat. Ob sich beide Untermaalungsschichten wie etwa in Kat. Nr. 16 auch im Zeitpunkt des Auftrags unterscheiden, konnte hier nicht erkannt werden.

Die Untermaalung der Wiesenründe, des Himmels etc. spart die vor den Hintergründen mit der Unterzeichnung festgelegten Bildelemente aus.

### **Pressbrokate**

Die Gewänder des Kaiphäs, des Pilatus und des Hauptmannes der Kreuzigungsszene wurden mit Pressbrokatapplikationen versehen (Abb. 82). Einzelne plastische Elemente in vergleichbarer Technik befanden sich auch auf den gemalten Leisten zur Unterteilung der Bildfelder (Abb. 83, 84).

Das Füllmaterial für das Streifenrelief der Pressbrokate wird von einer sehr feinteiligen, glatten, ocker- bis orangefarbenen, im Querschliff bräunlichen Masse gebildet (Abb. 85-88). Diese hat sowohl in der stereomikroskopischen Ansicht, wie im Querschliff ein glasiges Aussehen, ist sehr bindemittelreich und mit wenigen, sehr feinkörnigen Pigmenten versehen.

Im applizierten Zustand des Pressbrokats liegt über diesem Füllmaterial die 18-28 µm dicke Zinnfolie. Zinnfolie und Füllmaterial bilden ein reliefiertes Muster aus parallel zueinander verlaufenden Stegen und dazwischenliegenden glatten Stellen.<sup>275</sup>

Auf der Zinnfolie liegt eine 4-12 µm dünne, un pigmentierte, im Querschliff braun erscheinende, stark orangefarben fluoreszierende Bindemittelschicht. Bei deren Anfärbung zum Nachweis von Öl kam es zu einer nur stellenweisen, wolkigen Färbung, die auf die Kontamination durch ölige

---

<sup>275</sup>Die Zinnfolie ist häufig in sich gebrochen, so auch entlang der Grate der Stege des Brokatreliefs. Das Riefenmuster ist an zahlreichen Stellen gestört, wobei nicht klar ist, ob es sich hierbei, wie Manteuffel vermutet, um einen Verarbeitungsfehler handelt, bei dem die Modelliermasse zu zähflüssig war, um den Model vollständig auszufüllen und Luftblasen darin bildete, oder um ein durch Einwirkung von Druck und Wärme im Zuge der Doublierung(en) entstandenes Schadensbild (Abb. 31). Vgl. MANTEUFFEL 1999, S. 27.

Bindemittel zurückzuführen ist, welche von oben in die Schicht eingedrungen sind. Augenscheinlich handelt es sich dabei sowohl um Bestandteile des aufliegenden Anlegemittels, als auch um ein Fremdbindemittel, das von der Bildschichtoberfläche durch Beschädigungen und Brüche in das Schichtengefüge eingedrungen ist. Die in den nicht angefärbten Bereichen weiterhin orangefarbene Fluoreszenz lässt vermuten, dass es sich bei dieser Bindemittelschicht nicht um ein Öl handelt. Vergleichbare Schichten in Proben von Pressbrokaten kölnischer und nicht kölnischer Werke wurden als Lacke aus Kiefernharz identifiziert, so dass dies auch hier wahrscheinlich ist.<sup>276</sup> Die orangefarbene Fluoreszenz könnte auf die Zugabe eines entsprechend reagierenden Farbstoffes hinweisen.<sup>277</sup>

Es folgt das Anlegemittel für die Vergoldung des Pressbrokats. Diese muss in situ ausgeführt worden sein, da die Metallblättchen die Ansatzstellen der Pressbrokate überlappen. Trotz zahlreicher Übereinstimmungen scheint es sich bei dem hierfür verwendeten Anlegemittel nicht um dasselbe zu handeln, das für die Applikation der Pressbrokate selbst und der Blattmetallaufgaben in den übrigen Bereichen des Gemäldes verwendet wurde. Die Unterschiede sind nur anhand der Bildschichtproben festzustellen und liegen in dessen vergleichsweise höherer Pigmentdichte bei einem geringeren Anteil an Bleimennige sowie in der Art des Bindemittels, das nur bei letzterem fluoresziert. Auch ist es nicht, wie in jenem, zur Bildung von Pusteln, verursacht durch Bindemittel-Pigment-Reaktionen, gekommen.

Alle, auch die kleineren Pressbrokatflächen sind aus mehreren Blättern und Blattstücken zusammengesetzt, die der zu belegenden Form entsprechend beschnitten wurden. Größe und Form dieser Abschnitte variieren. Besteht das Gewand des guten Hauptmanns im großen Bildfeld der *Kreuzigung* aus möglichst großen Bögen unter Vermeidung von Verschnitt, wurden die Flächen der kleinen Bildfelder häufig stückelnd belegt, so dass für sie vermutlich Verschnittmaterial verwendet wurde.

Die Maße der Blätter im Gewand des Hauptmanns im Bildfeld der *Kreuzigung* lassen auf rechteckige Model von mindestens 18,4 cm x 10,5 cm schließen. Hinsichtlich der für die Pressbrokate verwendeten Model lassen sich drei Muster unterscheiden: Eines mit vierblättrigen Pflanzen, deren geschwungene Blätter spitz zulaufen, wurde im Gewand des Pilatus im Bildfeld der *Verurteilung* verwendet, eine Art Granatapfelmuster in den Bildfeldern *Christus vor Pilatus*, *Pilatus berät sich* und *Ecce Homo* und ein nicht weiter zu definierendes Rankenmuster im Bildfeld der *Kreuzigung*.

Diese durch die glatten Stellen der Pressbrokate gebildeten Muster sind auf der Vergoldung mit heute grün erscheinenden und roten Farb- und Lasurschichten ausgelegt und damit zusätzlich hervorgehoben. Farb- und Lasuraufträge auf den reliefierten Bereichen zur Anlage der Faltenverläufe

---

<sup>276</sup>DARRAH 1998, S. 63-72, 76 f.

<sup>277</sup>Prof. Dr. Elisabeth Jägers, Fachhochschule Köln, frdl. mdl. Mitt., Juni 2005.



und -schatten vollenden die Gestaltung der Pressbrokate.

Die Kanten der Applikationen entsprechen nicht überall exakt den Ritzungen zur Kennzeichnung der zu belegenden Fläche. Häufig sind sie etwas kleiner, was aber im noch ungealterten und unverputzten Zustand des Gemäldes nicht aufgefallen sein dürfte, da die Ränder, wie auch die Ansatzstellen durch die aufliegenden Blattmetallaufgaben, Farb- und Lasurschichten kaschiert waren. Dass heute die Blattkanten und damit die Ansatzstellen und die Form der Pressbrokatstücke deutlich sichtbar sind, ist auf deren Beschädigungen und die Reduzierung der aufliegenden Schichten zum Teil bis auf die Reliefmasse und die Grundierung zurückzuführen.

Das Gewand des Soldaten im Bildfeld der *Kreuzigung* ist mit einer ganz eigenen Blattmetallapplikation versehen. Aufgelegt wurde hier ebenfalls eine Zinnfolie, im Gegensatz zu den Pressbrokaten liegt diese aber ohne Relief direkt auf dem Anlegemittel. Mit grünen Farb- und Lasurschichten war sie in Fortführung des Pelzfutters zu hängenden Röhrenfalten modelliert. So weit erkennbar, handelt es sich bei der gesamten Fläche um ein zusammenhängendes und damit ausgesprochen großes Blatt. Es weist linienförmige, horizontal verlaufende, erhabene Verformungen auf, die an Stauchungen denken lassen und ein Hinweis auf die Applikation des Metallblattes sein könnten. Demnach wäre es in aufgerolltem Zustand an der oberen oder unteren Kante der zu belegenden Fläche aufgelegt, dann ab-, bzw. aufrollend auf der Fläche ausgebreitet, festgestrichen und in situ beschnitten worden.

### **Blattmetallaufgaben**

Blattmetallaufgaben finden sich auf den glatten Flächen der Nimben, Rüstungen und Rüstungsteile, dem Gewand des Herodes und kleinen Details wie den Zähnen des Höllenschlundes und dem Becher der Engel zum Auffangen des Blutes Christi. Auch die Pressbrokatapplikationen sind mit Blattmetall belegt. Phänomenologisch sind hierbei drei Arten von Blattmetall zu unterscheiden: auf den Nimben und Pressbrokaten ein helles, gelblich goldfarbenes Blattmetall ohne Anzeichen von Korrosion (*Abb. 89*), auf den Rüstungen, dem Gewand des Herodes und den Kelchen der Engel in der Szene der *Kreuzigung* ein zweites goldfarbenes Blattmetall, im Farbton aber wärmer und etwas rötlicher, das an Stellen, an denen es nicht durch Lasuren oder Farbschichten geschützt ist, Ablagerungen einer dunkelgrau glänzenden Schicht aufweist; schließlich ein silberfarbenes Blattmetall, das mit einer gelblichen Schicht überzogen zu sein scheint und an ungeschützten Stellen schwarz korrodiert ist (*Abb. 91*). Die REM/EDX-Analyse bestätigt den optischen Eindruck. Bei den Blattmetallaufgaben auf den Nimben und Pressbrokaten handelt es sich um Gold mit einem so geringen Anteil an Silber, dass keine Korrosionsprodukte nachweisbar sind. Im Gegensatz hierzu weisen die goldfarbenen Blattmetallaufgaben der Rüstungen einen deutlichen Silberanteil

im Goldblatt auf, der punktuell korrodiert ist und hier unter Bildung von Silbersulfid zu dunklen Ausblühungen geführt hat (*Abb. 90*). Bei dem silberfarbenen Blattmetall auf den Rüstungen handelt es sich um Silber, auf dem Reste eines Bindemittels vorhanden sind, bei dem es sich um einen originalen Überzug handeln könnte (*Abb. 91-94*).

Die Blattmetalle und Pressbrokate liegen auf einem feinteiligen ockerfarbenen Anlegemittel. Unter dem Stereomikroskop erscheint es als glatte, deckende, ocker- bis orangefarbene Schicht mit größeren orangeroten und weißen Pigmentkörnern und hellen Einschlüssen. Die Ausprägung dieser Einschlüsse ist in manchen Bereichen so stark, dass sie aus der Oberfläche der Schicht herausragen, wodurch eine pustelige Oberfläche entsteht (*Abb. 89-94*). Diese Pusteln bestehen aus einer farblosen transparenten Masse mit milchigen Bereichen.

Den Analysen zufolge, besteht das Anlegemittel überwiegend aus gelben und roten Ockern, Bleiweiß und Bleimennige in einem öligen Bindemittel. Dabei befinden sich Bleimennige-Konzentrationen häufig im Innern von Bindemitteltröpfchen. Diese kommen als kleinere Bindemittelansammlungen vor, in denen ein Anteil organischen Materials eine Konzentration an Mennigepartikeln umschließt bzw. von diesen umschlossen wird. In anderen Fällen zeigen sich die Verbindungen zwischen Mennigepigmenten und Bindemittel als größere milchig bis klare Einschlüsse, in denen Pigmentreste vorhanden sind, welche aber ein aufgelöstes Erscheinungsbild aufweisen. Eine dritte Erscheinungsform sind große Pusteln mit milchigen und transparenten Bereichen lamellenartiger Struktur, in denen kein Pigment (mehr) vorhanden ist (*Abb. 92-94*).

Die Bildung pustelartiger Konglomerate aus Bleiseifen in Farbschichten, die Bleimennige oder Bleizinnigelb enthalten, und die dabei innerhalb der Protrusionen entstehende Lamellenstruktur wurde bereits beschrieben.<sup>278</sup> Die Gründe für eine Migration der Bleiseifen im Farbfilm und deren Agglomeration sind jedoch nicht geklärt. In den Proben des Anlegemittels des vorliegenden Gemäldes könnte es sich bei den verschiedenen zu beobachtenden Zuständen von Pigment und Bindemittel um verschiedene Stadien der Interaktion handeln. Demnach lägen zunächst Konzentrationen von Bindemittel und Pigment, möglicherweise als mit Bleimennige angereicherte, mit dem restlichen Farbmateriale 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 ging die Bildung von Bleiseifen mit einer Volumenzunahme einher, die zur Formierung der pustelartigen Konglomerate führte.

Das Anlegemittel für die Blattmetalle stimmt mit jenem überein, das für das Aufkleben der Pressbrokate verwendet wurde, während sich das Anlegemittel für deren Vergoldung etwas davon

---

<sup>278</sup>Vgl. zuletzt HIGGITT, SPRING, SAUNDERS 2003.

unterscheidet. Letzteres weist eine höhere Pigmentdichte bei geringerem Mennigeanteil auf und das Bindemittel fluoresziert nicht. Es ist deshalb wahrscheinlich, dass die Applikation der Blattmetalle und der Pressbrokate in einem Arbeitsgang, die Vergoldung der Pressbrokate getrennt davon erfolgte. Allem Anschein nach wurde diese in situ und nicht bereits vor deren Applikation durchgeführt.

Alle Blattmetallapplikationen sind durch den Auftrag von Farb- und Lasurschichten in unterschiedlicher Weise verziert. So sind mit dunklen Malmitteln Schuppenmuster und Details auf die Rüstungen gemalt und diese mit Lasuren unterschiedlicher Farbigkeit modelliert. Wie die Untersuchung und Analyse einer Bildschichtprobe aus einer silbernen Rüstung zeigt, besteht die auf dem Silber liegende blau-schwarze Schattenlasur aus einem mit Kupferblau und wahrscheinlich Pflanzenschwarz rar pigmentierten, überwiegend öligem Bindemittel.<sup>279</sup> Die Nimben sind dunkel umrandet, das Gewand des Herodes mit aufgemaltem rotem Rankenmuster versehen. Darüber, wie auch über den Farbschichten auf den Pressbrokaten und anderen Blattmetallflächen, liegen weitere farbige Lasuren in öligem Bindemittel.

### **Farbschichten**

Der Farbeindruck des Gemäldes wird bestimmt durch den intensiven und breit gefächerten Einsatz brillanter Lokalfarben für die Gewänder. Alle Farbtöne kommen in jedem Bildfeld vor. Hinzu treten jeweils die Inkarnate in hellem Rosa, die etwas flacheren Farbtöne der Architekturteile, der weiß-blaue Himmel mit den im Hintergrund dargestellten grünen und dunstig blauen Landschaften sowie die in Form und Farbigkeit wechselnden Fliesenböden der Innenräume. Die wiederkehrenden Farbtöne wurden dabei möglichst variantenreich kombiniert, so dass die intensive, detail- und abwechslungsreiche Farbgebung den Ereignisreichtum der Darstellung zu unterstreichen scheint.

Stellenweise ist es im Zuge der Farbgebung zu Entscheidungsänderungen gekommen. So wurde etwa in der Szene des *Abendmahls* das Gewand des Jüngers rechts neben Christus zunächst in grün angelegt, später jedoch gelb übermalt. Tatsächlich sitzt in der benachbarten Szene der *Fußwaschung*, welche in der Anordnung dem *Abendmahl* sehr ähnlich ist, an derselben Position ein Jün-

---

<sup>279</sup>Nachgewiesen wurden die Elemente Cu, Ca und Pb. Dabei ist das Kupfer eindeutig den Blaupigmenten zuzuordnen. Bei Calcium könnte es sich um Beimengungen von Kreide als Füllstoff und Streckmittel handeln. Für das vorhandene Schwarz erbrachte die Analyse mit REM/EDX keinen Nachweis, was für den mit dieser Methode nicht nachweisbaren Kohlenstoff spricht. Seiner Morphologie zufolge ist das verwendete Schwarzpigment als Pflanzenschwarz interpretierbar: Es hat eine splittrige bis kantige Form und angeschliffen zeigt es sich im Auflicht-Hellfeld sehr deutlich in opak hellgrauer Farbigkeit. Das Bindemittel besitzt keine Fluoreszenz, der Nachweis von Proteinen ist negativ. Vgl. im Anhang Tab. 2.12 und 2.13.

ger in grünem Gewand, so dass die nachträglich gelbe Übermalung des Gewandes in der Szene des *Abendmahls*, dem Anspruch der möglichst abwechslungsreichen Farbgebung geschuldet sein könnte. Zwar wurde Gelb auch zur Kenntlichmachung des Judas verwendet. Außer diesem, Petrus und Johannes sind die Jünger sonst aber ohne Identifizierung wiedergegeben, weshalb im Falle der beschriebenen Entscheidungsänderung inhaltliche Gründe unwahrscheinlich sind.

Zahlreiche, die Bildfelder übergreifende, Übereinstimmungen in der Abfolge der Arbeitsprozesse generell, wie auch in der Abfolge beim Auftrag der Farbtöne zeigen, dass der Maler nicht Bildfeld für Bildfeld fertiggestellt, sondern einen Arbeitsgang jeweils für die gesamte Bildfläche durchgeführt hat. Im Rahmen eines Vorgehens von hinten nach vorne und von den großen zu kleineren Flächen und Details trug er den jeweiligen Farbton an möglichst vielen dafür vorgesehenen Stellen des Gesamtbildes auf. Einige Farbtöne wurden dabei flächig, deckend und ohne Modellierung vorgelegt und erst nach mehreren dazwischenliegenden Arbeitsschritten mit weiteren Farbschichten und Lasuren strukturiert und modelliert. Bei anderen Farbtönen scheinen hingegen der flächig deckende Auftrag, die Hell-Dunkel-Modellierung und der Auftrag der Lasuren unmittelbar aufeinander gefolgt zu sein.

Der Maler begann je nach Bildfeld entweder mit der weißen Untermalung des Himmels und der Wiesenbereiche oder dem Braun der Decken in Innenraumszenen. Zu den Eigenarten seiner Arbeitsweise gehört, dass er dann nicht mit der Bearbeitung weiterer Hintergrundflächen, wie etwa dem Grau der Rückwände und den Bodenbelägen der Räume fortfuhr, sondern zunächst die Untermalungen der roten Gewänder anlegte, eine Konstante, die an allen exemplarisch genauer untersuchten Bildfeldern zu beobachten war. Sie stellt in der farbigen Ausarbeitung des Bildes immer einen der ersten Arbeitsschritte nach dem Auftrag der Farbschichten des Hintergrundes dar. Es folgten die ockerfarbenen Schichten im Aufbau der Wiesengründe, die Untermalung der blauen und in manchen Bildfeldern der weißen Gewänder und erst dann der Auftrag der grauen Farbtöne der Rückwände. Vereinfacht besteht die weitere Reihenfolge im Auftrag grüner Farbtöne auf Gewändern und Wiesengründen, an den sich der grünen Lasuren unmittelbar anschloss, gefolgt von Gelb und Ocker, Rot und Rosa sowie den Mischungen aus Rot, Weiß und Blau zur Gestaltung violetter Gewänder. Der Auftrag roter Lasuren erfolgte anscheinend überall zum selben Zeitpunkt. In den Bildfeldern, in denen noch grüne Farbschichten fehlten, wurden sie im Anschluss aufgetragen. Es folgten im Vordergrund stehende Details wie die Sitzbänke in ockerfarbenem Ton und in den Bildfeldern, in denen sie noch fehlten, ockerfarbene und gelbe Gewänder. Erst jetzt wurden die größeren blauen Farbschichten aufgetragen, ein Arbeitsschritt der fast immer die Farbgebung der Gewänder vollendet. Den Abschluss der flächigen farbigen Ausarbeitung der Darstellungen bildet der Auftrag des Grundfarbtons der Fußböden, einer grau erscheinenden Mischung überwiegend aus Rot, Weiß und Blau. Es folgte nun die Strukturierung der Flächen und die Ausarbeitung von Details: das Einfügen kleinerer weißer Gewandteile, die Mo-

dellierung der Faltenantiefen weißer Gewänder mit einer violett- bis rosa schimmernden Pigmentmischung aus Rot, Weiß und Blau, der kleinteilige Auftrag grüner Farbschichten zur Gestaltung des Fliesenmusters der Fußböden und schließlich der Auftrag der blauen Farbschicht auf die kleineren Flächen der Gewänder. Dieser Arbeitsschritt markiert eine Art Zäsur, denn wie der Auftrag der hellroten Untermalungsschichten zu Beginn und jener der roten Lasuren im Verlauf, scheint er in einem Zug an allen Bildfeldern durchgeführt worden zu sein. Es folgen in einigen Bildfeldern Ergänzungen wie fehlende Schattenlasuren in Rot, Weiß und Blau auf weißen Gewandteilen.

Die sich anschließende Arbeitsphase ist wiederum allen Bildfeldern gemeinsam und beinhaltet in verschiedenen Arbeitsschritten das Korrigieren von Formen und Verläufen, das Vertiefen, Höhen und Strukturieren in verschiedenen Farbtönen. Erst danach wurden die Inkarnate aufgetragen, gefolgt von den Haaren und weiteren Details, Akzentuierungen und Lichtreflexen. Den Abschluss bildete die Unterteilung der Bildfelder.

Trotz der insgesamt aufscheinenden Tendenz, möglichst viele Flächen desselben Farbtons in einem Arbeitsschritt auszuführen, stimmt der Zeitpunkt des Auftrags bestimmter Farbtöne im chronologischen Ablauf der Arbeitsschritte nicht in allen Bildfeldern vollständig überein. Zum Teil liegt dies daran, dass die farbige Anlage von großen Flächen gegenüber kleineren häufig Vorrang hatte. Darüber hinaus zeigen die im Zuge des Malprozesses vorgenommenen Entscheidungsänderungen bei der Farbgebung, dass zum einen der Maler eine wahrscheinlich auf Erfahrungswerten beruhende Vorstellung von der Verteilung der Farbtöne im Bild und in den Bildfeldern hatte und eine zwar generelle, aber nicht rigide Abfolge der Arbeitsschritte einhielt, zum anderen aber Raum für Optimierungen blieb und damit die Bildplanung vor Beginn der Ausführung nicht vollständig abgeschlossen war.

Bei der beschriebenen Arbeitsweise musste der Maler immer nur eine begrenzte Auswahl an Farbtönen auf der Palette, auf andere Farbtöne jedoch wiederholt Zugriff haben. Dass diese zum Teil neu angemischt werden mussten, zeigt sich in veränderten Konsistenzen und Zusammensetzungen identischer, aber zu unterschiedlichen Zeitpunkten aufgetragener Farbtöne.

Insgesamt erfolgte der Auftrag der Farbschichten glatt und mit gut flüssigem Malmittel. Der Aufbau der Farbbereiche ist immer mehrschichtig, wobei die untere Farbschicht im Verhältnis zu der darüberliegenden nicht immer die deckendere ist. So ist die Untermalung blauer Farbbereiche von glasig grünlich-blauer Farbigkeit. Der entnommenen Probe zufolge, besteht sie aus blassblauen Kupferpigmenten sehr homogener Größe und oval gerundeter Form, etwas Ocker, Kreide und Schwarz (Abb. 79-81).<sup>280</sup> Das ebenso beschriebene Blaupigment in einer Schicht in gleicher Lage aus dem ebenfalls dem Meister der Passionsfolgen zugeschriebenen Kat. Nr. 16, *Leiden Christi in ehemals 24 Bildern*, analysierte Kühn als blauen Verditer, ein künstlich hergestelltes Kupferpig-

---

<sup>280</sup>Nachgewiesen wurde Cu, Ca, Pb, Si. Vgl. Tab. 2.13 und das Spektrum 3.21 im Anhang.

ment.<sup>281</sup> Das Bindemittel enthielt dort Proteine und geringe Mengen Öl. Dies kann für die hier vorliegende Schicht nicht ohne Weiteres bestätigt werden: Das Bindemittel fluoresziert kaum, die Anfärbung zum Nachweis von Proteinen war negativ, jene zum Nachweis von Ölen positiv. Ein gewisser Ölgehalt wurde durch eine IR-spektroskopische Messung bestätigt.

Die darüber liegende blaue Farbschicht besteht aus Azuritkörnern unterschiedlicher Größe und Körnung, Bleiweiß, Schwarz und vermutlich etwas Kreide als Streckmittel in öligem Bindemittel (*Abb 79-81*).<sup>282</sup> Ein gewisser Harzanteil ist möglich. Allerdings scheint es sich hierbei um von oben in poröse Bereiche der Schicht eingedrunenes Bindemittel zu handeln.<sup>283</sup> Der Bindemittelgehalt der Farbschicht ist minimal und gerade ausreichend, die sehr dicht gelagerten Pigmentkörner einzubetten.

---

<sup>281</sup>KÜHN 1990a, S. 618. Vgl. Kat. Nr. 40, Meister der Passionsfolgen, Teile eines Passionsaltars.

<sup>282</sup>Nachgewiesen wurden mit REM/EDX Cu (IR-spektrometrisch als Azurit bestätigt), Ca, Pb. Auf einigen Azuritkörnern befinden sich schwarze Ablagerungen, bei denen es sich um Tenorit (CuO) handeln könnte. Vgl. WÜLFERT 1999, S. 236. Die Anfärbung zum Nachweis von Proteinen war eindeutig negativ, die zum Nachweis von Ölen positiv.

<sup>283</sup>Das Bindemittel einer vergleichbaren Schicht in Kat. Nr. 16, Meister der Passionsfolgen, *Leben und Leiden Christi in ehemals 24 Bildern* (WRM 91-94 etc.) wurde von Kühn als Proteine, Öl und geringe Mengen Harz identifiziert. Vgl. KÜHN 1990a, S. 618.

## 18. MEISTER DER PASSIONSFOLGEN

### Der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes

Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln (WRM 3280)

#### Untersuchung

Das Gemälde wurde im Rahmen der Abschlussarbeit für das Aufbaustudium Denkmalpflege an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg im September 2001 in den Werkstätten des Wallraf-Richartz-Museums & Fondation Corboud untersucht. Fehlende Daten wurden im Rahmen der Untersuchungen für die vorliegende Arbeit ergänzt. Die Untersuchungsmethoden entsprachen damit den für die vorliegende Arbeit angewandten.

#### Maße (H x B)

Bemalte Fläche: 95,8 cm x 40-40,5 cm

#### Art des Objekts

Das kleine, hochrechteckige Gemälde ist das Fragment eines ursprünglich deutlich größeren Gemäldes, wahrscheinlich mit der Darstellung einer Kölner Bilderfolge ähnlich dem *Leben und Leiden Christi in 31 Bildern* desselben Maler (Abb. 95). Wie in diesem könnte die Kreuzigung das zentrale, über alle Register reichende Mittelbild gewesen sein, zu dessen Seiten die kleineren Bildfelder mit den Darstellungen aus dem Leben und der Passion Christi aufgereiht waren.<sup>284</sup> Bestätigung findet dies in der allseitigen Beschneidung des Bildes und dem Fehlen von Spanngirländern und deren Ausläufern an den Seiten. Die Kreuzigung, wie wohl auch die anderen Bildfelder, waren ursprünglich durch eine aufgemalte, plastische Leisten imitierende Rahmung umrandet, wie sie in der Bilderfolge Kat. Nr. 16, *Leben und Leiden Christi in ehemals 24 Bildern*, noch vorhanden ist.

In einer Art Nische, die im oberen Bildbereich durch einen gemalten Bogen gebildet wird, sind dicht beieinander, den Bildraum füllend, zentral der Gekreuzigte, links davon Maria und rechts davon Johannes dargestellt. Der Körper des Gekreuzigten ist blutüberströmt. Oberkörper und Haupt sind zur Seite geneigt, die Augen fast geschlossen. Das Blut, das von den Händen, den Füßen und der Seitenwunde herabtröpfelt, wird von vier Engeln in goldenen Kelchen aufgefangen. Der untere Engel weint. Die durch den reichen Faltenwurf der Gewänder großflächig gestalteten Figuren von

---

<sup>284</sup>So zuletzt bereits VEY 1971, S. 223; ZEHNDER 1990, S. 36; KRISCHEL 1997, Kat. Nr. 9; Lust und Verlust II, 1989, S. 612, Nr. 258.

Maria und Johannes stehen ruhig und gesammelt.

Die Szene ist auf einem flachen, leicht zerklüfteten Hügel vor natürlichem Himmel positioniert. Dieser, im oberen Bereich tiefblau, hellt sich zur Bildmitte hin auf, erscheint dort fast weiß und geht an dem sehr tief liegenden Horizont in die dunstig blaue Silhouette einer Landschaft und einer Stadt über.

### **Zuschreibung und zeitliche Einordnung**

Das Gemälde wurde zuletzt dem sogenannten Meister der Passionsfolgen zugeschrieben, benannt nach zwei weiteren, ihm zugeordneten Bilderfolgen auf Leinwand.<sup>285</sup> Zehnder datiert das Fragment um 1430.<sup>286</sup>

### **Herkunft, Standort**

Über den ursprünglichen Standort des Gemäldes ist nichts bekannt. Erstmals veröffentlicht wurde es im Rahmen zweier Ausstellungen in Köln 1840 und 1854.<sup>287</sup> Bis 1841 befand es sich in der Sammlung des Dr. med. Franz Joseph Kerp und 1841 bis 1843 im Besitz von Anton Bernhard Kerp zu Köln, dessen Haus (Johannisstr. 24) und Sammlung 1843 von Dr. med. Hubert Dormagen erworben wurden. Dieser vermachte sein Vermögen der Gemeinde Köln zur Gründung einer Stiftung zur Unterstützung Körperbehinderter, in deren Gebäude die Gemälde aufgehängt wurden. Dem Nachlassinventar von 1883/84 zufolge ging das Gemälde mit der Sammlung in die Stiftung Dormagen zu Köln Merheim über (Nr. 79). Es befand sich später im Neubau der klinischen Station der Stiftung. Am 31.12.1980 wurde es mit der gesamten Sammlung Dormagen, ehemals Kerp, durch das Wallraf-Richartz-Museum gekauft.<sup>288</sup>

### **Technische Daten**

#### ***Restaurierungsgeschichte und Erhaltungszustand***

Das Gemälde ist allseitig beschnitten. Das Fragment ist mit Bienenwachs oder einer Mischung aus Wachs und Harz auf eine zweite Leinwand geklebt. Doublierleinwand und originales Trägerge-

---

<sup>285</sup>ZEHNDER 1990, S. 368 f.

<sup>286</sup>Ebd., S. 370.

<sup>287</sup>Ausstellung von Gemälden der Meister älterer Zeit aus den Sammlungen kölnischer Kunstfreunde in dem auf dem Rathausplatze, dem Rathhause gegenüber gelegenen städtischen Gebäude, Katalog. Köln 1840, Nr. 276. Ausstellung altdeutscher und altitalienischer Gemälde auf dem Kaufhaussaale Gürzenich zu Köln. Veranstaltet durch den dortigen Verein für christliche Kunst im Sommer des Jahres 1854, Katalog. Köln 1854, Nr. 9. Vgl. ZEHNDER 1990, S. 370 und Lust und Verlust II, 1998, S. 612 f., Nr. 258.

<sup>288</sup>ZEHNDER 1990, S. 369; Lust und Verlust II, 1998, S. 268. Nr. 33.



webe wie auch die Bildschicht sind mit diesem Doubliermaterial durchtränkt, das zwischen den Leinwänden und an den Bildrändern dicke Klumpen bildet und auf der Bildschichtoberfläche in unterschiedlicher Schichtdicke aufliegt.

Die originale Leinwand ist stark versprödet, was nicht zuletzt auf die Durchtränkung mit dem Doublierkleber auf Wachsbasis zurückzuführen ist. Bis auf zwei kleine Dellen, vielleicht auch Durchstoßungen<sup>289</sup> im Bereich des Schienbeins des Gekreuzigten und im Himmel, links neben dem mittleren Engel, sind keine Beschädigungen des Bildträgers erkennbar.

Die Bildschicht ist gleichmäßig von einem feinen Alterssprungnetz durchzogen und durch die Reinigung mit inadäquaten Mitteln stark beschädigt. Empfindliche Farbpartien, wie etwa rote und grüne Lasuren und die Oberfläche des Blaus im Marienmantel wurden dabei angelöst und stark beschädigt. Resistenterere Farbschichten wurden an ihren Schwachstellen entlang der feinen Craquelésprünge ausgewaschen, in denen sich Lösungsmittel sammeln und verlängert einwirken konnte. Auf erhabenen Stellen, wie den Höhen der Leinwandstruktur, sind die hier dünner aufliegenden Schichten stellenweise vollständig entfernt. Diesem Befund entsprechend, ist die gesamte Gemäldefläche von Retuschen, Übermalungen und Überzügen bedeckt. Auch die Blattmetallaufgabe der Nimben ist über einer dicken Anlegesicht erneuert.

Die älteren der farbigen Ausbesserungen weisen bereits selbst deutliche Alterungsspuren auf. Erkennbar ist dies daran, dass sich das Craquelénetz der darunterliegenden originalen Schichten in der versprödeten Übermalungsschicht durchbildet. Die ältesten Übermalungen stammen damit wohl bereits aus dem 19. Jahrhundert und sind Folge von schon damals unsachgemäßen Reinigungen. Seitdem hat das Gemälde weitere reinigende und vor allem oberflächlich ausbessernde Eingriffe erfahren.

Die gesamte Bildschicht ist verpresst, so dass sich die Leinwandstruktur als deutliches Relief in der Bildschicht abzeichnet. Zum größten Teil ist dies sicherlich auf die Wachs-, bzw. Wachs-Harz-Doublierung zurückzuführen, bei der üblicherweise die Doubliermasse mit Hitze und Druck von der Bildrückseite durch Doublier- und originale Leinwand bis auf die Bildvorderseite getrieben und von dort nach Abkühlen mit Lösemitteln wieder abgewaschen wurde. Die Durchtränkung der Grundierung und die Rückstände an Doubliermasse auf der Bildoberfläche zeugen von diesem Verfahren. Die Grundierung ist vor allem dort, wo sie in den Fadenzwischenräumen dicker aufliegt, durch die Tränkung mit dem Doubliermittel auf Wachsbasis stark versprödet und von bröseliger Konsistenz.

Insgesamt sind alle erkennbaren Schäden auf frühere Restaurierungsmaßnahmen zurückzuführen. Keines der Schadensbilder weist auf Gebrauchsspuren, auf ein Falten oder Rollen des Gemäldes hin.

---

<sup>289</sup>Wegen Kittung und Retusche ist nicht erkennbar, ob der von der Bildvorderseite erfolgte Stoß ein Loch zur Folge hatte.

Unmittelbar auf der Farbschichtoberfläche, aber auch in beschädigten Bereichen sind in den Querschliffen der Bildschichtproben die Reste eines fast vollständig entfernten Firnisses erkennbar. Darüber liegt eine gar nicht bis schwach fluoreszierende, von Schmutzpartikeln durchsetzte Masse in zum Teil erheblicher Schichtstärke, bei der es sich wahrscheinlich um Rückstände des Doubliermaterials handelt. Dies bedeutet, dass bereits vor der Maßnahme, die die Doublierung des Fragments einschloss, eine Reinigung stattgefunden hat, welcher der Auftrag eines Überzugs auf die bereits beschädigte Bildschichtoberfläche folgte. Dieser Überzug wurde anscheinend vor der Doublierung wieder entfernt.

## **Technologischer Aufbau**

### ***Bildträger***

Der originale Bildträger ist mit 13-14 Fäden/cm horizontal und mit 11-13 Fäden/cm vertikal in einfacher Leinwandbindung dicht gewebt und besteht aus einem Stück ohne Nähte. Eine Webkannte ist nicht vorhanden. Der vertikal verlaufende Faden ist etwas stärker gespannt, der horizontal verlaufende weist in relativ regelmäßigen Abständen alle 15-20 Fäden/1-2 cm) Verdickungen über eine Länge von maximal ca. 20 cm auf. Eine Bestimmung von Kette und Schuss ist mit diesen Beobachtungen jedoch nicht möglich.

Beide Fäden sind in Z-Richtung gedreht, die Drehung ist zum Teil aber sehr schwach, so dass der Faden stellenweise überhaupt nicht verdreht scheint.

Bei dem verwendeten Fasermaterial handelt es sich um Flachs.

### ***Originaler Spannrahmen***

Die Bildschicht weist keinen Rahmensprung und auch sonst keine Craqueléformen auf, die sich mit den Leisten eines Spannrahmens in Verbindung bringen ließen. Im Bereich des heutigen Bildfeldes verliefen demnach vor seiner Beschneidung weder die Leisten, noch die Verstrebungen eines Spannrahmens.

### ***Ursprüngliche Aufspannung***

An keiner der Bildseiten sind Spanngirlanden im eigentlichen Sinn vorhanden, was die Annahme bestätigt, dass das Bild aus einem größeren Zusammenhang geschnitten wurde. Als girlandenförmig zu interpretierende Dehnungen des Gewebes sind zum oberen und unteren Bildrand hin festzustellen. Dies bedeutet, dass zum einen die seitlichen Spannränder so weit vom heutigen Bildrand entfernt waren, dass nicht einmal mehr die Ausläufer der seitlichen Spannsuren vorhanden sind, zum anderen die ursprünglichen Bildränder oben und unten den heutigen etwas näher waren, das Gemälde aber auch hier deutlich beschnitten ist. Das Fragment war damit wahrschein-

lich das Zentrum eines querrchteckigen Gemäldes. Die starke Beschneidung auch an Ober- und Unterkante könnte ihre Erklärung in einer Aufspannung finden, die wie bei Kat. Nr. 17, dem *Leben und Leiden Christi in 31 Bildern*, eine breite Leistenrahmung auf den Spannrändern des Gemäldes beinhaltet.

### ***Vorleimung des Bildträgers***

Wie in der Röntgenaufnahme zu sehen, ist die Vorleimung des Trägergewebes eher schwach und gewährte gegenüber dem Auftrag der Grundierung kaum eine Isolierung der Fadenzwischenräume, die ein Durchdringen der Grundiermasse auf die Rückseite verhindert hätte.

### ***Grundierung***

Die Grundierung besteht aus weißer Kreide, der wenige rote und schwarze Partikel zugesetzt sind. Als Bindemittel nachweisbar sind Proteine und Öl. Bei Ersterem handelt es sich mit Sicherheit um den Leim des Kreidegrundes, Letzteres ist nicht unbedingt originärer Bestandteil der Grundiermasse, sondern möglicherweise aus der ölig gebundenen Imprimitur eingedrungen oder durch Restaurierungsmaßnahmen eingebracht. Im Querschliff erscheint die Grundierung dementsprechend weiß bis glasig, zur Oberfläche hin bräunlich verfärbt und transparent. Die Körnung des Füllstoffs ist relativ homogen, Luftblasen sind vorhanden.

Mit großer Wahrscheinlichkeit erfolgte der Auftrag der Grundierung in zwei Schichten. Dabei diente die erste Schicht dem Auffüllen der Fadenzwischenräume, die zweite dem zusätzlichen Ausgleichen der Oberfläche und der Herstellung eines weitgehend ebenen Malgrundes. Dennoch liegt die Grundiermasse auf den Höhen des Gewebereliefs nur sehr dünn auf. Soweit messbar, beträgt die Gesamtdicke der Grundierungsschichten zwischen den Fäden im Durchschnitt 48 µm, auf den Fadenhöhen 10-15 µm.<sup>290</sup>

### ***Imprimitur***

Nach dem Auftrag der Unterzeichnung auf die Grundierung wurde die Bildfläche mit einer Imprimitur versehen. Es handelt sich hierbei um eine bindemittelreiche, ölhaltige, rar mit roten, schwarzen und ockerfarbenen Pigmenten versetzte, bräunlich transparent erscheinende Schicht mit deutlicher Fluoreszenz. Die Auftragsstärke variiert. Das ölhaltige Bindemittel der Imprimitur ist in die Oberfläche der Grundierung eingedrungen.

---

<sup>290</sup>Da die Grundierungsschicht nicht in allen Proben vollständig vorhanden ist, ließ sich ihre Stärke nicht überall messen. Gemessen wurden fünf von sieben Proben.

### **Unterzeichnung**

Die Unterzeichnung wurde auf der Grundierung und vor dem Auftrag der Imprimitur ausgeführt. Sie ist in drei Schritten mit jeweils unterschiedlichen Mitteln angelegt. Für Begrenzungs- und Konstruktionslinien, die mit Hilfe von Linealen und Zirkelinstrumenten gezogen sind, wurde ein Blei-Zinn-Stift verwendet. Der Strich zeichnet sich durch eine sehr gleichmäßige Breite, eine glänzend graue Farbigkeit und eine durch den Druck entstandene leichte Vertiefung in der Grundierungsoberfläche aus. Die Einstichstellen der Zirkelinstrumente zum Anlegen der Nimben sind in deren Mittelpunkten in der Stirn der Figuren erkennbar, die kleinen Nimben der Engel freihand angelegt.

Für die Unterzeichnung der Konturen und der Gewänder wurden ein rotbraunes und ein schwarzes Unterzeichnungsmittel mit dem Pinsel aufgetragen. Dabei zeichnen sich die schwarzen Linien durch eine geringe, die rotbraunen durch eine größere Breite und einen zum Teil leicht pastosen Auftrag aus. Handelt es sich bei dem schwarzen Farbmittel um ein Kohlenstoffschwarz, wurde für die rotbraune Unterzeichnung rotbrauner Ocker verwendet.

Rote und schwarze Unterzeichnung lassen sich jeweils in allen Bildelementen nachweisen, wobei die rote Unterzeichnung mit großer Wahrscheinlichkeit über und damit nach der schwarzen ausgeführt wurde. Dass es sich aber bei der schwarzen Unterzeichnung um eine Art Pause zur Übertragung der Vorzeichnung und bei der roten um deren Fixierung und Ausarbeitung handelt, ist unwahrscheinlich, da die freie Gestaltung und Ausführlichkeit beider auf eine jeweils freihändige Ausführung hindeuten (*Abb. 97*)

### **Ritzungen**

Ritzungen kommen nicht vor. Die heute in den Nimben vorhandenen Ritzungen sind Teil von deren späterer Überarbeitung.

### **Nimbenrelief**

Die Nimben waren im ursprünglichen Zustand nicht reliefiert.

### **Untermalung/vorbereitende Farbaufträge**

Die verschiedenen Farbbereiche sind mit deckenden Untermalungsschichten versehen. Sie bestehen im Wesentlichen aus Weiß und einem geringen Anteil an Farbpigment, das die folgende Farbgebung vorbereitet. So sind beispielsweise rote Farbbereiche mit einer Schicht aus Weiß mit wenig Rot und Schwarz unterlegt, grüne Farbbereiche mit Weiß, etwas Grün und Ocker, der Himmel mit Weiß und etwas Blau. Zu diesem Arbeitsgang gehört auch die weiße Ausmalung weiß geplanter Farbbereiche, wie etwa die Gewänder der Engel. Insgesamt wurden hierbei die Vorga-

ben der Unterzeichnung streng befolgt, wie die Aussparungen und die mit unterschiedlicher Richtung der Pinselführung nebeneinander liegenden Weißbereiche etwa des Himmels und der Engelsgewänder zeigen.

Im Bereich des Hügels scheinen beim Auftrag der Untermalungsschicht durch die Richtung der Pinselführung und die daraus entstehenden pastosen Strukturen spätere Gestaltungselemente, wie etwa der Riss im Boden, leicht plastisch vorgegeben worden zu sein (*Abb. 96*).

### **Pressbrotate**

Es sind keine Pressbrotate vorhanden.

### **Blattmetallauflagen**

Blattmetallauflagen finden sich auf den Nimben und den Kelchen der Engel. Im Arbeitsablauf erfolgte ihre Applikation nach dem Auftrag der Imprimitur auf einem, in relativ dicker Schicht aufgetragenen, ockerfarbenen Anlegemittel. Im Querschliff unter UV-Anregung fluoresziert dieses leicht. Auf die Anfärbung zum Nachweis von Öl reagierte es verhalten. Beides deutet darauf hin, dass es sich nicht um ein reines Anlegeöl, sondern möglicherweise um ein harz- und wachshaltiges Gemisch, eventuell unter Beigabe von Öl, handeln könnte. Insgesamt gleicht es aufgrund der dichten Pigmentierung mit ockerfarbenen, weißen und farblosen Partikeln eher einer Farb- als einer Bindemittel- oder Klebeschicht. In der Pigmentierung wurden Ocker, Bleizinnigelb und etwas Kreide nachgewiesen. Bei der ursprünglichen Blattmetallauflage handelte es sich um Gold.

### **Farbschichten**

Nach dem Auftrag der Untermalungsschichten beinhaltete der nächste Arbeitsschritt das Anlegen der deckenden Grundtöne in den größeren Farbbereichen, wie dem hellroten Mantel des Johannes, dem Kreuz, den rötlichen und violetten Gewandteilen und dem Grün des Hügels. Mit Ausnahme des Mantels des Johannes, dessen hellroter Grundton ausschließlich durch den Auftrag roter Lasurschichten modelliert wurde, fand dabei bereits eine modellierende Gestaltung der Farbflächen statt, indem hellere und dunklere Ausmischungen der Lokalfarbe neben-, über- und ineinander gesetzt wurden.

Erst danach wurden auch die bis dahin ausgesparten blauen Farbbereiche ausgeführt.

In einem nächsten Arbeitsgang erfolgte der Auftrag der Lasurschichten auf die Gewänder und schließlich die bis dahin freigelassenen Bereiche der Gesichter, Hände und des Körpers des Gekreuzigten.

Für die Inkarnate wurden unterschiedliche Rosa- und Ockertöne nass in nass vermalt, das Inkarnat Christi danach zusätzlich mit grünlichen Lasuren versehen. Details wie Haare, Blutstropfen, Weißhöhlungen und das weiße Kopftuch der Maria wurden zuletzt aufgetragen. Dabei war man

mit Weißhöhlungen sehr sparsam: Sie beschränken sich im Wesentlichen auf die Inkarnate, während die Gewänder durch ihren Aufbau von Hell nach Dunkel ihrer kaum bedurften.

Insgesamt sind alle Farbschichten bis zu den heutigen Bildrändern geführt. Erst am Ende des Malprozesses wurde das Bildfeld rot umrandet und diese Umrandung über die Farbaufträge gelegt.

Die verschiedenen Farbfelder überlappen einander an den Rändern nur leicht. Erst mit den letzten Arbeitsschritten ist ein freierer Umgang mit den Vorgaben der Unterzeichnung zu bemerken und sind leichte Abweichungen und Veränderungen in der Formgebung festzustellen. So etwa im weißen Kopftuch der Maria, das entgegen der ursprünglichen Planung etwas nach unten verlängert wurde.

Insgesamt ist die Bildschicht sehr dünn und die Körnung der Pigmente relativ fein. Die größten sind mit durchschnittlich gemessenen 14-15 µm die weißen Partikel, mit 17 µm, maximal 21 µm, die blauen und mit 16,45 µm der rote Farblack.<sup>291</sup>

Bei den verwendeten Pigmenten handelt es sich, soweit überprüft, um das übliche Spektrum spätmittelalterlicher Tafelmalerei. Für die hellroten Farbaufträge wurde Zinnober verwendet, im Mantel des Johannes unter Beigabe von Bleimennige. Diese Rotpigmente wurden in weitgehend unvermischter Zusammensetzung aufgetragen und mit einem stellenweise fluoreszierenden Bindemittel vermalt. Violettrote Farbaufträge enthalten einen roten Farblack auf Tonerdebasis. In der Mischung mit Weiß und Blau ist er in einem leicht fluoreszierenden Bindemittel gebunden, der Auftrag ist deckend. Ohne weitere Pigmentzugaben wurde er mit einem deutlich fluoreszierenden Bindemittel als Lasur aufgetragen. Das Grünpigment ist von intensiver Farbigkeit und bildet mit dem Bindemittel eine relativ homogene Masse ohne deutliche Bindemittel-Pigment-Struktur. Der Malfarbe sind rote, schwarze, ockerfarbene und braune Pigmente beigemischt. Dass die grünen Farbschichten die violette Strahlung absorbieren, weist auf eine Kupferverbindung hin. Auch beim Blaupigment handelt es sich nachweislich um eine Kupferverbindung, wenn es die violette Strahlung auch deutlich weniger stark absorbiert. Blaupigmente liegen im Bereich des Himmels überwiegend in der Mischung mit Weiß vor. In den Gewandpartien enthalten die blauen Farbschichten auch ockerfarbene, rötliche, weiße und grüne Pigmente. Im Gegensatz zu den Farbaufträgen im Himmel, in denen eine sehr feine und gleichmäßige Körnung der Blaupartikel auffällt, erscheint das für die Gewänder verwendete Pigment sehr heterogen in Korngröße und Farbtintensität. Gebunden ist das Blau hier in einem leicht bräunlichen Bindemittel, das unter Violettstrahlung etwas abgetönt fluoresziert.

---

<sup>291</sup>Es wurde jeweils an mehreren Pigmentkörnern die größte erkennbare Ausdehnung gemessen und daraus der Durchschnitt errechnet.

Die Weißhöhlungen wurden mit einem pastosen, glatt zerfließenden weißen Malmittel aufgesetzt. Die ebenfalls leicht pastos aufliegenden gelben Höhlungen z.B. auf den Haaren der Figuren, weisen zahlreiche farblose Einschlüsse auf, was zusammen mit der weißlich gelben Farbigkeit auf Bleizinnigelb schließen lässt.

Angesichts der lösemittelbedingten Beschädigungen der Farbschichten, dem Fluoreszenzverhalten der Bindemittel und der leichten Anfärbung beim histochemischen Nachweis von Ölen, handelt es sich bei den verwendeten Bindemitteln wahrscheinlich um anteilig variierende Mischungen aus Harz und Öl, wobei vor allem in den Rotlasuren der Harzanteil zu überwiegen scheint. Proteine konnten mit den durchgeführten Tests nur in der Grundierung nachgewiesen werden.

## 19. KÖLNISCH um 1480

### Leben und Leiden Christi in 12 Bildern

Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln (WRM 3606)

#### Untersuchung

Das Gemälde wurde im Rahmen der vorliegenden Arbeit technologisch untersucht.

#### Maße (H x B)

Bildfläche: 74,3 cm x 97,4 cm

#### Art des Objekts

Bei dem querformatigen Leinwandgemälde handelt es sich um eine Kölner Bilderfolge (Abb. 98). In Format und Anzahl der Bildfelder deutlich kleiner als die Werke des Meisters der Passionsfolgen, bildet sie mit den Kat. Nrn. 19-22 die zweite Werkgruppe, welche auf eine serielle Produktion von Gemälden dieser Art in einer Kölner Werkstatt hinweist.

Der heutige Zierrahmen ist nicht der zu dem Gemälde gehörende, wenn es auch ursprünglich mit einem Zierrahmen versehen war. Dabei bestand zwischen Bildfläche und der ursprünglichen Rahmung mit großer Wahrscheinlichkeit eine strukturelle Verbindung: Rahmenleisten und Bildfläche waren fest zusammengefügt, gemeinsam grundiert und gefasst, bzw. bemalt.

Entgegen der heutigen Gestaltung mit Blattmetall bestand die ursprüngliche Unterteilung der Bildfelder aus aufgemalten roten Streifen, die mit Licht- und Schattenkanten plastisch aufgesetzte Leisten imitierten (vgl. *Rekonstruktion für Kat. Nr. 20, Abb. 115*). Die heutigen Blattmetallaufgaben auf den Rahmungen sind auf eine der jüngeren Restaurierungen des Gemäldes zurückzuführen.

Die 12 jeweils gleich großen Darstellungen aus dem Leben und der Passion Christi sind zu je vier Bildfeldern in drei Reihen übereinander angeordnet. Die Abfolge der Szenen entspricht der Lese- richtung von links oben nach rechts unten. Die erste Szene der *Verkündigung* zeigt Maria vor einem horizontal im Hintergrund gespannten Brokatvorhang unter goldgestirntem blauem Himmel vor einem Leseputl kniend. Sie ist dem von links nahenden, weiß gekleideten Engel zugewandt. Beiden ist jeweils ein Spruchband zugeordnet. Die in gotischen Minuskeln geschriebene Inschrift auf dem des Engels lautet „*ave gratia plena dns tecu (...)*“, auf jenem der Maria „*Ecce ancilla dni fiat michi scdm vbu tuu*“.

Das zweite Bildfeld zeigt im Vordergrund die *Anbetung* des am Boden auf einem weißen Tuch



liegenden Kindes durch seine Eltern und Engel unter dem löchrigen Dach eines ruinösen Stallgebäudes. Im Hintergrund ist die *Verkündigung der Geburt Christi an die Hirten* dargestellt.

Es folgt im dritten Bildfeld die *Anbetung durch die Hl. Drei Könige* in demselben Stallgebäude. Die Könige repräsentieren dabei sowohl die drei Lebensalter als auch die bekannten Kontinente. Das vierte Bildfeld am Ende der oberen Reihe stellt das *Abendmahl* dar. Jesus hat den Verrat angekündigt und weist Judas als den Verräter aus, indem er ihm ein Stück Brot in den Mund steckt. Judas ist zusätzlich durch die einschlägigen Attribute der roten Haare, des Spitzbarts und des gelben Gewandes gekennzeichnet.

Die fünfte und damit erste Szene der zweiten Reihe ist der Einsamkeit und Todesangst *Christi am Ölberg* gewidmet: Die drei ihn begleitenden Jünger sind eingeschlafen, Christus ist verzweifelt, Blut und Wasser in Form weißer und roter Tropfen rinnen ihm über Gesicht und Gewand, auf einem Felsen am rechten Bildrand erscheint ihm der Kelch.

Die folgende Szene zeigt Christus gefesselt, von drei Soldaten vor Pilatus gebracht, der, auf einem überdachten Thron sitzend, ein Szepter in der Hand, das Urteil spricht. Es folgt im siebten Bildfeld die *Geißelung Christi* an einer zentral aufgestellten Säule. Unter den Augen des Pilatus, der dem Geschehen am linken Bildrand beiwohnt, wird Christus, bereits blutüberströmt, von drei Schergen mit Ruten und mehrschwänzigen Geißeln ausgepeitscht.

Das achte Bildfeld zeigt die *Kreuztragung*. Begleitet von Maria und Johannes am linken Bildrand schleppt Christus unter den Schlägen und dem Zerren der Soldaten und Schergen das Kreuz, unterstützt von Simon von Kyrene.

Die untere Reihe der Darstellungen beginnt links mit der *Kreuzigung*. Zur Rechten des Gekreuzigten die von Johannes und einer Begleiterin gestützte Maria, zu seiner Linken der gute Hauptmann, Joseph von Arimathia und weitere Zuschauer.

Die zehnte Szene zeigt die *Kreuzabnahme* im Beisein von Maria, die den Arm ihres Sohnes liebkost, Johannes, der sie stützt, Joseph von Arimathia, der mit einem Begleiter und dem Leichentuch bereit steht und einem Helfer, der den Leichnam vom Kreuz nimmt. Im Kreise der Genannten findet in der elften Szene die *Grablegung* statt. Das Grab ist als schlichter Steinsarkophag dargestellt. Auf der danebenliegenden Platte, ebenfalls aus Stein, liegt die Dornenkrone.

Das letzte Bildfeld zeigt den geschlossenen Sarkophag, umgeben von schlafenden Soldaten. Auf der Steinplatte sitzt der Auferstandene, gehüllt in eine rote Tunika, in der linken Hand die Fahne mit weißem Kreuz auf rotem Grund, die Rechte zum Segen erhoben.

Die dargestellten Szenen füllen den Bildraum jeweils vollständig aus. Sie sind weit in den Bildvordergrund gerückt, werden aber nur leicht von den Bildfeldrändern beschnitten. Der Hintergrund aller Szenen ist ein im heutigen Zustand dunkelblauer, mit goldenen Sternen verzierter Himmel. Innenräume sind durch Bodenplatten und Architektur- oder Möbelteile, Außenräume

durch die Darstellung von Wiesengrund gekennzeichnet. Dieser variiert im Bewuchs mit blühenden Pflanzen je nach dargestellter Szene, ist an der Schädelstätte karg und in den Szenen des *Gebetes am Ölberg* von großer Üppigkeit.

Die Mäuler aller Figuren sind geschlossen, die Mimik zurückhaltend. Die Bewertung der Personen findet sehr stark über ihre Kleidung statt: Die Soldaten tragen aufwändige Rüstungen, Scherzen Kleidungsstücke in Gelb, mit zahlreichen Nähten, Streifen und in Mis-Partie, hochgestellte und wohlhabende Persönlichkeiten Pelz- und Brokatgewänder.

### Zuschreibung und zeitliche Einordnung

Das Gemälde gehört stilistisch in eine Gruppe von Leinwandgemälden und illuminierten Handschriften, die zuerst von Friedrich Winkler zusammengestellt wurde.<sup>292</sup> Sah Winkler in den Werken noch wenig Berührungspunkte mit der Kunst Lochners, schrieb Stange die Miniaturen dieser Gruppe dem Tafelmaler des Epitaphs von Werner Wilmrinck zu, der nach einer Inschrift auf dem unteren Rand der Tafel als „Kölnischer Meister von 1458“ benannt wird.<sup>293</sup> Stange sah in ihm einen Schüler und Gehilfen Stefan Lochners, der bis weit in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts tätig gewesen sei.<sup>294</sup> In der Folge setzte sich nach Gummlich die Hypothese einer pauschalen Datierung der Handschriftengruppe um 1460 durch.<sup>295</sup>

Für die Leinwandbilder folgte Zehnder der Einschätzung Stanges: Aufgrund stilistischer Merkmale wie den eckigen Falten, dem Aufsetzen der Gewänder auf dem Boden, einer fortgeschrittenen Raumgestaltung sowie neuartiger Farbkontraste und Proportionen, habe der Maler dieser Werke den *Weichen Stil* hinter sich gelassen, weshalb sie um oder kurz nach Stefan Lochner zu datieren seien. Zwar schreibt er Kat. Nr. 19 nicht dem Kölner Meister von 1458 zu, sieht das Gemälde aber stilistisch sowohl in dessen Zusammenhang als auch in Beziehung zur Kölner Buchmalerei um oder nach 1450. Er schreibt es einem anonymen Kölner Meister zu und datiert es um 1450-60.<sup>296</sup>

Dementgegen sieht Gummlich gravierende stilistische Unterschiede zwischen dem Epitaph und den Buch- und Leinwandmalereien. Darüber hinaus widerspreche der stilistisch übereinstimmende Buchschmuck zweier Codices mit entsprechenden Miniaturen einer so frühen Datierung.<sup>297</sup>

---

<sup>292</sup>Friedrich WINKLER: Stadtkölnische Buchmaler-Werkstätten im 15. Jahrhundert. Leipzig 1926/27, S. 129, zitiert nach GUMMLICH 2003, S. 219.

<sup>293</sup>Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, WRM 88. Vgl. GUMMLICH 2003, S. 219.

<sup>294</sup>STANGE 1952, S. 9, 12, zitiert nach GUMMLICH ebd.

<sup>295</sup>GUMMLICH, ebd.

<sup>296</sup>Vgl. ZEHNDER 1990, S. 154. Hier auch zur weiteren Zuschreibungs- und Datierungsgeschichte des Gemäldes.

<sup>297</sup>Innerhalb der Gruppe der Miniaturen seien weiterhin Differenzierungen hinsichtlich unterschiedlicher ausführender Buchmaler und des nicht-figürlichen Rankenschmucks möglich. GUMMLICH 2003, S. 219.

Für ein Exemplar der zweiten Druckausgabe der Dekrete Papst Gregors IX., das drei kleinformatige Miniaturen enthält, die nach Gummlich derselben Hand zuzuschreiben sind wie die Kanonbilder in Dom Hs. 151 und dem Einzelblatt AE 340,<sup>298</sup> besage der Kolophon, dass der Druck am 23. November 1473 vollendet wurde. Durch das Jahr der Drucklegung sei ein *Terminus post quem* für die Buchmalerei festgelegt. Ebenso der Hand dieses Malers zuzuschreiben sei eine ganzseitige Miniatur mit der Bekehrung des Apostels Paulus in einer 1483 abgeschlossenen Handschrift über Leben und Taten des Apostels.<sup>299</sup>

Auf dieser Basis datiert Gummlich die beiden Kreuzigungsminiaturen in Dom Hs. 151 und das Einzelblatt AE 340 um 1475/80, bzw. 1480. Vollkommen nachvollziehbar stellt sie die beiden Buchmalereien in einen unmittelbaren Werkzusammenhang mit den entsprechenden Darstellungen in den Leinwandgemälden Kat. Nr. 19, 20 und 23. Aufgrund der Nähe vor allem zu der mehrfigurigen Kreuzigungsminiatur AE 340 wäre deshalb auch für die Leinwandbilder eine Datierung um 1480 plausibel.

### **Herkunft, Standort**

Der ursprüngliche Standort des Gemäldes ist nicht bekannt. Der früheste Nachweis belegt das Gemälde als Teil einer privaten Sammlung in Schweden, aus der es durch Vermittlung des Kunsthauses Lempertz, Köln, ab September 1986 als Leihgabe an das Wallraf-Richartz-Museum, Köln, kam. Mit der Unterstützung der Kulturstiftung der Länder, Berlin, des Kuratoriums des Wallraf-Richartz-Museums/Museum Ludwig, Köln, der Freunde des Wallraf-Richartz-Museums/Museum Ludwig, Köln, und zahlreicher Kölner Bürger konnte das Bild 1988 für das Wallraf-Richartz-Museum erworben werden.<sup>300</sup>

### **Technische Daten**

#### ***Restaurierungsgeschichte und Erhaltungszustand***

Nach Zehnder und dem Zustandsbericht Steinbüchels und Sankowskys in der Bildakte wurde das Gemälde zu einem unbekanntem Zeitpunkt, man vermutete im 19. Jahrhundert, in seine einzelnen Bildfelder zerschnitten. Deren heutige Anordnung sei im Zuge einer späteren Maßnahme anhand der Schnittkanten rekonstruiert und die Bildfelder wieder zusammengefügt worden, indem man sie mit Kleister auf eine gemeinsame Trägerleinwand doublierte.<sup>301</sup> Dies kann nach der jetzt

---

<sup>298</sup>Missale der Rosenkranzbruderschaft an St. Andreas, Köln, Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek Köln, Inv. Nr. Dom Hs. 151; Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Einzelblatt, Inv. Nr. AE 340. GUMMLICH 2003, 219 ff., Kat 31, 32, Taf. 31, 32.

<sup>299</sup>Ebd. S. 219 ff.

<sup>300</sup>ZEHNDER 1990, S. 152.

<sup>301</sup>WRM & FC, WRM 3606, 1987, ZEHNDER 1990, S. 152.

durchgeführten Untersuchung nicht bestätigt werden. Die originale Trägerleinwand ist entlang der Bildfeldränder intakt. Die aktuelle Röntgenaufnahme weist entlang der Bildfeldgrenzen dunkle Linien auf, welche in einer früheren Röntgenaufnahme wahrscheinlich als Schnitte interpretiert wurden (Abb. 100).<sup>302</sup> Es handelt sich hierbei jedoch um Ritzungen in der Grundierung zur Markierung der Bildfeldgrenzen. Das Gemälde ist nur entlang seiner Außenkanten beschnitten.

Mit der Beschneidung wurden die Spannkanten zum größten Teil entfernt und die verbliebenen Geweberänder zur Wiederaufspannung mitgenutzt, was sich an den dortigen Spannlöchern ablesen lässt. Nach Ausweis von Farbresten entlang der Bildränder hat man die Außenkanten zunächst mit einer rotbraun-schwarzen Umrandung versehen, später die rot aufgemalten Bildfeldunterteilungen mit Blattmetallaufgaben erneuert. Die heute vorhandene, ebenfalls mit Blattmetall aufgelegte äußere Rahmung des Bildes wurde noch später aufgebracht und der vorhandenen Bildfeldunterteilung angeglichen. Dass zunächst bei der Erneuerung der Bildfeldunterteilungen nicht auch eine äußere Umrandung aufgebracht wurde, wird damit zu erklären sein, dass das Gemälde ursprünglich keine aufgemalte äußere Umrandung besaß. Diese wurde ursprünglich vom fest mit dem Gemälde verbundenen Zierrahmen übernommen.

Im Zuge einer weiteren Restaurierung hat man die umgeschlagenen Geweberänder zur Bildfläche hinzugenommen und zur Ergänzung der dadurch fehlenden Spannkanten an dem doublierten Bild eine Randanstückung durchgeführt. Zum Aufspannen wurde hierfür ein alter, vorher nicht zum Gemälde gehöriger Keilrahmen verwendet, die Spannblätter mit Packpapier kaschiert und nun auch die Außenumrandung im Stil der vorhandenen Bildfeldunterteilung mit Blattmetall aufgelegt. Vermutlich geht diese Maßnahme auf einen Restaurator Nilsson in Schweden zurück, dessen Aufkleber sich auf der vertikalen Strebe des Keilrahmens befindet.<sup>303</sup>

Im heutigen Zustand zeichnet sich die Struktur des Gewebes stark in der Bildschicht ab, was auf die Doublierung zurückzuführen sein kann. Auch die starke Beschädigung der Pressbrokate weist auf das zu starke Einwirken von Wärme, Druck und eventuell Feuchtigkeit hin.

Weitere Beschädigungen sind auf inadäquate Reinigungsmittel und -methoden zurückzuführen. So die Reduzierungen im Bereich empfindlicher grüner, roter und brauner Farb- und Lasurschichten der Wiesengründe, der Stallarchitektur, der Pressbrokate und der Binnenzeichnung auf dem Blattmetall der Rüstungen.

Im Zuge der diversen restauratorischen Eingriffe wurden fehlende und beschädigte Bildteile ergänzt und das Gemälde insgesamt stark überarbeitet. So ist der Himmel zum wiederholten Mal vollständig neu aufgebaut und übermalt, die Sterne und andere Blattmetallaufgaben erneuert.

---

<sup>302</sup>Die auch bei ZEHNDER 1990, S. 152 erwähnte Röntgenaufnahme ist im Röntgenarchiv des Wallraf-Richartz-Museums nicht mehr vorhanden.

<sup>303</sup>Steinbüchel vermutet, dass Nilsson die Zusammenfügung des zerschnittenen Bildes und die Doublierung durchgeführt habe. Vgl. WRM & FC, WRM 3606, 1987; ZEHNDER 1990, S. 152.

Neben den jüngeren Eingriffen ist das Gemälde durch großflächige Überarbeitungen und Veränderungen gekennzeichnet, die so umfassend sind, dass man von einer partiellen Zweitfassung sprechen kann. Ihr zuzurechnen ist die Überfassung von Gewändern unter zum Teil vollständiger Veränderung der Farbgebung sowie die Applikation von Blattmetall und Pressbrokaten auf bereits farbig gestalteten Rüstungen und Gewandteilen. Unter den Pressbrokatauflagen besteht etwa der Vorhang im Hintergrund der *Verkündigung* aus einer orangefarbenen Untermauerung, einer hellroten Farbschicht, dunkelroten Lasuren und darauf aufgemalten Ziermustern. Die Gewänder in *Kreuzabnahme* und *Grablegung* waren ursprünglich gelb mit Schattenlasuren aus rotem Lack und wahrscheinlichen ebenfalls roten gemalten Verzierungen. Die Rüstungen sind unter den silberfarbenen Blattmetallaufgaben in verschiedenen Blautönen modelliert und gestaltet. Neben der nachträglichen Applikation von Pressbrokaten und Blattmetallen fanden auch farbige Überarbeitungen statt. In vielen Fällen sind hiervon Gewänder oder Gewandteile betroffen, die ursprünglich gelb mit roten Schattenmodellierungen gestaltet waren, häufig aber auch rote Farbpartien (*Abb. 99*). Die Applikation von Silber auf den Rüstungen und Pressbrokaten zur Gestaltung kostbarer Stoffe sowie die Veränderungen in der Farbgebung werten das Gemälde materiell und farblich deutlich auf. Zudem führt die Reduzierung gelber Farbflächen und deren Konzentration auf ikonographisch relevante Motive zu einer größeren Eindeutigkeit der Darstellungen.

Wann diese umfassende Überarbeitung vorgenommen wurde, ist schwer zu sagen. Alle ihr zuzurechnenden Schichten entsprechen in Material und Applikation der Entstehungszeit des Bildes, sind selbst stark gealtert und weisen dieselben Schäden auf wie die Erstfassung. Darüber hinaus liegen zwischen den Schichten der Erst- und denen der Zweitfassung keine Alterungs-, bzw. Schmutzschichten, so dass es sich um eine Konzeptänderung am Ende des Schaffensprozesses bzw. im Anschluss daran handeln könnte.

Demgegenüber ist festzustellen, dass sich das zum Ende der farbigen Ausführung aufgetragene Blau des Himmels in seiner gröberen Körnung von dem der blauen Gewänder unterscheidet und stellenweise Inkarnate zu einem Zeitpunkt überarbeitet wurden, an dem die Haare bereits ausgeführt waren. Zudem ist an den Querschliffen zu sehen, dass die Farbschichten der Erstfassung an der Oberfläche stellenweise keine klare Schichtgrenze besitzen, was auf eine Reinigungsmaßnahme vor der Zweitfassung hin-, und diese auf einen späteren Zeitpunkt verweisen könnte.

Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Kat. Nr. 20, eine weitere, fast identische Passionsfolge, demselben Meister zugeschrieben und einst im Besitz des Wallraf-Richartz-Museums<sup>304</sup>, soweit auf historischen Abbildungen erkennbar, ebenfalls nachträgliche Pressbrokatapplikationen besitzt, die sich aber auf den Vorhang in der *Verkündigung* und das Gewand des jungen Königs in der *Anbetung der Könige* beschränken (*Abb. 105, 107*).<sup>305</sup> Die Gestaltung der farbig belassenen Gewänder entspricht hingegen bis ins Detail der Erstfassung von Kat. Nr. 19. So z.B. die ur-

---

<sup>304</sup>Vgl. Kat. Nr. 20.a, *Grablegung*.

sprünglich gelbe Farbgebung der Kleidung zweier Personen in identischer Position in den Bildfeldern von *Kreuzabnahme* und *Grablegung* (Abb. 112, 113) und generell die Gestaltung der durch Rankenmuster hervorgehobenen Stoffe (Abb. 115).

Zu bedenken ist schließlich, dass auch im Verlauf des Schaffensprozesses die geplante Farbgebung bestimmter Bereiche verändert wurde oder aber das Gemälde nicht vollendet war, als man mit der Zweitfassung begann. So wurden z.B. hellrote Farbpartien zwar generell mit einer orangefarbenen Untermauerung versehen. Dennoch gibt es hellrot gemalte Bildelemente, wie die Geldtruhe des älteren und die Beinkleider des mittleren Königs, in denen diese Untermauerung fehlt, so dass sie entweder in einem anderen Farbton geplant waren und sich der Maler im Verlauf des Malprozesses umentschieden hat, oder es sich um die Vervollständigung eines nicht fertigen Bildbereiches im Zuge der Zweitfassung unter Veränderung der geplanten Farbgebung handelt. Dass das Rot hier nicht zusammen mit den anderen roten Farbschichten, sondern später aufgelegt wurde und alle angrenzenden Farbbereiche überlappt, stützt die letztgenannte Vermutung. Ebenso scheint das Gewand des jungen Königs zu Beginn der Zweitfassung noch im Stadium der Untermauerung gewesen zu sein, während der größte Teil des Gemäldes bereits mit Farbschichten versehen war. Eine sicherere Aussage zum Zeitpunkt und den Gründen für die Umarbeitung des Gemäldes ist nicht möglich. Die Summe der Befunde weist jedoch darauf hin, dass die Veränderungen und Aufwertungen möglicherweise stattfanden, als das Gemälde fast, aber nicht ganz vollendet war. Ob vom Meister selbst oder von einem Nachfolger, ist nicht zu sagen.

## Technologischer Aufbau

### *Bildträger*

Der originale textile Bildträger besteht aus einem Gewebestück ohne Nähte (Abb. 100). Es ist in einfacher Leinwandbindung sehr gleichmäßig und dicht, mit

horizontal 21(-22) Fäden/cm und

vertikal 18-20, meist 19 Fäden/cm gewebt.<sup>306</sup>

Es sind keine Unregelmäßigkeiten oder starken Verdickungen der Fäden festzustellen. Sowohl der senkrecht als auch der waagrecht verlaufende Faden weist einen Drill in Z-Richtung auf.

Da die Webkanten fehlen, ist die Webbreite des Gewebes nicht mehr zu ermitteln. Die vertikal verlaufenden Fäden sind jedoch etwas weniger dicht und unterliegen stärkeren Schwankungen in der Fadenzahl/cm, so dass es sich hierbei um den Schussfaden handeln könnte. Das Gewebe hätte

---

<sup>305</sup>Hinsichtlich der Blattmetallaufgaben auf den Rüstungen ist wegen fehlender Untersuchungsergebnisse und des unbekanntem Verbleibs der entsprechenden Bildfelder keine Aussage zu machen.

<sup>306</sup>Die ermittelte Webdichte entspricht nicht den Angaben im Zustandsprotokoll von 1987 (WRM & FC, WR; 3606, 1987) und bei ZEHNDER 1990, S. 152, wo sie jeweils mit „ca. 15 Fäden/cm<sup>2</sup>“ angegeben wird.

dann eine Mindestbreite in der heutigen Höhe des erhaltenen Gewebes von 73 cm gehabt. Da aber die Spannkanten bzw. eine um die Breite der Zierrahmenleisten größere Bildfläche in Betracht gezogen werden müssen, ist eine Mindestbreite von ca. 80 cm wahrscheinlicher.

Folgt man der Vermutung, nach der es sich bei dem horizontal verlaufenden Faden um die Kette, bei dem vertikal verlaufenden um den Schuss handelt, entspräche die Kette der größeren Ausdehnung des Bildes, der Schuss seiner Schmalseite.

### ***Originaler Spannrahmen***

Auf den originalen Spannträger waren keine Rückschlüsse möglich.

### ***Ursprüngliche Aufspannung***

Hinweise auf die ursprüngliche Aufspannung lassen sich nur noch anhand der Spanngirlanden erhalten, da der Rahmen, die Befestigungsmittel und ein Teil der originalen Spannblätter mit den Befestigungslöchern verloren sind.

Spanngirlanden sind an allen Seiten des Gemäldes vorhanden, an den verschiedenen Bildseiten jedoch unterschiedlich stark ausgeprägt. Darüber hinaus überlagern sich in den Geweberändern die Spuren verschiedener Aufspannungen. Die primären Spanngirlanden, erkennbar daran, dass sie den Verlauf des Gewebes bis in die Bildfläche hinein bestimmen und den größten Befestigungsabstand aufweisen, sind an der Oberkante am stärksten, an der Unterkante sehr schwach ausgeprägt. Der Befestigungsabstand der ursprünglichen Aufspannung betrug

an der rechten	18-20 cm,
an der linken	17-21 cm,
an der Oberkante	16-22 cm, häufiger 15-19 cm,
an der Unterkante i. D.	18,5 cm.

Alle weiteren Spannspuren in den Geweberändern sind auf mindestens zwei spätere Aufspannungen vor der heutigen zurückzuführen.

Es ist noch ein bis zu 2,2 cm breiter Teil der unbemalten Spannblätter des Trägergewebes erhalten, nicht aber die Befestigungslöcher. Das Gemälde besaß demnach relativ breite Spannblätter, die vermutlich von aufgesetzten Zierrahmenleisten verdeckt wurden.

### ***Vorleimung des Bildträgers***

Die Röntgenaufnahme zeigt, dass die Grundierung fast überall in die Fadenzwischenräume des Gewebes eindringen konnte. Da die Zwischenräume in dem dichten Gewebe nur klein sind und der Leim trotzdem keine Isolierschicht dazwischen gebildet hat, ist eine nur schwache Leimung des Gewebes anzunehmen. Dabei variiert der Grad der Isolierung, so dass bei grundsätzlich eher

starker Durchdringung des Gewebes mit Grundierung stark durchlässige neben stärker isolierten Bereichen liegen.

### **Grundierung**

Die Grundierung ist weiß und besteht aus einer feinteiligen, füllstoffreichen Masse. Es handelt sich um einen Leim-Kreide-Grund.<sup>307</sup> Die Anfärbungen ergaben zudem einen hohen Gehalt an Öl, bei dem es sich um einen originären Bestandteil der Grundierungsmasse handeln könnte.

Wie in Fehlstellen zu erkennen, füllt die Grundierung die Struktur des Trägergewebes und liegt auf den Fäden in deutlicher Schicht, wenn auch nicht dick auf. Dennoch bettete sie das sehr feine Gewebe wahrscheinlich vollständig ein und schuf einen weitgehend glatten Malgrund.

Die noch vorhandenen Geweberänder sind weder bemalt noch grundiert, an der rechten Bildkante ist ein Grundier- und Malgrat vorhanden. Im Zusammenhang damit, dass zwar eine ursprünglich rote Unterteilung der Bildfelder, nicht aber eine gemalte Rahmung des Gemäldes selbst vorhanden war, weist dieser darauf hin, dass das Gemälde eine Rahmung aus plastischen Zierleisten besaß, die auf den Geweberändern befestigt und über Grundierung und Farbschichten fest mit der Bildfläche verbunden waren.

### **Imprimitur**

So weit erkennbar, liegt auf der Grundierung flächendeckend eine zum Teil sehr dünne hellgraue Imprimitur, bestehend aus überwiegend weißen und wenigen schwarzen Pigmenten (*Abb. 110*). Der Anfärbereaktion zufolge enthält das Bindemittel der Schicht keine Proteine aber Öl, wobei aufgrund der starken Durchdringung der Bildschicht mit Fremdbindemitteln nicht zu sagen ist, inwieweit es sich dabei um originäre Bestandteile handelt.

### **Unterzeichnung**

Wegen der dünnen und dadurch mit dem Unterzeichnungsmittel wenig kontrastierenden Grundierung und großflächigen Überarbeitungsschichten ist die Unterzeichnung im Infrarot-Reflektogramm nur dort relativ schwach zu sehen, wo etwa rote Farbschichten gut von der Strahlung durchdrungen werden (*Abb. 101*). In Fehlstellen lässt sie sich zum Teil auch mit dem Stereomikroskop unter den Farbschichten verfolgen, so etwa im gelben Gewand des Judas in der Szene des *Abendmahls*. Im Verhältnis zu den tatsächlich ausgeführten Falten liegen die Unterzeichnungslinien etwas versetzt, woran deutlich wird, dass ihr im Entwurf geplanter Verlauf im Malprozess leicht verändert wurde. Wesentliche Veränderungen gegenüber der im Infrarot-Reflektogramm

---

<sup>307</sup>Nachgewiesen wurde Calcium. Vgl. Tabelle 2.5, 2.13 im Anhang. Die erkennbaren Muschelbestandteile weisen darauf hin, dass die Kreide aus Meeresablagerungen gewonnen wurde.



gut sichtbaren Unterzeichnung wurden im Zuge der malerischen Ausführung z.B. auch im Gewand Christi in der Szene der *Auferstehung* vorgenommen.

So weit anhand des Infrarot-Reflektogramms erkennbar, hat der Maler nur Wesentliches wie Konturen, Faltenverläufe, Hände, Gesichter, etc. mit ca. 0,2-0,3 cm breiten Linien unterzeichnet. Schraffuren sind keine erkennbar (*Abb. 101*).

Die meisten erkennbaren Linien wurden mit dem Pinsel aufgetragen. Das hierfür verwendete Malmedium besteht aus schwarzen Partikeln stark variierender, mit 1-64 µm zum Teil erheblicher Größe. Die größeren Partikel sind von mineralischem Aussehen und haben klare, harte Kanten. Ihre Morphologie sowie ihr hoher Schwefelgehalt<sup>308</sup> lassen es möglich erscheinen, dass es sich um ein „schwefelhaltiges kohleartiges Schwarz“ handelt, wie es von Spring, Grout et al. beschrieben wurde (*Abb. 102-104*).<sup>309</sup>

Kleinere Partikel sind von splittrigerer Form und erscheinen im Auflicht-Hellfeld im Vergleich zu den beschriebenen von hellerem Grau, stärker zerklüftet und mit weicheren Kanten. Es könnte sich hierbei um Pflanzenschwarz handeln, so dass mit dem Unterzeichnungsmittel wahrscheinlich ein Gemisch aus zwei Schwarzpigmenten vorliegt.

Eine zweite Phase der Unterzeichnung stellt die Markierung des Verlaufs der Bodenplatten dar. Auf dem bereits flächig aufgetragenen farbigen Grundton des jeweiligen Fußbodens wurden die Fliesen nicht wie bei dem Meister der Kleinen Passion und jenem der Passionsfolgen durch Ritzungen markiert, sondern mit einem unter- oder ungebundenen schwarzen Zeichenmaterial aufgezeichnet. Beim Auftrag der Farbschichten für die Fliesen wurden diese Linien dann verwischt und die verschleppten Schwarzpartikel in der Farbschicht eingebunden.

Eine zweite Unterzeichnung im Verlauf des Malprozesses ist auch im Gewand des jungen Königs in der *Anbetung der Könige* festzustellen. Auf der grauen Untermalung des nicht fertiggestellten Gewandes wurden Kontur und Verlauf der Falten des im neuen Entwurf kürzeren Mantels nochmals vorgezeichnet. Es handelt sich damit wahrscheinlich um einen Arbeitsschritt, welcher der Überfassung, bzw. verändernden Vollendung des Bildes zuzuordnen ist.

### **Ritzungen**

Die Einteilung der Bildfläche in Bildfelder erfolgte mit der Unterzeichnung und darüber hinaus durch Ritzlinien. Diese markieren die Begrenzungen der einzelnen Bildfelder untereinander und entlang der Außenkanten der Gemäldefläche.

---

<sup>308</sup>Nachgewiesen wurden neben einem hohen Anteil an S die Elemente Si, Al, K. Vgl. Tabelle 2.6, 2.13 und Spektrum 3.44 im Anhang.

<sup>309</sup>SPRING, GROUT et al. 2003, S. 97 ff.

Des Weiteren sind die Umrisse der mit Blattmetall und Pressbrokat zu belegenden Flächen durch Ritzlinien schematisch gekennzeichnet. Innerhalb dieser Flächen, insbesondere der Rüstungen, sind auch die Binnenzeichnungen, wie die Ränder der einzelnen Rüstungsteile, Scharniere, etc. vorgeritzt. Allerdings sind diese Markierungen Teil der partiellen Zweitfassung und wurden für das nachträgliche Belegen der betroffenen Bereiche mit Blattmetall und Pressbrokat in die bereits ausgeführten Farbschichten geritzt.

### ***Nimbenrelief***

Es sind keine reliefierten Nimben vorhanden.

### ***Untermalung/vorbereitende Farbaufträge***

Es lassen sich unter den verschiedenen Farbbereichen unterschiedliche farbige Vorbereitungsschichten feststellen. So sind hellrote Farbpartien mit einer orangeroten, blaue Gewänder mit einer grünlich blauen Farbschicht unterlegt. Auffallend ist der Auftrag grauer Untermalungen. Die grünen Gewandpartien und das später mit Pressbrokat versehene Gewand des schwarzen Königs sind dunkelgrau, violettrote Gewänder blaugrau und die Wiesengründe hell grüngrau unterlegt. Im Gegensatz zu den meisten Untermalungsschichten, die deckend und flächig in einem einheitlichen Ton aufgetragen wurden, sind die grauen Untermalungen der grünen Gewänder und des Gewandes des jüngeren Königs dem geplanten Faltenverlauf gemäß bereits hell und dunkel modelliert.

Die orangefarbene Untermalung hellroter Farbbereiche besteht überwiegend aus Bleimennige mit etwas Bleiweiß in einem Bindemittel, das neben stark weiß fluoreszierenden Anteilen auch Öl enthält.<sup>310</sup>

### ***Pressbrokate***

Pressbrokat wurde auf dem Hintergrundvorhang der *Verkündigung* und den Gewändern eines Zuschauers der *Kreuzigung*, eines Zuschauers der *Kreuzabnahme* und des Joseph von Arimathia in der *Grablegung* appliziert. Über einer ockerfarbenen, spärlich mit Bleiweiß und Ocker pigmentierten, ölig gebundenen Masse<sup>311</sup>, in die das Brokatrelief eingebettet ist, liegt eine weitere dünne (1-2 µm), unpigmentierte, im Auflicht braune, unter UV-Anregung orangefarben fluoreszierende Bindemittelschicht, bei der es sich mit großer Wahrscheinlichkeit um einen Lack aus Kiefernharz

---

<sup>310</sup>Nachgewiesen wurde ausschließlich Pb. Ein Ölanteil im Bindemittel ist zwar wahrscheinlich, allerdings kann es sich bei dem jetzt in der Schicht vorhandenen Öl auch um ein eingedrungenes Fremdbindemittel handeln, das sowohl auf der Bildschichtoberfläche auf- als auch in deren Beschädigungen und Brüchen vorliegt. Vgl. Tabelle 2.13.

<sup>311</sup>Nachgewiesen wurden die Elemente Pb und Fe. Die Anfärbung zum Nachweis von Proteinen war eindeutig negativ, die zum Nachweis von Öl eindeutig positiv. Vgl. Tabelle 2.10, 2.13.

handelt, wie er in den Proben zahlreicher Pressbrokate unabhängig von deren Entstehungsort nachgewiesen wurde.<sup>312</sup> Beim Nachweis von Öl kam es stellenweise zur Färbung eines öligen Fremdbindemittels, das über Brüche und Beschädigungen in die Bildschicht und auch in diese Bindemittelschicht eingedrungen ist. Die orangefarbene Fluoreszenz blieb an unkontaminierten Stellen jedoch erhalten. Sie könnte auf die Zugabe eines entsprechend reagierenden Farbstoffs zu dem Harz zurückzuführen sein.<sup>313</sup>

Auf dem orangefarbenen fluoreszierenden Bindemittel liegt die 24-42 µm starke Zinnfolie.<sup>314</sup> Diese ist, wie im Querschliff zu sehen, überaus stark degeneriert, gebrochen und zerklüftet. Es folgt eine weitere Schicht, die optisch und in der Pigmentierung mit dem Anlegemittel der glatten Blattmetalle identisch ist, allerdings im Gegensatz zu jenem auf die Anfärbung zum Nachweis von Öl mit einer unregelmäßigen Färbung reagiert. Der Sinn dieser Schicht ist fraglich, weil sie das Brokatrelief fast vollständig auffüllt und über ihr eine weitere, als eigentliches Anlegemittel für das Blattmetall dienende Schicht liegt. Hierbei handelt es sich um eine sehr spärlich mit Bleiweiß, Eisenoxidpigmenten und evtl. Kreide pigmentierte, ölhaltige Bindemittelschicht<sup>315</sup> mit kleinteilig runzeliger Oberfläche, auf die das Blattmetall und die verzierenden Farb- und Lasurschichten appliziert und aufgetragen wurden.

Größe und Form der einzelnen Pressbrokatstücke sind wegen deren starker Beschädigung nur selten zu erkennen. Soweit nachvollziehbar, wurden sie in unterschiedlichen Größen und Formen nicht immer in perfekt vertikaler Richtung aufgelegt.

### **Blattmetallauflagen**

In der ursprünglichen Fassung des Gemäldes waren nur die Nimben und wahrscheinlich die Sterne mit Blattmetallauflagen versehen. In der zweiten Fassung sind zwei verschiedene Arten von Blattmetall festzustellen: ein goldfarbenedes auf den Nimben, den Pressbrokaten und kleineren Details wie Kelch und Ziborium, Krone und Kragen sowie ein silberfarbenedes auf den Rüstungen, als Unterlage gemalter Brokate, auf Zangen und Nägeln.

Das goldfarbene Blattmetall erscheint an beriebenen Stellen silberfarben. Tatsächlich enthält es Gold und Silber in etwa gleichen Anteilen, wobei das Silber stellenweise unter Bildung von Silbersulfid und Silberchlorid korrodiert ist. Es war nicht eindeutig festzustellen, ob es sich um Zwischgold oder eine Legierung aus Gold und Silber mit einem hohen Silberanteil handelt. Die

---

<sup>312</sup>DARRAH 1998, S. 66, 76. Zur Diskussion der Lage und Bedeutung dieser Schicht, S. Kap. 3.4.3.

<sup>313</sup>Prof. Dr. Elisabeth Jägers, Fachhochschule Köln, frd. mdl. Mitt., Juni 2005.

<sup>314</sup>Nachgewiesen wurde ausschließlich Sn. Vgl. Tabelle 2.10, 2.13 und Spektrum 3.43 im Anhang.

<sup>315</sup>Nachgewiesen wurden die Elemente Pb, Fe, Ca, Sn. Die Schicht wurde bei der Anfärbung zum Nachweis von Öl stark ausgeschwemmt. Die intakt gebliebenen Bereiche sind gefärbt. Vgl. Tabelle 2.10, 2.13 im Anhang.

größere Schichtstärke im Vergleich zu der des Silbers könnte jedoch ein Hinweis auf Zwischgold sein.

Bei dem silberfarbenen Blattmetall auf den Rüstungen und als Unterlage gemalter Brokatstoffe handelt es sich um Silber, das ebenfalls stellenweise zu Silberchlorid und -sulfid korrodiert und verschwärzt ist.

Die Blattmetalle liegen auf einem hellbraun und deckend erscheinenden Anlegemittel. Im Querschliff zeigt es sich als ockerfarbene Schicht in einer maximalen Schichtstärke von 35 µm, pigmentiert mit Bleiweiß, Bleimennige und Ocker. Obwohl es auf die Anfärbungen zum Nachweis von Proteinen und Öl negativ reagierte, handelt es sich vermutlich um ein Anlegeöl.

Alle Blattmetallauflagen sind farbig verziert. Auf das Silber der Rüstungen wurden in dunklen Linien die Binnenzeichnungen und mit weiß die Lichtreflexe aufgetragen. Für das gemalte Brokatgewand des Pilatus und des guten Hauptmanns hat man auf das Blattmetall mit jeweils roten bzw. grünen Farbschichten und Lasuren Muster und Faltentiefen gelegt. Im Gegensatz zu den linearen und filigranen Ranken der ersten Fassung handelt es sich bei jenen der Zweitfassung um Rapporte großflächiger Granatapfelmuster.

Die Nimben zeigen unter der heutigen groben Überarbeitung ebenfalls fein aufgemalte Muster, wobei nicht mehr zu sagen ist, ob diese der Erst- oder der Zweitfassung angehören. Der Hierarchie entsprechend, wiesen die Nimben der Jünger einen einfachen aufgemalten Kreis auf. Die Nimben der Maria und des Johannes waren zusätzlich mit nach innen gerichteten Bogensegmenten, der Nimbus Christi war mit kreuzförmigen Strahlen verziert.

### ***Farbschichten***

Insgesamt ist der chronologische Ablauf im Malprozess vor allem wegen der großflächigen Überarbeitungen nur schwer nachzuvollziehen. Aber auch bei der Ausführung der Erstfassung wird kaum eine durchgehende Systematik deutlich. Zwar bestand der Beginn der farbigen Ausarbeitung im Auftrag der Untermalungsschichten auf der gesamten Bildfläche, jedoch hat der Maler scheinbar weder von hinten nach vorne, noch in der Reihenfolge der Bildfelder und deren Erfordernissen gearbeitet. Soweit erkennbar, begann er, jeweils unter Aussparung auch kleiner, andersfarbig geplanter Bildmotive, mit der rotbraunen Untermalung der Stallmauern in den Bildfeldern *Geburt* und *Anbetung*, um dann mit hellgrün die Wiesengründe zu unterlegen. Anschließend trug er wohl die vorbereitenden Farbschichten auf: Grau unter Grün, Rot unter Hellrot und Blau unter dem Blau der blauen Gewänder und des Himmels. Es folgten die flächig aufgelegten Grundtöne der Fliesenböden und die blaugraue Unterlage der Gewänder Christi. Auch das weitere Vorgehen zeichnet sich im Wesentlichen durch das Arbeiten nach Farbbereichen aus. Die Überlappungen aneinandergrenzender Farbbereiche sind gering, zum Teil berühren sie sich kaum. Nur sehr klein-

teilige Bildelemente wurden ohne Aussparung aufgelegt, so z.B. die Brote auf das Weiß der Tischdecke oder die einzelnen Fliesen auf den Grundton des Fußbodens.

Die Inkarnate sind mit einer grüngrauen Farbschicht unterlegt. Auch ihre Ausführung erfolgte zunächst weitgehend gleichzeitig auf der gesamten Bildfläche. Dass ihre Bearbeitung nach verschiedenen weiteren Arbeitsschritten fortgeführt wird, sich stellenweise wiederholt und auch sonst die Chronologie der Farbaufträge nicht mehr einheitlich nachzuvollziehen ist, erscheint untypisch und liegt wohl zu einem großen Teil an der Übermalung und der möglicherweise hierbei vorgenommenen Vollendung des Gemäldes.

Die Modellierung der Gewandpartien erfolgte ausgehend von einem mittleren Ton, bei dessen Auftrag man die Bereiche tiefster Schatten aussparte. Die dunkleren Farbtöne wurden dann in die ausgesparten Bereiche und mit weichen Übergängen auf die bereits aufgetragenen Farbtöne gelegt. Abschließend folgten vertiefende Lasuren und Lichthöhungen.

Soweit sie im Rahmen der vorliegenden Untersuchung bestimmt wurden, entspricht die Auswahl der Pigmente dem Kanon spätmittelalterlicher Malerei. Grüne Malfarben bestehen im Wesentlichen aus grünen, weißen und gelben Partikeln, die blauen der Rüstungen aus unterschiedlichen Anteilen an Kupferblau, Bleiweiß, gelbem und rotem Ocker und eventuell Kohlepartikeln.<sup>316</sup>

Hellrote Farbschichten enthalten überwiegend Zinnober und Anteile an Bleimennige.<sup>317</sup> Für die roten Lasuren wurden organische Farblacke verwendet, wobei sich die der Erstfassung auf den Farbschichten von jenen der Zweitfassung auf den Pressbrokaten hinsichtlich des Substrats und des Bindemittels unterscheiden: In der Erstfassung handelt es sich um einen Lack auf Tonerdehydratbasis in einem fluoreszierenden Bindemittel, in der Zweitfassung zwar ebenfalls um ein Substrat auf Calcium-Aluminium-Basis, das jedoch deutlich grobkörniger und in einem nicht fluoreszierenden Bindemittel mit nachweisbaren Anteilen von Öl gebunden ist.

Für den Farbton violetter Gewänder wurden rote, blaue und weiße Pigmente in unterschiedlichen Anteilen gemischt.

Gelbe Farbbereiche sind mit rosa und roten Farblackschichten modelliert und mit einem dunkelroten Farblack konturiert. Der weißlich gelben Farbigkeit zufolge, handelt es sich bei dem Gelbpigment um Bleizinngelb. Hierfür sprechen auch die farblos bis weißlichen Einschlüsse, welche auch die Inkarnatfarbschichten kennzeichnen.

Der Auftrag der Malfarben ist in der Regel dünn und glatt, mit zunehmendem Weißanteil dicker und leicht pastos. Blaue und stark mit blau ausgemischte Malfarben erscheinen von erstarrter, gal-

---

<sup>316</sup>Nachgewiesen wurden die Elemente Pb, Cu, Fe, Si, Ca, K, Al, Cl, S. Vgl. Tabelle 2.13.

<sup>317</sup>Nachgewiesen wurden die Elemente Hg, Pb. Vgl. Tabelle 2.13.

lertartiger Konsistenz. Sie sind nicht zu einer glatten Schicht verlaufen, sondern mit ihren Auftragspuren und an den Auftragskanten in Wulsten stehen geblieben. Von etwas dickerem Auftrag sind auch grüne und rote Lasuren. Stellenweise ist es besonders bei Malfarben mit hohem Weißanteil zum Abperlen von den darunter liegenden Farbschichten gekommen.

## 20. KÖLNISCH um1480

### Leben und Leiden Christi in ehemals 12 Bildern

Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln (WRM 101)

Ehemals Wallraf-Richartz-Museum, Köln (WRM 95-99, 100-102)

### Untersuchung

Das ursprüngliche Gemälde mit der Darstellung einer Bilderfolge zum Leben und Leiden Christi in 12 Bildern wurde bereits vor 1846 in seine Bildfelder zerschnitten. Das noch im Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln, vorhandene Bildfeld der *Grablegung* wurde im Rahmen der vorliegenden Arbeit technologisch untersucht. Für neun der weiteren Bildfelder ist der Verbleib unbekannt, zwei befinden sich in US-amerikanischem Besitz. Da sich alle Bildfelder einmal im Wallraf-Richartz-Museum befanden, konnten einige Informationen dazu in den Bildakten des Museums und anhand historischer Photoaufnahmen gewonnen und eine digitale Teilrekonstruktion des Gemäldes vorgenommen werden (*Abb. 105-115*).

### Maße (H x B)

- |                          |                                  |
|--------------------------|----------------------------------|
| a. Verkündigung:         | 23,0 cm x 21,0 cm <sup>318</sup> |
| b. Geburt Christi:       | 23,0 cm x 21,0 cm                |
| c. Anbetung der Könige:  | 23,0 cm x 21,0 cm                |
| d. Abendmahl:            | 23,0 cm x 22,0 cm                |
| e. Gebet am Ölberg:      | 25,0 cm x 23,5 cm                |
| f. Christus vor Pilatus: | 25,0 cm x 23,5 cm                |
| g. Geißelung Christi:    | 25,0 cm x 23,5 cm                |
| h. Kreuztragung Christi: | 25,0 cm x 23,5 cm                |
| i. Kreuzigung:           | 23,0 cm x 21,0 cm                |
| j. Kreuzabnahme:         | 23,0 cm x 22,0 cm                |
| k. Grablegung            |                                  |
| Bildfläche:              | 24,4-24,6 cm x 23,2-23 cm        |
| Gesamt:                  | 25,5 cm x 24,3 cm                |
| l. Auferstehung:         | 25,0 cm x 23,0 cm                |

Die Gesamtmaße des ursprünglichen Gemäldes betragen hochgerechnet und unter Hinzunahme

---

<sup>318</sup>Herkunft der Maßangaben wie folgt: *Verkündigung, Geburt, Anbetung, Abendmahl, Kreuzigung* und *Kreuzabnahme* nach Lust und Verlust II 1998, S. 327f., Nr. 16a-l und S. 600 f., Nr. 484a-l; *Gebet am Ölberg, Christus vor Pilatus, Geißelung*, und *Kreuztragung* nach Auktionskatalog Lempertz 500A (1968), S. 14, Nr. 22; *Auferstehung* nach WRM & FC, WRM 101, 1928.

der beschnittenen Bildfeldunterteilungen ungefähr 75 cm x 97 cm. Das Format des Gemäldes entsprach damit ziemlich genau dem von Kat. Nr. 19.

### Art des Objekts

Es handelte sich bei diesem Leinwandgemälde um eine kleine Bilderfolge mit 12 Bildfeldern, welche in drei Registern zu je 4 Bildern angeordnet waren (*Abb. 115*). Wie das Format, stimmten auch das Bildprogramm, die Anordnung der Bildfelder sowie deren formale und malerische Gestaltung bis in Details mit Kat. Nr. 19 vor dessen Überarbeitung überein (*Abb. 98*).<sup>319</sup>

Die Untersuchung des Bildfeldes der *Grablegung* und die Auswertung der historischen Photoaufnahmen der anderen Bildfelder ergab, dass die Bildfelder mit gemalten Rahmenleisten unterteilt waren, diese aber keine Außenrahmung bildeten. Stattdessen waren die äußeren Ränder der Leinwand weder bemalt, noch grundiert. Zudem könnten an der Unterkante des Bildfeldes der *Grablegung* Reste eines Grundiergrates vorhanden sein. All dies weist darauf hin, dass das Gemälde mit einer plastischen Rahmung versehen war, die über die gemeinsame Grundierung und Fassung bzw. Bemalung eine strukturelle Einheit mit dem Gemälde bildete.

### Zuschreibung und zeitliche Einordnung

Das Gemälde ist zweifelsohne in derselben Werkstatt, wahrscheinlich sogar von derselben Hand entstanden wie Kat. Nrn. 19, 23 und wahrscheinlich 21. Entgegen früherer Vorschläge, die den Schöpfer des Gemäldes im Umkreis des Meisters von 1458 sahen und sein Œuvre um 1450-60 datierten,<sup>320</sup> handelt es sich nach Gummlich um einen in den 70/80er Jahren des 15. Jahrhunderts in der Leinwand- und Buchmalerei tätigen Kölner Meister.<sup>321</sup>

### Herkunft, Standort

Der ursprüngliche Standort des Gemäldes ist nicht bekannt. Als erster Besitzer ist für alle Bildfelder der Kölner Buchdrucker und Buchhändler Johann Georg Schmitz dokumentiert.<sup>322</sup> Da die einzelnen Bildfelder bereits im Katalog der Versteigerung von dessen Nachlass am 21. September 1846 getrennt aufgeführt wurden, muss das Gemälde vor diesem Zeitpunkt zerschnitten worden

---

<sup>319</sup>Von den Szenen *Gebet am Ölberg* und *Christus vor Pilatus* war keine Photoaufnahme aufzufinden. Beschrieben wurden sie zuletzt als „Christus am Ölberg: Christus kniend, vor ihm auf einem Felsen der Kelch, links die schlafenden Apostel, blauer Hintergrund mit goldenen Sternen“ und „Christus vor Pilatus: Rechts Pilatus auf einem Thron sitzend, links Christus von Schergen und Soldaten vorgeführt. Blauer Grund mit Sternen“. Vgl. Auktions-Katalog Lempertz 500 (1968), S. 14, Nr. 22.

<sup>320</sup>Zur Zuschreibungsgeschichte siehe ausführlich ZEHNDER 1990, S. 155 f.; zuletzt ZEHNDER 1993b, S. 358; Lust und Verlust I 1995, S. 547 f. Nr. 121b.

<sup>321</sup>GUMMLICH 2003, S. 223 ff. Vgl. die diesbezüglichen Ausführungen für Kat. Nr. 19.

<sup>322</sup>Lust und Verlust II 1998, S. S. 327 f., Nrn. 16a-l.



sein. Im Zuge der Versteigerung der Sammlung gelangten alle Bildfelder an Johann Anton Ramboux,<sup>323</sup> dessen Nachlass am 23. Mai 1867 ebenfalls versteigert wurde. Die Bildfelder gingen nun an Johann Joseph Pfeiffer, Rektor am Kloster der Barmherzigen Schwestern in Neuss.<sup>324</sup> Aus dessen Nachlass wiederum kamen sie 1870 als Geschenk der Familie Pfeiffer an das Wallraf-Richartz-Museum<sup>325</sup> und wurden dort unter den folgenden Inventarnummern geführt:

- a. Verkündigung WRM 95
- b. Geburt Christi WRM 96
- c. Anbetung der Könige WRM 97
- d. Abendmahl WRM 98
- i. Kreuzigung WRM 99
- j. Kreuzabnahme WRM 100
- k. Grablegung WRM 101
- l. Auferstehung WRM 102.

Die Bildfelder *Gebet am Ölberg*, *Christus vor Pilatus*, *Geißelung* und *Kreuztragung* wurden 1923 verkauft, für sie sind keine Inventarnummern vergeben. Die Fragmente befanden sich 1925 im Kunsthandel bei Ch. A. de Burlet in Berlin. 1968 wurden sie bei Lempertz, Köln, erneut verkauft, ihr Verbleib ist seitdem unbekannt.<sup>326</sup>

Die *Kreuzabnahme*, zu einem unbekanntem Zeitpunkt verkauft, kam 1927 als Geschenk von Albert E. McVitty an das Art Museum der Princeton University, Inv. Nr. y1038.<sup>327</sup>

Die *Geburt Christi*, wahrscheinlich ebenfalls 1927 verkauft, befand sich später im Besitz von Frank Jewett Mather Jr. und ging in den Besitz seiner Nachkommen über. 2010 gelangte es als Schenkung durch Herrn und Frau Dr. A. Richard Turner in den Besitz des Princeton University Art Museums, wo es sich heute befindet.<sup>328</sup>

Die *Anbetung der Könige*, das *Abendmahl* und die *Kreuzigung* wurden am 03.04.1943 an Heinz Kisters, Kreuzlingen, verkauft, im März 1963 bei Lempertz in Köln versteigert und auch ihr Verbleib ist seither unbekannt.<sup>329</sup>

Die *Auferstehung Christi* schließlich ist vor März 1928 aus dem Depot des Wallraf-Richartz-Mu-

---

<sup>323</sup>Ebd., S. 600 f., Nrn. 484a-l.

<sup>324</sup>Lust und Verlust I 1995, S. 547 f., Kat. Nr. 121 a und b; Lust und Verlust II 1998, S. 327, Nr. 16a.

<sup>325</sup>Stadtverordnetenversammlung, Sitzung vom 23. März 1871. Vgl. WRM & FC, WRM 95-100 o.D<sup>2</sup>.

<sup>326</sup>WRM & FC, WRM 95-100 o.D.; ZEHNDER 1990, S. 155; Lust und Verlust II 1998, S. 327, Nr. 16d - g; Auktionskatalog Lempertz 500A (1968), S. 14, Nr. 22.

<sup>327</sup>WRM & FC, WRM 95-100 o.D.; Lust und Verlust I 1995, S. 547 f., Kat. Nr. 121 a und b; Lust und Verlust II 1998, S. 328, Nr. 16j. Bestätigt durch die freundliche schriftliche Mitteilung von Karen E. Richter und Betsy Rosasco, Princeton University Art Museum, 29.09.2009.

<sup>328</sup>Freundliche schriftliche Mitteilung Betsy Rosasco, Princeton University Art Museum.

<sup>329</sup>WRM & FC, WRM 95-100 o.D.; ZEHNDER 1990, S. 155; Lust und Verlust II 1998, S. 327, Nr. 16c, d, i.

seums verschwunden, ihr Verbleib ebenfalls unbekannt.<sup>330</sup>

## Technische Daten

### *Restaurierungsgeschichte und Erhaltungszustand*

Wie aus der Bildakte des Gemäldes und älteren Aufnahmen der anderen Bildfelder hervorgeht, hat man diese, obwohl bis 1923 im jeweils selben Besitz, unterschiedlich behandelt: Wahrscheinlich im Anschluss an das Zerschneiden wurden die Bildfelder marouffiert,<sup>331</sup> also jeweils auf kleine Holztafeln geklebt. Belegt ist dies für die Szenen der *Verkündigung*, *Geburt Christi*, *Anbetung der Könige*, *Abendmahl*, *Kreuzigung* und *Grablegung*. Im Fall der *Grablegung* ist bekannt, dass es sich dabei um eine Eichenholztafel handelte. Liegen für die anderen Bildfelder diesbezüglich keine weiteren Informationen vor, ist für die *Grablegung* dokumentiert, dass von ihr die Holztafel 1957 wegen Faltenbildung in der Leinwand wieder entfernt, das Gemäldefragment nun auf einen textilen Hilfsbildträger doubliert und auf einen Keilrahmen gespannt wurde.<sup>332</sup> Das Klebematerial wird nicht genannt, dem Aussehen und Geruch zufolge handelt es sich jedoch um eine Wachsharz-Mischung. Für den Keilrahmen verwendete man fertig gekaufte Weichholzleisten. An dem Aufdruck der Längenangabe auf jeder der Leisten ist zu sehen, dass es sich um ein Standardmaß von 25 cm handelte. Der linke vertikal und der untere horizontal verlaufende Rahmenschenkel wurden jeweils in der Gehrung etwas beschnitten, um den Rahmen dem Format des Bildfeldes anzupassen. Nach dem Aufspannen des Bildes hat man den Rahmen rückseitig dunkel gebeizt. Schließlich übertrug der Restaurator ein Siegel der Sammlung Ramboud (roter Siegelack mit Stempel „J.A. Ramboud“) und einen Aufkleber des Wallraf-Richartz-Museums („Wallraf-Richartz-Museum Gemäldeinventar 1925 Nr. 101“), die sich auf der Rückseite der Holztafel befanden, auf die des Keilrahmens. Als Klebemittel für das Siegel verwendete er Wachs, für den Aufkleber Leim.

Die Szene der *Grablegung* ist mehrfach gereinigt worden, wobei nur eine Maßnahme zur Entfernung nachgedunkelter Retuschen und Firnisse und deren Erneuerung dokumentiert ist.<sup>333</sup> Für die Reinigungen wurden nicht immer adäquate Methoden und Mittel angewendet, wie an den Höhen der Leinwandstruktur zu sehen, auf denen die Bildschicht so stark berieben ist, dass das Gewebe freiliegt. Soweit auch an den Bildschichtproben erkennbar, ist die Oberfläche aller verbliebenen Farbflächen beschädigt. Das originale Blau des Himmels existiert nur noch in geringen Resten

---

<sup>330</sup>Lust und Verlust II 1998, S. 328, Nr. 161.

<sup>331</sup>Beurteilung anhand von Fotos aus der Zeit vor dem Verkauf. Aufnahmen des Rheinischen Bildarchivs, Köln, Nr. 25723 (WRM 95), 25726 (WRM 96), 25725 (WRM 97), 25715 (WRM 98), 25716 (WRM 99), 25717 (WRM 100).

<sup>332</sup>WRM & FC, WRM 101 1957.

<sup>333</sup>Ebd.; WRM & FC, WRM 101 1951.

entlang der angrenzenden Farbflächen. Die Blattmetallaufgaben der Nimben sind bis zur Unkenntlichkeit reduziert und erneuert.

Bindemittel, die bei den verschiedenen restauratorischen Maßnahmen aufgetragen und eingebracht wurden, sind bis in die tieferen Bereiche der Bildschicht und zwischen die einzelnen Farbschichten gedrungen. Insgesamt sind eine starke Versprödung des Bildgefüges und die mangelnde Adhäsion der Farbschichten zu beklagen.

### **Technologischer Aufbau, untersucht am Bildfeld der *Grablegung***

#### ***Bildträger***

Das Trägergewebe des Bildfeldes besteht aus einem Stück (*Abb. 116*). Hinweise auf Nähte gibt es keine.

Das Gewebe ist in einfacher Leinwandbindung dicht und gleichmäßig mit 16 Fäden/cm in vertikaler und 14-17, meist 16 Fäden/cm in horizontaler Richtung gewebt. Beide Fäden sind im Z-Drill gesponnen. Wegen des Fehlens von Webkanten ist die Webbreite gar nicht, die Fadenrichtung nicht mehr eindeutig zu bestimmen. In der Spannung der beiden Fäden fallen keine Unterschiede auf. Da die durchschnittliche Fadenzahl/cm des vertikal liegenden Fadens jedoch sehr gleichmäßig ist, während die des horizontal verlaufenden Fadens deutlich stärkeren Schwankungen unterliegt, könnte es sich bei Letzterem um den Schussfaden handeln.

#### ***Originaler Spannrahmen***

Zum originalen Spannträger sind anhand dieses Bildfeldes keine Aussagen mehr möglich.

#### ***Ursprüngliche Aufspannung***

Spanngirlanden befinden sich nur an der Unterkante des Bildfeldes, was seiner angenommenen Position in der unteren Reihe der ursprünglichen Bilderfolge entspricht. Bestätigt wird dies durch die Tatsache, dass nur an der Unterkante der Rand des Trägergewebes nicht bemalt ist, hier also der ursprüngliche Bildrand verlief.

Nur eine Spanngirlande ist vollständig vorhanden, an der sich ein Befestigungsabstand von ca. 12 cm ablesen lässt. Der diagonale Verlauf der horizontalen Fäden weist auf eine nicht fadengerade Aufspannung hin.

#### ***Vorleimung des Bildträgers***

Die Röntgenaufnahme zeigt keine Hinweise darauf, dass die Grundierung durch die Fadenzwischenräume auf die Rückseite des Gewebes gedrungen sein könnte. Eine Ausnahme hiervon bildet der Bereich des Himmels: Dort deutet ein Raster kleiner, stark absorbierender Punkte auf

Ansammlungen von Grundierung in den Fadenzwischenräumen und auf der Rückseite hin. Die weitgehend vollständige Isolierung des Gewebes ist zum einen mit einer ausreichend starken Leimung zu erklären. Zum anderen ist sie sicher auch auf die Feinheit und Dichte der Leinwand zurückzuführen.

### **Grundierung**

Bei dem Füllstoff der weißen Grundierung handelt es sich um Kreide.<sup>334</sup> Das Bindemittel war vermutlich überwiegend Leim. Für das auch in der Grundierung nachgewiesene Öl lässt sich auf der Basis der angewendeten Analysemethoden nicht sagen, in welchem Maß es sich um einen originären Bestandteil des Bindemittels handelt, da ein großer Teil als Fremdbindemittel über Brüche und Beschädigungen in poröse Bereiche der Grundierungsschicht eingedrungen ist. Die untere der beiden Schichten ist stark mit einem Bindemittel durchtränkt und dadurch glasig. Dieses Bindemittel konnte weder eindeutig als Leim noch als Öl identifiziert werden.

Der Auftrag der Grundierung erfolgte, so weit erkennbar, in zwei Schichten, wobei die Gesamtstärke der Grundierung sehr dünn blieb. Zwar füllt sie die Fadenzwischenräume, kann aber auf den Fadenhöhen nur in minimaler Schicht aufgelegt haben. Nach dem Grundieren war die Gewebestruktur nicht vollständig eingebettet und getilgt, denn beim Auftrag verschiedener Malfarben, v. a. des relativ trocken verwendeten weißen Malmittels, gab der Pinsel dieses nicht flächig, sondern nur auf den erhabenen Stellen der Untergrundstruktur an den Malgrund ab (*Abb. 116*).

Die obere Schicht der Grundierung ist von Luftblasen durchsetzt. Weitere, im Querschliff sichtbare Hohlräume kennzeichnen möglicherweise die Grenze zwischen den beiden Schichten.

Am unteren Rand des Bildfeldes ist das Trägergewebe nicht bis zur Kante grundiert, was darauf hinweist, dass es bereits zum Zeitpunkt des Grundierens mit der Leiste eines Zierrahmens versehen gewesen sein könnte. Hier ist möglicherweise auch ein Grundiergrat vorhanden, der allerdings wegen der starken Beschädigungen und Überarbeitungsschichten nicht eindeutig zu erkennen ist. Handelte es sich um einen solchen, wäre das ursprüngliche Gemälde mit dem Zierrahmen über Grundierung und Farbschichten in einer festen strukturellen Einheit verbunden gewesen.

### **Imprimitur**

Es ist keine Imprimitur festzustellen. Dies ist von besonderem Interesse, da das fast identische Gemälde mit der Darstellung von Kat. Nr. 19 mit einer hellen Imprimitur versehen ist und sich damit zwar nicht inhaltlich, aber im Aufbau von dem vorliegenden Gemälde unterscheidet.

---

<sup>334</sup>Nachgewiesen wurde ausschließlich Ca, Vgl. Tabelle 2.5, 2.13.

### ***Unterzeichnung***

Die Unterzeichnung ist mit dem Stereomikroskop in einigen Fehlstellen und, wenn auch sehr schwach, im Infrarot-Reflektogramm sichtbar (*Abb. 117, 118*). Sie ist von schwarzer Farbigkeit und mit dem Pinsel aufgetragen. Im Querschliff zeigt sie sich als durchbrochene Schicht schwarzer Pigmentkörner in der Größe von  $<1 - ca. 6 \mu m$ , die in ein bis zwei Lagen in der Schicht vorliegen. Die energiedispersive Röntgenanalyse ergab kein Signal, das sich einem schwarzen Pigment zuordnen ließe, so dass es sich um ein Kohlenstoffschwarz handeln muss. Der Mangel an Phosphor schließt Beinschwarz aus und sowohl die feinteilig splittrige, teils zerklüftete Kornform mit etwas unklaren Kanten, als auch die optische Reaktion der Partikel im Auflicht-Hellfeld weisen auf Pflanzenschwarz hin.<sup>335</sup> Aufgrund des geringen Bindemittelanteils und der starken Kontamination durch ein öliges Fremdbindemittel ist zu dem ursprünglichen Bindemittel der Unterzeichnung nichts zu sagen.

Stellenweise, wie etwa im Bereich der Hände Christi, scheinen die schwarzen Unterzeichnungslinien mit Grau übergangen worden zu sein, bevor die Farbschichten aufgelegt wurden.

Die Unterzeichnung gibt, so weit erkennbar, die Konturen und skizzenhaft den Verlauf der Gewandfalten an. Detaillierte Ausarbeitungen mit Schraffuren fehlen. Nur selten sind, wie im linken Daumen der weinenden Maria links oder in der Position der Arme Christi, Anzeichen für ein Suchen der Form festzustellen. Die Funktion der Unterzeichnung bestand weitestgehend in der Fixierung der Bildplanung, welche bei der farbigen Ausführung zuweilen unter leichter Verschiebung der Bildelemente, sonst aber ohne grundlegende Veränderungen umgesetzt wurde.

### ***Ritzungen***

Es waren keine Ritzungen festzustellen.

### ***Nimbenrelief***

Es sind keine reliefierten Nimben vorhanden.

### ***Untermalung/vorbereitende Farbschichten***

Die blauen Farbschichten sind mit einem Blau grünlichen Farbtons unterlegt, das gelbe Gewand mit Hellgrau. Unter den Farbschichten des Sarkophags liegt eine helle Untermalungsschicht mit blauen und roten Pigmentkörnern.

Als einzige hellrote Farbpartie ist der rote Strumpf des Joseph von Arimathia mit einer orangefarbenen Untermalung versehen. Neben dem Fehlen der Imprimitur liegt hierin ein weiterer Unter-

---

<sup>335</sup>Vgl. Tabelle 2.6, 2.13.

schied im maltechnischen Aufbau dieses Bildes zu Kat. Nr. 19: Bis auf sehr wenige und kleinteilige Ausnahmen sind dort hellrote Farbbereiche immer mit einer orangefarbenen Unterma- lung vorbereitet. Im vorliegenden Bildfeld ist diese Unterma- lung die Ausnahme. Diese Unter- schiede setzen sich in der Art der folgenden malerischen Ausführung der hellroten Gewänder fort.

### ***Pressbrokate***

Es sind im Bildfeld der Grablegung keine Pressbrokate vorhanden. Anhand von historischen Auf- nahmen der anderen Bildfelder ist erkennbar, dass in der Darstellung der *Verkündigung* der Vor- hang und möglicherweise in der *Anbetung der Könige* das Gewand des jungen Königs mit Pressbrokat belegt war (*Abb. 105, 107*).

### ***Blattmetallaufgaben***

Mit Blattmetallaufgaben waren die Nimben und wahrscheinlich die Sterne belegt. Zwar sind im heutigen Zustand auch auf den roten Bildfeldrahmungen partiell die Reste mehrerer Blattmetall- schichten vorhanden, diese sind jedoch nicht ursprünglich.

Zur Art des ursprünglichen Blattmetalls auf Nimben und Sternen ist aufgrund seiner vollständigen Zerstörung und mehrfachen Erneuerung keine Aussage mehr möglich.

Das originale Anlegemittel der Nimben war wohl von hellbrauner Farbigeit und halbtransparentem Auftrag. Die Applikation des Blattmetalls erfolgte nach dem Auftrag des Himmelsblaus und vor der weiteren farbigen Ausführung.

### ***Farbschichten***

Insgesamt lassen sich bei diesem Gemälde fünf Phasen der farbigen Ausgestaltung differenzieren: die Gestaltung der großen Hintergrundflächen des Himmels und des Wiesengrundes, die Ausfüh- rung der größeren Farbflächen in Form der Gewandteile, des Sarkophags und des Leichentuchs, die Bearbeitung der Inkarnate, die kleinerer Details sowie der Abschluss mit Korrekturen, Licht- reflexen, Schatten und Konturlinien.

Im Bereich der Hintergrundflächen ist dabei ein Vorgehen von hinten nach vorne mit Beginn bei der Ausführung des Himmels, der Blattmetallaufgaben und des Wiesengrundes festzustellen. In der zweiten Phase, der farbigen Bearbeitung der Gewandteile, wurde diese Systematik nicht mehr eingehalten. Die Reihenfolge der Farbtöne ergab sich wahrscheinlich aus einem komplexeren Vorgehen im Zusammenhang mit den anderen Szenen der Bilderfolge, so dass die einzige fest- stellbare Systematik hier das Vorgehen nach Farbbereichen ist. Begonnen wurde mit den ver- schiedenen Rottönen, gefolgt von der Ausführung gelber, grüner und schließlich blauer Partien. Die Gestaltung der größeren Flächen schloss mit dem Auftrag der Farbschichten des Sarkophags und der Gestaltung des Leichentuchs ab. Die Inkarnate und die Gestaltung kleinerer Gewandbe-

reiche, wie den weißen Kopftüchern der Frauen und dem Pelzbesatz des gelben Gewandes, schlossen sich an. Korrekturen der Formen, das Aufsetzen von Lichtreflexen sowie der Auftrag von Schatten- und Konturlinien vollendeten die malerische Ausarbeitung.

Der Auftrag der Farbschichten erfolgte jeweils unter Aussparung der angrenzenden oder davor stehenden Bildelemente. Diese Aussparungen sind von großer Präzision, so dass es nur zu geringen Überlappungen aneinanderstoßender Farbbereiche oder zu gar keiner Berührung kam.

Der Farbauftrag zur Modellierung der Flächen unterscheidet sich von Farbfläche zu Farbfläche. Für die hellroten Gewandpartien ist ein ungewöhnliches und komplexes Vorgehen nachzuvollziehen, das sich deutlich von dem in der fast identischen Darstellung Kat. Nr. 19 unterscheidet: Ging man dort von einem mittleren Ton aus, der die dunklen Bereiche der Faltentiefen und Schatten aussparte, ließ man hier die heller geplanten Bereiche frei. Diese wurden dann zunächst mit einem helleren Orange ausgelegt und mit einem dritten orangefarbenen Ton, dessen Helligkeit zwischen den beiden anderen liegt, zu relativ weichen Übergängen vertrieben. Den Abschluss bildeten dunkelrote Schattenlasuren und weißlich gelbe Lichtreflexe.

In grünen Gewändern wurde ein geringfügig modellierter Mittelton ohne Aussparung hellerer oder dunklerer Bereiche auf die gesamte grün auszuführende Fläche aufgetragen, die Faltentiefen dann mit einem mehr oder weniger dick aufgelegten dunkelgrünen Lasurmittel gestaltet. Deren Auftrag ist im Gewand der Trauernden links flächig und mit weichen Übergängen zu den helleren Tönen, im Gewand des Joseph zu einem großen Teil in Linien fast graphisch. Gelbliche Lichtreflexe auf den Faltenkämmen, in die noch nicht ganz trockene grüne Farbschicht gesetzt, vervollständigen die Faltenwürfe. Auf gleiche Art sind in den jeweiligen Farbtönen die violettroten und das gelbe Gewand gestaltet.

Für das Faltenmodellat des blauen Gewandes und der gleichfarbigen Mütze wurden hingegen ein mittlerer und ein heller Ton nass in nass miteinander vermalt. Mit dem dunkelsten Blauton mussten dann nur noch die Faltenschatten vertieft werden.

Die Farbtöne des Sarkophags bestehen im Wesentlichen aus bräunlich roten, blauen und weißen Pigmenten, dem Helligkeitsgrad entsprechend in variierenden Anteilen. Begonnen hat man mit den helleren Tönen und von diesen ausgehend, über die mittleren zu den dunkelsten hingearbeitet. Weiße Lichtreflexe wurden zum Schluss aufgelegt. Dass der Maler hierbei nicht schematisch vorgeht, zeigen die weichen, fast nass in nass angelegten Übergänge zwischen den helleren und den dunkleren Bereichen, in denen auch hellere Töne die dunkleren überlappen.

Die Malmittel scheinen in der Regel von gut fließender Konsistenz gewesen zu sein: Der Auftrag ist glatt, es sind keine scharfkantigen Pinselspuren stehen geblieben. Nur Ausmischungen mit Weiß, die Lasuren der Schattenpartien und das Rot des Musters auf dem gelben Gewand sind im

Auftrag körperhafter und von größerer Schichtstärke. Aber auch hier ist die Oberfläche der Malfarbe stets glatt verlaufen.

Grüne und gelbe Farbschichten sind mit zahlreichen farblosen Einschlüssen durchsetzt.

So weit analysiert, wurden die folgenden Pigmente verwendet: Die Farbschichten grüner Gewänder bestehen im Wesentlichen aus Kupfergrün, Bleizinnigelb und wahrscheinlich Bleiweiß.<sup>336</sup> Die farbgebenden roten Bestandteile sind Zinnober in den Farbschichten und roter Farblack für violettrote Farbschichten und Lasuren. Beide kommen, auch unter Zugabe von Bleiweiß und Ockern, gemeinsam in roten Farbschichten vor.<sup>337</sup> Nur für das Muster auf dem gelben Gewand wurde Bleimennige verwendet.<sup>338</sup> Neben Ocker handelt es sich bei gelben Pigmenten immer um Bleizinnigelb (*Abb. 113, 119-122*).<sup>339</sup>

Die Anfärbungen machen deutlich, dass die gesamte Bildschicht sowohl mit proteinischen als auch mit öligen Fremdbindemitteln durchsetzt ist. Diese liegen auf der Oberfläche, sind in Beschädigungen und Brüche und von dort aus in angrenzende poröse Bereiche der einzelnen Farbschichten gedrungen. Im Gegensatz zu diesen haben die originalen Bindemittel häufig auf keines der Anfärbemittel reagiert. Es könnte dies ein Hinweis auf Gummen und Harze, die Durchtränkung der Bildschicht mit Wachs oder die zu starke Alterung der originalen Bindemittel sein, die die Anlagerung des Färbemittels verhinderte. Letzteres wird durch den Umstand bekräftigt, dass sich beim Nachweis von Öl auch solche Farbschichten nicht gefärbt haben, die Phänomene aufweisen, welche nach bisherigem Wissen in Zusammenhang mit öligen Bindemitteln entstehen. So die Bildung großer farbloser Einschlüsse von Bleiseifen aus der Reaktion von Bleizinnigelb mit trocknenden Ölen in der gelben und die Auflösung der Bleimennigepartikel in der darüber liegenden roten Farbschicht (*Abb. 119-122*).

---

<sup>336</sup>Nachgewiesen wurden die Elemente Cu, Pb, Sn. Vgl. Tabelle 2.13, Spektrum 3.46.

<sup>337</sup>Nachgewiesen wurden für die Bildfeldrahmung Hg, für das hellrote Gewand der weinenden Maria in einem stark kontrastierenden Partikel Hg, in amorphen Bereichen und Partikeln Ca, Si, Al, K, S, Cu und für das violettrosa Gewand derselben Maria Pb, Al, K, Ca. Vgl. Tabelle 2.13.

<sup>338</sup>Nachgewiesen wurde ausschließlich Pb. Vgl. Tabelle 2.13.

<sup>339</sup>Nachgewiesen wurde im gelben Gewand des Grablegenden Pb, Sn. Vgl. Tabelle 2.13.



## 21. KÖLNISCH um 1480 (?)

### Leben und Leiden Christi in 12 Bildern

*Verbleib unbekannt*

#### Untersuchung

Das Gemälde konnte nur anhand publizierter Daten erschlossen werden.<sup>340</sup> Sein Verbleib ist nicht bekannt, weshalb weder eine Inaugenscheinnahme noch die Beschaffung einer Abbildung möglich war.

#### Maße (H x B)

Pro Bildfeld: ca. 28,8 cm x 24,8 cm<sup>341</sup>

rekonstruierte Gesamtgröße: ca. 86,4 cm x 99,2 cm

#### Art des Objekts

Die einzige Erwähnung dieses Gemäldes findet sich im Nachlassinventar der Sammlung Johann Georg Schmitz, Köln 1846. Es ist dort mit "Eine Folge von 12 Darstellungen aus der Passion: 1) Das Abendmahl 2) Christus am Oelberge 3) Der Judaskuss 4) Die Gefangennehmung 5) Christus vor Caiphaz 6) und 7) Christus vor Pilatus in 2 Darstellungen 8) Die Geißelung 9) Die Ausstellung 10) Die Dornenkrönung 11) Die Kreuzschleppung 12) Christus am Kreuze" bezeichnet. Das Inventar vermerkt weiterhin, dass das ursprünglich zusammenhängende Gemälde bereits in seine Bildfelder zerschnitten, ohne Rahmen und schadhafte gewesen sei.<sup>342</sup> Damit handelte es sich eindeutig um eine Bilderfolge. Wegen der unterschiedlichen Inhalte und der abweichenden Maße der zwölf Bildfelder ist sie nicht wohl identisch mit Kat. Nr. 20, wenn sie mit dieser auch die Provenienz aus der Sammlung Schmitz teilt. Die abweichenden Bildfeldmaße sprechen auch gegen eine ursprüngliche Zugehörigkeit der *Geburt Christi* Kat. Nr. 22 oder der *Kreuzigung* Kat. Nr. 23 zu dieser Bilderfolge.

#### Zuschreibung und zeitliche Einordnung

Das erwähnte Nachlassinventar bezeichnet das Gemälde als „Altkölnische Schule des 15n Jahrh.“ Die Zwölfzahl der Bildszenen sowie das Format der Bildfelder könnten Hinweise darauf sein,

---

<sup>340</sup> Alle Angaben zu diesem Gemälde nach Lust und Verlust II 1998, S. 328, Nr. 17, auch hier ohne Abbildung.

<sup>341</sup> 11 x 9 ½", vgl. ebd.

<sup>342</sup> Ebd.

dass das Gemälde in die Reihe und damit die Werkstatt jenes Meisters einzuordnen ist, der auch die Bilderfolgen Kat. Nrn. 19, 20 und 23 entstammen. Auch dieses Gemälde könnte dann um 1480 entstanden sein.<sup>343</sup>

### **Herkunft, Standort**

Das Gemälde befand sich vor 1846 in der Sammlung des Kölner Buchhändlers Johann Georg Schmitz, die nach dessen Tod 1846 von Heberle (Lempertz), Köln, versteigert wurde. Die Bilderfolge wurde für "11 Thaler" verkauft, ihr Verbleib ist unbekannt.<sup>344</sup>

### **Technische Daten**

Es sind keine technischen Daten zu diesem Gemälde bekannt.

---

<sup>343</sup>Vgl. hierzu die entsprechenden Ausführungen unter Kat. Nr. 19.

<sup>344</sup> Lust und Verlust II 1998, S. 328, Nr. 17.

## 22. KÖLNISCH um 1480 (?)

### Geburt Christi

*Verbleib unbekannt*

### Untersuchung

Als letzter Standort des Gemäldes ist die Sammlung Hohenzollern zu Sigmaringen bekannt.<sup>345</sup> Die Nachfrage dort ergab, dass es 1928 verkauft wurde und sein Standort heute unbekannt ist.<sup>346</sup> Eine Inaugenscheinnahme war deshalb ebensowenig möglich wie die Beschaffung einer Photographie.

### Maße (H x B)

18,0 cm x 20 cm

### Art des Objekts

Nach den Maßen zu urteilen, könnte es sich bei dem kleinen Bild um das Fragment einer Bilderfolge ähnlich den Kat. Nrn. 19, 20 und 23 handeln.

In den älteren Inventaren der Sammlung Hohenzollern auf Schloss Sigmaringen ist es wie folgt beschrieben: „Rechts liegt das Kind auf einem Stück Linnen auf dem Boden, verehrt von sieben im Kreise knienden Engeln. In der Mitte kniet Maria in weissem Unterkleide und blauem Überkleide vor dem Kinde. Links nach hinten unter ruinösem Dache der hl. Joseph, neben ihm Ochs und Esel an der Krippe. Im Hintergrund Landschaft mit der Verkündigung an die Hirten. Über dem Kinde in den Wolken Gottvater und der hl. Geist, von Engelchören umgeben. Bei Gottvater ein Spruchband worauf: *filius meus es tu ego hodie genui te*. Ebenso bei Maria mit den Worten: *ave salus gaudium et spes animae meae*. Und über dem Kinde: *Ego sum panis vivus*. Auf der mit Vierpässen verzierten Umrahmung unten: *Quem genuit, adoravit*.“

### Zuschreibung und zeitliche Einordnung

Stange datierte das Bildchen um 1460. Da es jedoch denkbar ist, dass es sich um das Fragment einer ähnlichen Bilderfolge handelt wie Kat. Nr. 19, 20 und 23, kann es wie diese auch um zwei Jahrzehnte später entstanden sein.<sup>347</sup>

---

<sup>345</sup> STANGE 1967, S. 53, Nr. 133.

<sup>346</sup> Ich danke Frau Dr. Anette Hähnel, Schloss Sigmaringen, für diese Auskunft und alle weiteren Angaben zu dem Gemälde.

<sup>347</sup> Vgl. hierzu die entsprechenden Ausführungen unter Kat. Nr. 19.

### **Herkunft, Standort**

Den Inventaren der Sammlung Hohenzollern zufolge wurde das Gemälde (Inv. Nr. 190) „durch A. Müller gekauft von Photograph Ziegler in Köln.“<sup>348</sup> Aus der Sammlung Hohenzollern wurde 1928 wieder verkauft, sein Verbleib ist unbekannt.<sup>349</sup>

### **Technische Daten**

Bis auf die Tatsache, dass es sich um ein Leinwandgemälde handelt, sind zu dem Bild keine technischen Daten bekannt.

---

<sup>348</sup>Dr. Anette Hähnel, Schloss Sigmaringen, freundliche schriftliche Mitteilung.

<sup>349</sup>STANGE 1967, S. 53, Nr. 133: „zuvor Sammlung Sigmaringen (190)“.

## 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**

*Zuletzt Sammlung Dr. Karl Gustav Frenz, Düsseldorf*

### Untersuchung

Das Gemälde konnte nicht in Augenschein genommen werden. Alle Angaben sind der Literatur und der Bildakte im Wallraf-Richartz-Museum entnommen. Die Qualität der existierenden historischen Photoaufnahme erlaubte keine weiteren Schlüsse (*Abb. 123*).

### Maße (H x B)

20,5 cm x 23,9 cm<sup>350</sup>

### Art des Objekts

Bei der Kreuzigungsdarstellung handelt es sich aufgrund der geringen Größe, des fast quadratischen Formats und der allseitigen Beschneidung<sup>351</sup> wahrscheinlich um das Fragment einer Bilderfolge. Die Maße des Fragments lassen vermuten, dass es eine Bilderfolge in Art und Format von Kat. Nrn. 19-22 gewesen sein könnte.

### Zuschreibung und zeitliche Einordnung

Zehnder, der das kleine Gemälde zuletzt in Augenschein nahm, lehnte alle früheren Zuschreibungen etwa an Stefan Lochner oder den kölnischen Meister von 1458 ab. Ihm zufolge handelte es sich bei dem Maler um einen kölnischen Meister, der in der Nachfolge der Werke des Meisters der Passionsfolgen in Köln um 1450 gearbeitet habe.<sup>352</sup> Tatsächlich ist das Bildchen stilistisch und bis auf wenige, wahrscheinlich auf die Wünsche der Stifter zurückgehende Variationen oder spätere Veränderungen auch in der Wahl der Motive, deren Anordnung und formaler Gestaltung den beiden Kreuzigungsdarstellungen in Kat. Nrn. 19 und 20 so überaus ähnlich, dass alle drei nur aus derselben Werkstatt stammen können. Kat. Nrn. 19 und 20 sind ebenfalls auf Leinwand gemalt und jeweils Teil einer Bilderfolge mit 12 Bildern. Lange um 1450-60 datiert, argumentierte

---

<sup>350</sup>WRM & FC, WRM 655, 1979.

<sup>351</sup>Ebd.

<sup>352</sup>Ebd.

zuletzt Gummlich in Bezug auf diese drei Werke für eine Entstehung um 1480. Sie begründet dies mit zwei Miniaturen, ebenfalls die *Kreuzigung* darstellend, die sie nachvollziehbar derselben Werkstatt zuschreibt. Die spätere Datierung ergibt sich durch die mit diesen Miniaturen in Verbindung stehenden, datierbaren Codices.<sup>353</sup>

### **Herkunft, Standort**

Das Gemälde stammt aus der Sammlung des Dr. Johann Jakob Merlo in Köln. Mit dieser wurde es am 9. bis 11. Dezember 1891 bei J.M. Heberle-H. Lempertz' Söhne in Köln versteigert.<sup>354</sup> Von dort kam es in die Sammlung Fastenrath zu Köln, mit der es als Stiftung Fastenrath an das Wallraf-Richartz-Museum gelangte. Am 17.12.1942 wurde es an Heinz Kisters verkauft. Aus dessen Sammlung ging es vermutlich an eine Sammlung Hauth. 1979 befand es sich in der Sammlung Dr. Karl Gustav Frenz zu Düsseldorf.<sup>355</sup>

### **Technische Daten**

Nach Zehnder, der das Bild 1978/79 in Augenschein nahm, weist es links, rechts und unten Schnittkanten auf, entlang derer man es aus seinem ursprünglichen Zusammenhang gelöst habe. Da Zehnder davon spricht, dass die „alte Tafelschräge“ nur noch oben erhalten sei, muss davon ausgegangen werden, dass das Bild maroufliert ist, wenngleich Zehnder davon ausgeht, dass es sich bei dem hölzernen Träger um den originalen handelt und dieser vor dem Bemalen mit Leinwand kaschiert wurde. Es ist dennoch anzunehmen, dass es sich bei dem Bild ursprünglich um ein Leinwandgemälde handelte, denn eine ganzflächige Kaschierung mit relativ grobem Gewebe unter einem Gemälde ohne Polimentvergoldung ist für die Kölner Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts ungewöhnlich. Angesichts der großen formalen und stilistischen Ähnlichkeit und der übereinstimmenden Bildfeldmaße dieser Kreuzigungsdarstellung mit jenen der beiden auf Leinwand ausgeführten Bilderfolgen Kat. 19 und 20 liegt die Annahme nahe, dass es sich auch bei diesem um das Fragment einer Darstellung des Lebens und Leidens Christi in 12 Bildern auf Leinwand handelte.

---

<sup>353</sup>GUMMLICH 2003, S. 223 ff. Vgl. hierzu die entsprechenden Ausführungen unter Kat. Nr. 19.

<sup>354</sup>Katalog der reichhaltigen und ausgewählten Gemäldesammlung aus dem Nachlass des Herrn Dr. J.J. Merlo in Köln nebst kleineren Beiträgen aus den Vermächtnissen anderer namhafter Sammler etc. Köln 1891, S. 45, Nr. 178. Zitiert nach WRM & FC, WRM 655, 1979. Vgl. auch WRM & FC, WRM 655, 2/3 34.

<sup>355</sup>Ebd.

Wegen der unterschiedlichen Provenienz ist das Bild wohl nicht identisch mit einem im Inventar Wallraf 1924/25 als „kleine seltsame Kreuzigung mit Schächern, der Kreuziger und Longinus in altdeutscher Kleidung, Tuch“ gelisteten Bild. Vgl. Lust und Verlust II 1998, S. 112, Nr. 70.

## 24. MEISTER DER BRUNO-LEGENDE

### Legende des Hl. Bruno und die Geschichte des Kartäuserordens

Zyklus von ursprünglich 11 Gemälden, davon noch bekannte, bzw. erhaltene Darstellungen:

#### 24.1.a-d Das Wunder der redenden Leiche, die Bekehrung des Bruno

(vier Teilstücke)

Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud (WRM 155 A-D)

#### 24.2.a Der Treueeid der Gefährten Brunos

#### 24.2.b Der Hl. Bruno fragt einen Eremiten nach dem Weg des Heils

(zwei Teilstücke)

Darmstadt, Hessisches Landesmuseum (GK 28A und B)

#### 24.3. Die Einkleidung des Hl. Bruno und des Hl. Hugo

Paris, Musée du Louvre (M.N.R.927)

#### 24.4.a, b Die Bestätigung des Kartäuserordens durch den Papst

#### 24.4.c Eine Almosenverteilung (drei Teilstücke)

Ehemals Bonn, Sammlung Virnich, Verbleib unbekannt

#### 24.5.a, b Das Rebhuhnwunder (zwei Teilstücke)

Ehemals Breslau, Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer,  
Verbleib unbekannt<sup>356</sup>

### Untersuchung

Die Fragmente des Kölner Gemäldes wurden im Rahmen der vorliegenden Arbeit technologisch untersucht. Die Informationen der übrigen Gemälde entstammen der Literatur und der Analyse der zum Teil historischen Photoaufnahmen.

### Maße (H x B)

Keine der erhaltenen Bildszenen besitzt noch ihr ursprüngliches Format. Wie an dem Pariser Gemälde noch zu sehen und der historischen Photoaufnahme des Kölner Bildes zu entnehmen ist, besaßen die Gemälde an den Seiten- und Oberkanten die Form eines gedrückten Spitzbogens. An

---

<sup>356</sup>Nach BEUTLER 1991, S. 291 wurde das Gemälde wohl im 2. Weltkrieg zerstört.

den Kölner Fragmenten ist dieser Bogen noch nachzuvollziehen, auf den Aufnahmen der Bonner und der Breslauer Fragmente noch zu erkennen. Die Darmstädter Stücke sind zu weit beschnitten. Die ursprünglichen Maße sind nur für das Kölner Bild überliefert. Bei dem Pariser Gemälde fehlt die gesamte Sockelzone mit Schriftblättern und Stiftern und die Spitze des Bogens (*Abb. 124-133*). Von den übrigen bekannten Gemälden sind nur Fragmente und deren Maße bekannt.

24.1. Das Wunder der redenden Leiche, urspr. ca. 225,0 cm x 386,0 cm <sup>357</sup> ,	
24.1.a:	110,2 cm x 145,2 cm
24.1.b:	105,0 cm x 121,7 cm
24.1.c:	81,4 cm x 110,5 cm
24.1.d:	141,0 cm x 65,6 cm
24.2.a Der Treueeid der Gefährten Brunos:	121,5 cm x 101,0 cm <sup>358</sup>
24.2.b Der Hl. Bruno fragt einen Eremiten nach dem Weg des Heils:	119,0 cm x 104,0 cm
24.3. Die Einkleidung des Hl. Bruno:	160,0 cm x 268,0 cm <sup>359</sup>
24.4. Die Bestätigung des Kartäuserordens:	129,0 cm x 280,0 cm <sup>360</sup>
24.5.a Das Rebhuhnwunder:	160,0 cm x 133,5 cm
24.5.b Das Rebhuhnwunder:	160,0 cm x 157,5 cm <sup>361</sup>

Wahrscheinlich stimmten nicht alle 11 Gemälde in ihrer ursprünglichen Größe mit dem Kölner Bild überein.<sup>362</sup> Deutlich wird dies unter anderem daran, dass die erheblich geringere Breite des Pariser Gemäldes mit 268 cm gegenüber der ursprünglichen des Kölner Bildes von 386 cm nicht allein auf die Beschneidung zurückzuführen sein kann. Nimmt man für das Pariser Gemälde mit den fehlenden unteren Ecken einen Verlust von ca. 20 cm an, so ergibt sich eine ungefähre ursprüngliche Breite von 300 cm. Addiert man, wie dies bereits Beutler tat,<sup>363</sup> die Breiten der übrigen jeweils aus einem Gesamtbild erhaltenen Einzelszenen, so erhält man für Breslau 291 cm, für Darmstadt 202 cm und für Bonn 280 cm. Dabei ist zu bedenken, dass dem Zerschneiden meist mehr oder weniger große Bildbereiche zum Opfer fielen: Den Darmstädter Bildern fehlt beispielsweise fast vollständig die gemalte rahmende und unterteilende Architektur. Unterschiedliche Gemäldeformate ergeben sich auch aus der Zusammensetzung der Bildträger, geht man von einer

---

<sup>357</sup>ZEHNDER 1990, S. 246.

<sup>358</sup>Die Maße der Darmstädter Bilder nach BEEH 1990, S. 115, Nr. 23.

<sup>359</sup>BEUTLER 1991, S. 316; Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Bild Nr. 00040330.

<sup>360</sup>Ebd., unter Berufung auf STANGE 1957, S. 77.

<sup>361</sup>Ebd., unter Berufung auf: Conrad Buchwald: Bilder der Bruno-Legende. In: Jahrbuch des schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer Bd. IX. Breslau 1928, S. 69-72.

<sup>362</sup>Ungleiche Breiten der einzelnen Gemälde vermuteten mit unterschiedlichen Erklärungsansätzen bereits STANGE 1967, S. 77 und BEUTLER 1991, S. 316.

<sup>363</sup>Ebd., S. 317.



gleichbleibenden Breite der verwendeten Gewebbahnen aus. Da alle erhaltenen Gemälde aus quer verlaufenden Leinwandbahnen zusammengesetzt sind, die im Fall des Kölner Gemäldes vom selben Ballen stammen, ist dies möglich. Aus der Relation der Bahnbreite zu den erhaltenen Größen der Fragmente lässt sich schließen, dass es sich bei dem Kölner Bild um das größte gehandelt hat. Ist die Rekonstruktion des Darmstädter Gemäldes auch nur überaus hypothetisch möglich, könnte es sich bei diesem um ein ähnliches Format wie das des Kölners gehandelt haben. Die anderen drei Gemälde waren deutlich kleiner (*Abb. 134*). Es ergeben sich daraus zwei Formatgruppen. Die größeren Gemälde maßen 386 cm in der Breite, die kleineren ca. 290 -300 cm. Entsprechend variierten die Höhen. Offensichtlich variierte dabei das Format nicht in Abhängigkeit der Anzahl der dargestellten Bildfelder, sondern mit dem Platz am vorgesehenen Hängungs-ort.

### Art des Objekts

Die erhaltenen Bildszenen sind die Fragmente eines ursprünglich elfteiligen Gemäldezyklus. Nach den erhaltenen Fragmenten zu urteilen, zeigten die Gemälde jeweils zwei oder drei Szenen aus der Legende des Ordensgründers Bruno. Zusammenstellung und Inhalt der Szenen dienten der Selbstdarstellung und Verherrlichung des Kartäuserordens.<sup>364</sup> Seiten und Oberkante hatten die Form eines gedrückten Spitzbogens. Die einzelnen Bildszenen wurden durch gemalte Architektur umrahmt, unterteilt und zum Betrachter hin abgeschlossen.<sup>365</sup> Diese bestand aus Säulen, auf denen die Bögen ansetzten, welche die Szenen überfingen und in die seitliche Rahmung übergingen. Die Säulen standen in vorderster Bildebene auf einem Sockel, in dessen Frontwand Nischen dargestellt waren, vor oder in denen der Stifter und wappentragende Engel knieten. Diese wechselten sich ab mit gemalten Pergamentblättern, auf denen das Geschehen der Bildszenen in lateinischer Sprache wiedergegeben und ausführend erläutert war.

Wie aus der Chronik der Kölner Kartause bekannt<sup>366</sup> wurden die elf Bilder gestiftet von elf hochrangigen Persönlichkeiten: Kaiser Friedrich III, Maximilian, dem Sohn des Kaisers und ab 1486 „römischer König“,<sup>367</sup> 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, Landgraf 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

---

<sup>364</sup>Zur ausführlichen Interpretation der Bildinhalte und den damit verbundenen Intentionen von Seiten der Kölner Kartäuser siehe MADER 1991.

<sup>365</sup>Zur Diskussion der Ikonographie der gemalten Architektur siehe BEUTLER 1991, S. 312 ff.

<sup>366</sup>Vgl. zuletzt die Edition bei DEETERS et al. 1991, S. 24 ff., hier, S. 42 ff.

<sup>367</sup>Im lateinischen Originaltext „rex Romanorum“. Zur Terminologie vgl. BEUTLER 1991, Anm. 3.

von Sachsen, und schließlich die Herzöge Wilhelm IV. von Jülich und Johann II. von Kleve und Mark. Die Zusammenkunft einer überaus prominenten Schar an Stiftern, die sich auf dem jeweiligen Gemälde in Person mit porträthaftern Zügen, im Festgewand und mit zwei bis fünf ihrer Wappen darstellen ließen. Das gestiftete Werke mit elf großformatigen Gemälden muss in seiner Monumentalität zu seiner Zeit in Köln einzigartig gewesen sein. 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.<sup>368</sup>

Die Abfolge der Bilder ist wegen der fragmentarischen Erhaltung des Zyklus nur noch annähernd zu rekonstruieren. Nach Beutler handelte es sich bei dem ersten Bild des Zyklus um eines derjenigen, die nicht erhalten sind, da auf diesem Kaiser Friedrich dargestellt gewesen sein müsse, der als Ranghöchster den Vortritt gehabt habe. Es müsse unmittelbar vor dem Kölner Gemälde angeordnet gewesen sein, denn dieses trug als Stifter Maximilian I., der als Sohn und nunmehr König dem Kaiser unmittelbar folgte.<sup>369</sup> Plausibel ist dies, da das Erweckungserlebnis des Bruno am Beginn der Legende stehen musste. Auf der Basis der Texte in den Pergamentblättern der Sockelzone und der erneuten Darstellung Maximilians, dieses Mal mit dem eigenen Sohn Philipp, schloss sich das Darmstädter Bild mit der Darstellung des *Treueeides der Gefährten Brunos* und dem *Besuch des Eremiten* an das Kölner Gemälde an.<sup>370</sup> Wie bereits Mader darlegte, macht der Abgleich mit der Biographie des Hl. Bruno und zwei Zyklen der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts -einer Reihe von Miniaturen aus dem Stundenbuch *Les Belles Heures* des Herzogs Jean de Berry und einem Zyklus von Wandmalereien im Kreuzgang der ehemaligen Baseler Kartause-deutlich, dass im Kölner Zyklus an dieser Stelle durch die verlorengegangenen Bilder eine Lücke besteht. Die älteren Zyklen zeigen hier die Darstellungen der Ankunft Brunos und seiner Gefährten bei Erzbischof Hugo von Grenoble, der dies in einem Traum bereits vorhergesehen hatte, in dem ihm die Gefährten als sieben Sterne erschienen waren. Hugo führt sie dann in die Einöde von Chartreuse in der Nähe von Grenoble, wo sie sich niederlassen. Auch der Bau dieser ersten Kartause wird in den beiden frühen Zyklen dargestellt. Alle diese Szenen sind wohl auch für den Kölner Zyklus anzunehmen. Beide älteren Zyklen enden jedoch an dieser Stelle, so dass die weiteren Kölner Szenen -die Einkleidungen, die päpstliche Ordensbestätigung, das Rebhuhnwunder und weitere- in der vor dem Kölner Zyklus entstandenen Bruno-Ikonographie keine Vorbilder haben.<sup>371</sup> Wahrscheinlich handelte es sich dabei um Szenen aus dem weiteren Leben Brunos, seine Erlebnisse in Rom

---

<sup>368</sup>BEUTLER 1991, S. 307 f.

<sup>369</sup>BEUTLER 1991, S. 320.

<sup>370</sup>Ebd., S. 315; so auch MADER 1991, S. 277.

<sup>371</sup>Vgl. ebd. S. 275.

und Kalabrien und seinen Tod. Da das gesamte Bildprogramm stark auf die politischen Intentionen der Kölner Kartäuser ausgelegt war und wohl vor allem deshalb weder exakte Vorgänger noch Nachfolger besaß, ist das Gesamtprogramm des Zyklus nicht mehr genauer zu rekonstruieren.<sup>372</sup>

### Zuschreibung und zeitliche Einordnung

Nach zahlreichen Versuchen, den Zyklus unterschiedlichen Malern zuzuschreiben, erkannte zuerst Wallrath<sup>373</sup> in dessen Schöpfer einen selbständigen Meister, dem er den Notnamen „Meister der Bruno-Legende“ verlieh. Zuletzt nahm Zehnder diesen Vorschlag auf. Nach ihm weist der Stil des Malers auf eine Schulung im Umfeld des Meisters des Marienlebens hin.<sup>374</sup>

Der Chronik der Kölner Kartause zufolge wurde der Zyklus 1489 in deren Kleinem Kreuzgang aufgestellt. Der Zeitpunkt der Stiftung wird nicht genannt.<sup>375</sup> Auf der Basis der eingehenden Analyse der Stifter und ihrer Beziehungen zueinander vertritt Beutler überaus nachvollziehbar die Ansicht, dass der Zyklus anlässlich der Krönung Maximilians zum römischen König 1486 gestiftet worden sei, da die Zusammenstellung der Stifter in deren Wirken und Zusammenkunft bei der Königskrönung historisch und in der Art der Selbstdarstellung der Habsburger politisch zu begründen ist.<sup>376</sup> Er folgert, dass die Stiftung im Anschluss an die Krönung in Aachen während der Feierlichkeiten in Köln erfolgt sein müsse und der Eintrag in der Chronik über die Aufstellung der Gemälde 1489 den Zeitraum ihrer Fertigstellung angebe.

Dies würde aber bedeuten, dass weder die Stifter selbst, noch die zahlreichen Gäste der Feierlichkeiten in Köln den Zyklus bei dieser Gelegenheit zu Gesicht bekommen hätten und die damit verbundenen repräsentativen, macht- und ordenspolitischen Intentionen nicht zur Wirkung gekommen wären. Vor dem Hintergrund der Frage, warum man den Zyklus für den Kreuzgang nicht als Wandmalerei sondern auf Leinwand in Auftrag gab, soll hier ein ergänzender Vorschlag zur Entstehungsgeschichte des Werkes gemacht werden. Ist es nicht denkbar, dass die Stiftung des Zyklus bereits vor der Krönung, in Vorbereitung der Wahl Maximilians zum König und der damit verbundenen Feierlichkeiten organisiert und in Auftrag gegeben wurde, mit dem Ziel, ihn bereits zum Zeitpunkt der Krönungsfeier in Köln fertig- und ausgestellt zu sehen und so dem Repräsentationsbedürfnis der Stifter und dem politischen Anspruch der Kartäuser Rechnung zu tragen?<sup>377</sup>

---

<sup>372</sup>Es sei an dieser Stelle noch einmal auf die ausführliche Deutung der Bildinhalte durch Mader 1991 hingewiesen.

<sup>373</sup>Vgl. ZEHNDER 1990, S. 249 f.

<sup>374</sup>Vgl. ebd., S. 244 und 249. Siehe hier auch zur Zuschreibungsgeschichte.

<sup>375</sup>DEETERS et al. 1991, S. 42 ff.

<sup>376</sup>BEUTLER 1991.

<sup>377</sup>Ich danke Herrn Prof. Dr. Hubel, Bamberg, für die Anregung zu dieser Überlegung.

Wurde doch Maximilian I. zu Lebzeiten seines Vaters zum König gekrönt und stand somit für Vorbereitungen genügend Zeit zur Verfügung.<sup>378</sup>

Wäre es nicht außerdem denkbar, dass man den textilen Bildträger wählte, um an Stelle ortsfester Wandmalereien mobile Gemälde zu haben, die für die Dauer der Feierlichkeiten und eine gewisse Zeit danach in einem öffentlich zugänglichen Raum ausgestellt werden konnten, bis sie 1489 in den Kleinen Kreuzgang der Kartause verbracht wurden?

### **Herkunft, Standort**

Die Gemälde wurden 1489 im Kleinen Kreuzgang der Kölner Kartause St. Barbara aufgestellt. Mader und Beutler nahmen an, dass die Gemälde ihrem oberen Abschluss in Form eines gedrückten Spitzbogens zufolge, in den Schildbogenfeldern der Kreuzgangsarkaden angebracht waren.<sup>379</sup>

Das ca. 15 m x 25 m große Geviert im Süden der Kirche wurde südlich durch den Großen Kreuzgang, im Osten durch das Refektorium und im Westen durch den Kapitelsaal eingeschlossen. Nach der starken Beschädigung durch einen Brand 1451 wurde das neue „Kleine Galiläa“ gegen 1465 vollendet. Er war eingewölbt, die Arkaden zum Innenhof waren mit Maßwerk unterteilt und mit Glasfenstern geschlossen, welche Szenen aus dem Alten Testament zeigten.<sup>380</sup>

Spätestens mit der Aufhebung der Kartause wurde der Zyklus daraus entfernt und zerstreut. Der größte Teil des Zyklus ist verschollen. Neben den vier bekannten Fragmenten gelangte nach Beutler ein fünftes Bild nach Osnabrück.<sup>381</sup>

Zur weiteren Provenienz der Fragmente soweit bekannt:

#### **24.1. Das Wunder der redenden Leiche, die Bekehrung des Bruno**

Das heutige Kölner Bild gelangte nach der Auflösung der Kartause zunächst in den Besitz der Brüder Boisserée, Köln, die insgesamt „4 Stück aus der Kartäusergeschichte“ besessen haben sollen.<sup>382</sup> Von dort wurde es im Tausch an Ferdinand Franz Wallraf gegeben, mit dessen Stiftung es 1824 an das Wallraf-Richartz-Museum ging.<sup>383</sup>

---

<sup>378</sup>Damit könnte der Prokurator der Kölner Kartause, der 1485 verstorbene Adolf Bruwer, tatsächlich bei der Vermittlung der Stiftung und der Ausarbeitung des komplexen, gegenüber bisherigen Darstellungen der Bruno-Legende erweiterten und den ordenspolitischen Zielen der Kölner Kartäuser angepassten Bildprogramms maßgeblich beteiligt gewesen sein. Beutler könnte sich ihn als wichtigen Wegbereiter der Stiftung vorstellen, schließt dies aber wegen seines zu frühen Todes aus. BEUTLER 1991, S. 309.

<sup>379</sup>MADER 1991, S. 275; BEUTLER 1991, S. 309, 314.

<sup>380</sup>WAGNER, BOCK (Bearb.) 1991, S. 171 f.; LYMANT 1991, S. 329.

<sup>381</sup>BEUTLER 1991, S. 291.

<sup>382</sup>Es ist nicht bekannt, ob es sich dabei um ganze Gemälde oder bereits um Teile der Bilder handelte und welche der heute noch bekannten darunter gewesen sein könnten. Vgl. Lust und Verlust II 1998, S. 221, Nr. 48.

<sup>383</sup>Lust und Verlust II 1998, S. 134, Nr. 207 und S. 221, Nr. 48.

**24.2. Der Treueeid der Gefährten Brunos, Bruno fragt einen Eremiten nach dem Weg des Heils** (zwei Teilstücke)

Ehemals Sammlung Hüpsch, mit dieser wahrscheinlich 1805 nach Darmstadt, Hessisches Landesmuseum (GK 28 A und B), nachgewiesen dort seit 1843.<sup>384</sup>

**24.3. Einkleidung des Hl. Bruno und des Hl. Hugo**

Paris, Musée du Louvre (Inv. Nr. M.N.R.972).<sup>385</sup>

**24.4. Die Bestätigung des Kartäuserordens durch den Papst, eine Almosenverteilung**

Ehemals Sammlung Lyversberg, von wo die Bildteile durch Erbschaft in die Sammlung Baumeister/Haan zu Köln, später Unkel, und durch Christine Virnich, geb. Haan, in die Sammlung Virnich zu Bonn, gelangten. Ihr Verbleib ist unbekannt.<sup>386</sup>

**24.5. Das Rebhuhnwunder**

Zuletzt Breslau, Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer, Verbleib unbekannt.<sup>387</sup>

**Technische Daten zu den untersuchten Kölner Fragmenten**

***Restaurierungsgeschichte und Erhaltungszustand***

Das Kölner Gemälde existierte bis 1944 noch als Ganzes (*Abb. 124*). Wie einem späteren Restaurierungsbericht zu entnehmen, war es zu diesem Zeitpunkt doubliert.<sup>388</sup> Während des Zweiten Weltkriegs hat man das große Bild auf der Festung Ehrenbreitstein ausgelagert. Faltschäden, die auf einer historischen Aufnahme von vor 1944 noch nicht vorhanden sind und die deshalb im Verlauf der Auslagerung entstanden sein müssen, durchziehen das Gemälde diagonal von links oben nach rechts unten, sind zum oberen Bildrand dichter, und haben zum unteren Bildrand einen weiteren Abstand zueinander. Sie weisen darauf hin, dass das Gemälde für die Auslagerung von seinem Keilrahmen abgespannt und, wie die Stauchungen zeigen, mit der Bildschicht nach innen von rechts oben diagonal nach links unten zusammengerollt worden war. Da eine Trägerkonstruktion fehlte, muss diese Rolle in sich zusammen gesunken sein und die Knickkanten ausgeprägt haben. Nach Zehnder wurde das Gemälde auf der Feste durch Feuchtigkeit und am 31. November 1944

---

<sup>384</sup>Lust und Verlust II 1998, S. 34, Nr. 10a und b und S. 221, Nr. 48.

<sup>385</sup>Ebd., S. 221, Nr. 48.

<sup>386</sup>Ebd.

<sup>387</sup>MADER 1991, S. 275 mit Abb.; Lust und Verlust 1998, S. 221, Nr. 48.

Nach BEUTLER 1991, S. 291 wurde das Breslauer Gemälde im Zweiten Weltkrieg zerstört und gelangte ein fünftes Bild nach Osnabrück.

<sup>388</sup>WRM 155 A und B. WRM & FC, WRM 155, 1952.

durch Kriegseinwirkung zusätzlich stark beschädigt.<sup>389</sup>

Da sich an den erhaltenen Fragmenten die Schäden besonders im unteren Bildbereich und der rechten Hälfte des ursprünglichen Gemäldes konzentrieren, müssen die heute fehlenden Teile, also die gesamte Sockelzone und die dritte der simultan dargestellten Szenen im rechten Drittel des Bildvordergrundes, besonders stark betroffen gewesen sein.

Nach Kriegsende wurde das Gemälde 1952 durch A. Praeger behandelt. Er entfernte die vorhandene Doublierleinwand, die er als „morsch und brüchig“ bezeichnete, schnitt aus dem Gemälde zwei „noch erhaltene, kultur-historisch wertvolle Stücke“ heraus und doublierte sie auf neue Hilfsbildträger.<sup>390</sup> Zumindest zwei Gemäldeteile muss Praeger dem Museum unaufgespannt und unrestauriert zurückgegeben haben. Diese fand Zehnder 1974 in einem Gang des Wallraf-Richartz-Museums, worauf sie 1977 durch Beatrix Haase konserviert und doubliert wurden.<sup>391</sup> Was mit den bis heute fehlenden Bildteilen geschah, ist nicht bekannt. Wahrscheinlich hat man sie wegen der starken Beschädigungen nicht aufbewahrt.

Die Reste des Gemäldes präsentieren sich heute als vier, zum Teil entlang der ehemaligen Nähte, zum Teil willkürlich aus dem Gesamtzusammenhang gelöste Einzelstücke, die auf rechteckige Doubliergewebe unterschiedlichen Formats geklebt und aufgespannt sind. An den von Praeger bearbeiteten Fragmenten wurden die Spannkanten abgeschnitten, an den beiden später restaurierten Stücken blieben diese erhalten, wurden aufgeklappt und mitdoubliert. Praeger grundierte die über die Bogenform der Fragmente hinausragende Doublierleinwand und tönnte sie farbig ein, Haase ließ sie gewebesichtig stehen (*Abb. 125-128*).

Bereits in früherer Zeit muss die Bildfläche starke Beschädigungen erlitten haben: Vor allem im oberen Teil des Gemäldes bis etwas unterhalb der halben Höhe ist die originale Malerei fast vollständig zerstört und nurmehr in einzelnen, mehr oder weniger dicht stehenden, deformierten Farbschollen erhalten. Ausnahmen bilden jene Farbbereiche, die rückseitig von den horizontalen und vertikalen Leisten des Spannrahmens geschützt waren. Hier ist die Malerei in vergleichsweise gutem Zustand erhalten. Zerstörte und erhaltene Bereiche liegen somit unmittelbar nebeneinander. (*Abb. 137-140*)

Auch die Pressbrokat- und Blattmetallaufgaben sind stark beschädigt, zum Teil zerstört. Die schadhaften Bildbereiche hat man wiederholt überarbeitet, dabei jeweils die vorhandenen Darstellungselemente aufgenommen und grob ergänzt. Die Farbschichten der vorhandenen Übermalungen sind im Vergleich zu den originalen sehr viel dicker. Sie sind grobkörniger pigmentiert, stark nachgedunkelt, craqueliert, die Schollen zu Schüsseln verformt.

---

<sup>389</sup>ZEHNDER 1990, S. 246.

<sup>390</sup>WRM 155 A und B. WRM & FC, WRM 155, 1952.

<sup>391</sup>ZEHNDER 1990, S. 246; WRM & FC, WRM 155, 1978. Als Doublierkleber verwendet man ein Wachs-Kolophonium-Gemisch im Verhältnis 1:3.

Stilistisch sind zwei größere Überarbeitungsphasen zu trennen. Eine ältere stammt möglicherweise bereits aus dem 17. oder 18. Jahrhundert, was etwa die barockisierte Überarbeitung des *Marienaltars* im linken Seitenschiff vermuten lässt. Die neugotische Gestaltung der beiden anderen Retabel verweist eher auf das 19. Jahrhundert.

Notizen zu Überarbeitungen vor 1900 liegen nicht vor. Früheste Äußerungen zum Erhaltungszustand gehen auf Merlo zurück, nach dem die Gemälde des Zyklus 1866 in „Kraft und Farbe nicht wenig abgeschwächt“<sup>392</sup> waren. 1895 habe sich das heute im Wallraf-Richartz-Museum befindliche Gemälde in schlechtem Zustand befunden und sei zum Teil übermalt gewesen.<sup>393</sup> Die bereits erwähnte historische Aufnahme des Gemäldes vor seiner Zerstörung durch Krieg und Zerschneidung zeigt bereits die deutlichen Helligkeitsunterschiede zwischen den erhaltenen und den überarbeiteten Bildbereichen und Praeger, der unter anderem einen „stark gebräunten“ Firnis entfernte, erwähnt seine Versuche, auch die „zahlreichen geschwärzten Retuschen und Farbveränderungen“ abzunehmen, was aber „selbst bei Anwendung stärkster Lösemittel“ nicht gelang.<sup>394</sup> Die noch heute vorhandenen, großflächigen Überarbeitungen des Gemäldes müssen demnach spätestens im 19. Jahrhundert durchgeführt worden sein, der Grad der Alterung des größten Teils der Überarbeitungsschichten spricht jedoch für einen deutlich früheren Zeitpunkt.

In den Bildschichtproben aller vier Fragmente ist über den Resten einer unvollständig abgenommenen Firnisschicht auf der Oberfläche der originalen Farbschichten und in deren Beschädigungen ein Ölbindemittel vorhanden, das über die Beschädigungen und Brüche in das Bildschichtgefüge und weiter in poröse Bereiche der einzelnen Schichten eingedrungen ist. Da dieses Bindemittel auch auf den Übermalungsschichten und nicht nur auf den von Praeger behandelten Fragmenten liegt, muss es im Zuge einer Maßnahme aufgebracht worden sein, die zeitlich zwischen der umfassenden Überarbeitung und der Behandlung durch Praeger liegt und bei der man unter anderem einen vorhandenen Firnis entfernt und die Bildfläche mit einem trocknenden Öl getränkt hat.

In starkem Maße von der Rückseite eingedrungenes Öl ist hingegen nur an den von Praeger bearbeiteten Stücken festzustellen, so dass dieses auf eine Tränkung durch ihn zurückgehen muss.

## **Technologischer Aufbau des Kölner Bildes**

### ***Bildträger***

Soweit an den vier Fragmenten und der historischen Aufnahme zu erkennen, bestand der textile

---

<sup>392</sup>J.J. Merlo: Eine Darstellung aus der Legende des heiligen Bruno im städtischen Museum zu Köln. In: Organ für christliche Kunst, 16, Jg. 9 (1866), S. 100-102. Zitiert nach ZEHNDER 1990, S. 246.

<sup>393</sup>J.J. Merlo: Kölnische Künstler in alter und neuer Zeit, hg. von E. Firmenich-Richartz und H. Keussen. Düsseldorf 1895, Sp. 1166. Zitiert nach ZEHNDER 1990, S. 246.

<sup>394</sup>WRM & FC, WRM 155, 1952.

Bildträger aus vier horizontal verlaufenden Gewebbahnen, von denen die obere aus zwei zusammengesetzten Stücken bestand (Abb. 134). Die Breite der Gewebbahnen betrug zwischen 61,5 cm und 64,4 cm. Die drei unteren Bahnen waren von gleicher Breite, die obere der gewünschten Form und Höhe des Gemäldes entsprechend beschnitten.

Die Gewebe waren mit Überwendlichstichen zusammengenäht. Charakteristisch für diese Art der Naht ist, dass die Geweberänder mit dem Nähfaden umschlungen werden, so dass keine Umschläge, gegebenenfalls aber, je nach der Menge des umfassten Gewebes, ein Wulst entsteht. Möglich ist eine solche Naht häufig nur an Geweberändern, die eine Webkante aufweisen oder mit einem umgenähten Saum stabilisiert wurden. Tatsächlich nimmt die Dichte der horizontal verlaufenden Fäden zu den Geweberändern und Nähten hin zu, so dass hier deren Webkante anzunehmen ist. Die unteren drei Gewebbahnen wurden somit in ihrer vollständigen Webbreite verwendet. Indem man die Ausdehnung der Gewebbahnen in jeder Richtung maximal ausnutzte, ist der Bildträger höchst ökonomisch zusammengesetzt. Der Kettfaden verläuft demnach horizontal, der Schussfaden vertikal.

Das Gewebe aller Bahnen ist in einfacher Leinwandbindung gewebt und sowohl der Kett- als auch der Schussfaden im Z-Drill gesponnen. Bei einer Nummerierung der Leinwandbahnen von unten nach oben beträgt deren durchschnittliche Webdichte

für Bahn 1	13-15	Kettfäden/cm
und	13-18,	meist 16 Schussfäden/cm,
für Bahn 2	13-14	Kettfäden/cm
und	13-16,	meist 13-14 Schussfäden/cm,
für Bahn 3	12-14,	meist 13 Kettfäden/cm
und	13-14	Schussfäden/cm und
für Bahn 4	13	Kettfäden/cm
und	16	Schussfäden/cm.

Aus dieser Zählung geht hervor, dass die Dichte des insgesamt stärker gespannten Kettfadens für alle Bahnen vergleichbar ist, während die des Schussfadens nur jeweils bei den beiden mittleren sowie der oberen und der unteren übereinstimmt. Die jedoch nur geringfügigen Unterschiede lassen vermuten, dass es sich bei allen vier Bahnen um dasselbe Gewebe handelt, das von einem Ballen stammt.

Anhand der Photoaufnahmen ist diese Art der Zusammensetzung der Bildträger auch für die anderen erhaltenen Gemäldefragmente bestätigt, was die Annahme stützt, dass für die Produktion des Brunozyklus ausschließlich Ballenware zu Bildträgern verarbeitet wurde.



### **Originaler Spannrahmen**

Für keines der Gemälde des Zyklus ist der originale Spannrahmen erhalten. Von dem Kölner Bild wurde er spätestens anlässlich der Auslagerung des Gemäldes im Zweiten Weltkrieg entfernt. Zu rekonstruieren ist er allein auf der Basis jener Spuren, die sich im Zuge der gemeinsamen Alterung von Spannrahmen und Gemälde in der Bildschicht gebildet haben.

So hat sich jeweils entlang der Rahmenleisten ein deutlicher Rahmensprung in der Bildschicht ausgeprägt. Zudem ist die Bildschicht dort, wo sie rückseitig von Leisten geschützt war, in einem sehr viel besseren Erhaltungszustand und deshalb nicht übermalt (*Abb. 135*). Nach diesen Abdrücken bestand der Rahmen aus einem Außengerüst, dessen Leisten eine Breite von ca. 9-10 cm besaßen und das von jeweils drei vertikalen und zwei horizontalen Streben in einer Breite von ca. 8 cm stabilisiert wurde. Die horizontalen und vertikalen Verstreibungen bildeten eine Art Gitter mit annähernd quadratischen Feldern (*Abb. 264*).

Im Bereich der oberen Querstrebe ist der Befund in der Bildschicht unklar. Hier ist der Streifen besser erhaltener Bildschicht etwa doppelt so breit wie über den anderen Leisten des Rahmens (*Abb. 126, 139*). Ein eindeutiger Rahmensprung, der Ober- und Unterkante der Leiste markieren würde, fehlt. Statt dessen verläuft in der Mitte des erhaltenen Streifens originaler Bildschicht eine stark ausgeprägte, aus zahlreichen parallel zueinander verlaufenden Sprüngen bestehende Linie, bei der es sich um einen Rahmensprung aber auch um eine Knickkante handeln könnte, an der das Gemälde mit der Bildschicht nach außen umgeschlagen worden sein könnte. Diese Sprunglinie und der breitere Streifen erhaltener Bildschicht sind damit eindeutig weder als Rahmensprung noch als Knickkante zu identifizieren, noch einem der weiteren Befunde zuzuordnen. Sicher ist nur, dass diese Knickkante nicht mit den Falten in Zusammenhang steht, die bei der Lagerung des Gemäldes im Zweiten Weltkrieg entstanden, da sie auf der bereits erwähnten historischen Aufnahme aus der Zeit vor der Auslagerung bereits vorhanden ist. Denkbar wäre, dass es sich hierbei um Spuren einer Veränderung des Spannrahmens und der Aufspannung des Gemäldes handeln könnte, bei dem man den bogenförmigen Abschluss nach hinten geklappt und einen geraden Abschluss geschaffen hätte.

### **Ursprüngliche Aufspannung**

Die Spanngirlanden, die vor allem im oberen Bildteil ablesbar sind, lassen auf einen Befestigungsabstand von durchschnittlich 20-25 cm schließen, wobei sich jedoch erhebliche Variationen feststellen lassen. Offenbar hatte der gleichmäßige Befestigungsabstand bei der Aufspannung des Gewebes keine wesentliche Bedeutung. Die Geweberänder waren um die Rahmenschenkel geschlagen und an deren Kantenflächen befestigt (*Abb. 135, 136*).

### ***Vorleimung des Bildträgers***

Nach dem Röntgenbild der vier Fragmente zu schließen, war die Vorleimung des Trägergewebes so stark, dass sie es fast vollständig isolierte und die Grundierung in der Regel nicht durch die Fadenzwischenräume auf die Geweberückseite dringen konnte.

### ***Grundierung***

Die Grundierung ist von hellrosa Farbigkeit und besteht, den Ergebnissen der Analyse der entnommenen Bildschichtproben zufolge, aus weißer Kreide, die mit quarzhaltigem roten und gelben Ocker sowie mit etwas Schwarz versetzt wurde.<sup>395</sup> Das Bindemittel war im wesentlichen Leim, enthielt aber mit großer Wahrscheinlichkeit auch einen gewissen Anteil an Öl. Wie groß insgesamt der Anteil an Öl und ob dieser in allen Schichten gleich war, ließ sich aufgrund der starken Kontamination durch später auf- und eingebrachte ölige Bindemittel mit den angewendeten Untersuchungsmethoden nicht erkennen.

Nach den Querschliffen zu urteilen, wurde die Grundierung in drei Lagen aufgetragen, wenn diese auch im REM-Bild nicht zu unterscheiden sind. Die Gesamtschicht in einer Stärke von 94-190 µm, über Nähten bis zu 360 µm, bettet die Gewebestruktur des Trägers vollständig ein, so dass mit der Glättung der Oberfläche ein ebener Malgrund geschaffen wurde (*Abb. 141-146*).

Vor allem die oberen beiden Lagen sind mit Luftblasen durchsetzt, die obere Schicht ist aufgrund des hohen Gehalts an Bindemittel glasig und bräunlich verfärbt sowie von stärkerer Fluoreszenz. Anhand der Anfärbungen wird deutlich, dass dies auf einen erhöhten Anteil an Öl zurückzuführen ist. Da dieser immer recht präzise und gleichmäßig die gesamte obere Grundierungsschicht betrifft und eine klare Schichtgrenze zur aufliegenden Imprimitur besteht, ist zu vermuten, dass es sich hierbei weder um eine ölige Tränkung der Grundierungsoberfläche, noch um aus der Imprimitur in die Grundierung abgesunkenes Bindemittel handelt, sondern die obere Grundierungsschicht möglicherweise bereits beim Auftrag mit einem höheren Anteil an Öl versehen war.

An den im oberen rechten Bildteil erhaltenen Spannrändern ist zu sehen, dass die Grundierung und Bemalung bis zu den Außenkanten des Spannrahmens reichte und das Gewebe nur an den zum Aufspannen umgeschlagenen Rändern unbedeckt blieb. Das Gemälde besaß damit in seiner ursprünglichen Anbringung keinen Zierrahmen. Dieser wurde durch die gemalte Architektur ersetzt, welche die Bildszenen an allen Seiten einfasste.

### ***Imprimitur***

Die gesamte Bildfläche ist mit einer dünn aufgetragenen, fast weißen Imprimitur versehen. Diese

---

<sup>395</sup>Nachgewiesen wurde als Füllstoff Ca, darin in einzelnen Partikeln Fe, Ca, K, Pb, Si, Al, Ti, Cu, P. Vgl. Tabelle 2.5, 2.13. Die erkennbaren Muschelbestandteile weisen darauf hin, dass die Kreide aus Meeresablagerungen gewonnen wurde.

zeichnet sich durch eine variierende Auftragsdicke von 1-20 µm und ein stark variierendes Bindemittel-Pigment-Verhältnis aus. Die Pigmentierung besteht überwiegend aus weißen sowie sehr feinen schwarzen und braunroten Partikeln. Deren Morphologie und optischen Eigenschaften zufolge handelt es sich überwiegend um Bleiweiß (1-16 µm), evtl. Kreide und geringe Mengen an rotem Ocker und Schwarz (<1-1 µm) (Abb. 141-146).

Das Bindemittel fluoresziert stark und bildet eine stellenweise glatte, an anderen Stellen fein gerunzelte Oberfläche. Nach den Ergebnissen der Anfärbungen enthält es überwiegend Öl und einen Anteil an Proteinen. Der Auftrag einer deckend weißen Imprimitur über einer durch den eventuellen Zusatz von Öl möglicherweise nicht vollständig deckenden Grundierung erscheint folgerichtig, wollte man trotz des Zusatzes von Öl in der Grundierung einen weiß reflektierenden Malgrund erzeugen.

### **Unterzeichnung**

Zwei Arten der Unterzeichnung sind erkennbar: Neben einer mit Pinsel und schwarzer Malfarbe durchgeführten Anlage der Architektur und der figürlichen Bildelemente, zeigt das Infrarot-Reflektogramm vereinzelt schwach erkennbare, mit einem anderen Unterzeichnungsmittel aufgetragene, auf einen der Fluchtpunkte zulaufende Konstruktionslinien. Demzufolge wurde die Darstellung auf dem Malgrund geplant und konstruiert und nicht von einer Vorzeichnung übertragen. Dabei erfolgte eine erste Anlage der Gesamtkomposition mit Architektur und Bodenplatten über Fluchtpunkte und Konstruktionslinien. In diese wurden dann frei mit dem Pinsel und einem schwarzen Malmittel die Bildelemente gesetzt. Deren Unterzeichnung besteht aus breiten Linien und Strichen zur Angabe der großen Formen und Konturen sowie der Schraffur der Schattenbereiche. Die Unterzeichnung ist skizzenhaft und schematisch, ohne Details. Sie wurde mit kleineren Verschiebungen, aber ohne größere Veränderungen im Malprozess aufgenommen und häufig so genau befolgt, dass die schwarze Unterzeichnungslinie exakt unter den Kanten und Faltentiefen der Gewänder liegt (Abb. 139, 140).

Das Malmittel der Unterzeichnungslinien liegt in den Bildschichtproben in einer Schichtstärke von <1 bis 26 µm vor. Die ausschließlich schwarze Pigmentierung besteht aus sehr feinen, pudrigen Bestandteilen und einzelnen größeren, splittrig bis kantigen Partikeln (max. 15 µm). Nur letztere reagieren im Auflicht-Hellfeld mit der charakteristischen opak grauen Reflexion, so dass es sich insgesamt um Ruß mit geringen Anteilen an Pflanzenschwarz handeln könnte (Abb. 144-146).<sup>396</sup>

---

<sup>396</sup>Es wurde keine Messung der Pigmente vorgenommen.

### ***Ritzungen***

Das Gemälde weist zahlreiche geritzte Linien auf. Diese dienten der Kennzeichnung der mit Blattmetall und Pressbrokat zu belegenden Bereiche und zur Markierung von Bildelementen, die beim Auftrag der ersten deckenden Farbschichten nicht ausgespart wurden. So hat der Maler nach dem Auftrag des Grundtons der Hintergrundarchitektur, des Fußbodens und der weißen Gewänder die damit verdeckten konstruktiven Unterzeichnungslinien der Hintergrundarchitektur, die horizontalen Linien der Bodenplatten, die Stäbe der Betten, die Kerzen, etc. durch Ritzungen erneuert. Die rosa Malfarbe des Fußbodens war zu diesem Zeitpunkt bereits angetrocknet, die weiße der Gewänder noch weich, so dass hier die zur Seite geschobene, cremige Farbmasse links und rechts der Ritzlinie zu Wulsten zusammengeschoben wurde. Die Ritzlinien sparen die Figuren und anderen Bildelemente aus, nur bei sehr kleine Formen, wie etwa dem Stab des Aspergill sind sie durchgezogen. Für die Ritzungen zur Markierung der Bodenplatten wurde ein linealartiges Hilfsmittel verwendet. Im Fragment WRM 155 A ist zu erkennen, dass der Ausführende davon mehrmals abrutschte. Die dabei entstandenen Ritzspuren verlaufen nach rechts oben, so dass anzunehmen ist, dass das Lineal von unten angelegt wurde und die Ritzung jeweils von links nach rechts erfolgte. Die mit Blattmetall zu belegenden Bereiche wurden freihand markiert. Die Markierungen haben einen vorläufigen, wenig präzisen Charakter, dienten ausschließlich der Orientierung im Werkprozess und waren somit keine starr zu befolgenden Vorgaben. Wie die Ritzungen des Bodens, wurden auch sie nach Auftrag der ersten Farbschichten durchgeführt.

### ***Nimbenrelief***

Es sind keine reliefierten Nimben vorhanden.

### ***Untermalung/vorbereitende Farbaufträge***

Alle Farbbereiche sind mehrschichtig aufgebaut, wobei die untere Farbschicht jeweils in der Lokalfarbe aufgetragen und bereits mit helleren und dunkleren Verläufen modelliert wurde, weshalb sie im eigentlichen Sinn nicht als Untermalung anzusehen, sondern dem mehrschichtigen Farbaufbau zuzurechnen ist. Eine Ausnahme bilden die violettroten Gewandpartien. Deren Schatten wurden mit einem roten Farblack unterlegt. Es folgte das Modellat des Gewandes in variierenden Ausmischungen aus rot, weiß und blau und schließlich die erneute Vertiefung der Schatten mit roten Lasuren.

### ***Pressbrokate***

Nach Auftrag der ersten großflächigen Farbschichten wurden Pressbrokate auf die hierfür durch Ritzlinien markierten Bildelemente appliziert. Nur noch in Resten vorhanden, zeigten sie florale,

aus glatten und reliefierten Bereichen gebildete, mit dunkler Malfarbe ausgelegte Muster. So weit angesichts der starken Beschädigungen noch nachvollziehbar, bestanden die Pressbrokate aus einer hellbraunen, pigmentierten, ölhaltigen Füllmasse, welche die zum Relief gebogene Zinnfolie einbettete. Dies ist zum Teil nicht (mehr) der Fall und zwischen Füllmasse und den wellenförmig erhobenen Stegen der Zinnfolie bestehen Hohlräume, die auf Herstellungsfehler, aber auch auf die verschiedenen restauratorischen Eingriffe zurückzuführen sein können. Über der Zinnfolie liegt eine orangefarbene fluoreszierende, unpigmentierte Bindemittelschicht von heute rotbrauner Färbigkeit, bei der es sich mit großer Wahrscheinlichkeit um ein Harz handelt, wie es in den Proben zahlreicher Pressbrokate kölnischer und nichtkölnischer Werke unabhängig von deren Entstehungsort nachgewiesen wurde.<sup>397</sup> Die orangefarbene Fluoreszenz könnte auf die Zugabe eines entsprechend reagierenden Farbstoffs zurückzuführen sein.<sup>398</sup>

Auf diesem Bindemittel liegt das Anlegemittel für die Blattmetallaufgabe und das Blattmetall selbst. Das heute nurmehr in Resten vorhandene Anlegemittel und die Blattmetallaufgabe sind allerdings nicht mehr die ursprünglichen, sondern das Resultat einer Erneuerungsmaßnahme.

### **Blattmetallaufgaben**

Im heutigen Zustand sind gold- und silberfarbene Blattmetallaufgaben vorhanden. Goldfarbene finden sich in Resten auf den Pressbrokaten und auf den Rahmen der Flügelaltäre, silberfarbene auf den Kerzenständern. Dabei handelt es sich wahrscheinlich nur noch bei dem Blattsilber der Kerzenleuchter<sup>399</sup> um die ursprüngliche Auflage, alle anderen sind wohl auf verschiedene Überarbeitungsphasen zurückzuführen.

Die Applikation der originalen Blattmetalle erfolgte nach dem Auftrag der ersten größeren Farbflächen, im Zuge dessen die mit Blattmetall zu verzierenden Bereiche nicht ausgespart wurden. Deren Konturen mussten deshalb in die Malfarbe geritzt, das Anlegemittel und das Blattmetall auf die Farbschichten gelegt werden.

Soweit erkennbar, handelt es sich bei dem originalen Anlegemittel für gold- und silberfarbene Auflagen um eine hellbraune, bindemittelreiche, mit einem Gemisch aus Bleiweiß, roten und gelben Ockern (1-10 µm) sowie Schwarz (bis 22 µm) versehene Schicht, wahrscheinlich ein Anlegeöl, wenn auch das Anfärbeergebnis diesbezüglich negativ war.

Bei den Anlegemitteln der späteren Überarbeitungen der Blattmetallaufgaben ist der Nachweis von Öl hingegen überaus deutlich. Bei den im Zuge der Überarbeitungen verwendeten Blattmetallen handelt es sich im Bereich der Pressbrokate um Gold, an den Rahmen der Altarretabel teilweise um Zwischgold.

---

<sup>397</sup>DARRAH 1998, S. 66, 76.

<sup>398</sup>Prof. Dr. Elisabeth Jägers, Fachhochschule Köln, frd. mdl. Mitt., Juni 2005.

<sup>399</sup>Nachgewiesen wurde für das Blattmetall Ag, Cl, S. Vgl. Tabelle 2.11, 2.13.

Die Blattmetallaufgaben waren mit farbigen Akzenten versehen: so etwa die Kerzenleuchter mit schwarzer Binnenzeichnung und weißen Lichtreflexen. Wie das der Unterzeichnung ist das Malmittel für die Schwarzzeichnung gekennzeichnet durch eine pulvrige graubraune Pigmentierung, in der sich nur selten splittrig scharfkantige Pigmentkörner unterscheiden lassen. Im Aufricht-Hellfeld zeigen nur diese die typische hellgraue Reflexion, so dass auch hier möglicherweise Ruß mit einem geringen Anteil an Pflanzenschwarz verwendet worden sein könnte.

### **Farbschichten**

Aufgrund der starken Beschädigungen, Überarbeitungen und Fehlstellen ist die Nachvollziehbarkeit der Chronologie im Schaffensprozess in Einzelheiten nicht mehr möglich. Der Ablauf der Arbeitsschritte kann nurmehr in seinen wesentlichen Merkmalen skizziert und anhand spotartig herausgehobener Zusammenhänge erläutert werden.

Grundsätzlich begann die farbige Ausarbeitung des Gemäldes mit dem flächigen Auftrag der Grundtöne der Hintergründe, wie den weiß-grauen Tönen der Architektur und dem Rosa des Fußbodens. Es folgte dann die Ausführung der weißen Priestergewänder mit einer Malfarbe aus Weiß und geringen Mengen an Blau und Rot. Es ist kennzeichnend für den Farbauftrag in dieser Phase, wie auch bei der späteren Bearbeitung der Gewänder, dass nur mit wenigen Aussparungen gearbeitet wurde. Kleinere Elemente wie Hände, Borten, die Kerzen und Kerzenleisten, aber auch größere, wie Teile der Betten oder die Säulenbasen, wurden bei der Ausführung größerer Zusammenhänge zunächst übermalt, wo nötig durch Ritzungen in die bereits aufgetragenen Farbfelder erneut gekennzeichnet und später farblich über der darunterliegenden Farbschicht ausgeführt. Die Ritzungen erfolgten zu einem Zeitpunkt, zu dem die rosa Malfarbe des Fußbodens bereits angetrocknet, die weiße der Gewänder noch weich war. Es folgte die Applikation der Pressbrokate und Blattmetalle.

Nach dem Auftrag der hellblauen Farbschichten zur Vorbereitung blauer Farbpartien und der Unterlegung der Schattenbereiche violettroter Gewänder mit Zinnober und rotem Farblack (*Abb. 144-146*) vollendete der Maler die farbige Gestaltung des Bodenbelags, indem er auf den rosa Grundton, den eingeritzten Formen entsprechend, farbige Lasuren und zur Hervorhebung der Fugen rote Linien auftrug.

Es folgte die Phase der farbigen Ausarbeitung der Gewänder, bei der sich im Wesentlichen ein Vorgehen nach Farbtönen feststellen lässt, welches das Prinzip des Arbeitens von hinten nach vorne und von größeren zu kleineren Formen überlagert. Ein durchgehendes Prinzip ist allerdings, nicht zuletzt wegen des Zustands der Fragmente, nicht nachzuvollziehen. Soweit erkennbar, hat man die einzelnen Farbbereiche in allen Schichten weitgehend fertiggestellt, bevor ein neuer Farbbereich in Arbeit genommen wurde: Auf violettroten Gewändern etwa lagen bereits die roten Schattenlasuren, als man die angrenzende blaue Farbschicht auftrug. Dennoch sind dieselben

Farbtöne durchaus mehrmals und in unterschiedlichen Phasen des Arbeitsprozesses zum Einsatz gekommen, z. B. um nach der Ausführung der Inkarnate weiße, rote und blaue Gewanddetails wie Kragen, Schals, Borten etc. aufzulegen und mit Schattenlasuren zu versehen oder um Konturkorrekturen vorzunehmen. Dabei unterscheiden sich die hierfür verwendeten Malfarben in Zusammensetzung und Konsistenz nicht sichtbar von den früher aufgetragenen derselben Farbigkeit.

Wie allgemein üblich, erfolgte die Ausarbeitung der Inkarnate nach jener der Gewänder und das Auflegen dunkler Binnenzeichnungen und heller Lichtreflexe in einem abschließenden Arbeitsschritt.

Auffallend ist, dass im Unterschied zu zahlreichen anderen im Zuge dieser Studie untersuchten Leinwandbildern die Unterlegung hellroter Gewänder zu einem relativ späten Zeitpunkt im Malprozess stattfand und die erste deckende Farbschicht hier nicht unmodelliert flächig aufgetragen, sondern bereits mit helleren und dunkleren Ausmischungen modellierend gestaltet wurde.

Wie die hellroten sind alle Farbbereiche mehrschichtig aufgebaut und bereits die unteren Farbschichten nass in nass mit Hell-Dunkel-Übergängen versehen, die dann mit dunkleren und helleren Farbschichten und Lasuren vertieft wurden. Dabei waren die einzelnen Farbschichten, wenn auch heute an der Oberfläche meist reduziert, deutlich dicker aufgetragen als in kleineren Gemälden.

Die Verwendung der Pigmente, so weit überprüft, entspricht dem bekannten Kanon spätmittelalterlicher Malerei. Auffallend dabei ist, dass für die grünen Farbschichten möglicherweise Malachit zum Einsatz kam (*Abb. 141*).

Den Anfärbungen zufolge enthielt mit Ausnahme der Grundierung und der Imprimitur keine der Farbschichten Proteine.

War auch mit den angewendeten Analysemethoden das originale von dem in erheblichem Maß als Fremdbindemittel in das Schichtengefüge eingedrungene Öl nicht zu unterscheiden, zeichnete sich ab, dass - bezogen auf die gesamte Bildschicht - der Ölgehalt tendentiell von den unteren zu den oberen Schichten abnahm. In der oberen Grundierungsschicht und der Imprimitur ist deutlich Öl vorhanden, in etwas geringerem Anteil z. B. in der unteren blauen Farbschicht und sehr gering bis gar nicht in den untersuchten oberen Farbschichten. Ein stark ölhaltiger Untergrund unter weniger ölhaltigen Malfarben könnten erklären, dass zum einen Ausbrüche innerhalb der originalen Farbschichten häufig nur bis zur Imprimitur reichen und die Schichtentrennung zwischen Imprimitur und Farbschichten stattfand, die Imprimitur selbst aber mit der Grundierung fest verbunden war. Zum anderen könnte der ölhaltige Untergrund eine Ursache für die Bildung von Schwundrissen sein, die in manchen Farbschichten zu verzeichnen ist.

Darüber hinaus weisen verschiedene Phänomene in der Bildoberfläche auf die Verwendung unterschiedlicher Bindemittel, bzw. variierender Bindemittelsysteme in den einzelnen Farbschichten hin. So bildete die dünn und glatt aufgetragene, angetrocknete rosa Malfarbe des Fußbodens

durch die Ritzung scharfkantigen Falten und Grate. Dementgegen hat die cremige und mit deutlichem Pinselduktus aufgetragene weiß-blaue Malfarbe der Priestergewänder weiche, wulstige Ränder gebildet. Ein weiteres Beispiel variiertes Bindemittelsysteme zeigt sich im Bereich der Bettdecken. Deren dunkle Malfarbe legte sich gut haftend über die bläulich weiße der Priestergewänder, perlte an den Auftragsrändern jedoch von der rosa Farbschicht des Fußbodens ab.



## **25. MEISTER DER URSULA-LEGENDE und Werkstatt**

### **Legende der Hl. Ursula**

Zyklus mit ursprünglich mindestens 11 Gemälden

*Auflistung in der Reihenfolge der Bildfelder und der jeweiligen Zugehörigkeit zu einem Gemälde:*<sup>400</sup>

#### **25.1.a Gebet der Eltern der Hl. Ursula**

*Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Inv. Nr. 10829)*

#### **25.1.b Geburt der Hl. Ursula**

*Bonn, LVR-Landesmuseum (Inv. Nr. 99.0103)*

#### **25.2.a Taufe der Hl. Ursula**

*Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum (Gm 38)*

#### **25.2.b Weihe der Hl. Ursula**

*Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud (WRM 196)*

#### **25.3.a Aussendung der Botschafter des Heidenkönigs**

*Paris, Louvre (RF 969)*

#### **25.3.b Ursula verkündet am Hof ihres Vaters ihre Entscheidung, mit elftausend Jungfrauen nach Rom zu pilgern.**

*Paris, Louvre (RF 968)*

#### **25.4.a Abschied der heidnischen Botschafter vom Hof der Eltern der Hl. Ursula**

*Bonn, LVR-Landesmuseum (G.K. 137)*

#### **25.4.b Heimkehr der Botschafter an den Hof des heidnischen Königs**

*Bonn, LVR-Landesmuseum (G.K. 138)*

#### **25.5.a Erscheinung des Engels, eine Abschiedsszene**

*Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud (WRM 197)*

#### **25.5.b Die Heilige verkündet ihre Entscheidung**

*Köln, Diözesanmuseum (M. 1003)*

---

<sup>400</sup>Zur Ursula-Legende mit der Erläuterung historischer und literarischer Grundlagen der Darstellungen im Zyklus, sehr unterhaltsam, aber leider endend mit dem Martyrium: KAUFFMANN 1964, S. 9ff., ausführlicher ZEHNDER 1990, S. 204 f. und v. a. S. 385 f.

**25.6.a Ankunft der Hl. Ursula und ihrer Gefährten in Basel**

*Bonn, LVR-Landesmuseum (G.K. 139)*

**25.6.b Ankunft der Hl. Ursula und ihrer Gefährten in Rom,  
Taufe der Gefährten**

*Bonn, LVR-Landesmuseum (G.K. 140)*

**25.7.a Papst Cyriacus übergibt die Tiara seinem Nachfolger,  
Weggang des Papstes mit einem Kardinal**

*Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud (WRM 865)*

**25.7.b Abreise von Rom**

*Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum (Gm 39)*

**25.8.a Rückkehr nach Basel**

*Ehemals Magdeburg, Kulturhistorisches Museum. Zerstört.*

Das rechte Bildfeld dieses Gemäldes ist unbekannt, es handelte sich hierbei wahrscheinlich um die

**25.8.b Begegnung der Hl. Ursula mit ihrem Verlobten Ätherius in Mainz.**

**25.9. Martyrium des Verlobten der Hl. Ursula und ihres Gefolges**

*London, Victoria & Albert-Museum (Inv. Nr. 5938-1857)*

Die Szene überspannt beide Bildfelder.

**25.10.a Hunnenschlacht**

*Ehemals Köln, Sammlung Ottmar Strauß. Verbleib unbekannt.*

**25.10.b Bergung und Bestattung des Gefolges der Hl. Ursula<sup>401</sup>**

*Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud (WRM 849)*

**25.11.a** Das linke Bildfeld dieses Gemäldes ist unbekannt,

**25.11.b Umbettung des Leichnams der Hl. Ursula**

*Ehemals Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud (WRM 198)*

---

<sup>401</sup>Das Gemälde wurde bisher häufig als das *Begräbnis der Hl. Ursula und ihrer Gefährten* bezeichnet. Da die Person der Hl. Ursula jedoch auf allen Bildern des Zyklus stets durch einen Nimbus ausgezeichnet ist, ein solcher aber in diesem Gemälde fehlt, handelt es sich um die *Bergung und Bestattung ihres Gefolges*. Die Hl. Ursula tritt in dieser Darstellung nicht auf.

## Untersuchung

Die Gemälde des Wallraf-Richartz-Museums & Fondation Corboud wurden im Rahmen der vorliegenden Arbeit technologisch untersucht, jene des Kölner Diözesanmuseums, des LVR-Landesmuseums, Bonn, des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg, jeweils vor Ort in Augenschein genommen. Die Bonner Bilder waren 2010 Gegenstand der Diplomarbeit Lisa Afkens, die mir ihre Arbeit freundlicherweise zur Verfügung stellte.<sup>402</sup> Bezüglich des Gemäldes der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen konnten die Angaben im Katalog von Goldberg/Scheffler durch Informationen von Veronika Poll-Frommel ergänzt werden. Technische Daten zu dem Gemälde des Victoria & Albert-Museums stellten mir Mark Evans und Nicola Costaras zur Verfügung.<sup>403</sup> Für die übrigen Gemälde habe ich, soweit als möglich, z. T. historische, Photoaufnahmen ausgewertet.

## Maße (H x B)

25.1.a Gebet der Eltern der Hl. Ursula:	153,8 cm x 109,2 cm <sup>404</sup>
25.1.b Geburt der Hl. Ursula:	156,0 cm x 112,5 cm <sup>405</sup>
25.2.a Taufe der Hl. Ursula:	124,0 cm x 114,0 cm <sup>406</sup>
25.2.b Weihe der Hl. Ursula:	124,0 cm x 115,0 cm
25.3.a Aussendung der Boten des Heidenkönigs:	129,0 cm x 116,5 cm <sup>407</sup>
25.3.b Ankunft der Boten am Hof der Hl. Ursula:	128,7 cm x 116,8 cm <sup>408</sup>
25.4.a Abschied der heidnischen Botschafter:	187,5 cm x 120,5 cm
25.4.b Rückkehr der heidnischen Botschafter:	187,0 cm x 121,0 cm
25.5.a Erscheinung des Engels:	124,0 cm x 114,0 cm
25.5.b Die Heilige verkündet ihre Entscheidung:	102,0 cm x 72,0 cm
25.6.a Ankunft in Basel:	187,5 cm x 124,0 cm
25.6.b Ankunft in Rom:	187,0 cm x 125,0 cm
25.7.a Übergabe der Tiara:	121,0 cm x 116,0 cm
25.7.b Abreise von Rom:	125,0 cm x 125,0 cm <sup>409</sup>
25.8.a Rückkehr nach Basel:	160,0 cm x 120,0 cm <sup>410</sup>

---

<sup>402</sup>AFKEN 2010.

<sup>403</sup>Ich danke an dieser Stelle allen Genannten für die freundlich erteilten Auskünfte.

<sup>404</sup>GOLDBERG, SCHEFFLER 1972, S. 461.

<sup>405</sup>Die Maße der Bonner Bilder nach AFKEN 2010, S. 21.

<sup>406</sup>GOLDBERG, SCHEFFLER 1972, S. 462.

<sup>407</sup>Ebd.

<sup>408</sup>Ebd.

<sup>409</sup>GOLDBERG, SCHEFFLER 1972, S. 462.

<sup>410</sup>Ebd.

25.9. Martyrium des Ätherius und des Gefolges:	166,0 cm x 235,0 cm <sup>411</sup>
25.10.a Hunnenschlacht:	125,0 cm x 115,0 cm <sup>412</sup>
25.10.b Bestattung der Märtyrer:	126,0 cm x 116,0 cm
25.11.b Die Umbettung des Leichnams:	188,0 cm x 103,0 cm <sup>413</sup>

Mit Ausnahme der Szene des Martyriums, die die gesamte Gemäldebreite überspannt, bestand ursprünglich jedes Gemälde aus zwei Bildfeldern, die von gemalter Architektur gerahmt und unterteilt wurden. Diese gemalte Architekturrahmung umfasste Säulen für den seitlichen Abschluss und die Abgrenzung der Bildfelder voneinander. Auf ihren Kapitellen setzten zwei Bögen an, die jeweils ein Bildfeld überspannten. Die Säulen standen auf Sockeln, die den unteren Bildabschluss bildeten und auf deren Fronten Pergamentrollen dargestellt waren, die das Bildgeschehen in lateinischer Sprache wiedergaben. Jeweils rechts und links der Pergamentrollen kniete das Stifterpaar mit Wappen. Zusätzlich waren die Namen der Stifter auf die Deckplatte des Sockels geschrieben. Keine der erhaltenen Bildszenen des Zyklus besitzt noch ihr ursprüngliches Format. Das Londoner *Martyrium*, das aufgrund der durchgehenden Bildszenen das Einzige ist, das in etwa noch seine ursprüngliche Bildbreite besitzt, wurde um die Sockelzone beschnitten, so dass nur noch die darüber hinaus in den Bildraum ragenden Büsten der Stifter und deren Beschriftung erhalten sind. Mit Ausnahme von vier Gemälden in Bonn und der zerstörten *Auffindung der Heiligen*, ehemals Köln, fiel der Zerschneidung auch aller anderen Gemälde die Sockelzone zum Opfer. Hat man bei den Genannten im Wesentlichen nur das Gesamtgemälde in die beiden Bildfelder zerschnitten, wurden die übrigen um die umgebende Architekturmalerie und Sockelzone auf die reine Bildszenerie reduziert (Abb. 147-165, 171).

Die Breiten der Fragmente variieren nicht so stark, als dass nicht eine ungefähr einheitliche Breite der ursprünglichen Gemälde anzunehmen wäre. Ausgehend von den maximal erhaltenen Maßen lässt sich auf ein ursprüngliches Format von ca. 187,5 cm x 250 cm schließen.

### Art des Objekts

Neben der *Legende des Hl. Severin* handelt es sich bei der *Legende der Hl. Ursula* um den größten erhaltenen Kölner Leinwandzyklus. Gestiftet wurde er von nicht unbedingt alteingesessenen, aber wohlhabenden und aktiv an der städtischen Verwaltung beteiligten Kölner Kaufleuten, die sich, gleichermaßen in der Tradition der Stifter des Bruno-Zyklus, für ein großes, repräsentatives und, wie Kauffmann betont, ebenso korporatives wie individuelles Vorhaben zusammenschlossen.<sup>414</sup>

---

<sup>411</sup>Ebd.

<sup>412</sup>KAUFFMANN 1964, S. 34, mit dem Zusatz „approx.“; GOLDBERG, SCHEFFLER 1972, S. 462.

<sup>413</sup>GOLDBERG, SCHEFFLER 1972, S. 462.

<sup>414</sup>KAUFFMANN 1964, S. 29.

Wie in der Folge die Entstehung von mindestens sechs weiteren Heiligenzyklen in Köln zeigt, wurde auch der *Ursula-Zyklus* wiederum zum Modell für derartige Unternehmungen.

19 Szenen dieses Zyklus sind bekannt. Dementsprechend ging man bisher davon aus, dass er aus mindestens 19 Einzelgemälden bestand. Die Untersuchung der Bildträger im Zuge der vorliegenden Arbeit machte jedoch deutlich, dass der Zyklus ursprünglich mindestens 11 Gemälde umfasste, von denen 10 aus jeweils zwei Bildfeldern bestanden. Nach heutiger Kenntnis überspannte nur die Darstellung des *Martyriums* die gesamte Gemäldebreite. Aus dieser Zusammenstellung ergibt sich eine ursprüngliche Anzahl von mindestens 21 Bildfeldern, von denen zwei bis heute unbekannt sind. Eines davon muss die rechte Gemäldehälfte der zerstörten *Rückkehr aus Basel*, ein weiteres die linke Gemäldehälfte der ebenfalls zerstörten *Umbettung des Leichnams der Heiligen* gebildet haben (Abb. 171).<sup>415</sup> Dabei ist es wahrscheinlich, dass es sich bei der auf die *Rückkehr nach Basel* folgenden Szene um die der *Begegnung der Hl. Ursula mit ihrem Verlobten Ätherius in Mainz* gehandelt haben muss, da sich sonst die Prominenz von dessen Martyrium im folgenden Gemälde nicht erklären ließe.

Mit Ausnahme der Einfügung dieser beiden bisher unbekanntem Bildfelder, konnte mit den technologischen Ergebnissen der vorliegenden Untersuchung die zuletzt von Goldberg, Scheffler und Zehnder angenommene Reihenfolge der Szenen bestätigt werden.<sup>416</sup> Wobei auch jetzt die Frage Zehnders, ob die Darstellung der *Erscheinung des Engels*, Kat. Nr. 25.5.a, die Vision der Hl. Ursula in Britannien oder jene in Köln darstelle, offen bleiben muss. Zwar bildete die Szene mit allergrößter Wahrscheinlichkeit ein zusammenhängendes Gemälde mit der Szene *Die Heilige verkündet ihre Entscheidung*, Kat. Nr. 25.5.b, aber auch diese ist der Legende zufolge noch vor der Abreise der Heiligen und ihres Gefolges denkbar. Spricht dabei, wie Zehnder vermutete, die Abschiedsszene im Hintergrund der *Erscheinung des Engels* stärker dafür, das Geschehen in Britannien und damit vor die Abreise der Gesandten zu lokalisieren, fehlten für diese Zuordnung unter der Zuhörerschaft in der folgenden Szene die Eltern der Heiligen. Stattdessen spricht sie hier ausschließlich zu ihrem Gefolge. Das Gemälde Kat. Nr. 25.5. wurde trotzdem zunächst auch hier an der bisher angenommenen Position im Zyklus belassen.

Mit der formalen Gliederung der Gemälde, ihrer gemalten Architekturräumung und -unterteilung, den Stiftern und Bildlegenden in der Sockelzone, der Darstellung von Simultanszenen im Hintergrund der Hauptszenarie und nicht zuletzt mit der heute anzunehmenden Anzahl von 11 mehrere Bildfelder umfassenden Gemälden nimmt der Ursulazyklus unmissverständlich Bezug auf den Brunozyklus, als dem ersten monumentalen und prominent gestifteten Heiligenzyklus auf Lein-

---

<sup>415</sup>Bereits Stange weist darauf hin, dass das Gegenstück zu Letzterem fehle, weil auf diesem nur die weibliche, nicht aber auch die männliche Stifterfigur abgebildet war. Vgl. STANGE 1967, S. 98.

<sup>416</sup>GOLDBERG, SCHEFFLER 1972, S. 462 f.; ZEHNDER 1990, S. 384 f. Eine andere Reihenfolge etwa bei STANGE 1967, S. 97 f.

wand in Köln. Dabei ist unklar, ob der Ursula-Zyklus doch umfassender war - die früheren Zyklen zur Legende der Heiligen beinhalten deutlich mehr Szenen, entsprechend gibt es im Leinwandzyklus größere erzählerische Lücken<sup>417</sup> - oder ob die Anzahl der Bilder bewusst dem Vorbild des Bruno-Zyklus angepasst wurde. Bemerkenswert erscheint jedoch, dass dem Martyrium des Verlobten und der Gefährten der Heiligen ein doppelszeniges Gemälde gewidmet ist, keines aber das Martyrium der Heiligen selbst gezeigt haben sollte. Erklärbar ist dies entweder damit, dass es eine solche Szene ursprünglich zwar gab, uns heute aber nicht bekannt ist. Oder aber damit, dass am ursprünglichen Bestimmungsort des Zyklus bereits die Darstellung des Martyriums der Hl. Ursula vorhanden war, so dass der Zyklus darauf Bezug nahm, ohne es erneut und damit in Doppelung in das Bildprogramm aufzunehmen.<sup>418</sup>

### Zuschreibung und zeitliche Einordnung

Die Zuschreibung des großen Zyklus an einen bestimmten Meister bereitete stets Schwierigkeiten, nicht zuletzt wegen seiner malerischen Heterogenität. Allgemein akzeptiert ist heute die Zuordnung zu einem in Köln tätigen, nach dem Zyklus benannten Meister der Ursula-Legende, der den Auftrag wohl im Rahmen einer größeren Werkstatt und unter Mitwirkung verschiedener Helfer bewältigte.<sup>419</sup>

Nachdem der Zyklus zunächst nach 1515 und damit recht spät datiert wurde, Grund hierfür war unter anderem der sehr freie malerische Stil, wohl vor allem in den Simultanszenen des Mittel- und Hintergrundes einiger der Bilder, ergab sich aus der Überprüfung der Lebensdaten der Stifter eine frühere Entstehungszeit, die Brockmann um 1495-1505, Kauffmann unter noch genauerer Betrachtung der Stifterdaten um 1492-1496 ansetzte.<sup>420</sup> Eine frühere Entstehungszeit als 1493 hielt Brockmann für unwahrscheinlich, da auf den Bildern 25.6 *Ankunft der Hl. Ursula in Basel* und *Ankunft der Hl. Ursula in Rom* der Stifter Johan Oort zweimal dargestellt sei, auf dem linken Bildfeld mit seiner ersten Ehefrau Adelheid, auf dem rechten mit seiner zweiten Ehefrau Duitgen. Adelheid verstarb zwischen Oktober 1492 und Oktober 149, woraus Brockmann schloss, dass die Stiftung nach dem Tod Adelheids und der zweiten Eheschließung Johan Oorts, also um 1495 vorgenommen worden sein müsse.<sup>421</sup> Dem widersprach Kauffmann, der, ausgehend von den zwei getrennten Bildteilen, annehmen konnte, Oort habe das erste Gemälde noch zu Lebzeiten seiner ersten Gattin, also vor 1493 und das zweite nach seiner Hochzeit mit Druitgen ein oder zwei Jahre

---

<sup>417</sup>Vgl. zum Beispiel die Ursula-Zyklen in St. Ursula, Köln, und im Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln (WRM 707-721).

<sup>418</sup>Für letzteren Hinweis danke ich Herrn Dipl. Theol. Tobias Nagel, Köln.

<sup>419</sup>Zur Zuschreibungsgeschichte sehr unterhaltsam KAUFFMANN 1964, S. 18 ff., einen Überblick liefern GOLDBERG, SCHEFFLER 1972, S. 464 f., diskutiert wird sie bei ZEHNDER 1990, S. 388.

<sup>420</sup>KAUFFMANN 1964, S. 26, 27, 28.

später gestiftet.<sup>422</sup> Seinem Vorschlag der Entstehung des Zyklus schloss sich zuletzt Zehnder an.<sup>423</sup>

Die aus der vorliegenden Untersuchung resultierende Kenntnis, dass es sich bei den beiden in Frage stehenden Bildern ursprünglich um ein zusammenhängendes Doppelgemälde gehandelt hat, lässt nun wiederum den Vorschlag Brockmanns als wahrscheinlicher erscheinen: Das Gemälde kann nur nach dem Tod der ersten Gattin Oorts und nach dessen zweiter Vermählung, also nach 1493 in Auftrag gegeben worden sein, es sei denn, der Familienstand des Stifters habe sich nach der Inauftraggabe und im Verlauf des Herstellungsprozesses des Gemäldes bzw. des Zyklus geändert. Dass auch dies nicht auszuschließen ist, belegt die Tatsache, dass die Stifter nach Abschluss der malerischen Ausführung und ohne Aussparung auf die durchgezogenen Farbschichten der Darstellung gemalt wurden.

Der von Kauffmann auf der Basis der Dauer der Ehe des Stifterpaares des *Martyriums* vorgeschlagene späteste Stiftungszeitpunkt von 1496/97 bleibt hiervon unberührt.

### Herkunft, Standort

Der ursprüngliche Standort des Zyklus ist nicht geklärt. Brockmann schlug die Kölner Kirche St. Brigiden als Destination für die Stiftung vor, da Johan Oort, der Stifter des Gemäldes Kat. Nr. 25.6 mit den beiden Darstellungen der *Ankunft der Hl. Ursula in Basel* und der *Ankunft der Hl. Ursula in Rom* in dieser Kirche mehrfach mit Stiftungen bezeugt sei, sein Vater und der Vater von Wilhelm und Johan Ynckhuis, den Stiftern des Gemäldes Kat. Nr. 25.4 als Kirchenmeister an S. Brigiden genannt würden und die Kirche Sitz der Fischhändlergilde gewesen sei, der beide Familien angehörten. Brockmann schloss daraus, dass alle Stifter des Zyklus Mitglieder der Fischhändlergilde gewesen seien und diesen für ihre Pfarrkirche gestiftet hätten.<sup>424</sup>

---

<sup>421</sup>BROCKMANN 1924, S. 278, Anm. 39.

Zu den Stiftern, ihren Lebensdaten und quellenkundlichen Nachweisen siehe ebd. und v.a. KAUFFMANN 1964, S. 23 ff.

Anhand der Inschriften auf den Gemälden noch zu identifizierende Stifter sind: *Abschied der heidnischen Gesandten*, Bonn, G.K. 137: „Wilhelm Ynckhuys der jung, Katheryn syn huisfrau“, auf dem dazugehörigen Bildfeld der *Rückkehr der heidnischen Gesandten*, Bonn G.K. 138: „Johann Ynckhuys, Cytgin syn huisfrau“; *Ankunft der Hl. Ursula in Basel*, Bonn G.K. 139 und *Ankunft der Hl. Ursula in Rom*, Bonn G.K. 140: Johan Oort, links mit „Adelheit syn huisfrau“, rechts mit „Druitgen syn huisfrau“; *Rückkehr nach Basel*, ehemals Magdeburg: Johan van Bün, Styndgin syn huisfrau“; *Martyrium*, London: nur als Inschriften der Namen erhalten „Wynant van Wickroid, Lysbet syn huisfrau“ und „Heynrich van Wickroid, Hilgen syn huisfrau“.

Auf der historischen Aufnahme der zerstörten *Umbettung der Heiligen Ursula*, ehemals Köln, ist zu sehen, dass mit der Sockelzone links des Pergamentblattes das Wappen des Stifters erhalten war. Auf goldenem Schild trug es einen stehenden, linksgewendeten roten Schlüssel, daneben rechts eine stehende, nach links geöffnete Mondsichel. Auf dem Sockel war der Name der rechts des Pergaments dargestellten Stifterin „Claregen syn huysfrau“ verzeichnet.

<sup>422</sup>KAUFFMANN 1964, S. 25.

<sup>423</sup>ZEHNDER 1990, S. 388. Nicht so STANGE 1967, S. 98, der an der Datierung Brockmanns 1495-1505 festhielt.

Trotz des Einwands, dass diese Kirche keine Ursula-Reliquien besessen habe und der Zyklus nicht in den Inventaren aufgeführt sei, gilt dieser Vorschlag als der bisher plausibelste,<sup>425</sup> wenngleich als ursprünglicher Standort auch St. Severin zu Köln in Erwägung gezogen wurde, weil sich ein Teil der Bilder eine Zeit lang dort befand. Diese Zuordnung wurde jedoch von Kauffmann plausibel widerlegt.<sup>426</sup>

Zuletzt könnte auch das Fehlen einer Darstellung des Martyriums der Hl. Ursula im Bildprogramm des Zyklus und dessen mögliche Begründung mit dem Vorhandensein einer solchen am Bestimmungsort wohl am ehesten für St. Brigiden sprechen, wo eine solche Darstellung zu erwarten wäre.<sup>427</sup>

St. Brigiden zu Köln wurde 1803 zum Abbruch verkauft. Sollten die Gemälde dieser Kirche entstammen, wurden sie spätestens zu diesem Zeitpunkt daraus entfernt und auf verschiedene Standorte zunächst wohl noch überwiegend innerhalb Kölns verstreut.

Eine der frühesten Nachrichten über den Verbleib besitzen wir für das zerstörte Bildfeld Kat. Nr. 25.11.b mit der *Umbettung des Leichnams der Hl. Ursula*. Es befand sich in der Sammlung Ferdinand Franz Wallrafs, mit der es 1824 in den Bestand des Wallraf-Richartz-Museums überging (ehemals WRM 198). 1943 wurde es bei einem Fliegerangriff zerstört.<sup>428</sup>

Den nächstspäteren Nachweis gibt es für Kat. Nr. 25.1a, b, *Gebet der Eltern* und die *Geburt der Hl. Ursula*. Die beiden ursprünglich zusammenhängenden Teile hingen nach Auskunft eines Briefes des Herrn v. Stedman vom 28.1.1881 vor 1833 in St. Cäcilien zu Köln.<sup>429</sup> Zusammen mit dem Kat. Nr. 25.9, dem *Martyrium*, und zwei weiteren Bildfeldern wurden sie am 23.12.1833 durch Neußer in Bonn versteigert. Kat. Nr. 25.1.a, *Gebet der Eltern*, und Kat. Nr. 25.1.b, *Geburt der Hl. Ursula*, gelangten in den Besitz der Familie v. Barton, genannt v. Stedman auf Gut Besselich.<sup>430</sup> Befand sich Ersteres „über viele Generationen, wahrscheinlich bis zum Jahr 1936“ im Eigentum der Familie<sup>431</sup> muss es dann verkauft worden sein, denn 1942 wurde es aus dem Kunsthandel

---

<sup>424</sup>BROCKMANN 1924, S. 278, Anm. 39.

<sup>425</sup>Vgl. KAUFFMANN 1964, S. 28; GOLDKUHLE et al. 1982, S. 330; ZEHNDER 1990, S. 384.

<sup>426</sup>KAUFFMANN 1964, S. 22. Zur Diskussion der Herkunft des Zyklus siehe auch GOLDBERG, SCHEFFLER 1972, S. 462 und ZEHNDER 1990, S. 384 f.  
So weit nicht anders angegeben, beziehen sich auch die folgenden Angaben zur Herkunft der Bilder auf ZEHNDER 1990, S. 382 ff.

<sup>427</sup>Ich danke Herrn Dipl. Theol. Tobias Nagel, Köln, für diesen Hinweis.

<sup>428</sup>KAUFFMANN 1964, S. 22 f. und 34. Nach Zehnder muss das Gemälde vor 1938 an das Wallraf-Richartz-Museum gelangt sein, weil es im Katalog der Sammlung jenes Jahres genannt sei. Vgl. ZEHNDER 1990, S. 385.

<sup>429</sup>KDR 1944, S. 113. Brief „im Denkmalarchiv in Bonn“.

<sup>430</sup>Ebd.

<sup>431</sup>GOLDBERG, SCHEFFLER 1972, S. 461 f. unter Berufung auf die briefliche Auskunft durch Wilhelm v. Barton, gen. v. Stedman, Metternich, Kreis Euskirchen, vom 21. 11.1968.



(Darmstadt)<sup>432</sup> für die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen erworben (Inv. Nr. 10829).<sup>433</sup> Kat. Nr. 25.1.b, die *Geburt der Hl. Ursula*, verblieb im Eigentum der Familie v. Barton, gen. v. Stedman, die es 1975 zunächst als Dauerleihgabe an das LVR-Landesmuseum Bonn gab,<sup>434</sup> welches es in den Jahren 1997 bis 2000 käuflich erwarb (Inv.Nr. D 99.0103).<sup>435</sup>

Kat. Nr. 25.9, das *Martyrium*, fiel bei der Versteigerung durch Neußer 1833 „an einen Franzosen“.<sup>436</sup> 1857 erwarb es das Victoria & Albert Museum von einer unbekanntem Quelle.<sup>437</sup> Der Verbleib der beiden im Brief v. Stedmans erwähnten „Gegenstücke“ zu den von ihm erworbenen Bildern ist unbekannt.

Die beiden heutigen Bildfelder im Louvre, Kat. Nr. 25.3.a, b, wurden nach Kauffmann zwischen 1820 und 1830 von Alexandre du Somerard aus Paris gekauft,<sup>438</sup> der mit seiner Sammlung 1832 das Hôtel de Cluny bezog. Nach dessen Tod erwarb der französische Staat den Besitz du Sommerards und 1843 wurde das Hôtel de Cluny zum öffentlichen Museum.<sup>439</sup> 1844 gingen die Bilder an das Museum des Louvre.<sup>440</sup>

Die acht Darstellungen *Taufe, Weihe, Erscheinung des Engels, Übergabe der Tiara, Abreise von Rom, Rückkehr nach Basel, Hunnenschlacht* und *Bestattung der Märtyrer* befanden sich bis 1880 in St. Severin zu Köln. In jenem Jahr verkaufte sie der Kirchenvorstand zusammen mit zwei Gemälden aus dem dortigen Zyklus zur *Legende des Hl. Severin* für 300 Mark an Matthias Nelles, Köln. Bei der Versteigerung von dessen Sammlung bei Heberle, Köln, am 17. Dezember 1895 wurden Kat. Nr. 25.8.a, die *Rückkehr nach Basel*, direkt durch das Kulturhistorische Museum, Magdeburg,<sup>441</sup> Kat. Nr. 25.2.b, die *Weihe der Hl. Ursula*, und Kat. Nr. 25.5.a, die *Erscheinung des Engels*, durch das Wallraf-Richartz-Museum erworben. Kat. Nr. 25.7.a, die *Übergabe der Tiara*, Kat. Nr. 25.10.a, die *Hunnenschlacht*, und Kat. Nr. 25.10.b, das *Begräbnis der Märtyrer*, gingen zunächst in die Sammlung des Regierungsrats Dr. Camillo List in Mödling bei Wien.<sup>442</sup> Das *Begräbnis* gelangte nach 1923 von dort in die Sammlung Stefan von Auspitz,<sup>443</sup> ebenfalls in

---

<sup>432</sup>STANGE 1967, S. 98.

<sup>433</sup>Ebd. Zu früheren Inventarnummern, siehe S. 464.

<sup>434</sup>GOLDKUHLE et al. 1972, S. 324.

<sup>435</sup>AFKEN 2010, S. 27.

<sup>436</sup>KDR 1944, S. 113.

<sup>437</sup>KAUFFMANN 1964, S. 23.

<sup>438</sup>KAUFFMANN 1964, S. 23 leider ohne Nennung der Herkunft der Bilder oder der Quelle dieser Information.

<sup>439</sup>Ebd.

<sup>440</sup>Joconde. Catalogue des Collections des Musées de France. Online-Datenbank des französischen Kulturministeriums: [http://culture.gouv.fr/public/mistral/joconde\\_fr](http://culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr) (Zugriff am 29.09.2009).

<sup>441</sup>STANGE 1967, S. 98.

<sup>442</sup>SCHAEFER 1923, S. 32.

<sup>443</sup>SCHAEFER 1923, ebd. lokalisiert das Gemälde noch in der Sammlung List.

Wien und danach an die Galerie Bachstitz in Den Haag. Am 20. Dezember 1939 kam es im Tausch gegen ein männliches Bildnis an das Wallraf-Richartz-Museum.

Die *Übergabe der Tiara* ging aus der Sammlung List ebenfalls nach 1923<sup>444</sup> in den Besitz der St. Lukas-Galerie in Wien über, wo es im November 1940 für 9.000 Reichsmark ebenfalls durch das Wallraf-Richartz-Museum gekauft wurde.<sup>445</sup>

Die *Hunnenschlacht* befand sich zuletzt im Besitz von Ottmar Strauß, eines jüdischen Industriellen in Köln, wohnhaft in Marienburg. Strauß emigrierte 1936 in die Schweiz. Seiner Emigration ging der Verlust aller Vermögenswerte voraus. Dazu gehörte die Enteignung der umfangreichen und qualitätvollen Kunstsammlung, die im November 1934 und im Mai 1935 bei Hugo Helbing in Frankfurt am Main versteigert wurde. Die *Hunnenschlacht* ist in den Versteigerungskatalogen allerdings nicht aufgeführt.<sup>446</sup>

Kat. Nr. 25.2.a, *Taufe der Heiligen*, und Kat. Nr.25.7.b, *Abschied von Rom*, kamen nach der Versteigerung 1895 bei Herberle in Köln in unbekanntem Besitz und wurden 1896 durch das Germanische Nationalmuseum Nürnberg erworben.<sup>447</sup>

Die vier Bonner Bilder befanden sich vor 1871 in der Sammlung Sandberger zu Weilburg. Vermutlich gelangten sie in diese Familie über Maria Anna Dorothea Luise Stein (1790-1864) durch deren Heirat am 12.11.1818 mit Johann Philip Sandberger (1782-1844). Von den Kindern des Ehepaares wurden sie 1871 durch das Preußische Kronprinzenpaar erworben und vermutlich 1874/75 als Geschenk an das Provinzialmuseum, heute LVR-Landesmuseum Bonn, übergeben.<sup>448</sup>

Für Kat. Nr. 25.5.b, *Die Hl. Ursula gibt ihre Meinung kund*, das Pendant zu Kat. Nr. 25.5.a, *Erscheinung des Engels*, gibt es keine frühere Kenntnis als 1926.<sup>449</sup> Seit jenem Jahr befindet es sich als Dauerleihgabe der Pfarrgemeinde Lövenich im Erzbischöflichen Diözesanmuseum, Köln.<sup>450</sup> Möglicherweise ging es gleich bei der Zerstreuung der Bilder nach Lövenich.

---

<sup>444</sup>SCHAEFER 1923, ebd. lokalisiert auch dieses Bild noch in der Sammlung List.

<sup>445</sup>WRM/FC, WRM 865, 1973.

<sup>446</sup>Auktionskatalog Helbing Nr. 42 (1934); Auktionskatalog Helbing Nr. 45 (1935). Siehe auch Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste, Magdeburg, [www.lostart.de](http://www.lostart.de).

<sup>447</sup>STANGE 1967, S. 97, Nr. 297.

<sup>448</sup>Bonn Auswahlkatalog 4, 1977, S. 72; GOLDKUHLE et al. 1982, S. 332, hier mit 1871 angegeben. So auch bei STANGE 1967, S. 98. Den Hinweis auf die Sammlung Sandberger verdanke ich einer handschriftlichen Notiz Ingeborg Kruegers auf der genannten Photokopie sowie einer undatierten maschinenschriftlichen Liste zur Herkunft der Bilder des Ursula-Zyklus, erstellt durch Ingeborg Krueger 2007, beide in der Bildakte der Gemälde G.K. 137-140 im LVR-Landesmuseum Bonn. Ich danke Frau Lisa Afken für ergänzende Informationen bezüglich der Provenienz der Bilder.

<sup>449</sup>SCHAEFER 1923 erwähnt das Gemälde nicht.

<sup>450</sup>STANGE 1967, S. 97, Nr. 297.

Im Rahmen ihrer Diplomarbeit zu den vier Bonner Bildern stellte Lisa Afken die große Ähnlichkeit der Übermalungen auf Gewändern in den Gemälden Kat. Nr. 25.2.a, *Taufe der Hl. Ursula*, Kat. Nr. 25.2.b, *Weihe der Hl. Ursula*, und Kat. Nr. 25.4.a, *Abschied der heidnischen Botschafter*, fest. Sie vermutet deshalb, dass diese Gemälde vor 1818 einer gemeinsamen Restaurierung unterzogen worden sein könnten, da in diesem Jahr Kat. Nr. 25.2.a bereits in den Besitz der Familie Sandberger überging.<sup>451</sup> Es zeigt dies, dass die genauere Untersuchung aller Zyklusbilder bezüglich ihrer Restaurierungsgeschichte noch genauere Aufschlüsse über ihre Herkunft bringen könnten.

Bereits die frühesten Nachweise der Bilder sprechen ausschließlich die Bildfelder an. Auch gelangte offensichtlich bereits Kat. Nr. 25.11.b, die *Umbettung des Leichnams*, ohne das dazugehörige, verschollene linke Bildfeld in den Besitz Ferdinand Franz Wallrafs. Und auch wenn die zerschnittenen Gemälde im Fall der Bonner und der Pariser Bilder zum Teil als das Paar zusammen blieben, welches das ursprüngliche Gemälde gebildet hatte, so scheint dies doch bereits nicht mehr aufgrund ebendieser Kenntnis geschehen zu sein. Vielmehr zeigt auch die Zusammenstellung der acht, über einige Zeit in St. Severin aufbewahrten Bilder, dass schon hier die entsprechenden Paare nicht mehr vollständig waren, es fehlten die Szenen Kat. Nr. 25.5.b, *Die Heilige verkündet ihre Entscheidung*, und das verschollene rechte Bildfeld der *Rückkehr nach Basel*, Kat. Nr. 25.8.b. Zusammen mit der folgenden Zerstreung der übrigen Bilder ohne Rücksicht auf ihre paarweise Zusammengehörigkeit lässt dies alles darauf schließen, dass die Gemälde entweder bereits zerschnitten waren, als man den Zyklus aus seinem ursprünglichen Kontext entfernte, oder man es bei dieser Gelegenheit bzw. kurz danach tat.

## Technische Daten

### *Restaurierungsgeschichte und Erhaltungszustand*

Die Beschneidung aller Bildfelder beinhaltete mit Sicherheit bei allen auch deren Doublierung. Neben den Kölner Bildern ist hierzu nur für die Bonner und das Münchener Gemälde Näheres bekannt: Eine ältere Kleisterdoublierung des Bonner Bildfeldes Kat. Nr. 25.1.b, *Geburt der Hl. Ursula*, wurde 1974/75 entfernt und unter Verwendung einer Wachs-Ketonharz-Mischung als Klebemittel durch eine neue ersetzt.<sup>452</sup> Drei der anderen Bilder des LVR-Landesmuseums Bonn besitzen noch die älteren Kleisterdoublierungen. Eines wurde in späterer Zeit ein weiteres Mal behandelt.<sup>453</sup> Für das Münchener Bild ist die Doublierung, nicht aber der Doublierklebstoff erwähnt.<sup>454</sup>

---

<sup>451</sup>AFKEN 2010, S. 67, Abb. 42-44.

<sup>452</sup>ROSE, SCHULZE-SENGER 1987, S. 96.

Soweit überprüft, sind die Gemälde in sehr unterschiedlichem Erhaltungszustand. Hinsichtlich ihrer Formate am besten erhalten sind zweifelsohne die vier Bonner Bilder, wenn auch hier die Pressbrokate im Vergleich zu den Kölner Werken stärker beschädigt und überarbeitet sind.

Vor allem bei den Bonner Bildern Kat. Nr. 25.4.a,b, *Abschied* und *Heimkehr der Botschafter*, ist im heutigen Zustand nicht genau zu erkennen, ob die Farbschichten stark berieben sind oder die Gemälde vor allem in der Gestaltung der Architektur und der Hintergründe unvollendet geblieben sein könnten.

### ***Restaurierungsgeschichte und Erhaltungszustand der untersuchten Kölner Gemälde***

Alle vier Gemälde sind stark beschnitten und um die gemalte Architekturräumung auf die eigentlichen Bildszenen reduziert (Abb. 150, 155, 159, 164, 171). Sie sind doubliert und jeweils auf einen Keilrahmen mit vertikalem Mittelkreuz gespannt (Abb. 166-169). Die Spannblätter werden von der Doublierleinwand gebildet und sind mit Packpapier überklebt.

Die erste belegte Restaurierung der vier Gemälde fand in den Jahren 1949/50 durch Alfred Unger statt.<sup>455</sup> Seinen Berichten zufolge waren sie mit stark nachgedunkelten Firnissen überzogen. Der Überzug von Kat. Nr. 25.2.b sei zudem stark getrübt gewesen. Die von Ungers dokumentierten Maßnahmen bestanden in der Abnahme der Firnisse, der „Regenerierung“ des getriebenen Überzugs, der teilweisen Korrektur und Abnahme alter Retuschen, der Festigung von Bildschichtlockerungen und dem Auftrag eines Mastix-Firnisses.

Da weder Unger noch nachfolgende Restauratoren die Doublierungen erwähnen,<sup>456</sup> ist davon auszugehen, dass die Gemälde 1949 bereits doubliert und damit auch beschnitten waren.

Bei allen vier Gemälden handelt es sich um Kleisterdoublierungen, mit denen die auf unterschiedliche Formate reduzierten Gemälde wieder auf eine einheitliche Größe gebracht worden sind. In Kat. Nr. 25.5.a, der *Erscheinung des Engels*, musste hierfür an der Unterkante ein Streifen von 4,5 cm angesetzt werden. Die Details der Maßnahme stimmen bei den vier Gemälden in so vieler Hinsicht überein, dass es wahrscheinlich ist, dass sie an allen gemeinsam vorgenommen wurde. Der Geschichte der Bilder entsprechend kann dies nur vor 1895 oder nach 1940 geschehen sein. Nach

---

<sup>453</sup>Bonn, LVR-Landesmuseum, Bildakte G.K. 137-140, „Restaurierungsbericht zu den Maßnahmen vor der Auslagerung“, 2.2. 1998 (Sabine Alroggen); Ebd. „Zustandsprotokoll dreier Leinwandgemälde aus dem Zyklus der Ursulalegende (Severinsmeister) aus dem Rheinischen Landesmuseum“, verfasst anlässlich der Vorbereitung der Bilder als Ausstellungsleihgabe an das Wallraf-Richartz-Museum, Köln, Bonn, o.D. „mutmaßlich 1975“ (E. Falkenburg, B. Landgrebe).  
Zum Erhaltungszustand der Bonner Bilder ausführlich AFKEN 2010, S. 57 ff. und S. 135 ff.

<sup>454</sup>Links und rechts sind Teile der Originalleinwand als Überspann um den Keilrahmen geschlagen. Oben endet die Originalleinwand links 2,5 cm, rechts 0,5 cm unterhalb des Keilrahmens. Vgl. GOLDBERG, SCHEFFLER 1972, S. 461.

<sup>455</sup>WRM & FC, WRM 196, 1949; WRM & FC, WRM 197, 1950; WRM & FC, WRM 849, 1949; WRM & FC, WRM 865, 1949.

<sup>456</sup>WRM & FC, WRM 197, 1957; WRM & FC, WRM 197, 1962; WRM & FC, WRM 849, 1966.

heutiger Kenntnis ist dabei die zeitliche Einordnung der Maßnahme in das 19. Jahrhundert wahrscheinlicher, da Kleisterdoublierungen an spätmittelalterlichen Leinwandbildern im Wallraf-Richartz-Museum bisher nur vor 1925 nachgewiesen werden konnten, danach in der Regel Wachs-Harz-Mischungen als Doublierkleber verwendet wurden.

Die Doublierung behandelt die bereits beschnittenen Gemälde, so dass deren Verkleinerung und Reduzierung auf die eigentlichen Bildszenen noch früher stattgefunden haben muss. Wie Befestigungslöcher entlang der Ränder aller vier Gemälde zeigen, ging die Verkleinerung zunächst nicht unbedingt mit einer Doublierung einher. Weil sie durch die Beschneidung keine Spannrahmen mehr besaßen, wurden die Gemälde zur Befestigung auf den Spannrahmen durch die Bildschicht genagelt. Im Zusammenhang mit dieser Aufspannung sind keine Knickkanten festzustellen, weshalb die Gemälde ohne Umschlag auf der Vorderseite der Rahmenleisten befestigt gewesen sein müssen. Es ist damit zwischen der ursprünglichen und der heutigen eine weitere Aufspannung an den Gemälden selbst ablesbar.

Allen vier Bildern gemeinsam sind Hinweise auf eine umfassende Überarbeitung der Bildschicht: Neben Resten originaler Blattmetallaufgaben mit einem rötlich-goldfarbenen und einem silberfarbenen Blattmetall sind auf allen Gemälden Übervergoldungen vorhanden, die sich von den originalen Blattmetallen durch die gelbgoldene Farbigekeit, den höheren Glanz und das vollständige Fehlen von Korrosionserscheinungen unterscheiden. Die Übervergoldung beschränkte sich nicht auf bereits mit Blattmetall belegte Motive, vielmehr wurden auch ursprünglich rein farbige gestaltete Bereiche mit Blattmetall aufgewertet. So in Kat. Nr.25.5.a das ursprünglich in gelb mit roten Schattenlasuren ausgeführte Gewand und der blaue Hut der stehenden Dame im Hintergrund sowie in Kat. Nr. 25.7.a das rote Gewand des im Hintergrund nahenden Bischofs. In Kat. Nr. 25.2.b hat man unter anderem die Krone des Königs, in Kat. Nr. 25.7.a Teile der Kreuze erneuert.

Da die Übervergoldungen durch Reinigungsmaßnahmen reduziert, v. a. aber stark gealtert sind und dasselbe Craquelé aufweisen wie die darunterliegenden Farbschichten, handelt es sich wahrscheinlich um eine zeitlich weit zurückliegende Maßnahme. Die erneuerten Bereiche sind mit denselben Konturlinien und Lichtreflexen versehen wie die originalen Farbschichten, was die Annahme einer umfassenden Überarbeitung und Erneuerung der Gemälde bestätigt.

Alle Gemälde weisen besser und schlechter erhaltene Bildbereiche auf. Von der stärksten Schädigung betroffen sind die Pressbrokate, die größtenteils nahezu vollständig zerstört sind. Am besten erhalten sind sie in Kat. Nr. 25.7.a auf der Kasel des Papstes. Allerdings ist auch hier die Zinnfolie degeneriert und das Reliefmuster verpresst.

Auch die Farbschichten sind in weiten Bereichen durch inadäquate Reinigungsmittel und -methoden reduziert. Auf den Höhen der Struktur des Trärgewebes fehlen sie zum Teil ganz. Entsprechend sind verschiedene Generationen von Retuschen und Übermalungen in unterschiedlichen Erhaltungszuständen vorhanden. Hierzu gehören Überzüge und Reste von Überzügen, die so stark

entweder verbräunt oder krepirt sind, dass man die darunterliegenden Farbtöne nicht oder kaum mehr erkennen kann. Die Anfärbungen der Querschlitze zeigen, dass es sich hierbei zum Teil um ölhaltige Bindemittel handelt, die auf der Oberfläche aufliegen und durch Brüche und Beschädigungen in das Gefüge und poröse Bereiche der Farbschichten eingedrungen sind.

## **Technologischer Aufbau**

### ***Bildträger***

#### ***Kat. Nr. 25.2.b, Weihe der Hl. Ursula***

Der originale textile Bildträger ist aus fünf Gewebeteilen einfacher Leinwandbindung und unterschiedlicher Größe zusammengesetzt (*Abb. 170*). Das größte ist im heutigen Format des Gemäldes ein fast rechteckiges Stück, das etwas mehr als das obere rechte Bildviertel umfasst. Ein querrechteckiges Stück ist an dieses unten angesetzt. Die Naht verläuft unterhalb der heutigen Bildmitte. Nach links schließen sich zwei vertikal verlaufende Gewebestücke an, von denen die äußere wiederum aus einem oberen und einem unteren Stück besteht und deren Naht auf nahezu der selben Höhe verläuft, wie die der Gewebestücke rechts. Der Verlauf der Nähte ergänzt sich mit jenem der Nahte von Kat. Nr. 25.2.a, der *Taufe der Hl. Ursula* (*Abb. 170*).

Alle Nähte werden durch parallel zueinander verlaufende Überwendlichstiche gebildet, die sich jedoch in ihrer handwerklichen Ausführung unterscheiden. In der horizontalen und der vertikalen Naht links sowie in der horizontalen Naht rechts zeichnen sich die kurzen Stiche durch große Regelmäßigkeit aus. Im Gegensatz hierzu sind die der rechten vertikalen Naht von größerer, aber unregelmäßiger Länge und variierender Richtung, wodurch sie den Eindruck einer gewissen Unbeholfenheit erwecken. Stärker als die der anderen Nähte verzerren sie die Gewebe. Auch weist diese Naht die meisten Beschädigungen auf: An zahlreichen Kittungen ist erkennbar, dass sie sich dort möglicherweise geöffnet hat.

Alle Nähte werden entweder zu einer oder zu beiden Seiten von weiteren Nähten von fast parallel dazu gesetzten Stichen begleitet (*Abb. 166*). Hierbei handelt es sich mit großer Wahrscheinlichkeit um Säume, die zur Verstärkung jener Geweberänder genäht wurden, an denen keine Webkante vorhanden war. Auch hier sind die Stiche entlang der horizontalen Nähte und der vertikalen Naht links sehr gleichmäßig, an der vertikalen Naht rechts wiederum verlaufen sie dort, wo sie zu erkennen sind, sehr nah an der Hauptnaht und variieren in Stichrichtung und -länge.

Die Tatsache, dass im Bereich der Begleitnähte die Leimung des Gewebes stärker und die Grundierung dicker ist, bestätigt die Hypothese, dass es sich hier um Säume handelt, an denen der Geweberand umgeschlagen und durch Nähte fixiert wurde. Schließt man von den Säumen auf das Vorhandensein der Webkante dort, wo ein Umschlagen des Gewebes nicht nötig war, wurden die Gewebestücke mit einheitlicher Kett- und Schussfadenrichtung so zusammengesetzt, dass der

Kettfaden vertikal verläuft. Dies bestätigt sich anhand der Webdichte, die bei den vertikal verlaufenden Fäden immer sehr konstant ist, bei den horizontal verlaufenden Schussfäden deutlich stärker schwankt. Auch die überwiegend stärkere Spannung des horizontal verlaufenden Fadens stützt diese Annahme.

Wie aus der Fadenzählung hervorgeht, stimmt die Webdichte der fünf Stücke nicht überein, so dass der Bildträger aus Abschnitten fünf verschiedener Gewebe zusammengesetzt ist. Gemeinsam ist ihnen, dass sie eine vom Kettfaden gegebene Grunddichte von 13-14 Fäden/cm besitzen. Die Dichte des Schussfadens variiert jedoch in Häufigkeit und Ausmaß:

Gewebestück links oben:	vertikaler Faden	12-14,	meist 14 Fäden/cm
	horizontaler Faden	12-14,	meist 13 Fäden/cm
Gewebestück links unten:	vertikaler Faden	13-14,	meist 14 Fäden/cm
	horizontaler Faden	10-15,	meist 12 Fäden/cm
Gewebestück vertikal:	vertikaler Faden	13-14	Fäden/cm
	horizontaler Faden	11-14	Fäden/cm
Gewebestück rechts oben:	vertikaler Faden	12-14,	meist 13 Fäden/cm
	horizontaler Faden	11-17,	meist 15 Fäden/cm
Gewebestück rechts unten:	vertikaler Faden	13-14,	meist 13 Fäden/cm
	horizontaler Faden	15-18,	meist 16 Fäden/cm.

Keines der Gewebestücke besitzt mehr seine vollständige Webbreite, weshalb sich hierzu keine präzisen Angaben mehr machen lassen und nur noch auf eine Mindestbreite geschlossen werden kann:

Gewebestück links oben	12 cm,
Gewebestück links unten	12 cm,
Gewebestück vertikal	31 cm,
Gewebestück rechts oben	76 cm,
Gewebestück rechts unten	73 cm.

Mit seinen unterschiedlichen Nähten und der Art seiner Zusammensetzung wirft der Bildträger dieses Gemäldes verschiedene Fragen auf: zum einen, warum man zum Zusammensetzen eines Bildträgers ein vertikal eingesetztes Gewebestück nicht in seiner vollständigen Breite verwendet hat und zum anderen, was es bedeuten könnte, genau an jener Stelle des Zusammensetzens einen qualitativen Unterschied bezüglich der Naht festzustellen. Als Erklärung denkbar wäre hier die Zusammensetzung des Bildträgers aus Reststücken, welche zum Teil bereits Nähte besaßen. Dabei wären die feineren Nähte schon in den Reststücken vorhanden gewesen. Dem widerspricht jedoch die Tatsache, dass dies in Kat. Nr. 25.10.b, dem *Begräbnis der Märtyrer*, genau umgekehrt

ist, sich hier im Ablauf des Zusammenfügens der Gewebestücke gröbere und feinere Nähte abwechseln und daher in zeitlichem und arbeitstechnischem Zusammenhang stehen müssen.

***Kat. Nr. 25.5.a, Erscheinung des Engels, Abschiedsszene***

Der Bildträger dieses Gemäldes besteht heute aus einem Gewebestück ohne Naht (Abb. 167, 170). Das Gewebe ist in einfacher Leinwandbindung, mit in Z-Richtung gedrellten Fäden sehr fein und gleichmäßig gewebt. Die Fadendichte beträgt durchschnittlich 17 Fäden/cm in vertikaler und 15-19 Fäden/cm in horizontaler Richtung. Im Gegensatz zu dem sehr konstant verlaufenden vertikalen Faden sind die Schwankungen des horizontal verlaufenden Fadens sowohl in der Häufigkeit als auch in der Dichte sehr stark. Aufgrund der Feinheit des Gewebes wirken sich diese Unregelmäßigkeiten im Gewebebild nicht aus, das trotzdem einen sehr homogenen Eindruck macht.

Die großen Unterschiede in der Regelmäßigkeit der Fäden können allerdings ein Hinweis darauf sein, dass es sich bei dem vertikal verlaufenden um den Kett- und bei dem horizontal verlaufenden um den Schussfaden handelt.

Zur ursprünglichen Webbreite des Gewebestückes ist aufgrund der fehlenden Webkanten nichts zu sagen. Geht man von dem vertikal verlaufenden als dem Kettfaden aus, betrug sie entsprechend der heutigen Breite mindestens 114 cm.

***Kat. Nr. 25.7.a, Papst Cyriacus übergibt die Tiara seinem Nachfolger, Weggang des Papstes mit einem Kardinal***

Der Bildträger besteht aus drei horizontal verlaufenden Gewebebahnen, die mit zwei entsprechend verlaufenden Nähten zusammengefügt sind. Beides stimmt mit dem Trägergewebe von Kat. Nr. 25.7.b, der Nürnberger *Abreise von Rom*, überein. (Abb. 168, 170). Im heutigen Format des Kölner Gemäldes haben die Bahnen eine Breite von

oben: 10,5 cm - 12,5 cm

in der Mitte: 63,5 cm

unten: 45,0 cm - 47,5 cm.

Da jene dem Zyklus zugerechneten Gemälde, die in der Höhe weniger bis gar nicht beschnitten sind, eine Höhe von 187-188 cm haben, ist es denkbar, dass die drei Bahnen von Kat. Nr. 25.7.a ursprünglich eine gleichmäßige Breite von ca. 64 cm besaßen. Allerdings ist aufgrund der Webdichte nicht mit Sicherheit zu sagen, ob es sich um identische Gewebe handelt. Ist dies nicht der Fall, müssten sie auch nicht dieselbe Webbreite besessen haben.

Die Nähte bestehen wie in Kat. Nr. 25.2.b aus Überwendlichstichen und auch hier sind Unterschiede in der Qualität der Ausführung zwischen der oberen und der unteren Naht festzustellen: Die obere fügt die Gewebestücke mit kürzeren, regelmäßigeren und dichteren Stichen geschlos-



sener zusammen, so dass hier nur geringe Mengen an Grundierung zwischen die Gewebekanten dringen konnten. Die untere Naht verbindet die Gewebestücke mit größeren Stichen in weiteren Abständen lockerer, wodurch die Kanten weiter auseinander klaffen und mit größeren Mengen Grundiermasse gefüllt sind.

Unterhalb der oberen Naht verläuft ein kleiner Wulst, der vom Geweberand der mittleren Bahn gebildet wird. Dieser wurde umgenäht, während jener der oberen Bahn auf Stoß angesetzt ist. Ein solches Vorgehen zur Stabilisierung des Geweberandes und der Naht ist nachvollziehbar, wenn das mittlere Gewebestück an der Oberkante keine Webkante besaß. Tatsächlich ist hier keine Verdichtung der Fäden festzustellen. Fraglich bleibt zwar auch nach der Fadenzählung, ob die Unterkante der oberen Leinwandbahn eine Webkante besitzt, da sich die Fäden auch hier nur leicht verdichten. Die Art der Zusammenfügung der beiden Gewebestücke lässt eine solche hier jedoch vermuten.

In der unteren Naht sind beide Gewebestücke Stoß an Stoß zusammengesetzt, so dass die Unterkante der mittleren und die Oberkante der unteren Gewebbahn eine Webkante besitzen sollten, was bei der Zählung der Fäden deren Verdichtung bestätigt.

Die Gewebe aller drei Bahnen sind in einfacher Leinwandbindung gewebt. Die verwendeten Fäden sind ohne Ausnahme in Z-Richtung gedreht.

Die obere Gewebbahn ist durch eine gleichmäßige Webstruktur gekennzeichnet, die in beiden Richtungen aufgrund von stärker gespannten Fäden streifige Muster aufweist. Die Fäden zeigen keine Knoten, längere Fadenverdickungen kommen eher im horizontal verlaufenden Faden vor. Das Gewebe der mittleren Bahn ist dem der oberen optisch sehr ähnlich. Dabei sind die ebenfalls in beide Richtungen vorliegenden Unterschiede in der Fadenspannung weniger ausgeprägt.

Das Gewebe der unteren Bahn zeigt zahlreiche Spannungsunterschiede im vertikal verlaufenden Faden, mit Streifenbildung durch abwechselnd weniger und stärker gespannte Fäden und insgesamt ein unregelmäßigeres Gewebebild. Ebenfalls im vertikal verlaufenden Faden sind knotenartige Verdickungen festzustellen.

Die Webdichte beträgt in der

oberen Bahn	vertikal:	12-16,	meist 12-14 Fäden/cm
	horizontal:	14-15	Fäden/cm
in der mittleren	vertikal:	12-16,	meist 13-14 Fäden/cm
	horizontal:	14-15,	meist 14 Fäden/cm
in der unteren	vertikal:	13-15,	meist 14 Fäden/cm
	horizontal:	14-16,	meist 14-15 Fäden/cm.

Im Bereich der Webkanten verdichten sich die horizontal verlaufenden Fäden im äußersten zu messenden Zentimeter der Gewebes

in der oberen Bahn unten auf	14-16	Fäden/cm
------------------------------	-------	----------

in der mittleren Bahn unten auf            20            Fäden/cm

in der unteren Bahn oben auf            15-17        Fäden/cm.

Die mittleren Webdichten des oberen und des mittleren Gewebes sind einander sehr ähnlich. Dennoch unterscheiden sie sich im Ausmaß und der Häufigkeit der Schwankungen. Das Gewebe der unteren Bahn weicht noch etwas stärker ab und ist insgesamt etwas dichter. Trägt man jedoch einer gewissen Unregelmäßigkeit bei der handwerklichen Herstellung und der Tatsache Rechnung, dass die Gewebe durch Aufspannung und Alterung verzogen sind, könnte es sich trotz der Unterschiede vor allem bei den beiden oberen um identische Leinwände handeln. Da dies anhand der Webbreiten nicht mehr zu überprüfen ist, muss an dieser Stelle offen bleiben, ob sehr ähnliche Tücher oder Stücke desselben Tuches zur Herstellung des Bildträgers verwendet wurden.

Geht man davon aus, dass es sich um Bahnen desselben Gewebes handelt, ist es allerdings unverständlich, dass man die mittlere nicht in ihrer gesamten Webbreite verwendet hat. Es drängt sich hier derselbe Gedanke auf wie bei Kat. Nr. 25.2.b, dass nämlich der Bildträger aus Reststücken zusammengesetzt wurde. Die Unterschiede in der Qualität der Nähte auch im Bildträger dieses Gemäldes sowie die Tatsache, dass die regelmäßige Naht zwei Gewebestücke verbindet, die möglicherweise vom selben Tuch stammen, führen zu der Hypothese, dass die präziser ausgeführten Nähte in den verwendeten Reststücken bereits vorhanden waren und die unregelmäßiger ausgeführten der Herstellung dieser Bildträger zuzuordnen sind. Dieser Hypothese widerspricht, dass im Ablauf des Zusammenfügens des Bildträgers von Kat. Nr. 25.10.b gröbere und feinere Nähte abwechseln und daher in zeitlichem und arbeitstechnischem Zusammenhang stehen.

Die Lage der Webkanten, die Unregelmäßigkeiten in der Fadendichte und der Webspannung machen es für alle drei Gewebestücke von Kat. Nr. 25.7.a wahrscheinlich, dass sie übereinstimmend mit horizontal verlaufendem Kettfaden aneinander gesetzt wurden.

### ***Kat. Nr. 25.10.b, Bergung und Bestattung des Gefolges der Hl. Ursula***

In der heutigen Größe des Gemäldes besteht der Bildträger aus fünf Gewebestücken (*Abb. 169, 170*). Das größte in heute leicht querrrechteckiger Form bildet oben rechts fast die gesamte Breite und etwas weniger als zwei Drittel der Höhe des heutigen Bildformats. Es misst ca. 80,5 cm x 107 cm. An dieses ist ein mit ca. 7 cm sehr schmaler Gewebestreifen angesetzt, der die heutige Bildbreite nach links vervollständigt. In der Länge entspricht er der Höhe des großen Gewebestückes. An diese beiden oberen Stücke schließen sich nach unten zwei weitere an, die in der Breite den beiden oberen und in der Höhe mit 40-41 cm einander entsprechen. Das fehlende Stück zur heutigen Unterkante des Bildes wird durch einen weiteren, mit 4,5 cm ebenfalls sehr schmalen Gewebestreifen gebildet, der als einziger über die gesamte Breite verläuft.

Die Nähte unterscheiden sich, wie schon bei den Kat. Nrn. 25.2.b und 25.7.a, in der Sorgfalt ihrer

Ausführung: Die beiden horizontal verlaufenden Nähte fügen die Gewebestücke mit unregelmäßigen, unterschiedlichen und stellenweise weit auseinanderliegenden Überwendlichstichen zusammen. Die Furche zwischen den Gewebekanten ist damit relativ unregelmäßig und breit, sodass es hier zu vergleichsweise großen Ansammlungen an Grundierungsmasse gekommen ist. Die vertikal verlaufende Naht hingegen besteht aus sehr regelmäßigen, kleinen Überwendlichstichen. Dementsprechend ist sie gut geschlossen und die Grundiermasse dazwischen bildet nur einen schmalen, scharfen Streifen. Stellenweise konnte überhaupt kein Grundiermaterial in die Nahtstelle eindringen.

Zu beiden Seiten der vertikalen Naht verläuft eine Begleitnaht. Es ist auch hier zu vermuten, dass die Ränder der zusammenzufügenden Stücke zunächst gesäumt wurden.

Da die vertikal verlaufende Naht in gleichbleibender Art von oben bis zur unteren Quernaht durchläuft, müssen zuerst die jeweils zwei quer vernähten Gewebestücke zusammengesetzt, diese in einem zweiten Schritt durch die vertikal verlaufende Naht aneinandergefügt und zuletzt der untere, über die gesamte Breite verlaufende Streifen angesetzt worden sein. Dies bedeutet, dass die Unterschiede in der Qualität der Nähte nicht ausschließlich auf unterschiedliche Zeitpunkte der Herstellung, sondern auch auf verschiedene Hände zurückzuführen sein können.

Alle fünf Gewebestücke sind in einfacher Leinwandbindung und, soweit erkennbar, ausnahmslos mit in Z-Richtung gedrehten Fäden gewebt.

Die Fadendichte beträgt im

Gewebestück oben links	vertikal	11-12	Fäden/cm
	horizontal	13-14	Fäden/cm
Gewebestück unten links	vertikal	10-11	Fäden/cm
	horizontal	12-13	Fäden/cm
Gewebestück oben rechts	vertikal	12-13	Fäden/cm
	horizontal	12-13	Fäden/cm
Gewebestück unten rechts	vertikal	12-14	meist 13 Fäden/cm
	horizontal	13-14	meist 13 Fäden/cm
Gewebestück unten quer	vertikal	14-15	Fäden/cm
	horizontal	14-15	Fäden/cm.

Der Fadendichte zufolge handelt es sich um Abschnitte fünf unterschiedlicher Gewebe. Dabei lassen sich auf der Basis der quantitativen und qualitativen Unregelmäßigkeiten in der Fadendichte für keines der Gewebe Aussagen bezüglich des Kett- und des Schussfadens machen. Dies ist nur anhand der Webkanten und der optischen Beurteilung der Gewebestruktur möglich.

Da die beiden schmalen Gewebestücke links entlang der vertikalen Naht umgeschlagen wurden, ist hier keine Webkante zu erwarten. Allerdings ist auch in den horizontal verlaufenden Fäden im

Bereich der, so weit erkennbar, jeweils ohne Umschlag vorgenommenen horizontalen Naht keine Verdichtung festzustellen. Damit ist für diese beiden Gewebestücke die Richtung der Fäden nicht mit Sicherheit zu bestimmen.

Das große Gewebestück oben rechts wurde ebenfalls an der vertikalen Naht umgeschlagen. Es weist zudem entlang der horizontalen Naht eine Verdichtung der horizontal verlaufenden Fäden auf, was auf die Webkante an dieser Seite hinweist. Damit liegt der Kettfaden hier horizontal, der Schussfaden vertikal und hatte die Gewebbahn eine Mindestbreite von 81 cm.

Dasselbe gilt für das Gewebestück darunter: Entlang der vertikalen Naht ist es umgeschlagen, die horizontal verlaufenden Fäden verdichten sich sowohl zur oberen als auch zur unteren horizontalen Naht von meist 13 Fäden/cm auf bis zu 18 Fäden/cm. Damit ist eine Webkante zu beiden Seiten der Bahn wahrscheinlich, die somit noch ihre ursprüngliche Webbreite von ca. 41 cm unbeschnitten besitzt.

Im Vergleich zu den anderen handelt es sich bei dem unteren, quer verlaufenden, um ein sehr fein und gleichmäßig gewebtes Stück. Eine Verdichtung der horizontal verlaufenden Fäden zur Naht hin ist nicht feststellbar, so dass auch hier keine Aussage zur Ausrichtung der Fäden möglich ist.

### ***Zu den übrigen Gemälden des Zyklus***

Soweit dies im Zuge der vorliegenden Untersuchung überprüft werden konnte, variiert die Zusammensetzung der Bildträger auch in den übrigen Zyklusbildern von Gemälde zu Gemälde, stimmt aber in jeweils aufeinanderfolgenden und ursprünglich zu einem Gemälde gehörenden Bildfeldern jeweils überein bzw. ergänzt sich (*Abb. 170*). Auf dieser Basis und anhand der Lage der Spannungsgirlanden ist die Zusammengehörigkeit der Bildfelder in einem Gemälde und die Reihenfolge der erhaltenen Bildfelder zu rekonstruieren. Es ergibt sich daraus für die heute bekannte Abfolge der Szenen das Fehlen zweier Bildfelder.

Die von Lisa Afken durchgeführte Untersuchung der Bonner Bilder bestätigt auch für diese das Aneinanderfügen sehr unterschiedlicher Gewebestücke mit Überwendlichstichen und das Vorhandensein von Begleitnähten, die ein Säumen der nicht durch Webkanten stabilisierten Geweberänder vermuten lassen. Auch in den Bonner Gemälden variiert dabei die Qualität der Verbindungsnähte innerhalb desselben Bildes deutlich. Die von Afken gemessene Fadendichte der für die Herstellung der Bildträger verwendeten Gewebestücke liegt bei den von ihr auf der Basis der Säume und zu vermutenden Webkanten als Kette interpretierten Fäden bei einem Mittel von 14 Fäden/cm, meist bei 13-15 Fäden/cm, mit Abweichungen bis 11 und 17 Fäden/cm. Keines der Gewebestücke entspricht in der Webbreite der kölnischen Elle.<sup>457</sup>

---

<sup>457</sup>AFKEN 2010, S. 30 ff. und S. 135 ff.

### **Originaler Spannrahmen**

#### **Kat. Nrn. 25.2.b, 25.5.a, 25.7.a, 25.10.b**

Es sind in Kat. Nr. 25.2.b, 25.5.a und 25.7.a keine Alterungsspuren vorhanden, die auf die Konstruktion des ursprünglichen Spannrahmens hinweisen könnten. Dies bedeutet, dass die Gemälde an den Rändern mindestens um die Breite der Rahmenschenkel beschnitten wurden und unter den heutigen Bildflächen keine Verstrebungen von Rahmen lagen.

Nur in Kat. Nr. 25.10.b, dem *Begräbnis der Märtyrer*, verläuft in einem Abstand von 1-2 cm vom heutigen Bildrand in der Bildschicht ein linienförmiges Sprungbündel entlang der linken Bildseite. Außerhalb dieser Sprünge ist das Craquelé weniger stark ausgeprägt und die Bildschicht glatter. Diese sehr typischen Phänomene weisen darauf hin, dass hier die Leiste eines Spannrahmens verlief. Da das Gemälde an dieser Seite keine Spanngirlanden besitzt, kann es sich hierbei jedoch nicht um einen äußeren Rahmenschenkel gehandelt haben. Geht man aufgrund der fehlenden Spanngirlanden an dieser Seite des Gemäldes von einem weiteren, sich hier anschließenden Bildfeld aus, wäre der Rahmensprung auf die rechte Kante einer zentralen Mittelstrebe des Spannrahmens zurückzuführen.

### **Ursprüngliche Aufspannung**

Wie die Gewebe auf den Spannrahmen befestigt waren, ist nicht mehr zu sagen, da die Mittel hierfür selbst verloren sind und die Spannränder, die anhand der Löcher noch Informationen diesbezüglich geben könnten, abgeschnitten wurden.

Hinsichtlich der Spanntechnik und der ursprünglichen Formate der Bildträger und Gemälde können nur die Spanngirlanden ausgewertet werden. Dabei macht die Lage der Spanngirlanden in den erhaltenen Bildfeldern deutlich, dass sich jeweils zwei zu einem Doppelbild ergänzen. Unmissverständlich abzulesen ist dies an den vier nahezu unbeschnittenen Gemälden des LVR-Landesmuseums in Bonn (Kat. Nr. 25.4 und Kat. Nr. 25.6), die im Wesentlichen nur in ihre Bildfelder zerteilt wurden: Bis auf die Schnittkante an der rechten Seite des linken und an der linken Seite des rechten Bildfeldes sind Spannsuren an allen Bildfeldseiten vorhanden. Das einseitige Fehlen von Spanngirlanden bestätigte sich an allen diesbezüglich überprüften Bildern des Zyklus (*Abb. 170*).

Bezüglich der Vorgehensweise beim Aufspannen der Trägergewebe können anhand der Röntgenaufnahmen nur Aussagen für die untersuchten Kölner Gemälde gemacht werden.

#### **Kat. Nr. 25.2.b, *Weihe der Hl. Ursula***

Spanngirlanden, die auf die ursprüngliche Aufspannung zurückzuführen sind, sind nur an der rechten Bildseite vorhanden (*Abb. 170*). Sie sind unterschiedlich stark ausgeprägt, wobei der bo-

genförmige Verlauf des vertikalen Fadens durch die ausgeprägteren größeren Spanngirlanden bestimmt wird. Allerdings variiert hierbei die Spannung der Befestigungspunkte, sodass der Verlauf dieser primären Spanngirlanden unregelmäßig ist. Die schwächer ausgeprägten Spannsuren gliedern sich mit insgesamt geringerer Spannung in diesen Verlauf ein, ohne ihn zu überlagern, weshalb entweder beide Spannsysteme zusammengehören und das Gewebe zunächst mit Abständen von 20-30 cm auf dem Rahmen fixiert, die großen Befestigungsabstände dann mit zusätzlichen, dazwischen gesetzten Befestigungspunkten auf 9-15 cm reduziert wurden. Oder es handelt sich um Spuren einer Zweitaufspannung des Bildträgers, die man im Zuge der Bildherstellung unter Wiederverwendung der ersten Spannlöcher vorgenommen hat.

Die Tatsache, dass weder an der Ober- noch an der Unterkante eindeutige Spanngirlanden vorhanden sind, ist mit der starken Verkleinerung des Gemäldes um insgesamt mindestens 64 cm zu erklären. Anders ist dies an der linken Seite des Bildes, wo das Fehlen von Spannsuren eine stärkere Verkleinerung voraussetzt, als sie mit der fehlenden Säule zu erklären ist. Im Vergleich mit der rechten, wenig beschnittenen Seite des Bildes fehlen von der Darstellung hier nur 2-3 cm mehr. Entweder der Bildträger oder das Gemälde müssen folglich an dieser Seite wesentlich größer gewesen sein.

#### ***Kat. Nr. 25.5.a, Erscheinung des Engels, Abschiedsszene***

Auf die ursprüngliche Aufspannung zurückzuführende Spanngirlanden finden sich bei diesem Gemälde nur entlang der linken Bildseite (*Abb. 170*). Hier sind sie so stark und deutlich ausgeprägt, dass das Gemälde an dieser Seite nur wenig verkleinert worden sein kann. Die Girlanden verlaufen in klar definierten, ausschließlich primären Bögen, Hinweise auf ein Nachspannen oder eine Zweitaufspannung gibt es nicht. Die von den Befestigungspunkten auf das Gewebe ausgeübte Spannung ist sehr einheitlich und muss aufgrund der Ausprägung der Girlanden recht hoch gewesen sein. Die Verzerrungen durch die Spanngirlanden verlieren sich im Innern des Gewebes erst bei 40-45 cm. Umso aufschlussreicher ist ihr vollständiges Fehlen an der rechten Seite. Wie Kat. Nr. 25.7.a auf der linken, muss dieses Gemälde oder sein Bildträger auf der rechten Seite sehr viel größer gewesen sein, als dies durch die fehlenden Teile der Darstellung zu erklären ist.

Der von den Spanngirlanden abzuleitende Befestigungsabstand beträgt ca. 13-20 cm, meist ca. 16 cm. Die Abstände werden zur Seitenmitte hin etwas größer.

#### ***Kat. Nr. 25.7.a, Papst Cyriacus übergibt die Tiara seinem Nachfolger, Weggang des Papstes mit einem Kardinal***

Spanngirlanden, die auf die ursprüngliche Aufspannung zurückzuführen sind, kommen auch bei diesem Gemälde nur an der linken Bildseite vor (*Abb. 170*). Ihr Verlauf ist sehr unregelmäßig, so-

dass es sich auch hier um eine Mischung aus primären und sekundären Spannsuren handeln kann. Von den primären Spannsuren ist ein Befestigungsabstand von 31 cm und mehr abzuleiten, der durch die Zwischenbefestigungen v. a. in der Seitenmitte auf 7,5-10,5 cm verkürzt wird.

An der Unterkante ist eine langgezogene, bogenförmige Verzerrung des Gewebes feststellbar, die sich über die gesamte heutige Breite des Gemäldes hinaus erstreckt.

An der oberen Bildseite sind leichte Ausläufer, an der rechten keine Spanngirlanden vorhanden. Da sich die Verzerrungen der linken Bildseite erst bei 40-45 cm in der Fläche des Gewebes verlieren, muss auch dieses Trägergewebe oder Gemälde ursprünglich breiter gewesen sein, als es durch die beschnittenen Teile der Darstellung zu erklären ist. Von den Bildinhalten fehlt auf dieser Seite weniger als auf der linken, kaum beschnittenen: Der Schaft der Säule ist hier noch in größeren Umfang vorhanden.

#### ***Kat. Nr. 25.10.b, Bergung und Bestattung des Gefolges der Hl. Ursula***

An keiner der Bildseiten sind ausgeprägte Spanngirlanden vorhanden. Für die Ober- und Unterkante ist das wegen der erheblichen Verkleinerung des Gemäldes wiederum nicht verwunderlich. An den Seiten, an denen von der Darstellung nichts, von der gemalten architektonischen Rahmung nur wenig fehlt, erstaunt dies um so mehr. An der rechten Bildseite sind zwar girlandenförmige Verzerrungen zu erkennen, doch sind diese nur undeutlich ausgeprägt, sodass es sich nur um schwache Ausläufer handeln kann. Allein in der rechten unteren Ecke ist eine deutlich ausgebildete Spanngirlande vorhanden. Es muss auch hier eine deutliche und über die Darstellung hinausgehende Verkleinerung des Bildträgers stattgefunden haben.

So weit es sich erkennen lässt, sind mit allem gebotenen Vorbehalt zwei Ausprägungen in den Verzerrungen dieser Seite zu unterscheiden. Die stärkeren haben eine Länge von ca. 47-64 cm, die schwächeren verkürzen diese auf 10-14 cm.

An der Oberkante sind Verzerrungen in der Leinwand vorhanden, bei denen es sich ebenfalls um Ausläufer von Spanngirlanden handeln könnte. Der primäre Verlauf dieser langgezogenen Hänge- oder Spannsur beginnt in der oberen linken Ecke des heutigen Formats und hat seinen Tiefpunkt an oder noch außerhalb der heutigen linken Kante des Bildes. Es könnte dies der Ausläufer einer überaus großen Spanngirlande sein, mit der wenige sekundäre Spannsuren interferieren.

Die Fäden an Unterkante und linker Seitenkante wie auch die Nähte zeigen keine Verzerrungen, so dass der Spannrand entsprechend weit entfernt gewesen sein muss.

#### ***Vorleimung des Bildträgers***

##### ***Kat. Nr. 25.2.b, Weihe der Hl. Ursula***

Die Vorleimung des Gemäldes war überaus schwach. In der Röntgenaufnahme ist zu erkennen,

dass die Grundierung in weiten Bereichen der Bildfläche in die Fadenzwischenräume und zwischen die Fasern der Fäden gedrungen ist. Die Leimung war demnach so dünn und leicht, dass sie weder die Fäden getränkt, noch eine Isolierschicht über die Fadenzwischenräume gespannt und damit das Gewebe gegen die Grundierung isoliert hat. Nur unmittelbar über den Nähten ist die Leimung so stark, dass die hier dicker aufliegende Grundierung nicht in die Fadenzwischenräume dringen konnte.

#### ***Kat. Nr. 25.5.a, Erscheinung des Engels, Abschiedsszene***

Die Leimung des Gewebes ist überwiegend so stark, dass die Grundierung nicht durch die Fadenzwischenräume auf die Rückseite der Leinwand dringen konnte. Neben der starken Verdrillung der Fäden könnte auch die Leimung dafür verantwortlich sein, dass die Grundierung an der Oberfläche der Fäden auch nicht zwischen die Fasern gedrungen ist.

Dennoch gibt es einige Stellen, an denen sich in der Röntgenaufnahme das rasterartige Muster der Grundierung in den Fadenzwischenräumen abzeichnet. Die Leimung muss daher mit einer gewissen Unregelmäßigkeit und v. a. im heutigen unteren Bild Drittel schwächer oder dünner erfolgt sein.

#### ***Kat. Nr. 25.7.a, Papst Cyriacus übergibt die Tiara seinem Nachfolger, Weggang des Papstes mit einem Kardinal***

Die Leimung des Gewebes muss relativ schwach gewesen sein, da sich die Grundierung überall auf der Gemäldefläche mehr oder weniger stark in den Fadenzwischenräumen ansammeln und durch diese nach hinten durchdringen konnte.

#### ***Kat. Nr. 25.10.b, Bergung und Bestattung des Gefolges der Hl. Ursula***

Bis auf wenige Stellen war das Gewebe so gut geleimt, dass die Grundierung keine Ansammlungen in den Fadenzwischenräumen bilden konnte. Dennoch kommen kleinere Ansammlungen immer wieder vor und zeigen auch für diesen Bildträger eine gewisse Unregelmäßigkeit in der Stärke der Leimung.

Insgesamt ist der Leim wohl auch stark in die Fäden selbst eingedrungen, da sich keine Grundiermasse zwischen den Fasern feststellen lässt.

#### ***Zu den übrigen Gemälden des Zyklus***

Bezüglich der übrigen Gemälde des Zyklus liegen nur für die Bonner Bilder Untersuchungsergebnisse vor. Demnach ist dort anhand der Röntgenaufnahmen immer wieder ein Rastersymptom festzustellen, das für die zumindest stellenweise schwache Leimung und fehlende Isolierung der



Fadenzwischenräume spricht.<sup>458</sup>

### **Grundierung**

#### **Kat. Nr. 25.2.b, Weihe der Hl. Ursula**

Die Grundierung ist von gebrochen weißer Farbigkeit. Der Füllstoff besteht aus Kreide mit einem gewissen Anteil an Gips.<sup>459</sup> Die Kreide enthält Muschelbestandteile. Gebunden ist sie überwiegend mit Leim. Zudem konnte immer auch Öl in der gesamten Grundierungsschicht nachgewiesen werden. Da es sich dabei allerdings zumindest teilweise um die Kontamination durch ein Fremdbindemittel handelt, das auf die Oberfläche aufgetragen und durch Brüche und Beschädigungen in das Gefüge der Bildschicht eingedrungen ist, konnte mit den angewendeten Nachweismethoden keine Aussage darüber gemacht werden, in welchem Ausmaß Öl auch ursprünglich Bestandteil des Bindemittels der Grundierung war. Die sehr homogene Reaktion der Schicht auf die Nachweisanfärbung könnte darauf hindeuten, dass sie neben Leim einen gewissen Anteil an Öl enthielt. Die Grundiermasse ist mit geringen Mengen schwarzen Pigments versetzt, bei dem es sich, nach der Form der Partikel zu urteilen, wahrscheinlich um Pflanzenschwarz handelt.

Die Auftragsdicke der Grundierungsschicht variiert, ist aber generell so dünn, dass sie nicht ausreichte, die Struktur des Gewebes einzubetten. Nicht zuletzt in Folge der schwachen Leimung ist sie stark in die Fadenoberflächen und -zwischenräume eingedrungen und liegt auf den Fadenhöhen nur sehr dünn auf. Dies zeigt sich auch in den Querschliffen, in denen die gesamte Grundierungsschicht von Fasern durchsetzt ist. Beim Auftrag muss die Grundiermasse relativ dünnflüssig aber von einer gewissen Viskosität gewesen sein: In der Röntgenaufnahme ist zu sehen, dass sie sich in den Ansammlungen zwischen den Fäden beim Trocknen zusammengezogen hat und in der Mitte der Fadenzwischenräume Vertiefungen entstanden sind. Den Versuchen an Dummies zufolge, hätte eine dickflüssige Grundierungsmasse auf schwach geleimtem Gewebe kleine Kügelchen auf der Rückseite gebildet. Nur über den Nähten liegt die Grundierungsschicht auf einer Breite von bis zu 3 cm deutlich dicker auf, bettet die Gewebestruktur vollständig ein und schafft eine kompakte, glatte Oberfläche. In den Querschliffen wird deutlich, dass in diesen Bereichen eine zweite Schicht aufgetragen wurde, die in der Zusammensetzung der ersten entspricht.

Die schwache Leimung sowie die dünn aufgetragene Grundiermasse lassen vermuten, dass kein glatter Malgrund angestrebt war und mit der Gewebestruktur ein textiler Charakter im Gemälde entweder erhalten bleiben sollte oder zumindest ästhetisch und für den Malprozess nicht als störend empfunden wurde.

---

<sup>458</sup>AFKEN 2010, S. 34, 136 ff.

<sup>459</sup>Nachgewiesen wurden die Elemente Ca, S. Die erkennbaren Muschelbestandteile weisen darauf hin, dass die Kreide aus Meeresablagerungen gewonnen wurde. Vgl. Tabelle 2.5, 2.13 und Spektrum 3.66.

**Kat. Nr. 25.5.a, Erscheinung des Engels, Abschiedsszene**

Die Grundierung war ursprünglich weiß, ist jetzt jedoch durch die starke Tränkung mit Bindemittel bernsteinfarben verfärbt. Der Füllstoff besteht aus Kreide und etwas Gips.<sup>460</sup> Gebunden ist er mit Leim. Bei dem ebenfalls nachgewiesenen Öl handelt es sich zu einem Teil um Fremdbindemittel, wobei aber nicht auszuschließen ist, dass ein gewisser Anteil an Öl auch originärer Bestandteil des Bindemittels war.<sup>461</sup>

Die Grundierung bildet auf dem Bildträger eine deutliche, von Faserbestandteilen durchsetzte Schicht, wobei der Auftrag aber nicht so dick gewesen zu sein scheint, dass er die Struktur des Gewebes vollständig getilgt und einen ganz glatten Malgrund geschaffen hätte. Im Querschliff ist zu sehen, dass sich die Wellenstruktur des Gewebes etwas abgeschwächt auch in der Oberfläche der Grundierung markiert und erst durch die aufliegenden Farbschichten zunehmend ausgeglichen wird. Dass trotz des dünnen Auftrags eine auch auf den Fadenhöhen deutliche Grundierungsschicht aufliegt, kann mit der starken Leimung des Gewebes zu erklären sein, die verhinderte, dass die Grundiermasse in die Faden- und Faserzwischenräume absank. Möglicherweise war sie auch dickflüssiger als etwa bei Kat. Nr. 25.2.b. Trotzdem muss die Struktur des Gewebes auch nach dem Grundieren in der Oberfläche noch vorhanden gewesen sein, da sie im Malprozess gestalterisch genutzt wurde, indem der Maler das ebenfalls recht dickflüssige Malmittel so über die Oberfläche strich, dass es nur an den erhabenen Stellen des Malgrundes haften blieb (*Abb. 139*). Der Malgrund war allerdings nicht so rau, dass mit dünnflüssigeren Malmitteln nicht auch durchgehende, glatte Farbflächen erzielt werden konnten.

Zur darüberliegenden hellen, fast weißen Imprimiturschicht ist im Auflicht und unter UV-Strahlung keine eindeutige Schichtgrenze erkennbar, die jedoch dem REM-Bild zufolge besteht.

**Kat. Nr. 25.7.a, Papst Cyriacus übergibt die Tiara seinem Nachfolger, Weggang des Papstes mit einem Kardinal**

Die Grundierung ist von weißer Farbigkeit, jedoch aufgrund der starken Durchtränkung mit Bindemittel glasig und gelblich verfärbt. Der Füllstoff besteht aus Kreide und etwas Gips,<sup>462</sup> das Bindemittel aus Leim und etwas Öl.

Die Schicht ist mit Luftblasen durchsetzt und macht einen porösen Eindruck. Sie ist überaus dünn aufgetragen und kann die Gewebestruktur nicht vollständig eingebettet haben. Auch hier wird dies

---

<sup>460</sup>Nachgewiesen wurden die Elemente Ca, S. Im Gegensatz zu Kat. Nr. 25.2.b waren hier keine Muschel-fragmente zu erkennen. Vgl. Tabelle 2.5, 2.13. Kühn wies in der Grundierung dieses Gemäldes ausschließlich Kreide nach. Vgl. KÜHN 1990a, S. 639.

<sup>461</sup>Nach Kühn enthielt diese nur Leim. Vgl. KÜHN 1990a, S. 639.

<sup>462</sup>Nachgewiesen wurden die Elemente Ca, S. Wie in Kat. Nr. 25.5.a waren auch hier im Gegensatz zu Kat. Nr. 25.2.b keine Muschel-fragmente zu erkennen. Vgl. Tabelle 2.5, 2.13 und Spektrum 3.78.

an verschiedenen Stellen durch den Farbauftrag bestätigt.

### ***Kat. Nr. 25.10.b, Bergung und Bestattung des Gefolges der Hl. Ursula***

Im Gegensatz zu Kat. Nr. 25.2.b, 25.5.a und 25.7.a ist die Grundierung dieses Gemäldes zweischichtig aufgetragen und dementsprechend von größerer Schichtstärke. Der Füllstoff beider Schichten besteht ausschließlich aus Kreide,<sup>463</sup> wobei die untere Schicht etwas kompakter und dichter, die obere hingegen durch einen geringeren Anteil an Füllstoff bei einem höheren Bindemittelgehalt gekennzeichnet ist. Die Grundiermasse beider Schichten ist nicht pigmentiert. Aufgrund der Durchtränkung mit Bindemittel erscheint sie glasig, in der oberen Schicht stärker als in der unteren. Zwischen beiden Schichten befinden sich Bindemittelanreicherungen. Als Bindemittel sind sowohl Leim als auch Öl in beiden Schichten und in den Bindemittelanreicherungen nachweisbar.

Mit dem zweischichtigen Auftrag füllt die Grundiermasse nicht nur die Fadenzwischenräume des Trägergewebes, sondern liegt auch in deutlicher Schicht auf den Fadenhöhen und bettet die Gewebestruktur weitgehend ein. Die Auftragsdicke korrespondiert mit der starken Vorleimung. Beides führt, im Kontrast zu den anderen drei Gemälden, zu einer kompakt wirkenden Gemäloberfläche. Dabei scheinen Auftragsspuren nicht oder nicht vollständig geglättet worden zu sein, wie an Pinselspuren zu erkennen ist, die nicht von den Farbschichten herrühren und z.B. unter dem roten Mantel des Mannes im Vordergrund im Streiflicht und in der Röntgenaufnahme zu erkennen sind. Eine gewisse Rauigkeit der Oberfläche des Malgrundes wurde beim Auftrag der Malfarben auch hier immer wieder genutzt, um durchbrochene Farbaufträge zu erzeugen.

### ***Zu den übrigen Gemälden des Zyklus***

Soweit im Zuge der Inaugenscheinnahmen der nicht untersuchten Gemälde überprüft, sind sie wie die untersuchten weiß grundiert. Falkenburg und Landgrebe beschreiben die Grundierung der Bonner Gemälde Kat. Nr. 25.6, *Geburt der Hl. Ursula* und *Ankunft in Basel* und *Ankunft in Rom*, als sehr dünn.<sup>464</sup> Tatsächlich ist die Oberfläche der Gemälde trotz der unterschiedlichen Textur der Trägergewebes stets stark durch diese geprägt. Die genaueren Untersuchungen Afkens ergaben eine einschichtige Grundierung mit einem dickeren Auftrag über den Nähten. Ihren Messungen anhand von Querschliffen zufolge beträgt die Dicke der Leim-Kreide-Grundierung zwischen

---

<sup>463</sup>Nachgewiesen wurde ausschließlich Ca. Wie in Kat. Nr. 25.2.b und im Gegensatz zu Kat. Nr. 25.5.a und 25.7.a weisen die Muschelfragmente hier darauf hin, dass die Kreide aus Meeresablagerungen gewonnen wurde. Vgl. Tab. 2.5, 2.13 im Anhang.

<sup>464</sup>Vgl. „Zustandsprotokoll dreier Leinwandgemälde aus dem Zyklus der Ursulalegende (Severinsmeister) aus dem Rheinischen Landesmuseum“, verfasst anlässlich der Vorbereitung der Bilder als Ausstellungsleihgabe an das Wallraf-Richartz-Museum, Köln, Bonn, o.D. „mutmaßlich 1975“ (E. Falkenburg, B. Landgrebe).

50 und 180 µm und kann von Luftblasen durchsetzt sein.<sup>465</sup>

### ***Imprimitur***

#### ***Kat. Nr. 25.2.b, Weihe der Hl. Ursula***

Eine Imprimitur konnte bei der stereomikroskopischen Untersuchung nicht flächig festgestellt werden. Allerdings zeigt das Röntgenbild eine deutliche, feine Pinselstruktur in wechselnder Auftragsrichtung und die entnommenen Bildschichtproben weisen unabhängig von Bild- und Farbbereich über der Unterzeichnung eine sehr helle bindemittelreiche Schicht auf. Als farbgebende Bestandteile enthält sie überwiegend Bleiweiß, mit dessen sehr stark variierender Korngröße die Stärke des gesamten Auftrags variiert. Als farbgebende Bestandteile sind außerdem Bleimennige, ein Kupferblau und Pflanzenschwarz sowie ein gewisser Gehalt an Kreide enthalten.<sup>466</sup> Aufgrund der starken Kontamination mit Fremdbindemitteln, v. a. Öl, ist auf der Basis der angewendeten Nachweismethoden eine definitive Aussage zum ursprünglichen Bindemittel nicht möglich. Allerdings wird im REM-Bild deutlich, dass die Mennigepartikel als reflektierende Schalen um einen nicht reflektierenden Kern vorliegen. Ist dies auf ihre Reaktion mit öligen Bestandteilen des Bindemittels zurückzuführen, müsste es zumindest anteilig Öl enthalten haben.

#### ***Kat. Nr. 25.5.a, Erscheinung des Engels, Abschiedsszene***

Wie in Kat. Nr. 25.2.b konnte auch in diesem Gemälde bei der stereomikroskopischen Untersuchung eine Imprimitur nicht flächig festgestellt werden, was an der starken Durchtränkung des Gefüges mit Bindemitteln und der damit eingehenden Vereinheitlichung der Brechungsindizes der Schichten liegen kann. Die Röntgenaufnahme, wie auch die entnommenen Bildschichtproben, zeigen aber über der Unterzeichnung eine dünne, weiße Imprimiturschicht, die in ihrer Zusammensetzung und Struktur vergleichbar ist mit der Imprimitur von Kat. Nr. 25.2.b: Hauptbestandteil ist Bleiweiß, daneben rote Ocker und Schwarz, außerdem möglicherweise etwas Kreide.<sup>467</sup> Obwohl jeder Querschliff nur einen überaus kleinen Teil der jeweiligen Schicht und der darin enthaltenen Substanzen abbildet, könnte man mit der gebotenen Vorsicht annehmen, dass es sich hierbei um dieselbe Zusammensetzung handelt wie in Kat. Nr. 25.2.b. Zwar konnten hier keine Mennige- und Blaupartikel, in Kat. Nr. 25.2.b kein Ocker gefunden werden, doch sind diese in der überwiegend weißen Schicht jeweils nur in geringer Dichte enthalten, so dass sie nicht an jedem Punkt vorhanden sein müssen.

Den Anfärbungen der Schiffe dieses Gemäldes zufolge, enthielt das Bindemittel der Imprimitur-

---

<sup>465</sup>AFKEN 2010, S. 35, 136 ff.

<sup>466</sup>Nachgewiesen wurden die Elemente Pb, Cu, Ca. Vgl. Tab. 2.7, 2.13.

<sup>467</sup>Nachgewiesen wurden die Elemente Pb, Si, Ca, Fe, Al. Vgl. Tab. 2.7, 2.13

schicht keine Proteine und einen deutlichen Anteil an Öl.

***Kat. Nr. 25.7.a, Papst Cyriacus übergibt die Tiara seinem Nachfolger, Weggang des Papstes mit einem Kardinal***

In diesem Gemälde konnte weder bei der stereomikroskopischen Untersuchung noch anhand der Querschliffe eine Imprimitur nachgewiesen werden.

***Kat. Nr. 25.10.b, Bergung und Bestattung des Gefolges der Hl. Ursula***

Wie in Kat. Nr. 25.2.b und 25.5.a war stereomikroskopisch eine Imprimitur nicht nachweisbar. Auch hier zeigt die entnommene Bildschichtprobe jedoch eine dünne, weiß pigmentierte Schicht oberhalb der Grundierung. Der Nachweis von Proteinen war negativ, der von Ölen eindeutig positiv.<sup>468</sup>

***Zu den übrigen Gemälden des Zyklus***

Nach Afken weist keines der Bonner Bilder eine Imprimitur auf. Stattdessen seien bestimmte Farbbereiche mit einer kompakten weißen Untermalung versehen.<sup>469</sup>

***Unterzeichnung***

***Kat. Nr. 25.2.b, Weihe der Hl. Ursula***

Die Unterzeichnung ist von tief schwarzer Farbigkeit und wurde mit dem Pinsel aufgetragen. Die Partikel des Schwarzpigments sind von kantig bis splittriger und von zerklüftet bis gerundeter Form sowie stark variierender Größe. Im Auflicht-Hellfeld erscheinen sie unterschiedlich kompakt, aber stets opak grau. Die EDX-Messung der Körner ergibt Blei, Calcium, Kalium und Phosphor. Letzteres spricht für ein aus Knochen gewonnenes Kohlepigment, so dass es sich hierbei um Beinschwarz handeln könnte.<sup>470</sup>

Das Malmittel muss von gut fließender Konsistenz gewesen sein, um auch lange, sich schlängelnde Pinselzüge zu erlauben (*Abb. 172*). Dabei war es wohl teilweise nur gering konzentriert, da die Unterzeichnungslinien, wie im Querschliff zu sehen, stellenweise nur in der Stärke einer Pigmentlage aufliegen. Auch die dünne, stark mit Bindemittel getränkte und dadurch kaum reflektierende Grundierungsschicht mag zu diesem Erscheinungsbild im Infrarot-Reflektogramm

---

<sup>468</sup>Vgl. Tabelle 2.7, 2.13. Eine Messung mit im REM/EDX wurde nicht vorgenommen.

<sup>469</sup>AFKEN 2010, S. 52.

<sup>470</sup>Bei dem Blei handelt es sich wahrscheinlich um Streustrahlung aus der darüberliegenden bleiweißhaltigen Schicht. Vgl. Tabelle 2.6, 2.13. im Anhang.

beitragen.

Der Form und der stark variierenden Breite der Linien zufolge, wurde die Unterzeichnung in den meisten Bereichen mit einem Spitzpinsel ausgeführt. Es handelt sich um eine schnelle Skizze des Bildaufbaus, in der die Faltenverläufe der Gewänder in kurzen Linien wenig präzise angegeben und Faltentiefen ebenso flüchtig schraffiert sind. Die Schraffuren wurden in kurzen Pinselhieben in wechselnder Richtung aufgestrichelt und verkürzen sich häufig zu schnellen Schlangenlinien. Ähnlich werden auch die Haare mit einigen Kurvenlinien schematisch angedeutet, die Gesichter mit Umrisskonturen und Kringeln für die Augenhöhlen skizziert. Das Gesicht des Königs ist mit groben Schraffuren vollständig in Schatten gelegt.

### ***Kat. Nr. 25.5.a, Erscheinung des Engels, Abschiedsszene***

Möglicherweise sind zwei Unterzeichnungsmittel in diesem Gemälde zu unterscheiden: Die konstruktiven Linien der Architekturräumung scheinen mit einem Instrument gezeichnet, mit dem man lange, in der Strichbreite sehr gleichmäßige Linien grau-schwarzer Farbigekeit ziehen konnte, so dass es sich hierbei um ein trockenzeichnendes Zeichenmittel, etwa Tonschiefer oder einen Bleigriffel handeln könnte. Als weiteres Unterzeichnungsmittel wurde ein schwarzes Malmittel mit dem Pinsel aufgetragen. Die in den Proben vorhandene Menge an schwarzen Partikeln war sehr gering, so dass sie bei der EDX-Messung von der darüberliegenden bleiweißhaltigen Schicht überstrahlt wurden. Der Form der Partikel zufolge könnte es sich um Bein- oder Pflanzenschwarz handeln.<sup>471</sup> Im Infrarot-Reflektogramm ist es am besten unter roten Farbbereichen zu sehen, jedoch auch dort wenig kontrastreich.

Wie anhand des Infrarot-Reflektogramms nachzuvollziehen, erfolgte die Unterzeichnung als ein schnelles, flüchtiges Skizzieren des Bildentwurfs (*Abb. 173*). Dem Unterzeichnenden scheint es dabei im Wesentlichen um die Bildkomposition und den Verlauf der Faltenwürfe gegangen zu sein. Details und Einzelheiten wurden erst im Malprozess ausformuliert. Soweit erkennbar, war die Zeichnung selbst reines Orientierungsmittel für die malerische Ausführung, keinesfalls Mittel zur Bildsuche und -formulierung. Die Suche nach Form und Imposition der einzelnen Bildele-

---

<sup>471</sup>Wegen der starken Überstrahlung des Bleiweißanteils der aufliegenden Imprimitur ergibt die REM/EDX Messung kein Signal, das eindeutig auf ein schwarzes Pigment hinwies, so dass es sich um ein REM/EDX nicht nachweisbaren Kohlenstoff handeln muss.

In einer von ihm aus der geblühten Bespannung des Bettes entnommenen Probe nennt Kühn eine dünne schwarze Lage zwischen Grundierung und Farbschichten. Da dieser Bereich nicht dunkel untermalt ist, müsste es sich hierbei um die Unterzeichnung handeln. Die Analyse Kühns ergab in einem proteinischen Bindemittel Ruß als farbgebenden Bestandteil. Vgl. KÜHN 1990a, S. 639.

Bei dem Pigment der Unterzeichnung in der für die vorliegende Untersuchung entnommenen Probe kann es sich aufgrund der Größe und Form der Partikel nicht um Ruß handeln.

Hinsichtlich des ursprünglichen Bindemittels erschien keine Aussage möglich, da die gesamte Bildschicht stark v.a. durch ölige Fremdbindemittel kontaminiert ist, die von der Oberfläche in Craquelésprünge und Beschädigungen der Bildschicht und von dort in poröse Bereiche der einzelnen Schichten, auch in die der Unterzeichnung eingedrungen sind.

mente muss vorher stattgefunden haben.

Typisch für die Pinselführung erscheint die Angabe der Falten des Bettüberwurfs mit längeren Linien, die von kurzen quer dazu gelegten Schraffuren überkreuzt werden. Der Geschwindigkeit ihres Auftrags entsprechend, verbinden sich die hierfür aufgesetzten kurzen Pinselhiebe häufig zu Schlangenlinien. Dieser Teil der Unterzeichnung ist in seiner Skizzenhaftigkeit, geringen Ausführlichkeit und der Art der Pinselführung jener von Kat. Nr. 25.2.b sehr ähnlich.

War die Unterzeichnung auch wie eine Skizze angelegt, hat der Maler die Vorgaben doch sehr genau befolgt und im Zuge des Malprozesses keine wesentlichen Veränderungen vorgenommen. Kleinere Abweichungen betreffen die Hand des Engels. Hier handelt es sich aber weniger um ein *Pentimento*, als vielmehr um das Ausformulieren der summarisch skizzierten Vorgabe. Dasselbe ist für die Gesichter zu beobachten.

Nur eine formale Veränderung der Unterzeichnung im Malprozess ist zu erkennen: Der rote Bettüberwurf wurde im Zuge der farbigen Ausführung entgegen der Planung in der Unterzeichnung an der unteren linken Kante zunächst etwas verlängert, zu einem späteren Zeitpunkt durch das Übermalen mit dem dunklen Ton des Hintergrundes jedoch wieder auf die in der Unterzeichnung vorgesehene Form verkürzt.

***Kat. Nr. 25.7.a, Papst Cyriacus übergibt die Tiara seinem Nachfolger, Weggang des Papstes mit einem Kardinal***

Die Unterzeichnung wurde mit dem Pinsel und einem schwarzen Malmittel ausgeführt. Aufgrund der Partikelform könnte es sich bei dem verwendeten schwarzen Pigment um Pflanzen- oder Bein-schwarz handeln.

Im Infrarot-Reflektogramm wird die Unterzeichnung nicht überall sichtbar, was an der dünnen, wegen der Durchtränkung mit Bindemittel glasigen und damit nur noch wenig reflektierenden Grundierung liegen könnte, aber auch daran, dass nicht alle Farbbereiche durchdrungen werden. Sehr gut sichtbar ist die Unterzeichnung in der Figur des Anteros.

Soweit erkennbar, besteht die Unterzeichnung aus langen Linien, die die Formen der Architektur, die Konturen und die Faltentiefen angeben. Dabei werden größere Bildelemente detaillierter ausgeführt als kleinere, die Gewänder der Kardinäle im Hintergrund summarischer, die der Personen im Vordergrund zusätzlich mit Schraffuren. Dasselbe gilt für die Architekturteile. Schraffuren bestehen aus diagonalen Pinselstrichen in wechselnden Richtungen und wechselnder, zum Teil recht breiter Strichstärke, manchmal so schnell aufgetragen, dass der Pinsel nicht abgesetzt und die Linie zur Schlangenlinie zusammengezogen wurde. Hierin ist die Unterzeichnung jenen von Kat. Nr. 25.2.b und 25.5.a sehr ähnlich. Die Schraffuren modellieren das Gewand des Anteros zwar grob, aber sehr genau vor. Entsprechend genau wurde die Vorgabe im Malprozess befolgt. *Pentimenti* konnten dort, wo die Unterzeichnung zu beurteilen war, nicht festgestellt werden.

Insgesamt handelt es sich auch bei dieser Unterzeichnung um ein funktionelles Mittel zur Orientierung für die malerische Ausführung. Dementsprechend hat sie weder den Charakter eines Entwurfs, bei dem die Anordnung der Bildelemente oder deren Form noch gesucht werden musste, noch wurde besondere künstlerische Sorgfalt auf sie verwendet. Statt dessen hat man sie mit Routine, einer gewissen Geschwindigkeit und mit Beschränkung auf die notwendigsten Informationen angelegt.

***Kat. Nr. 25.10.b, Bergung und Bestattung des Gefolges der Hl. Ursula***

Die Unterzeichnung wurde auch hier mit dem Pinsel und einem schwarzen Malmittel ausgeführt. Im Querschliff liegt sie sehr dünn in der Oberfläche der Grundierung, stellenweise in nur einer Pigmentlage. Farbgebender Bestandteil ist wahrscheinlich ein Kohleschwarz, das wegen der geringen Probenmenge jedoch nicht eindeutig zu identifizieren war.

Das Infrarot-Reflektogramm zeigt eine ausführliche, wenn auch nicht bis in Details ausgearbeitete Unterzeichnung. Alle, auch kleinere Bildelemente sind angelegt und wurden bei der malerischen Ausarbeitung umgesetzt. Pentimenti sind keine erkennbar. Die Zeichnung macht einen wenig grafischen, sehr malerischen und summarischen Eindruck. Die Konturen bestehen aus langen, lockeren, verhältnismäßig breiten Linien, im Schatten liegende Bereiche sind schraffiert. Für die Schraffuren wurden kurze Striche und Tupfer parallel nebeneinandergesetzt, die sich nur selten zu Schlangenlinien verbinden. Wo sie nicht dem Formverlauf angepasst sind, verlaufen die Schraffuren diagonal, manchmal senkrecht. Die Striche hierfür beginnen spitz, verbreitern sich schnell um wieder dünner, bzw. spitz zu enden. Da sich Ansammlungen von Malmittel meist an der oberen Spitze des Strichs befinden und die Linien, Striche und Tupfer häufig oben etwas runder ansetzen und nach unten spitzer, manchmal in kleinen Häkchen oder Bogen auslaufen, verlief die Pinselführung in der Regel von oben nach unten, die diagonal gesetzten Schraffuren von rechts nach links. Bemerkenswert ist dies vor allem deshalb, weil die im Zuge der malerischen Ausführung zur Gestaltung von Schatten und Falten aufgesetzten Schraffuren genau entgegengesetzt von links oben nach rechts unten gezogen wurden.

Die Funktion der Unterzeichnung ist auch hier eindeutig die einer skizzierenden Anlage des Bildinhalts und in ihrer Ausführlichkeit dieser Funktion angepasst. Es ist kein Suchen festzustellen. Die Bildplanung fand nicht im Zuge der Unterzeichnung statt, vielmehr folgt diese bereits einer vorausgegangenen Bildfindung. Handelte es sich auch möglicherweise bei dem Unterzeichnenden und dem Maler nicht um dieselbe Person, war es dennoch nicht nötig, über die Skizzierung der Bildelemente, ihrer Position und summarischen Charakterisierung hinaus genauere Vorgaben zu machen. Zitate und Andeutungen genügten. Die eigentliche Ausarbeitung folgte in enger Anlehnung an die Unterzeichnung im Malprozess.



### ***Zu den übrigen Gemälden des Zyklus***

Mit Ausnahme der untersuchten Gemälde liegen nur zu den Bonner Bildern Untersuchungsergebnisse hinsichtlich der Unterzeichnung vor. Nach Afken handelt es sich dem Infrarotreflektogramm zufolge um eine schwarze Pinselunterzeichnung. In den Querschliffen sichtbare, auf der Grundierung und unterhalb des Farbaufbaus liegende Schwarzpartikel könnten auf ein trockenes Unterzeichnungsmittel und damit auf eine weitere Phase der Unterzeichnung hinweisen, der Befund sei aber zu gering, um dies mit Sicherheit sagen zu können. Im Infrarotreflektogramm war die Unterzeichnung vor allem in der Hintergrundarchitektur und den Inkarnaten zu erkennen, weshalb Afken auf eine skizzenhafte Anlage der Darstellungen schließt.<sup>472</sup>

Für die untersuchten Kölner Bilder ist festzustellen, dass sie trotz der Unterschiede hinsichtlich des Zeitpunkts der Unterzeichnung im Prozess der Bildherstellung wie auch in der malerischen Ausführung der Bilder wahrscheinlich von derselben Hand unterzeichnet wurden. Für die Bonner Gemälde ist eine Aussage diesbezüglich auf der Basis der Detailaufnahmen, nicht möglich. Afken macht hierzu keine Aussage.

### ***Ritzungen***

#### ***Kat. Nr. 25.2.b, Weihe der Hl. Ursula***

Es lassen sich nach dem Zeitpunkt der Ausführung und der Funktion zwei verschiedene Arten von Ritzungen benennen. Der Bildvorbereitung zuzuordnen sind Ritzlinien, mit denen die mit Blattmetall und Pressbrokat zu versehenen Flächen markiert sind. Diese Ritzungen sind mit einem sehr spitzen Instrument in die Grundierung geritzt.

Darüber hinaus finden sich Ritzlinien, die im Zuge der malerischen Ausführung und farbigen Gestaltung eingesetzt wurden, wie z. B. konstruktive Linien in der Architektur über der Säule am linken Bildrand oder die Fugen des Fußbodens. Diese Ritzungen wurden mit einem weniger spitzen Gegenstand in die bereits flächig aufgetragene, noch weiche Malfarbe des jeweiligen Grundtons gezogen und diese dabei in Wulsten zur Seite geschoben. Auffallend ist hier, dass sowohl die Furche als auch die Wulste Ansammlungen dunklen Farbmittels aufweisen, so dass der ritzende Gegenstand selbst farbgebend gewesen sein muss. Explizit farbgebend eingesetzt wurde er etwa in der weißen Bluse der Dame im Mittelgrund, wo man auf diese Art dunkle Faltentiefen in die noch weiche weiße Malfarbe gezogen hat (*Abb. 185*).

#### ***Kat. Nr. 25.5.a, Erscheinung des Engels, Abschiedsszene***

Im Gegensatz zu Kat. Nr. 25.2.b sind in diesem Gemälde weder im Zusammenhang mit Blattme-

---

<sup>472</sup>AFKEN 2010, S. 36 f., 136 ff.

tallapplikationen noch im Zuge des Malprozesses entstandene Ritzlinien erkenn- und feststellbar.

***Kat. Nr. 25.7.a, Papst Cyriacus übergibt die Tiara seinem Nachfolger, Weggang des Papstes mit einem Kardinal***

Wie in Kat. Nr. 25.2.b sind auch hier die mit Blattmetall und Pressbrokat zu belegenden Bereiche durch Ritzungen mit einem sehr feinen, spitzen Werkzeug markiert. Darüber hinaus finden sich ebenfalls breite, schraffurartige Ritzungen, die im Zuge des Malprozesses in noch weiche Farbschichten gezogen wurden.

***Kat. Nr. 25.10.b, Bergung und Bestattung des Gefolges der Hl. Ursula***

Ritzlinien sind hier nur zur Markierung der mit Pressbrokat zu belegenden Bereiche vorhanden. Allerdings wurden sie angelegt, als der gelblich ockerfarbene Grundton der Hügellandschaft bereits aufgetragen, stellenweise noch weich, stellenweise aber bereits angetrocknet war.

***Zu den übrigen Bildern des Zyklus***

Die Befunde für die Bonner Bilder stimmen mit jenen der Kölner Gemälde insofern überein, als Pressbrokate und Blattmetallaufgaben in der Grundierung mittels Ritzlinien markiert sind und Architekturelemente durch Ritzungen in die noch weichen Farbschichten gegliedert wurden. Auch schraffierende schwarz ausgelegte Ritzungen in die Farbschichten zur Schattierung vor allem der Inkarnate kommen vor.<sup>473</sup>

***Nimbenrelief***

***Kat. Nr. 25.2.b, Weihe der Hl. Ursula***

Die Hl. Ursula ist mit einem kleinen Nimbus versehen, der mit einem Profil konzentrisch reliefierter Ringe verziert und mit goldfarbenem Blattmetall belegt war. Bei einem Durchmesser des Nimbus von 10,1 cm hat das Profil eine Breite von 1,6 cm. Das Relief ist stark beschädigt und verpresst, so dass Gielow es keiner der von ihr aufgestellten Kategorien zur Klassifizierung plastischer Nimben in der spätgotischen Malerei Kölns zuordnen konnte.<sup>474</sup> Es bestand wahrscheinlich aus mindestens fünf Wulsten mit alternierenden Flachringen oder Kehlen, die zusammen zwei oder drei Reliefringe gebildet haben könnten.

Die Reliefmasse des Nimbus ist weiß. Optisch ähnelt sie der Grundierung. Ihre Untersuchung anhand des Querschliffs bestätigt dies: Wie die Grundierung besteht sie aus Kreide mit Muschelbe-

---

<sup>473</sup>AFKEN 2010, S. 38, 49, 136 ff.

<sup>474</sup>Vgl. GIELOW 2005a, S. 119 f.

standteilen und einem gewissen Anteil an Gips, gebunden in Leim. Ob sie auch ursprünglich Öl enthielt ist fraglich, weil ein öliges Bindemittel in Craquelésprünge und Beschädigungen eingebunden ist und den Befund verunklärt. Allerdings könnte die Homogenität der leichten Färbung beim Nachweis darauf hinweisen, dass Öl auch originär Bestandteil des Bindemittels der Reliefmasse war.<sup>475</sup>

Wie an beriebenen Stellen fehlender Blattmetallaufgabe an der Oberfläche der Reliefmasse und an aufgewölbten Bruchrändern in ihrem Innern zu sehen, ist sie im Unterschied zur Grundierung stark mit Luftblasen durchsetzt. Auf der Röntgenaufnahme sind diese in der leicht absorbierenden Reliefmasse als zahlreiche nicht absorbierende Punkte zu sehen.

Nach Gielow wurde das Profil hergestellt, indem man eine in den Einstichlöchern im Zentrum des Nimbus befestigte, konzentrisch geführte Schablone durch die noch weiche Reliefmasse gezogen hat. Gielow vermutet, dass der Bildträger hierfür aufrecht stand, die Schablone aber nur mit einer festen Rücklage hinter dem Gewebe mit dem notwendigen Druck geführt werden konnte.<sup>476</sup> Bestätigt wird dies durch die Tatsache, dass sich die Reliefmasse nur im Bereich der erhöhten Reifen, kaum dazwischen und auch in Resten nicht auf der Nimbusplatte befindet.<sup>477</sup>

#### ***Kat. Nr. 25.5.a, Erscheinung des Engels, Abschiedsszene***

Auch in diesem Gemälde ist der Nimbus der Hl. Ursula mit einem reliefierten Profil versehen. Bei einem Durchmesser des Nimbus von 14,8 cm beträgt die Breite des Profils 2,8 cm und gehört nach der Klassifizierung Gielows dem Drei-Relieftring-Typus an.<sup>478</sup>

Die Reliefmasse ist weiß und besteht der infrarotspektroskopischen Analyse zufolge aus einem reinen Kreidegrund aus Kreide und Leim.<sup>479</sup> Es stimmt damit die Zusammensetzung der Reliefmasse weder mit der Grundierung dieses Bildes noch mit der Reliefmasse in Kat. Nr. 25.2.b überein, welche jeweils einen Zusatz an Gips im Füllstoff und zumindest im heutigen Zustand auch Öl enthalten.

Die Technik des Auftrags entspricht jener in Kat. Nr. 25.2.b, nicht aber die Schablone, die dafür verwendet wurde.

Im Unterschied zu Kat. Nr. 25.2.b wurde das Relief nicht unmittelbar auf die Grundierung appliziert, sondern erst nach Beginn des Malprozesses und dem Auftrag der grauen Farbschicht, die den Hintergrund für die Blüten des Bettvorhangs bildet und auf der die Reliefmasse liegt. Offen-

---

<sup>475</sup>Nachgewiesen wurden die Elemente Ca und S (in Spuren). Vgl. Tabelle 2.9, 2.13.

<sup>476</sup>GIELOW 2005a, S. 122.

<sup>477</sup>Interessant ist, dass im Bereich des Reliefs das Craquelé entgegen der sonstigen Fläche strahlenförmig verläuft.

<sup>478</sup>GIELOW 2005b, S. 301.

<sup>479</sup>GIELOW 2005a, S. 120.

sichtlich hatte man diese etwas breiter als das eigentliche Profil aufgetragen: Auf einer Breite von etwa 1 cm ist um den Nimbus die Gewebestruktur des Bildträgers getilgt, so dass hier möglicherweise überschüssige Reliefmasse beim Entfernen glatt gestrichen wurde.<sup>480</sup> Damit wurde die Übermalung dieses Überstandes und die Konturierung des Nimbus notwendig, wofür das graue Malmittel des Bettvorhangs ein zweites Mal angemischt werden musste. Dass man hierfür vom ersten Auftrag offensichtlich nichts oder nicht mehr genug übrig hatte, zeigt sich darin, dass das für die Konturierung verwendete graue Malmittel in der Zusammensetzung etwas blauer geraten ist als das erste.

Kat. Nr. 25.7.a und Kat. Nr. 25.10.b besitzen keine reliefierten Nimben

### ***Zu den übrigen Gemälden des Zyklus***

Die Hl. Ursula ist in den Zyklusbildern stets mit einem Nimbus ausgezeichnet und unterscheidet sich so von allen anderen Personen. Die Durchmesser der Nimben sind jeweils dem Alter der Hl. Ursula und damit auch der Größe ihrer Gestalt angepasst<sup>481</sup> und immer reliefiert. In den meisten Fällen besteht die Gestaltung des konzentrischen Reliefs aus drei größeren Wulsten, begleitet von einer unterschiedlichen Zahl an kleineren Wulsten. In wenigen Fällen beinhaltet es nur zwei größere Wulste. Die Gestaltung im Einzelnen variierte.

So sind in den fünf Bonner Bildern zwar alle Nimbenprofile dem Drei-Relieftring-Typus zuzuordnen, es lassen sich aber zwei unterschiedliche Varianten unterscheiden, die auf die Verwendung von zwei verschiedenen Schablonen hinweisen.<sup>482</sup>

### ***Untermalung/vorbereitende Farbaufträge***

#### ***Kat. Nr. 25.2.b, Weihe der Hl. Ursula***

Noch vor der Applikation der Blattmetalle wurden die großen Hintergrundflächen farbig vorgelegt. Hierzu gehören die hellsten Bereiche der Hintergrundarchitektur und der Grundton des Fußbodens. Letzterer wurde bereits mit hellen und dunklen Verläufen gestaltet, wobei der Maler mit einem Farbton mittlerer Helligkeit begann, auf den zunächst dunklere und dann hellere Aufträge folgten. Die farbgebenden Bestandteile der grauen Farbtöne sind dabei im Wesentlichen weiße, blaue und schwarze Partikel.

Weitere hellgraue bis weiße Untermalungen wurden wahrscheinlich ebenfalls zu diesem Zeit-

---

<sup>480</sup>Vgl. GIELOW 2005a, S. 122.

<sup>481</sup>Zur Entwicklung der Größe der Nimben der Hl. Ursula im Verlauf des Zyklus siehe GIELOW 2005b, S. 299 und STANGE 1952, Abb. 195-203.

<sup>482</sup>AFKEN 2010, S. 40 f, 136 ff.

punkt der Bildentstehung ausgeführt. So sind die Inkarnate der Gesichter in den verschatteten Bereichen mit Grau- oder Ockertönen, in den hellen Bereichen mit einem helleren Grau vorgelegt.

***Kat. Nr. 25.5.a, Erscheinung des Engels, Abschiedsszene***

Wie in Kat. Nr. 25.2.b wurden die Grundtöne des Fußbodens und der Architektur hinter dem Engel, die weiße Unterlegung von dessen Flügeln sowie der graue Grundton der Rückwand des Bettes als untermalende Farbschichten aufgelegt. Dabei war die Ausführung der Architektur in der Nebenszene oben rechts nicht Teil dieses Arbeitsschrittes. Ihre Bearbeitung erfolgte erst später im Malprozess. Die Untermalungsschichten wurden zum Teil auch in diesem Gemälde nicht nur flächig aufgetragen, sondern bereits hell-dunkel modelliert.

Im Gegensatz zu Kat. Nr. 25.2.b hat man nicht nur hellgraue, sondern auch farbige Untermalungen ausgeführt. So unter dem Bettvorhang in rotbraun, der Rückwand des Bettes in grau und andere Farbflächen in einer helleren Ausmischung der geplanten Lokalfarbe. Begonnen wurde dabei mit dem Auftrag der hellsten, gefolgt von den etwas dunkleren, die Modellierung vorformulierenden Farbtönen.

Nach dem Unterlegen der größeren und eventuell auch kleinerer Flächen und bevor mit der farbigen Gestaltung weitergearbeitet wurde, erfolgte die Applikation der Blattmetalle.

***Kat. Nr. 25.7.a, Papst Cyriacus übergibt die Tiara seinem Nachfolger, Weggang des Papstes mit einem Kardinal***

Graue Untermalungsschichten sind auch hier erkennbar, wenn auch nicht genau zu verfolgen. Mit Sicherheit in Grautönen vorgelegt ist etwa das Gewand des Anteros.

***Kat. Nr. 25.10.b, Bergung und Bestattung des Gefolges der Hl. Ursula***

Noch vor der Applikation der Blattmetalle und Pressbrokate hat man die Hintergründe mit einer hellen ockergrünlichen Farbschicht unterlegt und in diese die Markierung für die zu belegenden Bereiche geritzt. Andere Farbflächen scheinen hell, fast weiß untermalt: der grüne Umhang der Märtyrerin im Mittelgrund in den helleren Bereichen mit einem rar blau pigmentierten, im Bereich der Faltenhöhen zusätzlich mit einem fast weißen Malmittel, welches einen scharfkantigen Pinselduktus aufweist, der dem Verlauf des Faltenwurfs folgt. Die dunkleren Bereiche dieses Umhangs sind mit Grün unterlegt, wobei dessen Auftrag eher dem mehrschichtigen Farbaufbau als der Untermalung zuzuordnen ist. Die grünen Farbschichten lassen die darunterliegenden hellen Farbaufträge durchscheinen.

Blaue Farbflächen sind blau unterlegt und diese Unterlagen bereits mit Hell-Dunkel-Modellierungen versehen. Für die Untermalung wurde ein Blaupigment verwendet, das gegenüber dem inten-

siven, zum Teil recht grobkörnigen Blau der oberen Farbschichten, feinkörniger, weniger farbtensiv, heller und von leicht grünlichem Farbton ist. Zur Verdunkelung in den Schattenbereichen wurden ihm Schwarz und Rot beigegeben. Soweit erkennbar, handelt es sich bei dieser blauen Untermauerung um einen der ersten Schritte in der farbigen Ausarbeitung des Gemäldes.

### ***Zu den übrigen Gemälden des Zyklus***

Nach Afken ist „ein Großteil der Farbschichten“ in den Bonner Bildern mit einer weißen Untermauerung versehen.<sup>483</sup> Vereinzelt erwähnt sie graue Untermauerungsschichten.<sup>484</sup>

### ***Pressbrokate***

#### ***Kat. Nr. 25.2.b, Weihe der Hl. Ursula***

Pressbrokatapplikationen befanden sich auf dem Untergewand der Königin und den breiten Borten des Gewandes der Dame im Mittelgrund links. Der Aufbau der Pressbrokate ist wegen ihrer Zerstörung, bzw. starken Beschädigung nur noch mit Einschränkung nachzuvollziehen. Die Trägerschicht wird von einer Zinnfolie gebildet. Darunter liegen die mit dem Stereomikroskop sichtbaren ocker- bis graufarbenen Reste der Füllmasse. Im Querschliff erscheint diese als bindemittelreiche, graubraune bis bernsteinfarbene Schicht, durchsetzt mit kleinen orangefarbenen und etwas größeren schwarzen Partikeln. Die höheren Stege des Brokatreliefs werden von dieser Masse nicht (mehr) unterfüttert. Hier sind herstellungsbedingt Hohlräume vorhanden oder durch die Einwirkung von Lösemitteln, Wärme, Druck, etc. im Zuge von Restaurierungsmaßnahmen entstanden.

Auf der Zinnfolie liegt in dünner Schicht ein unpigmentiertes Bindemittel mit stark orangefarbener Fluoreszenz. Ein solches wurde bereits häufig an derselben Stelle im Aufbau von Pressbrokaten sowohl kölnischer als auch nichtkölnischer Herkunft unabhängig von deren Entstehungsort nachgewiesen und im Zuge einer Untersuchung am Victoria & Albert Museum in London als Kiefernharz identifiziert.<sup>485</sup> Die schlierige Reaktion auf die Anfärbung zum Nachweis von Öl scheint überwiegend auf die Kontamination durch eingedrungenes Bindemittel aus dem aufliegenden Anlegeöl zurückzuführen zu sein. Die orangefarbene Fluoreszenz könnte auf die Zugabe eines entsprechend reagierenden Farbstoffs hinweisen.<sup>486</sup>

Das Anlegeöl ist mit sehr feinen schwarzen, orangefarbenen und weißlich-gelben Partikeln rar pigmentiert und fluoresziert opak, leicht ockerfarben. Auf dem Anlegeöl, stellenweise allerdings

---

<sup>483</sup>AFKEN 2010, S. 52.

<sup>484</sup>Ebd., S. 307.

<sup>485</sup>DARRAH 1998, S. 63-71, 76 f.

<sup>486</sup>Ich danke Frau Prof. Dr. Elisabeth Jägers, Fachhochschule Köln, für diesen Hinweis.

auch direkt auf dem die Zinnfolie bedeckenden Bindemittel, liegt goldfarbened Blattmetall, bei dem es sich einer exemplarischen Messung zufolge um Gold mit einem geringen Anteil an Silber handelt. Es war ursprünglich, dem Muster des Brokats aus glatten und reliefierten Bereichen entsprechend, mit farbigen Lasuren versehen.

***Kat. Nr. 25.5.a, Erscheinung des Engels, Abschiedsszene***

Das Gemälde weist keine Pressbrokatapplikationen auf.

***Kat. Nr. 25.7.a, Papst Cyriacus übergibt die Tiara seinem Nachfolger, Weggang des Papstes mit einem Kardinal***

Die Außenseite des päpstlichen Pluviales, die Dalmatik des Papstes, die Parüren seiner Albe und drei Rosetten des Behangs der Thronrückwand waren mit Pressbrokat belegt. Das Muster bestand aus glatten und gerieften Bereichen und solchen mit einer feinen Blatt- oder Schuppenstruktur. Nach Applikation des Pressbrokats wurden die glatten Bereiche zur Verdeutlichung des Musters farbig ausgelegt (*Abb. 174, 175*).

Wegen der Beschädigungen und Überarbeitungen ist nicht zu sagen, wie stark und in welcher Weise verändert die Pressbrokate heute vorliegen, so dass eine Beurteilung und Beschreibung des ursprünglichen Zustands nur eingeschränkt möglich ist. Mit den entsprechenden Vorbehalten ist zu sagen, dass sich das Riefenmuster heute aus nach oben scharfkantig zulaufenden Stegen und Rillen mit gerundetem Boden zusammensetzt. Die Breite der Rillen variiert. Insgesamt sind sie jedoch stets breiter als die Stege. Häufig alternieren schmalere und weniger tiefe mit breiteren, tieferen Rillen, so dass der Eindruck von Doppelgraten entsteht (*Abb. 174*). Pro Zentimeter lassen sich 7-8 dieser Doppelgrate zählen. Neben diesen ist ein weiteres Relief in Form eines blatt- oder schuppenartigen Musters festzustellen.

Es sind nur die äußeren Kanten der Applikation zu erkennen, Blattkanten im Innern der Fläche hingegen nicht, so dass eine Bestimmung der Blattgröße nicht (mehr) möglich ist.

Die Trägerschicht des Reliefs ist auch hier eine Zinnfolie (*Abb. 176*), die von einer ockerfarbenen bis braunen, augenscheinlich unpigmentierten Masse unterfüttert wird. Im REM-Bild wird deutlich, dass es sich um ein organisches Material handelt, das mit sehr feinen, stark reflektierenden Pigmentpartikeln durchsetzt ist. Der Messung zufolge handelt es sich dabei um Bleiweiß, Pflanzenschwarz und etwas Kreide, evtl. Gips. Die Masse fluoresziert schlierig und ist mit horizontal verlaufenden Schwundrissen durchzogen. Auf die Anfärbung zum Nachweis von Proteinen reagierte sie negativ, auf jene zum Nachweis von Ölen erwies sie sich als alkohollöslich und wurde ausgeschwemmt.

Eine weitere Lage der Füllmasse entspricht, soweit erkennbar, im Wesentlichen jener in Kat. Nr. 25.2.b: Die bindemittelreiche Schicht ist durchsetzt mit Bleiweiß. Sie enthält keine Proteine, im heutigen Zustand wohl aber Öl, wobei aufgrund der geringen Probenmenge und der augenscheinlichen Kontamination der Bildschicht eine eindeutige Aussage zur ursprünglichen Zusammensetzung des Bindemittels nicht möglich ist.

Auf der Zinnfolie liegt wie in Kat. Nr. 25.2.b eine unpigmentierte dünne Bindemittelschicht stark orangefarbener Fluoreszenz, die wie in Kat. Nr. 25.2.b nur stellenweise und schlierig auf die Anfärbung zum Nachweis von Öl reagierte und bei der es sich mit großer Wahrscheinlichkeit um ein Harz handelt, dem ein orangefarben fluoreszierender Farbstoff zugesetzt ist (vgl. Abb. 85-88).<sup>487</sup> Auf diesem Bindemittel liegt das eigentliche Anlegemittel für die Applikation des Blattmetalls. Es ist stellenweise schlierig mit der darunterliegenden Bindemittelschicht vermischt. Da es eindeutig positiv auf den Nachweis von Öl reagiert, handelt es sich bei den öligen Bereichen in der darunter liegenden Bindemittelschicht möglicherweise um Bindemittelbestandteile des Anlegeöls. Dieses erscheint heute braun und von gelblich opaker Fluoreszenz. Damit, wie auch in der geringen Pigmentierung, ist es mit dem Anlegeöl auf den Pressbrokaten in Kat. Nr. 25.2.b vergleichbar.

Der Aufbau der Pressbrokate von Kat. Nr. 25.2.b, 25.5.a und 25.7.a entspricht damit im Wesentlichen jenem eines weiteren Gemäldes des Zyklus: der Darstellung des *Martyriums* im Victoria & Albert Museum, London, Kat. Nr. 25.9. Die Füllmasse wurde hier als Wachs identifiziert, das in zwei Schichten aufgetragen ist. Dabei handelt es sich bei der im Querschliff unteren Schicht um klares Bienenwachs, dem in der darüberliegenden Bleiweiß, Schwarz, gelber und brauner Ocker, ein transparentes Braunpigment und Kreide zugesetzt sind. Über der Zinnfolie liegt ebenfalls eine orangefarben fluoreszierende Lackschicht, die als Kiefernharz identifiziert wurde, darüber ein Anlegeöl und Zwischgold. Farblich lasiert waren die Pressbrokate mit Kupferresinat oder Rotlack.<sup>488</sup>

### ***Kat. Nr. 25.1.b, Bergung und Bestattung des Gefolges der Hl. Ursula***

Der Ausschnitt des Gewandes der Märtyrerin im Vordergrund sowie die Gewänder zweier weiterer Märtyrer und das eines getöteten Bischofs im Mittelgrund waren mit Pressbrokat verziert. Dieser ist weitgehend zerstört und nur noch in einzelnen Inseln erhalten, an denen erkennbar ist, dass er aus glatten und gerieften Bereichen bestand. Die stark zersetzte Zinnfolie liegt der stereomikroskopischen Untersuchung zufolge auf einer deckenden orangefarbenen Schicht und einem bräun-

---

<sup>487</sup>DARRAH 1998, S. 66, 76.

<sup>488</sup>Ebd.



lich gelben, unpigmentierten Bindemittel. Eine ockerfarbene Schicht mit vielfarbiger Pigmentierung, ebenfalls in den beschädigten Bereichen der Pressbrokate vorhanden, ist weder in ihrer Funktion noch in ihrer Zugehörigkeit zum Original eindeutig zu bestimmen, eine Reliefmasse nicht erkennbar. Auf der Zinnfolie sind Reste goldfarbenen Blattmetalls vorhanden, ohne dass mit dem Stereomikroskop das Anlegemittel erkennbar wäre.

Das Reliefmuster war auf dem jeweils aufliegenden Blattmetall mit lasierenden Malmitteln farbig ausgelegt. Noch erkennbar sind bräunliche, rote und blaue Lasurschichten.

### ***Zu den übrigen Gemälden des Zyklus***

Genauere Beschreibungen des Aufbaus der Pressbrokate liegen wiederum nur für die Bonner Bilder vor. Diese waren großflächig und umfassend mit Pressbrokaten verziert, so auf Gewändern, Fahnen, Wandbehängen und Gewanddetails. Das Gewand der Hl. Ursula war auf allen Bildern mit Pressbrokat belegt.

Soweit trotz der starken Beschädigungen noch erkennbar, bestanden die Muster nicht ausschließlich aus Rippen, Rillen und glatten Flächen, sondern auch aus Motiven, wie etwa Ansammlungen von Noppen mit davon ausgehenden Strahlen.

Wie aus der unterschiedlichen Anzahl von Rippen pro Zentimeter hervorgeht, wurden je nach Brokat Blätter aus unterschiedlichen Modellen verwendet. Die Blätter wurden in wechselnder Richtung appliziert. Wegen der starken Beschädigung und Zerstörung konnte leider keines der Muster rekonstruiert werden. Nach Aussage Afkens sind nur noch an wenigen Stellen quadratische Blattformen erkennbar. Auf dem Gemälde mit der Darstellung der *Geburt der Hl. Ursula* war ein Blatt mit einer Länge von 6 cm zu messen.

Die Applikation der Pressbrokate erfolgte in der Regel vor dem Auftrag der Farbschichten. Eine Ausnahme hiervon macht die partielle Applikation im Gewand des heidnischen Königs in Kat. Nr.25.4.b, die nach dem Farbauftrag erfolgte.<sup>489</sup>

Afken beschreibt die Füllmasse der Pressbrokate als gelbbraun, pigmentiert mit Schwarz, Mennige, Bleiweiß und Ockern, evtl. unter Zusatz von Kreide. Auf der Zinnfolie liegt auch hier stets eine im Querschliff orangefarbene fluoreszierende Bindemittelschicht unter Anlegemittel und Blattmetall.<sup>490</sup>

---

<sup>489</sup>AFKEN 2010, S. 41 ff.

<sup>490</sup>Ebd., S. 42 f.

### **Blattmetallauflagen**

#### **Kat. Nr. 25.2.b, Weihe der Hl. Ursula**

Blattmetallauflagen befanden sich auf den Pressbrokaten, der Krone des Königs, dem Hut und den Edelsteinverzierungen im Gewand der Königin, den Kopfbedeckungen der Edelfrauen, den Ärmeln des Jünglings und auf dem Nimbus der Hl. Ursula. So weit erkennbar, erfolgte ihre Applikation, wie auch die der Pressbrokate, nach dem Auftrag der hellsten Farbschichten des Hintergrundes und vor dem des mittleren Farbtons der Hintergrundarchitektur.

Das originale Blattmetall ist immer goldfarben (*Abb. 177*). Der REM/EDX-Analyse zufolge handelt es sich immer um Blattgold, das jedoch stets mit einem Anteil Silber legiert ist.

Mit Ausnahme der Vergoldung des Nimbus liegen die Blattmetallauflagen auf einem ockerfarbenen, halbtransparenten Anlegemittel, das mit weißen, roten, ockerfarbenen, blauen und schwarzen Pigmenten in ungleichmäßiger Durchmischung versehen ist. Es handelt sich dabei um Bleiweiß, quarzhaltige gelbe und rote Ocker, ein Kupferblau und Pflanzenschwarz, evtl. auch Kreide.<sup>491</sup> In Bereichen größerer Mengen blauer und schwarzer Partikel erscheint das Anlegemittel als deckende graue Schicht variierender Helligkeit, so dass es innerhalb kleiner Flächen zum Wechsel in der Farbigkeit von ockerfarben zu grau kommen kann (*Abb. 178*).

Hinsichtlich des Bindemittels ist nach den durchgeführten Untersuchungen keine eindeutige Antwort möglich: Es enthält keine Proteine, wahrscheinlich aber Öl, ist jedoch gleichzeitig mit einem noch auf der Bildschichtoberfläche liegenden, über Beschädigungen in das Gefüge der Schichten eingedrungene öligen Bindemittel verunreinigt. Sowohl optisch als auch in der Zusammensetzung ist das Anlegemittel vergleichbar mit jenem der Blattmetallauflagen in Kat. Nr. 25.5.a.

Das Anlegemittel für das Blattmetall auf den Pressbrokaten unterscheidet sich von dem beschriebenen: Der Pigmentgehalt, wiewohl ähnlich, ist geringer und bei dem Bindemittel handelt es sich eindeutig überwiegend um Öl. Es entspricht darin und auch optisch dem Anlegemittel, das für die Applikation der Blattmetalle auf den Pressbrokaten in Kat. Nr. 25.7.a verwendet wurde.

Das Anlegemittel für das zuunterst liegende Blattmetall des Nimbus der Hl. Ursula ist hingegen von anderer Farbigkeit und Zusammensetzung. Da es in den Beschädigungen der Imprimitur liegt, ist es nicht original.

#### **Kat. Nr. 25.5.a, Erscheinung des Engels, Abschiedsszene**

Gold- und silberfarbene Blattmetallauflagen sind feststellbar. Die goldfarbenen befanden, bzw. befinden sich auf den Flügeln des Engels, den Borten und dem Pektoral seines Rauchmantels, seiner Krone sowie auf dem Nimbus der Hl. Ursula, ihrer Krone, auf Gewändern und Gewandteilen

---

<sup>491</sup>Nachgewiesen wurden die Elemente Pb, Ca, Si, Fe, Cu, Al. Vgl. Tab. 2.11, 2.13 und Spektrum 3.64.

der Engel an der Bildoberkante und der Frauen im Hintergrund. Mit einer silberfarbenen Blattmetallaufgabe ist die Außenseite des Pluviales des Engels belegt.

Dieses Blattmetall liegt in überlappenden Grenzbereichen unter dem goldfarbenen der Borten und wurde folglich zuerst appliziert. Es handelt sich bei hierbei um Silber. Stellenweise schimmert es gelblich, was auf Reste gelblicher Überzüge und Lasurschichten, wie auch auf die Korrosionsschicht aus Silberchlorid und -sulfid auf der Oberfläche zurückzuführen ist (*Abb. 180*).<sup>492</sup>

Das goldfarbene Blattmetall auf den Flügeln des Engels weist in dünneren Bereichen Silber und Gold, in dickeren Bereichen einen höheren Anteil an Silber auf. Schwarze, metallisch glänzende Pusteln an der Oberfläche bestehen aus Silbersulfid. Es handelt sich damit entweder um Zwischgold oder ein Gold mit sehr hohem Silberanteil, welcher an zahlreichen Stellen unter Vergrößerung des Volumens und Pustelbildung an der Oberfläche zu schwarzem Silbersulfid korrodiert ist. Die Blattmetallaufgaben wurden über einem transparent ockerfarbenen Anlegemittel appliziert. Es enthält Bleiweiß, quarzhaltige Ocker und Kreide. Die Anfärbung zum Nachweis von Proteinen war negativ, jene zum Nachweis von Ölen bis auf Verunreinigungen durch Fremdbindemittel ebenfalls. In einer Probe wurde die Schicht bei der Anfärbung vollständig ausgeschwemmt. Sowohl optisch als auch in seiner Zusammensetzung ist dieses Anlegemittel vergleichbar mit dem in Kat. Nr. 25.2.b.

***Kat. Nr. 25.7.a, Papst Cyriacus übergibt die Tiara seinem Nachfolger, Weggang des Papstes mit einem Kardinal***

Wie in Kat. Nr. 25.5.a sind auch in diesem Gemälde sowohl gold- als auch silberfarbene Blattmetallaufgaben vorhanden. Die goldfarbenen finden sich auf den Stäben und Kreuzen der Kardinäle, der Tiara und den Gewändern des Papstes. Silberfarbene liegen auf den Stäben dreier Kreuze. Auf dem Kreuzstab ganz rechts im Bild ist ein drittes Blattmetall zu unterscheiden, das stellenweise silber- an anderen Stellen goldfarben schimmert (*Abb. 179*).

Das goldfarbene Blattmetall besitzt in der Regel einen rötlichen Farbton. Die Analyse einer Probe aus dem Pressbrokat im Gewand des Papstes ergab Gold mit einem geringen Anteil an Silber.

Die Analyse einer Probe silberfarbenen Blattmetalls aus einem der Kreuzstäbe zeigte ein dickes Metallblatt von bis zu 2 µm und ergab reines Silber mit Silberchlorid als Korrosionsprodukt.

Bei dem stellenweise gold- bzw. silberfarben schimmernden Blattmetall handelt es sich mit einer Stärke von ca. 1 µm ebenfalls um eine relativ dicke Folie. Es enthält Gold und Silber in annähernd gleichen Teilen, was entweder auf Zwischgold oder eine Legierung aus Gold und Silber in ähnlichen Anteilen hinweist. Als Korrosionsprodukt wurde auch hier Silberchlorid festgestellt.

---

<sup>492</sup>Nachgewiesen wurden die Elemente Ag, Ca, Pb/S, Cl, Si. Vgl Tabelle 2.11, 2.12, 2.13 und Spektrum 3.70.

Das Anlegemittel changiert von ockerfarben bis grau und scheint unter dem goldfarbenen Blattmetall dicker aufzuliegen als unter dem silberfarbenen. In den ockerfarbenen Bereichen ist es leicht transparent, in den dunkleren von deckenderer Konsistenz. Diese makroskopische Beobachtung bestätigt sich anhand der Querschliffe: Die Pigmentverteilung im Anlegemittel ist sehr heterogen. Stellenweise liegt ein fast reines Bindemittel mit nur vereinzelter, feiner, an anderen Stellen mit deutlich dichter und gröberer Pigmentierung vor. Die Pigmentierung besteht insgesamt aus Bleiweiß, Bleimennige, roten und gelben Ockern, Kupferblau und Schwarz. Das Bindemittel enthält, der Anfärbung zu deren Nachweis zufolge, keine Proteine. Auch auf die Anfärbung zum Nachweis von Öl reagierte es jeweils negativ, ist allerdings durch eingedrungene Öle stark verunreinigt. Die im REM-Bild erkennbare Morphologie der Mennige-Partikel als stark reflektierende Schalen um einen nicht reflektierenden Kern könnte dennoch ein Hinweis auf Öl als originärem Bestandteil des Bindemittels sein.

Wie in Kat. Nr. 25.2.b scheint sich das Anlegemittel für das Blattmetall auf den Pressbrokaten von jenem, welches für die Applikation der glatten Blattmetalle verwendet wurde, zu unterscheiden. Dabei liegen die Unterschiede weniger in der Art der Pigmentierung, auch hier sind Bleiweiß, Eisenoxide und schwarze Partikel nachzuweisen, als in der Zusammensetzung des Bindemittels, das im Anlegemittel auf den Pressbrokaten deutlich auf die Anfärbung zum Nachweis von Öl reagierte.

#### ***Kat. Nr. 25.10.b, Bergung und Bestattung des Gefolges der Hl. Ursula***

Blattmetallaufgaben befinden sich auf Krone und Haube der Märtyrerin im Vordergrund, dem Gewand des nahenden Bischofs sowie in Resten auf den Pressbrokaten. Die optisch zu unterscheidenden Arten an Blattmetallen entsprechen denen in Kat. Nr. 25.7.a: sowohl gold- als auch silberfarbene Blattmetalle, aber auch silbern und golden schimmernde kommen vor. Allerdings sind die originalen Blattmetallaufgaben weitgehend zerstört, so dass deren Beurteilung nur noch sehr eingeschränkt möglich ist. Die noch vorhandenen Blattmetalle liegen über bereits ausgeführten Farbschichten und sind deshalb möglicherweise spätere Ergänzungen, zumal unter der mit Blattmetall belegten Kleidung des Bischofs im Hintergrund Schichten eines roten Farbaufbaus liegen.

Bei dem Anlegemittel dieses Blattmetalls handelt es sich um ein halbtransparentes, hellbraunes Bindemittel mit nur schwacher Pigmentierung.

Die makroskopischen und mikroskopischen Vergleiche zeigen, dass die Anlegemittel von Kat. Nr. 25.2.b, 25.5.a und 25.7.a (von Kat. Nr. 25.10.b wurde hierzu keine Probe genommen) einander sowohl optisch, als auch in ihrer Zusammensetzung ähnlich sind. Übereinstimmend ist zwischen Kat. Nr. 25.5.a und 25.7.a auch die wahrscheinliche Verwendung eines andersartigen Anlegemittel-

tels für die Blattmetallaufgaben auf den Pressbrokaten.<sup>493</sup>

Ähnliches gilt für die Blattmetallaufgaben selbst. Insgesamt sind bei allen vier Gemälden vier Metallarten optisch und durch die Charakterisierung im REM/EDX zu unterscheiden: Silber, Gold mit Anteilen an Silber, ein mögliches Zwischgold und Gold. Dabei ist das Gold mit großer Wahrscheinlichkeit auf eine Überarbeitung zurückzuführen.

### ***Zu den übrigen Gemälden des Zyklus***

Auch in den Bonner Bildern wurden Nimben, Gewänder, Pressbrokate, Kopfbedeckungen und Machtinsignien, vereinzelt auch die Wappen der Stifter und Gebrauchsgegenstände mit Blattmetall belegt. Nach Afken sind diese vorwiegend goldfarben. Silberfarbene Blattmetalle kämen nur vereinzelt vor. Den REM/EDX-Analysen zufolge enthielt das goldfarbene Blattmetall stets einen geringen Anteil an Silber.<sup>494</sup>

Afken unterschied zwei verschiedene Anlegemittel: eine im Querschliff gelbtransparente, weiß fluoreszierende Schicht mit zahlreichen schwarzen, braunen, weißen und roten heterogen verteilten Partikeln und eine weitere im Querschliff opak gelbe Schicht ohne Fluoreszenz mit höherem und homogener verteiltem Pigmentanteil. Die Pigmentierung beider besteht nach Ausweis der Untersuchung mittels REM/EDX aus Bleimennige, Ockern und evtl. einem Zusatz an Kreide. Auffällig dabei sei, dass „die Bleimennigepartikel in Bindemitteltropfen agglomeriert vorliegen und vom Bindemittel umfungen werden“. Die Mennigepartikel wiesen zudem „innerhalb der Agglomeration ein aufgelöstes Erscheinungsbild auf“, das auf die Reaktion des Pigments mit dem öligen Bindemittel hinweisen könnte.<sup>495</sup>

Die Applikation der Blattmetalle erfolgte vor dem Farbauftrag im Zuge dessen sie zusätzlich farbig verziert wurden.

---

<sup>493</sup>Die verschiedenen Anlegemittel und Blattmetalle wurden zum Zeitpunkt der Untersuchung als zum Original gehörig angesehen. Erst in der Phase der Auswertung aller untersuchten Gemälde wurde deutlich, dass Blattmetallaufgaben und deren Reste über bereits ausgeführten, intakten Farbschichten auf zahlreichen Gemälden vorkommen und zumindest teilweise auf großflächige, selbst wieder überarbeitete und reduzierte Erneuerungen des 17. Jahrhunderts zurückzuführen sind. Es war im Rahmen dieser Untersuchung zeitlich und organisatorisch leider nicht möglich, alle Gemälde auf diese Frage hin nochmals zu überprüfen.

<sup>494</sup>AFKEN 2010, S. 46 ff.

<sup>495</sup>Ebd. S. 47.

## **Farbschichten**

### **Kat. Nr. 25.2.b, Weihe der Hl. Ursula**

Nach der Applikation der Blattmetalle lässt sich der Malprozess vereinfachend in vier Phasen gliedern. Der Maler bearbeitete zunächst die großen Hintergrundflächen weiter, wobei er von Hell nach Dunkel arbeitend die nächstdunkleren Farbschichten auftrug. In dieser Arbeitsphase erfolgte wahrscheinlich auch die Einteilung und farbige Gestaltung der Bodenplatten. Deren Verlauf wurde vor ihrer farbigen Ausarbeitung durch den Auftrag der Fugenlinien mit schwarzem Malmittel markiert. Das Malmittel ist hier so aufgetragen, dass es häufig nur auf den erhabenen Stellen der Struktur des Malgrundes liegt. Beim Auftrag der waagerechten Linien hat sich am Ansatz häufig eine kleine Ansammlung an Malmittel gebildet. Zusammen mit dem stellenweise streifigen Strich weist dies darauf hin, dass die Linien mit einem dünnen Pinsel und von links nach rechts aufgetragen wurden. Für die diagonal verlaufenden Linien lässt sich dies nicht so genau sagen.

Die Farbschichten der farbigen Platten überlappen das Schwarz der Fugen leicht, deren Durchscheinen aber intendiert gewesen zu sein scheint. Zu dieser Arbeitsphase gehört augenscheinlich auch die Ausarbeitung des Altarretabels.

Die folgende Arbeitsphase betraf die nächstgrößeren, vor den Hintergrundflächen liegenden Farbflächen der Gewänder. Grundsätzlich scheint sich dabei die Abfolge der Arbeitsschritte von einem Vorgehen von hinten nach vorne zu Gunsten eines solchen nach Farbtönen zu verändern, was aber nicht mit letzter Sicherheit zu sagen ist, da nicht alle Farbflächen durch Überlappungen miteinander in Verbindung stehen und die einzelnen Farbtöne in späteren Momenten weitere Male verwendet wurden. So liegt Rot zwar immer unter Blau, Grün jedoch stellenweise über, stellenweise unter Rot.

In der dritten Phase erfolgte die Ausarbeitung der Inkarnate, gefolgt wiederum von der Bearbeitung der kleinteiligeren Bildelemente und -flächen, wie den Gewändern der Personen im Hintergrund, den Kopfbedeckungen, Haaren, etc.

Die Inkarnate der Gesichter sind in den verschatteten Bereichen mit Grau oder Ockertönen, in den hellen Bereichen mit einem helleren Grau vorgelegt. Darüber sind bei den Frauen die stark weißhaltigen Farbschichten der Hauttöne zu weichen Übergängen vertrieben. Zwar bleibt bei den daraufgesetzten Lichtreflexen der Pinselduktus und die Art des Auftrags in kurzen Pinselhiebeln überall erkennbar, aber in ihrer Gesamtheit stehen diese nie allein, sondern bilden eine relativ weich auslaufende Fläche. Isoliert stehende Lichtakzente, wie auf den Nasen und Lippen sind sehr fein und gehen in dem diffus vertriebenen Inkarnat fast unter. Das Gesicht und die Hände des rot gekleideten Jünglings markieren hierzu einen Kontrast: Die Malfarbe des Inkarnats enthält nur sehr geringe Anteile an Weiß, die weißen Lichtreflexe liegen unvertrieben kontrastreich und schlaglichtartig auf.

Auf allen Gesichtern ähnlich, wenn auch im Auftrag variierend, ist die Position der Lichtreflexe

mit einem längeren Strich auf dem Nasenrücken, einem Tupfer auf der Nasenspitze, einem Klecks jeweils am Kinn sowie dem oberen und dem unteren Augenlid der lichten Seite des Gesichts. Auf der belichteten Wangen- und Stirnseite befindet sich jeweils ein größerer weißer Akzent.

Auffallend ist der, wenn auch beschränkte, Einsatz von Schraffuren zur Schattierung der Gesichter, wie v. a. am Kinn der Hl. Ursula. Sie sind hier mit dünnflüssigem, dunkelbraunem Malmittel auf die bereits feste helle Farbschicht des Gesichtstons aufgelegt.

Nach den Inkarnaten wurden die Gewänder der Figuren im Hintergrund zusammen mit den Kopfbedeckungen der weiter vorne im Bild dargestellten Personen ausgeführt.

In jeder Phase arbeitete der Maler mit Aussparungen. Diese sind in der Regel so präzise, dass die nebeneinanderliegenden Farbflächen einander kaum berühren oder überlappen.

Das malerische Vorgehen bei der Gestaltung der verschiedenen Gewandbereiche variiert. So ist das rote Gewand des Jünglings im Mittelgrund mit deckenden Farbschichten, in den Schattenbereichen orangerot, sonst mit einer hellroten, in den hellsten Bereichen fast weißen Farbschicht unterlegt und damit bereits mit der Modellierung versehen, die mit dem in unterschiedlicher Schichtstärke darübergerlegten roten Farblack nur verstärkt wird. Dementgegen wurde das Grün der Fläche des Gewandes der Königin unter Aussparung der tiefsten Schattenbereiche zuerst aufgetragen. Diese wurden danach, unter leichter Überlappung des Grüns, mit einer rosa Farbschicht aufgelegt und das Ganze ebenfalls mit roten Lasuren zusammengezogen. Hellblaue, in einzelnen Pinselhieben aufgesetzte Lichtreflexe und ein pastos aufgesetzter Saum mit grauer Kante vollenden diese Gewandfläche.

In blauen Gewandbereichen wurde, soweit erkennbar, ein mittlerer Ton flächig aufgetragen, dieser mit helleren und dunkleren darübergerlegten Tönen modelliert und dabei augenscheinlich für alle Töne dieselbe Pigmentmischung in unterschiedlichen Anteilen verwendet. Auffallend ist im blauen Umhang des Königs die grobkörnige Pigmentierung der verwendeten Malfarbe, welche aus blauen, weißen, rötlich braunen und schwarzen Pigmenten besteht.

Das Gewand der Hl. Ursula entspricht in der Art des Aufbaus dem blauen Umhang des Königs. Auf der Imprimitur sind die Schattentiefen und Faltenhöhen mit derselben Pigmentmischung und variierenden Anteilen der Komponenten modelliert, wobei die hellsten Töne mit steigendem Weißanteil eine cremigere Konsistenz annehmen.

Das weiße Granatapfelmuster auf dem Kleid der Hl. Ursula ist auf das bereits in seinen Falten modellierte Gewand aufgelegt, ohne auf den Verlauf des Stoffes Rücksicht zu nehmen. Mit einem Gemisch aus Ocker, Weiß, etwas Blau, Schwarz und Rot wurde dann das zweite Muster aufgemalt. Da sich die Form dieses Musters nicht wiederholt und weder Rapporte noch entsprechende Arbeitsspuren festzustellen sind, wurde es, möglicherweise nach einer nicht mehr nachweisbaren, evtl. übertragenen Vorzeichnung, freihand und nicht mit einer Schablone aufgetragen.

Bemerkenswert ist die Gestaltung der weißen Bluse und der Fransen des Hutes der Dame im Mittelgrund links: In die noch weiche, cremig aufgetragene weiße Farbschicht wurden mit gering konzentriertem schwarzem Malmittel Streifen gezogen, die weiße Farbschicht dabei eingeritzt und an den Seiten zu Wulsten zusammen geschoben (*Abb. 185*).

Interessant hinsichtlich der Farbgebung ist auch, dass die Reflexlichter im Gewand der Königin und des Edelmannes im Hintergrund nicht in weiß oder der stark aufgehellten Lokalfarbe aufgesetzt wurden, sondern in einem komplementären Farbton: im grünen Gewand des Edelmannes in Gelb, in dem als grün-roter Changeant gestalteten der Königin in Hellblau.

Auch die Konsistenz, in der die verschiedenen Malmittel verwendet wurden und die Art ihres Auftrags variiert. Soweit dies trotz der stark reduzierten Farbschichten noch zu erkennen ist, sind die flächigen Aufträge in der Regel glatt und weisen keinen oder nur wenig Duktus auf. Nur weiße und ockerfarbene bis gelbe Farbaufträge lassen den Pinselstrich und Pastositäten erkennen. So die hellen, zuunterst liegenden Farbschichten von Hintergrundarchitektur und Fußboden, die zwar im Aufricht dünn und glatt erscheinen, im Röntgenbild aber eine deutliche, feine Pinselstruktur in wechselnder Auftragsrichtung zeigen.

Besonders die weiße Malfarbe des Himmels zeichnet sich durch eine starke Pinselstreifigkeit aus, die ein cremiges, gut streichbares, nach dem Auftrag nicht verlaufendes Malmittel anzeigt, während die der roten und grünen Farbschichten im Gewand der Königin gut fließend verwendet wurden und zu einer geschlossenen, glatten Schicht zerlaufen sind.

Auffallend ist die Art, in der häufig Farb- und Lichtakzente gesetzt wurden. Der Maler hat das Malmittel hierfür häufig so dickflüssig und trocken verwendet, dass es nur auf den erhabenen Stellen des Malgrundes haften blieb, und damit dessen Rauigkeit bewusst für die Gestaltung zarter Strukturen und Gespinste, wie Schleiern, Haaren und Lichtreflexen auf Haaren genutzt.

Die Farbpalette macht im heutigen Zustand des Bildes einen etwas zurückgenommenen Eindruck. Obwohl alle Farbtöne vorhanden sind, sind sie von aufgehelltem, etwas verwaschenem, wenig intensivem und brillantem Ton. Nur zum Teil scheint dies an der stellenweise starken Reduzierung der Farbschichten zu liegen, sondern vielmehr in der Ausmischung der Farbtöne begründet zu sein.

Ein weiteres auffallendes Element in der farbigen Gestaltung des Bildes sind dunkle Schatten, für die das Malmittel nicht flächig oder schraffierend, sondern wie mit einem schwarz zeichnenden Stift malend und kitzelnd aufgetragen ist (*Abb. 186, 187*). Es handelt sich hierbei um ein Mal- oder Zeichenmittel, das nicht der Unterzeichnung zuzuordnen ist, da es immer auf einer unteren Farbschicht liegt.



**Kat. Nr. 25.5.a, Erscheinung des Engels, Abschiedsszene**

Der chronologische Ablauf des Malprozesses ist wegen der Überarbeitungen, v. a. aber wegen der degenerierten Überzüge nur eingeschränkt nachvollziehbar. Nach der Applikation der Blattmetalle ging der Maler, soweit erkennbar, nicht nach Bild-, sondern nach Farbbereichen und dabei von Hell nach Dunkel vor. Die Gestaltung roter Farbfelder stand weit am Anfang, gefolgt vom Ocker der Innenseite des Bettvorhangs, dem Grün der Mantelinnenseite des Engels, der dunklen Außenseite des Bettvorhangs, etc. Blaue und weiße Farbaufträge folgten erst danach. Auch die Architektur der Hintergrundszene scheint relativ spät ausgeführt worden zu sein.

Alle Farbbereiche sind mehrschichtig aufgebaut. Dabei wurden in der Regel mit einer deckend aufgetragenen Malfarbe entweder in Grautönen oder in helleren Ausmischungen der geplanten Lokalfarbe die mit der Unterzeichnung fixierten Hell-Dunkel-Verläufe der zu gestaltenden Fläche vorformuliert. Das folgende Vorgehen unterscheidet sich dann von Farbbereich zu Farbbereich, ohne dass dabei eine kohärente Systematik deutlich würde. So sind z.B. die roten und grünen Farbbereiche des Bildvordergrundes in reiner Schichtentechnik aufgebaut, für die die Modellierung der unteren Farbschichten bis zu cremig aufgesetzten Weißhöhlungen fortgeführt wurde, so dass die abschließende Ausformulierung des Modellats ausschließlich mit Lasurschichten in der jeweiligen Farbigeit und ohne nachträglich aufgesetzte helle Lichtreflexe erfolgen konnte. Das Licht wirkt hier ausschließlich durch die Transparenz der zuoberstliegenden, unterschiedlich dick aufgetragenen Lasurschichten. Im Gegensatz hierzu steht die Gestaltungsweise des Bettvorhangs oder der Gewänder der Nebenszene im Hintergrund. Zum einen wurden zwar auch hier im blauen Gewand der Knienden die unteren Farbschichten deckend aufgetragen, mit ihnen die Hell-Dunkel-Verläufe modelliert und dann die dunkelblaue Gewandfarbe und Lasuren aufgelegt, abschließend jedoch auch helle Lichtreflexe aufgesetzt. Zum anderen sind etwa das rote Gewand der Begleiterin oder die Innen- und Außenseite des Bettvorhangs weniger präzise in Schichten aufgebaut, sondern mit Farbtönen gestaltet, die in kurzen Pinselhieben nass in nass in- und nebeneinander gesetzt wurden. Die Lichtreflexe hat der Maler hier ebenfalls nachträglich und zum Teil in von der Lokalfarbe abweichenden Farbtönen aufgesetzt. So etwa auf dem roten Gewand in Gelb.

Ritzlinien in noch weichen Farbschichten sind im Gegensatz zu Kat. Nr. 25.2.b in diesem Gemälde nicht festzustellen. Ebensowenig sind schwarze Kritzeleien und Schraffuren in Zusammenhang mit der Malerei vorhanden.

Die Bildschicht macht insgesamt einen kompakten Eindruck und wird nur in geringem Maß von der Struktur des Malgrundes geprägt. Dies resultiert wahrscheinlich aus der Feinheit des Trägergewebes, der starken Leimung und der zum Teil mit relativ großem Pinsel und deutlichem Duktus aufgetragenen Malfarben. In der Regel war es dem Maler nicht wichtig, die Übergänge in Farbigeit, Tonalität und Helligkeit weich zu vertreiben. Stattdessen ließ er die Pinselstriche und -hiebe

als solche stehen. Weiche, zarte Farbaufträge und -übergänge wurden in Übereinstimmung mit Kat. Nr. 25.2.b durch den Auftrag sehr dickflüssigen Malmittels erreicht, das sich nur an den Höhen der Untergrundstruktur vom Pinsel abgerieben hat.

Die Farbpalette basiert im heutigen Zustand des Gemäldes auf den Farbtönen Rot, Ockergelb, Braungrün und Weiß. Obwohl der Gesamtton des Bildes eher kühl ist, spielt Blau eine untergeordnete Rolle. Die Farbgebung erscheint wenig brillant und wirkt in Farbigkeit und Farbintensität zurückgenommen. Alle Farbtöne sind stumpf, erdig und von geringer Transparenz und Leuchtkraft. Dieser Eindruck einer eingeschränkten Farbigkeit und fehlender Blau- und Grüntöne ist zu einem großen Teil auf getrübe, verbräunte und krepierete Überzüge zurückzuführen, die das chromatische Gleichgewicht und die farbliche Wirkung insgesamt stark beeinträchtigen.

In wieweit darüber hinaus eine gewisse Zurückgenommenheit in der Farbigkeit intendiert war, ist nurmehr schwer zu sagen. Zwar ist eine solche aufgrund verschiedener Details anzunehmen, etwa, weil brillantes Blau, Gelb und Grün nur in kleineren Farbbereichen vorkommen und Ocker- sowie gedämpfte Rot- und Grüntöne überwiegen. Der Grund für eine gedämpftere Farbgebung könnte sein, dass es sich um eine Nachtszene handelt und der Maler mit der Zurücknahme der Farbigkeit versucht hat, die real verringerte Farbwahrnehmung bei Dunkelheit und unter Einfluss des übernatürlichen, weißen Lichts darzustellen, das von dem Engel ausgeht. Allerdings ist auch das Licht in der im Tageslicht dargestellten Nebenszene sehr weiß und kalt und die Farbgebung kaum brillanter.

Die von Kühn anhand von vier Proben analysierten Pigmente entsprechen dem geläufigen Kanon spätmittelalterlicher Malerei und weisen keine Auffälligkeiten auf.<sup>496</sup>

Hinsichtlich der Bindemittel wies Kühn in den analysierten Farbschichten jeweils Öl, Harz und Proteine nach.<sup>497</sup> Im Widerspruch hierzu enthält nach den im Rahmen der vorliegenden Untersuchung vorgenommenen Anfärbereaktionen zum Nachweis von Proteinen und Öl keine der Farbschichten Proteine. Alle enthalten Öl, wobei dies in hohem Maß auf die Kontamination durch Fremdbindemittel zurückzuführen ist, die auf die Oberfläche aufgetragen oder in diese eingedrungen, in die Beschädigungen und Brüche der Bildschicht und von dort in poröse Bereiche der einzelnen Farbschichten eingedrungen sind und sich mit deren originären Bestandteilen untrennbar vermischt haben.

In der weißlich gelben Farbschicht des mit Blattmetall belegten Gewandes der Dame im Hintergrund fallen sehr große, farblos bis milchig weiße Einschlüsse auf. Diese ragen aus der Oberfläche der Farbschicht heraus, so dass auch die Oberfläche der Blattmetallauflage durch diese Körnigkeit geprägt wird. Derartige Einschlüsse finden sich auch in den Farbschichten des roten Bettüber-

---

<sup>496</sup>Vgl. KÜHN 1990a, S. 639. Die dort angegebenen Farbschichten sind in der genannten Abfolge an den Entnahmestellen nicht immer nachvollziehbar, so dass sich häufig die Analyseergebnisse nicht eindeutig einer bestimmten Schicht im Gemälde zuordnen lassen.

<sup>497</sup>Ebd., S. 639.

wurfs sowie im weißlich gelben Malmittel, das für den gelben Musterstreifen der Decke verwendet wurde. Nach Kühn handelt es sich hierbei um Proteinansammlungen.<sup>498</sup> Nach heutigem Kenntnisstand muss man eher von Verseifungsprodukten des Pigments mit öligen Bestandteilen des Bindemittels ausgehen. Auf dieser Basis handelt es sich bei dem Gelbpigment mit großer Wahrscheinlichkeit um Bleizinnigelb und enthält die rote Farbmischung des Bettüberwurfs Menige.

***Kat. Nr. 25.7.a, Papst Cyriacus übergibt die Tiara seinem Nachfolger, Weggang des Papstes mit einem Kardinal***

Bei der farbigen Ausarbeitung des Gemäldes arbeitete der Maler von hinten nach vorne: Unter Aussparung der davor geplanten Bildelemente führte er zuerst die Hintergrund- und Bodenflächen aus. Möglicherweise im Zuge dieses Arbeitsschrittes wurden bestimmte Bildbereiche, wie z. B. die helleren Partien im Gewand des Anteros, mit einem deckenden, pinselstreifigen Grau unterlegt.

In einer zweiten Arbeitsphase erfolgte die Ausführung der nächstgrößeren Farbpartien. Da sich hier die Abfolge der Farbtöne jeweils entspricht, ist es wahrscheinlich, dass das Vorgehen nach Farbbereichen, unabhängig von Größe und Lage der auszuführenden Fläche, jenes von hinten nach vorne überlagerte.

Der Farbaufbau ist immer mehrschichtig, so dass der erste Schritt im Auftrag deckender Farbschichten im Ton der jeweiligen Lokalfarbigkeit bestand. Soweit erkennbar, wurden die roten Farbbereiche zuerst ausgeführt. Sie werden von allen angrenzenden Farbflächen überlappt. Hierbei wurden für die in ihrer Tonalität variierenden roten Farbflächen jeweils kühlere, bläulich-rote oder hell- bis orangerote Pigmentmischungen verwendet. Von diesen wurden die bläulich-roten zuerst, die hellroten danach aufgetragen. Beide modellieren die Gewandfalten bereits mehr oder weniger ausführlich vor. Interessanterweise wurden die roten Lasuren, mit denen man diese Modellierung vertiefte, aufgetragen bevor man sich an die farbige Ausarbeitung anderer Farbbereiche machte, so dass in diesem Stadium ein größerer Teil der Bildfläche bereits in fortgeschrittenem Stadium war, während andere Bildteile noch die Grundierung und Unterzeichnung zeigten. Erst jetzt wurden augenscheinlich die blauen, grünen und gelben Farbschichten angelegt. Die Ausführung der bis dahin ausgesparten Inkarnate stellte den nächsten Arbeitsschritt dar, auf den die Ausführung von Details, wie kleineren weißen Flächen, Mustern, Borten, Konturen und Lichtakzenten etc. folgten.

Im Gegensatz zu den größeren Flächen und dem päpstlichen Gewand der Nebenszene hat man die Blattmetalle auf den kleineren Stäben und Kreuzen im Mittelgrund erst aufgelegt, als die Gewän-

---

<sup>498</sup>Ebd.

der bereits fertiggestellt waren. Da auch diese Blattmetallaufgaben weiße und dunkle farbige Verzierungen aufweisen, erfolgte ihre Applikation nach Fertigstellung der Gewänder und Inkarnate und vor dem abschließenden Aufsetzen von Binnenstrukturen und Details.

Für die hellrote deckende Erstfarbschicht z.B. des Kardinalgewandes im Vordergrund wurde ein gut streichfähiges Malmittel verwendet, das so lange offen war, dass es bei mehrmaligem Durchziehen mit dem Pinsel von den jeweils nachfolgenden Pinselstrichen umgeformt werden konnte. Es war von leicht cremiger Konsistenz und ist nach dem Auftrag nicht glatt verlaufen, sondern mit der Pinselstruktur des Auftrags getrocknet. An ihr ist ablesbar, dass die Pinselführung dem Verlauf und den Formen des Gewandes folgte. Auf dieser deckenden Farbschicht, die bereits den Hell-Dunkelverlauf mit nass in nass ineinandergemalten helleren und dunkleren Tönen formuliert, liegt in variierender Schichtstärke, die Modellierung vertiefend, eine rote Lasurschicht auf. Mit ihr sind linienförmig die Faltentiefen ausgelegt, von denen schraffierende Parallelstrichelungen zur weiteren Vertiefung und Strukturierung der Falten ausgehen. Es stellt dies im malerischen Aufbau ein zeichnerisches Element dar, das sich von der Unterzeichnung durch die größere Sorgfalt in der Ausführung unterscheidet. Die Strichelungen wirken nicht vorläufig, skizzenhaft, sondern wie ein bewusst eingesetztes Stilmittel.

Violette Gewänder, wie das des Anteros, bestehen aus einer hellen blaugrauen Unterlegung der helleren Bereiche in helleren und dunkleren Modulationen mit blauen, roten, rotbraunen und weißen Pigmenten. Auch hier wird der Farbeindruck und das Volumen des Faltenwurfs durch Lasurschichten vertieft. Hierbei handelt es sich ebenfalls um einen roten Farblack, der durch Zugabe von Blau violett getönt ist. In Bereichen dünneren, flächigen Auftrags sind die Lasuren zusätzlich strichelnd aufgelegt.

Für blaue Farbschichten, wie die Innenseiten des päpstlichen Pluviales oder die Ärmel des Anteros wurden ebenfalls Mischungen aus blauen und roten Pigmenten mit variierenden Anteilen an Weiß verwendet. Beim Auftrag hat der Maler die helleren Mischungen zuerst, die dunkleren danach aufgetragen, die dunkelsten wiederum zum Teil aufgestrichelt. Auch hier sind die tiefsten Schatten mit dunklen Linien ausgelegt.

Das flächige Auftragen der Malfarben mit wenig vertriebenen, kurzen schraffierenden bis stufenden Pinselbewegungen ist charakteristisch für die malerische Ausführung des Bildes. Auf den ersten Blick geschlossen und glatt, erwecken die Farbflächen auf den zweiten einen schnellen, wenig feinmalerischen, sondern auf eine gewisse Fernwirkung bedachten Eindruck.

Auffallend ist in den grauen Farbschichten der Hintergrundarchitektur, aber auch in Gewandteilen das sehr grobkörnige Weißpigment.

Auffallend ist weiterhin die überaus starke Ausbildung milchig weißer Einschlüsse in orange- bis hellroten und -rosa Farbschichten, die aus der Oberfläche der Farbschichten heraus ragen und ihr

eine zum Teil extrem pustelige Oberflächenstruktur verleihen (Abb. 181-184). Dabei nimmt die Ausprägung des Phänomens mit dem Anteil an Mennige in den betroffenen Farbschichten zu. Festzustellen ist das Phänomen allerdings auch in weißen Farbschichten und solchen die ockerfarbene und gelbe Pigmentpartikel enthalten. Mit größter Wahrscheinlichkeit handelt es sich hierbei um Verseifungsprodukte aus der Reaktion des Pigments mit öligen Bestandteilen des Bindemittels.

### **Kat. Nr. 25.10.b, Bergung und Bestattung des Gefolges der Hl. Ursula**

Auch in diesem Gemälde bestand der erste große Arbeitsabschnitt der farbigen Ausführung in der Anlage der großen Flächen von Himmel, Hinter-, Mittel- und Vordergrund in ersten ockerfarbenen und hellgrünen Farbschichten mittlerer Tonalität und Helligkeit. Beim Auftrag dieser Farbfelder wurden die davorstehenden, mit der Unterzeichnung gekennzeichneten Bildelemente ausgespart. Nach der Applikation der Blattmetalle folgte wahrscheinlich die weiße bzw. hellgraue Untermalung z.B. heller Partien grüner Faltenwürfe und die blaue Untermalung blauer Farbfelder. Mit Ausnahme der hellen Untermalungen scheint der blaue Schichtenaufbau dabei der einzige zu sein, bei dem zwischen Untermalung und weiterer Ausgestaltung andere Arbeitsschritte liegen. Bei allen anderen Schichtenabfolgen eines Farbbereiches liegen jeweils alle Schichten gemeinsam über oder unter den angrenzenden.

Der Maler bearbeitete dann zunächst die Szenen des Hinter- und z. T. des Mittelgrundes, indem er die Gewänder und dann die Inkarnate der kleineren Figuren, die Leichenteile etc. ausführte. Hierzu gehören auch die Inkarnate der Nonne links, der blaugewandeten Märtyrerin und des Leichenteile bergenden Mannes, deren Gewänder zu diesem Zeitpunkt entweder noch ausgespart oder im Fall der violetten und blauen mit Blau unterlegt waren. Ihre Ausführung folgte nun im Zuge der Gestaltung der Gewänder des Mittel- und Vordergrundes, wobei der Maler so vorging, dass er alle in derselben Farbigkeit zu gestaltenden Flächen in einen Arbeitsgang zusammenfasste. Die Reihenfolge ist dabei summarisch nachvollziehbar: rote Lasuren auf blauen Untermalungen zur Gestaltung violetter Gewandfarben, ockerfarbene Gewänder und Gewandteile, rosa Gewänder und Gewandteile, rote Lasuren auf Letzteren und schließlich grüne Gewänder und Gewandteile, wobei die dunkelgrüne Vegetation im Hintergrund ebenfalls zu diesem Zeitpunkt ausgeführt worden sein kann. Vor oder im Zuge dieser Arbeitsphase muss auch die Architektur von Kirche und Stadt gestaltet worden sein, denn deren Farbschichten werden vom Grün der Vegetation überschritten. Es folgten im Anschluss die Inkarnate der Personen im Vorder- und die Korrektur jener bereits ausgeführten im Hintergrund und schließlich die weißen und schwarzen Gewandteile. Soweit erkennbar, bildete der Auftrag blauer Farbschichten den Abschluss der farbigen Flächengestaltung, an die sich nur noch die kleineren Details wie Borten, Lichtreflexe und Akzentuierungen anschloss.

Die Vorgehensweise bei der Ausführung der einzelnen Farbbereiche variiert und nimmt von vorne nach hinten in der Geschlossenheit des Auftrags zu Gunsten einer fragmentierten Malweise ab. So ist etwa das rosa Gewand des Mannes im Vordergrund zunächst in rosa bis fast weißen Farbtönen flächig mit einem deckenden Malmittel cremiger Konsistenz modelliert, wobei die dunkleren Farbtöne über die helleren gelegt wurden. Dieses Modellat des Faltenwurfs wurde durch den Auftrag dunkelroter Lasurschichten weiter vertieft. Ähnlich ist der Aufbau des rosa Gewandes des Leichenteile bergenden Mannes im Mittelgrund. Allerdings wurden hier bei der deckend aufgetragenen rosa Modellierung die Schattenbereiche ausgespart und nur mit den roten Lasurschichten abdunkelnd belegt. Diese Vorgehensweise ist im Gewand einer Figur im Hintergrund völlig aufgelöst: Hier sind ein helleres und ein dunkleres Rot nur noch unvermittelt nebeneinander gesetzt. Dasselbe Vorgehen ist in den Gesichtern zu beobachten. Sind in den vorderen die Farbtöne relativ glatt ineinander gemalt, nimmt dies zum Hintergrund hin immer weiter ab, bis die Gesichter der Personen nurmehr aus hellen und dunklen Tupfern bestehen.

Charakteristisch für den Aufbau der Farbflächen ist weiterhin, dass er sehr stark von Hell nach Dunkel erfolgte. Die Lichthöhungen hell geplanter Farbbereiche scheinen aus den unteren deckenden Farbschichten durch die darüberliegenden Lasuren hindurch. Nachträgliche Weißhöhungen kommen außer in den Gesichtern und weißen Gewandteilen in der Regel nicht vor. Dementsprechend zeigt die Röntgenaufnahme einen sehr großen Einsatz von Weiß vor allem in den tiefer liegenden Schichten, womit die Auftragsfläche weißer oder stark mit weiß gemischter Farbschichten um vieles größer ist, als dies in der im Auflicht sichtbaren Farbgebung deutlich wird.

Dem optischen Eindruck zufolge, handelte es sich bei den Bindemitteln um lange offene und streichbare Systeme, die mit dem Pinsel mehrmals in wechselnden Richtungen durchstreift werden konnten und jeweils die Spuren der veränderten Pinselrichtung annahmen. Auf diese Weise konnten Hell-Dunkel-Übergänge nass in nass ineinander getrieben werden. Mit steigendem Weißanteil muss das Malmittel eine so cremige Konsistenz besessen haben, dass es mit deutlichem Pinselduktus auftrocknete.

Häufig wurden cremige Malmittel mit einem so harten Pinsel aufgetragen, dass nicht nur der Duktus stehen blieb, sondern die Borsten des Pinsels das Malmittel so durchzogen, dass die Grundierung in diesen Spuren freigelegt wurde. Glanzlichter blieben überall, auch in den Gesichtern, unvertrieben stehen. Auf den Nasen sind diese, vergleichbar mit Kat. Nr. 25.2.b, 25.5.a und 25.7.a zweigeteilt mit einem Strich auf dem Nasenrücken und einem Tupfer auf der Spitze. Dennoch unterscheiden sie sich von jenen der anderen Gemälden insofern, als sie gröber und nicht konstant in dieser Form vorhanden sind. Für die Lichtreflexe feiner Strukturen hat der Maler das Malmittel so dickflüssig verwendet, dass es nur auf den Höhen des rauhen Untergrundes hängen blieb. Im Ge-

gensatz zu Kat. Nr. 25.2.b, 25.5.a und 25.7.a wurde hierfür das Malmittel aber sehr viel cremiger und pastoser aufgetragen, so dass es nicht zu der typischen trockenen, gespinstartigen Wirkung kam.

Charakteristisch und ebenfalls mit Kat. Nr. 25.2.b, 25.5.a und 25.7.a vergleichbar sind v a. im Gewand der Dame im Vordergrund rechts als Schraffuren aufgetragene Schatten (*Abb. 188*). Allerdings sind diese nicht in dünnen schwarzen Strichen in die noch weiche Farbschicht gesetzt, sondern mit einer etwas dunkleren Ausmischung der Malfarbe des Gewandes in breiten Pinselhieben aufgetragen. Sonst wird dieses Stilelement deutlich seltener verwendet als in den anderen untersuchten Bildern des Zyklus.

Nicht zuletzt die Versuche, changierende, glänzende Stoffe darzustellen, wie auch die schnell und nass in nass gestalteten, in Andeutungen aufgelösten und nur auf den Effekt ausgerichteten Figuren im Hintergrund sind grundsätzlich in ihrer Intention mit jenen in den anderen Gemälden vergleichbar, zeichnen sich in ihrer tatsächlichen Ausführung jedoch durch eine freiere malerische Auffassung aus.

Es wird deutlich, dass zwar verschiedene Stilelemente jener Gemälde in diesem wiederkehren, sich aber in Auffassung und Ausführung unterscheiden und nicht konstant an den jeweiligen Stellen, sondern wie Zitate nur hie und da auftauchen.

### ***Zu den übrigen Gemälden des Zyklus***

Konkretere Betrachtungen zum Ablauf beim Auftrag der Farbschichten liegen wiederum nur für die Bonner Bilder vor. Nach den Ausführungen Afkens wurden auch hier zunächst die Hintergrundflächen von Himmel, Boden, Wänden, Architektur, Sockelzone und Schriftrolle farbig angelegt. Es seien dann aber zunächst die Inkarnate und erst danach die Gewänder ausgeführt worden, auf die die Ausarbeitung der Kopfbedeckungen, der Rundbogen und der Stifter folgte.<sup>499</sup> Architekturformen, Gewänder, Kopfbedeckungen, aber auch die Inkarnate sind abschließend partiell mit einer schwarzen Konturlinie versehen, Schatten auch in diesen Gemälden häufig mit schwarzen Schraffuren auf und in die Malschichten gelegt und geritzt.

Auffallend hinsichtlich der Pigmentierung sind die mittels VIS-Farbreflektographie identifizierten zwei Arten von Farblacken in Kat. Nr. 25.4.a: Krapplack zum einen und „Schildlausfarblack“ zum anderen. Wie in den Kölner Gemälden kam auch Mennige in den Farbschichten zum Einsatz.<sup>500</sup>

---

<sup>499</sup>AFKEN 2010, S. 49 ff.

<sup>500</sup>Ebd., S. 55.

### **Der Zyklus**

Sowohl im Überblick als auch bei der näheren Betrachtung einzelner Zyklusbilder wird deutlich, dass die an der Ausführung Beteiligten sehr bemüht waren, sowohl stilistisch als auch malerisch eine ähnliche Sprache zu sprechen. Dennoch sind hinsichtlich des Farbauftrags erhebliche Unterschiede festzustellen. Sind die Malfarben etwa in der Bonner *Geburt der Heiligen*, Kat. Nr. 25.1.b, augenscheinlich glatter aufgetragen, weicher vertrieben und somit malerischer behandelt, wirken sie im ebenfalls Bonner Gemälde der *Abschied* und *Rückkehr der Botschafter*, Kat. Nr.25.4, sehr viel trockener, zeichnerischer, höher viskos. Ist der Farbauftrag hier eher dünn, zeichnet er sich etwa in der Kölner *Erscheinung des Engels*, Kat. Nr. 25.5.a, häufig durch Körperhaftigkeit und in den Hintergrundszenen durch das impressionistisch anmutende, unvertriebene Nebeneinandersetzen von Farbtupfern aus. Dabei werden bestimmte Merkmale in unterschiedlicher Ausführung und mit unterschiedlicher Konsequenz immer wieder eingesetzt, wie etwa der schraffierende Auftrag der Malfarben.

Eine stilistische Analyse des Zyklus im Hinblick auf die Anzahl und die Charakterisierung der mitwirkenden Maler konnte im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht geleistet werden. Angesichts der deutlichen Unterschiede zwischen den Bildern erscheint sie mir jedoch überaus vielversprechend.

Die in den verschiedenen Bildern unterschiedlich stark sichtbaren Zeichenlinien, die immer wieder auch im Zuge des Malprozesses ausgeführt worden zu sein scheinen, lassen es wünschenswert erscheinen, mit Blick auf den gesamten Zyklus unter anderem auch nach dem Zusammenspiel von Zeichnung und Malerei zu fragen. Zu klären wäre außerdem, ob die Unterschiede im Grad der Ausarbeitung der Hintergründe und der Vordergrundszenen etwa bei den Bonner Bildern *Der Abschied* und *Die Heimkehr der Botschafter*, Kat. Nr.25.4.a, auf Beschädigungen durch inadäquate Reinigungsmaßnahmen oder darauf zurückzuführen sind, dass das Gemälde nicht fertiggestellt wurde.



## **26. MEISTER DER URSULA-LEGENDE und Werkstatt**

### **Die Legende des Hl. Severin**

Zyklus mit ursprünglich mindestens 12 Gemälden

*Auflistung in der Reihenfolge der Bildfelder und der jeweiligen angenommenen Zugehörigkeit zu einem Gemälde:*

#### **26.1.a Absetzung des häretischen Bischofs Ephratus**

#### **26.1.b Weihe Severins zum Bischof**

**26.2.a** Das linke Bildfeld dieses Gemäldes ist unbekannt.

**26.2.b Die Predigt des Hl. Severin, Die Bekehrung des Volkes**

**26.3.a Tod des Hl. Martin, Bischof von Tours**

**26.3.b Vision des Hl. Severin beim Tod des Hl. Martin**

**26.4.a Hochzeit des Jünglings, der Einsiedler wird**

**26.4.b Der Einsiedler kommt zu einem Gastmahl zu Ehren des Hl. Severin**

**26.5.a Die Wundertaten des Hl. Severin**

**26.5.b Ein Engel weist den Heiligen an, seine Vaterstadt Bordeaux zu besuchen**

**26.6.a Auferweckung der Toten**

**26.6.b** Das rechte Bildfeld dieses Gemäldes ist unbekannt.

**26.7.a** Das linke Bildfeld dieses Gemäldes ist unbekannt

**26.7.b Ankunft in Bordeaux**

**26.8.a Tod des Hl. Severin**

**26.8.b Wunder bei der Bestattung des Heiligen Severin**

**26.9.a Die Reliquien des Heiligen retten Bordeaux vor den Goten**

### **26.9.b Bittgebet des Bischofs Evergisus von Köln**

### **26.10.a Ein Engel gibt Weisung die Reliquien des Hl. Severin zu holen**

**26.10.b** Das rechte Bildfeld dieses Gemäldes ist unbekannt.

### **26.11.a Die Kölner bitten vor Bordeaux um die Reliquien**

### **26.11.b Die Kölner erhalten den Schrein mit den Reliquien des Hl. Severin**

### **26.12.a Einzug der Reliquien des Hl. Severin nach Köln**

### **26.12.b Verehrung der Reliquien in Köln**

Alle Köln, St. Severin

## **Untersuchung**

Alle Gemälde hängen in jeweils zwei Reihen an den Chorwänden der Basilika St. Severin zu Köln. Sie hängen so hoch, dass sie nicht aus der Nähe betrachtet werden können. Ihre Inaugenscheinnahme erfolgte daher mit dem Fernglas. Informationen zum Verlauf der Nähte konnten außerdem anhand von Photographien des Rheinischen Bildarchivs gewonnen werden.

## **Maße (H x B)**

26.6.a Auferweckung eines Toten: 163,5 cm x 103,5 cm  
26.7.b Ankunft in Bordeaux: 163,0 cm x 103,5 cm<sup>501</sup>

Die übrigen Gemälde besitzen im heutigen Zustand ähnliche Maße.

nach Stange: 162,0 cm x 120,0 cm<sup>502</sup>

nach den Bildunterschriften der Aufnahmen im Marburger Bildarchiv:

163,0 cm x 103,5 cm

bzw.: 163,0 cm x 104,0 cm<sup>503</sup>

---

<sup>501</sup>ZEHNDER 1990, S. 396.

<sup>502</sup>STANGE 1067, S. 101.

<sup>503</sup><http://www.bildindex.de>, Aufnahme Nr. x192 503 bis x192 518, Objekt Nr. 05063876 bis 05063891 (Rheinisches Bildarchiv).

## Art des Objekts

Der Gemäldezyklus mit der Darstellung der Severins-Legende gehört zu den mindestens sechs, am Ende des 15. und zum Beginn des 16. Jahrhunderts in Köln entstandenen, Heiligenzyklen auf Leinwand. Neben dem Bruno- und dem Ursula-Zyklus ist er einer der umfangreichsten und neben dem Ursula-Zyklus einer der am vollständigsten erhaltenen. Nach heutiger Kenntnis umfasste er 20 Bildfelder, die alle bewahrt und am selben Standort zu betrachten sind. Auch dieser Zyklus folgt formal dem Vorbild des Bruno-Zyklus. Dies betrifft sowohl die Gliederung der Darstellungen, die von gemalter Architektur in Form seitlich rahmender Säulen, Maßwerkbögen und Sockelzonen eingefasst sind, als auch die Funktion der Sockelzone, in der die Stifter und deren Wappen, die Beschriftung der Stifter sowie die schriftliche Bildlegende Platz fanden (*Abb. 193-212, 214*).<sup>504</sup>

Der heilige Kölner Bischof Severin, über dessen Wirken keine Quellen überliefert sind, wurde in einem der frühesten Vorgängerbauten der Basilika St. Severin in Köln bestattet, wo seine Reliquien bis heute verehrt werden. In Köln, als dem Zentrum seiner Verehrung, erhielt die Severinsvita Ende des 9., Anfang des 10. Jahrhunderts ihre endgültige Form, wobei darin die Legenden des Kölner Bischofs St. Severin mit der des gleichnamigen heiligen Bischofs von Bordeaux vermischt und ihnen einige erfundene Szenen hinzugefügt wurden, um die Verquickung der Viten und Orte stimmig zu machen.<sup>505</sup> Im 15. Jahrhundert verfasste man in Köln schließlich eine Kompilation dieser und späterer Severinsviten, in die, gegenüber der ersten in Köln entstandenen Vita, zwei Wunder - das einer Totenerweckung und die Heilung eines Besessenen durch den Heiligen - zusätzlich aufgenommen wurden. Auf der Basis dieser Kompilation wurde die Severinslegende 1483 in Köln im Anhang der *Legenda Aurea* gedruckt.<sup>506</sup> Der Leinwandzyklus mit der Darstellung der Vita des Heiligen bezieht sich auf diese Fassung der Legende und ist nach Zehnder deren früheste bildliche Darstellung.<sup>507</sup>

Der Zyklus ist als eine Bilderzählung aus 20 Einzelgemälden überliefert. Geht man von der bis heute vorgeschlagenen Reihenfolge der Szenen aus und betrachtet man die Zusammensetzung der Bildträger, lassen sich jedoch auch hier wie im Ursula-Zyklus je zwei Bildfelder zu einem Ge-

---

<sup>504</sup>Die Wiedergabe und Übersetzung der Legendentexte sowie die Identifizierung der Stifter bei BROCKMANN 1924, S. 252 ff.

<sup>505</sup>Nach Levison wurde sie im Auftrag des Klerus von St. Severin verfasst, um am Festtag des Heiligen im Gottesdienst vorgelesen zu werden. Erstmals gedruckt wurde sie erst 1574 in Köln: *Vita et Translatio S. Severini*. In: *De probatis sanctorum historiis V*, hg. von Laurantius Surius, Köln 1574, S. 920-927. Vgl. LEVISON 1948 (1909), S. 40, Anm. 2.

Hier eine genaue und sehr anschauliche Analyse und Diskussion der Entstehung und Entwicklung der Severins-Vita.

<sup>506</sup>Vgl. ebd., S. 47.

<sup>507</sup>ZEHNDER 1990, S. 398.

samtgemälde zusammenfügen (Abb. 213). Dies stimmt meist auch mit der Anordnung der Stifter überein, die in der Regel wohl jeweils außen neben der Schriftrolle positioniert waren, während die Wappen an der Innenseite standen. Nach dieser Anordnung müsste der Zyklus vier weitere, bisher unbekannte Bildfelder enthalten haben und hätte nicht 20 Einzelbilder sondern 22 Gemälde mit je zwei Bildfeldern umfasst. So stimmig diese Vorstellung gerade mit Blick auf den Ursula-Zyklus auch ist, lässt sich eine abschließende Antwort auf den ursprünglichen Umfang und die ursprüngliche Beschaffenheit des Zyklus ohne weitere Untersuchungen nicht geben. So sind etwa im Bildfeld mit der Darstellung der *Auferweckung eines Toten* Spanngirlanden an der rechten Bildseite zu erahnen. Handelt es sich um das Teilstück eines größeren Gemäldes, muss es dessen rechten Abschluss gebildet haben. Allerdings wäre in diesem Gesamtgemälde der Stifter innen und das Wappen außen positioniert gewesen. Zwar lässt sich also auf der Basis der Nähte in den Teilstücken der Hinweis darauf gewinnen, dass auch die Severinslegende aus mehrteiligen Gemälden bestand, deren Anordnung wird aber erst durch die Analyse der Spanngirlanden sowie eventueller Veränderungen durch Übermalung und Neustiftung abschließend zu bestimmen sein.

### Zuschreibung und zeitliche Einordnung

Seit dem Beginn der Auseinandersetzung mit dem Werk wurde der Zyklus immer wieder entweder dem Meister von St. Severin oder dem Meister der Ursula-Legende und dessen Werkstatt zugeschrieben.<sup>508</sup> Zuletzt stimmten Kauffmann, Stange und Zehnder überein, den Zyklus in der Werkstatt des Meisters der Ursula-Legende entstanden zu sehen.<sup>509</sup>

Aufgrund der Lebensdaten der Stifter lässt sich die Entstehung des Zyklus in die Zeit von 1498 bis 1501 datieren.<sup>510</sup> Eine weitere Datierungshilfe ist nach Brockmann der in der Szene des *Einzugs der Reliquien des Hl. Severin nach Köln*, Kat. Nr. 26.12.a, dargestellte Glockenturm von St. Severin in seiner Form vor der Zerstörung im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, nach der er mit einem „abgewalmten Notdach“ gedeckt worden sei.<sup>511</sup>

### Herkunft, Standort

Der Zyklus wurde für die Stiftskirche St. Severin zu Köln von 17 Kanonikern des dortigen Stifts, zwei Pfarrern der Filialkirche St. Johann Baptist und einem Stiftsherrn an St. Cassius in Bonn gestiftet.<sup>512</sup> Er befand sich dort über die Säkularisation hinaus, bis der Kirchenvorstand 1880 zwei

---

<sup>508</sup>Zur Zuschreibungsgeschichte siehe zuletzt ZEHNDER 1990, S. 398 f.

<sup>509</sup>KAUFFMANN 1967, S. 22; STANGE 1967, S. 101; ZEHNDER 1990, S. 399.

<sup>510</sup>ebd. und SCHADEN 1996, S. 201.

<sup>511</sup>BROCKMANN 1924, S. 278, Anm. 35.

<sup>512</sup>Die folgenden Angaben nach STANGE 1967, S. 100, Nr. 305 und ZEHNDER 1990, S. 396 f. Zu den Stiftern siehe BROCKMANN 1924, S. 252 ff. und SCHMID 1994, S. 323 ff.

der Gemälde, die *Auferweckung eines Toten* und die *Ankunft in Bordeaux*, Kat. Nrn. 26.6.a, 26.7.b, zusammen mit den 8 in St. Severin befindlichen Bildern des Ursula-Zyklus an Matthias Nelles, Köln, verkaufte. Von dort gingen sie in die Sammlung Alexander Schnütgens über<sup>513</sup> von wo sie 1930 an das Wallraf-Richartz-Museum überwiesen wurden (WRM 742 und 743). Dieses gab sie 1952 als Dauerleihgabe an St. Severin zurück.

Der ursprüngliche Standort des Zyklus in St. Severin ist nicht überliefert. Zehnder vermutet eine Anbringung im Quer- oder Langhaus der Kirche,<sup>514</sup> da die Apsis mit Wandmalereien geschmückt war.<sup>515</sup>

### Technische Daten

Soweit bekannt, wurden die Gemälde des Zyklus 1724 im Auftrag der Stiftsherren von St. Severin erneuert und dabei die Bildlegende in Antiquaschrift übersetzt. Wie die ursprünglichen Stifter ließen auch die neuen ihre Bildnisse und Wappen neben den Legendentext setzen.<sup>516</sup> Je neun Bilder fasste man in reich geschmückten Rokokorahmen mit geschweifeter Bekrönung in der Größe von 250 cm x 700 cm zusammen und hängte sie an die Langseiten des Chores. Die beiden in diese Rahmen nicht integrierten Bilder mit den Darstellungen der *Auferweckung eines Toten* und der *Ankunft in Bordeaux* wurden in der Vierung angebracht.

1885/86 unterzog der Restaurator W. Batzem die 18 noch in St. Severin befindlichen Bilder einer Freilegung, mit der er die Übermalungen des 17. Jahrhunderts wohl weitgehend wieder entfernte.<sup>517</sup> Nach ihrem Verkauf wurden auch die beiden übrigen Gemälde restauriert, wobei man wohl mit diesen etwas behutsamer vorging, als mit den anderen.<sup>518</sup> Letztere wurden im Folgenden ein weiteres Mal restauratorisch behandelt.<sup>519</sup>

Soweit erkennbar sind die Gemälde im heutigen Zustand in unterschiedlichem Ausmaß, zum Teil jedoch großflächig übermalt. Die Übermalungsschichten sind von erheblicher Schichtstärke und die durch Alterssprung entstandenen Farbschollen schüsselförmig aufgebogen.

Aufgrund der Übermalungsschichten und weil die Gemälde nicht aus der Nähe zu betrachten sind, ist zu der Lage der Spanngirlanden mit wenigen Ausnahmen keine Aussage zu machen.

---

<sup>513</sup>Inv. Nr. M. 181 und M. 182.

<sup>514</sup>ZEHNDER 1990, S. 397.

<sup>515</sup>ROTH 1912, S. 123 ff.

<sup>516</sup>Die folgenden Angaben nach STANGE 1967, S. 101; ZEHNDER 1990, S. 396 f.

<sup>517</sup>Zu den unterschiedlichen Bewertungen dieser Maßnahme s. ebd.

<sup>518</sup>ZEHNDER 1990, S. 397.

<sup>519</sup>ZEHNDER 1990, S. 396.

## **27. MEISTER DER URSULA-LEGENDE und Werkstatt**

### **Legende des Hl. Laurentius**

Sieben bekannte Bilder eines Zyklus.

#### **27.1. Der Teufel vertauscht Laurentius bei der Geburt mit einem Wechselbalg**

*ehemals Köln, Wallraf-Richartz-Museum (WRM 200)*

#### **27.2. Der Hl. Laurentius verteilt die Schätze der Kirche**

*Köln, Wallraf-Richartz-Museum (WRM 201)*

#### **27.3. Der Hl. Laurentius zeigt dem Kaiser und dem Präfekten die wahren Schätze der Kirche**

*London, National Gallery (NG 3665)*

#### **27.4. Der Hl. Laurentius vor dem Kaiser Decius**

*Ehemals Köln, Wallraf-Richartz-Museum (WRM 202)*

#### **27.5. Der Hl. Laurentius tauft den Kerkermeister**

*Ludwigshafen, Wilhelm-Hack-Museum (Inv. Nr. 457/43)*

#### **27.6. Das Martyrium des Hl. Laurentius**

*Merion, Pennsylvania, Barnes Foundation*

#### **27.7. Begräbnis-Prozession**

Verbleib unbekannt.

### **Untersuchung**

Das erhaltene Kölner Gemälde wurde im Rahmen der vorliegenden Studie technologisch untersucht, das Ludwigshafener Bild in der Restaurierungswerkstatt des Wilhelm-Hack-Museums in Augenschein genommen.<sup>520</sup> Für die zerstörten Bilder des Wallraf-Richartz-Museums wurden historische Photoaufnahmen ausgewertet. Für die Daten zum Gemälde der National Gallery London danke ich Susan Foister und Rachel Billinge, für Angaben zum Gemälde der Barnes Foundation, Philadelphia, Emily Fiedman und Lawrence Spievack.

---

<sup>520</sup>Ich danke an dieser Stelle Herbert Nolden, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen für die freundschaftliche und kollegiale Unterstützung.

### Maße (H x B)

27.1. Der Teufel vertauscht Laurentius:	140,0 cm x 90,0 cm <sup>521</sup>
27.2. Der Heilige verteilt die Schätze der Kirche:	116,0 cm x 96,0 cm
27.3. Die wahren Schätze der Kirche:	130,2 cm x 92,7 cm <sup>522</sup>
27.4. Der Hl. Laurentius vor dem Kaiser Decius:	138,0 cm x 94,0 cm <sup>523</sup>
27.5. Der Heilige tauft den Kerkermeister:	116,5 cm x 85,5 cm
27.6. Das Martyrium des Hl. Laurentius:	116,8 cm x 86,4 cm <sup>524</sup>
27.7. Begräbnis-Prozession:	141,0 cm x 94,0 cm <sup>525</sup>

### Art des Objekts

Die Gemälde gelten als der erhaltene bzw. heute bekannte Bestand eines Gemäldezyklus mit der Darstellung der Legende des Hl. Laurentius (*Abb. 215-221*). Wie umfangreich dieser Zyklus ursprünglich war, ist nicht bekannt. Seit Brockmann zuerst die sechs Bilder Kat. Nr. 27.1-6 einem zyklischen Zusammenhang zuordnete, wurden verschiedene Szenen als fehlend angenommen. Brockmann selbst vermutete, der Zyklus sei durch Darstellungen der *Weihe des Hl. Laurentius zum Diakon durch Papst Sixtus II.*, das *Martyrium des Papstes Sixtus II.* und die *Übergabe des Kirchenschatzes an Laurentius* vervollständigt worden.<sup>526</sup> Dem widersprach Zehnder mit dem Argument, dass es sich aufgrund der Hängung der Bilder an den Außenwänden der Seitenschiffe, entsprechend der zur Verfügung stehenden Joche, um einen Zyklus von ursprünglich höchstens 7 Bildern gehandelt haben könne. Als zu ergänzende Szene schlug er die *Weihe des Laurentius zum Diakon* oder die *Übergabe der Kirchenschätze durch Papst Sixtus an Laurentius* vor.<sup>527</sup> Zuletzt hielt Spievack fehlende Szenen für möglich, welche die erzählerische Lücke zwischen der ersten, vermutlich auf die *Gesta Romanorum* zurückzuführende Darstellung und den folgenden Szenen in Rom zu schließen vermochten, wie etwa die *Austreibung des Teufels* und die *Reise nach Rom*.<sup>528</sup>

Die siebte Szene Kat. Nr. 27.7 (*Abb. 221*) wurde zuerst von Wescher erwähnt, der es 1933 in der Berliner Galerie van Diemen sah und dem *Laurentius-Zyklus* zuordnete.<sup>529</sup> Vielleicht in Unkennt-

---

<sup>521</sup>Lust und Verlust II 1998, S. 137 f., Nr. 233.

<sup>522</sup>Lust und Verlust II 1998, S. 132, Nr. 193.

<sup>523</sup>Ebd., S. 147, Nr. 309.

<sup>524</sup>Freundliche Mitteilung Emily Friedman, Barnes Foundation, 04.08.2009.

<sup>525</sup>Auktionskatalog Graupe 142 (1935), Nr. 58.

<sup>526</sup>BROCKMANN 1927, S. 133.

<sup>527</sup>ZEHNDER 1996, S. 36.

<sup>528</sup>SPIEVAK 2011.

<sup>529</sup>WESCHER 1933, S. 25.

nis der Darstellung und basierend auf der Bezeichnung des Bildes durch Wescher hatte auch Stange es als „Begräbnis des Hl. Laurentius“ titulierte, so dass Levey und Zehnder das in seinem Verbleib nunmehr unbekanntes Bild als Doppelung mit dem *Martyrium*, Kat. Nr. 27.6, ansahen, in dessen Hintergrund das Begräbnis des Heiligen bereits dargestellt sei, und seine Zugehörigkeit zum Zyklus ablehnten (Abb. 220).<sup>530</sup> Im Zuge seiner jüngsten Untersuchungen zu dem Gemälde des Zyklus in der Barnes Foundation betrachtete Spievack wohl als erster seit Wescher das Gemälde bzw. dessen Abbildung im Auktionskatalog der Galerie Graupe<sup>531</sup> genauer und ordnet es nun der Bildergruppe wieder zu. Das *Martyrium* in Philadelphia zeige im Hintergrund nicht das *Begräbnis*, sondern das Umhüllen des Leichnams mit einem Tuch in Vorbereitung auf die Bestattung, worauf sich mit dem folgenden Gemälde die *Begräbnisprozession* sinnvoll anschließe.<sup>532</sup>

Alle erhaltenen Bilder sind beschnitten. Das ursprüngliche Maß in der Höhe mit 140 cm war wahrscheinlich noch am ehesten bei den beiden zerstörten Gemälden des Wallraf-Richartz-Museums und der *Begräbnisprozession* erhalten. Nur sie zeigten noch den, für spätkölnische Zyklusbilder charakteristischen, formalen Aufbau mit Sockelzone und schriftlicher Bildlegende, zwei seitlichen Säulen und einem Maßwerkbogen als oberem Bildabschluss, wie er für alle zugehörigen Gemälde ursprünglich anzunehmen ist (Abb. 215, 218).<sup>533</sup>

Allerdings unterscheiden sich die Formen der Bögen voneinander und teilen die sieben Gemälde in zwei Gruppen. Vier der Bilder sind von einem filigranen Bogen in Phantasie-Maßwerkformen überfangen, die den Bildraum parallel zur Bildebene abgrenzen. In den drei anderen wird der Bildraum oben und zum Betrachter hin von drei flachen, mit Krabben besetzten Kielbögen begrenzt, welche perspektivisch gestaltet in der Art eines Baldachins zum Betrachter auskragen. Legt man die bisher angenommene Reihenfolge der Szenen zugrunde, wechselt die Gestaltung der Bögen in nicht nachvollziehbarem Rhythmus. Die Befunde hinsichtlich der Nähte und Spanngirlanden,

---

<sup>530</sup>STANGE 1952, S. 115; LEVEY 1959, S. 94, Anm. 3; LEVEY folgend ZEHNDER 1990, S. 393 und 395.

<sup>531</sup>Die Galerie van Diemen gehörte zum Kunsthandelsunternehmen Jakob Oppenheimers. Zu Beginn des Jahres 1933 begann das NS-Regime, sein Unternehmen zu zerschlagen. Jakob Oppenheimer (1879–1941) und seine Ehefrau Rosa Oppenheimer (1877–1943) mussten wegen ihrer jüdischen Herkunft und um einer bevorstehenden Verhaftung zu entgehen, Berlin Ende März 1933 verlassen und emigrierten nach Frankreich. Jakob Oppenheimer wurde nach dem Einmarsch der Deutschen Wehrmacht in Frankreich interniert, jedoch schwer krank wieder entlassen. Er verstarb 1941. Rosa Oppenheimer wurde von den Nationalsozialisten im Sammellager Drancy bei Paris interniert und 1943 nach Auschwitz deportiert, wo sie kurze Zeit später ermordet wurde.

Oppenheimers Kunsthandelsunternehmen wurde am 4. Dezember 1933 jegliche Durchführung von Rechtsgeschäften untersagt. Die im Jahre 1935 erfolgte Liquidierung der Galerie van Diemen und die Versteigerung ihrer Bestände erfolgte durch den Auktionator Paul Graupe in Berlin. Vgl. [www.lostart.de](http://www.lostart.de), Koordinierungsstelle Marburg 2010, Zugriff 01.2011.

<sup>532</sup>SPIEVACK 2011.

<sup>533</sup>Die Bildlegenden, soweit erhalten, lauteten für Kat. Nr. 27.1: *Der duvel in des Kyndes gestalt*, in Kat. Nr. 27.4: *As nu sixtus der pais sus was ermort*.



soweit sie erhoben werden konnten, verstärken diesen ungeordneten Eindruck: Ihnen zufolge sind die erhaltenen Bilder mit Ausnahme von Kat. Nr. 27.1 unvollständig und aus einem größeren Zusammenhang von zwei und mehr Bildfeldern ausgeschnitten. Von den erhaltenen gehört jedoch keines zum anderen, so dass innerhalb des Zyklus anscheinend große Lücken klaffen, in denen man sich verlustig gegangene Bildfelder vorstellen müsste (*Abb. 222*). Erklärbar wäre dieser Zustand damit, dass der Zyklus, wie bereits mehrfach vermutet, nicht aus sieben, sondern aus einer unbekanntem, deutlich größeren Anzahl an Bildfeldern bestand, die jeweils zu zweien oder mehreren in einem Gemälde zusammengestellt waren.

Als weiterer Aspekt ist die Restaurierung des 17. Jahrhunderts zu beachten, auf welche die Wappen in den oberen Bildecken und die großflächigen Überarbeitungen zurückgehen. Für die beiden zerstörten Kölner Bilder Kat. Nr. 27.1 und 27.4 identifizierte Baumeister die Wappen als die der Familien Balendunck und Mühlheim (Mulle). Agnes Ballendunck, die Ehefrau des Stadtsekretärs, späteren Syndicus und Kirchmeisters von St. Laurenz Sibert Staden habe zusammen mit ihrem Ehegatten 1622 und allein nach dessen Tod 1668 testiert, das Ehepaar in der Pfarre St. Laurenz gewohnt. Nach Baumeister stammen damit die Bilder nicht nur aus St. Laurenz,<sup>534</sup> wo sie im 18. Jahrhundert auch bezeugt sind,<sup>535</sup> sondern wurden anlässlich der Restaurierung von Kirche und Innenausstattung um 1650 restauriert und neu gestiftet. Es ist denkbar, dass für die heutige Zusammenstellung die ausgewählten oder am besten erhaltenen Bildfelder zweier ursprünglicher Bildlegenden aus ihrem ursprünglichen Kontext geschnitten, auf eine einheitliche Größe gebracht, doubliert, die Darstellungen vereinheitlichend überarbeitet, die ursprünglichen Wappen seitlich der Bildlegende an der Unterkante der Bilder übermalt und durch die neueren in der linken oberen Bildecke ersetzt wurden. Dagegen spricht allerdings die Einheitlichkeit der Darstellungen vor allem in den Bildern Kat. Nr. 27.2 bis 27.6.

Interessant in diesem Zusammenhang ist, dass der Zyklus eines bisher nicht identifizierten Heiligen, Kat. Nr. 28, eine erhebliche Anzahl an Kindheits- und Jugendszenen sowie eine Hinrichtungsszene umfasst (*Abb. 224-229*). Erstere erinnern an die Lücke, die im erzählerischen Zusammenhang des Laurentius-Zyklus zwischen dem ersten und den folgenden Bildern klafft, Letztere könnte als eine Massentötung im Rahmen der Christenverfolgung unter Diokletian interpretiert werden. Die Szenen stünden damit ergänzend und parallel zur *Legende des Hl. Laurentius*. Wie diese stammen auch die Gemälde Kat. Nr. 28 aus St. Laurenz und wurden dort um 1646 derselben Restaurierung unterzogen und neu gestiftet. Die Übermalungen auf den Bildern beider Zyklen sind zum Teil so ähnlich, dass sie sogar von derselben Hand durchgeführt worden sein könnten. Es stellt sich damit die, im Rahmen der vorliegenden Arbeit leider nicht zu beantworten-

---

<sup>534</sup> WRM & FC, WRM 200, o.D., WRM & FC, WRM 202, o.D. Hier auch die Beschreibung der Wappen.

<sup>535</sup> ZEHNDER 1996, S. 36 unter Bezug auf das Inventar der Pfarrkirche St. Laurenz vom 9. Juli 1783, Erzbischöfliches Diözesanarchiv, Domarchiv D II 9, S. 11.

de, Frage, in welchem Zusammenhang die Gemälde zueinander gestanden haben könnten.

### Zuschreibung und zeitliche Einordnung

Die Zuschreibungsgeschichte dieses Zyklus und seiner Bilder ist überaus lang und vielfältig. Zuletzt hielt Zehnder den Zyklus und das erhaltene Kölner Bild für ein Werk aus der engsten Umgebung des Meisters der Ursula-Legende und setzte seine Entstehung in dessen Werkstatt kurz nach der *Legende des Hl. Severin* um 1505 an.<sup>536</sup> Campbell et al. datierten den Zyklus anhand des Gemäldes im Besitz der National Gallery, Kat. Nr. 27.5, etwas später um 1510, schrieben es jedoch ebenfalls einem Meister aus dem Umkreis des Meisters der Ursula-Legende zu.<sup>537</sup> Ihnen folgten Baker und Henry.<sup>538</sup>

### Herkunft, Standort

Nach Zehnder handelt es sich bei dem Zyklus aufgrund des Sujets und der Anzahl der Gemälde wahrscheinlich um die im Inventar der Pfarrkirche St. Laurenz vom 9. Juli 1783 erwähnte „vita S. Laurenz“.<sup>539</sup> Aus den dortigen Angaben, die Bilder seien „zu beyden nebengängen [...] an die Wänd angeheftet“, schloss er, dass sie in der Pfarrkirche St. Laurenz an den Außenwänden der Seitenschiffe Platz gefunden hätten. Für die Herkunft aus dieser Kirche sprechen auch die Wappen der zur Pfarre gehörenden Stifterfamilien. Wie bereits erwähnt, stammen diese jedoch aus dem 17. Jahrhundert und stehen in Zusammenhang mit Stiftungen zur Restaurierung der Kirche und ihrer Ausstattung um 1646. Mit Sicherheit sind die Gemälde damit erst im 17. Jahrhundert in St. Laurenz nachzuweisen.

Auskunft hinsichtlich des ursprünglichen Bestimmungsortes des oder der Zyklen könnten die übermalten Wappen der Erststiftung seitlich der Bildlegenden an den unteren Bildrändern geben, so sie nicht übermalt und zum Teil erheblich beschnitten bis gänzlich entfernt wären. Für das Ludwigshafener Bild Kat. Nr. 27.4 beschreibt Brockmann zwei Wappen rechts und links der Inschrift am unteren Bildrand, von denen er eines als das der Familie Nesselrode identifizierte.<sup>540</sup> Die genauere Kenntnis des Wohnortes und der Tätigkeiten der Mitglieder dieser Familie könnte also zum ursprünglichen Bestimmungsort zumindest jenes Zyklus führen, dessen Teil die Kat. Nrn. 27.1, 27.3, 27.4 und 27.7 waren. Allerdings ist das von Brockmann beschriebene Wappen heute auf keinem der Bilder zu sehen, sind die Wappen an der Unterkante aller erhaltenen Bilder übermalt und

---

<sup>536</sup>ZEHNDER 1990, S. 394 f. Hier auch zur Zuschreibungs- und Datierungsgeschichte. Zuletzt ZEHNDER 1996, S. 36.

<sup>537</sup>Early northern european painting 1997, S. 24.

<sup>538</sup>National Gallery London 2001, S. 426.

<sup>539</sup>ZEHNDER 1996, S. 36. Zitat nach Erzbischöfliches Diözesanarchiv, Domarchiv D II 9, S. 11.

<sup>540</sup>BROCKMANN 1924, S. 270.

stimmt die Beschreibung eines weiteren, von Brockmann für das Ludwigshafener Bild beschriebenen Wappens mit jenem überein, das in der linken unteren Ecke der Begräbnisszene zu sehen ist. Eine abschließende Antwort auf die Frage nach dem Bestimmungsort der Bilder und ihrer Stifter muss daher an dieser Stelle unbeantwortet bleiben.

Auch wenn die Bilder aus St. Laurenz entfernt wurden, ist bisher nicht bekannt. Wahrscheinlich erfolgte ihre Zerstreung in Folge der Säkularisation, die 1803 zur Schließung und 1818 zum Abbruch der Kirche führte. 1824 befanden sich mit Kat. Nr. 27.1-3 drei der Bilder in der Sammlung Wallraf,<sup>541</sup> mit der sie an das Wallraf-Richartz-Museum übergingen. Von ihnen existiert einzig das Gemälde Kat. Nr. 27.2, der *Hl. Laurentius verteilt die Schätze der Kirche*, noch. Die anderen beiden wurden bei einem Fliegerangriff am 29. Juni 1943 vernichtet.

Kat. Nr. 27.4 gelangte zu einem unbekanntem Zeitpunkt in die Sammlung Fritz. M. Neisser, Berlin, und von dort an das Wilhelm-Hack-Museum zu Ludwigshafen am Rhein (Inv. Nr. 457/43).<sup>542</sup>

Kat. Nr. 27.5 kam über die Sammlung Schwarzschild, Warschau, 1892 in die Sammlung Charles Roberts, London.<sup>543</sup> 1899 befand es sich im Besitz von Sir Henry Howorth, der es 1922 als Schenkung im Gedenken an Lady Howorth an die National Gallery London gab (NG 3665).<sup>544</sup>

Das *Todesmartyrium*, Kat. Nr. 27.6 befand sich bis 1912 im Besitz Herrn Johann Orths, in der Sammlung Schloss Valkenhayn,<sup>545</sup> 1920 im Berliner Kunsthandel.<sup>546</sup> Heute gehört es zur Sammlung der Barnes Foundation, Merion, Pennsylvania.<sup>547</sup>

Bei der Kat. Nr. 27.7, der *Begräbnisprozession* handelt es sich um ein zuerst von Stange erwähntes

---

<sup>541</sup>Wallraf-Inventar 1824/25, fol. 101 recto, Nr. 193 (WRM 201), fol. 102 recto, Nr. 233 (ehem. WRM 200), fol. 103 verso, Nr. 309 (ehem. WRM 202). In: Lust und Verlust II 1998, S. 132, 137, 147.

<sup>542</sup>Katalog Wilhelm-Hack-Museum 1979, S. 190.

<sup>543</sup>LEVEY 1959, S. 94 f.

<sup>544</sup>National Gallery London 2001, S. 426.

<sup>545</sup>Vgl. BROCKMANN 1927, S. 133, 270.

Das Auftauchen des Bildes im Handel hängt mit dem bemerkenswerten Schicksal seines früheren Besitzers Johann Orth zusammen. Dieser war der jüngste Sohn des Erzherzogs Leopold II. von Toskana und damit Teil der toskanischen Linie der Habsburger. Unter Verzicht auf sämtliche Privilegien trat er aus der kaiserlichen Familie aus und gab sich den bürgerlichen Namen. Im Juli 1890 verunglückte er mit seinem Schiff vor Cap Horn und galt seitdem als verschollen. 1911 wurde er schließlich für tot erklärt und in der Folge sein Besitz 1912/13 durch die Gebrüder Heilbronn in Berlin versteigert.

Vgl. Nachlass des Johann Orth genannten Herrn Erzherzogs Johann Nepomuk Salvator. Aus den Schlössern Land- und Seeschloss Orth, Besitz Toscana, Haus Stöckel. Sammlung Schloss Valkenhayn. Berlin 1912.

<sup>546</sup>BROCKMANN 1927, S. 133, 270 und wohl ihm folgend Lust und Verlust II 1998, S. 132, Nr. 193. Die Barnes-Foundation selbst besitzt keine weiteren Angaben zur Herkunft des Gemäldes. Freundliche schriftliche Mitteilung durch Lawrence Spievack, Barnes Foundation, an Dr. Roland Krischel, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, 13. 03.2009.

<sup>547</sup>LEVEY 1959, S. 95, Anm. 3 vermutet diesen Standort. Bestätigt wurde er mir freundlicherweise von Herrn Dr. Alexander Eiling, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen und nicht zuletzt durch Emily Friedman, Barnes Foundation.

Gemälde. Nach Levey bezog dieser sich dabei vermutlich auf ein von Wescher als „Begräbnis des Hl. Laurentius“ bezeichnetes Gemälde, das sich 1933 im Besitz der Galerie van Diemen zu Berlin befand und 1935 bei Graupe versteigert wurde.<sup>548</sup> Sein Verbleib ist unbekannt.

## Technische Daten

### Kat. Nr. 27.2, Der Hl. Laurentius verteilt die Schätze der Kirche

#### *Restaurierungsgeschichte und Erhaltungszustand*

In seinen Aufzeichnungen erwähnt Hermann Weinsberg 1591 die Restaurierung verschiedener Gemäldezyklen, darunter auch die einer Heiligenlegende in St. Laurenz. Es könnte sich hierbei um die in Teilen erhaltene *Legende des Hl. Laurentius* gehandelt haben.<sup>549</sup>

Wie bereits ausgeführt, wurden die erhaltenen Bilder des Zyklus im Zuge der für 1646 überlieferten Renovierungsarbeiten der Pfarrkirche St. Laurenz und ihrer Ausstattung restauriert und neu gestiftet. Wie auf den Bildern der Legende eines unbekanntes Heiligen, Kat. Nr. 28.1 - 6, haben sich auch auf jenen der *Legende des Hl. Laurentius* die Stifter mit ihren Wappen verewigt. Diese Wappen sind auf der Darstellung von Kat. Nr. 27.2 nicht mehr vorhanden, auf historischen Aufnahmen der zerstörten Gemälde des Wallraf-Richartz-Museums und den erhaltenen Gemälden aber erhalten (*Abb. 215, 218, 220, 221*).

Keine der an Kat. Nr. 27.2 später vorgenommenen Restaurierungen ist dokumentiert. Im heutigen Zustand ist es allseitig beschnitten und mit Kleister doubliert, die Bildkanten mit Packpapier überklebt. Das ursprüngliche Hochformat wurde um die gemalte Bogenarchitektur an der Ober- und die Legende an der Unterkante im Wesentlichen auf das eigentliche Bildgeschehen verkleinert und damit auf ein nur noch geringfügig hochrechteckiges Format gebracht. Da sowohl die Sockelzone als auch die Maßwerkbekrönung in den anderen zum Zyklus gehörenden Bildern noch mehr oder weniger vorhanden waren bzw. sind, ist davon auszugehen, dass die Beschneidung von Kat. Nr. 27.2 nicht im Zuge der Neustiftung des 17. Jahrhunderts, sondern nach der Entfernung der Bilder aus St. Laurenz, frühestens im Verlauf des 19. Jahrhunderts erfolgte. Die Doublierung ist entsprechend ebenfalls auf diesen Zeitpunkt oder ein jüngeres Datum zurückzuführen. Die Verwendung von Kleister als Doublierkleber spricht dafür, dass die Maßnahme spätestens im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts vorgenommen wurde, da in der Regel an den Leinwandgemälden des Wallraf-Richartz-Museums danach nur noch Doublierungen mit Wachs-Harz nachzuweisen sind.

Anhand der Röntgenaufnahme sind entlang der seitlichen Bildränder und der Oberkante linienför-

---

<sup>548</sup>STANGE 1952, S. 115; LEVEY 1959, S. 94, Anm. 3; P. WESCHER: Berlin. Kunsthandel. In: Pantheon 11 (1933), S. 25; GRAUPE, Berlin, Versteigerungskatalog Nr. 142. Berlin 1935, Nr. 58.; LEVEY folgend ZEHNDER 1990, S. 393 und 395; Spievack 2011.

<sup>549</sup>SCHMID 1991, S. 41 f.

mige Bildschichtverluste zu erkennen. Stellenweise verlaufen diese in einer sehr präzisen Girlandenform, die allerdings unabhängig vom Verlauf der Leinwandfäden ist. In der unteren Bildhälfte links ist das Gewebe entlang dieser Linie abgebrochen, was zu einer bogenförmigen Kante geführt hat. Es weist dieser Befund auf eine Aufspannung hin, die sich auf das bereits beschnittene Bildformat bezieht und deshalb zeitlich zwischen der ursprünglichen Aufspannung und der heutigen einzuordnen ist. Man hat hierfür die Bildränder wahrscheinlich zur Stabilisierung für die Nage lung umgeknickt, wodurch es innerhalb dieser Knickkante zum Verlust der Bildschicht kam. Im unteren Bereich des linken Bildrandes ist auch das Gewebe in der Knickkante gebrochen und verlustig gegangen. Wahrscheinlich aufgrund unterschiedlich starker Spannung hat sich der Bildrand nur stellenweise girlandenförmig verzogen. Entweder im Zuge dieser Aufspannung oder ihrer späteren Verstärkung hat man zwischen die vorhandenen Befestigungen weitere gesetzt. Im heutigen Zustand, nachdem man bei der Doublierung die umgeschlagenen Bildränder, soweit noch vorhanden, wieder aufgeschlagen und zur Bildfläche hinzu genommen hat, sind die Befestigungs- spuren dieser Verstärkung als paarweise links und rechts der ehemaligen Knickkante auftretende Löcher erkennbar. In Zusammenhang mit genähten Durchstoßungen und eingenähten Leinwand- stücken zur Reparatur von Löchern ist anzunehmen, dass es sich bei der beschriebenen Aufspan- nung um die der Restaurierung des 17. Jahrhunderts handelte, die demnach das Zerschneiden des ursprünglichen Gemäldes, die Reparatur und Neuaufspannung des Bildfeldes, aber noch keine Doublierung beinhaltete, die als Restaurierungsmaßnahme erst später „erfunden“ wurde.

Die gesamte Bildfläche ist umfassend überarbeitet. Farbige Bereiche und solche, die ursprünglich wahrscheinlich mit Pressbrokatauflagen versehen waren, Letztere im Streiflicht noch zu erahnen, sind flächig übermalt, Blattmetallauflagen erneuert, der ursprünglich mit einem Belag aus groben Pflastersteinen dargestellte Platz ist einfarbig und die Stufe unter dem Heiligen und seinen Helfern hinzugefügt (*Abb. 223*). Vermutlich gehen hierbei Überarbeitungsschichten des 17. und des 19. Jahrhunderts ineinander über. Wegen der dicken, die Bildoberfläche einbettenden Überzüge mit eigenem ausgeprägtem Alterssprungnetz und starker Verschmutzung ist es nicht möglich, eine differenzierte Zuordnung vorzunehmen.

Wo die originale Bildschicht erhalten ist, liegt sie nicht mehr als geschlossene Schicht vor. Viel- mehr ist sie in sehr kleine Schollen zerbrochen und aufgrund der Ausweitung und Auswaschung der Brüche, wahrscheinlich durch inadäquate Reinigungsmittel, zu kleinen Farbinseln auf den Schollen der Grundierung reduziert. Stellenweise fehlen die Farbschichten ganz, so dass die Grund- dierung freiliegt.

Zahlreiche linienförmige, waagrecht verlaufende Fehlstellen weisen darauf hin, dass das Gemäl- de im Laufe seiner Geschichte eine Zeit lang gerollt bzw. gefaltet aufbewahrt worden sein muss.

## Technologischer Aufbau

### *Bildträger*

#### **Kat. Nr., 27.2. Der Hl. Laurentius verteilt die Schätze der Kirche**

Das Trägergewebe ist in einfacher Leinwandbindung mit Z-förmig gedrillten Fäden gewebt. Die heutige Bildfläche besteht aus einem Stück ohne Nähte. Dennoch unterscheidet es sich optisch so erheblich in seiner Webstruktur, als sei es aus zwei unterschiedlichen Geweben zusammengesetzt, wobei die Übergänge fließend sind. Tendenziell ist das Gewebe oberhalb der Bildmitte sehr grobmaschig, mit großen Fadenzwischenräumen fast netzartig, in der unteren Hälfte von sehr viel dichter Struktur. Unterschiedlich ist auch die Webqualität in den beiden Abschnitten. Der dichtere ist relativ unregelmäßig und es gibt immer wieder Bereiche, in denen der horizontal verlaufende Faden stärker gespannt zu sein scheint. Der locker gewebte Abschnitt ist von sehr regelmäßiger Webstruktur und die Spannung der Fäden ohne erkennbare Unterschiede.

Die Fadendichte des Gewebes beträgt im Durchschnitt

vertikal 12-13, meist 12 Fäden/cm,

horizontal 10-12, meist 11 Fäden/cm.

Die horizontal verlaufenden Fäden weisen damit stärkere, aber mit meist 11 Fäden seltenere Schwankungen auf als die vertikal verlaufenden. Trotz der optischen Unterschiede sind sich die verschiedenen Webbereiche hinsichtlich der Fadendichte sehr ähnlich. In den optisch dichteren variiert der vertikal verlaufende Faden allerdings häufiger, wenn auch nicht stärker und liegt der horizontale Faden um 0,5 bis 1 Faden dichter als in den lockerer gewebten.

Die beschriebenen Unterschiede können aufgrund des Fehlens von Nähten und Ansätzen, der geringen Variationen in der vertikalen Fadendichte und der Verdichtung des horizontalen Faden in den dichteren Abschnitten eigentlich nur mit einem Wechsel des Webers erklärt werden. Es müsste sich dann bei dem horizontal verlaufenden um den Schussfaden handeln.

Nach Auskunft von Rachel Billinge, National Gallery London, weist auch das Trägergewebe des dortigen Gemäldes, Kat. Nr. 27.3, starke Variationen in der Web- und Fadendichte auf. Durchschnittlich ist es mit 12 vertikal verlaufenden und 14 horizontal verlaufenden Fäden/cm etwas offener oder gröber als das Gewebe von Kat. Nr. 27.2.<sup>550</sup>

Im unteren Bilddrittel befinden sich Leinwandintarsien (*Abb. 223*), von denen zunächst nicht ganz eindeutig zu sagen ist, ob sie bereits bei der Herstellung des Bildträgers oder erst bei der Überarbeitung des Bildes im 17. Jahrhundert eingesetzt wurden. Sie sind eingenäht, das Gewebe der größeren Intarsie ist dem umgebenden in seiner sehr offenen Gewebestruktur sehr ähnlich, wenn auch

---

<sup>550</sup>Auch die folgenden Informationen zum Londoner Gemälde verdanke ich Rachel Billinge und Susan Foister. Die Zählung der Fäden erfolgte wie im Zuge meiner Untersuchungen an verschiedenen Stellen der Röntgenaufnahme.

mit

vertikal 11-12 Fäden/cm und

horizontal konstant 13 Fäden/cm

nicht mit ihm identisch. Nach Ausweis der Röntgenaufnahme könnten sich auf dem kleineren Einsatzstück Reste der mittelalterlichen Bildschicht befinden; Vorleimung und Grundierung beider erscheinen identisch mit dem restlichen Bildträger und laufen über die Grenzen der Intarsien hinweg. Das kleinere weist dieselben Verzerrungen des Gewebes auf wie das umgebende Trägergewebe, was bei dem größeren nicht der Fall ist. Beide Stücke sind annähernd quadratisch, das kleinere links misst ca. 8 cm x 7 cm, das größere rechts ca. 18 cm x 17 cm. Dabei ist zu der kleineren Intarsie wenig mehr zu sagen, da die hier relativ kompakt aufliegenden, stark mit Weiß ausgemischten Farbschichten auch in der Röntgenaufnahme keine Details des Gewebes erkennen lassen. Die größere Intarsie rechts wird im heutigen Zustand durch Kittungen und die Doublierung fixiert. Kleine girlandenförmige Verzerrungen, hervorgerufen durch Nähstiche, sind an den oberen und unteren Rändern des Einsatzes und des umgebenden Gewebes ebenso vorhanden, wie ein für Nahtstellen häufig zu beobachtender Verzug beider Gewebe nach oben und unten an den seitlichen Schnittstellen. Die Tatsache, dass damit der umgebende Bildträger deutlich auf das Einnähen der Intarsie reagiert hat, könnte auf deren Einsetzen noch vor dem Leimen und Grundieren des Bildträgers und damit auf eine Maßnahme bei dessen Herstellung und nicht bei dessen späteren Veränderungen hinweisen.

Geht man bei dem größeren Einsatz von dem konstanteren als dem Kettfaden aus, ist das Gewebestück entgegen der Fadenrichtung des umgebenden Gewebes eingesetzt, dessen Kettfaden mit großer Wahrscheinlichkeit in vertikaler Richtung verläuft.

Auch das Londoner Trägergewebe weist in der Bildmitte Nahtverläufe auf, die an einen Leinwandeneinsatz denken lassen. Das Gemälde ist doubliert, so dass auch hier die Rückseite des originalen Bildträgers nicht sichtbar ist. Es existieren jedoch Photoaufnahmen davon, die wohl 1976 anlässlich der Abnahme einer älteren und vor der Applikation einer neuen Doublierleinwand angefertigt wurden. Anhand dieser Photographien, der Analyse der Röntgenaufnahmen des Gemäldes und der Beschädigungen in der Bildschicht sowie der übereinstimmenden Webdichten kam Rachel Billinge zu der Folgerung, dass es sich hier nicht um einen Gewebeeinsatz, sondern um einen Schaden im originalen Bildträger in Form von Rissen handelte, die im Zuge einer Reparaturmaßnahme mit feinen Nähten geschlossen wurden.

Angesichts der Restaurierungsgeschichte des Kölner Bildes und dessen diesbezüglich beschriebenen früheren Aufspannungen liegt es nahe, anzunehmen, dass die Reparatur der Bildträger Teil der Restaurierung der Zyklusbilder im 17. Jahrhundert war. Restaurierungsgeschichtlich ist dies insofern interessant, als es sich damit um erhaltene Beispiele für die Restaurierung textiler Bildträger vor der Einführung der Doublierung handelt.

### **Originaler Spannrahmen**

Der originale Spannrahmen wurde möglicherweise bereits im Zuge der Restaurierung des 17. Jahrhunderts entfernt und ist verloren. Wegen der fehlenden Bildränder ist ein Rahmensprung, hervorgerufen durch die Schenkel des Spannrahmens, nicht mehr nachzuweisen.

Auf der Höhe von ca. 57 cm sind etwas unterhalb der horizontalen Bildmitte des heutigen Formats in der Bildschicht Alterungsphänomene in der Bildschicht festzustellen, die als das Sprungsystem der 4-5 cm breiten Querleiste eines Spannrahmens interpretiert werden können (*Abb. 265*). Geht man allerdings davon aus, dass Querleisten im Verhältnis zur Höhe des Gemäldes symmetrisch und in gleichmäßigem Abstand sowohl zum unteren und oberen Rahmenschenkel als auch zueinander angebracht wurden, müsste der Spannrahmen eine zweite horizontale Querstrebe unmittelbar oberhalb der heutigen Bildoberkante besessen haben und das Gemälde um etwa die Hälfte höher, ca. 180 cm hoch gewesen sein. Dem widersprechen jedoch die überlieferten Formate der zerstörten zugehörigen Bilder des Wallraf-Richartz-Museums, die bei augenscheinlich fast vollständiger Darstellung ursprünglich 140 cm nur geringfügig überschritten haben können. Dass man darüber hinaus bei spätmittelalterlichen Leinwandgemälden nicht zwangsläufig von einer symmetrischen Konstruktion der Spannrahmen ausgehen kann, zeigt das Beispiel der Flügel der Valeria-Orgel zu Sitten in der Schweiz. Die um 1435 entstandenen Leinwandbilder sind auf Rahmen gespannt, deren Querverstrebung etwas unterhalb der horizontalen Mitte angebracht ist.<sup>551</sup>

### **Ursprüngliche Aufspannung**

Wie das Gewebe auf dem Spannrahmen befestigt war, ist nicht mehr zu sagen, da die Mittel für die Aufspannung selbst verloren sind und die Spannkanten, die anhand der Löcher noch Informationen hierzu geben könnten, abgeschnitten wurden.

Hinsichtlich der Spanntechnik sind die Befunde sehr heterogen. Von den Spanngirlanden, die Aufschluss darüber und über die ursprüngliche Größe des Bildträgers geben können, sind nur an der linken Bildseite sowie der Ober- und der Unterkante in unterschiedlichem Ausmaß Ausläufer vorhanden (*Abb. 222, 268*). Dass sie an der rechten Bildseite vollständig fehlen, ist ein Hinweis darauf, dass das Gemälde hier erheblich größer gewesen sein muss und nicht nur um den fehlenden Bereich der Säule am rechten Bildrand verkleinert worden sein kann.

Die primären Verzerrungen des Gewebes entlang der linken Bildseite haben die ungewöhnliche Form von Ausläufern zweier sehr großer Spanngirlanden, von denen sich jede etwa über die halbe Höhe des Gemäldes und damit über mindestens 54 cm in der oberen Hälfte und 63 cm in der unteren erstreckt. Dazwischen sind weniger stark ausgeprägte sekundäre Spannsuren vorhanden, die die großen Befestigungsabstände verringern. Sie interferieren mit den primären, überlagern

---

<sup>551</sup>CADORIN 1991, S. 217.



diese aber nicht, so dass es sich hierbei um eine zweite Phase derselben oder eine zweite Aufspannung unter Nutzung der Spannlöcher der ersten handeln könnte.

An der Oberkante ist das Gewebe ebenfalls leicht girlandenförmig verzogen, was als die auslaufende Verzerrung der ursprünglichen Aufspannung interpretiert werden kann. Sie ist bereits recht schwach, so dass auch hier davon ausgegangen werden muss, dass der ursprüngliche Bildrand relativ weit entfernt war, wie dies bereits aus der Beschneidung der Gemäldefläche um den Maßwerkbogen hervorgeht. Aufgrund der damit nur noch undeutlichen Ausprägung der Spann- girlanden sind Rückschlüsse auf die Befestigungsabstände nur noch mit Einschränkung möglich. Sicher ist, dass die Befestigungsabstände der Primäraufspannung hier geringer waren als auf der rechten Seite. Sie könnten bei ca. 20-30 cm gelegen haben. Auch hier sind Spuren einer Zweitbefestigung zur Verringerung der größeren Befestigungsabstände auf etwa 6-14 cm zu erkennen.

Am ausgeprägtesten erhalten sind die Spanngirlanden der ursprünglichen Aufspannung an der Unterkante. Hier kann das Gemälde nicht wesentlich verkleinert worden sein. Es bestätigt sich, dass zunächst größere Befestigungsabstände, dort wo sie noch messbar sind, von 13,5 cm, 28 cm und 23 cm, durch nachträglich dazwischengesetzte Befestigungen auf 8-18 cm verkürzt wurden, wobei zu beobachten ist, dass die Zweitbefestigung immer 8-11 cm links von der Primärfixierung angebracht wurde.

Auf dieser Basis lassen sich im Hinblick auf die ursprüngliche Aufspannung zwei Hypothesen aufstellen: Entweder erfolgte die Aufspannung des Gewebes in zwei Schritten, wobei man es in einem ersten Schritt mit großen Abständen, 50-60 cm an den Seiten, 20-30 cm an Ober- und Unterkante, grob befestigte und in einem zweiten diese Abstände durch dazwischengesetzte Befestigungen auf durchschnittlich 11-18 cm verringerte. Oder das Gewebe war für die Leimung und Grundierung mit den genannten großen Befestigungsabständen grob aufgespannt, wurde danach auf das gewünschte Bildmaß zurechtgeschnitten und vor dem Bemalen, unter Verwendung der ersten Spannlöcher und unter Hinzufügung weiterer Befestigungen dazwischen, ein zweites Mal aufgespannt.

Eine solche Zweitaufspannung nach Grundierung und Beschneidung des Bildträgers auf das gewünschte Bildmaß könnte eine Erklärung für das vollständige Fehlen primärer Spanngirlanden an der rechten Bildseite sein: Da sich die Ausläufer der am stärksten ausgeprägten Spanngirlanden an der Unterkante erst bei etwa 40 cm vom heutigen Bildrand verlieren, müsste das Trägergewebe oder das Gemälde an der rechten Bildseite um mindestens 40 cm breiter gewesen sein, was durch den fehlenden Teil der Darstellung nicht zu rechtfertigen ist, mit einem fehlenden Teil an Trägergewebe aber plausibel wäre. Nicht erklären würde ein solches Vorgehen das Fehlen sekundärer Spanngirlanden, die sich wie an den anderen Seiten auch an dieser Seite ausgeprägt haben müssten.

Wahrscheinlicher ist deshalb als Grund für das vollständige Fehlen von Spanngirlanden an der

rechten Bildseite, dass das Gemälde ursprünglich nicht aus einem, sondern aus (mindestens) zwei Bildfeldern bestand und in der Mitte durchtrennt worden ist. Bei zwei gleich großen Bildfeldern hätte das ursprüngliche Gemälde eine Mindestbreite von 192 cm besessen.

Das Vorhandensein und die Ausprägung der Spanngirlanden an der Ober- und Unterkante geben weitere Hinweise auf die ursprüngliche Größe des Gemäldes. Dementsprechend wurde es an der Unterkante nur geringfügig, an der Oberkante jedoch um mindestens 20 cm beschnitten, was durch die überlieferten Maße der beiden zerstörten Gemälde des Wallraf-Richartz-Museums bestätigt wird, die bei noch vorhandener Maßwerkbekrönung und Sockelzone eine Höhe von 140 cm bzw. 138 cm besaßen.<sup>552</sup>

Generell bleibt bezüglich des Spannvorgangs die Vorstellung am plausibelsten, nach der man das Gewebe des Doppelformats zunächst mit großen Abständen, möglicherweise zunächst nur an den Ecken, provisorisch auf dem Rahmen fixierte und dann durch das Dazwischensetzen weiterer Befestigungspunkte spannte. Die provisorische Aufspannung könnte möglicherweise auch die Verzerrung des Bildträgers im Londoner Gemälde erklären. Nach Billinge ist es stark in Richtung der rechten oberen Ecke verzogen, was für eine große Spanngirlande nach links sprechen könnte, die aufgrund der seitlichen Beschneidung des Gemäldes nicht mehr vollständig vorhanden ist.

### ***Vorleimung des Bildträgers***

Bis auf einige Stellen ist die Leimung des Gewebes so stark, dass sie die Grundierung davon abhielt, durch die zum Teil sehr großen Fadenzwischenräume auf die Rückseite durchzudringen. Nur in begrenzten Bereichen des loser gewebten Abschnitts haben sich Grundierungsansammlungen in den Fadenzwischenräumen gebildet, seltener in Bereichen dichteren Gewebes. Dennoch scheint die Grundiermasse immer wieder auch zwischen die oberflächlichen Fasern des Gewebes gedrungen zu sein.

Auch der größere Gewebeeinsatz, dessen Ansatzkanten und zum größten Teil das umgebende Gewebe sind stark und gut isoliert. Für die kleinere Intarsie ist dies aufgrund der aufliegenden, stark weißhaltigen und die Röntgenstrahlung absorbierenden Farbschichten nicht genau zu erkennen.

### ***Grundierung***

Die Grundierung ist von weißer Farbigeit und liegt in verhältnismäßig dicker, soweit erkennbar jedoch einfacher Schicht auf, die auch die Fadenhöhen deutlich bedeckt. Gleichzeitig scheint sie stark in die Fadenzwischenräume eingesunken zu sein, so dass die Gewebestruktur in der Bildschichtoberfläche nicht ausschließlich auf Verpressungen zurückgehen muss. Dass eine gewisse Unebenheit des Malgrundes intendiert gewesen sein könnte, zumindest nicht als störend empfunden

---

<sup>552</sup>Lust und Verlust 1996, S. 137 f., Nr. 233 und S. 147, Nr. 30.

den wurde, zeigt zum einen die malerische Gestaltung der Federn am Stirnband des mittleren Helfers, bei deren Ausführung sich der Maler dieser Unebenheit bediente, indem er den Pinsel mit zähflüssigem Malmittel so leicht darüber führte, dass es nur die erhabenen Stellen der Oberflächenstruktur benetzte, und zum anderen, dass nachträglich partiell aufgetragene Grundierungsgebiete mit einem gezahnten, in verschiedene Richtungen gezogenen Werkzeug nur flüchtig geglättet wurden.

In der Röntgenaufnahme fallen in der Grundiermasse zahlreiche nicht absorbierende, größere und kleinere Punkte auf, die sich jeweils einzeln in den Fadenzwischenräumen der lose gewebten Abschnitte des Gewebes angelagert haben. Möglicherweise handelt es sich hierbei um Luftblasen, die sich beim Auftrag in den Fadenzwischenräumen gebildet haben.

Eine Analyse des Füllstoffs der Grundierung wurde nicht vorgenommen. Für das dem Zyklus zugerechnete Gemälde in der National Gallery London, hat man einen leimgebundenen Kreidegrund festgestellt.<sup>553</sup> Leim als Bindemittel war auch in dem Kölner Gemälde nachzuweisen.<sup>554</sup>

### ***Imprimitur***

Anhand der stereomikroskopischen Untersuchung ist aufgrund des stark beschädigten und überarbeiteten Zustands des Originals keine Aussage zu einer möglicherweise vorhandenen Imprimiturschicht zu treffen. Die einzige entnommene Probe gibt allerdings Hinweis darauf, dass eine solche Teil des Bildaufbaus sein könnte: Ohne klare Schichtgrenze liegt hier auf der Grundierung, in die sie eingesunken scheint, eine hell ockerfarbene, bindemittelreiche Schicht, rar pigmentiert mit schwarzen und ockerfarbenen Partikeln, bei der es sich um eine Imprimitur handeln könnte.

### ***Unterzeichnung***

Das Infrarot-Reflektogramm zeigt an keiner Stelle Linien, die eindeutig der Unterzeichnung zuzuordnen wären. Dies liegt einerseits sicherlich daran, dass die originalen Farbschichten und damit auch die Unterzeichnung in weiten Bereichen extrem reduziert bis zerstört sind und die Bildfläche entsprechend großflächig mit dicken Übermalungsschichten bedeckt ist. Andererseits besteht die Möglichkeit, dass eine sparsame Unterzeichnung im Malprozess so getreu befolgt wurde, dass die gezeichneten von den gemalten Linien z.B. der Konturen nicht zu unterscheiden sind. Schraffuren sind jedoch ebenfalls keine erkennbar. Mit dem Stereomikroskop sind unter den gemalten Konturen stellenweise verschleppte schwarze Farbpartikel zu finden, bei denen es sich um Bestandteile einer ursprünglichen Unterzeichnungslinie handeln könnte. Ein genaueres, geschweige denn annähernd vollständiges Bild von Art, Ausführlichkeit und Charakter der Unter-

---

<sup>553</sup>*Der Hl. Laurentius zeigt dem Präfekten die Schätze der Kirche*, Inv. Nr. 3665. Vgl. CAMPBELL et al. 1997, S. 24 und Tabelle 1, S. 53-55.

<sup>554</sup>Vgl. Tab. 2.5 im Anhang.

zeichnung war daraus aber leider nicht zu gewinnen.

### **Ritzungen**

Ritzungen zur Markierung der Konturen von Blattmetallaufgaben und Pressbrokaten sind, sofern vorhanden, aufgrund der starken Überarbeitung der Bildoberfläche nicht mehr zu erkennen.

Ritzungen, die im Verlauf des Malprozesses durchgeführt wurden, finden sich in Mauern, im Fußboden und den Hausdächern. Hier wurden die Fugen oder Konturen der Ziegel mit einem spitzen Gegenstand in die noch weichen Malfarben gezogen und diese dabei zur Seite geschoben, sodass sie zu beiden Seiten der Ritzlinie Wulste bildeten. Auf diesen Wulsten und in der Ritzlinie konzentrieren sich schwarze Farbpartikel. Möglicherweise wurden die Ritzungen daher mit einem schwarz zeichnenden oder malenden Stift ausgeführt.

### **Nimbenrelief**

Der Kopf des Heiligen ist von einem großen reliefierten Nimbus hinterfangen. Der Durchmesser des Nimbus beträgt 15 cm. Das Profil aus 7 konzentrischen Wulsten unterschiedlicher Höhe hat eine Breite von 2,7 cm. Es besteht aus drei höheren Wulsten, von denen der äußere und der innere jeweils von Kehlen und zwei niedrigeren Ringen flankiert werden. Die so entstehenden drei Einheiten werden durch Flachringe unterteilt. Nach der Klassifikation Gielows handelt es sich damit um ein Beispiel des Drei-Reliefing-Typus, den sie im Umfeld des Meisters der Ursula-Legende sowie bei dem Meister der Georgslegende und dem Meister von St. Severin nachweisen konnte.<sup>555</sup>

Das Einstichloch für die Konstruktion des Nimbus ist in dessen Mitte als rundliche Vertiefung sichtbar. Die für den Auftrag des Reliefs verwendete Masse ist weiß und absorbiert im Gegensatz zur Grundiermasse die Röntgenstrahlung auffallend stark (*Abb. 223*). Ihr Absorptionsgrad entspricht den umliegenden bleiweißhaltigen Farbschichten, sodass auch sie möglicherweise Anteile an Bleiweiß enthält. Nach der Rekonstruktion der Herstellungstechnik durch Gielow, wurde das Profil mit einer konzentrisch verlaufenden Schablone in die weiche Reliefmasse gezogen und dabei die überschüssige Masse mit der Schablone innen mehr oder weniger plan auf der Nimbusplatte verteilt, sodass sie dort, wie im Röntgenbild zu sehen, in dünner Schicht aufliegt.<sup>556</sup> Auch außen sind in der Röntgenaufnahme am rechten Nimbusrand Spuren verwischter Reliefmasse sichtbar, die dort beim Ziehen des Profils herausgequollen und flüchtig entfernt worden ist. Angesichts der Restaurierungsgeschichte muss man sich allerdings fragen, ob es sich nicht auch bei dem heutigen Nimbenprofil um eine Erneuerung des 17. Jahrhunderts handelt.

---

<sup>555</sup>Vgl. GIELOW 2005b, S. 301.

<sup>556</sup>Vgl. GIELOW 2005a, S. 126 f.

### **Untermalung/vorbereitende Farbschichten**

Zur Untermalung bestimmter Farbbereiche kann aufgrund der großflächigen und geschlossenen Überarbeitungsschichten keine Aussage gemacht werden.

### **Pressbrokate**

Die Gewänder des Heiligen und seiner Helfer waren mit Pressbrokaten verziert. In Resten sind diese unter der deckenden und flächigen Überarbeitung noch vorhanden, was im Streiflicht anhand des Reliefs und in der Röntgenaufnahme anhand der Absorption der Röntgenstrahlung in diesen Bereichen zu erkennen ist (Abb. 223). Wegen der Überfassungs- und Überzugsschichten sind im heutigen Zustand des Bildes keine weiteren Details mehr erkennbar.

### **Blattmetallauflagen**

Blattmetallauflagen befinden sich im heutigen Zustand des Bildes auf dem Nimbus des Hl. Laurentius, auf Gewanddetails, Gefäßen und Goldmünzen, wobei es sich allerdings um jeweils vollflächige Erneuerungen handelt. Soweit anhand der Reste erkennbar, waren frühere Blattmetallauflagen goldfarben. Sie weisen dunkle, pustelige Ablagerungen, wahrscheinlich Korrosionsprodukte auf. Es ist jedoch nicht sicher zu sagen, ob nicht auch diese bereits auf die Erneuerungen des 17. Jahrhunderts zurückgehen. Das unter der heutigen Fassung erkennbare Anlegemittel ist von ockerfarbener bis braunroter Farbigkeit.

### **Farbschichten**

Der Zustand des Gemäldes erlaubt keine Aussagen über den chronologischen Ablauf im Malprozess. Nur einzelne Beobachtungen konnten zur ursprünglichen Malerei gemacht werden.

Die Gesichter, soweit das Original unter den Übermalungen anhand der Röntgenaufnahme zu beurteilen ist, sind sehr klar definiert. Bis auf die Lichtreflexe wurde für sie kein Bleiweiß verwendet, sodass sie in der Röntgenaufnahme sehr kontrastreich erscheinen und Licht- und Schattenpartien unverbunden nebeneinander liegen. Die Lichthöhungen und -reflexe sind kaum vertrieben und liegen in größeren Flecken auf Wangen und Stirn, als kleinere Reflexlichter auf Augenlidern, Nasenrücken und Kinn. Das absorbierende Weiß dient ausschließlich der Akzentuierung und ist nicht Bestandteil der Fläche. Die Gestaltung der Gesichter ist hiermit jener der Gesichter in Kat. Nr. 11, der Darstellung des *Gekreuzigten zwischen Maria, Johannes und den Hll. Agnes und Kolumba* vergleichbar (Abb. 46) und unterscheidet sich grundsätzlich von jener in Kat. Nr. 25.2.b, *Weihe der Hl. Ursula* (Abb. 150).

Die anhand einer Bildschichtprobe versuchsweise vorgenommenen Analysen zeigten eine überaus starke Kontamination der Farbschichten mit Fremdbindemitteln. Die an der National Gallery

für das dortige Gemälde aus dem *Laurenz-Zyklus* durchgeführte Analyse des Bindemittels ergab Leinöl, womit es sich nach Campbell et al. um ein „konventionelles Ölgemälde“ handelt.<sup>557</sup>

## Technische Daten

### *Bildträger*

#### *Kat. Nr. 27.4, Der Hl. Laurentius tauft den Kerkermeister*

Das Gemälde ist allseitig beschnitten und doubliert. Der originale Bildträger besteht aus drei Gewebestücken, die mit einer vertikalen und einer horizontalen Naht miteinander verbunden sind. Von den beiden vertikal verlaufenden Gewebestücken besteht dabei die linke aus einem durchgehenden Stück, die rechte, etwas breitere, aus zwei Stücken. Die diese beiden Stücke verbindende, horizontale Naht verläuft etwa bei zwei Dritteln der heutigen Bildhöhe oberhalb der knienden Personengruppe (*Abb. 222*). Es ist anzunehmen, dass es sich um eine Überwendlichstichnaht handelt, deren Wulst auf der Gemälderückseite vor der Doublierung entfernt wurde, um zu vermeiden, dass er sich auf die Vorderseite durchdrückte. Entsprechend eben präsentieren sich heute die gekitteten und retuschierten Nahtbereiche.

Die Gewebestücke messen im heutigen Bildformat:

links	37,0-39,2 cm x 116,5
rechts oben	41,0-42,8 cm x ca. 48,5 cm
rechts unten	73,7-75,5 cm x ca. 46,3 cm.

Spanngirlanden besitzt das Gemälde ausschließlich an der linken Seite und in Ausläufern an Ober- und Unterkante. An der linken Seite lassen sich daran Befestigungsabstände zwischen 9 cm und 16,5 cm, durchschnittlich von 13,33 cm ableiten. Es ist erkennbar, dass es sich hierbei wohl um primäre und sekundäre Spannspuren handelt, die genauer zu differenzieren ohne Röntgenaufnahme jedoch nicht möglich war. Stärker noch scheinen sich an Ober- und Unterkante primäre und sekundäre Spannspuren zu überlagern. An der Oberkante lassen sich in der Kombination von primären und sekundären Befestigungspunkten Abstände zwischen 8 cm und 34 cm rekonstruieren, an der Unterkante betragen die Befestigungsabstände durchschnittlich 17,44 cm.<sup>558</sup>

Aus der Lage und der Ausprägung der Spanngirlanden ergibt sich, dass das Gemälde an der linken Seite kaum beschnitten ist. Gemessen an den Ausläufern der Spanngirlanden hier, müssten an Ober- und Unterkante mindestens 20 cm fehlen, was sich mit der Beschneidung des Bogens und der Inschrift- und Sockelzone begründen lässt. Da an der rechten Bildseite nicht einmal Ausläufer

---

<sup>557</sup> „[...] a conventional oil painting [...]“. *Early northern european painting 1997*, S. 24.

<sup>558</sup> Gemessen wurde anhand des Gewebeabdrucks in der Bildschicht im Streiflicht links, von unten in cm: 9, 14, 15, 16,5, 18, 13,5, 14, 10, 10; oben, von links in cm: 8 (sekundär), 16 (sekundär) = 24+, 34, 29 +; unten, von links in cm: 16, 14,5 (sekundär), 22, 18, 16, 17.

von Spanngirlanden vorhanden sind, wurde das Gemälde hier um den größten Teil beschnitten. Da die Darstellung selbst vollständig ist, schloss sich hier mit großer Wahrscheinlichkeit ursprünglich mindestens ein weiteres Bildfeld an.

Im oberen Bereich der linken Bildkante in einem Abstand von ca. 2 cm vom rechten Rand der bemalten Fläche sind Phänomene in der Bildschicht erkennbar, bei denen es sich um einen Rahmensprung handeln könnte. Noch deutlicher sind sie entlang der rechten Bildseite, ebenfalls maximal 2 cm innerhalb der bemalten Fläche. Es könnten diese Spuren Hinweis sein auf einen ursprünglichen Spannrahmen mit einem lichten Maß von 80,5-81 cm zwischen dem linkem Außenschenkel und einer vertikalen Strebe rechts. Der Beschneidung des Bildes entsprechend, finden sich derartige Spuren an Ober- und Unterkante nicht.

### ***Bildschicht***

Die gesamte Bildfläche wurde bereits in älterer Zeit großflächig und umfassend überarbeitet. Dazu gesellen sich zahlreiche neuere Retuschen und farbliche Anpassungen. Erkennbar sind damit mindestens zwei umfassende Restaurierungen.

Die Farbschichten der großflächigsten Übermalungen zeigen selbst bereits deutliche Alterungsspuren und weisen Restaurierungsschäden auf. Die Übermalungen decken das Original nicht flächig ab, sondern höhen und akzentuieren es. Betroffen sind meist die beleuchteten, nicht die Schattenpartien. Dies weist darauf hin, dass die Überarbeitung nicht ausschließlich in Folge starker Verputzungen durchgeführt wurde, die in der Regel die empfindlicheren Schattenpartien zerstörten, sondern dem Zweck der Aufarbeitung der augenfälligsten Bereiche diene. Die Überarbeitungsschichten folgen dabei, soweit erkennbar, den Vorgaben der ursprünglichen Malerei, wollten diese also nicht modernisieren oder verändern. Derart auffrischend eingegriffen hat man etwa im roten Gewand des am linken Bildrand Sitzenden oder im Mieder der zentralen weiblichen Person. Vollständig übergangen wurde hingegen das Gewand des Laurentius. Reste von Pressbrokat sind hier, im Gegensatz zu dem Gewand des Kerkermeisters, nicht mehr zu erkennen. Interessanterweise stimmt der Duktus und die Machart der Überarbeitungsschichten in diesem Gemälde überein mit jenen in Kat. Nr. 28.1 und 28.4. Besonders auffällig ist dies etwa in der Imitation des zerstörten Pressbrokats mit dunklen Schraffuren auf goldfarbener Blattmetallaufgabe und im Umgang mit dem roten Gewand des Kerkermeisters. Im Zusammenspiel mit den durch die Wappen des 17. Jahrhunderts bezeugten Neustiftungen durch Familien der Pfarrei St. Laurentz wird damit nicht nur die Überarbeitung der Bilder anlässlich der Renovierung der Pfarrkirche bestätigt, sondern auch die Beauftragung desselben Malers für die Überarbeitung beider Zyklen (Kat. Nr. 27 und Kat. Nr. 28) wahrscheinlich.

Unter den originalen Farbschichten ist eine helle Schicht erkennbar, bei der es sich um die Grundierung, möglicherweise auch um die Imprimitur handeln kann, was ohne eingehendere Untersuchung aber nicht eindeutiger zu sagen ist.

Die originalen Farbschichten scheinen zum Teil sehr dünn aufgetragen und haben stellenweise den Charakter des Unfertigen. Dies betrifft die Hintergrundszenen und Hintergrundlandschaften, die ausschließlich in skizzenhaft aufgetragenen Grundtönen gestaltet sind. Dem gegenüber stehen die Bildbereiche des Vordergrundes in dichterem Ausarbeitung und Formulierung, wie etwa die weiße Albe des Laurentius. Das dünn Aufgetragene und Unfertige der Hintergrundszene scheint dabei nicht vollständig auf Verputzungen zurückzugehen, sondern dem Charakter dieser Malerei anzugehören. Typisch ist außerdem ein zum Teil zeichnerischer Einsatz der Malfarben, wie er besonders im Gesicht des Alten am linken Bildrand und im Einsatz von Schraffuren im Malprozess deutlich wird. Hierin erinnert das Gemälde stark an einige der Gemälde des Ursula-Zyklus, wie z.B. Kat. Nr. 27.4 und 27.6. Deutlich unterscheidet es sich hingegen etwa von den impressionistisch angedeuteten Szenen in zweien der Kölner Bilder der Ursula-Legende, Kat. Nr. 25.5.a und 25.11.b., bei denen der zwar auch nur angedeutete und unausformulierte Farbauftrag jedoch malarisch und körperhaft erfolgte.

Die Ergänzungen und Übermalungen hingegen entsprechen, wie bereits erwähnt, jenen im *Zyklus eines nicht identifizierten Heiligen* Kat. Nr. 28, v.a. in der Imitation des zerstörten Pressbrokats mit dunklen Schraffuren auf Blattmetall und im roten Gewand des Kerkermeisters. Insgesamt ist die Überarbeitung hier wohl etwas zurückhaltender, denn in anderen Bereichen wurde nicht flächig übermalt, sondern nur akzentuierend und verstärkend ergänzt.

Blattmetallaufgaben fanden sich ursprünglich auf dem plastischen Nimbus, den Borten der Dalmatik des Laurentius, dem Mantel des Kerkermeisters, den Gewändern des Laurentius in der Hintergrundszene und dem Schmuck der Kopfbedeckung der mittig knienden weiblichen Figur. Im Nimbus ist unter der heutigen Blattmetallaufgabe ein rötlichbraunes Anlegemittel zu sehen. Allerdings gehört dieser Auftrag mit der darüberliegenden Blattmetallaufgabe, trotz deren gealterten und von Craquelé durchzogenen Zustands, nicht der ursprünglichen Gestaltung, sondern mit großer Wahrscheinlichkeit ebenfalls der umfassenden Überarbeitung des Gemäldes an, denn im Bereich des Reliefs ist darunter mit einer orangefarbenen Schicht möglicherweise ein Rest des früheren Anlegemittels zu erkennen.

Mindestens die Parüre auf der Albe des Laurentius und das Gewand des Kerkermeisters waren ursprünglich wohl mit Pressbrokat belegt. Allerdings sind diese vollständig zerstört und flächig überarbeitet.



## 28. KÖLNISCH um 1500

### Legende eines nicht identifizierten Heiligen (Hl. Gereon/Vicentius?)

Sechs bekannte Bilder, wohl spätestens um 1650 zu einem Heiligenzyklus zusammengestellt:

#### 28.1. Auffindung und Taufe eines heiligen Kindes durch den Papst

*Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud (WRM 122)*

#### 28.2. Schulszene

*Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud (WRM 123),  
als Dauerleihgabe im Kölnischen Stadtmuseum*

#### 28.3. Begrüßungsszene vor den Toren Roms

*Ehemals Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud (WRM 206)*

#### 28.4. Predigt des Heiligen

*Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud (WRM 204)*

#### 28.5. Verhör des Heiligen

*Ehemals Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud (WRM 205)*

#### 28.6. Hinrichtungsszene

*Ehemals Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud (WRM 124)*

### Untersuchung

Die Gemälde Kat. Nr. 28.1 und 28.4 wurden im Rahmen der vorliegenden Arbeit technologisch untersucht, Kat. Nr. 28.2 in Augenschein genommen. Die anderen drei Bilder sind zerstört. Diesbezügliche Daten wurden anhand historischer Photoaufnahmen gewonnen.

### Maße (H x B)

28.1 Auffindung und Taufe:	129,5 cm x 86,5 cm
28.2 Schulszene:	127,0 cm x 87,5 cm
28.3 Begrüßungsszene vor den Toren Roms:	126,0 cm x 87,0 cm
28.4 Predigt eines Heiligen:	129,4 cm x 89,5 cm
28.5 Verhör eines Heiligen:	138,0 cm x 94,0 cm
28.6 Hinrichtungsszene:	129,0 cm x 89,0 cm <sup>559</sup>

## Art des Objekts

Seit ihrer erstmaligen Publikation im Rahmen einer Ausstellung und des dazu erschienenen Katalogs 1896<sup>560</sup> wurden die sechs Gemälde immer wieder als zusammengehörige Darstellungen, vermutlich aus der Legende des Hl. Gereon geführt (*Abb. 224-229*).

Mit Ausnahme von Kat. Nr. 28.6, der *Hinrichtungsszene*, lassen sich allerdings keine Zusammenhänge der Darstellungen mit der Legende des Hl. Gereon feststellen und so ist bis heute die Frage nach dem gemeinsamen Inhalt der sechs Gemälde ohne Antwort. Zuletzt schlug Zehnder vor, die Tauf-, Schul-, Predigt- und Verhörszene auf die Legende des Hl. Vicentius zu beziehen.<sup>561</sup>

Ein Ensemble bilden die sechs spätmittelalterlichen Bilder spätestens, seit sie um 1650 von sechs Familien der Pfarrkirche St. Laurenz zu Köln neu gestiftet wurden, wie dies aus der bisher unwidersprochenen Deutung der jeweils in den beiden oberen Ecken aufgemalten Wappen, bzw. Hausmarken der Stifter und deren Lebensdaten hervorgeht.<sup>562</sup> Anlass für die Neustiftung war die Renovierung und Neuausstattung der Kirche seit 1646. Die sechs Stifterfamilien gehörten der Pfarrgemeinde an, in der verschiedene ihrer Mitglieder Ämter innehatten. Baumeister vermutete, dass die Gemälde im Zuge der Neustiftung mit den Wappen und Zeichen der Donatoren versehen und einer umfassenden Überarbeitung unterzogen worden seien. Eine solche Überarbeitung kann mit den Ergebnissen der vorliegenden Untersuchung bestätigt werden.<sup>563</sup>

Seit ihrer ersten Publikation im Katalog der Sammlung Glitza wurden die sechs Gemälde aufgrund ihrer stilistischen Unterschiede stets in zwei Gruppen geteilt und diese jeweils verschiedenen Meistern zugeschrieben.<sup>564</sup> Zählte man zu der einen Gruppe die Darstellungen der *Taufe*, der *Schulscene* und der *Hinrichtung*, gehörten zur anderen Gruppe die der *Predigt*, des *Verhörs* und des *Empfangs in Rom*. Zehnder hingegen wies alle sechs Bilder „aufgrund der einheitlichen Unterzeichnung“ einer einzigen Kölner Werkstatt um 1500 zu und ging davon aus, dass sie von Anfang an einen zusammenhängenden und gemeinsam entstandenen Zyklus gebildet hätten.<sup>565</sup>

Dem entgegen zeigt die Untersuchung der beiden, jeweils einer der beschriebenen Gruppen zugehörigen Bilder, dass sie sich nicht nur stilistisch, sondern auch aus technologischer Sicht so stark

---

<sup>559</sup>Maße der zerstörten Gemälde jeweils aus den Bildakten WRM & FC 124, 205, 206.

<sup>560</sup>Gedächtnisausstellung der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde. Katalog der deutschen und holländischen Meister der Sammlung Glitza, Kunsthalle zu Hamburg. Hamburg 1896, S. 31, Nr. 72.

<sup>561</sup>ZEHNDER 1996, S. 37.

<sup>562</sup>BAUMEISTER 1912.

<sup>563</sup>Interessanterweise scheint diese Überarbeitung in demselben Geist und sogar von derselben Hand vorgenommen worden zu sein wie jene von Kat. Nr. 27, der Legende des Hl. Laurentius.

<sup>564</sup>Zur Zuschreibungsgeschichte und zeitlichen Einordnung s. ZEHNDER 1990, S. 178 f.

<sup>565</sup>ZEHNDER 1990, S. 179; ZEHNDER 1996, S. 37 f. Unter Bezugnahme auf Brockmann und Stange blieb Schmid bei der Zuschreibung an zwei verschiedene Maler: den Meister der Verherrlichung Mariens nach der Mitte des 15. Jahrhunderts und die Werkstatt des Meisters der Ursula-Legende kurz nach 1500. Vgl. SCHMID 1991, S. 42.

voneinander unterscheiden, dass sie kaum von derselben Hand stammen können. Wahrscheinlicher ist wohl, dass es sich um jeweils drei Bildfelder zweier ursprünglich verschiedener Heiligenzyklen handelt, die im Zuge der Neustiftung zu einem neuen Zyklus zusammengestellt wurden. Unterschiede zwischen den untersuchten Gemälden werden bereits bei der Betrachtung der Bildträger sowohl in der Art der Trägergewebe als auch in deren Zusammensetzung deutlich. So groß die Unterschiede zwischen den beiden untersuchten Gemälden sind, so groß sind dabei die Übereinstimmungen eines jeden von ihnen mit jeweils anderen der zugehörigen Gruppe. So ist die Zusammensetzung der Bildträger von Kat. Nr. 28.1 und 28.2, der *Tauf-* und der *Schulszene*, einerseits sowie die von Kat. Nrn. 28.4- 28.6, der *Predigtszene*, des *Verhörs* und des *Empfangs in Rom*, jeweils miteinander vergleichbar (Abb. 230). Im Bezug auf beide Gruppen bestätigt dies ihren jeweiligen inhaltlichen Zusammenhang: der Bezug auf die Kindheitsgeschichte eines Heiligen in der ersten, der auf einen immer wieder identisch dargestellten erwachsenen Heiligen in der zweiten Gruppe. Die *Hinrichtungsszene* zeigt aufgrund der stilistischen Ähnlichkeiten wohl das Gefolge des in den Darstellungen der *Auffindung* und der *Schulszene* thematisierten Heiligen in Erwartung des Martyriums, er selbst hingegen ist in diesem Bildfeld nicht zu sehen.

Anhand der beiden untersuchten Gemälde wird außerdem deutlich, dass sich entgegen der Aussage Zehnders die Unterzeichnungen der beiden Gruppen deutlich unterscheiden: Ist die zeichnerische Bildplanung der *Auffindung und Taufe eines heiligen Kindes* sehr sparsam und auf die Konturen, die wesentlichen Bildelemente und schraffierende Markierung der Schattenflächen begrenzt, wurden die Bildelemente der *Predigt eines Heiligen* bereits im Stadium der Unterzeichnung überaus sorgfältig in dichter, zum Teil sich kreuzender Schraffur modelliert (Abb. 233-237). Geht man weiterhin vom charakteristischen formalen Aufbau Kölner Zyklusbilder um 1500 mit seitlich begrenzenden Säulen und einem nach oben abschließenden Maßwerkbogen aus, ergibt sich eine weitere Bestätigung für die Zuordnung der Bilder in die beiden Gruppen: Die für die Zweitstiftung aufgemalten Wappen und Hausmarken befinden sich jeweils in den oberen beiden Bildecken und orientieren sich damit in ihrer Position am heutigen, bereits beschnittenen Format der Gemälde. Das bedeutet, dass deren Beschneidung im Zuge ihrer Vorbereitung auf die Neustiftung erfolgt sein muss, wofür sich verschiedene Begründungen anführen lassen. Zum einen mussten die Gemälde auf ein einheitliches Maß gebracht werden. Dass sie ursprünglich von unterschiedlicher Größe waren, zeigt die Tatsache, dass in den heute etwa gleichformatigen Bildern - kleine Unterschiede im Format sind auf Neudoublierungen im 19. Jahrhundert zurückzuführen - die seitlichen Säulen und der obere Bogen in unterschiedlicher Vollständigkeit erhalten sind. Da auf *Predigt*, *Verhör* und *Empfang in Rom* noch Teile der Säulen des Bogens erhalten blieben, waren dies ursprünglich die kleineren Gemälde. Die Darstellungen der *Taufe*, der *Schulszene* und der *Hinrichtung* müssen etwas größer gewesen sein, denn die Säulen fehlen hier ganz und der Bogen ist nur in Ansätzen noch zu sehen.

Auch an der Unterseite waren die Bilder verkleinert worden. Entsprechend der Bildtradition des späten 15. Jahrhunderts müsste sich hier eine Sockelzone mit der schriftlichen Bildlegende und der Darstellung der Auftraggeber befunden haben. Beides wäre mit der Schaffung eines neuen inhaltlichen Zusammenhangs einerseits und neuen Stiftern andererseits sowohl überflüssig als auch störend geworden und wurde deshalb wohl im Zuge der Neustiftung der Bilder abgeschnitten.

Die Positionen der Spanngirlanden und der Verlauf der Nähte in den untersuchten Bildern im Abgleich mit den Informationen, die anhand der Photographien diesbezüglich für die zerstörten Gemälde gewonnen werden konnten, lässt vermuten, dass es sich bei allen um Bildfelder aus jeweils größeren Gemälden handelte, die spätestens für ihre Neustiftung zerschnitten wurden. Im Gegensatz zu den Gemälden des Ursula-Zyklus (Abb. 170, 171) und vielleicht entsprechend dem Laurentz-Zyklus (Abb. 222) scheint es sich hier um drei- und vierfach aneinandergereihte Bildfelder gehandelt zu haben (Abb. 230).

Im Gegensatz zu Zehnder, der in Kat. Nr. 28 die Teile der *Legende des Hl. Vicentius* vermutete, hielt zuletzt Schmid die Darstellung eines *Gereons-Zyklus* für möglich. Ein solcher ist unter anderem mit den Aufzeichnungen Hermann Weinsbergs für St. Gereon belegt.<sup>566</sup> Nach Schmid könnten die Stifter die hier in Frage stehenden Gemälde in St. Gereon erworben und St. Laurentz gestiftet haben.<sup>567</sup>

Auf der Basis der technologischen Befunde handelte es sich bei den sechs Gemälden um Bilder zweier verschiedener Maler, die aus zwei verschiedenen spätmittelalterlichen, wahrscheinlich zyklischen Zusammenhängen entnommen, für eine Neustiftung um 1650 zu einem Ensemble zusammengestellt, umgewidmet, entsprechend überarbeitet und aneinander angepasst wurden. Den Überlegungen Schmidts entsprechend könnten sie zuvor in unterschiedlichen Kirchen, unter anderem St. Gereon, erworben worden sein.

Die Frage danach, um welche Heiligenlegenden es sich bei den beiden ursprünglichen Zyklen handelte, muss an dieser Stelle zunächst ebenso unbeantwortet bleiben, wie die nach dem bei der Neustiftung geschaffenen inhaltlichen Zusammenhang.

Bemerkenswert bei dem beschriebenen Vorgang ist die Entscheidung, nicht neue Gemälde anfertigen zu lassen, sondern solche zu stiften, die, so Baumeister, weit früher entstanden, als (mit einer Ausnahme) die Stifterfamilien in Köln ansässig waren. Seine Vermutung, dass dabei „eine gewisse ruhmstüchtige Eitelkeit der Familien im Spiele wäre, die dadurch ihr Alter und ihre Bedeutung in Köln um anderhalb Jahrhunderte zurückzudatieren suchten“,<sup>568</sup> findet Bestätigung in der Tat-

---

<sup>566</sup>KDR 1911, S. 92; KDR 1934, S. 60; SCHMID 1991, S. 41 f.

<sup>567</sup>SCHMID 1991, S. 42 f.

<sup>568</sup>BAUMEISTER 1912, S. 103.

sache, dass die Bilder bei ihrer Überarbeitung und inhaltlichen Umwidmung keineswegs modernisiert, sondern formal wie stilistisch weitgehend in ihrer spätmittelalterlichen Erscheinung belassen wurden. Umso bemerkenswerter wird dieser Vorgang, wenn man annimmt, dass nicht ein altes Werk restauriert und neu gestiftet, sondern aus alten Werken ein sozusagen neues altes geschaffen wurde.

### **Zuschreibung**

Die zeitliche Einordnung wie auch die Zuschreibung der Bilder war in der kunstwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit ihnen umstritten. Dies liegt nicht nur an der großflächigen Überarbeitung der Bilder, sondern auch in den deutlichen stilistischen Unterschieden innerhalb des vermeintlichen Legenden-Zyklus. Aufgrund der von ihm als einheitlich interpretierten Unterzeichnung schrieb Zehnder die Bilder einer einzigen Werkstatt zu, deren Tätigkeit in Köln er um 1500 ansetzte. Die Stilunterschiede besonders zwischen den beiden hier untersuchten Gemälden führte er auf die Überarbeitungen des 17. Jahrhunderts zurück.<sup>569</sup>

Die technologische Untersuchung der Gemälde ergab, dass weder die Unterzeichnung noch andere technische Details vergleichbar sind, die Gemälde deshalb mit größter Wahrscheinlichkeit nicht im selben Zusammenhang entstanden. Darüber hinaus sind aufgrund ihres bis zur Unkenntlichkeit und Zerstörung des Originals veränderten Zustands nur wenige Anhaltspunkte für eine genaue stilistische und zeitliche Einordnung gegeben. Eine Datierung um 1500 ist auf der Basis formaler Elemente dennoch nachvollziehbar. Dafür sprechen etwa die für Kölner Zyklusbilder dieser Zeit typische gemalte Architekturräumung der Bildszenen durch seitliche Säulen und einem darauf lagernden, mit Sprengwerk besetzten Bogen oder das Format der Gemälde.

### **Herkunft, Standort**

Die Herkunft der sechs Bilder ist bis zur Privatsammlung des Hamburger Hauptpastors Dr. Adolf Glitza zurückzuverfolgen. Von dort gelangten sie 1911 an das Wallraf-Richartz-Museum, dem sie von Kommerzienrat Alfred Neven-Dumont, Köln, anlässlich des 50jährigen Jubiläums der Museumseröffnung geschenkt wurden.<sup>570</sup>

Nach Ausweis der Wappen und Hausmarken der Stifterfamilien befanden sie sich spätestens seit der Mitte des 17. Jahrhunderts in der Kölner Pfarrkirche St. Laurenz.<sup>571</sup> Es wird angenommen, dass sich die Gemälde bereits vor ihrer Neustiftung dort befanden,<sup>572</sup> was bisher aber nicht nach-

---

<sup>569</sup>Vgl. ZEHNDER 1996, S. 37. Zur Zuschreibungs- und Datierungsgeschichte ZEHNDER 1990, S. 178 f.

<sup>570</sup>ZEHNDER 1996, S. 43, Anm. 46.

<sup>571</sup>Ebd., S. 36 f.

<sup>572</sup>ZEHNDER 1990, S. 178 f.

gewiesen werden konnte. Schmid hält ihre Herkunft als St. Gereon für möglich. Zumindest für eine Teil der Bilder könnte das zutreffen. Woher die anderen stammen ist unbekannt.<sup>573</sup>

Von den noch existierenden drei Bildern befinden sich die beiden untersuchten nach wie vor im Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, die *Schulszene* seit 1984 als Leihgabe im Kölnischen Stadtmuseum. Die Kat. Nrn. 28.3, 28.5 und 28.6 wurden am 29. Juni 1943 bei einem Fliegerangriff vernichtet.

## Technische Daten auf der Basis der Untersuchung

### von Kat. Nr. 28.1 und Kat. Nr. 28.4:

#### *Restaurierungsgeschichte und Erhaltungszustand*

Für die Neustiftung um 1650 wurden die Gemälde verkleinert und in ihren Maßen vereinheitlicht, die Darstellungen überarbeitet und mit den Wappen und Hausmarken der Donatorenfamilien versehen. Eine 1951 bei der Restaurierung durch Adolf Praeger entfernte Inschrift auf dem Taufbekken in Kat. Nr. 28.1 „*RENOVATU •I*“ war nach Baumeister auf diese Maßnahme zurückzuführen.<sup>574</sup>

Die Hauptszenen beider Bilder wurden bei der vermuteten Neuzusammenstellung unverändert übernommen und in einem, der mittelalterlichen Formgebung angepassten, Stil erneuert und übermalt. Das in seinem überarbeiteten Bestand besser erhaltene Gemälde mit der Darstellung einer *Predigtszene* besitzt zum Teil unter den Übermalungsschichten großflächig noch die originalen Farbschichten. Diese sind, so weit erkennbar, in ihrem gesamten Schichtenaufbau noch vorhanden. Es lassen sich beispielsweise in dem roten Tuch über den Knien der Zuhörerin im Vordergrund keine größeren Fehlstellen und Schäden in der spätmittelalterlichen Bemalung feststellen, die eine derartig vollständige, der vorhandenen Darstellung bis ins Detail folgende Überarbeitung nötig gemacht hätten. Zu erklären ist diese möglicherweise damit, dass man zwar Wert auf das historische Prestige der Gemälde legte, dieses sich aber nur stilistisch manifestieren sollte, dem

---

<sup>573</sup>SCHMID 1991, S. 42 f. Vgl. hierzu die Ausführungen unter „Art des Objekts“ zu dieser Katalognummer.

<sup>574</sup>BAUMEISTER 1912, S. 103.

HAGELSTANGE 1911, S. 68 schreibt die Inschrift in Unkenntnis der barocken Überarbeitung der Bilder einer Restaurierung des 19. Jahrhunderts zu.

Der Restaurator Adolf Praeger entfernte sie im Zuge seiner Restaurierung des Bildes 1951, weil er sie als spätere Zutat erkannte und sie sich als „im Gegensatz zu den sämtlichen anderen Farbkörpern des Bildes [...] leicht abnehmbar“ erwies. Zuvor fertigte er eine Durchzeichnung davon an. Vgl. hierzu wie im Folgenden den Restaurierungsbericht Praegers, WRM & FC, WRM 122, 1951.

Dass die leichte Abnehmbarkeit der Inschrift im Gegensatz zu der offensichtlichen Schwerlöslichkeit der sonstigen barocken Überarbeitungsschichten steht, deren Abnahme weder dem Restaurator des 19. Jahrhunderts, noch Praeger gelungen ist, scheint hinsichtlich ihrer Zuordnung eher Hagelstange Recht zu geben. Eine Aussage zum inhaltlichen Bezug der Inschrift muss damit allerdings nicht verbunden sein, da sich der Restaurator des 19. Jahrhunderts damit auch auf die bereits vorhandene Überarbeitung des Bildes bezogen haben kann.

spätmittelalterlichen materiellen Bestand und dessen Techniken hingegen keine Bedeutung beigemessen wurde. So wurden auch gut erhaltene Bereiche stilistisch und formal der spätmittelalterlichen Vorlage folgend, aber in der „alla prima“-Malweise des 17. Jahrhunderts ganzflächig übermalt, die originalen Pressbrokate entfernt und entweder farbig oder durch Blattmetallaufgaben erneuert, letztere „im Stil“ des Spätmittelalters, orientiert möglicherweise an Werken von Meistern wie dem des *Bartholomäus-Altars*, mit dunklen Schraffuren verziert.

Eine weitere Restaurierung aller sechs Gemälde und damit auch der beiden hier untersuchten, ist für die Mitte des 19. Jahrhunderts zu belegen. Die Bilder wurden doubliert und die Spannkanten mit Zeitungspapier abgeklebt.<sup>575</sup> Nach Hagelstange war darauf mehrmals die Jahreszahl 1849 zu lesen,<sup>576</sup> die als *Terminus post quem* für die Maßnahme angesehen werden kann. Während diese Doublierung bei einer erneuten Restaurierung von Kat. Nr. 28.1 durch Adolf Praeger 1951 entfernt und durch eine neue ersetzt wurde, ist sie in Kat. Nr. 28.4 noch erhalten. Es handelt sich um eine Kleisterdoublierung, nach der die Gemälde auf sehr einfache, nicht keilbare Spannrahmen ohne Verstrebungen gespannt wurden. Reste des von Hagelstange erwähnten Zeitungspapiers des 19. Jahrhunderts sind auf dem Spannrahmen noch vorhanden, der in den Ecken durch verschiedene Nagelungen stabilisiert ist. Kat. Nr. 28.1 muss im Zuge dieser Maßnahme erneut an den Rändern etwas verkleinert worden sein, indem die seitlichen Bildränder als Spannrahmen um den Rahmen geschlagen wurden. Damit ist das linke Wappen so weit an den Bildrand verschoben, dass es nun von diesem beschnitten wird.<sup>577</sup> Auf den umgeknickten Rändern befinden sich jeweils Reste der Malerei: so z. B. links über dem Findelkind ein kniender Engel und das Laub des Baumes, rechts die Fortsetzung der Gewänder und der fehlende Teil des Gesichts der Dame im Hintergrund.

Weitere Maßnahmen der Restaurierung des 19. Jahrhunderts waren sicher die Reinigung der Gemälde, die Kittung von Durchstoßungen und Fehlstellen sowie stark übermalende Retuschen. Demzufolge präsentierten sich die Gemälde nach Aussage Hagelstanges 1911 mit einer zwar geschlossenen, aber stark überarbeiteten Oberfläche, „richtiger gesagt Überschmierungen“.<sup>578</sup>

Vermutlich deshalb wurde Kat. Nr. 28.1, von Hagelstange als eines der qualitätvolleren Gemälde beurteilt, nach 1911 einer weiteren Maßnahme unterzogen, die diese „häßlich prude Restaurations“<sup>579</sup> entfernen sollte. Dokumentiert ist diese erneute Restaurierung nicht, geht aber aus dem Vergleich der Beschreibung des Bildes durch Hagelstange 1911 und jener durch Praeger 1951 so-

---

<sup>575</sup>HAGELSTANGE 1911, S. 68: „Alle sechs Bilder sind auf neue Leinwände gezogen.“

<sup>576</sup>HAGELSTANGE 1911, S. 68.

<sup>577</sup>Dasselbe war der Fall für WRM 123, von der Bildkante beschnitten sind beide Wappen sowie WRM 205 und WRM 206, beschnitten war jeweils das rechte Wappen.

<sup>578</sup>HAGELSTANGE 1911, S. 74.

Die barocken Überarbeitungen erkennt er als solche nicht, wie die Reitergruppe in Kat. Nr. 28.1 und das mit dem Hund spielende Kind sowie die Personen in der zum Hintergrund geöffneten Tür in Kat. Nr. 28.4. Vgl. HAGELSTANGE 1911, S. 68 und 72.

<sup>579</sup>HAGELSTANGE 1911, S. 68.

wie dem heutigen Zustand des Gemäldes hervor. Praeger, der es 1951 erneut restaurierte, beschrieb Farbreduzierungen an Stellen, die Hagelstange noch als „ziemlich intakt“ bezeichnet hatte, wie z. B. den Chorfenstern.<sup>580</sup> Auch die heute zerstörten Blattmetallaufgaben der Gewänder des Papstes und des Jünglings im Vordergrund erwähnte Hagelstange nicht als beschädigt. Augenscheinlich hat man hier versucht, die originalen Farbschichten freizulegen, dies aber angesichts des Ausmaßes der Überarbeitungen und des zerstörten Zustands darunter abgebrochen.

Anlass für die Restaurierung des Gemäldes durch Praeger nach Ende des Zweiten Weltkrieges waren die von ihm beschriebenen, wahrscheinlich kriegsbedingten Durchstoßungen, Beulen und Bildschichtabsplitterungen, Letztere in der gesamten Bildfläche und verstärkt am unteren Bildrand. Doch beschränkten sich auch die von Praeger durchgeführten Maßnahmen nicht auf die Erneuerung der Kleister- durch eine Wachs-Harz-Doublierung, das Ausbügeln der Beulen, das Aufspannen auf einen neuen Keilrahmen, das Einsetzen von Leinwandintarsien in die Löcher sowie deren Kittung und Retusche, sondern schlossen die „totale Reinigung“ mit ein. Diese beinhaltete die Entfernung von Firnissen, gedunkelten Übermalungen und überhaupt allem, was sich abnehmen ließ, einschließlich der Inschrift auf dem Taufbecken. Die umgeklappten Bildränder wurden nicht wieder zur Bildfläche hinzugenommen, weil die Reste an Malschicht darauf zu gering erschienen, verputzte und zerstörte Bildbereiche wurden unretuschiert belassen und das Ganze mit einem mattierten, d. h. wahrscheinlich mit Bienenwachs versetzten Mastix-Firnis überzogen.<sup>581</sup>

So weit erkennbar, befindet sich das Gemälde heute im Wesentlichen in dem von Praeger hinterlassenen Zustand. Mit Ausnahme einer nicht definierbaren oder zuzuordnenden Freilegungsprobe in der unteren rechten Bildecke, sind weitere tiefgreifende Maßnahmen weder dokumentiert noch am Gemälde nachweisbar. Der Teufelskreis sich im Lauf der Zeit wiederholender, wenig schonender Reinigungsmaßnahmen, darauf jeweils folgender Retuschen, Übermalung und Überzüge sowie deren wiederum unvollständige Entfernung und Erneuerung prägen das heutige Erscheinungsbild des Gemäldes und bilden ein nahezu undurchdringliches Konglomerat aus barocker Überarbeitung und Ausbesserungen des 19. und 20. Jahrhunderts auf stellenweise bis zur Unkenntlichkeit reduzierten Resten mittelalterlichen Originals, durchsetzt und überzogen von Bindemitteln und Überzügen: ein Gewirr an Farb-, Bindemittel- und Firnisschichten in unterschiedlichsten Zuständen, deren Zuordnung und Interpretation nur mit großen Einschränkungen möglich ist. Eindeutig in ganzflächig erneuertem Zustand befinden sich die beiden weißen Pferde der Reitergruppe und wahrscheinlich die Architekturflächen im Hintergrund, das Taufbecken mit den Engeln, das Gewand der Dame im Vordergrund rechts und verschiedene kleinere Gewandteile. Alle vorhandenen Farbschichten sind sehr stark reduziert und in weiten Bereichen so berieben, dass sie

---

<sup>580</sup>HAGELSTANGE 1911, S. 68.

<sup>581</sup>WRM & FC, WRM 122, 1951.



auf den erhabenen Stellen der Leinwandstruktur ganz fehlen.

Etwas einheitlicher erscheint der Zustand von Kat. 28.4, der *Predigtszene*. Im Wesentlichen befindet sich dieses Gemälde noch in dem Zustand, den die Restaurierung des 19. Jahrhunderts geschaffen hat. Die Kleisterdoublierung ist erhalten. Der Spannrahmen ist nicht keilbar und besitzt keine Verstreben. Er ist dementsprechend verzogen und in den Ecken gebrochen. Die Innenkanten der Schenkel sind zur Bildseite hin nicht abgefast. Auch die Aufspannung mittels Nägeln mit keilförmig kantigem Schaft ist ein Hinweis darauf, dass das Gemälde zuletzt ca. 1849 doubliert wurde. Dabei hat man die originale Naht auf die Vorderseite durchgepresst, wo sie sich nun als Wulst horizontal durch Köpfe und Gesichter zieht. Die Kittungen der großen Risse und Durchstoßungen im oberen Bildviertel sind zum Teil mit einem die Röntgenstrahlung vollständig absorbierenden und daher vermutlich Bleiweiß enthaltenden Kitt ausgeführt, andere mit einem weniger stark absorbierenden Material.

Die Alterungsphänomene entsprechen dem, was Praeger 1951 in Bezug auf Kat. Nr. 28.1 beschrieb: Die originale Leinwand bildet Beulen und hat sich stellenweise vom Doubliergewebe gelöst.

Ansonsten zeigt die Bildschicht geringere Anzeichen umfassender späterer Freilegungsversuche als bei Kat. Nr. 28.1, allerdings die wiederholter ‚Auffrischungen‘ mit Firnis. Vom originalen Farbaufbau ist aufgrund der geschlossenen Überarbeitungs- und degenerierten Überzugsschichten kaum etwas zu sehen.

Bei beiden Gemälden scheinen nach Ausweis der Anfärbungen die originalen Farbschichten überaus stark mit öligen Bindemitteln durchsetzt. Sie liegen auf der Oberfläche, sind von dort in die Beschädigungen der Bildschicht und die porösen Bereiche des Gefüges eingedrungen.

Da der barocke Maler in den Hauptteilen der Darstellung die mittelalterlichen Formen befolgt und versucht hat, sich ihnen auch stilistisch anzupassen, sind an Stellen, an denen nicht beide Fassungen eindeutig übereinander vorliegen, die noch erhaltenen mittelalterlichen von den barocken, selbst stark gealterten und reduzierten Farbschichten ohne Hilfsmittel, aber auch mit dem Stereomikroskop kaum zu unterscheiden. Soweit erkennbar liegt der deutlichste Unterschied zwischen der ursprünglichen Bemalung und der barocken Überfassung in der Auftragsweise der Farbschichten. Arbeitete der spätmittelalterliche Maler stärker in Schichten, wurden die barocken Farbaufträge nass in nass „alla prima“ gestaltet, womit im Vergleich der Eindruck einer diffuseren, weicheren Oberfläche entsteht. Deutlicher als im Auflicht ist dies in der Röntgenaufnahme und im Infrarot-Reflektogramm (*Abb. 54, 55, 98, 99*) zu erkennen, die die Unterschiede in der Auftragsweise und der morphologischen Charakteristik der Farbschichten differenzierter wieder-

geben. Dennoch sind die verschiedenen Schichten und Zustände kaum voneinander zu trennen und auseinanderzuhalten.

## Technologischer Aufbau

### *Bildträger*

#### *Kat. Nr. 28.1, Auffindung und Taufe eines heiligen Kindes durch den Papst*

Der originale textile Bildträger ist, soweit erhalten, aus vier sehr unterschiedlich großen Gewebestücken zusammengesetzt. Der Hauptteil der Bildfläche wird von einem größeren Stück gebildet, an das zunächst rechts, dann unten weitere, heute schmale Bahnen angesetzt sind, wobei die untere wiederum aus zwei Gewebestücken besteht (*Abb. 230, 231*). Die Abschnitte wurden mit Überwendlichstichen zusammengefügt. Der dadurch entstandene Nahtwulst drückt sich nach den Doublierungen stellenweise auf der Vorder-, an anderen Stellen auf der Rückseite in die Oberfläche. Von der Vorderseite fällt auf, dass die Nähte meist so in die Darstellung integriert sind, dass sie, wo dies möglich ist, mit Linien der Konstruktion korrespondieren: so oben rechts mit dem Pfeilerkante des Fensters und unten links mit einer Fuge im Fliesenboden. Die vertikale Naht zwischen den beiden Stücken der unteren Gewebbahn wird von dem nach vorne gestellten Fuß des Jünglings überdeckt.

Alle Gewebestücke des Bildträgers sind in einfacher Leinwandbindung mit in Z-Richtung gedrehten Fäden gewebt und einander optisch sehr ähnlich. Der Webdichte zufolge handelt es sich jedoch bei allen um Ausschnitte unterschiedlicher Gewebe:

das große Gewebestück besitzt

horizontal	15-16	Fäden/cm
und vertikal	14-16	Fäden/cm

das seitlich vertikale Stück

horizontal	15-16	Fäden/cm
und vertikal	12-13	Fäden/cm

das linke Stück der unteren Bahn

horizontal	14	Fäden/cm
und vertikal	15	Fäden/cm

das rechte Stück in der unteren Bahn

horizontal	13-16,	meist 14-15 Fäden/cm
und vertikal	14-15,	meist 14 Fäden/cm.

Leichte Unterschiede sind auch in der Gewebestruktur selbst festzustellen. In dem großen Stück treten längere und knötchenförmige Verdickungen in beiden Fäden auf. Im Bereich des Himmels

ist außerdem ein Webfehler zu erkennen: Hier scheint mitten im Gewebe entweder ein zusätzlicher horizontal verlaufender Faden eingefügt oder fallen gelassen worden zu sein. Aufgrund dieser Tatsache ist es wahrscheinlich, dass es sich hierbei um den Schussfaden handelt.

In den anderen Gewebestücken lassen sich Verdickungen ebenfalls in beiden Fäden feststellen, in dem Stück am rechten Bildrand und dem linken der unteren Bahn jedoch überwiegend im vertikal verlaufenden Faden. In keinem der Gewebestücke sind deutliche Spannungsunterschiede zwischen den Fäden vorhanden, so dass Aussagen zum Verlauf von Kette und Schuss für diese nicht möglich sind. Webkanten, die eine Antwort darauf geben könnten, sind nicht vorhanden.

Wegen des Fehlens der Webkanten lässt sich auch hinsichtlich der Webbreiten keine konkretere Aussage machen, als dass das große Leinwandstück eine Mindestbreite von 75 cm besaß, wenn der Schussfaden horizontal, und von mindestens 118 cm, wenn er vertikal ausgerichtet ist.

#### ***Kat. Nr. 28.4, Predigt eines Heiligen***

Im überlieferten Zustand besteht der originale Bildträger aus zwei Gewebestücken, die mit einer horizontal etwas oberhalb der heutigen Bildmitte verlaufenden Naht zusammengesetzt sind (*Abb. 230, 232*). Beide Stücke sind in einfacher Leinwandbindung mit in Z-Richtung gedrehten Fäden in einem feinen, recht losen Fadennetz gewebt,

das obere mit	horizontal	13-15,	meist 14- <u>15</u> Fäden/cm
und	vertikal	12-13,	meist 12 Fäden/cm
das untere mit	horizontal	13-15,	meist <u>14</u> -15 Fäden/cm
und	vertikal	12-13	Fäden/cm.

Obwohl die Webdichte zwischen den beiden Gewebestücken leicht variiert, sind die Unterschiede so gering, dass es sich um zwei Abschnitte desselben Gewebes handeln kann. Darüber hinaus sind die Gewebe auch in ihrer Struktur identisch, als der vertikal verlaufende Faden in beiden an zahlreichen Stellen eine Art Muster bildet, bei dem jeder zweite Faden etwas stärker gespannt ist. Diese Unregelmäßigkeit in der Spannung lässt vermuten, dass es sich bei dem jeweils vertikal verlaufenden um den Schussfaden handelt. Dem widerspricht seine konstantere Fadendichte, die ihn eher als den Kettfaden ausweist. Da die Webkanten fehlen, ist eine sichere Aussage über die Ausrichtung von Kette und Schuss beider Gewebestücke nicht mehr möglich, zumal auch im Bereich der Naht anhand der Fadenzahl/cm eine Verdichtung der horizontal verlaufenden Fäden nicht eindeutig festzustellen ist. Die übereinstimmende Richtung der Webstruktur könnte aber darauf hinweisen, dass beide Gewebestücke mit derselben Fadenrichtung zusammengesetzt sind. Das Fehlen jeweils beider Webkanten an der Ober- und Unterseite lässt eine Aussage über die Webbreiten nicht mehr zu. Ausgehend vom heutigen Format des Gemäldes ergibt sich aus der größten noch erhaltenen Ausdehnung der Gewebestücke nur eine ursprüngliche Mindestbreite von ca. 58 cm für das obere und 71 cm für das untere Stück bei vertikal verlaufendem und für bei-

de 89,5 cm bei horizontal verlaufendem Schussfaden.

### ***Originaler Spannrahmen***

An keinem der beiden Gemälde ist ein Rahmensprung festzustellen. Entlang der Außenkanten der Bilder ist dies mit der starken Verkleinerung der Formate zu erklären. Im Bezug auf die Bildfläche lassen wahrscheinlich die Überarbeitungen und Beschädigungen in Kat. Nr. 28.1 und die dicken und großflächigen Übermalungen in Kat. Nr. 28.4 einen solchen, wenn vorhanden, nicht mehr erkennen. Es kann aus diesem Grund weder etwas über den ursprünglichen, noch über den barocken Spannrahmen gesagt werden.

### ***Ursprüngliche Aufspannung***

Hinsichtlich der Befestigungsart der Gewebe ist weder für die ursprüngliche noch für die barocke Aufspannung der Gemälde noch eine Aussage möglich, da die genutzten Befestigungsmittel fehlen und durch die allseitige Beschneidung der Bilder die diesbezüglich interpretierbaren Bild- und Spannrahmen zerstört sind.

### ***Kat. Nr. 28.1, Auffindung und Taufe eines heiligen Kindes durch den Papst***

Spanngirlanden sind ausschließlich an der Oberkante und nur in Ausläufern vorhanden (*Abb. 230, 268*). Schwach ausgeprägte Girlanden werden hier im Bereich des großen Gewebestücks links der Naht von einer sehr großen Girlande überlagert, die darauf hinweist, dass dieser Teil des Bildträgers stark durchhing.

An der Unterkante ist nur in der rechten Ecke eine Verzerrung vorhanden, an den Seiten ist das Gewebe weder durch Spanngirlanden noch deren Ausläufer verzerrt.

Das Vorhandensein der Ausläufer von Spanngirlanden an der Oberkante und ihr völliges Fehlen an den Seiten und unten zeigt, dass das Gemälde oben am geringfügigsten beschnitten wurde. Dies ist nachvollziehbar, da hier nur die Vervollständigung des flach verlaufenden Bogens in Frage kommt.

Die stärkere Beschneidung an der Unterkante ist mit großer Wahrscheinlichkeit mit der Entfernung der Sockelzone zu begründen, auf welcher, der Bildtradition Kölner Heiligenzyklen gemäß, die schriftliche Bildlegende und die Auftraggeber dargestellt waren.

Von besonderem Interesse für die ursprüngliche Aufspannung und das originale Format des Gemäldes ist das Fehlen von Spanngirlanden und deren Ausläufern an den Seiten. Da die beim Aufspannen und Leimen des Gewebes entstehenden Verzerrungen in der Regel bis zu 40 cm in die Bildfläche hineinlaufen können, weist deren vollständiges Fehlen darauf hin, dass das Gemälde an jeder Seite erheblich verkleinert wurde. Bestätigung findet dies in der Darstellung: Es ist davon

auszugehen, dass der die Szene überfassende, mit Maßwerk besetzte Bogen im ursprünglichen Format des Gemäldes vollständig abgebildet war und auf seitlich begrenzenden Säulen ruhte. Da sowohl die seitlichen Abschlüsse des Bogens, als auch die Säulen vollständig fehlen, müsste das Gemälde an jeder Seite um mindestens 30 cm breiter gewesen sein.

Soweit anhand der Ausläufer der Spanngirlanden an der Oberkante des Bildes zu sagen ist, betrug der Befestigungsabstand des Gewebes auf dem Rahmen dort zwischen 9 und 13 cm.

#### ***Kat. Nr. 28.4, Predigt eines Heiligen***

Wie bei Kat. Nr. 28.1 sind auch bei diesem Gemälde Spanngirlanden nur an der Oberkante vorhanden (*Abb. 230, 268*). Allerdings überlagern sich hier primäre und sekundäre Spannsuren so, dass sie von verschiedenen Aufspannungen stammen müssen. Die ursprünglichen sind gegenüber den sekundären bereits so schwach, dass sie nicht mehr im Einzelnen verfolgt werden können. Die sekundären weisen auf einen Befestigungsabstand von ca. 7-9 cm hin.

An Unterkante und den Seiten hingegen, wo keine Spanngirlanden mehr nachzuweisen sind, müssen signifikante Teile der Darstellung fehlen. Vergleichbar mit Kat. Nr. 28.1 handelt es sich hierbei wahrscheinlich ebenfalls um die Sockelzone. Wenn auch nicht mehr vollständig, sind in diesem Fall seitlich die Säulen noch vorhanden. Das Ausmaß der fehlenden Teile der Darstellung rechtfertigt damit das vollständige Fehlen von Spanngirlanden nicht, sodass zwei weitere Bildfelder links und rechts denkbar sind.

#### ***Vorleimung des Bildträgers***

##### ***Kat. Nr. 28.1, Auffindung und Taufe eines heiligen Kindes durch den Papst***

Das Gewebe war so ausreichend isoliert, dass die Grundierung bis auf wenige Ausnahmen weder durch die Fadenzwischenräume noch in erheblichem Maß in die Faserstruktur selbst eindringen konnte.

##### ***Kat. Nr. 28.4, Predigt eines Heiligen***

Die Fadenzwischenräume der locker gewebten Leinwand sind relativ groß und werden von der Grundiermasse aufgefüllt. Die Tatsache, dass auch hier die Grundierung in weiten Bereichen nicht durch die Fadenzwischenräume auf die Rückseite des Gewebes dringen und dort Ansammlungen bilden konnte, spricht für dessen ebenfalls grundsätzlich starke Leimung. Stellenweise muss diese dennoch etwas schwächer gewesen sein, sodass es dort zu kleinen Konzentrationen an Grundiermasse kommen konnte.

### **Grundierung**

#### ***Kat. Nr. 28.1, Auffindung und Taufe eines heiligen Kindes durch den Papst***

Die Grundierung ist ursprünglich von weißer Farbigkeit, jetzt aber so stark mit Bindemitteln getränkt, dass sie ein glasiges Aussehen besitzt. Der Auftrag erscheint sehr dünn, was sich anhand der Querschliffe bestätigt. Soweit noch erkennbar, reichte er gerade aus, die Höhen der Gewebestruktur zu bedecken, wobei hier zu bedenken ist, dass das gesamte Gefüge durch die Doublierungen stark verpresst wurde. Es gibt keine Hinweise auf einen mehrschichtigen Auftrag.

#### ***Kat. Nr. 28.4, Predigt eines Heiligen***

Auch bei diesem Gemälde erscheint die Grundierung von gebrochen weißer Farbigkeit und die Durchtränkung mit Bindemittel bringt auch hier Verfärbungen und ein glasiges Aussehen mit sich. Im Gegensatz zu Kat. Nr. 28.1 wurde die Grundiermasse anscheinend mehrfach und damit dicker, bis zur vollständigen Tilgung der Gewebestruktur aufgetragen, so dass sie auch auf deren Höhen in deutlicher Schicht aufliegt. Der dickere Auftrag der Grundierung kann durch die relative Grobmaschigkeit des Gewebes notwendig erschienen sein.

Der Füllstoff der Grundiermasse beider Gemälde besteht ausschließlich aus Kreide.<sup>582</sup> Als Bindemittel konnten jeweils Proteine und Öl nachgewiesen werden. Da die gesamte Bildschicht jedoch sowohl von proteinischen, v. a. aber von öligen Fremdbindemitteln durchdrungen ist, war mit den angewendeten Methoden der Analyse eine Aussage zu den originalen Bindemitteln und ihrem relativen Anteil nicht mehr möglich.

### **Imprimitur**

#### ***Kat. Nr. 28.1, Auffindung und Taufe eines heiligen Kindes durch den Papst***

Soweit nachvollziehbar, ist die gesamte Gemäldefläche mit einer sehr hellgrauen, fast weißen Imprimitur versehen, die nach der Unterzeichnung aufgetragen wurde. Sie ist dünn aufgelegt und enthält weiße und schwarze Pigmente, Erstere sehr heterogener, zum Teil recht grober Korngröße, Letztere vereinzelt und sehr fein.

#### ***Kat. Nr. 28.4, Predigt eines Heiligen***

Über das Vorhandensein und den Charakter einer Imprimitur ist wegen der flächendeckenden Überarbeitung des Bildes und der aufliegenden, verbräunten Überzugsschichten keine Aussage

---

<sup>582</sup>Nachgewiesen wurde ausschließlich Ca. Die erkennbaren Muschelbestandteile weisen darauf hin, dass die Kreide aus Meeresablagerungen gewonnen wurde. Vgl. Tabelle 2.5, 2.13.

möglich.

### ***Unterzeichnung***

#### ***Kat. Nr. 28.1, Auffindung und Taufe eines heiligen Kindes durch den Papst***

Die Unterzeichnung ist von tief schwarzer Farbigkeit, auch dort, wo sie im Infrarot-Reflektogramm blasser zu sehen ist. Dies kann auf den variierenden Erhaltungszustand und der damit zusammenhängenden Reflexionsfähigkeit der Grundierung und der unterschiedlichen Durchdringung der Farbschichten zurückzuführen sein. Soweit anhand der entnommenen Probe erkennbar, besteht sie aus einer mit dem Pinsel in zum Teil dicker Schicht aufgetragenen, sehr dicht schwarz, gelblich und rötlich pigmentierten Malfarbe. Die schwarzen Pigmentpartikel sind von stark variierender Größe, von kompaktem mineralischem Aussehen mit klaren, harten Kanten. Die für Pflanzenschwarz charakteristischen zerklüfteten und splittrigen Partikel und Reste von Zellstrukturen sind nirgendwo erkennbar. Neben Eisen, Calcium, Silicium und Aluminium in der Schicht ergab die EDX-Messung für die einzelnen schwarzen Körner einen eindeutigen Gehalt an Schwefel,<sup>583</sup> so dass es sich hierbei um ein „schwefelhaltiges kohleartiges Schwarz“ mit einem Anteil an gelbem, rotem und schwarzem Ocker handeln könnte.<sup>584</sup>

Soweit bei der stereomikroskopischen Untersuchung und im Infrarot-Reflektogramm erkennbar, ist die zeichnerische Vorbereitung der Bildkomposition überaus sparsam. Nur die wichtigsten Elemente wie Konturen, Faltentiefen etc. wurden in geringer Ausführlichkeit, meist nur in Kürzeln angegeben. So dienen einige Wellenlinien der Andeutung der Haare, eine Linie der Bezeichnung der Schattengrenze zwischen den Lippen und Kreise zur Markierung der Augenhöhlen. Nur selten sind wenige, in recht großem Abstand zueinander parallel verlaufende Linien in der Art von Schraffuren zur Angabe von Schattenflächen festzustellen. Ebenfalls nur an wenigen Stellen, etwa am Bauch des linken Putto des Taufbeckens, ist an Linienbündeln ein gewisser Prozess der Formsuche erkennbar (*Abb. 233, 235*).

Die Unterzeichnung hatte damit im Wesentlichen die Funktion, die Bildanlage in ihren wichtigsten Elementen festzuhalten und deren Position zu bestimmen. Sie ist künstlerisch, bzw. malerisch in keiner Weise vorbereitend, sondern lediglich Skizze zur Orientierung im Malprozess.

Soweit trotz der umfangreichen Überarbeitungen und Beschädigungen des Gemäldes zu erkennen, folgt die Malerei diesen sparsamen Vorgaben der Unterzeichnung. Nur leichte Verschiebungen wurden vorgenommen, wie etwa die Neigung und Drehung der Gesichter, v.a. der beiden Knaben links im Bild.

---

<sup>583</sup>Vgl. Tabelle 2.6, 2.13 im Anhang.

<sup>584</sup>SPRING, GROUT 2003, S. 97 ff.

Der barocke Maler scheint sich auf den Resten der spätmittelalterlichen Farbschichten nochmals einer Unterzeichnung bedient zu haben. So sind z. B. die Konturen der Pferde über einer bereits aufgetragenen Farbschicht mit einem dunklen Malmittel vorgezeichnet.

#### **Kat. Nr. 28.4, Predigt eines Heiligen**

Wie in Kat. Nr. 28.1 wurde auch in diesem Gemälde die Unterzeichnung mit schwarzen Malmitteln ausgeführt. Allerdings sind hier zwei verschiedene Unterzeichnungsmittel zu unterscheiden: Die Konstruktionslinien der Architektur zeichnen sich durch gleichbleibend dünne Linien aus, deren unterbrochener, auf Abrieb zurückzuführender Verlauf auf ein trockenzeichnendes Mittel hinweist. Für die Konturen und Schraffuren wurde eine schwarze Malfarbe mit dem Pinsel aufgetragen, der sich im Verlauf der Linie häufig in zwei Stränge teilt. Die spitzen Ansätze und Enden der kurz gezogenen, meist in Bündeln verlaufenden Linien weisen häufig Ansammlungen des Malmittels auf. Das zu dessen Herstellung verwendete Pigment ist mit einer Korngröße von maximal 6 µm sehr fein. Die EDX-Messung ergab Schwefel,<sup>585</sup> so dass es sich, wie in Kat. Nr. 28.1, auch hier vielleicht um ein „schwefelhaltiges kohleartiges“ Schwarz handeln könnte.

Ganz im Gegensatz zu Kat. Nr. 28.1 ist die *Predigtszene* sehr ausführlich unterzeichnet. Nach dem Ziehen der Konturlinien hat der Unterzeichnende den Verlauf der Binnenstrukturen dicht schraffiert. In den Gewändern überkreuzen sich die Schraffurlinien und bilden ein flächiges Netz, das die Malerei und deren Modellierung auch in Details vorwegnimmt. Im Vergleich zu jenen der Konturen sind die Linien der Schraffuren schmaler und variieren in ihrer Feinheit mit dem darzustellenden Bereich. So sind der hellrote Faltenwurf im Vordergrund und die Gesichter mit feinen Linien sehr dicht schraffiert. In den Gesichtern wurden mit einzelnen Linien nur die Konturen angegeben, Augen, Nase, Mund und Kinn dagegen nur durch das Schraffieren der Schattenbereiche formuliert. Dabei überkreuzen sich hier die Schraffurlinien nicht (*Abb. 234, 236, 237*).

In anderen Partien, wie dem violettfarbenen Gewandteil der Frau im Vordergrund oder den grünen Gewändern sind die Linien deutlich breiter, was wiederum von den Schraffuren in den Architekturteilen, z. B. der Schattierung der Säulenschäfte übertroffen wird. Die Vorhangstoffe des Baldachins sind sehr schematisch und im Vergleich eher grob unterzeichnet.

Insgesamt ist die Unterzeichnung durch eine große Genauigkeit und Sicherheit in der Ausführung charakterisiert. Eine Ausnahme bildet die Maßwerkverzierung des Bogens, wo in verschiedenen Details die Linien einen etwas suchenden Charakter annehmen.

Hinweise darauf, wie der Zeichner die Perspektiven der Architektur angelegt hat, sind nicht zu erkennen.

---

<sup>585</sup>Vgl. Tabelle 2.6, 2.13 im Anhang.



Es stellt sich bei einer so ausführlichen und genauen Unterzeichnung die Frage, ob der Unterzeichnende und der Ausführende der Malerei ein und dieselbe Person waren, oder ob eine so ausformulierte Unterzeichnung nötig war, weil ein Zweiter die malerische Ausführung übernahm und in dieser Form der Unterzeichnung unmissverständliche Anleitung erhielt. Alle formalen Entscheidungsprozesse wurden bei diesem Gemälde bereits mit der Unterzeichnung oder in einer früheren Phase der Bildplanung getroffen, Korrekturen im Zuge des Malprozesses sind nicht festzustellen. In deutlichem Unterschied hierzu stehen die überaus skizzenhafte Unterzeichnung und die zum Teil veränderte Ausführung der *Taufszene*.

Bemerkenswert ist weiterhin, dass der barocke Maler die spätgotischen Formen bis ins Detail übernommen und eingehalten und Veränderungen nur in der Farbgebung und der Gestaltung der Blattmetallaufgaben vorgenommen hat.

### ***Ritzungen***

Es sind, möglicherweise nicht zuletzt wegen der starken Überarbeitungen, keine Ritzungen zu erkennen.

### ***Nimbenreliefs***

Es sind keine reliefierten Nimben vorhanden.

### ***Untermalung/vorbereitende Farbaufträge***

#### ***Kat. Nr. 28.1, Auffindung und Taufe eines heiligen Kindes durch den Papst***

In den Inkarnaten liegt auf der hellgrauen Imprimitur eine weitere, fast weiße Farbschicht, auf welche die rosa Inkarnattöne aufgetragen wurden. Die Untermalung der Gesichter ist bis weit in die Haare hineingezogen und damit das Oval des Kopfes vorgegeben.

Rote Gewandpartien sind mit einer orangefarbenen, blaue mit einer grünlich-blauen Farbschicht unterlegt. Dabei ist die orangefarbene Untermalung deckend aufgetragen und enthält als farbgebende Bestandteile Bleimennige, etwas Schwarz und Quarzpartikel,<sup>586</sup> die blaue zeichnet sich durch eine geringere Farbintensität aus als die darüber gelegte, dunklere blaue Farbschicht.

#### ***Kat. Nr. 28.4, Predigt eines Heiligen***

Zu den Untermalungsschichten ist wegen der flächendeckenden Überarbeitung dieses Bildes und der aufliegenden, verbräunten Überzugsschichten keine Aussage möglich.

---

<sup>586</sup>Nachgewiesen wurden die Elemente Pb, Si. Vgl. Tabelle 2.8, 2.13.

### **Pressbrokate**

#### **Kat. Nr. 28.1, Auffindung und Taufe eines heiligen Kindes durch den Papst**

Die Dalmatik des taufenden Papstes und die Gewänder der ihn flankierenden Jünglinge, möglicherweise auch Teile des Gewandes der Dame rechts im Vordergrund waren mit Pressbrokat und dieser mit goldfarbenem Blattmetall belegt.

#### **Kat. Nr. 28.4, Predigt eines Heiligen**

Im Bereich des Baldachins könnte es sich um eine reliefierte Applikation in Form eines Pressbrokats gehandelt haben, der aber wegen der flächigen Überarbeitung nicht mehr zu beurteilen ist

### **Blattmetallaufgaben**

#### **Kat. Nr. 28.1, Auffindung und Taufe eines heiligen Kindes durch den Papst**

Es ist im Bereich der vorhandenen und der ehemaligen Blattmetallaufgaben aufgrund des überaus verunklärten Zustands und der dicken, verfärbten Überzüge ohne restauratorische Maßnahmen kaum zu rekonstruieren, wie der ursprüngliche Aufbau gewesen sein könnte. Die folgenden Ausführungen werden daher mit großem Vorbehalt gemacht.

Mit Blattmetallaufgaben versehen waren jeweils die Kleidung und die Tiara des Papstes, die Gewänder der beiden Jünglinge zu seiner Linken und Rechten und der Dame rechts sowie weitere Gewanddetails, die Bänder auf den Mitren der Bischöfe, die Nimben des Kindes und die liturgischen Gefäße. Teilweise wurden diese Bereiche bei der Überarbeitung im 17. Jahrhundert erneut mit Blattmetall versehen, teilweise farbig überarbeitet.

Soweit erkennbar, war das Blattmetall der spätmittelalterlichen Fassung goldfarben. Die Bestimmung einer Probe aus dem Gewand der heute grün gekleideten Dame im Vordergrund rechts ergab Gold mit Anteilen an Silber.<sup>587</sup> Letzteres ist stellenweise unter Bildung von pustelartigen Ausblühungen korrodiert.

Das weißlich ockerfarbene Anlegemittel enthält Bleiweiß, Bleizinnigelb, quarzhaltige gelbe und rote Ocker und Schwarz.<sup>588</sup>

Die Pressbrokat- und Blattmetallapplikationen waren jeweils farbig verziert: das Untergewand des Knaben links mit einem floralen Muster aus dunkelblauen, etwas körperhaft aufgetragenen Linien, das Pressbrokatgewand des Jünglings im Vordergrund grün, das des Papstes blau und jenes

---

<sup>587</sup>Nachgewiesen wurden die Elemente Au, Ag, Pb, dabei Ag immer in niedrigerem Anteil als Au. Vgl. Tab. 2.11, 2.13 und Spektrum 3.59.

<sup>588</sup>Nachgewiesen wurden die Elemente Pb, Fe, Sn, Ca, Si. Vgl. Tabelle 2.11, 2.13 und Spektrum 3.56.

des Jünglings dahinter rot, das Gewand der Dame in allen drei dieser Farbtöne, die Borten der Dalmatik und des Chormantels des Papstes, des Mantels und der Kopfbedeckung der Dame mit aufgemalten Edelsteinen und Perlen. Da die kleinen Bereiche nicht wie die großflächigeren vor der Überarbeitung zerstört wurden, sind sie in ihrer früheren Gestaltung in der Röntgenaufnahme sichtbar. Mit diesen aufwändigen Verzierungen waren mindestens die Personen unmittelbar um das Taufbecken überaus prunkvoll gestaltet.

#### ***Kat. Nr. 28.4, Predigt eines Heiligen***

Soweit erkennbar lagen bei diesem Gemälde ursprünglich Blattmetallauflagen im Gewand und Nimbus des Heiligen und auf der Rückwand des Baldachins. Das Blattmetall war jeweils goldfarben und im Gewand des Heiligen mit roten Lasuren versehen. Der Nimbus war ursprünglich kleiner und wurde bei der Erneuerung mit Blattmetall vergrößert.

Es ist nur goldfarbenes Blattmetall festzustellen. Im Gewand des Heiligen handelte es sich um Gold mit einem geringen Silberanteil.<sup>589</sup>

Das Anlegemittel enthält Bleiweiß, Kupferblau, wobei es sich aufgrund der Beimengungen an Quarz und Calcit um Azurit handeln könnte, und einen roten Farblack auf Tonerdehydrat-Substrat.<sup>590</sup>

#### ***Farbschichten***

##### ***Kat. Nr. 28.1, Auffindung und Taufe eines heiligen Kindes durch den Papst***

So weit dies noch nachvollzogen werden kann, begann der Maler die farbige Ausarbeitung nach dem Auftrag der Imprimitur und der Applikation der Blattmetalle mit den großen Flächen des Hintergrundes, also des Kirchenraumes, der Parallelszene und der Böden. Hierzu trug er im Bereich des Himmels und der Kirchenfenster eine weiße Farbschicht auf, sparte die größeren Flächen der Architektur jedoch aus. Der Auftrag der braungrauen Farbschichten dort, zuerst der dunklen, dann der helleren, erfolgte im Anschluss. Ob das Untermalen der Inkarnate sowie der roten und blauen Farbbereiche vor diesem Arbeitsschritt oder danach erfolgte, war im derzeitigen Zustand des Gemäldes nicht zu erkennen.

Im Wesentlichen scheint der Maler dann nach Farbbereichen vorgegangen zu sein, wobei sich eine Reihenfolge beginnend mit Rot über Grün zu Blau abzeichnet. Es folgten die Inkarnate und Haare sowie weiße Details, weitere rote Lasuren, Konturierungen und Lichtreflexe.

Alle Farbbereiche waren auf der Imprimitur mehrschichtig aufgebaut: Auf einer deckenden unteren Farbschicht lagen transparente Lasurschichten derselben Farbigkeit dunkleren Tons. Bereits

---

<sup>589</sup>Nachgewiesen wurde Au, etwas Ag. Vgl. Tabelle 2.11, 2.13 und Spektrum 3.61.

<sup>590</sup>Nachgewiesen wurden die Elemente Pb, Cu, Ca, Si, Al. Vgl. Tabelle 2.11, 2.13 und Spektrum 3.60.

in der deckenden unteren Farbschicht fand die Modellierung statt, welche dann mit den Lasurschichten verstärkt und vertieft wurde.

Die Gestaltung der Inkarnate erfolgte, indem auf die helle Untermalung zuerst die helleren Rosatöne aufgetragen und dabei die Bereiche dunklerer Töne ausgespart wurden. Diese wurden dann darüber gelegt und nach der Ausführung von Augen, Nasen und Mündern letzte Höhungen mit sehr hellem Rosa aufgesetzt.

***Kat. Nr. 28.4, Predigt eines Heiligen***

Da bei diesem Gemälde die großflächigen Überarbeitungsschichten nicht wie in der *Taufszene* teilweise entfernt wurden, sondern allenthalben die spätmittelalterliche Malerei abdecken und von diversen stark gealterten, verbräunten, zum Teil runzeligen Überzügen eingebettet sind, ist der originale Aufbau und die chronologische Abfolge im Herstellungsprozess nicht nachzuvollziehen.

## 29. KÖLNISCH um 1490-1500

### Die Legende der Hl. Kordula

Vier bekannte Bilder eines Zyklus:

#### 29.1. Das Martyrium der Hl. Kordula

*Otto-Wolff-Stiftung, Köln,*

*Dauerleihgabe an Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud (Dep. Nr. 0599)*

#### 29.2. Die Hl. Kordula erscheint der frommen Jungfrau Hildendruyt, die ihre Erscheinung der Äbtissin meldet

*Verbleib unbekannt*

#### 29.3. Die Hl. Kordula erscheint dem Johanniter Ingenbrant und offenbart ihm die Stelle ihres Grabes

*Verbleib unbekannt*

#### 29.4. Die Auffindung der Gebeine der Hl. Kordula und ihre Erhebung in der Kölner Johanniterkirche durch Albertus Magnus

*Verbleib unbekannt*

### Untersuchung

Das erhaltene Gemälde wurde im Rahmen der vorliegenden Studie technologisch untersucht. Die drei Bilder unbekanntes Standortes ließen sich nur noch in der Literatur nachweisen.

### Maße (H x B)

29.1. Das Martyrium der Hl. Kordula:	139,0 cm x 83,4 cm
29.2. Erscheinung vor der frommen Hildendruyt:	140,5 cm x 83,5 cm
29.3. Erscheinung vor dem Johanniter Ingenbrant:	140,5 cm x 83,5 cm
29.4. Auffindung und Erhebung der Gebeine:	140,5 cm x 83,5 cm <sup>591</sup>

### Art des Objekts

Die vier Gemälde sind der erhaltene Bestand eines Gemäldezyklus mit der Darstellung der Legende

---

<sup>591</sup>Die Maße der Nummern 2.-4. aus: Auktionskatalog Lempertz 466 (1961), S. 15.

de der Hl. Kordula, einer Jungfrau im Gefolge der Hl. Ursula (Abb. 238-241). Wie umfangreich der Zyklus ursprünglich war, ist nicht bekannt.<sup>592</sup>

Das untersuchte Gemälde ist beschnitten, wobei an der linken Bildseite aufgrund der stark ausgeprägten Spanngirlanden nicht viel mehr als die Breite der Säule und der Spannrand fehlen kann. Das vollständige Fehlen von Spanngirlanden an der rechten Bildseite spricht dafür, dass es sich auch im Rahmen dieses Zyklus ursprünglich um größere Gemälde mit mehreren Bildfeldern gehandelt haben muss. Die nurmehr an Ausläufern erkennbaren Spanngirlanden der Ober- und Unterkante des *Martyriums* zeigen, dass auch hier Bildteile fehlen. Allerdings scheinen die Bildfelder dieses Zyklus nicht, wie sonst für Zyklusbilder üblich, mit einem gemalten Maßwerkbogen überfangen gewesen zu sein: Dagegen sprechen die Architekturdarstellungen innerhalb der Szenen und das gänzliche Fehlen von Bogenansätzen auf den Kapitellen der die Bildfelder begrenzenden Säulen.

Auch sonst entsprechen die Gemälde nicht ganz dem formalen Aufbau spätgotischer Kölner Zyklusbilder seit der *Bruno-Legende*. Zwar weisen auch sie eine Sockelzone auf, in der die Bildlegende schriftlich wiedergegeben ist. Auch werden die Bildszenen seitlich von Säulen gerahmt bzw. unterteilt. Allerdings setzen die Säulen nicht, wie sonst in den Kölner Heiligenzyklen üblich, auf der Sockelzone, sondern bereits am unteren Bildrand, seitlich der schriftlichen Legende an.

Daneben unterscheidet sich dieser Zyklus von anderen außerdem durch die Anzahl und Anordnung der Stifter. Wurden die Zyklen mit den Legenden des Hl. Bruno, der Hl. Ursula und des Hl. Laurentius von zahlreichen Donatoren gestiftet, die sich jeweils auf einem Gemälde des Zyklus in der Sockelzone darstellen ließen, handelt es sich bei den Auftraggebern des Kordula-Zyklus um eine einzelne Familie, welche sich mit ihren Hausmarken oberhalb des Sockels im Bildfeld der *Auffindung und Erhebung der Gebeine der Hl. Kordula* verewigen ließ. Der Zyklus könnte damit gleichsam die Funktion eines Epitaphs übernommen haben. Entsprechende Inschriften mit den Namen der Stifterfamilie, v.a. aber der Aufforderung zur Fürbitte sind auf dem nicht erhaltenen Rahmen denkbar.

Die Bildunterschriften zur dargestellten Szene sind jeweils vierzeilig, in deutscher Sprache verfasst und beschreiben die im Bild gezeigten Vorgänge, welche sich jeweils in eine Haupt- und eine Nebenszene gliedern.<sup>593</sup> In den Darstellungen der *Erscheinung vor der frommen Hildentrut* und der *Erscheinung vor dem Johanniter Ingenbrant* ist die Heilige zusätzlich mit lateinischen Spruchbändern versehen. Spielen sich in drei Bildfeldern die Szenen in einem Wechsel von Innen- und Innenraum, bzw. Innen- und Außenraum ab, sind im *Martyrium* beide Szenen im Freien dargestellt. Bemerkenswert hierbei ist die Ansicht der Stadt Köln von Norden in einer Art Vogelperspektive. Deutlich erkennbar sind herausragende Gebäude der Stadt, wie der Rathausturm, Groß-

---

<sup>592</sup>Vgl. zuletzt: Lust und Verlust II 1998, S. 317-318, Nrn. 4-7.

St. Martin, Chor und Südturm des Domes, St. Severin sowie die die Stadt umgebende große Befestigung mit Bayenturm im Süden und dem Kunibertsturm im Norden. Diesem Zustand um 1500 entgegen steht die Darstellung der Basilika St. Ursula außerhalb der Stadtmauer und die einer Brücke über den Rhein, beides Charakteristika des römischen Köln (Abb. 238). Wie in den Darstellungen des Ursula-Zyklus, Kat. Nr. 25.9 mit der Darstellung einer Rheinbrücke und 25.10.b mit der Basilika St. Ursula außerhalb der Stadtbefestigung (Abb. 162, 164), handelt es sich hiermit um eine in Teilen historisierende Ansicht der Stadt.

### Zuschreibung und zeitliche Einordnung

Stange ordnet das Gemälde einem kölnischen Meister zu, der im Umkreis des Meisters der Ursula-Legende am Ende des 15. Jahrhunderts tätig gewesen sei.<sup>594</sup>

### Herkunft, Standort

Der Kordula-Zyklus stammt mit großer Wahrscheinlichkeit aus der Johanniter-Kommende St. Johannes und Kordula zu Köln.<sup>595</sup> Sie gelangten in die Sammlung des Grafen Werner von Haxthausen, Köln, der sie mit anderen Gemälden eine Weile der Gemeinde S. Severin zur Verfügung stellte. Wohl nach 1926 zog er sie von dort wieder ab und ließ sie auf seine Besitzungen nach Westfalen bringen. Mit dem Großteil der Sammlung Haxthausen gelangten die Bilder in den Besitz des Freiherrn von und zu Brenken, Wever.<sup>596</sup> Im November 1961 wurden sie bei Lempertz in Köln versteigert. Der Verbleib der drei Bilder Kat. Nr. 29.2-4 ist seither unbekannt.

---

<sup>593</sup>Die Bildunterschriften lauten im *Martyrium*: „In eyne schijff durch angst Cordula verborgen lach // Do ursula myt yrre geselschaft leden den dot // mar als cordula de seelen zo hemel varen sach // des andendages sich willich dem doede e[...].jet“; in der *Erscheinung vor der frommen Hildentruyt*: „Eyn hilliche jouffrau hillendruyt geheyschen was // wart van sant Cordulen kunt gedayn // dat sij verkunde sant reuyhen (?) den joufferen das [...]; in der *Erscheinung vor dem Johanniter Ingebrandt*: „Eyn Ritter broder sant Johans ordens heysch Ingebrant // dede Cordula kunt ir graff und ouch jren namen // myt kurten worden dede he syme priyor bekant // Jnd den gemeynen broderen des ordens all samen“; in der *Auffindung der Gebeine der Heiligen*: „Albert' Magn' eyn wijrdich buschoff hoe geleyrt // hait sant Cordula erhauen myt wijrdycheut // myt manchen myracelen hayt sij yr hillicheit beweyrt // as auch her bij kleyrlich geschrewen steyt“. Die Transkription STANGES 1967, S. 78, Nr. 236, zuletzt in: Lust und Verlust II 1998, S. 317-318, Nrn. 5-7, wurde anhand der Abbildungen etwas verändert.

<sup>594</sup>STANGE 1967, S. 78, Nr. 236.

<sup>595</sup>Es werden für die Kommende verschiedene Kordula-Zyklen genannt, wobei zunächst nicht eindeutig ist, ob es sich dabei jeweils um dieselben Bilder handelt. Zum einen hätten sich Gemälde mit der Darstellung des Lebens der Hl. Kordula im „Umgang“ der Kommende befunden. Bilder mit der Auffindung und Erhebung der Gebeine der Heiligen und vierzeiligen Strophen seien in die Kirche St. Severin verbracht worden, vier Bilder aus dem Leben der Hl. Kordula auf Leinwand hätten sich 1937 in der Sammlung des Freiherrn von Brenken, Wever befunden. Vgl. KDR 1937, S. 122. Alle hier noch getrennt voneinander genannten werden mittlerweile allgemein mit den überlieferten vier Bildern identifiziert. Vgl. zuletzt Lust und Verlust II 1998, S. 317 und 318, Nrn. 4-7; SIMON 1995, S. 198. Aufgrund der Beschreibung ist dies zumindest für die Bilder, die zunächst nach St. Severin überführt wurden, naheliegend, wenn auch die für diese Bilder angegebenen Maße mit 120 cm x 80 cm nicht genau mit jenen der überlieferten Gemälde übereinstimmen.

Das *Martyrium* teilte die Stationen der anderen drei Bilder mindestens bis zur Versteigerung in Köln. Einzelne wurde es schließlich im November 1991 im Auftrag eines privaten Eigentümers bei der Galerie Pierre-Yves Gabus, Bevaix, Schweiz, erneut zur Versteigerung angeboten und von dort 1992 durch die Otto-Wolff-Stiftung Köln für das Wallraf-Richartz-Museum erworben.<sup>597</sup>

## Technische Daten

### Kat. Nr. 29.1, Martyrium der Hl. Kordula

#### *Restaurierungsgeschichte und Erhaltungszustand*

Das Gemälde ist allseitig beschnitten und mit Kleister auf einen textilen Hilfsbildträger in Köperbindung doubliert, die Spannblätter mit Papier abgeklebt, welches vorne bis auf die Bildschicht und hinten auf die Rückseite der Keilrahmenleisten reicht. Es handelt sich bei dieser Doublierung um dieselbe, die im Versteigerungskatalog der Galerie Gabus genannt wird. Den Angaben dort zufolge wurde sie zu Anfang des 20. Jahrhunderts vorgenommen.<sup>598</sup> Wahrscheinlich im Zuge dieser Maßnahme hat man die sich in der rechten Bildhälfte öffnende horizontale Naht des originalen Bildträgers in senkrechten Stichen wieder zusammengenäht.

Nagellöcher in den Bildrändern des heutigen Formats, die weder mit der ursprünglichen noch mit der jetzigen Aufspannung in Verbindung stehen, weisen auf eine weitere Aufspannung des bereits beschnittenen Bildes vor der heutigen hin. Dies bedeutet, dass das Gemälde bereits vor der noch heute vorhandenen Doublierung verkleinert, danach jedoch nicht doubliert, sondern mit der Nagelung durch die Bildfläche aufgespannt worden war. Dass man das originale Trägergewebe und nicht eine Doublierleinwand gespannt hat, ist zum einen an den sekundären Spanngirlanden erkennbar, die diese Aufspannung im Gemälde hinterlassen hat, zum anderen an den Ausrissen der Nagellöcher.

Bei der Restaurierung, auf welche die heutige Doublierung zurückgeht, hat man die Bildränder wieder zur Bildfläche hinzugenommen, gekittet, retuschiert und mit der Doublierleinwand neue Spannblätter geschaffen.

Bis auf das Eingangsprotokoll des Wallraf-Richartz-Museums<sup>599</sup> existieren keine Restaurierungs- oder Zustandsdokumentationen. Aus dem heutigen Zustand des Gemäldes geht hervor,

---

<sup>596</sup>SCHADEN 1995, S. 117, Anm. 34.

<sup>597</sup>Aus dem Katalog zur Auktion vom 29. November 1991 geht hervor, dass sich das Gemälde lange Zeit in einem „chateau fribourgeois“ befunden habe, bevor es in eine waadtländische Sammlung übergegangen sei, aus der es nun verkauft werde. Vgl. Versteigerungskatalog Galerie Pierre-Yves Gabus, Bevaix 1991, S. 180, Kat. Nr. 3006. Aus einem Brief des Galeristen an das Museum vom 5. März 1992 in der Bildakte des Gemäldes geht außerdem hervor, dass der Besitzer Deutscher sei. Vgl. WRM & FC, Dep. Nr. 0599, 1992 a.

<sup>598</sup>Vgl. Ausstellungskatalog Galerie Pierre-Yves Gabus, Bevaix 1991, S. 180, Kat. Nr. 3006.

<sup>599</sup>WRM & FC, Dep. Nr. 0599, 1992 b.



dass seitdem keine restauratorischen Maßnahmen daran durchgeführt wurden. Es präsentiert sich mit geschlossener, gekitteter und retuschierter Oberfläche. Dabei beziehen sich Kittungen und Retuschen zum Teil auf reparierte Risse. Darüber hinaus sind auch farbige Ausbesserungen ohne Kittungen direkt auf der Bildschicht vorhanden. Die Retuschen sind meist farblich verändert und nachgedunkelt. Die Bildschicht zeigt Reduzierungen infolge inadäquater Reinigungsmittel und -methoden sowie wahrscheinlich auf die Doublierung zurückzuführende Verpressungen pastoser Farbbereiche und der erhabenen Stellen plastischer Applikationen. So ist das Relief des Pressbrokats durch Verputzung und Verpressung gewissermaßen abgeschnitten, bzw. gekappt und damit zerstört. Nur die vertieften und flachen Bereiche sind erhalten. Der plastische Nimbus der Hl. Kordula wurde mehrmals stark überarbeitet. Auf der ursprünglichen Oberfläche befinden sich eine weiße Übergrundierung, eine grüne Lasurschicht und Überbronzierungen. An einer Seite klebt ein Stück Holz, mit dem man wohl versucht hat, das Relief zu rekonstruieren. Wegen dieser verschiedenen späteren Aufträge ist die Oberfläche des Nimbus nicht mehr auf ursprüngliche Arbeitsspuren hin zu überprüfen.

Die Bildfläche ist mit unvollständig aufgetragenen oder abgenommenen Überzugsresten bedeckt, die zum Teil stark vergilbt, versprödet und bis zur gänzlichen Erblindung krepirt sind.

Die nähere Untersuchung der Farbschichten zeigte, dass das Gemälde noch vor den verschiedenen restauratorischen Eingriffen einer umfassenden Überarbeitung und Veränderung unterzogen wurde. Bei dieser Zweitfassung hat man Gewandmuster verändert und Bildelemente großflächig neu gestaltet. Am deutlichsten wird dies am Wams des Bogenschützen, in dem zwei vollständige Fassungen übereinander liegen (*Abb. 242-244*). Die erste Ausführung besteht aus einer mittelbraunen Farbschicht, auf die ein Muster aus blauen Ranken mit roten Lasurflächen sowie pastos aufgesetzten Streifen und Punkten aus cremigem Rosa und darüber weißlichem Gelb gemalt wurde. Farbigkeit, Gestaltung und Erscheinungsbild entsprachen etwa dem Gewandteil eines zwischen der Hl. Kordula und ihren Schächern am Boden liegenden Märtyrers, bei dem allerdings die blauen Rankenlinien und gelben Höhungen fehlen. Die zweite Fassung besteht aus der heute sichtbaren braunen Farbschicht mit heller aufgelegten Nieten, Ösen, Löwenköpfen und Schnallen. Die erste Version wurde vor den Farbschichten des angrenzenden roten Mantels ausgeführt, die zweite danach. Sie wird von den schwarzen, blauen und weißen Farbaufträgen des Kettenhemdes und denen der angrenzenden blauen Gewandteile überlappt, so dass auch diese der zweiten Bearbeitungsphase angehören müssen, ohne dass die ursprüngliche Ausführung dieser Bereiche erkennbar wäre. Dasselbe gilt für die Gesichter und Hände der Schächer. Sind diese in der Figur der Hl. Kordula und der anderen Märtyrer dem Stil der Entstehungszeit entsprechend stilisiert und geglättet, z. T. auch schematisch wiedergegeben, zeichnen sich die der Schächer durch große Ausführlichkeit und die Bemühung um Naturalismus und Detailgenauigkeit aus: Augen, Nasen und

Münder, die Gesichtszüge und Gesichtsausdrücke sind wie die Adern auf Händen und Armen detailliert ausformuliert. Sie gleichen hierin der naturalistischen Darstellung der Rüstung und des Wamses des Bogenschützen und stehen in starkem Kontrast zu der rein ornamentalen Auffassung in der Gestaltung der Bildelemente, die sich noch im Zustand der Erstfassung befinden.

Demzufolge ist die gesamte Gruppe der Schächer einer späteren, aufgrund des Grades ihrer Alterung und ihrer stilistischen Merkmale dennoch historischen Überarbeitungsphase des Bildes zuzurechnen.

## **Technologischer Aufbau**

### **Kat. Nr. 29.1, Martyrium der Hl. Kordula**

#### ***Bildträger***

Der textile Bildträger ist aus zwei Gewebestücken mit einer im heutigen Bildformat etwas oberhalb der Mitte horizontal verlaufenden Naht zusammengesetzt (*Abb. 242*). Die Naht besteht aus diagonal von links oben nach rechts unten verlaufenden Überwendlichstichen, die nur in den äußeren Rand des oberen, aber weit in das untere Gewebestück hineingreifen. Oberhalb der Hauptnaht verläuft eine Begleitnaht mit fast waagrecht, nur leicht diagonal gegen die Stichrichtung der Hauptnaht gesetzten Stichen. Mit dieser wurde wahrscheinlich das obere Gewebestück zu einem Saum umgenäht, um damit den Geweberand und die Naht vor dem Ausfransen und Ausreißen zu schützen. Für das untere Gewebestück war das offensichtlich nicht nötig, sodass an diesem Geweberand eine Webkante zu vermuten ist.

Beide Stücke sind in einfacher Leinwandbindung und mit in Z-Richtung gesponnenen Fäden gewebt, wobei die Fäden des unteren Gewebestücks stärker verdrillt sind als die des oberen. Obwohl beide eine vergleichbar regelmäßige Struktur mit ähnlichen Besonderheiten aufweisen, scheint es sich doch um verschiedene Gewebe zu handeln. Die Webdichte beträgt für

das obere Gewebestück	vertikal	15-17,	meist 16 Fäden/cm
	horizontal	15-16,	meist 15 Fäden/cm
das untere Gewebestück	vertikal	14-16,	meist 15- <u>16</u> Fäden/cm
	horizontal	16-18,	meist 18 Fäden/cm.

Die Bearbeitung der Geweberänder bestätigend, ist im Bereich der Naht im oberen Gewebestück keine Verdichtung des horizontal verlaufenden Fadens festzustellen. Dessen Dichte liegt hier meist bei 15 Fäden/cm. Dementgegen zeigt der des unteren Gewebestücks eine leichte Verdichtung auf 18 Fäden, was das Vorhandensein einer Webkante bestätigt. Demnach wäre das untere so ausgerichtet, dass der Kettfaden in horizontaler, der Schussfaden in vertikaler Richtung verläuft. Bestätigt wird dies durch die größere Konstanz in dessen Fadendichte und die zahlreicheren Unregelmäßigkeiten im Verlauf des Schussfadens in Form von Streifen mit alternierend stärker und schwächer gespannten Fäden.

Überträgt man diese Charakteristika auf das obere Gewebestück, so müsste aufgrund der Stärke und Häufigkeit der Variationen in der Fadendichte hier der horizontal verlaufende der Schuss- und der vertikal verlaufende der Kettfaden sein, was die Notwendigkeit der Randverstärkung für die Naht bestätigt. Die Streifen mit alternierend stärker und schwächer gespannten Fäden kommen in diesem Gewebestück in beiden Richtungen vor.

Bei einer vertikalen Ausrichtung des oberen und einer horizontalen Ausrichtung des unteren Gewebestücks beträgt die Mindestwebbreite für beide 83,5 cm.

### ***Originaler Spannrahmen***

In der heutigen Bildfläche ist kein Rahmensprung erkennbar, so dass zu Größe und Art der ursprünglichen Spannkonstruktion keine Aussage möglich ist. Könnten die Markierungen der äußeren Rahmenschenkel mit den Bildrändern abgeschnitten worden sein, ist das Fehlen von Spuren von Verstrebungen im Innern der Bildfläche von größerem Interesse. Es kann dies im Zusammenhang mit den Befunden zur Aufspannung darauf hinweisen, dass es sich um den Rahmen für ein doppeltes Bildfeld mit einer vertikalen Strebe in der Mitte gehandelt haben könnte.

### ***Ursprüngliche Aufspannung***

Zu den Mitteln der ursprünglichen Befestigung sind keine Aussagen mehr zu machen, da alle vier Bildseiten so weit beschnitten sind, dass die originalen Spannlöcher fehlen.

Auswertbare Spanngirlanden befinden sich entlang der Ober- und Unterkante sowie der linken Seitenkante des Gemäldes. Auf der rechten Seite fehlen sie vollständig (*Abb. 268*).

Entlang der linken Bildseite sind sie so stark und deutlich ausgeprägt, dass das Gemälde hier nur geringfügig beschnitten worden sein kann. Nur noch in Ausläufern sind sie an der Unterkante vorhanden, am geringsten ausgeprägt an der Oberkante. Im Vergleich zur linken Bildseite fehlt damit an Ober- und Unterkante mehr vom Rand der Darstellung, an der Oberkante wiederum ein größeres Stück des Gemäldes als an der unteren. Im Hinblick auf die beschnittenen Teile der Darstellung ist dies nachvollziehbar, als diese an der linken Seite kaum, an der Unterkante um wenig und an der Oberkante um den gesamten Bogen reduziert ist.

Besonders interessant ist auch bei diesem Gemälde das vollständige Fehlen von Spannsuren an der rechten Bildseite. Da sich die fast unbeschnittenen Spanngirlanden der linken Seite erst bei 35-40 cm im Bildinneren verlieren und erst bei ca. 45 cm der Faden wieder gerade verläuft, müsste die rechte Bildseite um ca. dieses Maß verkleinert sein, um die Absenz der Spannsuren zu erklären. Dabei fehlt der Darstellung an der rechten Bildseite nicht mehr als an der linken, sodass hier entweder der Bildträger oder das Gemälde selbst erheblich größer gewesen sein muss. Wie im Fall der Gemälde des Meisters der Ursula-Legende und dessen Werkstatt, zu welcher der Maler des Kordula-Zyklus allerdings nicht gezählt wird, ist es wahrscheinlich, dass auch hier das ursprüng-

liche Gemälde nicht aus einem, sondern mindestens aus zwei Bildfeldern auf einem Bildträger bestand, wobei Kat. Nr. 29.1 das links stehende war und sich mindestens ein weiteres rechts angeschlossen haben muss.

Die an der linken Bildseite feststellbaren sekundären Spanngirlanden weisen dabei auf zwei Phasen in der Aufspannung des sehr großflächigen Gewebes hin, bei denen man in einer zweiten Phase die großen Befestigungsabstände der ersten Fixierung stellenweise durch dazwischengesetzte Befestigungspunkte verringert hat.

Die Befestigungsabstände unterscheiden sich dabei je nach Bildseite. An der linken Seitenkante betragen sie ca. 11,2-8,7 cm, an der Unterkante sind sie mit 19,3-24,2 cm weiter, an der Oberkante mit 24-29 cm am weitesten.

### ***Vorleimung des Bildträgers***

Die Vorleimung des Bildträgers ist von großer Unregelmäßigkeit. Bereiche gut isolierten Trägergewebes wechseln mit solchen, die fast nicht isoliert gewesen zu sein scheinen. Dort waren die Fadenzwischenräume nicht geschlossen, sodass sich die Grundiermasse dazwischen ansammeln konnte.

### ***Grundierung***

Die Grundierung ist von weißer Farbigkeit und liegt in dünner Schicht auf. Im heutigen Zustand ist die Bildoberfläche stark durch die Gewebestruktur geprägt. Da aber in der Malerei nichts auf ein Ausnutzen einer intendierten Rauigkeit des Malgrundes hinweist, könnte der Abdruck des Gewebes in der Bildschicht eine Folge der Doublierung sein.

### ***Imprimatur***

Eine Imprimatur konnte nicht festgestellt werden.

### ***Unterzeichnung***

Die Unterzeichnung wurde mit einem schwarzen Malmittel ausgeführt. Aufgrund der geschlossenen Farbdecke und da das Erstellen eines Infrarot-Reflektogramms zum Zeitpunkt der Untersuchung des Bildes nicht möglich war, sind weitere Aussage zu Art und Ausführlichkeit der Unterzeichnung nicht möglich.

### ***Ritzungen***

Die einzigen feststellbaren Ritzlinien betreffen die Linien für die Schrift der Bildlegende. Diese, mit einem linealartigen Hilfsmittel in die noch weiche Malfarbe geritzt, markieren jeweils oben

und unten die Höhe der Buchstaben. Der zum Ziehen gerader Linien verwendete Stab scheint dabei nicht besonders lang gewesen zu sein, da sich ca. alle 16 cm Versätze in den Linien erkennen lassen, an denen er neu angesetzt wurde.

In Korrespondenz zu den Spanngirlanden haben die Linien sich wellenförmig verzogen. Dabei verlaufen die Girlanden der Ritzlinien denen des Gewebes entgegengesetzt - ein etwas eigenartiges Phänomen, das vielleicht damit zu erklären sein kann, dass sich die ehemals geraden Linien mit dem Nachgeben des unter Spannung stehenden Gewebes verformt haben.

Für die Markierung der Pressbrokatakaufgaben und die Konstruktion der Nimben lassen sich keine Ritzungen feststellen. Im Zentrum des plastischen Nimbus der Hl. Kordula ist jedoch ein Einstichloch vorhanden, das auf die Verwendung einer zirkelartigen Vorrichtung für die Herstellung des Rundes, v.a. für das Nimbenprofil hinweist. Wurde der Umriss des Nimbus durch eine Ritzung markiert, wird diese wahrscheinlich durch die Reliefmasse verdeckt. Ansonsten ist auch das Aufzeichnen des Nimbenrundes denkbar.

### ***Nimbenrelief***

Das Profil des Nimbus der Hl. Kordula ist durch die diversen Überarbeitungsschichten verunklärt und deshalb nicht eindeutig einer der Kategorien Gielows zuzuordnen. Es hat eine Breite von 3,6 cm und besteht, so weit heute noch zu beurteilen, aus einem inneren und einem äußeren Reliefring, die von einem Flachring getrennt werden. Allerdings verläuft innerhalb des äußeren Reliefrings zwischen dem äußeren und den inneren drei Wulsten ein weiterer schmaler Flachring, so dass der Nimbus eher dem Mehr-Relief-ring-Typus oder den Sonderformen als dem Zwei-Relief-ring-Typus zuzuordnen ist.<sup>600</sup> Zudem hat man am Ansatz rechts des Kopfes der Heiligen den Eindruck, als seien hier zwei weitere Wulste angelegt und der Nimbus um diese beiden größer gewesen. Demzufolge hätte man ihn nachträglich von sechs auf vier äußere Wulste verkleinert, indem man die Reliefmasse hier wieder entfernte und die Reste flach verstrich. Das Profil wäre damit ursprünglich 4,6 cm breit gewesen.

Alle Wulste besitzen einen heute rundlichen Querschnitt und werden von dazwischenliegenden, relativ breiten Kehlen getrennt.

Auffallend ist, dass die Oberfläche des Nimbus an den Seiten des Profils etwas vertieft ist.

Das Relief wurde von einer bräunlich-rosa Masse gebildet, die auch zwischen den Wulsten in deutlicher Schicht aufliegt. Im Gegensatz zu der orangefarbenen Reliefmasse von Kat. Nr. 1, als der einzigen weiteren, die nicht weiß aufgetragen, sondern farbig eingetönt wurde, absorbiert sie die Röntgenstrahlung nicht, sondern ist in ihrem Absorbitionsverhalten mit der weißen Grundierung identisch. Es wurden demzufolge für die Pigmentierung dieser Masse keine bleihaltigen Pig-

---

<sup>600</sup>Vgl. GIELOW 2006 b, S. 302 f.

mente verwendet, wie dies in Kat. Nr. 1 der Fall war. Eine Begründung für die Pigmentierung ist nicht ersichtlich.

### ***Untermalung/vorbereitende Farbaufträge***

Die farbige Ausarbeitung begann mit der Untermalung der großen Hintergrundflächen: dem Weiß des Himmels und der Tücher zum Transport der Seelen sowie den flächig grauen und graugrünen Farbschichten zur Unterlegung der Architektur und des Wiesengrundes.

### ***Pressbrokate***

Das Gewand der Hl. Kordula ist mit Pressbrokatapplikationen verziert (*Abb. 238, 242*). Sie bestehen aus 16,5 cm x 12,1 cm großen Blättern aus Zinnfolie, die auf die Fläche zurechtgeschnitten und in möglichst großen Stücken aufgelegt wurden. Die sich wiederholende Größe und die wiederkehrenden Muster zeigen, dass alle Blätter aus demselben Model stammen, aber in variierenden Richtungen aufgelegt sind. Die großflächige Übermalung des Pressbrokats bemüht sich, das ursprüngliche Muster weitgehend aufzunehmen.

### ***Blattmetallaufgaben***

Blattmetallaufgaben befanden sich auf den Nimben der Heiligen und den Gewändern der Hl. Kordula. Sie sind ausnahmslos von goldener Farblichkeit. Das Metall ist von rötlich gelbem Ton und weist keine Korrosionsprodukte auf.

Das Blattmetall liegt überall auf einem deckenden, rotbraunen Anlegemittel, womit es im Vergleich zu allen anderen im Rahmen dieser Studie untersuchten Gemälden sowohl hinsichtlich seiner Farblichkeit als auch seiner deckenden Konsistenz eine Ausnahme darstellt. Die Applikation der Blattmetalle erfolgte vor Beginn der farbigen Ausarbeitung der Darstellung.

### ***Farbschichten***

Der chronologische Ablauf des Malprozesses ist wegen der umfangreichen historischen Überarbeitung des Gemäldes im derzeitigen Zustand nur sehr eingeschränkt nachzuvollziehen, da beide Phasen stark miteinander verflochten sind, ineinander übergehen und eindeutige Zuordnungen durch Überzugs- und Reparaturschichten erschwert werden.

In groben Zügen ist eine Bearbeitung von oben nach unten und von hinten nach vorne, von den größeren zu den kleineren Flächen zu erkennen.

### **30. KÖLNISCH um 1500 (?)**

#### **Szene aus der Legende eines heiligen Mönches**

#### **Untersuchung**

Das Gemälde befindet sich in Privatbesitz in Leuven, wo ich es kurz betrachten konnte. Das Photo wurde mir freundlicherweise von Herrn Cornelius Engelen, Leuven zur Verfügung gestellt.

#### **Art des Objekts**

Obwohl das Gemälde stark überarbeitet ist, sind einige der charakteristischen Bestandteile eines Kölner Zyklusbildes erkennbar, wie etwa die seitlichen Säulen auf einem Sockel mit der Wiedergabe der schriftlichen Bildlegende, die bildfüllende Hauptszene im Vordergrund und eine Synchronszene im Mittelgrund links (Abb. 245).

## **31. KÖLNISCH, „Pseudo Bruyn“ um 1515-20**

### **Legende der Hl. Ursula**

Fünf Gemälde eines ursprünglich wohl umfassenderen Zyklus:

#### **31.1. Die Hl. Ursula nimmt Abschied von ihren Eltern, Ankunft in Köln**

*Ehemals Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud (WRM 233)*

#### **31.2. Die Hl. Ursula verkündet ihren Traum**

*Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud (WRM 234)*

#### **31.3. Taufe des Gefolges der Hl. Ursula durch den Papst**

*McNay Art Museum, San Antonio, Texas*

*(Schenkung Herr und Frau Dr. Frederic G. Oppenheimer)<sup>601</sup>*

#### **31.4. Die Hl. Ursula speist mit drei Gefährtinnen beim Papst**

*Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud (WRM 235)*

#### **31.5. Begegnung der Hl. Ursula und ihres Verlobten Ätherius in Mainz**

*Bonn, LVR-Landesmuseum (2005.17)*

### **Untersuchung**

Die Kat. Nr. 31.2 und 31.4 wurden im Rahmen der vorliegenden Arbeit technologisch untersucht, Kat. Nr. 31.5 vor Ort in Augenschein genommen.<sup>602</sup> Kat. Nr. 31.1 ist zerstört. Alle Informationen zu diesem Bild entstammen der Literatur oder wurden anhand einer historischen Photoaufnahme gewonnen. Zu Kat. Nr. 31.3 liegen keine weiteren technologischen Informationen vor.

### **Maße (H x B)**

Kat. Nr. 31.1: 145,0 cm x 159,0 cm

Kat. Nr. 31.2: 150,0 cm x 84,0 cm

Kat. Nr. 31.3: 108,59 cm x 83,82 cm<sup>603</sup>

Kat. Nr. 31.4: 66,0 cm x 55,0 cm

---

<sup>601</sup>Ich danke Herrn Lawrence Spievack, Barnes Foundation, Merion, Pennsylvania, der mir dieses Gemälde zur Kenntnis brachte.

<sup>602</sup>Das Gemälde wurde im Rahmen eines studentischen Praktikums untersucht. Es war aber leider nicht möglich, den Untersuchungsbericht zu erhalten.



Kat. Nr. 31.5: 107,0 cm x 83,0 cm.

### Art des Objekts

Wegen der großen erzählerischen Lücken zwischen den heute bekannten fünf Szenen handelt es sich bei den Bildern der Kat. Nr. 31 mit großer Wahrscheinlichkeit um die Fragmente eines ursprünglich sehr viel umfassenderen Zyklus. Dieser stand formal in der Tradition der spätgotischen Kölner Leinwandzyklen mit von gemalter Architektur gerahmten Bildszenen und einer Sockelzone, in der die Bildlegende wiedergegeben war.<sup>604</sup> Wie in den Zyklen Kat. Nr. 27 und Kat. Nr. 28 ist der Umgang mit den formalen Vorbildern jedoch freier. So ist etwa die Sockelzone nicht mehr architektonisch gestaltet und auch die Regelmäßigkeit in den Bildformaten wird, wie auch in den genannten späteren Zyklen, aufgegeben, so dass sowohl Gemälde mit nur einem Bildfeld, wie auch solche mit (mindestens) drei Bildfeldern innerhalb eines Zyklus vorkamen (Abb. 246-250).

Von den fünf aufgeführten Bildern dieses Zyklus waren in Europa bis kürzlich nur die Werke 31.1, 31.2, 31.4 und 31.5 bekannt (Abb. 246, 247, 249, 250). Davon war mit Kat. Nr. 31.1 eines auf eine Holztafel geklebt. Ausgehend von diesem größten Bild der Gruppe auf einem starren Bildträger schlug Walter Bremen, Vorbesitzer von Kat. Nr. 31.5, als ursprüngliche Konstruktion ein wandelbares Retabel vor, dessen Mitte das 'Tafelbild', und dessen Flügel die Leinwandgemälde gebildet hätten.<sup>605</sup> Dieses Retabel habe entweder vier doppelseitige Drehflügel oder zumindest zwei doppelseitige Drehflügel und zwei einseitige Standflügel besessen, die als weitere, heute verlorene Szenen, den *Traum der Hl. Ursula*, die *Wallfahrt von Köln nach Basel und Rom* sowie das *Martyrium* dargestellt hätten. Zehnder<sup>606</sup> lehnte diesen Vorschlag vor allem deshalb ab, weil in Bezug auf das Material des Bildträgers des zerstörten Gemäldes Kat. Nr. 31.1 erhebliche Zweifel bestünden. Zum einen werde in der Bildakte von Kat. Nr. 31.1, ehemals WRM 233, wie auch in verschiedenen Katalogen und Verzeichnissen des Museums bis 1891 Leinwand als Bildträger an-

---

<sup>603</sup>Den Hinweis auf dieses Gemälde verdanke ich Lawrence Spiewack, Barnes Foundation, Merion, Pennsylvania. Für alle weiteren Informationen danke ich Heather L. Lammers, McNay Art Museum, San Antonio, Texas.

<sup>604</sup>Die Bildunterschrift in Kat.Nr. 31.2 lautet: *Altera die convocata virginum turma quae per visionem // angelicam ursula didicerat cuncta manifestavit// et se ineffabiliter letificavit atque // ad laborsam peregrinationem et martirii // ottaciam magnanimiter confortavit.* Zitiert nach: ZEHNDER 1990, S. 187. Zehnder weist darauf hin, dass der Text von Kat. Nr. 31.2 einer frühen Passio Ursulae entnommen sei und zahlreiche Unsicherheiten in der Buchstabenführung, im Text- und Wortverlauf sowie die Verwendung falscher Worte wie „se“ an Stelle von „eas“ oder „ottaciam“ für „audaciam“ auf einen in solchen Texten ungeübten Maler hinwiesen. Vgl. ebd., S. 188.

Nach Martens handelt es sich hierbei weniger um einen Kommentar zur bildlichen Darstellung, als vielmehr um das literarische Vorbild, nach dem und zu dessen Illustration die bildliche Darstellung geschaffen wurde. Vgl. MARTENS 1993, S. 80.

<sup>605</sup>BREMEN 1961, S. 82.

<sup>606</sup>Ebd.

gegeben, danach wechselnd Eichenholz und „Tuch“, weshalb eine Übertragung des ursprünglichen Leinwandbildes auf Holz denkbar sei. Zum anderen wiesen die überlieferten Gemälde in Format, Material und formaler Gestaltung am ehesten auf einen Zyklus hin.

Dass es sich bei dem Gemälde ursprünglich tatsächlich um ein Leinwandbild gehandelt haben muss, zeigt eine historische Aufnahme in der Bildakte des Museums.<sup>607</sup> Hier ist im unteren Bildviertel eine über die gesamte Bildbreite verlaufende Naht zu erkennen und somit die Vermutung Zehnders, das Bild sei auf Leinwand gemalt und auf eine Holztafel übertragen worden, bestätigt. An Stelle einer Übertragung ist allerdings eine Marouflage wahrscheinlicher.

Im Inventar der Sammlung Wallraf von 1824/25<sup>608</sup> wird das heutige Fragment Kat. Nr. 31.4 nicht als eigenständiges Bild erwähnt, stattdessen die als zweiszenige Darstellung überlieferte Kat. Nr. 31.1 als „[...] 3 Vorstellungen auf einem Bilde, durch Säulen abgetheilt, mit der Erklärung gehört zu 87.K. Tuch.“<sup>609</sup> beschrieben. „87.K.“ konnte bisher nicht identifiziert werden. Versuchsweise ordneten deshalb die Autoren des Begleitbandes zur Ausstellung „Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler“ das zerstörte Gemälde und die *Mahlsszene* einander zu, obwohl sich der Legende folgend, zunächst die *Verkündigung des Traumes*, Kat. Nr. 31.2 anschließen müsste.<sup>610</sup> Die verlorene Bildszene hätte sich rechts an die beiden Bildfelder des zerstörten Gemäldes anschließen müssen, da auf der historischen Aufnahme des Gemäldes erkennbar ist, dass dieses an der linken Bildkante Spanngirlanden besaß. Für die rechte Bildseite ist dies leider nicht mehr zu sagen, da die Aufnahme hier geringeres Streiflicht und eine leichte Unschärfe aufweist.

Anhand der Gewebe ist ein eventueller materieller Zusammenhang des zerstörten Bildes mit Kat. Nr. 31.4 nicht mehr zu überprüfen. Einen weiteren Hinweis auf deren ursprüngliche Zusammengehörigkeit können nur einseitig vorhandene Spanngirlanden in der *Mahlsszene* geben. Tatsächlich fehlen diese an der linken Bildseite, obwohl mit dem Säulenschaft ein Teil der gemalten Rahmung des Bildes noch vorhanden ist und damit auch der Bildfeldrand nicht so weit entfernt war, dass dies das Fehlen von Spanngirlanden rechtfertigen könnte. Dieser Befund macht mindestens ein sich links anschließendes, weiteres Bildfeld plausibel, womit sich die *Mahlsszene* tatsächlich rechts an das zerstörte Gemälde angeschlossen haben könnte. Zwei weitere Kriterien widersprechen dieser Interpretation jedoch: Eines, wenn auch nur mit Vorsicht auswertbar, besteht in der Lage der Nähte. Wie bereits erwähnt, verlief diese im zerstörten Gemälde in horizontaler Richtung innerhalb des unteren Bildviertels. Sie stimmt damit in der Lage nicht mit der des Fragments der *Mahlsszene* überein, wo sie knapp über den Köpfen der Personen verläuft und damit

---

<sup>607</sup>Rheinisches Bildarchiv Nr. 30835.

<sup>608</sup>Lust und Verlust II 1998, S. 57-209.

<sup>609</sup>Zitiert nach: Lust und Verlust II 1998, S. 108, Nr. 55a.

<sup>610</sup>Ebd.

etwa in der horizontalen Bildmitte des ursprünglichen Formats gelegen haben muss. An dieser Stelle zeigt allerdings die Photographie des zerstörten Bildes keinerlei Hinweise auf eine Naht. Dabei ist aber nicht auszuschließen, dass zwei unterschiedlich zusammengesetzte Bildträgerteile durch eine vertikale Naht miteinander verbunden waren, was ebenfalls nicht mehr zu überprüfen ist (*Abb. 251*). Gegen den ursprünglichen materiellen Zusammenhang der beiden Gemälde spricht zuletzt, dass der Säulenschaft auf beiden fast vollständig vorhanden ist. Hätte sich die *Mahlsszene* unmittelbar rechts an das zerstörte Bild angeschlossen, dürfte an dessen rechter Seite nur noch ein schmaler Streifen des Säulenschaftes vorhanden gewesen sein. Alle Indizien sprechen damit gegen einen ursprünglichen strukturellen Zusammenhang von *Mahlsszene* und der *Ankunft in Köln*. Dabei ist es durchaus wahrscheinlich, dass die *Mahlsszene* ein Bildfeld von mehreren auf einem Bildträger war: V. a. das Fehlen von Spanngirlanden am linken Bildrand weist auf mindestens ein weiteres sich anschließendes Bildfeld hin.

Die Lage der Naht in dem zerstörten Gemälde ist identisch mit jener in Kat. Nr. 31.2, der *Verkündigung des Traumes*. Auch hier ist der Bildträger aus nur zwei horizontal ausgerichteten Gewebestücken mit einer innerhalb des unteren Bildviertels verlaufenden Naht zusammengesetzt. Aus den allseitig vorhandenen Spanngirlanden geht jedoch hervor, dass dieses Bildfeld stets einteilig war und nicht aus einem größeren Zusammenhang geschnitten wurde. Es kann dies nur dahingehend verstanden werden, dass der Zyklus aus Gemälden unterschiedlicher Breite bestand, wobei die einzelnen Bildfelder von jeweils gleichem Format zum Teil zu zweien, bzw. dreien auf einem Bildträger zusammengeschlossen, zum Teil als Einzelbilder ausgeführt waren.

Kat. Nr. 31.5 ist mit zwei horizontal verlaufenden Nähten versehen, die in ihrem Verlauf mit keinem anderen der Gemälde dieses Zyklus übereinstimmen (*Abb. 251*). Auch aus Gründen der szenischen Abfolge im Erzählzusammenhang erscheint ein struktureller Zusammenhang dieses Bildes mit Kat. Nr. 31.1 ebenfalls wenig wahrscheinlich. Es bleibt daher die Frage nach der Bedeutung des Eintrags im Wallraf-Inventar, dem Verbleib eines eventuellen dritten Bildfeldes und das Fehlen des Eintrags für die *Mahlsszene*, die nicht mit der verlorenen „87.K“ in Verbindung zu bringen ist. Weder die Beschriftungen auf dem Keilrahmen noch auf der Rückseite der Doublierleinwand geben hierüber Auskunft.

Eine weitere Möglichkeit wäre, dass Kat. Nr. 31.3 (*Abb. 248*) das mysteriöse „87.K“ gewesen sein könnte. Allerdings spricht auch hier der Erzählzusammenhang dagegen: Wenngleich der Legende zufolge auch in Köln eine Taufe stattfand, so vollzieht sich die in Kat. Nr. 31.3 doch im Beisein des Papstes und zeigt also die zweite Taufe in Rom. Die Frage nach weiteren Bildszenen dieses Zyklus, ihrem Zusammenhang mit den bekannten Bildern und nach ihrem Verbleib muss also an dieser Stelle noch unbeantwortet bleiben.

## Zuschreibung und zeitliche Einordnung

Den zahlreichen und wechselnden Zuschreibungsvorschlägen gemeinsam ist die Einordnung des Zyklus in den Einflussbereich des Meisters der Ursula-Legende einerseits und Bartholomäus Bruyns andererseits.<sup>611</sup> Zehnder<sup>612</sup> übernahm den von Tümmers vorgeschlagenen Notnamen „Meister der Ursula-Bilder“<sup>613</sup> nicht, schlug jedoch keinen neuen vor und bezeichnete den Maler des Zyklus als „Kölnisch um 1515-20“. Mit der Begründung, dass der von Tümmers vorgeschlagene Name unglücklich gewählt sei, weil es bereits einen Meister der Ursula-Legende in Köln und einen weiteren gleichen Notnamens in Brüssel gebe, lehnte auch Martens<sup>614</sup> diese Bezeichnung ab. Da man sein Werk bis 1955 mit dem des Bartholomäus Bruyn des Älteren gleichgesetzt habe,<sup>615</sup> schlug er statt dessen die Bezeichnung *Pseudo-Bruyn* für den Maler dieses Ursula-Zyklus vor und schrieb ihm nachvollziehbar weitere Gemälde zu. Auf der Basis dieses erweiterten Œuvres hielt er eine temporäre Werkstattgenossenschaft des Malers mit Bartholomäus Bruyn dem Älteren für möglich und beide für Schüler Jan Joests.<sup>616</sup>

## Herkunft, Standort

Die in Kat. Nr. 31.2 dargestellten Stifter konnten anhand ihrer Wappen als Heinrich von Bergen und seine Gemahlin Drutgin Strauss identifiziert werden.<sup>617</sup> Aufgrund verschiedener Verbindungen zu dem Kölner Augustinerinnenkloster St. Maximin -zwei der Töchter Heinrichs seien in das Kloster eingetreten, er selbst, wie schon sein Vater und Großvater, habe Zinshäuser in der Maximinstraße unterhalten- und weil die Familie keinerlei Beziehungen zu anderen Kirchen des Ursulakultes gehabt habe, hielt Zehnder die Stiftung des Zyklus an dieses Kloster für wahrscheinlich. Dort seien ein entsprechender Ursula-Kult gepflegt und zahlreiche Reliquien von Angehörigen ihres Gefolges aufbewahrt worden.<sup>618</sup>

---

<sup>611</sup>Zur Zuschreibungs- und Datierungsgeschichte vgl. ZEHNDER 1990, S. 189 und MARTENS 1993, S. 78 f.

<sup>612</sup>ZEHNDER 1990, S. 189.

<sup>613</sup>Horst Johannes TÜMMERS: Die Altarbilder des älteren Bartholomäus Bruyn. Köln 1964, S. 127 f. Zitiert nach: MARTENS 1993, S. 78.

<sup>614</sup>MARTENS 1993, S. 78 f.

<sup>615</sup>Die Ausgliederung des Ursula-Zyklus aus dem Werk Bartholomäus Bruyns des Älteren geht zurück auf Hans VOGTS: Zum Gedächtnis an Barthel Bruyn den Älteren (1493-1555). In: Jahrbuch des Kölnischen Geschichtsvereins 29-30 (1954-55), S. 322. Zitiert nach: MARTENS 1993, S. 78 f.

<sup>616</sup>MARTENS 1993.

Bei den weiteren, dem Meister zugeordneten Gemälden handelt es sich um die in acht Tafeln gespaltenen und zersägten Flügelvorder- und rückseiten eines Altars, jew. 80,0 cm x 46,5 cm, Bischöfliche Residenz Litomerice (Nordböhmen), Inv. Nrn. 269/768 sowie eine Darstellung der *Hl. Barbara*, 48,0 cm x 13,5 cm, Nationalmuseum Warschau, Inv. Nr. 186.872.

<sup>617</sup>Zuletzt ZEHNDER 1990, S. 187 f.; GECHTER 1996 a, S. 157; Lust und Verlust II, 1998, S. 108, Nr. 55a: hier Druytgin Struyss. Zu dem Stifterpaar siehe auch LÖW 2000, S. 26 und LÖW 2002, S. 154.

<sup>618</sup>Ebd. S. 188 f.; Vgl. hierzu auch GECHTER 1996 a, S. 156.

In Unkenntnis von Kat. Nr. 31.3 ging Zehnder allerdings davon aus, dass das auf Kat. Nr. 31.2 dargestellte Paar die alleinigen Stifter für einen weniger umfangreichen Zyklus gewesen seien. Mit dem Bild der Taufe tritt allerdings eine weitere Stifterin auf, die als Mitglied der Familie Hardenrath identifiziert wurde<sup>619</sup> und die diese Annahme widerlegt. Auch sie scheint, wie das Stifterpaar in Kat. Nr. 31.2, dem Gemälde später hinzugefügt worden zu sein. Es wäre daher zu überprüfen, ob eine Provenienz des Zyklus aus St. Maximin auch mit dieser Stifterkombination noch plausibel bleibt.

Geht man weiterhin davon aus, kamen möglicherweise zumindest die Gemälde Kat. Nr. 31.1, 31.2 und 31.4 bald nach der Aufhebung des Klosters 1802<sup>620</sup> in den Besitz Ferdinand Franz Wallrafs, mit dessen Sammlung sie 1824/25 für das Wallraf-Richartz-Museum erworben wurden.<sup>621</sup>

Der erste bekannte Nachweis für Kat. Nr. 31.3 ist der Erwerb des Gemäldes durch Dr. und Frau Frederic G. Oppenheimer bei Frost und Reed, Bristol, England. Die Kaufunterlagen bezeichnen als vorherigen Eigentümer W. Heyworth Playne of Longfords, Minchinhampton, Gloucestershire. Aus einer Korrespondenz ebenfalls aus dem Jahr 1935 geht hervor, dass das Gemälde zu dieser Zeit dem Ursula-Zyklus des Meisters der Ursula-Legende (Kat. Nr. 25) zugeordnet wurde.

Der erste bekannte Standort für Kat. Nr. 31.5 ist die Sammlung Dr. Eichengrün, Berlin. 1952 befand sich das Bild in der Kunsthandlung Franz Hardy, Bendorf, und später in der Sammlung Szöstrand in Stockholm. Im November 1957 wurde es in der Kunsthandlung Malmedé in Köln angeboten und ging von dort in den Besitz Dr. Walther Bremens, Krefeld, über. Aus dessen Nachlass kam es 2005 an das LVR-Landesmuseum, Bonn.<sup>622</sup>

### **Restaurierungsgeschichte und Erhaltungszustand**

Die einzelnen Zyklusgemälde wurden nach ihrer Zerstreung unterschiedlich behandelt. Dabei behielten Kat. Nr. 31.1 und 31.2 zunächst noch ihr ursprüngliches Format. Konnte Kat. Nr. 31.2 das seine bis heute bewahren, wurde nach 1824 von 31.1 offensichtlich eine Bildszene abgetrennt. Ebenso wurden alle anderen Bildfelder um die gemalte Architekturräumung und die Bildlegende auf die jeweils eigentliche Bildszene verkleinert. Kat. Nr. 31.1 wurde zu einem unbekanntem Zeitpunkt auf eine Holztafel geklebt, Kat. Nr. 31.3 1966 ebenfalls mit einem steifen Träger versehen, die anderen Gemälde doubliert. Kat. Nr. 31.5 ist stark überarbeitet.

---

<sup>619</sup>In einem Brief identifiziert 1935 A. van de Put, Victoria & Albert Museum, London, das im unteren Bildteil dargestellte Wappen als das der Kölner Familie Hardenrath.

Für diese und alle weiteren Informationen zu dem Gemälde danke ich Heather L. Lammers, McNay Art Museum, San Antonio, Texas.

<sup>620</sup>GECHTER 1996 a, S. 155.

<sup>621</sup>Wallraf-Inventar 1824/25, fol. 97 verso, Nr. 55a (ehem. WRM 233), Nr. 55b (WRM 235) und fol. 102 recto, Nr. 229 (WRM 234).

<sup>622</sup>LVR-Landesmuseum Bonn, Bildakte Inv. Nr. 2005.7, Notiz, o.D. (n.n.).

## Technische Daten

### *Restaurierungsgeschichte und Erhaltungszustand*

#### *Kat. Nr. 31.2, Die Hl. Ursula verkündet ihren Traum*

Kat. Nr. 31.2 wurde, wie Kat. Nr. 31.4 und möglicherweise auch die anderen Gemälde des Zyklus, nicht allzu lange nach seiner Fertigstellung inhaltlich und materiell überarbeitet und aufgewertet. Mit großer Wahrscheinlichkeit erfolgte diese Überarbeitung im Zusammenhang mit dem Einfügen der Stifterfiguren und -wappen, die nachträglich auf das bereits vollendete Gemälde aufgetragen wurden, sich maltechnisch davon unterscheiden und auch stilistisch eindeutig später zu datieren und einer anderen Hand zuzuschreiben sind. Die für die Stifterfiguren verwendeten Malmittel unterscheiden sich von denen der Bildszene deutlich in ihrer Konsistenz, sind sehr bindemittelreich und waren offensichtlich kaum flächig glatt zu vertreiben.<sup>623</sup> Auch formale Details wie Augen, Mäuler, Haare, etc. weichen stark von jenen der Personen in der szenischen Darstellung ab. Sie sind einerseits gröber ausgeführt, gleichzeitig jedoch sehr viel stärker definiert und ausformuliert, bis hin zur Ausführung einzelner Wimpern und der Fingernägel. Details, die in den Gesichtern der übrigen Dargestellten bei gleichzeitig größerer Feinheit in Auftrag und Farbgebung nie vorkommen.

Im Zuge dieser Überarbeitung hat man die ursprünglich wahrscheinlich rein malerisch gestalteten Edelmetalle, wie die Goldbrokate der Rauchmäntel, Tiaren und Mitren, die Gewänder der Hl. Ursula und die Schmuckstücke und Hauben der Jungfrauen in beiden Bildern mit Blattmetallaufgaben bereichert. Hierzu wurde ein ockerfarbenes, körperhaftes Anlegemittel aufgetragen, darauf ein goldfarbenes Blattmetall angelegt und dieses zumindest stellenweise mit rötlich braunen Lasuren versehen.

Weitere Veränderungen betreffen die Gewänder der Frauen. Deren Halsausschnitte wurden ausnahmslos vergrößert, Kopfbedeckungen durch golddurchwirkte Hauben ersetzt und das ursprünglich im Profil dargestellte Gesicht der Jungfrau am rechten Bildrand zu einem Dreiviertelprofil gedreht und erweitert. Hinzugefügt wurden der den Baldachin haltende Engel und die beiden, die Treppe herabsteigenden Damen im Hintergrund. Diese Veränderungen und Hinzufügungen der Darstellung wurden ausgeführt, bevor man die Stifterfiguren aufgemalt hat.

Wann die Maßnahme stattfand, ist aus technologischer Sicht kaum zu beurteilen, da die Überarbeitungs- wie die originalen Farbschichten gemeinsam gealtert und im Folgenden denselben restauratorischen Maßnahmen unterzogen worden sind. Martens, der der stilistischen Einordnung der Bilder mit einer Entstehungszeit zwischen 1515-20, und damit noch zu Lebzeiten der Stifter,

---

<sup>623</sup>Die heutige Transparenz der Inkarnate ist auf die Veränderung des Brechungsindex zurückzuführen, wobei die Stärke der Veränderung im Unterschied etwa zu den Inkarnaten der übrigen Darstellung zusammen mit den Unterschieden in der Konsistenz der Malmittel auf einen höheren Anteil an Öl im Bindemittel hinweist.

zustimmt, datiert deren Figuren in das dritte Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts. Damit wären diese einige Jahre nach dem Tod Heinrichs von Bergen ausgeführt worden, der vor dem 20. Mai 1531 starb.<sup>624</sup> Möglicherweise war der Tod von dessen Ehefrau der Anlass für die Überarbeitung und Neustiftung des Zyklus. Diese könnte dann identisch sein mit einer Stiftung an das Augustinerinnenkloster St. Maximin, die durch den Sohn des Stifterpaares, Heinrich III. von Bergen, für das Jahr 1534 belegt ist.<sup>625</sup>

Die umfassende Überarbeitung, Anreicherung und Veränderung der Gemälde des Zyklus anlässlich des Einfügens der Stifter und der wahrscheinlichen Neustiftung ging wahrscheinlich mit einer zumindest partiellen Reinigung, nicht aber mit einer Änderung der Formate einher. Zwischen der ursprünglichen und der heutigen lässt sich an Kat. Nr. 31.2 keine weitere Aufspannung nachweisen. Die heutige geht auf eine Restaurierung des 19., spätestens des frühen 20. Jahrhunderts zurück. Das Gemälde wurde mit Kleister doubliert, die Spannkanten werden von der Doublierleinwand gebildet und sind mit mehreren Schichten Zeitungs- und Packpapier überklebt, das sowohl auf die Bildvorderseite als auch auf die Rahmenrückseite reicht.<sup>626</sup> Wie anhand der Röntgenaufnahme und an verschiedenen Öffnungen im Papier der Randüberklebung zu sehen, ist das Gemälde so aufgespannt, dass an der linken und der oberen Bildkante die originalen Malränder etwas innerhalb der heutigen Knickkante in der Bildfläche liegen. An der rechten und der unteren Bildkante hingegen verläuft die heutige Knickkante durch die Bildschicht, wodurch diese mit den Spannrändern umgeschlagen ist.

Die Befestigung der heutigen Aufspannung besteht aus Nägeln, vor- oder halbindustrieller Fertigung, deren Schäfte keilförmig spitz zulaufen und deren Köpfe aus dem Schaft getrieben sind und sich vielfach beim Einschlagen verbogen haben. Entlang der rechten Bildseite sind in großen, aber regelmäßigen Abständen lange industriell gefertigte Nägel dazwischengesetzt. Bis auf einige Risse nahe der Unterkante, die möglicherweise den Anlass für die Doublierung gaben, weist der originale Bildträger kaum Beschädigungen auf.

Der beschriebene Zustand bestand bereits zum Zeitpunkt der ersten dokumentierten Restaurierung des Gemäldes 1938.<sup>627</sup> Ein im Bereich des Gesichts der Zuhörerinnen ganz links auf der Rückseite mit Wachs auf die Doublierleinwand aufgesetzter Flicker geht auf diese dokumentierte Maßnahme zurück.<sup>628</sup>

---

<sup>624</sup>Vgl. ZEHNDER 1990, S. 188 und MARTENS 1993, S. 81.

<sup>625</sup>Das Todesdatum der nach 1483 geborenen Drutgin Strauss ist nicht belegt, wohl aber dass ihre Eltern 1534 letztwillige Verfügungen trafen und der Sohn Drutgins im selben Jahr eine Stiftung an St. Maximin machte. Vgl. ZEHNDER 1990, S. 188.

<sup>626</sup>Das Zeitungspapier liegt zuunterst. An einer Stelle, an der die Papierüberklebungen entfernt wurden, um die originalen Bildränder betrachten zu können war auf dem Zeitungsausschnitt in Fraktur zu lesen: obere Zeile „... (Magazzini) ...Paris...Abgeordneter...“; untere Zeile „Kriegs...er dadurch zu beg...“.

<sup>627</sup>WRM & FC, WRM 234, 1938.

Der die Restaurierung 1938 ausführende Kölner Restaurator Otto Klein<sup>629</sup> beschrieb die Bildschicht als gut erhalten. Gleichzeitig erwähnte er Verputzungen, zahlreiche Auskittungen, die über die eigentlichen Fehlstellen hinaus reichten sowie nachgedunkelte große und kleine Retuschen. Er unterzog das Gemälde einer „flüchtigen Reinigung“, die die Abnahme der als vergilbt und verschmutzt bezeichneten Firnisse, die teilweise weitere Reinigung der Bildoberfläche und die Entfernung der „am meisten störenden“, nachgedunkelten Retuschen beinhaltete, kittete, retuschierte und trug einen Mastix-Firnis auf. Nach Aussage Kleins hat er alle alten Kittungen belassen. Leider gab er die verwendeten Lösungsmittel nur als Kürzel an, so dass nicht mehr wirklich nachvollziehbar ist, was er verwendet hat.

Es sind in den Akten keine weiteren Restaurierungen überliefert. Anlässlich der Leihgabe des Bildes an das Kunsthistorische Institut der Universität Bonn wurden am 24. August 1982<sup>630</sup> und nach seiner Rückkehr ins Museum am 13. Januar 1987<sup>631</sup> Zustandsprotokolle angefertigt, nach denen sich das Gemälde in dem zuletzt auf die Bearbeitung durch Klein zuzurückzuführenden Zustand befand. Es konnten im heutigen Zustand keine restauratorischen Veränderungen daran festgestellt werden.

Die Überarbeitungsschichten am Gemälde und die dokumentierten Maßnahmen zusammengekommen, wurde die Bildfläche insgesamt mindestens drei bis vier Mal umfassend restauriert, das Gemälde einmal doubliert.

Entsprechend präsentiert sich die Bildfläche im heutigen Zustand mit zahlreichen Verputzungen und ineinander übergehenden Überarbeitungsschichten. So wurden z.B. die Blattmetallauflagen durch unsachgemäße Reinigung fast vollständig zerstört und durch neue ersetzt. Die dabei verwendeten Blattmetalle weisen stellenweise schwarz aufliegende Korrosionsprodukte auf, welche möglicherweise der Anlass weiterer Restaurierungsmaßnahmen waren. Auf die damit einhergehende Reduzierung reagierte man dieses Mal mit dem Auftrag eines gebundenen Metallpulvers mit dem Pinsel. Hat man bei dem früheren Eingriff das Blattmetall nur dort erneuert, wo solches vorher bereits vorhanden gewesen war, nahm man sich beim Auftrag des Metallpulvers die Freiheit, auch neue Muster aufzutragen.

Auch die Farbschichten weisen in größeren Partien starke Reduzierungen auf.<sup>632</sup> Die von Klein erwähnten, ausgedehnten, zum Teil brüchigen Kittungen vor allem im unteren Bilddrittel, wie

---

<sup>628</sup>Ebd.

<sup>629</sup>Ebd.

<sup>630</sup>WRM & FC, WRM 234, 1982.

<sup>631</sup>WRM & FC, WRM 234, 1987.

<sup>632</sup>In Bereichen starker Schollenbildung waren zum Zeitpunkt der Untersuchung an zahlreichen Stellen Abhebungen und Lockerungen der Bildschicht, stellenweise bereits neuere Substanzverluste zu verzeichnen, die eine sofortige Festigung notwendig machten. Diese wurde umgehend in den Werkstätten des Wallraf-Richartz-Museums & Fondation Corboud durchgeführt.



auch gedunkelten Retuschen und Übermalungen sind nach wie vor vorhanden, der von Klein aufgetragene Firnis ist vergilbt.

Wie die Analyse der Querschliffe zeigt, muss das Gemälde im Lauf seiner Geschichte mindestens einmal mit Leim gefestigt und mit einem öligen Bindemittel eingelassen worden sein. Leimreste befinden sich auf der Oberfläche sowie in Brüchen und Beschädigungen der Bildschicht. Mindestens ein öliges Bindemittel liegt in deutlichen Mengen auf der Oberfläche und ebenfalls in deren Schadstellen. Durch das Craquelé ist es tief auch in die porösen Bereiche des Gefüges eingedrungen.

#### **Kat. Nr. 31.4, Die Hl. Ursula speist mit drei Gefährtinnen beim Papst**

Wie die Röntgenaufnahme zeigt, ist das Gemälde mit sehr unregelmäßigen Rändern nicht rechtwinklig aus seinem ursprünglichen, größeren Zusammenhang geschnitten. Da an der linken Bildseite noch ein Teil des Säulenschaftes der architektonischen Bildrahmung vorhanden ist, wurde es offensichtlich nicht aus der Mitte des ursprünglichen Formats getrennt. Demzufolge sind die zur ehemaligen Breite fehlenden ca. 30 cm an der rechten Bildseite entfernt worden. Mit der Doublierung wurde das Fragment auf das heutige fast quadratische Format gebracht. Die Spannkanten werden von der Doublierleinwand gebildet und sind mit Papier überklebt, das bis auf die Vorder- und Rückseite reicht. Als Klebematerial für die Doublierung hat man mit großer Wahrscheinlichkeit wie für Kat. Nr. 31.2 einen Kleister verwendet, was den Zeitpunkt ihrer Ausführung ebenfalls in das 19., spätestens in das erste Viertel des 20. Jahrhunderts legt. Die im Rahmen des Doublierens auf das Gemälde einwirkenden Faktoren von Feuchtigkeit, Wärme und Druck haben zur Verpressung der erhabenen Strukturen der Bildschicht geführt. Besonders betroffen hiervon sind die weiß und körperhaft aufgesetzten Lichtreflexe auf den die Gewänder verzierenden Perlen.

Dokumentiert ist für dieses Gemälde nur eine restauratorische Maßnahme, im Rahmen derer der Restaurator Wolfgang Hahn 1956 Firnisse abnahm, die nach seiner Aussage v. a. im Hintergrund sehr dick auflagen, kleinere Ausbrüche retuschierte, verputzte Bildbereiche farbig kaschierte und einen Mastix-Firnis auftrug.<sup>633</sup>

Im heutigen Zustand sind v. a. die Blattmetallaufgaben und die Farbschichten der dunkleren Bereiche durch inadäquate Reinigungsmaßnahmen stellenweise reduziert. Dabei gilt hinsichtlich der Blattmetallaufgaben im Wesentlichen das für Kat. Nr. 31.2 Gesagte.

---

<sup>633</sup>WRM & FC, WRM 235, 1956.

## Technologischer Aufbau

### *Bildträger*

#### *Kat. Nr. 31.2, Die Hl. Ursula verkündet ihren Traum*

Der originale textile Bildträger besteht aus zwei Teilen, die mit einer im unteren Bildviertel bei 28,2 cm links und 32,5 cm rechts horizontal verlaufenden Naht zusammengefügt sind. Beide Gewebestücke umfassen die gesamte Breite des Bildformats (*Abb. 251, 252*).

Die Naht verläuft in der linken Bildhälfte nahezu waagrecht, ist aber zum rechten Bildrand hin stark nach oben verzogen. Sie besteht aus einer Überwendlichstichnaht, für die die Kante des oberen Gewebestücks einfach, die des unteren zu einem Saum umgenäht verwendet wurde.

Beide Gewebestücke sind in einfacher Leinwandbindung mit jeweils in Z-Richtung gedrehten Fäden gewebt. Obwohl sie sich optisch stark ähneln, ergibt die Fadenzählung, dass es sich um verschiedene Gewebe handelt. Dabei ist das obere etwas dichter gewebt als das untere. Die Fadendichte beträgt

im oberen Gewebestück	vertikal	14-19,	meist 16-18 Fäden/cm
	horizontal	14-16,	meist 15 Fäden/cm
im unteren Gewebestück	vertikal	12-18,	meist <u>14-16</u> Fäden/cm
	horizontal	13-17,	meist 15 Fäden/cm.

In beiden Gewebestücken sind jeweils im vertikal verlaufenden Faden sowohl starke als auch häufige Variationen in der Fadendichte festzustellen, wobei sich das obere Gewebe durch eine deutlich größere Unregelmäßigkeit auszeichnet. Die Dichte des horizontal verlaufenden Fadens ist im oberen Gewebeabschnitt sehr gleichmäßig, weist im unteren eine hohe Streuung, dabei aber ebenfalls eine eindeutige Konzentration auf.

Art und Häufigkeit der Schwankungen in der Fadendichte weisen darauf hin, dass das obere Gewebestück mit dem Kettfaden in horizontaler und mit dem Schussfaden in vertikaler Richtung, das untere Gewebestück entgegengesetzt verwendet wurde. Dies bestätigt sich anhand verschiedener weiterer Beobachtungen: Die Tatsache, dass der Rand des oberen Gewebestückes im Gegensatz zu dem des unteren für die Naht nicht durch einen Saum verstärkt werden musste, weist darauf hin, dass sich hier eine Webkante befand. Tatsächlich verdichtet sich der horizontal verlaufende Faden zur Naht hin leicht um ca. 2 Fäden/cm. Weder an den Seiten, noch an der Oberkante des Gewebes sind sonst Webkanten festzustellen. Stattdessen ist es an den Spannrändern stabilisierend zu Säumen umgeschlagen.

Im oberen Leinwandstück sind in vertikaler Richtung Webfehler festzustellen, bei denen zwei nebeneinander liegende Fäden nicht gegenläufig verlaufen. Stärkere Verdickungen sind ebenfalls in vertikaler Richtung festzustellen. Stellenweise scheinen diese vor dem Grundieren gedünnt oder entfernt worden zu sein.

Treffen die Überlegungen hinsichtlich der Richtung von Kett- und Schussfäden zu, ergibt sich für das obere Gewebe eine Mindestwebbreite von 122 cm.

### ***Kat. Nr. 31.4, Die Hl. Ursula speist mit drei Gefährtinnen beim Papst***

Das erhaltene Gemälde- und Leinwandstück besteht aus zwei Teilen, die durch eine im heutigen oberen Bildviertel horizontal verlaufende Naht verbunden sind (Abb. 251, 253). Beide Gewebeteile sind in einfacher Leinwandbindung gewebt, alle Fäden weisen einen Drill in Z-Richtung auf.

Die Fadendichte beträgt

im oberen Gewebestück	vertikal	18-19	Fäden/cm,
	horizontal	17-18	Fäden/cm,
im unteren Gewebestück	vertikal	18	Fäden/cm,
	horizontal	16-18	Fäden/cm.

Hinsichtlich des Grades und der Häufigkeit der Schwankungen gleichen sich die Fäden des oberen Gewebestückes, wobei der horizontal verlaufende Faden etwas weniger dicht liegt. Er verdichtet sich jedoch regelmäßig um 2-3 auf 21 Fäden/cm in unmittelbarer Nähe zur Naht, woraus mit aller gebotenen Vorsicht auf eine Webkante und damit auf die horizontale Ausrichtung des Kettfadens geschlossen werden kann.

Auch im unteren Gewebestück erhöht sich die Fadendichte zur Naht hin, hier auf 22-23 Fäden/cm, so dass auch dieses wahrscheinlich horizontal ausgerichtet ist.

Hinsichtlich der Fadendichte sind beide Gewebe zwar ähnlich, aber nicht identisch. Darüber hinaus sind Verschiedenheiten in der Webstruktur festzustellen: Fallen im oberen Gewebestück Unregelmäßigkeiten in vertikaler Fadenrichtung auf, die dessen vermutete Ausrichtung mit horizontal verlaufendem Kettfaden bestätigen, werden im unteren Gewebestück keine Unregelmäßigkeiten deutlich. Es handelt sich daher mit großer Wahrscheinlichkeit um zwei sehr ähnliche, aber nicht um dasselbe Gewebe, ein etwas dichteres und unregelmäßigeres oben und ein etwas loser und regelmäßiger gewebtes unten, die beide mit horizontal ausgerichtetem Kettfaden und unter Ausnutzung der Stabilität der Webkanten für die Nähte aneinandergesetzt wurden.

### ***Originaler Spannrahmen***

#### ***Kat. Nr. 31.2, Die Hl. Ursula verkündet ihren Traum***

Da das Gemälde noch seine Spannränder besitzt und in den Randbereichen der Bildschicht kein Rahmensprung feststellbar ist, war es entweder auf einen durchgehenden Träger gespannt, oder der originale Spannrahmen so groß, dass seine Außenschenkel nicht vollständig unter der grundierten und bemalten Fläche sondern außerhalb oder in deren extremen Randbereichen lagen.

Der Rahmensprung, der sich horizontal etwas unterhalb der heutigen Bildmitte ausgeprägt hat

(Abb. 256, 265), bedeutet hingegen, dass es sich bei dem Spannträger tatsächlich um einen Rahmen, nicht um eine durchgehende Platte handelte. Dem Sprungverlauf zufolge besaß dieser Rahmen eine Querstrebe von ca. 5,5 cm Breite. Der Abdruck dieser Querstrebe liegt ca. 3 cm unter der heutigen horizontalen Bildmitte. Dass diese nach unten abweicht, liegt in der heutigen Aufspannung begründet, in der das Gemälde an der Unterkante um genau diese 3 cm zu weit umgeschlagen und damit nach unten gezogen ist.

#### ***Kat. Nr. 31.4, Die Hl. Ursula speist mit drei Gefährtinnen beim Papst***

Aufgrund der starken Beschneidung sind hinsichtlich des ursprünglichen Spannrahmens keine Aussagen mehr möglich. Ein Rahmensprung der auf eine Verstrebung hindeuten könnte, ist nicht zu erkennen.

#### ***Ursprüngliche Aufspannung***

##### ***Kat. Nr. 31.2, Die Hl. Ursula verkündet ihren Traum***

Die ursprüngliche Aufspannung des Gemäldes wurde spätestens mit der Doublierung zerstört. Glücklicherweise wurden dabei die Spannränder des Bildes erhalten und nicht, wie sonst üblich, abgeschnitten! Wichtige Hinweise hinsichtlich der ursprünglichen Aufspannung ergeben sich aus dem Zustand der Geweberänder: Entlang der Bildränder ist weder ein Rahmensprung noch eine originale Knickkante festzustellen. Die Ränder des Trägergewebes sind an zahlreichen Stellen umgeschlagen, wobei es sich um Falten handeln kann, die unter der Spannung entstanden. Möglich ist allerdings auch, dass sie zur Verstärkung zu Säumen umgeschlagen wurden. Der Grundierungsauftrag reicht stellenweise bis zu den Befestigungslöchern in den Geweberändern. All diese Faktoren weisen darauf hin, dass das Trägergewebe zum Zeitpunkt der Grundierung ohne Umschlag auf der Vorderseite der Rahmenschenkel befestigt war, wegen des fehlenden Rahmensprungs möglicherweise mit Schnüren auf einem Spannrahmen, dessen lichtetes Maß gerade so groß wie die Bildfläche oder größer war. Eine Aufspannung mit Faden ist vor allem an der linken Bildseite denkbar, wo die Spannung des Gewebes in der Mitte deutlich geringer war als an den Ecken.

Entsprechend der erhaltenen originalen Bildränder besitzt das Gemälde an allen vier Seiten Spanngirlanden (Abb. 255, 267). Ihnen zufolge war der Befestigungsabstand auf der rechten und der linken Bildseite mit durchschnittlich 9,6 cm links und 9,5 cm rechts sehr regelmäßig und auf beiden Seiten vergleichbar. An der Oberseite war er mit durchschnittlich 10,15 cm etwas weiter, an der Unterkante mit durchschnittlich 8,5 cm etwas enger.

Insgesamt liegen die Befestigungsabstände dieses Bildes mit einem Gesamtdurchschnitt von ca.

9,43 cm im Vergleich zu jenen der anderen im Rahmen dieser Studie untersuchten Gemälde unter dem Durchschnitt.

***Kat. Nr. 31.4, Die Hl. Ursula speist mit drei Gefährtinnen beim Papst***

Der erheblichen Verkleinerung des Bildes sind nicht nur die ursprünglichen Spannänder, sondern auch die Spanngirlanden an Ober-, Unter- und der rechten Seite vollständig zum Opfer gefallen. Da an der linken Bildseite jedoch ein Rest der architektonischen Rahmung in Form des Säulenschaftes vorhanden ist und damit der ursprüngliche Rand des Bildfeldes nicht weit entfernt gewesen sein kann, müssten hier Spanngirlanden vorhanden sein. Dass dies auch hier nicht der Fall ist, macht es wahrscheinlich, dass sich links an dieses Bildfeld mindestens ein weiteres anschloss.

***Vorleimung des Bildträgers***

***Kat. Nr. 31.2, Die Hl. Ursula verkündet ihren Traum***

Die Vorleimung des Gewebes muss so stark gewesen sein, dass sie die Oberflächen der Fäden isolierte und die Grundiermasse nicht zwischen die Fasern dringen konnte: Diese sind in der Röntgenaufnahme kaum zu sehen, sogar den Drill festzustellen, ist in weiten Bereichen schwierig. Auch die Isolierung des Gewebes selbst war stark genug, um die Fadenzwischenräume zu verschließen, denn es ist keine Grundiermasse auf die Rückseite des Gewebes gedrungen.

***Kat. Nr. 31.4, Die Hl. Ursula speist mit drei Gefährtinnen beim Papst***

Die Vorleimung auch dieses Gewebes hat einerseits die Fäden so isoliert, dass die Grundiermasse nicht zwischen die oberflächlichen Fasern dringen konnte, die Fäden werden in der Röntgenaufnahme kaum sichtbar. Dennoch ist die gesamte Bildfläche in der Röntgenaufnahme von rasterartig verteilten, stärker die Strahlung absorbierenden Punkten gekennzeichnet. Es handelt sich hierbei mit großer Wahrscheinlichkeit um Stellen, an denen die Grundierung in die Fadenzwischenräume gedrungen ist und dort Ansammlungen gebildet hat, was darauf hinweist, dass diese durch die Vorleimung nicht vollständig geschlossen waren. Es könnte sich deshalb bei der Vorleimung um eine dünne Lösche gehandelt haben, die zwar in die Oberfläche der Fäden dringen konnte, aber zu niedrigviskos war, um sich von Faden zu Faden zu spannen und die Zwischenräume gegen die Grundierung zu isolieren.

***Grundierung***

***Kat. Nr. 31.2, Die Hl. Ursula verkündet ihren Traum***

Die Grundierung ist von weißer Farbigkeit und besteht im wesentlichen aus Kreide und Leim.<sup>634</sup>

Nachgewiesene Bestandteile an Öl scheinen ausschließlich auf die Verunreinigung durch Fremdbindemittel zurückzuführen zu sein, die noch auf der Oberfläche aufliegen und durch die Brüche und Beschädigungen der Bildschicht in deren poröse Bereiche eingedrungen sind, gelbliche Verfärbungen und ein glasiges Erscheinungsbild bewirken.

Der Auftrag der Grundierung erfolgte, soweit erkennbar in einer Schicht. Sie liegt auf den Fäden nur sehr dünn auf. Dass die Gewebestruktur durch die Grundierung nicht vollständig getilgt war, lässt sich aufgrund der Röntgenaufnahme vermuten. Hier ist zu sehen, dass die Imprimitur, erkennbar an den stark absorbierenden Weiß- und Rotpartikeln, in den Zwischenräumen der Fäden konzentrierter vorhanden ist als auf deren Höhen. Auch am Auftrag der Malfarben wird deutlich, dass nach dem Grundieren ein gewisses Maß an Gewebestruktur noch vorhanden gewesen sein muss. Insgesamt scheint die Dicke der Grundierungsschicht zu den Bildrändern hin zuzunehmen. Da sie aber generell dünn und die Bildschichtoberfläche durch die Gewebestruktur und die Farbschichten geprägt ist, sind auch bei starkem Streiflicht keine Hinweise zu Auftrag und Glättung der Grundierung erkennbar.

Ein Grundiergrat ist nicht vorhanden. Das heißt, der Bildträger war weder mit einem Zierrahmen noch mit temporär angebrachten Leisten versehen, als er grundiert wurde. Soweit anhand kleiner Öffnungen der Papierkaschierung der Ränder zu erkennen, liegt der Grundiertrand außerhalb des Malrandes und endet stellenweise erst im Bereich der Befestigungslöcher der Aufspannung. Gänzlich ungrundiert blieben demnach nur die Geweberänder, die zu einem Saum nach hinten umgeschlagen waren. Die Bildfeldgrenzen wurden auf der Grundierung mit einer Unterzeichnungslinie festgelegt und die Malerei nur bis zu dieser Begrenzung aufgetragen. Dementsprechend befindet sich der Malrand innerhalb des Grundierandes (*Abb. 254*). An Ober- und Unterkante des Gemäldes stimmen beide stellenweise überein. Im Zusammenhang mit dem Fehlen einer Knickkante bestätigen damit diese Befunde die Hypothese, dass der Bildträger ohne Umspann auf der Vorderseite der Spanrahmenleisten befestigt war.

#### ***Kat. Nr. 31.4, Die Hl. Ursula speist mit drei Gefährtinnen beim Papst***

Die Grundierung dieses Gemäldes ist ebenfalls von weißer Farbigekeit und durch eingedrungene Bindemittel und Überzüge gelblich bis ockerfarben verfärbt, glasig und sehr brüchig. Wie der Röntgenaufnahme zu entnehmen ist, wurde sie so dünn und dünnflüssig aufgetragen, dass sie auf den Fadenhöhen nurmehr eine sehr dünne Schicht gebildet hat und vor allem die Fadenzwischenräume auffüllt, in denen sie an Stellen schwächerer Leimung Ansammlungen gebildet hat. Aufgrund ihrer flüssigen Konsistenz haben diese Ansammlungen keine Kügelchen auf der Rückseite

---

<sup>634</sup>Nachgewiesen wurde ausschließlich Ca. Vgl. Tab. 2.5, 2.13.

des Gewebes gebildet, sondern hat die Grundiermasse beim Trocknen in den Fadenzwischenräumen Vertiefungen ausgeprägt. Auch der Spalt zwischen den Geweben innerhalb der Naht wird von der Grundierung aufgefüllt.

Insgesamt hat die Grundierschicht die Gewebestruktur nie vollständig eingebettet und einen glatten Malgrund geschaffen. Dessen durch die Gewebestruktur verbleibende Rauigkeit wurde im Zuge des Malprozesses zur Gestaltung zarter Gewebe wie Schleier oder der Goldfäden im Rauchmantel des Bischofs genutzt, indem man das Malmittel so trocken verwendete, dass es sich nur auf den Höhen der Untergrundstruktur vom Pinsel rieb und nicht zu einer geschlossenen Schicht zusammenfloss.

Aufgrund der Beschneidung der Bildränder sind Aussagen zu Grundiergrat, bzw. -kante nicht mehr möglich.

### ***Imprimitur***

#### ***Kat. Nr. 31.2, Die Hl. Ursula verkündet ihren Traum***

Die gesamte Bildfläche ist mit einer bindemittelreichen, weiß und orangerot pigmentierten Imprimitur versehen, die sich in der Röntgenaufnahme durch die starke Absorption ihrer Pigmentierung auszeichnet, von welcher vor allem die relativ grobkörnigen rundlichen Weißpartikel auch mit dem Stereomikroskop deutlich zu erkennen sind. Aufgrund ihrer Form und ihrer Eigenschaften im Auflicht-Hellfeld und unter UV-Strahlung handelt es sich bei den enthaltenen Pigmenten überwiegend um Bleiweiß und feinkörnigen Zinnober.

Das Bindemittel reagierte auf die Anfärbung zum Nachweis von Proteinen eindeutig negativ. Der Anfärbung zum Nachweis von Ölen nach könnte es ursprünglich ölige Anteile enthalten haben. Heute ist es zusätzlich durch eingedrungene Fremdbindemittel kontaminiert.

Soweit anhand der Röntgenaufnahme zu erkennen, liegt die Imprimiturschicht in den Fadenzwischenräumen in etwas konzentrierterer Schicht auf als auf den Fadenhöhen und trägt damit zum Ausgleich der Gewebestruktur bei, die durch die Grundierung nicht vollständig eingebettet war.

### ***Unterzeichnung***

#### ***Kat. Nr. 31.2, Die Hl. Ursula verkündet ihren Traum***

Die Unterzeichnung ist im Infrarot-Reflektogramm bei 950-1100 µm nur in sehr wenigen Bereichen und dort in unterschiedlicher Deutlichkeit sichtbar. Eine nur schwache Sichtbarkeit der Unterzeichnungslinien im Infrarot-Reflektogramm liegt sicherlich an der sehr dünnen Grundierungsschicht, die aufgrund ihrer schwachen Reflexion keinen starken Kontrast zum aufliegenden Unterzeichnungsmittel bildet. Das Vorgehen im Malprozess mit Aussparungen setzt jedoch eine die Bildplanung festlegende Unterzeichnung voraus. Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist,

dass die Aussparungen dort umso präziser sind, wo auch die Unterzeichnung deutlich zu sehen ist, wie etwa in den architektonischen Details des Hintergrunds und der Maßwerkverzierungen. Es sieht hier so aus, als habe man einen sehr weichen, schwarz zeichnenden Stift verwendet, diesen spitz angesetzt, wobei die Linie im Verlauf breiter und verwischter wurde. Dies deutet auf den Abrieb und das stumpfer Werden eines Kohlestiftes hin. Hierfür spricht auch, dass das schwarze Unterzeichnungsmittel offensichtlich ungebunden und lose auflag, da es beim Auftrag der nassen Malfarbe mitgeschwemmt wurde.

Für die figürlichen Bildelemente hat man hingegen ein gebundenes Malmittel mit dem Pinsel aufgetragen. Die schwarzen Pigmentpartikel haben eine stark zerklüftete splittrige Form, was auf Pflanzenschwarz hindeutet.<sup>635</sup> Soweit dies erkennbar ist, wurde damit die figürliche Komposition skizzenhaft angegeben. So die Konturen und Faltenlinien, in den Gesichtern die Unterkante der Nase und die Schattenlinien der Lippen durch kurze Querlinien, die Augen möglicherweise mit Kreisen. Schraffuren sind nicht mit Sicherheit festzustellen. Der Vermutung einer skizzierten zeichnerischen Anlage entsprechen die häufig ungenauen malerischen Aussparungen in diesen Bereichen, die im Gegensatz stehen zu jenen der Architektur. Andererseits scheinen die Vorgaben recht präzise eingehalten, Details und Feinheiten jedoch erst im Malprozess definiert worden zu sein.

Von Bedeutung ist die zeichnerische Eingrenzung des Bildfeldes durch dunkle Linien, die anzeigen, dass die Grundierung über die eigentlich zu bemalende Fläche hinausreichte und das Gemälde im Wesentlichen sein ursprüngliches Format besitzt.

#### ***Kat. Nr. 31.4, Die Hl. Ursula speist mit drei Gefährtinnen beim Papst***

Auch dieses Gemälde wurde mit einem schwarzen Malmittel unterzeichnet.

#### ***Ritzungen***

#### ***Kat. Nr. 31.2, Die Hl. Ursula verkündet ihren Traum***

Im Streiflicht, auf der Röntgenaufnahme und mit dem Stereomikroskop ist zu sehen, dass die Formen verschiedener konstruktiver Details vorgeritzt wurden. Dies betrifft vor allem die Architektur und Ausstattungsteile im Hintergrund, etwa die Stäbe des Balusters. Zum Teil wurde hierfür eine Art Lineal verwendet, zum Teil hat man die Linien frei gezogen, wie z. B. die des rechten Geländers der Treppe im Hintergrund. Alle Ritzlinien, ob mit Lineal oder freihändig gezogen, weisen mehrere Ansatzstellen und Bündel aus parallel zueinander verlaufenden Linien auf.

---

<sup>635</sup>Nachgewiesen wurden die Elemente Pb, Ca, Si. Pb dominiert das Spektrum, wobei es sich aber um eine Überstrahlung aus der aufliegenden hellrosa Farbschicht des Inkarnats handelt, die große Mengen an Bleiweiß enthält. Vgl. Tab. 2.6, 2.13. Das Bindemittel war aufgrund der Kontamination durch Fremdbindemittel mit den angewendeten Methoden nicht zu bestimmen.



Die Ritzungen sind nicht Teil der Bildplanung und Unterzeichnung. Vielmehr hat man sie nach dem Auftrag erster flächig aufgetragener Farbschichten in die noch weichen Malfarben gefurcht. Die Ritzungen dienten damit als Ersatz der durch den Farbauftrag nicht mehr sichtbaren Unterzeichnung. So hat man die hellen Farbschichten der Hintergrundarchitektur aufgetragen, ohne das Geländer der Treppe oder die dünnen Säulen der Balustrade auszusparen. Um deren Anlage und Verlauf dennoch kenntlich zu halten, ritzte man ihre Konturen unmittelbar nach Auftrag der Farbschichten in diese ein, wobei es genügte, die geplanten Formen und deren Position anzudeuten. So sind z.B. sind die Stäbe der Balustrade zum Teil nur einseitig, das Treppengeländer nur schematisch angegeben.

Auch der in der Mitte des Bildes, oben von einem Engel gehaltene, herabhängende Teil des Baldachins ist vorgeritzt. Hier wird besonders deutlich, dass die Ritzungen ohne Hilfsinstrument nur zur groben Orientierung für die äußere Kontur des auszumalenden Tuches dienten, die endgültige Form jedoch erst im Zuge des Malprozesses und der farbigen Ausarbeitung gegeben wurde, die sich hier deutlich von der geritzten unterscheidet.

### ***Nimbenrelief***

Es sind keine reliefierten Nimben vorhanden.

### ***Untermalung/vorbereitende Farbaufträge***

#### ***Kat. Nr. 31.2, Die Hl. Ursula verkündet ihren Traum***

Explizit als Untermalung erkennbar ist die graue Unterlegung des grünen Umhangs an der rechten Bildkante. Bemerkenswert ist, dass diese bereits dem geplanten Faltenverlauf entsprechend in helleren und dunkleren Grautönen modelliert ist.

Ebenso ist die zuunterst liegende, deckende orangerote Farbschicht unter roten Gewändern bereits leicht nach Hell und Dunkel modelliert.

Der grüne Vorhang ist, soweit erkennbar, flächig mit einer rötlich braunen, halbtransparenten Untermalung versehen.

#### ***Kat. Nr. 31.4, Die Hl. Ursula speist mit drei Gefährtinnen beim Papst***

In diesem Gemälde weisen verschiedene Farbbereiche graue Untermalungsschichten auf. So die blauen Gewandteile des Papstes und der Jungfrau vorne links, der gelbe Ärmel der Jungfrau vorne rechts, das Tischtuch und die Vegetation des Hintergrundes. Diese grauen Unterlegungen nehmen mit helleren und dunkleren Grautönen etwas schematischer, aber recht präzise den Verlauf der farbig darüberliegenden Faltenverläufe und Formen vorweg. Helligkeit und Farbton ist dabei der darüber geplanten Farbgebung angepasst und unter den helleren Gewändern heller, unter dem sehr

dunklen des Papstes fast schwarz. Ausgearbeitet wurde das graue Modellat ausgehend von einem mittleren Ton, auf den die dunkleren folgten. Der Auftrag der hellsten Töne erfolgte zuletzt mit einem cremigen Malmittel und deutlichem Duktus, der unter den darüberliegenden Farbschichten als Relief sichtbar ist.

Ebenso formuliert die deckend orangerot aufgetragene untere Farbschicht des Gewandes der Jungfrau vorne rechts den Faltenwurf mit hellen und dunklen Übergängen vor.

Irritierend im Bezug auf die Untermalungsschichten ist, dass die grauen zwar in einem Arbeitsschritt, jedoch erst nach Fertigstellung des gesamten roten Farbaufbaus aufgetragen worden zu sein scheinen, ohne dass es Hinweise darauf gäbe, dass sie nicht dem originalen Farbaufbau, sondern den Überarbeitungsschichten angehören könnten.

### ***Pressbrokate***

Es sind in keinem der Bildern Pressbrokate vorhanden.

### ***Blattmetallauflagen***

Soweit erkennbar, waren alle Metallverzierungen im ursprünglichen Zustand der beiden Gemälde rein malerisch mit ockerfarbenen und gelben Farbaufträgen gestaltet. Die Blattmetalle wurden erst später, wahrscheinlich anlässlich der Hinzufügung der Stifterfiguren und -wappen appliziert und waren Teil einer umfassenden Veränderung und Anreicherung.

### ***Farbschichten***

Für beide Gemälde ist die genaue Rekonstruktion des chronologischen Ablaufs aus verschiedenen Gründen im heutigen Zustand nur sehr eingeschränkt möglich. In Kat. Nr. 31.2 liegt dies an der starken Verflechtung zweier zeitlich relativ nah beieinanderliegender Bearbeitungsphasen, deren gemeinsamer Alterung, Beschädigung und mehrfacher Überarbeitung, in Kat. Nr. 31.4 an der starken Reduzierung des Bildformats.

Im Wesentlichen wurden auch bei diesen Gemälden die hinteren, größeren Farbflächen vor den kleineren bearbeitet und die jeweils davorstehenden Bildelemente ausgespart. Nur kleinteiligere Bildelemente, wie das Treppengeländer oder die Holzbalustrade in Kat. Nr. 31.2, wurden nicht ausgespart, sondern durch Ritzungen in der bereits aufgelegten ersten Farbschicht fixiert und nachträglich aufgelegt. Ausgespart wurden grundsätzlich die Gesichter, bei den Händen als kleineren Formen hingegen nur die Handflächen, nicht immer jedoch die Finger und Fingerspitzen. Letztere hat man bei der Bearbeitung der Inkarnate auf den bereits fertiggestellten, darunterliegenden Farbschichten ausgeführt. In Kat. Nr. 31.4 sind hiervon das Profil des Engels und der Jungfrau im Vordergrund rechts, die Fingerspitzen der Hände auf dem Tisch, die linke Hand der Hl. Ursula und die rechte des Papstes betroffen. In all diesen Fällen wurde auch die endgültige Form erst mit

der malerischen Ausführung definiert.

In seinem Vorgehen legte der Maler zunächst die größeren und kleineren Flächen, erst in späteren Arbeitsschritten die Details und Verzierungen an. So führte er beispielsweise in Kat. Nr. 31.2 zuerst die grüne Fläche des Thronvorhanges ohne Aussparung der ockerfarbenen Borten aus. Diese wurden dann flächig über auf grüne Malfarbe des Vorhangs gelegt. In einem späteren Arbeitsschritt folgte das grüne Muster auf Grün und das ockerfarbene Muster auf den ockerfarbenen Borten.

Die Abfolge im Aufbau der Farbbereiche ist, unabhängig von den Farbtönen, immer vergleichbar: Auf einer bereits mehr oder weniger stark hell-dunkel modellierten Untermalungsschicht, häufig in Grau, im roten Gewand in Rot, liegen die mittleren bis hellen Farbtöne des jeweiligen Lokalfarbtönen und sparen die dunkelsten Schattenbereiche aus. Diese sind dann mit den dunkelsten Ausmischungen des Lokalfarbtönen ausgelegt. Innerhalb der Faltenwürfe wird damit von Hell nach Dunkel gearbeitet und Lichthöhungen und -reflexe selten nachträglich aufgesetzt.

In Kat. Nr. 31.4 war einer der ersten Schritte der farbigen Ausführung der Auftrag der orangerothen, deckenden, die hellen und dunklen Bereiche des Faltenwurfs schematisch vorformulierenden Farbschicht unter den roten Gewandpartien. Darüber wurde zunächst eine rosa Farbschicht mittlerer Helligkeit gelegt, welche die dunkelsten Schatten ausspart und auf den Faltenhöhen zu einem sehr hellen, fast weißen Rosa wird. Mit einem dunkelroten Lasurmalmittel, das in dünner Schicht auch auf den hellen Bereichen des Faltenwurfs liegt, sind die Faltentiefen bedeckt.

Soweit ebenfalls an Kat. Nr. 31.4 nachvollziehbar, erfolgte der Auftrag der grauen Untermalungsschichten gemeinsam und erst nach Fertigstellung des roten Farbaufbaus. Auch diese modellieren in einer Art Grisaille den Hell-Dunkel-Verlauf der Farbflächen vor. Darauf sind gelbe Farbpartien im Wesentlichen in vier Farbtönen gestaltet: Mit einem gelblichen Ocker mittlerer Helligkeit sind alle helleren Bereiche belegt, die dunkelsten wiederum ausgespart. Diese füllt ein dunklerer Okkerton, die dunkelsten Schatten ein halbttransparentes Braun. Die Letzteren sind so über die helleren Bereiche gestrichen, dass ein nicht zu weicher Übergang geschaffen wurde. Es folgte das Aufsetzen der Lichtreflexe auf den hellsten Stellen mit ockrig bis weißlich gelber Malfarbe.

Auch der Aufbau blauer Farbbereiche lässt eine solche Vorgehensweise erkennen.

Wie bereits erwähnt, wurden mit Ausnahme von Borten, Streifen und Mustern, wie auch den gelben Lichtreflexen auf dem Gewand des Engels in Kat. Nr. 31.2 und den Gesichtern, nachträglich keine Weißhöhen aufgesetzt. Für das weiße Gewand der Hl. Ursula hat der Maler zunächst eine weiße Farbschicht aufgetragen und dabei wiederum die Schattenpartien ausgespart. Mit einer Malfarbe aus überwiegend Blau, Schwarz, Rot und Weiß wurden diese dann abgedunkelt und zuletzt die Muster in Grau und Ocker aufgelegt.

Die Ausarbeitung der Inkarnate bildete eine eigene Arbeitsphase, die sich an die der Gestaltung der Gewänder anschloss. Sie wurden zunächst in dünnen Farbschichten mit wenig Weiß modelliert und dann mit stärker weißhaltigen Malmitteln gehöht. Bis auf zwei längliche Reflexe auf den Nasenrücken sind die Aufträge der Glanzlichter in den Gesichtern dünn aufgetragen und weich vertrieben. Betont werden die beleuchteten Stirn-, Augenlid- und Wangenknochen-Partien und das Kinn. Dunklere Bereiche der Gesichter wurden bei diesen Aufträgen ausgespart. Im Gegensatz zu den Gewandpartien wurden sie somit von dunkel nach hell aufgebaut. Abschließend folgten kleinteilige Verzierungen, Muster, Haare etc.

Hinsichtlich der verwendeten Pigmente waren anhand der entnommenen Proben keine Besonderheiten festzustellen. Die Bindemittel konnten nicht zuletzt wegen der starken Kontamination durch aufliegende und eingedrungene Fremdbindemittel mit den angewendeten Methoden nicht näher charakterisiert werden.

Die ocker- und gelbfarbenen Töne auch in den Inkarnaten zeichnen sich durch zahlreiche farblose Einschlüsse aus.

## 32. KÖLN/MITTEL RheIN um 1450-65

### 32.1. Maria der Verkündigung

### 32.2. Der Engel der Verkündigung

*Ehemals Wallraf-Richartz-Museum, Köln (WRM 106 und 107)*

#### Untersuchung

Die Gemälde sind zerstört. Alle Angaben sind der Literatur, der Bildakte und den historischen Photoaufnahmen der Bilder entnommen.

#### Maße (H x B)

jeder Flügel: 153,0 cm x 102,0 cm<sup>636</sup>

#### Art des Objekts

Die beiden Gemälde wurden stets als zwei Flügelbilder geführt. Tatsächlich sind in der historischen Photoaufnahme des Gemäldes mit der Darstellung des Engels unter anderem entlang der rechten Bildseite Spanngirlanden zu erkennen, die bestätigen, dass es sich auch ursprünglich nicht um ein zusammenhängendes Gemälde gehandelt hat.

Aufgrund der Darstellung könnten die Bilder die Außenseiten von Flügeln eines Triptychons gebildet oder auch als Flügel zum Verschließen eines Orgelprospekts gedient haben (*Abb. 258, 259*).

#### Zuschreibung und zeitliche Einordnung

Die Zuordnung des unbekanntes Malers zu einer Kunstlandschaft variiert. Im Wallraf-Richartz-Museum wurden die Gemälde stets als „kölnisch“ geführt<sup>637</sup> und auch noch von Jakoby als solche behandelt.<sup>638</sup> Erst Lükens ordnete den Maler dem Mittelrhein zu, weist aber auf deutliche Kölner Einflüsse in der Verkündigungsdarstellung hin.<sup>639</sup>

Nach Krischel ist hingegen der Umfang kölnischen Einflusses so bedeutend, dass das Gemälde doch in Köln entstanden sein könnte. So habe sich der Maler wohl sehr stark an der *Verkündigung* Stefan Lochners auf den Flügelaußenseiten des Dombildes orientiert. Gegenüber diesem „seitenrichtig“ dargestellt, nehme es nicht nur das Motiv des Tempelvorhangs, sondern auch das des Zer-

---

<sup>636</sup>JAKOBY 1987, S. 275, Anmerkung 169.

<sup>637</sup>WRM & FC, WRM 106 und 107; WRM Verzeichnis 1986, S. 308; so auch STANGE 1970, S. 103, Nr. 452.

<sup>638</sup>JAKOBY 1987, S. 61, 63, 65.

<sup>639</sup>LÜKEN 2000, S. 72, 147, 151 f.

reißen desselben beim Öffnen der Flügel auf.<sup>640</sup>

Es ist, wie bereits in der Einleitung angesprochen, nicht Aufgabe der vorliegenden Arbeit, die Frage der stilistischen Zuordnung zu klären. Eine technologische Überprüfung mit dem Vergleich der beiden in Frage stehenden Kunstlandschaften wäre reizvoll gewesen, ist aber leider wegen der Zerstörung der Gemälde nicht mehr möglich. Von Bedeutung ist die Frage ihrer Zuordnung in unserem Zusammenhang gleichwohl für die Entscheidung darüber, ob sie in einen Katalog Kölner Leinwandbilder gehören. Um zukünftigen Diskussionen und den Gemälden als Leinwandbildern des 15. Jahrhunderts aus dem Einflussbereich Kölns ein Forum zu erhalten, wurden sie an dieser Stelle in den Katalog mit aufgenommen.

### **Herkunft, Standort**

Der ursprüngliche Standort der Gemälde ist unbekannt. Am 19.10.1855 erstand sie der damalige Chefrestaurator Johann Anton Ramboux als „altkölnische Schule“ für 4 Taler von einem Herrn Loofen für das Wallraf-Richartz-Museum.<sup>641</sup> Dort wurden sie unter den Inventar Nummern WRM 106 und WRM 107 geführt. Am 29. Juni 1943 wurden sie bei einem Fliegerangriff vernichtet.<sup>642</sup>

### **Technische Daten**

Es sind keine technischen Daten zu den Gemälden überliefert. Den historischen Aufnahmen ist zu entnehmen, dass es sich immer um zwei getrennt voneinander aufgespannte Gemälde gehandelt hat. Der textile Bildträger der Darstellung des Engels war aus zwei Gewebestücken zusammengesetzt, die mittels einer horizontal etwa auf der Höhe der Oberkante des unteren Bildviertels verlaufenden Naht verbunden waren. Für das Gemälde mit der Darstellung der Maria ist eine Naht hingegen nicht eindeutig zu erkennen.

Das Trägergewebe prägte die Bildschicht in nur sehr geringem Maße, was auf eine Grundierung in ausreichender Schichtstärke spricht, die die Gewebestruktur auszugleichen und einen weitgehend glatten Malgrund zu schaffen vermochte. Die weißen Stellen in Bereichen beriebener Farbschicht bestätigen dies.

Die Farbschichten erscheinen glatt bis leicht pinselstreifig, kompakt und deckend. Ihr Erscheinungsbild auf den historischen Photoaufnahmen lässt eine ölhaltige, keinesfalls eine rein wässrige Bindung der Malfarben vermuten.

---

<sup>640</sup>Ich danke Herrn Dr. Roland Krischel, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln, für diese Hinweise.

<sup>641</sup>Inventar „Wallrafia“, S. 7 oben und Inventar Ramboux „zum Katalog von 1862“, Nr. 76, 77. Zitiert nach WRM & FC, WRM 106, 107, o.D. a.

<sup>642</sup>WRM & FC, WRM 106, 107, o.D. b

### 33. KÖLNISCH um 1460-70

#### 33.1. Brustbild Gottvaters

#### 33.2 Ein Engel, die Busine blasend

*Ehemals Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln (WRM 790 und WRM 804)*

#### Untersuchung

Beide Gemälde sind zerstört, so dass keine Inaugenscheinnahme möglich war. Alle nicht der Literatur oder den Bildakten entnommenen Aussagen basieren auf der Analyse der historischen Photoaufnahmen.

#### Maße (H x B)

Beide ca.: 70,6 cm x 51,0 cm<sup>643</sup>

#### Art des Objekts

Die beiden Gemälde zeigten die halbfigurige Darstellung Gottvaters und einen Engel. Beide Figuren ragten aus einem Sockel von Wolken. Die Figur Gottes war nimbiert, trug ein dunkles Unter- und ein rotes Obergewand<sup>644</sup> und hatte die Hände segnend erhoben. Von ihrem Mund gingen drei Strahlen aus, Blick und Strahlen waren auf ein Ziel rechts unten, außerhalb des Gemäldes gerichtet. Der Engel in hellem Gewand, von einem Flügelpaar umgeben und die Busine blasend, war nach links unten ebenfalls auf einen Inhalt außerhalb des Bildes ausgerichtet.

Beide Bilder waren mit einer gemalten, plastische Leisten imitierenden Rahmung umrandet. Sie waren als eigenständige Gemälde überliefert. Die übereinstimmenden Außenmaße und Charakteristika der Darstellung sprechen aber dafür, dass sie einem gemeinsamen Objektkontext entstammten, dessen Zentrum außerhalb der beiden Bilder lag. Betont wurde der Bezug darauf dadurch, dass sowohl die Strahlen Gottes als auch die Posaune über die gemalte Bildrahmung der beiden Darstellungen hinweggeführt waren. Gleichzeitig waren beide Bilder durch die gemalte Rahmung voneinander und von weiteren Bildinhalten separiert und in sich abgeschlossen, was gegen ein ursprünglich zusammenhängendes Gemälde spricht (*Abb. 260, 261*).

Da beide Bilder, soweit dies anhand der historischen Photoaufnahmen zu erkennen ist, nur an den

---

<sup>643</sup>Lust und Verlust II 1998, S. 507, Nr. 102 und 103; S. 602, Nr. 408: 27 x 19 ½ Kölner Zoll. Ebenso Lust und Verlust II 1998, S. 602, Nr. 488.

1 Kölner Zoll = 2,615 cm. Die Bildakte gibt für das Gemälde mit der Darstellung der Büste Gottes 72,0 cm x 51,0 cm und für das mit der Darstellung des Engels 72,0 cm x 52,0 cm an. Vgl. WRM & FC 790 o.D. und WRM & FC 804, o.D.

<sup>644</sup>WRM & FC, WRM 790, ebd.

Ober-, nicht aber an den Unterkanten eindeutige Spanngirlanden besaßen, wäre es denkbar, dass es sich um die oberen Teile zweier Flügelbilder handelte. Dem widerspricht jedoch die aufgemalte Rahmung. Im Bild Gottvaters sind Spanngirlanden außerdem nur an der rechten Seite erkennbar. Das Fehlen von Spannsuren an der linken Seite könnte mit dem Umschlag des textilen Bildträgers um die linke Kante des Spannrahmens zur Bildung einer weiteren Malfläche auf der Gegenseite eines Flügels begründet werden. Ein prominentes Beispiel für diese Art der Aufspannung sind die Tabernakelflügel des *Klaren-Altars*. Der Gedanke, dass es sich dabei mit dem Bild des Engels um die Rückseite der Gottesdarstellung gehandelt haben könnte, muss aber wegen der Ausrichtung des Engels verworfen werden.

### Zuschreibung und zeitliche Einordnung

Wegen ihrer fragmentarischen Überlieferung und ihrer Zerstörung wurde bisher keine Zuschreibung der beiden Gemälde vorgenommen. Galten sie verschiedentlich als rheinisch, bzw. nieder-rheinisch<sup>645</sup> und zuletzt als „Unbekannter Maler der Kölner Schule“,<sup>646</sup> hält Krischel ihre Entstehung in Köln für durchaus denkbar, da der Maler in Kenntnis der Werke Stefan Lochners gearbeitet habe und verschiedene Elemente in den beiden Bildfragmenten die Werke des Meisters der Verherrlichung Mariens in Erinnerung riefen. Dies trifft etwa für die kindlich ovalen Gesichter und die runde, ausrasierte Stirn des Engels zu. Die Gestalt Gottvaters mit, nach Krischel, „schöpfend schützend“ erhobenen Händen erscheint in Stefan Lochners *Maria in der Rosenlaube*<sup>647</sup> zunächst frontal, in der *Verherrlichung Mariae*<sup>648</sup> des danach benannten Meisters seitlich gedreht und könnte ein unmittelbares Vorbild für die Darstellung im Leinwandbild gewesen sein. Entsprechend könnten die beiden Gemäldefragmente um 1460-70 entstanden sein.<sup>649</sup>

### Herkunft, Standort

Die ursprüngliche Herkunft der Gemälde ist unbekannt. Beide befanden sich 1853 bis 1862 in der Sammlung Johann Peter Weyer zu Köln. 1862 wurden sie von J. A. Ramboux für 6 Taler („+10% Aufgeld“) ersteigert und blieben bis 1866 in dessen Besitz. War der Verbleib danach den Autoren des Inventarbandes Lust und Verlust II 1998 noch unbekannt,<sup>650</sup> zeigte sich im Rahmen der vorliegenden Untersuchung, dass die Bilder in den Bestand des Wallraf-Richartz-Museums übergingen, wo sie zuletzt unter den Inventarnummern WRM 790 (Gottvater) und WRM 804 (Engel)

---

<sup>645</sup>WRM & FC, Bildakte WRM 790 und WRM 804; WRM Verzeichnis 1986, S. 314.

<sup>646</sup>Lust und Verlust II 1998, S. 507, Nr. 102, 103 und S. 602, Nr. 488.

<sup>647</sup>Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, WRM 67.

<sup>648</sup>Ebd., WRM 119.

<sup>649</sup>Ich danke Herrn Dr. Roland Krischel, Wallraf-Richartz-Museum, Köln, für diese Hinweise.

<sup>650</sup>Lust und Verlust II 1998, S. 507, Nr. 102 und 103; S. 602, Nr. 408.



geführt wurden. Am 29. Juni 1943 wurden sie bei einem Fliegerangriff vernichtet.<sup>651</sup>

### **Technische Daten**

Es sind für beide Gemälde keine technischen Daten überliefert. Soweit anhand der historischen Aufnahmen zu erkennen, waren sie auf einem nicht allzu feinen textilen Bildträger ausgeführt, der sich in der Bildschicht abzeichnete. Beide wurden von zwei horizontalen Nähten durchzogen. Im Bild der Gottesfigur durchzog die untere Naht den Wolkensockel, die obere Himmel und Nimbus, in jenem des Engels Himmel und Unterkörper an der oberen Grenze der Wolken und den Himmel unmittelbar unterhalb der gemalten Rahmung. Im Vergleich zu Ersterem lagen die Nähte in Zweitem jeweils um den gleichen Abstand höher im Bildfeld.

Spanngirlanden befanden sich nach Ausweis der Aufnahmen nur an den Oberkanten der Bilder, in der Darstellung Gottes auch an der rechten Seite. Drei Girlanden in unterschiedlicher Länge sind hier zu erkennen, auf fünf für die gesamte Bildhöhe kann man schließen. An der Oberkante der Gottesdarstellung sind drei bis vier Spannspuren nachvollziehbar. Insgesamt lässt dies einen Abstand der Spannungspunkte voneinander von ca. 12-14 cm annehmen.

Die Malerei erscheint kompakt und nicht so unmittelbar von der Gewebestruktur geprägt, als dass eine dünne Grundierung nicht denkbar wäre. Die Farboberfläche der Gemälde war feinteilig und glatt. In den oberen Bildbereichen und über den Nähten fallen beulige Deformationen und großmaschige Craquelésprünge mit Schlüsselbildung auf, was hier Kittungen, Retuschen und Übermalungen vermuten lässt. Stellenweise sind Bereibungen erkennbar.

---

<sup>651</sup>WRM & FC, WRM 790 und WRM 804.

### 34. NICHTKÖLNISCHER MALER IN KÖLN?

#### **Der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes, am Fuß des Kreuzes eine Stifterfamilie**

*Ehemals Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln (WRM 580)*

#### **Untersuchung**

Der Verbleib des Gemäldes ist unbekannt, so dass eine Inaugenscheinnahme nicht möglich war und auf die spärlichen Angaben in Literatur und Bildakte, sowie auf eine historische Aufnahme zurückgegriffen werden musste (*Abb. 262*).

#### **Maße (H x B)**

169,0 cm x 134,0 cm

#### **Art des Objekts**

Bei dem Gemälde handelt es sich um eine Art Epitaph, das unter der kanonischen Kreuzigungsgruppe vor einer Landschaft die Stifterfamilie und zwei Schilde mit den Hausmarken der Eheleute zeigt. Nach Ausweis der historischen Aufnahme ist es mit einer gemalten Umrandung versehen, von der aber nicht mehr zu sagen ist, ob sie der ursprünglichen Gestaltung des Bildes angehört. Auch die Frage, ob es einem größeren Zusammenhang entstammt oder immer ein Einzelgemälde war, ist anhand des Photos nicht zu beantworten (*Abb. 262*).

#### **Zuschreibung und zeitliche Einordnung**

Die Zuschreibung des Gemäldes variiert von „Unbekannter Maler, kölnische Schule“<sup>652</sup> zu „Unbekannt“.<sup>653</sup> Für die Entstehung des Bildes im Kölner Umfeld spricht seine formale Gliederung, die Gestaltung der Hintergrundlandschaft, wie auch die plastische Gestaltung der Nimben. Dabei scheinen diese Einflüsse zwar aufgenommen, aber im Detail abgewandelt und gefiltert umgesetzt zu worden zu. So weichen die Nimben mit der sehr schmalen Randleiefierung von den breiteren Reliefs ab, die aus Köln sonst bekannt sind. Die Elemente des Hintergrundes sind großflächiger gestaltet und auch der kompaktere Typus der Figuren, der metallisch wirkende Charakter der kantig gebrochenen Gewänder sprechen für einen nicht ursprünglich kölnischen, aber möglicherweise während der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Köln tätigen Maler.<sup>654</sup>

---

<sup>652</sup>WRM Verzeichnis 1914, S. 67, Nr. 160.

<sup>653</sup>WRM Vollständiges Verzeichnis 1986, S. 312.

Für eine Aussage darüber, ob das Gemälde tatsächlich kölnischen Ursprungs sein könnte, wäre die Bestimmung der Hausmarken der Stifterfamilie wünschenswert. Leider ist der Zugriff auf die bezüglich der Kölner Wappen vorhandene Forschung derzeit wegen des Einsturzes des Kölner Stadtarchives nicht zugänglich.

### **Herkunft, Standort**

Das Bild stammt aus der Sammlung Ferdinand Franz Wallrafs und wurde 1924 mit dieser für das Wallraf-Richartz-Museum erworben. Im Inventar zur Versteigerung von 1824/25 wird es als "Grosses Kreuz mit Maria und Johannes mit aufgelegten Goldscheinen, unten 4 Männl. Und 5 Weibl. Donatoren, im Hintergrund eine Stadt. Tuch." beschrieben. 1943 wurde es durch das Wallraf-Richartz-Museum verkauft, sein Verbleib ist unbekannt.<sup>655</sup>

### **Technische Daten**

Technische Daten sind bis auf die Erwähnung, dass es sich um ein Leinwandgemälde handelte, nicht bekannt. Auf der historischen Aufnahme ist erkennbar, dass der Bildträger aus zwei Gewebestücken bestand, die über eine vertikal, rechts der Bildmitte verlaufende Naht aneinandergesetzt waren. Ebenso ist anhand der Photoaufnahme zu erahnen, dass die Szene mit einer gemalten Rahmung umrandet war (*Abb. 262*).

---

<sup>654</sup>Ich danke Herrn Dr. Roland Krischel, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln, für diese Information.

<sup>655</sup>Lust und Verlust II 1998, S.139, Nr. 239.

### **35. MEISTER DER GEORGSLEGENDE (Nachfolge)**

#### **Die Hl. Ursula mit ihrem Verlobten Ätherius**

*Verbleib unbekannt*

#### **Untersuchung**

Der Verbleib des Gemäldes ist unbekannt. Die sehr spärlichen Informationen gehen auf den Eintrag in den Bestandslisten der Sammlung des Kölner Stadtbaumeisters Johann Peter Weyer, Köln, von 1862 zurück.<sup>656</sup> Eine ehemals vorhandene Aufnahme (*Abb. 263*) wurde wohl noch im Besitz Weyers angefertigt, der unter anderem bereits die Photographie zur Dokumentation seiner Sammlung einsetzte.<sup>657</sup> Die Aufnahme wurde im Historischen Archiv der Stadt Köln aufbewahrt. Es ist zum jetzigen Zeitpunkt nicht sicher, ob sie nach dessen Einsturz am 3.3.2009 noch existiert.

#### **Maße (H x B)**

145,1 cm x 96,8 cm

#### **Art des Objekts**

Außer der Information, dass es sich um ein Leinwandgemälde handelte, ist zu diesem Objekt nichts bekannt. Die identisch angegebenen Maße mit Kat. Nr. 36, *Der Hl. Georg zu Pferde mit dem Siegesfähnlein* und die Nachrichten, dass beide Gemälde nicht nur derselben Provenienz sind, sondern auch gemeinsam und von demselben Käufer zum selben Preis erworben wurden, laden zu der Überlegung ein, ob es sich bei beiden nicht um Pendants oder Teilstücke desselben Gemäldes gehandelt haben könnte. Leider war dies nicht mehr zu überprüfen.

#### **Zuschreibung und zeitliche Einordnung**

Sollte die in der Auflistung der Sammlung Weyer angegebene Zuordnung zu einem Nachfolger des Meisters der Georgslegende stimmen, wäre das Gemälde um 1480-90 zu datieren.

#### **Herkunft, Standort**

Das Gemälde befand sich 1859 in der Sammlung Johan Peter Weyer, Köln. Im Zuge von deren

---

<sup>656</sup>Die Gemäldesammlung des Johan Peter Weyer. Beschreibung des Inhaltes der Sammlung von Gemälden älterer Meister des Herrn Johan Peter Weyer in Coeln, Köln 1852. Ediert in *Lust und Verlust II* 1998, S. 448 ff., für dieses Gemälde S. 508, Nr. 115.

<sup>657</sup>Ich danke Herrn Dr. Roland Krischel, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln, für diese Information.

Versteigerung wurde es 1862 an den Kunsthändler "Martin aus Paris für 15 Thaler (+10% Aufgeld)" verkauft. Der Verbleib des Bildes ist seither unbekannt.

### **Technische Daten**

Es sind keine technischen Daten zu dem Gemälde bekannt.

### 36. „UNBEKANNTER MALER DER KÖLNER SCHULE“

#### **Der Hl. Georg zu Pferde mit dem Siegesfähnlein**

*Verbleib unbekannt*

#### **Untersuchung**

Der Verbleib des Gemäldes ist unbekannt. Die sehr spärlichen Informationen gehen auf den Eintrag in den Bestandslisten der Sammlung des Kölner Stadtbaumeisters Johann Peter Weyer, Köln, von 1862 zurück.<sup>658</sup> Es konnte bereits für frühere Publikationen keine Aufnahme oder Reproduktion des Bildes ausfindig gemacht werden.

#### **Maße (H x B)**

145,1 cm x 96,8 cm (55 ½ x 37 Zoll)

#### **Art des Objekts**

Außer der Information, dass es sich um ein Leinwandgemälde handelte, ist zu diesem Objekt nichts bekannt. Die identisch angegebenen Maße mit Kat. Nr. 35, *Die Hl. Ursula mit ihrem Verlobten Ätherius* und die Nachrichten, dass beide Gemälde nicht nur derselben Provenienz sind, sondern auch gemeinsam und von demselben Käufer zum selben Preis erworben wurden, laden zu der Überlegung ein, ob es sich bei beiden nicht um Pendants oder Teilstücke desselben Gemäldes gehandelt haben könnte.

#### **Zuschreibung und zeitliche Einordnung**

Die zeitliche Zuordnung des Bildes ist auf der Basis der vorhandenen Informationen und ohne Abbildung nicht möglich. Die Bezeichnung „Kölner Schule“ spricht aber für eine Entstehung im 15. Jahrhundert.

#### **Herkunft, Standort**

Das Gemälde befand sich 1859 in der Sammlung Johan Peter Weyer, Köln. Im Zuge von deren Versteigerung wurde es 1862 an den Kunsthändler "Martin aus Paris für 15 Thaler (+10% Aufgeld)" verkauft. Der Verbleib des Bildes ist seither unbekannt.

---

<sup>658</sup>Die Gemäldesammlung des Johan Peter Weyer. Beschreibung des Inhaltes der Sammlung von Gemälden älterer Meister des Herrn Johan Peter Weyer in Coeln, Köln 1852. Ediert in *Lust und Verlust II* 1998, S. 448 ff., für dieses Gemälde S. 508, Nr. 116.

### **Technische Daten**

Es sind keine technischen Daten zu dem Gemälde bekannt.

## 37. KÖLNISCH UM 1500

### Volkreicher Kalvarienberg

*Verbleib unbekannt*

#### Untersuchung

Das Gemälde befindet sich in Privatbesitz. Besitzer und Standort ausfindig zu machen, war mir im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht möglich. Das Gemälde konnte deshalb auch nicht in Augenschein genommen werden. Alle Informationen entstammen der Literatur und einer Abbildung im Versteigerungskatalog von Lempertz, Köln (*Abb. 264*).<sup>659</sup>

#### Maße (H x B)

44,0 cm x 31,3 cm<sup>660</sup>

#### Art des Objekts

Der Auktionskatalog Lempertz beschreibt das Gemälde wie folgt: „Christus am Kreuz zwischen den beiden Schächern. Im Vordergrund die kniende Magdalena, links Johannes, die zusammenbrechende Maria stützend. Pharisäer und Soldaten in phantastischen Kostümen zu Pferde. Im Hintergrund die Stadt Jerusalem. Nachtdunkler Himmel“<sup>661</sup> (*Abb. 264*).

#### Zuschreibung und zeitliche Einordnung

Stange schrieb das Bild zunächst dem Meister von St. Severin, später einem nicht benannten kölnischen Meister zu und datierte es um 1500. Das Auktionshaus Lempertz bezog sich auf die frühere Zuschreibung Stanges und übernahm dessen Datierung.<sup>662</sup>

#### Herkunft, Standort

Stange begegnete das Gemälde erstmals 1952 in der Kunsthandlung Dr. Leyendecker, Wiesbaden. Es befand sich dann zunächst im Besitz von L. N. Malmedé, Köln. 1962 wurde es bei Lempertz in Köln erneut versteigert und befindet sich seitdem in unbekanntem Privatbesitz.<sup>663</sup>

---

<sup>659</sup>Auktionskatalog Lempertz 468 (1962), S. 22, Nr. 113.

<sup>660</sup> STANGE 1967, S. 105, Nr. 319. Nach STANGE 1951, S. 112 und Auktionskatalog Lempertz 468 (1962), S. 22, Nr. 113: 44,5 cm x 31,0 cm.

<sup>661</sup>Ebd.

<sup>662</sup>STANGE 1951, S. 112; Auktionskatalog Lempertz 468 (1962), S. 22, Nr. 113; STANGE 1967, S. 105, Nr. 319.



### **Technische Daten**

Bis auf die Angabe „Öl auf Leinwand“<sup>664</sup> ist nichts zu dem Gemälde bekannt, die Qualität der Abbildung zu schlecht, um weitere Informationen daraus zu entnehmen.

---

<sup>663</sup>STANGE 1951, S. 112.

<sup>664</sup>Auktionskatalog Lempertz 468 (1962), S. 22, Nr. 113.

### **38. MEISTER VON ST. SEVERIN (Umkreis)**

#### **Kreuzigung**

*Ehemals Köln, Wallraf-Richartz-Museum (WRM 571)*

#### **Untersuchung**

Das Gemälde ist nur noch in den älteren Katalogen des Wallraf-Richartz-Museums, erstmals 1914, nachzuweisen. Es existiert keine Photoaufnahme. Es konnte deshalb nicht untersucht bzw. in Augenschein genommen werden. Alle Informationen stammen aus älteren Katalogen, der Bildakte und dem digitalen Archiv des Museums.<sup>665</sup>

#### **Maße (H x B)**

vermutlich Bildmaße: 221,0 cm x 120,0 cm

vermutlich bemalte Fläche: 219,0 cm x 167,0 cm.

#### **Art des Objekts**

Der Beschreibung des Bildes im Verzeichnis des Wallraf-Richartz-Museums von 1914 lautet: „Christus zwischen den Schächern. Magdalena umschlingt den Stamm des Kreuzes, l.[inks] steht Maria, von Johannes gehalten, mit den hl. Frauen, hinter ihnen Longinus zu Pferde. Er öffnet mit dem Zeigefinger das linke Auge, während der Knecht die Lanze in die Seite des Heilands führt. R.[echts] der Hauptmann mit vier Kriegern“.<sup>666</sup>

#### **Zuschreibung und zeitliche Einordnung**

In der Bildakte, wie auch im Verzeichnis des Museumsbestandes von 1914, heißt es zur Zuschreibung „Schule des Meisters von St. Severin (?)“, zur Datierung „um 1500 (?)“.

#### **Herkunft, Standort**

Im Museumskatalog von 1914, indem es erstmals verzeichnet ist, findet sich der Vermerk, dass das Gemälde wahrscheinlich aus dem Senatssaal des Kölner Rathauses stamme.<sup>667</sup> Es muss folglich vor 1914 an das Museum gekommen sein. Nachdem es im Januar 1927 im Inventar des Museums noch mit einer Bemerkung bedacht wurde, ist es laut Bildakte „seit langen Jahren (vor

---

<sup>665</sup>Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, WRM 571.

<sup>666</sup>WRM Verzeichnis 1914, S. 87, Nr. 210.

<sup>667</sup>Ebd.

1944?) unauffindbar“ und muss damit als verschollen gelten.

### **Technische Daten**

Es sind keine technischen Daten zu diesem Gemälde bekannt.

In einem Eintrag vom Januar 1927 im Inventar des Wallraf-Richartz-Museums wird sein Erhaltungszustand als schlecht bezeichnet.<sup>668</sup>

---

<sup>668</sup>Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, WRM 571.

### 39. MEISTER DER KLEINEN PASSION

#### Kleine Passion, Fragmente der Innen- und Außenseiten zweier Flügel

Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln (WRM 38-45)

#### Untersuchung

Die Tafeln wurden im Rahmen der vorliegenden Arbeit technologisch untersucht.

#### Maße (H x B x T)

39.a Christus am Ölberg, Gefangennahme (WRM 38):	33,3 cm x 35,6 cm x ca. 0,4-0,5 cm
39.b Christus vor Pilatus und Geißelung (WRM 39):	33,3 cm x 35,3 cm x ca. 0,4-0,5 cm
39.c Dornenkrönung und Kreuztragung (WRM 40):	33,3 cm x 35,2 cm x ca. 0,4-0,5 cm
39.d Kreuzigung (WRM 41):	33,5 cm x 33,5 cm x ca. 0,4-0,5 cm
39.e Kreuzabnahme (WRM 42):	33,4 cm x 33,4 cm x ca. 0,4-0,5 cm
39.f Grablegung (WRM 43):	33,4 cm x 33,4 cm x ca. 0,4-0,5 cm
39.g Engel der Verkündigung (WRM 44):	49,7 cm x 36,6 cm x ca. 0,7-0,9 cm
39.h Maria der Verkündigung (WRM 45):	49,2 cm x 35,5 cm x ca. 0,7-0,8 cm

#### Art des Objekts

Den technologischen Befunden zufolge handelt es sich bei den sechs kleineren und zwei größeren Holztafelbildern um die Fragmente zweier beidseitig bemalter Flügel, die nach Zehnder ursprünglich zu einem wandelbaren Triptychon gehörten (*Abb. 269*).<sup>669</sup> Die kleineren zeigen vor einem blauen, goldgestirnten Hintergrund Szenen aus der *Passion Christi*, die beiden größeren jeweils den Engel und die Maria der *Verkündigung*. Je drei der kleineren Bildfelder bildeten als durchgehende Tafel die Innenseiten, die Bildfelder mit dem Engel und der Maria der *Verkündigung* jeweils die untere Hälfte von deren Rück-, bzw. Außenseite. Über dem *Engel der Verkündigung* befand sich ursprünglich ein Bildfeld mit der *Anbetung des Kindes durch Maria* und über der Maria die Darstellung der *Hll. Laurentius und Stephanus*.<sup>670</sup> Zehnder vermutet in der Mitte dieses angenommenen Triptychons eine ungeteilte Mitteltafel oder einen Schrein mit eingestellter Skulptur, dessen Holzkasten bei Auflösung des Altarzusammenhangs zerstört und dessen plastisches Bildwerk separiert wurde.<sup>671</sup>

Die im Zuge der vorliegenden Studie durchgeführten Untersuchungen bestätigen den ursprüngli-

---

<sup>669</sup>ZEHNDER 1990, S. 35 ff.

<sup>670</sup>MANDT 1987/88, S. 323 f.; Lust und Verlust II 1998, S. 325 f.; ZEHNDER 1990, S. 336 f.

<sup>671</sup>Ebd., S. 337.

chen Zusammenhang der Tafeln. Verschiedene Faktoren weisen jedoch darauf hin, dass es sich hierbei nicht um die Flügel eines Triptychons, sondern eher um die eines (Wand-) Schrankes gehandelt haben könnte. An den untersuchten Leinwandbildern nicht nur des Meisters der Kleinen Passion zeigt sich, dass man die einzelnen Bildfelder einer Darstellung mit roten Streifen unterteilte und diese malerisch so gestaltete, dass sie plastisch aufgelegte und seitlich abgefaste Leisten imitierten. Eine dementsprechende gemalte Außenumrandung gab es häufig nicht, da diese von den plastischen Leisten eines Zierrahmen gebildet wurde. Im Gegensatz hierzu besitzen sowohl die Passionstafeln als auch die der Verkündung der *Kleinen Passion* zusätzlich zu den Bildfeldunterteilungen eine auf die Tafelränder gemalte Außenrahmung. Die Tafeln der Außenseiten sind zudem an den Rändern leicht abgefast. Es sieht demnach so aus, als seien weder die Innen- noch die Außenseiten mit einem plastischen, sondern innen wie außen ausschließlich mit dem gemalten Zierrahmen versehen gewesen.<sup>672</sup>

Desweiteren könnte es sich bei den originalen Nagelresten an der Außenkante der Tafel mit der Darstellung des *Engels der Verkündung* um Rückstände der Befestigung eines Scharniers handeln, das, direkt an der Tafel angebracht, ebenfalls gegen einen Zierrahmen sprechen würde.

Ein weiterer Aspekt, der gegen die These Zehnders spricht, ist der auf den Innenseiten der Kleinen Passion fehlende Goldgrund. Eine Durchsicht der zeitgleich datierten Kölner Triptychen oder deren überlieferter Flügel zeigte, dass ein einfarbig gestalteter Hintergrund, zum Teil mit applizierten Musterrapporten oder Sternen ausschließlich für deren Außenseiten verwendet wurde, die Innenseiten hingegen stets mit Goldgrund versehen sind. Nur wenige Werke besitzen wie die *Kleine Passion* sowohl auf den Innen-, als auch auf den Außenseiten farbige Hintergründe. Es handelt sich hierbei z. B. um WRM 47-50, vier Tafeln, die als zwei gespaltene Flügeltüren eines Schrankes geführt werden.<sup>673</sup> Wie die *Kleine Passion* zeigen die Außenseiten vor rotem Hintergrund auf dem linken Flügel den *Engel*, auf dem rechten die *Maria der Verkündung*. Beide Bildfelder sind von einer gemalten Architekturrahmung umgeben. Die geöffneten Türen zeigen wie die der *Kleinen Passion* einen blauen, goldgestirnten Hintergrund.<sup>674</sup> An Stelle der Passionsszenen sind hier

---

<sup>672</sup>Auch die ursprünglichen Truhendeckel mit der Darstellung der *Legende der Hl. Ursula*, Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, WRM 700-721, weisen gemalte Rahmungen auf. Vgl. ZEHNDER 1990, S. 200 f.

<sup>673</sup>Vgl. ZEHNDER 1990, S. 132 ff.

Ein weiteres Beispiel sind zwei Tafeln mit der Darstellung der *Hl. Katharina und Stifter* und der *Hl. Elisabeth mit einem Bettler* um 1420, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, WAF 457, 456, deren Außenseiten blau gefasst und mit goldenen Sternen, die Hintergründe der Innenseiten rot gefasst und mit goldenen Rosetten versehen waren und die als mögliche Standflügel eines Altars geführt werden. GOLDBERG-SCHEFLER 1972, S. 132 ff.

<sup>674</sup>Der heutige, mit goldfarbenem Blattmetall applizierte Rosettenrapport auf den Außenseiten ist augenscheinlich eine Ergänzung des 19. Jahrhunderts, weist aber auf eine ähnliche ursprüngliche Verzierung hin. Dasselbe gilt für die mit Blattmetall applizierten Sterne der Innenseite.

links der Hl. Agilulfus, rechts der Hl. Anno dargestellt.

Nach der Rekonstruktion des Gesamtzusammenhangs maßen die Flügel der *Kleinen Passion* jeweils ca. 100 cm x 36,6 cm x 1,3 cm. Eine etwaige Mitteltafel hätte damit die für ein Triptychon ungewöhnliche, für einen Schrank nachvollziehbarere Größe von ca. 100 cm x 73,2 cm gehabt. Wie Zehnder für WRM 47-50 vorschlägt, könnte es sich auch bei der *Kleinen Passion* etwa um einen Sakristeischrank gehandelt haben. Das Bildprogramm mit der *Anbetung des Kindes* und der *Verkündigung* auf der Außen- sowie der *Passion Christi* auf den Innenseiten könnte dabei auf den Aufbewahrungsort der Geräte für die Eucharistie hinweisen.

### Zuschreibung und zeitliche Einordnung

Die aktuellste Zuschreibung und zeitliche Einordnung der *Kleinen Passion* stammt von Zehnder,<sup>675</sup> der sie als das Werk des danach benannten Meisters der Kleinen Passion sieht, welchem er auch die Gemälde auf textilem Bildträger *Martyrium der Hl. Ursula vor der Stadt Köln* (Kat. Nr. 6.), *Martyrium der Zehntausend/Szenen aus der Legende des Hl. Antonius des Einsiedlers* (Kat. Nr. 7) zuschreibt. Geringe stilistische Unterschiede zwischen den Außen- und Innenseiten der ehemaligen Flügel erklärt Zehnder mit der Ausführung durch zwei verschiedene Maler derselben Werkstatt.<sup>676</sup>

Zehnder datiert die *Kleine Passion* aufgrund des gegenüber Kat. Nr. 6, dem *Martyrium der Hl. Ursula vor der Stadt Köln*, weiterentwickelten Stils und einigen ebenfalls im Vergleich zu diesem Gemälde später zu datierenden Kostümen um 1415-20.<sup>677</sup>

### Herkunft, Standort

Die Provenienz des Werkes ist unbekannt. Zehnder vermutet seinen ursprünglichen Standort in einem Kölner Franziskanerinnenkloster, weil das Christusmonogramm *ih̄s* im Hintergrund der Verkündigungsszenen auf den Hl. Franziskaner Bernhardin von Siena hinweise, dem es als Attribut zugewiesen sei.<sup>678</sup>

Damit bleibt allerdings bisher sowohl die Bedeutung der beiden ursprünglich über der *Maria der Verkündigung* angeordneten *Heiligen Laurentius und Stephanus* als auch die anzunehmende Funktion für den ursprünglichen Kontext des Werkes unberücksichtigt.

---

<sup>675</sup>Vgl. ZEHNDER 1990, S. 338 f. Hier auch zur wechselvollen Zuschreibungsgeschichte.

<sup>676</sup>ZEHNDER 1977, S. 116.

<sup>677</sup>ZEHNDER 1990, S. 339.

<sup>678</sup>Ebd., S. 336.

Vor 1846 befanden sich die Tafeln in der Sammlung Johann Georg Schmitz, Köln.<sup>679</sup> Obwohl sie im Versteigerungskatalog noch als Flügelbilder eines Altars angegeben und die ursprünglichen Positionen der Bildfelder genau beschrieben sind, wurden sie getrennt voneinander verkauft, so dass zu vermuten ist, dass sie aus kommerziellen Gründen anlässlich der Versteigerung zersägt wurden.

J. A. Ramboux ersteigerte für 51 Taler alle Tafeln mit Ausnahme der *Anbetung des Kindes durch Maria*<sup>680</sup> für das Städtische Museum „Wallrafianum“, das spätere Wallraf-Richartz-Museum, als dessen Konservator er zu dieser Zeit tätig war. Bis auf das Bildfeld mit der Darstellung der *Hll. Laurentius und Stefanus* befinden sie sich dort noch heute unter den Inv. Nrn. 38-45.

Letzteres wurde 1943 aus dem Wallraf-Richartz-Museum verkauft. 1944 befand es sich in der Sammlung Heinz Kisters, Berlin, wo es während des Zweiten Weltkrieges verbrannte.<sup>681</sup>

Die *Anbetung des Kindes* gelangte bei der Versteigerung 1846 in die Sammlung J. J. Merlos in Köln.<sup>682</sup> 1973 befand sie sich in einer Aachener Privatsammlung der Nachkommen Merlos,<sup>683</sup> zuletzt in der Sammlung Kisters, Kreuzlingen.<sup>684</sup>

## Darstellung

Gemäß der Rekonstruktion zeigten die beiden Flügel in geschlossenem Zustand insgesamt vier gleich große, hochrechteckige Bildfelder, von denen auf jedem Flügel je zwei übereinander angeordnet waren. Diese präsentierten in Leserichtung oben die *Anbetung des Kindes durch Maria* und die *Hll. Laurentius und Stephanus*, unten den *Engel* und die *Maria der Verkündigung*. Im geöffneten Zustand waren auf den Flügeln jeweils drei untereinander angeordnete, ebenfalls gleich große, leicht querrechteckige Bildfelder zu sehen. Im Gegensatz zu den Außenseiten ist der Verlauf hier von links oben nach links unten und von rechts oben nach rechts unten. Die drei Bildfelder des linken Flügels zeigen jeweils Simultanszenen mit *Gebet am Ölberg* und *Gefangennahme* oben, *Christus vor Pilatus* und *Geißelung* in der Mitte sowie *Dornenkrönung* und *Kreuztragung* unten. Auf dem rechten Flügel sind im Unterschied hierzu Einzelszenen dargestellt: *Der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes* oben, die *Kreuzabnahme* in der Mitte und die *Grablegung* unten (Abb. 269).

Die Bildfelder sind durch aufgemalte Rahmungen voneinander abgegrenzt. Mit Licht- und Schat-

---

<sup>679</sup>MANDT 1987/88, S. 323 f.; Nachlassinventar Johann Georg Schmitz 1846, Nrn. 9a, 9b, 9c. In: Lust und Verlust II 1998, S. 325 f.

<sup>680</sup>MANDT 1987/88, S. 324.

<sup>681</sup>Ebd., S. 337. Abb. in: ZEHNDER 1977, S. 112, Nr. 9c.

<sup>682</sup>Ramboux führt im Zugangsinventar von 1844-66, S. 36/38 an, dass Merlo die *Anbetung des Kindes durch Maria* besitze. Vgl. MANDT 1987/88, S. 324; ZEHNDER 1990, S. 337.

<sup>683</sup>ZEHNDER 1990, S. 336; Lust und Verlust II 1998, S. 326, Nr. 9b.

<sup>684</sup>ZEHNDER 1990, S. 336.

tenkanten sind diese so gestaltet, dass der Eindruck von plastischen, seitlich gefasten Leisten entsteht. Auf den Bildfeldern der Außenseiten sind die Rahmungen von brauner, auf jenen der Innenseiten von roter Farbigkeit.

Obwohl auf Holz ausgeführt, sind die Hintergründe der Szenen nicht vergoldet. Die der Außenseiten bestehen aus einem hellen Rot, auf dem in goldfarbenem Blattmetall in gleichmäßigem Rapport das Christusmonogramm *ih̄s* appliziert ist. Auf den Innenseiten entspricht diesem ein dunkelblauer, goldgestirnter Himmel.

## Technische Daten

### *Restaurierungsgeschichte und Erhaltungszustand*

Der ursprüngliche Zusammenhang des Gesamtwerkes, aber auch jener der zwei beidseitig bemalten Flügeltafeln ist zerstört, Vorder- und Rückseiten gespalten und in die einzelnen Bildfelder zersägt. Sollte ein Mittelteil vorhanden gewesen sein, fehlte dieses bereits vor 1846, da die Tafeln im Versteigerungskatalog der Sammlung Schmitz 1846 nurmehr als „Konvolut“ angegeben wurden.<sup>685</sup>

Aufgrund der durch die Trennung erheblichen Reduzierung der Brettstärke sind alle Tafeln stark verwölbt. Um dem entgegenzuwirken, hat man die kleineren Tafeln bereits unter Ramboux mit Parkettierungen versehen. Wahrscheinlich im Zuge der Teilung der Bildtafeln und mit dem Anspruch einer umfassenden Erneuerung der Bilder wurde die wohl durch Überzüge irreversibel gedunkelte und durch Reinigungsmaßnahmen beschädigte blaue Farbschicht des Himmels in allen Bildfeldern der ehemaligen Flügelinnenseiten weitgehend abgekratzt und durch einen neuen Farbauftrag und die Applikation goldener Sterne ersetzt. Andere Bereiche wurden übermalend retuschiert.

Im Gegensatz zu den nicht parkettierten Tafeln der ehemaligen Flügelaußenseiten waren die der ehemaligen Flügelinnenseiten aufgrund der durch die Parkettierung entstehenden Schäden auch in der Folgezeit wiederholt Gegenstand restauratorischer Maßnahmen, da es immer wieder zu Lockerungen und Verlusten der Bildschicht kam. Dokumentiert sind verschiedene Festigungen gelockerter Bildschichtbereiche und die Kittung und Retusche von Bildschichtausbrüchen.<sup>686</sup>

---

<sup>685</sup>ZEHNDER 1990, S. 336.

<sup>686</sup>WRM & FC, WRM 38-45, WRM 38, 1909a: Verklebung verschiedener größerer und kleinerer Bildschichtabhebungen zwischen dem rechten Arm und dem Körper des Petrus in der Szene der *Gefangennahme* und im blauen Gewand des schlafenden Johannes. Kittung kleinerer Ausbrüche mit Kreide, Leim und Honig, Retusche „Zuerst mit Wasserfarbe und darüber mit Oelfarbe“.

WRM & FC, WRM 38-45, WRM 39, 1909b: Verklebung einer „bohngroßen Blase“ zwischen Peitschenstil und Stern der *Geißelung* (WRM 39) mit „altem zähem Firnis“.

WRM & FC, WRM 38-45, WRM 38, 39, 40, 1929: Festigung einer größeren Anzahl von Bildschichtlockerungen.



Nicht erwähnt werden die damit üblicherweise einhergehenden Maßnahmen der farblichen Überarbeitung älterer, nachgedunkelter Retuschen durch neue, immer größer werdende Übermalungen, die Übermalung verschmutzter oder farblich veränderter Bildbereiche und der wiederholte Auftrag von Firnissen zur ‚Auffrischung‘ des Erscheinungsbildes. Der daraus resultierende, offensichtlich stark verunklärte Zustand der Gemälde führte zu einer umfassenden Restaurierung durch Wolfgang Hahn 1954, im Zuge derer er Oberflächenschmutz, sämtliche Firnissschichten und, den Bereich des Himmels ausgenommen, die Übermalungen entfernte, Fehlstellen kittete, erneute, aber zurückhaltend retuschierte und die Oberflächen mit einem Mastix-Überzug versah.<sup>687</sup> Die dünnen, parkettierten Bildträger kamen allerdings auch danach nicht zur Ruhe: Sowohl im Vorfeld der Ausstellung „Vor Stefan Lochner. Die Kölner Maler von 1300-1430“ 1974, als auch danach mussten erneut und zum Teil mehrfach Lockerungen gefestigt werden.<sup>688</sup>

Derzeit, wahrscheinlich aufgrund der stabilen klimatischen Situation in den Ausstellungsräumen des Neubaus des Wallraf-Richartz-Museums und des seit einiger Zeit angebrachten Rückseitenschutzes, sind die Tafeln stabil und weisen keine aktuellen Bildschichtabhebungen auf.

Im Zuge der Vorbereitungen der genannten Ausstellung wurde der Zierrahmen, in dem die Täfelchen mit der Darstellung der Passionsszenen präsentiert waren „begradigt“ und die Rahmenfalze mit Holzleisten so ausgekleidet, dass sie ein Bett für die verwölbten Tafeln bilden.<sup>689</sup> Im Zuge der Untersuchung für die vorliegende Arbeit wurde der Rahmenfalz zusätzlich mit Filz gepolstert und die Befestigung der Tafeln im Rahmen verbessert.

Die Vorbereitungen auf die Ausstellung 1974 umfasste außerdem die Verleimung von Rissen in den Täfelchen und die Dämmung der nicht mehr gängigen Gratleisten der Parkettierungen. Die Rückseite von WRM 40 wurde mit einer Wachsbeize versehen.<sup>690</sup> Die Gratleisten sitzen heute zum Teil so locker, dass sie herauszufallen drohen, andere haben erneut ihre Gängigkeit verloren und klemmen fest. Die Brettstöße sind geschlossen und kaum sichtbar.

Die Bildschicht ist aufgrund der wiederholten Abhebungen und Ausbrüche von zahlreichen Verlusten unterschiedlichen Ausmaßes unterbrochen. Infolge der mehrfachen, zum Teil wenig schonenden Reinigungen, Übermalungs- und Firnisabnahmen sind die Farbschichten und originalen

---

<sup>687</sup>WRM & FC, WRM 38-45, WRM 38-43, 1954. Keine Erwähnung der Festigungs-, Kitt- und Retuschiermaterialien. Wahrscheinlich wurde Wachs für die Festigung verwendet, da Hahn generell mit Wachs festigte und doublierte (vgl. WRM 91-94 etc.) und Feldhausen in ihrer Restaurierungsnotiz bemerkt, dass die Bilder bereits vorher mit Wachs behandelt worden seien. Vgl. WRM & FC, WRM 38-45, WRM 39, 1973.

<sup>688</sup>WRM & FC, WRM 38-45, WRM 39, 1973; WRM & FC, WRM 38-45, WRM 38, 1974; WRM & FC, WRM 38-45, WRM 39, 1974; WRM & FC, WRM 38-45, WRM 38-43, 1974.

<sup>689</sup>WRM & FC, WRM 38-45, WRM 38-43, 1974.

<sup>690</sup>WRM & FC, WRM 38-45, WRM 38, 1974; WRM & FC, WRM 38-45, WRM 339, 1974; WRM & FC, WRM 38-45, WRM 40, 1974.

Blattmetallaufgaben beschädigt, reduziert und stellenweise deformiert, die Craquelésprünge ausgewaschen und die Ränder der Farbschollen zerfressen. Dementsprechend weisen alle Bildtafeln zahlreiche, zum Teil farblich veränderte Retuschen und Übermalungen auf. An zahlreiche Stellen finden sich punkt- bis inselförmige Reste eines verbräunten Überzugs in den Vertiefungen der Bildschichtoberfläche.

Im Zuge einer nicht dokumentierten Maßnahme, möglicherweise jenes Eingriffes bei dem man die Tafeln auch getrennt hat, wurde die vermutlich durch Reinigungen und Bindemitteltränkungen beschädigte und verschwärzte blaue Farbschicht des Himmels abgekratzt und durch eine neue ersetzt. Ebenso hat man zahlreiche Blattmetallaufgaben erneuert.

## Technologischer Aufbau

### *Bildträger*

Beide Flügeltafeln bestanden aus jeweils drei (linker Flügel) bzw. zwei (rechter Flügel) durchgehenden, vertikal zusammengefügt Brettern.<sup>691</sup> Diese sind von unterschiedlicher und variierender Breite, so dass die Fugen diagonal verlaufen. Im Fall des Bildfelds mit der Darstellung des Engels der *Verkündigung* misst

das linke Brett <sup>692</sup>	an der Unterkante	1,6 cm,
	an der Oberkante	2,1 cm,
das mittlere	an der Unterkante	5,7 cm,
	an der Oberkante	6,0 cm
und das rechte	an der Unterkante	29,2 cm,
	an der Oberkante	28,7 cm.

In der Tafel mit der Darstellung der Maria der Verkündigung misst

das linke Brett	unten	31,8 cm,
	oben	26,6 cm,
das rechte Brett	unten	3,7 cm
	und oben	ca. 8,9 cm

(schlecht zu sehen, da durch Sägespuren stark aufgeraut).

Da das Bildfeld mit der Darstellung des Engels noch seine ursprüngliche Breite besitzt, ist die starke Schwankung in der Breite der Bretter nicht auf die Beschneidung der Tafel zurückzuführen, sondern als ursprünglich anzusehen.

Die Bretter sind stumpf verleimt und mit Dübeln in einem Abstand von ca. 40 cm zueinander zu-

---

<sup>691</sup>Die Angaben bei ZEHNDER 1990, S. 336, wonach auch der linke Flügel aus zwei Brettern bestand, ist nicht korrekt. Vgl. auch BAUCH, ECKSTEIN et al. 1996, S. 670.

<sup>692</sup>Wegen der Parkettierung sind die Tafelrückseiten nur sehr eingeschränkt einsehbar, so dass die Beschreibung von vorne erfolgt.

sätzlich gesichert. Die Dübel sind vorne angespitzt und weisen hinten Leimreste auf, weshalb sie wahrscheinlich jeweils mit dem schmaleren Brett verleimt waren und in die breiteren Bretter eingeschlagen wurden.

Bei allen Brettern handelt es sich um Eichenholz, von dem zum Teil Herzbohlen,<sup>693</sup> zum Teil radial aus dem Stamm geschnittene Bretter verwendet wurden. Die Tafeln der ehemaligen Außenseiten sind an den Kanten leicht abgefast.

Im sehr schmalen Brett an der linken Kante der Tafel mit der Darstellung der Kreuzigung befinden sich im unteren Drittel drei Nägel, die im Zuge der Spaltung der Tafel in Vorder- und Rückseite durchgesägt wurden. Sie besitzen einen viereckigen Querschnitt und ihre Köpfe befinden sich unter der originalen Bildschicht, so dass es sich um originale Nägel handeln muss. Ihre Funktion ist nicht eindeutig zu klären, es könnte sich jedoch um Reste der Befestigung eines Scharniers handeln.

Die Tafeln weisen keine Gewebeunterklebung auf.

### ***Vorleimung des Bildträgers***

Weil keine Röntgenaufnahme des Gemäldes angefertigt wurde, ist zur Vorleimung keine Aussage zu machen.

### ***Grundierung***

Die Grundierung ist weiß und im Verhältnis zu den Farbschichten sehr dick. Nach den Analysen Kühns handelt es sich um einen Leim-Kreide-Grund, in den von oben geringe Mengen Öl als Isoliermittel eingedrungen sind.<sup>694</sup>

Der stereomikroskopischen Untersuchung zufolge, ist die Grundierung in zwei Schichten aufgetragen, von denen die obere Luftblasen aufweist. Dass sie sich nicht in den Farbschichten abzeichnen, könnte ein Hinweis auf das feuchte Schleifen der Grundierung sein, bei dem die Luftblasen an der Oberfläche zugeschlämmt wurden. Es sind ansonsten keine Auftrags- und Glättspuren zu erkennen.

Soweit erkennbar, waren die Tafeln bis zum Rand grundiert und bemalt. An der Unterkante der Tafel mit der Darstellung des Engels der *Verkündigung* könnte jedoch partiell ein Grundiergrat erkennbar sein. Ersteres weist darauf hin, dass die Tafel nicht mit einem Zierrahmen fest verbunden war. Ein Grundiergrat allein an der Unterkante könnte von einer Halterung herrühren, in der

---

<sup>693</sup>BAUCH, ECKSTEIN et a. 1996, S. 670. Die Untersuchung bestätigt die rekonstruierte Anordnung der Tafeln insofern, als bestätigt werden kann, dass es sich bei den gemessenen Brettern von WRM 39, 40 und 44 sowie von WRM 42, 43 und 45 um jeweils dasselbe Brett handelt. Die Herkunft des Holzes konnte nicht bestimmt werden.

<sup>694</sup>KÜHN 1977, S. 183; KÜHN 1990a, S. 591 ff.; KÜHN 1990b, S. 70, 92.

die Tafel während des Grundierens und Bemalens befestigt war.

### ***Imprimitur***

Die Grundierung ist sowohl auf den Außen-, als auch auf den Innenseiten der Flügel mit einer rötlich bis hellbraunen, transparenten Imprimitur versehen. Die Dicke und Farbintensität dieser Schicht variieren augenscheinlich je nach Bildbereich und darüberliegendem Farbton.

Eine dünne rötliche Schicht wird bei zwei der Proben Kühns unter einer blauen und unter einer gelben Farbschicht erwähnt. Wohl in Unkenntnis des Flächenbefundes interpretierte Kühn sie als partielle Untermalung bestimmter Farbbereiche.<sup>695</sup> Der Analyse zufolge enthält sie Mennige, geringe Zusätze eines nicht bestimmten Schwarzpigments und Proteine.<sup>696</sup>

### ***Unterzeichnung***

Die beiden Teile der *Verkündigung* sind mit einem rotbraunen und einem schwarzen, die *Passionsszenen* ausschließlich mit einem rotbraunen Malmittel unterzeichnet. Letzteres scheint für die Szenen des linken Flügels in stärker verdünnter, hellerer, für die des rechten Flügels in kräftigerer, dunklerer Konsistenz und Farbigkeit verwendet worden zu sein, was mit dem leichten Unterschied im Format zu begründen sein könnte: Bei gleicher Bildfeldgröße sind die Darstellungen des linken Flügels, die jeweils zwei Szenen zeigen, deutlich kleinteiliger als die des rechten Flügels, in denen jeweils nur eine Szene bildfüllend dargestellt ist. Allerdings lassen sich Variationen auch innerhalb eines Bildfeldes feststellen, so dass das Malmittel sowohl in verdünnter Konsistenz und ganz glatt im Auftrag als auch in stärker pastoser Zusammensetzung und leicht erhobener Linie vorkommen kann. An solchen Stellen sind einzelne Pigmentpartikel, v.a. schwarze in einer rotbraunen Matrix zu erkennen. Insgesamt ist das verwendete Rotbraun auf den größeren Bildfeldern der ehemaligen Flügelaußenseiten von stärkerer Farbintensität als auf den kleineren der Innenseiten, was die Vermutung stützt, dass das Farbmittel tendenziell umso dünner und heller verwendet wurde, je kleinteiliger und detailreicher die geplante Darstellung war.

In den Darstellungen der *Verkündigung* liegt die rotbraune unter der schwarzen Unterzeichnungslinie, wurde also zuerst aufgetragen. Sowohl die rotbraune als auch die schwarze Unterzeichnungslinie besitzen auf den größeren Bildfeldern eine Breite von 1-1,5 mm (*Abb. 270*). Auf den kleineren variiert die Breite der rotbraunen Unterzeichnungslinie zwischen 0,2-0,3 mm bis knapp 1 mm.

Es ist nicht zu differenzieren, ob die verschiedenfarbigen Unterzeichnungen auf den Außenseiten unterschiedliche Funktionen hatten und worin die Unterschiede bestanden. In verschiedenen Be-

---

<sup>695</sup>KÜHN 1990b, S. 70 f.

<sup>696</sup>KÜHN 1990a, S. 593.

reichen lassen sich beide Farbmittel, in anderen nur eines der beiden nachweisen. Schwarz unterzeichnet sind etwa das Gesicht, die Hände und der untere Teil der Albe des Engels sowie Teile des Thrones der Maria. Rotbraun allein findet sich unter dem blauen Mantel der Maria, den Flügeln des Engels und der grünen Mantelaußenseite. Die Ärmel des Engels und der Thron der Maria weisen beide Unterzeichnungsmittel auf.

Das rotbraune Unterzeichnungsmittel besteht aus rotbraunen und schwarzen Pigmentkörnern.

Das schwarze erscheint optisch rein schwarz. In einer weiteren Probe Kühns ist eine dünne schwarze Schicht unter den Farbschichten vorhanden. Zwar wird sie nicht als Unterzeichnung ausgewiesen, die Überprüfung der Entnahmestelle zeigt jedoch, dass es sich nicht um die Überlappung aus einem angrenzenden Farbbereich sondern durchaus um die Unterzeichnung handeln kann. Träfe dies zu, enthielte sie Beinschwarz und Proteine.

Soweit erkennbar, fixiert die Unterzeichnung mit den Konturen, Faltenlinien, der Andeutung der Gesichter mit runden Kringeln zur Markierung der Augäpfel etc. skizzenhaft den Bildentwurf und die Komposition (*Abb. 271-273*). Dabei ist etwa der Ausdruck des Bösen in den Gesichtern der Schächer und Soldaten in der Unterzeichnung schematisch stets dadurch gekennzeichnet, dass die Kreise zur Markierung der Augäpfel mit einer gebogenen Linie verbunden sind, von der senkrecht die Linie zur Markierung des Nasenrückens abzweigt.

Schraffuren und Details sind nicht zu erkennen. Die Entscheidung über die Ausführung der Einzelheiten, wie die Blickrichtung der Personen oder der Verlauf von Gewandfalten, scheint überwiegend im Zuge des Malprozesses getroffen worden zu sein. Die Kompositionsplanung wurde dabei weitgehend beibehalten, Details während der malerischen Ausarbeitung und Definition aber häufig verändert. So war das Lendentuch Christi in der Szene der *Geißelung* mit einem vollständig anderen Faltenverlauf angelegt und sind die gemalten Augen gegenüber der durch die Farbschichten sichtbaren Unterzeichnung stets verschoben (*Abb. 272, 273*). Auch die unpräzisen Aussparungen v. a. für kleinere Formen weisen auf einen recht freien Umgang mit der zeichnerischen Vorgabe hin.

### **Ritzungen**

Bestimmte Bildelemente wurden zusätzlich zur Unterzeichnung auch durch Ritzungen markiert: so die Innenkanten der aufgemalten Rahmen sowie die Nimben und andere mit Blattmetall zu belegende Bereiche. Die Ritzungen der Nimben sind nur an denen des Engels und der Maria der *Verkündigung* deutlich zu sehen. An den Nimben der *Passionsszenen* sind sie nicht überall erkennbar, was an deren starker Überarbeitung liegen könnte. Ob die Ritzungen, die heute die Nimben verzieren, ursprünglich sind oder auf eine Überarbeitung zurückgehen, ist nicht zu sagen.

Deutlich sind im Zentrum der Nimben der *Verkündigung* die Einstichlöcher des Hilfsinstruments, mit denen die Kreise gezogen wurden.

Zu welchem Zeitpunkt im Zuge der Bildherstellung die Ritzungen vorgenommen wurden, ist nicht genau zu sagen. Die Blattmetalle wurden erst nach Auftrag der Farbschichten der größeren Hintergrundflächen des Himmels, der Wiesengründe und der Fußböden appliziert, so dass es möglich ist, dass man die Ritzungen nicht, wie üblich, vor dem Auftrag der Farbschichten, sondern erst unmittelbar vor der Applikation der Blattmetalle vorgenommen hat. Bestätigt wird dies durch die Tatsache, dass auch zur Fixierung anderer Bildelemente erst nach dem Auftrag der ersten Farbflächen Ritzlinien eingesetzt wurden.

Dies ist der Fall in den Bildfeldern mit der Darstellung von Fliesenböden: Nach dem flächigen Auftrag des grüngrauen Grundtons des Fußbodens hat der Maler die Unterteilung und den perspektivischen Verlauf der Bodenplatten in die bereits angetrocknete Farbschicht eingeritzt. Hierbei wurden auch innerhalb desselben Bildfeldes unterschiedliche Ritzinstrumente verwendet: ein sehr spitzes und scharfes, das die Farbschicht gewissermaßen einschnitt sowie ein etwas breiteres, das eine gleichmäßige Ritzbreite erzeugte und die Farbschicht aus der Ritzlinie schabte. Weitere Beispiele für dieses Vorgehen zeigen sich an Teilen des Thrones der Maria der *Verkündigung*, der Säule in der Szene der *Geißelung* und am Sarkophag im Bildfeld der *Grablegung*.

Um gerade Linien zu ziehen, bediente sich der Maler zum Teil einer Art Lineal. Nachdem er dabei allerdings mehrmals abgerutscht war, arbeitete er freihand weiter (*Abb. 274*). So etwa bei den Bildfeldrahmungen der Passionsszenen und den Bodenfliesen in *Verurteilung* und *Geißelung*. Auch Unsicherheiten und Korrekturen hinsichtlich des perspektivischen Verlaufs der Linien, die ohne einen festen Fluchtpunkt, nach Augenmaß gezogen wurden, sind festzustellen. So wurden im Bildfeld von *Verurteilung* und *Geißelung* vier Reihen der horizontal verlaufenden Platten zu groß angelegt, dann durch eine zweite Ritzlinie verkleinert und an zahlreichen Stellen der Winkel der diagonalen Linien verändert. Die perspektivischen Fehler im Tischtuch der Verkündigungsszene wurden hingegen belassen.

### ***Nimbenrelief***

Es sind keine Nimbenreliefs vorhanden.

### ***Untermalung/vorbereitende Farbaufträge***

Mit Ausnahme des Himmels, der, so weit erkennbar, mit einer grauen Untermalung versehen war, welche nach Kühn aus Beinschwarz und wenig Bleiweiß bestand,<sup>697</sup> sind Untermalungen nicht festzustellen. In der Regel sind alle aufeinander folgenden Farbschichten dem mehrschichtigen

---

<sup>697</sup>KÜHN 1990a, S. 392. Nach Kühn liegt diese dunkle Untermalung auch unter der blauen Azuritschicht eines Soldatenhelms. Die Überprüfung der Entnahmestelle ergibt jedoch, dass der Helm nicht untermalt ist, in seinen Randbereichen aber von einer dunklen Schicht unterlappt wird, auf der sich ebenfalls Blau befindet. Bei diesen beiden Schichten muss es sich deshalb um Reste der abgekratzten Farbschichten des Himmels handeln.

Farbaufbau zuzurechnen, auch wenn die Aufträge zeitlich nicht unmittelbar aufeinander folgten. So hat man z.B. die violetten, Purpur imitierenden Gewänder Christi zu Beginn der farbigen Gestaltung mit einer grünlich blauen Farbschicht unterlegt. Ihre purpurfarbene Gestaltung und Modellierung mit Rot, Blau und Weiß in variierenden Anteilen stand hingegen am Ende der malerischen Ausführung der Gewandpartien.

Auch die blauen Faltenwürfe sind mit einer solchen dünnen, grünlich blauen Farbschicht untermalt (Abb. 275), das Inkarnat des Gekreuzigten mit einem hellen Grau. Wahrscheinlich gehören auch die hellroten, deckend und unmodelliert aufgetragenen Farbschichten der Gewänder dieser Arbeitsphase an und wurden zusammen mit den Hintergründen der *Verkündigung* ausgeführt.

### **Pressbrokate**

Es sind keine Pressbrokate vorhanden.

### **Blattmetallauflagen**

Goldfarbene Blattmetallauflagen finden sich auf den ehemaligen Außenseiten der Flügel in den Nimben des Engels und der Maria, auf den Federn der Flügelspitzen des Engels und als Christusmonogramm auf dem hellen Rot des Hintergrundes. Auf den Bildfeldern der ehemaligen Innenseiten wurde für die Nimben ebenfalls gold-, für die Rüstungsteile silberfarbenes Blattmetall mit einem heute gelblichen Überzug appliziert. Ob es sich bei diesem, nur noch in geringen Resten vorhandenen, um einen ursprünglich gelb gefärbten oder klaren Überzug zum Schutz vor Korrosion handelte, ist nicht mehr zu sagen.

Die Applikation der Blattmetalle erfolgte nach dem Auftrag der großflächigen Untermalungs- und Farbflächen der Hintergründe, Fliesenböden und Wiesengründe sowie der blauen und violetten Gewänder. Angesichts der Applikation des Christusmonogramms auf dem roten Hintergrund der ehemaligen Außenseiten und der Sterne auf dem Himmel der ehemaligen Innenseiten handelt es sich hierbei gleichwohl um den frühestmöglichen Zeitpunkt. Einer sinnvollen Arbeitsökonomie entsprechend, wurden auch die Nimben und Rüstungen erst zu diesem Zeitpunkt und im selben Arbeitsschritt mit Blattmetallauflagen versehen.

Einige Details hat man trotzdem erst zu einem späteren Zeitpunkt mit Blattmetall belegt. So den Helm des Malchus und das Schwert des Petrus in der Szene der *Gefangennahme* sowie den Kelch, die Schale und die Beinrüstung des mittleren Soldaten in der Szene der *Verurteilung*. Ob es sich hierbei um ein Versehen handelt und diese Stellen bei der Applikation der Blattmetalle einfach vergessen wurden oder ob man von einer Änderung des farbigen Konzeptes ausgehen muss, ist nicht mehr zu sagen. Interessant in diesem Zusammenhang ist auch die Rüstung eines Soldaten in der Szene der *Gefangennahme*, die als einzige nicht mit Silber belegt, sondern blau gemalt ist. Die Entscheidung, sie blau zu gestalten, stand anscheinend nicht von vorneherein fest, da sie nicht, wie

die meisten blaufarbigem Bereiche mit Hellblau unterlegt wurde. Die blaue Farbschicht der Rüstung wurde zudem erst überaus spät, nach Auftrag der Inkarnate und der schwarzen Konturlinie des Nimbus Christi aufgetragen. Kann der Meister der Kleinen Passion diesen Soldaten bei der zweimaligen Applikation von Blattmetallen jedes Mal vergessen haben?

Die Blattmetallaufgaben liegen auf einem Anlegemittel, das sowohl in seiner Farblichkeit von okkerfarben zu grau, als auch im Grad seiner Deckkraft, bzw. Transparenz variiert und das Kühn als „ölarbig“ bezeichnete.<sup>698</sup> Auf den ehemaligen Flügelaußenseiten zeichnet es sich durch den Gehalt grobkörniger weißer Partikel aus.

Unter den Auflagen des Christusmonogramms ist kein Anlegemittel sichtbar.

Das originale Blattmetall des Nimbus des Engels der Verkündigung weist schwarze Ablagerungen und Verfärbungen auf, was auf eine Legierung mit hohem Silbergehalt oder Zwischgold hinweist. Das goldfarbene Blattmetall von Nimben, Kelch und Schale der ehemaligen Tafelinnenseiten ist frei von Korrosionsprodukten. Kühn analysierte es als Gold.<sup>699</sup> Das Analyseergebnis für das stellenweise ebenfalls schwarz korrodierte, silberfarbene Blattmetall der Rüstungen und Rüstungsteile in den Passionsszenen ergab Silber.<sup>700</sup>

### **Farbschichten**

Die farbige Ausarbeitung erfolgte im Wesentlichen von hinten nach vorne und vom Großen zum Kleinen, wobei die einzelnen Farbschichten unter Aussparung der jeweils davor liegenden Elemente aufgetragen wurden. Die Aussparungen sind meist wenig genau. Auf den Bildfeldern der ehemaligen Tafelaußenseiten sind sie zum Teil sehr großzügig, so dass zwischen aneinander grenzenden Farbflächen die Grundierung sichtbar bleibt. Auf den Bildfeldern der ehemaligen Innenseiten wurden kleinere Bildelemente zum Teil gar nicht ausgespart (*Abb. 276, 277*).

Der Malprozess der Passionsszenen begann mit der Untermalung des Himmels, der blauen, violetten und hellroten Gewänder sowie des Inkarnats des Gekreuzigten. Es folgte das Blau des Himmels, die Ausführung der Wiesengründe und Fußböden und nach der Applikation der Blattmetalle die der nächstgrößeren Bildelemente im Hintergrund, wie Zaun und Felsenlandschaft im Bildfeld mit den Szenen *Gebet am Ölberg* und *Gefangennahme* und die Thronarchitektur der *Verurteilung*. Dem grundsätzlichen Prinzip des Vorgehens von hinten nach vorne entsprechend, wurde zu diesem Zeitpunkt beispielsweise die relativ große, aber weit im Vordergrund liegende Fläche des Sarkophags der *Grablegung* noch ausgespart und erst nach den Gewändern ausgeführt. Entspre-

---

<sup>698</sup>KÜHN 1990 a, S. 591 f.

<sup>699</sup>KÜHN 1990 a, S. 592.

<sup>700</sup>Ebd. S. 391.



chend wurden auf den Vorderseiten die Hinter- und Untergrundflächen zuerst und nach der Applikation der Blattmetalle sukzessive die davor angelegten Bildelemente bearbeitet.

Diese Systematik lockerte der Maler bei der Bearbeitung der Gewänder zugunsten einer Arbeitsweise nach Farbtönen: Die chronologische Abfolge bei deren Auftrag stimmt auf den exemplarisch daraufhin genauer untersuchten Bildfeldern im Wesentlichen überein, so dass davon ausgegangen werden kann, dass der Maler bemüht war, nach Farbbereichen vorzugehen und möglichst viele Flächen mit dem Malmittel zu füllen, das er gerade im Pinsel, bzw. auf der Palette hatte. Hellrote Farbschichten wurden zuerst aufgetragen. Es folgten auf den Innenseiten die größeren gelben, blauen, dunkelgrauen, weißen und grünen Gewandflächen und zuletzt die violettroten Farbschichten der Christusgewänder.

Generell scheint der Maler dazu geneigt zu haben, mit dem Farbton, den er gerade benutzte, Konturen auch solcher Bildelemente vorzulegen, die mit dieser Malfarbe nicht ausgeführt werden sollten. Beispielhaft hierfür seien genannt: im Bildfeld der *Kreuzigung* die Kontur der Hände des Johannes unter dem Inkarnat mit dem roten Lack des Mantels und in der Szene der *Gefangennahme* die Kontur des grünen Gewandes des Soldaten rechts mit einem mittleren Grün. Dies erinnert an das Vorgehen im grünen Gewand des Augen Ausstechenden in der Darstellung von Kat. Nr. 7, dem *Martyrium der Zehntausend*, dessen Konturen unter den Farbschichten ebenfalls mit einer dunkelgrünen Lasurlinie angelegt sind. Vermutlich dienten diese spontan, während des Malprozesses gezogenen Linien der Orientierung und sind in diesem Kontext vergleichbar mit dem Einritzen der Konturen des Sarkophages in der *Grablegung*.

Der nächste Arbeitsschritt bestand in der Ausarbeitung der Inkarnate, der danach folgende in der kleineren Gewandflächen und Details. Hierfür mussten zahlreiche Farbtöne ein weiteres Mal verwendet werden. Nach dem Auftrag der Rotlasuren und -schattierungen bildeten Binnenzeichnungen, Konturierungen und Lichtakzente den Abschluss.

Die Gestaltung der Farbflächen erfolgte in der Regel ausgehend von einem mittleren Grundton, der mit verschiedenen, graduell zunächst helleren, dann dunkleren Ausmischungen dieses Tones modelliert wurde. Auch die Farbgebung der Schatten entspricht in der Regel der jeweiligen Lokalfarbe. Eine Ausnahme hiervon bilden die gelben Gewänder, die ausschließlich mit roten Lasuren modelliert und schattiert sind. Für die Schattierung weißer Farbflächen hat der Maler ein Grau verwendet, das sich überwiegend aus Blau, Rot und Weiß zusammensetzt.

Rote Gewandpartien werden untereinander farblich unterschieden. Hellrote sind mit einer deckend und unmodelliert aufgetragenen roten Farbschicht unterlegt und mit einem dunkelroten Farblack modelliert, dem für hellere Töne Weiß, für dunklere Blau zugegeben ist. Bläulich rote Faltenwürfe sind ohne die darunter liegende deckende Farbschicht direkt mit rotem Farblack, Weiß und Blau in unterschiedlichen Anteilen nass in nass gestaltet.

Das Malmittel wurde in der Regel gut fließend verwendet und dünn aufgetragen, so dass es sich glatt verteilte. Die verschiedenen Helligkeitsgrade sind nicht miteinander vertrieben, die nebeneinander gelegten Pinselstriche bleiben unterscheidbar. Zu erhabenen Strukturen kommt es nur in Bereichen dunkelster Schatten und damit vor allem bei lasierenden Malfarben, mit denen die gewünschte Farbtintensität und Dunkelheit durch mehrmaligen oder dickeren Auftrag erreicht wurde. Nur weiße oder stark mit Weiß gemischte Malfarben zeigen eine gewisse Pastosität, da sie nach dem Auftrag nicht zerfließen, sondern wie aufgetragen stehen geblieben sind.

Typisch für die Ausführung der Gesichter ist der strich- und linienweise, nie flächige Auftrag der Malfarben sowie weiß aufgesetzte Haarbüschel auf den Augenbrauen der Schächer (*Abb. 273*).

In den Bildfeldern der ehemaligen Flügelaußenseiten kommt es häufig vor, dass aneinandergrenzende Farbaufträge dort, wo sie sich berühren oder überlappen, keine eindeutigen Grenzen oder Überlappungen bilden, sondern zu einem gewissen Maß ineinander getrieben sind. Hier war offensichtlich die bereits aufgetragene Farbfläche noch nicht ganz angetrocknet, als die angrenzende folgte, was zum einen für eine anhaltend offene Phase der Malmittel, zum anderen für eine zügige Arbeitsweise spricht.

Die der Analyse Kühns zufolge verwendeten Pigmente entsprechen dem Kanon spätmittelalterlicher Malerei, ohne dass eine große Varietät feststellbar wäre.<sup>701</sup> Bei dem verwendeten Blaupigment handelt es sich stets um Azurit, welches in der Regel in Pigmentmischungen mit unterschiedlichen Anteilen an Bleiweiß und Schwarz vorliegt. Nur in der Malfarbe, die für den Himmel verwendet wurde, wies Kühn auch Kreide nach. Hier und in einer weiteren Probe stellte er Partikel roter Eisen- oder Kupferoxide fest, die er als natürliche Verunreinigungen des Azurits interpretierte. Diese Verunreinigungen werden nicht für alle beprobten blauen Farbschichten erwähnt.

Das Azurit wurde in der Regel relativ grob in Korngrößen von durchschnittlich 10-30 µm, maximal 30-50 µm verwendet. Die anhand zweier Proben vorgenommene Bestimmung der Bindemittel blauer Farbschichten ergaben für das Blau des Himmels überwiegend Pflanzengummi und für das eines Gewandteils Leim, Öl und Harz.

Als farbgebender Bestandteil grüner Farbschichten wurde chloridhaltiges Kupferacetat identifiziert. Es liegt in Mischungen mit Bleiweiß und Bleizinnigelb, stellenweise unter Beimengung von Ocker oder Schwarz vor.

Die Analyse der Bindemittel ergab meist Leim, Öl und Pflanzengummi oder Zucker. Dabei variierten jeweils die festgestellten Anteile: In einer Probe aus dem Engelsingewand der *Verkündigung* bestand das Bindemittel der unteren Farbschicht ausschließlich aus Leim und Öl, das der beiden

---

<sup>701</sup>Die im folgenden wiedergegebenen Analyseergebnisse beziehen sich auf KÜHN 1977, S. 183 ff.; KÜHN 1990a, S. 591-596; KÜHN 1990b, S. 92 f.

darüberliegenden Schichten aus Öl und Pflanzengummi oder Zucker, womit eine Abfolge von wässrig zu ölig gegeben wäre. Das umgekehrte Ergebnis erbrachte die Bestimmung der Bindemittel einer Probe aus dem Wiesengrund von *Ölberg und Gefangennahme*, in der beide Schichten Leim, Öl und Pflanzengummi oder Zucker aufwiesen, die obere Schicht Öl jedoch nur noch in geringen Mengen, womit die umgekehrte Abfolge von einem ölhaltigeren zu einem wässrigeren Bindemittelsystem gegeben wäre. Eine derartige Abfolge in den Bindemittelsystemen der übereinandergelegten Schichten zeigt sich beispielsweise auch in dem nach Kühn proteinisch, mit Öl- und Harzzusätzen gebundenen Weiß der Albe des Engels, das beim Auftrag auf die darunter liegende rote Farbschicht der Mantelinnenseiten abgeperlt ist.

Gelbe Farbschichten bestehen überwiegend aus Bleizinnigelb Typ I, wobei eine Probe zusätzlich Kreide, eine andere nicht analysierte rote, blaue und schwarze Pigmente enthielt. Eine dieser Proben wurde hinsichtlich der Bindemittel untersucht. Sie enthielt Leim, Öl und Harz. Farbschichten mit einem höheren Gehalt von Bleizinnigelb und Bleiweiß, wie gelbe und weiße Gewandteile und die hellgrünen Bereiche der Bodenplatten, weisen einen hohen Anteil farbloser Einschlüsse auf. Als das farbgebende Pigment hellroter Farbschichten identifizierte Kühn in verschiedenen Proben Zinnober, das entweder, wie im Hintergrund der *Verkündigung*, nur mit Bleiweiß, oder zusammen mit rotem Farblack, Azurit, Ocker und Bleizinnigelb vorkommen kann.

Die Färbung bläulich roter Farbschichten wurde durch einen roten Farblack<sup>702</sup> mit variierenden Anteilen an Azurit, Bleiweiß und Schwarz bestimmt. Zuweilen ist dem Gemisch Kreide zugesetzt. Das violettrote Gewand Christi enthält zusätzlich geringe Mengen an Bleimennige, die außer im Anlegemittel sonst in keiner anderen Farbschicht nachgewiesen wurde. Für rote Lasuren hat man den Lack rein oder mit Zusätzen an Schwarz verwendet. Als Bestandteile des Bindemittels der bläulich roten Farbschicht des Mariengewandes der *Verkündigung* wurden Öl, Harz und Leim, für den roten Farblack Öl und Leim identifiziert.

Neben den genannten kommen auch in anderen Farbschichten wenige weitere Pigmente vor. Die Farbschichten der Inkarnate enthalten neben Bleiweiß, Zinnober, rotem Farblack, Azurit und Pflanzenschwarz gelbe Ocker, die auch in jenen des Thrones nachgewiesen wurden. Die Inkarnate sind dabei ölig mit Anteilen an Leim und Harz gebunden. Zum Bindemittel der ockergelben Farbschichten des Throns gibt es keine Angaben.

Bemerkenswert unter den verwendeten Farbmitteln sind ein gelber Farblack einerseits und Beinschwarz andererseits. Beide wurden zusammen mit einem rot-violetten Farblack in der Malfarbe des Zaunes im Bildfeld mit *Gebet am Ölberg* und der *Gefangennahme* nachgewiesen, Beinschwarz für das dunkelgraue Gewand der Gemahlin des Pilatus und die Schwarzzeichnung auf den Blattmetallen verwendet. Hier ist es mit einer maximalen Größe von 20-25 µm auffallend

---

<sup>702</sup>Die Angaben zum Farbstoff des Lacks differieren: Nach KÜHN 1977, S. 184 ist es ein „Karminlack aus einer europäischen Schildlausart“, nach KÜHN 1990, S. 603 Krapplack.

grobkörnig. Insgesamt scheint der Maler es nur dann benutzt zu haben, wenn Schwarz farbgebender Bestandteil der Malfarbe war. Für Beimengungen verwendete er Pflanzenschwarz.

## 40. MEISTER DER PASSIONSFOLGEN

### Szenen aus der Passion Christi

Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln (WRM 60-62, 389, 755)

### Untersuchung

Fünf der sechs erhaltenen Tafeln wurden im Rahmen der vorliegenden Arbeit technologisch untersucht.

### Maße (H x B x T)

40.a Gebet am Ölberg (WRM 60):	74,9 cm x 44,7 cm x ca. 0,35 cm
40.b Verurteilung durch Pilatus (WRM 61):	75,1 cm x 44,6 cm x ca. 0,6 cm
40.c Kreuzabnahme (WRM 62):	75,15 cm x 44,7 cm x ca. 0,75-0,8 cm
40.d Weltgericht (WRM 389):	74,7 cm x 44,65 cm x ca. 0,4-0,8 cm
40.e Geißelung und Dornenkrönung (WRM 755):	75,0 cm x 44,5 cm x ca. 0,4-0,5 cm

### Art des Objekts

Die fünf Holztafelbilder des Wallraf-Richartz-Museums & Fondation Corboud mit Darstellungen aus der Passions- und Heilsgeschichte sind heute zu jeweils drei Bildfeldern in zwei Registern mit einem grau gestrichenen Leerbrett unten rechts in einem gemeinsamen Rahmen präsentiert. Nach Zehnder handelt es sich um Fragmente eines Triptychons, denen „nach Ausweis des Stils, der gleichen Figurenproportionen, der gleichen Tafelmaße, der übereinstimmenden Rahmen wie Punzierungen und des Rückseitenbefundes“<sup>703</sup> drei weitere Tafeln zuzuordnen sind:

Die *Gefangennahme Christi*,  
Suermondt-Ludwig Museum, Aachen,<sup>704</sup>

*Grablegung Christi* und  
*Auferstehung Christi*,

bis Juli 1821 Freiherr Everhard Oswald von Mering, Köln; 1826 Sammlung des Grafen Werner von Haxthausen, Köln, der die Tafeln 1826 als Leihgabe an das Wallrafianum gab. Von dort wurden sie am 27. Mai 1835 auf die westfälischen Güter Haxthausens gebracht. Sie befanden sich danach in der Sammlung des Baron von Brenken, Wewer, und wurden 1908 von der Kunsthandlung

---

<sup>703</sup>Ebd. S. 358 f.

<sup>704</sup>Inv. Nr. GK 310. Lust und Verlust II 1998, S. 106.

Jan A. van Dam, Berlin, dem Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin geschenkt.<sup>705</sup> 1945 sind sie, ausgelagert im Friedrichshainbunker, verbrannt<sup>706</sup> (Abb. 278).

In Übereinstimmung mit Stange schlug Zehnder eine ursprüngliche Anordnung der acht Bildfelder vor, nach der jeweils vier die Innenseiten zweier Flügel eines wandelbaren Triptychons bildeten, dessen Mittelteil verloren sei, ebenso wie die jeweils abgespaltene Außenseite der Flügel.<sup>707</sup> Die im Zuge der vorliegenden Untersuchung erhobenen Befunde bestätigen die ursprüngliche Abfolge der Szenen wie folgt (Abb. 278): linker Flügel oben *Gebet am Ölberg* und *Gefangennahme*, unten *Vorführung vor Pilatus* und *Verspottung mit Dornenkrönung*, rechter Flügel oben *Kreuzabnahme* und *Grablegung*, unten *Auferstehung* und *Weltgericht*. Als Mittelbild wird eine Kreuzigungsdarstellung vorgeschlagen.<sup>708</sup>

Ungeklärt bleibt bei dieser Überlegung, weshalb die Bildträger der Fragmente auch an den ursprünglichen Außenkanten beschnitten sind und sich ein Dübelloch in der rechten und damit ursprünglich äußeren Kantenfläche des *Weltgerichts* befindet. Es könnte hier eine Rahmenkonstruktion abgesägt worden sein, was aber ungewöhnlich wäre, da es zur Entfernung auch eines fest mit der Tafel verbundenen Nutrahmens in der Regel genügt, die Eckverbindungen aufzusägen.

Den erhaltenen Maßen der Bildtafeln entsprechend, müsste im Fall eines wandelbaren Triptychons jede Flügeltafel mindestens 150 cm x 100 cm, die Mitteltafel ca. 150 cm x 200 cm und das gesamte Triptychon in geöffnetem Zustand ca. 150 cm x 400 cm gemessen haben.

### Zuschreibung und zeitliche Einordnung

Nach Zehnder steht der von ihm angenommene ehemalige Passionsaltar am Anfang des Werkes des Meisters der Passionsfolgen. Entsprechend datiert er die Bilder um 1410-20.<sup>709</sup> Kemperdick führt die Berliner Tafeln unter „Kölner Meister um 1420/30“.<sup>710</sup>

### Herkunft, Standort

Die Provenienz der Tafeln ist nicht bekannt. Für Kat.Nr. 40.e-d (WRM 60-62, 389) ist als erster Besitzer Ferdinand Franz Wallraf belegt,<sup>711</sup> für Kat. Nr. 40.e (WRM 755) zunächst Alexander

---

<sup>705</sup> Inv. Nrn. 1677 A (Auferstehung), B (Grablegung). WRM & FC, WRM 60-62 etc. 1964.

<sup>706</sup> Vgl. Lust und Verlust II 1998, S. 302 Nr. 115, 116 mit Abbildungen. Zuletzt KEMPERDICK 2010, S. 242, ebenfalls mit Abbildungen.

<sup>707</sup> ZEHNDER 1990, S. 358.

<sup>708</sup> Ebd.

<sup>709</sup> ZEHNDER 1990, S. 360.

<sup>710</sup> KEMPERDICK 2010, S. 242.

Schnütgen, Köln, mit dessen Sammlung die Tafel 1906 als Geschenk an die Stadt Köln und das Schnütgenmuseum übergang (Inv. Nr. M.43.), von wo sie 1930 an das Wallraf-Richartz-Museum überwiesen wurde.<sup>712</sup>

## Darstellung

Die fünf Tafeln des Wallraf-Richartz-Museums & Fondation Corboud zeigen sechs Szenen der Heilsgeschichte: das *Gebet Christi am Ölberg*, die *Vorführung Christi vor Pilatus*, die *Geißelung und Dornenkrönung*, die *Kreuzabnahme* und das *Weltgericht*. *Geißelung* und *Dornenkrönung* sind dabei als Parallelszenen auf einem Bildfeld dargestellt und vollständig in farbig gestalteten Innenräumen angesiedelt. Die übrigen Bildfelder zeigen jeweils ein Ereignis vor punziertem Goldgrund.

Die heiligen Personen sind jeweils nimbiert. Wie der Goldgrund sind die Nimben mit Punzierungen versehen. Im Rahmen des konzentrischen Gesamtmusters bilden diese in den Nimben einen Schriftzug, der die jeweils dargestellte Person bezeichnet.

Die verschiedenen Einzel- und Radpunzen des Hintergrundes sind sowohl zur Gestaltung geometrischer und floraler Umrandungen der Bildfelder, als auch in Form figürlicher Elemente wie Wolken und Engel, im Bildfeld des *Weltgerichts* zur Darstellung von Sonne und Mond eingesetzt. Auch die Strahlen, die in diesem Bildfeld von Christus und den Engeln ausgehen, sind durch Punzierungen gestaltet (*Abb. 278*).

Das Bildgeschehen ist jeweils nicht ganz in den Bildvordergrund, sondern etwas tiefer in den Bildraum gestellt und daher von mittelbarer, etwas distanzierterer Wirkung als etwa die Darstellungen in Kat. Nr. 17. Im Vergleich zu diesem ist die Atmosphäre gesetzter, ruhiger, fast feierlich, die Formensprache jedoch ebenso vordergründig und eindeutig.

Die Bildfelder sind mit einer gemalten roten Rahmung umgeben und unterteilt. Diese ist mit Licht- und Schattenkanten so gestaltet, dass sie den Eindruck plastisch aufgesetzter, zu den Bildszenen hin abgefaster Leisten erweckt. Vor dem Zersägen der Bildfelder besaßen diese gemalten Leisten eine Gesamtbreite von etwas über 2 cm, wovon jeweils 0,5 cm auf die beidseitigen Fasen entfielen.

---

<sup>711</sup>Nachlass-Inventar Ferdinand Franz Wallraf 1924/25, fol. 97 recto, Nr. 47 (WRM 61), Nr. 48 (WRM 62), fol. 103 recto, Nr. 274 (WRM 389), Nr. 275 (WRM 60). In: Lust und Verlust II 1998, S. 106, 143 f.

<sup>712</sup>Vgl. ZEHNDER 1990, S. 357.

## Technische Daten

### *Restaurierungsgeschichte und Erhaltungszustand*

Da bereits Wallraf nur vier der Bildfelder besaß und sich die Berliner Tafeln 1821 in anderem Besitz befanden, muss die Trennung vor 1821 erfolgt sein. Dabei wurde nicht nur der Gesamtzusammenhang des ursprünglichen Bildwerkes zerstört, sondern die Flügel in Außen- und Innenseiten und Letztere in die einzelnen Bildfelder zersägt. Dementsprechend besteht der originale Bildträger heute aus überaus dünnen, an den Kanten beschnittenen Holztafeln.

Diese sind mit verschiedenartigen Parkettierungen versehen, die auf unterschiedliche Maßnahmen zurückgehen müssen.<sup>713</sup> Möglicherweise wurden nach der Trennung die Brettfugen zur Stabilisierung auf der Rückseite mit Gewebestreifen überklebt, wie dies an WRM 61 noch zu erkennen ist, und erst später zu unterschiedlichen Zeitpunkten parkettiert.

Infolge der stark reduzierten Brettstärke, der Parkettierung und der daraus entstehenden Schäden waren die Tafeln wiederholt Gegenstand restauratorischer Maßnahmen, da es immer wieder zu Lockerungen und Verlusten der Bildschicht kam und sich die Leimfugen öffneten.<sup>714</sup> Wegen der Bildung von Rissen im Holz und wiederkehrender Lockerungen der Bildschicht wurde die Parkettierung des Bildfeldes mit den Darstellungen *Geißelung* und *Verspottung* schließlich entfernt und die Tafel statt dessen mit zwei Schichten Wachs-Harz-getränkter Balsaholzklötzchen rückseitig verstärkt.<sup>715</sup>

Nicht erst das wiederholte Festigen loser Bildschichtbereiche, die Kittung und Retusche von bereits entstandenen Fehlstellen, die damit jeweils einhergehenden Ausbesserungen älterer Retuschen und Übermalungen und der Auftrag immer neuer Firnissschichten haben Einfluss auf das Erscheinungsbild und den Erhaltungszustand der Gemälde genommen: Am 2. April 1840 bekam der Genter Maler Anton Lorant von der Kölner Museumskommission den Auftrag „... 19 Gemälde der Alt kölnischen Schule mit großer Sorgfalt zu reinigen, zu restaurieren, das Fehlende beizumalen und dieselben, mit Inbegriff der neuen Vergoldung der Gründe, in ihren ursprünglichen Zustand wiederherzustellen ...“<sup>716</sup> Unter den derart behandelten Gemälden befanden sich auch die vier Tafeln WRM 60-62 und 755.<sup>717</sup>

Die dabei vorgenommenen, die Punzierungen des Originals verdeckenden Übervergoldungen der Hintergründe wurden von der Darstellung des Weltgerichts im August 1924 wieder abgenom-

---

<sup>713</sup>Bis auf die Abnahme der alten Parkettierung von WRM 755 ist keine dieser Maßnahmen dokumentiert. Vgl. WRM & FC, WRM 60-62 etc. und WRM & FC, WRM 755, 1974.

<sup>714</sup>WRM & FC, WRM 60-62 etc., WRM 60, 1922; WRM & FC, WRM 60-62 etc., WRM 61, 1929; WRM 60-62 etc., WRM 61, 1929; WRM & FC, WRM 60-62 etc., WRM 62, 1935; WRM 60-62 etc., WRM 60, 61, 755, 1957; WRM 60-62 etc., WRM 755, 1974.

<sup>715</sup>WRM 60-62 etc., WRM 755, 1974.

<sup>716</sup>Stadtarchiv Köln, 402 Reg. h<sup>1</sup>-XIII-3-66. Zitiert nach MANDT 1987/88, S. 304.

<sup>717</sup>MANDT 1987/88, S. 305.



men.<sup>718</sup> Wann dies auch an den anderen Bildtafeln geschah, ist nicht dokumentiert. Da im heutigen Zustand die Übervergoldungen auch auf diesen fehlen und in keiner der späteren Restaurierungsdokumentationen mehr erwähnt werden, ist davon auszugehen, dass sie zeitgleich oder noch früher entfernt wurden. Auf dem Bildfeld des *Gebets am Ölberg* fehlten sie mit großer Wahrscheinlichkeit bereits 1922.<sup>719</sup>

Für die Tafel mit der Darstellung *Christus am Ölberg* ist eine weitere drastische Maßnahme dokumentiert: Im November 1872 wurde sie durch den Maler und damaligen Museumsrestaurator Johannes Niessen nach dem Pettenkoferschen Regenerationsverfahren behandelt.<sup>720</sup>

Die zahlreichen Überarbeitungen mit den sich addierenden jeweiligen Hinzufügungen wiederum alternden Fremdmaterials führten, nicht zuletzt aus Anlass der Ausstellung „Vor Stefan Lochner. Die Kölner Maler von 1300-1430“ zur erneuten umfassenden Restaurierung der Tafeln, bei der man ein weiteres Mal die älteren Überzüge, Retuschen und Kittungen entfernte. Diese Maßnahmen waren anscheinend problematisch und verlustreich, da die Restauratorin in ihren Berichten betont, sie hätten „teilweise unter dem Mikroskop“ vorgenommen werden müssen und seien nicht auf eigenen Wunsch durchgeführt worden.<sup>721</sup> Die neuen Kittungen und Retuschen erfolgten dabei in der Art, dass Beschädigungen nach Möglichkeit nicht kenntlich blieben, Fehlstellen in den vergoldeten Bereichen wurden wieder neu vergoldet.

Dementsprechend präsentieren sich die Gemälde heute in einem weitgehend geschlossenen Zustand. Trotz der zahlreichen Manipulationen und tiefgreifenden restauratorischen Behandlungen sind größere Farbbereiche und begrenzte Flächen der ansonsten stark beriebenen Blattmetallaufgaben in hervorragendem Erhaltungszustand. Allerdings sind die zinnoberroten Farbschichten der Brokatmuster auf dem Zwischgold der Gewänder durch Zinnoberschwärzung in weiten Bereichen zu einem metallischen Grau verfärbt, wobei es aussieht, als beginne die Vergrauung in der Tiefe der Schicht und setze sich zur Oberfläche hin fort.

Die Gratleisten der Parkettierungen sind stark verkeilt und unbeweglich, die dünnen Holztafeln sehr fragil und - abhängig von früheren Behandlungen der Rückseite - in unterschiedlicher Stärke und Richtung verformt. Die Leimfugen sind zum Teil leicht geöffnet.

---

<sup>718</sup>WRM & FC, WRM 60-62 etc., WRM 389, 1924.

<sup>719</sup>WRM & FC, WRM 60-62 etc., WRM 60 1924. Der Restaurator Diekmann in Köln, Nippes, der 1924 die Übervergoldung von WRM 389 entfernen sollte, festigte Abhebungen im Goldgrund der Tafel mit der Darstellung *Christus vor Pilatus* (WRM 60). Zu diesem Zeitpunkt scheint die Übervergoldung bereits entfernt gewesen zu sein.

<sup>720</sup>MANDT 1987/88, S. 318.

<sup>721</sup>WRM & FC, WRM 60-62 etc., WRM 60, 1974; WRM & FC, WRM 60-62 etc., WRM 61, 1974; WRM & FC, WRM 60-62 etc., WRM 62, 1974; WRM & FC, WRM 60-62 etc., WRM 389, 1974; WRM & FC, WRM 60-62 etc., WRM 755, 1974.

## Technologischer Aufbau

### *Bildträger*

Alle vier untersuchten Bildfelder bestehen aus jeweils zwei vertikalen, stumpf verleimten Brettern. In einem Abstand von jeweils ca. 6 cm vom unteren und oberen Bildfeldrand besitzen drei der Tafeln, *Verurteilung*, *Kreuzabnahme* und *Weltgericht*, zusätzlich Dübellöcher. Interessanterweise befindet sich im Bildfeld des *Weltgerichts* eines dieser Dübellöcher am rechten Rand der Tafel und damit an der Außenseite des ehemaligen Flügels. Es stellt sich die Frage nach der Funktion eines Dübels an dieser Stelle, zumal entsprechende Löcher in den Kantenflächen von *Gebet am Ölberg* und *Verurteilung* fehlen.

Die dendrochronologische Bestimmung eines Brettes aus der *Kreuzabnahme* ergab, dass es sich dabei um westdeutsches Eichenholz handelt.<sup>722</sup> Dabei könnten Fraßgänge im oberen Bereich des linken Brettes der Tafel mit der Darstellung des *Gebets am Ölberg* auf die Verwendung eines Brettes mit einem geringen Anteil an Splintholz hinweisen.

Soweit trotz der Verunklärung der Tafelränder und Rückseiten durch Sägespuren, Aufstriche und Parkettierungen zu erkennen, wurden meist Bretter mit stehenden oder nur leicht geneigten Jahresringen verwendet.

Wie in der Röntgenaufnahme sichtbar, hat man die geglättete Holzoberfläche in sich überkreuzenden Schraffuren leicht angeritzt, bevor man mit dem Aufbau der Bildschicht begann, wahrscheinlich, um damit eine bessere Verankerung und Haftung der aufzubringenden Materialien zu gewährleisten.

Man hat dann die Tafeln mit Gewebe beklebt, die des *Gebets am Ölberg* und der *Kreuzabnahme* jeweils ganzflächig, die der *Verurteilung Christi* und des *Weltgerichts* nur in der oberen Bildhälfte unter den Poliment-Glanzvergoldungen (Abb. 279-281). Als es sich nach dem Rekonstruktionsvorschlag Stanges und Zehnders bei den ganzflächig unterklebten Tafeln um Bildfelder des oberen und bei den nur in der oberen Hälfte unterklebten um Bildfelder des unteren Registers handelt, scheint es sich hier um ein Beispiel für ein gleichzeitig arbeits- und materialökonomisches Vorgehen bei der Herstellung des Bildträgers zu handeln: Offensichtlich ging man davon aus, dass nur die mit einer Polimentvergoldung zu versehenen Bereiche die Gewebeunterlage für eine höhere Flexibilität und Polierbarkeit benötigen und um Material zu sparen, hätte man sie auch nur dort angebracht, wie dies bei den unteren Bildfeldern der Fall ist. Doch war es anscheinend zeitsparender, das Gewebe in einem Stück aufzulegen, als jeweils kleine Stücke zurechtzuschneiden und nur die zu vergoldenden Bereiche zu bekleben, so dass man es zwar einerseits ganzflächig appliziert hat, andererseits wiederum nur so weit es nötig war. Dennoch hat man an der Unterkante

---

<sup>722</sup>BAUCH, BECHSTEIN et al. 1990, S. 671.

des Bildfeldes der *Verurteilung Jesu*, das in der unteren Bildhälfte nicht mit Gewebe unterklebt ist, partiell einen etwa 3,4 cm breiten Gewebestreifen über eine Kerbe in der Holzoberfläche geklebt (*Abb. 281*).

Dass es sich bei der Gewebekaschierung des Bildträgers um einen rein funktionellen, sehr zügigen Arbeitsschritt handelte, bei dem Ästhetik keine Rolle spielte, wird in der Röntgenaufnahme sichtbar. Zu sehen ist hier ein zwar feines, aber nicht präzise zurechtgeschnittenes, an den Rändern ausgefranztes und ausgerissenes Gewebestück. Wahrscheinlich hat man es in der Fläche so glatt gezogen wie möglich, die aufgelösten Kanten, heraushängenden Fäden, Falten, Knicke und Überlappungen jedoch hingenommen.

Das in einfacher Leinwandbindung locker gewebte Textil ist mit einer Fadendichte von ca. 25-28 x 25-28 Fäden pro cm<sup>2</sup> und einer Fadenstärke von ca. 0,1 mm feiner als die Gewebe, die für die Bildträger der im Rahmen der vorliegende Arbeit untersuchten Leinwandgemälde verwendet wurden.

### ***Vorleimung des Bildträgers***

In der Röntgenaufnahme ist das Gewebe der Unterklebung kaum zu erkennen, was darauf schließen lässt, dass es mit so viel Leim aufgeklebt und in diesen eingebettet ist, dass die Grundierung nur sehr geringfügig in die Fadenzwischenräume eindringen konnte. In Bereichen ohne Gewebekaschierung ist diese Leimung an den Bildkanten als Bindemittelschicht zwischen Holzoberfläche und Grundierung sichtbar.

### ***Grundierung***

Nach den Analysen Kühns handelt es sich bei der weißen Grundierung um einen Leim-Kreidegrund.<sup>723</sup>

An den Tafelrändern, an denen der Schnitt zur Trennung der Tafeln durch die Bildschicht verläuft, ist sie im Querschnitt zu sehen (*Abb. 280, 281*). Hier wird deutlich, dass sie in erheblicher Schichtdicke von bis zu 1 mm aufgetragen ist. Diese Schichtstärke ist sicher zum Teil damit erklärbar, dass sie die Gewebekaschierung einbetten und darüber einen für die Polimentvergoldung glatten Malgrund schaffen musste. Die Anzahl der erkennbaren Schichten variiert zwischen zwei und drei: Auf eine erste, sehr dünne untere Schicht mit einer leicht variierenden Stärke von durchschnittlich 0,05 mm folgen ein oder zwei weitere Schichten, die fast die gesamte Stärke der Grundierung ausmachen und stellenweise sehr stark mit Luftblasen durchsetzt sind. Die Oberfläche der Grundierung ist dennoch sehr glatt und eben. Allerdings sind immer wieder kreisrunde Vertiefungen in der Bildschicht festzustellen, bei denen es sich um aufgeschliffene Luftbläschen handeln

---

<sup>723</sup>KÜHN 1977, S. 183; KÜHN 1990a, S. 603 f.; KÜHN 1990b, S. 70, 92.

muss.

Vor allem in Bildbereichen mit zusätzlichen Untermaalungsschichten ist die Grundierung an der Oberfläche mit Bindemittel durchtränkt und erscheint glasig. Kühn spricht von einem in die Grundierung eingedrungenen Öl.<sup>724</sup> Allerdings ist die einzige von ihm angegebene Schicht, bei der es sich um die Imprimitur, bzw. Untermaalung handeln könnte proteinisch gebunden.<sup>725</sup>

Auch das Bindemittel der Unterzeichnung, ist anscheinend in die Oberfläche der Grundierung eingedrungen. Es stellt sich die Frage, ob es sich um eine nur schwach gelöschte Grundierungsoberfläche gehandelt haben könnte, die die Bindemittel bestimmter Untermaalungsschichten und der Unterzeichnung verstärkt aufnahm.

### ***Imprimitur/Untermaalung***

So weit erkennbar, sind weite Teile der farbigen, wie auch der vergoldeten und mit anderen Blattmetallen belegten Bildfläche mit einer weißen Farbschicht unterlegt. Da diese stellenweise lasierend dünn aufgetragen ist und orangefarbene Pigmente enthält, an anderen Stellen dicker und augenscheinlich rein weiß vorliegt, ist es, nicht zuletzt auch aufgrund der starken Geschlossenheit der Farb- und Blattmetallschichten, nicht möglich, mit Sicherheit zu sagen, ob es sich um eine Imprimitur, eine Untermaalung oder beides handelt. Dass sich die weißen und fast weißen Aufträge augenscheinlich jedoch in Auftragsdicke und Zusammensetzung unterscheiden, spricht für partiell aufgetragene Untermaalungen und gegen eine ganzflächige Imprimitur. Die Schichtstärke ist dabei zum Teil so gering, dass sie nur eine Lage des orangefarbenen Pigments beinhaltet. Darunter ist die Oberfläche der Grundierung jeweils mit Bindemittel durchtränkt und glasig.

Kühn erwähnt weder eine Imprimitur noch Untermaalungen, nur für eine Probe eine weiße Schicht mit einzelnen roten Körnern zwischen Grundierung und Farbschicht. Diese enthält Bleiweiß, Kreide, einen geringen Zusatz an Mennige und ist proteinisch gebunden.<sup>726</sup>

Auch farbige Untermaalungsschichten lassen sich feststellen, wobei hier die Grenze zwischen einer Untermaalung und einer zum Farbaufbau gehörenden Farbschicht nicht eindeutig zu fassen ist. Blaue Farbschichten in ihren unterschiedlichen Ausmischungen mit Weiß und die damit nass in nass modellierend gestalteten Partien liegen immer auf einer heller und im Ton grünlich blauen Untermaalungsschicht, die flächig und ohne Modellierung aufgetragen ist.<sup>727</sup> Vergleichbar ist diese mit der grünlich blauen Untermaalung blauer Farbschichten der Leinwandbilder des Meisters der Passionsfolgen. Nach Kühn handelt es sich hierbei um Blauen Verditer, ein künstlich herge-

---

<sup>724</sup>KÜHN 1990a, S. 603 f.

<sup>725</sup>Ebd., S. 604.

<sup>726</sup>KÜHN 1990a, S. 604.

<sup>727</sup>Diese Untermaalungsschicht wird bei Kühn nicht erwähnt. Vgl. Ebd. S. 603 f.

stelltes Kupferblau, in einem Bindemittel aus Proteinen, Öl und geringen Mengen an Harz.<sup>728</sup>

Rote Farbpartien sind mit einer deckend aufgetragenen, ebenfalls nicht modellierten, hellroten Farbschicht unterlegt.

Die grünen Farbschichten des Wiesengrundes in der Darstellung der *Kreuzabnahme* liegen auf einer sehr dunklen, fast schwarz erscheinenden Farbschicht, die nach Kühn Beinschwarz, geringe Zusätze von Ocker, Bleizinnigelb und Zinnober, Proteine und Öl enthält.

Alle diese Untermalungsschichten liegen über der weißen Imprimitur, bzw. Untermalung.<sup>729</sup>

### ***Unterzeichnung***

Die Unterzeichnung ist von rotbrauner Farbigeit und besteht aus einem dichten Gemisch rotbrauner und sehr feiner schwarzer Pigmentkörner. Der Auftrag ist deckend, stellenweise körperhaft. Der Abgleich mit den Entnahmestellen Kühns ergab, dass es sich bei der „sehr dünnen dunklen Schicht“<sup>730</sup> unter der blauen Farbschicht des Mariengewandes in der Szene der *Kreuzabnahme* um die Unterzeichnung handeln muss. Dementsprechend bestünde sie aus Beinschwarz und rotem Ocker, wobei die Betrachtung der Unterzeichnungslinien in den Fehlstellen zeigt, dass der rote Ocker überwiegen muss und Schwarz nur als geringe Beimengung vorhanden ist. Angaben zum Bindemittel macht Kühn nicht.

Unter Farbschichten, deren Deckkraft aufgrund der alterungsbedingten Veränderung ihres Brechungsindex nachgelassen hat, ist die Unterzeichnung mit bloßem Auge zu sehen. Sie besteht aus Linien, die die wesentlichen Bildelemente, Konturen, Faltenverläufe etc. angeben. Schraffuren sind keine zu erkennen. Es ist offensichtlich, dass an die Unterzeichnung kein ästhetischer Anspruch geknüpft war, sie vielmehr ausschließlich der skizzenhaften Positionierung und Fixierung der Bildkomposition und -elemente diente. Dementsprechend hielt sich der Maler bei der farbigen Ausführung im Groben an die Vorgaben, entwickelt sie aber weiter, was zu zahlreichen Verschiebungen und Veränderungen in der endgültigen gemalten Fassung geführt hat.

Mit annähernd schwarzer Malfarbe ist das Muster der Stoffbespannung der Rückwand des Thrones des Pilatus vorgelegt. Unter der später aufgetragenen, deckend grünen Farbschicht kann die Unterzeichnung allenfalls als leichtes Relief zu sehen gewesen sein, weswegen der Maler das Muster auf der grünen Farbschicht ein weiteres Mal angelegt hat. Auch hierfür verwendete er fast schwarze Malfarbe. Das Muster trug er freihand auf, wobei er die kaum mehr sichtbare erste Anlage in ihrem Verlauf ein wenig veränderte. An einer Stelle muss ihm ein Fehler unterlaufen sein: Hier trug er die schwarze Malfarbe zunächst auf eine zu große Fläche auf, bemerkte dies aber so

---

<sup>728</sup>Ebd., S. 618.

<sup>729</sup>Ebd., S. 604.

<sup>730</sup>Ebd., S. 604.

schnell, dass er das Muster korrigieren konnte, indem er die noch feuchte Malfarbe dem Muster entsprechend wieder auswischte.

### **Ritzungen**

Ritzungen wurden zur Markierung der Bildfeldgrenzen, der mit Blattmetall zu belegenden Bildbereiche und der auf die Hintergrundvergoldung zu malenden Bildelemente eingesetzt. Dabei beschränkte sich der Maler nicht darauf, nur die Umrisse anzuzeigen, sondern ritzte bei Gewändern und Rüstungsteilen auch Binnenkonturen und Faltenverläufe ein. Soweit dies in einigen Fehlstellen zu erkennen ist, folgen dabei die Ritzungen sehr genau der jeweiligen Unterzeichnungslinie. Wie die Unterzeichnung stellen die Ritzungen ein Hilfsmittel zur Orientierung dar, mit dem der Maler bei der farbigen Ausarbeitung sehr frei umging.

Für die Ritzung der Nimbenkreise mit unterschiedlichen Radien bediente sich der Maler eines Werkzeuges, dessen Einstichlöcher in der Mitte der Nimben einen Durchmesser von ca. 0,5 mm besitzen.

Zu einem späteren Zeitpunkt des Malprozesses kam es zu einem weiteren Einsatz von Ritzungen: nach dem flächigen Auftrag der grünen Malfarbe des Fußbodens im Bildfeld der *Verurteilung* wurden mit einem sehr feinen Werkzeug in diese noch weiche Farbschicht die Felder und der perspektivische Verlauf der Bodenplatten geritzt und diese später in rosa Malfarbe angelegt.

### **Nimbenrelief**

Es sind keine reliefierten Nimben vorhanden.

### **Pressbrokate**

Es sind keine Pressbrokate vorhanden.

### **Blattmetallauflagen**

Drei Arten Blattmetall konnten unterschieden werden. Den Analysen Kühns zufolge handelt es sich bei dem goldfarbenen Blattmetall in den Hintergründen und auf den Nimben um Blattgold, bei dem ebenfalls goldfarbenen Blattmetall auf den Brokatgewändern und den Nimben Petri und der Engel sowie der Himmelstür in der Darstellung des *Weltgerichts* um Zwischgold.<sup>731</sup> Es unterscheidet sich vom Gold in seiner etwas dunkleren, rötlichen Farbigkeit und seinem geringeren Glanz. An beschädigten Stellen sind schwarze Ablagerungen festzustellen, bei denen es sich um Korrosionsprodukte der Silberschicht handeln könnte.

---

<sup>731</sup>KÜHN 1990a, S. 603 f.

Auch das silberfarbene Blattmetall auf den Rüstungsteilen, hierzu liegen keine Analysen vor, zeigt an zahlreichen Stellen, vor allem entlang der Craqueléränder, schwarzglänzende Korrosionsprodukte. Es ist mit einem heute gelben Überzug versehen.

Für die Vergoldung der Hintergründe wurde auf die weiße Untermalungsschicht das orange-braune Poliment in unterschiedlicher Schichtstärke, stellenweise nur hauchdünn aufgetragen und darauf das Goldblatt angeschossen, poliert und punziert.

Das Anlegemittel für das Zwischgold ist von orange-bräunlicher, das für das silberne Blattmetall von ocker- bis orangefarbener Tönung.

Soweit erkennbar, erfolgte die Applikation von Gold und Zwischgold nicht zum selben Zeitpunkt. Selbst die des Zwischgoldes scheint in den verschiedenen Bildfeldern in unterschiedlichen Phasen der Bildherstellung vorgenommen worden zu sein. Die Polimentvergoldungen waren nach dem Auftrag der weißen Imprimitur der nächst folgende Arbeitsschritt. Im Bildfeld der *Verurteilung* folgten dann verschiedene farbige Untermalungsschichten. Anschließend, vor Beginn der eigentlichen farbigen Ausarbeitung, wurde das Zwischgold appliziert. Im Bildfeld mit der Darstellung des *Weltgerichts* hat man die Zwischgoldauflagen auf der Himmelspforte und dem Nimbus Petri ebenfalls vor, auf den Posaunen und Nimben der Engel erst zum Ende der farbigen Ausführung appliziert.

Die mit Blattgold versehenen Hintergründe und Nimben sind mit Punzierungen in unterschiedlichen Mustern versehen. Die Bildfelder werden von einem Band eingerahmt, in dem Rauten und Kreise einander abwechseln. Die Rauten werden von parallel zueinander verlaufenden Reihen kleiner Punzen gebildet, die in der Mitte die Rautenform glatt stehen lassen. Die Kreise sind mit Hohlstempeln mit einem Durchmesser von 0,5 cm hergestellt (*Abb. 278, 282*). Begleitet wird das Band von einer gerädelten Linie außen und zwei Linien innen. Aus der inneren Rädellinie wachsen geschwungene Blumen und Stängel, Blätter und Blüten in die Bildfläche. Die Stängel bestehen aus einer geschwungenen Linie, die sich wie eine Ranke um die innere Rädelspur des Rahmenbandes windet und der die Blüten entwachsen. Diese bestehen jeweils aus drei einzeln gestempelten Kreisen mit einem Durchmesser von 2,5 - 3 mm, und spitz zulaufenden, feinen Punzlinien.

Den Himmel verzieren aus Punzierungen gestaltete Wölkchen, die wie die gemalten Wolken aus kleinen Wellenlinien bestehen. Von den gemalten Engeln in *Ölbergszene* und *Weltgericht* und von Christus als Weltenrichter gehen gerädelte Strahlen aus.

Die Nimben Christi sind mit Strahlenkreuzen verziert, deren Arme in Blüten enden. In den Zwickeln der Kreuze sind feine Punzreihen so gesetzt, dass die glatten Flächen dazwischen jeweils eine gotische Minuskel und zusammen das Wort *inri* bilden.

Die Nimben Mariens, der Jünger und der Begleiterinnen sind in ihrem Aufbau grundsätzlich vergleichbar, keiner jedoch mit dem anderen identisch. Sie bestehen aus mehreren, mit einem Zirkelinstrument in unterschiedlichen Radien gezogenen Kreisen, die die Nimben in konzentrisch verlaufende Bänder unterteilen, welche mit Punzierungsmustern gefüllt sind. Auf das breiteste Band sind feine Punzen so eingestempelt, dass die glatten Flächen dazwischen in ebenfalls gotischen Minuskeln die jeweilige Person mit ihrem Namen bezeichnen. Dabei hat man zunächst mit sehr feinen aneinandergereihten Stempeln die Kontur der Buchstaben angelegt und dann in Reihen die Zwischenräume gefüllt. Eine Ausnahme stellt der Nimbus der hinteren Maria in der Szene der *Kreuzabnahme* dar, in dem die Buchstaben nicht aus den glatten, sondern aus den punzierten Flächen gebildet werden.

Gerahmt werden die Nimben von einer aufgemalten dunklen Linie.

Die perspektivische Rundung des Wasserkruges des Pilatus wurde ebenfalls durch gepunzte Schattenlinien gestaltet, und dies farblich ergänzt.

Im Wesentlichen ist die Gestaltung der Punzierungsmuster in allen Bildfeldern ähnlich. Unterschiede bestehen in der Sorgfältigkeit der Ausführung, der Ausprägung und Tiefe der Stempelungen und in den für das jeweils selbe Muster unterschiedlichen Punzstempeln. Beides könnte damit erklärbar sein, dass gleichzeitig mehrere Hände am Werk waren (*Abb. 283-285*).

Die Brokatmuster der Gewänder sind in einer Farbschicht aus Zinnober, die Schatten mit rotem Farblack und geringen Zusätzen von Azurit und Schwarz aufgemalt.<sup>732</sup> Soweit erkennbar, wurden die Muster nicht im Zuge der malerischen Ausarbeitung, sondern unmittelbar im Anschluss an die Applikation des Zwischgoldes aufgelegt. Bei den Mustern handelt es sich in der Szene der *Verurteilung* um einen Rapport aus Distelblüten und nach rechts gewandten Greifen, in der Szene der *Kreuzabnahme* um einen Rapport aus Granatapfelblüten und ebenfalls nach rechts gewandten Greifen.

Der Auftrag der Motive erfolgte, wahrscheinlich nach einer nicht mehr nachweisbaren Unterzeichnung evtl. unter Anwendung der Spolverotechnik zur Übertragung der Zeichnung, freihand, beginnend mit dem Auftrag der Konturen, gefolgt von dem anschließenden Ausmalen der Negativflächen. Die Muster werden so von dem freiliegenden Blattmetall, die Negativflächen dazwischen von der Farbschicht gebildet. Die Muster nehmen auf den Gewandverlauf keine Rücksicht, sondern wurden wie auf eine glatte Fläche aufgetragen, das Volumen der Gewänder, der Verlauf der Falten etc. anschließend mit dem Auftrag von roten Lasuren gestaltet.

---

<sup>732</sup>KÜHN 1990a, S. 603. Nach Kühn handelt es sich um eine einzelne Schicht mit den angegebenen Bestandteilen. Der optische Eindruck mit dem Stereomikroskop ist der einer zum Teil stark vergrauten Zinnoberschicht, auf welcher der rote Lack als Schattenlasur zur Modellierung des Gewandverlaufs liegt.



Die silbernen Blattmetallauflagen auf den Rüstungsteilen sind mit einer heute gelblich braunen Lasur und linearen Binnenzeichnungen in schwarzer und weißer Malfarbe versehen.

### **Farbschichten**

Die farbige Ausführung nach der Vergoldung und Punzierung der Hintergründe lässt sich vereinfachend in fünf Phasen unterteilen, die während des Arbeitsprozesses ineinander übergangen. In der ersten Phase wurden bestimmte Farbbereiche mit einer entsprechend farbigen Untermauerung versehen. Wie in Kat. Nr. 17, und damit im Werk des Meisters der Passionsfolgen möglicherweise eine Konstante, wurde auch hier mit der Unterlegung der hellroten und der blauen Farbbereiche begonnen. Im Bildfeld der *Verurteilung* gehört auch der Auftrag der grünen Farbschicht für die Bespannung der Thronrückwand in diese Arbeitsphase.

Gemäß dem grundsätzlichen Vorgehen von den hinteren zu den vorderen und von größeren zu kleineren Flächen folgte in der zweiten Phase die farbige Gestaltung der größeren Hintergrundelemente. So in Ocker- und Brauntönen die Felsen- und Erdbereiche und der Thron im Bildfeld der *Verurteilung*, in Grüntönen der Wiesengrund und der Plattenboden in den Bildfeldern *Christus am Ölberg* und *Verurteilung* sowie in weiß und blau Himmel und Wolken im *Weltgericht*. Der Auftrag aller Farbschichten erfolgte stets unter Aussparung der davor stehenden Bildelemente. Diese Aussparungen wurden relativ präzise eingehalten, aneinandergrenzende Farbflächen berühren einander kaum, Überlappungen sind gering.

Die dritte Phase bestand in der farbigen Ausarbeitung und Modellierung der Gewänder. Auch hier lässt sich im Wesentlichen eine die Aufteilung in Bildfelder übergreifende, systematisierte Vorgehensweise von hinten nach vorne und von groß zu klein beobachten, wobei sich der Maler in der Abfolge der Farbtöne anscheinend von den komplexeren Szenen mit zahlreichen hintereinander gestaffelten Bildelementen wie der *Verurteilung* führen ließ und die dort praktizierte Reihenfolge auf die einfacheren Kompositionen übertrug. Vereinfacht beginnt dabei die Abfolge der Farbtöne mit den rosa Farbschichten, gefolgt von den grünen, den violetten Gewändern Christi mit hellblauen und rosa Farbaufträgen, gelben Farbschichten und dem Auftrag der roten Lasuren. Erst danach, und auch dies vergleichbar mit dem Vorgehen in Kat. Nr. 17, wurden blaue Farbflächen bearbeitet.

Die vierte Phase bestand in der Ausarbeitung der Inkarnate, die fünfte Phase in der der kleinteiligen Bildelementen und Details, wie etwa den weißen Kragen, den Schwertern, Haaren, Bärten, etc. Hierzu gehören auch der Auftrag des Musters auf die Bespannung des Thrones, Binnenzeichnungen, Konturierungen und Lichtakzente.

Die Farbpalette weist keine Prävalenzen auf, die chromatische Gestaltung ist intensiv und klar, die Farbflächen weitestgehend in Lokalfarben gestaltet.

Die Malfarben sind sehr häufig nass in nass in- und nebeneinander gesetzt, ohne feinmalerisch vertrieben worden zu sein. So ist zu beobachten, dass beim Auftrag der helleren Farbmischungen die Auftragsrichtung der jeweils im Arbeitsgang zuvor aufgetragenen, darunter liegenden Mittelöne verändert wurde, was dafür spricht, dass diese noch nicht getrocknet waren.

Auffallend ist, dass die Konsistenz der Malfarben mit der Pigmentmischung und dementsprechend die Art des Auftrags variiert.

Blaue, grüne, braune und ockerfarbene Malfarben zeichnen sich dort, wo sie ohne Zusätze von Weiß oder unter Zusatz dunklerer Pigmente verwendet wurden, durch geringe Deckkraft und Streichbarkeit aus. Blaue Malfarben wurden deshalb in solchen Bereichen nicht aufgestrichen, sondern aufgestupft und -gestrichelt. Mit höher werdendem Anteil an Weiß sind die Malfarben deckender, besser streichbar und mit entsprechend längeren Pinselstrichen aufgetragen.

Hellrote Aufstriche sind sehr glatt, dünn und deckend. Das Malmittel wurde immer flächig und ohne Modellierung aufgestrichen. Das leichte Relief der Pinselstruktur zeigt Pinselzüge von mittlerer Länge und zügigem Auftrag, wobei der Pinsel so geführt wurde, dass er bereits aufgetragene Malfarbe kaum überschritten hat. Das Malmittel macht den Eindruck, gut streichbar aber schnell trocken gewesen zu sein.

Die grünen Farbschichten der Gewänder sind von widersprüchlicher Konsistenz: stellenweise in ölig erscheinenden, lang gezogenen Pinselstrichen aufgetragen, zeigen sie an anderen Stellen einen gestupften Auftrag, wobei die Konsistenz an eine fest gewordene gallertartige Masse denken lässt. Die dunkelgrünen Lasuren hingegen sind in langen Zügen aufgelegt und glatt zerlaufen.

Gelbe Farbschichten sind deckend und in der Regel glatt. Stellenweise sind leichte Auftragsspuren zurückgeblieben, die einen kurzen Pinselduktus anzeigen und zum Teil auf einen stupfenden Auftrag hinweisen.

Besonders interessant ist der Aufbau bläulich-rosafarbener Gewänder (*Abb. 286*): Auf der weißen Imprimatur oder Untermalung liegen zunächst die dunkelroten Lasurschichten der Faltentiefen, je nach gewünschter Tiefe des Schattens in unterschiedlicher Schichtstärke. Darüber folgt eine rosa Farbschicht, nach Kühn bestehend aus rotem Farblack und Bleiweiß,<sup>733</sup> was auch dem optischen Eindruck entspricht. Diese Schicht macht den Eindruck, als sei sie dünn und flächig aufgetragen und dann, in noch feuchtem Zustand, mit dem Pinsel stupfend wieder aufgerissen worden. Dabei hat man in den Schattenpartien stärker gestupft, dadurch mehr der hellen, deckenden Malfarbe entfernt und die darunter liegende rote Lasur wieder zum Vorschein gebracht. In helleren Bereichen hat man sie hingegen geschlossener stehen lassen. Die Stupflöcher in der Farbschicht sind von unterschiedlicher Form und Größe, die größeren unter ihnen kreisrund und mit einem Durchmesser von bis zu ca. 0,1 mm. Es lässt sich nicht eindeutig eine Gewebestruktur erkennen, die an den Auftrag mit einem Gewebeball denken ließe. Vielmehr drängt sich die Vorstellung eines

---

<sup>733</sup>KÜHN 1990a, S. 604.

feinen Pinsels oder Bürstchens auf. Allerdings sind hin und wieder auch längliche Stupfspuren und eingebettete Fäden festzustellen, die wiederum auf ein Gewebe verweisen könnten.

Noch ausgeprägter wurde diese Art des Auftrags für die purpurfarbenen Gewänder Christi angewendet. Auch hier liegt zuunterst die rote Lackschicht der Faltentiefen, darauf, zum Teil gestupft, zum Teil aufgestrichen, eine fast türkisfarbene Farbmischung, wahrscheinlich 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. Der gestupfte Auftrag der blauen und roten Farbschichten ist so dünn, dass zwischen den einzelnen Farbtupfer überall die Grundierung bzw. Imprimitur hindurch scheint (Abb. 287).

Den Ergebnissen Kühns zufolge entsprechen die verwendeten Pigmente dem Kanon spätmittelalterlicher Malerei.<sup>734</sup> Rote Farbschichten enthalten hauptsächlich Zinnober, dem je nach Bedarf unterschiedliche Anteile an Bleiweiß zugegeben wurden. Als Blaupigment wurde Azurit mit einer durchschnittlichen Korngröße von 15-20 µm verwendet. Bemerkenswert ist ein Anteil an Smalte in der Farbschicht einer blauen Gewandpartie, ein Pigment, das auf den Leinwandbildern nicht nachgewiesen werden konnte. Die analysierte Probe aus der blauen Gewandfarbe wies außerdem geringe Zusätze von Bleiweiß und Bleizinnigelb auf, Letzteres ist auch das farbgebende Pigment gelber Farbschichten.

Für grüne Farbschichten wurde Kupferacetat verwendet, dem ebenfalls Bleiweiß und Bleizinnigelb zugesetzt sind. Als Bindemittel der analysierten Probe wurde Öl identifiziert. Grüne Lasuren bestehen aus Kupferresinat.

Auffallend ist, dass weiße Farbschichten immer einen hohen Anteil an Kreide enthalten, die wahrscheinlich als Verschnittmittel diente. Für Farbschichten, denen Weiß zugesetzt ist, wird hingegen kein erhöhter Anteil an Kreide erwähnt.

Bemerkenswert sind im roten Farblack<sup>735</sup> rechteckige, blättchenartige Partikel, bei denen es sich um Fasern eines rot gefärbten Stoffes handeln könnte, was auf die Rückgewinnung des Farbstoffs aus gefärbten Textilien hinweist. Bestätigt wird diese Möglichkeit durch die Tatsache, dass innerhalb der Lackschichten zahlreiche eingebettete Fadenstückchen auffallen.<sup>736</sup>

Die Unterschiede in Konsistenz und Verarbeitung der Malfarben weisen auf verschiedene Bindemittelsysteme und -mischungen hin. Analysen der Bindemittel liegen nur für eine Probe vor. Ne-

---

<sup>734</sup>Die im folgenden wiedergegebenen Analyseergebnisse beziehen sich auf KÜHN 1977, S. 183 ff.; KÜHN 1990a, S. 603f.; KÜHN 1990b, S. 92 f.

<sup>735</sup>Wie für die *Kleine Passion* (Kat. Nr. 39) differieren auch hier die Angaben dazu, um welche Art von Farbstoff es sich bei diesem Lack handelt. Nach KÜHN 1977, S. 184 ist es ein „Karminlack aus einer europäischen Schildlausart“, nach KÜHN 1990, S. 603 Krapplack.

<sup>736</sup>Ich danke Frau Dipl. Rest. Iris Schaefer, Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, die mich auf das Phänomen und seine Erklärungsmöglichkeit aufmerksam gemacht hat.

ben dem Nachweis eines proteischen Bindemittels für die Imprimitur/Untermalung und einer Mischung aus Proteinen und Öl für die Unterzeichnung, ergibt sich daraus Öl als Bindemittel der grünen, mit Kupferacetat, Bleizinn gelb und Bleiweiß pigmentierten Farbschicht des Bodens. Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist, dass vor allem hellrosa, gelbe und ockerfarbene Schichten farblose Einschlüsse aufweisen.

## 41. MEISTER DER URSULA-LEGENDE

### **Maria mit weiblichen Heiligen**

*Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln (WRM 195)*

### **Untersuchung**

Die Tafel wurde im Rahmen der vorliegenden Arbeit technologisch untersucht.

### **Maße (H x B)**

Bildfläche: 132,3 cm x 163,7 cm

### **Art des Objekts**

Querrechteckiges Tafelgemälde (*Abb. 288*).

### **Zuschreibung und zeitliche Einordnung**

Nachdem das Werk in der Geschichte seiner Zuordnung mehrmals zwischen dem Meister von St. Severin und dem Meister der Ursula-Legende wechselte, wertete es zuletzt Zehnder als ein Hauptwerk des Meisters der Ursula-Legende.<sup>737</sup> Er hält es für ein in Ikonographie, Komposition und Stil kompilatorisches Werk des in den Niederlanden geborenen und geschulten Malers und erkennt eine Orientierung an Arbeiten Memlings und van der Goes', ohne dass für das vorliegende Gemälde ein direktes Vorbild zu nennen wäre.

Ebenso lang wie die Zuschreibungsgeschichte ist die der Versuche einer zeitlichen Einordnung des Werkes. Zuletzt datierte es wiederum Zehnder,<sup>738</sup> nicht zuletzt auf der Basis einer dendrochronologischen Bestimmung der Fällzeit des für den Bildträger verarbeiteten Holzes um 1480, auf etwa 1485 und ordnet es damit in das Frühwerk des Malers ein.

### **Herkunft, Standort**

Das Gemälde war Teil der Sammlung Ferdinand Franz Wallrafs, mit der es in den Besitz des Wallraf-Richartz-Museums übergang.<sup>739</sup> Seine ursprüngliche Herkunft ist nicht bekannt. Zehnder<sup>740</sup> sah in der Darstellung einen Zusammenhang mit dem Agneskult einerseits und der Devotio Mo-

---

<sup>737</sup>Vgl. ZEHNDER 1990, S. 377 f.

<sup>738</sup>Vgl. ZEHNDER 1990, S. 378. Zum Ergebnis der dendrochronologischen Analyse vgl. BAUCH, ECKSTEIN et al. 1996, S. 779.

<sup>739</sup>Wallraf-Inventar 1824/25, fol. 100 verso, Nr. 161.

<sup>740</sup>ZEHNDER 1990, S. 377.

derna andererseits und hielt die Herkunft des Gemäldes aus diesem spirituellen Umfeld für sicher. In Frage kämen dafür, aufgrund der Darstellung der Hl. Apollonia, das Kölner Augustinerinnenkloster St. Apollonia, welches seit 1484 der geistlichen Aufsicht des Fraterhauses am Weidenbach unterstanden und 1483 eine neue Kapelle geweiht habe, mehr noch jedoch die Kirche St. Michael des Fraterhauses selbst, welche 1490 erweitert und 1491 u.a. der Mutter Gottes neu geweiht worden sei und wo sich auch ein den heiligen Frauen geweihter Altar befunden habe. Da die Ikonographie des Bildes allerdings nicht vollständig mit den Patrozinien des Altars übereinstimmt, bleibt diese Herkunft bislang hypothetisch.<sup>741</sup>

### Darstellung

Die auch an den Rändern vollständig erhaltene Darstellung zeigt Maria mit dem Jesusknaben auf dem Schoß auf dem Suppedaneum vor einem Thron sitzend. Sie wird umgeben von einem zum Betrachter hin offenen Halbkreis heiliger Jungfrauen. Zu Füßen der Jungfern und über ihnen schwebend sind singende und musizierende Engel dargestellt. Andere halten den Thronvorhang oder die Krone Mariens. Die Gruppe der heiligen Frauen sitzt in einer offenen Laube, die nach hinten von einer niedrigen Mauer, dem Thron Mariens in der Mitte und zwei Säulen an den Seiten begrenzt wird. Seitlich führen Treppen in einen weitläufigen, ummauerten Garten, in dem sich im Hintergrund links ein Springbrunnen, rechts ein runder Tisch mit Pilgerflasche, einem Becher und einem Buch befinden, denen ein Engel eine Schale mit Obst hinzufügt. An der den Garten umgebenden, zinnenbekrönten Mauer und im Garten selbst tummeln sich Pfauen und Buntspechte, in der linken Ecke ein Pilger. Im Hintergrund außerhalb der Mauer erstreckt sich unter wolkenlos blauem Himmel eine im Dunst verblässende Hügellandschaft, in deren waldige Täler eine Stadt eingebettet ist.

Bei den Jungfrauen handelt es sich zur Linken Mariens um die Hll. Apollonia, Agnes und Barbara. Zur rechten sitzen die Hll. Maria Magdalena, Dorothea und Katharina. Die vorderen Jungfrauen Katharina links und Barbara rechts richten den Blick stumm und ruhig ins Leere. Die Hll. Agnes und Apollonia zur Rechten der Hl. Barbara sind in ein Gespräch vertieft. Auf der linken Bildseite ist Dorothea im Begriff, dem Jesusknaben, der sich ihr entgegenstreckt, eine der roten, voll erblühten Rosen aus ihrem Korb zu reichen. Magdalena wird diese an das Jesuskind weitergeben. In diesem Zusammenhang ist möglicherweise die Aufschrift „AME (N)“ auf dem Salbgefäß Maria Magdalenas zu sehen. Maria verfolgt diesen Vorgang mit ruhiger Gefasstheit.

Alle Frauen sind mit prunkvollen Gewändern und Kopfbedeckungen bekleidet, keine der dargestellten Personen ist nimbiert. Nur Maria ist durch die von Engeln über ihrem Haupt gehaltenen Krone ausgezeichnet (*Abb. 288*).<sup>742</sup>

---

<sup>741</sup>Vgl. ZEHNDER 1990, S. 377. Weder für St. Apollonia noch für St. Michael wird das Gemälde erwähnt. Vgl. GECHTER 1995, S. 69 und GECHTER 1996 b, S. 158.

## Technische Daten

### *Restaurierungsgeschichte und Erhaltungszustand*

Verschiedene Restaurierungen des Gemäldes sind dokumentiert. Demnach wurde es 1962 nach einer oberflächlichen Untersuchung umfassend restauriert: Von September bis Dezember 1962 entfernte der Restaurator E. Weber alte Firnisse sowie gedunkelte Retuschen und Übermalungen „vieler Restaurierungen“. „Nachdem das Original freigelegt worden war“, wurden Fehlstellen gekittet und mit einer Untermalung aus „Tempera“, mehreren „Ölfarblasuren“ und Zwischenfirnissen ausgebessert und das Ganze mit einem Schlussfirnis überzogen. Bei dem verwendeten Firnis handelt es sich stets um Mastix.<sup>743</sup>

Von den genannten „vielen Restaurierungen“ sind zwei belegt: eine erste im Februar 1951, bei der durch einen Herrn Hansen „Blasen niedergelegt“ wurden, und eine zweite 1953, im Rahmen derer Alfred Unger damit begann, wiederum Farbblockierungen niederzulegen, aber auch Firnisse zu entfernen und Fehlstellen zu kittet und zu retuschieren.<sup>744</sup> Unger schloss diese Restaurierung nicht ab, was zum einen aus seinem eigenen Bericht hervorgeht, wobei unklar bleibt, aus welchem Grund sie nicht vollendet und an welchem Punkt sie unterbrochen wurde.<sup>745</sup> Zum anderen erwähnt dies eine weitere Notiz von 1962<sup>746</sup>: Das Bild sei vor längerer Zeit teilweise restauriert und mit den notwendigsten Mitteln ausstellungsfähig gemacht worden. Man habe es nur teilweise gereinigt und die vergilbten Firnisse nur dort abgenommen, wo sie sehr störten, zahlreiche Fehlstellen habe man nicht behandelt.

Im Wesentlichen scheint sich das Gemälde heute in dem Zustand zu befinden, in den es 1962 versetzt wurde. Die Oberfläche präsentiert sich geschlossen, ist allerdings, wie bereits Weber 1962 erwähnte, „so scharf gereinigt worden, dass die originalen Lasuren nicht mehr vorhanden sind“.<sup>747</sup>

Diese durch inadäquate Reinigungsmittel und -methoden hervorgerufenen Beschädigungen der Bildschicht bestehen in der mehr oder weniger starken Reduzierung und Inselbildung v. a. der Lasurschichten, wobei die Inselbildung durch die Auswaschung und der daraus folgenden Verbreiterung der Craquelésprünge hervorgerufen wurde. So ist das Schriftband am Saum des grünen Gewandes der Hl. Barbara fast vollständig zerstört, in den grünen Lasurschichten dieses Gewandes und den roten der Inkarnate das Craquelé geweitet, so dass an besonders stark geschädigten Stellen die Lasurschicht nurmehr aus kleinen Inseln besteht. Betroffen von den Auswaschungen

---

<sup>742</sup>Zur ikonographischen und stilistischen Einordnung vgl. ZEHNDER 1990, S. 375 ff.

<sup>743</sup>WRM & FC, WRM 195, 1962 a.

<sup>744</sup>WRM & FC, WRM 195, 1953.

<sup>745</sup>Ebd.: „Die Restaurierung ist noch nicht abgeschlossen.“

<sup>746</sup>WRM & FC, WRM 195, 1962b.

<sup>747</sup>Ebd.

der Craquelésprünge sind auch die davon stark durchzogenen Blattmetallaufgaben.

Trotz der Firnisabnahme durch Weber weist die gesamte Bildoberfläche Reste stark verbräunter Überzüge auf, die auf den Höhen der Oberflächenstruktur entfernt wurden, in deren Vertiefungen aber noch vorhanden sind, die Feinheit der Malerei optisch einschränken und diese stellenweise schmutzartig wirken lassen.

Stark beschädigt, bzw. fast vollständig zerstört und entsprechend stark überarbeitet sind die Pressbrokatapplikationen. Deren Reste sind zwar unter den das Original einbettenden Überzugs- und Retuscheschichten erkennbar, jedoch nicht zu beschreiben oder mit einiger Ausführlichkeit zu rekonstruieren. Bei der Überarbeitung hat man sich augenscheinlich an den Resten des originalen, mit blau und schwarz bemalten Musters orientiert, dieses verstärkt und versucht, den Eindruck des Pressbrokats wiederherzustellen, indem man mit bronzefarbenem Malmittel dünne, parallel verlaufende Linien auftrug.

Wo vorhanden, weisen die Blattmetallaufgaben an wenigen Stellen dunkle, pustelige Ablagerungen auf.

Die Bildtafel besitzt noch ihr ursprüngliches Format, die Tafeln sind bis auf drei horizontale Bearbeitungen variierender Breite nicht gedünnt. Im Bereich der drei gedünnten Bahnen wurde die Rückseite der Tafel in einem nicht dokumentierten restauratorischen Eingriff glatt gehobelt und die Fugen mit aufgeleimten Holzklötzchen versehen. Zusätzlich ist ein von unten einlaufender Riss mit weiteren zwei Klötzchen fixiert. Zum Zeitpunkt der dokumentierten Untersuchung des Gemäldes 1962 waren diese bereits vorhanden.<sup>748</sup> In der diesbezüglichen Notiz ist vermerkt, dass der Zustand der Tafel verhältnismäßig gut sei und die Brettungen auf der Vorderseite nicht in Erscheinung träten. Da alle dokumentierten Maßnahmen immer nur die Bildschicht betreffen und die Klötzchenparkettierung in keinem der Restaurierungsberichte auch nur erwähnt wird, wurde sie wahrscheinlich vor 1951 vorgenommen.<sup>749</sup>

## Technologischer Aufbau

### *Bildträger*

Die hölzerne Bildtafel besteht aus sechs senkrecht miteinander verleimten Brettern. Damit bildet die Länge der Bretter die Höhe des Bildträgers und wurde entgegen den Gepflogenheiten nicht für die Breite als der größeren Ausdehnung des Formats genutzt.

Die Bretter sind nicht perfekt rechteckig, sondern geringfügig romboedrisch. Damit verlaufen die Fugen leicht diagonal von links unten nach rechts oben<sup>750</sup> und das linke Seitenbrett und das

---

<sup>748</sup>WRM & FC, WRM 195, 1962a.

<sup>749</sup>Der genauere Zeitpunkt könnte sicherlich mit einem umfassenderen Blick auf die Restaurierungsgeschichte am Wallraf-Richartz-Museum bestimmt werden.

<sup>750</sup>Die Beschreibung bezieht sich auf die Betrachtung der Bildtafel von der Rückseite.



zweite Brett von rechts sind etwas keilförmig. Das rechte Seitenbrett hingegen ist von weitgehend rechtwinkligem Zuschnitt.

Die Breiten der Bretter von links nach rechts, gemessen jeweils an der Ober- und Unterkante betragen:

Brett 1: 26,9 cm, 22,9 cm

Brett 2: 27,0 cm, 27,3 cm

Brett 3: 26,6 cm, 28,4 cm

Brett 4: 27,8 cm, 28,3 cm

Brett 5: 26,1 cm, 27,2 cm

Brett 6: 29,3 cm, 29,3 cm

Die originale Stärke der Tafel beträgt ca. 1,2 bis 1,4 cm. An allen vier Kanten ist sie bis auf eine Stärke von ca. 0,8 cm abgefast.

Vor allem in der rechten Tafelhälfte zeigen flächig aufgefaserte Ausrisse, dass die Bretter nicht aus dem Stamm gesägt, sondern gespalten wurden. Bei aneinandergesetzten, geraden Ritzlinien ohne erkennbare inhaltliche Bedeutung auf der Spaltfläche des vierten Brettes handelt es sich möglicherweise um die Markierung des Holzfällers oder Tagelöhners, der den Stamm gespalten und sein Werk zum Nachweis für die Entlohnung gekennzeichnet hat.<sup>751</sup> Aufgrund der Hobel-schneise zur Anbringung der Parkettierung ist das Zeichen möglicherweise nicht mehr vollständig.

Nach der Analyse des Holzes durch Bauch, Eckstein et al. handelt es sich bei allen Brettern um Eichenholz. Alle Bretter wurden aus demselben Stamm gewonnen. Das Holz stammt aus dem polnisch-baltischen Raum.<sup>752</sup>

Die Bretter sind stumpf miteinander verleimt. In einem Abstand von einmal ca. 3 cm und zweimal ca. 9 cm von der Oberkante sind an der ersten, zweiten und letzten Fuge Dübellöcher mit eingeschobenen Dübeln zu erkennen. Möglicherweise waren weitere Dübel vorhanden, sind aber unter der Parkettierung verborgen. Bei einer locker mit einem keilförmig zulaufenden, spitzen Werkzeug über die gesamte Bildbreite gezogenen Ritzlinie im oberen Bereich der Tafel könnte es sich um eine Markierung zum Zusammenfügen der Bretter handeln. Demnach hätte man die Bretter zu einer Tafel ausgerichtet, ihrer Position mit Hilfe dieser Linie markiert, dann die Dübellöcher eingeschnitten und die Bretter zusammengefügt. Markierungen für die Dübellöcher finden sich allerdings nicht. Zwar ist nahe der oberen Tafelkante auf beiden Seiten der linken Fuge je ein Loch vorhanden, deren eckige Form auf handgeschmiedete Nägel verweist. Jedoch stehen sie mit den

---

<sup>751</sup>SCHAEFER et al. wiesen derartige Markierungen am *Kreuz-Altar* des Meisters des Bartholomäus-Altars nach. Vgl. SCHAEFER et al. 2001, S. 117. Zu aktuellen Publikationen diesbezüglich vgl. ebd., S. 134, Anm. 12.

<sup>752</sup>BAUCH, ECKSTEIN et al. 1996, S. 679.

sichtbaren Dübellöchern in keinem Zusammenhang.

Die sichtbaren Dübellöcher sind von der Rückseite etwas an-, eines sogar zur Hälfte aufgeschnitten, woran zu erkennen ist, dass die Bretter zuerst zu einer Tafel zusammen gefügt und danach deren Rückseite geglättet wurde. Dabei hat man die Dübellöcher versehentlich angeschnitten.

Für das grobe Glätten der Rückseite hat man einen 2,5 cm breiten, flach gebogenen Beitel verwendet.

An allen vier Kanten sind Sägespuren vorhanden. An den Seiten und unten könnte es sich dabei um die ursprünglichen handeln, während die Tafel an der Oberkante später etwas beschnitten worden zu sein scheint.

Neben der möglichen Kennzeichnung durch den Holzfäller weist die Rückseite der Tafel verschiedene weitere Ritzungen auf: so in der unteren Hälfte des rechten Brettes zwei kleinere mit einem Zirkelinstrument gezogene Kreise, bei denen es sich möglicherweise um kleine Übungen handelt, die noch in der Werkstatt des Tafelmachers, Vergolders oder Malers ausgeführt wurden. In einem ähnlichen Zusammenhang zu sehen, ist ein in die linke Seitenkante über eine Fläche von ca. 3 cm geschnitztes Rautenmuster.

Weitere Ritzungen haben die Form eines groben Rautenmusters und sind mit keiner Funktion in Zusammenhang zu bringen, so dass es sich bei ihnen um bedeutungslose Spuren von Vandalismus handeln könnte. Anders jeweils zwei horizontal ausgerichtete, rechtwinklige Einschnitte an der Ober- und Unterkante, die oberen zu den unteren seitlich versetzt. Sie sind scharfkantig und im Innern etwas heller als die gedunkelte Oberfläche der Tafelrückseite. Weder ihre Funktion, noch der Zeitpunkt ihrer Anbringung ist zu ermitteln. Möglicherweise handelt es sich um Befestigungsspuren einer früheren Rahmung oder Hängung.

### ***Leinwandunterklebung***

Die Tafel wurde nicht mit Leinwand unterklebt.

### ***Vorleimung des Bildträgers***

Da keine Röntgenaufnahme des Bildes angefertigt wurde, ist bezüglich der Vorleimung keine Aussage möglich.

### ***Grundierung***

Die Grundierung ist weiß. Der Analyse Kühns zufolge handelt es sich um einen Kreidegrund aus Calciumcarbonat und Leim, der durch eingedrungene Isolier- oder Bindemittel an der Oberfläche bräunlich transparent verfärbt ist.<sup>753</sup> Augenscheinlich wurde die Grundierung in zwei Schichten

aufgetragen: einer ersten, die an den Grundrierrändern von stark blasigem, fast schaumigem Aussehen ist, und einer zweiten, die zwar auch mit Luftbläschen durchsetzt ist, aber insgesamt kompakter erscheint.

An allen vier Seiten des Bildes ist ein Grundrierrand erhalten. Er verläuft etwas innerhalb der Tafelränder, so dass diese holzsichtig blieben. Dies bedeutet zum einen, dass das Gemälde im Verlauf seiner Geschichte keine Verkleinerung seines ursprünglichen Bildformats erfahren hat und zum anderen, dass die Tafelränder zum Zeitpunkt des Grundierens abgedeckt waren und nicht mitgrundiert wurden. Dem Aussehen nach handelt es sich allerdings nicht um einen Grundiergrat, der entstanden ist, weil ein Zierrahmen mitgrundiert und dann abgerissen wurde. Zwar waren die Ränder beim Grundieren der Tafel mit Leisten bedeckt, an denen sich die Grundiermasse staut und stellenweise darunter lief. Diese Leisten scheinen aber nicht mitgrundiert worden zu sein, denn es sind keine eindeutigen Bruchkanten an den Randwulsten der Grundierung zu erkennen und auch die aufliegenden Farbschichten brechen nicht mit diesen Wulsten ab, sondern liegen immer wieder auf diesen auf. Möglicherweise war die Tafel temporär mit einer Halterung aus Randleisten versehen, die sie stabilisierten oder Teil einer Staffeleikonstruktion waren, in welche die Tafel für die Dauer ihrer Bearbeitung eingespannt war.

Innerhalb des Wulstes, der durch die Stauung der Grundierung an den Randleisten entstand, sind Ritzungen angebracht, wahrscheinlich um die Malereigrenzen zu markieren. Die Malerei endet mit dieser Ritzung. Nur manchmal läuft sie darüber hinaus auf den Randwulst der Grundierung.

Da die vorhandene Oberflächenstruktur ausschließlich durch den Farbauftrag gebildet wird, und kein Relief auf die Grundierung zurückgeführt werden kann, muss diese ausreichend geglättet worden sein. Auch muss ihr Auftrag in einer Gesamtstärke erfolgt sein, die eventuelle Unebenheiten der Tafeloberfläche ausglich und einen ebenen und glatten Malgrund ohne Eigenstruktur schuf. In einer kleinen Fehlstelle ist in der Oberfläche der Grundierung eine feine Riefung sichtbar, die auf deren Glättung mit einem fein gezahnten Werkzeug hinweisen könnte. Diese Riefung ist so fein, dass sie von den aufliegenden Farbschichten vollständig eingebettet wird (*Abb. 291*). Ansonsten sind weder in Fehlstellen noch in der Gesamtebene der Bildfläche weitere Spuren der Bearbeitung der Grundierung und insgesamt nur wenige Unebenheiten festzustellen.

### ***Imprimitur***

Eine Imprimitur wurde nicht festgestellt.

---

<sup>753</sup>KÜHN 1990 a, S. 637.

### **Unterzeichnung**

Der Untersuchung im Auflicht zufolge wurde das Gemälde sowohl mit einem rotbraunen, als auch mit einem schwarzen Malmittel unterzeichnet. In zwei Proben Kühns kommen dünne schwarze Pigmentlagen auf der Grundierung vor, die er aber nicht als Unterzeichnung benennt. Wegen der Übermalung der Entnahmestellen konnte dies nicht überprüft werden. Die Analyse einer dieser Schichten ergab Ruß und Proteine.<sup>754</sup>

Wo sich die Unterzeichnungen überlappen, liegt, soweit erkennbar, das rotbraune Malmittel unter dem schwarzen und wurde somit zuerst aufgetragen. Es scheint vermehrt für die Konturen, das schwarze für die Binnenzeichnungen und Schraffuren verwendet worden zu sein (*Abb. 291*).

Im Infrarot-Reflektogramm wird deutlich, dass das Gemälde insgesamt sehr ausführlich unterzeichnet ist (*Abb. 289, 290*). Dabei ist zu bedenken, dass in diesem Bild die rotbraunen Linien fehlen.

Die Form der Striche mit meist spitzem Ansatz und Ende spricht für die Verwendung von Pinseln, die man in unterschiedlicher Stärke eingesetzt hat. Lange, gleich bleibend dünne Schraffurlinien im Bereich der Säulen könnten als drittes Unterzeichnungsmittel auf einen Stift hinweisen.

Eine Charakteristik der schwarzen Unterzeichnung ist, dass sie den Malgrund frei gestaltet und die Zeichnung nicht mit einer erkennbaren Technik übertragen wurde. Die Linien sind in ihrer Strichführung und Länge variierend, die Konturen häufig suchend. Zwar ist am Mund der Hl. Katharina an einer Stelle eine aus kleinen Punkten bestehende Linie vorhanden, die an eine Übertragung „a spolvero“ denken lassen könnte. Aber da dies die einzige Stelle dieser Art im Bild ist, handelt es sich hier mit größerer Wahrscheinlichkeit um eine unterbrochene Linie und den zufälligen Eindruck einer Lochpause.

Vor allem im Gewand der Hl. Katharina fällt auf, dass auch lange Linien nie in einem gezogen sind, sondern der Pinsel stets nach relativ kurzen Strecken ab- und wieder angesetzt wurde. Im Zusammenhang mit der generell aus dem Stil der Unterzeichnung sprechenden Unsicherheit könnte dieses Vorgehen mit häufigem Absetzen und mangelndem Durchziehen längerer Linien ein Hinweis darauf sein, dass der Ausführende von einer Vorlage abzeichnete und deshalb immer wieder absetzen und diese betrachten musste.<sup>755</sup> 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 aufgetragene überlagern.

Eine weitere Charakteristik der Unterzeichnung besteht in den deutlichen Unterschieden in der Ausführlichkeit ihrer Ausführung, was die Hintergründe und Gesichter einerseits und die Gewänder und Faltenwürfe andererseits betrifft. Für die Hintergründe sind nur die wenigsten Details in

---

<sup>754</sup>Vgl. KÜHN 1990a, S. 638.

<sup>755</sup>Ich danke Frau Dipl. Rest. Iris Schaefer, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln, für diesen Hinweis.

Schwarz angegeben, wie etwa die Grundlinien der Hügel, des Brunnens etc. Einzelheiten, wie die Bäume, erscheinen in der Unterzeichnung gar nicht, zumindest nicht mit im Infrarot-Reflektogramm sichtbaren Schwarz. Auch innerhalb ein und desselben Bereiches variiert die Ausführlichkeit der schwarzen Unterzeichnung: Die Figur der Hl. Katharina ist überaus detailliert, die restlichen Figuren deutlich sparsamer vorgeplant.

Die Gesichter zeichnen sich in den meisten Fällen dadurch aus, dass die Augen durch Kreise, die Nasen und Münder mit den wichtigsten Schattenlinien angegeben sind. Auch hier ist die Hl. Katharina im Gegensatz zu den anderen Personen mit reichen Schraffuren vorbereitet. Dasselbe gilt für ihr Gewand.

Die Gewänder und Faltenwürfe sind generell am ausführlichsten unterzeichnet. Die Konturen und Faltentiefen wurden hierfür mit teilweise recht breiten Pinselstrichen und Linien zuerst angelegt. Diese kurzen Linien verlaufen mit leichter Biegung fast gerade.

Erst in einem nächsten Schritt wurden auch Schraffuren zur Kennzeichnung und Verdeutlichung der Schattenpartien aufgetragen, wobei der Zeichnende mit größerer Sicherheit vorging. Die Länge der Striche variiert. Es kommt vor, dass er sie so schnell zog, dass der Pinsel nicht absetzte und Linien mit Häkchen oder Schlangenlinien entstanden. Allerdings variieren auch beim Schraffieren der Stil und die Sicherheit der Ausführung. So ist das rote Gewand der Hl. Katharina massiv mit langen Schraffurlinien angelegt, während ihr Schleier mit feineren, kürzeren Schraffuren zarter vorgegeben ist. Die Unterzeichnung wirkt etwas verwischt, was ebenfalls eine gewisse Unsicherheit des Ausführenden assoziieren lässt. Denkbar erscheint, dass die Figur der Hl. Katharina von einer anderen Person unterzeichnet wurde als der Rest des Gemäldes.

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass die Schraffuren der Unterzeichnung weder in der Art noch in der Richtung mit denen übereinstimmen, die im Rahmen der farbigen Ausarbeitung ausgeführt wurden.

### ***Ritzungen***

Ritzungen finden sich ausschließlich zur Konturierung des Bildfeldes, was etwas erstaunt, da dessen Außengrenzen bereits durch die Randleisten, bzw. den Grundierrand vorgegeben waren.

Die Bereiche für die Pressbrokat- und Blattmetallapplikationen weisen keine geritzte Kennzeichnung auf.

### ***Nimbenrelief***

Es sind keine reliefierten Nimben vorhanden.

### ***Untermalung/vorbereitende Farbaufträge***

Die verschiedenen Farbbereiche sind mit vorbereitenden Farbschichten unterlegt. Es handelt sich

dabei aber eher um Aufträge im Rahmen eines mehrschichtigen Farbaufbaus als um einen die gesamte Bildfläche betreffenden eigenen Arbeitsschritt der Untermalung.

So sind grüne und rote Faltenwürfe in den hellen Bereichen zum Teil sehr pastos und in kurzen Pinselstrichen mit gut gefülltem Pinsel hell unterlegt. Für rote Farbbereiche wurde dabei ein sehr hellrosa, fast weißes, für grüne Farbbereiche ein gelbes Malmittel aufgetragen. Sowohl die Struktur, als auch die sehr helle Farbigkeit dieser unterlegten Farbschichten scheinen durch die darüber liegenden hindurch.

### ***Pressbrokate***

Verschiedene Gewandteile waren mit Pressbrokaten belegt. Soweit unter den Überarbeitungsschichten nachvollziehbar, besteht der Aufbau aus einer mehr oder weniger stark degradierten Zinnfolie mit glatten und gerieften Bereichen, welche das Musterrelief bildeten. Darauf lag ein goldfarbenes Blattmetall, auf dem das Musterrelief und die Falten der Gewänder mit roten und grünen Lasuren und dunklen Linien farbig aufgelegt und verstärkt waren.

### ***Blattmetallauflagen***

Obwohl es sich um ein Tafelbild handelt, weist die Bildfläche keine Polimentvergoldungen auf. Verschiedene Bildelemente, wie Teile der Engelsflügel, der Gewänder, des Thrones und die Schmuckstücke sind mit einem matten, rötlich goldfarbenen Blattmetall belegt, das reich mit aufgemalten Perlen und Edelsteinen bemalt oder mit braunen Lasuren modelliert ist. Wenige weitere Bildelemente, wie die Flügel eines der Engel vorne links, sind mit silberfarbenem Blattmetall versehen. Es liegt hier über den Farbschichten.

Das goldfarbene Blattmetall wurde zu unterschiedlichen Zeitpunkten im Herstellungsprozess des Gemäldes appliziert. Generell hat man die Blattmetallapplikationen auf größere Bereiche vor Beginn der farbigen Ausarbeitung, auf kleinere im Zuge derselben oder später aufgelegt.

Die Anlegemittel unterscheiden sich je nach Blattmetall und Applikationsphase. Die zu Beginn applizierten gold- und silberfarbenen Blattmetallauflagen liegen auf einem ockerfarbenen (*Abb. 292*), das später applizierte goldfarbene auf einem grau-ockerfarbenen Anlegemittel. Möglicherweise handelt es sich deshalb bei diesen um spätere, wenn auch historische Aufwertungen.

### ***Farbschichten***

Nach der Applikation der Pressbrokate und der Blattmetalle begann der Maler die farbige Ausarbeitung mit der Anlage der Architektur und des Fußbodens, indem er dort die helleren Farbflächen auslegte. Bevor er mit den dunkleren weiterarbeitete, trug er die dunklen Linien zur Konturierung der Kacheln des Fußbodens auf. Es folgten die dunkleren Farbschichten der Architektur und der Bodenfliesen. Die davor positionierten Bildmotive wurden dabei mit unterschiedlicher Genauig-

keit ausgespart. Nur jene Flächen scheinen bereits ebenfalls in diesem Stadium bearbeitet worden zu sein, die farblich mit den in Bearbeitung befindlichen verwandt waren, wie etwa die ockerfarbenen Musikinstrumente. Hierin ist ein Hinweis darauf zu sehen, dass der Maler in gewissem Maß nach Farbtönen vorging. Ein weiterer Hinweis hierauf liegt darin, dass zwar die meisten der farbigen Bodenfliesen in diesem frühen Stadium aufgetragen wurden, die blauen hiervon jedoch eine Ausnahme bilden. Sie wurden erst sehr spät im Malprozess, wahrscheinlich im Zuge der fast zuletzt aufgetragenen übrigen blauen Farbschichten bearbeitet.

Erst nach der Anlage der Architektur und des Fußbodens erfolgte der Auftrag der deckend farbigen Unterlegung anderer Bildbereiche: das Weiß des Himmels und die Untermalung des Gewandes der Hl. Agnes, weiß bis grau unter den hellen Gewändern, hellgrün unter grün geplanten Bereichen, blau in verschiedenen Ausmischungen unter blau geplanten Bildmotiven, rosa unter roten, gelb unter gelben.

Die detaillierte Ausarbeitung der Flächen als dem nächsten Arbeitsschritt begann, soweit nachvollziehbar, wiederum mit den Hintergrundflächen, wie etwa dem Blau des Himmels und der Landschaft. Es folgte die Bearbeitung der Gewänder und Faltenwürfe, wobei sich hierfür eine ungefähre Reihenfolge für den Auftrag der Farbtöne angeben lässt. Da es sich aber um sehr zahlreiche unterschiedliche Ausmischungen handelt und einige von ihnen auch im späteren Verlauf des Arbeitsfortgangs wieder aufgegriffen wurden, um Konturkorrekturen vorzunehmen, ist von einem ganz schematischen Vorgehen nach Farbbereichen nicht auszugehen, wenn die Vorgehensweise auch von diesem mehr als dem von anderen Kriterien bestimmt ist. Weiße, bzw. sehr helle und graue Untermalungs- und Farbschichten sind sehr früh angelegt. Auf sie folgen Ocker- und Rottöne, wobei Letztere bereits sowohl als deckende als auch als lasierende Malfarben aufgetragen wurden. Fast alle weiteren Farbtöne liegen über den roten Lasuren und sind damit später aufgetragen, wenn rote Lasuren zur Vertiefung von Schatten und zur Korrektur von Konturen auch später im Schaffensprozess nochmals zur Anwendung kamen. In der ersten Phase seiner Anwendung diente es zum einen der Schattierung und Strukturierung der roten Gewänder, zum anderen der Konturierung von Fingern und anderen Bildelementen. Es folgten gelbe Farbaufträge im unteren Bildbereich. Für die oberen kam das gelbe Malmittel auch noch später zur Anwendung. Dazwischen liegt die Ausführung der grünen Farbfelder. Nach dem Auftrag von Weiß auf den hellen Gewandbereichen bilden zunächst die blautonigen Schattierungen heller Gewänder und schließlich der Auftrag der blauen Farbschichten den Abschluss. Ein ausführliches Aufsetzen von Lichtreflexen und Glanzlichtern auf den Gewandbereichen ist durch die hellen Untermalungen und das Arbeiten von Hell nach Dunkel zu diesem Zeitpunkt fast nicht mehr nötig. Nur in geringem Maß ist ein Aufsetzen von Lichtreflexen als abschließender Arbeitsschritt zu beobachten.

Es schloss sich die Ausarbeitung der Inkarnate an, wobei hier das rote Lasurmittel erneut zur Anwendung kam. Es folgte in einem weiteren Schritt augenscheinlich der Auftrag sehr dunkler Farb-

schichten und Lasuren zur Vertiefung der Schatten und Kontraste.

Das Vorgehen von hinten nach vorne, vom Großen ins Kleine oder nach eindeutigen, in Lokalfarben gestalteten Farbbereichen ist in diesem Gemälde aufgelöst. Ein ungefähres Vorgehen nach Farbbereichen ist zwar festzustellen, aber mit der ausführlichen Untermalung fast aller Farbbereiche und der Wahl vielseitigerer zahlreicherer Pigmentkombinationen, Farbmischungen und daraus entstehenden Farbtönen fern der traditionellen reinen Lokalfargebung und dem Dreitonssystem, löst sich das Vorgehen nach Farbbereichen auf, ist komplexer und schwerer nachvollziehbar. Es hat den Anschein, als habe der Maler nicht nur jeweils mehrere Farbtöne der selben Malfarbe auf der Palette, sondern eine größere Anzahl an fertigen Mischungen über einen längeren Zeitraum zur Verfügung gehabt. Dabei ist auffallend, dass mit später, wiederholt oder neu verwendeten Malfarben häufig Konturkorrekturen bereits ausgeführter Farbbereiche, zum Teil in größerem Umfang vorgenommen wurden.

Was hinsichtlich des chronologischen und maltechnischen Ablaufs dem Vorgehen früherer Maler ähnlich bleibt, ist das Auflegen roter Farbschichten zu einem sehr frühen Zeitpunkt und der Auftrag der blauen sehr spät, hier unmittelbar vor den Inkarnaten. Dabei scheint das Zeitfenster für den Auftrag v. a. der dunkelblauen Farbschichten recht klein gewesen zu sein, da diese offenbar in einem einzigen Arbeitsgang aufgetragen wurden.

Charakteristisch ist der in allen Farbbereichen der Gewänder feststellbare Auftragsstil mit kurzen, geraden, zum Teil gebogenen Pinselhieben. Diese Art des Farbauftrags wurde in unterschiedlicher Feinheit gehandhabt: Im blauen Gewand der Maria liegen die Striche in relativ feinen Abtönungen der blauen Malfarbe dicht beieinander, so dass sich die Fläche optisch zu einem fein modellierten Faltenwurf schließt. In anderen Farbbereichen differiert der Farbton der einzelnen, zum Teil recht pastosen Strichlagen stärker und liegen die Pinselhiebe weiter auseinander, so dass weder die Farbtöne, noch die Auftragsspuren ineinander übergehen, sondern jeweils isoliert stehenbleiben und so die durch die Schraffuren fragmentierte Modellierung der Faltenwürfe deutlich bleibt. Der Pinselstrich verkürzt sich dabei stellenweise zu fast punktförmigen, nur wenig in die Länge gezogenen Stupfern, womit die so gestaltete Fläche einen etwas skizzenhaften Charakter behält. Es wird diese Art der Pinselführung und des Farbauftrags sowohl als reines Stilmittel, als auch, wie für den hochflorigen Samtbrotat des Thronbehangs oder das grüne Gewand der Magdalena, zur Imitation bestimmter stofflicher Qualitäten eingesetzt. (*Abb. 293*).

Die Inkarnate sind heute aufgrund der stark reduzierten Rosa- und Rottöne sehr blass, waren aber, soweit erkennbar, im Kontrast zu den Gewandpartien mit weich vertriebenen Übergängen gearbeitet. Hier sind Weißhöhlungen in der Art von Lichtflecken aufgesetzt und unterschiedlich stark bis gar nicht vertrieben. Typisch sind zwei Lichtreflexe oberhalb der Augenbrauen sowie ein langgezogener Strich und ein Klecks auf Nasenrücken und -spitze. Häufig sind auch die obere und die



untere Lidkante mit einem weißen Farbakzent versehen. Etwas größere helle Flächen finden sich jeweils auf den beiden Ecken der Stirn, seitlich der Unterlippe und entlang der Halsfalten. Die Schattierung der Inkarnate erfolgte in einem hellen, dünn aufgetragenen Blau. Auch das Weiß der Augäpfel ist mit hellblauen, fast türkisfarbenen Akzenten versehen.

Einige Farbbereiche wurden mit einer Linie aus einem heute dunkelbraunen, halbtransparenten Malmittel konturiert, noch bevor man die Lichtreflexe und Glanzlichter in helleren, deckenden Malfarben aufsetzte. So sind die Hände und Finger stellenweise mit einem roten Lasurmittel umrundet (augenscheinlich bestehend aus rotem Lack und Schwarz) und erst danach die deckenden Inkarnatschichten aufgetragen. Eine weitere Konturierung mit einem braunen, mehr oder weniger transparenten Malmittel folgte abschließend. Kühn analysierte dieses Malmaterial als ein organisches Pigment mit Zusätzen von Bleiweiß, gelbem Farblack, wenig Azurit und Schwarz gebunden in Proteinen und Öl. Er vermutete bei dem dunkelbraunen organischen Pigment einen möglicherweise veränderten Farblack.<sup>756</sup>

Im Vergleich mit den Leinwandbildern erweckt die Glätte des Malgrundes den Eindruck einer größeren Dichte und feineren Textur der Malerei. Entsprechend konnte der Maler hier die Struktur des Malgrundes nicht nutzen, um bestimmte Effekte zu erzielen. So sind die Lichtreflexe auf den Haaren mit einzelnen dünnen, in der Farbsättigung variierenden Pinselstrichen aufgesetzt, was die Wirkung größerer Sorgfalt und feinteiligeren Vorgehens unterstützt. Dennoch hat der Maler auch hier, v. a. im Hintergrund, versucht, durch den sehr trockenen Auftrag des Malmittels den Effekt durchbrochener Leichtigkeit zu erzielen.

Auch andere malerische Stilmittel wurden sowohl auf den Leinwandbildern als auch auf dem Tafelbild eingesetzt, wie das Ineinanderziehen verschiedener, noch weicher Farbtöne und -schichten (*Abb. 294*).

Wie auf den Leinwandgemälden löst sich die im Vordergrund ausformulierte Gestaltung in der Hintergrundszenerie tendenziell in Andeutungen auf, was aber auf dem Tafelbild in abgemilderter Form zu beobachten ist.

Eine technische Vorgehensweise unterscheidet das Tafelbild von den Leinwandbildern: Sehr häufig werden Muster, Lichtakzente etc. mit deckenden Malmitteln über transparente oder halbtransparente Farbschichten gelegt, so etwa als deckende Borten auf halbtransparenter Gewandfarbschicht, was dem Charakter der Tafelmalerei zusätzliche Tiefe verleiht. In den Gemälden auf textilem Bildträger, wiewohl ebenfalls in Schichten aufgebaut, konnte, zumindest im heutigen Zustand, ein solcher Wechsel von deckenden auf transparente Farbschichten nicht festgestellt wer-

---

<sup>756</sup>KÜHN 1990a, S. 638. Die Proben hierzu stammen aus dem gelben Gewand des Engels oben rechts, wo die braune Schicht stellenweise über, an anderen Stellen unter der gelben Farbschicht liegt sowie aus der Kontur einer goldfarbenen Blattmetallaufgabe im Gewand der Hl. Barbara.

den.

Andersartig ist auch die Konsistenz dunkelblauer Farbschichten, die v. a. im Gewand der Maria den Eindruck einer unverstrichen aufgetragenen, fest gewordenen, gelartigen Masse machen. Die Erklärung hierfür liegt möglicherweise im Analyseergebnis Kühns,<sup>757</sup> der in einer Probe aus dieser Schicht überwiegend Leim und geringe Mengen an Öl und Harz nachwies.

Die verwendeten Malmaterialien weisen den Analysen Kühns zufolge keine Auffälligkeiten und Besonderheiten auf.<sup>758</sup> Als Pigmente wurden in einer Farbschicht des Inkarnats der Hl. Barbara Bleiweiß, geringe Zusätze von Ocker und Schwarz, als Bindemittel Proteine, Harz und Öl nachgewiesen. In der deckenden hellrosa Farbschicht des Gewandes der Hl. Katharina handelt es sich um Bleiweiß, geringe Mengen roten Farblacks und Schwarz, ebenfalls in Öl, Harz und Proteinen. Die darüberliegende rote Lasur besteht aus Krapp-, bzw. Purpurinlack und Bleiweiß in Öl und Harz, die überlappende weiße Farbschicht der Hermelinborte mit grauen Schattenlasuren aus Bleiweiß, wenig Pflanzenschwarz und wiederum Öl und Harz.

Eine gelbe Farbschicht enthält Bleizinnigelb, eine blaue Azurit, eine grüne Kupferacetat. Die Analyse der Bindemittel ergab stets Proteine, Öl und Harz in variierenden Anteilen.

Auffällig ist, dass gelbe und rote Farbschichten auch in diesem Gemälde farblose Einschlüsse aufweisen, die aufgrund ihrer erheblichen Konzentration zu einem pusteligen Oberflächenbild dieser Schichten führen. In so starker Ausprägung kam dieses Phänomen nur in Kat. Nr. 25.7.a vor. Hier wie dort sind zwar verschiedene Farbschichten betroffen. Im Zusammenhang mit hellroter Pigmentierung, in Kat. Nr. 25.7.a handelt es sich um Mennige, ist es jedoch besonders ausgeprägt. Im Gegensatz zu Kat. Nr. 25.7.a wurde Mennige im vorliegenden Gemälde augenscheinlich sehr wenig und nur im Gewand des rechten Engels der unteren Gruppe verwendet.

Hinsichtlich der Rotpigmente ist außerdem der rote Farblack bemerkenswert, der, wie in Ausmischungen v. a. mit Weiß zu erkennen, in Form rechteckiger Partikel unterschiedlicher Größe auftritt. Es könnte sich hierbei um einen Hinweis auf die Herstellung des Lacks durch die Rückgewinnung des Farbstoffs aus gefärbten Textilien handeln.

Schließlich ist die dunkelblaue Farbschicht im Gewand der Maria durchsetzt mit kreisrunden Vertiefungen variierenden Durchmessers bis maximal 0,75 mm, für die bisher jegliche Erklärung fehlt.

---

<sup>757</sup>KÜHN 1990a, S. 638.

<sup>758</sup>KÜHN 1990a, S. 637 f.

## Nicht aufgenommene Leinwandgemälde

**aus: Die Gemäldesammlung des Prof. Dr. Ferdinand Franz Wallraf. Abschrift der Inventarien der Hinterlassenschaft des am 18. März 1824 in Cöln a.R. verstorbenen Prof. F. Ferd. Wallraf, angefertigt im Jahre 1824/25, fol. 79 ff. [Matthias Joseph De Noël?], Verzeichnis der Gemaelde in der Hinterlassenschaft des Herrn Prof. Wallraf 1824.**<sup>759</sup>

Unter Altdeutsche Schule aufgelistete, nicht eindeutig zuzuordnende Leinwandbilder:

**"Kleine seltsame Kreuzigung mit Schächern, die Kreuziger; und Longinus in altdeutscher Kleidung,**

Tuch".<sup>760</sup>

Keine weiteren Angaben, keine Abbildung. Evtl. Fragment einer Bilderfolge; wegen der unterschiedlichen Provenienz nicht identisch mit Kat. Nr. 23. Nicht sicher, ob kölnischen Ursprungs.

**"Großes Kreuz Christi, Maria und Johannes zur Seite, 3 Abtheilungen in der 2 Abtheilung viele Heiligen, Tuch".<sup>761</sup>**

Bis auf „sehr alt“ keine weiteren Angaben, keine Abbildung. Nicht sicher, ob kölnischen Ursprungs. Kat. Nr. 8.a und b sind im Inventar getrennt aufgeführt und daher nicht mit diesem Gemälde identisch.

**"Vier Vorstellungen aus der Leidensgeschichte Christi mit goldenen Scheinen,**

Tuch".<sup>762</sup>

Keine weiteren Angaben, keine Abbildung.

Evtl. Fragmente einer Bilderfolge, evtl. identisch mit Kat. Nr. 14 oder Teilen der Bilderfolgen um 1480-85; nicht sicher, ob kölnischen Ursprungs.

**"Erfindung (?) der h. Cordula, gehört zur Geschichte der h. Cordula, Tuch".<sup>763</sup>**

Keine weiteren Angaben, keine Abbildung. Nicht sicher, ob kölnischen Ursprungs.

Evtl. identisch mit Kat. Nr. 29, dem Zyklus der Hl. Cordula.

---

<sup>759</sup>Lust und Verlust II 1998, S. 57 ff.

<sup>760</sup>Lust und Verlust II 1998, S. 112, Nr. 70.

<sup>761</sup>Ebd., S. 112, Nr. 77.

<sup>762</sup>Ebd., S. 115, Nr. 94.

<sup>763</sup>Ebd., S. 130, Nr. 176.

**"Verspottung Christi**

vermutlich Wasserfarb, Tuch".<sup>764</sup>

Keine weiteren Angaben, keine Abbildung.

Evtl. Fragment einer Bilderfolge. Nicht sicher, ob kölnischen Ursprungs.

Die Angabe „Wasserfarb“ in diesem Zusammenhang schließt eine Ausführung des Gemäldes mit öligen Bindemitteln nicht aus, wie dies etwa die Angaben für das Gemälde Kat. Nr. 27.2, *Der Hl. Laurentius verteilt die Schätze der Kirche* aus dem Laurentiuszyklus zeigen, ein mit öligen Malfarben ausgeführtes Gemälde, das im Wallraf-Inventar, wahrscheinlich ausschließlich aufgrund des textilen Bildträgers, ebenfalls als „Wasserfarb. Tuch“ bezeichnet wurde.<sup>765</sup>

**"Grablegung Christi**

Wasserfarb. Tuch".<sup>766</sup>

Keine weiteren Angaben, keine Abbildung.

Evtl. Fragment einer Bilderfolge. Nicht sicher, ob kölnischen Ursprungs.

**"Krönung des Königs Saul**

Wasserfarb mit vielen Figuren, Tuch".<sup>767</sup>

Keine weiteren Angaben, keine Abbildung. Nicht sicher, ob kölnischen Ursprungs.

**"Beschneidung im Hintergrund eine Kindbetterin, vorn links kniet ein geharnischter Ritter**

Wasserfarb. Tuch".<sup>768</sup>

Keine weiteren Angaben, keine Abbildung. Nicht sicher, ob kölnischen Ursprungs.

**"Langer Flügel in rothem Rahmen; Engl. Gruß, Gabriel, und Aufopferung**

Wasserfarb, Tuch".<sup>769</sup>

Keine weiteren Angaben, keine Abbildung. Nicht sicher, ob kölnischen Ursprungs.

**"Christus spricht mit der knienden Maria**

Mit Goldscheinen, unaufgespannt, klein, eine Folge von Bildchen mit Goldpapier eingefasst Tuch".

---

<sup>764</sup>Ebd., S. 130, Nr. 177.

<sup>765</sup>ZEHNDER 1990, S. 393.

<sup>766</sup>Lust und Verlust II 1998, S. 132, Nr. 188.

<sup>767</sup>Ebd., S. 132, Nr. 192.

<sup>768</sup>Ebd., S. 133, Nr. 196.

<sup>769</sup>Ebd., S. 136, Nr. 217.

**"Gefangennahme Christi. Petrus, Malchus, etc. wie das obige**

Tuch".

**"Christus von Pilatus weggeführt, wie oben**

Tuch".

**"Krönung, Verspottung, wie oben**

Tuch".<sup>770</sup>

Keine weiteren Angaben, keine Abbildung.

Evtl. Fragmente einer Bilderfolge. Der Darstellung des erwähnten Abschieds Christi von seiner Mutter zufolge, könnte es sich hierbei um eine weitere Bilderfolge aus dem Umfeld des Meisters der Passionsfolgen gehandelt haben (vgl. Kat. Nr. 16 und 17). Mit beiden ist diese allerdings nicht identisch, denn sie wurden im Verzeichnis andernorts aufgeführt.

**"Mann mit grauem Wamms mit lateinischer Inschrift. Portrait**

Tuch".<sup>771</sup>

Keine weiteren Angaben, keine Abbildung. Nicht sicher, ob kölnischen Ursprungs.

**"Magdalena, Christo die Füße waschend**

(Tempera), Tuch".<sup>772</sup>

Keine weiteren Angaben, keine Abbildung. Nicht sicher, ob kölnischen Ursprungs.

**"Kreuz mit Johannes u. Maria,**

beschädigt, Tuch".<sup>773</sup>

Keine weiteren Angaben, keine Abbildung. Nicht sicher, ob kölnischen Ursprungs.

Nicht identisch mit den Kreuzigungsdarstellungen Kat. Nr. 5 und Kat. Nr. 11, die zwar beide ebenfalls aus der Sammlung Wallraf stammen, im Inventar an anderer Stelle vermerkt sind.

**"Gekrönte Jungfrau vor einem Richter**

Tuch".<sup>774</sup>

Keine weiteren Angaben, keine Abbildung. Nicht sicher, ob kölnischen Ursprungs.

---

<sup>770</sup>Ebd., S. 137, Nr. 223-226.

<sup>771</sup>Ebd., S. 141, Nr. 258.

<sup>772</sup>Ebd., S. 143, Nr. 271.

<sup>773</sup>Ebd., S. 145, Nr. 292.

<sup>774</sup>Ebd., S. 147, Nr. 310.

**Aus: Die Gemäldesammlung des Johann Georg Schmitz. Catalog des Kunst-Nachlasses des verstorbenen Buchhändlers Herrn Johann Georg Schmitz, welcher am 20. [21.] September 1846 und die folgenden Tage im Sterbehause (Minoritenstrasse Nro. 17) öffentlich gegen gleich baare Zahlung versteigert werden soll, Köln [Heberle (Lempertz)] 1846.<sup>775</sup>**

**„Cölnische Schule aus d. Anfange des 16n Jahrh.**

**Der heil. Benediktus in ganzer fast lebensgrosser Figur und ein Buch und Stab in den Händen haltend. Im Vordergrund zwei Wappen. Hintergrund Draperien mit Dessins.**

Anscheinend Flügelbild eines Altargemäldes. Auf Leinwand, 50 x 21''<sup>775</sup>

Herkunft, Standort: Bei der Versteigerung der Sammlung Schmitz 1846 von Heberle (Lempertz) für die Erben von Schmitz für "8 Thaler" gekauft. Verbleib unbekannt.<sup>776</sup>

Nicht aufgenommen, weil nach 1500 datiert und nicht Teil eines Zyklus.

**„Cölnischer Meister des 16n Jahrh.**

**Ein Papst gefangen genommen wird zum Richter geführt.**

Aufgerollt und sehr stark beschädigt. Auf Leinwand, 52 x 36''<sup>776</sup>.

Herkunft, Standort: Bei der Versteigerung der Sammlung Schmitz 1846 vom Maler Thomas in Aachen für "4 Thaler, 20 Groschen" gekauft. Verbleib unbekannt.<sup>777</sup>

Nicht aufgenommen, weil nach 1500 datiert und nicht Teil eines Zyklus.

---

<sup>775</sup>Ediert in Lust und Verlust II 1998, S. 323 ff.

<sup>776</sup>Ebd., S. 333, Nr. 55.

<sup>777</sup>Ebd., S. 334, Nr. 63.

**Aus: Die Gemäldesammlung des Grafen Werner von Haxthausen nach der Inventarliste von Matthias De Noël aus dem Jahre 1826, ausgestellt zwecks Leihgabe der Slg. H. an das Wallrafianum.**

Anhang B: "Leihgaben" Haxthausens an die Gemeinde St. Severin (1826?):<sup>778</sup>

**"Hl. Franziskus**

Leinwand, großes Bild"

Herkunft, Standort: Verbleib unbekannt.

Keine weiteren Angaben, keine Abbildung. Nicht sicher, ob kölnischen und spätmittelalterlichen Ursprungs.<sup>779</sup>

**Aus: Die Gemäldesammlung des Johan Peter Weyer. Beschreibung des Inhaltes der Sammlung von Gemälden älterer Meister des Herrn Johan Peter Weyer in Coeln, Köln 1852.**<sup>780</sup>

**„Aus der Schule des Meckenen (Israel), geb. 1440, gest. 1503**

**In einer gotisch geformten Nische kniet ein mit einem Kirchengewande bekleideter Engel, welcher das Wappen des Dom-Kapitels in Cöln hält.**

Auf Leinwand, welche auf Holz geheftet ist.

10 ½ x 7 ½“, in einem vergoldeten Rahmen“.

Herkunft, Standort: Das Gemälde wurde 1862 an den Kunsthändler Matthes aus Würzburg verkauft. Verbleib unbekannt.

**„In einer Nische, welche gotisch geformt ist, kniet ein Engel, welcher das baierische Wappen hält.“**

Maße, Herkunft und Standort wie oben.

Keine weiteren Angaben, keine Abbildung. Nicht sicher, ob kölnischen Ursprungs.<sup>781</sup>

---

<sup>778</sup>Ediert ebd., S. 294 ff.

<sup>779</sup>Ebd., S. 317, Nr. 1.

<sup>780</sup>Ediert in Lust und Verlust II 1998, S. 448 ff.

<sup>781</sup>Ebd., S. 460, Nr. 71 und 72.

**Aus: Sonstige Quellen**

„Köln. Museum. Großes Altarbild auf Leinwand, der Spätzeit des 15. Jahrhunderts oder dem Beginn des 16ten angehörig, das Werk eines eigenthümlichen, nicht näher zu bezeichnen-den Meisters: Madonna mit dem Kinde, unter einem Tabernakel stehend; zwei weissgekleidete Bischöfe breiten ihren Mantel aus, unter dem, auf beiden Seiten, eine Schaar kleiner Kartäusermönche kniet.“<sup>782</sup>

**Aus der Taufkapelle der Basilika St. Gereon zu Köln:**

**„Darstellungen aus dem Martyrium der Thebäischen Legion**

sehr alte, auf Tuch in Wasserfarbe gemalte Tafeln“.<sup>783</sup>

Herkunft, Standort und Verbleib unbekannt. Keine weiteren Angaben, keine Abbildung.

**Aus der Pfarrkirche St. Jacob:**

**Legende des Hl. Jacob (Zyklus)**

Der Zyklus ist in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts quellschriftlich nachgewiesen. Die Erwähnung erfolgt anlässlich seiner Reparatur, so dass nicht auszuschließen ist, dass es sich um einen weiteren Kölner Leinwandzyklus des späten 15. oder beginnenden 16. Jahrhunderts handelte.<sup>784</sup>

---

<sup>782</sup>Kugler 1854, S. 307f.

<sup>783</sup>HAMM, Geschichte über die Erbauung und Stiftung der Kirche zum hl. Gereon in Koeln, Koeln 1824, S. 46. Zitiert nach: KDR 1911, S. 92.

<sup>784</sup>Vgl. SCHMID 1991, S. 41 ff.; SCHMID 2002, S. 776.