Die letzten Maler der Gotik in Köln

Autor(en): **Töwe, Christian**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **34 (1947)**

Heft 8

PDF erstellt am: **29.03.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-27027

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch



Meister der heiligen Sippe. Sippenaltar. Mittelstück. Wallraf-Richartz-Museum, Köln / Maître de la Famille de la Vierge. L'autel de la Famille de la Vierge. Panneau central / Master of the Holy Virgins Family. The Altar of the Holy Virgins Family. Centre Piece

Die letzten Maler der Gotik in Köln

Von Christian Töwe

Um die Wende des 15. zum 16. Jahrhundert ist die Kultur des Mittelalters, die das Abendland und alle Äußerungen seines Lebens durchdrungen und einheitlich geformt hatte wie später keine mehr, auch nördlich der Alpen an ihrem Ende angelangt. Zwar war sie nicht so wie im Süden von innen her im Laufe mindestens eines Jahrhunderts langsam verwandelt und für ein Neues vorbereitet worden; aber sie wurde auch nicht von außen durch die neue Gesinnung, die neue Schönheit, das neue Lebensgefühl, welches Renaissance und Humanismus mit sich brachten, plötzlich überwältigt. Sondern zögernd und allmählich stirbt sie ab, nachdem noch einmal vor allem die bildkünstlerische Produktion in Deutschland, Frankreich und den Niederlanden zu unerhörter Fülle und fast einzigartiger Breite angeschwollen war – vergleichbar einem farbenreichen Sonnenuntergang oder noch eher einem langgedehnten Nachspiel auf der Orgel; denn kraus und verschlungen wie stimmenreiche Orgelmusik ist die spätgotische Formenwelt.

Damals war die Blütezeit der vielen lokalen Bildhauer- und Malerschulen, die sämtlich nach größerem oder kleinerem Anlauf ihre Eigenart zu scharfer Ausprägung gesteigert hatten und nun für kurze Zeit, bis durch die Renaissance die örtlichen Unterschiede wieder eingeebnet wurden, gerade die deutsche Kunstlandschaft unendlich reich gestaltet haben. Unter den Malerschulen war durch Alter und lange Tradition am ehrwürdigsten die Kölner, die vom Beginn des 14. Jahr-

hunderts an ununterbrochen bis in das 16. hinein bestanden hat und in fast jeder Generation über Begabungen von hohem Rang verfügte. Gerade auch sie durchlebt um 1500 noch eine Epoche von besonderem Glanz; zahlreiche große Stiftungen beschäftigen viele Meister und Werkstätten, an Kostbarkeit und Größe sollen die Altäre, die man nun in Auftrag gibt, alles übertreffen, was zuvor entstand; es ist, als ob der angesammelte Reichtum der alten Hansastadt und ihr überlieferter frommer Sinn noch einmal strahlend sichtbar werden wollten, bevor der geistige Boden, auf dem die Kunst so lange geruht, ins Wanken geriet, und bevor die Entdeckung der Seewege den Handelsstrom, dem die Stadt am Rhein ihren Wohlstand dankte, in andere Bahnen verwies.

Unter den zu jener Zeit durch Ansehen und Reichtum bedeutenden Patriziern der Stadt trat besonders hervor der Ritter und königliche Rat Nicasius Hackenai, der «Rechenmeister», also Hofbankier, Kaiser Maximilians und Haushofmeister bei seinem Sohn Philipp dem Schönen war, der für den Kaiser auch nach dessen eigenen Plänen in Köln ein Haus erbaute, ein großer Freund der Kirche und der Kunst, da allein zwei von ihm gestiftete Altäre bis auf uns gekommen sind: ein «Marientod» von dem Antwerpener Maler Joos van Cleve, heute in der Münchener Pinakothek, und der «Sippenaltar» in der Kölner Galerie, dessen Maler man, da man ihn nicht mit Namen kennt, nach diesem seinem schönsten Werk als «Meister der heiligen Sippe» zu bezeichnen pflegt. Daß sein Name nicht überliefert ist, kennzeichnet bereits den Geist der Kölner Schule. Zwischen Stefan Lochner – gestorben 1451 –, dem berühmtesten von allen Kölner Malern, dessen Namen wir auch nur durch Zufall wissen (durch eine Eintragung Albbrecht Dürers in sein Reisetagebuch), und dem Auftreten Barthel Bruyns d. Ä. – geboren 1493 – zwei Menschenalter später, läßt sich kein einziges der vielen Werke Kölner Herkunft mit einem Künstlernamen sicher verknüpfen. Hat doch gerade die kölnische Kunst weit länger als die anderer deutscher Städte an der Anonymität der Künstler festgehalten, haben doch hier unter dem Eindruck der unerhört starken mittelalterlichen Überlieferung die Zünfte und Werkstätten ihre alte Macht über das erwachende Persönlichkeitsbewußtsein der einzelnen länger aufrecht erhalten können als anderswo. Zwar prägt sich in den Werken selbst die Persönlichkeit ihrer Schöpfer bereits deutlich aus; aber den eigenen Namen hat niemand von ihnen auf einem seiner Bilder anzubringen gewagt.

Das Mittelstück des großen Sippenaltars, der bei geöffneten Flügeln fast vier Meter in der Breite mißt, bot den Augen der Andächtigen die Sippe der Jungfrau Maria dar. Ähnlich wie eine «Wurzel Jesse» Christi Vorfahren zeigt, vereinigt das Sippenbild die Verwandtschaft seiner Mutter; denn nach den legendären Ausschmückungen, die im Mittelalter die Evangelien erfuhren, hat die heilige Anna, die Mutter Mariens, nach ihrer Ehe mit Joachim noch zwei weitere Male sich verheiratet; allen drei Ehen entsproß eine Tochter, Maria, die Mutter Christ, Maria Cleophä, die Alphäus heiratete und ihm vier Kinder gebar, sowie Maria Salome, die sich mit Cebedäus vermählte und so die Mutter der «Söhne Cebedäi» wurde. Sie alle zeigt der Sippenaltar: Anna und Maria mit dem Jesuskind in der Mitte, hinter ihnen Joachim und Josef, links und rechts in den Ecken die beiden anderen Marien mit ihren Männern hinter sich und ihren Kindern, die ihre künftigen Apostelattribute oder Marterwerkzeuge zum Spiel gebrauchen. Doch genügte dem Maler (oder dem Auftraggeber) die Zahl der Versammelten noch nicht; er hat vielmehr zwei weitere Heilige hinzugefügt, die heilige Katharina links, und rechts die heilige Barbara vor ihrem Turm, und ihnen ihre Väter aus Gründen der Symmetrie beigesellt. Katharinas Gegenwart ist noch dadurch motiviert, daß sie dem Jesuskind den Brautring reicht. Schon die Legende, die Personen zu Verwandten Marias macht, die ursprünglich gar nichts miteinander zu tun haben, ist echt mittelalterlich in ihrem Streben nach systemartiger Verbindung von Verschiedenartigem; als eine Eigenart gerade des späteren Mittelalters zeigt außerdem der Sippenaltar einen Hang zur Häufung und Summierung. Denn nicht nur die heilige Sippe ist dargestellt, sondern auch die mystische Vermählung der heiligen Katharina, dazu die Anna selbdritt in der Mittelgruppe, hauptsächlich aber sollte der Altar der Verehrung Mariens dienen, worauf die kleinen Szenen aus ihrem Leben im Hintergrunde deuten. Dieselbe Vorliebe für das Gehäufte begegnet wieder in Form und Gestalt des Bildes, das viele, an Herkunft wie an Alter recht verschiedene, sogar sich widersprechende Motive aneinanderreiht. Neben dem dunkelroten Granatmuster des venezianischen Brokats hinter der Mittelgruppe, der genau so raumfeindlich wirkt wie ein gepunzter Goldgrund auf hochmittelalterlichen Bildern, steht eine weite Landschaft, wie sie seit den van Eycks anstatt des irrealen goldenen Grunds seit langem schon sich eingebürgert hatte. Die Frauen gehören noch dem alten idealen, anmutig-leeren Typus an, während die Köpfe der Männer von kräftig realistischer Bildung sind. Den Boden bedeckt der kurze kräuterreiche Rasen, den schon Lochner liebte; aber über ihn wird noch ein Teppich ausgebreitet. Engel in flatternden Gewändern, wie sie um 1460 in Köln modern gewesen waren, musizieren in den Lüften; aber unmittelbar neben ihnen spielen geflügelte nackte Putten, die um 1500, als der Altar entstand, eben erst aus Italien importiert sein konnten. Dem einheitlichen Bildraum widersprechen auch die Sonderszenen im Hintergrund, in denen wie im frühesten Mittelalter teilweise dieselben Personen wie im Vordergrund noch einmal erscheinen. Endlich werden sogar architektonische und plastische Motive herbeibemüht, doch bleibt im ungewissen, ob die zierlichen Pfeiler, die Heiligenstatuetten tragen und ganz in Gold gemalt sind, an einen Schnitzaltar erinnern sollen, an Goldschmiedewerk, oder ob sie als Steinmetzarbeit vorzustellen sind, da sie aus einer Steinbank herauswachsen; es scheint fast



Meister der heiligen Sippe. Maria Cleophä mit ihren Kindern. Ausschnitt aus dem Mittelstück des Sippenaltars | Marie de Cléophas et ses enfants. Détail du panneau central de l'autel de la Famille de la Vierge | Maria Cleopha with her children. Section of the Centre Piece of the Altar of the Holy Virgins Family

so, als sei eine Vermischung aller dieser Vorstellungen beabsichtigt. Dieselbe Neigung zur Fülle durch Addition beherrscht noch alle Einzelheiten; die Frauen, voran die Fürstentöchter Katharina und Barbara, sind überladen mit Edelsteinen, Schmuck und reichen Stoffen, mit Samt, Brokat und Hermelin, sie tragen Kronen auf den modisch frisierten Köpfen, und in ihr Haar sind Perlenschnüre eingeflochten.

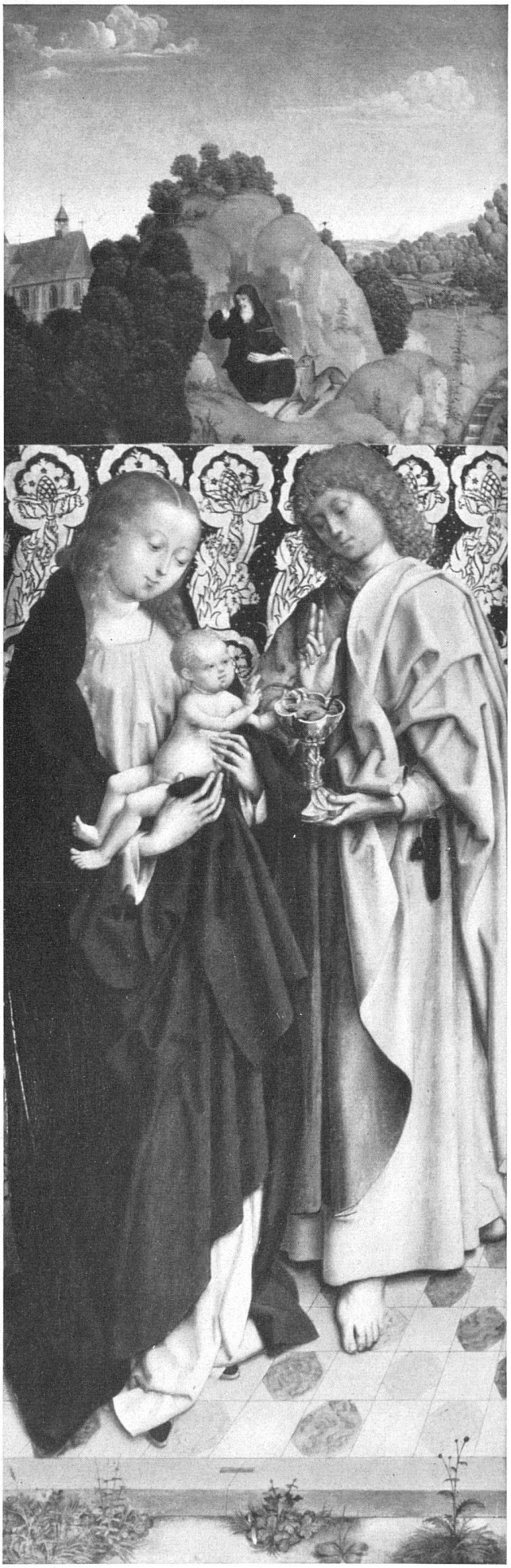
Eine solche Überfülle müßte unerträglich wirken, wenn nicht die farbige Behandlung die vielen kontrastierenden Einzelheiten fest zusammenbände und Fernes ebenso wie Nahes, Glänzendes und Stumpfes, Licht und Schatten einer fast abstrakt gleichmäßigen Farbenfläche unterwürfe. Erreicht hat dies der Maler, indem er keine Farbe einzeln hervortreten läßt, sondern einen gedämpften Akkord bevorzugt, in dem ein mattes Grün, ein graues Blau und Rot vorherrschend sind und dazu Gold, von welchem alles einem Bildteppich gleich durchwirkt erscheint. Wenn der Altar sogar den Eindruck von Ruhe und feierlicher Größe macht, so durch die strenge Symmetrie und reliefartige Reihung, mit der die heiligen Figuren angeordnet sind und ohne eigentliche Handlung beieinandersitzen. Keine Genreszene wird hier geboten, sondern ein zeremonielles Andachtsbild, für das die Kölner Schule stets eine Vorliebe besaß. Nach Lochners Tode war die Kölner Malerei freilich stark in den Bannkreis der flämischen und holländischen Kunst geraten; am Ende des Jahrhunderts aber knüpfen der Sippenmeister und seine Zeitgenossen wieder bei den einheimischen Bildgewohnheiten an. Man mag ihn und die ganze Kölner Schule rückständig oder altertümlich schelten, weil sie die allgemeine Richtung des Jahrhunderts auf Realistik und drastische Handlungsschilderung fast gar nicht mitmachen; doch muß man auch bewundern, mit welcher Kraft und welchem Bewußtsein von sich selbst die weltoffene Stadt, der Schnittpunkt vieler Handelswege, ihre Eigenart stets zu bewahren wußte. Nie sind die Kölner Maler Dramatiker oder Eroberer im Bereich des Wirklichen gewesen, sondern sie haben festgehalten an einem Stile feierlicher Idealität, der ihrer Neigung zum Stillen, zum Milden, zum Feinen und Kostbaren entsprach. Daß Köln von jeher eine Stadt der Goldschmiede war, glaubt man vor diesen Bildern noch zu spüren.

Von einem der drei großen Maler, die in Köln um 1500 wirkten, dem Meister des Bartholomäusaltares – benannt nach einem Bild in der Münchener Pinakothek –, hat man sogar mit gutem Grund vermutet, daß er selbst als Goldschmied sich betätigt hat; denn einzigartig ist bei ihm die emailartige Verfeinerung des Malwerks, und mehr noch als der Sippenmeister liebt er Geschmeide, edle Steine und güldenes Rankenwerk. Doch seine Kunst erschöpft sich nicht im Schildern einer äußerlichen Schönheit, wie es im Grunde die des Sippenmeisters tut, zu dessen seelisch nicht sehr vertieften Heiligen reiche Bürgertöchter Modell gesessen haben könnten; der viel originellere Meister des Bartholomäusaltars stellt sein malerisches Können in den Dienst eines allerdings seltsam gesteigerten Ausdrucks. Man betrachte daraufhin, wie er als Mittelstück eines Flügelaltars Christi Begegnung mit dem ungläubigen Thomas malt: der Zweifler begnügt sich nicht damit, die Seitenwunde Christi zu berühren, er legt vielmehr die Finger in die Wunde tief hinein, und der Auferstandene unterstützt ihn noch dabei, indem er selbst die Hand des Thomas faßt und lenkt. Etwas Ekstatisches und Überhitztes liegt in dieser Lust zu stärkster Sinnfälligkeit. Man möchte dabei an die vielen Predigten erinnern, die aus jener Zeit überliefert sind, und in denen alle Qualen der Hölle mit grausamster Ausführlichkeit den Zuhörern geschildert wurden. Der Altar entstand am Vorabend der Reformation; ob nicht die Glaubenszweifel, die sie einleiteten, hier vorausgeahnt sind, ob nicht der Maler, Thomas gleich, heimliche Skrupel in sich zu beschwichtigen gesucht? Der Hang, den er zum Absonderlichen besessen hat, bestimmt vor allem auch den Ausdruck seiner Köpfe; Thomas ist betont häßlich, geradezu verkommen, mit wirrem Bart und Haarschopf, einer Höckernase, jemand, dem man das niedere Bedürfnis nach handgreiflichsten Beweisen durchaus zutraut. Christus wirkt dagegen übertrieben wohlgepflegt mit dem gelockten, rötlichblonden Haar, der preziösen Art, wie er die Kreuzesfahne hält und tänzelnd seine Füße setzt; in seinem Antlitz ist von milder, herrscherlicher Hoheit so gut wie nichts zu spüren, fast befremdet dieser kurze breite Kopf mit seinen schweren Augenlidern und dem zierlichen Mund. Die vier Heiligen: Helena mit dem Kreuz, Maria Magdalena mit dem Salbgefäß, sowie die Kirchenväter St. Hieronymus und St. Ambrosius, die außer Gott-Vater und Engeln noch auf dem Altar erscheinen, haben inhaltlich mit der Thomasszene nichts zu tun; sie mußten von dem Maler einbezogen werden, weil das Kloster der Kartäuser in Köln, dem der Altar von Dr. Peter Rinck, einem Juristen der Kölner Universität, gestiftet worden war, Reliquien von diesen Heiligen besaß. Ähnlich wie Christus und Thomas sind auch die beiden Bischöfe behandelt als Kontrastfiguren; Hieronymus mit hagerem, ausgemergeltem Gelehrtenkopf, wendet den Blick voll visionärer Kraft Gott-Vater zu, während ihm gegenüber Ambrosius als wohlgenährter Kirchenfürst erscheint.

Der merkwürdige Eindruck eines spannungsreichen Schwebezustands, den die Tafel erweckt, hat seinen Grund in dem Fluktuieren zwischen verschiedenen Realitätsbereichen, einem Naturalismus in den Details, dem eine weltferne Idealität in der Auffassung des Ganzen schroff widerspricht; mit diesem Hin und Her zwischen verschiedenen Wirklichkeitsebenen hat der Bartholomäusmeister fast ein Kunstmittel des modernen Surrealismus vorweggenommen. Die Mittelgruppe steht auf einem Postament, das die Illusion erwecken soll, als wäre es aus Stein; und dementsprechend würde man darauf die Nachahmung einer Steinplastik erwarten, wie sie tatsächlich auch zu sehen ist auf den Außenseiten der Flügel des Altars, auf derem einen die heilige Symphorosa und ihr gegenüber die Märtyrerin



Meister des Bartholomäus-Altars. Der ungläubige Thomas. Mittelstück des Thomas-Altars. Wallraf-Richartz-Museum, Köln. Gegenwärtig ausgestellt im Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen | Maître de l'autel de St-Barthélemy. St-Thomas l'incrédule. Panneau central de l'autel de St-Thomas | Master of the Bartholomew Altar. Doubting Thomas. Centre Piece of the Thomas Altar



Meister des Bartholomäus-Altars. Maria und Johannes der Evangelist. Linker Flügel des Thomas-Altars / Maître de l'autel de St-Barthélemy. La Sainte Vierge et St-Jean l'Evangeliste. Panneau gauche de l'autel de St-Thomas / Master of the Bartholomew Altar. Mary and John the Evangelist. Left wing of the Thomas Altar

Felicitas mit ihren sieben Söhnen grau in grau gemalt erscheinen. Die Füße Christi aber, denen der Steinsockel zur Basis dient, verblüffen durch einen Verismus, der vor nichts zurückschreckt, nicht vor der Nachbildung der bläulichen, leicht geschwollenen Adern unter der Haut, noch vor den schwärenden Wundmalen mit violetten Rändern. Dieser Kontrast wird noch pikanter durch die bunten Blüten, die über den grauen Sockel hin verstreut sind, und durch den Rasen vor ihm, auf welchem Engel mit Drehleier und mit Laute fröhlich Musik machen zu der doch ernsten Szene. Immerhin paßt noch die vollrunde Modellierung aller Körper, die dunkle Schatten werfen, insofern zu dem Sockel, als dieser kräftig nach vorne stößt und so die Vorstellung eines tiefen Bühnenraums erzeugt; doch weiter oben verflüchtigt sich das Räumliche vollständig und ohne Übergang, und es erscheint der Goldgrund wieder, doch diesmal nicht wie auf dem Sippenaltar in Brokat verwandelt, sondern höchst merkwürdig übersetzt in goldene Dämpfe oder Wolken, die sich verdichten zu Polstern, auf denen die Heiligen knien.

So viel Absonderliches macht den Bartholomäusmeister als Zeiterscheinung interessant; als Künstler groß wird er erst durch seine Farbkultur, die an Raffiniertheit und rein technischer Vollkommenheit einzigartig ist. Rosa ist der Mantel Christi gefärbt – aber dies Rosa ist in zahlreichen Stufungen abgewandelt von dunklem Rot dort, wo die tiefen Schatten sind, bis zu kaum noch getöntem Weiß an den hell belichteten Partien. Es wird eingerahmt von einem dunklen und hellen Blau im Kleid des Thomas, von lichtem Grün im Mantel Magdalenens rechts sowie dem leuchtend roten Kardinalsgewand des heiligen Hieronymus. Dazwischen aber stehen viele zarte Töne, bläulich-weiße, gelbliche und vor allem graue, von einer Fülle der Nuancen, die jeder Beschreibung sich entziehen. Der spätgotische Manierismus wird durch diese Vorliebe für Rosa, Grau und andere Halbtöne genau so gut gekennzeichnet wie durch die zierliche Haltung der Heiligen, die unendliche Bewegtheit aller Linien und das hüpfende Licht. Alle Werke des Bartholomäusmeisters besitzen diesen letzten Grad von Perfektion, den nur der Meister selbst ihnen verleihen konnte; man darf daher schließen, daß er keine eigentliche Werkstatt beschäftigt hat – was gut zu seinem vermutlich eigenbrödlerischen Leben paßt.

Doch war das keineswegs in Köln die Regel. Üblich war vielmehr ein ausgedehnter Werkstattbetrieb, weshalb es auch so viele Bilder Kölner Herkunft gibt, die wohl die Merkmale eines bestimmten Meisters zeigen, jedoch zu schwach sind, als daß sie von ihm selbst herrühren könnten. Ein Atelier mit vielen Schülern und Gehilfen entspricht ganz der mittelalterlichen Auffassung, die den Künstler als schöpferische Persönlichkeit nicht kennt, sondern in ihm einen Handwerker, bestenfalls einen Unternehmer sieht. Ein solcher Unternehmer großen Stils muß der Maler gewesen sein, dem man den Notnamen «Meister von St. Severin» gegeben hat, und der als dritter Spätgotiker neben den Sippen-

und den Bartholomäusmeister tritt. Vom Stile dieser beiden sondern scharf sich ab die vielen Bilder, die aus des Severiners Werkstätte hervorgegangen sind, wenn sie auch unter sich so verschieden sind, daß man auf mindestens einen relativ selbständigen Gehilfen neben dem Hauptmeister schließen darf. Einen besonderen Ruhm des händereichen Ateliers bildeten die umfangreichen Serien großer Bilder mit Heiligenlegenden; die Wände einiger Kölner Kirchen müssen mit ihnen geradezu tapeziert gewesen sein; heute sind diese Bilderfolgen weit zerstreut. Eine von ihnen war der heiligen Ursula gewidmet, einer englischen Prinzessin, die mit elftausend Jungfrauen bei der Rückreise von einer Romwallfahrt den Märtyrertod in Köln erlitt; sie ist daher Patronin dieser Stadt. Von diesem Zyklus, der für St. Severin in Köln gestiftet war, gibt es noch achtzehn Bilder; das schönste von ihnen hat die Traumvision der Heiligen zum Thema. Ein Engel ist, hoch aufgerichtet, leise neben das große Bett getreten, in dem die Königstochter staunend und geblendet sich aufrichtet und auf das lauscht, was der Himmelsbote ihr gebieten wird: die Wallfahrt, deren einzelne Stationen der Reihe nach er aufzählt. Im Hintergrund sieht man bereits, wie St. Ursula des Engels Weisung folgt und in derselben Nacht von ihrer Mutter Abschied nimmt.

Magie des Lichts – darauf beruht der Zauber dieses Bildes; vom Engel mit dem mächtigen Flügelpaar strahlt es aus, das geisterhafte Licht; sein Schein läßt in dem nächtlichen Gemach aufleuchten die dunkelrote Decke, unter der die Heilige liegt, deren langes blondes Haar, die gestickten Blüten in dem Teppich hinter ihrem Haupt, den golddurchwirkten Vorhang, der vom Betthimmel herunterfällt. Daß alle Farben und Formen durch das Licht eigentlich erst erschaffen werden – diese Erkenntnis Rembrandts hat der unbekannte Meister hier vorweggenommen. Wie hinten aus dem Nebenraum der Fackelschein über die Stufen der Treppe herabrieselt und langsam versickert in dem dunklen Grund, das konnte nur ein Künstler, der ein eminenter Maler war, beobachten und wiedergeben. Durchaus darf man vor diesem Bild von malerisch im Sinn des 17. Jahrhunderts sprechen; denn auch die farbige Rechnung ist nicht wie auf dem Thomasaltar ausbalanciert, indem sich viele Farben von kräftigem Eigenleben die Waage halten, sondern das Bild als Ganzes ist auf einen Einheitston, ein warmes Braun-Gold, gestimmt. Auch ist die Maloberfläche nicht glatt verrieben und ohne perlmutterartigen Glanz, sondern die Pinselstriche sind breit und locker nebeneinander gesetzt. Überhaupt bestimmt ein starker Wille zur Vereinheitlichung die Bilder aus der Werkstatt des Meisters von St. Severin; er komponiert übersichtlich und klar, beschränkt sich auf wenige Motive und kennt weder das gehäufte Vielerlei des Sippenmeisters, noch die verschnörkelte Bewegtheit aller Linien des Thomasaltars. Einheitlich geworden ist vor allem die Raumvorstellung, die dem Bild zugrunde liegt; der Raum ist nicht einem Versatzstück gleich behandelt wie bei den Landschaftsausschnitten auf dem Sippenaltar, und vom raumfeind-



Meister des Bartholomäus-Altars. St. Hippolytus St. Afra. Rechter Flügel des Thomas-Altars / Maître de l'autel de St-Barthélemy. St-Hippolyte et Ste-Afra. Panneau droit de l'autel de St-Thomas / Master of the Bartholomew Altar. St. Hipolytus and St. Afra. Right wing of the Thomas Altar



Meister von St. Severin. Der Engel erscheint der heiligen Ursula. Wallraf-Richartz-Museum, Köln. Gegenwärtig ausgestellt im Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen / Maître de St-Séverin. Apparition de l'ange à Sainte Ursule / Master of St. Severin. The Angel appears to St. Ursula

lichen Goldgrund findet sich keine Spur; statt dessen begegnet im Ursulabild ein Innenraum, dessen Tiefendimension der Maler ausdrücklich betont, da er das Bett in stärkster Verkürzung angeordnet hat.

Das sieht so aus, als wäre der Severinsmeister fortschrittlicher als seine Zeitgenossen. Aber wenn auch die formale Zusammenfassung, die er gibt, schon nicht mehr gotisch ist, wenn auch sein Helldunkel in die Zukunft weist, – ein Kind des Mittelalters bleibt er durch den einfältig-frommen Sinn, mit dem er von der Heiligen erzählt. Hier ist wirkliche Legendenstimmung. Und das gleichsam Lautlose seines Stils, das so gut zu dem traumhaften Vorgang paßt, die Sparsamkeit der Gesten und die feierliche Art, mit der seine Geschöpfe sich bewegen, erweisen auch ihn als einen echten Kölner.