

Architekturstil und Zeitbewusstsein in der Malerei Stefan Lochners Verwendung und Vorbilder



Stefan Lochner: Weltgerichtstafel, um 1435/40, WRM, Köln.

In den späten 1430er Jahren, also wahrscheinlich noch am Anfang seiner Kölner Tätigkeit, schuf Stefan Lochner die Tafel eines Weltgerichts, das sich heute im Wallraf-Richartz-Museum in Köln befindet (Abb. 1).¹ Dort ist der Moment dargestellt, in dem sich die Scharen der Auferstandenen in jene teilen, die in das Paradies gelangen, und jene, die der Hölle verfallen. Der Eintritt in das Paradies wird auf der linken Seite des Bildes als Einzug in ein lichterfülltes Bauwerk dargestellt, das typologisch zwischen

einem Stadttor mit walmdachbedecktem Mittelturn und Eckturellen und einem Kirchengebäude mit Vorhalle changiert, dessen Fassade ein großer Wimperg vorgelegt ist. Stilistisch entspricht die Architektur einer zur Zeit Lochners grundsätzlich aktuellen Gotik französisch-rheinischer Ausprägung, auch wenn die damals modernsten Formenerfindungen wie Fischblasenmaßwerk, Stern- und Netzgewölbe oder Kielbogenbaldachine, die beispielsweise der Frankfurter Stadtbaumeister Madern Gerthener verwendete, fehlen.

Den Ort der Hölle auf der rechten Seite der Tafel hat der Maler in kontrastierender Weise durch ein burgartiges, ruinöses Gemäuer hervorgehoben. Es sind aber nicht nur die dunkle Eigenfarbe, der ruinöse Zu-

¹ Frank Günther Zehnder: *Katalog der Altkölner Malerei*. (= Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums, XI). Köln 1990, S. 212–223. – Frank Günther Zehnder (Hrsg.): Ste-

stand des Baus und sein Charakter als Profanarchitektur, wodurch sich dieser Ort in bildlichen Gegensatz zu der Paradiesdarstellung auf der anderen Seite stellt, sondern auch sein Architekturstil. Auch wenn hier die Einzelheiten nicht so kunstvoll ausgearbeitet wirken wie bei der Paradiespforte auf der anderen Seite, so kann die Höllenarchitektur doch mit gewisser Berechtigung als romanisierend bezeichnet werden. Sie besitzt geschlossene Mauerflächen mit verhältnismäßig großen rundbogigen Öffnungen, und sämtliche Motive der Gotik scheinen programmatisch zu fehlen.

Dieser Sachverhalt ist umso bemerkenswerter, als die Forschung mögliche Vorbilder für Lochners Bildaufbau identifiziert hat, die gerade jenen Stildualismus nicht erkennen lassen. Es ist zwar nicht völlig gesichert, kann aber mit guten Gründen angenommen werden, dass in einer Zeichnung des späten 15. Jahrhunderts, die ein rheinischer Meister nach einem Gemälde von Dirk Bouts anfertigte, eine sowohl diesem als auch Stefan Lochner vorausgehende Urfassung eines jüngsten Gerichts überliefert ist.² Besonderes Interesse verdient im vorliegenden Zusammenhang die Tatsache, dass in der Zeichnung – und wahrscheinlich auch in den Vorbildern – sich die Höllenarchitektur stilistisch gerade nicht in Opposition zu der gotischen Architektur des Paradieses auf der anderen Seite stellt. Beide Gebäude zeigen in dieser Bildüberlieferung Motive, wie sie im 15. Jahrhundert in Flandern und am Niederrhein gebräuchlich waren; eventuell könnte man die Gotik hier als etwas moderner im Vergleich zu jener von Lochner gemalten klassifizieren. Wie auch immer die zeitlichen Prioritäten dieser Architekturmalereien letztlich zu bewerten sind, ihnen fehlt der Gedanke des innerbildlichen Kontrastes der Architekturstile, den Lochner so kunstvoll herausgearbeitet hat.

Es kann deshalb eine erste Vermutung formuliert werden: Stefan Lochner hat die Verbildlichungen von Himmel und Hölle als persönliche Innovation in bewussten malerischen Kontrast zueinander gestellt. Zum einen bediente er sich dazu des Mittels der architektonischen Bautypologie, nicht zuletzt indem er einen Sakralbau einem Profanbau gegenüberstellte; zum anderen scheint er darüber hinaus bewusst zwei antagonistische Stilmodi verwendet zu haben: die für ihn zeitgenössische Gotik und die weit zurückliegende Romanik.

Diese Deutung drängt zur Verfolgung dreier weiterer Fragen, die, soweit zu sehen ist, bis jetzt noch nicht in Bezug auf die Malerei Stefan Lochners oder überhaupt der Kölner Malerwerkstätten des 15. Jahrhunderts gestellt worden sind. Zum ersten: Lässt sich im Werk Stefan Lochners auch an anderer Stelle eine solche Aufmerksamkeit für architektonische Stildifferenzen finden? Zum zweiten: In welcher malerischen Tradition hat sich die Aufmerksamkeit für solche Stildifferenzen entwickelt, bevor sie Stefan Lochner für seine

Zwecke adaptierte. Und drittens: Welche inhaltlichen Überlegungen könnte er mit der Wahrnehmung solcher Differenz verbunden haben?

Der Maler Stefan Lochner hat auch an anderer Stelle Gebrauch von der Möglichkeit gemacht, nichtzeitgenössische Kunstformen in realistischer Weise darzustellen. Auf dem um 1440/45 entstandenen Altar der Kölner Stadtpatrone (dem sogenannten Dombild) trägt der Hl. Gereon auf dem rechten Bildflügel auf seinem Waffenrock ein Kreuz, das in seiner Gestalt ein Werk einer längst vergangenen Zeit evoziert. »Um dieses Kreuz in so eindeutiger Form bewusst als erheblich älteres Werk darstellen zu können, muß Lochner vorher nach einem Original des 10. oder 11. Jahrhunderts eine Zeichnung angefertigt haben.«³ Auf dem anderen Seitenflügel des Dombildes hat er ein Kreuz mit Dreipassenden so dargestellt, dass sein Urbild in das 13. oder frühe 14. Jahrhundert datiert werden kann.⁴

Enger zu dem Thema der historisierenden Architekturinvention bei Stefan Lochner gehören zwei gemalte Altäre auf einem Tafelpaar mit Apostelmartyrien, das heute dem Frankfurter Städel gehört (Abb. 2). Ob in diesen Tafeln die ursprünglichen Außenflügel des eingangs erwähnten Kölner Weltgerichts überlie-

fan Lochner, Meister zu Köln. Herkunft – Werke – Wirkung. Ausstellungskatalog Wallraf-Richartz-Museum Köln. Köln 1993, Katalog-Nr. 44. Die Datierungen (Übersicht bei Zehnder Malerei, S. 219f.) schwanken zwischen einer Spätdatierung um 1440–1448 und einer Frühdatierung um 1435 mit einer Tendenz zu einer Entstehung um 1435. Ebenso konnte bislang keine Einigung darüber erzielt werden, ob zu der Tafel als Seitenflügel die Apostelmartyrien im Frankfurter Städel (s. u.) und weitere Heiligendarstellungen in der Alten Pinakothek in München gehören. Folgende Arbeit konnte noch nicht herangezogen werden: Julien Chapuis: Stefan Lochner. Image making in fifteenth-century Cologne. Turnhout 2004.

Zu den jüngsten Zweifeln an der Identität des Malers dieser Werkgruppe mit dem urkundlich überlieferten Stefan Lochner: Michael Wolfson: Hat Dürer das »Dombild« gesehen? Ein Beitrag zur Lochner Forschung. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 49, 1986, S. 229–235; Brigitte Corley: A Plausible Provenance for Stefan Lochner? In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 58, 1997, S. 173–184. – Zur Theorie des Stilbegriffs und zum Stilbewusstsein im 15. Jh. in Italien siehe nun unbedingt: Ulrich Pfisterer: Donatello und die Entwicklung der Stile 1430–1445. München 2002. Dort die ältere Literatur.

- 2 Zehnder Lochner (wie Anm. 1), Katalog-Nr. 92. – Siehe auch zu weiteren möglichen Urtypen: Christiane Lukatis: Ein verlorenes Weltgerichtsretabel aus dem künstlerischen Umfeld des Jan van Eyck? Mit einem Tafelbild des Germanischen Nationalmuseums auf Spurensuche. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1992, S. 175–193.
- 3 Johann Michael Fritz: Auf Gold gezeichnete und gemalte Goldschmiedearbeiten. In: Zehnder Lochner (wie Anm. 1), S. 133–141, hier S. 138.
- 4 Fritz (wie Anm. 3), S. 136.



Stefan Lochner: Zwei Altarflügel mit Apostelmartyrien, rechte Tafel, um 1435/40.
 Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main.

fert sind, ist bis heute nicht völlig geklärt, kann aber mit guten Gründen angenommen werden.⁵ Auf der rechten Tafel wird der Hl. Matthäus vor einem Altar getötet, in dessen Mensa rundbogige, unprofilierte Nischen eingetieft sind, und auf dem sich ein retabelartiger Aufbau mit einem mittleren Lünettenauszug erhebt. Drei Rundbogennischen nehmen hier steinsichtige Skulpturen der Madonna mit dem Jesuskind und zweier Begleitengel auf. Die beiden Ecksäulchen an der Vorderseite des Altarblocks besitzen Kapitelle, die zwischen der Kelchblockform und dem neueren Knospentypus des 12. und 13. Jahrhunderts changieren, und Basen, die mit ihren nach unten weisenden Blattkränzen in eigenartiger Weise an umgedrehte Kapitelle erinnern, jedoch flacher als solche gebildet sind. Ein weiterer Altar, vor dem sich das Martyrium des Hl. Matthias vollzieht, zeigt ebenfalls Rundbogennischen im Unterbau, während das mit einem Dreiecksgiebel schließende Retabel eine Salvatorfigur enthält, die stilistisch an die rheinische Goldschmiedekunst des 13. Jahrhunderts erinnert.⁶ Bereits 1930 hat Werner Körte diese Altardarstellungen als programmatische Motivwahl erkannt: »Aus der Entwicklungsgeschichte des christlichen Altares dient also dem Maler der richtig festgehaltene romanische Typus (steinerner Mensa mit Retabel) dazu, den »altchristlichen Altar von der Gegenwart abzuheben. Ein bestimmter Zeitcharakter, wie er etwa der besprochenen Baseler Münsteransicht noch nicht eigen gewesen war, haftet von nun ab an der romanischen Form.«⁷ Die Apostelmartyrien gehören zu den relativ frühen greifbaren Werken Stefan Lochners und dürften, unabhängig von der Frage ihrer ursprünglichen Zugehörigkeit zum Weltgericht, wie dieses in der zweiten Hälfte der 1430er Jahre entstanden sein.⁸

Letzte Zweifel, ob Lochner nichtgotische Formen gezielt in Bezug auf das Bildthema einzusetzen gelernt hatte, beseitigt ein Werk aus der Spätzeit des Malers. In Lissabon befindet sich eine inschriftlich auf das Jahr 1445 datierte Tafel mit der Darbringung Jesu (Abb. 3). Durch eine rahmende Bogenarchitektur geht der Blick in den Innenraum des Jerusalemer Tempels, der durch die perspektivisch aufgefassten Fußbodenplatten, ein rundbogiges, maßwerkloses Fenster in einer unstrukturierten Wand im Hintergrund und ein bogenförmig gemaltes Gesims darüber in seiner Ausdehnung eher knapp angedeutet wird. Lochner hat jedoch zusätzlich Bogenarchitektur, Personen und Ausstattungsstücke jeweils Schatten auf die helle Rückwand werfen lassen, so dass in Verbindung mit dem geschwungenen Gesims der Eindruck eines konchenartig abgeschlossenen Raumes mit einer ungegliederten Gewölbekalotte entsteht, der an romanische Architekturschöpfungen erinnert.

Unterstützt wird dieser Eindruck durch die verschiedenen Säulenformen innerhalb des Bildes. Die Al-

tarmensa im Zentrum wird an den Ecken durch acht schlanke Säulen mit marmornen Schäften und runden Blattkapitellen getragen. Ihre Basen sind hier wörtli-



3
Stefan Lochner: Darbringung im Tempel, datiert 1445, Gulbenkian Museum, Lissabon.

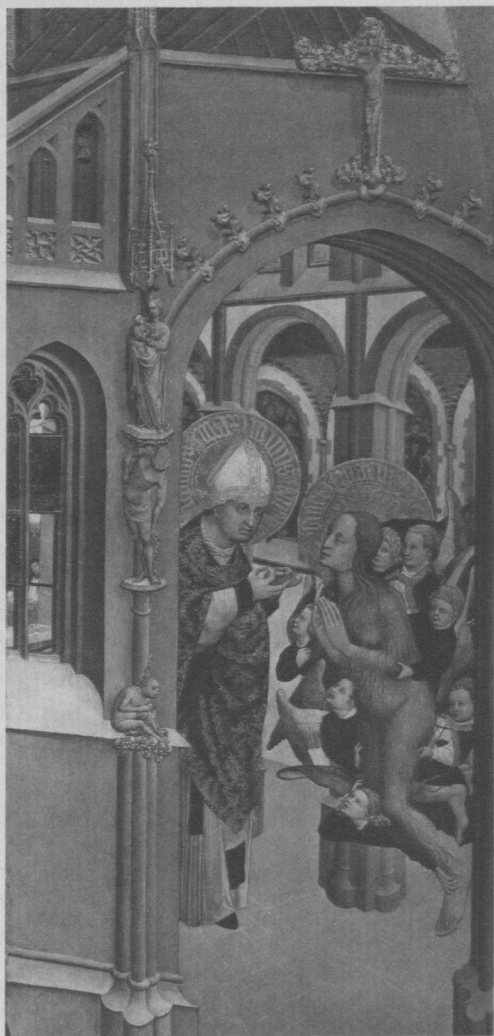
- 5 Christiane Lukatis: Die Apostelmartyrien Stefan Lochners. In: *Städel-Jahrbuch* 14, 1993, S. 55–86. – Bodo Brinkmann: Stefan Lochners »Apostelmartyrien«. Erste Ergebnisse der Gemäldetechnologischen Untersuchung. In: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 58, 1997, S. 159–172. – Christiane Lukatis: Stichpunkte zur Ikonographie der »Apostelmartyrien« von Stefan Lochner. In: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 58, 1997, S. 219–228. – Stephan Kemperdick, Bodo Brinkmann: *Deutsche Gemälde im Städel 1300–1500. Bestandskatalog*. Mainz 2002, S. 177–217, zur Frage der Zusammengehörigkeit mit dem Weltgericht S. 213 ff. (Bodo Brinkmann).
- 6 Kemperdick, Brinkmann (wie Anm. 6), S. 206, Anm. 34.
- 7 Werner Körte: Die Wiederaufnahme romanischer Bauformen in der niederländischen und deutschen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts. Diss. Leipzig. Wolfenbüttel 1930, S. 52. – Vgl. auch: Klaus Graf: *Stil als Erinnerung. Retrospektive Tendenzen in der deutschen Kunst um 1500*. In: Norbert Nußbaum, Claudia Euskirchen, Stephan Hoppe (Hrsg.): *Wege zur Renaissance. Beobachtungen zu den Anfängen neuzeitlicher Kunstauffassung im Rheinland und den Nachbargebieten um 1500*. Köln 2003, S. 19–29, hier S. 19.
- 8 Die Datierungen schwanken von 1435 bis 1445, mir einer gewissen Bevorzugung der frühen Zeit (Übersicht bei: Kemperdick/Brinkmann [wie Anm. 6], S. 208).

che Umkehrungen der oberen Blattkapitelle und erinnern in dieser Eigenschaft an die gemalten Blattbasen des Altares im Frankfurter Matthäus-Martyrium. In der Mitte wird die Mensa gestützt durch eine ungewöhnlich gedrungen proportionierte neunte Säule, die

mit ihrem geschuppten Schaft und dem naturalistischen Blattkapitell an die Romanik erinnert.⁹ Am bemerkenswertesten sind jedoch die beiden Säulen, die den die Tempeleinsicht rahmenden Bogen tragen. Unten besitzen sie weitere Exemplare der umgekehrten Blattbasen, oben enden sie mit Kapitellen, die eine Zusammenführung von einem Blattkranz über zwei Halsringen und einem oben darauf sitzenden Würfelkapitell verkörpern. Solche unkanonischen Kompositkapitelle wirken zwar wie die anderen bauplastischen Motive in dem Bild romanisierend, ihre konkrete Bildung ist jedoch, wie auch die Blattbasen, nach heutigem Forschungsstand keine der Romanik geläufige. Wahrscheinlich handelt es sich um eine posthume Erfindung der Zeit Lochners. Wir werden darauf zurückkommen.

Lochner verdeutlicht in diesem Bild durch den Einsatz einer bis ins Einzelne ausgearbeiteten romanisierenden Architektursprache, dass das dargestellte Geschehen und sein Ort durch eine wesentliche Differenz von der aktuellen Zeit des 15. Jahrhunderts getrennt ist. Ob sich diese Differenz in der Vorstellung des Malers eher auf die qualitative Unterscheidung zwischen der Zeit des Alten und des Neuen Bundes oder eher auf die quantitative zeitliche Distanz zu dem historischen Zeitpunkt der Handlung bezog, kann allein aus der Interpretation dieses Gemäldes nicht entschieden werden. Die Gestalt Moses in dem Glasgemälde im Hintergrund weist auf eine heilsgeschichtlich-typologische Intention des Malers hin. Entscheidend ist in dem vorliegenden Zusammenhang jedoch die Tatsache, dass Lochner den Stil gemalter Architektur dazu verwendet, bildimmanente Distanzen und Differenzen zu visualisieren. Neben der zeitgenössischen gotischen Architektur, wie sie im Weltgericht zu sehen ist, stehen ihm dazu Motive einer Stilsprache zur Verfügung, die stark an romanische Architektur erinnert.

Es lassen sich nun nach heutigem Kenntnisstand zwei Kunstzentren benennen, in denen während der frühen 1430er Jahre Stefan Lochners Aufmerksamkeit für vorgotische Architekturstile und ihre bildlichen Verwendungsmöglichkeiten geweckt worden sein könnte: der Oberrhein im Süden und Flandern im Westen von Köln. Nach dem, was wir über den Lebensweg Lochners wissen oder vermuten, könnte er vor seiner Tätigkeit in Köln mit beiden Regionen in Kontakt gestanden haben. Zu den Malern, die wie vielleicht auch Lochner im Umfeld der Konzile am Oberrhein¹⁰ neue Bildideen aufnehmen konnten, gehört Lukas Moser. 1432 malte dieser auf der rechten Seite des Magdalenenaltars zu Tiefenbronn¹¹ eine Darstellung der Kathedrale von Aix-en-Provence, die im Inneren in Bau befindliche romanische Architekturformen zeigt, während ihre Fassade in gotischem Stil errichtet ist (Abb. 4). Als Begründung für diese Verwendung zweier unterschiedlicher Zeitstile lässt sich eine Stelle



Lukas Moser: Magdalenenaltar zu Tiefenbronn, 1432, Ausschnitt. Tiefenbronn.

- ⁹ So Hans Peter Hilger: Das Brustkreuz des hl. Gereon auf den Altar der Kölner Stadtpatrone von Stefan Lochner. In: Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800–1400. Bd. 2. Berichte, Beiträge und Forschungen zum Themenkreis der Ausstellung und des Katalogs. Köln 1973, S. 467–472, hier S. 472.
- ¹⁰ Robert Suckale: Johannes von Metz, ein Altersgenosse Stefan Lochners. Der Oberrhein als Zentrum künstlerischer Innovation in der Konzilszeit. In: Zehnder 1993 (wie Anm. 1), S. 35–46, hier S. 42 mit dem Hinweis auf Lukas in Parallele zu Lochner (S. 42).
- ¹¹ Gerhard Piccard: Der Magdalenenaltar des »Lukas Moser« in Tiefenbronn. Ein Beitrag zur europäischen Kunstgeschichte. Wiesbaden 1969.

aus der *Legenda Aurea* heranziehen, nach der die Kirche von Marseille (und dies gilt implizit auch für die wenig später in Besitz genommene Kirche in Aix) auf den Ruinen heidnischer Tempel errichtet wurde. Auch an anderer Stelle wie in dem berühmten Figurenfeld der Aix-er Kirche verdeutlicht Moser Zeitverhältnisse durch Gegeneinanderstellung bestimmter Bildorte; eine Technik, die Wolfgang Kemp mit Hilfe des Begriffs *Chronotopos* beschreiben hat.¹² Ein anderes Gemälde, das in prononcierter Weise nichtgotische Architektur zur Schau stellt, ist in dem Bild der Hll. Katharina und Maria Magdalena von Konrad Witz heute in Straßburg erhalten.¹³ Allerdings wird seine Entstehungszeit auf ungefähr 1440 angesetzt, so dass es für einen Einfluss auf Lochner vor seiner Niederlassung in Köln wohl kaum in Frage kommt. Lochner kann zwar in dieser Region auf damals noch recht neue Verwendungsmöglichkeiten der Architekturdarstellung gestoßen sein, genauere Belege sind jedoch schwer zu liefern.

Tatsächlich dürfte sich die entscheidende Begegnung Lochners mit dem neuen historisierenden Denken an einem anderen Ort vollzogen haben. Ein Detail deutet dies an. Die beiden Säulen, die den Diaphragmabogen der Lissabonner Darbringung tragen, sind – wie bereits erwähnt – ungewöhnlich gebildet. Ihre Details entsprechen weder der zeitgenössischen Architekturpraxis, noch der romanischen, auf die sie gleichwohl anspielen. Es gibt jedoch ein Gemälde des frühen 15. Jahrhunderts, das genau solche Säulen zeigt und darüber hinaus schon damals ein sehr prominentes war: der nach allgemeiner Meinung 1432 vollendete Genter Altar Jan van Eycks.¹⁴ Dort sind auf der Außenseite im Hintergrund der Verkündigungsszene fünf Biforienfenster unterschiedlicher Baustile gemalt. Während die beiden äußeren zwar rundbogig geschlossen sind, aber zierliches gotisches Maßwerk besitzen, sind die drei inneren Biforien in strengem romanisierendem Stil gehalten (Abb. 5). Ihre verdoppelten schwarzen Mittelsäulen erheben sich auf übereckgestellten Basen in Form von Pyramidenstümpfen mit konkaven Anläufen, auf denen Blattzungen nach unten ablaufen. Durch ihren Schmuck wirken sie wie umgedrehte Kapitelle und erinnern damit frappierend an jene, die Lochner wenig später verwenden sollte. Die Kapitelle der Säulen zeigen auch hier wie dann bei Lochner die ungewöhnliche und ahistorische Superposition aus einem unteren Kelchabschnitt mit Eckblättern und einem oberen Würfelblock mit rundbogigen Seitenschilden. Insgesamt sind Lochners jüngere Paraphrasen weniger filigran gemalt als diese Säulen des Genter Altars; sie belegen aber wie in einem Brennglas sein persönliches Interesse an solchen Details und sein vermutlich direktes Studium der Architekturimaginationen Jan van Eycks.

Lochner hat somit in den Architekturschilderungen des Kölner Weltgerichtes, der Frankfurter Apostel-

martyrien und in der Madrider Darbringung im Tempel Errungenschaften der malerischen Architekturbeobachtung und stilistischen Differenzierung aufgegriffen, die damals selbst in den Niederlanden noch recht neu waren.

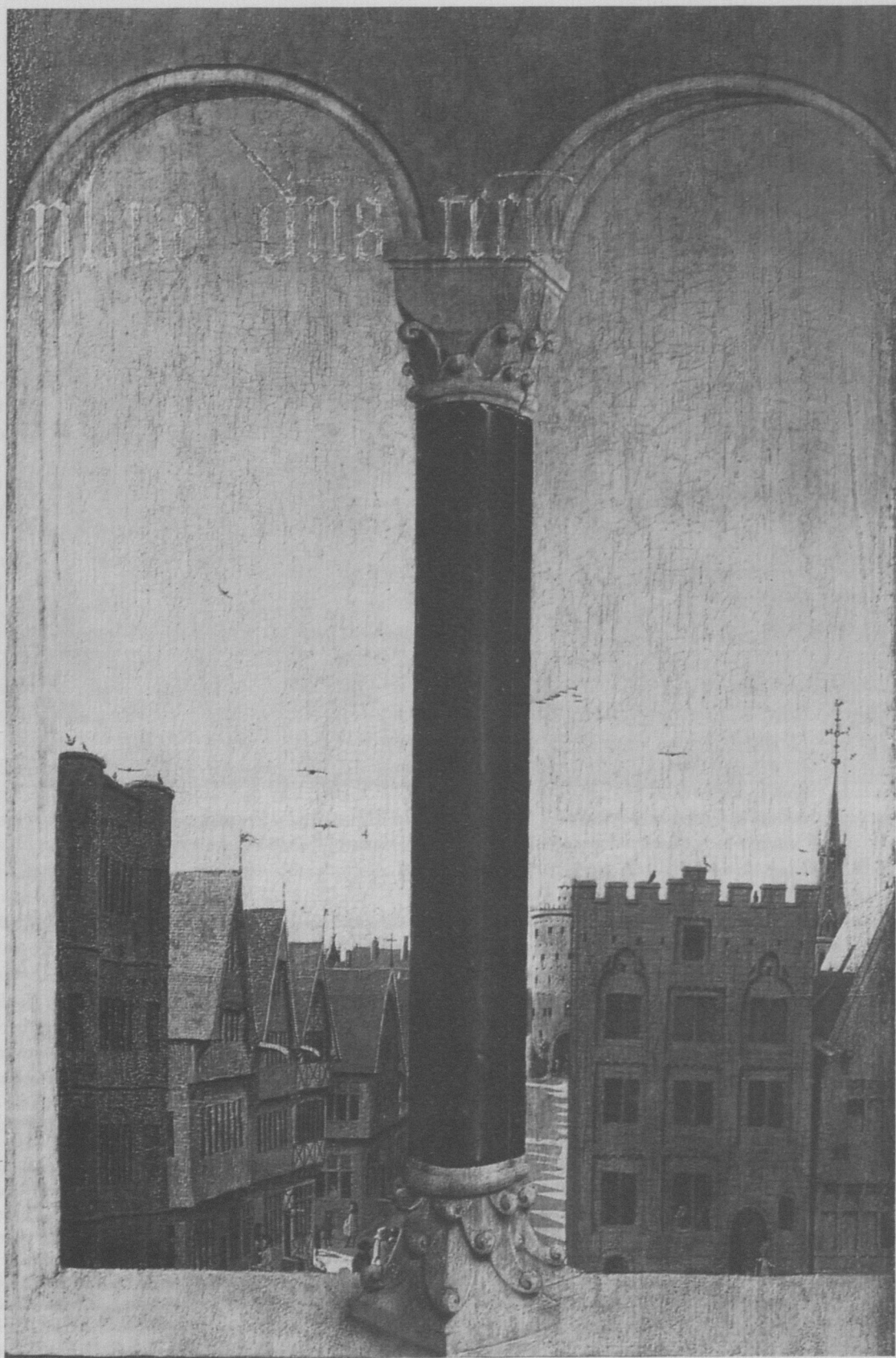
Zum grundlegenden Bildsinn dieser architektonischen Stildualität hat Erwin Panofsky eine klassische Deutung entwickelt. Er zeigte an Werken Jan van Eycks im Detail, dass in der ikonografisch zu verstehenden Stildifferenz die Dualität des typologischen Denkens der mittelalterlichen Theologie nachvollzogen werden sollte. Die Romanik steht in diesem Zusammenhang für das Alte und die Gotik für das Neue Testament: »Where Romanesque forms are thus employed [by Jan van Eyck] to visualize the antitheses between the Old and the New Dispensation, the eras ›under law‹ and ›under grace‹, their symbolism is, so to speak, retrospective; it expresses a reconciliation of the present with the past. In other works of Jan van Eyck, however, this symbolism is projected into the future. To this way of thinking, the Romanesque was appropriate not only to the old, terrestrial Jerusalem – and thus, by implication, to Judaism as opposed to Christianity – but also to the New, or ›Heavenly‹ Jerusalem and thus, by implication, to the life in Heaven as opposed to the life on earth.«¹⁵ Dem ist allerdings hinzuzufügen, dass diese Verbindung von Stilgeschichte und Heilsgeschichte jene inhaltliche Aufladung der historischen Architekturformen darstellt, die sich aus seinen Bildern rekonstruieren lässt. Was Jan van Eyck

12 Für Moser: Wolfgang Kemp: Lukas Mosers Magdalenenaltar. Eine Raumbeschichte. In: Die Venus von Giorgione. Carlo Ginzburg (= Vorträge aus dem Warburg-Haus, 2). Berlin 1998, S. 39–83.

13 Hans J. van Miegroet: De invloed van de vroege Nederlandse schilderkunst in de eerste helft van de 15de eeuw op Konrad Witz. Brüssel 1986, S. 53 ff.

14 Auf weitere Zusammenhänge (Lichterverteilung, Malweise der Edelsteine, Faltendarstellung, Typ des Christuskindes) gerade dieses Werks Lochners mit Werken Jan van Eycks weist Täube hin: Dagmar Regina Täube: Zwischen Tradition und Fortschritt. Stefan Lochner und die Niederlande. In: Zehnder 1993 (wie Anm. 1), S. 55–67, hier S. 61. Siehe außerdem: Reinhard Liess: Stefan Lochner und Jan van Eyck. Der Einfluß des Genter Altars auf den Altar der Kölner Stadtpatrone. In: Aachener Kunstblätter 1994, S. 157–197 und Corley 1997 (wie Anm. 1), hier S. 178 ff.

15 Erwin Panofsky: Early Netherlandish painting. Its Origins and Character. 2 Bde. Cambridge, Mass. 1953, S. 139. – Eine von Alfred Stange beeinflusste, rein stilhistorische Deutung liefert Körte: »Der historische Stil leiht ihm [van Eyck] die Mittel, sein Ideal eines Innenraumes zu verwirklichen, nicht weil er historisch ist, sondern weil er aus der Fülle einer mit warmer Sinnlichkeit erlebten Umwelt seinem Auge am meisten zusagt und seinen Bildgedanken am besten dient.« (Körte [wie Anm. 7], S. 19).



Jan van Eyck. Genter Altar, vollendet 1432. Detail der Außenflügel. Gent.

5



6

Meister der Vermählung Mariens (auch Robert Campin zugeschrieben):
Stabwunder und Vermählung Mariens, um 1440, Prado, Madrid.

darüber hinaus über jene vorzeitlichen Formen gedacht haben mag, bleibt vorerst im Dunkeln.

Panofsky hat die heilsgeschichtlich-typologische Aufladung der romanischen Architekturformen an einer oft reproduzierten Bildtafel der Vermählung Marias erläutert, die er dem Tournaiser Maler Robert Campin zuschrieb (Abb. 6).¹⁶ Auf dem heute in Madrid aufbewahrten Bild ist der Jerusalemer Tempel als

ziboriumartiger Zentralbau mit Gewölbekalotte dargestellt. Sie wird getragen durch Säulen mit Figurenkapitellen und Schäften, deren Schmuck mit Torsionsmotiven und Zackenbändern an romanische Säulenschäfte erinnert. Um dieses exotische Gebäude herum ist ein Neubau im Gange, von dem die Sockelpartien und ein Portal bereits aufrecht stehen. Diese Architektur gibt die Formen der zeitgenössischen Gotik so ge-

¹⁶ Panofsky (wie Anm. 14), S. 136. – Zuschreibung, Datierung und Rekonstruktion des Werkes schwanken, wobei die Positionen eine Tendenz zu einer Entstehung im Zusammenhang mit Robert Campin (Schüler oder eigenhändig) und zwischen 1425 (Weale 1903) und 1450 (Dijkstra) erkennen lassen. Referiert bei: Felix Thürlemann, Robert Campin. Eine Monographie mit Werkkatalog. Darmstadt 2002, S. 309ff. Der Verfasser folgt der Argumentation Thürlemanns, da nach seiner Meinung die Identifizierung der gotischen Architektur in dem Bild mit einem Bau in Brüssel (s. u.) einen schwer zu entkräftenden Hinweis auf den Wirkungsort von Rogier van der Weyden spätestens ab 1435 darstellt. Andernfalls müsste man in weiterer Kom-

plizierung der Sachlage einen direkten Auftrag im Umfeld dieser Kirche an Campin postulieren, der aus diesem Grund eine Detailstudie in der fremden Stadt angefertigt hätte. Bei Thürlemann auch die im folgenden referierte Bildgenealogie der Kopien.

Albert Châtelet geht demgegenüber von einer Urheberschaft Campins aus, sieht jedoch zugleich den geistigen Einfluss von Rogier van der Weyden (S. 138, 204) manifestiert und datiert das Bild »1428–1430(?)«; siehe: Albert Châtelet: Robert Campin. Le Maître de Flémalle. La fascination du quotidien. Antwerpen 1996, S. 138, S. 198–214 und Katalog-Nr. 11.



Kopie nach Robert Campin: Das Josephsleben, vielleicht 2. Hälfte 15. Jahrhundert.
Sint-Katarinakerk, Hoogstraten. Das verlorene Original wohl um 1420/25.

7

nau wieder, dass in dem gemalten Portal das Südquerhausportal der Brüsseler Kirche Notre-Dame du Sablons (Notre-Dame des Victoires) wiedererkannt werden konnte, das kurz nach 1400 begonnen wurde, aber bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts in fast der Weise, wie es auf dem Gemälde erscheint, unvollendet blieb.¹⁷ Der gemalte gotische Neubau will also in seinem stilistischen Kontrast die Typologie von Altem und Neuen Bund visualisieren.

Es ist jedoch bereits Panofsky aufgefallen, dass Robert Campin die romanischen Architekturmotive und das damit ausgedrückte Stilgefälle – wenn überhaupt – weit seltener nutzte als sein Kollege Jan van Eyck. Jüngst hat Felix Thürlemann – ältere Zweifel aufgreifend – recht überzeugend dargelegt, dass die Madrider Vermählung wohl gar nicht von Campin stammt und vielmehr als eine um 1440 im Umkreis des Rogier van der Weyden entstandene, abwandelnde Teilkopie eines älteren Werks von Campin aus den 1420er Jahren angesehen werden sollte. Dieses schilderte Szenen aus der Josephslegende. In welcher Weise

nun bei dieser Neuinterpretation die Architekturdarstellung verändert wurde, wirft ein helles Licht auf den Wandel, den die Aufmerksamkeit für Stildifferenzen zwischen 1420 und 1440 durchlief. Leider ist das Urbild nicht mehr erhalten, jedoch in seiner Gesamtheit in einer recht getreuen Kopie aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Hoogstraten überliefert (Abb. 7).¹⁸ Außerdem gibt es eine weitere Teilkopie in einem Gemälde von Jacques Daret von 1433/35, die zusätzlich den oberen Abschnitt der Tempelrotunde wiedergibt (Abb. 8). Die Kopien zusammengenommen legen den Schluss nahe, dass Campin um 1420/25 zwar einen ziborienartigen Zentralbau als Altbau einem aus massiven Mauern mit Portalfassade bestehenden Neubau entgegenstellte, jedoch diese Dualität nicht wie später der unbekannte Brüsseler Meister der Vermählung mit Hilfe des jeweiligen Architekturstils verbildlichte, sondern die theologische Typologie vor allem durch eine Bautypologie andeutete.¹⁹ Er folgte damit einem älteren Schema, das sich schon im 13. Jahrhundert vereinzelt nachweisen lässt: In einer *Bible*

17 V. G. So Martiny: Die Brüsseler Architektur zur Zeit Rogier van der Weydens. In: Rogier van der Weyden. Rogier de le Pasture. Stadtmaler von Brüssel. Portraitist des burgundischen Hofes. Ausstellungskatalog. Brüssel 1979, S. 94–101, hier S. 95 und Carmen Garrido: The Campin Group Paintings in the Prado Museum. In: Susan Foister, Susie Nash (Hrsg.): Robert Campin. New directions in scholarship. Turnhout 1996, S. 55–76, hier speziell S. 62–68 sowie Thürlemann (wie Anm. 15), S. 55 (historisches Foto). – Eigenartigerweise verzichtet Frodl-Kraft explizit auf eine Beschäftigung mit der ›Realie‹ der gotischen Architektur im Bild; siehe: Eva Frodl-Kraft: Der Tempel von Jerusalem in der ›Vermählung Mariae‹ des Meisters von Flémalle. Archäologische Realien und ideale Bildwirklichkeit. In: Mc K. Crosby, Sumner u. a. (Hrsg.): Etudes d'art médiéval offertes à Louis Grodecki. Paris, Straßburg 1981, S. 293–316. – Die Datierung des realen Brüsseler Portals nach: Pierre Mardaga (Hrsg.): Le patrimoine monumental de la Belgique. Bruxelles 1, Band C. Lüttich 1994, S. 274 ff. Der Baubeginn am Querhaus fällt danach in die Jahre um

1400, nach einer Bauunterbrechung wird 1409–1435 zuerst der Chor errichtet, vor 1447 wird dann das Querhaus gewölbt. Die Datierung des Portals selbst ist damit leider nicht genau einzugrenzen. Der heutige vollendete Zustand der Querhausfassade nach der Restaurierung 1908–1912.

18 Eine weitere, recht genau diesem Bild entsprechende Kopie der Ur-Tempeldarstellung Campins malte 1447 Hans Bornemann als Gehäuse für eine Taufszene des Hl. Laurentius, heute in der Nikolaikirche in Lüneburg. Siehe Stephan Kemperdick: The Impact of Flemish Art on Northern German Painting around 1440. In: Maurits Smeyers, Bert Cardon (Hrsg.): Flanders in a European perspective. Manuscript illumination around 1400 in Flanders and abroad. Proceedings of the International Colloquium, Leuven, 7–10 September 1993. Löwen 1995, S. 605–818, Abb. 2.

19 Diese kaum ausgearbeitete Stildifferenz erkennt auch Kemperdick in der Lüneburger Version der ›Tempelbaustelle‹, wobei er allerdings von einer Verwischung des ursprünglichen Stilkontrastes des Madrider Bildes ausgeht (Kemperdick [wie Anm. 17], S. 608). Dass der Kontrast



8

Jacques Daret: Darbringung im Tempel, 1433/35.
Teil eines Marienaltars aus Arras. Musée du Petit Palais, Paris.

Moralisée von ungefähr 1220 (Wien ÖNB cod. 2554) sind der Tempel Salomonis und die Kirche Christi durch zwei Kirchengebäude dargestellt, einen Zentralbau mit Kuppel und eine Basilika. Ein Bewusstsein für eine Dualität von Stilen im engeren Sinn ist hier in der Architektur nicht zu erkennen; die Konfrontation ist vor allem bautypologisch fundiert.²⁰ Dies scheint auch noch für die Zeit um 1400 gegolten zu haben, und auch anhand der gesicherten Werke Campins lässt sich nicht erkennen, dass er eine Stildualität von Romanik

und Gotik herausgearbeitet hätte, so wie sie die Madrider Vermählung Mariens dann zeigt.²¹

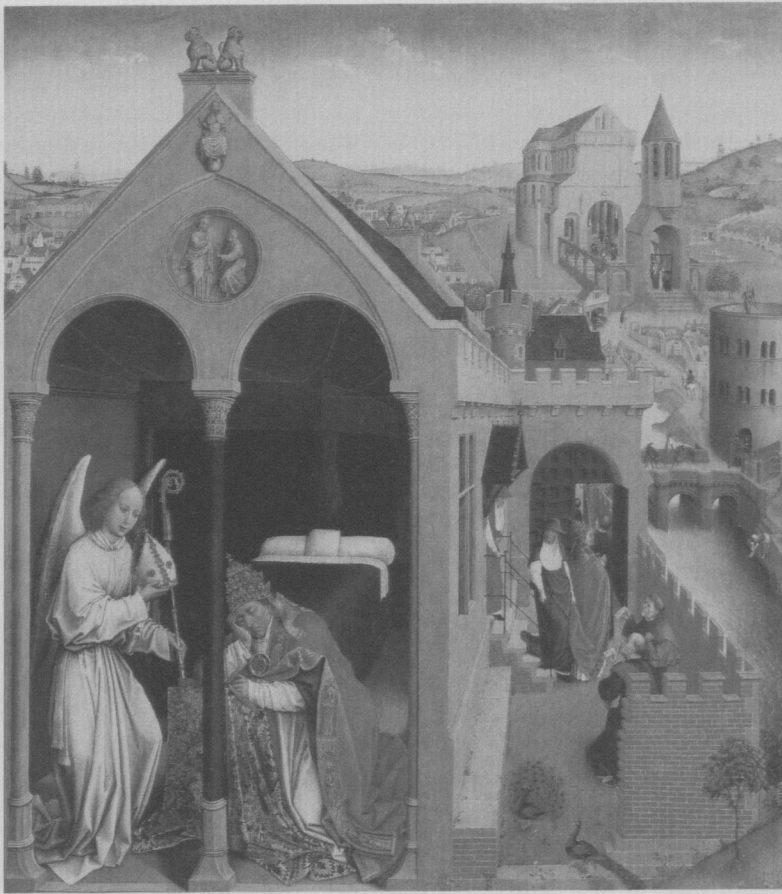
Deren Schöpfer dürfte diesen Gedanken vielmehr unter direktem Einfluss des spätestens ab 1435 in Brüssel niedergelassenen Rogier van der Weyden entwickelt haben, der seit seiner Werkstattgründung in zahlreichen Fällen einer elaborierten nichtgotischen Architektursprache einen bestimmten Bildsinn unterlegte. Obwohl Rogier bis 1432, wie vielleicht der Meister der Vermählung Mariens auch, als Schüler

aber erst im Rahmen eines Rezeptionsprozesses mit dem Madrider Bild hinzugefügt wurde, erscheint nach Abwägung aller Umstände weitaus plausibler; dies vor allem, wenn man die Existenz der zwei anderen Kopien (Lüneburg, Hoogstraten) ohne Stilkontrast in Betracht zieht.

²⁰ Fol. 50v. Reiner Hausherr: *Templum Salomonis und Ecclesia Christi*. Zu einem Bildvergleich der *Bible moralisée*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 31, 1968, S. 101–121. Die von Hausherr wahrgenommene Differenzierung des ›Stiles‹ in gotisch und romanisch bzw. byzantinisierend (S. 102) basiert auf einer recht weiten Auslegung des kunsthistorischen Stilbegriffs und ist nicht vergleichbar mit jener, wie sie am Anfang des 15. Jahrhunderts malerisch erschlossen wird.

Hausherr weist des Weiteren darauf hin, dass es sich um eine singuläre Bildfindung innerhalb der Gattung handelt.

²¹ Ein Beispiel aus der Zeit um 1400, das tatsächlich als eine frühe gemalte Stildualität in der Architekturdarstellung gelten kann, führt Carol J. Purtle aus dem Umkreis des Orosius-Meister an, eine Gegenüberstellung von Heiden und Christen mit jeweils zugeordneten, stilistisch differenzierten Sakralbauten (Philadelphia Museum of Art, The Philip S. Collins Collection, Ms. 45-65-1, fol. 64; nach: Purtle, Carol J.: *Van Eyck's Washington Annunciation: Narrative time and Metaphoric Tradition*. In: *Art Bulletin* 81 (1999). S. 117–125, hier S. 120).



Umkreis Rogier van der Weyden: Traum des Papstes Sergius, um 1437/40.
The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

9

bzw. Mitarbeiter von Robert Campin gearbeitet hat, dürfte er den neuen Bildgedanken eben nicht dort, sondern im Kontakt mit Jan van Eyck entwickelt haben. Die Rezeption van Eyckscher Bildideen durch Rogier seit seinem Ausscheiden aus der Tournaiser Werkstatt 1432 ist bekannt und auch durch andere Arbeiten gut zu belegen. Rogier griff bei der weiteren Ausarbeitung der Architekturstilistik wahrscheinlich auf direkte eigene Beobachtungen romanischer Architektur zurück, so z.B. als er in den späten 1430er Jahren die schmucklosen Säulenschäfte im Hintergrund von van Eycks Rolinmadonna bei seiner Paraphrase im

Rahmen der Lukasmadonna durch Schmuckschäfte ersetzte, die sich auffällig eng an jene der romanischen Portale der Kathedrale von Tournai anlehnen.²² In den Jahren um 1435/40 dürfte also Rogier van der Weyden eine neue Aufmerksamkeit für die Stildifferenz historischer Bauformen entwickelt haben, wie sie gleichzeitig auch im Kreis des Jan van Eyck zu beobachten ist.

Während Jan van Eyck dieses Mittel jedoch, soweit zur Zeit erkennbar, in seinen Bildern ausschließlich für eine symbolische Verortung seiner Sujets in der christlichen Heilsgeschichte aktivierte, entwickelten sich schon bald weitere Anwendungsmöglichkei-

²² Detailliert zu möglichen Vorbildern solcher Schmucksäulen Frodl-Kraft (wie Anm. 16), S. 299 ff. – Schon Körte sah in den Tournaiser Portalsäulen Vorbilder für die Säulen der Madrider Marienvermählung, die er aber dem älteren Forschungsstand gemäß noch Campin zuschrieb (Körte [wie Anm. 7], S. 24). – Zum Verhältnis der beiden Bilder und der nicht ganz auszusräumenden (aber eher unwahrscheinlichen) Möglichkeit eines umgekehrten Rezeptionsprozesses zuletzt: Alfred Acres: Luke, Rolin, and Seeing Relationships. In: Rogier van der Weyden. St. Luke drawing the Virgin. Selected Essays in Context. Turnhout 1997,

S. 23–37. – Allgemein zu der Lukasmadonna: Dirk De Vos: Rogier van der Weyden. The Complete Works. Antwerpen 1999, S. 200–206. Die auffällige und später in Malerei und Architektur so häufig gebrauchte Form des geschraubten Säulenschafes scheinen weder Campin noch van Eyck in ihren Bildern verwendet zu haben; es dürfte sich um eine programmatische Wiederaufnahme historischer Formen durch Rogier van der Weyden um 1435 handeln. Dies stellt auch ein weiteres gewichtiges Indiz für eine Verortung der Madrider Vermählung in den Umkreis des Brüsseler Stadtmalers dar.

ten.²³ Um 1437/40 entstand, wiederum im engsten Brüssler Umfeld des Rogier van der Weyden, ein Zyklus mit Begebenheiten aus dem Leben und Nachleben des Hl. Hubertus, von dem zwei Tafeln erhalten sind. Auf dem heute in Los Angeles aufbewahrten Bild ist der Traum des Papstes Sergius dargestellt; eine Begebenheit, die der Überlieferung nach um das Jahr 705 in Rom stattgefunden hat (Abb. 9). Der päpstliche Palast stellt sich dem Betrachter mit einer Schauöffnung dar, die gekuppelte Rundbögen und einen Bildtondo darüber zeigt. Die Kapitelle sind mit Flechtbandmotiven verziert, die an verwandte Bildungen bei van Eyck erinnern. Der Ortgang des Palastdaches besitzt oben einen Sockel, auf dem sich wie ein antikes Akroterium zwei Löwenkulpturen erheben. Im Hintergrund sind die Engelsburg, Ruinen des Borgo und die Peterskirche zu sehen, bei denen der Maler romanisierende Biforien und Blendarkaden hervorgehoben hat. Zwar enthält das Bild auch einige zeitgenössische Motive des 15. Jahrhunderts, jedoch wird im Vergleich mit der in London aufbewahrten Pendanttafel mit der Exhumierung des Hl. Hubertus deutlich, dass das Rombild eine historische Situation mittels des Architekturstils zeitlich zumindest relativ verorten will. Die Tafel mit der 825 erfolgten Exhumierung in der Kathedrale von Lüttich zeigt nämlich nun eine bis ins Detail gotische Kirche als Schauplatz. Dies muss nicht heißen, dass damit eine Aussage über das konkrete Aussehen der Lütticher Kirche im 9. Jahrhundert beabsichtigt war, es ist aber nachvollziehbar, dass die romanisierende Architektursprache in der Romtafel nichts mit heilsgeschichtlicher Typologie zu tun hat, sondern eine besonders weit zurückliegende Zeit und eventuell auch eine fremde Kultur angeben will.

Diese sich außerhalb der christlichen Epochentypologie entfaltende historisierende Verwendung gemalter Architektur wird für die folgenden hundert Jahre ein Anwendungsbereich der neu erarbeiteten Stildifferenz sein, der hier nicht im Detail nachvollzogen werden kann. Es soll nur angedeutet werden, dass die Details des gemalten nichtzeitgenössischen Baustils auch weiterhin verändert und fallweise in einem historisch-archäologischen Sinn sogar »verbessert« wurden.²⁴ Diese im Vergleich zu der älteren typologischen Kodierung quasi profane Bedeutungsaufladung der romanischen Bauformen muss sich ab den 1430er Jahren recht schnell im nordalpinen Europa verbreitet haben.²⁵

Das Beispiel von Lukas Mosers imaginierter Kirche in Aix-en-Provence von 1432 wurde bereits genannt. 1448 bemühte sich ein anonymes Maler in der als Auftragswerk des burgundischen Herzogs Philipp dem Guten entstandenen französischen Übersetzung der Chronik des Hennegaus, den historischen Abstand zu der geschilderten einstigen Verehrung der heidnischen Göttin Diana anzudeuten, indem er nicht nur

auf die alte Zentralbautypologie des Jerusalemer Tempels rekurriert, sondern die Architektur stilistisch historisierend mit einer Anzahl von gedrehten Säulenschäften und Arkadenwülsten ausstattet (Abb. 10).²⁶ Wenig später kann man in Augsburg den Meister der Ulrichslegende beobachten, wie er den erwähnten romanisierenden Papstpalast des Brüsseler Malers der Hubertuslegende sinnrichtig in eine Szene aus dem Leben des Hl. Ulrichs transponiert, hier allerdings in das 10. Jahrhundert nach Christi.²⁷ Dies sind nur wenige Beispiele für viele weitere Bildverwendungen.

Noch kann nicht befriedigend nachvollzogen werden, auf welchen externen Impuls hin sich wohl um 1435 zunächst die Brüsseler Malerei für eine weiter gefasste historisierende Verwendung der nichtgotischen Architektursprache in der Malerei zu interessieren begann. Es könnte sein, dass hier Einflüsse des burgundischen Hofes und seiner historischen Interessen wirksam wurden, die aber z. Zt. noch nicht genau

23 Obwohl das Phänomen der retrospektiven Architekturdarstellung in der nordalpinen Malerei bereits früh kunsthistorische Aufmerksamkeit gefunden hat, sind seine Anfänge und seine weitere Entwicklung bislang nicht genauer untersucht worden (Hans Jantzen: *Das niederländische Architekturbild*. Leipzig 1911. August Grisebach: *Architekturen auf niederländischen und französischen Gemälden des 15. Jahrhunderts*. In: *Monatshefte für Kunstwissenschaft* 1912, S. 254–257).

24 Dass diese Auffassung später sogar Auswirkungen auf die reale Architektur hatte, lässt sich am Beispiel der mitteleuropäischen Architektur zeigen: Stephan Hoppe: *Romanik als Antike und die baulichen Folgen*. Mutmaßungen zu einem in Vergessenheit geratenen Diskurs. In: Norbert Nußbaum, Claudia Euskirchen, Stephan Hoppe (Hrsg.): *Wege zur Renaissance*. Beobachtungen zu den Anfängen neuzeitlicher Kunstauffassung im Rheinland und den Nachbargebieten um 1500. Köln 2003, S. 88–131. Der Verfasser plant eine größere Studie zu diesem Thema.

25 Grundlegend dazu: Körte (wie Anm. 7) passim.

26 Pierre Cockshaw: *Les miniatures de chroniques de Hainaut (15ème siècle)*. Mons 1979. – Pierre Cockshaw, Christiane Van den Bergen-Pantens: *Les Chroniques de Hainaut ou les ambitions d'un Prince Bourguignon*. Turnhout 2000. Weitere historisierende Tempelarchitekturen auf fol. 173–175 des ersten Teils des Manuskriptes. – Zur exakten Datierung in das Jahr 1448 und den Künstlern: Anne Van Buren-Hagopian: *The Date of the Miniatures S. 61–64* und diess.: *Artists of Volume 1*, S. 65–74. Van Buren-Hagopian schreibt die historisierenden Tempelminiaturen einem nur in diesem Werk greifbaren Meister der Ursus-Miniatur (»ursus master«) zu. Zu den Vorstellungen des Jerusalemer Tempels: Paul von Naredi-Rainer: *Salomons Tempel und das Abendland*. Monumentale Folgen historischer Irrtümer. Mit einem Beitrag von Cornelia Limpricht. Köln 1994.

27 Karl Haupt: *Die Ulrichsvita in der mittelalterlichen Malerei*. In: *Zeitschrift des Historischen Vereins Schwaben* 61, 1955, S. 1–159, hier S. 87–95.



La maledictio de incur : sa respōce .
Les mesmes : les pois se
 ront abregiez : les futu
 res : nombres preiront fin . les
 comptes des recepueurs et des
 gouueneurs preiront fin . : les
 armonies cest a dur les cāchons
 des dieux flabutās passerōt en
 nul son . les cueux : ceulx q' admi
 nistrēt les viades les buillēront
 sans fausses . : les marthās serōt
 opprimēz des iusticiars . les distans
 reuēderōt les choses nuichies des
 abstractans . : la sapiēce merue
 sera subicte a la science de venue .
 les sages despitēront les conu

pisances : toutes tribulaciōs en
 uairont les belies . leur nom sera
 oste de terre : ne sera nulq' qui en
 face iamais memoire . Apres ih̄
 enuoiront a dyane la deesse . la
 maledictioy de dyane : sa respōse
Les carieres ou cauchees
 des belies serōt par tēs
 estranges possēees . : les plāces
 des sentes triumphes derbes ne il
 ne sera nulq' q' frequēte la terre .
 les legatz : messayes laissez se
 reposerōt : ne sera q' les enuayē .
 En tenebres ne serōt point mais
 la sifflerōt les chuettes . les mois
 de lay ne se compterōt plus . car

Meister der Ursus-Miniatur und andere Hände: Die Verehrung der Göttin Diana im alten Hennegau.
 Miniatur in den Chroniques de Hainaut (Chronik des Hennegau) 1448.
 Bibliothèque Royale de Belgique, Brüssel Ms 9242, fol. 156r.

benannt werden könnten.²⁸ Die hier versuchte Skizze soll lediglich die Voraussetzungen andeuten, an die Stefan Lochner anknüpfen konnte, als er mutmaßlich die Niederlande besuchte.

Die vorgestellten Arbeiten Stefan Lochners belegen, dass er bereits in der zweiten Hälfte der 1430er Jahre beide der hier herausgearbeiteten Anwendungsmöglichkeiten der nichtgotischen Architekturdarstellung kannte und – und dies ist für die Frage nach der Intensität seines zu postulierenden Kontaktes nicht unwichtig – sinnrichtig einzusetzen verstand. Während seine späte Arbeit der Darbringung im Tempel den Schwerpunkt auf eine heilsgeschichtlich-typologische Interpretation legt, und das Weltgericht eine allgemeinere Typologie sucht, spielt ein solcher van Eyckscher Bildgedanke bereits in den frühen Darstellungen der Apostelmartyrien und dann auf dem Altar der Kölner Stadtheiligen nicht die Hauptrolle. Hier ist es der zeitliche Abstand zur Jetztzeit, der verbildlicht werden soll, auf eine Weise, wie sie Lukas Moser und der Umkreis des Rogier van der Weyden kurz zuvor entwickelt hatten.

Stefan Lochner war nicht der einzige der Kölner Maler, der Motive vorzeitlicher Architektur in seine Gemälde integrierte, auch wenn er tatsächlich in diesem Bereich eine Vermittlerfunktion ausgeübt haben könnte. Ab den späten 1450er oder frühen 1460er Jahren war zusätzlich mit dem Columba-Altar Rogier van der Weydens ein prominentes Beispiel einer historisierenden Architekturkulisse in Köln zu sehen. In der Folgezeit verwendeten der Meister der Verherrlichung Mariae (tätig um 1450–1490), der Meister der Georgslegende (tätig um 1460–1490), der Meister des Marienlebens (tätig um 1460–1490), der Meister der Leyversberg-Passion (tätig um 1460–1490) sowie der jüngere Meister der Heiligen Sippe (tätig um 1470–1515/18) in Köln historisierende Bauformen, um ihren Darstellungen zumindest fallweise Hinweise auf die Verschiedenheit der Zeiten einzuschreiben. Fast alle dürften zusätzlich zur Erfahrung der Kunst Stefan Lochners auch in direktem Kontakt mit der niederländischen Malerei gestanden haben und dort das entsprechende Motivrepertoire und die dahinterstehenden Ideen aus erster Hand kennen gelernt haben. Es scheint jedoch nicht so, als sei für die historisierende Darstellungsweise in Köln in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ein besonderes Interesse vorhanden gewesen; zu vereinzelt und unsystematisch stellt sich hier ihr Gebrauch dar.

Die Beschäftigung mit der nordalpinen Malerei des 15. Jahrhunderts ist insofern eine komplizierte Angelegenheit, als über viele Zuschreibungen und Datierungen auch nach über hundert Jahren kunsthistorischer Forschung noch keine Einigung erzielt werden konnte. Dies gilt auch für die Mehrzahl der hier besprochenen Werke. Es war in dem kurzen Text nicht möglich, alle konkurrierenden Ansichten innerhalb der Kunstwissenschaft auch nur zu referieren; bei der Auswahl der plausibelsten Deutung war ein Rest subjektiver Willkür nicht auszuschließen. Trotzdem ist das dargestellte Phänomen weit davon entfernt, nur bei den postulierten Voraussetzungen Gültigkeit beanspruchen zu können. An der sich um 1420/30 entwickelnden Aufmerksamkeit der nordalpinen Maler für die Verschiedenheit zumindest zweier antagonistischer Architekturstile kann kein Zweifel bestehen, die entscheidende Rolle des Jan van Eck dabei dürfte zutreffend erkannt sein und für die Weiterentwicklung in der Anwendung und Rezeption in Brüssel, Köln und am Oberrhein und anderswo gibt es zahlreiche Belege. Das gilt auch für den Punkt, dass Lochner nicht einfach Motive aus den Niederlanden übernahm, sondern sie auch in gewandeltem Kontext sinnrichtig einzusetzen verstand. So bestätigt sich auch bei dem Motiv des vorzeitlichen Architekturstils und seines bildimmanenten Gebrauchs die Feststellung Bodo Brinkmanns, in der er die ausgesprochene Reflexivität und Intellektualität der Malerei Lochners herausstreicht: »Dennoch geben seine Bilder keinen Anlaß zu der Vermutung, er habe [und hier muss man hinzufügen: nur] eifrig kopierend vor den altniederländischen Altären gestanden, Seite um Seite seines Skizzenbuches mit abrufbaren Motiven füllend. Sehr gut vorstellen könnte man sich Lochner aber mit Robert Campin und den Brüdern van Eyck in einem Gespräch: in einer Unterhaltung über Kunst, deren Echo noch heute, 500 Jahre nach dem Tod der Gesprächsteilnehmer, aus ihren Werken widerklingt.«²⁹

28 Für die Spätzeit des Burgunderhofes siehe: Klaus Heitmann: Zur Antike-Rezeption am burgundischen Hof. Olivier de la Marche und der Heroenkult Karls des Kühnen. In: August Buck (Hrsg.): Die Rezeption der Antike. Zum Problem der Kontinuität zwischen Mittelalter und Renaissance. Hamburg 1981, S. 97–128

29 Bodo Brinkmann: Jenseits von Vorbild und Faltenform: Bemerkungen zur Modernität Stefan Lochners. In: Zehnder (wie Anm. 1), S. 81–96, hier S. 95.