

DER MEISTER DES BARTHOLOMÄUS-ALTARS UND DIE
KUNST DER NÖRDLICHEN NIEDERLANDE
BETRACHTUNGEN ANLÄSSLICH EINER AUSSTELLUNG

VON HENRI L. M. DEFOER

Sonderdruck aus dem Waltraf-Richartz-Jahrbuch - Band LXIV - 2003

DUMONT LITERATUR UND KUNST VERLAG

DER MEISTER DES BARTHOLOMÄUS-ALTARS UND DIE KUNST DER NÖRDLICHEN NIEDERLANDE BETRACHTUNGEN ANLÄSSLICH EINER AUSSTELLUNG

VON HENRI L. M. DEFOER

Zur Ausstellung »Genie ohne Namen · Der Meister des Bartholomäus-Altars«, die vom 19. Mai bis 20. August 2001 im Wallraf-Richartz-Museum – Fondation Corboud zu Köln stattfand, erschien ein umfangreicher Katalog. Neben der Beschreibung der ausgestellten Kunstwerke, an der mehrere Verfasser beteiligt waren, enthielt er auch eine Reihe von Aufsätzen, in denen auf verschiedene Aspekte des noch immer anonymen Malers und auf die Kunstlandschaft, in der sein Werk entstand, eingegangen wurde.¹ Auch in der Ausstellung selbst wurden die Werke des Meisters in einen größeren Zusammenhang gestellt. So waren neben Gemälden auch Handschriften, Kupferstiche, Dokumente, Textilien, Skulpturen und Erzeugnisse der Goldschmiedekunst zu sehen. In einer Reihe von Aufsätzen wurden der Lebenslauf und die Herkunft des Bartholomäusmeisters kritisch unter die Lupe genommen. Ausgangspunkt hierbei waren vor allem die Schlußfolgerungen Paul Piepers, der sich lange und eingehend mit dem Meister beschäftigt hatte,² und dem Roland Krischel seinen Aufsatz widmete.³ In der im vergangenen halben Jahrhundert erschienenen Literatur wird beinahe einhellig die Auffassung Piepers unterschrieben, daß der Bartholomäusmeister aus Utrecht oder aus Geldern stamme, dort seine Ausbildung genossen habe und gegen Ende des 15. Jahrhunderts nach Köln gezogen sei, wo seine reiferen Werke entstanden. Sowohl Krischel wie Stephan Kemperdick und Matthias Weniger ziehen in ihren Beiträgen zu dem genannten Katalog diese Darstellung jedoch in Zweifel.⁴ Kemperdick und Weniger vertreten die These, daß die Miniaturen im *Stundenbuch der Sophia van Bylant* (Kat. Nr. 1; Abb. 1), das Tafelbild mit dem *Treffen der Heiligen Drei Könige* und der *Aufnahme Mariens in den Himmel* aus dem J. Paul Getty Museum in Los Angeles (Kat. Nr. 33; Abb. 2, 3), sowie die Bilder aus dem *Leben Mariens in Paris*, Petit Palais, München, Alte Pinakothek (Abb. 4), und ehemals Berlin, Deutsches Museum (Kat. Nrn. 29, 39, 40),⁵ keine Jugendwerke des Bartholomäusmeisters sind, sondern einem oder mehreren von ihm beeinflussten Meistern zugeschrieben werden müssen. Sie sehen im Bartholomäusmeister einen Künstler, der in Köln gearbeitet und dort auch seine Ausbildung genossen hat. In Köln habe er das Werk Stefan Lochners kennengelernt, und auf einer Reise in die Südlichen Niederlande, wo er Löwen und Brüssel besucht habe, sei er in den Bann des Werks von Rogier van der Weyden, vor allem von dessen großer *Kreuzabnahme* (Madrid, Prado) geraten, die sich damals noch in der Kapelle der Armbrustschützen in Löwen befand.

Krischel kommt zu einer entgegengesetzten Schlußfolgerung. Er ist davon überzeugt, daß die meisten Miniaturen im *Stundenbuch der Sophia van Bylant* und die obengenannten Tafelbilder zum frühen Werk des Bartholomäusmeisters gehören. Ihm scheint der Einfluß der Kölner Malerschule auf das Werk des Meisters sehr gering, und zugleich weist er darauf hin, daß der Meister seinerseits keinerlei Einfluß auf die Kölner Kunst ausgeübt hat. Darum ist er der Meinung, daß der Meister immer im Osten der Niederlande geblieben ist und die aus Köln erhalten gebliebenen Altarbilder⁶ nicht in dieser Stadt entstanden sind, sondern von Kölner Auftraggebern bei ihm bestellt und am niederländischen Wohnsitz



Abb. 1 Meister des Bartholomäus-Altars, Die Geburt Christi, Stundenbuch der Sophia van Bylant, Pergament, 23,2 x 16,5 cm, Köln, Wallraf-Richartz-Museum – Fondation Corboud, Graphische Sammlung

des Malers ausgeführt wurden. Er weist unter anderem darauf hin, daß sowohl stilistisch wie chronologisch eine Lücke klapft zwischen dem Jugendwerk des Bartholomäusmeisters von ca. 1475 und seinem reiferen Werk, das von ca. 1490 und den darauf folgenden Jahren stammt. Er stellt sich die Frage, ob der Meister vielleicht eine Zeitlang nicht gemalt hat, und verweist in diesem Zusammenhang auf Karl vom Rath. Dieser erachtete es als »durchaus möglich, daß der Meister des Bartholomäus-Altars sich längere Zeit hindurch mit anderen Dingen beschäftigt hat, etwa mit Goldschmiedarbeiten«⁷. Er schließt jedoch die Möglichkeit nicht aus, daß der Bartholomäusmeister zwischen 1475 und 1490 eine Anzahl großer Altarbilder gemalt hat, die nicht für Kölner, sondern für niederländische Kirchen bestimmt waren, diese Werke jedoch im Bildersturm verloren gingen, während die Kölner Altarbilder, die aus den Jahren nach 1490 stammen, verschont blieben.

Diese entgegengesetzten Auffassungen haben uns angeregt, die Beziehungen zwischen dem Werk des Bartholomäusmeisters und der Kunst der Nördlichen Niederlande erneut zu untersuchen und dann der

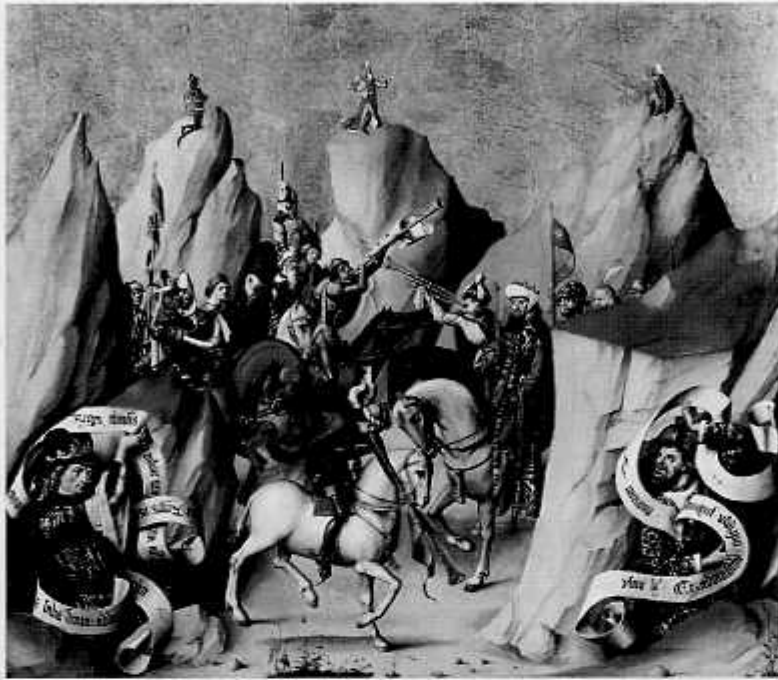


Abb. 2 Meister des Bartholomäus-Altars, Das Treffen der Heiligen Drei Könige, um 1473, Eichenholz, 62,8 × 71,2 cm, Los Angeles, J. Paul Getty Museum

Abb. 3 Meister des Bartholomäus-Altars, Die Aufnahme Mariens in den Himmel, um 1473, Eichenholz, 62,8 × 71,2 cm, Los Angeles, J. Paul Getty Museum



Abb. 4 Meister des Bartholomäus-Altars, Die Anbetung der Könige, um 1475–1480, Eichenholz, 80,2 × 65,6 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek

Frage nachzugehen, was sich daraus für seine Herkunft und die Stadt oder das Gebiet, in dem er den größten Teil seines Lebens verbracht hat, ableiten läßt. Bevor wir uns diesem Vorhaben zuwenden, müssen wir bestimmen, welche Werke zu Recht diesem Genie ohne Namen zugeschrieben werden können.

Zuschreibung des eigenhändigen Frühwerks

Wie oben bereits ausgeführt, sind Kemperdick und Weniger der Ansicht, daß die Miniaturen im *Stundenbuch der Sophia van Bylant*, das Tafelbild aus dem J. Paul Getty Museum und die Tafeln mit den Szenen aus dem Marienleben nicht zum Jugendwerk des Bartholomäusmeisters gehören. Die Ähnlichkeiten mit dem reiferen Werk des Bartholomäusmeisters sind jedoch so groß, daß wir mit Krischel, Pieper und vielen anderen die Ansicht vertreten, es wäre falsch, ihm dieses Jugendwerk abzuerkennen.

Die tatsächlich bestehenden Unterschiede lassen sich leicht aus der großen Zeitspanne erklären, die zwischen seinen früheren Arbeiten von ca. 1475 und seinem reiferen Werk aus den Jahren ab 1490 liegen. Eine große Rolle spielt für Kemperdick und Weniger die Tatsache, daß die Unterzeichnungen im späteren Werk denen bei Stefan Lochner nahestehen, sich aber deutlich von den Unterzeichnungen im Stundenbuch, in den Gettytafeln und in den Szenen aus dem Marienleben unterscheiden. Die Autoren sind der Auffassung, daß im Mittelalter die Art der Unterzeichnung, die ein Maler verwendet, vom Ort seiner Ausbildung abhängt. Das führt zu der Schlußfolgerung, der Bartholomäusmeister sei in Köln ausgebildet worden, mithin könnten die sogenannten frühen Werke nicht von seiner Hand stammen. So einfach ist es jedoch nicht. Ulrike Nürnberger, die sich eingehend mit den Unterzeichnungen im Werk des Bartholomäusmeisters beschäftigt hat, sieht ebenfalls den großen Unterschied zwischen dem frühen und dem reiferen Werk.⁸ Die letzteren sind sehr detailliert; auch hat der Maler dort eine regelmäßige Kreuzschraffur verwendet. Die ausführliche Unterzeichnung gab ihm die Möglichkeit, die Ausarbeitung des Werks ganz oder in Teilen Assistenten bzw. Gesellen zu überlassen.⁹ Nürnberger weist auch darauf hin, daß der Unterzeichnungsstil des späten Bartholomäusmeisters ansatzweise bereits auf den Tafeln mit den Szenen aus dem Marienleben zu finden ist, wie zum Beispiel bei Josephs Mantel in der Pariser Geburtsszene und bei Mariens Antlitz in der Münchner *Anbetung der Könige*. Sie schreibt: »Der uneinheitliche, unsystematische Zeichnungsduktus der Anbetungstafeln deutet jedoch auf ein frühes Entwicklungsstadium des Meisters hin, in dem seine sichere Arbeitsweise und sein typischer Zeichenstil noch nicht voll ausgeprägt waren.« Sie sieht allerdings Unterschiede zwischen der Unterzeichnung der drei Tafeln aus dem Marienleben und der Tafel aus dem J. Paul Getty Museum. Als Nürnberger ihren Beitrag zum Katalog »Genie ohne Namen« schrieb, ging sie noch davon aus, daß diese Tafel ursprünglich zum selben Altar gehörte wie die drei Szenen aus dem Marienleben in Paris, München und (chemals) Berlin. In ihrem Anteil am selben Katalog haben Denise Allen und Yvonne Szafran plausibel gemacht, warum dies nicht der Fall sein kann und die kleine Tafel in Los Angeles sogar noch vor den Miniaturen im *Stundenbuch der Sophia van Bylant* entstanden sein mag, etwa 1473.¹⁰ Außerdem sind sie überzeugt, daß die von ihnen untersuchte Tafel von demselben Maler wie die Miniaturen im Stundenbuch stammt, der mit dem Bartholomäusmeister identisch sei. Die Unterschiede in der Unterzeichnung der Gettytafel und der Marienszenen könnten also von einem zeitlichen Abstand herrühren. In seinen allerersten Anfängen hätte der Bartholomäusmeister bei der Unterzeichnung überaus unsystematisch gearbeitet, was an der Gettytafel tatsächlich sehr gut zu sehen ist. Unterschiede in der Unterzeichnung bei ein und demselben Kunstwerk haben auch Doris Oltrogge, Oliver Hahn und Robert Fuchs in ihrem Beitrag für den Band über das *Stundenbuch der Sophia van Bylant* festgestellt.¹¹ Auf der Miniatur mit dem knienden Reynalt van Homoet vor Johannes dem Täufer (Abb. 5) weist die Figur des Johannes eine andere und detailliertere Unterzeichnung auf als die Engel in der Randleiste. Wir können festhalten, daß die Unterschiede zwischen der Unterzeichnung bei den Miniaturen, der Gettytafel und den Szenen aus dem Marienleben einerseits und der Unterzeichnung im reiferen Werk des Bartholomäusmeisters andererseits kein Hindernis darstellen, die erstgenannten Werke als sein frühes Werk zu betrachten. Wenn Kemperdick und Weniger mit ihrer Behauptung Recht hätten, der Schöpfer der Miniaturen sowie der oben erwähnten Tafeln und der Bartholomäusmeister seien nicht identisch, dann hätten wir es bei ersterem mit einem im ostniederländischen Grenzgebiet tätigen Künstler zu tun, der um 1475 von der Arbeit des Bartholomäusmeisters beeinflusst wurde, dessen frühestes bekanntes Werk jedoch erst aus den Jahren 1485–1490 stammen soll. Um diese Ungereimtheit zu überspielen, kommen die beiden Autoren zu einer gekünstelten Konstruktion: Der in Köln tätige Bartholomäusmeister sei schon um 1475 aktiv gewesen, aber das gesamte Werk aus dieser Zeit, das einen so großen Einfluß auf den Hersteller der Miniaturen im *Stundenbuch der Sophia van*



Abb. 5 Meister des Bartholomäus-Altars, Reynalt van Homoet mit Johannes dem Täufer, Stundenbuch der Sophia van Bylant, Pergament, 23,2 × 16,5 cm, Köln, Wallraf-Richartz-Museum – Fondation Corboud, Graphische Sammlung

Bylant, der Gettytafel und der Szenen aus dem Marienleben gehabt habe, sei gänzlich verlorengegangen. Dies alles ist nach Meinung des Verfassers unwahrscheinlich, und wir sind mit Roland Krischel und anderen der Meinung, daß diese Erzeugnisse wie ehemals als das frühe Werk des zu der Zeit auf jeden Fall in den Niederlanden tätigen Bartholomäusmeisters betrachtet werden muß.

Künstlerisches Milieu

Krischel unterscheidet im Werk des Bartholomäusmeisters eine Kerngruppe von Arbeiten, die ganz oder zum großen Teil von seiner Hand stammen, und eine Nebengruppe von Arbeiten, die entweder von Werkstattmitarbeitern geschaffen wurden oder unter dem Einfluß des Bartholomäusmeisters entstanden sind. Zu dieser letzten Gruppe rechnet er u. a. das *Bildnis eines Mannes* im Wallraf-Richartz-Museum – Fondation Corboud (Kat. Nr. 51), die von derselben Hand stammende Tafel mit dem *Ver-*



Abb. 6 Utrechter Meister, um 1480–1486, Das Verlöbnis der heiligen Agnes, Eichenholz, 32,5 × 45 cm, Utrecht, Museum Catharijneconvent

Verlöbnis der heiligen Agnes im Museum Catharijneconvent in Utrecht (Kat. Nr. 50; Abb. 6), die *Heilige Anna selbdritt* ebenda (Kat. Nr. 46) und das kleine Triptychon in Djursdala (Kat. Nr. 49). Es ist für uns jedoch fraglich, ob diese Arbeiten tatsächlich in direktem Zusammenhang mit dem Werk unseres Meisters stehen. Wir sehen darin eher die Produkte des künstlerischen Milieus, in dem auch das frühe Werk des Bartholomäusmeisters entstanden ist. Auch das *Verlöbnis der heiligen Agnes* im Keresztény Múzeum zu Esztergom (Kat. Nr. 48) würde ich zu dieser Gruppe rechnen.

Das Kölner *Bildnis eines Mannes* (Kat. Nr. 51) ist oft dem Bartholomäusmeister oder einem Maler aus dessen Umgebung zugeschrieben worden; sogar Zehnder sah es 1990 noch als eine eigenhändige Arbeit an.¹² Für den Verfasser der vorliegenden Studie war schon lange klar, daß es von demselben Meister wie die Tafel mit dem *Verlöbnis der heiligen Agnes* im Museum Catharijneconvent in Utrecht stammt (Kat. Nr. 50).¹³ Im Katalog »Genie ohne Namen« wird diese Zuschreibung sowohl von Krischel wie von Kemperdick und Weniger mit Argumenten untermauert.¹⁴ Auch in der Unterzeichnung zeigt das Porträt große Ähnlichkeit mit dem *Verlöbnis der heiligen Agnes*.¹⁵ Dargestellt ist ein Mann als Büste mit einer Akelei (Passions- und Christussymbol) in seiner rechten Hand. Hinter ihm halten zwei schwebende Engel ein Brokattuch in die Höhe, und links blickt man durch ein offenes Fenster auf den Turm des Utrechter Doms. Im ursprünglichen Plan fehlten das Fenster und die Engel mit dem Brokattuch; der Mann stand vor einem gleichmäßigen Hintergrund und war durch einen von Säulen getragenen Bogen gerahmt.¹⁶ Der Utrechter Domturm verweist auf eine Beziehung zwischen dem Porträtierten und dieser Stadt. Wahrscheinlich handelt es sich um das postum entstandene Porträt eines Mannes, von dem angenommen wurde, daß seine Seele in den Himmel kam, denn Engel, die ein Brokattuch festhalten, weisen auf einen Status der Heiligkeit hin. Wir finden ein solches Tuch namentlich auf Maleisen aus den Nördlichen Niederlanden, wie dem schon erwähnten *Verlöbnis der heiligen Agnes* (Kat. Nr. 50)



Abb. 7 Meister des Adair-Stundenbuches, um 1485, Beatrijs van Assendelft und der heilige Augustinus, Brevier der Beatrijs van Assendelft, Pergament, 29,7 × 21,1 cm, Utrecht, Museum Catharijneconvent

und dem Triptychon in Djursdala (Kat. Nr. 49) sowie auch in einer Miniatur des Meisters des Adair-Stundenbuches im *Brevier der Beatrijs van Assendelft* mit einer Abbildung von Beatrijs, die vor dem heiligen Augustinus kniet (Kat. Nr. 58; Abb. 7).¹⁷

Die kleine Tafel mit dem *Verlöbnis der heiligen Agnes* (Kat. Nr. 50) wurde bereits 1903 von Franz Dülberg mit dem Werk des Bartholomäusmeisters in Zusammenhang gebracht.¹⁸ Spätere Kunsthistoriker folgten Dülbergs Idee.¹⁹ Die meisten sehen in dem Werk ein Erzeugnis der Utrechter Malerschule des späten Mittelalters, nicht nur aus stilistischen Gründen, sondern auch wegen des Themas, das nur aus Utrecht bekannt ist und in Analogie zur mystischen Hochzeit der heiligen Katharina entstanden sein muß.²⁰ Auf den ersten Blick erinnert die Tafel an das Werk des Meisters des Bartholomäus-Altars. So scheint die Agnesfigur eine Ankündigung der Maria Magdalena im *Thomas-Altar* zu sein (Kat. Nr. 82), zeigen Form und Einzelheiten des Kopfes der Maria Verwandtschaft mit Köpfen, wie der Bartholomäusmeister sie malt; überdies finden wir in seinen Werken auch häufig ein kostbares Brokattuch als Hintergrund für Heilige. Doch fallen bei näherer Betrachtung vor allem die Unterschiede ins Auge. So ist der Stil des Bartholomäusmeisters viel manieristischer als der jenes Meisters, der das *Verlöbnis der heiligen Agnes* gemalt hat. Die Figuren des ersteren unterscheiden sich durch stark artikulierte Finger,

gekünstelte Haltungen und eine heftige Dramatik. Sie tragen oft reiche Kleidung, die mit äußerst detailliert wiedergegebenen Juwelen geschmückt ist. Die Köpfe älterer Männer sind manchmal in allen Einzelheiten, bis ins Karikaturhafte hinein, ausgeführt. Den Werken des Bartholomäusmeisters fehlt hingegen das Intime und Häusliche des *Verlobnisses der heiligen Agnes*. Eine vergleichbare Atmosphäre der Innerlichkeit und stillen Frömmigkeit finden wir auf der kleinen Utrechter Tafel mit der *Heiligen Anna selbdritt*, ebenfalls im Museum Catharijneconvent (Kat. Nr. 46). Hier ist die Verwandtschaft mit dem Werk des Bartholomäusmeisters äußerst gering. Das Bild datiert um 1470 (und nicht um 1490 bis 1510, wie der zitierte Katalog es will). Der hohe v-förmige Halsausschnitt Mariens legt eine solche frühe Datierung nahe. Auch ist die Form des Kopfes der Maria und die Art, wie er auf dem langen, eleganten Hals steht, verwandt mit den Frauenfiguren in den Holzschnitten des Blockbuches »Canticum Cantorum«, das zwischen 1460 und 1470 in den Nördlichen Niederlanden gedruckt worden sein muß.²¹ Wenn wir diese kleinen Utrechter Tafelbilder mit dem *Verlobnis der heiligen Agnes* im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg vergleichen, das ein eigenhändiges Werk des Bartholomäusmeisters um 1495 ist (Kat. Nr. 47; Abb. 8), dann springen wiederum die Unterschiede zwischen diesen

Abb. 8 Meister des Bartholomäus-Altars, um 1495, Das Verlobnis der heiligen Agnes, Eichenholz, 41,2 x 33,2 cm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum



verinnerlichten Andachtsbildern und der zierlichen, eleganten Darstellung dieses Themas durch den Bartholomäusmeister ins Auge. Obwohl bei dem Nürnberger Bild, einem der schönsten kleinen Werke des Meisters, ebenfalls von einer großen Intimität zwischen Agnes und dem Christuskind gesprochen werden kann, ist doch alles viel mehr dem Äußerlichen zugewandt, den prächtigen Juwelen, den detailliert wiedergegebenen Stoffen und den eleganten Haltungen. Kurz: Wir haben es hier mit einer ganz anderen Künstlerpersönlichkeit zu tun.

In der Kölner Ausstellung war auch das etwas naive kleine Tafelbild mit dem *Verlöbnis der heiligen Agnes* aus dem Keresztény Múzeum in Esztergom (Kat. Nr. 48) zu sehen. Genau wie auf dem Utrechter Bild erinnern die Köpfe der Frauen in gewissem Sinn an die der Frauen auf den Tafeln des Bartholomäusmeisters. Es fehlt ihnen jedoch sein verfeinertes *modellé*, und das Bild ist in jeder Hinsicht von geringerer künstlerischer Qualität. Das Esztergomer Bild wurde bisweilen als eine Vorstufe des Werks des Bartholomäusmeisters betrachtet. In ihrem Beitrag zum Katalog »Genie ohne Namen« weisen Kemperdick und Weniger darauf hin, daß dies sehr unwahrscheinlich ist. Das Werk ist ihrer Ansicht nach ganz deutlich von dem Tafelbild des Bartholomäusmeisters in Nürnberg abhängig, das als Vorbild gedient haben muß.²² Wie aus der Infrarot-Reflektographie hervorgeht, wurde der Hintergrund des Nürnberger Bildes ursprünglich von einer Draperie eingenommen. Erst während des Malens wurde sie durch eine Stadtansicht mit einer kleinen Agnesfigur und ein paar Pfauen ersetzt, die außerhalb der Mauern zu sehen sind. Auch auf dem Bild in Esztergom erscheinen wieder die Pfauen und die kleine Agnesfigur im Hintergrund. Doch ist der Zusammenhang wohl kein direkter. Da wohl der größte Teil der Produktion spätmittelalterlicher Maler verloren ist, darf davon ausgegangen werden, daß um 1500 in und um Utrecht Dutzende von Darstellungen des Verlöbnisses der heiligen Agnes gemalt wurden, von denen heute nur noch vier Tafeln erhalten sind. Wir können uns vorstellen, daß in vielen Zellen des Utrechter Sint Agnesklosters ein solches Andachtsbild hing. Wahrscheinlich gehen sowohl die Nürnberger Tafel wie das Bild in Esztergom auf denselben Prototyp zurück, der möglicherweise aus der Zeit um 1470 stammte. Einen Beleg hierfür liefert die kleine Agnesfigur im Hintergrund des zuletzt genannten Bildes, die einen hohen, spitzen »atour« trägt – eine Kopfbedeckung, die zwischen 1460 und 1480 in Mode war. Der Prototyp wird also wohl aus dieser Zeit stammen, und sowohl der Maler des Bildes in Esztergom wie der Bartholomäusmeister werden die Darstellung dem Geschmack ihrer Zeit angepaßt haben. Zu den Anpassungen des ersten gehörte die Einführung der kleinen fliegenden Engel und die Kleidung der heiligen Agnes im Bildvordergrund, die weniger auf die Mode von 1510–1530 als vielmehr auf jene um 1500 hinweist.

Kunstlandschaftliche Herkunft

Im Gegensatz zu seinem Kollegen gab der Bartholomäusmeister seiner im Hintergrund plazierten Agnesfigur keinen hohen »atour«, sondern einen flachen Hut und offenes Haar, der Mode seiner Zeit entsprechend, so wie er das auch bei der Agnes im Vordergrund tat. Darüber hinaus fällt auf, daß er in die Stadtansicht im Hintergrund einen für Utrecht typischen mehrgliedrigen Turm einfügte. Für den Bau eines Kirchturms diente im Bistum Utrecht am Ende des Mittelalters häufig der Turm des Utrechter Doms als Vorbild. Er bestand aus drei Gliedern, zwei unteren mit quadratischem Grundriß, auf denen sich eine sechseckige, durchbrochene Laterne erhob. Der Turm auf dem Tafelbild unterscheidet sich insofern vom Utrechter Domturm, als er viergliedrig ist und zwei sechseckige obere Abschnitte aufweist. Dennoch ist das zugrundeliegende Modell noch deutlich spürbar. Dies könnte eine Entstehung des Nürnberger Bildes nicht in Köln, sondern im Utrechter Gebiet vermuten lassen. Krischel zeigte außerdem in

seinem Katalogeintrag zu diesem Werk, daß das Ehrentuch hinter Maria dasselbe Muster aufweist wie der Brokatvorhang hinter dem thronenden Pilatus auf der Miniatur im *Stundenbuch der Sophia van Bylant*. Im selben Katalog weist Krischel bei der Beschreibung der einige Jahre früher entstandenen *Muttergottes mit der Nuß* (Kat. Nr. 60) darauf hin, daß die in zwei Richtungen jeweils doppelt sich ausrollenden Distelranken der Umrahmung in der Rahmenleiste der Miniatur mit dem Totenamt fast identisch sind. Auch in der Rahmung der Kreuztragungsminiatur finden sich verwandte Blattmotive.

Die Tafel mit dem *Treffen der Heiligen Drei Könige* und der *Aufnahme Mariens in den Himmel* im J. Paul Getty Museum in Los Angeles (Kat. Nr. 33) und das *Stundenbuch der Sophia van Bylant* im Wallraf-Richartz-Museum – Fondation Corboud in Köln (Kat. Nr. 1) gelten als früheste Werke des Bartholomäusmeisters. Bis vor kurzem wurde angenommen, daß die Tafel in Los Angeles ursprünglich zu demselben Altar gehörte wie die drei übrigen Szenen aus dem Marienleben. Denise Allen und Yvonne Szafran haben gezeigt, daß dies aufgrund des Formats bezweifelt werden muß. Aus den von Peter Klein errechneten Daten leiten sie – wie schon erwähnt – eine Entstehungszeit des Bildes etwa 1473 ab.²³ Die Miniatur mit der Geißelung im *Stundenbuch der Sophia van Bylant* trägt das Datum 1475. Die übrigen Miniaturen werden in den Jahren um 1475 geschaffen worden sein, woraus sich ergibt, daß Tafelbild und Stundenbuch wohl nicht lange nacheinander entstanden sind.²⁴ Die Miniaturen des Bartholomäusmeisters sind auf Einzelblättern in ein Stundenbuch eingefügt, dessen Textteil in der Arnheimer Werkstatt der Meister der Margriet Uutenham illuminiert wurde. Aus dieser Werkstatt ist uns noch eine Anzahl weiterer Stundenbücher bekannt, doch sind diese in der Regel nicht mit solch kostbaren, detailliert ausgearbeiteten Miniaturen ausgestattet. Oft sind sie mit eingeklebten und handkolorierten Stichen geschmückt.²⁵ Eines der Stundenbücher jedoch hat 14 eingefügte Miniaturen, die den Meistern der Zwolle-Bibel zugeschrieben werden, einer Werkstatt, der die Illuminierung jener Bibel zu verdanken ist, die im Auftrag von Herman Droem, Dekan des Utrechter Marienkapitels, 1462–1476 bei den Fraterherren in Zwolle geschrieben wurde.²⁶ Die Miniaturen dieses Meisters sind durch einen schlichten, ungekünstelten Stil gekennzeichnet. Sie sind mit dünner Farbe in hellen Tönen gemalt und zeigen eine gewisse Verwandtschaft mit der *Vision des heiligen Bernhard von Clairvaux* aus der Sammlung Steinmetz, die gleichfalls in der Kölner Ausstellung zu sehen war (Kat. Nr. 42).²⁷ Der heilige Bernhard stand als Begründer der emotionellen spätmittelalterlichen Mystik in hohem Ansehen bei den Schwestern und Brüdern vom gemeinsamen Leben, und darum ist es gut denkbar, daß auch diese kleine Tafel für eines ihrer Häuser in der IJsselgegend gemalt wurde. Das Bild weist kaum Berührungspunkte mit dem frühesten Werk des Bartholomäusmeisters auf. Die runden Köpfe von Maria und Bernhard mit ihren relativ kleinen Augen und kleinem Mund erinnern zwar von weitem an seine Figuren, doch ebenso an das *Verlöbnis der heiligen Agnes* in Esztergom (Kat. Nr. 48), das auch den gleichen Aufbau hat. 1484 und 1485 erschien bei Peter van Os das zweiteilige Buch mit den Predigten des heiligen Bernhard.²⁸ In dieser Inkunabel kommt dreimal der gleiche Holzschnitt mit der *Vision des heiligen Bernhard* vor (Abb. 9). Genau wie auf den Tafeln mit der *Vision des heiligen Bernhard* in der Sammlung Steinmetz (Kat. Nr. 42), der *Heiligen Anna selbdritt* in Utrecht (Kat. Nr. 46), dem *Verlöbnis der heiligen Agnes* in Utrecht und Esztergom (Kat. Nrn. 50, 48) und der *Maria mit musizierenden Engeln* in Berlin (Kat. Nr. 43) befinden sich die Figuren hinter einer steinernen Fensterbank. Hinter Maria ist ein Brokattuch in der gleichen Weise aufgehängt wie auf der Tafel mit der *Vision des heiligen Bernhard* (Kat. Nr. 42), und hinter Bernhard sieht man ein Fenster mit zwei säulengestützten Bogen, wie wir es bereits von der *Maria mit musizierenden Engeln* in Berlin und vom *Verlöbnis der heiligen Agnes* in Esztergom kennen. Offenbar war dieses Motiv in Utrecht und im Osten der Niederlande populär; der Bartholomäusmeister verarbeitete es auf etwas unlogische Weise in seiner Verkündigungsminiatur im *Stundenbuch der Sophia van Bylant* (Kat. Nr. 1).



Abb. 9 Die Vision des heiligen Bernhard von Clairvaux, Illustration zu: Peter van Os, *Dit is dat boec van sinte Bernaerd sermonen*, Zwolle 1484, Amsterdam, Rijksmuseum

Das bereits erwähnte Zwolle ist auch die Stadt, in der am Ende des 15. Jahrhunderts Meister I.A.M. van Zwolle tätig war. Dieser Kupferstecher war wahrscheinlich identisch mit Johan van den Mijnesten, der dort 1462 Bürgerrecht erhielt und 1504 in dieser Stadt starb.²⁹ Von seiner Hand ist eine Anzahl Stiche bekannt, darunter einer mit einem makaberen Memento mori (Kat. Nr. 74).³⁰ Auf diesem Kupferstich liegt unten in einer Nische ein Skelett, darüber sieht man die Halbfigur von Moses mit den Gesetzestafeln und in den Zwickeln zwei Propheten. Die Köpfe der beiden sind nah verwandt mit den Köpfen in der *Anbetung der Könige* (Kat. Nr. 39) und im *Tod Mariens* (Kat. Nr. 40) des jungen Bartholomäusmeisters.

Die genannten Werke zeigen in bestimmten Einzelheiten oder in Anlage und Komposition Verwandtschaft mit dem frühen Werk des Bartholomäusmeisters. Dabei haben wir es nicht mit einem Vorstadium seines Stils zu tun, auch nicht mit dem Werk direkt von ihm beeinflusster Künstler, sondern mit Arbeiten, die in demselben künstlerischen Milieu entstanden sind, in dem auch der Bartholomäusmeister reifte. Zu erwähnen sind in dieser Hinsicht auch die vielen stilistischen Parallelen zwischen seinen Figuren und der niederrheinischen Bildhauerkunst jener Zeit: Vor allem mit dem Werk des Arnt von Kalkar und Zwolle zeigt sich große Verwandtschaft, worauf Heribert Meurer bereits 1970 hingewiesen hat.³¹

Da die Miniaturen zu seinem frühesten Werk gehören, möchte man erwarten, daß in der nordniederländischen Miniaturkunst die Wurzeln der Kunst des Bartholomäusmeisters zu finden sind. Auf den ersten Blick scheint das nicht der Fall zu sein, doch bei näherer Betrachtung bietet die Buchmalerei der Nördlichen Niederlande tatsächlich Anknüpfungspunkte. Auf der Kölner Ausstellung war

u. a. das *Brevier der Beatrijs van Assendelft* zu sehen (Kat. Nr. 58).³² Es enthält elf ganzseitige Miniaturen, von denen vier dem Meister der Himmelfahrt Mariens und sieben dem Meister des Adair-Stundenbuches zugeschrieben werden.³³ Von letzterem stammt unter anderem die Miniatur auf fol. 166v mit Beatrijs, die vor dem heiligen Augustinus kniet. Hinter dem Heiligen halten kleine Putti ein Tuch in die Höhe, so wie dies auch auf dem Tafelbild mit dem *Verlöbnis der heiligen Agnes* (Kat. Nr. 50) und dem damit verwandten *Bildnis eines Mannes* im Wallraf-Richartz-Museum – Fondation Corboud (Kat. Nr. 51) zu sehen ist. Dieselbe Art Putti finden wir auch in der Umrahmung dieser Miniatur und einiger anderer Miniaturen des Meisters des Adair-Stundenbuches in diesem Brevier. Er verwendet sie in Kombination mit Akanthuszweigen und Streublumen; im unteren Rand von fol. 72v sind auch noch kleine Vögel zu sehen. In den Rahmenleisten der Miniaturen des Meisters der Himmelfahrt Mariens sehen wir vergleichbare Akanthuszweige, Streublumen und kleine Vögel, aber keine Putti (Abb. 10). Vergleichbare kleine nackte Knaben in Kombination mit abgeschnittenen Akanthuszweigen finden wir jedoch im Dekor des Adair-Stundenbuches, jenes Buches, dem der Meister seinen Notnamen verdankt,³⁴ und – sehr raffiniert eingebunden – auf dem vom Utrechter Erhard Reuwich entworfenen Titelblatt von Bernhard von Breydenbachs »Peregrinatio in Terram Sanctam« von 1486.³⁵ Eine andere Besonderheit der großen Miniaturrahmungen in diesem Brevier besteht darin, daß der untere Rand eine andere Grundfarbe hat als die drei anderen Seiten. Eine Ausnahme bildet die Miniatur mit der knien- den Beatrijs, wo nicht der untere, sondern der rechte Rand eine andere Farbe hat. Die dekorierten Randleisten erinnern an die Umrahmung von Holzschnitten, wie zum Beispiel auf dem Titelbild der »Historie van Jason«, einer Inkunabel, die um 1485 von Jacob Bellaert in Haarlem herausgegeben wurde. Der Holzschnitt, auf dem der Autor zu sehen ist, wie er sein Buch Philipp dem Guten darreicht, hat eine Umrahmung, die mit abgeschnittenen Akanthuszweigen voller Vögel und Fabeltiere gefüllt ist. Er ist von vier separaten Blöcken gedruckt.³⁶

Vom *Brevier der Beatrijs van Assendelft* wird angenommen, daß es 1485, dem Jahr ihres Eintritts in das Zijkloster zu Haarlem, auch geschrieben und illuminiert wurde. Als Ort der Herstellung wurde Delft vermutet. Dessen ist sich der Verfasser aber jetzt nicht mehr so sicher wie 1989, als er diese Handschrift für den Katalog »The Golden Age of Dutch Manuscript Painting« beschrieb. Leiden, Gouda oder Schoonhoven scheinen ihm heute wahrscheinlicher, auch Utrecht kann nicht ganz ausgeschlossen werden.³⁷ Die Miniaturen des Meisters des Adair-Stundenbuches im *Brevier der Beatrijs van Assendelft* gehören wahrscheinlich zu dessen frühem Werk. Man nimmt an, daß er nicht aus Südholland stammte, sondern aus dem Osten der Niederlande. Die Figur des Augustinus auf fol. 166v mit ihrer s-förmigen Haltung, der Akzentuierung des Spielbeins und der umgeschlagenen Mantelfalte könnte von den Skulpturen des Arnt von Kalkar und Zwolle inspiriert sein. Die oft relativ großen Köpfe einiger der Figuren des Meisters des Adair-Stundenbuches mit ihrem hohen Haaransatz (wie bei der Christusfigur in der *Versuchung in der Wüste*) erinnern an manche Werke des Bartholomäusmeisters, zum Beispiel an seinen *Thomas-Altar*.³⁸ Der Bartholomäusmeister und andere Maler aus dem Osten der Niederlande und dem Rheinland setzen ihre Figuren oft vor den Hintergrund eines Brokattuches. Auf fol. 21v und 128v im *Brevier der Beatrijs van Assendelft* sieht man hinter den zwölf Propheten, bzw. den vier Evangelisten ein solches horizontal gespanntes Tuch. Auch im Adair-Stundenbuch selbst finden sich einige Motive, die auf den Bartholomäusmeister und die östlichen Niederlande hinweisen.³⁹ Ein gutes Beispiel ist der Apostel Johannes auf fol. 121v (Abb. 11). Auch hier findet man wieder den relativ großen, viereckigen Kopf mit hohem Haaransatz und die an niederrheinische Bildhauerkunst erinnernde Hervorhebung des Spielbeins. Hinter Johannes, der in einem Kirchenraum steht, hängt ein Brokattuch. Die Miniatur selbst wird, wie auch andere Miniaturen in diesem Stundenbuch, von einer Bogenkonstruktion auf kleinen Säulen gerahmt, wobei nicht nur die Zwickel mit akanthusartigem



Gegenüber
(in Lesrichtung):

Abb. 10 Meister der Himmelfahrt Mariens, um 1485, Die Geburt Christi, Brevier der Beatrijs van Assendelft, Pergament, 29,7 x 21,1 cm, Utrecht, Museum Catharijneconvent

Abb. 11 Meister des Adair-Stundenbuches, um 1490, Der Apostel Johannes, Adair-Stundenbuch, Pergament, 16,3 x 11,3 cm, Amsterdam, Bibliotheca Philosophica Hermetica

Abb. 12 Meister des Bartholomäus-Altars, Christus vor Pilatus, Stundenbuch der Sophia van Bylant, Pergament, 23,2 x 16,5 cm, Köln, Wallraf-Richartz-Museum – Fondation Corboud, Graphische Sammlung

Abb. 13 Nünwegen, um 1475, Die Anbetung der Könige, Stundenbuch der Sophia van Bylant, Pergament, 23,2 x 16,5 cm, Köln, Wallraf-Richartz-Museum – Fondation Corboud, Graphische Sammlung

Abb. 14 Nünwegen, um 1483, Flügel vom Hausaltären eines Kartäusers, Eichenholz, 97,5 x 45 cm, Paris, Musée national du Moyen Age

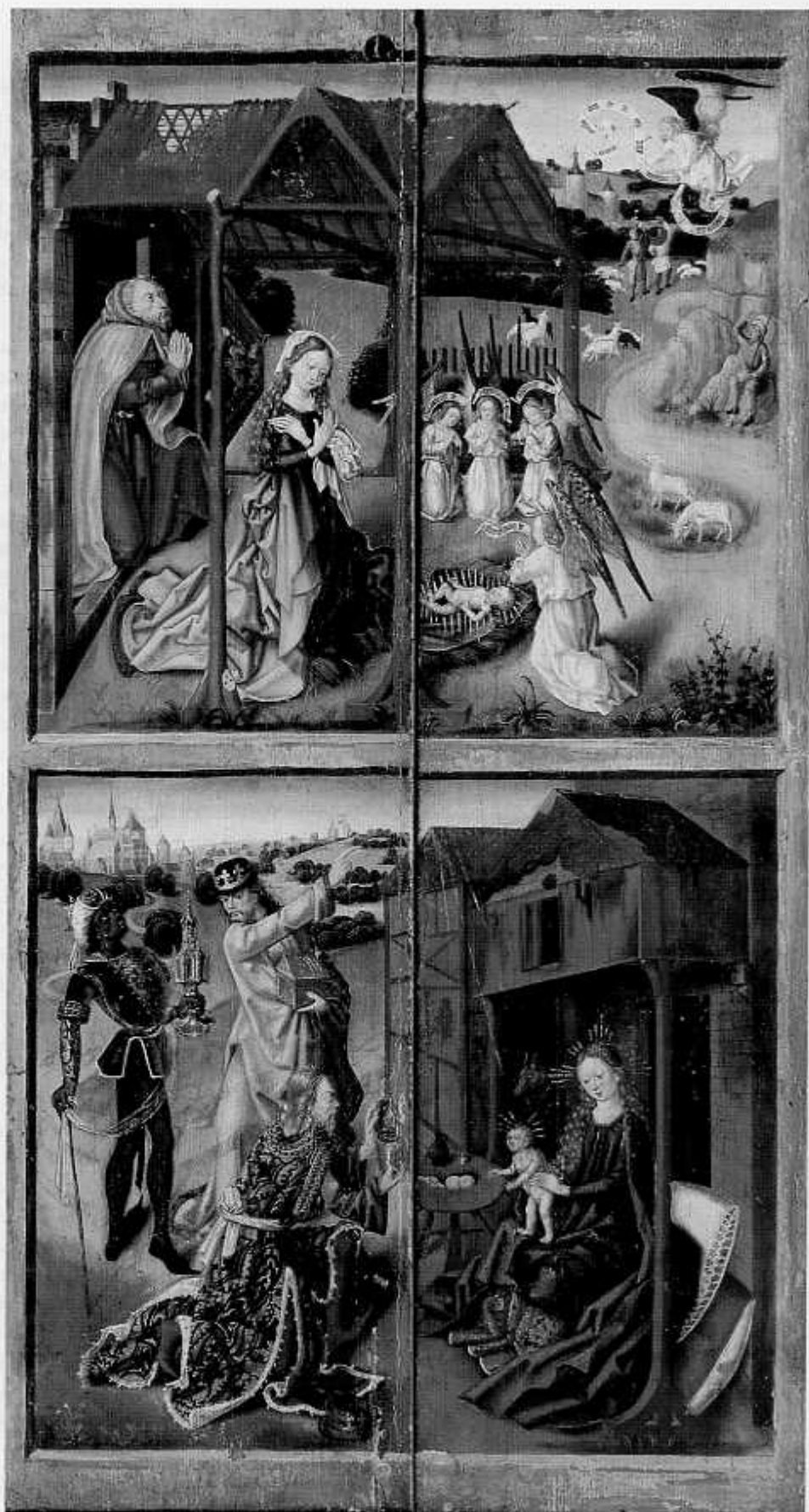




Abb. 15 Nimwegen, um 1485, Anbetung der Könige, Fragment, Eichenholz, Arnheim, Gemeentemuseum

Abb. 16 Nimwegen, um 1490, Christus als Schmerzensmann, Eichenholz, 44 x 31 cm, Bremen, Kunsthalle

Laubwerk oder kleinen unbekleideten Knaben geschmückt sind, sondern auch Ajour-Laubwerk den oberen Rand abschließt, genau wie wir es auch von holzgeschnitzten Altaraufsätzen kennen. Das Motiv finden wir ebenfalls beim Bartholomäusmeister wieder, und zwar bei der Miniatur mit Christus vor Pilatus im *Stundenbuch der Sophia van Bylant* (Kat. Nr. 1; Abb. 12)⁴⁰ sowie außerdem noch auf einigen seiner Tafelbilder⁴¹.

Die oben aufgezeigten Zusammenhänge zwischen der Kunst der östlichen Niederlande und vor allem dem frühen Werk des Bartholomäusmeisters machen deutlich, daß er zumindest bis in die 1480er Jahre in dieser Gegend tätig gewesen sein muß. Wir wissen nicht, in welcher Stadt Arnheim wird oft genannt, da das *Stundenbuch der Sophia van Bylant* in der hier lokalisierten Werkstatt der Meister der Margriet Uutenham illuminiert wurde. Dies bedeutet jedoch nicht, daß die eingefügten Miniaturen des Bartholomäusmeisters auch in Arnheim entstanden sind. Der Randdekor um die Miniaturen mit der Wurzel Jesse und der Kreuzigung ist zwar verwandt mit dem Stil der Meister der Margriet Uutenham, gibt diesem aber eine ganz eigene Interpretation.⁴² Zwar ist das *Stundenbuch* in Arnheim geschrieben, aber in Nimwegen gebunden, einer Stadt, die im späten Mittelalter viele Maler zählte, von deren Werk aber leider wenig erhalten blieb.⁴³ Auch diese Stadt kommt als möglicher Wohnort des Bartholomäusmeisters in Betracht. Dieser Auffassung sind Guido de Werd und Gerard Lemmens.⁴⁴ Sie verweisen auf die enge Verwandtschaft zwischen der Kreuzigungsminiatur im *Stundenbuch der Sophia van Bylant*, dem *Kreuz-Altar* im Wallraf-Richartz-Museum – Fondation Corboud (Kat. Nr. 62) und der Kreuzigungsminiatur im sogenannten *Bakkersmissaal*, das zwischen 1482/1483 im Fraterhaus in Nimwegen für den Altar der Bäcker Gilde in der dortigen Stefanskirche hergestellt wurde (Kat. Nr. 27).⁴⁵ Bei diesen Werken zeigen vor allem die Christusfigur und Johannes mit seinem ungewöhnlich weit nach vorn geschobenen linken Fuß enge Verwandtschaft. Die Miniatur im *Bakkersmissaal* wird von einem goldenen Band umrahmt, in dem rechteckige Felder ausgespart sind,

darin auf blauem und rotem Grund goldene Akanthusblätter. Auf eine vergleichbare Weise hat der Bartholomäusmeister die Miniaturen mit der Kreuztragung und dem Totenam im *Stundenbuch der Sophia van Bylant* geschmückt. Dort sind die rechteckigen Felder mit den Akanthusblättern jedoch nicht wie beim Missale durch Einzelfiguren voneinander getrennt. Wie der Randschmuck der großen Miniaturen im *Brevier der Beatrijs van Assendelft* scheinen auch sie vom Rahmenschmuck der Holzschnitte in frühen Buchdrucken inspiriert zu sein. Nicht nur die Verwandtschaft mit dem *Bakkersmissaal*, auch die Miniatur mit der Anbetung der Könige im *Stundenbuch der Sophia van Bylant*, die einzige Miniatur, die nicht von der Hand des Bartholomäusmeisters stammt, verweist auf Nimwegen (Abb. 13). Wie Krischel zeigte, kann sie demselben Meister zugeschrieben werden wie die bemalten Flügel des Hausaltärs im Musée national du Moyen Age in Paris (Kat. Nr. 28; Abb. 14), das Arnt von Kalkar und Zwolle kurz nach 1483 für einen Kartäuser geschnitzt haben muß, der wahrscheinlich im Refugium des Roermonder Kartäuserklosters in Nimwegen wohnte.⁴⁶ Die Komposition dieser Miniatur geht auf einen Stich von Martin Schongauer zurück, aber in manchen Einzelheiten des Faltenwurfs und der Gesichter zeigt sich enge Verwandtschaft mit den Darstellungen auf den erwähnten Altarflügeln, vor allem den Außenseiten. Es erscheint daher denkbar, daß das *Stundenbuch der Sophia van Bylant*, als es geschrieben und die Textseiten dekoriert waren, nach Nimwegen kam. Dort wären dann zuerst die *Miniaturen hergestellt und hernach die Bindung vorgenommen worden*. De Werd und Lemmens konnten noch ein anderes Werk des Malers der Altarflügel ausfindig machen. Es handelt sich um zwei Fragmente einer *Anbetung der Könige* im Arnheimer Gemeentemuseum (Abb. 15). In diesem Zusammenhang verweisen sie auf die Ähnlichkeiten zwischen den knienden Schergen in der *Geißelung* und der *Verspottung* auf den beiden Altarflügeln und dem knienden schwarzen Diener in einem der Arnheimer Fragmente. Das Gesicht von König Balthasar auf dem Flügel ist dem desselben Königs auf dem anderen Fragment sehr ähnlich. Bei näherer Betrachtung des letzteren fallen dessen traurige, etwas schräg stehende Augen mit ihren schwarzen Wülsten auf. Wurzel, Rücken, Spitze und Flügel der Nase sind scharf gezeichnet. Der Kopf ist dem von *Christus als Schmerzensmann* auf einer Tafel in der Kunsthalle Bremen (Kat. Nr. 65; Abb. 16) nahe verwandt. Vermutlich wurden beide von demselben unbekanntem Nimwegener Künstler gemalt, der auch für die Flügel des Kartäuseraltärs verantwortlich war. Auffallend sind weiterhin die langen, gespreizten Finger der rechten Hand des Schmerzensmanns, die deutliche Ähnlichkeiten haben mit den Fingern der Maria in der Geburtsszene der Pariser Altarflügel. Der Schmerzensmann andererseits erinnert so stark an das Werk des Bartholomäusmeisters, daß er bis vor kurzem diesem Meister selbst zugeschrieben wurde. Im Katalog »Genie ohne Namen« wird jedoch zu Recht an dieser Zuschreibung gezweifelt.⁴⁷ Die Tatsache, daß der Nimwegener Maler der Kartäuseraltärflügel einen Schmerzensmann gemalt hat, der stilistisch dem Bartholomäusmeister derart nahe steht, liefert eine zusätzliche Untermauerung für die These von De Werd und Lemmens, daß letztgenannter seine Werkstatt (zumindest zeitweise) in Nimwegen hatte.

Lehrmeister

Es ist jedoch die Frage, ob er dort auch ausgebildet wurde. Schon Grete Ring, Paul Pieper und Karel Boon erkannten eine gewisse Verwandtschaft zwischen seinem frühesten Werk und den Miniaturen des Meisters des Evert Zoudenbalch. Sie hielten es darum für durchaus denkbar, daß dieser Utrechter Miniaturist der Lehrmeister des Bartholomäusmeisters war.⁴⁸ Dieser Meister war verantwortlich für die wichtigsten Miniaturen in der großen, zweiteiligen Bibel, die zwischen 1460 und 1470 für den Utrechter Domherrn Evert Zoudenbalch hergestellt wurde.⁴⁹ Zwei Werke des Meisters des Evert



Abb. 17 Meister des Evert Zoudenbalch, nach 1460.
Die Marienkrönung, Pergament, 16,4 × 11,7 cm,
Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 83.ML.106

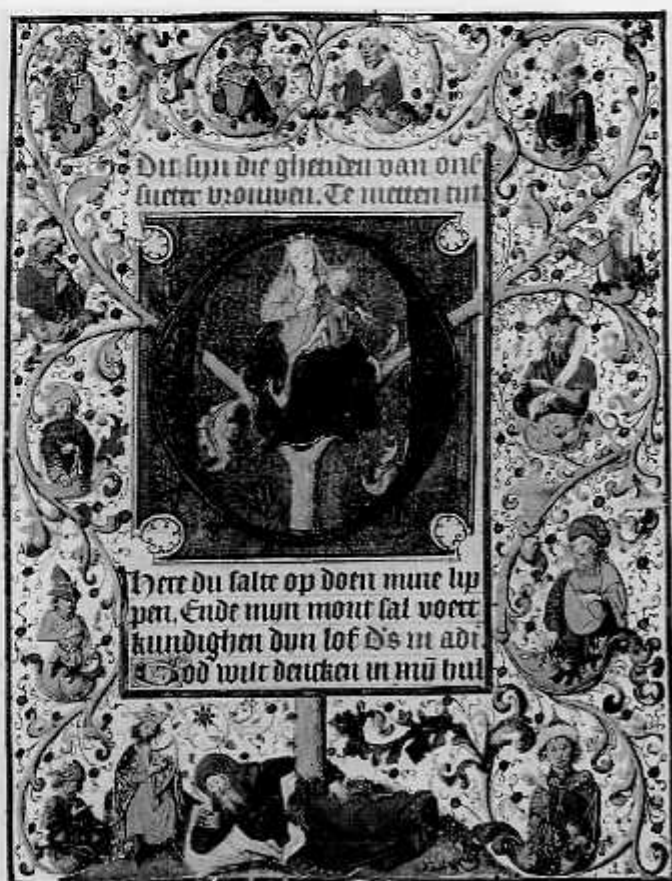
Abb. 18 Meister A, 1460 oder früher, Initiale mit dem
Mariantod, Stundenbuch des Jan van Amerongen, Per-
gament, 17,2 × 12,1 cm, Brüssel, Bibliothèque royale Al-
bert Ière, MS. II 7619

Abb. 19 Meister A, 1460 oder früher, Die Wurzel
Jesse, Stundenbuch des Jan van Amerongen, Pergament,
17,2 × 12,1 cm, Brüssel, Bibliothèque royale Albert Ière,
MS. II 7619

Gegenüber:

Abb. 20 Meister des Bartholomäus-Altars, Die Wurzel
Jesse, Stundenbuch der Sophia van Bylant, Pergament,
23,2 × 16,5 cm, Köln, Wallraf-Richartz-Museum – Fon-
dation Corboud, Graphische Sammlung

Abb. 21 Meister A, 1460 oder früher, Initiale mit dem
jungen Jesus im Tempel, Stundenbuch des Jan van
Amerongen, Pergament, 17,2 × 12,1 cm, Brüssel, Biblio-
thèque royale Albert Ière, MS. II 7619



Zoudenbalch sind in unserem Zusammenhang vor allem zu nennen, nämlich das Stundenbuch im J. Paul Getty Museum in Los Angeles⁵⁰ und das *Stundenbuch des Jan van Amerongen* in Brüssel.⁵¹ Das erstgenannte wird kurz nach 1460 entstanden sein, das letztere 1460 oder früher. Bei den Miniaturen im *Stundenbuch des Jan van Amerongen* ist der Einfluß der Kunst des Jan van Eyck spürbar. Das ist nicht verwunderlich, denn dieser Erzvater der niederländischen Malerei stand mindestens zwei Jahre, von 1422 bis 1424, bei Jan van Beieren, Graf von Holland, in Dienst, der in Den Haag residierte. Überdies befanden sich die berühmten *Heures de Turin* und *Heures de Milan* mit ihren Miniaturen im Stil (oder gar von der Hand) Jan van Eycks zwischen 1416 und 1436 im Besitz der holländischen Gräfin Jacoba van Beieren. Auch ein Kollege des Meisters des Evert Zoudenbalch, der Meister des Gijbrecht van Brederode,⁵² ließ sich von Jan van Eyck inspirieren, wie aus dem für den Utrechter Domprobst und Elekt Gijbrecht van Brederode illuminierten Stundenbuch in der Universitätsbibliothek zu Lüttich⁵³ und dem Stundenbüchlein im Catharijneconvent zu Utrecht hervorgeht.⁵⁴ Es ist gut möglich, daß in den Werkstätten dieses oder anderer Miniaturisten Skizzen nach Kompositionen von Jan van Eyck zirkulierten. Der Meister des Evert Zoudenbalch stand jedoch auch unter dem Einfluß von Stefan Lochner, was unter anderem in dem Jüngsten Gericht auf fol. 139v des *Stundenbuches von Jan van Amerongen* sichtbar wird, das aus denselben Elementen wie das Tafelbild des großen Kölner Malers im Wallraf-Richartz-Museum – Fondation Corboud aufgebaut ist.⁵⁵ In der Bibel des Evert Zoudenbalch und im Stundenbuch des Getty Museums (Abb. 17) ist der Kölner Einfluß noch stärker geworden. Auffallend



sind die pausbäckigen, etwas kahlen Engel mit dem hohen Haaransatz.⁵⁶ Für den Randdekor in diesen beiden Handschriften verwendet der Buchmaler Bündel von langen, goldenen Strahlen, die wir aus den von Stefan Lochner illuminierten Gebetbüchern kennen. Auch der Meister des Gijbrecht van Brederode arbeitet in seinem Randdekor mit derlei goldenen Strahlen.⁵⁷ Während wir von diesen Kölner Einflüssen in den Miniaturen des Bartholomäusmeisters (*Stundenbuch der Sophia van Bylant*) nichts spüren, finden wir die lochnerartigen kahlen Engel auf dem kleinen Tafelbild mit der *Aufnahme Mariens in den Himmel* (J. Paul Getty Museum), das womöglich zwei Jahre vor den genannten Miniaturen gemalt wurde.⁵⁸ Wahrscheinlich hat der Bartholomäusmeister diese Engel nicht direkt aus Lochners Werk entlehnt, sondern indirekt, über den Meister des Evert Zoudenbalch. Dessen Einfluß auf den jungen Bartholomäusmeister läßt sich auch am Beispiel der Miniatur mit Christus vor Pilatus im *Stundenbuch des Jan van Amerongen* zeigen. In der Komposition ist sie der Darstellung desselben Themas im *Stundenbuch der Sophia van Bylant* sehr ähnlich, worauf Pieper schon 1959 hinwies.⁵⁹ Jedoch gibt es auch auffällende Unterschiede. Während die Darstellung des Meisters des Evert Zoudenbalch ruhig und statisch ist, fällt die des Bartholomäusmeisters durch die für diesen Maler charakteristische Beweglichkeit und heftige Dramatik auf – hier waren zwei völlig verschiedene Temperamente an der Arbeit.

Boon geht davon aus, daß der Bartholomäusmeister während seines Aufenthalts in Utrecht von dem Werk des wahrscheinlich damals schon verstorbenen Meisters der Katharina von Kleve beeinflusst wurde, dessen Figuren auch häufig durch manieristische Haltungen und expressive Gebärden auffallen.⁶⁰ Im *Stundenbuch des Jan van Amerongen* ließ der Meister des Evert Zoudenbalch sich von drei anderen Buchmalern assistieren. Vor allem einer unter ihnen, von Delaissé Meister A genannt,⁶¹ hat das frühe Werk des Bartholomäusmeisters deutlich geprägt. Boon wies bereits auf die große Ähnlichkeit zwischen der historisierten Initiale mit dem Marienod (Abb. 18) und dem verlorenen Berliner Tafelbild mit demselben Thema (Kat. Nr. 40) hin.⁶² Eine der schönsten Initialen von Meister A ist die mit der Wurzel Jesse (Abb. 19).⁶³ Die Figur des schlafenden Jesse hat der Bartholomäusmeister im *Stundenbuch der Sophia van Bylant* fast exakt übernommen (Abb. 20). Auch die malerische Art und Weise, in der Meister A die Gesichter wiedergibt, insbesondere die Augen mit der Betonung der Pupille, die immer etwas aus dem Mittelpunkt gerückt ist, hat der Bartholomäusmeister bei ihm entlehnt. So begegnen wir derselben Art von Augen bei einer Reihe seiner Figuren im *Stundenbuch der Sophia van Bylant*, namentlich jenen, die mehr im Hintergrund stehen. Schließlich ist der Randschmuck auf fol. 60 des *Stundenbuches von Jan van Amerongen* in diesem Zusammenhang bemerkenswert (Abb. 21). Er besteht auf allen vier Seiten aus Akanthusblättern, die sich um einen Stab winden, eine Dekorationsform, die wir auch in der Randzier um die Wurzel Jesse und um den Kreuzestod im *Stundenbuch der Sophia van Bylant* finden, während die Form der Akanthusblätter denen bei der Geburt Christi im selben *Stundenbuch* sehr ähnlich ist. Da vor allem das Werk von Meister A so viele Berührungspunkte mit dem frühen Werk des Bartholomäusmeisters bietet, ist anzunehmen, daß es eher dieser Miniaturist (nicht der Meister von Evert Zoudenbalch selbst) war, bei dem der Bartholomäusmeister seine Ausbildung erhalten hat, und zwar zu jener Zeit, als Meister A und der Meister des Evert Zoudenbalch gemeinsam am *Stundenbuch des Jan van Amerongen* arbeiteten.

Lokalisierung des reifen Meisters

Zuletzt wollen wir noch der Frage nach der weiteren Karriere des Bartholomäusmeisters nachgehen. blieb er auch weiterhin im Land seiner Geburt tätig, oder ist er um 1485 nach Köln umgesiedelt? Während bis vor kurzem allgemein angenommen wurde, daß der Bartholomäusmeister in fortge-

schriftlichem Alter nach Köln umgezogen sei, hat Krischel nachdrücklich Zweifel an dieser Auffassung geäußert.⁶⁴ Unter anderem verweist er darauf, daß im Werk des Malers kaum ein direkter Einfluß Lochners festzustellen und auch der umgekehrte Einfluß des Bartholomäusmeisters auf die Kölner Kunst seiner Zeit kaum wahrnehmbar sei. Am ehesten lassen sich noch lochnerartige Züge im *Verlöb- nis der heiligen Agnes* in Nürnberg (Kat. Nr. 47) und in der *Muttergottes mit der Nuß* in Köln (Kat. Nr. 60) erkennen. Die Figuren fallen durch ihre feine, porzellanartige Haut und ihre etwas puppenhaften Gesichter auf. Vor allem die *Muttergottes mit der Nuß* ruft Erinnerungen an Lochners *Muttergottes in der Rosenlaube* (Wallraf-Richartz-Museum – Fondation Corboud) wach.⁶⁵ Das setzt aber nicht zwingend den Aufenthalt in einem ständigen Kölner Wohnsitz zur Entstehungszeit beider Tafeln (um 1490) voraus. Genauso gut hätte der Bartholomäusmeister eine oder mehrere Reisen nach Köln (etwa zu seinem Förderer Peter Rinck) unternommen können. Die Beziehungen zwischen den Niederlanden und Köln waren eng, und der Rhein sorgte für eine gute Verbindung; überdies ist zu bedenken, daß Nimwegen zum Erzbistum Köln und nicht zum Bistum Utrecht gehörte. Ein alter Grund für die Annahme, der Meister habe sich am Ende des 15. Jahrhunderts in Köln niedergelassen, war die Tatsache, daß vier seiner Altäre Kölner Provenienz aufweisen.⁶⁶ In Köln hat im Gegensatz zu den Städten der Niederlande kein Bildersturm stattgefunden, es wurden nicht wie in den Niederlanden durch den Übergang katholischer Kirchen in reformierte Hände zahlreiche Kunstwerke vernichtet. So ist leicht zu erklären, warum die meisten Werke des Bartholomäusmeisters in den Niederlanden verloren gingen, in Köln aber erhalten blieben. Doch haben einige Werke überdauert, die entweder von ihm gemalt wurden oder mit ihm in Zusammenhang gebracht werden können und eine niederländische Provenienz haben. Dank einer Notiz in einem Pariser Auktionskatalog wissen wir, daß der Altar mit der *Taufe Christi*,

Abb. 22 Meister des Bartholomäus-Altars, um 1505–1510, Die Heiligen Andreas und Columba, Eichenholz, 127,5 × 72 cm, Mainz, Landesmuseum, Detail mit dem von der heiligen Columba gehaltenen Stundenbuch



der sich jetzt in der National Gallery of Art in Washington befindet (Kat. Nr. 97), wahrscheinlich aus Arnheim stammt.⁶⁷ Dazu kommen zwei Altarflügel im Arnheimer Gemeentemuseum, die dem dortigen Catharinagasthuis gehört haben müssen (Kat. Nr. 153). Sie wurden früher dem Bartholomäusmeister oder seiner Werkstatt zugeschrieben, wahrscheinlicher ist aber, daß sie um 1510 von einem durch ihn beeinflussten Künstler gemalt wurden. Dies deutet darauf hin, daß der Bartholomäusmeister zu Beginn des 16. Jahrhunderts in den östlichen Niederlanden Nachfolger hatte, was wiederum dafür spricht, daß er damals nicht in Köln, sondern in Arnheim oder, was wahrscheinlicher ist, im benachbarten Nimwegen tätig war. Die Werkstatt des Bartholomäusmeisters oder die des Malers der Arnheimer Altarflügel muß auch die Entwürfe für die Goldstickereien auf dem aus Deventer stammenden Chormantel im Museum Catharijneconvent in Utrecht (Kat. Nr. 152) geliefert haben.⁶⁸ Auf dem untersten Feld des linken Stabs steht ein Jakobus d.Ä., der dem Andreas auf dem Arnheimer Flügel fast aufs Haar gleicht. Der Faltenwurf der gestickten Heiligen ist unruhiger und weniger natürlich als bei den Figuren auf den Altarflügeln in London und Mainz (Kat. Nrn. 148, 149) und auf dem *Bartholomäus-Altar* selbst (Kat. Nr. 140). Darum kommt unseres Erachtens als Hersteller der Entwürfe für dieses Stickwerk eher der Maler der Arnheimer Flügel in Frage als der Bartholomäusmeister selbst. Es ist übrigens nicht sicher, ob der Chormantel ursprünglich in die Lebuinuskirche in Deventer gehörte. Er könnte auch aus dem Arnheimer Catharinagasthuis stammen und zu demselben Altar wie die zwei Flügel gehört haben.⁶⁹ Dies ist jedoch weniger wahrscheinlich, denn bei den auf den Stäben abgebildeten weiblichen Heiligen fehlt Katharina. Auf jeden Fall zeigen auch diese Stäbe, daß der Meister oder seine Schule zu Beginn des 16. Jahrhunderts für ostniederländische Abnehmer arbeiteten. Eines der stärksten Argumente für Krischels These, derzufolge der Bartholomäusmeister auch in fortgeschrittenerem Alter in den Niederlanden (und nicht in Köln) tätig war, ist das Stundenbuch in der Hand der heiligen Columba auf dem Altarflügel in Mainz (Kat. Nr. 149; Abb. 22), der ursprünglich für eine Kölner Kirche hergestellt worden sein muß. Schon oft wurde darauf hingewiesen, daß sowohl die historisierte Initiale mit den Seelen im Fegefeuer wie das Layout der Seite typisch ist für die Nördlichen Niederlande. Sogar der Text hat ostniederländische Züge. Noch Pieper sah darin bloß einen weiteren Hinweis auf die Herkunft des Malers. Krischel hingegen erblickt darin mit Recht einen zusätzlichen Beleg dafür, daß der Bartholomäusmeister die Tafel nicht in Köln, sondern im Osten der Nördlichen Niederlande gemalt hat. In der Tat erscheint es recht unwahrscheinlich, anzunehmen, daß ein in der »Metropole« Köln arbeitender Maler auf einem Altarflügel für einen Kölner Auftraggeber ein aus der »Provinz« stammendes Stundenbuch abbildet.

¹ *Genie ohne Namen · Der Meister des Bartholomäus-Altars*, Ausstellungskatalog Wallraf-Richartz-Museum, Köln, 19.5.–20.8.2001, hrsg. von Rainer Budde und Roland Krischel, Köln 2001.

² Paul Pieper, Miniaturen des Bartholomäus-Meisters, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 15, 1953, S. 135–156; ders., Das Stundenbuch des Bartholomäus-Meisters, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 21, 1959, S. 97–158; ders., Der Meister des Bartholomäusaltars, in: *Kölner Maler der Spätgotik · Der Meister des Bartholomäus-Altars – Der Meister des Aachener Altars*, Ausstellungskatalog Wallraf-Richartz-Museum, Köln, 25.3.–27.5.1961, Köln 1961, S. 20–43; ders., Das Stundenbuch der Sophia van Bylant im Werk des Bartholomäus-Meisters, in: Koert van der Horst/Johann-Christian Klamt (Hrsg.), *Masters and Miniatures · Proceedings of the Congress on Medieval Manuscript Illumination in the Northern Netherlands*, Doornspijk 1991, S. 265–274.

³ Roland Krischel, Der Meister des Bartholomäus-Altars · Portrat eines Unbekannten, in: *Genie ohne Namen* [Anm. 1], S. 13–25. In diesem Aufsatz gibt Krischel u.a. eine Übersicht und Zusammenfassung der bis dahin erschienenen wissenschaftlichen Literatur zum Bartholomäusmeister.

⁴ Stephan Kemperdick/Matthias Weniger, Der Bartholomäusmeister · Herkunft und Anfänge seines Stils, in: *Genie ohne Namen* [Anm. 1], S. 26–43.

⁵ Um die Literaturangaben und Abbildungen zu den hier und im folgenden erwähnten bzw. besprochenen Werken möglichst knapp zu halten, wird jeweils in Klammern auf die Katalognummern des Ausstellungskatalogs *Genie ohne Namen* [Anm. 1] verwiesen.

⁶ Es sind dies der »Kreuz-Altar« und der »Thomas-Altar« im Wallraf-Richartz-Museum – Fondation Corboud zu Köln, die Altarflügel in der National Gallery zu London und im Landesmuseum zu Mainz sowie der namengebende »Bartholomäus-Altar« in der Alten Pinakothek zu München (*Genie ohne Namen* [Anm. 1], Kat. Nrn. 62, 82, 148, 149, 140).

⁷ Karl vom Rath, *Der Meister des Bartholomäus-Altars*, Bonn 1941, S. 41.

⁸ Ulrike Nürnberger, *The late Medieval Workshop of the Master of the Bartholomew Altar: An investigation of Underdrawing and Paintings*, Ph. D. Diss. Indiana University, Bloomington 1997, Ann Arbor 1997; dies., Die Unterzeichnungen in den Gemälden des Meisters des Bartholomäus-Altars · Zur Arbeitsmethode der Werkstatt, in: *Genie ohne Namen* [Anm. 1], S. 151–161 (mit weiterführender Literatur).

⁹ So stammt die Unterzeichnung in der »Kreuzabnahme« im Philadelphia Museum of Art (Kat. Nr. 77), der »Muttergottes mit den Heiligen Adrianus und Augustinus« im Hessischen Landesmuseum zu Darmstadt (Kat. Nr. 104) und der »Muttergottes mit musizierenden Engeln« in der National Gallery zu London (Kat. Nr. 122) deutlich von der Hand des Meisters, die Ausführung jedoch nicht. Die Ausarbeitung der »Taufe Christi« in der National Gallery of Art in Washington (Kat. Nr. 97) ist zum Teil von seiner Hand.

¹⁰ Denise Allen/Yvonne Szafran, Das Treffen der Heiligen Drei Könige: Unterzeichnung – Tafelmalerei – Handschriftenillumination, in: *Genie ohne Namen* [Anm. 1], S. 142–150, hier Anm. 22.

¹¹ Doris Oltrogge/Oliver Hahn/Robert Fuchs, Konzept und Ausführung · Maltechnische Untersuchungen des Stundenbuches, in: Rainer Budde/Roland Krischel (Hrsg.), *Das Stundenbuch der Sophia van Bylant*, Wallraf-Richartz-Museum, Köln 2001, S. 97–118.

¹² *Katalog der Althölner Malerei* (=Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums, 11), bearb. von Frank Günter Zehnder, Köln 1990, S. 419–421, mit ausführlicher Bibliographie und Zuschreibungsgeschichte.

¹³ *The Golden Age of Dutch Manuscript Painting*, Ausstellungskatalog Rijksmuseum Het Catharijneconvent, Utrecht, 10.12.1989–11.2.1990, Stuttgart 1989, S. 267.

¹⁴ *Genie ohne Namen* [Anm. 1], S. 20, 21, 30, 354. Siehe auch: *Goddelyk Geschilderd · 100 meesterwerken uit het Catharijneconvent in Utrecht*, Zwolle 2003, Nr. 7, S. 49–51.

¹⁵ Molly Faries in: *Goddelyk Geschilderd* [Anm. 14], S. 50.

¹⁶ Ingo Sandner, Die Infrarot-Reflektographie als Untersuchungsmethode – Ergebnisse an den Kölner Tafelbildern des Meisters des Bartholomäus-Altars, in: *Genie ohne Namen* [Anm. 1], S. 172.

¹⁷ A. W. Bijvanck/E. Lagerwey, *Het Brevier van Beatrix van Assendelft in het bezit van het Metropolaan Kapittel van Utrecht*, Leiden 1943; *The Golden Age of Dutch Manuscript Painting* [Anm. 13], Nr. 94; Wilhelmina C. M. Wüstefeld, Delfse handschriftenproductie en de boeken van de familie Van Assendelft, *Delfia Batavorum Jaarboek*, 1992, Delft 1993, S. 9–42; dies., *Middeleeuwse Boeken van Het Catharijneconvent*, Ausstellungskatalog Rijksmuseum Het Catharijneconvent, Utrecht, 8.4.–13.6.1993, Zwolle/Utrecht 1993, S. 67–70.

¹⁸ Franz Dülberg, *Frühholänder 2, Altholländische Gemälde im Erzbischöflichen Museum in Utrecht*, Haarlem 1903, Taf. 2.

¹⁹ Auf den engen Zusammenhang zwischen dem Bartholomäusmeister und der Utrechter Kunst weisen vor allem Grete Ring, Paul Pieper und Karel Boon hin. Grete Ring, Die Gruppe der heiligen Agnes, *Oud Holland*, 56, 1939, S. 26–46; Pieper 1959 [Anm. 2], S. 146f.; Karel G. Boon, Der Meister des Bartholomäusaltars, seine Herkunft und der Stil seiner Jugendwerke, in: *Kölner Maler der Spätgotik* [Anm. 2], S. 13–19. Siehe auch *Goddelyk Geschilderd* [Anm. 14], S. 50.

²⁰ Grete Ring [Anm. 19] war die erste, die einen Zusammenhang zwischen dem »Verlöbnis der heiligen Agnes« und der Agnesverehrung in Utrecht herstellte.

²¹ Arthur M. Hind, *An introduction to a History of Woodcut*, New York 1963 (unveränderter Nachdruck von 1935), Bd. 1, S. 243–245. Für die »Anna selbdritt« in Utrecht siehe außer der unter Kat. Nr. 46 im Ausstellungskatalog

Genie ohne Namen [Anm. 1] angegebenen Literatur jetzt auch: *Goddelyk Geschilderd* [Anm. 14], Nr. 5, S. 41–43. Auch die Tafel mit dem »Verlöbniß der heiligen Agnes« (Kat. Nr. 50) muß in Anbetracht von Marias Kleidung und Faltenwurf meiner Ansicht nach früher als 1490 datiert werden. Das »Bildnis eines Mannes« in Köln, das aus dem Anfang der 1490er Jahre stammen muß, ist wahrscheinlich ein späteres Werk desselben Meisters. Das »Verlöbniß der heiligen Agnes« wird er wohl um 1480–1486 gemalt haben.

²² *Genie ohne Namen* [Anm. 1], S. 19–21, 348.

²³ Allen/Szafran [Anm. 10].

²⁴ Anne Korteweg hält es für denkbar, daß nur die Minianuren mit dem Tempelgang Mariens, der Wurzel Jesse und der Geißelung Christi um 1475 in Arnheim gemalt wurden. Die anderen hätte dann der Bartholomäusmeister später, nach seiner Übersiedlung ins Rheinland gemalt. Die einzige Miniatur, die nicht von seiner Hand ist, die Anbetung der Heiligen Drei Könige, eine vereinfachte Kopie nach Schongauers Kupferstich mit demselben Thema (L. 6), wäre dann in Nimwegen der Handschrift beigelegt worden, als sie dort gebunden wurde. Da nichts auf eine mögliche Übersiedlung kurz nach 1475 hinweist, scheint uns plausibler, daß alle Miniaturen des Bartholomäusmeisters um 1475 im Norden oder Nordosten der Niederlande entstanden. Siehe: Anne S. Korteweg, Das Stundenbuch der Sophia van Bylant vor dem Hintergrund der nordniederländischen Stundenbuchproduktion, in: *Das Stundenbuch der Sophia van Bylant* [Anm. 11], S. 119–139.

²⁵ Zu den Meistern der Margriet Uutenham siehe: *The Golden Age of Dutch Manuscript Painting* [Anm. 13], S. 244f., Kat. Nrn. 88, 89; *Genie ohne Namen* [Anm. 1], Kat. Nrn. 1, 4, 7–12, sowie Ines Dickmann, Das Stundenbuch der Sophia van Bylant und die Meister der Margriet Uutenham, in: *Das Stundenbuch der Sophia van Bylant* [Anm. 11], S. 177–186.

²⁶ Privatbesitz USA, *The Golden Age of Dutch Manuscript Painting* [Anm. 13], Kat. Nr. 88; *Genie ohne Namen* [Anm. 1], Kat. Nr. 8.

²⁷ Siehe für weitere Literaturangaben *Genie ohne Namen* [Anm. 1], Kat. Nr. 42.

²⁸ M. F. A. G. Campbell, *Annales de la typographie néerlandaise du XVI^e siècle*, La Haye 1874, Nr. 274; Hind [Anm. 21], Bd. 2, S. 583, Fig. 339.

²⁹ Siehe u. a. Max Lehrs, *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert*, Wien 1908–1934, Bd. 7; Albert Châtelet, *Early Dutch Painting · Painting in the Northern Netherlands in the fifteenth century*, Amsterdam 1981, S. 168–170, 244; Jan Piet Filedt Kok, Master IAM of Zwoll: the personality of a Designer and Engraver, in: *European Drawings from Six Centuries, Festschrift Erik Fischer*, Kopenhagen, 1990, S. 341–356.

³⁰ Lehrs [Anm. 29], S. 212f., Nr. 22.

³¹ Heribert Meurer, *Das Klever Chorgestühl und Arnt Beeldesnyder*, Düsseldorf, 1970, S. 86–89. Siehe auch: Reinhard Karrenbrock, Niederrheinische und kölnische Skulptur zur Zeit des Bartholomäusmeisters (1470–1510), in: *Genie ohne Namen* [Anm. 1], S. 92–107.

³² Utrecht, Museum Catharijneconvent, Ms. OKM h 3.

³³ *The Golden Age of Dutch Manuscript Painting* [Anm. 13], Nr. 94.

³⁴ Amsterdam, Bibliotheca Philosophica Hermetica, in: *The Golden Age of Dutch Manuscript Painting* [Anm. 13], Kat. Nr. 96.

³⁵ *Genie ohne Namen* [Anm. 1], Kat. Nr. 100.

³⁶ Campbell [Anm. 28], Nr. 1092; Hind [Anm. 21], Fig. 332.

³⁷ Eines der Argumente, die dazu führten, dieses Brevier als Delfter Arbeit zu betrachten, war das Fleuronné im sogenannten Aubergine-Stil im Randschmuck auf den Textseiten. Beim Zustandekommen des genannten Katalogs wurde noch angenommen, daß diese Art Fleuronné nicht nur in dem Gebiet zwischen Leiden, Gouda und Schoonhoven vorkam, sondern auch und namentlich in Delft. Es sind uns jedoch keine in diesem Stil dekorierten Handschriften bekannt, von denen feststeht, daß sie tatsächlich in Delft geschrieben sind. Zudem finden sich auch in Utrecht verschiedene Formen von Fleuronné im Aubergine-Stil (siehe G. Gerritsen-Geywitz, Utrecht 1425–1500, in: *Kriezels, aubergines en takkenbossen · Randversiering in Noordnederlandse handschriften uit de vijftiende eeuw*, Ausstellungskatalog Rijksmuseum Meermanno-Westreenianum / Museum van het Boek, Den Haag, 29.10. 1992 bis 2.1.1993, hrsg. von Anne S. Korteweg, Zutphen 1992, S. 42–55, hier S. 46, 54, und Anne S. Korteweg, Zuid Holland, a. a. O., S. 68–83, hier S. 70, 77, 78). Der Randschmuck auf den Textseiten des Breviers stammt aus der Werkstatt des Meisters des Herman Droem, der seinen Namen jener Bibel verdankt, die er im Auftrag von Herman Droem, dem Dekan des Marienkapitels in Utrecht, ca. 1470–1476 illuminiert hat (Rom, Bibliotheca Casanatense, Ms. 4212–4218, siehe *The Golden Age of Dutch Manuscript Painting* [Anm. 13], Kat. Nr. 72). Dieser Meister stellte auch den Randschmuck in einem Missale aus demselben Utrechter Kapitel her (Utrecht, Universitätsbibliothek, Ms. 403; siehe Koert van der Horst, *Illuminated and decorated Medieval Manuscripts in the University Library Utrecht*, Utrecht 1989, Nr. 100; *The Golden Age of Dutch Manuscript Painting* [Anm. 13], S. 199, 220) sowie in einem Utrechter Stundenbuch in Wien (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2726; siehe Otto Pächt/Ulrike Jenmi, *Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der österreichischen Nationalbibliothek · Holländische Schule*, Wien 1975, S. 36–38, Abb. 63). Auch in diesen vom Meister des Herman Droem illuminierten Handschriften finden wir Fleuronné in Aubergine-Stil. Da dieser, wie oben erläutert, nicht als typisch Delfter Stil gelten kann

und die wichtigsten Werke des Meisters des Herman Droem für den Dekan eines Utrechter Kapitels hergestellt wurden, gibt es keinen zwingenden Grund zu der Annahme, daß dieser Illuminator seine Werkstatt in Delft hatte. Bei der Illuminierung der Bibel und des Missales arbeitete der Meister des Herman Droem überdies mit dem Meister der Yolande de Lalain zusammen, einem Utrechter Miniaturisten. Im Ausstellungskatalog *The Golden Age of Dutch Manuscript Painting* wird zwar vermutet, daß dieser möglicherweise nach 1470 von Utrecht nach Delft ausgewichen sei – vor allem aufgrund der Tatsache, daß ein von ihm illuminiertes Stundenbuch in Berlin wahrscheinlich für einen Delfter Auftraggeber hergestellt wurde; jedoch gibt es für diesen Ortswechsel keine Beweise (Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Ms. Germ. Oct. 658; A. W. Bijvanck, *La miniature dans les Pays-Bas septentrionaux*, Paris 1937, S. 88, 121; Pächt/Jenni, a.a.O., S. 31, 68, Fig. 31, 81; *The Golden Age of Dutch Manuscript Painting* [Anm. 13], S. 199, Kat. Nr. 71). Auch vom Meister des Adair-Stundenbuches können wir nicht annehmen, daß er in Delft tätig war. In zwei von ihm illuminierten Stundenbüchern ist zwar der speziell in Südholland verehrte Jeroen rot eingetragen, aber nicht der typisch Delfter Heilige Hippolytus (siehe *The Golden Age of Dutch Manuscript Painting* [Anm. 13], Kat. Nrn. 96, 97).

³⁸ *The Golden Age of Dutch Manuscript Painting* [Anm. 13], Taf. 94.

³⁹ *The Golden Age of Dutch Manuscript Painting* [Anm. 13], Kat. Nr. 96.

⁴⁰ *Genie ohne Namen* [Anm. 1], Abb. S. 254.

⁴¹ *Genie ohne Namen* [Anm. 1], Kat. Nrn. 60, 63, 75, 80, 82.

⁴² Korteweg [Anm. 24], S. 134.

⁴³ Friedrich Gorissen, Kunst und Künstler im Niederrheinland, in: *Herbst des Mittelalters - Spätgotik in Köln und am Niederrhein*, Ausstellungskatalog Kunsthalle Köln, 20.6.-27.9.1970, Köln 1970, S. 27-31.

⁴⁴ Guido de Werd/Gerard Lemmens, Twee Nijmeegse schilders rond 1483? Kartuizer altaar, Bakkersmissaal en de Meester van het Bartholomeusaltaar, *Numaga*, 17, 1970, S. 114-129.

⁴⁵ De Werd/Lemmens [Anm. 44], S. 126-129.

⁴⁶ *Middeleeuwse Kunst der Noordelijke Nederlanden*, Ausstellungskatalog Rijksmuseum, Amsterdam, 28.6.-28.9.1958, Amsterdam 1958, Kat. Nr. 353; *Herbst des Mittelalters* [Anm. 43], Kat. Nr. 165; de Werd/Lemmens [Anm. 44], S. 114-123; Roland Krischel, Die Zuschreibung der Miniaturen, in: *Das Stundenbuch der Sophia van Blyant* [Anm. 11], S. 41-49, hier S. 41f.

⁴⁷ *Herbst des Mittelalters* [Anm. 43], Kat. Nr. 31; *Genie ohne Namen* [Anm. 1], Kat. Nr. 65.

⁴⁸ Ring [Anm. 19], S. 38; Pieper 1959 [Anm. 2], S. 148-150; Boon [Anm. 19], S. 14f. Auch Joachim Plotzek sieht im Meister des Evert Zoudenbalch den möglichen Lehrmeister des Bartholomäusmeisters; siehe Anton von Euw/Joachim M. Plotzek, *Die Handschriften der Sammlung Ludwig*, 2, Köln 1982, S. 178.

⁴⁹ Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2771-2772. Wichtigste Literatur: A. W. Bijvanck/G. J. Hoogewerff, *Noord-Nederlandse miniaturen in handschriften der 14e, 15e en 16e eeuwen*, 's-Gravenhage 1922-1925, Nr. 102, Taf. 92f., 115-117, 231, Fig. 80-87; Pächt/Jenni [Anm. 37], S. 43-85, Taf. IV-VI, Fig. 80-261; *The Golden Age of Dutch Manuscript Painting* [Anm. 13], Kat. Nr. 61.

⁵⁰ Ms. Ludwig IX 10; Pächt/Jenni [Anm. 37], S. 82; *The Golden Age of Dutch Manuscript Painting* [Anm. 13], Kat. Nr. 63; von Euw/Plotzek [Anm. 48], S. 171-179; *Genie ohne Namen* [Anm. 1], Kat. Nr. 2.

⁵¹ Brüssel, Bibliothèque royale Albert Ière, Ms. II 7619. Wichtigste Literatur: Leon M. J. Delaissé, Le livre d'heures de Mary van Vronensteyn, chef-d'œuvre inconnu d'un atelier d'Utrecht, achevé en 1460, *Scriptorium*, 3, 1949, S. 230-245; ders., *A Century of Dutch Manuscript Illumination*, Berkeley, Los Angeles, 1968, S. 38, 45-48, 78, 83, 88; *The Golden Age of Dutch Manuscript Painting* [Anm. 13], Kat. Nr. 62.

⁵² Der Meister des Evert Zoudenbalch arbeitete beim Illuminieren der Bibel nämlich mit dem Meister des Gijssbrecht van Brederode und mit dem Meister der Federwolken zusammen.

⁵³ Lüttich, Universitätsbibliothek, Ms. Wittert 13. Wichtigste Literatur: Bijvanck [Anm. 37], S. 143; Bijvanck/Hoogewerff [Anm. 47], Nr. 104, Taf. 232f., Abb. 1; *Kölner Maler der Spätgotik* [Anm. 2], Kat. Nr. 5; *The Golden Age of Dutch Manuscript Painting* [Anm. 13], Kat. Nr. 65.

⁵⁴ Utrecht, Museum Catharijneconvent, Hs. ABM 12b. W. de Vreese, Verluchte handschriften in het Aartsbisschoppelijk Museum, *Gildeboek*, 5, 1923, S. 209-211; Henri L. M. Defoe, De verluchting van een Utrechts ge-tijdenboek uit het midden van de 15^{de} eeuw, in: *Geschieden, gedrukt, versierd, verzameld: boeken uit de bibliotheek van het Rijksmuseum Het Catharijneconvent*, Ausstellungskatalog Rijksmuseum Het Catharijneconvent, Utrecht, 16.10.1982-6.2.1983, Utrecht 1982, S. 30-40; *The Golden Age of Dutch Manuscript Painting* [Anm. 13], Kat. Nr. 67.

⁵⁵ James H. Marrow, Dutch Manuscript Painting in Context: Encounters with the Art of France, the Southern Netherlands and Germany, in: Van der Horst/Klamt [Anm. 2], S. 61.

⁵⁶ Marrow [Anm. 55/2], S. 61.

⁵⁷ *The Golden Age of Dutch Manuscript Painting* [Anm. 13], Kat. Nrn. 65, 67, 69. Zu den Handschriften von Stefan Lochner und seiner Schule siehe: Ines Dickmann, Stephan Lochner, ein Buchmaler zu Köln? Bemerkungen zum Stand der Forschung, in: *Stefan Lochner, Meister zu Köln, Herkunft - Werke - Wirkung*, Ausstellungskatalog Wallraf-Richartz-Museum, Köln, hrsg. von Frank Günter Zehnder, 3.12.1993-27.2.1994, Köln 1993, S. 109-118, Kat. Nrn. 74-77.

⁵⁸ Allen/Szafran [Anm. 10], S. 146, Anm. 22.

⁵⁹ Pieper 1959 [Anm. 2], S. 144.

⁶⁰ Boon [Anm. 19], S. 15.

⁶¹ Mit nur einer Ausnahme stammen alle historisierten Initialen samt Randschmuck in den Marienboren von Meister A. Delaissé 1949 [Anm. 51], S. 230–245; *The Golden Age of Dutch Manuscript Painting* [Anm. 13], Kat. Nr. 62. Der Stil des Meisters A ist dem des Meisters des Evert Zoudenbalch selbst nahe verwandt. Das gilt nicht für den Meister der Federwolken, der, mit einer Anzahl kleinerer Initialen und dem dazugehörigen Randschmuck, ebenfalls an der Illuminierung der Handschrift beteiligt war.

⁶² Boon [Anm. 19], S. 15. Die Initiale ist abgebildet bei Delaissé 1949 [Anm. 51], Pl. 28.

⁶³ Folio 1B. Delaissé 1949 [Anm. 51], Pl. 29.

⁶⁴ Krischel [Anm. 3], S. 22.

⁶⁵ Köln, Wallraf-Richartz-Museum – Fondation Corboud, Inv. Nr. WRM 67; siehe *Katalog der Altkölner Malerei* [Anm. 12], S. 223–234 (mit ausführlicher Bibliographie); Stefan Lochner [Anm. 57], Kat. Nr. 49.

⁶⁶ Siehe oben [Anm. 6].

⁶⁷ Der Altar befand sich um 1900 in der Sammlung des Comte de Bryas und wurde 1905 in Paris versteigert. Der *Catalogue des Tableaux anciens provenant de la collection de M. le Comte Jacques de Bryas*, Hôtel Drouot Paris 1905, vermerkt zum Gemälde mit der Taufe Christi, Los 11: «cette œuvre [?] provient de la Cathédrale D'Arnhem». Colin Eisler, *Paintings from the Samuel H. Kress Collection · European schools excluding Italian*, Oxford 1977, S. 9, nimmt an, daß die Tafel einst den Hochaltar der Sint Jans- oder Grossen Kirche zu Arnheim bildete. Diese war nach einem Brand im Jahr 1470 wieder aufgebaut worden; 1817 wurde sie abgebrochen.

⁶⁸ Museum Catharijneconvent, Inv. Nr. ABM t02093a; W. J. A. Visser, De middelouwe Paramenten uit Deventer, *Het Gildeboek*, 13, 1930, S. 10–21; Beatrice Jansen, *Laat gotisch borduurwerk in Nederland*, Den Haag 1948, S. 33f.; Henri L. M. Defoer, Borduursels op laat-middeleeuwse kerkgewaden, in: *Schilderen met gouddraad en zijde*, Ausstellungskatalog Utrecht Rijksmuseum Het Catharijneconvent, 10.5.–28.6.1987, Utrecht 1987, S. 79.

⁶⁹ Der Chormantel wurde vom Museum zusammen mit einer Kasel und zwei Dalmatiken von der katholischen Lebuinuskirche erworben. Man betrachtete diese Gewänder früher zu Unrecht als ein vierteiliges Ganzes. Die Dalmatiken sind jedoch viel mehr dem Stilideal der Renaissance verpflichtet und daher wohl später, etwa ins zweite Viertel des 16. Jahrhunderts, zu datieren. Die Kasel hat ein besonders schönes Gabelkreuz mit Passionsdarstellungen, das um 1530–1535 in Amsterdam nach Entwürfen von Jacob Cornelisz. von Amsterdam gestickt worden sein muß. Der Auftraggeber war wahrscheinlich Antonis Grauwert, dessen gesticktes Wappen auf dem Gabelkreuz erscheint. Grauwert wurde 1534 Vikar beim Dom zu Utrecht und 1541 Chorberr. Wahrscheinlich wurde die Kasel während des Bildersturms nach Deventer in Sicherheit gebracht. Siehe Kurt Steinbart, Nachlese im Werk des Jacob Cornelisz., *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 5, 1929, S. 242; Visser [Anm. 68]; Jansen [Anm. 68]; Defoer [Anm. 68], S. 59, Kat. Nr. 39.