

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 klafft 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

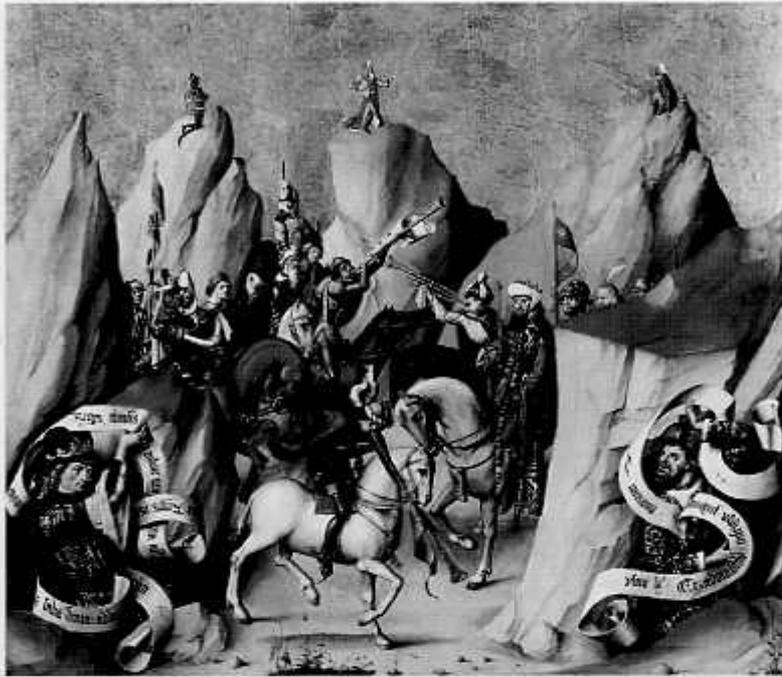


Abb. 2 Meister des Bartholomäus-Altars, Das Treffen der Heiligen Drei Könige, um 1473, Eichenholz, 62,8 × 71,2 cm, Los Angeles, J. Paul Getty Museum

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

